المبحث السابع

التشكيل بالموروث

التَّشكيل بالمَوْروث*
فى الشعر العربى المعاصر

للموروث دلالاته التاريخية والقومية والأخلاقية، وحين يستغله الفنّان على هذه المستويات كلها أو بعضها، فإن علاقته به قد لا تتجاوز النمط التقليدى فى علاقة المبدع بموضوعه، ذلك النمط الذى يفترض منذ البدء ثنائية الماضى والحاضر، وأن قيمة ثانيهما لا تقاس إلا بحجم دورانه فى فلك الأول قربا أو بُعدا. وقد يعكس الماضى فى هذه الحالة «فترة ملحمية» فتكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذى يحفز بمجرد رصده إلى الاستلهام والاقتداء، كما يمكن أن يعكس «فترة مأساوية» تمتزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار، فينهض تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضا، مادام العمل الأدبى، لا يخلو فى هذه الحالة من محاكاة الظواهر التراثية السلبية محاكاة هجائية ساخرة، وفى إطار هذه الغايات متفرقة ومجتمعة، يحسن أن نضع الجهد الدءوب الذى بذلته فيالق الرواد ممن عكفوا على التراث بحسبانه مادة للإبداع الأدبى، بدءًا بمارون النقاش وخليل اليازجى وأبى خليل القبانى وفرح أنطون، ومرورًا بأحمد شوقى ومطران وحافظ وعزيز أباظة وباكثير، وسواهم ممن حرصوا على تشكيل الظاهرة التراثية فى نطاق الشعر الغنائى أو فى صورها الدرامية والقصصية.

بيْد أن الموروث - كما أضحى يتصوره شاعر العصر - لم يعد مقصورا على وظائفه الاصطلاحية من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء أو منبع للعظة، بل أصبح -كذلك- ضربًا من الرؤيا الفنية يقوم فيه الحس التراثى مقام الرصد التاريخى، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون،

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر - القاهرة - أكتوبر سنة ١٩٧٩.

كما يتجلى فيه «ما يكون» بمثابة «تأويل» إبداعى لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية فى الحذف والإضافة والتفسير، ومن ثم يغدو التفاعل الخلّاق بين الماضى والحاضر بديلا للمواجهة بينهما فى وضعها السّكونىّ الجامد، وينهض «حلول» أحدهما فى الآخر عوضا عن تلك الثنائية التى تفترض الاختلاف فى الأصل. وإذا كانت الثنائية تَلِد المجاز باعتبار أنه يجمع بين طرفى الصورة فى وجه ويتركهما متمايزين فى وجوه، فإن هذا «الحلول» لا يكون إلا نتيجة خيال فنى قادر على التحليل والتركيب بكل مستوياتهما، قادر - حسب تعبير الشاعر المتصوف وليم بليك - «على أن يرى العالم فى ذرّة الرمل، وأن يرى الله فى الزهرة البرية[1]»، وهو من هذا المنظور أمثل الملكات الإبداعية لتغذية القصيدة الحديثة، من حيث هى رؤية غير مباشرة، ثم من حيث هى صياغة رمزية تنأى عن التقرير والوصف والتسمية.

وإذا كان «حلول» الماضى فى الحاضر تعبيرا عن وحدة الموروث الثقافى من ناحية، وطريقة فى تصوّر اللوحة الفنية غير المباشرة من ناحية أخرى، فإنه يومئ - فى التحليل الأخير - إلى أثر قد لا يقلّ عن هذين خطرا، نعنى أثر التقاليد أو الأعراف الشعرية التى تلهم حركة المبدع وتوجهه توجيها غير منظور، وهى تقاليد تحمل فى ثناياها من عناصر الاستمرار بقدر ما تحمل من عناصر التجدد وإمكانات الإضافة، ومن الحوار الدائب بين الثابت منها والمتغير فيها يكتسب المسار الأدبى قدرته على التنامى والتطور، وليس محض مصادفة أن يتمثل بعض اتكاء الشاعر العربى المعاصر على الموروث فى الاقتباس منه بطريقة مباشرة أو محوّرة، لأن مثل هذا الاقتباس إن أدى وظيفته باعتباره فلذة فى البنية الشعرية، فلم يخْلُ من إشارة إلى وحدة الدائرة التصويرية التى تجمع بينه كموروث وبين سواه من أجزاء القصيدة.

وللشاعر الراحل بدر شاكر السياب تنويعاته الدقيقة على هذا الوتر، فهو فى مقطع البداية من قصيدته الشجيّة «ليلى» يزفر نفثات عمودية تذكرنا بزفرات

مجنون بنى عامر، ولا تكاد تختلف عنها حتى فى الوزن وطريقة انتقاء المداميك اللفظية ونبرة النداء التى تشبه صرخة المستغيث :

أبصرتَ ليلى فلُبنان الشّموخ على ... عينيك يضحك أزهارًا لأضواءِ
إنى سألثمها فى بُؤبؤيكَ كمن ... يقبّل القمر الفضىّ فى الماء
ليلى! هوايَ الذى راح الزمان به ... وكاد يفلت من كفّىَ بالداء[٢].

