كتابات

فصلية، تعنى بشئون الأدب والفكر

العدد السابع عشر ـ السنة السادسة ١٩٨١

العريض..

نصف قرن من العطاء والحضور

لكافة مطبوعاتكم

مطبعة الاتحاد

ميدان الشيخ عيسى - المنامة

تنجز لكم الأفضل
والأسرع دائمًا

ص.ب : ٥٠٣٤

هاتف : ٢٥٠٠٢٦

برقيا : اتحاد

تعنون : كافة المقالات والرسائل باسم رئيس التحرير
الحوالات والشيكات باسم (كتابات)

ثمن النسخة :

في البحرين دينار واحد
وتضاف اجور البريد
بالنسبة للخارج

بدل الإشتراك السنوي (أربعة أجزاء)

البحرين :	٤ دينار
البلاد العربية :	٦ دينار
البلاد الاجنبية :	١٠ دينار
المؤسسات الرسمية :	١٥ دينار

الإعلانات يتفق بشأنها مع الإدارة.

كتابات

فصلية تعنى بشؤون الأدب والفكر

رئيس التحرير

علي عبد الله خليفة

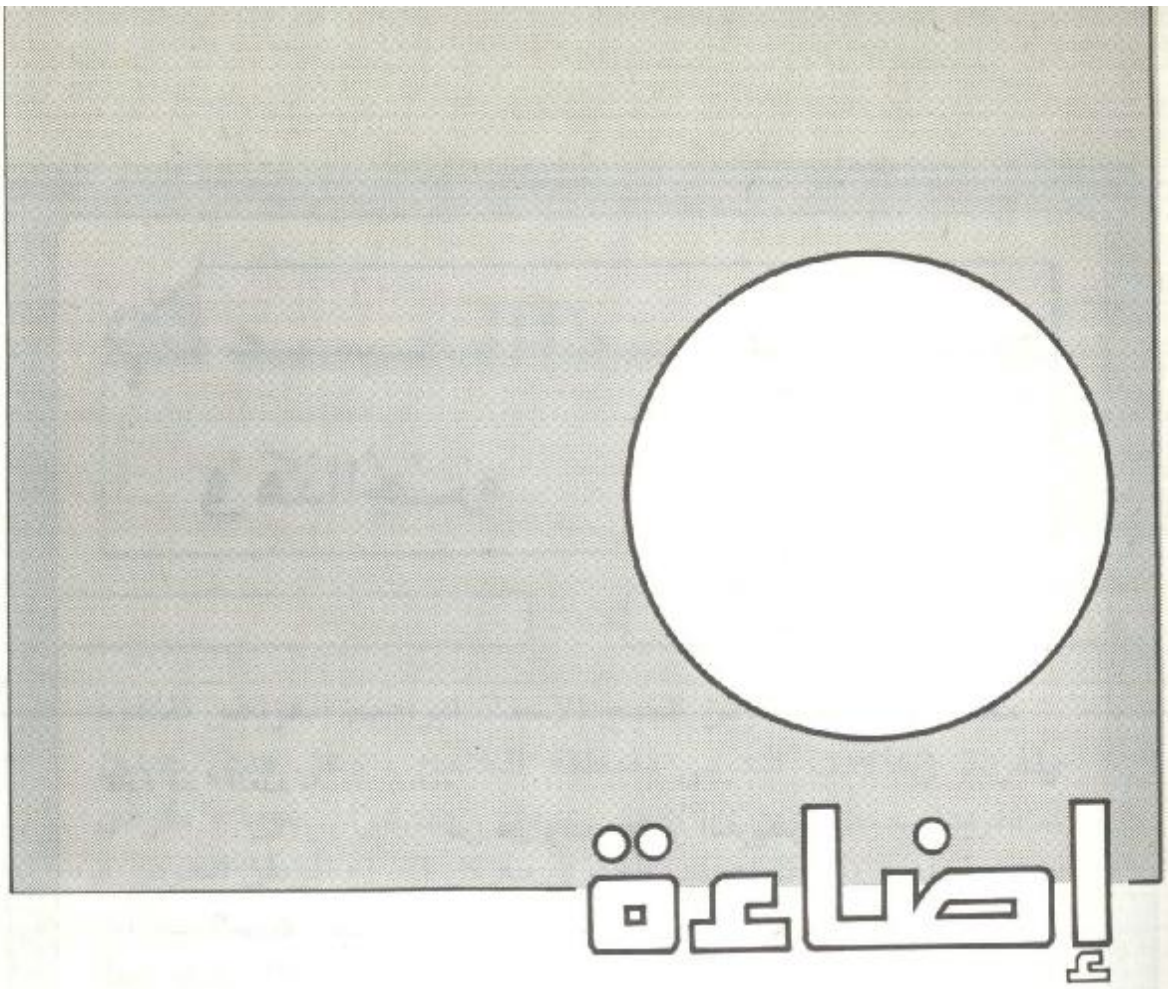
مدير التحرير

عبد القادر عقيل

العدد : السابع عشر السنة السادسة ١٩٨١

الادارة والتحرير : المنامة ـ البحرين ـ ص.ب ٥٠٥٠

هاتف ٢٤٣٨٤٤ برقيا دار الغد



وَلَمْ أَرَ فِي عُيُوبِ النَّاسِ شَيْئاً
كَنَقْصِ القَادِرِينَ عَلَى التَّمَامِ

أبو الطيب المتنبي

لوحة الغلاف : الفنان جمال قطب
الاشراف الفنى : نائلة محمد
خطوط : الغمرى عقل

فى هذا الجزء

لماذا هذا العدد ٥

من فن وأدب وفكر العريض

ابراهيم العريض بقلمه ١٠
لوحة الشعر العربى الحديث ١٥
الشاعر ابوريشة ينقد نفسه ٢٤
العربية قبل سيبويه وبعده ٣٥
مستويات الايصال ٤٨
مستويات الايصال (ترجمة) فايز صياغ ٤٩
معادلة العريض لمعرفة يوم الاسبوع فى التاريخ الميلادى ٥٤
نماذج من نظم العريض بلغات أجنبية ٥٦
فن وأدب وفكر العريض فى نصف قرن (مقابلة) ٦٢
ضرورة الشعر الحضارية ٧٨

وجهات نظر فى فن وأدب وفكر العريض

كلمة نقد فى أدب العريض — د . محمد جابر الانصارى — ٩٠
ابراهيم العريض بين العرائس والشموع — د . ماهر حسن فهمى — ١٠٠
ابراهيم العريض شاعر مترف — عبدالحميد المحادين — ١٠٩
قصيدة أعجبتنى — د . غازى القصيبى — ١١٧
انطباعات عن ادب العريض — رجاء النقاش — ١٢٦
البداية المسرحية فى الخليج العربى بين التأصيل وترف البداية — ابراهيم عبدالله غلوم — ١٣١
ببليوغرافيا أدب العريض — اعداد : عائشة المحرقى — ١٧٣

لمـــاذا هـــذا العـــدد ؟

يعتبر أديب البحرين الكبير الأستاذ ابراهيم العريض ظاهرة متفردة فى الأدب العربى بمنطقة الخليج ، وعلى مدى جيلين ـ تقريبا ـ ظل صوته الأدبى عميقا ، متمايزا ، قويا ، يفرض حضور البحرين وتواصلها الفكري مع كل أجزاء الوطن العربى ، والعالم . وهذه الظاهرة الأدبية التى يمثلها أدب وفكر رجل واحد ذى تجربة غنية ، متعددة الجوانب ، متفاوتة التأثير فى حياتنا الثقافية ، لابد وأن تختلف وجهات النظر فى تقييمها . وما أحوجنا للتعرف الى هذه الظاهرة عن طريق دراستها دراسة علمية متأنية وتشخيص مجمل الظروف التى أنبتتها وساعدت على ابرازها واستمرارها الى يومنا هذا .

ليس هذا العدد الخاص من (كتابات) عن ابراهيم العريض : الشاعر والناقد والمفكر محاولة شكلية لتكريم العريض . فقد ارتفعت فى الآونة الأخيرة أصوات عدة تنادى بتكريم هذا الرجل وتقديم ما يعبر عن الاكبار لدوره الأدبى والفكرى فى مرحلة من أحلك المراحل التاريخية التى مرت على هذه المنطقة . إن تكريم الرجال من أمثال العريض لا يتم باقامة احتفال ، أو مهرجان خطابة ، أو تدشين نصب جامد فى مكان بارز له ، وإنما يتم بابراز عطائه ودراسته وتبيان قيمته وتأثيره ومدى الاستفادة منه على مر الأيام . وعندما اقتنعنا بأنه قد آن الأوان لأن يكرم هذا الرجل وطرحنا على أنفسنا : كيف يتم ذلك ؟ رأينا بأن نشر دراسات وأبحاث حول أدبه وفنه بأقلام معاصريه وتلامذته والدارسين غيرهم ، سيكون أجدى وأنفع من أى شىء آخر ، فالعريض بحاجة الى أن نعرفه وتعرفه الأجيال القادمة ، وستكون الحاجة ماسة لأن نستعرض عطاءه ونعمل فيه البحث والدرس لنحدد قيمته الفنية والأدبية ومكانة هذه القيمة من زمانها وما أثرت به على تلك الفترة

فن وأدب وفكر ..

العُـرَيّـض

مقابلة مع إبراهيم العريض

علي عبدالله خليفه

عندما تحاول إجراء لقاء أو حوار أدبى مع الاستاذ ابراهيم العريض فانك تحتار من أين تبدأ معه ، وكيف تمسك بما عنده من أفكار وآراء . فالرجل ، ولاشك ، متعدد الثقافات ، والمواضيع تترى فى ذهنه فيتدفق حديثه فى كل اتجاه دون أن يترك لك مجالا فى السيطرة على الحديث وادارته حسبما تريد . هو الذى يختار موضوع الحديث ، وهو الذى يبدأ به ، وهو الذى يديره حسبما يرد فى ذهنه ، وعليك ان تستمع اليه وتسجل حديثه بواسطة الآلة .. فالعريض من النوع الذى لا تستهويه الاجابة على أى سؤال كتابة ، فهو يشعر بحرية أكبر فى الكلام والاسترسال فيه .

وعندما يأتى من يريد طرح أسئلة على العريض للصحافة فأول ما يحاوله الاستاذ هو معرفة كل الاسئلة جملة وتفصيلا ، وهو الذى يقرر بأى جواب عليها يبدأ . لذلك فشل كثير من المقابلات الصحفية التى أجراها على عجل أناس لا يعرفون العريض مسبقا ، ولم تكن لديهم قدرة الاستماع اليه حتى يكتفى بما يقول ،

وينظر اليهم باسما منتظرا أى تعليق ، فهنا فقط ، وفى بعض الأحيان ، يمكن طرح أى سؤال وتلقى اجابة مباشرة عليه .. تقديرا لانصاتك وحسن تقبلك ، وكأن العريض بهذا ، وبطريق غير مباشر يرفض أى حوار سريع عابر أو مرتجل يجرى معه ، أو أى لقاء مرسوم على الورق ينحصر دوره فيه على الاجابة فقط ، لا على

وما ستحدثه من تأثير بعد ذلك ، حتى لا يظلم الرجل ، وحتى يعطى حقه من المكانة دون زيادة أو نقصان .

نحن أمة تغمط حق رجالها وهم أحياء وتنكر عليهم فى بعض الأحيان حتى السعى من أجل لقمة شريفة ، وعندما يموتون نسيانا واهمالا تبالغ فى اكرامهم وتلصق بهم من المكارم والأفعال ما ليس فيهم ، وليس ببعيد عليها أن تقيم لهم أضرحة ومزارات ، وقلما كرمت هذه الامة رجلا يستحق التكريم وهو حى . ونحن اذ نتمنى ان يمد الله فى عمر أستاذنا العريض نرجو أن يتقبل منا هذا الجهد المتواضع الذى نعتبره مجرد اسهام بسيط من أجل تكريمه .

عندما بدأنا بالتحضير لاصدار هذا العدد ، تساءلنا من الكتاب ندعو ليتناول أدب العريض بالدرس والتقييم ؟ واستعرضنا أسماء كثيرة من معاصرى العريض ، تلامذته ، منتقديه والمدافعين عنه ، وتصورنا انه بالامكان اصدار عدد بحجم التصور وبحجم الجهد لكنا فوجئنا بأن الكتابة النقدية الجادة هى أصعب ما يجود به القلم فى هذا الزمان البخيل ، فأول من اعتذر عن المشاركة معاصرو العريض وتلامذته ، وتصدى للمهمة أدباء ونقاد آخرون . .

ونحن اذ نحيى استجابة الاخوة الذين انكبوا على أوراقهم ليسهموا فى تقديم هذا العدد الخاص فاننا نعذر كل من لم يجد له عذراً أو طريقاً الى القلم .

سيجد القارئ اننا أفردنا الصفحات الأولى من العدد لتقديم نماذج من أدب وفكر العريض ، أغلبها مما لم يتضمنه كتاب منشور ، أختيرت بعد مطالعة شاملة لمؤلفاته لتمثل أهم آرائه فى الشعر والنقد واللغة وأسلوبه فى كتابة الشعر والنثر باللغات التى يجيدها ، الى جانب مقالة عن حياته بقلمه ومقابلة تبين آخر آرائه ومواقفه من القضايا الأدبية المطروحة محلياً وخليجياً وعربياً . ثم أفردنا بقية الصفحات لمقالات ودراسات تناولت دواوينه ومسرحياته وأدبه بصفة عامة .

نأمل أن يجد فيها القارىء فائدة ومتعة والباحث إنارة متواضعة لبعض مسالك دربه .

كتابات

إنني خارج دائرة الشعور بالمحلية، فلقد عرفني العالم العربي قبل أن يعرفني أحد في البحرين، ولن يستطيع أحد أن يتصور مدى المشقة التي عانيناها لفتح منافذ للنشر على العالم العربي.

ابراهيم العريض

فن وأدب وفكر..

العُرَيّض

إبراهيم العريّض .. بقلمه

طالما سألنى المؤرخون من الأدباء ، فى المؤتمرات الأدبية التى اشتركت فيها عن ابراهيم العريض ـ الذى تعرفوا الى أدبه من خلال كتبه النقدية ، وأعجبوا بشعره الذى أنشدهم اياه فى المهرجانات الشعرية ، ولكنهم مع هذا مابرحوا يجهلون عنه وعن حياته كل شىء . . ولاأدرى اذا كان يحسن بى أن أتحدث اليكم عنه ، وقد عاشرته منذ صعد أول أنفاسه فى المهد طفلا ، ومافتىء يرافقنى كالظل . . ليل نهار ، فكم تنكر لى وأنا أحاول أن أنام ، وربما تنكرت له وهوما سك بقلمه فى الليل الأليل ساهرا يسامر النجوم ، ولكننا مع ذلك لم نفترق لحظة عين .

وماذا يمكن أن أقول عن هذا الأديب العملاق بطوله وعرضه غير أنه . .

ولد به فى بومباى (الهند) فى ربيع عام ١٩٠٨ من أبوين عربيين ، فوالده من عشيرة « العريض » المعروفة فى البحرين ؛ ووالدته من كربلاء (العراق) ، أقاما السنين الأولى من حياتهما الزوجية فى البحرين ، ثم نزح أبوه معها الى الهند فى ممارسة تجارة اللؤلؤ حيث ولد به فى حالة ألزمت أمه الفراش ، فلم تستطع ارضاعه بالمرة ، حتى توفيت بعد شهرين من الولادة ودفنت فى « بونة » احدى ضواحى بومباى ، واذا لم يكن فى بيتهم العربى غير الضيوف والخدم فقد قبل أبوه أن تأخذه جارة لهم هندية فى كنفها طفلا تغذيه بلبان الجاموس والاتان ، حتى أخذ الطفل يدب على الأرض ، وكان أيام طفولته يعيش معها فى قريتها ، بمعزل عن والده ، ثم لما عادوا به الى بومباى بعد أربع سنوات ـ نظرا لانحراف صحة هذه الجارة الكريمة ـ ربته فى بيت والده غسالتهم الطيبة القلب ، واستمر الحال على هذا المنوال حتى أكمل الصبى دراسته الابتدائية .

وكان الطفل فى كل هذه الفترة لايحسن التكلم بالعربية بحكم نشأته تلك ،

كما أن والده كان لايكالمه ـ اذا قابل الصبى فى الأسبوع مرة ـ حسبما أذكر الا بالهندية ، فكان كل زاده من هذه اللغة الكريمة ماكان يلقطه بين الفينة والفينة من كلمات يسمعها بين والده والضيوف العرب ، حتى قدر له أن يجىء الى البحرين برفقة عمه المرحوم لأول مرة عام ١٩٢٢ لصيفية واحدة ، رأى فيها الأهل وأوضاع البلاد فى الخليج بعينى صبى ولكنه ما عتم أن عاد بعد أشهر لمواصلة دراسته حتى أكمل الثانوية فى بومباى عام ١٩٢٥ .

ويشاء الله أن يتحول بعدها للاقامة مع أفراد العائلة فى البحرين ، فالتحق بالمعارف يعلم الانجليزية ، ثم يتولى مديرية احدى مدارسها ، ودامت هذه الفترة أربع سنوات ، ثم لأثر خلاف مع السلطات اضطر الى التخلى عن عمله فى المعارف عام ١٩٣١ وتأسيس مدرسة أهلية استمرت بنجاح ثلاث سنوات ، ويقال ـ والله أعلم ـ أنها كانت باهرة النتائج حقا ، اذ لأول مرة فى البحرين مثل طلابها على منصة التمثيل ، أمام عاهلها الكبير المرحوم الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة (جد سمو أميرنا الحالى) ، مسرحيتين تاريخيتين ، احداهما عربية بعنوان « وامعتصماه » نظمها صاحبنا خصيصا لهذه المناسبة ، والأخرى انجليزية عن حياة بطل سويسرة الذى أنقذ بلاده من نير النمساويين مقتبسة من شعر شللر . ولم نكن نتقاضى ـ كما يفعل الآن ـ شيئا من الرسوم على مشاهدة التمثيل من حشود النظارة ، وانما عرض الطلاب المسرحيتين على أهل البلاد مجانا .

ثم ماذا ؟ اضطر صاحبنا بسبب العجز المالى أخيرا الى اغلاق مدرسته تلك آسفا والعمل فى وظيفة كتابية فى احدى دوائر الحكومة ثلاث سنوات أخرى . . حتى عام ١٩٣٧ ، انضم بعدها الى « شركة امتيازات النفط المحدودة » رئيسا لقسم الترجمة فيها . وهو الى عام ١٩٦٧ كان يعمل فى هذه الشركة متنقلا بين مراكز عملها ، فتارة الى الدوحة أو دبى أو الشارقة من امارات الخليج ، وطورا الى الكويت أو طرابلس الشام أو لندن ، ومعظم الأحيان فى سنوات عمله الأخيرة فيها الى ابوظبى من ساحل عمان ، حيث تقوم حقول النفط الغنية التى لم تستثمر الا آنذاك وقليلا ماكان يستقر فى البحرين ، وظل عمله متواصلا فى هذه الشركة . . الا فترة قصيرة أثناء الحرب زاول فيها التدريس فى ثانوية البحرين ، وفى الوقت نفسه باشر العمل فى دار الاذاعة هنا ثم التحق بنيودلهى معارا من قبل الشركة لظروف الحرب على سبيل الاعارة والتأجير بين عامى ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ .

هذا كل ماأعرف عن حياته الأولى ، وبعض هذه المعلومات مستقاة من العجائز عن نشأته الأولى لأنى كنت معه فى سنه لاأعى شيئا .

لقطات من مراحل عمر الشاعر الأديب ابراهيم العريض

نيودلهى ١٩٤٤

طهران ١٩٤٨

بيروت ١٩٥٤

القاهرة ١٩٦٢

نيودلهى ١٩٧٠

شيراز ١٩٧٤

٧ ـ شموع /المجموعة الرابعة / طبع ١٩٥٦ بيروت بدار العلم

٨ ـ المختار من الشعر الحديث ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠ /طبع ١٩٥٨ بيروت بدار العلم

٩ ـ جولة فى الشعر العربى المعاصر / فصول فى تذوق الشعر وتفهمه/ طبع ١٩٦٢ بيروت بدار العلم

١٠ ـ فن المتنبى بعد ألف عام/ وهو قمة انتاجه الأدبى / طبع ١٩٦٢ بيروت بدار العلم

١١ ـ رباعيات الخيام / من أوائل آثاره / طبع ١٩٦٦ بيروت بدار العلم

وقد حضرت معه منذ عام ١٩٥٤ فى مؤتمرات أدبية ومهرجانات شعرية كثيرة ، كان فيها جميعا يمثل موطنه البحرين خير تمثيل ، هذه شهادة أدلى بها خالصة لوجه الله ، وقد فهمت من الشاعر أنه تأثر أول عهده بلغتنا الكريمة بالشاعر المهجرى « ايليا أبوماضى » ، فقد بهره ببساطته وعمقه وسعة أفقه الانسانى وجبران بعالمه الخيالى الواسع وتفتحه الجذرى للحداثة .

وبعد أن استقلت البحرين فى الفترة التى أعقبت تقاعده عن شركة ابوظبى انتخب رئيسا للمجلس التأسيسى لدولة البحرين الناشئة عام ١٩٧٣ ثم أصبح بعدها سفيرا متجولا بديوان الخارجية عام ١٩٧٥ .

وهذه قائمة بالمؤتمرات التى اشترك فيها زميلى وأنا أرافقه مرافقة الظل حتى اليوم :

١٩٥٤ مؤتمر الدراسات العربية الرابع فى الجامعة الأمريكية ببيروت .
١٩٥٦ مؤتمر أدباء العرب الثانى ببلودان .
١٩٥٧ مؤتمر أدباء العرب الثالث بالقاهرة .
١٩٥٨ مؤتمر أدباء العرب الرابع بالكويت .
١٩٦١ مؤتمر الكتاب الآسيوأفريقيين الثانى بالقاهرة .
١٩٦٥ مهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية .
١٩٦٧ مؤتمر الكتاب الآسيوأفريقيين الثالث ببيروت .
١٩٦٩ ندوات رابطة الأدباء بالكويت .
١٩٧٠ الأسبوع الثقافى للكويت فى المغرب والجزائر .
١٩٧٠ مؤتمر الكتاب الآسيوأفريقيين الرابع بنيودلهى .
١٩٧١ الأسبوع الثقافى فى أبوظبى .
١٩٧٣ ندوات ثقافية فى بومباى .
١٩٧٤ مهرجان سيبويه بشيراز .
١٩٧٥ الأسبوع الثقافى فى قطر
١٩٧٥ محاضرات فى جامعتى بغداد والكويت بدعوة منهما .
١٩٧٦ المؤتمر الاسلامى بليبيا .
١٩٧٦ محاضرات بجامعة لندن بدعوة منها .
١٩٧٧ مهرجان المتنبى الألفى ببغداد .
١٩٧٧ ندوات ثقافية بالكويت .
١٩٧٨ مؤتمر مكافحة العنصرية والتمييز العنصر بجنيف بالأمم المتحدة .

واليوم ما خطب هذا الشاعر ؟

انه كان الى أمس القريب ، بحكم وظيفته فى شركة النفط ، يجرجرنى دائما ـ كما بينت ـ متنقلا من عاصمة الى عاصمة . ولكنه قد هدأ الآن قليلا واستقر بين محبيه فى البحرين ، وهاقد بلغت من العمر معه (بعملية حسابية بسيطة) سبعين عاما .

هذا حديثى عن « ابراهيم العريض » . أما ماهو حديثه عنى لم يكتب بعد .

لوحة الشعر العربي الحديث

قرأت فى اثناء مطالعاتى رأيا غريبا للكاتب الغربى « البرت هيوبارد » هو قوله : « قلما يكتب الادباء ما يفكرون . كل ما هناك انهم يلتزمون فى الكتابة ــ من الاراء ــ ما يتوقعه منهم الناس » . هذا ما يقرره هذا الغربى فى اغلبية الادباء .

وأنا اذ تتاح لى هذه الفرصة السعيدة فى مؤتمرنا الثالث للمداولة معكم فى بعض قضايانا المعلقة قد لا اكون ــ ولا يسرنى ان اكون ــ من هؤلاء الذين ندد الكاتب بهم . . أن حقا او باطلا . فلست ملتزما فى كلمتى هذه ما ينعى الكاتب من مجرد ترديد لما يتوقع فى مثل هذا المقام من الكلمات والافكار . وانما اعدكم وعد حر بانى سأحاول ان اكون عند حسن ظنكم بى ــ جهد المستطاع ــ وكل أملى ايضا ان تكونوا عند حسن ظنى بكم . وسيكون سبيلى الى ذلك اخلاصى لنفسى ولكم وللايام التى جمعت بينى وبينكم . فلا احدثكم الا بما اؤمن به ايمانا مبعثه طول المعاناة والاختبار . وأرجو الا يكون مجرد مطابقتها لبعض ما تؤمنون به معى او كله ــ كما يقرر الكاتب الغربى ــ مبررا لاتهامى بمسايرتكم او ممالأتكم او محض التزام منى لعرض ما تتوقعون من الوافدين امثالى بسابق اصرار . فذلك ابعد الاشياء عن نيتى السماح لنفسى بعمله فى هذا الحقل القومى الكريم . الا ان يكون اعزازا للحق واهله والحقيقة وحملة مشاعلها ما اضاء بذكرهم افق الحديث واستنارت بشعلتها الشعاب .

ان الموضوع الذى نيط بى امر التحدث فيه هو « الشعر والقومية العربية » ولى ملاحظة على العنوان سأبديها بعد . فهو اذن ذو عارضين الشعر من جهة والقومية ــ قوميتنا نحن ــ من جهة ثانية .

فأما القومية العربية التى كلنا نعتز بها ، وان لم يكن بعض مفكرينا ورجال

الحكم فينا ـ كما يظهر ـ على بينة من امرها ـ (ورحم الله المتنبى فكأنما كان ينظر من وراء حجب الغيب الى هؤلاء حين انشد منذ الف عام او اكثر . .

وكيف يصح فى الافهـام شئ اذا احتاج النهار الى دليل)

اقول فأما هذه القومية فليست موضع الخلاف من ناحية واقعنا العربى . مهما اختلف فى تفسير انتها وتحليلها الى عناصرها واستكناه وقائعها عند غيرنا من الامم علماء الاجتماع ـ فيما بينهم ـ او المؤرخون . وذلك لاننا نشعر بها جميعا ، ونشعر بها فردا فردا ، ونشعر بها صغارا وكبارا . ونشعر بها نساء ورجالا ، من المحيط الاطلسى الى الخليج العربى شعورنا بأرواحنا فى اعمق اعماقنا . وحسبنا من جوهر القومية ذلك بعد ان صهرتها وصهرتنا معها بنيرانها المطهرة احداث الزمان .

هذا من جهة قوميتنا التى افضل ان اترك امر تعريفها علميا والتبسط فى شرحها الى زملائى الكرام فى المؤتمر ممن هم اطول باعا منى واكثر اطلاعا بشئون السياسة والتاريخ . وانى على يقين بأنا سنسمع منهم فى هذه القاعة المدوية عنها وعن اثرها العتيد فى حياتنا ما يوفى على الغاية ويفى بالمراد .

وأما الشعر ـ وهو الذى يطيب لى الحديث فيه ـ فلا اعتقد انه يشك احد منكم كذلك بانه الفرع المنور بازهاره من دوحة الادب الفارعة او كان كذلك على الاقل حتى امس القريب . وستلمون منى بوجه العذر قريبا فى هذا الاستثناء . فلا يمكن اذن ان نعرف قيمة هذا الفرع من فروع الادب وقدره بالنسبة الى دوحة الادب الام ولا مقام الشعر والشعر القومى منه بصورة خاصة بين آثار الادب عموما الا اذا حاولنا ان نعرف ماهية الادب بوجه عام ومهمته على وجه التدقيق ، حاولنا ان نعرف ذلك لا عندنا فحسب بل بين امم الارض قاطبة ، لما يحتفل به الادب ـ شعره ونثره ـ فى كل بقعة وتحت كل سماء من معنى انسانى عام يتخطى التخوم والحدود .

فما هو الادب اولا ؟

ان الادب عندى ـ وارجوكم عدم المؤاخذة على استعمال كلمة « عندى » هذه ، فهى على الاقل تجنبنى تهمة اطلاق القول على رسله وتحملنى وحدى نتيجة الخطأ فى التعريف ان كان ثمة خطأ ـ اقول الادب عندى كما سبق ان قررت مرارا فى

قبلة من العريض على جبين الرئيس الراحل جمال عبد الناصر

بحوثى السابقة : مظهر من مظاهر احتفالنا بالحياة ـ الاحتفال بحياتنا ـ فتلك هى الغاية التى تستهدفها ببنيها الحياة وفى سبيلها يعيش الاحياء ويموتون ـ رضوا ام كرهوا ـ لا فى سبيل انفسهم . وانما يختلف مظهر هذا الاحتفال فى المجتمع البشرى لاختلاف ظروفه واحواله ـ من عصر الى عصر ـ على تعاقب العصور اما فى الادب ـ الذى هو مرآة الحياة فى كل عصر ـ فينعكس هذا الاحتفال فى « التعبير » عن العلاقات القائمة ابدا بين ذاتين ـ انا وانت ـ الذات التى تسوق الحديث والذات التى يتوجه اليها الحديث . وانما يمد الموضوع ـ اى موضوع ـ يمد سببا لا اكثر ولا أقل ـ للجمع بينهما على مسرح واحد هو ذلك الذى اتخذته الحياة لتمثيل ادوارها . فلئن كان الموضوع هو ما نحاول تقريره فان « الذاتية » المزدوجة فيه هى دافعنا الخاص على التقرير . اذ هى التى تطبع الاثر الادبى بطابعها الخاص فتجعل له بالقول الملفوظ هذا المبنى فى الصياغة ، وبالاثر الملحوظ ذاك المنحى فى التعبير .

ولذلك فان مدلول الصدق فى الاثر الادبى ليس فى مجرد مطابقته للوقائع الخارجية فذاك من اختصاص العلوم تقررها بلغة الرياضة او المنطق . وانما على قدر مطابقته ـ وراء ذلك ـ للأحوال التى تتقلب فيها كل من الذاتين . فهذا ما كان يشير اليه الجاحظ عندما اشترط فى الادب الصحيح مطابقة الكلام لمقتضى الحال . وعن هذا منشأ كل ما نرى من اختلاف الاساليب .

ويجب ان نحتاط فلا ننسى هنا ان الذات التى هى « انت » ليست دائما ذاتا مفردة يوجه اليها حوار خاص فيكون الحديث عندئذ مهموسا ، وانما تتعدد الى اكثر من ذات ، من اثنين فصاعدا الى ما لا حصر له . تربط الذات المتكلمة بهم رابطة ود او ولاء او عشرة او زمالة او جوار فيتنوع لذلك اسلوب الخطاب ، فى داخل جماعة تختلف سعة وامتدادا من الاسرة الى العشيرة الى القبيلة الى الشعب الى الامة الى الانسانية برمتها . . وربما عادة ذات الاديب احيانا هى التى يسارها الاديب بحديث المهموس فيكون ذلك منه فى ذاته نجوى نفسية خالصة . نرى شواهده فى هذا الشعر الصامت الذى تطور اليه الشعر عند الرمزيين . وهذا يصدق على الذات المتكلمة ايضا . فقد تتحدث بلسان حال الامة كلها لا بلسان صاحبها وحده . . كما يقع دائما فى الشعر القومى .

وما دام ميزان تقويم الادب هو « حسن » التعبير عن العلاقات القائمة ابدا بين « انا » و « انت » فان الادب يبلغ ذروته فى الاحسان اذا وفق فى المزاوجة بين عنصرى اللون والنغم ـ اى التصوير والموسيقى . ولا يتم له هذا على وجهه الاكمل الا فى لغة الشعر .

ان لى عند كل نفحة ريحان من الفل او من الياسمينا

نظـــرة والتفاتـــة اترجى ان تكونى حللت فيمـا يلينا

فهذا ما يميز الشعر كفرع مزهر بين فروع الدوحة الكبرى .

يصح لنا فى ضوء ما تقدم ان نقول فى تعريف الشعر والشعر الغنائى منه بشكل خاص بانه حل وتركيب لانفعالات الشاعر فى اطار موسيقى . يوحى بأجوائها للسامع ـ من جهة ـ تآلف الالفاظ على « نحو » موقع تسيغه طبيعة اللغة (اكرر هذه العبارة على نحو موقع تسيغه طبيعة اللغة) ، لتتخايل فى ذهن السامع نفسه بحكم ما لهذه الالفاظ من دلالة رمزية من جهة ثانية تلك الاخيلة التى تزيد هذه الانفعالات تمكينا . بحيث تتضافر الموسيقى والاخيلة معا ـ اولا واخيرا ـ لتعدينا من جديد بما سبق للشاعر من تجاربه الشعورية . . « تطربنا » كلما عاودناها .

وهكذا يبقى الادب مظهرا من مظاهر احتفالنا بالحياة فى كافة اطوارها ويظل الشعر ـ كفن ـ اجمل سجل لمجريات هذا الاحتفال . وأى هدف للفنان اجمل ـ كما يقول الكاتب الاردنى سليمان موسى فى ختام تقريظة لديوان « وجدتها » لشاعرة العرب الانسة فدوى طوقان (١) ـ أى هدف للفنان اجمل من ان يعبر بفنه عن جمال هذه الحياة ويزيد حبنا لها ؟ »

★ ★ ★

لعل بعضكم تساءل فى حينه لماذا فى تزكيتى للشعر عند تعريفى اياه احتطت بعض الاحتياط بين قهيمه وحديثه . فلم اتجاوز فى التعريف العام امسه . فهل دالت دولة الشعر حقا ؟ كما اصبح يعتقد جمهرة قراء الصحف عندنا ؟ ولم يعد له ذلك الاعتبار الذى نعم به طوال العصور ؟

واتدارك فأقول ان حكم رجل الشارع هذا فى الشعر وما ينشر كشعر ـ وان عازه البرهان ـ لم يعد مقصورا على دائرة قراء الصحف ـ مثقفين او غير مثقفين ـ فحسب . ولا مستهدفا الشعر الحديث وحده . بل اخذت تتعرض لتياره مذاهب الشعر خارج العالم العربى فى كل مكان . وتتداول فيه المدارس النقدية هناك اكثر من تداولها هنا ـ داخل عالمنا العربى ـ بالنقد والتجريح .

على ان الدليل المادى الملموس الذى لا يمكن دحضه على اعراض الناس عن الشعر مطلقا هو انه اذا طبع لبعض الروائيين او القصصيين فى امريكا او اوربا مثلا كتاب قصص فجاوز عدد المطبوع منه ـ بفضل تصريفه ـ عشرات الملايين من النسخ ، فلا يبلغ عدد ما يطبع من اى الدواوين الشعرية مهما بلغ اصحابها من الشهرة والشيوع لدى الجماهير التى تحسن الانكليزية ـ وقد اخترت اللغة الانكليزية لضرب المثل عامدا فلم اقل الجمهور الاميركى ـ لا يبلغ غير بضعة الاف

من النسخ تطبع على نفقة صاحبها لتوزيعها فى معظم الاحوال بين معارفه . هذا عندهم . . وربما لا يختلف الحال عندنا الا فى تضاؤل العدد اكثر فأكثر ونكوصه الى مستوى ادنى واوحش لا تصح معها المقارنة بيننا وبينهم الا نسبيا .

فما تعليل ذلك ؟

ربما كانت هناك اكثر من علة واحدة ـ متشابهة او غير متشابهة ـ تضافرت على خلق مثل هذا الوضع عندنا وعندهم . غير انى لا ابعد كثيرا عن واقع الحال اذا قلت ان علة العلل فى كل ما نشاهده من اثار شبح هذه النكسة فى الشعر الحديث فى جميع انحاء المعمورة يعود ـ اولا باول الى هذه الخطوة الجبارة التى يحاول الشعراء الجدد ـ منذ جيل او اقل قليلا ـ ان يخطوها . بلا سابقة من تاريخ البشر الطويل تأخذ بيدهم وتهديهم سواء السبيل . ان هذه الخطوة فى المجهول لجبارة حقا وهى الرامية الى جعل فن التعبير الشعرى يتجاوز ـ من الناحية الجغرافية ـ نطاق قومية بنى جلدتهم ـ عربا كانوا او غير عرب ـ بمعناها القومى الضيق الى اوسع آفاقها . ولذلك لم تعد الاساليب القديمة التى الفها الناس والفتهم عبر العصور كافية ولا وافية لخدمة هذا الوعى الانسانى الجديد البالغ فى الشعر اليوم حده من الشمول ـ واصبح لزاما على الشعراء اذا كانوا مخلصين لرسالتهم وانهم لكذلك ـ ان يستحدثوا اسلوبا فى التعبير جديدا يشترك فى فهمه لا ابناء اللغة الواحدة وحدهم ، بل ـ اذا امكن ـ ابناء اللغات جميعا ما اسعفته الترجمة العاجلة بالنقل من لغة الى لغة .

فنستطيع القول على ضوء ما تقدم ان شعراءنا الجدد ـ كغيرهم من ابناء اللغات ـ شرقا وغربا ـ يحاولون فى كل ما ظهر حتى الان من تجاربهم التى لم تصقلها الايام بعد ولا اكسبتها المرونة الفنية التى لا غنى عنها فى كل فن ، يحاولون ان يستحدثوا لهم اسلوبا جديدا فى اللغة العربية كما الفه غير العرب . وينظمون فى قضايا وشئون لا تخص العرب كأمة وحدهم بل تختص امم البسيطة كلها . فهذا ما قد هب له فى الصين مثلا شاعر الصين او فى الاسبان شاعر الاسبان . وكذلك يحاول ان يفعل الشاعر العربى فى مصر وسوريا والعراق .

ان ما يهدف اليه شعراؤنا الجدد سام ولا ريب . انه ـ ان شئتم ـ بالغ حده من السمو . ولكن . . ولابد من « لكن » هذه والا تركنا جانبا كبيرا من وجه محاولتهم مظلما كمثل ذلك الجانب من طالع القمر الذى لا تراه العين . . قلت ولكن اذا شاء الشعر ان يبقى فنا تعبيريا كسائر الفنون الجميلة وانه لكذلك فعلى الشاعر الا يتنكر ابدا لكيان امته المستقل ـ من الناحية التاريخية حسب محلها فى رابطة الامم . بما لأ مته من شخصية تاريخية عتيدة يستطيع المؤرخ فى أى وقت تلمس جذورها فى تربة ادبها القديم . شخصية ذات طابع اجتماعى خاص ينفرد

بها مجتمع الشاعر دون سواه بين المجتمعات البشرية وكما تظهر ملامحها واضحة للفنان اى ساعة من الزمان فى مرآة ادبها الماثور .

فهذا ما فعله المتنبى مثلا عندما اشاد بالعروبة كما وعاها فى عصره البطولى فانشد فى مدائح معاصرى سيف الدولة ـ البطل العربى قوله (ولا اذكر انه مر بى فى شرح معنى القومية العربية قول اصدق منه ولا أصفى . قال شاعر العرب) :

قوم . . بلـــوغ الغـــلام عندهمو طعـن نحـور الكمـــاة ، لا الحلم
كانمـــا يولـــد النـــدى معهم لا صغـــر عاذر ولا هرم
اذا تولـــوا عداوة كشفوا وان تولـــوا صنيعـــة كتموا
تظـــن من فقـــدك اعتدادهمو انهمـــو انعمـــوا وما علموا
ان برقـــوا فالحتـــوف حاضرة او نطقـــوا فالصـــواب والحكم
او حلفـــوا بالغمـــوس واجتهدوا فقولهـم « خـــاب سائلى » القسم
او ركبـوا الخيـــل غـــير مسرجة فان افخاذهـــم لهـــا حزم
او شهـدوا الحـرب لافحـا اخذوا من مهـج الدارعـــين ما احتكموا
تشرق اعراضهـــم . . واوجههم كانهـــا فى نفوسهـــم شيم

ثم يحن الشاعر على هؤلاء حنين الابل على حوارها

اعيـــذكم من صروف دهركمو فانـــه فى الـــكرام متهم

فما اشبه الليلة بالبارحة . .

لابد للشاعر اذن ان يتكفل ذلك ويضمنه ـ قبل كل شئ ـ ليستطيع التحدث الى ابناء امم العالم : بلسان امته مستوثقا مطمئنا ، والا كان دوره على مسرح ادبها بين الاداب العالمية مفتعلا . لان الشاعر آنذاك وقد بتر كل ما له ولابناء امته من صلات ووشائج بماضيها الزاهر الذى تتفرد به يعتمد لا على ادبها الخاص فى تربته القومية ولا على هدفها الخاص فى اعمالها الوطنية ولا على روحها الخاص فى تقاليدها المنسية . وانما على عامل بسيط واحد هو شعوره ووجدانه . فاذا به يضرب بكل ما عداهما عرض الحائط غير قاصد . وهل يسعه غير ذلك وقصارى همه انه يشترك فى هذين كانسان مع كل انسان سواه . فانى له ان يلم بكيان امته المستقل بين الامم ؟ وهذا لو تأملنا عود بالشعر من بعض وجوهه الى سيرته الاولى فى بعض ما اثر عنه من اساليبه المأثورة ولا يستلزم من حامليه كل هذا المخاض .

من هنا هذه الفوضى الضاربة اطنابها حول معنى « الشعر » فى العصر الحديث .

تلك اذن هى مشكلة الشعر الحديث لا الشعر العربى وحده .

وهذا هو عذرى انى عندما اخذت فى اعداد كلمتى حول موضوع البحث كما هو مقترح امامكم ترددت طويلا وبدأ لى تبديل العنوان . اذ كنت ولا زلت اعتقد ان المشكلة ـ كما هى ـ يمكن استجلاؤها بوضوح اكثر تحت عنوان « الشعر العربى والقومية » . . لا كما هو مطروح على بساط البحث « الشعر والقومية العربية » . . لان كلمة « القومية » باطلاقها تعنى ـ فيما تعنى ـ هذه اليقظة الشاملة التى تناشد بها الامم الان فى كل بقاع الارض . كما ظهر اثرها فى مؤتمر باندونغ مثلا بينما كلمة « الشعر » على اطلاقه لا تعنى الا تبنى هذه اليقظة من قبل شعراء العصر جميعا بلغة لا يدعى احد انها جديدة ولكن ميدان نشاطها جديد .

وما كان بد وقد اخذ شعراؤنا الجدد على عواتقهم الافاضة فى رسالتهم الجديدة التى هى رسالة القومية هذه فى صميمها ان يتخذوا للتعبير عنها فى اللغة العربية ـ كما بينت ـ اسلوبا جديدا . وما كان بد ان يضحوا فى سبيل ذلك بكثير من المقومات الفنية التى لا يستقيم تقديرها وتذوقها لغير آذان العرب ـ وخاصة فى مجال الموسيقى اللفظية التى يغلط بعضنا فيحسبها هى والموسيقى الشعرية شيئا واحدا ـ فذهبت اولا القافية الموحدة مفسحة الطريق الى تناوح القوافى ثم خفوتها اخيرا بالمرة . كما ذهبت بعد ذلك اوزان الخليل مخلية الدرب الى التلاعب الذى اصبح اجراؤه ممكنا بذهابها فى تفاعيل هذه الاوازن . . وفى عدد هذه التفاعيل فى السطر الواحد ـ ولا اقول البيت الواحد لان الشعر الحديث لا يعترف بوحدة البيت فهو الشئ الوحيد الذى لا يعترف بوحدته ـ قلت فى السطر الواحد وما قد يلى هذا السطر او ذاك ـ بعده ـ من فقرات وسطور فيما يسمونه بنودا . كما ذهبت اكثر المحسنات البيانية التى كان تأثير صياغتها وسحرها وقفا على الذوق العربى الاصيل .

ما كان بد ان يقع كل هذا فى سبيل تأدية رسالة الشعر فى ميدانه الجديد ولكن الشعر ـ مذ كان ـ فن جميل ايضا . وهو لابد له ككل فن جميل ـ حتى فى ميدانه الجديد ـ من مقومات فنية مسلم بها . والا اصبح مدسوس الرسالة باطلها . ومن هنا هذه المقومات المستحدثة التى اقتناها شعراؤنا ـ بالاقتباس ـ من خارج دنيا العرب فهم ينشدونها وقد يحققونها فى وحدة اللون ووحدة الشعور ووحدة السياق ووحدة الغرض ووحدة التجربة ووحدة كل شئ . . ما عدا وحدة البيت طبعا . ولا غرو فهم يهدفون فى كل ما يفعلون الى توحيد الانسانية جمعاء تحت راية وحدتهم المنشودة . . ولو كان مجالها الترجمة .

فاذا سألتمونى الآن : ما خطب هذا الشعر الجديد ؟ قلت ان « لوحته » ـ كما أرى ـ لطخات من الالوان تفيض على غير هدى تندمج كلها لتكون رمزا موحدا لا يستطيع القارئ ـ ولا اقول السامع لاسباب ظاهرة ـ ادراك ما يرمز اليه من

تشخيص « الذاتية » المزدوجة الا باستيعاب اللوحة فى نظرة كلية شاملة يفترض منه القائها من مسافة بعيدة لا تتحمل التدقيق والتجزئة .

بخلاف الشعر القديم فان « لوحته » ـ كما لا يخفى عليكم ـ خطوط والوان مجمدة الدلالة على ما تصور . وربما اقتصرت اللوحة على الخطوط وحدها احيانا . او اكتفت بلون واحد يستجلى المرء فى كل جزئياتها ـ اذا دقق النظر من قريب ـ ما تنبض به اللوحة من معنى التشخيص .

و« الذاتية » المزدوجة فى كلا الحالين واحدة .

فالفرق الفنى بينهما هو الفرق القائم فى لوحة زيتية بين عملية ادماج الالوان فى عفوية وذهول وبين تجميدها على اركان واصول . بيد ان الخلاف الحقيقى ـ ان صح ثمة خلاف ـ هو فى الميدان الذى يعمل فيه الاثنان . فالشعر القديم وما يجرى على غراره وينسج على منواله كان ميدانه مقصورا على دنيا العرب وحدها فى حلهم وترحالهم . بينما الشعر الحديث وسع هذا الميدان ليبلغ بصوته اسماع ابناء الارض قاطبة وذلك بطرائق فنية لا عهد للعرب بها من قبل مفروض فيها ان تستوعبها الترجمة حول يقظة الامم لتراثها الاصيل .

فهذا ما افهمه عندما ينشدنى صديقى الشاعر نزار مثلا من سورية العزيزة قصيدته « من شاعر سورى الى مواطن اميركى » اى انه تتحول شعبيا . وتأملوا معى عنوان القصيدة فله دلالته الخاصة حول ما نحن بصدده .

ولنزار رأى فى هذا الاتجاه الحديث يسرنى ان اجد فيه تأييدا لما ذكرت . ففى حديث للشاعر نشرته « مجلة اخر ساعة » منذ شهر روى له المراسل الحصيف قوله :

« ان الشعر الحر هو اصعب الوان الفن لانه لا يعتمد ـ كالشعر القديم ـ على الايقاع والتناسب وتوازن اجزاء البيت والالاعيب البلاغية . انه كصور « بيكاسو » تأخذ جمالها من انعدام النسب واضطراب الخطوط وتداخل الظلال وموت المسافات فى بعضها . . »

هذا ما يقوله نزار ومن اولى منه ـ شاعرنا المجدد ـ بابداء مثل هذا الرأى الصريح فى شعره الجديد . وقد عللت لكم فى كلمتى لم كان هذا هكذا .

وكما ترون سواء اعكف الشعراء بجوانحهم على اساليبنا القديمة . . ابقاء على التراث ام نزعوا بمشاعرهم الى الاسلوب الجديد . . تطورا مع الاحداث . . فان الاصالة التى لا تقوم للشعر راية فى مضمار الفنون بدونها ضرورية فى كلا الحالين .

وقانا الله شر المقلدين . . وما اكثر المقلدين . . فى الحالين !

ابراهيم العريض

الشاعر أبو ريشة..

..ينقد نفسه

بقلم ابراهيم العريض

هل يستطيع الشاعر ان ينقد نفسه ؟ . . وبعبارة ادق هل يستطيع الشاعر ان ينظر الى بنات خياله ـ متجردا من ماضيه ـ كما لو كانت هى بين يديه اثرا لشخص سواه فيلمس فيها ـ باعادة النظر ـ ما يلمس غيره من مآخذ وضعف . ويحقق فيها ـ بالتتبع ـ ما يقر عين النقد من صقل وبلورة ؟ ولماذا لا نقول : هل فى قدرة الشاعر ان يسمو على نفسه ؟ . .

ولابد قبل الاجابة على السؤال ان نحدد موقفنا من الشاعر . فاننا عندما نوجه سؤالا كهذا هل نعنى تلك الحالة التى تلازم الشاعر والتى يظل فيها حراً لاجراء التشذيب والتهذيب فى بنيات افكاره اثناء ما هو ماض فى « النظم » متجرد له . مقبل عليه بكليته فى غمرة وحيه ؟ لا طبعا. فالشاعر اذ ذاك يكون مغمورا بوهج نفسه واشد الناس اصطلاء بحرها . وفى مثل هذه الحالة يكون له الحق وحده ـ اذا شاء ـ وكما يشاء فى نبذ كلمة ووضع اخرى مكانها وطرح بيت او الحاق ثان لتكملة المعنى . . وكل ما هو على هذا الغرار من تقديم او تأخير او زيادة او نقصان وقلب او تحوير فى سبيل ما يهم به من « التعبير » الاصيل . . حتى تتسجد الكلمة فاذ هو ينتفض كجرير عندما هب يصرخ فى اذن الليل :

. . الله اكبر . . الله اكبر . . لقد وسمته أبد الدهر
فغض الطرف انك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

يستقيم التعبير للشاعر فى مثل هذه الحالة غالبا . لانه يكون فى موقفه اعلم الناس بحقيقة ما ينشده وما تقتضيه الحال من البيان . هذه الحال التى يستحيل ان نستدل عليها بشئ غير بيانه . . انه فى الواقع يكون اعلم الناس بحاله . وان جاز احيانا الا يكون هو فى تلك الحال اقدرهم على الابانة والاحسان .

لا يمكن اذن ان نعنى هذه الحال التى يتعرض لها الشعراء جميعا ويخضعون لها بلا خلاف . ولذلك فان سؤالا كهذا لا يمكن ان يمسها الا من بعيد . وكيف يمس سؤالنا هذه الحال بداهة والشاعر فيها انما يدور فى حدود شخصيته ولا ينطق الا بلسانها . جهد همه الافصاح عنها . وهل بالغ به فنه ـ مهما حاول ـ ابعد من ذلك .

وعلى سبيل الايضاح فلنأخذ بيتا كبيت الاعشى مثلا قيل فى موضوع انسانى عام :

وأرى الغوانـــى لا يواصـــلن امرءاً فقد الشباب ، وقد يصـــلن الامردا

فالفكرة هنا على بداهتها . . الغوانى لا يواصلن الشيخ وربما يصـــلن الامرد . . هذا حق ، ولكن ما بال الشاعر فى محاولته تقرير هذه الحقيقة الانسانية يضعف من شأنها باستهلاله البيت بكلمة « ارى . . » حيث يجعل منها بهذه الكلمة تجربة ذاتية .افهى كذلك ؟

وأرى الغوانـــى لا يواصـــلن امرءاً فقد الشباب . .

وفى سياق لا يمكن للكلمة ان تؤدى اى غرض ذاتى . وما منعه ان يصدر البيت بـ « ان » للتأكيد . بدل « ارى » الجامدة هذه . فيقول مثلا « ان الغوانى . . الخ » ما دام هو فى مقام يقتضى التأكيد ازاء تجربة انسانية عامة . والذى يدلك على ان الشاعر كان يحس انه بازاء تجربة انسانية ـ لا فردية ـ استعماله كلمة « قد » فى الشطر الاخير من البيت كأداة تقليل . . وقد يصلن الامردا . فهى على الاقل فى محلها ـ على ضآلة شأنها ـ تخدم غرضها المحدود .

ثم ماذا ؟ . . انك لا تحس فى التقرير بأى صدى للواقع المر هذا ـ كان ـ فى نفس الشاعر يحاول ان يعديك به . . ملونا باحساسه . كما انك لا تدرك فى البيت اى تعليل شعرى لمثل هذه الظاهرة الانسانية يجعلها تمس وترا فى نفسك . وكل هذا ناشئ . لان الفكرة ـ كما قلنا ـ اتى بها الشاعر على البداهة ونظمها عفو الخاطر .

ومن هنا صح للنقد ان يسم معنى البيت كله بانه فطير . ولنقارن الآن هذا البيت ببيت ابى تمام فيما يشبه معناه :

أحلى الرجـــال لدى النســـاء مواقعا من كان اشبههـــــم بهـــــن خدودا

الفكرة هى اياها . ولكن الشاعر هنا قد تناولها بكثير من التصقيل . وآية ذلك

هذه النظرة النافذة الى مشابهة خدود الرجال لخدود النساء فى زهرة العمر . . حقيقة رائعة لا تنكر . . ثم التجاوز من ذلك الى تجسيم وقع اثرها العميق فى النفوس . ان الشاعر ليس بصدد « الوصل » ولا هو يتحدث عن الوصال . ولكن لا يكاد معنى بيته يلمح اليهما من بعيد فى « حلاوة » موقع هذه الصلة كحقيقة انسانية . وتبريرها امام العيون . حتى تهتز طربا لما يقطر فيه من ماء الشباب ويشيع من جمال . ثم ماذا ؟ اذا كانت هناك ذاتية للشاعر فى البيت ازاء معناه الانسانى العام فانها لا تتجاوز الفطنة التى تتلمس مواطن الجمال وتدرك جوهره الخالد فى ظواهر الوجود . هذه الذاتية ــ او « الروح » ان شئت ان تسميها ــ وهى التى تهزنا بتغلغلها الى كنه الاشياء وكشفها المعميات . وتعدينا بمعنى الطرب كلما بلغت غرضها من التوفيق حقيقة اخرى تبهر ، وندرك من هذا كله ان ابا تمام لم يأخذ الفكرة على البداهة ولا القى بها من المنجم الينا فحمة سوداء كما فعل صاحبه . وانما اجالها فى ذهنه الوقاد حتى اخرجها لنا ماسة تتلألأ . .

