القوس العذراء

..وعشق التراث

بقلم الدكتور:
سعد أبو الرضا

مدخل

أرأيت الذي يقضي مايقرب من ثلاثة أرباع قرن من عمره يقرأ ويكتب ويبدع، ولا يتحول عن أهدافه السامية وغاياته العليا؟! مع اتساع دائرته الفكرية التي شملت الأدب مبدعا ودارسا، والنقد واللغة والتفسير والبلاغة والتاريخ والسياسة، والاجتماع وغيرها، وهو في كل ذلك حريص على لغته العربية، حفي بها، حتى لتذكرك بأزهى عصورها أصالة وصحة ودقة، مستوعب لتراثها، متصل به أوثق اتصال، إنه الشيخ **محمود محمد شاكر**، وهو قبل كل ذلك وبعده، من هؤلاء الذين ارتبطوا بالقرآن الكريم والحديث الشريف وعلومهما ارتباطا شكل مناحي فكره، مع متابعة دقيقة للحياة ومتغيراتها من حوله، بحيث يكشف نتاجه الفكري عن راصد دقيق لها، متفاعل معها، يؤصل فكرنا المعاصر، ويتصل بالثقافات الأجنبية بوسائل مختلفة، كي يكشف عن عراقة تراثنا وحيويته، ويرود دروبا للتعامل معه بغية إثراء حياتنا الفكرية والكشف عن فاعليته فيها، كما يوجه هذه الحياة الفكرية في مستوياتها المختلفة، كي تتشكل وفقا للرؤية الإسلامية الواعية المستنيرة، ولذلك فلن يكون راصدُ فكر هذا الرجل متجاوزا للحقيقة إذا اعتد بالإسلام مفتاحاً لفكره ورؤيته.

مثل هذا الرجل لا يستطيع الإنسان أن يحيط بكل كتاباته وآرائه وتوجهاته ووسائله التعبيرية، لكننا يمكن أن نشير إلى نماذج من كتاباته لإضاءة بعض جوانبه الإبداعية، والكشف عن خصوصية اتصاله بالتراث، ولغته، وآلياته الخاصة في معالجة ذلك، وفي الوقت نفسه تتجلى قوة الحس الإسلامي خلال هذه النماذج.

ويمكن أن نبدأ بـ «**القوس العذراء**» فهي تجمع بين النثر والشعر في كتاباته الإبداعية، التي تكشف عن كثير من الملامح الإنسانية، والرؤية الإسلامية التي يعمر بها فكره، كما تتضمن من الوسائل التعبيرية، ما يمكن أن يجلي أصالته واقتداره، ووعيه بالمتغيرات من حوله.

الفارس الذي رحل..

■■ مدخل ٢

هل هناك حدود لتداخل الأجناس الأدبية؟ وما الغاية من وراء هذا التداخل؟

تكشف جدلية الأجناس الأدبية، وجدلية الأعمال الأدبية، أن أي جنس أدبي يتأثر بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية، والسياق الأدبي العام.(١) بما قد يجعل بعض هذه الأجناس يختفي، أو يتطور في جنس آخر، فالملحمة قد اختفت نظرا لأمور متعددة، لعل منها طولها الذي لا يتناسب مع حياة المبدع نفسه، ولا حتى بالنسبة للمتلقي أيضا، كما أن طبيعة البطولات التي تقوم عليها قد اختفت، ولا يمكن أن تتقبل الآن بسهولة، برغم أننا قد نجد مسحة ملحمية في بعض الأجناس أو الأشكال الأدبية الأخرى.

في الوقت نفسه قد برزت المسرحية الآن، وهي تشترك مع الملحمة ـ كما رآهما أرسطو ـ في كثير من الجوانب الشكلية، بل إن المسرحية نفسها قد تغيرت من مأساة وملهاة عند اليونانيين إلى ما يسمى اليوم بالدراما الحديثة، التي يمكن أن تجمع بين بعض ملامح المآساة والملهاة، ويمكن أن يرد هذا التحول والتداخل إلى فكرة مشاكلة الواقع من جهة، وتغير أشكال الحياة الاجتماعية والثقافية من جهة أخرى.

والقصيدة الشعرية الآن بعد اعتمادها على الشكل القصصي أحيانا، قد وضح فيها بعد درامي، يكشف عن نموها وحركتها بما يزيد فاعليتها في التأثير في المتلقي.

وإذا ما اعتمد نص أدبي من جنس أدبي ما على بعض مقومات جنس أدبي آخر، فإنما يكون ذلك بهدف تطوير وتحوير هذا النص، وإثرائه جماليا وفكريا، ولذلك «فعلاقة النص المفرد بسلسلة النصوص التي تكون الجنس الأدبي تبدو بمثابة امتداد إبداعي وتحويري متواصل لأفق ما»(٢).

وهل هناك تداخل للأجناس في تراثنا الفني؟

ليست أجناسنا الأدبية ببعيدة عن مثل هذا التطور، وربما كانت الرسالة، من أهم الفنون التي يمكن أن تتضح فيها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، فقد كانت أكثر انفتاحا، وبرغم أنها تناظر الخطبة في اعتمادها على الوسائل الفنية البلاغية في التبليغ والتأثير(٣)، لكنها كانت أكثر اعتمادا على وسائل الأجناس الأدبية الأخرى، في تحقيق أهدافها المنوطة بها فكريا وفنيا.

وإذا كان عبدالحميد الكاتب، الذي بدأت الكتابة به قد رسم لها شكلا محدداً كرسالة إلى حد كبير، فإن رسالة «التربيع والتدوير» للجاحظ (ت٢٥٥ هـ) قد اعتمدت الهجاء، وهو في الأساس غرض شعري(٤)، وهو بذلك قد ضاعف تأثير الرسالة في تحقيق غايتها، ومن أهمها الحط من شأن المهجو والسخرية منه إذ يقدم له صورا مسهبة تبرز قبحه الجسدي والمعنوي. ولقد غلبت الصنعة بعد ذلك على رسائل ابن العميد والقاضي الفاضل، واتصلا بسياقات ذاتية إخوانية(٥).

من هنا تأتي رسالتا ابن زيدون الجدية والهزلية، وقد حشد فيهما الكاتب الأمثال والأبيات الشعرية، ولم تخلوا من عنصر الحكاية، والحط من شخصية المهجو كما في رسالته الهزلية، وقد مالتا أكثر إلى المقالة المنمقة(٦)، واختلفتا عن رسائل عبدالحميد الكاتب في الطول والغرض المنوط بهما.

وقد توسلت الرسالة الفلسفية إلى أهدافها بالقصة والحكاية والرمز كما في «حي بن يقظان» لابن طفيل.

وفي «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري يتداخل النثر والشعر والحكاية، والحوار، بجانب ما تحمله من رؤية، وما ترمز إليه من أفكار.

وإذا كانت الرسالة في تراثنا قد برزت كصيغة مفتوحة، فلم يكن غريبا إذن أمام هذا التداخل في تاريخها كفن أدبي أن تفسح المجال اليوم لأجناس أخرى أكثر مواتاة للعصر ومتغيراته، وأكثر ملاءمة لحركة الأفكار المعاصرة وأجهزتها الإعلامية(٧)، كالمقالة والقصة والمسرحية.

لكن ليس معنى ذلك اختفاء الرسالة في العصر الحديث، لأنها ظهرت كوسيلة للكشف عن الشخصيات في القصة متآزرة مع الحوار والسرد أحيانا كما في نهاية رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، وكما في بعض روايات نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله.

وهكذا ظلت الرسالة كميراث فني ذات أثر في تشكيل أجناسنا الأدبية و الحديثة.

وفي مجال الشعر مايزال التراث يحتفظ لنا ببعض مظاهر التداخل بين الشعر والنثر كما في القصة الشعرية التي قدمها الحطيئة في العصر الأموي، موضحا موقفه وقد استبد به الجوع هو وأسرته ولا يملك شيئا، وقد نزل به ضيف، وفكر في ذبح أحد أبنائه، حتى رزقه الله بأتانة اصطادها ثم

■■ راصد فكر الشيخ شاكر لن يتجاوز الحقيقة إذا اعتد بالإسلام مفتاحاً لفكره ورؤيته.

قام بذبحها لإكرام ضيفه، ومطلع هذه القصة الشعرية:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يعرفْ بها ساكن رسمًا.

وقريب من ذلك ما ذكَره ابن كَثير في البداية والنهاية من أبيات لعلي بن الحسين، الشاعر الأموي، وهو يناجي نفسه واعظًا منبها إلى أخذ العبرة، وبين كل عدد من الأبيات يذكر فواصل نثرية وعظية(٨)، وهكذا يتداخل النثر والشعر ويتصلان كوسيلة لتأكيد الفكرة والتأثير بها.

■■ القوس العذراء:

هكذا تأتي «القوس العذراء» امتداداً لهذا التراث واحتفاء به، وكنموذج لتداخل الأجناس في أدبنا المعاصر، فهي رسالة فنية، صلبها قصة شعرية، وقد جاءت مقدمتها وخاتمتها نثرا، ثم إن القصيدة نفسها تعتمد الدرامية عنصراً أساسيا في بنيتها، برغم صلتها الوثيقة بالتراث، من حيث استلهامها له.

إن القوس العذراء رسالة فنية، قد كتبها الأستاذ محمود شاكر إلى شفيق متري صاحب دار المعارف بمصر سنة ١٣٧١هـ-١٩٥٢م(٩)، لكنها رسالة غير عادية؛ لأنه يتناول فيها بالحديث علاقة الإنسان بالعمل الذي يتقنه، وعلاقة الفنان بما يبدعه، وهما أمران إنسانيان عامان، والكاتب بذلك يرقى بما هو فردي إلى المستوى الإنساني العام، كما يتسامى بما قد يكون شخصياً إلى أرفع المستويات الإنسانية، مستلهما في ذلك التراث العربي ممثلاً في لغته بصفة عامة، وفي قصيدة الشَّمَّاخ بن ضرار الشاعر المخضرم بصفة خاصة، ومطلعها:

عفا بطنُ قَوٍّ من سُلَيمَى فعالزُ
فَذَاتُ الغضا فَالمُشْرِفَاتُ النَّواشِزُ

وعدتها ستة وخمسون بيتا، لكن الأستاذ محمود شاكر ينَظر إلى ثلاثة وعشرين بيتًا منها فقط هي الأبيات التي يحكي فيها الشماخ بن ضرار قصة عامر أخي الخَضر وقوسه، ليستلهم هو قصيدته التي تتألف من مائتين وتسعين بيتا، مجسداً النموذج الفني الإنساني الذي يدعم به رسالته إلى صاحبه.

