سليم نكد في «العودة الثانية»
جرأة الاشتقاق وكثافة الرمز

مجموعة الشَّاعر سليم نكد الشعريَّة الجديدة: «العودة الثانية» هي الرابعة بعد «في الذكرى ـ ١٩٧٠» و«سفر العودة ـ ١٩٧٦» و«لو تكملين الغناء ـ ١٩٨٠». يبدو الشاعر، في هذه المجموعة، يمتلك أسرار عبقرية اللغة العربيَّة، الأمر الذي أتاح له أن يقيم بنية شعريَّة متماسكة، ترقى إلى أوج الصفاء والنَّقاء وأداء الفاعليَّة: جماليَّة ورؤيوية.

وإن يكن لنا من حديث، في مثل هذه المقاربة القصيرة، فهو حديث يشير إلى مسألتين هما: رؤيا الشاعر وأسلوبه، وما تثيره عمليَّة الإبداع الشعري من إشكاليَّة تتعلَّق بمن يملك أسرارها.

I. في الرُّؤيا

١. ذَوْبُ الوجد/ اللَّهبُ المطهِّر

يستجيب نكد في «العودة الثانية ـ رؤيا بدويَّة»، إلى نداءات من قلب البوادي، ويتساءل، في استفهام يرشح بدلالة التأكيد: «هتاف الصحو؟ ـ أم صحو ندي ـ سجا ورفا ـ مدى ظل ـ وريف ـ فهل الطلّ ينسج في حواش ـ كذوب الوجد ـ في الوتر الحنون ـ نشيداً سلَّ من قلب البوادي ـ نقي اللون ـ مؤتلق الجبين...» (ص. ١٦).

يتوقَّف القارئ إزاء هذا الهتاف الناسج «ذوب الوجد» نشيداً... ويرى أنَّ الشاعر يريد لهذا النشيد أن يشرق برؤيا ترسم علامات هذا الزمن، وتقدِّم بديلاً منه. وإن يكن قد أطلق اسم «رؤيا بدوية» على ما سوف يشرق جسد الحروف

به، فإنَّنا، بوصفنا قرَّاء، نتساءل عن طبيعة هذه الرؤيا وخصائصها المميِّزة.

إنَّ أرض البداوة يقول الشاعر، «قحلت منابتاً وخصبت قلباً...»، وتكون مورد القلب اللهيف لأنَّها تطهَّرت باللهب، ويتَّخذ هذا التطهُّر الواقعي بعداً رمزيَّاً يشير إلى اللَّهب المطهِّر على مستوى معاناة الإنسان، يقول الشاعر:

فها أنا، في رحابك، وهي تصلِّي ـ على رمل تطهَّر باللهيب... إذا ناديت باللهف المذيب: ـ سلام العهد، يا حلم الصبا ـ يا ضياء القلب ـ يا وجه الحبيب» (ص. ٢٠).

٢. الوجه الحبيب/ الحلم

إنَّ الشَّاعر يرى، في التجربة التي تصل إلى مستوى اللَّهيب، مطهِّراً يجعل نداءه مستجاباً، فيطلُّ وجه الحبيب حلماً وضياء. وندرك أهمية دلالة هذا البعد الرمزي عندما نعلم أنَّ هذا النداء، الذي يأمل الشاعر في أن يكون مستجاباً، يتكرَّر في قصائد المجموعة، ليشكِّل عنصراً أساساً من عناصر وحدتها، ويكون الوجه الحلم رمزاً إلى عالم بديل من عالم يحياه الشَّاعر، ويريد له أن يتغيَّر.

يرى الشاعر، وهو يعيش حياته، عالماً يرفضه، ويمكن أن ترسم هذه العبارات ملامح هذا العالم: «أرى؟ ماذا أرى؟ بوما تهادى على دمن تعوم على صديد وغربانا تحوم، قلت تبغي اختطاف الضوء ـ في النجم البعيد ـ... وحرباء... أفاعي...» (ص. ٧٤ و٧٥). إنَّ هذا العالم يأخذ من البداوة الخباء فحسب، وهو، في حقيقته، «قطعان الضواري»، ولهذا يودُّ الشاعر عندما يضيق به أن يراه منقلع العمود، كما يقول: «... كأن الكون أصبح لي خباء ـ وددت أراه منقطع العمود...» (ص. ٣٨).