اذن من غير المعقول ان نوجه سؤالنا توجيها على حالة يتعرض لها الشعراء جميعا بالبداهة . وانما يظهر لى ان وراء هذه حالات اخرى تتعاقب فى فترات . عندما يقف الشاعر ــ لا كل شاعر ــ من اثره موقف الغريب . ويرنو اليه بعين الغريب . فهل هو مستطيع آنذاك ان ينقد اثره كالناقدين . على ضوء ما لابس حياته الارضية من تجارب جديدة ؟ وهل هو اذا فعل ذلك مستطيع ان يحيل اثره القديم خلقا جديدا .

والاهم من هذا هل يجوز للشاعر ان يفعل ذلك ؟ والى اى مدى يمكن ان يحالفه فى فعله التوفيق ؟

وهنا كلمة لابد منها . فالشعراء يمكن تقسيمهم الى مدرستين . فاما احداهما فتدين بمذهب « البداهة » متخذة شعارها قول المأمون « بالاحسان فى البداهة تتفاضل العقول » فلا يبيح افرادها لا نفسهم بعد فترة « الوحى » ان يتصرفوا فى شئ مما نفث به هذا الوحى . فبمجرد انقضاء عهده عندهم يتوقف كل شئ وقد استوفى صورته النهائية . هذا هو الحال عند ابى تمام والمتنبى اللذين كانا يفرضان ادبهما على النقد فرضا . واما الاخرى فتؤمن بمذهب « الاختيار » كأنما رائدها قول ابى الطيب .

ولـم أر فى عيـوب النـــاس شيئا كنقص القادريـــن على التمام

فيستبيح افرادها لانفسهم فى حال « الوعى » التى تعقب فترة الوحـى مباشرة ــ لا بعد انقطاع الاسباب بها ــ ان يستكملوا اثر ما نفث على لسانهم من

ملهم البيان . وتحفل هذه المدرسة بالاغلبية الغالبة من الشعراء . فبين اسمائها اللامعة زهير فى الجاهلية وابو نواس والبحترى فى ضحى الاسلام .

ولكن تلحق بكل من المدرستين فئة تتجاوز بمذهبها الذى تعتنقه خطوة الى الوراء . هذه الفئة تأبى ــ اذا كانت تدين بالبداهة ــ ان تستبدل على هدى النقد كلمة بأخرى ولو احسن بمجرد انقطاع صلتها بالظروف الموحية . ولذلك تجدها دائما تطمئن الى تسجيل البارقة الاولى من ومضات القلب الحساس . وان جاءت الومضة باهتة فى معظم الاحيان .

ومن جهة ثانية تبيح لنفسها ــ اذا كانت تؤمن بالاختيار ــ الحق فى ان تتبرأ من كل اثر لها قديم اذا بدا لها فيه ــ مع تطور الزمن ــ هبوط عن المستوى الذى تصل اليه . فلا تزال مع هذا الاثر فى تحوير وقلب . وتشذيب وصقل حتى تحقق للاثر ما تتطلبه من كمال والا نفضت منه اليدين .

هاتان فئتان تتقلبان فى زمرة الشعراء . ولكن احساسهما بهذا « الندود » يدفع بهما الى خارجها . او على الاقل يوهمهماانهما كذلك :

انــا امــا ان لا اكون ــ كغيرى ــ شاعراً ، او اكون وحدى الشاعرا(١)

ترى احداهما قيمة الاحساس فى « الانبثاق » مما تقدحه الصدمة الاولى . . كالبرق ، الذى لا يدوم القه اكثر من طرفة عين بينما ترى الاخرى قيمة الاحساس فى « التحليل » تحليل الاطياف ، كقوس قزح ، الذى يجول بقطرة الماء فى آفاق السماء الوانا . تطرف فى المذهبين اللذين يأخذ بهما عامة الشعراء . تقف الفئتان منه على طرفى نقيض . فان اردت مثالا حيا عليهما فى عصرنا قلت . . يقف احمد الصافى الساخر بفطرته فى طرف منها . وفى الطرف الآخر يطل الشاعر عمر ابو ريشة بموكبه الفنى .

فاما الصافى فما حاول ان ينقد شعره قط تمسكا بالمذهب الذى يدين به فى الشعر رب كما خلقتنى . وهو بعد جبار . واما ابو ريشة فقد صرح على رؤوس الاشهاد ــ عندما اخرجت له « دار مجلة الاديب » ديوانه الفاتن الاخير « من عمــر ابو ريشة ــ شعر » فى العام المنصرم . صرح . . انه « لا يعترف بالكتــب او الدواوين التى ظهرت قبل الآن . والتى تحمل اسمه . . وانه يتبرأ منها » .

وهذا ما حدا بى ان اسأل السؤال الذى بدأت به المقال . . هل يحسن الشاعر ان ينقد نفسه ؟

وما هى هذه الدواوين التى يحاول ابو ريشة ان يتبرأ منها .

اما انا فلا ادعى انى اطلعت عليها كلها . . لسوء الحظ . ولكن الذى اطلعت

(١) البيت هو لاحمد الصافى .

عليه منها قبل هذا الديوان الاخير قد احل الشاعر منزلة عالية فى نفسى بين شعراء العصر . . فما اقل النجوم اللامعة فى زحمة هذا السواد . من بينها ديوان « شعر ــ عمر ابو ريشة » الذى نشرته للشاعر مطبعة « العصر الجديد » بحلب قبل الحرب بعامين . والتمثيلية « ذى قار » وفصل من « محكمة الشعراء » . وبضع قصائد اخرى كان ينشرها الشاعر متفرقة .

اما الديوان المشار اليه فقد قرأت للشاعر فيه ــ قبل عشر سنوات ونيف ــ مسرحيتين واربعين قصيدة تبلغ جملة ابياتها « ١٣٣٤ » بيتا . والذى الاحظ ان ابو ريشة قد اعاد فى ديوانه الجديد نشر تسع عشرة قصيدة من القصائد التى كان يحفل بها هذا الديوان . اعاد نشرها بتغيير فى العناوين فى عدد منها . وتحوير فى ابيات بعضها الآخر . . متوجاً بتوطئة نثرية .

ولى رأى خاص ــ لا ادرى اذا كان يوافقنى عليه الادباء ــ فى هذه النتف النثرية التى يمهد بها الشعراء فى ايامنا عادة الى قصائدهم فهم انما يوجهون بها ذهن القارئ الى معنى خاص فى انفسهم كثيرا ما يحدد من افق القصيدة ويكبلها بقيود . . اذا لم تجاوز رميتها الهدف . واذا كانت هذه التوطئة كما هو المفروض فيها تجلو لنا المناسبات او تجلو فى المناسبات . . فلا اظن ان القارئ فى حاجة الى معرفة كل مناسبة ينظم فيها الشعراء قصائدهم . وليست كل قصيدة بصالحة لهذا الشأن .

ان هذه التوطئة عند ابو ريشة ــ على كل حال ــ تحاول ان تلقى ضوءا على القصيدة وان تزيدك تعريفا بها كما تحاول ان تفعل هذه اللوحات الفنية التى يزدان بها الديوان . اما الشأن عند غير ابو ريشة فغريب جدا . فان المناسبة عند هؤلاء هى كل شئ تقريبا . فاذا وعيتها لم يبن للشاعر شئ آخر يدلى به اليك . ويحضرنى فى موقفهم قول الاعرابى الذى تردد على سمعه هذه الاسماء الكثيرة التى يدعى بها الهر . فخاله آفة يجب ان يحسب له حساب . حتى اذا رآه لم يتمالك من الضحك وقال ما اكثر اسماء الهر . وما اقل الهر بنفسه !

قلت ان ذوق شاعرنا قد تناول عددا من قصائده القديمة بقليل او كثير من التحوير فى شئ يسير من الحذف هنا وهناك ليعدها للنشر من جديد وكذلك فعل باحدى المسرحيتين . واما ما بقى من تلك المجموعة فيظهر انه يود ان يضرب صفحا عنها . حسب اعترافه الخطير .

ولم كل هذا ؟ . . الذى اعلمه يا شاعرى ان فتزجرالد اخرج ترجمته الانكليزية لرباعيات الخيام فى طبعتها الاولى عام ١٨٥٩ فى « ٧٥ » رباعية . ثم اعادها فى الطبعة الثانية بتحوير كثير فى « ١١٠ » رباعيات ، ثم جدد نشرها فى طبعة ثالثة . . ورابعة ومقتصرا على « ١٠١ » رباعية بعد ان اخذت كل من

الطبعتين حظها البالغ من التحوير . ومع هذا بقيت الصورة التى ظهرت بها ترجمة الرباعيات هذه فى طبعتها الاولى هى المثلى عند ادباء الانجلو سكسون . . رقة اسلوب وروعة بيان . وقد افسحت لها ـ وحدها ـ مختاراتهم الادبية صدرها بين روائع الآثار . ثم عمرت ـ بعد ـ مجالس الادب عندهم للتندر على الطبعات الباقية .

وقد كان لى فى حينها ـ كما ارجو ان يكون لغيرى ـ درس عميق الاثر عند الاطلاع على هذه الظاهرة الادبية الفريدة . فقد ادركت منها بعد لأى ان الشاعر اذا حاول ان يقف من نفسه موقف الناقد فمضى يحور ويبدل فى نتاج ادبه مسايرة لذوق متطور فانه لن يسلم ـ كأى ناقد ـ من الخطأ والصواب .

لقد نشر ابو ريشة ديوانه الجديد حافلا بـ « ٦٥ » قصيدة . . غير المسرحية . . « عذاب » التى اعادها مهذبة . ففى المجموعة « ١٩ » قصيدة ـ كما قلت ـ من ديوانه القديم . اما القصائد الباقية ـ واغلب الظن انه نظمها بعد نشر ذلك الديوان كما يدل عليه التاريخ الذى ذيلها به ـ فأشهد انها من آثاره الحسان .

انى جد معجب بهذه القصائد الجديدة التى زادتنى أنسا بالشاعر وانشراحا له واقبالا عليه . فقد وجدته فيها مؤتلقا ـ كالكوكب ـ يحاول السمو على نفسه . واتمنى لو اتيحت لى قريب فرصة دراستها وعرض بعض نماذجها الجميلة على القراء .

اما الآن فلى مع الشاعر شأن آخر . ولذلك لا اود ان اتجاوز ما جد من هذه القصائد القديمة التى شاء شاعرنا ان يجلوها علينا صقيلة مطراة فى حللها القشيبة . وكيف يمكن ان تنسى هذه القصائد وها انا استعرض فى موكبها من جديد « مصرع الفنان » و « شبح الماضى » و « جان دارك » و « المتنبى » و « طلل » . . وما ادراك ما « طلل » ! ؟ وان حزنى ان يلم بى « حرمان » الشاعر فى العناوين ثلاث مرات .

الى اخوانى الادباء اذن اسوق على سبيل المثال قطعة لشاعرنا صغيرة تقبلها الديوان الجديد بعد صقل وتهذيب . فنجت بذلك من الوأد الذى كان مصير اخواتها الحسان . اما ابياتها فلا يتجاوز عددها الخمسة اذكر انى قرأتها فى كثير مما قرأت للشاعر قبل عشر سنوات ونيف . وما ابعد ذلك العهد عنى الآن ، وهذه هى الابيات :

ليلى انـا وحـدى اقلـب فى الربى ... طرفـا يروح به الجمـال ويرجع
تهتاجنـى ذكراك حتـى انثنى ... متطلعـا . . لهفـى لمن اتطلع
بينى وبينك هجعة يهـدا بهـا الـ ... ـقلـب الجمـوح وتستقـر الأضلع

هذا ما كانت توحى لى به الابيات من معان كلما رددتها فى عزلتى الغائمة . فكان يتجدد لى على لسان الشاعر الم « حبها » الدفين .

وفى اصيل يوم من ايام الصيف الماضى تجدد عهدى بهذه الابيات مهذبة بقلم الشاعر . . فى ديوانه الجديد . واليك صورتها كما يريدها الشاعر الآن .

ليلى ! انا وحـدى اقلـب فى الربى ... طرفـا يروح به الجمـال ويرجع
أسهـو على ذكراك حتـى انثنى ... متطلعـا . . لهفـى لمن اتطلع
بينـى وبينـك عالـم لم يدنه ... شوق ، ولـم يبلـغ حمـاه تضرع
اقتـات بعـدك بالخيـال ، وقلما ... دفق الظـلام وما احتوانـا مضجع
ليلى ! يكاد هواك يجـرح زهوتى ... فتبـوح بالالـم الدفـين الادمع ! !

وعنوانها الجديد « حرمان » . وقد صدرها الشاعر بهذه التوطئة . . كمدخل لحرم حبه « كان واقفا على صخرة فى جبل لبنان . يستعرض ذكريات خلابة . فتلفت ذاهلا . كأنه يريدان يكلم من ظنها قريبة منه » .

اذن ليلى هذه ليست تلك التى وارياها ـ انا والشاعر ـ فى التراب . ثم عشنا زمنا على ذكراها . انها لليلى جديدة ! افتدرى ماذا يحاول ان يفهمنى الآن . . فاسمع .

ان ليلاه الجديدة هذه غانية مدلة بنفسها تياهة بجمالها قد نقضت عهده . وها هو الشاعر فى مجلى احلامها يقلب طرفة فيما يحف به من تلك الآفاق الجميلة التى شهدت نجواهما من قريب . يطلبها عبثا فلا يراها .

ليلى انـا وحـدى اقلـب فى الربى ... طرفـا يروح به الجمـال ويرجع

لقد وقعت بينها وبينه جفوة مما يقع بين المحبين . فهى لن تأتى او هكذا يخيل اليه . وذكراها . . انه ليسهو بها عن نفسه حتى يخيل اليه ان العهد ما برح كما كان . فينثنى متطلعا لوقع خطاها القريبة كما كان يفعل فى اماسى غرامه .

اسهو على ذكراك (٢) حتـى انثنى ... متطلعـا . . لهفـى لمن اتطلع

ولكن اين هى من عينيه الذاهلتين . انها بعيدة بعد . . البين . . وما حيلة

(٢) هنا نلمس اثر التغيير . فقد كانت الذكرى « تهتاجه » ولكن الشاعر اختار ان « يسهو عليها » كانت هناك تهتاجه ذكراها فينتفض متطلعا الى ما قد واراه الغيب وهيهات للماضى ان يعود . اما هنا فان لذهوله يسهو على الذكرى من غصته الحاضرة . هنا حالان يتطلع فى احداهما واعيا وفى الاخرى . . غير واع « ولكل وجه من التاويل » .

القلب المشتاق اذا كان من يهواه ليس . . ان كل ما توسل به من شوق لا يرفع بينهما هذا الحجاب الذى يوشك ان يسدله ليل الحرمان . وكل تضرعه لا يحرك فيها قلبا تشرب القسوة من حبه .

بينـــى وبينـــك عالـــم لم يدنه شوق ، ولم يبلغ حماه تضرع (٣)

بلى ! . . لم يبق للشاعر العاشق شئ يقتات به بعدها غير الخيال . وكم جدد له الخيال انس ماضيه اذا غنى به الليل على المضجع الدافئ .

اقتـات بعـــدك بالخيـــال ، وقلما دفق الظـلام وما احتوانـا مضجع

وكبرياء الشاعر التى لم تذل للدمع قط . . ماذا جرى لها الآن ان هوى ليلاه يكاد يدميها فى الصميم . وهل كبرياؤه هى الجريحة ؟ لا انما هى زهوته التى استعاض بها عن الكبرياء بين يدى فاتنته الجديدة . فهو لا ينتحى متمردا على فتوته . كفعله بالامس عندما عز عليه ان يذرف معنى الكبرياء فيه فيبل الجفن لهفة لذكرى حبيب غيبته الصفائح . بل ان الدموع لتفتر على حب ليلاه هذه فاضحة سر الالم الدفين الذى طواه الشاعر بين ضلوعه ، ويا لشقاه فى وحدته الآن يتطلع الى الاوراق الخضر التى صفقت لسعادته . . نضو الحرمان .

ليلى ! يكاد هواك يجرح زهوتى (٤) فتبوح بالالم الدفـين الادمـع (٥)

لا ياشاعرى لقد عرفتك من ابياتك ـ اول عهدى بك ـ فى العنفوان قد عجم عودك الزمان ترنو اليك الغيد الحسان فلاينسيك اعجابك بهن عجبك بنفسك وهذا

(٣) هنا نقطة التحول التى قلبت معنى القطعة رأسا على عقب . فبعد ان كان يقوم بينها وبينه هجعة . . يهدأ بها القلب الجموح وتستقر الاضلع فى سكون ابدى . اصبح الذى يحول بينهما هو عالمنا الذى نتقلب فيه بين الهجر والوصال . ففى هذا العالم وحده ـ عالم الشهادة ـ يمكن للشوق ان يدنى بين قلبين وللتضرع ان يبلغ سدة الحبيب .

وقد يجمع اللـــه الشتيتين ، بعدما يظنان كل الظـــن ان لا تلاقيا

وليلاحظ ان بهذا البيت وحده ـ البيت الثالث ـ اصبح لكل من القطعتين صورتها الذاتية المستقلة وما شاع فيهما من جو خاص . تم يجئ التنوية بـ « الهوى » فى البيت الاخير معززا هذا الوجه من التاويل .

(٤) ونلمس فى هذه الكلمة اثر الرمزية التى اخذت تشق طريقها فى اثار شعرائنا الجدد .

(٥) يلاحظ ان البيت كله قد تحور من اساسه . غير انك لو تسالنى لقلت انى لازلت مفتونا بالبيت القديم بصورة الفتوة وقد كهربها مس الهوان . والادمع التى يصيح بها الشاعر مجروح الاباء . . لانها صورة اصلية لا تتجلى من الذرى لغير النسور . اما معنى الزهوة التى يشفق عليها الشاعر من جرح هواه ، والالم الدفين الذى يبوح به الدمع فانه لا يعجبنى . ولعل ذلك لانه معنى مبتذل تتلهى به بغاث الطيور .

ما حببك الى . فاذا كان لغيرى ان يتردد فى اى الصورتين يختار فانى لا اكتمك انى لا اعدل الصورة الاولى شيئا . انها حبيبة الى لانها تحفظ لى « ذكرى ميت » لم أسل عنه حتى الآن . وربما لا يرضى ليلاك الجديدة هذا القول . فهنيئا لك ولها حبكما الجديد.

ولكن ما لى اضيق عليك . اليست القطعة الاولى هى لشاعر ما برح يحمل اسمك . ان لم يعد عزيزا عليك فهو عزيز على . احببته حبك لانى عرفته مثلك . لا يا شاعرى لا تظن انك وأدت بنات خيالك لان ديوانك الجديد ضاق عنها . فما نشرته من قبل اصبح خالصا للادب يعيش فى عالمه حيا . وقد يكون لك فيه رأى وللزمان رأى آخر .

هذا نموذج يسير له دلالته على ما جرى به قلم ابو ريشة فى شعره القديم من تهذيب وصقل . وقد ادرت كلامى على هذه القطعة الصغيرة (ولم اتجاوزها الى نماذج اخرى فى الديوان كان الشاعر فيها اكثر توفيقا) لان ابياتها التى تعد على رؤوس الاصابع يمكن ان تتناول بالنظر الدقيق بيتا بيتا ــ كما فعلت ــ دون ان يشعر القارئ العجل رهقا فى مجلة سيارة . ثم يمكنك بعدها ان تقارن الفكرة العامة التى تبلورت عنها القطعة فى الحالين ــ وهو الاهم فى الموضوع ــ بعد ان تكون قد وضعت يدك فى الابيات على سر منشأ هذا الوجه دون سواه من التأويل . وقد امكن كل ذلك لأن القطعة صغيرة .

اما فى القصائد المطولة فانه اذا امكن الاضطلاع بالشطر الاول من هذه الدراسة . اعنى مقارنة الابيات بيتا بيتا . وهو ما كان يقتصر عليه ادباء العصر العباسى همهم فيضعون مثلا .

تهتاجنى ذكراك حتى انثنى ... متطلعا . . لهفى لمن اتطلع
بازاء ــ اسهو على ذكراك حتى انثنى ... متطلعا . . لهفى لمن اتطلع
و بينى وبينك هجعة يهدا بها الـ ... ـقلب الجموح وتستقر الاضلع
بازاء ــ بينى وبينك عالم لم يدنه ... شوق ، ولم يبلغ حماه تضرع
و ليلى ! اكاد اهين فيك فتوتى ... فأصيح فى عينى اين الادمع ! ؟
بازاء ــ ليلى ! يكاد هواك يجرح زهوتى
فتبوح بالالم الدفين الادمع ! !

كما فعلوا فى عصرهم بالشعر الذى تداولوه . . قلت اذا امكن الاضطلاع بهذا الشطر من الدراسة . فان الشطر الثانى وهو الذى يجب ان يكون عليه المعول وحده فى الحكم للشاعر او عليه ، يتعذر ان لم نقل يستحيل على الدارس القيام به

ضمن هذا النطاق المحدود لان ما يجريه الشاعر من تحوير فى « فكرة » بيت بعينه يتردد صداه فى السابق واللاحق من الابيات ــ كما رأينا ــ مما يضطر الشاعر الى اعادة النظر فيها جميعا على ضوء كل تحوير جديد . لقد حدث هذا فعلا فى القطعة التى نحن بصددها منذ اختار الشاعر ان يحور وجه البيت الثالث عن سالف معناه ورضى به هكذا .

بينـــى وبينـــك عالـــم لم يدنه شوق ، ولـم يبلـغ حمـــاه تضرع

بدل قوله السابق ، فتغير بذلك جو الابيات كلها .

قلت ان القدماء كانوا يقصرون دراساتهم الادبية على المقارنة والموازنة بين الابيات المفردة اذا كان لها ظل مشابه من المعنى . كما فعل فى القرن الرابع الآمدى فى الموازنة بين ابى تمام والبحترى والجرجانى فى وساطته بين المتنبى وخصومه . ولكنهم لم يتجاوزوها الى ما يليها . كانت خطو ة اولى للنقد لابد منها فى طريقه القويم . لكن الادباء قصروا همهم عليها فقصروا . وظل الادب العربى يشكو هذا القصور الى اليوم .

هما خطوتان . . لا تكمل احداهما بغير الاخرى . وقد آن للنقد الحديث ان يخطو هذه الخطوة الثانية . ان معنى البيت هو الذى ينعكس فى القصيدة كلها . وفكرة القصيدة هى التى تثير البيت . . فعلى النقد اذا شاء ان يستكمل رسالته ان يحلل الصلة التى تقوم بينهما . . لونا لا لغة . . وجوهرا لا عرضا . . ونغما لا نظما . فيرى مثلا كيف نترك الكلمة الواحدة ــ لا كل كلمة طبعا ــ اذا تغيرت هنا وهناك اثرها فى تصميم البناء كله وكيف يدفع البيت بمنكبه ــ كالموجة ــ ما قبله وما بعده من ابيات حتى تفيق لك البحيرة كلها . . وكأنها فى اهتزاز عام . . وخلق جديد .

أليس هذا موضوعا شيقا جديرا بدرس الادباء .

اخشى ان زمام الموضوع ينفلت من يدى . فقد كنت بصدد الرد على سؤال اثاره في عمر ابو ريشة بديوانه الجديد . فأردت ان نشترك معا فى الجواب . فاذا بتيار البحث يجرفنا الى سواحل لم تكن وجهتنا بادئ الامر . فهل ترانا اجبنا على السؤال بعد ؟

لنعد الى سؤالنا من جديد هل يحسن الشاعر ان ينقد نفسه ؟ . والجواب ينتهى بى الى رأى فى الادب اعرضه على بداهته . وهو انى اذا عثرت على روايتين لبعض الابيات مصدرها الشاعر نفسه أبحث لنفسى اختيار ايهما فليس حتما ان يوفق الشاعر فى نقده لنفسه على الدوام . انه قبل كل شئ إنسان يخطئ . . ويصيب.

العربية..

قبل سيبويه وبعده

اننى أقرر بكل تواضع ، ما هو عندى فى حكم البداهة بالنسبة الى اللغة العربية ، قبل أن أتبسط فى الموضوع شرحا وتعليقا .

أولا : ان اللغة العربية التى ظلت تتدارسها ـ قراءة وكتابة ـ الشعوب الاسلامية ، تفقها فى الدين وتفكها فى الأدب ، منذ القرن الثانى للهجرة ، انما هى لغة حضارية مشذبة مهذبة أخذت بها هذه الشعوب الداخلة فى الاسلام (غير العرب طبعا) عن طريق الكتابة والدرس ، وهى تختلف فى معاناتها النفسية وملابساتها الاجتماعية ودلالاتها القومية عن لغة البادية التى كان العرب فى أوطانهم ـ بمختلف لهجاتهم ـ يتحاورون بها على سليقتهم ، ولا زالوا يفعلون ذلك تلقائيا الى اليوم فى أنحاء عالمنا العربى . وهى التى حاول النحاة ـ من غير طائل ـ تلمس شواهدها فى الشعر الجاهلى ، واختلفوا فى أمرها فى شعر الفرزدق فى صدر الاسلام ، ثم تنكروا لها كليا فيما رأوا من آثارها فى شعر المتنبى فى القرن الرابع الهجرى . فأساءوا بذلك الى اللغة والى أنفسهم . . لولا العلامة ابن جنى الذى تدارك الموضوع وكان « عالما » بمعنى الكلمة فوضع لهم حدا .

ثانيا : ان قواعد هذه اللغة التى يتدارسها الطلاب فى مدارسهم كما وضعها ـ ولا أقول استنبطها ـ النحاة ، لتيسير درس اللغة حسب منطق أرسطو هى أبعد ما تكون عن الاحاطة بالشواهد الشعرية

والآيات القرآنية التى تنحو نحوا يختلف عنها فى كثير من الأحيان ، مما وقع معه أصحاب المدارس النحوية فى تناقض مع أنفسهم ، وصح معه القول :

أضعف من حجة نحوى !

تندرا بهؤلاء .

ان غرضى من طرح الموضوع على هذا الشكل هو أن الفت النظر الى ضرورة اعادة النظر من جديد فى هيكل وبناء هذه اللغة الكريمة شكلا وموضوعا ، على غرار ما تم عند سوانا من تقص فى مثل هذه الدراسات حول لغاتهم ـ منذ استهل هذا القرن ، وها قد أشرف الآن على نهايته ـ لا أن نظل نجتر كالببغاء ما قاله القائلون منا قبل مئات السنين دون وضعه على المحك . فاللغة عند العلماء المعاصرين هؤلاء ، بخلاف ما يريده لها نحاتنا القدماء ، دائبة فى التطور غير جامدة . وما ذلك الا لأن المعول فى هذه الدراسات اللغوية الحديثة التى يتبنونها هو على اللغة الحية التى يتحاور بها الناس تلقائيا فى شتى أمورهم ، لا تلك التى تستبطنها الكتب محنطة كالمومياء . فما يستخلص من قواعد لا يجوز بحال أن تكون كبولا يمنعها التنفس والحياة ، كما ظل الحال عندنا الى أمس القريب بالنسبة الى الفصحى ، ولا أن تكون قاصرة عن أحوالها الدارجة .

والآن فلنتبسط فى الموضوع .

اذا عدنا بالذاكرة الى الوراء ابان الفتوحات الاسلامية الأولى ألفينا كثيرا من الشعوب والأمم تنضوى تحت لواء الاسلام وتسعى جاهدة لتعلم أحكام هذا الدين الجديد وتلاوة آيات محكم كتابه العزيز وهو القرآن الكريم ، لذلك لابد لهم من تعلم اللغة العربية .

وهذا سبب دينى . . يضاف اليه سبب اجتماعى يتجلى فى الرغبة العارمة لدى تلك الشعوب والأمم فى السعى نحو التفاهم فى شئون حياتها اليومية مع السادة الجدد .

ومن الطبيعى أن كل متعلم للغة لابد وأن يخطئ فى أدائها . . وهذا ما يسمى بـ « اللحن » .

واللحن أنواع : لحن صوتى فى طريقة نطق الحروف والكلمات ، ولحن أسلوبى فى طريقة نظام الجملة وحركات أواخر الكلمات فيها .

وهناك لحن آخر نشأ على يد الذين قرأوا القرآن ولم يكن فى أول أمره منقطا ولا مشكلا . . ولهذا وقع البعض فى أخطاء فاحشة فقد قرئت الآية « ان الله برئ من المشركين ورسوله » بكسر اللام فى رسوله . . وهذا خطأ شنيع . . وكان الصواب أن تفتح اللام على العطف أو ترفع على الابتداء . . فقام أبو الأسود الدؤلى بمهمة التنقيط والتشكيل ، وكان التشكيل عبارة عن نقطة بين يدى الحرف أو فوق الحرف أو تحته بلون مغاير للون الحروف المكتوبة وما استحدث لها من نقاط تمييزا لبعضها عن البعض .

ثم جاء الخليل بن أحمد وقام بمهمة التشكيل بالطريقة المألوفة حاليا .

وهكذا قضى على نوع من ألوان اللحن . . وبقيت الأخطاء الصوتية واللغوية والأسلوبية . ومن الملاحظ أن هذه الأخطاء كانت معظمها من الشعوب والأمم غير العربية ، لأن العرب كانوا ينطقون لغتهم بالسليقة ، كمهارة من المهارات البشرية . . ينشأ عليها ناشئ الفتيان منهم ، كما هو الحال عند سائر الشعوب فى تواجدها الى اليوم .

وليس معنى هذا أن العرب كانوا لا يخطئون ـ على مستوى الأفراد ـ أحيانا ، لقد كانوا مثل غيرهم يخطئون . . الا أنها أخطاء قليلة لا تغض من شأن قائلها ، هذا اذا أخطأ فى لغة قبيلته . لكن لغة قبيلته لا تعد خاطئة اذا قيست الى لغة القبائل الأخرى . . فهذه ليست أخطاء ، انما هى لغة العرب ، تنوعت فى صور أدائها ونحو أسلوبها.

وهذا يختلف اختلافا كليا عن تلك الأخطاء التى وقعت فيها تلك الأمم والشعوب غير العربية .

● ● ●

ان الفرق بين ما يسميه النحاة فى كتبهم (مما ينكرونه فى منطوق العرب) « أخطاء » و تلك التى تجرى على لسان غير العربى هى أن الأولى يمكن تأويلها من خلال ادراكنا لأسرار اللغة العربية وتنوع لهجاتها وصور أدائها ومناحى أسلوبها . كما سوف أعرض عليكم من شواهدها بعد ، أما الثانية فلا تبرير لها من خلال واقعنا اللغوى الذى هو الأساس والفيصل فى المقارنة والحكم .

وكان لابد من جمع شواهد اللغة العربية لوضع القواعد الضابطة لها . . فقام الرواة واللغويون بعملية الجمع . . تارة على أساس الواقع اللغوى كما نجده فى كثير من مسائل التصريف ، وطورا على أساس احتمالاته كما نجده فى الافتراضات النحوية التى لا أساس لها من الواقع ، وشواهد كل ذلك موجودة فى كتاب سيبويه ونادرا على أساس الاستيعاب كما فعل فى كتاب « العين » حيث استخرج الكلمات كلها من أصلها الثلاثى ثم أسقط المهمل منها .

وأحس العلماء بالفرق بين بعض أساليب اللغة المنطوقة وبين كونها مكتوبة ، فبعض الرموز اللغوية قاصرة عن مستوى الأداء الصوتى ، ولأن الكتابة العربية فى أحسن أحوالها ليست الا اختزالية ولا يمكن أن تعطى صورة معبرة عن منطوق الناس ، كما نجد بدقة أكثر عند سوانا : ففى اللغة السنسكريتية مثلا لنطق الألف بكل امالاته أكثر من ثمانية أشكال معبرة ، بينما لا يتعدى عندنا شكله الواحد رغم كثرة الامالات كما هو واضح فى بعض القراءات القرآنية أو لهجات القبائل وهذا أدى بدوره الى نشأة كثير من المباحث الصوتية ، نجد بعضها وارد فى كتاب سيبويه ، مما أدى عند بعضهم الى اشكالات كثيرة .

وكان لابد من تيسير اللغة للأعاجم رغم كل هذه الاشكالات ، فتعمد سيبويه الى استنباط قواعد نحوه وصرفه على أساس الأغلبية دون أن يحددها (وقد انكرت عليه ذلك مدرسة الكوفة) وطالب بالقياس عليها واعتبر كل أسلوب عربى خارج عليها شاذا أو لغة يجب اسقاطها من اللغة العربية كتابا وحديثا . وكأنما كان يريد أن يضع قواعد تعليمية ميسرة قد تصلح لغير العرب ، كما نفعل نحن حين ندرس قواعد لغة أجنبية ، فلا ننتهج منها غالبا ــ بادئ ذى بدء ــ الا كل ما هو خاضع للقياس ، أو هكذا ليس بوارد عندما يشب الطفل عن الطوق ، فيغلط فى لغته مثل ذويه ويحسنها

احسانهم فيما يتقلب فيه من ظروف حياته الخاصة . وهنا يكمن فى نظر الكوفيين خطأ سيبويه حين أراد أن يخضع لغة العرب المنطوقة ويلوى عنقها وفق قواعده ذات الهدف التعليمى .

فالكسائى أحد المتخرجين من مدرسة الخليل ـ مثل سيبويه ـ وأحد القراء السبعة المشهورين لم يعجبه هذا التجنى على اللغة . فقد نظر فوجد بعض الآيات القرآنية لا تخضع لاقيسة النحاة ومنطقهم المتشدد ، وكان يتسلح بوازع دينى متين أبى عليه أن يعتبر تلك الأساليب شاذة ولا يجوز القياس عليها ، بل اعتبرها صحيحة كصحة الأساليب القياسية التى ارتضاها النحاة .

وقد مضى على نهجه الكوفيون من بعده حرصا على سلامة اللغة .

وتحضرنى هنا المسألة الزنبورية التى اختلف عليها العالمان ، فى قولهم : « كنت أظن الزنبور أشد لسعة من النحلة فاذا هو هى . . أو . . فاذا هو اياها » . فقد قال سيبويه بالقول الأول ، وأجاز الكسائى القول الثانى ، ومضى على خلافهما النحاة الى اليوم . وهذه العبارة لا تقوم لذاتها فانما هى عينة لأمثالها . وهذه العبارة لا تقوم لذاتها فانما هى عينة لأمثالها . وما أجاز الوجهين ـ كما أعتقد ـ الكسائى الا لأن العرب تقول بهما معا . . والى اليوم . . ولكن فى ظرفين مختلفين . وبيان ذلك عندى انك اذا كنت تنقل هذه التجربة نقلا غيبيا عن سواك فمالك معدى عن القول « فاذا هو هى » أما اذا كنت تتحدث عن التجربة وقد عانيتها بنفسك فعندها لا يصح الا أن تقول « فاذا هو اياها » دلالة على معاناتك الحاضرة لها .

ان ما اعتبره سيبويه ومن اتبعه من مدرسة البصرة أمثلة شاذة أولغات أو لغيات لا يقاس عليها يمكننا أن نستشف منها أبعادا معنوية وذوقية خفيت على الأعاجم ومن استعجم من العرب . وما أكثر هذه الشواهد الشاذة عندهم .

فقد عد سيبويه لغة « أكلونى البراغيث » منها ، وقال بعدم القياس عليها لأنها تخالف القاعدة المطردة . ولو كان القول شاذا غريبا

لانقرض منذ زمن طويل، مع أن الملاحظ أنه مستعمل الى حد كبير فى كل مكان من الوطن العربى ، وهذا يعنى ببساطة أنه أسلوب عربى خالص فيه سر لم يهتد اليه النحاة الأولون .

ففى قولنا « أكلتنى البراغيث » كما أرى ينصب الاهتمام على البراغيث الفاعلة ، ويكون تمام القول « فاقض عليها ترحنى » . أما فى قولنا « أكلونى البراغيث » فانما ينصب الاهتمام على حدث الأكل ذاته دون البراغيث ويكون تمام القول هنا « فأنقذنى منها » . فهذا الأسلوب الثانى أشبه ما يكون بالبناء للمجهول على غرار قولهم فى الانكليزية :

I WAS PESTERED BY MOSQUITOES

وله شواهد من القرآن قوله تعالى : وأسروا النجوى الذين ظلموا .

ومن الحديث قول النبى : يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار .

ومن الشعر قول ليلى العفيفة (زوجة البراق) :

غللونى ، قيدونى ، ضربوا
ملمس العفة منى بالعصا

ولم يسئ الى لغة الضاد شئ مثل « نظرية العامل » ، التى جاء بها نحاتنا لتعليل الأمور ، وكان باب التنازع وباب الاختصاص وباب الاشتغال مهزلة المهازل لدى تطبيقها على لغة الناس . ووصل الحال ببعضهم الى تلمس الأخطاء ـ بمقتضاها ـ حتى فى شعر المتنبى ، وذلك بعد قرنين من وضع قواعدهم ، فى مثل قوله :

أنا الذى نظر الأعمى الى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم

وقولـــه :

راني لمـن قوم ... كان نفوســنا

بها أنف ان تسكن اللحم والعظـما

وقوله :

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت

لها المنايا الى أرواحنا سبلا

وفاتهم أن يدركوا أنه كان فى الأول يجيب على السئوال « من أنت ؟ » . . لا على السئوال « من الذى نظر الأعمى الى أدبه ؟ » ، وفى الثانى كان يعتبر الحكم ساريا عليه كسريانه على قومه ، لا ساريا عليهم وحدهم دونه ، وفى الثالث لم يكن تخطئتهم له الا لمجرد تطبيق ما وضعوا من نظرية فى الضمير العائد الذى لا يتقدم على اسمه ، وان خالفهم الواقع لا فى لغة العرب وحدهم بل فى جميع لغات الناس .

وخلاصة القول أن بين اللغات الانسانية نوعا من وشائج القربى وصلات النسب ، وعلى المهتم بلغة الضاد أن يسلح نفسه بثقافة أجنبية ستفيده حتما فى نظرته الى لغته القومية وتفهم أسرارها .

و هذه القواعد التى وضعها سيبويه لم يقصد بها أن يجنب الأعراب الخطأ فى لغتهم وانما كان الغرض منها أن يجنب الأعاجم اللحن ، وفى سبيل تيسيرها وقع فى تناقض كثير ، لأنه أراد أن يقومها بالمنطق .

وان قواعد اللغة ــ عند وضعها ــ لا يمكن أن تكون غاية فى حد ذاتها ، ولو أنصف النحاة لاعتبروها وسيلة لفهم أسرار اللغة ، حتى فى كل ما جاء على وجهين من باب الجواز ، كما فى قول أم عقيل وهى ترقص طفلها:

أنت تكون ماجد نبيل اذا تهب شمأل هليل

لا مجرد الاكتفاء بالقول « ان (تكون) هنا زائدة » فهى قد خصته بالصفتين فى حاضره وفى مستقبله خلفا لأبيه .

وأن اللغة المنطوقة تلقائيا هى الأصل فى تفهم اللغة واستنباط قواعدها ، لأنها تظل حية أبدا ، كما توصل الى تقريره العلماء المحدثون فى دراساتهم اللغوية .

وأخيرا ، أنا أؤمن باختلاف اللغات عند العرب وأعتبرها كلها حجة ، كما أرى أن ما جرى على نسق كلام العرب فهو من كلام العرب . . قياسا أو شذوذا . . ولا يجوز أن يتحكم المنطق الذى مجاله الفلسفة فى اللغة التى ميدانها الحياة .

24. TO CONCLUDE, if the MATHEMATICIAN in his objective detachment in his sanctum is a patient searcher after Truth, creating his own values in his quest, and if the POET in his subjective involvement, is a devout worshipper in the temple of Beauty, thereby enhancing our own sense of ultimate values, then we, as Writers taking our stand midway between them, in the open cold, dealing with crowds, are just happy to be sincere expounders of Goodness all round because we believe in human values.

25. This, I humbly submit, is the common ground on which we as Writers, in our deeper insight and broader outlook than many many around us, in this auspicious conference, do stand ... to bring home to ourselves and those listening to us in our turbulent times what we shall try individually and collectively to COMMUNICATE.

26. Thank you again, Ladies and Gentlemen, for giving me this welcome opportunity to join you in your solemn choir.

Bahrain: 14th March, 1967 Ebrahim Al-Urayiz

مستويات الإيصال

cation as such is only valid in so far as it ensures COMPREHENSION and/or INTERPRETATION in toto, or otherwise.

20. Now, by its very symbolic nature, objectively considered and logically constructed, Mathematics, being fully comprehensible constitutes a universal language, which can be followed, step by step, to the last letter, by Scientists all over the world within their specialised fields, and as such calls for or requires no further interpretation.

21. But Poetry in as much as it is the liveliest and most musical expression of a solitary human voice raised, in a Blinding Light, to the highest pitch of concentrated feeling, and carrying a luminous intensity, not only just cannot be fully comprehended, but neither can it be adequately interpreted by other human beings, even if they be Poets in their own right, in the original Poet's or any other tongue.

22. Whilst Prose, working as we all know, on a lower level of humanism from POETRY, and dealing with substantially a more concrete human environment than MATHEMATICS, can be communicated, fully comprehended, and ideally interpreted to a very high degree.

***

23. Evidently all the three cannot do without COMPREHENSION, but whilst Mathematics does not require any further INTERPRETATION because its postulates stand self evidently clear in their own right, and whilst Poetry refuses to be in any way INTERPRETED because it embraces an all out existence inclusive of the conscious Self within its very core of being, which makes it only partially COMPREHENSIBLE within its own self-chosen media. drawn from a literary heritage common to all such as speak the language of the Poet; we as Writers, taking the middle course on the other hand, can (and do) use for communication purposes a medium well suited to be popularly COMPREHENDED by all educated human beings, irrespective of class, caste or colour; and any recognised written language used for such purposes can thus be both fairly INTERPRETED for those equally interested in the subject, from any language originally used other than their own, as well as COMPREHENDED by all the literates who may not even share or enjoy with us a common culture.

***

meant to convey to the largest audience on the normal level of human co-existence; but standing half-way we could in our ordinary language borrow much (as we have been doing) from the symbolical but ethereal language of Poetry, just as we could borrow much (as we also have been doing) from the symbolical but graded language of Mathematics; since our position — where we fortunately stand-entitles us, as we incline either way from one pole to the other, to borrow as we do from either, what is needed most for an overtly simple communication to the largest mass of faltering humanity, so as to help them consciously witness our subjective involvement in Human Destiny, as well as convince them with our objective approach in judging Human Fate.

***

16. In this auspicious gathering I should therefore like most humbly to submit that Poetry as a means of communication, with its music, colour and subjective insight, is not opposed to PROSE as such but to MATHEMATICS, which with its signs, symbols and objective outlook lies at the other extreme.

17. POETRY, I submit, could never be opposed to PROSE except as an artificial device, by the literary Pundits, to correlate the two media, simply because for aesthetic reasons the former has (or is thought to possess) Rhythm and Rhyme whilst the latter has them not. But this would be looking into the glaring difference, through PROSE turned into VERSE, within very narrow bounds, and such futile efforts could never do justice to the vast gulf gaping between them. What a world of difference, in all its variations, is inherent in their very nature as media of self-expression! The genni of Poetry would not be enclosed or for ever sealed in any academic bottle made to order by human eccentricity alone. It goes too deep for tears.

18. This is not to deny that Poetry, and to a certain extent Prose, both can fully utilise technicalities of trade, ignite the very handy material constantly drawn from the rich mines of the Lexicon, as is so often amplified by homely words when juxtapositioned for purely aesthetic purposes, like live coal in some fiery environment, but such common artifices serve only to show not how near but how far removed does Prose still remain from the realm and the very essence of Poetry, even when evolving colourful and musical expressions, with which its purple patches abound.

19. Furtheremore it is appreciated that every mode of communi-

Science), and the other of Poetry (as Art). This, apart from Lingua Franca as the layman understands it on ordinary human level in his social contacts. And my sole purpose in bringing these two extremes, seemingly situated at opposite poles, under focus is to show that we Writers have been all along wrong to critically contend, as we have been doing ever since Man laboured to COMMUNICATE by writing, that PROSE and POETRY are so opposed.

12. They are not ... and never could be for the simple reason that PROSE is a means of self-expression which falls half way between these two extremes, the two opposite poles; from a full subjective consciousness of existence as is manifested by the language of Poetry at one end, to an absolute objective detachment from such an involvement as is evidenced in the language of Mathematics. PROSE, being half-way in between these two extremes, borrows from both such features as are consistent with the purpose it wishes to serve, and is therefore attached to, as well as detached from, what underlies the whole throbbing Reality.

***

13. Now the Mathematician as a GOD-IN-BEING tries but to understand, as far as is humanly possible, what must have been going on in the Mind of the GREAT ARCHITECT of the Universe around us and the Universe within us in His Infinity, but makes only the grossest approaches, short of guesses, allowing for gaps which could never be filled in. All this he communicates to us through a graded language all his own.

14. And the Poet as a GOD-IN-THE-MAKING tries to comprehend as far as is also humanly possible what should have been passing in the GREAT CREATOR'S Eternal Being of 'streams of self consciousness' in all their intensity, as exemplified in the warmth and light emitted perhaps in equal intensity by the Poet in the flux of existence for all eternity to come, even if articulating, as he does, all such intensive feelings in WORDS, which — no matter how harmoniously built — play to us, his listeners, with their MEANINGS, the barest overtones to the flaming Reality; living as he does amidst disturbing earthly "noises" which can never be eliminated this side of eternity. In all this the Poet would, if he could help it, try to communicate in an ethereal language almost exclusively his own.

15. So we as Writers happen to stand midway between these twain ... the Poet and the Mathematician, and our means of communication is Prose. Were it not so we could not hope to convey what we

the animal world, through groans, grimaces, gestures and mystical rites.

6. Man has left all that behind and, far above the normal level of every day life, he is now communicating with Man, on a super human level, by two entirely opposite but at the same time complementary media: At one extreme we have the MATHEMATICIAIN, and at the other extreme ... the POET.

7. The Mathematician, in his approaches to grasp Reality, objectively resorts to a detached attitude, in a field freed from the sensations, feelings and substance of the material world about him, to preview Reality arbitrarily in patterns of his own making which could only serve as guides or approaches to but a facet of reality not Reality itself. This, for the simple reason that, in the final issue, he can only approximate a shadow of what he intuitively assumes to be the Reality per se, when effacing and obliterating, as he does, all such features from God's live World as have no bearing upon the relations of the premises on which he builds his operations to the final conclusion which he then draws.

8. There are bound to be blind spots in such an abstract approach, and to that extent great Scientists know that they could be, one and all, wrong (or not absolutely right), as they have in the long arduous history of Science, from Euclid to Newton, so often proved to be.

9. The Poet, on the other hand, goes to the other extreme of subjectively comprehending Reality as a Vision darkly showing, in the mirror or rather mirrors of his fully conscious Self, as this Self is involved and immersed in our existential Presence over and above being deeply rooted in our unconscious Past, and as pure vibrations merged with all the echoes and reechoes in the 'Hall of Mirrors' which, all other Beings (near and remote, around the Poet) evoke in him, as he tries freely to breathe and move ... an intrinsic part of the grand Design.

10. Such an Image of Reality, or Vision, as is visualised by the Poet and is always inspired within him, in his involvement with all that exists, including himself, even if true, can never in its entirety be comprehended by another human being in the same mystical way, not even another poet, for it is a singular Psychological experience, existing as a work of creation in its own right, which can only be (no not surmised, but) divined, and never empirically repeated.

***

11. Thus there are two 'Languages' on the super-human level as means of COMMUNICATION - the one of Mathematics (as

LEVELS OF COMMUNICATION

Ladies & Gentlemen,

1. May I be allowed to say how gratified I feel to have this opportunity of addressing you, in this auspicious gathering, coming from a part of the world which geographically happens to be situated fairly halfway between the East and the West, and from a little Island in the Arab World appearing historically like a starry spot on a line directly linking them.

2. I feel gratified to be able to speak to you as a delegate from this part of the World, for the simple reason that it constitutes a part, however small, of the World at large in which we all live, and as such is subjected to all the currents and counter currents that keep flowing in tension high and low both ways all along the far flung line.

3. To continue to co-exist, under the circumstances, our little world is bound to be involved in the problems which motivate so much of creative activity on all sides, and to be really a part of this World it has to comprehend and knowingly participate in such activity.

4. This is what, I believe, prompts us all, as Writers, to come together, and to COMMUNICATE as was never in the whole range of human history consciously possible, down to our times, because Man, in all his past glory, did not have such varied means of Communication, on all levels, as we now happily enjoy. The only human urge, as I see it, for us Writers to be together then, is the vital necessity for communication in the broadest philosophical meaning of the term.

***

5. Now we do not have to descend to the Animal level to realise how methods of communications began with information being transmitted by way of postures of bodies, movements of eyes, heads, arms and hands, or utterances of non-specific sounds; nor to the level of human savages to understand how intensity of feeling was communicated, a stage — on the social level — above

مستويات الإيصال

ترجمة فايز صياغ

اسمحوا لى بادىء بدء ، أن أعرب عن اغتباطى لاتاحة هذه الفرصة لى لمخاطبتكم فى هذا المنتدى الجليل قادما من بقعة فى هذا العالم تكاد من حيث موقعها الجغرافى تتوسط المسافة بين الشرق والغرب ، ومن جزيرة صغيرة فى العالم العربى تمثل من حيث مكانتها التاريخية ، بقعة مضيئة تصل ما بين طرفى المعمورة .

وان ما يملأنى بالغبطة هو اننى أتوجه اليكم بوصفى مندوبا عن تلك البقعة من العالم ،ذلك أنها على ضيق رقعتها ، تمثل جزءا من العالم الواسع الذى نعيش فيه ، وهى ، بالتالى ، عرضة لجميع التيارات والتيارات المضادة التى تصطخب فيه وتشيع فيه التوتر علوا وانخفاضا الى مداه الاقصى .

اننا والحال هذه ، اذا ما اردنا أن نتعايش ، فان عالمنا الصغير سيجد نفسه لا محالة فى غمرة المشكلات التى تفجر فينا النشاطات الخلاقة فى شتى النواحى . واذا شئنا أن نكون جزءا أصيلا من هذا العالم فان علينا أن نستوعب ونشارك عن وعى فى مثل هذه النشاطات .

وذلك ، فيما أعتقد ، هو الذى يحدونا نحن الكتاب الى أن نتداعى ونتواصل على نحو لم يشهد له التاريخ الانسانى مثيلا منذ العصور المغرقة فى القدم وحتى أيامنا هذه ، اذ أن الانسان رغم جميع أمجاده السابقة لم يتواقر على ما ننعم به فى هذه الآونة من شتى وسائل التواصل على مختلف المستويات . والحافز الانسانى الوحيد ، كما أرى ، وراء التقائنا هنا نحن الكتاب هو احساسنا بالضرورة الحيوية للتواصل بأوسع المعانى الفلسفية لهذا المصطلح .

ولا حاجة بنا الى الانحدار الى المستوى الحيوانى لندرك أن وسائل التواصل انما بدأت بنقل المعلومات عن طريق اصطناع أوضاع معينة للجسم ، وحركات العينين ، والرؤوس ، والاذرع والايدى أو الجمجمة بألفاظ غير محد دة ، ولا الى مستوى الانسان البدائى لنفهم الكيفية التى كانت تنقل بها كثافة الشعور ـ وتلك ، من الوجهة الاجتماعية ، مرحلة متقدمة على عالم الحيوان ، وتتمثل فى التأوه ،

والتجهم ، والايماء والشعائر الغيبية .

ولقد تجاوز الانسان ذلك كله ، وتخطى مستوى الحياة اليومية الاعتيادية بحيث استطاع أن يتواصل مع الانسان بالمعنى الشامل للكلمة ، على صعيد يتجاوز الانسان الفرد ، عن وسيلتين متباينتين كل التباين بيد أنهما مكملتان احداهما للأخرى ، ومن ثم كان لنا العالم الرياضى من جهة ، والشاعر من جهة أخرى .

ان الرياضى ، فى سعيه الى ادراك الواقع انما يلجأ ، على نحو موضوعى ، الى اتخاذ موقف متجرد فى مجال خال من العواطف والأحاسيس ومن كل ما يعتمل به العالم المادى المحيط به ، ليتسنى له أن يستقرىء الواقع وفق صيغ من صنعه هو يستهدى بها ويتوسل الى ادراك جانب واحد من الواقع لا الواقع برمته . ذلك أنه ، فى آخر المطاف ، انما يدنو دنوا فحسب من ظلال ما توهم ، عن طريق الحدس . انه الواقع بحد ذاته بعد أن محى والغى جميع المظاهر التى تبتدى فى هذا الوجود الحى الذى خلقه الله على اعتبار أنها لا تؤثر على علاقات المسلمات التى بنى عليها عملياته الذهنية بالنتائج النهائية التى خلص اليها .

ومثل هذا المنحى التجريدى لابد أن تتخلله نقاط صماء لا محالة ، الى حد ادرك معه كبار العلماء أنهم ، فرادى ومجتمعين ، قد يكونون على خطأ(اوانهم قد لا يكونون على صواب مطلق) .
والمسيرة الشاقة التى اتخذها تاريخ العلوم حافلة بالشواهد على ذلك ، من اقليدس الى نيوتن .

أما الشاعر من ناحية أخرى ، فانه يغالى فى تطرفه الى الاتجاه الآخر بصورة مغرقة فى الذاتية اذ يكون الواقع بالنسبة له رؤيا مبهمة الملامح تنعكس فى مرآة أو مرايا نفسه الواعية كل الوعى ، حيث تكون هذه النفس منخرطة ومنغمسة فى حضورنا الوجودى بالاضافة الى جذورها الضاربة فى ماضينا اللاواعى ، وحيث تندغم هذه الترددات الصافية مع كل الاصداء والترجيعات فى قاعة المرايا التى تستثيرها جميع هذه الكائنات القريبة والنائية التى تحيط بالشاعر فيما هو يحاول أن يتحرك ويتنفس بحرية .... كجزء أصيل لا يتجزأ من الخطة العظمى للكون .

واذا صحت هذه الصورة أو الرؤيا للواقع التى تنبثق فى نفس الشاعر ويتمثلها بصورة مرئية أثناء انغماسه فى كل ما هو موجود ، بما فى ذلك ذاته ، فانها تكون وقفا على هذه المشاعر فحسب ولايمكن أن يستوعبها بصورة كلية وبالطريقة الصوفية عينها أى شخص آخر حتى ولو كان شاعرا أيضا ، ذلك أنها تظل تجربة ذاتية فريدة قائمة بنفسها باعتبارها عملا خلاقا لا يمكننا أن نتكهن به بل نستكنهه كما لا نستطيع أن نكرره بصورة تجريبية .

