

الاستهلال

فن البدايات في النص الأدبي

اسم الكتاب: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي

اسم المؤلف: د. ياسين النصير

جميع الحقوق محفوظة

2009/1000 م. 1430 هـ



سورية - دمشق. ص ب 4650

فاكس: +963 11 2322540 + هاتف: +963 11 2326985

مستودع: +963 11 5136526 + موبايل: 00963933449734

E-mail: ninawa@scs-net.org

ninawa@ninawa.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية: التنضيد والإخراج والطباعة

وتصميم الغلاف في مطبعة دار نينوى

القسم الفني دمشق - سوريا

القياس 24×17

عدد الصفحات: 238

لوحة الغلاف:

* لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة، أي جزء من هذا الكتاب، بأية وسيلة كانت، دون

إذن خطي مسبق من المؤلف.

ياسين النصير

الاستهلال

فن البدايات في النص الأدبي

Author:
Original Title :

Third Edition
2009 -1430

Dar ninawa
Damascus - Syria

الفهرس

- 9.....مقدمة الطبعة الأولى
الباب الأول
- 11.....الاستهلال والكتابة الجديدة
الباب الثاني
- 39.....بنية الاستهلال في الآداب القديمة
الفصل الأول
- 41.....الاستهلال المركز في الملاحم
الفصل الثاني
- 53.....الاستهلال الإهابي في الخطابة
الفصل الثالث
- 63.....الاستهلال الطللي في الشعر الجاهلي
الفصل الرابع
- 73.....بنية الاستهلال البلاغي في النقد العربي القديم
الباب الثالث
- 81.....الاستهلال في الآداب الحديثة
الفصل الأول
- 87.....ا - بنية الاستهلال السردى في المسرحية
ب - بنية الاستهلال السردى في الحكاية الشعبية
الفصل الثاني
- 101.....الاستهلال البنية الفنائة والنص المركب
الاستهلال في الشعر الحديث
الفصل الثالث
- 109.....بنية الاستهلال السردى الروائى
141.....

الفصل الرابع

171.....الاستهلال السردي في القصة القصيرة.....

الباب الرابع

201.....نماذج تطبيقية.....

203.....الاستهلال في شعر السياب.....

229.....ملحق نقدي قديم من كتاب فن التخليص في علوم البلاغة للسيد القزويني.....

مقدمة الطبعة الأولى

كان ذلك في عام 1976 أو حواليه، عندما قرأت مقالا قصيرا ترجمه الأستاذ سامي محمد لأحد الكتاب السوفييت، ونشرته جريدة طريق الشعب. يتحدث فيه عن الاستهلال، ومن يومها لم يفارقني الموضوع، ولم يفارقني التفكير بأهميته للنص الأدبي. وعندما تحول المشروع من الوعي الأولي به، إلى الدراسة والتنفيذ أخذ مني سنوات عدة، صاحبه بمنحى خاص، هو التقصي عن دور الاستهلال في أمهات الكتب النقدية. ولكنني لم أجد ضالتي، أو لم أجد ما يفي بالغرض، فما كان مني إلا أن أحضر بأظافري الخاصة عن دلالات الاستهلال في شتى فروع المعرفة، وتطلب الأمر العودة إلى التراث الشعبي، وفهمت ماذا تعني كلمة البداية أو "البدوة" في الحياكة والصناعة وماذا يعني "سدى الحايك" الذي هو المتن في النص الحديث. وكدت، مع ما توصلت إليه أن أصرف النظر عنه، لولا أنه يمتلك عمقا فكريا شاملا، دفعني مرة ومرات عدة للعودة إليه والتفكير الجدي فيه.

ومنذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر تولي النقود الحديثة الاستهلال بشيء من الإهمال، وما عدا كتاب أرسطو "الخطابة" الذي أفرد به فصلا عن الاستهلال لم نجد من الاهتمام النقدي ما يليق بهذا المفهوم. فما كان منا إلا أن مددنا أيدينا إلى ثقافتنا القديمة، فوجدنا فيها بعض الشذرات المسندة أو المخالفة.

والاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملا جيدا.

وهكذا، بالرغم من كل العقبات التي رافقت مسيرة هذا الكتاب، سيجد القارئ الكريم أن مسعانا هذا، مسعى ابتداء. فالموجود من مادة الاستهلال، سواء في الكتب القديمة أو في غير مجالات الأدب غير قليل، لكنه يقتصر في معظمها على التعريف

والإشارة المقتضبة وقد أخذنا بمعظمها.

والكتاب بعد هذا وذاك، يضع النص الأدبي العربي نصب عينيه، لأيماني أن المعرفة بأحوال النص وبنائه تسهم في تعميق الوعي النقدي، وعسى أن أوفق في تقديم دراسة أولية في هذا الموضوع، الذي يستحق منا دراسات أخرى.. طالبا من القارئ الكريم العون على تناسي الهفوات، والله الموفق.

