العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

"قراءات في التراث الشعري: الإتباع والإبتداع"

إعداد الباحثة:

عبير عبد الله عبد الوهاب العبَّاسي

أستاذ مشارك – قسم اللغة العربية – جامعة الملك عبد العزيز

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

المقدمة

الزمن يثبت بصماته على كل شيء حتى على مستوى الدراسات النقدية. تجد القصيدة بتفاصيلها كلها قد نقلت إليك من عصور قديمة تفصلك عنها آلاف السنين، ثم تجد تذوقك لها كقارئ وتمعنك في مضامينها لا يكاد يتشابه مع سلف لك أنجز فيها فعل قراءة مغايرًا في زمن مختلف فجاء تذوقه لها وفكه لدلالات مضامينها مختلفًا عنك، اختلافًا قد يصل إلى النقيض. هذه قوة الزمن ولا جدال في ذلك وتلك فرضية ينبغي لنا أن لا نغفلها بل نراعي أثرها ونعد هذه "السلطة الزمنية" صاحبة الهيمنة المطلقة على قراءاتنا المتعددة للنصوص الأدبية وليست فقط اختلاف المنهجيات التي نقرأ بها. الورقة التي بين يدي القارئ الكريم توثق لهذه لسلطة الزمن باستعراض بعض من القراءات النقدية التي تناول بها بعض النقاد المعاصرين موضوعات من التراث وأعادوا قراءتها موظِّفين فهمًا جديدًا في تناولها وفهم كنهها، وهو تناول أظهر اختلافًا جذريًا عما تفتق لأسلافهم من معان عن ذات النصوص التي يعالجها المعاصرون.

تعدد القراءات للنصوص الشعرية التراثية، بشكل يتلاءم وفهم معاصر لها، له أهميته في تقريبنا من تراثنا وكسر حاجز الرهبة والقدسية له في نفوسنا، فهذه القدسية للقديم، إن قُدِّر لها أن تستمر طويلًا، سوف تقطع تواصلنا به وتحيله إلى ركامٍ مهجور بعد أن كان مقدسًا. الورقة تختار من القراءات المعاصرة عينة تطبيقية، وهي تحديدًا الدراسات التالية: مصطفى ناصف، *قراءة ثانية لتراثنا الأدبي القديم*؛ أدونيس، *الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب*، وصفاء الدين أحمد القيسي، "بنائية الأطلال ودلالتها الرمزية والإيحائية." السبب في اختيار هذه العينة هو أن محور دراستها قائم على أهمية قراءات التراث الأدبي العربي، وتبيان جوهر الاختلاف في آلية التواصل مع ذلك التراث عند كل النقاد والمبدعين من المعاصرين ونظرائهم من القدماء، مع إتاحة تطبيقات عملية في الكيفية التي ينبغي لنا بها أن نعيد تواصلنا مع تراثنا الأدبي القديم، والكشف عن أهمية إعادة التواصل مع الموروث بآليات معاصرة في قضية "حفظ التراث." الدراسة تستخدم منهجا تحليليا في الوقوف على ما جاء في الدراسات المختارة بخصوص موضوع تواصل نقاد معاصرين مع قضية الإبداع والاتباع في الضعري العربي وعلاقة ذلك بمسألة التواصل مع الموروث الأدبي. الهدف من الورقة هو محاولة فهم قضية نقدية شغلت الساحة الأدبية قرونا عديدة من خلال تبسيط لقراءات علمية متخصصة، فيها من العمق ما جعلها لسنوات عديدة حكرًا على طبقة الأكاديميين والمثقفين فقط، وتبسيطها بما يجعل تناولها متاحًا لطلبتنا من أصحاب التخصصات الأدبية واللغوية في مراحل دراساتهم العليا على اختلاف درجاتها، فتكون مفتاحًا لفهم المختار من قراءات متطلبة كمراجع أساسية في دراساتهم الأكاديمية. نهج العرض قائم على طرح رؤية النقاد والباحثين المعاصرين في القضية موضوع الدراسة واستعراضها بكامل أطرها دون إغفال لتفاعلنا مع المطروح من آراء نقدية نتداخل معها مؤيدين أو معارضين بشواهد نؤيد بها موقفنا من القضية موضوع الجدال.[1]

الكلمات المفتاحية: الإبداع والاتباع، حفظ التراث، الموروث العربي، تواصل، قراءات معاصرة.

[1] محتوى هذه المادة هو نسخة منقحة لمحاضرات طلبة الدراسات العليا في مقرر قراءات في التراث الشعري قامت بتفريغها من محتواها الإلكتروني طالبات المادة – بارك الله فيهن – وأخص بالشكر منهن: راوية الجحدلي ، ندى الهتاري، عبير الغامدي وصبحة الزهراني.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

مصطفى ناصف ومدرسة الرُّواد: التقوقع على ذاتية رومانتيكية والانفصال عن التراث[2]

في حديثه عن نظرة المحدثين من النقاد والأدباء للتراث الشعري، يوظف مصطفى ناصف منهجًا نفسيا يقارن به بين رواد المدارس الأدبية من المحدثين، تحديدا جماعة الديوان،[3] مع سابقين عليهم من النقاد الأوائل فيما يخص معيار التذوق الأدبي، ويقرر أن معيار القدماء من النقاد في الحكم على جودة أو رداءة عمل أدبي كان معيارًا تقنينيًا بحتًا، مستندًا إلى معايير معينة كالجودة والرداءة المستقاة من قصائد نموذجية جاهلية، قُننت في ضوئها قواعد شعرية تحت مسمى "عمود الشعر" كان لزامًا على شعراء فترة ما بعد الجاهلية التزامها إذا أرادوا لنتاجاتهم أن تُصنف نقديًا ضمن الجيد من الأقوال. هذا الإلزام من النقد القديم في ضبط الانفعالات الشعرية بما يتوافق والقواعد التقليدية كان مستندا إلى مفهوم "تقديس" القديم وضرورة "محاكاة" سننه الشعرية لمجاراته في مستوى القوة والجودة. لكن هذا المعيار لم يعد مقياسًا للحكم بالجودة أو الرداءة عند مدرسة الديوان الحديثة لأنهم عُنوا بقدرة الشاعر على التعبير عن مكنونات نفسه والبوح بما يعتلج في ذاته، وأن من تتوفر له من الشعراء هذه المقدرة فهو الأفضل والأقيم والأكثر جدارة بأن يُهتم به وبشعره. توجُّه أصحاب الديوان هذا كان متأثرا بالضرورة بالرومانتيكية التي اهتمت بقيمة التعبير عن الذات ورفع الأكثر قدرة من الشعراء على تجلية خبايا نفسه وعكس صورة ذاته على صفحات شعره إلى رتبة الشعراء المجيدين، وهم بذلك خالفوا القدماء في معيار التذوق الأدبي الذي استند إلى التزام قواعد جامدة ونظرة جزئية للقصيدة تختار منها أفضل بيت قيل في التشبيه، وأفضل بيت قيل في التشبيب وغيرها من صيغ التفضيل المعيارية التي تنظر لمقتطفات من قصائد ولا تعطي نظرة شمولية لقصيدة بكاملها تدرك بها قيمتها في التعبير عن ذات مبدعها، وما ضمنه فيها من هموم وطموحات وآمال وآلام[4]. لقد كانت نظرة مدرسة الديون، كما يقول ناصف، مخالفة تمامًا للموروث في تقييمه التقليدي، لأنها صنفت الجيد من الشعر استنادا إلى معايير داخلية ذاتية بينما ارتكز القدماء إلى ما هو خارج عن الذات في تقييم جودته. السبب الرئيس في ذلك، كما هو رأي ناصيف، تعود إلى سيادة روح الجماعة والارتباط عند القدامى مقابل الندية والفردية التي غلبت على عصرنا. الجماعة والانتماء لها ولقوانينها أوجزه لنا الشاعر الجاهلي دريد بن الصِّمَّة في قوله:

ومَا أنَا إلا من غَزِيَّةَ إنْ غوَتْ ** غوَيْتُ وإنْ تَرشُدْ غزَّيَةُ أَرْشُدِ

---

[2] مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980.

[3] يختار ناصف جماعة هذه المدرسة في طرحه لفكرة التجديد بمعيار الانفصال عن الماضي؛ لأنها مثلت نموذجًا لجيل من مثقفين تعمدوا إنتاج إبداعاتهم في انفصال عن تقاليد الموروث الشعري. الجماعة كما هو معروف، تكونت من ثلاثة شبان (عبد الرحمن شكري (1886–1958م)، إبراهيم عبد القادر المازني (1889–1949م)، وعباس محمود العقَّاد (1889–1964م)). تثقف هؤلاء الشباب بالثقافة الإنجليزية، وتوسعوا في الآداب الغربية، واهتموا بالعقل وغلَّبوه على العاطفة، متأثرين في ذلك بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية. وقد أعجبوا أيَّما إعجاب بأشعار وليام وردزوورث، رائد الرومانسية الأول في إنجلترا، وأيضا بيرسي شيلي واللورد جورج بايرون.

[4] بإمكاننا القول أن موقد جذوة الثورة على الموروث وداعيه في جيل مدرسة الديوان هو خليل مطران، المهجري اللبناني الأصل، " شاعر القطرين/ لبنان ومصر" (1872–1949م)، وذلك بما صرح به في ديوانه الصادر عام 1900م، حيث يقول: "هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت في ذاته وموضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها وفي تناسق معانيها ومواقفها." خليل مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وتقديم: أحمد درويش، مراجعة: محمود البجالي، إشراف عبد العزيز جمعة، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2010، ص. 16.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

لم يأخذ التعبير عن الانتماء للجماعة في العصر الجاهلي أبعاده القبلية على المستوى المعيشي فقط بل تعداه إلى سياقاته ذات الأبعاد الإيديولوجية؛ فأصبح الانتماء إلى العقلي الجمعي بكل قوانينه على كافة مستوياته الاجتماعية والتنظيمية والثقافية تعبيرا أصيلًا عن هوية الفرد وسط جماعته ومدى انتمائهم إليهم. وقد يفيد هنا في تقوية ما طرحه ناصف عن فكرة الانتماء للجماعة هنا ضرب المثال على أهمية الالتزام بقانون القبيلة بما كان يسوء الفرد منهم حال إعلان قبيلته التبرؤ منه لجرم ارتكبه، والحكم عليه بالطرد من كيانها والخروج من دائرتها إلى حياة الصعلكة والتَّشرد مع المهمشين والمنبوذين الذين عنت لهم الصعلكة حكمًا بالإعدام الذي واجهوه بالتَّمرد ومزيد من العنف والإجرام. فكرة الفردية إذن تشكلت في ذهنية الجاهلي على أنها صنو الموت؛ ولذلك لم تكن هي السائدة فيما يخص هيكلة المجتمع الإيديولوجية حتى من ناحية التصور الأدبي لقوانين النظم الشعري. لقد نظر القدامى إلى عمود الشعر بقدسية لارتباطه بفكرة العقل الجمعي الذي ينبغي أن يصوغ نظمه على أساس من قوانينه، و"الصعلوك من الأدباء" هو من يحاول الشذوذ عن التقاليد الشعرية التي سادت في الأعراف الأدبية في زمنهم. فمهما كانت درجة إجادة شاعرهم دون الالتزام بقوانين الموروث النظمي فهو ناقصٌ في نظر معاصريه من الناقدين؛ لأنه خارج عن تقاليد الجماعة والإرث الشعري المقدس الذي نظر إليه النقد القديم التقليدي على أنه نبع لا ينضب للإلهام يُتمثَّل ولا يُقلَّد، فهو مجرد نموذج بعيد المنال لا يمكن مضاهاته؛ ولذا على الخلف فقط الاكتفاء بمحاكاة ما أبدعه السلف ما أمكن إلى ذلك سبيلًا، من خلال تطويع قريحة المبدع الشعرية وفق قوانينه. تتعزز فكرة "المقدس" للموروث مع ظهور الإسلام وربط قدسية القرآن بقدسية اللغة العربية، وقدسية الشعر بقدسية اللغة في أصولها الجاهلية التي بلغتْ فيها اللُّغة أوجها من الكمال الفني حتى أصبحت مناسبة لتكون لغة إعجاز قرآني، وأوجها بلغته العربية على يد أصحاب المعلقات تحديدًا ومن عاصرهم من "فحول" جاهليين،" حتى أصبحت أشعارهم مصدرًا لتقنين اللغة وقواعدها لاحقًا. وعليه فخلف هؤلاء من الشعراء لا طاقة لهم بفحولتهم الشعرية، كما هو نظر النُّقاد القدامى، وعليهم أن يفقهوا أن الوصول إلى القمة لم يعد ممكنا بعد أن تبوّئها أسلافهم. لقد وافقت نظرة النقاد العرب القدامى تلك وجهة نظر الكلاسيكين من المحدثين الغربيين التي يمثلها لابراوبير الكلاسيكي خير تمثيل في قوله: "كلُّ شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة حين وُجِد أُناس ومفكرون ولم يبقَ لنا إلَّا أنْ نلتقط سقط الحصاد على إثر ما جمعه الأقدمون والنابغون من المحدثين،" وهو في دعمه رأيه هذا نراه يقول في موضع آخر: "لن يُستطاعَ بلوغُ حدِّ الكمال في الكتابة، لن يُستطاع – مع توافر القدرة – التفوقُ على الأقدمين إلا بمحاكاتهم"[5].

هكذا هو الفكر العربي النقدي القديم في توافقه مع الكلاسيكي الحديث في مسألة المحاكاة والسير على خطى الأولين، فلم تعد العبقرية هي وسيلة النبوغ في نظرهم بل التقاط سقط حصاد النابهين من القدامى، وفي ذلك يقول ناصف: "هذه هي الروح العميقة التي تجري في النقد العربي القديم الذي يوسم من أجل هذا كله بأنه محافظٌ أو مغال. وكلمة محافظ كلمة صالحة إذا أُريد بها الشعور بالانتماء، والشعور بالشخصية الجماعية، والتقدير المستمر بالماضي تقديرًا لا يزول. ومن أجل ذلك كله حظي الأدب الجاهلي بأكثر مما حظي به عند الباحثين المحدثين، ونظروا إليه على أنه نبع صالح لا ينضب للإلهام، يُتمثَّل ويُقلَّد، ويُصان لا يُبدد... ومن ثم كان هذا الأدب عندهم أسطورة تحيا وتتشكل بكل شكل، وتستعصي على النفاد والاضمحلال"[6].

[5] منقول كتاب محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط. 9، 2008، ص. 29، عن المصدر:
La Bruyére: Caractères, éd. Didier, Paris, 1913.

[6] ناصف، ص. 14.

هذا الموقف يراه ناصف على النقيض تمامًا من موقف المحدثين، وعلى أساسه فسَّر الانفصال بين الرواد من المحدثين وبين ماضيهم الشعري. وفي الإشارة لأسبابه، يلفت ناصف انتباهنا إلى أنه في النصف الثاني من القرن العشرين واجه المجتمع العربي احتلالًا غاصبًا في فلسطين ومؤامرات وحروبًا على غيرها من البلدان العربية. وأمام كل تلك الانهزامات وقف العربي ينظر لماضيه من منحيين متضادين: أحدهما، أنه مصدر عزته وإبائه وكرامته التي يراها منتهكة في حاضره أمام انهزامات سياسية متوالية لقوميته العربية في وجه أعداء مغتصبين؛ وثانيهما أنه لم يعد قادرًا على الصمود أمام مستجدات العصر التي غلبت على صبغتها الرومانتيكية بأسسها المنكفئة على الذات والفرد مقابل الجماعة المنهزمة المنسحقة المتمثلة في أمة العرب المغلوبة. هذه الذاتية لم يعد إحساس الفرد في ظل هيمنتها قادرا على التواصل بها مع التقليدي من الأمور والموروث من قواعد فنية. الانهزامات السياسية أحدثت هزة فيما يتعلق بصلة العربي بماضيه كان نتيجتها كسر حاجز المهابة والتقديس للموروث، كما يقول ناصف، بل الثورة عليه وإحلاله بالمستورد الغربي الذي انبهر به العربي لأنه وجد في رومانتيكيته تحديدًا متنفسًا للتعبير عن مرارة الهزيمة السياسية التي عاشتها العروبة فترة الستينيات. فترة ظهور الرومانتيكية، إذن، وغلبتها على عوالم شرق أوسطية، مصر ولبنان تحديدًا، هي ما عمق الجفاء بين ماضي جيل الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي مع تراثهم حتى أصبح هناك نوع من الانفصال سببه في الأساس هو الانبهار بالمستجد من حركات ومذاهب فكرية غربية، وتفضيلها على الموروث العربي. ذلك أنه وجد في الأولى منبعًا متدفقًا جاريًا، يسقى منه قريحته الشعرية، ويبدع بما يتوافق وتجاربه المعيشة في الحقيقة، في الوقت الذي أصبح تراثه مستنقعًا آسنًا غير صالح للإلهام وخارجًا عن إطاره الزماني. لذلك يُطلق النقاد، ومنهم ناصف، مصطلح الرواد من جيل أدباء القرن العشرين على أعضاء مدرسة الديوان تحديدا؛ لأنهم عزَّزوا الشعور بالانفصال؛ انفصال العرب بحاضرهم عن ماضيهم، على أساس من إدراك حكيم لعطب الماضي في ظل عدم قدرته على مسايرة الحاضر وضرورة التأصيل لهوية جديدة قائمة على أساس من التعارف رغم اختلاف الإيديولوجيات.

لكن لماذا يختص ناصف أصحاب الديوان دونًا عن غيرهم من أصحاب الاتجاهات الفكرية الأدبية بهذا الدور القيادي فيما يخص عملية التجديد لدرجة اعتبار حركتهم الأدبية هي "أول ثورة حقيقية في تاريخ المقاييس النقدية؟" لقد أرجع ناصف أهمية هذه المدرسة إلى إيديولوجيتها التي آمنت بعدم قابلية التراث العربي للتجديد ونبهت إلى ضرورة ضخ دماء جديدة فيه، مصدرها رومانتيكية اعتنقوها، لخلق هوية جديدة للأدب العربي على أساس من تلاقح معرفي بين العرب والغرب يرجع للأدب قيمته كأداة تنفيس عن النفس وتعبير عن العصر ويخضع في ظلها التراث لغربلة روادها ومعاولهم التي هدموا بها مهابة مدَّعاة لتراث تليد.

كسرت مدرسة الديوان إذن حواجز الخوف من تلك المقدسات المزعومة لتراثنا الأدبي الذي ظلت مادته أجيالًا عديدة تخشى المساس بأسسه أو التفكير في تغييرها، لقد كسر رواد الديوان "سلطة الموروث" وقوالبه التقليدية، وأعلوا من شأن "الانبعاث الجديد" الذي أوحت لهم به الفلسفة الرومانتيكية وارتكز في أساسه على مفهوم "الانتماء إلى الذات" وليس "الانتماء إلى الجماعة."

عند هذه النقطة، يطرح ناصف تساؤلًا عن كنه وماهية هذه "الذات" التي دعا أصحاب مدرسة الرواد الشعراء إلى الانتماء إليها عند نظمهم لكننا نراه يجيب بأنهم فهموا "الذات" فهمًا منحصرًا في أنها "ذات فردية،" ومن هنا جاءت فكرة الانفصال عن الماضي، وكان حريًا بذاتهم أن تتوسع دائرتها لتشمل مفاهيم "فردية وجماعية" في آن واحد؛ فليست محددة بإطار واحد وهو إطار الذات الفردية؛ إنما لها أُطر مختلفة، ومنها الذات الجماعية. فلو كانت "ذات" رواد الديوان بالمفهوم الجمعي ما كانوا لينتقدوا ما طرحه الجاهليون في عصورهم أو ما طرحه المتأخرون عنهم، وكان لأفق التجديد أن يشمل الغرب والعرب، محدثين وقدماء. لم يكتفِ ناصف بتوجيه اللوم للرواد على انحسار دائرة أفقهم التي ضيقوا بها واسعًا بل يعيب أيضًا عليهم عدم الفهم للـ"ذات" المستوردة من الرومانتيكية في إطارها

الغربي الصحيح. فهي لم تعنِ عندهم الانغلاق على الذات الفردية فقط والانعزال عن التفاعل المجتمعي بالكلية. لقد كان هذا هو الفهم العربي لها، أو بمعنى أصح فهم رواد الديوان تحديدًا لها، فالغرب أطَّروها في نطاقها الجماعي في حين الرواد يستوردون المصطلح دون توصيف أو استيعاب حقيقي له.

لكن هل فهمت مدرسة الديوان "الذات" بدلالتها الجمعية وتعمدت إهمالها؟ يستنتج ناصف أن رواد الديوان لم يولوا أي أهمية خاصة للمجتمع الذي عاشوا فيه. لقد كان مجتمعًا متكدِّرا، يعيش حروبًا طاحنة أهلية واستعمارية، أفرادًا وجماعات مع بعضهم البعض، وأهلُ هذا المجتمع في الإطار الاصطلاحي لمدرسة الديوان هم "أهل غفلة؛" لذا كان من المستحيل والمستبعد أن يهتم "أهل النباهة" من أمثال الرواد لإطار الـ"ذات" الجمعي في مفهومها السلبي. وعليه، فتصور "النهضة" عند مدرسة الديوان لم يكن من خلال إعادة التفاهم بين الماضي والحاضر، فالنهضة في مفهومهم لا تأتي أبدًا من الماضي، ولكنها تولد من رحم "ذات" هي نتاج واقع تعيشه وليس ماض انفصلت عنه بإرادتها، لذا كان من المستحيل أن يرتكز مشروع النهضة عندهم على أساس من تصورات تاريخية. لكن ناصف ينتقد "ذات" الديوان مرة أخرى حتى بعد فهم أسباب حصرها في حاضرها وانفصالها عن ماضيها لأن "الذات الديوانية" من وجهة نظره معرضة لكل ما يجمد الشعور، وما أكثر ما تبتكره الحياة لتجميد الشعور، وهي معرضة للانخراط مع الآخرين، فهي ليست بمنأىً عن "عبقرية الجماعة،" بطبيعتها وإنما أهل الديوان هم من جردوها من هذه الميزة. إذن على حين "الجماعة" في رأي مدرسة الديوان هم "أهل غفلة،" يعارض ناصف هذا الرأي، ويصفهم بأنهم "أهل عبقرية،" والذات عند ناصف لن تكون مبدعة إذا كانت خارج إطار العبقرية "الذاتية–الجماعية".

بعد هذا الطرح والأخذ والرد فيما يخص مشروع الديوان النهضوي القائم على أساس من ذاتية منفصلة عن تراثها الغابر، يعرض ناصف لرائد من رواد الديوان، يعرض للعقاد تحديدًا، ويوقفنا على بعض تصوراته النقدية يكشف لنا من خلالها مفهوم الجدَّة والحداثة التي لا ترتبط في فهمه بانتماء زماني بل يتفاعل ومعايشة مع الوجود. فهو حين تعرض له المفاضلة بين الشاعر العبَّاسي ابن الرومي وبين الشاعر المصري أحمد شوقي، في أبيات نظماها في الربيع، نراه يفضِّل العبَّاسي على معاصره وابن جلدته، ويستشهد على ذلك بالبيتين التاليين:

تجد الوحوشُ به كفايتَها ** والطيرُ فيه عتيدة الطِّعَم

فظباؤه تُضْحى بمنتطَح ** وحمامُه تَضْحِي بمختصم

الربيع الذي يروق للعقاد هو ذلك الذي يتوافق وإيديولوجيته التي يستحسن بها الشعر الجيد. إنها إيديولوجية الحياة والتجدد والحركة والانبعاث التي ينضح بها ربيع ابن الرومي الحيوي والمشحون بطاقات إيجابية؛ فالوحوش فيه تجد كفايتها من مؤونة الطعام والشراب، والطير طعامها فيه مهيأ معدٌّ، والظباء فيه تضحي بمنتطح من نظيرها تتلاعب معه، والحمام أيضا من ذكر وأنثى تتخاصم وتتجادل أزواجًا وأفرادًا. ما يراه العقاد مستحقًا للإعجاب في الربيع ووصفه إذن هو الديناميكية التي أفعم بها ابن الرومي أحاسيسه وانفعالاته ومن ثم أعطاها كامل حريتها في التعبير عمَّا تراه من "ضجيج الربيع،" كما هو التصور الرومانتيكي لجماليات الأشياء. أما الثبات والجمود في ربيع شوقي فهو مما لا يروق للعقاد ولا يتوافق وذائقته الناقدة:

آذار أقبلَ، قمْ بنا يا صـــــــــاحِ**حـــيّ الربيعَ حـــديقةَ الأرواحِ

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

واجمع ندامى الظرف تـحتَ لوائِهِ**وانشرْ بساحته بساطَ ريـــاحِ

صفوٌ أُتيحَ فخذْ لنفســكَ قسطَـها**فالصفو ليس على المدى بمتاحِ

واجلسْ بضاحكةِ الرياضِ مصفِّقًا**لتجاوُبِ الأوتارِ والأقـــــــداحِ

ربّتْ كندمانِ الملوكِ خلالـــهمْ**وتجمَّلُوا بمـــــــــــروءةٍ وسَمَاحِ

شوقي في حكم العقاد مقلِّد متَّبع للقدماء، يكبح جماح شاعريته لأجل محاكاة الأقدمين فتأتي صوره جامدة صامتة مسلوبة الطاقة معدومة الروح. لكن ناصف لا يتفق وهذه النظرة النقدية للعقاد عن شوقي، ذلك أن معيار حكم العقاد، كما يرى ناصف، كان خاطئًا، ومن ثم جاء مجحفًا بحق شوقي. وفي ذلك يقول ناصف: "لست أحب شعر شوقي كله، وإنما أحب أن أقول إن شوقي كانت علاقته بالتراث أحيانًا أصح مما يتصور كثيرون سحَرَهم لفظُ الصنعة، وسحرهم منطق العقاد وقوته"[7]. ثم يشير إلى أن ربيع شوقي يهتز ولكنه يهتز من داخله بما استوحاه من تصورات أقدمين انفعل بها وتفاعل بها وأنتج ربيعا ينمو بفعل "السخاء الإلهي" لكن العقاد يتعمد إهمال هذه الحركية في فعل شوقي فقط لأنه متعصب لمبدأ نبذ القديم.

فكرة الصنعة واستجداء النظم على أساس من عمود الشعر العربي باستحضار الذاكرة الشعرية والنظم على ما يوافقها في تفاصيلها وتراكيبها هي إذن ما جعل شوقي في مرتبة متدنية عند العقاد عن منزلة الرومي، وليس التَّعلل بحيوية النص هنا وجموده هناك. ابن الرومي الشاعر القديم كان معبِّرًا عن انفعالاته، لذا هو، في منطق العقاد، أفضل من معاصر له ما زال منغمسًا في ماضيه منفصلًا عن حاضره بأساليب بالية من النظم الشعري. وفي انتصار العقاد لابن الرومي، رغم أنه من القدماء، على معاصره أحمد شوقي شاهدُ إثباتٍ على أن الديوان لم تفهم الموروث فهما زمنيًا تاريخيًا لكنها فهمته من منطلق الذاتية والتعبير عنها. الماضي الذي لا ينتمي إليه رواد الديوان عموما، والعقاد خصوصًا، ليس المقصود بمعناه الزماني وإنما بمعناه الانفصالي. العقاد لم يُبغض القديم ولم ينفصل عنه، والشاهد على ذلك دراسته البديعة عن أبي نواس التي طبّق في فهمه منهجًا نفسيًا معاصرًا، جعل كل ما جاء بعده من دراسات عن النُّواسِي عالةً على استنتاجاته التي وصل إليها في كتابه.[8] هو لا يقلل من الماضي لكنه معتنٍ به، ولكنه يعتني به من منظور تجديدي وليس على أساس من اجترار لأمجاده تعطل تواصلنا بذاتنا وعبقريتنا وعصرنا.

إذا كان ناصف قد ارتأى أن لحظة نهضة حقيقة بدأت في الشعر العربي وافقت ظهور القرن العشرين فأدونيس يراها قرونًا أبدرَ مما قرَّرها ناصف.

أدونيس بين الثابت والمتحول

الصراع بين القديم والجديد هو ما تأسس عليه كتاب أدونيس في *الثابت والمتحول*: القديم وما تأسَّس عليه من فكرة الثابت من تقاليد موروثة وضرورة اتباعها والتَّقيد بها، وإن تحولت بفعل الزمن إلى معتقدات بالية، والجديد الذي يركن دائمًا للتغيير والتَّجدد وضخ دماء

[7] ناصف، ص. 37.

[8] لمن يرغب في الاطلاع: عباس محمود العقاد، أبو نُوَاس الحسن بن هانئ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980.

جديدة تليق بمستجدات العصر المعيش. المشروع النهضوي الأدبي لم يبتدئ عند أدونيس في القرن العشرين، كما هو رأي ناصف المذكور أعلاه. المشروع النهضوي عند أدونيس يبتدئ مع ظهور نخبة مجددة من الشعراء في العصر الأموي ليستوي على سوقه ويبلغ أوجه في القرن الأول من العصر العبَّاسي. ففي حديثه عن بعض شعراء مجددين أدركوا في فترة مبكرة من تاريخ الأدب العربي ضرورة التجديد في منابع الإيحاء الشعري وشكلية نظمه يستعرض أدونيس تاريخيًا بعضًا من الشعراء الذين حملوا معول التجديد ليؤكد أن ما قاموا به لم يكن بالشيء الهين. إن من تقدَّم منهم بفكرة تغيير مجرى الراكد من جداول الشعر العربي قبل أن يصبحَ آسنًا هم المستحقون لنا للتمجيد لأنهم هم الذين أخذوا بفكرة التجديد في مضامين أشعارهم والخروج على أوزان بحوره والتمرد على عموده الشعري رغم ما واجههم من مخاطر. يستعرض أدونيس هؤلاء المجددين من الشعراء واحدًا تلو الآخر وكلا بقدر طاقته واستطاعته، وكأنه يستعرض جنودًا في ميدان قتالي له هدف مقدس يحارب من أجله، بل ويقدم نفسه الفداء له. لقد جنَّدوا أنفسهم في صراعهم مع القديم الثابت، والقديم هنا تحديدًا يقصد به أدونيس النقد وقواعده. في الحقيقة أدونيس لا يهتم بعرض فكرة التجديد بحد ذاتها هنا والحاصل من تغييرات على بنية القصيدة العربية وقواعد نظمها بقدر اهتمامه بإظهار قيمة النخبة الذين أخذوا على عاتقهم موضوع التجديد بقوة وإصرار وعزيمة، ولم يقفوا خاملين أمام أي ضغوطات تعرضوا لها من مجتمعاتهم، خصوصا من المتعصبين من رجالات الدين تحديدًا، كما هو رأي أدونيس، الذين تصدى لهم النخبة من الشعراء الأمويين والعباسيين ولمحاولاتهم المضنية بإلصاق تهم الزندقة بهم بادعاء خروجهم عن "المألوف والتقليدي."

يبتدئ أدونيس حديثه بالتساؤل عن لحظة التجديد في شعرنا العربي، متى كان ابتداء الخروج عن الأصول المألوفة في القصيدة الجاهلية "النموذج؟" متى كانت اللحظة الفاصلة بين القديم والجديد في الشعر التراثي العربي؟ يحددها أدونيس أنها لحظة البعثة النبوية وما تلاها من فتوحات وفتن وثورات، لكنه يقف عندها موضحًا أن الإسلام لم يأتِ بجديد فيما يخص شعرية النظم بل فيما انضوى عليه من قيم تاريخية وفكرية، يقول: "لهذا الشعر قيمة من ناحيتين: تاريخية وفكرية. من الناحية الأولى، ساعد في نقل الشعر العربي من مدار التبعية القبلية إلى مدار عصبية جديدة: مذهبية أو سياسية، وخير مثال على ذلك شعر الخوارج. وعمل من الناحية الثانية على تلقيح الغنائية الجاهلية ببعد فكري يصح أن نعتبره نواة لما نسميه اليوم بالشعر الإيديولوجي"[9].

في رأي أدونيس، هذه القيمة المزدوجة للشعر في صدر الإسلام، ذات الصلة بالصراعات المذهبية السياسية والفكرية الإيديولوجية، هي البدايات الأولى للتغير في طبيعة الشعر العربي الذي سيشهد لاحقًا تغييرات أكثر تميزًا.

مظاهر الاستقرار والتمدن التي شهدها العالم العربي في ظل الحضارة الأموية، كما يقول أدونيس، كانت عاملًا فاعلًا أيضًا في إحداث تغيير في طبيعة النظم الشعري. وهو يقف عند ظاهرة "العجمة والاستعراب:" فترى الشعراء الموالي ينشأون في المدن ويتقنون لغتها، وتستقيم عجمتهم بلسانها، وتصبح قناتهم في التعبير عن كما يختلج بنفسياتهم وعقولهم، ويضرب على هؤلاء مثلًا بالشاعر أبي العطاء السندي، وآخرون من أصول عربية يولدون في المدن فتعجم عربيتهم الصحيح بما في المدينة من اختلاط ألسن فيأتي تعبيرهم الشعري في درجة المولدين رغم أصولهم العربية (ويضرب على هؤلاء مثلا بالكميت).[10] وينشأ عن مرحلة التمدن هذه جيل من الشعراء، عربيا كان أو أعجميا، يكون إتقان العربية هو همِّه الأول، لإثبات جدارة في المجتمع الذي تسوده عصبية العروبة ومظاهرها من اللغة، بينما

[9] أدونيس، ج. 2، ص. 104.
[10] السابق، ص، 104-105.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

يأتي الشعر وإتقانه له على أصوله الموروثة في الدرجة الثانية من اهتمامته، فينشأ عنها حالة انفصال "لاواعٍ" من قيود الموروث الشعري، وتجديد "غير إرادي" في طبيعة نظمه.

المرحلة الثالثة من مراحل التجديد التي يشير إليها أدونيس تصادف الثلث الثاني من القرن الثالث الهجري. فيها نجد مرحلة "الوعي" بالتجديد من زمرة من الشعراء يتقدمهم بشار بن برد. فبشار الذي لا يرضى بالطبع فيما تنظمه قريحته من أشعار ويعكف على تنقيحها؛ لأن "الطبع بذاته لا يتضمن قيمة شعرية بالضرورة وإنما يجب إخراجه فنيا،"[11] يحدث على يده تطور واضح على المستوى الفني للشعر، بوصفه، كما يقول عنه القدماء، "أول من لطف في المعاني ورقق في القول"[12].

أهمية بشار كمجدد لا تقتصر على ما أحدثه من تغيير في المناحي الفنية للشعر كما يقول أدونيس، بل تتعداها إلى ما تبناه من موقفي فكري تجاه السائد من تقاليد اجتماعية، ساخرا منها مرة ومشككا أخرى. وهو لذلك تجده يبيح اللذة، ويقود معركة تحرر أخلاقي وإباحي، وينظم من الأبيات في هذا الصدد ما يكون من الأسباب الداعية لقتله:

خَليفَةٌ ..... بَعَمّاتِهِ ** يَلـــعَبُ بِالدَبّوقِ وَالصولَجان

أَبدَلَنا اللهُ بِهِ غَيــرَهُ ** وَدَسَّ مُـوسى في ... الخَيزُران

بهكذا تحرر في النظم، على مستوى الشكل والمضمون، يستدعي بشار، وعن تعمد، إثارة الرأي العام الديني الذي يحرض ضده الخليفة وتكون نهايته بجلدات يأمر بها المهدي.

المرحلة العتاهية هي تلك التي تلت المرحلة البشارية في مسيرة إعادة هيكلة البناء الشعري العربي. التغييرات الآن تأتي أيضًا عن حالة من "وعي وتعمد" ولكن ليس عن "صنعة وتنقيح" كما كان الحال مع بشار بل عن "طبع وارتجال." فالعتاهية بطبيعة نظمه تجده يخرج على الأوزان التقليدية التي أسس لها الفراهيدي، وأضاف عليها تلميذه الأخفش الأوسط. وهذا الخروج والتحوير في بحور الفراهيدي والأخفش يرجع أدونيس أسبابه لمظاهر حضارية عايشها العتاهية. فهو عندما يمر بقصَّار (من يصبغ الثياب بعد حبك خيوطها) وهو يعمل على آلته ترهف أذنيه لصوت الآلة ويدندن من الأبيات الشعرية ما يتوافق وتنغيمها. لم يقتصر تجديد العتاهية على الموسيقى الشعرية بل أيضًا تعمد تبسيط ألفاظ نظمه ليفهم معاني أشعاره العامة والسُوقة من الناس. وهكذا تتعدد مظاهر حقبة كاملة من جيل هؤلاء الشعراء المجددين فيما يوظفونه من آليات يتحررون بها من أثقال التقليدية، كلٌّ بالهيئة والشاكلة التي لاقت به وبموهبته الشعرية، متحملين في سبيل ذلك هجمات النقاد الذين ما فتئوا يوبخونهم على تقصيرهم في اللحاق بموكب السابقين من فحول الشعراء.

الفترة النواسية هي الفترة التجديدية التي أصبح فيها الخروج على عمود الشعر التقليدي العربي المألوف علنا وصريحا وثوريا. في خمرياته، التي لم ينفرد في تأليفها بل سبقه أعلام ونهم على سبيل المثال الصحابي الجليل أبو محجن الثقفي الذي كان مدمنا للخمر ولم يستطع فكاكا من أسرها رغم أنه من جيل الصحابة، وفيها يقول أبياته المشهورة:

[11] المصدر السابق، ص. 107.
[12] المصدر السابق، ص. 106.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

وَلَا تَدْفِـــــنَنِّي بِالفَـــلَاةِ فَإِنني**أَخَـــافُ إِذَا مَا مِتُّ أَنْ لَا أَذُوقَهَا

إِذَا مِتُّ فَادْفِنِّي إِلَى جَنْبِ كَرْمَةٍ**تُرَوِّي عِظَامِي بَعْدَ مَوْتِي عُرُوقُهَا

هو يخاف أن يُدفن في فلاة، صحراء لا أثر فيها لشجر من عنب تمده جذورها بنبيذها بعد موته وانقطاع قدرته على تناولها بالكيفية التي يتناولها بها الأحياء. خمريات أبي نواس إذن لم تكن جِدَّتها مع النواسي في نظمه فيها بل في تعمده نظمها للتعبير عن رفضه للمألوف والتقليدي من أساليب النظم التي تعبر على استحياء في موضوعات مصنفة على أنها "تابوهات" في المجتمع الإسلامي المحافظ. واستمع له يعبر بصراحة عن هذا الموقف:

وإن قالوا: حرامٌ، قل: حرامٌ**ولكنَّ اللَّذاذةَ في الحرامِ

ثم هو ينصح بمزاولة "الحرام" وتخير الأكثر إثما منه! فيقول:

واركب الآثامَ حتـــى**يبعثَ الله الأنامـــا

فَلَكم نلنا بدينـــــار**قمـــــــرناه غلاما

وشَربنا يومنـــــا ذا**ك ببـــــاقيه مداما

لا نصرف في حرام**أبـــــــدًا إلا حراما

النواسي له مبدأ في المعاملات التجارية، فما تم اكتسابه بالحرام من أموال ينبغي ألا يُصرَّف إلا في الحرام أيضا، وكأن تصريفها هكذا على سمة اكتسابها هو نوع من التقرب إلى الله وتكفير عن إثم الكسب الحرام لها. وعليه، فالدينار الذي اكتُسب عن طريق القمار لا ينبغي أن يصرفه على أهل بيته أو يشتري به رغيف خبز بل يمارس به فاحشة اللواط ويشرب به الخمر لأن هذا الفعل مساو عنده لمفهوم الكسب الحرام، وهو فهم فيه سخرية عميقة من المجتمع العباسي الذي شاع الكسب الحرام ويدعي أناسه أنهم أصحاب فضيلة بينما هم في نظره ليسوا أفضل من قوم لوط ومدمني الشراب.

ثم استمع إليه في ثورته على المعتقد الإيديولوجي لمجتمعه يكرس جزءًا من نتاجه الشعري للنظم في "الإبليسيات" خدمةً لغرض التجديد وتأكيدًا لموقفه الثائر من المجتمع وقوانينه الواهية:

لما جفاني الحبيبُ وامتنعت**عني الرسالاتُ منه والخبر

اشتد شوقي فكاد يقـــتلـنـي**ذكرُ حبـيبـــي والحلم والفكر

دعوت إبليس ثم قـــلت لـه**فـــــي خلـوةٍ والدموع تنحدر

أما ترى كيف قد بليت وقـد**أقـــرح جفني البكاء والسهر

إن أنتَ لم تلقِ لي المـــودة**في قلـب حبيبي وأنتَ مقتدر

لا قلتُ شعرًا ولا سمعتُ غنا**ولا جرى في مفاصلي السكر

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

ولا أزال القرآن أدرســــــــه**أروح فـــــــي درسه وأبتكر

وألزم الصوم والصـــــــــلاة**ولا أزال دهري بـــالخير أأْتَمِر

فما مضت بعد ذاك ثـــالثةٌ**حتى أتـــــاني الحبيبُ يعتذر

العلاقة التي جمعت بين إبليس والنواسي علاقة صداقة حميمة فيها سيطرة من هذا النواسي المدلل العنيد الذي يطلب من إبليس تسخير قلب محبوبه له بعد جفاء وقع بينهما، ويتوعد ويتهدد في حال لم يلبِّ إبليس طلبه بأن يمتنع عن قول الشعر ويكف عن سماع الغناء ويحرم على نفسه الخمر بل هو يزيد في توعده لإبليس بأنه سيداوم على دراسة القرآن والاجتهاد فيه والتفقه في آياته ويلزم الصلاة والصوم وويجعل الخير هو غاية سلوكياته ومدار تصرفاته. "كل ما تنهاني عنه يا إبليس من أعمال صالحة سأقع فيها وأرتكبها حال لم تنفذ لي طلب في استجلاب قلب محبوبي!" هذا الطرح للعلاقة بين إبليس والإنسان المناقض للمألوف مما عرفته البشرية منذ خلق الله آدم هو ابتكار في الإبداع الشعري وتجديد في موضوعاته تعمده النواسي وإن كلفه هذا التعمد في النظم في غير المألوف والخروج على التقليد الاتهام بالزندقة وحكمًا بالموت. أدونيس يبرر للنواسي ثورته فيقول: "الإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنه ميت قبل موته، فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنه يفقد شيئًا، بل على العكس يشعر أنه يتحرك ويحيا، ولذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت"[13].

لكن النواسي لا يغمر بحياته في غير قضية، فهو لا يبتكر في معانيه الشعرية لغاية الجِدَّة وإثارة الصدمة فقط، لكنه "صاحب أجندة" يخطط لتغيير خارطة الشعر على أساسها وإن كان هذا التغيير عن طريق قصائد تكسر تابوهات المجتمع وتحدث فيه صدمة. هو يتفاعل مع مستجدات الحضارة العباسي التي سمحت بالحانات ودور الغناء واستجلاب القينات ثم تمنع ممارسة ما يعنيه هذا الانفتاح الحضاري من شرب للخمر وممارسة البغي وضلال شيطاني. هو يواجه هذه الازدواجية الإيديولوجية لعصر العباسيين بما يبتكره من أشعار تشذ عن المألوف ليفضح جانب التناقض الشاذ في المجتمع الذي عاشه ونجح في ذلك لشهرة اكتسبها جعلت لقصائده صوتًا مسموعًا حاول استغلاله للكشف عن أربع قضايا متلازمة ومترابطة، كما يقول أدونيس: "عن محسوس جديد، أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد، أي نمط معين من الوقائع، وعن تجربة جديدة، أي نمط معين من الحياة، وعن لغة شعرية جديدة، أي نمط معين من التعبير"[14].

إذا كانت الثورة النواسية على التقاليد الشعرية والابتكار فيه جاءت مقرونة بتجربة حيوية وسيلتها الثورة على المجتمع أولا وقيمه وعاداته وتقاليده، كما يقرر ذلك أدونيس، فإن الابتكار في الشعر يأتي من ولوج عالمه ولوجا أشبه بالتزاوج بين الشاعر ونعانيه الشعرية. فعملية الخلق والابتكار والإبداع الفني عند أبي تمام تصبح عملية جنسية واللغة الشعرية عنده يتخيلها بكر عذراء هو أول لامس لها. "البكارة الشعرية" في فهم أبي تمام هي المعاني الجديدة التي أتى بها وجلَّاها للأسماع مما لم يسبقه غيره بها. اقرأ مثلًا معنى الوطن، ولكن قبل قراءة أبياته عليك أيها القارئ الكريم أن تجيب أولًا عن معنى الوطن عندك، ستجدك تقول هو المكان الذي أشعر فيه بالأمن

[13] المصدر السابق، ص. 115.
[14] المصدر السابق، ص. 109.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

والأمان والاستقرار والحماية وغيرها من معاني الثبات والكينونة المحسوسة والانتماء لموقع جغرافي بعينه له حدود معروفة، لكنه عند أبي تمام مختلف تمامًا:

خليفة الخضر من يربع على وطن**في بلدة فظهور العيس أوطاني

بالشام أهلي وبغداد الـــــــهوى وأنا**بـــــالرَّقمتين وبالفسطاط إخواني

وما أظن النوى ترضى بما صنعت**حتـــــى تبلِّغني أقصى خراسان

وطن أبي تمام يخالف تمامًا المعنى التقليدي والمألوف لدينا عن فكرة الوطن، الوطن عنده هو ظهور البعير التي تتنقل فيه من مكان إلى آخر فلا تستقر أبدًا في رقعة جغرافية بعينها. هل سمعت عزيزي القارئ بهكذا تعريف عن الوطن من قبل؟ فهو كأن يقول أحدهم ممن يعاصرنا عن معنى الوطن في مفهومه هو الطائرة مثلا! هذا الشذوذ عن المطروق من المعاني، يناقض فكرة الجاحظ عن أن المعاني أنها "مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، البدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ." لم تعد المعاني مع أبي تمام مطروقة في الطرقات كما هو الفهم الجاحظي للإبداع والاتباع ولا سقط متاع كما هو مفهوم لابراوبير، بل هي شيء بكر عذري مكنونة في انتظار "فحل" معاصر يخرجها من مخبئها. تعمد الغريب عند أبي تمام يفسر إذن أنه المرحلة التي بلغ فيها تحدي النمطية في التعابير الشعرية أوجها، وأصبح قضية معتنقة دون أي شواغل أخرى من قضايا مجتمعية أو دينية موازية لها في الأهمية كما هو الشأن مع مرحلة النواسي. الغموض هو آلية تفتيق المعاني عند أبي تمام لذلك عندما يصطدم مع أبي العميْثَل في قصر عبد الله بن طاهر في خراسان، بعد إنشاده مطلع قصيدته المشهور:

هُن عوادي يوسف وصواحبه**فعزمًا فقدمًا أدرك النُجح طالبه

فيقول له أبو العيثْمَل: لمَ لا تقول ما يُفهَم؟ ويجيبه: وأنت، ولمَ لا تفهم ما يُقال؟ لقد كان الغموض هو وسيلة أبي تمام في التجديد ولذا فقد دافه همن انتقده على غموضه الشعري وتعمد إهانته بقلة الفهم. التجديد عنى لأبي تمام موافقة العصر وتطوره وحضارته فقد سخّر شعره للدفاع عن هذه القضية التي مثلت لشاعرنا قضية وجودية، بها يتحقق وجوده الشعري فيكون أو لا يكون.

هكذا هو حال شاعرنا أبي تمام ومن سبقوه من الشعراء فيما يخص معول التجديد الذي حملوه يحطمون بها وثنية الشعر وجمود قواعده وحكر الإبداع على الأقدمين. وبينما كان الشعراء في جهادهم ضد هذه الوثنية كان النقاد يدافعون عن الاتباع والجمود والوثنية الشعرية ومن هنا وجدنا اختلافًا كبيرًا بين تطور إيقاع الشعر السريع ورتابة إيقاع النقد الذي ظل أسيرًا للقديم ونماذجه فسبق الشعر النقد وتقدم عليه وكانت الغلبة لسيادة الشعر على النقد الذي ما زال يتعثر في خطواته حتى يومنا الحالي، وهذه السيادة للشعر ينبغي أن ينسب الفضل فيها لتلك النخبة من الشعراء حاملي لواء التجديد الذين لا ينبغي النظر إليهم على أنهم مجددون فقط بل أنهم المؤسسون والممهدون للطريق الذي سلكه من جاء بعدهم من الشعراء مسرع الخطى آمن العثرات. وفرق كبير بين من تحمل الصعاب وواجه المخاطر وجابه الصراعات في سبيل التأسيس لكيان شعري جديد وبين من سلكه ممهدًا. من حق هذه النخبة من حاملي لواء التجديد أن لا ينظر إليها على أنها مجرد أسماء في حركات الشعر التجديدية بل على أنهم مجاهدون قبل أن يكونوا مجددين، وهكذا لا بد لنا أن نقرأ أشعارهم.

العدد السابع والعشرون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الثاني – 2021 م
www.ajsp.net
ISSN: 2663-5798

صفاء الدين القيسي وقراءة في رمزية الطلل[15]

دلالات الطلل الشعرية كانت ومازالت موضوعا لجدال لم ينتهِ. في فهم القيسي "الأطلال" هي عتبات القصيدة وتجربة شعرية ورمز لدلالات كامنة عن ماض وحاضر، ووجدان فكري وتجربة عاطفية، وإرث قبيلة وذكريات فرد. وكما يقول القيسي، فالوقفة على الطلل أضحت، في منظور النقد الحديث، طقسا شعريا يستلهم منه الشاعر المعاني التي تتدفق على خاطره وينشئ منها قصيدته. وعليه، فالأطلال في مفهومها العصري هذا، كمصدر إلهام، هي صنو "وادي عبقر" كما هو مفهومه في النقد القديم.

عنصر الدهشة عند القيسي وغيره من دارسي الأطلال، هو سمته كعامل مشترك في مقدمات عدد كبير من قصائد الجاهليين. وهنا يلح السؤال التقليدي: ماهي الأطلالهم تميزت بوجود عناصر بعينها، من مثل: المرأة، الحيوانات من نعام وأرآم، المطر، الريح، التراب...إلخ. وحكاية البنية الطلل لا تخرج في إطارها عن حكاية المحبوبة التقليدية التي تهجر بقعة من أرض استوطنها أهلها زمنا إلى أخرى لأسباب طقسية قاهرة فتأتي الحيوانات من نعام وأرآم وظباء وتسكنها باعثة فيها الحياة من جديد. السؤال المطروح هنا: لماذا يستنطق الشاعر الأطلال على الدوام، لماذا يجسدها شخصا يستنطقه ويدير حوارا معه؟

يجيب القيسي، إن الرغبة في الحياة وفكرة الخلود وكراهة الموت والفناء هو ما يلح على الشاعر لاستبقاء رمق من حياة في كل موات يصادفه. على هذه الثيمة من بواعث الحياة يفسر القيسي أسباب نزول المطر على الطلل الذي يندثر بأثر من ريح وما أن يوشك على الاختفاء ويتحول لأثر بعد عين ورسم بعد كينونة حتى تجلي السيول ما اندثر من آثار طللية فتكون دلالة المطر هي الحياة والنماء والخصب والانبعاث. هو إذن الصراع بين الحياة والموت الذي يفسر في ضوءه النقاد المحدثون موتيف الطلل المتكرر في العديد من قصائدنا التراثية وبنيته النموذجية والعناصر المتكونة منها.

لكن يأخذ القيسي هذا الفهم الفلسفي للطلل إلى منحنًى فني فلا يجعل الانفعالات بمفاهيم وجودية عن موت وحياة وفناء وخلود هي دافع الشاعر الوحيد في وقفته الطليلية. الطلل بالنسبة للشاعر القديم، كما يري القيسي، هو تعبير عن انتماء للجماعة؛ فهو يريد أن يثري قصيدته بالمألوف من مضامين لأنه يرضي عقلية جمعية ويتقيد بتقاليدها الفنية على مستوى النظم، كما قلنا أعلاه، فلا يشذ عن المألوف ولا يخرج عن طقوس القصيدة لمسايرة الجماعة. والنظم على نمط المألوف هو مفتاح لإثار انفعال جمهور محكوم بعقلية الجماعة يستلذ ما تستلذه وينفر مما لا تستسيغه.

في الحقيقة هذا الفهم القيسي لغاية الطلل الفنية هو ما أجدني أتوافق معه أكثر من تعليلاته الفلسفية الغالبة. وله عندنا من لشواهد ما يثبت أن النظم بأثر من دوافع العقلية الجماعية كان بالفعل طقسا مفعَّلا بحرفية تامة في قصائد القدماء. ذلك أن الالتزام الحرفي بما قنَّنه النقاد الأوائل من مبادئ هو نوع من إثبات "فحولة شعرية" يضمن بها الشاعر مكانةً مرموقة بين قومه، فهو أولا وأخيرا شاعر قبل أن يكون فيلسوفا، فليس همه الأول هو تضمين أشعاره حكما ومنطقا لإثبات براعة عقلية. كان الشاغل الرئيس للشاعر الجاهلي هو إثبات موهبته الشعرية الفذة ضمن فطاحلة في مجاله. ولنا في قصيدة عنترة بن شداد خير مثال على دوافع نظم القدماء على خطى سابقيهم وتمثلهم نهجهم، تحديدا فيما يخص جزئية الوقوف على الأطلال، لأسباب فنية صرفة. فقصيدته التي مطلعها:

[15] صفاء الدين أحمد القيسي، "بنائية الأطلال ودلالتها الرمزية والإيحائية،" مجلة حوليات التراث، 17، 2017: 27–39.

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ**أَم هَـــل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ

يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمـي**وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاِسلَمي

نقرأ في مناسبتها أنها جاءت لإظهار تحدٍ لمن نازعه موهبته الشعرية وضعَّف من قدراتها بعدما عيّره بسواده وأمه الحبشية واستعباد أبيه له. وهو حين ينظم قصيدته التي يباري بها عظماء النظم في عصره يبتدئ قصيدته بتقرير يذكر بمقولة (لابروبير) الشهيرة، المذكورة في مكان سابق من هذه الورقة: "كل شيء قد قيل." فها هو عنترة يقولها قبل لابروبير بمئات السنين: (هل غادر الشعراء من متردم؟) مؤكدا أن الشعراء المتقدمين على جيله لم يبقوا شيئا للشعراء اللاحقين عليهم من معاني الكلمات، لقد دخلوا كهوف الشعر ونظموا في ساحاته وعرصاته ودهاليزه ولم يبقوا لغيرهم سوى التقاط الحصاد مما سقط من معانيهم. وهو في وقوفه على الأطلال يقرر هذه الحقيقة ثم يعلن اتباعه للقديم لأنه الوسيلة الوحيدة التي يستحق بها تحصيل مجد شعري لقصيدته التي أنشأها بدافع من تحدى من عيره بضعف موهبته الشاعرة. موتيف الطلل الذي نؤكد أنه لم يكن له وجود حقيقي منذ العهد الجاهلي وليس بعده فقط، ونؤكد ايضا أن دوافعه كانت فنية بحتة. لقد أدرك الشاعر الجاهلي بحسه الفني أن اتباع النموذج التقليدي في النظم الشعري هو أداته الأمثل التي يثبت من خلالها فحولته الشعرية. وأدرك أيضا أن الوقوف على الأطلال بخاصة هو وسيلته الأنجع لخلق "انطباع أولي" عن انتمائية للجماعة تتمتع بها قصيدته، يستكل في ظلها المستمع المتبقي من جزيئات القصيدة على أساس من توقع باستمرار حالة الانتماء للمألوف والتقليدي في العرف الشعري. وعليه، فيمكننا القول إن الطلل مثل للشاعر الجاهلي "مصيدة القراءة" التي بها يجتذب جمهوره من المستمعين، ليستدرجهم بها إلى غرضها الرئيس من مدح أو فخر، ليضمن لها قبولا عندهم.

عنترة عايش بالفعل مجتمعا قبليا لكنه لم يكن بدويا بالضرورة. فلم تحتم عوامل طقسية عليه أو على حبيبته هجر ديارهم أو الترحل عنها إلى أخرى على الحقيقة، ودليلنا على ذلك أن أشهر مواقع معارك داحس والغبراء التي شارك فيها عنترة جرى في موقع جغرافي بعينه (حائل) لم يتغير طوال أربعين سنة متتالية، هي عمر تلك المعارك.[16] وشاهد آخر من نظم الشاعر نفسه الذي يعترف أنه "سيتوهم" وقوفه على طلل بال (أم هل عرفت الدار بعد توهم؟)، فهو مجبر لا بطل في وقفته الطللية التي يساير بها نمط قوالب الشعر المألوفة التي مثل مقدار الاحتذاء بنماذجها معيارا للجودة والرداءة في عصره. عنترة يعرف أن عنصر الجِدَّة مفقود في بنية قصيدة ويدرك أن الحكم على فحولته الشعرية مقنن بمقدار "أصالته في اتباع القديم." إن إثبات العبقرية في زمان عنترة لم يكن بالابتداع أو الاختراع بل بإظهار أصالة في الاتباع والمحاكاة. ويتفوق عنترة على نفسه في هذه القصيدة وتكون نتيجة "اتباعه للقديم" هي "إبداع" أبيات تعد الآن من عيون الشعر العربي يستحق بها أن يكون أحد أصحاب المعلقات؛ وذلك لتميزه في تقصي المعاني حتى استجلاء بطانتها الخفية، فلك أن تتخيل – أيُّها القارئ الكريم – كيف استغرقه فقط وصف رائحة فم المحبوبة ستة أبيات متعاقبة من قصيدته حتى ليجعلك تشتم معه عبقه على الحقيقة وليس على سبيل المجاز. لقد أبدع عنترة فيما كان مجبرا على اتباعه من طقوس القصيدة العربية حتى استحق أن يكون نموذجا للإبداع لما أصله الاتِّباع، يفوق به إبداع المخترعين للجديد في بنية القصيدة التقليدية.

[16] معركة داحس والغبراء وقعت بسبب سباق بين فرسين "داحس" وهو لقبيلة عبس و"الغبراء" لقبيلة ذبيان، سبق فيها داحس الغبراء، وعند قرب خط النهاية يعترض رجل من قبيلة ذبيان داحس ويعيقه عن الوصول لخط النهاية لتسبق الغبراء وتكون سببا في معارك دامية استمرت لمدة أربعين عاما زمانيا وحدد المؤرخون موقعها المكاني أنه "جفر الهباءة" في جزيرة العرب.