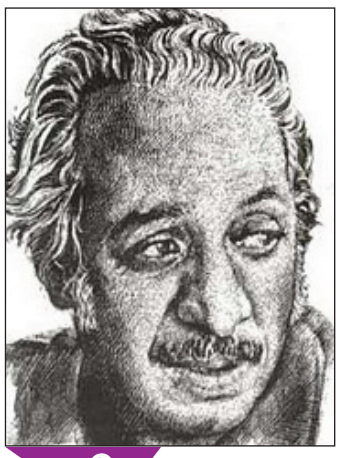
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (1728) السنة السابعة - السبت (20) شباط 2010



2

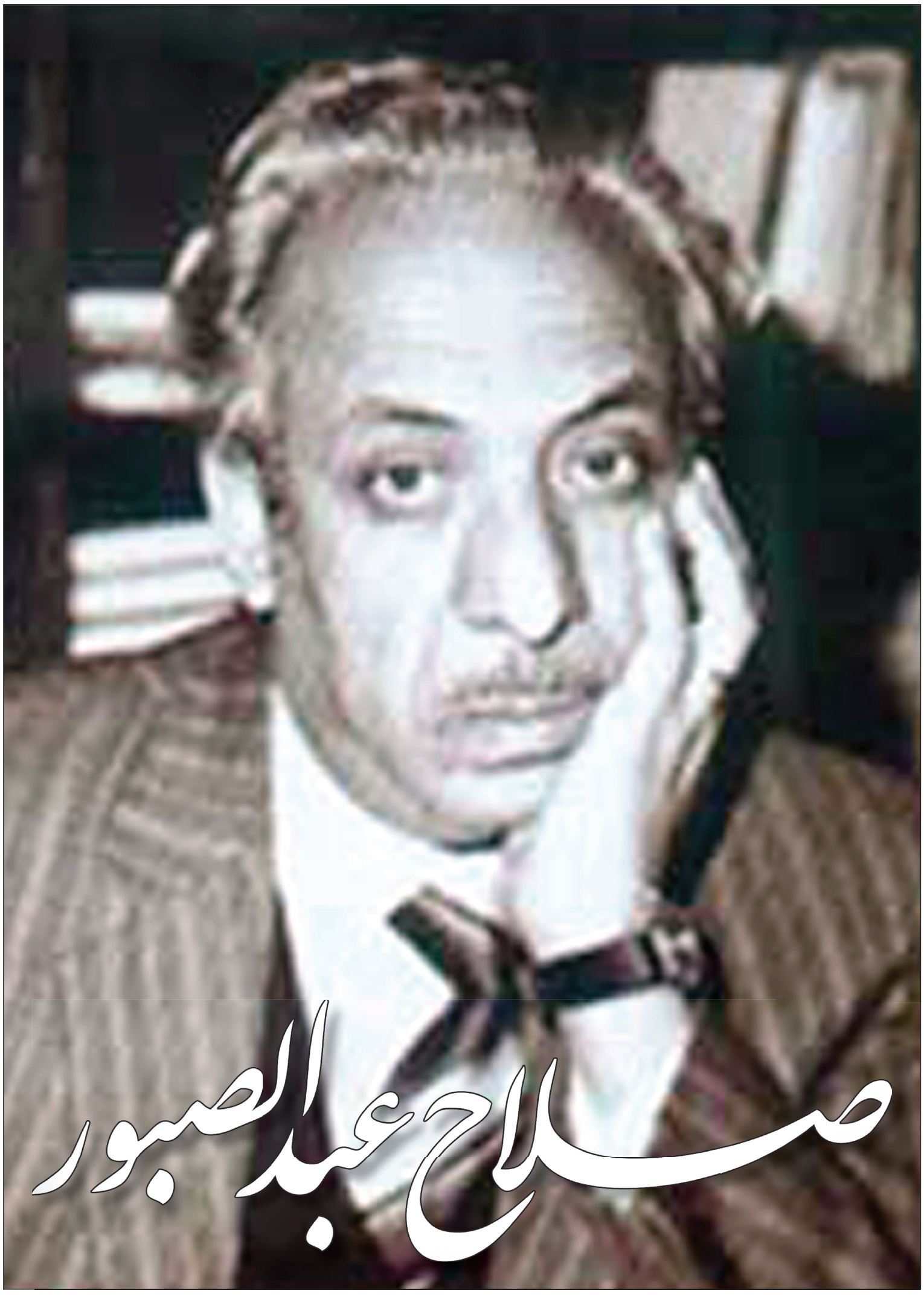
عداوة الشعراء.. صداقة الشعر

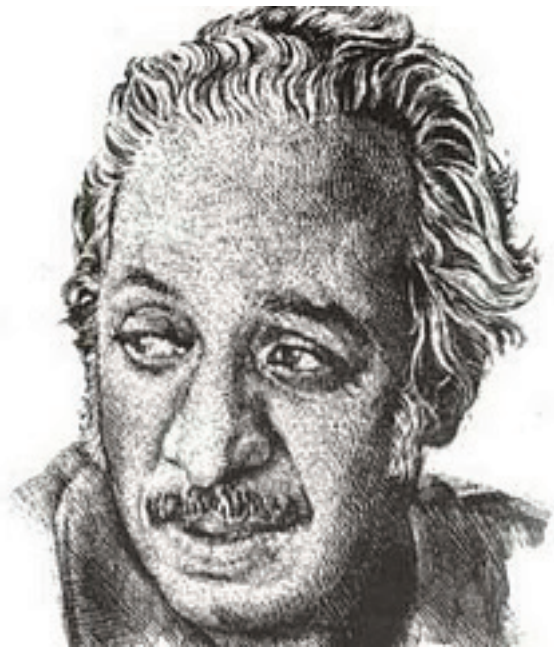
10

صلاح عبد الصبور شاعر الوجود الإنساني

14

صلاح عبد الصبور: لست شاعراً حزيناً ولكني متألم





صلاح عبد الصبور وأنا من (جيل) واحد. بل من عمر واحد، تقريبا. ليس بيننا، كتابة أو سياسة، أي شيء مشترك. لكننا، مع ذلك، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسسه الشعر. كأن بيننا ما يمكن أن أسميه، شعرياً، صداقة العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوة الصداقة. أليس هذا ما ينطبق، في الحالين، على العلاقات فيما بين الشعراء، بعامة؟ فأنت كشاعر "عدو" للشاعر الآخر، بطبيعة كتابتك الشعرية، لأنك تكتب ذاتك الخاصة، وتكتبها بطريقة مغايرة. وأنت، في الوقت نفسه صديقه لأنك سائر في أفق الشعر الذي يسير فيه، تسكنك الهواجس الإبداعية ذاتها التي تسكنه، ففي هذه الهواجس التي هي أساسياً، أسئلة تطرح على العالم،

عداوة الشعراء.. صداقة الشعر

أدونيس

١

يتلاقى الخلاقون السائلون، فيؤلفون، على تباينهم، (أرضاً) واحدة - يتباعدون فيها، متجاورين، ويختلفون مؤتلفين.
لكن ما أفجع المفارقة هنا: كأننا، في الحالين، نحتاج جميعاً إلى الموت لكي يوثق الصداقة بحصر المعنى- الصداقة بين الإنسان والإنسان.
فكأن الموت الذي يجتاح الحياة هو الذي يعلمنا أن نحبها، وكيف- أعني أن نحب طاقتها الأولى، وأجمل " وأكمل تعبير عنها: الإنسان، بذاته ولذاته. أليس الموت، إذن، الشعر الآخر الذي لا يكتشفه أكثرنا إلا بعد فوات الأوان؟

٢

أن تكون اللغة في مستوى الأشياء، تلتصق بجلدة الحياة، المكسوة بغبار الأيام وتعب التأمل- ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر. أو لنقل إنها من سلالة شعرية تنحو هذا المنحى. وكان، في علاقته مع هذه الأشياء، يؤثر الوشوشة على الصراخ، والمؤالفة على المنابذة، والرضى على الغضب، في مناخ من الحساسية شبه الفاجعة. وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وسط لمسرحة الكآبة. وللهوامش مصادفات الذاكرة: زهرة هنا أكثر ذبولا، زهرة هنالك أقل عطشا.

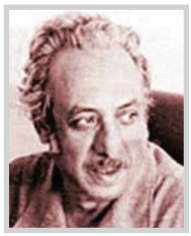
ربما لذلك يمكن القول إننا لا نجد في "جيلنا" (لا أحب هذه الكلمة في الحديث عن الشعر)، من احتضن الطمي التاريخي- طمي الانسحاق، والصبر النبيل، والغبطة التي لا تكاد تتميز عن الفجيعة، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميز عن الغبطة، والجسد الذي ينتظر، بحكمة الدهر، أن يتحول إلى رقيم في المملكة ا الهيروغليفية- مملكة السر، ومن سافر في أغواره واستنطقه،- أقول ربما لا نجد من فعل هذا كما فعله صلاح عبد الصبور. دون ادعاء - كأنه هو نفسه نخلة أو نافذة أو زهرة.

٣

أما اختلافنا؟
لكن، أليس جوهريا للشعر أن يختلف الشعراء في النظر إليه، وفي كتابته؟ بلى، ذلك أن الشعر تعدد لا وحدة. فلئن كان من شيء نقيض للأحدية، فهو الشعر. والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدد ويؤكده. لكنه لا "ينفي" كما يتوهم بعض "المقاولين" في سوق (النقد)، وبعض الذين "يقرضون" الشعر كأنهم يكتبون (فروض إنشاء مدرسية)، وإنما (يثبت)، وهو "لا يسلب"، بل (يوجب).
كيف يرى شاعر إلى الحياة والعالم: ذلك هو امتداد لذاته. ذلك هو وجوده،
وقد صيغ كلاما. إن شاعرا آخر نقيضا يحتاج إلى ذلك الامتداد، لكي يزداد فهمه لذاته وللعالم. فالآخر وجه للذات: صوت كاشف ودفع يحرك ويكمل.
حين أقول، في هذا المستوى، إنني أختلف كشاعر عن الآخر، فإن قولي هذا لا يعني إنقاصاً من شعره، أو طعناً فيه. إنه يعني، بالأحرى، أنني أتبارى معه، من أجل المزيد من الكشف، في طرح الأسئلة على العالم، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية.

٤

كان حوارنا، صلاح عبد الصبور وأنا، يدور حول قضايا كثيرة: مضمراً، حيناً، مداورة حيناً آخر، صامتاً في الأغلب. ونادراً ما كان علنيا- إلا من جهته هو، حيث كان يشير إلي، في أحاديثه الصحفية، ناقداً بنوع من التهجم كنت أستغربه خصوصاً أنه كان يأخذني لطفه وتواضعه، حين كنا نلتقي، في بيروت أو القاهرة. وأذكر أنه، في حديثه، كان يحرص على قول رأيه، باحترام للرأي المخالف.
وكان، في حدود خبرتي، لا يمارس أسلوب الطعن بالآخرين والكذب عليهم، كما يفعل عدد من "الشعراء". ومن هنا كنت أفاجأ، حين أقرأ بعض أحاديثه في الصحف، لأنها تقدم، في ما يتعلق بي، صورة مختلفة عن صورته التي أعهدها، في لقاءاتنا. وكنت أقول في ذات نفسي: لماذا لم يناقشني، مرة واحدة، وجها لوجه، بما يثيره علي في أحاديثه هذه؟ ثم أجيب: لعله يريد أن يستدرجني إلى نقاش علني؟ أم أن "مرض التهجم" الذي يوجه الصحافة الأدبية العربية ويغذيها، استطاع أن يصل إليه؟ في كل حالي، كنت أقرأ وأصمت، إذ ليس من عادتي ولا من طبيعتي أن أدخل في جدالي، أو أن أرد على أقوال الآخرين عنى، مهما كانت جارحة. ومع ذلك فإن هذه الظاهرة لم تؤثر على موقفي منه، ولم تقلل شيئاً من الاحترام الذي أكنه له، شاعرا وشخصاً.
كذلك، لم يكن يخفي إعجابه ببعض الشعراء أو ببعض القصائد. وأذكر، دائماً، بين المقالات التي كتبت عن "ديوان الشعر العربي" ومقدمته، مقالته الكريمة، المحبة أذكر أيضاً سهرة جمعتنا معا في القاهرة، طلب فيها إلى الشعراء الحاضرين أن يقرأ كل منهم شيئاً من شعره. وحين جاء دوري، رغب إلي بإلحاح، أن أقرأ ما كتبته عن الحسين (المسرح والمرايا، ١٩٦٨): مقطوعات صغيرة كتبتها في القاهرة، وتحديداً حول مسجد الحسين.
وفي حين أبدى إعجابه الكبير بها، كان، فيما يبدو لي، يتحفظ إزاء قصائد أخرى تشبهها، فنياً. وتساءلت: إن كان معجبا بهذه المقطوعات، فلماذا لا يعجب بما يشابهها؟ وفي محاولة لتفسير هذا التناقض، كنت أقول: ثمة نوعان من الإعجاب بعمل شعري ما: الإعجاب الفني الخالص، والإعجاب الانفعالي- التعاطفي. يقوم الأول على لذة البناء والإتقان والتناسق. ويقوم الثاني على لذة التذكر والتداعيات والتطابق بين ما في نفس القارئ وما يثيره العمل فيها. وكان إعجابه من النوع الثاني. لعل في هذا ما يقتضي الحديث عن بعض ما كنا نختلف عليه. أقول: بعض، لأن ما أكتبه هنا ليس بحثاً أو دراسة، وإنما هو، بالأحرى، أقرب إلى أن يكون خواطر أو شهادة. لذلك، سأقتصر على مسألتين: اللغة الشعرية، وعلاقة الإبداع بالبنية السائدة.



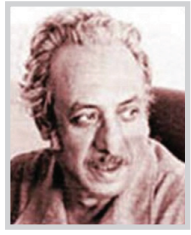
يتلاقى الخلاقون السائلون، فيؤلفون، على تباينهم، (أرضاً) واحدة - يتباعدون فيها، متجاورين، ويختلفون مؤتلفين. لكن ما أفجع المفارقة هنا: كأننا، في الحالين، نحتاج جميعاً إلى الموت لكي يوثق الصداقة بحصر المعنى- الصداقة بين الإنسان والإنسان.

٥

أما عن اللغة الشعرية، فكان لكل منا رأيه وممارسته، وكنا على طرفي نقيض. كنت أتساءل، فيما أقرأ نتاجه، (ولعله كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي): هل

مصافحاً نهرو

عبد الصبور مع محمود درويش

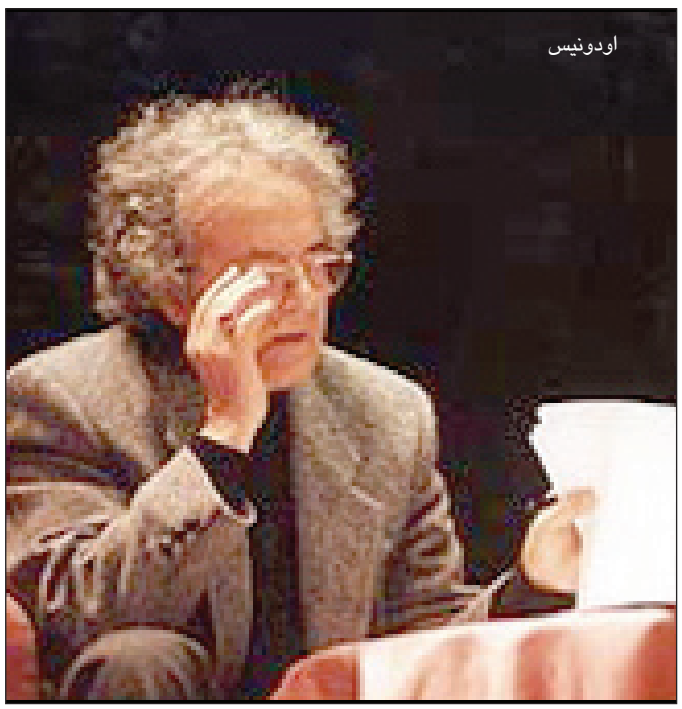


هناك نوعين من الرفض في الحركة الشعرية العربية الحديثة: يتمثل الأول في الكتابة بأشكال تختلف، ظاهرياً، عن الأشكال التقليدية. لكننا حين نحلل هذه الكتابة، يتجلى لنا أن الرفض الذي تعلنه ليس إلا "ثوباً"، مختلفاً، موضوعاً أو ملصقاً على (الجسد) التقليدي ذاته. فنحن لا نقرأ في هذا النتاج، المكبوت / الممكن

يكفي، لكي نخرج من التقليد في الموروث، ونؤسس مقاربة شعرية جديدة، أن نستخدم اللغة "البسيطة" أو "المبسطة"، أو اليومية العادية؟ وكنت أجيب دائماً، ولا أزال، أن هذا الاستخدام ليس، بحد ذاته، مهما، كما يزعم بعضهم، أو شعرياً، وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته. ففي هذه وحدها، يمكن استكشاف أو تبين مدى تجاوز، أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية، من جهة، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرقه، من جهة ثانية. فالشعر يمكنه، مبدئيا، أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر، بلا استثناء ولا حدود، شريطة أن يظل شعرا، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوغ النظرية ويدعمها، لا العكس.

صحيح أن الحياة التي يعيشها الإنسان العربي ترهقه، بجميع مستوياتها، حتى لتكاد تسحقه. وتحته وطأة هذا الإرهاق الساحق يميل بعض الشعراء، بتأثير بعض النظريات، إلى استخدام اللغة المرهقة هي أيضاً، تعويضاً أو عزاء، أو ربما، بحجة البحث عن المطابقة بين النفس المسحوقة واللغة المسحوقة في واقع مسحوق، مما يخلق نوعاً من الارتياح والطمأنينة. هكذا يكتبون، فنياً، بما أسميه لغة تحت اللغة تتطابق مع هذه الحياة العربية التي هي تحت الحياة.

وربما كان في هذا شيء مما يفسر الدعوة إلى اللغة الدارجة: اللغة التي عريت من البحث والتساؤل، واكتست بالحاجة العملية المباشرة. ولئن صحت افتراضاً، هذه الدعوة إلى لغة "الشعب"، بالنسبة إلى اللغة الإنكليزية، مثلاً، كما يدعو أليوت، (وهذا ما قد نجد له تفسيرا في تاريخية اللغة الإنكليزية، وتاريخية الإبداع فيها)، فإن المسألة، بالنسبة إلى، اللغة العربية، أكثر تعقيداً. ولبس ذلك، حصراً، بسبب الدين، عموما، والقرآن الكريم، خصوصاً،



اودونيس

كما يذهب بعضهم إلى القول، و إنما بسبب الشعرية أيضاً، أو الإبداعية ذاتها. فمشكلات اللغة عندنا ليست في اللغة، بما هي لغة، كما يبدو لي، بقدر ما هي في بنية العقل والنفس- في الرؤيا الإبداعية، بمعناها الشامل. بتعبير أوضح: ليست اللغة العربية هي القاصرة، المتخلفة"، الميتة،... الخ، وإنما "العقل" العربي هو "القاصر"، "المتخلف"،... الخ، والإبداعية العربية هي القاصرة، المتخلفة، الميتة واللجوء إلى اللغة "الدارجة"، أو (البسيطة) أو (المبسطة)، لا يؤدي آلياً وبالضرورة، كما يتوهم بعضهم إلى تجاوز (القصور، التخلف والموت). فهذا اللجوء ليس، في أحسن حالاته، إلا نوعاً من الاستبهام.

صحيح أيضاً أن الحاجة إلى التبادل والإيصال تطغى شيئاً فشيئاً. لكن مسايرة الشاعر لهذه الحاجة تقوده إلى أن يرى اللغة مجرد وسيلة أو أداة، مما يتناقض مع الشعر ولغته. أو كأن هذه المسايرة تشبه القول: الشمس بعيدة، فلنصنع قرصاً يشبهها، ولننظر إليه على أنه الشمس. شعر (القرص) هذا، يشيع على أنه هو، وحده، شعر الشمس. لكنه واهن، فقير، معتم. وهو لا يولد إلا برودة الموت. ذلك أن اللغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلاق، و إنما هي في مستوى الإنسان المستهلك، وحاجاته العملية السريعة. لذلك هي لغة بلا لغة، ولا تقدر أن تنتج إلا شعراً بلا شعر.

قد يكون في هذا ما يوضح بعض ما عنيته في الكلام على ما سميته، في مناسبات ومواضع كثيرة، ب (تفجير) اللغة الشعرية التقليدية، وما أسيء فهمه، وكان صلاح عبد الصبور بين الذين أساؤوا هذا الفهم، أو لعلي لم أحسن إيضاحه. فلم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النابية المبتذلة، أو الصيغ غير النحوية، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، ما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم (يجددون)، ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها "الأقدمون"، وإنما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها، و"منطقها"، ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار القول، وأفقه.

أضيف إلى ذلك أن اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ. ثم أن أكثر الكتابات التي تلجأ إلى ذلك الاستخدام، عفوياً أو قصدياً- بحجة أن (الفصحى ماتت)، إنما هي، في بنيتها العميقة، "فصيحة" فصاحة تقليدية، وتعكس رؤيا تقليدية، ومقاربة تقليدية. وأبسط تحليل لهذه الكتابات يفضحها، بشكل ساطع. وهذه المفارقة تؤكد أن هذه الوسائل ليست أكثر من "حشو تقني". وفوق هذا كله، يعرف العارفون بالشعر أن الكتابة الشعرية العربية القديمة تحفل، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري)، بمثل تلك الوسائل. فالعابر، اليومي، التفصيلي، الدارج حتى بألفاظه العامية، الشائعة (وهذا ما يمكن أن نسميه، موقتاً، ب "شعر الأشياء"، الحميمة أو الحيادية) يشكل نمطاً أساسياً من أنماط التعبير في الشعر العربي، بدءا من تلك المرحلة. ومن يريد أن يكون شيئاً من المعرفة عنه، يمكنه أن يقرأ شعراء كثيرين: أبا الرقعمق، ابن سكرة، ابن الحجاج، الواسانى، تمثيلاً لا حصراً. وفي (يتيمة الدهر) للثعالبي، نماذج كثيرة من هذا النمط.

المسألة إذن هي زلزلة "الجسد" ذاته، لا تغيير (الثوب). وهي، في أي حال، ليست مسألة (التفجير) النظري، أياً كان المقصود منه، وإنما هي مسألة الشعر. هل هذا (التفجير) شعر أم لا: تلك هي المسألة.

٦

أما عن القضية الثانية، فكنت أقول ولا أزال، إن ثمة بعدين أساسيين يحددان حياة الإنسان، بالنسبة إلى الوضع الذي يعيش فيه - وهذا ما يصح، على الأخص في المجتمع العربي: بعد القبول، وبعد الرفض. الأول يعني التكيف مع السائد. ويعني الثاني تطلعاً نحو (المكبوت)، أو الممكن. ويتعذر أن نفهم حركة التاريخ، بنبضها الخلاق، استناداً إلى التكيف، لأن هذا نوع من السكون، من التوازن الجامد. الممكن، على العكس، هو المفتاح لفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً. ذلك أنه يمثل الفاعلية المحركة للإنسان. فالإنسان ليس ما كان وحسب، وهو أكثر فما هو عليه: الإنسان، جوهرياً، أعظم من ماضيه و حاضره، لأنه خالق لمصيره: يصنع نفسه، باستمرار، ويصنع العالم كذلك، باستمرار.

