

الرَّحِيلُ إِلَى السَّيْمَرِغِ

قِرَاءَةُ شِعْرِيَةِ لِمَجْمُوعَةِ الْبِيَّاتِيِّ الْآخِرَةِ

المنصف الوهايي

بين ثمار الفن وثمار الموز التي تكون أطيب مذاقاً عقب القطاف حسب عبارة سارتر الشهيرة . فتراهم ينعكفون على مشاغل التراهن ويعمون عن الجوهر الدائم ، واهمين أن الفن الحق يجب أن يستهلك كالموز إِمَّا قُطِفَ . وما خانوا إلا الإنسان وما حكموا على « فَنِّهِمْ » إلا بالموت النسيان .

عبد الوهاب البياتي شاعر عاصر اندلاع ثورات في الوطن العربي كثيرة ، انتكس بعضها وسقط بعضها الآخر في شرك الفاشية التي غربت الإنسان واستلبت ولم تفصح الا عن جوانب حطته وبهيمته ، فوجد الخلاص في العودة الى ينباع القديمة يسترجع روحها وقيمها .

شاعر ظلت طفولته جمة تتوهج في أعماقه بلا انطفاء ، لم يستلبها زحام المدن ولا ضجيج العصر ولا احتدام الصّراع بين المذاهب . ومثل كبار الشعراء ليس شعره ، إلا الكون في طفولته البكر أو الإنسان يلج الغابة الأولى حيث كانت الاشياء بلا أسماء ، فتتملكه الدهشة وتستغرقه الفرحة وهو يلج على الاشياء أساءها : هذا الأصل الثابت في الأرض وفرعه في السماء لأسميته النخلة . وهذه الأشواك الملتفة لأسميتها السدرة . وهذا العشب الذي نجم وعرش وبلحاء الأشجار التف لأسميته الطحلب .

وحيثا كانت الطفولة - كما يقول نوفاليس - كان العصر الذهبي . عبد الوهاب البياتي شاعر لا نملك إلا أن نحبه فنقول مع ريلكه : « لكي تتصدى للأثار الفنية ، ليس ثمة أسوأ من النقد ، ففي ميسور الحب وحده أن يتناولها ويصونها وينصفها » .

أو ليس الحب وسيلة من وسائل الكشف والمعرفة ؟

« بالنار يطوِّع الحدادون الحديد ليجعلوا منه شكلاً جميلاً ، هو صورة عن أفكارهم ، ولولا النار لما استطاع أي صانع فنّ أن يشكل الذهب ويمنحه ذلك اللون شديد النقاء .

يصوّر كاتب إسباني في إحدى مسرحياته صبيّة عمياء منذ الولادة . وعندما تسترجع بصرها تنطلق في الطريق إلى منزل والدها . لكنها تضلّ الطريق ، فقد أصبح بصرها يحول دون معرفتها العمياء بالأشياء والدروب . فتأخذ عصا وتعصب عينيها . . وهكذا تبلغ المنزل .

وهل الشاعر إلا أعمى يجوس ليل الكون بعصا اللّغة ؟ ويفتتح طقوسه بومضات الحدس ؟ يفتّح عينيه فلا يرى إلا المتحوّل يذهب جفاء . ويغلقها فلا يبصر إلا الثابت المحض يمكث في الأرض .

وما أصدق الإمام السّهروردي وهو يقول :
الناس يقولون افتحوا أعينكم وأبصروا ، وأنا أقول غمّضوا أعينكم وأبصروا ، فمن نبع له معين الحياة في ظلمة خلوته فماذا يصنع بدخول الظلمات ؟ ومن اندرجت له أطباق السّماوات في طي شهوره ماذا يصنع بتقليب طرفه في السّماوات ؟ ومن جمعت احداق بصيرته متفرقات الكائنات ماذا يستفيد من طيّ الفلوات ؟

عبد الوهاب البياتي شاعر ألتهمته الحياة ، على جوهرها انعكف وإلى مكمنها نفذ ، فارتفع بها من مستواها العادي المتغير إلى مستواها الكوني الدائم .

إن من حقّ الشاعر أو الكاتب أن يجعل من نفسه داعية لمذهب أو معلماً لعقيدة . هذه مسألة لا نناقشها وقد لا نقدح فيها . لكن ما نناقشه ونقدح فيه - وهو كثيراً ما يضيع في زحام الشعارات والبحث عن النجومية - أن يترك الفنّان العقيدة تستغرقه والمذهب يستنفده . إذ ذاك يكون فنّاناً محدوداً زماناً ومكاناً ، فلا الشمولية الإنسانيّة يبلغ ولا الديمومة يدرك .

وفي الوطن العربي كثيرون هم الشعراء والكتّاب الذين يمزجون

كلًا ولن تبعث العنقاء حية إلا إذا احترقت بالنار» .
- مايكل انجلو- الأغنية 59 -

الإنسان لقدرة كمدع . ولذلك لا نستغرب في شيء أن يجمع
البياتي بعض قصائده تحت عنوان « سيرة ذاتية لسارق النار » .

فعندما سرق بروميثيوس النار للإنسان منحه المعرفة والحياة وجعله
نصف إله . ولا غرابة في ذلك ، فقد ظلَّ الإنسان عاجزاً عن
اكتشاف البنية الداخلية التي تحتزنها المادة حتى عرف النار واقتنصها
وأصبح سيدها . واكتسبت لديه صفة سحرية جعلت منها - كما
يقول برنوفسكي - مصدراً للحياة وكائناً حياً ينقل الانسان الى عالم
سفلي خفي داخل العالم المادي . أي أنها أصبحت بعبارة أوضح أداة
من أدوات المعرفة .