■■ عناصر بنائها:

إنها رسالة تتألف من ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: وعدته مائة وثلاثون سطراً من النثر، تشمل التحية، والمقدمة، ومعالجة قضية إتقان الأعمال، ومقارنة بين الإنسان وما يتقنه، والفنان وما يبدعه،

الجزء الثاني: ويتكون من مائتين وتسعين بيتاً من الشعر، منها سبعة وثلاثون بيتاً، محاولة لاستلهام أبيات الشَّمَّاخ بن ضرار، التي يتحدث فيها عن عامر أخي الخضر وقوسه، كنموذج ودليل على رأي الكاتب في علاقة الإنسان بما يتقن، والفنان بما يبدع، وهو هنا التزم بأجزاء الحدث الذي تناوله الشماخ، لكنه أكسبه من مقدرته الشعرية، ورؤيته الإنسانية، وخبرته الفنية، ما جعله نموذجا فنيا إنسانيا، يشهد له بالتفرد والأصالة، وبراعة استيحائه التراث، وشدة تعلقه به.

أما الأبيات المائتان والثلاثة والخمسون الباقية فهي تفصيل لما سبق، ومحاولة لتشكيل الحدث نفسه، لكنه كما يرى الشيخ شاكر صدى للشَّمَّاخ، وقد تجاوزه فيه عرضا وبناء وتحليلاً وأهدافا، بحيث جعله نموذجا فنيا إنسانيا آخر لدعم فكرة الصلة بين الإنسان وما يتقن، والفنان وما يبدع، ولكن بصورة أكثر تفصيلا وتحليلا، مع تغيير نهاية الحدث، بما يكشف عن رؤية عصرية جديدة للأستاذ شاكر، تتجاوز نص الشماخ، وإن كانت تستلهمه.

الجزء الثالث: وهو صفحتان من النثر بمثابة خاتمة، توجز كل ما سبق، ويستغفر فيها الله، ويعتذر عما يمكن أن يكون قد سببه في ملل لصديقه، لكنه يؤكد له أنه توسم فيه حبه لإتقان العمل، فأراد أن تكون رسالته عظة لهما معا، كما ذكَّره بفضل الله، وحديث رسول الله عليه الصلاة والسلام الخاص بإتقان العمل، وانتهى بالدعاء والسلام.

■■ قراءة النص:

■■ العنوان والرمز:

يمكن أن يتضمن العنوان «القوس العذراء» «مفارقة لغوية» بين طرفيه، عمادها ما توحي به «القوس» من قوة وصلابة، وما تدل عليه «العذراء» من رقة ونعومة، بالإضافة إلى ما بين هذين الطرفين من «تماثل»، يتضح فيما توحيان به من ليونة ومرونة، تؤكد تفرد هذه القوس، وفاعليتها في تحقيق ما يناط بها، من قوة في دفع الأسهم، لاصطياد ما يبتغيه الرامي بها، خاصة وقد تحقق لهذه القوس قَوَّاس ماهر، أتقن صنعها وهو في الوقت نفسه رام متمرس، روع بها الظباء وحمر الوحش، هكذا كان عامر أخو الخضر في قصيدته للتمثيل لإتقان العمل، وبراعة الفنان، والكشف عن الصلات الروحية الوجدانية بين الإنسان وما يتقنه، والفنان وما يبدعه، مبرزا هذه الصلات، وتلك المشاعر في صورة فنية موحية، تكشف عما يعتمل في نفس المبدع من صراع للمحافظة على ما أبدع، والحرص عليه، كما يجسد بذلك، علاقة الفن بالحياة، من هنا تصبح القوس «رمزاً للفن».

ويلاحظ أن **الجزء الأول من الرسالة** نثرحاول فيه الكاتب أن «يقابل» بين صمت صديقه حياء حتى ليعوزه القول، «وثرثرة» الكاتب نفسه، وانطلاق لسانه حياء أيضا لكنه لا يعرف كيف انطلق؟ ولا لماذا؟ خاصة وهو أحيانا ينطلق بما لا يحب أن يقول.

وبرغم ما عرف عن الشيخ شاكر أنه كان كثير الصمت، فأتصور أن هذا «التقابل» المبدئي يمكن اعتباره تمهيدا لهذه الرسالة التي ترجعنا إلى الرسائل التراثية التي هي أقرب ما تكون إلى البحث أو الدراسة، طولا وتحليلا، وبناء، وتتداخل

القوس العذراء

فيها الأجناس الأدبية، وهي في الوقت نفسه تتضمن من مشاعر الود والأخوة ما يؤكد اهتمام الصديق بصديقه، حتى إنه في مقدمة هذه الرسالة يكشف عن تفكيره المستمر فيما تحادثا فيه، واعتذاره عن عنفه وصرامته، وأمله أن يرضيه ما سوف يرويه عليه(١٠).

وهو قوي الإيمان بالله تعالى، فالحياة في نظره تسير على نظام محكم متقن لا يختل وأن لكل مخلوق نهجاً لا يضطرب، وهو امتداد لما سبقه، ثم إن إتقان العمل ، يصبح بالنسبة للإنسان ديدنا وأسلوبا لا يتغير، وكأني بالكاتب هنا يستشعر عظمة الخالق فيما خلق وأبدع، وكأن الله ـ في نظره ـ قد وهب هؤلاء المتقنين لأعمالهم هذه الميزة وهم مسلوبو كل تدبير ومشيئة(١١)، وفيهم هذه النفحة منه سبحانه وتعالى، الدائم الرعاية لمخلوقاته.

وتأمل كلام الكاتب وهو يصوغ هذا الموقف صياغة فنية لا يعوزها الإتقان الفني، ولا تبتعد عن لغة التراث التي خبرها الكاتب، وقد تمرس بها، وهو يتخذ منها وسائله وآلياته في تشكيل رسالته:

«إنَّه ككلّ حيّ، لم يُخْلَق سُدًى ولم يُتْرك هملاً. سلك له ربُّه النَّهج الأوّل حتى يتكاثر، وآتاهُ الهدْيَ القديمَ حتى يَستَحكمَ، وسدَّد يديه حتى يشتدَّ، وأنار بصَيرته حتى يستْكمَل، وأنْبطَ فيه ذخائر الفطْرة حتى يستْبحَر، وفجَّر فيه سرائر الإتقان حتى يسُودَ ويتملَّك، وعلَّمه البيَان حتى يَسْتْفهمَ، وكرَّمَه بالفَتْح حتى يَتغلَّب»(١٢).

فالكاتب هنا يكرر «حتى» في جمل متوازنة، متناسقة، متناغمة، عمادها التقسيم، وتناسق الإيقاع، وتوظيف الفعل المضارع، الموحي باستمرارية حكمة المولى سبحانه وتعالى في خلقه، وهي جمل فعلية (ماعدا جملة الافتتاح)، وهي جميعها تتألف من فعل ماض، ثم تليه «حتى»، فالفعل المضارع، بما يشكل اتصالا عضويا بين هذين الفعلين كالنغمة وقرارها إيقاعاً، والمبدأ وتطبيقه حتمية وارتباطا، كما تتنامى الفكرة مبدأ ونهاية، بما يكشف عن قوة الترابط والنمو، بين جمل كل هذه الفقرة، التي تمثل في الجزء الأول النثري من الرسالة مرحلة الانتقال من التحية والمقدمات إلى جوهر الفكرة وصلبها.

وهكذا يصير الإتقان عادة للإنسان لا تنفك عنه، ولا يتحول عنها، وصار ما يتقنه ويبدعه جزءاً منه، لا يريم عنه، ولا ينفصل منه، وتتصل وتتواصل بينهما من الصلات الوجدانية ما يوثق بينهما، حتى لكأن ملامح المتقن سمة في سمات ما أتقن وأبدع.

وإذا حدث ما يهدد هذه الوشائج، تكون الحيرة والألم والحسرة.

كما «يقارن» الكاتب بين العمل والفن، ويقدم هذه المقارنة كآلية فنية في الكتابة. تتجلى في جمل خبرية، يحلل خلالها فكرته تحليلاً دقيقا، يكشف عن سعة ثقافته، وعمق نظرته، فيرى أن «الفن ترف مستحدث، والعمل شقاء متقادم»(١٣)، والثاني وسيلة لقضاء الحاجات، وتحقيق المنفعة المادية، ومن ثم فهو مستهلك ممتهن، بينما الفن يلازمه التأني لتحقيق المتعة الجمالية، ومن ثم يعتز به صاحبه، وغير ذلك من الفروق التي تذكرنا بتصور الفيلسوف الألماني «كانت» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤م) لفلسفة الجمال والفن(١٤)، وهو ما يكشف عن نزعة الأستاذ محمود شاكر المثالية في هذا المجال، واتساع معارفه.

كما يكشف الكاتب في نهاية هذا الجزء عن نتيجة هذه المقارنة، وهي في الوقت نفسه تفسيره لمهارة إتقان الأعمال، وفنية الأداء وأداء الفن، عندما يصبح الإتقان عادة، ويتجلى الفن فطرة، وهو بذلك لا يهمل دور الاكتساب والدربة في تشكيل ما سبق(١٥)، ومن ثم يلتقي مع كثير من المفكرين خاصة أصحاب الدراسات النفسية في هذا المجال، وينتهي إلى أن العمل «هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»(١٦)، وهكذا يتصل الإتقان بالإبداع والفن.

وتأثر الكاتب بأسلوب القرآن الكريم وتناصه معه خاصة، والتراث بصفة عامة ظاهرة لا تخطئها عين قارئة، كجزء من تقنية الأستاذ شاكر في التشكيل والإبداع، ليس في «القوس العذراء» فحسب بل في كل ما يكتب تقريبا بحيث يصبح اللفظ القرآني أو التراثي لحمة وسدى في أسلوب الشيخ شاكر، لا ينفصل عنه، يثري دلالته، ويدعم فكرته، تأمل تصويره لجهاد الإنسان في عمله خاصة عندما يحيد عن فطرته، فتصبح مادة «كدح» فعلا ومصدرا كاشفة عن هذا المجهود يقول «يظل يكدح فيها كدحا حتى نادي للرحيل»(١٧)، وهو في ذلك متأثر بقوله تعالى: ﴿..إنك كادحٌ إلى ربِّك كَدْحاً..﴾

من هنا كانت لغته لغة خاصة، تمتاح من القرآن الكريم والتراث، بما يكشف عن ولاء كامل له، لكنها موظفة توظيفا خاصا يتفرد به الأستاذ محمود شاكر، وكأنه نسيج وحده، لذلك فقد دأب على أن يجعل صفحة للنص الذي يكتبه، ويقابلها صفحة أخرى لمعاني الكلمات التي يتوقع أنها قد يغيب معناها

■■ «القوس العذراء» تجمع بين النثر والشعر في إبداعات شاكر التي تكشف عن ملامح إنسانيته ورؤيته الإسلامية.

عن بعض القراء، بالإضافة إلى ضبطه بالشكل لكثير مما يكتبه.

■■ الجزء الثاني ـ الشعر:

هكذا ينتهي الجزء الأول من الرسالة، ليبدأ الجزء الثاني، وهو شعر، متضمنا دليلاً فنياً إنسانياً إبداعياً رمزياً، يدعم وجهة نظر الكاتب في علاقة متقن العمل بعمله، والفنان بما يبدعه، وذلك في الصياغة الشعرية القصصية لهذا الموقف وتناص الكاتب مع التراث فيه.

ولقد تحدث الشَّمَّاخ بن ضرار عن عامر الخُضْري، عندما اختار شجرة ضال ممتازة(١٨)، وآثر عودا منها يصلح أن يكون قوساً لأسهمه، وقد تركه عامين حتى يبس، وهو يراقبه، ثم أخذ يختبره، ويقومه بالثقاف والطريدة، حتى تجلت ليونته، ووجده غاية في صلاحيته أن يكون قوساً ممتازة، أخافت الظباء وحمر الوحش.

ولقد حافظ عامر على قوسه محافظة شديدة حتى كأنها قطعة منه، يحرسها وتحرسه ويلفها في الحرير عناية بها، وعندما اصطحبها معه في المواسم، بهرت الناس في موسم الحج، حتى أغلى له أحد المشترين ثمنها، وبعد تردد ـ حرصا عليها، لارتباطه الشديد بها ـ باعها بثمن حقق له الثراء. لكن ما إن باعها تحت ضغط الفقر وإلحاح الحاضرين، وإغراء المشتري، حتى بكاها وجدا عليها.

هذه قصة قوس عامر أخي الخُضْر التي حكاها الشماخ في جزء من قصيدته، فكيف استلهمها الأستاذ محمود شاكر؟

■■ استلهام التراث:

قد تتعدد ضروب استلهام التراث، فهناك من يستلهم الهياكل والأشكال التراثية ليصب فيها معاني حديثة، ويعالج من خلالها قضايا معاصرة، غنية بالجوانب الإنسانية، وبذلك يربط بين الماضي والحاضر، في مفارقة تستثير المتلقي وترهص بالتغيير المرجو، خاصة عندما يمس بالتغيير بعض جوانب الشكل المستلهم.

وهناك من يأخذ المعاني نفسها ليصوغها في أشكال عصرية، ليكشف عن سلبيات الواقع المعيش مرهصا بالتغيير، ومستشرفا لمستقبل أفضل، مبتغيا إبراز نواح إنسانية ثرية.

وربما كان استيحاء الهياكل والأبطال في الآداب المختلفة ظاهرة فنية، لا يتصدى لها إلا أولو العزم من المبدعين، وقد يتوجه بعض الشعراء العرب إلى الآداب الأجنبية المختلفة ليردوا من هذا المورد، أما أن يتوجهوا إلى تراثنا العربي كما توجه الأستاذ محمود شاكر، فهذا هو النادر الذي يحسب له، والتفرد الذي يُعتد به، لأنه قد وظف الكم الهائل من خبراته ومعارفه ودربته ليس بالتراث ولغته فحسب، وإنما بما ثقفه من آداب أخرى، وبما خبره من قراءاته واطلاعاته الواسعة ولذلك فإن زعم استلهام التراث من داخله وقراءته قراءة لا تربطه بغيره من المعارف والعلوم المختلفة(١٩)، زعم بحاجة إلى إعادة نظر حتى يأخذ تراثنا دوره في منظومة العلوم والمعارف الإنسانية، كشفاً عن قيمته، ودعماً لتأصيله لفكرنا المعاصر، وكي يؤدي دوره الحضاري في التثقيف والتنوير والتعريف على مستوى العالم كله.

وليس في توظيف المناهج الحديثة، ووسائل تعبيرها في الكشف عن قيمة تراثنا وأهميته، أي لون من ألوان خدمة علوم الآخرين وتراثهم، لأننا باستثمار ما يصلح من هذه المناهج وتلك الوسائل، إنما نزيد من الكشف عن فاعلية تراثنا وحيويته، كما أننا بذلك نجلي بعض أبعاده على العطاء ونمكن له في التأثير الإنساني والفني، في الحضارة الإنسانية بصفة عامة، وثقافتنا بصفة خاصة.

فكيف استوحى الأستاذ محمود شاكر أبيات الشماخ في رسالته «القوس العذراء»، ليحقق هذا الكشف وتلك الأبعاد؟

قراءة الأبيات من «١ـ٣٧»: مدخل موجز للقصة بصورة كلية:

[وما عامر وقوسه؟!]

بهذا الاستفهام يبدأ الشيخ شاكر، هذا المدخل الشعري الذي يوجز فيه قصة عامر وقوسه، وإذا جاز لنا أن نعتبر هذا استفهاما حقيقيا يتوسل به الشاعر إلى قصيدته، من ثم يمكن أن نعتبر هذه الأبيات «المدخل» إجابة عنه، صاغها الشاعر صياغة خاصة، هيمن عليها «الاستفهام المتعجب المثير للغرابة والدهشة»، الكاشف عما بذله عامر في اكتشاف شجرة جيدة، ثم يختار منها ذلك العود الذي وجه إليه مبراته ليقطعه، ويعرضه للشمس ثم يصبر حتى يجف، ثم يسويه جيدا، ويهيئه كي يكون قوسا متميزة فريدة، وكان تكرير «كيف» وبديلها «أي» أكثر من ست عشرة مرة وسيلته إلى هذا الاستفهام، سواء بدأ بها الأبيات أو كانت داخلها.

ثم يتضاعف ذلك التعجب وهذه الدهشة، بسيطرة «ضمائر الغياب» على هذه الأبيات، خاصة وهو يشير إلى القوس أو صاحبها، مما يعطي للنص مزيدا من الامتداد المعنوي والصوتي، الذي تتنامى فيه مشاعر التعجب والدهشة عند المتلقي، إزاء قوة العلاقة بين القوس وباريها، خاصة وهو يوظف قافية مطلقة، هي الهاء المسبوقة بحرف مد، يستشعر المتلقي بواسطتهما إرهاصا بالتفجع إزاء هذا العلاقة.

ومن اللافت للنظر كشف هذه الضمائر عن ذلك الملمح، ألا وهو قوة العلاقة، ومتانة الصلات الروحية بين القوس وباريها، خلال أفعال متتابعة، يرتبط فيها الفعل بالفاعل (الضمير المستتر) بالمفعول مباشرة دون أي فاصل:

أتاها ـ نماها ـ وقاها ـ اختلاها ـ براها ـ لواها ـ سواها ـ كساها ـ براها ... وهكذا، ومعظم هذه الأفعال تكريس لعناية

القوس العذراء

واهتمام القوّاس بقوسه.

وليس التكرار كظاهرة أسلوبية على مستوى أداة الاستفهام «كيف» فحسب، للكشف عن عناية عامر بقوسه، وإنما هناك تكرار على مستوى «الأفعال» أيضا، تأمل هذا البيت الذي يوظف فيه الشاعر الفعل «سوّى»، فتتآزر الدلالة اللغوية له مع التكرار كوسيلة بلاغية تعبيرية تجلي هذه العناية:

كيف سوّاها.. وسوّاها.. وسوّاها فقامت.. فقضاها؟(٢٠).

وتأتي النقاط المتتابعة بين هذه الأفعال لتثري تدفق تيار الوعي في إحساس المتلقي بقوة العلاقة بينهما، خاصة عندما تكون نتيجة ذلك: الفعل «فقامت» بالفاء التي تتكرر، لتتأكد شدة التسوية، والإخلاص والمهارة من قبل الصانع القوّاس، والفاعلية من قبل القوس عندما يرمي بها.

وعلى «المستوى التصويري»، فقد دعم من هذه العلاقة بينهما اتجاه التشخيص والتجسيد، الذي حمّله الشاعر لمعظم الأفعال والأسماء، التي صورت مراحل هذا الحدث: [أعطته هواها، يرضيه شجاها، يصغي لبكاها ـ هزته فتاها... الخ]. وهو اتجاه سوف يستمر إلى نهاية إلى هذه المجموعة، بل إلى نهاية القصيدة كلها، فهو آلية اعتمدها الشاعر في بنائها كله. مجسداً أبعاداً إنسانية لهذه العلاقة بين الفنان وما يبدعه.

■■ تطور الحدث ونموه:

بذلك يتوثق ما بين القوس وباريها من صلات وجدانية، تدفع بالفعل «الحدث» إلى نهاية القصة مشكلة مرحلة جديدة من مراحل نموها.

إن الحدث كما رآه أرسطو ـ فعل له بداية ووسط ونهاية، وقاسم مشترك بين كثير من القصص والمسرحيات، واعتماد الشاعر عليه على هذا النحو، ساعده على تجلي جوانب إنسانية تمثلت في الكشف عن قوة علاقة الفنان بما يبدع، والصانع الماهر بما يتقن.

وهكذا ينتقل الحدث ناميا إلى وسطه، كمرحلة ثانية من مراحل تشكله، عندما يصبح إعجاب عامر بقوسه متجاوزا كل حد، من ثم فإن ما بينهما من مشاعر متبادلة جعله يلفها في الحرير حرصاً وعناية ورعاية لا سيما وقد تراسلت بينهما مشاعر الألفة والحب والمودة، حتى أصبحت معشوقة له، وهي علاقة فريدة، لا يدانيها على مستوى الفنون والآداب، إلا علاقة بيجماليون بما أبدع وعشقه له:

كَيْفَ أعْطَتْهُ مِنَ اللِّين، إذ ذاق، هواها؟

أيُّ ثكْلى أعْولتْ إذْ فارَقَ السهْمُ حشاها؟
كَيْفَ يُرْضيه شَجَاها؟ كيف يُصْغي لبُكاها؟
كَيْفَ ريعَ الوحشُ منْ هاتف سَهم إذْ رَماها؟
كَيْفَ يَخْشَى طارقا، في لَيلة يَهمي نَداها؟
كَيفَ رَدَّاهَا حَريرَ البَزِّ حرْصا وَكَساها؟
كيفَ هَزَّتْه فتاها؟ وتَعالَى وتَباهَى؟(٢١).

بل لقد أخذ يتباهى بها في موسم الحج، فانكشف بعض ما تتمتع به، وما يربط بينهما معنوياً ومادياً، فلمحها راء خبير، سريعا ما أسرَتْه هذه المزايا، فانبرى يتحسسها، ويختبرها بلهفة خفية، ويغلي لها البيع.

وهنا تستمر الوسائل التعبيرية السابقة نفسها في تجسيد منتصف الحدث، «كيف» الاستفهامية المثيرة للتعجب، والدهشة لهذه العلاقة بين القوس والقوّاس ومزاياها، والفعل نفسه «سوّى» عندما يصبح كاشفًا عن شدة إعجاب هذا الرائي:

«قال: سبحان الذي سوّى !! وأفدي من براها»(٢٢).

