توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة*

١

تحمل وسائل التصوير الشعرى ضربا من الازدواج مبعثه ذاتية الدوافع التى تحفز المبدع إلى عمله من ناحية، وموضوعية الشكل الصّورى الذى تتجسد من خلاله تلك الدوافع من ناحية أخرى، وهو ازدواج نلحظه فى أقرب أنماط هذا التصوير وأكثرها وضوحا، كما نلحظه حين نتدرّج فى سلّم هذه الأنماط حتى نصل إلى أدقّها تركيبا وأوفرها حظّا من الكثافة والتعقيد، وربّما أعان على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التى تعبّر بها النفس عن تجاربها هى فى حقيقة أمرها ثنائية، فليست هناك صورة ذات معنى واحد، وكثيراً ما تحمل الصورة معها عكسها، بل قد يكون النقيض الصّورى فى هذه الحالة أفضل درب للوصول إلى نقيضه[١].

فى ضوء هذه الحقيقة - أو قل فى ضوء هذا الازدواج - يمكن أن نضع تفسير« إبن قتيبة » لمقدمة القصيدة العربية القديمة، فهو تفسير لا يقتصر على المألوف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئة، بل يضيف إلى ذلك وعيا نقديا مبكرًا بماهية هذه المقدمة، من حيث هى آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقى، ثم من حيث هى ضرب من التقاليد الفنية تتجلّى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة، وليس بالضرورة - فى هذه الحالة - أن يكون الشاعر رحّالة فى واقعه إذا ارتحل فى شعره، ولا أن يكون متيّما على الحقيقة إذا اشتكى فيما يبدعه وَصَب الهجر ولوعة الفراق، فما التشكّى والالتياع فى المنظور الفنى إلاتجسيد لرغبة الشاعر فى جذب المتلقى واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه، وأشدّها لصوقا بتاريخه الثقافى والإبداعى[٢]؛ « ليميل

* نشرت هذه الدراسة بمجلة فصول - عدد يوليو سنة ١٩٨١م.

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلْف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم...»[٣].

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من ذاتية مصدرها فى نفس المبدع، هى فى التحليل الأخير مشتركة وجماعية، من حيث عموم الإحساس بها، بحكم ما ركّب فى طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، ثم هى موضوعية من حيث إن الشاعر يقدمها - إذ يقدمها - عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والاقناع، صورة لا تقتصر على فردّية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال، أو من يلهج بذكرهن من النساء، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - إلى حيث تضحى معادلا شعريا لنزوع الشاعر والمتلقى معا إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه، بغضّ النظر عن ذاتية قائلها أو من قيلت فيه.

٢

وفى العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدى، من حيث هى قناع رمزى يلوذ به الشاعر، بغية إيقاظ موروث صورىّ يلتقى لديه هو والمتذوق على سواء. صحيح أن جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهلّ به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية فى مجملها، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البثّ الذاتى، بعد أن أصبحت القصيدة برمّتها تنأى عن الصبغة

الغيرية فى اختيار المادة الشعرية وتشكيلها، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها فى انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية.

بيد أن ذلك - على صحته - لم يصادر على اجتهادات الشعراء فى إعادة إحياء المقدمة القصيديّة بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب، وبما يؤصّل وظيفتها العضوية فى الكلّ الشعرى من جانب آخر ، وأقرب الشواهد على ذلك ما نلحظه بخاصة فى تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهو فيما يدعى بقصائد المناسبات - وليست قليلة فى شعره - يتكئ على مقدمات تبدو حينا مجرد مدخل ذاق إلى المناسبة، وتتجلى أحيانا بمثابة إرهاص ملفوف العبارة، يخبئ فى طياته كثيرا من الخيوط الدقيقة التى تصله بنسيج التجربة، وفى الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية ذات قيمة فى شكل المقدمة وعناصرها. إليك ما يقوله فى مطلع قصيدته« الغصن اليتيم »، التى كتبها« والحرب العالمية الثانية تنفخ - حسب تعبيره - أبواق الدمار، وغصن السلام يتيم العود » :

أغْفَى ربَابُكَ، لاشدْوٌ ولاطربُ ... وجفّ حانك، لا كأس ولا عنبُ
وزَفّت الريح، هل زفّ النشيد لها ... أم ظلّ سأمانَ هذا اليائسُ التّعِبُ
هذا الذى اهتزت الدنيا، وعَازفُه ... ساهٍ على ضفّة الأحلام مكتئب[٤]

وأول ما يسترعى الانتباه فى هذا المفتتح تلك البدائل التشكيلية التى صيغ منها، فالشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية، وهو يرصد تجربته مع الفلذة الشعرية وتأبّيها عليه وصدّها عنه، عوضا عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لنماذج الجمال الأنثوى وامتناعها عليه تدلّلا أو عزوفا أو هجرا، ثم هو يركز فى الإيحاء بهذا العناء الإبداعى على مواطن إشعاع كلامى شديدة الصلة بالشعر وبفنّ القول بعامة : « الرباب »، « الشدو »، « الطرب »، « النشيد »، « العازف »، وخمستها تنبعث من مجال تصويرى واحد، وخمستها أيضا بالنسبة للشاعر فى حالة « إغفاء » أو « سأم » أو « يأس » أو « تعب » أو

« سهو »، ثم « الحان » و « الكأس » و « العنب »، وثلاثتها فى حالة « جفاف »، الأمرالذى يوحى بأن المكابدة الماثلة هى مكابدة المبدع لعرائس فنه وبنات خواطره، على حين تستعصى هى على قلمه، وتفرّ منه، رغم وجود البواعث الحافزة على القول، والمتمثلة فى « زفيف الريح » و « اهتزاز الدنيا »، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء « سهو العازف على ضفة الأحلام ».

ولنتذكر بهذه المناسبة أن يقظة الريح وهجعتها كثيرا ما استخدمتا فى تراث الشعر العالمى تعبيرا عن توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها، وقد وظفها الشاعر الفرنسى بول فاليرى توظيفا مقاربا فى قصيدته « المقبرة البحرية »[٥]، بل ان من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا على مساحة عمل شعرى كامل، كما فعل خليل حاوى فى مجموعته الشعرية المسماة « الناى والريح »[٦].

والتدرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الابداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو، هو ضرب من التطوير فى شكل المقدمة لا جوهرها، لأن المدلول فى الحالتين واحد، وهو أن الشاعر لم يقطع الى تجربته دربا ممهدا، ولم يستشرفها الا بعد أن اصطلى بنار الخذلان وألم المحاولة، ثم لم يفض إليها الآعبر رحلة تشتبه فيها المسالك وتلتوى بها الخطوات، رحلة فى المطلق والمجهول لا بداية لها ولا نهاية، ولا حلّ فيها ولا سفر، ولا ديار فيها ولا سكن، لأنها رحلة المبدع وراء الحقيقة الفنية الهاربة، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية فى مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لخاطر الرحلة وأهوال الطريق، حيث لا رحلة هناك فى واقع الأمر ولا طريق :

بَكَى علىَّ الصَّدَى واللحن والوتَرُ ... ولم أَزَلْ لعذاب الشعر أَنْتَظِرُ
أَوْمَتْ إلىّ سواقيه، فقلتُ لها ... مات الرَّبيعُ، ومات العِطْر والزَّهَرُ
دُورى على نَوْحك المهجور فى أُفُق ... ناح التراب عليه واشتكى الحجر
ولا تَظُنّى صَلاة الوحى آتيةً ... إن المصلّين بالإلهام قد عَبَروا[٧]

وما نريد أن نشير إليه فى هذا المطلع الذى استهلّ به محمود حسن اسماعيل قصيدة «اللاجئون»، أن الشاعر حين اتخذ من بكاء الصدى واللحن والوتر، وموت الربيع والعطر والزهر، ونوح التراب، وشكوى الحجر، ومضات تصويرية تشى بعذاب الشعر ولوعة المعاناة فى انتظاره، لم يتحرج أن يضيف إلى ذلك قالب الرحلة الذى كان فى الشعر القديم قرينا للعناصر الطللية والغزلية :

فى رِحْلة لا تَعِى الأيامُ وِجْهتَها ولا يُتَاح لها حلّ ولا سَفَرُ
ولا ديار، ولا أهل، ولا سكنٌ ولا حَياة، ولا عيش، ولا عُمُر

وكأن هذه الرحلة التى تفتقد كل مقومات الرحلة، أولكأنّ المقدمة الحديثة برمّتها، لا تعنى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوضعية المحدودة، بقدر ما تعنى أن المبدع يتهيأ لكى يقول شعراً، وأنه فى سبيل هذا التهيؤ يرتدى نفس المسوح التى كان يرتديها سلفه، ويلج الى تجربته عبر تقليد فنى هو أشبه بالتعاويذ أو أقرب إلى الرّقى السحرية، يستدعى بها خواطره وصوره، ويستمطر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية، وهو تصوّر لا ينأى - على أية حال - عن بعض مقولات النقد الأدبى الحديث، فقد كان «بودلير» يرى «الفن الخالص - لا المقدمة الشعرية فحسب - تعويذة ايحائية تضمّ الذات والموضوع فى وقت معا، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه»[٨].

وصيرورة المفتتح الشعرى إلى حيث يصبح ضربا من الرّقى الإيحائية يُستنزل به الفيض الفنى، هو الذى يفسر التلازم الملحوظ فى المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من نضوب ينابيع الوحى وجفاف مصادر الإلهام، واذا كان قد لفت نظرنا فى النموذج السابق إيماء الشاعر إلى «صلاة الوحى» و«الإلهام الذى عبر»، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام، إلى الإلحاح على الصورة نفسها فى مقدمة قصيدته «عدوّ الاستعباد»[٩]، ففيها يقترن «خريف الوحى» «بالأضلع

المزمومة»، و«الحشاشة الخابية»، و«الأقداح الفارغة»، و«الأوتار الضارعة»، كما يقترن ربيعه «بجلجلة العيدان»، و«انشقاق الحجب»، و«الأحلام المورقة»، وهى وحدات تصويرية تحمل من معنى البشارة ما يقف على النقيض من إيحاءات وحدات المجموعة الأولى، ولا ريب أن هذا الإلحاح يعنى فى المقام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو ليس نزوة فنية طارئة، بل هو منهج أداتى لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار.

٣

والمحصلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من حيث هى عرف فنى، لم تصادر - وما كان لها أن تصادر - على تطور التشكيل الصورىّ لهذه المقدمة، بل إنها لم تحل بين هذا التطور التشكيلى وأن ينتج أثره فيما يتعلق بوظيفة المقدمة، والنسب والعلاقات التى تحكم صلتها ببقية عناصر البناء، باعتبار ما بين هذا البناء ووظائفه من تفاعل عضوى حميم، وقد رأينا كيف أن البدائل التصويرية التى استقاها محمود حسن إسماعيل من عالم المغامرة الشعرية، قد أدّت إلى إثقال المقدمة بدلالة إضافية إيحائية لا تقتصر على تقرير مكابدات الشاعر ووصفها، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحى الشعرى المنشود، وهى وظيفة ترتد بالمفتتح الشعرى إلى طابعه السحرى العريق، أيام أن كان الشعراء يعتقدون أن لفنّهم صلة وثيقة بالإلهام الإلهى، وكان رمز هذا الإلهام ما تفصح عنه علاقة الشعراء بآلهة الفنون، أو بقرناء لهم من الجن والشياطين، وليس من معنى فى الحالتين سوى الرمز - أسطوريًا - إلى تعويل الشاعر على فيض فنى يتنزّل إليه من طاقة غيبية غير منظورة، وقديما بدأ «هوميروس» النشيد الأول من «الإلياذة» بقوله: «تغنّى أيتها الموسا..»، كما بدأ «الأوديسا» بقوله: «خبرينى أيتها الموسا...»، والموسا muses آلهة الشعر والفن فيما تحكيه أساطير اليونان[١٠]، ومناجاتها واستدرار نبعها الغيبى ليسا

بعيدين عن مناجاة محمود حسن إسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره، وليسا بعيدين - كذلك - عن مناداة عمر أبى ريشة لما أسماه «راويات الزمان»، تلك التى تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام، وتنثر حوله باقة من الأساطير يرجّعها القلب صلاة وتردّدها الشفاه أغنية :

لَا تَنَامِى يَا رَاوِيَاتِ الزَمَانِ ... فَهْوَ لَوْلَاكِ مَوْجَةٌ من دُخَانِ
تَتَوَالى عصوره وبها منكِ ... ظِلَال طَرِيَّة الأَلْوَان
أبَدًا تَبْسِم الحياةُ عليها ... بَسْمَة المُطْمَئِنّ لِلحَدَثَانِ
أَسْمِعِينى حفيفَ أجنحة الإلهامِ ... من أُفْقِكِ القَصِىّ الدَّانِى
وانْثُرِى حولَ الأساطيرَ، فالروحُ ... على شِبْهِ غُصَّة الظَّمْآن
حَسْبُهَا أَنْ أردّها لك من قلبى ... صلاةً، ومن شِفَاهى أَغَانِى[١١]