والسؤال الذي ينشأ في هذا السياق هو : كيف يمكن أن يكون
الفن شكلاً من أشكال المعرفة كما تعلمنا قصائد البياتي ؟
وللإجابة على هذا السؤال ، وهو محور هذه القراءة الشعرية ،
سنضطر إلى توضيح بعض المفاهيم التي كثيراً ما تضيع في زحام
الشعارات والمزيدات السياسية .

وسنطلق من نظرية الفنّ والمعرفة في الماركسية لنبين إلى أي مدى
أسهم البياتي في الارتقاء بشعرنا العربي إلى آفاق أرحب ، في حين ظلَّ
كثيرون من شعرائنا الذين شبه لهم أنهم « ماركسيون » أو « ثوريون »
مجرد صدى باهت لصوته المتفرد المتميز .

يقول ماركس في « رأس المال » : « أن نقطة انطلاقنا هي العمل
في شكله الإنساني » .

بالعمل يخلق الإنسان أشياء تلبي حاجاته ، أشياء يمنحها الانسان
معنى ويكسبها وجوداً . وهي تمثل طبيعة ثانية أو عالم ثقافة أو عالم
« تقانة » . فتقوم علاقات جديدة بين الإنسان وهذه الطبيعة . ذلك
أن الانسان يتغير إذ يغير الطبيعة ، ويخلق كائناً جديداً إذ يخلق أشياء
جديدة . وهكذا لا نسقط في شرك المفاهيم المثالية التي تصور
الكائن على أنه وحده هو الخالق .

لكن ما يثير في عمل الإنسان أنه يرتفع عن حاجاته الحيوانية
ليخلق حاجات إنسانية جديدة ، يقول عنها ماركس إنها ثورته
الحقّ ، ومنها الفنّ وكل أشكال المعرفة . والسؤال الذي يثار : كيف
يكتسب الفنّ وجوداً مستقلاً وهو ينبثق من العمل ؟

إنّ الفنّ مثله مثل العلم لا يمكن أن ينمو إلا إذا توفرت مسافة
أو بُعد يقطع العلاقة القائمة بين الحاجة والشيء الذي يشبعها .
عندئذ يستطيع الانسان أن يتأمل الأشياء التي ابتدئ فلا يرى فيها
مدلولها الآتي وإنما يرى فيها ما يعبر عن الفعل الإنساني الخلاق .

وهكذا فالموقف الجمالي - كما يؤكد غارودي وهو مفكر ماركسي
بارز - يبدأ عندما يلتد الإنسان أو يفرح وهو يكتشف في الأشياء التي
أبدع لا وسيلة تلبي حاجة وإنما شهادة على فعله المبدع . وهكذا فهم
ماركس تجدد الانسان الذي يعمل حسب قوانين الجمال .

كنت ، عندما أعود إلى ريفنا في نهاية كل سنة دراسية أتزوّد
ببعض الكتب وأوصي أمّ غسان بأن لا تنسى مجاميع عبد الوهاب
البياتي الشعرية . وقد عرفت عني هذه العادة ، فكانت ، كل ما
تبيأنا للسفر ، تبادر بوضع مجاميع البياتي في الحقيبة ، وآتي أنا فأنتقي
بعض الكتب الأخرى .

وكثيراً ما كنت أتساءل : ما هي الوشيجة التي يمكن أن تشدني إلى
البياتي ؟ هل هي الماركسية التي استهوتني في وقت من الأوقات ؟ أم
هل هي العودة إلى الينابيع القديمة حيث يعثر الشاعر على صفاء
الحضور في روح الكون والأشياء ؟ وفي كل قصائد عبد الوهاب
ينبوع قديم ، لعله ينبوع نفسه الذي يحدثنا عنه خوان رامون
خمينث :

أبيض دائماً على شجرة الصنوبر الخضراء .. دائماً .
وردي أو أزرق وهو أبيض في الفجر :
ذهبي أو بنفسجي وهو أبيض .
أخضر أو سماوي وهو أبيض ، في الليل ،
الينبوع القديم يا بلا تيرو الذي طالما رأيتني
أمكث عنده طويلاً ،

يضمّ في ذاته كمفتاح أو قبر كل رثاء في العالم .

أعني الإحساس بالحياة الحق .

رأيت فيه « البارتنون » والاهرامات والكاتدرائيات جميعاً .

وكلما أيقظني ينبوع أو مزار أو بوابة . . .

تعاقبت في منامي صورتها وصورة الينبوع القديم .

هو المهدي والعرس ، هو الأغنية والقصيدة ،

هو الحقيقة والبهجة ،

هو الموت .

ولكن المسألة قد تكون أعمق من ذلك بكثير . فإذا كان من
المعروف في الماركسية أن تاريخ الفنّ ليس تاريخ وعي الذات كما
يعتقد هيجل ولكنه تاريخ إبداع الذات ، فإن ما يشدني إلى البياتي
هو هذه القدرة الفائقة على صهر هذين العنصرين في تركيبة واحدة
جديدة . وقد يكون ذلك أهم إضافة يضيفها البياتي إلى الشعر
العربي والشعر الإنساني عموماً .

ولسنا نغالي إذا قلنا إنه بذلك يلتقي مع أعظم الشعراء الذين
عرفتهم الإنسانية في القرنين الأخيرين كرمبو وريلكه واليوت وسان
جون بيرس .