ومن هنا يتضح لدينا أن ثمة (لغتين) على المستوى فوق الانسانى تستخدمان للتواصل ــ لغة الرياضيات (كما فى العلوم) ، ولغة الشعر (كما فى الفنون) . وذلك ، بالطبع ، لا يشمل اللغة المحكية كما يفهمها الانسان العادى على المستوى الانسانى المعهود فى اتصالاته الاجتماعية . والهدف الوحيد الذى أتوخاه من تسليط الضوء على هذين المثالين المتعارضين اللذين يقعان على طرفى نقيض ، هو أن أبين كم كنا ، نحن الكتاب ، على خطأ فادح فى اعتقادنا الذى يعود الى الوقت الذى بدأ فيه الانسان يعانى تجربة التواصل ، بأن النثر والشعر هما شيئان متعارضان .

والحال أنهما ليسا كذلك .. ولا يمكن قط أن يتعارضا لسبب هو أن النثر وسيلة للتعبير الذاتى تقع فى منتصف المسافة بين هذين الطرفين البعيدين أو قطبى النقيض ، وهما الوعى الذاتى الكامل للوجود كما يتبدى فى لغة الشعر من جهة ، والتجرد الموضوعى المطلق من الانخراط فى العالم كما يتمثل فى لغة الرياضيات . أما النثر الذى يتوسط المسافة بين هذين الطرفين ، فيستعير من كليهما ملامح تتفق وطبيعة الهدف الذى يتوخاه ، ومن ثم فهو لصيق بالواقع وما يعتمل فيه وينطوى عليه ، غير أنه منعزل عنه فى آن معا .

ان الرياضى الآن ، وقد جعل من نفسه الها فى طور الكينونة ، يحاول أن يفهم بقدر ما هو مستطاع على الصعيد الانسانى ، ما كان يجول فى خاطر المهندس الاعظم للكون الذى حولنا والكون الذى فى داخلنا بآفاقه غير المحدودة ، غير أنه يقصر دون بلوغ ذلك ، ولا يتمخض مسعاه الا عن بعض التخمينات التى تتخللها الثغرات التى لا يمكن ملؤها . وذلك ما يوصله الينا عبر لغته المنضدة الخاصة .

أما الشاعر ، بوصفه الها فى طور الصيرورة ، فيسعى الى أن يستوعب بقدرما هو مستطاع على الصعيد الانسانى ايضا ، ما كان يجب ان يجول فى خاطر الخالق الابدى الاعظم من (تيارات الوعى الذاتى) بكل ما فيها من كثافة ، كما يتمثل ذلك فى الدفء والضوء اللذين يصدران ، ربما بالكثافة نفسها ، عن الشاعر فى تدفق الوجود الممتد الى آخر الزمان ، حتى وان كان يجسد هذه الكثافة الشعورية فى كلمات تنقل الينا نحن المستمعين بمعناها ــ وبصرف النظر عما فى مبناها من تناغم ــ مجرد لمحات خاطفة من لهب الواقع ، فيما هو يعيش فى صخب الاصوات الأرضية التى لا يمكن قط ازالتها من ذلك الجانب من الأبدية وفى كل ذلك يسعى الشاعر ، حيثما استطاع ، ان يوصل الينا لغة أبدية تكاد تكون وقفا عليه .

ومن هنا فاننا ، نحن الكتاب ، نجد انفسنا وسطا بين هذين النوأمين ، الشاعر والرياضى . ووسيلة التواصل لدينا هى النثر ، لولا ذلك لما كان بمقدورنا ان نأمل فى نقل ما يجول فى خواطرنا الى الجمهور الأوسع على المستوى العادى للتعايش الانسانى بيد أن موقعنا الوسط يتيح لنا باصطناع لغتنا العادية ، أن نستعير الكثير

(وذلك ما نفعله) من لغة الشعر الرمزية بما فيها من شفافية روحانية ، مثلما نستعير من الرياضيات لغتها الرمزية ايضا ، بما فيها من تنضيد دقيق ، حيث ان موقعنا الذى نقف فيه لحسن الحظ يخولنا ، حيثما ملنا الى أى من هذين الطرفين استعارة ما نحتاج اليه من اى منهما لاستخدامه فى اغراض التواصل البسيط الواضح لمخاطبة الجمهور الاوسع من المجتمع الانسانى المضطرب ، لنساعد افراده على ان يدركوا بوعى التصاقنا الذاتى بالمصيرالانسانىونقنعهم فى الوقت نفسه بمنهجنا الموضوعى فى الاحكام التى نصدرها على القدر الانسانى .

واسمحوا لى ان اطرح فى هذا المنتدى الجليل ان الشعر ، كوسيلة للتواصل ، بما فيه من انغام والوان واستبصارات ذاتية ، لا يتعارض مع النثر بحد ذاته بل مع الرياضيات التى تقع على الطرف النقيض الآخر باشاراتها ورموزها ونظرتها الموضوعية .

ان القول بأن الشعر لا يمكن أن يتعارض مع النثر بتاتا هو فى رأيى وسيلة اصطنعها الباحثون الأدبيون لتقريب الصلة بين هذين الاسلوبين فى التعبير ، اذ ان الأول لاعتبارات جمالية يتميز (أو يظن بأنه يتميز) بالايقاع والنغم ، بينما يفتقر اليها الثانى . والفرق بين النوعين يظل صارخا مهما بذلنا من جهود عقيمة لردم الهوة بينهما ، فالشقة تظل بعيدة جدا وحافلة بالتباين بينهما بحكم طبيعة كل منهما الذاتية باعتبارها وسيلة للتعبير ، فان جنيّ الشعر لا يمكن ان يحشر أو يختم الى الأبد فى اى قمقم اكاديمى يصنعه الانسان على هواه ، فذلك ما لا يرضاه او يطيقه .

وذلك لا يعنى ان ننكر على الشعر ، والى حد ما على النثر ، الحق فى أن يفيد كل منهما الافادة القصوى مما لدى الآخر من اصول الصنعة ، وان ينهل كل منهما من معين اللغة الثر كما هى الحال فى اغلب الاحيان حين تتلاقى الكلمات وتترادف دونما تكلف كالجمرات المتقدة غير أن هذه الممارسات المشتركة انما تؤكد على مدى التباعد لا التقارب بين النثر وبين جوهر الشعر ومجاله ، مهما اصطنع الأول من التعبيرات الملونة المنغمة ومهما ازدانت حواشيه بالعبارات المنقمة .

يضاف الى ذلك بأن من المتعارف عليه ان اى اسلوب للتواصل لا يكون صحيحا الا اذا أدى الى الاستيعاب والتفسير على نحو كلى أو جزئى .

والرياضيات ، بطبيعتها الرمزية البحتة ، وباعتباراتها الموضوعية ، وبنيانها المنطقى ، تشكل لغة عالمية يمكن للعلماء أن يتتبعوها خطوة الى آخر حرف فيها فى جميع انحاء المعمورة فى مجالات اختصاصهم ، وهى ، بذلك لا تستوجب او تستلزم اية تفسيرات .

بيد ان الشعر ، بوصفه التعبير الاكثر حيوية وموسيقية للصوت الانسانى الفرد

الذى يتصاعد فى غمرة النور الذى يعشى الابصار ، الى اقصى مراتب التكثيف الشعورى ويحمل فى طياته وهج الضوء المركز ، فانه لا يستعصى على الاستيعاب الكامل فحسب ، بل انه يستعصى على التفسير الصحيح من جانب الناس الآخرين حتى ان كانوا من الشعراء ، سواء بلغة الشاعر الاصلية أو بغيرها .

وبينما يعمل النثر ، كما نعلم جميعا ، على مستوى انسانى ادنى من الشعر ، ويتناول مجالات هى فى جوهرها أقرب الى الواقع الانسانى العيانى من الرياضيات ، فانه يمكن توصيلهواستيعابه كليا وتفسيره بدرجة عالية من الدقة .

وغنى عن البيان ان هذه الانواع الثلاثة ينبغى ان تكون قابلة للفهم والاستيعاب ، بيد انه فى حين لا تستلزم الرياضيات مزيدا من التفسير لأن مسلماتها وبديهياتها توضح نفسها بنفسها وفى حين ان الشعر يأبى التفسير بأى شكل من الاشكال لانه وجود كلى بما فيه النفس الواعية القائمة فى صلب كيانه مما يجعله قابلا للاستيعاب على نحو جزئى فقط بوسيلته المختارة فى التعبير المستقاه من التراث الأدبى المشترك لجميع من يتكلمون لغة الشاعر ، فاننا نحن الكتاب ، ونحن نسلك الطريق الوسط من ناحية أخرى ، قادرون فى مجال التواصل على استعمال وسيلة مناسبة ومألوفة يستطيع استيعابها كل المتعلمين بصرف النظر عن طبقتهم او مرتبهم اولونهم وأية لغة مكتوبة معترف بها يمكن ، والحال هذه ، ان تستخدم لهذا الغرض وتكون ، فى الوقت نفسه قابلة للتفسير لدى من يهمهم الموضوع بأية لغة حتى ولو كانت غير لغتهم الام وقابلة للاستيعاب لدى جميع القادرين على القراءة ممن قد لا يشاركوننا تراثا ثقافيا واحدا .

وخلاصة القول انه اذا كان الرياضى فى برجه العاجى وفى تجرده الموضوعى من الساعين الدؤوبين نحو الحقيقة ممن يخلقون مثلهم الخاصة خلال هذا المسعى ، واذا كان الشاعر ، فى انغماسه الذاتى ، مما بدا متبتلا فى معبد الجمال ، ممن يثرون احساسنا بالمثل العليا فاننا نحن الكتاب ، الذين نتخذ موقعا وسطا بينهما ونقف فى العراء ، ونتوجه الى الجماهير ، نحس بالاعتزاز لكوننا من الدعاة المخلصين للخير الكلى لاننا من المؤمنين بالقيم الانسانية .

وذلك ، فى تقديرى المتواضع ، هو المنطلق المشترك الذى يجمعنا ، نحن الكتاب ، فى هذا المؤتمر الحاشد ، ويقرب بيننا بما يمكن ان نكون قد توافرنا عليه من بصيرة وتبصر اكثر عمقا ، وآفاق اكثر رحابة مما اتيح لغيرنا ، ومن هذا المنطلق فاننا نرفع اصواتنا ، واسمحوا لى ان اضم صوتى الى صوتكم لنتواصل مع الآخرين من حولنا ، فرادى ومتجمعين .

ابراهيم العريض
البحرين ١٤ مارس ١٩٦٧

معادلة العريض..
لمعرفة يوم الأسبوع في التاريخ الميلادي

$$\frac{5/4\ Y + (D-2) + K}{7}$$

لمعرفة يوم الاسبوع لاى تاريخ ميلادى يعمل بالمعادلة اعلاه (التى اخذت بها الجامعات فى الغرب عن الاستاذ العريض وتقرن عندهم باسمه)

Y ترمز الى السنة

D ترمز الى تاريخ اليوم

K ترمز الى مفتاح الشهر

(أ) ولنبدأ بالمفتاح **K** فان لكل شهر من الاشهر العشرة الاخيرة (من **MARCH** الى **DECEMBER**) مفتاحا عدديا كما يلى :

MARCH	**3**	**AUGUST**	**2**
APRIL	**6**	**SEPTEMBER**	**5**
MAY	**1**	**OCTOBER**	**7**
JUNE	**4**	**NOVEMBER**	**3**
JULY	**6**	**DECEMBER**	**5**

(ولحفظ هذه الصلة بين الشهر ومفتاحه فى الذاكرة صيغة انكليزية وضعها الاستاذ تأتى عليها جميعا فى جملة واحدة هى :

3 6 1 4 6 2 5 7 3
HEY KINDLE A FIRE BEFORE IT GROWS MURKIER AND

5
SNOWY

حيث تمثل كل كلمة فى الجملة بعدد احرفها مفتاح الشهر المعنى حسب ترتيبه ابتداء من **MARCH** كما هو ملحوظ) .

اما الشهران الاولان فيلاحظ ان الصيغة لم تتناولهما وذلك لان **JAN** لامفتاح له (اى رقمه صفر) و **FEB** له المفتاح نفسه الذى لشهر **MAR** (أى رقمه ٣) ولذلك اهملهما الاستاذ فى بناء الصيغة .

(ب) تطبيق المعادلة

سؤال : فى اى يوم ــ هذه السنة ــ سيحتفل بعيد البحرين الوطنى وموعده كما نعلم **15/12/1980**

فى المعادلة الحد الاول هو **5/4 Y** اى **5/4 1980**

والحد الثانى هو **(D-2)** اى **2 - 15**

والحد الثالث هو **K** اى **5**

اذن :

(١) حد السنة **5/4 1980** = **1980 + 495** (باهمال الكسور) = **2475**

(٢) حد اليوم **2 - 15** = **13** **13**

(٣) حد الشهر **5** **5**

يكون مجموعها **2493**

(٤) ويقسم هذا المجموع على **7**

(٥) والباقى ١ **2493 ÷ 7** = **356**

والاعتبار الاخير فى المعادلة هو بهذا الباقى من القسمة الذى هو هنا واحد ودلالته اول يوم فى الاسبوع المسيحى اى يوم الاثنين وهو الجواب المطلوب .

(جـ) ولكن من الضرورى ان يحتاط لحالة واحدة فقط فى العملية وذلك اذا وقع التاريخ المطلوب اما فى يناير او فبراير من سنة كبيسة . ولا يكون ذلك الا فى كل اربع سنوات مرة .

ففى مثل هذه الحالة يدخل فى العملية تعديل بسيط هو طرح ١ من مجموع المعادلة « او بتعبير رياضى يضاف (١ ــ) الى المعادلة »كلما تعلق الامر باحد هذين الشهرين يناير وفبراير فقط . . لا سواهما من السنة .

وتطبيقا لذلك لنأخذ مثلا « عيد الكويت الوطنى » **25/2/1980** فهو قد وقع هذه السنة يوم ؟

(١) حد السنة **5/4 1980** = **1980 +** **495** (كما فى العملية الاولى) = **2475**

(٢) حد اليوم **25 ــ 2** = **23** = **23**

(٣) حد الشهر **3** = = **3**

(٤) التعديل ١ ــ = **-١**

يكون مجموعها = **2500**

و (٥) القسمة **2500 ÷ 7** = **357** والباقى ١

اذن فان عيد الكويت الوطنى هذا العام كان ايضا يوم الاثنين .

(د) ان « معادلة العريض » هذه قابلة للتطبيق على اى تاريخ فى القرن العشرين الحالى كله والقرن الذى يليه .

نماذج من نظم العريض بلغات أجنبية

PARTHENON

Such was the glory THEN of ancient Greece
Here, stately pillars shared with many a cloud
The early golden beams, whilst darkly flowed
In marbles ruby wine; There swam the geese,

Flapping their snowy pinions to the breeze;
Farther below like ocean swelled the crowd,
And lovely maidens sang their songs aloud,
Dancing like flames to their own melodies.

But what, alas, is there NOW left to see!
The Past, of all its worldly forms bereft,
Stands bare, and whispers silently to God,
Through heaps of massive stones broken and cleft.

And if, perchance, some stranger comes, like me,
He feels alone, where thousands must have trod.

1934

E. ARRAYEDH

"SONNET"
by Our Distinguished Patron
H. E. Ustad Ebrahim Al-Arrayedh
Ministry of Foreign Affairs, State of Bahrain.

١ ـ (سوناتا) قصيدة نظمها العريض باللغة الانجليزية عام ١٩٣٤ .

CONGRATULATIONS

Heart y congratulations to H.E. Ustad Ebrahim Al-Arrayed, our distinguished Patron, who was felicitated by Her Majesty The Queen of England for his Sonnet which appeared in the recent issue of Gulf Mirror. Re-produced below is the Sonnet and the Queen's message :

ONE DAY IN JUNE

Her shapely hand was raised, and waving still
To those colourful columns filing past
In all their pageantry; the sky was cast
With clouds, and rain kept pouring over sill
And pavement, packed with not a stand to fill,
No bid to jostle, with the crowd so vast.
"So then, you saw the Queen, my dear . . . at last ?"
Said I, "you bet," she said. With what a thrill
She saw her Qêen go by . . . so sweet and fair
For all to see and bless. After her night
Of waiting in the open, with drenched hair
And drooping eyes, she played a glorious part.
Say not the day was cold and not so bright,
For all the warmth of summer was in her heart.

2nd June 1953 — E.A.

Buckingham Palace
May 3, 1977.

Dear Mr. Al-Arrayed,

The Queen has asked me to thank you so much for the sonnet which you wrote on the occasion of her Coronation in 1953.

(Sgd.) Philip Moore

Very well-merited indeed and, rightfully, Ustad Ebrahim's Sonnet appears in the important year of the Queens's life — the Jubilee Year. — Editor

٢ – (يوم من يونيه) قصيدة بالانجليزية كتبها العريض فى عيد تتويج الملكة اليزابيث عام ١٩٥٣ مع رسالة جوابية من قصر بكنجهام ، وتعليقات احدى الصحف المحلية الصادرة بالانجليزية .

لاچاری کے بندے

خیال انکا جو شہروں کی کدورت میں گھرے خود ہیں
بہار آئی تو کیا؟ دیوار و در بھی یاں ہرے خود ہیں
یہ ماں بھولی ہیں خوابوں میں بھی کیا؟ وہ کل کے مہ پارے
جو کیا کیا سے کے روشن اپنی درگا ہیں کرے خود ہیں
مسلمانوں کو ہر دم تھا توسّل اپنی فرقت سے
یہ کیا عالم سے کرتے رشتہ داری جو پرے خود ہیں
سنبھالے آپسوں کو خود سنبھلنا... بچ کے چلنا تھا
گرا کر دوسروں کو کیسے چلتے جو گرے خود ہیں
فراغت دم بدم کی اور کٹ جاتی دعاؤں میں
یہ خود اپنے مناقب میں مقابل سے بھرے خود ہیں
مکمل کون؟ اہلِ عصر کو دینی ھدایت کیا؟
دوا بیماریوں کی انکے ہاتھوں جو مرے خود ہیں

جہاں تک حق کا دعویٰ تھا رہے یوں پیروی کرتے
چلے غیروں کی صحبت میں تو سبکے مسخرے خود ہیں

سمجھنی اِک ذرا سی بات اب تک انکو مشکل ہے
کہ امّت کی تباہی کب سے انکے مشورے خود ہیں

شکایت دوسروں کے جعل کی یہ کرتے آئے ہیں
مگر ہر حال میں پوچھو تو سچ یہ "دوسرے" خود ہیں

وہ اٹھکر مہ سے ٹکرائے ہیں اپنی سرفرازی میں
یہ لاچاری کے بندے ریکھ ریکھا یوں دھرے خود ہیں

بہت آساں تھا دنیا میں اچھوں کو برا کہنا
مگر اچھوں سا کیوں برتاؤ کرتے جو برے خود ہیں

حقیقت انکی کافر بھی سمجھکر حد سے گذرا ہے
اٹھا اسلام کا جھنڈا یہ "ردّت" میں پھرے خود ہیں

بحرین — عریض

مقطوعات شعرية بلغة الأردو للاستاذ العريض .

میلے کی دنیا

جھکے سر چھڑتے داماں کیسے کیسے
جمے ناچوں میں دوراں کیسے کیسے

نگہباں اپنے ہالوں کی وہ خود تھیں
ہوئے ہم بھی نگہباں کیسے کیسے

کھلی سب دل کی باتیں چپکے چپکے
جھلکتی تھی نظریاں کیسے کیسے

چھپائے کیا چھپے وہ آپ بیتی
جو کرتی ہیں یہ افشاں کیسے کیسے

نہ کیوں گاتے رہیں پیشہ جو ٹھیرا
یہ گیتی کے گویاں کیسے کیسے

خدایا اِن کی کچھ میٹھی سرودیں
ہیں دل ہی دل میں لہراں کیسے کیسے

سنے اِن کی زبانوں شعر کیا کیا
لگا دی داد سبحاں کیسے کیسے

شفاعت لی تو کرتے ہیں خدا سے
بھی بڑھکر شہ کے نذراں کیسے کیسے

مقدر کو نہ کیوں اک کھیل سمجھا
جو ہر دم ہے پریشاں کیسے کیسے

یہ چڑیا گھر میں کتنا شور و غل تھا
یہ ہے کچھ جان پہچاں کیسے کیسے

جہاں ہر چیز کی حاجت پڑی ہو
لگے ہیں سب کے ساماں کیسے کیسے

یہ جھولے یہ کھلونے یہ پکارے
یہ "نا" کے بعد پھر "ہاں" کیسے کیسے

یہ کیا محشر تھا بچوں کا جو خوش تھے
بڑے بھی ہو کے ناداں کیسے کیسے

یہ میلے کا گذر ہے ماں کے پیارے
یہاں زر ہے مہرباں کیسے کیسے

بحرین

عریض

دنیا کا میلہ

چڑھانے نذر قرباں کیسے کیسے
گوندھے ہیں پھول و کلیاں کیسے کیسے

وہی دو دن کی قسمت ایک سبکی
ہے گردش میں نمایاں کیسے کیسے

نہ پوچھو مجھسے کیا منزل ہے دنیا
یہاں گذرے ہیں مہماں کیسے کیسے

ہزاروں سال کی بڑھیا بھی ہو کر
وہ تکتی ہے جواناں کیسے کیسے

سب ہی مٹتے ہیں اسکی بے رخی پر
جگا کر اپنے ارماں کیسے کیسے

خبر آتے ہی رونیکی نیوں کا
اڑا کر ہے وہ خنداں کیسے کیسے

ملا ہمکو بھلا کیا اس بھنور میں
جو مانیں دور احساں کیسے کیسے

ابھرتے پھرتے یوں دم توڑ کب تک
وہی موجیں ہیں گرداں کیسے کیسے

غریبوں کی شبِ غم لاکھ روئیں
ستارے ہیں درخشاں کیسے کیسے

بہت دیکھے مگر پھر بھی نہ دیکھے
بکھرتی یہ تیری شاں کیسے کیسے

دعا جینے کی کیوں دیتے ہو ہمدم
جہاں تڑپے ہے یہ جاں کیسے کیسے

شہادت اور پھر تیرے حرم میں
چلے ہم سہ کے حرماں کیسے کیسے

غضب ہے حشر میں ہم ہی اکیلے
اٹھیں سب سے پشیماں کیسے کیسے

حقیقت تیری ہے کچھ اور لیکن
نظر آتی ہے ہر آں کیسے کیسے

Our Patron H. E. Ustad Ebrahim Al-Arrayed Composed a Poem in Urdu (for the first time). This has been done on the occasion of the International Year of the Child. The Poem is reproduced on these two Pages.

ادارة الحديث وتفتيق المواضيع وربما الايحاء بالاسئلة ، ويكفيك أن تعلم بأن أول سؤال طرحناه على العريض لهذا اللقاء عما بقى فى الذاكرة من طفولته استغرقت الاجابة عليه كل الجلسة الاولى ، وعلى مدى ساعتين وعشر دقائق تحدث الرجل عن كل ما توقع أن نسأله فيه ولم يجب على سؤالنا ، لا لأنه لم يرد الاجابة ولكنه بدأ بنقطة صغيرة فيه ، وبدأت هذه النقطة تكبر وتجر من ذاكرته الغنية نقاطا كثيرة حتى تشعب الحديث وابتعد عن الهدف ، ولم نكن نرغب فى مقاطعته ، فالعريض يجيد فن الحديث ويبرع فى التشويق وشد الانتباه .

ان أول لقاء أدبى للنشر أجريته مع العريض كان فى عام ١٩٧٦ عندما كنا نحضر لاصدار أول عدد من (كتابات) ،وهذا هو اللقاء الثانى ، أجريته معه فى بيته بالمنامة على مدى أربع جلسات مطولة خلال العام ١٩٨٠ بعد أن خرج من أزمتين شديدتي الوطأة على نفسه ، الأولى حادثة مرضه المفاجىء الذى أقعده لعدة أسابيع فى البيت ، وهو المعروف بالنشاط والحركة الدائبة ، والثانية وفاة زوجته ورفيقة عمره السيدة (أم جليل) رحمها الله . وما هو منشور هنا ليس الحديث ، وانما أهم ما جاء فيه ويلزم نشره بهذا العدد الخاص من (كتابات) ليمثل بشكل أو بآخر فن وأدب وفكر العريض من قريب أو بعيد . واننا نزعم بأن بعض ما جاء فى حديث العريض هذا عن الأدب الخليجى وأسرة الأدباء والجمهور الأدبى فى البحرين وتشجيع المواهب الجديدة كلام ينشر عن العريض لأول مرة ، وان كان الاستاذ يردده منذ زمن لجلسائه وخاصته .

ولقد اتبعنا فى تقديم هذا الحديث أسلوب الغاء الاسئلة والاكتفاء بترتيب الاجابة المباشرة حسب التسلسل الزمنى للمواضيع فى علاقاتها بحياة الشخصية ، إلا ما ورد فى كل موضوع من استشهادات أو أمثلة متفرقة ، مؤثرين ان نجعل من مادة اللقاء اعترافات أدبية وكأنها دون تدخل منا ، وهى فى أغلبها كذلك ، لأن كل اللقاء وما جاء فيه ـ بحكم العلاقة الشخصية التى تربطنى بالعريض ـ كان كاحدى الجلسات الحميمة التى يخص بها العريض من يود من تلامذته . فتحية له ، وأمد الله فى عمره .

○ **الطفولة والمؤثرات والبدايات الأولى :**

■ إن أهم ما بقى في ذاكرتى من الطفولة هو شعوري بالغربة ، لأنى كنت فى البيت مع الوالد وحيدا بعد وفاة والدتى ، وكان رحمه الله مشغولا طوال النهار بعمله وكنت متروكا لنفسى ، آخذ منه مصروف اليوم وأرجع الى البيت .. أدرس لوحدى الى أن يأتى فى وقت متأخر من الليل . هذه الغربة أشعرتنى معها أيضا بنوع من التحدى بالنسبة للطلاب الذين كنت أتقلب بينهم . فجميعهم من الهنود وكان التحدى يقتضى أن أتفوق عليهم فى كل درس من الدروس . وهكذا بقيت خلال أيامى فى المدرسة الثانوية . وكنت دائما أخرج متفوقا على الجميع .

■ أثر علي شعراء كثيرون ، فقد كانت لى صلة فى فترات الدراسة بعدة لغات ، وقرأت لشعراء باللغات : الأوردية والهندية والفارسية والانجليزية . وكان الشعراء أمثال شلى وكيتس مستحوذين على كتب الدراسات فى آخر القرن التاسع عشر ، وهى الكتب التى كنت مولع بها ذلك الوقت . وجاء بعدهم شعراء آخرون .. وتطورت الأمور .

إننى أعتبر الشعر الجاهلى هو أروع شعر فى اللغة العربية ، لأنه أصدق شعر . وعندما أقول بأنه أصدق شعر ، ليس معنى ذلك أن الانسان أمامه حدث وهو يصف لك هذا الحدث بالصدق ، والشاعر له لغته الخاصة ، ولكن أعنى بأن هذا الشعر يصدق على ظروف الشاعر وعلى عاطفته وأحاسيسه التى يعبر عنها . بينما اذا جئت الى الآخرين كالبحترى وأبو تمام فى العصر العباسى مثلا ، تجد عندهم الحرص على الاجادة ، كالانسان الذى فتح له حانوتا لبيع العطر ، فعنده الورد والياسمين والعود . فهذا الحانوت لا يمثل الحياة كلها ، أنت لربما لا تستغنى عن العطر .. لكن العطر هو جانب صغير من حياتك .. هناك جانب أكبر عندما تتجرد من لباسك وتخرج للعمل بدون عطر وبدون ثياب نظيفة .

■ فى الفترة الأولى التى قضيتها فى البحرين كان الشعر المهجرى هو الشعر السائد : أشعار أبو ماضى والياس فرحات وجبران خليل جبران وكذلك ميخائيل نعيمة والرصافى والزهاوى وشعراء آخرون من الشام ولبنان . لكن بالنسبة للخليج كان الشعراء الذين يقولون الشعر أمثال الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة وقبله الشيخ ابراهيم آل خليفة وعبدالرحمن المعاودة ، مجالهم معروفا وهو النظم ، كانوا يستغلون المناسبات لكى ينظموا دون ان يكون لنظمهم معاناة خاصة أو باعث داخلى . فاذا جاءت مناسبة للمدح ، تسمع الشعر الذى يناسب تلك الحالة ، ولذلك تجد أربعة أو خمسة من الشعراء يتهافتون على ذلك الموضوع ــ المناسبة . لكن الشيء الذى درسته وعرفت عنه هو شعر يختلف عن هذا . لأنك اذا جئت الى

شاعرين تجد ان كل شاعر عالم غير العالم الذى عند الشاعر الثانى . ومن هنا أردت ان ادخل بالدراسة الى الشعر العربى .

■ دراستى للشعر العربى بدأت بالشعراء الذين استطيع أن أتذوقهم بأسلوبهم البسيط مبدئيا . فكان ايليا أبو ماضى ، الزهاوى والرصافى . ثم وقع بين يدى كتاب (الوساطة بين المتنبى وخصومه) ، يقع هذا الكتاب فى أكثر من مائة صفحة يأتى فيه المؤلف الى معنى من المعانى التى تناولها المتنبى فى شعره ثم يأتى بالشعراء الذين سبقوا المتنبى وأتوا بهذا المعنى . فكأن المسألة لديه هى مسألة السرقة ، وان شاعرا قد اخذ هذا المعنى من الشاعر الفلانى .. اى سرقة . بينما بالنسبة الى ذوقى كنت ارى على ان البيت بمجرد ان تتغير الكلمات ، بمجرد ان تتغير التركيبة يظهر وراء المعنى شىء يختلف فيه الاثنان : الروح تختلف ، العاطفة تختلف ، الجو يختلف . بينما هؤلاء الذين يقولون بأن هذا الشاعر اخذ المعنى من ذلك الشاعر ، وينسبون اليه السرقة هم لا يفهمون الحقيقة . لقد ادركت بأن البيت الشعرى لا يكون مجردا ، البيت فى القصيدة هو جزء منها ، يقوم الشاعر بنظم معانى تتسلسل ، وفى أثناء تسلسله للمعانى التى يريد ان يفضى بها يأتى الى المعنى كحلقة يجمع فيها بين الحلقات الأخرى ، فاذا انتزعت هذه الحلقة واخذت تقارن بينها وبين المعنى الذى سبق فيما يشبه هذه الحلقة ، فهذا يعنى انك لم تفهم الشاعر .

■ إن ذلك الشعر الرومانسى الذى جمع فى كتاب بعد ذلك هو محاولاتى الشعرية الأولى خلال عام واحد ، قمت بطباعته فى بغداد عام ١٩٣٠ تحت عنوان (الذكرى) ، لذلك فهذا الديوان هو كمحاولة التلميذ الذى يتعلم الانشاء فى الكراريس .

عندما ألقى نظرة على حياتى تلك ، والمحاولات التى قمت بها فى مجال غير المجال الذى نشأت فيه ، اتصور اننى كنت موفقا جدا من قبل البارى عز وجل ، الذى اسعفنى بالتوفيق ، ومن جهة أخرى أعتقد اننى بذلت جهدا جهيدا لكى اقف على قدمى بدون مساعدة من أحد . يعنى ان الشعور الذى حملته منذ الصغر بالغربة والتحدى الذى جابهنى هو الذى أخرجنى فى هذا المجال بنجاح . نفس التجربة التى واجهتنى أيام المجلس التأسيسى ، عندما اختارنى سمو الأمير الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة حفظه الله لأكون عضوا من اعضاء المجلس الذين عينهم ، ثم اختارنى الاخوة أعضاء المجلس لأكون رئيسا له . فلقد كنت اجهل الناس بالأمور التى يقتضيها المجلس . فهنا شعرت انى فى موضع أبعد ما يكون عن مجالى واننى أمام تحد بأن انجح فى المجال الذى وضعت فيه بدون اختيارى . صدقنى اننى جمعت وقتها كل ما كتبت فيما يتعلق بالمجلس وبقوانينه وحقوق الرئيس وحقوق الأعضاء وكيف يسير المجلس وعكفت على قراءتها حتى استوثقت من

نفسى وعرفت كيف يمكن أن يكون التصرف .. فأحسنته . ولذلك استغرب الناس فى البحرين وخارجها وهم يراقبون مسيرة المجلس التأسيسى ، فلم يتصور أحد بأن مثل هذا المجلس يمكن أن يكون فى الخليج ، وكان أجهل الناس بنجاح المجلس هم أهل البحرين ، لأن أهل البحرين ينظرون الى العريض كشاعر أنى له أن يتصرف كرئيس للمجلس . لذلك ضاعت التجربة بالنسبة لهم . (!!) .

○ تجربتى مع ترجمة الخيام :

■ ما كنت أعرف الخيام ، ولا درسته مبدئيا فى اللغة الفارسية ، وإنما تعرفت عليه عندما كنت طالبا فى ترجمة فيتزجرالد ، عندما وقع فى يدى كتاب مختارات من الشعر الانجليزى بينها تلك الرباعيات التى بلغ تعدادها خمسا وسبعين رباعية ، هى التى ركز فيتزجرالد عليها ترجمته وهى من عيون الشعر . فلما جئت الى الوطن أخذت أطلع على التراجم العربية التى صدرت ، وكان أولها ترجمة البستانى الذى عول على ما ترجمه فيتزجرالد ، ثم ترجمة السباعى (والد الكاتب يوسف السباعى) وكان لها أثر أدبى كبير وقت صدورها لأنه ترجمها بالفصحى واستخدم فيها الاساليب العربية المألوفة ، لكنه اظهر الخيام بسيطا من ناحية اسلوبه الفلسفى وغنى المعانى التى تناولها ، ثم جاءت ترجمة الزهاوى وترجمة الصراف نثرا وصدرت دراسات ثم ترجمة الصافى ، اخذت أشعر : هل هؤلاء الذين ترجموا للخيام استطاعوا ان يخلقوا في احساسا للشاعر كالاحساس الذى آنسته عندما اطلعت على ترجمة فيتزجرالد فى شبابى ؟ فقلت فى نفسى : لا . لقد افتقدت فى التراجم العربية جميعها شيئا لم يكن ميسورا إلا للذى يعرف ترجمة فيتزجرالد .. من ناحية روح الخيام . فلما توسعت فى الاطلاع بالفارسية ظهرت أمامى حقائق ثلاث :

الحقيقة الاولى : انه ليس هناك كتاب محدود المعالم ، رباعياته محفوظة معروفة تستطيع ان تقول ان هذا هو الخيام فتأتى اليه وتترجمه . ومن جملة ما اطلعت عليه أن الرباعيات التى ترجمها فيتزجرالد مأخوذة من نسخة موجودة فى مكتبة حكومة الهند البريطانية فى كلكتا ، ولقد كتبت هذه النسخة بعد الخيام بثلاثمائة عام ، وكانت بها مائة وثمانية وخمسون رباعية .

وهنا ظهرت الحقيقة الثانية : وهى ان فيتزجرالد لما جاء ليترجم الخيام لم يترجمه حرفيا ، إنما أخذ هذه الرباعيات واستطلعها أولا ، فوجد ان بها اشياء كثيرة مكررة .. نفس المعنى تكرر بقافية ثانية وهى مرتبة فى مجموعات وليس فيها تنسيق ، فاذا كان المترجم حريص على ان يرتفع بترجمته الى مستوى عال فهو مضطر أن لا يكرر المعانى ولذلك اقتصر فيتزجرالد على ترجمة ٧٥ رباعية من أصل ١٥٨ المثبتة فى الأصل . كما انه لم يأخذ ترتيب هذه الرباعيات كما ورد فى الأصل .

لأنه تعمق فى دراسة المعانى الواردة فيها وعول على ان يجعل رباعيات الخيام فى ترجمته تبدأ من نقطة وتنتهى الى نقطة . فوجد فى رباعية الى أنها تشير الى انسان يأتى الى حبيبه ويحاول ان ينبهه ويقول له لا تضيع عمرك فى اللوم فالساعة التى تنقضى من يدك لا تعود اليك . ثم فى رباعية أخرى الشاعر يمشى مع حبيبته فى ليلة قمراء فيلتفت الى القمر قائلا : ان هذا القمر يطل علينا الآن ولكن سيشرق بعدى مرارا ولن يجدنى . فهنا الحاسة الشعرية جعلته يبدأ من نقطة خاصة وينتهى الى نقطة خاصة وينسق المعانى الباقية دون ان يكررها فى الوسط . وهذه الحقيقة جعلتنى أفكر بأن الترجمة فى الشعر ليس لزاما ان تكون حرفية ، لأن الترجمة الحرفية لا تنصف الشعر ، لأن الشعر غاية فى ذاته وليس وسيلة الى شىء ، الشعر أصلا لما يكتبه الشاعر يكتبه لغاية فى ذاته ، ولذلك عندما ترجم فيتزجرالد الخيام خلق أمامه اثرا انكليزيا جديدا ، حيا ، يعطيك روح الخيام .. بينما هؤلاء الذين ترجموا الخيام والتزموا المعانى الحرفية فيجوز انهم اعطوك الترجمة الحرفية لكنها جافة لا توحى اليك بالفيلسوف الذى كان اصل التكوين وكان يدرس النجوم ويحيط بالمعانى الفلسفية .

والحقيقة الثالثة التى اهتديت إليها فيما بعد ، عندما أخذت تتجمع بين يدى نسخا مختلفة للخيام : هو انه كلما تطاول الزمن على الخيام اخذت تتكرس هذه الرباعيات التى تنسب اليه فبلغت من ١٥٨ فى المجموعة التى كانت ميسورة لفيتزجرالد الى ٢٠٠ الى ٣٠٠ الى ٤٠٠ الى ٥٠٠ رباعية الى ان تجدنسخا يزيد فيها عدد الرباعيات عن الألف . فمن هنا تبين ان هؤلاء الذين يجمعون الرباعيات يجدون معانى ربما تتكرر عند شعراء آخرين على نفس الغرار الذى عند الخيام فيأخذونهاوينسبونها الى الخيام . فمثل الخمريات التى تنسب الى أبى نواس وهى فى الأصل ليست له .. ومن هنا ظهر بأن الخيام اصبح اسطورة عند الناس ، لكنهم يتصورون بأن هذه الأسطورة ــ لكثرة ما تردد فى هذه المعانى التى تنسب اليه وهى اصلا ليست له ــ تدور كلها حول الشراب واللعب والاستمتاع بينما الخيام اصلا كان مفكرا .. وكان يعيش عصره .. وكان عصره لا يختلف عن عصرنا الذى نعيش فيه .. وكانت الفتن قائمة .. والدول تتذابح .. والفرد لا ضمان له فى حياته مثلما هو موجود اليوم . فنظر نظرته الى الحياة كما هى ثم نظر نظرته الى الدين كما يفهمه الناس ، ووجد أن نظرة الناس الى الدين من ناحية ايمانهم بالاشياء يجعلهم يؤمنون بأشياء كثيرة تتناقض مع نفسها . فعندما يؤمن هذا الرجل (ان الخير والشر من الله) ، ظاهر القول هذا يؤدى الى التناقض لأنه اذا كان الخير والشر من الله فكيف يحاسب الله الانسان على الشر وهو لم يفكر ويشذب هذه المعتقدات لأنه كان خلافها ، وانما كان الخيام يعرف ان مفهوم الناس بالنسبة للقضاء والقدر وبالنسبة لوحدانية البارى عز وجل وبالنسبة الى عدله وثوابه وعقابه يختلف كليا عن البسطاء الذين يعتقدون فى هذه المعانى فيتصورون عدل البارى ومحاكمته

ومجازاته وثوابه وعقابه يجرى كما يجرى بالنسبة الى اهل الأرض فى محاكمهم . هذه كلها لما ظهرت فى ذهنى ، قلت لابد من ان تعاد ترجمة الخيام ويعول فيها على التجربة التى انتفع بها فيتزجرالد ، لأنه كان شاعرا اصيلا وفى الوقت نفسه لا تذهب الترجمة فتكون خماسيات أو سباعيات كما فعل البستانى من جهة والسباعى من جهة أخرى ، وانما تكون المعانى مركزة كما هى فى الرباعيات .. وهذا هو الذى جعلنى أترجم الخيام فى وقت بلغت الترجمات لهذا الشاعر خمسا وثلاثين ترجمة قديما وحديثا .

هذه التجربة بدأتها أول ما جئت من الهند ، لأنى كنت فى ذلك الوقت حريصا على الأدب المقارن ، ولذلك فأفضل محاولة لي هي ان اترجم الخيام سنة ١٩٣٣ أو ١٩٣٤ ، فلما ترجمت مائة رباعية تركتها في الدرج وانصرفت الى الشعر والدراسات والنشاطات الأدبية الأخرى الى ان جاءت الستينات والمرحوم محمود المردى أصدر جريدته (الأضواء) فكلفنى بدعم الجريدة بكتابات جديدة لى ، فاتفقت معه على ان اخرج تلك الرباعيات المائة من الدرج وأعيد فيها النظر وأنشرها على حلقات فى الجريدة . وبالفعل أعدت فيها النظر ووجدت ان هذه الترجمات القديمة يمكن الاعتماد على عدد يزيد على الخمسين منها ولكن الأربعين الباقية ضعيفة ولابد من اعادة الترجمة من جديد ، وعدت أراجع وأستزيد حتى استكمل وأضيف حتى بلغ عدد الرباعيات التى نشرت فى الأضواء ١٣٤ رباعية أضفت اليها ثمان رباعيات عندما أرسلتها للطبع فى دار العلم للملايين ببيروت ، وأضفت خمس رباعيات الى الطبعة الهندية ، ورباعيات أخرى فى طبعة ايرانية ، فبلغ ما ترجمته للخيام ١٥٢ رباعية .

○ **عن المتنبى وشكسبير :**

■ لقد رأيت ان المتنبى من أكبر العباقرة أولعله أكبر عبقرى فى الشعر العربى لأن قدرته بلغت حد تطويع اللغة واخضاعها إخضاعا للمعنى الذى يريد ، فما كان الأسلوب ــ الديباجة تهمه بمقدار ما كان يهمه ان يظهر ظروفه وعاطفته فيما ينظم ، ولذلك فهو حى تعايشه فى شعره .

■ المتنبى له نواح كثيره ، ظروف حياته ظروف خاصة ، طموحاته ايضا كانت خاصة تختلف عن طموحات غيره ، فمن ناحية الانطلاقية الشاعر الجواهرى يحفظ ديوان المتنبى من أوله الى آخره وأعتقد انه يسير على خط المتنبى ، لكن ليس معنى هذا انه متنبى ثان أو مقلد للمتنبى .. لا ، هو أخذ جانب من جوانب المتنبى وهو الانطلاقية .. بمعنى انه يستمر فى التداعى الذى يحسه وبالقدرة على التعبير عن هذا التداعى .

■ بين الشعراء من يكون لسان حال عصره . وبينهم من يكون لسان حال الانسان فى جميع العصور ، لكن فى الأدب الغربى ، الأدب الانجليزى مثلا ، عندنا شكسبير فهو كاتب مسرحيات ، وفى الواقع انه اشتغل للمسرح فى مدى سنوات معدودة ، يعنى لم يكتب النظم الا حوالى عشرين سنة أو أكثر ، كان ينظم فى كل سنة مسرحيتين ، وجهده معروف فى ذلك . لكن الانجليز لم يقدروا تلك الموهبة وأخذوا ينظرون الى شكسبير على انه مقلدا وبعض معاصريه اتهموه بالسرقة . واول من قدر شكسبير هو الأدباء الألمان ، لأنهم وجدوا فيه العمق الانسانى ، الأدباء الانجليز المعاصرين لشكسبير أرادوا ان يحاكموه بموازين عصرهم كما حاول ايضا النقاد العرب ان يحاكموا المتنبى بموازين عصرهم ، ولذلك حكموا عليه الأحكام التى تقرؤها فى الكتب كما نقرأ ايضا الاحكام التى اصدرها الكتاب الانجليز بالنسبة لشكسبير ، لكن الفارق بيننا وبين امة مثل الانجليز هو انهم لا يقفون مع زمان واحد ، وانما يتطورون مع الأزمنة ، فالجيل الذى جاء بعد درس ما كتبه الالمان فأعاد النظر فى شكسبير فهناك دراسات عن شكسبير فى القرن الثامن عشر ، والذين جاءوا فى القرن التاسع عشر درسوا دراسات القرن الثامن عشر ثم القوا نظرة جديدة ثم جاء الأدباء فى القرن العشرين أعادوا النظر فى كل هذا وطلعوا بنتائج جديدة . بينما نحن الى الآن متمسكون بالاحكام التى صدرت بحق المتنبى فى القرن الرابع الهجرى ، ولانتجاوزها أبدا .

من جهة أخرى بالنسبة الى الأدب نحن جعلنا له أو بالاحرى للشعر خانات ، ونتصور انه بمجرد ان تمر علينا قصيدة ووضعناها فى خانة معناه اننا حكمنا عليها . هذه قصيدة مديح .. هذه قصيدة رثاء .. الخ . لكن المشكلة ان القصيدة الواحدة يجوز ان تكون فى المديح وتأتى قصيدة ثانية ايضا فى المديح لكن تكون احداهما من سقط المتاع وتكون الثانية من أروع الروائع . كذلك فى قضية المراثى ، فالمرثية بكاء على الميت ، لكن ليست كلها بمستوى واحد ، وهذا الذى قررته فى محاضرتى التى القيتها بالانجليزية فى المؤتمر الأفروآسيوى فى بيروت ، قضية الخانات جنت على الشعر ، لأن الشاعر نفسه اذا اخذته واخذت منه قطعتين فى الغزل فانه لا يمكن لك أن تأخذ القطعتين معا وتضعهما فى خانة واحدة ، لأن كل واحدة تختلف عن الثانية هذا اذا كان الشاعر موهوبا اصيلا ، لأن الظروف التى نظم فيها القطعة الأولى مع ما لابسها من العواطف والاحاسيس تختلف عن الظروف التى نظم فيها القطعة الثانية ، فلايمكن ان تكون هذه فقط مجرد قطعة غزل وضعت مع قطع الغزل الموجودة للشعراء الآخرين .

وهذا هو الذى اهتممت به وحرصت عليه فى الثلاثينات بعد ان قمت بمحاولتى الأولى فى الشعر العربى ، كالانسان الذى يريد ان يثبت له وطأة قدم ، فى ديوان (الذكرى) . ثم استقام لى الطريق وطوعت اللغة العربية حتى استطيع ان امشى

فيها على رسلى ، لا قضية أن أنظم ، وانما ان اندفع بحريتى كما اندفعت فى اسلوبى القصصى ، لأن الاسلوب القصصى هو الذى يساعدك على ان تنطلق على رسلك .

خطر لى أن أبين لماذا يختلف شاعر عن شاعر ؟ لماذا الشاعر نفسه يختلف أحيانا ؟ فكتبت فصولا نشرتها فى مجلة (الأديب) عام ١٩٤٦ وطلعت فى (الشعر والفنون الجميلة) واعقبت على ذلك بكتاب (الاساليب الشعرية) أردت ان ابين بأن الشعر ليس اسلوبا واحدا فقط هو الذى يميزه عن النثر ، وكل ما صار منظوما صار شعرا .. لا . قضية النظم ظاهرة تلتحق بالشعر دون ان تكون عنصرا اساسيا فيه . فى اللغة العربية ، مثلا ، النظم يرافق الشعر لأسباب : السبب الأول : ان الأمة العربية كانت امية لذلك يساعد الوزن الشعرى على حفظ الأثر أكثر مما لو جاء على غير شاكلته . والثانى بالنسبة لهذا الجمهور الأمى ، فان الشعر يلقى عليهم القاءا ، ينشده الشاعر انشادا وكلما رددوه واستعادوه منظوما كلما استطاعوا ان يستوعبوه اكثر .

أنا أعتقد أن الشعر كما يجب أن يفهم هو مستويات ، المستوى الاول هو المستوى الذى يكون فيه الشعر موجها الى الجمهور الأمى ، وهذا الجمهور الأمى ليست لديه خلفيه ثقافية ، ولذلك لو ظل الشاعر يبدى ويعيد نفس الكلام فى كل جلسة لاحقة ما تغير على الجمهور شىء ، لأنه فى كل مرة يسمع الشىء الذى توقعه ، ثم يظل عنده هذا التوقع ، ماذا يريد من الشاعر ، أن يمس الجانب الذى يهزه ، واحيانا هو لا يستجيب فقط للشعر من حيث هو شعر وانما يستجيب للكلمة الواحدة اذا استعملها الشاعر . وراء هذا التطور يأتى طور المثقفين ، هؤلاء المثقفون تكون عندهم خلفية بما اطلعوا عليه من آثار ما تم من خلق فني فى هذه المادة التى يستخدمها الشاعر فى ماضى الزمان . أنا مثلا ، أنظم بالعربية لكن سبق قبلى شعراء فى العربية فى ظروفهم الخاصة . فى القرن الرابع أو الثالث أو العصر الجاهلى . وانما الانسان الذى نظم الشعر فى العصر الجاهلى هو قبل كل شىء انسان مثلى ، نبعده عن ظروفه ولا ننظر اليها ، لأن النظر الى ظروفه يجعل للشعر اعتبارا تاريخيا ، لكن ننظر الى العامل الانسانى فى هذا الشعر الذى اتى به ، أنا مشترك معه فى هذا العامل . يجوز ان هذا الشاعر الجاهلى كان أقدر منى فى تطويع اللغة لكى يعبر عن هذا الذى أحسه مع اننا مشتركان فى هذا الاحساس . وهذا لا يتأتى الا اذا كان الانسان مثقفا .. اطلع على آثار من سبقه ، ومن هنا يتاح للانسان لا ان يستمع الى الشعر ينشد وانما يقرأ بصوت رفيع ، فى عصرنا .

ويأتى طور ثالث ، عندما يكون الانسان مثقفا بالنسبة الى لغته وفى الوقت نفسه متجها الى اشياء اخرى فى حياته ، بمعنى انه يعتبر الأدب ليس الجزء المستحوذ على حياته وانما هو الجزء المكمل لها ، فهناك فرق بين ان يعتبر الانسان الأدب

والشعر شيء مستحوذ على حياته وبين ان يعتبره مكمل لها . وهذا ما يحدث عند قراءة الشعر فى الغرب ، لأنه جاوز الطور الأول وهو طور الأمية الى طور الثقافة .. الى طور استكمال الجانب الشعرى . فهو يتميز من الشعر الذى يرتاح اليه فيقرؤه قراءة صامتة ، فاذا كان الشاعر مثله ايضا وفى مستواه .. مثقفا ثقافة عالية فانه يستحوذ عليه .. تظهر له شخصيته الخاصة فى شعره ، فمثل هذا الانسان يأتى ويختار من بين الشعراء بشخصياتهم المختلفة المتنوعة الشخصية التى هو يستجيب لها أكثر ، ويقرأها قراءة صامتة ويستوفى منها المعنى .

○ **مسألة الغموض فى الشعر :**

■ هناك نقطة أريد أن استكمل بها الحديث ، وهو ما يذكرونه بالنسبة الى الغموض فى الشعر ، ما هى حقيقة الغموض ؟ أنت باعتبارك شاعرا تعرف ان الغموض له جوانب كثيرة . الجانب الأول هو المادة التى ينظم فيها الشاعر ، اذا كان الشاعر فى بادىء تجربته والمادة هذه تستعصى عليه ، فهو فى كفاح مع المادة ولا يعرف ان يذللها تذليلا بحيث تستجيب له كما تستجيب الخيل لركابها . هنا يضطر الى وضع شيء مكان شيء ، وهذا الشيء الذى لا يحسن اختيار وضعه هو المسبب للغموض فى شعره . والجانب الثانى ، من ناحية الشاعر ، عندما لايريد أن يكون صادقا مع نفسه ، فهو يأخذ فى التقاط المعانى دون أن يجمعها بالتداعى . والتداعى الصحيح عند الناس مفتاح لفهم الشعر ولقياس درجة صدق الشاعر ، فاذا كانت اللقطات التى اخذها بعامل الاختيار دون ان يكون هناك للتداعى أثر فيما ينتج يظهرللقارىء اثره نوع من الغموض ، لأنه لا يستجيب الى الحالة الحية التى هو يعرفها . والجانب الثالث ، من ناحية القارىء نفسه ، القارىء عندما لا يكون على اطلاع بالذى سبق من آثار فى خلق الشعراء بهذه المادة ، وهو لا يعرف الا حدود النثرية الواضحة فى الكلام العادى ، اذا جاء الى لغة الشعر ، ولغة الشعر لكى تستعين على التعبير عن ثلاثة اشياء : التعبير عن المعانى والتعبير عن ظروف الشاعر والتعبير عن احاسيسه وعواطفه ، هى تختلف فى استعمال الكلمات لكى تستوعب هذه الجوانب الثلاثة كلها ، فاذا استعمل الشاعر اللغة ليمتلك هذه الجوانب كلها اختلفت لغة الشعر عن لغة النثر ، لانك اذا استعملت لغة النثر فانها لن تستجيب لكى تعبر عن كل هذه الاشياء الا اذا اشبهت الشعر ولو بدون وزن . فاذا كان القارىء كما ذكرت محدود الثقافة فانه لن يتبين منها الا شيئا يسيرا وعلى سبيل المثال اعطيك كلمة (طائر) ، يستطيع ان يفهمها الطفل فى المدرسة وكذلك كلمة (قفص) ، اذا كان داخل القفص طائر ، ولكن الشاعر عندما يقول :

كلنا طائره فى قفص　　إنما يطرقه المجدود منا

الشاعر استعمل كلمتى (طائر) و (قفص) للدلالة على الشيء غير المفهوم

الذى موجود فى القاموس عن الطير والقفص ، فهذا التلميذ الذى هو فى الصف الأول لا يستطيع ان يفهم هذا الكلام ، بالنسبة اليه البيت غامض ، لأنه ينظر اليه كما تنظر انت الى النثر ، لا ينظر الى العنصر الشعرى الذى فيه ولا الى الاحساس ولا الى الظروف .. وهكذا . مثلا بالنسبة الى علاقة الذكر بالأنثى ، اذا قرأت لشاعر من الشعراء يقول :

وأرى الغوانى لايواصلن امرؤا فقد الشباب وقد يصلن الأمردا

هذا نثر ليس به عمق ، لكن شاعر مثل أبى تمام يقول :

أحلى الرجال لدى النساء مواقعا من كان أشبههم بهن خدودا

نلاحظ ان هذا التعبير يختلف عن التعبير الأول الذى هو نثر ، والذى اذا انشدته الى الطلاب فى الصف الاول يفهمونه بينما التعبير الثانى لا يستطيعون فهمه لأنه شعر الا اذا جاوزوا الصف الثانوى .