ويذكّرنا هذا المقطع، بمعارضات البارودى لأبى فراس الحمدانى والشريف الرضى، وبقصائد شوقى فى معارضة البحترى وابن زيدون، مع فارق أن **المعارضة** هنا لا تحمل نزعة المحاكاة أو حتى معنى التحدى وتوكيد الذات كما هى الحال بالنسبة لهؤلاء، بل هى ضرب من استحضار جو التراث بنفس الطرائق البنائية التى تعوّد على استخدامها الشاعر القديم. حتى إذا ما انتهى هذا المقطع وانتقل الشاعر إلى تاليه تأكدّ لدينا أن هذه الطرائق بدورها ليست مقصودة لذاتها، لان الشاعر سرعان ما يستدرك عليها بمقطع من شعر التفعيلة يختلف عن سابقه فى الوزن والصياغة والإيماءات العصرية :

ليلَى، هَوايَ، مُناى، شِعرى
حملت ضفيرتُها هواى كأنها أمواج نهر
حملتْه نَحوْ مَدى السماء
نحو المجرّة والنجوم ونحو «جيكور» الجميلة.

فبالإضافة إلى المفارقة بين الإطار العمودى للمقطع الأول، والإطار الحرّ للمقطع الثانى، نرى أولهما من وزن البسيط على حين نرى الثانى من وزن الكامل، وحين تجذبنا صياغة أولهما - ولفظة البؤبؤ محور الثقل فيها - إلى عبق التراث، نرى صياغة ثانيهما تلفتنا بشدّة إلى معاصرة الشاعر وخصوصية وسائله وظروف تجربته الفردية فى «جيكور الجميلة». فإذا ما كدنا ننسى فى غمرة هذه الخصوصية لحن البداية بإيقاعه الجليل ونبراته التراثية الأسيانة، خفّ بنا الشاعر

مرة أخرى إلى اقتباس صريح فى مقطع قصيدىّ كامل :

« ليلى، منادٍ دعا ليلى فخفّ له نشوانُ فى جنبات القلب عربيدُ
كسا النداءُ اسْمَها سحرا وحبّبه حتى كأن اسمها البشرى أو العيدُ
إن يشركونِىَ فى ليلى فلا رجعت جبالُ نَجدٍ لهم صوتا ولا البيدُ »

إن هذا المقطع - الذى قنعنا منه بهذه الأبيات - يذكّرنا بمقطع البداية فى التزامه العمودى أوّلا، وفى وزنه ثانيا، ثم - ثالثا - فى اتكائه على الهتاف باسم « ليلى » يستجليه ويهلل له ويسْبح فى مقاطعه، وكأن هذا النداء رُقية أو تعويذة سحرية تفتح أمام باصرته الفنية مغاليق الرؤيا، تماما مثلما كان شاعرنا القديم يلوذ بنداء « خليليه » أو التغنّى باسم صاحبته، وكما كان الشاعر الإغريق فى عصور الشعر الأول يهتف « بأبولو » تارة، وبأرباب الأولمب تارة أخرى، تلك ديمومة العرف الفنى تتجلى حتى لو بدت ملفوفة فى أوشحة من الرؤية العصرية.

ورغم ذلك لا يعتبر الاقتباس فى صورتيه المباشرة والمحوّرة أمثل الطرق لاستغلال الموروث استغلالا عصريا، وتفْضُله الإشارة التراثية فى هذا المقام، إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة، شأن التماعة الضوء، قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان، وربما كان هذا هو السرّ فى كثرة دورانها بين تضاعيف القصيدة الحديثة، حتى لتتضمن أبيات ثلاثة فقط من «مرثية جيكور»[٣] للسياب إشارة إلى حرب البسوس، وأخرى إلى يزيد بن معاوية، وثالثة إلى شمر بن ذى الجوشن، ورابعة إلى أبى زيد، هذا على حين يخفّ ذلك الحشد من الإشارات ويقلّ ازدحامه فى السياق الشعرى لدى شاعر كصلاح عبد الصبور، فيقنع بالمزاوجة - فى مقطع واحد - بين واقعتى الخروج والصَّلب، وأولاهما ترجع إلى الموروث الإسلامى من حديث الهجرة، أما ثانيتهما فمن التراث المسيحى، ولكن كلتيهما تحملان فى الأصل التراثى معنى المكابدة فى سبيل المبدأ، ومن ثم تجمع بينهما على المستوى العصرى وحدة الإيحاء بالمعاناة الإبداعية التى يصْلى الشاعر نارها :

الشعر زلّتى التى من أجلها هدمتُ ما بنيت
من أجلها خرجت.
من أجلها صُلبت
وحينا عُلّقتُ كان البرد والظلمة والرعدُ
ترجّنى خوفا
وحينا ناديته لم يستجب
عرفتُ أننى ضيعّتُ ما أضعت[٤]

والواقع أن إشارة الشاعر إلى « الخروج » وما فيه من معنى المجاهدة الفنية ليست فلتة تراثية شاردة تتولد بمحض المصادفة ؛ لأن التراث الدينى - والصوفى على وجه الخصوص - لدى صلاح عبد الصبور شديد الإلحاح والمعاودة، وهو يتحول فى كثير من الأحيان إلى حيث يصبح منهجا فى الإدراك وطريقة فى التصور الإبداعى، قد تتكرر بعض خيوط هذا المنهج مقبوضة أو مبسوطة أو ملفوفة بغيرها من الخيوط، ولكنها فى كل الحالات تشى بمستويات إيحائية مختلفة المرامى والغايات. وآية ذلك أن واقعة «الخروج» التى وردت هنا مضمرة ومعقودة بغيرها من الإشارات، تتكرر فى قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان « الخروج » صراحة، ولكنها ترد هذه المرة لتوحى بنمط من الهجرة النفسية والتطهر الروحى يتجاوز بهما الشاعر ملابسات واقعه، ويتخطى بهما حدود ذاته الثقيلة القديمة، ويصّلى بهما من عذاب المغادرة ولوعة الترحّل ما يغسل عنه أدران الماضى ويهيئه لاجتلاء البعث الروحى الجديد :

أخرجُ من مدينتى، من موطنى القديم
مطّرحا أثقال عيْشى الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملتُ سرّى
دفنتُه ببابها، ثم اشتملتُ بالسماء والنجوم
أنسلّ تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت علىّ طلعةُ الصحراء
وَظهرها الكَتوم
أخرج كاليتيم
لم أتخيَّر واحدا من الصّحاب
لكى يفدّينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلّل الطلّاب
فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم[٥].

فهذه «**المغادرة الروحية**» قد اقتضت من الشاعر قدرا من بسط الإشارة وتغذية عناصرها التراثية، على نحو لم نعهده فى قصيدته السالفة، إبتداء من المدينة المتروكة ومرورا بالإيماءات المتعاقبة إلى الليل والنجوم والدليل والصحراء. وإن تكن خصوصية الرحلة قد اقتضت منه - أيضا - نفى أحد عناصرها الجوهرية الأصيلة، وهو «الصاحب» الذى يمكث بفراش صاحبه تضليلا لطالبيه، وحتى هذا النفى كان نتيجة لتكييف الإشارة مع مستواها الإيحائى الجديد ، فليس ثمة من يطلب الشاعر على الحقيقة، وليس هناك من الأعداء من يطارده، وإذا كان فهو ليس منفصلا عنه، لأن الطالب والمطلوب كليهما وجهان لذات واحدة، تتوازى الهجرة من قديمها إلى حديثها مع الهجرة من الواقع إلى المثال.

ونفى أحد عناصر الصورة على هذا النحو الذى تعرضت له قصيدة «الخروج» ينعطف بنا إلى معْلم آخر من معالم تطور الموروث على قلم الشاعر الحديث، إذ يحدث كثيرا أن يفضى توظيف الإشارة بطريقة عصرية إلى تعديل بنيتها التراثية، حتى تبدو فى صورة محرّفة أو معكوسة، فتكون ظاهرتا **التحريف والعكس** برهانا على خصوصية التأويل الذى يقدمه الشاعر للموروث ، وإيماء إلى أن المدلول الرمزى للإشارة يتجاوز بالضرورة مدلولها التراثى. لقد استخدم قميص يوسف - على سبيل المثال - فى أكثر من قصيدة

حديثة للإلماح إلى نبض البشارة وانبعاث الأمل فى نفس يعقوب، وغالبا ما كان كل من طرفى الصورة : القميص، يعقوب، يجد معادلا عصريا له على نحوٍ مّا، فمعادل الأول لدى صلاح عبد الصبور «خطاب صديقته»، أما معادل الثانى فهو الشاعر نفسه : «خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب»[٦]، ورغم هذا ظلت علاقة البشرى بين الطرف الأول المُثير (القميص - الخطاب) والطرف الثانى المستثار (يعقوب - الشاعر) واحدة الإيحاء فى جانبيها التراثى والعصرى، هذا على حين تنعكس تلك العلاقة انعكاسا مقصودا ومقدّرا فى قصيدة «الشاعر والعالم» للشاعر عبده بدوى؛ لأن الطرف الثانى لا يظل فى حالة «استقبال» كما كان العهد به، بل يلوذ بالسلبية أو اللامبلاة تجاه الطرف الأول، فيما تتوجه إثارة ذلك الأخير إلى تفجير البكاء بدلاً من بعث الأمل أو التلويح بالبشارة :

فلنذْكر ياذا الوجه المعشوق الباهر
أن الدنيا صارت غير الدنيا
وقميصك فى دمه لن يُبكى غير الذئب
أمّا يعقوب فهو يحثّ خطاه الليلة
فى معطفه الخالى من كل بشاشة
كى يشهد من فوق الشاشة
إحدى قصص الحب
يايوسف ما عاد يدقّ القلب
فاهبط للجُبّ[٧].

وإذا كان من باب المفارقة المريرة أن يتحول قميص يوسف إلى مثير للبكاء لدى الذئب الذى اتّهم «بأكله» فى الأصل القرآنى[٨]، ومن ثم ينبع الإشفاق من غير مصدره المتوقع ، فإن مرارة المفارقة تتضاعف إذا أخذنا فى الاعتبار

ذلك الطابع الهجائى الساخر الذى آلت إليه العلاقة بين الطرفين الأساسيين فى الصورة .

ولأن التفكير بالموروث ضرب من « **الحلول** » المتبادَل بين الماضى والحاضر، فقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى اطّراح بنية الإشارة وتجريدها من أطرافها الصريحة وتفاصيلها الهامشية، والقناعة منها بمجرد الباعث الذى تنهض عليه أو الغاية الكامنة وراءها، بوصفها أهم ما يعنى الشاعر فى تلك الحالة، ومن ثم يصبح استغلال الإشارة التراثية نوعا من « الاستلهام » نحسّ به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعرى. تأمّل هذه الصورة التى رسمها الشاعر محمد أبو سنّة « لأبى الهول » :

وتُومض فى مُقْلتَيكَ بوادر برق مخيف
حرائق تأكل كُلّ الهشيم الذى
خلّفته ليالى الخريف
فهل أنت تصمتُ كى تتكلم
عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة
وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديكَ المفاتيح تمنحها
للجَسور الحكيم
جسور يجئ من الماء والنار
يعرف سرّ السؤال المحيِّر
« هل سيجئ الزمان السعيد ؟ »[٩].

فإنك لن تجد هنا أية إشارة صريحة إلى الموروث الأسطورى أو الدلالات الميثولوجية لأبى الهول، ورغم ذلك لا يمكن أن نغض النظر عن ثلاث إيماءات هامة فى ذلك النصّ الشعرى، أولاها بوادر البرق فى وميض مقلتى أبى الهول ،

وثانيتها أن صمته مقدمة لكلام هو بدوره إرهاص لتفجّر حيوية الأرض وتجدّد طاقتها على الإخصاب، وثالثتها أن مفاتيح السر الذى يجنّه أبو الهول مرهونة بمجئ ذلك الإنسان الذى يجمع قلبه من الجسارة والحكمة بقدر ما يجمع تكوينه من أخلاط الماء والنار.

فإذا قارنّا بين هذه الإيماءات البعيدة والتفسير الذى يقدمه الموروث الأسطورى وجدنا من ملامح الشبه ما يدفعنا إلى القول بأن هذا الموروث كان بمثابة الوجه الخلفى للصورة الشعرية؛ فصوت أبى الهول - حسب الأسطورة - هو صوت الرعد المقدس، واللغز الذى يقدمه لأهل طيبة لا يفض أسراره سوى بطل يتمتع بمقدرة فائقة على معرفة ما يعجز عنه سائر البشر، وعندما تخترق أشعة الشمس جبل الغيوم يصمت صوت الوحش المُرعِد، وتنفتح مغاليق اللغز، وتسقط الأمطار على الأرض هاربة من سجنها السماوى وقد واكبها دوىّ رهيب(١٠).

وبنفس الطريقة فى استلهام الموروث يعالج «أمل دنقل» كثيرا من إشاراته التاريخية والأسطورية، ونشعر بذلك على وجه الخصوص حين نراه يستوحى صورة عنترة بإشعاعاتها الأصيلة والمضافة، دون أن يعمد إلى السّرد التقريرى أو الحكاية المحبوكة، مكتفيا بأن يستخلص من ركام المادة التراثية محور المفارقة بين النسيان ساعة الفرج والتذكرّ لحظة الشدّة :

ظللتُ فى عبيد عَبْس أحرس القطعان
أجتزّ صوفها
أردّ نُوقها
أنام فى حظائر النسيان
طعامىَ الكِسرة والماء وبعض التمرات اليابسة
وها أنا فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان
أنا الذى ماذقت لحم الضان
أنا الذى لا حوْل لى أو شان
أنا الذى أُقصيتُ عن مجالس الفتيان
أدُعى إلى الموت ولم أُدع إلى المجالسة[١١].

فالشاعر لا يشير إلى عنترة تصريحا، وهو لا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمنا حين يذكر «عبيد عبس»، وهو لا ينمنم حواشى الرقعة التراثية، ولا يتعقب خيوطها وألوانها، بل يقنع بالإيماء منها إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الإبل ويجتزوبرها/ثم يكون طعامه الكسْرة والتمرة، ومن ينام فى حظائر النسيان ثم يدعى إلى الميدان، ومن يُنكر ساعة المجالسة ثم يُذكر ساعة الموت، ومن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذى نهضت عليه الصورة.

ويبدو أن لصياغة التراث على أساس **المفارقة** صلة بظاهرة أخرى كثيرة الدوران فى أسلوب القصيدة الحديثة، وهى ميل الشاعر المعاصر على وجه العموم إلى هزّ نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع، وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هى مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محورا هامًا من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التى تحدثها تناسبا طرديا، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلق أعمق[١٢].

ومن المنطلق ذاته يمكن أن نفسر شكلا آخر من أشكال التراث فى القصيدة العربية الحديثة، وهو ما ندعوه «**الاعتراض بالموروث**»، حيث يقطع الشاعر نسق الصياغة بمقطع اعتراضى يتضمن إشارة أو أكثر إلى واقعة أو شخصية من مذخور الماضى، فيكون لهذا الاعتراض قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيه اللاّمنتظر من خلال المنتظر، كما تكون له قيمته الإيحائية فى توكيد

مغزى النسق الصياغى وتعميق مراميه. على أن هذا الاعتراض التراثى إن بدا للوهلة الأولى قطعا لتسلسل السياق فإنه - بالمثْل - استمرار له، لأنه يعتمد على علاقات دقيقة تصله بسوابقه ولواحقه من جزئيات البناء ، وقد تكون هذه العلاقات واضحة حين تأخذ شكل التشبيه الصريح فى مثل قول السياب :

أسِرْتُ ألْف خطوة؟ أسرتُ ألف ميل؟
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطّلاء
كأنما النجوم فى المساء
سِلْن عليه، ثم فاض حوله الظلام
وسرتُ حول سورها الطويل
أعدّ بالخُطا مداهُ (مثل سندباد
يسير حول بيضة الرُّخّ ولايكاد
يعود من حيث ابتدأ
حتى تغيب الشمس، غشّى نورَها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى؟)
حتى بلغتُ فى الجدار موضع العماد
تقوم فيه كالدجى بوّابة رهيبة[١٣].

فالإشارة التراثية فى الجمل المحدودة بالقوسين لم تقطع السياق إلاّ بقدر ما أكّدته، من حيث إنها اتكأت على المماثلة الصريحة بين سعى الشاعر حول سور القلعة البيضاء ودوران السندباد حول بيضة الرخ، وفى كليهما من طول المدى والإصرار على الوصول ما لايحتاج إلى صعوبة فى الاستكناه.

بيْد أن هذه العلاقة قد تدقّ أحيانا على النظرة الوهلية، وذلك حين يتخلى

الشاعر عن الروابط الأسلوبية الصريحة(أدوات التشبيه مثلا)، قانعا بما يطرحه «**التداعى**» من رؤى وإشارات مختزنة، سواء كان هذا «**التداعى مقيدا**»، حين يبدأ من فكرة أو خاطر أصلى تتتابع بعده الخواطر والصور بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلى، أو كان «**تداعيا حرًا**»، حين لا تتفق الصور إلا فى نوع التداعى وجنسه، وكلاهما - التداعى المقيد والتداعى الحر - من العمليات الفنية الواعية،وإنْ بدا أنْ لا أثر للوعى فيهما من حيث الظاهر.

تأمل هذا المقطع من قصيدة أخرى للسياب بعنوان« فى غابة الظلام » :

ومُقْلتا غَيْلان تُومضان بالحنين
يَرقُب من فراشه ذَوائب الشجر
أمضّه السّهاد، عذّبته زحمة الفِكَر
(أين من الطفولة السهاد والفكَر؟)
عيناه فى الظلام تسربان كالسفين
بأىّ حقل تحلمان؟ أيما نَهر؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟
(أميّت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجَر :
هلّ ياعَازَر؟)
عيناه لظًى وريح
تَحرِق فى أضالعى مضارب الغَجَر[١٤].

وربما لا نحتاج إلى التذكير بأن هذه القصيدة من أخريات قصائد الشاعر وهو يجالد الداء فى إحدى مصحات الكويت، وأن غيلان الذى يشير إليه هو ابنه الذى طالما تغنّى باسمه على مدار شعره. وإذا كان من شأن الطفولة اللهو البرئ والتخفف من الهموم، فإن مما يثير الدهشة والإشفاق معا أن تقترن

الطفولة « بالسهاد » و« الفكر » ، وهذا بالضبط ما حققه الاعتراض الأول، وهو لا يكاد يخرج عن دائرة المثير الأصلى.

أما الاعتراض الثانى - أميّت فيهتف المسيح إلخ - فقد سبقته ثلاث صيغ استفهامية تنصبّ جميعها على موضوع الحلم المتخايل فى عينى الطفل : الحقل، النهر، عودة الأب الكسيح ، والصيغتان الأوليان لم ترِدا إلا على سبيل التلبيس والتعمية؛ لأن ما يحلم به هذا الطفل حقيقة هو موضوع الصيغة الثالثة، نعنى عودة الأب؛ وبما أن هذه العودة تكاد تكون متعذرة إن لم تكن مستحيلة، فإن الاستفهام هنا ليس إلا ضربا من التمنى، ومن ثم يأتى الاعتراض التراثى - بالإشارة إلى معجزة المسيح فى إحياء عازر - مفارقا للمثير الأصلى ومتناغما معه فى نفس الوقت، فهو مفارق له فى نوعيته التراثية ومصدره من المذخور المسيحى، وهو متناغم معه فى الشكل والإيحاء؛ لأن كليهما طُرح بطريقة الاستفهام، ولأن كليهما يدور فى دائرة المعجزة، بيْد أنه إذا كانت المعجزة قد تحققت مرّة، فما الذى يمنع من تحققها مرة أخرى، رغم اختلاف الظروف والملابسات ؟ !

* * *

وإذا كانت الإفادة من الموروث فيما تطرقنا إليه من تجارب الشعر الحديث قد تمثلت فى المعارضة والاقتباس والإشارة الصريحة أو المضمرة، فإن تجارب أخرى قد آثرت التعامل مع « **النموذج التراثى** » بحسبانه قالبا كلّيا تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، وقد قلنا « النموذج » ولم نقل « الشخصية »، لأن الشخصية تعبير عن الملامح الفردية الخاصة، وهى لا تتحول إلى نموذج إلّا حين تمثّل العام من خلال الخاص، والكلّى من خلال الجزئى، فإذا حظيت بهذا التحول تسنّى للشاعر أن يعالجها بنفس الطريقة التى يعالج بها كل مبدع رموزه، أىْ بأن يستغل جانب العمومية فيها استغلالا إيحائيا، وفى

تلك الحالة تكفل القصيدة لنفسها - أوّلا - ما يحمله النموذج التراثى من إسقاطات عصرية، كما يتوفر لها - ثانيا - ضرب من الحركة الدرامية المتنامية مع تطور النموذج وتحوّلاته عبر العمل الشعرى، ثم إنها تتمتع - فى التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوى والوحدة البنائية ربما لم يكن متاحا لها دون توظيف النموذج التراثى بطريقة حديثة.

وتتنوع مصادر النموذج التراثى طبقا لطبيعة التجربة الشعرية، ثم تبعا لفلسفة الشاعر فى النظر إلى الماضى، وحجم ونوع ثقافته التى تلوّن هذا النظر، فمن النماذج ما يرتدّ إلى الموروث الشعبى، ومنها ما يستقيه الشاعر من التراث الدينى أو الصوفى، ومنها ما يكون ذا أصل تاريخى، ومنها ما يرجع إلى الأساطير ومذخور اللاشعور الجمعى، كما أن منها ما يستمده الشاعر من معين الثقافة الأوربية فى وجهيها الإغريقى والرومانى على وجه الخصوص.

وأيًّا كان مصدر النموذج وظروف نشأته الأولى فإنه فى التشكيل الفنى لابدّ أن يخضع لقدر من التحوير والتدوير يخرج به عن فجاجته وتلقائيته من ناحية، ويستقيم به مع خصوصية التجربة الإبداعية من ناحية أخرى. وقد يحدث هذا التحوير بأن يرصد الشعر النموذج من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى، فيكون الفصام بين الوجهين إيحاء بما يعانيه إنسان العصر من أزمة التمزق بين الواقع والمثال، كما صنع صلاح عبد الصبور فى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب[١٥]»، حين صوّر على ألسنة الشعراء - وهم يهنئون الملك الجديد بتاج أبيه - مظاهر السطوة والصولجان، ثم سرعان ما قابل هذه الصورة الخارجية البراقة بصورة داخلية تفضح ضعف الملك وانكساره حين يواجه نفسه مع إطلالة كل مساء. ونفس المنهج فى تحوير النموذج نطالعه فى «كلمات سبارتاكوس الأخيرة[١٦]» لأمل دنقل، حيث يسلط الشاعر أضواءه على النموذج من ثلاث زوايا: الزاوية الأولى ينهض بها صوت يشبه صوت الجوقة فى المسرح الإغريقى،

وفيها يبدو الشيطان «معبود الرياح» معادلا «لسبارتاكوس» فى الإيحاء بمعانى التمرد والمعاناة والألم النبيل، والزاوية الثانية تعكس صلة هذا النموذج بالآخرين، من حيث هو تجسيد لهم فى الموقف والمصير، أما الزاوية الثالثة فترصد الخيط الممتد بين سبارتاكوس والقيصر باعتبارهما يمثلان الطرفين الأدنى والأعلى فى علاقة لا تنهض على التكافؤ والانجذاب، بقدر ما تقوم على التفاوت والتناقض.

والنموذج التراثى بطبيعته أكثر رحابة وامتدادًا من الإشارة، لأنه يميل إلى التجسيد بقدر ما تجنح الإشارة إلى التجريد، وتزداد رحابته حين يستقطب إحساس الشاعر بتاريخ أمته فى فترة من فترات التفاعل والجيشان، فيكون للنموذج من سابق ارتباطاته وتداعياته فى ذهن المتلقى ما يضاعف قدرته على البثّ والعطاء، وما يهيئه لكى يكون قالبا رمزيا سخىّ الإيحاء. إن نموذجا تاريخيا جهير النبرة عالى الدوىّ كالحجاج بن يوسف الثقفى لا يصافح واعية القارئ العربى وهى فى حالة حياد أو ركود أو تجرّد، إنه يستفزّ أشتاتا من الوقائع والأحداث التى التبست به والتى اختزنتها الذاكرة، حتى ليصبح مجرد التلويح بالنموذج كفيلا بإثارتها وابتعاثها من مرقدها. لنطالع هذه المقدمة التى صدّر بها عبده بدوى قصيدته المطوّلة «من تجوّلات الحجاج فى الليل[١٧]»، ولنلاحظ كيف اختفى صوت الشاعر ليعلو صوت النموذج، ثم لنحاول أن نتذكر أين ومتى وممّن سمعنا مثل هذا الصوت الذى لا يقدّم صاحبه. صراحة :

يا أَهْل الكوفة :
لا يجتمع اثنان
إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف
لا يُلقى إنسان أُذنه
إن سار وخلّاها فسأقْطعها
وسأقْطع منه الكفّ
فلقد كان الأَحْرى به

أن يحشرها فى أذنه
إشفاقا من صوت الحرف
يا أهل البصرة !
لن يذهب إنسان نحو المسجد
لتكون صلاة عشائه
من لم يلزم بيته
لم يلزمه عنقه
يا من ماتوا قبْلى !
أفْلَتُّم من بطشى
لكنّى أقتلكم فيمن أنجبتم
يا من لن أبصرهم من يومى هذا
إنّى فى هذى الساعة أقتلكم !!

فهذه المقدمة التى تفتتح عشر لوحات متوالية تدور جميعا فى إطار تراثى واحد، هى مقدمة «حجاجية» بالأساس، ليس فقط لأن الشاعر قد أعطى هذه المجموعة العنوان الآنف الذكر، بل لأن عناصر الصياغة وسمات الأسلوب تلفتنا بقوة إلى مثيلاتها فى خطبة الحجاج الشهيرة حين قدم العراق، ومن أبرز هذه السمات أسلوب النداء الذى يتكرر مع بداية كل مقطع : يا أهل الكوفة، يا أهل البصرة، يا من ماتوا قبْلى، ثم اقتران الطلب بالوعيد ممثلا فى التعقيب على صيغة الأمر بصيغة الشرط، بغية إثارة مكامن الفزع والرهبة فى نفسية المتلقى : «لا يجتمع اثنان، إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف، لا يلق إنسان أذنه، إن سار وخلاّها فسأقطعها، من لم يلزم بيته، لم يلزمه عنقه». هذا بالإضافة إلى قصر الجمل وتقابل الأجزاء، والجنوح -أحيانا- إلى الاحتجاج بالقياس المضمر، وجميعها ملامح أسلوبية تعطفنا بطريق غير مباشر

إلى النموذج التراثى، لا باعتباره واقعة تاريخية فقط، بل وبحسبانه تقليدا فنيا ونمطا تعبيريا يتغلغل عبر الرؤية الإبداعية للشاعر

وإذا كان اجتلاء النموذج المذكور فى شتيت من علاقاته المبتدعة والموروثة، قد أعان الشاعر على تصوير آثار هذه العلاقات فى أنماط اجتماعية مختلفة كالأطفال والشعراء والموالى والتوّابين والقُرّاء[١٨]، أولئك الذين تحمل أصواتهم نبرات روحية مظلومة فى مقابلة صوت الحجاج الضاغط الجهم، فإن ثمة من المحدثين من لا يقنع بالمادة التاريخية الطوعية التى يقدمها النموذج ، فهو يلجأ إلى تشقيقه من الداخل بدلا من الامتداد به وتعقّب أطواره، وهو يتعامل معه بطريقة رأسية بدلا من معالجته بطريقة أفقية. وأوضح ما نرى ذلك على وجه الخصوص فى نتاج الشاعر العربى المعاصر بلند الحيدرى، فكثير من قصائده يعكس ضروبا من الرؤى والتوليدات النفسية والشعورية، وغالبا ما يفضى به ذلك إلى شطر الشخصية الواحدة وتنويع وجوهها وتوزيع محاور الصراع ومنطلقات النظر فيما بينها، حتى يغدو النموذج ساحة لجدل داخلى متعدد الشخوص والأصوات.

فى قصيدة « أوديب » - من ديوان « رحلة الحروف الصفراء »[١٩] - يعمد الشاعر العراقى المعاصر بلند الحيدرى إلى توزيع الحديث على ثلاثة ألسنة لثلاثة وجوه تتناوب الظهور على مسرح العمل الشعرى : الصورة، أوديب، الكورس، فإذا أمعنّا النظر فى تجاعيد هذه الوجوه الثلاثة راعنا أنها جميعا لا تتجاوز أن تكون أقنعة لشخصية واحدة هى شخصية أوديب، أو لنقل إنها ثلاثة مخروطات عمودية لهذه الشخصية التى يطالعنا منها - أول ما يطالع - صوت « الصورة » :

وتصيح يداهُ
وتطلّ على ليل عيناهُ
وتغور خُطاه

أحلام سوداء ومتاه
يا ألف سماء.. أين الله ! !

والذى يعنينا أن نلحظه من هذه الصورة الشبحية التائهة الملامح أن أبياتها الثلاثة الأولى تومئ إلى أوضاع مأساوية بالأساس، والبيت الثانى خاصة إشارة إلى عَمَى أوديب، كما أن ثلاثتها تلجأ إلى استحضار الماضى عن طريق الجمل الفعلية التى تتصدرها الأفعال المضارعة: تصيح ، تطلّ، تغور؛ ولأنها أفعال فى الصورة وليست فى الأصل فهى تُسند إلى متعلقات هذا الأصل فى صيغة الغياب دون غيرها : يداه، عيناه، خطاه، حتى إذا ما انتقلنا مع بداية المقطع الثانى إلى عنوان فرعى آخر هو :« أوديب »، تحوّل الحديث من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، لأن الصوت هنا هو صوت أوديب الأصل لا الصورة :

مهجور كالليل أنا، كالصمت أنا مهجورُ
وهنا ، قرب يدى، ملء غدى
دنياىَ دجىً مقرورُ
بيداء ربداءُ ونداء مبتورُ
ودهور تتساقط ، تجرفها أمواهُ
وأنا الإنسان المغرورُ..
أغور، أغور، أغور، فأين الله ؟ !

فنغمة الرثاء التى كانت تبدو فى المقطع السابق وكأنها رثاء للغير، تتكرر فى هذا المقطع على لسان المتكلم نفسه، وعناصر المأساة الماثلة هنا فى اليد الممتدة والدجى المقرور - وظلام الدنيا معادل لظلام العين - والخطا الغائرة والاستفهام المستغيث عند نهاية الفقرة، هى بعينها عناصر المأساة فى الصورة، وحتى عندما يبدأ صوت الكورس فى الارتفاع مع بداية المقطع الثالث مؤْذنا بنفى الأسطورة وصورتها، فإن هذا النفى يتوجه إلى تلك العناصر المحورية التى تكررت فى المقطعين الأول والثانى :

ياصَمتا فى الروح المقرورة
يامدّة أيْدٍ مبتورة
اتركنا، لملمْ خطواتك
اتركنا، اغرز آهاتك فى ذاتك
من أىّ الأبواب المهجورة
ستعود حكاياتٍ، أحلاما، أسطورة
أو لونا منفيًّا فى صورة ؟ !

وينبغى ألاّ تخدعنا نبرة التشفّى و الزجْر التى تميز بها صوت الكورس، كما ينبغى ألا يخدعنا تحوّل الأسلوب إلى صيغة الخطاب ، مما يوهم بأن صوت الكورس إنما هو ردّ على صوت أوديب فى المقطع السابق؛ فالحقيقة أن الكورس ليس إلا وجها ثالثا من وجوه النموذج، وصوته ليس سوى درجة من درجات صوت النموذج الذى يبدو وكأنه لحن متعدد المقامات. وربّما أعان على ذلك التأويل ما يتصوره النقد الدرامى الحديث من أن الكورس فى صورته المعاصرة أصبح « أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه »[٢٠]، ومن ثم تغدو تجربة أوديب - كما تجلوها تلك القصيدة - ضربًا من النفى الباطنى أو التمرد النفسى تمارسه الذات تلقاء ذاتها.

ومع ذلك فإن أصالة الموروث لا تنهض شفيعا لقصور الشاعر أو تقصيره فى تمثّل التجربة الإبداعية وصياغتها، فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البُنْية الشعرية ذاتها، وإذا اقتصر دوره على محض استعراض ثقافة الشاعر، أو كان مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، فإن استخدامه لا يعدو أن يكون نمطا من المهارة العقلية التى ليس فيها كبير غناء من الناحية الفنية.

وإذا كان الافتعال فى توظيف الموروث خطرا يتهدد جهد الشاعر، فقد تفوقه خطورة ظاهرة « **الاصطلاح** » فى تكرار نماذج وإشارات تراثية بعينها؛ لأن هذا التكرار يفقدها ما تتميز به من تلقائية العطاء وعفوية التلقى، ويفضى بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطلح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفى هذا المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار ، وأن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الأسلوبية[٢١]؛ لأن التواتر يطفئ إشعاعها ويغلق منافذ البوح فيها. ومقياس السلامة فى كل الأحوال يتمثل فى دقة إحساس الشاعر برؤيته الإبداعية، وصدقه فى التماس ما يوحى بها دون تكلف أو تقليد.

مراجع وتعليقات :

(١) J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 109.

(٢) بدر شاكر السياب : شناشيل ابنة الجلبي - الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٧ - ص ١٥٢ وما بعدها

(٣) بدر شاكر السياب : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٦-٩٧

(٤) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص١٤

(٥) السابق - ص٦٩ - ٧٠

(٦) ديوان: الناس فى بلادى - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص ١٠٧

(٧) د. عبده بدوى : ديوان : دقات فوق الليل - الصادر سنة ١٩٧٧م - ص١٢-١٣

(٨) سورة يوسف - الآية ١٧

(٩) محمد أبو سنة : قصيدة : سؤال إلى أبى الهول - مجلة الشعر - يوليو سنة ١٩٧٦م - ص٦٦ -٦٧

(١٠) انظر فى أصل تلك الأسطورة : الدكتور احمد عثمان - أوديب بين أصوله الأسطورية ومسومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى - مجلة البيان الكويتية - العدد ١٥٧- ص١٥٣.

(١١) أمل دنقل : البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص٢٨ - ٢٩

(١٢) أنظر : عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس سنة١٩٧٧ - ص٨٢

(١٣) بدر شاكر السياب : قصيدة : إرم ذات العماد، من ديوان : شناشيل ابنة الجلبي - ص١٣ -١٤

(١٤) السابق - ص١٣٣ - ١٣٤.

(١٥) أحلام الفارس القديم - ص ٩٧ وما بعدها

(١٦) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - ص ١٠ وما بعدها.

(١٧) دقات فوق الليل - ص ٦٢ وما بعدها

(١٨) بعض هذه الأنماط عناوين لقصائد فرعية داخل إطار «تجولات الحجاج»، ولهذا البعض - كذلك - حقيقته التاريخية، فوالى البصرة مثلا - وهم موضوع إحدى تلك القصائد - قد تعرضوا لبطش الحجاج حتى أنه أمر بإخراجهم وتوزيعهم على القرى، وأن يوسم اسم كل قرية على يد كل مولى أرسل إليها، حتى لا يبرح هذه القرية . انظر : فون كريمر - الحضارة الإسلامية - دار الفكر العربى - القاهرة - ص٨٦.

(١٩) دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٤ - ص ٢٢ - ٢٧.

(٢٠) الكوميديا والتراجيديا - سلسلة عالم المعرفة - العدد ١٨ - ص٢٤٨.

(٢١) انظر لمزيد من التقرير فى هذا المعنى: الأسلوبية - مرجع سابق - ص٨٢.