الشعر
جورج تومسن
الماركسية والشعر
ترجمة خالد القشطيني

الكتاب للجميع

جورج تومسن

الماركسية والشعر

ترجمة

خالد القشطيني

مقدّمة المترجم

لقد كتب عدد كبير من الكتب الماركسية حول الفن والأدب، ولكن معظمها كتب من زاوية التوجيه السياسي والإلتزام نحو المجتمع، إنها ناحيـة لا يمكن فصلها بالطبع عن قضية الفنان في المجتمع الإشتراكي، ولكنهـا بالرغم من كل ذلك لم تتناول جوهر النظرية والأسس الأولية للإنتاج الفني بالمعالجة الماركسية، وهو أهم ما نحن بحاجة إليه. ففيما عـدا بعض الرسائل المقتضبة التي كتبهـا ماركس وانغلز بقيت النظرية الفنيـة ميداناً خاصـاً للمفكرين التقليديـين البرجوازيين حتى سنوات قريبـة وفي اللغة الإنكليزية كان كتاب «الوهم والواقع» للمناضل الحر كودول و«الماركسية والشعر» للدكتور تومسن من أوائل الكتب التي صـدرت في هذا الإتجاه. فبعد قراءة هذا الكتاب سيجد القارئ بدون شـك أنه فـرغ من بحث جديد في نوعه ينفـذ إلى قلب مسألة الإنتاج الفني. إنه لا يتكلم عن الشعر كقصائد تخدم المجتمع وإنما كصور من دايلكتيكية الحياة.

إنّ اكتشاف المادية الديالكتيكية في العصر الحديث يذكرنا باكتشاف اللوغارتمامت في القـرون الوسطى. إنها طريقة في الحساب والتفكير شغف بحبها المتضلعون بها فلـم يعد بوسعهم استيعاب شيء بدونها. وكما تسأل السيدات بائـع الأقمشة في سوق البزازين «ستثبت ألوان هـذان القماش؟» طفقنا نحن الشباب نسـأل أصحاب المكاتب «هل يبحث هذا الكتاب بطريقة ماركسية؟» وقد تعلّمنا بالخبرة الطويلة ألا نصدق ما يقوله بائـع الأقمشة ولا صاحب المكتبة. فكثير من الألوان

تتغير بالرغم مما يقوله البزاز وكثير من الكتب غير ماركسية بالرغم مما يرد في المقدمة.

"الماركسية والشعر" من الكتب التي صدمتني بأسلوبها وطريقتها، قد تختلف حول بعض المعلومات الواردة فيه وقد تختلف حول بعض الإستنتاجات عنها،وقد يتعذر علينا استيعاب وهضم بعض الفقرات والآراء كما حدث كثير من ذلك لي في أماكن مختلفة من الكتاب، لكن شيئاً واحداً يميّز هذا البحث، وهو أنه الأول في اللغة العربية يعالج النظرية الشعرية بصورة علمية ماركسية جذرية، فأرجو أن أكون قد فتحت على الأقل طريقاً طويلاً للنقاد العرب ليسلكون في السنوات القادمة. كلّ ما أتمناه هو أن يروا أين هو هذا الطريق!

الدكتور جورج تومسن أستاذ في جامعة برمنغهام وزميل في جامعة كمبرج. إنه متضلع بصورة خاصة بأدب ولغة الإغريق وألف كتباً عديدة عنهم كان منها «دراسات في المجتمع الإغريقي القديم و«رسالة عن الدين» و«الأوزان الشعرية بصورة ماركسية» كما وقام بترجمات عديدة لمسرحيات إغريقية إلى الإنكليزية. والأستاذ تومسن من أعضاء الحزب الشيوعي البريطاني ومن المثقفين القلائل الذين صمدوا ضد العواطف الكبيرة التي تعرض لها الحزب.

وبنتيجة الثقافة الكلاسيكية العميقة ساد مؤلفاته نوع خاص من الإستعمال اللغوي،مما يضع صعوبات كبيرة أمام المترجم والباحث. وقد اضطررنا في كثير من الأحيان إلى الإستفادة منه شخصياً وتفسير النص الأصلي أثناء الترجمة وضمنها ليقترب إلى ذهن القارئ العربي. وطوال ترجمتنا للكتاب وضعنا هدفاً واحداً أمامنا هو نقل ما يريده المؤلف بالضبط إلى العربية. ونستطيع أن نؤكد بأنّ أمامنا في هذه النسخة صورة أمينة للأستاذ تومسن.

إننـا نؤمن بأنّ واجـب المترجم هو نقـل إرادة المؤلف الأول الذي ينقـل منه،فإذا وقع هـذا المؤلف بخطـأ فليس مـن تصحيحه حسب مـا نرى. وعليه عندمـا ترجمنا القصائد والنصوص المقتبسة لاحظنا فيهـا ما يريـده تومسن منها ومـا يفهمه فيهـا. وعلى ضـوء مقصده قمنـا بترجمتها فاخترنا لهـا من الألفاظ ما يقرّب مفهـوم تومسن إلى ذهـن قرائنا وكمثال تذكـرة أن الكلمـة (*Commodity*) التي ترد في قصيـدة شكسبير في الفصل السادس معنى السلعة أو البضاعة بالمعنى الإقتصـادي الحديث. بينما نـرى أن مثل هذا المعنى لا يمكن أن يكون في ذهـن شكسبير في القرن السادس عشر. أولاً لأنّ مثل هذه المفاهيم الإقتصاديـة التي جاءت بهـا الثورة الصناعية لم تكـن معروفة آنذاك، وثانيـاً لأنه كان لهـذه الكلمة معنى آخر في ذلك القرن هو في الحقيقة كل مـا يخـدم الإنسان في سبيـل حاجاته وأغراضه بغض النظر عن العمـل المصروف عليه أو قابليته للسعـر والثمن وذلك كالنار والماء... الـخ. وهو بالطبع غير ما نفهمه في كلمـة سلعة. ولكن لما أراد المؤلف أن يفسر القصيدة تفسيراً خاصاً يتماشى مع غرضه في الفصل فقد آثرنا أن نترجمها بالشكل الذي يجده القارئ.

وكذلـك فعلنـا بالنسبة للكلمـات والإصطلاحات التـي يوردها المؤلـف. فحيثما وجدناها عسيرة على اللغـة العربية آثرنا أن نستعمل جملـة عنها بـدلاً من كلمة إصلاحيـة. وفي بعض الأحيـان استعملنا كلمـات مختلفة في أماكن مختلفة لنفس الكلمـة الإنكليزية كلما شعرنا أنّ المعنى الذي يريده المؤلف أقرب هنا إلى هذه الكلمة أو تلك، وعليه فليس في الكتاب جديد من حذلقات الإصطلاحات المقررة.

أما بالنسبة للقصائد والأغاني فلم نقصد مطلقاً ترجمة شاعريتها أو عذوبتهـا. كان همنا أن ننقل ما يريـده المؤلف فيها من تكرار في لفظ

أو فكرة معيّنـة أو تطور بنائي. وعندمـا كان المقصود إيقاع موسيقى القصيدة تركناهـا بلغتها الأصلية نظراً لاستحالـة ترجمة ذلك بالدقة العلمية الكاملة.

وزيـادة في توسيع أفق القارئ لاستيعـاب نصوص الكتاب أضفنا شروحاً في أسفل الصفحـات وهي جميعها بقلمنا وليس على المؤلف مسؤوليـة عنهـا. نرجو أن نكون قـد وفقاً في بعضـ مسعانا هذا إلى خدمة الفكر والأدب في هذا الجزء من العالم.

خالد القشطيني

الفصل الأول: الكلام والسّحر

موضـوع هذا الفصل أصل وتطـوّر الشعر. إنها مشكلة اجتماعية ونفسية ولغوية وسنعالجها على هذا الأساس. قد يبدو مسعانا هذا مملاً لأولئـك الذين يقنعون من الشعر بالمتعة. ولكن التجارب أثبتت لي أن الشعر يصبح أكثر إمتاعاً بعد دراسته دراسة عملية. لكي تتمتع به علينا أن نفهـم كنهه. ولكي نفهم كنهه علينـا أن نبحث كيف نشأ وتطور. وبالإضافـة فإنني أعتقد بأننا نستطيع أن نتعلم دروساً مجدية عما يتعلق بمستقبـل شعرنا المعاصر من دراسة الشعـر البدائي. وسيحكم القارئ لنفسـه ما إذا كان هناك ما يبرر ادعاءاتنا هذه، وقبل أن أدخل في أصل الموضوع أود أن أبين ما قادني إلى اتخاذ هذه الوجهة.

إنّ الشعر الإنكليزي والإغريقي والإرلندي هو الشعر الذي أعرفه بصورة واقية، وجاء ذلك صدفة واتفاقاً. الشعر الإغريقي والإنكليزي مـن أحسن أنواع الشعر الحضـري قديماً وحديثاً. بينمـا يكون الشعر الإرلنـدي أكـثر بدائة من بعض الوجـوه ولو أنه أقل قدمـاً من الشعر الإغريقـي. وهكـذا قدمت لي هـذه النماذج الثلاثة منظـوراً تاريخياً عميقاً.

الفـوارق الرئيسة بين الشعر الإغريقـي والإنكليزي هي أن الشعر الإغريقي القديم كان مصاحباً بالموسيقى. لم يكن هناك عزف موسيقى خاصـ- أي موسيقى بـدون كلمات - ولكن كميـة عظيمة من نفس

الشعر كتبت لتصاحب بالموسيقى. وكذلك في الإرلندية يوجد تزاوج وثيق بين الشعر والموسيقى. وهي هنا ليست قضية استنتاجية، إنها ما زالت واقعة موجودة. لن أنسى المرة الأولى التي سمعت فيها قصائد إرلندية كم عرفتها في بطون الكتب لسنين طويلة يغنّيها مغنٍّ فلاح ماهر على الطريقة التقليدية. لقد كانت تجربة جديدة لي تماماً، ولم أسمع مطلقاً بمثيل لها في الشعر الموسيقي.

للشعر الإرلندي ميّزة أخرى كذلك جديدة بالنسبة لي وأثرت في نفسي كثيراً. الشعر لمعظم الشعب الإنكليزي كتاب مغلق. إنهم لا يعرفونه ولا يعبأون به. وحتى بالنسبة للقلائل المولعين به لا يوجد بينهم عدد كاف ممن يلعب الشعر دوراً في حياتهم اليومية. ولكن المسألة تختلف تماماً عند الفلاحين الإرلنديين. لا توجد عند هؤلاء علامة بين الشعر والكتب. الشعر عندهم يحيا على شفاههم بالرغم من كونهم أميين. إنه ملك عام، يعرفه الجميع ويحبونه إنه يتدفق في محادثاتهم اليومية بصورة خلاقة ومبدعة. وكلما حدثت حادثة مهمة ألفت أغنية لتخليدها. إنني أقول ألفت وإن كانت الكلمة في غير صدرها هنا، فلا تؤلف هذه الأغنيات بالمعنى الذي نفهم، إنها تُرتجل. في كثير من القرى الإرلندية ما زال يوجد شاعر درب له من القابلية ما لم ينظم في لحظات قصائد غالباً ما تكون من الدقة في الأسلوب الشعري ما تفوق بكثير قصائدنا الإنكليزية الحديثة. وقد عرفت أنّ في إحدى القرى عاش شاعر مشهور توفي قبل أربعين سنة وكانت معظم أشعاره مرتجلة وآنيّة. وأتذكر أنّ عائلته وصفت لي كيف كان في ليلة وفاته راقداً في فراشه ورأسه غائراً في وسادته يفيض بسيل جارف من الشعر.

وبعد هذه التجارب أعود إلى الشعر الإغريقي فأسأل نفسي هذا

السؤال. هل نظم الشعراء الإغريقـي القدماء، اسكيلوس وبهذا مثلاً، أشعارهـم كمـا نفعل نحـن بقلـم وورق وتصميم، أم أنهـم نظموها كصاحبنا الإرلندي الأمي في نوع من الغيبوبة؟

لقـد كان هذا الرجل طبعـاً موهوباً بصورة خاصـة. وكان شاعراً محترفاً درس مهنته على يد شاعر آخر من جيل سابق. ولكني لاحظت سريعاً أنه لا يوجد حد فاصل بين الشاعر المحترف وبين بقية المجتمع. لقـد كانـت المسألة نسبيـة وكانوا جميعـاً شعراء إلى حـدّ ما، وتجنح محادثاتهـم دائماً إلى الشعـر. وكما يكون الشعر الموجـود بينهم أكثر انتشـارا ممـا هو في مجتمعنا كذلـك يكون الشخص البسيط نوعاً من شاعر. ولنأخذ الآن مثالاً من أمثلة كثيرة.

في إحـدى الأمسيات وبينمـا كنت ماشياً خـلال قرية مطلة على البحـر الأطلسي وصلت إلى بئر القرية. وهنـاك صادفت صديقة لي، فلاحـة عجوز كانت قد ملأت دلوَها بالماء ووقفت متطلعة إلى البحر. كان زوجهـا قد توفي وأبناؤها السبعـة «قد جمعوا شملهم بعيداً» في سبرنـك فيلد في أمريكا على حـد تعبيرها. وقبل بضعـة أيام وصلتها رسالـة منهـم يدعونها للحاق بهـم كيما تنعم بالراحـة في آخر أيامها ووعدوها بإرسال ما يلزم لسفرها بمجرد موافقتها.

وأخبرتنـي بـكل ذلـك بالتفاصيـل ووصفـت حياتهـا، كدحها وصعودهـا إلى التلال وراء أكداس التبن، فقدانها لدجاجاتها، كوخها المظلم الأسود، ثم تكلمت عن أمريكا، تخيلتها بلداً تلتقط فيه الذهب من الرصيـف، والسفر بالقطـار إلى كورك ثم عـبر المحيط الأطلسي وحلمها بـأنّ ترقد عظامها في التربة الإرلنديـة. وعندما كانت تتكلم أخذتهـا العاطفة وأصبحت لغتها أكثر انطلاقاً وأنصع ألواناً ويسودها

النغـم والايقاع وأخذ جسمهـا يترنح حالما في حركـة مصاحبة أشبه بتأرجح المهد ثم حملت دلوها ضاحكة وسلمت عليّ وذهبت.

لهذه الإنطلاقة العفوية من امرأة عجوز أمية مجردة من أقل المطامح الفنيـة كل ميّـزات الشعر. إنهـا إلهام. ولكن ماذا نعنـي عندما نصف شاعراً بأنه ملهم؟

وبينما تركزت هذه الأسئلة في ذهني أدركت بأنني أصبحت غارقاً في أعماق مشكلة أصل الشعر وقررت بأنّ السبيل الوحيد الذي أمامي هـو أن أدرسه دراسـة منظمة. إنّ هذا الفصل هـو نتائج تلك الدراسة التي قمت بها.

لا يمكـن دراسة الشعـر البدائـي في الآداب القديمـة المكتوبة لأنه بطبيعتـه غير مكتوب. إنه قبـل الكتابة، وفي أحـوال شاذة فقط نجده مكتوباً. فيجب دراستـه كما نجده الآن على ألسنة المتوحشين في هذا العصـر، وبالإضافة فـإنّ الشعر شـكل خاص من الكلام. فـإذا أردنا دراسـة أصل الشعـر علينا أن ندرس أصل الكلام وهـذا يعني أصل الإنسـان نفسه لأنّ الـكلام هو من ميزاته الخاصـة. علينا أن نعود إلى البدايـة تماماً. مـا زلنا بعيدين عن الفهـم التام لكيفية ظهـور الإنسان ولكن هناك نقطة رئيسية اتفق حولها العلماء تميّز الإنسان عن الحيوان بصفتين رئيسيتين. استعمال الأدوات واستعمال الكلام.

تختلف مجموعـة حيوانات المقدمـة (الإنسان والقـردة) عن رتبة الفقريات السفلى بأنها تستطيع الوقوف واستعمال الأطراف الأمامية كأيدي. وجاء هذا التطور الذي صوحب بتقدم تطوري في أجهزة المخ من ظروف المحيط الخاصة. لقد كانت هذه الحيوانات تسكن الغابات وهي حياة تتطلب الخفة في الحركة والتعاون الوثيق بين اللمس والنظر

والرؤية الأمامية والسيطرة العضلية الحساسة. وحالما تطورت الأيدي خلقت للمخ مشاكل وإمكانيات جديدة. وهكذا كانت هناك علاقة وثيقة بين المخ واليدين منذ البداية.

أما الإنسان فيختلف عن القردة في مقدرته على المشي بالإضافة إلى الوقوف. وقد ارتأى البعض أنه تعلم المشي بنتيجة خروجه عن الغاب ورجوعه ثانية إلى الأرض. ومهما كان فإنّ التقسيم ين وظائف اليدين والقدمين أصبح كاملاً عنده. وفقدت أصابع القدمين قابليتها على القبض بينما اكتسبت أصابع اليدين قابلية ودرجة من الإتقان لم تعرف عند القردة. تستطيع القردة أن تستعمل العصا والحجارة ولكن أيدي الإنسان وحدها تستطيع أن تصنع منها أدوات.

وجاءت هذه الخطوة حاسمة. فقد فتحت طريقة جديدة للحياة فبدأ الإنسان مزوداً بالأدوات، بإنتاج وسائل معيشته بدلاً من مجرد جمعها. وبدلا من مجرد التقاط ما تقدّمه الطبيعة أخذ يحرث الأرض ويزرعها ويسقيها ويجمع الحاصل ويطحن البذور ويخبز الخبز. واستعمل الأدوات للسيطرة على الطبيعة وفي صراعه للسيطرة عليها أخذ يشعر بها كشيء تحكمه قوانينه الخاصة المستقلة عن إرادته. وسريعاً ما تعلم كيف تحدث الأشياء ومن ثم كيف يجعلها تحدث. وعندما أخذ بمعرفة الضرورة الموضوعية لقوانين الطبيعة حصل على قابلية استعمالها لخدمته. لم يعد عبداً لها بل أصبح سيدها.

وحيث أنّه لم يستطع في مواضع أخرى أن يفهم الضرورة الموضوعية لقوانين الطبيعة، اعتبر العالم المحيط به كما لو كان طبعاً للتغيير بعمل إرادي كيفي. فكان ذلك بداية السحر وعليه يمكننا طبعاً للتغيير بعمل إرادي كيفي. فكان ذلك بداية السحر وعليه يمكننا

وصف السحر بأنه تكتيك وهمي يستخدم في محل التكتيك الواقعي، أو بالأحرى أنه التكتيك الواقعي بمظهره الذاتي. العمل السحري هو عمل يحاول فيه البدائيون أن يفرضوا إرادتهم على الطبيعة بمحاكاة العمليات الطبيعية التي يريدون حدوثها.

فإذا أرادوا مطراً يقومون برقصة يحاكون بها تجمع الغيوم وصوت الرعد وسقوط المطر وحتى في هذا القطر ما زلنا نسمع بين حين وآخر عن رجل في مكان ناء يصنع صورة من الشمع لعدوّ له ويغرس فيها الدبابيس أو يذيبها على النار. هذا هو السحر تدمير الشخص المعادي ممثلاً في محاكاة[1].

كانت مراحل العمل الإنتاجي الأولى جماعية. تشترك فيها أياد كثيرة سوية. وفي تلك الظروف استحدث استعمال الآلات أسلوباً جديداً للمفاهمة. إن صرخات الحيوانات محدودة جداً في نطاقها. ولكنها في الإنسان أصبحت دقيقة. لقد تعقدت وانتظمت كوسيلة لتوحيد مجهود الجماعة المنتجة. وهكذا اخترع الإنسان الكلام عندما اخترع الآلات. ومرة ثانية نلاحظ العلاقة بين اليد والدماغ.

لو لاحظنا طفلاً يحاول استعمال مطرقة لعب للمرة الأولى لاستطعنا أن نكون لأنفسنا فكرة عن المجهود الذهني الهائل الذي لا بد وأن صاحب المحاولات الأولى لاستعمال الآلات. عند الجماعة العاملة سوية توقت كل حركة يد أو قدم وكل ضربة بالعصا أو الحجر

١- في أيام تمرد عبد الوهاب الشواف في الموصل، علق الشعب العراقي دمية في ساحة الأمين في بغداد من رقبتها تشبيها بشخص معدوم. وكتبت جريدة البلاد تحت الصورة بالنص: «هذا هو الرمز الذي حمله المتظاهرون أمس أنهم يريدون أن يجعلوا من هذا الرمز حقيقة واقعة تكتحل بها عيونهم». وحدث ذلك بعد أن يئست الجماهير من الأساليب الموضعية للحصول على مطلبها في تنفيذ عقوبات الإعدام.

بدور غنائي دقيق أو غير دقيق يلفظ به الجميع سوية كما يفعل الأطفال في أوركسترا روضة من رياض الأطفال. بدون هذه المصاحبة الصوتية لم يكـن ممكناً إنجاز العمل. وعليه فقد ظهر الكلام كجزء من التكتيك الحقيقي للإنتاج.

وبعد أن تطورت المهارة الإنسانية توقفت وظيفة المصاحبة الصوتية لضرورة فيزيائية. إذ أصبح باستطاعة العمال أن يعملوا بانفراد، ولكن الجهـاز الجماعي استمر بالبقاء. لقد بقي بشكلٍ بروفة يقومون بها قبل البدء بالعمـل الحقيقي، إنها نوع من الرقص الـذي يعرضون به نفس الحركات الموحدة الجماعية التي كانت ملازمة للعمل الإنتاجي سابقاً. وهذا هو الرقص التمثيلي كما نجده عند البدائيين الآن.

وأثنـاء ذلك تطـور الكلام. فبعـد أن ابتـدأ كمصاحبـة توجيهية لاستعمـال الآلات أصبـح لغة بالمعنى الذي نفهمـه. أي طريقة دقيقة تمامـاً وواعية للتفاهم بين الأفـراد. أما في الرقص التشبيهي فقد استمر الـكلام بالمحافظة على كيانـه كجزء صوتي متمـم وبهذا حافظ على وظيفته السحرية. ومن هنا نجد نوعين من الكلام في كل اللغات. كلام اعتيـادي كوسيلة للتفاهم بين الأفراد في الحيـاة اليومية وكلام شعري كوسيلة أكثر عنفاً ومناسبة للطقوس العامة (*Ritual*) وخيالية وإيقاعية وسحرية.

وإذا صـدق ما قدمناه ظهر لنـا أن لغة الشعر أكثر بدائية من الكلام الإعتيـادي جوهرياً وغـدا تحافظ على ميزان الإيقـاع والنغم والخيال المـلازم لمثل هذا الـكلام على درجة أعلى. إنهـا بالطبع فرضية ولكن تدعمهـا المعلومات المتوفرة عن اللغات البدائيـة. ففيها نجد أن التباين بين اللغة الشعرية واللغة الإعتيادية غير كامل نسبياً.

لمحادثـات البدائيين إيقاع واضح يصاحب بحركات تمثيلية مسرفة ولهجة غنائيـة منغمة وفي بعض اللغات تصبح هـذه اللهجة موسيقية جـداً وحيوية جداً للمعنى إلى درجة أنه عندما تؤلف أغنية يقرر نغمها بالنغمة الطبيعية للكلمات. ويجنح المتكلم دائماً إلى الإنطلاق في آفاق خياليـة أقرب مـا تكون إلى الشعر كتلك العجـوز الإرلندية. لا يمكننا إيضاح الميزتين الأوليتين من هذه المميزات. ولكننا نستطيع أن نوضح الأخيرة.