ما معنى أن ينصهر وعي الذات وإبداع الذات في تركيبة جديدة ؟
إنّ هذه التجربة الرائدة تأكيد من البياتي على أنّ الفنّ هو بالدرجة
الأولى كشف ومعرفة . ولكنها معرفة لها خصوصيتها : معرفة

إن الأشياء التي يخلقها الإنسان تكتسب وظيفتين :

وظيفة اقتصادية نفعية مباشرة ، ووظيفة إنسانية تذكّر الانسان بصورته الخاصة به كمبدع ، وتثير فيه شعور الفرحة أو الاعتزاز وربما مشاعر القلق أو المسؤولية .

ولتوضيح ذلك نختار مثلاً قديماً :

كان الإنسان القديم يرسم رسماً ما على إناء الفخار الذي له وظيفة نفعية مباشرة (الشرب) . لكن الرسم الذي يرسمه يكتسب نوعاً من الإستقلالية اذا قورن بوظيفة الإناء النفعية . لماذا ذلك ؟ لأن الانسان يلتذّ بفعله الإبداعي . لكن ما يترتب على هذا الفعل هو الأهم ، إذ معناه أنّ الإنسان قد خلق حاجة جديدة ستثريه وتغيّره . وبالفعل تطوّرت حواسّه . فأصبحت اليد أداة رؤية وكشف ، ولم تعد العين مجرد حاسة تشير إلى خطر أو فريسة بل أصبحت حاسة قادرة على تأمل الأشياء . يقول ماركس : إن حواسنا تحوّلت إلى منظّرة ، فهي تلخّص كلّ المعرفة وكلّ القدرات التي اكتسبتها الإنسانية خلال تاريخها الطويل ، أي أنها « تأنست » بفضل العلاقات التي أقامتها مع الطبيعة « المؤنسة » التي هي جوهر العمل الإنساني وتحوّل الناس التاريخي والاجتماعي . والفرد الذي يمتلك هذه الحواس ليس كائناً منعزلاً . إنه كائن اجتماعي . وهذه حقيقة لا ينكرها إلا مجنون ، كائن اجتماعي يندرج ضمن علاقات متنوّعة مع الطبيعة التي ليست إلا نتاج عمل اجتماعي هي أيضاً .

إذن نخلص إلى أنه لا يوجد تعارض بين الفن والعمل . فكلاهما يلبي حاجات إنسانية . كانت حاجات بيولوجية في الأصل . لكنّها شيئاً فشيئاً أخذت تتعدّد لتصبح حاجات اجتماعية . ورغم ذلك يظلّ الفن متميّزاً ، فهو يلبي حاجة الإنسان الأعمق والأشمل وهي أن يؤكّد إنسانيته ويحقّقها بفعله الخلاق . ولتأكد أصدقائنا الماركسيون أننا لم نبتدع هذا الكلام ابتداءً بل استقيناه من الكتابات الماركسية .

إن ماركس يفهم العمل في شكله الملموس ، أي كإنتاج لوسائل جديدة تلبي رغبات جديدة . وبذلك يفتح للكائن الاجتماعي آفاقاً من الخلق والتحوّل لا تحدّ ، فيستطيع أن يقتنص الخصوصية التي يتضمّنّها الفنّ عندما يلبي حاجة الإنسان الخالصة ، حاجته كمبدع . « فلا وظيفة للإبداع سوى الإبداع » . لكن ما يجب التأكيد عليه في هذا السياق أنّ ماركس ، إخلاصاً منه لنمط الإنتاج الجرماني القائم على المراحل الخمس المشهورة ، يقول في كتابه « رأس المال » إنّ طاقات الإنسان الإبداعية لا تفتح إلا في مرحلة الشيوعية ، فتصبح غاية في حدّ ذاتها ، عندما يكون الإنسان قد تخلّص من ضغط الحاجات المادّية أي يكون قد أشبعها . وهي مرحلة كما يقول ماركس لا تصنع من كلّ إنسان « رفائيل » أو « موزار » ولكن تسمح لكلّ طفل يحمل في نفسه « رفائيل » أو

« موزار » بأن يكتشفه ويبرزه .

فهل يعني ذلك أن وظيفة الفنّ في مجتمع طبقي هي وظيفة اجتماعية ليس إلا ؟

إنّ المسألة ليست بالبساطة التي يتصوّرها بعض شعرائنا « الثوريين » الذين لم يروا في الثورة إلا أنثى الثور ، فاقصروا على قراءة الواقع في سياقه التاريخي لا في سياقه الإبداعي . وهنا تكمن قيمة عبد الوهاب البياتي ، فقد كان من أبرز الشعراء العرب الذين تفتّحوا إلى « خصوصية » العمل الإبداعي . وسنبيّن ذلك في القسم الثاني من هذه القراءة الشعرية لعمل البياتي الكبير : « سيرة ذاتية لسارق النار » .

وإذا لم تكن للعمل الإبداعي خصوصيته فكيف نفسّر إذن انبهار ماركس بسحر الفنّ الإغريقي ؟

لقد لاحظ ماركس أنّ من السهل علينا أن نفسّر تلك الروابط التاريخية التي تصل مسرحيات سوفوكل بالنظام الاجتماعي الذي فيه انبثقت . ولكنّه يقول يبقى علينا أن نفسّر لماذا لم تزل هذه المسرحيات تمنحنا لذة جمالية وتلوح لنا كنماذج لم يقع تحطّطها ، ونحن نعيش في نظام يختلف تماماً عن النظام الذي فيه كتبت .

