هدية العدد

رؤيا حكيم محزون

قراءات في شعر صلاح عبد الصبور

د. جابر عصفور

مدونة ابو عبدو
ABU ABDO ALBAGL

5075

كتاب

يصدر عن مجلة دبي الثقافية
ويوزع مجاناً مع المجلة
الإصدار ١٤٥

رؤيا حكيم محزون

قراءات في شعر صلاح عبد الصبور

د. جابر عصفور

■ الطبعة الأولى، مارس ٢٠١٦
■ حقوق الطبع محفوظة لدار الصدى

كتاب دبي الثقافية

المدير العام رئيس التحرير
سيف محمد المري

مدير التحرير
نواف يونس

متابعة
يحيى البطاط
محمد غبريس

المدير الفني
أيمن رمسيس

الإخراج والتنفيذ
محمد سمير

مدير العلاقات العامة
محمد بن مسعود

مجلة دبي الثقافية تصدر عن

الصدى
دار الصدى للصحافة والنشر

عناوين المجلة

www.dubai-althakafiya.com
www.alsada.ae

■ **التحرير والادارة دبي:**
الإمارات العربية المتحدة دبي
منطقة الصفا شارع الشيخ زايد
هاتف: ٣٤٢٢٢٢٤/٠٤+٩٧١
فاكس: ٣٤٢٢٦٦٦ ٣٤٢٢٩٢٩/٠٤+٩٧١
أبوظبي هاتف: ٦٢٦٨٨٩٢/٠٢+٩٧١
فاكس: ٦٢٦٨٨٨٣/٠٢+٩٧١

■ **الإعلانات والتسويق:**
دبي شارع الشيخ زايد
برج المدينة (٢) شقة ٤٠٢ ص.ب: ٢٩٠٦٦
هاتف: ٣٣١٤٣١٤/٠٤+٩٧١
فاكس: ٣٣٢٢٢٩٢/٠٤+٩٧١

■ **التوزيع والاشتراكات:**
هاتف: ٣٤٩٠١٠٠/٠٤+٩٧١
فاكس: ٣٤٩٠٦٠٠/٠٤+٩٧١

هذا الإصدار

بقلم: سيف المري

قراءنا الأعزاء، يسعدنا ويشرفنا في مجلة «دبي الثقافية» أن نتواصل معكم من خلال هذا الإصدار «رؤيا حكيم محزون.. قراءات في شعر صلاح عبد الصبور» للكاتب والناقد الدكتور جابر عصفور، محاولين التواصل مع جميع قراء مجلتنا على رغم الصعوبات التي يمر بها عالمنا العربي وهو يعيش هذه المرحلة الجديدة من تاريخه.

وها نحن ذا في «دبي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا له، وهو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعزاء من خلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية، تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلى الملل، ولن نألوَ جهداً في إضافة المزيد، وكل ما نتمناه

من قرائنا الأعـزاء هو التواصل معنا، وإتحافنا بآرائهم وملاحظاتهم حول هذه الإصـدارات التي نقصد بها خدمة الثقافة العربية، والتعريف برموزها، راجين إيجاد العذر لنا عند وجود أي تقصير.

والله من وراء القصد

رؤيا حكيم محزون

قراءات في شعر صلاح عبد الصبور

د. جابر عصفور

الإهداء

إلى صلاح عبد الصبور
وفاءً لصداقة
وتقديراً لقيمة

مفتتح

عرفت صلاح عبدالصبور معرفة شخصية في سنوات السبعينيات، وتزايدت هذه المعرفة إلى أن وصلت ذروتها مع مطلع الثمانينيات إلى يوم وفاته . وكانت البداية دراسة قمت بها بعنوان «تطور الوزن والإيقاع في شعر صلاح عبدالصبور». وهي دراسة استقبلها يحيى حقي – عليه رحمة الله – استقبالاً حماسياً، وصدرت في عدد فبراير سنة ١٩٦٩ من مجلة «المجلة» التي كان يرأس تحريرها . ودفعني حسن ظنه وجميل تشجيعه على أن أنشر في عدد لاحق مقالاً عن كتاب «حياتي في الشعر» لصلاح عبدالصبور وكنت قد فرغت من مناقشة أطروحتي للماجستير سنة ١٩٦٩ ، وبدأت العمل في أطروحة الدكتوراه .

ويبدو أن نشر مقالين عن شعر صلاح عبد الصبور في وقت متقارب لشاب جديد، لفت انتباهه، وكان وقتها يتولى الإشراف على النشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب التي كانت تتولى رئاستها أستاذتي سهير القلماوي . ولعله حدّث أستاذتي عما كتبته، فقد طلبت مني التعرُّف عليه شخصياً وامتدحته بما يغريني على مقابلته في مكتبه . وكنت إلى ذلك الوقت أكتفي بالاستماع إليه في الجمعية الأدبية، ولا

أقترب منه خجلاً أو فراراً من مظنة التقرب للفائدة . ويبدو أنه سأل زميلي حسن توفيق الذي كان يعمل معه في مكتبه عني، فدفعني حسن – رحمة الله عليه – إلى زيارته، ولم يتركني إلا بعد أن صحبني إليه .

واستقبلني رحمه الله استقبالاً حاشداً أخجلني وأربكني، ويبدو أنه لاحظ ذلك فانتقل إلى أحاديث الثقافة، وخاض في خلافه مع النقاد الشيوعيين الذين لم يكن يرضى عن تصلبهم الاعتقادي، مع أنه بدأ كتابة الشعر متأثراً بالماركسية التي ظهرت آثارها على بعض قصائد «الناس في بلادي». ولكنه سرعان ما هجر الماركسية إلى الوجودية، واستبدل بالمجتمع الإنسان، وبالانحياز إلى طبقة بعينها الانحياز إلى جوهر حضور الإنسان الذي يكتمل وجوده بقيمتي الحرية والعدل . ووجدتني أوافقه على ما ذهب إليه، فقد كنت بدوري نافراً من التصلب الاعتقادي في النقد، وأكره – ولا أزال – تصنيف المبدعين حسب الشعارات السياسية، بعيداً عن جوهر الإبداع الخالص وتقنياته المائزة التي تجعل منه إبداعاً .

وانتقل الحديث إلى جبهة أخرى، هي جبهة الشباب التي عدّني منها، وكان كتّاب الستينيات أصدروا «جاليري ١٩٦٨». وكان الكثيرون، وأنا منهم، يتحدثون عن كتابة جديدة، وإبداع جديد . وكانت قصيدة أمل دنقل، إلى جانب قصيدة محمد عفيفي مطر، فضلاً عن كتابات بهاء طاهر والغيطاني والقعيد

وعبدالحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وغيرهم تعرض في حديثه، بوصفها وعداً جديداً للكتابة . صحيح أنه ظل على اقتناعه بانتسابهم إلى جذرية يوسف إدريس في الكتابة، وإلى عوالم نجيب محفوظ، ولكنه كان يلمح الوعود الجديدة التي دفعت الغيطاني – مثلاً – إلى الاستعانة بالتراث، خصوصاً قصته القصيرة التي أحبها وكتب عنها، وهي قصة «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة». وفي الوقت نفسه، لم يكن يعترض على الإفادة من تقنيات «الرواية الجديدة» في فرنسا، شريطة أن تكون هذه الإفادة على طريقة إعادة الإنتاج التي تنطلق من أسئلة الكاتب الخاصة، وهمومه الفعلية التي ترتبط بوعيه بشروط اللحظة التي يعيشها .

وخرجتُ من هذه المقابلة صديقاً لصلاح عبدالصبور، ومدركاً أمرين أساسيين :

أولهما : ثقافته الموسوعية المذهلة التي كانت تبين عن نهم استثنائي في تحصيل معرفي لم أره عند شاعر معاصر إلا أدونيس . ومع ذلك، فالفرق بين ثقافة صلاح وأدونيس كبير جداً، فصلاح لا ينحاز إلى الشعر وحده في قراءاته، ويقرأ الرواية والمسرح ويتابعهما متابعة غير عادية، كما يقرأ في مجالات المعارف الإنسانية والاجتماعية ما يجعله يتسم بصفة الناقد ذي الاهتمامات المتعددة على نحو ما تظهر كتبه العديدة في النقد الأدبي . وكانت معرفته بالإنجليزية التي

أتقنها – إلى جانب إلمام بالفرنسية وبعض الفارسية – تتيح له الانفتاح على ما لم يكن ينفتح عليه غيره، وتمكّنه من أن ينقل إلى القارئ العربي بواسطة الترجمة ما يكشف عن ذوقه الإبداعي ويتجاوب مع رؤيته للعالم .

وثانيهما : روحه الإنسانية العذبة والسمحة، إذ لم أسمعه يذكر أحداً بسوء في هذه الجلسة، ولا حتى في بقية الجلسات التي ضمَّتنا بعد ذلك على امتداد سنوات، فكانت لغته في اختلافاته مع الآخرين لغة راقية إلى أبعد حد، لا يندفع بحماقة في الخصومة مع أحد، ولا يتهور بالتحقير من شأن الآخرين ليعلي من شأن نفسه . وبقدر ما كانت نبرته هادئة، تخفي لاشك براكين حساسيات ذاتية مطمورة، كانت هذه النبرة الوجه الآخر من عقلانيته التي كانت علامته في الإبداع الذي ظل يرى الجمال في النظام، وينفر من الفوضى . وأتصور أن هذه العقلانية مقرونة بالسماحة التي كانت مظهر ثقة بالنفس، واعتزاز بالمعرفة، كما كانت في الوقت نفسه علامة على رغبة التحصيل التي لم تتوقف .

واستمرت صلتي بعد ذلك بصلاح عبدالصبور، ظللت ألقاه في الجمعية الأدبية المصرية التي أصبحت عضواً جديداً فيها، مع أمل دنقل، بعد تعزيز فاروق خورشيد وصلاح عبدالصبور، كما كنت أراه في مكتبه بين الحين والحين، في صحبة مجموعة أو أخرى من كتَّاب الستينيات الذين سرعان ما

أصبحوا أصدقاء . وكان يخصّني بمعلومات عن كتب جديدة تتصل بأطروحتي في الدكتوراه التي فرغت منها سنة ١٩٧٣، أو تتصل باهتماماتي البحثية اللاحقة، وظلت الصلة ممتدة، زادها الهجوم الذي كنت أراه ظالماً لا يليق به . ولذلك لم أتردد في الاستجابة إلى دعوته للكتابة في مجلة «الكاتب» حين رأس تحريرها . وأشهد أنه كان على درجة عالية من احترام حق الاختلاف، فنشر تعقيباً لي على ما كانت تنشره «الكاتب» من شعر بعنوان «حالة وخم شعري» أشرت فيه إلى انطباق الوخم على شعره . وكان ذلك في عدد نوفمبر سنة ١٩٧٥.

ولم تنقطع صلتي بصلاح عبدالصبور إلا بسبب ذهابي إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل في إحدى جامعاتها، وعندما عدت كان لا يزال في الهند مستشاراً ثقافياً، وظل هناك إلى أن عاد إلى وطنه، وإلى مدينته القاهرة التي وصفها في قصيدته «أغنية للقاهرة» بقوله :

أهواك يا مدينتي
أهواك رغم أنني أُنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ
أعود كي أُشدّ في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك .

صحيح أن صلاح سرعان ما وجد المنصب اللائق، وكان ذلك حين تولى الإشراف على هيئة الكتاب، محل الدكتور الشنيطي، وفتح أبوابها للأجيال الجديدة، وصحيح أن وزير الثقافة الجديد منصور حسن وضع ثقته فيه، وأتاح له أن يفعل ما يريد، ولكنه ظل بلا مأوى حنون على المستوى الشخصي، ومنطوياً على جرح قديم لم يندمل بسبب زواجه الأول، ومتَّهماً بلا جريمة في عواصف السياسة التي وضعت يده في يد نظام سياسي ظل يرفضه في أعماقه، ولكنه ما كان يستطيع أن يجاهر بالعداء، فظل محتمياً وراء الأقنعة والكنايات والتمثيلات التي كشفت موقفه كالصدق العريان، وجعلته يبدو – دائماً – حكيماً محزوناً، رحمه الله .

جابر عصفور

الدقي ديسمبر٢٠١٥م

أولاً
قراءات عامة

رؤية عالم صلاح عبد الصبور
١٩٣١-١٩٨١

إن العلامة الأولى التي يتميَّز بها الشاعر العظيم، المجدِّد حقاً، هي قدرته على تحويل المسار الذي قبله . إنه يبدأ من حيث انتهى السابقون، لا ليسير في الطريق الذي ساروا فيه، والذي لا يزال يمضي فيه معاصروه، بل يختطّ لنفسه طريقاً جديداً، ويقتحم بشعره فضاءات مغايرة، فضاءات تحمل من غوايات التحول ما يغري الآخرين بالاتجاه إليها، والانجذاب إلى وعودها . ولذلك فهو الشاعر الذي يغدو ما بعده مختلفاً عما قبله، بل يغدو ما بعده منطوياً على وعود غواياته التي لا تكفّ عن إثارة من يدنو منها على امتداد الأجيال اللاحقة . وما ذلك إلا لأن هذا الشاعر يبدأ بالمغايرة التي يشعر بها عميقاً في داخله، ويسعى إلى أن يستنزل من سماء أمنياته بوارق الإبداع الذي ليس كمثله إبداع سبقه، فيغيّرُ الشعر بحضوره، ويدفعه إلى أن يفارق قواعده المقررة، وتقنياته المألوفة، ورؤاه الموروثة، مندفعاً إلى آفاق غير مطروقة أو متوقعة .

مثل هذا الشاعر لا يتكرر كثيراً، لا يظهر كل عام، ولا تجسّده الكثرة الكاثرة من «الشواعير»، أو الشعراء الذين يقولون المعاد من الكلمات التي قد تجهنمها الغيرة، أو شهوة الظهور، وإنما

يأتي هذا الشاعر على سبيل الاستثناء الذي يكسر القاعدة، في اللحظة الفاصلة بين الرماد والورد، وبعد أن يدعوه الشعر كما يدعو نسمة الحياة التي يرجوها، أو لهب التجدد الذي يتشوق إليه، فيأتي الشاعر المجدِّد، مشروطاً باللحظة التاريخية التي يتولّد فيها كالشاهد أو العرَّاف، محكوماً بها كالضحية، ليغوص في أعماق الجرح كالباحث عن أصل الداء، أو يحلِّق في مدائن اللحظة التاريخية كغيمة لا تمطر إلا الأسئلة، متكلِّماً كالحكماء المحزونين، أو الأنبياء المغتربين، أو البشر المقموعين، متوسِّلاً بالأمثال الملتفَّة بالأسمال، أو الرموز الملتبسة بالأقنعة، أو الكلمات العارية الملساء، فيغدو جسد الواقع كالصدق العريان .

وصلاح عبدالصبور واحد من هؤلاء الشعراء الذين لا يتكرّرون كثيراً في تاريخ الشعر، فشعريته الاستثنائية أضافت إلى تجربة الشعر الحر التي مضى على بدايتها ما يقرب من قرن، وتحتاج بالقطع إلى مراجعة نقدية جذرية، مراجعة تعيد النظر في التراتب المتوارث الذي لا يزال عالقاً بالأذهان . ولم تضف شعرية صلاح عبد الصبور إلى تجربة الشعر الحر في واقعها العربي إلا مع إضافتها إلى ميراث الشعر في مصر بما أسهم في تحويل مجراه، وما جعلنا نستطيع الحديث عن الشعر في مصر قبل صلاح عبدالصبور، والشعر في مصر بعد صلاح عبد الصبور .

ونحن نحتفل بذكرى ميلاد صلاح عبد الصبور في هذه الأيام التي نفتقده فيها، خصوصاً بعد أن أصبحت حياتنا مصداقاً لقوله :

هذا زمن الحق الضائع
زمن لا يعرف فيه مقتول
من قاتله، ومتى قتله
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

لقد ولد صلاح عبد الصبور في الثالث من مايو سنة ١٩٣١ورحل عن دنيانا في الثالث عشر من أغسطس سنة ١٩٨١، بعد أن أكمل عامه الخمسين بأشهر معدودة، وبعد أن كان ملء السمع والبصر، أخذت ذكراه في الشحوب، لولا مجاهدة أصدقائه وأحبائه، حتى لا يطمس النسيان على حضوره الشعري الخلاق، خصوصاً أن آفة حارتنا النسيان، كما قال نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا ». وعندما أتطلع إلى إبداعه بعد ما يزيد عن ثلاثين عاماً من رحيله المفاجئ، أجد أن قامته الشعرية لا تزال عالية، لم يجاوزها أحد في مصر، فصلاح العزيز لا يزال أكبر شاعر مصري بعد شوقي. وسدَى ما حاوله الذين عاصروه أو الذين جاءوا بعده من احتلال مكانته

التي ظلت مصانة، متأبية على النسيان والتجاوز في آن . وقد عرفت صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان على السواء، وأسهم في توثيق علاقتي به أنه تخرج في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة الذي تخرجت فيه، بعده بسنوات عديدة . لكن قارب ما بيننا أستاذته وأستاذتي سهير القلماوي . وكان إعجابي بشعره حافزاً على أن استهل حياتي النقدية في عالم الشعر بدراسة عن تطور الوزن والإيقاع في شعره، سنة ١٩٦٦، وقد نشرت مجلة « المجلة » هذه الدراسة، وأعجبته، وكانت السبب في وصل حبال الود بيننا . وازدادت علاقتي به حميمية، عندما اقترح على أستاذي المرحوم عز الدين إسماعيل أن يرأس تحرير مجلة رصينة في النقد الأدبي، على أن أساعده مع صديقي صلاح فضل . وبالفعل صدرت المجلة التي اخترنا لها عنوان فصول وظهر عددها الأول في شهر أكتوبر سنة ١٩٨٠، ونجحت نجاحاً باهراً . لكن سرعان ما تركنا صلاح فضل ليعمل مستشارا ثقافياً لمصر في إسبانيا، وبقيت مع عز الدين إسماعيل الذي ألقى أغلب العبء على كاهلي لثقته في جديتي، فازدادت حميمية العلاقة بصلاح عبد الصبور الذي كان رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب في ذلك الوقت، وصرت أراه كل يوم في الهيئة، وأراه في سهرات الجمعية الأدبية المصرية التي كان أبرز أعضائها، وأنا أصغر الأعضاء . وكان يحب العطاء في المعرفة، وكنت أحب النوال، فأنزلته مني منزلة الأستاذ والأخ الكبير، وأنزلني منزلة المريد والناقد

الواعد والصديق الحميم . وكانت دواوينه قد حققت له المكانة الكبرى في الشعر المصري، وكذلك مسرحياته، وتتابعت الأيام إلى أن حدثت السهرة المشؤومة التي كتبت عنها في هذا الكتاب، وشعر صلاح بالإرهاق، فاصطحبته والشاعر أحمد عبد المعطى حجازي إلى مستشفى هليوبوليس، ونحن نظن أن الأمر بسيط، لكن بعد أن وصلنا المستشفى، ضربت الأزمة القلبية أظفارها في جسد صلاح، وسرعان ما أفقت وحجازي على كارثة أننا فقدنا أهم وأكبر شاعر مصري بعد شوقي، ولا يزال أهم وأكبر شاعر مصري بإنجازاته التي لم يجاوزها شاعر غيره من معاصريه أو اللاحقين عليه . وبالفعل، لا يزال صلاح عبد الصبور علامة فارقة ليس في تاريخ الشعر المصري الحديث وإنما في تاريخ الشعر العربي كله .

لقد جاء صلاح عبد الصبور إلى القاهرة من مدينته الزقازيق، محافظة الشرقية، بعد أن أنهى دراسته الثانوية، وواجه الحياة الثقافية في القاهرة، شاباً يافعاً في السادسة عشرة من سني عمره، قاصداً إلى دراسة الأدب العربي في القسم الذي كان من أعلامه طه حسين ومحمد كامل حسين وشوقي ضيف وسهير القلماوي، وفي الكلية التي شهدت الأصداء الإبداعية لأمثال لويس عوض الذي أصدر ديوانه العلامة « بلوتولاند » في السنة نفسها التي التحق بها الفتى صلاح عبدالصبور بقسم طه حسين . وكان من الطبيعي أن يختار الفتى صلاح قسم اللغة العربية، فقد كتب الشعر منذ

أن وعى كلمة ثقافة، أو كتبه الشعر فيما يقول في كتابه «على مشارف الخمسين ». وجاء إلى قسم اللغة العربية حاملاً قصائده التي أبانت عن تميزه الشعري، والتي تأثر فيها بالأصوات الرومانسية العالية التي قادت مسيرة التجديد الشعري، في مصر، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . وكان من الطبيعي أن يبحث الفتى الشاب عن الشعراء الذين قرأ لهم وتأثر بهم : علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، وهم أصحاب الأصوات الموازية للأصوات المهجرية التي كان أقربها إلى قلب الفتى الشاب : جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، وأضيف إليهم – من شعراء « أبولو » – أبو القاسم الشابي ١٩٠٩–١٩٣٤وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ –١٩٥٥) وقد تميزوا جميعاً بتجديد القصيدة العربية، شكلاً ومضموناً، في مداها الرومانسي الذي تجاوب والأصوات الجديدة لشعراء اليسار الذين أخذ يبرز منهم عبدالرحمن الشرقاوي ورفاقه .

وكان من الطبيعي أن يسعى الفتى الشاب إلى ملاقاة الشعراء الذين قرأ لهم وتأثر بهم، قبل أن يفارق مدينة الزقازيق إلى القاهرة، ويلتحق بكلية الآداب سنة ١٩٤٧، وقاده بعض الذين سبقوه إلى القاهرة، وتأثروا بالشعراء الذين تأثر بهم، إلى مقهى عبد الله في الجيزة، حيث التقى بالناقد، جهير الصوت في ذلك الزمان، أنور المعداوي الذي كان يكتب مقالات عن علي محمود طه، وعن غيره من الأدباء، خصوصاً الشباب

الواعد من أمثال نجيب محفوظ في القصة التي كان قد أصدر فيها مجموعة « همس الجنون » (١٩٣٨) والروايات التاريخية «عبث الأقدار» (١٩٣٩) و«رادوبيس» (١٩٤٣) و«كفاح طيبة» (١٩٤٤)، إلى جانب الروايات الاجتماعية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) و«خان الخليلى» (١٩٤٦) و«زقاق المدق » (١٩٤٧). وكان المعداوي نجم النقد الأدبي في مجلة «الرسالة» إلى جانب كُتّاب بارزين من أمثال زكريا الحجاوي. ورحّب المعداوي بالفتى الشاب، ورأى فيه شاعراً واعداً، فمضى في تشجيعه ومساعدته على نشر بعض قصائده الأولى في مجلة «الرسالة» التي كان يصدرها الزيات، وقدّمه إلى محمود حسن إسماعيل الذي سرعان ما تعلق به الفتى الذي كان يحفظ شعره قبل أن يأتي إلى القاهرة، وسعى الفتى إلى معرفة علي محمود طه الذي سرعان ما توفي سنة ١٩٤٩، تاركاً في قلب الفتى حسرة عدم القرب منه والاستماع إليه، وذلك على نحو ما فعل مع محمود حسن إسماعيل الذي أصبح أحد أساتذته العمليين في الشعر، جنباً إلى جنب إبراهيم ناجي الذي أبدى استحسانه لشعر صلاح، بعد أن استمع إليه يلقي قصيدة له مع عدد غير قليل من أمثاله في جمعية الشبان المسيحيين التي كانت منفذاً للشباب الذي انطوى على بذرة إبداع الشعر، فلفت صلاح سمع ناجي الذي دعاه وصديقه الفيتوري إلى لقائه في عيادته بحي شبرا. وبدأت علاقة وثيقة بين الاثنين: الشاعر الكبير والفتى الواعد، وظلت العلاقة حميمة إلى أن توفي ناجي

في أوائل ١٩٥٣، تاركا أثراً عميقاً ظهر في شعر صلاح في تلك الفترة . حسبي القول إن قصيدة صلاح « الإله الصغير » التي استبقاها – فيما استبقاه من شعر البداية – لا تخلو من بصمات ناجي في هذين البيتين :

كان لي يوماً إله ... وملاذي كان بيته
قال لي : « إن طريق الـ ... ورد وعر فارتقيته

وهما بيتان يمكن أن نجد فيهما صدى لما قاله ناجي في قصيدته « كبرياء »:

وحبيب كان دنيا أملي ... حبه المحراب والكعبة بيته
من مشى يوماً على الورد له ... فطريقي كان شوكاً فمشيته

وأضيف إلى ذلك أن قصيدته « لقاء » التي كانت أولى القصائد التي غناها صديقه عبد الحليم حافظ الذي جاء معه من الزقازيق إلى القاهرة، تحمل أثر ناجي وبصمته الواضحة، ابتداء من مطلعها الذي يقول :

بعد عامين التقينا ها هنا ... والدجى يغمر وجه المغرب
وشهدنا النور يخبو حولنا ... فسبحنا في جلال الموكب
وانتبهنا فتبعنا ظلنا ... دمعنا ينطق واللحظ أبي

ويذكرنا البيت الأخير بإشارته إلى صورة إبراهيم ناجي «وعدونا فسبقنا ظلنا » في إحدى قصائده التي غنتها أم كلثوم .

ولم يكن هذا التأثر شبه الحرفي بعيداً عن التأثر غير المباشر بطريقة بناء الصورة التي تميز بها محمود حسن إسماعيل، والتي يمكن أن نرى صداها في مقطع من قصيدة

«حياتي وعـود» التي تنتسب إلـى شعر صلاح في سنوات الدراسة في قسم اللغة العربية، خصوصاً حين يقول :

وكـان لنا مقعد في الغمام	وأرجوحـة من ضياء القمـر
وكـــوخ بنيناه من دمعنا	ومن خوفنا الخائف المستعـر
ومضطجع عند حوض الزهور	ومـتـكـأ عـنـد ظـل الشـجـر
وأغنـيـة كحفيف الحرير	شـدونا بها نترضى القدر

ولم يكن هذا التأثر بـالأصوات الرومانسية التي اقترب منها صلاح الفتى، وتأثر بها، أو تتلمذ عليها، بنافٍ ما ترسب في وجدانه من قراءة الشعر القديم الذي التهم عدداً غير قليل من دواوينه، قبل أن يغادر الزقازيق إلى القاهرة، وقبل أن يغادر الديباجة القديمة إلى التنويعات النغمية الرومانسية التي ظلت ملامحها بارزة في شعر صباه إلى أن تخرج في قسم اللغة العربية سنة ١٩٥١ وذلك بعد أن حفظ أغلب شعر المتنبي وأبي العلاء وغيرهما من الشعراء القدامى الذين لم يتركوا ذاكرته أبداً . ويبدو أن الماركسية فتنت الشاعر الشاب قبل تخرجه، فقد كانت كلية الآداب (جامعة القاهرة) تموج بالتيارات الجديدة التي أدارت رأس الفتى الذي أخذ عقله يمتص الجديد من كل شيء حوله : السوريالية والرمزية والوجودية والماركسية . كما خلبت لبّ الشاب صرخة نيتشه عن موت الإله، وكان صلاح قرأ له : « هكذا تحدث زرادشت » في ترجمة فيلكس فارس التي أتاحت للطالب الذي لم يتخرج أن يعرف صوتاً موازياً لصوت جبران، وأكثر تشاؤماً وسوداوية من أبي

العلاء . ولكن الماركسية كانت لها جاذبية خاصة، خصوصاً بما كانت تعد به من يوتوبيا أرضية على الأرض، لا تحتها، فانجذب طالب قسم اللغة العربية إليها، وتزايد هذا الانجذاب بعد تخرجه وانغماسه في معترك الحياة العملية، واقترابه من مبدعي الطليعة الوفدية الذين تحلقوا في جريدة « المصري » التي سرعان ما تبنَّت قصائد الشاب الذي أخذ ينشر فيها .

وكان صلاح قد اقترب – قبل ذلك، ورفاق دراسته : عز الدين إسماعيل وفاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمي وأحمد كمال زكي وعبدالغفار مكاوي – من محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣–١٩٦٧) القاص البارز والأديب اللامع في ذلك الزمان، وكان وكيل وزارة المعارف ومستشارها الفني الذي تعاطف مع مواهب المعلمين الجدد، واختص صلاح ورفاقه بالرعاية، وأتاح لهم الإشراف على مجلة « الثقافة » التي كان أحمد أمين يشكو من تراكم خسائرها التي تتحمل أعباءها لجنة التأليف والترجمة والنشر التي كان يشرف عليها . وبالفعل نهضت مجموعة صلاح بعبء إخراج المجلة، كتابة وإعداداً ورسماً وإسهاماً في التوزيع، وذلك ما بين أغسطس ١٩٥٢وفبراير ١٩٥٣ . ولكن خسائر المجلة ظلت مستمرة، فاستعادها أحمد أمين، وعاد الرفاق إلى الالتقاء في جمعية المعلمين، قبل أن يهجروا مهنة التعليم في مدارس وزارة المعارف، فينصرف بعضهم إلى الصحافة،

مثل صلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمي، بينما ينصرف الآخرون، عز الدين إسماعيل وأحمد كمال زكي وعبدالغفار مكاوي ، إلى مواصلة الدرس الجامعي إلى أن «تدكتروا ».

وكان طبيعياً أن تنشر المجموعة (التي أصبحت النواة الأولى للجمعية الأدبية المصرية) أعمالها الأدبية في « الثقافة ». ونشر صلاح – إلى جانب بعض محاولاته القصصية التي هجرها – أولى قصائده في الشعر الحر، وهي قصيدة « أبي » ، وكان ذلك في العدد الخامس من يناير سنة ١٩٥٣ . وكانت القصيدة بداية تحوله من القالب العمودي الرومانسي إلى القالب التفعيلي الذي أشاعت نازك الملائكة تسميته التي لا تزال باقية : الشعر الحر .

وعاد صلاح، بعد إغلاق « المصري » التي احتضنه فيها الرفاق الماركسيون، جنباً إلى جنب مجلة « الآداب » البيروتية التي أسسها سهيل إدريس، سنة ١٩٥٣، وجعل منها منبراً للتيار القومي الذي كان لا يزال متوافقاً مع غيره من التيارات المؤمنة بثالوث : الوحدة والعدالة الاجتماعية والحرية، تلك الشعارات التي كانت تعني التحرر من الاستعمار الذي كان لا يزال جاثماً على صدور أغلب الأقطار العربية المتطلعة إلى الحرية والعدل والوحدة .

وكان من الطبيعي أن يتبنَّى صلاح مواقف الطليعة

الوفدية في الدفاع عن الديموقراطية . وهو السبب الذي دفعها إلى الوقوف ضد جمال عبد الناصر الذي كان يقود الجناح المعادي للديموقراطية في أزمة مارس ١٩٥٤، ولذلك كتب صلاح عبد الصبور رفضه الأول للتيار الديكتاتوري الذي تبناه عبد الناصر في قصيدته « عودة ذي الوجه الكئيب » التي نشرتها جريدة « المصري » أثناء احتدام الأزمة، وظلت القصيدة على حالها في ديوان صلاح الأول « الناس في بلادي» ، لكن بعد أن أهداها الشاعر إلى الاستعمار وأعوان الاستعمار في نوع من التقية، أو على سبيل التراجع، خصوصاً أن الديوان الأول صدر في موجة الفرح القومي للانتصار على الاستعمار في حرب السويس سنة ١٩٥٦ .

ومن الواضح أن اقتراب صلاح من الطليعة الوفدية تزامن والتخلي عن الرومانسية التي ظل الفتى الشاعر منطوياً عليها كالحب الأول . وكانت نتيجة التأثر بشعراء من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي ١٩٢٠-١٩٨٧ التخلّي عن القالب الخليلي العمودي في النظم، والانتقال إلى الشعر الحر الذي انتسبت إليه قصيدتا الشرقاوي المدويتان، في هذا الزمان، وهما : « من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي » و«عزة والرفاق ». وقد حملت قصيدة « أبي » تأثير عبدالرحمن الشرقاوي في أمرين : أولهما الاهتمام بالحياة الشعبية للفقراء بوجه عام، والكادحين في القرية بوجه خاص، وثانيهما : التقريب ما بين لغة الشعر والحياة . وشيئاً فشيئاً أخذ صلاح يقترب

من الواقعية الاشتراكية التي كانت المذهب الأدبي الملازم للماركسية في ذلك الزمان، وأن يكتب في مداها قصائد من أمثال « الناس في بلادي» و«الملك لك » و«زهران » وغيرها من قصائد ديوان « الناس في بلادي» الذي تبنت نشره مجلة « الآداب » ذات الاتجاه القومي . وكان لنشر الديوان الأول (في يناير ١٩٥٧) دوي هائل، في مدى صعود التيار القومي إلى ذروته، خصوصاً بعد أن خرج منتصراً على العدوان الثلاثي الذي قضى على الاستعمار القديم إلى الأبد، وفتح أبواب الأمل في حياة مغايرة، عمادها شعارات : الحرية والاشتراكية والوحدة .

– ٢ –

كان الترحيب اليساري بديوان « الناس في بلادي» طاغياً، إلى الدرجة التي لم ينتبه فيها اليسار الغالب إلى البعد الوجودي الذي انطوت عليه قصائد لم يتسلّط عليها الضوء اليساري الذي كان يبحث في قصائد « الناس في بلادي» عما يتجانس ومنطلقاته الفكرية، غير منتبه إلى وجود قصائد مغايرة لم تخل من الهم الوجودي . أقصد ذلك الهم الذي سرعان ما تصاعد بعد العام السابع والخمسين، خصوصاً بعد أن قاد خروتشوف حملة تعرية الستالينية والكشف عن كوارثها في الاتحاد السوفييتي الذي أخذ أدباؤه – من أمثال إيليا أهرنبورج – يكتبون عن « ذوبان الجليد ». وأضاف إلى

تعرية الستالينية غزو الاتحاد السوفييتي للمجر، وقمع ثورتها الشعبية التي أعدم قادتها المرتدون، فيما رآه صلاح جريمة غزو لا تختلف كيفياً عن جريمة العدوان الثلاثي على مصر.

وكانت « الوجودية » هي الوسط الذهبي الذي يبقى على الميل إلى العدل الاجتماعي والنزعة الفردية على السواء. وقد ظل هذا الوسط الذهبي بمثابة وصفة سحرية أو صيغة توفيقية، واجه بها الكثيرون الجذرية الماركسية (السوفييتية الستالينية) والجذرية الليبرالية. ولا غرابة – والأمر كذلك – أن يكتب صلاح عبد الصبور ديوانه الثاني « أقول لكم » سنة ١٩٦١، من منظور وجودي واضح، أغضب الرفاق الذين كان أغلبهم في السجون الناصرية، والذين رأوا في الديوان ردة فكرية، ونظماً بلا شعر، فاتفقوا مع أنصار المدرسة التقليدية (التي أصبح العقاد وثنها الأكبر) في الهجوم على الديوان، من منظورين متناقضين لكن تجمعهما وحدة الهدف.

وأتصور أن الهجوم على « أقول لكم » دفع صلاح إلى وضع أفكاره ومعتقداته الشعرية موضع المساءلة الجذرية، خصوصاً بعد أن هاجم لويس عوض الديوان، ورأى فيه تراجعاً فنياً للشاعر الذي فرح بوعوده الإبداعية فرحاً غامراً، عندما أصدر ديوانه الأول. وكانت نتيجة المراجعة، فكرياً، الارتحال عن الوجودية إلى نزعة إنسانية، لم تكن تفترق جذرياً عن « الإنسانية الجديدة » التي انحاز إليها لويس

عوض بعد تحوله عن الماركسية . وفي الوقت نفسه، كانت نتيجة المراجعة، إبداعياً، الإيمان بأن علاقة الشاعر بنفسه، في مدى الصدق مع الذات، يجب أن تكون أكثر وثوقاً وحميمية من علاقته بالعالم، حتى يستطيع أن يعيش إزاء عصره، لا فيه، وأن الفكر لابد أن يذوب في الشعر لا أن يعلو عليه، وأن امتزاج العقل والقلب في القصيدة هو الخطوة الأولى التي ينطلق منها الشاعر ليصوغ بها رؤيته للعالم، أو تحليقه في المدى اللانهائي للكون بجناحي الفكر والشعور، وأضيف إلى نتيجة المراجعة اكتشاف المنبع الصوفي الذي بدأت بوارقه الأولى في « الناس في بلادي» ، واكتملت في ديوان « أحلام الفارس القديم » الذي صدر سنة ١٩٦٤، وذلك جنباً إلى جنب « مأساة الحلاج » التي اكتملت بها مسرحة القناع الصوفي الذي تخفى وراءه الصوفي « بشر الحافي » ، وبعض أقنعة « أحلام الفارس القديم » الذي نال من الاستحسان النقدي ما لم ينله ديوان « أقول لكم ». وكان « أحلام الفارس القديم » اقتحاماً إبداعياً للأفق الإنساني الرحب، الأفق الذي لا يخدم الفن فيه المجتمع أو الطبقة، فالهدف النهائي من الفن هو الإنسان، وغايته الفضائل، لا الأخلاق، ومقصده النهائي هو الإيمان لا الأديان . ولا يتأتي ذلك إلا إذا اتسم الإبداع بالشمول والاتساع والعمق، وجعل موضوعه كل ما في الوجود، ابتداء من الإنسان، مروراً بالطبيعة، وانتهاء بالمطلق، حيث الإيمان الذي يجاوز المعنى الحرفي للديانات، والشعر الذي يغوص

في زمنه ولغته ليتجاوب مع كل شعر مثله في كل زمان ومكان ولغة، فالشاعر ينتسب إلى قبيلة الشعراء في النهاية، القبيلة التي تنطوي على شهوة إصلاح العالم بما يصل بينها رغم اختلاف اللغات والأجناس والديانات .

ومن المؤكد أن المسافة بعيدة بين الشاعر المفكر الذي انتهى إليه صلاح عبد الصبور، والفتى الذي خرج في المظاهرات مطالباً بالحرية السياسية، وهو في الرابعة عشرة من عمره، والفتى الذي اعتقل لوقت قصير سنة ١٩٤٩، قبل تخرجه في الجامعة، والفتى الذي بهرته العدالة الاجتماعية التي حسبها لا تتحقق إلا في يوتوبيا الماركسية . هذا البعد في المسافة هو ثلاثة أبعاد في حقيقة الأمر : بعد الفتى الرومانسي الذي تقمص حضور الشعراء الكبار طوال الأربعينيات، وبعد الوجودية التي أسلمت إلى الإنسانية، عندما نضج الشاب، وأصبح حكيماً محزوناً، لأن الوجود، على ما هو عليه، لم يعجبه قط، لما فيه من قسوة وامتهان وظلم واستغلال، فقرر الارتحال في نزعته الإنسانية إلى أقصى مدى يمكن أن يصل إليه ارتحال السندباد – الرمز الذي اتحد به صلاح منذ قصيدتيه : « الرحلة » و«رحلة في الليل » في ديوانه الأول، إلى قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » – آخر قصيدة كتبها بعد ديوانه الأخير، « الإبحار في الذكرى » ، ونشرها في مجلة « العربي » الكويتية (العدد ٥٣ أكتوبر ١٩٧٩).

ولم يتوقف صلاح، في كل مراحله، عن الإيمان بالكلمة

التي تحيي النفوس الميتة، وتحمل حلم الثورة إلى كل مكان، بحثاً عن عالم أجمل من الواقع، عالم بدأته كلمة وأنهته كلمة، بعد منتصف ليل الرابع عشر من أغسطس سنة ١٩٨١ .

- ٣ -

هكذا صاغ صلاح عبد الصبور رؤية شعرية متكاملة للوجود، قضاياها الأساسية : الإنسان والمطلق والطبيعة . الإنسان من حيث هو مجلى المطلق المسكون برغبة المعرفة التي تقوده إلى المحظور، والإنسان الذي لا يخلو من ملاك ينطوي على كل ما هو حق وخير وجمال، والإنسان الذي لا يخلو من شيطان، يفترس غيره، فيحيل الوجود إلى غابة، والكائن إلى وحش في فوضى زمن لا يعرف فيه مقتول مَنْ قاتله ومتى قتله .

أما الطبيعة فهي المجلى الموازي للإنسان ومرآته في آن، لكنها المجلى الثابت الذي لا يعاني ما يعانيه الإنسان من تغير أو تحول أو تبدل أو سرعة عطب، فهي الثابتة مقابل الإنسان المتغير، وهي لا تفنى أو تتبدد بينما الإنسان يفنى ويتبدد، وذلك بما يذكره، في أحوال تأمله، بصغار شأنه، أو بأنه جرم صغير انطوى فيه العالم الأكبر . والمطلق هو أصل الوجود الذي يوجد في كل الوجود، الخالق الذي أسلم العالم إلى الإنسان بريئاً نقياً، فالله لم يبرأنا ليعذبنا، بل ليرانا ننمو، وتلامس جبهتنا وجه الشمس، الحقيقة، لكي نكون جديرين

بكوننا مخلوقات الله التي صوّرها على صورته، تمجيداً لها وتمييزاً عن بقية خلقه من حيوان أو جماد، ولذلك فالمطلق هو العلة الأولى التي تثير من الأسئلة ما يدفع الإنسان إلى الإبحار الأبدي للبحث عن يقين . كي يهدأ أو يستريح أو يسعد في الدارين .

وشمول رؤية العالم (الإنسان، الطبيعة، الحيوان) لا تخلو، على هذا النحو، من عمقها النوعي، وخصوصيتها الكيفية، كما تتميز بتعقيداتها وتعدد مستوياتها، وتنوع علاقاتها، وذلك جنباً إلى جنب جذريتها الإبداعية التي تهدف إلى أن ترتقي بالإنسان من مستوى الضرورة إلى أفق الحرية، سواء في حوار الإنسان مع نفسه، أو حواره مع غيره من بني الإنسان، أو حواره مع الطبيعة، أو حواره مع المطلق في دائرة التأملات الميتافيزيقية التي تأخذ في الاتساع عبر دواوين صلاح المتلاحقة .

والمركز الأول الذي تدور حوله هذه الرؤية هو الإنسان الذي كان له – وحده – الملك في عالم صلاح عبدالصبور، حين كتب قصيدته « الملك لك » التي نشرها في جريدة « المصري » سنة ١٩٥٤ . لكن مأساة هذا الإنسان أنه يريد أن يطول بالأصابع المجذوذة نجوم أحلامه اللامحدودة، وأن يقاوم الشر الذي استولى على كل ما حوله، ويواجه الزمن كما يواجه كل عوامل التحلل والفساد والظلم في المجتمع . وعذاب رحلته العقلية والروحية سرّ تميزه الذي يجعله يموت

واقفاً في احتجاج نبيل أو تمرُّد جليل . هذا الإنسان ظلَّ صلاح عبدالصبور على إيمانه به، حتى في سخطه عليه، أو لعنته إياه، إذ لم يجحد، قط، قدرة الإنسان الخلاّقة على إنشاء العالم في أفضل صورة، وأحسن نظام .

وأتصور أن إيمان صلاح عبد الصبور بالإنسان دفعه إلى الانتساب إلى قضايا الإنسانية في كل مكان، بعيداً عن المدارات المغلقة للنزعات العرقية والدعاوى السياسية أو حتى التأويلات الدينية التي تنغلق بالكائن على نفسه، وتنزوي بالحضارة عن حركة التاريخ، وتهبط بالمبدع إلى قرارة القرار من التعصب العقلي والانحدار الروحي . وكان من نتيجة ذلك أن انتسب صلاح عبدالصبور إلى وحدة التراث الإنساني من غير أن ينسى خصوصيته بوصفه شاعراً عربياً مصرياً، ولم يعرف الانحياز إلى ميراثه الشعري الذي كان ينطوي عليه في داخله، وجعل ميراثه تراث الإنسانية الإبداعي في كل حضارة قديمة أو حديثة . ولكنه لم يتّبع هذا التراث تقليداً، وإنما ابتدعه وأعاد إنتاجه، ضمن تشكيله رؤيته الجذرية الخاصة . ولذلك لم يتردّد في مساءلة تراثه الإنساني : معارضةً أو تضميناً أو تناصاً أو حتى محاكاة ساخرة، كما لم يتردد في إعلان انتسابه إلى قبيلة الشعراء في كل مكان، وذكر أقرانه من الشعراء الذين عرفهم وعرفوه : أوبرستاد من أوسلو، إيفتشنكو من موسكو، رضا براهني من إيران، وذكر أقرانه من الشعراء الذين تعلم منهم، أو تأثر بشعرهم، وكتب

عنهم . والقائمة طويلة تضم : ت.إس . إليوت، وكفافي، وسان جون بيرس، ولويس أراجون، وديلان توماس، وكازنتازاكس، ولوركا، وويتمان، ورضا براهني الإيراني، وجونار إكليوف السويدي، فضلاً عن مایاكوفسكي، وباسترناك، وبوشكين، وبرخت، وسافو، والشعراء الميتافيزيقين في إنجلترا، واللورد بايرون، وكولردج صاحب قصيدة « الملاح القديم » التي ظلت قريبة من قلبه، وعشرات غيرهم من الشعراء الذين ظل يشعر بالانتماء إلى الجوهر الصافي للشعر الذي أبدعوه، بعيداً عن أردية المدارس والمذاهب التي يتمرد على حَرْفيّتِها كل شاعر أصيل . والنتيجة هي ما نقرأه له من أبيات :

يسألني بول إليوار
عن معنى الكلمة
«الحرية »
يسألني برتولد برخت
عن معنى الكلمة
« العدل »
يسألني دانتي أليجيري
عن معنى الكلمة
« الحب »
يسألني المتنبي
عن معنى الكلمة
« العزة »

يسألني شيخي الأعمى
عن معنى الكلمة
« الصدق »
تسألني القدم السوداء
عن معنى الكلمة
« الصمت ».

وهي أبيات تصل، أولاً، بين شعراء لغته وشعراء العالم في وحدة لا تعرف التمييز أو التحيز . وتبين، ثانياً، عن الإيمان بالقيم التي تجمع ما بينهم : الحرية، العدل، الحب، العزة، الصدق . وتكشف، ثالثاً، عن الدور الذي يؤديه الشاعر في جوقة قبيلة الشعراء في كل مكان، وهو السعي الدؤوب الذي يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث مع الحلاج، أو الصمت الاضطراري الناتج عن وحشية القمع الذي يتعرض له الشاعر المختفي وراء الرمز أو القناع .

وطبيعي، والأمر كذلك، أن تكون مساءلة التراث الشعري كمساءلة الوجود والكائنات دافعاً أساسياً من دوافع العملية المتحدة للحوار القلق الذي غدا عنصراً تكوينياً في شعر صلاح عبدالصبور، خصوصاً في توتر هذا الشعر بين تعارضاته، وفي صياغته أسئلته الجذرية التي أرادت أن تكسر جدران الصمت، وأن تنطق – ولو على سبيل المراوغة المجازية – المسكوت عنه من الكلام المقموع سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً أو فكرياً أو حتى اعتقادياً . وكانت الدرامية نتيجة

الحوار المتوتر بين المتناقضات، والصدام المتوقع بين المتشابهات المختلفات للإخوة الأعداء من ناحية، وأشكال الصدام الداخلي للأنا التي تنقسم على نفسها فتتعدد تجليات صراعها الداخلي من ناحية مقابلة . وكانت النتيجة تولد بذرة الدراما الشعرية من داخل القصائد الغنائية، ونمت هذه البذرة، وأثمرت المسرح الشعري الذي مضى به صلاح عبدالصبور إلى مدى غير مسبوق، لم يصل إليه شاعر عربي قبله أو بعده، فأضاف إلى ما سبق إليه الشرقاوي، كمياً وكيفياً، وتمايز عن أقرانه الذين لم يصل واحد منهم إلى أفقه الدرامي في الإبداع الشعري، خصوصاً بعد أن آمن أن الشعر أصل المسرح، وأن عودة المسرح إلى الشعر هي عودة الفرع إلى الأصل، والنهر إلى البحر .

ولقد كان إيمان صلاح عبدالصبور بالإنسان موازياً لإيمانه بالحضور المادي لهذا الإنسان في تجسّده وتعيّنه، خصوصاً من حيث هو حضور جسدي محدد، ووجود حسي مُشخَّص، حضور أو وجود لا يمكن فهم جوانبه الروحية أو الوجدانية أو العقلية من غير الغوص عميقاً في كنه الوعي بالجسد، وإدراك سر الانتساب إلى شهوة الأطراف التي تَلمسُ أعرَاقَ الأشياء :

أنتسب إلى جسمي
أنتسب إلى شهوة أطرافي أن تلمس أعراق الأشياء

شهوة شفتي أن تَنْدى، وتندَّى
أن تَسقي، أن تُسقى
حتى تقنص روح الجلد الحمراءْ

والانتساب إلى الجسد، خلال مثل هذه الأبيات، هو انتساب إلى شهوة المعرفة التي يغدو الإبحار، في الجسد، موازياً للإبحار وراءها، فالجسد هو أول المعرفة التي ترهف فيها الحواس كلها، واصلة ما بين الشم واللمس والذوق والبصر الذي سرعان ما يغدو بصيرة، تبدأ من شهوة الرغبة في معرفة النفس، وكيف تصير الرغبة لحظة صحو، وكمال الرغبة لحظة محو، فتتقلب الذات العارفة من حال إلى حال، أو تجمع ما بين الحضور والغياب الذي يجعل الكائن مسلوباً في الحالين، رهيفاً كالموسيقا، لكن مغترباً في أنحاء الكون الذي أول منافذ معرفته الوعي بالجسد الذي هو وعي بالحضور والغياب في آن .

هذا الوعي بالجسد، من ناحية أخرى، لا يقتصر على «الجنس» الذي يجمع بين رجل وامرأة لأسباب عديدة . إنه يبدأ من إرهاف الحواس بما يجعل العين – مثلاً – ترى الألوان في الألوان، والضياء في الظلال، أو يجعل الكف تحسّ الدفء والصقيع في أكف رفقة المقام أو صحبة الترحال . ويمضي هذا الوعي صاعداً ليغدو وعياً بكينونة الأنا في حضورها الجسدي الذي يعني اكتمال الوجود، ويصل إلى

ذروته بالاكتمال بالآخر، فلا يتوقف عند مجرد متابعة النَّفَس المستعجل الحفيف الذي يشهق في الحلمة، وإنما يمضي إلى أحوال الوجد الصوفي الذي تصل فيه نشوة المعرفة بالحضور في حضرة الواحد الأحد إلى ذروتها التي ليس بعدها ذروة . وكان شعر صلاح يعلن انتسابه إلى هذا النوع من الوعي بالجسد، حسياً وروحياً ويتغلغل فيه، حتى من قبل أن نسمع رطان السنوات الأخيرة، ضيق الأفق، عن « كتابة الجسد ».

ويلزم عن ذلك أن الإنسان المتعيّن الذي يكتب نفسه حين يكتب جسده لا يكتمل في شعر صلاح عبدالصبور إلا بالحب الذي يعيد للإنسان براءته، وعفويته، وعرامة الإحساس بالحياة، فيختلس اللذة مع المحبوب مثل جناحي نورس، أو موجتين صفيتا من الرمال والمحار، أو نجمتين جارتين، فالحب هو الخلاص من الكون الكئيب . وحتى لو كان هذا الخلاص وقتياً، لا يدوم، لأنه بالفطانة اختنق، في كون خلا من الوسامة، أكسب صاحبه التعتيم والجهامة، إلا أنه يظل منطوياً على أمل في الخلاص، فالإيروس نقيض الثاناتوس ووجهه الآخر في شعر صلاح . ولذلك يظل الحب وتراً مشدوداً، واصلاً وفاصلاً، بين نقيضين : أولهما الحب الجسدي الخالص وثانيهما الحب الروحي الخالص، وما بينهما يمتد الحب حبلاً من نغم، يريق من عينيه في وسن المحبوب فيوقظه، ويوشوش صوته المنغوم في أذنه فيؤرجحه، وحين يطلقه بعد الغياب

فيه، يفنى دون أن يفارقه إلى أن ينتهي الليل، وتولد في الصباح مرارة أخرى، لا خلاص منها إلا بمحاولة الفناء، مرة أخرى، في الجسد الذي يغدو سبيلاً إلى المطلق، وزاداً تواجه به الذات العارفة مرارة أيام البشر المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت .

ويعني ذلك أن الحب قهار كمثل الشعر، لا تعنو له جبهة، وحدسي كمثل الرؤيا التي تبقى كما تبقى لحظة الكشف أو التجلي، ولكن بما يغري بمواصلة المسعى، والمضي وراءها كأنها وردة الصقيع التي تظل تغوي المسافر في الطريق إليها، حيث عذاب الطريق جزء من وعد الوصول الذي لا يتحقق في تمامه قط، بل في أبعاضه اللانهائية التي يغري كل منها في الإمساك بالكل عن طريق البعض . وإذا كان الحب هو الوصل والحضور في معنى من معانيه، فالزمان نقيضه الذي يشبه الريح التي تكنس كل ما يقع في مسارها الذي لا تمسكه اليد، والذي يستبدل الذكرى بالحب، والذكر بالنسيان فلا تبقى سوى صور باهتة، تطفو أحياناً على الذاكرة، حين نزور موتانا مثلاً، لكنها سرعان ما تنزوي في غياهب النسيان والغياب الذي يغطي على الذكرى بالغبار أو الرماد الذي تتنفسه الكائنات، فينسل في الشرايين والأفئدة، مذكّراً القارئ بأن الإنسان ابن الموت، وأن الموت هو نوع مواز من الخلاص.

أتصور أن إيمان صلاح عبدالصبور بالإنسان كان دافعَه إلى تجسيد النجمين اللذين تضيء بهما حياة هذا الإنسان، حتى في لحظات عمره القصير فوق الأرض لا تحتها . هذان النجمان هما : الحريةُ والعدل . الحرية من حيث هي استقلال الإرادة، وحق الاختيار، وإرادة الوجود، أو حتى إرادة رفض الوجود، والتمرُّد على عبثيته . والعدل من حيث هو سؤال أبدي يُطرح كل هنيهة، وحوار لا يتوقف بين الحاكم والمحكومين، والخالق والمخلوقين، والموجود وأصل الوجود .

والإيمان بالعدل هو الوجه الآخر من الإيمان بالحرية في شعر صلاح عبدالصبور، سواء في حال مساءلة الإنسان نظيره الإنسان، أو حال مساءلة الإنسان معنى الوجود، وأخيراً، مساءلة العلاقة بين المثقف والسلطان . ولذلك لا تخلو تأملات الإنسان من علاقته بالطبيعة، أو من علاقاته التي تتوتر ما بين أضداد الخير والشر، الجمال والقبح، التمييز والمساواة، التسامح والتعصب، النقل والعقل، الروح والجسد .

أما الحال الثاني فهو الحال الذي صاغه التأمل في الطبيعة لا على طريقة شوقي :

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري حتى أريك بديع صنع الباري

وإنما على طريقة التأمل في الوجود، من حيث هو علامات ومرايا : علامات تنبئ عما تنطوى عليه الطبيعة من أسرار

تغوي الإنسان بالبحث عنها وفيها، ومرايا للحضور الكلي للمطلق الذي هو موجود في كل الوجود، ولذلك تبقى الطبيعة خالدة بينما يفنى الإنسان الذي سرعان ما يتحول إلى رماد، يرجع إلى مبتداه في الطبيعة التي تظل مجلى الوجود الحق أو المطلق، وذلك في كل أحوال تأمل الذات الشاعرة في توازيات أو تداخلات الوجود والعدم، حيث تتولد التأمّلات الميتافيزيقية الممسوسة بالأسئلة المحيِّرة، وذلك قبل قصائد مثل « أغنية إلى الله » وصولاً إلى قصائد مثل « الموت بينهما » التي هي حوارية بين المحدود والمطلق، تتخللها آي القرآن التي هي كلمات الله، وفي مقابلها تعليقات وتساؤلات الإنسان العاجز، الحائر، الباحث عن النجاة التي تبدو سدى ما بين أسئلته التي تبدو بلا جواب .

أما الحال الأخير فهو حال العلاقة بين الحاكم والمحكوم، أو العلاقة بين المثقف والسلطة، إذ لم تشغل هموم هذه العلاقة شاعراً مثلما شغلت صلاح عبدالصبور الذي جعلها هاجساً مُلِحّاً في قصائده، منذ أن كتب « عودة ذي الوجه الكئيب » بعد أزمة مارس السياسية في مصر سنة ١٩٥٤. وقد تصاعد هذا الهاجس بعد هزيمة ١٩٦٧ التي أرجعها الشاعر صلاح عبدالصبور إلى غياب الديموقراطية، وغلبة الدولة التسلطية التي تحكمها نخبة عسكرية لا تؤمن بالحوار، أو حق الاختلاف، أو حرية التعبير والفكر. وهو الأمر الذي اضطره إلى

الاختفاء وراء الرموز والأقنعة ليوصل ما ظل يؤمن به من أن الديموقراطية هي الترجمة السياسية لاحترام وجود المواطن، الفرد، من حيث هو طاقة خلاقة، قادرة على صنع عالمها الذي يزداد ثراء بقيم الحرية والعدل والتقدم . ولا فارق بين الوجه الفردي للحرية والعدل أو وجههما الجمعي، خصوصاً حين تقترن الحرية والعدل بقدرة الفرد والجماعة على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح، وإصدار الحكم المحايد عليها، فقيمتا الحرية والعدل هما وجها المواطنة التي لا يتمايز فيها حاكم عن محكوم، ولا مواطن على غيره . وكلتاهما تعني حق الاختلاف وقبول التعددية والتنوع بوصفهما الأصل الخلاّق للوجود الأكمل، وذلك بما يجعل من الديموقراطية (البرلمانية) أرفع صور الحكم، ويجعل من الفكر المقترن بهذه الديموقراطية تجسيداً لشعار ڤولتير الشهير : « أنت ضدي في الرأي، ولكني أبذل حياتي في سبيل أن تعلن رأيك ».

ومن هذا المنظور، لم يكن الفقر هو الجوع إلى المأكل، والعري إلى الكسوة، بل الفقر هو القهر، استخدام الفقر لإذلال الروح، وقتل الحب وزرع البغضاء .

والمسافة بين الفقر وغياب العدل، في هذا السياق، هي المسافة بين العلة والداء، فالعدل مواقف وسلوك وأفعال، وهو فوق ذلك سؤال أبدي لا يتوقف الإنسان عن طرحه في مطلق أزمانه المتغيرة التي نطلق عليها اسم التاريخ . وهو حوار لا

يتوقف بين السلطان والمحكومين، والوالي ورعيته، والبشر وأقرانهم البشر في كل زمان ومكان .

ويعني ذلك أن أي نظام سياسي يقوم على الحزب الواحد هو نظام استبدادي بالضرورة، إذ سرعان ما يتقلص الحزب في لجنة مركزية، وتتقلص اللجنة المركزية، بدورها، في شخص الزعيم الواحد الأحد الذي لا يقبل اختلافاً أو خروجاً على ما يراه، فالمواطنة الحقة هي الإجماع والتصديق والإذعان لهذا الحاكم الذي يقود أمته إلى الكارثة حتما .

وقد أنتجت هذه الرؤية قصائد ديوان « تأملات في زمن جريح ») ١٩٧٠ (التي تبدأ قصائدها بصوت الشاعر الذي صَدَّق سادته العسكر طويلاً، ولكنهم عندما وقعت الواقعة، انهزموا وتركوه طعيناً، غير قادر على الغناء، حزيناً الحزن الذي لا تطفئه الخمر ولا المياه، فهو حزن لا تطرده الصلاة، كأنه :

قافلة موسوقة بالموت في الغرار

والأشباح في الجرار، والندم

ويتكاثف الحزن الأسود الذي خلفته هزيمة العام السابع والستين، فتغرق تأملات الزمن الجريح في بحار من الكآبة التي تستدعي الموت الذي يفرش ظله على القصائد، ولا يكف عن غرس بذوره السوداء التي تثمر ديوان « شجر الليل » الصادر سنة ١٩٧٢ ، حاملاً المزيد من التأملات الليلية،

وأصوات المدينة المتألمة الغارقة في الليل الذي يتحول إلى الرحم، القبر، الغابة، حاملاً الخوف الداجي، والرعب المتمدد، والأحزان الباطنة الصخابة، ليل مطبق ممتد لا يلوح ضوء فيه، كأنه القدر، الرؤيا الهولية، وسقوط الحاضر المنكسر في المستقبل الذي لا يحمل علامة ضوء، أو بشارة نجاة، بل يكرر نفسه كالجرح اليومي الذي ينزّ دماً أسود في الصبح المقبل . وتبلغ أصوات الليل المقبض، المنكسر، المهزوم، ذروتها مع صوت مجموعة النساء الذي يبدو كالندب الصادر من قرارة قرار الأعماق التي تسلطت عليها أشجار الحزن التي اعتادتها، وألقت بذور الألم الموجع في أحشائها، فلا يبقى سوى السؤال السقيم :

رباه

ما سر هذه التعاسة العظيمة

ما سر هذا الفزع العظيم

وتتجاوب موجات الحزن السياسي الاجتماعي مع موجات الحزن الميتافيزيقي الذي زاده صمت الوجود عن كل سؤال، ويأس الشاعر من أي جواب فنقرأ :

أنا أستدير بوجهي إليك، فأبكي

لأن انتظاري طال، لأن انتظاري

يطول، لأنك قد لا تجيء ...

لأن

الشواهد لم تتكشف، لأن الليالي
الحبالى يلدن ضحى، مجهضاً،
ولأن الإشارات حين تجيء ..
تجيء إلينا الإشارات من مرصد
للغيب، يكشف عن سرها
العلماء الثقات، تقول
انتظار عقيم
انتظارعقيم
انتظار عقيم

وقد ظل هذا الحزن علامة شعر صلاح حتى آخر دواوينه « الإبحار في الذاكرة » (الصادر سنة ١٩٧٩) الذي تحذرنا قصيدته الأولى من الإبحار في الذاكرة التي لا يجد فيها الملاح سوى الفواجع والكوارث، وتمضي الحياة متكررة لا جديد فيها سوى اليأس، أو التهويمات الليلية أو التجريدات التي تؤكد أن :

سيف اللاجدوى
يهوي ما بين الرغبة والعقل
صحراء اللافعل
تتمدد ما بين الرغبة والجدوى .

وتبدو الذات كأنها فأر مذعور ما بين السيف وبين الصحراء . وحتى عندما تقع حرب أكتوبر ٣٧٩١، ويعبر الجيش المصرى

سيناء، حاملاً بعض الأمل، فإن هذا الأمل سرعان ما تكبله العتمة، فلا يتبقى سوى رماد الموت الذي تلقي به الحياة في الشعر الذي لا ينجّي صاحبه حتى في انتسابه إلى جسده، في المدينة التي ضاعت منه رغم أنه أحبها، وأحب أن يعيش بين جلدها ولحمها، لكن سدى، فالأكاذيب لا تزال تعشش في كل مكان والشر استولى في ملكوت الله . والشاعر لا يعرف كيف تغلغل في واديه الطيب هذا القدر من السفلة والأوغاد، فلا يملك سوى الحوار مع خالقه الذي يطرده من ملكوته، كأنه الشيطان الرجيم في وطن أضاعه وأضاع يقينه، خصوصاً في السبعينيات المتثاقلة التي كانت جحيم صلاح عبدالصبور لا جنته، والتي استمر يقاوم فيها كوارث الهزيمة وأظافر الناهشين، وكذب المنافقين . وكان حزنه العميق المتطاول، الواصل بين دواوينه الأخيرة في صعود لافت نوعاً من احتجاج المحب على المحبوب الذي خذله، والوجود الذي صمت، مغلقاً الأبواب أمام أسئلته، والدولة الاستبدادية التي تطاولت وتزينت بما لا يخفي عورتها . وكانت الكلمة، دائماً، هي سلاح الاحتجاج من شاعر لم يملك سواها، وسوى إيمانه بأن الكلمة قد تؤدي، وجودياً، إلى أن تواجه العبث بكل ما يمنح الوجود معناه، وذلك بالفعل الخلاّق فيه، الفعل الذي يصبح صفة مواكبة للحضور في الوجود، أقصد الحضور الإبداعي الذي يسعى، مهما كان الألم، إلى العمل على اكتمال الحياة والعودة إلى جوهرها الأنقى .