حدث أن خيمت بعثة تبشيرية سويسرية في بلاد الزولو قرب سكة حديـد الأمبوسي. كانت هذه السكة تعنى لسـكان المنطقة السفر إلى دربـان وليدي سمث وجوهانسبرغ، وهو السفر الذي يقوم به هؤلاء الناس عامـاً إثر عام هرباً من ضريبة الرأس ليفنـوا شبابهم في المناجم، وهـو السفر الـذي تقوم به فتياتهـم أيضاً ليصبن حظـاً أتعس في أزقة المباغي. لقد كان أحد الخدم في ذلك المخيم ينظف الأواني مردداً هذه:

ذلك الذي يزأر في البعيد
ذلك الذي يسحق الشباب ويحطمهم،
ذلك الذي يزني بزوجاتنا،
إنهن يهجرننا، إنهن يذهبن إلى المدينة ليعشن عيشة الخزي.
آه! المغتصب! ونحن منبوذون وحيدون.

هـذا هـو سوليلـوك (*Soliloquy*) آخـر لم يصقله فـن. إنها مجرد كلمات خادم عجوز زنجـي يتمتم مع نفسه ولكنه مع ذلك شعر. لقد استحـوذ القطـار بانتباهه فنسـي الأواني ثم نسي القطـار. لم يعد في ذهنـه قطاراً وإنمـا أصبح رمزاً للقوة التي تحطـم كل ما هو عزيز عليه. إنه الكـره الأخرس في أعماق كيانه أخذ صوتـاً فنطق ثم تلاشى زئير

القطار وعاد إلى أوانيه. وبهذا الشكل يكون الكلام الإعتيادي لهؤلاء البدائيين إيقاعياً نغمياً خيالياً إلى الدرجة التي نعرفها عن الشعر فقط وإذا كان كلامهم المألوف شعرياً فإن شعرهم سحري. النوع الوحيد الذي يعرفونه عن الشعر هو الأغنية وإن غناءهم مصاحب على الغالب بحركات جسمية لها وظيفة سحرية. ويقصد منها أحداث تغيير في العالم الخارجي بالتمثيل والتشبيه، أي لغرض فرض الوهم على الحقيقة.

من رقصات قبائل الموري رقصة البطاطا. كثيراً ما تهلك النبتة الناشئة عندهم بريح شرقية. وعليه تخرج الفتيات إلى الحقول يرقصن بشكل يحاكين اندفاع الريح والمطر ونمو الحاصل بحركات أجسامهن. وعندما يرقصن يغنين داعيات الحاصل إلى الإقتداء بهن. إنهن يقمن في الخيال ما يردن في الواقع. هذا هو السحر تكنيك وهمي يحل محل التكنيك الحقيقي الواقعي، ولكنه بالرغم من وهميته ليس عقيماً. فمع أنه ليس للرقص أي تأثير مباشر على البطاطا فإنه له تأثيراً مفيداً على الفتيات أنفسهن. فبعد أن يوحين إلى أنفسهن بأن الرقص سينقذ حاصلهم يسرعن بمجدات لواجبهن في العناية بالبطاطا بثقة أكبر ومن ثمة بهمة أكبر مما كان. وعليه فإن لذلك الرقص تأثيره على الحاصل في الأخير. إنه يغير حالتهم الذاتية إلى واقعية وثم يغير الواقع بصورة غير مباشرة.

إن المحوريين من البولينيسيين وكذلك سكان جزر الهبريديز الجديدة[٢]. ولهؤلاء قالب غنائي تقليدي يتكون من بيتين *Stamza*

٢- البولينيسيون هم سكان جزر جنوب المحيط الهادي والموريون منهم يسكنون نيوزيلندا. وهم قوم أميون يعتقدون بحلول الأرواح في الجمادات وبتأثير الرقص والغناء على الآلهة.

متناوبين في إيقاع مختلف. الأول منهما يعرف بالورقة والثاني بالنمرة. وفي تيكوبيا، وهي جزيرة بولنيسية أخرى، يوجد قالب غنائي من ثلاثة أبيات. اسم الأول بالضبط «قاعدة جذع الشجرة» والثاني «الكلمات الوسطى» والثالث «عذق الثمرة». وترينا هذه العبارات أن هذه القوالب الغنائية تطورت من الرقصات التمثيلية كرقصة فتيات الموري. لقد نشأ الشعر من السحر.

ولنتابع هذا الموضوع أكثر. هذه تعويذة أوردها مالينوفسكي من جزر التروبرياند:

إنه يذهب، إنه يذهب،

الألم الخبيث في عظم الفخذ يذهب،

تفيح الجلد يذهب،

تقيح الجلد يذهب،

الألم الأسود المريع في البطن يذهب،

موضوع هذا الشعر ليس ما نعرفه عن الشعر ولكن القالب قالب شعري. كما يذكر مالينوفسكي تتميز لغة هذه التعويذات «بجرس الكلمات والإيقاع والمجاز والسجع وبتموجها الرهيب وتكرارها». بتأكيدنا على الحقيقة التي نريد تحققها نجعلها حقيقة واقعة. ولذلك نلبس هذا التأكيد بلغة تردد أصداء الموسيقى المؤثرة للرقص التمثيلي الذي نصور فيه خيالياً تحقق الواقع المرغوب.

وهذه أغنية من جزر الهيريديز الجديدة موجهة إلى امرأتين يقال إنهما تعيشان في صخرة:

تغني الأغنية، تغني الأغنية،

تصرخ الأغنية، فلتكن زوجتي!

السيدة التي هناك،

السيدتان اللتان تعيشا في الصخرة المقدسة.

السيدتان الجالستان في الداخل،

اللتان تعيشان في الصخرة،

تصرخ الأغنية فلتخرجا منها.

هنا بدلاً من تقرير يخلط الحقيقة بالوهم نجد أمراً. ولكن الأمر غير موجه إلى الأشخاص المعنيين وإنما موجه خلال سحر الأغنية المسيطر. لقد خرجت الأغنية من نطاقها وقدمت لنا كقوة فوق الطبيعة.

أما المثال الآخر فهو أغنية الحطابين من ألمانيا.

اعزفي، اعزفي، أيتها الأرض المكتظة بالأشجار،

اهتفي، اهتفي، أيتها السفوح،

رددي، رددي، أيتها الأحراش،

وارجعي الصدى أيتها الغابة العظيمة،

صدى صوتي الجميل،

صدى لساني الذهبي،

صدى أغنيتي، أعذب الأغنيات.

وحيث يفهم ذلك الصوت،

تتكسر الأشجار حالاً،

وتصف الجذوع نفسها،

ثم تحتشد في حزم،

وتجتمع الجزم في الساحة،

وتقوم في وسط الساحة مخازن لها،

بدون مساهمة الشباب،

وبدون فأس حادة.

ينادي الحطابون هنا الأشجار بالسقوط إلى الأرض والتكسر إلى قطع ثم التدحرج خارج الغابة لتخزن استجابة لأغنيتهم. هذا شعر. إنهم يعرفون جيداً أن لا شيء من هذا سيحدث ولكنهم يستأنسون أن يتصوروا أنه سيحدث، لأن ذلك يساعدهم في عملهم. لقد خرج الشعر الآن من نطاق السحر. والقطعة الآتية من الشعر الإرلندي القديم:

أنباء عظيمة! بحر مثمر، ساحل عسلته الأمواج، غاب ضاحك.

السحر يتبدد، البساتين تورق، الحقول تنضج، النحل يزحم.

عالم بهيج، سلام ورخاء، صيف سعيد.

لقد غنى هذه الأغنية عارف يبشر بموسم جيد. لقد وصف فيها الواقع المنشود وكأنه حاضر قائم.

وهكذا وبدرجات نكاد لا نشعر بها، نصل إلى هذا النوع من الشعر الذي نعرفه جيداً.

الصيف آت نحونا،

والطير يغني عالياً،

وتنمو البذور وتهب الرياح،

وتظهر الغابة ثانية،

والطير يغني.

التقرير هنا تقرير حقيقة. ولكن تصحبه بالرغم من ذلك صيغة الأمر. لقد ألفت هذه الأغاني الموسمية التي امتدت جذورها في حياة الفلاحين الأوروبيين للإحتفال بتحقق الأهداف التي نشدها المجموع. ولكن هذه الإحتفالات ما زالت تحمل في طياتها أصداء التسابيح والتعاويذ. لقد خرج الشعر من نطاق السحر.

«أيها النجم المتألق، آه لو كنت راسخاً رسوخك أنت!» لماذا يتعطش الشعراء إلى المستحيل؟ لأن ذلك ضروري لوظيفة الشعر التي اشتقت من السحر. أو بعبارة أدق، وظيفة الشاعر هو في أن يحرك في رفاقه الرغبة لتحقيق ما يمكن تحقيقه ولكنه ما زال غير محقق. وهذا ما يعرفه بلنسكي بـ «رفع الواقع إلى المثالية» أو كما عبر عنه غوركي «على فنوننا أن تسمو على الواقع وترفع الإنسان فوقه بدون أن تفصله عنه». فأولئك الذين رأوا الأشياء خلال عين الشاعر يرونها تحت ضوء جديد ومن ثم يستطيعون معالجتها بأحسن من قبل[٣].

«أيها النجم المتألق، آه لو كنت راسخاً رسوخك أنت!» لنتذكر ظروف كتابة هذا الشعر. لقد كان كيتس[٤] في طريقه إلى إيطاليا في

٣– بهذا يضع المؤلف أسس الالتزام الشعري لا على أساس من واجب اجتماعي أو سياسي كما يحاول البعض وإنما على أساس أنه جوهر وركن أساسي ملازم للشعر.

٤– شاعر إنكليزي (١٧٩٥ - ١٨٢١) كان يجنح إلى الحزن ويغرم بأساطير وأدب العد الإليزابيتي ويؤمن بالتشجخيص التجريدي للعواطف. وقع في حب فاني براون بعنف وأصيب بالسل فرحل إلى روما للاستشفاء وهناك توفي موصياً أن يكتب على قبره «هنا يرقد إنسان كتب اسمه بالماء».

الرابعـة والعشرين من عمره كآخر محاولـة لاستعادة صحته. وكان قد رأى فاني بروان لآخر مرة. وكانت عاصفة قد هبت واكتسحت سفينة إلى الشاطـئ حيث نزل وتمشى لآخر مرة على التربة الإنكليزية. وعاد إلى السفينـة عند المساء فكتب قصيدته على نسخة من أشعار شكسبير «أيهـا النجم المتألـق، آه لو كنت راسخاً رسوخـك أنت!» هذه رغبة إنسان على شفا الموت. ولكنها مثقلة بذكريات شعرية:

ولكنني ثابت كنجم الشمال

الذي لا يدانيه في صفة الثبات والإستقرار والحقيقة

أي مثيل آخر في الفضاء[٥].

فـإذا بخيالـه ينطلق مـن هذه الكلمـات كما لو كان نبعـاً وتفجر فيلحـق في الآفاق ويطابق نفسه بالنجم ثم بالقمـر. ومنذ بدأ التاريخ البشـري احتل القمر موضعاً في العبادة الروحية كرمز للحياة الدائمة. ومن القمر ينقـل كيتس بصره إلى المد الصاعـد والنازل حول أطراف هذا الكوكب.

و لم يكن الليل المخيم في الأعالي وحيداً في جماله،

ومعاينا من جفنين سرمديين مفتوحين،

كمريض تعهدته الطبيعة أو راهب يسهر أناء الليل،

٥– شاعر إنكليزي (١٧٩٥ - ١٨٧٢١) كان يجنح إلى الحزن ويغرم بأساطير وأدب العد الإليزابيتي ويؤمن بالتشجخيص التجريدي للعواطف. وقع في حب فاني براون بعنف وأصيب بالسل فرحل إلى روما للاستشفاء وهناك توفى موصياً أن يكتب على قبره «هنا يرقد إنسان كتب اسمه بالماء».

المياه المندفعة في مهمتها القدسية،

لتطهير السواحل البشرية حول هذه الأرض،

أو محدقاً في ذلك القناع الرقيق النازل تواً

من الثلج المتساط على الجبال والسهول ـ

وبعد أن يتقدم هكذا نحو عالم اللامحدود وما يزال تحت تأثير التأرجح السحري للسفينة، يعود فينزل إلى الأرض مخلداً:

كلا، فما زلت راسخاً، ما زلت ثابتاً،

ملقياً برأسي على صدر حبيبتي الجميلة الناهد،

لأتحسس إلى الأبد هبوطه الرقيق وارتفاعه،

واستيقظ إلى الأبد بقلق حلو،

وما زلت، ما زلت أسمع أنفاسها الناعمة،

وهكذا أعيش إلى الأبد ـ

ولكن محال. محال إذ يوجد حب بدون موت فيردف متمماً:

وهكذا أعيش إلى الأبد، أو أسقط ميتاً.

فيستيقظ كما لو كان في حلم. ولكنه خلال الحلم رمى عن كاهله بالحمل الذي كان يرهقه. وعليه فبالنسبة له لم يعد كما كان من قبل. وتلك هي ديالكتيكية الشعر بقدر ما هي ديالكتيكية السحر بعين الوقت.

الفصل الثاني

الإيقاع والعمل

موضوع هذا الفصل عبـارة نأخذها من إحدى مقالات ييتس[٦]. «ستصبـح العلاقة بين الموسيقى الشكلية والـكلام موضوعاً للعلوم لا يقل عن موضوع اكتشافات الفن».

يمكننا تعريف الإيقاع بمعناه العـام بأنه سلسلة من الأصوات مرتبة بنـوال فتنظم من حيث الأوج والوقـت. إن أصله النهائي بدون شك فسيولوجي. ربما كان مرتبطاً بدقات القلب. وفي هذا المستوى يصبح شيئاً تشاركنا به الحيوانـات. لا يعنينا هنا أمر البذرة الفيزيائية للإيقاع مهمـا كان أمرها. ما يعنينا هنـا هو ما خلق الإنسان منه. عند الإنسان أصبح الإيقـاع إنسانياً، أي كون لنفسه وظيفة اجتماعية، وهي تنظيم إرادات الناس للقيـام بعمل معـين، أو كما حدث فيمـا بعد، لتنظيم عواطفكـم بشكل يجمعهم أكثر مع بعضهـم في وحدة من التجاوب الوجـداني المشـترك. وليس مـن الصعـب أن نتصور كيـف نشأ هذا الإيقاع من استعمال الآلة.

٦- شاعر انكلو ارلندي (١٨٦٥-١٩٣٩) كتب مسرحيات وشعر ومقالات وتولى إدارة مسرح الأبي ثيتر في دبلن. كتب مسرحيات مفرطة في الخيال ومليئ بالرقص والموسيقى بتأثير المسرح الياباني. نال جائزة نوبل للآداب في ١٩٢٤.

نعـرف جميعاً أنه عندما يتعلم الأطفـال الكتابة يحركون ألسنتهم سوية مع أيديهم غالباً. وربما يتلفظون الكلمات التي يكتبونها بصوت عـال، لا يسعهم أحد وإنمـا ليساعدوا أصحابهم علـى تحريك القلم، وهـي حركة غير واعيـة تماماً. فما يحدث بالحقيقـة هو «تسرب» من الأجهـزة الحركية لليد إلى المنطقة الدماغية المسؤولة والتي تسيطر على اللسان. وعندما يتقدم الطفل بالتمرين يزول هذا التسرب.

وبالمثـل عندما يقـوم رجل بعمـل منهك كحمل كتلـة أو صخرة يتوقـف قبل كل حركة عضلية إلى الأعلـى ليأخذ نفساً ثم يمسكه بسد حنجرته. وعندما يستريح بعد المجهـود تنتفخ الحنجرة بالهواء مسببة اهتزازاً بالأوتار الصوتية فتسمع آهة غير واضحة.

يميل الأطفال كالبدائيـين إلى التمثيل بأيديهم عندما يتكلمون. ولا يقصد بهـذا التمثيل المساعدة على التفهيم فقـط. فالأطفال يحركون أيديهـم حتـى ولو كانـوا يتكلمون مـع أنفسهم. إنهـا غريزية كباقي الحـركات التي وصفناهـا. وحركة الأعضـاء الصوتيـة تنطوي على حـركات عضلية أخـرى في الجسـم كما رأينـا. الكلام عندنـا أولياً واستعمال الحركات ثانوياً. ولكن هذا لا يعني أن المسألة كانت كذلك عند أجدادنا القدماء.

بقوة هذه الاعتبارات رأى بوخر قبل نصف قرن أن الكلام نشأ من الأفعال الإنعكاسية للأعضاء الصوتية المصاحبة للمجهود العضلي عند استعمـال الآلات. وبينما كانت اليد آخـذة في المهارة المتزايدة كانت الأعضـاء الصوتية آخذة بنفس التقدم حتى استفـاق الشعور وأمسك بهـذه الأفعـال الإنعكاسيـة وطورهـا إلى جهـاز اجتماعـي تفاهمي معروف.

كل هذه فرضيات. ولكن العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والعمل تبدو جلية أكثر من شواهد جديدة أقوى حجة.

مـا زلنا، وحتى في أوروبا، معتادين على أغاني العمل. ونقصد بها أغاني الغزل والحصاد والتجذيف وهلمجرا. عملها هو تسهيل العمل الإنتاجـي بتطعيمه بعنصر مغناطيسـي (*Hypnotic*) إيقاعي. فالغازلة تغني معتقدة أن أغنيتها ستساعدها على إدارة عجلة الغزل، ولما كانت الأغنية تساعدها على إدارتها فإنها تلاحظ بأنها قد ساعدت فعلاً على العمل. وهذا قريب جداً من السحر. وفي بعض الأحيان الخاصة يمكننا أن نثبت أن هذه الأغاني قد نشأت من الأدعية والتعويذات.

تنتشر أغاني العمـل في كافة مراحل الحضارة وفي شتى بقاع العالم مـا عدا الجهات التـي أخرسها فيها طنين المكائـن. ولها جميعاً أهمية خاصة بالنسبة لموضوعنا، ذلـك لأنها، مع بعض التغييرات، حافظت على العلاقة الأصلية بين اللغة والعمل.

ولنأخذ الآن بعض الأمثلة.

يحتـاج تجذيف الزوارق إلى عمليـة عضلية بسيطة تعاد في فترات منظمـة بـدون أي تغيير. ويحـدد هذا الزمن عنـد صاحب المجذاف بصيحة مكـررة تتكون من مقطعـين، أو - وب! ويحدد المقطع الثاني لحظة الإجهاد بينما يعطى الأول علامة التحضر.

أما في جر الـزوارق فالعمل أكثر إجهاداً من التجذيف. وعليه فإن لحظات الإجهاد توضع بعد فترات أطول. وهذا يعطي الشخص فرصة للاسترسال بالمقطع التحضيري كما في صيحة الجر الأرلندي: هو - لي - هـو - هوب!. وفي بعض الأحيان تنتهي الصيحة بمقطع استراحة كما

في الصيحة الروسية أي ـ يوخ ـ نيم! وفي أمثلة أخرى أصبحت معقدة تماماً أو جزئياً مثل: هيف ـ أو هو ! هول أوى(٧):

(!*Heave–o–ho! Haul away*)

ومن الممكن معرفة العنصرين، العنصر المتغير والعنصر الثابت، اللذين يكونان صرخة العمل البسيطة المزدوجة المقطع، في المقطع المؤكد (*Ansis*) والمقطع المرسل غير المؤكد (*Thesis*) في علم الأوزان الشعرية. وهما المقطعان اللذان يشيران بالحقيقة إلى ارتفاع وهبوط اليد أو القدم في الرقص. وعليه فإن تأكيدات أو ضربات الإيقاع الشعري نجد جذورها في نشاطات العمل البدائي في جر أكوام الخشب أو الضرب بالآلة على الحجر أو الخشب. أنها تنحدر إلى بداية الحياة البشرية تماماً. إلى اللحظة التي أصبح بها الإنسان إنساناً. ولهذا السبب نراها تثيرنا بهذا الشكل العميق.

أما الأهزوجة التالية فقد سجلها المبشر السويسري يونود عن أحد صبيان الثونكا. لقد كان هذا الصبي يغني أهزوجته ارتجالاً على قارعة الطريق بينما كان يكسر الأحجار لمستخدميه الأوروبيين:

إنهم يعاملوننا بقسوة، أهي!

إنهم غلاظ علينا، أهي!

إنهم يشربون قهوتهم، أهي!

٧– معظم صيحات العمل في العربية تقوم على أساس كلمة «الله» وبهذا تقوم بدورين بالمساعدة على الإنتاج، الأول إيقاعي والثاني إيحائي ديني. لقد لاحظت بعض العمال يستعملون لفظة «الله» كلما هووا بفأسهم على الأرض وعندما تعبوا بعد قليل قل عدد ضرباتهم فأضافوا مقطعاً آخر فأصبحوا يرددون: يا ـ الله: وفي ظروف أخرى حيث يصعب العمل أكثر يركزون الهاء الأخيرة فيرددون: يا ـ اللا ـ هو!

تمثل لفظـة «أهي» المتكررة ضربات المطرقـة. إنها العنصر الثابت. وتتقدمهـا في كل مرة كلمـات منتظمة ترتجل لتعبر عـن حالة العامل الذاتيـة تجاه عمله. لقد نشـأت الأغنية من صرخـة العمل كما نشأت صرخة العمل من العمل نفسه.

جذفوا أماماً، أوغلوا عميقاً!

كم يقفز قلبي المرتجف.

للنور المتألق من عينيك،

أو ـ بهيا ـ هويا!

جذفوا أماما، أوغلوا عميقاً!

هذه أغنية تجذيف موريـة. يستعمل فيها النوتى الصرخات بصورة متقطعة يزج بينها غزلاً مرتجلاً بإنة رئيسه المسافرة في الزورق. وخلال العبارات المرتجلة يتحدد الوقـت بإيقاع الكلمات. فالصرخة ما زالت مستعملة ولكن في طريقها إلى التحول إلى دور.

أما مثالنا الآخر فهو أغنية الفولغا.

يوجـد هنا حث علـى العمل ارتجل بحيث يفتتـح ويختتم بصيحة عملية الجر التي تحتوي وتحدد العمل.

لقد نشأت أغاني العمل في توسيع العنصر المتغير المرتجل بين لحظات الإجهاد. فقد طفق العمال يقلبون ساهمين بنتف من الأفكار التقليدية والتعليقات العابرة على الشؤون الجارية وكل ما يحتل مكاناً مهماً في تفكيرهـم. فلدينـا أغنية طحن إغريقية قديمة ـ كمـا ولدينا أغنية بنفس

الدور باليونانية الحديثة ارتجلتها امرأة كانت تطحن شعيراً ضد إرادتها لفصيل مـن الشرطة كانوا يبحثون عن زوجهـا. يجنح العنصر الثابت المرتبـط بالعمـل الحقيقي إلى البقاء بـدون تغيير بينمـا يستبدل العنصر المتغير من يوم إلى يوم وبدون حدود.

ومـن المحتمل أن أكثر الغموض المتعلـق بأغانينا الشعبية يرجع إلى أن النصـ الثابت الحي الذي أوحى بالصيغ المعينة التي وجدناها عليها قـد عفا عليه االنسيان. ومن الممكن العثـور على أمثلة من نفس النوع في الأغـاني الزنجية الروحيـة (*Negro Spiritual*) التـي تحوي تعاليم الكتاب المقدس بنفس الوقت الذي تخفف فيه من مجهود الشغيلة أثناء عملها، وكذلك في أغاني البحارة الإنكليز. كتلك الأغنية التي تسللت إلينا من القرن ال ثاني عشر:

كان لويس ملكاً لفرنسا قبل الثورة.