إنّ الجواب عن ذلك - ونحن نستقيه أيضاً من الكتابات الماركسية - أنّ الخلق الفنيّ هو في جوهره اكتشاف لغايات جديدة ، وليس هو نتاج الفكر كما يتوهّم شعراؤنا الذين شبه لهم أنهم من الماركسيين . إنه « تحقيق » الإنسان ككلّ ، أو كما يقول أديبنا العربي التونسي محمود المسعدي بعبارة أبلغ « سبيل الانسان إلى إنسانيته » . وذلك ما يشدّنا إلى تجربة البياتي الرائدة . فقد عرف هذا الشاعر الكبير كيف يتخطّى اللحظة التاريخية الزائلة ليقتنص اللحظة الانسانية الخالدة .

تقرأ « سيرة ذاتية لسارق النار » فتأخذك الحال فتقف مبهوراً أمام الفنّان الذي يزكو كالشجرة لا تستحثّ نسغها ، بل تصاعد كلّها أوغلت في الزمن ، فإذا الفنّ حضور يشعّ أبداً ، يتخطّى الانقلابات السياسية والاجتماعية في هيئة كلّ زمان ليتنزّل في منزلة الملحمة فيمارس بذلك فعل الفتنة الباقية .

فكيف اذن يمكن أن يكون الفنّ شكلاً من أشكال المعرفة كما تعلّمنا قصائد البياتي ؟

إذا كان هيجل يعتبر الفنّ وسيلة معرفة ، ويرى أن الفنّ (مثله مثل الدين) لا يختلف عن الفلسفة أو يتميّز عنها إلا بشكله أولغته ، فهو يعبرّ بالصور أو الرموز عمّا تعبّر عنه الفلسفة بالمفاهيم ، فإنّ ماركس في دراسته « لبالزك » أولينين في دراسته « لتولستوي » يبيّن أنّ الآثار العظيمة لا تخلو من قيمة معرفية ، وفي ذلك إقرار ضمّني بالخصوصية الفنيّة كما يؤكّد غارودي ، لكنّها - أعني ماركس ولينين -

يرفضان أن يكون الفن مجرد شكل من أشكال المعرفة . فالفن لا يعلمنا بالصورة ما تعلمنا الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم . ذلك أن الفن له لغته المتميزة وموضوعه الخاص : الإنسان ككائن يفعل ويخلق . لماذا ؟

لأن الواقع ليس دائماً جاهزاً مكتملاً . ولكنه عمل يجب أن ينجز باستمرار وأن يكتمل .

« أرى عاصفة شعرية تحتاج هذا الكوكب الموهل بالارهاب والعنف .

أرى الشاعر في صحبته يحرق أرض الحلم . . . » فالفن الحق إذن لا يحملنا إلى ما هو حاضر وإنما إلى ما هو غائب أو ناقص أو فارغ فيدعوننا إلى سده .

« قارئة الكفّ له قالت :

هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث الشمس لا تغيب في الليل ، ولا يندع فيها العاشق - الغريق في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة - العذراء . . . » .

وإذا كان من المعروف في الماركسية أن تاريخ الفن ليس تاريخ وعي الذات كما يعتقد هيجل ، ولكنه تاريخ إبداع الذات ، فإن الإضافة التي يضيفها البياتي إلى الشعر العربي والشعر الإنساني عموماً هي جوهر هذين العنصرين في تركيبة جديدة . فإذا الفن لديه معرفة ، لكنها معرفة لها خصوصيتها (بموضوعها ولغتها) : معرفة الإنسان لقدرته كمبدع . وإذا القصيدة لديه - كما يقول فاليري - تدعوننا إلى أن نكون أكثر مما تدعوننا إلى أن نفهم .

إن المعرفة كما تعلمنا قصائد البياتي هي الفعل الذي يمكن الإنسان من أن يعي ذاته كمبدع .

فهو لا يجلو معنى تتضمنه الأشياء وإنما يضيف معنى إلى الأشياء . وفي المعرفة كما في الفن فإن الإنسان المبدع هو الذي يخلق واقعاً جديداً أو كما يقول غارودي يجعل أغصاناً جديدة تنمو في شجرة الواقع .

لكن هذه الإضافة التي يضيفها البياتي إلى الشعر العربي لا يمكن أن تتضح أبعادها إلا إذا وصلناها بطبيعة الفن عند العرب .

في حديث الليلة السادسة من كتاب « الإمتاع والمؤانسة » لأبي حيان التوحيدي ، يبرز ابن المقفع خصائص الأمة العربية فيقول : « إنهم أهل بلد قفر ووحشة من الأسس ، احتاج كل واحد منهم في وحدته إلى فكره ونظره وعقله » .

وقد استخلص الدكتور زكي نجيب محمود من هذا القول أن العربي يعتمد على ومضات البصيرة ، أي أنه لا يحيا « في » الأشياء ، بل يحيا « معها » . ويستشهد على ذلك بالفن الإسلامي ، فهو كما يقول فن يقيم أشكاله من خطوط وزوايا ومربعات ومثلثات ودوائر ،

أي أن الفنان العربي لا يرسم كائنات الطبيعة وأشياءها ، لأن هذه الكائنات لا تمتزج بنفسه ، فكأنه يحتج على المتناهي ويلوذ باللامتناهي .

ونضيف نحن مثلاً آخر يدعم هذا الرأي ويتعلق بالحرف العربي . إن هذا الحرف - كما يؤكد بعض المهتمين بفن الرسم - يبدأ قوياً مؤكداً وينتهي خافتاً كما لو كان يذوب أو يتلاشى . . . تماماً كما يتلاشى البدوي في أعماق الصحراء خلال ترحاله . فكأن ما يشغل العقل العربي هو هذا النزوع الأبدي إلى الفناء في المطلق أو بتعبير أحد الشعراء العرب ، تحويل المحدودية إلى أفق لا يحده .