ولا غرابة – والأمر كذلك – أن يفتتح صلاح سلسلة مقالاته التي نشرها في مجلة « الدوحة » القطرية من أبريل إلى مايو ١٩٨٠، بعنوان « على مشارف الخمسين ». وهي المقالات التي لا يفصل بين كتابة آخرها وموته في « الخمسين » سوى عام واحد، وأقل من ثلاثة شهور – أقول لا غرابة أن يبدأ صلاح استدعاء حياته الماضية، في أولها، مقرونة بأبيات إبراهيم ناجي، صديقه القديم، التي تقول :

عشت وامتلأت حياتي لأرى ... في الثرى ما كان قبلاً في القمم
انهيار المثل العليا وإنـ ... ـكار الكرامات وكفراً بالقيم
وإذا انحط زمان لم تجد ... عالياً ذا رفعة إلا الألم

ويعقّب صلاح على هذه الأبيات المخيفة بقوله إنها تجسيد لما يخامر نفس كل من يهبطون إلى الجانب الآخر من التل، إذ يدركون أن الحياة قد أعطت لهم أملاً واسعاً وقدرة محدودة . ويضيف إلى ذلك أن الإنسان محكوم عليه بالإحباط في هذا الكون المتشابك المتناثر الشذرات، الكون الذي أصبح مقلوباً على رأسه، بعد أن استولى عليه الشر، ولم يعد فيه إلا كل ما يبعث الألم العظيم، خصوصاً بعد أن انتهى الحلم، في هذا الكون، إلى كابوس . لقد كان صلاح واحداً من الجيل الذي تفتّح وعيه على الحياة بعد الحرب العالمية الثانية، فظن أن الحلم بالمستقبل الذي تضيئه نجوم الحرية والعدل قريب المنال، وأن الإنسان أصبح سيد مصيره، له الملك على

الأرض لا تحتها، وأنه آن الأوان ليرفع هذا الإنسان رأسه إلى السماء في أمل، ويقطف نار المعرفة والحقيقة البروميثية من فوق الأولمب، لكن سرعان ما تداعت الأحداث التي أحالت الحلم إلى كابوس، على المستويات الشخصية والاجتماعية والسياسية والوجودية، ولم يبق في قاع الذاكرة سوى الألم العظيم والحزن المقيم، كما لو كانت الطليعة التي انتمى إليها صلاح عبدالصبور قد انكسر شراعها الذي كان يدفع مركب هذه الطليعة إلى الأمام، فتخبَّطت المركبَ الأعاصيرُ، ابتداء من كارثة العام السابع والستين، وقادتها إلى وجه الميدوزا المخيف، ولم يكن واحد من الركَّاب يحمل درع برسيوس، فسقطوا، فرادى، أمام وجهها القاتل الذي تسرَّبت سمومه إلى رؤيتهم للحياة التي أصبح كل ما فيها عقيماً، منكسراً، مهزوماً، خصوصاً بعد أن توالت على الطليعة التي انتسب إليها صلاح موجات الهزائم الاجتماعية والسياسية والوجودية، وبعد أن اكتسبت هذه الهزائم بعداً ذاتياً، ظل صلاح منطوياً عليه منذ البداية، مؤهّلاً له بطبعه السوداوي، وشخصيته الميَّالة إلى الوحدة والتشاؤم، فكانت النتيجة هي ما يقوله المقطعان الأخيران من « رسالة إلى سيدة طيبة »:

يا سيدتي ، عذراً ...
فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانه
هي أقسى من أن تلقيها شفتانْ
لكن الأمثال الملتفَّة في الأسمال

كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان

أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجهمة
جعلته يا سيدتي قلباً جهماً
سلبته موهبة الحب
وأنا لا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاعي هذا القلب

ولقد تحمل قلب صلاح الكثير من خيبة الأمل، في حبه وزواجه الأول، وفي يوتوبيا الماركسية التي سرعان ما اكتشف وهمها، وفي الحائط الوجودي المسدود الذي يصدّ كل من يطرح أسئلته عن العلة والغاية، وفي السياسة التي انقلبت بحلم العدل إلى الكابوس المقيم من الدولة التسلطية، فتراكمت الهزائم الفردية والجمعية التي أضاف إلى مرارتها الاتهامات الظالمة من الرفاق القدامى، في زمان انحطَّ كل ما فيه، فلم يعد عالياً سوى الألم لا الأمل، في المدينة المعذبة التي أصبحت سجنه وصليبه .

- ٦ -

وقد ظل صلاح عبدالصبور، في كل أحواله ومراحله المتقلبة، « شاعر مدينة » شأنه في ذلك شأن أقرانه من شعراء الحداثة الذين ظلت « المدينة » فضاء شعرهم وأساس بنيته

في الوقت نفسه . أقصد المدينة متعددة الطبقات والأجناس التي يتجاور فيها المصنع والمعبد، والمسجد والسجن الذي تكتمل بحضوره ملامح مدينة العالم الثالث التي انتسب إليها صلاح عبدالصبور، وظل لقاؤه بها حجّه ومبكاه، خصوصاً بعد أن أصبح مغلولاً إلى الشوارع المسفلتة، والميادين التي تموت في وقدتها خضرة الأيام، فيغترب من يحبها فيها، ما ظل مُنكراً في رحابها، بعد أن طار عنه طيره الأليف كالحرية، ولم يبق له سوى احتمال المزيد من عذاب المدينة التي لم تعد جنة مأمولة، بل جحيماً واقعاً .

وأتصور أن انطلاق شعر صلاح من وعي مديني محدث، هو الذي جعله يرى المدينة في نفسه ويرى نفسه في المدينة، وذلك منذ أن قطع هذا الوعي الحبل السرّي الذي وصله بالقرية الرحم، فاستبدل بها المدينة التي أصبحت موضوعاً للتأمل، ومن ثم تمثيلاً رمزياً للوجود، وليس ملاذاً روحياً للفرار من وطأة مدينة بلا قلب، فكانت القرية موضوعاً شعرياً يُعالَج من منظور فكر مديني بعينه، فكر بدأ بالتمرد على الميتافيزيقا في «الملك لك» التي تؤكد حضور الإنسان الذي له، وحده، الملك، على الأرض، لا تحتها، نفياً للمنظور الديني للإنسان عند ت.إس.إليوت الذي تأثر به صلاح تأثراً بالغاً، نقضاً وموازاة، واستلهاماً . وذلك قبل أن تحل المدينة محل القرية وتعود إليها مناجاة الله التي حلت محل صرخة نيتشه الشهيرة

عن موت الإله، كما في قصيدة «أغنية إلى الله» التي جاورت «أغنية للقاهرة» في ديوان «أحلام الفارس القديم». ومضت قصائد صلاح في تقبل المدينة بوصفها موضوعاً للتأمل. أما المدينة نفسها فتقبَّلتها القصائد بوصفها فضاءها الممكن، وغوايتها الأولى، فتجسدت بها وفيها وجسّدتها في الوقت ذاته. وظلت هذه القصائد منتسبة إلى المدينة في ملامحها، تحمل همومها النوعية، وتنطق المسكوت عنه في أحلامها وكوابيسها، باحثة في قيعانها عن خلاصها، غير مترددة في إدانة خيانتها، حالمة بنبيّ يحمل سيفاً، متوسلة بلغة المفارقة والسخرية، والأمثولة والقناع، ولغة المجاز التي تظل غير نائية عن الحياة الفعلية في المدينة، فهي لغة تسعى إلى أن تغوص إلى قرارة الحياة المدينية، فتبدو كأنها إياها مع أنها غيرها.

ولا تنفصل هذه اللغة عن وعي تشكيلي صارم في رهافة إحساسه ببنية القصيدة واتساق تكوينها. ومهما تعدَّدت أشكال البناء، وأفادت في تكوّنها من أنساق الموسيقا أو أنساق العمارة أو النحت أو أنساق اللوحة، فهي دائماً أشكال بنائية تصدر عن وعي مديني محدث، وعي ظل يرى الجمال في النظام، ويسعى إلى اكتشاف النظام في الفوضى. والصفة المحدثة ليست قرينة الرؤية وحدها في هذا السياق، فالرؤية لا تتجسد إلا بوسائلها التعبيرية المواكبة، ابتداء من جسارة

الاستعارة الجزئية أو مراوغة الاستعارة الممتدة، مروراً بالتباس التمثيلات الرمزية أو الكنايات الكاشفة، وليس انتهاء بالتَّقَبُّضِ الإيقاعي الذي هو بعد آخر من أبعاد الموسيقا الحديثة، خصوصاً في حرصها على إحباط التوقعات النغمية التقليدية لمن يتلقَّاها . إن الصدمة المحسوبة أساس العلاقات اللغوية في قصائد صلاح، وهي أساس البناء في أحوال تجاوبه مع أبنية الفنون التشكيلية . وصفة الإحكام البنائي التي نراها في شعره – من منظور هذا التجاوب – نادرة في شعر كثير من معاصريه .

وإذا كانت العقلانية هي السمة الأولى لوعيه المديني المحدث، خصوصاً في إنشاء علاقاته اللغوية وتوافقات أبنيته، فإن السمة الملازمة لهذه العقلانية قرينة العلاقة بين قصائد صلاح عبدالصبور وأعمال الفن التشكيلي الذي عشقه، وسعى إلى استلهام قوانين صياغاته في بناء قصائده . أقصد إلى تجليات الضربات التأثيرية للفرشاة أو الكلمة، أو تعيُّن الكنايات المثيرة للمخيلة البصرية، أو التخطيطات التجريدية للموقف أو اللوحة . وغير بعيد عن ذلك الإفادة من تقنيات الفنون في تشكيل مستويات التجاور أو التوازى أو التقابل أو التقطيع أو حتى «الكولاج» في القصيدة .

ويوازي ذلك كله إيمان مطلق بالشعر وجدواه في حياة الإنسان، إيمان كان قدس أقداس شاعرٍ وهب حياته للشعر، وظلَّ يكتب عن الكلمة التي يرسلها شهادة إنسان من أهل

الرؤيا في زمن قاسٍ وضنين . ولذلك عرف شعر صلاح القصيدة التي تتحدث عن القصيدة، كما كان الشعر الشارح ملمحاً بارزاً من ملامح هذا الشعر، ملمحاً لا يقل أهمية في حضوره عن حضور نموذج الشاعر نفسه بطلاً تراجيدياً على امتداد مسرح صلاح عبدالصبور، ذلك المسرح الذي هو – في بعد من أبعاده – بحث عن الخلاص بواسطة الكلمة الشاعرة، من شاعر يحاول أن يجعل من الكلمة سيفاً .

ولا تناقض بين هذه الفكرة وتعدد صور الشاعر في دواوين صلاح، فهو يبدو، أولاً، نبياً يفتتح كلماته بما أُثر عن المسيح « الحق أقول لكم ». ويبدو، ثانياً، صوفياً، يعاني بوارق الرؤيا وتجليات الشهود . ويبدو ثالثاً رحالة في دروب المعرفة، يلهث وراء العلوم سنين ككلب يشم روائح صيد . ويبدو، رابعاً، ذا بصيرة لا تكف عن رؤية الكارثة الممتدة المتصلة . ويكبر، أحياناً، أو يصغر أحياناً أخرى حتى ليصف نفسه بقوله :

أتسمع طلقاً نارياً، يتماوج حولي مثل ذبابة

يهوي جسمي المجروح

ويرفرف حيناً،

ثم يغوص بطيئاً في جوف الكون

وهي صورة لا تختلف، جوهرياً، عن الصورة الموازية التي نقرأ فيها :

أتجمع فأراً، أهوي من عليائي

إذ تنقطع حبالي الليليلة

يُلقى بي في مخزن عاديات
كي أتأمل بعيون مرتبكة
من تحت الأرض أقدام المارة في الطرقات

ولكن « الشاعر » في كل تجلياته، في دواوين صلاح عبد الصبور التي تصنع وحدة قائمة على التنوع يظل حكيماً محزوناً لا تفارقه لوازمه الموضوعية والفنية .

وأتصور، أخيراً، أن الإنسان في داخل صلاح عبدالصبور رأى أبعد من غيره، وغاص إلى قرارة القرار من ظلمة الليل، وظلَّ يرتحل كالسندباد بين دروب المدينة وأدغال وعيها، باحثاً عن يقين لم يجده، وعن سلام لم يعرفه، وعن مدينة لم ينل منها سوى النكران، وعن رفاق لم يجد منهم سوى الاتهام، فعاد من ارتحاله مثقلاً بحزن بعيد الأغوار، حزن ثقيل صموت كالأفعوان بلا فحيح، حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم، مهلك كأنه عذاب مصفدين في السعير، حزن كان من أسبابه العجز عن التصالح مع الوجود، أو قبول شروط الضرورة في عالم لم يعرف سواها .

تحولات الوزن والإيقاع عند صلاح عبدالصبور

-١-

لا يمثل الوزن في ذاته إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بامتثاله له أن ينمي حركته الشعرية (١) . وسواء كان الوزن يقوم على البحر الخليلي أم التفعيلة فإنه يتحلل في النهاية إلى مجموعة من الأسباب والأوتاد أو بعبارة أدق يقوم على تكرار مجموعة من الضربات يكون انتظامها الصورة الوزنية العامة للقصيدة .

ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه الوحدات تكراراً منتظماً في رتابة دائمة، فإن النتيجة ستكون مجرد بناء صوتي يثير الملل والضجر، فليست وحدات الوزن المنتظمة بالنسبة إلى الشاعر الأصيل إلا الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها . وهي عنصر من حركة أكبر هي الإيقاع وهي حركة تعتمد على المعنى أكثر مما تعتمد على الصورة التجريدية للوزن وعلى الإحساس أكثر مما تعتمد على الانتظام الآلي للقوافي .

ويقوم الإيقاع شأنه في ذلك شأن الوزن كصورة مخصوصة منه – كما يقول ريتشاردز – على عنصرين أساسيين هما :

التكرار والتوقع، وهما عنصران يكمل أحدهما الآخر (٢) . والتكرار بمثابة تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين، فتتابع الحركات والسكنات على نحو خاص يهيئ الذهن ليتقبل تتابعاً جديداً من النوع نفسه، فكما أن الأذن – مثلاً – أثناء استغراقها برهة في سماع دقات ساعة منتظمة تتوقع – لاشعورياً – أن تستمر الدقات في مجراها المنتظم، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين مهيأ لاستقبال عدد من التتابعات الصوتية الممكنة . وفي الوقت نفسه تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى غيرها . ولكن هنا تبرز مسألة في غاية الأهمية وهي أن إشباع التوقع ليس هو القاعدة الأساسية في الإيقاع الشعري – أو أي إيقاع آخر – فمعظم ضروب الإيقاع الناجح تتألف من عدد من المفاجآت أو الصدمات قد لا تقل عن عدد الإشباعات المباشرة للتوقع .

ويمكن للمرء تفسير هذه الحقيقة بأن يعود إلى صورة دقات الساعة المنتظمة . إننا إذا أطلنا الاستماع إلى دقاتها الرتيبة فسرعان ما نشعر بالملل والضيق وسرعان ما تصبح رتابتها مصدر ألم للنفس فتنصرف عنها . والسر في هذا كما يرى سانتيانا يرجع إلى حقيقة أن جهازنا الإنساني يصيبه الإجهاد حينما تشغل إحدى حواسه طوال الوقت، وحينما تطلب منه الاستجابة نفسها دائماً، فلا يلبث أن يتوق إلى التغيير بقصد التفريج عن نفسه (٣) . وهذا بالضبط ما يحدث

في الإيقاع الشعري – وأي إيقاع آخر – عندما يقوم على الانتظام الآلي للعناصر الجزئية التي تكونه . ومن هنا يرى جون ديوي أن تنافر الأصوات Cacophony عامل أصيل لا يقل أهمية في الإيقاع الشعري عن توافقها Euphony ؛ وذلك لأن الإيقاع يشتمل على تنويع مستمر أو تغيير دائم (٤) .

ولكن تراوح الإيقاع بين الانتظام والتنوع كما يقول ديوي، أو بين إشباع التوقع وعدم إشباعه كما يقول ريتشاردز، أمر لا يحدث في القصيدة على نحو تجريدي بل هو مرتبط بمعنى التجربة وتنوع درجات الانفعالات والمشاعر التي تعبر عنها القصيدة . ويمكننا أن نقول بوجه عام إنه إذا كان النظام الوزني يتحد في مجموعة من القصائد التي تقوم على تفعيلة واحدة – مثل مستفعلن– فإن نظام الإيقاع لا يمكن أن يتحد أو حتى يتشابه في أية مجموعة من القصائد المتحدة الوزن، بل حتى في قصيدتين اثنتين من وزن واحد لشاعر واحد؛ لأنه إذا كانت كل قصيدة تعبر عن موقف خاص تتمايز قسماته الشعورية ودرجاته الانفعالية عن غيره من المواقف تمايزاً تاماً، فإن الإيقاع الذي هو الصورة الحسية لهذا الموقف لا يمكن أن يتحد أو حتى يتشابه مع غيره إطلاقاً .

ومن البديهي والأمر كذلك أن الكلمة كصوت لا تصبح لها شخصيتها المستقلة داخل الإيقاع لأنها تفقد بتفاعلها المستمر مع السياق شخصيتها الاصطلاحية وتكتسب ظلالاً

وأبعاداً جديدة في الصوت والمعنى على السواء . ومن ثم يرفض ريتشاردز وتلميذه إمبسون وغيرهما من المحللين السيمانطيقيين للشعر أية محاولة لفصل الكلمة عن مساقاتها وتحليلها كوحدة صوتية مستقلة، إذ تختلف عندهم الطريقة التي يؤثر بها صوت الكلمة في نفوسنا تبعاً للانفعال ودلالته الآنية النابعة من تفاعل السياق، فاضطراب الذهن وحركته المنسابة مع السياق تجعله يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة شخصية بعينها تلائم ما هو حادث فيه ذلك الوقت (٥) .

وتكوين الإيقاع بهذه الصورة ليس أمراً تلقائياً يخضع لعفوية الإلهام وسلبيته، بل لعله يرتبط أكثر بالقدرة الواعية للشاعر على تنظيم أفضل الكلمات في أفضل نسق أو نمط يلائم معناه . قد يعمد الشاعر – كما سنجد عند صلاح عبد الصبور – إلى إطالة عدد التفاعيل في سطر وتقصيرها في آخر، وقد يتعمد إحداث اضطراب واضح في البنية الداخلية للتفاعيل لتنظيم القوافي ليخلق عنصر المفاجأة أو حتى الاستفزاز، وقد يكرر نغمة من النوع والشدة نفسهما، وقد يلجأ إلى التضمين ليخلق عنصر المفارقة، هذه كلها أشياء مقدرة ومحسوبة ومدى نجاحها أو فشلها يعتمد في المحل الأول على ارتباطها الوثيق بالمعنى الذي تتغياه التجربة وعلى المقدرة التكنيكية للشاعر في تنظيمها والتنسيق بين عناصرها المتفاعلة . ولقد

قال ييتس ليس الإلهام هو الذي يرهق الإنسان وإنما الصنعة الفنية هي التي ترهقه .

-٢-

يمكن تقسيم شعر صلاح عبد الصبور من حيث تطور موسيقاه الشعرية إلى ثلاث مراحل متمايزة نسبياً : مرحلة تقليدية كان أساس التشكيل الموسيقي فيها هو الإطار الخليلي القديم، ومرحلة انتقالية تحرر فيها الشاعر من الوحدة الخليلية والتزم بوحدة التفعيلة فقط كأساس ينطلق منه لتشكيل القصيدة، بيد أنه ظل مرتبطاً بطريقة لا واعية – غالباً – بأبعاد الإطار القديم، ثم مرحلة ثالثة يتحرر فيها تماماً من الإطار الخليلي .

ولا تنفصل هذه المراحل الثلاث عن التطور العام للشاعر ومحاولاته المستمرة للتعبير الكامل عن رؤيته الخاصة وإحساسه المتفرد بالواقع الذي نعيش فيه ولا تنفصل أيضاً عن تملكه المتطور لوسائله التعبيرية التي تنبع من هذه الرؤية وتؤكد هذا الإحساس .

أما عن قصائد المرحلة التقليدية التي نشرت فهي ثلاث عشرة قصيدة كتبها الشاعر في بداية حياته الشعرية . وقد نشر أغلب هذه القصائد في ديوانه الأول (الناس في بلادي). ونشر باقيها التقليدية في هذا الديوان الأخير أقدم زمنياً من

زميلاتها . فتاريخ كتابتها يتراوح ما بين سنتي ٤٨-١٩٤٩. ولا يشذ عن هذه القصائد - زمنياً - إلا قصيدة (يلغط اللاغطون) التي قيلت في مهرجان أبي تمام بدمشق في أواخر ١٩٦١. ويبدو أن الشاعر أراد بهذه القصيدة أن يثبت للشعراء التقليديين أنه لا يقل عنهم حرفية في استخدام الإطار الخليلي، وربما كان هذا السبب نفسه هو الذي دفع به إلى حذفها من الطبعة الثانية من «أقول لكم». لذا لن نتعرض لها بالدراسة .

ولا تفترق الرؤية الشعرية التي تقدمها هذه القصائد عن الرؤية الرومانسية العامة التي ازدهرت في الربع الأول من هذا القرن وسارت في روافدها الثلاثة المعروفة، ثم ما لبثت أن ذبلت مع الدواوين الأخيرة لناجي وعلي طه ومحمود إسماعيل الذي مازال مصراً على الاستمرار في طريقه رغم أن تغير الواقع العربي قد فرض نمطاً جديداً من التعبير والرؤية يتجاوز المرحلة السابقة ويتعداها . ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء الرومانسيين تأثيراً في شعر صلاح المبكر، خصوصاً فيما يتعلق بتكوين الصور الشعرية ورسم أبعادها المختلفة، فهناك عدد من قصائد (الناس في بلادي) تبدو عليها بصمات هذا الشاعر وخصائصه الواضحة التي تتمثل في سعيه وراء الصور كغاية في ذاتها، وهو سعي ينتهي بها غالباً إلى الضبابية والتهويم الذي يبعدها عن

المجرى الأساسي للتجربة . ولعل قصيدة صلاح عبدالصبور (حياتي وعود) من أوضح الأمثلة على تأثير محمود إسماعيل في شعره المبكر ونكتفي منها بهذه المقطوعة :

وكان لنا مقعد في الغمام وأرجوحة من ضياء القمر
وكـــوخ بنيناه من دمعنا ومن خوفنا الخائف المستعر
ومضطجع عند حوض الزهور ومتكأ عند ظل الشجر
وأغنية كحفيف الحرير شدونا بها نترضى القدر

فجزئيات الصورة مثل (مقعد الغمام) و(أرجوحة من ضياء) في هذا المقطع أو في غيره من المقاطع مثل (مقعد في كهوف الأسى) و(مشنقة من حبال القمر) تتشابه في تكوينها وعلاقاتها الواهنة بغيرها من عناصر التجربة بما هو موجود في شعر محمود إسماعيل .

وقد كان لإبراهيم ناجي هو الآخر تأثيره البالغ في شعر صلاح المبكر، وأدق الأمثلة على هذا التأثير قصيدة (الآلة الصغيرة) التي تتأثر خطوات ناجي بشكل واضح؛ وهي تبدأ بهذين البيتين :

كان لي يوماً إله، وملاذي كان بيته
قال لي «إن طريق الورد وعر» فارتقيته

اللذين هما معنى ووزناً أقرب إلى أن يكونا صورة كربونية من شعر ناجي، ويمكن للقارئ أن يقارن بينهما وبين بيتي ناجي التاليين – من قصيدته كبرياء (٦) :

وحبيب كان دنيا أملي حبه المحراب والكعبة بيته
من مشى يوماً على الورد له فطريقي كان شوكاً ومشيته

وقد كان مثل هذا التأثر أمراً طبيعياً في هذه المرحلة، فقد كان ناجي وعلي طه ومحمود إسماعيل هم الشعراء الكبار الذين سيطروا على ذوق العصر برؤيتهم الرومانسية؛ لذا كان من الطبيعي أن يتأثر صلاح وهو شاب لما تنضج موهبته بعد بهؤلاء الشعراء ويسير في طريقهم بوعي أو بغير وعي .

وهذا التأثر هو الذي جعل أغلب قصائد هذه المرحلة لا تكاد تخرج عن إطار الصورة الرومانسية النمطية معنى وموسيقا . قد نلمح شخصية الشاعر تحاول جاهدة التعبير عن ذاتها خلال هذا الإطار الرومانسي الملتصقة به إلا أن تعبيرها يخرج في النهاية شاحباً واهن القسمات . تجد مثلاً في قصيدتي (عيد الميلاد) و(الوافد الجديد) بدايات القلق الميتافيزيقي الذي نما مع الزمن والثقافة في شعر صلاح فأزهر فيه حزناً عميقاً له طابعه الخاص وإيقاعه المتميز، إلا أنه في هاتين القصيدتين ما زال مجرد بذور لم تتفتق بعد، ومازال الشاعر يخوض محاولاته الأولى لخلق رؤية متمايزة فلا ينجح تماماً لأن رؤى الآخرين ما زالت تلح عليه وتحاصره .

والملاحظ في بعض قصائد هذه المرحلة أن اختيار الشاعر لوزن وقافية بعينهما يثير في ذاكرته كثيراً من القصائد التي

من الوزن والقافية نفسهما فتتداعى كثير من الصور والقوالب اللغوية القديمة وتفرض نفسها على وعي الشاعر، ويتضح هذا في مثل هذه الصورة من قصيدة (ذكريات) ، والشمس والهلال في الخضم زورقان أو في مطلع (الرحلة):

الصبح يدرج في طفولته والليل يحبو حبو منهزم

وقد تسيطر عملية التداعي هذه على القصيدة كلها كما حدث في قصيدة (عتاب) التي سيطر فيها المتنبي على القصيدة كما لاحظ الشاعر في حديث له عن تجربته الشعرية(٧) .

وعندما نضيف إلى هذه الحقيقة حقيقة أخرى ترتبط بها، وهي أن قدرة الشاعر على صياغة تجاربه مازالت هي الأخرى طرية العود سريعة التعثر، يمكننا أن نضع أيدينا على سبب ضعف الموسيقا الشعرية ورتابة الإيقاع في هذه المرحلة، فالشاعر لا يظهر تملكاً واضحاً للإطار الخليلي ينظم فيه . ويتجلى ضعف النظم الشعري بوضوح في كثرة الحشو والإطناب اللذين يضطر الشاعر إليهما كي يستكمل الوزن ويتمم القافية :

وقال صديقي : عرفت الغرام؟ فقلت أجل ، ذقته مرتين
فتاة تألق فيها الشباب وأحببتها مخلصاً دورتين
وفي ليلة طار عنها المنام وحط الردى فحسا رشفتين
وماتت، ولم أجن منها سوى على راحتي ها هنا دمعتين

عندما يتأمل القارئ هذا المقطع يمكنه أن يرى أن الشاعر يصف هذه الكلمات (مرتين – فحسا رشفتين – دمعتين)

بلا أي مبرر اللهم إلا الحرص على استقامة القافية والروي . وضعف التعبير اللغوي والتواؤه في المطاف الأخير وسذاجة الصورة التي تؤديه أوضح تأدية تلفت النظر إليها .

ولا يقف أثر الحرص على القافية عند هذا الحد بل إنه يكاد يتضاد مع كل مايريده الشاعر تماماً . ولنأخذ مثلاً على هذا قصيدة (حصاد الذكريات) التي يبدأها الشاعر بالحديث عن ذكرياته لمراتع طفولته وما تثيره في نفسه من حنين وحب :

سلام على البعد يا معبدي ويا منية الشارد المبعـــد
وحبي لجدرانك الباهتات ووجدي لمصباحك المسهد

إلا أنــه يقول بعد ذلك مباشرة محطماً كل مايمكن أن يثيره فينا هذان البيتان من صور الحنين والحب :

هنا سنوات صباي القديم تولول في موكب أســـود

وهذا تناقض واضح لم ينتجه إلا حرف الدال . فالشاعر خلال الشطرات الخمس الأولى من القصيدة يهفو ويحن إلى مراتع صباه وفي الشطر السادس تغلبه القافية على أمره فتجعل سنين صباه تولول في موكبها الأسود بلا مبرر فني واضح أو غير واضح .

ورغم أن الشاعر لا يلتزم في أكثر من نصف قصائده التقليدية بالقافية التزاماً كاملاً، بل ينوع في نظامها فيجعلها مرة خماسية وأخرى رباعية أو قد يلجأ إلى نظام الموشح في التقفية – كما في قصيدة أطلال– أو يستعير أسلوباً غريباً

– كما في سوناتا – وهذه كلها محاولات لتنويع القافية يتأثر فيها الشاعر خطى شعراء الحركة الرومانسية، رغم هذا كله فإنه يظل يتعثر في استخدام القوافي ولاينجح تماماً في السيطرة عليها بل تكاد أن تكون هي المسيطرة على تجربته والموجهة لها . ولايكاد يشذ عن هذا الحكم إلا قصيدة (سوناتا) التي يلتزم فيها صلاح عبدالصبور بنظام القافية «البترارکي»، ومع ذلك ينجح في السيطرة على تجربته سيطرة لا نجدها في (حياتي وعود) أو (أطلال) التي ينطلق فيها وراء النغمة والصوت كعنصرين محبوبين لذاتهما .

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن العنصر الموسيقي لقصائد المرحلة التقليدية – عند صلاح – يظل مجرد قالب خارجي ضعيف الصلة بالتجربة لأنها بدورها ما زالت ضعيفة واهنة لاتستطيع أن تقوم وحدها بالعمل كله .

-٣-

مع بداية العقد السادس من القرن الماضي تغير أساس التشكيل الموسيقي عند صلاح عبدالصبور وغيره من الشعراء المعاصرين في مصر . وبعد أن كانت القصيدة تقوم على وحدة البحر الخليلي أصبحت تقوم على التفعيلة وحدها كأساس ينطلق منه الشاعر لينمي في حرية أكبر حركته الشعرية . وليس الفارق بين الإطارين – الجديد والقديم –

مجرد فارق تجريدي وإنما هو فارق بين رؤيتين مختلفتين تنبع كل منهما من موقف حضاري متمايز؛ إذ إن أي تغير جذري في الشكل الشعري أقرب إلى أن يكون علامة على تغير عميق يشمل الفرد والمجتمع معاً (٨) . وعلى هذا فعندما اندفع صلاح وغيره من الشعراء الأصلاء إلى تغيير الشكل الشعري فقد كانوا منساقين بقوة ضرورة داخلية لم يطلبوها عامدين . وترتبط هذه الضرورة الداخلية بالتغير العام الذي طرأ على مجتمعنا العربي بعد الحربين في أنظمته السياسية والاجتماعية وحركاته الفكرية والشعورية معاً مما فرض تغيراً في الرؤية الجديدة وأشكالها التعبيرية على السواء .

لكن هذه الرؤية الجديدة عند صلاح عبدالصبور ما كان يمكن أن تقوم فجأة ودون تدرج، وإنما تخلقت شيئاً فشيئاً نتيجة تصارعها مع الرؤية الرومانسية التقليدية، وهو تخلق استلزم معاناة في أكثر من قصيدة وتمزقاً لاشعورياً بين الإطار التقليدي والإطار الجديد . وقد فرض هذا بدوره اهتزازاً – لم يستمر إلا قليلاً – في طبيعة البنية الجمالية لقصائد الشكل الجديد .

وأول قصيدة كتبها صلاح عبدالصبور بالشكل الجديد كانت قصيدة ميتافيزيقية بعنوان « العلامة ». لم تنشر هذه القصيدة – للأسف – وضاعت أبياتها من الشاعر نفسه؛ ومن ثم ضاعت علينا فرصة قيمة لدارسة نقطة التحول في الشكل

الشعري وارتباطها بالرؤية الجديدة التي أشرنا إلى بذورها في (الوافد الجديد) و(عيد الميلاد). ومع ذلك فمن السهل أن نضع أيدينا على بقايا تلك الرومانسية التقليدية في بعض قصائد الديوانين الأولين، ونرى ما اقترنت به من حرص الشاعر – رغم تحرره من الإطار الخليلي – على القوافي المتكررة، والتساوي المنتظم لعدد التفاعيل في الأسطر، وغرامه بعد هذا كله بالموسيقا والصورة غراماً يدفعه إلى السعي وراءهما كغاية مستقلة في بعض الأحيان .

ولعل أوضح الأمثلة على هذه المرحلة قصيدته «أناشيد غرام» من ديوانه الأول . تقوم القصيدة على تجربة رومانسية لاتفترق في هيكلها العام عن تجارب ناجي ومحمود إسماعيل . ولعل القارئ يلمح في جزئها الأخير تأثراً عفوياً بقصيدة علي محمود طه (القمر العاشق). وهي مكونة من خمسة مقاطع يقوم كل مقطع منها على صورة جزئية تسير موازية لغيرها من الصور ولكن دون تفاعل، فالشاعر ينطلق من انفعال أساسي يكرره من دفقات جزئية لا تنميه وإنما تكرر الدفقات السابقة، والقصيدة على هذا النحو يمكن أن تستمر إلى مالا نهاية لأنه لايوجد فيها تفاعل ينتهي عند نقطة معينة تكمل للقصيدة كل معناها أو تبلوره . ولهذا السبب لم ينجح صلاح عبدالصبور عندما حاول أن يغير في الصورة الوزنية للقصيدة ويأتي بمقطع تقليدي يصور الفراق، بل إن

هذا المقطع يمكن أن يحذف كله دون أن تتأثر القصيدة أي تأثر واضح . ويمكن أن نتوقف عند الجزء الأول لنرى السعي الرومانسي القديم وراء الموسيقا كعناصر مطلوبة لذاتها :

يا أملاً تبسما

يا زهراً تبرعما

يا رشفة على ظما

يا طائراً مغرداً مرنما

ما حط حتى حوما

قلبي فريد

يغور فيه جرحه المديد

لأنه يا حبي الوحيد

طفل عنيد

مشرد الخطى

يتوه في المدى

وراء نغمة بعيدة الصدى

فالقافية هنا ملتزمة التزاماً كاملاً نتيجة لحرص الشاعر على التنغيم الواضح للأبيات . والأبيات – إلى جانب ذلك – تقوم على التكرار المنتظم لتفعيلتي الرجز (مستفعلن) ، ولايفترق المقطع الأول في جوهره عن القصيدة التقليدية إلا في أن السطر الرابع منه يقوم على ثلاث تفعيلات بدلاً من اثنتين في باقي أبياته . ويظهر بعد ذلك أثر الإلحاح على القافية والروي عندما يقول :

وأنت يا حبيبتي أسقيتني خمره

في كاسة مدوره

وطار قلبي ... ثم طرت إثره

فالسطر الثاني مجرد زيادة لا لزوم لها إلا تكرار القافية، والسطر الثالث توليد للصورة القديمة التي تشبه القلب بالطائر، وهو تشبيه قد أصبح بالياً من كثرة استعماله . وعندما نضيف إلى هذا التشبيه باقي الصورة (ثم طرت إثره) تزداد الصورة سذاجة فوق ما فيها .

وإذا عدنا إلى قراءة هذا الجزء ككل وجدنا الرتابة النغمية نفسها الموجودة في القصائد الخليلية؛ وهي هنا – كما كانت هناك – بسبب الحرص على القافية والمساواة المعنوية واللفظية بين الأسطر مما يجعل كل سطر وحدة مستقلة عن غيرها من الوحدات . أما باقي القصيدة فربما وجدنا بها بعض اللمحات الوضيئة التي قد تثيرنا لكنها لا تلتحم أو تتفاعل مع باقي الأجزاء والمقاطع لتكون عملاً عضوياً كاملاً.

– ٤ –

لكن هذه المرحلة لا تستمر طويلاً مع الشاعر فسرعان ما انتهت إلا بقايا قليلة لها في ديوانيه الأولين، وأخذت الرؤية الجديدة تفرض لنفسها إيقاعاً خاصاً ينبع منها ويزيدها ثراء وخصباً . ويقوم ثراء الموسيقا الشعرية في هذه المرحلة على حقيقتين متداخلتين، أولاهما أن صلاح عبدالصبور يتكئ على

الإيقاع كحركة موسيقية أكبر من الوزن والقافية، وثانيهما ارتباط الإيقاع بمعنى التجربة التي ازدادت خصباً بثراء المقدرة التكنيكية للشاعر.

ورغم أن إيقاع صلاح عبدالصبور يتميز عادة بنبرته الهامسة الحزينة إلا أنه يتنوع من قصيدة إلى أخرى تنوعاً ثرياً لا تحده حدود. ويلجأ الشاعر إلى أكثر من وسيلة ليحقق بها هذا الثراء. فيفاوت بين أطوال الأسطر مفاوتة ترتبط بالمعنى وتثريه، كما في قصيدته (الملك لك) ، ويمكن أن نكتفي منها بهذا المقطع :

صباي البعيد
وأرعد إن مس قلبي رجع فجائعه المرة الجائرة
وهذا الرجل؟ !
أخي وابن أمي
وكانت خطاه خطى العنفوان
وفي عينه ومضة الكبرياء
وفي ليلة عاد من حقله
وقد قطبت وجهه علته
ومات !

فالحركة الإيقاعية للمقطع تبدأ بتفعيلتين اثنتين في السطر الأول، وفي السطر الثاني تمتد حتى تصل إلى ثماني تفعيلات متصلة دون فواصل داخلية، وهذا الامتداد له ما يبرره فهو

يقدم للقارئ مفاجأة صغيرة تنبهه لما سيأتي . ثم تتغير سرعة الأبيات مرة أخرى طوال السطرين التاليين، ويقوم كل منهما – تقريباً – على تفعيلتين اثنتين، وتتحول نغمتهما فتصبح سريعة وحاسمة حتى تلفت النظر إلى (هذا الرجل) بالذات؛ لأنه سيلعب دوراً مهماً في حياة الشاعر . وبعد أن يتحقق الانتباه المناسب يطيل الشاعر في التفاعيل من جديد وتتغير سرعة الأبيات مرة أخرى فتأخذ طابعاً هادئاً نسبياً، ويحرص الشاعر على المساواة بين المقاطع من كل سطر، وتشبع توقعات القارئ طوال أربعة أسطر متساوية نسبياً مما يهيئ ذهنه لاشعورياً لتقبل إشباعات جديدة من النمط نفسه، ولكن فجأة تأتي المفاجأة عن طريق هذه التفعيلة الناقصة (ومات !) فتصدم القارئ وتجبره على الوقوف عندها قبل أن ينطلق إلى غيرها . وهذه الصدمة الصوتية مقصودة ومرتبطة بالمعنى إلى أقصى درجة . فهذا الرجل الذي يرافقه القارئ في حياته العادية الرتيبة لمدة أربعة أسطر تنتهي حياته فجأة وبلا مبرر واضح . ويحاول الشاعر أن ينقل لنا الإحساس بهذه المفاجأة القدرية عن طريق هذه المفاجأة الوزنية . ويمكن أن ينطلق القارئ بعد ذلك في متابعة القصيدة ككل ليتأمل ثراء إيقاعها الذي يقوم على التراوح الناجح بين الشدة والسكون أو بين إشباع التوقع والمفاجأة وهو في كل مرة ينبع من المعنى ويحاول أن يؤكده .

ويمكن أن يقارن الإيقاع المتوتر في هذه القصيدة بإيقاع من نوع آخر في قصيدة (أغنية لليل) ليلاحظ القارئ أن إيقاعها يقل فيه عنصر المفاجأة والتنوع ويحرص الشاعر على إطالة الأسطر وعدم المفاجآت وعلى تكرار القافية تكراراً كافياً لخلق إيقاع رتيب . وهي عملية لا تنفصل أيضاً عن معنى القصيدة، فالقصيدة تقدم بطلين عصريين : امرأة ملت الحياة أو ملتها الحياة، ورجل يثقله إحساسه بالهزيمة في عالمنا المعقد كشعر الزنج، ولقاء كليهما أمر لا ينبع من حب أو شوق وإنما لقاء ضائعين تائهين في زحام المدينة . ولكي يؤكد الشاعر هذا المعنى في نفوسنا يقلل إلى أقصى درجة من المفاجأة ويطيل الأسطر حتى تثير فينا إحساساً واضحاً بالملل والرتابة . ويكفي أن يقرأ المرء هذا المقطع ليدرك في إيقاعه إيقاع الحياة الرتيب الذي يغرق فيه بطلا القصيدة :

الليل سكرنا وكأسنا
ألفاظنا التي تدار فيه نُقلنا وبقلنا
الله لايحرمني الليل ولا مرارته
وإن أتاني الموت، فلأمت محدثاً أو سامعاً
أو فلأمت، أصابعي في شعرها الجعد الثقيل الرائحة
في ركني الليلي، في المقهى الذي تضيئه
مصابحٌ حزينة
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور في النهار

وإذا كانت القافية في باقي هذه القصيدة تلعب دوراً واضحاً في تأكيد الإحساس بالملل والرتابة، فإنها بالتحامها بالعناصر الأخرى المكونة للإيقاع وارتباطها الناجح بالمعنى تؤدي وظيفة جمالية متمايزة في قصائد مثل (أغلى من العيون) و(أحلام الفارس القديم) فتؤكد النبرة الغنائية الصافية في المقاطع الأولى من هاتين القصيدتين وتساهم في خلق إيقاع مختلف تماماً رغم أن الوزن في كل هذه القصائد يقوم على تفعيلة الرجز.

وثمة وسائل أخرى يلجأ إليها صلاح عبدالصبور لتنويع الإيقاع وإثرائه في الوقت نفسه . ومن هذه الوسائل «التكرار» الذي ينتشر في شعره بشكل ملحوظ، وتختلف صوره من تكرار كلمة إلى تكرار مقطع أو صورة جزئية أو مركبة يؤكد تكرارها معنى بعينه يريد الشاعر أن يتكئ عليه لأهميته في القصيدة، كما نجد مثلاً في كلمة «الحياة» التي تتكرر أكثر من ثماني مرات في المقاطع الأخيرة من (شنق زهران) ، أو كلمة «اللؤلؤة» التي تتكرر في (قصيدة حب) ، وقد تتكرر المقاطع كما يحدث في (أغنية للشتاء) و(أحلام الفارس القديم) و(الملك لك) وربما كانت القصيدة الأخيرة تقدم مثلاً من أنجح أمثلة التكرار، فعندما تصل تجربتها إلى الذروة :

ومن موته انبثقت صحوتي
وأدركت يا فتنتي أننا

كبار على الأرض لاتحتها

يلجأ الشاعر إلى تكرار مقطع (الملك لك) الذي يساوي تفعيلة الرجز (مستفعلن) وهو مقطع يختلف وزنياً عن القصيدة كلها . ومخالفة الوزن وتكراره في هذا المقطع لهما دورهما المهم في القصيدة، فهما يؤكدان موقف الرفض الذي تنتهي إليه التجربة ويثرياه بأن يلفتا انتباه القارئ إلى النقطة الحساسة التي تكشف معنى القصيدة كلها . والتكرار بهذا الاستخدام له دلالة نفسية وصوتية قيمة، وهو وسيلة تعلمها صلاح عبدالصبور من الشاعر الإنجليزي إليوت . وليس من قبيل المصادفة أن هذا المقطع يكاد يكون ترجمة حرفية لمقطع إليوت الذي يتكرر بصورة واضحة وبالاستخدام نفسه قصيدة الرجال الجوف .

وثمة وسيلة فنية لتنويع الإيقاع تعلمها صلاح من إليوت أيضاً وهي «الإشارات». أو ما يسمى في كتب البلاغة العربية بالتضمين . وهي وسيلة ألح عليها إليوت إلحاحاً شديداً ليخلق بها الإحساس بالمفارقة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى(٩) . ويستخدم صلاح التضمين في قصيدته (الحب في هذا الزمان) لتأدية الغاية نفسها فيستعير بيتاً تقليدياً لشوقي ليبرز بوضعه في قصيدته عنف الفارق بين الحب السلفي الذي يخضع للترتيب والحسبان لأنه ابن مجتمع جامد رزين :

نظرة، فابتسامة، فسلام فكلام، فموعد، فلقاء

والحب المعاصر بسرعته الآلية وعدم عمقه وزيفه، والمفارقة التي يثيرها بيت شوقي ناجحة معنوياً وصوتياً؛ لأنها قائمة على اختيار ذكي لهذا البيت الذي يثير في القارئ إحساساً واضحاً برزانة الحب القديم وبطئه . ولكن عندما يبلغ تأثر صلاح بإليوت أشده ويضمن قصيدته (بودلير) سطرين من قصيدة لهذا الشاعر بعنوان (إلى القارئ) جعلهما إليوت خاتمة الجزء الأول من قصيدته (الأرض الخراب) فإن القارئ يصدم على الفور لهذين السطرين الفرنسيين لأنه لايعرف معناهما . والإيقاع – كما قلنا – أمر لايمكن أن يتم بدون فهم واضح لمعنى الأسطر أو على الأقل للنغمة العاطفية العامة . قد يقال إننا إزاء الشعر الأجنبي الذي لا نفهم لغته، نستطيع أن نحس بنغمته العاطفية لأن القارئ أو المنشد يخلع عليه تنغيماً معنوياً خاصاً ينبع من معرفته لمعناه، فنستطيع نحن بالتالي أن نحس بالمعنى . ولكن ماذا يحدث مع القارئ الذي يقرأ هذا الشعر دون أن يستمع إليه ناهيك عن أنه لايفهم لغة الأسطر المضمنة؟ !

– ٥ –

ولا يتوقف ثراء الإيقاع عند صلاح عبدالصبور على التنويع في أطوال الأسطر أو استخدام التكرار والتضمين بل

يتعدى هذه الوسائل إلى التنويع في الوزن نفسه، وأعني بهذا أن يتعامل الشاعر – موسيقياً – داخل القصيدة الواحدة مع أكثر من تفعيلة بحيث تنقسم القصيدة إلى أجزاء، كل جزء له إيقاعه الخاص به والذي يلتحم في الوقت نفسه مع باقي الأجزاء ويتجاوب معها مكوناً بناء إيقاعياً أكثر تعقيداً من الغنائية البسيطة الموحدة الوزن، ولكن ما هو الأساس النظري لهذا التنويع؟ لإدراك هذا ينبغي أن نتوقف قليلاً عند البناء الدرامي للقصيدة .

يقول الناقد الأمريكي كلينث بروكس «إن الشعر يهبنا المعرفة بأنفسنا فيما يتعلق بعالم التجربة وبالعالم الذي نتمثله لابطريقة إحصائية وإنما بمصطلحات الغايات والقيم الإنسانية . والتجربة التي ينظر إليها في ضوء هذا الاعتبار هي تجربة درامية، درامية في تماسكها، واحتوائها لعملية ما، وفي تشكيلها لجهد إنساني يبغي الوصول – خلال صراع – إلى المعنى . وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل الشعر حتى ما يتضمنه من غنائيات قصيرة أو قطع وصفية خالصة يحتوي تنظيماً درامياً . وهذا أمر يتضح عندما نتأمل كيف أن كل قصيدة تتضمن متحدثاً، سواء كان الشاعر أو أي كائن آخر توضع على لسانه؛ وأنها تقدم تأثر مثل هذا الشخص بموقف أو مشهد أو فكرة». وبهذا الفهم يمكن بل يجب – كما يقول بروكس – أن تعد كل قصيدة دراما صغيرة (١٠).

ولكن إذا كانت كل التجارب الشعرية تجارب درامية فهناك فارق بالطبع بين تجربة بسيطة تقوم دراميتها على موقف واحد يجسد كل أبعادها، وتجربة أكثر تعقيداً تقوم على عدة مواقف أو أفكار تتصارع في داخلها تصارعاً يشكل معناها الكلي الذي يتميز بتركيبه وتعقد أجزائه . ويفرض النوع الأخير عادة تنوعاً واضحاً في استعمال الأوزان وتعقيداً أكثر في الإيقاع . وهو أمر لم يظهر في الشعر المعاصر فقط وإنما وجدت صور ناجحة له عند بعض المهجريين مثل إيليا أبي ماضي في قصيدته (الشاعر والملك الجائر) التي نشرت في مجلة الرسالة (مارس ١٩٣٣).

ويمكن إدراك الفرق بين النوعين في شعر صلاح عبدالصبور عندما نقارن بين قصيدتين مثل «رسالة إلى سيدة طيبة» و«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب». فالقصيدة الأولى تقدم موقفاً انفعالياً واحداً يمكن تلخيصه – رغم ما في هذا من خطر – في أن القوة التي تنبت الحياة وتمنحها هي نفسها التي تدمرها وتقضي عليها، وهذا أمر يزرع في نفس الشاعر حزناً ميتافيزيقياً بعيد الأغوار . وعن هذا المعنى الأساسي تتخلق ثلاث صور تسير في مسارب جزئية متنوعة إلا أنها تصب في النهاية في المعنى الأساسي وتثريه، فالشمس التي تمنح الحياة للوردة هي نفسها التي تميتها وقداً وتباريح، والريح التي تحبب للطائر الآفاق الممتدة هي نفسها التي

تلقيه للسفح محطماً مقصوص الريش، والحبيبة التي تلهم الشاعر البسيط أنغامه الخضراء هي نفسها التي تمزق أوتاره فتصبح أنغاماً سوداوية . ودلالة هذه الصور الثلاث تنبع وتصب في موقف واحد هو محصلة للتصارع الأبدي بين فكرتي الميلاد والموت .

ووحدة الموقف الانفعالي في هذه القصيدة فرضت عليها إطاراً وزنياً واحداً يقوم على تفعيلة المتدارك التي ينوع الشاعر في بنيتها الداخلية عن طريق الزحافات والعلل وتوزيع الأسطر والقوافي ولكنه تنويع في إطار وحدة وزنية واحدة .

أما (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) فتقدم نوعاً مختلفاً من المعنى أكثر تعقيداً وتركيباً من سابقه . وتكاد هذه القصيدة أن تكون أبلغ تلخيص لموقف الإنسان العربي المعاصر كما يراه صلاح، فالملك عجيب ليس إلا رمزاً مجسداً للإنسان العربي الذي يحمل تراثه على كتفيه ويحاول، رغم أثقال هذا التراث وقيام كثير من جوانبه على الزيف والسفسطة والنفاق، أن يشق طريقه خلال العالم المعاصر بحثاً عن الحقيقة المطلقة التي تمنحه – لو عثر عليها – سر وجوده وما يرادفه من يقين يخلع على عالمه المضطرب المعنى والنمط اللذين يفتقر إليهما .

والقصيدة – بهذا الفهم – تقوم على موقفين أساسيين

تتداخل فيهما بعض الأفكار الجزئية التي تتفاعل جميعاً تفاعلاً يحدد مسار المعنى ويفرض طبيعته الدرامية المركبة. وكان نتيجة تعدد المواقف والأفكار المتفاعلة في هذه القصيدة تعدداً وتفاعلاً في الأصوات التي تعبر عنها، بحيث فرضت كل فكرة صورتها الوزنية الخاصة التي تتفاعل وتتجاوب مع غيرها لتخلق بناء إيقاعياً ينبع تركيبه وتعقيده من طبيعة معنى القصيدة .

ومن الواضح أن قصيدة مثل هذه تتطلب مهارة تكنيكية أكبر من تلك التي تتطلبها الغنائية الصافية – إذا صح التعبير – ولذا لم يصل عبدالصبور إلى تحقيق هذه القصيدة الناجحة إلا بعد محاولات وتجارب متعددة تراوحت بين الفشل التام أو النجاح النسبي في قصائد مثل (الظل والصليب) و(الحب) و(الحرية والموت) في ديوانه الثاني . لذا تستحق هذه القصيدة اهتماماً خاصاً لا لأهميتها في شعر صلاح وحده بل لأهميتها في شعرنا المعاصر كله .

تبدأ القصيدة بصوت الملك يقدم نفسه في مقطع موجز مكثف ثم تنتقل في المقطع الثاني إلى مشهد قصر أبيه الذي يضج بالمحاربين والمنافقين :

من بينهم مؤدبي الأمين «جورجياس»،
وكان لوطياً مسيحياً

والوزن في هذين المقطعين يقوم على تفعيلة الرجز . وفي

المقطع الثالث نسمع صوت جورجياس يردد تعاليمه ووعظه، وهنا يتغير الوزن وننتقل إلى تفعيلة المتدارك لأننا إزاء صوت آخر غير صوت الملك . وتتوالى مناقشات جورجياس السفسطائية وتعاليمه الوعظية في إيقاع رتيب يؤكده الشاعر بتكرار القافية تكراراً واضحاً . وفي المقطع الرابع يتحدث الملك عن شبقه للنساء الذي ورثه عن أبيه . وهنا يتغير الإيقاع مرة ثالثة ويصبح الوزن هو المتقارب وينتهي المقطع بموت الملك الوالد والدموع تسيل على وجنتيه :

وفي كفه مزقة من رداء حرير

ويأتي المقطع الخامس بمشهد العزاء والتهنئة لتولي الملك الابن سلطان المملكة، وهو موقف تقليدي يقوم في أساسه على النفاق والتملق ومن ثم يبدأ بصوت الملك مرة أخرى:

«**مات الملك الغازي**»

«**مات الملك الصالح**».

وهي بداية تحمل في طياتها سخرية واضحة من الموقف كله، فالملك الصالح كان منذ عدة أسطر غارقاً في الجنس حتى الثمالة، ومع ذلك :

وقف الشعراء أمام الباب صفوفاً

وتدحرجت الأبيات ألوفاً

تبكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

ويمكن للقارئ أن يلاحظ أن الوزن هنا هو المتدارك، وهو الوزن نفسه الذي كان مصاحباً لتعاليم جورجياس ووعظه الزائف، وتكرار الوزن على هذه الصورة له وظيفته المعنوية الهامة، فهو يشير بطريقة غير مباشرة إلى أن كلا الموقفين – الوعظ والرثاء – يقومان في الأساس على الزيف والنفاق .

ويقتبس الشاعر بعد ذلك أبياتاً تقليدية لابن نباتة من الطويل . ومن الغريب أن هذا الشاعر كان معروفاً بكثرة تضمينه الأبيات القديمة والعباسية في شعره، وربما كان صلاح يقصد من وراء اختياره هذا الشاعر بالذات تأكيد الإحساس بزيف المدح : فالشاعر الذي يستعير من الآخرين لايمكن أن يكون رثاؤه أو مدحه صادقاً . ثم يطول التضمين حتى يشعر القارئ بالملل من هذه الأبيات وقوافيها التي لاتنتهي، وهذا ما يريده الشاعر بالضبط ليسخر – على لسان الملك – من الموقف والرثاء معاً :

ما أضجر هذي القافية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفني حرف الميم

ويلجأ الشاعر إلى حيلة فنية ليؤكد هذا الإحساس بالملل والرتابة وذلك بتدخل صوت الملك وتعليقه على كل شطر من أشطر الأبيات التقليدية (صوت حيران) (صوت فرحان) (صوت ريان).. إلخ . وهو تعليق يثري بتكرار قوافيه النونية إحساس الملك بالسخرية والملل من زيف الموقف ورتابته معاً .

ويصور المقطع الأخير رحلة الملك في البحث عن اليقين الذي يبدأ من استغراق في الجسد لايوصل إلى شيء وكأنه كان سراباً أو زبداً، ثم عالم الخمر والأفيون – وهنا ينظم صلاح بيتاً تقليدياً من الكامل – ثم تزداد سرعة الإيقاع ويتحول الوزن إلى المتدارك ليتناسب مع هذيان الملك بعد غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون، وتكثر الاضطرابات الوزنية داخل بنية التفاعيل وتنعدم الوقفات الداخلية أو تكاد حتى تتاح أكبر فرصة لإبراز التدفق المحموم لكلمات الملك :

هذا النجم، النجم القطبي
الدب القطبي الأبيض
صارت قططي دببة
يخطو نحوي الدب القطبي ليأكلني
أو يأخذني ليعلقني في فكه
أتخيل أني قد علقت بفك الدب الأبيض
أني أتدلى من أسنان الدب الأبيض
يا خدام القصر .. ويا حراس .. ويا أجناد
ويا ضباط .. ويا قادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتدلي .

وهنا تأتي وقفة تريح القارئ من اندفاعه العنيف مع الأسطر وتنتهي القصيدة بسطر واحد يلخص المواقف المتصارعة ويلقي الضوء عليها :

سقط الملك المتدلي جنب سريره

ورغم أن السطر من الوزن السابق نفسه.. إلا أن قارئ القصيدة يشعر بتغير الإيقاع فيه تغيراً جذرياً عما سبقه . ولا يمكن للمرء أن يرد هذا التغير إلا إلى طبيعة المعنى الداخلي للأبيات نفسها وتغير طبيعة البيت الأخير عما سبقه .

ويمكننا أن نقول في النهاية إن مذكرات عجيب بن الخصيب ليست إلا محصلة خصبة للتفاعل المعنوي واللفظي الناجح، وهو تفاعل يشير – بدوره – إلى اكتمال القدرات الفنية عند الشاعر ووصوله إلى أقصى درجات التمكن من صياغة تجاربه في أفضل نسق يلائم معناها .

هوامش :

١- إليزابث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، ص ٥٠ .
٢- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص ١٨٨.
٣- سانتيانا : الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص ١٣٠ .
٤- جون ديوي : الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، ص ص ٤٠٩ - ٦٧٢.
٥- ريتشاردز، المرجع السابق، ص ١٩١ .
٦- ديوان ناجي، طبعة وزارة الثقافة، ص ٤٢ .
٧- الآداب البيروتية، أكتوبر ١٩٦٠ ، ص ٤٢ .
٨- Eliot:The use of poetry.....Faber and Faber، London، p. ٧٥
٩- مـاثيسن : إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، ص ٩١ .
١٠- Cleanth Brooks : Undestanding Poetry،New york.

عن مسرح صلاح عبد الصبور

الطريف أنني إلى أوائل سنة ١٩٦٤ لم أكن رأيت صلاح عبد الصبور أو قابلته، مع أن بعض زملائي كانوا على صلة به وأقرانه من كبار الأدباء، ولكنني كنت شاباً خجولاً، منطوياً على كتبي، لا همَّ لي إلا أن أتفوق في دراستي، وأن أكون الأول على زملائي، وأستعد لحياتي الأكاديمية القادمة . ولذلك آثرت الوحدة، والابتعاد عن الانطلاق مع زملائي المتأدّبين لمعرفة هذا الشاعر أو ذاك الناقد . ولكن حدثت مصادفة لا تنسى دفعتني إلى الاتصال بصلاح عبد الصبور . وكان سبب ذلك أنني ناقشت أستاذي الدكتور شوقي ضيف نقاشاً حاداً، واختلفت معه اختلافاً فظّاً من ناحيتي، فاستاء الرجل الذي لم يكن يحب أن يعارضه أحد طلابه على نحو ما فعلت، وغضب إلى درجة أنه ناقش أستاذي وتلميذه يوسف خليف عليه رحمة الله في الدرجة النهائية التي منحها لي على البحث الذي كتبته عن شعر الديانات النصرانية في العصر العباسي، وسعى يوسف خليف بحنو الأستاذ المحبّ إلى رأب الصدع، ومحو غضب الدكتور شوقي ضيف، وطلب مني أن أذهب لأعتذر له عن حِدَّتي وليس عن إبداء رأيي . وبالفعل، اعتذرت لأستاذي الجليل الذي قبل الاعتذار بسماحة أبوية . لكن لم يفته أن يوصيني بقراءة العقاد لأنه مجادل عظيم،

وتستطيع كتبه أن تعلّمني أسرار الجدل العلمي، لا جدل البداوة الذي ظهر مني . ولم يتركني شوقي ضيف إلا بعد أن أوصاني بضرورة الذهاب إلى «الجمعية الأدبية المصرية» ، والتعرف على أعضائها الذين أصبحوا كتَّاباً مرموقين، وكلهم تخرَّج في قسم اللغة العربية، ودرس على شوقي ضيف وأستاذه طه حسين، وعدّد لي أستاذي أسماء صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد وأحمد كمال زكي وعبد الرحمن فهمي وعز الدين إسماعيل وغيرهم من أصحاب الأسماء التي اقتربتُ منها بعد ذلك، وتعلَّمت من أصحابها الكثير . وكانت هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها باسم الجمعية الأدبية المصرية، والمرة الأولى التي أعرف أن أعضاءها من القسم نفسه الذي أطلب العلم فيه .

وعملت بنصيحة أستاذي شوقي ضيف . وذهبت إلى الجمعية الأدبية المصرية في المقرّ القديم بشارع قولة في حي عابدين . اصطحبني إليها زملائي الذين عرفوا الطريق إليها قبلي : فتحي الذي هجر كتابة القصة إلى نقدها، وحسن توفيق الذي لا يزال على حبه الأول للشعر إلى اليوم، وسيد الشرنوبي الذي توفي في إحدى العمليات الجراحية رغم أنه خاض حربين لم يُخدش فيهما .

وأذكر أن إحدى الندوات التي حضرتها كانت عن كتاب المرحوم محمد النويهي «قضية الشعر الجديد». وكان مجموع محاضراته التي ألقاها على طلاب معهد الدراسات والبحوث

العربية في شارع الطليمات بالزمالك . وكان الكتاب الذي صدر سنة ١٩٦٤ يتناول قضيتين من أهم قضايا الشعر الحر (أو الشعر العربي الجديد الذي يقوم على التفعيلة الواحدة ولا يتقيَّد بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت – فيما يصفه المؤلف). أولاهما : اقتراب هذا الشعر من لغة الكلام الحية التي يتكلمها الناس في واقع حياتهم . وثانيتهما : مسألة الشكل الجديد لهذا الشعر، سواء من حيث خروجه على عدد من القواعد العروضية القديمة، أو ابتكاره نظاماً إيقاعياً جديداً يختلف عن الأساس الإيقاعي للشكل القديم . وقد كانت الندوة حول الكتاب بداية موجة جديدة في الدفاع عن الشكل الجديد والتصدي لمحاولات كبح جماحه، سواء من روّاده على نحو ما فعلت نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الذي صدر في بيروت سنة ١٩٦٢ ، أو من العموديين أعداء الشعر الحر، خصوصاً من أعضاء لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . وهي اللجنة التي رفعت إلى رئيس المجلس مذكرة نشرتها مجلة «الثقافة» في عددها السبعين (١٧/١١/١٩٦٤) طالبت فيها بحق الإشراف على مجلة «الشعر» التي كان يرأسها الدكتور عبدالقادر القط المناصر لحركة الشعر الحر، كما طالبت بالإشراف على «كل ما يتسم بميسم الدولة من وسائل نشر الشعر». وبرَّرت المذكرة مطلبها بالهجوم على الشعر الحر واتّهامه بتدمير لغة العروبة والقرآن وخروجه على العقيدة الإسلامية، خصوصاً حين

يستخدم شعراؤه «عناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص».

وكانت حرارة الندوة حول كتاب النويهي نموذجاً للحيوية التي كانت تموج بها الجمعية الأدبية المصرية في ذلك الزمان، والتي كان يرجع الفضل فيها إلى حماسة فرسان الجمعية الذين ظلوا على ولائهم لها، وعلى رأسهم فاروق خورشيد الذي كان بمثابة «الدينامو» الإداري والفني للجمعية، وصلاح عبدالصبور الذي كان يلفت انتباهي بحضوره المتميز وآرائه النقدية اللمَّاحة، واطّلاعه الاستثنائي على الآداب الأوروبية التي كان يعرفها ويترجم عنها . ولا أنسى – في هذا السياق – حزنه العميق الصادق الذي أبداه حين ورد نعي بدر شاكر السياب في الأيام الأخيرة من عام ١٩٦٤ ، العام الذي ما كاد ينصرم، ويبدأ العام ١٩٦٥ ، إلا ويموت الشاعر إليوت الذي كان له عميق الأثر على حركة الشعر الحر بعامة، وعلى شعر صلاح عبدالصبور بوجه خاص .

وذات مساء أذكره إلى اليوم، بعد يوم قضيته في شراء الكتب بعد أن حصلت على مكافأة التفوق عن ثلاثة أشهر من الكلية، وكانت الجامعة تمنح الحاصلين على درجة ممتاز أكثر من عشرة جنيهات، ودرجة جيد جداً نحو ستة جنيهات في الشهر، وذلك على سبيل التشجيع . وكنت أنهيت نهاري الحاشد بمشاهدة فيلم «المسيح يعاد صلبه من جديد» المأخوذ

عن رواية الكاتب اليوناني الشهير كازنتازاكس، وخرجت من دار «سينما قصر النيل» بوسط مدينة القاهرة، وفي طريقي إلى ميدان التحرير القريب من السينما، كي أستقل «الأتوبيس» الذاهب إلى الجيزة حيث أسكن، فلم أكن عرفت رفاهية ركوب التاكسي بعد، قابلت زميلي الشاعر حسن توفيق، وعرفت منه أن صلاح عبد الصبور فرغ من كتابة مسرحيته الأولى، وأنه سيقرأ مشاهد منها في الجمعية الأدبية المصرية، وأن الأمسية الأدبية في هذا اليوم، الثلاثاء، مخصَّصة لصلاح عبد الصبور ومناقشة مسرحيته . ولم أنتظر تشجيع حسن على الذهاب، ومضيت معه على الفور إلى «أتوبيس» آخر غير الذي كنت متوجّهاً إليه، وظللنا طوال الطريق نتحدث عن هذه الخطوة الجديدة التي يخطوها صلاح عبد الصبور في شعره .

وصلنا إلى مقر الجمعية الأدبية التي كانت تحتل شقة صغيرة بالدور الأول من منزل قديم في حي عابدين . ووجدت المدخل مزدحماً بالمثقفين الذين نعرفهم والذين لم نكن نعرفهم في هذا المساء من سنة ١٩٦٤ ، ووجدنا كرسيين بصعوبة في الصالة المستطيلة التي كانت بمثابة قاعة للمحاضرات والندوات . وكان يجلس في الصدارة صلاح عبد الصبور، وإلى جانبه شاب رفيع ممصوص الوجه، عرفت أنه بهاء طاهر الذي يتولى إخراج المسرحية للإذاعة، وعرفت فيما بعد – بعد أن أصبح بهاء صديقاً عزيزاً – أنه ظل يلح على صلاح عبدالصبور لعامين متلاحقين لكي يكتب مسرحية، وأن

حماسته لدرامية قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» التي نشرها صلاح في «الآداب» في الشهر السابع من سنة ١٩٦٢ هي التي دفعت بهاء إلى مواصلة الإلحاح إلى أن اختمرت الفكرة في ذهن صلاح، فاختار – بعد شخصية الصوفي بشر الحافي – شخصية الصوفي الحلاّج موضوعاً لمسرحيته الأولى .

وأذكر كذلك أن أستاذي شكري عياد – رحمه الله – تحدَّث عن إحدى المحاولات الباكرة التي قام بها صلاح عبدالصبور لكتابة مسرحية شعرية، استمع إلى قسم منها مع بدر الديب، ولكن صلاح أسقط هذه المحاولة لما وجده فيها من نزوع شكسبيري خالص، جعل كتابته نوعاً من التقليد الذي لم يقنعه كما أشار إلى ذلك في كتابه «حياتي في الشعر».

ولكن المسافة الزمنية بين «مذكرات الصوفي بشر الحافي» و«مأساة الحلاج» مسافة قريبة، وجامع التصوف الذي يصل بين «الحلاج» و«بشر الحافي» جامع ينطوي على حوارية هي الأصل في الدراما . وأحسب أن الكثيرين لاحظوا النزعة الدرامية التي تجلت في «مذكرات الصوفي بشر الحافي» وقبلها قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» التي نشرت قبل قصيدة بشر الحافي بعامين .

