الفصل الثالث
الموروث وإيقاع المعاصرة

١- تداعيات الحس التراثي.

٢- إيقاع المعاصرة والتجديد.

[1]
تداعيات الحس التراثى

قد يطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى الإبداع المتجدد، فهل معنى الانصراف عن النظم (العمودي) ـ مثلا ـ إلى نظام (التفعيلة)، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر، أو الخلاص إلى صيغ التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور، بما قد يخرج عن حدود الصورة التقليدية أو وحدة البيت، أو اللجوء إلى تغاير القوافي، هل يؤدى كل هذا التحول إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

قد يعد الحكم بهذا الموت ضربا من الخطل أو المغامرة التى لا تحمد عقباها، وكأننا قد أقررنا ـ ببساطة ـ بإمكانية وقوع الانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية، وهو ما لا يجوز، ولا يجب التسليم به بحال.

حيث يظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة، تحاول استطلاع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أو يوضع على طرف نقيض مع حوارنا ـ مثلا ـ حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية والروى وحركته، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة ـ إلى حد كبير ـ وهنا قد نقلب الأمر، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الفنية المتعددة.

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانية تأمل استمرارية ذلك

التواصل التراثي، وهو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر، أو ـ على الأقل ـ فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى يدأب الشاعر على البحث عنه، يجد ويكدى حتى يتعرف عليه، ليسقط عليه تجربته، ويبلور من خلاله انفعاله.

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متوازنة مقبولة أمكن استكشاف مثل هذا البعد الذى قد يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن (المعادل الموضوعي)، لأنه ربما وجده فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله، فإذا هو يستريح لهذا التشابه، فيصوغ على أساس منه تجربته، وإن اختلفت مقومات الشكل ـ ولا نقول طبيعة النوع الأدبى ـ فبدت جديدة ـ كما قلنا ـ وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة.

بناء على هذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس أصداء المعارضات الشعرية من خلال مثل معالجة هذا التصور، أو بما يقرب منه، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور، وتأمل مواقفهم إذا ما قيست بقياس التقليد والإبداع معا، بعيدا أيضا عن منطقة السرقات الفنية من ناحية، أو مجرد ادعاء توارد الخواطر ـ افتعالا ـ بما يبدو أقرب إلى منطقة التناص مع الموروث، أو إثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميزا ودقة.

فلا شك أن ثمة تجديدا على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر، أو يفى بتصوير طبائع التجارب، وعندئذ يشيع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة، والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج المزيد من النقاش والمراجعة والمساءلة النقدية.

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدى فى نظم الشعر فى أن يظل

معارضا، أو متأثرا بالقديم، فهو أولى بذلك من سواه ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات، وعندئذ قد تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى مثل هذا الجانب.

ولعل الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله وأن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر، فإذا وجدنا فيها ما قد يشى بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث، اصطلحنا ـ وقتئذ ـ على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة لمفهوم المعارضة الشعرية، على أساس تحليل الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب ألا تقف حجر عثرة بيننا وبين التراث، وإلا حكمنا بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث، وهو حكم بالموت على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث ـ ولا يحق له ـ على إصداره إلا متجنيا على الحقائق أو متجاوزا المنطق الطبيعى للأشياء، مما يبدو مرفوضا بكل المقاييس.

ويظل هذا الاقتراح مستندا إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها قصدا، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عدا، بل ربما تبينا عنصرا من عناصر التجربة، وقد تكرر بصورة لافتة تكون مقصورة على الشاعر المعاصر، وكأنما وفر على نفسه عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع والتجربة، خصوصا أن الموضوعات كثيرة ـ كما رأينا من قبل ـ كثرة الأشياء الموجودة فى عالمه، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء " حين يمتزج بالحياة الإنسانية " وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير، واجد عن التعبير عنه صدى مجيبا فى خواطر الناس "[1].

ويعد الوقوع على مثل هذا الرمز التراثى كسبا جديدا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكرى الذى نحن بصدده، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها، فكما أراح شوقى نفسه على حساب البحتري، أو من استدعائه أبى نواس أو المتنبي، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أى منهم، ومن واقعه، نجد المجال ما زال

(1) مقدمة عابر سبيل للعقاد، ص٥.