هكذا يبدو لي أن إشكالية المجتمع العربي، بعامة، والثقافة العربية، بخاصة، إنما هي في هيمنة السائد على الممكن، هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز، أو لنقل: هي في هيمنة بعد الجواب والتقليد، على بعد السؤال والإبداع. وهي، إذن، أعمق من أن تكون مجر إشكالية الفصحى والدارجة، (واستطراداً: إشكالية الكتابة بالوزن أو النثر)، فهذه ليست إلا نتائج أو مظاهر. والنظر إليها في معزل عن جذرها الأساسي، سطحي وعقيم.

من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من الرفض في الحركة الشعرية العربية الحديثة: يتمثل الأول في الكتابة بأشكال تختلف، ظاهرياً، عن الأشكال التقليدية. لكننا حين نحلل هذه الكتابة، يتجلى لنا أن الرفض الذي تعلنه ليس إلا "ثوباً"، مختلفاً، موضوعاً أو ملصقاً على (الجسد) التقليدي ذاته. فنحن لا نقرأ في هذا النتاج، المكبوت / الممكن، وإنما نقرأ السائد / القامع. أوقد نقرأ هذا (مكسراً)- إن صح التعبير، في تشكيلات مختلفة. ومن هنا لا يصدم القارئ التقليدي لأنه لا يمس "جسده"، و إنما يلامس "زينته"، عدا أنه، إجمالاً، في مستوى الإدراك المباشر- أي أنه غير إشكالي.

هذا النتاج، أخيراً، يحجب الوعي، على مستويين: سياسي، وثقافي- نقدي. فهو، من الناحية الأولى، يكون بطبيعته جزءاً من بنية النظام السياسي- الثقافي السائد. وهو، من الناحية الثانية، (يفرض)- بقوة انخراطه في السائد- نفداً لا يدرسه ك(مشروع) وك(مستقبل)، كما هو الشأن في النتاج الإبداعي، ولا يعنى بما تمكن تسميته بـ(حركية النص).

إنه نقد يدرس (حزام) النص، لا النص ذاته. والنقد هنا، كهذا النتاج الذي ينقده، غير إشكالي- أي غير تاريخي، بالمعنى الحركي الخلاق، عدا أنه يحجب الوعي، هو أيضاً.

أما النوع الثاني من الرفض فيتمثل في الارتباط العضوي بإشكالية الواقع/ الممكن، في تاريخية الإبداعية العربية، أي في التاريخ العربي ككل. الرفض هنا هو نفسه إشكالي: مع المجتمع وضده في آن، داخل "لغته" وخارجها في آن آخر. وهو يتجاوز المفردة وصيغ التعبير: يتجاوز مجرد التشكيل الأزيائي، إلى ما سميته بـ (زلزلة الجسد). إنه رؤيا شاملة- موقفاً، وتعبيراً، وبنية. إنه التاريخ كله، بتناقضاته كلها، من أجل أن يكون إشارة إلى كتابة تاريخ آخر.

٧

مع ذلك، ليست الآراء أو النظريات لا نوافذ نطل منها. أو ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيد من الضوء. فهي لا تصنع أي شاعر، ولا تسوغ أي شعر.

الإبداع يلغي النظرية، ومن الشعر نفسه تنبغ المفهومات، وليس العكس. ولعل الدلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن في أنها تكشف عن التمزقات و التململات والتطلعات داخل ثقافة ما، في مجتمع ما. وفي هذا تبدو أهمية الوعي النظري- إبداعياً، لدى الشاعر. فدون هذا الوعي قد يساعد في خنق الوعي عند القراء الذين يتوجه إليهم، ويثبت السائد، مخمداً الرغبات الإنسانية التي هي، عمقياً، نزوع نحو اختراق السائد.

٨

سلاماً لصلاح عبد الصبور عدواً / صديقاً في الشعر.

مجلة (الكرمل)
العدد الرابع•
خريف ١٩٨١.

أحمد عبدالمعطي حجازي

أنا وصلاح عبد الصبور و الموت

نعم إن موته دليل باهظ على صدقه، وإضاءة فاجعة لحياته تبطل كثيرا من الأوهام عنه، وتكشف لنا صورا من العذاب الأليم الذي عاناه في روحه وجسده، ونحن نحسبه مجرد كنز شعري استأثر به وحده فألح في استخراج روائعه حتى كأنه استنفده أو كاد، وهو لم يكن في الحقيقة إلا متحدثا عن هول يراه رأي العين، ملحا علينا في أن نضع يدنا على موطن دائه، وان نقترب منه اقتراب الأخلاء الحميمين كان كثيرا ما يصيبه الأرق في السنوات الأخيرة، فيلجأ إلى بعض أصدقائه القريبين يستعين بمسامرتهم في طلب السكينة لروحه، وقد يشرب فيسرف أحيانا، وقد يقرأ من شعره فيستغرق، وقد يغلبه البكاء. قال لط انه شرب هو ويوسف إدريس ثلاث زجاجات في ليلة واحدة. وفي إحدى سهراته الأخيرة تناول مجموعة أشعاره فقرأها على أصحابه- في الحقيقة لنفسه- من الغلاف إلى الغلاف. وفي سهرة أخرى في منزل صديقه الأثير فاروق خورشيد أحس بتعب مفاجئ فاسترخى حتى مرت الأزمة، وتكرر ذلك مرة أخرى في منزله. ولا شك أن هذا كان إنذارا مبكرا بما سيحدث في منزلي. ومن المدهش أن هذا الإنذار الذي تكرر مرتين لم يثر قلقه فلم يستشر طبيبا، فلعله الخوف من الموت، ولعله الرغبة فيه.

ليس للموت، إذن، في الكلام عن صلاح عبد الصبور هذا المعنى الأكاديمي التقليدي، معنى الحد والفاصل والنهاية. إن الموت بالنسبة له هو المدخل والبداية. بداية تأخرت في الزمن، لكنها السابقة في الوجود، فلا مفر في الحديث عنه من هذا المدخل، حتى والمتحدث أخ له عرفه من البدايات، ورافقه حتى مثواه الأخير.

كأنما كان صلاح ينتظر عودتي إلى مصر بعد ثماني سنوات من الغياب، ليختتم الرحلة الطويلة التي قطعناها معا بين ذراعي. كأنما كان يطلبني أنا بالذات ليقدم لي وحدي هذا المشهد الختامي المروع في قاعة استقبال المرضى الكالحة البياض في أحد مستشفيات القاهرة، لقاء الثانية بعد منتصف الليل. لعله كان يظن أني مصدق فيه قالة السوء، فأراد أن يشهدني على فداحة الثمن الذي. كلفه إياه موقفه الحقيقي. ولعله توقع أن أكون عاتبا عليه صمته والكلاب تطارد اسمي في كل أنحاء مصر وتجد في محوه أو تشويهه، فأراد أن يواسيني بآخر خفقة في جناحه المهيض!

كانت صداقتنا مختلفة اختلافا نوعيا- على الأقل بالنسبة لي- عن كل صداقة أخرى. كنا متوادين مؤتلفين إلى درجة المكاشفة الحميمة، وكنا مختلفين ومتنافسين إلى درجة الخروج أحيانا عن قواعد اللعب. كان كل منا يعرف مزايا صاحبه كما يعرف عيوبه، وكنا متفاهمين دون اتفاق صريح غلى أن صداقتنا تقوم بذاتها، فكأنها مستغنية عن مزايانا، وكأنها غير ضيقة بعيوبنا، نوع غريب العلاقات الإنسانية مرسوم بتعقيد شديد، ففيه من عواطف الأخوة، ومن تقاليد الزمالة، ثم لا يخلو أيضا من شرور الخلاف والمنافسة.

كان لقاؤنا الأول في أواخر عام ١٩٥٥ وكان فاترا غير متكافئ. فلسنا ندين لهذا اللقاء بصداقتنا التي لم تأت ابدا حقا إلا في أواخر العام التالي بعد أن أصبت قليلا من الشهرة، وضمنا عمل واحد في دار "روز اليوسف".

عندما التقينا لأول مرة، كنت شابا في العشرين مغلقا على إحساس فادح بالموهبة والاضطهاد، وكنت قد قرأت لصلاح الذي كان يكبرني بأربع سنوات قصائده الطليعية التي بدت لي آنذاك نثرا بالمقارنة بشعري الرمزي. لكن صلاح كان قد أصبح مشهورا ولم أكن أنا إلا شاعرا مبتدئا. وكان هو مدرسا يعمل في إحدى مدارس القاهرة، وكنت عاطلا أبحث عن عمل في الصحافة التي كانت لا تزال ملكية خاصة، بعد أن اعترضت وزارة الداخلية على تعييني مدرسا في مدارس الحكومة.

أذكر، كان لقاؤنا في ساحة كلية دار العلوم، في نهاية يوم دراسي. لا أذكر المناسبة التي ساقتنا لهذا اللقاء. لعلها كانت أمسية شعرية، ولكني أذكر الإطار. كان عصر يوم خريفي، في ساحة الكلية التي بنيت في القرن الماضي، ففي أسلوب عمارتها وفي شيخوخة أشجارها التي تخترقها الريح وأسراب العصافير كآبة مرتجفة مخيمة، تزيد إحساسي بالغربة والعجز، نبهني إلى وجوده صديق لا أذكره الآن، وكان هو جالسا على الطرف من دكة خشبية فجلست على طرفها الآخر، وقدمت له نفسي، وتبادلنا كلمات قليلة فاترة زادتني إحساسا بالوحشة فانصرفت.

كان في هذا اللقاء يبدو بسمرة وجهه وشاربه وأنفه الكبير وشفته السفلى الممتلئة المسترخية جهما شهوانيا عابثا مكتفيا بنفسه. ولم أستطع في هذا اللقاء الأول أن الحظ ما في عينيه من جمال ونبل وانكسار. أظن انه ظل يعطي لأول وهلة هذا الانطباع الخارج عن نفسه، فقد كان في حقيقته، رقيقا متواضعا شديد الإقبال على الناس. لكن هذه المفارقة بين الظاهر والباطن لم تقتصر على شخصيته، بل اطردت لتطبع كل جانب من جوانب حياته الروحية والعملية. فصلاح عيد الصبور يبدو سعيدا ناجحا واثقا من نفسه، بينما يقدم لنا شعره عالما مناقضا لذلك تماما. وصلاح يبدو صديقا لكل الأطراف المتناقضة، لكنه في الحقيقة ليس مع أي طرف ولو كان قريبا منه. انه مع نفسه.

في "روز اليوسف" وفي حمى المعركة التي خضناها أنا وهو، بنجاح، ضد الشعراء المحافظين لم نعد تفترق. تجمعنا الموهبة والعمل المشترك في مكتبين متلاصقين في غرفة واحدة، والسكن في منزلين متقاربين. والسهر حتى الصباح مع بقية زملائنا في المنازل، ومنتديات الأدب التي كانت لا تزال قائمة، وفي المطاعم ومقاهي الفنادق الكبرى التي كانت عامرة حتى أواخر الستينيات بحلقات مختلفة من الصحفيين والأثرياء والفنانين والسياسيين، ولا تخلو أيضا من النساء. وفي كل هذا، في الشعر وفي الكتابة، في الحب والصداقة، كان صلاح لامعا ناجحا مرموقا.

كان في الخامسة والعشرين حين تحقق له كل شيء، الشهرة، والعمل اللامع، والأجر المجزى، ورضى الجميع بما فيهم الدولة التي اختارته ضمن النادرين من أبناء جيله لتخلع عليه أوسمتها وجوائزها، وتعهد إليه منذ أواسط الستينات بإدارة عدد من أهم مؤسساتها الثقافية، فأين يكون مصدر شقائه وإحساسه المدمر باليأس والهزيمة والموت، إذا أردنا أن نبحث عن هذا المصدر في حياته الشخصية والعملية؟

في علاقته بالسياسة، كان صلاح الذي بدأ متعاطفا أيام الصبا مع "الأخوان المسلمين" قد أخذ. يقترب في أوائل الخمسينيات من الشيوعيين، متأثرا في ذلك بما كان للماركسية آنذاك من جاذبية شديدة ولمعان فاتن عند كثيرين من الشباب المثقفين والأدباء والفنانين، يساعد في انتشارها بينهم تأجج الحركة الوطنية، وظهور الوعي الطبقي، بالإضافة إلى ما سماد أروقة الجامعة المصرية من تيار عقلاني، كانت محاضرات طه حسين. وأمين الخولي – في كلية الآداب- تزيده قوة وتدفقا، ولهذين الأستاذين يدين صلاح بجانب كبير من ثقافته. وفي هذا الإطار- علاقته بالماركسية والشيوعيين- استطاع أن يفتك نفسه كشاعر من أسر التقاليد الشعرية القديمة، ويخطو خطوة واسعة نحو التجديد.

إلى هذه المرحلة كتب قصائده "شنق زهران" و"الناس ني بلادي" و "أبي" التي لاقت شهرة واسعة سواء بما أثارته من إعجاب أو بما أثارته من إنكار. لقد نجح في خلق لغة شعرية جديدة تستفيد من العامية المصرية والموروثات الشعبية، وتصل ني الوقت ذاته إلى مستوى من الغنائية والتجريد يمكنها من مخامرة القضايا الإنسانية الكبرى والاستفادة من الشعر الأجنبي- تأثره باليوت مثلا في قصيدة "الملك لك".

يعترف صلاح في كتابه لا حياتي في الشعر "بعلاقته ! بالفلسفة المادية التي (كنت قد اقتربت منها اقترابا كبيرا، وبخاصة بعد تخرجي من الجامعة عام ١٩٥١١).

لكن صديقا لنا مشتركا- طلب عدم ذكر اسمه- يؤكد أن صلاح تجاوز الاقتراب الشديد من الماركسية إلى اقتراب شديد كان أشبه بالعضوية من تنظيم شيوعي ظهر عام ١٩٥٣ باسم (نواة الحزب الشيوعي)، وان صلاح آنذاك كان يمر بأزمة عاطفية حادة أراد أن يتخطاها بالانهماك في النضال السياسي. لكنه طلب إعفاءه من واجبات العضوية، وانسحب من التنظيم عام ١٩٤١.

وقد سألت الناقد محمود أمين العالم الذي كانت تربطه بصلاح في الخمسينيات علاقة وثيقة، وهو في ذات الوقت ممن قادوا " نواة الحزب الشيوعي " رأيه في هذه المسألة فنفى العلاقة التنظيمية وأكد علاقة الصداقة. وأنا شخصيا أميل إلى ما يقوله محمود أمين العالم. فسوف نرى هذا الموقف مطردا عن صلاح، أن يقترب ولا يعتنق، وان يميل دون أن ينخرط.

لكن شعر صلاح كان يقدم في تلك المرحلة كنموذج للأدب الذي يدعو له النقاد الماركسيون، وقصيدته " عودة ذي الوجه الكئيب " التي هجا فيها عبد الناصر كانت متداولة في معتقلات الشيوعيين كعمل من أعمال مقاومة الحكم العسكري.

وهناك من الوقائع التي شهدتها بنفسي ما يدل على أن علاقة صلاح بالشيوعيين ظلت طيبة إلى قيام الوحدة المصرية السورية التي انحسرت في أعقابها الماركسية انحسارا كبيرا فكرا وتنظيما. في ذلك الوقت بدأ صلاح مرحلة جديدة في الفكر والسياسة والشعر أيضا. لقد انحاز للفكر القومي العربي وعبر عن هذا الانحياز فيما كتبه من مقالات نظرية وتعليقات سياسية. وتخلى في الشعر عن ا محاولته في خلق فصحى لا مصرية " وارتد إلى نوع من الرومانتيكية في لغته وهمومه الشعرية عبر عنها ديوانه الثاني (أقول لكم) الذي صدر في عام الانفصال ١٩٦١.

لكن صلاح الذي ابتعد عن الماركسية مقتربا من القومية، ما لبث أن ابتعد عن القومية أو الناصرية بتعبير ربما كان أدق، ودخل مرحلة أخرى هي المرحلة الليبرالية التي ستعقبها مرحلة أخيرة انصرف فيها تماما أو كاد عن العقائد الاجتماعية والسياسية، واستغرقته المشكلات الميتافيزيقية وخاصة مشكلة الموت التي لم ينشغل بها كقضية فحسب، بل عاناها معاناة كاملة مما جعل بعض النقاد يصفون هذه المرحلة الأخيرة في حياته وفكره بالعدمية.

أستطيع أن أقول أن عقيدة صلاح عبد الصبور السياسية كانت دائما! رقيقة، أو انه كان دائما ميالا لا معتقدا، في علاقته بالناصرية. وهذا ما يفسر تردده وتقلباته اكثر مما يفسرها خوفه من بطش السلطة أو رغبته في إرضائها، وان كنت لا استبعد أن يكون الخوف أو الرغبة سببا من الأسباب، لا السبب الأول ولا السبب الوحيد.

أن نقد صلاح للأفكار السلفية والماركسية والناصرية لا تنقصه الحرارة ولا الصدق، ولقد خرج على الناصرية في عهد عبد الناصر، بل خرج عليها في أزهى وأقوى مراحلها عام ١٩٦٥ كما أشهد بنفسي وكما يشهد شعره المكتوب في تلك الفترة. فلو كان راهبا أو راغبا لآثر الصمت آنذاك. صحيح انه اضطر بعد ذلك إلي مجاملة النظام اكثر لتخلع عليه أوسمتها وجوائزها، وتعهد إليه منذ أواسط الستينات بإدارة عدد من أهم مؤسساتها الثقافية، فأين يكون مصدر شقائه وإحساسه المدمر باليأس والهزيمة والموت، إذا أردنا أن نبحث عن هذا المصدر في حياته الشخصية والعملية؟

مع زوجته وابنه

لا يكشف حياة المرء شيء كما يكشفها موته. الحياة خط متحرك، والموت دائرة تثبت الحركة وتنغلق عليها وتوقفنا أمام تفاصيلها التي كانت متناثرة، ووقائعها التي كانت متباعدة متنافرة، فإذا هي في مجال الدائرة تتقارب وتتواصل وتنسجم، فنفهم نحن هذا المسار الذي كان مشتتا في ضوء اجتماعه، نفهمه في سكونه الأخير اكثر مما كنا نفهمه في تدفقه الجياش وتولداته، حكيمة أو طائشة.

وإذا كان هذا القول يصدق على الناس جميعا، فهو عن صلاح عبد الصبور اكثر صدقا وإلحاحا، لأن موته لم يكن مجرد خاتمة لحياته، بل هو مصداق لها، حتى يمكننا أن نقول أن موته هو نهاية تجربته مع الموت، نهاية توقعها هو دائما، وربما أرادها إرادة.

كان في الخامسة والعشرين حين تحقق له كل شيء، الشهرة، والعمل اللامع، والأجر المجزى، ورضى الجميع بما فيهم الدولة التي اختارته ضمن النادرين من أبناء جيله لتخلع عليه أوسمتها وجوائزها، وتعهد إليه منذ أواسط الستينات بإدارة عدد من أهم مؤسساتها الثقافية، فأين يكون مصدر شقائه وإحساسه المدمر باليأس والهزيمة والموت،

من مرة مما سبب له إحساسا مرا بالندم والسخط كل نفسه، لكن هذا الخطأ لم ينج منه مثقف مصري واحد في ذلك الوقت، حتى الموالون للنظام الذين كان يدفعهم الخوف من الشك في ولائهم إلي إعادة تأكيده، ولماذا لا يكون صلاح مثله مثل كثير من المثقفين أيضا يكن الحب لعبد الناصر وهو في ذات الوقت يتمنى سقوطه؟ أليس الزعيم الفرد هو الأب الذي يحبه الأبناء ويتمنون في ذاته الوقت أن يقتلوه كما يذهب فرويد؟

بعد هزيمة ١٩٦٧ لم تعد المشكلة مشكلة ديموقراطية، فقد شمل الخراب والعقم والموت والفساد والخطيئة وجه العالم وبدا صلاح طائر اللب، لا تقع يده على شيء صلب ولا تشيم روحه بارقة أمل.

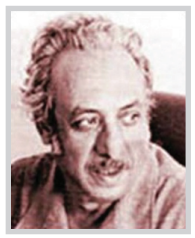
من تلك الفترة التي تحول فيها صلاح عن الناصرية إلى أن غادرت مصر عام ١٩٧٤ لم ينقطع جدلنا واختلافنا حول عبد الناصر وان لم نتخاصم أبدا، بل ربما كنا في خلافنا متعاطفين. كنت متحمسا لعبد الناصر، مدركا في ذات الوقت ألوان الظلم والقهر والفساد التي تقع في زمنه، وكان صلاح في أول الأمر يتحدث عن الحرية بمفهومها الليبرالي الذي لم يكن يصرح به تصريحا و إنما كان يفهم ضمنا من كلامه. وان ظل مع ذلك ينقد المجتمعات الرأسمالية، أو على الأصح يندد بالفقر فقد كان تنديده بالنظم الشمولية أشد. كان موهوبا في السخرية، ظريفا ومرا. وكان يستخدم موهبته هذه بتفوق في تسفيه حماستي مستشهدا بالوقائع اليومية التي كانت في غالب الأحيان ضدي وكانت أنباؤها تصل إليه دائما قبلي، بل كانت تصلني عن طريقه، فأواجهه بالمظالم الموروثة وأتحداه بشرف الغايات ومشروعيتها، مستخدما في ذلك سلاحا.. مفلولا بالنسبة له من الكلام المنطقي والعاطفي، ثم نتوقف بعد ساعات وقد أنهكنا التعب دون أن يتزحزح آنيا عن موقفه شعرة. وهكذا في كل لقاء.

لم يكن صلاح في ذلك الوقت معارضا بل كان رافضا، لم يكن ضد السلطة وحدها، بل كان يسخر أيضا من المعارضة، ولم تكن. الليبرالية بالنسبة له نظاما بل كانت شاهدا على رفضه للاستبداد. وهو في الحقيقة لم يكن يدافع عن الليبرالية و إنما كان يدافع عن فكرة الحرية التي لم يكن متأكدا تماما من أن نظاما بالذات قادر على تحقيقها كما يشتهي، ولذلك انتهى إلى اليأس والاشمئزاز والسخرية من كل شيء، فلم يحمل نفسه عناء معارضة السلطة أو تأييدها. لقد أصبح ينكر أن يكون لهذه المطلقات قيمة في ذاتها منفصلة عن الأشخاص الذين يمثلونها، وصار يفاضل بين أفراد وأفراد لا بين أفكار وأفكار. ومن هنا نشأت بينه وبين بعض المسؤولين في السلطة علاقة مزدوجة، فهو يقدر لهم لطفهم أو، ذكاءهم، ويكن في الوقت نفسه رفضا شديدا للنظام الذي يمثلونه. والمشكلة التي وقع فيها بعد ذلك هي أن نجاحه الوظيفي صار عبئا عليه، لأنه وصل به إلى مناصب اصبح فيها على الرغم منه ممثلا للنظام الذي يرفضه. هذا هو التعقيد! الذي لم يكن بعض منتقدي صلاح على بينة منه.