بعيداً، جروا بعيداً، أيها الشبان! سوية جروا بعيداً!

وفقد لويس رأسه، فأضاع دستوره،

بعيداً، جروا بعيداً، أيها الشبان! سوية جروا بعيداً!

وأثنـاء ذلـك ابتعد فـن الغناء عـن العمل. فارتجلـت الأغنيات في وقـت الفـراغ عندما كان الجسـم في راحـة. وأمامنـا الآن أغنية في أواسط أفريقيا حيث كان يغنيها حول نار المخيم في إحدى الأمسيات الحمالون العاملون في قافلة رجل أبيض:

يبتعد الرجل الأبيض الخبيث عن الساحل- بتى، بتى!

وسنتبع الرجل الأبيض الخبيث - بتى، بتى!

طالما كان يعطينا طعاماً - بتى، بتى!

وسنقطع التلال والأنهار - بتى، بتى!

مع قافلة هذا التاجر العظيمة - بتى، بتى!

واستمروا هكذا حتى غفوا نائمين. وقد كان الإرتجال يجري فراداً بينهم كل بدوره بينما يجيب الآخرون سوية - بتى، بتى! (التي يقال إنها تعني «عيش») المتكررة. وهذا يعطينا التركيب المألوف العالمي للمغني المنفرد (*Solo*) والجوقة (*Chorus*) لم تعد صرخة العمل الآن أكثر من مرور.

وقد توسع العنصر الثابت أيضاً بعد انفصاله من العمل. لقد أصبح أكثر إفصاحاً وتغير بحيث أصبح في الإمكان تنويع النمط الإيقاعي ولكن بدور تدمير كامل للشعور بالتكرار المنتظم الذي نعتمد عليه وحدته.

Why does your brand sae drop wi' blude،
Edward، Edward?
Why does your brand Sae drop wi' blude،
And why sae sad gang ye، o?
O، I hae kill'd my hawk sae gude،
Mither، mither.
O، I hae killed my hank sae gude،
And I had nae mair but he، O.

وهكذا نصل إلى البالاد الرباعية (*Ballad quatrain*) التي يختفي فيها الدور كدور ولكنه يبقى مستتراً وراء التركيب الإيقاعي الذي يعتمد

على تناوب مستمر بين أطروحة (*Thesis*) ومناقضة (*Antithesis*) بين إعلان (*announcement*) واستجابة (*responsion*).

There Liv'd a Lass in yonder dale،

And down in yonder qlen O'

And Kathrine laffray was her name،

Well known by many men O.

تكون الستانزة (*Stanza*) في مقاييس البالاد[٨] جملة موسيقية والكويلة عبارة موسيقية والسطر حرف موسيقي. وأن الجزء الواحد

٨- البالاد أغنية شعبية بسيطة وخفيفة كانت مصاحبة للرقص في أصلها وتقص على الغالب قصة بصورة درامائية وتكون رباعية غالبة فيها سطران مقفيان بالشكل المذكور. وينتشر هذا النوع من الأغاني في ربوع أوروبا لأجيال عديدة. ويذهب البعض ومنهم الأستاذ ربيرا إلى أنه يرجع في الأصل إلى الزجل الأندلسي. أما الكوبله (*couplet*) فسطران مقفيان. والستانزة مجموعة أسطر، أربعة أو أكثر، تكون وحدة خاصة وتتكون القصيدة من مجموعة ستانزات. وقد استعمل الدكتور تومسون كلمة (*Verse*) بمعنى سطر. وهو استعمال قديم كلاسي وغير معروف في العصر الحديث. وقد كتبنا له مستفسرين قصده فتفضل بالإجابة في رسالة جاء فيها: «باستعمالي لكلمات حرف (*Figure*) وجملة (*Sentence*) كنت اتبع ستورات ماكفرسون في كتابه (الشكل الموسيقي) ص ٩ - ١٠. حيث يقتبس الستانزة الأولى من (ألحان أرلندية) لموز:

Dear Harp of my Country،

In darkness I found thee،

The cold chain

وعند التحليل الشعري نجد أن هذه ستانزة مؤلفة من كوبلتين. كل كوبلة منها تحتوي على سطرين (*verses, lines*) وعند تحليل اللحن الذي نظمت له استانزة يعتبر ماكفرسون الجميع كجملة موسيقية مقسمة إلى عبارتين (*Phrases*) كل واحدة منها مقسمة بدورها إلى رحفين (*figures*). وبهذا المعنى يكون الحرف مطابقاً لسطر واحد (*Verse*) أو (*Line*).

من كل زوج متمم للآخر، مشابه له ومتخلف بنفس الوقت وهذا ما يسميه علماء الموسيقى بالشكل البناري (*Binary*) المعروف بـ(*A B*).

ليس هذا التفسير الموسيقي لمقاييس البالاد بمجرد مشابهة. إنه الطريقة الوحيدة المضبوطة للتحليل. إن الشعر الذي يملأ كتبنا الآن بعيداً عن تاريخ الشعر ويبعد قواعد اللغة عن اللغة المعاصرة. لقد كانت البالاد في الأصل رقصة. وما زالت كذلك في بعض أقاليم أوروبا كما نجد في هذه الواحدة من جزء فارو:

يغني المنشد البالاد ويضرب بقدميه على الأرض ليسجل الإيقاع. ويعير الراقصون انتباههم إلى كلماته التي يجب أن تأتي واضحة بالنظر لاعتماد القصة في إبراز مزاياها على تمثيلهم الصامت. فتشد اليدان إلى بعضهما لتعبرا عن خضم المعركة بينما تعبر عن النصر قفزة جذلة. ويشترك الراقصون جميعاً مع الجوقة في إنشاد الجزء الأخيرة من كل ستانزة. ولكن الستانزة نفسها تغني من قبل فرد أو اثنين من المغنين المشهورين.

إن القواعد التحليلية للموسيقى الحديثة تكمن في دراسة الإيقاع بصفته هذه ـ بدراسة الأساس العام للشعر والموسيقى والرقص.

أكثر أغانينا الشعبية من شكل البناري الذي ذكرناه. ولكن بعضها أكثر تعقيداً. فمثلاً تتكون أغنية الفولغا من قطعة مرتجلة تسبقها وتلحقها صيحة جر الزورق. وبالعرف الموسيقى نقول يتلو الموضوع الأول موضوع ثاني ثم يعاد ويتكرر الموضوع الأول. وهو ما يسمى بشكل الترناري (*Ternary*) المعروف بـ (*A B A*) وعلى يد مجربة تصبح الـ (*A*) الثانية أكثر من مجرد تكرار لـ(*A*) الأولى. إنها (*A*) الأولى في شكل جديد خضع لتأثير الـ (*B*).

وعليه فإن الشكل الترناري أكثر حيوية وأكثر ديالكتيكية من الشكل البناري.

ولهذا السبب نراه أكثر استعمالاً في الموسيقى الحديثة. ونعود فنقول إن الفنون الثلاثة، الرقص والموسيقى والشعر بدأت كشيء واحد. وكان مصدرها الحركات الإيقاعية لجسم الإنسان أثناء انهماكه في عمل مع الجماعة. لهذه الحركات عنصران، جسمي وشفهي. وأصبح الأول مصدر الرقص والثاني مصدر اللغة. وبعدما بدأت اللغة في الصيحات المنتظمة التي تحدد الإيقاع تشعبت إلى كلام شعري وكلام اعتيادي. ولما أهمل الصوت هذه الصيحات غير الواضحة وبدأت الآلات بأحداثها بالضرب بعضها على بعض أصبحت هذه الصيحات نواة الموسيقى الآلية.

كانت الخطوة الأولى نحو الشعر بالإسم الذي نعرفه إلى أن حذف الرقص منه. وهذا أعطاها الغناء. وفي الغناء يصبح الشعر مادة الموسيقى، والموسيقى شكل للشعر. ثم تفارق الطرفان. يكمن شكل الشعر في تركيبه الإيقاعي الذي ورثه عن الغناء ولكن تبسط بحيث مكننا من التركيز على مادته المنطقية العقلية. فللشعر قصة لها وحدتها الداخلية الخاصة المستقلة عن شكله الإيقاعي. وفيما بعد نشأت من الشعر القصة النثرية التي يحل فيها الكلام المعتاد محل الكلمات الشعرية ويمزق عنها القشر الإيقاعي ولا يبقى منه إلا ما يلزم لسبك القصة من توازن وشكل منسجم.

وأثناء ذلك نشأ نوع من الموسيقى آلي تماماً. السمفونية نقيض للقصة. فإذا كانت القصة كلاماً بدون إيقاع فالسمفونية إيقاع بدون كلام. بالطبع لا يعني هذا أن القصة في حاجة إلى شكل (*Form*) أو

أن السمفونيـة في حاجـة إلى مـادة (*Content*). فيعتمد شكل القصة علـى الحركـة الإيقاعيـة لتوالي الحـوادث وتستنـد مـادة السمفونية والموسيقـى الكلاسية عامة على أنغامهـا (*Melody*) التي اشتقت من أغـاني ورقصات شعبية، وبهذه الحدود تتصل في الأخير بالكلام. غير أنـه في موسيقى من هذا النوع الـذي ابتعد كثيراً عن الكلام أصبحت جميـع تلك القواعـد الإيقاعية التي ذكرناها معقـدة إلى حد لم يسبق إليه. لقد أصبحنا نعتبرها ميداناً خاصاً للموسيقى. أصبحنا نتكلم عنها اعتياديـاً «كأشكال موسيقية». ولكننا ما زلنـا نستطيع أن نجد جذور الشعـر فيها، في ترتيـب مادتها، أي ليـس فقط بأشكالهـا القياسية، وذلـك بمجرد أن ندرسها بشيء من الشعور الموسيقي. فلنفحص الآن أنموذجـين لا يشرحان لنا هذه النقطة فقط بـل ويبينا مرة أخرى كيف يتصل الشعر بالسحر.

أقدم قصيدة غنائية أوروبية هي قصيدة سافو[٩] عن أفروديت. وهي قصيـدة غنائية بـكل معنى الكلمة فإنها أغنية تغنـي على القيثارة. لقد كانـت سافو رئيسة لجمعية دينية من الآنسـات اللواتي وهبن أنفسهن لأفروديت. وحدث أن أخفقت إحدى الآنسات اللواتي كانت سافو مولهة بها بعنف من مقابلة حبها بالمثل.

افروديت، أيتها الآلهة الجالسة على عرش البهاء،

يا ابنة زوس العظيم، الخالدة، المدبرة،

٩- شاعرة إغريقية غنائية كتبت حوالى تسعة مجلدات من الشعر بقي منها القليل وأشهر وأطول قصائدها القصيدة المذكورة. كانت من أنصار الأرتسقراطية فاضطرت للهجرة إلى صقلية خوفاً من الإضطهاد. اعتبرت ضمن أحسن تشعة شعراء غنائيين في التاريخ وربما فاقتهم جميعاً.

ايه أيتها الملكة، أتوسل إليك ألا تحطمي قلبي بالشجن والعذاب.
ولكن تعالي، آن تعالي كما رأيتك دائماً.
مستجيبة لسماع صوتي من مكانك القصي،
نازلة من قصر أبيك لتركبي عربتك الذهبية التي تجرها
أجنحة الطيور الخافقة النازلة من السماء
خلال الزرقة الصافية وعليك ابتسامة مشرقة،
على شفتيك الخالدتين أيتها السيدة المباركة،
حتى كنت بقربي فسألتني «حسناً ما خطبك الآن؟
ما يشتهي ذلك القلم المضطرم؟ أتريدين سحري؟
إذن فمن علي أن أغريها إلى ذراعيك؟
من ذا الذي يسيء إليك يا سافو؟
إنها تحلق مترفعة ولكنها سريعاً ستكون التابعة.
إنها ترفض الهدايا ولكنها سريعاً ستكون معطية الهدايا،
إنها تنكر الحب ولكنها، إذا رغبت، فبالتأكيد ستقع في الحب».
فتعالي الآن وحرريني من الأسى والضيم.
واجعلي كل شيء يحدث كما يهواه قلبي!
أجيبي، تعالي، وقفي إلى جانبي بسلاحك،
آه! أيتها الملكة، ودافعي عني!

تبدأ سافو بتقديم صلاتها ثم تذكر كيف أجيبت صلوات مشابهة في الماضي ثم تكرر صلاتها. هذا شكل من أشكال التراناري الذي

ذكرنـاه استخدمته فنانة مدركة بطريقة ديناميكية. تبدأ الصلاة بصورة منفيـة وغير حاسمة ثم تنتهي بصورة إيجابية واثقة كما لو تأكدت من الإستجابة المطلوبة بعد ما مرّ بين الصلاتين. فما الذي مرّ بينهما؟ إنها تذكر أفروديت بالماضي «إذا كان هذا قبلاً... فلأجدد الآن».

إنهـا مسألة تقليدية. فعندما تصلـي إلى الله تقوى صلاتك بتذكيره بالمناسبـات التي تلقيـت فيها مساعدته أو نلت أجـره. إنها قاعدة من قواعد الطقوس الدينية. والطقوس تجرنا إلى السحر. وفي السحر نقوم في الخيال ما نريد القيام به في الواقع. وهكذا ما تفعله سافو هنا سوى أنها لا تستعمل رقصاً أو تمثيلاً وإنما تخليقات خيالية. فتتوسل إلى الآلهة أن تأتي ثم تتصورها آتية، تراها وتسمع صوتها. وبعد ذلك، وبعد أن قويت ثقتها بمـا أوحى إليها مجهودها الخيالي تعود فتجدد صلاتها. إنه السحر تحول إلى فن.

أما في الشعر الإنكليزي فإن مثل هذه البقايا من الأشكال الموسيقية مشتتـة، وعليه فقـد أخفق في ملاحظتها النقاد الذيـن لم يأبهوا بأصل الشعر. ومع هذا فإنهم جميعاً يعرفون شكسبير هذه (سونت ٢٩).

عندما أكون أهزوءة للقدر وفي أعين الناس،
فأبكي لوحدي حالتي الطريدة،
وأزعج السماء الصماء بصرخاتي الخاسئة،
وانظر إلى نفسي فألغي مصيري،
متمنياً أن أكون كواحد أكثر غني بالأمل،
وأشبه بسيمائه ومحاطاً بالأصدقاء مثله،
راغباً في فن هذا الرجل وفي إمكانيات ذلك الآخر،

في أكثر ما يجلب إلي المتعة وأقل ما يشعرني بالرضى،
ولكني وأنا في أفكاري هذه احتقر نفسي،
أتذكرك صدفة وعندئذ،
وكالشحرور مستيقظاً في مطلع الفجر
من الأرض الكئيبة، ترتل حالتي تسابيح على أبواب السماء،
فأي قدرة يجلب لي حبك العذب عندما أتذكر،
حتى لأزدري أن أستبدل حالتي بحال الملوك.

في هذه الأبيات الأربعة عشر يمر الشاعر بثورة في نظرته إلى العالم. لقد كان في البداية طريداً يصرخ أمام السماء الصماء وفي النهاية ملكاً يغني تسابيح أمام أبواب السماء. وتقع الثورة في كلمة (حالتي). ففي أول مرة محملة باليأس - بالسلم الصغير *Minor Key*)، ولكنها عندما تعود ثانية يتغير لونها، وهكذا نتقدم إلى الأمام نحو النصر المجلجل في الخاتمة.

إنها لثورة في نظرتنا إلى العالم. لقد بينا أن ذلك هو غرض الشعر الجوهري في الفصل السابق خلال دراستنا لمادة الشعر في التعويذات والأغنيات الموسمية وقصيدة كيتس المارة. والآن لقد توصلنا إلى نفس النتيجة عن طريق دراستنا لشكل الشعر.

الفصل الثالث

الإرتجال والوحي

من النـادر أن يرتجل الشعر بيننا. إنها عندنـا مسألة قلم وورق. ومـن المؤكد أن هنـاك شعـراء معاصريـن لم يسمع أحـد أنفاسهم الشعرية مطلقاً. لقد كتبهـا الشاعر فطبعت ونشرت وقرأها الزبائن الأفـراد في سكون. إن شعرنا فن مكتـوب أكثر صعوبة من الكلام الدارج ويقتضي درجة أعلى من التصميم الشعوري الواعي.

مـن المهم أن نتذكر أن هذه الصفـة للشعر الحديث حديثة تماماً. لم يكـن الشاعر في العهـود القديمة أو القـرون الوسطى وحتى بين الفلاحـين في هـذا العصر منفصلاً عن جمهوره بجـدار من القراءة والكتابة. حقاً تختلف لغته الدارجة ولكنها لغة كلامية مألوفة عنده وعنـد جمهوره. إنـه أكثر طلاقة فيها منهم ولكـن ذلك يعود فقط لكثرة مرانه. ولدرجة معينة إنهم جميعاً شعراء. ولهذا نعزو السبب في الشعـر الشعبـي الذي نجهل مؤلفيـه. فبعد أن تفجـر من الحياة اليوميـة مـر وغير لونه خلال مـروره من لسان إلى لسـان، من أب إلى إبن، من عصر إلى عصـر حتى أخذت قابلية الإرتجال بالضمور. وعندئـذ فقط سجل للبقـاء. وحتى ذلك الوقت بقـي يحافظ على صفـة مميزة فنقول عنه بأنـه تعوزه صفة التصميـم الفني الشعوري

الواعـي بالرغم من كل كماله من حيث الصنعـة. وهذا بالضبط ما ينقصـه ـ صفة الشخصية الفردية. وهو أمـر حتمي لأنه ليس بنتاج فرد وإنما بنتاج جماعة بكاملها. إن الشعر المتمدن عمل مجتمع أكثر إمعاناً في الفردية.

ومـن ناحية أخرى ما زالت وظيفة الشعـر، وكما كانت دائماً، تكمن في جر الشعور من العالم الثابت إلى عالم الخيال. وهذا العالم بالطبـع غـير منفصل عـن العالم الواقعـي، بل بالأحـرى هو العالم الواقعـي بعد أن جردناه مـن كل صفات عفوية وغير ضرورية لكي تظهر حركته الخفية في الأعماق. ويحتاج هذا الإكتشاف إلى تركيز ذهني وطرد لكل ما هـو عفوي وغير ضروري. وتقوم بهذا العمل وسائـل الكلام الشعري التي هي كما رأينـا إيقاعية وخيالية. وكما لاحـظ ييتـس: «إن عرض الإيقاع هو إطالة لحظـة التأمل. اللحظة التي نصبـح فيها نائمين ويقظين في نفـس الوقت وذلك بهدهدتنا بشعور من التكرار السحري بينما نحافظ على يقظتنا بالتنويع لنبقى بتلـك الحالة الحالمة التي ينطق بها العقل بلغـة الرموز بعد أن يتحرر من ضغط الإرادة».

قـد يعترضـ البعض على كلمـة (يتحرر). ولكنهـا لا تعنينا هنا الآن. إن لغة الشعر بكونها إيقاعية هي لغة تنويم مغناطيسي. ولكن ليـس على درجة بحيـث ترسلنا نيامـاً تماماً. فلو حللنـا أوزان أي لغـة لوجدنا فيها بالضبـط ذلك المزيج من التكـرار والتنويع، ذلك التلاعب بـين المتشابه وغير المتشابه الذي نحتـاج إليه، كما لاحظ ييتس، ليبقى عقلنا معطلاً في حالة حالمة، والتي هي السحر الخاص بالشعر، فتبقى بين النوم واليقظة في عالم الخيال.

وهكذا فعندما نتكلم عن شاعر بأنه ذو وحي نعني بأنه أكثر ألفة من الآخرين بهذا العالم الفني من الخيال. إنه يملك بدرجة عالية تلك القابليـة التي يغوص بها تحت السطح وإلى جوهر الأشياء ويعبر عما يحسـن به في صور. ويتقبل الناس هذه الصور بلهفة لأنها تعبر عن مشاعرهم التي لا يستطيعون هم التعبير عنها.

وعندما يصبح الإنسـان أخرس في عذابه، أملك أنا عطية الرب لأنطق بما أقاسيه.

فيقاسـي البشر حنيناً لا طاقة لهم على تعليله أو التعبير عنه. وهو أيضـاً لا يستطيع أن يعلله ولكنه بفضـل عطية الوحي يستطيع على الأقل أن يعبر عنه. وعندما يعبر عنه يجد الآخرون في حنينه حنينهم هم. فعندمـا يستمعون إلى شعره يمرون خلالـه بنفس التجربة التي مـر بها هو عندما ألفـه. ويتنقلون إلى نفـس العوامل الخيالية حيث يجدون نفس الإنطلاق.

يمثل الصيـادون البدائيون في رقصة تمثيليـة رئيسهم، والمطاردة الناجمـة للصيد قبـل أن يشرعوا فيه، باذلين في ذلـك مجهوداً هائلاً لفرضـ الوهم على الحقيقة. وفي الحقيقـة أن كل ما يقومون به هو التعبـير عن ضعفهم في وجه الطبيعة. ولكنهم بالتعبير عنه ينجحون إلى بعضـ المحدود في التغلب عليه. فعندما ينتهي الرقص يصبحون فعلاً صيادين أمهر مما كانوا.

وفي الشعـر نلاحظ نفس العملية علـى مستوى أعلى. لقد نجح الرجل المتمـدن إلى حد كبير في السيطرة علـى الطبيعة ولكن فقط بعد تعقيد علاقاته الإجتماعية. كان المجتمع البدائي بسيطاً لا طبقياً

يمثل جبهة ضعيفة ولكن متحدة ضد الطبيعة. أما المجتمع المتمدن فأكثر تعقيداً وثروة وقوة ولكنه، وكشرط ضروري لذلك، ظل دائماً منقسماً على نفسه. وهكذا فإن النزاع بين المجتمع والطبيعة ـ أساس السحر ـ قد خيم عليه النزاع بين الفرد والمجتمع ـ أساس الشعر.

لا يعمل الشاعر البدائي وحيداً وإنما يتعاون مع جمهوره. فبدون تشجيع الجماعة المصغية له لا يستطيع أن يعمل مطلقاً. وهو لا يكتب وإنما ينشد، ولا يؤلف وإنما يرتجل. وكلما جاءه الوحي كلما جاء ذلك باستجابة آنية من الجمهور. فهم يستسلمون إلى الوهم في الحال وبكل جوارحهم. أما نحن فعندما نقرأ قصيدة أو نسمع واحدة تتلى فقد تهزنا إلى الأعماق ولكن من النادر أن نفقد زمامنا. أما استجابة الجمهور البدائي فأقل تسامياً. إنهم يلقون بأنفسهم سوية في عالم التوهم. إنهم ينسون أنفسهم. وقد شاهدت ذلك عدة مرات في غرب إرلندا. ولنستمع الآن إلى قصة هذا المنشد (*ministrel*) الروسي يتلو قصيدة بالاد في كوخ على إحدى جزر بحيرة أونيغا.