مفتوحا أمام شعرائنا الجدد، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد، فبدت وكأنها عقبة كؤود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب فى أطر الأنساق الفنية المعروفة.

ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم فى كثير من الأحيان، وأعلن فريق منهم عن ذلك صراحة على غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسى مثل إبراهيم ناجى حين تعرض طويلا للمشاهد الطللية التى أخذت لديه بعدا غزليا خاصا، ولكنه سيظل من طرف ظاهر ـ أو خفى ـ وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية، ومن حذا حذوها فى ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية، فلم يكن الشاعر ليتخلى عن منطق الإحساس بالضياع الإنسانى فى أوسع صوره، أو الترنح أمام حالة الفقد فى أدق معانيها، و استكناه حرمانه الداخلي، أو مخاوفه من المجهول، أو ترقبه للعدم، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعا معيشا لدى شعرائنا، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين (مكان) و(امرأة) و(شاعر)، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر، وارتباطا بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التى شغلت باستجلائها الدراسات الأدبية عن طريقة ما عرضه " فالتر براونة " أو عز الدين إسماعيل، أو غيرهما فى طرح هذا الجانب من حيث التفسير (الرمزي) أو (النفسي) لما وراء الطلل من علاقات بعالم (اللاتناهي) إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة على النص من خلال وجدان صاحبه.

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى الكون وما وراء الطبيعة، على عكس ما يمكنه أن يخضعه لعلمه أو خبرته، سواء أكان بدويا أو حضريا، جاهليا أو غير جاهلي، إذ أن ثمة رابطة تشده ـ بالتأكيد ـ إلى وجوده البشرى لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبين طبيعة هذا التواصل، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه.

من منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لا نقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ـ مثلا ـ وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبي، وكأن ما بعدها يظل نبتا شيطانيا فى أرض يباب لا حياة فيها، أو يظل منبت الصلة ـ وهذا مستحيل ـ بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة، خاصة منهم القمم الكبار، أو أن يظل ـ على أسوأ الفروض ـ بمثابة تجاهل الحركة الشعرية عبر هذا الاتجاه، وهو ما يعد ضربا من التخاذل الذى قد يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب، دون أن تضيع فى غياهب التناسي، أو التغافل، بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به والحرص عليه، وتحديد موقعه عبر مساقات الموروث والمستحدث فى آن واحد.

فإذا سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال ـ والمثال هنا عشوائى ـ أن نلمح تشابها واضحا بين منطق شاعر فى قامة السياب فى أنشودة مطره، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبي، وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها، وشكا لها همومه وبثها أشجانه، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير وتأثر[1]، فستظل الطبيعة هى الطبيعة، والإنسان أمامها هو الإنسان، والتجارب البشرية هى التجارب، والوطن هو الوطن، على غرار ما نعرفه عند شوقى وحافظ، وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم ـ وما أكثره ـ على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه، وألا يرى غيره الدهر مالكا، وإن اختلفت صيغ التعبير، أو تغايرت أشكاله، أو زادت لغة التصوير عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة، وإن كان هذا لا يسقط ـ بحال ـ منطق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات وعالمها المتميز.

---

(1) على نحو ما ظهر فى شعر الصنوبرى وأبى تمام وغيرهما، ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلي. (انظر دراسة الدكتور نورى القيسي).

فإذا لم يقنعنا هذا الشاهد أو ذاك، أو قلنا شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد، وبين صور القدماء على بساطتها ووضوح دلالتها وعفويتها، بدا الأمر أكثر إقناعا من خلال شاهد عشوائى آخر كتبه " أمل دنقل "، وهو فى فراش مرضه على طريقة المتنبي، يوم أن كان فى فراش مرضه ـ أيضا ـ فى مصر، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة فكره ورواسب (لا شعوره) فوجد أبا الطيب ماثلا أمامه وقد أصابته (الحمى) فأقعدته فى فراشه الذى كان جنبه يمل لقاءه فى كل عام ـ على حد تصويره ـ وراح يحكى تجربته المريرة معها، ومراوغته لها، وصراعه المستمر للنجاة منها، ولكن دون جدوى، فإذا هى تأتيه قهرا لأنها تراقبه على حد معالجته للموقف " مراقبة المشوق المستهام " وفى حين أنه يراقب وقتها " من غير شوق " حيث يبدو منها خائفا فزعا حتى يطلع علينا منها بمنطق جديد حول مفهوم الصدق فى مثل تلك الملابسات التى يعيشها :