بغداد أواخر 1990

الباب الأول

الاستهلال والكتابة الجديدة

البنية النصية والبنائية الاجتماعية

« إن آخر شيء تجده عندما تؤلف
كتاباً هو أن تعرف الشيء الذي يجب
وضعه في البداية »

باسكال

النص والبداية

كتبنا الجملة الأولى من أعمالنا الفنية والأدبية مرات عدة، باحثين من خلال فعل الكتابة هذا عن الخيط الذي يشدنا إلى أسرار العمل الخفية، لكننا نفاجأ بعد حين أن ما كتبناه قد لا يرقى إلى مستوى الغاية الكلية من العمل، فتعيد النظر فيه مرة أخرى ومرات، أو نصرف النظر عما كتبناه كلية، وربما عما وراءه من هدف وفكرة تاركين الموضوع واستهلاله كله يستحم في مياه النفس العميقة، عله ينضح يوماً أو يندثر.

أما إذا استقرت الجملة الأولى - والجملة الأولى قد تكون عبارة طويلة أو الصفحة الأولى - على شيء من التوافق بين مفرداتها وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، تسلسل الكلام بعدما واستقامت الأفكار، واتضحت المقاصد، وجرى المجرى الذي كان غائراً في الأعماق.

ونتساءل ما القوة التي تمتلكها الجملة الاستهلالية بحيث تحدد لنا مسار العمل الفني كله؟ هل تأتي هذه القوة من خلال بنائها المتناسك: أي دقة التعبير ودلالة الكلمات، وكفايتها الفكرية، وترابط نسيجها، والشحنة الإيمائية المضمرة فيها، والإيهامية المقصودة والقدرة على الإحالات المستمرة؟ أم تأتي من أن الأديب لا يبدأ بها إلا بعد أن ينضج العمل الفني في مخيلته حيث تصبح أجواؤه وخفاياه وأبعاده مفاتيح دالة على المحتوى للنص وأفكاره أولاً، ثم محددة لمفردات وصياغات الجملة الاستهلالية وصياغتها ثانياً.

والتساؤل الرئيس هذا يقودنا إلى تساؤلات فرعية عدة في الصدارة منها: هل تمتلك

الجملة الاستهلاكية خصائص أسلوبية وفكرية عامة يمكن الاسترشاد بها عند كتابة أي نوع من أنواع المعرفة؟ أم أن لكل نوع من أنواع المعرفة طريقة خاصة في فرض صيغة الجملة الاستهلاكية له؟ بمعنى ما العلاقة بين التقنين والتلقائية؟ أم أن الأدباء والفنانين كانوا وما زالوا يبتدئون موضوعاتهم عضو الخاطر، بحيث تتلاءم جملهم الاستهلاكية مع النوازع الخفية لعملية التلقي والإدراك والكتابة والتعبير؟ ومن الأسئلة الفرعية الأخرى هنا، هل تمتلك الجملة الاستهلاكية قوة المصطلح النقدي بحيث يمكننا تطبيقه عند المعالجة النقدية في ضوء هذه القصيدة أو تلك بالمعايير نفسها، أم أنها تخضع لمعايير أخرى لا علاقة لها بالمفهوم أو المصطلح كأن تكون الأسلوبية العامة التي يخضع لها الكاتب أو الطريقة الشائعة في الكتابة لمرحلة ما من المراحل، أو لجماعة ما من الكتاب تعودوا أن ينهلوا من معين واحد ويعكسوا في كتاباتهم توجهات معينة؟ وأن يكون بناء الجملة الاستهلاكية خاضعا لنوعية أيديولوجية تفرض على كتابها أسلوبية ابتداء خاصة؟ وهناك من الأسئلة الفرعية الكثير قد تظهر في هذا الكتاب أو في سواه من المقالات، فالموضوع الذي نحن بصددته متشابك ومعقد، ومادتنا فيه بضعة تصورات نقدية افترضتها حاجة النقد الجديد إلى فهم النص وكشف أبعاده بعد ما وجدنا أن آليات النقد القديمة عاجزة تماما عن التعامل الحقيقي مع النصوص، فهي إما أن تجلب لها مفاهيم نقدية غريبة قد لا تتلاءم كلها ومفردات ومناخات النص العربي، وإما أن تفرض عليها رؤية أكاديمية صارمة ليس لمفاهيمها حضور في الحياة الثقافية المعاصرة. فتضع النص في بوتقة التقليد القديم. وما سعينا هذا إلا خطوة فرضتها حاجة النص الجديد لها. بعدما ابتدأنا في معالجته بمفهوم نقدي سابق لنا وهو "المكان والمكانية" وقد وجدنا له صدى طيبا لدى الدارسين والكتاب جعلنا نخطو الخطوة الثانية في تأسيس مفردات منهجية تتلاءم وطبيعة الكتابة الجديدة.

في عموم التجربة النقدية مع أي نص إبداعي، لا يمكن الوقوف كليا على خصائص العمل الفني وقيمه إلا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره، والاستهلال من أهم هذه العناصر أن لم يكن المفتاح لها كلها. لا باعتباره "بدء الكلام" كما يقول عنه أرسطو أو لأنه "ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال" ❖ كما يقال عنه. وإنما هو هذا كله، مضافا إليه أنه العنصر

الأكثر خطورة، فهو أشبه ما يكون (النواة المخصبة)، وتلك التي ستتحوّل خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيدي وقوائم وأحشاء، وإذا ما احتوت هذه النواة المخصبة على تشويه ما انعكس ذلك جلياً في تفاصيل كيانها اللاحقة، ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة. وما دام العمل الفني أكثر صعوبة وغنى من خلق الكائن الحي، لتعدد خالقيه، وتتنوع مجالات رؤيتهم، تصبح الجملة الاستهلاكية فيه أكثر تعقيداً، وأكبر مما ذهبنا إليه في مثالنا، خاصة وأن قيمتها الفنية والفكرية تتأكد من أنها تخضع لمتغيرات المراحل والظروف، ولتنوع الأغراض لها، فالقوانين الجزئية التي تتحكم في صياغتها متغيرة من مبدع إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى نوع آخر. ولذلك تبدو المهمة التي نعالجها هنا صعبة ومتشعبة لاسيما وأن عدتنا لا تعدو بضعة تصورات نقدية مبنية في ضوء أدبنا العربي بخاصة، مع العروج على آداب العالم المترجمة أليناً بعامة.

وبمعنى آخر، أن الحداثة في الآداب والفنون فرضت قيمتها من خلال مفردات أساس في بنية العمل، الاستهلال أحد أهم هذه المفردات الذي حمل تصورات الحداثة وآفاقها. أن التصور الذي جرى على الأنواع الأدبية وداخلها بعضها البعض الآخر انسحب بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلا أن غير طريقة التفكير الأساسية في بناء العبارة الأولى، وحصل جراء ذلك اختلاف جزئي عما عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع أو المفتتح، أو الدخيلة. فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة دون أن يتغير كلياً في مهمته الأساس وهي "ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال".

وفي ضوء ذلك، سنوضح في هذه الدراسة المقتضبة ما نعنيه بالاستهلال عبر تقاطع نظريتين: النظرة الأفقية التي تشمل جزءاً من تاريخه عبر ركائز أدبية وفنية لها موقعها العالمي الراسخ. والنظرة العمودية التي توضح لما الكيفيات المختلفة التي ظهرت بها في الأعمال الأدبية والفنية الحديثة. مقدمين لهذا كله، بشيء من الإيجاز عن وقع الاستهلال ودلالته وأنواعه وبنيته. مبتغين من وراء تركيبنا هذا الوصول إلى النظرة الشمولية لمعنى الاستهلال وقيمه، والدور الذي لعبه في صياغة مفهومه الذاتي، وصياغة المعنى الإجمالي للعمل الفني. فمفهوم الاستهلال ما يزال غير دقيق الدلالة في نقدنا. في

حين أنه أكتسب وضوحاً مبدئياً لدى الأدباء العرب وغير العرب. وأرتبط بثقافة وأفكار ونظم العصر، فقد كان الأدباء العرب القدامى والفلاسفة والموسيقيون والخطباء على دراية واضحة بأهميته، وربطوه بالعصر الذي ينتمون إليه، وبأفكاره وقيمه، ودارس الشعر الجاهلي مثلاً يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذري بتركيبة المجتمع وتقاليد ونظمه، كما أن لها معانٍ نفسية وفكرية وبنائية، ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلي تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعي كان يسعى لتغيير الواقع الاجتماعي، وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية، فنجد ثورة أبي نواس على المستهل والمطلع القديم هي ثورة على مضمون الشعر والثقافة، فتغيرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبنائه، وعد ذلك كله جزءاً من مفاهيم التحديث.

وعموماً فالمهمة التي نعالجها هنا ليست يسيرة، ولا تتحدد بالعبارة الأولى لأي عمل فني فقط، وإنما التركيبة الكلية للعمل، عسى أن نوفق في التنبؤ إلى قيمة الاستهلال وفاعليته الكامنة. أما إذا وجد القارئ أن مسعانا هذا قد تجاوز التنبؤ إلى شيء آخر، فتلك غاية لم نضعها في توصيفنا النقدي هذا.

الاستهلال لغة وبناء

يأتي الاستهلال لغة من الفعل (هَلَّ) و(هَلَّ) تعني من بين ما تعنيه البداية والابتداء. يقال "هَلَّ الشهر" أي ظهر هلاله. والهَل (بكسر الهاء) تعني استهلال القمر. يقال أتيته في هل الشهر أي استهلاله(1).