«لقد سعل أوتكا فأصغى الجميع. قذف برأسه إلى الوراء ثم ألقى بنظرة حوله مبتسماً. وبعد أن لاحظ نظراتهم المتعطشة النافذة الصبر بدأ حالاً بالغناء. وببطء تحول وجه المغني الشيخ وزال كل حذقه الماكر. أصبح أشبه بالطفل في سذاجته. لقد بدا عليه شيء موحى به. تفتحت عيناه واسعتين أشبه بعيني الحمامة وأخذت تضيء ثم تألقت فيهما دمعتان صغيرتان. وانتشر بريق على خديه الداكنين وارتجفت حنجرته المتوترة الأعصاب. لقد حزن مع إيليا المارومي عندما أقعده الشلل ثلاثين عاماً، وهلل بمجده عندما انتصر

على سلوفي اللص. وعاش الحاضرون جميعاً مع أبطال البالار أيضاً. وأحياناً فلتت من بعضهم صرخة إعجاب أو ضحكة مدوية وسط الغرفة. بينما أرسل آخر دموعاً من عينيه أزالها من أهدبه بدون طواعية. لقد جلس الجميع فلم يحركوا طرفة عين، والغناء مستمر. لقد أحبوا كل نغمة من هذا الغناء المتكرر ولكن المدهش في وداعته.

كان جميع أولئك الناس أميين. ولكن الشعر عندهم عنى ما لا يعنيه بالتأكيد عند الشعب الإنكليزي اليوم. حقاً لقد أخرجنا شكسبير وكيتس وكانا أعظم من أوتكا. ولكن أوتكا كان شعبياً وهو أكثر مما يمكن أن نقوله عن شكسبير أو كيتس في قطرنا اليوم.

ولننتقل من روسيا إلى آسيا الوسطى ونعاين كيف كان التركمان يستمعون إلى شعرهم كما يروي لنا الأستاذ فامبري:

عندما كنت في أترك، نصب أحد هؤلاء المنشدين خيمة بالقرب منا. وحدث أن جاءنا مساء ليلة يحمل آلته معه فزحف حوله شبان المنطقة الذين كان عليه أن يغنيهم أقاصيصه البطولية. أما غناؤه فكان مؤلفاً من أصوات يخرجها بعنف من حنجرته أشبه بالقرقعة منها بالأغنية وكان يصاحبه أولاً بلمسات خفيفة على الأوتار. ولكن عندما أخذه الحماس أصبحت الضربات أكثر عنفاً. وكلما كانت المعركة أكثر استعاراً كلما ازداد انفعال المغني ومستمعيه الشبان. وفي الحقيقة اتخذ المشهد مظهراً رومانسياً عندما بدأ الرعاة الشبان يتلفظون بزفرات عميقة ويقذفون ما على رؤوسهم في الهواء ويغرزون أيديهم في شعرهم بانفعال كما لو كانوا هائجين للإستعداد للمبارزة مع أنفسهم.

وبكل ما للكلمة من معنى كان هؤلاء التركمان الشاعر والمستعمون، في غيبوبة حالمة.

عندما نقرأ ملتن أو دانتي أو هومر نحافظ على رباطة عقلنا. ولكن كيف استجاب الإغريق الأقدمون لهومر. أننا نجنح للظن بأنهم كانوا يتصرفون مثلنا. غير أن هذا خطأ. ففي إحدى محاورات أفلاطون يصف أحد المنشدين الهومريين تأثير تلاوته على نفسه وعلى مستعميه فيقول: «عندما أقص شيئاً محزناً تمتلئ عيناي بالدموع، وعندما يكون الشيء مخيفاً أو غريباً يقف شعر رأسي ويخفق قلبي... وكلما أنظر إلى مستمعي أراهم في بكاء ونظرات مرعبة في أعينهم وغارقين في لجة من المشاعر من الكلمات التي يسمعونها..

أما نحن فعندما نصف شاعراً بأنه صاحب وحي لا نقصد بهذه العبارة كثيراً. ولكن عندما يسأل الشعراء البدائيون عن طبيعة فنهم يجيبون جميعاً بأن وحياً يرد عليهم بكل معنى الكلمة... وحياً فيه أنفاس من الله. فلنعد ثانية إلى آسيا الوسطى ونستشهد برادلوف، من أوائل المهتمين بالفن الشعبي المعاصر قبل سبعين سنة.

(يستطيع أي منشد ماهر من القرغز أن ينشد ارتجالاً في أي موضوع يريد، في أي قصة تطلب منه بشرط واحد أن يكون سير الحوادث واضحاً له. وعندما سألت أحد المنشدين الممتازين فيما إذا كان يستطيع أن يغني هذه الأغنية أو تلك أجابني «أستطيع أن أغني أي أغنية مهما كانت، فقد غرس الله هذه الهبة في نفسي. إنه يصنع الكلمات على لساني بدون حاجتي للبحث عنها. و لم أتعلم مطلقاً أي واحدة من أغنياتي. لقد جاءت جميعاً من نفسي الداخلية..»).

وهـذا يذكرنا بغميوس المنشد الذي جاء ذكره في الأوديسة، إنه يقـول «إنني معلم نفسي، لأن الله غرس في قلبي كل أحوال الغناء» وكذلك كدمـون الشاعر الأنجلو سكسوني الـذي ادعى بأنه يتلقى أشعاره من ملك يزوره في أحلام النوم[١٠].

الشاعر عند جميع الشعـوب البدائية حيثما كانت، يوحى إليه الله ويختص به فينطق بلسانه. وعند الإغريق القدماء تظهر العلاقة واضحة في لغتهـم بين النبـوءة (*mantike*) مـن الكلمتـين (*mania*) ولجنون نفسيهما. فإن الأصل السحري لكل من الشعر والنبوءة واضح بنفسه وذلـك لأن مظاهـر الاثنين تذكرنـا بالرقصات الجماعيـة التي بقيت في تمجيد دايونسيوس. ونستشهد بأفلاطون ثانيـة « لم يكن الشعراء العظماء قاطبـة بقادرين على النظم بفنهم وإنمـا بالوحي الإلهي الذي يتملكهم فعندما ينظمون لا يكونون أكثر عقلاً من الكوربيانت عندما يرقصـن. فحالما ينشغلون بالإيقاع والتنميط يفقدون وعيهم وزمامهم كالباخوسيين الذين يغترفون عسلاً ولبناً من الأنهار في جنونهم».

١٠- اعتقد العرب أن لكل شاعر شيطان يوحي إليه بشعره. وقد وردت لذلك إشارات في أكثر كتب الأدب العربي ومنها الأغاني ونهاية الأدب للنويري وبلوغ الأدب للألوسي ومقدمة جمهرة أشعار العرب. وفي مجنون ليلى صور أحمد شوقي وادى عبقر حيث تسكن الجن وبحيث يقابل قيس شيطانه الخاص (الأموي) ويصف أحد الجن قيساً بأنه الشاعر الذي سحر والساحر الذي شعر! ويعترف له قيس بالوحي قائلاً:

أنت على مشاعري

وشعري المسيطر

إن غبت غاب خاطري

وإن حضرت يحضر

أما الكوريات الإغريقيات فكن راقصات كرسن حياتهن لعبادة دايونيسيوس[١١] بشكل صوفي. وكانت تأخذهن نوبات هستيرية بتأثير الموسيقى نستطيع أن نفهم طبيعتها من الاسم الذي كان يطلق عليهن (*éntheoi*) أي (الله فيهن) وهو الأصل الذي ترجع إليه كلمة (*enthusiasm*) أي الحماس. وفي هذا المستوى لا يعود بمقدورنا التكلم عن الشعر. لقد وصلنا إلى جذوره السحرية.

الهستيريا مرض عصابي ينتج من صراع الإنسان ضد المحيط وينجم عنه فقدان السيطرة على النفس. وينتشر كثيراً بين البدائيين. لا لأنهم أكثر تعرضاً لهذا الصراع منا وإنما لأن شعورهم الواعي أقل تعقيداً. وهم يعالجونه بالسحر فعندما تظهر أول عوارض المرض تنشد تعويذة على رأس المريض فيعجلون بحدوث النوبة. فهنا إذن ترى الشعر في مستوى سحري خالص أو بالأحرى ليس بشعر مطلقاً وإنما بشكل من السحر العلاجي الذي نشأ منه الشعر. فيشفى المريض وتطرد منه الروح التي حلت به بتأثير سحر الأغنية. والشخص الذي يقوم بالمعالجة، الكاهن، الحكيم، الساحر، بأي اسم يطلق عليه، هو نفسه بصورة معتادة شخص هستيري مر بتدريب خاص. إن علاقة الساحر مع مريضه تشابه بهذا الشكل علاقة قائد الرقص التمثيلي مع تابعيه.

النبوءة هي تطور للسيطرة السحرية. فإن من أول شرائط معالجة المريض أن تجبر الروح المسيطرة عليه أن تعلن اسمها. وبهذا الشكل تصبح هذه الطريقة وسيلة لإعلان إرادة الآلهة ومن ثم التنبؤ بالمستقبل. تتخذ النوبة السهترية شكل حالة تنبوئية يصبح فيها المريض وسيلة

١١–إله الخمر الإغريقي. ولدته سيميل من جوبتر. يحتفل به الإغريق في مهرجانات ممعنة بالتهتك. ويظهر شاباً متوجاً بالكرم.

بالمعنى الحديث للروحانية، أو أداة لصوت إله أو روح. وفي هذه الحالة يعبر عن مخاوف وآمال وتنبوءات للمستقبل لا يعرف شيئاً عنها في حياته الواعية.

وفي الأخير يصبح النبي شاعراً. وفي الفكر البدائي لا يوجد فرق كبير واضح بين النبوءة والشعر. فإن المنشدين الذين وصفتهم القصائد الهومرية عزت إليهم بصيرة ثانية وشخصيات قدسية. الشاعر نبي على مستوى أعلى من التطور النفسي والاجتماعي. فهو يختلف عن الآخر بكونه مدركاً بأن أوهامه أوهام. ولكنه ما زال يستعمل خياله بصورة يحل بها المتناقضات بين الواقع وبين الممكن، بين ما هو كائن وبين ما سيكون. فحسب رأي بلنسكي أن ما يطلبه المجتمع من الشاعر هو أن يصبح ممثلاً لحياته الروحية والمثالية، وعارفة يجيب على أصعب الأسئلة وطبيباً يكشف في نفسه شقاء وآلام الجميع فيشفيها بتقديمها بصورة شعرية وكما تلاقي النبوءات بقبول عام تحرك كلمات الشاعر قلوب الجميع.

وقد قدر ذلك غوته حق القدر. ففي هذه القطعة الكاملة نجد الشاعر مفصحاً عن نفسه:

لقد تركت لنا الطبيعة دموعنا،

وصرخت الألم عندما يشق على الإنسان أن ينوء أكثر مما يطيق،

وأكثر من أي شيء تركت عندي الألحان والكلمات،

لأصور للناس أعماق شجوني كاملة،

فعندما يصبح الإنسان أخرس في عذابه،

أملك أنا عطية الرب لأنطق بما أقاسيه.

لربما يأتي غوته بعد شكسبير كأعظم شاعر في أوروبا الحديثة. إنه يصور هنا وظيفة الشاعر بأدق ما يمكن.

الفصل الرابع

الملاحم

ما هي المدينة؟ لغرض المناقشة نستطيع أن نقول بأنها الشكل الذي وصلت إلينا حتى اليوم فترضى وجود طبقة عابثة. فكما يختلف الإنسان عن الحيوان بكونه قادراً على إنتاج وسائل بقائه يختلف الإنسان المتمدن عن البدائي بتحسينه لطرق إنتاجه إلى درجة أصبح من الممكن لقسم كامل من الجماعة ـ الطبقة الحاكمة ـ أن تعيش على عمل الآخرين. وأخذت هذه الطبقة الحاكمة التي توفر لديها وقت كاف من الفراغ باستعمال السحر لأغراض أقل أهمية. فخلقت منه علماً من ناحية وفناً من ناحية أخرى. وجاء العلم من جانبه الموضوعي القائم على مصارعة الطبيعة وجاء الفن من جانبه الذاتي القائم على المصارعة النفسية الداخلية. وكما كتب غوركي «يخلق العلم طبيعة ثانية من الخارج ويخلق الفن طبيعة ثانية من داخل أنفسنا» وعليه فهذه هي النقطة التي خرج الشعر فيها من السحر. وقد فعل ذلك بعد أن توقف عن التعبير عن أماني المجتمع ككل. فقد انقسم المجتمع الآن على نفسه.

للشعر الأوروبي الحديث ثلاث أنماط. الغنائي والملحمي والمسرحي. وقد أنشأت جميعها تحت تأثير الإغريق. وقد فقدت شيئاً من صفاتها البدائية عند تطورها. إذ كان الشعر الغنائي الإغريقي

مثـلاً أغنيات في الحقيقة وفي الإسم أيضـاً. كما وكانت الملاحم تتلى أمـام حشد من الناس بينمـا ضمت الدراما الإغريقيـة جوقات الغناء والرقص. الأليـاذة والأدويساهمـا القطعتـان الخالدتان مـن الشعر الملحمـي الإغريقـي. إنهما مؤلفتـان بالون الملحمـي (*hexameter*) الذي يتكون من بيت مفرد يكـرر باستمرار كشعرنا غير المقفى. تبلغ الأليـاذة حوالى ١٥٠٠٠ بيـت والأوديـة ١٢٠٠٠. وتقص الأليادة قصـة العراك بين أغاممنون داخل حروب طـروادة. أما الأودية فتقص كيف وجد أوديسيوس، قائد آخر، طريقه إلى وطنه بعد انتهاء الحرب. فمـا العلاقة بين قصائد كهذه وبين الغناء والرقص البدائي المعقد الذي اعتبرناه نواة للشعر؟

كانـت هذه قصائد تنشد في المهرجانات الدينية وكان فن إنشادها مهنـة خاصة. وكان هـؤلاء المنشدون أعضـاء في نقابة خاصة عرفت بالهومـرادى، أو (أبنـاء هومر). وهنـاك ما يبعث علـى الإعتقاد بأن الهومـرادي كانوا فيما قبـل التاريخ كما يشير إليهـم اسمهم. عشيرة ورائية من المنشدين الممتهنين الذين يتناقلون مهنهم من أب إلى إبن.

لقد كانوا ينشدون القصائد ولا يغنونها. ولكن العادة اقتضت بأنه عندما ينشد الهومرادي عليه أن يمسك بنوع خاص من عصا أو غصن كمـا وتؤكد التقاليد بـأن المؤسس هومر كان يرتـل قصائده بمصاحبة قيثارة. ونستنتـج منه أن العصا جاءت كتبديل عـرفي للقيثار. وتؤكد ذلـك ما يـرد في القصائد نفسها عند وصفها عصـور ما قبل التاريخ. وعلى ما جاء بالأليادة والأودية كان قموس وبقية المنشدين المذكورين فيها يغنون قصائدهم دائماً بمصاحبة القيثار. وعليه فقد كانت الملاحم يوماً أغنيات.

ويـرد وصف لأربعة من إنشـادات المنشديـن في الأودية. أحدها قطعـة تغنى بمصاحبة القيثـارة والثانية تشابهها ولكـن تتقدمها رقصة يصاحبهـا المنشـد بقيثـارة. وفي المثالـين الآخرين يغنـي المنشد بينما ترقصـ الجوقة أمامه. كانت هذه الأغنيـات رقصات يوماً ما. وتتأكد من ذلك عند دراسـة الوزن الملحمي الهكساميتر الذي يحتمل أنه قام علـى أساس من نفس الكويلة التي نجدهـا في شعر الجوقات الإغريقية القديم (والذي كان يصاحب بالرقص).

وهكـذا يتضح لنـا الآن تطور فن الإنشاد. لقد بـدأ بالمزج البدائي للجوقـة بقائدها، للدور بالغناء المنفـرد. ثم تطور القائد والغناء المنفرد وتلاشت الجوقة والدور. ثم ترك المغني المنفرد آلته الموسيقية وأصبحت الأغنيـة قصيدة. هكـذا ولد شعر الملاحم. ولكن مـا الذي جاء به إلى الوجود...

لقد قامت الحضارة الإغريقية على أساس من أنقاض حضارة أقدم، وهـي حضارة المنـوان[١٢] التي انهارت تحت ضربـات الغزاة البرابرة. فعندمـا دخـل هـؤلاء الشماليـون سواحل ايجـه كانوا أفـراد قبائل. ولكن الثروة التي كدسوها بغاراتهـم وحروبهم المظفرة جاءت بأزمة تمخضت عنها طبقة حاكمة صغـيرة ونشطة من المغامرين العسكريين الذيـن انتظموا في علاقات أشبه بالإقطاعية تحت ظل الملوك الحاكمين في المراكز الرئيسية من القطر المحتل كمسينا سبارطة.

جاء هذا الإنقلاب بنوع جديد مـن الشعراء. المنشدون المرتبطون

١٢–الحضارة التي قامت في كريت وجزر ايجه قبل دخول الإغريق وفي العصر البرنزي فيما بين ٣٠٠٠ - ١١٠٠ سنة ق.م. وكانت حضارة راقية استمد منها الإريقيون كثيراً.

بالرئيس أو الملك والذين كان عليهم أن يمجدوا أفعاله العسكرية ليزيدوا في هيبتـه وعليه فقد عبر النوع الجديد من الشعر، الشعر البطولي، عن وجهـة نظر هذه الطبقة الجديدة المحاربة والرجولة والدينوية والفردية والمليئة بنشاط لا حدود له.

ولاعتمـاد هذه الممالك على الحرب لم تمكـث طويلاً. فقد قضت عليهـا موجـة جديدة من الغـزاة. وبعد طردهم من مسينـا وأسبارطة فـرت هذه العوائل مع ذيولها إلى الشاطئ الغربي من الأناضول حيث أعادت بناء نفسها ولكن مجردة من ثروتها وعظمتها السابقة.

و لم يعد منشدوها يتغنون بالإنتصارات الجديدة إذ لم يوجد نصر ما والأليـاذة كسلسلة من القطـع المتصلة بشكل غير وثيق. غنيت ارتجالاً في بلاطـات أولئك الأمراء الصغار المنحدرين من أغا ممنون ونسبتور. وبـدأت الهوامرادي كعشيرة من عشائر عديـدة من المنشدين ولكنها كانت موهوبة بصورة خاصة وسرعان ما ابتلعت بقية المنشدين.

ثم جـاءت الحركـة التجاريـة وازدهـرت الملاحة وبنيـت المدن. وعلـى طول الخطـوط البحريـة اكتسح أمـراء التجارة ملـوك وأمراء الزراعة يعقدون في ذلك الطبقة الجديدة من التجار وأرباب الصناعة. وأقـام الأمراء التجار بلاطاتهـم الخاصة التي دعوا الشعـراء المنشدين المعاصرين، وفي الأخير ساعـد أحدهم بيستراتس وحفيد نستور على كتابة الأليذة ولأودية.

وقد تطورت الأليذة والأدويسة جنباً إلى جنب كما لاحظ شادويك في كتابه عن تاريخ الملاحم الألمانية. عندما نسمع لأول مرة عن القبائل التوتونية في كتابـات قيصر نراها ما زالت في حالة قبلية. ولكننا نراها

متقدمة أكثر وبصورة ملحوظة في كتابات تاسيتوس. وفي أجيال قليلة لاحقة تأخذ باقتطاع ممالك لها من الإمبراطورية الرومانية. ويذكر لنا تاسيتوس بأنه كانت لهم أغانٍ قديمة خلدت فيها أعمال القادة العظام من أمثال ارمينوس. وأصبحت هذه نواة للأداس وبلونكن ليد وبيولف (ملاحم جرمانية شهيرة). وتعود المشابهات البارزة المتعددة بين الملاحم الأغريقية والجرمانية من حيث صفتها البطولية، كما وصفها شادويك، إلى المشابهات في الظروف الإجتماعية التي ألفت فيها تلك الملاحم.

والآن وبعد أن درسنا تطور الشعر الملحمي نلقي نظرة على الشعراء الذين انتجوه. كيف كان تكتيكهم وماذا كانت علاقاتهم بجمهورهم؟ علينا أن نبحث عن الجواب في الأمكنة التي ما زالت الملاحم فيها فناً حياً.

إن القرغيز الآن أحرار متساوون في الحقوق كمواطنين في جمهورية قرغستان الإتحادية الواقعة على جبال تاين شان في شمال الهندكوش. وكانوا قبل ثورة ١٩١٧ قوماً متأخرين وبدوا ينخر فيهم المرض وحكم عليهم بالإنقراض على ما كان يظهر. ولكنهم كانوا مشهورين بشعرهم. وندرج هنا تقريراً كتبه رادلوف الذي عرفهم في ذلك القطر. «لقد كانوا جميعاً شعراء. وبمقدور أي واحد منهم أن يرتجل قصيدة بطولية ولو أن المحترفين منهم فقط كانوا القائمين بالإنشاد أمام الجماعات. وكان هؤلاء يطوفون القطر من مهرجان إلى مهرجان يحملون معهم آلة ذات وترين اسمها كوبوز. وكان لكل خان منهم شاعره المنشد الذي كان يستخدمه لتمجيد ذكرى أعماله. أما تكتيكهم فكما يلي:

القاعدة أن يرتجل كل منشد (*ministrel*) ذو قابلية بسيطة قصيدته بحيث أنه لا يستطيع أن ينشد نفس الأغنية مرتين وبنفس القالب. غير أن هذا لا يعني أنه يؤلف قصيدة جديدة في كل مرة. إن عمله أشبه بعمل عازف البيانو. فكما يضع عازف البيانو في قالب منسجم (هارموني) الأنغام المتفرقة التي عرفها ملياً بعد إدخال حركات وانتقالات جديدة فيها بالشكل الذي يمليه عليه إيحاؤه الآني وبحيث يخلق أنغاماً جديدة من الأنغام القديمة، كذلك يفعل منشد الملاحم. فبفضل المران الطويل تتكون لديه سلسلة كاملة من «عناصر إنتاجية»، إذا جاز لي أن أصفها، يضعها في قالب مناسب كما يمليه عليه السرد القصصي. تشمل هذه صوراً لحوادث ومواقف معينة كولادة بطل ونشوئه وأمجاد الأسلحة والتأهب للحرب وخضم المعركة وحديث البطل قبل اشتباكه وتصاوير للناس والخيل وإطراء جمال العروس المعينة... ويعتمد فنه على ربط هذه الأجزاء الثابتة كما تقتضي الظروف ودمجها مع الأبيات التي نظمت للمناسبة.

ومن الممكن استعمال هذه العناصر الشكلية في طرق مختلفة. فيعرف الشاعر كيف يرسم تخطيطاً سريعاً أو أن يعطيها ألواناً أكثر أو أن يمضي في التفاصيل الدقيقة فيعطينا الكمال الملحمي. وكلما توفرت لديه هذه العناصر كلما عظمت قابليته في توزيع إنتاجه، وكلما تضاعفت قوته على الإنشاد المستمر، بحيث لا يمل جمهوره منه. فهو يستطيع أن يغني ليوم، لأسبوع، أو شهر ويتكلم ويقص القصص في أي وقت يشاء تماماً..

تنظم الكلمات في الشعر على أنماط اصطناعية. وإذا كان المنشد طليقاً باستعمال أداته كما لو كان كلامه الدارج، فلئن بحوزته معيناً لا ينضب من القواعد التقليدية التي تتناول كافة المواضيع المتصلة

بالمسألـة، كافة الطقوس والتصرفات المتعلقـة بالحياة الإجتماعية. إنها جزء من مهنته. وأسلوب الملاحم سهل لأنه يرتكز على هذه الشكليات المفـروغ منها. ويرجع طابعـه المفعم بالتقليدية لنشأتـه من الإرتجال. وهو سر فـن الشاعر المنشد. وبنفس الوقت فقـد الشاعر المهذب بعد تثقفـه قابلية الإرتجال ولكنه حصل خلال ذلك على قوة الشخصية في أسلوبه ومن ثم أصبح فناناً بوعي وشعور.