ويـــصدق وقتهـــا والـــصدق شـــر إذا ألقـــاك فـــى الكـــرب العظـــام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرين، وربما وجد "أمل" فى موقف (المتنبي) مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه، أو صراع النفس وانقسامها بين ماض تتمنى أن يعود، وبين حاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته، فهنا يبدو تأثر أمل بالمتنبى ـ على الأرجح ـ وكأنما أفاد من عمق تجربته فى مثل هذا الموقف، لاسيما إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح قد تبررها إنسانية التجربة ويبرزها عمومها، وتحكيها خصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد فى آن واحد.

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربى الأصيل، وهو هنا يتلمس من خلاله جانبا من أصالته أيضا، وكذلك عروبته، فهو اختيار ذاتى فى رسم صور مبدئية يعقبها توحده معه على الصعيد النفسي، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة

جزءا يصعب إسقاطه من وجدان العربى القديم، وجانبا أساسيا من جوانب حبه فى عمق الصحراء المروعة، وهو ما لم يكن لينفصم عنه يوما ما، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها، والرحلة عبر مشاقها، والفوز باجتيازها حتى تصبح فعلا مفازة؟

لقد توحد عنترة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله، وإن بدا الجواد لديه عاجزا عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة، يفهمها عنترة بحكم معاشرته له، وعلاقته الحميمة به، وهى اللغة المشتركة التى حرر من خلالها الفرس فارسه، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلا إلى أوسع أبواب التحرر الإنساني، بل بدا رمزا من رموز تلك الحرية ذاتها:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابح ... نهد تعاوره الكماة مكلم
طورا يجرد للطعان وتارة ... يأوى إلى حصد القسى عرمرم
لما رأيت القوم أقبل جمعهم ... يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عنتر والرماح كأنها ... أشطان بئر فى لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره ... ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه ... وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ... ولكان لو علم الكلام مكلمي
والخيل تقتحم الخبار عوابسا ... ما بين شيظمة وأجرد شيظم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها ... قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

وكأنه يرسم صورة حياته من خلال مشهد كامل من مشاهد فروسيته، ولم تكن للفارس منزلته السامقة إلا من خلال جواده، فهو رمز من رموز شجاعته، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة، وانتزاع صك حريته من خلال إنقاذه لقبيلته وفرسانها، ولذا راح يدير من خلاله ـ أى الجواد ـ ومعه الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه، فيبدو عليه خائفا ومشفقا، ولا يكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى سياق حرب

أو موقف سلم، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب، وهو ـ أى الفرس ـ على أى حال ـ سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء.

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية، ولا ظلت كذلك قصرا على العبيد دون الأحرار، بل كانت وسيلة الحر والأمير ـ أيضا ـ لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لا يهدأ إلا إليها، على لغة امرئ القيس ـ الملك الضليل ـ فى لاميته حين راح يخيف بفرسه كل قطعان الأوابد، فالفرس سيدها جميعا، يتحكم فيها وينشر بينها ضروبا من الفوضى والفزع بقدر ما يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته وتمكن فارسه من قيادته وتأكد منطق التفاهم بينه وبينه :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها ... لغيث من الوسمى رائده خال
بعلجزة قد أترز الجرى لحمها ... كميت كأنها هراوة منوال
ذعرا بها سربا نقيا جلوده ... وأكرعه وشى البرود من الخال
كأن الصوار إذا تجهد عدوه ... على جمزى خيل تجول بإجلال
فعادى عداء بين ثور ونعجة ... وكان عداء الوحش منى على بال