ويقول زكي نجيب محمود إن الفنان العربي لم يكن ينظر إلى الأشياء على أنها مجسدة لقوانين ، ولو فعل لاستخرج القوانين الخافية وراءها . وهو قول مفر في ظاهره . لكن يمكن دحضه بسهولة . فالفنان وعالم الرياضيات شخص واحد في الحضارة الإسلامية . والدليل على ذلك أن الأشكال الهندسية - كما يوضح برونوفسكي - تمثل ذروة استكشاف العربي لأعماق الحيز ومستويات التماثل فيه ، أي القوانين التي تحكمه .

ويؤكد زكي نجيب محمود على أن العربي ينظر إلى أشياء الطبيعة على أنها أدوات تستخدم للنفع . لذلك كان يقف منها موقف المعتزل المحايد ، وهو استنتاج قد يكون له ما يبرره في فنون العرب وآدابهم . فالشعر العربي مثلاً ظل في مجمله « فناً » يستخدم لمنفعة قبلية أو دينية أو شخصية أو حزبية أو سياسية ، حتى « الجمالية » التي هي جوهر كل عمل فني وظفت في سبيل هذه المنافع .

إن ما يهمننا في هذا السياق - وهو ما لم يفتن إليه زكي نجيب محمود - أن العين كانت أكثر أهمية من اليد في الحضارة العربية ، ولذلك ليس غريباً أن يكون الإسلام في محتواه الفكري نموذجاً للتأمل والتحليل ، وقد قام الشاعر التونسي محمد الغزالي بإحصائية طريفة مجالها القرآن العربي ، واستخلص أن صفة العمل الإبداعي الخلاق تكاد تكون من الصفات التي تختص بها الذات الإلهية ، فاليد الإلهية هي التي تخلق وتبدع ، والإنسان المسلم مدعو إلى أن يتأمل (بعينه) ما خلق الله وما أبدع .

وإذا كان أهل العلم يؤكدون أن العالم لا يفهم أو يعقل إلا عن طريق العمل (اليد) وليس عن طريق التأمل (العين) ، وهو قول صحيح إلى حد بعيد إذ من الثابت أن اليد البشرية كان لها دور كبير في تطوير الفكر . (وقد بينا سابقاً أن الإنسان استطاع بالعمل أن يكتشف الطبيعة ويغيرها ويغير ما به) ، وإذا ما عرفنا أن الأدوات ليست سوى امتداد لليد ، بها يكتشف الإنسان بنية المادة ويحللها ليعيد تركيبها في بناء جديد ، ومعنى ذلك أن العقلية البشرية التي تعطي أهمية كبرى لليد هي عقلية تحليلية تركيبية ، فإن ذلك كله لا يعني أن العقلية العربية ظلت في مجملها عقلية تحليلية تأملية . فما

والسيمرغ كلمة فارسية تتضمن تورية مدهشة وتحتوي على طاقة رمزية مشعة . فالكلمة سيمرغ (سي + مرغ) وهي منفصلة تعني ثلاثين طيراً . ومتصلة (سيمرغ) تعني طير العنقاء .

يقول المهدهد وهو يدعو الطيور إلى الرحيل إلى طير الطيور وصورة الصور فتؤثر أغلاها اليومية الأليفة وتأتي في مرحلة أولى أن تقطع مألوفاتها أو تنسلخ من ذواتها .

« إن لنا في الطريق سبعة أودية ، فإذا عبرت الأودية السبعة كانت الأعتاب العلية . . . أول الأودية هو وادي الطلب ، ثم يأتي بعده مباشرة وادي العشق ، ثم الوادي الثالث وهو وادي المعرفة ، ويأتي بعده الوادي الرابع وهو وادي الاستغناء عن الصفة ، وبعده الوادي الخامس وهو وادي التوحيد الطاهر ، ثم الوادي السادس وهو وادي الحيرة الصعب ، أما الوادي السابع فهو وادي الفقر والفناء ، وبعد ذلك لن يكون لك سلوك بالطريق ، فإن تدرك نهايته ، يتلاشى مسيرك ، وإن تكن لك قطرة ماء فانها تصبح بحراً خضياً . . . » . وهذه الأودية ليست إلا رمزاً للمقامات الصوفية . تقني في الرحلة آلاف الطيور ، ولا يبلغ منها السيمرغ غير ثلاثين طيراً . يدخلهن حاجب العزة إلى قصر الملك . وما أعجب ما رأين . « رأى الثلاثون طائراً طلعة السيمرغ في مواجهتهم ، وعندما نظر الثلاثون طائراً على عجل رأوا أن السيمرغ هو الثلاثون طائراً . فوقعوا جميعاً في الحيرة والاضطراب ، ولم يعرفوا هذا من ذلك ، حيث رأوا أنفسهم السيمرغ بالتمام ، ورأوا السيمرغ هو الثلاثون طائراً بالتمام ، فكلموا نظروا صوب السيمرغ كان هو نفسه الثلاثين طائراً في ذلك المكان ، وكلموا نظروا إلى أنفسهم كان الثلاثون طائراً هم ذلك الشيء الآخر ، فاذا نظروا إلى كلا الطرفين كان كل منهما السيمرغ بلا زيادة ولا نقصان . . . فهذا هو ذاك ، وذاك هو هذا . . . »

وأخيراً غرقوا جميعاً في الحيرة وانخرطوا في التفكير بلا عقل ولا بصيرة . وجاءهم الخطاب من الحضرة : إن صاحب الحضرة مرآة ساطعة كالشمس ، فكل من يقبل عليه يرى نفسه فيه .

