لوحات الشعر العربي القديم
مقاربة في التلقي المشهدي للطلل الشعري.

أ.د. حبيب مونسي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
سيدي بلعباس

1- مقدمة. مقاربة في التلقي المشهدي للطلل الشعري.

قد يحيل اصطلاح "المشهد" -ابتداء- على الفن المسرحي بصفة خاصة، والفلكلور بصفة عامة. بيد أن "المشهد" وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان والمكان. له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتنازه معنى معينا، يمكن اعتباره منتهيا.. أي له بدايته ونهايته. وهي الخاصية التي تمكننا من عزله عن التيار الدافق للحياة، وإخراجه بجميع ملابساته، دون أن يفقد توتراته، وحرارته الخاصة. الأمر الذي يسعفنا في تمثّليه، واستعادته على مهل.

قد يُفهم من هذا السياق، أننا نقصر مهمة الفن على عملية آلية تقوم على تبضيع الدفق الحياتي إلى مشاهد متتالية، يكون فيها حظ الواقعية كبيرا، مادام العزل مجرد استقطاع آلي يحفظ للمشهد طبيعته الواقعية الأولى. غير أن العزل أعقد من ذلك بكثير. إذ هو في حقيقته "تحويل" للمشهد الواقعي، عبر الذات، ومواقفها، واستعداداتها -ومن خلال الوسيط الفني- إلى مشهد جديد، لا يعترف بسريان الزمن، وجبرية المكان الخارجيين. إذ يغدو للمشهد الفني- وهذا نعته بعد التحويل-

زمانه ومكانه الخاصين. ولا وجود له خارج الوسيط الفني إبداعا -على الأقل- وإن كان له من الوجود المتعدد في الذوات بعد التلقي أثرا.

قد يسهل علينا -كذلك، وانطلاقا من هذا الفهم- النظر إلى اللغة على أنها "وسيلة " نقل المشهد من خلد المتحدث، والكاتب، والشاعر، إلى المتلقي. مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكاناتها المادية المعنوية، حتى تضمن قدرا معتبرا من الصدق، والأمانة الفنية على أقل تقدير. إذ ليس الغرض فيها أن تتحرى الصدق الأخلاقي، بقدر ما يطلب منها أن تتحرى الصدق الفني.

على هذا الاعتبار يمكننا أن نتصور اللغة كلّها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء. إننا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل له في حقيقة الأمر "لغة"، وإنما ننقل إليه مشهدا — أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته- إذ المستمع لا يتوقف عند اللغة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مُشكّلات المشهد المنقول.

تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها. حين تتراجع اللغة فاسحة المجال أمام العناصر التصويرية التي تتولّى نقل المشهد بكافة ملابساته الزمانية والمكانية. ومنه تكون عبقرية المتحدث الذي يعرف كيف يجعل اللغة تتراجع بهدوء أمام الأحداث، تاركة للمخيلة المتلقية فسحة التقاط الظلال التي تؤثّث المشهد بالمعاني، والأحاسيس، والمشاعر. بل لا يقوم القصُّ، ولا الشعر، ولا المحادثة، إلاّ على هذه العبقرية التي تعرف كيف تتجاوز اللغة، إلى محمول اللغة.. كيف تتجاوز زمن الحكي إلى زمن الحدث. أي كيف تُحدث النقلة من "حاضر النص" إلى "حاضر القصّ "..

كيف تجعل طاقة التخيُّل تلتفت إلى الحدث وكأنها تعايشه. تتلقى منه مباشرة كافة الذبذبات التي تصنع خصوصيته.

إن "المشهد" وجود عيني.. كما أن المشهد وجود متخيَّل. وفي كلا الموقعين يكون المشهد واحد في طبيعته التركيبة على الأقل، وإن اختلف في طبيعته الدلالية. فالوجود العيني مرهون بالواقعي، يفرض عليه جملة من الشروط الّتي تتصل بالحياتي الذي يأخذ منابعه من البيئة، والعصر، والظرف. فهو في سريانه يتكئ على ضرب من الجبرية تأتيه من العوامل الخارجية التي لا حيلة فيها للذات المتلقية. بيد أن الوجود المتخيَّل أكثر حرية في صوغ هذه الملابسات التي تتولاها المخيِّلة، فترتبها على هواها، بحسب الغرض المرجو من ورائها.

إن الأدب وإن استعان بالوجود العيني واقعية، أو استنجد بالوجود المتخيل إنشاء، لا يوجد حقيقة إلا حين عمليات التحويل، التي تصب المشهد في الوسيط. حينها فقط تتكوّن حقيقة الأدب، فيتراجع الوسيط تاركا للمشهد الفني مجال الحضور المدرك إدراكا جماليا. ولهذا السبب اعتبرنا الأدب في جوهره أدبا مشهديا. كما اعتبرنا الكتابة في كل أحوالها كتابة مشهدية.

2-المكان،المشهد الطللي:

عندما يُفتَتَح سفر الشعر العربي، تقف الأطلال في وجه القارئ شامخة على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي الجيد المكتمل على مر العصور. وكأن القصيدة الخالية من الطلل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة، عارية من سمة التحول الذي أرّق العربي وأهمّه، على الرغم من حبه له، وسعيه وراءه، رحلة وسياحة، وهجرة. بيد أن العودة إلى المكان الذي ترك، والمنزل الذي هجر، تغمره بسيل من الذكرى المؤلمة، لما فيها من عودة إلى ماض حبيب، ووجوه أليفة، وعيش هني رغيد. فالطلل هاجس القصيدة العربية، وخشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه ، وإن حاول المحدثون التحلل منها. إلاّ أن الطلل ظل يعمر القصيدة

ويسكنها، وإن لم يظهر على مطلعها. لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحوّل، والزوال، والفناء.

لقد ظل هذا الشعور، وما يزال كامنا في كل غنائية، تلتفت إلى الوجود، وتحاول التعرف على سرّه. ولم يعد الطلل شارة بارزة من حجارة، و نؤي، وأثافي، وإنما صار الطلل في أغوار النفس شقوقا وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفارا، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد اترعت حزنا وهما. فإن كانت بالأمس رمز استدعاء الماضي المنقطع، فإنها اليوم أوغل في الاتجاهين معا. تنظر إلى ماضي لم تنل منه حظا لطيف الذكر، حلو الذكرى، وتتشوف إلى مستقبل لا تعرف عنه شيئا. اللهم إلاّ مقدمات يقدمها الحاضر أكثر قتامة وغموضا، تعمرها هواجس الخوف، والتوجس، والريبة. من هنا كان الشعر الحديث شعر غموض، وشعر حزن.. شعر نوستالجيا إلى البداوة الحالمة التي لم تتحقق إلاّ لذلك الأعرابي الساذج الطيب. ومن هنا كانت معضلة الشعر الحديث ذات ارتباط عضوي بالمكان. لا تنفك عقده إلاّ من خلال تفكيك العلاقة الأخلاقية والقيمية بالمكان.فإذا رحنا نبحث عن العلل خارج هذا الإطار، كنا كطالب الدواء عند غير أهله.

لقد أحس الواصفون للأطلال – نثرا وشعرا – بهذه العلاقة الوطيدة، وعادوا على المكان بأوصاف الإنس والاجتماع، وانصرفوا عن المظاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس. وكلما أفرغوا على المكان شيئا من نعوت وأحوال الإنس، كلما بدت المسافة بين ما قصدوه وما حققوه قريبة يمكن الارتياح لها، إذ هي تفي ببعض المراد.

كتب أحدهم يصف ديارا خالية، يقول:« دار لبست البلى، وتعطلت من الحلي، صارت من أهلها خالية، بعدما كانت بهم حالية، وقد أنفذ البين سكانها، وأقعد حيطانها. دار شاهدُ اليأس منها ينطق، وحبل الرجاء فيها يقصر. كأن عمرانها يطوى، وخرابها ينشر. أركانها قيام وقعود، وحيطانها ركّع وسجود.» [1] وإذا حذفنا

من النص: " صارت من أهلها خالية، وأنفذ البين سكانها" فقد حذفنا الشطر الحسي القليل من النص، وبقي الشطر الذي تتحول فيه الدار إلى "كائن" يجسد الضعف والهوان.. إلى "المرأة" التي لا حول لها ولا قوة. وقد فارقها الأهل والصاحب، وأسلمها الدهر إلى الضياع والنسيان.

إن صورة المرأة – في هذا الوصف – استدرار للعطف، وإشاعة لجو الحزن والضعف، وتأكيد لعامل الضياع، وانقطاع الرجاء. ولم يذكر الواصف المرأة صراحا، جهارا، ولكنه قدم "التعطيل من الحلي" ليخص هذا الجنس بالذات. فإذا رفع إلينا صورة المرأة التي لبست البلى بعد القشيب، وتعطلت من الحلي والحبيب، فقد غدت مقعدة، بائسة، قد انقطع حبل رجائها، وتضعضع أس بنائها، وطواها الدهر، ونشر خرابها. إنها صورة يألم لها العربي أشد الألم، فيبكي بكاء مرا. ولهذا السبب أبكت الأطلال شعراء لم تكن لهم صلة بذاك الطلل بعينه، وكأنهم يبكون للفكرة التي يحملها الطلل مطلقا.

لقد ادعى بعض النقاد، أن الشعراء "يقلدون" وهم يبكون الأطلال، وحملوا قول "امرئ القيس" معنى شططا، حين ذكر "كما بكى ابن حذام"، وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب. ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأجاد في التعرف على دواعي البكاء، وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من خلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إزاءه. وليست كما في هذا الموطن للمشابهة الخارجية، والتقليد الساذج البارد. وإنما هي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة، وتتجسد مظاهره في المكان. إن المكان – بهذا المعنى – كتابة ، يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة. وكل طلل – أيّا كان الطلل – ملك للشاعر، لا يختص به آحاد من الشعراء، حتى وإن قرنوه باسم الصاحبة. إن الصاحبة هنا "تعلّة" فقط تعطي للبكاء شيئا من الخصوصية التمييزية فقط. وكل القبور "قبر مالك" تثير في النفس أشجانا تسحّ الدموع سحا.

إن المقابلة بين البكاء على الطلل، وفكرة "قبر مالك" تأخذ بعدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة تلقائية لما يبعثه الطلل من شجون في النفس العربية. وكأن المكان آية استحضار تفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة. لقد كان "متمم بن نويرة" أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم بالوقع الذي يصاحب رؤية القبر – أيا كان القبر – وكأنه قبر "مالك". بيد أن الجديد في قول "متمم بن نويرة" راجع إلى دفع لوم اللائمين على البكاء، ليس استنكارا للفعل في حد ذاته، وإنما خوفا على صاحبهم من كثرة البكاء. وكأنهم لا يرفضون الفكرة، بل يشفقون على الشاعر من الإفراط فيها . قال "متمم ابن نويرة" :

وقالوا: أتبكـــي كل قبر رأيتـــه لقبر ثوى بين اللوى والدكـــادك
لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي لتذراف الدموع السوافك
فقلت لهم إن الشجا يبعث الشجا دعوني فهذا كله قبـــر مـــالك

ولو راقبنا كيف عالج الشاعر الموقف، أمكننا استخلاص جملة من الملاحظات القيّمة في هذا الباب. ولنا أن نجزم أول الأمر أن الشاعر لم يقصد التفنن في القول، وإنما جاءت الأبيات تلبية صادقة لدواعي الموقف. إنه يقف على "قبر" يبكي المكان وما اشتمل عليه من معاني الفقد والزوال مطلقا، وكأن كل قبر يحمل في صميمه هذا المعنى حملا واضحا، وأنه يخلف في قلوب أهله ما يخلفه قبر مالك على الحقيقة. ومنه جاء نعت الرفاق "كل قبر رأيته" وجاء الاقتران "لقبر ثوى" على سبيل المشابهة والهيئة الظاهرية عندهم. بينما يرى الشاعر خلاف ذلك. لذلك تراه يعود يؤكد اللوم "لقد لامني عند القبور على البكا" وكأن لتكرار الموقف عنده معنى يخالف ما يستشفه الرفاق من عين الهيئة والموقف. ومن ثم يجد الشاعر نفسه مجبرا على تقديم التعليل الذي يقربهم من حقيقة المعنى الذي يحمله في نفسه للموقف – وهو غير بعيد عما أشاروا – ولكن معنى الشاعر له خصوصية تجويل المكان وتأميمه لغرضه

الخاص، حتى تغدو القبور أينما كانت "قبر مالك" . وقرينة التحويل هي أن "الشجا يبعث الشجا". ولعمري إنها "الشقاوة" التي تحدث عنها "أبو نواس".

إن نقادنا وهم يتساهلون في إصدار الأحكام، يؤكدون — من طرف خفي — أنهم لم يعودوا "عربا" ، وليس في مستطاعهم فهم العرب. وما رأوه في قول "أبي نواس" :

عاج الشـــقي على دار يسائلـــها وعجت أسأل عن خمارة البلـــد

لا يُرقئ الله عيني من بكت حجرا ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد

تنصّلا من المقدمة الطللية، محض افتراء، وسوء فهم. لأن كلمة "الشقي" في قول "أبي نواس" تكشف عن عمق العلاقة بين الطلل والشقاوة.. شقاوة هذا الذي كتب على نفسه أن يبكي كل طلل يصادفه، وأن يجعل بكاءه على رأس غنائه وشعره، حدائه ورجزه. نعم إنها شقاوة وشقاء.. وليست تنصلا من المقدمة الطللية.و"أبو نواس" في لهوه يريد التنصل من عبء حمله الشعراء من قبله، وحمله هو في كثير من قصائده. وإذا كان رفاق "متمم بن نويرة" يشفقون على صاحبهم من مغبة طول البكا، فإن "أبو نواس" يتعمد - لاهيا — أن يدعو على صاحب الشجن بعدم الشفاء. وتلك مسألة يجب قراءتها من باب "السخرية" التي شاعت في ذلك العصر، لا أن تؤخذ مأخذ الجد ، وتؤسس عليها الأحكام النقدية الجائرة.

إن "أبا نواس" يحاول أن يخفف عن نفسه "ضريبة الشعر" لأنه يدرك أن للطلل سلطانه على الشعر العربي قديمه وحديثه. وآية ذلك أن الشعراء استمروا في الوقوف والبكاء من بعده. ولم يفهم أحد منهم أن قوله دعوة للتخلي عن الطلل. فالطلل في قرارة كل واحد منهم يحمله حلا وترحالا.

كتب "إيليا الحاوي" عن الطلل يقول :« لقد كان شعراء المعلقات أهم من تصدى له، إذ جعلوه مطلعا لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجربتهم الخاصة. لهذا نرى

ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تتقلص وتتضاءل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معان تقليدية ملفوظة. لقد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات مما يرجح أن شعراء المعلقات اقتفوا به آثارا مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماؤهم فضلا عن أشعارهم. وقد تحول وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية» [2].

عندما نقرأ مثل هذا التعليق – والذي شاع في الدراسات النقدية حكما قطعيا، وقد تعمد الناشر كتابة بعض كلماته بالخط العريض (متناسخين، كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة) إمعانا منه في إسباغ الصفة التقويمية على الحكم، وكأنه الحكم المنتهي الذي لا رجعة فيه – تنتابنا الدهشة والقلق في آن واحد. ومثار الدهشة عندنا ينبع من تساؤل بسيط: كيف يحق لشخص يجلس على أريكته، ويصدر حكما في أقوام بينه وبينهم مسافة القرون المتطاولة، والعهود البائدة؟ كيف يعن له أن يحكم بالتناسخ؟ ألكون الطلل قد ظهر في مطلع تسع من المعلقات، في لغة متقاربة الألفاظ والعبارات؟ أم لكونه تحلية مجانية تعلق على مطالع القصائد؟ إنني أقدر جهود الباحث وأرتاح لقراءته كثيرا! ولكن مثار القلق عندي أن الناقلين عنه أخذوا الحكم مسلّمة ، ورددوه في الدرس والكتابة، و لم يتساءلوا أبدا كيف خرج الطلل من النفس إلى الذاكرة؟ ولا مقدار الفرق في الشيء تحبل به النفس، و يعتمل في أغوارها، وبينه وهو مصفوف، مرفوف في مخزن الذاكرة؟ إن بين الوضعيتين بون شاسع ! معايشة ومكابدة ومعاناة هنا، وحفظ بارد معقم هناك.

وإذا عدنا إلى صياغة الحكم ولغته، وجدتني أرتاب كثيرا في مصداقيته. فالباحث يؤسسه على: (نرى، ويخيل إليّ، مما يرجح، أثار مبهمة..) وكأن إصداره له لم يكن عن طول روية وتمعن، وإنما كان محض رأي يحتاج إلى ترجيح علمي دقيق. لذلك كانت خاتمة الفقرة أمرّ طعما، حين وقفت نتيجة الحكم عند تحول " وصف

الطلل إلى وصف خارجي لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية" وكأن المطلوب من الشاعر أن يتخلى عن شعره وزنا وقافية، والإسراع وراء الظلال الهاربة المتحولة للمعاني التي تستثيرها الأحاسيس الخاصة. ولو فعل الشعر ذلك لما كان شعرا، بل محض فلسفة، وغابت عنه الإنشادية، وانفرط عقد القافية، وتداخلت الأوزان والبحور.

كان ذلك القدر من القول يرضي الشاعر والمستمع المتلقي، ولم يكن يجد حاجة إلى إطالة وإفراط، ولم يعب عليه أحد من المتقدمين والمتأخرين صنيعه، إلى أن يأتي "العربي الجديد" ويرى الظاهرة مطردة في جميع النصوص، فلا يجد لها من تفسير سوى التناسخ، ولا من مبرر سوى تحلية مطالع القصائد، و يلتمس من قول شاعر حركة تمردية على الطلل.. وبعد هذا . هل كلفنا أنفسنا قراءة نفسية للطلل؟ هل كلفناها قراءة أنثروبولوجية، وأخرى أركيولوجية؟ هل أرغمناها الفحص الاجتماعي / التاريخي؟ كل ما نعرفه هو بعض المحاولات المعزولة التي رامت الاقتراب من هذه الجوانب في خجل، وتفاوتت في علمية مرتكزاتها المعرفية! ولم نعرف مشروعا رام محاصرة الطلل يقوم بها فريق من الدارسين المختصين.. إن النقد عندنا جهود فردية أنانية، إذا عارضها غيرنا أقمنا عليه الدنيا ولم نقعدها. لأننا مازلنا مسكونين بروح الخصومة والجدل.. بل لقد أقمنا بلاغتنا على الجدل والمخاصمة، وأنشأنا البيان على ثنائية القهر والتسلط، على مقابلة غالب ومغلوب.[3]

3- المكان، الكتابة الطللية:

قال "ثعلبة بن عمرو العبدي":

لمن دمن كأنهن صحائف قفار خلا منها الكثيب فواحف ؟
فما أحدثت فيها العهود كأنما تلعب بالسمان فيها الزخارف
أكسب عليها كاتب بدواته يقيم يديه تارة و يخالف
رجا صنعه ما كان يصنع ساجيا ويرفع عينيه عن النطع طارف.

لقد سبق وأن أشار "إيليا الحاوي" إلى أن وصف الطلل قد غدا وصفا خارجيا، يقوم على الذاكرة و محفوظها من الصيغ والألفاظ فقط، منصرفا عن التجربة النفسية للإنسان الموطوء بالأحزان والأشواق. بيد أننا ونحن نقدم هذه المقطوعة التي اختارها "الباحث نفسه"، نحاول مساءلته لتقرير بعض الحقائق الأولية، وصولا إلى دفع "الوصف الخارجي" الذي ختم حكمه النقدي.

إن الشاعر مسكون بالطلل في حلّه وترحاله، والاستفهام الذي تصدّر البيت الأول ، استفهام خاص. أي أن الشاعر لا يبتغي طلب إجابة عنه، ولا يسعى إلى تعيين. إنه في هذا المقام يشبه "قبر مالك" لأن "شقاوة" الشاعر لا تقف به عند التحديد والتعيين، وإنما يساعده الاستفهام على فتح الجرح فقط، ونقل المكان عبر الكلمات إلى المستمع/ المتلقي. ذلك همّه الأول. ولهذا الغرض يستعين على ثقل المحمول بالتشبيه (كأنه) يدفعه مباشرة بعد الاستفهام.

إن الشاعر يشاهد – وهو على ظهر ناقته – مكانا (دمن، كثيب من الرمل، أحجار، تربة تحولت ألوانها، بغض العشب..) وما يراه بأم عينيه، لا يعني شيئا عند المتلقي إن هو حمله إليه عبر اللغة وصفا خارجيا . وأول تحويل رمزي يجريه الشاعر في قرارة نفسه، يشبه إلى حد بعيد عملية الاختزال، يوكلها إلى تقنية التشبيه، حتى تتقارب العناصر المادية وتندمج في وحد دالة. ومن ثم راح يختار لها صفة الكتابة. ويكتسب التحويل الفني من هذه العملية النفسية /الإبداعية صفة الترميز التي تعزّ كثيرا على الشعراء، وتربك فيهم أداتهم الواصفة. وما يحمله الشعر بعدها، ليس مكانا كما نعهد، وإنما كتابة تحتاج إلى قراءة. وهي كتابة ستظل مستغلقة ما لم تعالج القراءة أقفالها وتفك عقدها. وإن نحن نعتناها بالوصف الخارجي، فاتنا من الشعر أروع ما فيه. وكأني بالشاعر قد انتهت مهمته عندما أنجز التحويل الرمزي، وقدم الكتابة بدل الطلل الواقعي. وذلك جهد طاقة الشعر، ومنتهى مستطاع الشاعر. ويبقى النص الجديد في حاجة مستمرة إلى قراءة.

4-تحولات الكتابة الطللية:

إنه نص عجيب غريب، دائم التحول ! كيف؟ إن اللحظة المكانية التي ارتسمت في قرارة الشاعر، كانت تعتمد على جملة من العناصر المادية المشاهدة، والتي ما تزال في رحمة التحول المستمر الذي تجريه الطبيعة على هيئتها من محو وتثبيت، كلما عادت إليها الأنواء، وعدت عليها الرياح، وتعاقب عليها الشتو والمصيف.. وكل حركة في هذه الظروف تغير ما تشاء من سطر، محوا وإضافة. إن الشاعر يدرك ذلك جيدا، ولا يأمن أن تظل الصحيفة التي شاهد على حالها، بل يجزم أنها ستتغير غدا أو بعد غد.. لذلك كانت صياغته للنص تحمل هذا التحول، وتشير إليه، حتى لا ينخدع المتلقي بما وصف، ولا يأمن بدوره السكون الذي يوحي به المكان ظاهريا.

إن صورة المطر الذي يخلط التربة، ويشكل من ألوانها المختلفة زخارف وهيئات، فعل اللاعب اللاهي، ترفع إلينا ما نشهده في الفن الحديث الذي يقوم على مزج الألوان تلقائيا، مانحا للمصادفة صنع الأشكال وتمازجها، ودرجات تلوّنها. والفن الحديث يعجز إذا رام استنساخ صورة تصنعها المصادفة. لأنها خاضعة لوضعيات لا يتحكم فيها الرسام أبدا. وإذا اجتهد ليعيد الكرة، لم تسعفه المصادفة أبدا لإخراج ما كان قد تحقق قبلا. كذلك فعل الماء المنهمر، قد يخضع لغزارة الشؤبوب، واتجاه الريح، وشدة القطر.. ولا يكون هو هو أبدا. فالصورة التي ينشئها الساعة ستكون مغايرة لما أنشأ قبلها. إن الكتابة التي تحكمها المصادفة لا تقع على مثال سابق، ولن تكون نموذجا آخر لآحق. إنها كتابة مستمرة، ومحو مستمر يتداولان على الصحيفة.

بيد أن عقل الشاعر يريد لهذه الكتابة شيئا من يقين القصد، وإلاّ استحالت عبثا لا معنى يرجى فيها. فيختار صورة الكاتب المكب على الصحيفة، يتبع قلمه قصدا مبينا ، كلما كان ساجيا قاصدا لما يريد. وكأن الشاعر يريد من هذه الهيئة

المزدوجة تحميل النص الجديد مقصدا، فيه من اليقين ما يمنحه فعل الدهر من سحق للكائن والموجود، وإفنائه مهما تطاول به العهد. وفيه من العبثية ما يعجز دونها التفسير، بل يجد فيها العقل مادة تفكير تصوغ للدهر حقيقته، وتعطي للفنان رمزيته، وللأزلية مطلقيتها. أما ما دعوناه "عبثا" فليس يراد من العبث معناه المعهود عندنا، وإنما ألجأنا الجهل به إلى هذا النعت. لأنه كتابة مستعصية علينا، لم تألفها عقولنا، ولا حواسنا. وقصارى الجهد إزاءها أن نفتحها على التأويل. فيكون لنا من النص الذي رفعه إلينا الشاعر سبيلان: سبيل التفسير، وسبيل التأويل. يقرأ التفسير ما خطّه القصد، ويقرأ التأويل ما اشتطّ به القلم.

إن مهمة الشعر أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها — جهلا — وصفا خارجيا محضا. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نصه ذاك، فقد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر واسطة بين كتابتين : كتابة مستمرة يجيرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقط، وكتابة يحولها الشعر — بعد الاقتطاف — إلى لغة في حاجة إلى مزيد.

قال "لبيد بن ربيعة العامري":

عفت الديار محلـــها فمقامـــــها ... بمنى تأبـــد غولهـــا فرجامـــها
فمدافع الريّـــان عـــري رسمها ... خلقا كما ضمن الوحي سلامـــها
وجلا السيول عن الطلوع كأنها ... زبر تجـــدّ متونـــها أقلامها
أو رجـــع واشمة أسف نؤورها ... كففا تعرض فوقـــهن وشامـــها
وقفت أسألها، وكيف ســـؤالنـــا ... صما خوالد ما يبن كلامها ؟ (4)

لقد كان العربي يدرك أن الكتابة تقاوم البلى، وتتغلب على النسيان. إنها فن عزيز، لا يملك ناصيته إلاّ آحاد من الناس، يضمنون به استدامة المعرفة والخبر. وكانوا يدركون ما للكاتب من مكانة عند ذويه، لأنها عنوان العلم والمعرفة.ولما كان

"الدهر" معدن كل المعارف والخبرات، جعلوا عوارضه الطبيعية كاتبة. وربما كان في حديث "النّصبة" عند "الجاحظ" ما يشير إلى هذا المعنى. ومهما يكن فإن الخط أثر، والأثر خط، والدهر كاتب، والدمن صحائفه. والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيين: معنى التحول الذي يسكن الموجودات، فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل، ويتدرج بها من الجدة إلى البلى، ومن العمران إلى الخراب، ومن الحياة إلى الموت. ومعنى الكتابة التي لا تزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة.. وكأن وقفة الشاعر لا تكفي لاستيفاء المكتوب حقّه، بل تحتم عليه شروط الصناعة وإكراهاتها أن ينقل الإحساس "خاما" تتولاه العقول والذائقة فحصا وصهرا. تستخرج منه النفيس الذي يقاوم بدوره هاجس النسيان والمحو.

لقد خطّت السيول على وجهي الجبلين أخاديد وتجاعيد، تمتد كما يمتد السطر على وجه الصحيفة بيّنا واضحا. وكأن الجبل يفقد من جسده نصيبا كلما عاوده السيل، ينتقص منه انتقاصا، يزيل عنه هيبة القوة والجلد. فتبدو تجاعيده كتجاعيد الوجه الذي غضّنه الزمن، وكتبت عليه الأيام المتوالية صحيفتها التي لا يمحوها سوى الموت. ولا يجد الشاعر لهذا المظهر من محول رمزي سوى الكتابة على الصخر، أو في الزبر، أو خط الواشمة.. هيئات ثلاث تتلاحق في قرارة نفسه، ولكل واحدة منها حقيقتها الخاصة، وحمولتها المعرفية، ومرجعيتها التاريخية. ألم يكن "لبيدا" مثقفا؟ - بالمعنى الذي نعرفه اليوم — إنه يعلم ما يثيره لفظ "الوحي" حتى وإن كان نظم القصيدة في الجاهلية! ثم "الزبر".. كلها ألفاظ تجعل القارئ الحديث يمد بصره نحو التاريخ، يتحسس آثار الحنيفية الأولى في العرب، ويتحسس أحاديث أهل الكتاب، ثم ينعطف إلى البيئة القريبة ليجد صورة الواشمة قريبة المنال من سامعيه.

هذا حظ النص الذي يرفعه الشعر إلينا. يرفعه كتابة نعيد من خلاله رسم أبعاد المنظر الذي يجري فيه الريان بين جبلين وقد ترك الدهر فيهما آثاره. ولكن الشاعر يحاول محاولة أخرى سرعان ما يتخلى عنها، لأنها ليست من مهمة الشعر..

إنها مناط القراءة وحدها. حاول أن يقف ليسأل، ثم يتراجع منكرا موقفه. كيف يسأل "صما خوالد ما يبين كلامها"؟ ولكنه يعرف أن لها كلاما على الرغم من صمتها وجمودها.. ودور القراءة أن تسألها أسئلة الشاعر، وأن تستنطقها لتسمع كلامها.

لقد قلنا قبلا أن التعامل مع المكان في الشعر العربي تعتوره قراءتان: قراءة تفسير وقراءة تأويل، وللتفسير حظ ما اعترى الجبلين من تحول، وحتّ، وتعرية. وللتأويل ما اكتنز الصخر من كلام. فإذا طالبنا الشاعر – بعد هذا — مواصلة القول فيها، فقد ألغينا دور القراءة، وعطلنا قدرة الشعر على الاستمرار، وقتلنا في نفوسنا الشاعر الذي لم نكنه في الفعل، وكناه في القوة.

الهوامش:

[1] – أحمد الهاشمي. جواهر الأدب. ج1.ص:328.

[2] – إيليا الحاوي. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي.ص:22.21.

[3] – أنظر مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. الفصل الأول خاصة.

[4] – أحمد الهاشمي.م.س. ج2.ص:88.87.