حيث يعجب من فرسه بصلابته، وقوة بنيان جسده، وشدة ضموره، فكأنه الهراوة القوية التى تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرت أمامه مذعورة حتى أجهدها العدو ـ فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة ... كفانى ـ ولم أطلب ـ قليل من المال
ولكننى أسعى لمجد مؤثل ... وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده، بل تكررت لديه المشاهد، وارتسمت فى مخيلته الصور التى رآها قرينا لإمارته وفروسيته، لاسيما إذ أخذنا بدلالة ما رصده امرؤ القيس نفسه فى تفاصيل المشهد فى بائيته التى يراه فيها :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها ... وماء الندى يجرى على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه ... طراد الهوادى كل شأو مغرب
على الأين جياش كأن انهرامه ... على الضمر والتعداد سرجة مرقب
يبارى الخنوف المستقل زماعه ... ترى شخصه كأنه عود مشجب
له أيطلا ظبى وساقا نعامة ... وصهوة عير قائم فوق مرقب
له كفل كالدعص لبده الندى ... إلى حارك مثل الغبيط المذأب
وعين كمرآة الصناع تديرها ... لمحجرها من النصيف المنقب
له أذنان تعرف العتق فيهما ... كسامعتى مذعورة وسط ربرب
ومستفلك الذفرى كأن عنانه ... ومتنانه فى رأس جذع مشذب
وأسحم ريان العسيب كأنه ... عساكيل قنو من سميحة مرطب
إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه ... تقول هزيز الريح مرت بأثأب
يدير قطاة كالمحالة أشرفت ... إلى سند مثل الغبيط المذأب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسه الذى يراه قيدا للوحوش لسرعته وقوته، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها عائق، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ " أيطلا ظبى ضامر "، أو ساقا نعامة"، أو سرعة " ذئب "، أو سرعة " ثعلب " فى عدوه وجريه، أو يصور حوافره فى سياق الشبه فى صلابتها بحجارة الماء التى يستحيل تفتيتها وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها، ثم صور عنانه الذى شد به إلى يد فارسه، فبدا كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل (شماريخ نخل)

كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدافعة، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصل فيها طويلا خاصة حول أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش، وكذا الثيران الوحشية، تلك التى راح بعضها يدفع بعضا أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس، لينهى الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا ـ كصاحبه ـ بدليل :

كـــأن دمـــاء الهاديـــات بنحـــره عـصارة حنـاء بـشيب مخـضب
وأنـــت إذا اســـتدبرته ســـد فرجـــه بضاف فويق الأرض ليس بأصهب

ولا نريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية، ولا مقصد الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحد الشاعر العربى مع فرسه، لاسيما حين أحس وجود الذات من خلاله، وفى إطار تفاعلها معه، وكذا كان تفاعلها مع ممدوحه حتى بدت الخيول لدى المتنبى ـ مثلا ـ فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فـــلا تـــستنكرن لـــه ابتـــساما إذا فهـــق المكـــر دمـــا وضـــاقا
فقـــد ضـــمنت لـــه المهـــج العـــوالى وحمـــل همـــه الخيـــل العتاقـــا

هذا فيما يتعلق بممدوحه (سيف الدولة)، أما عند المتنبى نفسه فكان للخيل معه شأن آخر، ابتداء من حنينه إليها، ثم إلى توحده معها، إلى التماس ذاته من خلالها، إلى تصوير ذلك المعادل الذى لم يطل بحثه عنه إبان مرضه فى مصر فى إطار أزمته، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صور نفسه من خلاله، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخرا منه، ليتوقف عند تشخيصه (النفسي) الذى لا يدركه أحد سواه من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو، فهو جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان والتدفع عبر أهواله، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج، أو ـ بالتحديد ـ فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامة وحبسا :

يقـــول لى الطبيـــب أكلـــت شـــيئا ... وداؤك فـــى شـــرابك والطعـــام
ومـــا فـــى طبـــه أنـــى جـــواد ... أضـــر بجـــسمه طـــول الجمـــام
تعـــود أن يغبـــر فـــى الـــسرايا ... ويـــدخل مـــن قتـــام فـــى قتـــام
فأمـــسك لا يطـــال لـــه فيرعـــى ... ولا هـــو فـــى العليـــق ولا اللجـــام

وهو المنطق الذى استقر فى نفس أبى فراس الحمدانى حال أسره لدى الروم وقد برأ حواده من شبهة الخطأ فى قوله المشهور :