لست أدري لماذا كلما قرأت مجاميع البياتي الأخيرة ، تحضرنى ملحمة الشاعر الصوفي فريد الدين العطار . مثلما تحضرنى وأنا أقرأ لأدينا التونسي محمود المسعدي . هل سبب ذلك عودة البياتي إلى الحركة الصوفية التي صهرت المتناقضات في تركيبة جدلية طريفة ؟ أم هي الأودية السبعة التي اجتازتها الطيور في رحلتها الشاقة بحثاً عن الحقيقة التي لم تنغمس في الشبهات ، وقد أعاد البياتي بناءها فغير وأضاف وصاغها صياغة تكشف عن آفاق جديدة وعلاقات جديدة ؟

إن ملحمة البياتي « سيرة ذاتية لسارق النار » ليست في نظري سوى صياغة للمقامات والأحوال الصوفية جديدة ، تبين أن الجدل الخالد يكمن في تحرك الانسان بين قطبي الأرض والسماء وفي نزوعه الأبدي إلى التطهر والنقاء والانصهار بالله أي بالكون ، حيث يحتوي

ذكرناه عن الوحدة التي جمعت عالم الرياضيات بالفنان ، وما يمكن أن نقوله عن الحركة الصوفية التي صهرت المتناقضات في تركيبة جدلية إسلامية طريفة ، يؤكد ، إلى حد بعيد أن العقلية العربية كانت في أبهى عصورها عقلية تحليلية تركيبية هي أيضاً . لكن عصور الظلام التي رانت على الأمة العربية جعلت الجانب التركيبي يتقلص أو ينكمش . ولذلك ليس من المغالاة في شيء أن نلاحظ أن شعرنا العربي المعاصر هو في مجمله شعر تحليلي ، يكتفي بتأمل الواقع وتحليله أو يجلو المعاني التي تتضمنها الأشياء في لغة يومية إبلاغية عادية . أي أنه لا يصوغ واقعاً جديداً ، ولا يضيف معنى إلى الأشياء جديداً ولا يبني اللغة بناءً جديداً .

وهنا تتجلى الإضافة التي يضيفها البياتي إلى الشعر العربي . فهو يبحث في موقد الأجداد عن النار لا عن الرماد ، ليعيد إلى العقلية العربية نضاعتها وألقها . أي أنه ، بعبارة أوضح ، يرفد الشعر العربي التأملي التحليلي برفاد التركيبية فشعره لا يمحنا إلى ما هو حاضر وإنما إلى ما هو غائب أو ناقص أو فارغ فيدعوننا إلى سده . ولذلك فإن أية دراسة تعالج الفكر العربي ولا تضع البياتي في حسابها ، تظل بلا شك دراسة ناقصة قاصرة .

وهل أهمل كولنجورد الشاعر الكبير شيللو وهو يروي تاريخ الفكر الألماني ؟

ونختم هذا الفصل فنقول إن البياتي اذ يجعل من الشعر أداة كشف ومعرفة إنما يجعل منه في الحقيقة فعالية جمالية ، تحليلية تركيبية تبعد اللغة إبداعاً ، فاذا الكلمة وقد انتظمت حذو الكلمة كمن ضرب حجراً بحجر فقدح ناراً .

إذن أنت تقرأ « سيرة ذاتية لسارق النار » ، هذا العمل الإبداعي الكبير فلا تلتقط سوى نفسك ولا تسترجع سوى وعيك .

تلقط خيطاً من هنا وخيطاً من هناك فاذا نفسك وقد استوت أمامك كائناً يسعى ، واذا الفن سبيلك إلى انسانيك المفقودة ، سبيلك منك إليك . أو ليس الفن كشافاً ومعرفة وظيفته - إن كانت له وظيفة غير الإبداع - أن يؤصل الإنسان في ذاته وفي الآخرين ؟

واذا لم يكن الفن سبيل الإنسان إلى إنسانيته فيغدو قلباً في عالم خلا قلبه ، وروحاً في عالم خلا روحه ، فيغدو تطلع الإنسان الأبدي إلى الأجل والأسمى فماذا يمكن أن يكون ؟

الرحيل إلى السيمرغ

يصور الشاعر الصوفي الكبير فريد الدين العطار في ملحمة الشعرية « منطلق الطير » الأودية السبعة التي اجتازتها الطيور في رحلتها إلى « السيمرغ » .

تناقضه وينسجم مع ذاته ومع الآخرين . ولكن سارق النار أو حامل المعرفة لا يبلغ هذا المقام ، مقام الفناء في المطلق إلا بعد مجاهدة عنيفة وأسفار ورحيل لا يقف عند حد أو غاية . فاذا هو كنتك الطيور (سي مرغ) التي نظرت إلى السيمرغ (الله) في نهاية رحلتها فلم تر إلا نفسها .

« قاتلت مع الاغريق في مجاهل المشرق ،
وقعت ، وأنا أمارس السحر ، أسيراً ،

فتعلّمت من الأنهار : كيف أحمل النار إلى زماننا هذا . . . »

أو

« أراه قادماً من آخر الدنيا

على شفاهه تزهو بعض الكلمات

ينتهي عذابه

ليبدأ الرحلة من جديد »

إنه سارق النار ، رجل لا يستكن إلا على حيرة ولا يقيم إلا على سفر ، مثله مثل المتصوّف يستبدّ به القلق إماماً عجّز عن امتلاك الحقيقة وقصرت رغبته في الاتحاد بالله . أو ليس الله ذاته كلمة تعني في أصلها السامي مبعث الحيرة ؟

وقد صاغ البياتي هذه الأحوال المختلفة التي تتنازع سارق النار في لغة شرسة جامحة تجسّد نفسه المكتظة بالرغبة إماماً سافر الصيف الحريف ونضت أساءها الأشياء وانعتقت الأنثى (العجورية) من ذاتها ، فاذا هي جسد بالدّهشة والحلم مبهور ويمخض البحر منقوط .

وسنقف في هذا السياق على كلمتي الماء والنار . ونلاحظ منذ البدء أنّ هاتين الكلمتين تتساويان في الميثولوجيا العربية من حيث القداسة كما تتساويان من حيث الوظيفة .

ولئن كان للماء في الاسطورة العربية قدسية تصوّره على أنه مصدر الحياة والموت فإن للنار كذلك قدسية تصوّرها على أنها مصدر الحياة والموت .

وليست المرأة في ملحمة البياتي سوء رمزٍ لكائن جمع بين الماء والنار ، ليست سوى رمز لعالمين يتصارعان في نفس سارق النار هما عالماً : المادي والروحي ، الدنيوي والقدسي .

هي ماء كلما نهل منه ازداد ظمأً ، ماء يروي ظمأه الحسي إلى حين ، لكنّه يفيض كلما توهّج الروح وابتهج وأذن بالاعتناق . وهي نار تحييه وتميته في آن ، تحيي فيه وحشيّ الرغبة إلى الجسد وتميت فيه نزوع الروح إلى المطلق .

ومن المفيد في هذا المجال الاعتماد على دراسة غاستون بشلار « النار في التحليل النفسي » إذ تساعدنا على كشف جوانب وأبعاد أخرى في « سيرة ذاتية لسارق النار » .

فعندما يقول الشاعر :

« . . . صاح العجريّ : استيقظي أيتها الاعمدة - الهياكل -
الأقواس يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيل
صاح : استيقظي أيتها الاسطورة - القبيلة -
العدراء مدّت يدها ليده وعانقتها ،
رقصا معاً وأصبحا لسان لهب
فاشتعلت في شعرها الوردة . . . »

إنّما يكشف عن تلك النار المستجنسة التي يقول بشلار إنّها توحد المادّة والروح وتحيل المعارف المادية مثالية والمعارف المثالية مادية .

وعندما يصيح العجريّ :

« احترقي أيتها الصغيرة الحسنة . . . »

إنّما يحرق في الحقيقة النار المشتعلة في داخله أي هاجس الجنس الذي تصوّر أنه اللعبة - الفاجعة .

ولكنّه يعود فيمتلئ ناراً . وذلك يعني ان شيئاً ما يشتعل في داخله ولم يقدر على إطفائه :

« . . . صاح اقتربي : فإنني رأيت عينيك بأسفار

النجوم - الرّيح ،

أجدادي على بوابة الشمس

وفي المدافن السرية - الكهوف - كانوا يرسمون

وجهك الغارق بالنور ،

وكانوا ، كلما عاد الربيع احتفلوا بعودة الروح

إلى الطبيعة الميتة » .

إنّما الرغبة في المعرفة تؤجّجها النار من حيث أنها مرادفة لرغبة الحب . ولذلك يكون الحب سبيل سارق النار الى المعرفة . ولكن نزوعه الأبدي إلى المطلق يثير فيه هاجس الرحيل :

« قارئة الكفّ ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ،
فارحل . . . » .

فاذا هو لا يجد طمأنينته الروحية إلا في الحيرة ، فكأنّ الحيرة جبله الذي به يلوذ ويعتصم . وهي حيرة صوفية باللذّة مزوجة ، فقد بلغ الذروة ونزل به من الفرح كنبوة الحميّ وخرج من الظلمات إلى النور وتجلّت له الذات الإلهية التي ليست إلا ذاته .

وإذا هو يستديم السفر ولا يؤثر الإقامة . ومن جملة المقاصد في السفر كما يوضح الإمام السهروردي قطع المألوفات والانسلاخ من ركون النفس إلى معهود ومعلوم واستكشاف دقائق النفوس التي لا تبين حقائقها إلا بالسفر .

وهل سمي السفر سفرًا إلا لأنه يسفر عن النفس وحالاتها ؟
وإذا هو يبني بيته في إعتاق البراكين وينسخ سفينته في ازرقاق العواصف .

يجزم أشياءه ويضرب في أدغال نفسه فتفتق له سدره المنتهى
وتناديه أن ادخل .
وهكذا يسلك سارق النار وادي المعرفة . والمعرفة هي الخطوة
الأولى على عتبة الحرّية .

عرف سارق النار نفسه فعرف الله رمز الخير والجمال والحياة ،
وانتقل من مملكة الضرورة إلى مملكة الحرّية .

يقول ماركس : « إن مملكة الحرّية لا تبدأ في الواقع إلا حيثما
ينتهي العمل الذي تفرضه الحاجة والضرورة الخارجية » .

يدرك سارق النار ذلك فيستغني بنفسه عن الآني الرّاهن اذ يقطع
الأغلال التي تشده اليه ويتحرّر من الحاجة التي كان ينوء تحت
أعبائها .