وتشير قواميس اللغة إلى "أن الهلال غرة القمر لليلتين وإلى ثلاث" من أول الشهر وليلتين من آخر الشهر وفي غير ذلك يسمى قمرا(2). والمهم في هذا كله أن (هل) تعني البداية التكوينية للقمر أو لأي شيء آخر. فالهلال في الليلتين أو الثلاث الأولى من الشهر هو استهلال للقمر كله، ولكن هذا الاستهلال لم يبتدئ من العدم. فأن الهلال الذي كان في الليلتين المتأخرتين السادسة والعشرين والسابعة والعشرين من الشهر هما الخميرة التي ولدت الهلال في الليالي الأولى من الشهر الذي يليه. لذا فالاستهلال لا يولد عفواً، ولا ينشأ من العدم، وإنما له بدايات قد تقصر وقد تطول، وما أن يبدأ حتى يكتمل.

والتفكير اللغوي أساس من أسس العقلية، إذ لا يتم تأسيس أي مفهوم مادي أو ثقافي إلا من خلال وعي اللغة، وقد "كشفت الأبحاث العلمية الحديثة عن صلة اللغة بعقلية الأقسام ومنطقها وبينت أن اللغة أساس مختلف أنواع النشاطات الثقافية وخير دليل يهتدي به الباحث إلى ثوابت الفكر والتفكير، لا يرى المرء الكون إلا بواسطة اللغة ولا يفهمه إلا بالنظرة التي تحددها لغته فيعبر عنه بقوالب لغوية"(3). لعل الاستهلال أحد القوالب اللغوية - الكلية - التي يتطرق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي. فاللغة ليست كائناً معزولاً وخاصة بفهم ما دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدوية شعبية وبين تأسيس نظرية في الفلسفة أو الفضاء. فكل صناعة مهما كان نوعها استهلال لها لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنما يبدأ في مرحلة سابقة لها بفترات وما أن يظهر مسجلاً برموز أو كلمات

حتى يمتد داخل العمل، حاملا له ومحمولا فيه، أن الفعل "هل" الثلاثي أساس لغوي، وأساس مادي للفكر، وأساس بنائي للنص الأدبي، وهو بما يعبر عنه لا يرتبط بزمنية ما ثابتة وإنما بزمنية متأرجحة بين الماضي القريب والحاضر. فالاستهلال امتداد لما قبل التدوين وفي أثناء التدوين، وسوف يستمر مضمرا وعلانية في داخل النص كله موسعا ومتوسعا. ثم يعود في نهاية مفتوحة لكن بعد أن أكتمل العمل، مكونا بداية لعمل جديد.

بالنسبة لنا لا يمكن دراسة الاستهلال في أي فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه، ولا يمكن تناوله في ضوء دراستنا في النص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية، وإنما ندرس الاستهلال في ضوء كلية العمل الفني، أي أن العمل الفني هو الذي يولد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له. يخضع العمل الفني والأدبي شأنه شأن أي تفكير آخر إلى منطقته الداخلي. المنطق الداخلي الذي نعنيه هذا هو التناقض الداخلي لعناصره البنائية أولا ثم إلى التناقض الخارجي أي التناقضات الاجتماعية والفكرية العامة ثانيا. وهذان التناقضان متضافران بحيث نجدهما متحكمان بمفاصل العمل كله بما فيها الاستهلال. وبالتالي فإن بنية هذه العناصر الداخلية تخضع هي الأخرى إلى تناقضاتها البنائية الجزئية بمثل ما تخضع هي وتناقضاتها الجزئية للتناقضات الكلية السابقة.. وكما يقول المناطقة "لا نستطيع اعتبار رأيا صحيحا كاملا، عن الأشياء بمثابة حاصل لأراء جزئية. وأن حاصل وجهات النظر التي لا تتناول إلا جانبا واحداً من المسائل لا يؤدي إلى فحص كامل للشيء، وإنما إلى انتقائية فارغة من المضمون" (4).

فالاستهلال في ضوء هذه المنطقية ليس عنصرا منفصلا عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النص كله.

إن المنهجية الجدلية التي تخضع الاستهلال لمنطق العمل، كموقع بنائي في بداية

العمل، تجعلنا ندرسه دراسة مركزة، فهو يدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل وداخلا معها في علاقة بنائية جدلية. وفي الوقت نفسه ندرسه بوصفه حاملا لسماته النوعية الخاصة بتركيبه الداخلي، وخلاصة الدراستين الإحالة إلى المجتمع وخصائص المرحلة وخصائص النوع. ثم مدى ارتباط نتائج الإحالات بالكلية الإنسانية أو الفكرية. يقول أرسطو موضحا أبعاد هذه الجدلية "ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم إلا بالارتباط، فالذراع المفصولة عن الجسم ليست ذراعا إلا بالاسم" (5) فما دام النص الإبداعي يحمل فكريا مقدا لنا ببناء جدلي خاص بقوانينه الموضوعية، وبناء جدلي مرتبط ببناء اجتماعي له قوانينه المنعكسة في النص، وبناء جدلي ثالث خاص بالقارئ ضمن مرحلة القراءة. فالنص يتحول أمامنا - نقديا وقراءة - إلى كيان كلي يشملنا بمفاهيمه ونشمله بمفاهيمنا، أي العلاقة الجدلية بين الحقيقة الداخلية للنص، والحقيقة الخارجية للمجتمع. أي وحدة المنطق الكلية. وما الاستهلال - موضوع الدراسة هنا - يخضع لهذه المنطقية الكلية

تحديدات الاستهلال

يحدده أرسطو في فن الخطابة بقوله "هو بدء الكلام وينظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو" (6).

ونقول عنه أنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، وليست كل بداية صالحة، فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلي للعبارة، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، أنها أشبه بالتربة التي احتضنت الجذور. وهناك البدايات اللازمة، بدايات الحكاية الشعبية المتشابهة المفردة والبناء - كان يا ما كان - مثلا.. وهذه البدايات سياقية تحيلك إلى الزمن أكثر مما تحيلك إلى النص وآفاقه.

فالبداية التي نعنيها هنا: البداية المولدة، والمهيمنة فهي ليست قوة إشعاع أو تثوير ما للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص، ويمكن تشبيهها بما نطلق عليه في

الصناعة الشعبية(سدى الحايك) البداية التي تشد أوصال العمل بخيوط ممتدة منه وأليه. ولكل بداية نمط خاص بها من الحياكة، كما أن لكل نوع محاك نمط خاص من البدايات يفرض خصوصيته البنائية على مجرى العمل، ويحتوي ضمنا في بداياته الجزئية على كل ما من شأنه مكونا العمل، وسدى الحايك التي نستعيرها هنا ، لغة في البناء النفسي أيضا، فليست أية هيئة لبداية قادرة حتى ولو التزمت حروفها الأساس أن تكون بداية ناجحة للعمل، فالعامل الماهر، يمتلك أفقا إبداعيا ماهرا يجعل من النص والاستهلال في وحدة جدلية يتعادل التأثير فيما بين أجزائه وتحاكي الجزئية الواحدة الأخرى بما يشبه النغمة المتكررة داخل القطعة الموسيقية.

ونشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك التي ستتحوّل خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملا في تركيبه طباعا وسلوكا نفسيا ومشاعرا وأحاسيس وأفكارا.. الخ فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما، ظهر ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه.

ما لبداية إذن؟ فالبداية التي عناها أرسطو ما تزال الأساس الذي نبني عليه تصورنا، إذا كانت البداية في الخطبة الجملة الأولى فمهمتها جلب انتباه السامع ولذاتكون في الشعر العربي القديم وفي الملاحم اليونانية- كما سنرى ذلك لاحقا- مختلفة عن الخطابة اختلافا جذريا. كما تختلف بنية ووظيفة عن البدايات المتعارف عليها في المسرحية الكلاسيكية. ففي المسرحية الكلاسيكية توجد بدايتان: بداية تهيئة، وبداية فعل. البداية التهيئة، تتمثل في الضربات الثلاث على خشبه المسرح تمهد الاستعداد لبدء العمل، ومثل هذه البداية وجدت عندنا بضربات العصى التي يؤديها القصخون قبل بدء حكايته الشعبية، ضربات تجلب انتباه السامع وتشده. ومثلها بدايات بعض السور القرآنية حيث تبدأ بحروف منطوقة- كهيعص- يس- طه- ق..الم..الخ. وعرضاها شد انتباه السامعين إلى كلام الله، فمثل هذه البدايات لا ترتبط بمبنى العمل الفني، ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلامية خاصة ومؤقتة تزول حالما بيتدئ الخطيب أو القارئ خطبته.

أما البداية الثانية(بداية الفعل) التي نعيها هنا، فهي تلك التي تؤسس للعمل

وتتأسس من العمل، ولمثل هذه البداية بدايتان: البداية الأولى لها وظيفة محددة، كأن تمهد الدخول إلى العمل ولكنها تكتفي بحدود تعبيرية، كالبداية الطللية، كما عرف عنها - وسوف نوكد لاحقاً بعض هذا التصور عن البداية الطللية - ولكنها، أي البداية الطللية ارتبطت بفهم اجتماعي فني جعلها مقتصرة على بضعة أبيات: يتخلص الشاعر القديم منها للدخول في متن موضوعه. وعند المعاينة الدقيقة للمقدمة الطللية نجد عنصرها البنائي مكثفياً بذاته، ومحتوياً على نوى العمل الفني إلى حد ما. أما البداية الثانية من بداية الفعل، فهي التي تتأكد مفرداتها قراءة العمل، فهي لا يتضح معناها إلا من خلال التحليل لكل أبعادها وصورها كلما تعمقنا في قراءتنا للعمل، ومثل هذه البداية تتجاوز موقعها "بدء الكلام" لتصبح المحرك للكلام كله. وكي تتوضح الصورة بما نعنيه ببدء الكلام نقول أن للاستهلال متعلقات عديدة ولا تتم معرفة الاستهلال إلا بمعرفتها والمتعلقات هي:

1 - مبدع النص (المرسل)

2 - اختيار الموضوع وهدفه (الرسالة)

3 - نسيج البناء (بناء الرسالة)

4 - الرسالة المتضمنة في النص (الهدف)

5 - القارئ (متلقي الرسالة)

فالمبدع لا يختار إلا الكلام الذي يُشحن بمناخ النص كله، ولذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال خميرة لما تولده صور وكلمات وحالات جديدة في النص. ولن يكون المبدع خلاقاً في الاستهلال إلا إذا كان ذا قدرة فائقة على تلخيص العمل كله في جمل أشبه ما تكون بالمعادلة الكيماوية.

