مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

الإبداع الفني

في مقدمة القصيدة الحديثة

د. شوري عبدالمبدي أحمد سلام

دكتوراه في الأدب والنقد

كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

DOI: 10.21608/QARTS.2022.159335.1501

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد ٥٤ (الجزء الثاني) يناير ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN (Print): 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN (Online): 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

الإبداع الفني في مقدمة القصيدة الحديثة

المخلص:

يعد الإبداع الفني في مقدمة القصيدة الشعرية الحديثة بعناصرها، كلها أو بعضها، وعلي اختلاف أشكالها ودلالاتها، ليست في جوهرها إلا تعبيرا عن حضور التراث في وجدان الشاعر، ومن الواضح أن هذا الحضور التراثي حجة علي أصالة المبدع وإرادته علي استغراق المأثور من تقاليد القول، فإنه لا يجب أن يتحول تحت وطأة الإسراف، أو المتابعة السهلة، إلي مجرد واجهة ثقافية تستند علي الاستعراض أو التراكم، أكثر مما تعتمد علي الاصطفاء والتمثل، ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هي ضرب من الكشف والريادة، والريادة انتماء وتجاوز.

ونظرا لشفافية الرؤية النقدية للشاعر نحو العرف الفني الماثل، ومهارته في استلهامه والانفعال به، ثم في تخطيه والإضافة إليه، يكون أثره العريق في هذا الانتماء وتعميق الإحساس به، ولا شك أن في دقة التوازن بين طرفي هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شبهة الزلل ومظنة التحريف.

الكلمات المفتاحية: الطلل، الإبداع الفني، القصيدة الحديثة.

مقدمة:

احتل الطلل من الأدبِ القديمِ مساحةً وسيعة، حيث كان شعراء الجاهلية مولعين بالوقوف عنده أول قصائدهم. وبالرغم من تعدد المناهج التي عولج بها أدب الجاهلية، "وإن الشعراء الجاهليين استهلوا قصائدهم إما بالطللية، وإما بالمقدمة الغزلية، وإما بمقدمة الشباب والشيب، وإما بمقدمة وصف الطيف، وهي أشكال لا تشمل كل الفواتح التي صدروا بها مطولاتهم... ونظفر بثلاثة أشكال أخرى بجانبها هي مقدمة وصف الظعن، مقدمة الفروسية، ومقدمة وصف الليل"(١).وبقي الطلل رمزًا غامضا، تدور حوله أفكار الباحثين وخواطرهم دون أن تسبر غوره يقينا، مما جعلهم يتساءلون" ما بواعث نشأة المقدمات وأطوارها التي مرت بها؟ وكانت الإجابة، أن النقد الأدبي المعاصر لم يصل إلى كلمة فاصلة في هذه القضية؛ لأننا نفتقد الكثير من العناصر التي تهيئ لنا أن نكون فيها رأيا علميا محددا وقاطعا"(٢).

وقد حظيت هذه المقدمات للشعراء القدامى– جاهليين وإسلاميين – بتفسيرات مختلفة– قديمًا وحديثًا– لدى النقاد، فقديمًا يلاحظ أنّ ظاهرة استهلال معظم القصائد بذكر الأطلال، لم تتأثر باهتمام النقد، إلا من باب الكلام على موضوعات الشعر، أو من باب الكلام الفني على ابتداءات الأشعار بعامة، ووصفها بالحسن أو الجودة أو الأحسن أو الأجود كما عند ابن المعتز، وابن طباطبا، وعبد العزيز الجرجاني ، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وابن الأثير، والخفاجي(٣).

---

١) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م، ص١١٦.

٢) الطاهر مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره، دار المعارف، ١٩٩٣م، ص١٧٤.

٣) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٢٢،أبوهلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق/على محمد

تُعد المقدمات بأنواعها ليست سوى أشكال فنية اتّفق عليها الشعراء الأوائل وتواضعوا عليه، وتناولها من جاء بعدهم وأخذها على هذا الأساس، "وأن المقدمات بأشكالها المختلفة هي جزء من الذكريات التي يضيفها الشاعر في قصيدته، وضرب من الحنين للماضي ومحاولة استرجاعه، ويرى أن الشعراء قد جبلوا على ذلك"(٤)، وهي التي يلقي فيها الشاعر بنفحة من مضمون القصيدة فيريك مراده من خلالها، فالشاعر المبدع هو الذي يعطي لمقدمة قصيدته كيفما كان نوعها دفقات شعورية يحدد من خلالها موضوع القصيدة.

وقد أدرك المهتمون بأمور الشعر أشياء دقيقة من بينها الفرق بين المقدمات الواقعة في الأغراض المختلفة، فحديث الأطلال وذكر الصاحبة يتلون بموضوع القصيدة الذي يفيض فيه الشاعر، وكمثال على ذلك : فإن الغزل الذي يساق في مقدمة المديح غزل مشرق عكس الغزل الذي يأتي بها الشاعر في مقدمة الهجاء ، كما أن الغزل الذي يمهد به الشاعر لقصيدة موضوعها الرئيس هو الرثاء يتلون بلون الحزن الهادي والشجن والتأمل في الحياة... وهكذا تتناسب المقدمات الغزلية والموضوع العام

البجاوي، أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٨٦م،ص ٤٣١، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق/النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٥٠، ابن الأثير:المثل الثائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق/أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.ص٦٩-٨٧، ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص٢١٥.

٤) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص٢٢٧.

للقصيدة(٥)، ولذلك فإن مقدمة القصيدة العربية بما فيها المطلع تشكل افتتاحية للقصيدة واستهلالا لها، وقد تكون مؤلفة في بيت أو بيتين أو مجموعة من الأبيات بهدف تأدية وظيفتها في ظاهرة من الظواهر الشعرية.

المقدمة الشعرية:

تعد مقدمة القصيدة ومدي ذاتية مصدرها في نفس المبدع، شراكة جماعية من حيث عموم الإحساس بها، بحكم طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، فمقدمة القصيدة تهييء النفس وتشد الانتباه وتثير الوجدان وتختلف من قصيدة لأخري، فهي موضوعية حيث يقدمها الشاعر في صورة فنية قادرة علي الإثارة والإقناع، إن "المقدمة تعبير يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها"(٦)، وهي صورة لا تكتفي علي فردية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال، وتمثل أيضا" الجزء الذاتي الخاص بالشاعر، بما يعيشه من تناقض بين حب الحياة والخوف من الموت"(٧).

إضافة إلي أن مقدمة القصيدة علي الصعيد الفني في تلك الفترة الهامة من تاريخنا العربي، يشير إلي مدي التطور الذي طرأ علي عقلية الفرد والمجتمع، ويسلط الضوء علي الدوافع والأسباب التي أسهمت في تطور مقدمة القصيدة الحديثة وأن

---

٥) سعيد الأيوبي: الصورة والبناء في المراثي الجاهلية في ضوء النقد الحديث، سلسلة دراسات وأبحاث العدد٢، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٣٩- ٢٤١.

٦) عز الدين إسماعيل: روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٢م، ص١٧.

٧) المرجع السابق: ص١٧.

الدارسين المحدثين استخلصوا أن" المطلع تقصد به الدلالة علي البيت الأول من القصيدة، وأن المقدمة تقصد بها الدلالة علي كل العناصر السابقة للموضوع"(٨).

ونجد في العصر الحديث أن مقدمة القصيدة لم تفقد دورها التقليدي، فهي قناع رمزي يلجأ به الشاعر رغبة في إيقاظ موروث صوري يلتقي لديه هو والمتذوق علي سواء، فهناك العديد من القصائد في الشعر الحديث لم تعد حريصة علي الاستهلال الذي كانت تستهل به القصيدة القديمة سواء كانت عناصر طللية أو غزلية، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط، حيث أصبحت هذه التجربة ذاتية في مجملها.

فقد اجتهد الشعراء في إعادة إحياء المقدمة القصيدية، كي تتلاءم مع دلالتها التراثية الرمزية من جانب، وبما يُوصّل مهمتها العضوية في الكل الشعري من جانب آخر، وأبرز الشواهد وأقربها علي ذلك ما نجده وبخاصة في تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل؛ فهو ما يسمي بقصائد المناسبات– وليست قليلة في شعره، حيث يعتمد علي مقدمات تبدو حينا مجرد مدخل ذاتي إلي المناسبة، وتظهر أحيانا مجرد إرهاص ملفوف العبارة، يكمن في نواياه العديد من الخيوط الدقيقة التي تعمل علي اتصاله بنسيج التجربة؛ وبهذا نجد الأمر لا يخلو في كلا الحالتين من وجود تجديدات أدائية ذات قيمة في شكل المقدمة وعناصرها.

يتضح ذلك في مطلع قصيدته"الغصن اليتيم"، التي دونها والحرب الثانية تكبر وأبواق الدمار تتوهج، وغصن السلام يتيم العود:

---

٨) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٥.

أغفي ربابُك، لاشدّوٌ ولا طرَبُ وجفَّ حانُك، لا كأس ولا عنب

وزفت الريح، هل زفّ النشيد لها أم ظل سأمان هذا البائس التعب

هذا الذي اهتزت الدنيا، وعازفه ساه علي ضفة الأحلام مكتئب

نَشوانُ يَمَرح في دُنيا محلّقةٍ من الخيال ترامتْ دونها الشُّهُب

هزَّ الطموحُ جناحيْهِ وأَتعبَه أنَّ الطريقَ إلى الآفاقُ مضطرب

وأنَّ أيامَهُ من طول ما رَتَعَتْ بها النوائب أَدْمى فَجْرها العطب

تغدوا لجِراح مدِلاّت بشِقوَتها مادام فيها لأمجاد العُلا نَسَب

وجرْحه راعشُ الآهات تحسَبه هَشيمةً جُنَّ في تحريقها اللهب[٩]

والذي يجذب الذهن في هذا المفتتح تلك البدائل التشكيلية التي صيغ منها، فنجد الشاعر هنا يغير المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية، فالشاعر يوازن تجربته مع الفلذة الشعرية وتأبّيها عليه وصدّها عنه، وهنا يستبدل عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لأمثلة الجمال الأنثوي ورفضها له تدللا أو عزوفا أو هجرا، فهو يتمحص في الإيحاء بهذا العناء الإبداعي علي مواطن إشعاع كلامي قوي الارتباط بالشعر وفن القول بعامة:

الرباب، الشدو، الطرب، النشيد، العازف، فخمستها أن مبعثها مجال تصويري واحد، فهي أيضا بالنسبة للشاعر في حالة إغفاء، أو سأم، أو بأس، أو تعب، أو سهو، ثم ألحان والكأس والعنب، وثلاثتها في حالة جفاف، الأمر الذي يعبر بأن المكابدة

٩) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ٢٠٠٨م، ص ٦١- ٦٢.

المائلة هي مكابدة المبدع لعرائس فنه، وفي لحظة تستعصي هي علي قلمه، وتهرب منه، بالرغم من وجود الدوافع الحافزة علي القول، والمتمثلة في زفيف الريح، واهتزاز الدنيا، وبالرغم من وجود المفارقة الناتجة من وضع هذين الأخيرين بإزاء سهو العازف علي ضفة الأحلام.

ونجد هذا في تراث الشعر العالمي، حين نتذكر هذه المناسبة أن يقظة الريح وهجعتها توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها، فنجد الشاعر الفرنسي في قصيدته" المقبرة البحرية"(١٠)، فهناك من ظهر من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا علي مساحة عمل شعري كامل، ووضح ذلك جليا عند الشاعر خليل حاوي في مجموعته الشعرية المسماة" الناي والريح"(١١).

وعالم التجربة الشعرية والتدرج فيه عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاتاة العاطفية علي هذا المنهاج، فهو طراز من التطوير في شكل المقدمة لا جوهرها، لأن المعني في الحالتين واحد، حيث أن الشاعر لم يقطع إلي تجربته طريقا ممهدا، ولم يستشرقها إلا بعد أن اصطلى بحرقة نار الخذلان وألم المحاولة، فالشاعر لم يفض إليها إلا من خلال رحلة تشتبه فيها المسالك وتنحني بها الخطوات، لأنها رحلة الشاعر المبدع وراء الحقائق الفنية الهاربة، وهنا تتضح المواكبة في رصد المعاناة الإبداعية في مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لأهوال الرحلة والطريق؛ لأنه لا يوجد هناك رحلة في واقع الأمر ولا طريق:

بكي عليَّ الصدي واللحن والوتر ولم أزل لعذاب الشعر أنتظر

١٠) محمد فتوح أحمد: الرمز والرموز في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤م، ص١١٠.

١١) خليل حاوي: الناي والريح، منشورات دار الطليعة للطباعة والتشر، بيروت، ١٩٦١م.

أومت إليَّ سواقيه، فقلت لها مات الربيع، ومات العطر والزهر
دُوري علي نوحك المهجور في أفق ناح التراب عليه واشتكي الحجر
لا ترقبي عائدا بالناي أو دنفا تعطيك بعض الهوي من شجوه الذكر
ولاتظني صلاة الوحي آتية إن المصلين بالإلهام قد عبروا[١٢]

ونود أن نشير هنا في هذا المطلع الذي بدأ به محمود حسن إسماعيل قصيدة "اللاجئون"، فهنا نجد الشاعر حين اتّخذ من بكاء الصدي واللحن والوتر، وموت الربيع والعطر والزهر، ونوح التراب، وشكوي الحجر، ويتبين لنا هنا مضات تصويرية تشي بعذاب الشاعر ولوعة المعاناة في انتظاره، فهو أيضا لم يتحرج أن يضيف عامل الرحلة الذي كان في الشعر القديم قربا للعناصر الطللية والغزلية:

في رحلة لا تعي الأيام وجهتها ولا يتاح لها حل ولا سفر
ولا ديار، ولا أهل، ولا سكن ولا حياة، ولا عيش، ولا عُمُر
كأننا في خضم الريح عاصية من الغصون رمي آجالها الشجر[١٣]

وتعد تلك الرحلة التي تفتقد كل مقومات الرحلة، حيث نجد هنا المقدمة الحديثة برمتها، لا تقصد واقعا يعبر عنه الشاعر بعلامات اللغة الوضعية المحدودة، بقدر ما يستطيع للمبدع أن يتهيأ له أن يقول شعرًا، وبهذا التهيؤ يكون قد ارتدي نفس النهج الذي كان يسير عليه سلفه، فالشاعر يلوج بتجربته من خلال تقليد فني هو أشبه بالتعاويذ أو أقرب إلي الرقي السحرية، يستلهم بها خواطره وصوره، ويستمطر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية، وهو شعور وتصور لاينأي عن بعض مقولات النقد الأدبي

١٢) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة ج٢، ص١٠٧.
١٣) المرجع السابق، ص١٠٨.

الحديث، فقد كان "بودلير" يري"الفن الخالص– لا المقدمة الشعرية فحسب– بتعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع في وقت معا، تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه(١٤).

والمفتتح الشعري حركة يصبح بها ضربا من الرقي الإيحائية؛ كي يشعر بها الفيض الفني، الذي يفسر التلاؤم الملحوظ في المقدمات الحديثة بين الشكوي من المعاناة الإبداعية والشكوي من نفاد ينابيع الوحي وجفاف مصادر الإلهام، وإذا كان قد شدّ انتباهنا في النموذج السابق إشارة الشاعر إلي "صلاة الفجر" و"الإلهام الذي عبر"، فإنه ليس من قبيل المصادفة وهي عودة الشاعر بذاته، وبعد مرور قرابة عشرة أعوام، إلي الإلحاح علي الصورة نفسها في مقدمة قصيدته "عدو الاستعباد" التي يقول فيها:

مشي إلي خريف الوحي يقترب

مدي بعينك بالإلهام يا حلب

نادي النادي فزمّت أضلع، وخبّت

حشاشة، وانزوي في كهفه العضب

والكأس تعجب، والأقداح فاغرة

فاها، وتوشك للحرمان تنشعب

والعود في سهتة الذهول تحسبه

شيخا لغابره المجهول ينسحب

والصمت مهجة آفاق، يزن بها

١٤) مصطفي سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ١٩٥١م، ص٨٣.

طيرٌ إلي لَغَطِ المجهول ينتسب

والشعر يوميء، والأوتار ضارعة

لدفقة من غنّاء الخلد تنسكب

ماذا؟ وجلجلت العيدان! وانتفضت

علي النداء، وشقت حولها الحجبر[١٥]

حيث نجد فيها المقارنة" خريف الوحي" بالأضلع المزمومة، و"الحشاشة الخابية"، و"الأقداح الفارغة"، والأوتار الضارعة"، وكذلك نجد ربيعه يقترن "بجلجلة العيدان"، و "انشقاق الحجب"، و"الأحلام المورقة"، وهي وحدات تصويرية تعبر عن معني البشارة ولكن علي النقيض من إيماءات وحدات المجموعة الأولي، ومما لا شك فيه أن هذا الإلحاح يقصد به في المقام الأول توظيف المقدمة الشعرية علي هذا النحو ليس نزوة فنية طارئة، بل هو منهج أدائي لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار.

ونستخلص من ذلك أن المقدمة الشعرية عرف فني، لم تصادر– وما كان لها أن تصادر– علي تطور التشكيل الصوري لهذه المقدمة، فهي لم تحل بين هذا التطور التشكيلي وأن ما ينتج أثره علي مدي تعلقه بوظيفة المقدمة، والنسب والعلاقات التي تحكم ارتباطها ببقية عناصر البناء، بمراعاة ما بين هذا البناء ومهامه الوظيفية من تفاعل عضوي حميم، فقد وجدنا كيف أن البدائل التصويرية التي تناولها محمود حسن إسماعيل من عالم المغامرة الشعرية، قد أسفرت إلي إثقال المقدمة بدلالة إضافية إيمائية لا تقتصر علي تقرير مكابدات الشاعر ووصفها، بل تتمادي ذلك حيث تظهر

١٥) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢١٥– ٢١٦.

وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحي الشعري المنشود، وهي مهمة ووظيفة ترجع بالمفتتح الشعري إلي طابعه السحري الأصيل، حيث أيام الشعراء الذين كانوا يظنون أن لفنهم صلة قوية بالإلهام الإلهي، وكان دلالة هذا الإلهام ما تفصح عنه ارتباط الشعراء بآلهة الفنون أو بقرناء لهم من الجن والشياطين، ولا يوجد معني في الحالتين سوي الرمز أسطوريا، إلي اعتماد الشاعر علي فيض فني يتنزّل إليه، من طاقة غيبية غير منظورة، وفي العهد القديم بدأ " هوميروس" النشيد الأول من "الإلياذة" بقوله: " تغنّي أيتها الموسا.."، كما بدأ " الأوديسا" بقوله: "خبّريني أيتها الموسا.."، والموسا آلهة الشعر والفن كما ترويه أساطير اليونان(١٦)، ومناجاتها واستدرار نبعها الغيبي ليسا بعيدين مناجاة محمود حسن إسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره، وليس من البعيد مناداة عمر أبي ريشة لما أسماه "روايات الزمان"، تلك التي تحمل إلي مسامعه حفيف أجنحة الإلهام، وتنشر حوله باقة من الأساطير يرجعها القلب صلاة وترددها الشفاه أغنية:

لا تنامي يا راويات الزمان فهو لولاك موجة من دخان

تتوالي عصوره وبها منك ظلال طرية الألوان

أبدا تبسم الحياة عليها بسمة المطمئن للحدثان

أسمعيني حفيف أجنحة الإلهام من أفقك القصي الدّاني

وانثري حولي الأساطير، فالروح علي شبه غصّة الظمآن

حسبها أن أردها لك من قلبي صلاة، ومن شفاهي أغاني[١٧]

---

١٦) أرسطو:الخطابة، ترجمة وتقديم وشرح عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ص٢٣٧.

١٧) عمر أبو ريشة: الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ط١، ١٩٧١م، ص ٥٣٧.

يتضح أن الأبيات من مفتتح مطولته ذات النفس الملحمي" خالد بن الوليد"، وجاءت هذه الأبيات في مطلع قصيدة شبه موضوعية، تستند علي رصد الحركة في الزمان والمكان، يؤدي إلي أن خلفية المقدمة مازالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية، حيث أنها العنصر الذاتي الذي يوازي العنصر الغيري في القصيدة، يبدو أن المادة التصويرية الداخلة في نسيج هذه المقدمة، وطريقة نهج الشاعر في دمجها والتأليف بينها، سرعان ما تنعطف بنا ناحية دلالة فنية جديدة، دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطوري الذي ظهرت به الافتتاحية عند هوميروس، ولكن من الواضح أنه ليس محض مصادفة أن كلا من المبدعين، " هوميروس"، "أبي ريشة" كان يتهيأ بمثل هذه المقدمة والتغلغل فيها إلي تجربة ذات عبق ملحمي واضح، إنها تجربة تنتقل بالنموذج البطولي إلي ما فوق مستوي البشر، وتتوسل إلي تصويره بدعم فني ينبثق هو الآخر من طاقة فوق طاقات البشر، تعد هذه الطاقة لدي هوميروس آلهة الفن والغناء، ولكن نجدها عند أبي ريشة" راويات الزمان"، ولكنها في الموضعين ملاذ الشاعر ومصدر إلهامه، فنجده يتوجه بالنداء: "أيتها، يا"، فمن الواضح من الموضعين أيضا تتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة، بل إن موضوع الطلب في كلتيهما لا يكاد يختلف إن تعددت أشكاله: " تغني، خبريني، اسمعيني، انثري"، هذا وتبقي لأبي ريشة خصوصيته الأدائية.

نجد الشاعر هنا تسلط علي "الإسماع"، والنثر"، علي "حفيف أجنحة الإلهام" و"الأساطير"، ثم اجتماع النقيضين في نعت الأفق"القصي– الداني"، والمقابلة بين الرّي الأسطوري والروح الظمأي، كل ذلك أعان علي خلق مناخ أثيري تغيم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ، لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برّمتها.

ومن خلال تجزئة الأبيات لأبي ريشة ملمح آخر لا يقل أهمية عن كل ما سبق، وهو ملمح يقضي بنا إلي وقفة قد تطول عند جهد الشاعر في إعادة توظيف العناصر التراثية في المقدمة، فالفن– كما توحي الأبيات الثلاثة الأولي في المطلع– قيد للزمان، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور، وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعانق الحياة والموت، والوجود والعدم، والجود باعتباره معطي من معطيات الفن، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التي لاتتوقف، ومع أن هذا "التوليد" الفني للزمن يمنح الشاعر بعض العزاء فيما يستشعره من الجهامة وقسوة التحول، فإن عزاء الرومانسي حين يملك ثمرات الماضي فلا يجد فيها سوي المرارة، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخانا، وهب الشاعر قادرا علي تمثيل الماضي وبعث ظلاله فهل بإمكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسخ والتشويه إلي كل كيان أو أثر ذي قيمة في وعي الفرد أو وعي الجماعة؟

من هذه المفارقة الأليمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به التغير نتبع 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،"وفي قاع هذه المعاناة– بتعبير إيليا الحاوي– تتراءي لنا ملامح الحتمية التي تسيّر الإنان وترهقه إذ تدعه مخذولا أمام عواطفه، يشعر بها ولا يقوي علي تخليدها أو إدامتها وفقا لرغباته، وهذه الحتمية هي التي تزجي به في النهاية إلي الموت، ففي البكاء علي الزمن وطلل الأشياء المنقرضة.

الإبداع في ظاهرة الأطلال:

ويعد الإبداع عملية تفاعلية بين عنصرين هما العنصر الوراثي وعنصر البيئة والاكتساب، والإبداع هو "إتيان الشاعر بالمعني المستطرف والذي لم تجرِ العادة

بمثله"(١٨)، وأن المبدع هو الذي يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور؛ لذلك يعد" الإبداع تجاوزًا لكل القواعد الثابتة والقوانين الجامدة؛ أي تناول أي موضوع وفق قوانين جديدة تكشف جمالياته وتجاوزاته لكل ما هو مألوف"(١٩).

ونجد بعد ذلك أن معظم العلماء والنقاد القدماء والمحدثين قد قالوا بالاستعداد الفطري عند المبدع، حتى أولئك الذين طمسوا دور العقل الواعي في العملية الإبداعية، جعلوا الإنسان الملهم إنسانا متميزا بفطرته عن الآخرين في قدرته على تلقى الإلهام، وأن القصيدة بشكلها المتكامل الأخير تصبح كائنا مستقلا بذاته يحمل أفكار الشاعر التي امتزجت بتجربته الشعرية، والصور التي أصبحت ذات علاقات جديدة مرتبطة بذاته، واللغة والأسلوب والموسيقى، التي لا تمتلك إرادة الشاعر تحديد نوعها.

وتتضح بعد ذلك تجربة الزوال وتتمثل فيها مظاهر الطبيعة وفي موت العواطف، والمستحيل الذي يجسم الإنسان دونه(٢٠)، وتعتبر الأطلال كأي وحدة أخرى في القصيدة تحمل رؤيا الشاعر العامة في القصيدة لذلك تشترك معها وفيما بينها بشبكة من العلامات كالتوازي والتضاد وغيرها، "والمقدمة الطللية إنما هي ممارسة طقسية، يحاول فيها الشاعر أنسنة الطبيعة، بما يتكيف والحس الاجتماعي. ويرى أن

١٨) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٨٨.

١٩) ماجدة حمودة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٣.

٢٠) إيليا الحاوي، عمر أبو ريشة: دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٠م، ص ٦٥-٦٦.

هذه الوقفة، بجانب التذكر، تمثل نسيجا من ثلاث قضايا اجتماعية طبيعية هي القمع الجنسي والاندثار الحضاري وقحل الطبيعة، وهي برأيه، تتقاطع مع بعضها في دائرة "العقم" — الطلل"(٢١).

ويظهر ذلك في إبداع أبي ريشة لظاهرة الأطلال بهذا الإيحاء الزمني المأساوي، لا يمثل فلذة جزئية عابرة، تتناول رقبة القصيدة ثم ينتهي أمرها، بل هو إلحاح دءوب ينتقل فيما يشبه العدوي الفنية من قصيدة إلي أخري، ومن حدث وجودي إلي حدث وجودي آخر، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة "أوغاريت" التي عبّر عنها قائلًا:

يا روعة الماضي البعيد

المستتر المبهم

كيف انطلقت من السلاسل

والعِقال المحكم

أقبلت، فالتفت الزمان

تلفُّتَ المتوهّمِ

والموت دونك واقفٌ

في ذلَّةِ المستسلم(٢٢)

حيث أنها عرفت أول أبجدية في التاريخ، إلي صرح روماني قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء، لأنه لا يستطيع أن يفتك به أكثر مما فتك، وفي كل الحالات

٢١) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، د.ت، ص١٣٧-١٤١.

٢٢) عمر أبو ريشة: الديوان، دار العَودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٩٨م، ص ١١٨- ١١٩.

لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالته البسيطة المباشرة، بل يتسع منها إلي تصور كلي ينبسط من خلال رقعة التجربة الشعرية بأسرها، ولا يقتصر من رسمه لمسات سريعة تزين جيد المطلع، بل لا يزال به يشخص ذراته ويستنطقها، ويستدرّ حديثها ويناجيها، ويفرق ما بينها ثم يركبّها؛ كي تشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم، ولكن أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير:

فيم التمرد والوثوب

علي القضاء اليوم

أتعبت من حلم الخلود

فشئتِ أن لا تحلمي!!

ما تبصرين؟ تأمّلي !

ما تشعرين؟ تكلمي!

الرَّبعُ ربعُك، فانحني

عطفا عليه، وسلِّمي!

لا تنكريه إن تنكَّر

بعد طول تجهُّم

لم يبق فيه من بنيكِ

سوي الطيوف الحوَّمِ[٢٣]

٢٣) عمر أبو ريشة: الديوان، ص ١١٩– ١٢٠.

والخطاب هنا موجه إلي أطلال مدينة "أوغاريت"، وصيغة الخطاب توحي منذ البدء حياة المخاطب وامتلاءه بالحركة والشعور، وتتواصل وحدات هذا الخطاب لتوضح تجليات ومظاهر هذه الحياة: "شئت، تبصرين، تأملي، تشعرين، تكلمي، ومن مجموعها تتحد عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان، وهي العناصر التي تكون شخصية الطلل، وتعطيها طاقة الانفلات من وضعها السكوني الجامد، إلي حالة "التمرد"، ثم فعل "الوثوب" في مواجهة القضاء، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحيوية، ولكنه فعل عبثي من أساسه، لأن حكم القضاء لا نقض فيه، والتمرد عليه محاولة في المستحيل، ومن ثم تظهر أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم، فقد تنكر من الربع ما كان مألوفا، وتجهم منه ما كان عامرا بالبهجة، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوي أشباح حائمة.

وغالبا ما يعتمد الشاعر المعاصر في طلباته إلي القِران بين الموضوعي والذاتي، والمساواة بين التغير في واقع الظاهرة الطبيعية والتغير في واقع الشعور، والانتقال من تلمُس آثار الزمن في الأشياء إلي تسمع أصدائه في النفس الشاعرة، وبهذا تمر التجربة الإبداعية عبر مستويين أدائيين متلازمين، قد يتحدان حينا، وقد يتتابعان حينا آخر فيما يشبه النغمة ورجعها، ولكنهما في الحالين ينبعثان من منظور ديناميكي واحد، هو الحوار الدائب بين الوعي الخارجي والوعي الداخلي للمبدع، هكذا نقرأ في قصيدة أبي ريشة السابقة، حين يقابل أو يمزج بين مأتم " أوغاريت" ومأتمه، وبين أطلالها وأطلال أمته، وبين ربيعها المنصرم ومواسم المطر في حضارة قومه الآفلة.

ونقرأ أيضا في قصيدته الرائعة الصغيرة العذبة "هيكلي" حيث يظهر الموروث الطللي ويدق إدراكه، بسبب عزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره

التقليدية، ولجوئه بدلا من ذلك، إلي استلهامه وتمثله والتفكير به، ثم استقطاره في ضرب من الرؤيا الفنية تنزاح فيها الحجج ببن الماضي والحاضر:

هو ذا هيكلي! رجعتُ إليه لأصلّي وفي فؤادي حنيني

لم أجد فيه روعةً من جمال أو جلالٍ بسحرها تطويني

قد تداعت جدرانه، وتهاوي فوق محرابه غبارُ السنين

هو ذا هيكلي ! فماذا حباني بعد طول النوي، وماذا رأيتُ

تعبتْ فيه ذكرياتي فنامت وإذا شاء هزّها لأبَيتُ

فتلمَّستُ في دجاه مكاني "ثم أشعلت شمعتي.. وبكيتُ"(٢٤)

وقد تحري الشاعر في هذه القصيدة القناعة في مقطع البدء ومقطع النهاية، لأن أولهما يراقب حركة تحول الشيء للظاهرة، علي حين يتابع الأخير هذه الحركة في حنايا النفس ومسارب الذكريات، ففي البداية يعود الشاعر إلي هيكله هاتفا به مشيرًا إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة:

" هو ذا هيكلي"!، ولكن الموقف لا يلبث أن ينقلب من أساسه، وعندما لا يجد الشاعر من عوامل الجمال والجلال ما كان يسحره، ثم يزيد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يشتمل علي فقدان الروعة وانهيار البنيان وتداعي الجدران وتصدع "المحراب"، وحتي نكون علي يقين تام بما يمثله هذا "المحراب" من قيمة إيحائية، يجب

٢٤) عمر أبو ريشة: الديوان، ص ١٨٧– ١٨٩.

أن نتذكر مكابدة الرومانسيين علي المعني القدسي للأحاسيس والمشاعر، ومن الواجب أيضا ألا ننسي أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة.

ورغم فقدان المحصول الشعري في التعبير "بغبار السنين"، فإنه يحولنا مرة أخري إلي معني الزمن بتوقيره سر فجيعة الشاعر في هيكله الحبيب، وبالرغم من أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس البداية والاستهلال الإشاري الذي بدأ به المقطع الأول، فهناك اختلاف بين البدايتين، حيث نجد الثانية تحمل نغمة النواح الممزوج بالدهشة والاستنكار، وبداخل أثر هذا الاستنكار حين يتصل بدلالة التكرار الاستفهامي: " ماذا حباني. ماذا رأيت"، ومما لا شك فيه أن هذا التكرار لم يأتِ هباءً، لأن استنكار التغير في الهيكل الخارجي مدرجة لتغير ملائم في الهيكل الداخلي، فها هي الذكريات الحبلي بالشوق والحنين تضعف ثم ترقد ساكتة جامدة، ربما يكون بإمكان الطلل الحائل تحريكها فليست بالشاعر، تجاه منطق الفناء، رغبة ومن ثم يسترخي في استلام اليائس، متلمسا جانبه القصي بين أنقاض الهيكل المظلم، معرضا لدموعه، ومهمة الإحياء بباقي عناصر اللوحة، وكأننا منها لسنا بمقابل أحجار وأنقاض، ولكن نجد أنفسنا أمام طلل الماضي وهيكل الذكريات.

يتضح لنا من ذلك أن شاعر العصر الحديث، لم يكتفِ علي التطوير النوعي لوظيفة المقدمة باستغلال مهامها التراثية استغلالا إيحائيا، بل إنه انصرف إلي أبعد من هذا حيث جعل من هذه العناصر، كلها أو بعضها، أشكال كاملة للتجارب الشعرية، وبهذه الحالة يصبح ما كان مجرد فلذة جزئية في المقدمة، تضمّنا للتجربة بمحكمها، كما يصبح هذا الإطار ذاته منفذًا لإشعاعات نفسية ووجدانية.

يعد الوقوف علي ديار الأحبة واستجواب الأطلال لا يعدو أن يكون كما أشرنا، رقعة ضئيلة في نسيج المقدمة التقليدية، ولكن إذا أمعنا سوف نري هذه الرقعة ترحب وتنداح حتي تستغرق قصائد بجملتها من شعر أبي ريشة، ونراها أيضا تظفر بنفس الرحابة والامتداد في بعض القصائد الأولي للشاعر صلاح عبد الصبور، ونخص بالذكر قصيدته "الأطلال"[٢٥]، حيث تتناول قصيدة الأطلال في مقدمة كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التي تسري خلال انتقالات التجربة وتصل ما بينها، مع تغيرات أدائية تظهر بها هذه الأطلال كل مرة في ثوب تصويري جديد، فنجدها تارة تل من الورد الممزق المبتل بدموع الشاعر:

أطلال... أطلال

يمشي بها النسيان

في كفه أكفان

لكل ذكري قبر

وبينها قبري..

أطلال... أطلال

ناحت له صلوات

واسترحَمتْ عبرات

وتصدَّت النَزَوات

٢٥) صلاح عبد الصبور: الديوان "الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص٥٠- ٥١.

في ثوبها الشعري

أطلال... أطلال

الورد فيها تل

ممزَّق مبتل

بالنهر من دمعي

ونجدها تارة أخري مرتع لسود من الجن لهم فحيح الأفاعي، حين عبر الشاعر بقوله:

أطلال... أطلال

والجن فيها سود

لهم فحيح السود

يثبون في الأسحار

وثبا علي صدري

وثالثة فجر طفلي معتل، أو بلبل يبكي دون جناح:

أطلال... أطلال

والفجر فيها طفل

معفَّر مُعتلّ

ممزق الوَجَنَات

ويتضح لنا في كل تجلياتها التعبيرية تشفّ عن أسي دفين، وتشير عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست في تحولات الرؤية الشعرية إلّا " نهاية الآمال".

وتتنوع هذه الوتيرة– بخاصة– عند الشاعر إبراهيم ناجي، ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنوانا لقصيدتين مشهورتين من شعره، فنجده في الأولي يخاطب " دار هند"(٢٦)

غرامكِ لي معبدٌ طاهرٌ دعائمُهُ شُيِّدتْ من ولوعي
تعهدتُ محرابَه بالوفاء وأوقدتُ فيه الهوى من شموعي
جوانبُه من دموعيَ قامتْ وأضلعُه بُنِيتْ من ضلوعي
ومن ذا رأى هيكلاً في الوجودِ يُقام على عمدٍ من دموعِ
إني لأقنع من ظلالِ أحبّتي بحنان أحتٍ أو بكفّ مسلّم
وبجلسةٍ طابت لديّ بغرفة حملت عبيرَ الغائب المتوسّم يا
أخت هندٍ خبّريها أنني صبٌ يعيش بمهجة المتألمِ

صبٌ سئمتُ من الحياةِ بدونِها أنا لا أحبُّ إذا أنا لم أسأمِ

ومضى النهارُ ولا نهارَ لأنهُ يمتدُّ عندي كالفراغ المظلمِ
يا دار هندٍ إن أذنتِ تكلَّمي يا دارها عيشي لهندٍ وأسلمي
فدمي الفداءُ لحبّ هندٍ وحدها وأنا المقصِّرُ إن بذلت لها دمي
ولقد حلفت لها ودمعي شاهد إني فنيتُ علمتِ أم لم تعلمي!

٢٦) إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٩٧.

حيث يطلب منها الكلام متمنيا لها السلامة، علي نهج عنترة في نداء "دار عبلة"، فهو يمتاح رؤاه من معين طللي وإن لم يصرح به، ثم يداوي هذه الرؤي من منظور طللي يتسرب خلال أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده، ولنأخذ نموذجا قصيدته "العودة".

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامي وحبي لقيتنا في جمود مثلما تلقي الجديد

أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

رفرف القلب بجنبي كالذبيح وأنا أهتف: يا قلب اتئد

فيجيب الدمع والماضي الجريح لِمَ عُدنا؟ ليت أنّا لم نعُدْ! (٢٧)

يظهر في نسيج هذه القصيدة من حواشي وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية، فإن الاقتناع من العودة بفحواها المباشر، والاقتناع من تجربة الشاعر بأنه قد عاد " إلي دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها"، كما تعبر اللافتة الملصقة بصدر القصيدة، هو ضرب من التناول لا يعين علي إدراك كل عطاء القصيدة، زيادة عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها، باعتبارها تطويرًا للتقاليد، بقدر ماهي تجاوز لها.

فهي تعد تطوير للتقاليد الطللية، حيث تمزجها بضروب من الأداء التصويري لا تخلو من جده، فنجد منها ما يوحي بصيغة القداسة التي يمنحها الرومانسيون علي

٢٧) إبراهيم ناجي: الديوان، ص١٣.

العواطف البشرية بكل ما تستحضرها هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة.

وأما أن تعد هذه التنويعات الأدائية تستدعي بالضرورة تجاوز المنطوق الطللي إلي مفهوم إلهامي يتدسس في كل شرايين القصيدة فلا تحتويه النظرة القانعة، فلأن " العودة" ذاتها تمتلك في القصيدة معني الرجعة إلي الماضي تارة، والفرار من المحنة تارة أخري، والمرور من مشاعر المطاردة والاغتراب والنفي إلي حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة، أو لنقل في التحليل الأخير تشي بكل هذه الدلالات مجتمعة:

وعلي بابك أُلقي جعبتي كغريبٍ آبَ من دار المحن

افيك كفّ الله عني غربتي ورسا رحلي علي أرض الوطن

وطني أنتَ ولكني طريد أبديُّ النفي في عالمِ بؤسي

فإذا عدتُ فللنجوي أعود ثم أمضي بعدما أفرِغُ كأسي(٢٨)

فهل هنا عودة إلي " إلي دار الأحباب"، أم أنها إياب إلي السكينة المفقودة وخلود إلي الأحلام الموؤدة والذكريات الغاربة؟!

الاتصالات الرمزية:

الرمز من المفاهيم النقدية التي يكتنفها الغموض، حيث تتعدد مدلولاته كما تتعدد مستوياته" فالرمز من المفاهيم التي تعرضت لاستعمالات يصعب حصرها وإنّ كلّ علم يستخدمه بطريقة أو بأخرى، وهذا الانبهام في هذا المفهوم ليس حاصلا بمجرد

٢٨) إبراهيم ناجي: الديوان، ص١٥.

الانتقال من علم إلى آخر، بل كثيرًا ما وجدناه يخضع لاستعمالات متعددة داخل العلم الواحد"(٢٩). والرمز بمعناه اللغوي كما جاء في (اللسان) لابن منظور: "الرمز تصويت خفيٌّ باللسان كالهمس، ويكونُ تحريكَ الشفتين بكلامٍ غير مفهومٍ باللفظ من غير إبانةَ بصوتٍ، إنما هو إشارةٌ بالشفتين، وقيل: الرمز إشارةٌ وإيماءٌ بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة: كلُّ ما أَشَرْتَ إليه مما يُبَانُ بلفظٍ، بأيِّ شيءٍ أشرتَ إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزًا، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام﴿قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً﴾(٣٠). ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزًا غَمَزَتْهُ... والرّمزَ والتَّرمّزُ في اللغة: الحزمُ والتحرُّكُ"(٣١).

فهو لا يندّ عن كونه إشارةً، أو تعبيرًا غير مباشر، فالرمز يظهر في مجالات شديدة الاختلاف؛ فهو يظهر كمصطلح في المنطق، وفي الرياضيات، وفي نظرية المعرفة، وفي علم الدلالات، وعلم العلامات، والفنون الجميلة والشعر...ألخ، والعنصر المشترك في كل ذلك هو ذلك الشيء الذي ينوب عن شيء آخر أو يمثله.

يقول الدكتور محمد فتوح أحمد مشيرًا إلي التناقض والاضطراب في مفهوم الرمز: "نادرًا ما نجد مصطلحا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه، ويبدو أنّ أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته، ومن داخل النصّ، دون محاولة لتحجيره في قالب التعريفات المفروضة أو المفترضة"(٣٢).

---

٢٩) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص١٨٩.

٣٠) سورة آل عمرن، الآية٤١.

٣١) ابن منظور: لسان العرب، (مادة رمز).

٣٢) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص٣٢.

ويقول غرهام هو: "ليس للرمز كمصطلح أدبي معين معنى واضح، فهو ضباب مشع أكثر منه منطقة محددة"(٣٣).

وفي الحقيقة هناك صعوبة كبيرة في تعريف الرمز بشكل دقيق مما جعل الكثيرين يقبلون اللفظ على علاته، ويكتفون في الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها، فقد تطلق الكلمة على كل ما يتضمن أو يوحي بمعني آخر غير معناه الظاهر؛ ويستخدم في الشعر والفن ويتميز فيها بكونه أكثر تعقيدًا، وذلك حينما يطلق على أي شيء، أو فعل أو حادث أوصفة شخص أو علاقة، تكون أداة ووسيلة لفكرة أخرى معينة، بحيث تكون هذه الفكرة هي معنى ذلك الرمز، "ويشمل الرمز أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة"(٣٤).

إن الاضطراب والإبهام الذي غلف مفهوم الرمز منشؤه تعرضه لما تتعرض له بعض المصطلحات من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها مما يفضي إلى التناقض في فهمه وتحديده؛ بل يلاحظ أنّ هناك خلطًا واضحًا في مفهوم الرمز في الاتجاهات المعرفية المختلفة.

ولقد بدأت الرمزية كمذهب فني في الغرب وتضاربت الآراء حول بدايات هذا المذهب فيحددها بعضُ الدارسين بمطلع القرن التاسع عشر، ويرجئها بعضهم إلى نهايته.

---

٣٣) غرهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق،١٩٧٣، ص١٥٧، نقلا عن الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص١٨٩.

٣٤) رمضان عامر: الليل في الشعر الجاهلي دراسة نصية، القاهرة، مكتبة الآداب،٢٠٠٨، ص٢٣٤.

يقول د. مجدي وهبة عن الرمزية: "ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر، وبعد موت الشاعر فيكتور هوجو(Victor Hugo) سنة ١٨٨٥م اجتمع بعض الشعراء البرناسيين ليحتجوا على النوع الغالب في المدرسة البرناسية الذي كان يتميز بالنفور من التعبيرات الشخصية وهم: ستيفان مالارميه(Stephane Mallarme`) (١٨٤٢-١٨٩٨م)، وبول فرلين(Paul Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦م)، وأرتو رامبو( Arthur Rimband) (١٨٥٤-١٨٩١م) ، وتريستانكوربيير(Tristan Corbiere)(١٨٤٥-١٨٧٥م)، وجان موریاس(Jean More`as)(١٨٥٦-١٩١٠)، ودعوا لشعر يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يرونه في العالم رمزًا للحالات النفسية، لذلك سمّوا أنفسهم بالرمزيين وخاصة بعد أن نشر الشاعر جان موریاس بيانًا بمبادئ هذا الاتجاه بصحيفة الفيجارو في ١٨ من سبتمبر ١٨٨٦. وكان شعراء هذا الاتجاه ينظرون إلى شارل بودلير(Charles Baudelaire) بوصفه رائدًا لهم"(٣٥).

والناظر في تراثنا النقديّ يلاحظ أن مفهومَ الرمز فيه لا يتجاوز كونه إشارة، أو أنّ الأديب بقوله شيئًا يقول شيئًا آخر، أو يشير إليه تلميحًا وغمزًا.

ولم يكتفِ أمر شعرنا الحديث علي استلهام الأطلال أو استغلالها إطارا عاما للتجربة، حيث تعد الرحلة موروثا افتتاحيا تنوعت سبل الشعراء في إعادة تشكيله وتوظيفه فنيا، ويتضح أن هذه "الإعادة" كانت تتم في مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من التسطيح والمباشرة، حيث الوصول إلي فهم فلسفة التجديد ورسائله، واتضح

٣٥) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٨٠-١٨١، رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د.محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة، ع١١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص٢٢٠.

ذلك عندما روي أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات الشرقية في "فينا" مع بدايات هذا القرن، كيف وقف شاعر عربي ليؤدي التحية إلي المؤتمرين فإذا به في بداية قصيدته ينفق أبياتا وطوالا في وصف رحلته من القاهرة، والدموع الكثيرة التي سكبها فوق آثار الخيام المهجورة، والرسوم العافية، ثم كيف تخطي وقطع الصحراء المرعبة فوق ناقته السريعة الواسعة الخطوات؛ ليصل إلي "فيينا"، ويمدح أولي الأمر بها! (٣٦)

لكن هذه المباشرة في استعمال عنصر الرحلة سرعان ما تختفي جزئيا، وبدرجات متنوعة، علي أقلام الأجيال اللاحقة من الشعراء، وعلي وجه الخصوص أولئك الذين انتحت تجاربهم منحي رومانتيكيا أو رمزيا يستعصي الوقوف عند القيم الفنية الأولي لهذا العصر، قصدنا هذه القيم الأولي لما كانت تتصف به الرحلة من مواضعة في الشكل الذي تصور به، ومن محدودية في دلالالتها علي حركة المكان.

لقد ذكرنا من قبل خروج محمود حسن إسماعيل علي بعض أعراف هذه المواضعة ومقارنته بين الرحلة والمعاناة الإبداعية، ولكن من تصفح رحلة " الملاح التائه" لعلي محمود طه لن يفاجئه فقط انهيار تلك المواضعة الشكلية، حيث استند الشاعر علي بدائل تصويرية يقوم فيها البحر بما كانت تقوم به الصحراء، وتتشابه فيها السفينة ما كانت تشبهه الناقة، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادي الركب أو سائق الأبل، والمثير للدهشة هنا أن الرحلة لم تعد حركة في المكان فحسب، بل صارت حركة في الزمان الماضي والحاضر الآتي، في يقظة المبدع و تحولات مشاعره يقول الشاعر:

---

(٣٦) L.J.Krutshkovsky.Selected.Works.vol.II.p.252

أيها الملَّاحُ قُمْ واطوِ الشراعا لِمَ نطوي لُجَّةَ الليل سراعَا

جَدِّفِ الآن بنا في هينةٍ وجهة الشاطئ سيرًا واتباعَا

فغدًا يا صاحبي تأخذنا موجةُ الأيام قذفًا واندفاعَا

عبثًا تقفوا خُطي الماضي الذي خِلْتَ أنَّ البحرَ واراهُ ابتلاعَا

لم يكنْ غير أويقاتِ هوًي وقفتْ عن دورةِ الدهر انقطاعَا

فَتَمَهَّلْ، تسعد الرُّوحُ بما وهِمَتْ، أو تطربِ النفسُ سماعا[٣٧]

يتضح لنا أن رموز الرحلة في هذه الصورة متنوعة، وإن كانت وظائفها تظهر لأول وهلة ثابتة.

ندرك أن التغير في اتصالات الرمز اللغوي وارتباطاته السياقية يتزامن طردا وعكسا، مع التغير في دلالة الوظيفة، وهكذا نجد علاقة اللجة بالليل، وارتباط الموجة بالأيام، تجعل الماضي موضوعا للاتباع، سرعان ماينتج بالرحلة أحداثا دلالية جديدة، فهي حركة في الزمن، ثم هي حركة تتجاذب "الملاح" أو الشاعر في اتجاهين متضاربين، حيث نجد الأيام تقذف به إلي الأمام والماضي يشده إلي الخلف شدا عبثيا لا نهاية له ولا ثمرة فيه، فقد التهمه نقصد الماضي بحر الزمن، مثلما سيلتهم اليوم والغد، والحاضر الآتي، في حلقة أبدية لا تنتهي إلا بانتهاء العمر:

وَدَعِ الليلةَ تمضي، إنها لم تكنْ أولَ ما ولَّي وضاعا

سوف يبدو الفجرُ في آثارها ثم يمضي، ودواليكَ تباعا

---

٣٧) علي محمود طه: الديوان، مؤسسة هنداوي، مصر، د. ت، ص٢٨.

هذه الأرضُ انتشتْ مما بها فغفتْ تحلُم بالخلدِ خداعا

قد طواها الليلُ حتي أوشكتْ من عميقِ الصمتِ فيه أن تُراعا[٣٨]

ودلالة التتابع والحتمية التي تسببها حركة الزمن في هذه الصورة وسابقاتها لا تصادر علي ما سواها من علامات يمليها تقدم السياق، لأن تنوع الدلالة أو تولدها من أوضح ما اتصف به توظيف الرحلة في الشعر الحديث، فلا داعي للعجب حينما نجد القصيدة في شطرها الأخير تتحول من الرحلة بحسبانها حركة في الزمن، إلي الرحلة باعتبارها حركة من النفس، ونزاع في العاطفة، وتجديفا في أمواج المشاعر الغلابة:

أيها الهاجرُ عزَّ الملتقي وأذبتَ القلبَ صدًّا وامتناعا

أدركِ التائهَ في بحر الهوي قبل أن يقتلَهُ الموجُ صراعا

وارعَ في الدنيا طريدًا شاردًا عنه ضاقتْ رقعةُ الأرض اتساعا

ضلَّ، في الليل سَراهُ ومَضَي لا يَري في أفقٍ منه شعاعا

يجتوي اللافحَ من حرقته وعذابٍ يشعلُ الرُّوحَ التياعا

والأسي الخالدَ من ماضٍ عفا والهوي الثائرَ في قلبٍ تداعَي

فاجعل البحرَ أمانًا حوله واملأ السهلَ سلامًا واليفاعَا

وامسحِ الآنَ علي آلامه بيدِ الرفقِ التي تمحو الدماعا

وَقُدِ الفلكَ إلي بَرِّ الرِّضَا وانشُرِ الحبَّ علي الفلكِ شراعا[٣٩]

---

٣٨) علي محمود طه: الديوان، ص٢٨.

وعند تجزئة هذه الأبيات الثلاثة التي تتجه فيها صيغ الطلب إلي " الحبيب الهاجر"، لا لضيق المقام فحسب، بل ولكن كل منها يمثل محورًا تجتمع حوله وتغذيه مجموعة من الأبيات، ويُعد كلا منها يمثل نقطة انتقال في تغيرات تلك الرحلة المجازية، في مقدمتها نسمع استغاثة لغريق الضال لا ينشد سوي النجاة، وفي ثانيها لا يكتفي بالنجاة حتي يقرنها بطلب الأمان الشامل والسلام الحر، وثالثها فينهي القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن نبرة المطلع وتتمها في الوقت ذاته، فهي تختلف عنها حيث نجد نبرة المطلع جهمة ترضي من اقتفاء الماضي بالإياب، وتكتفي من الرحلة بطي الشراع، ويظهر لنا انتشار نبرة الختام شراع الحب، لترتقي برحلة العاطفة إلي غايتها من الرضا، ثم هي تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن هزيمته في التصدي لتدفق الزمن، والبديل الذي يتشبث به تجاه عجزه عن استرجاع ما فات.

وقد يضطر الشاعر الحديث إلي نفي منطوق الرحلة، مثلما نفي منطوق الطلل، وإغفال حواشيها مع بقاء دلالتها، فتتحول إلي معني داخلي لا تبصر منه في ظاهر القصيدة سوي ما تقتضيه الرحلة عادة من تعب الكشف ولذة المخاطرة، وفي تلك الحالة يتعدي دورها دور البديل المجازي، كي تصبح ضربا من التصور الفني، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصه، ويتبيّن هنا جهد الشاعر واقترانه في الربط الإيحائي بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتعد الأولي رمزا لما في الثانية من طموح إلي الحقيقة أو المطلق أو المجهول.

يسعي الشاعر سعيًا مستمرًا إلي تعقب الخاطرة الشعرية ومداهنتها حتي تسكن إلي مكانها في القصيدة، ومثال علي ذلك قصيدة "الرحلة" للشاعر صلاح عبد الصبور،

---

٣٩) علي محمود طه: الديوان، ص ٣٠.

وفيها تظهر الرؤي الإبداعية أشكالا متحركة وعرائس حية، يجمعها ويفرقها، ويبصرها ويكاد يلمسها، حتي إذا اقتربت منها يده لم تقبض إلا علي دمي جامدة لا حياة فيها:

الصبحُ يدرجُ في طفولته والليلُ يحبو حبو منهزمِ

والبدرُ لَمْلَمَ فوقَ قريتنا أستارَ أوبتهِ، وَلمْ أَنمِ

جامٌ وأبريقٌ وصومعةٌ وسماءُ صيفٍ ثَرَّةُ النِعَمِ(٤٠)

يتبين لنا هنا أننا أمام رحلة الليل، تلك الخيمة السحرية التي استراح بحماها الشعراء، والتي فضلها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده، ولكنها رحلة لا تفضي إلي مداها في يسر، ولا تتابع خطواتها إلا عبر مخاضٍ بطيء تقصد به الدلالة الحركية الوئيدة للأفعال: "يدرج، يحبو، لملم"، إنها رحلة تتواكب معها وتتصل بها رحلة أخري أشد منها خصوصية، نقصد رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أشارت إليها دلالة النفي في ختام البيت الثاني، ولكنها ستنال بامتداداتها التشكيلية في الأبيات التالية:

وصديَّ لموالٍ يعاوِدُني وحفيفُ موسيقي من السُدُمِ

ورؤيَّ أنضرها وأقطفُها وألمُها وَيذُرُّها سأمي

وعرائسٌ تختالُ في حُلُمي بين الدفوفِ وضجةِ النغم

وأطلُّ مأخوذًا فتبسم لي تيجانها، ويهزني ضَرَمي

وترودُها كفي فيفجِعُني حسُّ الدمي، وبرودة الصنم

قممي تنكرُ لي مسالكُها من بعدِ إلفي روعة القمم

٤٠) صلاح عبد الصبور: الديوان، ٤٤.

يا رحلةَ المعني علي خَلدي قرّبي بجدبي، عانقي عدَمي[٤١]

ويظهر طابع الحركة الذي تلتقطه عين قاريء القصيدة، وهي حركة توميء إلي الرحلة ولا تسميها، باستثناء تلك العلامة العابرة إلي "رحلة المعني، ثم هي حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارهما أوضح وسائل الأداء الشعري، حيث نجد في البداية سماع حركة الصوت غائمة رجراجة، يدل بها "صدي الموال" و "حفيف الموسقي"، وكلاهما صوت لا تخوم له، ولكن سرعان ما تتحول إلي حركة منظورة تجسدها "الرؤي"، تارة، و "عرائس الحلم" تارة أخري، وفي كلا الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة في تلقائية واستسلام، بل رهينة متكررة مستمرة، ومناوشة جدلية لا تنتهي بين الشاعر وفلذات إبداعه، ويضيف ويطرح، ويظهر لبصيرته بين إيقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيحركه إليها الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يصيح بالمفارقة بين الوهم والتجربة بين ما تخيله وما وجده، بين العرائس والدمي، بين الضرم والبرودة، بين القمم التي كثيرا ما صحبها وألف روعة الرحيل إليها.

وتعد هذه المفارقة من أشد وأقوى الهموم إلحاحا علي وجدان الشاعر الحديث، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه في حالة حصار مصدره عدم وجود التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن قبل استشعر " إليوت" مرارة هذه المفارقة حين كتب:" لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشيء الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التي لم يعد ميالا لقوله بها[٤٢]، معني ذلك أن كل مغامرة تكبدها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، حيث يتعين عليه في كل تجربة شعرية جديدة

٤١) صلاح عبد الصبور الديوان، ٤٤– ٤٥.

٤٢) م.ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٣م، ص ١٤٣.

أن يرحل إليها في فيافي الكلمات بحثا عن زاد يناسبها، وبذلك يكون ما قاله "إليوت" صراحة وتقريرًا، قاله وعبر عنه صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة والإيماءة، فهو لم يعتمد إلي البوح بفحوي رحلته إلا عند النهاية، حيث نجده يسلك إلي هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكي الذي سلكه في البداية، فهنا نجد أنفسنا أمام نسق من الصور التي تتقدمها أفعال تنمّ عن توتر الحركة وتكرارها: أنفرها- أقطفها، ألمّها- يذرّها، أو تشي باطراد الحركة وتعاقبها: تختال، أطلّ، يهزني، ترودها، ويعد هذا النسق الحركي هو الذي يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها، منذ كانت حفيفًا موسيقيًا غامضًا، إلي أن تصبح رؤيا، ثم وجودا مليئا بالزهو والحياة، حتي تتحول بالتجريب والممارسة إلي دمية باردة لا حركة فيها ولا حرارة، ولا شك أن هذه التحولات علي مستوي الصورة كفيلة بأن تؤدي بتحولات ملائمة علي مستوى رحلة المعني الشعري وانتقالاته عبر العملية الإبداعية.

وفي النهاية يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند مأثور النسيب في المقدمة التراثية، ولكن عند المعالجة النقدية تحتاج هذه الوقفة إلي العديد من الحذر، حيث نجد الصورة الغزلية الحديثة، مثلها في ذلك بالصورة الشعرية بعامة، حيث نجدها تعدّت إطار الرصد الحسي لمظاهر الجمال الأنثوي، حيث أصبحت حالة نفسية واقعية، تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه، وهنا تتدهور تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه، لينوب عنها تفاعل حميم بين الذات والموضوع، وتكمن الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة، لتصبح بقوة الحدس منفذا لإيماءات نفسية فكرية واسعة المدي.

تغّني الشاعر القديم في مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكبولة، ولكن على قلم نزار قباني كيف صارت العيون إلي عالم الرؤي والأخيلة، إلي

موسم الخصب والكروم والخضرة، إلي رحلة في المدي الأزرق تطويه وتنشره بلا شواطيء وبلا حدود:

ونظرتُ في عيني محدّثتي

والمدُّ يطويني.. وينشُرني

فإذا الكرومُ هناكَ عارشةٌ

وإذ القلوعُ الخضر تحملني

هذي بحارٌ كنتُ أجهلُها

لا برَّ – بعد اليوم – يا سُفُني

تاهتْ بعَيْنيها وما علمتْ

أنّي عبدتُ بعينها وَطَني(٤٣)

ونجد الصورة في البيت الأخير لم تخل من المباشرة، فهي قد أحالت من الخاص إلي العام، ومن الجزئي إلي الكلي ومن العيون إلي الوطن، دون أن يكون لهذه النقلة مرشحاتها أو امتداداتها في بقية عناصر البناء.

ولكن رغم ذلك فهي تعد نقلة لا تخلو أيضا من دلالة، لأنها تشير تلك العلاقة بين المكان والإنسان، وفي العهد القديم كانت تذكر الديار ساكنيها، وكانت علاقة الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضي، وحديثا يعكس العلاقة مع بقاء أطرافها فيصير التفكير بالحبيبة ضربًا من التفكير بحب الوطن والانتماء له.

٤٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج١، ص٢٩٣– ٢٩٤.

من الواضح أن العلاقة بين الطرفين(المثير– المثار، الحبيبة– الوطن)، قد لا تكون في جميع الحالات بنفس درجة الوضوح التي لاحظناها عند نزار، حيث يظهر تظليل الصورة ودقة بنائها لا يعدان ذريعة للالتفاف حولها والهروب منها، بقدر ما يمثلان دعوة لمصافحتهما من جديد.

والآن دعنا نسبح تحت مطر الشاعر بدر شاكر السياب، هذه الأبيات الذائعة من مفتتح "أنشودة المطر" يقول فيها:

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأي عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجُّه المجذاف وهنًا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النُّجوم

وتغرقان في ضبابٍ من أسي شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت، والميلاد، والظلام،والضياء[٤٤]

٤٤) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ت، ص١٢٣.

تعد هذه القصيدة من القصائد التي اهتمّ بها النقاد في كشف مكنوناتها، حيث نجد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا ليبدد وهم بعض النقاد الذين أخذوا علي هذا المطلع تقليديته، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة، بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة، فكلمة السحر تعبر عن نقلة جمالية تجعل صورة العينين في الخيال إبداع غابتي نخيل غارقتين في ظل شفقي مستحيل.

ولكن هذه النظرة لن تغرينا بلباس عباءة من ناصر الشاعر وعمله، فذلك بغية قد تعني فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يعني أي تفسير، ويجب أن نشير هنا إلي أن الشكل العام للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المتنوعة حول "لحظة التحول"، بكل ما تقصده من رهق المخاض وآلام الولادة الجديدة، ثم نجد التدرج في تمثيل هذا المخاض والتقاط ملامح صور القصيدة علي اختلاف مراحلها البنائية، بدءا من "أنشودة المطر" التي "دغدغت صمت العصافير علي الشجر"، ومرورا بالآلم التي ينتظر طفلها رجوعها بعد الغياب، والبروق التي "تمسح السواحل بالنجوم"، وأصحاب الهجرة الذين "يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج"، ثم نجد النهاية بنزول المطر، الذي تتخلق من قطراته أجنّة الزهر وخلايا الحياة الوليدة.

يتضح لنا أنه إذا قَرَنّا هذا البناء الصوري إلي أبيات المطلع المشار إليها، من الممكن أن ينكشف لنا مما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة، فجملة العناصر التصويرية في هذا المطلع ترجع– رغم ذاتية ما بينها من علاقات– إلي منبع حسي واحد، هو العملية التي تتناسخ بها مظاهر الطبيعة، حيث تتجمع الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، ويظهر لنا اختلاج الوجود في آنٍ واحدٍ بالخريف والشتاء، والموت والميلاد، والظلام والضياء، وهي عوامل مناسبة بذاتها للتجربة الكلية في القصيدة، علاوة علي أن بنظمها التعبيري موحية بقلق التشكّل وإيقاع التغير المنتظر:

راح ينأي عنهما القمر، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرجّه المجداف، تنبض النجوم، تغرقان في ضباب، سرّح اليدين فوق المساء، ارتعاشة الخريف، فإذا صرنا مع الدلالة الجمالية لهذا النظم إلي مداها، فمن الممكن أن نقول: بأن تحويه هذه الفلذات التركيبية من معني الميلاد في الظاهرة الطبيعية، هو الوجه الآخر من معني الميلاد في الإنسان، كما أن ما يتصل بهذا الميلاد الأخير من قلق وتوتر واختلاج وغموض، بهذا يكون قد وجد معادله الفني عبر تلك الفلذات بالظلال والأسرار، ولكن ليس هذا بمحض المصادفة حيث تأخذ مسسارها خلال لون رمادي خفي، عبر الدكنة الخضراء التي تستغرق هامات النخيل وأوراق الكروم، أو في لحظة غروب القمر، أو خلال اهتزازات الضوء, أو اختلاجات النجوم، أو العيون الغارقة في شفافية الحزن، ويتضح لنا من كل هذه الإشعاعات المراوغة أن حدث ما زال بعد– في طور التلون ومرحلة التكوين.

يتبين لنا من هذا الضوء أن ساعة السحر لا تمثل مجرد" نقلة جمالية" تحيل صورة العينين إلي غابتي نخيل، فمن الواضح أنها ترددت في المطلع مرتين، وأنها في المرتين لم تذكر اعتباطا، بل لأنها تعد إحدي لحظات التحول في مدار الليل والنهار، وهي اللحظة المرتقبة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل، وينتشر النور من تلافيف الظلام، ويظهر ذلك بحكم التفاعل بين الرمز والمرموز، بين الموضوعي والذاتي، حيث مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التي ذكرت عليها كل صور القصيدة، وبذلك تكون "العينان"، قد حظيت بقيمة عضوية تجاوزت المألوف في المطالع الغزلية التقليدية.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠م.

٢. ابن الأثير: المثل الثائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق/أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.

٣. بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ت

٤. أرسطو: الخطابة، ترجمة وتقديم وشرح عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.

٥. إيليا الحاوي، عمر أبو ريشة: دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٠م.

٦. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م.

٧. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

٨. خليل حاوي: الناي والريح، منشورات دار الطليعة للطباعة والتشر، بيروت، ١٩٦١م.

٩. ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق/النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠.رمضان عامر: الليل في الشعر الجاهلي دراسة نصية، القاهرة، مكتبة الآداب،٢٠٠٨

١١.م.ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٣م.

١٢.رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د.محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة، ع١١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.

١٣.سعيد الأيوبي: الصورة والبناء في المراثي الجاهلية في ضوء النقد الحديث، سلسلة دراسات وأبحاث العدد٢، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٦م.

١٤.ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

١٥.صلاح عبد الصبور: الديوان "الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.

١٦.الطاهر مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره، دار المعارف، ١٩٩٣م.

١٧.ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.

١٨.عز الدين إسماعيل: روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٢م.

١٩.علي محمود طه: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

٢٠.عمر أبو ريشة: الديوان، دار العَودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٩٨م.

٢١.غرهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق،١٩٧٣م.

٢٢.ماجدة حمودة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٧م.

٢٣.مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٢٤.مصطفي سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ١٩٥١م.

٢٥.محمد فتوح أحمد: الرمز والرموز في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤م.

٢٦.محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

٢٧.محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة ج٢، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، ط٢، ٢٠٠٨م.

٢٨.محمود حسن إسماعيل: نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م.

٢٩.ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

٣٠.نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د.ت.

٣١.أبوهلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق/على محمد البجاوي، أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٨٦م.

٣٢.يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، د.ت.

33. L.J.Krutshkovsky.Selected.Works.vol.II.p.252.

Artistic creativity is at the forefront of the modern poetic poem

Abstract:

Artistic creativity is at the forefront of the modern poetic poem with its elements, all or some, and in its various forms and connotations, which are in essence nothing but an expression of the presence of heritage in the poet's conscience. It should not turn under the weight of extravagance, or easy follow-up, into a mere cultural interface based on review or accumulation, more than it depends on selection and representation, and let us remember that every adventure with words is a form of discovery and pioneering, and pioneering is affiliation and transcendence

In view of the transparency of the poet's critical vision towards, the present artistic custom, and his skill in being inspired and excited by it, and then in overcoming it and adding to it, his long-standing impact on this affiliation and deepening his sense of it, there is no doubt that the accuracy of the balance between the two sides of this difficult equation is what protects against suspicion of misrepresentation and suspicion of distortion.