والأبيات من مفتتح مطوّلته ذات النفس الملحمى «خالد بن الوليد»، وورود هذه الأبيات فى مستهلّ قصيدة شبه موضوعية، تعتمد على رصد الحركة فى الزمان والمكان، يوحى بأن خلفية المقدمة ما زالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية، من حيث هى العنصر الذاتى الذى يسبق ويوازى العنصر الغيرىّ فى القصيدة، بيد أن المادة التصويرية الداخلة فى نسيج هذه المقدمة، وطريقة الشاعر فى اصطيادها والتأليف بينها، سرعان ما تنعطف بنا تجاه دلالة فنية جديدة، دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطورى الذى اتّشحت به الافتتاحية عند هوميروس، وليس محض مصادفة أن كلًا من المبدعين - هوميروس وأبى ريشة - كان يتهيأ بمثل هذه المقدمة للولوج إلى تجربة ذات عبق ملحمى واضح، تجربة ترقى بالنموذج البطولى الى ما فوق مستوى البشر، وتتوسل إلى تصويره بمدد فنى ينبعث - هو الآخر - من طاقة فوق طاقات البشر، كانت هذه الطاقة لدى هوميروس آلهة الفن والغناء، وهى عند أبى ريشة «راويات الزمان»، ولكنها فى الحالتين ملاذ الشاعر ومصدر الهامه، اليها يتوجه بالنداء : «أيتها،

يا»، وفى الحالتين أيضا يستتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة، بل إن موضوع الطلب فى كلتيهما لا يكاد يختلف وإن تعددت أشكاله: «تغنّى، خبرينى، أسمعينى، انثرى». هذا وتبقى لأبى ريشة خصوصيته الأدائية، فتسلّط فعلىْ «الإسماع» و«النثر» على «حفيف أجنحة الألهام» و«الأساطير»، ثم اجتماع النقيضين فى نعت الأفق «القصى - الدانى»، والمقابلة بين الرّىّ الأسطورى والروح الظمأى، كل ذلك أعان على خلق مناخ أثيرى تغيم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ، لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برّمتها.

وثمة فى هذه الأبيات التى اجتزأناها من أبى ريشة ملمح آخر لا يقلّ أهمية عن كل ما سبق، وهو ملمح يفضى بنا إلى وقفة تطول عند جهد هذا الشاعر فى إعادة توظيف العناصر التراثية فى المقدمة، فالفن - كما توحى الأبيات الثلاثة الأولى فى المطلع - قيد للزمان، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور، وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعانق الحياة والموت، والوجود والعدم، الوجود باعتباره معطى من معطيات الفن، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التى لا تتوقف، ومع أن هذا «التوليد» الفنى للزمان يمنح الشاعر بعض العزاء فيما يستشعره من جهامة الفناء وقسوة التحول، فإنه عزاء الرومانسى حين يعلك ثمرات الماضى فلا يجد فيها سوى المرارة، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخانا. وهبِ الشاعر قادرا على تمثيل الماضى وبعث ظلاله، فهل بامكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسخ والتشويه الى كل كيان أو أثر ذى قيمة فى وعيه الفرد أو وعى الجماعة؟.

من هذه المفارقة الأليمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به منطق التغير تنبع أزمة الشاعر، ومنها أيضا ينبثق شعوره الحاد بوطأة التحول، ونواحه فوق أجداث الأشياء المتغيرة، والأطلال الحائلة، والرسوم الدوارس، ومعاناته من تجربة الزمن حيالها ما يشبه المأساة، «وفى قاع هذه المعاناة - بتعبير إيليا الحاوى

- تتراءى لنا ملامح الحتمية التى تسيّر الانسان وترهقه إذ تدعه مخذولا أمام عواطفه، يشعر بها ولايقوى على تخليدها أو إدامتها وفقا لرغباته، وهذه الحتمية هى التى تزجى به فى النهاية إلى الموت. ففى البكاء على الزمن وطلل الأشياء المنقرضة تطالعنا تجربة الزوال، يتمثل له فى مظاهر الطبيعة وفى موت العواطف والمستحيل الذى يجثم الأنسان دونه»[١٢].

وتوظيف أبى ريشة **لظاهرة الأطلال** بهذا الإيحاء الزمنى المأساوى لا يمثل فلذة جزئية عابرة، تأخذ برقبة القصيدة ثم ينتهى أمرها، بل هو إلحاح دءوب ينتقل فيما يشبه العدوى الفنية من قصيدة إلى أخرى ، ومن موقف وجودى إلى موقف وجودى آخر، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة «أوغاريت»[١٣] التى عرفت أول أبجدية فى التاريخ، إلى صرح رومانى قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء، لأنه لا يستطيع أن يفتك به أكثر مما فتك[١٤]، وفى كل الحالات لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالته البسيطة المباشرة، بل يندلح منها الى تصور كلّى يمتد عبر رقعة التجربة الشعرية بأسرها، ولا يكتفى من رسمه برتوش سريعة تزّين جيد المطلع، بل لا يزال به يشخّص ذراته ويستنطقها، ويستدرّ حديثها ويناجيها، ويفرق ما بينها ثم يركبّها، حتى لتشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير :

فيم التمرّد والوُثوب على القضاء المبرم؟
أتَعبتِ من حُلم الخلود فشئتِ ألاّ تَحلُمى؟
ما تُبْصِرينَ؟ تأمّلى! ما تَشْعرين؟ تَكَلّمى
الرَّبْع رَبْعكِ، فانحنِى عطفًا عليه، وسلّمى
لا تُنكريه إنْ تَنكّر بعد طول تجهّم
لم يَبْق فيه من بنيك سوى الطّيوف الحُوّم. [١٥]

والخطاب إلى أطلال مدينة «أوغاريت»، وصيغة الخطاب تفترض منذ البدء حياة المخاطب وامتلاءه بالحركة والشعور، وتتعاقب وحدات هذا الخطاب لتبرز تجلّيات ومظاهر هذه الحياة: «شئت، تبصرين، تأملي، تشعرين، تكلمي»، ومن مجموعها تتكون عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان، وهى العناصر التى تشكل شخصية الطلل، وتمنحها طاقة الانفلات من وضعها السكونى الجامد، إلى حالة «التمرد»، ثم فعل «الوثوب» فى مواجهة القضاء، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحيوية، ولكنه فعل عبثى من أساسه، لأن حكم القضاء لا نقض فيه، والتمرد عليه محاولة فى المستحيل، ومن ثم تفسح أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم، فقد تنكّر من الربع ما كان مألوفا، وتجهم منه ما كان عامرا بالبهجة، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح حائمة.

وغالبا ما يلجأ الشاعر المعاصر فى طلليّاته إلى القِران بين الموضوعى والذاتى، والموازاة بين التغير فى واقع الظاهرة الطبيعية والتغير فى واقع الشعور، والانتقال من تلمّس آثار الزمن فى الأشياء إلى تسمّع أصدائه فى النفس الشاعرة، ومن ثم تمرّ التجربة الإبداعية عبر مستويين أدائيين متلازمين، قد يندمجان حينا، وقد يتعاقبان حينا آخر فيما يشبه النغمة ورجعها، ولكنهما فى الحالين ينبعثان من منظور ديناميكى واحد، هو الحوار الدائب بين الوعى الخارجى والوعى الداخلى للمبدع، هكذا نقرأ فى قصيدة أبى ريشة الآنفة الذكر، حين يقابل - أو يمزج - بين مأتم «أوغاريت» ومأتمه، وبين أطلالها وأطلال أمته، وبين ربيعها المتصرّم ومواسم المطر فى حضارة قومه الأفلة، وهكذا نقرأ أيضا فى قصيدته الصغيرة «هيكلى»، حيث ينبهم الموروث الطللى ويدق إدراكه، نتيجة لعزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية، ولجوئه - بدلا من ذلك - إلى استلهامه وتمثّله والتفكير به، ثم استقطاره فى ضرب من الرؤيا الفنية تنزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر:

هُـوَذَا هيْـكلى رجعـتُ إليـهِ ... لأُصـلّى وفى فـؤادى حَـنـيـنِي
لم أجدْ فـيـه روعـةً مـن جمـال ... أو جَـلال بـسـحـرهـا تَـطْويـنى
قـد تَـداعتْ جـدرانُـه، وتَهـاوى ... فـوق مِحـرابـه غُـبارُ السّـنـين

* * *

هُـوَذَا هيْـكلى، فَـماذَا حَبَـانِي ... بَعْد طُـول النّوى، ومـاذا رأيـتُ؟!
تعبـتْ فيـه ذكريـاتى فنـامتْ ... وإذا شـــاء هـــزّها لأَبَيْـتُ
فتلمّـسـتُ فى دُجـاه مَـكانى ... ثم أشـعلتُ شمعـتى.. وبـكيْتُ[١٦]

وقد تحرينا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام، لأن أولهما يرصد حركة التحول الشّيْئىّ للظاهرة، على حين يتعقب الأخير هذه الحركة فى حنايا النفس ومسارب الذكريات، ففى البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفا به مشيرا إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة: «هـوذا هيكلى!!»، ولـكن الموقف لا يلبث أن ينقلب من أساسه، حين لا يجد الشاعر من مظاهر الجمال والجلال ما كان يسحره، ثم يشتد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يجتمع إلى افتقاد الروعة انهيار البنيان وتداعى الجدران وتصدّع «المحراب»، ولكى نكون على وعى تام بما يمثله هذا «المحراب» من قيمة ايحائية، ينبغى أن نتذكر إلحاح الرومانسيين على المعنى القدسى للمشاعر، كما ينبغى ألا ننسى أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة.

ورغم ضآلة المحصول الشعرى فى التعبير «بغبار السنين»، فإنه ينقلنا مرة أخرى إلى معنى الزمن باعتباره سر فجيعة الشاعر فى هيكله الحبيب، ومع أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس الاستهلال الإشارى الذى بدأ به المقطع الأول، فشتان ما بين البدايتين، لأن ثانيتهما تحمل نبرة النواح الممزوج بالدهشة والاستنكار، ويعمق أثر هذا الاستنكار حين يقترن بدلالة التكرار الاستفهامى: «ماذا حبانى، ماذا رأيت»، ولاشك أن هذا التكرار لم يأت عبثا، لأن استنكار التغير

فى الهيكل الخارجى مدرجة لتغير مماثل فى الهيكل الداخلى، فها هى الذكريات الحبلى بالحنين تتعب ثم ترقد هامدة جامدة، وحتى لو كان بإمكان الطلل الحائل تحريكها فليست بالشاعر - إزاء منطق الفناء - رغبة، ومن ثم يسترخى فى استسلام اليائس، متلمسا ركنه القصى بين أنقاض الهيكل الداجى، تاركا لدموعه، ولذبالة فنه الوانية، مهمة الإيحاء ببقية عناصر اللوحة، وكأننا منها لسنا بإزاء أحجار وأنقاض، بل نحن أمام طلل الماضى وهيكل الذكريات.

٤

ولعله قد اتضح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقتصر على التطوير النوعى لوظيفة المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استغلالا إيحائيًا، بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حين جعل من هذه العناصر - كلها أو بعضها - قوالب كاملة للتجارب الشعرية، وفى تلك الحالة يصبح ما كان مجرد فلذة جزئية فى المقدمة، إطارا للتجربة برمّتها، كما يغدو هذا الإطار ذاته منفذا لإشعاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد.

إن الوقوف على ديار الأحبة واستنطاق الأطلال لا يعدو أن يكون - كما أشرنا - رقعة محدودة فى نسيج المقدمة التقليدية، ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتندلح حتى تستغرق قصائد بجملتها من شعر أبى ريشة، كما نراها تحظى بنفس الرحابة والامتداد فى بعض القصائد المبكرة للشاعر صلاح عبد الصبور، وعلى وجه التحديد فى قصيدته « الأطلال »[١٧]، حيث تقوم الأطلال فى صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التى تسرى عبر انتقالات التجربة وتصل ما بينها، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرّة فى ثوب تصويرى جديد، فتارة هى تلّ من الورد الممزق المخضلّ بدموع الشاعر، وتارة أخرى هى مرتع لسُود من الجن لهم فحيح الأفاعى، وثالثة هى فجر

طفلٌ معتل، أو بلبل ينوح دون جناح، ولكنها فى كل تجلّياتها التعبيرية تشفّ عن أسى دفين، وتوحى عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست فى تحولات الرؤية الشعرية إلاّ «نهاية الآمال».

وللشاعر إبراهيم ناجى - بخاصة - تنويعات عديدة على هذا الوتر، ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنوانا لقصيدتين ذائعتين من شعره[١٨]، وليس أيضا لأنه يخاطب «دار هند»[١٩]، طالبا منها الكلام وراجيا لها السلامة، على طريقة عنترة فى نداء «دار عبلة» وتحيتها، بل لأنه - قبل ذلك وبعده - يمتلح رؤاه من معين طللى وإن لم يصرّح به، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طللى يتسرّب عبر أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده، ولنأخذ مثالا على ذلك قصيدته «العودة»، فمع التسليم بما فى نسيج هذه القصيدة من حواشى وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية، فإن الاكتفاء من العودة بمدلولها المباشر، والقناعةمن تجربة الشاعر بأنه قد عاد «إلى دار أحباب له فوجدها قد تغير حالها»، كما تقول اللافتة الملصقة بصدر القصيدة، هو ضرب من التناول لا يعين على استيعاب كل عطاء القصيدة، فضلا عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها، باعتبارها تطويراً للتقاليد، بقدر ما هى تجاوز لها.

أما أنها تطوير للتقاليد الطللية، فلأنها تمزجها بضروب من الأداء التصويرى لا تخلو من جدَّة، منها ما يوحى بصبغة القداسة التى يضفيها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة :

هذه الكعبةُ كنّا طَائفيها ... والمصلّين صباحًا ومساءَ
كمْ سَجدْنَا وعبدْنا الحسن فيها ... كيف بالله رجَعْنا غُرباء ؟!

ومنها إحياء الجوامد والتماس المفارقة فى مسلكها الإنسانى المفترض بين الماضى والحاضر :

أنكرتْنا، وهى كانت إنْ رأتْنا يضحك النورُ إلينا مِنْ بَعيدْ

وأما أن هذه التنويعات الأدائية تقتضى بالضرورة تجاوز المنطوق الطللى إلى مفهوم إيحائى يتدسس فى كل شرايين القصيدة فلا تستوعبه النظرة القانعة، فلأن « العودة » ذاتها تكتسب فى القصيدة معنى الرجعة إلى الماضى تارة، والفرار من المحنة تارة أخرى، والعبور من مشاعر المطاردة والاغتراب والنفى إلى حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة، أو لنقل إنها - فى التحليل الأخير - تثنى بكل هذه الدلالات مجتمعة :

وعلى بَابكِ أُلْقِى جَعْبَتى كَغَريب آبَ من دار المِحَنْ
فيكِ كفَّ الله عنّى غُربتى ورَسَا رحْلى على أرض الوطنْ
وَطنِى أنتِ، ولكنّى طريدْ أبدىُّ النَّفْى فى عَالَم بُؤْسى
فإذا عُدْتُ فللنّجْوى أعُودْ ثمّ أمْضِى بعْد ما أُفْرِغُ كأْسِى[٢٠]

أتراها إذن عودة إلى « دار الأحباب »، أم أنها إياب إلى السكينة المفقودة، وخلود إلى الأحلام الموءودة والذكريات الغاربة ؟ !

٥

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلهام الأطلال أو استغلالها إطارا عاما للتجربة، فقد كانت الرحلة - كذلك - موروثا افتتاحيا تعددت طرائق الشعراء فى إعادة تشكيله وتوظيفه فنيا، ويبدو أن هذه « الإعادة » كانت تتم فى مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من التسطيح والمباشرة، بل والسذاجة - أحيانا - فى فهم فلسفة التجديد ووسائله، وقد روى أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات الشرقية عقد فى « فينا » مع بدايات هذا القرن، كيف وقف شاعر عربى ليزجى التحية الى المؤتمرين فإذا به فى مستهل قصيدته ينفق أبياتا طوالا فى وصف رحلته من القاهرة، والدموع الغزيرة التى سفحها فوق آثار

الخيام المهجورة، والرسوم العافية، ثم كيف قطع الفلاة المخوفة فوق بعير سريع واسع الخطوات ليصل إلى «فينا» ويمدح أولى الأمر بها!![٢١]. غير أن هذه المباشرة فى استغلال عنصر الرحلة سرعان ما تتوارى جزئيا، وبدرجات متفاوتة، على أقلام الأجيال اللاحقة من الشعراء، وبخاصة أولئك الذين انتحت تجاربهم منحى رومانتيكيا أو رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى لهذا العنصر، عنينا بهذه القيم الأولى ما كانت تتّسم به الرحلة من مواضعة فى الشكل الذى تصوّر به، ومن محدودية فى دلالتها على حركة المكان.

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن إسماعيل على بعض أعراف هذه المواضعة حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية، ولكن من يطالع رحلة «الملّاح التائه» لعلى محمود طه[٢٢] لن يفجأه - فقط - انهيار تلك المواضعة الشكلية، من حيث اعتماد الشاعر على بدائل تصويرية ينهض فيها البحر بما كانت تنهض به الصحراء، وتمثل فيها السفينة ما كانت تمثله الناقة، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادى الركب أو سائق الأظعان، بل انه سيدهش - فوق ذلك - لأن الرحلة لم تعد حركة فى المكان فحسب، بل غدت حركة فى الزمان ، فى الماضى والحاضر والآتى، فى وعى المبدع وتحوّلات مشاعره. لنقرأ من هذه القصيدة :

أيّها الملّاح قُمْ واطْوِ الشّراعا ... لِمَ نَطْوِى لجّة الليل سِرَاعا
جدّف الآن بنا فى هِينة ... وِجْهة الشاطئ سيرًا واتّباعَا
فغدا يا صاحبى تأخذنا ... موْجةُ الأيام قذْفًا وانْدِفاعا
عبثًا تَقْفو خُطَى الماضى الذى ... خِلْتَ أنّ البحر وَارَاه ابتلاعا

فرموز الرحلة فى هذه الصورة متغيرة، وإن كانت وظائفها تبدول لأول وهلة ثابتة :

الصحراء = البحر ← المجال، الناقة = الشراع (السفينة) ← الأداة،

الحادى = الملاح ← العلاقة. ولكننا نعلم أن التغير فى علاقات الرمز اللغوى وارتباطاته السياقية يتزامن - طردا وعكسا - مع التغير فى دلالة الوظيفة، وهكذا فإن اقتران اللجة بالليل، واقتران الموجة بالأيام، وجعل الماضى موضوعا للاقتفاء، سرعان ما ينتج بالرحلة أحداثا دلالية جديدة، فهى حركة فى الزمان، ثم هى حركة تتجاذب «الملاح» - أو الشاعر - فى اتجاهين متعارضين تماما، الأيام تقذف به إلى الأمام، والماضى يشدّه إلى الخلف شدّا عبثيّا لا نهاية له ولا ثمرة فيه، فقد ابتلعه - نعنى الماضى - خضم الزمن، مثلما سيبتلع اليوم والغد، والحاضر والآتى، فى دورة أبدية لا تنفد إلا بنفاد العمر:

ودَعِ الليلة تمضى، إنها لم تكن أوّل ما ولّى وضاعا
سوف يبدو الفَجْرُ فى آثارها ثم يمضى، ودَوَالِيْكَ تباعا

ودلالة التعاقب والحتمية التى تنتجها حركة الزمن فى هذه الصورة وسابقاتها لا تصادر على ما سواها من دلالات يمليها تطوّر السياق، لأن تعدد الدلالة - أو توالّدها - من أبرز ما اتّسم به توظيف الرحلة فى الشعر الحديث، ومن ثم لا نعجب حين نرى القصيدة فى شطرها الأخير تتحول من الرحلة بحسبانها حركة فى الزمن، إلى الرحلة باعتبارها حركة فى النفس، وصراعا فى العاطفة، وتجديفا فى أمواج المشاعر الغلّابة:

أدْرِك التّائه فى بحر الهوى قبل أن يَقْتُله الموجُ صِراعا

* * *

فاجعل البحر أمانًا حوْله واملأ السهل سلاما واليَفَاعا

* * *

وقُد الفُلْك إلى بَر الرضى وانشر الحُبّ على الفُلْك شِرَاعا [٢٣]

وقد اجتزأنا هذه الأبيات الثلاثة التى تتجه فيها صيغ الطلب إلى «الحبيب الهاجر»، لا لضيق المقام فحسب، بل لأن كلاّ منها يمثل محورا تلتئم حوله

وتغذّيه مجموعة من الأبيات، ثم لأن كلا منها يمثل نقطة انتقال فى تحولات تلك الرحلة المجازية، فى أولها نسمع استغاثة الغريق الضالّ لا ينشد سوى النجاة، وفى ثانيها لا يقنع بالنجاة حتى يقرنها بطلب الأمان الشامل والسلام المطلق، أما ثالثها فيختم القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن نبرة المطلع وتكملها فى الوقت ذاته، فهى تختلف عنها من حيث إن نبرة المطلع عبثية جهمة ترضى من اقتفاء الماضى بالاياب، وتكتفى من الرحلة بطىّ الشراع، على حين تنشر نبرة الختام شراع الحب، لتبلغ برحلة العاطفة الى غايتها من الرضا، ثم هى تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن إخفاقه فى التصدّى لتدفق الزمن، والبديل الذى يتشبث به إزاء عجزه عن استعادة ما فات.

وقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى **نفى منطوق الرحلة** - مثلما نَفَى منطوق الطلل - وإهمال حواشيها مع استبقاء دلالتها، فتتحول إلى معنى داخلى لا تبصر منه فى ظاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة من عناء الكشف ولذة المخاطرة، وفى تلك الحالة يتجاوز دورها دور البديل المجازى، إلى حيث تصبح ضربا من التصور الفنى، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصّه، وربما اقترن ذلك بجهد خاص من الشاعر فى الربط إيحائيا بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتغدو الأولى رمزا لما فى الثانية من طموح إلى الحقيقة أو المطلق أو المجهول، وسعى دءوب إلى تعقب الخاطرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها فى القصيدة، ومن هذا القبيل قصيدة « الرحلة »[٢٤] للشاعر صلاح عبد الصبور، وفيها تتجلّى الرؤى الإبداعية أشكالا متحركة وعرائس حية، يقصيها ويدنيها، ويجمعها ويفرّقها، ويبصرها ويكاد يلمسها، حتى إذا اقتربت منها يده لم تقبض إلا على دمى جامدة لا حياة فيها :

الصبْحُ يَدْرُج فى طُفُولته ... والليل يَحْبُو حَبْو مُنْهزِمِ
والبَدْر لَمْلم فوق قريتنا ... أسْتار أوْبته، ولم أَنَمِ

نحن هنا إزاء رحلة الليل، تلك الخيمة السحرية التى طالما استراح بكنفها الشعراء، والتى آثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده[٢٥]، ولكنها رحلة لا تفضى إلى غايتها فى يسر، ولا تتعاقب خطواتها الاّ عبر مخاض بطئ توحى به الدلالة الحركية الوئيدة للأفعال : «يدرج، يحبو، لمم»، ثم هى رحلة تتواكب معها وتقترن بها رحلة أخرى أشد منها خصوصية، نعنى رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أومأت اليها دلالة النفى فى ختام البيت الثانى، ولكنها ستحظى بامتداداتها التشكيلية فى الأبيات التالية :

وَصَدًى لموّال يُعاودنى ... وحَفيف موسيق من السّدم
ورؤى أنفّرها وأقطفها ... وألمّها، ويذرّها سأمِى
وعرائس تختال فى حلمى ... بين الدّفوف وضجّة النغم
وأطّل مأخوذا فتبسم لى ... تيجانها، ويهزّنى ضرمى
قممى تَنكّر لى مسالكها ... من بعد إلْفى روعة القِمَم
يا رحلة المعنى على خَلَدى ... قرّى بجدبى، عانق عدمى

وطابع الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهى حركة تومئ إلى الرحلة ولا تسمّيها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى «رحلة المعنى»، ثم هى حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارهما أبرز وسائل الأداء الشعرى، ففى البداية نسمع حركة الصوت غائمة رجراجة يوحى بها «صدى الموال» و«حفيف الموسيق»، وكلاهما صوت لا تخوم، له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة منظورة تجسّدها «الرؤى» تارة و«عرائس الحلم» تارة أخرى، وفى الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة فى تلقائية واستسلام، بل هى رهينة معاودة دائمة، ومناوشة جدلية لا تنقطع. بين الشاعر وفلذات ابداعه، يطرد منها ويستبق، ويضمّ ويطرح، وتلوح لبصيرته بين ايقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيهزه اليها الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يفجع بالمفارقة بين الوهم والتجربة، بين ما توقعه وما وجده، بين العرائس والدمى، بين الضرم والبرودة، بين القمم

التى طالما صحبها وألف روعة الرحيل اليها، والدروب التى أنكرته وتوعّرت عليه.

ومثل هذه المفارقة من أشدّ الهموم إلحاحا على وجدان الشاعر المعاصر، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه فى حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن قبل استشعر، « ت. س. اليوت » مرارة هذه المفارقة حين كتب : « لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشئ الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميالا لقوله بها »[٢٦]. ويعنى ذلك أن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، إذ يتعين عليه فى كل تجربة شعرية جديدة أن يرحل فى فيافى الكلمات بحثا عن زاد يوائمها، وما قاله « اليوت » صراحة وتقريرا، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة والإيماءة، فهو لم يلجأ إلى البوح بمدلول رحلته إلا عند النهاية، وهو يسلك إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكى الذى سلكه فى البداية، فنحن هنا - مثلما كنا هناك - ازاء نسق من الصور التى تتصدرها أفعال تنمّ عن توتر الحركة وترددها : أنفّرها - أقطفها، ألّمها - يذرّها، أو تشى باطّراد الحركة وتعاقبها : تختال، أطلّ، يهزنى، ترودها، وهذا النسق الحركىّ هو الذى يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها، منذ كانت حفيفا موسيقيا مبهما، إلى حيث تصبح رؤيا، ثم إلى حيث تغدو كيانا مفعما بالألق والزهو والحياة، حتى تصير بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا نبض فيها ولا حرارة، ولا ريب أن هذه التحولات على مستوى الصورة كفيلة بأن توحى بتحولات مماثلة على مستوى رحلة المعنى الشعرى وانتقالاته عبر العملية الإبداعية.

٦

وأخيرا، يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند **مأثور النسيب فى المقدمة التراثية**، ولكن هذه الوقفة الخاصة تحتاج عند المعالجة النقدية إلى مزيد من الحذر، ذلك أن الصورة الغزلية الحديثة - مثلها فى ذلك مثل الصورة الشعرية بعامة - قد تخطّت إطار الرصد الحسى لمظاهر الجمال الأنثوى، إلى حيث غدت حالة نفسية حقيقية، تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه، وتستمد منه مفرداتها، ولكن لتعيد تشكيلها فى علاقات وأنساق ذاتية محضة، ومن ثم تنهار تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه، ليحل محلها تفاعل حميم بين الذات والموضوع، وتتوارى الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة، لتصبح بقوة الحدس منفذا لإيحاءات نفسية وفكرية رحيبة المدى.

لقد طالما تغنى شاعرنا القديم فى مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكحولة، فانظر كيف تحولت العيون على قلم نزار قبانى إلى عالم من الرؤى والأخيلة الثرة، إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة، إلى رحلة فى المدى الأزرق تطويه وتنشره بلا شواطئ وبلا حدود :

ونظرتُ فى عينَىْ محدّثتى ... والمدّ يَطْوينى وينشُرنى
فإذا الكروم هناك عارشة ... وإذ القُلوع الخضر تَحملنى
هَذِى بِحارَ كنتُ أجهلها ... لابَرَّ بعد اليوم ياسفُنى

* * *

تَاهتْ بعينيها، وما علمتْ ... أنّى عبدتُ بعينها وطنِى[٢٧]

وربما لم تخل الصورة فى البيت الأخير من مباشرة، فهى قد أحالت من الخاص إلى العام، ومن الجزئى إلى الكلّى، ومن العيون إلى الوطن، دون أن يكون لهذه النقلة مرشحّاتها أو امتداداتها فى بقية عناصر البناء، ورغم ذلك

فهى نقلة لا تخلو - أيضا - من دلالة، لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان؛ فقديما كانت الديار تذكّر بساكنيها، وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضى، وحديثا تنعكس العلاقة مع بقاء أطرافها، فيضحى التفكير بالحبيبة ضربا من التفكير بالوطن، وتغدو الملاحة فى عينيها رحلة عبر آماد الأرض الأمّ بحقولها وبيادرها وكرومها ونخيلها وأنهارها.

صحيح أن العلاقة بين الطرفين (المثير - المثار، الحبيبة - الوطن) قد لا تكون فى كل الحالات بنفس الدرجة من الوضوح التى لمحناها عند نزار، بيد أن تظليل الصورة ودقة بنائها لا يعتبر ذريعة للالتفاف حولها والهرب منها، بقدر ما هو دعوة لمصافحتها من جديد، ومعاودتها بالقراءة التى تعانى بدلا من أن تستسلم، بغية اكتشاف مادقّ من بنائها، واستنباط ما خفى من إيماءاتها. دعنا نقرأ هذه الأبيات الذائعة من مفتتح «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحَرْ
أوْ شُرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناكِ حين تبسمان تُورق الكروم
وتَرْقص الأضواء كالأقمار فى نَهرَ
يرجّه المجداف وهْنا ساعة السحَر
كأنّما تنبض فى غوريْهما النجوم.
وتَغْرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفْء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء.[٢٨].

لقد بُذل فى تحليل هذه القصيدة وكشف مكنوناتها ما لا يحتاج إلى مزيد من الإضافة، بيد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا ليبدّد وهم بعض النقاد الذين أخذوا على هذا المطلع تقليديته، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة،

بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة، «فالسّحر هنا - بتعبيرهم - نقلة جمالية تحيل صورة العينين فى الخيال إلى إبداع غابتى نخيل غارقتين فى ظلّ شفق مستحيل».(٢٩).

ولن تغرينا غرابة هذه النظرة بارتداء عباءة من يدافع عن الشاعر وعمله، فذلك مطلب قد تغنى فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يغنى أىّ تفسير، ويكفى أن نشير هنا إلى أن الإطار الكلّى للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المختلفة حول «لحظة التحوّل» بكل ما تعنيه من رهق المخاض وآلام الولادة الجديدة، وقد تدرّجت فى تمثيل هذا المخاض والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوّع مراحلها البنائية، بدءا من «أنشودة المطر» التى «دغدغت صمت العصافير على الشجر»، ومرورا بالأمّ التى يرتقب طفلها عودتها بعد الغياب، والبروق التى «تمسح السواحل بالنجوم والمحار»، والمهاجرين الذين «يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج»، ثم انتهاء بهطول المطر، الذى تتخلق من قطراته أجنّة الزهر وخلايا الحياة الوليدة.

فإذا قرنّا هذا الدّرج الصورىّ إلى أبيات المطلع المشار إليها، أمكن أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة، فجملة العناصر التصويرية فى هذا المطلع ترجع - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - إلى منبع حسّى واحد، هو الطريقة التى تتناسخ بها مظاهر الطبيعة، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحيث يختلج الوجود فى آن واحد بالخريف والشتاء، والموت والميلاد، والظلام والضياء، وهى عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلّية فى القصيدة، فوق أنها بنسقها التعبيرى موحية بقلق التشكّل وإيقاع التغيّر المرتقب: راح ينأى عنها القمر، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرجّه المجداف، تنبض النجوم، تغرقان فى ضباب، سرّح اليدين فوقه المساء، ارتعاشة الخريف، فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها، أمكن القول بأن ما تحمله هذه الفلذات التركيبية من معنى الميلاد فى الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر

من معنى الميلاد فى الإنسان، كما أن ما يقترن بهذا الميلاد الأخير من توتر واختلاج وغموض، قد وجد معادله الفنى عبر تلك الفلذات الحبلى بالظلال والأسرار، فليس محض مصادفة أنها جميعا تأخذ مسارها عبر لون رمادى مبهم، سواء فى الدكنة الخضراء تستغرق هامات النخيل وأوراق الكروم، أو فى غروب القمر، أو اهتزازات الضوء، أو اختلاجات النجوم، أو العيون الغرقى فى شفافية الأسى، وكأننا من كلّ هاتيك الإشعاعات المراوغة إزاء حدث مازال - بعد - فى طور التلوّن ومرحلة التكوين.

وفى هذا الضوء لا تمثل ساعة السحر مجرد «نقلة جمالية» تحيل صورة العينين إلى غابتى نخيل، فليس خافيا أنها ترددت فى المطلع مرتين، وأنها فى المرتين لم ترد اعتباطا، بل لأنها احدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار، وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنّة الليل، وينبثق النور من تلافيف الظلام، وهى كذلك - بحكم التفاعل بين الرمز والمرموز، بين الموضوعى والذاتى - مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التى توفرت عليها كل صور القصيدة، ومن ثم تخطى «العينان» بقيمة عضوية تتجاوز المألوف فى المطالع الغزلية التقليدية، وبقيمة ايحائية رمزية تتخطّى المباشر والمحدود من مظاهر الجمال الأنثوى، إلى غير المباشر والمحدود من معانى الأرض والوطن.

* * *

وتبقى مع نهاية المطاف كلمة، ذلك أن إعادة توظيف المقدمة الشعرية بعناصرها، كلها أو بعضها، وعلى تنوّع أشكالها ودلالاتها، ليست فى جوهرها إلا تعبيرا عن حضور التراث فى وجدان الشاعر، وإذا كان هذا الحضور التراثى برهانا على أصالة المبدع وقدرته على استغراق المأثور من تقاليد القول، فإنه لا ينبغى أن يتحول - تحت وطأة الإسراف أو المتابعة السهلة - إلى مجرد واجهة ثقافية تتكئ على الاستعراض أو التّراكم أكثر مما تلجأ إلى الاصطفاء والتمثل، ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هى ضرب من الكشف والريادة، والريادة

انتماء وتجاوز، وبقدر شفافية الرؤية النقدية للشاعر تجاه العرف الفنى الماثل، ومهارته فى استلهامه والانفعال به، ثم فى تخطّيه والإضافة اليه، يكون أثره فى تأصيل ذلك الانتماء وتعميق الإحساس به، ولا ريب أن فى دقة التوازن بين طرفى هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شبهة الزلل ومظنّة التحريف.

المراجع والتعليقات :

(١) انظر :

R.P. Basler, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 17.

(٢) ليس غريبا فى هذا المقام ما يقال من أن تقاليد الشعر فى التصوير والصياغة يشتد الإحساس بها وتعظم الحاجة إليها حين يشعر المبدع ببعد ما بينه وبين المتلقى، وكأنّ هذه التقاليد تقوم بتعويض العلاقة المفترضة بينهما : انظر : W.Y.Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 126

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ط ٢ - ص ١٤-١٥. ورغم أنه ليس من همنا فى هذا المقام تعقّب النظرات القديمة والحديثة التى طرحت لتفسير مقدمة القصيدة العربية فى أطوارها التاريخية، فإن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى ما حظى به رأى ابن قتيبة من اجتهادات الباحثين المعاصرين ومناقشاتهم، مؤيدة ومعارضة، وقد أخذ عليه المرحوم الدكتور محمد مندور تلك النظرة التقريرية التى تتناول المسائل من أواخرها ولا تلمحها فى تطورها التاريخى؛ «فليس صحيحا أن الشاعر المادح هو الذى فكّر فى أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك ليمهد لمديحه، وإنما هى تقاليد الشعر الجاهلى استمرت حية مسيطرة». (النقد المنهجى عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨ - ص ٢٩). كما لحظ الدكتور عز الدين اسماعيل ما فى تفسير ابن قتيبة من قصور مبعثه اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقى، على حين أن هذا النسيب «يجسّم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتى للقصيدة». (روح العصر - ط ١ - بيروت سنة ١٩٧٢ - ص ١٧).

ونعتقد - من جانبنا - أن إحدى دلالات الصورة لا تصادر بالضرورة على بقية دلالاتها وإيماءاتها الفنية ، فلتعدّد الدلالة الشعرية أساسه الجمالى الذى سلفت الإشارة إليه، ومن ثم لا نرى تناقضا حقيقيا بين ذاتية المقدمة فى علاقتها بالمبدع، وعموميتها من حيث هى تقليد فنى يصل الشاعر بموروثه من ناحية ، وبذوق الجماعة من ناحية أخرى، ومن هذا المنظور الأخير كان رأى ابن قتيبة، فهو إن أغفل صلة هذا الجزء الذاتى بمبدعه، فلم يغفل صلته بالمتلقى، وعذيره فى ذلك أنه كان يرصد المقدمة فى القرن الثالث الهجرى، أى بعد أن أصبحت أقرب إلى الاصطلاحات الفنية.

(٤) محمود حسن إسماعيل : نار وأصفاد - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٤٣.

(٥) انظر تعليقا على هذه القصيدة لكاتب هذه السطور فى : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - ط ٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٠.

(٦) نشر دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م.

(٧) نار وأصفاد - ص ٧٨.

(٨) انظر : الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف سنة ١٩٥١ - ص ٨٣، ولمزيد من التفصيل فى نظرية بودلير يراجع كتاب «الرمز والرمزية» السابق الذكر - ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٩) نار وأصفاد - ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٠) أرسطو : الخطابة - ترجمة وتقديم وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠ -ص ٢٣٧.

(١١) ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ - ص ٥٣٧ وما بعدها.

(١٢) إيليا الحاوى : عمر أبو ريشة - ط ٢ - دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٩٨٠ - ص ٦٥ - ٦٦.

(١٣) أنظر قصيدة «أوغاريت» - ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - ص ١١٨.

(١٤) قصيدة «طلل» - المصدر السابق - ص ١٢٥.

(١٥) السابق - ص ١١٩ - ١٢٠.

(١٦) السابق - ص ١٨٧ - ١٨٩.

(١٧) الناس فى بلادى - الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ - ص ٦٧ وما بعدها.

(١٨) انظر قصيدتى : أطلال، الأطلال - ديوان ناجى، طبع دار المعارف سنة ١٩٦١، ص ٢٥٨ - ص ٣٤١.

(١٩) قصيدة «يا دار هند» - المصدر السابق ص ٢٧٣.

(٢٠) المصدر نفسه - ص ٣٩ - ٤٠.

(٢١) L.J.Kratshkovsky, Selected Works, vol II, P. 252.

(٢٢) تتكرر صورة الرحلة البحرية فى شعره لدرجة تلفت النظر، وتكتسى فى بعض الأحيان دلالات مجازية عميقة الأثر. انظر له - بالإضافة إلى القصيدة المذكورة - قصيدتى : منها، إليها - ديوان على محمود طه - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ ص ٥٩٥، ٦٠٢.

(٢٣) المصدر السابق - ص ٣٤ - ٣٧.

(٢٤) صلاح عبد الصبور - الناس فى بلادى - ص ٥٨ - ٥٩.

(٢٥) انظر له - على سبيل المثال لا الحصر - «رحلة فى الليل» - المصدر السابق - ص ٥ وما بعدها، «أغنية الليل» - أحلام الفارس القديم -ط ١ - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤ - ص ٢٠ وما بعدها. وما بعدها.

(٢٦) م.ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣.

(٢٧) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة -ج ١ - منشورات نزار قبانى - بيروت - ص ٢٩٣ - ٢٩٤.

(٢٨) بدر شاكر السياب : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ١٦٠.