وكأنّ به لا يفتح عينيه ليصير بل يغمضهما ليصير . خلا بنفسه فنج
له معن الحياة وجمعت أحداق بصيرته متفرقات الكائنات .

ينبعث من باطنه نداء المطلق ثم يزول اذ تغلبه النفس فلا يتخطى
أرضيته وطنيته . واذا هو - بتعبير الأديب التونسي محمود المسعدي -

كالمستعدّ إلى الرّحيل لا ينفضي عنه الرّحيل :

« كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملًا وصية الأزمنة - الانهار

يهجس - في سباق خيل البشر الفانين ،

في توهج الأرض التي حلّ بها -

بالرّجل الشمس ، وبالقيثارة المرأة ،

حرّين من الاغلال ... »

واذا هو « على كرسية ينام في زاوية البار وحيداً ... » .

وتساءل في خاتمة هذه القراءة الشعرية : ماذا تعلّمنا قصائد
البياتي ؟

كان البياتي في أناشيده الأولى يمجّد الامتلاك ، وهو في أناشيده
الأخيرة يمجّد الكينونة .

كان في أناشيده الأولى يصف العالم ، وهو في أناشيده الأخيرة
بيدع العالم .

فاذا حاولنا أن نجد صلة أو نفترض واشجة بين العالم الذي عاش
والعالم الذي أبدع كنا كمن بذل ضائعاً وسعى حراماً . ذلك أن
أناشيد البياتي تعلّمنا أنّ أية نظرية جمالية تبقى مشدودة الى الواقع
الآتي وتتصوّر ذلك على أنّه تقليد حرفي « أو تصوير للواقع
فوتوغرافي » هي « جمالية » تعزل عن الواقع المادّي العناصر التي
يجب أن تقود إلى ما وراء الآني المباشر . كما أنّها تجعل من الفنان مجرد
مصوّر ، وهو بالدرجة الأولى مبدع .

تعلّمنا قصائد البياتي أنّ الفنّ « مباشرة غير مباشرة » . ونحن
نفهمه فهماً رديئاً اذا تصوّرنا أنّه يفسّر الأثر الفنّي بالإنطلاق مباشرة
من أساسه السياسي - الاقتصادي . فالمسألة تعني عنده أن يمنحنا

الفنّ صورة عن الواقع متكاملة منسجمة . لكنها صورة يجب أن
تتميّز عن الواقع العادي اليومي .

ذلك أنّ الفنّ - كما تعلّمنا هذه الاناشيد - له عالمه الخاصّ وقوانينه
الخاصّة .

إنّ البياتي لا يسقط فيها يسقط فيه الشعراء العرب « الثوريون »
الذين يوظفون « فنههم » في خدمة الجماهير ، فإذا هم كالعامل
المسحوق . في المجتمعات الرأسمالية ، يكون مغترباً عن عمله إذ
أنه لا يمتلك وسائل إنتاجه ، فتنتفي بذلك تلك الصلة بين الغاية
الواعية التي يهدف إليها الانسان في عمله ، والوسائل التي ينجزها
لتحقيق هذه الغاية . ومثلاً يجد العامل نفسه مفصلاً عن نتاج عمله
الذي أصبح ملكاً لصاحب وسائل الإنتاج ، فاذا هو لا يحقق أهدافه
وغاياته بل أهداف الآخر وغاياته ، واذا هو مجرد وسيلة تنتج بضائع
وقيمة زائدة ، يمجّد « الفنان الملتزم » - بالمفهوم المبسّط الشائع في الأدب
العربي المعاصر والذي تحطاه البياتي - نفسه معزولاً ، ليس عن نتاج
عمله فحسب ولكن عن فعل العمل ذاته .

إن خطأ الفنانين العرب أنهم يتصوّنون الفن أداة تحريض
وتوعية ، في حين أنه أداة كشف ومعرفة .

ولا أجد خاتمة أبلغ أختتم بها هذه القراءة الشعرية لعمل البياتي
الكبير « سيرة ذاتية لسارق النار » من هذه الحكاية التي وردت في
كتاب الصوفي الكبير فريد الدين العطار « منطق الطير » .

« ... نهضت (فراشة) نائمة وأسرعت ثملة نشوانة ، وعلى
وهج النار استقرت وهانة ، فاحتقرت كلها في النار ، وأفنت نفسها
كلية ، وهي في غاية السرور ، وما أن احتوتها النار حتى احترت
اعضائها وتلّوت بلون النار ، فما أن رآها ناقدهم من بعيد ، ورأى
ما فعلته الشمعة بها ، وما تبدّل اليه لونها حتى قال : لقد أصابت
هذه ، وكفى ، والشخص الذي يعرف هو من لديه ما الخبز ،
وكفى !

ومن أصبح بلا أثر وبلا خبر ، هو الذي يعرف الخبر من بين
الجمع » .

أوليس سارق النار هو إنسان الأعماق وإنسان الصيرورة حسب
عبارة بشلار ؟

هوامش

(1) استندت كثيراً فيما يتعلّق بمفهوم الفن في الماركسية من كتاب روجي
غارودي .

« Esthétique et invention du Futur » 10 / 18 .

(2) « منطق الطير » لفريد الدين العطار النيسابوري -

(3) رأس المال - الجزء الثالث - كارل ماركس -

(4) عوارف المعارف - عبد القادر السهروردي -

(5) مجلة المعرفة السورية - العدد 171 - السنة 1976 -

(6) مجموعة مقالات نشرناها بالمجلات والجرائد التونسية ، « الصباح » و « الحياة
الثقافية » .

(7) تجديد الفكر العربي - زكي نجيب محمود -