وإذ ترتسم أمامنا مثل هذه الملامح التي تشكِّل أمنية التخلُّص من الكون خباء القطعان. ندرك دور ذلك الوجه الذي يضرع إليه الهتاف، لأنَّه يستعيد من الغربان والبوم والأفاعي والحرباء ضوءاً يصفه بقوله: «ضوء بارد ينداح حولي ـ كقرن الشمس في جسد الجليد».

لا نجد صعوبة في العثور، في المجموعة، على أنموذج لذلك الوجه.

ونقول، في البداية، إنَّه وجه الشاعر الرسولي الذي يعود بالشعر إلى منابعه، والواضح أنَّ العودة، في مختلف الميادين، ينبغي أن تتمَّ إلى الينابيع. والشعر، إذ يحقِّق عودته إلى «ذوب الوجد»، يكون جديراً بتساؤل الشاعر، الراشح بالحضِّ والاستعجال الخطي: «متى، يا شعر؟ ـ عد واهدر صفاء لنبعك ـ وامح آثار الزيوف...».

نقول، في تتبُّع لالتقاط صورة ذلك الوجه، إنَّ الشَّاعر يرى في المتنبي، بتجربته المعيشة وشعره الرَّاشح بدلالاتها، خير من يجسِّدها، ويكشف حقيقة هذا العصر، في مختلف مظاهره...

إنَّ الشاعر يرى في غربة المتنبي غربته، فيقول: «نحار كما تحار ـ وما جنينا سوى عبث ـ على عبث تليد ـ كذا دنيا!...». ويكون غريباً فيها، كما جاء على لسان أبي الطيب، وهو ما يضمِّنه نكد قصيدته:

ـ أنا في أمَّةٍ تداركها الله ـ غريب كصالح في ثمود...

ما مقامي بأرض نخلة إلَّا ـ كمقام المسيح بين اليهود...

يمثِّل المتنبي أنموذجاً من نماذج ذلك الوجه الذي يضرع إليه الشاعر، فيخاطبه: «نبي الشعر؛ ما الدُّنيا؟ ـ حثال بكف الريح ـ في يوم الحصيد...» (ص. ١٠٢).

وقد تبدَّت هذه «الحثال» التي تلاعبها الريح في مختلف مظاهر الحياة، وقد وفِّق الشاعر، في إفادته من إشارات المتنبِّي، عندما رسم علامات هذا الزمن، فقال:

ـ كوافير تناسل فوق أرضي ـ نواطير تنام على الحدود ـ شعارير تحوم على عروض ـ تبيع العرض في الشعر الكسيد ـ خصي جد أجيال عبيد ـ وها هم وارثو «بيض» و«صيد...».

ويكون كوافير الشعر بعض كوافير هذا الزَّمن، فهم «أعاجم يرطنون ـ طغوا، وسمُّوا رطيناهم ـ رؤى شعر جديد!! ـ وما زال الفتى العربي ـ وحها غريبا بين حمران وسود ـ يطلُّ ببسمة علياء حينا ـ وها هو كم... أرسف بالحديد...» (ص. ١٠١).

قد يكون من الضروري أن نشير، هنا، إلى أنَّ التعميم لا يصدق، فليس كل رجالات هذا الزمن «كوافير»، وليس كل شعر جديد رطانة أعاجم. فكما عرف عصر المتنبي سيف الدولة وأبا الطيب وأبا فراس الحمداني الخ... يعرف عصرنا نظائر لهم، ولمَّا كان المقام لا يحتمل التفصيل، فإنَّنا نكتفي بهذه الإشارة.

يعود الشاعر إلى «ذوب الوجد» ضارعاً إلى وجه يجسده على مستوى قول الحق وفعل المجد، وعلى مستوى آخر هو نسج النشيد خيوط فجر تسدي مع الأنداء ألقاً كاشفاً. ويقتضي المقام أن نحاول تبين مفهوم هذا الألق، كما يبدو، على صعيدي التنظير والتطبيق.