■ أما الغموض فى شعرنا المعاصر ، فان العوامل التى ذكرت تدخل اضافة الى ظروف غير طبيعية يتعرض لها الشاعر ذو الموهبة . فهو بحكم موهبته يريد ان يعبر عن شىء ولكون الظروف غير الطبيعية لا تساعده على التعبير ، تدفعه الموهبة لكى يتخذ الاسلوب الذى يستعين به على التعبير عن الشىء المحذور . الغموض هو من العناصر الأساسية فى الشعر ، لاختلاف اسلوب الشعر ـ كما قلت ـ عن النثر ، فاسلوب النثر معنى مجرد دون ان يقترن بأى شىء آخر : جئت ، ذهبت ، اخذت ، اكلت .. بينما فى الشعر فان الاسم او الفعل اذا استعملهما الشاعر فانهما بالاضافة الى ما يعنيانه مرتبطان بظرف خاص وفى حالة خاصة من شعوره الذاتى ، فاذا كان الشىء المراد التعبير عنه ـ بحكم التداعى الذى يجرى فى كلام الشاعر ـ لم يأخذ مكانه الصحيح فانه يخلق تناقضا بين بعضه والبعض الآخر عند القارىء ، وهذا التناقض يخلق الغموض ، لأن القارىء هنا أمام انسان يجمع بين النقيضين ، يعنى مثلا انك اذا قرأت فيه معنى من المعانى تصور فى ذهنك انه يعنى كذا .. ثم تمضى فى القراءة ، التداعى الذى ينشأ للمعنى الثانى يوحى اليك انه يعنى شيئا آخر ، بمعنى ان التداعى ليس حرا وليس صحيحا وانما هو مفتعل ، وهذا الافتعال لا يصير الا عن عجز . أما لو كان عن قدرة فاللغة ، التى هى لغة الشاعر ، يفهمها جميع الشعراء . فالشىء الذى يجب ان نحتاط اليه فى تفهمنا للشعر هو هذا الأثر الذى أمامنا ، وهل هو لذي موهبة ؟ فاذا لم يكن لذي موهبة فمحاولة تفهمه ضياع وقت ، فاذا كان ذا موهبة ، هل اعتمد على موهبته فحسب ؟ أو انه استطاع ان يروض المادة لكى يعبر عن هذه الموهبة ؟ اذا كان فى اول تجربته فنحن نتحمل منه المحاولات حتى يستقيم عوده .. حتى يصلب عوده .. هذا هو التشجيع الذى يحتاج اليه الشاعر ، ان نتقبل منه الاشياء حتى يتقوى ، فاذا

تقوى وتعرض الى دروس لا يستطيع فيها ان يطلق العنان لموهبته .. ان تجابه به الناس للذى يريد ان يقول ، فان موهبته نفسها تشق لها طريقا شعريا آخر للتعبير عن هذا الذى يريد ان يعبر عنه .. يفهمها الشعراء لأنها لغتهم بينما لا يفهمه غير الشعراء لأنها تختلف عن اللغة التى يفهمونها ، وهذا هو عنصر الغموض .

○ الشعـــر والالتـــزام :

■ الشعر كله التزام ، والالتزام يأتى مفروضا على الشاعر ، لكنه مفروض من الداخل لا من الخارج .. العاشق يندفع فى الشعر الذى يكتبه من الغزل دون ان يعرف ماذا هو ملتزم به ، ولكن كل ما يكتبه هذا العاشق هو التزام .. التزام الصدق .. التعبير الذى يصور واقع الحياة كما هو ، أما اذا اعتبر نفسه كعاشق وينظر الى نفسه كما ينظر اليها الآخرون ويريد أن يصف نفسه كعاشق فهذا التزام باطل . ولذلك كل ما يأتى من الأشياء التى يدعو فيها الشعر ويستهدف بها الاصلاح ورفع المستوى يأتى من غير قصد .. لا يأتى مباشرة وانما يأتى من ضمن التداعى . هذا من جهة .

ومن جهة أخرى ، قضية الانسان فى الحياة كمخلوق . ان أكبر ميزة يتميز بها الانسان فى الحياة هى أن يكون فى حالة كونه مخلوقا ــ خالقا ، لأن المخلوق بحكم حياته مفروض عليه أن تكون حياته محدودة . والمخلوق دائما فى صراع مع الموت . ولذلك هو يحاول أن يخلق . عندما يتزوج وتكون له الصلة الجنسية مع المرأة ثم تأتى اليه بولد ، فى مثل هذه التجربة هو يشعر بشعور الخالق ، ونفس الشىء بالنسبة للفنون .. المجال مفتوح فى الفنون لكى يكون خالقا .. المجال مفتوح فى السياسة .. فى التجارة ، ليس كل تاجر خالق ، ولا كل سياسى خالق ، ولا كل من أمسك بالقلم خالق .. ونحن لماذا نهتم بالذى يخلقه الاديب أو الشاعر ؟ لأننا بكون حكمنا مخلوقين اذا جئنا الى عمل فذ دخل فيه عامل الخلق ، فان هذا العامل يعدينا لكى نستجيب الى مشاكل الحياة بالصبر والجلد والتعلم . ولقد استشهدت فى احدى محاضراتى بما جرى فى انجلترا عندما كانت القنابل تلقى عليهم فى الحرب ، وهذه الحقيقة فعلا فتحت ذهنى الى شىء لم أكن ادركه من قبل ، وهو أن كل اثر فنى دخل فيه عامل الخلق لا يزال حيا .. عندما كانت القنابل تلقى على الانجليز ثم تأتى فترة استجمام فان اللوحات الفنية المودعة فى المتاحف كانت تخرج وتوزع على أبواب المخابىء حتى اذا مر من أمامها المارة ونظروا اليها وهم يعيشون فى ذلك الكابوس واليأس والتشرد فان الروح التى دخلت فى خلق هذه اللوحة تعديهم بحب الحياة .. واذا أنت أحببت الحياة صارت عندك القدرة للدفاع عنها ، ولذلك لم تمت الارادة عندهم للمقاومة والتغلب على العدو . فاذا جاء شعراؤنا اليوم وعوقوا عن أن يخلقوا ويستعينوا بعامل الخلق واعتمدوا على عامل الكراهية والبغض

والتحطيم فان ذلك لا يخلق فى المستقبل حب الحياة ، وانما كراهية الحياة .. واذا أنت كرهت الحياة فليس عندك دافع للدفاع عنها . ولذلك تحتفظ كل امة بتراثها لأنه يحفظ لها هذا العامل حتى تلتزم وتتمسك بالحياة وتدافع عنها ، فاذا نفضنا أيدينا من التراث واعتمدنا فى مخاطبة الناس على عامل التدمير والكراهية والهدم فان هذا الشىء الذى تأتى به يتحطم بنفسه ... ولا يبقى منه شىء .

○ الأدب الخليجى وقضية التطور :

■ بالنسبة الى الأدب الخليجى وهل واكب حركة الأدب فى البلاد العربية ، أتذكر هنا المقالات التى حاول علوى الهاشمى أن ينشرها لطراد الكبيسى ثم بعد ذلك نشرت فى مجلة الأقلام . أما قضية المواكبة فمن قديم الزمان ونحن فى الخليج نتأثر بالقدامى من مصر ولبنان والعراق وسورية . هؤلاء الذين كنا نمشى ونتطور على حسب ما يمشون ويتطورون من عهد الرصافى والزهاوى الى ما بعد أن أتت نازك الملائكة وجاء الشباب الجدد ، طراد ذكر فى مقاله تأييدا لهذا التطور الذى يتابع فيه أبناء الخليج ما يجرى من تطور فى البلاد العربية ، انهم فعلا يتأثرون بكل ما يجرى ، ولكن الحركة الأدبية ـ وهذا حكم طراد ـ التى نشأت فى السبعينات فى البحرين كانت اثرا للتطور الذى جرى فى البلاد المجاورة كالعراق ولبنان فى الستينات ، ولذلك فهذا التطور يعتبره الشباب جديدا بينما البلاد العربية المجاورة تعتبر انه متأثر بشىء فات وقته عندهم ، لأنهم تطوروا عنه الى شىء جديد .

■ أعتقد أن مجال التطور متواصل ، بينما نحن فى تأثرنا وتطورنا قيدنا أنفسنا بأكثر من قيد . قيدنا أنفسنا بالنظرة السياسية ، لا نستطيع أن نتطور الا فيما يواكب هذه النظرة السياسية ، بمعنى أننا سددنا على أنفسنا القنوات الأخرى للتطور . والجانب الثانى هو أننا نعول فقط على مصدر محدود فى ثقافتنا ينحصر فى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وحجازى وآخرين ، ولكن بالاضافة الى ذلك يجب أن تكون لدينا أيضا الخبرة العربية وكل ما ظهر فيها من آثار ، لأن اللغة بالنسبة للفنان مادة فيجب أن يكون على علم بكيفية ترويض هذه المادة من قبل غيره فى ظروف غير ظروفه وفى ظروف مشابهة لظروفه فى الحالين . أما اذا اكتفى بالتطور الذى يحصل عند الآخرين ثم اعتمد على هذا التطور دون أن يكون له ضلع فى التراث وما نشأ فيه من قابليات كمادة لغوية روضت من قبل الآخرين فمعناه أنه وقع عاجزا عن أن يستغل موهبته ويوجهها كما يجب أن تكون ، يعنى أنه يظل يتعثر فى الطريق .. لبقائه مقيدا بهذا الشىء الذى يسايره فى تطوره دون أن يترك له المجال لأن يتفاعل مع التطورات الأخرى التى سبقت . فالمهم هو التفاعل ، وكلمة تفاعل استعملها فى كل حقيقة .. فى كل زاوية نظر .. كل

معرفة تحيط بها يجب أن تتفاعل مع كل ما سبقها لتخلف فيك نظرة جديدة للحقيقة ، وهذا شيء غير حاصل لأنهم قيدوا أنفسهم بزاوية واحدة هى زاوية التطور كما حصل عند فلان وفلان من شعرائنا المحدثين ثم ليس وراء هذا دعم من قبل التراث وما حصل من دعم لهذا التطور ، فالشيء الذى يأتى على يد هؤلاء ـ حتى ولو كان ذوى المواهب ـ يأتى متكررا يبهرك فى أول عهده ثم لا تجد الا تكرارا لما سبق .

■ ينطبق هذا على الشعر فى البحرين أكثر مما ينطبق فى الكويت ، لأن ساحة الكويت أوسع والموجودون فيه من أبناء الشعوب الأخرى وكذلك من البلاد العربية الأخرى مثل فلسطين ومصر والأردن أكثر مما هنا فى البحرين ، فساحة البحرين صغيرة لا تجد فيها شعراء كثيرين بينما الفلسطينيين يجتمعون فى ندوة وينشدون شعرهم ولا اللبنانيين ولا العراقيين أو الأردنيين ، بينما هناك أحيانا تجد أن ندوة خالصة قائمة على الفلسطينيين فى الكويت ، أو على اللبنانيين . بهذا المعنى يمكن أن نقول بأن الحركة الأدبية الشابة ما أتت بجديد يمكن أن يحسب لها .

اننى أنظر الى هذا من زاوية جديدة ، هناك جديد يؤثر لكى تخلق جديدا آخر ، وهناك جديد هو جديد بالنسبة الى القديم الذى سبقه لكنه لا يخلق جديدا لأنه تقليد لجديد عن مصدر آخر . الجديد الأول يكون تطورا داخليا طبيعيا من حال الى حال ، وهذا هو المطلوب ، والجديد الثانى مقتبس ، مأخوذ من الخارج ، هذا ما هو موجود فى البحرين . ورأى الاستاذ طراد الكبيسى هو أن تعويل شبابنا على هذا الجديد الذى كان هو شيء تركوه فى البلاد المجاورة لأنهم جاوزوه منذ العشر السنوات التى قبل الثمانين .

■ لا ، ليست الحركة الأدبية فى الكويت أكثر تجددا وعطاء ، هنا ترجع المسألة الى قضية المواهب ، وأنا أعتقد أن مجال المواهب فى البحرين على الرغم من صغر مساحتها أوسع .. يعنى أن النعمة التى أعطاها الله الى بعض الناس هنا أكثر مما هى موجودة فى الكويت .. هذا بالنسبة الى المواهب الأدبية ، لكن بالنسبة الى فرص هذه المواهب وممارستها ومجالاتها للصقل والتهذيب فان الامكانية الموجودة فى الكويت أكثر من هنا لأن الكويت أكثر انفتاحا على العالم منا .

○ أسرة الأدباء والمواهب والشعور بعدم الرضى :

■ تقول أن لدى شعوراً بعدم الرضى من الجمهور فى البحرين ، لأنى لم ألق منه ذلك التجاوب الذى كنت أتوقعه مع ما أكتب . نعم ، أنا أعتقد هذا الاعتقاد ، وفى الوقت نفسه اعتقد أنه طبيعى بالنسبة للجمهور ، فأنا لا أنتظر منه أن يفهمنى لأسباب : فعند أول عهدى بهذه المنطقة كان الجدار قائما بين حقلين ، حقل المنامة

وحقل المحرق ، فحقل المحرق ما كان مستعدا أن يسلم بأى شيء يتميز فى المنامة ، وحقل المنامة ما كان مستعدا أن يسلم بأى شيء يتميز فى المحرق . فمنذ أن جئت ما اعتبرت نفسى فى حقل المحرق ، أو حقل المنامة ، فهذا الشعور المحلى كان غير وارد بالنسبة لى ، ولذلك منذ أن بدأت فى نشاطى الأدبى كنت أعتبر هذا النشاط على مستوى الأمة ولا علاقة له بالمحليات . بينما حكم هؤلاء واعتمادهم كان على الأساس المحلى ، فاذا رجعت لصحف ذلك الزمان ، صحيفة الرائد مثلا ستجد هناك أخذا وردا ومشاحنة حول قضية المعاودة مثلا بالمقارنة الى أى شاعر آخر فى المنامة ، أنا لم أدخل فى مثل ذلك واعتبرته جهدا ضائعا . ولا يزال مثل هذا الموقف قائما فى البحرين لا كما كان ذلك الوقت بين المنامة والمحرق وانما اليوم قائم بالنسبة لمناطق الخليج .. قطر غير الكويت .. غير البحرين (!!) بينما بالنسبة لى غير وارد لتصورى بأنى لا أخاطب أى من هؤلاء وانما أخاطب العالم العربى ، لذلك أعتقد بأنهم عرفونى فى العالم العربى قبل أن يعرفنى هؤلاء ، لأنهم كانوا غير مستعدين ليعرفوا من هو العريض ، كما أنهم لا يعرفون الصعوبة التى كنا نعانيها فى محاولة فتح شبابيك للنشر على العالم العربى فى مجلات الزيات ، البير أديب ، بهيج عثمان ، محمد على الحومانى وعمر فروخ ، هذه كلها محاولات شخصية منى للخروج من دائرة الشعور المحلى وهى التى جعلتنى أرتبط بالعالم العربى وأقدر خارج البحرين . لأن المجلات التى كان ينشر بها أثر لي وتصل البحرين أكثرهم لا يطلع عليها ولو تيسر لهم الاطلاع عليها لأشاحوا بوجوههم عنها . بدافع ما لديهم من الشعور المحلى ، فأنا كنت أشتكى من هذا الموقف وفى نفس الوقت اعتبره بالنسبة لهم طبيعيا ، لأن هذا الشعور دائما هو شعور الطفل بالنسبة لأمه وأبيه ، فنظرة الطفل لا تتجاوز أمه وأباه .. يعنى لا يستطيع أن ينظر الى العالم من وراء أمه وأبيه ولا يمكنه الا اذا كبر واتسعت دائرة دنياه ، بينما هؤلاء دائرة دنياهم ضيقة .

■ نعم ، ما زال هذا الشعور قائما وقاصرا عن تخطى دائرة دنياه ، وسأضرب لك مثلا بزملائنا فى أسرة الأدباء والكتاب فى البحرين ، فتأسيسهم أسرة للأدباء والكتاب محاولة طيبة منهم لمسايرة العصر الحديث وظهرت فيهم أيضا أقلام فى القصص والمسرح والشعر يمكن أن يعتز بها الانسان ، لكن ما زالت نظرتهم ضيقة من ناحية انه اذا كتب انسان القصة الواحدة أو القصيدة الواحدة أو المسرحية الواحدة تجعل من صاحبها أديبا ، ولذلك هذا الاهتمام بأن تؤخذ القصة هذه أو المسرحية هذه وتحلل بينما العالم مملوء بالمسرحيات التى وصلت القمة ، هذا ليس معناه ، إلا أن النظرة ضيقة لا تتجاوز الدائرة التى هم يعيشون فيها .

■ الموهبة تنمو بنفسها ، انت لا تنمى الموهبة . فى الكلمة التى وجهت للشاعر

غازى القصيبى فى مجلة الجزيرة السعودية هناك سؤال : لماذا تنظم الشعر ؟ الانسان لا ينظم الشعر ، لأن لا أحد يقدر نظمه . نظم الشعر بالنسبة الى الشاعر يفرض عليه فرضا وهو يعايش زمانه فيجوز أن يكون المستمعون الذين أمامه يؤيدونه أو قد لا يعرفون عنه شيئا . كل شاعر وكل فنان بالطبع اذا أظهر الفن هو فى بادىء الأمر يتقلب لكى يستفحل عوده بين التقليد وبين الأصالة .. النحات مثلا الذى ينحت صخرا ، عندما يأتى الى الصخرة هو بمجرد أن ينظر اليها يستطيع أن يتخيل فى داخل هذه الصخرة التمثال الذى يريد أن ينحته .. صخرة أمامه لكنه يعرف ماذا يشذب فيها لكى يظهر التمثال ، لكن هناك مشكلة فى بادىء الأمر ، هو لا يعرف عنها شيئا ، وهو تكوينة الصخرة من الداخل . فهناك عروق بداخل الصخر اذا ضربتها بالأزميل من زاوية معينة فيسحت الأزميل على الصخرة ويستجيب لمطلبك ، واذا ضربت بنفس الأزميل من زاوية أخرى تعترضك العروق التى لا تستجيب لك . فاللغة التى تنظم فيها أيضا مثل هذه الصخرة فاذا لم يستفحل عودك فى اللغة التى تريد أن تنظم فيها لكى تطوعها لنفسك اذا جئت تنظم تجدها مثل الصخرة التى تعارضك عروقها ولا تستجيب لك . هذا الطور يأتى فى أول الأمر أول ما يمسك الشاعر بالقلم ، هنا فى مثل هذا الظرف يأتى الشاعر الى من سبقوه فى النظم ويعرض عليهم أثره ، ليعرف الى أى حد استطاع هو أن يطوع المادة لكى يستجيب تلقائيا الى مايريد أن يقول ، لكنه يعرف سواء هم مدحوه أم ذموه . اذا كانت الموهبة لديه موجودة فيستمر وكل أثر يأتى سيكون أحسن مما قبله بحكم ممارسته للعمل . فأى فن من الفنون يحتاج الى مادة ، والمادة التى يستخدمها سواء أكانت الألوان أو الطباشير أو الصخر أو الكلمات انجليزية أو عربية أو هندية كلها تختلف . أنا مثلا عندما يخطر ببالى أن أنظم فى موضوع من المواضيع بالعربية ثم أتناول نفس الموضوع لأنظم فيه بالانجليزية ، الاتجاه الذى تقتضيه اللغة ، ثقافة اللغة ، يختلف فى اللغتين ولا تأتى القصيدتان وكأن كل واحدة منهما ترجمة للأخرى ، فهذه تستجيب للذوق العربى وتلك تستجيب للذوق الانجليزى .

ان الطريق الوحيد لنجاح المواهب الناشئة هو الاستمرار ، لا قضية تحليل ما تأتى به الآثار ، التحليل لا يقدم ولا يؤخر شيئا ، فاذا افترضنا بأن الموهبة أساسا موجودة فليس أمامك الا تطويع المادة التى تستخدمها ، وتطويعها لا يتم إلا من خلال الممارسة ، فالنحات الناشىء يخرب صخرة واثنتين وثلاثا حتى يعرف من خلال هذا التخريب أى العروق فى الصخر تستجيب وأيها الذى لا يستجيب .

ضرورة الشعر الحضارية

من العنوان تعرفون أن حديثى فى هذا الموضوع لن يكون مقصورا أساسه على اللغة فحسب فلسنا وحدنا من يملك زمام الشعر ، ولن يكون حديثى عن الشعر أيضا بالنسبة الى الموضوع ، فيكون مقصورا على عصرنا هذا ، فان الشعر قد ساير الحضارة الانسانية منذ قديم الزمان ، وهناك بالنسبة الى الموضوع عناوين أود أن أعرضها عليكم مقدما وجوانب تأتى فى حاشية الموضوع لابد أيضا من الالمام بها وسأتحدث لكم وأعرض عليكم هذه العناوين . فاذا ضايقنى الوقت لن أشمل ما يقتضيه العنوان ، فستتاح الفرصة فى آخر المحاضرة لكى توجهوا أسئلتكم حتى ألم بالموضوع كما يجب أن يكون .

أما النقاط التى لفتت نظرى ويقتضينى الموضوع شرحها فهى :

أولا : الشاعر انسانا .
ثانيا : حقائق الحياة الكبرى التى يتناولها الشعر .
ثالثا : هدف الشعر الأبعد .
رابعا : مشكلة الايصال ، بالنسبة للشاعر ، بالنسبة للمادة التى يستعملها ، بالنسبة الى الجمهور الذى يستمع .

وبناء على هذه المقدمة يظهر أن الشعر مستويات قبل أن يكون خانات فقد تعودنا على أن نضع الشعر فى خانات ولا ندرك لمجرد وضع الاشياء فى خانات أن نميز بين مستوياتها ، ولقد تحدث القدماء عن الشعر فيما يتعلق « بالصنعة والفن » وفى آخر القائمة « علاقة الشعر بالترجمة » وهل يمكن هذا ، أما المواضيع التى ستأتى فى الحاشية فهى شمول المحاضرة « للشعر من حيث هو شعر بين الأمم فى جميع العصور » و « الفرق الأساسى بين الشعر والنثر » لا لمجرد النظم فحسب ، و « الزيف فى الشعر قديما وحديثا » أنا منشؤه ، ولأبدأ الموضوع .

يقول أرسطو : الشعر أعمق غورا وأجدى نفعا من التاريخ ، وهذه كلمة من انسان يعتبر من حكماء العالم ، فلماذا اعتبر أرسطو أن الشعر أجدى نفعا وأعمق غورا من التاريخ ؟

أستطيع أن أشرح ذلك اليكم بمثال بسيط . عندما يتحدث الشاعر عن نفسه ، هو يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم وفى كلامه فى اللوحة التى يرسمها بالنسبة الى

نفسه يأتى الموضوع ويأتى بالاضافة الى الموضوع فى اللوحة الشاعر نفسه ولنأخذ مثالا على ذلك . مجنون ليلى وهو يتحدث عن نفسه كانسان وهذا سأشرحه بناء على هذا البيت فيما بعد :

كأن القلـــب ليلـــة قيـــل يعذى
بليلى العامريـــة أو يراح

هذا تمهيد ، العبارة هذه ، ليس فيها ما أسميه شعرا وانما هو كلام موزون أقرب ما يكون الى النثر ، هو يريد أن يقول انه سمع ليلى ستسير بها قبيلتها بعيدا عن المكان الذى هو فيه ، فيمهد للشرح بهذا البيت :

كأن القلـــب ليلـــة قيـــل يعذى
بليلى العامريـــة أو يراح

(قطاة) ، والبدو كلهم يعرفون القطاة ، هذا الطير الذى يصيدونه فى البر (غرها شرك) ، وهى تمشى فى البر ، ورأت أمامها شرك ولكنها لم تدرك انه شرك ، غرها فوقعت فيه .

(فباتت تجاذبه وقد علق الجناح) ، ولو جاء المؤرخ يصف حالة مجنون ليلى ، ويقول أن المجنون كان يحب ليلى وانه عندما سمع بخبر سفرها أصابه كذا وكذا وكذا ، كل ما يقوله المؤرخ لن يصل فى العمق الى ما وصفه مجنون ليلى تعبيرا عن حالة نفسه .

كأن القلـــب ليلـــة قيـــل يعذى
بليلى العامريـــة أو يراح
غطـــاة غرهـــا شرك فباتت
تجاذبـــه وقـــد علـــق الجناح

من هذه النقطة أدخل الى الموضوع الأول (الشاعر انسانا) ، عندما نستمع الى الشعراء نتصور أحيانا انهم من فئة غير فئة البشر ، وهذه مغالطة للنفس وليست صحيحة ، فالشاعر هو أحدنا لا يختلف عنا فى شىء ، الا فى عنصر واحد سأتحدث لكم عنه ، هو يشترك معنا فى ظرفه الزمنى كما اننا نعيش فى ظروف مختلفة من الزمان ، العصر الجاهلى ، العصر الأموى ، العصر العباسى ، العصر الحديث ، كذلك الشاعر ولذلك فى قول مجنون ليلى بمجرد أن تستمع اليه وهو يشبه قلبه بما يشبه ، تعبيرا عن حالته ، حالا تدرك فى أى زمان كان يعيش ، وهذه أول نقطة لضرورة الشعر الحضارية ، لأن الشعر لا ينقل اليك حالة الشاعر النفسية فحسب وإنما ينقل اليك بالاضافة الى ذلك ، ظرف الشاعر الزمنى ، مقامه الاجتماعى ، حالته النفسية ، موقفه من الموضوع .. من الحدث . هذه كلها نحن

نشارك الشاعر فيها ، لان كل فرد منا له ظرفه الزمنى ، له مقامه الاجتماعى ، له موقفه من الأحداث التى يراها ، له حالته النفسية ، ولكن الفرق القليل بعد هذا كله بيننا وبين الشاعر هو فى القدرة على التعبير ، هو يستطيع ان يعبر على أحسن صورة بينما نحن لا نستطيع أن نعبر ، وهذا هو الفرق بين النثر والشعر .

كثير من الناس يتصور أن الشعر يختلف عن النثر والواقع أنهم مخطئون ، الأساس الذى يقوم عليه الشعر لا يختلف فى مادته عن الأساس الذى يقوم عليه النثر ، المادة كلتيهما واذا قلت كلتيهما أعنى لغة الشعر ولغة النثر واحدة ، القاموس هو الذى يمد الشعر بالمادة كما يمد النثر ولكن عندما يأتى الشاعر لكى يعبر هو لا يجد أمامه إلا هذه المادة يستعين بها للتعبير عن شىء يعجز الرجل العادى أن يعبر بها كما يعبر الشاعر ، وقد تحدثت عن هذا مرة لما كنت قبل أيام فى الدوحة ، بدعوة من جامعة قطر ، كنت أتحدث الى الطلاب ، وضربت لهم مثلا أيضا من مجنون ليلى ، هذا المثل يتناول المجنون وهو فى الحج أتوا به لكى يصلى مع المصلين ويطلب من الله أن يريحه من هذا الحب الذى أشقاه وأثناء ما هو هناك متفرغ لصلاته ، يستمع مناديا ينادى ليلى وليلى هذه التى ناداها المنادى ليست ليلى الشاعر فانها بعيدة عنه فى نجد إذ ذاك ولكنه يتكهرب ، فأمامه كشاعر أن يصف الحالة التى تعرض لها :

(وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى) هذا كله نثر ، والناثر لا يقول دون هذا (فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى) ، كله نثر ، نظم نعم ، لكنه ليس شعرا ، عندما قال وما يدرى ارتفع قليلا من درجة النثر الى عالم الشعر ، لأن ادراك هذا المنادى لما نادى ما كان يعنى ليلاه وانما ليلى ثانية ، هذا الادراك يرتفع به الى الشعر قليلا ، ثم يأتى التعبير الشعرى .

(دعى باسم ليلى غيرها) هنا المحك ، هنا يختلف هذا الشاعر عن كل شاعر فى العالم ، لا عن الناثرين فحسب ، لمـاذا ؟

لأنى كما قلت لكم هو يمثل عصره ، يمثل موقفه ، يمثل مقامه ، يمثل حالته النفسية ، ونأتى الى الموهبة التى استعان بها لكى يعبر عن ماذا تعرض له :

دعـى باسـم ليلى غيرهـا فكأنما
أطـار بليلى طائـرا كان فى صدرى

الكل منا يجوز له أن يتعرض لمثل هذه الحالة فيفكر ، هل هو لا يعرف كلمة (طائر) كما يعرفها المجنون ، الطائر كلمة موجودة فى القاموس ، ولو رجعتم الى القاموس لوجدتم معناها ، طائر ذو جناحين ، الطفل عندما يستمع الى هذه الكلمة حالا يدرك ، الطائر ، من الذى هو غير طائر ، ولكن الشاعر أخذ هذه الكلمة ،

ولـــولا أن تعنفنـــى قريش
وقـول الناصـح الأدنـــى الشفيق

كأنما الناصح الأدنى الشفيق ينصحه بالامتناع .

لقلـــت اذا التقينـــا قبلينى
ولـــو كنـــا على ظهـــر الطريق

نحن ما كنا نعرف هذه الحالة من الحضارة الاسلامية فى صدر الاسلام لولا أن هذا الشاعر سجل هذه الظاهرة على نفسه ، نأتى الى شاعر ثالث كان معاصرا لعمر بن أبى ربيعة ، وهو جميل بثينة هذا الذى كان يعشق بثينة :

وإنـــى لأرضى من بثينـــة بالذي
لـــو أبصره الـــواشى لقـــرت بلابله

هناك فى ظرفه كان الواشون ، والرقباء ، ولكنه كان من العفة بحيث يشهد على نفسه ويقول :

وانـــى لأرضى من بثينـــة بالذى
لو أبصره الـــواشى لقـــرت بلابله

ماذا يبصر الواشى ، هو مجتمع مع البنت ويسمعها تقول لا ، ولا أستطيع :

بلا ، وبـــأن لا أستطيـــع وبالمنى
وبالأمـــل المرجـــو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى ، وبالحول تنقضى
أواخـــره لا نلتقـــى وأوائـــله

ماذا يريد الواشى ، ماذا يروى الواشى فى مثل هذه الظروف . هذا ظرف من الزمان أيضا ينتهى ، نقله لنا الشاعر محققا فى نفسه لأنه عاش هذه الحالة ، ولو جاء المؤرخ لكى يسجل ما سجله الشاعر لأعياه ذلك ولم يستطع أن ينقل لنا احساسه كما نقله الشاعر .

وهذا شاعر آخر عروه الذى يقول :

ان التـــى زعمـــت فؤادك من لها
خلقت هواك كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيـــم ، ففاعنها
بلباقـــة فأدتهـــا وأجلها

هذه مرت على الشاعر ، هى تحبه وهو يحبها ، مرت عليه وحجبت تحيتها ، كأنها لا تراه بينما هو يمشى مع صاحب له :

فقلـت لصاحبـى ما كان أكثرها
. . . لنـا وأقلها
فدنـا ، وقـال لعلهـا معذورة
من خوف رقبتها ، فقلت ، لعلها

هذه صورة حضارية نقلها الشاعر لنا عن زمان مضى ، لنأتى الى عصرنا اليوم ، الرصافى :

لقيتها فى الطريق عابرة ، أولئك كلهم لقوا الفتيات يمشين فى الطريق ، وهذا أيضا لقى واحدة ، ولكنه لا يعرفها ولا تعرفه ، لانه يعيش فى المدينة ، وأهل المدينة هم أجهل الناس بأهلها ، لا أعتقد أن الانسان يشعر بعزلة ووحشة ووحدة كما يشعر بها عندما يكون فى المدينة :

لقيتهـا فى الطريـق عابرة ... يهصر من قدهـا تبخترها
أعجبها منظرى واعجبنـى فى ... الحسن عنـد اللقـاء منظرها
لفـت جيـدى أرى أتنظرني ... والتفتـت لى ترى أأنظرها
فقلـت والشـوق في ملتهب ... إن عذرتنـى فسـوف أعذرها

نأتى الى شاعر آخر من عصرنا هذا أيضا لقى فتاة ، ولكنه من مستوى غير المستوى ، هو جالس فى المقهى فى بيروت والذين مروا كلهم يعرفهم فردا فردا الا هذه الحسناء .

مـررت دون النـاس مجهولة ... فتانـة ضاحـكة لاهية
من أنت ، لا أدرى وما ضرنى ... جهلى اللـذة البـاقية

أطيب ما فى الشعر أغنية ، تبقى فى الذهن بعد أن تسمعها بأيام تدوى فى الرأس ، تستحضرها كأنما تستحضر شبحا ، لا تعرف وزنها ولا قافيتها .

أطيب ما فى الشعر أغنية ... تبقـى بلا وزن ولا قافية
فان تكونيها ، تمنيـت أن ... لا نتلاقـى مرة ثانية

لأنى رأيتك فى أحسن حالاتك ، واستوحيت واستلهمت منك أحسن ما يمكن أن

توحى وتلهمى وهذا يكفى لأنى حملت شيئا من الجمال فى نفسى .

نأتى الى شعر المرأة ، والمرأة العربية لا تختلف عن غيرها ، انها انسانة عندها قدرة التعبير عن ظرف زمانها ، عن موقفها الفردى ، عن مقامها الاجتماعى ، عن حالتها النفسية ، والموهبة على التعبير عن هذاكله .وعندما نقول الموضـوع فلا نعنى بالموضوع الشىء يتحدث عنه الشاعر ، وانما كل هذه الظروف مجتمعة ، ظرف الشاعر الزمنى ، الموقف الفردى بالنسبة الى زمانه ، والحالة النفسية .

هذه أم وبين يديها طفل ترقصه وتغنى فى آن واحد :

أشبه أخى أو اشبهـن أباكا　　أمـا أبـىّ فلن تنـال ذاكا

مجرد قولها . أما أبى فلن تنال ذاكا ، فتعرف حالا أن هذه القائلة كانت فى ظرف عربى تعيش فيه ، لان العرب هم الذين كانوا يعرفون أن الناشىء

وينشىء ناشىء الفتيـان منا　　على ما كان عوده أبوه
أشبه أخى أو اشبهـن أباكا　　أمـا أبـى فلن تنـال ذاكا
تقصر عن منالـه يداكا　　. . . .

هذه ثانية ، كان العرب ينتقلون من مكان الى مكان ولا يستقر بهم مكان طلبا للكلا . وأول من أحس بالحب للأرض ، وعرف معنى الحب للوطن هى المرأة . وهذه عندما قالت :

أحب بلاد الله ما بـين منعج　　الى وسلمى أن يصوب سحابها

البلاد التى أحبتها هى ما بين منعج وسلمى .. لماذا ؟

بلاد بها نيطـت على تمائمى　　وأول أرض مس جلدى ترابها

التمائم ، نيط التمائم ، الجلد يمس التراب ، هذه كلها ظروف نقلها لنا الشعر .
الثانية تقول : امرأة تحب زوجها وتريد أن تصف حالة حبها للزوج ، وهذه الحالة هى ليست مقصورة عليها ، كل امرأة تحب زوجها يصدق عليها هذا الوصف :

قصارك منى النصح مادمت حية　　وود كمـاء المزن غـير مشوب
وآخر شىء أنت لى عنـد مرقدى　　وأول شىء أنـت عنـد هبوبى

هذه فقدت فقيدا لها كما يفقد الناس فهى تصف حالة يشترك فيها الناس كلهم ، الخلاف فقط فى القوة على التعبير ، ولا أريد أن أذكر لكم اسم الشاعرة لانكم تعرفونها :

يذكرنى طلـوع الشـمس صخرا ... وأذكره لكل غروب شمسى
ولـولا كثـرة البـاكين حولى ... على اخوانهـم ، لقتلـت نفسى
وما يبـكون مثـل أخـى ولكن ... أعـزى النفس عنـه بالتأسى

ننتقل من هذه النقطة الى النقطة الثالثة وهو هدف الشعر الأبعد ، كنا نتحدث عن حقائق الحياة ، فتناولنا الحقيقة الكبرى الجاذبية بين الجنسين . نأتى الى الحقيقة الثانية وهى تعلق الانسان بالسلطة . المجتمع الانسانى لا يقوم الا على السلطة ، حاكم ومحكوم ، تابع ومتبوع . ونحن نشترك فى هذا مع عالم الحيوان ، وذلك فى سبيل النظام . لان النظام لا يمكن أن يستبد الا اذا كانت هناك سلطة تفرض النظام . هنا ، يخطر على بالى أبيات أنشدتها ليلى الاخيلية فى الحجاج ، فالحجاج كان عاملا لعبد الملك ، وكان عليه أن يفرض السلطة فجاوز فرض السلطة حتى العدالة ، وجاءت ليلى الاخيلية فأنشدته :

اذا نزل الحجاج أرضـا مريضة ... تتبـع أقصى دائهـا فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها ... غلام اذا هز القنـاة سقاها
سقاهـا بمـاء المارقـين وعلها ... .

لما سمعها الحجاج تقول غلام ، قال لها على الفور : مهلا ، قولى همام .. لقد استوقفتنى فى هذه الرواية ليلى الاخيلية ، فهى أنثى وشاعرة ، وتريد أن تمدح هذا الحاكم الوالى المستبد ، لانه يريد أن يفرض النظام ، فذكرت ما يمكن أن يخطر من صفات الرجل ، فماذا أسمته .. غلام . وهل أقرب الى قلب المرأة من غلام ، ولكن الحجاج كان يعيش فى عالم الرجال ، وكان يتصور أن تصفه بصفة تكون ممدوحة مقبولة عند الرجال . فخطر على باله همام .

وهنا فى كلمة صغيرة مثل كلمة غلام صدرت عن شاعرة عربية تدركون حقيقة من حقائق البشر بكل ما يمكن أن تفسر به ويعجز عن تفسيره المؤرخون .

نأتى الى الحقيقة الثالثة الكبرى . الانسان حريص على الحقيقة . ولكن هل الحقيقة ميسورة له ، بينه وبين الحقيقة حجاب وليس من سبيل لكى يعرف الحقيقة الا عن طريق الوهم ، فهو يتشبث بالوهم حتى ينتقل ويتدرج من وهم الى وهم الى وهم ثالث حتى يسبر غور الحقيقة ، ولا نذهب بعيدا فى قضية الحياة والموت ، هنا أديان كثيرة ، مجاميع من البشر كثيرة ، ومعتقداتهم مختلفة ، ماذا يجرى على

الانسان بعد الموت ، نحن المسلمين نؤمن بأن الله ينقلنا الى رحابه ولكن هل هذا مشترك بيننا وبين أفراد البشر كلهم ، لا .

ولى عود الى هذا الموضوع فى هذه المحاضرة ، هذه الثلاث الأشياء ، الحقائق الكبرى اثنتان منها نحن مشتركون مع الحيوان فيه ، الثالثة يختص بها الانسان وحده ، والحقيقة الكبرى هو الادراك ، على أن الحياة نعمة ، وعلى أن الحياة فى أثناء وجودنا أحياء نعمة ثانية ، هذه لا يدركها الحيوان ، ولذلك هدف الشعر الأبعد ، لا بالنسبة الى الخانات التى نصبها لنا الناقدون . المدح ، الرثاء ، الهجاء ، الوصف . هدف الشعر الأبعد بالنسبة الى الانسان من ناحية التعبير هو التفتح لجمال الحياة ، بمعنى أن تعى أن الحياة جميلة ، لأن ادراكك بأن الحياة جميلة ، هو نعمة ثانية بالاضافة الى الحياة والا تحولت الى حيوان .

قرأت فى كتاب عن الفنون ظاهرة تقول : كانت المتاحف ـ ايام الحرب العالمية الثانية ـ التى تحمل اثارا فنية جميلة اخذت على نفسها ان تعرض كل يوم على مدخل المتحف صورة من الصور ، لوحة من اللوحات الزيتية ، حتى يستطيع الانسان العائش فى تلك الظروف ان يختلس له عشر دقائق فيأتى ويقف امام هذه اللوحة ، ويستمد منها القوة الهائلة الخلاقة التى مضت فى خلقها ، لكى تستعيد بذلك قدرته على مكافحة قوات الدمار التى هى قوات سلبية ضد الحياة . فالآثار الشعرية الموجودة امامنا ، يتصور البعض انه بمجرد ان انتهى زمانها فقد انتهى عملها . وهذا خطأ لأن القدرة الخلاقة التى مضت فى خلق هذا الأثر الفنى ، اذا وضعته بين يديك واخذت تستمد منه شيئا من هذه الروح الخلاقة التى كانت الباعثة على خلقه استطعت ان تعيش لتكافح القوات السلبية فى الحياة هذه الحقائق الاربعة ، والهدف الابعد للشعر عندما ينصرف بكل قوته لكى يخلق هو اولا التفتح لجمال الحياة . يلفت نظر الانسان الى ان الحياة ، هى نعمة وان التمتع بها والتفتح لجمالها ايضا نعمة ثانية ، والهدف الثانى الا بعد ، العمل لتهذيب الحياة ، والا ما معنى الحياة مستمرة من جيل الى جيل والافراد يموتون . الا ان يكون المثالى اقدر على فهم الحياة من الجيل السابق .

فالهدف الاول الابعد هو وعى الذات للذات والهدف الابعد الثانى هو وعى الذات للمجتمع ، وهذا هو معنى الالتزام فى الشعر . قال المتنبى امام هذه الحقيقة وهى حقيقة كبرى من حقائق الحياة :

ومن لم يعشق الدنيا قديمل ... ولكن لا سبيـل الى الوصال
نصيبك فى حياتك من حبيب ... نصيبك فى منامـك من خيال

يأتى إيليا أبو ماضى فيقول :

جئت لا أعلم من أين ، ولكننى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ، كيف أبصرت طريقى ..
لست أدرى .

ويقول الخيام :

كجهلك علمـــى بأسرارها فأنـى لنـا سبـــر اغوارها
كلانا رهـين بلطـف الظهور لهـــذا الدخـــان على نارها

الدخان عندما يظهر ، تتصور انك خلقت لك وجودا ، وانما هو وجود الدخان ، هو

نفس المعنى الذى قاله المتنبى :

نصيبك فى حياتك من حبيب نصيبك فى منامـك من خيال

وانا اترجمها نثرا :

ايتها الحياة ، لا اعلم ما انت ، ولكننى اعلم بلزوم الفراق بينى وبينك ، اما متى التقينا وكيف التقينا واين التقينا فأنى اعترف بأن ذلك لم يزل سرا مغلقا على . لا اعلم من اين ولكنى اتيت .

ايتها الحياة لقد قضيناها معا امدا طويلا ، فى اجواء تتقلب بنا وحولنا صحوا وغيما ، ان الفراق مر عندما يكون الاخلاء عزيزين ، هى تتكلم عن مفارقة اعزائها . فأذهبى يا رفيقة العمر خلسة دون انذار ، اجعلى للذهاب موعدا بمحض اختيارك لا تقولى لى فى عتمة الليل وداعا بل تلقينى بالترحيب فى رحاب نظرة فى اشراقة الصباح .

برزت في أسرة الأدباء والكتاب في البحرين أقلام يمكن أن يعتز بها الإنسان، لكن ظلت نظرة الأسرة للمواهب والنتاج الأدبي ضيقة، قيدت نفسها بالسياسة، واعتمدت مصدراً محدوداً للثقافة.

ابراهيم العريض

وجهات نظر..
في أدب وفكر العريّض

كلمة نقد صريحة في أدب العريّض:

العريّض كما أراه..
بعد ١٥ سنة من دراسته

د. محمد جابر الأنصاري

لست هنا بصدد القيام ببحث عن أدب العريض . وانما هى استجابة لدعوة من الاخ على عبد الله خليفة لكتابة تقييم موجز عن أدبه : كصوت نقدى ضمن أصوات أخرى فى هذا الملف الخاص بأدب العريض .

وبودى أن أشير إنى كتبت دراسة عن العريض ضمن « اقطاب الحركة الأدبية فى البحرين خلال المائة سنة الأخيرة » الذى أعددته سنة ١٩٦٦ بناء على طلب من وزارة التربية والتعليم . ولقد تم نشر هذه الدراسة على حلقات فى « هنا البحرين » وفى « البيان » الكويتية عام ١٩٦٧ .

ثم انى نوهت بأدب العريض ومكانته ودوره الثقافى فى مواضع عديدة من كتاباتى النقدية منذ ان بدأت تلك الكتابات حول الأدب البحرينى والخليجى عام ١٩٦٦ .

واعتقد اننى قد وفيت هذا الجانب من موضوع ابراهيم العريض حقه من الاشادة والتنويه ، أى باعتباره أديبا رائدا فى تراثنا الحديث تمسك بحقه فى أن يقول كلمته رغم وعورة طريق الأدب فى ذلك الوقت ، وقلة المتفهمين لدور الأديب ومكانته ، وكثرة المصاعب المادية والمعنوية التى واجهت وتواجه رجال الكلمة

والفكر فلقد مرت عهود من السنين وهو وحيد أعزل فى ساحة أدب البحرين والخليج ، ولولا صوته لسيطر الصمت المطلق على تاريخنا الأدبى لعهود . .

بعد هذا التذكير والتنويه بمكانة العريض ودوره ، يصبح من واجب النقد على الناقد ان يقول كلمة تقييم صريحة فى أدب العريض .

وها أنا أحاول قدر الطاقة ، وحسب مقتضيات الصدق مع الذات والأمانة مع الحقيقة ، أن أسجل وجهة نظرى النقدية فى أدبه حسب القناعات التى تبلورت لدى بعد مضى ١٥ سنة تقريبا على دراستى الأولى للعريض ولقاءاتى الأولى به (بدأ اهتمامى بالعريض حوالى عام ١٩٦٥ عندما بدأت أول نقد فى تاريخ الحركة الادبية الجديدة بالبحرين)

أولا : يمتاز العريض بثقافة موسوعيةمتعددة الأوجه ، لا تقتصر على الشعر والنقد ، بل تتعداهما الى الدين والتاريخ . شأنه فى ذلك شأن الأدباء الرواد كالعقاد مثلا . تكتشف هذه الحقيقة عن العريض اذا ما حاورته على انفراد ، وفى لحظات الصفاء ، اكثر مما تجدها فى كتاباته . لقد كان العريض دائما على حذر وتحفظ عندما يكتب . اما عندما ينطلق فى المحاورة فهو اكثر حيوية وتحررا وعمقا . وغنى عن البيان ان عوامل كثيرة فى مجتمعاتنا العربية تدفع الاديب الى التقية ــ رغما عنه ــ فتجعل منه شخصيتين واحدةعلنية يراها ويسمعها الناس ، واخرى حقيقية تعيش مع ذاتها ولذاتها وربما لقلة من أصفيائها دون ان يقدرها الآخرون حق قدرها . . وهذه المشكلة لا تخص العريض وحده ، ولكنى اجد من المفيد التنويه بها انصافا للعريض نفسه ، لأنه فى حقيقته وشخصه الحى افضل منه فى أدبه المكتوب والمنشور الذى سأكون صريحا فى نقده بعد قليل . .

ثانيا : ليت العريض اتجه لأن يكون كاتبا ناثرا ومفكرا محللا ، إذن لكسبناه كسبا أفضل من كسبنا الحالى له .

غير ان سيطرة سحر الشعر على العقلية العربية ، خاصة فى العهود الماضية ، جعلت العريض يعتقد ، ككثيرين غيرهمن نوابغ العربية ، ان الشعر هو الفن الأفضل والأرفع والأشرف لرجل القلم . بغض النظرعن مدى الاستعداد الذاتى لذلك

فالشعر يحتاج قبل كل شئ الى حيوية شعورية هائلة . ولكن العريض يمتاز

بحيوية ذهنية تغطى وتطغى على طاقته الشعورية . ان الطاقة الذهنية ، التحليلية والتركيبية ، لدى العريض أقوى من تدفقه الشعورى وعفويته العاطفية . لذلك جاء الشعر لديه ، حتى الغزلى ، ذهنيا أقرب الى النثرية ، والى تنسيق الأوصاف والتشابيه ، والى الصناعة اللفظية والبيانية ، اكثر منه عاطفة حارةوتدفقا وصبابة .

ولهذا السبب ذاته اتجه العريض الى القصة الشعرية وليس خافيا ان القصة فن نثرى بالدرجة الأولى . وبناء القصة يحتاج الى جهد ذهنى حبكا وسردا وعقدة ونهاية وهى من عمل الناثر ، اكثر منها من عمل الشاعر .

ورغم ان العريض كتب قصصه بأسلوب الشعر ، فان ذلك الأسلوب جاء نثريا فى صياغته ، وفى تقديم وتأخير عباراته ، وفى بطء نبضه وحركته . وهذا ما جعل الناقد مارون عبود – فى نظرى – يقول ، رغم اعجابه بالعريض ، إن شعره لا يحفظ ولا يرسخ فى الذاكرة . وتعليلى لهذا الحكم ان النثر اصعب على الحفظ من الشعر . والشعر نحفظه لا يجازه وحرارته وقوة تأثيره وهى صفات أخشى ان معظم شعر العريض لا يتصف بها لقيامه على ركائز الاسلوب النثرى والتصور الذهنى .

وهذه المشكلة وقع فيها أديب كبير مثل العقاد .

فالعقاد ناثر محلل من طراز جيد . ولكن سحر الشعر عند العرب جعله يصر على انه شاعر . ونظم العقاد حوالى عشرة دواوين ليقنع الناس بانه شاعر . ولكن لم يصدق احد . حتى العقاد نفسه لم يصدق . وبقيت دواوين العقاد تحت الغبار وفوق الأرفف لا يلتفت اليها أحد ، وتهافت الناس على نثر العقاد وفكره ، لأنه ها هنا موضع براعته الذهنية . (راجع تقويما لشعر العقاد يؤكد رأينا هذا فى كتاب الدكتور شوقى ضيف الشعر العربى المعاصر فى مصر) .

وهناك مسألة تاريخية شعرية اخرى لابد من جلائها . وهى ان العريض يقول ، ويقول معه البعض ، انه أول من نظم أو طور أو أجاد فن القصة الشعرية فى الأدب العربى الحديث .

ولا أرى هذا القول صحيحا ، اذا طبقنا المعيار التاريخى التاريخى العلمى ، وابتعدنا عن العصبية لأدبنا البحرينى والخليجى .

فالشاعر اللبنانى المتمصر خليل مطران ، المتوفى ١٩٤٩ ـ والمعروف بشاعر القطرين ـ وقد أجاد وطور القصة الشعرية منذ مطلع القرن العشرين قبل أن يولد العريض .

وواجب النقد الصريح يحتم علينا ان نقول ايضا ، ان قصص مطران الشعرية بالاضافة الى سبقها التاريخى لقصص العريض ، تفوقها حرارة شعرية وشعورية ، وصراحة معنوية وفكرية .

وهنا لابد أن أدلى باعتراف للقارئ وهو انى حاولت مرارا أن أعيش مع دواوين العريض الشعرية وكتبه النثرية ، باعتباره أديبا من بلادى أعتز به وأسير على خطوه ، وقد فعلت ذلك فى مراحل مختلفة من تجربتى الادبية والنقدية ، ولكنى لم استسغ شعره بالذات رغم عودتى المتكررة اليه ومحاولتى قراءته وتذوقه اكثر من مرة .

واعتقد انى قد حاولت تعليل السبب فى ذلك وهو نثرية اسلوب العريض وغلبة الطابع الذهنى عليه وخلوه من حرارة الشعور .

فان كان الحكم على الشعر مسألة تعليل فهذا هو تعليلى ، ومن شاء ان يقبله فله ذلك ، ومن شاء أن ينقده او ينقضه فليواجهنى بتعليل واضح نابع من طبيعة الشعر .

أما اذا كان الحكم على الشعر مسألة ذوق وليس مسألة تعليل فهذا هو ذوقى . وربما كان العيب فى ذوقى وليس فى شعر العريض ، وهذا ما أرجوه . ولكنى وجدت اناسا كثيرين يشاركوننى مثل هذا التذوق وهو ما يفسر عدم انتشار اشعار العريض بين القراء ومتذوقى الأدب بالشكل الذى يجب أن تنتشر به أشعار أديب كبير فى مستوى العريض .

وكلمة أخيرة عن شعر العريض أختم بها تقييمى لشعره ، وهى نابعة من حقيقة ترجمته لرباعيات الخيام .

فلقد ترجم العريض ـ ببراعة ـ المعانى الفلسفية الدقيقة فى الرباعيات وهو ما يدل على تعمقه الذهنى وحدة تفكيره وتبحره فى استقصاء المعانى المفصلة ،

وذلك شأن الناثر المفكر المحلل .

أما عندما نأتى لحرارة الشعر وانطلاقه وهزته فى ترجمة العريض للرباعيات ، فانا نجد ترجمته تأتى فى أدنى مستويات الترجمات العربية الأخرى التى طربت لها الأذن العربية لطلاوتها وحرارتها وهذا ما جعل ناقداً كالأديب السورى سامى الكيالى يصف ترجمة العريض للرباعيات بأنها ترجمة « فقهية » لا شعرية ، وذلك لاهتمامها بالمحتوى الفكرى الدقيق مع اخفاقها فى نقل حرارة شعور الخيام ومرارة حيرته التى نجدها عند رامىاوالبستانى أو غيرهما . (وهذا دليل آخر على ان العريض المتفلسف اقوى من العريض الشاعر)

ثالثاً : ينقسم نثر العريض الى قسمين : فى النقد النظرى وفى النقد التطبيقى . وأرى ان النوع الثانى هو اجمل ما كتبه العريض . ولكن لأنته اولا من النوع الأول ، وهو نقده النظرى .

يبدو العريض فى نقده النظرى اتباعياً ، ورغم اتساع ثقافته وعمق اطلاعه . وهو إما يقتفى نظريات الشعراء الرومانسيين الانجليز الذين تأثر بهم ، أو يشرح ويوضح ، بشكل أو باخر آراء النقاد العرب القدماء والمحدثين .

وهنا يغلب على العريض ايضا اهتمامه بالتقسيم والتبويب على الطريقة الحسابية (من المعروف عن العريض اهتمامه بالمسائل الحسابية والفلكية والرياضية كممارسة وهواية ذهنية) .

نأخذ على سبيل المثال تقسيمه المنظم لدور الشاعر فى الحياة من حيث هو خطيب ، وقائد ، وناقد ، وناصح ...الخ .

والعريض يعرف تماما ان هذا التقسيم افتراضى محض لأن الشاعر هو الشاعر بكل معنى الكلمة قبل أن يتخذ أدواراً . الشاعر هو الرائى الذى يكشف برؤيته حقيقة الأشياء شعوريا واذا صح وجود تلك الأدوار فهى مندمجة عضويا فى شخصية الشاعر ، ولا يمكن تحليلها ذهنيا ، وفصلها الى ما هيات منفصلة قائمة بذاتها . والتقسيم يدل على فهم الشعر نظريا وليس شعوريا .

و « فن المتتبى بعد ألف عام » على طرافته وارتباط الشاعر به وحماسته له ،

لا يضيف جديداً ـ بالمعنى العميق للكلمة ـ الى مكتبة المتنبى عبر العصور ، اذا قسنا الكتاب بكتب كبار المستشرقين وكبار الباحثين العرب الذين كتبوا عن المتنبى . وان كان يمثل موقفا ذاتيا يعبر عن عشق الأصالة فى شعر المتنبى ، والاعجاب بنقده العميق النافذ لزيف معاصريه والتعاطف مع هذا الموقف الذى يمكن سحبه لينطبق على عصرنا ، وكأن العريض يلبس رداء المتنبى ، لينقد هذا العصر بذاك اللسان .

أما نقده التطبيقى فقد نشره تباعا تحت عنوان « نفح الطيب » بمجلة « صوت البحرين » ـ بين ١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ ـ خلال تلك الحيوية الفكرية والصحفية التى شهدها تاريخ الثقافة بالبحرين ثم جمع المقالات فى كتاب « جولة فى الشعر العربى المعاصر » .

وهو هنا يجمع بين الشاعر والناثر ، أو بين الفنان والمفكر . انه يقدم لكل قصيدة مختارة من الشعر العربى الحديث بتقدمة نظرية فنية مستمدة من خصوصية القصيدة ولونها ، ثم يعمد الى تطبيق تلك التقدمة النظرية على القصيدة ، بيتا بيتا وكلمة كلمة ، بفهم الناقد وذوق الفنان الذى يتحسس مواطن الجمال وألوانه المختلفة فى الصورة والايقاع واللحن واللفتة والحس والظاهر والباطن ، بشكل يجعل القصيدة ذاتها ، وقد اغناها ابداع الناقد ، تبدو اكثر حيوية وجمالا .

ولو واصل العريض نقده التطبيقى هذا ، لجاءنا من ورائه ابداع ليس بالقليل . وايا كان ، فقد استخدم العريض ذوقه ايضا فى اختيار مجموعة كبيرة من قصائد شعرنا الحديث ، تمثل اليوم مرجعا للدارسين ، لا يخلو من حسن انتقاء وغربلة جيدة .

رابعاً : يخلو أدب العريض من « اللون المحلى » . انه يذهب بعيدا الى فلسطين والأندلس ، ومن النادر ان تجد فى أدبه مسحة بحرينية أو خليجية . ولقد تأثر العريض بالمدرسة الرومانسية وخاصة ايليا أبو ماضى . والرومانسيون يميلون الى الاجواء البعيدة والغريبة والمثالية بصفة عامة . ولا يجدون جمالا فى وصف الواقع القريب منهم . بل هم ينفرون منه ويحتقرونه وأنا اسجل هذه « الظاهرة » فى أدب العريض تسجيلا ، لاانتقادا ولا ادانة . فكل شاعر هو حصيلة تكوينه الذاتى وظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن الخطأ ان ندين شاعرا لأنه كتب عن الاندلس

ولم يكتب عن البحرين . . حتى لو كان شاعرا بحرينيا .

ولكن من حقنا ان نسجل هذه الظاهرة وأن نحللها ونعللها وربما كان من أبرز الاسباب ان العريض ولد فى الهند وعاش بها حتى بعد سن العشرين . وتعلم الانجليزية والأردية قبل العربية . لذلك فرض عليه الانفصال عن بيئته الأصلية التى لم يعد اليها الا مع سن الشباب ، فارتبطت ذكريات الطفولة والصبا الباكر ببيئة اخرى غريبة مشهورة بمثالية شعرائها كطاغور وتحول الحنين غامضا فيما بعد الى اجواء الفردوس المفقود : الأندلس وفلسطين . اضف الى ذلك ان جيل العريض من الشعراء فعل كثير منهم مثله بحكم تأثير الرومانسية القومية التراثية والتاريخية .

ونترك هذه الناحية بطرح التساؤل التالى على القارئ ، رغم ميلنا الى تفهم موقف العريض :

● لماذا ارتبط شعراء رومانسيون كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وهم فى مهجرهم الأمريكى البعيد ، بالقرية اللبنانية والبيئة الجبلية ، ولم يرتبط ادب العريض بالقرية والبيئة البحرينية ولو فى اطار من الرومانسية والمثالية الغالبة على أدب الجيل ؟ هل نرجع ذلك ـ مثلا ـ الى وضعه الطبقى كفرد من الطبقة فوق المتوسطة « ايام تجارة اللؤلؤ ؟ ؟ »

* * *

ويتفرع عن هذه المسألة ايضا الاشكال الآخر : لماذا لايبدو على العريض الناقد الاهتمام بادب البحرين والخليج ، الجديد منه بصفة خاصة ، الا فى اطار اللياقات الشخصية مع بعض الأدباء ؟

وهنا أيضا لا يجوز ان نفرض على ناقد عملا لا يريد القيام به ، حتى لو كان نقد ادب بلاده . فهو كفنان حر ينقد ما يرى انه جدير باهتمامه . والفن ليس خدمة اجبارية تحدد بقانون .

ويجب على منتقدى العريض ان يتفهموا انه ظل طوال شبابه ورجولته صوتا وحيدا فى أدب البلاد ، لا يشاركه الا احيانا ، وبدرجات اقل ، صوت الزايد او صوت المعاودة (قصدت بدرجات اقل من الناحية الفنية ، لا الاجتماعية

أو الوطنية) ـ لهذا فقد شاخ العريض دون أن يجد من ينافسه او من هو جدير بنقده . ولما سمع قبل سنوات عن بعض الشباب المتأدب الناشئ ، كان صعبا عليه ان يعبر مسافة السنين والعزلة الادبية المنفردة ليحاور الاصوات الجديدة الصغيرة ايا كانت روعتها فقد كانت مسافة الزمن اكبر من أن تخترق . ثم يجب ألا ننسى طبيعة النفس البشرية ، والروح الفردية عند بعض الشعراء والادباء . فلقد تعود العريض انه الأديب الوحيد فى البحرين والخليج . او انه الأديب الأفضل على الاقل . ولم يكن مقبولا لديه ـ غريزيا على الاقل ـ ان يحل محله هكذا جيل من الأدباء الجدد فى المؤتمرات والندوات والصحف وغيرها ليختفى هو فى الظل . هذا واقع نسجله وليس من شأننا تقويمه .

ان الذين يعرفون ما فعله أحمد شوقى ـ فى حربه مع شعراء عصره ـ للحصول على لقب أمير الشعراء ، وما يفعله البياتى وادونيس والفتيورى فى بعضهم البعض من أجل الريادة الشعرية . . أقول الذين يفهمون كل ذلك ، قد يفهمون ما أقوله هنا عن علاقة العريض بالادباء الشباب .

ولماذا نذهب بعيدا . . ماذا يفعل شعراؤنا الشباب ، رفقاء الطريق والمعاناة ، ببعضهم البعض اليوم ؟ ! !

ليتهم يتشبهون بالعريض على الأقل فى ترفعه وهدوئه ، حتى لو كان ذلك موقفه منهم . .

أيا كان الأمر ، فالعريض يجب ان يقرأه الأدباء الشباب كرائد فى أدب بلادهم . لكنى لا أحسب انهم سيتعلمون منه الكثير . فقد تجاوزت نتاجه حركة الأدب والفكر فى عصرنا . وانا عندما قرأت العريض وجدت ان ما يقوله قد تعلمته من مصادر أخرى عربية وغربية .

* * *

خامسا : رغم ان عصر العريض فى شبابه ، كان عصر شعر المناسبات والمديح والتهانى ، فان العريض لم يسخر ادبه ـ على الاغلب ـ لمثل هذه الاغراض التى هبطت بكرامة الشعر ومكانته . وظل العريض مخلصا لفنه ولقوميته العربية ،

معتزاً بكرامته الادبية ولم ينزلق الى سوق المديح والمناسبات كما انزلق فى بعض الاحيان الزايد والمعاودة . .

غير انه لم يسلم تماما من اثر عصره . فلقد تبين من صفحات جريدة « البحرين » القديمة التى اعاد نشر مقتطفات منها الاستاذ على سيار فى « صدى الاسبوع » قبل سنوات قليلة ، ان العريض قد نظم بالفعل شعرا فى المناسبات من نوع المديح والتهانى ــ وان يكن فى منظومات صغيرة وقليلة . كمنظومته فى انتصار بريطانيا على المانيا واشادته بالتاج البريطانى الذى قال ان البحرين اجمل درة فيه ، بشكل يخلط بين الوطنية والمديح السياسى . هذا بالاضافة الى مدائح اخرى له . . فى مناسبات اخرى . .

وهذه ملحوظة صغيرة لا تضر بأدب العريض اجمالا ولكن علينا ان نذكرها من باب الامانة التاريخية لمن اراد البحث فى مختلف جوانب شعره .

سادسا : اتمنى ، وهذه امنية أطرحها على استاذنا الكبير ، ان يتفرغ ابراهيم العريض ويترك الشعر والنقد والمسائل الرياضية ، ليكتب لنا ــ فى نثر بسيط . . كحواره الحى معنا ــ تلك الخطرات والتأملات الفكرية والدينية والحضارية التى يرددها العريض كثيرا دون ان يكتبها وينشرها فى كتاب . وحبذا لو جاء ذلك ضمن الحديث عن تجربته الادبية الطويلة او ضمن سرد لسيرته الذاتية التى حان الوقت لكتابتها بعد هذا العطاء المديد . . خاصة وان العريض من الذين يحسنون الحديث عن كل شئ ، وعلى الاخص عن ذواتهم . . لقد كتب العريض قصصا كثيرة . . فلماذا لا يكتب لنا اليوم « قصة ابراهيم العريض» بحلوها ومرها . . بتجاربها وتطوراتها وخلاصاتها التى لا أشك بانها ستكون غنية .

اعتقد انه سيضيف بعدا اخر الى ادبه ومكانته ، لو قام بتسجيل ذلك فى كتاب ، **خاصة وان روح عصرنا الجديد اصبحت تسمح بمثل هذه الصراحة الذاتية فى شئون الفكر والدين** بخلاف الفترات الأولى التى فرضت على العريض الشاب الصمت والتردد فى نشر ترجمته للرباعيات لفترة طويلة . كما ان مكانة العريض ستجعل الناس يتقبلون آراءه باحترام وسعة صدر . . (لربما جاء هذا الكتاب المأمول اجمل كتب العريض على الاطلاق)

وأخيرا :تلك هى مجموعة من القناعات توصلت اليها تدرجا مع مرور السنين

التى تعرفت خلالها الى العريض وأدبه . . وعبر تطور تجربتى النقدية ذاتها . . وأنا اطرح هذه القناعات كوجهة نظر لا غير . . وحبذا لو قام أحد الباحثين الشباب بدراسة وافية عن حياة العريض وأدبه ، وحقق فى تلك القناعات وكشف لنا أين تخطئ وأين تصيب ولو عاد الزمان وسمح لى بفرصة جديدة لكتبت اطروحتى للماجستير عنه . فموضوع ابراهيم العريض اصبح من الموضوعات الصالحة للبحث الأكاديمى بحكم عامل الزمن ، وهو انضج للبحث من الموضوعات الأدبية الجديدة التى حضر الشباب عنها اطروحات وهى لما تكتمل بعد ، ولم يمر عليها الزمن الكافى الذى يسمح باعطاء صورة موضوعية ومحايدة عن مختلف جوانبها .

وفى الختام : أرجو ان يمد الله فى عمره ، وأن يجعل صدره واسعا لقبول نقد أبنائه من رجال القلم السائرين على دربه ، وخلف قامته المديدة ، ولهم فى ابراهيم العريض اسوة حسنة . .

الدكتور محمد جابر الانصارى

إبراهيم العريّض

د. ماهر حسن فهمي

بين العرائس والشموع

(١)

كان شعراء الخليج من أمثال صقر الشبيب وخالد الفرج وعبد الرحمن المعاودة يسيرون فى خطوات وئيدة متتبعين قافلة الشعر العربى منذ اكثر من الف عام ، واقفين بالشعر الخليجى العربى فى الثلاثينات والاربعينات عند حدود شعر المناسبات ، باحثين عن لغة القبيلة على حد قول خالد الفرج :

ألا ليت شعرى هل ازورن آمنا معاهدكم اكرم بها من معاهد
وهل امتطى نحو (الصخير) سوائرا يفوق سراها سابقات الأوابد

وكان الاحساس قويا بأن هذه اللغة بدأ عليها الانهاك من كثرة الاستعمال ، وبضيق المجرى الذى يسير فيه الشعر العربى حتى ليقع الحافر على الحافر . يقول احد النقاد فى حديثه عن قصيدة شاعر خليجى :

« معنى مكرر معاد تحت أثواب مهلهلة من الألفاظ . . والشعراء المجددون لا يرون الخروج على المألوف من قواعد اللغة ، ولكنهم يرون الخروج على المألوف من تلك القيود البالية من المحسنات اللفظية والتزام القافية الواحدة . .
ان كلمتى بديع الحسن وحلو الدلال هما بالفاظ ضاربات الدفوف فى الاعراس اشبه منها بألفاظ الشعراء الذين يستبيحون لأنفسهم معارضة الخيام . . وعسى

ألا يعلق بذهنك أيها القارئ الخبيث أن شاعرنا سرق هذا المعنى من لسان الدين بن الخطيب ، فهذا وهم يجب أن تطرده من رأسك فى الحال ، فشاعرنا لم يقل فاذا الماء تناجى والحصا ، وانما قال : وتناجى الماء فيها والصخور . وأما قوله واستطاب اللهو فيها والمقام فانما أراد أن يقول واستطيب اللهو فخانه التعبير ، وهذه ليست هى المرة الأولى التى يخون شاعرنا فيها بيانه . » (١)

وهكذا لا نكاد نسمع قصيدة حتى نتذكر الأصل القديم فنقول ان شاعرنا يقتدى بالشاعر العربى او يعارضه . فكم من شاعر استعمل نفس الصيغة فى الأبيات السابقة (ألا ليت شعرى) منذ مالك ابن الريب التميمى ، وكم من شاعر ردد مقولة خالد الفرج . . (مدحتكم فى خالدات القصائد ، أمجد ذكرى واحد بعد واحد) منذ النابغة الذبيانى وأعشى قيس ؟ ولكنهم على أية حال كانوا يقومون بدورهم فى تاريخ الادب المعاصر . والذى يقرأ ديوان « الشبيب » وهو معرى الكويت كما كان يلقب ، يجده يمثل حقيقة الشعر فى الخليج خلال الفترة ما بين الحربين ، فعلى الرغم من محاولاته أن يكون عصريا فيؤيد المرأة فى قضيتها او ينوع فى قوافيه كما يهوى النقاد ، فانه كان تقليديا فى نهج القصيدة وما كان باستطاعته هو أو غيره من أصحاب حركة الاحياء ان يخرجوا من اهابهم ، فثقافتهم محدودة بحدود العصر والبيئة وبحدود امكاناتهم فى فهم التراث . وقد كان الزهاوى والرصافى فى العراق وشوقى وحافظ فى مصر يملأون سمع الزمان ، ويحاول الشعراء اللحاق بهم . ولكن هؤلاء لم ينشأوا من فراغ ولم يكونوا طفرة ، لأن تاريخ الادب لا يعترف بالطفرات ، فلابد من ظروف اجتماعية وثقافية ومن تطور ادبى يتدرج كى نصل الى مستوى افضل . ومن اجل ذلك كان هؤلاء يمثلون مرحلة ، تجاوزها الشعر العربى فى البيئات الاخرى ، ولم نكن على اية حال نتوقع ان يكون منهم شاعر عملاق .

كان الشعر العربى قد تجاوز مرحلة الاحياء بوفاة عملاقها شوقى عام ١٩٣٢ ، ولكنه قبل وفاته عرف كيف يمهد السبيل لتطور مرتقب ، حين رأس جماعة « ابولو » وكانت تضم على محمود طه وابراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل وصالح جودت والشابى وغيرهم . وهو قبل ذلك كان قد فتح الباب امام تيار جديد هو الشعر المسرحى فأصدر مسرحياته . . (مجنون ليلى) و (عنترة) من التراث الادبى العربى و (قمبيز) و (على بك الكبير) و (مصرع كليوباترا) و (أميرة الاندلس) من التاريخ و (الست هدى) من الواقع الاجتماعى المصرى والواقع ان شعراء الخليج فى ذلك الوقت لم يكونوا على اتصال مباشر بالتيارات الثقافية

العالمية مثلما كان شعراء مصر الذين اسهموا بدور واضح فى نقل الثقافة الغربية الى المشرق العربى ، وكانت مجلات ابولو والرسالة والثقافة على وجه الخصوص مجلات لها ثقلها الفكرى والادبى فى الوطن العربى كله . والواقع ايضا ان حركة التطور الثقافى بوجه عام كانت تسير فى الخليج من الشمال الى الجنوب ، وفى الاربعينات كان العراق ما يزال يتحزب للرصافى او للزهاوى ، مثلما كان الناس قبل ذلك فى مصر يتحزبون لشوقى او لحافظ . ولذلك كله لم نكن نتوقع تطورا سريعا او كبيرا فى الشعر العربى بمنطقة الخليج ، خاصة اذا لم يكن هناك واقع اجتماعى او فكرى يساعد على النقلة .

ولكن شاعرا واحدا من شعراء الخليج فى ذلك الوقت استطاع ان يخترق حاجز المكان وحاجز الزمان ، ذلك هو ابراهيم العريض شاعر البحرين الذى استطاع من بعد ان يمد جناحيه على الحياة الادبية فى الخليج جيلا كاملا وكان صوت المشرق العربى عند حدوده الجنوبية الى قلب العروبة وجناحها فى الغرب ، وبهذا اجتاز حاجز المكان . فقلما كنا نسمع نحن ابناء الشمال او الغرب عن شاعر خليجى ، كأنهم ارتبطوا بحدود اقاليمهم وأدركوا حدود طاقاتهم وقنعوا بها ، وما ابعد ما كنا نفكر فى شاعر يستطيع ان يتجاوز حدود اقليمه فى اطراف ذلك الجناح الشرقى .

ولكنى مازلت أذكر ذلك الصوت العذب الذى وصلنا من البحرين صوت ابراهيم العريض ، وجعلنا ونحن طلبة بالجامعة بعد الحرب العالمية الثانية نضعه فى كثير من الاحيان الى جوار شاعرنا الأثير ، على محمود طه ، وأحيانا أخرى نتجادل فى شعره جدالا يصل الى حد الخصومة ، فقد كان محمد مندور رفيقا بالشعراء المجددين فى المشرق وفى المهجر الامريكى ، وكان طه حسين عنيفا فى موقفه منهم لاذعا فى نقده ، وقد جمع كل منهما اكثر هذه المقالات فى كتابيهما (فى الميزان الجديد) لمحمد مندور ، و (حديث الاربعاء) لطه حسين .

والواقع ان ثقافة (العريض) الواسعة فى هذه المرحلة المبكرة من نهضة الخليج الادبية ومن عمر العريض كانت ملفتة ، فهو فى دراسته (الشعر والفنون الجميلة) التى كتبها عام ١٩٤٦ ونشرها بالقاهرة ، كان يبلور أفكارا مطروحة عن العلاقة بين الشعر والرسم او النحت او الموسيقى ، ولكنه تناول الفنون الأدبية والفنون الجميلة والفنون التشكيلية ، ليخرج بفكرته الواعية عن العلاقة بين الفنون جميعا وانصباب روافدها فى محيط الشعر الذى اتسع لها وتفاعل معها

وتأثر بها . فمشكلة النحت السكون المطلق ومشكلة التصوير تجمد اللحظة الزمنية ومشكلة الموسيقى على ما لها من تأثير روحى بالغ ، مشكلتها فى غموضها . وفى الشعر تجد مدرسة النحت ومدرسة التصوير ومدرسة الموسيقى متفرقة او مجتمعة ، ولذلك فالشعر مجمع الفنون ، وهو خلال حديثه يشير الى الشعر الرومانتيكى الغربى اشارة العارف واشارة المتعاطف ، فيقول فى تعليقه على ابيات لصلاح لبكى . . (وأول ما يلاحظ هنا هذه الرعشة الروحية ، وتلك ظاهرة اقتبسناها من شعر اوروبا العاطفى [الرومانتيكى] الذى يمتزج فيه حنين القلب بحنين الوتر تحت الاروقة ، مع ان الاحساس فى ذاته غير أجنبى عنا) .

ثم اصدر « الأساليب الشعرية » بعده بقليل ، وكانت مرحلة التحول فى الصياغة الشعرية تطل على دنيا الأدب العربى ، فكأنه عام ١٩٥٠ كان يقنن للتحول فى الاساليب الشعرية بمنطقة الخليج من ناحية ، ويفسح الطريق من ناحية اخرى امام تحولات اكبر يمكن ان تتسع دائرتها . فقد تحدث عن الشاعر الحكيم واسلوبه الفلسفى او الانسانى ، والشاعر المعلم او الخطيب واسلوبه الخطابى .

ثم تناول الاسلوب التصويرى وأرجعه الى عالم الطفولة ــ وهو رأى أشبه برأى يونج فى اللا شعور الجماعى حين ارجع هذه الصور الى طفولة البشرية ــ ولكن اوضح الأساليب ، أسلوب الشاعر المتعبد الذى دعاه بالأسلوب الغنائى واسلوب الشاعر البحاثة الذى دعاه بالأسلوب التحليلى ، لأن الشاعر المتعبد هو الشاعر الرومانسى ، بينما الأسلوب التحليلى هو أسلوب أصحاب الاتجاه الواقعى . المهم انه أدرك الفارق بين الأسلوب الخطابى وبين غيره من الاساليب التى ينبغى أن يتجه اليها الشعر بعد أن تجاوز مرحلة الخطابة . وهذا الوعى بالمرحلة وبطبيعة الشعر كان له أثره بطبيعة الحال فى الاتجاه الفنى الذى اتجه اليه منذ بداية حياته الشعرية . وهو فى الوقت نفسه على وعى بالفروق بين الأساليب ، فالأسلوب الوصفى او السردى غير الأسلوب التصويرى ، وهو يدرك قيمة الرمز باعتباره نوعا من الايحاء لأن الشعر ليس كشفا وتصريحا كما هو الحال فى النثر ويدرك قيمة استغلال فن الحوار وهو اصلا فن مسرحى ، ولكن قيمته فى القصيدة الغنائية قيمة كبيرة لانه ينقل المشهد حتى كأنك تراه . ثم استفاد ايضا من القصة فى عرضه للأسلوب القصصى الذى استغله فى شعره استغلالا وضح فيما كتبه من قصص شعرى . مر شعر ابراهيم العريض بمرحلتين واضحتين ، وان لم يكن بينهما فارق زمنى طويل . الأولى مرحلة « العرائس » وهم اسم ديوانه والثانية مرحلة « شموع » وهى ايضا ترجع الى اسم ديوانه . ان القصيدة الأولى فى ديوانه

« العرائس » وهى اهداء الديوان ، تذكرنى بالقصيدة الأولى فى ديوان « الشوق العائد » وعنوانها سؤال وجواب . كلاهما تسأله فتاته عن حسنها . أما العريض فهو الذى يذكر فتاته بسؤالها حين طلبت منه أن تكون ملهمة فى أبيات :

حبـــذا لو جلـــوت لى فى اطار ... أثـــر الحـــب فى انتشـــاء كلينا
فخذيهـــا منـــى أحاســـيس شتى ... نبضـــت بالحيـــاة لونـــا فلونا

وأما على محمود طه ، فقد كان زير نساء ، ولذلك يعرف كيف يراوغ ، وكيف يطيل الحوار :

تساؤلنـــى وهـــل أحببـــت مثلى ... وكم معشوقـــة لك أو خليلة
فقلـــت لهـــا وقـــد همـــت بكأسى ... الى شفتـــى راحتهـــا النحيلة
نسيـــت ومـــا أرى أحببـــت يوما ... كحبـــك لا ولـــم أعـــرف مثيله

وكلا القصيدتين تذكران المرء بقصيدة عمر بن ربيعة فى فتاته حين سألت صاحباتها عما اذا كن يرينها جميلة كما يصفها عمر ، فيتضاحكن ويتغامزن ويقلن ما معناه ان عين المحب لا ترى العيوب وانما ترى المحاسن ويعقب عمر على قولهن بأنه الحسد الذى دفعهن الى ذلك أليست محبوبة عمر ؟ وهكذا كان شأن عمر دائما تدور قصائده حول اعجاب المحبوبة به لا حول اعجابه بها . .

أكمـــا ينعتنـــى تبصرننى ... عمـــركن اللـــه أم لا يقتصد
فتضاحـــكن وأفضـــين لها ... حســـن فى كل عـــين من تود
حســـد حملنـــه من أجلها ... وقديمـــا كان فى النـــاس الحسد

المهم أن هذا الاسلوب الحوارى أحد الأساليب التى التفت اليها العريض ، وكما أن عمر كان نقلة من الأساليب الجاهلية ، كذلك كان موقف على محمود طه فى مصر وابراهيم العريض فى الخليج ، كلاهما كان نقلة من عصر الاحياء الى عصر أدبى جديد . وكأن التاريخ الأدبى يعيد نفسه كالتاريخ السياسى ، فقد نظر كل من على محمود طه وابراهيم العريض حين فكرا فى التجديد ، الى الغزلين فى الحجازمن أمثال عمر بن أبى ربيعة او جميل بثينة وقيس بن الملوح وقيس بن ذريح وغيرهم ، فأفادوا من أسلوب عمر الحوارى ، ومن المواقف العاطفية الشفافة فى شعر العذريين ، وان التفتوا ـ أعنى على طه والعريض وأمثالهم ـ من الشعراء

الغربيين الرومانتيكيين أمثال وردز ورث وكوليردج وشلى وبيرون وكيتس أولا مارتين وألفرد دى موسيه وهوجو وسواهم .

فاذا انتقلنا الى القصيدة التالية فى ديوان « العرائس » وهى بعنوان (حواء) ، وجدناها رمزا أو تجريدا يمثل الفن . وهى تذكرنا بقصيدة على محمود طه فى ديوان « أرواح وأشباح » بعنوان (المرأة والفن) . يقول على محمود طه :

ألم ينسم الخلد من عطرها ؟ ألم يعبد الحسن فى زهرها ؟
ألم يقبس النور من فجرها ؟ ألم يسرق الفن من سحرها ؟

بينما يقول العريض :

هذا الوجود اطار لا كفاء له وغاية الفن فيه رسم حواء
انظر الى شفتيها هل ترى زهرا يفتر عن نقط كالطل وطفاء ؟

هنا بدأ العريض يجد نفسه ، يجد أسلوبه ، يقوى على التحدى ، يثير الخلاف بين قرائه فى شتى الأقطار العربية . ان ديوان « العرائس » هو ما كنا نتجادل فيه ونحن طلاب بالجامعة ، ونضعه الى جوار دواوين عمالقة الرومانسية ، ونوازن بين قصائدهم ، ونفضل هذه احيانا ، وتلك احيانا اخرى . أيهما أفضل أن يكون الفن كله قبسا من سحر حواء ملهمة ، أم ان يكون الوجود اطارا ابدعه الخالق ، وأتى الفن ليرسم لوحة حواء ، لأنها الأنسب والأجدر بهذا الاطار ؟

القصيدة الثالثة بعنوان . . « الى . . » والمرأة هنا رمز للأمل ، وهى عند الرومانسيين كذلك دائما والأبيات تعبر عن صراع نفسى بين الأمل واليأس ، بين البسمة والدمعة :

تعالى فان الليل يبسط ظله لكى يتملى ناشئ الزهر طله
ولا من نجى إذ أحاول بثه كأحسن ما بث المحب هوى له
سوى شبح ان يطرف العين لمحه أينكر دمعى فى الضلوع محله ؟

انها ايضا تذكرنا بأبيات على محمود طه « اليها » فى ديوانه « الشوق العائد »

وقصيدته الأخرى « النشيد » بديوانه الملاح التائه والتى مطلعها :

عندما ظللنى الوادى مساء كان طيف فى الدجى يجلس قربى
فى يديه زهرة تقطر ماء عرفت عينى بها أدمع قلبى

نفس الادوات المساء الحزين والطيف الذى رسم الخيال ، والزهرة المبللة ، ودمع العين أو القلب ولكن التركيب يختلف . ان زهور العريض تلتقى بالطل فتحيا ولكن الشاعر لا يلتقى بمن يحب ، بمن يملأ عليه نفسه ، وحين تمتلئ العين بالدمع تصبح الصورة ضبابية – أما على محمود طه ، فيرسم فى اسوداد المساء طيفا غير واضح الملامح ولكنه حين دقق النظر وجد فى يديه زهرة تقطر من دموع قلبه ، ان الزهرة رمز للحب الضائع ولذا فالصورة أشبه بصور الحداد السوداء ، والمحبوب لم يعد منه سوى هذا الطيف الذى يلازمه . أيهما اجمل مرة أخرى ؟ القصيدة الرابعة بعنوان « فى سكون الليل » يتحدث فيها العريض عن لقاء فى الليل :

غفا الكون الا ما يكون من الصبا اذا حركت مهد الزهور النواعس
ولا طير الا وهو طاو جناحه على الرأس حتى المنكبين كبائس
تعالى هنا نخلد من العمر ساعة يدا بيد فى نجوة وتهامس

انه يفلت هذه المرة من أسر على محمود طه القوى . وعلى الرغم من وقوعه فى أسر ابراهيم ناجى الا انه على اية حال ، يحاول ان يجد طريقه . يقول ابراهيم ناجى فى قصيدته « لقاء فى الليل » من ديوانه (ليالى القاهرة) :

قالت تعال فقلت لبيك هيهات أعصى أمر عينيك
أنا يا حبيبة طائر الأيك لم لا أغنى فى ذراعيك
أفديك مقبلة على جزع بسطت الى يمين مرتجف
وبها ارتعاشة طائر فزع من قلبها تسرى الى كتفى

العريض يناجى أمله او محبوبه الشارد ولذلك فصورته كلها تقطر شجنا : الطير البائس يطوى جناحه فوق رأسه كأنما يخفى عينيه عن الدنيا حتى لا يرى الحقيقة ، والحقيقة هى نداؤه « تعالى » دون أن يسمع جوابا .

أما ناجى فموقفه مزيج من الفرحة واللهفة ومن خلالهما نرى الطائر المغنى ،

الغربيين الرومانتيكيين أمثال وردز ورث وكوليردج وشلى وبيرون وكيتس أولا مارتين وألفرد دى موسيه وهوجو وسواهم .

فاذا انتقلنا الى القصيدة التالية فى ديوان « العرائس » وهى بعنوان (حواء) ، وجدناها رمزا أو تجريدا يمثل الفن . وهى تذكرنا بقصيدة على محمود طه فى ديوان « أرواح وأشباح » بعنوان (المرأة والفن) . يقول على محمود طه :

ألم ينسم الخلد من عطرها ؟ ألم يعبد الحسن فى زهرها ؟
ألم يقبس النور من فجرها ؟ ألم يسرق الفن من سحرها ؟

بينما يقول العريض :

هذا الوجود اطار لا كفاء له وغاية الفن فيه رسم حواء
انظر الى شفتيها هل ترى زهرا يفتر عن نقط كالطل وطفاء ؟

هنا بدأ العريض يجد نفسه ، يجد أسلوبه ، يقوى على التحدى ، يثير الخلاف بين قرائه فى شتى الأقطار العربية . ان ديوان « العرائس » هو ما كنا نتجادل فيه ونحن طلاب بالجامعة ، ونضعه الى جوار دواوين عمالقة الرومانسية ، ونوازن بين قصائدهم ، ونفضل هذه احيانا ، وتلك احيانا اخرى . أيهما أفضل أن يكون الفن كله قبسا من سحر حواء ملهمة ، أم ان يكون الوجود اطارا ابدعه الخالق ، وأتى الفن ليرسم لوحة حواء ، لأنها الأنسب والأجدر بهذا الاطار ؟

القصيدة الثالثة بعنوان . . « الى . . » والمرأة هنا رمز للأمل ، وهى عند الرومانسيين كذلك دائما والأبيات تعبر عن صراع نفسى بين الأمل واليأس ، بين البسمة والدمعة :

تعالى فان الليل يبسط ظله لكى يتملى ناشئ الزهر طله
ولا من نجى إذ أحاول بثه كأحسن ما بث المحب هوى له
سوى شبح ان يطرف العين لمحه أينكر دمعى فى الضلوع محله ؟

انها ايضا تذكرنا بأبيات على محمود طه « اليها » فى ديوانه « الشوق العائد »

اللغوى . ان ملامح التجربة نجدها فى هذه الأبيات :

يا ابنة الحسن قد عشقتك صوتا ... يتهادى على جناح الأثير
أنا أصغى اليك فى كلة الليل ... كأنى فى عالم مسحور
يا طريد الجنان عرج على الخلد ... فما ذاك غير صوت البشير
هو كالروح فى ضلوعى منه ... خفقة بللت ارق شعورى
هو كالورد ما نشقت بأنفى ... ريحه بل لمسته فى ضميرى

وهكذا استطاع ابراهيم العريض أن يشق رافدا جديدا للشعر العربى بمنطقة الخليج ، وكان قويا فتيا حتى غطى على أصوات كل الشعراء العرب من الرومانسيين باستثناء الرواد من أمثال بشارة الخورى فى لبنان والياس أبو شبكة فى سوريا والشابى فى تونس والتيجانى يوسف بشير فى السودان وشعراء مصر والمهجر . وحتى لقد ركدت الروافد الأخرى وتفتحت المواهب الشابة فى الخليج على رؤية العريض واستظلت بظله . ان معجمه الجديد (صوت يتهادى ، جناح الأثير ، العالم المسحور . .) واستناده الى الخيال المجنح ، وارتكاز التجربة الشعرية على عنصر العاطفة قبل كل شئ ، واللغة المهموسة التى بعدت عن جهير الخطابة كل هذا كان جديدا ، وظل جديدا ، حتى سكت العريض .

ان هذا العالم المسحور الذى تخيله العريض عالم مثالى يصور جنة أرضية تستريح النفس فيها وتهدأ الروح الحائرة ، انها مدينة الشعراء الفاضلة . اما مدينة الفلاسفة الفاضلة منذ أفلاطون الى الفارابى الى المدن الفاضلة المعاصرة عند المفكرين ، فهى تعتمد على العقل وحده ولا تقيم للعواطف وزنا كبيرا ، وبذلك يفقد الانسان فيها جانبه الروحى ، حتى لقد طرد أفلاطون الشعراء عن مدينته وان كان أرسطو قد عاد وأدخلهم مكرمين ، وقال ان النفس لا تطهرها الا الفنون وعلى الاخص الشعر .

والواقع أن العريض حين سكت ، كان قد أدى دوره كاملا ، وتعهد البذور حتى نمت وتبرعمت ، وكانت الحياة كلها تتبدل فى الخليج ، واتجهت الحياة الادبية من بعده الى تعمق الحياة وصراعاتها فظهر الشعر الحر ولحق بالتيار العربى ، ولكن العريض كان الجسر الذى عبر عليه الشعر العربى فى الخليج من مرحلة الاحياء الى غيرها من المراحل المعاصرة .

دكتور : ماهر حسن فهمى

إبراهيم العُرَيّض شاعر مترف

عبدالحميد المحادين

وهل أشبهت دنيای الاقلادة

بديعا دراريها . . وانت يتيمها

على كثرة ما كتب عن ابراهيم العريض ، فان الكلمة النهائية لم تقل بعد ، ولكن يجب ان تقال ذات يوم ، حين تكون الرؤى قد تكاملت أو كادت ومن مجموعة رؤى مختلفة ومتباينة ، يمكن الوصول الى آراء احتمالية لكنها مقنعة تضع الشاعر ابراهيم العريض فى مكانه الصحيح واللائق معا ، وليس أليق من مكان يكون هو الصحيح فى نهاية الامر . .

ان المواقع المختلفة التى يقف فيها الناظرون الى شعر العريض هى التى أدت أو تؤدى الى هذا الخلاف الحاد ، ولكنه خلاف يدعو الى الغرابة والاستغراب ، فمن قائل بأن ابراهيم العريض ما هو الا ناثر ، ناقد بل متذوق للأدب ، وقائل غير ذلك ، وبشكل يناقضه .

ان العريض متعدد الجوانب ، وهذا التعدد منح العريض موقفا فى مواجهة النقاد ، لكنه فى ذات الوقت منع الرجل من النفاذ عمقا ، فتمدد طولا وعرضا فى جوانب كثيرة ، ولصعوبة العزل بين هذه المتنوعات تداخلت وتداخلها جعل فك الارتباط بينها – لمجرد الدراسة – صعبا . .

فالعريض القاص ، والعريض المسرحى ، والعريض الغنائى ، والعريض الباحث ، والعريض الناقد ، كل هذه تجعل الالمام بحجمه الصحيح يحتاج الى دراسة جماعية ، واعنى بالدراسة الجماعية تناولا متخصصا لكل جانب . .

أو تعمق قطعة أو متابعة خيط للوصل الى احكام جزئية توصلنا فى النهاية الى حكم كلى . .

لا ادرى ، قبل التوغل فى الاحكام ، هل معرفة الناس بحياة شاعر ما ، تقف فى مصلحة الناس أو فى مصلحة الشاعر ، لست أعلم على وجه اليقين كيف يستخدم الباحث حياة الشاعر أو كيف يستخدم الباحث شعر الشاعر للوصول الى حياته ، وهذان يبدوان منهجين متناقضين لكنهما فى الحقيقة منهج واحد .

ومن هنا فان الهجوم المعاكس الذى يبدأ من شعر العريض للوصول الى شخصه وشعوره ، سيكون أيسر السبل الى التعرف عليه من الداخل ، لكن الخطورة تكمن فى هذه المطبات التى تغرى الانسان بالاحكام ، ومن ثم يكتشف انها احكام خاطئة تورط فيها . . اذا لم يكن حذرا .

وهذا نفسه لا ينفى ان معرفتنا التفصيلية بحياة شاعر ، أى شاعر تعيننا دائما على فهم أو بعض فهم لشعره ، وتعين على اكتشاف ابعاد ما كانت لتكتشف لولا ذلك الالمام وتلك الاحاطة .

اى الطريقين يفيدنا للوصول ؟ ! ان أخشى ما أخشاه ان كلا الطريقين مضلل ، وكلا الطريقين لا يوصلنا الى شئ . . لكننا سنحاول . اننا سنبحث عن الشاعر من خلال الشعر ، لكن كيف سنبحث عن الشعر نفسه . الشعر . . يقولون فيه كثيرا من الآراء ، لكنه فى نهاية الأمر وثيقة ، وثيقة شخصية ووثيقة انسانية ووثيقة اجتماعية ، وهذه ابعاد ثلاثة يتراوح فوق خطوطها الشعر ، ابتعادا واقترابا ، حضورا وغيابا ، دلالة واشارة . . والذى لا يحمل الحقيقة يمهد لها ، والسهم الذى يضعك على أول الطريق ، قد يعينك على الوصول الى النهاية . . الشعر وثيقة اجتماعية . . هكذا يكون او ينبغى له ، لكن اذا وقف الشاعر دون ذلك ، كان شعره وثيقة اجتماعية بالغياب وفردية بالحضور ، وذلك خارج الجماعة ، والجماعة وجود نفسى ، اكثر منه وجودا ماديا أو مكانيا ، وان كانت الاولى مقترنة بالثانية وان وجود انسان وسط جماعة من الناس لا يعنى انه امتداد لهم ، أو يرتبط بهم بوحدة نفسية ، فالتجاور المكانى لا يكفى لخلق تجاور سيكولوجى . .

والشعر كوثيقة اجتماعية بالحضور أو وثيقة اجتماعية بالغياب ، اى فردية ، ينبغى ان يجعله هو التركيبة الدالة ، أو التركيبة الشاملة ، أما ان يكون خيطا منفصلا ، فلا يشفع له التفافة فى وسط الثوب الكبير . . .

والسؤال الآن :

لو أنك كقارئ ، قدم اليك مجموعة من الاشعار فى ديوان ، دون التعيين الزمانى والمكانى والفردى ، واخفقت فى التعرف على العصر ، واخفقت فى التعرف

على البيئة كملامح ، واخفقت فى التعرف على الهيئة الاجتماعية واخفقت فى التعرف على اى شئ خارج هذه القصائد ، فأنت لا شك أمام شعر لابراهيم العريض . . .

لكن هل هذا الحكم واثق من نفسه ؟ ! !

اى شعر هذا ؟ وكيف انفصل عن هذه الأرضيات الأساسية ، وهل ينتقص ذلك من قيمته كشعر . . .

ان ذلك لا ينتقص من قيمته كشعر ، فهو شعر بكل يقين ، وفوق ذلك هو وثيقة من نوع آخر ، ليس وثيقة اجتماعية ولا وثيقة زمانية أو مكانية انه وثيقة فردية ، أو وثيقة اجتماعية بالغياب . .

هل كان العريض يكتب خارج الجماعة ؟ ! هل كان يتفاعل بدون مجتمع ؟ ! يتفاعل مع من ؟ !

ان التواصل الاجتماعى مفقود تماما فى شعر العريض ، وهذا التواصل المفقود ، ادى الى غياب عنصر هام ، هو الهم الاجتماعى ، ولذا فاننا نصل الى أول خطوات التعرف . لكننا ينبغى ان نتورط فى حكم بسيط وهو : الانفصام بين شعر العريض والحركة الاجتماعية ، هو الذى قلل الى حد ما من شأن هذا الشعر من منظور المجتمع . . وهو الذى افقده المناعة امام هجمات الآخرين ، مما أغراهم بالنيل منه ، ومحاولة تحجيمه .

هل العريض متفرد ومنفرد انفرادا لا يقوم على احساس بالغربة ، ولكنه انفراد يقوم على الانكفاء على الذات دون سواها ، مع تجاهل متعمد لما هو خارجها ؟ ! ! لست ادرى .

ما سبب تجاوزات العريض لهذه المساحة الهامة من الحياة ؟ ! هل العريض شجرة نبتت فى سواحل هذه البيئة ؟ !

أخشى ما أخشاه ان العريض شجرة جميلة من اشجار الزينة نبتت فى الظل وسقيت بالماء المقطر ، وليس فى نسغها شئ من طعم البيئة .

بماذا نفسر غياب البحر والغوص من شعره ، مع أن العريض كان يغطى زمانيا مرحلة واكبت اجتماعيا فترة الغوص بكل ما يحمل من ابعاد اجتماعية مؤثرة ! ! .

كيف تجاهل هذا المصدر الخصيب من مصادر الاحساس الشعرى فى الخليج فى مرحلة ما قبل النفط ؟ ! ! .

سؤال : ما العلاقة بين العريض والبحر ؟ !

البحر الذى تمدد بطوله وعرضه فى الفن الخليجى كافة ، لماذا اخفق فى تغطية ولو مساحة صغيرة من شعر العريض ؟ ! ! .

ليس فى ذهنى حكم مسبق أريد ان أصل اليه على جثة الحقيقة أو أن الوى ذراع الوقائع ، لكن كيف تصل الى احكام تختلف عن وقائعها . . وهذا بذاته لا أحد

من خلال تعرفنا على الأشياء التى يشبه بها ، والأشياء التى يستعير منها – وصوره فى معظمها تقوم على التشبيه والاستعارة – تقودنا الى معرفة تلقائية بحياته الشعورية وحياته النفسية . .

لننظر وبشكل احصائى ، وليس شاملا ولكنه دال ، وباستقراء غير تام للصور التى استخدمها ، لنتعرف على ما وراءها :

كأنها الشمس اشراقا
شفتاها زهر
نقط كالطل
وجنتاها شفق
شعرها ظلماء
ناظراها كوكب
فؤادى برعم فى يد الصبا
سد كالشذى
طوى باكيا كالزهر
لحن كترجيع الرباب
وتر الهوى
الصبا حركت مهد الزهور النواعس
نقاب لجينى السنا
اسفرت المنى
تساقط مثل الدر
خد تورد فى الصبا
اعذب من ثغر يفيض حنانا
ربيع صبانا
كأس الألفة
كأس الأمانى
روض المحبة
نضحك كالازهار
حبى كالروض . .
روضة تعبق ارجاؤها
مثل اريج الوداد . .
الورد اثقل اجفانه
صدرى كالوساد

جذور المنى
دنياى قلادة
ففاح كعرف الياسمين شميمها
وهمس مثل الصبا
رشفت من شفتيك العسل
حولنا الزهر ترقص ايقاظه
خدها جمر ثان
ثغرها برعم
العيون النرجسية
الدمع قطرات لؤلؤية
زهور يلوح كالقرط
عارية كدرة . . .
جلا الجبهة كمرآة تلالا
الانف كالابره ،
ملمومة كالوردة البيضاء
استوت كالحشائش فى رباها
جسمها كالاقحوانة فى نداها
ترنو رنو الظبية الكحلاء . .
بقيت مثل الفراشة
كأنها طير الربيع
غادة كالدمى
القمر يملأ البيد فضة
ارج كالنسيم
زورق كالهلال
يلثم فاها نسيم الأصيل
رنت رنو الغزال
كالورد وجنتاها احمرارا
فالماء كطى الحرير
حياتها كظل الروضة
كواكبه من السجف
هما فى حضن امهما كلؤلؤتين
الغادة الحسناء كالندى

افاق الناس كافاقة الزهر
هن عصافير الهوى
اشرقت بسمة كالفجر
مبسم ضاحك كالورد
خدك الوردى
الزهر يفتر مبسمه

لننظر فى هذه الصور التى انتقيناها من ديوانه العرائس المتلئ بمثل هذه الصور ، ونرى مما تتكون الحياة الشعورية لابراهيم العريض ، ما هى المفردات التى انتظمت واصطفت فى وجدانه يستخدم منها ما يستخدم ويتكئ عليها ما يتكئ ، ولأن العلاقة وثيقة بين الصورة وبين الانفعال فاننا نجد أن الشاعر اعتمد على مفردات نفسية ذات امتدادات خاصة فى نفس الشاعر .

ان المفردات الشعرية امثال : الشمس ، الزهر ، الكوكب ، البرعم ، الشذى ، الرباب ، الوتر ، الزهور ، اللجين ، الدر ، الورد ، الربيع ، الروض ، العبق ، الاريج ، الاجفان ، الوساد ، المنى ، القلادة ، العرف ، الياسمين ، الصبا ، العسل ، الجمر ، البرعم ، النرجس ، اللؤلؤ ، القرط ، المرآة ، الابرة ، الوردة البيضاء ، الحشائش ، الربى ، الاقحوانه ، الظبية الكحلاء ، الفراشة ، الدمى ، الارج ، النسيم ، الهلال ، الأصيل ، الحرير ، الروضة ، السجف ، الندى ، العصافير ، البسمة . . .

ولو أننا استقصينا ، لوجدنا مئات من هذه الادوات التى قلما توجد فى وجدان شاعر وتجتمع فى « معمله » الا اذا كان شاعرا يعيش حياة خاصة ويحس بطريقة خاصة كذلك . . .
ماذا بعد ؟ ! ! .

أن الخيوط التى تجمعت من خلال هذه الرحلة الشاقة والمتأنية والتى حاولنا ان ننسج فيها حكما ما ، وان نقترب من خلالها على صورة تكتمل خيوطها لنقول هذه هى صورة شعر العريض . .

حين نفينا عن الشاعر الاهتمام الاجتماعى ، ومن ثم حددنا الجانب الفردى فى شعره ، فاننا ننفى من هذا الجانب ، اى ابعاد تدل على تناقض ما بين الشاعر وبين البيئة حوله ، وهذا التوافق ليس مرده الا ان الشاعر اراد الا يتواصل ، فانعزل وجدانيا واخذ يعيش حياته الفنية من خلال هذا الانفصال ولأن الشاعر

لا يعرف الألم . . فان شعره يعكس نفسا راضية مرضية ، لا علاقة لها بألم ، ولا علاقة لها بحزن ، ولا علاقة لها الافى نطاق هذه الفرصة اللذيذة والانسجام مع الذات ، والذات وحدها . .

يقودنا هذا الى ان شعر العريض وثيقة فنية ، وليس شيئا آخر ولذا فان اى دراسة لشعر العريض خارج هذا المنطق ، ستكون مضيعة للوقت ولست اظن ان العريض نفسه لا يقبل هذا الرأى ، واعتقد انه يتفق مع كل ما جاء فيه . . .

ان شعر العريض – موضوعا لدراسة فنية – يحمل جوانب ثرية وخصيبة ، ويحمل امكانات يمكن من خلالها التعرف على العريض نفسه ، وكل من يبحث عن شئ خارج العريض فى شعره لن يجد الى ذلك سبيلا ، لكننا من خلال شعر العريض نتعرف على العريض . . ولا شئ وراء ذلك اطلاقا .

ان العريض شاعر مترف ، عاش الحياة بترفها ، أو شاء ان يعيشها هكذا ، وكل مواعينه كانت من الذهب ، ولست ادرى ان كان ذلك فى الحياة ام لا ، لكننى اجزم بأن كل مواعين المطبخ الشعورى عند ابراهيم العريض هو من هذا النوع الثمين . . . انها مواعين الذهب . . .

عبد الحميد المحادين

قصيدة أعجبتني

د. غازي القصيبي

● **مقدمة :**

لهذه القصيدة فى نفسى مكانة خاصة لامور عديدة ، منها اننى احب شعر الرثاء واعتبره اصدق انواع الشعر على الاطلاق ان جاز لنا ان نستمر ، كما كان يفعل اجدادنا ، فى تصنيف الشعر حسب اغراضه . ومنها اننى احب الشعر الذى يتحدث عن الاطفال فهو ، فى مجمله على الاقل ، ينبض بالحرارة والعاطفة الحية ، ومنها اننى اعرف الشاعر معرفة حميمة يربطنى به فوق علاقة المودة والاحترام ولاء التلميذ للاستاذ . ومنها اننى اذكر الحريق الذى تتحدث عنه القصيدة وقد كنت ايامها طفلا فى « المنامة » فى سن قريبة من سن الطفلة التى ترثيها القصيدة .

هذا كله صحيح .

غير ان هذه القصيدة ، بصرف النظر عن هذا كله ، واحدة من اروع القصائد فى شعرنا العربى الحديث وان تكن قد مرت بهدوء لم يطبل لها قارىء ولم يتغزل بها ناقد ولم تضمها مجموعة من المختارات الشعرية .

واليكم التفاصيل :

كل قصيدة خالدة ، فيما اتصور ، يجب ان تكون فى الوقت نفسه ملحمة او مسرحية او رواية او فيلما سينمائيا .

ولقد كتبت فيما سبق عن القصيدة / الملحمة واتخذت مثالا لها قصيدة ناجى الخالدة « الاطلال » .

كما تحدثت عن القصيدة / المسرحية واتخذت مثالا لها قصيدة المتنبى الخالدة « وأحر قلباه » .

وانوى ، ان شاء الله ، ان اتحدث فى المستقبل عن القصيدة / الفيلم السينمائى

متخذا امثالا لها قصيدة مالك بن الريب الخالدة فى رثاء نفسه .

● اما اليوم فحديثى عن القصيدة / الرواية . والرواية هى ذلك الضرب من ضروب الادب الذى يصور الاشخاص كما يوجدون فى الواقع والاحداث كما تقع فى الحياة عن طريق حبكة فنية ومخطط ينتظمها من اولها الى آخرها .

ونحن هنا امام رواية متكاملة فيها كل ما فى عناصر الرواية الناجحة الا انها رواية مضغوطة ومكتوبة بالشعر .

فاجع كل موت . وفاجع على نحو اشد الما موت كل طفلة . وهذه القصيدة / الرواية تضعنا امام الفاجعة بكل عنفوانها ومرارتها . الا ان القصيدة / الرواية تحقق هدفها بذكاء فلا تبكى ولا تستبكى ولا تنوح ولا تندب كما تصنع الافلام الدرامية العربية الرديئة . انها تعطينا من التفاصيل عن الطفلة ما يجعلنا نحب الطفلة ، وتعطينا من التفاصيل عن ام الطفلة ما يجعلنا نكبر ام الطفلة . وهى تنقلنا الى البيت الذى تدور فيه الاحداث حتى نصبح جزءا من حياته اليومية نستمع الى ما يعلو فيه من حوار ونشاهد ما يمر به من وقائع . وبعد ذلك يكون ما يكون وتموت الطفلة وتنهار الأم ويحترق المنزل ونشعر نحن القراء أن شيئا جميلا فى عالمنا قد اختفى الى الابد .

هكذا كل شعر عظيم :

ابطاله هم الناس العاديون البسطاء الذين نراهم فى كل شارع وعند كل مخبز . احداثه فى التجارب اليومية الانسانية التى تمر بكبار الزعماء كما تمر بصغار الاطفال . فى الشعر العظيم لا توجد معميات ولا ألغاز ولا رموز كالطلاسم والا اسرار مضنون بها على غير اهلها لا يتذوقها سوى خاصة الخاصة وصفوة الصفوة .

● « فوزية » هى كل طفلة صغيرة ماتت من قبل او ستموت من بعد . وأم فوزية هى كل امرأة فقدت طفلتها فى الماضى او تفقد طفلتها فى المستقبل . والشاعر هو كل انسان يهزه مصرع طفلة .

هذا هو الشأن فى الفن الخالد .

ابتسامة « الجيوكندا » هى ابتسامة امى واختى وطفلتى وكل امرأة أحببتها او سأحبها .

« سيف الدولة » هو كل بطل شجاع حارب فى الماضى او سيحارب فى المستقبل من اجل الكرامة الوطنية .

« ليلى » هى ذلك التحرق الابدى الذى يجعل كائنين يتوقان الى الاندماج فى كيان واحد .