إن صفـات الأسلـوب الملحمـي هـذه عالميـة وكما تظهـر الحياة الإجتماعية لخانات وأمراء القرغيـز في قصر أوديسيوس كذلك تظهر طريقـة استعمالهم اللغوي في الأوديسة. وكذلـك إذا أردنا أن نقارن الملاحـم اليونانية بالجرمانية نلاحظ نفس النعوت الثابتة والإستعارات والفقـرات المكررة في وصـف أفعـال كالذهاب للنـوم والإستيقاظ وتحضـير الطعام واستقبـال الضيوف وسرج الخيـل وهلمجرا. يبرهن وجود هذه المزايا أن الشعر الإغريقي والجرماني الملحمي نشأ من نفس الأحوال التي وصفها لنا رادلوف.

كيـف نستطيـع أن نفسر تفوق الإليـاذة والأوديسة علـى الأداس والبيولـف والملاحـم الأخـرى؟ كانت الأحـوال التاريخيـة لأوائل الإغريق ملائمة لتطور شعر الملاحم. ولا يسعنا الآن معالجة المسألة من جميع نواحيهـا ولكننا سنعالج بإيجاز نقطـة واحدة. وهي الظروف التي كتبـت بها تلك الأشعار. لقد اعتقد الإغريـق القدماء أنها كتبت في أثينا تحـت إشراف بستراتس في القسم الأخـير من القرن السادس قبـل الميلاد. وهناك كل ما يؤكد لنا صحة هذا الإعتقاد. ولكن الكتابة بالطبـع كانت معروفـة في سائر أنحاء اليونان قبـل ذلك بزمن طويل. فلمـاذا كان الهومـرادي متباطئـين في الإستفـادة منها لأنهـم كانوا منظمين بصورة محكمة وكانت تقاليدهـم الإلقائية متطورة إلى درجة

عاليـة بحيث لم تعد بهم حاجـة إلى الكتابة. كانوا يحملون قصائدهم في رؤوسهم. وليس في ذلك ما يدهشنا مطلقاً. الشيء الفريد الوحيد حـول التقاليد الإلقائية للهومـرادي، وهي النقطة التـي أريد الإشادة إليهـا، هي أنهم حافظوا على قصائدهم غير مدونة حتى أصبح التعليم شائعاً في كل مكان وتطور منه أدب مكتوب وإحساس بالنقد الأدبي. وكانـت النتيجة هي أنهم عندما دونوا شعرهم دونوه بحذق ومعرفة. لقد ساعدهم التاريخ على ذلك.

إن الجمال المميز للغة الملاحم عند مقارنتها بالشعر المكتوب يكمن في طلاقتهـا وطراوتها. وهـي فضيلة الإرتجال. فتأخـذ الملاحم ألواناً جديدة كلما انتقلت من اجتماع مهرجاني إلى آخر وتتألق باستجاباتها لنـوازع كل لحظـة. ولكـن بريقها مظلـل وكلماتها هوائيـة لا يمكن اصطيادهـا وتثبيتها بالكتابـة. ولنأخذ مثلاً آخر مـن القرغيز. يصف رادلوف جهوده في كتابة أشعارهم قائلاً:

«بالرغـم من كل جهـودي لم أنجح في تدوين شعرهـم الإنشادي تمامـاً. فقد عملت الإعادات المتكررة لنفس الأغنية واستعمال السرعة الإملائيـة البطيئة ومقاطعاتي المستمرة علـى تمزيق الإنفعال الضروري الناجـح. فقد كان بوسع المنشـد أن يملي علي وهو ضجر ما كان يلقيه من قبل بنار مستعرة».

لقـد حلّ الفونوغراف صعوبـة رادلوف إلى حد ما. إلا أنه لم يكن بالمناسـب تماماً. فلن يستطيـع المنشد أن يغني أمام آلـة بنفس الحماس الذي ينشد به أمام حفل من الناس. لقد وجدنا الحل لهذه المشكلة في جيلنا هذا فقط كما سنرى في الفصل الأخير.

كانت الأحوال التي دونت فيها الملاحم الجرمانية أقل عوناً بكثير،

ولهـذا فمن المحتمـل أن رداءتها بالنسبة لملاحـم هومر ترجع إلى حد كبـير إلى ضيـاع الكثير منها عند التدوين. لقد جـاء انتشار التعليم في القرون التـي نسميها بالظلمة بصورة بطيئة جـداً. ولزمن طويل كان مقتصـراً على اللاتينيـة. وبالإضافة، والنظر لوثنيـة الشعر الشعبي في أوروبـا الغربية فقد بذلت الجهـود لإضعاف شأنه. وقد كتب الكوبي إلى أسقف لندسفارن ناصحاً «عندمـا يتناول القسس طعامهم عليهم أن يقرأوا كلمات الرب. فمن اللائق في هذه المناسبات أن يستمعوا إلى قارئ إلى عارف وإلى مناقشات الآباء لا إلى قصائد الوثنيين فما علاقة نكلد بالمسيـح؟» لقد كان الهومرادي ضيوفـاً مكرمين في البلاطات وثقـات معترف بهـم في مواضيع الفن المقدس. لقـد كانت لهم هذه الإمتيازات الحاسمة بالنسبة لفناني القرون الوسطى المتجولين.

هـل ألـف الأوديسـة والألياذة مؤلـف واحد أم أنهـا جمعت من قطـع أقصر كتبها مؤلفون عديدون؟ هذا هو السؤال الهومري الشهير الـذي انقسم حوله الأساتذة الكلاسيكيون حتى الآن إلى «موحدين» و «مجزئين». وظلوا يتخاصمـون طوال مائة وخمسين عاماً. الجواب هـو أن كلا الطرفين مخطئـان. فإن جميع النظريات سـواء الموحدة أو المجزأة خارج نطاق الموضوع. فـلا تسري هنا مسألة شرعية المؤلف. إنهـا أشعار اكتسبت شكلها بعد مرورهـا خلال مزيج زجاجي ملون من التنويعـات العضوية ضبطت لتناسب ما يوحيـه مقتضى الحال ثم تبلـورت تدريجياً بعد أن أخذت قابلية الإرتجـال بالضمور ثم تركت لتستقر بهـدوء وعناية بحيث امتزجت واقعيتهـا البسيطة وفصاحتها الطبيعيـة الملازمة للشعر البدائي الشعبي بفرديـة الفن الناضج بكل ما يصيبه من المهارة الدقيقة والنقد الذاتي. فمن طبيعة هذه الأشعار أنه لا يمكن لفنان واحد أن ينتجهـا ولا لفنانين متعاقبين يشتغلون بمعزل عن

بعضهم البعض. إنهـا عمل مدرسة وهبتها حياتها أجيال من الأساتذة والتلامـذة المخلصين المتدربـين للوصول بتراثهـم إلى الكمال. وكان أحسن هؤلاء فنانـين مبدعين قد يجيء بينهم واحد مثل هومر. ولكن وحتى هؤلاء لم يتجاوزوا في استعمال عبقريتهم الخاصة الأصلية حدود تهذيـب المادة الموروثـة و لم يتعدوها إلى ابتداع جـذري ما. وتتألف الأليـاذة والأوديسة من نفـس المادة التي تتألف منهـا الملاحم البدائية وظهـرت أيضاً بنفـس الطريقة. ولكن المزايا مـن تلقائيتها وطبيعتها. وكان هـذا ممكناً بفضل مزيج نادر من الظروف التاريخية التي أغلقت الفجوة بين التأليف والإرتجال، بين الكتابة والكلام بحيث انتقل شيء مـن الجسارة الطائشة للمنشد البدائـي الذي حركته نظرات جمهوره المتألقـة وصمتهم المتقطع الأنفاس فامتـزج بالوسائل الوطيدة الهادئة للغة الكتابة.

إننـي أتذكـر جيداً كيـف زال عني سوء فهمي لهومـر. لقد قرأت الأوديسـة أولاً. وكأي تلميذ مدرسة اهتـززت شعوراً عندما وصلت البيت القائل:

وامتد بكامل طوله على التراب،

وأصبحت فروسيته نسياً منسياً.

(هذا ما نعنيه ولكن لا سبيل إلى ترجمة النغم في الأصل الإغريقي). لقـد صدمني البيت بكونـه رائعاً وموحى به. وبعـد مدة عثرت على نفـس البيت في الأليـاذة. وكان ذلك مثبطاً لي. فلـو كان البيت وليد إيحـاء خاص حقاً فكيـف يحتمل التكرار وكل مـا استطاع أن يقوله الشـارح هـو أن إحدى القطع كانت محاكاة للأخـرى. ولكن التعليق لم يثلـج صدري لأن تلك الأشعار في هذه الحالة تصبح عملاً مرقعاً لا

أكثر. لقد احترت في الأمر.

ثـم ذهبـت إلى إرلندا وهنـاك أذهلني حديث الفلاحـين المدقعين عندمـا تعلمـت لسانهم. كأني بهومروس وقد بعـث حياً. لم يكن من سبيل لاستنفاذ حيوتها ومع ذلك فقد كانت إيقاعية وزخرفية وشكلية واصطناعيـة. لقد أعلنـوا يوماً أن امرأة ولدت طفـلاً فجاء الخبر على لسـان محدثي بهـذه الكلمات «لقـد وصلت بحملها مـن الغرب». ففهمـت مقصودة. كنـت غالباً مـا أشاهد أولئك النسـوة من التلال الغربية وقـد تقوست ظهورهن تحت أكداس الحشائش اليابسة بعد أن شـح الحطب في الحارة فـأي صورة دقيقة وأية بلاغـة، قلت لنفسي. وقبـل أن ينصرم النهار سمعت نفس التعبير من ثلاثة أو أربعة أشخاص مختلفين. لقـد كان ملكاً شائعاً. وبعد بضع تجارب مشابهة أدركت أن هذه اللآلئ التي تتساقـط من شفاة هؤلاء الناس لم تكن بدعة جديدة. لقـد كان شاعر الشعب. كان حقاً من الأرستقراطية بدون شك ولكنه عاشـ في عصر لم تنتج فيه الإختلافـات الطبقية بعد اختلافاً ثقافياً بين الكـوخ والقصـر. كانت لغتـه لغة مصطنعـة ولكنه اصطنـاع طبيعي بالرغـم مما يبدو في ذلك مـن شذوذ. كانت لغـة الشعب تسامت إلى مستوى أعلى. فلا عجب أن يهرع الجمهور لسماعه.

الفصل الخامس

تطور الدراما

تنطوي الدراما على الحركة وتقمص الشخصيات وهي بالضرورة تمثيليـة. وفي الدراما الإغريقية توجد جوقـة، مجموعة من الأشخاص شتغني وترقص. فمن حيث التركيب تعتبر إذن أقل تنويعاً وأكثر بدائية مـن الملاحم وتحمل على وجهها سمـات أصلها السحري. ومع ذلك فكل شكل فني يعود إلى عصر لاحق من المجتمع الطبقي.

وكما رأينـا يكون الرقص البدائي التمثيلي نوعـاً من بروفة للعمل الحقيقـي. فالعلامة بين الوهم والحقيقة تكون بسيطة في هذه المرحلة. ولكن بعد أن تقدم التكتيـك زالت الحاجة إلى البروفة وأخذت علاقة الرقص بالأعمـال الإنتاجيـة بالتلاشي. وشـرع الإنسـان باقتباسها لوظائـف جديدة اجتماعية وليس إقتصاديـة. وبالإضافة وبعد أن كثر التخصص بالأعمال أصبـح السحر نفسه مهنة خاصة وخرج الرقص من كونه طقساً من الطقوس التي تزاول تحت أمرة السحرة أو الكهان كشـيء مـا زال ضرورياً لخـير المجموع ولكـن منفصلاً عـن العمل الإنتاجي.

لقد أوحت الحروب بشعر الملاحم. أما نشأة الدراما فتعود إلى قيام الزراعـة. الحرب في المجتمـع البدائي مهنة الرجـال بينما الزراعة في

مراحلها الإبتدائية كغرس حديقة مجاورة كانت ميدان المرأة. وبالإضافة يمكننا أن نلاحظ بأن الزراعة تكتيك في غاية الصعوبة بالنسبة لجمع الغذاء والصيد والرعي. وعليه فقد صحبتها طقوس سحرية جديدة صممت بحيث تناسب تسميد التربة وأغناها، فجاءت على أساس من نفس طقوس ولادة الأطفال. وحيثما نستطيع أن ندرس وضعاً اجتماعياً نشأت فيه الزراعة نلاحظ الحاصل وقد باركت فيه أو لعنته آلهة ولادة الأطفال.

ويتركز هذا الطقس الزراعي حول شخص الملك الذي يقتل بعد أن يحكم فترة معينة. وتفسير هذه العادة الطريقة أنها طقس يعود إلى الزمن الذي كان فيه الملوك مجرد خدم لسيدات العائلة المالكة أو الملكات اللواتي أعطتهن سيادتهن لهذا الطقس الهام جداً مكاناً عالياً لائقاً في المجتمع. كان عليهن أن يحملن لكي تصبح التربة أكثر خصوبة وإنتاجاً فكن يحملن من إله حل في شخص الملك. ويقتل هذا بعد أن يقوم بوظيفته لأنه بصفته إلهاً يبقى خالداً. وفي طول الشرق الأدنى وعرضه ذكريات منها في تأليه زوج مقدس. فيموت إله وتبقى زوجته أو أخته أو أمه تنحب عليه. هكذا جاءت قصة تموز وعشتار في بابل[١٣] وأدونيس وعشتروت في مصر وأنيس وسبيل في آسيا الصغرى ودابونسس وسيمل في اليونان.

نسمع القليل عن عبادة دايونسس في قصائد هومر. ذلك لأن

١٣–تموز إله سومري آشوري. يولد كل عام مع أمطار الربيع ويموت في الصيف عندما تجف الحقول وإليه يرجع اسم شهر تموز حين تقام احتفالات ضخمة درامائية لتوديعه. ثم تبقى عشتار. أخته أو أمه، في مأتم عليه حتى تعيده ثانية إلى سطح الأرض. ويعزو البعض قصة مريم والمسيح إلى هذا الأصل. بالنظر لتصويره مشكلة الحياة في وادي الرافدين الحار الجاف فقد اعتبر إلهاً للري والمزروعات.

التقاليد الهومرية ظهرت في بلاطات القادة العسكريين الذين حكموا بقـوة الفتح و لم يمدوا يدهم إلى محـراث. ولكننا نسمع عنها بأي حال بين الفلاحين الذين استمروا على حرث التربة. وتمسكت بها جمعيات صوفية من النسوة اللواتي كان يقودهن كاهن رجل. وكانت طقوسهم تكتيكيـة داعرة وتتملك المشتركات فيها نوبات معينة. أما موضوعها فكان صوفياً لا يدركه إلا المقربون ويشمل الولادة والموت وقيام الإله ثانيـة. وفي بعض الأحيان كان موته يأخذ شكل قربان بشري حقيقي، أمـا الكاهن الذي تقمص شخصـ الإله نفسه أو بديل عنه. وفي بعض الأقاليم ثابرت هذه القطوس على البقاء حتى عهد الرومان. ولكنها في أكـثر الجهات انحطت إلى نوع من التمثيل الريفي الصامت الرخيص. وبعد ذلك في ظروف خاصة من تاريخ أثينا ازدهر هذا التمثيل فأصبح دراما. ولكي نفهم كيف حدث ذلـك لا بد أن نبين بعض الشيء عن الإنقلاب الإقتصادي الذي هز اليونان في القرن السابع والسادس قبل الميلاد.

كانت اليونـان في القرن الثاني قبل الميلاد قطـراً مجزءاً إلى دويلات صغـيرة لا حصر لها مكتفيـة اقتصادياً بنفسهـا وذات اقتصاد زراعي بسيـط. وكان الحاكمـون نخبة إرثية مـن المالكين الزراعيـين الكبار المنحدريـن من رؤساء العهد البطولي. وكان الشعب متكوناً من صغار المـلاك والأقنان وطبقة صغـيرة من الصناع. وعلى هـذا الشكل كان عهـد الأرستقراطية الزراعية الذي انتهى بظهـور الصناعة والتجارة. وساعـد إدخال النقود كوسيلة لتسهيـل التجارة على تكدس ثروة من نوع جديد تتميز عن الثورة غير المنقولة وعلى ظهور طبقة جديدة من أصحاب الأموال، التجار، تعارض ملاك الأراضي الذين استمروا في الحكـم. ونشأ صراع حاد بين الطبقتين انتهـى بعهد الإستبداد. وجاء

هذا الإستبداد في دكتاتورية الأمير التاجر الذي قبض على زمام الحكم بمعونة طبقة التجارة وقضى على النبلاء من ملاك الأراضي وقسم ممتلكاتهم بين الفلاحين ثم قام بمشاريع ضخمة لإعادة بناء حياة المدينة وبذل كل ما بوسعه لتشجيع التجارة. ولمواكبة هذه السياسة الإقتصادية التقدمية شغلوا أنفسهم بالتطور الثقافي كذلك. وذكرنا سابقاً ما فعله الإثيني بستراتس لشعر الملاحم. إنه قام بأكثر من ذلك للدراما.

في أوائل القرن السادس ظهر أحد الشعراء في كورنث وبتشجيع طاغية تلك المدينة طور من طقوس دايونسس نوعاً جديداً من غناء الجوقة سموه بالديثرامب (*dithyramb*). من المحتمل أنه قام على أساس من مواكب تسير مرددة الأدوار بينما يغني قائدها الأبيات التي تأتي بين دور ودور. وهكذا أصبحت الطقوس الدينية تراتيل وأصبح الكاهن شاعراً وتابعوه جوقة (*chorus*).

وبعد فترة وجيزة حدث شيء مشابه في أثينا ربما بعدوى من كورنث. ويذكر أرسطو في كلامه عن الدراما الاثينية أن التراجيديا تطورت من ارتجالات قادة الجوقات في الديثرامب. وما يقصده بالضبط هو أن جوقة الديثرامب كانت للتراجيديا وتوسعت بتجول قائدها إلى ممثل. ممثل واحد أول الأمر ثم ممثلين ثم ثلاثة. فكيف حدث التغيير؟

إن إسم ممثل في الإغريقية يعنى تماماً «مفسراً» فإذا كان أصل الداثرامب في الإحتفالات الغنائية التي تدور حول مصير دايونسس والتي تقوم بها جمعيات سرية فقد أصبح من الضروري أنه عندما تقدم أمام الجمهور ستحتاج إلى شرح وتفسير فلنتصور مثل هذه الجمعية تقوم برقصة يصور فيها موت الإله. يعرف الراقصون جيداً ما تعنيه

الرقصة ولكن المشاهدين لا يعرفون. ولهذا السبب يتقدم قائدهم عند نقطة معينة، كاهناً كان أو شاعراً، وينطق بهذه الكلمات «أنني دايونسس» مفسراً القصة لغير المطلعين. وبعمله هذا يتحول إلى مفسر وفي طريقه إلى أن يكون ممثلاً.

يقول لنا أرسطو إن التراجيديا الإغريقية بدأت بممثل واحد وأن هذا المثل كان في أيام الأولى الشاعر نفسه. وهذا يكمل قصتنا: الكاهن، فالشاعر، فالممثل. كانت الآلهة تحل في الكاهن ثم أصبحت توحي إلى الشاعر وحتى الأيام الأخيرة من التراجيديا الإغريقية ظلت هالة القداسة تحيط برؤوس محترفي التمثيل. والسبب بسيط فقد جاءت قدسيتهم من أصلهم. إنهم أدوات للتعبير عما كان في يوم من الأيام صوت الإله. لقد انحدر الممثل الذي طفق يتلو ما يؤلفه له الشاعر من سلفه: الممثل ـ الشاعر، الذي كان يتلو دوره مرتجلاً وموحى به وانحدر هذا (أي الممثل ـ الشاعر) من سلفه قائد الجوقة الشاعر. وهذا من كهان دايونسس وهؤلاء، بالنظر لحلول الآلهة فيهم، فقد كانوا آلهة أنفسهم.

وجاءت الخطوة النهائية في تطور الدراما الإغريقية في نهاية القرن السادس. لقد استقدم طغاة أثينا الإحتفالات الدينية لدايونسس إلى المدينة وبنوا مسرحاً لها واعترفوا بها. ثم تقوض الطغيان والإستبداد. فقد أصبحت طبقة التجار من القوة بحيث استطاعت أن تحكم بنفسها فأدخلت دستوراً ديموقراطياً وبعد سنوات قليلة أعيد بناء المهرجانات الدرامية على شكل أعظم مما سبق. وكان اسكيلوس في ذلك الحين في الواحد والعشرين من عمره. وهكذا وبالنظر بعيداً إلى قيام أثينا وقيام الدراما نستطيع أن نقرر بالتأكيد أن الدراما الإثينية جاءت كنتاج للثورة الديموقراطية.

والآن لنعـود إلى انكلـترا. لقد كان الإقتصاد حتـى القرن الثامن عشر قائماً على الوحدة الإقطاعية القائمة بذاتها والمتكونة من اللورد الإقطاعي وأقنانه وعدد قليل من الصناع. وكما كان الفن خاضعاً للورد كان اللورد خاضعـاً للبـارون والبارون للملـك. كان النظـام الإقطاعـي قائماً على تسلسـل مـن الدرجات الموروثة. ثم بـدأ إنتاج البضائـع بالنشوء فساعد على نمو المدن التي اضطلعت بإدارتها النقابات البورجوازية وعلى انتعاش الملاحة والتجارة العالمية إلى أن اكتشفت أميركا. ولكون النظام الإقطاعي غـير مناسب لإنتاج البضائع فقد قوض وحل محله نظام رأسمالي. وحدث هـذا بالثـورة البورجوازية، العصر الـذي يعنينا هو القـرن السادس عشر عندمـا أقام آل تيودور ملكيتهم المطلقـة بمعونة البورجوازية. كان هذا هو العصر الذي ظهرت فيه الدراما الإنكليزية كشكل فني.

ترجـع بدايـة المسرحيـات الدينية في القـرون الوسطـى إلى الطقوس الكنسيـة في عيد الفصح والتي توسع فيها بتمثيل حوادث أخرى من قصة الفصح والقيامة كمقابلة المريمات الثـلاث للملاك وللحواريين وللمسيح نفسـه. فلماذا تفجرت هذه الطقوس إلى دراما؟ من المحتمل أن الدوافع الأولى لتحويلهـا إلى دراما جاءت من الفلاحين الذيـن أرادوا بالفطرة أن يقلبـوا الطقوس إلى شـيء مفيد بتحويلـه إلى سحر. فقـد ثابر الفلاحون خارج الكنيسة على القيـام بالطقوس التمثيلية التي ورثوها من أجدادهم الوثنيين على شـكل مسرحيات تمثيلية صامتة واحتفـالات موسمية. ومما يعرف عن الشعوب الجرمانية أنها ضمت بينهما جمعيات تأليهية سرية من نفس النوع الذي نجده في اليونـان القديمة. وبظهور البورجوازية انتقلت المسرحيـات الدينية مـن الكنيسة إلى السـوق وتناولتهـا النقابات من يد القسس وبهذا الشكل أصبحت دنيوية. وبعد ذلك تطورت بسرعة بحيث لم يعـد بوسعنا معرفة الحلقات المتوسطة جيـداً ولكننا نعرف بوضوح أن آل تيـودور أدخلوها في بلاطهـم. لقد كانت فرقة ممثلي الملك، كما كانوا

يسمـون، جزء مـن العائلة المالكـة. وكانوا أناساً محترفـين وبالإضافة لهم انتشرت في الخارج حفلات الهـواة والمواكب والمشاهد القصيرة بصورة شعبية جداً. لقد ذكر أن السر توماس مور كان يقوم بخدمة البلاط بتأليف مسرحيـات كان يقوم بدور فيها بنفسه أحيانـاً «وفي أيام عيد الميلاد يقفز فجأة بين الممثلين وبدون تحضير أي دور له يصطنع دوره ويقوم به بينهم».

وهكذا نرى أنه يوجد تشابه في بعض الوجوه بين الثورة الديموقراطية الإثينية والثورة البورجوازية الإنكليزية. ولكنهما قامتا بانتقال من اقتصاد زراعـي بسيط إلى آخر مالي مختلف. ففي الحالـة الأولى كان الأساس فيها عمل الرق وفي الثانية عمل العامل الأجير. واقتصرت الديموقراطية القديمة علـى زاوية صغيرة من البحر المتوسط وكان نطاقها ضئيلاً واستمرت على العمـوم قرنـاً ونصف. أمـا الرأسمالية الحديثة فقد انتشـرت طول أوروبا واستعمـرت أميركا واستراليا وافتتحت الهنـد وافريقيا حتى غطت العالم جميعـاً بعد خمسـة قرون وحولت حيـاة الجنس البشـري كافة وجاءت بمستوى أعلى بنطاق لا يمكن المقارنة به.

وانعكسـت هذه الفـوارق في الدرامـا. توجد في الدرامـا الإغريقية جوقة، وهـذه صفة بدائية. بينما انعدمت في دراما العهد الإليزابيثي. ولم تتحرر الدرامـا الإغريقية من دينيتهـا تماماً وحافظـت التراجيديا بصورة خاصة علـى الشكليات الرصينـة الملائمة لطقوس دينيـة. إن مسرحيات أكسيلوس وسوفوكليس الخالدة كاملة في تصميمهـا الفني. بينما تصبح بعض مسرحيـات شكسبـير فوضى ضاربـة للبارثنـون اليونـاني. فهي نتـاج مجتمع أوسـع وأغنى وأكثر حركـة وأعظم طموحاً وأغـزر اندفاعاً بالمخاطرات وبآفاق أوسع وأبعد.

هـذا ما يتعلق بالفـوارق بينما وفي الفصل الآتـي سنركز دراستنا على النقاط التي تشتركان فيها.

الفصل السادس

التراجيديا

التراجيديا شكل أوروبي خاص من الدراما. ظهرت أولاً في أثينا القديمة ثم في غرب أوروبا بقيام البورجوازية الحديثة. وقد نشأت التراجيديا الإليزابيثية بمعزل تام تقريباً عن المؤثرات الإغريقية. ومع ذلك فإنها تحمل تلك الصفات التي أجمع الكل عليها بكونها تراجيدية في جوهرها.

لقد ألفنا الإقتصاد النقدي إلى درجة أصبح من الصعب علينا أن ندرك مدى الأثر الذي كان له عندما ظهر لأول مرة. وسأبدأ بالإستشهاد بأقوال أرسطو في هذا الموضوع.

إنه يقول بأن الوظيفة الأصلية للنقود هي تسهيل عملية المعادلة - البيع لأجل الشراء. يأخذ الفلاح خنزيره إلى السوق فيبيعه ويشتري بالنقود التي يحصل عليها بدلة من الملابس. وطالما اقتصرت النقود على هذه الوظيفة ظلت وسيلة لغاية فقط - لسد الحاجات الآنية. ولكن بمرور الزمن تحولت إلى وظيفة جديدة - الشراء لأجل البيع. يشتري التاجر رخيصاً لبيع بسعر أعلى. إنه يشتري بضاعة فيجبر سعرها على الإرتفاع ثم يبيع بربح. وأصبح المال غاية بنفسه. وحالما يقوم به مرة يقوم به ثانية. وكما قال أحد الشعراء الأثينين «ليس للثروة حدود» ويستمر التاجر على إعادة توظيف رأسماله حتى يتجاوز حدوده في

النهاية فيجلب على نفسه الدراما، ربما بسبب وجود تجار آخرين كانوا يلعبـون نفس اللعبة. ثم يصل أرسطو بكلامه هذا إلى ذروته بأن يقص لنـا قصة ميداس. لقـد كان ميداس ملكاً لفريجيـا، مملكة غنية بمناجم الذهـب. فعـبر عن رغبتـه في أن يكون له قدرة علـى تحويل كل شيء يلمسـه إلى ذهـب. فأجيبت رغبته ومات جوعـاً وسط الذهب الذي كدسه حوله.

هذا الميل كما يرى أرسطـو ملازم للإقتصاد النقدي. ومن الممكن تتبـع الآثـار الإجتماعية والأخلاقيـة لظهور النقود بـكل وضوح في الأدب الإغريقي.

تحـت ظـل الأرستقراطية الزراعيـة كانت علاقة المجتمـع بسيطة ومباشـرة ومقررة. ولم يكـن أي شيء غامض حولهـا. أخذ استغلال الفلاحـين شكلاً راسخاً في الحصة التـي يدفعونها بعملهم أو بحاصل عملهـم. ولم يكـن الفلاحون بعارفـين لعلاقاتهم الشخصيـة بالسيد وحسـب بـل وكذلـك كان أجدادهم لأجيـال سحيقـة. ولربما كان اتصالهـم به على درجة كبيرة أشبه باتصال أوديسيوس بقطيع الخنازير التي جاء ذكرها في الأوديسة. لقد عبر عن مظهر ذلك العصر الإغريقي هزويـد. وكان مزارعاً آمن بمعاملة الفلاحـين معاملة الحماية والقسوة بعـين الوقـت. لقد حذر النبـلاء من إسـاءة استعمـال امتيازاتهم كما وحـث الفلاحين على استنفاد كل قدرتهم «لا تسرفوا في شيء وناموا قانعـين بما عندكم، فإن رغبتم بشيء أكثر مما تستحقون ستعاقبون على طيشكم».

وجاءت النقود فدمرت كل هذا. وبدونها لم يكن بوسع بسترانس أن يبنـي مدينته الزاهية. ولم يمكن للديموقراطية بالظهور ولا للاورستيا ولا للبارثنـون. ولكـن إذا جاءت النقود بالديموقراطيـة لليونان، فهي

ذاتها قد دمرتها بعد ذلك. فيوجه المنافسة المتأنية من عمل العبيد الذي ازدادوا عـدداً بسرعة اضطر المواطنون الفقـراء إلى استعمال حقوقهم الديموقراطيـة التي كسبوها أخيراً فأجـبروا رؤساءهم على دفع نفقات معينة هي في الحقيقة صدقات. و لم يكن أمام هؤلاء غير طريقة واحدة لإجابـة هذا الطلب بدون تجريـد الأغنياء من ثرواتهـم. وكانت هذه الطريقـة استغلال الشعوب الأخـرى. أصبحت أثينا قـوة استعمارية اعتدائيـة تحاول المحافظـة على ديموقراطيتها بنفـي الديموقراطية حتى دمرتهـا نهائيـاً في الأخير وكانت هـذه هي المتناقضـات المهلكة التي أقلقت أذهان المفكرين شعورياً ولا شعورياً[١٤].

١٤–حدث مثل هذا للدول الاستعمارية في القرن الماضي. فبعد أن أجبرت البروليتاريا حكومتها على إصدار القوانين الإصلاحية ورفع الأجور والضمانات تهالكت هذه الحكومات على نهب واحتلال مستعمرات جديدة لدفع ثمن الدمقراطية في الداخل فمثلاً شرعت بريطانيا أول قانون ينظم ساعات العمل في ١٨١٩ ثم تلاه آخر في ١٨٢٥ و١٨٢٦ و١٨٣١ و١٨٣٣ حيث دخل نظزام تفتيش المعامل وألغى الرق ثم صدرت أول منحة للمدارس في ١٨٣٤ وألفت مجالس البلدية في ١٨٣٥ وأصدرت في ١٨٤٢ و١٨٤٤ و١٨٤٧ و١٨٤٨ قوانين جديدة لساعات العمل وظروف عمال المناجم. وفي ١٨٢٤ ألغى حظر التنظيم النقابي فكان إيذاناً بنضال عمالي طويل لنيل مكاسب جديدة. وبنفس الوقت احتفلت بريطانيا بعيدها الاستعماري في عهد دزرائيلي بعد أن استولت على البنجاب في ١٨٤٩ ورانغون ١٨٥٢ والناتال ١٨٤٣ وبرما ونيجيريا وسيراليون ١٨٨٦ والملايو وكينيا ١٨٩٠ وهونكونغ ١٨٤١ ومصر ١٨٨٢ والسودان ١٨٩٨ وساحل الذهب ١٨٧١ وأوغندا وزنجبار ١٨٩٤ وكذلك كندا وأستراليا ونيوزلنده. وحتى انهيار عصبة الأمم ظلت بريطانيا مستمرة على هذا التزاوج الوثيق بين نهب مستعمرات جديدة في الخارج وإصدار إصلاحات جديدة في الداخل. وهي حالة طالما أشار إليها لنين، إذ لاحظ أن الرأسماليين الإنكليز اشتروا قسماً من طبقتهم العاملة، العمال الفنيين منهم، بأجور عالية دفعوها من أرباح المستعمرات فربطوا مصير هؤلاء بمصير الأمبراطورية وضربوا بهم بقيت العمال من غير الفنيين. وكان لهذه الحالة أثرها بالنسبة للأدب والشعر في الموقف الذي وقفة إزاء المستعمرات.

«الإنسان هو النقود» كان القول الشائع في أول مدينة ضربت النقود. ليس هناك مالاً تستطيع النقود أن تبتاعه. وليست هناك منزلة لا يستطيع الإنسان أن ينالها إذا حصل على النقود. فيقول سوفوكليس مثل ذلك:

تأتيك النقود بالصداقة والشرف والمنزلة والقوة،

وترجع الثروات البليغة،

على الطرق المطروقة وغير المطروقة من قبل.

حيث لا يأمل الفقير أن ينال رغبة قلبه.

ووضع شاعر آخر النقود فوق الرب فيما بعد:

أنني أقول بأن الإله الجدير بالخدمة فقط

هو الذهب والفضة. فبهذه وأنت في بيتك

تستطيع أن تسأل ما تشاء فيكون لك.

الأصدقاء والقضاة الشهود تشتريهم جميعاً بالنقود.

بل وإن الآلهة نفسها ستكون وزيرة لك.

وعليه فقد كانت قوة قلبت كل الفوارق الاجتماعية والقيم الأخلاقية رأساً على عقب. وهذا ما يقوله يوربيدس عنها:

تطوق الثروة العبيد بأعلى الدرجات

بينما ينهب الفقر الحرية من الحر.

وهذا ما يقوله سوفوكليس ثانية:

الرجل الذي مسخته الطبيعة وشوهت كلامه،

تجعل النقود منه زينة للسمع والبصر.

الثروة والصحة والسعادة كلها تمنحها النقود

والنقود وحدها تخفي الظلم،

وهكذا نجد نفس الشاعر يهاجم النقود باعتبارها مصدراً لكل الشرور.

بين جميع ما خسرتموه في هذا العالم.

النقود أفضلها، إنها تشرد البشر من ديارهم.

وتقوض المدن الجبارة وتفسد العقول المستقيمة

فتحولها إلى أعمال الخزي والإلحاد والإجرام.

لقد حولت النقود كل شيء إلى نقيضه. وبانتشارها متغلغلة في كل جحر من المجتمع بآثارها المخربة أدرك الناس أن هذا الجديد الذي اخترعوه أصبح سيداً لهم. ولما لم يستطيعوا فهمه أو السيطرة عليه فقد عملوا على تفسيره بجعله مثالياً واعتباره قانوناً عالمياً. وهنا جاءت الفكرة التي يصطدم بها في كل مكان من الأدب الإغريقي. وهي أن الإسراف في الحصول على شيء، أي شيء، مهما كان مرغوباً فيه وجيداً بذاته، سواءً كان الثروة أو الصحة أو السعادة نفسها، يجلب لنا في الأخير نقيضه. وكما قال أفلاطون: «في فصول السنة وفي حياة النباتات وفي جسم الإنسان وفوق كل شيء في الحياة الإجتماعية، ينتج من الإسراف في عمل ما تحوله تحولاً عنيفاً إلى عكس المراد منه».

وفي رسالته عن فن الشعر يقرر أرسطو أن التراجيديا عبارة عن تمثيل عمل ينطوي على انتكاسة في حياة البطل نتيجة عمل وقع فيه. وتميل هذه الإنتكاسة إلى كونها مهلكة قاضية. إنها كما جاء على حد

قوله «تحول في الحركة إلى ما هو نقيضها». والحبكة المؤسسة على هذا الأساس تراجيدية في جوهرها. وخير مثال لنا نجده في أوديب ملكاً لسوفوكليس.

لقد كان لايوس وجوكاستا ملكاً وملكة لثيبا. وإلى جنوب ثيبا قامت مملكة كورنث وإلى غربها دلفي حيث عراف الآلهة أبولو في المعهد الذي يحمل كلمات «أعرف نفسك». وعندما ولد لهما طفلهما أوديب تنبأ العرافة بأنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه. وخوفاً من تربية مثل هذا الطفل سلماه إلى أحد خدمه ليحمله ويتركه يموت بين التلال. وتملكت الشفقة هذا الخادم الراعي فأعطاه إلى راع ثان من مدينة كورنث فأخذه هذا إلى بيته. وحدث أن كانت الأسرة المالكة في كورنث بدون عقب فربياه ولدا لهما.

وبعد عشرين سنة شقي أوديب الفتى باحتمال كونه ربيباً للملك وليس بإبنه. فحاولا إقناعه بدون إخباره بالحقيقة. ولما لم يقنع ذهب إلى دلفي واستشار عارفتها. وكان الجواب الوحيد الذي تلقاه هو نفس الجواب الذي قيل قبل من قبل لوالديه والذي لم يكن قد سمع به من قبل بأنه قدر عليه عندما يكبر أن يقتل أباه ويتزوج أمه. فقرر عدم العودة إلى كورنث وتوجه في الحال إلى الطريق المؤدية إلى ثيبا. وفي ذلك الوقت شقي أهالي ثيبا بالدمار الذي جاء به إليهم أبو الهول (سفنكس)، آفة ظلت تعيش على حصة يومية من الأرواح حتى يتمكن أحد من حل لغزها. وكان يقود عربه وبمعيته خادمه الراعي. فقابل أوديب في طريقه وحاول تنحيته من الجادة فقاومه هذا. وكان أن ضربه لايوس بسوطه فأجاب عليه أوديب وقتله ثم قتل من كان معه مالاً عدا الراعي الذي فر مولياً الإدبار إلى ثيبا حاملاً نقبأ مقتبل الملك على بعد عصبة من اللصوص.

ثم وصل أوديب إلى ثيبا وكان أول ما قام به أن حل لغز أبي الهول. واعترافاً به كمخلص نصبه الشعب الشكور ملكاً لهم. وفي هذه اللحظة عرف الراعي كنه أوديب فآثر الصمت وطلب من جوكاسته أن تعفيه من الخدمة ليقضي بقية أيامه منزوياً في التلال. وكان أن تزوج الملك الجديد الملكة الأرملة. ومرت السنون وولد لهم أولاد. حتى بدأ الدمار يحل بثيبا ثانية على شكل طاعون هذه المرة. أرسل أوديب مندوباً لاستشارة العارفة. فكان الجواب هو أن الطاعون سيختفي بعد أن يطرد قاتل لايوس من المدينة. وبدأ البحث عن القاتل المجهول بقيادة أوديب نفسه الذي أرسل لعنة عليه.

وكان هناك شخص آخر بجانب الراعي يعرف الحقيقة، العجوز ترسياس الذي عزم هو أيضاً على السكوت فرفض الإجابة عندما سأله أوديب ولكن هذا فقد أعصابه وحدث مثل ذلك لترسياس ففضح الملك بأنه القاتل. فأثار هذا أوديب واتهم ترسياس بالتآمر على العرش و لم تخمد المشادة إلا بعد تدخل جوكاسته. وللإجابة على أسئلة زوجها كشفت عن كل ما تعرفه حول مقتل لايوس وكيف قتل على يد عصبة من اللصوص في طريقه إلى دلفى، الطريق إلى دلفى... تذكر ذلك أوديب... ولكنها ذكرت عصبة من اللصوص... وهو كان بمفرده فأكدت جوالاسته بأن من الممكن التحقق عن هذه النقطة الثانية باستقدام الشخص الوحيد الذي بقي ـ الراعي العجوز من التلال. فطلب منها أوديب أن تفعل ذلك كيما تثبت بالشهادة براءته.

وفي ذلك الموقف وصل رسول من كورنث يحمل نبأ وفاة ملكها وارتقاء أوديب لذلك العرش. والآن وصل أوديب أوج سعده ـ ملكاً لمدنتين. وهللت جوكاسته بالنبأ كبرهان على بطلان النبوءة القديمة. لقد مات والده ميتة طبيعية. ولزيادة الإحتياط صمم أوديب على

عدم الذهـاب إلى كورنث خوفاً من التزوج بأمـه. ولطمأنته أكثر بين له الرسول بأنه لم يكـن أصلاً إبنهم وإنما ربيبهم. وخلال ذلك الوقت وصـل الراعي العجوز فعرف في الرسول القـادم من كورنث الراعي القـديم الذي قابله في التـلال. وبذل جهده للتهرب مـن أسئلة الملك ولكنه أرغـم على الإجابـة بتهديده بالتعذيب. فكشـف عن الحقيقة أخـيراً. فركض أوديب داخل القصر وفقأ عينيه بدبوس انتزعه من جثة أمه التي خنقت نفسها.

هـذا الطريد الذي أصبـح ملكاً وهذا الذي أصبـح طريداً، أصبح لمرتين نقيضـ ما كان عليه. وحدث التغير ضد الإرادة ولكن مع ذلك حـدث بتدخل لاشعوري من قبل أشخاص الرواية. لقد عرض الطفل للمـوت لتماشـي حدوث النبـوءة وأنقذه الراعي شفقـة عليه مما أدى إلى نشـوء أوديب في جهل عن هويتـه. وعندما دار الشك حول أبوته استشار العارفة. وباطلاعه على مصيره فر نحو ثيبا فقتل أباه دفاعاً عن نفسـه. وشخصه الراعي ولكنه لم يفتح فمه فتركه يتزوج أمه. وعندما طالب العارفة بطرد القاتل شرع بالبحث عنه بنفسه. و لم يشأ ترسياس فضحـه لولا إثارته له. وكانت هذه هـي الغلطة التي جاءت بسقوطه. ومـع ذلك فقد جاءت هـذه الغلطة بنتيجة إفراطـه في أعظم ميزة له ـ وهي تفانيه في خدمة الشعب.

وفي الأخـير جيء بالراعـي العجوز ليفند التهمة بـأن أوديب قتل أبـاه فسقط بيد رسول كورنث الذي حاول أن يبدد مخاوف الملك من تزوجـه بأمه فأثبت أن ما كان يخشاه حدث بالفعل من قبل بكثير. إن هـذا التحول المستمر لنيات الأبطال إلى عكـس ما قصده هو المحرك المسيطر علـى التراجيديا الذي يصل إلى الكارثـة بحركية مرعبة أشبه بحركية الأحلام.

لقد وصف ماركس كيف قضى سلطان النقود على النظام الإقطاعي فقال «حيثما توصل البورجوازية إلى القمة قضت على العلائق الإقطاعية والكنسية والريفية. لقد مزقت بدون رحمة الروابط الإقطاعية المختلفة التي تربط الرجل برؤسائه «الطبيعيين». و لم تترك ما يربط إنساناً بإنسان غير المصلحة الشخصية - قاعدة «الدفع بالنقد» المخيفة. وأغرقت أقدس البهجات الدينية المتحمسة والإندفاع البطولي والمشاعر الإنسانية الساذجة في البرك المتجمدة من الحسابات النقدية الأنانية. لقد حولت الجدارة الشخصية إلى قيمة مقايضة. وبدلاً من الحريات المقررة الثابتة التي لا حصر لها أقامت حرية واحدة مجردة من أي ضمير أو عقل - حرية المنافسة».

ولكن لنستمع إلى كتاب العصر يتكلمون عن أنفسهم. ويمكننا تلخيص الفكرة الإقطاعية عن المجتمع بكلمة درجة. فلها إشارات عديدة في كتابات أساتذة القرون الوسطى. أعرف جيداً أن هناك درجة فوق درجة، كما يقضي العقل والمقدرة بحيث يقوم الرجال كل بواجبه المسؤول عنه. ولكن ومن المؤكد أن استغلال وغضب الكادحين التابعين بخدمتك أمر ينهى عنه الله».

كان هذا هو النص الذي تماسك به المجتمع بروابط الولاء والتساهل بين الفلاح وسيده.

إيها الرجل العجوز، كم تجمل بك.

الخدمة الراسخة التي نعرفها عن العالم القديم

عندما كانت الخدمة تبذل من أجل الواجب لا من أجل الكسب.

لقد تحطمت هذه العلائق الإقطاعية بإنتاج السلع:

تلك السيدة الرقيقة، السلعة المغرية،

السلعة التي جاءت باختلال هذا العالم،

العالم الذي كان بنفسه قائماً خير قيام

مستقيماً في جريانه على أرض مستوية

حتى كان لهذه الخسة، هذا الاختلاف الدنيء المنتشر،

هذا الجبروت المندفع، هذه السلعة،

أن تقتطع رأس كل نزاهة.

ومن كل اتجاه، هدف، مسعى أو عزم.

باسم العمل الحر تقوض ذلك الهرم الدقيق من الدرجات والواجبات الذي أملته عادات الأجداد والسلطة الدينية. لقد احتج سكان انتورب إلى فيليب الثاني عندما أراد أن يضع قيوداً على تجارتهم: «من ذا يستطيع أن ينفي أن سبب رخاء هذه المدينة هو الحرية التي منحت للمتعاطين بالتجارة؟» ثم اكتشفت أميركا وتدفق الذهب منها ولم يكن لسلطان الذهب حدود فكتب كولومبوس «الذهب كنز. ومن يحصل عليه يحصل على كل ما يحتاج في هذا العالم. وكذلك يخلص روحه من عذاب الآخرة لتنعم بالجنة».

أو فلنستمع إلى يهودي مالطا (مسرحية كتبها مارلو في ١٥٩٢) يعد أكداسه:

هكذا تفد إلينا أموالنا بزاً وبحراً،

وهكذا يغني الرجال من كل جانب،

فما عسى نستطيع أن نفعل أكثر من هذا للبشر أبناء التراب،

أكثر من أن تغدق عليهم بالكثير في أحضانهم

وتفتح مخازن الأرض أمامهم،

وتجعل من البحار خدماً ومن الريح ما يدفع أموالهم بسرعة خارقة.

لقد باع فاوست روحه ولكنه حصل على ثمن باهظ لها:

كم أزهو خيلاء بهذا!

واجعل الأرواح تأتيني بما أشتهي؟

وتحلل كافة شكوكي،

وتضطلع بأي مشروع جهنمي أشاء؟

سأجعلها تطير إلى الهند لتأتيني بالذهب،

وتنهب المحيط طلباً لجواهر الشرق

وتفتش جميع زوايا العالم الجديد

عن فواكه شهية وأطايب ملكية.

هذا جانب واحد من الصورة. يجب ألا ننسى الجانب الآخر. آلاف العوائل من الفلاحين الذين شردتهم القوانين الزراعية[١٥] إلى الطرقات وثم تناولتهم قوانين مكافحة التشرد فأودت بهم إلى السجن أو المشنقة. وهنا نجد كيف وصفهم السر توماس مور:

١٥–توصل النبلاء فيا لقرون الوسطى إلى اكتشاف خطير وهو أن الحيوانات والمواشي أكثر أهمية وفائدة من البشر. فعملوا على طرد الفلاحين من أراضيهم وتحويلها من أراضي زراعية إلى مراعي للحيوانات نظراً لارتفاع سعر الصوف. وقد أدى ذلك إلى مآسي اجتماعية كبيرة تصدى لها بعض الأدباء الأحرار من مثل توماس مور. والقوانين التي يشير إليها المؤلف هي سلسلة لوائح تعرف باسم *Enclosure Acts* الموضوع شرعت بين ١٤٨٩ و ١٩٧٠.

«يطـرد الفلاحـون من أرضهم طـرداً أو أحياناً يوضعـون إلى جانبها بالـزور والتآمر والإرهاب الفظيع. أو يرهقون بالإيذاء والأضرار حتى يضطـرون إلى بيـع كل ما يملكون. وهكذا فأسلـوب وآخر، بالمخاتلة أو الشـدة يضطر هؤلاء المساكين الضعفـاء إلى الرحيل، رجالاً ونساء، أزواجاً وزوجات، يتامى وأرامل، أمهات ثكالى مع أطفالهن الرضع. فيظلون يكـدون بعيداً في ديار غريبة، أي والله. بعيداً عن بيوتهم التي عرفوهـا وألفوهـا إلى حيث لا يجـدون محلاً يهجعون فيـه. وبالنظر لتشريدهم المفاجئ يضطـرون إلى بيع ما يملكون بثمن أشبه باللاشيء. وهـو وإن كان تافه القيمة إلا أنـه مع ذلك شيء يمكن أن يأتيهم بثمن. وبعـد أن يتجولوا منفقين ما قبضوه، مـاذا يبقى أمامهم غير أن يسرقوا ثم يشنقوا بسبب ذلك، أو أن يستجدوا الناس الصدقات وعندئذ يلقى بهم في السجن كمشردين لأنهم يتجولون مشياً ولا يشتغلون».

مـن الطبيعي لنـا أن ننسى المصائـب التي صاحبـت ازدهار قصر هامبتون كورت. ولكن شكسبير لم ينسها.

أيتها الخلائق المسكينة العارية، حيثما كنتم،

الذين تتحملون بطش هذه العاصفة القاسية،

كيف ستستطيع رؤوسكم التـي لا يظلها سقف وجنوبكم الجائعة وأسمالكم البالية الممزقة أن تحميكم.

من مواسم كهذه؟ آه!

إنما فكرت بهذا قليلاً جداً.

ومع ذلـك فقد كانت البلاد أكثر رخاء في هـذا القرن مما سبقه في التاريـخ. ونستشهد ثانية بسر توماس مور: «ربمـا من السهل جداً أن

يحصـل على قوتهم لو أن نفس تلـك الأميرة الجليلة، النقود، لا تحول بيننـا وبين معيشتنا بعد أن دبرت واخترعـت باسم الله على أحسن ما يمكن بحيث توفر لنا وتفتح أمامنا سبلها».

لقـد جـاء الإخـتـراع فابتلـى بـه المخـتـرع. و لم يكـن الفلاحون بالوحيدين في الشقاء فبنمو الشركات الكبيرة والإحتكارات والذي تم باسم الحرية قضى التاجر الكبير على التاجر الصغير كما تقضي الحوت علـى الأسماك الصغيرة. بالمضاربـات التي لا حدود لها يتعرض حتى العملاق الكبير فيصبح معدماً من أي فلس. كذلك كان سر النقود التي كانت لها تلك الميزة السحرية التي تخلق من كل شيء نقيضة.

يقول تايمون (تايمون الأثيني ـ شكسبير):

ماذا أجد؟

ذهباً؟ ذهباً ثميناً متألقاً أصفر.

أنني لست بالتقي التافه. هذه الجذور، أيتها السموات الصاحية؟

هذه الكمية فقط تستطيع أن تقلب الأسود أبيض و الكريه جميلاً، الخطأ صواباً، والوضيع نبلاً والشيخ شاباً والجبان شجاعاً.

ها، أيتها الآلهة! لم هذا؟ ما هذا أيتها الآلهة؟

إنه سيصرف الكهنة والسدنة من صفوفكم،

هذا العبد الأصفر،

سيقيم ويخرب ديانات، سيبارك الملعون،

ويجعل الجذام الأبيض محبوباً

ويكـرم اللصوص وينعـم عليها بالألقاب والمراكـز ويجلسهم مع أعيان البرلمان، هذا هو الذي يزوج الأرملة العجوز ثانية،

تلـك التي تتقيـأ لرؤياهـا مستشفيات العزل والجـروح المتقرحة، فيقددها ويتبلها هذا ويحفظها

لأيام نيسان ثانية.

وثم يلعن تايمون الجنس البشري فيقول:

أيها الخشوع والخوف،

يا عبادة الآلهة، أيها السلام والعدل والحقيقة،

والإحترام العائلي وراحة الليل وحسن الجوار،

المواعظ والأخلاق، الأسرار والأعمال،

الدرجات، المهابة، العرف والقانون،

ارتدى جميعاً إلى نقائضك المهلكة

ودعي الفوضى ضاربة.

إنهـا لعنة الذهب، اللغة التي تتردد كصوت جهوري تحت طبقات الخوف والشفقة التي تعم في تراجيديات شكسبير.

أما ماكبث يخشى المغتصبين. وتخبره الساحرات أنه سيحكم حتى تأتـي غابة برنم إلى دنسنين وأنه سوف لا يقوى على قتله امرؤ وضعته أم. فهـو مطمئن واثق. ولكـن المستحيل يحدث فتأتـي غابة برنم إلى دنسنين. ويتحداه للمبارزة امرؤ أخرج من رحم أمه قبل أجل ولادته.

ويصـف غلوستر العجوز فيقارن بين العصر الجديد وبين ما يتذكره

عــن الماضــي «إن هــذه الكسوفــات والخسوفات الأخــيرة للشمس والقمــر لا تنبؤنا بخير آت. فمع أن علــوم الطبيعة تفسرها بكذا وكذا إلا أن الطبيعة نفسها قد اصطليت الآن بهذه المؤثرات المتعاقبة. يهفت الحــب، وتنتهي الصداقة، ويختلف الإخــوان، هناك ثورات في المدن وفوضى في الممالك، وخيانة في القصور وقد انفصم الحبل الذي يربط الأب بإبنــه. وضمن هذه التنبوءات يأتــي النبي الخسيس هذا. فها هو ابن قام ضد أبيه. يسقط الملك من عرشه لاختلال الطبيعة، وهناك أب ضد إبن. لقد شاهدنــا خير ما كان في زماننا، وتشيعنا الآن إلى قبورنا تنهش فينا المؤامرات والكذب والخيانة وكل اضطراب مدمر».

وبتوالي الأحداث يطــرد غلوستر إبنه الذي جاء لإنقاذه بينما يتآمر علــى حياتــه الإبن الذي وضع ثقتــه فيه (الملك لــير ـ شكسبير) وعلى نفس النحو يسلم لير مصيره بيد بنتيه اللتين تقذفان به خارجاً فيما بعد بينما يجفو بنته التي ستأتي لتطبيب جروح فؤاده.

اقتل طبيبك وادفع أجرته

إلى المرض الخبيث.

وهكذا تزحــف التراجيديا إلى تلك الليلة الهوجــاء التي يلتقي بها شحاذ مجنــون بملك مجنون كقشتين التقتا في مهــب عاصفة فيصدران أحكاماً حقه على عالم مجنون.

خلال الملابس الممزقة تظهر العيوب الصغيرة،

ولكن البزات وبدلات الفرو تخفي كل شيء.

ضع الخطيئة في ثياب ذهبية،

وعندئذٍ ينكسر دونها خاسئاً سيف العدالة الجبار،

ثم ضعها في أسمال فتخرقها قصبة في يد قزم.

يواجه عطيل أياكو بعد أن دمر حياته فيتساءل:

أتوسل إليكم أفلا تسألون هذا الشيطان

لماذا أوقع فكري وجسمي في حبائل هكذا؟

وحقاً لماذا؟ طالما سأل النقاد هذا السؤال. أجاب عليه كولرج بأنه «لؤم مجرد الدوافع». ولكن هذا غير مقنع نفسياً. وعليه فقد رفضه أولئك الذين يرون أن شكسبير عني بتصوير أشخاص كأفراد أكثر مما عنى في سر الحياة الإجتماعية لعصره. إن أياكو صورة صادقة للحياة لأنه نمط يمثل القوة الوحشية المدمرة للتملك الرأسمالي. وهذا واضح من كلامه وأفعاله. «ليس من الممكن لدسدمونه أن تستمر في حبها للبربري طويلاً، فضع نقوداً في كيسك - كلا ولا حبه لها. لقد كانت بداية عنيفة وسترى جوابها بالعزوف فاملأ كيسك بالنقود. إن الطعام الذي عنده الآن حلو كالجراد سيكون بعد قليل مراً عنده كالعلقم. ولا بد أن تفكر هي باستبداله بشاب، فبعد أن تشبع من جسمه ستجد خطأ اختيارها. لا بد وأنها ستفكر بالتغيير، لا بد وأنها ستفعل، وعليه فضع نقوداً في كيسك»، يقول ذلك لرودريكو الذي كان يهوى دسدمونه فاستغله أياكو. ثم يوجه مؤامراته صوب كاسبو.

بينما يتوسل الأحمق المخلص

بدسدمونه لتعيد إليه مركزه،

وتتوسل هي بدورها ملحة على البربري بذلك،

سأصب هذا السم في أذنه،

بأنها تدافع عنه لغرض شهوتها الجسدية،

وبقدر ما تبذل من جهد لإسداء المعروف له،

ستفقد من قيمتها بنظر البربري.

وهكذا سأجعل من عفتها دنساً،

واصطنع من طيبتها الخاصة

الشبكة التي ستوقعهم جميعاً.

إن أياكو هو الشيطان الذي يحول النبات والعزائم إلى نقائضها.

منذ مجيء شكسبير إلى لندن فتنته المدينة والثقافة المشعة في البلاط الإليزابيثي، بالرغم من أنه لم يستطع أن يتعامى عن الشبح الذي خيم على الريف، وهو واحد من أبنائه. ولكنه نجح في لندن وأصاب ثروة طيبة وكان برجوازياً مؤيداً للنظام الجديد. غير أن البلاط أصبح ميداناً للمناورات والتفسخ لسنوات قبل وفاة الملكة العجوز اليزابث. وبارتقاء جمس للعرض انتهت بكل تأكيد تلك الحضارة البرجوازية التي كان البلاط بؤرتها. وكان لهذا التغيير أثر كبير على شكسبير، وكتب كل مسرحياته العظيمة في هذه الفترة. لقد انشغل بمشكلة الحق الإلهي للملوك في كل من مسرحيات يوليوس قيصر وهملت ومكبث والملك لير. وفي كريولانوس يقدم لها القوى التي ستعتمد عليها البورجوازية في حالة قلب الملكية. لقد نشأ خلاف جديد فوجد نفسه حائراً بين الجبهتين، نظراً لارتباطه بالبلاط بحكم مهنته وبحكم العادة. وفي تروبلس وكرسدة يعبر عن وجهة النظر المحافظة:

اقضي على الدرجات[١٦]، فك هذا الوتر،

١٦-(*degree*) وكان يقصد بها المرتبة التي ينتمي إليها كل فرد في المجتمع الإقطاعي. أو بعرفنا المعاصر الطبقات.

واسمع أي نشاز يليه! سيلتقي كل شيء
يتناقض. سيغدو على المياه المطوفة
أن ترتفع بصدرها فوق السواحل
وتجعل من هذه الأرض الصلبة وحلاً.
وتصبح القوة سيدا للوهن،
فيردي الإابن الشرير أباه قتيلاً،
وتصبح القوة الحق أو بالأحرى الحق والباطل معاً،
وتقيم العدالة مجلسها بين زعيقهما المستمر،
حتى يفقدان اسميهما وكذلك تفعل العدالة،
وعندئذٍ يعيش كل شيء في القوة،
والقوة في الإرادة، والإرادة في الشهوة،
والشهوة، ذلك الذئب العالمي،
تسندها وتضاعفها الإرادة والقوة،
تخلق من نفسها من هذا العالم فريسة بالضرورة،
وفي الأخير تأكل نفسها.

لقد كانت جميع هذه الأفكار، أو أكثرها تقريباً، آراء تقليدية. كانت فكرة الدرجات كمخلص وحيد من الفوضى، عامة ومنتشرة. ويكفينا أن نستشهد باليوت فقط الذي عاش بضعة سنوات قبله، «جرد الأشياء من النظام وانظر ماذا سيبقى؟ بكل تأكيد لا شيء في النهاية. إلا إذا أراد أحدنا أن يتصور فوضى شاملة تلحق في الحال»

ولكـن هذه العبارة لم تكن مجرد اشتقـاق وإعادة. إذ يقوم شكسبير بما يقـوم به جميع الشعـراء دائماً، مبتدأ بقول شعـوري ثم محلقاً في عالم الخيـال «اقضـ على الدرجـات». إنها كلمـة شعورية تامـة تعني أنه إذا قضيـت على النظام الإقطاعـي ستسود الفوضـى. إنها كلمة تعبر بوضـوح عن فكرة سياسية محافظة. «اقضـ على الدرجات، فك هذا الوتـر». هنا شـيء جديد. إنه يعني نفس الشـيء ولكنه لم يعد بالتعبير الواضـح المباشر ـ لقد أصبح تصويراً وخيالاً. فيحلق الشاعر في الخيال معتمداً على إشارات أخرى تتعلق بأفكار تقليدية لا محل لذكرها الآن. ثم ينتهي في عالم خيالي صرف:

والشهوة، ذلك الذئب العالمي،

تسندها وتضاعفها الإرادة والقوة،

تخلق لنفسها من هذا العالم فريسة بالضرورة،

وفي الأخير تأكل نفسها.

ماذا يعني ذلك؟ من المحتمل أن شكسبير نفسه يعجز عن تفسيرها. لأنها مجرد رؤياةعبر عنها بصور ترينا في ومضة حركة المجتمع العميقة في العصـر الذي عاش فيه. وإذا أردنا أن نفسرها أكثر قلنا إنها تعني أن النظـام الذي سيلي الإقطاعية سيقوم على المنافسة الحرة وبالنظر لذلك سيوسـع إلى أقصى حدود التوسع ثم يعـرج فيدور على نفسه ويقضي عليهـا بالضـرورة. وهذا ما حدث. لقد شاهدنـا كل ذلك يحدث في أيامنا هذه.

فهل أبصـر شكسبير بأبعد من ذلك؟ من الصعـب أن نجزم بشيء. ولكنـه في آخر أيامـه هجر التراجيديا فكتـب «العاصفة» التي نهرب فيهـا من عالم المدينـة البوجوازيـة إلى جزيرة سحرية يقـوم بها الجني

«اريل» بترويض قوى الطبيعة لخدمة سيده الذي وعده بإطلاق حريته بعد أن ينهي مهمته. ويصل الخيال أوجه في الماسك[١٧] (*masque*) الذي يقدم احتفالاً بخطبة الشابين.

خيرات الأرض، كثيرة وعميمة،
مخازن ومذاخر لن تخلو أبداً،
كروم مثقلة بعناقيد مجتمعة،
زروع منتجة بحملها الزاهي،
ويأتيكما الربيع في آخر أخرياته،
في آخر نهاية الحاصل،
ويبتعد عنكما القحط والحاجة،
وتحيطكما دميتر[١٨] ببركانها.

مهما كانت لمحات الشاعر الشيخ في هذه الومضات الأخيرة من وحيه فإن الإنطلاقات عظيمة جداً. إنها بعيدة جداً في مداها. ويصرف المحتفلين بهذه الكلمات:

إن احتفالنا قد انتهى الآن وممثلونا هؤلاء،
كما أخبرتكم، جميعاً من عالم الجن
فذابوا في الهواء، الهواء الدقيق،

١٧–نوع الروايات التمثيلية يرتدي الممثلون فيها قناعات وملابس تنكرية وتحتل الموسيقى والرقصات الصدارة فيها. وتظهر عند شكسبير في مشاهد ضمن المسرحية الكبيرة.

١٨–آلهة المزروعات والحياة العائلية عند الإغريق. وفي الأصل الشكسبيري ترد في النص باسم (*Ceres*) هو الاسم اللاتيني لدميتر. ولكننا غيرناه لأن الاسم الإغريقي أكثر رواجاً بين العرب.

كالاختلاق الوهمي لهذه الرؤيا

ستحل الأبراج الناطحة للسحاب والقصور الفخمة،

والمعابد المبجلة والأرض العظيمة نفسها.

أجل وجميع ما يؤول إليها،

ستتلاشى كهذا الإستعراض الأثيري

ولا تترك وراءها أثراً.

إننا من تلكا لمادة التي تتكون منها الأحلام، وحياتنا القصيرة

محاطة بالنوم من كل جانب. سيدي إنني حانق.

فاعذر لي ضعفي لأن الهموم قد كللت على دماغي الهرم.

فلا تعيروا مزاجي التفاتة.

وإذا تفضلتم فدونكم كهفي،

استريحوا حتى أتمشى دقيقة أو دقيقتين

لأهدئ ذهني الهائج.

في هـذه المسرحيـة الأخيرة عـبر شكسبير على أجنحـة من خيال معذب منهك عن شعوره بـ«أحداث عداد ستلدها بطن الزمن[١٩]».

١٩–في الوقت الذي انشغلت به بترجمة هذا الكتاب كنت منشغلاً من طرف آخر بتحدي الموقف الذي اتخذه شكسبير من الانقلاب الاقتصادي السياسي الذي لاح في أفق انكلترا آنئذ. وقد توصلت إلى نتائج تقترب في كثير من النقاط بما رآه تومسون في هذا الفصل. وقد يكون من المفيد للقارئ أن يطلع على مقالنا الذي نشر في مجلة المنقف سنة ١٩٥٩ في هذا الشأن. المترجم.

الفصل السابع

المستقبل

لقد تبدلت منزلة الشاعر الإجتماعية تحت ظل الرأسمالية. فقد كان شكسبير متصلاً بلورد لستر. وبالرغم من كونه بورجوازياً في أصله وتفكيره ظل جزءاً من النظام الإقطاعي. أما ملتن، في الطرف الآخر، فقد كان موظفاً في حكومة الكومنولث لعدة سنوات ووزيراً لكروميل. كانت منزلته إذن بورجوازية ولكنه أظهر ارتباطاً وثيقاً جداً بين أفكاره السياسية وشعره. السياسة والشعر والدين جميعها كانت عنده شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته. وبعد عودة الملكية حدث انتعاش جزئي لإعادة الأحوال شبه الإقطاعية لتبعية الشعراء إلى الأمراء. وقد حظي شعراء مثل بوب دغاي وغاب بضيافة كبار الملاك الذين ساهموا في أشعارهم واستخدموهم مستشارين لهم. غير أنه بظهور الثورة الصناعية اكتسحت كافة البقايا الإقطاعية إلى الأبد. أصبح الشعر سلعة والشاعر منتجاً في سوق مفتوحة أخذ الطلب فيها على بضاعته بالهبوط المستمر. وخلال نصف القرن الماضي لم تعد الرأسمالية قوة تقدمية و لم تعد البورجوازية طبقة تقدمية. وعليه فإن الثقافة البورجوازية بما فيها الشعر أخذت تفقد حيويتها. ليس شعرنا المعاصر من إنتاج الطبقة الحاكمة. فماذا يعني رجال الأعمال الكبار من الشعر؟ لقد أصبحوا فئة صغيرة منعزلة من المجتمع. ونقصد بهم

مثقفي الطبقة الوسطى الذين لفظتهم الطبقة الحاكمة ولكنهم ظلوا يترددون بالإنضمام إلى صفوف الجماهير الشعبية، البروليتاريا، التي تقبض بأيديها فقط القوة اللازمة لتحطيم الطوق الحديدي الذي أقامته الإحتكارات الرأسمالية. وهكذا نجد الشعر البورجوازي وقد فقط صلته بالقوى الكامنة للتطورات الإجتماعية. وتقلص نطاقه في الموضوع ونطاقه في التوجه إلى الجمهور. لم يعد الآن إنتاج شعب، ولا حتى طبقة، وإنما نفر منزوي. وما لم يبدل الشاعر البورجوازي وجهة نظره الفني فإنه سرعان ما لا يجد غير نفسه يتغنى لها بشعره. لقد كتب شكسبير روائعه لتنشد بصوت جهوري وحركات تمثيلية أمام جمهور فيخترق بسحر كلماته آلاف الأفئدة. انعدم من شعرنا الآن كل هذا و لم يعد حتى شكسبير بالورقة المضمونة. إنني لا أتجاهل مطلقاً تلك القطع من الشعر الصرف كسوناتات شكسبير وأنشودات كيتس. ولكن جميع الشعر كان في البدء عملاً اجتماعياً يساهم فيه الشاعر والشعب معاً. أما شعرنا فقد أصبح فردياً إلى درجة فقد بها صلته بالحياة. لقد جف عرقه.

ظهر هومر في مستهل بداية مجتمع الطبقات. وجئنا نحن على نهايته. وفي زمن هومر كان الشعر شعبياً بصورة كبيرة وفي بعض الأحيان غير ناضج. ولكنه كسب نضوجه التام في آخر عهد الإغريق وفي إنكلترا على عهد اليزابث بدون أن يفقد شيئاً من جاذبيته الشعبية. لقد أوحت الإنجازات الأولى للثورة البورجوازية بالشعر الإليزابيتي ففتحت أبواب جديدة واسعة للمستقبل. ثم تفجر عن حياة جديدة ولو على نطاق أضيق في أواخر القرن الثامن عشر عندما اكتملت الثورة البورجوازية في انكلترا. لقد أصبحت القوالب الفنية للبورجوازية «كلاسية». أصبحت عقيمة ميتة وأخذ شعراؤنا الشبان

بهجرها. ولكنهم لا يعرفون أين يتوجهون للبحث عن قوالب جديدة. فإن شاؤوا أن يستعيدوا قدرتهم على الإيحاء فيجب أن يبحثوا عن وحيهم عند الشعب.

من الطبيعي أن يحسن الشعراء الإيرلنديون بألم عما فقدوه من منزلة واستجابة شعبية قبل دخول الرأسمالية. وذلك لأن الثورة البورجوازية لم تصل نهايتها إلا في جيلنا هذا. ما زال الفلاحون هناك يمسكون بالتقاليد التي تقضي بأن الشاعر شخص جدير بالإحترام والضيافة دائماً. ولكن الفلاحين الأيرلنديين طبقة زائلة. فعام إثر عام ينزح إلى الخارج وكذلك تلفظ ثقافتها أنفاسها الأخيرة. وكان سنج[٢٠] شاعراً بذلك عند ما كتب مقدمة «صبي من عالم الغرب».

«الفن بكامله تعاون. وقليلاً ما نشك في أن العبارات الجميلة الأخاذة كانت جاهزة للقصاصين والمسرحيين في العصور الأدبية الزاهية كعباءاتهم وثيابهم الفاخرة. وهذا أمر مهم كما أرى. إذ نجد في الأقطار التي نعم شعبها بأخيلة ولغة غنية وحية، يستطيع الكاتب أن يكون غنياً ومقلداً في كلماته وبنفس الوقت يصور الواقع الذي هو أساس كل الشعر في شكل طبيعي مفهوم... في المسرحية الجيدة يجب أن تكون لكل كلمة نكهة وطعم كما لو كانت قطعة من التفاح والحلوى. لا يمكن أن يكتب هذه الكلمات أي شخص يعيش بين أناس عطلوا لسانهم عن الشعر. لدينا في ايرلندا ولبضعة سنوات أكثر،

٢٠– شاعر ارلندي ترك بلاده إلى باريس ليبعثر شبابه فيها فصادف بيتس. الشاعر الارلندي الآخر، فلمس هذا الأول شاعرية خاصة فظل يلح عليه بالعودة إلى ارلندة وفلاحيها حيث المعين المتدفق للشعر حتى أقنعه. عاد إلى الفلاحين الارلنديين في ١٨٩٩ فكتب عنهم وبينهم مسرحيات تعتبر الآن أروع ما أنتجه الشعر والمسرح الأرلندي بل العالمي المعاصر.

خيال شعبي ملتهب ورائع ورقيق. وعليه فإن أولئك الذين يرغبون في الكتابة بيننا يجدون أمامهم فرصة غير ممكنة للآخرين الذين يعيشون في أصقاع لم يعد لربيع الحياة فيها ذكر فغدى حصيدها ذكريات مجردة وحول تبنها إلى طابوق رخيص.

وكان ييتس شاعراً بها أيضاً:

ولو أن الأغنية العظيمة ذهبت ولن تعود،

فإن لنا بما أمامنا نشوة مفعمة،

حيث يرتطم الحصى على الساحل

تحت الأمواج المتراجعة.

كان ييتس يتوقع عودة الربيع. وسجل توقعه في قصيدة صغيرة سماها «سباق غالوي» وأتذكر ميدان ذلك السباق، المزارعين النبلاء، مشاهد اللهو، الباعة والفلاحين في غطاء رأسهم الأبيض وثيابهم القرمزية الناصعة يزحفون جميعاً نحو ميدان السباق ويتوقفون في طريقهم ليستمعوا على قارعة الطريق إلى أحد مغني البلاد الفقراء- مهرجان أقرب إلى القرون الوسطى منه إلى العصر الحديث. فكتب ييتس:

هناك حيث يمتد الميدان،

يجمع السرور قلوب الجميع،

الراكبون على الخيول الجارية،

والجمهور على الخيول الجارية،

والجمهور المحتشد وراءها،

ونحن أيضاً خطونا بمثل ذلك يوماً،
السامعون والمشجعون في ذلك المضمار،
أجل وأصدقاء من الفرسان،
قبل أن ينبعث على العالم بنفسه الرعديد،
التاجر والموظف،
فترنموا، ففي مكان ما وتحت شمس جديدة،
سنتعلم أن النوم ليس بالموت،
وسنسمع الأرض برمتها تغير نغمها،
وتنطلق بجسد هائج مندفع، ولمرة ثانية،
تصرخ عالياً حيث يمتد ميدان السباق،
فنجد مشجعين بين الناس
يمتطون صهوات الجياد.

أفستخفق هذه النبـوءة؟ لسنوات عديدة ظللت أقلب هذا السؤال كمسألـة عملية. لقـد كنت منشغـلاً بإنقاذ ثقافة الريـف الأيرلندي. و لم أكـن موفقاً في عملي. لقـد أخطأت فتصورت أن من الممكن رفع المستـوى الثقافي للشعب بدون رفع مستـواه الإقتصادي. وبتركيزي على الفلاحين الأيرلنديين الذين لا يتجاوز عددهم ٢٠٠,٠٠٠ نسمة فاتني أن ألاحظ ما كان يجري في بقية أجزاء العالم.

لقـد أشرنا عدة مرات في هـذا الكتاب إلى شعـوب آسيا الوسطى كأمثلة من الشعر البدائي. وكانت المصادر التي استشهدت بها جميعاً تعـود إلى العهد القيصري عندما كانت هذه الشعوب معرضة تدريجياً

إلى الإنقراض نتيجة الفقر والإهمال كما هي الحالة بالنسبة للفلاحين الايرلنديين. فلندرس الآن ماذا حل بهم بعد ثورة ١٩١٧.

وفي ١٩١٣ كان ٧٨٪ من سكان الإمبراطورية الروسية أميين. وفي ١٩٣٦ انخفضت هذه النسبة إلى ٨٪. ففي شعب نفوسه ١٥٠ مليون صفيت الأمية نهائياً فيما يقل عن ٣٠ سنة. إنه لإنجاز لم يسبق إليه في التاريخ وقد عين هذا بالنسبة للشعوب البدائية في آسيا الوسطى أنهم قد انعتقوا من البدائية اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً.

ولنأخذ جمهورية تاجيكستان التي تربو نفوسها على الستة ملايين قبل ١٩١٧ كان ٦٪ من نفوسها فقط يعيشون في المدن. أما اليوم فيربو السكان المدنيون على ٨٢٪. وإذا أخذنا جمهورية القرغيز المجاورة بنفوسها البالغة مليون ونصف نجد عاصمتها كانت مجرد قرية صغيرة قبل ١٩١٧ أما اليوم فمدينة مخططة بأحكام يسكنها مائة ألف شخص وفيها محطة كهربائية وورشة لتصليح الآلات الزراعية ومعمل ضخم لتعليب اللحم وعدة صناعات خفيفة ومستشفيات ومسارح وجامعة.

لم يعد هؤلاء الناس بالفطريين. فقد صنعت بلادهم وهم ما حدث للفلاحين الإنكليز عند الثورة الصناعية بما صحبه من قضاء تام على ثقافتهم الخاصة. وهذا ما يحدث الآن للفلاحين الأيرلنديين بنفس النتائج. إذن فما الذي سيحدث يا ترى لثقافة القازاق والقرغيز وغيرهم من شعوب آسيا السوفيتية؟ بدلاً من انتهاء هذه الثقافة نجدها قد ازدهرت عن حياة جديدة أكثر غنى وحيوية من أي وقت سبق. وإن إمكانيات هذه النهضة الثقافية لا تعد ولا تحصى، لا بل سيكون لها أثر في طول العالم وعرضه.

هناك شيئان يحدثان عندهم. الأول هو أن هذه الشعوب شرعت بامتصاص كلاسيات الحضارة الأوروبية البورجوازية في الشعر والمسرح والقصة. لكن من هذه الجمهوريات مسرحها الخاص المجهز بأحدث الوسائل والأدوات وأقدر الممثلين الدارسين في كلية الدراما في موسكو والتي تعد الآن أعظم مركز للمسرح في العالم. لقد تأسس المسرح الوطني القرغيزي في ١٩٢٦. وبدأ بمسرحيات محلية ورقصات مقتبسة من الشعب. ثم تطور فشرع يترجم المسرحيات الكلاسيكية الروسية. وفي خلال العشرة سنوات الماضية اكتسب شكسبير شعبية كبيرة بينهم. لقد أخرجوا عطيل في ١٩٣٨ ثم أخرجوا بعد ذلك التاريخ الملك لير ورميو وجوليت وتاجر البندقية. وكان الشيء نفسه يحدث للجمهوريات الأخرى. ويستدرج شكسبير الآن جماهير غفيرة في الإتحاد السوفيتي. ولا بد لنا أن نتعرف والخزي يقطر منا أنه أصبح أكثر شعبية في الإتحاد السوفيتي منه في انكلترا اليوم. غير أنهم في نفس الوقت لم يهملوا ثقافتهم الخاصة. وفيما يلي سندرج ما جاء على لسان وكالة الأخبار السوفيتية في لندن عن معهد اللغات والأدب القرغيزي.

«كان القرغيز يقصدون مسابقة للمنشدين مرة في السنة على الأقل في العهود الغابرة. وكانت عطلة عامة يفد فيها أعاظم الشعراء ليتسابقوا في هذه المناسبة وكانوا يغنون قصائدهم ارتجالاً. كان على كل واحد منهم أن يغني شعراً في الحال كجواب لأغنية أخرى من منشد آخر. واحتل الفائزون مكانة عالية بين قبائل القرغيز كافة توازي مكانة المصارعين والأبطال.

«وبمرور الزمن أخذت هذه الإحتفالات بالإختفاء ولو أن تقاليد الإنشاد استمرت حتى شرع بإحيائها أخيراً. فبمساعي اتحاد الأدباء

السوفيت عقدت مسابقة جمهورية في ألماآتا عاصمة جمهورية القازاق. كان الناس في الأيام القديمة يأتون في الخيل والإبل. أما اليوم فيأتون بالطائرة والقطار. كما وكانوا يقيمون المسابقة حول نار المخيم أما اليوم فقد عقدوها في أفخر قاعة في ألماآتا وهناك تغيرات أخرى. فعندما كان القرغيز بدواً كان الشاعر يتغنى بقبيلته وانتصاراته على القبائل الأخرى أما الآن فيتغنون بأسلحة صنعتها معامل قرغيزية للذود عن حياض الوطن ضد المعتدين الفاشست ويتغنون بعمال المعادن والبنائين والمهندسين. وكانت الأغنيات تسجل باختزال أثناء الغناء وتنشر في الصحف القرغيزية وتذاع بالراديو.

وأحد هؤلاء المنشدين، جنبول، اشتهر في كافة أنحاء الإتحاد السوفيتي. ولد في ١٨٤٦ وتوفي في ١٩٤٥. وحتى قبل ١٩١٧ كان معروفاً بكافة النواحي بكونه أعظم شاعر قرغيزي ولكن أحسن أعماله جاءت بعد ذلك التاريخ. ويقال إنه كتب حوالى نصف مليون بيت، جميعها مرتجلة ولكن معظم ما كتبه قبل ١٩١٧ فقده الآن جميع من يعنيهم الشعر القرغيزي. وتحوي مجموعته الأخيرة قصيدة في تمجيد تأسيس الجمهورية القرغيزية وأخرى في الذكرى المئوية لبوشكين وثالثة إلى مكسيم غوركي وأخريات معنونة إلى ستالين ولنين. وقد سجلت كل قصيدة أثناء إلقائها من قبل موظفين خاصين بخدمته. وكان له طبيبه الخاص المعين من قبل الحكومة السوفيتية الإشتراكية كما وكان يتلقى راتباً مدى الحياة. وعندما توفى شيع جثمانه بأعظم ما شهدته ألماآتا. وأنشد أكبر تلامذته أغنية تأبينية تلقتها ألسنة بقية المنشدين بين الجمهور. هنا نجد شاعراً بدائياً ما كاد يفقد مكانته ضمن المجتمع القبلي حتى وجدها تحت ظل الإشتراكية.

إن هاتين الظاهرتين ـ استيعاب الثقافة الأوروبية والبورجوازية

وإنعاش الثقافة البدائية الآسيوية موازية لبعضها البعض بحيث لا نستطيع أن نلمس فحواها التام ما لم ننظر إليهما كجانبين متممين لحركة واحدة. لقد تطورت الثقافة البورجوازية حتى الآن على حساب ثقافة ما قبل الرأسمالية دائماً. هذه ظاهرة حتمية في النظام الرأسمالي الذي يقلب الفلاح بروليتارياً. فلا يمكن لهما أن يعيشا جنباً إلى جنب. ولكنهما في آسيا السوفيتية يزدهران ويجمعان معاً في ثقافة جديدة تحافظ على ما حققته الرأسمالية وتستعيد ما فقدته ـ إنها الثقافة الإشتراكية. وهذه هي البداية فقط. وقد سبق وإن حدث للشعب الصيني بما يقرب من ٥٠٠ مليون نسمة من الحطابين وحملة براميل الماء أن تحرروا وأخذوا يقفون كمنافسين للإغريق بأقدم تراث شعري في العالم. وإلى جنوبي غربي الصين توجد الهند بنفوسها البالغة ٤٥٠ مليون وعندما يفوز الشعب الهندي بحريته، كما سيفعلون قريباً، سيحدثون نفس الشيء هناك. وعند ذلك تكون اليقظة قد شملت أكثر من نصف سكان المعمورة. ولهذه الأسباب أعتقد أن نبوءة بيتس ستكون حقيقة.

فترنموا، ففي مكان ما وتحت شمس جديدة،

سنتعلم أن النوم ليس بالموت،

وسنسمع الأرض برمتها تغير نغمتها.

ستعود الأغنية العظيمة، وتعود على شفاه الشعوب. لقد أعاد وأكد نبوءة بيتس بكل شجاعة وتحدى بول روبسن في قطعة له طالما هزت ملايين القلوب:

إن بلادنا قوية، إن بلادنا فتية،

وأن أعظم أغانيها لم تغن بعد.

من بين الخداع، ومن بين الصياح،

ومن بين القتل وبين جلد الزنوج،

من بين المهرجين وبين خطب القوميين،

من بين الشك واللا يقين،

ستعود إلينا ثانية،

ستعود إلينا أغنية المسير ثانية،

بسيطة كغنم محبوب وعميقة كأوديتنا،

شامخة كجبالنا وقوية كشعبنا الذي كتبها.

ستكون هذه الأغنيات الجديدة للشعوب المتحررة في العالم وطنية في شكلها واشتراكية في موضوعها. ستعبر في حيوية من شعوب غفيرة عن سعادة الإنسان الشاملة في العمل المنتج. إن هذا التطور في الموضوع سيكون عميقاً جداً بحيث أن الشعر الذي يتمخض عنه سيكون شعراً جديداً. وكما يختلف الشاعر المتمدن عن الكاهن أو الساحر في كونه مدركاً بأن أوهامه أوهاماً كذلك سيختلف الشاعر الإشتراكي عن شاعر المجتمع الطبقي في فهمه للمهمة الإجتماعية التي ينبع منها وحيه الشعري. وسوية مع رفاقه سيعمل من أجل تغيير هذا العالم وكلما تقدم هذا العمل، كلما زال الفرق بينه وبينهم حتى يأتي الوقت الذي يصبح به الجميع شعراء ثانية.

ولكن كيف ستأتي النهضة في بلاد انمحى أو كاد ينمحي فيها الشعر الشعبي البدائي؟ والجواب هو أن تقاليد الشعوب الوطنية عنيدة. قد يمكن أن تداس تحت الأقدام كما فعل الإستعمار الأنجلو أمريكي في

الوقـت الحاضر ولكنها ستورق ثانية وتنمـو. وحتى في انكلترا حيث تفاقـم الخراب ما زلنا نرى بوضـوح أنه من الممكن بل ومن المحتم أن تستعيد نشاطها ثانية طالما تعاظم النضال من أجل التحرر الوطني ضد السيطرة الأميركية. وبنفس الوقت سيستعاد تراثنا الوطني من الشعر البورجوازي ليحتل مكانته اللائقة في حياة هذا الشعب.

لم لا يأبـه الناس البسطاء في هـذه البلاد بشكسبـير؟ أنها ليست مسألـة شكسبير ولا مسألـة الناس أنفسهم. إنهـا مسألة البورجوازية المعاصـرة التـي شوهت أعمال أكـبر شعرائها بأنفاسهـا الكريهة. لقد أمسـك شكسبير بمـرآة لحيـاة البورجوازيـة في عصره. فـأي صورة وجدوا فيها بهجـة ونشاط وانطلاق وشخصيـة مليئة بعناصر الحياة. إنهـم لا يجسرون اليـوم على النظر في هذه المـرآة. لقد كان شكسبير في عصـره قوة ثورية. وهم لا يجسـرون على تقديمه الآن بهذا الشكل بـل اضطـروا إلى تقليصه حتى وضعـوه في المنزلة التـي يحتلونها هم الآن، ضاءلـوا نطاقه الشعبي واستأصلوا مـن أعماله محتواها الثوري. بعيـداً عنا وعلى سفوح جبـال تيان شان حيث امتـدت بلاد القرغيز بنفوسهـا التي لا تتجاوز بكثير نفوس برمنغهام ،واستطاع الشعب أن يقيـم مسرحاً وطنياً وهو ما لم تستطع عليه الحكومة البريطانية برمتها. فلـو كانـت حكومتنا هـذه جديـة في حرصها على تعريـف الشعب بشكسبـير لأقامت مسرحاً شكسبيرياً حكومياً في كل مدينة وأدخلت في برامجـه حفلات خاصة لأولاد المدارس[٢١]. جميعنا نعرف الطريقة التي تدرس فيها نصوصه في المدارس مع العلم بأن أكثر طلابنا يتركون المدارس في الخامسة عشر. وعليه فهم محرومون حتى دراسة شكسبير

٢١–وضع حزب العمال قضية بناء المسرح الوطني ضمن برنامجه الذي سيخوض على أساسه الانتخابات البرلمانية لسنة ١٩٥٩.

ضمن مناهج الإمتحان النهائي. وبدلاً من تقديمه كجزء ضمن الظروف الحية التي سادت انكلترا الإليزابيثية يقدمونه كوسيلة لإعلان مواعظ تجريبية. أفكانت لهذا قد ازدحمت الجموع الغفيرة في مسرح الكلوب في لندن؟ جمهور شكسبير المتدفق بالذكاء والألمعية؟

هذه إذن هي غايتنا الأولى. أن ننفذ تراثنا الوطني من البورجوازية أن ننتزعه منهم ونعيد تفسيره وتقتبسه لحاجاتنا ونجدد شبابه بجعله ثقافتنا الخاصة الحالية. ولكن ماذا عن الشعر الخلاق؟ ما هي الأهداف التي يجب أن يتوجه إليها شعراؤنا الشباب؟

لقد أجاب زعيم الشعب الصيني ماوتسي تونغ، وهو شاعر بحد ذاته، على هذا السؤال. قال «إن على كتابنا وفناينا أن يتخذوا من الإقتراب التدريجي من العمال واجباً خاصاً بهم» ولن يكون هذا سهلاً لهم «فيجب أن يعزموا على المضي في عملية تهذيب طويلة وشاقة في بعض الأحيان». ولكنهم عندما ينجحون في هذه العملية سيكافؤهم الشعب بتأييده القلبي ويفتح لهم معيناً لا ينضب من الوحي الشعري.

وكخاتمة علينا أن نسمع إلى «بروميثيوس طليقاً» لشلي. وهي قصة توجز لنا خلاصة رأيي.

قرر ملك الآلهة جوبيتر أن يهلك الجنس البشري. ولكن بروميثيوس أنقذه بأن وهبه شيئين ـ النار مصدر جميع الإختراعات التكتيكية والأمل الذي منعه من التفكير في طبيعته الهالكة غير الخالدة. ومتسلحاً بالنار والأمل استطاع أن يرفع نفسه من البربرية إلى المدنية. وعاقب جوبيتر بروميثيوس على فعلته فقيده بصخرة ولكن جوبيتر في النهاية يندحر ويتحرر بروميثيوس والبشرية واثقة من مستقبلها.

لقـد كان باستمـال الآلـة أن استطـاع الإنسان على سيـادة النار وبواسطـة النار استطاع أن يعـدن المعادن التي لم يكن للمدينة أن تقوم بدونهـا مطلقاً. وعليـه تقف النار كرمـز للعلم، كرمز لفهـم لإنسان وسيطرته على القوانين الموضوعية التي تتحكم فيه وفي محيطه. وبالمثل يقـف الأمل، كعامل ذاتي مـن الطموح الدائب الـذي يدفع الإنسان لفهـم أعمق وسيطرة أقوى فكان رمز الفن. يطمح الشاعر دائماً نحو ما يبدو لنا بالمستحيل، وكيف وريون الذي كتب عنه غوته، يحلق في الفضاء حتى ينفجر إلى نار ويتلاشى. ولكنه في النهاية وبفضل ما جاء من وحيه تصبح رؤياه الوهمية حقيقة واقعية ثابتة.

وكقاعـدة يجد الفنان نفسه في المجتمـع الطبقي غير مدرك لما هو صانـع، كالنبي الـذي يرى في المستقبل مما يستطيـع أن يفهمه. ولكن ثقته برؤياه تبرز أحياناً بقوة لا يمكن خنقها إلى مستوى التفكير الواعي الشعـوري. ولهذا السبب انفجر بتهوفن في نهايـة سمفونيته التاسعة في أغنية الحبور التي وجههـا إلى الملايين من الجنس البشري. وكذلك نجـد شلي في «بروميثيوس طليقاً» يصور لنا بجلاء المجتمع المتحرر في المستقبل. لقـد جاء الوحي لبتهوفن وشلي من الثورة الفرنسية. ولكن مـن ذا يستطيع أن يستمع إلى السمفونيـة التاسعة أو بروميثيوس طليقا ولا يستيقـظ بشعور جديد مـن النضال الثوري الـذي يكتسح العالم اليوم.

تلك العروش والهياكل وكراسي القضاء والسجون،

والتي حمل بجانبها رجال أشقياء

الصولجانات والتيجان والسيوف والأوسمة

والمجلات المحشوة بالباطل المعلل والمزينة بالجهل،

كانت كأشكال بربرية شنعاء،
أشباح معبد عفى عليه النسيان...
وكانت تلك الأشياء الكريهة التي يمقتها الإله والإنسان،
بأسمائها المختلفة وصورها المتعددة،
غريبة، وحشية، مرعبة، سوداء وفظيعة،
كانت كلها صوراً من جوبيتر، طاغية هذا العالم.
صور خدمتها الشعوب التي ركبها الذعر،
بدمائها وبقلوبها التي حطمها الرجاء الطويل وبحبها
الذي جرته إلى محرابه ملطخاً وعارياً من أكاليله،
وذبحته بين دموع البشر الضائعة،
تتملق الشيء الذي خافته، خوفاً هو الكره نفسه...
لقد سقط القناع البغيض وسيبقى الإنسان
بدون صولجان، حراً، لا يقيده قيد، ولكنه هو الإنسان،
متساو، لا طبقي، لا قبلي، ولا قومي،
حراً من الخوف والتعبد والدرجات،
ملكاً على نفسه.

وعندما ينتهي النزاع الطبقي ستنتهي فترة ما قبل التاريخ ويبدأ التاريخ كما قال انغلز.

لم يفقد الشعب الإنكليزي إحساسه الشعري. ولكن شعرهم قد انتزع منهم وأسيء تفسيره بحيث فقد جاذبيته وقوته. ومن المؤكد أنهم سيستعيدونه سوية مع بقية تراثهم التاريخي.

المحتويات

مقدمة المؤلف للترجمة العربية ٥

مقدّمة المترجم ٧

الفصل الأول: الكلام والسّحر ١١

الفصل الثاني الإيقاع والعمل ٢٦

الفصل الثالث الإرتجال والوحي ٤٠

الفصل الرابع الملاحم ٥٠

الفصل الخامس تطور الدراما ٦١

الفصل السادس التراجيديا ٦٨

الفصل السابع المستقبل ٨٩