II. عملية إبداع الشِّعر

١. مفهوم الشِّعر

يقول الشَّاعر، مشيراً إلى مفهوم الشِّعر: عناصر وعملية إبداع: «تنزّل وحيه ـ نغماً ولوناً ـ فأشرق آية جسد الحروف». يبدو لنا أنَّ هذا القول يحدِّد مفهوماً يتضمَّن العناصر الآتية:

* إنَّ الشِّعر يصدر كلّاً كاملاً في دفقة وحي شعري، ليس للشاعر من دور في أي مرحلة من مراحل تكوُّنها وإبداعها.

وهذا يعني تلقائيَّة انبجاس الشِّعر عن تجربة عيش الحياة، فهي التي تلعب لعبة التحويل الفنيَّة، وهذا ما يقوله نيتشه، في قول صدَّر الشَّاعر به مجموعته وهو: «لا يجوز اللعب بالأشكال الفنيَّة، بل يجب تحويل الحياة، بحيث تعبِّر من تلقاء نفسها عن ذاتها».

وينبغي ألَّا تفوتنا الإشارة إلى أنَّ نيتشه يتحدَّث عن «تحويل الحياة»، فكأنَّه، بذلك، يعطي الحياة دور تقديم المادَّة الشعريَّة، ويعطي الشَّاعر دور الإسهام في إجادة التحويل، من دون اللعب بالأشكال الفنيَّة العامَّة. وهذا ما يذكرنا بقول امرئ القيس: «تخبرني الجنُّ أشعارها، فما شئت من شعرهن

اصطفيت». فإن فهمنا الجن، هنا، بمعنى ما تؤتيه الحياة، يكن دور الشاعر أن يصطفي. وهذا ما لم يقله نكد، وإنَّما مارسه فعلاً عندما أقام بناء شعرياً يبرز فيه دور القلم الصناع على مستوى اختيار اللفظة واشتقاقها، وبناء العبارة المقتصدة، وتنوُّع الأسلوب بين خبر وإنشاء وأنواعهما، وتنمية السياق إلى اكتمال القصيدة، أو المقطوعة لترشح بدلالتها، وبناء التركيب العام المتضمِّن تكرار نغم: ثابت يتمثَّل بالياء الساكنة المتلوَّة بحرف مكسور، فتغلب صيغة فعيل على مفردات قافيته، والمتضمِّن أيضاً تكرار عناصر مثل الهتاف إلى الوجه، إضافة إلى تكرار أصوات ـ أنغام موحية، ومقاطع ذات دلالة.

إنَّ الشِّعر يتنزَّل نغماً ولوناً، أي موسيقى وصورة. يُذكِّر الاقتصار على هذين العنصرين بالشعراء الرمزيين. والمقصود، هنا، ليس الرمز الإشارة: شخصيَّة كان أم حدثاً، وإنَّما الرمزية بالمعنى الفني، وهي كما يقول مؤرِّخو الشِّعر: «طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر لإثارتها بدلاً من تقريرها، أو وصفها، أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانيَّة بين الشاعر والمتلقِّي، من طريق الاعتماد على وسائل الإيحاء في الأصوات والتراكيب والصور التي تعتمد تراسل الحواس».

... يشرق النَّص الشِّعري برؤيته، بوصفه كائناً موضوعيَّاً، مستقلاً عن مرجعه ومنشئه، ويتَّصف بخصائص تميِّز وجوده وتنطق بدلالته، وهو، كما يقول فلوبير: «... كتاب لا ارتباط خارجيَّاً له، يستقيم بذاته، بقوَّة أسلوبه الداخليَّة...، حيث الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء...». غني عن البيان القول: إنَّ فلوبير ونكد، في قول كلٍّ منهما، يريان أنَّ التركيب اللغوي ينهض مستقلاً بأداء الرُّؤية إلى الأشياء، وإن يكن الأوَّل يتحدَّث عن الأسلوب بعامَّة، فإنَّ الثَّاني يركِّز على عنصري النغم واللون بوصفهما الأساس في تكوين الأسلوب.

٢. التَّوفيق بين رؤيتين إلى الشِّعر

إنَّ المتأمِّل في عناصر هذا المفهوم يكتشف أنَّ الشَّاعر يثير إشكاليَّة التَّوفيق بين رؤيتين إلى الشِّعر ما انفكتا متوازيتين وقليلاً ما تقاطعتا، وهما:

رؤية أولى لا تجيز اللعب بالأشكال الفنيَّة وتترك لعبة إنشائها إلى قلم الحياة وريشتها. وإن كان بعض أصحاب هذه الرُّؤية يجيز تدخُّلاً واعياً فيحصره في حدود التجويد التالي لولادة الشكل، ويقصره على الألفاظ وبناء العبارة الخ... وهكذا تكون تلقائية يعبَّر عنها بالوحي والإلهام و«ما يفتح على الشاعر». ورؤية ثانية توكل اللعبة الفنيَّة إلى قلم المبدع وريشته اللذين تحركهما قدراته الواعية في الغالب. فيصوغ الكلمات جسداً يشرق بالرُّؤية.

يبدو الشَّاعر نكد، وهو يسعى إلى التوفيق بين هاتين الرُّؤيتين، أقرب إلى الثانية، فيعنى بإقامة تركيب لغوي أساسه النغم والصورة وإحكام البناء، ولا يخطئ القارئ في لمس آثار الجهد الذهني الواعي في القصائد والمقطوعات التي تليها، وهما الوحدتان اللتان تشكِّلان بنية المجموعة.

٣. التميُّز

فإضافة إلى وحدة التجربة ورؤياها المجسَّدة في وحدتين متكاملتين، نلحظ نغماً ثابتاً كنَّا قد أشرنا إليه يسبقه ويليه نغم متنوِّع، ومتكرِّر أحياناً بهدف الإيحاء. ولنلاحظ تكرار صوت الخاء في يأتي: «... ونخشى حين يخمد من خمود» وتكرار صوت الغين في ما يأتي: «وكم من رائغٍ باغٍ عليها ـ غوته...» الخ... ونلحظ أيضاً تكراراً على مستويات أخرى: لازمة نداء الوجه، صيغة فعيل قافية، الألف الممتدَّة، مقاطع الخ... هذا فضلاً عن اختيار اللفظ الممسوق الموحي، والجرأة على الاشتقاق لتلبية ذلك، وتركيز العبارة الرشيقة وتكثيفها، وتنويع الأسلوب، وتنمية السياق باقتصاد موحٍ وتكثيف الخ... وغزارة الصور التي تعمد إلى التجسيد، فتتداخل معطيات الحواس في تكوينها، مثل: «وقد عاد الزَّمان غوى صبيٍّ» و«اسمع الليل، على وقع خطاه تعزف الأشياء ألحاناً أخيرة».

إن يكن الشاعر أقرب إلى الرُّؤية الثانية، فإنَّه كما يبدو يترك الدفق الشِّعري يتجسَّد كما يؤتى، ثمَّ يتدخَّل وقد تخلَّص بهذا من خصيصتين تميِّزان شعر الرَّمزيين، وهما الغموض وموضوعيَّة التِّركيب، فأتى شعره بذلك شفَّافاً

وغنائيًّاً أي وجدانيًّاً واضحاً من خلال حجاب النغم والمجاز الشفاف والتركيب المصقول.

لعلَّ هذا التميُّز متأتٍ من معاناة معيشيَّة، واقتناع بدور شاعر يشير إليه قوله: «اللَّااحتراقي، اللااحتراقي، هياماً، فهل طيب بغير حريق عود». وهو يؤدي دوره وكأنَّه «زهرة تبسم للشمس وتذوي». في هذا الفهم لدور الشاعر يختلف نكد، أيضاً عن الرمزيين، فيكون مستفيداً من إنجازهم الفني، لا ليحتذيه، وإنَّما ليوظِّفه حين أداء رؤيته بنية شعريَّة، تكون وليدة الوجد الشخصي، أو ذوبه المتجسِّد في شكل تراثي هو الأطوع لممتلكه، فلا يعرف القارئ كما يقول الياس سليم الرياشي، أهو الشاعر يكتب أم أنَّ اللُّغة العربيَّة هي التي تحكي نفسها بنفسها.

❐❐❐