تحليل القصيدة

لقد طالت المقدمة .. فلندخل عالم القصيدة / الرواية المثير .

أود أن أجترىء على القصيدة /فأضع لكل فصل من فصولها عنوانا خاصا كما يفعل أحيانا كتاب الروايات . أسمى الفصل الاول « فوزية » والثانى « فوزية و الاحلام » والثالث « فوزية وأمها » والرابع « فوزية ورفيقاتها » والخامس « فوزية ودميتها » والسادس « فوزية والحريق » والسابع « الأم والحريق » والثامن « بعد الحريق » . أما الفصل الاخير فخير اسم له هو العنوان الذى اختاره الشاعر للقصيدة « حديث دمية » .

يبدأ الفصل الاول فيعرفنا بفوزية فى هذه الابيات الثلاثة عشر تعرف الكثير الكثير عن الطفلة . لا بل اننا نعرف كل ما كان يمكن ان نعرفه لو كانت الرواية نثرا واتخذت حجم كتاب . نعرف انها فى الثامنة ، وأنها مرحة لعوب تعشق اللهو ، ونعرف انها من عائلة متواضعة « ليس فى روضها سوى وردتين » . ونبدأ فى هذا الفصل تعرفنا بعالمها الصغير / الكبير . نتعرف على الدمية التى تلعب دورا محوريا فى القصيدة /الرواية . وندرك ـ أو نكاد ـ انها فقدت اباها . او ان اباها لا يعيش فى المنزل .

اما الفصل الثانى فيأخذنا فى جولة سحرية فى احلام فوزية وبالتالى فى احلام كل طفلة فى سن فوزية وعامل الاحلام مثير اخاذ ينبض بكل ما يبدعه خيال الطفلة النشط من جنات معشبة وطيور تغنى وزهور تضوع وانهار تترقرق وزميلات يمرحن . وتنتهى الاحلام وتبحث فوزية عن رفيقتها الوفية الامينة ، الدمية .

وفى الفصل الثالث يعرفنا الشاعر بأم فوزية مستعرضا حشدا من التفاصيل يستغرب المرء كيف استطاع ان يجمعها كلها فى عدد محدود من الابيات دون ان ينزلق فى النثرية . ندرك هنا ان الأم تحب ابنتها حبا كبيرا متدفقا ، ونعرف ان خالة فوزية خاطت لها ثوبا جديدا ، ونعرف ان فوزية قد تعودت ان تقيم لدميتها حفلة عرس كل يوم . وندرك ان اليوم الذى تدور فيه الاحداث كان شتائيا عاصف الريح (والريح تلعب فى القصيدة دورا اساسيا وسوف نلتقى بها اكثر من مرة خلال القصيدة) . لا بل اننا نتعرف على بعض عادات الأم اليومية ومنها الاغفاءة القصيرة فى الشمس .

وفى الفصل الرابع نسير خطوة فخطوة مع احداث اليوم لبست فوزية « بخنقها[1] » الجديدة ومضت تميس بين صاحباتها والدمية فى يدها تلتف بجزء من البخنق . فوزية شعلة انسانية من السعادة : تنطق فتغرد الطيور ، وتسير فتزدهر الجنان ، ويمر اليوم الحافل بالمرح والسرور حتى يرجع المساء يقوده كوكب منير وتضطر الرفيقات الى العودة بتثاقل وصفه الشاعر وصفا جميلا يكاده يجسده امامنا .

(١) « البخنق » هو رداء مزركش ترتديه الفتيات فى البحرين .

وفى الفصل الخامس يأخذنا الشاعر فى جولة نرى فيها فوزية تغنى لدميتها بعد أن وضعتها على مهدها الصغير . ونستمع الى الأم تعاتب ابنتها على لهوها الطويل وترجوها أن تنام . ونسمع الطفلة تستأذن أمها فى أن تنام فى ردائها الجديد مع دميتها . وتطلب من الأم أن تدثرهما معا . هذا بالاضافة الى تفاصيل أخرى عديدة لا يمكن أن يلاحظها ، من الناس ، الا أب صادق الأبوة ، ومن المبدعين الا من يحمل فى روحه تلك « الكاميرا » التى خص بها الروائيون دون بقية الفنانين .

أما الفصل السادس فيأخذنا الى صميم المأساة . يبدأ الفصل بمتابعة الريح السائرة نحو المنزل الغافى ، وحركة الريح مأساوية منذ البداية ، فصوتها نواح ثكالى وعنفوانها غضبة مارد رهيب تحدى كل شىء . يد فى الغيم ويد أخرى فى الموج . وفى الوقت الذى كانت فيه الريح تقترب بالنار كانت فوزية فى أحضان حلم جديد غريب . كأن عقل الطفلة الباطن أحس بالخطر الداهم فحاول تحذيرها . حمل الحلم فوزية الى شاطىء مشتعل بالضياء يمطره الغيم نجوما . واختلط النور باللهب ، وفتحت فوزية لحظة قصيرة حاولت فيها الاستنجاد بأمها ، ومرت اللحظة وانتقلت فوزية الى عالم لا رعب فيه ولا حرائق . والشاعر فى انسانيته يقول لنا ، ليخفف عبء وطأة المصاب ، ان فوزية انتقلت الى جنان الله دون معاناة ، بل دون أن تدرك ما حدث أو تفرق بين الحلم والواقع .

وفى الفصل السابع تحملنا القصيدة / الرواية الى الأم التى صحت مذعورة تصغى الى الريح وترى النار ممتدة كلسان الموت فى كل مكان .

وتتجلى أمامنا المشاهد : المفاجأة ، ركض الأم الى رضيعها ، التردد حول اقتحام النار بالرضيع أو تركه فى الغرفة ، ثم ردة الفعل الغريزية ، بعد أن اطمأنت على رضيعها ، وهى اللهفة على ابنتها التى لا تدرى ما حل بها فى هذه اللحظات الجهنمية .

والفصل الثامن يصور لنا ما يدور خارج المنزل والأم تنتظر مصير ابنتها . وهنا تأخنا الكاميرا الشاعرية كعادتها فتصور لنا فى لقطات بارعة حالة الذهول التى استولت على الأم : الاغماءة والافاقة وعجزها عن ارضاع الصغير واذا بها تلتقط مقاطع من هنا وهناك تتحدث عن نجاة ابنتها وهى فى خلال هذا كله حائرة بين اليأس والأمل تطلق أسئلة متلاحقة عن ابنتها . والجمع من حولها يموج شاعرا بعجزه عن مواساة الأم الثكلى لا يملك تجاهها الا الاحترام والخشوع .

أما الفصل الأخير فيأخذنا الى ذروة المأساة . نرى فوزية فى وقار الموت ويداها سليمتان تحيطان بالدمية وعلى وجهها دلائل الرضا والسكينة . ولقد أحسن العريض صنعا اذ تخلى فى هذا الفصل عن عباءة الروائى وارتدى ثوب الشاعر الذى يلهم ولا يقول .

يختتم الشاعر قصيدته بسؤال بسيط موجه الى الدمية : كيف انقضى ذلك النهار ؟ أما الجواب فعند كل من مر به نهار من فجيعة .

● **العريض الروائى الشاعر :**

سوف أتركك للقصيدة بعد أن اعتديت على حرمتها وترجمتها الى النثر ، ولكن ثمة كلمة لابد من أن أقولها عن ابرهيم العريض وأرجو ألا تغضبه فهو انسان معذب بقدر كبير من الحساسية وهو ـ كمعظم الشعراء ـ يشفق من النقد ويتعطش الى الثناء . لقد أرادت طبيعة العريض له أن يكون روائيا وأصر هو على أن يكون شاعرا فكان لكل منهما ما أراد وأصبح شاعرا روائيا أو روائيا شاعرا . ان العريض لا يستطيع أن يكتب قصيدة دون أن يحولها الى رواية أو ، على الأقل ، قصة أو أقصوصة . ان الغالبية العظمى من انتاج العريض الشعرى حكايات وروايات وقصص شعرية . على أننا حتى اذا انتقلنا الى الجزء الآخر من شعره ، الغنائى ان صح التعبير ، لم نكد نعثر على قصيدة واحدة لا يتخللها « قلت لها » « وقالت لى » ولا قصيدة واحدة تخلو من « بداية » « ونهاية » « وعقدة » « وأشخاص » . بعبارة أوضح أننا لا نستطيع أن نعثر عند « العريض » على شعر خالص لا تغزوه الرواية غزوا صريحا أو مبطنا .

اننى أستغرب أن الدارسين الذين تعرضوا لأشعار العريض ، وهم كثر ، لم يقفوا طويلا عند هذا المفتاح الرئيسى من مفاتيح شاعريته ولم يعلقوا عليه ما يستحقه من أهمية . ان هذه النزعة الروائية نفعت العريض وضرته فى الوقت نفسه . نفعته اذ مكنته من أن يكتب لنا شعرا قصصيا يندر مثيله فى الشعر العربى الحديث ، وأروعه بدون شك ملحمة « أرض الشهداء » وضرته لانه حرمت شعره من ديناميكية اللحن والألفاظ والصور التى يتميز بها الشعر الغنائى العربى الجيد ، من « ذلك الشىء » الذى يدفعك دفعا الى أن تطرب وتصفق ، وبالتالى حرمت شعره السيرورة والانتشار . ان المعجبين بشعر العريض فى غالبيتهم العظمى من النقاد والباحثين ويندر أن تجد له معجبين من القراء العاديين . ان أى معجب بالعريض يجب أن يكون ذواقة للشعر وذواقة للرواية فى الوقت نفسه وهذا مطلب عسير .

● لقد تساءل مارون عبود بعد أن تحدث عن « أرض الشهداء » بكرم سخى لم يعهد لدى الناقد اللاذع ، تساءل عن السبب فى خلوها من أبيات يمكن أن تحفظ وتشيع وتذيع . وتصور الناقد مخطئا أن السبب يرجع الى الوزن الذى اختاره العريض للملحمة . أما حقيقة الأمر فهى أن العريض ليس شاعر أبيات بل شاعر رواية يهمه التصوير والاستقصاء أكثر مما يهمه بيت القصيد . ان العريض لا يسبح مع تيار الشعر العربى التقليدى بل يسبح عكس التيار ولهذا نجح فنيا ولم ينجح جماهيريا . ان العريض فى أعماق نفسه يدرك هذه الحقيقة ولعل هذا ما دفعه الى أن يقول لى مرة « يا بنى » لقد ضربت بسهم فى الشعر وأبليت فيه بلاء حسنا ولكننى فى الأساس كاتب وناقد ولست بشاعر » .

أما أنا فأقول « لا يا أبا جليل ، أنت شاعر كبير ولكنك لست من الطراز الذى تعودته الأذن العربية وعشقه الجمهور العربى فأصبح شعره يجرى مجرى الأمثال » .

● القصيدة ..

والآن بعد كل هذا النثر : فلننتقل الى رحاب الشعر :

فـوزية

مدت لهـا الأم راحتيها ... كأنهـا صورة الحنان
صبيـة عرشهـا الحنايا ... ما جاوزت دولـة الثمان
خفيفـة الظـل ، ذات زهو ... تنعس فى جفنهـا الأمانى
ما أنضر الـروض فى صباها ... وكل ما فيـه وردتان
عالمهـا ـ لو ترى ـ صغير ... لكن لهـا فيـه ألـف شان
تعقـد أعراسهـا فتلفى ... ما شئت ـ فى العرس ـ من أغان
بلا معـان .. وانمـا السحر ... كلـه حيـث لا معانى
تسمعهـا دميـة جلتها ... والعـرس معقـودة اللسان
كحـلاء .. ترنـو لهـا بصمت ... اذا استقلـت بهـا اليدان
تفتـح العـين لاستماع ... وتغمض العـين بعـد آن
تجـد فى حبهـا وتلهو ... فالجـد واللهـو توأمان
حتـى اذا رنقـت عياء ... مال بهـا النـوم فى ثوان
بـين يديهـا الحيـاة حلم ... فهـى من الليـل فى أمان

فـوزية والأحلام

كم قبـل النـوم جفنهـا قبلة ... تراخـت له يداها
وأنزلتهـا الأحـلام ، فى زورق ... من الخلـد فى رباها
فأبصرت نفسهـا توالى ... فى جنـة سيرهـا شداها
فتحتهـا العشب حيث داست ... فتـح أنـواره وتاها
وفوقهـا الـورق كل ورقاء ... ذوبـت نغمـه حشاها
وحفهـا الـورد .. كل ورد ... ينفـح فى ردنـه شذاها
وخرخـر النهـر من بعيد ... يحصى على شطـه خطاها
وحلقـت حولهـا لداة ... من كل كحـلاء فى صباها
كأنهـا النـرجس المندى ... تكاد تلقـى لهـا نداها
يجذبنهـا تارة ، وأخرى ... يدفعنهـا والهـوى هواها
حتـى أفاقـت وثغرها ... فى افتـراره معلن رؤاها
وأيـن يا حلـم ! من رعتها ... حبـا بحـب .. هلا تراها ؟
فضمـت الدميـة التـى لم ... تزل الى جنبهـا ، يداها

فوزية وأمها

جاءت الى أمهـــا صباحا تحتضـــن العـــرس باليدين
وبادلتهـــا بقبلـــة ـ لم تجاوز الشعـــر ـ قبلتين
« أمـــاه أيـــن الـــذى أعدته خالتـــى كى تقـــر عينى ..
أود أن أرتديـــه حالا فان للعـــرس جلستين
والريـــح مجنونـــة ، وأخشى اذا تمـــادت فى الضحكتين
ـ ضحكتهـــا تعبـــر الصحارى كأنهـــا ثورة الحسين
وضحـــكة والنخيـــل تومى برأسهـــا .. بينهـــا وبينى
أخشى على دميتـــى أذاها ومـــا أحـــق الدمـــى بصون
قالـــت دعينـــى بنتـــى ، فى أشعـــة الشـــمس غمضتين
فالبـــرد فى لذعـــه شديد انـــك منـــه فى شدتين
لربمـــا احتـــاج طرزة ثوبك الموشى أو طرزتين
أعـــدك .. ألا تميـــل شمس النهـــار حتـــى أفى بدينى
فتمرحـــى من صبـــاك بضا بـــين الصبايـــا ـ فى حليتين »

فوزية ورفيقاتها

ما سكن الطـــل فى ارتعاش يا حبـــذا عهـــده القصير
حتـــى أتـــت كالمهـــاة تعدو لأمهـــا ، ثغرهـــا ينير
« أمـــاه ، أمـــاه ، طالعينى فى بخنقـــى ، انـــه كبير
ألا يرى شكلـــه جميـــلا . على فى الريـــح اذ يطير »
قالـــت لهـــا « لبســـة العوافى عاشـــت لأيامـــك الزهور »
ها هى تختـــال فى العذارى يكاد يلقـــى بهـــا السرور
ودميـــة الحســـن فى يديها قد لفهـــا « البخنـــق » الحبير
لا تسمـــع الأذن حيـــث زفت غـــير زغاريـــد يا طيـــور !
لا تبصر العـــين حيـــث حلت الا جنانـــا ، فالحـــور حور
حتـــى اذا الأفـــق حال وردا ومـــاج فوق الخضـــم نور
كأنـــه ضحـــكة المرايا فى يد حسنـــاء تستخير
وجـــاء يعـــدو بمـــوكب الليل ـ راقصـــا ـ كوكب منير
عدن الى البيـــت ، كل أولى تود لو أنهـــا الأخير

فوزية ودميتها

وأصغـــت الأم فى الدجى وحدهـــا لألحانهـــا الشجية
ذات منـــز تنـــام فيه دميتهـــا .. فهـــى كالحفية

فابتسمت رحمة وقالت ألا تكفين يا صبية !
كفاك طول النهار لعبا هيا الى النوم كالبقية
أواه ما أرخص الغوالى عند الذى يجهل القضية
فلملمت ذيلها امتثالا وروحها لم تزل أبية
« أماه هل تسمحين لى أن أنام فى بخنقى العشية
فدميتى لن تنام ان لم أزفها ، انها حيية
لقد قضينا النهار ، أزجى لها ، فتزجى لى التحية
وها هى الآن فى انتظارى ترجو من النوم - لى هنية
والبرد يسرى الى عظامى كأنه البرد ذاب فيه
فدثرينى .. ودثريها يا حبذا نومنا سويه
يا دميتى ، أنت ذات عرش فلا تجورى على الرعية .. »

فوزية والحريق

وطلت الريح من قريب تسمعها نوحة الثكالى
كأنها « مارد » عظيم ثار على الحق ، فاستطالا
تصهل فى الغيم خيله حيث لا ينى يطلب النزالا
واطئة فوق كل موج يأبى لطغيانه امتثالا
و .. داعب الحلم جفن مشدوهه .. فما أروع الخيالا ..
فأدركت نفسها على شاطىء بعيد ، كالليل طالا
وكلما أومضت لها برقة همى غيثها انهطالا
ولم يكن مزنه زلالا وانما أنجم تلالا
حتى رأت لجة .. ترامت من حولها .. قصفها تعالى
وغام فى وجهها دخان يخنق أنفاسها سعالا
فأفلتت من يمينها عرسها فألقت لها الشمالا
واستفزعت أمها بصوت من بحة جف واستحالا
فاكتنفتها « روح » .. أحست فى حضنها الدفء والظلالا

الأم والحريق

دوى من الريح صوت ناع قد طعن الليل فى سكونه
فالأم اذ تستفز ، تلقى من أرضعته على جبينه
وهالها أن ترى لسانا قد سله الموت من كمينه
يلحس أطراف كل شىء فى البيت من سقفه لطينه
حتى غدا البيت فى لظاه ككوكب النون وسط نونه
فالريح نار .. فى وجهتيه والنار ريح .. على متونه
غلغل فى ثوبها ، ولما يسرى الى الرأس فى قرونه
وبادرت للرضيع ولهى بمسكة العقل فى جنونه

واختطفتـــه توا ، أتجرى به على النـــار ، أم بدونه
وتدفـــع البـــاب دفعـــة ، غادرتـــه محنـــى على عرينه
للريـــح فى سمعهـــا دوى كنكســـة الطفـــل فى أنينه
وأبصرت حولهـــا رجالا كل يدارى على قرينه
فولولـــت : « أدركوا فتاتى يا غصنها اللـــدن فى أتونـــه ، »

بعد الحريق

واحتملوهـــا فى غشـــوة ، لم تطل ـ على البرد ـ غـــير ساعة
فاسترجعـــت وعيهـــا لتلقى رضيعهـــا باسطـــا ذراعه
يلتمس الثـــدى فوق صدر وكلمـــا مســـه أضاعه
فاحتضنتـــه بدون وعى قد جمـــدت عينهـــا ضراعة
كم سمعـــت باسمهـــا ينادى فانتفضت .. لو لها استطاعه ..
فمـــا استبانـــت الا وجوها يذرى عليهـــا اللظـــى قناعه
وقـــال من قال « بنتهـــا قد نجـــت .. » ولـــم تنتظـــر سماعه
فساءلـــت .. أيـــن خلفوها من ذا رآهـــا من الجماعـــة ؟
فوزيتـــى .. ليتنـــى فداها ألا كريـــم يمـــد باعه
لحملهـــا .. فاللهيـــب يعمى أخشى على عينهـــا شعاعـــه » ؟
وكم أرادت ـ ومـــا أرادت ـ تنعـــى ، على عمرهـــا ، ضياعه
لولا نســـاء حسر لديها ناشدنهـــا الصبـــر والقناعة
وحولهـــا الخلـــق فى هياج يبـــدون سمعـــا لهـــا وطاعة

حديث دمية

وصعد الناس ـ بعـد حبس ـ أنفاسهـــم ، اذ خبـــا الشرار
ظلـــوا الى الصبـــح فى انتظار لو نفـــع الواقـــف انتظار
فأقبلـــوا يبحثـــون خبطا والماء والطـــين حيـــث ساروا
فلـــم يكد ـ بعدهـــم ـ لبيب يدور للبحـــث حيـــث داروا
وزحزحـــت كفـــه سياجا مازال للجمـــر فيـــه ثار
حتى اعترت جسمه قشعريـــرة ، ودارت به الديار
فغض من طرفـــه .. وولى يا هول ما غيـــب الغبار
لقـــد بدت تحتـــه فتاة جللهـــا فى الـــردى الوقار
قد مســـت النـــار حاجبيها ولـــم تمس اليديـــن نار
فى حضنهـــا دميـــة ، حمتها من الأذى ، راحـــة تغار
ولفهـــا بخنـــق جديد لم يبـــق منـــه الا الصدار
مغمضـــة العـــين فى حماها طاب لهـــا قربهـــا الجوار
دميتهـــا ، قد مضى بهـــا من له على الأنفس الخيار
فرجعـــى لى . والأم تصغى كيـــف انقضى ذلك النهار

انطباعات عن أدب العريّض

رجـــاء النقـــاش

لست أزعم أن من حقى أن أتناول أدب ابراهيم العريض بالنقد والدراسة ، بل على العكس فاننى أجد من واجبى أن اعترف بأن إحاطتى بهذا الأديب محدودة ، وليست إحاطة شاملة تبيح لى أن أكون فيما أراه على هدى ويقين ، وهذه أزمة يعانى منها كل المشتغلين بالبحث الأدبى والنقد فى وطننا العربى ، وسببها واضح ، فالذين وضعوا الحدود بين أقطار الوطن العربى ، وضعوا الى جانب تلك الحدود السياسية والجغرافية حدودا أدبية وفكرية ، وأصبحت الجمارك والجوازات تمثل حاجزا داخل الوطن الكبير ، بين العربى وأخيه ، ولم يفلت الانتاج الفكرى والفنى من هذه القيود ، ومن هنا أصبح لكل قطر عربى حياته الأدبية والفكرية الخاصة ، والتى لا تتصل بحياة الأقطار العربية الأخرى إلا فى النادر القليل .

على أن من حسن الحظ أن « ابراهيم العريض » كان منذ البداية مدركا لهذا الخطر الاقليمى الذى يهدد الأدب العربى ، ولعل ذلك يعود الى أنه قد ولد ونشأ فى الهند بعيدا عن بلده البحرين ، مما خلق فيه منذ البداية نظرة أشمل وأوسع تدفعه الى التطلع والنظر الى ما وراء الحدود الجغرافية والأدبية الضيقة ، وفى هذا الموقف يتجسد لنا أول ما ينبغى تسجيله لابراهيم العريض من فضائل أدبية ، فقد أدى تطلع العريض خارج حدوده الضيقة الى حركة له فى اتجاهين أساسيين ، كان أولهما اتجاها من البحرين الى البلاد العربية الأخرى التى تملك بيئة أدبية أوسع وأنشط ، وفى الفترة التى بدأ فيها العريض حياته الأدبية فى الثلاثينات كانت مجلة الرسالة المصرية قد ظهرت وفتحت صفحاتها للحركة الأدبية العربية الجديدة فى مصر وخارجها ، وهنا سارع العريض الى المشاركة فى مجلة الرسالة بانتاجه الأدبى ، وكان العريض هو أول صوت أدبى ينطلق من الخليج الى الوطن العربى الواسع من خلال مجلة الرسالة ، وارتبط اسم العريض بالبحرين كما ارتبط اسم الشابى بتونس واسم التيجانى يوسف بشير بالسودان ، واسم ايليا أبو ماضى بلبنان والمهجر ، بل ان الكثيرين وأنا منهم ، قد وجدوا فى العريض اول

تعرف لهم بالبحرين ، فبدأت البحرين من خلال هذا الشاعر تحتل فى العقل والوجدان مكانا واضحا متميزا ، وقد كان هذا المكان جميلا ، لأن البحرين دخلت وجداننا من مدخل شعرى ، قبل أن تدخل اليه من مدخل جغرافى او سياسى . والحق اننى ما زلت منذ ان قرأت لابراهيم العريض قصائده الموقعة باسمه مقترنا باسم البحرين ، أقول ما زلت منذ ذلك الحين أحس نحو البحرين باحساس خاص ، فاسمها دائما يحيط به جو من الشعر والفن الجميل ، وذلك بفضل قصائد العريض التى كان يحرص على نشرها فى الرسالة مقترنة دائما باسم البحرين ، قبل أن نعرف شيئا عن البحرين من اى جانب من الجوانب .

ذلك هو الاتجاه الأول لحركة ابراهيم العريض ... من البحرين الى الوطن العربى الكبير ، والى البيئات الأدبية النشيطة فى هذا الوطن « فى الثلاثينات والأربعينات » وعلى رأسها مصر ، وقد أتاح هذا الاتجاه فى حركة العريض خارج حدود البحرين لأدبه ان يتنفس فى جو فنى رحب واسع ، وان يتلقى تأثيرات غنية من المدارس الأدبية الجديدة فى ذلك العصر ، وعلى رأس هذه المدارس المدرسة الرومانسية ، والتى كانت متألقة فى الثلاثينات والأربعينات على يد ابراهيم ناجى وعلى محمود طه فى مصر وعلى يد ايليا ابو ماضى وجبران فى المهجر . ولا شك أن تأثير هذه المدرسة الرومانسية على ابراهيم العريض واضح وملموس الى أبعد الحدود .

على أن اتجاه الحركة عند العريض لم يتوقف عند الاتجاه العربى الواسع ، بل لقد تحرك هذا الشاعر فى اتجاه الأدب « الآسيوى الشرقى » ايضا ، فقرأ الآداب الهندية والفارسية وتأثر بها ، بل لقد كتب بعض قصائده ـ كما هو معروف ـ باللغة الاردية ، ثم قام بمحاولة أدبية جريئة ، هى ترجمة رباعيات الخيام الى العربية ، وقد كانت هذه المحاولة فى الثلاثينات من بين المحاولات الأدبية الجريئة ، التى أقدم عليها عدد من الأدباء المعاصرين مثل أحمد رامى ، ومحمد السباعى ، والبستانى ، وأحمد زكى ابو شادى ، بل لقد ترجمها أحد الأدباء المصريين الى اللهجة العامية ، ولا يحضرنى اسم هذا الأديب وانا اكتب هذه السطور ، المهم فى الأمر اننا نجد ابراهيم العريض ، مهتما بأن يتصل اتصالا عميقا بالأدب الآسيوى ، وان يستلهم من هذا الادب تأثيرا حقيقيا انعكس على ادبه ، وتلك فضيلة أدبية أخرى بارزة تضاف الى الملامح الفكرية والفنية لابراهيم العريض ، ذلك أن الأدب الحديث قد استمد إلهامه من الأدب العربى القديم ، أو من الأدب الغربى « بقديمه وحديثه معا » ، ولكن الأدب العربى المعاصر قد أهمل المؤثرات الشرقية ، ولم يستجب لها ولم ينتبه الى الاهتمام بها ، رغم ما فيها من غنى وأصالة ، ورغم ما يربطنا بشعوب الشرق من علاقات وثيقة ، كانت كفيلة لو اهتممنا بها ، من الناحية الأدبية ، أن تضيف إلينا منبعا غنيا من منابع التأثير والالهام ، ونحن للأسف لا نجد ـ على سبيل المثال ـ لشاعر الباكستان العظيم محمد إقبال أثرا مذكورا فى

الأدب العربى ، بينما نجد شاعرا مثل « اليوت » قد فرض سلطانه الأدبى الكبير على الشعر العربى المعاصر ، وبخاصة المدرسة الجديدة فى هذا الشعر ، وفى رأيى أن « إقبال » أهم وأعظم فنيا وفكريا من اليوت ، ومن ناحية أخرى فانه أقرب الى وجداننا ومعاناتنا من تلك « الهموم » و « التجارب الروحية » التى يعبر عنها « اليوت » ، ومع ذلك لم يترك « إقبال » علينا أى تأثير ، لأننا أغفلنا باب الاتصال بالثقافات الشرقية ، والاسلامية منها على وجه الخصوص ، إغلاقا تاما . وفى هذا الحائط المسدود بيننا وبين الثقافات الشرقية فتح ابراهيم العريض ثقبا فى الحائط ، لتهب علينا منه ريح الثقافة الشرقية والأدب الشرقى ، حيث ينبغى أن ننصت الى صوت الشرق العظيم عند طاغور الهندى وإقبال الباكستانى وعاكف التركى وغيرهم ممن أبدعوا فنا وفكرا عظيمين دون أن يكون لهم علينا أى تأثير ، رغم اننا جزء من هذا الشرق ، واننا نعانى نفس معاناته ، ورغم أن الغرب نفسه قد فتح قلبه وعقله لهذه الآداب الشرقية واستفاد منها على اوسع نطاق وأعمق صورة .

على أن العريض يسجل فى حياتنا الأدبية العربية المعاصرة ، اسمه بين « الشعراء النقاد » ، فهو لا يكتب الشعر فقط ، ولكنه يكتب فى النقد كتابات عميقة لها قيمة ، بل إن بعض الباحثين ، يرون أن نقد العريض أهم من شعره ، لأن عقل العريض أكبر من قلبه وعاطفته كما يرى هؤلاء ، والمهم أن العريض ليس من أصحاب الموهبة الفنية « الفقيرة ثقافيا » ، بل هو مفكر وصاحب رأى وعقيدة أدبية ، والحق أن صورة الشاعر الموهوب الملهم الذى يستجيب للوحى الشعرى ، دون أن تكون لديه ثقافة عميقة ، ودون أن يكون له رأى وموقف ... هذه الصور تبدو فى الواقع صورة مرفوضة فى الثقافة الحديثة كلها ـ عربيا وعالميا ـ والصورة الجديدة هى صورة الفنان الواعى ، الذى يعرف أصول فنه معرفة نظرية عميقة ، ويعرف روح عصره ، وصورة الفنان المستسلم للوحى واللاوعى والغائب عن العقل والذى لا إرادة له ولا رأى وإنما الرأى والارادة فى حياته لشيطان الشعر أو لملاك الشعر ، هذه الصورة سيئة ورديئة وخاطئة ، وقد نتج عنها « إنقراض » مواهب كثيرة أعطتها الطبيعة حاسة فنية خصبة ، ولكن اصحابها أضاعوها بسبب نقص العناية بثقافتهم ووعيهم ، وليس ابراهيم العريض واحدا من هؤلاء ، فقد عرف منذ البداية ان التعمق فى الثقافة الأدبية والثقافة العامة ، هو أمر ضرورى للشعر والشاعر ، وحقق فى هذا المجال انجازات أدبية عالية فى كتبه ومقالاته النقدية التى أخص منها كتابه المعروف « الأساليب الشعرية » ، فهو محاولة نقدية بارزة ، مهما كان فيها من مجالات الاختلاف والاتفاق ، وبمثل هذه الدراسات النقدية يستحق العريض ان يكون فى مقدمة نقاد الشعر المعاصرين ، وأبرز ما يقدمه فى نقد الشعر هو قدرته على تجاوز « الحدود النظرية » الى النقد التطبيقى الواعى الحساس ، ذلك لأن العديد من نقاد الشعر يقفون عند حدود النظريات ، وبعد ذلك يتوهون اذا ما وقفوا أمام نص شعرى ، فلا يستطيعون أن يتعاملوا مع هذا النص تعامل الفهم والاحساس والتذوق والرؤية الصحيحة لهذا

النص ... والحق أن ابراهيم العريض ليس من هؤلاء فهو قادر بثقافته وذوقه على أن يتعامل مع النصوص الشعرية ـ من وجهة نظره ـ بوعى وحساسية .

على أن « المطب » الكبير الذى وقع فيه العريض ، هو ما لاحظه عدد من الباحثين والنقاد على شعره من سيطرة « النثرية » عليه ، وسيطرة العقل ، وضعف العاطفة ، وانعدام القدرة على التكثيف ، والميل الى الاستطراد الوصفى ، الذى هو من شأن النثر ، والنثر الذى يقوم على التحليل والتفصيل بالتحديد . وهذه ظاهرة فى شعر العريض لا جدال فيها ، وقد وجد بعض النقاد فى هذه النقطة شبها بين العريض والعقاد ، فالاثنان قد غلب عليهما العقل فى ميدان الشعر فجفت زهور القصائد فى دواوينهما ، وأصبحت الفكرة عندهما أكبر من العاطفة ، والرأى أهم من الرؤية ، والوصف والتحليل أهم من المعاناة والتجربة .

والحقيقة اننى أجد شبها آخر يلح على ذهنى بين ابراهيم العريض وبين شاعر كان له وجوده الفعال عندما بدأ العريض نشاطه الأدبى فى الثلاثينات وأوائل الأربعينات ، هذا الشاعر هو أحمد زكى أبو شادى ، ويبدو لى ان العريض قد تأثر بأبى شادى ، كما لم يتأثر بشاعر آخر ، والحق اننى لم أقرأ عن هذا التشابه قط عند ناقد من النقاد ، كما لم يصادفنى فيما قرأت للعريض من آراء نقدية أشارة الى هذا الشاعر ، وهنا يمكن أن نقول إن العريض قد تأثر بأحمد زكى أبو شادى ، دون أن يدرك ذلك ، وهذا ما استبعده عند شاعر مثقف واع مثل العريض ، والاحتمال الثانى أن يكون العريض قد تأثر بأبى شادى ، و « كتم » سر هذا التأثر على الآخرين من شدة حرصه على ألا يعرف الآخرون ينابيع التأثير الكبرى فى حياته ، وهذا أمر يحدث كثيرا عند الفنانين والشعراء ، حيث يميلون دائما الى إخفاء المؤثرات الكبرى فى حياتهم الأدبية عن العيون ، ولكن الثابت فى تقديرى ـ وقد أكون على خطأ ـ أن العريض تأثر به كثيرا ، وقد أنشأ أبو شادى فى الثلاثينات مجلة هى الأولى من نوعها فى حياتنا الأدبية ، تلك هى مجلة « أبوللو » التى كانت أول وأعظم مجلة للشعر فى حياتنا الأدبية الحديثة ، ولو راجعنا هذه المجلة الآن « وقد أعاد نشرها الدكتور محمد يوسف نجم بجهد أدبى مشكور » ... لو راجعنا هذه المجلة وراجعنا انتاج الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، شعرا ونقدا ، فسوف نجد تشابها مثيرا للانتباه بين الشاعرين أبو شادى والعريض ، فقد اهتما معا بالقصة الشعرية ، وكان شعرهما مليئا بالتفاصيل والاستطراد ، وامتلأ شعرهما معا « بالروح النثرية » ، وقد ترجم أبو شادى رباعيات الخيام وترجمها ابراهيم العريض ، وكلاهما كان صاحب نظرات نقدية صافية ، تتميز حتى على ما لهما من شعر ، وتكاد الحاسة النقدية المتفتحة عندهما أن تكون سببا لتغلب العقل والفكر على شعرهما ، بدلا من الشعور والعاطفة .

وعندما نقرأ لأبى شادى قصصه الشعرية مثل « دنيال فى جب الأسود » أو

« أورفيوس ويورديس » أو « عذراء بختن » أو « زيوس ويوروبا » أو غيرها من القصص الشعرية ، فسوف نجد شبها قويا بينها وبين قصص العريض الشعرية مثل « التمثال الحى » و « قلب راقصة » وغير ذلك ، وفى تقديرى أن معظم قصص العريض الشعرية كتبها بعد اطلاعه على قصص أبى شادى السابقة من حيث التاريخ ، وما أقوله هنا هو افتراض نقدى ، لا يستند إلا الى الاستنتاج والمقارنة ، كما يعتمد على قراءة تاريخ القصص الشعرية ، وقد حرص العريض على أن يسجل التاريخ فى آخر قصائده ، فقصص أبى شادى الشعرية منشورة فى أبوللو ما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٤ وقصص العريض الشعرية منشورة بعد هذا التاريخ .

على أن هذا الفرض النقدى الذى أطرحه هنا ، والذى يقول بتأثر العريض بأبى شادى ، لا ينفى أبدا ملامح تأثير شعراء آخرين فى أدب العريض مثل : أبى ماضى وناجى وعلى طه وخليل مطران .

هذه بعض انطباعاتى عن الشاعر الكبير ابراهيم العريض ، ذلك الفنان المثقف الذى أدخل اسم البحرين الى قلوبنا عندما اقترن اسمه باسمها فى شعره كله ، وذلك الذى تطلع الى عروبته ومد بصره الى الشرق ليستلهم منه الوحى الفنى الخصب ، وذلك الذى جمع بين الشعر والنقد ، فكان ناقدا وشاعرا فى آن واحد ... تلك انطباعاتى عنه بما قد يكون فيها من خطأ وصواب ، وهى انطباعات لا يمكنها أن ترقى الى درجة اليقين الأدبى كما أشرت فى بداية المقال ، ولا يمكنها من ناحية أخرى أن تؤثر فى الحقيقة الأساسية وهى أن ابراهيم العريض قد ظهر فى حياتنا الثقافية ليبقى فى التاريخ الأدبى العربى ، مهما اختلفت حوله الآراء وتناقضت فى تقييمه الأذواق .

رجـــاء النقـــاش

البداية المسرحية في الخليج العربي

بين التأصيل وترف البداية

إبراهيم عبد الله غلوم

مدخل عام

العريض ومجد الذات الإسلامية

العريّض والمادة التاريخية

التذبذب بين الكلاسيكية والرومانسية

القيم المسرحية في النص والإخراج

(دراسة نقدية حول مسرحيتى

« وامعتصماه » « وبين الدولتين »

للشاعر ابراهيم العريض)

مدخـــل عـــام :

تطمح هذه الدراسة الى أن تضع الجهد المسرحى الذى قدمه الشاعر ابراهيم العريض فى موضعه الصحيح من تاريخ التجربة المسرحية فى البحرين والخليج العربى ، وذلك لأن كل ما جاء فى هذا الجهد يعد فى نظرنا قيما مسرحية مختلفة تتضمن العلامات البارزة للبداية المسرحية فى البحرين وقد اقتضت هذه النظرة ان نقف مع مسرح العريض من خلال مؤشرات عديدة نبرز من بينها اثنين لهما اهمية خاصة .

الأول : طبيعة الثقافة المسرحية السائدة فى البحرين ومنطقة الخليج العربى خلال العقد الرابع من هذا القرن .

الثانى : يتصل بعلاقة الجهد المسرحى للعريض بالمفهوم الفنى للمسرحية وبالمسرح العربى ، وخاصة فى ابرز الاعمال المسرحية التى ذاع صيتها فى الوطن العربى .

ولكى نبتعد عن فكرة التمديد والتضييق التى قد يوحى بهماهذان المؤشران سأقول بأن دراسة (وامعتصماه) ـ مثلا ـ من خلال المؤشرين السابقين لا تعنى ـ اطلاقا ـ الانصراف عن طبيعة المعايير الفنية التى ترتكز عليها صياغة

تلك المسرحية ، بل ان هذين المؤشرين ينضويان فى هذه المعايير ، ويتضمنانها بالضرورة . وما السبب فى ابرازهما منذ البداية الا من اجل ان تنطلق هذه الدراسة من خلال القيمة الحقيقية لمسرحيتى وامعتصماه وبين الدولتين . والمؤشران السابقان ـ فى تقديرى ـ من شأنهما أن يبصرا المتلقى بالقيمة التاريخية ، والفنية لتلك المسرحيتين لأنهما يشكلان فى حقيقة الامر الظرف التاريخى والفنى الذى اشتق منه العريض تجربته .

لقد كتب العريض مسرحية (وامعتصماه) سنة ١٩٣٢ وقد طبعها فى نفس العام فى كتيب صغير صدر فى مصر مغفلا تاريخ النشر . وقد نظم هذه المسرحية ليمثلها طلبته فى المدرسة الاهلية التى افتتحها فى عام ١٩٣٢ ايضا والمرجح أن يكون تاريخ عرض المسرحية فى نفس العام ، لأن العريض بعد ان احس بجدة تجربته السابقة اتبعها بكتابة مسرحية « بين الدولتين » فى عام ١٩٣٣ ليمثلها طلبته فى نفس العام ، ورغم الاندفاع الجاد الذى كان وراء نظم هذه المسرحية ، حيث نظمها هذه المرة كأثر ادبى وليس لطلاب المدرسة فحسب رغم ذلك فقد لحق بهذه المسرحية من الخيبة ما جعله يتغافل عن نشرها حتى هذه الفترة ، فقد اغلقت المدرسة فى ١٩٣٤ بعد ان اعد نفسه لاخراج المسرحية ، ثم انه حين اعدها للنشر فى مجلة الرسالة فى عام ١٩٣٩ اعلنت الحرب العالمية الثانية ، ولم تنشر المسرحية بسبب ظروف هذه الحرب . وتشتمل « بين الدولتين » على قسمين نظم العريض القسم الاول منها فقط ، وهو الذى يعالج سقوط الدولة الاموية وقيام الدولة العباسية ، اما القسم الثانى فلم يتمكن من اتمامه ، وهذا لا يستدعى منا ان نبعد القسم الاول من الجهد المسرحى الذى قدمه العريض ، ذلك لأنه يكاد يمثل مسرحية كاملة ، تامة الفصول .

ويمكن ان يقال فيما يتصل بارتباط « وامعتصماه » و « بين الدولتين » بالثقافة المسرحية فى البحرين خلال الثلاثينات والاربعينات ان العريض فى هاتين المسرحيتين يعد رائدا من رواد التجربة المسرحية ، فقد نظم مسرحيته فى فترة كانت الثقافة المسرحية فقيرة ، ومتبسطة الى حد بعيد ، وقبل هذه الفترة لا نعرف احدا من الشعراء والادباء فى البحرين ومنطقة الخليج العربى قد حاول الكتابة فى هذا الفن الامر الذى يجعلنا نقول بأن « وامعتصماه » هى اول عمل مسرحى مكتوب يصل الينا من تلك الفترة المبكرة ، قد تكون هناك بعض الاعمال التمثيلية الارتجالية التى لم تدون ، والتى لاشك بأن البعض قد اهتدى اليها فى احياء المناسبات ، وصور عن طريقها بعض المشاكل الاجتماعية العابرة البارزة فوق

السطح ، ولكن ما دمنا لا نقف الآن على أى نص من تلك الاعمال كما لا تشير اى من الوثائق المتوفرة الى شئ منها فمن الحق ان نرد لابراهيم العريض فضل الريادة فى كتابة المسرحية فى الادب الحديث لهذه المنطقة .

ولكن كتابة العريض لاول عمل مسرحى لا تعنى اطلاقا انه اول من لفت الانظار الى هذا الفن الجديد ، ذلك ان « وامعتصماه » تدخل فى سلسلة الاعمال المسرحية التى نشطت المدارس فى تقديمها خلال الثلاثينات والاربعينات ، وقد كانت تلك المسرحية احدى مساهمات المسرح المدرسى التى قدمها العريض فى المدرسة الاهلية والتى كان مديرا عليها آنذاك . ويمكن ملاحظة انها قدمت بعد بضع سنوات من تقديم بعض الاعمال المسرحية فى مدارس الحكومة ، ففى سنة ١٩٢٥ قدمت مدرسة الهداية الخليفية تمثيلية (القاضى بأمر الله) وفى سنة ١٩٢٧ قدمت نفس المدرسة (وفود العرب على كسرى) وفى ١٩٢٨ قدمت مسرحية (امرؤ القيس) و (ابو القاسم الطنبورى) . وفى المنامة قدمت مدرسة الهداية الخليفية فى عام ١٩٢٨ مسرحية (ثعلبة) كما قدمت مسرحية (داحس والغبراء) فى ١٩٣٢ .

كل هذه الانشطة المسرحية تسبق ــ كما نرى ــ جهد العريض بسنوات ، ولذا فانه حين ينظم مسرحيتيه لا يكون كمن يزرع فى تربة لم يبذر فيها احد شيئا ، بل لقد كانت تلك الانشطة ممهدة لوامعتصماه باعتبارها نصا مسرحيا محليا . ونحن نرى ان الاعمال المسرحية التى قدمتها المدارس الحكومية ــ وخاصة مدرسة الهداية الخليفية ــ باعتبارها مؤسسة ثقافية بارزة آنذاك . . هذه الاعمال هى التى لفتت انتباه العريض لتقديم مسرحيته ، وشجعته لعرضها مع طلبة المدرسة الاهلية ، فقد خلقت مدارس الحكومة تقليدا سنويا ثابتا كما هو معروف يقضى بتقديم الانشطة المسرحية التى تستمد موضوعاتها من روح المناهج المقررة ، ومن الاهداف التربوية المتواضعة لدى العاملين فى حقل التعليم . كما كان ذلك التقليد يقضى بتقديم الاعمال المسرحية مع نهاية العام الدراسى او فى الحفلات والمناسبات الدينية والاجتماعية العامة . من اجل ذلك لم يكن امام المدرسة الاهلية ــ وقد نشأت بعد ان تكرست مظاهر ذلك التقليد ــ الا ان تجارى ما سارت عليه مدارس الحكومة خاصة أن مديرها (العريض) أديب له اهتمامه الواسع بالثقافة العربية والأجنبية الحديثة ، الأمر الذى كان يضاعف من اهتمامه بهذا التقليد الهام فى الحياة الثقافية آنذاك .

وهذا ما يؤكد لنا احدى الحقائق التى انعكست فى جميع الحركات المسرحية العربية وهى ان المسرح كان يبدأ مستنبتا ، يفد من الخارج ، ويتمثل لنا ذلك

والخمسينات . ولو ان تلك الاعمال كانت تحمل قيمة فنية وتاريخية تذكر لعمل اصحابها على نشرها وتعريف القراء بها ، لأن احدا لا يستطيع ان يتغاضى عن اى عمل مسرحى ـ مهما كان شأنه ـ يقدم فى تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح ، ليس فى منطقة الخليج فحسب بل فى الوطن العربى ايضا .

ان هذا المستوى الفنى الذى نرده للاعمال المسرحية التى سبقت وامعتصماه يكشف لنا عن وجهين لابد من الاشارة اليهما .

الأول . . يفضى بنا الى حقيقة بارزة هى ان العريض حين كتب مسرحيته « وامعتصماه » قدمها فى اطار مسرحى ينطوى على ملكة ادبية واضحة فى النظم وفى التجسيد المسرحى . انه اطار يهدف الى تأصيل حقيقى لفن ليس من السهل ارتياده ، وهو ـ بالتالى ـ اطار يختلف تماما عن اطار الاعمال المسرحية التى قدمتها مدرسة الهداية الخليفية ، ولاشك ان الموقع الادبى المتصدر الذى كان العريض يحتله فى الحركة الادبية آنذاك يعد عاملا حاسما فى خلق ذلك الاطار لوامعتصماه .

اما الوجه **الثانى** . . فهو يتمثل فى ان العريض لم يكن فى معزل عن التقليد ليس تقليد الكتاب المسرحيين المبرزين فحسب بل انه تقليد حتى لطبيعة الاعمال المسرحية التى قدمتها مدرسة الهداية الخليفية ، ولا مراء فى ذلك فقد كان العريض يقدم جهده من ذات الامكانيات الفنية والمادية التى حركت الجهود السابقة عليه ، ومن نفس الوسط الاجتماعى المتخلف الذى لم يكن قابلا لولادة مسرحية حقيقية آنذاك .

من اجل ذلك فان « وامعتصماه » ستظل فى هذه الدراسة تتذبذب بين انتمائها للأسلوب المسرحى القريب منها وهو الاسلوب المتبع فى المدارس الاخرى ، وبين رغبتها فى التجاوز والتأصيل والخروج عن الواقع الفنى الفقير الذى كان يحاصر امكانيات العريض وطموحاته المسرحية ، ولابد من الاشارة هنا الى ان رغبة التجاوز والخروج عن الواقع لا ينبغى ان يستهان بها فى مقام دراستنا للجهد المسرحى الذى قدمه العريض ، ذلك ان هذه الرغبة تقوم بدور كبير فى تشكيل الانفعال العام لدى كاتبنا ، خاصة اذا ادركنا ان الحركة الثقافية فى البحرين خلال العقود الثانى والثالث والرابع كانت تختلج فوق صراع له مصادر اجتماعية ودينية بين المدينتين المحرق ـ والمنامة وكان العامة ينظرون الى المحرق على انها بؤرة

النشاط الثقافى حيث تتمثل فيها روافد واسباب الحياة الادبية بوجود النادى الادبى ، ومدرسة الهداية الخليفية ، ثم بوجود العائلة الحاكمة . ولا يخفى على الباحث بأن توتر الانقسام الطائفى آنذاك كان عاملا اساسيا فى خلق جذور قوية لصراع خفى بين ثقافة المدينتين . ولم يكن ذلك غريبا او شاذا فقد كانت العوامل السياسية والدينية والاجتماعية هى التى تذكى ذلك التوزيع الديمجرافى المنقسم الذى كانت تقوم خلاله جدران هائلة من العزلة المقيتة بين فئات المجتمع البحرانى .

من اجل ذلك فاننا نستطيع ان نرد جانبا كبيرا من رغبة العريض فى تجاوز حصيلة الاعمال المسرحية التى قدمتها مدرسة الهداية الى تلك الرغبة (الجماعية) التى اراد العريض ان يقودها على الصعيد الثقافى وهى ان يخلق نشاطا ثقافيا وادبيا أرقى من الجهود الثقافية التى تقدمها مدينة المحرق التى كانت عاصمة للبلاد حتى فى اوجه حياتها الثقافية .

ويمكن ان نضيف عاملا آخر يدعم رغبة التجاوز لدى كاتبنا « العريض » وهو انه حين رجع من الهند الى البحرين سنة ١٩٢٦ جاء اليها شابا حظى بقدر كبير من الثقافة والتحصيل العلمى . قل ان يحظى به الآخرون من ابناء بلاده اى ان الظروف التى توفرت لثقافة العريض ، ونشأته العلمية فى بلاد اجنبية كالهند لم توفر لابناء جيله بسبب الفارق الحضارى الواضح بين مجتمع الهند ومجتمع الخليج العربى فى اوائل القرن الحالى . ولذا بدأ العريض يتفاعل مع الحياة الثقافية فى البلاد بامكانيات ادبية مختلفة واستعداد ثقافى مغاير جعل له سمتا مميزا ، وبث لديه دوافع قوية لأن يكون امتدادا لذاته وليس لجهود سابقيه او معاصريه من ادباء البحرين والخليج العربى ، وهذه الدوافع كانت تخلق لديه « رغبة التجاوز » وتزكيها بصورة جعلته يعد لطلاب المدرسة الاهلية عملا مسرحيا باللغة الانجليزية وهو يدور حول حياة بطل سويسرا الذى انقذ بلاده من النمساويين وقد كان لهذا الاعداد فضلا عن اهدافه التربوية والتعليمية هدفا لاشك فيه وهو انه كان يريد ان يخلق لنفسه تفردا ومبادرة فى ارتياد فن جديد كفن المسرح ، بل وفى التعامل معه بلغة اجنبية (الانجليزية) وكأنه اراد ان يسجل لجهده فضل السبق فى هذه الممارسة المسرحية على جميع معاصريه من ادباء المنطقة (لا يزال العريض يذكر هذا الجهد بكثير من الفخر) .

وأيا ما كان الامر فان الرغبة القوية التى اكنز بها العريض وهو يقدم جهده

المسرحى فى سبيل تجاوز الاعمال السابقة ستظل موضع مراجعة وتساؤل ونحن فى صدد التحليل والتفسير كما ستظل غير مفرغة من ظروفها التاريخية التى احاطت بها فى تلك الفترة ، وهذا يعنى ان رغبة التجديد والتجاوز لا يمكن تحديد حجمها وحقيقتها الا من خلال الاثر الادبى ، فهو الذى يمتحن مدى تمكنها من فكر الكاتب او عدم تمكنها ، واذا كنا قد احسنا الظن وقطعنا بوجود مثل تلك الرغبة فهذا لا يعنى ان « وامعتصماه » تبلور التجاوز الحقيقى وتستشرفه فى ذات الشاعر ، وبالاضافة الى ذلك فان انتماء « وامعتصماه » وغيرها من جهود العريض المسرحية الى ظروف العقد الرابع من هذا القرن بكل ما تشتمل عليه من ظواهر اجتماعية وسياسية وثقافية ، وخاصة فيما يتصل بموقف السلطة السياسية آنذاك من المد الثقافى وتصاعد المطالب الوطنية مع نمو الطبقة البرجوازية وتعاطف بعض الاعيان مع مواقفها ، اقول ان انتماء وامعتصماه الى هذه الظروف ونحوها كان يخلق لها جاذبية طبيعية يربطها بهموم الفترة ولو بصورة غير مباشرة كما يصلها بالامتداد الثقافى الراهن ، بحيث يصبح من التعسف فصل جهد العريض عن جهود مدرسة الهداية .

من اجل ذلك كان لزاما علينا ان نضع الجهد المسرحى للعريض امام جملة من الاسئلة الاساسية . . هل اراد ابراهيم العريض ان يحقق او يقول موقفا عبر ارتياده لفن المسرح ، حين قدم وامعتصماه ، ثم حين اراد ان يقدم « بين الدولتين » وما هى طبيعة المادة الخام فى مسرحيته ؟ وهل حقق العريض رغبته فى التجاوز ؟ هل كان مقلدا ؟ . . هل كان مؤصلا لتقاليد مسرحية معينة ؟

ابراهيم العريض ومجد الذات الاسلامية :

فى مسرحية وامعتصماه يلجأ العريض الى فترة هامة من التاريخ الاسلامى ، وهى الفترة التى انتصر فيها الخليفة العباسى « المعتصم » على الروم فى موقعة عمورية المشهورة فأراد ان يصور هذه الموقعة فى اطار مسرحى يبعث الحياة فى حدث تاريخى كبير بالنسبة لتاريخ الدولة الاسلامية . وتتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وخاتمة . ونجد المعتصم فى البداية لاهيا مع الطرب والشراب ومجالس اللهو ، وفى مقابل ذلك نجد بعضا من العرب يعانى الذل والمهانة فى سجون الروم ، ومعهم امرأة « هاشمية » تذوق هى الاخرى ذل الاسر والسجن ، ويقدر لاحدهم الهرب واللجوء الى المعتصم واخباره بما حدث لصحبه من قتل ، وما حدث للهاشمية حين اذلها الرومان وارادوا الاعتداء عليها ، فصرخت « وامعتصماه لقد اصبحت على ذل وامعتصماه » وهنا تثور ثائرة المعتصم فيترك الشراب ، ويجهز

الجيوش لغزو الروم ، ثم يبعث بقواده فيخوض الجيش معهم ويدخل عمورية منتصرا ملبيا نجدة « الهاشمية » ورادا لها كرامتها .