منذ أن غادرت مصر أوائل عام ١٩٧٤ إلى أن عدت إليها صيف هذا العام التقينا مرتين، الأولى في بغداد ربيع ١٩٧٧ في مهرجان المتنبي، والأخيرة التي كانت الفاجعة. قي بغداد عاتبته على قبوله رئاسة تحرير مجلة " الكاتب " بعد أن قام وزير الثقافة وقتذاك يوسف السباعي بطرد رئيس تحريرها أحمد عباس صالح الذي أخذ يفسح صدر المجلة للمعارضين. نعم، أن المجلة مجلة حكومية، فهي إن لم تكن مضطرة للتأييد الصريح فليس لها الحق في المعارضة الصريحة. وربما زاد الموقف حرجا إصرار احمد عباس صالح على رفض الحلول التي اقترحت عليه، ولنفرض -كما يقال- انه لم يقصد بهذه الصلابة وجه الحق خالصا، بل أراد أن يحقق من وراء هذا الموقف منفعة شخصية. لكن قبول صلاح لرئاسة مجلة طرد رئيسها السابق بسبب آرائه خطأ كبير. ما لم يقله صلاح- ولعله خجل من التصريح به- إن وزير الثقافة طبع اسمه على المجلة قبل موافقته. وأصدر العدد الجديد بالفعل واضعا صلاح أمام الأمر الواقع فلم يعد أمامه إلا أحد أمرين : أما أن يعلن رفضه لما حدث على الملأ، فيكلفه هذا الاستقالة من منصبه في وزارة الثقافة والتعرض للبطالة إن لم نقل للجوع، و إما أن يقبل الأمر الواقع ويسكت عن هذه " الخدمة " التي أغتصبها" منه الوزير اغتصابا. هكذا جاءته الطعنة الأولى من الحكومة، وتبين. له بعدها انه لا يستطيع دائما أن يحافظ على عدم انتمائه، وان السلطة لا يهمها ما يبطن ما دامت تستطيع أن تضع اسمه على ما تظهر.

لاحظت في بغداد أن صلاح أصبح يشرب بنهم وبرغبة ملحة في تدمير ذاته. اذكر انه كان في السنوات الماضية يشرب أقل ويبتهج اكثر. كان يشرب اقل مني بكثير. لكنه في هذه المرة اصبح يشرب كثيرا ونادرا ما يبتهج. لم يكن في الحقيقة يبتهج، كان يتكلم، وأصبح يدافع عن نفسه، وقد يبتسم أو يلقي بتعليقاته الساخرة، لكن المرارة أصبحت لديه أرجح من الخفة والظرف. وهكذا كان في المرة الأخيرة.

منذ وصلت إلى مصر ونحن في لقاء متصل. كنت أتوقع أن يكون إدراج اسمه في قوائم المقاطعة العربية قد وجه إليه طعنة مسمومة. وكنت أعلم- على عكس المعلومات التي بلغت لجان المقاطعة العربية- انه حاول كل ما في وسعه أن يمنع اشتراك الإسرائيليين في معرض الكتاب الدولي، ولم يسعه في النهاية بعد أن اقتحمت الشرطة مكتبه في المعرض، وفتشت حقيبته خلال تعقبها للمتظاهرين المحتجين على اشتراك الإسرائيليين- لم يسعه إلا أن يقدم استقالته من منصبه لوزير الثقافة الذي اعتذر له وأقنعه بسحب الاستقالة، لكنه فوجئ باسمه وقد اصبح مقاطعا بتهمة التعامل مع اسرائيل- ساء ما يزعمون!- وهكذا جاءته الطعنة الأخرى من المعارضة، فالمعارضة كالحكومة لا تهمها النوايا، وبإمكانها هي أيضا. تأخذك بالظن وان تضع اسمك في المكان الذي لا تحب.



لم يكن صلاح عبد الصبور مؤيدا للنظام، بل كان موظفا كبيرا في الحكومة، لم يكن أيضا ضمن صفوف المعارضة التي تتكلم بلغة عبد الناصر لأنه كان يرى أن العهد الحالي ليس إلا امتدادا أو استطرادا منطقيا للعهد الذي سبقه. هذا هو ملخص رده على صديقنا المشترك بهجت عثمان الذي تجاوز الحد في حديثه معه خلال السهرة التي أقمتها في منزلي.

تماما كما وضع يوسف السباعي اسمك على مجلة الكاتب! أخبرته أن عدة صحف عربية نشرت حقيقة ما حدث في معرض الكتاب، وان كثيرا من المثقفين الذين صادفتهم في الخارج يحترمونه ويدافعون عنه. نزلت كلماتي بردا وسلاما عليه، وأدرك أني لم اكن أواسيه أو أطيب خاطره بكاذب القول، بل أقول له الحقيقة، ففتح قلبه يحدثني عما يرى ويعاني.

لم يكن صلاح عبد الصبور مؤيدا للنظام، بل كان موظفا كبيرا في الحكومة، لم يكن أيضا ضمن صفوف المعارضة التي تتكلم بلغة عبد الناصر لأنه كان يرى أن العهد الحالي ليس إلا امتدادا أو استطرادا منطقيا للعهد الذي سبقه.

هذا هو ملخص رده على صديقنا المشترك بهجت عثمان الذي تجاوز الحد في حديثه معه خلال السهرة التي أقمتها في منزلي لمناسبة عيد ميلاد ابنتي ودعوت إليها، صلاح وبهجت عثمان، وأمل دنقل وجابر عصفور، أحس صلاح بتعب مفاجئ وضيق في التنفس فحملناه أنا وجابر إلى المستشفى المجاور. بعد دقائق مات على ذراعي بينما رفيقنا الثالث يحاول الاتصال بأستاذ القلب الذي وصل على الفور، لكن بعد فوات الأوان!

ليس الحزن هو مفتاح شعر صلاح عبد الصبور كما يظن دائما نقاده المخدوعون بكلمة "الحزن" التي تتناثر في أشعاره الأولى كما يتناثر الطعم فوق فخ مموه، فأخذوه بما حسبوه ميلا عاطفيا لا يبرره سبب موضوعي في الواقع.

ورد هو فقبل التهمة بعد أن عدلها فقال انه ليس حزينا ولكنه متألم، ثم برر ألمه بأسباب موضوعية خفيت على النقاد ولم تخف على الفنانين أو- كما في تشبيهه- فئران السفينة الذين يستشعرون غرقها قبل أن تغرق بالفعل (حياتي في الشعر).

لقد اضطر إلى مجاراة النقاد فثبت التهمة على نفسه و إن أنكر أنها خليقة فيه. ففي الواقع مبرر كاف للحزن والألم. وها هي السفينة قد غرقت بالفعل كما رأى في نبوءاته السوداء لا كما كان يرى النقاد. ولو كان صلاح في اعترافاته النثرية قريبا من نفسه كما كان في شعره لرد على هؤلاء النقاد بأن داءه ليس الحزن، وليس الألم، وليست له أيا كان اسمه علاقة بالواقع، و إنما داؤه الموت، موته، وموت العالم. وهل كانت نجاة السفينة برادة صلاح عن هذا الاستغراق الراعب في وجه هذه البئر المعتمة؟

في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وصلاح في زهرة شبابه وقمة شهرته، ومصر تتغير وتتقدم وتنتصر- على الأقل في الظاهر- والكل يشعر بالعافية في الواقع وفي نفسه، واللغة حماسية وكلمة الهزيمة منسية منبوذة، كان صلاح عبد الصبور هو الشاعر الوحيد الذي اكتشف كلمة الهزيمة وأعاد لها الاعتبار:

(وأنا اعتنقت هزيمتي ورميت رجلي في الرمال)

قصيدة " هجم التتار "- الديوان الأول

(إني انهزمت، ولم أصب من وسعها إلا الجدار)

قصيدة (السلام- الديوان الأول

(لا تبكنا، يا أيها المستمع السعيد فنحن مزهوون بانهزامنا)

قصيدة (أغنية لليل)- الديوان الثالث

لا علاقة لهذه الهزيمة التي يتكلم عنها صلاح بواقعه الشخصي أو بواقع المجتمع. نعم ، إن صور الخراب والعقم والموت سادت شعره، وأصبحت أكثف وأمر بعد هزيمة ١٩٦٧، ولكنها لم تبدأ معها، بل بدأت مع الانتصارات. وربما يكون إحساسه بالهزيمة قد استفحل بعد كارثة يونيو (حزيران). لكن هذه الكارثة لم تخلق فيه هذا الشعور من العدم. ثم أن المسألة لم تعد مسألة هزيمة بالمعنى المباشر، أي في تجربة بالذات أو في معركة محدودة، و إنما أصبحت هزيمة الوجود الإنساني كله. إنها خيبة أمل في الحياة. وإذا كانت الهزيمة، كلفظ، تتردد في عدد محدود من قصائده، فكلمة الموت تسود كل أشعاره، ليست الكلمة فحسب وما اكثر ترددها و إنما الخراب، العقم، الفساد، الخطيئة، الندم، الصقيع، الانهيار، الذبول، الانكسار، السم، الصبح الميت، الريح الملعونة.. كل الديوان، مفردات وصور، وموضوعات، وتركيبات، وإيقاعات.

يرتبط الموت في كل مرحلة من مراحل شعر صلاح بموضوع ما. لكن الموتى يظل البذرة الأولى، أو الدورة التي تأكل كل بذرة وتبقى.

في الديوان الأول يرتبط الموت بالاستبداد والقهر.

(ذات مساء، حط من عالي السماء أجدل منهوم ليشرب الدماء

.....

معذرة صديقتي، حكايتي حزينة الختام لأنني حزين)

قصيدة " رحلة في الليل "

(الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز وأقام حكاما طغاة)

قصيدة (ا لحزن) إما في الديوان الثاني فالموت موتان : موت رضى مرتبط بشجاعة الروح كما في قصيدة " موت فلاح "، وموت تافه مرتبط بالعجز والجبن والتردد، فهو موت في الحياة:

(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 لدي ما يميته وعدت دمن موت !

قصيدة "الظل والصليب" بداية من الديوان الثالث " أحلام الفارس القديم؟ يصبح الموت انحلالا غير مفهوم لقوى الإنسان والطبيعة، وعنصر فساد في الكون لا علاج له. انه هنا موت العالم أو الموت المطلق:

(ينبئني شتاء هذا العام أن داخلي مرتجف برداً

وان قلبي ميت منذ الخريف)

قصيدة " أغنية للشتاء "- أحلام الفارس القديم

(كان مغنينا الأعمى لا يدري

أن الإنسان هو الموت)

قصيدة " تنويعات "- شجر الليل

(معذرة، نختصر الكلام

فالجثث الكثيرة التي دفنتها عاما وراء عام تريد أن تنام)

قصيدة " استطراد أعتذر عنه "- تأملات في زمن جريح

(... لكن الأشياء

لمستني واعتصرتني

حتى أصبحت هواء

يتسرب في المحو)

قصيدة " تجريد ١ "- الإبحار في الذاكرة

من أين جاءته فكرة الموت إذا لم يكن من واقع حياته ولا من واقع اجتمع؟

لم يبق إلا طفولته أو ثقافته، أما الطفولة فليست لدورينا مصادر تكشفها،

وان ذكر في كتابه (حياتي في الشعر) ما يفهم منه مواظبته على كتابة مذكراته اليومية، فلعلها تنشر حتى تضيء لنا بعض جوانب هذا اللغز. و أما الثقافة، فقد يخطر لي أن أتذكر اهتمام الوجوديين المصريين بمشكلة الموت، عبد الرحمن بدوي في كتابه " الموت والعبقرية " وزكريا إبراهيم في دروسه التي كان يلقيها في الجامعة في أواسط الخمسينيات حول مشكلة الموت عقب عودته من فرنسا. لكن صلاح لم يكن مغرما بالوجودية ولم يذكرها ضمن مصادر ثقافته في كتابه المشار إليه.

هل كان صلاح عبد الصبور يريد حقا أن يموت كما أشرت إلي ذلك اكثر من مرة؟ لست أعلم أن صلاح قد حاول الانتحار أبدا، ولم يصرح في اعتراف شفوي أو مكتوب بالتفكير فيه، ونحن لا نستطيع أن نعامل شعره معاملة الاعتراف الحقيقي، فنبني نتائج على مثل قوله

(فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة)

من قصيدة " الخروج "- ديوان " أحلام الفارس القديم ".

لكن في كتابه (حياتي في الشعر) إشارة تدفعنا إلى التساؤل حول علاقته بفكرة الانتحار، وذلك قوله عن شدة تأثره في صباه الباكر بما كان يقرأ " فلم أكن في ذلك الوقت أعرف اللعب بالأفكار، بل الحياة فيها، ولو قرأت في تلك الفترة كاتبا يبشر بالانتحار ومس حديثه قلبي لانتحرت".

لقد ألف كتابه هذا عام ١٩٦٨ وهي ذات الفترة التي كرس فيها كل شعره تكريسا تاما للحديث عن الموت كما ذكرت من قبل، فهل يكون حديثه عن الانتحار صدى لاستغراقه الفني في موضوع الموت؟ أم أن هذا الاستغراق الفني على أ العكس من ذلك صدى لفكرة الانتحار التي أرجح أنها راودته بإلحاح في هذه المرحلة؟.

أشعر أنني افهم الآن صلاح أفضل مما فهمته في حياته. ولهذا أحس بندم شديد، ويتضاعف شعوري بالخسارة، لأني لم أبذل مثل هذا المجهود لفهمه وهو بجانبي، وهو قريب يلبي دعوتي أو يدعوني، فيجيب على أسئلتي ويفرط لي كل أسراره. كان سيفرح فرحا عظيما وهو يراني أهتم به هذا الاهتمام وأكن له هذا الحب الذي أصابتنا فيه عدوى الأيام الخشنة، فكنا معه خشنين ونحن أول المجروحين المتألمين.

باريس ٩ نوفمبر (تشرين الثاني)

في زيارة للهند

صلاح عبد الصبور وبودلير

يمتلك صلاح عبد الصبور، الشاعر المصري الكبير، الراحل، بجانب المقومات الشعرية، عدة مرجعيات في تأسيس هرمه الشعري، بدءا من التراث الأدبي والديني إلى التأثر بشعراء الحداثة الأوروبيين. ومن الذين لم يخف إعجابه بهم، ويلتصق بهم في حميمية "لوركا"، و"بودلير"؛ في قصيدة بهذا العنوان، يخاطب بها "بودلير"؛

د محمد حسن

تجربة الألم والملل

أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم
يا عشيق البحار وخدن القمم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقي أنا

في هذه الأسطر، ذات الكثافة الشعرية، يلمح صلاح عبد الصبور، إلى نوع الرحيل الرمزي الذي مارسه "بودلير" بدلا من إخفاقه أو بالأحرى، عدم امتثاله لزوج أمه الذي سفره إلى الهند، عبر إحدى السفن، ثم قفل راجعا أثناء توقف السفينة في جزيرة "لاريونيون". فالفضاءات التي يحلم بها "بودلير"، لا تخضع للأبعاد الثلاثة التي تحد بها الأمكنة، بطريقة كلاسيكية، فالفضاء الذي لم تجسه قدم، هي تلك الأمكنة التي يصورها خياله: بحاره هو، وسماؤه، ولا زورده وخفايا موجه، في سكون الليل، في تباشير الصباح، وفي شفق الأصيل، في تناسق الصور وتقاطعها، في رمزية الأشياء، في تجسيد إحساسات الملل، والسأم، والضجر والكآبة: هذه المعاني المترادفة والمتقاربة، هي التي سوف تجعل القيمة الأدبية لقصائد النثر البودليرية في Le Spleen de Paris.

يفتتح "بودلير" "أزهار شره" بقصيدة "إلى القارئ" ونقطف منها "بيت القصيد"، من ترجمتنا للقصيدة:

"العنف، والسم، والخنجر،
والحريق، إذا هي،
مازالت لم تنمق برسوماتها السارة،
اللوحة التطريزية المبتذلة لمصائرنا المرثى لها،
فلأن نفسنا، واحسرتاه! ليست جريئة بما فيه الكفاية.
لكن، من بين الذئاب، والفهود، وكلاب الصيد،
والقرود، والعقارب، والنسور،
والحيات
والأغوال الزاعقة، العاوية، المدمدمة،
في معرض وحوش رذائلنا الكريه.
ليس أبشع منه وأشرس، ولا أكثر دناسة
فهو؛ وإن لم يقم لا بحركة هامة، ولم يصرخ صرخة عظيمة،
سوف يجعل من الأرض حطاما
وسوف يبتلع العالم في تثاؤب؛
إنه الملل! – العين محملة بدمع غير إرادي،
يحلم بالثروات مدخنا "الهوكا"،
تعرفه أيها القارئ، يا هذا المخيف المرهف،
-أيها القارئ المنافق – يا شبيهي – يا أخي"
(بودليز) –

"أزهار الشر"
التماهي بين "الشاعر" و"القارئ"

"، هو قوام هذا التواصل بين المبدع والملتقي، وضمنه لا يصعب تحديد علاقة الطرفين معا في خضم "الملل"، ملل الإنسان الحالم، المشتاق إلى مغامرات الثروة، حبيس دمع فرحته. "بودلير" كان يحلم بالثروة.

أستغفر الله! أي ثروة؟ ثروة خزائن الهند والسند، وفارس؟ ثروة ممالك الأفيون والأثير؟
كلا! ... بل تركة أبيه من الثروة.

ارتبط الشاعر بـ"جان دوفال"؛ وهي فنانة خلاسية. وبالرغم من الشقاقات المتكررة والعديد من المغامرات، فقد ظل حياته، عشيقا وسندا لها، بجانب حبه الانغماس في حياة التأنق والشياكة، مخلفا وراءه ثقلا من الديون.

ومن ثم، تدرعت أمه وزوجها الفريق "أوبيك" بغرائبه الشاذة، فحصلا من المحكمة سنة ١٨٤٤ على إخضاعه إلى مجلس قضائي. انظر (مقدمة "أزهار الشر") بروفرانس ماكسي ليفر "لبودلير" إذن، عالمه الخاص، إن لم نقل عوالمه، وإن كان يقول: "أعرف ما كتبه، ولا أحكي إلا ما رايته".

لم يخف صلاح عبد الصبور إعجابه بـ"بودلير" – صنوه – فعبقريته الفطرية، كرجل خلق شاعرا، إزاء العالم الخارجي، تحتم عليه تنظيم هذا الكون المنثور – أو ربما هكذا يبدو أمام خيال الشعراء – فنيا وإعادة صياغته، للتفريق بين المبتذل من الأشياء المألوفة، وليتمتع بصفة شعرية أخرى، يميزها الفرق بين "الكون الشعري" صنيعة الإنسان وبين الطبيعة بكل حدافيرها المعروفة للعيان.

ومن هنا، يحق لبودلير أن "يعرف ما يكتب، ولا يحكي إلا ما رأى":

شاعر أنت والكون نثر
والنفاق ارتدى أجنحة
وتزيا بزي ملاك جميل
والطريق طويل
والتغني اجتراء على كشف سر
في عيون النساء طفت، لما تجد
في السماء التي أطرقت معجبة
فوق بحر سجا كالزجاج الرهيف
لم تجد، لم تجد
في الدخان الذي ينعقد
ثم يهوي أمام العيون كثوب شفيف
لم تجد، لم تجد
فعشقت الرحيل
في بحار المنى
يا فؤادا ملول
يا صديقي أنا

صلاح عبد الصبور "أحلام الفارس القديم" ص.ص ٢٣١، ٢٣٢.

الشاعر صلاح عبد الصبور يكاد يعطينا "أوتوبيوغرافيا" شعرية عن "ش. بودلير" صاحب "الغرفة المزدوجة" و"الجنان الاصطناعية"، "وكل إنسان وخيمره"، "ونصف الكون في جديلتك" إلخ ...في بضعة أشطر من هذه القصيدة التفعيلية (من تفعيلة المتدارك). وقد أعجب بهذا الشاعر وشعره، ولكنه إعجاب لا يستغرق كل مشاغل الشاعر وتطلعاته الأدبية بحكم عدة عوامل تاريخية، وثقافية، واجتماعية، ونفسية.

فهو ينظر إليه بإعجاب، عن كثب، ويستقطبه ملله، إزاء تساؤلات فنان خبير بدروب الأدب، ومسالكه الوعرة والحذرة، وفنونه.

الفرق إذن، هو أن الشاعر "بودلير"، استحوذ عليه خيال الشر، في حين يحتاط عبد الصبور، بحكم ثقافته الخاصة، وإطاره الإنساني، وهو يتخطى مربد الحيوانات – الإنسان، باحثا عن الإنسان الصافي الخالص، لكن بدون جدوى، فيترك هذا الأمل معلقا ومفتوحا إلى حين:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ (الشيخ بسام الدين)
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي
فمشى من بينها الإنسان الثعلب عجبا ...
زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كي يفقأعين الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب
وفي هذا التدرج من "الكائن الأضعف" إلى الكائن الأقوى" كان الشاعر، يبحث عبثا عن "الإنسان الإنسان" بفطرته البكر المحب للخير بشدة، غير الكنود، ويصوغ كل ذلك بتماه مع مذكرات الصوفي بشر الحافي" وشيخه؛ حيث يسأل بشر شيخه:
قل لي أين "الإنسان، الإنسان"
شيخي بسام الدين يقول:
اصبر ... سيجيء .....
الإنسان الإنسان عبر
ومضى لم يعرفه بشر.

ما دمنا في عالم، أسبوعه ثمانية أيام، وسنته ثلاثة عشر شهرا على حد تعبير صلاح عبد الصبور، الذي لجأ إلى المراوغة ليوهمنا في الأول بأمل مفتوح، ثم يسد أمامنا الآفاق ربما لنرتمي في الملل. فها هو إذن "يجرأ" ليعلنها حقيقة مرة. وها هو بدوره يعرض حيواناته الشرسة والوديعة معا في السوق، سوق الرذائل البشعة، بلا شك.

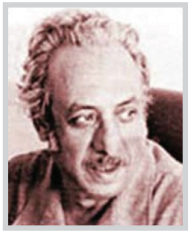
ومع ذلك، لقد ظل الأمل، معلقا في خاطره نحو البحث عن "الإنسان الإنسان" الفطري الصافي، الخالي من كل إثم؛ وبعد أن يستعرض عددا من "لو" المستحيلة شرطا (لو أننا / لو أننا، وآه من قسوة لو)، يتذكر أيام الطيبوبة والصفاء:

قد كنت فيما فات من الأيام
يا فتنتي محاربا صلبا، وفارسا همام
من قبل أن تدوس في فؤادي الأقدام
من قبل أن تجلدني الشموس والصقيع
لكي تذل كبريائي الرفيع
كنت أعيش في ربيع خالد، أي ربيع
وكنت إن بكيت هزني البكاء
ثم يشتد حنوه إلى الفطرة والوداعة اللتين أفقدته إياهما، الأيام:
ماذا جرى للفارس الهمام؟
انخلع القلب، وولى هاربا بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام
يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة
لك السلام / لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكاره
لا، ليس غير "أنت" من يعيدني للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الريح والخساره

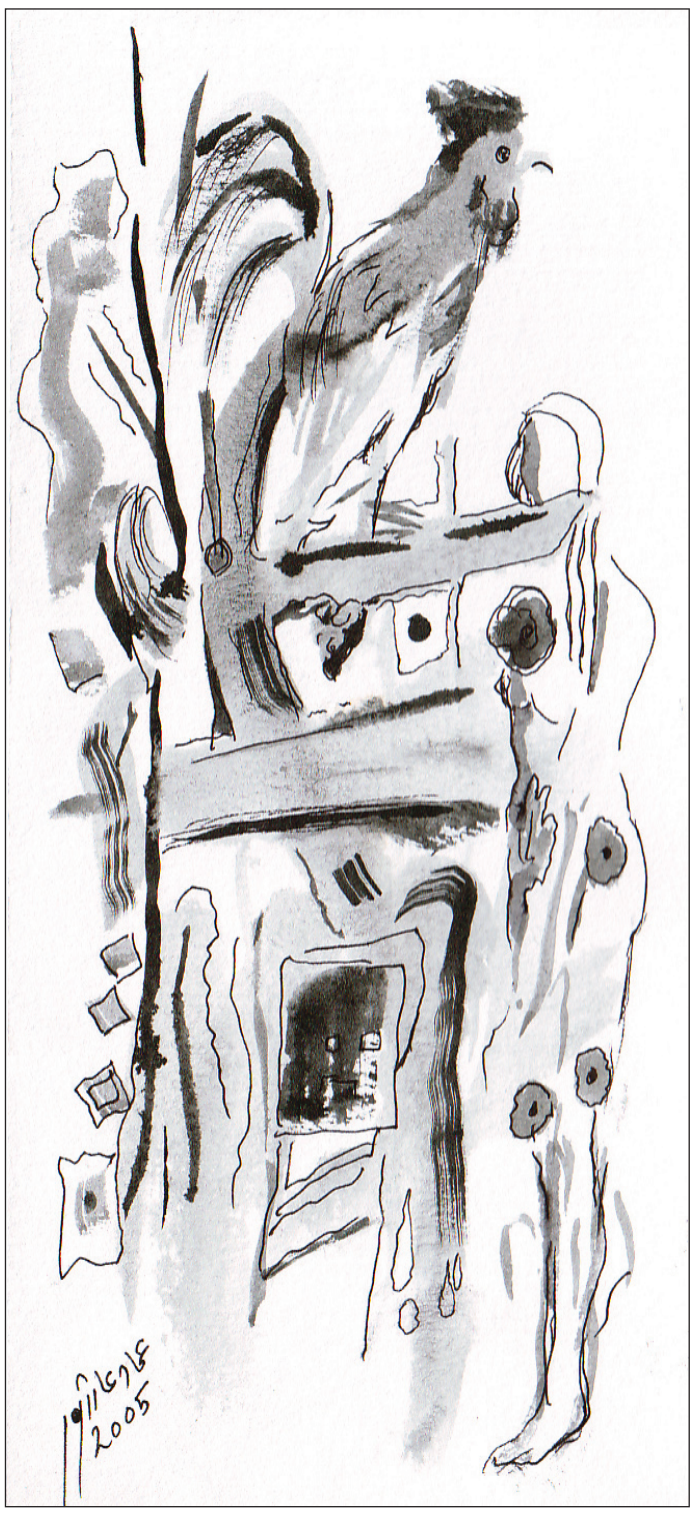
بهذا يفتح صلاح عبد الصبور نافذة الأمل في العودة يوما إلى الطيبوبة عن طريق الحب، ونسيان حوادث الأيام والأزمان.

أو كما قال المتنبي:
ليت الحوادث باعتني الذي أخذت
مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي.

عندئذ، سوف نكون بعيدين عن "أجنحة النفاق"، "والملل" لكن هيهات.



في هذه الأسطر، ذات الكثافة الشعرية، يلمح صلاح عبد الصبور، إلى نوع الرحيل الرمزي الذي مارسه "بودلير" بدلا من إخفاقه أو بالأحرى، عدم امتثاله لزوج أمه الذي سفره إلى الهند، عبر إحدى السفن، ثم قفل راجعا أثناء توقف السفينة في جزيرة "لاريونيون".



حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد، يقترب منه وقد نفض عن نفسه أثقال تجربته الغاربة، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى.

هذا إحساسي حين أقدم على الكتابة، فأنا رغم عشرتي الممتدة للشعر قارئا وكاتباً زهاء عشرين عاماً، ما زلت أواجه الإبداع بذات القلق و التلمس، فإذا جادت علي الآلهة بالمطلع - كما يقول فيولين - سعيت حتى استمطرت الأبيات التالية له، ثم أجدني أنفصل شيئا فشيئاً عن عالم الأشياء من حولي لأدخل عالم تصوراتي و أنغامي، وحين تنتهي القصيدة أبدأ في اكتشافها من جديد، وقد أعيد وأنقح، وقد أطوي الصفحات وأمزقها، ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمناً عن أفقي.

عن الشعر والحياة

مـــلاح عـبـد الـمـبـور

و ذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة، هو ما اكتسبته خلال العقدين من الزمان قارئاً وكاتباً، أين كان مختفياً؟ لعله يختفي حين يختفي الحزن الغابر و السرور المنقضي و الذكريات الدفينة. ولعله هو الذي يكون نظرتي الذاتية للشعر، وطموحي إليه، و لعله هو الذي يتحكم في استقبالي لشعري، وكل شعر.

وأظنني لم أدرك أن الشعر هو طريقي الأول إلا في عام ١٩٥٣، أما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا بأشياء كثيرة، كنت أحاول القصة القصيرة، و الكتابة الفلسفية على نمط محاورات أفلاطون التي قرأتها في مطلع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتوناً، و لكن في ذلك العام تحددت رغبتي الأدبية، وارتبطت بالشعر ارتباط التابع بالمتبوع.

و أنا ممن يظنون – وهم قلة – أن قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله. وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الأمد. وجهدت حتى أصير شاعراً له مذاقه، و عالمه الخاص.

ولا أظن أني فرطت أبداً في تقديم قرابيني للشعر. وقد يكون قد قبل بعضها فجاد علي برضوانه، أو استقل شأني أحيانا أخرى فحرمني من جنته، و لكني لم أتمهل في حجي إليه قط.

وكنت أعتقد دائما أن عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية، و بثقافة معاصرة متأملة، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب. والشاعر بحاجة إلى رضا الإلهين الأسطوريين ديونيزيوس اله البداهة والإحساس المنطلق و النشوة المجنحة، و أبولو اله الفكر والتأمل و المعرفة، أما البداهة و النشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة، ولكن تحت هذا الظاهر باطناً عميقاً نافذاً.

ولكي يتيقظ وجداني أسلمت نفسي للحياة، فعلمتني الشم و السمع و التحسس، والحزن و الفرح اللذين يخلعان القلب، و لا أظن أن تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني، حتى تجارب الغيبة في العشق أو الفناء في المطلق، فأنا اذكر في سن الثالثة عشرة أن أصابتني نزعة تعبدية طهرية، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت ألفاظها بنفسي حتى رأيت نور الله.

وكما عرفت نور الله عرفت نور الإنكار.

وجربت لذة أن يحس الإنسان بوحدته وتفرده في الكون، و قد رفعت عنه العناية، وتولى أمر نفسه بنفسه، كأنه الريح المطلقة الخطى.

ولكي يتيقظ عقلي أسلمت نفسي لعالم الكتب، وعودت نفسي النهم في القراءة، وخطف المعرفة وازورارها، فأنا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوي شراعه، مفتون بالفلسفة، محب للتاريخ، مولع بالأساطير، صديق لعلوم الإنسان المحدثة كعلم النفس و الاجتماع الأنثربولوجيا.

و الفرق بين الشاعر القديم و الشاعر الحديث في رأيي أن الشاعر القديم يعتنق موهبته، أما الشارع الحديث فعليه حين يطمئن إلى النغم في رأسه أن يصنع موهبته.

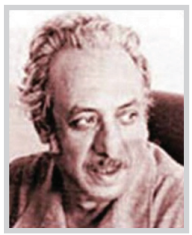
وقد أعددت للشعر إلى جوار ذلك كله قدر ما استطعت من المهارة اللغوية. استمددتها من قراءة القرآن و الحديث، و من التجوال في شعرنا القديم، ثم قلت لنفسي بعدئذ : يا نفس اكتبي ما بدا لك.

ما الشعر؟

سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها. لقد أدرك الجميع حتى سادتنا العظماء من أمثال شكسبير و المعري أطرافاً من جوابه، ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المانعة، بل أحكي عن الجانب الذي أدركته.

الشعر هو صوت نفعل.

إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم. و الانفعال المدرب هو عدة الشاعر. ولست أحب لنفسي ولا لأحد من الشعراء أن يكون صوته مندغماً ضائعاً في الأصوات الأخرى. وعلة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل إلى مداه لابد له من التنغيم. أليس صياح الطفل حين يدخل أبوه منغوماً موقعاً. ولأمر ما كان النثر الفني بالانفعال غنياً إلى جواره بلون من الموسيقى الخفية. وليس الفرق بين الشعر و النثر إلا فرقاً في نوعية الموسيقى. فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لوناً من (المصطلح) أما موسيقى النثر فهي مطلقة كإطلاقه.



أعتقد دائما أن عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية، و بثقافة معاصرة متأملة، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب. والشاعر بحاجة إلى رضا الإلهين الأسطوريين ديونيزيوس اله البداهة والإحساس المنطلق و النشوة المجنحة، و أبولو اله الفكر والتأمل و المعرفة

وقد حاولت الشعر أول ما حاولته محاكاة للنماذج التي أحببتها. وعندي قدر لا باس به حاميت المتنبي. وقدر آخر لا بأس به حاكيت فيه أبا العلاء. ثم قدر آخر حاكيت فيه بعض الشعراء المعاصرين كإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل. ولكني رغم إعجابي بهؤلاء الأربعة توقفت فترة من الزمن لأسال نفسي : ما الشعر؟ وقد وجدت كل منهم قد أجاب على جانب من سؤالي. و كان توقفي اثر قراءتي لبعض النماذج من أدب الغرب، فقد قرأت ريلكه في ترجمة إنكليزية، وقادني الصديق بدر الديب و الصديق عبد الغفار مكاوي إلى شعر اليوت وقصص كافكا. وتبلبل خاطري. ويئست يأساً مطلقاً من شعرنا العربي أو معظمه.

و كنت أسائل نفسي في كثير من الأحيان عن علة إعجابي ببعض النماذج، وأسفه لها ولعها بموسيقاها أو بأفكارها الدارجة وأحاسيسها الشائعة. التوقف حتى جاوزت السنتين. وخرجت منها برغبة عارمة في المحاولة، على أن أحقق كل ما أصبو إليه. وكان ذلك في عامي ٥٠ – ٥١ – حيث كتبت عندئذ قصائدي (شنق زهران – هجم التتار – الملك لك).

و أنا كثير التأمل في شأن الشعر. متعدد المواقف تجاهه. كان الشعر في مرحلة هذه القائد هو الرؤية العميقة و الإحساس الدافئ. و لذلك كان ديوان (الناس في بلادي) غنياً بالانفعال. و في المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرب دور المفكر من دور الشاعر. وتمثل ذلك في ديوان (أقول لكم). ثم حاولت أن اصل إلى نوع من التمازج و التراضي بين الموسيقى و الطلاقة التعبيرية، و بين الإحساس و الفكرة في (أحلام الفارس القديم) ولو سئلت عن مدى توفيقي في هذا الديوان لقلت أنني استطعت فيه أن اصفي لغتي و انفعالي و أفكاري من كل فضول. وقدرت في بعض قصائدي أن ارضي الإلهين الأسطوريين كما أزمعت في مطلع حياتي.

أما مسرحيتي (مأساة الحلاج) فهي بداية خطوتي في طريق جديد هو طريق المسرح الشعري، و أنا لا احب المسرح إلا شعرياً، و لا يعجبني كثيرا مسرح أبسن و أتباعه من الناثرين. و اعتقد أن مسرح أبسن الاجتماعي النثري مثل (بيت الدمية) و)عدو المجتمع) وغيرهما، هو مجرد انحرافة في تاريخ المسرح. ولذلك حديث غير هذا الحديث.

ما خلاصة تجربتي الشعرية؟

لا ادري، ولكني أجدني قد جربت أشياء كثيرة، وخضت في بحار الرمز أحياناً كما كشفت نفسي لشمس المباشرة أحياناً أخرى. وكتبت ألوانا من الشعر شبيهة بالقصة و البالاد، وحاولت ألوانا من المعمار في القصيدة، ودسست الفكر في الموسيقى، وجربت السخرية وعرفت طرقها الشعرية، و لكني مازلت اعتقد أن هناك الكثير مما أستطيعه، و أن تجربتي الشعرية لم تستوف تمامها بعد.

أتمنى أن أطيل، ولكن ليس لدي مما أقول، و لو استطردت لدسست نفسي في كل سطر. و ما ذلك بحسن. فمعذرة.

عن مجلة (الآداب) - اللبنانية
العدد الثالث - السنة ١٤ - آذار ١٩٦٦

ذاك من زمان عندما كان بوفيه كلية آداب جامعة القاهرة محطتنا وناديا وملهانا وأرض الحب والحوار وجوار ضيوف يأتون إلينا لنعقد من حول مجلسهم الثقافي الندوات.. أذكرهما ضيفا الندوة المزدحمة بطلبة كل الكليات الاخرى.. الشاعر صلاح عبدالصبور والكاتب يوسف إدريس. كلاهما أتي للساحة البكر الظمأي للتلقي نبث السؤال طي السؤال، فيجيب عبدالصبور الضيف الأسمر الساكن بسمات الحزن الطيبة البادية، ويغرز فينا إدريس المتأجج الذي يرفض بعضه استقرارا علي بعضه، يغرز نظراته الخضراء الثاقبة يسبر بها أغوارنا وعلي فمه شبه ابتسامة متهكمة، قبل أن يمنحنا وجهة نظر يلقي بها حجرا يطرطش في مياهنا الراكدة..

في لقاء مع انديره غاندي

صلاح عبد الصبور.. قال لكم

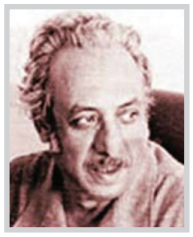
سناء البيسي

كلمة السر ولا ارتواء ظمأ الوجدان ولا الغاية أو المرتجي، بل كانت الأصداء مغايرة للمتوقع لتبقي الغربة سدا بين طرفي النقيض.. بين الشرق والغرب، رغم زيف ليلة الحلم وقناع الحب الآلي في بلاد اللقاءات العابرة.. فيينا التي وصف عبدالصبور لقاءه العابر بها بقوله:

تعانقت شفاهنا، وافترقت
تفرقت خطواتنا، وانكفأت
على السلالم القديمة
ثم نزلنا الطريق واجمين
لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبز والمئونة
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 ذري الميدان، غمغمت بدون صوت
كأنها تسألني.. من أنت؟

وفي الستينيات ذهبت للعمل في الأهرام لألقي هناك صلاح عبدالصبور الذي أوسع له محمد حسنين هيكل الصفحات بعدما صدر قرار إقالته من عمله الثقافي الرسمي مع الدكتورة سهير القلماوي.. وقع صلاح بين براثن مراكز القوي التي ألقت به في الطريق، وعندما وصل الخبر لعبدالناصر أرسل على الفور من يعيده لعمله قائلا: الوطن الذي يفصل شاعرا لا صدق في أحلامه وليست مصر هذا الوطن...

بيننا كان بن عبدالصبور طائرا مغردا يأتي ليحط عفويا وبلا كلفة على طرف المكتب، يدخل في نسيج الضجيج، ويحلق مع سحب الغضبات، ويشارك في أفكار الموضوعات، ويخطف لهفات صديقات.. يقعن في شرك دماثته وطزاجته وسمرة جبهته السمحة والشجن البادي في عينيه وطلة طفل يحوم ويبحث عن ملجأ، والأنثي بطبيعتها حضن تفتح صدفتها كملاذ، لهذا وقعت في شرك الحزن الرفيف أكثر من واحدة، ولابد وأن شاعرنا الفريد في عشقه قد لمست قلبه واحدة أعلن لها منذ البداية أنه إنسان بسيط بلا ثروة ولا جاه ولا مال، ولابد وأن يكون قد اعترف لها صادقا بأنه قد جاب الليالي باحثا في جوفها عن لؤلؤة يقدمها لها، إلا أنه عاد ببضعة من الحصي والمحار دون العثور على اللؤلؤة و.. نسمع ونشارك قصته مع صاحبة الصوت الدافئ عبر الميكروفون.



في الستينيات ذهبت للعمل في الأهرام لألقي هناك صلاح عبدالصبور الذي أوسع له محمد حسنين هيكل الصفحات بعدما صدر قرار إقالته من عمله الثقافي الرسمي مع الدكتورة سهير القلماوي.. وقع صلاح بين براثن مراكز القوي التي ألقت به في الطريق، وعندما وصل الخبر لعبدالناصر أرسل على الفور من يعيده لعمله قائلا:

فنمضي في استيعاب جديدهما. نهضم معهما الكتابة بلغة اخرى، بالنكهة الجديدة والصيغ الجديدة والفكر الجديد في لغة لم تفقد هويتها المصرية، وكأن من أتانا لندوة الزيارة في بوفيه الآداب امرؤ القيس وابن المقفع قد بعثا من جديد بلغة العصر ومنجزاته وصواريخه وطياراته ودباباته، بعدما مللنا لغة صارت مثل الصيغ القانونية والأقوال المأثورة والخطابة المنبرية وخطابات الكتبة أمام المحاكم الشرعية.. عثرنا عندهما على لغة كنا نبحث عنها وسط بحور السأم ولا تطاوعنا مواهبنا على النطق بها. لغة تتنفس على أوتارنا، وتبحر بذات مجاديفنا. لغة تحمل منظارا مقربا يكشف ما وراء الأفق من أشياء تستحق أن تري وأن نتأملها في بلد لا يحكم فيه القانون. في بلد يمضي فيه الناس الى السجن بمحض الصدفة. في بلد لا يوجد فيه المستقبل. في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد ثعبان في الرمل.

في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل...

ضيفانا أتانا زمان لنناقش نقطة الالتقاء والاختلاف بشأن فيينا.. نفرش أمامهما فدان لماذا؟ ونصت لإجابتهما حول لأن.. ضيفانا كان قد سرقهما الحلم الرومانسي على أنغام الفالس الأوروبي بصوت أسمهان في ليالي الأنس في فيينا، فسافر الحالمان الى أرض الأحلام ليكتب إدريس قصته بعنوان السيدة فيينا، ويعود عبدالصبور بقصيدته امرأة من فيينا.. الموضوع واحد والبطلة الأجنبية هي هي، والمرتحل اليها المصري المغترب في بلاد الجن والملائكة الذي لم يعثر هناك على مفتاح الكنز ولا نشهد دقات حذائها المرح في موعدها اليه وهزة من شعرها اللازمة الأنثوية عند نطقها اسمه ممتدا على شفتيها بتوزيع موسيقي،

وسفرة هيام لآخر الملكوت في عيونها إذا ما رددت أمامنا أبيات شعره.. لكننا فجأة نسمع عن حفل زفافه على الاخرى (نبيلة) في مساء الغد بشارع نوبار..

وتمضي فترة.. فترة تعد قصيرة في عمر الزواجات لنسمع عن الطائر الذي هجر العش.. الذي كتب تعليقا على فشل قصة زواج الحب الذي جمع بين الراقصة الشهيرة إزادورا دنكان والمخرج المسرحي جوردون كريج.. كتب وكأنه اعتراف ذاتي على لسان الزوج الذي أدار ظهره للارتباط: هل تستطيعين أن تغفري لي كل سوء فعلته، هل تغفرين لي محاولتي أن أعيش بدونك.. أنني لا أستطيع، فهل تستطيعين أنت؟! وعاد صلاح يتساءل: هل كان ما بينهما رغم تلك الحرارة المتأججة حبا؟ أم كان لقاء بين نجمين تماسا واشتعلا ثم سرعان ما انطفأ ما بينهما؟... لقد كانا مختلفين، ولم تكن هي كما قالت إن كلا منهما نصف كان يبحث عن الآخر. نصف روح هائمة ظلت في سفرها حتى تجد النصف الذي خلقت له، فإذا وجدت ذلك النصف الشارد اندمجت فيه.. لا.. لم يكن أحد منهما نصفا، كان كل منهما كلا، يريد أن يستوعب الآخر، وكان هو أكثر ذكاء ومعرفة بالإنسان حين عرف أنها كيان مستقل، وأنها تستطيع أن تمضي في حياتها، بل من الخير لها أن تمضي في حياتها مستقلة عنه...

ونسمع من صلاح عبدالصبور عن ليلي والمجنون وعن أغاني الخروج وعن أحلام الفارس القديم وعن مسافر ليل وعن شنق زهران وعن مأساة الحلاج وعن الصوفي بشر الحافي وعن الأميرة التي ظلت تنتظر.. وعن السندباد الذي أوغل ثم عاد...! ورغم الحزن البادي في الأشعار وفي الخلجات وفي القسمات وفي قصيدته التي صنفت الحزن الى أنواع والى درجات منها الحزن الضرير والحزن الصموت والحزن الطويل حتى بات صلاح جديرا بالتسمية التي أطلقها عليه الأصدقاء خبير الأحزان.. رغم كم هذا الحزن قال عنه صديقه كامل زهيري إنه كان أكثر حبا للفكاهة وأكثرنا حماسة للضحك، وكان يستطيع أن يقضي ليلة كاملة من الضحك المتواصل، وكان يجيد لعبة الاشتقاقات اللفظية ويطرب لفن القافية في مباريات الفكاهة.. لقد كان يضحك معنا، وقد يكون سبب حماسته للضحك أنه في شوق اليه لأنه أكثرنا حزنا وشجنا، خاصة حين ينفرد بنفسه ليكتب أو لينسج أشجانه شعرا.

ابنا الزقازيق محافظة المواهب وفيض العطاء، الشراقوة الطيبين الملهمين صلاح عبدالصبور وعبدالحليم.. لم يلتقيا في مسقط الرأس لكنهما تلاقيا هنا مع الصعلكة القاهرية في سكة الفن والإعجاب بالسنيورة سعاد.. في بدايات ابن شبانة بعد أن طوي يومياته في الحلوات تباطأ مرسي جميل عزيز في الكتابة له لدفعه الى ساحة الشهرة الغنائية، فلجأ الى بلدياته عبدالصبور يطلب منه غنيوة يفتح بها عكا الغناء في بلد آذانها مبرشمة على عبدالوهاب وفريد الأطرش ومحمد عبدالمطلب، فشمر صلاح عن قريحته ليكتب الأغنية الوحيدة في حياته التي دخل بها حليم عالم الطرب معتمدا على كلماتها التي قام بتلحينها كمال الطويل زميل الصعلكة.. ويكتب على الأغنية اليتيمة أن تظل أبدا من أغاني الظل، فالإذاعة تقصر على تقديمها في الفترات الواقعة مثل الصباح الباكر مع تمرينات الصباح،

وربما يعود ذلك لأنها من أداء عبدالحليم شبانة وليس حافظ، والأغنية كما بقيت على شاشة الذكري كان مطلعها يقول: بعد عامين التقينا ها هنا..... وتبقي العلاقة بين صلاح وحليم حميمة دافئة لمدة أربع سنوات: كنا لا نكاد نفترق إلا على موعد ونشق طريقنا في الحياة جاهدين مجهدين!!.. وتظل بعدها قصة حب سعاد وحليم خلف غلالة من الأستار.. الشفافة حينا والمحكمة غالبا.. ولأن الآخر كان مرهفا ومسافر ليل وخبيرا بالأحزان وشاعرا فكان ولابد وأن يكون

سحر السنيورة قد مس أبياته فقد كانت بحضورها الطاغي رمزا شعريا وتيمة جمالية واستعارة إبداعية، حتى لقد قال عنها الشاعر محمد الماغوط ليس في مصر سوي شعر العامية وسعاد حسني، ولا يستبعد الشاعر الأديب حلمي سالم أن تكون سعاد من خاطبها صلاح عبدالصبور بكلماته:

صافية أراك يا حبيبتي
كأنما كبرت خارج الزمن..
وحينما التقينا يا حبيبتي أيقنت أننا مفترقان
وإنني سوف أظل واقفا بلا مكان
لو لم يعدني حبك الرقيق للطهارة
فنعرف الحب كغصني شجرة
كنجمتين جارتين.
كموجتين توءمين
مثل جناحي نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معا طريق!!

ولكن لم يضمهما معا الطريق ليموت صلاح ويسألون سعاد قبل وفاتها بشهور عن علاقتهما فتقول: صلاح عبدالصبور كان لي صحبة رائعة وقلبا خالصا نقيا، ومعلما أضاف لي الكثير.. ومن خلاله قرأت وفهمت وعشت بالقرب من الشاعر عندما يهبط عليه الوحي، فازدادت مداركي نحو الأشعار وأصحابها ومعاناتهم.. أما الحب فكان خيال الشاعر، وأنا كنت أذنا صاغية، وكنت الملهمة التي تستمتع بدورها في جمع زهور الإلهام لتقدمها باقات للشاعر الملهم.

في السادسة صباحا يوم الأحد١٧ يوليو١٩٦٦ يمزق الرنين السكون في بيت الشاعر فتهرع اليه الزوجة ـ الثانية والأخيرة ـ سميحة غالب مذيعة البرامج الثقافية في التليفزيون وأم ابنتيه مي ومعتزة.. يأتيها منفعلا صوت يوسف السباعي الذي ولابد أن حافزه قد أذاقه الأرق طوال ليله: مدام سميحة أرجوك وبسرعة كلمي صلاح أو ابعثي له تلغرافا فورا قولي له ألا يسمع كلام لويس عوض وألا يجري وراء شطحاته. قولي له يوسف بيقول لك الجايزة تأخذها في المسرح وليس في الشعر... وتأتي السادسة مساء برنين التليفون.. لويس عوض منفعلا للزوجة الحائرة التي قال لها يوما أنا أخاف على صلاح من الزواج منك! صلاح أمامه رسالة أهم وأكبر بكثير من مسئولية علاقة زواج وأسرة وأطفال.. لماذا لم تتركيه للشيء الأهم: اكتبي لصلاح تلغرافا فورا أو كلميه في التليفون قولي له يسحب مسرحيته من لجنة المسرح.

صلاح لازم ياخد الجايزة في الشعر مش في المسرح. القضية الآن هي قضية الشعر الحديث وموقف الدولة منه، وليست مفاضلة بين المسرح والشعر عند صلاح عبدالصبور!

– أيوه يا دكتور.. لكن.. ماذا لو لم يأخذها في المسرح؟

يعود لويس عوض ليؤكد أن صلاح عبدالصبور عليه أن يتحمل قدره، فهو قضية وليس فردا، وكان صلاح المرشح وقتها لجائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيته مأساة الحلاج قد سافر قبل انعقاد جلسات الجوائز الى أمريكا تلبية لدعوة من جامعة هارفارد لحضور مهرجان ثقافي لأدباء العالم، وفي القاهرة كانت المعركة قائمة في لجان الشعر والمسرح خاصة وأن ألفريد فرج كان مرشحا لجائزة المسرح.. وحاز صلاح على الجائزة وبعدها بعام على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولي، وفي عام١٩٨١ حصل على التقديرية ثم وسام الاستحقاق من الطبقة الأولي في نفس العام.. وكان العقاد من أبرز المعارضين لمنحه الجائزة التشجيعية منذ البداية خاصة وأنه كان رئيسا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب وهو الذي أحال شعر عبدالصبور الى(لجنة النثر للاختصاص) حسب تأشيرته الشهيرة، وهو الذي منعه من السفر الى دمشق للاشتراك في مهرجانها الشعري ما لم يكتب شعرا عموديا حسب المواصفات التقليدية، وكانت لجنة القصة في نفس الوقت قد رفضت منح الجائزة التشجيعية ليوسف إدريس لأن المجموعة التي تقدم بها للمسابقة قد احتوت على سبع كلمات بالعامية.. وتعد واقعة المذكرة السوداء التي أصدرتها لجنة الشعر بالمجلس في زمن العقاد هي المثل البارز على رفض القديم للحداثة، المذكرة التي احتاج الأمر الى ثلاثين عاما ليعترف زكي نجيب محمود علنا بأنه صاحبها الذي كتبها وصاغ فيها أفكار أعضاء لجنة الشعر برئاسة العقاد، والتي اتهمت جميع شعراء الحداثة من السياب ونازك الى عبدالصبور وحجازي بأنهم وثنيون كافرون، وهكذا كانت هذه المذكرة أول وثيقة في التكفير المعاصر.. ودائما ما كان العقاد يوجه النقد القاسي لصلاح عبدالصبور متسائلا في أمر أشعاره الحديثة: أهي مجرد شقاوة يا سي عبده؟! أيظن سي عبده أننا نقلب الأوزان والأسماء التي نميز بها قصائد شعرائنا منذ القدم لأجل هذه الشغلانة التي لا تفلح ومن أجل هذه اللعبة التي لا تسلي.. ويعترف صلاح بأنه كان فرحا مختالا بالجدل الذي دار على صفحات الصحف بينه وبين العقاد: من أنا في آخر الأمر حتى يسألني سائل ما أخبار المعركة بينك وبين العقاد؟ وكيف أنكر أيام حياتي حين كنت أقرؤه مرتعد القلب والعقل..

لقد كنت أتتبع التعليق الذي يكشفه العقاد لخلصائه دون أن يدونه في الأوراق، وكنت أسعد بهذا التعليق الذي اعتبرته وساما كريما قد نلته منه وذلك عندما ذهبوا اليه لعقد مناقشة تليفزيونية له مع أحد شعراء الحداثة والتيار الشعري الجديد وسألوه عمن يختاره لكي ينهض بمناقشته، فاختارني العقاد قائلا: أريد أن أناقش هذا الولد، فهو قد قرأ بعض الشيء! فيما يبدو.. هو ليس جاهلا!! وفرحت بالخبر لكن العقاد مات قبل اللقاء....

صاحب النظرات الوسنانة الشاردة الحيرانة التي تشي بأن بينه وبين الكون قضية سينظرها فيما بعد، وأن بينه وبين الكون عتابا لكنه سيأتي فيما بعد، وأنه قد توصل بعد هذا البعد الى أن العتاب لن يأتي في النهاية بالحل، لذا سيترك الأمر برمته فما بقي لديه من جبال الصبر قد نفذ.. أدانه البعض بحزنه نكدي مطالبين بإبعاده عن مدينة المستقبل السعيدة بدعوي أنه أفسد أحلامها وأمانيها بما يندر من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها: ينسون أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعارا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس ويصرخون بملء الفم(النجدة) حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها..

ولأنني لست مولعة بإثارة غبار قد استقر منذ سنوات طويلة فلن أنكأ الجراح حول ظروف وفاته الملتبسة التي تضاربت حولها الروايات المتشفية والحكايات الثأرية والشائعات الجارحة في حضرة الموت ورهبته، ولا أنا مع استطاعة كلمات قليلة في جلسة أصدقاء مهما تكن شدتها الجارحة استثارة الأزمة القلبية التي أودت بحياة صلاح عبدالصبور في ليلة الشاعر الذي تنبأ بمشهد نهايته: الله لا يحرمني الليل ولا مرارته، وإن أتاني الموت فلأمت محدثا أو سامعا.. أموت.. لا يبكي أحد..

وقد يقال بين صحبي في مجامع المسامرة مجلسه كان هنا.. وقد عبر فيمن عبر..

يرحمه الله.

نحبه لأنه

وأسأل النفس وأسأل الناس في بلادي عن سر حبهم الدائم لعبدالصبور فأجد من لأنه العشرات والمئات، وقوائم لا تحصي من الأسباب.. منها: لأنه: غامر بشعره الحديث في بقاع لم يسمع فيها وقع لقدم عربية من قبل.

لأنه: القائل بأن الشعر لا يحتاج الى أمير، وإنما يحتاج الى خدم يخدمونه ويخلصون في حبه.. لأنه: الذي قال حول غموض الشعراء الجدد: كل قصيدة لها مدخل أحاول أن أفتش عنه، أقرأ القصيدة للمرة الأولي فإذا لم أفهم شيئا أحاول قراءتها للمرة الثانية، وإذا فشلت فلا أرجع ذلك الى غبائي ولكن لقصور الشاعر عن إظهار فكرته).. لأنه: كان يري في التكرار أفظع أنواع الإفلاس الفني، وعلى الفنان دائما أن يطوي صفحة ما كتبه ويتأمل داخله، وقد تطول مرحلة التأمل الى ما شاء الله، فالفن دائما رهان بين الفنان والزمن.. لأنه: عندما هوجم من اليمين واليسار بقي مخلصا للقصيدة يري فيها أن كلا من اليمين واليسار يريد الفن حصانا هزيلا يركبه نحو غايته، بينما يؤمن هو بالديمقراطية التي لا يؤمن بها الجانبين.. لأنه: وعي منذ بداياته الشعرية أنه لا يوجد ما يسمي بالقصيدة الطويلة، فجوهر القصيدة الحديثة هو التركيز والتكثيف البالغين، لأنه: تشبع بالتراث العربي عبر مختلف حقبه القديمة والمعاصرة،

وتثقف واطلع على كل شاردة وواردة في لوحة الشعر الغربي المعاصر، ثم قام بعدها ليخرج بصوت خاص مستقل قدم من خلاله لوحاته الشعرية الراسخة..

لأنه: كتب بلغة الحياة بلا تعال عليها، وبموسيقي أشبه بفوضي أصوات البشر.. لأنه: في تحوله الى المسرح كان تعبيرا عن تمام النضج واكتمال الخبرة والأدوات الى جانب الإيمان الذي لا يتزعزع بأن المسرح الشعري هو فن العصر.. لأنه: سأل نفسه وأجاب لنا وله عما سيبقي للتاريخ من هؤلاء طه حسين والعقاد والحكيم والمازني مفرقا بين الأديب الكبير والأديب التاريخ، فالأخير يرتبط اسمه بتغيير جوهري في تاريخ الأدب وينسب هذا التغيير اليه، ويستطيع الأدباء الذين يأتون من بعده أن يستفيدوا من كشفه الأدبي فيسيروا على هداه ويتجاوزوه بعد أن مهد لهم الطريق.. لأنه: تساءل بابتسام العارف بالجواب الخبيث عن زيادة عدد النساء الأرامل عن عدد الرجال الأرامل، ولماذا تكثر بين الرجال أمراض الانفعال مثل ضغط الدم والجلطات والذبحات الصدرية، وتقل جدا، بل تكاد تنعدم بين النساء!!... لأنه الشاعر الوحيد الذي نذكر اسمه غير مسبوق بلقب الشاعر، فأنت حين تقول صلاح عبدالصبور فكأنك قلت الشاعر، وحين تقول الشاعر، فكأنك قلت عبدالصبور... و.. نحبه لأنه..

لأننا خسرناه في لحظة ليس فيها سواه..

صلاح الشعر قال لنا قبل أن يغادرنا:

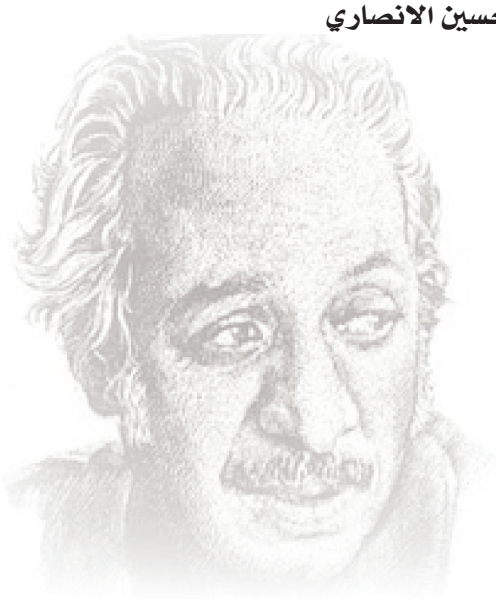
انصرفوا يا أبنائي.. دون وداع
وسأبقي وحدي لحظات كي أجمع
أوراقي
ثم أزور.... في السجن
وأعود الى بيتي
كي أنتظر غدا قد يأتي أو لا يأتي
لا.. لا.. دون وداع.. أرجوكم
دون وداع
يا حاج على
لا تنسي أن تغلق باب المكتب
أن تغلق باب الشقة
أن تغلق باب المبني
(أن توصد أبواب مدينتنا بالضبة والمفتاح)
هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمل،
أو نتغني أو حتى.. نوجد
يا حاج على
أغلق كل الأبواب
أغلق.. أغلق.. أغلق
ستار
تم الإغلاق
وأنزل الستار
وظهرت كلمة النهاية
و..
ولم يزل الغرقي
أحياء في الأعماق
يا عم صلاح..!

جريدة عن الأهرام اذار ٢٠٠١

لعبة التأويل في مسرحيات صلاح عبد الصبور

أقنعة الشاعر الدرامية ورموزها السياسية والإنسانية

د. حسين الانصاري



عن سلسلة «كتابات نقدية» صدر كتاب «مسرح صلاح عبدالصبور قراءة سيميولوجية» تأليف الدكتور أحمد مجاهد، وحاول عبر جزئية دراسة سيميولوجيا الخطاب الشعري في مسرح عبدالصبور مرتكزا على متن المسرحية من جهة، واشارات العرض من جهة أخرى، سواء كانت منصوصا عليها بوصفها نصا خارجيا مصاحبا كتبه المؤلف، أو كانت اشارات يستنتجها القارىء من داخل الحوار المسرحي في محاولته لتتبع حركة العلامات اللغوية وغير اللغوية باتجاه المعنى التأويلي للنص.

ينقسم الكتاب الى خمسة فصول تناول كل منها احدى مسرحيات عبد الصبور.

جاء الأول حول مسرحية «مأساة الحلاج» وحاول المؤلف توضيح اعتماد الخطاب الشعري الدرامي فيها على لعبة التأويل وكشف عن استخدام عبدالصبور لـ«ديناميكية العلامة وآليات تحولها تارة، وهويتها الايقونية تارة أخرى». لقد اعتمد عبد الصبور، حسب مجاهد، على التشكيل الجمعي للعرض والتصدير المسرحي والفلاش باك والمونتاج والكورس والاستخدام المكثف لأدوات التأثير المسرحي بما فيها الضمائر والظروف وأسماء الاشارة وأدوات النداء، وأسماء الاعلام والأماكن والأيام والشهور. وانتهى الفصل برسمين بيانيين الأول للمكان والاخر للشخصيات يؤكدان تضافر العلامات المسرحية في الاشارة الى تأرجح الحلاج وحيرته بين الكلمة والفعل.

ويشير الفصل الثاني عبر تحليل المؤلف لمسرحية «مسافر ليل» الى العلاقة بين الخطاب الشعري والمسرح العبثي كاشفا عن مجموعة من الآليات المبثوثة عبر نص المسرحية ،وتتمثل في التصدير وكسر الايهام وتثبيت الوحدات الاعلامية للعالم الدرامي وصناعة المفارقة.

وفي الفصل الثالث تحدث المؤلف ،عبر تناوله مسرحية «الأميرة تنتظر»، عن «شعرية خطاب الجسد» المتمثل في الايماءة والاقنعة، والمعتمد على التمثيل داخل التمثيل . وحاول من خلال ذلك كشف دلالة العلاقات البنيوية بين الشخصيات، التقريب الزمني والترميز المكاني والآليات الفنية الخاصة باستخدام الاضاءة وتحليل النص في محاولة لفك شفرته الاسطورية التي تشير من طرف خفي الى أحداث معاصرة.

ويدرس المؤلف في الفصل الرابع مسرحية ليلى والمجنون وهي المسرحية الوحيدة المعاصرة لعبد الصبور. وتبدو في مستواها الأول سياسية مباشرة، ويعتمد الباحث في تحليلها على الرصد الدقيق لعناصرها سواء في اشارات العرض أو النص بداية من دلالة الديكور الذي يتمثل في لوحة دون كيشوت لدومييه ولوحات أبطال النضال القومي، مرورا بتفصيلات المكان والزمان والخطاب الشعري والتناص وآليات السخرية والتقطيع المسرحي ودخول وخروج الشخصيات الى المسرح، وحاول الكاتب عبر تحليل نص المسرحية الكشف عن أبعادها الايديولوجية، وفك شفرة الرمز السياسي الذي يشير الى فترة ما بعد ثورة يوليو (تموز). ويحلل د. مجاهد مسرحية «بعد أن يموت الملك» كاشفا عن تجميعها لكل الخطوط الدرامية والرموز الفنية المتناثرة في نصوصه المسرحية الأخرى وتوظيفه التراث وعلاقة اللغة الشعرية بالحلم من جهة وعلاقة الحلم بمسرح العبث من جهة أخرى، واستخدام عبد الصبور لهذه العلاقات الجدلية في اثبات أن عالم اللاشعور أقرب الى الواقع من الوعي الزائف. ويعتقد المؤلف ان عبدالصبور لم يعتمد في مسرحه الطليعي على تقنية الديكور، بحيث يقوم بترقيته الى مستوى الفعل، ولكنه اعتمد بشكل أساسي على الممثل في توصيل رسالته بوصفه حامل الكلمة الأصلي، وهذا حسب رأيه لا يتعارض مع طليعية مسرحه التي تظهر واضحة بداية من استخدام الراوي في كسر الابهام واغلاق الدائرة بين الخشبة والقاعة، كما يبرز دور الكلمة وقدرتها على الفعل، وهي تمثل في مسرحياته عنصرا محوريا يعكس صراع المثقف مع السلطة بشكل عام.

صلاح عبد الصبور شاعر الوجود الإنساني

د. أسرار الجراح

صلاح عبد الصبور ، هو الابن البكر لقصيدة التفعيلة المصرية ، التي هزت تدفقاتها الفتية أعمدة الشعر التقليدي وزلزلت رويّه بقوة ، إبان الحرب الكونية الثانية ، كان صلاح عبد الصبور قد صافح أذن المستمع أول ما صافحها من خلال حنجرة العندليب الساحر عبد الحليم حافظ ، في قصيدته لقاء ، التي لحنها كمال الطويل ، والتي كتبت ميلاد مطرب سيكون له شأن غير عادي في تاريخ الغناء العربي ، وملحن سيتربع علي عرش الألحان الجديدة الخارجة من رحم الأصالة ، وشاعر سيقتنص من دنياه خمسين عاما فقط ، لكنها ستكون كفيلة لبناء واحدة من أكثر التجارب الشعرية العربية غني وثراء وتجذرا .
يقول مطلع الأغنية التي اتشحت بوشاح رومانتيكي :
(بعد عامين التقينا ههنا
والدجي يغمر وجه المغرب)
نعم لم ينتبه المتابعون كثيرا للقصيدة في أول الأمر ، كما لم ينتبهوا للصوت ولا للحن ، غير أن الأجواء السياسية التي شهدتها مصر في هذه الفترة ، كانت تتطلع لميلاد جديد ، علي الصعيد السياسي والفني والاجتماعي والاقتصادي والأدبي ، وكان لابد من وجوه جديدة ، وأسماء غير معهودة ، تناسب ما يطرأ علي البلاد من تغيرات ، وهكذا ، ركب فاروق الملك الباخرة (المحروسة) مغادرا البلاد إلي غير رجعة ، ومع دقات المدافع الملكية التي أصر الملك المخلوع أن تطلق في وداعه ، كآخر مظهر من مظاهر المجد الغارب ، انطلقت أيضا ، وفي نفس التوقيت ، إشارات ميلاد حياة جديدة ، تتخذ الاشتراكية مذهبا ، والتكافل الاجتماعي درجا ، والتحام الجماهير بالقائد الشاب أساسا للحكم ، وكان علي السلطة الجديدة ، أن تبحث عن أسماء جديدة تحمل فكرها ، وتروج لمذهبها ، وتنشر الآمال بين الجماهير الغفيرة التي طال انتظارها لفجر آت .
وكان علي الشعر أن يبحث عن ثوبٍ جديد يرتديه ، ثوب يتيح له حركة أكثر حرية وأبعد أفقا وأعمق غورا ، وتتيح للشاعر أن يرتدي الأقنعة ويتسلح باستعارات مغايرة ويتطلع إلي واقعية تتناص مع مفردات الواقع الجديد ، ومستحدثاته المختلفة .
في هذا التوقيت ظهر صلاح عبد الصبور ، وكان عليه أن يخوض حربا شرسة مع حراس عمود الشعر وأساطين رويه ، الذين كان علي رأسهم عباس محمود العقاد ، والذي كان يحيل قصائده هو ورفاقه إلي لجنة النثر للاختصاص ، حيث كان العقاد مقررا للجنة الشعر بمجلس رعاية الفنون والآداب وكان يري أن مثل هذا الشعر ليس موزونا ، مما دعا صلاح إلي كتابة مقالة عناونها (والله العظيم موزون) ، ونشبت الحرب ، وكان عليها أن تستمر طويلا بين أنصار عمود الشعر وبين أنصار تفعيليته ، إلي أن أتي حين من الدهر علي الناس ، يقرؤون فيه المجلات الأدبية فلا تكاد عيونهم تقع علي قصيدة عمودية ، من فرط انتشار الشكل الجديد للقصيدة . لم تكن هذه الحرب هي الوحيدة التي خاضها صلاح عبد الصبور ، لكنها كانت الأولي ، أما آخر الحروب ، فكانت حربا صغيرةً لم تتعد الكلمات الثلاث ، قالها له أحد المثقفين في جلسة عائلية حميمة ، كانت الكلمات جد قليلة ، لكن قلب صلاح عبد الصبور لم يحتملها ، فمات ، كل ما فعله أنه طلب استنشاق بعض الهواء النقي ، وكأنه تشبع تماما من ذلك الهواء الملوث الذي عبق المكان ، ومات ، تماما كما يليق بفارس يتحمل طعنات السيوف وتقتله الكلمة .

ولد صلاح عبد الصبور في الثالث من مايو عام ١٩٣١ بمدينة الزقازيق ، وتوفي في الثالث عشر من أغسطس عام ١٩٨١ بالقاهرة ، والخمسون عاما والثلاثة شهور والأيام العشرة الواقعة بين هذين التاريخين كانت كفيلة بصنع تجربة شعرية استثنائية ، وصنعت من صاحبها شاعرا تاريخيا ، ملأ الدنيا وشغل الناس ، وأضاف لديوان الشعري العربي قصائد ستظل خالدة في عيون القراء وفي وجدان المتلقين .

صباي البعيد..أحن إليه، لألعابه
لأوقاته الحلوة السامرة
حنيني غريب..إلي صحبتي.. إلي أخوتي..
إلي حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً علي المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير
إلي أمي البرة الطاهرة
تخوفني نقمة الآخرة
ونار العذاب وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين وللاعبين
وتهتف إن عثرت رجليه
وإن طنطنت نحلة حوليه
باسم النبي

تلقي عبد الصبور تعليمه الأولي بمدينة الزقازيق ، وفي عام ١٩٤٧ نزح إلي القاهرة للالتحاق بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول ، حيث تخرج قبل قيام ثورة يوليو بعام واحد ، وابتدأ حياته الوظيفة مدرسا ، لكنه لم يستطع استكمال دوره في التدريس ، فقدم استقالته ، ليلتحق بركب الصحافة ، فانضم لفريق مجلة روز اليوسف ، ثم جريدة الأهرام ، حتى تم انتدابه للعمل في وزارة الثقافة ، وظل يرتقي الدرج حتى مجلس علي مقعد رئيس مجل إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب .
فتح صلاح قوسه الشعري في السادسة والعشرين من عمره ، عندما أصدر عام ١٩٥٧ ديوانه الأول (الناس في بلادي) ، حيث استعرض فيه كثيرا من قدراته الفنية ، مستخدما أسلوب التكرار والسخرية والتقويس ، مستعينا بالثوب القصصي المحكم ، بعده توالت دواوينه الشعرية (أقول لكم) عام ١٩٦١ (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤. (تأملات في زمن جريح) عام ١٩٦٩ (شجر الليل) عام ١٩٧٤ (الإبحار في الذاكرة) عام ١٩٧٩. وفي المسرح الشعري أصدر (مأساة الحلاج) عام ١٩٦٤ ، (مسافر ليل) عام ١٩٦٨ ، (الأميرة تنتظر) عام ١٩٦٩ ، (ليلي والمجنون) عام ١٩٧١ ، (بعد أن يموت الملك) عام ١٩٧٥ .
عن دوره في المجتمع ، ورؤيته لطبيعة الشاعر يقول صلاح عبد الصبور :
" أعظم الفضائل عندي هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم، وأنا أعتقد أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل العالم وتنقيته، وغيابها يعني انهيار العالم، وشعري بوجه عام هو وثيقة تمجيد لهذه القيم، وتنديد بأضدادها، لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكيني معاً ، إني لا أتألم من أجلها، ولكني أنزف!! " .

ولد صلاح عبد الصبور في الثالث من مايو عام ١٩٣١ بمدينة الزقازيق ، وتوفي في الثالث عشر من أغسطس عام ١٩٨١ بالقاهرة ، والخمسون عاما والثلاثة شهور والأيام العشرة الواقعة بين هذين التاريخين كانت كفيلة بصنع تجربة شعرية استثنائية ، وصنعت من صاحبها شاعرا تاريخيا ، ملأ الدنيا وشغل الناس ، وأضاف لديوان الشعري العربي قصائد ستظل خالدة

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صُلبت
وحينما عُلقت.. كان البرد والظلمة والرعد
ترجني خوفا
وحينما ناديته، لم يستجب
عرفت أنني ضُيعتُ ما أضعت
كان شعر الصعاليك والمتصوفة من أهم المصادر التي اتكأ عليها صلاح عبد الصبور كمرجعية معرفية ووجدانية أثرت شعره الغنائي والدرامي علي حد سواء ، وبرز الحلاج وبشر الحافي كقناعين واضحين ارتداهما الشاعر ليصوغ كثيرا من أفكاره ورؤاه عن الحق والعدل والخير والجمال ، هذا بالإضافة إلي أفكار المصلحين الاجتماعيين والفلاسفة والحكماء والشعراء علي امتداد الحضارات والبيئات الإنسانية المحتلفة التي استقي منها الشاعر كثيرا من عطاءاتهم الفكرية ، مثل الشعراء كيتس وشيلي وجون دون وت اس إليوت ورامبو وبودلير وريلكة ، وعن تأثره بالفلسفة المادية يقول صلاح عبد الصبور : ساعدتني الفلسفة المادية التي كنت قد اقتربت منها اقترابًا كبيرًا وخاصة بعد تخرجي من الجامعة عام ١٩٥١م علي أن أجد في الأفكار لونًا من الموقف الفكري الموحد التماسك، وأن ديواني (الناس في بلادي) معبر عن هذا الإحساس".
هكذا ، لم يترك صلاح عبد الصبور ينبوعا إلا وشرب منه ، ولم ير بئرا للمعرفة الإنسانية إلا واغترف منه ، حتى أقامته القصيرة في الهند عندما عمل مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية هناك ، لم تمر عليه مرور الكرام ، وإنما فتش عن كنوز الفلسفة الهندية المتعددة ، مستفيدا من التعددية المذهبية والدينية المتسعة التي تملأ شبه القارة الهندية . ما أضفي علي شعره طلالا خابية من ظلال الأسي والحزن التي تلف الفلاسفة والمصلحين ، يقول صلاح عبد الصبور : " لست شاعراً حزيناً ، ولكني شاعر متألم ، وذلك لأن الكون لا يعجبني ، ولأني أحمل بين جوانحي – كما قال شيللي – شهوة لإصلاح العالم ، وهذه الشهوة هي القوة الدافعة في حياة النبي والفيلسوف والشاعر ، لأن كلا منهم يري النقص ، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ، بل يجتهد في أن يري وسيلة لإصلاحه ، ويجعل دأبه أن يبشر بها " .
هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي، ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض حنون
أما عطاءاته الفكرية ودراساته النقدية وإطلالاته السيرية فقد تعددت وترامت أطرافها وجاءت في عدد من الإصدارات منها : (علي مشارف الخمسين) ، (و تبقي الكلمة) ، (حياتي في الشعر) ، (أصوات العصر) ، (ماذا يبقي منهم للتاريخ) ، (رحلة الضمير المصري) ، (حتى نقهر الموت) ، (قراءة جديدة لشعرنا القديم) ، (رحلة علي الورق).
هذا بالإضافة إلي ترجماته الكثيرة لعيون الإبداع الإنساني العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرح
لقد كان صلاح عبد الصبور شاعر الوجود الإنساني ، وربما يكون الشاعر الوحيد في العصر الحديث المهموم بالقضايا الفلسفية المصيرية المؤرقة ، وقد كان شاعرا حزينا :
تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه..
وما نبغيه لا نلقاه !!
وكان هذا أكثر ما يؤرقه ، ما يلقاه لا يبغيه ، وما يبغيه لا يلقاه .
وقد ذهب في مثل هذه الأيام منذ سبعة وعشرين عاما ، إلي الحقيقة في جلائها التام ، وبوتقتها البينة ، عله وجد هناك ، أخيرا ، ما يبتغيه .

قصيدة الطفل لصلاح عبد الصبور

نسق رمزي يحتضن محمولات مختلفة

صلاح عبد الصبور شاعر من جيل الرواد، ويعد من مؤسسي الشعر الحديث في الوطن العربي أسوة بنازك الملائكة والسياب والبياتي وأودونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وأحمد عبد المعطي حجازي وتوفيق الصائغ وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم.
وصلت حركة الحداثة الى الشرق في وقت متأخر، تحديداً في منتصف القرن العشرين، واتسمت هذه الحركة بملامح عدة، ونحن في هذا البحث لسنا في صدد التطرق إلي جميع جوانب الاختلاف التي حدثت في القصيدة الحديثة على يد هولاء، وانما سنقصر موضوع بحثنا على جانب واحد إلا وهو التوسع في استخدام الرمز بصورة مختلفة عما كان عليه الحال في القصيدة القديمة وحتي القصيدة التي سبقت سنوات الحداثة.
في هذا البحث سنأخذ قصيدة "الطفل" لصلاح عبد الصبور المنشورة في ديوانه الرابع "تأملات في زمن جريح"، ونحاول تحليل الرمز فيها لنرى كيف استخدم الرمز بطريقة مختلفة.

مع عبد الرحمن الشرقاوي

على المناع

قولي ... أمات؟
جسيه، جسي وجنتيه،
هذا البريق
ما زال ومض منه يفرش مقلتيه
قولي ... أمات؟
وأنا غدوت بلا أحد؟
هذي أصابعه النحيلة
هذي جدائله الطويلة
أنفاسه المترددات بصدره الوردي
كالنغم الأخير
من عازف وفد النعاس علىه في الليل
الأخير
وسألتني: ما الوقت هل دلف المساء؟
أتذهبين؟
ولمَ نطيل عذابه حتى الصباح؟
لن يرجع الصبح الحياة الىه، ما جدوي
الصباح؟
لا تلمسيه
هذا الصبي ابن السنين الداميات
العاريات من الفرح
هو فرحتي
لا تلمسيه
أسكنته صدري فنام
وسدته قلبي الكسير
وسقيت مدفنه دمي
وجعلت حائطه الضلوع
ليزوره عمري الظمي
إنَّ شعراء الحداثة تميزوا عن الشعراء الذين سبقوهم بابتعادهم عن تناول الموضوع مباشرة وإنما حاولوا بناء معظم قصائدهم حول عالم رمزي يخفي وراءه أفكاراً ومعاني اخرى، أي أن في القصائد الحديثة المبنية بناءً رمزياً، هناك صورتان دائما: صورة واضحة تتبين في القراءة الأولي وصورة اخرى يحاول الشاعر أخفاءها ولكن مع أعطاء الخيوط التي تصل القاريء الىها حتى لا تتحول الى أحجية لا يعرف القاريء ما المقصود من ورائها ويفسرها كل قاريء على هواه.

فعند قراءة قصيدة "الطفل" لصلاح عبد الصبور قراءة أولية يتبين وكأنها قصيدة رثاء كُتبت في موت طفل، ولكن عند التمعن في القصيدة جيداً سيتبين أنها قصيدة وجدانية وليست قصيدة رثاء، وما الطفل فيها إلا رمز للحب. والرمز الذي تعرفه روز غريب على أنه "تعبير عميق الفكرة مزدوج المعني أو خفي الدلالة" يختلف من شاعر الى شاعر، ويختلف من قصيدة الى اخرى عند الشاعر نفسه: فبعض الرموز تحمل أرثاً دلالياً يكمن في ذهن القاريء والمتلقي على حد سواء، ورمز مجرد خال من أي أرث دلالي وإنما هو من نسج خيال الكاتب ولا يشاركه فيه المتلقي، فلو أخذنا كلمة "الصليب" في أشعار معظم شعراء الحداثة، بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهما، فهذه الكلمة تحمل إرثا دلاليا يحيلنا الى السيد المسيح وكيف صُلِب وهذا المفهوم لا يكمن في ذهن الكاتب فحسب بل موجود في ذهن المتلقي أيضاً، وبذلك فهو ليس اختيارا ذاتيا نابعا من دواخل الكاتب، كما لو قلنا "زهرة أو بستان" فهنا الاختيار ذاتي وهذا ما تميزت به حركة الحداثة فالشعراء لم يقتصر استخدامهم على الرموز المستهلكة ذات الإرث الدلالي، بل تخطوها ليؤسسوا رموزاً جديدة، ويوسّعوا بذلك دائرة استعمال الرمز.

والخيوط التي حاكها الشاعر في القصيدة – ويجب أن نعترف أنه وفّق حقاً في ذلك – كي نصل الى المقصود من وراء هذا الرمز ولا نبقي نتخبط ونراوح عند قراءتنا الأولي للقصيدة ونسلم بأنها قصيدة رثاء، كما حللها الدكتور مصطفي ناصف في أحد فصول كتابه "الصورة الأدبية" تتجلي في الأبيات التالية:

أسكنته صدري فنام
وسدته قلبي الكسير
وسقيت مدفنه دمي
وجعلت حائطه الضلوع

وهذا هو المكان الطبيعي للحب في الصدر، في القلب، خلف الضلوع. كذلك قوله (ولمَ نطيل عذابه حتى الصباح؟ /لن يرجع الصبح الحياة الىه، ما جدوي الصباح؟)، إذن القرار قرارهما – أو بالأحري قرار السيدة وينبغي لعبد الصبور على لسان الرجل الانصياع لذلك الأمر – وليس أمراً ربانياً فهو يقصد لمَ نؤجل قرار الفراق حتى الصباح فالأفضلَ – كما يُفهم من القصيدة – أن نُنهي كل شيء الآن ونطوي صفحة ذلك الحب (ابن السنين الداميات العاريات من الفرح)، ويتساءل بتهكم (ما جدوي الصباح؟) إن لم يتمكن من إعادة الحياة لذلك الحب.

كما قلنا فاختيار الرمز هنا اختيار شخصي فالشاعر رأي بأنَّ يرمز لحبه بالطفل وذلك لما للطفل من براءة وعفوية ... ثم أن هنالك تشابهاً بين الطفل والحب فكلاهما نتاج علاقة بين رجل وامرأة، ثم أن استخدام مفردة (صبي) يدل على أن هذا الحب لم ينشأ بين ليلة وضحاها بل يمتد الى فترة زمنية، فهو ابن السنين الداميات العاريات من الفرح.

وإذا تأملنا القصيدة لمعرفة الانساق الثانوية التي وظفها صلاح عبد الصبور لتصب في مجري النسق الرئيس في هذه القصيدة إلا وهو النسق الرمـزي، سنلاحظ أن هناك نسقين ثانويين، هما نسق التوازي والنسق القصصي، وهذان النسقان وظفا توظيفاً جيداً في القصيدة لتعميق المستوي التعبيري والدلالي للرمز.

ويقسم كوخ بنية التوازي الى نوعين: بنية التوازي التراكمي وبنية التوازي التعدادي.

ويُقصد ببنية التوازي التراكمي هو استخدام البنيـة النحوية ذاتهـا ولكن بتوظيف مفردات جديـدة مترابطة فيما بينها دلاليـاً، وأوضح أمثلة على هذه البنية في القصيدة هي الأبيات التالية:

هذي أصابعه النحيلة – هذي جدائله الطويلة
اسم إشارة + اسم جمع (في صيغة منتهي الجموع)+ ضمير متصل (ه) + صفة معرفة مؤنثة

أسكنته صدري فنام
وسدته قلبي الكسير
فعل ماضي + فاعل مستتر تقديره أنا + ضمير متصل مفعول به (ه) + اسم مفرد+ ياء التملك
وسقيت مدفنه دمي
وجعلت حائطه الضلوع
فعل ماضي + فاعل (ت) + اسم مفرد (مفعول به) + ضمير متصل (ه) + اسم (مفعول به)

وأري لو قال (ضلوعي) بدلاً من (الضلوع) لكانت بنية التوازي متكاملة أكثر، ولكن للشاعر مبسوغاته.

وبالنسبة لبنية التوازي التعدادي، والتي يقصد بها استعمال البنية النحوية والدلالية ذاتها، فتظهر في تكرار عبارات مثل

قولي ... أمات؟
لا تلمسيه

والنسق الثانوي الآخر الذي وظّفه الشاعر في هذه القصيدة لتعميق المستوي التعبيري والدلالي للنسق الرمزي هو النسق القصصي، وكما هو معروف فإن جذور هذا النسق تمتد عميقـاً في تاريخ الشعر على اختلاف مناشئه ولغاته، وخير دليل على كلامنا هذا ما وصلنا من ملاحم، ابتداءً من الألياذة والأوذيسة للشاعر اليوناني هوميروس وصولاً الى مصرع كيلوبترا وعنترة ومجنون ليلي لأحمد شوقي وأخيراً مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس: مأساة الحلاج والأميرة تنتظر ومسافر ليل وليلي والمجنون وبعد أن يموت الملك.

وعلاوة على ذلك فإنَّ "الشعر القصصي في الأدب العربي الحديث كان سباقاً للاهتمام بكتابة القصة النثرية" من هنا نستشف أن هذا النسق لم يكن ميزة تميز بها شعراء الحداثة. فالشاعر عبد الصبور في قصيدة "الطفل" لجأ الى الحوار بين شخصين: رجل وامرأة وصوّر لنا الطفل وكأنَّه ممدد أمامها ليرسم صورةً في ذهن المتلقي تساعد في تعميق المستوي التعبيري والدلالي للنسق الرمزي وذلك عندما يقول لها: (لا تلمسيه/ جسيه، جسي وجنتيه الخ)، فهنا يركن الشاعر الى اللغة التقريرية المباشرة التي يصور فيها مشهداً مسرحياً رائعاً، وعندما يصل الى (هـذي أصابعـه النحيلة / هذي جدائله الطويلة... فهنا تتراءي لنا صورة شخص كأنَّه ينحني ليمسك أصابع الطفل الممدد وجدائله.

فهذه الاستعارة – وإن لم تكن "استعارة كلمة كي تُستعمل في غير ما وُضعت له في الأصل" كما هو الحال عندما نَتكلم عن الاستعارة في علم البيان – هي استعارة "مشهد" بأكملة استخدمه الشاعـر في أكثر من قصيدة، نذكر منها قصيدة "أقول لكم" التي يقول فيها:

قلتم لي:
لا تُدسسُ أنفكَ فيما يعني جاركْ
لكني أَسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف...

وهذا ما يميز عبد الصبور عن باقي الرواد فهو كثيراً ما يلجأ الى توظيف أسلوب السخرية والقص في معظم قصائـده، ناهيك عن "عزوفه عن كل فخـامة لغوية أو بلاغية، حتى أنَّ أسـاليب البيان والبديع المعروفة لا تحظى باهتمام خاص في شعره".

الرومانسية الصوفية وإبداع القصيدة عند صلاح عبد الصبور

أ.د. كريم الوائلي

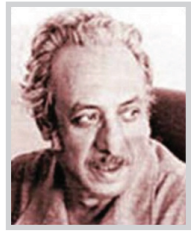
لعل النقد الأدبي لم يعرف مصطلحاً يأبى على التعريف ، واختلف الباحثون في تأصيله ، واختلف الناس في معرفته وتحديده مثل مصطلح الرومانسية ، لدرجة يعده A.O.LOVEJOY مصطلحاً لا معنى له. وتتفاوت الرومانسية في دلالاتها بتعدد الأقاليم وتعدد الأدباء والمبدعين ، فهناك رومانسية إنكليزية ، وألمانية ، وفرنسية ، وأسبانية ، وهناك رومانسية : شيلي ، وكيتس ، ووردزورث ، وكولردج ، ورومانسية : مدام دي ستايل ، وفيكتور هيجو ، ورومانسية: شليجل ، وجوته .

وعلى الرغم من هذا الخلط فلا ريب أنَّ هناك أسساً عامة تحدد دلالة هذه الكلمة الغامضة التي أثارت جدلاً كبيراً حولها ، وترجع في أصل اشتقاقها إلى جذرها اللغوي في القرن الثالث عشر الميلادي ROMAN التي تعني قصص المغامرات التي كانت سائدة في العصور الوسطى ، وتتميز بكونها قصصاً خيالية ، سواء أكانت مكتوبة بالشعر أم النثر .

ولقد أسهم مجموعة من المفكرين في التمهيد للرومانسية ، فالناقد الألماني لسنج مهد لها فيما وضع من أسس نقدية متميزة « وقد أمدت آراؤه النقد الحديث بقوة جديدة . ولم يكن لسنج رومانطيقياً ولكنه مهد الطريق أمام الرمانطيقيين وخاصة في إكباره الشعر الشعبي » وقد أسهم هردر إسهاماً فاعلاً في التمهيد للحركة الرومانسية لأنه قرن التطور الإنساني بتطور روحي وفكري يلازمه « إن التطور الذي يصيب حياة الإنسان الطبيعية ، يصيب أيضاً حياته الفكرية والروحية ، ولذلك ألح كثيراً على معاني الولادة والنمو والفناء والنمو ثانية في كل شيء . وقد عاب على الشعراء أنهم لا يتغنون بلغة الإنسان الطبيعية ، وإنما يفتشون عن تعبيرات ميتة متحجرة ناسين أنَّ التعبير والتفكير في الشعر لابد من أن يتعانقا تعانق حبيبين ، ويتصلا بأوثق من اتصال الروح والجسد في فلسفة أفلاطون ، ولذلك جنح هردر إلى تفضيل الأغنية البدائية التي تنبع من الحياة ، حياة الناس البسطاء فهي تمثل الحياة بما فيها من بساطة وكمال » ويخلص هردر من هذا كله إلى أن « الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور ، كما أنه توجه إلى الموسيقى ورأى فيها تحقيقاً لمفهوماته عن التعبير » . وقد جاء العالم الاجتماعي فيكو الذي تحدث عن لغة الأدب بعد مرحلة الطوفان ، وأكد أنَّ الناس بعد الطوفان كانوا يتكلمون شعراً لا نثراً مؤكداً أسبقية الشعر لا النثر مستدلاً بذلك على أن الناس في تلك الحقبة « كانوا يخضعون للحس والخيال لا للعقل وكان تفكيرهم عاطفياً أسطورياً ، وعلى ذلك فقد كانوا بطبيعتهم شعراء ، لأن (الشعر) يتبنى الشعور والعاطفة ، ولابد أن تلك اللغة البدائية كانت شعراً » .

وليس بإمكاننا تتبع التطور التاريخي لنشأة الرومانسية وتطور دلالتها ، ولكن ما لا شك فيه أنَّ القرن الثامن عشر هو القرن الذي بدأت فيه الرومانسية بالتبلور والتجدد ، وعلى الرغم من إدراكنا أننا لا نستطيع تحديد الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الأدبية بحدث أو بصدور كتاب ، فإنه يمكننا القول إنَّ من أوائل الآثار الأدبية التي اشتملت على ملامح رومانسية واضحة هي رواية « هيليو بيز الجديدة » لـ « جان جاك روسو » سنة ١٧٦١ ويمكن تلخيص مضمونها : بأن شابا يدعى سان برو يقوم بتدريس فتاة تدعى «جوليا » ابنة البارون ديتانج ، وتطورت العلاقة إلى حب شديد ، رغب فيها الأستاذ الزواج من تلميذته ، فرفض والدها تزويجها منه لكونه من الطبقة المتوسطة ، وزوجها من رجل يدعى «دوفو لمار» وسرعان ما ألفت الفتاة حياتها الجديدة مع زوجها بسبب طيبته وبساطته ، داعية حبيبها القديم أن يكون لها أخ ، وتنجب أبناء ، غير أن حبها لم يخفت ، وتقرر أن تحل المشكلة بتزويج حبيبها من صديقتها ..أن حبها لم يخفت ، وتستمر المراسلات بينهما ، ولكنها تموت بالتهاب رئوي ، تاركة له العبارة الآتية « إنني لا أتركك وسوف انتظرك ، إن الفضيلة التي فرقت بيننا على الأرض سوف تجمعنا في الحياة الأبدية » .

كما قد ظهرت سنة ١٧٧٤ رواية « آلام فارتر » للأديب الألماني وولفانج جوته ، التي تحكي قصة الشاب فارتر الذي يعشق فتاة تدعى شارلوت إلى حد العبادة ، غير أن هذه الفتاة مخطوبة لشخص آخر ، فهي لا تستطيع أنْ تمنحه غير مشاعر دفينة ، ويرتكبا الإثم والخطيئة ذات يوم ،



قامت الرومانسية على أساس الفلسفة العاطفية التي ازدهرت في أوربا في القرن الثامن عشر ، وأرجع فلاسفتها الإدراك إلى ضرب من الشعور ، ودفع هذا إلى التنكر للاتجاه العقلي الذي يمجده الكلاسيكيون ، واستبدله الرومانسيون بالعاطفة والشعور «وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ، لأنه منبع الإلهام.

ويقررا ألا يلتقيا أبداً ، فيخرج فارتر محطم الفؤاد عازماً على تنفيذ رغبتها في عدم اللقاء ويقدم على الانتحار وقد دفعت هذه الرواية عدداً من الشباب إلى الانتحار بعد قراءتها .

قامت الرومانسية على أساس الفلسفة العاطفية التي ازدهرت في أوربا في القرن الثامن عشر ، وأرجع فلاسفتها الإدراك إلى ضرب من الشعور ، ودفع هذا إلى التنكر للاتجاه العقلي الذي يمجده الكلاسيكيون ، واستبدله الرومانسيون بالعاطفة والشعور «وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ، لأنه منبع الإلهام ، والهادي الذي لا يخطئ ، إذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير » ولذلك لا حظنا « الفريد دي موسيه » الرومانسي يعارض مقولة «بوالو » الكلاسيكي ، حيث كان « بوالو » يمجد العقل ، حيث يقول «أحبوا دائما العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة » أما «الفريد دي موسيه » فإنه يقول « أول مسألة لي هي ألا ألقي بالاً إلى العقل » يقصد العقل بمعناه الكلاسيكي ، ثم ينصح صديقاً له« اقرع باب القلب ، ففيه وحدة العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب ، وفيه صخرة صحراء الحياة ، حيث تنحبس أمواج الألحان يوما ما إذا مستهما عصا موسى » .

وقد أعطت الفلسفة العاطفية« الذات » أهمية خاصة ، بحيث يتم من خلالها إدراك العالم الخارجي ، وما كان يمكن إدراك العالم الخارجي دون ذات واعية مدركة ، وقد أصبح في الفلسفة العاطفية أن الذوات هي التي تخلق عالمها الخارجي الموضوعي «ومن شأن هذا النظر أنْ يجعل من الذاتي خالقا للموضوعي ، ومن «العالم الداخلي » للذات العارفة أساسا لصورة العالم الخارجي لديها ، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة ».

ويظهر أن هناك تناغماً بين ما هو فلسفي واجتماعي وفني لدرجة تتطابق هذه الوجهات المتعددة لتقود إلى تأكيد مفهوم واحد وقضية محددة ، فالذاتي هو الذي يخلق الموضوعي ، أي أن الفن والأدب إنما هما صورة خاصة للعالم الداخلي ، وهي صورة تتغاير بحسب الذوات التي تعمد إلى إبداعها ، وما دامت الذوات متغايرة فإن الصورة ستكون بالضرورة مختلفة « وإذا كان الأمر في الأساس الاجتماعي الإعلاء من الفردية والذاتية وتقديم الفرد والمجتمع ، فإن الأمر هنا في الأساسين الفكري والجمالي تقديم العاطفة على العقل ، والقلب على الدماغ ، والشعور على المنطق ، والوجدان على الاتزان ، والموهبة على الصنعة ، والإلهام على المهارة ، والتلقائية على القانون الفني ، والعفوية على القاعدة» .

وكان للفيلسوف الألماني « كانت » « ١٧٢٤ ١٨٠٤ » أثرٌ بالغ في التفكير الرومانسي بوصفه أحد المفكرين المثاليين الذين أسهموا في إرساء التصور العاطفي ، ويرجع «كانت» المعرفة إلى أداة داخلية كائنة في الإنسان ، فهو يرى أنَّ المشاعر الإنسانية ، وليست العقول ، هي القادرة على تمكين الإنسان من المعرفة ، بل إن المشاعر هي أداة الإنسان المعرفية الحقيقية في إدراك حقيقة الشيء وجوهره ، وبهذا تكون المشاعر قادرة على تأمل المعطيات الخارجة ، وقادرة على إعادة خلقها ، ومن ثم يكون العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو «العالم الحق ، عالم الحقائق والجواهر ، عالم الحرية » .

وفي ضوء هذا يخرج الأدب من كونه محاكاة ووصفاً للعالم الخارجي إلى تعبير عن العالم الداخلي « فالفن إدراك شعوري وتملك عاطفي للحقيقة ، والإبداع لا منطقي لا عقلاني . وللفن قواعد وقوانين ، لكنها صادرة عن ذلك العالم الشعوري ، وله غاية هي الإمتاع ، وقد تكون له « فائدة » لكنها غير مقصودة » .

(٣)

كان الجمال عند الكلاسيكيين ثابتاً ، لأنه لا يعدو أنْ يكون سوى انعكاس الحقيقة ، ومن ثم فهو ثابت في كل العصور ، شأنه في ذلك شأن الذوق الذي يتماثل لدى الناس جميعاً ، أما عند الرومانسيين فأصبح الجمال يرجع إلى الذوق ، والذوق بطبيعته فردي «فبعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً ، وبعد أن كان مطلقاً أصبح نسبياً ، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف » .

وكان الكشف عن الحقيقة قد دفع الكلاسيكيين بعامة إلى الوظيفة التعليمية ، بحيث يكون الشعر ملقناً الناس القيم والفضائل ، والشاعر المبدع هو الذي يلتزم بمقولة هوراس التي يجمع فيها بين الفائدة والمتعة ، وحين يحدث صراع بين الحق والباطل ، لابد للحق أن ينتصر ، وحين يحصل صراع بين الواجب والحب ينتصر الواجب ، لأن العقل ينبغي أن يحكم العواطف ، أما الرومانسيون فقد تمردوا على الوظيفة الأخلاقية والتعليمية ، وأرجعوا الأدب إلى الذاتية والعاطفية ، وقد قادهم هذا إلى عدم الاكتراث « بما استقر في المجتمع من عقائد وأفكار لامبرر لها دينياً أو سياسياً . وكان كل شيء في موضع تساؤل ، وبذلك ساعدوا في شبوب عواطفهم وعالم أحلامهم على نشر العدل الاجتماعي ... » .

وهذا يعني أن الأدب الرومانسي يتميز بتمرده وثورته على القيم والتقاليد الاجتماعية، وهو في ثورته إنما يناصر مصالح الفرد والطبقة البرجوازية بخاصة ، ولذا فانه «كان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته ، ثم التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية ، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى ».

وكان الرومانسيون من الطبقة الوسطى البرجوازية ، ولذلك فضلوا أن يعبروا عن طموحات هذه الطبقة وأحلامها وأمانيها ، وأن يعبروا عن مشكلاتها أيضا ، ومن مظاهر هذا التلاحم بين الفرد وطبقته وتلاحمه مع الفلسفة العاطفية أن قاد إلى أن تكون موضوعات الأدب مسرحاً وقصصاً وشعراً غنائياً ذات طبيعة شعبية ، واصبحت شخصياتها من الطبقات العامة ، وإذا استخدموا شخصيات أرستقراطية نبيلة فإنَّ هذا يكون للسخرية منها.

وقد نهض بسبب هذا الشعر الغنائي نهضة كبيرة لعنايته البالغة بالفرد وبمشاعره ، وقد تولدت أنواع أدبية جديدة ، كالرواية والقصة القصيرة ، ثم إن الرومانسيين خلطوا بين التراجيديا والكوميديا فيما يطلق عليه الدراما الرومانسية ، وقد تخلصوا في أعمالهم المسرحية من القيود الصارمة التي أرستها الكلاسيكية كوحدتي الزمان والمكان.

وقد عنى الرومانسيون بموضوعات ذات قيمة بالغة في نظرية الأدب منها الوحدة العضوية ، والصورة ، إذ أصبحت القصيدة الغنائية ذات وحدة متماسكة تشبه الوحدة العضوية للمسرحية « وتبعا لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية ، أي ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها » .

إن الوحدة العضوية ترجع في حقيقتها إلى وحدة الانفعال والشعور ، وتتكئ على الخيال ، وهو يعتد بوجود الشبه والتماثل بين الأشياء والظواهر ، ومن ثم يقود هذا إلى تطابق بين الوحدتين ، كما قد تركت وحدة الانفعال آثارها على الصورة التي أصبحت « تصويرية ، لا عقلية فكرية ، ومنذ الرومانتيكيون تقرر أن كمال الشعر في لغته التصويرية لا التقريرية العقلية .

(٤)

كان العقل عند الكلاسيكيين أهم ملكات الإنسان « وكانوا يحاصرون الخيال ويخشون «شطحاته » وعلوه ، ويعدونه ملكة «فوضوية » . أما الرومانسيون فقد جعلوا الخيال الملكة الأولى ، لدى الإنسان ، الملكة الخالصة ، القادرة على الوصول إلى الحقيقة»

إن الخيال يمثل مفهوماً أساسياً في نظرية الأدب الرومانسية ، وله خصوصيته التي تميز بها ، لأن الشعر بدونه لا يكون شعراً ، والإيمان بالخيال جزء من إيمان العصر الرومانسي بالذات الفردية ، وكان الشعراء الرومانسيون « يعتقدون أن كبح جماح الخيال إنما يعني إنكار أمر حيوي ضروري لكيانهم جميعه . وهم يرون أنَّ الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء ، وأنهم يستطيعون بممارستهم إياه ، أن يقوموا بخير مما قام به الشعراء الذين ضحوا به في سبيل الدقة والذوق العام » . ويتجاوز مفهوم الخيال عند الرومانسيين القدرة على التأليف بين المتشابه والمتماثل ، وإعادة تركيب الصور إلى قضية خلق عوالم جديدة وتقترب من خصائص خارقة ، فعالم الخيال عند وليم بليك « هو عالم الأبدية ، إنه الصدر الإلهي الذي سيضمنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطيني ، عالم الخيال هذا لانهائي وأبدي ، على حين عالم التكاثر أو العالم الطيني متناه وموقوت ، توجد في عالم الخيال الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكسة على تلك المرآة الطينية في الطبيعة »، والخيال عنده « فعل إلهي هذا معناه أن الخيال هو الذي يحقق الطبيعة الروحية للإنسان تحققا نهائيا وكاملا » .

وفي ضوء هذا فإن الخيال لا يبتعد عن الحقيقة « لأنَّ الحقيقة ليست المظاهر الحسية للعالم الخارجي ، أو توصيفاً للملامح الأخلاقية والقيم الاجتماعية الثابتة ، كما هو الحال عند الكلاسيكيين لأن الخيال عند الرومانسيين في أثناء معالجته ما لا وجود له » إنما يكشف نوعاً من الحقيقة . ويرى الرومانسيون أن الخيال حين ينشط « يرى أشياء يعمى العقل العاري عن رؤيتها ، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدس . والحق أن الخيال والبصيرة لاينفصلان في الواقع ، وإنما يكونان موهبة واحدة في كل الأغراض العملية ، فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل ، وهو بدوره يزيدُ في حدتها عندما ينشط» .

وقد ميز وردزورث الشاعر والناقد الرومانسي الإنجليزي بين الوهم FANCY والخيال IMAGINATION ويؤكد رقي الخيال وسموه وتعاليه على الوهم ، لأن الوهم « سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها » .

ولابد من التوقف عند صموئيل كولردج الذي أسهم في إرساء تصور متقدم عن الخيال «وكان كولردج أقرب إلى الحدس منه إلى التجربة ُ، وكان أقرب إلى التركيب منه إلى التحليل . لهذا فإنه في هذه النظرة إلى العالم يقدم البصيرة على البصر ، واللب على الدماغ ، ويوجه العقل إلى أن يلبي صوت القلب . إن كولردج لم يحجر على العقل ، وإنما هو قد اعتد بالكشف الحدسي » .

أما موقفه من الخيال فقد استفاد فيه من تصورات «كانت » ومن تصورات صديقه وردزورث ، وميز كولردج بين الخيال والتوهم ، فالخيال ملكة وقوة روحية عاطفية ، لذلك فانها أداة «موحدة » تلمح بين الأشياء جوامعها ، وترى في الأجزاء والعناصر وحدتها ، والتوهم ملكة عقلية تخلو من الروحية العاطفية ، ولذلك فإنها تحشد وتكدس وترص ولكنها لاتصل من هذا كله إلى الوحدة ، التوهم يجمع الجزئيات والعناصر منفصلة متجاورة ، والخيال يصل بقوته الروحية العاطفية إلى ما بين هذه الجزئيات والعناصر من وحدة جوهرية حية .

ويميز كولردج بين الخيال الأولي ، والخيال الثانوي ، والخيال الأولي ملكة إنسانية عامة ، وهي الأداة الأساسية في معرفة الإنسان بعالمه ، فهي ترى المدركات أشكالها ، وتوجد لهذه الأشكال معانيها ، والخيال الثانوي ليس أداة معرفة كالخيال الأولي ، وإنما هو اداة خلق ، الخيال الثانوي هو الخيال الفني وهو أسمى طاقات الإنسان .

إن الخيال الفني له القدرة على التركيب والخلق ، يمزج ويركب ويعيد الخلق ، اما التوهم فهو خلط ومجاورة بين الأشياء الجاهزة ، فهو حالة من حالات الذاكرة تحررت من نسقي الزمان والمكان .

(٥)

تخرج صلاح عبد الصبور فنياً ونقدياً من تحت عباءة المدرسة الرومانسية العربية وظل مخلصا لكثير من مبادئها طيلة حياته في إبداعه الفني النقدي على السواء ، وطور جانبا من تصوراتها نحو نزعة صوفية تدفعنا إلى وصفها بالرومانسية الصوفية ، إذ يبدو عبد الصبور متأثرا بالمنجز الصوفي في كتاباته الإبداعية لمأساة الحلاج . مثلا . وفي حديثه عن سيرته الفنية في كتابه « حياتي في الشعر » ، إذ يؤكد ذلك في مواطن كثيرة في أثناء تحدثه عن المتصوفة واستخدامه مصطلحاتهم ورموزهم ومحاكاة عباراتهم ، ويطبق ذلك بصورة تكاد تكون متماثلة بين الوجد الصوفي والإبداع الشعري ، كما أنه تأثر برموز الرومانسية العربية ، وبخاصة جبران خليل جبران الذي يعده « قائد » رحلته ،وتأثر أيضا بخصائص الرومانسية الفنية متمثلة « بموسيقاها الرقيقة وقاموسها العفوي المنتقى ، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات الدلالة المجنحة والإيقاع الناعم » ولكنه تجاوز هذه الرؤية وتجاوز إبداع القصيدة الغنائية التي تنثال فيها « الخواطر والأحاسيس انثيالا عفويا تلقائيا ، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي » إلى تشكيل لغوي .

وإذا كانت الرومانسية تعلي من أهمية الذات بوصفها مركزا أساسيا للمعرفة والإبداع فإن صاح عبد الصبور يؤكد عليها من جوانب متعددة ، إذ يرى أن « معرفة النفس » تحولا في مسار الإنسانية ،ومن ثم فإن الإنسان الفرد هو المعبر هذه الذات ، ولذلك تحددت في ضوئها طبيعة المجتمع وحركة التاريخ ، وماهية الفن ، لأنه حين تتناغم آحاد الإنسان يتكون المجتمع وتتشكل حركة التاريخ من حراكه ، ويتولد الفن من لحظات نشوته .

ولم يكن الإنسان أساسا لتحديد طبيعة المجتمع والتاريخ والفن فحسب ، بل انه مركز الكون أيضا ، لأن الكون « قوة عمياء ... والإنسان هو عقله ووعيه ، وعظمة ذلك العقل انه يستطيع ان يعقل ذاته » ، ويتميز الإنسان . هنا . بقدرته الفائقة على وعي ذاته ووعي العالم الذي يعيش فيه ، أو على حد تعبير عبد الصبور « انه يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا في نفس الآونة ، ناظرا ومنظورا إليه ، ومرآة ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة » .

إن الإدراك لا يتحدد بانعكاس صور الأشياء في الذهن ، أو تجادلهما معا ، بمعنى أنه ليس تأملا فيما يقع خارج الذات الإنسانية ، بل على العكس من ذلك ، إن الإدراك لديه ينشأ من خلال النظر إلى الذات ومهما يتحقق الوعي ، ولذلك فإن « نظر الإنسان في ذاته هو التحول الأكبر في الإدراك البشري لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز » ، وليس الإدراك هنا مجرد انكباب على النفس وانطواء عليها ، ولكن الذات تصبح مركز للكون ومحورا لصوره وأشيائه ، ويتحدد الإدراك في ضوء ثلاثية أخرى ولعلها تمثل الوجه الآخر لثلاثية الإنسان التي حددت حركة المجتمع والتاريخ والفن ، وتنحصر هذه الثلاثية . هذه المرة . في ثلاثة أركان تمثل الذات ركنيها الأساسيين ،وتمثل الأشياء الركن الثالث ، فالمعرفة والوعي يتحددان عند عبد الصبور في نوع من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظورة ، والأشياء ،بمعنى أنه يجعل من ذاته ذاتا وموضوعا في آن ، ويتبادلان المواقع ، إضافة إلى الموضوع المحدد في الأشياء الكائنة خارج الذات المدركة .

وينطلق صلاح عبد الصبور من العام إلى الخاص ، أي أنه تحكمت فيه ثلاثية الإنسان (المجتمع . التاريخ . الفن) ، وثلاثية الوعي (الذات الناظرة . الذات المنظورة . الأشياء) لينتقل بعد ذلك إلى كيفية تخليق القصيدة التي تتحكم فيها هي الأخرى ثلاثية ، تلتقي فيها أبعاد الرومانسية الصوفية ، وكيفيات تخليق القصيدة الشعرية .

ويمر إبداع القصيدة لديه بمرحلتين : لا واعية سابقة . تشتمل على مكونين من مكونات ثلاثية تخليق القصيدة . وواعية لاحقة ، وتتجلى في المرحلة اللاواعية ابرز مقومات النزعة الرومانسية الصوفية بملامحها المثالية التي ترجع في بعض جذورها إلى التفكير الأفلاطوني ،وترتد جذورها الأخرى إلى التصوف الإسلامي ،وليس هناك من تعارض بين التصورين لدى عبد الصبور لأن الذي يشغل تفكيره انهما . المثالية الأفلاطونية والتصوف . يعبران عن الداخل ويصدران عنه .

ويتحدد تخليق القصيدة في المرحلة اللاواعية عبر خطوتين ، تمثل الخطوة الأولى ما يطلق عليه « الوارد » الذي حدده مرة « بخاطرة » « هابطة من منبع متعال عن البشر » وكونها « تفد إلى الذهن » أو « تبزغ فجأة مثل لوامع البرق » ، وهي . في كل الأحوال . تأتي من غامض شأنها شأن الشيء الحزين الذي قال فيه صلاح عبد الصبور :

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

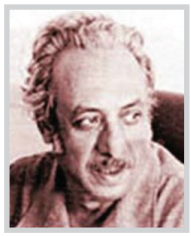
ويضفي عليها أحيانا . توصيفات طبيعية أو ذاتية ، فهي « تهبط » كالإلهام ، أو وحي من «منبع » متعال عن البشر ، وفي كل الأحوال لا وجود للجهد الإنساني في تشكيل القصيدة ، أو تخليقها ،لأنها متأتية من مكان آخر إلهامي ، وتنحدر في هبوطها من أعلى غامض إلى أدنى في الذات الإنسانية ، أو انها متدفقة من منبع ، وهو توصيف يذكرنا بالنبع الذي يتدفق من داخل الأرض ،ويحمل كل سمات الداخل، ويستكمل عبد الصبور توصيفها بحدوثه فجأة ، ويستخدم توصيفا طبيعيا وذلك لم بحدوثها فجأة ، فالوارد . هنا . خاطرة تبزغ فجأة مثل لوامع البرق والبزوغ المفاجئ ،وكونها لامعا يؤكد المعنى السابق في أن عملية الإبداع لا تتأتى بفعل الجهد الإنساني قدر ما هي هبة تقد من مكان آخر ،وتلد فجأة ومضا أو برقا تأكيدا لمثالية الإبداع ووجدانيته المطلقة .

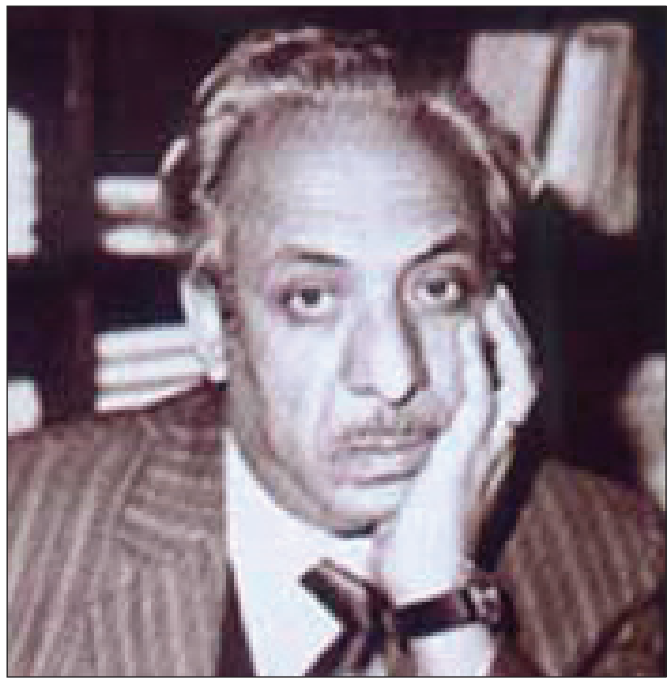
ويضفي سمات معرفية على الوارد الإبداعي حين يتخلق لديه بوصفه فكرة « نابعة من الذات الإنسانية » وهنا يكرر توصيف النبع الذي يؤكد داخلية الإبداع لا خارجيته ،بمعنى أن الإبداع لا يتخلق بسبب مثير خارجي يولد انفعالا في الذات بل على العكس ينبع أو يتدفق من الذات الإنسانية ، وان هذه العلمية تحقق للذات وعيها لنفسها ، فكأن التدفق والبزوغ من الداخل إنما هو شكل من أشكال الفيض الإشرافي الذي يحقق للذات وعيها لنفسها، ثم القبض على العالم لإدراكه ، ومن ثم فإن وعي الذات ووعي الموضوع (العالم . الأشياء) يتم بفيض ينبع من الداخل .

ويشبه عملية التخليق هذه في ضوء حركة مستقيمة ،تماما كحركة الوقت الذي ينتقل بشكل أفقي تتالى فيه أحداثه كذلك تخليق القصيدة ينتقل من السكون إلى الدوامة ثم إلى التشكيل :

ويمثل السكون المرحلة السابقة للوارد ، وتأتي الدوامة التي يتجلى فيها الوارد « خاطرة . أو فكرة . أو فيضا » من النفس ، وعليها وعلى الوجود .

تخرج صلاح عبد الصبور فنياً ونقدياً من تحت عباءة المدرسة الرومانسية العربية وظل مخلصا لكثير من مبادئها طيلة حياته في إبداعه الفني النقدي على السواء ، وطور جانبا من تصوراتها نحو نزعة صوفية تدفعنا إلى وصفها بالرومانسية الصوفية ، إذ يبدو عبد الصبور متأثرا بالمنجز الصوفي في كتاباته الإبداعية لمأساة الحلاج .





صلاح عبد الصبور: لست شاعراً حزيناً ولكني متألم

القصيدة حائرة أمام أحزان يشوبها الغموض

يقول صلاح عبد الصبور. لست شاعرا حزينا ولكني شاعر متألم. وبالرغم من هذا التمييز الاصطلاحي بين المفردتين، الحزن الالم- وطبيعي الالم هنا الم نفسي نقول بالرغم من هذا التمييز نجد مصطلح الحزن هو الغالب في شعره. ولا نعتقد ان عبد الصبور لم يكن صادقا في مقولته لكن الذي نراه ان الشاعر دأب علي توظيف مفردة الحزن علي انها الالم. فما هو الالم عند الشاعر صلاح عبد الصبور؟
ان من يقرأ صلاح عبد الصبور قراءة متأنية لابد ان يتوصل الي مفهوم الالم عند الشاعر واختلافه عن الحزن، فالالم كما يتجلي لنا- اشمل من الحزن.

بدرخان السندي

وعندما تفترش الاحزان الطريق.. كل الطريق تبدو لنا قيمة الالم... اذن فالحزن حالة مؤقتة كما يبدو ويمكن ان ترتبط بهمّ فردي او اشكال شخصي. لكن الالم حزن انساني ملازم للحياة. حزن يرتبط بحالة تتجاوز الهموم الخاصة الى هموم هذا الكوكب برمته.. الى (الفقر) كما يصفه عبد الصبور (عذاب الانسان الاكبر) ويحاول ان يعزوه الى خلاف مادأب الناس على تفسيره. فهو ليس سوء توزيع في الثورة، لكنه سوء توزيع الانسانية. و(الالم- الفقر) في شعر صلاح يتجاوز الفقر المحلي والصراعات الطبقية في المجتمع الواحد الى صراع بين (دولة غنية ودولة فقيرة).

