البُعد المعرفيّ للمُضمر الحداثيّ في غزليّات البارودي

the cognitive dimension of modernist implicit in Barudi's love poetry

د. موسى عالم‡

تاريخ الاستلام: 2020.10.23 تاريخ القبــول: 2021.01.27

الملخّص: تُحاول هذه الدّراسة الإمساكَ بالدلالة العميقة للمعرفة الغزليّة في شعرِ مَحمود سامي البارودي قصد اكتشاف الكيفيّة التي كان يتصوّر بها فعل البعث والإحياء. فالغزلُ غرضٌ شعريٌّ قديمٌ، طالما كان خزّانًا لمعرفةٍ انتَظَمَ عَبرَها جانبٌ كبيرٌ من حياة الإنسان العربيّ القديم. لذا فإنّ أيّةَ مُحاولة لإحياء الغَزَل تقتضي وضع المعرفة المتصلة به موضع مُساءلة واختبار، لألاّ يصبح فعل الإحياء مجرّد ترديد لأشكال لا تستجيب لانشغالات العَصر ولأسئلة القصيدة الحديثة. لقد حملت قصيدة (عرَفَ الهَوَى) لمسات حداثة تشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد، حيث بيّنت الدراسة حضورا فاعِلاً لذات الشاعر وهو مدفوع برغبة البحث والاستقصاء. واتّخذت الحداثة لديه مسارات خفيّة يحدوها التفكير فيما هو مسكوت عنه، وما لم يُفكَّر فيه. كانت قصيدة (عرف الهوى) مَخاضَ بَحث عَسير مرّت به ذات الشّاعر المتطلّعة إلى الخلاص من رِبقة الحاضر العربيّ المتردّي، فلم يمنع الشكلُ الشّعريُّ القديمُ الشّاعرَ من أن يكون حاملاً لرسالةٍ حداثيّةٍ في ثوبٍ بلاغيٍّ قديم.

كلمات مفتاحيّة: الدلالة؛ القصيدة؛ الغزل؛ الإحياء.

‡جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، البريد الإلكترون alemos@hotmail.fr(المؤلّف المرسل).

Abstract: This study attempts to capture the deepest significance of knowledge in Mahmud Sami al-Barudi's love poetry, through his poem entitled (arafa al hawa), in order to discover the way he saw the resurrection and the Renaissance. In this poem, we see obviously the specific touch of Mahmud Samy Al Barudi with reference to innovation in the ancient arabic poetry. Accordingly, we aim at demonstrating that the resurrection does not simply become a repetition of forms that do not respond to the concerns of the times and questions of the modern poem.

Keywords: signification; poém; poém; résurrection.

1. المقدّمة: تتبادر إلى ذهن أيّ مُتلقٍّ عربيّ، وهو يسمع اسم الشاعر محمود سامي البارودي عبارات نقدية شبّت عليها أذواق عامّة القرّاء، فهو شاعر الإحياء وشاعر البعث الذي أعاد بثّ الحياة في تقاليد الصياغة الشعرية الأصيلة، فعادت تتهادى على يديه بخطى رصينةٍ، في أبهى طلعة تعبيريّة مُشرقة وقَدٍّ أسلوبيّ رشيق. وتغفو العين مأخوذةً بإيقاعات الماضي الجميل وفرحة انبعاثه من رميم، وفي غمرة المؤانسة والإمتاع يغيب سؤال الدلالة عن الأسماع، ويتلاشى قسط وافر من شعرية الخطاب الحداثي المحموم بأوجاع واقع حضاري هشّ، تلوح منه تقاسيمُ صورة شائبة تنعكس فيما بقي من أشعار رثّة تسعى يائسة إلى سدّ فراغات عصر الضعف القاتمة وقد أثخنتها أورام الصّنعة حتى شارفت على الاحتضار فيقول قائل بعفوية: «كان البارودي شاعر الصياغة والأسلوب التعبيري أكثر مما كان شاعر الفكر والعمق وجديده قام على التقليد الواعي والشخصيّ»[1]. وهنا يتبادر إلى أذهاننا الإشكال الجوهري الآتي: هل كان مشروع الحداثة لدى البارودي مُختَزَلاً في إحياء الأشكال التعبيرية القديمة فحسب، لتقومَ مقام الهياكل الشعرية الجوفاء التي سادت في عصر الانحطاط؟ أم أنّه

استطاع أن يضخّ في تلك الأشكال القديمة دلالات وأفكارًا جديدة مرتبطة بروح العصر؟ وإن كان الأمر كذلك، فإنّ الخوض في موضوع الحداثة عند البارودي يقتضي منا التنقيبَ، عن ذلك المُضمر الشعريّ المُتَخفّي وراء بُرقُع الأشكال التقليدية، والسعيَ إلى مُلامسة بُعده المعرفي العميق، ذلك البُعد الذي بثّ في قصائد الشاعر شيئا من روح العصر، وأكسبها سِمة الحداثة، حداثة الفكر وحداثة الرؤية معًا.

لقد كان اختيار الغزل موضوعا لهذه الدراسة مقصودا، لكونه غرضا وِجدانيا غنائيا قليل الارتباط بالجوانب الفكرية للشاعر، وليس من السهولة، بما كان، الإمساكُ فيه بالمُضمر واكتشاف أبعاده المعرفية التي تنسجم مع مفهوم الإحياء لدى البارودي. حيث يُفترض ألاّ يكون تعامُلُه مع أغراض الشعر العربي القديم مجرّد استعراض شاعرٍ لقدرته على إحياء عمود القصيدة العربية؟ بل يَتَعَدَّى ذلك، ليلامس تخوم المفاهيم القديمة التي صارت في حاجة إلى إعادة نظر وترتيب؟ فأين حداثة الفكر وحداثة الرؤية في غزليات البارودي؟

نحن نفترض من البداية أنّ الخطاب الشعري خطاب مُوارِب، تتملَّص فيه الدلالة بسهولة، وهو خطاب مفتوح على آفاق التأويل. ونفترض، تبعا لذلك، أنّ قراءة شعر البارودي، بوصفه عتبة مفصلية في مسار تحولات القصيدة العربية، تحتاج إلى تجاوز البحث عن مظاهر الإحياء على مستوى الأشكال والبنيات الخارجية، وتوجيه الأداة النقدية نحو استقراء شعرية المضمون، من خلال الحفر في طبقات المعنى بحثا عما تُضمره القصيدة من مؤشرات دلالية، تُنبئ بانبعاث معرفة جديدة، تستمدّ طاقتها من الماضي لتُضيء الحاضر. وإذا ثبت هذا الطرح، سنكون بصدد الحديث عن حداثة شعريّة، لم يَطرُق النقدُ بابَها بعد، ومن ثمَّ التأسيس لنوع من التفكير المحموم بأسئلة نقدية جديدة، تنطلق من مبدإ الشكّ، وتعيد النظر في عديد القضايا المتعلّقة بشعرنا الحديث، والتي طالما اتَّخَذتْ شكلَ مُسلَّمات طيلة قرون من عمر القصيدة العربيّة.

المُتَّفَقُ عليه أنّ سَنَا البارودي قد لاح في ظرف تاريخي واجه العقلُ العربيُّ فيه تحدّيين قويّين، يستدعي كلّ منهما موقفا شعريًّا خاصًّا، أوّلهما الحداثة الغربية الوافدة

الساعية إلى إبهار روح الشرق تمهيدا لإذابتها، أما التحدّي الثاني فيتمثّل في تراث شعريّ عاجز عن تجديد نفسِه لمُواكبة العصر.

كان البارودي من الأدباء الذين أدركوا مبكّرا أنّ الحداثة "هي، جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتّر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية في البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها."[2] وتلبيّة لحاجةِ تلك البنى المجتمعية المتهالِكة إلى روح جديدة تُعيد بثَّ الحياة في أوصالها، وحاجةِ الشاعر نفسه إلى إيجاد مُعادِل فكريّ وفنّيّ يوازن به كفّة المعرفة الغربيّة التي أَلْقَت بكلّ ثقلها الثقافيّ في مصر آنذاك، اتّجه البارودي صوب التراث الشعري العربيّ في أبهى فترات عمره يُسائله ويستكشف ما فيه من طاقات معرفية وتجارِب ماضيّة قد تصلح لإنارة الحاضر.

2. العنوان الرّئيس الأوّل: سؤال الحداثة: لِيكُنِ المعجمُ الشعريُّ، مدخلَنا إلى قصيدة "عرف الهوى". ولنُسلم القياد إلى مطلعها:

عَرَفَ الهَوَى مِنْ نَظْرَتِي فَنَهَانِي خِلٌّ رَعَيتُ وِدادَه فرَعــاني
أَخفيتُ عَنهُ سَريرَتي فَوَشَى بِي دَمْعٌ أَبَاحَ لَهُ حِمى كِتماني

المَطلع مَوسوم بانزياح أسلوبي بيِّن، فظاهرُهُ يُحيل إلى مضمون غزليّ تطفو فيه معاني الشوق والهوى، كما هو الشأن في أيّة قصيدة غزليّة قديمة، بينما يُضمر في ثناياه قضايا وإشكالات جديدة، تحوّلَ (الحبّ) بموجبها من شُعور يختلج في القلب إلى تجرِبة تُدرَك بالعقل وتُقَوَّم بالفكر.

إنّ حضور الفعل (عَرَفَ) كعنصر نقيض ومُعادل للواجهة الوجدانيّة التي تحملها كلمة (الهوى)، من شأنه تغيير مسار الدّلالة من النقيض إلى النقيض، فما عاد الهوى وجدانا يبثّه شاعر محبٌّ، بل صار فكرة أو موقفا فكريا جَدليا، يتشبّثُ به هذا الطَّرَف ويرفضه ذاك.

يؤيّد التركيبُ النّحوي في الشطر الأول هذا التأويل، فجملة (عَرَفَ الهَوَى) فعليّة فعلُها ماضٍ، يفيد التقريرَ، تَقريرَ حدوث عدّة تحولات في طريقة تعامل الشاعر مع مفهوم الغَزَل: أوّلها انتقاله من حالة الجهل إلى حالة المعرفة، والثاني تحوُّلُه من حالة

الاتّباع، اتّباع سُنَن الشعراء الغزَليين الخاضعين لسلطة الوجدان، إلى حالة المعرفة والرؤية الواضحة، بدلالة صيغة الماضي التي ورد عليها الفعل (عرف)، أمّا الثالث فهو تحَوُّلُ الهوى من مُعطى وجدانيّ نشعر به إلى مُعطى معرفيّ يُدرَك بالعَقل، ومِن عاطفة تسري في الروح إلى قضيّة خلافية مطروحة للنقاش بين خِلَّين.

صار الحبّ موضوع جدال بين طرفين، هما خِلّان يقِفان في خندق فكريّ واحد لكنّهما ينظران إلى الأشياء من زاويتين مختلفتين: الطرف الأوّل متمسّك بالقضيّة (الهوى)، مُؤيِّد لوجودها واستمرارها، وذلك هو الشاعر، والطّرف الثاني هو الخِلّ المُعارض لفكرة تكرار التجربة الوجدانية القديمةِ نَفسِها بأَبعادها الوجدانية المَحضَة، لأنّ العاطفة لم تعد تستجيب لمُتطلَّبات الحاضر. ولعلّ الشاعر وخليلَه ليسا سوى تمثيلاً لدافعين متناقضين يتجاذبان البارودي، هذا يدفعه نحو الثّبات ويشدّه إلى الماضي (التراث)، وذاك يدعوه إلى التحَوّل والتجاوز، ومن هنا فإنَّ حيرة البارودي وقلقه اللّذان يبدُوان، ظاهريا، مرتبطين بتجربة ذاتية في العشق، يُضمران في الحقيقة قلقا فكريا ووجوديا عميقا، مرتبطًا بوضعه الفكري كشاعر تتجاذبه قوّتان، قُوّة ارتباطه بالماضي وقوّة رغبته في التجاوُز والتغيير.

جَعَلَ الشاعر الطّرف المتمسّك بالماضي في موقع ضعف، فهو يُخفي الهوى ولا يجرُؤ على إظهاره، فقال: (أخفيتُ عنه سَريرَتي)، بينما جَعَلَ الطرفَ المُعارضَ للهوى (الخِلّ) في مَوضعِ قوّة، فهو ينهَى ويأمُر ويُقدّم النّصيحة للآخر، تأكيدًا منه على تغليب الرؤية الحداثية التي حوّلَت الغزل من تجربةٍ تتخذ شكل مُسَلَّمة يُعاد إنتاجها شعريًّا منذ قرون، إلى فكرة قابلة للنقاش والمساءلة، وإيذانًا بميلاد فكر حداثيّ يعيدُ النظر في التراث بحثا عن عناصر القوّة فيه، ليتخذها سَنَدًا في مواجهة رياح العصر، فالحداثة "هي الاختلاف في الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيّف، وفقا للتغيُّرات الحضارية، ووفقا للتقدّم. والائتلاف من أجل التأصّل والمقاومة، والخصوصيّة."[3] إنّها تعني السير الحَذر بين حدّين مُرهَفين هما الاختلاف الذي يدفع بالشّاعر نحو التجاوز والائتلاف الذي يربطه بأصله وهويته ويدفع به نحو الثبات دون مبالغة في الأمْرَين لأنّ المبالغة في الاختلاف مآلُها إمّا التبخُّر التامّ أو الذّوبان في الآخر، أمّا الإفراط في

الائتلاف فَمَآلُه الطّبيعيّ التحجُّر والعجز عن مواكبة الحاضر. وبين الموت تَبَخُّرًا والموت تَحَجُّرًا يقبَع قلقُ الشّاعر، وتكمن رسالته الداعية إلى إحياء الماضي والاستفادة من عناصر القوة الكامنة فيه.

تكشفُ عِبارةُ (فبأيّ مَعذرة أُكذّبُ لَوعةً؟) عن تَحوّل عميق في موقف الشّاعر، من الانقياد التّام لمُغريات المعرفة الغزلية إلى الشكّ فيها، ومن التقليد المبنيّ على الاتّباع والاستهلاك، إلى التفكير الحداثيّ القائم على المُساءلة والاستكشاف، "فأن يفكّر العربيّ حقّا، تفكيرا حديثا، وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يعنيان أوّليًّا أن يُفكّر فيما لم يُفَكَّر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يُكتَب حتى الآن ... وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة، واستقصاء أبعاد التجرِبة."[4]. وذلك غاية ما يطمح إليه شاعر إحيائيّ كالبارودي.

3. العنوان الرّئيس الثاني: فشل المعرفة القديمة: أَزالَت القصيدة صفة الوُثوقية عن المعرفة الغزلية، وصار الهوى فيها عنصرَ هدم لا بِناء، يصيب الشّاعرَ العاشق فيُفقِده الحِلم والقلب معًا، ويتركه جسدا بلا روح، عاجزا عن مواجهة واقعه ومصيره:

يوم فقدتُ الحِلْمَ فيــه وشَفّـني وَلَهٌ أصــابَ جــوانحي فرمـــاني

فعليكَ من قلـبي ســلامٌ فإنّــه تبِـــع الهوى فمضى بِغير عِنــان

أصبحت المعرفة الغزلية في صورتها القديمة عامل تثبيط لعزيمة الشاعر، وهَدرٍ غيرِ مُجْدٍ لطاقاته، لذا وجَبَ عليه تجديدها أو تحيينها لتلائم الراهن، وذلك موقفٌ ينسحب على جُلّ غزليات البارودي، فطالما كان حريصا فيها على إعادة إنتاج أساليب القدماء وصورهم بل وحتّى أحاسيسهم، فتجاربه الغزلية تنقل في الغالب صورًا ومواقف لا تَمتُّ إلى الحاضر بصلةٍ ولا يربطها به سوى ضمير المتكلّم (التاء في: فقدتُ، والياء في: قَلْبِي)، أمّا القوالب والصور والأحاسيس فكلّها قديمة أُعيد إنتاجُها، وكأنّنا بالشاعر يُسائلها ويبحث فيها عن إجابات لأسئلة الحاضر. غير أنّ تلك المعرفة الغزلية لا تأتي إليه إلاّ وهي حاملةٌ لعناصر سلبيةٍ كالحزن والوَهَن والمعاناة، وقلّما كان الغزل لديه مصدَر قوّة، عكس المعارف الأخرى الأدبية والعسكرية والأخلاقية التي ما فتئت تُشكّل

مصدر قوّة وافتخار. فهل صارت المعرفة الغزلية عاجزة عن إمداد الشاعر بالطاقات الإيجابية التي يواجه بها واقعه الجديد؟

يتردّدُ النَّسيب بكثرة في ديوان البارودي، وتتردّد معه الصورة القديمة للمرأة العربية بغنجها وتمنُّعها، مع ما يصاحبُ ذِكرَها من معاني اللوعة والحرمان؛ علمًا بأنّ أغلب تلك الصور التي ترتسم في شعره مستوحاة من شعرنا القديم، وتعكس رغبة خاصّة في استحضار تجارب الماضي المُحَمَّلة بمعرفة غزليّة طالما كانت مصدرَ قوّة وتَمَيُّز للإنسان العربيّ، سوى أنَّ تلك المعرفة التي كانت بالأمس مصدر قوّة، لم تعُد تَصلح لمواجهة الواقع اليوم، وتلك هي الحقيقة التي نلمسها في ثنايا غزليات البارودي، فهو لا يفتأ يربط الهوى بدلالة الوَهَن والفشل:

والهَوى يَجْعَلُ الخِلاجَ يَقيـــــنًا ويغُرُّ الحَليمَ بالأوهـــــام[5]

خَطَراتٌ لَهَـــــــــا بمِرآة قلبـــي صُوَرٌ لا تَزول كالأَحلام[6]

الهوى يُذهب العقل ويُبعِدُ عن الحقيقة، ويفسح المجال للخيال والوهم، بينما الشاعر يحتاج اليوم إلى عقل قويّ مفكّر، لا إلى أحاسيس رقيقة يتغنّى بها. فتلك العاطفة التي كانت لَصيقة بشخصيّة الرجل العربيّ، والتي تَجذَّرت في قلب البارودي حتّى صارت (أحلامًا) لا تَزول، لَمْ يَعُد لوجودها مبرّر في الزمن الحديث الذي تأكّدت فيه حاجَةُ العربيّ إلى التخلّص من أحلامٍ مَضت وانقضت بانقضاء الزمن الذي أوجدَها، وإلى امتلاك فكر حديث قويّ وعقل مُتَّزن، يُواجه بهما حاضرَه المَوجوعَ بتخلّف العقل العربيّ مقابل تفوّق العقل الغربيّ، ومن هنا يبدأ مشروع الحداثة عند البارودي. "فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا. ورَأَتِ الحداثةُ أنّ مثل هذا المشروع لا يتمّ ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتمّ باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانيّة كما هي في لحظتها الآنيّة."[7] فكيف تناول البارودي الغزل في ظل هذا المُعطى التاريخيّ الجديد؟

4. العنوان الرئيس الثالث: المعرفة الغزلية والسياق الحداثيّ الجديد: كان الغزلُ في التُراث الشعريّ العربيّ عامّة، معرفةً قائمة مستقلّة، تُمثّل أحد المكوّنات الثّقافية الأساس لشاعريّة الشعراء، إلى جانب معارف وخبرات أخرى كثيرة، فلا يكتمل

تكوين الشخصية الفنّيّة والأدبيّة للشاعر ولا يبلغ المكانة الفنية المنشودة دون الإحاطة بها، بل إنّ المعرفة الغزليّة كانت منذ القديم خزّانا من الطاقة الروحية الإيجابية المحفّزة لبقية القيم العربية الكبرى كالكرم والبطولة والإباء، والمثال واضح في قول عنتَرة:

ولَقد وَدِدتُ تقبيلَ السُّيُوف لأنَّها لَمَعَتْ كَبارِقِ ثَغْرِكِ المُتَبَسِّمِ[8].

يؤدّي الغَزَلُ في هذا البيت دورَ العنصر المحفّز بالنسبة إلى الشاعر، فمنه يَستمدّ كلَّ طاقاته. إنّه المحرّك الروحيّ الأساس لكل القيم الإيجابية كالشجاعة والفحولة، حيث غدَا الإعجاب بثغر المحبوبة حافزا قويًّا حرّكَ في نفسه حماسَتَها وتَوقَها إلى قِيَم البُطولة فنَقَلَ بصدقِ العاشقين صورةً تشبيهيّةً بليغةً، استشعَرَ فيها أدقّ جماليات السّيف الكامنة خَلفَ مظهره القويّ الحادّ، ألاّ وهي اللّمَعانُ الحاملُ لدَلالة الرِفعة والجاذبيّة والنَقاء فَضلاً عن ارتباطه دلاليا بعَديد الأشياء العزيزة التي ما كان العربيّ لِيذودَ عنها إلاَّ مُمتَشِقًا الصّارمَ المَصقول، ونقصد بذلك الشرَف العربيّ اللاّمع نقاءً، وثَغر الحبيبة أو وجهها اللاّمع جَمَالاً، فالمرأة أعزّ حِمًى عند العرب، وهي العنصر الأكثر استدعاءً لحضور السّيف، والأكثر تذكيرا بقيمته في قلب المحبّ، فبِهِ يتمُّ الذَوْدُ عنها بوَصفِها معقِدُ الشرفِ الأوَّلُ. وبالتالي فكلّ القيم العربيّة الرفيعة مُنبثِقة من سُويداء القلب، من عاطفة الحبّ التي طالما تغنّى بها الشعراء، ومن هنا فإنّ الغزل قد صار مصدراً رئيسا للمعرفة عند العرب، به يتحقق وجودهم ومنه يستمدون إنسانيتهم.

أدّت حياة الاستقرار والدّعة التي شهدتها الحواضر العربية في العصر الأموي إلى تحوّل واضح في مسار المعرفة الغزليّة عند الشعراء العذريّين، سواء من حيث استحواذها على مركز اهتمام شعراء الغزل، أم زيادة عمقها الوجداني، أم ميل المعاني والأساليب المتصلة بها إلى الرقّة واللّين، مُقابل انحسار الأغراض والمعاني الحماسية كالصيد والفروسية ووصف النّزال. قال جميل بن معمر:

لَتَكليمُ يومٍ، من بُثَينَةَ، واحِـدٍ، أَلَذُّ من الدنيا، لديَّ، وأَملَـــــحُ
مِنَ الدهرِ لو أَخلو بكُنَّ، وإنَّما أُعالجُ قَلبًا طامِحًا، حيثُ يَطْمَـحُ[9]

لقد كان الهوى العنصر المحفّز لدى عنترة، وغاية ما يطمح إليه المرء عند جميل؛ والفرق بين غزل هذين الشاعرين وغزل البارودي جليّ، فقد أتاح الاستقرار الفكري لعنترة

وجميل الانغماسَ الكلّيَّ في لُجّة الوجدان وصبَّ كلّ طاقاتهما في الغزل، بينما أرغمت خُطوبُ العصر الحديثِ البارودِيَّ على الالتزام بقضيّة موضوعيّة ومشروع فكريّ مَصيريّ، رصد لهما كلّ طاقاته الإبداعية، وهذا ما لم يَخْفَ عن أعين النقّاد، فقال بعضهم: "ونلاحظ أنَّ الروح الحماسيّة في شعر البارودي لا تقتصر على قصائده المتعلّقة بوصف الحرب والبُطولات، بل تراها واضحة في كلِّ غرض قَرَضَ فيه الشعر مهما كان بعيدا عن الأغراض الحماسيَّة كالرثاء والغزل"[10]، ومن هنا فإنَّ البارودي قد وجّه الغزل صوب غايات أوسع، أَبرزُها إحياءُ هذا الغرض الشعريّ وإعادة بثّ الحياة في القيم الفنّيّة المتصلة به، ثمّ إخضاعه لمتطلَّبات الرّاهن العربي، دون المساس المباشر بطبيعته الوجدانية الرّقيقة، فَشِعرُهُ "يكاد يشبه – في نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته– شعر الكبار من شعراء العصر العباسي، وشعر العذريّين من شعراء الدولة الأمويّة، ومع ذلك يتميّز بلمسات ((عصريّة)) تنمُّ عن انتمائه إلى العصر الحديث وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفيّ يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد"[11] وهذا الإحساس الخفيّ هو ما نسعى إلى الكشف عنه بتقفّي الدلالة العميقة للقصيدة.

5. العنوان الرئيس الرابع: عتبات الحداثة: تخلّلت قصيدةَ (عرف الهوى) مجموعةٌ من التمفصُلات الدّلاليّة، تحدّدت بموجبها مَعالم العتبات الكبرى التي مرّ بها البارودي في مساءلته للمعرفة الغزليّة. وتكشف لنا القراءة المتأنية للقصيدة أنّ كلّ عَتبة تُعبّر عن مرحلة جديدة من مراحل نموّ المَوقف الشّعريّ، وتدفعُ بالتجرِبة الشعريّة تدريجيا نحو النّضج والاكتمال. ونعني بالقراءة المتأنية القراءة التي تتجاوز الدلالة السطحية المتواضع عليها، من مُنطلق أنّ «الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التساوي وعلى التعالُق المحدّد من قبل السنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنّها تتأسّس على الاستدلال وعلى التّأويل وعلى ديناميكيّة توليد الدلالة».[12] فبالتقفّي الدّقيق لآثار الدلالة يمكن الوصول إلى إجابات نوعيّة عن الأسئلة التي أرّقت الشاعر الإحيائيّ.

1.5 العنوان الفرعيّ الأوّل: بين القلب والعقل: نعود إلى الحديث عن المقطع الأوّل (الأبيات الثلاثة الأولى)، حيث انزاح (الهوى) من دلالته الوجدانية إلى الدلالة المعرفيّة، وتحوّلَ إلى قضيّة خلافيّة بين خِلّين ينتميان إلى مُعسكر فكريّ وروحيّ واحد

هو مُعسكر الفكر الشّرقيّ الذي تتنازعُه قوّتان، القوّة الأولى جاذِبة نحو المعرفة الغزليّة (المَوروث)، ويُمثّلها الشاعر المُتمسِّك بالهوى، والقوّة الثانية (نزعة التجديد) دافعةٌ باتجاه التغيير والبَحث عن بَديل للمعرفة الغزلية.

رسمَ هذا المطلع –كما أسلفنا –صورة سلبية للمعرفة الغزلية، فحاملُها (الشاعر) يتكلّم من موقع ضعف، أمّا غريمُه (الخِلُّ)، فينصَحُ وينهى من موقف قوة، وكأنّ الصّراعَ صراعٌ بين عقل نَاهٍ قويّ يُنتِج الحكمة، وقلبٍ ضعيفٍ تقودُه أوهامُ الهَوى. والحقيقة إنّ هذا التصوّر يُعَدّ بادرة من بوادر التفكير الحداثي عند البارودي، فهو يدفع باتّجاه التحرّر من متاهة الماضي الغارق في الوجدان، والتوجُّه صوب الحاضر لمواجهة التجربة الموضوعية المَعيشة كما هي في لحظتها الآنية، وهذا هو التوجّه الحداثيّ الجديد الذي بدأت تباشيرُه تلوح في أفُق البارودي.

2.5 العنوان الفرعيّ الثاني: نَبْضُ المعرفَة القَديمَة: تزداد هُوّة الخلاف بين الخِلَّين فينادي الشاعر صاحبه باستعمال (يا) النّداء، وهي حرف لنداء البعيد، والبُعد هنا معنويٌ بين شاعِرٍ مُنقَاد للهوى وخليلِه الذي يُمثّل صوت العقل والتحرّر من أوهام القلب، فيقول:

يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهـوى بأخيك يوم تفـرُّقِ الأظعـان[13]

يوم فقدتُ الحِلْم فيــه وشَفّـــــني وَلَهٌ أصابَ جــوانحي فرماني

فعليك من قلـــبي ســـــلامٌ فإنّــه تبِع الهوى فمضى بغير عنان

هَيهاتَ يَرجع بعدَما عَلِقَتْ بــه لَحَظات ذاك الشّادِنِ الفَتّـان[14]

يبدو من ظاهر القول أنّ البارودِيّ لم يزِدْ شيئا عن تكرار طريقة القدماء في استخدام النداء للتعبير عن بعد المُنادى مِن حيثُ الزمان، كقول النابغة الذبياني:

يا دارَ ميَّةَ بالعَلياءِ، فَالسَنَدِ، أَقْوَتْ، وطالَ عَلَيْها سالِفُ الأَبَدِ[15]

أو من حيثُ المسافة، كقول عنترة:

يا دَارَ عَبلَةَ بالجِواء تَكَلَّمي وعِمِي صَباحًا دارَ عَبلَةَ واسْلَمي[16]

غير أنّ نداء البارودي يحمل دلالة معرفيّة خاصّة، لا علاقة لها بالبُعدَين الزماني والمَكاني، فما يفصل بين المتخاطبين ليسَ مسافةً وليسَ حِقبة زَمَنيّةً، بَلْ أمرٌ مَعرِفيّ

محضٌ، يَتَعلَّق باختلاف تصوّرَيهما أو رؤيَتَيْهِما للغَزَل كمعرفة تَصلُح، أو لا تَصلُحُ لتحقيق أمل الشاعر في تحقيق النهضة والخروج من نفق التخلّف.

يبدو سَنَد المعرفة الغزليّة واهيا، فقد خَذَلَت الشاعرَ حين تَفرّقتْ عنهُ (الأظعان) فأفقَدْنَهُ العقلَ والقلبَ معًا، فصار شاردَ الذّهنِ كحال القائل:

فأصبحتُ من لَيلى الغدَاةَ كناظرٍ مع الصُبح في أَعقاب نَجْمٍ مُغرِّب[17]

غير الفرق بين دلالة تعَلُّق الشاعرين، مجنون ليلى والبارودي، بالحبيبة كبير، فالأوّل تعلّق بامرأة ذات بُعد واقعيّ، لديها اسمٌ وهويّةٌ ووُجود مَحسوس، يراها رَأْيَ العَين وهي تُغادِر، تتحدَّدُ بينها وبينَهُ المسافة بدقّة، وإن كانت بَعيدةً بُعْدَ النّجم المُغرِّب، ومجالُ الرّؤية لديه واضحٌ، يُجليه نورُ الصّباح وسَنا النّجم السّاطع، ممّا أَكسَب تجربته بُعدَها الواقعيّ المَعيش. فمَعرفته الغزليّة واقعيّة بسيطة بَسَاطة العلاقات الإنسانية المُنطلِقة على سَجيّتها.

أمّا البارودي فكلّ شيء في صورته الشّعرية يوحي بانتِفاء البُعد الواقعيّ. فبالرغم من وجود مؤشّرات توهِمُ بوُجودِ تجرِبة حُبّ حقيقيّة مُعاصرة، كضمير المتكلّم (فقدتُ شَفَتي، قلبي،...) وضمير المُخاطَبَة (عليكِ منّي سلامٌ)، إلاّ أنّ أركان التّجرِبة الغزلية تبقى، في المقطع الذي بين أيدينا، مَنقوصةً من العنصر الأساس الذي هو المَرأة، فلا يستقيمُ أنْ يَهفوَ قلبُ الشّاعر إلى امرأة ذابَ اسمُها وتاهَتْ صورتُها بين جماعة من (الأظعان)، فهي امرأة لمْ تُختَصّ باسم ولا بصفة، ولمْ تَظْهَر ملامحُها، لا في الواقع ولا في الخيال، سوى أنها تُشبه (الشّادنَ الفتّان). فالأمرُ، إذَن، لا يتَعلَّقُ بقصّة عاشها الشاعر في الواقع أو في الخيال، بل بِمَعرفة غزليّة قديمة استحضرَها البارودي في ثوب تجربة وِجدانيّة عامّة مُتَخيَّلة، لعلّها تحمل إليه إجابات عن أسئلة العصر التي تؤرِّق نفسه الشّاعِرة.

قدّم البارودي تجربة الحبّ (المُتَخَيّلة) في ثوب لُغوي ومَعرفيّ قديم، فالأظعان والعنان...إلخ كلمات من قاموس لغويّ قديم، وتَشبيه المرأة بالغزال صورة مُستَوحاة من الخيال الشعريّ القديم أيضًا، فكأنّه يحاول تَقَمُّصِ تجارب القدماء فيحبّ ويتغزّل على

طريقتهم، ويُعيد بَعثَ مَعرفتهم الغزلية لتكون روحًا تسري في أَوصال حاضره المُتَهالك فتُعيد إليه الحَياة.

تبدو المعرفةُ الغزليّةُ القديمة عاجزة عن الانبعاث من جديد، لأنّها تفتقر إلى عُنصر التعيين، فالشاعر لا يَتَغَنّى بامرأة ذات هويّة، بل بصورة ضبابيّة مُتَخيّلة لامرأة تشبه الغزال، ثمّ ما فتئت المرأة الواحدة أنْ صارت جماعة من النسوة المُغريات، فقال: (أغوينني فتبعتُ شيطان الهوى)، وهذا يدلّ على أنّ ما حرّك قَريحةَ البارودي في هذا النصّ لم يكُن عاطفة فرديّة متعلّقة بحبّ امرأة، بل سؤالا فكريّا أبعد من ذلك، لقد جرَّدَ القصيدة من دلالتها الغَزليّة وأَدرَجَها في سياق استحضار التّراث، ليس من أجل إحياء أشكاله وصُوره فحسب، بل من أجل بَعْث تجاربه القديمة ووضعها في سياقات زمانية ومَكانية مُعاصرة، لعلّها تتمكّن من بثّ روح جديدة في واقع الشاعر المتردّي، إنّها مُساءلةٌ للتّراث الغزليّ العربيّ وبحثٌ في ثناياه عن قبَس قد ينيرُ دَربَ الشاعر، ويُخلّصه من ظلمات عصر الضّعف التي تحاصره. لكن هيهات، فقد رحلت كلّ النسوة ورحل معهنَّ عقل الشاعر ووجدانُه، دون أن يَحصُل على الجواب المَنشود. بدَليل اسم الفعل الماضي (هيهات) الدالّ على مُبالغة القلب في الابتعاد عن الشّاعر، مما تسبب في بُعدُه عن إدراك الحقيقة.

لقد خذلتِ المَعرفةُ الغزليّةُ البارودِيَّ، ولمْ يُمَكِّنه تقمُّصه لتجربة غزلية قديمة مِن إخماد لوعة السُّؤال المُختَلِجة بين جوانحه.

3.5 العنوان الفرعيّ الثالث: استحضار القديم: فشلت تجربة الشاعر الغزلية في الحاضر حتّى وإنْ ضَخَّ فيها الشاعر بعضَ أَريج الزمَن القَديم، ولم تستطع الإجابة عن أسئلة القصيدة، فقرّر فجأة هجر الحاضر والهروب إلى الماضي، لينغمس في سياق زماني ومكانيّ، يذكّرنا بالبيئة العربية التي كان الحبُّ فيها مَنهلاً يعُبُّ منه الشاعر الفرح والحياة. ويظهر التمَفصُل واضحا في البيت الثّامن حيث استَفاق الشّاعر من غفوة الهوى، فَخلَع ثوب الأسى والبكاء على الأحبّة الرّاحلين ودخل في إيقاع جديد مِلؤهُ اللّهو على طريقة امرئ القيس في مُعلّقته، فقال:

وعلى الرحائل نســوةٌ عربيّــةٌ يخدَعــن لُبَّ الحــازم اليقظان

أَغوَيتَني فتبعتُ شيطانَ الهوى إنّ النســاءَ حبائـلُ الشيطــان
ما كنتُ أعلمُ قبل بادِرة النَّوى أنّ الأُسُـــودَ فَرَائـسُ الغـزلان
رَحَـلُوا فأيّــةُ عَـبرَة مَسفوحَــة ويَدٍ تضُمّ حشًـا مِـن الخَفَقَــان

كلّ شيء في هذا المقطع يُحيل إلى الزّمن العربيّ القديم، فالأُسود والرحائل والغزلان عناصر من البيئة الصحراوية، وتشبيه النساء بالغزلان في الجَمال وبحبائل الشيطان في قوّة الإغواء صُوَر قديمة أيضا، فقد رسم الشاعر لوحة من الماضي تَدِبّ فيها الحركة ويفورُ فيها الوجدان، وانغمس فيها باحِثا عن تلبية حاجات لم تَفِ بها تجربةُ الحاضر في المقطع السابق، استَبدل الواقعيّ المَعيش بالمُتَخيَّل الافتراضيّ. كان يعيش في المقطع السّابق حاضرًا مَسكونًا بروح الماضي، وحين أدرَكَ فشل ذلك الحاضر في إنتاج المعرفة المَفقودة، تَخَلّى عنه واتّجه صوبَ بيئة وزمن ماضيين قويّين، ثريّين بتجارب الحبّ والغزل، مَليئَين بالنّساءِ رُموزِ الأنوثة والخصب، لعلّه يجد فيهما إكسيرَه المَفقود.

إنَّ تَعدُّدَ النساء لا يرتبط بدلالة الخصب والأنوثة فحسب، بل يُحيل إلى ضُمُور الدّلالة الغزلية في القصيدة، مقابل بُروز الدلالة المعرفيّة، فمُحَرِّك الصورة الشعرية في هذا المَقطع هو، كما في المَقطع السابق، الإعجابُ بمَشهدٍ عامّ مَرئيّ من بيئة عربيّة قديمة، وليس عاطفة حبّ فرديّ تجاه امرأة معيّنة كما في قصائد الغزل الأخرى والشاعر لم يَدَّعِ التَعلُّق بامرأة يحبُّها، بل أبدى إعجابَه بمَشهد مَوسوم ثقافيا بعادات وصور ورموز حدّدت بدقّة معالم أصالتَه العربيّة. وهذا ما يدفعنا إلى القول إنّ أسئلة القصيدة تقع خارج حدود الدّلالة الغزلية التي تتدثّر بها، والكشفُ عنها يقتضي تحويلَ مسار القراءة من اتّجاهه الأفقي المُسالم، إلى اتِّجاه عموديّ مُشاكس يُطارد المُختلِف والمسكوت عنه وذلك ما أشار إليه محمّد بنيس في قَوله إنَّ "تَبَنّي شعرية عربية مفتوحة واختبار الحداثة لن يتمّ من غير إبدال لمكان القراءة، بما هو يَسكُت عنه ولا يُفكّر فيه وينساه ويكبتُه فضلا عمّا يقول ويصرّح به"[18]، وكلّ العلامات والسّنن في قصيدتنا هذه يمكن أن تكون دليلا يقود إلى مَسكوت عنه، بما في ذلك تغيّرات الإيقاع التي تعَدُّ صدى النّفس النّاطق بمكنوناتها.

شكّل هذا المَقطع تَحَوُّلا حادًّا في مَسار القصيدة. فبعد أن كان الإيقاع في المقطعين السابقين رَتيبًا هادئًا، مُسايِرًا لما يتطلّبُه موقف الجدال في المقطع الأوّل من رَزانة، وما يقتضيه بَثُّ المَشاعر في المَقطع الثاني من تأمّل هادئ، ها هو البارودي يَقطع حبلَ الأَنين والشكوى فجأة في البيت السابع، ويسترسِل في وصف مَشاهد قصيرةٍ مُتسارعةٍ من الماضي، بعيدةٍ تماما عن الزمن الحاضر، ومُناقِضةٍ للحالة النّفسيّة المُتهالِكة التي كان عليها من قَبل. فالنّسوة يَظهَرْنَ بغتةً، يُغوين الشّاعر فيتبع هواهنّ، ثمّ يرحَلن فجأة. كل ذلك في حيّز زمنيّ وَجيز تزاحمت فيه المشاهد، وكأنّه غَفوة تحرَّرَ فيها الخيال من ثقل الحاضر. فهل يُغني الشّاعرَ هروبُه السريعُ نحو الماضي؟

اجتمعت في مَشهد النسوة كلّ العناصر الإيجابية التي يسعى إليها شاعرٌ أرّقته أسئلةُ واقِعهِ المتردّي، كالأنوثة، والخصب، والعروبة، والأصالة، والجاذبيّة. لكنّ كلّ تلك العناصر التي مَنَحتها إيّاه المَعرفة الغزلية القديمة، لم تفلِحْ في تَبديد قلقه وريبته تجاه كلّ تجربة مرّ بها، بدليل الحضور المتتابع السريع لأفعال تشترك كلّها في دلالة الخداع وانعدام الثقة: (يخدعن، أغوينني، تبعتُ، رحلوا)، فالمشهد طيفيّ شبيهٌ بالحلم أو بخدعة بصريّة تلوحُ فتُغري وتُبهِر ثمّ تَغيب، كلّما أوشكت أن تُعيد الحَياة والأمل للشاعر انطفأتْ وأَغرقت في الغياب من جَديد.

ليس الرّحيلُ رحيلَ النسوة فحسب، بل هو رحيلُ المشهَد الغزليّ المُستَحضَرِ كاملاً لأنّ واو الجماعة في الفعل (رحلوا) لا تُحيل على النسوة وحدهنّ، بل على جماعة بينها رجالٌ، فالضمير يشمل (الفرائس) و(الغزلان) وكلّ مكوّنات المشهد. لقد كانت رحلة بحث سريعة عن المعرفة في ذاكرة القصيدة العربيّة، رحلة قصيرة في الزّمن، عمرها كعمر حلُم استفاقَ منه الشاعر على حقيقةٍ مِلؤُها الحزن وخيبة الأمل في العثور عن إجابات للأسئلة التي شغلت القصيدة.

لقد أثبتت المعرفة الغزلية عَجْزَها وخذلت الشّاعر في الماضي كما خَذَلتهُ في الحاضر، حيثُ يَحينُ الرحيل وينوبُ عن الحضور الغيابُ تاركا أسئلة الشاعر دون جَوَاب، سوى يدٍ تضمّ حَشًا من الخفقان:

رَحَلوا فأَيّةُ عَبرة مسفوحَةٍ ويدٍ تضمُّ حَشًا مِن الخَفقان

ولعلّ الخفقان هو نَبض الحياة التي يتشبّث بها الشاعر، أو الأمل الذي يُنبِئُ بانبعاث قريب في الأبيات الآتية.

4.5 الاستنجاد بالطبيعة:

يواصل الشاعر رحلةَ البحث والتّجريب في القصيدة لإيجاد بلسم يشفي جراح واقعه المُتَردّي، وبعد فشل كلّ من التجربة الغزليّة القديمة والجديدة مَعا في تحقيق غايته اتّجه صوب المستقبل في تمفصل واضح، يبدأ من البيت الثاني عشر:

ولقد حننتُ لبـارقٍ شَخَصَتْ له منّا العُيـــــون بأبرُقِ الحنـــان[19]

يَستَـــنُّ في عَـرَضِ الغمام كأنّه لَهَبٌ تردّد في سمـــاء دخـــــــان

فانظُر لعلّكَ تَستَبين رِكابَـــــــهُ طَوعَ الرياح يُصيـبُ أيَّ مكـــــاني

فهناك تجتمعُ الشعوب وتلتـــــقي هُدبُ الخُدور على غُصون البـــان

يبقى الشاعر متمسّكا بخيط الأمل في إيجاد ضالته، يقوده الحنين صَوب أملٍ (بارق) أعتى قُوّةً من كلّ الآمال التي تَعلّق بها من قبلُ، بدليل قوله: (شَخَصَتْ له منّا العُيون) وشُخوص البصر كناية عن صفة الذّهول أمام أمر مَهول، ومنه قوله تعالى: "إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَارُ"[20]، إشارةً إلى هَول ما تراه العينُ يوم القيامة رؤية حسّيّة. أمّا في القصيدة فالشخوص غير مرتبط بالرؤية الحسّيّة، بل يدلّ على نوع من الرؤيا الشعرية أو النّبوءة المُتعلّقة بآمال شاعرٍ يبحث عن الخَلاص.

لا تتحقّقُ الرؤيا الشعريّة بالعين، بل تتحقّقُ بالقلب ويصوغها الفكر والخَيال، فيُؤمن بها الشاعر فتَصيرَ لديه كالعَقيدة الراسخة، يحنّ إليها وإنْ لم يرَ تفاصيلَها، باستثناء (بارِق) يخطف الأبصار ويضطربُ في (عرض الغمام)، والغمام دليل الغموض والضّبابيّة التي تمنع العين من رؤية ذلك الأمر العَظيم القادِم بوُضوح.

ذهب بعض شُرّاح البارودي إلى القول إنّ البيتين الأوّلين من المقطع الذي بين أيدينا غزليان بامتياز، فقال بعضُهم: "ولعلّ صلة هذا البيت [الأوّل] بما سبقه من أبيات الغزل أنّ حبيبته أو حبيباته رحلن إلى أبرُق الحنان ... والبيت [الثاني] وَصفٌ لاستِنان البرق في عرَض الغَمام وتشبيهه بلهب يتردّدُ في سماء من الدخان فالغمام يشبه الدخان والبرق لَهب متردّدٌ فيه"[21]، فأيّ بَرق هذا الذي لَمع بالمَكان المُسمّى (أبرق الحنان)؟

يبدو شرح التركيب البلاغي بهذه الطريقة منطقيا في الظّاهر، فهو تشبيه تمثيليّ شبّه فيه الشاعرُ البرَق المستنّ وسط السحاب باللّهب المنبعث وسط الدخان، ووَجْهُ الشَّبه مُنتَزَع من متعدّد هو الوميضُ المُتقطّع والنورُ المتلألئُ وسط الظلام. غير أنّ خطّ الدلالة السطحيّة يصطدم بمحتوى البيتين اللّاحقَين، حيثُ كلّ العلامات تنفي تلك الدّلالة الغزلية، وتدفع بالقارئ نحو تَقَصّي سُبل استدلال جديدة، لا تقنع بالمعنى السطحيّ للعلامة، لأنّ «الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التساوي وعلى التعالُق المحدّد من قبل السنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنّها تتأسّس على الاستدلال وعلى التّأويل وعلى ديناميكية توليد الدلالة»[22].

يكشف التركيب النحويّ للبيت الثالث من المَقطع عن مُفارقة قد تُثير طريق البحث عن الدلالة المَفقودة، فالبيت مَبدوء بفعلِ أَمرٍ مَسبوق بفاء استئنافية (فَانظُرْ)، وكأنّ الشّاعر يريد للفعل الذي تلا الفاء أن يكون استئنافًا لاستِنان البرق، يَعقُبُه مُباشرة. وصيغة الأمر هنا تفيد الالتماس، فيها إغراء للمُتلقّي قَصد إشراكه في رؤية شيء غريب نادر الحُدوث هو الغَمام المَشحون بالبرق، غير أنّ هذا التفسير يتهاوى بدَوره أمام حضور عنصرَي (الرّكاب) و(الرّياح) معًا في صورة واحدة، فالركاب دليل القوّة والبَأس والريح رمز الثّورة العارمة التي (تُصيب أيّ مكان)، وفي ذلك دليل آخر على أنّ أمل الشاعر لا يتعلّق بامرأة يحبّها، بل بشيء أعظم، قد يكون ثورة كُبرى تجلبُ الخصب والحياة كما يجلب الغمامُ المطر.

قد يقولُ قائل: إنّ التركيب يتضمّن تعبيرا مَجازيا، شُبِّهَ فيه الغمامُ والبرقُ اللامع وسطَه بجيشٍ عَرمرَم تُثيرُ خَيلُه قَدحًا، وسُيوفهُ بلَمَعانها وَميضًا، ثمّ حُذف المشبه به وأُبقيَ على شيء من لوازمه (الرّكاب) على سبيل الاستعارة المَكنية، غرضها تجسيد عظمة البرق الذي قد يكون رمزًا لأمل الشاعر في لقاء مَن يُحبّ. غير أنّ هذا الفَهم قد يؤدّي – بالرغم من صِحّته بَلاغيًّا –إلى اختلال واضح في دلالة الصورة، فلا يستقيم أن يكون البرق وهو بهذه الصورة المَهولة (صورة الجيش المَهيب) رمزًا لشيء رقيق كالأمَل في لقاء الحبيبة. بل إنّ الأمر يتعلّق هنا بتحوّل واضح من الدلالة الوجدانية الرقيقة المُصاحبة للغزل وما يتعلّقُ به من أمل في لقاء الأحبّة، إلى دلالة مَوضوعية

يكون التعلُّق فيها بأملٍ أقوى قادرٍ على تغيير مجرى حياة الشّاعر، أو بثورة مُختلفة لا تَقودُها الأحاسيس الغزلية الرقيقة. الصّورة تُعبّر عن حالة يأسٍ تامٍّ من قُدرة المعرفة الغزلية على الإجابة عن انشغالات القصيدة، حيث تحوّل الشاعر نهائيّا من الذّاتي إلى المَوضوعيّ، من الحلم الغزليّ الفاشل إلى الواقع الثوري الواعد.

لا عَجَبَ أن ينتقلَ مِن أَمَل كلُّه رقّة إلى أمَل مَليء بمَظاهر القوّة والجَبروت. فقد أثبتت التجربة الغزلية القديمة والجديدة مَعًا، فشلها في تقديم المعرفة المَنشودة التي تُنقذه وتُزيل حيرته، وصار لِزامًا عليه البحثُ عن غاية أخرى، عن بارِق ثورةٍ تنطلق من بقيّة الرّوح النابضة التي عبّر عنها في البيت الحادي عشر (الخفقان)، وتحدّدت ملامحها بوضوح في البيت الخامس عشر حيث (تجتمع الشّعوب)، فالشعوب هي الرمز المَوضوعيّ الأخير الذي يُعلن البارودي بموجبه تَوَقُّفه التام عن البحث في ثنايا المعرفة الغزلية عن إجابات لأسئلة القصيدة، أسئلة الرّاهن المُتهالك. لقد صار كلّ الأمل مَعقودا على الشعوب التي من شأنها بعث الحياة من جديد في جسد الأمّة، فهي القادرة على تحقيق الأمل في نهضة حقيقية تجلب معها الحياة الحقيقية للشاعر، حيث يصير اللّقاء المَنشود في قوله: (تلتقي هُدُبُ الخُدور على غُصون البانِ) نتيجةً من نتائج الثورة وثمرةً من ثمراتها، لا غاية مَقصودةً لذاتها كما هو الحال في تجارب الغزل.

5.5 الانعتاق الأخير: يأتي المقطع الأخير من القصيدة مُشَكَّلا من بيت فَريد تملَؤُه غبطة شاعرٍ يعيش لحظة انجِلاءِ الحقيقة، حيث أدرك أخيرا أنّ المعرفة الغزلية لا تملك الدواء اللائق لجراح الحاضر، فقد بحث في ثناياها وعايَشها في الحاضر والماضي ولم تَزِده إلاّ ألما، فقرّر هجرها قائلاً:

فاخلع عِذارَك واغتنم زمن الصّبا قبل المشيب فكلُّ شيء فاني[23]

لا يستقيم اعتبار البيت دَعوةً للانحلال، فهذا أمر لا يتمشى البتّة مع شخصية شاعر مُحافظ كالبارودي، وإنّما خَلعُ العذار هنا إجابةٌ صريحة لنهي الخِلّ في البيت الأوّل: (نَهَانِي خِلٌّ)، أو نتيجة أخيرة خلُص إليها البارودي بعد بحث طويل فالرحلة الطويلة التي خاضها عَبر مقاطع القصيدة قد أثبتت له أنّ المعرفة الغزلية عاجزة عن إمداده بوصفة لعلاج حاضره المُتهالك، فلا طائل من التشبّث بها.

الزّمن في هذا البيت مليء بالفرح والبُشرى، لأنّه زمن التحوّل من مرحلة المُعاناة التي قضاها الشاعر ضائعا في متاهة الغَزَل، إلى مرحلة الصِّبا المُتوثّب، حيث تنجلي الحقيقة، وتتحرّر روح الشاعر من ربقة الماضي، فيدعوها إلى أن تعيش الحاضر وترتمي في غمرة الحياة الحقيقيّة قبل أن تصيرَ إلى مَشيبٍ وزَوال، فالبيت الأخير يرصُدُ لحظة الانعتاق الشعري من أَسْرِ بُنًى مجتمعيةٍ تجاوزَها الزمنُ الحديث، ولم تعد تستجيب لحاجات العصر.

كانت قصيدة (عرف الهوى) مخاض بَحث عَسير مرّت به ذات الشّاعر المتطلّعة إلى الخلاص من رِبقة الحاضر العربيّ المتردّي، حيث اتّجه صوبَ المعرفة الغزليّة يتحرّى في حناياها إجابات شافية عن أسئلة القصيدة، لكنّه لم يجد ضالّته، فقرّر هجر الغزل تارِكا مشروع القصيدة مفتوحا على آفاق أخرى للبحث والتجديد.

كان حُضور ذات الشاعر فاعلاً في القصيدة، حيث أزاح هالةَ القداسة المحيطة بالتراث، وتعامل معه من مَنطق البحث والمُساءلة لا من منطق التقليد، ولعلّ هذا ما يدعونا إلى إعادة النظر في تَصوّرنا لعلاقة البارودي بالتراث، ولمفهوم الإحياء في شعره.

يرى محمّد بنيس، مثلاً، أنّ التزام البارودي بعناصر البناء الشعري القديم قد جعل حُضورَ الذات في شعره قليلا مقارنة بحضور الغير (الماضي)، فقال: "فالعروض أو المعجم أو التركيب لا تقدر على استنهاض السريّ في النصّ. ولكن هذا البناء في الوقت ذاته، يقلّص حضور الذات على أقصى الحدود، وذلك أوّلا من خلال إلغاء المَعيش والحاضر لصالح ما هو ذهنيّ وماضٍ..."[24] بينما كشفت لنا القراءة المُتأنية للقصيدة أنّ فكرة الإحياء عند البارودي لا تتنافى البتّة مع حضور ذات المُبدع وبقائها مرتبطة بأسئلة الحداثة، فقد وَقف البارودي على مسافة من التجربة الغزلية القديمة ليعرض عليها أسئلة من روح العصر أملا في ربط علاقات جديدة بين الماضي والحاضر. وذلك ما يمثّل جانبا هاما من جوانب مَشروع حداثة الشعر عند البارودي.

6. خاتمة: لعلّنا تمكنّا من خلال هذه الدّراسة المقتَضبة من إضاءة بعض حنايا الدّلالات العميقة التي غالبا ما تتوارى خلف زِينَة الأشكال، فتحجبُ عن المُتلقّي الأسئلةَ

الحداثيّة الخطيرة التي تؤرّق ذات الشاعر، والانشغالات الحسّاسة التي تعتَصرُ القصيدة فولَع البارودي بالأشكال الشعرية القديمة لم يكن بدافع البحث عن إطار قديم ليصبّ فيه المضامين الجديدة فحسب، بل كان لغاية أعمق، تتمثل في إحياء المعرفة القديمة التي كانت مصدر قوّة بالأمس، لعلّه يستمدّ منها أسباب البقاء اليوم.

لم تقف هذه الدراسة عند ظاهر الكلام في القصيدة، بل انطلقت منه لتحديد المعنى المُضمَر في الخطاب الشعري الغزلي عند البارودي استنادا إلى ما يحيط به من أوضاع سياقية، فكشفت عن صور جميلة، ازدوج فيها الظاهر والمضمر، لحمل رسالة الإحياء بطريقة مواربة، تجعل الإمساك بها عصيًّا دون معرفة الطريقة التي ينتظم بها كلام الشاعر، ثم تأويله استنادا إلى ما يحيط به من أوضاع لغوية وغير لغوية. وتلك مقاربة من شأنها أن تدفع صوب ميلاد رؤية جديدة لشعرنا الحديث.

كانت قصيدة (اخلع عذارك) نصًّا إحيائيا مسكونا بهاجس التجاوز والتجديد، ساءَلَ البارودي من خلاله التراث الشعري الغزلي، بحَثَ فيه عن مصدر قوّة يشدّ بها هشاشة الحاضر، وعن قَبَس من مَعرفة قديمة يبدّد بها ظلمات التخلف والانحطاط، من باب محاولة استقراء الماضي لفهم الحاضر. وتلك هي أولى عتبات التجديد التي واجهها الشاعر الإحيائي قبل مرحلة التجاوز، تجاوز صدمة الحداثة، والثبات أمام المعرفة الوافدة، بالتأسيس لمعرفة تجتمع فيها الأصالة وروح العصر.

6. قائمة المراجع:

* القرآن الكريم، برواية ورش عن عاصم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

1-ابن الأثير، البداية والنّهاية، ج 10، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 8 1410 هـ / 1990م.

2-أدونيس، علي أحمد سعد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1 1980.

3-أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2 1989.

4-أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، وجدة، ط2، 2001.

5-حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

6-حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، دار الجيل بيروت لبنان، ط 1، 1986.

7-الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1 1412هـ -1992م.

8-الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1 1416هـ -1992م.

9-ديوان النابغة الذبياني، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 1426هـ، 2005م.

10-ديوان جميل بثينة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

11-ديوان قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 1460هـ -1999م.

12-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب القاهرة، 1988.

13-عبد الله الغذامي، تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

14–محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية – مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1987م.

15–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

16–محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف دار العودة بيروت، لبنان، 1998.

17–ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002.

8. هوامش:

[1]– حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت لبنان، ط 1، 1986، ص124.

[2]–أدونيس، علي أحمد سعد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1 1980 ص321.

[3]–أدونيس، المرجع نفسه، ص326 –327.

[4]–أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989 ص111.

[5]– الخِلاج: الشكّ أو الظنّ.

[6]–محمود سامي البارودي، ص 548.

[7] – ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص 225.

[8]–الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1 1412هـ – 1992م، ص 191

[9]–جميل بثينة، الديوان، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ/ 1982م، ص65.

[10]– حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص33.

[11]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب القاهرة 1988، ص25.

[12]– أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، ص39.

[13]– الأظعان. ج/ ظَعينة: المرأة في الهودَج.

[14]– الشادن: الظبي أو الغزال.

[15]– ديوان النابغة الذبياني، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 1426هـ، 2005م، ص 32.

[16]– الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، ص، 148.

[17]– ديوان قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 1460هـ – 1999م، ص 80.

[18]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 16.

[19]– شَخَصَ البصرُ، شُخُوصًا: اِتَّسَعَ دُونَ أَنْ يَطْرَفَ. "شَخَصَ بِبَصَرِهِ إِلَى السَّمَاءِ" : رَفَعَهُ إِلَى أَعْلَى دُونَ أَنْ يَطْرَفَ بِهِ. وأبرُق الحنان: مَوضع رحلَت إليه حبيبتُه أو حبيباتُه..

[20]– سورة إبراهيم، الآية 42.

[21]– محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية – مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1987م، ص 11.

[22]– أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص39.

[23]– العِذار: عِذار الفَرس ونحوه: السير الذي يكون على حدّه من اللجام، وخلع فلان عذاره: ظهر استهتارُه وقلّ حياؤه واتباع هواه، وانطلق في الغيّ كالدابة تنطلق بلا رسن.

[24]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، ص 211.