أسرت ومـا صـحبى بعـزل لـدى الـوغى ... ولا فـــرس مهـــر ولا ربـــه غمـــر
ولكـــن إذا حـــم القـــضاء علـــى امـــرئ ... فلـــيس لـــه بـــر يقيـــه ولا بحـــر

فظلت صورة الخيول أقرب إلى أذهان فرسانها من كل ما سواها، وقد اعتد الشاعر الفارس بنفسه معها فى جوف الصحراء، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلته بها شاعريته ومجده المرتقب :

الخيـــل والليـــل والبيـــداء تعـــرفني ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم، فكانت الرمز، وكانت الحقيقة، وكانت الحلم والواقع، والوسيلة والغاية، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعرا مثل (أمل دنقل)، فبدا فيها قريبا جدا من المتنبى وأبى فراس ومن قبلهما عنترة بدليل قصيدته التى نظمها "مع المتنبى فى مصر"، ويبدو أنه قد توقع تلك المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التى استوحى منه فيها حديث (الخيول) التى وظفها فى إطار تجربة المرض أيضا، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية)، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساسا فيه تسجل أوج قوتها وزهوها، من واقع ما تم فتحه على سنابكها، فكانت كما صور فى قصيدته " الخيول " :

الفتوحات ـ فى الأرض ـ مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

وكأنه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم، ويشغله منها دماؤها التى رأيناها موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح، وسنابكها التى ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها، وسيف الفرسان التى رسخت تلك الفتوح الواسعة، لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق التاريخ، ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا فى إطار الحلم الذى يموت على أرض الحقيقة، حين تنتفى كل الصور الموجبة لها، ليراها الشاعر ـ آنذاك ـ من منظار آخر، فقدت فيه كيانها، بل ربما كينونتها، فى إطار لغة العصر الزائف، وقد آل أمرها إلى مجرد صورة باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة، فى مشهد كوكبة الحرس الملكي، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار فى صورة ذلك (الحصان الخشبي)، أو حصان الحلوى أو الطين، فكلها تبدو صورا مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل " العدم " فى آنية عالم الشاعر فى مقابل ذلك " الوجود " الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صبحا

ولا العاديات ـ كما قيل ـ ضبحا

ولا طفل أضحى ..

إذا ما مررت به .. يتنحى

وها هى كوكبة الحرس الملكي

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

بدق الطبول

اركضى كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوي

وللصبية الفقراء .. حصانا من طين

صيرى رسوما .. وشما

مثلما جف ـ فى رئتيك ـ الصهيل ؟

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم فى رئتيه الصهيل إلا تكرارا واضحا لنفس الأعماق التى رسمها أبو الطيب له وللحمى من خلال رموز الجواد الذى وجد فيه ذاته إلى حد التوحد معه ؟!

وهل كان الموقف إلا ضربا من ضروب هذا التوحد، وكشفا عن طبيعة ذلك التشابه الوارد بينهما من خلال تمثله ووعيه بمسلك أبى الطيب، وقد رأى نفسه هناك جوادا " أمسك لا يطال له فيرعى، ولا هو فى العليق ولا اللجام " على عكس ما عرف عنه فى ماضيه يوم أن " تعود " أن يغبر فى السرايا، ويدخل من قتام فى قتام، أو يوم أن كان الشاعر نفسه يمل لقاء فراشه فى كل عام :

وملنـــى الفـــراش وكـــان جـــنبي يمـــل لقـــاءه فـــى كـــل عـــام

لقد بدا (أمل) شديد القرب من نفس التجربة، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة، ومن جدله مع مرضه، تلك الصور المتعددة التى رسمها للحصان عبر

صراعات الزمن بين الموت والحياة، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل، فأى هزال هذا الذى يعيشه إذا ما قيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فألبسها ثوبا إنسانيا فى كل شيء :

كانت الخيل ـ فى البدء ـ كالناس

برية تركض عبر السهول

كانت الخيل كالناس فى البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد

لم تكن الساق مشكولة

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل

كانت الخيل برية

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس

فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابا بها، ولكنه إعجاب بدا مرهونا بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها، ومنه ما ينصرف إلى تصور ظهورها، وجسدها الأبي، ولجامها،وساقها، وعليقها، وحوافرها، على نحو ما بدا موزعا بين مشاهد اللوحة عبر الماضى الذهبي، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر، ومثل ذلك ما كان من