وصلاح عبد الصبور لا يريد ان يجعل من احزانه (تقليعة) عالمية لذا نجده يقف بحزم امام بعض النقاد ممن حاولوا ان يجعلوا من احزان عبد الصبور اقتباسا عن الحزن الاوربي وبخاصة احزان (اليوت).. ان احزان عبد الصبور الممتدة الى اقاصي الدنيا لم تكن لتمتد لولا ذلك الجذر المحلي من الحزن الاصيل فاحزانه تمتد من مدينته...حزن تمدد في المدينة/ كاللص في جوف السكينة/ كالافعوان بلا فحيح

يعتمد عبد الصبور اشكالا من الاستعارة البليغة في رغبته لوضع تعريف محدد مفهوم لسرمدية احزانه وابديتها ومن ثمّ اصالة وجودها فانه يلجأ الى وصف مادي محض لنوع الحزن الذي ينتابه... فالمادة (فيزيائيا) لا تفني ولا تستحدث وعبد الصبور يعلن ذلك في قصيدته ((عود الى ما جري ذلك المساء)).

حزني لا يفني ولا يستحدث
تري.. هل هذا اعلان من عبد الصبور ان مآسي الانسان ابدية.. وهل يشكك عبد الصبور في قدرة المتلقي على احتواء موضوع الحزن الذي يعتمل في ذاته ويرهقه هذا ما يمكن ان نستشفه من قصيدته ((عود الى ماجري..)) فحتى اذا وقف الاخرون على حزنه عاد ذلك الحزن حزنا اخر غير الذي يشكو منه الشاعر كما سنري فيما بعد.

وقد ذكرنا ان عبد الصبور رغم اعلانه عن كونه شاعرا متألما فانه يهتف في اكثر من موضوع من اعماله الشعرية بحزنه. ففي قصيدة (الحزن) تقرأ في مطلع القصيدة:

يا صاحبي اني حزين/ طلع الصباح وما ابتسمت/ولم ينر وجهي الصباح
الاكتئاب المزمن

وللشاعر عدد من القصائد التي حملت الحزن عنواناً لها وربما كان عبد الصبور مصابا بحالة اكتئاب مزمن، فهو يستيقظ صباحا على حزنه وكآبة الصباح معروفة لدي كثرة من المصابين بالكآبة لكنه في الوقت ذاته يستقبل المساءات كئيبا. في غرفتي دلف المساء/ والحزن يولد في المساء

ويحاول الشاعر ان يرسم صورة شعرية لهذا الزائر المسائي (الحزن).. فله ابعاد.. وله سمات فهو طويل كالطريق. وأي طريق.. ذلك الذي يربط بين جحيم وجحيم.. ثم ان الحزن انسان ضرير وابكم.. وكيف لنا أن نتعامل مع كائن ضرير ابكم يجالسنا طويلا. واتي المساء/ في غرفتي دلف المساء/ والحزن يولد في المساء لانه حزن ضرير/ حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم.

حزن صموت

ومن الصور الشعرية التي يحاول الشاعر ان يرسم من خلالها الحزن، ان الحزن افعوان صامت بلافحيح.. ولص في جوف السكينة.. وفي عدد من المواضيع يكرر الشاعر صورة التنين والافعوان تعبيرا عن الحزن.. مما يوحي ان الحزن احيانا يتخذ لدي الشاعر صورة الرهبة او ان انفعال الخوف يمتزج بانفعال الحزن.

ثم بلوت الحزن حين يلتوي كافعوان/ فيعصر الفؤاد ثم يخنقه/ وبعد لحظة من الاسار يعتقه

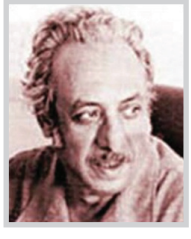
وفي موضوع اخر فان للحزن صورة التنين بالف ذراع
ومشي الحزن الى الاكواخ/تنين له الف ذراع/ كل دهليز ذراع

يمكن ان نقف على نوعين من الاحزان لدي عبد الصبور احزان يشوبها الغموض لا يقدر الشاعر على (توصيفها) الا من خلال غرابتها وفداحتها ونري ان هذا النوع من الحزن- من الوجهة السايكولوجية (النفسية- العلمية) هي الكآبة لانها احزان مجهولة الهوية وله احزان واضحة لا يشوبها الغموض ترتبط بعوامل البعاد والياس من تحقق الامنيات.. ان احزانه الغامضة تتضح في عدد من قصائده.. وربما كانت المقطوعة الثالثة من (اغنية الى الله) اقرب الى ما ذهبنا اليه.

حزني ثقيل فادح هذا المساء/ كأنه عذاب مصفدين في السعير/ حزني غريب الابوين/ لانه تكون ابن لحظة مفاجئة/ ما مخضته بطن بينما في المقطوعة الرابعة من ذات القصيدة نجده قد التفت الى نوع ثان من الحزن ينتابه. حزن واضح الهوية.

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان/ فيوقظ الحنين/ هل نري صحابنا المسافرين/ احبابنا المهاجرين/ وهل يعود يومنا الذي قضي من رحلة الزمان/ الذات والناس

وفي قصيدة (الظل والصليب) يقول عبد

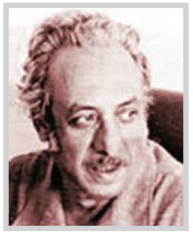


من الصور الشعرية التي يحاول الشاعر ان يرسم من خلالها الحزن، ان الحزن افعوان صامت بلافحيح.. ولص في جوف السكينة.. وفي عدد من المواضيع يكرر الشاعر صورة التنين والافعوان تعبيرا عن الحزن.. مما يوحي ان الحزن احيانا يتخذ لدي الشاعر صورة الرهبة او ان انفعال الخوف يمتزج بانفعال الحزن

الصبور: (كان همي ان اتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون ان يحققوا ذواتهم ويخشون التجربة فيموتون قبل ان يعرفوا الموت، كنت اتحدث عن موت الاحياء في جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم.
لقد كان عبد الصبور هنا رائعا في تجسيد احدي غايات الشعر لديه- ان لم اقل كل غايته من الشعر- فهمه ان يتحدث عن مسألة جد مهمة، لابل هي هاجس عام يكتسب خصوصية مميزة لدي المبدعين.. مسألة تحقيق الذات.
وكأني بعبد الصبور يريد ان يقول ان هذا النموذج مخذول مع سبق الاصرار. لانه يعزو الفشل في تحقيق الذات الى الخشية من التجربة. اي فقدان عنصر المبادرة فهم اموات قبل ان يعرفوا الموت. وهم اموات في ثلاثة مواضع في (جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم).
ان عبد الصبور يضعنا امام مصطلحات نفسية ثلاثة ليس من السهل عقد صلح او توفيق بينها، وهو في معرض الحديث عن (المجتمع التافه).

الاسس التحتية
ان عبد الصبور يقف موقفا اخلاقيا من هذه المصطلحات وليس موقفا (سايكولوجيا)
وبذلك اري ان الشاعر تعامل مع المجتمع فوقيا ولم يحاول ان يغوص الى الاسس التحتية لهذه المصطلحات التي جاءت لتكون بمثابة محصلة التفاهة الاجتماعية التي اراد الشاعر البحث عن العلة فيها لكنه لم يتوصل وان حاول ان يبدو واعظاً متفلسفاً في عرضه للفضائل الثلاث: (الصدق، الحرية، العدالة) لكنه لم يفلح في تشريح علة الرذائل الثلاث (الجبن، السأم، اللامبالاة) بعد ان اعلن عن رغبته في الاشارة الى علة التفاهة.
كم كان بودي لو ان عبد الصبور الذي احزنته تفاهة المجتمع ميز بين جبان لا يعرف انه جبان يشعر بجبنه وشخص اصيب بالسأم ولا يدري لماذا واخر يعرف علة سأمه ولا مبال (عابث) لا يشعر بعبثه واخر يعبث فوق جراحه... هذا مالم نجده في محاولة شاعرنا وهو يبحث عن (علة) التفاهة الاجتماعية التي تراءت له فكانت مبعث احزانه في قصيدة (الظل والصليب) لكنه يفلح في معالجته عبثية ابي نواس ويقترب من المنهج السايكولوجي في معالجته هذه فعبد الصبور- كما يذكر- لا يعرف شاعرا عربيا فرحا بالحياة كأبي نواس لكن هذا الفرح لا يفرح شاعرنا الحزين عبد الصبور... انه يرى في ابي نواس شاعرا دفع به الى مأزق (لقد قرأ وتفلسف ولكنه وجد ان كل قراءته وفلسفته لا تساوي شيئا في مقياس العصر.
وان جلفا من اهل النسب او الثروة ليستطيع ان يدرك في عصره مالم يدركه استاذه واصل بن عطاء، فتبدل واستهتر كما انه لم يستطع ان ينجو من شكه الميتافيزيقي الذي لا يستطيع التعبير عنه فاثر الانتحار الاخلاقي) انه- عبد الصبور- يضعنا امام حالة تسمي في علم النفس بـ(التعويض) واذا كان التعويض قد فهم بشكله الشائع (الظهور بصفة ما قصد تغطية صفة اخري. والصفة الظاهرة في العادة صفة مقبولة طيبة والمستترة غير مقبولة اجتماعيا او ذاتيا) فان الوجه الثاني للتعويض- وهو اقل شيوعا- هو عكس التعويض في حالاته العامة فهناك من يصاب بحالات مرح مستمر بسبب فقدان عزيز او فقدان مركز او مال انه الرقص على طريقة الطائر المذبوح.
اذن فالفرح له جذره من الاحزان في مفهوم الشاعر عبد الصبور حتى عند شعراء البهجة.
وتجتمع في موضوعة الحزن لدي الشاعر اكثر من سمة فالحزن مركب من عدد من السمات.
والا فهو ليس حزنه ان لم يجمع بين الغموض الذي لا يقدر الاخرون على فك الغازه. وان استطاعوا ذلك فهو ليس حزنه.. لان حزن عبد الصبور (عصي) على تعرف الاخرين عليه وحزنه لهب ممزق لا يخضع للنواميس الطبيعية فالماء لا يطفئه ومن الناحية النفسية الخمر لا تطفئ فيه احزانه.. وبعد هذا وذاك فان الصلاة ليس بمقدورها ان تطرده وهو يريد بهذا ان حزنه ليس لعنة او روحا شريرة سكنت فيه قد يمكن طردها وفق ما عهدناه في الشرق من اساليب طقوسية او روحية في التطهر او طرد الارواح الشريرة.

لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتي/ وان عرفتموه فهو ليس حزني/ حزني لا يطفئه الخمر ولا المياه
حزني لا تطرده الصلاة
واحزان الشاعر تصل به حد الموت.. انها قافلة موت مسوقة بالندم.. لن يقدر على قيادة هذه القافلة سواه هكذا تسترسل القصيدة.
قافلة مسوقة/ بالموت في الفرار/ والاشباح في الجرار والندم/ على وحدي ان اقودها اذا دعي النفير
ولا يطل الشاعر في هذا المسير الليلي بقافلة احزانه الا الى (النسيان والعدم) الى قمة الـيأس حتى اذا ما انقضي الليل وانبلج الصبح، استيقظ فيه الحزن من جديد.
ان هذا المركب في تعريف الحزن الذي لا يعرف الا ان يكون محصلة عذابات كامنة في لا شعور الشاعر تهيج فيه مشاعر حزن غامض هو - على ما نعتقد- سمة خاصة بعبد الصبور اكثر من التصاقها بسواه والا بعيدا عن كمية الاحزان التي وردت في شعره ليس هناك من شاعر الا ووجدنا الحزن قد اعشوشب هنا وهناك في نتاجه الشعري.
يعترف عبد الصبور بغرابة وغموض احزانه ولكنه في الوقت ذاته يعقد علاقة بشكل ما مع هذا الحزن تري هل ادمن صلاح عبد الصبور احزانه فيصف حزنه بـ (الجنون) مثلما يدمن البعض جراحاتهم او قيودهم في الحياة ويصنع بشكل اخر وطنا لهذا الحزن يقترب من مفهوم اللاوعي.
والحرية هي احدي ركائز الحزن عند عبد الصبور وقد عالج الشاعر موضوعها في (هجم التتار، شنق زهران، مرتفع ابدا، سأقتلك، الحرية والموت، ثلاث صور من غزة، قصائد



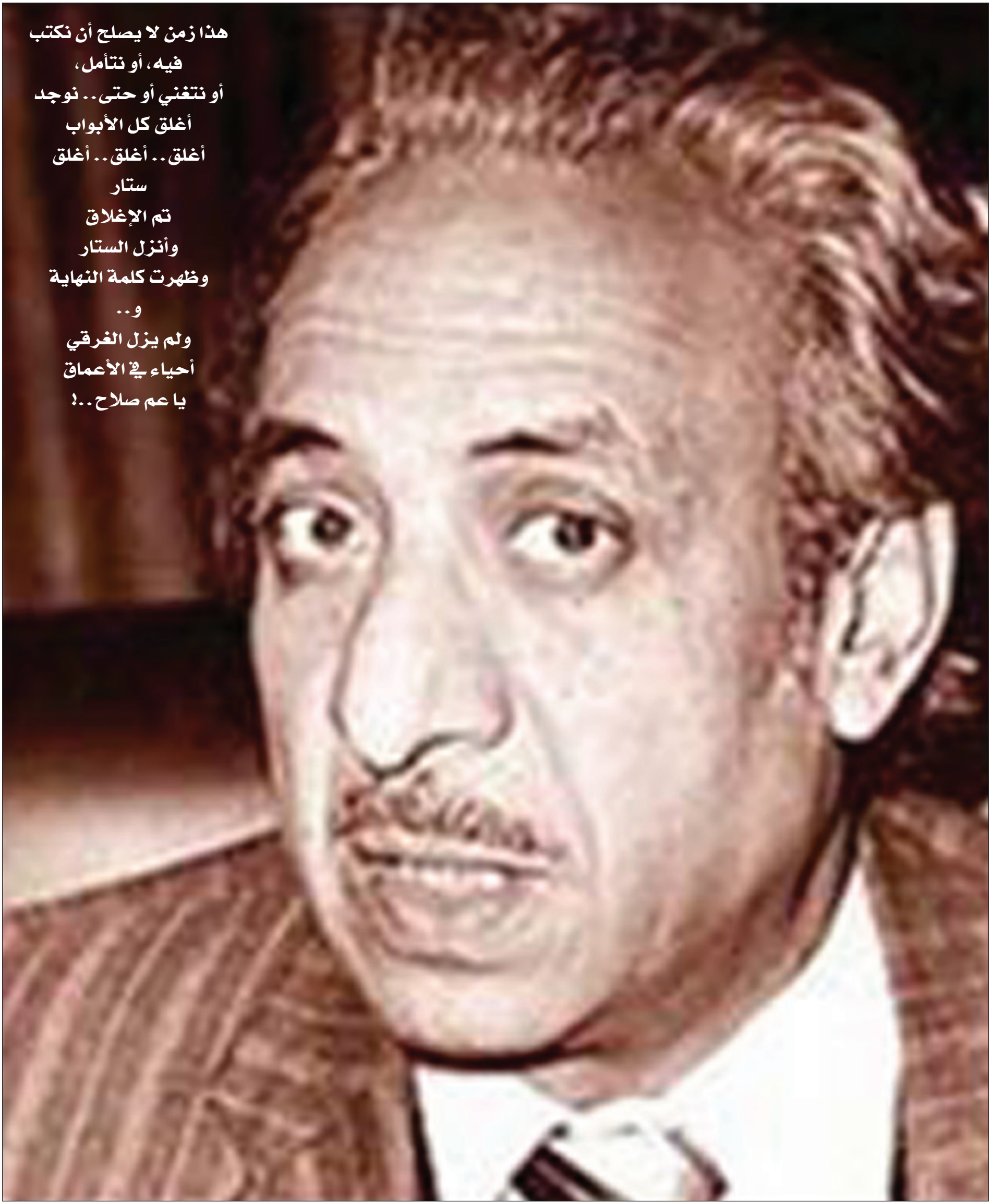
لا يستطيع الشاعر ان يتخلص من شعوره بالوحدة رغم استنجاده بالطرقات،، لكنه لا يلبث ان يعود الى ذات الشباك ليحدق من خلاله الى عالم يتخلص فيه من وحدته.. انه يخاطب الوجدان الانساني من خلال نافذته.. فصلاح عبد الصبور يرى ان هناك آصرة تجمع بين ثلاثة: الفيلسوف والنبي والشاعر

لوركا، احلام الفارس القديم) وفي مسرحيته (مأساة الحلاج) وهو يشير في كتابه (حياتي مع الشعر) ان هذه القيمة- الحرية- هي واحدة من القيم التي تسكن قلبه وهي جرحه وسكينه في ذات الوقت.

المصطلح الادق
ولو اردنا ان نتتبع احزان عبد الصبور عبر عشقه للحرية لوجدناه ذلك المنتظر الحزين الى (الممكن) حتى ان حزنه يكتسب طابع القلق، يحاول الشاعر ان (يستبطن) ذاته في انتقاء المفردات الاقرب الى حزنه الغامض. يحاول كثيرا ان يبحث عن المصطلح الادق تعبيرا عن حزنه المبهم.. المكبل بالاصفاد.
رووا يا صحبتي الاحرار/ فيما حدثوا من قال/ بان الطفل يولد من نسيم الريح/ وحين يدب فوق الارض/ تثقل ساقة الاغلال ان هذا يعزز مسألة لا انتماء الشعراء الى احزانهم بدليل رفضهم لها، وهنا يبدو عبد الصبور وقد تجاوز حالة الرفض الى الانتماء الى الحرية وكأنها اصبحت حالة قائمة فعلا (وجوديا) حتى بات القيد هو الحرية.
ان هذه القدرية في ان يكون المرء مثقلا باغلاله، اثقلت صدر الشاعر بحزن تمخض عنه تخريج وجودي رائع فهو الذي يتوصل الى ان القيد حرية!!
ولكني اقول لكم بان القيد حرية/ وان الحر يمشي ثقيلا فوق ظهر الارض
واحزان الحرية- على ما يبدو لنا- في اعمال عبد الصبور هي بدورها لها مذاق خاص، فالحرية ليست نهاية المطاف، وليست الامل الذي يتحجر فيه الزمان وتنتهي فيه الاحزان.. ابدا ان قلق الشاعر عبد الصبور المرتبط بالحرية، هذا القلق الذي يطلق عليه الشاعر دون ان يدري- وقد يدري احيانا- يطلق عليه (الحزن)، نوع من القلق الذي شخص لدي الكثير من المبدعين، فما الحرية الا مرآة ؟ بـ(الممكن) وما القلق الذي ينتاب الشاعر الا حرية الجنين (الممكن) في الحفاظ على الحرية الحبلي بجنينها ويرى (اونامونو) ان المفهوم المأساوي للحياة هو سمة الوجود البيّن وهي بالتأكيد سابقة للرغبة في اصلاح هذه الرغبة التي يمكن ان نسميها (الامل)، فاين يقف عبد الصبور من هذا المنظور الوجودي لـ(اونامونو)؟
نعتقد ان صلاح عبد الصبور كان يقف في نقطة اقرب الى الشروع منها الى الانتهاء، فمجمل اعمال صلاح اقرب الى المفهوم المأساوي (الحزن)، وهو لم يصافح الامل في اعماله الا قليلا، لكن هذا لا يعني بالطبع فقدان الامل (الـيأس)، لان الشعور بالمأساة خميرة الامل على ما يبدو في اكثر من حقل من الحقول المعنية بالنشاط الذهني، فالكآبة على الاكثر تلتصق بالواقعية في المجال السايكولوجي، لا بل هي شكل من اشكال رفض الواقع الموجود، اذن الكآبة رفض وجودي وهي لن تبلغ (الـيأس) في أشكالها المتطور وعندما تخرج من اطوارها المتقطّعة الى طور الملازمة المستمرة وفي مجال النقد الادبي يمكن ان نستشف ظاهرة او لنقل (ملاحظة) ان النقاد دوما يجدون في الانفعالات المؤلمة لدي الشاعر تعبيرا عن مواقف واقعية لها صلة رحم بالمحيط رغم انها تمثل الشاعر لانه لا ينتمي اليها والدليل على ذلك رفضه لها.
فالشاعر المتألم شاعر رافض لآلامه حتى في حالة ادمانه الالم وحتى في حالة عقد علاقة حب وصداقة مع المعاناة. ان الامة ما هي الا غرفة الاحتراق الداخلي الذي من دونه- الاحتراق- لن يسير قطار التغيير نحو الاتي والاتي - دون شك- وهو غير الكائن، اذن هو ينتمي الى عالم مؤجل على عكس الشعراء من ذوي الانفعالات السارة (الايجابية) فهم منتمون لها بدليل رغبتهم في تعميقها والابقاء عليها وبمعني اخر الابقاء على الواقع المحيط بهم.. وهنا لابد من التمييز بين مصطلحين (الامل) و(الفرح).
فشاعر الامل هو غير شاعر الفرح.
وتتضح احزان عبد الصبور في شعوره بالوحدة، الوحدة التي تنتظر المساء، فساعات العصر تذكره باقتراب المساء.. وفي المساء.. تكون الدنيا ميتة مسجاة.
تعصر قلبي الوحدة
في ساعات العصر المبطئة الخطوات
تبدو الدنيا من شباكي
ميتة مسجاة
ولا يستطيع الشاعر ان يتخلص من شعوره بالوحدة رغم استنجاده بالطرقات،، لكنه لا يلبث ان يعود الى ذات الشباك ليحدق من خلاله الى عالم يتخلص فيه من وحدته.. انه يخاطب الوجدان الانساني من خلال نافذته..
فصلاح عبد الصبور يرى ان هناك آصرة تجمع بين ثلاثة: الفيلسوف والنبي والشاعر، والاصرة هذه هي (شهوة اصلاح العالم) هذا التعبير الذي استقاه (شللي) من احد الفلاسفة الاسكتلنديين.
وهذه الشهوة في اصلاح العالم تراود صلاح عبد الصبور وبكل بساطة لان (الكون لا يعجبه).
ولكنه يميز وبدقة بين اسلوبي النبي والفيلسوف من جهة والشاعر من جهة اخري.
فالشاعر يتجه الى الوجدان في مخاطبة ابناء الكون، في حين يتبني الفلاسفة والانبياء رؤي مرتبة للكون، وان افترضوا احيانا طريقة الشعراء في مخاطبة الملأ فكما يقول عبد الصبور: (في اثار كل نبي عظيم او فيلسوف كبير قبس من الشعر).
تري الى متى ستبقي نافذة صلاح عبد الصبور وسواه من الشعراء مشرعة في وجه (الاتي)؟.

مجلة الاقلام ١٩٩٦

هذا زمن لا يصلح أن نكتب
فيه، أو نتأمل،
أو نتغني أو حتى.. نوجد
أغلق كل الأبواب
أغلق.. أغلق.. أغلق
ستار
تم الإغلاق
وأنزل الستار
وظهرت كلمة النهاية
و..
ولم يزل الغرقي
أحياء في الأعماق
يا عم صلاح..!



صارات

التحرير	التصميم	الاشراف اللغوي
على حسين	مصطفى محمد	محمد السعدي