ولذلك لم تكن كتابة «مأساة الحلاج» مفاجئة كاملة للحضور، وبدت كأنها حدث جميل متوقَّع، تؤكد الفرحة به

العيون التي كانت ترمق صلاح عبدالصبور وهو جالس في الصدارة إلى جانب بهاء طاهر الذي أخرج المسرحية لإذاعة البرنامج الثاني . وكالعادة، كان فاروق خورشيد إلى جانب صلاح عبد الصبور بوصفه مقدّم الأمسية، جنباً إلى جنب وجوه عبد الرحمن فهمي وعبد الغفار مكاوي ومحمد النويهي وعبد الفتاح الريدي وأحمد كمال زكي وعز الدين إسماعيل وحسين نصار وغيرهم من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية . وحولنا وأمامنا وخلفنا شخصيات كنا نقرأ ما تكتب، ونعجب بكتاباتها . ولم يكن في هذه الأمسية سوى أنصار الشعر الحر، والذين احتوتهم حماسة العودة إلى كتابة المسرحية الشعرية في قالب الشعر الحر، والمضيّ خطوة إلى الأمام بعد محاولة عبد الرحمن الشرقاوي كتابة مسرحيته «جميلة».

- ٢ -

وبدأ صلاح عبد الصبور يقرأ «مأساة الحلاج». المنظر الأول في ساحة ببغداد . في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها . لا يوجد في المشهد الصليب التقليدي بل جذع شجرة فحسب، معلَّق عليه شيخ عجوز، تضيء مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة من المتسكّعين .

التاجر : انظر ... ماذا وضعوا في سكننا

الفلاح : شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقاه اليوم .

الواعظ : يبدو كالغارق في النوم

التاجر : عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره .

التاجر : فحنا الجذع المجهود . وحدّق في الترب

ليفتش في موطئ قدميه عن قبره .

الفلاح : هل تعرف لم قتلوه؟

أو من قتله؟

التاجر : ... هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ .

الفلاح : هل تعرف يا مولانا؟

الواعظ : لا ... فلنسأل أحد المارّة.

ويمضى المنظر . الكلمات تتدافع في تفعيلة بحر المتدارك تجعلنا نرى بعيني الخيال البداية التي تثير الفضول، وتنقلنا منها إلى مشهد مجموعة الفقراء الذين يقولون : نحن القتلة، ومنها إلى مجموعة العامة الذين يقولون بدورهم : نحن القتلة، ومجموعة الصوفية الذين يكرّرون الإجابة نفسها، فيزداد الأمر غرابة، ويفرض السؤال نفسه كاللغز الذي يتطلب الحل، وندلف دون أن ندري إلى الحلاج الذي كان ينقل عنه مقدم مجموعة الصوفية كلماته التي تقول :

إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتمَّ الدورة
لأنه أغاث بالدما إذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم
فدبَّت الحياة فيها، طالت الأغصان
مثمرة تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون موعد بلا ألوان .

وينتهي المنظر بكلمات الشبلي صديق الحلاج وصفيّه ونجيّه . ولكن لا نخرج من كلمات الشبلي إلا بعد أن يزداد اللغز اتساعاً، وتتداعى الأسئلة الملهوفة على الوعي : مَنْ قتل الحلاج؟ ولماذا قتلوه؟ وكيف أوصل نفسه إلى القتل؟ ولماذا لم ينج مثل زملاء من صنف الشبلي؟

ويبدأ المشهد الثاني في بيت الحلاج بعد أن نرجع إلى الوراء في الزمن . وتستعيد المسرحية الأحداث وأفعال الشخصيات وحوارها بما أفضى بالحلاج إلى مصيره . وفي بيت الحلاج نسمع الحوار المتوتر بينه والشبلي، حوار بين طريقين في الحياة، أو طريقين في الصوفية، طريق الانغلاق على النفس، وإرخاء الأجفان على القلب للتحديق فيه، ومن ثم العزلة عن العالم، وطريق الانغماس في العالم، وطرح الأسئلة الصعبة عن الشر الذي استولى في ملكوت الله، ومن ثم الخروج إلى الناس، والحديث إليهم بكلمات تكشف لهم أن الوالي قلب

الأمة، لا تصلح إلا بصلاحه، وأن الإنسان لم يخلق إلا للإسهام في إصلاح الكون المختل، وحتى لو لم يملك إلا كلماته، فليطلقها بين الناس، وبين وجوه أفئدة الأمة، إذ حتماً تأتي آذان تتأمل إذ تسمع، وتتحدَّر منها الكلمات إلى القلب، فتشدّ عصب الأذرع التي لا ترجع إلا أن تسقي بلعاب الشمس روح الإنسان المقهور.

ويختار الحلاج الطريق الثاني، ويخلع خرقته، مدركاً أنه لابد من المواجهة في عصر ملتاث، قاسٍ، وضنين. وينزل إلى الناس، بعد أن يجفو خرقة الصوفية، ويذهب إلى الأسواق يخطب في الناس يشرح لهم لماذا استولى الشر في ملكوت الله، فتأخذه الشرطة لا من أجل حديث الصوفية، بل من أجل حديث الظلم. ويدخل الحلاج في أطوار محنته، السجن، والمحاكمة، والصلب.

ويعبر بنا صوت صلاح عبد الصبور كل هذه الأطوار. ظل ينطلق وحده محلّقاً في فضاء القاعة المستطيلة، يمزّق الصمت الذي ران على الجميع، ويفتح أبواب المسكوت عنه من الكلام الذي يحيي أرواح الموتى، والذي يدعونا إلى أن نترك الدنيا الفاسدة والمهترئة، كي ننسج بأحلامنا دنيا أخرى من صنع الأحلام، فالحلم جنين الواقع، والثورة على الظلم تبدأ بالكلمات. ويتجسّد الحلاج أمام عيني الخيال، شيخاً نحيلاً، مرهقاً وحزيناً، لا يتركنا أسرى التعبيرات الملتوية، بل يدفعنا بالكلمات المندفعة كالسهم إلى الفعل، يبدهنا حين يقول:

ليس العدل تراثاً يتلقَّاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان إذا ولي الأمر
كعمامته أو سيفه

... ...

العدل مواقف
العدل سؤال أبدي يطرح كل هنيهه
فإذا ألهمت الرد، تشكَّل في كلمات أخرى
وتولَّد عنه سؤال آخر، يبغى ردّاً
العدل حوار لا يتوقف .

وندخل – نحن المستمعين إلى الحلاج – إلى قدس أقداسه، نبدأ معه رجلاً من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت، فلا حسبه ينتمي للسماء، ولا رفعته إليها ثروة، وُلِدَ مثلنا كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود، ونما كآلاف من يكبرون حين يقتاتون خبز الشموس، وتسكَّع مثلنا في طرقات الحياة، لكنه سبق إلى دروبها الموحشات، وذوَّب عقله وعينه على صفحات الكتب، ولهث وراء العلوم سنين ككلب يشمّ روائح صيد، ولم يسعد العلم قلبه بل زاده حيرة راجعة، وظل يغوص في سراديبه الموحشات إلى أن عثر على الحقيقة في داخله، وعرف أن الباري لم يخلقنا ليصغّرنا في عينيه، بل ليرانا ننمو، ونبني مملكة العدل . ولكن هل يتركه السلطان الظالم؟ ومتى ترك السلاطين الظلمة من يتحدث عن شر يستولى في ملكوت الله؟ ويخرج الحلاج من سجنه إلى المحاكمة،

ويحاكمه قضاة السوء وفقهاء السلطان، ويتركون دمه في أعناق من أمروهم بالهتاف ضده، ويمضي فارس الكلمات النحيل، مصلوباً بحلمه الذي يوصينا به قائلاً :

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعلَّ فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفِّق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل .

ولم يتوقف صوت صلاح عبد الصبور عن القراءة إلا بعد أن وصل إلى المشهد الأخير، وعاد بنا إلى حيث بدأ، لكن بعد أن انكشف اللغز، وتمت الإجابة عن الأسئلة، وأدركنا أن الحلاج صُلِبَ بسبب ثورته ضد الظلم، ولأن قضيته في الكون كانت البحث عن خلاص من الشر الذي استولى في ملكوت الله . وكان بناء النص كله غير بعيد عن أبنية التراجيديات اليونانية، حيث يتم تدمير البطل نتيجة سقطة وقع فيها، أو اقترفها، والحلاج سقط سقطته القاتلة بوصفه صوفياً حين باح بأسرار قلبه نتيجة زهوه، فصنع حتفه بكلماته، ولم يكتم

كشوفه مثلما فعل الشبلي . لكن سقطة الحلاج لم تكن صوفية بالمعنى الضيق للصوفية، وإنما سقطة الخروج من الصوفية، واقتحام عرين الأسد الجائع الذي يلتهم من يدخل إليه . هي سقطة من نوع جديد إذاً، بل ليست سقطة في حقيقة الأمر، وإنما تضحية، فعل من أفعال افتداء الآخرين بالدم، خصوصاً حين يدرك العارف أنه لن يدفع الآخرين إلى فعل التحرر إلا بعد أن تنهمر دماؤه لتزرع في الأرض الجديبة بذرة النور الآتي بالأحلام على الكفَّين : الحرية والعدل .

– ٣ –

هل قرأ صلاح عبدالصبور المسرحية كلها، أم قرأ أغلب مشاهدها، أو حتى أهم مشاهدها؟ ! لا أذكر على وجه اليقين . كل ما أذكره أن «مأساة الحلاج» انتقشت في ذهني، وأن عذابه لم يفارق ذاكرتي، تماماً كصوت صلاح عبد الصبور الذي ألقى شعره المسرحي بنبرات صوت يصعب نسيانه، صوت لا يعرف الصراخ سبيلاً إليه مهما تلوَّنت نبراته بتغير انفعالاته . ولا أذكر على وجه الحصر من الذي تولَّى التعقيب بعد أن فرغ صلاح عبدالصبور من إلقائه، وجلس هادئاً كأنما أفرغ من صدره ما يعذّبه، وأسلم نفسه لاختيار الحلاج . أذكر تعليق فاروق خورشيد، وكان يتحدث عن امتداد مشكلة الحلاج في شعر صلاح عبد الصبور، وأرجعنا إلى أبياته عن المقتولين

القتلة في قصيدة «الظل والصليب» من ديوان صلاح الثاني «أقول لكم» ، أعني المقطع الأخير الذي نقرأ فيه :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسَّسْ رأسك !
فتحسَّسْ رأسك !

أذكر كذلك أن بهاء طاهر تحدث عن طريقته في إخراج المسرحية للإذاعة، وللأسف لم أسمع النص الإذاعي إلى اليوم، رغم أني طلبت من صديقي بهاء طاهر أن يُسمعني تسجيل المسرحية، لكن شغلتنا مشاغلنا عن تحقيق ذلك، وقد عرفت من بهاء أنه طلب من صلاح عبد الصبور إدخال بعض التعديلات لمقتضى الإخراج المسرحي، فكتب صلاح بعض المقاطع التي لا توجد في نص المسرحية المطبوع، ولا يزال بهاء طاهر يحتفظ بها إلى اليوم .

الغريب أنني لا أذكر شيئاً عن أحد من المتحدثين غير فاروق خورشيد وبهاء، ربما لأن إشارة فاروق خورشيد إلى زمن المقتولين القتلة إشارة بالغة الدلالة لفهم مشروع صلاح عبدالصبور الإبداعي كله، وربما لأن بهاء طاهر كان يتحدث عن تجسيد إذاعي للمسرحية، وربما لأن الآخرين لم

يقولوا شيئاً يلصق بالذاكرة التي انزلق عليها كلامهم إلى وديان النسيان المطمورة في اللاوعي . المهم أنني خرجت من الجمعية الأدبية بعد أن اقترب الليل من نصفه، وآثرت السير وحيداً إلى منزلي في الجيزة، ولم أشعر بالمسافة الطويلة لاستغراقي الكامل فيما سمعت، وللحالة التي دخلتها وجعلتني أتّحد بالحلاج، خصوصاً في المونولوج الذي كان يقدِّم فيه نفسه بوصفه رجلاً من غمار الموالي، ويحكي عن عذاب رحلته في المعرفة . وهو عذاب وجد أصداءه في سهر الليالي التي قضيتها لأتعلم شيئاً أنفع به من حولي . وكان اختيار الحلاج موازياً للاختيار الذي فرض نفسه على أمثالي من الشبّان الذين أقبلوا على التيارات الفكرية اليسارية لأنهم حملوا في داخلهم جمرة شهوة إصلاح العالم التي نقلتها إلينا القراءة .

ومضت الأيام ولم أنس المسرحية التي طبعت في العام نفسه (١٩٦٤) في القاهرة، ثم في بيروت في العام التالي، وبدأ النقاد يتحدثون عنها، وازداد الحديث عندما أخرجها سمير العصفوري، ورأيناها مجسَّدة على خشبة مسرح «الأوبرا» المصرية سنة ١٩٦٧ ، بعد النكسة، وكانت عملاً من أعمال سمير العصفوري التي لا تُنسى، والتي ضفر فيها تمرُّده على هزيمة ١٩٦٧ مع تمرّد الحلاّج على الشر الذي استولى في ملكوت الله . ولم نهتم كثيراً بامتلاء جسد محمد السبع

الذي كان يقوم بدور الحلاج، فقد كانت نبرات صوته تعوّضنا الكثير وتدفعنا إلى استحضار شخصية الحلاج النحيل، مقابل فقيه السلطة الماكر الذي قام بدوره الممثل عبد الغني قمر في براعة منقطعة النظير.

وكانت مسرحية «مأساة الحلاّج» البداية التي سرعان ما فتحت أبواب المسرح الشعري لصلاح عبد الصبور، فمضى فيه. ولم يكن ذلك متابعة للشاعر توماس ستيرنز إليوت الذي تأثَّر به صلاح عبد الصبور، كما تأثَّر بمسرحيته عن القديس توماس بيكيت الذي اغتيل لأنه قرر الحفاظ على «شرف الله» (هو عنوان المسرحية التاريخية التي كتبها الكاتب الفرنسي جان أَنوي حول الموضوع نفسه) فانتهى الأمر بقتله في الكاتدرائية. وكانت الجريمة التي استلهمها إليوت في مسرحيته الشهيرة «جريمة قتل في الكاتدرائية»، تلك المسرحية التي قارن البعض بينها وبين مأساة الحلاج، مبرزين أوجه الشبه بين النصين اللذين يظلان مختلفين رغم التشابه الظاهري. وقد سبق الدارسين إلى هذه المقارنة – فيما أعلم – الدكتور خليل سمعان الذي كتب أكثر من مقال بالإنجليزية عن الموضوع، وترجم مسرحية صلاح عبد الصبور نفسها إلى الإنجليزية بعنوان «جريمة قتل في بغداد» ليوحي بالعنوان إلى المشابهة بين مسرحية إليوت ومسرحية صلاح عبد الصبور.

– ٤ –

ومن المؤكد أن صلاح عبد الصبور قرأ مسرح إليوت، وترجم واحدة من مسرحياته، هي «حفل كوكتيل» ، وترجم بعدها بسنوات، وبعد مرور ما يقرب من عشرين عاماً على نشر «مأساة الحلاج» سنة ١٩٦٤، مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» بمراجعة الصديق أمين العيوطي في عدد أول يناير ١٩٨٢ ولكن المؤكد أن صلاح عبد الصبور لم يكتب «مأساة الحلاج» محاكاة لمسرحية إليوت، ولم يُقبِل على المسرح الشعري بسبب إليوت وحده، فقد كان عميق الاقتناع بأن الشعر أصل المسرح، وأن عودة المسرح إلى الشعر هي العودة إلى النبع الذي بدأ منه هذا الفن الحواري . ولا شك أنه وجد في المسرح بوجه خاص مجالاً أوسع لصياغة احتجاجه السياسي إبداعياً، وكان هذا الاحتجاج يتجه ضد عبد الناصر بالدرجة الأولى، ولذلك لاحظ البعض، ومنهم مترجم المسرحية إلى الإنجليزية، العلاقة بين «مأساة الحلاّج» والاحتجاج على ما أسموه «ديكتاتورية عبد الناصر».

ولا أجد ما يدفعني كثيراً إلى الاختلاف حول هذا الرأي، فقد عرفتُ من صلاح عبد الصبور نفسه، بعد أن توثَّقت علاقتي به، أنه كان يكره في عبد الناصر ديكتاتوريته، وأنه كتب قصيدته «عودة ذي الوجه الكئيب» بعد أحداث أزمة مارس ١٩٥٤، وهي الأزمة التي انتهت بانهزام الديموقراطية التي كان

يمثّلها جناح محمد نجيب، وانتصار الديكتاتورية العسكرية التي قادها عبد الناصر . وكان انتصار عبد الناصر في أزمة مارس ١٩٥٤ هزيمة للديموقراطية فيما رأى كثيرون، ومنهم صلاح عبد الصبور، فكتب قصيدته «عودة ذي الوجه الكئيب» ونشرها في مجلة «الآداب» البيروتية في شهر يونيو سنة ١٩٥٤ ، أي بعد انتهاء الأزمة بشهرين على وجه التقريب، احتجاجاً على ما حدث، وتنفيثاً عن غضب ظل دفيناً من أي توجّه معادٍ للديموقراطية .

ويبدو أن موقف صلاح عبد الصبور من عبد الناصر تغيَّر بعض الشيء، خصوصاً بعد خروج عبد الناصر منتصراً من العدوان الثلاثي على مصر وتحوله إلى بطل قومي عند العرب جميعاً، أو لعلَّ صلاح حرص على نوع من التقيّة عندما نشر قصيدته عن عبد الناصر في ديوانه «الناس في بلادي» الذي صدر سنة ١٩٥٧ ، ولكن بعد أن كتب تحت العنوان «إلى الاستعمار وأعوان الاستعمار» ، فمرّت القصيدة على الرقابة، وفهم الناس أن «عودة ذي الوجه الكئيب» هي عودة الاستعمار وأعوان الاستعمار .

وقد عادت كراهية صلاح عبد الصبور لديكتاتورية عبد الناصر لتكشف عن وجهها في « مأساة الحلاج » ، خصوصاً من منظور اضطهاد المثقف ومحاولة تدميره من قبل سلطة الدولة، وذلك على نحو يمكن أن نقيم معه

توازياً بين كتابة «مأساة الحلاج» ونهاية محنة اليسار المصري الذي خرجت رموزه من السجون الناصرية سنة ١٩٦٤ ، بعد صدور العفو العام والاتفاق على حلّ الحزب الشيوعي المصري . ولذلك يمكن فهم «مأساة الحلاج» في سياق أعمال سابقة عليها في الرواية مثلاً، خصوصاً أعمال من طراز رواية «العسكري الأسود» التي كتبها يوسف إدريس ونشرها سنة ١٩٦١.

وأتصور أن مأساة العام السابع والستين قد أوصلت كراهية صلاح عبد الصبور لديكتاتورية عبد الناصر إلى أوجها، فلم يكتف بكتابة قصائد ديوانه «تأمّلات في زمن جريح» الذي نشره سنة ١٩٧٠ ، وأتبعه بديوانه «شجر الليل» الذي أصدره سنة ١٩٧٢ بعد وفاة عبد الناصر، وإنما أضاف إلى ذلك كتابة مسرحية «مسافر ليل» من فصل واحد، ونشرها في عددي شهري يوليو وأغسطس سنة ١٩٦٩ في مجلة «المسرح» المصرية، كما نشرها في بيروت في العام نفسه . وأتبع هذه المسرحية بمسرحية «الأميرة تنتظر» التي نشرها في عدد واحد في مجلة المسرح نفسها، أكتوبر – نوفمبر ١٩٦٩ ، قبل نشرها في كتاب عن «دار الآداب» في بيروت . وبعد ذلك، جاءت مسرحية «ليلى والمجنون» التي نشرها سنة ١٩٧٠ عن «دار العودة» وأخيراً، نشر مسرحية «بعد أن يموت الملك» سنة ١٩٧٣.

وقد تم إخراج كل هذه المسرحيات على المسرح بعد وفاة عبد الناصر، مستغلة هامش الحرية الذي سمح به السادات . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تدور كل المسرحيات حول موضوع واحد، هو موضوع الكائن الإنسان الذي يتم قمعه من قِبَل السلطة أو الحاكم، في الدول التسلطية فيموت الكائن، كما في مسرحية «مسافر ليل» القصيرة، أو يتمرَّد على الأميرة التي أسلمت نفسها لمن اغتصبها واغتصب مدينتها، وقادها إلى خيانة ميراثها العظيم، فانتهى بالمدينة إلى الدمار، فكان لابد من الثأر الذي تنتهي به مسرحية «الأميرة تنتظر». وتأتي مسرحية «ليلى والمجنون» لتعود إلى الموضوع نفسه، حيث المثقف (الشاعر) وحيداً في مواجهة السلطان، لا يملك سوى كلماته، ولا يستطيع سوى أن يحلم بنبيّ يحمل سيفاً . ويختم صلاح تتابع مسرحياته بمسرحيته الأخيرة «بعد أن يموت الملك» التي لا تفارق دائرة العلاقة بين المثقف ورمز السلطة، وتبدأ من حيث انتهى الملك، في إشارة رمزية إلى موت عبد الناصر، وتضع المُشَاهِد موضع الخيار بين حلول ثلاثة، أكثرها إيجابية التمرّد على بطانة الملك التي تريد أن تُبقي كل شيء على حاله، والخروج بالملكة من سجنها إلى الحياة التي لا تتحقق فيها الحرية لطالبيها إلا بالسيف، السيف الذي لابد أن يرفعه ثائر ينطوي في داخله على شاعر أو نبيّ رسالته : الحرية والعدل .

— ٥ —

مؤكد أن صلاح عبدالصبور بدأ فتحه وتميزه في الشعر الحر بقصيدة « الملك لك » التي يعارض بها قصيدة إليوت «الرجال الجوف» فيستبدل بالنزعة التي تنطوي على مفهوم الخلاص بالمعنى المسيحي النزعة المقابلة التي تنطوي على المفهوم المضاد بالمعنى الواقعي الاشتراكي (الذي لم يخل من بعد وجودي) أقصد الاستبدال الذي يحيل صيغة « لأن لك الملك » عند إليوت إلى صيغة الملك للإنسان الذي هو حضور خلاق على الأرض لا تحتها .

وفي تقديري أن نزعة المعارضة هذه استمرت مع اقتحام صلاح لعالم المسرح، فهو قد توقف عند شخصية تاريخية ذات بعد ديني إسلامي مقابل شخصية تاريخية ذات بعد ديني مسيحي. وكما قام القديس توماس بالتضحية بنفسه لكي يبقي على قداسة الكلمة التي هي شرف الله (وهو العنوان الذي اختاره جان أنوي عندما كتب المسرحية عن هذا الموضوع) فإن صلاح يختار الحلاج ولكنه في مدى المعارضة الضدية نفسها، ويصوغ مأساة الحلاج التي ينطوي دمار البطل فيها على « السقوط » بالمعنى الأرسطي، ولكن سقوط الحلاج كان على مستويين أولهما يؤدي إلى ثانيهما، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالحلاّج يعرض حياته للقتل بتخلّيه عن حفاظ الصوفي على سره الذي يقود زهوه العلني به إلى حتفه، وهو

في الوقت نفسه ينزل بالصوفية من توحدها وتعاليها على حياة البشر إلى الناس البسطاء في الطرقات، فيخلع خرقة العارفين ليمضي في الطرقات، داعياً أبناء الله إلى مواجهة الشر الذي استولى في ملكوت الله، مضحياً بحياته كي تتحول دماؤه إلى بذور للعدل الذي يمكن أن يحققه البشر على الأرض لا تحتها .

الغريب أن منطق المعارضة استمر مع صلاح عبدالصبور وكان – في هذه المرة – نوعاً من الموازاة مع مسرح العبث، أو اللامعقول، الذي فتن به صلاح بعد أن شاهد مسرحية «الكراسي» ليونسكو ١٩٠٩ – ١٩٩٤ على خشبة مسرح الجيب في القاهرة، فأثارت إعجابه إلى الدرجة التي جعلته يلتهم كل ما طالته يداه من أعمال يونسكو، وهو الأمر الذي دفعه في الأفق الذي كتب فيه مسرحية «مسافر ليل» ، لكن بما أحال اللامعقول من معناه الوجودي الميتافيزيقي إلى معناه الاجتماعي السياسي . ماضياً في الاتجاه نفسه الذي سبقه إليه توفيق الحكيم في مسرحيات من مثل « يا طالع الشجرة » ، و«بيت النمل» و«في سنة مليون» ، و«الدنيا رواية هزلية» وغيرها . وأضف إلى ذلك نجيب محفوظ بقصصه القصيرة التي غلبت على مجموعة «تحت المظلة» ، حيث كان اللامعقول قناعاً معقولاً (أو مقصوداً) للتورية السياسية الاجتماعية التي لا تخلو من أبعاد وجودية أو ميتافيزيقية، وذلك في

الاتجاه نفسه الذي مضى فيه الحلاج، فأهدر السلطان – بلسان العامة – دمه . فبطل المسرحية راكب لا نعرف له اسماً ولا وصفاً يستقر في قطار ليلي إلى هدف لا نعلمه، ولكن القرينة في التورية تدلنا على معناها الثاني الذي يجعل المسافر رمزًا للمواطن الأعزل المسكين في مواجهة سلطة غاشمة تتركز في فرد عشري السترة، فيه الكثير من ملامح هتلر وموسوليني وستالين، وكل طغاة العالم بوجه عام، وعالم صلاح عبدالصبور بوجه خاص .

والمؤكد أن لجوء صلاح عبد الصبور وغيره إلى تقنيات أدب اللامعقول بوجه عام، ومسرح اللامعقول بوجه خاص كان منطوياً – في بعض دوافعه – على ما يوازي دوافع «تيار اللامعقول» الذي انتشر في باريس على وجه الخصوص، وكان تعبيراً عن رفض واقع ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكل مالازمها ولزم عنها من دمار كابوسي الوقع، أفقد العالم معناه، وقضى على البقية الباقية من المعتقدات الواضحة المطمئنة، أو القيم الثابتة والصالحة أخلاقياً، واليوتوبيات السياسية التي سرعان ما تكشفت عن ديكتاتوريات بشعة . وكان ذلك كله قرين الخواء الروحي في مجتمعات أوروبا والولايات المتحدة، بل غيرها من عوالم الكوكب الأرضي الذي وجد نفسه، فجأة، أمام واقع مخيف وغير منطقي، سقطت فيه جميع أحلام الغد الأبهج، وحلت محلها كوابيس

كون خلا من الوسامة، ليكسب العائش فيه التعتيم والجهامة، كما قال صلاح عبد الصبور . وكانت دوافع اللامعقول، من هذه الزاوية، شبيهة بالدوافع التي قادت إليه، وشجَّعته على تجسده في أدب ما بعد نكسة ٧٦ الذي أحال الأحلام إلى كوابيس، واليوتوبيا إلى جحيم، والاطمئنان إلى فزع، واليقين بتحقيق بستان الاشتراكية، مقرونة بتحقيق أحلام الحرية والعدل، إلى تشظي العالم العربي، وقسوة اليد الباطشة للدول التسلطية التي أفقدت العقل توازنه، والعالم انسجامه، فانقلب العقل إلى جنون، وأصبح مغترباً يوقفه الجند عند الحدود، وتسحب منه الحكومات جنسية الوطني، وتدرجه في قوائم من يكرهون الوطن، فيما يقول أمل دنقل الذي يمضي قائلاً في قصيدته «سفر التكوين»:

قلت : فليكن العقل في الأرض، لكنه لم يكن
سقط العقل في دورة النفي والسجن .. حتى يجن

هكذا، توازت الدوافع التي جعلت من كتابة اللامعقول في أدبنا العربي استجابة إلى عدد من الدوافع نفسها التي تولدت عنها الحركة في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية . ولذلك وجد صلاح عبدالصبور نفسه مندفعاً إلى هجر المسرحية التقليدية ذات الطابع الواقعي المنطقي المتفائل إلى المسرحية اللامعقولة، المناقضة للعالم المنطقي المتفائل الذي استبدلت به عالماً مليئاً بالخوف والرعب والقمع الذي لا يفارق صفات

الكابوس . وكانت النقلة من «مأساة الحلاج» إلى «مسافر ليل» نقلة من الاستجابات الإبداعية لعالم ما قبل العام السابع والستين الذي لم يخل من بقايا حلم إمكان الإصلاح إلى العالم الكابوسي لما بعدها . أعني العالم الذي استبدل التشاؤم بالتفاؤل مهما صغر. وفي الوقت نفسه انطفأت قطرة الضوء الذي كان يمكن أن يخترق جدار القمع الذي يقود إلى الظلمة الحالكة، وساد المشهد الظلام الذي لا ينفع معه منطق أو عقل، ولا سبيل إلى التعبير عنه إلا بالمواجهة الإبداعية التي لا تدعو إلى ترسيخه، أو الاستسلام له، بل تجعل من تصويره استفزازاً للوعي المذعن، ووضعاً للمشاهد (أو القارئ أو المتلقي) موضع المساءلة التي تقرع المشهد الذي تراه بالأسئلة الحاسمة : كيف؟ ولماذا؟ وما الحل .؟

وكما فعل يونسكو الذي وضع المشاهد في مسرحية «الكراسي» التي كانت بداية انجذاب صلاح عبد الصبور إلى «اللامعقول» في مسرحه، حيث جعل يونسكو المسرحية حواراً بين شخصيتي زوج عجوز جداً وزوجة مثله وخطيب، يتجهان بحديثهما إلى كراسٍ خاوية، كأنها نحن المتفرجين، مؤكدين – على لسان الزوج – أن المنطق المحرض ضرب من الخيال لا وجود له، كما أنه لا وجود للكرامة الإنسانية التي انقلب وجهها إلى قفاها، وأن الإنسان ليس هو هو وإنما هو آخر، أولهما داخل ثانيهما، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وأن

الأصدقاء صاروا أعداء والأعداء صاروا أصدقاء، وأن الواحد يتعدد ويتحول إلى عشرات من الأغيار الذين هم إياه، يفعل صلاح عبدالصبور ما يوازي ذلك في مسرحيته التي يؤدي كابوسها الدرامي، أو ملهاتها السوداء، مبنى ومغزى مسرحية «الكراسى».

ويعني ذلك أن «مسافر ليل» تمضي في الاتجاه نفسه الذي تمضي فيه «الكراسي». وبداية أوجه التوازي ما يقوله الزوج – في الكراسي – من أن الزمن يمضي سريعاً كالقطار. ولقد رسم على بشرتنا قضباناً، وأنه رجل عسكري، والعسكر شباب دائم. أما الماريشالات فأشبه بالآلهة. وفي مسرحية صلاح «مسافر ليل» تدور الأحداث في قطار، بطلاها اثنان يحفر الأول منهما في وعي الثاني قضبان قمعه، كما لو كان يقوم بسجنه، أما هو فيظل قامعاً، مفرداً بصيغة جمع، أو جمعاً يتجسد في مفرد، علامته السترات العشر التي يرقد أصغرها مقاماً فوق أكبرها الذي يتعدد إلى أن يغدو أشبه بالآلهة. الأول قاطع تذاكر من حيث الظاهر والثاني راكب قطار، (وهو رمز يومئ إلى إعجاب مضمر بتوفيق الحكيم الذي يرمز القطار عنده إلى الحياة في عمومها من ناحية، وإلى الواقع السياسي الاجتماعي في خصوصيته من ناحية موازية) مواطن بسيط، مثال لملايين غيره من الذين يرميهم حظهم العاثر بين براثن قمع قاطع التذاكر الذي يوازي الزوج، في مسرحية يونسكو،

الزوج الذي يتكشف عن مستبد، يتصور نفسه حاملاً لرسالة، يمكن أن تنقذ البشرية، ولا يبدي احترامه العميق إلا بما يجعله يتماهى مع الشخصيتين الوهميتين للكولونيل والإمبراطور، فهو رجل عسكري، يحدد لنفسه رسالة مزعومة هي من صنعه هو نفسه، ولم يبايعه عليها أحد من الجالسين الوهميين على الكراسي التي تظل فارغة طوال العرض، فالضيوف الوهميون لا وجود لهم على سبيل الحقيقة بل المجاز، فهم مدعوون إلى حفل يقوم فيه «الخطيب» بعرض رسالة الزوج الذي أخرجها إلى النور منهجاً كاملاً، تستفيد منه الإنسانية، إذا أطيعت تعليماته، ولا يتردد في أن يأمر ضيوفه الوهميين على الكراسي بأن يطيعوه، فقد تنزَّل عليه الوحي منذ كان في الأربعين من عمره، فأدرك أن عليه إنقاذ العالم وتنوير الأجيال القادمة بفلسفته، كي يموتوا وهم في قمة المجد . وأخيراً .. أخيراً يحاول الخطيب الذي أتى به الزوج النطق ليشرح للضيوف فلسفة رسالته الخالدة، فلا يستطيع النطق . وعندما شعر بعجزه التام عن الكلام، ربما بسبب الخوف، يكتب على سبورة بأحرف كبيرة «أنا جبان»! !. وهي الجملة التي تنتهي بها المسرحية وتكشف عن اكتمال معناها . وهو معنى يوازي نهاية الحوار وعامل التذاكر في مسرحية صلاح عبدالصبور «مسافر ليل» التي لا يوجد فيها سوى ثلاثة ممثلين مثل كراسي يونسكو، وهم : الراكب، عامل التذاكر، الراوي . وإذا

كان عامل التذاكر يختزل في حضوره كل طغاة العالم، ابتداء من الإسكندر وهانيبال إلى هتلر وجونس، وبالطبع – على نحو مضمر – ما يوازيهم في الزمن العربى الذي ينتمى إليه الراكب، فإن اختزال عامل التذاكر للطغاة يتمثل في ستراته العشر التي توازي رمزياً تحولات السترة الصفراء لعامل التذاكر التي لا تفارق لون زي العسكر الذين لا يتوقفون عن قمع الرعايا – لا المواطنين الذين يختزلهم الراكب ابتداء من اسمه : عبد عبد الله عابد وابنه الأصلي عباد، واسم الأسرة عبدون، وانتهاء بتحوله إلى مفعول لقمع، علاماته درر قول من أمثال : «جوّع كلبك يتبعك». و«عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي» ، أو «علمهم الديموقراطية حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعاً» وأخيراً، قول الحجاج : «إنى أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها». وكلها تجذِّر القمع وانتشاره وتجذره في شعار عشري السترة :

حقق في رحمة

ثم اضرب في عنف

ولا يبقى في ثلاثية أشخاص «مسافر ليل» إلا الراوي الذي يبدو في مدى علاقات النص، ومن منظور العلاقة بالجمهور (المتلقي أو القارئ) المضمر، كما لو كان قناعاً للشاعر الذي يكتفي بدور الراوي الذي تعلم أن يزن كلماته بالميزان، وإلا وقع فريسة للقمع، وذلك في فعل لا يخلو من إشارة إلى

الخطيب في كراسي يونسكو الذي لا ينطق، فلا يملك سوى أن يصف نفسه، كتابة، بالجبن، لكن راوي صلاح أكثر حيلة، فهو شاعر يعرف كيف يتقنع بالألفاظ والمجازات والتوريات التي كشفت جسد الواقع المتجسد في قطار الحياة، الواقع الذي يلفتنا إليه الراوي في حركات تشبه حركات المهرج أو البهلوان، أو كليهما معاً، كالسائر على حبل من شوك في عالم خاصمه الله، فلم يعد يميز بين الصدق والكذب، الموت والقتل، الحلم والكابوس، العقل والجنون، فلا يؤدي إلى اغتيال الراكب، أمام الراوي، الشاهد الذي لا يملك سوى كلماته، ومع ذلك ينصحنا أن نلتزم مثله بالصمت المحكم، وكأنه ينطق الكلمات التي كتبها الخطيب في كراسي يونسكو : أنا جبان. ولكن بفارق مهم مؤداه أن الراوي يختم المسرحية كلها بتوجه إلى المشاهدين بالقول – لا الخط –:

ماذا أفعل

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

وهو سؤال يستفز وعينا على نحو جارح، ويدفعنا إلى

رؤية ما لم نتعود أن نراه، في مدى آليات دفاعنا عن أنفسنا، فينقلنا من خدر الوعي إلى يقظته التي تدفعنا إلى التحديق في عالمنا، حقاً، وإلى وضع هذا العالم وأنفسنا موضع المساءلة التي تنقلنا من سلب المشاهد إلى إيجابه الذي يشعر بضرورة الفعل الذي لابد أن يحرر نفسه، ويحرر غيره، من ثنائية القامع والمقموع، السيد والعبد، على الأقل في مدى الدافعية التي لا تنتهي إلى جبرية وأبدية العلاقة التي أقامت عليها مسرحية يوسف إدريس - الحرافيش - بناءها، في علاقات فاعلية تضاد الحضور والغياب .

ولكي يؤدي تمثيل «مسافر ليل» دوره بنجاح فإنه لابد أن ينبني على درجة عالية من التجريد، تماماً مثل الفكاهة والنكتة، في إيقاع يعتمد التفعيلة التي آثرها المدّاح الشعبي في قوله : «الحمد لرب مقتدر» ، وذلك كله في أداء هزلي، يؤكد معنى الكوميديا السوداء التي يؤدي فيها الراوي دوراً يشبه دور الجوقة في المسرح الإغريقي، فهو يوضح ويعلق ويشير، لكن بما لا يخرجه عن كونه ممثلاً لكل من هم خارج المسرح، ولذلك فهو واقف على حافته، كأنه العدسة التي تفصل بين الجلاد والضحية والجمهور الذي هو إياه بمعنى من المعاني، حتى في حركاته الهازلة وسخرياته المريرة الابتسامة .

وليس من المصادفة، بعد ذلك، أن يذكر صلاح عبد الصبور دينه ليوجين يونسكو، منذ أن شاهد مسرحيته «الكراسي»

حين كان يعرضها مسرح الجيب في القاهرة، فما كاد العرض ينتهي حتى انتوى أن يدخل عالم هذا الكاتب العظيم، وكتب في مذكراته الشخصية أن اكتشاف عظمة يونسكو (أونسكو) كان من أحلى الاكتشافات التي عرفها في حياته . وكان ذلك قبل كتابة «مأساة الحلاج» التي قاده إليوت فيها، دون وعي فيما أحسب، إلى الإغريق، فلم يخرج عن مألوف الدراما الكلاسيكية . ولكنه خرج من إطارها ليجد نفسه منجذباً إلى غرامه الأخير : يوجين أونسكو، فمضى في طريق مسرح اللامعقول، لا بمعنى مجافاة العقل، ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق، وقريب كل القرب من روح العقل الذي يتمرد على نفسه، كي يكون إدراكه أعمق، ورؤيته أنفذ، ورسالته أفعل وأنجع، خصوصاً في زمن ملتاث، يغترب فيه العقل – لا روحه – حتى يجن، فيرى ما لا يراه العقلاء .

ولا تفارق روح المعارضة (التي يمكن أن تنقلب إلى توازٍ) مسرح صلاح عبدالصبور، إذ يعود إليها في مسرحيته الثالثة، وهي مسرحية «ليلى والمجنون» التي هي معارضة لمسرحية شوقي الشهيرة «مجنون ليلى» ، لكن بدل أن تدور الأحداث في العصر الأموي، وفي فضاء البادية، تدور في مصر الحديثة، وفي فضاء المثقفين الذين تجمعهم صحيفة معارضة، وتنشأ قصة حب بين الشاعر سعيد وزميلته ليلى .

هكذا توازي ليلى البدوية ليلى العصرية، وتوازي مدينة

القاهرة الحديثة بادية نجد في زمن بني أمية، ويقابل منازل غريم قيس في حب ليلى البدوية، ويتحول الشرير منازل إلى حسام الخائن في مسرحية «ليلى والمجنون». أما زياد فصديق شبه قيس العصري : سعيد . ولا تدور أحداث المسرحية العصرية في زمن بني أمية، بل في نهاية عهد الملكية، وتنتهي مع بداية حريق القاهرة في نوع من التعمية السياسية المقصودة . ولكن بما لا يفقد مسرحية صلاح عبد الصبور تضادها مع مسرحية أحمد شوقي، خصوصاً في تعقد الحياة التي تجسدها «ليلى والمجنون» . التي تدور حول عدد من محرِّري صحيفة عصرية، لا يتوقفون عن محاربة الفساد، سعياً وراء نجمين مضيئين، هما الحرية والعدل، فيوافقون رئيس تحرير صحيفتهم النارية التي تشع ضوءها الناري في زمن مختل، على أن يقوموا بتمثيل «مجنون ليلى». فيقود التمثيل إلى الواقع على سبيل التضاد الذي لا يخلو من توازٍ، وتنتهي المسرحية بإغلاق المجلة، وتفرَّق المحررون الشجعان الذين خانهم واحد منهم، تماماً كما خانت ليلى حبيبها سعيد، في إشارة واضحة إلى سؤال الأستاذ رئيس تحريرهم :

لا أدري كيف تغلغل في وادينا الطيب
هذا القدر من السفلة والأوغاد .

ولا ينسى صلاح في مسرحيته أشكال التناص التي عرفها شعره، فيشير إلى سطري إليوت :

النسوة يتحدثن .. يرحن، يجئن
يذكرن مايكل أنجلو

على لسان الشاعر سعيد الذي يشرح السطرين لصديقه حسام عندما يسأله عن معنى البيت، فيجيبه قائلاً:

معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى
بالحذلقة البراقة
كي تعلي من قيمة نصف الجسد الأسفل .

ويضيف صديقه زياد :

معناه أيضاً
أنَّا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى في العهر .

ولا ينفصل مثل هذا التناص عن «الإشارة» إلى أسماء بريخت وأمثاله من الشعراء الثوريين، في نوع مضمر من الإدانة إلى الذات وإلى الجيل الذي ينتسب إليه الشاعر . ولماذا نذهب بعيداً، فالمسرحية كلها قائمة على المعارضة الضدية التي استخدمها – قبل صلاح عبدالصبور – الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الذي أحال بيت الشاعر القديم علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر سلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

إلى :

عيون المها بين الرصافة والجسر ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

وكما فعل صلاح عبد الصبور ببيت شوقي :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام ، فموعد، فلقاء

الذي ضَّمنه قصيدته «الحب في هذا الزمان» ليؤكد التضاد بين الحب في زمن شوقي وزمنه على النحو التالي :

الحب يا رفيقي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد، فلقاء».
اليوم، يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما .

فقد فعل في مسرحية شوقي «مجنون ليلى» التي قلب عنوانها إلى «ليلى والمجنون» وجعل من أحداثها معارضة ضدية لمسرحية شوقي، مؤكداً الأفق الذي سار فيه في مسرحية «مأساة الحلاج» التي جعل منها – قبل «ليلى والمجنون» – معارضة ضدية لمسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية». لكن الفارق بين المعارضتين دال، فنحن

في «مأساة الحلاج» لا نواجه تناصاً أو إشارة إلى مسرحية إليوت، بينما العكس هو الصحيح في «ليلى والمجنون» التي تنبني على تمثيل مسرحية شوقي من فرسان الجريدة التي ينصحهم أستاذهم بتمثيلها، فيتوازي الواقع مع الأصل، بل يغدو الواقع أقبح من الأصل وأكثر دمامة وبشاعة . لكن «ليلى والمجنون» لا تنتهي بالموت المادي للبطلين في مسرحية شوقي، بل بالدمار الذي هو نوع من الموت المعنوي المعلق . ولذلك يبدأ المنظر الثالث من الفصل الأخير بكلمات الأستاذ :

وكما كان الأبطال القدماء
ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوَّالين
وأسمار الفقراء
سنودع قتلانا ، ننهشم فوق شواهدهم حزناً
مكبوحاً وأنيناً
ثم نجمع ما ذاب حنيناً من أنفسنا، ونغني
فالمعركة المحتدمة
لا تهملنا حتى نمنح إخواناً شرفاء
ما هم أهل له
من دمع وبكاء
والآن . . .
لنودع من ضاعوا منا في طرق الوحشة
ولنذكر أنَّا قدمناهم قرباناً للريح

كي تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل .

أما المنظر الأخير فينتهي بسعيد في السجن، مجنوناً تماماً، لكنه، في جنونه، لا ينسى أن يبعث رسالة للقادم من بعده، يحمل سيفاً . أما هو فيظل واعياً في جنونه، أو بسبب جنونه، أنه وقت مفقود بين الوقتين، ينتظر القادم الذي يحمل الخلاص لوطنه بكل فئاته، ويرفع سيفه بعد أن كاد السيف يصدأ في الغمد .

ثانياً
دراسات تطبيقية

الرحيل إلى الوجودية

المفارقة الدالة في تقديم بدر الديب لديوان صلاح عبدالصبور الأول – الناس في بلادي – وكلمة الغلاف التي كتبها زميل الشاعر، في قسم اللغة العربية، أحمد كمال زكي، أن كلمة الثاني كانت مشحونة بالمفردات الماركسية التي يزهو بها ماركسيّ شاب، يؤكد مولد زميله الشاعر الجديد، ابن الخامسة والعشرين « في المرحلة الحرجة من حياة مصر » ، في فترة اشتد فيها الصراع ضد الاستعمار وأعوانه . وتؤكد الكلمة أن عينَي الشاعر تفتحتا على نور يريد أن يعانق البشرية لتعيش في سلام . ويضيف أحمد كمال زكي إلى ذلك أن «ظهور صلاح الشاعر ليس حدثاً فردياً، وإنما هو مظهر لطليعة عاملة كادحة تريد أن تصل إلى حياة أضيق ما فيها يسع الأرض والسماء» ، وكان ذلك يعني أن هدف الشعر – على الأقل «في الناس في بلادي» – هو « أن ينطق صوت الفقراء » ، ويسعى إلى « الإسهام في انبثاق المجتمع الجديد ». ولا تثريب على كاتب كلمة التقديم المزهوة برطانها الماركسي الذي كان يتوافق والزمن الصاعد للفقراء وللطليعة العاملة الكادحة، فقد كان كاتب كلمة التقديم نفسه شاباً لا يقل حماسةً عن صديقه الشاعر . أما بدر الديب الأنضج ثقافة، والأكثر عمقاً في النظر، بحكم السن والثقافة، فكان تقديمه

للديوان ينطوي على تأكيد الأبعاد الوجودية للتجربة النفسية التي تجسّدها قصائد الديوان في معطياتها التي تبدأ بالحزن ولا تنتهي بالحرية .

وقد كانت هذه الملاحظة من بدر الديب نوعاً من الحدس الثاقب الذي أدرك أن وراء السطح الماركسي الثائر يكمن تمرد من نوع موازٍ، ولكن غير متطابق مع الخطاب الماركسي السائد . وكان يقصد، إذا أمعنا قراءة ما بين السطور من تقديمه، أن قصائد الديوان تنطوي على منزع وجودي، لا يتناقض مع النزوع الماركسي السائد، ولكنه يريد أن يستبدل بهامشيته ما يستحقه من الحضور الذي له جذوره في طبيعة الشاعر الذي ظلّ إلى ذلك الزمان، وبقي على ذلك طوال حياته، متوحِّداً بمعنى من المعاني، يتأبّى على أي تنظيم أو نسق مغلق لأية نظرية .

وكانت تلك نظرة نافذة وصادقة في الوقت نفسه، ففي الوقت الذي كان الجميع يحتفي بديوان الشاعر الذي بدا كأنه نصر إبداعي للمجموعات الماركسية، كان الشاعر نفسه يضع هذه الماركسية موضع المساءلة، ويراجع موقفه منها ومن الشيوعية على السواء . وكان ذلك نتيجة حدثين تركا أعمق الأثر في نفسه : أما أولهما فهو التقرير الجسور الذي قدّمه خروشوف إلى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي، فاضحاً فيه النتائج البشعة للحقبة الستالينية، معلناً زمناً جديداً

من الانفتاح، وهدم السور الحديدي الذي جعله ستالين مداراً مغلقاً لا خروج عليه أو منه، معنوياً ومادياً . ولم يصدّق الرفاق الذين ألفوا النزعة الستالينية التقرير، عندما بثّته للمرة الأولى وكالة أنباء إيطالية، ولكنهم سرعان ما صدموا بما ورد فيه بعد أن أذاعته وكالة «تاس» السوفييتية . وسرعان ما تبع التقرير مراجعة العهد الستاليني، والكشف عن جرائمه، وإعادة الاعتبار إلى الكُتَّاب والفنانين الذين أعلنوا اعتراضهم على الاستبداد الستاليني، فكان جزاؤهم المعتقلات والمنافي الفظيعة في سيبيريا . وبدأت أصوات مغايرة النبرة الصعود في مدى الكتابة الإبداعية،

ولم يكن ممكناً لعقل مثل عقل صلاح عبد الصبور أن يغفل عملاً مثل رواية « ذوبان الجليد » التي كتبها إيليا إهرنبورج (١٨٩١-١٩٦٧) ضد الحقبة الستالينية كلها، ونشر روايته بعد عام واحد من وفاة ستالين سنة ١٩٥٣ ، فكانت منذ صدورها سنة ١٩٥٤ باباً سرعان ما اتسع لفضح مثالب الحقبة الستالينية، وعلامة جذرية على مراجعة الحقبة كلها، إبداعياً وفكرياً . وهي مراجعة سرعان ما تأثر بها صلاح ودفعته إلى تقديم تلخيص مطوّل للرواية في مجلة « صباح الخير » على صفحات أربعة أعداد متوالية، ما بين شهري يونيو ويوليو ١٩٥٧، وذلك في سياق كتب فيه صلاح، قبل ذلك، عن ڤلاديمير مایاكوفسكي (١٨٩٣-١٩٣٠) الذي قتله

النقاد ١٩٥٦/٧/٢٦ ويتسع بناظريه ليكتب عن « الوجودية » في جريدة « الشعب » التي كان شعار صفحاتها الثقافية – بفضل لويس عوض ومحمد مندور – « الأدب في سبيل الحياة » وليس « في سبيل المجتمع » بمعناه الماركسي المحدود . وتتسع حدقتا صلاح لتتأمل شاعراً يعلو على أفق الالتزام بمعناه الواقعي، رائد قصيدة النثر في الولايات المتحدة، وهو « والت ويتمان » (١٨١٩–١٨٩٢) الذي يكتب عنه صلاح مقالاً بعنوان « نبي من أمريكا ». وتتكرر كلمة « الأسس الإنسانية » تكراراً دالاً في هذا السياق، كي تكون منطلقاً للقومية العربية، كما كانت منطلقاً للوجودية التي كتب عنها صلاح في جريدة « الشعب » ١٩٥٦/٦/٢٨ ولم يكن ذلك كله بعيداً عن السياق الذي لم يتردد معه صلاح عبد الصبور في السخرية من شعار « الأدب الهادف » ، فكتب عن « الأدب الهاتف » الذي يخلو من الإبداع كما أوضح في مقال له في « صباح الخير » ١٩٥٧/٤/٤.

هذا عن الحدث الأول، أما الحدث الثاني فتجسّد في أحداث المجر التي واكبت العدوان الثلاثي على مصر، وكانت عدواناً موازياً في التحليل الأخير، فقد اقتحم الجيش الأحمر بودابست، دون أن يتردد في قتل من أسماهم المرتدين، بعد أن ثار الشعب المجري على المجموعة الشيوعية الحاكمة، رافضاً معها المدار الحديدى المغلق للشيوعية نفسها، وذلك في مدى

شعبي: نقدي وإبداعي . وما كان لأي عقل حر أن يقبل وصفه بأنه انقلاب عسكري قاده مرتدون، كان لابد من استئصالهم . وقد ظلت مشاعر السخط والاحتجاج كامنة في النفوس، بعد قمع الاقتحام السوفييتي، كالنار تحت الرماد . أما صلاح فقد لفت انتباهه سياق ثقافي مختلف، يشهد مراجعة جذرية للماركسية، في مدى نقدي وإبداعي واسع، على أيدي ماركسيّي الداخل مثل إهرنبورج وماركسيي الخارج، أمثال الفرنسي روجيه جارودي الذي كانت دراسته عن الإنجاز الإبداعي للشاعر الفرنسي لويس أراجون منطلقاً إلى عمله «واقعية بلا ضفاف» ، ثم «ماركسية القرن العشرين» ، وذلك في موازاة ما كتبه ألتوسير (١٩١٨-١٩٩٠) من قراءة جديدة حول «رأس المال». وواكب انفتاح النقد الماركسي في فرنسا، وحيويته في إعادة التفسير والمراجعة، ما تجاوب معه في الدوائر الماركسية على امتداد الأقطار الأوروبية التي شهدت ما كتبه النمساوي إرنست فيشر عن «ضرورة الفن» و«الفن ضد الأيديولوجيا».

وكانت هذه الكتابات وغيرها ثمرة المراجعة التي بدأت قبل أن تنتصف الخمسينيات، وخلالها، في السنوات التي أعاد فيها الدارسون السوفييت الجدد اكتشاف باختين الذي ردوا إليه الاعتبار، وأعادوا نشر ما كتبه عن رابليه ودستيوفسكي . وكان صلاح عبدالصبور على علم ببعض هذه التحولات التي عرفها ماركسيون من أمثال أبو سيف يوسف في مقالته

العلامة : «نقادنا الواقعيون غير واقعيين» التي كانت أبرز رد ماركسي متفتح على الدوغماتية التي تميزت بها مقالات العالم وأنيس في كتابهما «في الثقافة المصرية» ١٩٥٥. وقد نشر أبو سيف نقده – تحت اسم مستعار – في مجلة «الرسالة الجديدة» (٢٧ يونيو ١٩٥٦). وكان رفضه للنظرة الضيقة للعالم، وأنيس قرين رفض علي الراعي الذي قرن نظرة الكتاب بما أسماه «المنهاجية التامة» ، ورفض كمال عبدالحليم الذي رأى، فيما كتبه العالم وأنيس، نقداً يرتبط بالخنق لا الخلق .

وكان على صلاح عبدالصبور أن يختار، إزاء هذه التحولات، البقاء في الأفق الماركسي التقليدي الذي كان العالم وأنيس، في مصر، وحسين مرة، في بيروت، أبرز ممثليه، أو يجاوز هذا الأفق إلى مدار آخر، أكثر انفتاحاً، وأكثر تحرراً من المدار المغلق الذي دار فيه رفاق «المصري». وكانت الوجودية هي الحل، فهي فلسفة إنسانية، تقف إلى جانب الشعوب الساعية إلى تحررها، وتعادي الفاشية، وتنفتح على الآفاق اللانهائية لحرية الفرد الذي يجعل للعالم معنى، بفعله الحر فيه، عندما يتحدى العبث المقدور، مهما كان الثمن، على نحو ما تحدى بطل مسرحية «الذباب» لجان بول سارتر المقدور عليه، فاستبدل بالاستسلام إلى عبث الوجود تحقيق الإرادة الخلاقة للوجود الفردي الحر في الوجود .

ولم يكن من الغريب أن يقارب صلاح الأفق الوجودي، خصوصاً بعد أن أدرك، على نحو من الأنحاء، أن هذا الأفق لا

يتناقض مع أي تفسير ماركسي منفتح، ولا مع أية «واقعية بلا ضفاف» ، فالفن ضد الأيديولوجيا التي هي دائرة محكمة الإغلاق من التصورات الجامدة التي لا تخلو من صفات الأصولية . وقد ساعده على الاطمئنان إلى سلامة توجهه الجديد، كل ما أخذ يصل إلى دائرة معرفته من تحولات في مجال الفكر الماركسي، وتأصيل أفق مفتوح من واقعية بلا ضفاف، وانفتاح على المحرمات القديمة، كافكا وجويس، خصوصاً بعد اكتمال فهم مبدأ عدم التطابق، حتماً، بين الوعي الأيديولوجي والإدراك الجمالي . ولذلك ما كان العلم بموقف إليوت الرجعي الكاثوليكي بحائل دون وصوله إلى ذرى الفن الذي يجاوز الأيديولوجيا ويفضحها، تماماً كما فعل بلزاك الذي كان إبداعه ينقض معتقداته السياسية وانتماءاته الطبقية وتحزباته الدينية فيما أكد مؤسسا الماركسية في النظرات التي لم تلق الأضواء عليها إلا بعد التحرر من الدوغماتية .

وبالطبع، كان على صلاح أن يواجه إدانة تخليه عن طريق الرفاق، والنظر إليه من منظور سوء الظن الذي استمر قائماً، مقروناً باتهام مضمر، ظل يلاحقه طوال حياته . وهو موقف شبيه إلى حد ما، ومع بعض الاحتراز، بموقف يوسف إدريس، وتحوله عن الرفاق المتحزبين، وإبحاره صوب أفق مغاير . أما أفق صلاح فقد كان مفتوحاً على الوجودية تحديداً، وذلك في موازاة غير عدائية مع أفقه القديم . وقد شجعه على ذلك

ترجمة الكثير من الأعمال الإبداعية والفكرية للوجودية (لكل من سارتر وكامو وسيمون دي بوڤوار وغيرهم) ، والأعمال الفلسفية الكبرى التي نهض بعبء ترجمتها عبد الرحمن بدوي مترجم « الوجود والعدم » ، وذلك بعد أن ظل يدعو إلى نزعة وجودية إنسانية لم يكن لها إلا صدى سلبي في دوائر الماركسيين والشيوعيين الأصوليين .

وكانت مجلة « الآداب » التي تبنّت نشر الديوان الأول لصلاح عبد الصبور، وظلت تنشر له، في حال اقتراب مستمر مع الوجودية، وتولّت مع غيرها من دور النشر اللبنانية ترجمة العديد من الأعمال الإبداعية والفكرية للوجودية التي أكسبت التيار القومي بعده الإنساني الذي جعله أقدر على أن يقف موقف النقيض من تيار مجلات : «شعر» و«حوار» و«أدب» وغيرها من المجلات التي كانت تعبيراً عن الانتماء الليبرالي بمعناه الأمريكي تحديداً، ولا تتردد في قبول دعمه المادي والمعنوي على نحو ما تكشّف أخيراً في كتاب « الحرب الثقافية الباردة : المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب » الذي كتبته ف . س . سوندرز وترجمه الصديق طلعت الشايب ترجمة متميزة، ونشر في « المشروع القومي للترجمة» قبل أن يتحول إلى « المركز القومي للترجمة ».

وكان استبدال الوجودية بالماركسية استبدالاً ترك أثره على شعر صلاح، وأتاح للبذور الكامنة المنطوية على تيمتي « الليل » و « الحرية » (فضلاً عن «التوحد» الذي هو الوجه

الآخر من «التفرد») الاندفاع والبروز، وذلك في المدى الذي تأصلت فيه رؤية إنسانية للعالم . وقد ظلت هذه الرؤية تتدعم بالتحولات الإيجابية التي كانت تتراكم في الدوائر الإبداعية الماركسية . أقصد إلى الدوائر التي شهدت، منذ الأربعينيات، انقلاب بريخت على المسرح الأرسطي، وتأسيسه مسرحاً مغايراً، هو المسرح الملحمي الذي يقوم على «التغريب» لا «التطبيع» ، فالنص المسرحي، كالفعل المسرحي، في مدى الملحمية التي تنأى بالمتفرج عن الاندماج في النص بوصفه عالماً خيالياً يغدو طرفاً فيه، وتستبدل بذلك تغريب المعالجة بما يباعد ما بين المتفرج والتقمص الوجداني لما يراه، فيظل دائماً على مسافة تتيح له التأمل والحكم على ما يرى، في حال من الوعي اليقظ لا الوعي المخدر الذي كان يستغرقه الخيال في المسرح غير الملحمي، ويدمجه في النص وهم الحائط الرابع الذي كان يعبره المشاهد ليغدو مراقباً خارجياً، أو مشاهداً تغلبه مشاعر التعاطف والاتحاد بما يدنيه من الفعل المسرحي الذي ينجذب إليه، تعاطفاً، أو اتحاداً وجدانياً، أو تقمصاً .. إلى آخر تلك المبادئ التي نقضها بريخت في مسرحه، ليبقي على المتفرج ملكاته النقدية التي تضع كل ما على خشبة المسرح موضع المساءلة، في حال يدنو من الحياد العقلي .

وما أكثر المعارك التي خاضها برتولد بريخت مع كهان

النظرية الماركسية في الأدب، خصوصاً جورجي لوكاش التي دارت بينه وبريخت صدامات فكرية، كانت تجعل لوكاش يتهم بريخت بالخروج على استمرار التقاليد الأرسطية التي ارتدت أقنعة الواقعية، بنيما كان بريخت يتهم لوكاش بأنه يريد توثين الفن، وأن استغراقه في نقد إبداعات القرن التاسع عشر الواقعية، جعله يفرض معاييرها على زمن مغاير، يسعى إلى التحرر من الأوثان التي أخذ لوكاش على عاتقه حمايتها وفرض منطقها على الآخرين في زمن غير زمنها .

ولم يكن من الغريب أن يقرأ صلاح عبد الصبور مسرح بريخت، وأن يجمع إليه مسرح العبث الذي رأى فيه معادلاً موضوعياً لبعض الواقع الذي يعيشه، والذي انتهى إليه حكم العسكر في مصر وهيمنة أنظمتهم التسلطية، في مواجهة المواطن العاري من أي حماية، تماماً كما حدث في «مسافر ليل». ولم يفت صلاح الإفادة من بعض حيل التغريب البريختي في مسرحه الملحمي، خصوصاً حين يطرح العرض على المشاهد أسئلة، يطلب منه المشاركة في العرض بالإجابة عليها، كما حدث في «بعد أن يموت الملك».

ولم يقتصر إعجاب صلاح ببريخت على مسرحه فحسب، بل امتد الإعجاب إلى شعره، خصوصاً القصائد التي ترجمها رفيق صباه عبدالغفار مكاوي . ومنها ترجمة القصيدة التي استدل بها صلاح على بعض آرائه في كتابه «حياتي في

الشعر». أعني القصيدة التي تبدأ على النحو التالي :

حقاً إنني أعيش في زمن أسود
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
والجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذي ما زال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
أي زمن هذا ؟
الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة
لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولاً
ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا إليه؟

وتنتهي القصيدة الطويلة بتوجيه خطابها إلى الأجيال الجديدة (تماماً على نحو ما فعل البطل الشاعر في مسرحية «ليلى والمجنون»):

آه ، نحن الذين أردنا أن نمهد الطريق للمحبة
لم يستطع أن يحب بعضنا بعضاً
أما أنتم
فعندما يأتي اليوم
الذي يصبح فيه الإنسان صديقاً للإنسان

فاذكرونا
وسامحونا .

وأغلب الظن أن الأسطر الأخيرة من القصيدة كانت تتجاوب مع ما انطوى عليه وعي صلاح من اتهام الرفاق القدامى الذين رأوا في تباعده عن الواقعية الاشتراكية، وانفتاحه على غيرها، نوعاً من الخيانة، بينما كان صلاح يراه نوعاً من الأمانة مع النفس .

- ٢ -

أتصور أن أمانة صلاح عبدالصبور مع نفسه في هجر أقانيم الواقعية الاشتراكية كان الوجه الآخر من ضيقه بكل مدار مغلق . وأحسب أن هذا الضيق كانت تدعمه معرفة المتمردين على «الواقعية الاشتراكية» التي لم تفارق وجهها الجدانوفي في أغلب تطبيقاتها داخل الاتحاد السوفييتي، خصوصاً قبل سقوط الستار الحديدى، وبعد الانفتاح على الجديد، خصوصاً بعد «ذوبان الجليد» الذي أشار إليه عنوان رواية إيليا إهرنبورج .

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن يكتب صلاح عن مایاكوفسكي (١٨٨٣ - ١٩٣٠) الذي سجن مراراً وتكراراً بسبب كتابة الشعر الذي لم يعجب كهان الماركسية وحماة الواقعية الاشتراكية في «اتحاد الكُتّاب السوفييت». والنتيجة

هي حياة قاسية، طاردة، ضاغطة، حرمت مایاكوفسكي مما كان يستحقه، وجعلته يعيش في مأساة دائماً من المعاناة، متعددة المستويات، انتهت به إلى الانتحار مثل زميله إيزينين (١٨٨٥ – ١٩٢٥) الذي انتحر قبله .

وقس على مأساة مایكوفسكي ما نالته أخماتوفا (١٨٨٩– ١٩٦٦) ، وهي من أعظم الشاعرات الروس، على أيدي زبانية الواقعية الاشتراكية وحراس العقيدة من كهان اتحاد الكُتَّاب السوفييت . وكان سحب دواوينها من البيع في المكتبات، وطردها من اتحاد الكتاب أهون ما نالها، فقد انتهت بها المطاردات والتهديدات إلى كتابة مديح في ستالين والشيوعية السوفييتية . وكان ذلك على سبيل التقية لتنقذ ابنها من براثن الذين اعتقلوه، ونفوه إلى سيبيريا سنة ١٩٤٩. ولم تنفث أخماتوفا وتطلق ما في صدرها إلا بعد موت ستالين، فأخذت تنال ما يتلاءم وقدرها، وتنشر دواوينها التي قطعتها فترات من الصمت الإجباري، انشغلت فيها بترجمة أمثال رابندرات طاغور، أو الكتابة عن رائد المستقبلية الروسية ألكسندر بلوك، أو عن الرسام الحداثي الإيطالي موديلياني .

ولم يكن صلاح بعيداً عما أصاب بوريس باسترناك الذي ترجم مسرحيات شكسبير إلى الشعر الروسي في لغة لافتة بإيقاعاتها التي لفتت أسماع من شاهد الفيلم الروسي عن هاملت الذي اعتمد على ترجمة باسترناك الشعرية . وقد أفرغ

الرجل همومه وإحباطاته في رواية «دكتور زيفاجو» التي تدور حول شخصية ظلت تجد صعوبة في الانتماء العقائدي لمدار مغلق، وعانت الصراع ما بين الإخوة الأعداء ما بعد الثورة الروسية، فقاست أشعاره الأمرين في النشر، وكذلك ترجماته لكل من ڤرلين وغوتة وريلكه . وقد فرض على الرجل التنازل عن جائزة نوبل، تقية وخوفاً، في زمن لم يكن فيه الانفتاح بعد الستاليني قد مضى إلى نهايته الحتمية بعد .