موقفها فى الماضى ـ أيضا ـ من خلال أعين الناس، وكأنها تحكمت فيهم حين حققت لهم المجد، وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع، فكان لها ـ آنذاك ـ زمام الأمور دون سواها، وكانت ذواتها فاعلة قبل ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها، ولعله قصد بمنطق الرمز ـ أيضا ـ التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيول بساط على الريح

سار ـ على متنه ـ الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم

الناس صنفين

صاروا مشاة وركبان

والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها : دمعة الندم الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون ـ حتى النهاية ـ تحت ظلال الهوان

اركضى للقرار

واركضي، أو قفى فى طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

ما تبقى لك الآن :

ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

فى جيوب هواة سلالاتك العربية

فى حلبات المراهنة الدائرية

فى نزعة المركبات السياحية المشتهاة

وفى المتعة المشتراة

وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبى الهول

(هذا الذى كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس الألم هنا يتدفق لدى الشاعر تدفقا، فيدفعه دفعا إلى تصوير قتامة حاضرها وكآبته، وقد آلت إليه جمادا لا قيمة له،وإن بقيت فيها الحياة، فهى مجرد أدوات لعبث الصغار أو الكبار على السواء، وهى وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة عما يدور بشأنها، وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى " دمية " فى ظلال شموخ الزمن وتعاريجه التى لا تنتهى بقدر ما تنهى، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها، فإذا به يجد فى كسر أنف أبى الهول مؤشرا آخر من مؤشرات سطوة الزمن وقهر الإنسان بما يدعم مقولته حول صورة قسوته، وكأنه ينصرف بعدها إلى انتظار الموت التى يفرض هيمنته على كل الأشياء، وأمامه يضيق النفس الشعرى إلى هذا المدى المتهالك :

استدارت ـ إلى الغرب ـ مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

إذ ربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة أو قرب المنية على حد ما تعكسه الصورة الأخيرة، على غرار ما رأيناه من مشهد المتنبى المأزوم أو عنترة الحائر بين عبودية مفروضة عليه وحرية يطمح إليها !

وكأنما انصرف الشاعر من خلال مجمل صوره وتفاصيلها إلى أعماق التجربة الإنسانية التى غلفتها قصته مع الخيول، وقد أحالها إلى ضرب من " الدراما الإنسانية " التى تحكى نمطا قائما من أنماط الصراع الآدمي، أو حتى الصراع المطلق إزاء الزمن، فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر، وكانت مساحاتها موزعة بين الطموح والفشل، وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبى على نحو من القرب الظاهر له، وعند غيره من شعرائنا على لغة التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم.

ثم نعود إلى بداية الحوار الذى يظل بمثابة اقتراح؛ فهل تؤتى مثل هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها قد تتوجه مداخلنا إلى التعرف على مزيد من تلك الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر ؟ فى ظنى أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة تأمل أمثال تلك التجارب وأشباه تلك المواقف، بما يكفى لالتماس التقارب بينها، بعيدا ـ أيضا ـ عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حتى حين ترد بين طيات الصور الجزئية، أو اللمحات المكررة بما قد يكفى لدراستها باعتبارها ظاهرة تحكى قصة التواصل الدائب بين معطيات القديم والتجارب المعاصرة.

[2]
إيقاع المعاصرة والتجديد

فإن شئنا طرح الظاهرة من منظور عصرى متجدد باعتبار معاصرة الشاعر وتحولاته، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها أو تغاير قوافيها، أو طبائع صورها، فربما كانت " التناصية " كمصطلح نقدى معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط فى الإبانة عن موقفه من الموروث، مما يجعله قريبا إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلى تحولا عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات، وإن كان الأمر يظل مقبولا لأنه لن يصل ـ بحال ـ إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودى القديم وبين الحر المعاصر.

على أن ما يبقى واضحا ومؤكدا هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصين ـ القديم والجديد ـ وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو " التضمين "، دون أن ننزلق إلى تخوف القول بالسرقة الأدبية ـ هنا ـ خصوصا أنها لم ترد، ولم يقترب الشاعر من عالمها؛ ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادرا على استيعاب معطيات موروثة احتوتها نصوص أخرى سبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول، وفى كل نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبرا عن ذاتية صاحبه فى آن واحد.

ثم يبقى عطاء النص الأخير واردا من حيث هندسة النص وطبيعة معماره، وكاشفا عن استمرار ـ وربما اتساع ـ باب التجديد والإضافة، دون حجر على إبداع الشاعر بقدر ما يتكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار، فهو قادر على اصطناع

ضرب من التفاعل النصى الذى يحدثه داخل النص الواحد، وهو ما يمكنه من صياغة المقاطع، أو تحويل مضامينها من بنية نصية بعينها، قد تختلف عما هو وارد بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة.

وعلى هذا لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو " التناص " أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضربا من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصرى كما كان، دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له بغير دليله، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى نفس الوقت.

هنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى الضيق، ليقتحم عالما أكثر انفتاحا وأشد عمقا، لاسيما حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير، فلا يقف عند المعنى الحصري، ولا عند الصورة المنقولة بقدر ما يضيفه بما يتسق مع تجربته التى يصدر عنها، ويرتهن بها، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة من خلال توالد النص مع أشباهه فى الموروث بشكل غير حرفي، ولا هو منقول برمته.

وكما رأينا فالنص الأدبى حمال أوجه، إذ لا يتوقف من حيث التأثر والاستيعاب عند نص واحد بعينه، بل لعله يمتثل فى داخله عددا من النصوص، ليبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة فى صيغة متقاربة، أو هى علاقة " تناص " تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم فى أعمال أخرى جاءت تالية عليه، ومن هنا يقترب مفهوم (التناصية) من واقع هذا التأثر والتحول والتمثل، وإن ظل مائلا فى غير انقطاع عن الحقل التقليدى حين يختص بالبحث فى الأصول والمصادر، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء، وكأن الموقف يتحول ـ على حد تعبير باختين ـ إلى

تحول النص إلى (فسيفساء) من الاستشهادات، انطلاقا فى ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر.

ولاشك أن مرحلة التحويل هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظا بكيانه، معبرا عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية، قوامها التعامل أساسا مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية، وأكثر انطلاقا، وأكثر اتساعا ورحابة، باعتبار ما ورد فى النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر فى الممارسة التقليدية للاستشهاد، أو الاقتباس غير المعلن، أو الإيماء بما ينتهى إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى، مما تحيل عليه ـ بالضرورة ـ انثناءة من انثناءات النص العديدة، وإلا فإنه لا يفهم على حقيقته، ولا يتكشف كل ما بداخله.

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس فى لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التى يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها فى فضاء النص الذى يخرج إلى النور محملا بها جميعا، إذ لا شك أن ثمة ركاما من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع فور انخراطه فى تصوير التجربة؛ فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب فى أعماقه ـ وعيا أو لا وعى ـ يدفع إليه بالأشباه والنظائر دفعا، بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها، والتأمل لمقوماتها، والإفادة منها.

وعلى أساس من تأمله وتوقفه تبدأ حركة الإبداع، وتتجلى لحظة تخلق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل، ويشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير، وبين ما قبله من نصوص، وإن تعددت وكثرت، وكأن المبدع الأخير ـ بهذا الشكل ـ قد أضاف ـ وربما بدأ ـ من جديد على الرغم من تعقد الأمر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كل مترابط ومتماسك ومتجانس ... ومع هذا فإن الاتهام لا ينسحب على المنقول عنه، باعتبار إمكانية وروده مفككا

أو ممزقا لحظة انخراطه فى النص الجديد، وهو فقط بهذه الصفة باعتبار صوره الجزئية موضع التأثر أو الاقتباس، وكأنما مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته، وتصدر باسمها، فكأن الاختيار ـ بهذه الصورة ـ ظل مبنيا على أساس معطيات محددة معلقة به، وتتخلق فى أبنية عمله بصورة أكثر فعالية، تجعل من حقه جمع الأشتات المتباعدة فى نسق جديد له تميزه وله ـ أيضا ـ خصوصيته، وله فى عمله ـ ضمن ماله ـ قيمته ووظيفته الجمالية وما وراءها على مستوى الأداء والتلقى معا.

من واقع هذا القياس نستطيع رؤية النص فى سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التى لمعت أمامه فجذبه بريقها، فكان الحضور فعليا لتلك النصوص، وظل ذلك الحضور مرهونا بمنطقه التحويلى الذى تتعدد فيه الدرجات، أو تتنوع فيه الكيفيات المهنية لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وبين ما سبقه من نصوص متقدمة عليه، أو ربما معاصرة له.

ومن هذا كله، ومع تعدد تلك التوجهات يظل مثل هذا الدرس فى حاجة إلى تعدد المحاولات، لعلها تظل قادرة على الإسهام فى تأكيد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم، سواء أخذنا فى درسه بمنهج تقليدى بسيط ـ على وضوحه ودقته ـ أو ملنا مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها، وكأنها تظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس، أو الاستشهاد، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلقها باستكناه ما وراء النص من موروثات يمكن التوقف عندها، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص، مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفردها فى كل الأحوال، ولا مانع ـ عندئذ ـ من اكتشاف مذهب الشاعر فى الحياة، أو التوقف عند زاوية اختياره لفضاء نصه من جراء استيعاب تجربته، وخلاصة حواره مع عالمه، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعا وحلما، متخذا من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد

جوانبه، مع الاحتفاظ أيضا بخصوصية معاناته لحظة الإبداع، مهما تزاحمت عليه مواد القديم، وأيا كانت درجة شغفه أو انبهاره بها.

فإن انتهينا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة " التناص " بقى أمامنا أن نتبناها ونذود عنها خروجا بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها حتى أساءت إليها، وكأن المتأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى ما يستحثه على صياغة عمله، أو إخراجه على النحو الذى صاغه من خلاله، وهو قول لا يتسق مع جوهر " التناص " من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة فى لا وعى الشاعر، فإن مال إلى العثور على معادله الموضوعي، أو وجد له نظيرا سبق إليه، فلا مانع ـ آنئذ ـ من التعريج على الموروث ينهل منه ويعمل دون وجل أو تردد بل على العكس، فقد ضمن إثراء عمله من خلاله، وهو الأمر الذى يمتد ـ بدوره ـ إلى تبنى الدفاع عن حرارة تجربة المعارض، حتى لا يخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القياد لمواد جاهزة، دون أن يتفاعل معها، أو أن تتخلق بحذافيرها من جديد على يديه، وهو ما قد يطرح ـ أحيانا ـ تحت منطق الاتهام بفتور التجربة، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد، وهو ما ينقضه أيضا توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفعال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته ما يستحق المراجعة والإضافة، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسربه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله.

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى، أو يأخذ قياسا مخالفا عبر مواقف إبداعية بعينها، لا نشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية، أو أن تكون واردة من إحدى زوايا التحول، أو مناطق التأثر بهذا الشكل أو من خلال أى من تلك التجليات.

ومعنى هذا ـ أيضا ـ أنه بوسعنا تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لا تظل حبيسة (التناص)، وكأنها فقدت حرارتها، بل ـ على العكس من ذلك ـ فهى

تظل قادرة على الإعلان عن خصوصيتها بشكل واضح ومفهوم دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانيا وآنيا، أو تأثرا وتاريخا؛ ذلك أن امتداد أو جذور مثل تلك التجارب إنما يظل رهنا بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها كاشفا عن ذاته، وصادرا عن واقعه، ومتمثلا تراثه الطويل الممتد بكل ما له من أرصدة نفسيه فى آن واحد.

وهكذا يظل الجمع واردا بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) ليظل من مؤشرات التمكن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع، وتحتفظ له ـ ولها ـ بكيانه وكيانها، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائي، يكشف ـ بالدرجة الأولى ـ عن معايشة وتمثل للقديم والجديد فى ازدواجية هادئة دون انفصام بينهما، بما قد ينتهى إلى بقاء أحدهما على حساب فناء الآخر، وهو ما لا يحمد فى مثل هذا الدرس الأدبي، بل يحسن فيه التوقف عند جوهر ذلك التلاقى الذى يزيد عمل المتأخر ثراء وإمتاعا من خلال تمثله لأعمال سلفه من جانب، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر.