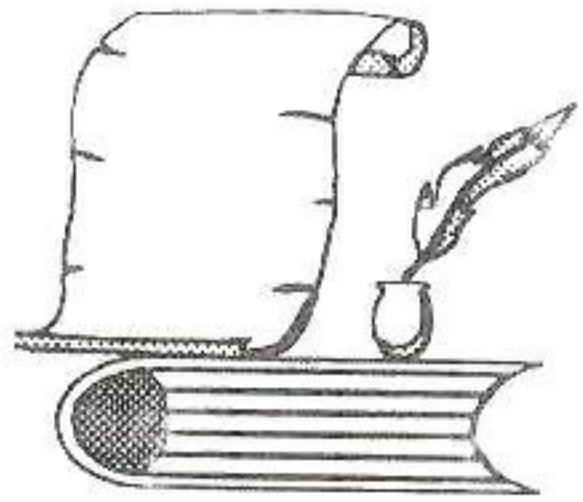
مشروع إعداد نسخة إلكترونية
لحولية كلية اللغة العربية بالمنوفية
إعداد وتنفيذ
أ.د/ يوسف محمد فتحي عبد الوهاب
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد في الكلية



وحي الأطلال في إبداعات المعاصرين

الدكتور
محمود عباس عبد الواحد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية اللغة العربية بالمنوفية
جامعة الأزهر

١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م

حولية كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد السابع عشر (المجلد الأول)، مطبعة الحرمين ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل إلى البحث:

ربما كانت «الأطلال» فى مقدمة القصيدة العربية من أكثر الظواهر الفنية إثارة للبحث والدرس على مر العصور، حتى أصبحت فى تاريخنا الشعرى قضية من قضاياه التى تطرح على رجال الفكر والأدب علامات استفهام تستدعى الحوار والجدل، وتلفت الأنظار إلى ما يمكن أن تتسع له هذه الظاهرة من دلالات ورؤى. ومن ثم كثرت حولها التفاسير، وتعددت زوايا النظر إليها فى الحركات النقدية بين القدماء والمحدثين. وربما فرضت الأطلال نفسها على رؤية الناقد الغربى، فكشفت له عما احتجب عن غيره من دلالات إنسانية عامة، أو جوانب فنية راقية، حتى ليشبهها أحدهم بالفصل الأول من مسرحية غنائية يشترك فيها فريق غير منظور من المنشدين(١). وربما نظر إليها بعضهم من زاوية نفسية وفلسفية فرأى فى المشهد الطللى بعناصره التراثية دليلا على فكرة «الموت والحياة» التى سيطرت على الشاعر الجاهلى فجعلته يبكى أطلاله الدارسة، ثم يتشبث بالحياة هاربا من إحساسه بالفناء فى حركة مفاجئة يحمل نفسه عليها غالبا بقوله: «فدع ذا» «وعد عن ذا»(٢). وإذا كان الفكر النقدى القديم قد ربط الأطلال بقصدية الشاعر المادح أحيانا، وبخصوصية البيئة البدوية فى التنقل والارتحال أحيانا أخرى

---

(١) انظر: مجلة «فصول» المجلد الرابع ـ يوليو ١٩٨١ ص ٢٤ (مقالة عبده بدوى).

(٢) لنا تعقيب على هذا فى بحث نشرته حولية اللغة العربية بالمنوفية تحت عنوان «الرؤى الرمزية فى الشعر العربى.» العدد الحادى عشر ـ ١٩٩١ ص ٤٧ ـ ٥٢.

فإن هذا الربط قد ضيق حدود النظرة إليها فى تاريخ الشعر العربى، وجعلها مظهرا من مظاهر التبدى التى ينبغى أن تتراجع مهزومة فى مراحل التحضر؛ فابن قتيبة ينكر على المتأخرين من أبناء الحواضر أن يقلدوا المتقدمين من شعراء البادية تقليدا تستبدل فيه العناصر البدوية فى مشهد الطلل بعناصر الحضارة الجديدة(٣)، وهذا يعنى أن تظل التجربة الطللية برسومها وآثافيها وقدورها وسائر مشاهدها المتبدية طقوسا يلتزم بها الشاعر الطللى فى كل العصور.

فالشاعر المجيد ـ عنده ـ من سلك أساليب القدماء، وإن كان ابن رشيق ـ فى عمدته ـ لا يبرىء الشاعر فى هذا المسلك ـ من مغبة التقليد العارى عن الصدق فالوقوف على الطلل ـ فى رأيه ـ طبع عند البدوى، تقليد عند الحضرى(٤).

وبهذا الفهم الذى طرحه القدماء فقد النص الطللى ظلاله الموحية ودلالته العامة. وفقد بالتالى بريقه فى عيون المتأخرين حتى صار مجرد أثر صحراوى قديم تستعلى عليه مواكب المجددين فى مراحل الصراع الأدبى بين الماضى والحاضر، وربما عد التمرد على الأطلال من أهم سمات التجديد فى بعض المراحل. وأغلب الظن أن النزعات المتمردة أو الشعوبية الحاقدة لم تجد فرصة للسخرية من تراثنا الأدبى كما وجدتها فى الأطلال بصورتها البدوية الساذجة؛ فثورة أبى نواس على الأطلال وسخريته من شعرائها لم تحتكم إلى ضوابط الفن الشعرى بقدر ما احتكمت إلى نزعات

---

(٣)الشعر والشعراء ص ٦, ٧ تصحيح محمد بدر الدين الحلبى ـ مطبعة التقدم ـ الطبعة الأولى.

(٤) العمدة: ١/ ١٣٧ وما بعدها.

بغيضة كرهت إليه حياة الأعراب فى البادية(٥). ولعل شعره فى السخرية من الأطلال يكشف صراحة عن تلك النزعات؛ إذ يقول(٦):

دع الأطلال تسفيها الجنوب ... وتبكى عهد جدتها الخطوب

وخل لراكب الوجناء أرضا ... تحث بها النجيبة والنجيب

ولا تأخذ عن الأعراب لهوا ... ولا عيشا فعيشهم جديب

ذر الألبان يشربها أناس ... رقيق العيش عندهم غريب

فليست المسألة عند أبى نواس مسألة تجديد تستبدل فيه الأطلال بالخمريات، بل هى ثورة على نمط حياة ينفر منها ومن أصحابها. وغاية القصد هنا إلى أن القدماء على اختلاف مناهجهم ومنازعهم قد نظروا إلى الأطلال من زاوية المشاهد البدوية المألوفة فى معظم التجارب الطللية ولم ينظروا إليها من الزاوية التى تربطها بطبيعة النفس الإنسانية فى كل العصور، فالشاعر الذى يقف على الديار أو يبكيها إنما يقف على مكان تربطه به علاقة نفسية ليتسمع فى أجوائه أصوات الزمن البعيد ولهذا لم ترتبط التجارب الطللية فى مجموعها بنمطية المكان، بل كانت لكل شاعر دياره ومرابعه التى يقف عليها لاستحضار من كانوا فيها، أو للحنين إلى ذكريات الماضى الحبيب. فالمكان والزمان من أهم عناصر الإلهام التى يستوحى منها الشاعر أنفاس تجربته الطللية. وهما - إلى ذلك - مرجعية حنين بالنسبة للإنسان فى كل البيئات. فالشاعر الفرنسى - بول فاليرى - فى قصيدته «المقبرة البحرية» يقف بجوار مقبرة وقفة الشاعر العربى على

---

(٥)(٦) تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى - البهبيتى - ص ٤٥٠ - دار الفكر.

أطلاله، فينادى ويناجى الطبيعة الساكنة من حوله فلا يسمع جوابا؛ لأن عوامل الزمن قد اغتالت حركة الحياة فى المكان. فالشمس ساكنة، والماء ساكن، والصمت يلف الزمان والمكان والريح تهب لتحطم الصمت وتخرق الهدوء»(٧)، وربما اتسعت دلالات «الطلل» وتنوعت إشاراته فى رؤية الكتاب المعاصرين من أمثال (الدكتور سعد إسماعيل شلبى)(٨) والدكتور (محمد عبد العزيز الكفراوى)(٩) والدكتور (حسين عطوان) الذى وقف على مقدمة القصيدة العربية فى مراحل متعددة(١٠).

بيد أن هذه الدراسات وإن طرحت مفاهيم عصرية متعددة لا تخلو فى جملتها من وجاهة فقد غلبت عليها مهمة التفسير لواقع الظاهرة فى نماذج الشعر العربى القديم. أما تأثير الأطلال فى الشعر الحديث فاتجاه لم تلتفت إليه الدراسات الأدبية كثيرا إما بتأثير الدعوات التى طرحتها حركات التجديد منذ مطلع هذا العصر، وإما لأن الجيل المعاصر بات مقتنعا بأن المقدمة الطللية كانت مجرد تقليد فنى انتهى بانتهاء عصره. ولا نكاد نجد مبادرة حطمت حواجز الصمت حول الموضوع غير المبادرة الجريئة التى أقدم عليها الدكتور (محمد فتوح أحمد) فى مقالة نشرتها «فصول» تحت عنوان «توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة»(١١)، وقد

---

(٧) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ د. محمد فتوح أحمد ـ ص ٨٥ ـ دار المعارف.

(٨) الأصول الفنية للشعر الجاهلى ص ١٣٥ ـ ١٣٦ مكتبة غريب.

(٩) الشعر العربى بين الجمود والتطور ص ٢٩ ـ نهضة مصر

(١٠) مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ص ٢٢٨ ـ دار المعارف.

(١١) فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١ ص ٣٩ ـ ٤٦.

تناول فيـها مسلك الشعـراء المحدثين فى توظيف المقدمة فى قـصائدهم، منتخبا من تلك القـصائد صورا شعرية تحولت فيهـا المقدمة ـ فى رؤيته ـ إلى قناع رمزى يلـوذ به الشاعر بغـية إيقاظ مـوروث صورى. . .»(١٢). والموضوع فى جملتـه حميد المبادرة وبذل الجهـد. وحسب المرء من عمله محاولة يقتحم بها المجهول، ويفتح الأبواب الموصدة للسالكين. أما بلوغ المقاصد وتحقيق النتائج فأمور تختلف فيها وجهات النظر باختلاف التوجه الفكرى والمذهب الأدبى وإن كان ثمة تحفظ فعلى المسلك الفنى الذى عول فيه الباحث على تطبيق الرمـزية الغربية على النص العربى. ومن ثم جاء أسلوبه فى تحليل النـماذج غـائما تحت وطأة التـهـويمات والمصطلحـات الغـريبة عن أسلوبنا العـربى، وقد يـشعـر المتلقى أحيـانا أن النص الذى يتعامل مـعه الباحث أكثر وضـوحا فى معطياته من التـحليل الذى يكتنفه الغمـوض. وربما سيطرت على تحليله فى بعض المـواقف لغة الأسطورة، وأحيانا يستبد به التفسيـر الوجودى لنصوص لم يعرف عن أصحابها ميل إلى الوجودية أو تأثر بفكرها كالشـاعر الراحل محمود حسن إسـماعيل. وفى إطار هذا المسلك الـفنى بدا توظيف الطلل فى القـصـيدة الحـديثـة مـحاصـرا عند الشعـراء الذين وقف على نماذجـهم بأسوار الرمـزية تارة والوجوديـة تارة أخرى والأسطورة أحـيانا(١٣). هذا فـضـلا عن المرايا المحدبة التى ينظر فيها الباحث إلى الشـعر والشاعر معا. وهى المرايا التى

---

(١٢) فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١ ص ٣٩ ـ ٤٦.

(١٣) لنا تعـقيب على هذه المذاهب فى بحـثنا (الرؤى الرمزية فـى الشعر الـعربى. .) حولية الكلية ص ٤٧ ـ ٦٠.

تقوم بتكبير كل ما يوجد أمامها. .»[١٤]. وخاصة إذا كان النص لشاعر ينتمى إلى المذهب الرمزى كالسياب. أما اختيار مصطلح «التوظيف» عنوانا للبحث فقد أوقعه فى الخلط بين مسلك الشاعر وقصده ـ وهو مفهوم التوظيف ـ وبين إيحاء المقدمة الطللية الذى يتداعى إلى الموقف الشعرى وإن لم يقصد إليه الشاعر. بيد أن هذه الملاحظ ليست من قبيل المصادرة لفكر باحث من ذوى القامات العالية وإنما هى ضرب من الحوار يمليه اختلاف التوجه الفكرى والمذهب الأدبى كما قلنا. ولهذا حرصنا على أن يكون الشعراء الذين عول عليهم من جملة الشعراء المستشهد بشعرهم فى بحثنا وذلك لقناعتنا بأن اختلاف التوجه الأدبى سيؤدى ـ لا محالة ـ إلى اختلاف فى النظرة إلى الشاعر الواحد. ومن ثم يكون المسلك الفنى الذى نعول عليه هو ضرورة النظر إلى النص من خلال مرآة البيان العربى. وهو مسلك قد لا نجد له بديلا فى التعامل مع نص ينتمى إلى أدب اللغة العربية. أما اختيار عنوان البحث وهو «وحى الأطلال فى إبداعات المعاصرين» فقد كانت وراءه رغبة ملحة فى أن يستوعب الموضوع صورة الطلل بين التراث والمعاصرة عند البارودى وشوقى بشكل خاص؛ لأن تيار الحداثة بدأ يتجاهل فى مواكبه الصاخبة مملكة الشعر التى تربع على عرشها هذان الشاعران، أما الشعراء المحدثون بعدهما فحسبنا من

---

(١٤) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ص ٨ ـ د. عبد العزيز حمودة ـ عالم المعرفة ـ أبريل ١٩٩٨.

شعرهم تلك النماذج التى تحمل فى طياتها أنفاس المشهد الطللى. لا لنعيد إلى الأذهان ما دار حول الأطلال من فكر نقدى أو حوار فلسفى، ولكن لنتسمع صدى التجارب الطللية القديمة فى مسارب النفس الشاعرة فى العصر الحديث. وهى محاولة نأمل أن يكتب لها حظ من التوفيق.

«والله المستعان»

الدكتور محمود عباس عبد الواحد

أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية

فرع جامعة الأزهر بالمنوفية

أولا: الأطلال بين التراث والمعاصرة

١ - فى شعر البارودى:

ربما يمثل البارودى فى تاريخنا الشعرى قفزة نوعية تخطت بفن القصيد حدود الصنعة والجمود إلى مرحلة جديدة أعادت إلى القصيدة العربية إشراق الديباجة ورصانة الأسلوب. وقد ظل البارودى ينعطف بالشعر إلى منابعه الأولى مغترفا من روافدها أحيانا، ومستلهما ظلالها أحيانا أخرى حتى تهيأت له أسباب الإمامة والريادة لحركة البعث والإحياء دون منازع. ومن ثم كان ضروريا أن يقف البحث عنده تحت عنوان خاص، لا لأنه باعث الشعر العربى من كبوته فحسب، ولا لأنه صاحب الأثر الفعال فيمن جاء بعده من المعاصرين، بل لأن شعره فيما يتصل بوحى الأطلال وتأثيرها ربما يمثل توجها ينفرد به البارودى دون غيره من رواد البعث والإحياء، فالناظر فى شعر تلك الفترة يرى المقدمة الطللية قد فرضت نفسها على الشعراء إما على سبيل المحاكاة وإما عن طريق الإبتكار والتجديد. والحالة الثانية هى التى تدخل فى هم البحث وقصده، وقد تكثر نماذجها وصورها فى شعر البارودى، بينما يصعب أن تلتمسها عند غيره من شعراء حركة البعث، أما محاكاة القدماء فى أطلالهم فصورها كثيرة متعددة عند البارودى ومن جاء بعده من المعاصرين. وهى صور لا تدخل فى حساب البحث إلا من قبيل التنظير، ولهذا نكتفى بالإشارة إلى بعض شواهدها عند شعراء تلك الفترة، فالشاعر محمد عبد المطلب يستهل مديحه لعباس بقوله(١٥):

---

(١٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى-العقاد-ص ٤٧-النهضة المصرية ١٩٦٥ .

يا دار حياك الغمام فسلمى وهمت عليك يد المكارم فاسلمى

فهو يستنزل الغمام على الدار ـ كما يقول العقاد ـ على أسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين». والسيد توفيق البكرى تتنازعه فى شعره ثنائية ظاهرة تميل به تارة إلى حياة الحضر ومكان القصور، وتنعطف به تارة إلى روح البداوة فيستهل قصيدته بمشهد الطلل البدوى(١٦). وربما استسقى المنازل واستمطر الأجداث، فيقول(١٧):

سقى دور مية بالأجرع مسف من الدجن لم يقلع

ولو ترك الشوق دمعا بجفنى سقيت المنازل من أدمعى

ويستهل قصيدته «مصر» بهذه الأبيات(١٨):

أديار مى تنظر فدموع عينك تمطر

أم ابرق العلمين أم سفح اللوا تتذكر

أم تام قلبك جؤذر أحوى المدامع أحور

ثم يأخذ فى الحديث عن جمال مصر، ونيلها وجوها الصحو المشرق، وجيزتها الخضراء وآثارها الحضارية الضاربة فى أعماق التاريخ. فتبدو القصيدة وكأنها من نظم شاعرين ـ كما يقول العقاد ـ(١٩): أحدهما يغلبه إحساسه وثانيهما يغلبه تقليده» وللبارودى كذلك صور طللية مغرقة فى البداوة ومحاكاة الأقدمين. حسبنا منها قوله(٢٠):

---

(١٦) (١٧) نفسه ص ٥٥، ٦٢.

(١٨) شعراء مصر وبيئاتهم .. ص ٦٣.

(١٩) نفسه. ص ٦٤.

(٢٠) نفسه ص ١٣٠.

ألا حى من أسماء رسم المنازل وإن هى لم ترجع بيانا لسائل

خلاء تعفتها الروامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

فلأيا عرفت الدار بعد ترسم أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى

غدت وهى مرعى للظباء وطالما غنت وهى مأوى للحسان العقائل

فللعين منها بعد تزيال أهلها معارف أطلال كوحى الرسائل

ويمضى البارودى على هذا النحو فيبكى الديار ثم يحن إلى من ارتحلوا عنها حتى نهاية القصيدة. ولعل حب البارودى للقدماء وغرامه بمعارضتهم من أهم الأسباب التى حملته على محاكاتهم فى هذه الصور، فهو لم يقلد «لأنه مقتنع بأن ذلك هو الأسلوب الواجب اتباعه، والنهج الذى عليه أن يسلكه، ولكنه يريد أن يمتحن شاعريته. وهل فى استطاعته أن يحاكى القدماء حتى فى وقوفهم على الأطلال والدمن. وكان (هو) يعبر عن ذلك بأنه من رياضة القول»[٢١]، وهذا ما يعنيه العقاد فى تعقيبه على الأبيات، إذ يقول[٢٢]: «هى محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه».

وسواء عندنا أكانت تلك المحاكاة مطبوعة أم غير مطبوعة فإن الأطلال لا تعنينا بوصفها مقدمة يفتتح بها الشاعر قصيدته وإنما يلتمس البحث عناصرها التراثية التى تسللت من ذاكرة البارودى وحفظه إلى بعض صوره ونماذجه الشعرية وأكثر ما يقع هذا عندما يتقمص البارودى

---

(٢١) محمود سامى البارودى ـ نوابغ الفكر العربى ـ عمر الدسوقى ص ٣٨ ـ دار المعارف.

(٢٢) شعراء مصر وبيئاتهم .. ص ١٣١.

قصدا أو تتقمصه ـ عفويا ـ صورة الشاعر الطللى المرتحل عن مكان أو ربع يرتبط فى نفسه بذكريات حبيبة أو مؤلمة وربما تهيأت لشاعرنا أسباب الشعور بالاغتراب والحنين إلى المكان فى منفاه أو لكثرة تنقله وارتحاله فى المواقع التى عايش أجواءها وهو ضابط فى الجيش المصرى. والمكان فى كل تجربة طللية مرجعية حنين إلى الماضى، بل هو المحور الذى يلتف حوله الشاعر ليستدعى الزمن المفقود. والبارودى فى كثير من نماذجه الشعرية يخلع على مواطن الحنين صورة الطلل، ويستوحى ظلالها المعروفة. ففى إحدى قصائده بعد عودته من المنفى يمر بقصر الجزيرة، فيذكر عهد إسماعيل، فيقول(٢٣):

هل بالحمى عن سرير الملك من يزع ... هيهات قد ذهب المتبوع والتبع

هذى الجزيرة فانظر هل ترى أحدا ... ينأى به الخوف أو يدنو به الطمع

أضحت خلاء وكانت قبل منزلة ... للملك منها لوفد العز مرتبع

فلا مجيب يرد القول عن نبأ ... ولا سميع إذا ناديت يستمع

والأبيات تمثل عنصرا ذاتيا فى القصيدة وليست مجرد مقدمة يستعين بها البارودى على غرضه الشعرى بل هى ترجمان الغرض وجماع القصد. وهو فيها مأخوذ بحاضر القصر وما ألم به من جو موحش بعد أن رحل عنه أصحاب الملك والسلطان، فخلا المكان من أسباب العظمة والرهبة كما خلا من دواعى الطمع والرغبة، ولم يعد القصر كعهد البارودى به مرتبعا ينعم فيه وفد العز بظلال الملك بل أضحى كالأطلال عيت جوابا وما بالربع من أحد.

---

(٢٣) تاريخ الأدب العربى ـ الزيات ـ ص ٤٩٥ ـ نهضة مصر.

فالبارودى فى أبياته ليس شاعرا طلليا بل لم يقصد إلى ذلك أصلا، وإنما وقف على حاضر القصر وما ألم به، فتداعت إلى ذهنه ـ فى عفوية الأداء الشعرى ـ صورة الطلل المألوفة فى كثير من المشاهد القديمة. يقول ابن الدمينة(٢٤):

ألا يا حمى وادى المياه قتلتنى أتاحك لى قبل الممات متيح

ويقول فى موضع آخر(٢٥):

واذكر أيام الحمى ثم انثنى على كبدى من خشية ان تصدعا

ويقول(٢٦):

وهل القين بالسدر من أيمن الحمى مصححة الأجسام مرضى قلوبها

فالحديث عن الحمى، وأيام الحمى حديث تردد كثيرا فى شعر الأطلال. والحديث عن الديار التى أضحت خلاء من أصحابها حديث غطى فى معظم التجارب الطللية القديمة. يقول النابغة الذبيانى فى داليته(٢٧):

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذى أخنى على لبد

والديار التى أصبح الصمت فيها يلف الزمان والمكان فليس فيها من يجيب السائل أو يسمع مناديا إنما هى ديار الشاعر الطللى أو خرائبه الموحشة. يقول النابغة(٢٨):

---

(٢٤) ديوانه ص ٢٦ تحقيق أحمد راتب النفاخ ـ دار العروبة.

(٢٥) نفسه ص ١٧٩. (٢٦) نفسه ص ١٨٦.

(٢٧) ديوان النابغة الذبيانى ص ٣١ ط بيروت.

(٢٨) نفسه ص ٤٨.

وقفت فيها سراة اليوم أسألها　　عن آل نعم أمونا عبر أسفار

فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا　　والدار لو كلمتنا ذات أخبار

وليس معنى هذا أن البارودى ـ فى أبياته ـ واقع تحت تأثير هذين الشاعرين أو غيرهما بشكل خاص، وإنما قصدت أن أشير بهذه الأمثلة إلى أن الحس الشعرى لدى البارودى قد تشكل إلى حد بعيد بمعطيات الشعر العربى القديم، فهو يستوحى صوره، ويستروع أنفاسه تبعا لطبيعة الموقف الشعرى، وربما كان الموقف نفسه هو الذى يجعل تلك الصور تتداعى إلى ذهنه ثم تتسلل إلى عصب القصيدة فى عفوية تامة. والفرق واضح ـ بطبيعة الحال ـ بين قديم يستبد بالشاعر فلا يملك حياله إلا التقليد، وبين قديم يستوحيه الشاعر أو يستدعيه الموقف ليكون فى خدمة التجربة الشعرية. والبارودى لا يستدعى من مشاهد الطلل وعناصره التراثية إلا ما يكون على شابكة بموقفه النفسى من المكان الذى يتحدث عنه، فأحيانا يرى فى حاضر المكان مأساة تفجر حنينه إلى الماضى الحبيب، وعندئذ يخلع عليه الموقف تلقائيا صورة الشاعر الطللى، فتتداعى العناصر التراثية إلى شعره فى أسلوب يجمع بين روح عصرية تفرض نفسها وطقوس طللية تتشبث بوجودها. كما عرفنا فى وقوفه على قصر الجزيرة. وأحيانا لا يمثل المكان بالنسبة للبارودى عهدا يحن إليه، فهو لا يصف إلا مأساة الحاضر كما يحسها من واقع المكان. وفى هذه الحالة تراه واقفا عند عوامل الطبيعة الملحة وقفة الشاعر الطللى على الخرائب المفزعة أو الرسوم الدارسة. يقول البارودى فى وصف موقعة حربية(٢٩):

---

(٢٩) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٣٤ ـ النهضة المصرية ١٩٦٥.

واصبحت فى ارض يحاربها القطا وترهبـــها الجنان وهى ســـوارح
بعـيـدة أقطار الديامـيم لو عـدا سليك بهـا شـاوا قـضى وهو رازح
تصيح بها الأصداء فى غسق الدجى صيـاح الثكالى هيجتـها النوائح
تردت بسـمـور الغـمـام جـبـالها وماجت بتيـار السـيـول البطائح
فـأنجـادها للكاسـرات مـعـاقل وأغـوارها للعـاسـلات مـسـارح

ثم يمضى فى وصف المكان على هذا النحو حـتى ينتقل إلى الفخر ببطولاته وشدة بأسه فى القتال. فالقصـيدة حماسية المنزع والغرض. وقد تلكأ البارودى فى رصد المكان وتصويره علـى مساحة غير مستحـبة غالبا فى شعر الحرب عند القـدماء والمحدثين على السواء(٣٠). لكن يبـدو أن أجواء المكان الموحش الذى دارت فـيه المعركة هى التى جـعلت البارودى يتقمـص شخصية الشـاعر الطللى، وبالتالى تداعت إلى ذهنه ـ تلـقائيا ـ صورة الطلل المقهور أو المغتال بعوامل الـطبيعة، فالأصداء التى تصيح فى غسق الـدجى، والسيـول الملحة على الأباطح، وخلو المكان من عـوامل الأنس وأسباب الحياة. كلها من مفـردات الرسوم البالية المألوفة فى الشعر العـربى، وربما لم يغب عن البارودى أن يكمل المـشهد بعـنصر الحـيوان المعروف فى الطلل كـالعين والآرام، فاستـبدلها بالسبـاع والجوارح. ومع هذا التلكؤ فى الرصد لا يكاد المتلقى يشعر بأن الأبيات معزولة عن غرض الشاعـر وخطه النفسى فى الـقصيـدة، فقد اسـتطاع بمقدرته الفـنية وربما بخبرته الحربيـة أن يجعل من وصف ميدان القتال بهذه الصـورة سببا من أسباب الفخـر بالفـروسـية، وكأنه أراد أن يقول: إن هذا المكان الموحش

---

(٣٠) أنظر ما قاله ابن الأثير فى «المثل السائر» ٣/ ٩٦

لا ينهض بأسباب الحرب فيه إلا فارس متمرس بفنون القتال واقتحام الأهوال.

والمكان عند البارودى ـ كما هو عند شعراء الأطلال ـ قد يكون مرجعية حنين إلى مشاهد طيبة كان يستروح أنفاسها فى فترة من فترات الزمن، فيقول فى وصف «غيضة»(٣١).

ومرتبع لذنا به غب سحرة ... وللصبح أنفاس تزيد وتنقص

وقد مال للغرب الهلال كأنه ... بمنقاره عن حبة النجم يفحص

رقيق حواشى النبت أما غصونه ... فريا وأما زهره فمنصص

إذا لاعبت أفنانه الريح خلتها ... سلاسل تلوى أو غدائر تعقص

فالربع فى كل صورة طللية هو مصدر الحنين إلى الأيام الخوالى، فلا يكاد يشذ عن تلك الغاية فى تصور القدماء والمحدثين إلا نادرا. وأغلب الظن أن الذاكرة العربية على مر العصور قد وعت هذه الصورة فى مخزون النفس والحس لا سيما الشعراء الذين تتلمذوا على النموذج الشعرى القديم كالبارودى فهم أكثر استجابة لمعطياته، واستلهاما لصوره، لأنهم أقرب إليه نفسا وحسا فكثير من الشعراء وصفوا جمال الطبيعة فى شعرهم، ومنهم من صور مفاتن الوجود فى مكان بعينه ولكن الفرق واضح بين وصف يقصد إليه الشاعر لذاته وبين وصف يستدعيه الحنين إلى مواطن الذكريات. فالأول يصور مشاهد الحاضر كما يراها الشاعر، فتتفعل بها نفسه والثانى يجتر من الذهن صورة المكان بجماله الآسر، وماضيه السعيد كما فى أبيات الربع.

---

(٣١) محمود سامى البارودى ـ نوابغ الفكر العربى ـ ص ٨٩ ـ عمر الدسوقى ـ دار المعارف.

والبارودى يستخدم العنصر التراثى للطلل بمقدرة فنية تنأى به عن صفة المقلد غالبا، فمن جملة العناصر المألوفة عنصر «الريح» فى حركتها وسكونها وهو من عناصر الاغتيال لا الجمال فى المشهد الطللى الموروث؛ فقد ألفناها عندهم نكباء عاصفة أو هوجاء مسفة، وربما ألحت على الربع أو الطلل فطمست معالمه، أو غيرت آثاره ولكنها حين تلح على البارودى أو حين يستوحى ظلالها من مخزونه الشعرى فإنه يستخدمها بشكل يتساوق مع إحساسه بجمال الربع، فذلك حيث يقول(٣٢):

ومربع لنسيم الفجر هينمة ... فيه وللطير فى أرجائه لغط

كأنما القطر در فى جوانبه ... يكاد من صدف الأزهار يلتقط

وللنسيم خلال النبت غلغلة ... كما تغلغل وسط اللمة المشط

والريح تمحو سطورا ثم تثبتها ... فى النهر لا صحة فيها ولا غلط

فإذا جاوزنا براعته الشعرية فى صورة الأزهار يلمع فوقها الندى كحبات اللؤلؤ فى الأصداف، وصورة النسيم يتغلغل فى النبات فيتمايل كما يتغلغل المشط فى الشعر الكثيف. إذا جاوزنا هذا إلى صورة الريح التى تمحو سطورا ثم تثبتها فى صفحة النهر وجدنا مضمون الصورة مألوفا لنا بشكل أو بآخر فى تصوير الربع أو الطلل بصورة الرق المنمنم أو الكتاب المسطور وقد تتابعت عليه السيول فجلت سطوره أو ألحت عليه الريح فمحتها. فالسيول جالية كاشفة والريح طامسة ماحية.

---

(٣٢) نفسه ص ٩٦.

يقول لبيد بن ربيعة فى معلقته(٣٣):

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

ويقول حاتم الطائى(٣٤):

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما كخطك فى رق كتابا منمنما

أذاعت به الأرواح بعد أنيسها شهورا وأياما وحولا محرما

دوارج قد غيرن ظاهر تربه وغيرت الأيام ما كان معلما

ومنه قول ثعلبة بن عمرو العبدى(٣٥):

لمن دمن كأنهن صحائف قفار خلا منها الكثيب فواحف

اكب عليها كاتب بدواته يقيم يديه تارة، ويخالف

هذه الأمثلة وغيرها كثير فى الشعر العربى قدمت الأطلال إلى الأجيال الشاعرة فى صورة كتاب تمحو سطوره عوامل الدهر أحيانا أو تجددها أحيانا أخرى. والبارودى بشاعرية فذة يستوحى الصورة فى مجموعها، فيقول فى آخر أبياته السابقة:

والريح تمحو سطورا ثم تثبتها فى النهر لا صحة فيها ولا غلط

فيستبدل الربع بالنهر استبدالا يجعل لفعل الريح فى بيته معنى. وإلا فما قيمة أن تكون الريح ماحية فى موطن الإشادة بجمال الربع؟ وكيف نفهم أن تكون من عوامل التثبيت وهى طامسة مسفة؟ فكلمة

---

(٣٣) شرح ديوان لبيد ـ إبراهيم حزينى ـ ص ٢٠٨ بيروت.

(٣٤) الوصف فى الشعر العربى ـ عبد العظيم على قناوى ١/ ٢٤٧ ط الحلبى.

(٣٥) نفسه ص ٢٤٥.

«النهـر» فى البيت حلت المشـكلة وأزالت الحيـرة؛ إذ جعل حـركتـه فى التموج خاضعة لفعل الريح كما تخضع سطور الكتاب فى المحو والإثبات لصنيع الكاتب. وهو صنيع يخضع ـ غالبا ـ لضوابط الصحة والغلط، أما فـعل الريح فى الجـداول والأنهـار فلا يخـضع لهـذا الضـابط. أو لعل البارودى فى قـوله (لا صحة فيـها ولا غلط) أراد إخفـاء التشبيـه لتزداد استعارته حسنا ـ كما يقول علماء البلاغة[٣٦]، وكأنه ينبه بهذه العبارة إلى أن السطور فى بيته ليست سطور الكتـاب المعروف بل هى ما تحدثه الريح بمياه الجداول والأنهـار، فهى تثبت على سطح الماء موجات خفـيفة هادئة تشبه سطور الكتاب ثم تمحـو ما أثبتته. وهكذا دواليك[٣٧]. وأيامـا كان مراد البارودى فقد استلهم أنفاس الطلـل باقتدار واستوحى ظلاله بشاعرية مطبوعة، فكان كما قال العقاد[٣٨]: «إن الرجل كان مطبوعا على وصف ما يحسه لأنه يحسه لا لأنه يحكى به الأقدمين أو المعاصرين..».

---

(٣٦) انظر: دلائل الإعجاز فى علم المعانى ـ طبعة رشيد رضا ـ ص ٢٩٢.

(٣٧) انظر: محمود سامى البارودى ـ نوابغ الفكر العربى ـ هامش (٢) ص ٩٧.

(٣٨) شعراء مصر وبيئاتهم ... ص ١٤٦.

٢ - فى شعر شوقى:

من يقرأ شعر شوقى فى جملته يكاد يتصور أن الحنين إلى الزمن المفقود هو مفتاح شخصيته. فجلال التاريخ وعظمة الآثار من أهم مصادر الوعى والإلهام فى شعره . . أطال الوقوف بتاريخ روما، وتأسى على عبر الدهر فى ثرى الأندلس، وفاض شعره بأمجاد العرب، وما أن وقف برحاب الماضى الفرعونى حتى ارتفع نشيده بالغناء ونطق بالحكمة . . ترنم بروعة الآثار وهزه جلالها على أرض الوادى(٣٩). فهو عاشق آثار يطيل الوقوف عليها ليتسمع فى جنباتها صوت الزمن البعيد. ومن ثم كان المشهد الطللى يلقى ظلاله على الموقف فى أحوال كثيرة، ويتداعى إلى صوره الشعرية بشكل مباشر أو غير مباشر. وشوقى فى الحالتين فنان مبدع يملك القدرة على تشكيل المشهد المستوحى وتوظيفه لا فى المقدمة وحدها بل فى نسيج القصيدة كلها، فيقول بعد عودته من منفاه(٤٠):

أنادى الرسم لو ملك الجوابا ... وأجزيه بدمعى لو أثابا

وقل لحقه العبرات تجرى ... وإن كانت سواد القلب ذابا

سبقن مقبلات الترب عنى ... وأدين التحية والخطابا

فنثرى الدمع فى الدمن البوالى ... كنظمى فى كواعبها الشبابا

وقفت بها كما شاءت وشاءوا ... وقوفا علم الصبر الذهابا

---

(٣٩) الآثار الفرعونية فى شعر شوقى ـ مقالة فى مجلة (الهلال) ـ بدر الدين أبو غازى ـ العدد الحادى عشر ـ نوفمبر ١٩٦٨ ـ ص ١٤٦.

(٤٠) أنظر القصيدة فى (الشوقيات) ج ١ ص ٦٤، ٦٥، ٦٦ ـ المكتبة التجارية الكبيرة ـ مصر ١٩٧٠.

فهو بداية ينادى الرسم فلا يلقى جوابا، وتأخذه مأساة الموقف فينثر الدمع فى الدمن البوالى كما كان ينظم شعره فى ماضيها السعيد. وحيث يلتقى الحاضر المؤلم بالماضى الحبيب فى مشهد الدمن البوالى فالشاعر يأخذ تلقائيا ـ فى الحديث عن الأيام الخوالى التى قضاها منعما فى ساحة المكان (أعنى الأندلس). يقول شوقى:

تخذتك موئلا فحللت أندى ذرا من وائل وأعز غابا

مغرب آدم من دار، عدن قضاها فى حماك لى اغترابا

ثم يمضى فى وصف ماضيها المزهر حتى ينتهى إلى عنصر «الرحلة» وهو عنصر مألوف لدى شعراء الديار أو الرسوم، كان يتكئ عليه الشاعر فى التحول النفسى والحسى من مكان عصفت به عوادى الزمن إلى مكان آخر تهفو إليه النفس لسبب أو لآخر.

وشوقى يستلهم الرحلة التراثية فى قصيدته استلهاما يترجم إحساسه بالحنين إلى الوطن فيقول:

ويا وطنى لقيتك بعد يأس كأنى قد لقيت بك الشبابا

وكل مسافر سيئوب يوما إذا رزق السلامة والإيابا

أدير إليك قبل البيت وجهى إذا فهت الشهادة والمتابا

ولكنه فى تشكيل مشاهد الرحلة إلى وطنه يستجيب لموروث يلقى ظلاله الخافتة على المشهد، فيذكر الصحراء والأهوال التى لاقاها فى قطع المفاوز، فيقول:

وقد سبقت ركائبى القوافى مقلدة أزمتها، طرابا

تجوب الدهر نحوك والفيافى وتقتحم الليالى لا العبابا

ثم يعود فيعتمد على نموذج معاصر ينهض فيه البحر بما تنهض به الصحراء، وتمثل فيه السفينة ما كانت تمثله الناقة لدى الشاعر العربى، فيقول:

هدانا ضوء ثغرك من ثلاث كما تهدى المنورة الركابا
وقد غشى المنار البحر نورا كنار الطور جللت الشعابا
وقيل: الثغر، فاتادت فارست فكانت من ثراك الطهر قابا

وعبقرية التشكيل عند شوقى يسرت له المواءمة بين وحى الأطلال ووحى الآثار فهو يصنع من الكلمات صورة مرئية تتجلى فيها ملكة المصور. ففى قصيدته: «على سفح الأهرام» يمتزج إحساسه بوحى الطلل مع إحساسه بواقع الأثر أى يلتقى الماضى بالحاضر المشاهد فى بؤرة الشعور، فيصدر عنهما جميعا فيقول(٤١):

قف ناج أهرام الجلال وناد هل من بناتك مجلس أو ناد؟
نشكو ونفزع فيه بين عيونهم إن الأبوة مفزع الأولاد
ونبثهم عبث الهوى بتراثهم من كل ملق للهوى، بقياد
ونبين كيف تفرق الإخوان فى وقت البلاء تفرق الأضداد

ففى الصورة تلقى الأطلال ظلالها على الأهرام، فيستوقف من يناجيها فى حيرة السؤال المألوف عن الذاهبين. فقد مضوا وخلفوا آثارا عبثت بها الأهواء أو لعبت بساحها يد الزمن. وكأن شوقيا يستحضر على لسان الواقف مأساة الشاعر الطللى فى الراحلين، وحنين الشاعر العصرى إلى صناع الآثار من الذاهبين.

---

(٤١) الشوقيات ص ١١٣، ١١٤، ١١٥.

ثم يمضى شوقى فى المزج بين الأطلال والآثار ببراعة شعرية تبدو فيها الآثار وكأنها بقايا أطلال تذكر بعهد حبيب. فيقول:

قل للأعاجيب الثلاث مقالة من هاتف بمكانهن وشاد

تلك الرمال بجانبيك، بقية من نعمة وسماحة ورماد

وتقرأ البيتين فتشعر أنك أمام بقايا طلل قديم؛ إذ تهتف بك أثافيه الثلاث، وما خلفت الأيام فى المكان من رموز الكرم كالرماد. ثم لا تسأل بعد ذلك: أى رماد حول الأهرام؟ إنه رماد الصورة المستوحاة من مشهد الطلل.

ثم تابع قراءة القصيدة لتقف على قوله:

وأجل خيالك فى طلول ممالك مما تجوب وفى رسوم بلاد

وسل القبور ولا أقول سل القرى هل من ربيعة حاضر أو بادى

سترى الديار من اختلاف أمورها نطق البعير بها، وعىُّ الحادى

فالمشهد الطللى هنا يتشبث بوجوده وحيا وتعبيرا، وكأن (شوقى) يقصد إليه قصدا، ليوظفه فى التعريض بواقع عصرى يشغله. فالماضى والحاضر يتعايشان فى ديوان شوقى تعايشا سلميا. فهو لا يستلهم من عناصر التراث إلا ما يستدعيه واقع الآثار فى إطار الموقف الشعرى؛ ولهذا يأتى المشهد الطللى ـ فى أغلب الأحيان ـ مجسدا لحركة الزمن فى تاريخ الأثر. فهو لا يفرض نفسه على شوقى فرضا دون حاجة إليه، بل يتداعى إلى ذهنه فى الموضع المناسب من أجزاء القصيدة، ليكون فى

خدمة الموضوع. فأحيانا يلقى ظلاله على المطلع، كقوله فى قصيدته «دمشق»(٤٢):

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا　　مشت على الرسم أحداث وأزمان

هذا الأديم كتاب لا كفاء له　　رث الصحائف باق منه عنوان

وأحيانا تتداعى عناصر الطلل إلى مواضع متفرقة من أجزاء القصيدة، فتتآلف معها تآلف حبات العقد. ففى مطلع النونية يقف فى براعة شعرية على وادى الطلح بظاهر إشبيلية، فتفيض مشاعره، وينكأ الطائر الحزين على واديه جراح الشاعر المروع بمأساة وطنه. فيقول(٤٣):

يا نائح الطلح أشباه عوادينا　　نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

وهو مطلع يستشعر فيه شوقى نفسه أنفاس الطلل، فيصرح بعد مجموعة أبيات بقوله:

رسم وقفنا على رسم الوفاء له　　نجيش بالدمع والإجلال يثنينا

ثم يمض فى الحديث عن الذاهبين من رواد الحضارة الإسلامية فى الأندلس حتى يأخذه الحنين إليهم، فيسقى ثراهم ثناء فيقول:

نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت　　دموعنا نظمت منها مراثينا

ويستبد به الحنين إلى مصر، ويذكر أيام أنسه بربوعها، فيقول:

ملاعب مرحت فيها مآربنا　　وأربع أنست فيها أمانينا

---

(٤٢) الشوقيات ٢/ ١٠٠ .

(٤٣) نفسه ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦

وبعد شـوط يقطعه فى حـديث الذكريات يستـوقف على النيل من يهتف فى خمائله:

فقف إلى النيل واهتف فى خمائله وانزل كـمـا نزل الطل الرياحـينا

وشوقى لا يقف أو يستوقف لمجرد محاكاة الأقدمين بل يغلب على الظن أنه يتكىء على هذه العـبارة كـثيرا لتـعينه على اسـتدعـاء النموذج الموروث وتوظيـفه فى وصف الأثر. ويبـدو الفرق واضـحا بين مـوروث يستـدعى رغبـة فى التقليـد، وموروث يخـضع لملكة التصـوير وعبـقرية التشكيل. والمتتبع للصور الشعرية التى استخدم فيها شوقى عبارة «قم» أو «قف على كذا» ربما يحس أن هذا الاستخدام ليس نمطيا فى جل أحواله، فأحيانا ترد العبارة على لسانه فى شكل مـحورى يتكرر فى القصيدة أكثر من مرة، فتشعر بأنه يتخذ من هذه المحاور مفاتيح لأفكاره فلا يكاد ينتهى من فكرة حتى يستوقف عـند غيرها. ففى قصيدته التى يصف فـيها نكبة «اليابان» بالزلزال الشهير يستهلها بقوله(٤٤):

قف (بطوكيو) وطف على (يوكاهامه) وسل القـريتـين: كـيف القـيـامـة؟

وبعد أن يتساءل فى حيـرة عن فداحة الخطب بشكل عام، يأخذ فى تفاصيل الأحداث، وصور المأساة، فيبدأ الفكرة بالوقوف:

قف تأمل مـصـارع القـوم وانظر هل ترى من ديار عـاد دعـامـة؟

خسفت بالمساكن الأرض خسفا وطوى أهلهـا بسـاط الإقـامـة

وفى قصيدته «على قبر نابليون» يستوقف فيقول(٤٥):

---

(٤٤) نفسه ص ٨٥، ٨٦ .

(٤٥) نفسه ج ١ ص ٢٥٣، ٢٥٨، ٢٥٩ .

قف على كنز بباريس دفين من فريد فى المعانى وثمين

وبعد رحلة طويلة مع تاريخ «نابليون» تتداعى إلى الذاكرة أمجاد مصر، فيذكر الأهرام وبناتها فيقول:

قم إلى الأهرام واخشع واطرح خيلة الصيد وزهو الفاتحين

يا كثير الصيد للصيد العلا قم تأمل: كيف صادتك المنون؟

قم ترالدنيا كما غادرتها منزل الغدر وماء الغادرين

ففى كل مرة يبدأ فكرة جديدة فى معرض القصيدة يستوقف عندها أو قل إنه يستوقف لتتداعى الفكرة إلى ذهنه، وتنفتح عليه مغاليقها بهذا المفتاح. ومع أن صورة الأطلال لا تكاد تفارق ذهن شوقى فى كل أثر أو قبر يقف أو يستوقف عليه لوجود الملابسات بين الأطلال والآثار من حيث الزمن والمكان إلا أن براعته الشعرية فى إضفاء الحياة على معالم الأثر أحيانا، وفى تطويع الكلمة لموقفه الشعرى فى كثير من الأحيان. كل هذا نأى به عن صفة المقلد النمطى فى استخدام النموذج الموروث. ولعل استعماله لكلمة «قف» بشكل متكرر والمزاوجة بينها وبين كلمة «قم» فى بعض صوره لا يخلو فى الرؤية الفنية من دلالة. فهو يستعمل الوقوف ـ غالبا ـ فى المشهد الحسى الذى يستبد بنفسه طالبا المشاركة فى الإحساس به، ولكنه حين يستحضر الزمن البعيد، أو ينبه الناس إلى عظمته وأثره فإنه يستعمل ـ غالبا ـ كلمة «قم» كأنه يوقظ نياما غفلوا عن أمر خطير فتسمعه يقول فى تاريخ الأزهر وأمجاده(٤٦):

---

(٤٦) الشوقيات ١/ ١٥١ .

قم فى فم الدنيـــا وحى الأزهرا وانثـر على سـمع الزمـان الجـوهرا

ويقول فى العلم والتعليم وشرف المعلم(٤٧):

قم للمـعلم وفـه التـبـجـيـلا كـــاد المعلم أن يكون رســـولا

قوموا اجمعوا شعب الأبوة وارفعوا صوت الشـبـاب مـحـبـبـا، مـقـبـولا

وشوقى فى اسـتعمـاله لهذه الكلمـة «قم» دون مزاوجة بـينها وبين كلمة «قف»لا يسـتبد بذهنه مـشهد الطلل الموروث إلا نادرا. ومن قـبيل النادر قوله فى قصيدة «دمشق»(٤٨):

قم ناج جلق وانشـد رسم من بانوا مـشت على الرسم أحـداث وأزمـان

هذا الأديم كـتـاب لا كـفـاء له رث الصـحـائف باق منه عنوان

فبعض عناصر الطلل فرض نفسه عـلى هذه المقدمة أو لعلها مقدمة طللية اعـتمـد فى لغتهـا ومعناها على الموروث، ولهـذا مضى فى بقـية القـصـيـدة على المنهج المـألوف فى الانتـقـال من ذكـر الديار إلى ذكـر أصحابها.

وفى وقوفه على آثـار الديار أو الآثار الفرعونية تراه مـأخوذا بعظمة الماضى، سابحا فى ردهات التاريخ، يتساءل عن الأمجاد حينا، ويستمطر الأجداث حيـنا ويستخلص العبـرة أحيانا. ومن ثم كان فى وقـوفه على الآثار طلليـا تهزه الرسـوم، وتبكيه الفـواجع والمآسى، فيحـن إلى روعة

---

(٤٧) نفسه ١/ ١٨٠، ١٨٤ .

(٤٨) نفسه ٢/ ١٠٠ .

الماضى ليغالب فجيعة الحاضر، وهو فى كل هذا يستنطق الآثار بأحوال الزمن. ففى السينية التى عارض فيها البحترى يقف على قصر الحمراء وقفة شعراء الديار الدوارس، ملتاعا بحاضره المؤلم، فيذكر عوادى الدهر التى ألمت بهذا المكان، فجردته من مظاهر العمران، فيقول(٤٩):

من لحمراء جللت بغبار الـ ـدهر كالجرح بين برء ونكس

كسنا البرق لو محا الضوء لحظا لمحتها العيون من طول قبس

حصن (غرناطة) ودار بنى (الأحـ ـمر)؛ من غافل، ويقظان ندس

جلل الثلج دونها راس (شيرى) فبدا منه فى عصائب، برس

مشت الحادثات فى غرف الحمـ ـراء مشى النعى فى دار عرس

هتكت عزة الحجاب وفضت سدة الباب من سمير وأنس

ثم يمضى فيذكر أن المكان أصبح أثرا لا يفد عليه إلا عشاق التاريخ. فلم يبق فيه من معالم الماضى إلا ما تراه العين من نقوش بديعة وسطور مخطوطة ما زالت تحتفظ بجمالها القديم فيقول(٥٠):

لا ترى غير وافدين على التا ريخ ساعين فى خشوع ونكس

وقباب من لازورد وتبر كالربى الشم بين ظل وشمس

وخطوط تكفلت، للمعانى ولألفاظها، بأزين لبس

وشوقى هنا ربما يصف واقعا محسا لا متخيلا ولكنه الواقع الذى يلتقى ولو من قبيل المصادفة مع مسلك الشاعر الطللى الذى كان يحرص

---

(٤٩) الشوقيات ٢/ ٥٠.

(٥٠) نفسه ٢/ ٥١.

غالبا على أن يستبقى فى دمنه ورسومه النقوش والخطوط التى تشبه سطور الكتاب. ومن أمثلة هذا وشواهده قول ثعلبة بن عمرو العبدى(٥١):

لمن دمن كـــأنهن صـــحـــائف قـفـار خـلا منهـا الكثـيب فـواحف

فـمـا أحـدثـت فـيـهـا الـعـهـود كـأنـمـا تـلـعـب بـالـسـمـان فـيـهـا الـزخـارف

أكب عـلـيـــهـــا كـــاتـب بـدواتـه يـقـــيـم يـديـه تـارة، ويـخـــالـف

وليس معنى هذا أن (شوقى) ناظر إلى هذه الأبيات أو غيرها بشكل خاص، فغـاية القصد هنا لا تعدو الإشارة إلى عنصـر مألوف من عناصر المشهد الطللى ربما وعـته ذاكرة الشعراء على تعاقب الأجـيال. وأياما كان الأمر فشـوقى فى القصيدة يعـارض شاعرا كان مغـرما بالأطلال والديار وهو البحترى فكان إعـجابه بسينيته المعروفـة هو الذى حبب إليه الوقوف على الآثار والديار. وقد عبر شوقى عن ذلك بإبداعه. كما عبر بكلامه، فقال(٥٢):

«وكان البحترى. رحمه الله، رفيقى فى هذا الترحال، وسميرى فى الرحال، والأحـوال تصلح على الرجال، كل رجل لحـال، فإنه أبلغ من حلى الأثر وحيـا الحجر، ونشر الخبـر، وحشر العبـر، ومن قام فى مأتم على الدول الكبر، والملوك البهاليل الـغرر. وتكفل لكسرى بإيوانه، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه. وسينـيته المشـهورة فى وصفـه، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رصـه ورصفه، وهى تريك حسن قيـام الشعر على الآثار، وكـيف تتـجدد الديار فى بيـوته بعـد الاندثار . . . فكنت كلمـا

---

(٥١) الوصف فى الشعر العربى ـ ص ٢٤٥.

(٥٢) شوقى شاعر العصر الحديث ـ د. شوقى ضيف ـ ص ٧٣ دار المعارف.

وقفت بحجر، أو أطفت بأثر، تمثلت بأبياتها، واسترحت من موائل العبر إلى آياتها، وأنشدت فيما بيني وبين نفسي:

وعطف البحتري إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

وسواء عندنا أكان البحترى بالنسبة لشوقى مثل «إبرة البوصلة» التى توجهه يمينا وشمالا أو مثل مفاتيح «البيان» (بكسر الباء) ـ كما يقول أحد الباحثين(٥٣). فإن مجموع شعره فى وصف الآثار والوقوف على الديار يكشف عن شاعرية مطبوعة لا يقف صاحبها عند النموذج الموروث فيقلده، بل ينطلق منه إلى آفاق جديدة تشهد له بالفوقية فى كثير من معارضاته. وليس مرد هذا ـ بطبيعة الحال ـ إلى أن فيض الشاعرية عند شوقى أكثر منه عند البحترى أو المتنبى أو ابن الرومى أو أبى نواس أو غيرهم من الشعراء الذين أعجب بهم وعارضهم فى شعره. بل يغلب على الظن أن تفوقه فى الوقوف على الآثار أو الديار وراءه شاعر عاشق لأنفاس التاريخ والطبيعة. وهما من أهم روافد الإلهام الشعرى عند شوقى فهو يرى أن «الشاعر ابن أبوين التاريخ والطبيعة»(٥٤)، والتاريخ عنده هو صورة أمجاد ماضية يجب أن تصان كما يصان العرض، أليس هو القائل(٥٥):

وأنا المحتفى بتاريخ مصر من يصن مجد قومه صان عرضا

ولهذا تراه فى وقوفه على معظم الآثار حريصا على استعادة الأمجاد، مستلهما العبر من مشهد الأثر، فيقول فى سينيته(٥٦):

---

(٥٣) د/ شوقى ضيف ـ نفسه ص ٧٢ .

(٥٤) الآثار الفرعونية فى شعر شوقى ـ بدر الدين أبو غازى ـ مجلة الهلال (١١) ص١٤٦ .

(٥٥) نفسه. وانظر الشوقيات ٢/ ٥٨. (٥٦) الشوقيات ٢/ ٥٢.

حسبهم هذه الطلول عظات من جديد على الدهور ودرس

وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

فالطلول فى رؤية شوقى صورة لتقلب الدهر، وتداول الأيام بين الناس، فالجديد يبلى، والحاضر فى حاجة إلى ماض يتأسى به فيسترشد بأمجاده أو يعتبر بمآسيه. ومن يقرأ قصائده فى الوقوف على سفح الأهرام أو أبى الهول أو توت عنخ آمون يدرك أن (شوقى) لا يكتفى برصد الحركة الزمنية لتاريخ الأثر كما كان يفعل شعراء الأطلال بل يتخذ من هذا التاريخ مرآة يعكس عليها صورة الحاضر بعيوبه أو حسناته. فيقول فى (توت عنخ آمون)(٥٧):

قفى يا اخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا

وقصى من مصارعهم علينا ومن دولاتهم ما تعلمينا

وبعد حديث طويل عن حضارة الفراعنة، وكيف تهيأت لهم أسباب الخلود يعود شوقى إلى واقع الجيل الذى يعاصره، فيراه عاجزا غير واع بأسباب الخلد فيقول(٥٨):

وليس الخلد مرتبة تلقى وتؤخذ من شفاه الجاهلينا

ولكن منتهى همم كبار إذا ذهبت مصادرها بقينا

وسر العبقرية حين يسرى فينتظم الصنائع والفنونا

وآثار الرجال إذا تناهت إلى التاريخ خير الحاكمينا

شباب قنع لا خير فيهم وبورك فى الشباب الطامحينا

---

(٥٧) نفسه ١/ ٢٦٦ .

(٥٨) الشوقيات ١/ ٢٦٨

ثم يلمح شوقى إلى ما ذكـره بعض المؤرخين من أن الملوك الفراعنة كانوا يظلمون الأجراء ويجلدون الخدم، ليسخروهم فى إنشاء تلك الأبنية مشـيرا إلى أنهـا نقيـصة لم يسلم منهـا الجيل الحـاضر حتى نطـالب بها الأولين، يقول(٥٩):

ولست بقـائل: ظلمـوا وجـاروا على الأجـراء أو جلدوا القطينا
فـإنا لم نوقْ النقص حـتى نطالب بالكمـال الأولينا

وفى قصـيدة أخرى يقف شـوقى على (توت عنخ آمون) فيـستنطق الأثر بصورة الحاضـر الهزيل للأمة إذ لا يملك أبناؤها فى البـر أو البحر قوة تحمى أرضهم، وتصون ملكهم من الضياع، فيقول(٦٠):

قل لى: أحـين بدا الثـرى لك هل جـزعت على العـرين؟
آنست ملكا ليس بالشـا كى السـلاح، ولا الحـصين
البـر مـغلوب القنا، والبـحـر مـسلوب السـفين
لمـا نـظـرت إلـى الـديـا رصـدفت بالقلب الحـزين
أقـبلت من حـجب الجـلا ل على أناس، مـعـرضـين
تاج الحـضـارة حـين أشـر ق لم يجـدهم حـافلين

فـصورة «التـمثـال» ونظرته المعرضـة تعكس فى رؤية شـوقى نظرة الماضى إلى الحاضر:

---

(٥٩) نفسه ١/ ٢٦٩، هامش (٢)

(٦٠) نفسه ٢/ ٩٩.

لما نظرت إلى الديا ر صدفت بالقلب الحزين

اقبلت من حجب الجلا ل على أناس معرضين

تاج الحضارة حين أشـ ق لم يجدهم، حافلين

فشاعرنا يقرأ الآثار برؤية شاعرية وإحساس بواقعه العصرى الذى يعايشه، فتسمع فى كل وقفة طللية أنين الحاضر المثقل بالهموم، وزفرة حنين إلى بناة الحضارة فى تاريخ الأمة. فإذا وقف على آثار مصر حَنَّ إلى تاريخها الحافل بالأمجاد، وإذا وقف على رسوم «جِلَّق» انفتح أمامه كتاب بنى أمية، بل تراه فى وقفاته على الدول والممالك التى عصفت بها العوادى يجتر حديثه من مخزون تاريخى واسع ويمتاح رؤاه من معين طللى، فلا يترك نكبة «اليابان» بالزلزال حتى يفصل المأساة تفصيل المتابع للأحداث، وربما استهواه التاريخ فوقف واستوقف على ممالك تقوض سلطانها وضعف أمرها بعد أن ملأت الأرض خوفا وفزعا فيقول فى «رومه»(٦١):

قف بروما وشاهد الأمر واشهد أن للملك مالكا سبحانه

دولة فى الثرى وانقاض ملك هدم الدهر فى العلا بنيانه

مزقت تاجه الخطوب، والقت فى التراب الذى ارى صولجانه

طلل عند دمنة عند رسم ككتاب محا البلى عنوانه

ثم يستلهم العبرة من رسومها، فيقول:

---

(٦١) الشوقيات ١/ ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣

أين ملك فى الشرق والغرب عال تحسد الشمس فى الضحى سلطانه؟

أين مال جبيته، ورعايا كلهم خازن وأنت الخزانة؟

أين أشرافك الذين طغوا فى الدهـ ـر حتى أذاقهم، طغيانه

ويظل يتساءل فى سخرية عن ماضيها الغشوم، حتى يطلب إليها أن تنتهى عند هذا الحد، وأن تمسك عن الاسترسال فقد انتهى عهد السيطرة والظلم، فيقول:

اقصرى واسألى عن الدهر مصرا هل قضت مرتين منه اللبانة؟

وشوقى يسطر بين يدى هذه القصيدة رسالة إلى صديقه المؤرخ إسماعيل بك رأفت فيقول: «وقصدت إلى رومة . . . فبلغتها وإذا أنا بين أثر يكاد يتكلم، وحجر كان لكرامته يستلم. فوقفت أتأمل ذا الجدار، وأنشد ذلك القصر وتلك الدار إلى أن ثار الشعر ـ والشعر ابن أبوين «التاريخ والطبيعة»[٦٢]. وهذا يعنى أن (شوقى) يجد فى الأثر روافد الإلهام التى تذكى فيه جذوة الشعر فالرسوم والآثار تفصح عن التاريخ ومشاهدها الحسية تقدم له الطبيعة. ولهذا يختلف الأداء الشعرى عنده من أثر إلى آخر تبعا لهذين الرافدين، فعلى قدر ما يتوفر للرسوم والآثار من عناصر التاريخ والطبيعة تكون عبقرية التشكيل وملكة التصوير فتراه فى وقوفه على قصر (الحمراء) غيره فى الوقوف على سفح لأهرام أو أبى الهول وربما بلغت شاعريته فى قصر (أنس الوجود) ما لم تبلغه فى كثير من الآثار، إذ يقول[٦٣]:

---

(٦٢) الشوقيات ١/ ٢٥٠.

(٦٣) نفسه ٢/ ٥٧.

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين فى الماء بضا سابحات به وأبدين بضا

مشرفات على الزوال وكانت مشرفات على الكواكب نهضا

شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون ما زال غضا

رب نقش كأنما نفض الصا نع منه اليدين بالأمس نفضا

ودهان كلامع الزيت مرت أعصر بالسراج والزيت وضا

وخطوط كأنها هدب ريم حسنت صنعة وطولا وعرضا

فمشاهد الطبيعة داخل القصر وخارجه. وشكل الأعمدة النازلة فى الماء كل هذا هيأ لملكة التصوير عند شوقى أن تجود بهذه الصورة الرائعة، ولا ينال من روعتها ـ فى تصورى ـ كلمة «الذعر» ولا مشهد العذارى فى الماء، فلا يقال إن موقف الذعر لا يناسب مشهد الجمال؛ لأن المشهد الحسى ربما أوحى إلى شوقى صورة الجمال المذعور وقد اكتنفته عوادى الزمن، فتكون الصورة أكثر تعبيرا عن المأساة. ثم نمضى معه فى القصيدة فنراه يبكى القصر بكاء طلليا يستدعى به التاريخ، فيقول(٦٤):

يا قصورا نظرتها وهى تقضى فسكبت الدموع والحق يقضى

أنت سطر ومجد مصر كتاب كيف سام البلى كتابك فضا

وأنا المحتفى بتاريخ مصر من يصن مجد قومه صان عرضا

رب سر بجانبيك مزال كان حتى على الفراعين غمضا

حار فيك المهندسون عقولا وتولت عزائم العلم مرضى

---

(٦٤) نفسه ٢/ ٥٨.

أين ملك حـيـالهـا وفـريد من نظام النعـيم أصـبح فـضـا؟

أين فـرعـون فى المواكب تتـرى يركض المالكين كـالخـيل ركـضـا؟

ويستمر شوقى فى استدعاء التاريخ على هذا النحو إلى آخر القصيدة.

وخلاصة القول أن شاعرنا تطوف بشعره فى وصف الآثار عناصر الطلل الموروثة فيحسن تشكيلها حتى فى معارضاته ولعل التعامل مع معطيات شعره على هذا النحو يرفع عنه غبار السنين من جراء النقد المتحامل، فقد قيل: إن «وصف الآثار التاريخية قالب يترسمه شوقى ولا يكلفه كثيرا. أو قليلا من جرأة الخيال»(٦٥).

---

(٦٥) عباس العقاد ناقدا ـ عبد الحى دياب ـ ص ٦٤٢ ـ الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥.

ثانيا: الطلل والتجارب الكاملة

لم تعد الأطلال لـدى المحدثين مجـرد تقليد فنى يمـهد به الشـاعر لغرض من أغـراضه الشـعرية إذ لم تعـد بالشعـراء حاجة إلـى مثل هذا التمهيد بعد أن كثـرت منطلقات الشعر، وتنوعت المواقف والبواعث التى يصدر عنها الشاعر فى تجاربه الشعرية.

ولم يعد المشـهد الطللى كذلك مـجرد عناصر تتـسلل إلى جزء من أجزاء القصيـدة فى بدايتها أو فى وسطها حين يستدعيـها الموقف الشعرى ولكن تحول الطلل إلى إطار يسـتوعب تجربة الشاعـر بأكملها، ويسـتغرق القصيدة بجملتها(٦٦)، والناظر فى شعر المحـدثين لا يعدم وجود تجارب أو قصائد كاملة، يبدو فيهـا وحى الطلل ظاهرا أحيانا فلا يحوج إلى دقة الفكر وعناء البحث وقد يتـوارى أو يندس فى ثنايا القصيدة فيـحتاج إلى إعمال الفكر وتدقـيق النظر لاكتشاف وجوده. فـمن أمثلة الضرب الأول قصائد حملت عنوان الأطلال عنـد «إبراهيم ناجى» و «عمر أبى ريشة». فالشـاعر إبراهيم ناجى فى إحدى قـصيدتيـه بعنوان «أطلال» يذكر وادى الأحبـة، فتقـوده عواطفه إلى الزمن البـعيد، حـيث نعم فى هذا الوادى بأوقات وارفة الظلال، وفـيه بنى محراب شاعر عـاشق تكفيه لحظة حب ووصال ثم يفيق الـشاعر من حلم الماضى فهو أشـبه بالخيال ليـرى مأساة الحاضر تعصف بالوادى، فـتؤلمه حركة الزمن وخطر التغييـر. فالصحراء عريانة خـانقة. والريح على كـثبانهـا معربدة والرمـال تنـكرت للماضى فحجبت جمال الوادى فهى جـامدة كافرة، وما أبعد أن يكون المكان بهذا

---

(٦٦) فصول ـ المجلد الأول العدد الرابع يوليو ١٩٨١، ص ٤٣.

الحاضـر المؤلم معبـد وحى أو مصدر إلهام وقـد أفصحت الصـحراء عن سـرها بهـذا الصـمت البلـيغ فـلا حـاجـة بالواقف إلى السـؤال يقـول ناجى(٦٧)*:

يا من بواديه حططت الرحـــال ورحـــبت بى وارفـــات الـظلال

بذلت أقـصى مـا يكون القِـرى ومـــا تمنى طامع من منال

بسطت كـالآباد عـمـر المنى لطامع فى لحظات، قـــلال

بنيت مـــحـــرابى لم اتخـــذ دينا سـوى حـبك فى كل حـال

أمـهل فـؤادى سـاعـة ريثـمـا أخلع عن عـينى قناع الخـيـال

أمـهل فـؤادى سـاعـة ريثـمـا أخلع عن قلبى سـراب الضـلال

فـهـذه الصـحـراء عـريانة ممتـدة خـانقـة، كـالملال

خليـعـة الطبع على كـثـبـهـا عـريدة الريح وكـفـر الرمـال

هيـهـات للقلب صـلاة بهـا ولا عليـهـا مـعـبـد، وابتـهـال

خلعت إيمـانى على شكهـا وبددته الساريات الثـقـال

نادتنى الصـحـراء وهى التى آدت جحـيمى فى السنين الطوال

تريد سـرى إن سـرى هنا فى مـغلق أسـراره لا تنال

قالت بهـذا الصـمت مـا لم يقل وقلت بالزفـرات مـا لا يقـال

---

(٦٧) قصيدة «أطلال» من ديوانه (الطائر الجريح) ص ٥٣، ٥٤ دار الشروق.

* إبراهيم ناجى شاعـر رومانسى ينتمى إلى (جـماعة أبولو) التى أسـسها أحـمد زكى أبوشادى.

فما هذا الوادى الذى اغتالت حاضره عوامل التغير، وعربدت فى ساحته الريح والرمال؟ أتراه وادى الأحبة، يحن إلى أيامه الخوالى؟ أم هو مكان ما قد التقطته مخيلة الشاعر فى لحظة التجربة الهاربة من الواقع على عادة الشعراء الرومانسيين؟ أم هم الوطن العربى بواقعه الذى لم يستجب لأحلام الرومانسيين آنذاك؟ إن الشاعر الرومانسى فى حالة تناقض مستمرة بين عالم المثل الذى يتطلع إليه وعالم الواقع الذى يعايشه. وهو تناقض كان يحملهم ـ غالبا ـ على الفرار بتجاربهم الشعرية من واقعهم المرفوض إما إلى عالم لا وجود له إلا فى خيالهم وإما إلى بكاء الزمن وطلل الأشياء المنقرضة(٦٨)، وربما كان «ناجى» أكثر أقرانه بكاء على الأطلال، وحنينا إلى الزمن المفقود، وكان بالتالى ـ أكثرهم تعلقا بالنموذج الموروث، وإحساساً به. ليس رغبة فى محاكاة القدماء فى أطلالهم بل لأنه يصدر فى تجاربه الرومانسية ـ غالبا ـ عن مواقف نفسية يبدو فيها الماضى مسحوقا تحت أقدام الحاضر، وتظهر فيها الديار مغلوبة مقهورة بخطى الزمن. ففى قصيدته «العودة» يعود إلى ديار الأحبة فيجدها قد تغيرت حالها، فيقول(٦٩):

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحا ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامى وحبى لقيتنا ... فى جمود مثلما تلقى الجديد

أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد

---

(٦٨) عمر أبو ريشة شاعر الحب والوطن ـ عبد العزيز النعمانى ـ ص ٢٦، ٢٧ ـ الدار المصرية اللبنانية .

(٦٩) ديوانه «وراء الغمام» ص ١٤ طبعة دار الشروق ١٩٨٣

ويمضى ناجى على هذا النحو حتى تتحول الدار فى رؤيته الفنية إلى وكر طار منه الأليف، أو طلل بال هجره الحبيب، فيقول(٧٠):

أيها الوكر إذا طار الأليف ... لا يرى الآخر معنى للسماء

ويرى الأيام صفرا كالخريف ... نائحات كرياح الصحراء

آه مما صنع الدهر بنا ... أو هذا الطلل العابث أنتَ

والخيال المطرق الرأس أنا ... شد ما بتنا على الضنك ويتَ

وهنا تنساب الرؤية الطللية ـ تلقائيا ـ إلى عناصر التجربة الشعرية، فيعايشها ناجى عاطفة وفكرا؛ إذ يأخذ فى الحديث عن مظاهر التغير التى ألمت بالمكان، فيقول(٧١):

موطن الحسن ثوى فيه السأم ... وسرت أنفاسه فى جوه

وأناخ الليل فيه، وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان ... ويداه تنسجان العنكبوت

صحتا يا ويحك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حى لا يموت

كل شىء من سرور وحزن ... والليالى من بهيج وشجى

وأنا أسمع أقدام الزمن ... وخطا الوحدة فوق الدرج

وفى الحديث عن الدلالة غير المباشرة لهذه القصيدة يرى أحد الباحثين(٧٢) أنها تطوير للتقاليد الطللية؛ لأن «ناجى» مزجها بضروب من

---

(٧٠) نفسه ص ١٥. (٧١) نفسه ص ١٦.

(٧٢) د. محمد فتوح أحمد ـ فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع يوليو١٩٨١ص٤٣.

الأداء التصويرى لا تخلو من جدة. ومن هذه الضـروب ما يوحى بصبغة القداسة التى يضفيها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صـور الطواف والصلاة والسجود والعـبادة»، لكن يبقى الفرق واضـحا بين تطوير النمـوذج الموروث واستلهـام وحيه. فـالتطوير عملية تستبد بقصد الشاعر فى لحظة المخاض التى تمر بها التجربة الشعرية وهو ما لم يدخل فى حساب «ناجى» ولا غيـره من الرومانسيين، فالمسألة عندهم تتـعلق بطبيـعة الموقف الشعـرى الذى يصدرون عنه فـى تجاربهم الإبداعيـة، فإذا فرض الموقف على الشـاعر الرومانسى أن يفر من واقـعه إلى مكان يلتمـس فيه مـاضيه الحـبيب فوجـده مغتـالا بعوادى الزمن أو مقـهورا بوطأة الحـاضر فإن الفكرة العـامة للمـشهد الطللـى تتداعى إلى الموقف فى عـفوية تامة. وعنـدئذ تكون كعبـة ناجى التى طاف حـولها، وعبد الحسن فيها من نماذج الرسوم والدمن البوالى، فاختلاف صفة المكان وطبيعته ليس تطويرا للنمـوذج الموروث بل استلهاما لفكرته. وهى الفكرة التى استغرقت مـحاور التجربة عند ناجى حتى جعلتـه يصرح فى النهاية أنه واقف أمام طلل عـابث. وناجى فى هذه القصيدة يسـتوحى الأطلال ولا يعـتمـد على معـجمـها الشـعرى إلا فـى كلمات قليلة مـثل (رياح الصحراء)، (الطلل العابث)، (ثوى فيه السام)، (جرت أشباحه)، (البلى أبصرته). وأحيانا يقلد الأطلال فى صـورتها الموروثة، أو يعارض شاعرا من شعرائها. فيقول(٧٣):

يـا دار هـنـد إن أذنـت تـكـلـمـى يا دارها عـيـشى لهند واسلمى

فـدمى الفـداء لحب هند وحـدها وأنا المقـصـر إن بذلت لهـا دمى

---

(٧٣) قصيدة (يا دار هند) من ديوانه (الطائر الجريح) ص ١٣٠ ـ دار الشروق.

فهو يخاطب «دار هند» على نسق عنترة فى خطاب «دار عبلة».

وقد يتـداعى المشهد الطللى إلى أذهان الشـعراء وتجاربهم الشـعرية وهم يتحدثون عن الحضارات المتداعية فى تاريخ الشعوب، أو حين يقفون على الكوارث والنوازل التى تعـصف بمظاهر العمـران. فالشاعـر (خليل الحاوى) يعود إلى الشرق فيجده كالبيت أو الفندق الخرب، فيقول(٧٤):

حملتُ النار للفندق، للبيت المخرب

فيه أطمار أبى، عكازه

ويضىء البيت خفاش مُذَهب

دونه يخشع أهلى، إخوتى، نسل السبايا

خلفتهم غزوات الشرق والغرب لصوصا وبغايا

خرقا ممسحة فى فندق الشرق الكبير

«فندق الشرق الكبـير» عبارة يرمـز بها (الحاوى)(*) لمنطقـة الشـرق العربى، وفيها إيحاء بمظاهر التحضر والعمران التى نعمت بها هذه المنطقة فى مـاضيـها المجيـد، ثم تتـابعت عليهـا عوادى الزمن التى عـبر عنـها بالحروب، فلم تُبق فـيها إلا آثارا تدل على التـفاهة والعبـودية والخراب، فالصـورة فى مجـموعهـا صورة شـاعر يقف على أطلال أمـة، وأنقاض حضارة، فتذهب نفسه حسرات على الماضى، فى مواجهة الحاضر المؤلم.

---

(٧٤) انظر: الرمزية والسـريالية فى الشعـر الغربى والعربى ـ إيليـا الحاوى ـ ص ٢٠٢ بيروت.

(*) والشـاعـر (خليل الحاوى) مـن شعـراء المذهب الرمـزى، أقـام زمنا فى جـامعـة (كيمبردج) بعد سنوات قضاها فى جامعة بيروت الأمريكية.

وفى المشهد تستبدل العناصر التراثية للطلل بعناصر تتساوق مع الموقف، فينهض (البيت المخرب) بما كان ينهض به (الرسم الدارس أو الطلل البالى) وتنهض (أطمار أبى وعكازه) بما كانت تنهض به آثار الراحلين حول الطلل وإن كان فى تعبيره رمز لفقد أسباب القوة، وقد نلمح فى السطر الشعرى الثالث بدائل تراثية يرمز فيها (الخفاش) إلى الليل الجاثم على الخرائب كما ينهض الوصف (مذهب) بما كانت تنهض به الزخارف والنقوش الزاهية فى الرسوم الدوارس. والأمر عند (حاوى) كما هو عند الشاعر الطللى دليل على بقايا قديم يتشبث بوجوده رغم الإحن وعوادى الزمن.وظاهرة الوقوف على الحضارة المتداعية ربما تكثر فى تجارب المحدثين، وفيها يستلهم الشعراء وحى الأطلال لتجسيد آثار الخراب والدمار التى ألمت بالديار، فعصفت بمظاهر العمران فى حياة شعب من الشعوب. فالسياب يقف على الأطلال التى خلفتها القنبلة الذرية فى «هيروشيما»، ثم يوازن بين ماض سعيد كانت تنعم به المدينة وأهلها وبين حاضر تتصايح فى أرجائه أشباح الدمار والفزع. وفى تلك الموازنة يحس المتلقى أنفاس المشهد الطللى الموروث تلقى ظلالها على الموقف الشعرى للسياب؛ إذ يقول(٧٥):

أين المناقير من لعس مراشفها ... ربى؟ وأين ابتسام كان يغشاها؟

من هذه الخربة الظلماء محدقة ... بى أعين البوم من أجداث موتاها

قفراء من غير ثكلى شف منزرها ... عن وهج فانوسها الكابى وأخفاها

تسعى كما اصطاد فى ليل يراعته ... طفل، وطارت وقد ألوى جناحاها

---

(٧٥) قصيدة «من رؤيا فوكاى» ص ٥٢ من ديوانه «أنشودة المطر» بيروت.

مـــحنيـــة تتـــقـــرى كل شـــاهدة من كل قـبـر، كمـا لو كـان طفـلاها

فـى كل قـــبـــر يذوقـــان الردى دية عـــمن يؤادى وعن أحـيـــاء دنيـــاها

نادتهـما فـانبرى يزقـو لصيحتهـا -من حيث رد الصـدى - بوم وناداها

أمـــاه إنا هنا ريح بنـا عـــصـــفت لم ندر أين انتـهـينا بعـد لقـيـاها

لقد فقدت المدينة مظاهر الحسن، فصارت خرائب قفراء، ليس فيها من مظاهر الحـياة إلا تلك المرأة الثكلى التى تبـحث فى قبـور الموتى عن أطفالها. ولعـل النظرة الأولى فى وصف السياب لكارثة «هيروشـيما» لا تخطىء التفـاوت الواضح بين حقـيقة الكارثة وواقع آثـارها المدمرة وبين ضآلة المحصول الشعرى فى التعبير عنها؛ فربما يرجع ذلك إلى أن السياب لم يعن بالرصد الخارجى لآثار المأساة بل عنى بتحسس آثارها فى ذاته كما يقول أحد البـاحثين»(٧٦)، أو لعل النمـوذج الموروث فى الوقـوف على أنقاض الديار استـبد بالشاعر فى لحظة الإبداع فـوقف به عند هذا الحد؛ ولهذا جاءت الرؤية الفنية فى الأبيات مشـغولة بعبارات «الخربة الظلماء ـ البوم والأجداث ـ القفر والقبر ـ الريح التى عصفت بالمكان وأهله».

والشاعـر السورى عمـر أبو ريشة يقف على أطلال صـرح رومانى تآكل مع الزمن وبقيت منه آثار، فيقول(٧٧):

---

(٧٦) د. محمد فتوح أحمد: انظر الأبيات والتعليق عليها فى كتابه «الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر» ص ٣٣٩، ٣٤٠.

(٧٧) عمـر أبو ريشة ـ شاعر الحب والوطن ـ عـبد العزيز النعـمانى ـ ص ٢٧، ٢٨ ـ الدار المصرية اللبنانية.

قـــفى قـــدمى إن هذا المكان يغـــيب به المرء عن حـــســـه

رمـــال وانقـــاض صـــرح هوت أعـــاليـــه تبـــحث عن أســـه

أقـــلـــب طـــرفـــى بـــه ذاهـــلا وأســـأل يـومى عن أمـــســـه

أكـــانت تســـيل عليـــه الحـــيـــاة وتغـــفـــو الجـــفـــون على أنســـه

وتشـــدو البـــلابل فى ســـعـــده وتجـــرى المقـــادير فى نحـــســـه

وتقـرأ الأبيات، فـتـشعـر أنك أمـام طلل بال أو رسم دارس بات مسرحًا لمعركة الزمن فيومه يخفى سر أمسه، وماضيه يتراجع مهزوما أمام مشهـد الحاضر. فلا يرى الواقف إلا رمالا وأنقاض صـرح هوت أعاليه. فتستـبد به حيرة السؤال. ليست حيـرة الباحث عن الآثافى والقدور، ولا حيرة البـاكى خلف الأظعان الذين تحملوا ورحلوا عن المكان. إنهـا حيرة الشاعر المتأمل لأحداث الدهر، الواعى بحركة المقادير. فهذا البناء الشامخ تستحيل قوته ضعفا، ووجوده عدما. فمن يملك الجواب عن السؤال؟

أستـنطق الصـخـر عن ناحـتـيـه واســتنهض الميت من رمـــســه؟

حـــوافـــر خـــيل الزمـــان، المشت تكاد تحـــــدث عـن بؤســـــه

وتلك المناكب، مـــذعـــورة تريد التـــفلت من حـــبـــســه

لقـــد تعـــبت منه كف الدمـــار وباتت تخـــــاف أذى لمســـــه

هنا ينفض الوهم أشـــبـــاحـــه وينتـــحـــــر الموت فى يأســـه

فأبو ريشة يتـخذ من المشهد إطارا عـامًا تتنفس فيه عناصـر التجربة الشعـرية، فيقف بالمكان ويصف مـا تبقى من آثار الصرح ورسـومه. ثم يوازن بين ماضـيه المؤنس وحاضره الموحش مـوازنة يتعايش فيـها التراث

والمعاصرة تعايشا سلميا. فـالرمال والأنقاض، وحوافر الخيل، والعناكب المذعورة حـول الصرح البالى. كلها عـناصر تراثية استـخدمت فى إطار التـجربة بعنـاية بالغة. ورغم هذا لـم يغب عن شاعـرنا منذ البـداية أنه يخوض غمار تجربة طللية، فاتخذ لقصيدته عنوان «طلل»(٧٨).

والشاعر الراحل ـ مـحمود حسن إسماعيل ـ له فى تجـاربه الشعرية حس طللى يومض أحيانا من وراء الصورة ولا يكاد يبيـن، وأحيانا يستبد بالتجربة، ويـلقى ظلاله عليها .والشاعـر فى الحالتين يجيد الـتعامل مع النمـوذج الموروث بحس شعـرى يخرج عن إطار التـقليد. فقـد ظل فى معظم شـعره واقفا عند مأسـاة «القرية» و «الكوخ» متمـردا على الفوارق الإجتماعيـة بين حياة الفلاح وحياة الحضر، فلما تهيـأت له أسباب الحياة فى مـدينـة «القـاهرة»(٧٩) كـان يحن إلى «كوخـه» حنين المشـفق على مأساته، وبؤسه، فكان يقف عليه فى شعره كما فى زياراته بحس الشاعر الطللى، فيناجيه تارة، ويخاطبه تارة أخرى، فيقول(٨٠):

أتـرى أنت علـى الأفق لـهـــيب أم دخـــان؟

أم جـراح الكوخ سـجـاها من البـؤس الزمـان؟

أم دمـوع الشـاء والرعـيـان أذراها الهـوان؟

---

(٧٨) الإشارة إلى العنوان فى (الرمز والرمزية فى الشعر المعـاصر) د. محمد فتوح ص ٢٦٢ (الهامش)

(٧٩) شعر محمود حسن إسماعيل ـ دراسة فنية ـ ص ٢٧، ٢٨ د. محمد على هدية ـ مكتبة مدبولى

(٨٠) نفسه ص ١١٦.

وأحيانا يحن إلى أيامه الخوالى التى قضاها فى «الكوخ» فيقول(٨١):

ومذ كان لى فى الكوخ عهد فقدته　　فسل عنه تنبيك الليالى الغوادر

صلاتى به فى سنبل الحقل لم تزل　　تسابيحها تغدو المنى وتسامر

ونوحى على الدولاب دارت بشيخه　　صروف الليالى وهو فى الذل دائر

إن الشاعر هنا يستثمر حركة الزمن بين ماضيه وحاضره. وهى حركة مألوفة غالبا فى كل مشهد طللى، إذ يبدو فيها الزمن الماضى مفقودا أو فى حالة ضياع فى رؤية الشاعر الواقف على المكان. وكثيرا ما يحمله هذا الشعور على تلمس الآثار الباقية حول الطلل. فقد كان الكوخ بحقوله وسواقيه مصدر إلهام، وما زالت أشعاره التى استوحاها من تلك المشاهد تطوف بكل سامر. وكأن ربة الشعر ضعفت روافدها فى حياة المدينة. ولهذا ترى حنينه إلى حياة الكوخ قد يصحبه تمرد على حياة المدينة، فيقول(٨٢):

أحاجيك ما طير على النيل شارد　　جفته عشاش فى الحمى ومعابر؟

يرف على الأكواخ تدمى نشيده　　أماسى صريعات المنى وبواكر

تغنى طويلا بالأسى فى ظلالها　　ففصت بأنات اللحون الحناجر

ومال إلى دنيا الحضارة نجمه　　فاشجته اطماع بها وتهاتر

وقوم على زيف المناصب حوموا　　وهاجوا على بهتانها وتناحروا

---

(٨١) نفسه ص ١١٧.

(٨٢) نفسه ص ١١٧.

ومحمود حسن إسماعيل قد لا يقف كثيرا عند عوادى الزمن التى ألمت بالمكان بينما يطيل الوقوف فى شعره على المآسى التى تتابعت على أهل القرية فتركت بصماتها الحسية والنفسية حتى على الشيخ الكبير فكأنه بقية إنسان أو أنقاض طلل قهرته الأيام يقول(٨٣):

شيخ أصم تكنفت أطرافه ... سوداء من صلب الزمان حديدها

أحكام ذل لحن فوق جبينه ... سوداء تكتم بالسياط وعيدها

سجنته فى رحب الفضاء وخلدت ... آذانه رهن الحبال، جدودها

عكازه سوط تلهب فوقه ... نارا يشب على حشاه وقودها

رقمت على أضلاعه أسطورة ... دفنت بأسرار الدهور عهودها

لكن يبدو أن علاقة شاعرنا بالمكان وأهله لا تتسم دائما بهذا الماضى الأسود، فثمة ماض حبيب يحن إليه فى وقوفه على الكوخ، فيقول(٨٤):

وهمت على حيف الجزيرة شاردا ... بحبى كسر فى حشاها مطلسم

فالجزيرة التى أقام فيها كوخه كانت كذلك من ديار الأحبة، ففيها قصر الفتاة الريفية التى أحبته من وراء الجدران لا من داخل الكوخ فهى منعمة تسكن القصور(٨٥). وبهذا تكتمل لشاعرنا عناصر التجربة الطللية، فيقبل ذا الجدار وذا الجدار بل يطيل الوقوف على الديار حنينا إلى ساكنيها، فيقول(٨٦):

---

(٨٣) نفسه ص ١١٨.

(٨٤) نفسه ص ٢٨.

(٨٥) نفسه ص ٢٩.

(٨٦) نفسه ص ١١٩.

هجرت كوخى وهوى سحره وعشبه الذاهى ونواره

وجئت لقصر أنادى به معبودة غابت بأستاره

ولكن متى كان الواقف بديار الأحبة يلقى جوابا؟

فأطرق القصر كجفن الحزين وماتت الأصداء فى وحشته

ويمضى الشاعر فى وقوفه ومناجاته فى غير أمل، فيقول:

ياقصر قد طال وقوفى الا يشرق منك الحسن للهاتف

أجب تكلم إن سحر الهوى طار برشد المدنف الواقف

أى القرابين أضحى بها لتفتح الأبواب، للعابد؟

الروح؟ ما الروح؟ وشعرى؟ وما شعرى سوى ترنيمة الشارد

وأى؟ ما أى وما أمرها والقصر فى إغفائه الذاهل

والهاتف المحروم لما يزل يشكو الهوى فى ذلة السائل

وشاعرنا قد يتكىء على المقدمات الطللية فى قصائد المناسبات، فتتجلى عنده أحيانا فى صورة إرهاص ملفوف العبارة يخبئ فى طياته كثيرا من الخيوط الدقيقة التى تصله بنسيج التجربة، كما تبدو عنده أحيانا مجرد مدخل ذاتى إلى المناسبة»[٨٧]. ومن أمثلة النوع الأول قوله فى مطلع قصيدته «الغصن اليتيم» التى كتبها والحرب العالمية الثانية تنفخ ـ حسب تعبيره ـ أبواق الدمار. وغصن السلام يتيم العود[٨٨]:

---

(٨٧) توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة ـ د. محمد فتوح أحمد ـ فصول ـ المجلد ١ ـ العدد ٤ يوليو ١٩٨١ ص ٤٠.

(٨٨) نفسه.

أغـــفى ربابك لا شـــدو ولا طرب وجف حـــانك لا كـــأس ولا عنب

ورفت الريح هل زف النشـيـد لهـا أم ظل سـامـان هذا اليائس التـعب

هذا الذى اهتـزت الدنيـا وعـازفـه سـاهٍ على ضـفـة الأحـلام مكتـئب

فالموقف الذى يصدر عنه فى الأبيات هو تلك المشاعر الحزينة الباكية على السلام المهجور حيث تلح عليه عواصف الحرب وأبواق الدمار. وقد رحل عنه مناصروه فـبات معزولا عـن أسباب الحيـاة، محاصرا بأشـباح البلى. وفى هذه الأجواء قد تحتجب ربة الشعـر أو تفر بقيثارها إلى ضفة الأحلام وعندئذ يكون اسـتدعاؤها إلى الواقع المؤلم ضـربا من المعاناة فى الإبداع. وهذا ما جعل بعض البـاحثين(٨٩) يتوقف عند المعاناة الإبداعية فيراهـا الهدف المنشود للشاعـر من رصد تجربته. وقـد استبدلهـا بالمعاناة الغزلية والطللية» وهو اسـتكناه جيد لطبيعة الشاعـر ومسلكه فى غير هذه القصـيدة فإن له ـ كـما يقول البـاحث ـ ومضات تصـويرية تشى بعذاب الشعر ولوعـة المعاناة فى انتظاره» أما فى هذه القصـيدة فإن العنوان الذى اختاره الشاعر. والإشارات التى مهد بها يكشفان بالضرورة عن مراده فى التحول بالسلام المهجور والمغتال بعواصف الحرب إلى مشهد طللى.

هذا، وقد يتكئ الشـاعر على هذا المشهد ليكون مـجرد مدخل إلى المناسبة كما أشرنا فيقول فى مطلع قصيدة يرثى بها (حافظ إبراهيم)(٩٠):

جـدث بمدرجـة الرياح مـعـفـر البـوم ضـيف ترابه والقـمـر

ذاوى الرسـوم من البلى فكأنه أثر النمـال مشت عليـه الأعـصـر

---

(٨٩) د. محمد فتوح أحمد ـ نفسه.

(٩٠) شعر محمود حسن إسماعيل ـ دراسة فنية ـ ص ٥١.

ومن الشعراء المحدثين من يستعمل المعجم التراثى للطلل لا ليكون مدخلا إلى المناسبة كما فى بيتى محمود حسن إسماعيل ولكن ليستعين به على الإيحاء بمعنى من المعانى أو الرمز إليه. ففى قصيدة «مرثية الآلهة» لبدر شاكر السياب، يقول(٩١):

وكم الّه التمر التهاميّ معشر ... لما ليس يحيا دونه الناس راكع

فلما شكا بُعد الأثافى قدرُها ... وضنت على الشدق الحفى المراضع

كفى كل ثغر كان يدعوه جوعه ... إله أحاطته المدى والأصابع

فالأبيات فى مجموعها تعتمد على كلمات وعبارات تراثية. أما الأثافى والقدور فهى خاصة بالمعجم الشعرى للأطلال. وقد يكون بعيدا عن التصور أن ترد هذه الكلمات على لسان «السياب» ورودا عفويا كما جاء فى التعقيب عليها «ربما قصد الشاعر بها إلى استثارة مناخ الماضى وتحريك صوره فى نفس القارىء فالتمر التهامى والأثافى والقدر تثير شتيتا من العلامات والظلال التاريخية المرتبطة بها. وهى بذلك لا تؤدى وظيفة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية وكأن «السياب» يبغى أن يسترد الشاعر مكانه القديم فى الجماعة يوم كان يقوم بدور الفنان والحكيم معا، أو كأنه يشير إلى وحدة الحضارة البشرية على تعدد أشكالها ومراحلها؛ إذ هى فى جميع الحالات حضارة «المجيع والجائع» أو حضارة أرباب المال والمحرومين منه، يستوى فى ذلك من قد سوا «التمر» قديما ومن ألهوا المادة حديثا» هكذا جاء فى التعقيب على الأبيات(٩٢). وإنا لنعجب من

---

(٩١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ د. محمد فتوح أحمد ـ ص ٣٥٢

(٩٢) نفسه ص ٣٥٣.

تلك الرعشة التى تستبد برجـال الأدب وهم يتعاملون مع النماذج التراثية فلا ينظرون إليـها من خلال مرآة البـيان العربى بل يحدقـون فى مراياهم المحدبة رغبة فى التـهويل والتضخيم، فالسيـاب فى قوله (فلما شكا بُعد الأثافى قدرها) إنما يجـسد حالة الحرمـان والجوع فى الحياة العـربية آنذاك على سبيل الكناية الموحية بفقـدان الموارد وجفاف العيش، وشدة القحط. ومن ثم كـانت بقايا الأثافى حـول الطلل البالى أو الرسم الدارس دلـيلا على مظاهر النعمـة فى ماضيه الدابر فعـلاقة القدر بأثافيـها تدور وجودا وعدما حـول هذا المعنى، فهى علاقة لازم بمـلزوم فى مفهومهـا التراثى. وعنوان القصيـدة ربما يكشف عن مراد السياب، فـهو يرى أن العرب فى تاريخهم القديم والحديث عبدوا المادة وقد سوها فلما تخلت عنهم آلهتهم لم يجدوا ما يكفيهم حاجتـهم ويسد جوعهم سوى إله محس هو المادة. فهى ـ فى نظره ـ المعبود الذى يستجيب لدعـوة الجياع. والعبارات التراثية التى اتكأ عليها «السياب» لم تفقد دلالتها على هذا المعنى ـ كما قيل ـ إلا إذا فقدنا نحن موضوعية التفسير بطمس دلالات التعبير كما هو شائع عند الرمزيين، واعـتمدنا فـقط على حسن الظن بالشـاعر. وهو ما لم تتـوفر دواعيه فى تاريخ شاعر كالسياب فقد كـان شيوعيا منتميا إلى الحزب فلما افتضح أمره وحوصر فى عمله وحياته ادعى الانفصال عن الحزب بمقالات كان يكتبها تحت عنوان «كنت شيوعـيا» وهو حتى بعد انفصاله المزعوم لم ينتم إلى عـقيدة مـعينة بل كان كـما قـيل عنه ـ يتلون بلون الوسط الذى يعيش فيه»[٩٣]، ومن يقرأ البيت الثانى من الثلاثة الأبيات لا تخفى عنه

---

(٩٣) بتصرف من كتاب (د. إحسان عـباس والنقد الأدبى) ـ محى الدين صبحى ـ ص ٦٢ ـ ٦٦ الدار العربية للكتاب

طبيعة العلاقة بين عقيدته ومدلول الرمز. ففى البيت إيحاء بأن الحياة العربية فى جاهليتها وإسلامها لم تملك عناصر البقاء ومقومات الوجود إلا بعد أن خضعت لسلطان الحضارة المادية المهيمنة. ومن ثم جاءت «الأثافى والقدور» رمزا لجاهلية العرب، كما جاءت صورة «المراضع التى ضنت على الوليد اللهيف» تلميحا قبيح الدلالة إلى حدث معروف فى تاريخ الإسلام. وهذا ما حدا بالمعقب على الأبيات أن يجردها من وظيفتها الدلالية مكتفيا بوظيفتها الصورية فى الإيحاء بالمعنى الذى أشار إليه. وربما كان الدكتور (إحسان عباس) أكثر موضوعية فى تعقب قصيدة السياب «مرثية الآلهة» فرآها تمتاح من منظور غربى إذ تأثر فى معانيها بالشاعرة الإنجليزية (أديث سيتويل) فى قصيدتها (ترنيمة سرير)(٩٤).

(٩٤) نفسه ص ٧٢، ٧٣. والسياب شاعر عراقى بدا حياته الشعرية رومانسيا ثم اتجه إلى الرمزية مغرما بلغة الأسطورة.

وبعد..

فقد تناول البحث قضية من قضايا شعرنا العربى القديم. وهى قضية «المقدمة الطللية» لا ليكشف عن مظاهرها المألوفة فيما جادت به قرائح القدماء من فن القصيد، بل مضى البحث متتبعا وحيها فى إبداعات الشعراء المعاصرين، فكان تراثيا فى موضوعه، عصريا فى أهدافه وفى منهج الطرح والكشف الذى عول عليه. وهو منهج اعتمد ـ غالبا ـ على ذاتية الباحث فى استكناه أسرار النص وكشف مجاهيله ولم يعتمد على الجانب التاريخى أو النقدى الذى ارتبط بموضوع «الأطلال» فى تاريخ الأدب والنقد قديما أو حديثا. وفى إطار مهمته نأى كاتب هذه السطور عن لغة الغموض والتعتيم التى استهوت بعض الدارسين فى التعامل مع النص الشعرى الحديث بالذات فقد ألفنا فى الأعوام الأخيرة أن نقرأ نصوصا محللة غلبت عليها رمزية المحلل، أو حداثته حتى ليبدو التحليل غائما تحت ضبابية كثيفة من مصطلحات الأدب المستورد. وكأنهم ينظرون إلى النص من خلال «مرايا محدبة تقوم بتكبير كل ما يوجد أمامها وتزييفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة»(٩٥). أما مرآة البيان العربى لدى المتمرس بفن الأسلوب فإنها لا تزيف المعنى الصغير فتجعله كبيرا ولا المعنى الكبير فتجعله صغيرا فهى ليست من المرايا المحدبة أو المقعرة بل تتعامل مع معطيات النص ودلالاته فى مرونة قد تبيح تعدد الرؤية من متلق إلى آخر ولكن الأمر فى النهاية محكوم بالضوابط والمعايير. وهذا يعنى أن اعتمادنا فى البحث على معطيات

---

(٩٥) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ـ د. عبد العزيز حمودة ص ٨ ـ عالم المعرفة ـ أبريل ٩٨.

الأسلوب لا يجعل النتائج حتميـة الدلالة وإن كانت بعيدة عن التهويل أو التهوين. فالحتميـة فى استكناه أسرار النص قد تكون ضربا من المحال فى ميدان الدراسات الأدبيـة بشكل عام. وفى البحث عن وحى الأطلال فى النماذج الحـديثة بشكل خاص؛ لأن اعـتماد الشـاعر المحدث على غـيوم الرمزية أحيـانا، وعلى الرومانسية الهاربة من الواقع أحيـانا أخرى يجعل العثـور على أصابع التراث فى تضـاعيف النص كالعـثور على إبرة وسط أكوام من القش. وأياما كان الأمر فإن الأمل معقود على أن يكون البحث قد نال حظا مما قـصد إليه، أو ألقى الضوء عـلى الغايات التى نيطت به. ومن أهمها:

١ ـ أن الظواهر الفنية التى ارتبطت بالشعر العربى منذ أقدم عصوره كـانت ولا تزال مصـدر إلهام يسـتوحـيه الشـعراء فى تجـاربهم الإبداعية. فالنص القديم لا يبلى كـما يتصور الكثيرون، والفن الحديث لا يسقط فـجأة من السماء ولكن له جـذور فى أعماق التاريخ. كمـا يقول بعض الغربيين ونحن لا نستـوحى القصائد المعاصرة بل نستوحى تاريخ الشعر.

٢ ـ قـد يغيب عن طلاب الحـداثة أحـيانا أن الذاكـرة العـربية قـد تشكلت إلى حـد بعيـد بمعطيات الشـعر العربى القـديم. ومن الصـعب أن تنفصل ربة الـشعـر لدى أصحـاب المواهب ـ ولو حاولوا ـ عمـا وعته الذاكرة، واختـزنه الحس من إيقاع وأنساق وصور. وقد تبين من النماذج التى وقفنا عليها أن بعض الشعراء الرافضـين للمنهج القديم ونماذجه الشـعرية كالسيـاب قد تسلل وحى الأطلال إلى شعره بقصد أحيانا وبغـير قصد أحيانا أخرى رغم تأثره وغرامه بالنموذج الغربى الحديث.

٣ ـ حاول البحث أن يشير من خلال النماذج إلى النسب الوثيق بين التراث والمعاصـرة فى تجارب بعض الشعراء كـالبارودى وشوقى كما وقف البـحث عند العلاقة الخاصة بين بعض الشـعراء مثل «ناجى» وبين الأطلال. حيـث تبين أن العلاقـة بينهما مـتنوعة الأبعاد. وأن رومانسيـة «ناجى» كانت سببا مبـاشرا فى استلهام عناصر المشهد الطللى.

٤ ـ حـاول البحث أن ينأى عن الخلط بيـن توظيف المشهـد الطللى وإيحائه فى القصـيدة، فالتوظيف عـملية يصاحبهـا القصد منذ البداية أما الإيحاء فقد يستدعيه الموقف الشعرى فتتداعى الصورة إلى الذهن فى عفوية تامة كمـا حاول البحث أن يميز بين صور التقليد وصور الاستلهام لمشهد الطلل أو بعض عناصره. وهو لم يعتمد فى محاولتـه على حوار فكرى أو جدل فلسفى يخرج به عن الغاية بقدر ما اعتمد على لغة النص ودلالته.

٥ ـ كانت للبحث محاولة تطبيقية فى التمييز بين وحى الأطلال فى جزء من أجـزاء القصـيدة وبين وحيـها الذى يستـغرق التـجربة بأكملها، وقد نظمت مسائل البحث تبعا لهذا التمييز.

أخيرا لا نملك البينة على أن الموضوع قد اكتملت جوانبه رغم التوفر عليه والعكوف على مسـائله. ولكن تحدونا الثقة فى أن مواكب البـاحثين سوف تدرك ما غاب عنا إن شاء الله.

المراجع والمصادر

١ ـ د. إحسان عـباس والنقد الأدبى ـ محى الدين صـبحى ـ الدار العربية للكتاب.

٢ ـ تاريخ الأدب العربى ـ للزيات ـ نهضة مصر.

٣ ـ تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثـالث الهجرى ـ البهبيتى ـ دار الفكر.

٤ ـ ديوان ابن الدمينة ـ تحقيق أحمد راتب النفاخ ـ دار العروبة.

٥ ـ ديوان أنشودة المطر ـ بدر شاكر السياب ـ بيروت.

٦ ـ ديوان «الطائر الجريح» ـ إبراهيم ناجى ـ دار الشروق.

٧ ـ دلائل الإعجاز فى علم المعانى ـ عبـد القاهر الجرجانى ـ طبعة محمد رشيد رضا.

٨ ـ ديوان النابغة الذبيانى ـ بيروت.

٩ ـ ديوان «وراء الغمام» إبراهيم ناجى ـ دار الشروق.

١٠ ـ الرؤى الرمزية فى الشعـر العربى ـ تحليل نفس ورؤية نقدية ـ د. محمود عباس ـ العدد ١١ حولية الكلية ٩١.

١١ ـ الرمزية والسريالية فى الشعـر الغربى والعربى ـ إيليا الحاوى ـ بيروت.

١٢ ـ الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ د. محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف.

١٣ ـ شرح ديوان لبيد ـ إبراهيم حزينى ـ بيروت.

١٤ ـ شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ـ العقاد ـ النهضة المصرية ١٩٦٥.

١٥ ـ الشعر العربى بين الجمود والتطور ـ محمد عبد العزيز الكفراوى ـ نهضة مصر.

١٦ ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ـ محمد بدر الدين الحلبى ـ مطبعة التقدم.

١٧ ـ شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية ـ د. محمد على هدية ـ مدبولى.

١٨ ـ شوقى شاعر العصر الحديث ـ د. شوقى ضيف ـ دار المعارف.

١٩ ـ الشوقيات جـ ١، ٢ ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ مصر ١٩٧٠.

٢٠ ـ الأصول الفنية للشعر الجاهلى ـ د. سعد إسماعيل شلبى ـ مكتبة غريب.

٢١ ـ عباس العقاد ناقدا ـ عبد الحى دياب ـ الدار القومية للطباعة والنشر ٦٥.

٢٢ ـ العمدة ـ ابن رشيق.

٢٣ ـ عمر أبو ريشة شاعر الحب والوطن ـ عبد العزيز النعمانى ـ الدار المصرية اللبنانية.

٢٤ ـ فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١.

٢٥ ـ المثل السائر ـ ابن الأثير ـ جـ ٣.

٢٦ ـ محمود سامى البارودى ـ نوابغ الفكر العربى ـ عمر الدسوقى ـ دار المعارف.

٢٧ ـ المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ـ د. عبد العزيز حمودة ـ عالم المعرفة ـ أبريل ٩٨.

٢٨ ـ مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ـ د. حسين عطوان ـ دار المعارف.

٢٩ ـ مجلة «الهلال» ـ العدد الحادى عشر ـ نوفمبر ١٩٦٨

٣٠ ـ الوصف فى الشعر العربى ـ عبد العظيم قناوى ـ الحلبى جـ١.