كما تتتابع وتتآزر الصور المشخصة للقوس: «ماذا دهاها.. سرهما المضمر ـ أتاها ـ مسها.. ينقض إليها».

وإذا كانت «الضمائر» التي تعود على القوس وباريها متصلة ـ فيما سبق من الأبيات وغير منفصلة ـ لتؤكد الاتصال المعنوي بينهما ، وتدعم التواصل النفسي والوجداني الذي يربط بينهما، فعلى العكس من ذلك نجد أن الضمائر التي تعود على المشتري والقوس منفصلة، تكشف عن التباعد بينهما: «ينقض إليها ـ أفدي من براها ـ بعنيها»، ومن التقابل بين هذين الجانبين تتأكد قوّة العلاقة والصلات الوجدانية بين القوس وباريها.

وهنا تتجلى الدرامية كملمح فاعل في تنمية الحدث؛ حوارا، وحركة، وصراعا، وذلك للتعمق في نفس عامر القواس البائس الفقير وهو يصارع إغراءات الشاري المتلهف الذي يغلي الثمن: بالتبر ـ والفضة ـ والحرير ـ وأديم الماعز المقروظ.. إلخ، وكل ما يبتغيه مالك هذه القوس، الذي بدا مترددا بين ما يعيش فيه من فاقة وبؤس وحرمان، وترائي الغني في هذه الصفقة المغرية، وفي الوقت الذي أخذ يرفض،، مؤثرا قوسه التي هي جزء منه في نظره، وكيف ينساها، وما بينهما من مشاعر وجدانية؟، وإذا بالآخرين في السوق ما بين همس وصياح يحثونه على بيعها، وألا يفلت منه هذه الفرصة السانحة، وما كان منه إلا أن باع، واختفت القوس من يده.

■■ ارتقى الكاتب في «القوس العذراء» وتسامى بما قد يكون شخصياً إلى أرفع المستويات الإنسانية.

وهؤلاء المتحاورون هم: القواس والمشتري، والناس في السوق، وبين هؤلاء جميعا صوت خافت لا حول له ولا طول، إنه صوت القوس، التي تدعو على هذا المشتري بالتعاسة والخسران [تعسا وسفاها](٢٣).

هكذا يتضح تعدد الأصوات، وهو آلية قصصية في الكشف عن أبعاد هذه المرحلة المرهصة بالنهاية الفنية العضوية تشكلها بقية أبيات هذه المجموعة من [٣٣ـ ٣٧].

■■ النهاية:

شغله المال لكنه آفاق ليجد صاحبته قد فارقته إلى الأبد، فبكاها ورثاها والألم يكويه، ولم تبق له سوى حسرة إثر حسرة، وهكذا يتجلى تعلق الفنان بما يبدع، حيث لا يعوضه عنه مال ولا متاع إلا ما أبدعه هو نفسه، وأنى ذلك؟.

وهنا سوف نجد الشاعر يكرس الأفعال للكشف عما سبق، لأن دلالة الأفعال فيها من التجدد ما يوحي باستمرارية التألم، والالتياع ودوام الحسرة على ما ضاع، هذا بالنسبة للأفعال المضارعة:

مثل: «**يخفي ـ حسرة تطوى**».

وسوف نجد الأفعال الماضية تأخذ الدلالة نفسها بحكم التجاور السياقي، مع مضاعفة تأكيد هذه الدلالة، خاصة وقد تتكرر هذه الأفعال: [رأى كفيه صفرا، رأى المال فتاها ـ ثم تجلى الشك عنه.. فبكاها! ورثاها.. كيف رثاها؟!

حسرة تطوى على أخرى.. فأغضى.. وطواها!].

وتأمل حرفي العطف (ثم والفاء) هنا وكيف يشكلان الحركة النفسية للشخصية، خلال أفعال [الفقر ـ البكاء ـ الحسرة]؛ فزوال الشك في ضياع القوس من يده، وتأكده من فقدها، لا يعقبه مباشرة إلا البكاء، والحسرة والألم العاجز عن استرداد ماضاع، لا يملك له مباشرة إلا الإغضاء، وتتابع الحسرات التي يطويها متألماً، لتستقر بداخله المحتدم. وهكذا تكون النهاية المنطقية الفنية، فالحسرة نتيجة ضياع ما يعتز به الإنسان، وبذلك تتشكل نهاية هذا الجزء، وهي تمثل نهاية الحدث فيه، لتتكامل العناصر الدرامية والقصصية، برغم أن الجنس الأدبي الأساس هو الرسالة، بصفة عامة، والشعر في هذا الجزء بصفة خاصة.

ويلاحظ أن الأستاذ محمود شاكر قد وظف من علامات الترقيم النقاط المتتابعة، وعلامات التعجب، وعلامات الاستفهام، وبعض الأقواس التي تحوي بداخلها ما يكشف عن تعدد الأصوات، وقد تم ذلك بصورة جعلها آلية من آليات استلهامه التراث، وتشكيله لعمله، خاصة وقد تجلى استثماره تدفق تيار الوعي من خلال النقاط المتتابعة، لاستثارة مزيد من مشاعر الدهشة والتعجب، وما يمكن أن يتضاعف لدى المتلقي، من إدراك مشاعر الود والمحبة بين القوس وباريها.

وإذا كان هذا الجزء استيحاء لأبيات الشماخ فماذا أضاف إلى التراث؟

إذا كانت أبيات الشماخ لصيقة بعامر وقوسه، فقد تسامى بها الأستاذ محمود شاكر إلى آفاق إنسانية عليا، وهو يجسد من خلال الرمز «القوس» العلاقة بين الفنان وما يبدع، بل ويحلل هذه العلاقة تحليلا نفسيا كاشفا عن جوانب الصراع بين الفن والحياة في نفس المبدع، وهنا كان تداخل الأجناس الأدبية، واللغة التراثية الحية المصورة. وتغلغل الشاعر في نفس الشخصية خير معوان على هذا الكشف الإنساني في استيحاء التراث، ليقدم بذلك منهجا في استلهام التراث وقراءته. ذلك التراث المعطاء، الذي ينتظر من يرفده بالبحث والدرس والكشف والتوظيف، كي يسهم في التأصيل لفكرنا المعاصر، والكشف عن كينونتنا، وتجلي أصالتنا.

وإذا كان محمود شاكر قد جسد تعلق الفنان بما يبدع والصانع الماهر بما يتقن، فأتصور أنه بذلك يكشف لنا عن داخل مولع بالتراث لصيق به، عاشق له، إن الأمر في نظري ليتجاوز كل ذلك ليكشف عن حس ديني قوي، في زمن أصبح فيه القابض على دينه كالقابض على الجمر.

■■ الجزء الثاني من الشعر:

●● مدخل:

فإذا ما انتقلنا إلى الجزء الثاني من الشعر، فيمكن أن نعتبر الأبيات كلها دليلاً آخر على الإتقان والإبداع، أراد به الأستاذ محمود شاكر أن يقدمه كبرهان عملي على الفكرة التي تلح عليه في رسالته، والتي حاول بعرضها أن يرضي صديقه، ذلك أنه باستيحائه أبيات الشَّمَّاخ في عامر وقوسه قدم دليلاً من التراث، وأكسبه أبعاداً إنسانية فنية، تكشف عن علاقة الفنان بالحياة بل وتحري أرقى المستويات فنا لما يبدعه فيها.

من ثم فقد حاول أن يقدم القدوة ممثلة في نفسه وعمله هذا، ولكن بطريقة غير مباشرة. حيث أعاد صياغة أبيات الشماخ مرتين، مرة في الأبيات من (١ ـ ٣٧) التي جعلها إجابة على سؤال وضعه هو نفسه قائلا: وما عامر وقوسه؟

ثم كانت الأبيات من (٣٨ ـ ٢٩٠) صياغة أخرى لأبيات الشَّمَّاخ نفسها تحت عنوان فاسمع إذن صدى صوت الشماخ ! فكيف تجلى الإتقان والإبداع؟

يتضح من تأمل العمل كله، أن الأبيات من (١ ـ ٣٧) كانت محاولة لاستيحاء التراث بطريقة تختلف عن المحاولة نفسها في تشكيل الأبيات من (٣٨ ـ ٢٩٠).

حقا هما معا يمكن أن يمثلا قصيدة واحدة، جزؤها الأول مدخل كلي موجز، لقصة عامر وقوسه وعرض لسرح أحداثها، بينما الجزء الثاني، تفصيل وتحليل للموقف نفسه، بصورة أعمق وأشمل وأوسع، مع تغيير نهاية الحدث بينهما، ومن ثم

القوس العذراء

فالعلاقة هي علاقة الجزئي بالكلي أو المجمل بالمفصل، أو الخاص بالعام على نحو ما، وفي ذلك تأكيد لرؤية الأستاذ محمود شاكر الفنية والإنسانية في الرسالة كلها.

بل لقد كانت الصياغة توظف الشكل المحافظ للقصيدة العربية من حيث وحدة الوزن والروي في كل جزء على حدة، بالإضافة إلى اللغة التراثية التي يلتزمها الأستاذ شاكر، أو تلزمه في كل ما يكتب شعرا ونثرا.

لكن الجزأين يختلفان فيما وراء ذلك اختلافاً كبيراً، بحيث يمكن أن يمثلا ضربين مختلفين لاستيحاء التراث، عماد أولهما الالتزام بالشكل التراثي، وجعله يستوعب رؤية المبدع الحديثة في الفن والحياة، من خلال ما يوظفه من وسائل تعبيرية، وتحليل نفسي، وتصوير بياني، وتداخل بين الأجناس الأدبية كما أوضحت سابقا، وكما سوف يتضح لاحقا.

أما الضرب الثاني فهو قائم على الاعتماد على الشكل التراثي أيضا مع تجاوزه رؤية وبناءً، بحيث يقدم فيه الأستاذ محمود شاكر عالما فنيا فسيحا، يتضمن ـ فيما يتضمن ـ رؤية إنسانية أخرى للعلاقة بين الفن والحياة مع تغيير يمس الشكل في بعض جوانبه، ليحقق هذا التغيير الاتساع والشمول في الرؤية والأداة، وتجلي وجهة النظر الإسلامية في مصير البطل.

قراءة الأبيات من ٣٨ ـ ٢٩٠.

حقا من الصعوبة بمكان أن يحاول القارئ السيطرة على نص شعري بهذا الطول، وفي هذا السياق الإنساني، ولكن اعتمادا على تداخل الأجناس الأدبية، يمكن الدخول إلى عالم هذا النص، خاصة وقد شكلته روح قصصية، سواء في استيحائها من الشكل التراثي الذي استثمرته، أو فيما تشكل من روح درامية تلف هذا النص كله، من هنا يصبح «الحدث الدرامي» الذي هو جوهر هذا العمل، وبمفهومه الأرسطي وسيلة للكشف عن بنية هذا النص الشعري.

وبناء على ذلك يمكن أن نقسمه إلى بداية ووسط ونهاية.

أولا: البداية: الأبيات من ٣٨ ـ ١٤٠

حيث يفصل الشاعر مهارة عامر كقَوّاس ورام. وتوحده مع قوسه، وتراسل المشاعر بينهما، وغيرته عليها من السهم الذي أعده لها، وتلازمهما إلى أن لَبَّيا في موسم الحج.

ثانيا: الوسط: الأبيات من: ١٤١ ـ ٢٤٥:

ويتضمن انبهار المشتري بالقوس، وإغلاءه الثمن، ثم بيعها، وما نزل بصاحبها عامرا أخي الخُضْر بعد ذلك من إحساس شديد بالفقد، وهمٍّ وغمٍّ، وخيالات وأوهامٍ، وهواجس تضنيه.

ثالثا: النهاية: الأبيات من ٢٤٦ ـ ٢٩٠:

حيث تصور الإفاقة وظهور البديل.

●● البداية:

قراءة الأبيات من [٣٨ ـ ١٤٠].

وليس معنى البداية هنا أنها مجرد نقطة هندسية، وإنما هي أحداث جزئية تترابط صعداً لتكون هذه البداية، وصولاً إلى منتصف الحدث، ومن ثم فسوف نجدها تتشكل من حشد من الجمل المتتابعة المترابطة، التي يغلب عليها «الفعلية»، لكن أفعالها تتباين بين الماضي والمضارع، وهو يستخدم الماضي غالبا للكشف عن خوف الحُمُر الوحشية من رَمْيِ عامر:

[فزعها ـ طارت ـ لم تدن ـ صدت ـ لواها..]

وكذلك وهو يتحدث عن اختيار العود التي قد شكل قوسه منها:

[تخيرها ـ تبينها ـ حماها ـ رأى ـ نُشِّئت ـ سلَّ ـ انغلّ ـ أنحى ـ اطمأنت ـ رقاها ـ أحيا].

ودلالة الماضي على هذا النحو تأكيد لمهارة هذه الشخصية، وبراعتها في الرمي وصناعة القوس، وبذلك يتهيأ للحدث في هذا النص الشعري مقومات نموّه، كما يأخذ «الرمز» في التشكيل إشارة إلى العلاقة بين الفنان وما يبدع، وبين الفن والحياة في الوقت نفسه أيضا.

لكن الشاعر غالبا ما يستخدم «المضارع القصصي» عندما يتحدث عن إصابة عامرة لمرماه من الحيوانات التي أصبحت تفزع منه، وعما بذله من جهد في تهيئة هذا الغصن الذي اختاره، ثم جففه.. حتى سواه قوسا متميزة فريدة، وكذلك عندما يصف ما أحاط به عامر قوسه من رعاية وعناية: [يحت ـ يُرْدي ـ يُغمض ـ يحيى لها ـ يحييه ـ يُغَنِّي ـ يُقَلِّبُها ـ يُعَرِّضُها ـ يُؤَدِّب ـ تَسْتَبِد بها ـ تُخاشنها ـ يُجَرِّدها ـ تَعف ـ تَلين ـ تستظل ـ يُغازل ـ تُناسم ـ يراها جنة ـ يَجوب ـ يَعلوَ ـ يُعلَم].

لكن هذا الأفعال المضارعة بالتجاور السياقي تتضاعف دلالتها وتتسع لتؤكد الاستمرار لكن في الماضي، مما يضاعف من نمو الحدث وتقدمه في الوقت نفسه نحو منتصفه، كما يدعم تشكل الرمز.

بل إن صياغة مجموعة من الأفعال نفسها على وزن «المفاعلة» التي توحي بالمشاركة وقوة الاتصال بين الطرفين، لتثري الدلالة

■■ «القوس العذراء» رمز للفن.. لأنها جسدت علاقة الفن بالحياة.

■■ وظف الكاتب عنصر «الزمن» للكشف عن نمو الحدث والإرهاص بنهايته.

فيما سبق، خاصة للكشف عن شدة تلازم القوس وباريها، وتراسل المشاعر بينهما، وقوة الروابط الوجدانية سواء صيغت هذه الأفعال بصيغة الماضي أو المضارع، فقد توحدت دلالتاهما، واتسعت لكثير من معاني الاستمرار والتأكيد: مثل:

[ناجته ـ يُسائلها ـ يُغازلها ـ تُناسمه عطرها ـ سَاهرها ـ تُصاحبه]

وقد يتجلى هذا التراسل والتواصل بينهما بوسيلة أخرى عمادها الأفعال أيضا، لكن الشاعر «يوحد» هذه الأفعال الموظفة، ويسندها إلى القواس مرة، وإلى القوس مرة أخرى، في جملتين متتاليتين تتصلان بوسائل الربط المختلفة ، أو قد يسند الفعل لهما معا مثل:

[أذاقته إذ ذاقها هوى ـ أصاخ له وأصاخت له ـ امتثلت وامتثل ـ فيحرسها.. وتحرسه ، غابا معا ـ طارا معا].

وقد يسهم «تكرار» بعض الأفعال في الكشف عن قوة هذه العلاقات الوجدانية بين القوس وباريها، عندما يوظف الشاعر فعل المدح (نعْمَ) في بيان ذلك، وهنا يتعدد الفاعل بما يؤكد استغناء القواس بقوسه عن الدنيا كلها، خاصة والكلمات التي تقع فاعلا لنعم تفيض مودة وألفة، كما أنها تتضمن بتتابعها تدرجا يكشف عن بلوغ هذه العلاقة أقصى مدى لها، وذلك عندما يصف الشاعر هذا الموقف فيقول القواس لقوسه:

«زهدت إليك! وفارقتُهم
أخلاءَ عهد الصِّبَا والجَذَلْ
فنعم الصديق! ونعم الخليل
ونعم الأنيس.. ونعم البدلْ»(٢٤)

و«هيمنة الأفعال» على هذا الجزء من النص ، تجسيد للحركة التي تعتبر من أهم مظاهر الدرامية التي تلف النص كوسيلة تعبيرية، فإذا ما اقترنت ببعض الجمل الحوارية (٢٥)، وهي قليلة هنا ـ تدعم هذا الاتجاه على مستوى الرسالة كلها.

وهكذا تتجلى قوة الصلة والتلازم بين القوس وباريها، وبين الفنان وما يبدع.

فإذا ما استخدم الشيخ شاكر هنا الجمل الاسمية، وهي بأصل وضعها تفيد الثبوت، وبرغم قلتها بالنسبة للجمل الفعلية، حيث لا تتجاوز نسبتها ١٤٪ من عدد أبيات هذا القسم، لكنها لتقرير وتأكيد كثير من الدلالات السابقة، كخوف الحُمُر وفزعها من عامر أخي الخُضْر، أو التأكيد على قوة العلاقة بينهما كما في قوله على لسان عامر واصفا هذا العلاقة:

«صَديقٌ صداقتُها حرةٌ،
وخلٌ خلالَتُها لا تُمَلْ»(٢٦)

وتأمل حذف المبتدأ هنا وتكرير حذفه الذي يؤكد قوة الترابط بين الأبيات، بعودة الضمير المستتر على القوس المتضمن فيما سبق هذا البيت من أبيات، ثم يتكرر الخبر ويجيء جملة اسمية، فيتضاعف إحساس المتلقي بقوة العلاقة، وعمق الاتصال بين الفنان وما يبدع، بل إن ما بين الصديق والخل من ترقٍّ في الدلالة(٢٧)، ليعلي من هذه العلاقة إلى أبعد آمادها.

وهكذا تتآزر الجمل الاسمية والفعلية، للإسهام في تشكيل بداية الحدث ونموه وصولا إلى منتصفه.

كما يتجلى «تناص» الشيخ شاكر مع القرآن الكريم لفظاً ودلالة في أكثر من موضع، كآلية فنية في تشكيل رسالته، خاصة عندما يستلهم من سورتي «مريم»، و«آل عمران» قصة العذراء، فيجعل عنوان رسالته «القوس العذراء»، تفرداً وخصوصية بالنسبة لهذه القوس التي هي رمز للفن.

ثم يوظف أفعالاً استخدمها القرآن الكريم في حكاية هذه القصة في السورتين، لتتآزر الدلالة القرآنية بإيحاءاتها الثرة ـ التي يعمر بها عقل الإنسان ووجدانه ـ مع استخدام الشيخ شاكر لها في مجال آخر، فينتج التناص حينئذ دلالات وإيحاءات لا حصر لها، تدعم تصور المتلقي، وتثري إحساسه تجاه قوة العلاقات الوجدانية بين القوس وباريها.

أما هذه الآيات فهي:

﴿فتقبلها ربها بقبول حسن، وأنبتها نباتا حسناً، وكفّلها زكريا كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا....﴾ سورة آل عمران آية٣٧.

﴿واذكر في الكتاب مريم إذ انْتَبَذَت من أهلها مكانا شرقيا﴾ سورة مريم آية١٦.

﴿فحملته فانْتَبَذَتْ به مكانا قصيا﴾ سورة مريم آية ٢٢.

﴿فناداها من تحتها ألا تحزني قد جَعَلَ ربُّك تحتك سريا﴾ سورة مريم آية ٢٤.

أما هذه الأفعال فمنها: [كفّل ـ نادى ـ انتبذ] فهو يجعل العود الذي سوف يشكل منه القوّاس قوسه محجوبا خفيا عن العيون، مما يجعل فكرة «الانتباذ» بالنسبة له حاضرة في ذهن الشيخ شاكر بدلالاتها لا بلفظها، وهو يكتب هذه الأبيات، بل إن الفكرة نفسها تتضح والقواس ينفرد بقوسه بعيدا عن الناس، زاهداً إليها، مفارقاً الأخلاء، مستغنيا بها عن الحياة والأحياء.

وإذا كان المَلَك قد «نادى» مريم من تحتها في سورة مريم، فها هي ذي القوس المختبئة الخفية تنادي القواس من كنّها، كي يلتفت إليها ويستجيب، ليجد العود الملائم كي يسَوِّيه القوس التي سيرتبط بها. فإذا ما انتظرها عامين لتجف وسواها حتى أصبحت القوس المتميزة التي أبدعها، وفتنته، «كفلها»(٢٨) سهما، أتقن صنعه من أجلها ضمت عليه حشاها واحتضنته، مما أثار غيرته.

ويأتي «المستوى التصويري في هذا القسم ليرقى التشخيص بهذه العلاقة إلى أرفع مستوى إنساني، بحيث تتأكد بشرية وإنسانية هذه القوس، فتتجلى عذراء تفتن معشوقها، وهل هناك من علاقة واتصال وجداني أقوى مما بين معشوقين؟ وبذلك يدعم التشخيص الوسائل التعبيرية السابقة في تشكيل «الرمز»،

القوس العذراء

من حيث الكشف عن ولع الفنان بفنه، وانشغاله به عن الحياة والأحياء، وهكذا تتابع وتترابط وتتآزر الصور المشخصة لهذه العلاقة التي يستمر نموها صعدا:

(رقاها بتعويذة من خفي الغزل ـ اشتد أملودها وانفتل ـ عصته وساءته أخلاقها نشوزا ـ وعض عليها فصاحت ـ فلم تمتثل ـ وألقم قداها للطريدة ـ يجردها من ثياب العناد ـ تعرت له حرة ـ ممشوقة القد ريا ـ أطاعته بعد أن لوعته بالوجد حتى نحل ـ حرة حصان تعف فلا تبتذل].

بل إن إعداد القواس وتراً ممتازاً لها [تحلت به]، ورمحا [له صلعة كبصيص اللهيب] [كفلها إياه فهو من بني جنسها] لكنه أصغر منها، وقد [ضمت عليه حشاها]، وتعلقت به، مما آثار غيرة حبيبها المجنون بها، ليعد امتدادا لاتجاه التشخيص الذي آثره الشاعر كتقنية تضاف إلى وسائله الفنية في التشكيل والإبداع.

وتكشف هذه الصورة الكلية في الوقت نفسه عن تفنن الشاعر في التحليل النفسي لأبعاد هذه العلاقة الوجدانية، وهو ما يختلف تماما عن معالجته للفكرة نفسها في الجزء الأول من القسم الشعري في الأبيات من (١ ـ ٣٧)، كما يتجاوز المصدر التراثي الذي استوحاه.

ويأتي توظيف عنصر «الزمن» ما بين «التحديد» وأخذ العبرة، كوسيلة تعبيرية أخرى للكشف عن نمو الحدث، والإرهاص بنهايته، فمرة تتجاوب «كهوف القرون»(٢٩)، كاشفة عن استمرار هذا الشعر التراثي المتضمن لمثل هذه الأحداث، وفي ذلك إيحاء بالتراسل والتواصل بين الماضي والحاضر، ومرة عندما يحدد الشاعر «عامين»(٣٠) مجالا زمنيا، ليجف فيه العود المختار، ليكون قوسا، كما يكشف هذا الزمن عن صبر عامر الخُضْر ومجاهدته الانتظار والبؤس والأمل، حتى يهيئ هذه القوس المتميزة، التي أصبحت مصدر رزقه وثرائه، عندما باعها، لكنه افتقدها.

وإذا كان ما سبق يتسم فيه الزمن بالتحديد ما بين قرون وعامين، فثمة رؤية إنسانية تتمثل في العبرة وراء مر القرون والأعوام، وهي أنه: كل شيء إلى نهاية وانتهاء «بقاء قليل ودنيا دول»(٣١)، ولقد أسقط الشاعر هذه الرؤية على علاقة عامر بقوسه التي فتنته، ولازمها، وعلّمها، وجاب معها كل مكان، وكل زمان، فلمست تغير الأحوال، وتبدل الدول والأمم، حتى تجلت هذه العبرة الإنسانية العامة التي تشمل وتتضمن الوجود كله،وليست علاقة عامر بقوسه مهما تلازما، وافتتن كل بصاحبه إلا جزءا سوف ينتهي يوما ما، وفي ذلك إرهاص بنهاية الحدث نفسه، الذي يكشف عن الترابط بين أجزاء هذا النص. كما تكشف الرؤية عن الشيخ شاكر وما يحمله من نفس عامرة بالإيمان، مؤمنة بالقضاء والقدر، وإن خالف غيره في ذلك.

■■ وسط الحدث: قراءة الأبيات من [١٤١ ـ ٢٤٥]

في هذا القسم يبلغ الحدث أقصى نموه صعدا، مشكلا قمة التعقيد الدرامي، المتمثل في انبهار المشتري بالقوس في موسم الحج، وعرضه لأغلى سعر لها، بحيث يمكن أن يحقق لهذا القوّاس البائس الفقير ثروة لا تتوقع، من ثم يحشد الشاعر الشيخ شاكر من الوسائل التعبيرية ما يجسد هذه القمة الفنية، ونلاحظ استمرار الوسائل التعبيرية السابقة، التي منها: سيطرة الأفعال ماضية ومضارعة،والتشخيص، والتناص، واستثمار علامات الترقيم، ولكنه قد تجلت هنا وسائل تعبيرية أخرى هيمنت على النص أيضا، فأسهمت لغته في تجسيد منتصف الحدث؛ منها «الدرامية»، التي تآزرت الأفعال في إبرازها، بما تضمنته من حركة، كما برز ما يفيض به هذا الجزء من حوار، ومناجاة، وصراع، وتقابل، مجليا هذه الدرامية في أقوى صورها.

وإذا كان الحوار في القسم السابق وهو «البداية» لا يتجاوز بضع جمل، فهو هنا «عنصر مهيمن» شكلته لفظة «محورية» هي الجذر «باع» ماضيا ومضارعا وأمراً، حيث تكرر أكثر من ثلاثين مرة، مرتبطا بغيره من المصاحبات اللغوية [كالغنى، والربح، والجزاء، والسوام، والفوز، والأكل بمعنى الأخذ، وبسط الكف، والرفض والقبول.. إلخ]، بحيث كشف هذا الحوار عن «تعدد الأصوات»، ما بين المشتري الذي أدرك قيمة القوس، خاصة بعد أن اختبرها، فازداد حرصا عليها وتمسكا بها، وعَرَضَ ما يُعَدُّ ثروة في مقابل شرائها، صادفت بؤس القوّاس وفقره الشديد، وقد أصبحت نفسه نهباً لصراع عتيّ، يحتدم به داخله، أيقبل هذا الثراء، ويتخلص من البؤس المذل، المزري، بين بشر كالذئاب، ويضحي بهذه القوس التي براها، وأبدعها، وقد فتنته وعشقها، ولازمته حياته، فهي «صديقُهُ، وخِلُّه، وخدينه»(٣٢) أم يتمسك بها.

ويظل مترددا حائرا بين هذين الأمرين، حتى يدخل في الحوار صوت ثالث: هو صوت القوس، المحذر من البيع والفقد، وإغراءات

■■ تأثر الكاتب بالقرآن الكريم خاصة والتراث عامة، ظاهرة لا تنطفئ عين قارئة كجزء من تقنيته في الإبداع والتشكيل في كل مايكتب.

ذلك المشتري الماكر، وهكذا يصبح «التقابل» بين البيع ورفضه، والتمسك بها والتفريط فيهامضاعفا لاحتدام «الصراع» داخله.

وهنا يتجلى عنصر «المناجاة» حيث يحاور القواس نفسه، مما يجعل الكاتب يكشف عن مسوغات «التحول» في الشخصية و«استكشافها» لهذه المسوغات، وهذان العنصران لا تخلو منهما المأساة اليونانية: [فالمال نُبل يعلّي السَّفَل، وهو مليك يُخاف، وموهبته كقوّاس باقية في يديه، وكلاهما المال والموهبة يعينانه على إبداع وإتقان مثلها](٣٣).

ثم يتدخل الصوت الرابع بقوة، خلال ذلك، وهو صوت كثيرين ممن شهدوا موسم الحج الذين أخذوا يحثون عامرا على البيع، ليقبل هذا العرض المغري، فيبيع دون أن يدري أنه قد باع(٣٤)، وقد برز ذلك خلال أبيات هذا القسم التي كشفت بطريقة صياغتها عن داخل قلق حائر، أذهلته صدمة الفقد:

ودَانَ يُسرٌ... ودَاعَ يَحُثُّ... وكَفٌّ تُربِّتُ: بِعْ يا رَجُلْ!
لقَدْ باعَ! قد باعَ! لا لَمْ يَبِعْ! غنَى المال! وَيْحَكَ! بعْ يا رَجلْ!
[وَحَشْرجَةُ الموْتِ: خُذْنِي... إليكَ!!
لَبَّيْك!! لبَّيْك!]
بعْ يَا رَجُلْ!!
[أغثْني!. أجَلْ!]
باعَ! ماذا؟! أباعَ؟! نَعَمْ!! قَدْ باعَ! حَقًّا فَعَلْ؟!
[أغثني.. أغثني! نعم!]
قدْ رَبِحْتَ!!... بُورِكَ مالُكَ!
أيْنَ الرَّجُلْ؟!
مَضَى!.. أيْنَ!.. لا، لَسْتُ أدْري!.. مَتَى؟
لَقَدْ بِعْتَ؟!.. كَلاَّ وكَلاَّ.. أجَلْ!
لقد بِعْتَ! قَدْ بِعْتَ!
- كَلاَّ! كَذبْتَ!
- لقد بِعْتَ! قد باعَ
- وَيْحِي! أجَلْ.
لقد بعْتُهَا... بِعْتُها.. بِعتُهَا جُزِيتُمْ بخَيْرِ جَزاء، أجَلْ!!..
أجَلْ بعتُها. بعْتُها!! بعْتُها أجَلْ بَعْتها!! لا، أجَلْ، لا، أجَلْ.](٣٤)

وإذا كانت الأساليب الخبرية قد سيطرت على «بداية الحدث»، فهي لتقرير أجزاء هذه البداية، بينما في هذا «الوسط» تبرز الأساليب الإنشائية: الاستفهام والنداء والأمر والتعجب، لتجلي تحولات الشخصية، خلال علاقتها بغيرها من الأصوات، وفي الوقت نفسه لم تختف الأساليب الخبرية، خاصة في تقرير ثمن البيع(٣٥)، أو لإبراز ما نزل بالقواس من ذهول وهمّ وغمّ وأسف، إثر ذلك البيع، وافتقاده القوس.

وإذا كانت ضمائر الغياب قد هيمنت على صياغة البداية مجسدة مرحلة السرد، فقد تعددت «الضمائر» هنا في هذا القسم الخاص بوسط الحدث، لا سيما ضمائر التكلم والخطاب، لتكشف عن تعدد الأصوات، وتبرز قيمة التعقيد، وقد باع عامر القوس دون أن يدري أنه باعها، وقد تغلبت نداءات الناس، ورغبته في الثراء على ما سوى ذلك، خاصة بعد أن «زاغت نواظره واختبل»(٣٦) وما أن افتقدها حتى انهمرت دموعه، واحتبس لسانه، وخارت قواه، وغامت الدنيا في عينيه، غارقا في همومه وهواجسه، وصار كالمريض قارب الموت.

وقد أبرز «التصوير» هذا التحول [عندما أصبح الإنسان فيه صخرة، أو تمثال حزن صلود يغمره الأسى، تحت هم غلبه كالجبل.](٣٧).

ويتآزر مع هذا التصوير اللغة الموظفة هنا [صخرة ـ تمثال صلود ـ جبل] لتكشف عن مدى الجمود والتحجر الذي أصاب الشخصية، وقد افتقدت مظاهر الحياة، من حركة ووعي بافتقادها القوس.

وتتآزر الوسائل التعبيرية في الكشف عن نهاية هذه المرحلة، مرهصة بحل هذه العقدة التي تشكلت من فقد القوس وسوء حال القواس، حيث نجد «التقابل» مرة أخرى بين ما غرق فيه هذا القواس، من ذهول وجمود وفقد للوعي من ناحية، وحال من حوله، أولئك الذين أغروه بالبيع، وهم ينصرفون سراعا هامسين، ضاحكين، ساخرين مشفقين، من ناحية أخرى، وهنا يجلي الشاعر في هذا الموقف صورة للحياة كلها باختلاف مناحيها، وتباين البشر فيما يرون ويفعلون، وهي فعلا كسوق قام ثم انفض، ربح فيه من ربح، وخسر فيه من خسر، وكأني بالشاعر هنا يجلي هذه التناقضات للإرهاص بالتغيير، كي يعود للحياة صفاؤها ويغمرها التواصل والمرحمة، والتناصح والتعاون، مهما تباينت طبيعة البشر بين فنان وتاجر، وبائع ومشتر، وهكذا تتسع الدائرة الإنسانية التي يتغياها النص، فتتجاوز مجرد الكشف عن العلاقة بين الفن والفنان، إلى إضاءة العلاقة بين البشر جميعا، وبذلك تتجلى أيضا قوة الحس الديني لدى الشيخ شاكر.

وهنا نجد «التكرار» داعما لهذا «التقابل»، وذلك عندما يكرر حرف الجر «من» سبع مرات، يليه لون من ألوان هؤلاء البشر الذين قد يجتمعون في السوق، ثم ينفضون، لكن كثيرين منهم قد يتدخلون فيما لا يعنيهم:

«وَمِنْ حوله النَّاسُ مِثْل الدَّبَى عجالاً تَنَزَّى، دَهاهُنَّ طَلّ
فَمِنْ قائلٍ: فَازَ! رَدَّتْ عَلَيْه قَائِلَةٌ: لَيْتَهُ ما فَعَلْ!
ومن هامسٍ: وَيْحَهُ ما دَهَاهُ! وَمن مُنْكر: كَيْفَ يَبْكي الرَّجُلْ!
وَمَنْ ضَاحكٍ كَرْكَرَتْ ضحْكَةٌ لَهُ مِنْ مَزُوح خَبِيث هَزَلْ
وَمَنْ ساخرٍ قَالَ: يا آكلا تَلْبَّسَ في سَمْتَ مَنْ قَد أكلْ!
وَمَن باسط كَفَّهُ كالمُعَزِّي، وهَيْنَمة غَمْغَمَتْ لَمْ تُقَلْ
وَمَنْ مُشْفقٍ ساقَ إشْفاقُهُ وَوَلَّى، ومُلْتَفت لَم يُوَلْ!»(٣٨)

وإذا كنت فيما سبق قد أشرت إلى «التناص مع القرآن الكريم»

القوس العذراء

في هذا العمل الفني، فهنا يتضح شكل آخر من أشكال التناص يؤكد ما زعمته من عشق الشيخ شاكر للتراث، عندما يمتاح منه باقتدار وأصالة، «موظفاً نماذج من شعرنا المحافظ التراثي» في تشكيل هذا القسم، كما في تصويره شدة التلازم بين القوس وباريها، تأكيداً لما بينهما من مودة وحب وعشق، ولذلك يستمد من بيت الخنساء في أخيها فكرة التجول في كل مكان، وقد جعلت من أخيها نموذجها المفضل، مجسدة مثاليته إذ تقول:

يجوب الوهاد ويعلو النجاد
ساد عشيرته أمرد

بينما يقول الاستاذ شاكر:

يجوب الوهاد ويعلو النجاد
ويأوي الكهوف، ويرقى القلل(٣٩)

وكذلك وهو يصور علاقة هؤلاء المنفضين من حول عامر به، وقد توجه كل فرد إلى سبيله، بينما هو يعاني سكرات الفقد والضياع، وإذا كان الشاعر القديم قد صوّر الحجيج عائدين وقد أدوا مناسكهم، وأخذوا يتسامرون،

أخَذْنَا بأطراف الأحاديث بيْنَنَا
وسالتْ بأعناق المطيّ الأباطحُ(٤٠)

فها هو ذا الشيخ شاكر يصور المنفضين من حول عامر، بعد أن تباينت اهتماماتهم كما سبق أن بينت.

وسالت جموعهم في الرمال..
ومات الوغى.. غير حس يصل(٤١)

□□ **نهاية الحدث:**

قراءة الأبيات من (٢٤٦ ـ ٢٩٠]

يمثل هذا الجزء الأخير من النص الشعري نهاية الحدث، وقد آلت إليها نتيجة المتناقضات التي أثارها الشاعر خلال تشكيله لوسط هذا الحدث، ومن ثم فقد آن للشخصية الذاهلة أن تفيق، بحثا عن خلاصها مما غشاها من هم وغم وكرب عظيم.

ولكن هذا النهاية في نص الشمّاخ، وفي الجزء الأول من النص الشعري في رسالة القوس العذراء، تتجلى في بكاء البطل وانكساره، وهو ما نلمسه أيضا في بعض المآسي المسرحية، خاصة اليونانية منها، فيما يسمى «بالهامارتيا»، أو «الخطأ المأساوي»، وما يستثيره من إحساس تراجيدي لدى المتلقي تجاه البطل المنكسر، وذلك لاستثارة عاطفتي الخوف والشفقة، وتحقيق التطهير، وبرغم أن هذه غايات أخلاقية يعوّل عليها أرسطو والكلاسيكيون من بعده، لكنها إنسانيا وإسلاميا لا تتناسب مع الإنسان الذي كرمه الله على كثير من خلقه، فليس الفشل فقط هو الذي يشكل حياة الإنسان، وإنما الحياة السوية المعتدلة مزيج من الفشل والنجاح، والتجربة والخطأ، من هنا تصبح النهاية الكاشفة عن عظمة الإنسان، وبعد نظره، وحيويته هي التي تحقق له ذاته، وتبرز فاعليته وإيجابيته في الحياة، متجاوزا الفشل والانكسار.

وصدق المولى سبحانه وتعالى، عندما جعل الإنسان أفضل مخلوقاته مخيرا بين الخير والشر: ﴿وهديناه النجدين﴾(٤٢) وهكذا يختار الإنسان عمارة الكون، لتستقيم الحياة.

وإذا كان الشكليون يعولون على وظيفة الشخصية وما تقوم به، لا على الشخصية نفسها(٤٣)، فقد كانت شخصية القوّاس هنا بفاعليتها كاشفة عن هذه الغايات الإنسانية التي أشرت إليها آنفاً، ومن ثم كانت إفاقة القواس تدريجية، حتى تستعيد الشخصية توازنها، وتواجه حياتها ومتغيراتها، وقد كان ذلك خلال معجم لغوي يبرز هذا التطور في وظيفة الشخصية: [تمطى به البعث ـ دبت إليه بقايا الحياة ـ ظل ينازع كبل الذهول ـ رويداً رويداً ـ مثل الحمامة انتفضت ـ فلأيا بلأي، وآبت له مبعثرة ـ نفس عن صدره زفرة....] وهكذا... إلى أن [خامره البرء حتى أبلّ].

ويلاحظ أن تقديم الجار والمجرور «كملمح تركيبي» فيما سبق، يشي بخصوصية هذه الإفاقة، التي أسلمته إلى شيء من تذكر الماضي، كوسيلة للسُّلُوّ، والتكيُّف مع المتغيرات، وهنا يصبح «التكرير» خاصة الفعل «باع» وسيلة الشاعر لتحقيق هذا السلو والتكيف: [أجل بعتها: بعتها! بعتها!... بقاء قليل، ودنيا دول!](٤٤).

وهنا يتم توظيف الشعر ليقوم بمهمة السرد القصصي، للكشف عن آخر مرحلة، والشخصية تلم شعثها، في محاولة للنسيان وطيّ الهموم، والثراء بين يديها لم يعوضها عما افتقدته، من ثم يأتي «التقابل» كاشفاً عن سلبيات الحاضر، ومرهصا «بالحل» للعقدة التي سبق أن تشكلت، بفقد القوس وافتقادها.. وسوء حالة القواس، فالثراء نعمة لكنه بالنسبة للقواس نقمة، فلم يحقق له السعادة، والنور يهدي، لكنه بالنسبة له ظلام، حيث لم يهتد بعد لما يريحه من ضياع وفقد وافتقاد، وبراعته الساحرة في صناعة القوس قد توقفت، وها هي ذي يده قد شابها الشحوب، وساء أديمها.

■■ الحدث الدرامي في «القوس العذراء» هو جوهر العمل، وبمفهومه الأرسطي يمكن الكشف عن بنية نصه الشعري.

وها هو ذا يتأمل فيما حوله، لكنه يكتشف البديل النفسي والفني، فقد ظهرت له شجرة ضال جيدة،(٤٥) بدا منها غصن، تجمعت فيه كل مقومات صلاحيته لأن يكون قوسا ممتازة، وهكذا يتصل الحاضر بالماضي، فكراً ووسيلة، وإن كان يضاده غاية، ولذلك اعتمادا على التشخيص كما سبق في بداية العمل الفني، فقد جعل الشاعر هذا الغصن «عذراء»، تلفت انتباه عامر القواس بما تتمتع به من مزايا... التمايل... والاختيال. والدلال، وذلك كتمهيد لما سوف تُحَدِّثه عنه من أمور الحياة، وما سوف تدعو إليه من إقبال على الدنيا والتمتع بنعيمها.

وهكذا تتجلى لفظة «دُوَل» بدلالاتها المتعددة(٤٦) على [المكان، والدوران والتداول والتغير، والعبرة]، محوراً لغوياً في هذا العمل الفني يوثق الاتصال بين أجزائه، فالقواس قد علَّم قوسه التي باعها أن «الدنيا دول»(٤٧)، وذلك أثناء عشقهما وتلازمهما في كل مكان في الجزء الأول من الحدث، وها هما ذان في الجزء الثاني منه، يفترقان، ويفتقد كل منهما صاحبه، بعد دوام وعشق وتلازم، عندما باعها دون أن يدري، ثم ها هو ذا الغصن الجديد في الجزء الثالث، يتراءى لعامر كعذراء، تدعوه أن يفيق، أسوة بعاشقين قبله قتلهم العشق، لكنهم أفاقوا، وقد علمها الزمان أن «الحياة دول» (٤٨)من ثم تدعوه إلى التمتع بها، وأن يستثمر مهارته وفنه في تسويتها قوسا جديدة، وما أحسنه من بدل، به تتغير حياة ذلك القوّاس، وتستمر سوية، لا أن يعيش في ذهول وضياع.

وقد جسد «المستوى الصوتي» لهذا العمل الشعري كثيراً من دلالاته، وهو يؤازر المستويين التركيبي والتصويري في دعم بنية هذا العمل، فكشف عن نموّ الحدث بوسائل منها: استخدام بحر المتقارب بتفعيلاته، وما يمكن أن يصيبها من تغيير عروضي، حيث تتابع هذه التفعيلات، وتتآزر مع القافية المقيدة، التي بذلك التقييد تشكل نهاية آخر تفعيلة طبيعية لبحر المتقارب غالباً، من ثم يستثير المتلقي، ويدرك نموّ الحدث خلال هذا التتابع والتآزر للتفعيلات والقافية المقيدة.

كما يدعم ما سبق إيقاع خاص يؤثر في المتلقي، ويتشكل من توزيع حروف المدّ خلال معظم الأبيات مكونا أحد الساكنين في تفعيلة المتقارب.

ويأتي «التقسيم» وهو ملمح ينتشر في النص كله، فتارة يكشف عن قوة العلاقة بين القوس وباريها، وشدة تلازمهما في كل مكان(٤٩)، وتارة أخرى للكشف عن نموّ الحدث(٥٠)، عندما يعرض الشاعر لأحوال منْ في السوق، والمشتري يعرض أغلى سعر للقواس في قوسه، وكذلك وهو يبين أثر بيع القوس في القوّاس وافتقاده لها(٥١)، وهكذا على مستوى الحدث كله خاصة وهو يغير نهاية النص، بحيث تختلف عن نهاية نص الشماخ، ونهاية الجزء الشعري الأول وذلك (من ص٣١ ـ ٣٥)، كما أوضحت سابقا، فجعل الغصن الجديد ينادي القواس ويتحدث معه(٥٢). وما أجمل أن يختتم هذا النص الشعري بتقسيم يكشف عن فضل الله على هذا القواس، ودعوة الغصن الجديد له بالإهلال والتسبيح والتلبية، كشفاً عن أسلوب الحياة السويّ.

وهكذا تتغير نهاية هذا الجزء الثاني الشعري مجلّية أبعاد القوس كرمز، فتدعو إلى أن يستثمر الإنسان أو الفنان ما وهبه الله له من مهارة وفن في استمرار حياته، سعيدة سوية، قوية، بفضل إخلاصه وفنه، وما أعظمها من دعوة للبناء والتقدم، في عصر لا يحيا فيه إلا المخلصون المتقنون، الذين يواجهون الحياة ومتغيراتها بوسائل النهوض والرقيّ، والاستمرار السوي في عمارة الكون.

□□ قراءة الجزء الثالث:

وهو نثر، يمكن أن يمثل خاتمة هذه الرسالة، التي بها تكتمل أجزاؤها الفنية المنطقية، وفيها يستغفر الله في بدايتها، معتذرا لصديقه عما يمكن أن يكون قد سببه له من ملل، لكن عذره وشفيعه، أنه توسم في صديقه الذي كتب له هذه الرسالة، ما لم يجده في كثيرين من أهل زمانه، إنه طبعا تقدير الإخلاص، وحب الإتقان في العمل، والحرص على فاعلية الفنان واستمرار حيويته.

وهو يعتبر الاهتداء إلى هذه الغايات فضلا من الله على عباده، يجب شكره تعالى عليه، والتمسك به.

وبرغم ما يتميز به هذا القسم من اختصار، وإيجاز تقريري لما سبق، لكنه يدعمه بحديثين لرسول الله ﷺ، يستشهد بهما على صدق ما ارتآه من إخلاص في العمل وإتقان له، سواء أكان عملا نفعياً أو عملا فنيا.

ولا تخلو هذه الخاتمة من وسائل تعبيرية سبق رصد مثلها، والإشارة إليها خلال الرسالة كلها، كالتقسيم والتوازن في العبارات خاصة في نصفها الأخير، الذي ينهيه بالدعاء في جمل متوازنة متناغمة، متناصا فيه مع القرآن الكريم، والحديث الشريف،

وإذا كان النصف الأول من الختام سيطرت عليه الجمل الفعلية، فإن النصف الأخير من الختام سيطرت عليه الجمل الاسمية الدعائية التقريرية.

والرسالة كلها بدءاً ووسطاً وخاتمة تؤكد اتصالها القوي بالتراث استيحاء وتناصا، وشكلا لغويا، وما كشفت عنه من غايات إنسانية، وما أبرزته من قيم الدين الإسلامي، ليعبر عن شخصية فريدة متميزة في هذا المجال، مدركة للمتغيرات من حولها، بالإضافة إلى تمثيلها بهذا العمل لاتجاه عالمي في النقد الأدبي الحديث، خاصة عند مدرسة النقد الحديث، التي يمكن أن يمثلها ت. س. إليوت، في مقالته «الموروث والموهبة الفردية» وهو يدعو إلى الإفادة من التراث، وقياس كل نتاج أدبي بنسبته إلى هذا التراث، كشفاً عن الأصالة والإبداع(٥٣).

القوس العذراء

■■ المراجع والهوامش:

(١) انظر جان ميشيل كالوفي. الأجناس الأدبية، ترجمة وتعليق محمد خير الدين البقاعي. قوافل إصدار نادي الرياض الأدبي،. السنة الخامسة، العدد التاسع ١٤١٨هـ/١٩٩٧م. ص٨٣.

(٢) السابق نفسه ص٨٤

(٣) انظر: نذير العظمة: أجناس الأدب بين الثبات والتحول: مجلة قوافل، فصلية يصدرها النادي الأدبي بالرياض السنة الخامسة، العدد التاسع ربيع الآخر سنة ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م ص١٠٢.

(٤) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٥) السابق نفسه ص١٠٣.

(٦) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٧) السابق نفسه ص١٠٤.

(٨) انظر ابن كثير. البداية والنهاية ج٩.

(٩) انظر القوس العذراء. نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، لبنان ١٣٩٢هـ ص١٨، ٧٢، ٧٥

هذا وقد تناول القوس العذراء كتاب منهم الدكتور زكي نجيب محمود في مجلة الكاتب العربي العدد ١٥ سنة ١٩٦٥م، والدكتور محمد أبوموسى في كتيبه «القوس العذراء» وقراءة التراث ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣ م والدكتور إحسان عباس في بحثه «القوس العذراء»، والدكتور محمد مصطفى هدارة في بحثه «القوس العذراء رؤية في الإبداع الفني»، والعملان الأخيران نشرا ضمن كتاب «دراسات عربية وإسلامية» الذي أهدي إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين» سنة ١٩٧٩م.

وإذا كانت هذه الأعمال قد أجمعت على أن هذا العمل استيحاء للتراث، فقد اختلفت فيما وراء ذلك اختلافا كبيرا، حيث عد أ.د. محمد أبوموسى أن هذا الاستيحاء قراءة للتراث من داخله، وهو ما يراه جديرا بنا، بينما رأي الاساتذة د. زكي نجيب محمود ود. إحسان عباس ود. محمد مصطفى هدارة أن استلهام التراث إنما يكون بتغلغله، واستيعابه، وإثرائه بالنظرات التي تربطه بالفكر الإنساني والمتغيرات الحضارية للكشف عن قيمته.

(١٠) انظر القوس العذراء ص١٩.

(١١) انظر السابق نفسه ص٢١.

(١٢) السابق نفسه ص ٢٣.

(١٣) السابق نفسه ص ٢٦.

(١٤) انظر د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ص٢٨٤ وما بعدها.

(١٥) انظر القوس العذراء ص٢٨.

(١٦) السابق نفسه ص ٢٩.

(١٧) السابق نفسه ص ٢٧. وانظر آية «٦» سورة الانشقاق

(١٨) انظر محمود محمد شاكر. القوس العذراء، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ص١٢.

(١٩) انظر د. محمد أبو موسى. القوس العذراء وقراءة التراث. مكتبة وهبة، القاهرة، ط١ ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

(٢٠) القوس العذراء ص٣٢.

(٢١) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٢٢) السابق نفسه ص٣٣.

(٢٣) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٢٤) انظر: القوس العذراء ص٥١.

(٢٥) انظر السابق نفسه ص٤٠، ٤٦، ٤٨.

(٢٦) السابق نفسه ص٥١.

(٢٧) انظر مختار الصحاح. ط. دار الجيل، بيروت، لبنان ١٤٠٧ هـ/١٩٨٧م ص١٨٧، ص٣٥٦.

(٢٨) انظر القوس العذراء ص٤٦.

(٢٩) انظر القوس العذراء ص٣٥.

(٣٠) السابق نفسه ص٥١، ٦٦.

(٣٢) انظر السابق ص٥٨.

(٣٣) انظر السابق نفسه ص٥٩.

(٣٤) السابق نفسه ص٦١، ٦٢.

(٣٥) انظر القوس العذراء ص٥٦، ٥٧، الأبيات من ١٦٧ ـ ١٨٣.

(٣٦) السابق نفسه ص٦٠.

(٣٧) انظر السابق نفسه ص٦٠، ٦٣.

(٣٨) السابق نفسه ص٦٣، ٦٤.

(٣٩) انظر السابق نفسه ص٥٠.

(٤٠) انظر، ابن طباطبا. عيار الشعر، تحقيق د. عبدالعزيز المانع، نشر دار العلوم، الرياض ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص١٣٨، والأبيات من الشواهد البلاغية المتداولة في كتب التراث.

(٤١) القوس العذراء ص٦٤.

(٤٢) سورة البلد آية ١٠.

(٤٣) انظر د. خالد سليكي من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني سبتمبر/ أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٤م ص ٣٨٢.

(٤٤) انظر القوس العذراء ص٥١، ٦٦، وكذلك هذه الدراسة ص٧٩.

(٤٥) انظر السابق ص٦٨.

(٤٦) انظر مختار الصحاح ط. دار الجبل. بيروت لبنان ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م ص ٢١٥، ٢١٦.

(٤٧) القوس العذراء ص٥١.

(٤٨) السابق نفسه ص٦٩.

(٤٩) انظر السابق نفسه ص٥٠.

(٥٠) انظر السابق نفسه ص٥٧، وكذلك ص٦٠ كلها.

(٥١) انظر السابق نفسه ص٦٢، ٦٣.

(٥٢) انظر السابق نفسه ص٦٩، وانظر الصفحة السابقة من هذه الدراسة.

(٥٣) انظر د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ط. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة ص٣٠٧، ٣٠٨.

■■■

■■ «القوس العذراء» تمثيل لاتجاه عالمي في النقد الأدبي الحديث، يدعو إلى الإفادة من التراث والكشف عن أصالته.