وقد عرف صلاح شعر باسترناك الذي مات كسير القلب بعد الضجة التي أثيرت حول روايته «دكتور زيڤاجو». وتوقف أمام ما يتميز به شعره من الصورة والإيحاء وتكثيف القصيدة في كيان صوفي رمزي بأصفى معاني الرمزية التي تنطوي على عالم آخر لا يتكشف إلا بمعاودة النظر، فعالم باسترناك الشعري داخلي محض، فرضته عليه الظروف الضاغطة المحيطة به أن يطيل التأمل في ذاته، وأن يطيل التأمل في الطبيعة الروسية القاسية الغامضة .

ولا يختلف سولجنتسين عن باسترناك جوهرياً، فانطلاق الموهبة التي يقمعها التسلط الحزبي، ومبدأ الرغبة الذي يقمعه مبدأ الواقع، عنصران متكرران عند الاثنين . ويشبه الثاني الأول في الحصول على نوبل سنة ١٩٧٠ في زمن مختلف انتهى بنفيه من الاتحاد السوفييتي سنة ١٩٧٤.

وكان سولجنتسين قد سجن سنة ١٩٤٥ لكتابة خطاب

ينتقد فيه ستالين، فقضى ثماني سنوات في السجن ومعسكرات العمل، منفياً في سيبيريا . وظل يعانى الاضطهاد إلى سنة ١٩٥٦ ، حيث سمح له بالإقامة في ريازان في وسط روسيا . وظل يعمل في دأب إلى أن حقق شهرة مدوية بروايته «يوم في حياة إيڤان دينسوڤينتش» التي كتب عنها لوكاش دراسة مطولة . ولكن ذلك لم يشفع له، فقد صادرت بقايا الستالينية أعماله سنة ١٩٦٣ ومنع من النشر إلى أن حصل على نوبل سنة ١٩٧٠ ، فاعتذر عن الذهاب إلى (استوكهولم) خوفاً من عدم السماح له بالعودة . لكنه ظل يعتقل إلى أن انتهى الأمر باتهامه بالخيانة، ونفيه إلى خارج الاتحاد السوفييتي سنة ١٩٧٤ ، فاستقر في الولايات المتحدة، وظل فيها إلى أن سمح له بالعودة، بعد إعادة جنسيته السوفييتية إليه، الأمر الذي شجعه على العودة إلى روسيا الأم سنة ١٩٩٤ التي كان قد تغير كل شيء فيها بعد البريسترويكا .

وقد عرف صلاح عبدالصبور إيڤتشنكو الشاعر السوفييتي (المولود بعده بعامين) عندما جاء إلى مصر، في المناخ البهيج من علاقة التعاون مع الاتحاد السوفييتي . وسمع منه، في جلساتهما الخاصة، عن المصاعب التي واجهها قرينه السوفييتي (وابن جيله) من كهان الماركسية أنفسهم، ونضال إيڤتشنكو في سبيل تليين قبضة الرقابة في أواخر الخمسينيات . وكان ما حققه من نجاح في مغالبة كهان

الواقعية الاشتراكية قرين قدراته الاستثنائية في الإلقاء، وتكوين الصور الطازجة، واستخدام لغة الحياة اليومية، بما يرد الشعر إلى نبعه الأصلي : حياة الناس . ولذلك اختار صلاح من قصائد إيڤتشنكو ما يتناسب ونزوعه، وترجم بعضها الذي ألقاه، بعد أن فرغ إيفتشنكو من إلقاء النص الأصلي الروسي .

وكان صلاح، في ذلك كله، مخلصاً لشعره فيما يتصل بضرورة الصدق مع النفس في الإبداع، والابتعاد عن الكذب على النفس والآخرين، وعدم الاستجابة المذعنة لكهان الواقعية الاشتراكية، خصوصاً بعد أن انتهى – متأثراً بجارودي – إلاّ أنَّ تعرُّض مؤسسي الماركسية للفنون يتلخص في قضية أساسية، وبضعة تعليقات . أما القضية فهي علاقة الفن بالمجتمع، وأما التعليقات فهي شذرات عابرة في التعرض لبلزاك وديكنز وغيرهما من أدباء القرن التاسع عشر . أما التراث النقدي الماركسي بعد ذلك فهو نتاج غوركي في حديثه عن مدارس الانحطاط في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، بول ڤيرلين ورامبو، أو حديثه عن الواقعية الاشتراكية، ثم يأتي بعد ذلك نتاج المرحلة الستالينية، يتقدمه حديث ستالين غير المتخصص عن اللغة . ولا يجد صلاح عبدالصبور أكثر نقضاً لهذه الآراء من حديث الشاعر الفرنسي الماركسي الكبير لويس أراجون في مقدمته لكتاب جارودي «واقعية بلا ضفاف». يقصد إلى الفقرة التي يدين فيها أراجون استخدام

نصوص لإنجلز وماركس في سجن ما هو أدبي غير خاضع للقوالب الجامدة .

قد نختلف مع صلاح في اختزاله النقد الماركسي في ما كتبه غوركي عن الواقعية الاشتراكية، فهناك كتابات لوكاش التي أخذت طريقها إلى اللغة العربية بواسطة الترجمة، وكتابات بريخت التي عرّف بها وبأورجانونه الصغير ألفريد فرج وغير ذلك كثير. ولكن دافع صلاح الذي قاده إلى الاختزال كان رد فعل للدوغماتية التي ظل يقابلها باسم الماركسية، وذلك مقابل التحرر المضاد الذي كان يجاوز الماركسية، خصوصاً في الفكر الوجودي الذي أخذ صلاح يعرف بعض إنجازاته في النقد الأدبي . وعلى رأسها ما كتبه سارتر عن بودلير في قراءة متحررة من أسر الدوغماتية، استطاعت أن تنفذ عميقاً إلى ما أسماه سارتر «سوء الطوية». وقس على ذلك ما كتبه سارتر عن «ما الأدب» وترجمه المرحوم غنيمي هلال . وهو الكتاب الذي ينفي الالتزام (بمعنى الإلزام والاستجابة الآلية إلى معتقد ديني أو مذهب سياسي) عن الشعر . وهو النفي الذي ناقشه طه حسين مطولاً في الأربعينيات، في مجلة «الكاتب المصري» التي كان يعرض فيها بالمناقشة والتحليل لآراء سارتر التي كان يكتبها في مقالات متتابعة بمجلة «الأزمنة الحديثة».

ولم تخل حماسة صلاح في اختزال النقد الماركسي من الأثر السلبي الذي تركته محاولات التشويه للمادية التاريخية

التي تمت معالجتها ميكانيكياً، فأثمرت :

١- مفهوم الانحطاط الشامل الذي اقترن بنزعة تطورية ميكانيكية، ترى أن الفن الأحدث أفضل من الفن الأقدم .

٢- اختزال مفهوم اقتران الفن بالواقع بما جعل مفهوم الانعكاس مفهوماً آلياً مرآوياً .

٣- تجاهل طبيعة الفن بوصفه نوعاً من المعرفة التي تنقض بطبيعتها كل أيديولوچيا، وتسمح أن تقبل في رحابها فرانز كافكا المتشائم وبول كلوديل الصوفي . ويمكن أن نضيف : ت . إس . إليوت الشاعر الرجعي (الملكي الكاثوليكي).

ولا يختلف رفض صلاح لأصولية الواقعية الاشتراكية عما لاحظه غيره من محاكمات أيديولوچية للمبدعين، وقياس الإبداع بمقاييس لا علاقة لها بجوهره . والحل هو ما يقرره صلاح من أن الفن لا يخدم المجتمع، ولكن يخدم الإنسان في معركة الوجود التي يواجه فيها المبدعون ما أسماه مالرو «الشرط البشري».

ويعني ذلك أن الوجود، من منظوره المجاوز للواقعية الاشتراكية، هو المعطى الأول للإنسان دون شك، وأن كل وجود يستدعي علة أو بحثاً عن علة، ولكن الحياة لا تتوقف، ولا يمكن للإنسان إلا أن يمضي معها باحثاً عن غاياتها المتغيرة والثابتة . وحين يدرك الإنسان أن كل شيء محكوم عليه بالموت، وأنه ينتظر الموت، وإن كان لا يتوقعه، كما يقول سارتر، يدرك أن الوجود والعدم وجهان لحقيقة واحدة، وأنه

ينتزع الوجود من العدم بالإبداع في الكون، وذلك بما يحقق حضوره الخلاّق، وبما يمنح الحياة معناها، ويجعلها جديرة بأن تعاش بعمق مهما كان العذاب الذي تحققه حركتها التي هي التاريخ .

وإذاً، للفن غاية بشرية هي الإنسان لا المجتمع، وغاية أخلاقية هي الأخلاق لا الفضائل وغاية دينية هي الإيمان لا الأديان . ولذلك يستطيع الفن أن يجاوز دين المبدع إلى غيره من أديان الإنسان، وتتحول الغاية الأخلاقية للفن إلى عون على بناء قيم الإنسان في كل زمان ومكان، وذلك بما يجعل الإنسان جديراً بالمعنى الذي يمنحه للوجود بجهده الخلاّق فيه .

ولا أعرف هل قرأ صلاح كتاب جارودي «واقعية بلا ضفاف» الذي صدر بالفرنسية سنة ١٩٦٣ ، وكان بمثابة علامة تحول جذري في النقد الأدبي الماركسي؟ لكن المؤكد أن ترحيبه بالمراجعات التي تمت لنتاج الحقبة الستالينية، خصوصاً في مفهوم الواقعية التي أصبحت بلا ضفاف، وافق هوى في نفسه، ودعم رفضه لكل الصور الجامدة الواقعية التي ظلت مطروحة على امتداد الوطن العربي . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنشر «دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة» (التي كان صلاح يشغل منصباً مرموقاً فيها) ترجمة حليم طوسون لكتاب جارودي سنة ١٩٦٨ ، أي بعد

خمس سنوات من تاريخ نشره للمرة الأولى بالفرنسية . وظني أن صلاح توقف طويلاً عند تقديم الشاعر لويس أراجون للكتاب، ولفت انتباهه إلحاح المقدمة على نسبية القيم الجمالية، خصوصاً عندما يقول أراجون «الخير والجمال ليسا الشيء نفسه بالنسبة للإسباني الذي عاش في العصر الذهبي، أو الفرنسي المعاصر لعهد لويس الرابع عشر . وهل كان بوالو يستطيع أن يفهم جونجورا أو حتى شكسبير، وهو الذي اعتبر كل ما جادت به بلاده قبل ماليرب مجرد نفاية؟ هذا بالرغم من أنه كان هناك مفهوم عام للأشياء، يرمي إلى الشمول والكونية، على الأقل في جزء من العالم . ويتسمى لهذا السبب بالكاثوليكية، بيد أن التفرد ظهر من جديد داخل إطار هذه الكونية».

ويؤكد أراجون أن الوقت قد حان لكي يراجع الذين ينسبون أنفسهم إلى الماركسية أفكارهم الجامدة، وأن يغربلوا كل معتقداتهم «التي اعتبروها صحيحة، لا تقبل الجدل». وتمضي المقدمة في إدانة «التطبيق العقائدي الجامد، سواء في مجال التاريخ أو العلوم أو النقد الأدبي» ، ومن ثم رفض الاستشهاد بالكتب المقدسة لأعلام الماركسية الأوائل التي تكمم الأفواه، وتجعل المناقشة مستحيلة، فما أكثر ما استخدمت نصوص إنجلز عن بلزاك لسحق كل ما هو لغير بلزاك ! وكانت النتيجة أن أقام من توهموا أنهم ماركسيون نظاماً تراتبياً هرمياً لا

يمكن المساس به، غافلين عن أنه إذا كان إنجلز لم يتحدث عن ستندال، فذلك لأنه لم يقرأه . ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذي ضربه إنجلز ببلزاك ليس «النص المقدس» أو «القول الفصل» في بلزاك، بل مسلك إنجلز إزاءه، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة، أو مقصلة تفصل رؤوس الآخرين، بل يعني القدرة على استيعاب أفكار ماركس وإنجلز بروح مرنة، لا تنتهي إلى أصولية فكرية من أي نوع . ومن المؤكد – فيما يمضي أراجون – أن استخدام كلمة الواقعية ولصقها ببعض الأشكال المبتذلة من التعصب الأصولي أسهم إلى حد كبير في الحط من شأن الواقعية، وتحويلها إلى كلمة تثير ريبة المبدعين الذين لا يمكن، كالواقعية نفسها، أن يظلوا بمعزل عن الأحداث الجديدة والتحولات الجذرية للمستقبل . والخلاصة أنه لا واقعية واحدة، ولا يمكن تطبيق مبادئ واقعية عصر انتهى على عصر يتولد في علاقات مختلفة، ونتيجة شروط مغايرة .

لقد عانت الواقعية طويلاً من جمود الجامدين الذين اختزلوها في تعاليم متصلبة لا يمكن الخروج عليها . وإذا كان زمن الجمود والأصولية الماركسية قد انتهى، فقد جاء زمن الواقعية المفتوحة التي تظل بلا ضفاف، والتي تتقبل بترحاب إبداعات أمثال بيكاسو وسان جون بيرس وكافكا . ولا سبيل إلى ذلك إلا بعد أن يقوم النقد الأدبي الماركسي بتغيير اللحمة والسداة والتكوين ليغدو نقداً قابلاً لتقبل كل

جديد، ما ظل هذا الجديد منطوياً على أصالته الخاصة .

وأتصور أن هذه الأفكار وتطبيقها العملي، في النقد الأدبي الذي مارسه جارودي وأمثاله، كانت واحة يستريح عقل صلاح عبدالصبور في أفيائها، بعد أن أوجعته القيود التي فرضها الأصوليون الماركسيون . وأهم من ذلك أنه وجد في الممارسة النظرية والعملية الرحبة ما يدعم رفضه لكل ما ظل يتزايد إيمانه به من نزعة إنسانية مفتوحة، تحولت إلى منظومة رحبة الآفاق، تنسرب في كل ما كتبه، بوصفها الإطار المرجعي الذي بقي – كالواقعية – بلا ضفاف .

«أقول لكم»

صدر ديوان «أقول لكم» عن «المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر» في بيروت، في آذار (مارس) ١٩٦١ ، بعد شهرين فحسب من انقلاب موبوتو في زائير بدعم من الولايات المتحدة ومصرع لومومبا الذي اهتزت له دول عدم الانحياز، وبعد عامين تقريباً من بداية حملات اعتقال الشيوعيين المصريين الذين لم يصدر عفو عام عنهم إلا في مايو ١٩٦٤ ، وقبل أشهر معدودة من انفصال سوريا عن الجمهورية العربية المتحدة في سبتمبر سنة ١٩٦١. ولذلك لم يحتف بالديوان كتَّاب من أمثال محمود أمين العالم الذي كان مع رفاقه في المعتقلات الناصرية وقت صدور الديوان، ولم يكن خرج من هذه المعتقلات سوى لويس عوض الذي أفرج عنه في الثالث والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٠ ، وعاد إلى موقعه في جريدة «الجمهورية» قبل أن يغادرها، نهائياً، إلى جريدة «الأهرام».

وكان اختلاف دار النشر مقترناً بتغير قطع ديوان «أقول لكم» الذي صار أصغر بالقياس إلى قطع ديوان «الناس في بلادي» الذي أخرجته «دار الآداب» سنة ١٩٥٧ ، كما كان اختلاف القطع مقترناً باختلاف الإخراج الفني، حيث قام برسم الغلاف الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط، وتولى الرسوم الداخلية الفنان بهجت عثمان الذي كان يعمل مع

صلاح عبدالصبور وأحمد حجازي ورجاء النقاش الذين كانوا يشتركون في حجرة واحدة من مبنى «دار روزاليوسف» بشارع القصر العيني بالقاهرة . ولذلك كان الإخراج الفني لديوان «أقول لكم» أفضل من إخراج «الناس في بلادي» الذي خلا من الرسوم الداخلية، ومن الألوان، ربما للدلالة على هويته النضالية .

ولم يتول أحد الأصدقاء كتابة شيء على الغلاف الأخير للديوان، فقد اكتفى صلاح عبدالصبور باقتباس مقطعين: أولهما من النشيد الثالث من «تشايلد هارولد» للشاعر الرومانسي الإنجليزي لورد بايرون، وثانيهما من «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم . وكلا المقطعين ذو طابع اعتذاري يتصل بالعجز عن تجسيد الأفكار بدقة، أو التعبير عنها كما أراد لها كاتبها . وهو طابع يؤكده صلاح بمقطع ثالث من كلماته التي تقول : «كان ما أحاوله في هذا الديوان كبيراً كالشعر .. كالفن .. كالحياة، ولكنه حين خرج إلى الوجود، لم يكن إلا قصائد تنبئ عن مجهول، لشاعر عربي، في الثلاثين من عمره، كتبها وهو يلهث، في الليل، خوفاً من أن يسفر وجه النهار، عن نثر أيامه البغيض».

وتوحي هذه الكلمات إلى قارئ الديوان، قبل أن يشرع في القراءة، أن شيئاً ما تغير في شعر صلاح عبدالصبور . وبالفعل، كانت علامات التغير لافتة . أولاها : تباعد الشاعر عن دائرة

الوجدان الجمعي التي تحدث عنها محمد مندور وحاول تأصيلها بوصفها سمة من سمات الواقعية الإيجابية، مقابل صفة الوجدان الفردي التي جعلها مرادفة للرومانسية . وقد خلا ديوان «أقول لكم» من القصائد التي تتحدث عن المجموع، الناس في بلادي، وعن نموذج البطل الشعبي، من طراز زهران، ومن استلهام الميراث الشعبي، فضلاً عن النزعة الشعبية التي أعجبت نقاد اليسار في ديوان «الناس في بلادي». واقتربت قصائد «أقول لكم» – بدل ذلك كله – من الرمزية بالتباساتها الخاصة، واستبدلت بغنائية الوجدان الفردي أو الجمعي تأملات الفكر الفردي الذي يعاني معضلة الوجود، ويصوغها بالقدر الذي يريد أن يوصل به ناتج تجربته أو حكمته إلى جمهور القراء .

وترتبط ثانية العلامات بعنوان الديوان نفسه من حيث دلالته على تحول لافت، فالانتقال من دال «الناس في بلادي» إلى دال «أقول لكم» كان يعني الانتقال من الجمع إلى الإفراد، ومن الحديث عن «الناس» الذين ينطق الشاعر باسمهم بوصفه واحداً منهم، لا ينفصل عنهم، إلى الشاعر الذي يتحدث عن نفسه إلى الآخرين الذين ينفصل عنهم، ويجافيهم ليعرفهم، متوجّهاً بخطابه إليهم فيما يشبه الإبلاغ النبوي الذي يكتسب دلالته من العنوان المأخوذ من لغة المسيح .

وثالثة العلامات هي «الحزن» الذي تغلغل في قصائد

«أقول لكم». وانتقل من كونه موضوعاً لقصيدة واحدة (هي قصيدة «الحزن» المنشورة في مجلة «الآداب» البيروتية، أكتوبر ١٩٥٣ ، قبل نشرها في ديوان «الناس في بلادي») إلى أن أصبح حالاً مهيمناً على أغلب قصائد «أقول لكم» ابتداء من القصيدة الأولى «الشيء الحزين» مروراً بقصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» وانتهاء بقصيدة «قلق» آخر قصائد الديوان . وهو حال متعدد الأوجه، يبدأ بالوجه الاجتماعي الذي يرتبط بحكّام طغاة، وينتهي بالوجه الميتافيزيقي لمعضلة الوجود الذي يبدو كما لو كان نفضة رعناء من ريح سموم، لا تخلف سوى حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم . ويرتبط بتجليات هذه العلامة شعور متزايد بخيبة المسعى، ودرجة عالية من الإحباط الذي ينطقه صوت شاعر عاد من بحار الفكر مثقل الوعي، ومن معاناة محنة الوجود بالكآبة، ومن قمع السياسة بالإحباط، فلم يتردد في أن يقول عن نفسه :

أنا مصلوب، والحب صليبي
وحملت عن الناس الأحزان
في حب إله مكذوب
لم يسلم لي من سعي الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدني
لأفر إليها من صخب الأيام المضني

وسواء كان «الإلـه المكذوب» يشير إلـى عالم السياسة، أو إلى العراك الاجتماعي سعياً وراء هدف ما، أو إلى تمرد ميتافيزيقي، أو حتى إلـى حب فاشل، فـإن دلالـة «السعي الخاسر» كدلالة «صخب الأيـام المضني» في تحديد معنى الخلاص بالشعر، وكونه القيمة الوحيدة التي سلمت لمن يحمل صليب الحب على كتفيه، ويفتدي الناس بحمل أحزانهم التي تغدو ظلّه وصليبه .

ويقود ذلك إلى العلامة الرابعة، وهي تأكيد قيمة الشعر بوصفه ذاتاً وموضوعاً، ذاتاً تتحدث عن الأشياء وتتجه إلى المخاطَبين :

لتصنع نقمة في القلب أو فرحاً
تكون مجن من جُرِحَا
وسهماً في حشا القلب الذي جَرحَا

وموضوعاً للتأمل، قابلاً لأن يغدو مرآة للذات التي تجتلي حضورها بانقسامها على نفسها، وتحولها إلى ذات ناظرة في الموضوع الذي هو إياها، وموضوع منظور إليه من الذات التي هي إياه . وكان الشعر – الموضوع موجوداً في «الناس في بلادي» على المستوى الرمزي غير المباشر، وذلك من خلال قصائد مثل «الرحلة» التي هي «رحلة المعنى» على خَلَد الشاعر المؤرق بالسعي وراءه، ومثل قصيدة «أغنية ولاء» التي هي استحضار للقصيدة بوصفها بعض عطايا المحبوب

– الشعر الذي نعرفه من خلال شعائر استقباله . وأخيراً، مثل مقطع «الميلاد الثاني» من قصيدة «رحلة في الليل». وهي قصيدة لا تفارقها دلالة الرحلة في مدلول السعي وراء الإبداع، خصوصاً في فضائه الليلي الأثير، حيث التوحد الذي يغدو معه المبدع (الشاعر) وحيداً في حضرة الواحد – الشعر، فتولد نفسه من جديد مع كل رحلة إبداع ليلي، كما لو كان هو الوجه الآخر من «السندباد» في تجاوب دلالات الرحلة التي ظلّت كالسندباد من الرموز المتكررة الملازمة لمعاني البحث عن المعنى الشعري في أعمال صلاح عبدالصبور اللاحقة .

ويختلف الأمر في قصائد «أقول لكم» ، فالشعر – الموضوع يظهر على نحو مباشر، ويتحول إلى موضوع يلحُّ عليه التأمل في أكثر من قصيدة، وذلك بالقدر الذي يبرز حضور «الشاعر» من حيث هو «شاعر» ، «القديس» أقرب الأقنعة شبهاً به، خصوصاً عندما تكتسب لغته نبرة نبوية علامتها : أقول لكم . وأولى شارات «الشاعر» – مع هذا الحال الجديد – الوعي بالوضع في تراث، من منظور التعاقب الخالص، والنظر إلى الحضور الذاتي في الوجود بوصفه لبنة في بناء لا يتوقف عن الصعود أو الامتداد . والشارة الثانية قرينة الوعي بالانتساب إلى قبيلة الشعراء، من منظور التزامن الآني . وهي قبيلة تفرض بحضورها الخلاق معنى «جلَّ جلالها الكلمة» ، لا من حيث هي نقمة في القلب أو فرح فحسب، وإنما من حيث

هي الوسيلة والمرفأ والغاية، منذ أن كانت الكلمة هي المبدأ والمعاد، أو منذ أن قيل : في البدء كانت الكلمة . والشارة الثالثة من شارات «الشاعر» هي الوعي بالجمهور الذي يتوجه إليه، الوعي الذي قد يتضمن معنى الافتداء بحمل الأحزان أو حتى التضحية بالدم، وقد يتضمن معنى البشارة والهداية أو الكشف الذي ينقله العارف إلى غير العارفين، أو القطب إلى المريدين .

وتشترك تلك العلامات مع غيرها الذي سيرد ذكره في الدلالة على الأفق المختلف الذي اقتحمته قصائد «أقول لكم» في تمحورها حول الذات التي تقول، والذات المقول لها، والموضوع الذي هو الذات في علاقتها بنفسها في أحوال إبداعها، وعلاقتها بمعضلات الوجود الذي تعانيه فكراً وتأملاً وإبداعاً في آن .

ولذلك كان واضحاً من القراءة الأولى لديوان «أقول لكم» خلوه من غنائية « الناس في بلادي» وطريقته الحميمة في التعبير عن الأهل والأشباه، واستبدال ذلك بمحاولة صياغة فكر شعري من نوع جديد، لم يكن له نظير في الشعر المصري الحديث إلى وقت صدور الديوان . وكان ذلك يعني الانتقال من دائرة التقمص أو التعاطف الوجداني في الحديث عن كائنات متعينة مشخصة، لهم أسماء محددة، وتربطهم بالصوت المتحدث في القصيدة روابط عائلية، أو حميمة، إلى دائرة

الوصف المحايد للأنماط التي تغدو موضوعاً للتأمل، وتحويل الكائنات من نماذج حية إلى تمثيلات تجريدية، لا يراد منها إلا التدليل على فكرة ذهنية تبدو سابقة على عملية النظم نفسها . الحال الأول للغنائية الوجدانية هو حال «الناس في بلادي» الذي كنا نقرأ فيه :

بالأمس زرت قريتي .. قد مات عمي مصطفى
ووسدوه في التراب
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيد عم مصطفى
وحين مدَّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع

والحال الثاني لتأملات «أقول لكم» هو حال المتفلسف الحكيم الذي يتحدث عن كائنات مجردة، بلا أسماء أو ملامح جسدية متعينة، أو صلة قرابة أو ملامح حميمة، كائنات هي موضوع لتأمل خالٍ من التعاطف أو التقمص، وتقدَّم في

مشهد من مثل «موت فلاح» الذي يقابل بين نوعين من وعي الموت – في «أقول لكم» – على النحو التالي :

لم يك مثلنا يستعجل الموتا
لأنه كل صباح، كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا، يلغط بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
... ...
لكنه، والموت مقدورُ
قضى، ظهيرة النهار، والترابُ في يدهِ
والماء يجري بين أقدامِهِ
وعندما جاء ملاك الموت يدعُوهُ
لوّن بالدهشة عيناً وفَمَا
ومَدَّ للأمام ساعداً، وجرّ في عَياءٍ قَدَما
واستغفر الله
ثم ارتمى
والفأس والدُّرة في جانبه تكوَّما
وجاء أهله وأسبلوا جفونَه
وكفنوا جثمانه، وقبَّلوا جبينَه
وغيبوه في التراب، في منخفض الرمال
وحدقوا إلى الحقول في سكينه

والفارق بين مشهدي الموت دال في الحالين، خصوصاً

في تعين الأول وتجريد الثاني، إضافة إلى ظهور المقارنة بين «المثقفين» و «غير المثقفين» في المشهد الثاني، فالميت الفلاح «لم يك مثلنا» و«لم يكن ... يلغط بالفلسفة الميتة» كدأبنا، ويعمل بلا تأمل، بينما نحن لا نعمل كثيراً، أو نتكلم أكثر مما نعمل ولا نكف عن التفلسف، وهو لا يستعجل الموت أو يذكره كأنه يعيش أبداً، بينما نحن «المثقفين» نضع الموت نصب أعيننا، ولا نعمل شيئاً إيجابياً للحياة في كل مواقفنا . وعندما يموت الفلاح، يتقبل أهله موته بوصفه حدثاً طبيعياً مثل غروب الشمس أو شروقها، على النقيض من المشهد الأول الذي يموج بالغضب والاحتجاج على الموت والفقر، فلا يُغَيِّبُ المشهُد العمَ مصطفى في التراب إلا ليبرز حفيده بزنده المفتول الذي يمده للسماء، كأنه مجلى موازٍ آخر للفتى زهران، خصوصاً عندما يبرز المشهد ما يموج في عيني الفتى الجديد من نظرة احتقار، دلالة الإصرار والعزم والتحدي والتمرد في آن . وهي نظرة تتناقض ونظرة الرضا بالقضاء التي تبين في تحديق رجال المشهد الثاني إلى الحقول «في سكينه» ، ومضيّهم لرحلة الحياة من أول الدهر إلى نهايته .

هذا النوع من التجريد قرين التأمل العقلي الذي غلب على قصائد «أقول لكم» فأبرز الشاعر المفكِّر على حساب الشاعر الغنائي، وأثار مشكلة الفكر في الشعر، أو الفكر الشعري، وإلى أي مدى يمكن أن يغدو الفكر موضوعاً للشعر؟ وما الحدود

التي يمكن تقبلها من الشاعر عندما يحاول صياغة فكر شعري متميز؟ هل يكون ذلك بخلق معادل موضوعي تجريدي، كما في «موت فلاح» ، أم بخلق نموذج بشري حي مثل ذلك الموجود في قصيدة «شنق زهران» بوصفها معادلاً مقابلاً؟ وكانت هذه الأسئلة جديدة في إلحاحها على مجموعات قرائية لم تكن تميل، تقليدياً أو تراثياً، إلى إثقال القصيدة بالفكر، ولا تزال تذهب إلى ما ذهب إليه القدماء من أن أبا تمام والمتنبي حكيمان، وتنفر من أمثال أبي العلاء حكيم مَعَرّة النعمان .

وأتصور أن صلاح عبد الصبور كان يحاول الوصول إلى أفق الفكر الشعري في قصائد «أقول لكم» البارزة، ومجاوزة الغنائية البسيطة حتى لو كانت تجذب إليها القراء، ومنافسة الشعراء الكبار المعروفين بتأملاتهم الشعرية، وكان في ذهنه نموذج أبي العلاء المعري الذي فُتِنَ به من شعراء العربية، ونموذج ت . إس . إليوت الذي فتن به من شعراء الشعر الأوروبي، ومن ثم التحول من أحوال التقمص أو التعاطف التي تنبني عليها القصيدة الغنائية، سواء استخدمت ضمير المتكلم المباشر أو غير المباشر أو أي ضمير غيرهما، وتركيزها على لحظة شعورية بعينها، أو موقف نفسي تزيده اللغة المكتنزة كثافة، إلى مواقف التأمل التي تباعد بين الأنا الشاعرة وموضوعها، وتنأى بالموضوع عن أن يكون سبيلاً إلى الدفق الشعوري المباشر، فيغدو موضوعاً للمساءلة

العقلية الباردة، أو التحليل المحايد الذي لا يتردد في تشييء الموضوع في سبيل الكشف عن دلالاته من حيث هو موجود في الوجود . مدت الأنا المتأملة ناظريها لكي ترى كل شيء في حقيقته الوجودية، وبحثت عن دلالة الموجودات لتكشف عن أصلها الفيزيقي والميتافيزيقي، فازدادت القصائد قرباً من الوجودية في جانب، وجرأة على التأملات الميتافيزيقية في جانب ثان .

هكذا، افتتح صلاح عبدالصبور «أقول لكم» بقصيدة «الشيء الحزين» التي تمضي إلى أبعد مما أطلق عليه محمد مندور «شعر الهمس» في الأربعينيات، حين جعل صفة الهمس علامة القيمة الموجبة في الشعر، وكان مابعد الهمس في القصيدة يقترن بهذا «الشيء» اللا متعين الذي يوضع موضع التأمل على النحو التالى :

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب، غامض، حنون .

واكتشاف حال وجود هذا الشيء بالتأمل هو هدف القصيدة التي لا تكف عن طرح الأسئلة عن هذا «الشيء» وحوله . لعل أصله تذكر يوم تافه بلا قرار، أو ليلة غابت في قرارة النسيان لكن آثارها تظل باقية، أو ندم لا تنمحي رواسبه، أو أسى

يتصاعد مع تزايد الشعور بالتوحد في العالم . ولعل الأصل هو كل ذلك وأكثر منه، فاللافت في العقل الذي يتأمله عدم ميله إلى الجزم أو تقديم إجابة نهائية حاسمة، فهو عقل يعرف أن الحقيقة لها وجوه كثيرة، وأنه لا شيء يقيني إذا تعلّق الأمر بالحضور في الوجود أو وجود الحضور . ولذلك يدخلنا التأمل الشعري لهذا «الشيء الحزين» إلى عالم التوحد الليلي، أو ليليات التوحد، حيث يندى الليل بما يمور في الأطراف والأعضاء، ويملك النفوس مفتتحاً موجات الحزن التي تثقل قصائد «أقول لكم» فتختفي الأضواء التي أشعتها من قبل قصائد «الناس في بلادي».

ويمضي تأمل «الأشياء» ، من «الشيء الحزين» إلى «الكلمات التي لا تعرف السعادة» و«الألفاظ» و «الشعر» و«الحب» و«الحرية والموت» و«السوق والسوقة» و«موت الإنسان» وأخيراً : «الظل والصليب». وتبدو القصائد كما لو كانت تبحث – من هذا المنظور – عن دلالة الأشياء لا الأشخاص، وعن عناصر مقول القول لا القائل . والقائل نفسه يتشبه بالمسيح حين يستخدم عبارته «أقول لكم» عنوان قصائد تبحث عن الحقيقة في الحق، أو عن معنى الوجود الذي يثقل العقل والقلب بالأسئلة التي لا جواب لها، والتي لا تخلف سوى الكآبة والشعور القاهر بالعدم أو العبث . ولا فارق كبيراً بين أن أجعل «التقرير» لازمة من لوازم «التجريد»

أو أن أجعلهما معاً لازمة من لوازم التشبه بالمسيح الذي يعظ أتباعه، فيغدو الشاعر صانع مواعظ تشبه «موعظة الجبل» في نبرة الحكمة، أو الخطاب الحكيم الذي تنطقه «كلمات لا تعرف السعادة» ، ذلك الخطاب يقول لنا :

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعرّيه
لا يحيا حب غوَّار في بطن الشك أو التمويه
لا يقتات الإنسان فم الجرح الصديان .. ويلتذ
لا توضع كف في نارٍ، لا تهتز .

والمسافة جدّ قصيرة بين جمل هذا المقطع والحكم المأثورة، فكل جملة مصاغة كما لو كانت حكمة، يريد لها صائغها أن تبقى في الأذهان علامة خبرة ودليل سلوك . ولذلك تتكون الأسطر الخمسة من جمل أربع : السطران الأولان جملة واحدة حكمية : «ما يولد في الظلمات يفاجئه النور فيعريه». والأسطر الباقية مصاغة لا بما يوقف الذهن على مصاحبات مجازاتها الدلالية، وإنما بما يعبر العينين – ومن ثم الذهن – على المجازات بلا انتباه إلى مجازيتها، كما لو كانت العينان تتطلعان إلى ما وراء زجاج شفاف لا تشغلها زجاجيته، فالمهم ما وراء الزجاج الشفاف، أو ما وراء المجازات الشفافة التي تتقلص مجازيتها في قوالب الحكمة .

والنقلة يسيرة جداً بين هذه الجمل الحكيمة بمجازاتها

اللامجازية والجمل النثرية التقريرية التي تخلو من المجازات الحية في مثل هذا المقطع من «الظل والصليب»:

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر، ولكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت، لم يجد لديّ ما يميته، وعدت دون موت
أنا الذي أحيا بلا أبعاد
أنا الذي أحيا بلا آماد
أنا الذي أحيا بلا أمجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل .. بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمشي إلى الصليب، في نهاية الطريق
يصلبه حزنه، تسمل عيناه بلا بريق

وكانت هذه الأسطر وأمثالها صدمة كبيرة للقراء الذين لم يتعودوا هذا النوع من التكرار، مضفوراً بتلاعب ماكر في توزيع كلمات مقصودة بدلالاتها. وكان يمكن لهؤلاء القراء أن يتقبلوا التكرار في أسطر من مثل :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطه
خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد جيبي مقلع من الرخام

نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبي واحدة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبي

فموضوع الغزل يتجاوب مع التشبيهات المستخدمة، ومع استلهام «نشيد الإنشاد» في «العهد القديم» وحسية التشبيهات مناقضة للتجريد الذي تعرى به الأسطر من الصور التي تتجسد بها مثيرات عاطفية دالة .

أما التكرار في مقطع «الظل والصليب» فهو تكرار خالٍ من التدفق الوجداني، ولا يخلو من الالتباس الذي يقترن بمفارقة مقابلة الفكر والعودة منه دون فكر، أو الخوض في بحار الموت دون موت، فضلاً عن الحياة التي تخلو من كل شيء، خصوصاً الظل والصليب . وما هذا الظل أصلاً؟ وما الصليب؟ ولماذا الظل لص يسرق السعادة؟ ولماذا يصلبنا الحزن ويسمل أعيننا مع هذا الظل؟ وكيف نسير إلى صليبنا حين نعيش، أو نجده في نهاية طريقنا؟ أسئلة لا إجابة مباشرة عنها . واستعارات غير مألوفة دخلت مجال الشعر الجديد للمرة الأولى، فبعثت مع التقرير الجاف والتجريد الصادم صرخة الاستنكار القديمة : هل هذا شعر؟ كما دفعت إلى استعادة عبارة أمثال ابن الأعرابي : «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».

وقد كانت القصيدة بالمقطع الذي استشهدت به شعراً بالتأكيد، ولكنه شعر مختلف، سعى به صاحبه إلى اقتحام بحار الفكر، وصياغة فكره الشعري المتأثر بالوجودية من ناحية، وتقنيات شاعر مثل ت . إس . إليوت من ناحية مقابلة . أما التقنيات فهي مرتبطة بالتكرار الذي أدركه العارفون بشعر إليوت، فقد كان الشاعر يكرر لفظتي «الفكر» و«الموت» على نحو قريب من تقنية تكرار إليوت لكلمتي «الكلمة» و«العالم» في الحركة الخامسة من قصيدة «أربعاء الرماد» التي ترجمها ماهر شفيق فريد على النحو التالى :

إذا كانت الكلمة الضائعة قد ضاعت، إذا كانت الكلمة المبددة

قد تبددت

إذا كانت الكلمة غير المسموعة ولا المنطوقة

لم تنطق ولا سمعت

فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة، الكلمة غير المسموعة

الكلمة دون كلمة، الكلمة الكامنة

في العالم ومن أجل العالم

أما الفلسفة الوجودية فإن معرفتها فتحت الباب لأربابها إلى فهم دلالة «الظل» من حيث إشارته الرمزية إلى الذات الأخرى للإنسان، أو الآخر الذي ننطوي عليه . أقصد إلى وعينا

الذاتي الذي يدفعنا إلى مجاوزة ذاتنا الضيقة وحضورنا المحدود، بحثاً عن حضور أوسع، وقصداً إلى ممارسة فعل الوجود الخلاق . لكن هذه الذات الأخرى هي سر متاعب الإنسان، لأنها تدفعه إلى مفارقة ما ألفه من راحة أو استرخاء أو خَدَر واستسلام، وتدفعه إلى اختيار ما قد يفضي إلى الخطر، أو يقود إلى المحظور المقترن في القصيدة بجبال الملح والقصدير . شأننا في ذلك شأن أورست بطل مسرحية «الذباب» لكاتب الوجودية الأشهر جان بول سارتر، ذلك الذي كان عليه أن يختار كي يمارس فعل الحضور في الوجود، وأن يتقبل نتيجة اختياره التي تمثلت في «الإيرينيات» المسلطة عليه . لكنه يتقبل مصيره، مدركاً أنه الثمن الذي كان عليه دفعه ليمارس اختياره الحر، ويعيد العدل إلى مجراه، متقبلاً مصيره المروع، غير نادم مثل أخته إلكترا التي تراجعت، ونقضت حريتها التي تخلّت عنها في النهاية، فلم تحقق إنسانيتها على نحو ما فعل أخوها الذي جاوز ذاته الضيقة، وحفر بفعله علامة بارزة لحضوره في الوجود، فالذي يختار يمشي إلى مصيره، أو يمشي إلى صليبه الذي ينتظره أو يصلبه منذ لحظة الاختيار .

ولابد أن تفضي معرفة الإنسان بمصيره، نتيجة فعل اختياره على هذا النحو، إلى معاناة السأم الذي يلازم توقع المعروف، والذي لا ينجي منه حتى الإحساس بكبرياء

الحضور في الوجود الذي يغتني بفعل الاختيار. ولذلك ينهض إنسان هذا العصر الذي هو سيد الحياة، في فعل اختياره الحر، ملازماً السأم الذي لا يفارق الحياة، ولكن الذي تفيض معاناته المعنى على نقائضه من الذين يموتون بالمجان، أولئك الذين لا يعرفون نقمة الاختيار التي تنطوي على نعمتها الخاصة، فيموتون قبل الموت، وينهزمون حتى قبل خوض المعركة، مثل ذلك الملاح الذي ينتابه الهلع، فيطلب الرعاية من الآلهة التي لا تأبه به، وينكسر قبل المواجهة، فلا يعاني بهجة أن يعيش في مشارف المحظور، ويموت قبل أن يذوق لحظة الرعب البهيج والتوتر الخصيب، فهو لم يعش لينتصر أو حتى ينهزم، ويموت قبل أن يصارع التيار، تاركاً ركاب السفينة ليعيشوا زمناً للحق الضائع، لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله، زمناً للعبث الذي يغيب معه المعنى والمغزى والغاية، إلا على من سار وراء ظله حاملاً صليب اختياره مهما كان الثمن.

ومن يدرك هذا كله لابد أن يدرك قيمة هذه القصيدة العلامة، ويدرك سر غوصها في بحار الفكر تأسيساً لنوع غير مسبوق من الفكر الشعري. وكان ذلك التأسيس متجسداً في بناء فني عنقودي، عماده الصوت الصارخ في القصيدة على هيئة ضمير المتكلم الذي يختفي وراء ما يشبه القناع، لكن دون تحديد لملامح القناع أو مسمّاه، ومن ثم الحفاظ على

درجة التجريد التي تصل مصدر الصوت بإنسان العصر الذي يعيش زمان السأم، بلا أبعاد ولا آماد ولا أمجاد، لأنه يعيش بلا ظل ولا صليب . وتتشكل حول هذا الصوت أربعة مقاطع، كل مقطع يمضي في اتجاه دلالي مغاير لغيره، لكنه يعود في تجاوب الدلالة الكلية ليتصل بغيره، كما لو كنا إزاء حركات متجاوبة في سيمفونية كلية الدلالة . ولا ينسى الشاعر الماكر الذي يعرف صنعته - كما وصفه لويس عوض بحق - أن يكسر رتابة التكرار وعري التجريد بأمرين . أولهما : خلق نموذج الملاح الذي ينتف شعر الذقن في جنون، ويدعو إله النقمة المجنون أن يلين قلبه، وينشده أبناءه وأهله الأدنين، ففي هذا النموذج من التعين والتشخيص ما يثير عين المخيلة وسمعها، ويوقف تدافع الأسطر التقريرية أو انزلاقها على الذهن، ومن ثم تأمل تفاصيل أحوال ذلك الملاح الذي يغدو معادلاً موضوعياً لإنسان يحيا بلا ظل وصليب، ومن ثم بلا آماد ولا أمجاد . وعندما ينطوي اختيار «الملاح» على معنى القيادة، في مخاتلة الرمز الذي يومئ إلى السياسي حتى في قلب الوجودي، يغدو التلميح السياسي دالاً على «ملاّح» آخر تفضي أعماله إلى غرق رعاياه في آلاف الليالي من زماننا الضرير، أو سجن المئات في المعتقلات التي كانت لا تزال مغلقة الأبواب على كثير من الأصدقاء والزملاء الذين تقبَّلوا صليبهم بشجاعة، لأنهم اختاروا ظل الذات الأخرى للتحدي

الصريح دون مواربة أو كناية .

ومن هذا المنظور الأخير، تكتسب دلالة السخرية بعداً مضافاً في مقطع :

قلتم لي
لا تدسس أنفك فيما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

وهي سخرية تكسر الرتابة، وتلقي بمراوغتها حجراً يكسر احتمال ركود الاستجابات القرائية، فتستفز المتلقي إلى فهم الدلالة المكنية المبنية على المفارقة . وهي مفارقة يزدوج فيها البعدان الوجودي والسياسي، وتقترن بمبدأ الرغبة الذي يصطدم بمبدأ الواقع في التطلع إلى المعرفة المؤدية إلى الفعل، خصوصاً حين يغدو العارف منهياً عن المعرفة بحجة أنها لا تخصه، ومن ثم ممنوعاً من الفعل الذي هو ممارسة حرة لحقه في الاختيار . وتبدو مفارقة جَدْع (قطع) الأنف قرينة الحجر المسبق على حرية التعرف بتدمير أداتها قبل الحجر عليها .

وإذا كان «جدع الأنف» يثير معنى القمع الواقع على الكائن، حين يرغب في ممارسة فعل حضوره الخلاّق، سواء بالمعنى الوجودي أو المعنى السياسي الاجتماعي، فإن معنى القمع لا يكتمل إلا بوصله بزمن الحق الضائع الذي تلتبس فيه المعرفة

وتختلط الأفعال، فلا يعرف مقتول من قاتله ومتى قتله، ويفقد البشر إنسانيتهم التي تمايزهم عن صنوف الحيوان، فتتطاير رؤوس الناس على جثث الحيوانات ورؤوس الحيوانات على جثث الناس . ولا يبقى لكل من حاول أن يقترب من ظله إلا أن يتحسس رأسه، وهو يمضي في فعل اختياره .

وأحسب أن قصيدة «أقول لكم» الطويلة التي أطلق صلاح عبدالصبور اسمها على الديوان هي الامتداد الطبيعي لقصيدة «الظل والصليب» بأكثر من معنى . أولها أن صوت المتكلم واحد، وهو ضمير المتكلم المباشر الذي يبين عن حضوره في الحالين . وثانيهما أن «أقول لكم» امتداد برمز الصليب المسيحي إلى أصل مجاله الرمزي، حيث كلمات المسيح التي كان يبدأها بعبارة : «الحق أقول لكم». وثالثها اختيار الظل باختيار دور القديس المستعد لافتداء من حوله بدمه، وذلك في نوع من الإرهاص بولادة «الحلاج» اللاحقة، الولادة التي يؤكدها تكرار المقطع :

إليّ، إليّ، يا غرباء، يا فقراء، يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء ...

وهو مقطع يرد الاجتماعي على الوجودي فيما يشبه ردّ العجز على الصدر، إذا جاز استخدام مصطلح البلاغة العربية القديمة . ورابعها الدرامية التي تجمع ما بين القصيدتين في المنطقة التي تتجاوب فيها الأصوات المتباينة والمتعارضة

حتى داخل «الأنا» الواحدة .

وتبدأ «أقول لكم» بما يشبه التقديم الدرامي للبطل، في مونولوج يجيب عن السؤال المضمر : من الذي يتحدث؟ والذي يتحدث شاعر مثقل الوعي بالحزن والكآبة .

المهم أن الذي يتحدث في هذا السياق شاعر مفكر، الحكمة هي ما يقدمه للأصحاب وللتاريخ، خلاصة سعيه في الأرض، ورحلته وراء المعنى . وهو شاعر يعي تراثه، ومكانته في سلسلة الأسلاف، ويدفع عن نفسه احتمال تهمة التقصير بطمعه في كرم المستمعين الذين يرجوهم قبول عذره :

... ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه .. بلا أرب
لأني لو قعدت بمحبسي لمتّ من سغب
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه
ولكني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف
ومعنى الحرف إذ يجمع جنب الحرف

والسخرية التي تتضمنها الأبيات لا تخلو من مفارقة الرفض الضمني لكون «الشاعر» رهين محبسه في عزلة عن الناس، وبلا عمل يعمله في الحياة، فالعمل حماية من

الحاجة، ووسيلة الحكيم الفقير لأن يؤكد حضوره . وحتى لو لم يولد بملعقة من الذهب في فمه، وعاش مرفّهاً في قصر بحضن المنيل مثل أحمد شوقي، يغنيه مطربه محمد عبدالوهاب، فإن عذاب هذا الشاعر في معرفة معنى الحرف، وجمع الحرف إلى جوار الحرف، شفيعة في اكتساب شارات الشاعر، وتأكيد حقه في الانتساب إلى تراثه الممتد وحفظ اسمه في واعية أيام الأبد المرهوب، ما ظل قادراً على تدوير ما يمتد في الدنيا إلى كلمات، وبسط ما يلتف في نفسه إلى أسطر، وتنغيم الزمن الموحش موسيقا ألفاظ، والتعبير عن وحشة موسيقا السماء بقلبه الموحش .

وبقدر ما يؤكد هذا الشاعر الحكيم انتماءه لتراثه، في علاقة الخلف الذي يضيف إلى السلف، لا الذي يقلدهم بما ينفي حضوره في الوجود، يؤكد هذا الشاعر علاقته بقبيلة الشعراء التي يسامر أفرادها قبل أن يعود إلى وحدته في ظلام الليل، متوحداً يرقب نجم الشرق يغور في بيت السماء الأزرق، حالماً بالرجوع إلى الناس طلقاً وممتلئاً بأبياته التي هي ولادته الجديدة، فهو شاعر تتجدد ولادته بتجدد خلقه، وتجدد خلقه مقترن بالتوحد الذي يطلب بعد الدار ليقترب من أهل الدار، لا يجافيهم إلا ليعرفهم .

ولا تنفصل خطوات تنغيم الزمن الموحش، في فعل الولادة الجديدة، عن الحب الذي هو مثل الشعر ميلاد بلا حسبان،

يرفرف في فضاء الكون، تعنو له جبهة الإنسان لأنه السلوى :

لأيام بلا طعم وأشباح بلا صورة

وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة

والحب تحقيق للحضور، واكتمال للوجود بواسطة الآخر، وهو يشبه الحرية من حيث هو تحدٍ للعدم، ونفي للعبث، وانتصار على الموت الذي هو الوجه الملازم للعبث، فممارسة الحرية تحقيق للحضور، وإثبات للوجود، فالحياة ليست خطوات مقدورة، ولا زهداً عاجزاً كالفرار، وإنما هي فعل الحضور الخلاق الذي نصنعه على أعيننا، مدركين أن الكون ما كان وما نعلم أنه سيكون بأيدينا، في مدى إرادتنا الحرة، ما ظلت هذه الإرادة علامة كائن حر، يرفض الموت حتف الأنف، يمشي ثقيلاً فوق ظهر الأرض :

ويحفر بطن ساقيه وجه الثرى الجدب

وينهض رغم ما يندلح في الأعراق والقلب

من الأحزان والأشواق والآمال والحب

هكذا، يغدو الفعل والقول جناحين عليين، وجهين للحضور الخلاّق الذي لا تنفصل فيه الحرية عن الموت، ولا الظل عن الصليب، ولا الاختيار عن تمعن الفعل المقترن به، في التراجيديا الإنسانية التي لا تدين للعقل وحده بمعناها، خصوصاً حين يتكشف المعنى كما الحدس أو الإشراق في رحلة معرفة الكون . أقصد إلى تلك الرحلة التي قد تغويها

ضلالات العقل كما أغوت الساحرة سيرسيه بحارة يوليسيس، تلك الضلالات التي وصفها صلاح عبدالصبور في هامش إحدى صفحات «أقول لكم» بأنها «أباطيل فلسفة أفلاطون وماركس وأرسطو وأصحاب نظرية الحلول والسوفسطائيين وفيثاغورس». وكان يعني عظام الموتى التي تستحضرها الظلمة، لكي تهمس إلى الشاعر بالأوهام :

وقالت لي : بأن النهر ليس النهر، والإنسان لا الإنسان
وأن حفيف هذا النجم موسيقا
وأن حقيقة الدنيا ثوَتْ في كهف
وأن حقيقة الدنيا هي النلسين .. فوق الكف
وأن الله قد خلق الأنام ونام
وأن الله في مفتاح باب البيت
ولا تسأل غريقاً كُبَّ في بحر على وجهه
لينفخ بطنه عشباً وأصدافاً وأمواهاً

وكانت تلك هي المرة الأولى التي يقرن فيها صلاح عبدالصبور «فلسفة ... ماركس» بالأباطيل، ولا يتردد في السخرية من التفسير المادي الذي يرد حقيقة الدنيا «إلى الفلسفة» أو يرى أن الله في مفتاح باب البيت، ضمن سخريته من آراء السوفسطائيين التي منها – على سبيل المثال – أن الإنسان لا يعبر النهر مرتين أو أفلاطون الذي استخدم مثال الكهف الشهير في شرح ميتافيزيقاه . ومن الدال أنه لم يتعرض

بسخريته إلى «الوجودية» التي انطوى عليها خطاب «أقول لكم» كأنها العلة الأولى، ولم يتعرض بالسخرية التي بدت قرينة لحظة الإشراق التي تتجلى فيها حقيقة الكون على نحو مباغت، فيرى الإنسان الله في قلبه، ويسمع موسيقا الأفلاك . لكنها لحظة لا تتحقق إلا بالخلاص من الفلسفة الميتة، ورمي كتبها للنيران، وفتح شبابيك القلب لأنفاس الندى الفواح، والسعي مع الناس، وبين الناس، في السوق، وامتزاج رائحة الجسد بتراب الأرض . حينئذ، تومض في الزحام عيون، وتتولد الحقيقة حية في فعل الاختيار الذي لن يكتمل تفسيره إلا بظهور شخصية الحلاج الذي خلع خرقة الصوفية، ومضى إلى الأسواق يدعو الناس إلى إصلاح دنياهم، مؤكداً كلمات «القديس» في «أقول لكم» – ذلك الشاعر الذي أدرك أن الإنسان لا يموت إلا إذا مات في أعماقه الإنسان، وأن الإنسان الحق هو من ينطلق بجناحي القول والفعل، مؤمناً بأن الله أورثه بساط الأرض، محباً الوجود كله حب المالك لما يملك :

ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس في أرضه
يقلِّب جدبها في الخصب جذلانا
وحين يشق بالمحراث مملكته
أخاديد ووديانا .

هذه الحقيقة التي تجلت مع الفجر، في الولادة الجديدة، هي بشارة العهد الآتي التي تولّدت في الجسد المحموم بنبض

مثل قلب الشمس فملأت شعاب القلب بالحكمة، وجعلت الشاعر قدّيساً رسالته أن يجعل منا قديسين مثله، نؤمن ببشارته، وندعو إليها كما دعانا هو إليها . وهي بشارة تمزج المعنى الموجب لفعل الاختيار الوجودي، في تحديه عبث الوجود، وتحمله سآمته وكآبته، بالمعنى الموجب للصوفية التي أنتجت – فيما بعد – أمثال الحلاج، وجهاً من أوجه القديس الذي دعانا لأن نلتصق بظلنا، ونكون جديرين بصليبنا، كي نقهر السأم والعبث والعدم والموت .

لكن هل كان ذلك يعني تخلّي الشاعر (القدّيس) عن قضية «الناس» في بلاده؟ . بالقطع لا . لقد تخلى عن المنظور الماركسي إلى هؤلاء الناس، ونفر من التزمت الاعتقادي الذي يلازم التحزب الشيوعي، وانتقل إلى منظور أكثر رحابة في إنسانيته، على الأقل من وجهة نظر قصائده، وقرر تكريس حياته كلها للشعر الذي لم يخلص له في حياته سواه، ولم يخرج من مسعاه الاجتماعي إلا به، فاقترب من التصوف قربه من الوجودية، وصاغ لنفسه مزيجاً منهما يفتح له المزيد من أبواب الشعر التي أصبحت مشرعة على معضلات الحضور الإنسانى في الوجود . وكان ذلك التزاماً بقضايا الإنسان من حيث هو إنسان، أي من حيث هو اختيار لفعل وقول يرتقيان بالإنسان من مستوى الضروري إلى مستوى الحرية، ويدفعانه إلى أن يفرض المعنى حيث يغيب المعنى، ويكون إلى جانب

الإنسان في كل ما يعلي من شأن الإنسان . وكان ذلك بالقدر نفسه التزاماً بالصدق مع النفس ومع الغير، وذلك بالمعنى الذي كانت به «الظل والصليب» و«أقول لكم» – في بعض أبعادهما – حملة على عدم صدق الإنسان مع النفس، وخوفه من مواجهة داخله، حتى لا يصبح إنساناً خاوياً .

أما لماذا حدث التحول عن المنظور الماركسي؟ فإن صلاح عبدالصبور الناثر يشرح ذلك في أكثر من موضع، أحدها حواره مع نبيل فرج الذي يقول فيه :

«التقيت في أوائل الشباب بالفكر الماركسي، واعتقدت مع كثيرين من أبناء جيلي أن الماركسية هي شباب العالم، ففي مجتمع طبقي كمصر قبل ثورة يوليو، وفي ظل لعبة برلمانية يفسدها تدخل القصر الملكي والاستعمار، يفكر المرء في الحلول الثورية للمجتمع ومشاكله . وقد قادني الاقتراب من الفكر الماركسي إلى تغير نظرتي للأدب والفن، فهما ليس نشاطاً إنسانياً رفيعاً فحسب، بل هما صورة فوقية للبناء الأساسي للمجتمع، ولهما رسالة اجتماعية عاجلة، لا تستهدف التطهير الأخلاقي للإنسان، ولكنها تستهدف تغيير المجتمع، ونقض أسس المجتمع القديم .

ولكن في عام ١٩٥٦ أصيبت نفسي بزلزالين، كان أولهما هو تقرير خروشوف المقدم للمؤتمر العشرين للحزب الشيوعي، وثانيهما أحداث المجر التي تواكبت مع العدوان الثلاثي على مصر .

أذكر حين قرأنا تقرير خروشوف لأول مرة، منقولاً عن وكالة أنباء إيطالية، وأخذ زملاؤنا يشكّكون في صحة التقرير، ويقولون: إنه دسيسة استعمارية غربية، وما لبثت وكالة تاس السوفيتية أن أعلنته وأذاعته بعد أيام . كنا عندئذ ننظر إلى الاتحاد السوفييتي كجنة الإنسان على الأرض، وإلى ستالين كنبي جديد ذي شوارب كثة وإرادة حديدية ومحبة دافقة للإنسان، فإذا بالاتحاد السوفييتي في ظل ستالين دولة بوليسية كسائر الدول البوليسية، وإذا بستالين ديكتاتور شرس سائر الديكتاتوريين، وإذا بالقيمة الرئيسية التي أحببنا الاتحاد السوفييتي وستالين من أجلها، وهي قيمة الإنسان، قيمة منتهكة مسحوقة .

وبعد شهور قليلة كانت أحداث المجر، وكان الجيش الأحمر يزحف إلى بودابست، وكانت مقتلة من سُمّوا بالمرتدين، بعدما فتك الشعب المجرى بالشيوعيين . وقيل عندئذ إن التمرد كان استجابة لمؤامرة استعمارية . ولكن المؤامرة الاستعمارية قد تصنع انقلاباً عسكرياً، ولكنها لا تستطيع أن تحرّك حركة شعبية واسعة كحركة المجر . ولابد أنه كان هناك أرض مهيئة من السخط والغضب والاحتجاج لدى الجماهير المجرية .

«لست أريد هنا أن أحاكم أو ألوم . ولكني أريد أن أتحدث عن وقع كل هذا عن نفسي . إن الضفة الأخرى من النهر إذاً مليئة بالظلم والقسوة . ليست الرأسمالية وحدها هي النظام

اللا إنساني، ولكن هناك لا إنسانية أيضاً في تطبيق النظام الشيوعي»...

إن الشيوعية بمفهومها اللينيني تمهد لظهور الديكتاتور. إن الحزب الواحد الذي يزعم لنفسة التمثيل الوحيد للناس، لا يلبث أن يتلخص و ينكمش حتى يصبح هو القيادة أو اللجنة المركزية، وإن اللجنة المركزية لا تلبث أن تتلخص وتنكمش حتى تصبح هي المكتب السياسي، والمكتب السياسي لا يلبث أن يتلخص وينكمش حتى يصبح هو الرجل الواحد، أو الديكتاتور.

وفي رأيي أن كل ديكتاتور فاسد بالطبيعة، ولو كان أباً أو رئيساً، فما بالك إذا كان رئيس دولة.

لا بد إذاً من الديمقراطية. إن من العبث والرجعية التاريخية أن تخلق الشعوب أو أجهزة الدعاية والإعلام أبطالاً تغري الناس بعبادتهم والخضوع المطلق لمشيئتهم، وإن من أعظم ما حققته الإنسانية – فضلاً عن اكتشاف البخار أو الطاقة أو التحصين ضد الأمراض، اكتشافاً لا يقل خطراً وأهمية عن كل هذه الاكتشافات، وهو اكتشاف الديموقراطية.

وتصوري للأدب والفن أنه نشاط إنساني رفيع يستهدف التطهير الأخلاقي للإنسان. وهذه النزعة الإنسانية تؤمن في السياسية بالديموقراطية البرلمانية كأرفع صورة من صور الحكم، ولعل شعارها هو قولة ڤولتير المشهورة: «أنت ضدي

في الرأي، ولكني أبذل حياتي في سبيل أن تعلن رأيك».

قلت له :

تخطيت الأبعاد الاجتماعية التي تميز بها ديوانك الأول «الناس في بلادي» ، واتجه اهتمامك من الواقع الخارجي إلى النفس المفرطة والميتافيزيقا .. فما هي الأسباب الموضوعية لهذا التحول؟

فقال :

– لم أتحول إلى الميتافيزيقا ولكني تحولت إلى الباطن، إلى التأمل . كانت أحزاني وإحباطاتي في فترة ما من حياتي لا يكاد يتسع لها الشعر . كنت أقول لنفسي : «لو كان البحر مداداً لهذه الأحزان ، لنفد البحر دون أن تنفد هذه الأحزان». وكان مما يؤلمني هذا الجو من النفاق واللا مبالاة الذي نعيش فيه، وكأننا فقدنا أثمن ما نملك، وهو الحاسة الأخلاقية .

كان العالم من حولنا مليئاً بالكذب والقسوة والتفاهة التي تلبس قناع التحذلق والجدية، وكنت أسأل : «أهذا هو العالم الذي كنت أحلم به وأنا صبي، والذي خرجت من أجله في المظاهرات السياسية وأنا في الرابعة عشرة من عمري، والذي اعتقلت من أجله وأنا في الثامنة عشرة في عام ١٩٤٩ ، أهذا هو العالم الذي أعددنا له المسرح بصراخنا ودموعنا وكلماتنا وشهدائنا».

ومن هنا كان ارتدادي إلى نفسي لسؤالها : «هل الشر

والخديعة أصيلان في الكون؟ ألا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا خوف أو قسوة أو تعذيب».

وأنت تعلم أنني إنسان منفرد، بمعنى أنني لا أنتمي إلى جماعة أو تنظيم أو تيار، وقد كنت أحس دائماً بين الجماعات، أو التنظيمات، أو التيارات، أنني مثل الغراب الأبيض وسط الغربان السود . هم يتحدثون لغة لا أجيدها . فالذين يدّعون الاشتراكية يتحدثون عن الجماهير وقيادتها وعن الدفع الثوري وغير تلك الكلمات التي لا أجد لها مدلولاً أو تحققاً في الواقع حتى لتصبح في سمعي مثل الرطانة، وأسمع آخرين يتحدثون عن التراث والمحافظة عليه، وعن الأصالة العربية أو ما شابه ذلك، وهم لم يقرأوا إلا قليلاً من هذا التراث الذي يلهجون به، ولا يكادون يعرفون عنه شيئاً .. هستيريا من اليمين واليسار، فأين يكون ملاذ العقل؟

وفي تلك الفترة أذكر أنني أقفلت على نفسي كثيراً من الحلقات حتى أوشكت أن أصبح من «المعتزلة».

انصرفت عندئذ إلى التأمل، وكنت أبحث عن إيمان، خصوصاً وقد تهاوت كل آلهتي السابقة، وكان اليقين الوحيد الذي اهتديت إليه هو أن يقول الإنسان كلمته، سواء نقشها على الصخر، أو كتبها في رسالة وأودعها زجاجة ألقى بها في الماء، فقد يحملها التيار إلى شط قريب .

وانصرفت إلى الكتابة . وحين يصبح الإنسان عارياً أمام

أوراقه ينفض عن نفسه كل شيء، شكوكه ومخاوفه، غضبه واحتجاجه، حتى أحلام يقظته. إنه عندئذ يبدأ من البداية، من الحالة البشرية، ويقوده هذا إلى السؤال عن غاية الكون وعلية الحياة، وهنا تبدأ اللمحة الميتافيزيقية.

ولكني رغم ذلك لست ميتافيزيقياً بالسليقة. إن سيلقتي إنسانية صرفة. أنا أحب الإنسان وأقدسه، وأتمنى له أن ينجو من الأحبولة الملقاة حول عنقه، أحبولة العبث الذي يبدو كأنه غاية الحياة، وذلك بأن يصنع للحياة معنى من خلال العلم والفن والفكر والأدب والصناعة. وأحبولة ثانية وضعها بعض الشذاذ من أفراد المجتمع، ممن وهبوا القوة دون الحكمة، والسلطة دون العقل والحب، وتلك هي أحبولة القسوة والامتهان».

تداعيات أبي تمام

كان ديوان «أقول لكم» يضم سبع عشرة قصيدة، أطولها «أقول لكم» الموزعة على ثماني قصائد فرعية، لكل منها عنوانها . لا توجد فيها قصيدة نضالية ذات طابع قوي، على نحو ما كان الأمر في «الناس في بلادي» المزدحم بالقصائد النضالية، سوى «ثلاث صور من غزة» التي تكشف عن التزام الشاعر بالقضية الفلسطينية . وهي قصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع متجاوبة، من تفعيلة الرجز، أولها عن الشعب الفلسطيني الذي تراكم ألمه فاستحال بطول السنين حقداً على المغتصب، وأملاً ينتظر الغد . وثانيها عن عيون الصغار التي تحدق الناظر إليهم بالسؤال عن العودة إلى الديار . وثالثها عن المواطن الفلسطيني الذي ظل يقاتل كتائب التتار، يذود عن أرضه الحزينة، رافضاً أن يموت قبل يوم ثار . وفيما عدا قصيدة «ثلاث صور من غزة» لا توجد قصيدة تتصل بالروح القومية، اللهم إلا إذا حسبت قصيدة «أبي تمام» (التي ألقيت في مهرجان أبي تمام) متصلة بهذه الروح، خصوصاً من المنظور الذي يكشف عنه مطلع القصيدة التي تبدأ على النحو التالي :

الصوت الصارخ في عموريه

لم يذهب في البريه

سيف البغدادي الثائر
شقَّ الصحراء إليه .. لبَّاه
حين دعت أخت عربية
وامعتصماه
لكنّ الصوت الصارخ في طبريه
لبَّاه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ في وهران
لبَّته الأحزان
يا سيف المعتصم الثائر
اخلع عمر سحابك وانزل في قلب الكلمة
شقّ العتمة
خلصنا من وقر الأحزان
واضرب يمنى في طبريه
واضرب يسرى في وهران

وهي بداية خطابية عالية، ربما لتتناسب مع الأصوات العمودية العالية التي كانت موجودة في مهرجان أبي تمام، وتلتقط النغمة القومية المناسبة التي تتناسب مع الشعور القومي الصاعد، وتلمح إلى قصة المعتصم الذي نهض إلى فتح عمورية بعد أن بلغه صراخ المرأة التي صاحت باسمه، فانطلق كالإعصار الذي لم يتوقف إلا بعد فتح المدينة واستعادتها من الروم، وتحقيق الانتصار الذي كتب فيه أبو

تمام قصيدته الشهيرة :

السيف أصدق إنباء من الكتب في حدِّه الحدُّ بين الجد واللعب

ولكن قصيدة صلاح تستدعي الموقف الذي يصل أبا تمام بالمعتصم في دلالة ماضي الانتصارات العربية، لافتة إلى ماضي الانتصارات وواقع المعارك التي لم تحسم في وهران الجزائر أو طبرية فلسطين، وذلك لكي تنتقل عدوى الانتصار القديم إلى المعارك الحديثة، ويتولد من جديد زعيم عربي يستعيد صورة المعتصم، كي يخلص العرب المعاصرين من الأحزان نهائياً، ويشق العتمة كي يبزغ نور الاستقلال من الاستعمار الفرنسي على وهران الجزائر، ومنهما إلى كل مدينة عربية محتلة، فالسيف المغمد كان لا يزال في صدر الأخت العربية، وكثير من العرب المعاصرين طووا السيف الصادق في الغمد، وقنعوا بالكتب التقليدية، فضاع معنى التحرر الموروث حتى في عمورية الجد أبي تمام .

الطريف أنه قبل سفر صلاح عبدالصبور إلى مهرجان أبي تمام الذي انعقد سنة ١٩٦٠ في دمشق، كان عباس العقاد رئيس لجنة الشعر، اشترط المشاركة بقصيدة عمودية، فكتب صلاح عبدالصبور قصيدة عمودية بعنوان «يلغط اللاغطون» في نوع من التحدي الذي يثبت قدرة شعراء القصيدة الجديدة على النظم العمودي التقليدي، وأنهم لم يهجروا الشكل القديم إلى شكل جديد عجزاً عن إتقان الأدوات القديمة التي يعرفونها

بالفعل، وإنما بحثاً عن رؤى جديدة وصياغة لحالات وجدانية لا يمكن التعبير عنها إلا بالشكل العروضي الجديد الذي يعتمد على التفعيلة الواحدة التي تتكرر في كل سطر حسب طبيعة الدفقة الشعورية التي يجسّدها .

وتبدأ قصيدة صلاح عبدالصبور بالنسيب التقليدي :

خافقي نحوها استطير فلبى ... وثب الشوق بالجناحين وثبا
كيف لا يورق النداء بقلبي ... صبوة حلوة ونزعاً مُلبَّى
كيف لا أشرع الجناح إليها ... طائر الشوق مستهاماً محبا
وأغني القصيد في مسمعيها ... جاهداً أن يكون صوتي عذبا

وبراعة الشاعر في محاكاة استهلال القصيدة بالنسيب القديم هي الوجه الآخر من مكره الشعري، فهو لا يتغزل بالحبيبة التقليدية التي ظل النسيب يدور حولها قديماً، وإنما يتغزل بحبيبة جديدة، هي ملكة الشعر، أو ربة الشعر، ربة الوحي والإلهام الشعري التي تعوَّد الشعراء الأقدام من العرب على أن يتوجهوا إليها بقصائدهم، على نحو ما فعل هوميروس في «الإلياذة» الشهيرة . وصلاح يستبدل بالمحبوبة التقليدية «ربة الشعر» التي يتوجه إليها، ويعلن انتسابه إليها، وسعيه الصادق لنيل رضاها، مستعيداً المعنى الأساسي نفسه الذي دارت حوله قصيدة «ولاء» الموجودة في ديوان «الناس في بلادي» والمكتوبة بالشكل الحر للتفعيلة . وأصل المفارقة في نسيب قصيدة «يلغط اللاغطون» هو التظاهر باتباع القديم، لكن مع الخروج عليه في الوقت نفسه . ولذلك لم يلتزم صلاح

عبدالصبور في قصيدته بوزن قصيدة أبي تمام «عمورية» التي كانت من البحر البسيط، ومنتهية بروي الباء، بل بنى قصيدته على البحر الخفيف، محافظاً على حرف الروي لكن مع اختلاف القافية الذي يؤكد حضور الجديد حتى في محاكاة القديم .

وتنتقل قصيدة «يلغط اللاغطون» من مراوغة النسيب إلى الارتحال القديم، لكن لتحل محله الارتحال في الزمان العربي عبر تعاقب عصوره، متنقلة ما بين التاريخ العربي الذي شهد انتصارات العرب وشهد انكساراتهم، وتتوقف عند الهزائم لتثير الهمم، محافظة على البناء التقليدي والمعجم الخطابي والصور التشبيهية والاستعارية التي لا تفارق شروط عمود الشعر التي حددها المرزوقي في مقدمة شرحه الشهير لقصائد «الحماسة» التي جمعها أبو تمام . وتنتقل القصيدة من الزمن العربي القديم إلى الزمن الحديث، زمن البعث العربي الجديد، وذلك في البيتين اللذين يقولان :

واستفقنا، فنحن نصنع مجداً حاضراً مثل تالد، بل أربي
مجد فعل، ومجد قول كفاء للزمان الذي يصّاعد وثبا

ويلفت الانتباهَ الجمعُ بين مجد الفعل ومجد القول، وتقديم الفعل، على القول، لا لشيء إلا لتفضيل مجد القول الجديد الذي هو الشعر الحر، مقابل مجد القول القديم الذي تتجسد فيه التقاليد الأصلية التي يضيف إليها الشعر الجديد ما يزيدها ثراء، وما يؤكد انتسابه إلى زمنه الحاضر في الوقت

نفسه . والبداية هي ما يتهم به التقليديون الشعراء الجدد، أو ما يلغطون به من أقوال تذكرها قصيدة صلاح عبدالصبور وتنقضها على النحو التالي :

يلغط اللاغطون أنّا جفونا ... مسلكاً جازه حبيب مخبّا
عاش فيه صباه يسقي ويُسقى ... وبأفيائه استقام وشبّا
وشدا في ظهيرة العمر للشام ... وللرقمتين حباً وعتبا
وطواه التراب، والشيب لها ... يلتمع، والشباب ما زال رطبا
يلغط اللاغطون أنا جفونا ... راية رفرفت قروناً وحقبا
راية يرفع ابن حجر لواها ... ووراء اللواء سرباً فسربا
يُرقِلُ الشاعرون، هذا ابن هاني ... وعشير الندمان يمشون جذبا
أثقلت خطوهم مدامة حما ... ر لبيق المزاج يحسن صبا
ووراء الخليع يمشي عنوداً ... شامخاً معروضاً كريح نكبا
جبهة صلدة وعين غضبى ... لو أطاع الهوى لخلّى الركبا
أحمد بن الحسين مفخرة الشعـ ... ـر وإن يكره القريض ويأبى
رامَ ملك التراب - سامحه الله - ... وملك الكلام أنفس كسبا
هو أشقى درباً وأبعد قرباً ... ثم أسمى فلكاً وأبهج عقبى
وعيون التاريخ تقتحم الدهر ... اقتحاماً وليس تطرف هدبا
غير ملك تولت الشعر كذا ... ه فأولاه شاعر ما أربى
جوهر اللفظ دونه عرض الما ... ل وهذا الياقوت والدر حصبا
وبذيل الرهط المخب ضرير ... مثقل، واهن جبيناً وصلبا
شاعر لا يرى، وفي عمق عينيـ ... ـه شعاع يصب في النفس صبا
فينير الملتفّ من دغل الرو ... ح ويجلو من تيهها ما استخبا
هؤلاء الرهط الكريم جدودي ... وتراثي، وصحبتي، والأحبا
كلهم كان عصره في لغاه ... وأحاسيسه، خيالاً ولبا
خلدوا والزمان يندح بعداً ... واتساعاً، وهم على الدهر أصبى

وثـوت في الثـرى ألـوف ألـوفِ أخـذوا فضلهم سليباً ونهبى
قـلـدوهـم، هـل للمقلّد فضل مثل فضل الجديد إذ شقّ دربا
نحن نبني جنب القديم جديداً شـامخـاً مـثـله رفـيـعـاً رحـبـا
والألـي ينسجون من جثث المو تى رؤوساً منخوبة العين جدبا
يـمـلأون الدنيا ضجيجاً لجبا كان خيراً لو حاولوا الخلق صعبا

وقد حرصت على نقل هذ الجزء كاملاً من القصيدة لسببين . أولهما أن هذه القصيدة لا توجد في الطبعات المتاحة من أعمال صلاح عبدالصبور، ابتداء من الطبعة الثانية لديوان «أقـول لكم» التي حذف منها الشاعر هذه القصيدة بسبب عموديتها، وألحق بها في الحذف ثلاث قصائد لا تخرج عن الإطار العمودي، وقد وضعها في الطبعة الأولى تحت عنوان «من شعر الصبا». وأولها قصيدة عتاب المؤرخة بتاريخ ١٩٤٩/١/٤ ، وثانيتها «حصاد الذكريات» المكتوبة في ١٩٤٨/١٠/١٥ ، وثالثتها «قلق» المكتوبة ١٩٥١/١/١٥. وقد اختفت كل هذه القصائد من الطبعات اللاحقة إلى طبعة «الأعمال الكاملة» التي أصدرتها الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ ، ولم تعتمد للأسف على الطبعات الأولى من دواوين أعمال صلاح عبدالصبور، ولم تضم للأسف الكثير من كتاباته، الأمر الذي يجعلها أعمالاً غير كاملة .

أما السبب الثاني فهو أن الجزء الذي ذكرته له أهميته في الكشف عن الاتهامات الموجهة إلى شعراء الشعر الحر من خصومهم التقليديين . وأول هذه الاتهامات أن شعراء الشعر

الحر جفوا مسلك أبـي تمام، وخـرج على طريقته الشعرية الأصيلة . وثانية الاتهامات أنهم تخلوا عن رايـة الإبـداع الشعري التي بدأت تقاليدها بالعصر الجاهلي، واستمرت عبر العصور اللاحقة التي نبذها الشعراء المجددون . وإذ تنفي القصيدة هاتين التهمتين، وتؤكد مقابلهما العلاقة الحية بين الأسلاف العظام والشعراء الجدد من منظورها المحدث، فإنها تؤسس للشعر الجديد تقاليده الخاصة الحية . وعند هذا المدى، تتجسد رسالة القصيدة وغايتها، من حيث هي رفض لاتهامات المفكرين، وإعادة قراءة للتراث الشعري الذي ينتسب إليه الشعر، خصوصاً حين تشير القصيدة إلى أعلامه الذين تحتفي بهم، ابتداء من امرئ القيس (ابن حجر) الجاهلي وأبي نواس (ابن هانئ) العباسي، مروراً بأبي تمام (حبيب) والمتنبي (أحمد بن الحسين) وانتهاء بأبي العلاء المعري . وهؤلاء هم الرموز التي يصفها الشاعر بأنها جدوده، والرهط الكريم الذين كانت إبداعاتهم استجابة خلاقة إلى زمان كل منهم، ولذلك خلدوا على الزمان، وبقي إبداعهم شاباً، بينما ثوت في تراب النسيان الألوف من الذين نهبوهم، وقلدوهم، فالمقلِّد لا فضل له ولا يستوي مع الجديد الأصيل بحال من الأحوال . ولذلك تنتهي القصيدة بما يشبه الفخر بالشعر الجديد، مؤكدة أن أصحابه بنوا الجديد الذي أضافوه شامخاً إلى القديم، وجعلوه لا يقل أصالة أو رفعة، مقابل أولئك الذين

ينسجون شعرهم من أكفان الموتى، ويملأون الدنيا ضجيجاً فارغاً بدل أن يخلقوا شيئاً مفيداً .

ولكي تحقق القصيدة طابع الفخر الذي تنطوي عليه، من منظورها الخاص بالطبع، فإنها لا تتوقف عن السخرية من الخصوم، حتى في حرصها على محاكاة البلاغة القديمة في التراكيب والمفردات . ولولا ذلك ما ذكر صلاح «الرقمتين» في الإشارة إلى أبي تمام، أو استخدم الفعل «يرقل» ، وهي سخرية يكتمل معناها بتمجيد الشعر، والإعلاء من شأنه بما يجعله فوق الجاه والمناصب والثروات، ومن ثم لمز المتنبي الشاعر لأنه «رام ملك التراب» بينما «ملك الكلام» أو الشعر أعظم وأنفس، وتعظيم المعرّي الذي رأى بروحه ووجدانه ما عجز عن رؤيته المبصرون .

استقبال «أقول لكم»

لم يستقبل ديوان «أقول لكم» بالحفاوة نفسها التي استقبل بها ديوان «الناس في بلادي». وبدا واضحاً أن الديوان الثاني ديوان إشكالي حتى في دائرة المتحمسين لصلاح عبدالصبور وشعره . وقد اتضح ذلك في موقف لويس عوض الذي كتب مقالة دالة بعنوان «الطريق المسدود» في جريدة «الجمهورية» (الجمعة ١٩٦١/٦/٣٠). وكانت بداية المقالة إعلاناً عن فرحة منقوصة بعد قراءة الديوان، فقد توقع لويس عوض – فيما يقوله – أن يجد في الديوان ما يرد به من الحجج الدامغة على شتى الفرق التي تجمعت لمحاربة الشعر الجديد، وأن يجد ما يطمئنه على أن الشاعر نما وتطور وسار إلى نضوج شامل بعد كل ما قدّم من بواكير ناضجة، ففي هذا النضج أو التطور أو النمو مايعد تزكية للشاعر وللحركة الشعرية التي ينتسب إليها، ومن ثم إثبات أن القوالب الجديدة والبلاغة الجديدة والمضمون الجديد أشياء يمكن أن تنمو وتتطور وتسير إلى نضوج . ولكن توقع الناقد أحبط، ولم يجد في الديوان كثيراً دامغاً، يرد به على ما ساور نفسه من شكوك كثيرة منذ أعوام قليلة، أي «منذ أن عاثت مدرسة الأدب الهادف في أدبنا الجديد، تسخّره لشعار الكفاح ولكفاح الشعارات».

وأولى علامات الإحباط التي يراها لويس عوض هي أن الشاعر لم يتطور كثيراً عما كان عليه منذ ديوانه الأول، ومظهر ذلك أنه لا يزال ينظم في الشكل الجديد مشاعر يمكن التعبير عنها بالشكل العمودي القديم، كما حدث في قصيدة «الشيء الحزين» التي أحس لويس عوض أمامها أنه قبالة نفس شاعرة تنسج الشعر كما ينسج العنكبوت نسيجه، ولكنك لا تجد شيئاً معيناً يبرر خروج الشاعر على عمود الشعر، فما في القصيدة شيء لا يمكن التعبير عنه برباعيات الرجز مثلاً أو خماسياته . ولا شيء ينقض هذا الرأي فيما يؤكد لويس عوض، حتى حين يقول الشاعر :

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء
لكنه حنون ..
أنفاسه تندى بلا لزوجه
على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

ولا تختلف عن ذلك قصيدة «أقول لكم» أطول قصائد الديوان وعنوانه في الوقت نفسه، فالقصيدة تحمل المشاعر نفسها التي تحدث عنها الشعراء من قبل، والقالب الجديد فيها ليس حتمياً لا يمكن الاستغناء عنه بغيره من القوالب القديمة

. والعنوان فيه طموح مريب فيما يقول لويس عوض، فهو من لغة الأنبياء : زرادشت والمسيح، وهو يوحي بأن الشاعر قد بثَّ في هذه القصيدة رأيه في الحياة والموت والأبدية، ويبدأ هذه البداية :

سأحكي حكمتي للناس، للأصحاب، للتاريخ، إن أذنت
مسامعه الجليلة له ...

وهي بداية غير مرضية مبنى لا معنى، فمعناها مقتبس من تفاخر الشعراء في كل لغة، من هوراس إلى أبي الطيب المتنبي، ومن رونسار إلى شكسبير . والاقتباس مليء بهذه الأصداء التي تبلغ حد الاقتباس الصريح من قصيدة إليوت المشهورة : «أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك» حيث يقول إليوت : «ما أنا بالأمير هاملت وما أرادتني المقادير أن أكون».. إلخ . وينتهي به الأمر أن يسخر من نفسه في زي الوزير المأفون بولونيوس أو في زي مضحك الملك . وفي صلاح عبدالصبور نجد :

... ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه .. بلا أرب
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل

ولكنه شاعر يتصيد المعنى، ويتعذب لكي يحتال عليه، ولكي يصوغه بما يجعل صوته مسموعاً في مجتمع الأموات .

هذا المدخل في مجمله قلق المعنى والمبنى، رغم ما فيه من أبيات قليلة عظيمة، فيما يقول لويس عوض الذي يمضي مؤكداً أن القارئ إذا أردت أن يحفظ منه أبياتاً مأثورة لجأ إلى إغفال سطر ليحفظ سطراً . شأن المدخل في ذلك شأن بقية حركات القصيدة، حيث لم ينتفع الشاعر كثيراً من حرية الشعر الجديد، أو على الأصح انتفع منها لا ليبني نظاماً جديداً بل ليستسلم لدقائق أفكاره الخاصة . ولولا قدرته الفائقة على التركيز «لخفنا عليه من الانسياب دون التلقائية». والأصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد، وخرج بها من عمود الشعر التقليدي هو أن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم، وهو يحتم تجديد صورة الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل في هذا المضمون، لا موضوع الشعر فحسب، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالاً وتصويراً .

ولكن لويس عوض لا يمضي مع هذا المنظور إلى النهاية، إذ سرعان ما يستدرك على نفسه، مؤكداً أن الطريق ليس مسدوداً أمام الشعر الجديد لحسن الحظ، والدليل على ذلك قصيدة «الظل والصليب» الموجودة في الديوان، فهي «خير ما في ديوان صلاح عبدالصبور، وهي من أجمل شعره قاطبة، بل هي من أجود ما قرأت من الشعر في لغات عديدة». وهي

دليل ناصع على أن طريق الشعر الجديد طريق غير مسدود، طريق يفضي إلى آفاق طليعية لا تحد بحدود، حيث الوحي الجديد يلزم بالنغم الجديد، وحيث النغم والوحي يمكن أن يرتفعا إلى أعمال فنية يصعب ارتقاؤها بحبيس العروض . ولا يعيب قصيدة «الظل والصليب» – فيما يرى لويس عوض – أن فكرتها الأساسية مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسي المشهور أراجون، وهي من أعظم ما نظم هذا الشاعر العظيم، ومن أجمل ما يبلغ به الشعر أعمق العمق وأسمى السمو حتى وهو يفيض بالكآبة والمرارة . وجوهرها أن الإنسان يحمل صليبه في داخله، وأن صليب الإنسان هو الحب، فالوجود كله مصلوب بقانون أزلي هو قانون الحب، حتى في لحظات السعادة العليا حين يفتح الإنسان ذراعيه ليعانق الحبيب نرى ظله مرتسماً على الجدار وراءه كأنه الصليب . وقد أخذ صلاح عبدالصبور هذه الفكرة ثم بنى عليها من عنده شيئاً . فهو يقول :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة،
ويهبط السأم
لغسلهم من رأسهم إلى القدم

وهنا نحس بأننا نواجه صلاح عبدالصبور في قمة فنه، حيث علمنا أن يمزج بالمكر الشديد الوحي بالصناعة والطبيعة بالفن والتلقائية بالعقل، ودليل ذلك هذه الصورة الجميلة البذيئة فيما يراها لويس عوض :

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل
سأم

فندركها بالجشتالت أولاً، ونحسب أننا فهمناها، ثم يلتبس علينا الأمر ونظن أن الشاعر التبس عليه القول، وأنه أراد أن يقول : «دبيب فخد رجل ما بين .. امرأة .. سأم». وتبدو لنا الصورة أشد بذاءة وبشاعة . ولكن ما إن نقرأ بقية القصيدة حتى نفهم أن ما فهمناه باللمحة الأولى هو الفهم الصائب . فمراد الشاعر أن يقول إن الزوجة وهي تحاول أن تحرك زوجها بالاقتراب منه إنما تفعل ذلك بدافع السأم والرغبة في قطع السأم بالعمل المثير أكثر منه بدافع الشوق الحقيقي . والفكرة كلها طبعاً ليست جديدة، فهي فكرة الأغنية الوجودية المشهورة التي تغنيها مغنية الوجوديين المشهورة جولييت جريكو، واسم الأغنية : «أنا أمقت يوم الأحد». وهي تمقت يوم

الأحد لأنه يوم السأم الأبدي الذي يتجلى في كل لحظة من لحظاته، فالناس حين يخرجون للنزهة إنما يفعلون ذلك من باب السأم، فمن ذهب منهم إلى الكنيسة ذهب إليها من باب السأم أيضاً، والرجال والنساء يتباضعون لأنه ليس لديهم شيء آخر يعملونه . وهكذا إلى بقية الأغنية . وبعد هذه المقدمة عن السأم، يتقدم صلاح عبدالصبور إلى موضوعه في وثوق واطمئنان :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر، ولكن رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت لم يجد لدي ما يميته، وعدت دون موت
أن الذي أحيا بلا آماد
أنا الذي أحيا بلا أمجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل، بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق
... ...
إنسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأم
يزني بها سأم
يموتها سأم

بهذه القصيدة وحدها يبرر صلاح عبدالصبور ضرورة الشعر الجديد لأنها من الحياة الجديدة . ويستوي لدى لويس عوض في هذه القصيدة أن يلزم الشاعر القافية أو ينساها، ويستوي لديه فيها أن يلزم الشاعر التفاعيل المنتظمة أو لا يلزمها، لأن الناقد لا يبحث فيها عن قواف أو عن تفاعيل، لأن فيها ذخراً من الموسيقا الباطنية التي تغني عن كل جرس وإيقاع رتيب . فهذا الشاعر الذي يمشي بلا ظل، يحيا أيضاً بلا صليب . وهو فقد ظله وضاع منه صليبه لأنه يعيش بلا حب، ويحيا بلا وثاق يربطه بالبشر، كأنه النبي الكفيف تيرسياس في روايات اليونان .. هذا الشاعر الذي «انفصل» عن معشر المصلوبين بالحب كما يسمينا، وضع يده على سر قوة الإنسان الجديد، تلك القوة التي جعلته سيد الحياة، ألا وهي قوة السأم، فبالسأم يملك الإنسان شخصه ولا يضيع بالحب . ويقول لويس عوض إن الشاعر يقترب من الهدف في الحركة الثانية من القصيدة :

قلتم لي
لا تدسس أنفك فما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

وفي هذه الفقرة القصيرة يفشي صلاح سراً خطيراً من أسرار الشاعر، ألا وهو الالتزام . وهنا تأخذنا الحيرة، لأن

الشاعر رغم ادّعائه بأنه غير مرتبط بأنه فقد ظله أو صليبه نجده في باطن الأمر مرتبطاً كأقوى ما يكون الارتباط، وهو رغم ادعائه بأنه فقد ظله وتخفف من صليبه نجده فقد أكثر من ظله وصليبه، فقد أنفه، عقاباً له على أنه دس أنفه في شؤون الناس، أي عقاباً له على الالتزام .

ويستعير صلاح في الحركة الثالثة أسطورة السندباد في رحلته الأبدية . إذ يبلغ السندباد «جبال الملح والقصدير» تتحطم سفينته، ولكن الشاعر الملاح مات قبلما تلامس سفينته الجبل . مات من توقع المحظور . ولكي تعرف كيف مات هذا السندباد العصري تذكر قول صلاح عبدالصبور قولاً جميلاً :

ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

وينتهي لويس عوض قائلاً إنه بعد أن قرأ هذه القصيدة تأكد من سلامة ما ذهب إليه حين أعلن أن الشعر الجديد ضرورة كما أن الحياة الجديدة ضرورة . وإذا كان قد سأل نفسه أكثر من مرة : ترى هل طريق الشعر الجديد طريق مسدود؟ أجابته هذه القصيدة التي يزعم أنها من خير ما نظم صلاح عبدالصبور : كلا، فالآفاق، أمامه بلا حدود، إذا

عاش الشعراء بوجدان الحياة الجديدة، وهي وقليل غيرها في ديوانه الجديد، مثل «قصيدة كلمات لا تعرف السعادة» ، آية حاضره، ومستقبله، وهي آية تؤكد «أن صلاح عبدالصبور لا يزال، أقدر شاعر من شعرائنا وأكثرهم حيلة على الإلهام، وأن موهبته ناصعة في كل ما يكتب، لا يمكن أن يمارى فيها أحد، أو يجادل».

- ٢ -

ويكتب فؤاد دوارة في صفحة الأدب في مجلة «الإذاعة» (١٩٦١/٨/١٢) عن «أقول لكم وخطر مدرسة إليوت على الشعر الجديد». ويقول إن محاولة الديوان لا غبار عليها . وهي ليست كبيرة كالشعر أو الفن أو الحياة فحسب، وإنما تجاوزت بطموحها كل ذلك إلى الحكمة . والتفلسف . وإزجاء النصح للأجيال . ومن هنا بدت الهوة عميقة بين كبر المحاولة وطموحها وبين إمكانيات الشاعر المحدودة بحكم السن والخبرة والعمل في الصحافة، فجاء التعبير نثرياً في أجزاء غير قليلة، لا تربطه بالشعر إلا أوهى الأسباب، كمثل هذه الأبيات من قصيدة «موت فلاح»:

والصخرة السمراء ظلت بين منكبيه ثابتة
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثن

ولحية الملح والفلفل لوناها
ووجهه مثل أديم الأرض محدور
...
والفأس والدرة في جانبه تكوما
وجاء أهله وأسبلوا جفونه
وكفنوا جثمانه، وقبلوا جبينه

وارتفع صوت الشاعر في أبيات أخرى تنشر الحكمة ذات اليمين والشمال في نغمة لم تخل من الخطابية التي طالما عابها النقاد على شعرنا القديم . وفي أجزاء ثالثة انبهمت الصور والرموز عند الشاعر بحيث يصعب فهمها حيناً، ويصعب الربط بينها داخل الجو الذهني للقصيدة حيناً آخر . ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة «الشيء الحزين»:

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في آذار .
لو غصت في سفائن البحار
لجمعت كفاك من محارك
تذكار .
لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

وقد يفسر هذا الإغراب الواضح في الخيال أن نعلم أن الصورة الأخيرة مأخوذة بنصها من قصيدة ت . إس . إليوت المشهورة «الأرض الخراب» فقد جاء فيها ما ترجمته :

أي ستيتسون

يا من كنت معي على السفائن في ميلادي

هل بدأت الخضرة تنبت

من الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي؟

ويسترسل فؤاد دوارة في ذكر ما يراه بمثابة سرقات صلاح عبد الصبور من إليوت ليصل إلى نتيجة مؤداها أنه لم يعد لديه شك في شدة تأثر صلاح عبدالصبور بالشاعر الإنجليزي الكبير . وهو تأثر يمثل خطراً واضحاً عليه وعلى حركة الشعر الجديد كلها باعتباره واحداً من أهم أعمدتها . ولا ينبعث هذا الخطر من مجرد التأثر والاقتباس، ولا من انفصال تجربتنا ومشاعرنا وتراثنا عن التجربة والمشاعر والتراث التي صدر عنها إليوت . ولكن يضاف إلى ذلك اعتبار آخر هام . وهو أن إليوت يمثل مدرسة منهارة في الفكر الأوروبي الحديث في رأي فؤاد دوارة الذي كان لا يزال معتزاً باقترابه من الواقعية الاشتراكية . ولذلك يقول إن ديوان صلاح عبدالصبور الجديد إذا كان قد تميز على ديوانه الأول بعمق الفكرة ولوعة التعبير، فعنده أن «الناس في بلادي» يتميز بحرارة التجربة الذاتية واتساع مداها إلى خارج الذات في نطاق إنساني رحب نكاد

نفتقده تماماً في الديوان الجديد رغم ما فيه من حكم مبثوثة، ومواعظ تملأ الكثير من قصائده .

- ٣ -

وقد جاء الرفض الأقوى في وضوحه من أحمد عباس صالح في المقالة التي نشرها بجريدة الجمهورية (في ١٩٦١/٧/١٧). وهو يبدأ بتأكيد أن أخطر شيء على الكاتب الفنان أن يشحن عمله الفني بشطحات فلسفية ليست في مستواه، فالفنان ليس فيلسوفاً، وعندما يفعل ذلك لا يرتفع إلى مرتبة الفيلسوف، ولا يحتفظ بكيانه الفني . ويمضي قائلاً إن المرحلة التي يكتسب فيها الفنان قدرة الفيلسوف مرحلة متأخرة جداً في حياته، لا تأتيه إلا بعد مجالدة طويلة للحياة والتفكير والتعبير، وأنه حتى في أقصى نمائه الذهني لا تعلو صيحة الفيلسوف على نغمة الفنان، بل لا يدرك قارئ العمل الفنان ملامح الفكرة الفلسفية الجديدة إلا من خلال صخب الحياة الساذج ومؤثراتها الانفعالية التي تبدو أبعد ما تكون عن التأملات الفكرية والتوليدات الذهنية . ويؤكد أحمد عباس صالح أن صلاح عبدالصبور يقتحم ميادين من الأفكار الكلية الضخمة التي ارتادها من قبله أئمة المفكرين والفلاسفة وأوسعها الفكر الإنساني تأملات راقية ودراسات بعيدة المنال، وهي قضايا خالدة لا يقربها المفكر والفنان إلا إذا أتى فيها

بجديد . ولكن صلاح عبدالصبور يقفز فيستعير ثياب المسيح، ويقف على قمة الجبل ليكمل الناموس . إنه يتحدث بجرأة طفلية ساذجة عن حكمة الوجود والحب والحرية والموت والقداسة والسوق والسوقة . باختصار، عن كل شيء في الحياة الإنسانية، فإذا هيكل قصيدته «أقول لكم» هيكل ضخم مهيب تتردد فيه الروح التي أملت على المسيح أن يقول للشعب : قد سمعت أنه قد قيل للقدماء ... أما أنا فأقول . ولكن المسيح قال كلمته فاستقرت في جوف الإنسانية شريعة وفلسفة ألفين من السنين . أما صلاح عبدالصبور فبدا تائهاً في فراغ الهيكل الكبير، يجأر ببضع كلمات من مألوف الكلام .

إنه مثلاً يتناول قضية من أخطر القضايا الإنسانية، هي المفاضلة بين العقل والإيمان، بين التفكير والانفعال، كوسيلتين للمعرفة والكشف عن الحقيقة . يقول صلاح عبدالصبور ويستشهد بمقطع القديس ورحلته ليصل إلى اليقين، وكيف رمى كتبه للنيران . ويعلن أحمد عباس : «إنها رحلة خطيرة، رحلة عمر طويل بين الكتب والتفكير والتأمل والبحث عن الحقيقة .. رحلة استغرقت كتاباً كاملاً من فيلسوف آخر هو الغزالي صاحب «تهافت الفلاسفة» الذي ناقش وهدم ودلل وجرب . ولكن شاعرنا يكتفي بأن يسخر مجرد سخرية بلا دليل من أن حقيقة الدنيا ثوت في كهف، وأن حقيقة الدنيا هي الفلسين فوق الكف، ثم يكتب في الهامش أن

هذه الأبيات من أباطيل فلسفة أفلاطون .. وماركس وأرسطو وأصحاب نظرية الحلول والسوفسطائيين وفيثاغورث .. بهذه البساطة الراعنة التي لا يمكن أن تشد قلوبنا، فيما يقول أحمد عباس صالح يتوقع الشاعر أن ننفعل معه .

ويمضي أحمد عباس صالح في تعداد الأمثلة ليطرح على نفسه السؤال : هل ما يقدمه صلاح عبدالصبور شعر؟ هل الشعر مجرد قضايا منظومة؟ إن أبرز ما في الشعر هو العدوى الانفعالية التي ننتفض بها عندما نردد تلك الكلمات المثقلة بالظلال، وسخونة التجربة التي تلمس القلب، فنستشعر الشجن أو الفرح أو الألم، فالشعر هو تلك الكلمات التي تجمع إلى خفة النغمة العذبة سحر الصورة المجسّدة وخلايا التجربة الحية في أشف انطباع لها . ولكن ذلك غير موجود في شعر «أقول لكم» ، فهو شعر يخنق التجربة الحية بالفكر غير الحي . ولا يستثني أحمد عباس صالح من حكمه إلا قصيدة واحدة، وقف فيها الشاعر وقفة صاحب النبوءة إلا أنه صدر عن نفسه، وابتعد عن مزالق القضايا الكلية المجردة . هذه القصيدة هي قصيدة «الظل والصليب» التي نلتقي فيها بالشاعر الذي أوشك أن يغتاله طموح بلا بصيرة، فيعود إلينا بكل ما فيه من حماسة ومرارة وانفعال :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة،
ويهبط السأم
من رأسهم إلى القدم

ويؤكد أحمد عباس صالح أن هذه النفثة الغاضبة تترجم نفسها شعراً يحمل كل دخان العدوى، لكن هناك إحساساً عاماً ينتاب قارئ أشعار صلاح عبدالصبور في الديوان كله بوجه عام، وهو إحساس يرجع إلى كلف الشاعر بمحاولة إعطاء كلماته رموزاً، وهو كلف يشبه محاولات شعراء البديع والجناس عندما ظنوا أنهم يجمّلون بهما الشعر. ولعله يرجع أيضاً إلى استعاراته لصور في أعمال أدبية أخرى لم تحدث أثرها إلا لاستمدادها خيوط معانيها من ذات العمل. فانظر مثلاً إلى ختام «الظل والصليب»:

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

فصورة الناس الذين تحولوا إلى حيوانات هي زبدة مسرحية جان أونسكو «الخرتيت». وهو لم يتوصل إلى تجسيد هذه الصورة إلا بمقدمات عديدة في المسرحية ذاتها . وإذا كان الشعراء الأوروبيون يستهلّون الميثولوجيا اليونانية والأساطير الشعبية في أشعارهم دون أن يحدث سوء فهم، فلأن هذه أعمال قديمة ومتداولة . ولهذا يحدث التشبيه أو الاستعارة أثرهما المطلوب . وكم يكون أكثر صواباً أن يغوص الشاعر أوالفنان أياً كان ميدانه في ضمير شعبه يستكنه أسراره ويعيش رموزه قبل أن يبدأ الخطاب .

– ٤ –

ومن حيث ينتهي أحمد عباس صالح، يبدأ محمد مندور في مقال مضاد بعنوان «الشيء الحزين» في «الجمهورية» (٦١/٧/١٩). ويتوقف عند مقالة لويس عوض الذي يصفه بالإمتاع ومقال أحمد عباس صالح الذي يذكر مقاله بلا صفة . ويقول إن المقالين يثيران بعض القضايا الفنية التي يخالف فيها الكاتبين، ويتيح الديوان فرصة توضيحها وتعميقها، بخاصة أنه ديوان يعتبر من معالم الطريق في نهضة التجديد الشعري المعاصر .

والقضية الأولى هي ما ذهب إليه لويس عوض من أن هناك ما يصلح للنسق الموسيقي الجديد ومالا يحسن له ويحسن أن يصب في القوالب العروضية التقليدية . ويرى مندور في ذلك فرضاً يجب تحرير الشعر منه . ويؤكد أن قوالب الشعر لا تحددها جدة المضمون أو قدمه، وإنما تحددها جدة التعبير عن الوجدان وضرورة الملاءمة بين نغمات هذا الوجدان وبين القالب الموسيقي المختار، وسيان بعد ذلك أن تكون عناصر هذا الوجدان جديدة أم قديمة قدم الدهر، فالإنسان قد تغنَّى، وسيظل يتغنى أبد السنين ، بالحب والجمال وأشواق الروح وانفعالات الضمير . وليس المهم عندئذ جدة أو قدم المضمون بل جدة أو قدم طريقة التعبير واختيار القوالب التي تعزز من قوة هذا التعبير وقدرته على التأثير والنفاذ إلى القلوب والضمائر .

ويختلف مندور مع صديقه لويس عوض في تفسير قصيدة «الشيء الحزين» والحكم عليها، فهو لم يحس بما أحس به لويس عوض من أن معاني وأحاسيس هذه القصيدة الجميلة قديمة معادة أو مكرورة، بل بالعكس أحسّ أنها جديدة وأصيلة لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوجدان الشاعر الذي نلمسه في عدد كبير من قصائد الديوان، بل وأحس أنها مرتبطة بوشائج خفية وعميقة بقصيدة «الظل والصليب» التي يمجِّدها الدكتور لويس عوض .. فالشيء الحزين الغامض الذي يحسه الإنسان

المعاصر، ويبحث عبثاً عن مصدره في الذكريات أو الندم أو خلو النفس من الحماسة والانفعال والإيمان بشيء محدد، كل هذا لا يستطيع أحد أن ينكر اتصاله الوثيق بالإحساس بالسأم الذي تدور حوله قصيدة «الظل والصليب» بحيث لا يرى مندور – والأمر كذلك – وجهاً لأن نبيح اختيار القالب الموسيقي الجديد «للظل والصليب» ونستنكره في قصيدة «الشيء الحزين». ويجادل مندور قائلاً إنه لو سلّم بأن «الشيء الحزين» ليست شيئاً جديداً على الإنسان المعاصر كجدة السأم، فإنه لا يرى في ذلك مبرراً لأن نستنكر استخدام القالب الموسيقي الجديد في التعبير عن هذا الشيء الحزين تعبيراً جديداً نافذاً موقعاً على نحو يقوي من تأثيره ويشحذ من مضائه . ويدلل على صحة دعواه بالمقطوعة الأولى من القصيدة التي يصفها بالجمال :

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض حنون

موضحاً أن القصيدة قائمة على تفعيلة الرجز «مستفعلن». ولكن الشاعر عدل عن وحدة البيت ليوزع تفاعيله على النحو الذي يبرز دقائق الأحاسيس ومفارقاتها، ويعبر تعبيراً دقيقاً عن الحالة النفسية التي يصفها بكل تفاصيلها ونسبها، دون

أن يضطر إلى حشر لفظة يكمل بها البيت أو يوقع القافية . ولذلك لا نحس في هذه المقطوعة بلفظ دخيل، كما نحس بأن إفراد التفعيلة في سطر واحد – وهو «لكنه مكنون» – يبرز التعارض العميق الذي يحسّه الشاعر بين اختفاء الحزن وعدم إبانته من جهة، وبين وجوده فعلاً ولكنه مكنون داخل النفس، وهو حزن غريب وغامض، ومع ذلك حنون، وقد أبرز الشاعر كلاً من هذه الصفات لأنه يعنيها، ولا يرصّها حشواً في بيت شعر أو استكمالاً لوزن أو قافية . وكل هذه هي عناصر الجدة في التعبير، وطرائق تلك الجدّة التي تبرر هذا القالب الجديد .

أما الأستاذ أحمد عباس صالح فيرى مندور أنه يستنكر على صلاح عبدالصبور أمرين : أولهما إدخال الفكر أو مايسميه الفلسفة في الشعر. وثانيهما استخدامه بعض الصور والتشبيهات المأخوذة عن الغرب وأساطيره . ويقول مندور إنه يحمد لأحمد عباس غضبته المضرية للعربية والعروبة، ولكنه يخشى أن تكون غضبته سيئة تذكّرنا بالدب وصاحبه، لأننا إذا كنا نريد أن ننهض بتعبيرنا الأدبي إلى المستوى العالمي فلماذا نحاول أن نحجر على أدبائنا الاستفادة من طرائق التعبير العالمية وإثراء أدبنا المعاصر بها؟ وإن صلاح عبدالصبور وأمثاله من المتصلين بالثقافة العالمية – فيما يؤكد مندور – لا يقلون غيرة على العربية والعروبة من أحمد عباس وأمثاله، ولكنهم أكثر فطنة ووعياً بالوسائل الأدبية

والفنية الحقة التي يستطيعون بها أن يخدموا عروبتهم وعربيتهم عن طريق إثرائها بكل ما هو سليم ونافع وجميل في الآداب العالمية، فجميع الآداب قديماً وحديثاً قد أخذت عن بعضها ولا تزال تأخذ، ويا ويلنا من مركبات النقص وضيق الأفق!؟

أما قضية الفكر والفلسفة، فقد سبق أن استنكر مندور طغيان التنكير الفلسفي الجاف على الشعر، ولكنه – فيما يؤكد – لم ينح قط ولا يمكن أن ينحّي الفكر أو الفلسفة عن الشعر أو عن أي فن من فنون الأدب، ماظلَّ الشاعر أو الأديب قادراً على تحويل الفكر إلى إحساس، أو صياغة الفكر أو الخاطر في صور تعبيرية جميلة . ولا يضير الشاعر أن تكون الفكرة عنده معروفة أو مألوفة أو قريبة المنال أو بديهية مادام قد أحسن التعبير عنها تعبيراً جمالياً ومادام قد لوَّنها بلون وجدانه . ويختم مندور مقاله بقوله إنه لا يمكن دراسة ديوان «أقول لكم» إلا بالتقاط خيوط التجربة الذاتية التي يحسّ بجريانها في الديوان كله، ومفتاح هذه التجربة هو شعور صلاح عبدالصبور بوطأة الماضي العاطفي الذي يحوطه، وعن هذا الماضي ينبعث «الشيء الحزين» في نفسه كما تنبعث «كلمات لا تعرف السعادة» و«النسيان» والألفاظ بل رائعته «الظل والصليب» وغيرها .

وكان من الطبيعي أن يرد أحمد عباس صالح على سخرية مندور التي نالته بقسوة، وذلك في مقال في «الجمهورية» بعنوان «لماذا يهاجمني الدكتور مندور» (١٩٦١/٧/٢٢). ويبدأ مقاله بملاحظة أن الدكتور مندور دأب على مهاجمته والنيل منه كلما سنحت له فرصة، وأنه فعل ذلك في دفاعه عن صلاح عبدالصبور الذي لم يكن الهدف منه سوى مجرد الرغبة في الإيذاء . ويحاول الدفاع عن نفسه في الأمرين اللذين هاجمه فيهما مندور :

أولاً : أن الشاعر يصعّب الأمر على القارئ عندما يحيل إلى أعمال لم يتم تمثلها، ولم تصبح بعد جزءاً لا يتجزأ من الموروث العالمي الذي استقر في الوعي الجمعي العام للقراء .

ثانياً : من الأفضل للكاتب أن يغوص في ضمير شعبه، يستكنه أسراره ويعيش رموزه ولا يمكن الموازاة بين إحساسنا المنبعث من أساطير وحكايات سمعناها ونحن في أطوار حياتنا المختلفة من جداتنا وأمهاتنا ومن كتبنا العربية والشعبية، وبين إحساسنا بأسطورة أجنبية لم تتغلغل في كياننا .

وفيما عدا هذا الجانب الموضوعي من الرد، فقد حاول أحمد عباس صالح أن يردّ على مندور سخريته بسخرية مضادة وهجومه بهجوم مقابل . لكن سواء صح الذي قاله مندور أو

ذهب إليه أحمد عباس صالح فإن الأمر المؤكد هو أن صلاح عبدالصبور لم يبهج نقاده بديوانه «أقول لكم» كما أبهجهم بديوان «الناس في بلادي» ، وأن مغامرته الفكرية في الديوان الثاني، فضلاً عن لمزه الفكر الماركسي، جعلته يقع في صدام مع نقاد الماركسية ومنهم أحمد عباس صالح، كما جعله الإلحاح على الجانب الفكري يفقد حماسة الذين تعاطفوا مع عفوية «الناس في بلادي» والتلقائية الماكرة التي أخفت الصنعة فيه .

تأملات حكيم محزون

أول ما يلتفت إليه القارئ في ديوان «أحلام الفارس القديم» – بالقياس إلى «أقول لكم» – هو أن علاقة القصيدة بالفكر قد تغيرت، وبعد أن كانت القصيدة نظماً لأفكار مجردة، تمتد بتجريدها إلى الأسطر التي تصاغ صوغ الحكم، مشيعة درجة لا يمكن إغفالها من التقريرية، تحولت القصيدة إلى رؤى شعرية، لا تخلو من الفكر، ولكنه الفكر الذي يذوب في الصورة والإيقاع والرموز المتنوعة والأقنعة المتباينة، فتغدو القصيدة رؤية شعرية، عمادها تقنيات فنية تجعل الفكر شعراً، والشعر فكراً في الوقت نفسه، فلا نواجه الأفكار المصاغة في شعر أقرب إلى النظم، بل المواقف التي تتحول إلى شعر، في مدى الموازاة الرمزية، والغنائية التي تذيب كل فكر، وتحيله إلى إبداع، وتجعل من كل إبداع أصيل فكراً بالضرورة، ما ظل منطوياً على رؤية عالم هو تجسيد لمواقف وقيم .

ويترتب على ذلك تغير صوت الشاعر الذي كان يخلع على حضوره بعض صفات النبوة، خصوصاً في أطول قصائد «أقول لكم» التي أصبحت عنواناً له، دالة على الصوت الذي يكمن وراءها باللجوء المتعمد إلى صيغة تذكر بأصلها «الحق أقول لكم»› في خطاب المسيح، فتجعل من حضور الشاعر حضوراً علوياً بمعنى من المعاني . الأنا التي ينطقها ضمير

المتكلم تبدو الأعلى في خطابها إلى الأدنى من الجمهور الذي تدعوه إليها، كي يتحلق حولها كي تبشره بما ينطوي عليه «القديس» – في حالتنا التي يتوجه فيها الأعلى إلى الأدنى على النحو التالي:

إليّ، إليّ، يا غرباء، يا فقراء، يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتي
إليّ، إليّ
لنتطعم كسرة من حكمة الأجيال

وهي أسطر تنطوي على ما يشبه الإشارة المضمرة إلى «موعظة الجبل» التي توجّه فيها «ابن الله» إلى الشياه الضالة، كي يهديها بالكلمات الصادرة عن الفكر، أو الهابطة كالوحي بلا فارق، فالأهم هو ما تعلنه الكلمات من أن العقل قد أضل مسرانا، وأن ما ينجينا من ضلال العقل، هو القلب الذي تزول الحجب بينه – في حال توحده – والحقائق، فيرى بعيني الخيال الصوفي حقيقة الدنيا، ويسمع النجم والأمواه والأزهار موسيقا . وقد نصل مثل «القديس» الذي رأى الله في قلبه، وتجلى له المحجوب من الأسرار عن الكائنات، فشعر بجسمه المحموم ينبض مثل قلب الشمس، وأن شعاب قلبه امتلأت بالحكمة، وأنه أصبح قديساً، رسالته أن ينقل ما انطوى من حكمة أو إشراق، بلا فارق، فالمهم هو أن ما ينقله يهبط على قلبه كالوعي، في لحظة التجلي، وما يوصله هو ما

يرتقي بالناس الذين يجافيهم ليعرفهم، ويعلو على عالمهم ليهبط إليهم حاملاً بشارة المعرفة الجديدة والطريق إليها . وأياً كانت صدمة هذه المعرفة الجديدة فهي الحق الذي يقوله الحكيم الذي لا ينسى أن يلفت انتباه رعاياه إلى أن الزيف قد يقتات بالفطنة، وسقط القول قد يعلو بأجنحة من الترديد :

أقول لكم بأن الكون ما كانا
وما ندري بأن سيكون
وأن الليل والصبح قصارانا
ورحلة شط دنيانا

وهي كلمات تتماس ودائرة الميتافيزيقا، وتجعل وعي الوجود بما هو موجود المنطلق لمعرفة كنه الوجود ومداه، بعيداً عن أي رجم بما بعده، أو ما وراءه، مما لا يصل إليه العقل، أو ينجح في الوصول إليه إلا بتغيير لحمة الإدراك وسداه، واستبدال القلب بالعقل، والروح بالجسد، أو الوصل بين الاثنين بما يرحل بنا عن شط دنيانا التي نجافيها لنعرفها . وعندئذ، قد نعرف الطريق إلى قدس أقداس الميتافيزيقا في «أغنية إلى الله» التي ينطوى عليها ديوان «أحلام الفارس القديم» علامة على منزع آخر، يبدأ من الشعور بالعجز الحزين، بالغ الحزن :

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجزورة الأصابع
سماء أمنياتنا

فلا يبقى سوى الابتهال إلى الله أن يفتح أمامنا الأبواب المغلقة، كي ندخل إلى حدائق الصفاء، كي نجلس في ظلالها الوارفة، بعيدين عن ذلك الحزن : المسخ، الغامض، المستوحش، الغريب الذي لا يريد أن يفارقنا ويحول بيننا وحال الرضا بما يمنحنا إياه ربنا العظيم ناسج الأحلام في العيون، واليقين والظنون، ومرسل الآلام والأفراح والشجون .. إلى أن تحين اللحظة التي يأمر فيها بكمال خلاصنا من قيود دنيانا، كي نعلو عليها، ونجاوز ما فيها من نقص، فتغدو معرفتنا نقيضاً لما في الكون من فساد، ومواجهة له بما ينقلنا من شروط الضرورة إلى آفاق الحرية .

ولذلك لا نجد في «أحلام الفارس القديم، القديس الذي يريد أن يقدسنا، بل المُعذَّب، مثلنا، على الدرب الصاعد إلى النهاية الإشراقية التي نحلم – والفارس القديم – بالوصول إليها، لكن بوصفنا – كالفارس القديم – بشراً يعانون في سبيل أن يصلوا إلى الحقيقة المقنعة أو حفنة الصفاء الضائعة التي يصبح اسمها – فيما بعد – وردة الصقيع . لكن دون حِكَم من قديس متعال، بل من إنسان يعتوره النقص لأنه من البشر، يتحدث إلى أمثاله، دائماً، عن نفسه بما لا ينفي صفاته البشرية المنطوية على النقص، شأنه شأن الآلاف المؤلفة من أشباهه، فيفتتح خطابه، أو ديوانه، بما يشبه الاعتذار :

معذرة يا صحبتي، لم تثمر الأشجار هذا العام
فجئتكم بأردأ الطعام

ولست باخلاً، وإنما فقيرة خزائني
مقفرة حقول حنطتي .

ورغم ما في المطلع من مبالغة (مقصودة، أو غير مقصودة) في مدى التواضع، فإنه يحدد، منذ البداية، العلاقة بين قائل ومستمع يشبهه، مستمع يتوقع الكثير من قائل لا يتردد في الإقرار بعجزه عن تحقيق هذا الكثير . ولا يعني ذلك سوى أننا انتقلنا من حال إلى حال : حال الأعلى الذي يخاطب الأدنى إلى حال الإنسان الذي يخاطب أخاه الإنسان بلا تمييز، متكلماً عن أوضاعه وتجاربه ومعارفه وأنواع معاناته التي هي أصل حزنه الدفين، والفضاءات التي يتحرك فيها أو يحن إليها، والمواقف التي يتخذها من زمنه الذي هو زمن القارئ، غير مغفل حرصه على مشاركة القارئ في الإعجاب بشعراء يعجب بهم، من أمثال بودلير ولوركا، غير متردد في استخدام لغة الأمثال ومراوغة الاستعارات، بل صياغة أقنعة يرسم على أولها ملامح ملك قرأ عنه في ألف ليلة مثل عجيب بن الخصيب، وصوفي مثل بشر الحافي، قادته إليه قراءات التصوف الذي أصبح عنصراً تكوينياً في خطابه . والهدف من ذلك تأكيد أن الألفاظ الملتفة بالأسمال، يمكن أن تكشف جسد الواقع، فتبدو كالصدق العريان . والصدق العريان هو ما يريد أن يعترف به الفارس القديم لنفسه، وللآخرين، بلا زهو أو ادعاء بطولة، أو حتى ما يشبه النبوة، فقد دخلنا في الدنيا

التي ينتسب إليها الفارس القديم الذي يبدو، دائماً، حكيماً محزوناً، ما ظل الضوء خافتاً شحيحاً في عالمه وعالم القراء، والشمعة الوحيدة التي أشعلها لنفسه ولنا، شمعة مهزولة لهيبها دموع، فهو – مثلنا – يعيش زمن الحق الضائع، ولكنه لا يقول ذلك على سبيل التجريد، وإنما على سبيل التصوير، متوسلاً بتقنيات الشعر التي يعرفها، مؤثراً تقنيات ورمزيات يراها أقدر من غيرها على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بها، في داخله وداخلنا .

وتظل سمات هذا الحكيم المحزون متصلة، متصاعدة، عبر الدواوين اللاحقة إلى الدرجة التي يمكن أن نطلق على دواوين صلاح عبدالصبور – ابتداء من «أحلام الفارس القديم» وانتهاء بديوان «الإبحار في الذاكرة» – تأملات حكيم محزون في عالمه الذي لا يمكن إلا أن يؤصل الحزن عميقاً في وجدان وعقل شاعر انطوى على شهوة إصلاح العالم، مثل غيره من كبار الشعراء، لكن العالم الذي ظل يتحرك فيه ظل، ولا يزال، أكثر تأبياً على الإصلاح في كل المجالات، وأكثر توليداً للحزن على كل المستويات .

وطبيعي أن يتعدد خطاب تأمل هذا الحكيم المحزون، فيبدأ من خطاب الذات التي تنقسم على نفسها في فعل التأمل، فتغدو فاعل التأمل ومفعوله، في آن، مروراً بضمير المتكلم الذي هو ضمير المخاطب بمعنى من المعاني، وانتهاء

بتوجيه الخطاب إلينا، عبر وسيط، هو حكاية رمزية أو أمثولة أو قناع، وذلك في المدى الذي لا يفارق فيه الخطاب فعل المسرحة، وذلك بالمعنى الذي تنطوي به القصائد على بذرة الدراما، والتراجيديا على وجه الخصوص، حتى لو اتخذت هذه التراجيديا ملامح ، فتغدو كوميديا سوداء، على طريقة أشد المصائب ما يضحك، كما يحدث في مسرحية « مسافر الليل » التي يغدو فيها المسافر البائس رمزاً لنا وللشاعر، في علاقته بالسلطة الغاشمة والاستبداد الذي يتخذ ألف وجه، وتتكرر صوره في مئات – إن لم يكن آلاف – المستبدين الذي أمعنوا في الظلم والفساد والقسوة القمعية فكانوا وجهاً من أوجه الحزن، أو دوافعه التي ينطوى عليها تأمل الحكيم الحزين الذي لم يكف عن المقاومة بالكلمة إلى أن مات بسبب كلمة .

– ٢ –

وطبيعي أن تتعدد صور هذا الحكيم المحزون، في فعل تأمله، فيغدو، مرة، عاملاً بسيطاً يغمس في ماء القناعة خبز أيامه الكفاف . ويغدو، مرة ثانية، متمرداً على الواقع المليء ظلماً، وعلى الطغاة الذين يتسببون في هذا الظلم . ويغدو، مرة ثالثة، عاشقاً يأمل في أن يكون حبه خلاصاً له، وأمناً، وسلاماً، في واقع لا يعرف الخلاص أو الإخلاص أو الأمن أو السلام . ويغدو، مرة رابعة، صوفياً، باحثاً عن الواردات الإلهية

والتنزلات الروحية، والمناسبات العلوية، فيرى الواقع من عدسة وجده، كوناً مجنوناً، رحل منه الإنسان، فلم يبق سوى بشر يغتال بعضهم بعضاً، كما لو كانوا في غابة، ليس فيها سوى أنقاض سوداء، وكائنات متوحشة تؤدي أدوارها في مشهد عبثي، بشع في دلالته .

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان
الكرْكي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً،
زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

وتتغير الصورة في سياقات أخرى ليصبح الشاعر متوحداً، مغترباً، وحيداً في غرفته، بعد أن فر من صراعات الواقع، فلم يبق له سوى أن يستغرب حزنه الطويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم :

حزن صموت،
والصمت يعني الرضا بأن أمنية تموت،
وبأن ريحاً من عفن،

مسّ الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت .

وتتحول الصورة، في سياقات مغايرة، فيغدو الشاعر مغترباً ليلياً، متوحداً، يستبطن رؤاه، أو يتجول في تاريخه، يتآلف ضحكه وبكاؤه، فيحلم أنه يتخير ركناً من أركان الأرض الستة، ويمضي في حلمه أو سكره، بلا فارق، فيتوهم نفسه هائماً في أنحاء الوديان إلى أن تتحول دقات الساعات، فيتحول معها، عارياً تذوب أعضاؤه ثم تجمد، إلى أن يرى نفسه، فيما يشبه الهلوسة التي تجعله يقول :

أتجمع فأراً، أهوى من عليائي
إذا تنقطع حبالي الليلية
يُلقى بي في مخزن عاديات
كي أتأمل بعيون مرتبكة
من تحت الأرض أقدام المارة في الطرقات

وفي أحيان أخرى تصبح صورة الشاعر صورة حكيم عاقل لكنه أكثر حزناً، يسأل نفسه قبل أن يغوص في قرارة القرار من توحده سؤاله المتكرر :

رباه
رباه
ما سر هذه التعاسة العظيمة
ما سر هذا الفزع العظيم

لكن أحب الصور إلى قلب هذا الحكيم المحزون، في مدى

تأملاته، هي صورة السندباد، المرتحل أبداً وراء المعرفة، لا يهدأ ولا يتوقف، فالسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت . ولذلك لا تتوقف تجليات « السندباد » في تأمل الحكيم المحزون، ابتداء من قصيدته « رحلة في الليل » في ديوانه الأول، حيث يغدو السندباد رمزاً للنهم الدائم للمعرفة، والارتحال الدائم إليها في كل تجليات وجودها، خارجياً أو داخلياً، فضلاً عن اقترانها برمزية الإبداع الذي هو ارتحال من الشاعر إلى المعنى، أو رحلة المعنى إلى الشاعر كما في قصائد من مثل الرحلة، وأغنية ولاء، وأغنية حب التي نقرأ فيها :

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفيناً في خضم
وفوق قمة السفين يخفت العلم
...
جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الحجار
وما وجدت اللؤلؤة .

وإذا كانت اللؤلؤة ترمز إلى قلب المحب الذي يود أن يهديه إلى محبوبه، فالفرق يسير جداً بين الحب والشعر :

لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان

بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضاء الكون .. لا تعنو له جبهة
وتعنو جبهة الإنسان

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الحب ارتحال متبادل بين طرفين كي يلتقيا، وكي يسفر عن التقائهما معرفة كل منهما بالآخر . وهذا الجذر المعرفي، تحديداً، هو الذي تنطوي عليه رمزية السندباد، في كل تجليات ارتحاله، وهي، هذه المرة، الارتحال على الورق لتعرف النفس الكثير عن حضورها، خلال تحديقها في نفسها، أو تحديقها في الأوراق التي تخط عليها مشاعرها، فتغدو مرآة لها، في حال انقسامها إلى فاعل للتأمل ومفعول له، وذلك في مدى معرفة الشاعر بنفسه، على نحو ما ينطق الشاعر من وراء قناع « القديس » في « أقول لكم »:

أنا، طوفت في الأوراق سواحاً، شبا قلمي
حصاني، بعد أن حملت بي الأوهام والغفلة
سنين طوال، في بطن اللجاج، وظلمة المنطق
وكنت إذا أجنّ الليل، واستخفى الشجيونا
وحنّ الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخليينا
ألوذ بركني العاري، بجنب فتيلي المرهق

وأنا أضع في تجليات رحلة « السندباد – الشاعر » قصيدة « الخروج » من ديوان « أحلام الفارس القديم » فالقصيدة هي حال ارتحال من مكان إلى مكان ليس معروفاً تماماً ما يمكن أن يفضي إليه، أو ما يمكن أن يكون هو عليه . ولذلك فالرحلة ارتحال إلى مجهول لاكتساب المزيد من المعرفة، ولأنها « خروج » شاعر من عالم أشبه بعالم للضرورة إلى ما يمكن أن يكون عالماً للحرية . وتتعدد مستويات القصيدة، فيغدو سطحها مؤدياً معنى الارتحال إلى واقع يرجو الصوت المتكلم في القصيدة أن يكون أكثر نوراً وصفاء . أما ما تحت السطح فثم القرينة التي تجعل من « خروج » الشاعر موازية لـ«هجرة » الرسول عن عالم مكة الذي أصبح معادياً له إلى عالم المدينة الذي أبدى الترحيب به، وتلفتنا القصيدة إلى ذلك من خلال القرينة التي تنبهنا إلى أننا من موازاة « هجرة » النبي :

أخرج كاليتيم

...

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى أنا القديم

والحرص المتعمد على نفي التطابق بين واقع الهجرة ورمزية الخروج هو الحرص على الموازاة الرمزية التي لا

تتطابق مع ما تشير إليه، بل تتباعد عنه أو تنفيه، ولكن بما يقود ذهن القارئ إليه . ولكي تؤكد القصيدة حضور الموازاة الرمزية فإنها تتباعد عن المسار الرئيسي إلى مسار غيره في البيت :

حِجَارةً أكون لو نظرت إلى الوراء

وهي تيمة متكررة ما بين قصة أورفيوس الأسطورية وقصة النبي لوط الدينية، ولكي تكتمل المراوغة يلفتنا السطر القائل :

سوخي إذاً في الأرض سيقان الندم

إلى سراقة بن مالك الذي كان يحاول أن يتبع النبي بفرسه فساخت قوائمه في الرمال . هكذا نعود إلى معنى « الخروج » الذي يتحول إلى « هجرة » هي ارتحال من عالم إلى عالم آخر، الهدف منه هو قتل الذات القديمة، أو اطراحها، واستبدال ذات جديدة بها، ذات :

تحيا في المدينة المنيرهْ
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواءْ
...
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً
مدينة الرؤى التي تمجّ ضوءاً

والارتحال هو هدف بذاته في هذا النوع من الخروج، ذلك لأن عذاب الطريق يطرح ما يحمل الجسم من آلام قديمة، ويظل

بالجسم إلى أن يشفّ فيغدو دليلاً على أن
عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم

ويعني البعث، في هذا السياق، ضمن ما يعني، التخلص من أدران العالم القديم، ومن أوضار الذات المرتحل عنها، سعياً وراء الذات الجديدة التي سوف تصبح، بالقطع، أكثر حزناً لأنها ستغدو أكثر معرفة .

ويعاودنا مجلى الارتحال – البحث في « تأملات ليلية » من ديوان « شجر الليل » الذي يتكاثف فيه الحزن أكثر وذلك لعوامل متعددة سوف نشير إليها فيما بعد، فالمهم، في هذا السياق، بطل القصيدة، الحكيم الذي أبحر وحده في عيون الناس والأفكار والمدن، وتاه وحده في صحاري الوجد والظنون، وتقلبت به الأحوال ما بين طارق نصف الليل في فنادق المشردين، أو حوانيت الجنون . لكن ذلك لم يمنعه من المضي في البحث، عبر شوارع، لغاتها، سماتها، عماء، وحيداً، متوحداً، مغترباً، يطلق العنان لخياله كي يطير بين الشمس والسحابة، أو ينام في أحضان ربة الكتابة . لكن المسعى طال، والبحث استنفد كل الطاقة، فلم يعد أمامه سوى التوقف، واستعادة ما فعل أو ما يمكن أن يفعل، فَبَدَهَه خوف أرعبه، وحال يصفها لنا بقوله :

أحس أني خائف،

وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيُّ فلا أبين
وأني أوشك أن أبكي، وأنني
سقطت

في

كمين

ويمكن للتأويلات أن تمضي حرة في التفسير، فترى السقوط نقيض الكشف الذي تغياه البطل منذ البداية، وانسداد أبواب المعرفة أمامه، كأن كل ما بذله من سعي، أو بحث، كان هباء، وأن فشله مقدور عليه منذ البداية، ربما لأنه أراد أن يرى أوسع من قدرة عينيه على الرؤية، وأن يلامس الحقيقة التي قد تعيد إلى نفسه السلام . لكنه يكتشف، في النهاية، أنه لا حقيقة، وأنه كان يمضي إلى فخ نصبه لنفسه، أو نُصِبَ له، بلا فارق، فيعود إلى حال توحده واغترابه، بما يزيده حزناً على حزن، ولكن بما لا يقضى في داخله على رغبة المعرفة التي لا برء منها لمن أصابته . ولذلك يبدأ البطل رحلة البحث عن « وردة الصقيع » ناصعة البياض كأنها نقطة الصفر التي يبدأ منها كل شيء ليعود إليها في تجلياتها المتكثرة، فهي تبدو كأنها البراءة المطلقة أحياناً، أو اللحظة المعرفية التي إذا توصلنا لها توصلنا إلى كشف قناع الحقيقة المقنعة، حفنة الصفاء الضائعة التي ظل يحلم بها، سدى، الملك عجيب

بن الخصيب، ولكنها تتبدى هذه المرة كما لو كانت نهاية المسعى الصوفي وجائزته التي ليس كمثلها شيء في المعرفة لأنها فوق كل معرفة، وتحتوي كل معرفة . ويمضي البحث على مستويات عديدة، أولها ملاءة المساء، في ليل التوحد الصوفي، حيث تبدو وردة الصقيع كالنجوم عارية، مغوية، مشوقة للوصل والمسامرة، لكن ما إن يحدق فيها الطالب حتى يجدها تفلت من شباك رؤيته المنحسرة، وتضيع ما بين الأرض والسماء، مختفية عن طالب نوالها الذي يسقط إعياء، لكنه لا ييأس، بل يعاود المسعى بين البشر هذه المرة، ولكن في الليل الصوفي نفسه، وبين مقاهي آخر المساء والمطاعم والحانات، فتلوح له ضاحكة مستبشرة، ولكن حين يحدق فيها كي يتأكد من أنها هي، تذوب بين النور والزجاج، ويصبح المكان خاوياً ومعتماً كأنه صحراء، ويفشل البحث للمرة الثانية، لكن الباحث لا يدركه اليأس فقد أصابه داء المعرفة الذي لا دواء له، ولا رجعة عنه، فيلمح طيفاً يبدو كما لو كان هي، ما بين معاطف الشتاء، وفي تكشف الذراعين عن منابت الزغب في النساء الجميلات اللائي يرمزن إلى عرامة الحياة وغوايتها وتجددها، ويتخيل، فضلاً عن ذلك، أنه يلمحها ما بين الحركات الملغزة حين يهل الصيف، ولكن سدى، فينتقل إلى مقاهي آخر المساء والمطاعم، فيراها تجلس جلسة النداء الباسم، ضاحكة مستبشرة، واعدة بالوصل والمسايرة، لكن بمجرد أن تختلج أجفانه، تفلت هي من خيوط الوهم والدعاء :

ويصبح المكان خاوياً ومعتماً
كأنه صحراء

ويصل البحث إلى حميا جنونه في التطلع إلى كل شيء، ملهوفاً، قلقاً، مستوفزاً، متوحداً لا يكف عن مراقبة مفارق الطرق، حيث تبين كالسراب :

واقفة ذاهلة، في لحظة التجلي
منصوبة كخيمة من الحرير
يهزها نسيم صيف دافئ،
أو ريح صبح غائم مبلل مطير،
فترتخي حبالها، حتى تميل في انكشافها
على سواد ظلى الأسير
ويبتدي لينتهي حوارنا القصير

ويزيد الحوار الذي لم يكد يبدأ حتى انتهى من حماسة البحث مرة أخرى، في مرايا علب المساء والمصاعد، في زحام التجمعات، في المتاجر، ومحطات القطار والمعابر، وفي الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر، وفي حدائق الأطفال والمقابر . وكلها مجالات للبحث عن حفنة الصفاء الضائعة، الحقيقة التي تعيد كل شيء إلى توازنه في حركة الأفلاك التي تجوب العين ما تحتها، متنقلة في جنون رهيف ما بين الأرض والسماوات، وذلك من غير أن يكف العاشق عن سؤال كل عابر،

سدى . ويصل به التعب إلى منتهاه، فيعود إلى بيته في الليل الأخير، ينتظر انبثاق وردة الصقيع، البغتة، كالحقيقة، مناجياً إياها كما لو كان يغويها بالظهور :

« أيتها السفينة الوهمية المسار
يا وردة الصقيع
أيتها العاصفة المحكمة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار ».

ويظل متوحداً، منتظراً، آملاً، متطلعاً، حتى إذا طال انتظاره المرير وشرب كأس الخمر، وأوصلته حميا الكأس إلى الدوار، وهي حال متوسطة من أحوال النشوة التي تقع بين الوجد والوعي، متوسطة ما بين إدراك الحاسة وإدراك الحدس . ولكن هذه الحال المتوسطة تنتهي إلى ما يجعلها أشبه بالسراب، فينكفي الباحث على نفسه، ملتذاً بانكساره ويأسه، وعندئذ، عندئذ فحسب، يورق اليقين فجأة أمامه، ويتم اللقاء وكأن مستحيلاً قاطعاً كالسيف قد حدث . ويكون اللقاء، للمحة من طرف لا أكثر . لكن هذه اللمحة في النهاية تكفي لأن تكون مكافأة على مداومة السعي، والمثابرة في البحث، فوردة الصقيع لا تظهر إلا في لحظات الكشف التي تلمع كالبرق، وتختفي مثله، فيما يشبه اللمح . لكن هذا اللمح فيه الكفاية فهو عطاء لا يناله إلا الذين أخلصوا في السعي، وأجهدوا في البحث، متخلين عن كل ما يحول بينهم واللمع الإشراقية التي

قد يفارق فيها الوجود صمته في أحوال وجد الباحث الذي يصدق في بحثه، كأنه العاشق الذي يخلص في عشقه حتى الموت، وذلك في مدى الوجود الذي يظل صامتاً لا يريم، كما لو كانت نهاية كل البحث والسعي لا تفضي إلى بدايته، في دورة مقدورة، لا يفارق فيها الباحث الشعور بأنه قد وقع في كمين مقدور عليه منذ البداية . ولكن لا يبدو الأمر كما لو كان هذا الباحث صورة أخرى من سيزيف، يحمل صخرة هائلة مقدورة عليه من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى، وإنما يبدو الأمر شبيهاً برحلة الصوفي على درب الحقيقة الذي ينتقل عبر مراحله، واصلاً ما بين البوادة واللوامع، حالماً بالوصول إلى لحظة الكشف أو التجلي التي لا تظهر إلا لتختفي، فتمنح لمشقة البحث معنى ينأى به عن دائرة العبث، ويبقى باب الأمل مفتوحاً، مغوياً في مراوغته، نائياً جداً رغم ما يبدو من قربه، كأنه القمر :

أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

ومن المحتم – والأمر كذلك – أن يولّد عذاب البحث ونشوته رمزية السندباد، الباحث الأبدي الذي يشبه الإعصار، إن يهدأ يمت، وذلك على نحو متكرر دال في شعر صلاح عبدالصبور ...

غضب الهزيمة

كان لابد لصلاح عبد الصبور، لابد لصلاح عبد الصبور الشاعر أن يفرغ غضبه – مثلنا جميعاً – بعد صدمة هزيمة حزيران، ومأساة العام السابع والستين التي دفعته إلى وضع إصبع الاتهام على الديكتاتورية التي قادت إلى الكارثة . وتخلقت مسرحية « مسافر ليل » في ذهن صلاح عبد الصبور التي نشرها سنة ١٩٦٩، احتجاجاً على الكارثة، وتوجيهاً لإصبع الاتهام المباشر إلى « عشري السترة » المسؤول عن كل الكوارث . وكان « عشري السترة » في هذه المسرحية القصيرة المجلى الآخر لذي الوجه الكئيب الذي كتب عنه صلاح عبد الصبور قصيدته الشهيرة بعد أزمة الديموقراطية في مارس سنة ١٩٥٤.

وكان من الطبيعي أن تكون المسرحية كوميديا سوداء (أليس شر المصائب ما يضحك؟ !) وأن تكون على حافة العبث الذي كان تجسيداً لما عشنا وما شهدناه، وكان القطار رمزاً للحياة التي نمضي فيها، أو تمضي بنا، وذلك في الرمزية نفسها التي دفعت توفيق الحكيم إلى أن يكتب مسرحيته البديعة عن سائق القطار الذي قاد ركاب القطار إلى كارثة موازية لكارثة العام السابع والستين، والرمزية التي دفعت نجيب محفوظ إلى كتابة قصصه القصيرة عن عالم عبثي

يشاهد الواقف تحت المظلة، كما لو كان يرقب حكاية بلا معنى ولا بداية ولا نهاية . ولكن التركيز في مسرحية صلاح عبدالصبور كان على الراكب المسكين عبده عبدالله عبدون، في مواجهة جامع التذاكر الذي تحول إلى حاصد للأرواح البريئة، وإلى مجلى آخر من الإسكندر وهتلر وجونسون وغيرهم من طغاة العالم . أما الراوي الذي كان قناعاً آخر من أقنعة الشاعر، فاكتفى بدور الشاهد العاجز، واختفى عن أعين « عشري السترة » كي يواجهنا نحن الجمهور العاجز مثله، ويشهدنا على ما يفعله « عشري السترة » بالراكب الذي هو نحن في عجزنا وقلة حيلتنا وانتمائنا إلى القطار نفسه، ويطرح علينا السؤال المؤلم الذي يقول :

ماذا أفعل؟ !

في يده خنجر

وأنا مثلكمو، أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي .

وقد صاغ صلاح عبدالصبور الإجابة عن سؤال الراوي في مسرحية « مسافر ليل » من خلال مسرحيته « الأميرة تنتظر » التي نشرها سنة ١٧٩١ وكانت عن أميرة مدينتها، وخانت أباها الملك، وأسلمت نفسها لمن اغتصبها، واغتصب المدينة والملك على السواء، فكانت النتيجة الخراب الذي حل على المدينة، وانسحاب الأميرة الخائنة إلى عزلة المكان والوعي،

بعد أن هجرها المغتصب الذي استولى على كل شيء، وظلت الأميرة الخائنة تنتظر، وهي تقتات مواجيدها الليلية، مدانة بجرم أنها أسلمت المدينة للغاصب . ولا ينكسر الانتظار إلا عندما يأتي منقذ ينطق الشعر، ويخفي سكيناً في طيات ثيابه . ويلقى الغاصب الذي جاء يخدع الأميرة للمرة الثانية، فيقتله، ويخاطب الأميرة التي أصبحت رمزاً للوطن الذي خان ميراثه عندما أسلم نفسه لمن اغتصب حكمه، بكلمات جارحة كالسيف :

يا امرأة وأميرة
كوني سيدة وأميرة
لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء
في حقوي رجل من طين
أيا ما كان
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداماً لا عشاق
أو عشاقاً لا معشوقين

وقد أخرج نبيل الألفي مسرحية « الأميرة تنتظر » على مسرح الطليعة سنة ١٩٧١، أو ١٩٧٢، لا أذكر الآن تحديداً، ولكن أذكر أن من لعبوا أدوار البطولة فيها : أحمد زكي وعبدالله غيث وسهير مصطفى . وكانت قدرات نبيل الألفي على التجسيد

البصري للمشاهد متميزة كعادته في إخراجه التشكيلي، كما كان اختيار أحمد زكي في دور الحاكم المغتصب موفقاً كاختيار عبدالله غيث في دور الشاعر المنقذ المخلص . أما « مسافر ليل » فقد أخرجها كرم مطاوع كما أخرجها كل من سمير العصفوري وفاروق زكي ومنصور محمد، وقد لجأ الأخير إلى المنحى التجريبي على نحو واضح .

ويلفت الانتباه أن مسرحية « مسافر ليل » كانت أكثر مسرحيات صلاح عبدالصبور شيوعاً بين أجيال الشباب داخل الجامعات . ولذلك تعدد إخراجها للمسرح الجامعي، خصوصاً بعد أن وجد الشباب فيها موازياً رمزياً لما شعروا به من وطأة رموز السلطة على حياتهم ومستقبلهم . وكانت المسافة الزمنية بين كتابة المسرحية ومظاهرات الطلاب سنة ١٩٦٨ جد قصيرة، كما كان المناخ المتغير بعد وفاة عبدالناصر، ومحاولة السادات تحطيم الرمز الناصري، والتظاهر بإطلاق سراح الحريات في الوقت نفسه، عوامل مساعدة على أن تكون هذه المسرحية دون غيرها أكثر مسرحيات صلاح عبدالصبور إخراجاً للمسرح الجامعي والمسرح خارج الجامعة على السواء .

ومن المؤكد أن الروح المتمردة التي وجدت متنفساً نسبياً للتعبير بعد وفاة عبدالناصر جعلت مسرح صلاح عبدالصبور مجالاً للمنافسة بين الأجيال المختلفة من المخرجين

المتمردين على الشر الذي استولى في ملكوت الله، وأذكر منهم سمير العصفوري ونبيل الألفي وكرم مطاوع وعبدالرحيم الزرقاني وفاروق زكي ومنصور محمد وغيرهم .

ومن المؤكد أن هذا المتنفس النسبي للتعبير هو الذي دفع صلاح عبدالصبور إلى إخراج مسرحية « ليلى والمجنون » التي أخرجها عبدالرحيم الزرقاني على مسرح الطليعة سنة ١٩٧١، والتي كانت كطلقات الرصاص في اعتراضها على صحافة النفاق، وفي تعريتها الفساد الذي تغلغل في كل شيء، وفي إدانته خيانة بعض المثقفين، وذلك جنباً إلى جنب تجسيدها حلم المستقبل بالنجمين الوضاءين على كفيه : الحرية والعدل، وأهم من ذلك كله تأكيد أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق إلا بالقوة، وأن المنقد الآتي لا يمكن إلا أن يكون شاعراً في هيئة نبي يحمل سيفاً، شاعراً يغمس مداد الأحرف في النار، يتمنطق بالكلمة ويغني بالسيف، يجتاح كهان الكلمات الكاذبة وفلاسفة الكلمات والشعراء البلداء، ويهبط في منتصف الليل، في منتصف الوحشة، في منتصف اليأس، ولكن من ناحية أخرى، كانت « ليلى والمجنون » إدانة لا نظير لها لجيل كامل لم يصنع شيئاً سوى أن ينتظر الخلاص على يدي منقذ في رحم الغيب، جيل أدركه الهرم على دكك المقهى والمبغى والسجن، فأصبح مملوءاً بالمهزومين الموتى قبل الموت .

أذكر جيداً أنني شاهدت هذه المسرحية التي كانت بداية تألق محمود ياسين، أبدع في دور الشاعر سعيد، وكانت ليلى هي الممثلة سهير البابلي التي ظلت باهتة، مثل كل بطلات صلاح عبدالصبور، فالألق في هذا المسرح للأبطال الذكور فقط، لأنهم – وحدهم في هذا المسرح – هم الذين يجسدون المأساة . المهم أ ن هذه المسرحية عرضت في ذروة احتدام الصراع بين السادات الذي أصبح رئيساً للجمهورية وأصحاب مراكز القوة الذين أرادوا الحفاظ على هيمنة الزمن الناصري. وقد وصلت الذروة إلى نهايتها في الخامس عشر من مايو سنة ١٩٧١، واستمعنا إليها في الإذاعة، شهدناها في جرائد الصباح التي تخرج في ليل القاهرة، ونحن خارجين من المسرحية، وشدتنا المسرحية إلى الواقع كما شدنا الواقع إلى المسرحية، فأصبح التمثيل واقعاً والواقع تمثيلاً، وبقيت المسرحية تثير في أذهاننا السؤال الذي طرحه علينا عبدالرحيم الزرقاني – وكان يؤدي دور الأستاذ – في كلمات التي تقول :

لا أدري كيف ترعرع في وادينا الطيب
هذا القدر من السفلة والأوغاد

ولم يتخل صلاح عبدالصبور عن حلمه بنبي يحمل سيفاً، ينقذ الأميرة التي تنتظر في عالم ما بعد عبدالناصر، الأميرة التي يسجنها حراس الملك الميت في سجن الموت، ممارسين

سدى شعائر بعث الملك العقيم من موته . ولا ينقذ الأميرة منهم سوى شاعر يحمل سيفاً، يتصدى للموقف بكل شدته وتعقده، فيفلح في إنقاذ الملكة ورمز الوطن، ويفتح أبواب القصر المغلق للناس جميعاً، مع أحلام المستقبل . ويغني بالصبح الأجمل . وكان نبيل الألفي هو الذي أخرج هذه المسرحية الأخيرة – بعد أن يموت الملك – التي شهدت عرضها على المسرح القومي سنة ١٩٧٤ إن لم تخني الذاكرة، وذلك بعد عام واحد من نشرها كتاباً سنة ١٩٧٣ وقد قام بدور الدولة كرم مطاوع ونور الشريف وبرلنتي عبدالحميد التي كنا نسخر من تخشبها على خشبة المسرح، وعدم قدرتها على التجاوب المتكافئ مع الملك كرم مطاوع والشاعر الثائر نور الشريف .

أتصور أن سنوات السبعينيات هي السنوات التي شهدت تأجج موهبة صلاح عبدالصبور في المسرح الشعري، فهي السنوات التي شهدت كتابة وإخراج « الأميرة تنتظر » و«ليلى والمجنون » و«بعد أن يموت الملك » ، كما أنها السنوات التي شهدت شعبية « مسافر ليل » وتكرار عرض « مأساة الحلاج». ولذلك فهي السنوات التي تم تتويج صلاح عبدالصبور فيها نجماً ساطعاً من نجوم المسرح الشعري الذي وصل إلى ذروته في إبداع صلاح عبدالصبور . ولكن استغراقه في المسرح الشعري على امتداد السبعينيات لم يبعده عن القصيدة الغنائية التي ظلت منطوية على دراميتها الخاصة، ولذلك

شهدت السبعينيات ديوان « تأملات في زمن جريح » سنة ١٩٧٠ ، ثم « شجر الليل » سنة ١٩٧٢ ، وأخيراً « الإبحار في الذاكرة » سنة ١٩٧٩.

والمسافة بين « شجر الليل » و«الإبحار في الذاكرة » مسافة بعيدة نسبياً، تنبسط على امتداد سبع سنوات عجاف من حياة صلاح عبدالصبور، هي السنوات التي عانى فيها مصاعب العمل القيادي في ظل سلطة مكروهة بل مرفوضة من أغلب المثقفين الراديكاليين، سلطة بدأت بوعود الديموقراطية ومجاوزة الهزيمة، أما وعود الديموقراطية فسرعان ما انداحت مع الممارسات القمعية، شأنها شأن مجاوزة الهزيمة التي حققها الجندي المصري في حرب ١٩٧٣، لكن أضاعها المفاوض السياسي الذي انتهى بسلام غير عادل مع إسرائيل .

وقد بدأت هذه السنوات منذ وفاة عبدالناصر الذي اهتز صلاح عبدالصبور بموته في سبتمبر سنة ١٩٧٠، فنسي كل هجومه عليه واحتجاجه على سياساته، ولم يذكر سوى معاني حضوره الإيجابي، فكتب عنه قصيدة « الحلم والأغنية » المنشورة في ديوانه « تأملات في زمن جريح » وجعلها واحدة من مواجيد ذلك الزمان، خصوصاً تلك التي تثير دلالات الصمت وتفرضها في كلمات من قبيل :

فلنصمت
علَّ في الصمت التأسي والسلام

فالصمت أجمل ما يكون إذا غدت سبل الكلام
تفضي إلى نار المواجد أو إلى ماء السراب
وتقودنا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا الملأى
وتختلج الظلال

ولكن رغم اختلاج الظلال فإن عبدالناصر ظل ساطعاً في هذه القصيدة، بوصفه البطل الذي كان مجيئه وعداً من الآجال، وثورة كبرى استعادت شباب الأمة، وحلماً قوياً أعلى مواثيق الأخوة وأنطق المسكوت عنه من خطاب العروبة، رمزاً لم يمت لأنه بعض من ترى مصر الحية، مصر التي سرعان ما ثأرت بأيدي جندها من هزيمتها في حرب أكتوبر ١٩٧٣، فاستعادت الكثير مما فقدته مع « أول جندى رفع العلم في سيناء » و«أول مقاتل قبل تراب سيناء ». والعنوانان الأخيران لقصيدتين نشرهما صلاح عبدالصبور في تدافع الموجات الإيجابية لحرب أكتوبر، وجمعهما مع بقية قصائد ديوانه الأخير « الإبحار في الذاكرة » الذي نشر في سنة ١٩٧٩ . والأولى (إلى أول جندي رفع العلم في سيناء) كتبها في الثامن من أكتوبر سنة ١٩٧٣، بعد يومين فحسب من بدء القتال، وتبدأ على النحو التالي :

تملينـاك، حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثم العلما
وترفعه يداك،

لكي يحلق في مدار الشمس،
حر الوجه مقتحما
ولكن كان هذا الوجه يظهر، ثم يستخفي
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك أو اسما
ولكن، كيف كان اسم هنالك يحتويك؟
وأنت في لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى، كمعنى الحب، معنى الخير،
معنى النور، معنى القدرة الأسمى .

سبعينيات صلاح عبد الصبور

كانت السبعينيات جنّة صلاح عبدالصبور التي اختلطت بجحيمه، أو – بعبارة أدق – سنوات جحيمه التي لم تكفّ عن قصف جنته إلى أن محتها من الوجود . وإذا كانت الخمسينيات شهدت تشكّل شعرية صلاح عبدالصبور في ظهورها الواعد، وشهدت ظهور ديوانه الأول «أحلام الفارس القديم» سنة ١٩٥٧ بعد سنوات خمس من النشر، وشهدت بداية ذيوع صيته بوصفه أحد الفرسان الذين انضموا إلى ريادة الشعر الحر، فإن الستينيات أتاحت لهذا الفارس مدى فسيحاً من الانطلاق الخلاّق، فأصدر دواوين ثلاثة (أقول لكم ١٩٦١ ، أحلام الفارس القديم ١٩٦٤ ، تأملات في زمن جريح ١٩٦٩) كما أصدر ثلاث مسرحيات شعرية (مأساة الحلاج ١٩٦٤ ، مسافر ليل ١٩٦٩ ، ليلى والمجنون ١٩٦٩). وكان واضحاً أن كارثة العام السابع والستين لم تفض إلى البوار، ومن ثم الصمت العقيم، وإنما أفضت إلى التمرد أو الغضب الذي توقّد بالإبداع الشعري، وأضاف إلى آفاقه .

وجاءت السبعينيات بالمزيد من التحقق الإبداعي، وتكررت عروض المسرح الشعري، فشهد الجمهور على خشبة المسرح «مسافر ليل» و«ليلى والمجنون» ، كما شهد «الأميرة تنتظر» التي نشرت سنة ١٩٧٠ ، و«بعد أن يموت الملك» التي صدرت

سنة ١٩٧٣ ، وعرضت سنة ١٩٧٤. وصدر ديوان «شجر الليل» سنة ١٩٧٤ ، وبعد صمت طويل لخمس سنوات صدر «الإبحار في الذاكرة» سنة ١٩٧٩. وفي موازاة سبعة كتب ظهرت في الستينيات (أفكار قومية ١٩٦٠ ، وأصوات العصر ١٩٦٠ ، وماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١ ، وحتى نقهر الموت ١٩٦٦ ، وقراءة جديدة لشعرنا القديم ١٩٦٨ ، وحياتي في الشعر ١٩٦٩ ، وعلي محمود طه ١٩٦٩) ظهرت ستة كتب في السبعينيات (وتبقى الكلمة ١٩٧٠ ، ورحلة على الورق ١٩٧١ ، ومدينة العشق والحكمة ١٩٧٢ ، وقصة الضمير المصري الحديث ١٩٧٢ ، والنساء حين يتحطمن ١٩٧٨).

وكان هذا النتاج الوفير يفسح لصاحبه مكانة كبيرة على امتداد الثقافة العربية، وهي مكانة لم ينتقص من حضورها الحقيقي المجادلات الثقافية التي خاضها صلاح عبدالصبور، أو خاضها الآخرون ضده، فقد ثبتت أقدامه بوصفه مثقفاً متميزاً على يسار الفكر الليبرالي، وكاتباً مبدعاً لا نظير له في المسرح الشعري، وشاعراً رائداً لا يقل أهمية عن أقرانه الرواد، خصوصاً الذين اختلف مع بعضهم على صفحات مجلة «الآداب» في الخمسينيات كما فعل مع السياب وسعدي يوسف . وأضاف إلى ذلك كله الحضور النقدي الذي ارتبط بممارسات نقدية متعددة الأبعاد، ضمت الكثير منها الكتب العديدة التي ظهرت قبل السبعينيات وخلالها .

ولكن هذه السبعينيات من ناحية مقابلة لم تكن منطوية على تحقق الوعود الإيجابية وحدها، خصوصاً في ثنايا استبدالها الأحلام بالكوابيس، وبالتمزق القومي والتشرذم الوطني وعود الوحدة القومية والاستقلال الوطني . ولذلك اختلف العالم الذي عاشه صلاح عبدالصبور مع السبعينيات، مع وفاة عبد الناصر وتولّي السادات، أو مع انتهاء زمن وبداية زمن آخر مضاد، زمن مضت فيه مصر الساداتية في محاولات طمس المشروع الناصري، واستبدلت بشعارات الاشتراكية والوحدة شعارات الانفتاح الاقتصادي، والمصالح الإقليمية، وبالتحرر الوطني والكبرياء القومي السلام الإقليمي والانكسار القومي، كما استبدلت بأخلاق المدينة أخلاق القرية، وبزعيم الأمة رب الأسرة الذي جعل للقانون أنياباً وبراثن .

هكذا، كانت السبعينيات جحيم صلاح عبدالصبور وصليبه بأكثر من معنى، فقد حملت في بداياتها مرارة هزيمة العام السابع والستين التي ظل الوعي مهوّساً بها، مضطراً إلى مراجعة كل شيء من منظورها القاتم وشهد مطلعها آثار الانقسام التي خلفها قبول عبد الناصر لخطة روجر (وزير خارجية الولايات المتحدة في ذلك الوقت) لتحقيق السلام بين العرب وإسرائيل، وهو الانقسام الذي تصاعد مع قبول عبد الناصر في سبتمبر ١٩٧٠ ، قبيل وفاته، وقف إطلاق النار بين مصر وإسرائيل حسب خطة روجر . وكان ذلك بعد نهاية

الحرب الأهلية في اليمن الشمالي وتوقيع الاتفاقية السعودية اليمنية في مارس ١٩٧٠ ، وتصاعد عنف الغارات الإسرائيلية في عمق الأراضي المصرية في الشهر نفسه . وتصاعدت المتغيرات السلبية مع مايو ١٩٧١ ، حين أطاح السادات بنفوذ الناصريين، وأتبع ذلك بطرد الخبراء السوفييت من مصر في يوليو ١٩٧٢. وكان ذلك قبل أشهر من الانقلاب العسكري الذي دعمته الولايات المتحدة للإطاحة بحكم سلفادور الليندي المنتخب انتخاباً حراً في خريف ١٩٧٠.

ولم تفلح حرب أكتوبر في إيقاف التداعيات السلبية التي تحولت إلى انقسام حاد بين المثقفين العرب، وهي تداعيات انطلقت مع توقيع أولى اتفاقيات فصل القوات بين مصر وإسرائيل في يناير سنة ١٩٧٤ ، وصدور قانون الانفتاح الاقتصادي في يوليو ١٩٧٤. واستمرت هذه التداعيات في الأعوام اللاحقة إلى أن قاربت ذروتها مع ثورة الخبز في مصر (تلك التي أطلق عليها السادات انتفاضة الحرامية) في يناير ١٩٧٧ ، في موازاة انقلاب محمد ضياء الحق في باكستان في يونيو ١٩٧٧ ، ووصلت إلى ذروتها مع زيارة السادات للقدس في نوفمبر سنة ١٩٧٧. وتبع ذلك الاجتياح الإسرائيلي للجنوب اللبناني في مارس ١٩٧٨ ، وتوقيع اتفاقيات كمب ديڤيد بين السادات وبيجن ووساطة كارتر في سبتمبر من العام نفسه، وكان من نتيجة ذلك في يناير

سنة ١٩٧٩. وكان ذلك في العام نفسه الذي قامت جماعة جهيمان العتيبي باحتلال المسجد الحرام في مكة في شهر نوفمبر، قبل شهر واحد من التدخل العسكري السوفييتي في أفغانستان. ولم يأت عام ١٩٨٠ بما يبعث على التفاؤل، فقد أعلن الرئيس الأمريكي كارتر حق استعمال القوة في حالة تهديد أمن الخليج في يناير ١٩٨٠، وبداية الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت من سبتمبر ١٩٨٠ إلى أغسطس ١٩٨٨.

هذا السياق السياسي كان يوازيه سياق ثقافي، شهد تراجع المدّ الناصري والقومي واليساري بوجه عام في الثقافة المصرية، ومن ثم صعود التيارات المحافظة لليسار تقليدياً، والتي تولّت مطاردة بقاياه في أجهزة الإعلام والمؤسسات الثقافية المختلفة. وكان إيقاف مجلة «الطليعة» اليسارية في فبراير سنة ١٩٧٧، وفي أعقاب ثورة الخبز، وبسبب ما كتبه رئيس تحريرها عن تفسير هذه الثورة، الذروة التي سبقتها أحداث عديدة منها التخلص من هيئة تحرير مجلة «الكاتب» اليسارية، سنة ١٩٧٥، ووضع صلاح عبدالصبور رئيساً لتحريرها في عهدها الجديد، بدل أحمد عباس صالح رئيس التحرير الذي لم يتوافق مع سياسات يوسف السباعي المسؤول عن الثقافة في ذلك الوقت، والمعروف بعدائه لليسار. وكان تعيين صلاح عبدالصبور ذرّاً للرماد في العيون، الأمر الذي أثار حملة عداء عنيفة، غير منصفة، ضد صلاح عبدالصبور،

حملة تولّت مجلة «الطليعة» دوراً قوياً فيها، عندما نشرت بياناً بالغ القسوة ضد صلاح عبدالصبور، أسهم في صياغته الشاعر محمد عفيفي مطر الذي خلط بين الذاتي والموضوعي في حملته التي لم تتوقف ضد صلاح عبدالصبور.

وكان ما حدث لمجلة «الكاتب» ثم «الطليعة» جانباً من عملية تصفية المنابر الناصرية والقومية واليسارية، وصياغة منابر جديدة لرموز اليمين الثقافي التي تحالفت مع السادات، وكانت أدواته في الثأر من مصر الناصرية ومحاولة تصفيتها . ولحقت مجلتا «الكاتب» و«الطليعة»- في هذا السياق - بمجلة «سنابل» التي كان يصدرها محمد عفيفي مطر تحت رعاية إبراهيم بغدادي محافظ كفر الشيخ الذي أغلقها بإيعاز من يوسف السباعي، خصوصاً بعد أن نشرت «سنابل» قصيدة أمل دنقل «الكعكة الحجرية» عن مظاهرات الطلاب ضد نظام الحكم الساداتي سنة ١٩٧٢. وبقدر ما كان ذلك دافعاً للسادات على إغلاق المنابر الإعلامية المعادية أو المخالفة أو المستقلة، ومن ثم التحالف مع خصوم الناصرية وأعدائها التقليديين، كان هذا الموقف من النظام الساداتي دافعاً للشباب على خلق وسائط إعلامية جديدة، فكانت مجلات «الماستر» التي ظهر منها «إضاءة» و«كتابات» و«خطوة» و«مصرية» وغيرها من مجلات التجمعات الشابة المتمردة على نظام السادات، وكل من ارتبط بمؤسساته الثقافية، وكل من تعاون مع يوسف

السباعي ووافق على العمل معه .

ولذلك كان ما حدث من هجوم على صلاح عبدالصبور لقبول رئاسة تحرير «الكاتب» اليسارية، موازياً لما حدث من هجوم عليه لاستمراره في عمله في الهيئة المصرية العامة للكتاب، معاوناً لسهير القلماوي التي رأست الهيئة لسنوات، جاء بعدها الشنيطي الذي سرعان ما ترك مكانه ليشغله صلاح عبدالصبور الذي ظل رئيساً للهيئة إلى وفاته . وكان من سوء حظه أنه شهد أولى محاولات التطبيع الثقافي، واشتراك إسرائيل للمرة الأولى في معرض القاهرة الدولي للكتاب، الأمر الذي أثار الجميع، ودفع المدافعين عن الثقافة الوطنية إلى التظاهر في المعرض نفسه، احتجاجاً على وجود جناح لإسرائيل . وأنهيت المظاهرات بالقوة، وقبض على عدد غير قليل من المتظاهرين . ولم يستطع صلاح عبدالصبور فعل شيء سوى محاولة التوسط بين الحكومة المصرّة على قمع مقاومي التطبيع ومقاومي التطبيع الذين رفضوا وساطته، فوقع بين سندان الدولة التي كانت تريد استغلال مكانته، ومطرقة المثقفين الراديكاليين الذين صلبوه بألسنة حداد .

شاعر المدينة

وقد ظل صلاح عبدالصبور، في كل أحواله ومراحله المتقلبة، «شاعر مدينة» شأنه في ذلك شأن أقرانه من شعراء الحداثة الذين ظلت «المدينة» فضاء شعرهم وأساس بنيته في الوقت نفسه . أقصد المدينة متعددة الطبقات والأجناس التي يتجاور فيها المصنع والمعبد والمسجد والسجن الذي تكتمل بحضوره ملامح مدينة العالم الثالث التي انتسب إليها صلاح عبدالصبور، وظل لقاؤه بها حجّه ومبكاه، خصوصاً بعد أن أصبح مغلولاً إلى الشوارع المسفلتة والميادين التي تموت في وقدتها خضرة الأيام، فيغترب من يحبها فيها، ما ظل مُنكراً في رحابها، بعد أن طار عنه طيره الأليف كالحرية، ولم يبق له سوى احتمال المزيد من عذاب المدينة التي لم تعد جنة مأمولة، بل جحيماً واقعاً .

وأتصور أن انطلاق شعر صلاح من وعي مديني محدث، هو الذي جعله يرى المدينة في نفسه ويرى نفسه في المدينة، وذلك منذ أن قطع هذا الوعي الحبل السرّي الذي وصله بالقرية الرحم، فاستبدل بها المدينة التي أصبحت موضوعاً للتأمل، ومن ثم تمثيلاً رمزياً للوجود، وليس ملاذاً روحياً للفرار من وطأة مدينة بلا قلب، فكانت القرية موضوعاً شعرياً يُعالَج من منظور فكر مديني بعينه، فكر بدأ بالتمرد على الميتافيزيقا

في «الملك لك» التي تؤكد حضور الإنسان الذي له، وحده، الملك، على الأرض، لا تحتها، نفياً للمنظور الديني للإنسان عند ت.إس.إليوت الذي تأثر به صلاح تأثراً بالغاً، نقضاً وموازاة، واستلهاماً . وذلك قبل أن تحل المدينة محل القرية وتعود إليها مناجاة الله التي حلت محل صرخة نيتشه الشهيرة عن موت الإله، كما في قصيدة «أغنية إلى الله» التي جاورت «أغنية للقاهرة» في ديوان «أحلام الفارس القديم». ومضت قصائد صلاح في تقبل المدينة بوصفها موضوعاً للتأمل . أما المدينة نفسها فتقبَّلتها القصائد بوصفها فضاءها الممكن، وغوايتها الأولى، فتجسدت بها وفيها وجسّدتها في الوقت ذاته . وظلت هذه القصائد منتسبة إلى المدينة في ملامحها، تحمل همومها النوعية، وتنطق المسكوت عنه في أحلامها وكوابيسها، باحثة في قيعانها عن خلاصها، غير مترددة في إدانة خيانتها، حالمة بنبيّ يحمل سيفاً، متوسلة بلغة المفارقة والسخرية، والأمثولة والقناع، ولغة المجاز التي تظل غير نائية عن الحياة الفعلية في المدينة، فهي لغة تسعى إلى أن تغوص إلى قرارة الحياة المدينية، فتبدو كأنها إياها مع أنها غيرها .

ولا تنفصل هذه اللغة عن وعي تشكيلي صارم في رهافة إحساسه ببنية القصيدة واتساق تكوينها . ومهما تعدَّدت أشكال البناء، وأفادت في تكوّنها من أنساق الموسيقا أو

أنساق العمارة أو النحت أو أنساق اللوحة، فهي دائماً أشكال بنائية تصدر عن وعي مديني محدث، وعي ظل يرى الجمال في النظام، ويسعى إلى اكتشاف النظام في الفوضى . والصفة المحدثة ليست قرينة الرؤية وحدها في هذا السياق، فالرؤية لا تتجسد إلا بوسائلها التعبيرية المواكبة، ابتداء من جسارة الاستعارة الجزئية أو مراوغة الاستعارة الممتدة، مروراً بالتباس التمثيلات الرمزية أو الكنايات الكاشفة، وليس انتهاء بالتَّقَبُّضِ الإيقاعي الذي هو بعد آخر من أبعاد الموسيقا الحديثة، خصوصاً في حرصها على إحباط التوقعات النغمية التقليدية لمن يتلقَّاها . إن الصدمة المحسوبة أساس العلاقات اللغوية في قصائد صلاح، وهي أساس البناء في أحوال تجاوبه مع أبنية الفنون التشكيلية . وصفة الإحكام البنائي التي نراها في شعره – من منظور هذا التجاوب – نادرة في شعر كثير من معاصريه .

وإذا كانت العقلانية هي السمة الأولى لوعيه المديني المحدث، خصوصاً في إنشاء علاقاته اللغوية وتوافقات أبنيته، فإن السمة الملازمة لهذه العقلانية قرينة العلاقة بين قصائد صلاح عبدالصبور وأعمال الفن التشكيلي الذي عشقه، وسعى إلى استلهام قوانين صياغاته في بناء قصائده . أقصد إلى تجليات الضربات التأثيرية للفرشاة أو الكلمة، أو تعيُّن الكنايات المثيرة للمخيلة البصرية، أو التخطيطات التجريدية للموقف أو اللوحة . وغير بعيد عن ذلك الإفادة من تقنيات

الفنون في تشكيل مستويات التجاور أو التوازي أو التقابل أو التقطيع أو حتى الكولاج في القصيدة .

ويوازي ذلك كله إيمان مطلق بالشعر وجدواه في حياة الإنسان، إيمان كان قدس أقداس شاعرٍ وهب حياته للشعر، وظلَّ يكتب عن الكلمة التي يرسلها شهادة إنسان من أهل الرؤيا في زمن قاسٍ وضنين . ولذلك عرف شعر صلاح القصيدة التي تتحدث عن القصيدة، كما كان الشعر الشارح ملمحاً بارزاً من ملامح هذا الشعر، ملمحاً لا يقل في أهمية حضوره عن حضور نموذج الشاعر نفسه بطلاً تراجيدياً على امتداد مسرح صلاح عبدالصبور، ذلك المسرح الذي هو – في بعد من أبعاده – بحث عن الخلاص بواسطة الكلمة الشاعرة، من شاعر يحاول أن يجعل من الكلمة سيفاً .

ولا تناقض بين هذه الفكرة وتعدد صور الشاعر في دواوين صلاح، فهو يبدو، أولاً، نبياً يفتتح كلماته بما أُثر عن المسيح «الحق أقول لكم». ويبدو، ثانياً، صوفياً، يعاني بوارق الرؤيا وتجليات الشهود . ويبدو ثالثاً رحالة في دروب المعرفة، يلهث وراء العلوم سنين ككلب يشم روائح صيد . ويبدو، رابعاً، ذا بصيرة لا تكف عن رؤية الكارثة الممتدة المتصلة . ويكبر، أحياناً، أو يصغر أحياناً أخرى حتى ليصف نفسه بقوله :

أتسمع طلقاً نارياً، يتماوج حولي مثل ذبابة
يهوى جسمي المجروح
ويرفرف حيناً،

ثم يغوص بطيئاً في جوف الكون
وهي صورة لا تختلف، جوهرياً، عن الصورة الموازية التي نقرأ فيها :

أتجمع فأراً، أهوي من عليائي
إذ تنقطع حبالي الليلية
يُلقى بي في مخزن عاديات
كي أتأمل بعيون مرتبكة
من تحت الأرض أقدام المارة في الطرقات

إبحار ذاكرة ليلية

ليس من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يحمل الديوان الأخير لصلاح عبد الصبور عنوان « الإبحار في الذاكرة » ، وأن تكون آخر قصيدة كتبها صلاح قبل موته، ولم توضع في ديوان بعد، هي قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » التي نشرتها « مجلة العربي » (العدد ٢٥١ – أكتوبر ١٩٧٩).

وقصيدة « الإبحار في الذاكرة » التي حمل الديوان الأخير عنوانها تبدأ بما يعيد إلى ذاكرتنا صورة السندباد الذي اعتاد الرحيل، عبر المعمورة، بواسطة البحر الذي يقوده إلى معرفة ما لم يكن يعرف . ولكن سندباد قصيدة صلاح عبد الصبور « قناع » يختفي الشاعر وراءه، لينقل دلالة الإبحار من الحقيقة إلى المجاز، ومن الخارج إلى الداخل؛ فيرتحل الصوت الناطق وراء القناع في بحر وعيه الممتد بما يشمل الذاكرة : وتبدأ القصيدة بصوت السندباد، أو الصوت المتخفي وراءه، على النحو التالى :

أتأهب للميعاد – الرحلة في آخر كل مساء
أتقرّى أورادي، أتزيا شاراتي
في أهداب الغيم، أنشر أشرعتي
أتلقّى في صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء

هكذا، تضعنا القصيدة في نقطة الابتداء من الرحيل، لكنها تلفت انتباهنا – قبل أن نمضى إلى ما يأتي بعد الابتداء –

إلى أن الرحلة تبدأ في آخر المساء، أي في الليل الذي يجعل من الرحلة تجربة جديدة تذكّرنا بالتجربة القديمة التي افتتحت الديوان الأول « رحلة في الليل ». لكن الفارق، هنا، ما بين الرحلة الجديدة والرحلة القديمة هو النبرة التي ينطوي عليها الخطاب منذ البداية، حيث لا يوجد ما يبعث على التفاؤل الذي كانت تشير إليه القصيدة القديمة . ورغم أن الليل فيها كان ينفض البطل بلا ضمير، ويطلق الظنون في فراشه الصغير، ويثقل الفؤاد بالسواد، قبل أن يبدأ رحلة الضياع في بحر الحداد، أي الليل القاتم المقبض، لكن القصيدة كانت تحمل أصوات فرحة لعابرين تنداح أصواتهم في دوامة السكون، وكانت، رغم تحذيرنا من الطارق المجهول، الموت، حيث المصير هوة تروّع الظنون، كانت تبشرنا بنزهة الجبل التي نشم فيها نفحة هوائه المنعشة، وتدخلنا إلى الميلاد الثاني، حيث تولد النفس من جديد، كي تحتفي بكل صباح كأنه عيدها السعيد، قريباً من شط النهر الذي يسرح عليه العشاق باسمين . كل هذا يختفي في « الإبحار في الذاكرة » ، لا لأننا ننتقل من الخارج إلى الداخل، ولكن لأننا نلمح في علامات الابتداء ما يشير إلى الانتهاء – أهداب الغيم، الأشرعة التي تتلقى في صفحتها نذر الريح، ونبوءات الأنباء التي سرعان ما نقترب منها عندما نقرأ المقطع الثاني ونطالع صخب البحارة والملاحين والفئران والتذكارات المحبوسة في الذاكرة، كأنها

العلامات التي تضطرب بها أوردة المركب، وهو يخوض رماد الآفاق :

إلى جزر المعلوم المجهول

عندئذ، يتكشف مرج الموج، وتمضي الريح رخاء، لكن السحب الدكناء تأتى في أعقاب الليل بنذر الريح، وتنقر العقبان أقمشة الصاري، ويأتي صوت صاعق من خلف الظلمة القاتمة، يتردد جياش الأصداء :

قدّمْ قربانك للبحر الغضبان

قدّمْ قربانك للبحر الغضبان

قدّمْ قربان ...

والتكرار مقصود به التأكيد ومحاكاة الصوت الذي ينداح في اصطخاب الموج . ويتقدم الملاح بقربانه، متخلياً عن كل شيء: البحارة والملاحين، فلا يبقى سواه والتذكارات التي تأخذ من ظلمة الليل لونها، ومن هياج البحر جيشانه، فتدخل الملاح في دوامات كابوسية، وهو يمضي وحده بعد أن التهم البحر الغضبان كل شيء، ولم يترك له سوى العدم الذي يزداد سواداً كلما مضى فيه، فيتعلم الدرس القاسي الذي يومئ إليه التحذير .

لا تبحر في ذاكرتك قط

لا تبحر في ذاكرتك قط

وللتحذير دلالات متعددة، منها أن الذاكرة أصبحت مثقلة

بالأحزان، محملة بالهموم والفواجع والإحباطات، والإبحار فيها لن يؤدى إلا إلى المزيد من الحزن الثقيل الذي يحيل التذكار إلى كابوس، وفعل التذكر إلى ما يشبه فعل الانتحار، أو الخلاص بالموت . وليس الخلاص بالموت غريباً على الصوت الذي نطق، من قبل، عبر قناع بشر الحافي قائلاً :

تعالى الله، هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت
تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت، أين الموت؟ .

وتبدأ قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » من نهاية الرحلة، حيث تكشف كل شيء للسندباد، وتجلى له ما كان، وما هو كائن، ومن ثم ما سوف يكون، فالمستقبل هو امتداد للماضي، وسقوط ما أتى فيما هو آت . ولذلك يبدو الافتتاح هادئاً، يخالطه نوع من الحزن الشفيف لمن يعرف أن النهاية اقتربت، والملاح على وشك الوصول، ولم يبق هناك ما يؤرّق، أو يحمل معنى المفاجأة :

كل شيء تجلى له وتكشّف
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً
وصار الرحيل مللاً يستطيل
ثبّت السندباد مجاديفه، وأدار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد

وبقدر ما يحمل الإبحار نحو المعاد نوعاً من الملل الذي

يصيب من رأى كل شيء، وعانى من التجارب ما لا يعّد ويحصى، فإنه يبعث على إبحار مواز، في عكس طريق العودة، وذلك في الذاكرة التي تستعيد الرحلة كلها منذ البداية، مسترجعة لحظات الفرح ولحظات الحزن، مواقف الأمان ومواقف الرعب في فصول الرحيل الطويل، ما بين الصباحات والأماسي :

كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه :
ويصبح كوناً من الطيب واليشب والشمس
مجمرة تتدلى سلاسلها الذهبية، ثم
يعانقها الغيم، تبتل حافتها بالندى
كاشفاً سر ألوانها السبعة المستكنة فيها

وكان السندباد يمتلئ بالفرح في مثل هذه الصباحات، أو حين يذكرها، فتبدو نفسه كقيثارة تتناوب عليها أصابع الريح الرقيقات، فينتشي بمرأى الزمان الذي يعود إليه، محدقاً فيما حوى من رؤى، وما كان فيه من شجن كامن، أو أسى مستعاد، أو فرح يلوح كنور يضيء بشط الزمان البعيد، زمان الطفولة حيث :

... تعود السكينة كي تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكي تتناثر فوق ملاءتها أرخبيلا
يطوف بين جزائره السندباد
زمناً مستعاد

ويضحك السندباد لصورته، وهو يعدو، وتصلصل في قلبه أجراسه الذهبية إلى أن تغمره الذاكرة بالسعادة الواعدة . ولكن سرعان ما تصلصل أجراس الزمن السوداء، وتتداعى الأماسي الكئيبة على الذاكرة . ويتذكر السندباد عدوه الطفوليّ البريء، صور الطفولة التي تصلصل أجراسها الذهبية، فيدرك بعد المسافة بين البداية والنهاية، ويعي كم فاته الوقت الذي مرّ سريعاً كلص لم يشعر به أحد . ويهتف في أعماقه :

لقد خانك الوقت يا سندباد، تسرب فوق رمال
حياتك، لولا فم البحر، أسنانه الزيدية
لولا عناق الرياح وأنفاسها في وتينك كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحاري، وملساء
مثل صخور الشواطئ، كنت قضيت من
الوجد والحزن

ويعني ذلك أن مفاجآت الرحيل تظل متعته، ومعاناة السفر المتغيرة الألوان والمواقف تظل هي الأصل في تحقيق مدى الحضور الخلاق في الوجود، فيبدو الأمر كما لو كنا نستعيد ما سبق أن قرأناه في قصيدة « خروج » من أن عذاب الرحلة طهارتها، وأن لذة الرحلة في مخاطرها التي لا تخلو من المفاجآت غير المتوقعة، فتكشف عن صلابة الإرادة، وعزم المواصلة والتحدي، وكلاهما قرين البهجة المتوثبة التي تتناقض مع الشعور بالنهاية التي يمكن أن تلوح آمنة، فيبدو

الطريق إليها نوعاً من الملل المستطيل . إذاً لابد أن يستعيد السندباد الرغبة القديمة لشبابه في المغامرة والمخاطرة، وتذكر الشعار الذي يقول : السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت . وتتبدل المشاعر وتشيح العين عن نقطة الوصول ومللها المستطيل، وتستبدل بها الإعصار الذي كان لا يزال شباب السندباد منطوياً عليه، والذي لا يزال يبقيه حياً، ولولاه لقضى السندباد من الوجد والحزن . والحل هو :

... أوغل إذاً سندباد، اخترق
خيمة الأفق وادخل ...
ترتشف نداها البليل، ارتعد نشوة
وتحوّلْ عموداً من الفرح والنار، ينتفض جدرانها،
يتلهب في عمقها، ثم يهوي كبرق أضاء، كبرق
خبا ...
وتقضي زمان الصبا

وتنتقل تداعيات الذاكرة إلى مشهد آخر :

كان بعض الأماسي غطاء جميلاً كجسم امرأة
كان بعض الأماسي غطاء ثقيلاً كقبر

والثنائية الضدية التي ينطوي عليها تُذكر بمثلها، وهو كثير في شعر صلاح الذي لا يخلو من الشعور الدائم بتجاور الأضداد، وتضاد الثنائيات التي تعمل هذه المرة في سياق الرحلة التي تجمع ما بين بهجة الحياة العارمة وكآبة الموت

الثقيل، في مدى لا يعرف المرتحل أين يقابل هذا الضد أو ذاك، فمن ذلك الجهل تنبثق شهوة المعرفة وإرادة التحدي، ويتذكر السندباد ما يلقي المزيد من الضوء على هذه الثنائية :

كان بعض الأماسي ثوباً شفيفاً، ذيول
الطواويس، نثير النوافير، أعراف خيول
الرياح العراب
يمتطي السندباد الظلام المنقط بالضوء
يبحر نحو مياه السماوات، وحدك تمضي
أيا سندباد، وقد ثمل الندماء وأغفوا
ونامت أيادي رجالك فوق المجاديف، لا
شاهد لارتفاع البراقع إلا عيونك
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة
بحر وسبع سماوات . وأصبحت معنى
تحوم فيه المعاني
وجدت ... فقدت ... وجدت
ورأيت الذي قد سمعت
وسمعت الذي قد رأيت

ويلفت الانتباه في المقطع تراسل الحواس الذي يجعل السندباد يمتطي المنقط بالسواد، كأنه يرتدي حصانه في رحلة السعي نحو المعرفة . ولذلك يمضي وحده كأنه أوديسيوس في أوديسا هوميروس؛ حيث يكون تحدي بوسيدون إله البحر

جزءاً من عذاب الرحلة ومتعتها في آن، أو كأنه جلجامش الذي ظل يبحث وحده عن سر الحياة، بلا معين سوى إصراره العنيد على الوصول إلى ما يريد، فأطلقت عليه الأسطورة التي تدور حوله : الذي رأى والذي عرف . والسندباد مزيج من جلجامش وأوديسيوس، يعلو فوق رجاله الذين نامت أياديهم على المجاديف وحل بهم التعب والنوم إلا السندباد صاحب القلب الجسور وشهوة المعرفة العنيدة فيعلو – كما لو كان يمتطى براقاً – ليجوز طباق الهواء الثمان، ويعبر بحراً وسبع سموات، في إشارة مضمرة إلى قصة الإسراء التي تؤدي ضمناً معنى الوصول المعرفي النبوي الذي لم ينله أحد غيره . ولا غرابة لو اتخذ الصعود – إلى جانب هذه الدلالة – دلالة أخرى صوفية، يتحول فيها المعراج إلى وسيلة من الوسائل المؤدية إلى الكشف ولحظة التجلي التي تغمر بأنوارها كل ما هو معتم . ويعود سندباد إلى صفة أوديسيوس : وجد، فقد، وجد، ورأى الذي قد سمع، وسمع الذي رأى في تراسل الحواس .

وتنطلق الرحلة، أو ذاكرة الرحيل، إلى الآخر من الأماسي التي تصبح ثوباً صفيقاً من الزيت :

والقار، الريح ساكنة كالزجاج، على وجهها
البارد المستطيل تخثرت الظلمات كدم
أخلفت وعدها السحب، لم تتفتح
حدائقها عن زهور النجيمات، لم يرد البدر

آباره في حقول السحاب، وما تبعته عيونك
وهو يرطب خديه في زرقة الماء أو خضرة
العشب، نفسك مثقلة بالهموم، أناخ
عليك المساء وأثقل حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء

والمشهد نقيض المشهد السابق تماماً، وكونه يأتي في النهاية فهو يحمل دلالة سلبية، دلالة ينتهي إليها البحث إلى ما يشبه العدم، فتتخثر الظلمة كبدر بما يشي بحضور الموت العنيف، أو يوحي بغدر الطبيعة بسفينة السندباد التي تغدو أشبه بسفينة الملاح القديم في قصيدة « كولردج » الشهيرة التي أصابتها لعنة لم تستطع منها فكاكاً . وهي لعنة لابد أن تثقل القلب بالهموم، وتحيل المساء إلى كائن ثقيل كأنه ليل امرئ القيس الذي أردف إعجازاً وناء بكلكل، ولكن دون أن ينجلي . والنتيجة هي ما يثقل النفس مما حملت من رؤى :

وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن، أو أسى مستعاد

ونعود، مرة أخرى، إلى الحزن الذي ظل هو المبدأ والمعاد في كل رحلات البحث والإبحار صوب المعرفة الحقيقية المقنعة، حفنة الصفاء الضائعة، وردة الصقيع، بهجة الشهود التي تعطي لكل شيء معناه، وتخلق النظام في الفوضى . بعبارة أخرى نعود إلى الحزن الذي بدأنا به، والذي ظل يثقل تأملات الحكيم الذي لم تفارقه، قط، صفة المحزون .

عندما أوغل السندباد

تولّد قناع « السندباد » من تجاوب رَمْزَيْ « الطريق » و«المرآة » ، وتفاعل سياقاتهما، في شعر صلاح عبدالصبور، فالطريق دلالة على سفر وارتحال، والسفر حركة وتغير، والارتحال انتقال وتحول، والسندباد حضور يفضي إلى الارتحال والسفر، بوصفهما لازمة من لوازمه، أو بوصفه لازماً من لوازم معناهما . و«القناع » رمز آخر، له وظيفته المعرفية التي تتكرر بها وظيفة المرآة، من حيث هي وسيلة من الوسائل التي تنقسم بها الأنا الشعرية على نفسها، فتغدو ذاتاً ناظرة وذاتاً منظوراً إليها . وهو وسيط يتيح لهذه الأنا أن تراوغ ذاتيتها، وتجافيها لتعرفها، ويحدث ذلك عندما تستعير الأنا قناعاً لذات غيرها، تشبهها بأكثر من معنى، فتتأمل القناع كما لو كانت تتأمل نفسها في مرآة، على نحو يضيف إلى معرفتها بنفسها، فالأنا لايكتمل وعيها بنفسها إلا من خلال آخر هو غيرها، أو هو إياها، في حال انقسامها على نفسها لتكون هي : الأنا والآخر . ويضيف « القناع » إلى مايحققه من وظيفة معرفية، هي وظيفة المرآة، وظيفة جمالية، تتباعد بها الأنا عن الدفق المباشر للانفعالات، والمباشرة الآلية في التعبير، فيبطئ من إيقاع اللقاء بالذات، بأن يقدمها من خلال غيرها، ويظهرها بواسطة المجاز الذي

يراد به لازم معناه، متلاعباً بجواز إرادة معناه، فالمهم إضفاء نبرة موضوعية على خطاب الأنا، وتقديمها بواسطة آخر هو إياها، في المشابهة التي تدني بالأطراف المستعارة إلى حال من الاتحاد، على مستوى الانتقال من اللازم إلى الملزوم، أوالانتقال من الملزوم إلى اللازم .

ولقد بدأ صلاح عبدالصبور رمزية « الطريق » التي أفضت إلى رمزية « السندباد » ، حين كتب قصيدته العمودية « الرحلة » ١٩٥٢ التي ركّز فيها على رحلة المعنى إلى الشاعر، وذلك تركيز تناسب والرواسب الرومانسية التي لم يكن وعيه الشعري قد انقطع عنها تماماً . ولذلك كانت القصيدة نسيجاً صورياً من جام وإبريق وصومعة، وصدى لموال، ونجيمة تغفو، وحفيف موسيقا من السدم، وعرائس تختال في الحلم،لتصل إلى البيتين الأساسيين اللذين يمكن أن نعدهما مفتاح القصيدة كلها، وهما :

قممي تنكر لي مسالكهـــا من بعد إلفي روعة القمـــم
يارحلة المعنى على خلدي قري بجدبي، عانقي عدمي

لكن هذه الرحلة مالبثت بعد ثلاث سنوات أن انعكس اتجاهها، وانقلبت على نفسها، فأضافت إلى مفارقة رحلة المعنى إلى الشاعر وجهها الآخرالذي هو رحلة الشاعر إلى المعنى، وكان ذلك في قصيدة « رحلة في الليل » ١٩٥٥ وهي قصيدة يجسّد فضاؤها المكاني تحولاً بين الأبعاد والرموز،

في زمن ليلي اقترن بزمن الإبداع، منذ أن أنشد جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) نشيد الإبداع الليلي في نثريته الشعرية الشهيرة « أيها الليل ». ولاتدلف « رحلة في الليل » إلى موضوعها مباشرة، وإنما تدنو منه عبر مرايا تعكس صوراً متباينة، تفضي على نحو غير مباشر إلى الدلالات التي يبرز معها السندباد، حضوراً دالاً على التطلع اللاهب إلى المعرفة التي لاتحد، والحركة التي تناقض السكون، والتجدد الذي يعارض الجمود، والتغير الذي ينفي الثبات . ويغدو السندباد القناع الأول للفنان المرتحل، في سفر طالبي الظفر بالنفس، كما يغدو إبداع القصيدة هو الرحلة التي يقوم بها شبيه السندباد (الشاعر) كل مساء،حين يمتلئ الوساد بالورق، وتتداخل طلاسم الخيوط، وينضح الجبين بالعرق، إلى أن يرسو السفين، حاملاً فرحة الملاح بالوصول، ومغانم الرحلة التي أولها الظفر بالنفس، والرغبة المجددة في الانطلاق، فالسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت .

وربما كان ذلك هو السبب في أن مقطع السندباد من قصيدة « رحلة في الليل » ،وهو المقطع الرابع من القصيدة، يفرض حضوره على المقاطع السابقة واللاحقة،ويتحول إلى بؤرة دلالية تنطلق منها مقاطع القصيدة كلها وتعود إليها، على نحو يمكن معه أن تعد القصيدة كلها قناعاً واحداً للسندباد الذي نتبين اسمه في المقطع الرابع، لكن الذي يظل

باسطاً حضوره في القصيدة كلها، سواء في حركة المقاطع داخل « بحر الحداد » ، حيث « الرحلة » اليومية التي تنداح في دوامة السكون، أو في الأغنية الصغيرة التي تنهي الرحلة بالموت،أو في « نزهة الجبل» التي تبدو خلاصاً من الموت، خلاصاً يقترن بحضور السندباد القادر على النجاة من رحلة الضياع في بحر العدم، والذي يتجدد دائماً في « الميلاد الثاني » المتكرر للإبداع، حيث تولد نفسه كل صباح، يحتفي بعيدها السعيد، فرحاً بالحياة، ذاكر ومذكراً بنزهة الجبل التي تقترن بمظاهر الإخصاب في الطبيعة ورموزها الدالة :

وشاطئ البحار لايزال يقذف الأصداف واللآل
والسحب لاتزال تسح، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس

و هي رموز ليست بعيدة عن رمزية الإبداع نفسها،بل هي إياها في واقع الأمر،سواء في سياقاتها المتناصة أودوالها الجنسية المتكررة، منذ أن قال أبوتمام :

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه

وهي دوال لاتختلف فيها الإشارة إلى مايقذفه البحر من اللآلئ، أو ماتبعثه السحب من المطر الذي ليس سوى الصورة الأخرى لأسباب مخاض المرأة، في الدورة المتكررة التي تبدأ بلعبة العريس والعروس بين الكائنات والعناصر، والتي

تمضي في حركتها « إلى الأبد » لتكمل، أو توازي، دورة النزاع فوق رقعة البياض والسواد (التي استعارها صلاح عبدالصبور من ت.إس.إليوت) أو رقعة الحياة التي هي رقعة الإبداع .

هذا السندباد الذي أبرزته قصيدة « رحلة في الليل » كانت له لوامعه التي برقت في القصيدة السابقة مباشرة، أعني « أغنية حب » التي نشرت قبل « رحلة في الليل » بشهرين فحسب في مجلة « الآداب » (مارس١٩٥٥) حيث يحدثنا الصوت الهامس في القصيدة عن الحب الذي هو الوجه الآخر للإبداع،من الزاوية التي نقرأ فيها :

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

...

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب ببضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار

والجمار في اللغة جمع الجمرة، وهي القطعة الملتهبة من النار، أو هي الحصاة التي يرمى بها في مكة، وإذا قرأناها على أنها « النار » كنا إزاء مجلى « بروميثيوس » سارق النار (المعرفة والإبداع). وإذا قرأناها على أنها جمار الحجيج، كنا إزاء المعنى الرمزي لرحلة الإبداع أو الكشف التي تتجرد فيها النفس من كل شيء، في سعيها إلى غاية الإبداع أوالكشف، كما

لو كان لسان حالها يقول في قصيدة « أغنية ولاء »:

كمثلما ولدت – غير شملة الإجرام – قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
في هدأة المساء، والظلام خيمة سوداء .

ولاأستبعد أن تكون قصيدة « رحلة في الليل » ١٩٥٥ هي الرحم الذي تولدت منه قصيدة « أغنية ولاء » ١٩٥٦ ، في المتصل السياقي الذي تتجاوب فيه دلالة « الطريق » ، في اقترانها برمزية رحلة المعنى إلى الشاعر، أو رحلة الشاعر إلى الشعر، في مهمة الخيال، حيث من أراد أن يعيش لابد أن يموت شهيد عشق، كما لو كان الغياب هو شرط الحضور، والفناء هو السبيل إلى الوجود، وبهجة الوصول هي الغاية التي يكسر في سبيلها المرتحل طينة الإنسان،وليس ثم من رجوع .

ولكن رحلة السندباد، في قصائد صلاح عبدالصبور، ليست رحلة المعنى في مهمة الخيال وحده، وإنما هي، فضلاً عن ذلك، وربما بسبب ذلك، رحلة إنسان هذا العصر،في بحثه عن المعنى حيث اللامعنى . في الفضاءالممتد للوجود المعلق في مشارف المحظور . وهي رحلة الرائي الذي يشير بالأصابع الملوية الأعناق، نحو جبال الملح والقصدير، محذراً من لحظة الرعب في زماننا الضرير . وهي رحلة الملك « عجيب بن الخصيب » الذي هجر ملكه الآمن، بعد أن تاقت نفسه إلى السفر

للفرجة على البلاد والناس، بحثاً عن يقين المعرفة (الحبيبة المقنعة، حفنة الصفاء الضائعة) في كل ركن من أركان الأرض، فانتهى إلى حقيقة واحدة قاسية، هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان في الشبكة . والرحلة، بسبب ذلك، « تأملات في زمن جريح » ، تجول في تاريخ، وتنزه في تذكارات، رحلة تزداد عتمة وحزناً بمضي الوقت، وتنتقل من فضاء الخارج إلى أغوار الداخل، وتتحول إلى إبحار متوحد في عيون الناس والأفكار والمدن . وليس مصادفة أن يكون عنوان الديوان الأخير لصلاح عبدالصبور هو « الإبحار في الذاكرة » ، وأن تكون القصيدة التي اتخذ الديوان اسمها تأهباً للميعاد – الرحلة – في آخر كل مساء، حيث نذر الريح، نبوءات الأنباء، جزر المعلوم المجهول الدكناء، وحيث نهاية الإبحار هي نهاية رحلة الإبداع ورحلة المعنى، النهاية التي نسمع فيها أجراس الزمن:

تدعوني أن أجمع حاجاتي .. تذكاراتي
تدعوني كي أجمع أيامي المنفرطة يوماً يوماً
ألقيها في قاع حقائب سفري
كي أضع خيامي في أرض أخرى
لاتذروني عنها ريح الزمن الهوجاء .

ودائماً، هي رحلة ليلية، تبدأ حين تدق الساعة دقتها الأولى بعد منتصف الليل، أو تبدأ حين يطبق الظلام خيمة

سوداء . وترتبط باكتشاف العالم وانتزاع دلالاته ارتباطها باكتشاف الشعر وانتزاعه من أحضان ربة الكتابة التي لاتفارق العالم . وكثيراً ماتصطدم هذه الرحلة بما يحبطها، أو تدخل في مسار مسدود، فتنقلب إلى ضياع في بحر العدم، أو يتجلى لها المصير هوّة تروع الظنون، والموت حضوراً منسرباً في نسغ الوجود، فيرى الإنسان، ابن الموت، مصيره معلقاً على شجر الليل، لاينجيه منه سوى البعد عنه . لكن البعد ليس سوى حركة أشبه بحركة الدائرة، تتباعد عما تبدأ منه لتعود إليه . وكلما أوغلت في الابتعاد ازدادت إيغالاً في الاقتراب من منجل حصاد الموت .

ولم يكن مصادفة، أخيراً، أن آخر قصيدة نشرها صلاح عبدالصبور، قبل وفاته، كانت بعنوان « عندما أوغل السندباد وعاد »(مجلة العربي،أكتوبر١٩٧٩) ، وهي قصيدة تنطوي على معنى الدائرة، وتكمل بحضورها دلالة الدائرة في شعر صلاح عبدالصبور، فهي تذكرنا بأول مابدأت به، في الوقت الذي تذكرنا بأول مابدأت به رحلة السندباد، ولكنها ترد العجز على الصدر، في حركة تسقط مغزى النهاية على أول البداية، فتبدو القصيدة، منذ مقطعها الأول، كأنها نذير بالموت الذي كان كالبذرة في البداية، كامناً لايبين إلى أن تظهر علامته في نهاية الرحلة التي يبدأ منها المقطع الأول على هذا النحو :

كل شيء تجلى له وتكشف

كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً
وصار الرحيل
مللاً يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه، وأدار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد

هل كان صلاح عبدالصبور يتحدث عن معاده الخاص في هذه الأسطر، أو يتأمل نهاية رحلة السندباد (القناع) التي أصبحت مرآة لرحلته؟ هل كان يحدثنا عن انحسار البحر، في نهاية الرحلة، حيث لم يبق سوى ملح القاع، أبيض، بللورياً مقرورا

ولم يبق سوى الشعر
هرماً وحكيماً مقهوراً

هل كان يخبرنا عن الدائرة التي تستدير، عوداً على بدء، مثلما تستدير المياه إلى منبع النهر؟

أياً كان الأمر، فإن نهاية الرحلة تكشف عن مفارقة التضاد التي تنبني عليها رمزية الارتحال، من حيث ماتنطوي عليه من سلب وإيجاب، غياب وحضور، غواية المجهول البهيجة ومخاطره القاتلة . وارتحال السندباد يستمد بنيته المتضادة من البحر الذي هو فضاء رحلته . والبحر رمز مزدوج، يجمع المعنى ونقيضه : تتولد فيه فرحة النسمة الأولى للحياة وحشرجة النزع الأخير للموت، فمياهه مصدر للحياة وعود

إليها، رحم الولادة التي تستدير كل عودة إليه فتغدو عودة إلى الأم الكبرى أو عودة إلى الموت . لكن المأساة الخاصة في قناع سندباد، من حيث علاقته بالممثل المستور وراءه، أن هناك نقطة بعينها في طريق الرحلة إذا وصلت إليها السفينة تحطمت وتحطم معها كل شيء: بهجة الأهل، فرحة الحياة، الأمل في مستقبل الوطن، حلم تغيير الإنسان . هذه النقطة قرينة لحظة من المعرفة شبيهة بلحظة الوصول إلى جبال الملح والقصدير، في حكايات السندباد،

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور

والوصول إلى هذه النقطة وصول إلى متاهة العدم : اللارغبة، اللاجدوى، اللافعل . وهي المتاهة التي تجذب إليها (كأنها جبل المغناطيس) أصحاب الرؤى الكبيرة، هؤلاء الذين ينطوون على شهوة إصلاح العالم، والذين لايستجيب إليهم العالم، فينتهي بهم الأمر إلى نتيجة شبيهة بالنتيجة التي انتهى إليها سندباد صلاح عبدالصبور، عندما أوغل في العالم فعاد مثقلاً بالحزن واليأس، وانتهى إلى النتيجة التي انتهى إليها أقرانه من قبل : عجيب بن الخصيب الذي سقط في هوة العدم، الحلاج الذي صلبوه على قارعة الطريق، بشر الحافي الذي أنهى تجواله في العالم بهذا الاعلان المأساوي :

تعالى الله هذا الكون موبوء ولابرء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله هذا الكون لايصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت، أين الموت .

وينتسب سندباد صلاح عبدالصبور إلى هؤلاء جميعاً ويكمل الملامح التي ميزتهم، ويضيف إليها ملمحاً آخر يكتسبه من الجد الأكبر : « الملك الجامعة » ، ذلك الذي رأى في كل شيء قبض الريح، باطل الأباطيل، وأوجز خلاصة رحلته بقوله : « وجهت قلبي لمعرفة الحكمة فعرفت أن هذا أيضاً كآبة الروح، لأن في كثرة الحكمة كثرة الغمة، ومن ازداد علماً فقد ازداد كرباً» .

وتلك هي مأساة الممثل المستور وراء قناع السندباد الذي أوغل في رحلته وعاد،والذي ازداد كرباً لأنه ازداد علماً، وازداد اكتئاباً لأنه وصل إلى نقطة اللاعودة، في إدراكه الفاجع لعجزه عن فعل أي شيء لإصلاح كونه المختل، ابتداء من الوطن الذي داسته أحذية الجند، وانتهاء بالإنسان الذي حفر الحصباء، ونام، وتغطى بالآلام، ومضى لم يعرفه بشر . ولم يبق أمام هذا الممثل المستور الذي أثقلت نفسه ماحملته من رؤى، وما احتملته من شجن كامن وأسى مستعاد، سوى أن يطرح السؤال الكاشف :

.. أهذا هو البحر ؟
موت تئن به جهشات المجاديف معولة . والشموس
ممزقة في جهات السماء .

ولأن بنية القصيدة دائرية، فإنها تنتهي من حيث بدأت،

ولكنها لاتبحر إلى الأمام بل إلى الوراء، وتنعكس على نفسها، كالذاكرة التي تغدو مرآة لوعي الأنا التي تستعيد أزمنتها الأولى قبل أن يصيح ديك الوقت . ويتحرك الاسترجاع بين نقيضين، كالبحر، مابين الصباحات والأماسي :

كان بعض الأماسي غطاء جميلاً كجسم امرأة
كان بعض الأماسي غطاء ثقيلاً كقبر .

ويقترن أول الرحيل بـأول الوعد، أول الأمـل، الطفولة البهيجة، البريئة، فرحة الانطلاق، بهجة المغامرة التي ينطوي عليها الشباب، لهفة المعرفة، الاندفاع إلى خيمة الأفق :

لولا فم البحر، أسنانه الزبدية
لولاعناق الرياح وأنفاسها في وتينك كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحاري، وملساء
مثل صخور الشواطئ، كنت قضيت
من الوجد والحزن

ويوغل السندباد في الرحيل، لكنه يرتعد بنشوة المعرفة التي تجانس بين لذة الولادة وشهوة الموت، فيتحول عموداً من الفرح والنار، ويهوي كبرق أضاء، أو كبرق خبا، بعد أن أوغل في رحلته، ووصل إلى قرارة القرار، ونهاية النهاية، فأصبح وحيداً، متوحداً، أكثر حزناً لأنه أكثر معرفة، معنى تحوم فيه المعاني، وحالاً لحضور قهرته المعرفة التي حسبها نجاة فكانت مهلكة .

ويودعنا السندباد الذي خانه الوقت، وتسربت أيامه فوق رمال حياته، ولكنه قبل لحظة الرحيل يلفتنا إلى طابعه التجريدي الذي ينتقل من الخاص إلى العام، ومن مرآة الذات التي تومئ إلى فرد بعينه إلى مرآة المفرد بصيغة الجمع التي تغدو نموذج كل الذوات، وذلك في رحلته التي بدأت برمزية الإبداع ولم تقتصر عليها، فجاوزتها إلى لوازم تعرفناها عندما أوغل السندباد وعاد، لوازم مرادفة لدلالات أخرى من دلالات السندباد، آخرها الدلالة المرتبطة ببعده الإنساني الذي لاينغلق على معنى عرقي أو نزعة شوفينية، البعد الذي يرتحل فيه السندباد باحثاً عن المعمورة الفاضلة، مفارقاً عباد النصوص، كارهي المعرفة المتجددة، أويرتحل الشاعر، كالسندباد، بين أركان الأرض الستة، باحثاً عن كل مايضيف إليه، ويغتني به، حالماً بحوار متكافئ مع أقرانه في كل مكان . فالهدف من الارتحال، في جانب أخير من جوانبه، هو حوار الآخر الذي لاتكتمل معرفة الأنا بنفسها إلا بتعرف حضورها فيه، بوصفه مرآة أخرى،لايكتمل للأنا وعيها إلا به . هذا الهدف يضفي على الارتحال معناه الإنساني، حتى في البعد الفردي للمبدع الذي، رغم نهايته المأساوية، أو ربما بسبب نهايته المأساوية، يتحدى الموت ويقهره، حين يجعل من موته الخاص دليلاً على حتمية الارتقاء بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، وعلامة على أهمية الوصل بين أفق الوطن المحدود وآفاق الإنسانية الأوسع، فالهدف من

الرحلة، حتى في هذا البعد، ليس مجرد « رحلة على الورق » أو « كتابة على وجه الريح » وإنما حياة كاملة في المعمورة الإنسانية الفاضلة للشعر، حياة يسهم فيها كل ملاحي هذه المعمورة من الشعراء . وهي حياة تسعى إلى أن تحطم بالشعر جدران المسافة وحواجز الجنس وقضبان التعصب بين بني الإنسان، فتبيح للشعراء جميعاً أسرار مدينة العشق والحكمة، وتحقق لكل شاعر في لغة صلاح عبدالصبور ماكان يحلم به حين قال :

أبغي أن أجلس جنب صحابي الشعراء
من شتى البلدان
وأنا لست بخجلان .

ثالثًا :
في بلاغة النص

بلاغة التضاد

لا أزال أذكر إعجاب أستاذي شوقي ضيف – رحمه الله – ببلاغة أبي تمام الشاعر العباسي الكبير. وكان أكثر ما يعجبه في بلاغة شعر أبي تمام هو بلاغة التضاد، أو ما كان يطلق عليه « نوافر الأضداد ». وكان يستشهد على ذلك بالبلاغيين القدماء الذين كانوا يتوقفون في شعر أبي تمام على غرامه بالطباق والجناس . وهو غرام واضح في مطلع قصيدة « عمورية » الشهيرة :

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

فالتضاد واضح ما بين السيف والكتب، وبين الجد واللعب، وبين بيض الصفائح وسود الصحائف، وأخيراً الشك واليقين المضمر . أما الجناس فلافت ما بين الحد والحد، والصفائح والصحائف . والحقيقة أن التضاد أو ما يطلق عليه البلاغيون القدماء الطباق والمطابقة والمقاسمة أحياناً، هو الجمع بين نقيضين أو ضدين، كالمطابقة بين النور والظلمة، والحياة والموت، والخريف – الربيع، والطول – القصر . وقد أسرف البلاغيون القدماء في تفريع التضاد وتقسيم المطابقة، وهو ما لا أريد أن أثقل به على القارئ، فما يعنيني التأثير الذي يحدث بين الأضداد، سواء كان المقصود قولنا / الضد يظهر

حسنه الضد، أو تحول التضاد إلى مبدأ من المبادئ الحاسمة في التحليل البنيوي، حيث يكثر الحديث عن الثنائيات الضدية binary oppositionsلدى كلود ليڤي شتراوس وأتباعه الذين يمكن أن يروا في التضاد نمطاً من أنماط رؤية العالم . وهو الأمر الذي يدفعني إلى تقديم نموذج من التضاد البلاغي الحديث في قصيدة « أغنية من ڤيينا » الموجود ضمن ديوان « أحلام الفارس القديم ». وهو الديوان الثالث في دواوين صلاح عبد الصبور . وقد صدر عن دار الآداب في بيروت ١٩٦٤ . والقصيدة تنقسم إلى قسمين : كل قسم هو نقيض لنظيره . ولنبدأ أولاً بتأمل القسم الأول :

كانت تنام في سريري، والصباح
منسكب كأنه وشاح
من رأسها لردفها
وقطرة من مطر الخريف
ترقد في ظلال جفنها
والنفس المستعجلُ الحفيف
يشهق في حلمتها
وقفت قربها، أحسها، أرقبها، أشمها
النبض نبض وثني
والروح روح صوفي، سليب البدن
أقول، يا نفسي، رآك الله عطشى حين بلّ غربتك

جائعة فقوتّك
تائهة فمد خيط نجمة يضيء لك
يا جسمها الأبيض قل : أأنت صوت؟
فقد تحاورنا كثيراً في المساء
يا جسمها الأبيض قل : أأنت خضرة منورة؟
يا كم تجولت سعيداً في حدائقك
يا جسمها الأبيض قل : أأنت خمرة؟
فقد نهلت من حواف مرمرك
سقايتي من المدام والحباب والزبد
يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة
تبارك الله الذي قد أبدعك
وأحمد الله الذي ذات مساء
على جفوني وضعك

وواضح أن هذا القسم الأول من القصيدة غنائية ليلية عذبة عن ليلة من ليالى الحب، وأن الصوت الذي يتكلم في هذا القسم هو صوت البطل الذي يسترجع جمال أحداث الليلة التي قضاها مع من أحب، وذلك في جو ساحر تنطق تفاصيله كلها بجمال هذه الليلة المغرقة في الحسية، والتي ترتفع فيها الرغبة الحسية إلى نوع من التسامي الصوفي الذي يقترن بـ « خاطر الملائكة ». ولن ينتبه القارئ إلى سر المبالغة في وصفه رقة المشاهد الليلية إلا بعد أن يأخذنا الشاعر إلى نقيضها النهاري، فينقلب ضوء أول الصباح الحاني الذي ينسكب

كأنه وشاح إلى نقيض، وتتحول روحانية الصوفي سليب البدن إلى مادية قاسية شديدة الخشونة، ويتحول الارتواء الروحي والجسدي إلى ما ينقضه تماماً، وتنقلب السكينة إلى قلق وتوتر، والوحدة مع المحبوب إلى ضياع في طوفان البشر المندفعين في الميادين . ويبدأ ذلك كله من انتهاء الليل بترابطاته البهيجة الحالمة، ورحيل الصباح الندي ليحل محله الصباح الصاخب الذي تطارده وقدة الشمس . هكذا نقرأ بقية القصيدة :

لما رأينا الشمس في مفارق الطرق
مدت ذراعيها الجميلتين
مدت ذراعيها المخيفتين
ونقّرت أصابع المدينة المدببة
على زجاج عشنا، كأنها تدفعنا
نذهب : أين؟
تشابكت أكفنا، واعتنقت
أصابع اليدين
تعانقت شفاهنا وافترقت
في قبلة بليلية منهومة
ثم نزلنا للطريق واجمين
لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة
المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق، انفلتت ذراعها
في نصفه، تباعدت، فرقنا مستعجل يشد طفلته
في آخر الطريق تقت – ما استطعت – لو رأيت
ما لون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان، غمغمت بدون صوت
كأنها تسألني : من أنت؟
يعلم الله، حين نلتقي بعد سنين أو شهور
هل سيكون في العيون وجدها
هل سيكون في العيون حقدها
أم نلتقي كالأصدقاء القدماء
يسلمون في فتور

إن القسم الثاني لا يمثل النقيض الكامل للنصف الأول فحسب، وإنما ينطوي هو في ذاته على أكثر من شكل من التضاد . ولنسترجع

مدت ذراعيها الجميلتين
مدت ذراعيها المخيفتين

ونضع إلى جانب هذا التضاد الإشارة إلى مواكب البشر :

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة
المسرعين الخطو نحو الموت

ويمكن القول إن النصف الأول من القصيدة منسوج من رمزية الليل الذي جعله جبران خليل جبران ملاذاً للعشاق

والشعراء والمنشدين، ومنبع الشوق والصبابة والذي كتبت له نازك الملائكة ديواناً شعرياً كاملاً بعنوان : « عاشقة الليل ». وبالفعل فالقسم الأول من قصيدة صلاح عبد الصبور تمثيل شعري ناجح لمبدأ الرغبة – إذا استخدمنا مصطلح التحليل النفسي عند فرويد – ومن ثم فلا مجال للسؤال عن هل حدث هذا الذي يصفه ضمير المتكلم . المهم أنه تعبير شعري عن مبدأ الرغبة الذي تقترن رمزيته برمزية الليل التي لا تفارق لوازم الوحدة والهدوء والسكينة والأمن والهناء، وعلى النقيض من ذلك، يأتي القسم الثاني الذي تقترن رمزيته برمزية النهار الشمسي الذي هو تمثيل بدوره لمبدأ الواقع الخشن، حيث تمتد أصابع المدينة المدببة كأصابع حيوان مفترس، يدفع الناس إلى الطرقات، حيث التناقض الذي تقوم عليه الحياة في المدينة الكبيرة المكتظة بالسكان، المدينة التي تجاور بين الموت والحياة في زحام مواكب البشر . أعني المواكب التي تختفي منها الحميمية، ولا يبالي فيها أحد بأحد، والجميع مندفع إلى هدفه، حتى لو فرق بين عاشقين، سرعان ما سيفترقان، وتفصل بينهما مواكب البشر، إلى درجة قد تنسي أحدهما الآخر في تشبثه بتوازنه وسط هذه المواكب، فيضيع الحب، أو يذوب على الأرض المغطاة بشمس حارقة، فيتحول الحب إلى غربة، والرغبة الناعمة إلى واقع خشن يقضي على إمكانات التواصل الإنساني الحميم في المستقبل،

خصوصاً في زحام المدينة القاسية التي تحيل حتى الأحباب إلى معارف قدماء، يلتقون في فتور.

ما الفارق بين القسم الأول من قصيدة صلاح عبد الصبور والقسم الثاني؟ إنه الفارق بين طرفي التضاد أو الطباق. ولكن الشاعر لا يعالجه بلاغياً بالطريقة الأفقية الموجزة التي تعتمد على بلاغة الجملة كما في البلاغة القديمة التي كان مثالها:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

وإنما بطريقة رأسية مركبة، تعتمد على بلاغة العمل الكلي، وهو القصيدة كلها في حالة «أغنية من ڤيينا». لكن الشاعر لا يكتفي بهذا التضاد الرأسي على مستوى علاقات الحضور التي نقرأها كلمات في نص القصيدة، وإنما يضيف إلى ما يثير به فاعلية علاقات الغياب التي يومئ بها الحاضر في النص إلى أشباهه على مستوى الغياب، فتقودنا رمزية التضاد بين الجانب الليلي والجانب النهاري في المدينة التي تدور فيها أحداث القصيدة، وهي ڤيينا، إلى الرمزية التي ينطوي عليها حضور الثنائية الضدية، في التحليل النفسي عند فرويد، بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة. مبدأ الرغبة قرين الدوافع القطرية الأولية المنطلقة بلا حدود ومبدأ الواقع الذي يحجز الرغبة ويستبدل بها نقيضها المتاح الذي تحدده القواعد الصارمة للمجتمع في اليقظة لا الحلم.

بلاغة التكرار

يذهب علماء البلاغة القدامى إلى أن التكرار هو أن يكرر المتكلم الكلمة الواحدة باللفظ والمعنى . والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد، أو غرض من الأغراض، فأما ما جاء منه للذم فكقول المهلهل بن ربيعة أخي كليب :

يا لبكر انشروا لي كليبا

يا لبكر أين أين الفرار؟

وأما ما جاء منه للمدح فكقول كثير في عمر بن عبد العزيز:

فأربح بها من صفقة لمبايع

وأعظم بها، أعظم بها، ثم أعظم

وأما ما جاء منه للتهويل فكقوله تعالى : « القارعة، ما القارعة، وما أدراك ما القارعة » ، وكقوله تعالى : « الحاقة، ما الحاقة ». أما ما جاء منه للإنكار والتوبيخ فهو تكرار قوله تعالى في سورة الرحمن : « فبأي آلاء ربكما تكذبان » فإن الرحمن جل جلاله ما عدد آلاءه هنا إلا ليُبكت من أنكرها على سبيل التقريع والتوبيخ، كما يُبكت منكر أيادي المنعم عليه من الناس بتعديدها له . وأما ما جاء منه للاستبعاد فكقوله تعالى : « هيهات هيهات لما توعدون ». هذا ما جاء عن التكرار في كتب البلاغة القديمة، لكنه لا يغطي كل شيء عن

التكرار، فالتكرار قانون من قوانين الوجود الذي نعيش فيه، ونتقلب معه كمحيط الدائرة بين نقيضين دائماً : حياة وموت، ذبول ونضارة، ربيع وخريف، شتاء وصيف، طفولة وكهولة، والتكرار كان مبدأ من مبادئ حياة العرب في البادية قديماً، يرونه في حركة الناقة، دوران الأفلاك، دوران الأرض حول الشمس، ولذلك كان التكرار أحد المبادئ الجمالية في الفن العربي الأصيل، الأرابيسك، حيث الوحدات الزخرفية، تتكرر إلى ما لا نهاية، صانعة نوعاً خاصاً ومتفرداً من الجماليات التي هي عربية متفردة نراها في العمارة، وفنون الزخرفة في مجالاتها المختلفة، خصوصاً المصنوعات الخشبية من مشربيات وما أشبه . والتكرار مبدأ أصيل في علم الجمال والفنون، بخاصة الموسيقا، ولكنه يلازم نقيضه، كما يقال عن الإيقاع من حيث هو تكرار منتظم يجمع بين إشباع التوقع وإحباطه . وإشباع التوقع المستمر نراه في دقات الساعة المتكررة على وتيرة ثابتة، والتي يمكن أن ترهق الجهاز العصبي إذا واصل الاستماع إليه طويلاً، ولذلك فهي لا تصنع إيقاعاً، فهناك دائماً إشباع التوقع وإحباطه الذي يصنع التنويع بينهما حيوية اللحن . وقل الشيء نفسه على كل مظاهر الجمال، حيث نجد التكرار مصحوباً دائماً بما لا يفضي إلى خلق الإحساس بالملل، فالجمع المبتدع بين إشباع التوقع الذي يصنعه التكرار القائم على الائتلاف النغمي

وإحباط التوقع الذي يصنعه تنويع الوحدات المتغايرة إلى جانب المتشابهة هو سر من أسرار الفن والجمال .

وإذا عدنا إلى التكرار في الشعر وجدنا وظيفته الأولى التي تتفرع منها كل الوظائف هي التأكيد، مثلما نقرأ في شعر صلاح عبد الصبور :

كان يا ما كان أن زُفّت لزهران جميلة
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً ... وغلاماً
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

فالتكرار مقصود به في هذه الأسطر الشعرية – من قصيدة شنق زهران – التأكيد، وهذا صحيح، ولكن وظيفته البلاغية في القصيدة، خصوصاً في هذا الموضع تتجاوز التأكيد إلى الإيحاء بتتابع السنوات التي تتنقل من شباب زهران وزواجه، إلى إنجابه غلاماً ثم غلاماً آخر، ثم تمر الليالي الطويلة لتكتمل رجولة زهران ونضجه، في كل ما يمكن أن يثيره النضج من إحساس بالفتوة الكاملة التي ليست مظهراً جسدياً فحسب، وإنما بنية أخلاق وقيم، ترهص بالصدام القادم مع قوى الشر . وهي هنا الاحتلال البريطاني.

ونرى نوعاً آخر من التكرار في شعر صلاح عبد الصبور حين نقرأ :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة

خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام
نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبي

إن كلمة حبيبي تتكرر في المقطع سبع مرات . والرقم سبعة له دلالاته الأسطورية والدينية، فهناك السموات السبع، والأرضين السبع، وأيام الأسبوع السبعة، وعجائب الدنيا السبع، وعدد ألوان الطيف السبعة، وعدد العلامات الموسيقية والجمرات السبع، فالرقم سبعة يوحي باكتمال الجمال الذي يردنا إلى اكتمال جمال الحبيبة التي يجاوز جمالها كل جمال معتاد . والتكرار يرتبط في الأبيات – فضلاً عن ذلك – بنوع من التناص مع « نشيد الإنشاد » مما يضفي على الحبيب هالة خاصة، تذكرنا بما جاء في نشيد الإنشاد : « طاقة فاغية حبيبي لي في كروم عين جدي . . . جميلة أنت يا خليلتي . . . وعيناك كحمامتين من وراء نقابك، وشعر كقطيع ماعز . .. خداك كفلقتي رمان . . . ثدياك كخشفي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن .» والمؤكد أن التكرار في المقطع السابق يجاوز وظيفة التأكيد إلى تعديد الصفات وتنوعها بما يفضي إلى كمال الجمال، وتحويل وجه الحبيبة إلى هالة من النور الذي

لن يضل معه المسافر في طريق الحقيقة بمعناها الصوفي، وهو ما يؤكده السطر :

وجه حبيبي بيرقي المنشور

ويمتزج البعد الروحي للتصوف بالبعد المادي للحب في التكرار الذي نراه في المقطع الأخير من قصيدة صلاح عبد الصبور « أغنية حب » من ديوانه الأول :

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلوة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة !
سيدتي، إليك قلبي، واغفر لي . . . أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير

وبلاغة التكرار متعددة الأبعاد في هذه الأسطر تعدد دلالات اللؤلؤة التي هي دال متعدد المدلولات، يشير إلى البراءة والنقاء والصفاء من ناحية، كما يشير إلى الحقيقة الحدسية التي تشبه وردة الصقيع في قصيدة متأخرة من قصائد الشاعر، وهو ازدواج يكشف عن مجاورة الجانب الروحي والجانب الحسي في شعر صلاح عبد الصبور، وائتلافهما معاً في غير

حالة، خصوصاً حين تتعدد الدلالات، ويبعدنا السياق الشعري عن الدلالات المألوفة، مثل دلالة الفقير في هذا المقطع، حيث الدلالة تجاوز الغرام بالمال إلى الزهد فيه، والتعالي الذي يسمو بالروح عن مطالب الرغبة الحسية، فتتجاوب دلالات الصفاء في اللؤلؤة والنقاء الروحي مع دلالات «الفقير» الذي هو مستغنٍ عن مغريات الدنيا، غني بزهده فيها . وعلى النقيض من دلالات هذه الأبعاد الروحية المقطع الذي يضعنا في قلب الدنيا المادية والتمرد على مصاحباتها الميتافيزيقية، حيث نقرأ في قصيدة « الملك لك »:

وقالت لي الأرض « الملك لك »
تموت الظلال، ويحيا الوهج
الملك لك
الملك لك
الملك لك

والمقطع من قصيدة « الملك لك » في ديوان صلاح عبد الصبور الأول، وهي قصيدة تمضي في تمجيد الإنسان إلى الدرجة التي تجعله سيد الكون وفاعله الأول . والتكرار يؤدي دور التأكيد في الدلالة، وينصرف إلى الإنسان الذي جعلته رؤية الشاعر في هذه المرحلة هو مالك كل شيء، وذلك على نقيض النظرة المسيحية الدينية التي بثها الشاعر ت . إس . إليوت (الذي تأثر به صلاح عبد الصبور إلى حد كبير) في

قصيدته « الرجال الجوف » حيث يقول إليوت :

بين الفكرة
والواقع
بين الحركة
والفعل
يسقط الظل
لأن لك الملك
. . . . . .
بين الرغبة
والتشنج
بين الإمكان
والوجود
بين الجوهر
والعرض
يسقط الظل
لأن لك الملك

والفارق بين قصيدة إليوت وقصيدة صلاح عبد الصبور أن الثاني يقلب معنى الأول وينقضه مستبدلاً بالمعنى المسيحي لحضور الألوهة في الكون معنى متمردا يضع الإنسان في مركز الكون . وهو تصور سرعان ما تخلى عنه صلاح عبد الصبور في دواوينه اللاحقة عندما هجر النظرة الماركسية إلى العالم .

ونرى وجهاً آخر من التكرار في قصيدة صلاح « الحزن » حيث نقرأ :

في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
... ...
حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع وسبى الكنوز
وأقام حكاماً طغاة
الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاماً طغاة

ومن الطبيعي أن تكرار كلمة « الحزن » في قصيدة، هي نوع من الاستبطان الذاتي الشعري لحضور الزمن الذي يفرض نفسه على ذات الشاعر إلى الدرجة التي تجعل منه حزناً كونياً، لكن بما يبرز بعض مسبباته في الطبيعة الإنسانية، حيث الحكام الطغاة، وما بعد الطبيعة، حين نواجه صمت

الوجود عن الأسئلة التي تطرحها عن ما بعد الوجود . والمؤكد أن مفردة « الحزن » هي واحدة من أهم المفردات في شعر صلاح عبد الصبور، ولذلك فهي واحدة من أهم المفاتيح التي تفتح أبواب شعر الشاعر الذي وصف نفسه في كتاب « حياتي في الشعر » بأنه ليس شاعراً حزيناً فحسب وإنما شاعر متألم تتضاعف طبقات الحزن في نفسه لتضافر طبقات الأسباب الاجتماعية والسياسية والميتافيزيقية، وهي طبقات تزداد وطأتها حين يكون الشاعر منطوياً على شهوة إصلاح العالم . لكن هذا العالم الذي يريد الشاعر إصلاحه يتأبى على الإصلاح، ويتزايد فيه الشر بما يدفع الشاعر إلى القول :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول
من قاتله؟ ومتى قتله؟
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
تحسس رأسك !

وهي أبيات تقودنا إلى الديوان الثاني لصلاح عبد الصبور « أقول لكم » الذي يظهر فيه جلياً تأثر صلاح عبد الصبور بالفلسفة الوجودية، وهو أمر بالغ الوضوح في قصيدة « الظل والصليب » التي تواجهنا بالصورة الأولى من صور التكرار :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل ... سأم
... ...
إنسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأم
يزني بها سأم
يموتها سأم

وفي تكرار كلمة « سأم » إشارة إلى نوع من الوعي الوجودي الذي شاع في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي . ولم يكن صلاح عبد الصبور متأثراً في قصيدته برواية الكاتب الإيطالي الشهير ألبرتو مورافيا ٧٠٩١-٠٩٩١ « السأم » بطابعها الوجودي الذي تجلى في الفيلمين المأخوذين عن الرواية، وإنما كان متأثراً بالفلسفة الوجودية التي أشاعتها كتابات جان بول سارتر وألبرت كامو في فرنسا، ومن ثم في العالم كله حتى في كتابات ألبرتو مورافيا الإيطالي الذي أظهر تأثره بالوجودية في روايته « السأم » التي حازت على أكبر جائزة أدبية في إيطاليا (جائزة فيارجيو). أما عن تكرار كلمة « السأم » في قصيدة صلاح فهو مرتبط بالنظر إلى الحياة التي يحياها الكائن البشري في العصر الحديث على أنها حياة خالية من المعنى،

سطحية بقدر ما تنطوي عليه من غياب للمعنى الذي يفضي إلى الشعور بالعبث . ولذلك يأتي تكرار كلمة « السأم » مقترناً بمصاحبات دلالية تؤكد الوعي الوجودي لإنسان العصر الحديث الذي يعاني « السأم » الذي يفضي به إلى القول في القصيدة نفسها :

» أنا الذي أحيا بلا أبعاد
أنا الذي أحيا بلا آماد
أنا الذي أحيا بلا ظل ... بلا صليب ».

هذا الوعي الوجودي هو بعض ما يفرض صفة « الحزن » (الذي تحدثنا عن تكرار دالة من قبل) على وعي الشاعر في صلاح عبد الصبور، خصوصاً حين نقرأ في قصيدته « أغنية إلى الله »– في ديوان أحلام الفارس القديم :

حزني ثقيل فادح هذا المساء
كأنه عذاب مصفدين في السعير
حزني غريب الأبوين
لأنه تكوّن ابن لحظة مفاجئة
ما مخضته بطن
أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي
مكتمل الخلقة، موفور البدن
كأنه استيقظ من تحت الركام
بعد سبات الدهور
... ...

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين هل نرى صحابنا المسافرين

... ...

ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه

... ...

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهيب
نملأ منه كأسنا، ونحن نمضي في حدائق التذكّرات
ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثاً من الممات
جذور فرحنا الجديب
لكن هذا الحزن مسخ غامض، مستوحش، غريب
فقل له يا رب أن يفارق الديار.

لقد أطلت في الاستشهاد متعمداً لأني أريد لدال الحزن أن يتعمق في وعي القارئ لشعر صلاح عبد الصبور، وذلك إلى الدرجة التي جعلتني أحلم بكتابة دراسة معمقة عن حزن صلاح عبد الصبور، بوصفه حزناً لا يفارق تأملات، ابتلته حياته الشخصية بالحزن، وأغرقته حيرته الميتافيزيقية إلى قرارة القرار من الحزن، ولم تنته به تأملاته في الواقع السياسي الاجتماعي إلا إلى مزيد من الحزن، ولهذا وصفه نقاد زمنه بأنه شاعر حزين، وأضاف إلى حزنه اتهامات رفاقه القدامى

الذين لم يعرفوا، ولم يؤمنوا قط، بحق الاختلاف . ولعله كان يشير إلى ذلك حين كتب قائلاً : « يصفني نقادي بأني حزين، ويدينني بعضهم بحزني، طالباً إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة، بدعوى أنني أفسد أحلامها وأمانيها، بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهر . وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الناس استشعاراً للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، ويصرخون بملء الفم، حتى ينقذوا السفينة، أو يغرقوا معها ».

وأعتقد أنه ليس هناك أوضح من هذه العبارات في التعبير عن الأبعاد الاجتماعية السياسية لحزن صلاح عبد الصبور، وعندما نضيف الأبعاد الوجودية الميتافيزيقية، فضلاً عن الأبعاد الذاتية المرتبطة بملابسات حياة صلاح عبد الصبور الشخصية والعائلية، ندرك أهمية دال الحزن بوصفه عنصراً تكوينياً في رؤيا صلاح عبد الصبور، ومن ثم ندرك السبب في تكرار دال « الحزن » ومصاحباته ولوازمه في شعر هذا الشاعر العظيم إلى الدرجة التي أكاد أجزم فيها بأنه يندر أن نجد قصيدة له خالية من دلالة الحزن أو لوازمه ومصاحباته .

ولكن التكرار يتخذ شكلاً آخر في شعر صلاح، وهو تكرار المقاطع التي تحمل الدلالة نفسها في تنويعاتها . وقد سبق

أن أشرت إلى ذلك في قصيدة « رسالة إلى سيدة طيبة ». ويمكن أن أشير إلى نموذج يوازيها، وهو قصيدة « أحلام الفارس القديم »- ولو استبدلت لفظ الحزين بالقديم ما تغير معنى عنوان الديوان في دلالته على شعر صاحب الديوان كله . وأحلام الفارس القديم قصيدة عن الحزن الذي يتولد عن الشعور بالانكسار في مواجهة حياة مآسيها أقسى من احتمال صاحب الصوت الذي نسمعه في القصيدة التي هي قصيدة حب لا تخلو من الأمل، وتنبني على معنى مؤداه أن الخلاص من مآسي الوجود طريقه الحب . ولذلك تبدأ القصيدة بالتكرار :

لو أننا كنا كغصني شجرة

... ...

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

... ...

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

... ...

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق

... ...

ويمتد كل تشبيه من التشبيهات الأربعة التي تتحول إلى ما يشبه الأحلام الجميلة، والرقم أربعة يذكرنا بعدد الفصول في عام رمزي يمتد بقوة التشبيه واصلاً بين أربعة أحلام بهيجة . لكن الأحلام فعل من أفعال التمني في صيغة « لو أننا كنا

» التي تبدأ بمعنى الامتناع النحوي والدلالي، ومن ثم ينتهي تكرارها إلى الإحباط والخيبة .. وهكذا تتجمع افتتاحات الأمنيات المحبطة لتتكثف دلالة التكرار :

لو أننا
لو أننا
لو أننا، وآه من قسوة « لو »
يا فتنتي إذا افتتحنا بالمنى كلامنا
لكننا
وآه من قسوتها « لكننا »
لأنها تقول في حروفها الملفوفة المشتبكة
بأننا ننكر ما خلفت الأيام في نفوسنا
نود لو نخلعه
نود لو ننساه
نود لو نعيده لرحم الحياة

كل هذا التكرار يؤكد صعوبة تحقق الأماني البهيجة في عالم يموج بالتخليط والقمامة، في كون خلا من الوسامة، لا يورث من يحيا فيه سوى تعتيم الحزن وجهامته . ولكن ما الذي يعيد الفارس القديم إلى براءته، ويرد إليه فرحة بكارته .. ؟ الإجابة هي حب امرأة استثنائية، إذا وجدت يمكن أن تحقق المعجزة . ويجد الفارس القديم، الفارس الحزين، نصفه الذي يخلصه من براثن الحزن . وعندئذ فحسب يتحقق الخلاص

للفارس الذي يختم غنائيته بقوله إن مثل هذا الحب سوف يعيده إلى الطهارة، عند اتصاله بالحبيبة اتصال الفرع بأصله

فنعرف الحب كغصني شجرة
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحي نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معاً طريق

التمثيل الشعري

يقع التمثيل في البلاغة العربية القديمة ما بين التشبيه والاستعارة في البيان، ولذلك عرّفه قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » بأنه إرادة الشاعر لمعنى، فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر منبئ عما أراد أن يشير إليه . ولذلك وصل أبو هلال العسكري والباقلاني وابن رشيق التمثيل بالاستعارة، وجعلوه ضرباً منها، بينما اقترن التمثيل عند عبد القاهر الجرجاني والسكاكي والقزويني وغيرهم بما أسموه « التشبيه التمثيلي ». والمسافة بين التشبيه والاستعارة ليست كبيرة، فالأصل في الاستعارة التشبيه الذي يؤدي معنى المماثلة بدوره، وذلك لا يبعد كثيراً عن معنى المثل أو ضرب المثل . ويقترن الأخير، في القرآن الكريم، بحكاية مجازية أو حقيقية، يرويها النص القرآني تدليلاً على معنى أو معانٍ مقصودة . وفي هذا السياق يقع الاستدلال بالمحسوس على غير المحسوس، أو التمثيل بالمعروف على غير المعروف، كما ورد في القرآن الكريم في سورة « يس » على سبيل المثال : « واضرب لهم مثلاً أصحاب القرية إذ جاءها المرسلون، إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا إنا إليكم مرسلون، قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون، قالوا ربنا يعلم إنا إليكم لمرسلون،

وما علينا إلا البلاغ المبين ..». (يس ٣١-٧١).

وقد استخدم الشعراء التمثيل كما استخدمه القرآن الكريم، لكنهم تفننوا في استخدامه على نحو يستحق دراسة مستقلة . وأظن أن الشاعر صلاح عبد الصبور بمعرفته العميقة بالتراث الشعري كان واعياً بهذا الميراث البلاغي، كما كان واعياً بما كتبه الشاعر البريطاني الأمريكي الأصل ت . إس . إليوت عن التقاليد والموهبة الفنية، لذلك لجأ إلى استخدام التمثيل الشعري في كتابته الشعرية، وأتوقف منها عند نموذج لاستخدام التمثيل الشعري في الشعر الحديث أو الحداثي بلا فارق كبير . والقصيدة بعنوان « رسالة إلى سيدة طيبة ».

والقصيدة تبدأ بثلاث حكايات، هي أمثولات أو أمثال تضرب لأغراض يمكن الاقتراب منها بعد قراءة الحكايات الثلاث التي تتتابع على النحو التالي :

في يوم كانت وردة
تغفو في كم الليل
الشمس رعتها
حتى دبت فيها الروح
والشمس،
الشمس أماتتها
وقداً وتباريح
... ...

في يوم حَلّق طائر
ألقاه الحظ العاثر
في حب الآفاق الممتدة
فمضى يصاعد منطلقاً
هبت ريح ألقته للسفح
وهوى في جوف الآفاق الممتدة
ورعاه السفح فلمّ عظامه
حتى دبت فيه الروح
لكن هل يأمن حضن الريح
طير مقصوص الريش جريح
حتى والريح رخيّة
... ...
في ليلة صيف
وقع أحد الشعراء البسطاء
أنغاماً ساذجة خضراء
ليناجي قلب الإلف
لكن كفا معشوقته قد مزّقتا أوتاره
صارت أنغام الشاعر خرساء
فإذا نطقت صارت سوداوية

وإذا أعدنا قراءة الحكايات الثلاث في تأنٍ وجدنا أن النص نفسه يلفتنا إلى تشابهات تجمع الحكايات الثلاث، فكل حكاية

تبدأ بشبه جملة، جار ومجرور على وجه التحديد : في يوم كانت وردة، في يوم حلق طائر، في ليلة صيف . وثانياً : تشير كل حكاية إلى ما يرمز لعنصر من عناصر الكون، فتشير الوردة إلى عالم النبات، والطائر إلى عالم الحيوان، والشاعر إلى عالم الإنسان . وكل حكاية تشبه غيرها بنائياً، فالقوة التي تمنح الموجب هي نفسها التي تمنح السالب . بعبارة أخرى الشمس الرقيقة الصباحية التي تفتحت بها براعم الوردة، هي نفسها التي أحرقت الوردة في وقدة الظهيرة . والريح الرخية اللينة التي أغرت الطائر بالطيران، وأغوته بحب الآفاق الممتدة، هي نفسها التي تحولت إلى ريح عاصفة عاتية، لم يقو على مواجهتها وتحمُلها جناحا الطائر فانكسرا، وهوى الطائر إلى السفح الذي رعاه إلى أن عادت إلى الجناحين القوة، لكن من الصعب أن يغامر الطائر مرة أخرى، ويترك نفسه لغواية الريح حتى ولو كانت الريح رخية . أما الحكاية الأخيرة فهي عن الإنسان، ولكن مرموزاً إليه في هذا السياق بمجاز مرسل، يتخذ صورة شاعر بسيط بريء، تفتنه امرأة تغويه في ليلة صيف، كما أغوت الريح الطائر وأوقعته في حب الآفاق الممتدة، فيقع الشاعر البريء في حب المرأة الغاوية، ويعزف لها على أوتار قصائد جميلة من الحب، لكن الحبيبة غادرة كالريح، متحولة كالشمس، فتنقلب الأشياء، وتتغير أغنية الشاعر، وتتحول إلى أغنية حزينة الإيقاع، سوداوية المزاج . ويمكن للمرء ملاحظة

أن حكاية الطائر كحكاية المغني تنتهي، إيقاعياً، بقافية تتماثل في الحكايتين : والريح رخية . سوداوية .

والتكرار لافت للانتباه في الحكايات الثلاث التي هي حكاية واحدة، لكنها جاءت عبر تنويعات ثلاثة إلى مدلول يتصل بكونية الدلالة ووجودية المغزى . ورغم أن الوزن العروضي واحد، لكن التنويع المضاف إليه التكرار والتلاعب بأحرف المد واللين يتموج بالإيقاع النغمي . فيحاكي المبنى الإيقاعي الدلالات والمدلولات الخاصة بتعاقب الكلمات . المهم أنه بعد أن تنتهي الحكايات الثلاث، يأتي صلاح عبد الصبور بما يكمل القصيدة، ويكون بمثابة تنوير على المعنى الكلي، فنقرأ :

يا سيدتي، عذراً
فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة
هي أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الألفاظ الملتفة في الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان

أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجهمة
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاعي، هذا القلب

وواضح أن الشاعر في المقطعين الأخيرين من القصيدة يشرح ما غمض، قائلاً بصريح العبارة : إنه يتحدث بالأمثال، وإن كل حكاية من الحكايات الثلاث التي حكاها هي « مَثَل » والحكايات كلها « أمثال ». ولكن لماذا لجأ إلى المجاز أو المثل ولم يكتب الحقيقة عارية؟ أولاً : لأن الحقيقة العارية التي يقصد إليها مخيفة، غير مفرحة، صادمة، هي أقسى من أن تلقيها شفتان، لكن الإيماء إلى هذه الحقيقة بالأمثال يقربها من الأذهان، ويجعلها مفهومة من كل العقول، خصوصاً إذا كانت هذه الحقيقة متعالية خاصة بسر من أسرار الوجود والكون، أو متعلقة بالقوة التي تقف وراء الكون والكائنات : تتحكم في حركتهم، وتحدد مصائرهم . وهذا مجال ينتقل بنا من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة، أو من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، من العالم الذي نراه ونلمسه إلى ما وراء هذا العالم، حيث الوجود الكلي المجرد للمطلق أو القوة الخالقة والمحركة لكل الكون والكائنات . هذه القوة ليس لنا نحن – البشر الفانين – علم بما تخططه لنا، أو بما رسمته من مصائر . كل ما نعلمه أنها القوة التي تمنح الحياة أو تسلب الحياة . ولكن كيف ولم؟ . هذه أسئلة ليس من ورائها سوى الحزن الذي نعرفه، خصوصاً حين ندرك جهامة القوة التي تغلق أمامنا الأبواب إلى الحب . وعندما ينشغل القلب بالهموم الكونية على هذا النحو فإن السعادة تفارقه، ويهرب

الحب من بين أضلاعه، حيث القلب الذي يستبدل حزن الوعي الميتافيزيقي بفرحة الجسد الفيزيقي المحسوس .

يمكن طبعاً تفسير القصيدة تفسيراً اجتماعياً سياسياً بدل هذا التفسير الميتافيزيقي، فنقول إن القوة التي تمنح قوة الحضور في العالم هي نفسها القوة الباطشة وهي السلطة بمعناها السياسي والاجتماعي، فهذه السلطة تحقق للإنسان الأمن والأمان والحياة البهيجة، إذا حكمت الناس بالعدل، واحترمت كرامتهم وحقهم في الاختلاف، وعندما تذوب السلطة فيحكم الناس أنفسهم بأنفسهم عبر نظام برلماني قائم على الفصل بين السلطات . عندئذ تتبرعم الزهور، وتشرق الورود، ويغدو الإنسان حراً كالطير الذي يقع في حب الآفاق الممتدة، غير خائف من هوج الرياح . لكن أي التفسيرين أقرب إلى القصيدة؟ الأمر متروك للقارئ كي يمارس حريته في الاختيار . أما عني، فأنا أقرب إلى تقبل التفسير الميتافيزيقي بحكم معرفتي بشعر صلاح عبد الصبور وثقافاته والهموم الوجودية التي كانت تؤرقه ويجسدها شعره في آن .

لقد سبق لي أن أشرت إلى تأثر صلاح عبد الصبور العميق بشعر ت . إس . إليوت . وفي اعتقادي أن إليوت هو الذي قاد صلاح إلى الإعجاب مثله بالشعراء الميتافيزيقيين في الشعر الإنجليزي . والشعراء الميتافيزيقيون هم مجموعة من الشعراء الإنجليز في القرن السابع عشر، اشتركوا في الاهتمام

بالقضايا الميتافيزيقية وبالأساليب الخاصة بمعالجتها، يمتاز أسلوبهم بالعقلانية في المعالجة والصيغ غير المألوفة في التشبيه والمجاز، كما في تشبيه أندرو مارڤيل للروح بقطرة ندى، وقد تأثروا بالحركة الأفلاطونية كما فعل جون دن (١٥٧٢-١٦٣١) والحق أن عنوان قصيدة صلاح عبد الصبور « رسالة إلى سيدة طيبة » يذكرني بقصيدة أندرو مارڤيل (١٦٢١-١٦٧٨) «إلى سيدته الخجول » sih ot ssertsim yoc . وهي رسالة تتحدث عن الزمن ووطأته، وعربة الموت المجنحة التي تصلصل أجراسها وراءنا، كي ندرك أننا مطاردون في زمن يخاتلنا فيه الموت، ولذا لا يبقى أمامنا سوى أن نعب من اللذة بقدر ما نستطيع، قبل أن يدركنا الموت مسرع الخطو.

صحيح أن موضوع قصيدة أندرو مارڤيل في القرن السابع عشر مختلف عن الهم الذي يثقل قصيدة صلاح عبد الصبور، ولكن ميتافيزيقية الهم واحدة، وأسئلة المصير ملحة على القصيدة، وهو الأمر الذي يجعلني أجزم بتأثر صلاح بقصيدة مارڤيل، في دائرة تأثره بالشعر الإنجليزي بوجه عام، وتأثره بما كان يؤثره إليوت في تراثه بوجه خاص . وهذا هو السر في التجريد الذي تتميز به قصيدة صلاح عبد الصبور، والتنكير الذي نراه في العنوان . أعني أن « رسالة إلى سيدة طيبة » هو عنوان عام، يمكن أن يتجه إلى أية سيدة . والصفة (

طيبة) تؤمئ إلى البراءة وعدم المعرفة بالأسرار الميتافيزيقية التي تتكشف في نهاية القصيدة، أو لحظة تنويرها . أما عنوان قصيدة مارڤيل « إلى سيدته الخجول » والذي يحتمل معنى « إلى عشيقته الخجول » فهو عنوان ينبئ عما بعده من محاولة إزالة الخجل للدخول إلى عالم اللذة، والقصيدة في مجملها، خصوصاً في إلحاحها على قصر الزمن، إغواء للسيدة الخجول بمفارقة خجلها . أما قصيدة صلاح عبد الصبور فالأمر مختلف لأنها قصيدة معرفية، تسعى إلى تعريف كل السذج الأبرياء، حسني الطوية، بما لا يعرفونه عن الوجود الذي يحتويهم، والذي لا يعرفون فيه إلا ما يقع في دائرة حواسهم، أما ما بعد هذا الوجود فلم يسبق لهم التفكير لأنهم لم يعتادوا على ذلك . ولذلك فهي قصيدة إلى كل سيدة وكل رجل يقنع بما قسم له، ولا يشغل باله بما هو أبعد من ذلك، فالطيبة تقرن بين البراءة والسذاجة بهذا المعنى .

ويتبع ذلك العلاقة بالتراث، فالقصيدة تنطوي في أسطرها، خصوصاً الأخيرة، على نزعة أبيقورية، نجدها في رباعيات الخيام . أما في قصيدة صلاح عبد الصبور فالأمر مختلف، لأن قصيدته تفيد من فكرة إليوت عن التراث والموهبة الفردية، فهو يستوعب تراثه الإبداعي، ويأخذ منه فكرة التمثيل، لكنه يضيف إلى هذا التراث وعيه بالتراث الإنساني الذي يحتوي شعر إليوت، ويكتب في موازاته قصيدة تمثيل شعري، أراها

فريدة في نوعها، ثرية في أبعادها، رمزية في تقنيتها، كما أنها نموذج واضح على صياغة إليوت للعلاقة بين التراث والموهبة الفردية، ولكن من منظور صلاح عبد الصبور.

رابعاً :
ختام لا يخلو من حزن

صلاح عبد الصبور ومجلة فصول

خرجت مجلة «فصول» إلى النور بفضل صلاح عبد الصبور، وكانت له أفضال أخرى على الثقافة العربية، فكانت المجلة الأولى العربية المتخصصة في النقد الأدبي بمعناه العميق ومناهجه البحثية الجديدة . وكانت المجلة – كما أراد لها صلاح – مدفعية النقد الأدبي الثقيلة التي تهتم بالتنظير والتأصيل . وقد تشكلت هيئة تحرير المجلة الجديدة التي كانت الأولى من نوعها على النحو التالي : عز الدين إسماعيل رئيساً للتحرير، وصلاح فضل وجابر عصفور نائبين لرئيس التحرير . وتكررت اجتماعاتنا مع صلاح عبدالصبور في الهيئة، وانتهى بحثنا عن تسمية مناسبة إلى اختيار اسم «فصول» الذي كان من اقتراح صلاح عبدالصبور إن لم تخني الذاكرة . وكان سبب الاختيار يرجع – أولاً – إلى طبيعة المجلة، من حيث هي مجلة «فصلية» أردنا لها أن تصدر أربع مرات في السنة فحسب . وطافت بأذهاننا تسمية «الفصول» القديمة، ولكنها لم تدفعنا إلى التردد في إيثار كلمة «فصول» بالتنكير دلالة على توجه المجلة لأن تكون ربع سنوية .

وكان لابد أن نضفي على المجلة ما يشبه مظلة للحماية، تحول بين الانقضاض عليها من خصوم الجديد، وحزب أعداء النجاح، فاقترح عز الدين إسماعيل أو صلاح عبدالصبور، لا

أذكر الآن على سبيل التحديد، أن نجعل للمجلة مستشارين من المرضيّ عنهم على مستويات عديدة، وأن تكون أسماؤهم محترمة لدى أغلب فصائل الإخوة الأعداء في الثقافة المصرية، وأسفر بحثنا عن أسماء: زكي نجيب محمود، وسهير القلماوي، وشوقي ضيف، وعبدالحميد يونس، وعبدالقادر القط، ومجدي وهبة، ومصطفى سويف، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي. وتقرر كتابة هذه الأسماء بترتيب الحروف الهجائية على الصفحة الأولى، مواجهة أسماء هيئة التحرير.

واجتمعت هيئة التحرير مرات ومرات للإعداد، واستقر الأمر على أن يكون لكل عدد من المجلة موضوع خاص، واتفقنا على أن يكون موضوع العدد الأول مشكلات التراث. وبدأنا العمل بعد أن انضمت إلينا الصديقة اعتدال عثمان التي اقترحها صلاح عبدالصبور علينا، وكان معها الشاعر محمد أبو دومة الذي كان يعمل في الهيئة، جنباً إلى جنب سعيد المسيري المشرف الفني. وأخذنا في الاتصال بالكتّاب الذين تحمسوا للكتابة، واستطعنا جمع مقالات من شوقي ضيف وزكي نجيب محمود وفؤاد زكريا وشكري عياد وتمام حسان وإبراهيم عبدالرحمن وعز الدين فودة وغيرهم من الأسماء العديدة التي لم تتردد في الكتابة إلى المجلة الوليدة التي صدر عددها الأول بالفعل في أكتوبر سنة ١٩٨٠ مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات.

وقد أتـاح لي العمل في «فصول» أن أقترب من صلاح عبدالصبور على نحو لم يحدث من قبل، فأخذت ألقاه كل يوم تقريباً، وأتابع معه مشكلات التنفيذ التي لم تكن تنقطع . وكـان مكتبه باحة مفتوحة للكتّاب من كل الاتجاهات والأجيال . وبقدر اقترابي منه، ورؤيته حماستي للعمل عن قرب، أخذت علاقة الصداقة تزداد قوة إلى حد بعيد، الأمر الذي جعله حريصاً على تقديمي لكل المقرَّبين منه خارج دائرة الجمعية الأدبية المصرية الذين كنت أعرفهم بالفعل . وكان في ذلك ما أتاح لي مشاهدة تسامحه الفكري وإيمانه بالتنوع الخلاّق واحترامه لحق الاختلاف، فما أكثر من كان ينشر لهم من الكتّاب وهو أبعد ما يكون عن الاتفاق مع أفكارهم، وما أكثر الأعمال الإبداعية التي كان ينشرها، خصوصاً في الشعر، وهو يعلم أن أصحابها لا علاقة لهم بالشعر الحقيقي، وكنت أعاتبه في ذلك، وأجادله بنوع من الخشونة، لكنه كان يذكّرني دائماً أن هيئة الكتاب ليست ملكه شخصياً، وأنها ملك لجمهور الكتّاب وتتوجه إلى الشعب بكل طوائفه وفئاته، ومن ثم لابد أن تكون مجسّدة للتنوع والاختلاف، تاركة للقراء حرية الاختيار وتحديد القيمة .

ولن أنسى مواقف صلاح عبدالصبور في رعاية عملنا في مجلة «فصول» ودعمنا إلى أبعد حد، بل ترك أقصى درجات الحرية لنا، كي نصدر مجلة تعتز بها الثقافة العربية،

وتسهم بقوة في كسر أسوار العزلة القومية التي ظلت الثقافة الساداتية تعمل على تعزيزها . ومن الأحداث الطريفة التي لن أنساها أنني لم أهدأ في دعوة الكتَّاب إلى الكتابة، وظللت ألحّ على الجميع إلى أن تجمعت لدينا مادة ضخمة جداً في موضوع مشكلات التراث . وكان مستحيلاً أن تصدر هذه المادة في حجم مجلة عادية مثل مجلة «المجلة» أو «الكاتب» فضخامة المادة تجاوز العدد الممكن للصفحات إلى ما يزيد على ستمائة أو سبعمائة صفحة . وعرف صلاح عبدالصبور بالأمر، فأخبرنا أنه لا مفر من الاختصار القاسي، والاكتفاء بما يجعل المجلة في حدودو مائتي صفحة . وتقبَّل أستاذي عز الدين هذا الحل الذي وجده معقولاً. ولكن لم أستطع تقبّل هذا الحل، خصوصاً بعد أن بذلت أقصى جهدي لإقناع الناس بالكتابة، وبعد أن حلمت أن تكون «فصول» نموذجاً استثنائياً غير مسبوق . وانتهى نقاشنا في المجلة بأن تركنا عز الدين إسماعيل وذهب إلى منزله، ولحق به صلاح فضل الذي كان قد أخذ يستعد للسفر إلى مدريد للعمل مستشاراً ثقافياً في إسبانيا . وبقيت وحدي مع المشرف الفني، وأخذنا نبحث عن مخرج، وفجأة ذكر لي أن المجلات تطبع عادة على قطع بعينه، هو «ربع جاير»، وأن الزائد على الحجم يتم قصه، فقلت له : وماذا يحدث إذا لم نقص كل هذا الكم الذي يقص عادة؟ قال لي: يصبح قطع المجلة كبيراً غير عادي . وسألته : وهل تحتمل

الصفحات مادة أكبر؟ فأجابني بالإيجاب، مؤكداً أن الصفحة في هذه الحالة تحتمل ضعف المادة المعتادة في المجلات التي نعرفها . وعندئذ، خطرت لي فكرة أن نجعل من قطع المجلة كبيراً على نحو استثنائي، فنحقق صفة التفرد والسبق، ونضم كل المقالات التي كان يمكن أن تحذف . وأعجبت الفكرة الصديق سعيد المسيري ولكنه حذَّرني من أن عدد الصفحات مع ذلك سيظل في حدود أربعمائة صفحة، والحد الأقصى المسموح لنا ما بين مائتين ومائتين وخمسين صفحة .

وأخذت سعيد المسيري إلى صلاح فضل في منزله، وأقنعته بالفكرة التي تحمَّس لها، وذهبنا معاً إلى عز الدين إسماعيل الذي اقتنع بالفكرة، لكنه ظل على اتفاقه مع صلاح حول عدد الصفحات، فقلت له دع صلاح لنا . وذهبت مع صلاح فضل رأساً إلى منزل صلاح عبدالصبور الذي قابلنا مندهشاً، خصوصاً بعد أن طلبنا من زوجته رحمها الله أن توقظه من نومة ما بعد الغذاء، وبادرته بالحل الذي وصلنا إليه، فابتسم وقال : ولكن يبقى عدد الصفحات والتكلفة المالية الكبيرة التي ستترتب على زيادة عدد الصفحات عن الحجم المقرر، فقلت له إنني وصلاح فضل على استعداد للعمل مجاناً دون مقابل لتغطية التكلفة، وكلنا ثقة أن عز الدين إسماعيل سيفعل ما نفعل، فضحك من أعماقه، وخاطبني بحنو قائلاً: وهل تظن أن مرتباتكم تفعل شيئاً إزاء هذه التكلفة؟ فقلت له

بحماسة تحقيق حلم المجلة : لابد أن تقبل هذا الحل، وإلا لن أتركك تكمل نومك، ولن نفارق بيتك إلا بعد الموافقة . فضحك من قلبه، وبدا أن حماستنا الصادقة انتقلت إليه، فقال : اذهبا وافعلا ما تريدان، وسأحاول أن أجد حلاً للتكلفة المالية .

وهكذا، خرجت مجلة «فصول» بحجمها غير المعتاد الذين ظنه الكثيرون تجديداً، واقتربت صفحات العدد الأول من أربعمائة صفحة، وكان لظهور المجلة من الآثار ما يخرج عن إطار هذه الذكريات . وأخذت أعدادها الأولى تتتابع في نجاح غير مسبوق، ونجحت في كسر العزلة القومية، فاجتذبت الأقلام العربية الشابة التي أصبحت أعلاماً مرموقة بعد ذلك . ولولا هذه الروح التي أبداها صلاح عبدالصبور ما استمرت المجلة إلى عددها الرابع الذي حمل مرثيته بعد أن مات بين أيدينا نحن الذين أحببناه .

واحة صلاح عبد الصبور

كانت هناك واحة دافئة يفر إليها صلاح عبد الصبور مساء كل ثلاثاء، هي مكتب الصديق العزيز – رفيق تلمذته وعمره – فاروق خورشيد، خصوصاً بعد أن أغلقت الجمعية الأدبية المصرية أبواب مقرها الأخير في شارع عرابي، فانتقلت لقاءات أعضائها الأصلاء إلى مكتب فاروق خورشيد. وتعودنا أن نراه في هذا المكتب كل مساء، محاطاً بهالة الحب من رفاق عمره : عز الدين إسماعيل وشكري عياد ومصطفى مندور وعوني عبدالرؤوف وأحمد كمال زكي وحسين نصار وعبدالرحمن فهمي وغيرهم من رفاق الحلم وأبناء الجيل الواحد. وكان يحضر هذا اللقاء عبدالقادر القط الذي كان أسنّ منهم. أما الشباب فكان يمثله حسن توفيق وأمل دنقل وجابر عصفور وأحمد مرسي ونصار عبدالله وغيرهم من الأجيال الجديدة التي انجذبت إلى التوجهات العامة للجمعية الأدبية المصرية فكرياً وإبداعياً وسياسياً فيما أحسب.

وكان ذلك يرجع إلى أن أعضاء الجمعية – وعلى رأسهم صلاح – مثّلوا الوسط الذهبي في التيارات الثقافية التي كانت تموج بها السبعينيات، فأغلبهم بدأ متعاطفاً مع اليسار، متأثراً بالماركسية، على نحو ما فعل صلاح عبدالصبور نفسه، ولكنهم لم يحتملوا الصرامة الشيوعية والتطرف في الممارسة،

فأبعدتهم عنها مواقفهم الطبقية وغلبة الميراث الليبرالي الذي تربوا عليه، فظلوا على يسار الليبرالية في مجملهم، بعيدين عن التطرف اليساري وعن التطرف اليميني في الوقت نفسه. وكان يوازي ذلك نزعتهم الإنسانية التي جعلت صلاح – مثلاً – ينفتح على الوجود، ومنها إلى كل الفلسفات التي تعلي من شأن الإنسان، أو تجعله محوراً للوجود أو الكون . وكان ذلك بعد عروج على نيتشه وشوبنهور والتزود منهما بما يؤكد التشاؤم، ولكن ما لا يتناقض والإيمان بالإنسان . ولم يكن الانتماء القومي لأعضاء الجمعية يتناقض مع وعيهم بمصريتهم، فظلوا في الوسط ما بين غلاة القوميين الذين ينكرون جذورهم الإقليمية، وغلاة الإقليميين الذين يتحدثون عن نقاء شبه عرقي في ثقافاتهم المحلية . ولعل الاهتمام بالأدب الشعبي علامة على هذه الوسطية التي أزالت الحاجز ما بين الإقليمي والقومي في وحدة المأثورات الشعبية التي كانت موازية لوحدة الثقافة العربية . وبالقدر نفسه، كان الغالب على أعضاء الجمعية الأدبية المصرية الوسطية الأدبية المتحررة، والمتميزة بتسامحها، فكانوا إجمالاً مع الجديد في الشعر، لكن ليس إلى المدى الذي يدفعهم إلى تبنّي قصيدة النثر أو القصيدة النثرية كما كان يسميها صلاح عبدالصبور، فرأوا فيها تطرفاً لا يقل تعصباً عن تطرف المتحمسين للقصيدة العمودية، أولئك الذين فقدوا القدرة على تلمّس نبض

العصر . لكن هذه الوسطية لم تكن تقف موقف العداء حتى من قصيدة النثر، فقد كانت روح التسامح تغلب على صلاح عبدالصبور والقريبين منه، كما كانت هذه الروح تتسع آفاقها الرحيبة لتتقبل التجديد في أشكال القصة والرواية والمسرحية ما ظل هذا التجديد محافظاً على النزعة العقلانية التي كانت أثيرة عند الجميع . وكان من الطبيعي – مع غلبة الوسطية المتحررة – أن يتناقص أغلب أعضاء الجمعية مع التوجهات السياسية للنظام الساداتي، وظلوا رافضين تحالفه مع الإخوان المسلمين، مستريبين في تحوله العنيف إلى الولايات المتحدة، رافضين اندفاعه إلى سلام غير عادل مع إسرائيل، وتشجيعه النعرة المصرية الإقليمية التي لم تثمر سوى عزلة مصر عن محيطها العربي .

وبقدر ماكانت هذه الوسطية السمحة تجذب أمثالي إلى الجمعية الأدبية المصرية، حيث وجدتُ الرعاية والتشجيع، وأفدت أعظم الإفادة ممن سبقني، كانت هذه الوسطية نفسها هي سر استمرار الرابطة الحميمة التي ظلت تجمع بين أصدقاء عمر لعقود متتابعة دون خلل . وقد ظل فاروق خورشيد يقوم بدور القوة الفاعلة في التنظيم والتجميع، خصوصاً بعد أن أطاح به انقلاب مايو الساداتي من منصب مدير إذاعة الشعب الذي كان يشغله، كما ظل صلاح عبدالصبور الصوت الإبداعي الأول بلا منافس في مجال الشعر، كما ظل عز الدين

إسماعيل الصوت الموازى نقدياً، الصوت الذي كان يدفع صلاح إلى تسمية صاحبه «الناقد جهير الصوت». وبالطبع، كان عبدالغفار مكاوي يكمل الصورة في العلاقة بالأدب العالمي، بينما كان حسين نصار يكملها في البعد التراثي، ومحمود ذهني يكملها مع فاروق خورشيد في الاهتمام بالتراث الشعبي، وعبدالرحمن فهمي في دنيا القصة، مع أحمد كمال زكي الذي نحا منحى قريباً من المنحى الأسطوري في النقد، وذلك على نحو دعم بنية التنوع الخلاق التي كان صلاح عبدالصبور مركزها ومحورها الأساسي .

وكانت متعتي الخاصة في الجمعية الأدبية المصرية تصل إلى ذروتها عندما يعتدل مزاج صلاح عبدالصبور الشعري، ويغلبه الشعر على أمره، فيدفعه إلى إلقاء قصائده علينا، والاندماج في ذلك إلى درجة تشبه درجة الفناء في أحوال الصوفية . وكنا نطلب النوال، وكان يحب العطاء فيلقي من الذاكرة قصائده التي كانت تحيط بنا، فتندى العيون ويلمع فيها الحنين إلى فردوس مستعاد، أو تنفر العروق وتمتلئ الملامح بالأسى أو الغضب حسب مدارات القصائد وعوالمها. أما الحوار الثقافي، فكان صلاح فارساً لا نظير له، حدوسه تفتح آفاقاً مغلقة، ونظراته الباهرة لا تقل جذباً للعقول عن معارفه المذهلة .

وكان الحوار يبدأ وينتهي بأزمة النقد في أحوال كثيرة،

خصوصاً مع نهاية السبعينيات، وكان صلاح عبدالصبور يحدّثنا عن حلم قديم له، سمعته منه حين كان رئيساً لتحرير «الكاتب» ، حلم أن توجد مجلة نقدية متخصصة، تؤدي دور المدفعية الثقيلة في الحياة النقدية، فتتولى تأصيل المفاهيم، وتقديم المدارس والنظريات تقديماً عميقاً أصيلاً، وتفتح أبواب الحوار بين المدارس النقدية المختلفة، وتجعل من المعاصرة الوجه الآخر من الأصالة، فتصل الحاضر الأدبي بتراثه، كما تصل الحاضر بموازياته على امتداد الدنيا بأسرها .

وقد أكدت رئاسة صلاح لهيئة الكتاب هذا الحلم في داخله، فأخرجته من حيز الحلم إلى أرض الواقع . وعرض صلاح على صديقه عز الدين إسماعيل أن يرأس تحرير هذه المجلة التي لابد أن تكون فصلية، كما عرض عليّ – بترحيب من عز الدين إسماعيل – أن أعاون في تحرير هذه المجلة . وتتابعت اللقاءات والحوارات التي ضمت صلاح فضل الذي كان قد عاد من الخارج، ونشر كتابيه المهمين عن «النظرية البنائية» سنة ١٩٧٨ عن مكتبة الأنجلو المصرية و«منهج الواقعية في الإبداع الأدبي» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨.

أغسطس ١٩٨١

لا أزال أذكر أيام شهر أغسطس سنة ١٩٨١. كانت حدة الهجوم المباشر على صلاح عبدالصبور، بسبب عدم استقالته من رئاسة هيئة الكتاب احتجاجاً على اشتراك إسرائيل في معرض الكتاب، قد أخذت في التراجع مع مضي الأشهر، لكنها تركت مرارة حائمة في المناخ المحيط بهيئة الكتاب، كما خلفت جرحاً غائراً في وجدان صلاح عبدالصبور الذي فوجئ بحدة الهجوم عليه ممن حسبهم أصدقاءه، ذلك على الرغم من أنه بذل جهداً مضنياً طوال أيام المعرض العاصفة لتخفيف الصدام بين أجهزة الأمن والمتظاهرين، وسعى أكثر من مرة إلى فض الاشتباك حماية للشباب الذين كان متعاطفاً معهم، والذين كانت ثورتهم عليه تزيد من حدة توتره بين الالتزام بحدود الوظيفة والثورة عليها أو الاستقالة منها . ولعله لم يستقل من منصبه لإدراكه أن الاستقالة ما كانت توقف ما سبق أن قررته الدولة، ولعله آثر السلامة على الصدام المباشر مع السلطة الساداتية التي كانت مستعدة للبطش بالمخالفين لها أو الخارجين عليها، فانطوى على أحزانه الجديدة، وأضافها إلى حزنه الثقيل الذي أطبق على شعره كأنه مصفدين في السعير.

وكنت أشرف، وحدي، في أيام أغسطس الخانقة من عام ١٩٨١ ، على طباعة العدد الرابع من مجلة «فصول» الذي كان من المفترض أن يكون قد صدر في شهر يوليو حسب موعده . ولكن مقدم رمضان، وتراخي عمال المطابع، ومتاعب التصحيح، كلها عاقت المجلة عن الصدور في موعدها المحدد، وأجبرتنا على تأخير الصدور أسبوعين أو ثلاثة . كان رئيس التحرير عز الدين إسماعيل مسافراً إلى ألمانيا، خصوصاً بعد أن اطمأن إلى اكتمال مقالات العدد، وكتب افتتاحيته التي كان يكتبها لكل عدد تحت عنوان «أما قبل». أما الصديق صلاح فضل زميلي الذي كان مثلي نائباً لرئيس التحرير فقد غادرنا عقب صدور العدد الأول إلى مدريد للعمل مستشاراً ثقافياً، وظهر العدد الثاني يحمل اسمه – فوق اسمي حسب الأقدمية في الدرجة الأكاديمية – لأنه اشترك معنا في التخطيط له، أما العدد الثالث فلم يحمل اسمه، وانفردت وحدي بمنصب نائب رئيس التحرير، بعد أن استعنا بالصديق سامي خشبة للعمل مديراً للتحرير .

وكنت أذهب إلى مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب على كورنيش النيل في رملة بولاق يومياً، وأتعارك كل صباح مع عمال المطابع لكي يصدر العدد الرابع من «فصول» بأسرع وقت، وأن لا يتأخر أكثر مما تأخر، وكنت أمرّ على مكتب صلاح عبدالصبور يومياً، فقد كان المكتب يقع في الدور الأول

من المبنى، في منتصف الطريق ما بين مكتب «فصول» الذي لا يزال كما هو في الدور الثاني والبدروم الذي كان يقود إلى المطابع : وكنت كلما واجهت مشكلة البيروقراطية الإدارية، أو أضيق ذرعاً ببطء العمل، أذهب إلى صلاح الذي توثقت علاقتي به على نحو غير مسبوق طوال السنة التي عملتها إلى جواره، والتي جعلتني ازداد قرباً إليه ومعرفة به بحكم اللقاء اليومي الحميم .

ومضى العمل في «فصول» بمشكلاته المعتادة، لم يكن يقطعه إلا التعليق على الأخبار، أو الاستماع إلى الشائعات، أو مناقشة بعض القضايا الأدبية الصغيرة التي كانت تظهر على السطح الساكن للحياة الأدبية كالفقاقيع التي سرعان ما تختفي . ومن هذه القضايا ما حاول البعض إثارته من ضرورة العودة إلى نظام «إمارة الشعر» أو «عمادة الشعر» – قياساً على عمادة الأدب التي منحت صفتها لطه حسين «عميد الأدب العربي» أيام صدامه مع حكومة صدقي باشا في مطلع الثلاثينيات، وقياساً على تنصيب شوقي أميراً للشعر في العشرينيات . واقترح البعض تنصيب صلاح عبدالصبور أميراً للشعر، ربما رداً على الهجوم الذي انصب عليه من بعض الأصوات العربية . ولكن صلاح نبذ هذه الفكرة، وسخر منها، ولم يكف عن التنكيت على أصحابها في الجلسات التي كانت تضمنا .

ولكن سخريته لم تكن تخلو من مرارة متصاعدة، طوال الأشهر المتتابعة من عام ١٩٨١ ، فقد أخذ يضيق بقيود منصبه وأعباء الالتزامات التي كان يضيفها إليها منصور حسن وزير الثقافة في ذلك الوقت، ويتحدث كثيراً عن رغبته في التحرر من الالتزامات الوظيفية، مؤكداً أن حياته أصبحت نثراً سخيفاً دفع الشعر إلى الفرار، وأصاب ينبوع الإبداع بالجفاف . وكان يحدثني في الأشهر الثلاثة الأخيرة السابقة على موته المأساوي عن مشروع للذهاب إلى إحدى جامعات الولايات المتحدة للعمل أستاذاً زائراً لتدريس الأدب العربي، ولكن المشروع فيما يبدو تعثرت خطواته، أو تأخرت، فظل يعاني من جهامة الروتين الوظيفي، ومن غلظ الحياة اليومية التي كانت تصيبه بالإحباط .

وكان يزيد من هذا الإحباط توتر المناخ السياسي الذي أصبح مشحوناً بالعنف . وكان الصدام يتصاعد بين نظام السادات وحلفائه الجدد من الجماعات الإسلامية الذين استعان بهم للقضاء على قوى المعارضة الناصرية والقومية واليسارية، فانقلبوا عليه، ودخل معهم في الصراع الذي لم ينته باغتياله بعد مرور شهرين فحسب من موت صلاح عبدالصبور . وكان خطاب التأسلم السياسي يزداد ارتفاعاً وتأثيرا، خصوصاً بعد قيام الثورة الإيرانية التي أطاحت بالشاه، وأعلنت الجمهورية الإسلامية في يناير سنة ١٩٧٩ ، وذلك

جنباً إلى جنب تصاعد نبرة العداء للولايات المتحدة الأمريكية التي تحالف السادات معها ضد الاتحاد السوفييتي . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تقع أحداث تنذر بفتنة دينية بين المسلمين والأقباط، على نحو ما حدث في «الزاوية الحمراء» وغيرها . وأخذ خطاب التأسلم السياسي يتصاعد، جنباً إلى جنب خطاب المعارضة من القوى السياسية المناقضة. وفي الوقت نفسه، كان النفور من تنازلات السادات التي وصلت إلى ذروتها بتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد في سبتمبر ١٩٧٨ ، الأمر الذي تبعه تعليق عضوية مصر في جامعة الدول العربية في مارس ١٩٧٩ ، وتزايد المعارضة السياسية الداخلية للسادات من الاتجاهات القومية والناصرية واليسارية على السواء . وازداد التوتر بتسارع إيقاع الصدام بين نظام السادات وجماعات التأسلم السياسي، وذلك على نحو غير مسبوق أخذ ينذر بمخاطر غير عادية .

هكذا، كان مقدم الأول من أغسطس سنة ١٩٨١ ، ثقيلاً، مستفزاً، مشبعاً بالحرارة والرطوبة والتوتر والترقب والترصد في آن . وكنت أتطلع إلى الانتهاء من طبع «فصول» مع نهاية الأسبوع الثاني من الشهر، والانطلاق بعد ذلك إلى عطلة للراحة من عناء كل شيء، أو على الأقل التفرغ لقراءة ما أريد . وكنت قد فرغت من إعداد بحث عن «أقنعة الشعر المعاصر» في العدد الذي دارت به المطبعة، وأخذه صلاح لقراءته، ولم

يشعر بالغيرة لأن الموضوع كله عن شعر أدونيس، مع إشارات ثانوية إلى غير أدونيس من الشعراء الذين استخدموا القناع في القصيدة، أو قصيدة القناع بعبارة أكثر دقة . وحدثني صلاح كثيراً عن رأيه في شعر أدونيس، سواء فيما كان يرفضه في شعر أدونيس، وما كان يستحسنه من هذا الشعر . وأذكر أنه حدثني طويلاً عن استعارات أدونيس، ونحن خارجين من مبنى هيئة الكتاب، وقال لي : إن أهم ميزة يراها في شعر أدونيس هي أنه منجم استعارات غنيّ إلى أبعد حد، وأن ثراء المنجم الاستعاري في شعر أدونيس لا يكاد يوجد عند شاعر غيره . وأذكر أننا توقفنا كثيراً على درجات مدخل الهيئة لكي يشرح لي فكرته، خصوصاً بعد أن دفعته إلى المزيد من الاستفاضة في الحديث، بعد أن ذكّرته بما قاله أرسطو في كتابه «فن الشعر» من أن الاستعارة هي آية الموهبة الطبيعية وعلامتها، وأن كثرة الاستعارات الجديدة والحية هي مؤشر على حضور درجة عالية من الشعرية الاستثنائية .

وافترقنا إلى لقاء في اليوم الثاني، وجاء اليوم التالي بمزيد من العمل الذي لم ينقطع إلا باستدعائه لي، فذهبت إليه في مكتبه . وهناك، وجدت أحمد عبدالمعطي حجازي الذي قد عَرَّفني عليه قبل ذلك بأيام، ولم أكن أعرف أحمد عبد المعطي حجازي معرفة شخصية قبل ذلك، فلم أختلط برموز الحياة الأدبية المصرية اختلاطاً حميماً إلا في السنوات الحرجة التي

دفعت حجازي إلى الهجرة وإيثار المنفى الباريسي الاختياري على البطش الساداتي غير الاختياري. وكان حجازي قادماً في عطلة استكشافية قطع بها إقامته في منفاه الاختياري في باريس، حيث كان محسوباً على المعارضين للنظام الساداتي، ومعادياً لسياساته، الأمر الذي أدى إلى الهجرة الثقافية الكبيرة التي فرضها نظام السادات على الكثيرين من المثقفين المصريين الذين ضاق بمعارضتهم له، كما ضاقوا بعدائه لاتجاهاتهم وتحرشاته، وأجهزته القمعية بهم. وسعدت بمعرفة حجازي الذي لم أكن أعرفه شخصياً من قبل، وفرحت بزيارته لنا في مجلة «فصول» التي سعد بها كثيراً، كما سعد بها كل المثقفين الحقيقيين في ذلك الوقت. وجلست إلى أحمد حجازي وصلاح عبدالصبور نتحدث عن الشعر والشعراء، ربما بمناسبة أن عدد «فصول» الرابع الذي أوشك أن يفرغ منه عمال المطبعة كان عن الشعر المعاصر. وانضم إلى المجلس قادمون لزيارة صلاح، فتشعب الحديث، وظل ممتداً إلى أن تركت مجلسهم لأعود إلى المطبعة لأتأكد من انتظام العمل في الطباعة.

ومر يومان أو ثلاثة، لا أذكر الآن على وجه التحديد، وكانت المطابع تدور بالملزمة الأخيرة من المجلة، لكن حدث خطأ أزعجني أثناء الطبع، وكان لابد من الشكوى إلى رئيس الهيئة كي لا يتكرر الخطأ، فذهبت إلى مكتب صلاح منفعلاً،

ثائراً، أشكو إليه تكاسل المطابع وإهمال بعض موظفيها . وتقبل ثورتي باسماً، وحدثني عن «زكاة البدن» التي ذكرها بعض الفقهاء، شارحاً لي أن المثقف المعاصر لابد أن يؤدي هذه في العمل الثقافي، وأن عنت العمل وإرهاق البيروقراطية ومحاربة ذلك هي الوجه الآخر من تحمل الهجوم الظالم، وغيره من الهموم التي لابد أن نواجهها بوصفنا مثقفين . ولم ينته من كلامه إلا بعد أن ذهب غضبي وتبدد انفعالي . وقدِم أحمد حجازي أثناء ذلك، فتلقاه هاشاً باشاً، وأخبره حجازي بأن عيد ميلاد ابنته اليوم، وأنه سيحتفل به مع الأسرة في المساء وبما أن صلاح وأسرته امتداد للأسرة فلابد من حضوره مع أسرته . وتكرَّم حجازي بدعوتي معهم، وكتب لي عنوان بيته الذي ذهبت إليه في ذلك المساء الذي لا ينسى من أغسطس للمرة الأولى في حياتي، ولم يتركنا حجازي إلا بعد أن تأكد من حضورنا . وبعد انتهاء العمل فارقنا صلاح على أن ألقاه في المساء في بيت حجازي، وانصرف هو إلى مبنى التليفزيون لتسجيل برنامج شارك فيه، ولم يكن يعلم هو ولا الذين سجلوا معه أو له أنها المرة الأخيرة للقائه في مبنى التلفزيون المطل على النيل .

سهرة مشؤومة

ذهبت إلى منزل أحمد حجازي بالفعل في مساء الرابع عشر من أغسطس سنة ١٩٨١. كانت وقدة الحرارة قد خفتت، لكن آثارها لم تغادر الهواء تماماً، فظلت كالرطوبة الباقية عالقة بالنسمات الواهنة التي كنا نرجو مقدمها سدى . وكان في حجرة «الصالون» في شقة حجازي التي تقع في الدور الخامس، وبعد سلالم مرهقة، صلاح وزوجه المرحومة سميحة غالب، والعزيز أمل دنقل وزوجه عبلة الرويني، والأستاذ بهجت عثمان، رسام الكاريكاتير الذي عرفني به حجازي بوصفه صديقاً قديماً له ولصلاح معاً، حين كانا يعملان في دار روزاليوسف، وكان بهجت الرسام زميلهما في العمل، وصديقهما في سهرات خارج العمل . وكانت تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها بهجت عثمان عليه رحمة الله .

وكان بهجت عثمان فناناً متميزاً برسومه الكاريكاتيرية التي كان ينشرها في جريدة «الأهالي» لسان حال التجمعات اليسارية التي أزعجت السادات، فاضطر إلى إغلاقها في الوقت الذي أطلق العنان لمجلات ومطبوعات القوى المعادية للشعارات القومية المرتبطة بالوحدة والحرية والاشتراكية . وكان بهجت نجم الحركة الشيوعية المصرية في فن الكاريكاتير، حيث برع في السخرية اللاذعة من النظام الساداتي، وتبني مصالح

الفقراء، أو مصالح الشعب الذي كان يئن من كوارث الانفتاح الاقتصادي المتسيب، «بهجاتوس» أضف إلى ذلك أنه هو الذي رسم الرسوم الداخلية لديوان صلاح الثاني «أقول لكم». ولم أتوقع أنه يمكن أن يتسم بما يتسم به الأصوليون من اليساريين، أولئك الذين سرعان ما يندفعون إلى اتهام المخالفين في وطنيتهم، كما لو كانوا يريدون استئصالهم من الوجود، في عنف رفضهم لأي شكل من أشكال الاختلاف معهم . لم أتوقع ذلك، فقد بدا لي بهجت عثمان شخصاً ودوداً، سعيداً بلقائه مع صديقه القديم صلاح عبدالصبور . وقلت لنفسي : محتمل أن صداقتهما ترجع إلى وقت اتصال صلاح بالماركسية عن طريق بعض المثقفين اليساريين، وذلك قبل تحوله عن الماركسية بوصفها انتماء فكرياً .

وأخذت السهرة مجراها المعتاد من الأحاديث والمشروبات، وعرجت على الذكريات المشتركة التي جمعت بين صلاح وحجازي وبهجت في «صباح الخير» و«روزاليوسف» حيث عمل صلاح محرراً طوال النصف الثاني من الخمسينيات، ولحق به حجازي، إلى أن ترك صلاح «مؤسسة روزاليوسف» ليعمل في جريدة «الأهرام» إلى جانب لويس عوض الذي كان مستشاراً أدبياً لمؤسسة الأهرام في الستينيات . ولم يقطع تداعي الذكريات سوى ارتفاع إحساسنا بالحر، الأمر الذي فرض على حجازي اقتراح أن نجلس في «بلكونة» الحجرة

المجاورة لنقترب من مجرى الهواء . وخرجنا من الغرفة، وجلسنا في «البلكونة» التي احتل صلاح وحجازي طرفاً منها في مواجهة بهجت الذي جلس إلى جواره أمل ثم عبلة، وكنت أجلس إلى جوار الباب . ودار الحوار مرة أخرى، منجذباً إلى الحياة التي نحياها، وإلى ما نعانيه من سياسة الانفتاح الاقتصادي التي فتحت أبواب الفساد على مصراعيها . وكان عبدالرحمن الأبنودي في ذلك الوقت أصدر ديوانه «المشروع والممنوع» وسجّل أغلب قصائده – إن لم يكن كلها – على شرائط، تولّت توزيعها زوجه – في ذلك الوقت – الفنانة عطيات الأبنودي . وكان أمل قد حصل على أحد هذه الشرائط من الأبنودي، وطلب منا الاستماع إليها، فأحضر حجازي جهاز تسجيل، ووضع فيه الشريط الذي أخذنا ننصت إليه، وانطلق صوت الأبنودي يقول في قصيدته «سوق العصر».

هذا أوان الأونطة
والفهلوه والشنطة
تعرف تقول : جود نايت
وتفتح السمسونايت
وتبتسم بالدولار؟
تقفل بيبان الوطن وتقول بتفتحها؟
وترمي مفتاحها؟
وتبيع في أمك وأبوك؟

وكانت قصيدة الأبنودي صريحة، جارحة، مؤلمة في كشفها أوجه الفساد الجديد وتعريته وإدانته في الوقت نفسه . وكان صوت عبدالرحمن لا يجسِّد أحزان البسطاء من أبناء الشعب الذين طحنتهم سياسة الانفتاح فحسب، بل يجسِّد في الوقت نفسه الغضب المكتوم في نفوس المثقفين المحزونين، أولئك الذين أرهقهم الشر الذي استولى في ملكوت الله، وعذاب السؤال عن السبب الذي أدى إلى أن يتغلغل في وادينا الطيب هذا القدر من السفلة والأوغاد . وأحسبني انتبهت في سياق غضب الاحتجاج الذي شحنتنا به القصيدة إلى أن محوراً أساسياً من محاورها يدور حول التراجع في مستوياته المتعددة، منها تراجع الدولة عن شعاراتها التي ظلت ترفرف كالأحلام معلنة رايات الوحدة والحرية والاشتراكية، وتخليها عن هذه الشعارات كلها، واستبدالها الانقسام بالوحدة، والقمع بالحرية والظلم الاجتماعي بالعدل الاجتماعي . ومنها تراجع المثقفين عن مواقفهم ومواقعهم المعلنة خلال العهد الناصري، وتخليهم عن التزاماتهم القديمة، وانحرافهم نتيجة الضغوط الجديدة التي ارتبطت بغواية الدولارات التي أخذت تلوح في الأفق كالوهم، منذ زيارة نيكسون الشهيرة التي كانت بداية «الطوفان الجديد» الذي تتحدث عنه القصيدة . ومضينا نستمع إلى بقية القصيدة ووصلنا إلى المقطع الذي يقول :

ما احناش في زمن الشعب

ما احناش جسد واحد
ولا احناش لون
ولا مواجهين بنادقنا الغلط في الكون
ولا بندخل صعب
أخطف وفرّ
بلا شعب بلا غيره
إن كان هو يقر إحنا نقر
وابقى واضح زى ابتسامة السر

وعقب صلاح على المقطع بقوله : صحيح شعب يستحق ما يجري له، مادام يسكت على سارقيه، ومادام لصوصه مطمئنين إلى أنه لا يمكن أن يقرّ، أو يتمرد . ولم يكد يفرغ من جملته حتى اندفع بهجت عثمان منفعلاً، وكيف يُقِرّ الشعب يا صلاح ومثقفوه خانوه وباعوه . باغتت حملة بهجت صلاح، وبدا كما لو كانت الجملة أثارت ما كان مكبوتاً داخله، فانطلق سائلاً بهجت عما يقصده بالمثقفين الذين باعوا، فاندفع بهجت في غلظة قائلاً : أقصد أمثالك يا صلاح من الذين باعوا قضيتهم بملاليم : واحتقن وجه صلاح الذي ردّ غاضباً على زميله القديم، مؤكداً أنه لم يبع، ولم يتخل عن موقف اتخذه، واحتدم في التعليق على بهجت الذي بدا كما لو كان اندفع إلى النطق بجملة ما كان ينبغي قولها . وتدخلت لتهدئة الجو معلناً أننا ما جئنا للعراك السياسي، كما تدخل حجازي

بتذكيرنا بعيد ميلاد ابنته . وسكت صلاح متألماً من الموقف، كما ظل أمل على صمته مع زوجه التي ظلت ترقب دون تعليق. وهدأنا قليلاً، محاولين تجاوز الموقف، فقد تعودنا لغة الاتهام المتبادلة بين المثقفين بلا وجه حق في كثير من الأحوال، وبررناها فيما بين أنفسنا بأنها حوار المقتولين القتلة، خصوصاً في زمن لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله . وكنت، ولا أزال، أرى في ظاهرة عنف الخطاب المتبادل بين المثقفين نوعاً من التعبير عن القمع الواقع على الجميع، ولا يزال رأيي أن القمع معدٍ، وأنه يقع على المقموع فينتقل منه إلى أشباهه الذين يمارس عليهم المقموع قمعه، تعبيراً عن عجزه عن رده على قامعه الأصلي، فيبدو الأمر كما لو كان القمع ينعكس على المقموع الذي يغدو كالمرآة التي تعيد إرسال القمع الواقع إليها إلى الغير . وكنا جميعاً نعاني وطأة نظام فاسد، وكان ضيقنا بالنظام يدفعنا إلى الضيق بأنفسنا ومن حولنا، فتبادل العداء والعنف، بدل توحيد جهودنا لتوجيه عدائنا وعنفنا إلى أصل الداء والعلة .

وأتصور أن هذا هو السبب الذي لم يدفعنا في تلك الجلسة إلى تعنيف بهجت على ما قال، أو زجره على نحو صارم، فقد كنا جميعاً موجوعين، وكنا جميعاً ننفث غضبنا من أنفسنا في أنفسنا ومن نحبهم في الوقت نفسه . لكن اللعنة على هذا النوع القاتل من وجع العنف الذي يدفعنا إلى تمزيق أنفسنا،

فنبدو ساديين أو مازوكيين على نحو غير إنساني، إنه ليس وجهاً في الحقيقة، وإنما هو آفة كريهة وجرثومة قاتلة لم يخل منها خطاب المثقفين إلى اليوم، خصوصاً خطاب الأصوليين من الشيوعيين الذين يشبهون أقرانهم من الأصوليين الذين يرفعون شعارات الدين . هؤلاء يغتالون بالكلمات القاتلة التي تغرس تهم الخيانة والعمالة والتنازل والمهادنة والبيع للسلطة كالخنجر في قلوب الشرفاء المختلفين في الرأي أو الموقف، وأولئك يغتالون بكلمات من الجنس نفسه لتهم الكفر والإلحاد والانحراف والضلال الذي يحرم المتهم به من راحة الدنيا ونعيم الآخرة . ولذلك شعرت – إزاء بهجت عثمان – بالنفور الذي لا أزال أشعر به من كل من ممارسي الاتهام المجاني، ومن كل مشعوذي الأفكار الذين يتخيلون أنفسهم الأنقى، والأصوب والأكمل، وغيرهم المخالفين لهم من الخونة والعملاء . ولم أتوجه بكلمة واحدة إلى بهجت بعد ذلك، وحرصت على تجنبه بعد ذلك طوال حياتي، فلم أغفر له ولا لغيره إلى اليوم هذا العنف المجاني في استخدام الكلمات القاتلة الحمقاء .

ويبدو أنه شعر بأن ما يدور في داخلي يدور في داخل غيري، فجلس صامتاً تماماً، ملامحه تشي بندم يندفع من قلبه إلى وجهه . ولم يفتني ملاحظة ذلك رغم أن مجرى الحديث اتجه وجهة أخرى، سعينا – حجازي وأمل وأنا – إلى

دفعها بعيداً عن لحظة التوتر التي ظلت معلقة في الفضاء كحد المقصلة . وكدنا ننجح في البعد عن اللحظة المدمرة، ولكننا عدنا إليها رغماً عنا جميعاً بعد دقائق، فقد كانت زوج صلاح المرحومة سميحة غالب في الغرفة المجاورة مع سهير عبدالفتاح زوج حجازي ومعهما البنات، وسمعت سميحة ما قاله بهجت عن زوجها، فانتفضت غضباً بالطبع، ولم تفلح محاولات سهير طويلاً في إسكاتها، فقد شعرت بأن الإهانة التي وجهها بهجت إلى صلاح هي واحدة من إهانات متكررة من أعدائه (الشيوعيين) الذين يريدون تحطيمه، فاندفعت خارجة من الغرفة، قادمة إلينا في ثورتها، تتبعها ابنتا صلاح عبدالصبور : ميّ ومعتزة، صغيرتين بريئتين مروعتين من ثورة الأم، ومن صياحها المتدافع . وتلقينا نحن الجلوس هذه الثورة التي بدأت ببهجت الذي اعتذر بعد جمل قصيرة وانصرف خارجاً، منسحباً من المكان كله . ونالت ثورة سميحة من حجازي الذي جاء ببهجت ليهين صلاح في بيته، وكان ذلك اتهاماً ظالماً لا معنى له ولا أصل له، فقد كان هدف حجازي هو جمع صديقين قديمين، ربطت بينهما مشاعر إنسانية طيبة، حتى لو اختلفا سياسياً .

ولم تهدأ ثورة سميحة غالب إلا بعد انسحاب بهجت واعتذارات حجازي المتكررة، وبكاء الصغيرتين المروعتين، معتزة وميّ ومطالبة صلاح لها بالسكوت والعودة، من حيث

جاءت . وكان وجهه محتقناً احتقاناً شديداً، وصوته متهدجاً في توتره، ولم تخل حركات يديه من رعشة غضب وحزن، تجاوبت مع ملامحه التي ازدادت عتمة من الحزن، خصوصاً بسبب بكاء الابنتين اللتين كان يحبهما حباً غير عادي، ويرجو لهما المستقبل الواعد لكل ما حرم منه . وهدأت عاصفة سميحة غالب، لكن بعد أن هبطت مقصلة اللحظة المدمرة على الجلسة فأفسدتها نهائياً، ولم يبق منها سوى أشلاء وشظايا حاولنا أن نلملمها بلا أمل في نجاح، فقد خيم حزن ثقيل علينا، حزن كالأفعوان بلا فحيح، لكنه ينفث سمه في مسام أجسادنا وذرات الهواء حولنا .

موت صلاح عبد الصبور

بعد أن هدأت عاصفة تلك الليلة المشؤومة من ليل الرابع عشر من آب (أغسطس) سنة ١٩٨١ ، وأقبل علينا سكون الليل الذي انتصف حاملاً بعض السكينة، أخذنا – حجازي وأمل دنقل وأنا – نحاول نسيان ما جرى، ونستبدل بالريح السوداء نسمات أخرى منعشة . قال صلاح إنه يشعر بإرهاق وصداع وضغط ثقيل الوطأة يطبق على صدره، وأنه يفضِّل العودة إلى المنزل مع الأولاد، فرجاه حجازي أن يستريح قليلاً، وأن لا ينزل على هذه الحالة، ودعاه إلى أن يستريح قليلاً على سرير قريب من مجلسنا في الغرفة التي كنا نجلس في شرفتها . وقام صلاح متثاقلاً، وأسلم نفسه إلى السرير، وظننا أنه سوف يغدو أفضل بعد راحة قصيرة، وأن انفعالات غضبه لابد أن تهدأ بعد هجعة هادئة . وحاولنا أن نشغل أنفسنا بأحاديث تخرجنا من شراك اللحظة التي أطبقت علينا . ولم يمضِ وقت طويل، فبعد نحو ربع ساعة، نهض صلاح من رقدته، وأخبرنا أنه يشعر بضيق في تنفسه وأن صدره لا يزال يطبق عليه، فاقترح حجازي أن نذهب إلى مستشفى هليوبوليس القريبة من منزله، للاطمئنان ثم العودة، ووافق صلاح، وخرجنا معاً، وهبطنا نحن الثلاثة – صلاح وحجازي وأنا – درجات سلم منزل حجازي الذي بدا بلا نهاية، وركبنا سيارتي التي قدتها

إلى الباب الرئيسي للمستشفى القريب، ودخلنا بحثاً عن طبيب، ولكنهم أخبرونا أننا دخلنا من الباب العمومي، وأن علينا السير إلى نهاية ممر بالغ الطول في المستشفى لنذهب إلى قسم الطوارئ، حيث طبيب الطوارئ . وأخذنا نسير في الممر الطويل اللعين، ونحن نقطعه بالكلام، وكان صلاح عادياً إلا من الإرهاق الذي كان يقاومه، ويحاول أن يخفيه عنا .

وأخيراً، وصلنا إلى قسم الطوارئ، واستقبلنا طبيب شاب بحفاوة بعد أن عرف شخصية صلاح الذي كان في حكم نائب وزير الثقافة . وكشف عليه بعناية واهتمام، بعد أن طلب منه الاستلقاء على منضدة الكشف الطبي . وشيئاً فشيئاً تصاعدت علامات الجدية والقلق التي أخذت تظهر على ملامح الطبيب الشاب الذي ظل يعاود الفحص، وينصت إلى ضربات القلب . ولم يتوقف إلا ليحاول أن يبعث الطمأنينة فينا، خصوصاً بعد أن عرف القلق طريقه إلى وجوهنا . وأخبرنا أنه سيستدعي أستاذه جراح القلب لفحص الحالة على سبيل الاطمئنان فقط، خصوصاً بعد أن لاحظ أن ضربات القلب غير منتظمة . ولما رأى القلق يتصاعد على وجه حجازي ووجهي، أكّد لنا أن كل شيء على ما يرام، كما أكّد لصلاح أنه بخير وأنه يفعل ذلك على سبيل الاحتياط والمزيد من الاطمئنان . وتركنا ليعود إلينا بعد قليل معلنا أنه طلب أستاذه، ورئيس قسم القلب بالمستشفى، وأنه في الطريق، وأخبرنا أنه سيصطحب صلاح

إلى غرفة العناية المركزة كما طلب الأستاذ، وأننا يمكن أن نصحب صديقنا، فلا شيء يدعو إلى الخوف .

وكان صلاح هادئاً طوال ذلك الوقت، لم يبد على وجهه قلق مفاجئ أو انزعاج، وظل مستسلماً للموقف متأملاً كعادته، لا تفارق وجهه بسمته الساخرة التي لم تخل من مرارة . ومضى موكبنا، صلاح نائم على منضدة الكشف المتحركة، وأنا وحجازي حوله نحادثه، ونحاول أن نزيل عنه أي شعور بالقلق، وكلانا لا يفكر إلا في أننا سنقضي بعض الوقت، ويحصل صلاح على بعض الدواء ونعود إلى بيت حجازي ومنه إلى بيوتنا، وتنتهي عتمة هذا الليل الكئيب . وقال لي صلاح، وسط تداعيات الحديث، ونحن منطلقين إلى غرفة العناية المركزة : هل تذكر ما حدثتك عنه من «زكاة الوقت«؟ قلت : نعم . قال : هذه أيضاً «زكاة بدن». وحاول أن يشرح لي ما قصد إليه، لكنه لم يكمل الجملة الثالثة، فقد دخل إلى غيبوبة، فارتعنا، ولفتنا انتباه الطبيب الشاب الذي كان معنا، فدفعنا إلى الجري بالعربة في اتجاه غرفة العناية المركزة، حيث يمكن إنعاشه وإعادته إلى الوعي مرة أخرى . وانطلقنا بأقصى قوتنا إلى أن وصلنا إلى باب الغرفة المطلوبة، ولحق بنا الطبيب الأستاذ الذي وصل سريعاً، وطلب انتظاري أنا وحجازي أمام باب الغرفة وعدم الدخول .

واستجبنا إلى كلماته الحاسمة، ووقفنا في الممر المواجه

لباب الغرفة، كلانا قلق لا يستطيع أن يقول شيئاً، ولم نفعل شيئاً سوى أن وقفنا صامتين، ننتظر الفرج، وندعو في أعماقنا بأن تنتهي أزمة الغيبوبة على خير، ويعود صلاح إلى وعيه سالماً . ولم نلمح طائر الموت الذي تسلل إلى الغرفة، واختطف صلاح منا بعد أن توقف قلبه الذي لم يستجب لمحاولات الأطباء الذين فعلوا كل ما يستطيعون لإنقاذه . وبعد أقل من ساعة، خرج إلينا الطبيب الأستاذ ومعه الطبيب الشاب ليقول لنا ما لم نكن نتوقعه، أوحتى يمكن أن نتخيله في أقبح كوابيسنا : البقية في حياتكم، توقف قلب صديقكم نتيجة ذبحة، ولم نستطع أن نفعل له شيئاً، عزائي لأسرته، أعانكما الله على ما أنتما فيه، والبقية في حياتكما . ومضى عنا الأستاذ والطبيب الشاب، وبقيت أنا وحجازي بلا حراك، بلا كلمة، بلا حركة، مسمّرين، مروعين، مصعوقين .

وما كاد يثوب الوعي إلى نفسي حتى لاحظت انهيار حجازي، وشحوبه، وتهيأ لي أنه سيعاني ذبحة أخرى يضيع فيها هو الآخر، فاحتضنته تلقائياً، وأخذنا نبكي صديقنا الذي فقدناه غدراً. وظللنا نردد لأنفسنا جملاً انفعالية لا مغزى لها، كأننا نحاول بمجرد نطقها أن نقذف بالكلمات طائر الموت الذي كان لا يزال يحوّم حولنا، لعله يردّ إلينا صديقنا . ولكن ماذا تفعل الجمل المهتاجة إزاء الموت الذي بدا فاغراً فاه مستعداً بأنيابه التي تطلب المزيد .

وكان لابد أن أسيطر على نفسي الملتاعة المروعة، خصوصاً مع انهيار حجازي الذي تزايد شحوبه المخيف . ولسوء الحظ، أو حسنه، لا أعرف، كانت الأيام قد علمتني مواجهة المآسي، خصوصاً منذ أن مات أبي بقربي في مستشفى لا يختلف كثيراً عن المستشفى الذي كنت لا أزال واقفاً فيه . وكان لابد من التصرف وفعل المطلوب في مثل هذه المواقف، قبل العودة إلى منزل حجازي وإخبار أسرة صلاح التي تركناها في رعاية أمل دنقل وزوجه عبلة فضلاً عن أسرة حجازي . وقد تركناهم على وعد بالعودة سريعاً، ولا شك أن القلق أخذ ينتابهم بعد أن طالت غيبتنا . ولكن لابد من اتخاذ مجموعة من الإجراءات الرسمية في المستشفى أولاً . ولم يكن معي «نوتة تليفونات» في تلك الليلة، كي أستعين بها في الاتصال بمن ينهض بعبء القيام بهذه الإجراءات، فطلبت ما أذكره من أرقام .

وكان الرقم الأول تليفون زميلتنا اعتدال عثمان سكرتيرة تحرير مجلة «فصول» في ذلك الوقت، وكان زوجها أستاذ التخدير بكلية الطب في جامعة القاهرة، لكنها لم تقدّم عوناً يذكر، ولعلها استشعرت الحرج في أن توقظ زوجها، بعد أن استيقظت هي، كي تطلب منه المجيء إلينا، فقررت فوراً الاتصال بأستاذتي سهير القلماوي، وكانت في منزلة أمي، وأيقظتها من نومها في الساعة الثالثة تقريباً بعد منتصف الليل، وأخبرتها بالمأساة التي حدثت، وبذلت – رحمها الله –

جهدها لتهدئتي، رغم عنف الصدمة المأساوية التي أظهرتها نبرات صوتها الذي لم تستطع السيطرة عليه، فقد كانت تعتبر صلاح عبدالصبور أخاً صغيراً لها، وتلميذاً من أخلص تلامذتها . وفي النهاية، استجمعت نفسها، وطلبت مني بلهجة حاسمة أن أتصل فوراً بالأستاذ جمال حمزة وكيل أول وزارة الثقافة، وأعطتني رقم الرجل الشهم النبيل الذي أخبرني – فور أن نقلت إليه الخبر – أنه سيكون عندي بأسرع ما يستطيع، كما طلب مني أن لا أحمل همَّ أي شيء، فسوف يتولى هو كل الأعباء . وأحسبني تذكرت تليفون أحمد زكي، أو أخذته من زوجي التي أيقظتها، ووعد أحمد زكي بالمجيء، وجاء إلينا بالفعل . ولكن كان جمال حمزة قد وصل إلى المستشفى، وتولى الاتفاق مع إدارة المستشفى على كل شيء، وأخذ يتصل بكل الجهات المعنية والشخصيات المطلوبة، وتحمل عبء كل شيء في إخلاص جليل ومحبة صادقة .

ولم يبق أمامي وحجازي سوى العودة إلى منزل حجازي، وقررنا عدم إخبار سميحة غالب، زوجه، بالخبر مباشرة، واصطحابها والبنتين إلى منزل شقيقها الذي يسكن قريباً في مصر الجديدة، بعد أن نقول لها إن المستشفى احتجزت صلاح للاطمئنان، وأنه سيظل إلى الصباح، وأنه طلب منا اصطحابها إلى منزل شقيقها لتستريح عنده، وتأتي إليه في الصباح . وقد رأيت فيما اقترحه حجازي نوعاً من الخلاص

المؤقت من مواجهة عبء إخبار زوجته بالكارثة، وعدت معه إلى منزله، وأخبرنا سميحة التي لم تجد ما يدفعها إلى عدم تصديقنا . وأخذت تستعد للنزول معنا لاصطحابها إلى منزل أخيها .

ولكن يبدو أن ملامح وجهينا لم تفلح في إقناع أمل دنقل بما حاولنا أن نقنع به سميحة غالب، فانتحى بي جانباً وسألني وهو ينظر إلى عينيّ : هل مات صلاح؟ ولم أستطع أن أخفي عنه الحقيقة، وطلبت منه الصمت إلى أن نعبر محنة إبلاغ الزوجة، وتركناه هو وزوجه عبلة يستعدان للانصراف . ولكنه، قبل أن يتركني نطق فجأة – كما لو كان يخاطب نفسه – بسطرين وردا في قصيدته : «من أوراق أبي نواس»:

كان أبي يمسك الجرح

يمسك قامته، ومهابته العائلية

ولم يكن عندي ما يدفعني إلى سؤال أمل عن مقصده في تلك اللحظة، فالمهم هو أن نمضي مع الزوجة والابنتين إلى منزل شقيقها، وإن نحمي الابنتين الصغيرتين من مواجهة مانحن فيه، على الأقل إلى حين . ومضينا بالفعل، وبعد أن أدخلنا أسرة صلاح منزل الأخ الشقيق، أبلغناه بالكارثة وطلبنا منه إبلاغ أخته . وكانت صدمة المسكينة فظيعة . عجزت الكلمات عن تهدئة صرخاتها التي اندفعت تقطع السكون، تتجاوب معها صرخات البنتين اللتين روعتهما

الأم المكلومة بالخبر على نحو مباشر، مباغت، فوضعتهما دون تهيئة أمام كارثة فقد الأب الحبيب . وأصرّت سميحة غالب على أن تذهب إلى المستشفى . ولم يكن أمامنا سوى الاستجابة إلى رغبتها في التزود من صلاح بنظرة أخيرة . وذهبنا معها بالفعل . وأخرجناها بالقوة من الغرفة التي نقل إليها بعد الوفاة . ولكنني لم أستطع إلا أن أعود إلى الغرفة وحدي، بعد ذهاب سميحة مع شقيقها، وتزودت من صلاح بالنظرة الأخيرة . كان نائماً، هادئاً، قميصه مفكوك الأزرار، يظهر منه بعض صدره، وعلامات راحة تظلل وجهه العذب الذي بدا وكأنه تخلص من كل شيء مؤلم، خصوصاً بعد أن أصبح صاحب الوجه وحيداً مع الواحد الأحد، بعيداً عن طعنات الأخوة الأعداء من المقتولين القتلة في زمن الحق الضائع .

ولاحظ جمال حمزة أنني أكاد أسقط إعياء، فطلب مني العودة إلى منزلي والنوم ساعتين على الأقل، كي أستطيع أن أحضر الجنازة التي رتب لها كل شيء. ومضيت بعد إلحاحه . أوصلت حجازي إلى منزله، وعدت إلى منزلي . لكن كيف كان يمكن للنوم أن يأتي إلى عينيّ، فبقيت على حالي إلى أن جاء الوقت، وخرجت لأسهم في الإعداد للجنازة التي مضت في صمت حزين . وحملنا جسد صلاح إلى قبر أسرة زوجته بالقرب من مدينة نصر . وعدت من الجنازة إلى مجلة «فصول» بعد أن فتحت هيئة الكتاب أبوابها، وكان الخبر قد

بلغ العاملين الذين أعلنوا الحداد في الهيئة .

وذهبت من فوري إلى المطبعة، وكان بصحبتي كل من سامي خشبة مدير التحرير والصديق صبري حافظ، وطلبت الملزمة الأولى من العدد، وأحضرت المشرف الفني، ورفعت الافتتاحية التي كان قد كتبها عز الدين إسماعيل، وكتبت افتتاحية أخرى عن موت صلاح عبدالصبور، وقلت تحت العنوان نفسه : أما قبل –:

«تحت هذا العنوان كُتِبَتْ ألفاظٌ أخرى، لكنها تُمْحَى الآن، وما كنا نودّ لها أن تُمْحَى، وما كنا نحلم أن نستبدل بالتقديم نعياً . وما كنا نرجو أن نستبدل بالحوار عزاء . ولكن ها هو واحد من أشرف فرسان الكلمة، من أنبل من كتبوا الشعر، يتركنا راحلاً، معانقاً شجر الليل، ومبحراً في ظلمة الموت . وعسير علينا أن ننعى صلاح عبدالصبور – في هذه المجلة – فهي مجلته التي تحمس لها منذ أن سمع فكرتها، ومنحها فرصة الوجود، ولم يبخل عليها بكل ما كانت ترجوه من عونه ووقته وجهده . وبالأمس – فقط – كان يبتسم للعاملين بها، ويمسح بعباراته الجادة المرحة إرهاق العمل وقسوته . أكان يقول لنا الوصايا الأخيرة وهو يحدثنا عن «زكاة الوقت» التي لابد أن يبذلها المثقف من دمه وعرقه؟ أكان يخفف عنا بعض آلامه عندما حاول تخفيف آلامنا؟ أكان يترك أحلامه عن الكلمة التي تحيي أمة وديعة بين صفحات أشعاره؟ أكان

يجسّد بموته – الخاطف – ما سبق أن قاله من أن الإنسان ابن الموت هو نفسه الإنسان خالق الحياة؟ لقد مات صلاح عبدالصبور الجسد، ولكن صلاح عبدالصبور الكلمة لا يمكن أن يموت، وهل يموت من علمنا أن نحلم بالمستقبل؟ ومن لقننا حكمة النبي الذي يحمل سيفاً؟ ومن علمنا معنى الظلم ومعنى القهر؟ وهل يموت من تنقل كلماته الريح السرّاحة، لعل فؤاداً ظمآن يستعذبها، فيوفق بين القدرة والفكرة، ويزاوج بين الحكمة والفعل؟ وهل يموت من علمنا أن نتنفس في قيعان الزمن الآتي حتى نخرج للشطآن الضوئية؟ وهل يموت من لقننا رؤيا المستقبل :

الزمن الآتي بالنجمين الوضاءين على كفيه :
الحرية والعدل
الزمن الكاسر للذلة والظلم كما تنكسر زجاجة سم
الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب
السحرية

وكان ذلك أول نعي ينشر لصلاح عبدالصبور، وأول عزاء معلن من أحد محبيه الذين تعلموا منه الكثير، ولم يتناقص تقديرهم له، ولا نسوا قدراته الإبداعية والإنسانية، رحمه الله، فقد تحمل كثيراً من الاتهامات المجانية، وعانى كثيراً مؤامرات الإخوة الأعداء للانتقاص من مكانته العربية، وظل يتحمل السهام الجارحة لزمن موحش يموج بالتخليط

والقمامة . وظل الزمن الموحش قائماً يزيده عتمة تخبط سياسة السادات الذي كشف عن براثنه الأخيرة بعد وفاة صلاح بأقل من شهر، ودخل في صدام مع كل قوى المعارضة للتخلص منها، فنالتني وأقراني بركة الفصل من الجامعة بقرار السيد رئيس الجمهورية رقم ٤٩٠ لسنة ١٩٨١ بعد ثلاثة أسابيع فحسب من موت صلاح عبدالصبور الذي كان بعضاً من الموت المؤقت لقيم الحرية والعدل في وادينا الطيب .

المحتويات

- مفتتح :	١٠
أولاً : قراءات عامة :	١٦
١ - رؤية عالم صلاح عبد الصبور :	١٧
٢ - تحولات الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور	٥٧
٣ - عن مسرح صلاح عبد الصبور	٨٧
ثانياً : دراسات تطبيقية	١٢٣
١ - الرحيل إلى الوجودية	١٢٤
٢ - أقول لكم	١٤٦
٣- تداعيات أبى تمام	١٨٠
- ٤- استقبال « أقول لكم »	١٨٩
- ٥- تأملات حكيم محزون	٢١٢
- ٦- غضب الهزيمة	٢٣١
- ٧- سبعينيات صلاح عبد الصبور	٢٤١
- ٨- شاعر المدينة	٢٤٨
- ٩ - إبحار ذاكرة ليلية	٢٥٣
١٠- عندما أوغل السندباد	٢٦٣
ثالثاً : في بلاغة النص	٢٧٧
١ - بلاغة التضاد	٢٧٨
٢ - بلاغة التكرار	٢٨٥
٣ - التمثيل الشعري	٣٠١
رابعاً : ختام لا يخلو من حزن	٣١١
١ - صلاح عبد الصبور ومجلة فصول	٣١٢
٢ - واحة صلاح عبد الصبور	٣١٨
٣ - أغسطس (١٩٨١)	٣٢٣
٤ - سهرة مشؤومة	٣٣١
٥ - موت صلاح عبد الصبور	٣٤٠

كتاب «دبي الثقافية»
سلسلة دورية تصدر عن
مجلة دبي الثقافية

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبّئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للشاعر العراقي عامر عاصي جبار..

١٦- «مقالات رجاء النقاش» في «دبي الثقافية» - ٢٠٠٨.

١٧- «ليس الماء وحده جواباً عن العطش» - أدونيس - أكتوبر ٢٠٠٨

١٨- «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء» - أحمد عبدالمعطي حجازي - نوفمبر - ٢٠٠٨

١٩- «مدارات في الثقافة والأدب» - عبد العزيز المقالح - ديسمبر - ٢٠٠٨

٢٠ - «من أنت أيها الملاك» - إبراهيم الكوني - يناير - ٢٠٠٩

٢١- «النقد الأدبي والهوية الثقافية» جابر عصفور- فبراير - ٢٠٠٩

٢٢- «قصائد من شعراء جائزة نوبل» اختارها وترجمها د.شهاب غانم - مارس- ٢٠٠٩

٢٣- «الأغاريد والعناقيد» - سيف محمد المري - أبريل - ٢٠٠٩

٢٤- «رواية الحرب اللبنانية.. مدخل ونماذج» - عبده وازن - مايو- ٢٠٠٩

٢٥- «هنا بغداد» - كريم العراقي - يونيو - ٢٠٠٩

٢٦- «أراجيح تغنّي للأطفال» - سليمان العيسى - يوليو - ٢٠٠٩

٢٧- «الحضارات الأولى - الأصول.. والأساطير» - تأليف/ غلين دانيال، ترجمة/ سعيد الغانمي - أغسطس - ٢٠٠٩

٢٨- «محمود درويش حالة شعرية» - صلاح فضل - سبتمبر - ٢٠٠٩

٢٩- «أنثى السراب (شكْرِيبْتُورْيُومْ)» - واسيني الاعرج - أكتوبر - ٢٠٠٩

٣٠- «حيثُ السحَرة ينادون بعضهَم بأسماء مُستعارة» - سيف الرحبي - نوفمبر - ٢٠٠٩

٣١- «في غيبوبة الذكرى» (دراسات في قصيدة الحداثة) - د. حاتم الصكر - ديسمبر - ٢٠٠٩

٣٢- «وليم شكسبير (سونيتات)» - د. كمال أبو ديب - يناير - ٢٠١٠

٣٣- «العمارة الإسلامية (من الصين إلى الأندلس)» – د. خالد عزب – فبراير – ٢٠١٠

٣٤ – «نحو وعي ثقافي جديد» – د. عبد السلام المسدّي – مارس – ٢٠١٠

٣٥ – «لكي ترسم صورة طائر وقصائد أخرى من الشرق والغرب» – اختارها وترجمها د. شهاب غانم – أبريل – ٢٠١٠

٣٦ – «السرْد والكِتاب» – محمد خضيّر – مايو – ٢٠١٠

٣٧ – «طائر الشعر» – سالم الزمر – يونيو – ٢٠١٠

٣٨ – «أنا والسوريالية» – ترجمة: أشرف أبو اليزيد – يوليو – ٢٠١٠

٣٩ – «الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة» – د. فاطمة يوسف العلي – أغسطس – ٢٠١٠

٤٠ – «فضاءٌ لغبار الطّلع»– أدونيس– سبتمبر – ٢٠١٠

٤١ – «حجر السرائر»– نبيل سليمان – أكتوبر – ٢٠١٠

٤٢ – «حَبَّات و حَبَّات» – المنصف المزغني – نوفمبر – ٢٠١٠

٤٣ – «الخطاب الشعري الحديث في الإمارات» – (الجزء الأول) – د. صالح هويدي – ديسمبر – ٢٠١٠

٤٤ –«بابل الشعر» – أحمد عبدالمعطي حجازي – يناير ٢٠١١

٤٥ –«مرايا النخل والصحراء» – د.عبد العزيز المقالح – فبراير ٢٠١١

٤٦ –«رغبات منتصف الحبّ» – زاهي وهبي – مارس ٢٠١١

٤٧ –«المحكمة» – كريم العراقي – مارس ٢٠١١

٤٨ –«منفى اللغة» – (حوارات مع الأدباء الفرانكوفونيين) – شاكر نوري – أبريل ٢٠١١

٤٩ –«الرواية العربية ورهان التجدد» – د. محمد برادة – مايو ٢٠١١

٥٠ –«مئة قصيدة وقصيدة» – د. شهاب غانم – يونيو ٢٠١١

٥١ –«حُلمٌ حقيقي» – محمود الريماوي – يوليو ٢٠١١

٥٢ –«قصائد في الذاكرة» – قراءات استعادية لنصوص شعرية – د.حاتم الصكر – أغسطس ٢٠١١

٥٣ –«جنوب غرب طروادة، جنوب شرق قرطاجة» – إبراهيم الكوني – سبتمبر ٢٠١١

٥٤ –«الفاتنـــة» – جمال بن حويرب – أكتوبر ٢٠١١

٥٥ –«الرواية والاستنارة» – د. جابر عصفور – نوفمبر ٢٠١١

٥٦ –«دونَ أنْ أرتَوي» – (قصائد مختارة) – خُلود المُعلا – ديسمبر ٢٠١١

٥٧ –«في الشعر الإفريقي المعاصر» – (جيل الرواد نموذجاً) – تقديم وترجمة د. حسن الغُرفي – يناير ٢٠١٢

٥٨ –«ينام على الشجر الأخضر الطير» – محمّد علي شمس الدين – فبراير ٢٠١٢

٥٩ –«أَصَابِعُ لُولِيتَا» – واسيني الأعرج – مارس ٢٠١٢

٦٠ –«أمين معلوف.. العابر التخوم» – بقلم/ عبده وازن – أبريل ٢٠١٢

٦١ –«رُباعيّات الرّاوي» – شعر/ حارث طه الرّاوي – أبريل ٢٠١٢

٦٢ –«الاستشراق وسحر حضارة الشرق» – د. إيناس حسني – مايو ٢٠١٢

٦٣ –رواية «فرسان الأحلام القتيلة» – إبراهيم الكوني – يونيو ٢٠١٢

٦٤ –«موريتانيا موطن الشعر والفصاحة» – موفق عبدالفتاح العاني – يوليو ٢٠١٢

٦٥ – «من أوراق صحفي عراقي» – محسن حسين – يوليو ٢٠١٢

٦٦ – «هذا العالم مجرد مسرح»، قصائد من الشرق والغرب – اختارها وترجمها: د شهاب غانم – أغسطس ٢٠١٢

٦٧ – «ألفُ حياةٍ وحياة»، للشاعر الكوري: كُو أوْن – ترجمة: أشرف أبو اليزيد – أغسطس ٢٠١٢

٦٨ – «فضاء التأويل» – د. عبد السّلام المسدّي – سبتمبر ٢٠١٢

٦٩ – «الصعود إلى الجبل الأخضر» – سيف الرحبي – أكتوبر ٢٠١٢

٧٠ – «الفراشة» – بروين حبيب – أكتوبر ٢٠١٢

٧١ – «شؤون وقضايا مسرحية» – فرحان بلبل – نوفمبر ٢٠١٢

٧٢ – «رحلة في بلاد ماركيز» – أمجد ناصر – نوفمبر ٢٠١٢

٧٣ – «هواجس الرواية الخليجية» – د. الرشيد بوشعير – ديسمبر ٢٠١٢

٧٤ – «أجراس الحروف» – سيف المري – يناير ٢٠١٣

٧٥ – «في النقد التكاملي» – د. إبراهيم محمد الوحش – يناير ٢٠١٣

٧٦ – رواية «الظل الأبيض» (تجربة في الاستنارة) – عادل خزام – فبراير ٢٠١٣

٧٧ – السّردُ و أسئلة الكينونة أو «التنزُّهُ في غابَةِ السَّرد» – د. حاتم بن التهامي الفطناسي – فبراير ٢٠١٣

٧٨ – رواية «مدائن الأرجوان» – نبيل سليمان – مارس ٢٠١٣

٧٩ – «مختارات من قصائد جلال الدين الرومي» – ترجمة: تحسين عبد الجبار إسماعيل – أبريل ٢٠١٣

٨٠ – «مفاتيح لزنزانة الروح» – محمد علي الخضور – أبريل ٢٠١٣

٨١ – «لا شيء يشبهنا معاً» – عائشة محمد الشيخ – أبريل ٢٠١٣

٨٢ – «كبرياء جريح» – قصائد مختارة – تأليف: مارينا تسفيتاييفا – ترجمة وإعداد: إبراهيم استنبولي – مايو ٢٠١٣

٨٣ – «كتابات النور اللحمر» – نصوص – النور أحمد علي – مايو ٢٠١٣

٨٤ – «رُسُل المَوت» – نص مسرحي – هبة فاروق – مايو ٢٠١٣

٨٥ – «مملكة الفراشة» – واسيني الأعرج – يونيو ٢٠١٣

٨٦ – «عطب الرّوح» – زينب الأعوج – يونيو ٢٠١٣

٨٧ – «يومُ قابيل» – نوري الجرّاح – يوليو ٢٠١٣

٨٨ – «هلاوس» – نهى محمود – يوليو ٢٠١٣

٨٩ – «ضد الغياب» – عبد الصمد بن شريف – أغسطس ٢٠١٣

٩٠ – «حكايات مدن بين الهامش والمتن» – جمال حيدر – أغسطس ٢٠١٣

٩١ – «مآذن وأبراج» – حمود نوفل – سبتمبر ٢٠١٣

٩٢ – «بيضة على الشاطئ» – شريف صالح – سبتمبر ٢٠١٣

٩٣ – «سوانح» – كريم معتوق – أكتوبر ٢٠١٣

٩٤ – «زوجة الملح» – يوسف أبو لوز – أكتوبر ٢٠١٣

٩٥ – «المرأة وعالم نجيب محفوظ» – عبد الإله عبد القادر – نوفمبر ٢٠١٣

٩٦ – «في مديح الحب» – حمدة خميس – نوفمبر ٢٠١٣

٩٧ – «من الشرق الى الغرب (يوميّات)» – سيف الرحبي – ديسمبر ٢٠١٣

٩٨ – «نصف كأس من الأمل» – شعر / أحمد العجمي – ديسمبر ٢٠١٣

٩٩ – «بوابات المسرح» – محمود أبو العباس – يناير ٢٠١٤

١٠٠ – «مختارات قصصية لأدباء جائزة نوبل» – ترجمة: عبدالسلام إبراهيم – يناير ٢٠١٤

١٠١ – «السيف والمرآة – رحلة في جزر الواق واق» – علي كنعان – فبراير ٢٠١٤

١٠٢ – «التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث» – د.عبدالكريم برشيد – فبراير ٢٠١٤

١٠٣ – «طرب وعُرب» – د. معلا غانم – مارس ٢٠١٤

١٠٤ – «الحياة بعين ثالثة» – عادل خزام – أبريل ٢٠١٤

١٠٥ – «(فرانكفونيون ومصريون) مختارات من القصيدة الفرنسية في مصر» – ترجمة وإعداد: أحمد عثمان – أبريل ٢٠١٤

١٠٦ – (جداريات الشام «نمنوما») – رواية – نبيل سليمان – مايو ٢٠١٤

١٠٧ – «مطر الليل وقصائد من الشرق والغرب» – اختارها وترجمها إلى العربية د. شهاب غانم – يونيو ٢٠١٤

١٠٨ – «بوق العاج» – شعر – صلاح أحمد إبراهيم – يونيو ٢٠١٤

١٠٩ – (هديرُ السَّرد الخمايسي في «السبنسة») – مصطفى عبد الله – يوليو ٢٠١٤

١١٠ – «على جناح الهوى المرأة والإبداع» – ظبية خميس – يوليو ٢٠١٤

١١١ – «هكذا تكلّمت الأغاني» – د. نجوة قصاب حسن – أغسطس ٢٠١٤

١١٢ – «الجاحظية بيتُنا (الطاهر وطار نضال في كل الاتجاهات)» – محمد حسين طلبي – أغسطس ٢٠١٤

١١٣ – «على أبواب بغداد » – رواية / قاسم حول – سبتمبر ٢٠١٤

١١٤ – «أيتها الفراشة.. يا اسم حبيبتي» – شعر / إبراهيم المصري – سبتمبر ٢٠١٤

١١٥ – «الرحلة المغربية إلى بلاد الأرجنتين وتشيلي البهية» – أحمد المديني – أكتوبر ٢٠١٤

١١٦ – «الهُوية والمنهجية بين الإبداع والتهافت» – محمد وردي – أكتوبر ٢٠١٤

١١٧ – «سِيرَةُ المُنْتَهَى – عِشْتُهَا... كَمَا اشْتَهَتْنِي» – واسيني الأعرج – نوفمبر ٢٠١٤

١١٨ – «ظاهرة العنف في الخطاب الروائي العربي» –عزت عمر – ديسمبر ٢٠١٤

١١٩ – «عمّ تبحث في مراكش» (قصص) – محمود الريماوي – يناير ٢٠١٥

١٢٠ – «عن الحب والثأر وأشياء أخرى» (قصص من الأدب العالمي) – ترجمة: سنية سلمان – يناير ٢٠١٥

١٢١ – «البوح اللطيف» (شذرات) – عبدالسلام المسدي – فبراير ٢٠١٥

١٢٢ – «بدأتُ مع البحر» (شعر) – محمد عبدالله البريكي – فبراير ٢٠١٥

١٢٣ – «الضحك تاريخ وفن» – نصر الدين البحرة – مارس ٢٠١٥

١٢٤ – «خَرائِطُ مَمْلَكَةِ العَيْنِ» – شعر– عبدالرزّاق الربيعي – أبريل ٢٠١٥

١٢٥ – «صورةٌ جَماعية لي وَحدي» – شعر– إبراهيم جابر إبراهيم – أبريل ٢٠١٥

١٢٦ – «عشق وحداد» – مختارات من الشعر العالمي– ترجمة: الرداد شراطي – مايو ٢٠١٥

١٢٧ – «الفرار في عام ١٩٣٤» – قصص صينية – تأليف: سوتونغ – ترجمة: يارا المصري – مايو ٢٠١٥

١٢٨ – «أصوات الرواية: حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين» – ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي – يونيو ٢٠١٥

١٢٩ – «المسرح والشعر» – د. هيثم يحيى الخواجة – يوليو ٢٠١٥

١٣٠ – «على الهامش.. قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة» – محمد ولد محمد سالم – يوليو ٢٠١٥

١٣١ – «جبرا إبراهيم جبرا» – د.فيصل دراج – أغسطس ٢٠١٥

١٣٢ – «النحتُ في صُخورِ الألماس» – جائزة دبي الثقافية للإبداع – الدورة الثامنة – ٢٠١٢ – ٢٠١٣ – المركز الأول في الرواية – ميسرة الهادي – أغسطس ٢٠١٥

١٣٣ – «ذلك الشيء الصغير وسيد التبديات» –تأليف: تشارلز سيميك – ترجمة: أحمد م. أحمد – سبتمبر ٢٠١٥

١٣٤ – «غامضٌ مثل الحياة وواضحٌ كالموت» – حسن إبراهيم الحسن – المركز الأول في الشعر – سبتمبر ٢٠١٥

١٣٥ – «جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر» – كريم رشيد – أكتوبر ٢٠١٥

١٣٦ – «جنوب» – جائزة دبي الثقافية للإبداع – الدورة الثامنة – ٢٠١٢ – ٢٠١٣ – المركز الأول في التأليف المسرحي –يوسف الريحاني – أكتوبر ٢٠١٥

١٣٧ – «المجلات الثقافية في الوطن العربي» –تأليف: د. محمد درويش درويش، دعاء وحيد فؤاد، هبة زين العابدين أحمد – نوفمبر ٢٠١٥

١٣٨ – «الحوار الثقافي والإعلامي بين الشرق والغرب: تحليلات وآليات» –تأليف: أندرو حبيب – المركز الأول في الحوار مع الغرب – نوفمبر ٢٠١٥

١٣٩ – «أسئلة الهوية والتسامح وثقافة الحوار» –د. يوسف الحسن– ديسمبر ٢٠١٥

١٤٠ – «ملكوت عبدالله» – ديوان للراحل محمد عفيفي مطر– ديسمبر ٢٠١٥

١٤١ – «ليل العالم» – رواية نبيل سليمان– يناير ٢٠١٦

١٤٢ – «شعراء سفراء» – إبراهيم مضواح الألمعي– يناير ٢٠١٦

١٤٣ – «عن الشعر في زمن اللاشعر» – د. رشيد بنحدو– فبراير ٢٠١٦

١٤٤ – «دعوة عشاء وقصص أخرى» – د. صالح خليل أبوأصبع– فبراير ٢٠١٦

١٤٥ – «رؤيا حكيم محزون قراءات في شعر صلاح عبد الصبور» – د.جابر عصفور– مارس ٢٠١٦

١٤٦ – «نهد الأرض » – د.أحمد برقاوي– مارس ٢٠١٦

ملاحظة:

سلسلة كتاب «دبي الثقافية» كانت تصدر أولاً تحت اسم كتاب «الصدى» ثم أصدر رئيس التحرير الأستاذ سيف المري قراراً بتغيير اسم السلسلة بعد صدور مجلة «دبي الثقافية» في مطلع أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٤؛ ليصبح اسمها «كتاب دبي الثقافية».

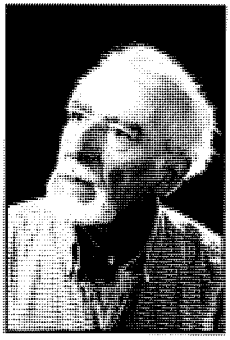
كتاب دبي الثقافية

يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

رئيس التحرير : سيف المري

الكتـــاب المقبـــل

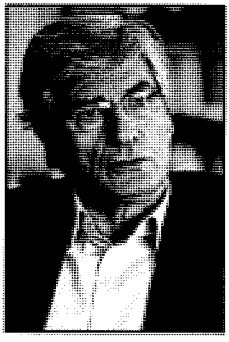
أبريل ٢٠١٦



مفقود

رواية

حيدر حيدر



جودت فخر الدين

حديقة الستين

شعر

الرقم الدولي
ISBN978-9948-13-757-3

د. جابر عصفور

هـا نـحـن ذا فـي «دبـي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار للكاتب والناقد الدكتور جابر عصفور، واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا لـه، وهـو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعـزاء من خـلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية، تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلـى الملل، ولـن نألوَ جهداً في إضافة المزيد.

سيف المري

١٤٥

يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع