القوس العـــ

□□ للقوس في الأدب العربي ـ منذ أقدم عصوره ـ وجود يتجاوز حدود الواقع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير، لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه ـ أعني مصدر رزقه ومعقد أمله ـ مضرب المثل لكل من ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز، حتى ارتبط تسرعه وجوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكون عوداً من نبع، وإنما أصبحت تحمل قيماً جديدة، أو دلالات على قيم جديدة، ذات ارتباط بمشكلات إنسانية كبرى.

الدكتور إحسان عباس

ترى هل كانت قصيدة الشماخ في القوس، تومئ إلى شيء من تلك الدلالات؟ لقد جاء وصف الشماخ للقوس استطراداً، هو أشبه شيء بالموضوع الرئيسي في قصيدته، فقد كان يصف ورود حمر الوحش إلى نبع، وكيف جلس الرامي (واسمه عامر وهو من بني الخضر) لاطئا في قترته يترقب ورودها، ليرمي إحداها بسهمه فيكفل قوته وقوت عياله، وحين تذكر الشماخ أن عامرا ذاك كان صياداً فقيراً، لا يملك إلا أسهماً، وإلا قوسا صفراء من شجر النبع، أخذ يصف نمو الضالة التي اتخذت منها القوس، كيف نمت في مكان مستتر، وتكاثفت دونها الأشجار، إلا أن عينه البصيرة الحاذقة أدركتها، فتغلغل في أعماق الغيل يطلبها، وأنحى عليها شفرة حديدة فقطعها، وأحس أنه بتملكه إياها قد «أصاب غنى» وازور عمن حوله من الناس، ضناً بها، وحرصاً عليها، ثم أخذ يتعهدها مدة عامين، وهو يسقيها ماء لحائها، ثم يقوم جوانبها المعوجة بالثقاف، حتى استوت له كائناً جميلاً ذا صفرة كأنما هو لصفرته مخلق بالزعفران:

وذَاقَ فـأعْطَتْـهُ من اللينِ جَـانبـاً
كَـفَى، وَلَها أنْ يُفْـرِقَ السَّـهْمَ حَاجِـزُ
إذا انْبَضَ الـرامُـون عَنْـهَـا تَـرَنَّمَتْ
تَرَنُّمَ ثَكْلى أوْجَـعَـتْـهَـا الجَـنَائزُ
كـأنَّ عَلَيْـهـا زَعـفـرانـاً تُمـيـرهُ
خَـوازنُ عَطَّـارٍ يَمَـانٍ كَـوَانزُ

وهو لشدة شغفه بها وحرصه عليها، يلفها إذا سقط الندى بالحبرة، ولماحان موسم الحج، كان ذلك القواس في مَنْ أمَّه من الناس وقد تنكب قوسه، فلحظها امرؤ خبير بالقئاس المتقنة، ذو قدرة على السوم، لما يتمتع به من ثراء، فعرض على القواس الفقير من الثمن ما أنساه محبته لقوسه، وأذهل لبه عن مراعاة الرابطة الوثيقة التي نشأت بينه وبينها، وتجمع الناس من حوله يهتفون به: «بايع أخاك»، يغرونه بالربح ويوهنون من تمنعه عن البيع وإبائه، وتخاذل أمام الإغراء الماديّ وصيحات الناس «بايع أخاك» فباع شيئا عزيزا على نفسه، وتملكه ما تملك الكسعي لما

القوس العذراء*

للقوس في الأدب العربي وجود يتجاوز الواقع إلى الرمز

حطم قوسه:

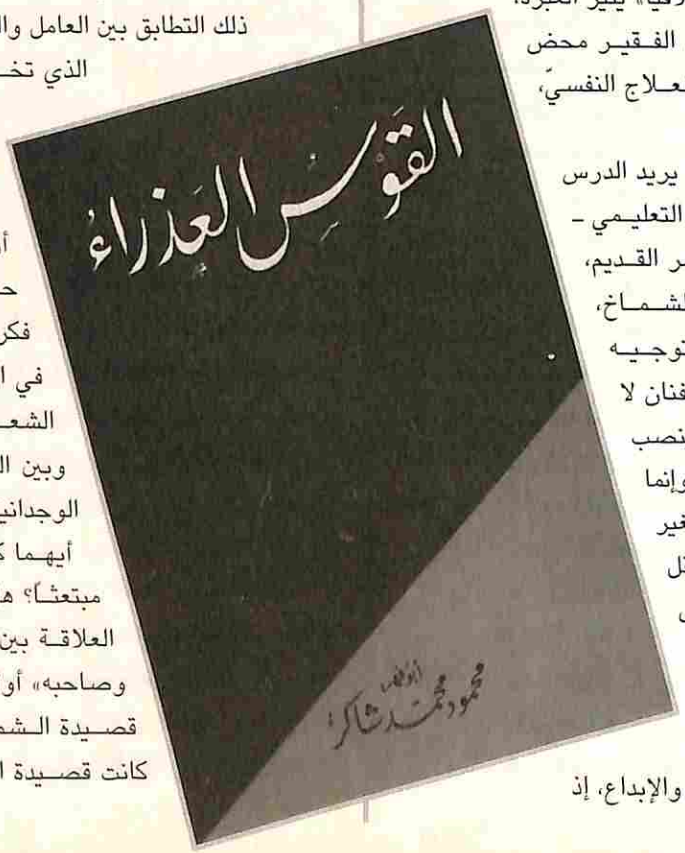
فَلَمَّا شَرَاهَا فَاضَتِ العَيْنُ عبرةً
وفي الصَّدْرِ حَزَازٌ مِنَ الوَجْدِ حَامِزُ

كلا الرجلين ـ أعني الكسعي وهذا القواس الفقير ـ بلغ اللحظة الحرجة التي لا يجدي عندها الندم، إلا أن أحدهما بلغها عن طريق الغضب اليائس، وبلغها الثاني عن طريق الإغراء الخادع، ولكن تلك اللحظة التي تصور نقطة التحول، قد اتخذت في الحالين، نهاية يائسة لضياع الجهد الإنساني، والاستسلام لذلك اليأس، على أن تكون النهاية في قصة الكسعي «درساً أخلاقياً» يثير العبرة، وأن تكون في قصة القواس الفقير محض انفصام مشوب بالدموع، والعلاج النفسيّ، لحظة الفراق.

ولم يكن محمود شاكر يريد الدرس الأخلاقي ـ على ذلك النحو التعليمي ـ ساعة أن تغلغل في الشعر القديم، واستخرج منه قصيدة الشماخ، ليجلوها في رواء جديد، وتوجيه جديد، لأنه كان يعلم أن الفنان لا يكتب دروسا للعبرة، ولا ينصب من نفسه معلما للآخرين، وإنما هو في خير حالاته تلميذ صغير في مدرسة الكون، يعتبر وينقل ويوحي، ويؤثر في النفوس على نحو أقوى من كل تعليم،

كانت المشكلة التي تشغل باله هي العلاقة بين الإنسان والإبداع، إذ رأى أن الإنسان في عمله يختلف عن سائر المخلوقات التي يجيء عملها «نسقا منقادا لا يتغير» حتى كأن عملها يتشكل بقوة الغريزة دون استدراك أو تحسين أو منافسة بين الخالف والسالف، أما الإنسان، فإنه دائماً تواق إلى التفرد في عمله «حتى ترك ميسمه في ما أنشأ، فتدله بصنع يديه، لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفتن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه».

وحين تحل اللحظة الحرجة، لحظة الانفصام العلائقي بين الإنسان وعمله «أي عند تحطيم القوس أو بيعها أو فقدها على نحو ما» يقف ملوما محسوراً يتساءل: «فيم أعمل؟ ولم خلقت؟ وفيم أعيش؟». ترى أذلك هو شعور العامل إزاء عمله أم هو شعور الفنان نحو ما أبدعه؟ إن محمود شاكر يؤمن أن العمل قد يقترن «بالنفع» بينما لا يقترن الفن به، ولكن كليهما من منبت واحد، وإن اختلفت سبيلاهما، كلاهما لا يتم خلقا سوياً إلا بالإتقان، فالعمل «في إرث طبيعته فن متمكن والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق». وهنا تجيء «قوس الشماخ» نموذجاً لهما في آن، فصانع القوس هو العالم المبدع فيما انتحاه، والشماخ هو الفنان المبدع في وصفه للعمل والعامل، واندماجه فيهما بحرارة التصور الإبداعي لطبيعة العلاقة بينهما، وكأنما هو يعكس طبيعة تلك العلاقة على الصلة بينه وبين الشعر، ومما يؤيد ذلك التطابق بين العامل والفنان، أن القواس البائس الذي تخيل ـ حين قطع فرع الضالة ـ أنه قد أصاب غنى مذخوراً له في مقبل الأيام، لم يستطع أن يجد مقنعا في الغنى حين ناله، وبذلك ذابت فكرة «النفع» التي ساورته في البداية، وانتهى إلى الشعور بعلاقة وجدانية بينه وبين القوس، شبيهة بالعلاقة الوجدانية بين الفنان وما يبدعه.



أيهما كان باعثاً وأيهما كان مبتعثاً؟ هل كانت فكرة محمود عن العلاقة بين الفن وصاحبه «والعمل وصاحبه» أولاً، ثم وجد مصداقها في قصيدة الشماخ وقصة القواس؟ أو كانت قصيدة الشماخ وقصتها أولاً ثم

أوحت لنا فيها من تطابق بانقداح الفكرة المحورية، حول العلاقة بين العامل والفنان، ثم بين كل منهما وما يبدعه؟ يكاد هذا السؤال أن يكون شبيهاً بقضية دور، فمعرفة محمود بالتراث، وإحاطته به، وتمثله لأبعاده المختلفة، وحضوره في وجدانه، أمر كالنهار لا يحتاج إلى دليل، وقضية العلاقة بين الفن والفنان قديمة، منذ أن بدأ الإنسان يتحسس وجوده الذي يميزه عن سائر المخلوقات وقد تمرس بها كثير من المبدعين، وتأتوا لإبرازها في صور مختلفة.

وكل ما يمكن أن يقال في هذا الموطن أن قصيدة «القوس العذراء» كانت وليدة «رؤية فنية» في لحظة من لحظات التجلي أو الكشف الذي يرى الأمرين معا متلازمين دون انفصام: فإذا تأمل محمود ـ في تلك اللحظة ـ قضية الإنسان تذكر قصيدة الشماخ، وإذا قرأ قصيدة الشماخ وجد فيها تعبيراً عن قضية الإنسان. ولكن لا نزاع بأن قصيدة الشماخ كانت قبل محمود شيئا مفرداً، منقطع الصلة بمشكلة كبرى، (ولا أود أن أقول شيئا مهملا) حتى أبصر محمود الشاعر المبدع تلك الصلة، فنقل جو القصيدة كله، من ذلك الوجود المفرد، واتخذ منها أنموذجاً، وجعلها رمزاً كبيراً. وقد كان محمود قادراً على أن يبتكر قصة، أو أن يفترع أمثولة من عند نفسه، دون أن يعول على قصة ساذجة رواها شاعر مخضرم، إلا أن الدلالة الكبرى هنا ليست في محاولة الابتكار، بقدر ما هي في العودة إلى التراث، وربط الحاضر بالماضي، وإيداع القوة الرمزية فيما يبدو بسيطاً ساذجا ـ لأول وهلة ـ وفي ذلك كله نوع من الإبداع جديد، وبرهان ساطع على أن تطلّب الرموز في الأساطير الغريبة عن التراث، يدل على جهل به أو على استسهال لاستخدام رموز جاهزة أو عليهما معاً. ولم يكن محمود مدركا وحسب للمعنى الرمزي الذي تمثله القوس في تراثنا الأدبي، بل كان ممتلئ النفس أيضا بقول الرسول الكريم: «**إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه**»، وهو دعوة إلى الإبداع في كل صعيد، فاتخذ منطلقه في «القوس العذراء» ظلاً لم يكن له أثر في قصيدة الشماخ.

من أجل ذلك يخطئ من يظن أن «القوس العذراء» ليست سوى قصيدة الشماخ: موسعة الجوانب، مفلسفة، محملة بقوة الرمز، موشحة بعمق رومنطيقي، بل هي كل ذلك مجتمعا، وهي تتجاوز ذلك كله إلى نطاق أرحب. وهذا يقتضي من الدارس أن يبين المواقف التي ينتهي إليها الشماخ، ويبدأ منها محمود شاكر. وفي جلاء هذه النقطة لابد من أن نقر للشاعر القديم بقدرة فنية فذة، وهو يروض قافية صعبة، فيطنب حيث يجد الإطناب ضروريا، ويوجز حيث يجد اللمحة الدالة مغنية عن الإطناب: فها هو ذا يسهب ـ نسبياً ـ في وصف نمو العلاقة بين القواس البائس وقوسه منذ أن كانت فرعا في غابة، إلى أن أصبحت قوساً ذات وجود مستقل، وخصائص فارقة، ولكنه يؤثر الوقوف عند قيمتها العملية، على الوقوف عند قيمتها الجمالية، وإن كان لا يغفل هذه الناحية الثانية إغفالا تاما، ثم هو يسهب أيضا إسهابا نسبيا في ذكره مغالاة المشتري، بما يعرضه لها من ثمن:

فَقَالَ إِزَارٌ شَرْعَبِيٌّ وأَرْبَعٌ
مِنَ السَّيَرَاءِ أَوْ أَوَاقٍ نَوَاجِزُ
ثَمَانٍ من الكُورِيِّ حُمْرٌ كأَنَّهَا
مِنَ الجَمرِ مَا أَذْكى عَلى النارِ خَابِزُ
وبُرْدَانِ من خَالٍ وتِسعونَ درْهَماً
على ذَاكَ مَقْرُوظٌ من الجِلْدِ مَاعِزُ(١)

وهذا الإسهاب يشير إلى شيئين: إلى نفاسة القوس، وإلى الإيغال في الإغراء، ويقابل هذا الإسهاب إيجاز يصور انقياد القواس البائس للإغراء، وإكبار الناس للثمن المغري، و«ردّ الفعل» السريع للتخليّ عن القوس، وهي أشياء تمرّ مرَّ السحاب، لأن التركيز عند الشماخ لا يحاول أن يتجاوز القوس نفسها، إلا قليلاً.

وليست الحال كذلك تماماً لدى محمود شاكر، نعم تظل القوس مهمة، وتزداد أهمية حين تصبح رمزاً للعمل الإنساني المتقن، أو العمل الفني، ولكن المشاهد الإنسانية لا تقل عنها أهمية، ولهذا ـ وذلك موطن الاختلاف بين الشاعر القديم والحديث ـ لا يوجد مجال للإيجاز، لأن الغاية من التصوير قد اختلفت عما كانت عليه لدى الشاعر القديم، ومن ثم جاءت «القوس العذراء» ـ بعد المقدمات الضرورية ـ في أربع دورات مستطيلة، مترابطة مسترسلة تفضي كل دورة منها إلى الأخرى، وكان شكلها «سيمفونياً» في إطاره العام، مع «فواصل» من قصيدة الشماخ بين كل دورة وأخرى. تشبه نشيد الجوق في المسرحية اليونانية.

١ ـ وتعتمد الدورة الأولى ـ وهي تصور نمو العلاقة بين القواس وقوسه ـ على التجسيد ، فأكثر الصور التي تتعلق بالقوس في هذه الدورة، يمثل محبوبة تعلقت بها نفس صاحبها، فهي «غادة نشئت في الظلال» وهي «تجرد من ثياب العناد» وهي «ممشوقة القّد ريا» وهي كذلك «حرة

حصان» وهي بعد ذلك كله كائن سوي يتحدث إلى صاحبه ويحاوره، ويجري بينهما الغزل، ويزدهيه منها الجمال، وحسبي هنا إيراد بعض الامثلة مستمدة من مواطن متباعدة:

فلما اطْمَأنَّتْ على رَاحَتْيه
وعَيْنَاهُ تَسْتَرِقَانِ القُبلْ
رَقَاهَا فأحْيا صَبَابَاتها
بَتْعويذَةٍ منْ خَفيِّ الغَزَلْ
يُجَرِّدُهَا من ثِيَابِ العَنَاد
وَمنْ درْعِهَا الصَّعْبِ حَتى تَذلّ
فَلَمَّا تَعَرَّت لَهُ حُرَّةً
وَممْشُوقَةَ القَدِ رَيَّا جَفَلْ
تَبَيَّنَ إذْ رامَهَا حُرَّةً
حَصَاناً تَعِفُّ فَلا تُبْتَذَل
تَلِينُ لأنْبلِ عُشَّاقِهَا
وتَأبَى عَلَيه إذاً ما جَهِلْ
فَبَاتَا بَلْيلَة معْشُوقة
تُبَاذلُ عَاشِقَهَا مَاسَألْ
يُغَازِلُهَا وَهْيَ مُصْفَرَّةٌ
عَلَيْهَا بَقِيَّةُ حُزْنٍ رَحَلْ
تُنَاسِمُهُ عطْرَهَا وَالشَّذَا
شَذَا زَعْفَرانٍ عَتِيقِ الأجَلْ

وهذا التجسيد قد أصبح ضرورياً لتمييز الرمز وتوضيحه، ولكنه جاء من ناحية ثانية يخدم أمرين، يفرقان بقوة بين القصيدة القديمة والحديثة، وهما: مستوى التصوير وطبيعة الحوار، فبعد أن كان التصوير في قصيدة الشماخ عارضاً خاطفاً، أصبح هنا جزءاً أساسياً في بنية القصيدة، وبعد أن اقتصر الحوار لدى الشماخ على منظر البائع والمشتري، أصبح في «القوس العذراء» أوضح مظاهر الدرامية التي تتمتع بها القصيدة.

ويقسم الشاعر هذه الدورة في عدة وحدات، ويضع أبياتاً للشماخ فاصلاً بين كل وحدة وأخرى، ولكأن هذه الفواصل لا تمثل نقلة فنية جديدة، وإنما جاءت للراحة من الدوي الوتيري الذي يمثله بحر المتقارب.

٢ ـ وقد كان من حق الدورة الثانية أن تبدأ بمنظر السوق، ولكن الشاعر رأى ـ بعد أن كفل «لبطل» قصيدته هناءة العيش في ظل تلك المحبوبة ـ أن يوجه نظر ذلك البطل إلى ما تحدثه به الطبيعة والحياة العامة من نذر وإرهاصات، فهو في تنقله بصحبة قوسه قد شهد الديار التي خلت من سكانها، ورأى كيف يتفرق الأصحاب وتخر العروش، وهو قانع ـ دون كل ذلك ـ بصداقة خلته، ولكن ماذا بعد هذه الصحبة؟ ذلك هو السؤال الذي لم يجرؤ على طرحه، أو أخفاه تحت آني السعادة، حتى كان موسم الحج، فلبى النداء ومعه صاحبته، وهي ـ دونه ـ غير مرتاحة إلى الجو الذي وضعها فيه بل تحس بنذر وإرهصات، كالتي أحس هو بها على نحو غامض من قبل، وتبلغ القصيدة ذروتها في هذه الدورة على مختلف المستويات: فهي تستحوذ على البراعة في تصوير شخصية المشتري، وفي إجراء الحوار بين الشخوص، وفي تدخل القوس نفسها في هذا الحوار، وفي المناجاة الذاتية، وفي تصوير الزحام، والتدافع، والجلبة، واللغط، والإغراء بالبيع، في مشهد السوق بعامة! وهنا تحولت القصيدة إلى «مسرحية» قصيرة، لكنها مثقلة بدقائق التفصيلات، في تصوير متحرك، حافل بالحياة.

أما المشتري فيبدو عنصرا متقحما شديد الجرأة، رافع النظرة، خفي الحركة متظاهرا بالتثاقل لبيق اليد، شديد المحال، زليق اللسان ـ كذلك رآه الشاعر ـ أما القواس فرآه رجلاً له سورة من عقل، وعينان صافيتان، وعرنين أشم، وجبهة امرئ نبيل، مربب في النعمة، وكلتا الصورتين لا تناقض بينهما، فالأول يراه بحسب ما يستبطنه من نية، والآخر يراه مؤيدا بكل عوامل الإغراء، وهذه هي صورته كما رآها الشاعر:

فَمَا كَادَ حَتَّى رَأى كَاسِراً
تَقَاذفَ من شَعَفَات الجَبَلْ
يُدَانِي الخُطَا وَهْوَ نَارٌ تَؤُجُّ
ويُبْدي أنَاةً تكُفُّ العَجَلْ
ومَدَّ يَداً لاتراها العُيُون
أخْفَى إذَا ماسَرتْ من أجَلْ
وَنَظْرَةَ عَيْنٍ لَهَا رَوْعَةٌ
تُخَالُ صَليلَ سُيوف تُسَلّ

وتشترك في الحوار أحياناً أربعة شخوص: القواس والمشتري والقوس والعقل الباطن لدى القواس، وتذهب تحذيرات القوس لصاحبها هباء، فهي تقول له حين وضعها في كف سائمها:

دَعَتْ: ياخَليلي مَاذَا فَعَلْتَ؟!
أأسْلَمْتَني؟! لسِوَاكَ الهَبَلْ!!

وعندما عرض السائم أن يشتريها:

فَنَادَتْهُ ويْحَك! هذا الخَبِيثُ!

خُـــذْني إلَـيْـكَ وَدَعْ مـــا بَـدَلْ

ثم صاحت: **حذار، حذار، دهاك الخبل.**

وهنا تبدو صورة ثالثة للمشتري، فهو خبيث - في نظر القوس - ماكر ساخر تنضح يده بالمكر، وفي وسط الزحامين: زحام السوق وزحام الهواجس في نفس القواس، ضاع صوت القوس، وأخذ الصراع يعتلج في نفس ذلك البائس الفقير: إنه لا يصدق أن كل هذا الذي بذل سيكون من نصيبه ثم إنه لا يكاد يصدق أنه قادر على أن يتخلى عن صاحبته، ويستمر منظر الصراع حتى تكون الغلبة لقوة المال عن طريق الإيهام الذاتي، إذ الغني - بحسب مفهوم الجاهليين - «رب غفور» والمال يعلي السفل، ويقول البائس لنفسه: نعم، لم لا آخذ بها ما بذله هذا الرجل الغني، فأنا لا أبيع يدي، التي أبري بها القسي، وإنما أبيع قوسا أقدر على بري مثلها في مقبل الأيام.

وفي المَالِ عَـوْنٌ عَلى مِـثْلِهـا
وفي البُـؤْسِ هَوْنٌ وذُلٌ وقُـلّ

وبينا الرجل ذاهل عما حوله، غارق في لجة الحيرة، تسللت إليه أصوات الناس في السوق، وبينها صوت خافت يهيب به أن «خذني إليك» وبين العجيج والخوار والصهيل، والزجل والوعوعة والضوضاء العامة، يسمع الجماهير تقول له «بع» وتختلط الأصوات على النحو الآتي (وما بين معقفين هو صوت القوس):

[أغـثْـني أجَلْ] بَاعَ! مـاذا؟ أبَاعَ؟!
نَعَمْ بَاعَ. قَدْ بَاعَ. حَقاً فعل؟
[أغـثْني أغـثْني نَعَمْ] قد رَبحْتَ
بُورِكَ مـالكَ، أيْنَ الرَّجُلْ؟
مَضَى.. أيْنَ.. لا لَسْتُ أدْري.. متى؟
لَقَدْ بِعْتَ؟.. كَلاَّ وَكلاَّ.. أجلْ
لَقَدْ بِعْتَ! قَدْ بِعْتَ! كَلاَّ كَذَبْت
لَقَدْ بِعْتَ!. قَدْ بَاعَ. ويَحي أجَلْ
لَقَدْ بِعْتُهَا.. بِعْتُهَا.. بِعْتُهَا..
جُزِيتُم بَخَيْر جَزَاء أجَلْ
أجلْ بِعْتُهَا.. بِعْتُهَا.. بِعْتُهَا..!!
أجَلْ بِعْتُهَا! لاَ، أجَلْ، لا، أجَلْ

وهكذا انضم صوت الجماهير إلى صوت المال، في التغلب على مقاومة نفس ضعيفة إزاء الإغراء، فردية مغلوبة على أمرها إزاء الجموع، وحتى اللحظة الأخيرة يظل الرجل في ذهول، لا يعرف أباع القوس أم لم يبعها؟ وكأن البيع تم وهو مسلوب الإدراك والإرادة معاً، أو كأنه تمّ وهو «منوّم».

وهذا التنويم يستدعي صحوة، ستكون هي موضوع الدورة الثالثة. وقبل أن ننتقل إلى تلك الدورة، لابد من أن نتوقف عند دور الجماهير في عقد تلك الصفقة: أترى هذه الجماهير تكنُّ في أعماقها تبعية لذلك الغني، وتأخذ جانبه ضد القواس الفقير؟ رغم أن الشاعر يتوقف عند الجانب السلبي في بني الإنسان - لأنه يرى بعيني ذلك القواس الذي يتساءل «**أين المفر من بشر كذئاب الجبل**»، ويرى في الناس «**ثعالب نكر تجيد النفاق**» - رغم ذلك كله، فإن الشاعر لا يحمل الجماهير إثم الإعانة على التخلي عن الفن، فيما أظن أو بعبارة أخرى إنه لايجعل دور الجماهير الوقوف ضد الفن، وإنما يرى تلك الجماهير صورة أخرى عن القواس البائس، فهي مثله يستهويها إغراء الثراء، ولا تستطيع مقاومته، لأنها أيضا في معظمها مشمولة بالبؤس، تبهر أنظارها حمرة الدنانير إذا قيض لها أن تراها.

٣ - وليس من الطبيعي أن يجيء الصحو - في الدورة الثالثة - دفعة واحدة ، إنه صحو على فاجعة، فإذا أدرك المرء أبعاد تلك الفاجعة، وقع من جديد تحت وطأتها، وعانى انتكاسة مريرة، ولهذا فإن قوّاس محمود شاكر - مثله مثل قواس الشماخ - حين ردد لنفسه «أجل بعتها.. بعتها»، فاضت دموعه لذّاعة كمثل الحميم، وأغضى مطرقا، لأن ثقل الفاجعة بهظه، فأقام في موضعه متخاذلا لا يتحرك، وأصداء «بع. بع» تتردد في أذنه، وتخالف الناس في تقدير ما أقدم عليه:

فمِنْ قَائل: فَازَ، رَدَّتْ عَلَيْه
قَائلَةٌ: لَيْتَهُ ما فَعَلْ
وَمِنْ هَامِس وِيْحَهُ مادَهَاهُ!
وَمِنْ مُنْكِر كَيْفَ يَبْكي الرَّجُلْ؟
وَمِنْ ضَاحك كَرْكَرَتْ ضَحْكَةٌ
لهُ مِنْ مَزُوح خَبِيث هَزَلْ
وَمِنْ سَاخِر قال: يا آكِلاً
تَلَبَّسَ في سَمْتِ مَنْ قَدْ أُكِلْ
ومِنْ بَاسِط كَفَّهُ كالمُعَزي
وهَيْنَمَة غَمْغَمَتْ لَمْ تُقَلْ
ومِنْ مُشْفِق سَاقَ إشْفَاقَهُ
وَوَلَّى، ومُلْتَفت لم يُوَلّ

وأخذت الإفاقة البطيئة تدبّ في أوصاله، فإذا الناس قد فارقوا السوق، ولم يعد يرى منهم سوى أشباحهم، ورأى في جنبات الطبيعة أغربة وحجلاً وهاماً، بعضها يطير

وبعضها جاثم، وحيات وضباعاً وضباباً، تمارس حياتها في تلك الجنبات، وحل محل المنظر الإنساني السابق منظر حيواني، لتقترن الإفاقة بالوحشة والوحدة والضياع، ويبسط كفيه ليرى ما قبضه ثمنا لقوسه فيتأكد لديه أنه باعها: «**بقاء قليل ودنيا دول**» وتتضاءل في نظره قيمة هذا الذي كان من قبل مغريا إزاء ما ضاع من يده، فيلقي إلى الثرى دون احتفال كل ما قبضه ثمنا لقوسه، ويمضي في طريقه كئيباً ذليل الخطى.

٤ ـ وتكون الدورة الرابعة عودة إلى الحلم في حال اليقظة، يتأمل يده التي كان يبري بها القوس، فيجدها نحيلة راجفة، ويهيم في الماضي ـ حينما كانت تلك اليد قوية واثقة ـ فيرى عهد الفتاء والضرب في الأدغال، وفجأة أطلت له من وراء الغصون عذراء، كالتي تخلى عنها قبل قليل:

رَأى غَـادَة نُشِّـئَتْ في الـظِّلاَل
ظلاَل الـنعـيم عَـلَيْـهـا الكـلَلْ
عَـروسٌ تمَـايَلُ مَـخْـتَـالة
تُـمـيتُ بِـدلّ وتُـحْـيي بِـدَلْ
وَنادَتْـهُ فـارَتدَّ مُـسْـتـوْفَـزاً
بِـجُـرْحَ تَـلَظَّى ولَـمْ يَـنْدَمـلْ
أفِقْ قَـدْ أفـاق بهـا العَـاشِـقُـون
قَـبْلَـكَ بَعـد أسىً قَـدْ قَـتَلْ
بِـصُـنْـع يَـدَيْـك تَـرَانـي لَـدَيْـكَ
في قَـدِّ أخْـتـي ونَعْمَ الـبَـدَلْ

ولكنه يجيبها قائلاً:

صَـدَقْت صَدَقْت وأيْـنَ الشبَـابُ؟
وأيْـنَ الـوُلـوعُ؟ وأيْـنَ الأمـلْ؟

لقد كشف محمود شاكر عن النهاية الفاجعة، في هذا الصراع الإنساني على ظهر الأرض، ولكن نوازعه الدينية أبت عليه أن يقف عند الحسرة المطلقة والإذعان للخيبة المريرة، فاشتق معنى تفاؤليا دقيقا في معاودة الصراع الكامن في «سر اليدين» ذلك السر الذي وضعه فيهما «**فاطر النيرات وباري النبات ومرسي الجبل**» وليت محمودا لم يصف في الدورة السابقة كيف حالت يد الفنان «**سحق غشاء على أعظم**» ـ يد قد تسرب منها السر فلا يستعاد، رغم كل ما أودعه في الخاتمة من تفاؤل: هل يستطيع الفنان حقاً بعد أن حطم فنه أن يستعيده؟ هل يتأتى للتوحيدي الشيخ أن يعيد كتابة الكتب التي حرقها، تلك هي المعضلة التي ماتزال في واقع الإنسان تبحث عن حلّ، أعني هل يمكن استبقاء «جذوة الإبداع» بعد ضياع الشباب والولوع والأمل. نهاية رومنطيقية ما في ذلك ريب، ولكن مأساويتها ملطفة ببعض العزاء.

●●●

هذه صورة مقاربة لا تدعي الوفاء التام بما تؤديه قصيدة «القوس العذراء» في شكلها الكليّ، ومقدمتها وخاتمتها النثريتين، وهي قصيدة نشرت سنة ١٩٥٢م، وجاءت كما يمكن أن تدل عليه دوراتها الأربع طويلة، تحليلية في رومنطيقيتها، معتمدة على استخدام الرمز (وهو أمر لم يكن مألوفا كثيرا من قبل). ذات روح درامية حتى لتتحول بعض مقاطعها إلى أصوات متعددة، وكل هذه الخصائص كانت ترشحها لأن تكون معلما على طريق الشعر الحديث، أو مايسمى بهذا الاسم، فلم لم تصب هذا الحظ؟ ولم لم تثر كثيرا من الاهتمام يوم نشرت(٢) ولعل ذلك كان في العام نفسه الذي نشر فيه السياب قصيدته «المومس العمياء»؟

دعنا نعلل ذلك بذكر أسباب قد تكون مقنعة على المستوى العقلي، ولكنها لا تكاد تفعل ذلك إذا هي لامست الضمير النقدي، فنقول: لقد نشرت هذه القصيدة في مجلة لم تكن ذات قراء كثيرين، فلم يتعرف إليها النقاد، إلا بعد أن وضعت في صورة كتاب، وكان الشعر الحديث قد قطع شوطاً بعيداً مستقلا عنها وعن تأثيرها، وكان طولها حائلا دون توفير الصبر اللازم لجلاء ما تنطوي عليه وما ترمز إليه، صحيح أن السياب ـ أبرز الشعراء المحدثين وأرسخهم قدما ـ حاول أن يربط بين الحداثة والطول في قصائده، ولكنه أخفق في ذلك، وعاد إلى القصيدة المتوسطة، حين وجد أن القراء لا يقفون عند أمثال «المومس العمياء» و«فجر السلام» من قصائده الطويلة. أضف إلى ذلك كله، أن القصيدة رغم استغنائها عن خاتمتها النثرية، لا تستطيع أن تستغني عن مقدمتها النثرية، بل تكاد تكون تلك المقدمة جزءاً أصيلا

■ بدر شاكر السياب

■■ ضل الشعر الحديث كثيراً حين لم يهتد إلى «القوس العذراء»، وسار النقد في ذلك الطريق المضلة حين أغفلها.

منها، وهذا شيء قد أفقدها الاستقلال، وجعلها مفتقرة إلى فاتحة شعرية ليتم لها الشكل الشعري الكامل، وليس أدل على ذلك من التجارب الأولى التي افتتحت بها القصيدة، معتمدة على تحويلات الشاعر، فكأن القصيدة نظمت مرتين، مرة في شكل موجز، ومرة في شكل مطول، مما قد يوحي بحيرة إزاء الشكل، وانبتار في المقدمة. ثم إن الشعر الحديث كان تجربة في الاستغناء عن التناسب العروضي بين الشطرين، وعن تردد القافية على نحو لا يختل، وهذه القصيدة لا تقف من هذه الناحية في صف الشعر الحديث، لأنها التزمت بحرا متساوي الشطرين، وحافظت على وحدة القافية، كذلك ـ يقول المحاور ـ طرحت هذه القصيدة مشكلة هامة، هذا حق، إلا أن تلك المشكلة لم تكن يوم أن أخذ الشعر الحديث بالظهور، هي المشكلة الكبرى، ذلك لأنها على أهميتها تدخل أحيانا في حيز ميتا فيزيقي، فإن لم يكن الأمر كذلك، فقد طال طرحها دون الوصول إلى حل، فما هي جدوى إثارتها من جديد، مادمنا نعلم مسبقا أنها لن تجد حلا، لقد عالجت القصيدة مشكلة العلاقة بين الفنان وفنه، وهي مشكلة تدل على «ترف» فني، لأن ما كان مطروحا في ساحة الشعر يومئذ، هو مثلاً، بؤس القواس لا علاقته بقوسه، والحل لتلك المشكلة لا يتم ببيع القوس، وإنما بالثورة على أسباب ذلك البؤس، خذ مثلا قصيدة «المومس العمياء» للسياب، تجد أن أهميتها تنبع من مشكلات اجتماعية خلقت وضعا غير طبيعي، ولذلك فإنها تحرك أوتارا معينة في المجتمع، لا تقدر على تحريكها «القوس العذراء»، ومن الإنصاف ـ كذلك يضيف المحاور أن قصيدة «القوس العذراء» قد استخدمت الرمز على نحو فذ لم يكد يحسنه الشعر الحديث إلا بعد تمرس طويل، واقعا في ذلك في حيز الصواب أو الخطأ حسبما تأتي به التجربة، ولكنها كشفت أبعاد هذا الرمز قبل الدخول فيه، لأن مقدمتها النثرية تكفلت بذلك كله، فأفقدت القارئ والناقد ـ يومئذ ـ لذة المفاجأة والكشف، أما روحها الدرامية فهي فيها نسيج وحدها، وربما لم يستطع الشعر الحديث ـ حتى اليوم ـ أن يدعي مقاربتها في ذلك إلا حين يتحول الى مسرحيات خالصة

قد يقال كل ذلك، وقد يضاف إليه أشياء أخرى تزيده قوة في الحوار، ولكن لاريب عندي في أن الشعر الحديث قد ضل كثيراً حين لم يهتد إلى «**القوس العذراء**» وأن الناقد الحديث قد سار في تلك الطريق المضلة نفسها حين أغفل تلك القصيدة. وليس من التجني أن أقول إن الشعر الحديث كان يعشو إلى أضواء خادعة حين انقاد وراء التأثر بشعر أجنبي ورموز غربية، ولم يستطع أن يستكشف أدواته في التراث كما فعلت «القوس العذراء»، ولكن أنى له أن يفعل وهو وليد اجتهاد بضعة من «تلامذة المدارس» الذين شدوا شيئا من الشعر الانجليزي، فظنوا أنهم وقعوا على كنز دفين ليس في أدبهم نظيره، وأظن أكثر من بقي منهم حيا حتى اليوم لا يفهم قصيدة الشماخ إن أتيح له أن يقرأها فكيف بأن يستخلص منها رموزا لمفهومات معاصرة؟! وقد يكون هذا الكلام قاسيا ولكن الحق لا يعني المجاملة واللين. ذلك هو شأن الشعراء، أما النقاد فشأنهم أعجب، ذلك لأنهم ذهبوا يبحثون عن بواكير الحداثة في أمثال «بلوتولاند» وهي مثال الفهاهة والفجاجة وقلة الذوق والكفر بالتراث وباللغة، وأغفلوا «**القوس العذراء**».

وأغلب الظن أن الشاعر نفسه ملوم: ذلك أن الناس في هذه الأيام لايدينون إلا للمذهبية، وهي تعني مداومة الشاعر على موالاة اتجاه معين، ونظم قصائد في ذلك الاتجاه، واحدة تلو الأخرى، ولكن محمود شاكر سكت بعد هذه القصيدة، ولو شفعها بنظائرها لرسخت قدمه في مذهب شعري جديد. لماذا سكت محمود؟ أكانت القصيدة إرهاصاً بفقدان الشباب والولوع والأمل، وبأن اليد التي ولدت قوساً لا تستطيع أن تلد قوساً أخرى؟ إن كان الأمر كذلك فهو عجيب حقا، وأعجب منه حالي حين أسأل نفسي لماذا أرجأت الكتابة عن هذه القصيدة طوال تلك الأعوام؟!!

■■ هوامش:

* عن كتاب «دراسات عربية وإسلامية» مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر، محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين.. من ص ٣ إلى ص ١٥ ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٢م.

(١) أي أن المشتري يدفع ثمناً للقوس إزاراً شرعبياً وأربعة من الثياب السيراء المخططة أو ثماني أواقٍ من الذهب الأحمر تشبه في حمرتها أرغفة الخبز، وبردين من صنع بلد الخال رقيقين نفيسين، وتسعين درهماً. وفوق ذلك كله جلد ماعز مدبوغاً بالقرظ.

(٢) عثر لص ظريف على هذه القصيدة في الأيام الأخيرة، فادعاها أو إدعى معظمها لنفسه أو نشر ما اجتزأ منها في الصحف، إعتماداً على أن القصيدة مجهولة. وإنما أسميه ظريفاً لأنه كان يدرك قيمتها الفنية حين ادعاها.

جَلَّ المصَابُ

أبَا فهر

في رثاء العلاّمة، أبي فهر محمود محمد شاكر.. الذي لم يزدني إلاّ حباً للعربيّة وأهلها.

□□□

اللّيل يخنقني والهمّ والتّعبُ
والوَجْدُ يأسرني والحزنُ والنَّصَبُ
واللّيل أنّاتُ شيخ رَجْعُ زَفْرته
ـ عند احتشاد البلايا ـ النّجمُ والشّهبُ
شيخَ العروبة! وجهُ الحزن يرمقنا
والكون يندبنا والرّيحُ تضطربُ
والصّبح يروي حكايات ملعثمة
ويدرك الموج مغزاها فينتحبُ
هل يدرك النّيل إذ يجري بلا أمل
أنّ المنيّة في الشعرى لها نَشَبُ
وهل دَرَت مصر إذ غادَرتْهَا كَمداً
بأنّها لم تَجُدْ، بل أنت مَن يَهَبُ
طوتك قاهرةُ الأحلام في دمها
وخلّفتْك نَسيّاً هَدَّهُ اللّغَبُ
أبكيك يا قائداً في ليل محنتنا
أبكيكَ صرحاً هوى ما عاد ينتصبُ
من للبلاغة يُعلي مجد عزّتها
فليس ترقى إلى هاماتها الرّتبُ

قد جئت في زمن ضاعت مكارمه
وحرمة اللغّة الغرّاء تُسْتَلبُ
فكنت سداً منيعاً دون حوزتها
من أن يغير عليها الخائنُ الدّربُ
رُمْتَ (الأباطيل والأسمار)* تدحضها
فهُتِّكَتْ دونها الأستارُ والحُجُبُ
والآن تمضي، إلى أين المسير؟ أما
ترى قلوبا على ترحالكمْ تجبُ؟!
أين المُضيّ؟ فهذا الكون نَاحَ أسىً
والشّمس ناحت وزمّت ضرعَها السّحبُ!
آه من الدّهر كم تُدمي مطاعنه
كم مزّقتنا يدُ الأوهام والرّيبُ
لم يبق في القلب من وقع الأسى وطنٌ
إلاّ ونَاش ذُرَاهُ الجرحُ والوصبُ
جلّ المصاب أبا فهر فليس لنا
من بعدكم للعلا درب ولا سبب
فقد تطيق الرّزايا في الورى مُهجٌ
وربّما هدّها التّبريح والنصب

خليفة بن عربي

* كتابه (أباطيل وأسمار) رد فيه على بعض من طعن في اللغة العربية.