هذا هو موضوع المسرحية التى قدمتها المدرسة الاهلية بتأليف واخراج الشاعر ابراهيم العريض وهو موضوع لا ينتقد فيه وضعا عربيا او محليا ولا يبدو ان العريض من خلال مسرحيتيه (وامعتصماه ــ بين الدولتين) قد فهم المسرح على انه وسيلة لنقد الاوضاع الاجتماعية والسياسية ، بل انه ربما كان بالنسبة اليه اقرب لان يكون وسيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التى لا تحتاج الى اكثر من الصياغة او النظم الشعرى ، ورغم ان السياق التسجيلى الجامد يفرغ هذه المسرحية من ادوات المسرح الحقيقية فى النقد والتشخيص بل انه يفرغها من فعالية استخدام التاريخ فى انتزاع الدروس الاخلاقية والسياسية او فى اسقاط الاوضاع الشاملة على العصر الراهن . رغم ذلك فاننا نرى ان السياق التسجيلى لا مفر له من ان يسفر عن احد وجهين . . فهو اما ان يسجل الجانب الرث المنهار ، واما ان يسجل الجانب البازغ المتألق فى الواقع . . او التاريخ . وابراهيم العريض لم يكن يسجل واقعا منهارا منتهيا ، بل كان يسجل واقعا مزدهرا متألقا ، ذلك انه كان يريد ان يقدم لنا صورة مشرقة للمجد العربى ، الاسلامى فى القرن الثالث الهجرى . وهذه الصورة ما كانت تفصل فكر العريض عن مكونات شخصيته العربية بمصادرها الثقافية والدينية وبرؤيتها السياسية النابعة من تطلعات تلك الفترة .

من اجل ذلك كان العريض رغم ذلك السياق التسجيلى ــ يعبر عن رؤية نستطيع ان نتابع شيئا من ملامحها من خلال كثير من التفاصيل سواء ما كان منها موحيا او ماكان منها مباشرا .

ان العريض فى هذه المسرحية يصوغ لنا رؤية خاصة حول المجد الاسلامى او الشخصية الاسلامية الناهضة نستطيع ان نتلمس لها ثلاث ركائز اساسية هى ركائز شخصية العريض وقوام ثقافته الفكرية . . هذه الركائز هى . . الانتماء العربى ، والانتماء الاسلامى والانتماء الى آل البيت . فالقوة الاسلامية تنتمى الى العروبة ولكنها لا تتشكل وحدها من خلال هذا الانتماء وحكم الدولة العباسية الذى يصور العريض جانبا منه ما كان يختلف عن حكم بنى من حيث طبيعة النظام الذى يحكم المسلمين ، فهو نظام وراثى يحرص ايضا على تمجيد العنصر العربى ، والقرشى بوجه خاص ، ولكن كل ما هنالك ان الامويين ابقوه فى بنى امية ،

والعباسيين ابقوه فى آل البيت ، فالنزعة العربية متأصلة لدى الدولتين ، وان كانت سياسة العباسيين قد اعتمدت على الاعاجم فى كثير من شئونها كما هو معروف ، ولذا فان هذه الذات العربية المتأصلة تعد مكونا من مكونات الانتصار والمجد الذى صنعه المعتصم فى فتح عمورية والذى لجأ اليه العريض ليكون رمزا او مثلا اعلى للذات الاسلامية ، ثم لجأ اليه مرة اخرى ليكون سياقا لمكونات طبيعة نظام الحكم الاسلامى ابان الدولة الاموية والدولة العباسية فى مسرحيته الثانية « بين الدولتين » .

وربما كان الانتماء الاسلامى اكثر اشتمالا على ملامح رؤية العريض واكثر تعبيرا عنها بتواجده فى محتوى ذلك الرمز او المثل الاعلى للمجد . فالخلافة كانت خلافة المسلمين بقيادة بنى العباس والصراع اذا كان بين العرب والروم فى جانب من جوانبه فهو بين المسلمين والروم بكل ما يمثله هؤلاء ـ الروم ـ من تراث دينى (مسيحى) وفكرى اجنبى كان يعمل على خلخلة حدود الدولة الاسلامية وتهديدها . ويمكن لنا ان نلاحظ ملامح هذا الصراع الذى اراد العريض أن يؤكد فيه على الذات الاسلامية بمثلها العليا فى الانتماء الى المجد فى الفصل الاول ، وفى موقف يعد من اكثر المواقف احتداما بالصراع والمجابهة فى المسرحية كلها ، وذلك عندما يدخل « نوفل » ملك الروم ومعه البطريقان « ماطس » و « لاوى » على الاسرى المسلمين الثلاثة فيجدوا أحدهم قد مات من عذاب السجن ، فيقول نوفل :

نوفل : (الى الاسيرين) الم يقضى نحبه فى المسيح ؟ ؟
الاسير الثانى : ما كان « يوسف » الا على اعتقـــاد صحيح
فان يمـــت فعلى المذ هب القويـــم الصريح
مصدقـــا بالنـــبى وبالـكتـــاب الفصيـــح
نوفل : (غاضبـا) تبّا لـــكم ولما توعـــــــدون تحت الضريح
ماطس : لاتـــدفنـــــو ! !
شرحوم : سنلقـــى جثمانـــه للريح
فتـأكل الـطـــير منـــه
الاسير الاول : كمـــا ثوى ابـــن ذريح
ثويـــت « يوســـف » عن غـــير مدمـــع مسفوح
الاسير الثانى : ونحـــــــن ! ! !
صه لن تذوقا كأس الحمام المتيح
بل تبقيـــان الـــــى أن تنصرا للمسيح
الاسير الأول : رحمـــاك يا رب عجل لنـــا بمـــوت مريـــح

ماطس : (الى السجان)

اذن على بسوط يذرهمـــا كالطليح

الاسير الثانى : يا عبقرى الروم كن منصفا فان للرحمـــة جاء المسيح

نوفـل : فما الـذى تنـكر من دينه اما به للنـاس هدى صريح

الاسير الثانى : آمنـت باللـه . . ولكننـــا ننزه البارى

لاوى : هذا صحيح

نوفل : اتزعم ان للاسلام نورا فى ضحى غده

وصاحبكم يعذب بالسياط رواه احمده

ماطس : وقاضيكم اذل من البساط لأمر سيده

الاسير الثانى : كذبت على امير المؤمنين ــ شبا مهنده

سيغمد فيكم

لاوى : هيهات! فات الامر من يده . (١)

ان ابراهيم العريض فى الحوار السابق من المسرحية يصور المعنى المتسامح فى مواجهة المسلمين للروم « المسيحى » وهو ينتزع ذلك المعنى من روح الاسلام ومثله العليا ليؤكد على فكرة ثبات الشخصية الاسلامية وتقدمها ومجالدتها للقوى الاجنبية بوعى حضارى مصدره الاول الاسلام . . ذلك الذى جعل الاسير يحتقر الروم لا لديانتهم ، بل لعدوانيتهم وتخليهم عن الرحمة ، وفى الوقت الذى كان الاسير المسلم يحترم المسيح « فان للرحمة جاء المسيح » كان القائد الرومى المسيحى يسخر من الاسلام « اتزعم ان للاسلام نورا فى ضحى غده » . ان هذه الفكرة المثالية التى يصورها العريض للشخصية الاسلامية فى مواجهتها لقوة كبرى ــ الروم ــ هى التى صنعت مجد النصر للاسلام فى نهاية المسرحية حين تصدت جيوش المعتصم للروم وفتحت عمورية . ويحرص العريض على ان يؤكد الارتباط بين الاسلام والنصر المحقق فيقول على لسان « شرحرم » احد قواد الروم الذى اذهلته قوة المسلمين . .

واليوم جد بنى الاسلام فى صعد فذاك سيدهم بالخيل قد قربا

وفى ذلك اشارة واضحة الى ارتباط مجد النصر وشرفه بالاسلام اولا وقبل كل شى

أما الانتماء الى بنى هاشم أو آل البيت فانه لا يقل تأثيرا عن الانتماء الاسلامى فى تكامل معنى النصر واشادة المجد من اكثر المنابع اصالة وامتلاء . بل انى أرى عامل الانتماء الى آل البيت يحقق للشاعر سياقا متفردا ربما كان هو اكثر ما تفتقر

اليه المسرحية برمتها ، وهو العاطفة الدينية والاجتماعية الخاصة التى تربط هبة المعتصم وجيوشه بانتزاع النصر من الروم ، وهذا يعنى ان العريض كان يريد ان يجعل للنصر او المجد مصدرا متصلا بالحمية الى آل البيت . ولعله لم يرغب فى التصريح به تصريحا مباشرا لما يجره ذلك من مظاهر التفسير الاجتماعى او الدينى الذى لا يلائم ظروف الفترة . ولكنه رغم ذلك استطاع ان يجعل منها اساسية ينتمى اليها النصر المحقق ، وهو ما يمكن ملاحظته ابتداء من اطلاق التسمية « الهاشمية » للمرأة التى رد المعتصم اليها كرامتها بغزو الروم ، ذلك انها تسمية ليست عارضة ، بل انها موظفة للحد ث ولدوافع الفعل التى تتحرك بها شخصية المعتصم . وهى فوق ذلك تسمية مطلقة ليست محددة باسم امراة بعينها مما يكسبها بعض الدلالات التى تكثف معنى ارتباط صنع المعتصم للنصر بآل البيت .

ويحرص العريض على ان يجعل بين المعتصم والهاشمية حمية النسب اذ انها تكرر نداءه بابن عمى فى اكثر من موقف خلال المسرحية رغم انها ليست ابنة عمه حقيقة . ولو حاولنا ان نغض من اهتمامنا بمثل هذه التفاصيل لادركنا ما هو اوضح واقوى ايحاء . فلكى يعمق الشاعر ارتباط حدث هبة المعتصم للغزو بصرخة الهاشمية « وامعتصماه » وما حدث لها من ذل وامتهان نجده يصور فى مشهدين متكررين (لغة ومعنى) ما حدث للهاشمية من مهانة وانتقاص ، جعلها تتجرع الذل والحزن على هذا النحو :

« اجرع الذل على الذل بانفاس قصيرة
وارى حولى بنات الروم بالعين القريرة
يتهاديـن من القصر على فرش وثيرة
سبب يقطع اسبابى من غير جريرة
رب علج قادنى بالحبل قسرا لحظيرة
فادارى الوجه عنه وعلى وجهى حيرة
واباة الضيم من ابناء عمى فى الجزيرة
قائم ملكهم بالعدل كالشمس المنيرة
طال عهدى بهم ـ اذ يأنفون العار غيره
اينادى باسم جدى لصلاة فى الظهيرة
ولدير الروم انقاد على غير بصيرة
ليت امى لم تلدنى ليتنى ما كنت صورة »(١)

ان هذه الصورة الحزينة التى اتخيلها قد انبعثت فى العرض المسرحى حين قدم

آنذاك فى شكل صوت حزين يأتى من الخارج ليقترب من صور البكاء . وخاصة بما فى القافية من امتداد يتناغم مع الحزن (الياء الساكنة التى تسبق حرف الراء) أقول . . ان صورة الحزن هذه بما فيها من معانى الذل والقهر تعد مصدرا حقيقيا لمشاعر المعتصم حين هب للغزو ، لانها تتضمن بصورة مباشرة استنهاضا للحمية نحو آل البيت . فضلا عن انها ــ أى تلك الصورة الحزينة ــ تمثل معادلا لما يتعرض له آل البيت من قهر وامتهان بمكانتهم الدينية والاجتماعية .

ولا يخفى علينا جانب له اهميته فى تحديد ملامح رؤية ابراهيم العريض للاحداث التاريخية ومدى تأثيرها على موقفه الاجتماعى والسياسى فى فترة الثلاثينات والاربعينات . ذلك ان العريض لم يكن يميل الى المواجهة السافرة لأى مشكلة من المشاكل ذات الحساسية السياسية والاجتماعية والدينية بل انه كان يتحاشى الخوض فيها لما يمثل الخوض فى تلك المشاكل ! بالنسبة اليه ــ من تحجيم للموقف السياسى او الاجتماعى ، ثم لما يجره ذلك الخوض من متاعب المواجهة مع الادارة السياسية والنظم الاجتماعية . ولعل الباحث فى ادب ابراهيم العريض يدرك هذا الجانب بوضوح فهو غالبا ما يعالج الموضوعات العامة أو يصور الاوضاع والقضايا العربية ذات الطابع العام ، او يؤثر اختيار المضامين الذاتية والتاريخية ، وفى كل ذلك لا نجد الكاتب يقترب من قضايا المجتمع المحلى او يتفاعل مع ظروفه التاريخية التى كانت تمر فى تلك الفترة بمرحلة خطيرة تفتقر الى مساندة الكتاب والشعراء وتحتاج الى مواقفهم فى سبيل مضاعفة الوعى بابعاد حركة الاصلاح السياسى والاجتماعى التى مرت فى عامى ١٩٢٣ ــ ١٩٣٨ بامتحان عسير مع الادارة السياسية فى البلاد .

من اجل ذلك يمكن ملاحظة ملامح نظرة العريض للذات الاسلامية المتألقة بالنصر كما يمكن تقرير مدى عمومية هذه النظرة ومدى استفادتها من التيارات الفكرية الاصلاحية والتى كان لها تأثيرها فى منطقة الخليج العربى آنذاك . ذلك انه لا يمكن اغفال تأثر العريض فى تلك النظرة بالتيار الاسلامى الاصلاحى المتمثل فى فكر محمد عبده ورشيد رضا والافغانى بحيث يصبح من الجائز لنا ان نقول بان تلك النظرة ما هى الا ثمرة من ثمرات الاهتمام الواسع بدراسة التاريخ والفكر الاسلاميين اللذين انكب عليهما العريض منذ السنوات الاولى من مجيئه الى البحرين . بل ان العريض تربطه علاقة قوية بعبد العزيز الرشيد (المؤرخ الكويتى) الذى نهج طريق رشيد رضا فى الاصلاح ، وساند الدعوة الوهابية الاصلاحية السلفية حين انتشرت رياحها فى المنطقة بعد تثبيت دعائم الحكم

السعودى . وقد نشر العريض فى مجلة الرشيد « الكويت » بعض الكتابات الاسلامية .

وأيا ما كان الامر فان نظرة العريض الى مجد الذات الاسلامية لم تكن فى معزل عن الظروف العامة التى احاطت بالوطن العربى ، حتى ما كان متصلا منها ببوادر القومية العربية التى بدأت فى الظهور عن طريق الاحزاب السرية ، والتى قد يصل اثرها الى ما يتضمنه تصوير العريض للصراع بين المسلمين والروم من مواجهة مبطنة للاستعمار .

* * *

ابراهيم العريض والمادة التاريخية :

يتضح من الرؤية السابقة للعريض التى اتجهت الى تأكيد الذات الاسلامية والاعلاء من شأنها ان الشاعر لم يلجأ فى صياغة المسرحية الى الواقع فى أى من موضوعاته الاجتماعية أو السياسية وانما لجأ الى التاريخ واتخذ منه مادة اساسية لصياغة جميع التفاصيل المسرحية فوق خشبة المسرح ، والتاريخ الذى اختاره هو التاريخ الاسلامى الذى لم يكن يخلو من النزعة العربية او النزعة الهاشمية كما نرى ذلك فى وامعتصماه ، وكما نراه مرة اخرى يصوغ مجموعة مواقف تاريخية متشابكة عن الامويين والعباسيين والعلويين فى بين الدولتين . ونحن نعتبر هاتين المسرحيتين امتدادا لمسرح احمد شوقى فى طريقة استلهامه للمادة التاريخية ، ذلك ان العريض كتب مسرحياته فى فترة قريبة العهد من ظهور مسرحيات شوقى (١) التى ذاع صيتها فى الوطن العربى ، نظرا لانها قدمت المسرح بلغة الشعر لاول مرة فى الادب العربى الحديث ، فكان ذلك حريا باثارة انتباه الادباء والشعراء ودفعهم لمحاكاتها ، كما ان احدا لا ينكر مدى تأثير شوقى فى حركة الشعر العربى خلال الفترة التى بدأ فيها العريض ينشر بعض نتاجه الشعرى (العشرينات والثلاثينات) .

لقد كان مذهب شوقى فى صياغة التاريخ يعتمد على اختيار شخصيات ومواقف تاريخية مشهورة فى التاريخ العربي أو الاسلامى او المصرى فى محاولة لتسجيل وقائعها وتصويرها فى سياق درامى لا يخلو من التغيير والتحوير لبعض الوقائع بما يلائم النزعة التى يريد شوقى ان يؤكد عليها . ولذا فقد استطاع ـ حقا ـ ان يستمد روحا وطنية من معالجة شخصيات كليوباترا وقمبيز واميرة الاندلس ، وان

يؤكد على نقاوة التقاليد العربية الاصيلة حين تقترن ببعض العواطف المشبوبة كالحب فى مجنون ليلى ، وعنترة . وهذا يعنى ان شوقى استطاع رغم التسجيلية الواضحة فى استعماله للتاريخ ـ ان يجعل من معالجته لبوسا لمواقف وطنية واجتماعية تؤكد الصلة القائمة بين مسرح شوقى والمجتمع .

ولم يكن من المستغرب ان يقوم العريض بمجاراة مذهب شوقى فى كتابة المسرحية المنظومة ، بل اننا نعتقد ان لمسرحيات شوقى تأثيرا بعيدا فى ظهور تجربة مسرحية مبكرة لابراهيم العريض فى الخليج العربى رديفة لما تمثله تلك المسرحيات من ملامح فنية ارتبطت بها بواكير المسرح العربى . ويمكن الاشارة الى مظاهر التأثر فى اكثر من جانب كاستلهام المادة التارخية ، واستخدام اللغة الشعرية (المنظومة) فى شخصيات المسرحية ، وتضمين اشعارهم ، ونحو ذلك مما سترد الاشارة اليه فى موقعه من الدراسة .

غير أن شوقى إذا كان يتناول التاريخ بشئ من التغيير فأن العريض لا يجرؤ على ذلك ، فهو يختار شخصيات ومواقف حاسمة من التاريخ ، ثم يلجأ لتسجيل الوقائع التاريخية ـ التى ارتبطت بها حقيقة ـ فى اطار درامى ، ولكنه لا يمس هذه الوقائع بأى تغيير يذكر ، بل أنه يحرص على مذهبه التسجيلى ، ويلتزم به ، حتى أصبحت المشاهد والفصول بسبب ذلك أشبه ما تكون بلوحات تاريخية يعيد العريض .
تصويرها بكل ما كانت عليه من تفاصيل يستعين فيها بما يستوعبه قبل كتابة المسرحية من مصادر تاريخية . واذا كان ذلك يربط العريض بفكرة الامانة فى صياغة حقائق التاريخ ، الا انه ـ من جهة اخرى ـ يحرمه من غاية اساسية يحرص عليها حتى الكلاسكيين الذين يتأثر بهم العريض ، وهى صياغة الموقف من التاريخ ومن الواقع فى آن واحد . فالرؤية تفقد وجودها مع العناية التسجيلية الفائقة ، ولا يبقى من ظلالها شئ سوى ما ينبثق من المعادلة القائمة بين التاريخ والواقع .

ان ابراهيم العريض ضمن هذا الاسلوب لن يصوغ لنا مواقف سياسية او اجتماعية من خلال التاريخ ، ولكنه سيصوغ لنا ما يتضمنه السياق التاريخى من دروس اخلاقية غالبا . ولعل هذا المنحى يتفق مع طبيعة العريض التى آثرت السكينة فى فترة كانت تتبلور فيها الكثير من مظاهر الوعى السياسى والاصلاح الاجتماعى . فما الذى ينبثق عن المعادلة القائمة بين التاريخ والواقع فى معالجة

العريض المسرحية ؟ وما الذى يسببه غياب الموقف النقدى من التاريخ ، وايثار العناية التسجيلية بكل مظاهر ترف الانتقاء فيها ؟

لاشك ان عنصر الاختيار وما يتضمنه التاريخ عادة من مواعظ ودروس يكسب معالجة العريض جوانب من دلالات الارتباط بالواقع رغم انه ينتزع الوقائع والاحداث من التاريخ بصورة ابعد ما تكون عن الواقع ، والسبب فى ذلك ان المادة التاريخية تظل قبل ان يعالجها العريض فوق خشبة المسرح غنية بملامحها الدرامية وخصائصها العامة . وحادثة كحادثة المرأة الهاشمية التى سببت وصرخت وامعتصماه فلبى المعتصم نداءها وفتح عمورية . تعتبر حادثة جاهزة . ولا يجد العريض عناء شديدا فى صياغتها وضبطها فى اطار درامى .

وكذلك الامر مع الاحداث المعروفة فى تاريخ سقوط الدولة الاموية وقيام الدولة العباسية التى سجلها العريض فى « بين الدولتين » اذ انها احداث جاهزة يلتقطها الكاتب ويقدمها فى لوحات لاعمل فيها سوى لملكة التسجيل والنظم . واذا آمنا بفكرة الاختيار فى اصطفاء الاحداث الجاهزة فاننا سنجد وراء اختيار العريض لحادثة المعتصم انها وقعت فى فترة تاريخية رفيعة كما يقول فى مقدمة المسرحية « وقعت حوادث هذه الرواية فى عصر ذهبى عندما كانت المدينة الاسلامية فى اوج رفعتها » . وبناء على ذلك فان المعادلة بين الحوادث التاريخية التى صاغها الكاتب وبين الواقع الراهن ـ فى الثلاثينات ـ اذا كانت ستضئ شيئا فى رؤيته فانه لن يتجاوز تحريض المسلمين باسلوب غير مباشر لتحدى السيطرة الاجنبية المتمثلة فى الاستعمار والانتفاض من ذلها الجاثم فوق صدورهم ، وتذكيرهم بمثال ناصع من الماضى تجلت فيه رفعة الذات الاسلامية فى احسن صورها .

ولكن تظل صورة ذلك الماضى الذى تمثل بها العريض صورة جامدة تحتاج الى رؤية واقعية تنفض عنها الغبار ، وتخلخل منها رواسب الزمن . فالتاريخ لا يزال ـ فعلا ـ يحدثنا عن حكاية المرأة المسببة التى صرخت وامعتصماه ، ولا يزال يحدثنا عما حققه المعتصم من مجد لخلافته بفتح عمورية ، والعريض لم يزد على ان سجل هذه الحكاية ونظمها بلغة شعرية تقليدية ، فلم يضف شيئا الى احداثها ووقائعها ، ولم ينظر فى شخصياتها ليقدم لها تجسيدا تاريخيا متماسكا . بل ان مصادر التاريخ اكثر دقة واوسع مادة فى تصوير الشخصيات التى يعالجها العريض فى مسرحيته . وتبدو شخصية كالمعتصم او الافشين متماسكة بما تروى عنها مصادر التاريخ من احداث ووقائع كثيرة لم يستفد العريض منها فى سبيل رسم بناء فنى متماسك .

اننا فى وامعتصماه لا نكاد نعرف عن المعتصم ـ وهو بطل فتح عمورية ـ سوى انه كان رجل لهو وطرب ، وترف عزم فى بناء سامراء . ورجل حرب هب لغزو الروم ، وهذه لا تعدو كونها صورة عامة يمكن ان يستقيها القارئ العادى عن المعتصم ، بينما الشاعر ـ الفنان ـ يمتلك الحرية الواسعة للتغلغل فى ابعاد تلك الصورة وتفاصيلها النفسية والمادية .

ولنا ان نقف مع مثال اكثر وضوحا فى جلاء الصورة الجامدة والضيقة للتاريخ كما يسجلها العريض فى وامعتصماه . فالعريض فى الفصل الاول يسجل كيف بدأ المعتصم يفكر فى بناء (سر من رأى) فيذكر ان ذلك بسبب ضيق المعتصم من القصور فى بغداد اذ يقول على لسانه :

نحلت جسما لطـول مكثى فى غرف القصر كالاسير

ومن هنا يزين له من حوله فى الخروج من بغداد ونزول الفضاء . . فيقول له ابن ماسوية :

مولاى ! فى شرقى دجلة بقعة زاك ثراها
فى البيـــد الا أنها يرى لعاب الشـمس فاها
كالـورد تضحـك للأصيل اذا ترنـــق فى سماها
والسحـب تزجيهـا الرياح لهـا فتسبـــح فى فضاها

هكذا يبدأ تفكير المعتصم فى بناء « سر من رأى » كما سجل ذلك العريض فى مسرحيته من غير ان يتقصى تفاصيل هذه المسألة ويدرسها ليستجلى السبب الحقيقى فى ضيق المعتصم من بغداد وخروجه منها . ثم ليكتشف مدى امكانية الربط ودلالته فى حادثة بناء تلك المدينة وحادثة فتح عمورية . وذلك ان المعتصم لم يفكر فى بناء (سر من رأى) الا بعد ثورة اهل بغداد عليه وضيقهم من جنده الاتراك الذين سببوا لهم الكثير من الأذى . فقد اتخذ منهم غلمانا بلغوا بضعة عشر الفا وادخلهم الديوان ويذكر السيوطى فى تاريخ الخلفاء ان المعتصم بعد ان قرب الاتراك وغيرهم من الاعاجم « بذل فيهم الاموال والبسهم انواع الديباج ومناطق الذهب فكانوا يطردون خيلهم فى بغداد ويؤذون الناس ، وضاقت بهم البلد ، فاجتمع اليه اهل بغداد وقالوا . . ان لم تخرج عنا بجندك حاربناك ، قال : كيف تحاربوننى ؟ قالوا بسهام الاسحار . قال : لا طاقة لى بذلك فكان ذلك سبب

بنائه (سر من رأى) . (١)

لاشك ان هذا الوجه فى تفسير خروج المعتصم من بغداد كان غائبا عن تسجيل العريض للتاريخ ، وعليه فقد غابت ايضا صورة اخرى تكشف لنا ان المدينة الاسلامية التى يريد العريض تسجيل رفعتها لم تكن تشهد رفعة حقيقية . فقد كانت تلك الفترة التاريخية مليئة بالمؤامرات والدسائس سواء بين المسلمين بعضهم مع بضع او بين المسلمين والشعوبيين من الامم الاخرى والمعتصم فى الوقت الذى يغزو الروم ويتحداها كقوة اجنبية تهدد الاسلام نجده يضطهد المسلمين وخاصة العلماء ببدعة القول بخلق القرآن ، كما نجده يقرب القوى الاجنبية (الاتراك – الفرس) فى الداخل ويفتح لها كل الابواب لتتدخل فى شئون الحياة الاسلامية ولتؤذى الاهالى من العرب والمسلمين ولتوغر صدور الجند والقادة من العرب .

اننا نؤكد على ان التاريخ سواء كان مستقلا او موظفا فى الابداع ليس لوحة جامدة او صورة ساكنة بل هو نبض لحيوية البشر وتناقضاتهم الانسانية ، ولذا فهو يستوعب قابلية شديدة لفن المسرح ، ولكن على ان يستوعب « المسرحى » القدرة البصيرة على ابقاء النبض الحيوى فيما ينظر اليه من احداث التاريخ ، والعريض لم يكن يستوعب ذلك حقيقة فالمادة التاريخية فى « وامعتصماه » جامدة ضيقة لان المعالجة لم تبصر فيها سوى انها وعاء أمثل للماضى المجيد الحافل بالنصر والرفعة . ولذا اغفلت هذه المعالجة كل التناقضات والعلاقات الحية التى تندغم مع ذلك الماضى . ومثل هذه المعالجة تعد سببا مباشرا فيما جاءت عليه شخصيات « وامعتصماه » وكذلك « بين الدولتين » من تفكك فى بنائها وسطحية فى مواقعها وادوارها الفنية . وذلك ان الشأن فى هاتين المسرحيتين انما هو الحدث فى اطاره التاريخى وليس للشخصية فى وجودها وحضورها المسرحى أى ان العريض لا يبنى شخصيات مسرحية لها تماسكها الفنى الواضح ، بل انه يبنى حدثا تاريخيا او يسجل واقعة . ولذا تنعدم ملامح البطولة ، ويصبح « المعتصم » اقرب الشخصيات الى الحدث التاريخى (فتح عمورية) هو اضعف الشخصيات المسرحية شأنا من الناحية الفنية لانه اقلها حوارا وحركة .

لقد أصبحت الشخصيات هى الاخرى وعاء يتسع ويضيق لتمجيد الواقعة وتسجيلها ، ولم ينظر العريض اليها الا فى حدود علاقتها بفتح عمورية فهو بذلك يمضى مع نظرته الجامدة للتاريخ . لأن الشخصية تنفصل عن ماضيها ومستقبلها وتصبح اسيرة اللحظة الراهنة . وهذا هو مفتاح البناء الضيق غير المتماسك

لشخصيات المسرحية . وحين نمضى مع مثال لذلك وهو القائد « افشين » سندرك ما جر اليه اسلوب العريض فى تشخيص اللحظة الراهنة الجامدة من هبوط وتبسط . فهذه الشخصية لا تختلف عن بقية الشخصيات من حيث انها تمثل خطا موازيا لشخصية المعتصم او ابراهيم بن المهدى . او ابن ماسويه ، او غيرهم من الشخصيات التى تمثلت فيهم هبة المعتصم باسرها الى غزو الروم . فهى جزء من وتيرة وربما كان حذفها لا يضير فى بناء المسرحية شيئا . ولذا اصبحت مثل هذه الشخصية تخضع للفكرة التى اغرم بها العريض وهى تمجيد رفعة المدينة الاسلامية . وهنا موضع الخطورة التى يقع فيها الكاتب . ذلك انه بات ينغم الحان التمجيد لافشين ليكتسى هو الآخر بثوب الرفعة التى ترتديه المدينة الاسلامية . وهناك مواقف عديدة تسجل مدى احتفاء المعتصم بالافشين ، وتظهر مدى التكريم الذى يحظى به ، والثناء الذى يناله ، والهدايا التى تغدق عليه ، وما ذلك الا لأنه القائد المقرب الى المعتصم الذى يهب معه لفتح عمورية . فالكاتب بذلك يسجل وجها مشرقا ناصعا لافشين الفارسى الاصل الذى كان يدين بالمجوسية . وكأن هذه الشخصية لا تتضمن سوى هذا البعد الذى نظر اليه العريض بحيث اصبحت احدى الخيوط التى نسجت « رفعة المدينة الاسلامية فى حين ان التاريخ يحيطنا بتفاصيل مزرية حول « افشين » كان من اللازم ان تخضع لها مثل هذه الشخصية لتبرز تناقضاتها على امتداد دورها التاريخى ، ولتغنى حضورها فوق المسرح . لقد كان الافشين يدير مؤامرة ضد الدولة الاسلامية اكتشفها المعتصم وقدمه للمحاكمة . فظهر ما كان يبطنه الافشين ضد الاسلام ، وانكشفت علاقته « بالمازيار » وغيره من الشعوبيين الذين ارادوا الاستقلال عن الدولة الاسلامية ، ويذكر المسعودى ان المازيار بعد ان قبض عليه « أقر على الافشين انه بعثه على الخروج والعصيان لمذهب كانوا اجتمعوا عليه ودين اتفقوا عليه من مذاهب الثنويه والمجوس » . (١)

ومهما قيل عن أن المؤامرة لم تكتشف الا بعد فتح عمورية ، وان المعتصم حينذاك قد اولى الافشين ثقته ومصادقته . فان ذلك لن يكون مبررا لأن يسجل شاعر له معرفته بالتاريخ الاسلامى مثل تلك الصورة المشرقة للافشين وان ينظر الى مثل هذه الشخصية نظرة ضيقة تجعل منها ميلادا للحظة جامدة منفصلة عن الماضى والمستقبل .

اننا نرى بأن العريض قد نظر الى التاريخ على انه احداث تنفصل بعضها عن بعض كما نظر الى الشخصية على انها ذات مستوى واحد ، والملاحظات السابقة

هى المؤشر الحقيقى لمثل هذا الرأى . ولكن رغم ذلك فان انتقاء تلك الاحداث لم يكن يخلو من الدروس الاخلاقية والسياسية كما تكشف عن ذلك الصياغة التسجيلية التى تسيطر على اسلوب العريض . بل كان ذلك هو مناط احتفائه الاساسى . ففى الوقت الذى كان يريد ان يسجل رفعة المدينة الاسلامية ليكون مثالا للواقع الراهن . كان يرى ايضا من خلال تألق النصر ان الحق لابد ان ينتصر على الباطل وان المثال الاسلامى الاعلى لابد ان يكشف للظلم والطغيان مصيره . فقد طغى الروم على العرب والمسلمين واذاقوهم الذل والاسر وسخروا من دينهم ودولتهم وظلموهم . ولكن لا يستمر ذلك كثيرا حيث جاءت جيوش الاسلام وردت الحق الى نصابه وقمعت الظلم فى عقر داره تماما كما يقول العريض على لسان افشين بعد تحقق النصر :

ان الطغـــاه لا يطـــو ل جورهـــا على الامم

ويمكن ملاحظة ان العريض حين كتب مسرحيته الثانية « بين الدولتين » حرص على ان يجعلها امتدادا للدرس الاخلاقى السابق ولكن فى اطار درامى اكثر شمولا واتساعا وتعقيدا . وذلك ان الفكرة الاساسية فى هذه المسرحية تقوم على بيان ما تؤول اليه الدول من اضمحلال وانتهاء حين تعتمد سياسة البطش والظلم . وتنحو الى اللهو والمجون ويسجل لنا ذلك من خلال ما وقع فى اواخر الدولة الاموية من مؤامرات وفتن أطاحت بهذه الدولة بعدما كانت عليه من قوة . ففى مكة تعقد المجالس السرية للعباسيين بقيادة « ابراهيم الامام » لتضع خطة البدء فى الجهر بالدعوة الى قيام دولة آل العباس بقيادة ابى مسلم الخراسانى الذى اولاه الامام كل الثقة والصدق . وفى دمشق (مقر الخلافة) نجد مروان بن محمد الخليفة الاموى وقد اضطرب به الامر حين جاءه رسول من نصر من سيار يلومه على غفلته عما يحاك له فى الظلام ، ويحذره من فتنة كبيرة ولا يخفى خوفه واحساسه بالخطر ، ثم يستفحل هذا الخطر . فقد جاء رسول من ابى مسلم كشف للخليفة الاموى كيف قام آل العباسى . وانتشر المبشرون لهم فى خراسان . وفى مرو نجد نصر بن سيار واتباعه يعانون الضعف والخذلان ويتباكون على ما يحدث حولهم ، فيفاجئوهم النذير بدخول ابى مسلم الخرسانى مرو . سقوطها وانهزام جند بن سيار وهروبه جزعا ، ثم مبايعة ابى العباس السفاح خليفة للمسلمين الذى طارد الامويين . فى وقت بدأت فيه تحركات العلويين لاعادة الخلافة اليهم بدلا من آل العباس .

كل هذه الاحداث تشكل مادة القسم الاول من مسرحية « بين الدولتين » ونحن لن نعبأ هنا بكون المسرحية غير مكتملة لأن القسم المتوفر منها يكاد يشكل عملا مسرحيا متكاملا مستوعبا جملة الاحداث التى تخللت سقوط الدولة الاموية . ويتضح لنا من تلخيص تلك الاحداث ان العريض قد جعل منها محتوى لدرس اخلاقى شامل له جذوره الواضحة فى مسرحيته الاولى ولنا ان نتأمل فى هذا الدرس مظاهر الانعكاس او المعادلة بين التاريخ الذى يسجله العريض وظروف الفترة التى كتبت فيها المسرحية .

ان الكاتب لا يدخل فى غمار تلك الفترة ـ الثلاثينات ـ ولا يتغلغل فى تفاصيلها الحقيقيةالتى كانت تقوم فى شكل تناقض اساسى بين تيار وطنى اصلاحى وادارة سياسية مجحفة . غير ان نزعة الهروب هذه لم تكن تخلص العريض من كل آثار الفترة على نفسه وانعكاساتها فى لاوعيه رغم انه شاعر لم يكن يمتلك رؤية سياسية ناضجة او واضحة على الاقل ، ونحن نجد صدى ذلك فى بين الدولتين لأن الشاعر يوحى لنا بان فساد الحكم وبطشه هى اول اسباب سقوطه وانتهائه . والتاريخ الذى يسجل سقوط الدولة الاموية يكشف حقيقة ذلك بالفعل فهل كانت الاحداث السابقة تتضمن درسا جاهزا لظروف الفترة .

لنا ان نقول بأن التاريخ عند العريض ذريعة سهلة لانتزاع الدروس الاخلاقية وفى المسرحيتين مواقف عديدة تقف بنا على ذلك وقوفا مباشرا ، اما الرؤية السياسية فأمر لم يكن العريض قادرا على استيعابه من خلال معالجة المادة التاريخية ، والسبب هو موقفه السابق الذى جعل من احداث التاريخ لوحات جامدة ضيقة توحى بخصوصية ساكنة لا حياة فيها ، حتى بات العريض لا يعدو كونه ناظما لتفاصيل الاطار التاريخى ومسجلا لها كما ذكرنا . وهذا يعنى ان النظرة السابقة فى وامعتصماه تستمر معه فى بين الدولتين من غير ان يوجد العريض لها مسارا آخر يطور فى معالجتها للتاريخ . وهنا نجد مفتاح عدم استيعاب العريض للرؤية السياسية ، ذلك انه بسبب احتفائه بتفاصيل الاطار التاريخى راح يقدم لنا مشاهد متقطعة من تدبير العباسيين لقيام دولتهم ، ومن موقف الامويين المتخاذل المتهالك . ثم الموقف المتحفز للعلويين ، وفى حين تبدو صورة الامويين سوداء مشوهة بافعالهم وفساد سياستهم تنبثق فى مقابل ذلك صورة مشوهة اخرى للعباسيين كما جاء ذلك على لسان الامويين والشخصيات التى تمثل تحفز العلويين وتدبيرهم السرى ضد آل العباس ، ولذا لم يعد هناك مجال لوضوح اى موقف من الشاعر العريض امام هذه الفوضى السياسية التى يضرب بعضها بعضا ، ولم تعد هناك صورة واضحة

لحكومة سياسية ناهضة بين اسباب هذه الفوضى . فهل اراد العريض ان يكتفى بتسجيل صورة هذه الفوضى السياسية فى فترة بين الدولتين ـ الاموية والعباسية ـ ؟ ام انه اراد محتوى الدرس الذى سبق الاشارة اليه ؟ . . سؤال ربما كان سيجيب عليه الشاعر لو انه اتم القسم الثانى من المسرحية ! ! !ومع ذلك فان هذا السؤال يخلخل فى رؤية العريض السياسية لانه يوحى لنا بعدم امكانية قيام اى شكل من اشكال المعادلة او الانعكاس بين تسجيله لتلك الاحداث التاريخية وظروف الفترة الراهنة . خاصة مع استمرار العريض فى عدم دراسة التاريخ دراسة عميقة يتغلغل من خلالها فى جذور تلك الاحداث ، وفى نبضها وعناصر ديمومتهاثم فى تعامله مع الاحداث الكبيرة على انها جملة وقائع وتفاصيل تسجلها مجموعة من الشخصيات المسرحية التى تدور فى مستوى فنى واحد وتشتق من سياق تاريخى ضيق ومحدود .

ولكن رغم كل مظاهر الاستمرار والامتداد فنيا وفكريا بين وامعتصماه و (بين الدولتين) فان هناك مظاهر تؤكد لنا ان الشاعر قد استفاد من تجربته الاولى التى نظمها لطلبة المدرسة الأهلية فى تجربته الثانية التى نظمها كأثر من آثاره الادبية وهى بين الدولتين . ويمكن ملاحظة بعض هذه المظاهر فى طبيعة المادة التاريخية التى صاغها فى هذه المسرحية ، اذ انها مادة مركبة ، معقدة تشتمل على تفاصيل ومواقف وشخصيات عديدة بخلاف المادة التاريخية التى سجلها لوامعتصماه اذ انها مادة محصورة فى حادثة غزو الروم وفى شخصيات معدودة بالقياس الى بين الدولتين . ثم ان وامعتصماه تدور حول موقف مشرق يسجل به الشاعر لحظة من لحظات الانتصار فى حين ان بين الدولتين تدور حول مواقف واحداث تسجل لحظات التحول بكل ما يصحبها من فوضى واضطراب ولذا كانت الصعوبة فى اصطفاء الرؤية السياسية ـ بالنسبة للشاعر ـ بدروسها الاخلاقية فى بين الدولتين . رغم ما تميزت به ايضا من تطور فى لغتها الشعرية كما سنرى .

التذبذب بين الكلاسيكية والرومانسية :

لقد كان العريض فى « وامعتصماه » وفى « بين الدولتين » شاعرا يتذبذب بين التقليد والرغبة فى تجاوز التقليد . اى انه لم يستطع ان يتحرر من ثقافته التقليدية سواء تلك التى لقنها فى الهند او التى اشبعته بها كتب ودواوين الشعر العربى . كما ان للجانب الذاتى وللتأثر بأدب المهجر سلطتهما فى خلق مظاهر رومانسية عديدة تمثل فى بعض منها رغبته الحقيقية فى التجاوز . تلك الرغبة التى عرفنا

مصادرها فى بداية هذه الدراسة . وبمتابعة المظاهر الكلاسيكية فى مسرح العريض يمكننا ان نقف على الكثير من المفاهيم الاساسية التى كونت الثقافة المسرحية لدى العريض ، كما يمكن ان ندرك ايضا موقفه الفنى منها .

ولابد فى البداية من التنويه الى ان الاسلوب الذى اتخذه العريض فى استخدام التاريخ مادة اساسية للصياغة المسرحية قد اعتمد على منطلقات كلاسيكية فى غالب الاحيان كما لاحظنا ذلك ، وخاصة فى نظرته الماضوية للحدث . حيث يكتسب الموقف المسرحى جلاله وقدره من التاريخ ، او من الماضى . وليس من الواقع الراهن بتفاصيله القائمة فضلا عن ان الاسلوب الذى درسناه يكشف الى اى مدى حرص العريض على ان يبعد صياغة التاريخ عن عواطفه وانفعالاته ومواقفه ، سواء كانت سياسية او اجتماعية او دينية . الامر الذى جرد تلك الصياغة من رؤية الكاتب وموقفه ازاء المادة التاريخية التى يعالجها .

وتزدوج خاصية استخدام التاريخ مع خاصية استخدام اللغة الشعرية فى كلتى المسرحيتين لتكونان دعامة اساسية فى صلة العريض بالمسرح الكلاسيكى ، ونلاحظ هنا ان لغة النظم مع المادة التاريخية تتضافران فى سبيل خلق العالم المسرحى الرفيع الذى تحرص عليه التراجيديا الكلاسيكية عادة . وقديما قررت القواعد الارسطية ان الشعر او فلنقل النظم هو الشكل الملائم لتلك التراجيديا . ذلك ان الشاعر ــ العريض او غيره ــ يرتبط عبر لغة النظم بكل ما تفرضه هذه اللغة من قيود اولية فى الالفاظ والصور والاوزان كما يرتبط عبر تلك اللغة بخاصية دقيقة جدا فى ذلك المسرح . وهى ان العريض يتجه بلغة النظم الى تخليص الشخصيات والمواقف التاريخية من وجودها العادى الذى تدل عليه الحياة الواقعية ، لينتزعها من بين حقائق التاريخ البازغة بالاحداث المشهورة كحادثة فتح عمورية ، وكأحداث سقوط الدولة الاموية ، فهو اذن لم يكن يريد ان يتصل بالحقائق الدنيا فى المجتمع العربى والاسلامى ويمكن ملاحظة ذلك فى المسرحيتين معا حيث لا نجد فيهما حضورا للشخصيات العادية ، بل ان معظم شخصيات المسرحيتين ان لم يكن كلها تنتمى الى النخب الممتازة فى المجتمع . فهناك الامراء والقواد والمستشارين المقربين ، والشعراء ايضا ، فالاحداث التاريخية لا تنهض الا عبر هذه الفئات العليا من المجتمع .

وبالاضافة الى ذلك فنحن نجد ابراهيم العريض فى وامعتصماه يوجد مواقع لبعض الشعراء الفحول المعروفين فى تاريخ الشعر العباسى رغم عدم اهمية وجودهم

فى الحدث التاريخى ، ورغم ان الحبكة المسرحية لا تحتمل الارتباط بحضورهم ، بل لقد اثار ارتباطهم مظاهر خلل واضحة فى البناء الدرامى وفى سياق اللغة المنظومة . لأن تضمين العريض لابيات الزيات . (١) وتضمينه لقصيدة ابى تمام المشهورة (البائية) فى نهاية المسرحية لم يكن الا من باب خلق اجواء من الترف الشعرى الرفيع وليس لدواعى فنية منطقية. وقد انعكس ذلك فى المسرحية فلم تأت لغة العريض الشعرية مطردة ، أو متناغمة مع لغة الشاعرين العباسيين مما اثار فارقا ملحوظا فى الحوار بين ما يجرى على لسان الزيات قبل التضمين (وهو من نظم العريض بالطبع) وبين ما يجرى على لسانه تضمينا (وهى ابيات الزيات نفسه) وكذلك الامر مع قصيدة ابى تمام التى لم تتساوق بجزالتها ومكانتها الشعرية مع لغة العريض الشعرية التى كانت ــ فى الثلاثينات ــ لغة شاعر فى بداية تجربته الشعرية ولكن يشفع للعريض فى حالة تضمينه لابيات الزيات انه جعلها صادرة من مناجاة داخلية . وهذه فى تقديرى لمحة مسرحية ذكية تمكن العريض من التنبه اليها .

ويمكن الانتهاء بعد ذلك الى ان اللغة المنظومة شعرا مع تضمين ابيات من الشعر العربى القديم لا يعدو ان يكون وسيلة لتدعيم وابراز مظهر الحياة غير العادية ، والارتفاع بمستوى الحدث « فتح عمورية » وتصعيد آثاره المجيدة بصورة تفصله عن اى حدث عادى .

واعتقد اننا لسنا فى حاجة الى التدليل على ان العريض حين صاغ مسرحه بلغة الشعر انما كان ذلك تعبيرا عن رغبته فى تقليد مسرح شكسبير وراسين وغيرهما ممن شاهد لهم بعض العروض المسرحية فى الهند كما قرأ من نتاجهم المسرحى الشعرى بما تيسر له من ثقافة انجليزية واسعة كما ان مجاراته لاحمد شوقى واضحة فى طريقة النظم حيث الاوزان الشعرية المتعددة ، والقافية المتعددة ايضا . ثم توزيع تراكيب البيت الشعرى على اكثر من شخصية ان اقتضت طبيعية الحوار . مراعاة لسلامته وتتابعه كل هذه وسائل عبدها شوقى وجاراها العريض . ولكن ينبغى التنويه الى ما جرته قيود النظم فى مسرح العريض من آثار سلبية واضحة فى بناء المسرحية ولغتها ، وخاصة فى المسرحية الاولى (وامعتصماه) حيث نجد مواقف عديدة تتسم برتابة الحوار وجفاف اللغة ، وتعسرها بقيود الوزن والقافية ، وخاصة مع ما يشيع فيها من التقديم والتأخير ، ونحو ذلك مما تستتبعه تلك القيود . ناهيك عما نجده فى كلتى المسرحيتين من رضوخ جميع شخصياتها لمستوى واحد فى اسلوب الحوار وخصائصه الفنية ، فاللغة التى يتحدث بها المعتصم

لا تختلف فى قدرتها النظمية ، وحرصها على مبدأ الجزالة عن لغة السجان أو المرأة الاسيرة رغم اختلاف طبيعة هذه الشخصيات . . كذلك كانت لغة مروان بن محمد لا تختلف عن لغة ابراهيم الامام ، ولا عن لغة ابى مسلم الخراسانى فى بين الدولتين . اللهم الا فيما يدل عليه الموقف المسرحى من ملامح مختلفة .

ثم نأتى لخاصية تقليدية ثالثة تضاف الى ما سبق بل وترتبط به ارتباطا شديدا وهى سيطرة اسلوب الوصف والسرد فى المسرحيتين معا بحيث يميل العريض الى هذا الاسلوب ولا يكترث الى اهمية التجسيد بالحركة ، والمشاهدة ، وقيام المواقف المحتدمة بالافعال وردود الافعال وهذه سمة غلبت على المسرح الكلاسيكى بسبب عدم اهتدائه الى وسائل تقنية العرض المسرحى . وتنعكس هذه السمة فى مسرحيتى العريض عبر صلته بالثقافة الكلاسيكية ، ومعايشته لبعض تجاربها ، وقرب عهده من نماذجها الذائعة فى الادب العربى . ففى وامعتصماه نجد غلبة اسلوب الوصف فى جميع فصولها ومشاهدها لأن العريض هنا لا يؤثر اظهار المواقف المسرحية التى تكنز بالمواجهة والحركة لما يكتنف ذلك من صعوبة بالنسبة لتجربته المسرحية الأولى . ولأنه ربما ادرك صعوبتها على طلابه فى المدرسة الاهلية الذين نظم لهم المسرحية ليمثلوها . اننا لا نشاهد ميدان المعركة رغم ان حدث المسرحية يعتمد عليها من الناحيتين المكانية والزمانية ، فالشخصيات تتحدث باسلوب الرواية او الوصف لما يجرى من مواجهة بين المسلمين والروم .

وهذا بدوره يكرس قيام اكثر من وسيلة تقليدية فى المسرح كالخطابية التى تسود لغة الحوار ، او نقل المواقف بصورة حرفية تخلو من الخيال ، ولعلنا نستطيع ان نتمثل ذلك فى حوار المرأة المسبية (الهاشمية)حيث تتحدث عن معاناتها باسلوب خطابى ولغة وصفية غالبة) . كما نستطيع ان نتمثله ايضا فى الحوار بين لاوى وماطس وشرخوم قبل ان يلوذوا بالفرار حيث نرى حوارهم ينصب حول حكاية ووصف ما حدث لهم ، وكذلك الامر مع نهاية المسرحية التى تأتى رغم كونها تزييدا واقحاما لتكرس لغة الوصف بما اشتملت عليه من تضمين لقصيدة ابى تمام .

وفى سبيل تفسير خاصية الوصف هذه يمكن لنا ان نعرض لاحد مواقفها فى المقدمة فبعد ان دار الحديث مع المعتصم حول الخروج من بغداد الى شرقى دجلة لبناء سر من رأى يطلب المعتصم الرأى من ابن ماسوية :

المعتصم : ماذا تقول ابن ماسويه ؟

ابن ماسويه :

الحكـــم والـــرأى للامير

ابراهيم بن المهدى :

يحضرنى ما رواه قوم عن بعض انجال اردشير
الجسم يرتاح فى الثواء وراحة النفس فى المسير

المعتصم :

الكـــل فى قولـــه مصيب واختلـــف الناس فى الشعور

(يسكت اهل المجلس برهة)

خذوا فى احاديث الكـــرام فاننى لسمع احاديث الكـــرام طروب

ابراهيم بن المهدى :

خرجنا الى شرقى دجلـــة ليلة وقد جاد من فيض الغمام سكوب
فكـــادت من الاوحال فى كل بقعة تلـــطخ اثواب لنا وجيوب
فسرنا على مهـــل وقد حسن السرى الى النهـــر ندعـــو تارة ونجيب
الى أن بدا للصبح فى مفرق الدجى روائع بيض للـــظلام تشيب
فلاح لنا فى معـــرض النهـــر سابح ومظهـــره فيما نخال مريب
فلما دنونا منه صاح بلوعة تكـــاد لهـــا صم الجبال تنيب
خذو بيدى . يا للغـــريق . مطيتى بأثقالهـــا تحت المياه تغيب
فلـــم يك فينا من يجيد سباحة ليدركه ؟

جعفر : الا علاه شحوب

ابراهيم بن المهدى :

فلما رآنا لا نعـــى ، طار ذعره وأيقـــن أن المـــوت منه قريب
فشمر منا سيد عن ذراعه وجازف حتى قلـــت ليس يؤوب
مضى سابحا والموج

جعفر : والموج

ابراهيم بن المهدى : زاخر له ثورة من حوله ووثوب
وعـــاد وشيكـــا بالمـــطية حاملا على منكبيه رأسها

احمد بن داود: (عندما يقهقه الخليفة) اتعيب

ابراهيم بن المهدى :

لقد شهـــدت عيناى امرا وصفته وهـــذا امير المـــؤمنين شهيد

المعتصم : (ضاحكا) صدقت ! !

افشين :

كأنى بالامام هو الذى عنيت

ابراهيم بن المهدى :

كفاك الـــوصف لست ازيد

ابن ماسويه :

مولاى . . قد طال السفر ! ؟

جعفر :

فى الليـــل ما احلى السمر

المعتصم (ناهضا) :

لا بأس نغفو غفوة فالديـــك آذن بالسحر » ( )

مثل هذه المواقف المشبعة بروح المخاطبة ، المعتمدة على الوصف والحكاية تسيطر كثيرا على اسلوب « وامعتصماه » بل حتى فى بين الدولتين نجد استمرارا واضحا لهذه الخاصية فضلا عن استمرار كثير من الجوانب الفنية الاخرى كطريقته فى رسم الشخصيات ، وصياغة الحوار ونقل المشاهد والمواقف التى لا تعتمد على الحركة ، وعلة سيطرة الوصف فى هذه المسرحية هى ان العريض لا يصور شخصياته جميعا من خلال موقف مسرحى واحد ، بل انه يصورها من خلال اكثر من موقف . حتى اننا نجد لكل جماعة من الشخصيات موقفهم المستقل فالعباسيون يجتمعون فيدور الحديث بينهم عن انفسهم وعما يريدون فعله ، وعما فعله الامويون بهم من التنكيل والاذلال . وكذلك الامويون يخرجهم الشاعر فوق المسرح فى مواقف منعزلة عن العباسيين مما يجعل حوارهم منحصرا فيما يدبرون ، وفيما ينظرون ويصفون حولهم من احداث قائمة ، ويضطر الشاعر ازاء ذلك ان يجعل مسرحيته تستغرق ثمانية فصول لا تقف الشخصيات المتصارعة طوال مواقفها وجها لوجه ، بل كل مجموعة تدير حديثها وحوارها منعزلة عن الاخرى الامر الذى يساهم بدور واضح فى شيوع لغة السرد والوصف كما نلاحظ ذلك فى جميع الفصول تقريبا . وخاصة الاول والثانى والاخير .

والحق اننا لا نود الاستطراد فى عرض مظاهر التقليد أو الاسلوب الكلاسيكى فى مسرح العريض لاننا سنقف بعد قليل مع بعض الملامح الفنية التى لا مراء فى انا سنجد فيها ما يتصل بتلك الظواهر . بيد أن اهم ما تقود اليه الملاحظات السابقة هو التأكيد على أن الثقافة الكلاسيكية كانت احدى المكونات الاساسية فى مسرحيتى العريض ان لم يكن فى ادبه عامة . وان تلك الثقافة تلعب دورها الواضح فى تفريغ الرؤية المسرحية من ارتباطها بالواقع واسترفادها من اشكال الحياة فيه . ذلك أن هذه الثقافة لم تكن تعبر الا عن تقليد العريض ومجاراته لبعض الوسائل المسرحية فى المسرح الكلاسيكى . فهى ثقافة غير مترسبة ، ولكنها بازغة متورمة بتأثيرها

الفنى على مسرحيتى الشاعر وتعيننا فى هذا المقام ملاحظة دقيقة تصدق كثيرا على سبق عرضه من مظاهر التقليد عند العريض يسوقها « ارنولد . ب . هنشليف » فى كتابه حول الدراما الشعرية الحديثة الذى صدر ضمن موسوعة المصطلح النقدى فى جامعة مانشستر . فهو يرى ان المشكلة التى يواجهها معظم الشعراء فى المسرح انهم يقلدون الادب اكثر من تقليدهم للحياة . ويمكن ادراك ما تشير اليه هذه الملاحظة من ان التقليد هنا ينزع الى الانفصال عن المجتمع هذا الانفصال الذى نعتبره مشكلة اساسية فى مسرحيتى العريض تعكسها ثقافته الكلاسيكية من ناحية ، واضطراب رؤيته الفنية من ناحية اخرى .

ورغم المظاهر الكلاسيكية السابقة وغيرها مما ستتضمنه الملاحظات القادمة فان ابراهيم العريض لم يكن ليتحرر تماما من المظاهر الرومانسية ، بل ربما كانت هذه المظاهر اكثر تأثيرا فى مسرحيتيه . وهى لا تمثل مجرد نزعة رومانسية تلقائية يعبرها الشاعر عبورا ، وانما هى ملامح بارزة التأثير فى رؤية الشاعر وفى اسلوبه الفنى . فالنزعة ربما كانت احساسا ملازما لكل اديب او شاعر فى فترة من فتراته النفسية . ولكن المظاهر التى تتذبذب مع المظاهر الكلاسيكية السابقة اسلوب ينهجه الشاعر بوعى وبصيرة ، ويمكن لنا ان نلاحظ مؤثرات هذا الاسلوب فى اكثر من جانب ، فالشاعر حين نظم وامعتصماه وكذلك « بين الدولتين » كان فى ريعان شبابه يافعا يعتصر امكانيات ذاته بما أوتى من ملكات الكتابة . وكان لذلك يؤثر موضوعات الحب والغرام كما يتجلى ذلك منذ دواوينه الشعرية الاولى « الذكرى » و « شموع » ، وكان العريض حين نظم مسرحيتيه يعيش التفاعل مع اجواء الحركة الرومانسية العربية التى لم تكن مجرد ظاهرة فردية بل لقد كانت حركة قومية تكون تيارا رومانسيا عميقا فى الشعر ، وخاصة فى فترة الثلاثينات .

لقد كان من الطبيعى ان يحتضن هذا التيار شاعرا كالعريض وان يرتبط به هو الآخر عبر مدرسة المهجر أو غيرها من مدارس الشعر العربى فى العصر الحديث . اذ قدر لتجربة هذا الشاعر أن تولد فى فترة كانت فيها هبوب الرياح الرومانسية قوية كما كان التيار الكلاسيكى يجر أذياله ولذا كانت لديه استجابة طبيعية لظروف كهذه ، الامر الذى جعله فى تذبذب وتردد بين اللحاق بالتيار المدبر أو الدوران فى معترك التيار الرومانسى الجديد . وهو كشاعر فى بداية تجربته لم يكن يستطيع اكثر من ذلك ، فظروف الفترة ، وظروف الشاعر الشاب الذى جاء توا من الهند تجعله اقرب لتلك الاستجابة المترددة .

وايا ما كان حجم المؤثرات السابقة فان المظاهر الرومانسية التى نبحث عنها تتغلغل فى اكثر من جانب . مع ملاحظة أن بعضها يتجه اليها الشاعر من باب التقليد ايضا ، ومثال ذلك التمرد على الوحدات الثلاث (المكان – الزمان –

الموضوع) ففى وامعتصماه يتحرك العريض فوق ارضية زمنية عريضة كما انه يتنقل بين اكثر من مكان . فمن بلاط الخليفة المعتصم الى السجن فى ديار الروم . الى دار الخلافة الاسلامية ثم الى ديار الروم . . وهكذا . . وفى بين الدولتين يحدد العريض الزمان والمكان تحديدا صارما خارجا على وحدتهما المعروفة فيجعل الزمن قائما ما بين ١٢٦ هـ / ١٣٢هـ . ويتنقل بين سنواتها حسب ما يختاره من احداث كما يتنقل مكانيا ما بين مكة ودمشق ومرو خراسان والكوفة وشاطئ الزاب - على حسب انتقاله من فصل الى اخر .

هذا التمرد يمكن اعتباره تمردا عاما اتخذ منه جميع الشعراء الرومانسيين وسيلة لاظهار تبرمهم على القواعد الكلاسيكية منذ شكسبير الذى اشتهر كثيرا بخروجه على تلك القواعد . واعتقد ان المسرح العربى منذ بواكيره الاولى لم يعرف المسرحية الكلاسيكية الخالصة لان المرحلة التى عرف فيه الادب العربى هذا الفن كانت - بالنسبة لاوروبا - مرحلة افول للمسرحية الكلاسيكية والرومانسية . وشروق للمسرحية الواقعية ، وحين بدأت المسرحية العربية المؤلفة - وليس المعدة - لم يكن امامها الا ان تأخذ من كل ما فى التراث المسرحى الاوروبى كما فعل شوقى حين اخذ من راسين وكورنى وشكسبير ايضا وكما فعل ابراهيم العريض حين لم يخرج عما خضع اليه شوقى من ظروف التأثر بالمسرح الأوروبى بل كان يتفاعل بها ، خاصة ان كلا منهما قد عاش ظروف الاتصال بالثقافة الغربية .

ورغم ما فى الاتجاه الى التاريخ أو الماضى من تأكيد على التأثر بالكلاسيكية كما لاحظنا ذلك فان الباحث لا يمكنه ان يتغاضى عما فى اختيار المادة التاريخية من مظاهر رومانسية ذلك انها - اى تلك المادة - تتضمن محتوى جاهزا يدور حول فكرة تمجيد الماضى الذى نظر اليه الرومانسيون بكثير من الاحترام . فلجأوا اليه على انه يمثل الصورة الرفيعة ، أو أن تتجلى فيه المثل العليا التى يفقدها الشاعر فى واقعه الراهن ، بحيث يتمثل دروسها السياسية والاخلاقية والاجتماعية من خلال هذا الماضى تماما كما فعل العريض فى معالجته للمادة التاريخية عندما جعلها محتوى لبعض من تلك الدروس .

ولا يخفى العريض احتفاءه بالطابع الغنائى رغم المعالجة التاريخية ، بل انه يحاول ان يشق مسافات ذلك الطابع من اجل ان يستقطب به بعض حواسه وانفعالاته ، ويدفعه هذا الاستقطاب الى درجة لا يراعى فيها بعض الضرورات الفنية كما سنرى .

فى مسرحية « وامعتصماه » يتمثل ذلك المظهر فى شخصية اسحاق الموصلى مع كل ما يحيط به من اجواء تمتلئ بالحب ، والبهجة والغناء واللهو ، وقد حاول

العريض ان يحقق التجسيد المسرحى لهذه الاجواء فأعطى هذا الدور لمن يجيد العزف على العود ، وهو عبد الله الباكر حتى يعطى الدور بما يغنى مضمونه . كما يتمثل ذلك المظهر بصورة اقوى واعمق فى حوار الاسرى الثلاثة ، وحوار المرأة المسبية (الهاشمية) ذلك الحوار الذى تسيطر عليه نغمة حزن واضحة أرى بأنها قد ساهمت بدور كبير فى اثراء المشهد المسرحى . وذلك بسبب ما ارتبطت به تلك النغمة الحزينة من مواقف تقترب من روح الميلودراما . فالهاشمية مع الاسرى الثلاثة يعانون ذل « الاسر فى سجون الروم فى وقت يلهو فيه الخليفة العباسى بالطرب والشراب . وكى تقترب منا صورة المظهر الرومانسى – الميلودرامى يمكن ان نقف مع مناجاة الاسير الاول لحمامة سمع نواحها :

يا طائر البان فى الحانه نغم ... لو كنت فى الاسر ما شفتك انغام
رددت لحنك محمولا على فنن ... حتى خشيت بأن تعنو لك الهام
فهل لك اليوم اصفاد لذى شجن ... جارت به فى ديار الروم احكام
وان شكاك امرؤ عن غير معرفة ... فقد تمت بمفجوعين ارحام
يفضى اليك بما فى القلب من حرق ... لعل بالبث جرح القلب يلتام
اتكثر النوح فى الدنيا بلا سبب ... اولى بنوحك من نابته آلام
ما قلدوك بفولاذ تسيخ به ... يزهو بجيديك لو حققت علام
ولا علقت من الاشراك فى صفد ... أنت الطليق وان غالتك اوهام ( )

لقد أغنت عاطفة الحزن لغة الشاعر فى هذا الموقف ، وجعلتها ترتفع كثيرا عن لغته فى المواقف المسرحية الاخرى التى سيطرت عليها الصياغة الجامدة الخالية من الخيال والعاطفة . ويمكن لنا ان نلاحظ تأثير هذه العاطفة الحزينة فى اغناء الموقف المسرحى ايضا ، وليس لغة الشاعر فحسب عندما نتابع معاناة الاسرى الثلاثة التى لا تقتصر على ما هم عليه من اصفاد وقيود . فهم يعيشون مشاعرهم الجياشة التى تمتلئ بالشوق الى الديار (الوطن) والاهل والاحباء ، فيحاول الشاعر أن يجعل منهم امثلة ناصعة لتلك المشاعر النقية ، الصادقة كما أنه يضفى عليهم صورة رفيعة للفداء والتضحية حين يصارعون الذل والموت والشوق كما يتمثل ذلك فيما يلى من حوار :

الاسير الثالث (مسترسلا)

وفى بغداد لى ألف ... يفدينى ... وافديه
فكم فى عالم الاحلام ... الممت ... بناديه

فقبلـــت قبيـــل الصبح كالشهـــد جنى فيه
(بتحسر) عسى ان يمنحنى الله وشيكـــا بتلاقيه
الاسير الثانى : عزاءك انا مشرفون على الردى
الاسير الثالث : (يعتريه ذهول) واكرم اسباب الردى سبب الحب

فان غاب عن عينى ربع أحبتى فليس بخال من منازلهـــا قلبي
(يقع على الارض)
سأقضى شهيد الحب ـ والمـــوت راحة ـ
غريبا عن الاوطان فى غمرة الكرب
فيا من يولى شطر دجلـــة ناظرى فقد جهشت نفسى الى المنهل العذب
(يلتفت الى صاحبه)
الا أبلغـــا عنى التحية صبية كزغب القطا خلفتهم فى ربا الشعب
ولا تفجعاهـــم بالنعـــى فما لهم ســـواى كفيـــل
(يغمض عينيه) حسبى الله
الاسير الثانى : (يحركه فيجده فارق الحياة) يارب
لقد مات ظمآن الفؤاد لاهله شباب فيا ويح الشباب من الحرب (١)

ان هذه الصورة الميلودرامية للاسرى رغم ما هى عليه من مظهر فاقع الا انها اكثر ما فى مشاهد المسرحية من غنى واكتناز بالمغزى الانسانى ، والتجسيد المسرحى القادر على اسباغ ملامح نفسية ووجدانية واضحة المعالم للاسرى الثلاثة والمرأة المسبية (الهاشمية) . بل ان الشاعر حرص على ايجاد بعض الوسائل الفنية الملائمة لذلك التجسيد كاستعمال اسلوب المناجاة الداخلية التى لا يكاد يستخدمها الشاعر الا مع هذه الشخصيات .

وفى مسرحية « بين الدولتين » يفسح الشاعر مجالا أوسع لنمو تلك الغنائية ، وبروز مشاعر الفردية من خلالها . فقد ادخل مع سياق المواقف التاريخية المحتدمة بالتحول والصراع قصة العاشق الاموى (النعمان بن قيس) الذى يهيم حبا بجارية فى قصر الخليفة لا يصل اليها الا عن طريق الرسول صديقه الحارث الذى ينقل اليها وردة محملة بامنيات عذبة لان تضعها فوق صدرها . ويظل هذا الفتى عاشقا كارها للحرب التى اخذت منه صديقه الحارث فيما بعد فبات يحمل التبرم منها ومن سياسة بنى أمية . ورغم ذلك يظل مناصرا لهم الى ان يموت فى نهاية القسم الاول من المسرحية مرددا الفاظ الهوى والعهد لعشيقته « لبنى » .

ومن الحق ان يقال عن قصة الحب هذه انها تعد موقفا يقع على هامش الاحداث

الكبرى ليعمق من تأثيرها ويسبغ حولها بعض مظاهر ردود الفعل فكما كان الاسرى فى وامعتصماه ضحية الحرب فان النعمان فى بين الدولتين ضحية للمؤمرات السياسية التى أدارت رحى الحرب بين المسلمين بعضهم مع بعض وهو فضلا عن ذلك يمثل صوت الاحتجاج والتبرم الذى ينبع من داخل الكيان الاموى ليعمل على خلخلته وتداعيه ، وليضيف بعدا خاصا لصراع الاهواء وليؤكد على فكرة اهتراء نظام الحكم بسبب بنى اميه انفسهم وليس بسبب العباسيين وحدهم .

ولكن رغم ذلك فان هناك قلقا واضحا فى ارتباط القصة السابقة (الثانوية) بمواقف المسرحية واحداثها ، مصدره ذلك الاضطراب العام الذى يشمل بناء المسرحية من بدايتها وحتى نهايتها وهى النهاية التى لا تطمئن الى كونها النهاية الحقيقية فقد يكون فى القسم الثانى (الذى لم ينجز) ما يريد الشاعر استكماله حول قصة النعمان ، أو حول بقية الاحداث الاخرى ، تلك الاحداث التى يقسمها الشاعـــر حسب فصول المسرحية ، ويصوغهـــا من خلال عدة شخصيات (او مجموعات) تستقل بوجودها الزمانى والمكانى وبحركتها بين كل فصل وآخر ، الامر الذى يسبب زعزعة واضحة فى ارتباط تلك الاحداث بقصة النعمان . خاصة اذا عرفنا ان الشاعر نفسه يؤكد على ان بعض المقطوعات الشعرية الواردة على لسان النعمان قد نظمها قبل تاريخ نظم المسرحية ، حين كان – حينئذ – يؤثر تسجيل مشاعر العشق والغرام . (١)

ولذا كانت هذه المقطوعات تتسم بالرقة والعذوبة ، مصدرها طبيعة الموضوع الذى يلائم نفسية الشاعر . فضلا عما أتيح لتلك المقطوعات من فرصة التأمل واعادة النظر قبل نظم المسرحية .

واعتقد بأن المظهر الرومانسى لم يقتصر أثره على ما سبق . بل لقد تجاوز ذلك الى الكيفية الفنية التى حرص العريض على اخراجها فوق خشبة المسرح فى المدرسة الاهلية ، فقد تسنى لنا من خلال اللقاء مع الشاعر ومع بعض الذين قاموا بتمثيل بعض الادوار أو الذين شاهدوا العرض المسرحى آنذاك ان ندرك بعضا من ملامح الابهار والحرص على تحقيق مبدأ الواقعية فى تجسيد الاحداث . ومن ذلك اجواء الطرب واللهو التى قيل بأن العريض قد اخرجها بصورة طبيعية فوق المسرح . وكان يقدم فيها شراب « الفيمتو » على انه شراب الخمر امعانا فى تحقيق الواقعية والايهام بحضور التاريخ فى الوقت الذى يعزف اسحق الموصلى « عبد الله الباكر » على العود وتدور الكؤوس بين الشخصيات فى جو يعيد ايام الخلافة العباسية فى عهد المعتصم . وهو ما اراد العريض ان يجعله ماثلا امام الجمهور بقوة . ونستطيع القول بعد ذلك ان مظاهر التذبذب التى سبق عرض ملامحها تقود هذه الدراسة الى سؤال له اهميته . وهو الى اى مدى كان حضور الاستعداد المسرحى

الفنى فى شخصية ابراهيم العريض حين اختار ممارسة فن المسرح ؟ وما هى ملامح استيعاب العريض لفن المسرح بكل ما يعنيه من تعدد الوسائل الغنية – العرض المسرحى – ؟ لا شك أن الوقوف مع هذا السؤال يتيح لنا امكانية تحديد دور العـريض فى تأصيـل المفهـوم المسرحى لبدايات التجربة المسرحية . وهو ما ستكشف عنه الملاحظات التالية من هذه الدراسة .

القيم المسرحية فى النص والاخراج :

لا يبدو لابراهيم العريض – من خلال تحليلنا السابق ـ رؤية واضحة فى نظرية المسرح لا من الوجهة الكلاسيكية ، ولا من الوجهة الرومانسية والتذبذب السابق بين مظاهر فنية من الوجهتين يؤكد ما نذهب اليه . بل اننا نستطيع الان ان نستخلص نتيجة هامة هى ان العريض لم يكن على وعى بأنواع الدراما ، ففى وامعتصماه لا يمكن القول بأنه يصوغ مأساة على غرار القواعد المعروفة فى الدراما ، اذا أن احداث المسرحية لا تصطبغ باللون المأساوى العميق المعهود لتلك الدراما ، كما لا يسبر الشاعر البعد النفسى والوجدانى والسياسى والاجتماعى لشخصياته ، ومواقفه ، بل ربما امتدت جذورها لتتعلق بهذا المغزى ولتتعلق بوسائل الكوميديا ايضا وخاصة فى ما شاع بين احداث المسرحية من اجواء العبث واللهو ، وبما اتسمت به من بساطة ومنطقية ، ثم بما انتهت اليه المسرحية من نتائج مبهرة تحقق فكرة ايثار النهاية السعيدة أو المشرقة فى سبيل اصطفاء قيمة رومانسية مؤداها رفعة المدينة الاسلامية واشراقها كما رأينا .

واختلاط المغزى وعدم وضوح اللون الدرامى يرجع – مرة اخرى – الى اضطراب البناء الفنى فى المسرحيتين معا الامر الذى يسوغ لنا القول بأن العريض لم يستوعب الاصول الفنية فى بناء الدراما بقدر ما استوعب القدرة على النظم أو الصياغة اللفظية الخارجية للمواقف المسرحية . فهو لم يمارس التجربة المسرحية مسرحيا ، بل يمارسها ناظما ، وفى تقديرى ان اكثر ما يستجلى لنا ذلك هو المفهوم الفنى للدراما عند العريض كما تفصح عن ذلك ملامح القيم المسرحية فى تجربته .

لقد لاحظنا ان هذا الشاعر لم يكن يعنى ببناء الشخصية قدر عنايته بالحدث التاريخى وما فيه من مواقف محتدمة ، وسبب ذلك فى تقديرى ان العريض لم يتخذ من المسرح وسيلة لتسجيل مواقف فكرية أو اجتماعية بقدر ما اتخذ منه وسيلة لاشباع ملكاته فى اللغة والنظم وتسجيل احداث التاريخ ونحو ذلك مما يتصل بالترف الفكرى لشخصية الشاعر اكثر مما يتصل بتجربتها الانسانية . لقد غاب هنا الوعى بأن اتساق البناء الفنى للشخصية يأتى من جعلها وسيلة تحيل الفكرة

أو الرؤية الى سلوك فعلى فوق خشبة المسرح وحل « محل » ذلك تضخم حضور الاحداث وانفلاتها مما يؤكد لنا حضور فكرة الصياغة أو التسجيل التاريخى للاحداث . وذلك الحضور الذى ينعكس على جوانب عديدة فى المسرحيتين تقود جميعا الى عدم وضوح المفهوم الفنى للمسرحية عند العريض .

ولعل ما يغيب عن الشاعر من القيم المسرحية ملامح البطولة وتكامل صفات الشخصية بصورة يخلق منها نموذج البطل رغم تذبذبه بين تيارى الكلاسيكية والرومانسية الذين يحتفيان كثيرا بالبطل الفرد ، وبسبب ذلك تصبح جميع الشخصيات ذات وجود هامشى ، عابر . فهى لا تقوم بشئ يتجاوز دورها الذى تقرره الحقائق التاريخية كما قرأها الشاعر من الكتب . حتى انه لا يعبأ بعدد الشخصيات (قلة أو كثرة) ولا يعبأ بالتخطيط لبنائها وتماسكها واقناعها ، لان التخطيط الذى يقوم به الشاعر ينحصر فى كيفية ترتيب التفاصيل التاريخية حسب تسلسلها الزمنى ، وفى صياغتها وتجميعها كما رواها التاريخ ، وليس كما ينظر اليها العريض نفسه . الامر الذى يجعل كل شخصية ترد مع تلك التفاصيل شخصية مسرحية عند الشاعر (كابى تمام والزيات ، وابراهيم بن المهدى فى وامعتصماه) . وكعدد غير قليل من شخصيات « بين الدولتين » التى يبلغ عددها جميعا سبعا وعشرين شخصية ليس من بينها مجموعة للانشاد بل انها شخصيات تاريخية معروفة لعبت ادوارا مختلفة فى الفترة التى تسجلها المسرحية . ومن اجل ذلك فان جميع شخصياته تكتسب صفات الكلاسيكية كالوضوح والجلال والمثالية ، أو صفات الرومانسية كالتبرم والحزن والخضوع للعاطفة ، ولا تنفرد اية شخصية – وحدها – بهذه الصفات .

وهناك قلق واضح فى ادراك العريض لتقاليد المسرح الثابتة التى يلجأ الى محاكاتها فالصراع كما نعرف ينشأ فى الدراما من خلال ازمة تتعارض فيها مواقف الشخصيات بعضها مع بعض بما تمثله من قيم متضادة أو انها تتعارض مع رغباتها الذاتية واهوائها وغرائزها ، أو انها تتعارض مع القوى الخارجة عن ارادتها خارقة ام طبيعية . وفى كل ذلك يعد الصراع قيمة جوهرية فى المسرح ينبغى تشكيلها وفق بناء درامى متماسك .

فى « وامعتصماه » نجد مظهرا للصراع بين الذات الاسلامية والقوة الاجنبية المتحدية « الروم » ولكنه صراع سطحى لا يتغلغل الى اعماق المشكلة او المواجهة بين القوتين ، لانه لا يعنى بتحليل النفس البشرية ، ولا تمنح له ملكة النظم بقيودها ، ولا ثقافته المسرحية المترددة بين اكثر من اتجاه لا يمنح له ذلك الامساك بزمام التحليل . بل ربما كان اكثر ما فلت منه هو هذا التحليل ، ولعل الشاعر لم يكن مستوعبا الوسائل المسرحية فى التشخيص الرومانسى رغم أنها وسائل اكثر

واقعية من وسائل الكلاسيكية لانهـا تهتم احيانا بدوافع الحالات النفسية والعاطفية ، ولانها تهتم بتصوير تفاصيل الحياة المادية فالعريض – مثلا – لا يربط سبب اندفاع المعتصم لغزو الروم سوى بصرخة المرأة الهاشمية فى وقت كان هذا الموقف يفتح مجالا غير محدود لتحليل دوافع الغزو . كما لا يحلل الشاعر مواقف الشخصيات الاخرى باستثناء الاسرى الثلاثة الذين جسد العريض من خلالهم موقفا نفسيا هامشيا ساعد على اثراء البناء الدرامى ، بيد أن ذلك يُطل فى معزل عن موقف المعتصم ببراعته النفسية والمادية . وفى بين الدولتين يمكن ان نستثنى موقف النعمان بن قيس العاشق المتبرم . وفيما عدا ذلك لا نجد فى المسرحيتين سوى مواقف تاريخية متسلسلة زمنيا ينظمها الشاعر بلغة تقريرية وصفية اقرب الى سرد القصص منه الى التحليل الفنى . ورغم ان الصراع فى « بين الدولتين » قائم على ازمة دقيقة وخطيرة ، وهى تنافس طوائف المسلمين حول الخلافة الا ان الشاعر لم يتمكن من تحليل دوافع الصراع وربما كان اكثر الشخصيات احساسا بالازمة واستقطابا لمظاهرها هو النعمان بن قيس اما بقية الشخصيات فلا يكثف الشاعر مواقفها ولا يضمنها مشاعر مركبة كما فعل مع النعمان . كما لا ينظر الى باطنها ومغزى حركتها الداخلية . بل اننا نلاحظ حوار العباسيين وقد انحصر حول الازراء بالامويين وذكر مثالبهم . وانحصر حوار الامويين حول الازراء بالعباسيين وذكر مؤامراتهم وانحصر حوار العلويين حول تأكيد احقية ابناء فاطمة بنت الرسول فى الخلافة . وكل ذلك لا يتجاوز الحقائق العامة المعروفة فى تاريخ هذه الفترة . اما ما يجول فى داخل النفس البشرية بسبب تلك الاحداث فلم يكن موضوعا للمسرحية أو مادة لها .

وتعكس الصياغة الوصفية مظاهر سطحية عديدة فى قيمة الصراع فنحن نجد الشخصيات تعيش – غالبا – لحظة الفعل ، ولا تتفاعل تماما مع مظاهر ردود الفعل التى تحتمها قوانين البناء الدرامى ، وهذا ما يفسر قلة الحيل المسرحية التى استخدمها العريض فى المسرحيتين ، ففى وامعتصماه يلجأ الى حيلة واحدة للتخلص من ازمة الاسرى الثلاثة والمرأة المسبية وهى هرب احد الاسرى من السجن . ولكن الشاعر لا يشخص هذه الحيلة رغم اهميتها الدرامية ، بل انه يقررها ويصفها وصفا هامشيا . ولذا تفقد هذه الحيلة المسرحية جانبا كبيرا من دورها فى البناء الدرامى .

ونجد الحيلة الوحيدة فى « بين الدولتين » فى موقف حماد الذى يظنه الامويين عينا عليهم فيخبرهم بثورة اهل خراسان ثم يعلن لهم الولاء وحين يلتقى بابى مسلم الخراسانى يخبره عما تعرض اليه ابراهيم الامام من سجن فيكتشف خيانته ، وبذا تقوم هذه الشخصية بخلق ردود فعل متناقضة من شأنها أن تحرك الحدث

وتبعث فيه التوتر . غير ان المسرحية باستثناء هذا الموقف تسيطر عليها المشاهد الجامدة التى توصف فيها الاحداث والمشاعر بعد وقوعها رغم ان الشاعر امام فترة حافلة بالصراع والتحول .

لقد كان بالامكان الاستفادة من الحيلتين السابقتين فى سياق العقدة بما تعتمد عليه من عنصر الاكتشاف الدرامى ، ولكن العريض بسبب استغراقه مع تسلسل الاحداث التاريخية ، ووصفها كما حدثت بالفعل لا كما يقود اليه الاكتشاف فى الحيلتين السابقتين بسبب ذلك يمحى آثارهما البعيدة فى البناء الدرامى ، وهو ما يجعل بعض الفصول ، وخاصة فى « بين الدولتين » تتسم بجمود واضح فى الحركة ، وخلو تام من الفعل « الدراما » .

ان الكثير من مظاهر الاضطراب فى البناء الدرامى او فى التشكيل الفنى العام يرجع فى تقديرنا الى عاملين اثنين : اولهما عدم استيعاب العريض لمفهوم المسرحية وقيمها استيعابا يطوع به المادة التاريخية وفق رؤية فنية واضحة . وثانيهما تذبذبه بين ثقافة كلاسيكية واخرى رومانسية تدحض الاخرى بما تعتمد عليه من قيم فنية وفكرية ففى حين تمنح له المؤثرات الرومانسية قدرا من الحرية والانطلاق ، فان المؤثر الكلاسيكى يكبح له خيال التحرر والاغراب فى صياغة الاحداث التاريخية ، ويؤثر ـ تحت سلطة هذا المؤثر ـ الالتزام الصارم بجلال التاريخ ودروسه الجاهزة بصورة تنعكس على مفاهيمه الفنية التى تشكل الاضطراب والتذبذب بل لقد جر العاملان السابقان الى ان يطلق العريض مصطلحا فنيا غير صحيح للمسرحية ، فهو يسمى وامعتصماه رواية تمثيلية ، ويسمى « بين الدولتين » رواية شعرية . ونحن نعرف ما بين المسرحية والرواية من فروق ، ونعرف ايضا ان القصة ـ ان كان يعنيها بمصطلح الرواية ـ لا تعدو كونها عنصرا من بين عناصر عديدة للمسرحية . وربما تأثر العريض فى اطلاق هذه التسمية بشيوع مصطلح الرواية على القصة والمسرحية بين الادباء والكتاب فى مصر والعراق خلال فترة الثلاثينات .

ويمكن الانتهاء بعد ذلك الى ان المفهوم المسرحى السابق للعريض ـ وخاصة فيما اعتمد عليه من الوصف والسرد والمعالجة للتاريخ ـ لم يكن يؤصل للشاعر تجربة مسرحية واضحة الملامح بقدر ما كان يبشر بتأصيل الاتجاه القصصى الذى ساد فى شعره بعد كتابته للمسرحيتين كما نلاحظ ذلك فى مجموعاته الشعرية المطبوعة .

اما تجربة العريض مع الاخراج المسرحى فلا اعتقد انها ستضيف او تغير شيئا

فى احكامنا السابقة ذلك لانها تجربة محدودة لم تتجاوز اخراجه لمسرحية وامعتصماه كما ان طبيعة التجربة نفسها لم ترتبط بمجال واسع فى الخلق الفنى ذلك لان العريض نظم المسرحية وقام باخراجها فى آن واحد . وفى حدود ما أمكننا من استقصاء نستطيع الجزم بأن العريض لم يخرج عما فى وامعتصماه سواء فى الحوار المنظوم او فى الحركة والمواقف التى تثيرها توجيهات النص (١) كما ان الممثلين لم يكونوا سوى تلاميذ من الهواة فى المدرسة الاهلية الامر الذى ساعد على قيام علاقة مزدوجة بين المخرج وممثليه وبين المدرس وطلابه . فكان يفرض الدور على من يشاء منهم فيعطى حسن جواد الجشى دور المعتصم لأنه الطالب المقرب لديه رغم عدم رغبته فى هذا الدور . والى جانب ذلك كان العريض يستعمل معهم اسلوبا متشددا فى التوجيه والتنفيذ للعرض المسرحى لدرجة ان « ادريس تيسير » الذى يقوم بدور الافشين القائد كاد يترك دوره لكثرة الالحاح والتشدد فى العمل .

ويمكن ان نضيف فوق ذلك ان كل العوامل التى ساهمت فى قيام العرض المسرحى كانت تقوم وراءها ظروف متواضعة الى حد بعيد ، ومتبسطة الى درجة السذاجة . فقد اختار العريض فناء المدرسة للعرض ، وهو يسع لخمسمائة كرسى تقريبا ، وفى البداية لم يتمكن من استخدام خشبة مسرحية ولكن ساعده بعد ذلك تبرع أحد الاثرياء وهو (عبد الرحمن المؤيد) بمنصة ترتفع عن الارض ثلاثة اقدام ، وفى حجم غرفة صغيرة ، وبمدخلين احدهما على اليمين والآخر على اليسار . كما استطاع العريض ان يحصل على ستائر تبرع بها مدير البلدية آنذاك (على حسين خلفان) .

وانطلاقا من فكرة الالتزام بالمظهر التاريخى وجلال الشخصيات فقد حاول العريض ان يعد ملابس تاريخية . ولكن هذه الملابس لم يصممها متخصصون فى تصميم وخياطة الملابس المسرحية ، بل لقد قام بذلك طلاب المدرسة انفسهم بالتعاون مع المخرج الذى حرص على ضرورة خروج المعتصم فى اجوائه التاريخية ، كما جعل الرومان يرتدون ملابس رومانية .

وفى ظرف تكاد تنعدم فيه الامكانيات اللازمة لتصميم المنظر التاريخى (الديكور) فقد اكتفى العريض باستخدام واجهة خلفية مرسومة توحى بتحديد المكان حسب الفصول التى تتغير فيها المواقف . كما أن ذلك الظرف لم يمكنه من استخدام المكياج لممثليه رغم ان صغر سن الممثلين يستدعى معالجة الادوار بما يتيسر من وسائل المكياج ، كما لم يكن من الممكن ان تقوم بدور المرأة الهاشمية

امرأة فى فترة تخضع لسلطة التقاليد ومعايير الارث الدينى فاستدعى ان يقوم بدورها رجل هو (عبد الرسول حجى احمد) فضلا عن عدم امكانية استخدام عنصر الاضاءة لعدم توفر الكهرباء . وقد اضطر العريض ان يستخدم عددا من « التريكات » لاحداث اضاءة شاملة لخشبة المسرح والصالة معا .

كل هذه العناصر الفنية التى استفاد منها العريض فى ظل ظرف مسرحى بدائى لا تعين اطلاقا على اضافة مظاهر فنية واضحة من شأنها ان تساهم فى تعميق المفهوم الفنى للمسرحية عند العريض او فى تجربة النشاط المسرحى القائم . بل انها تدل ــ كما دل النص ــ على ان العريض لم يستنبت لنفسه ملامح الكاتب او المخرج المسرحى بمعالجة المسرح ، بقدر ما استنبت لنفسه ملامح الناظم ــ المدرس ــ المثقف الذى يتطلع الى فن المسرح بترف ثقافته ، وملكته فى النظم ، وليس بهواجس ابداعه وقيادته وايمانه الكامل بهذا الفن .

على اننا فيما سبق لا نريد ان نجرد العريض من ريادته لبعض الوسائل الفنية ، فى الاخراج المسرحى ، بل من المناسب ان ننتهى الآن الى ان العريض هو أول من استخدم عنصر الغناء فى تجربة المسرح فى البحرين وهو لم يستخدمه باسلوب المسرحية الكلاسيكية لانه جعل الغناء يدخل ضمن العرض التمثيلى عن طريق شخصية ذات وجود هامشى فى النص وهى اسحق الموصلى ، ولعل حرصه على تحقيق فكرة الايهام ، واسباغ الروح الواقعية على احداث التاريخ هو الذى جعله يكلف (عبد الله الباكر) بهذا الدور وذلك لاجادته العزف على العود ، ولصوته الجميل كما يذكر الاستاذ حسن جواد الجشى (١) .

ويمكن لنا ان نضيف فوق ما سبق ان رغبة العريض فى تجاوز بعض الاعمال المسرحية وخاصة ما يقدم فى مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق قد جعلته ينتبه الى مشكلة اساسية تتصل بتطوير امكانيات الممثل فوق الخشبة المسرحية ، ذلك انه رأى ان الطريقة السائدة فى التمثيل آنذاك تعتمد على الاسلوب الخطابى الذى يحرص على المبالغة ويتوجه الى الجمهور توجها مباشرا (٢) وهو اسلوب كرسه ارتباط المسرح بالمدارس فى بداياته الاولى . بيد أن العريض اراد ان يخرج عن هذا الاسلوب معتمدا فى توجيهاته وارشاداته على الايمان بفكرة التقمص من اجل تحقيق اكبر قدر من الواقعية للحدث التاريخى .

غير أننا لا نستطيع الآن وبعد مضى ما يقرب من الخمسين سنة على تقديم

وامعتصماه ان نقطع بقدرة العريض على تحقيق رغبته السابقة ، وذلك لاننا لم نشاهد العرض المسرحى ، والاعتماد على رواية المعاصرين والمشاهدين للعرض لا يكفى لتحقيق هذه المسائل خاصة اننا حين نقرأ نص وامعتصماه نجد فيه مقاطع طويلة من الحوار تتشرب بروح خطابية واضحة لا يمكن التخلص منها فى تنفيذ العرض او التمثيل الا بالتخلص من الحوار نفسه او تغيير اسلوبه وهذا ما يمكن ملاحظته فى بداية المسرحية ، وفى مشهد المرأة الهاشمية المسببة التى تتحدث عن ذل الاسر ، وفى المشهد الاخير من المسرحية حين احتفل المعتصم بالنصر .

ولكن رغم ذلك فان ما وفرته لنا متابعتنا فى هذه الدراسة لا ينفى عن العريض محاولته فى التخلص من الخطابية ، والحرص على بث روح التقمص بين الممثلين ، ومما يدعم ذلك ان العريض لجأ الى حيلة مسرحية ذكية فى تنفيذ الصفعة التى يوجهها الاسير العربى الى السجان بعد ان تحقق النصر ذلك انه لم يشعر المضروب (السجان) بأنه سيضرب حقيقة من الاسير ، ولكنه فوجئ فى ليلة العرض بصفعة حقيقية من ممثل دور الاسير . ونحن نرى فى مثل هذه الحيلة محاولة جيدة لايجاد الحس المسرحى فى تنفيذ العرض فضلا عن مؤثراتها المسرحية الصادقة التى تعمل – بدون شك – على خلق اجواء المعايشة الحقيقية للتاريخ .

* * *

واستكمالا لما عرضنا له من تفاصيل حول العرض المسرحى لوامعتصماه رأينا من قبيل الاشارة التاريخية – ان نثبت فى نهاية هذه الدراسة اسماء الممثلين الذين قاموا بأدوار مسرحية وامعتصماه .

حسن جواد الجشى	فى دور	المعتصم
عبد الرحمن الباكر	" "	ابو تمام
عبد الرسول احمد خلف	" "	الهاشمية
عبد الرسول التاجر	" "	. . . .
محمد تقى التاجر	" "	شرحوم
محمد على خميس	" "	السجان
ادريس تيسير	" "	افشين
عبد الرحمن تقى	" "	. . . .

عبد الرحن فخرى	"	"	. . . .
ناصر الحضرمى	"	"	الاسير
السيد رضى الموسوى	"	"	. . . .
عبد الله الزيرة	"	"	الواثق
عيسى الزيرة	"	"	. . . .
معتوق يعقوب	"	"	. . . .
سعيد العليوات	"	"	. . . .
عبد العزيز البسام	"	"	. . . .
صالح المسقطى	"	"	. . . .
عبد الله الباكر	"	"	اسحق الموصلى

* * *

أما مسرحية « بين الدولتين » فلم يتمكن العريض من اخراجها لأنه اضطر الى اغلاق المدرسة الاهلية رغم انه اعد نفسه لاخراجها حتى انه وزع ادوارها على النحو التالى :

السيد رضى الموسوى	فى	دور	ابراهيم الامام
سلطان سيف	"	"	ابو العباس
عبد الرحمن الباكر	"	"	ابو جعفر المنصور
عبد الرضا العليوات	"	"	داود بن على /عبد الله بن على
محمد كاظم الشيخ على	"	"	ابو مسلم الخراسانى
عبد الرسول التاجر	"	"	ابو سلمة الخلال
ابراهيم على كانو	"	"	سليمان بن كثير
أحمد على كانو	"	"	تميم بن مرة
معتوق يعقوب	"	"	قحطبة بن شبيب
عبد الرحمن تقى	"	"	مروان بن محمد
عبد الرسول احمد	"	"	عبد الحميد الكاتب
محمد على خميس	"	"	ابو الورد بن الكوثر
ابراهيم على كانو	"	"	نصر بن سيار
سعيد العليوات	"	"	شبيان بن سلمه
يوسف المؤيد	"	"	على بن جديع الكرمانى
محمد تقى التاجر	"	"	ابو دلامه
محمد تقى التاجر	"	"	طلحة

صالح المسقطى	" "	مرقش
عبد الله عبد النبى الزيرة	" "	حماد
السيد موسى السيد سلمان	" "	عتبة بن مجاشع
محمد حسن منصور العريض	" "	محمد بن عبد الرحمن
على بن سلمان	" "	القاسم
عيسى عبد النبى الزيرة	" "	المنذر
عيسى عبد النبى الزيرة	" "	النذير
عبد الله الباكر	" "	النعمان بن قيس
حسن جواد الجشى	" "	الحارث بن الحشرج

* * *

ابراهيم عبد الله غلوم ـ البحرين

---

* نطلق تسمية الخليج العربى من غير أن ندرس نماذج من البدايات المسرحية فى الكويت او غيرها ، ايمانا منا بانتماء تجربة العريض المسرحية الى مجمل الظروف فى المجتمع العربى فى الخليج وليس فى البحرين وحدها واعتقادا منا ان وامعتصماه جهد مسرحى رائد لفتت انظار المثقفين فى المنطقة باسرها ، بصورة دفعت بعضهم لاخراجها وخاصة فى البصرة والقطيف .

(١) انظر . . وامعتصماه ، ابراهيم العريض ، المكتبة التجارية الكبرى مصر ، بدون تاريخ ، ص ٣٢ وما بعدها .

(١) انظر . . « وامعتصماه » ص ٣٨ ـ وانظر تكرار ذلك فى مشهد آخر ص ٥٧

(١) يمكن ملاحظة ان ابراهيم العريض طبع وامعتصماه فى المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٣٢ . وقبل ذلك ببضع سنوات طبع احمد شوقى سلسلة مسرحياته المعروفة فى نفس المكتبة .

(١) تاريخ الخلفاء للسيوطى . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الاولى ١٩٥٢ ص ٣٣٥

(١) مروج الذهب ، المسعودى ، المطبعة التجارية ، مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٥ جـ ٤ ص ٦١

(١) انظر . . مسرحية وامعتصماه ص ٤٥

(١) انظر . . مسرحية وامعتصماه ص ٢١ وما بعدها .

(١) انظر . . وامعتصماه ، ص ٢٤

(١) المصدر السابق ص ٢٩ ـ ٣٠

(١) يذكر الشاعر ابراهيم العريض ذلك فى مقابلة شخصية سجلتها معه على الكاسيت .

(١) تعتمد جميع ملاحظاتى حول العرض المسرحى على ما توفر لى من معلومات استقيتها من مقابلاتى مع الشاعر ابراهيم العريض والاستاذ حسن جواد الجشى ، وبعض من عاصر وشاهد العرض المسرحى ومنهم جعفر الصالح وسعيد عبد الله الصالح .

(١) فى مقابلة مع حسن جواد الجشى يذكر لى ايضا ان عبد الله الباكر اتقن دور اسحاق الموصلى واجاد فيه .
(٢) يذكر الشاعر ابراهيم العريض فى مقابلة معه انه راى على فخرو يمثل باسلوب خطابى بالغ دور عاشق .

تطور حركة البعثات الأدبية في الخليج ما هو
إلا اقتباس لتطور تجاوزه الأدب العربي منذ
عشرين، والحركة الأدبية الشابة في البحرين
لم تأت بجديد يحسب لها.

ابراهيم العريض

بيبلوجرافيا أدب العريض

١ ـ محاضرات ومقالات للعريض لم تجمع في كتاب

الموضوع	المصدر	العدد	السنة
الشاعر أبو ريشة ينقد نفسه	مجلة الأديب	٥	١٩٤٩
مهمة النقد الأدبى	مجلة الأديب	٦	١٩٥٣
لوحة الشعر العربى الحديث	مجلة الآداب	١	١٩٥٨
حول تفهم الشعر حديثا	مقدمة ديوان موج وصخر	١	١٩٦٢
العربية قبل سيبويه وبعده	مجلة الآداب	١٠	١٩٧٤
Level of Communication (مستويات الايصال)	المؤتمر الأفروآسيوى		١٩٦٧

٢ ـ تعليقات حول ديوان (شموع)

المصدر	الكاتب	العدد	السنة
مجلة العرفان	.....	٥	١٩٥٦
مجلة الآداب	عبداللطيف شرارة	٧	١٩٥٦
مجلة الرسالة	جان كميد	١٠	١٩٥٦
مجلة الخليج العربى	.....	٢	١٩٥٧
مجلة العلوم	رشاد دارغوث	٧	١٩٥٧
مجلة الآداب	نازك الملائكة	٢	١٩٥٩
مجلة الآداب	عبدالله الطائي	٣	١٩٥٩
مجلة حماة الوطن	عيسى الناعورى	٨	١٩٦١
مجلة هنا البحرين	عبدالله الطائى	٢	١٩٦٣
مجلة الأديب	فاضل خلف	٤	١٩٦٣
مجلة الأديب	قدرى قلعجى	٢	١٩٦٥
مجلة الكويت	عبدالله الطائى	٦	١٩٦٥

٣ ـ تعليقات حول « جولة فى الشعر العربى المعاصر »

المصدر	الكاتب	التاريخ
صوت الشرق	خليل جرجيس خليل	مارس ١٩٦٢
النجمة الاسبوعية	أحمد بهلول	٦٢/٤/٢٥
رسالة شخصية	ميخائيل نعيمة	٦٢/٣/٨
الأديب		مايو ١٩٦٢
رسالة شخصية	عيسى الناعورى	٦٢/٥/٢٦
الرسالة	عبدالله الطائى	٦٢/٥/٢٧
وطنى	وديع فلسطين	٦٣/١/٢٠
الأديب		مارس ١٩٦٣
الأديب	عبدالله بن الشيخ	يونيو ١٩٦٣
الأديب	قدرى قلعجى	فبراير ١٩٦٥
قافلة الزيت (١٤/٤)	نبيل ميلادى	يوليو ١٩٦٦
مجلة مغربية	محمد بن تاويت	مايو ١٩٧٠

٤ ـ تعليقات حول (فن المتنبى)

المصدر	الكاتب	التاريخ
مجلة الأحد	عبداللطيف شرارة	١٩٦٣/٢/٣
مجلة وطنى	وديع فلسطين	١٩٦٣/٢/١٧
مجلة صوت الشرق	خليل جرجيس خليل	أبريل ١٩٦٣
مجلة العلوم (٢)	ابراهيم العريض	مايو ويونيو ١٩٦٣
مجلة هنا البحرين	غازى القصيبى	آب ١٩٦٣
البلاد السعودية	حسين سرحان	١٩٦٣/١٠/٦
العلوم	وديع فلسطين	نوفمبر ١٩٦٣
قافلة الزيت	محمود أبو الوفا	نوفمبر، ديسمبر ٦٣
هنا البحرين	محمد جابر الانصارى	يوليو ١٩٦٤
مجلة الكتاب العربى	علي أدهم	أبريل ١٩٦٥
المتنبى يسترد أباه	عبدالغنى الملاح	١٩٧٤
أدب النثر المعاصر	عبدالله علي مبارك	
التطلع القومى عند المتنبي	جاسم محسن سعد	١٩٧٧

مهرجان الشعر الرابع	المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب	أدب العريض
أدب النثر المعاصر فى شرقى الجزيرة العربية	د . عبدالله بن علي المبارك	أدب العريض
مجلة مغربية	محمد بن تاويت	جولة فى الشعر العربى المعاصر
مجلة الثقافة المصرية ٧٤	عباس خضر	رباعيات الخيام
مجلة الأديب ١٩٧٤	عبدالرزاق الهلالى	سيبويه
المتنبي يسترد أباه ٧٤	عبد الغنى الملاح	فن المتنبى بعد ألف عام
أدب المقاومة ٧٤	بدوى الجبل	أرض الشهداء
المؤتمر الأفروآسيوى	بيروت ١٩٦٧	الشعر والرياضة
المؤتمر الأفروآسيوى	نيودلهى ١٩٧٠	
التطلع القومى عند المتنبى	جاسم محسن سعد	فن المتنبى
الشاعر ابراهيم العريض	د . محسن جمال الدين	شعره القومي

٦ ـ العريض :
فى مجلة « صوت البحرين » ١٩٥١ ـ ١٩٥٤

الموضوع	الكاتب	العدد	السنة
الأساليب الشعرية	محمد سعيد المسلم	٥	الأولى
الأساليب الشعرية	أحمد عبدالغفور العطار	٧	الأولى
ابراهيم العريض	أحمد زكى أبو شادى	٢	الثانية
الألفاظ رموز	عبداللطيف شرارة	٩	الثانية
أرض الشهداء	ابراهيم الألفى	١٢	الثانية
الشعر والفنون الجميلة	محمد سعيد المسلم	٦	الثالثة
أرض الشهداء مع شاعر البحرين	محمد سعيد المسلم	٨	الثالثة
فى أسطورة الخيام	عبدالقادر الناصرى	١٠	الثالثة

مهرجان الشعر الرابع	المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب	أدب العريض
أدب النثر المعاصر فى شرقى الجزيرة العربية	د . عبدالله بن علي المبارك	أدب العريض
مجلة مغربية	محمد بن تاويت	جولة فى الشعر العربى المعاصر
مجلة الثقافة المصرية ٧٤	عباس خضر	رباعيات الخيام
مجلة الأديب ١٩٧٤	عبدالرزاق الهلالى	سيبويه
المتنبي يسترد أباه ٧٤	عبد الغنى الملاح	فن المتنبى بعد ألف عام
أدب المقاومة ٧٤	بدوى الجبل	أرض الشهداء
المؤتمر الأفروآسيوى	بيروت ١٩٦٧	الشعر والرياضة
المؤتمر الأفروآسيوى	نيودلهى ١٩٧٠	
التطلع القومى عند المتنبى	جاسم محسن سعد	فن المتنبى
الشاعر ابراهيم العريض	د . محسن جمال الدين	شعره القومي

٦ ـ العريض :
فى مجلة « صوت البحرين » ١٩٥١ ـ ١٩٥٤

الموضوع	الكاتب	العدد	السنة
الأساليب الشعرية	محمد سعيد المسلم	٥	الأولى
الأساليب الشعرية	أحمد عبدالغفور العطار	٧	الأولى
ابراهيم العريض	أحمد زكى أبو شادى	٢	الثانية
الألفاظ رموز	عبداللطيف شرارة	٩	الثانية
أرض الشهداء	ابراهيم الألفى	١٢	الثانية
الشعر والفنون الجميلة	محمد سعيد المسلم	٦	الثالثة
أرض الشهداء مع شاعر البحرين	محمد سعيد المسلم	٨	الثالثة
فى أسطورة الخيام	عبدالقادر الناصرى	١٠	الثالثة

٧ ـ العريض فى الصحف والمجلات العربية

الموضوع	المجلة	العدد	السنة
العرائس	المقتطف	٣	١٩٤٧
»	صوت المرأة	٨ ، ٩	١٩٥٠
أرض الشهداء	المواهب	٨	١٩٥١
» »	العروة	١	١٩٥١
» »	العالم	٤	السنة الثانية
» »	العالم العربى	٥٧	١٩٥٢
أخت شيرين	البعثة	٤	١٩٥٣
أدباء البحرين	العالم العربى	٨٤	١٩٥٤
تيمور والعريض	الأحد	١٧٢	١٩٥٤
الشعر وقضيته	الثقافة الوطنية	٦٠	١٩٥٤
التمثال الحى	صوت المرأة	٦	١٩٥٤
هذه .. البحرين	المنهل	ابريل	١٩٥٦
شـــموع	العرفان	٨	١٩٥٦
أرض الشهداء	الاشعاع	١٠	١٩٥٦
جورج صيدح	العالم العربى	١٣٧	١٩٥٦
شـــموع	الرسالة	٢	١٩٥٦
»	الخليج العربى	٤	١٩٥٧
شاعر العرب	هنا البحرين	١٧	١٩٥٧
شـــموع	العلوم	٧	١٩٥٧
عدد ممتاز	الثقافة الوطنية	١	١٩٥٨
فى أبحاث مؤتمر الأدباء	العالم العربى	١٥٣	١٩٥٨
» » »	المغرب العربى	١	١٩٥٨
ايليا أبو ماضى	الرسالة	٢	١٩٥٨
مقـــابلة	أخبار الظهران	٤٥	١٩٦١
شاعر يعيش النفى	حماة الوطن	١١	١٩٦١
العريض يتحدث	الخليج العربى	١١ ـ يناير	١٩٦٢
أسبوع الفيلم الهندى	صوت الشرق	١١٤	١٩٦٢
جولة فى الشعر العربى المعاصر	الرسالة	٥٠	١٩٦٢
مهرجان الاسكندرية	الاذاعة والتلفزيون	١٤٤١	١٩٦٢
فن المتنبى بعد ألف عام	صوت الشرق	١٢٧	١٩٦٣

مهرجان الاسكندرية	» »	١٣٤	١٩٦٣
ملحمة أرض الشهداء	الشبان المسلمون	٩٣	١٩٦٤
ترجمة رباعيات الخيام	الثقافة	١٠	١٩٧٤

٨ ـ رسائل الأدباء والشعراء للعريض (مفهرسة) ـ بمتحف البحرين فى مجلدين من عام ١٩٣١ ـ ١٩٧٥

٩ ـ المؤتمرات التى اشترك فيها ابراهيم العريض :

١٩٥٤ مؤتمر الدراسات العربية الرابع فى الجامعة الأميركية ببيروت .
١٩٥٦ مؤتمر أدباء العرب الثانى ببلودان .
١٩٥٧ مؤتمر أدباء العرب الثالث بالقاهرة .
١٩٥٨ مؤتمر أدباء العرب الرابع بالكويت .
١٩٦١ مؤتمر الكتاب الآسيوافريقيين الثانى بالقاهرة .
١٩٦٥ مهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية .
١٩٦٧ مؤتمر الكتاب الآسيوافريقيين الثالث ببيروت .
١٩٦٩ ندوات رابطة الأدباء بالكويت .
١٩٧٠ الأسبوع الثقافى للكويت فى المغرب والجزائر .
١٩٧٠ مؤتمر الكتاب الآسيوافريقيين الرابع بنيودلهى .
١٩٧١ الأسبوع الثقافى فى أبو ظبى .
١٩٧٢ ندوات ثقافية فى بمبى .
١٩٧٤ مهرجان سيبويه بشيراز .
١٩٧٥ الأسبوع الثقافى فى قطر .
١٩٧٥ محاضرات فى جامعتى بغداد والكويت بدعوة منهما .
١٩٧٦ المؤتمر الاسلامى بليبيا .
١٩٧٦ المهرجان الاسلامى بلندن .
١٩٧٦ محاضرات بجامعة لندن بدعوة منها .
١٩٧٧ مهرجان المتنبى الألفى ببغداد .
١٩٧٧ ندوات ثقافية بالكويت .
١٩٧٨ مؤتمر مكافحة العنصرية والتمييز العنصرى بجنيف بالأمم المتحدة .

KETABAT

QUARTERLY CULTURAL REVIEW

Vol. 6, No. 17, 1981
Published by DAR AL GHAD BAHRAIN P.O. Box No. 5050