أما اختيار الموضوع وأهدافه، فيخضع إلى فكر وانتماء الكاتب الطبقي والاجتماعي، فكل كتابة هي تعبير ما عن رؤيت المؤلف للعالم كما يقول كولدمان. وهذه الرؤية تتلخص في بدايات تكوينية جامعة، مكثفة لها مفرداتها التي تحيلك إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك.

وأما نسيج البناء، فهو النظام السيمتري الخاص الذي تنتظم فيه مفردات الشكل الداخلية، وبالطبع سيكون لبناء الاستهلال فيها الدور المميز الذي ما أن نقرأه حتى

نشعر ولو بحدود إلى درجة التعقيد أو البساطة في بناء العمل كله. وأما ما نعنيه بالرسالة هنا، هي أشبه ما تكون الومضة أو الشفرة في الأجهزة ألتا سلكية، وقد تضمنتها الجملة الاستهلاكية بهيأة نواة يكمن فيها سياق من الإشارات الكثيرة.

وعندما يأتي دور القارئ، وهو الدور الفاعل في فك رموز الرسالة، - النص- نجده يفتح للاستهلال أفقا أرحب، وذلك من خلال اقتران رموز الاستهلال بتركيب النص الكلي.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية- بوصفه بدء الكلام- أنه يعكس جزءا من (ميكانكزم) العملية الإبداعية. ونعني الكيفية التي يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات، فمثل هذه المرحلة قد وعتها مدارس علم النفس وفصلت فيها، خاصة التخطيطات التي تسبق البداية، وحال الرسام في هذه الحال أوضح من سواها، فقد يعمل تخطيطات كثيرة قبل أن يستقر على البداية الفعلية للوحته. فالبداية إذن ليست مرحلة التسجيل الصوري لها بالكلمات أو بالألوان، وإنما لها من الزمنية الدائمة الحضور مدى قد لا يحدد بوقت. والكثير منا يشعر أن طفولته بما انطوت عليها من حياة عفوية، ولعب ومشاحنات وأحلام يقظة، يجدها حية في لحظات إبداع حقيقية، تبدئ في الحضور في لحظة تفجر تلقائي حقيقي للمكنون الداخلي للنفس. ولذلك لا تكون البداية المسجلة على الورقة إلا نهاية لمرحلة طويلة ولبدايات مختلفة وغير مستقرة، ولآراء وأفكار قد تكون مادتها فيما لو سجلت أكثر بمئات المرات من حجم كلمات الاستهلال فالنهائية قد تفجر كلمة عابرة كبداية لعمل أدبي، وقد يقرأ كما قرأ دستوفسكي خبرا في صحيفة يومية عن جريمة قتل فكتب روايته الشهيرة "الجريمة والعقاب". وقد يكون أرخميدس حيا بيننا كلما شعرنا أن البداية قد اكتملت كما شعر هو عندما أكتشف قانونه الخاص بالكتلة.. فالبداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. لكنها وهي تسجل بداية لعمل تكشف أولا عن عمق الحياة التي سبقتها وولدتها، وعن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسؤولة عن تكامله وتماسكه. ولذلك فالمنافخ

النفسي للمبدع لا ينقطع لحظة اكتشاف المبدع للاستهلال لها، وإنما ينمو نمواً عضوياً متحولاً من الفيض الشعوري اللامنتظم السابق إلى بناء عضوي متماسك مسؤول عن كل ما يقوله ويكتبه ويجسده.

وبالقدر الذي يكون المبدعون فيه مختلفين تكون طرائق التعبير للاستهلال مختلفة أيضاً. فهناك من يعتمد التفجير الفجائي للكلمة الصورة ويضعها في البداية، وهناك من يعتمد البناء العقلي المنضبط للبداية، وهناك من يجعل من البداية مجرد فتح خط للاستهلال الطويل خاصة في الاعمال الروائية، وخلال التجربة نجزم بأن الاستهلال جزء مهم من البناء النفسي للكاتب، فمنهم من يحسن البداية ومنهم من يفتعلها ومنهم من لا يحسن الاثنين، ومنهم من يضبط الخيط الشعوري الممتد إلى ماضي التجربة، ومنهم من يقطع السبل مع أي ماضٍ، ويبدأ كما لو كان لا يحيا إلا في مناخه الخاص. ومع ذلك كله، فالكلمة في الاستهلال يجب أن يكون لها عناية خاصة من قبل المؤلف. ومن سمات الاستهلال الجوهرية الأخرى، علاقته بالمجتمع، أي أنه أكثر الأجزاء الفنية في العمل تجسيدا لهذه العلاقة، فالمفردات القليلة التي يبتدئ الاستهلال بها هي جزء من بنية عادة راسخة في المجتمع أو جزء من تقليد سابق جرى تداوله، فالاستهلال ضمناً يحمل تاريخ وتقليد ما، وله بعد ذلك أعراف بناء، وطريقه قول، وقد يكون أقرب في حالات ما إلى المبدأ الشفاهي في القول وفي العمل. فالإنسان خلال تجارب حياته المستمرة تعلم كيف يبني بداياته الحياتية، كما في الصناعة والزراعة أو في التعامل أو في القول أو في المحاوره، فالبداية أكثر السبل توارثاً وتكراراً. إنك ما أن تجد فلاحاً حتى يتخيل إليك طرق الزراعة، وما أن ترى نجاراً حتى تتصور بداياته المألوفة مع الأخشاب، وما أن تجد شيخ عشيرة حتى تجد كيفية فك المنازعات العشائرية وما أن تسمع مغني القرية حتى يتفجر لديك أحاسيس المناخ القروي، وما أن ترى صياداً حتى تتعرف على طرق الصيد. هذه التقليدية لها خصيصه اجتماعية مرتبطة بتركيبة المجتمع. وكل المفردات الاجتماعية الخاصة بطبقة أو فئة أو شريحة ترتبط بمكوناتها الأساس ارتباطاً نوعياً بالعمل الذي تنتجه. وعندما تظهر في نتاج مبدع ما نجدها تدفع بالمكونات القديمة تلك إلى سطح الظاهرة الفنية وتؤسس لها في الإبداع قوانين معرفة جديدة.

وتنعكس الظاهرة الاجتماعية في الاستهلال انعكاساً مباشراً كأن تظهر في الصياغة الأسلوبية أو في طريقة الإضمار والاحتمال . فللكثير من أساليب القصص الشفاهي تسربت إلى القصص الحديثة، والكثير من الترميز والإلماح والتعمية المقصودة- الحسجة في المأثور الشعبي- قد وجدت طريقها إلى فنون التعبير، والكثير من انتماءات الكتاب الفكرية قد تسربت إلى مفردات البداية، كما أن أسلوب الإنتاج في مجتمع ما مختلف أيديولوجية ونظاما وثقافة عنمجتمع آخر قد وجدت صيغتها في بدايات لكتاب مختلفين في الجذور ولن نخول أنفسنا في هذا الصدد للتعبير عن منطلقات كلية بحيث تصبح فلسفة، ولكننا نشير إلى أن الفنون التعبيرية تحدد وإلى مدى ما طرقا متقاربة للبدايات جلاها يعتمد بنية تركيبية متشابهة للأسلوب وللفكر وقد نعالج هذه البنية في موقع ما من هذه الدراسة.

وظيفة الاستهلال

للاستهلال وظيفتان: الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياح انتباهه تضيع الغاية. يقول أرسطو في الخطابة" الغرض من الاهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعدادا نحونا أو أن نشير حفيظته وأحيانا لجذب انتباهه أو لصرفه"(7) والسامع عند أرسطو ليس صوتا خارج التاريخ ولا إنسانا بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع المشبع بمشكلات اجتماعية لذلك يقول أيضا" أن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين بل إلى سامعين كما نجدهم في الواقع"(8). وجلب انتباه المستمع يتم بأدوات كلامية حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك من أخص أسباب النجاح، يقول الهاشمي في جواهر البلاغة" وحسن الابتداء، أو براعة المطلع، هو أن يجعل أول الكلام رقيقا سهلا، واضح المعاني، مستقلا عما بعده، مناسباً للمقام بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف مما عنده"(9).

والتأكيد على الابتداء الحسن مقرون بالألفاظ السهلة، والصياغة الأسلوبية المرنة، والمعنى الواضح ونجد ابن الأثير يؤكد ذلك كجزء من جلب انتباه السامع أو القارئ إذ يقول" أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، وأن

يكون الافتتاح مرتبطا مع الخطبة ببراعة الاستهلال" (10).

أما الوظيفة الثانية للاستهلال فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة، منها أن الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي، وأن يكون الاستهلال في أحسن المواضع أو أكثرها استثارة، فالعنى الكلي من العمل يأتي من جميع أقسام العمل. يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه "على الشاعر الحاذق أن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فأنها المواقف التي تستعطف أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى الإصغاء" (11).

ومن تشعبات الوظيفة الثانية أن المعنى لا يأتي إلا من الابتداء الحسن وأن السامع لا يقبل إلا متى ما كان الكلام حسنا صحيح المعنى. يقول الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب في كتابه "التلخيص" شرح وتعليق الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي: "ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظا، وأحسن سبكا، وأصح معنى أحدها الابتداء كقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل.."

والابتداء كما يشرح البرقوقي بقوله "لأنه أول ما يقع عليه السمع أن كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام ولهذا المعنى يقول الله عز وجل "الم، حم، طس، طسم، كهيعص" فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس يمثله عهد. ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. من هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للشاء على الله. فهو داعية إلى الاستماع كقول امرؤ القيس "قفا نبك" قيل لما سمعه رسول الله (ص) قال "قاتل الله الملك الظليل، وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله في مصرع واحد" (12).

ومن تشعبات الوظائف الثانية ما يتصل بالغاية من الموضوع فأرسطو يقول بهذا الصدد "أن الوظيفة الخاصة والجوهرية للاستهلال هي أن يبين - الخطيب - ما هي الغاية والغرض من الخطبة" (13) ولم يخرج ابن الأثير عن هذا الغرض كثيرا عندما قال "أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها، فأن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة" (14).

ووضع النقاد والباحثون العرب الأوائل شروطاً موضوعية لبناء وغاية الجملة الاستهلالية وجعلها ملائمة للذوق والعرف الاجتماعيين، فهذا أسامة بن منقذ يقول في باب المبادئ والمطالع "قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فأنها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر في ابتدائه مما يتطير منه. ويستحضر من الكلام. خاصة في المدائح والتهاني" (15) فأحد شروط الاستهلال أن يطرق السمع بما هو حسن وطيب كي نجعل من السامع أو القارئ مشتركاً في صياغة العمل وفي فهمه، ولذلك عنى بالجانب الأخلاقي عناية كبيرة.

واشترط نقاد آخرون أن تكون كلمات الاستهلال منسجمة مع بقية الكلام. وأن لا تكون هناك ما هو منفر وغريب وأن يجيد التخلص منه والدخول إلى النص، يقول الجرجاني عبد العزيز: "أن حسن التخلص هو" الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعاني آخذة بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام" (16).

وعموماً فالوظيفتان للاستهلال ما تزالان إلى اليوم مهمتين بالرغم من تنوع فنون الإبداع وتعدد الأغراض الفنية والأدبية وبالرغم من التداخل المذهل بين أساليب القول والكتابة، يبقى للاستهلال دوره الفني الخاص به، وهو بدء الكلام، وأول ما يطرق السمع من الكلام وأول ما يبتدئ به الكاتب، فإذا عرفنا أن السامع أو القارئ أو المشاهد قد أصابه التغيير أيضاً، عرفنا أن المهمة الملقاة على عاتق كاتب النص الجديد صعبة، وفهمنا أيضاً كم هي معقدة البدايات الجديدة، وعرفنا أن الطريق إلى القارئ المعاصر لا يمكن المرور فيه بأدوات تعبيري قديمة. فحتى النقد العربي القديم اهتم بالاستهلال عندما أخذ على البحثري مثلاً عدم إجادة البدايات. يقول ابن رشيق "ومن الشعراء من لا يجيد الإبتداء ولا يتكلف له ثم يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحثري . كان يضع الإبتداء سهلاً ويأتي به عفواً. وكلما تمادى قوى قوله" (17) فإذا كان شأن النقد القديم صارماً هكذا، فكيف بنا ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين وأدوات معارفنا في الصناعة الأسلوبية قاصرة؟ ومع ذلك فالاستهلال بكل مراحل وصنوفه ما يزال هو هو كما كان جزء من المطلع كما يقول ابن رشيق، وأن يكون ذا بنية كلامية خاصة به، ومهمته جذب

انتباه السامع، وغايته التمهيد للدخول إلى النص والعمل على ترابط أجزاء العمل بالألفاظ، والألفاظ هي ما يحسن الكاتب بها الدخول وما يحسن بها الانسلاخ من البداية إلى المتن. فمثل هذه الشروط وأن تقادم عليها الزمن، باقية ولازمة لكل عمل إبداعي مهما كان شكله أو نوعه.

بنية الاستهلال وخصائصه

للاستهلال بنية فنية وأسلوبية خاصة به تجعله متميزا عن بقية عناصر النص وهذه البنية آتية من:

1- أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال فالاستهلال نتاج للنص.

2- وأن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صورا أو مفردات جديدة منبثقة منها.

إذن فللاستهلال باعتباره بنية خاصة به موقعان موقعه في أول الكلام أولا، ثم موقعه داخل النص باعتباره حاملا لنوى النص كلها ثانيا.

الموقع الأول- أي ابتداء الكلام- فقد سبق شرحه في الفقرة السابقة، وإذا كان ثمة تطور لاحق وهو ما يجب أن يكون عليه أي استهلال، ستتم معانيته نقديا بما يشبه الدراسة الميدانية لتفاصيله. فكل جزء من النص مرتبط بالأجزاء الأخرى، ولذلك لا بد للاستهلال من أن يكون بكلام توليدي، ديناميكي، فاعل، الكلمة فيه مشحونة بالمعرفة والإحالة والتأويل. والفاعل فيه فاعل مؤثر، يرتبط بثيمة النص، ويبني جملة وفق صياغة أسلوبية تعد مركزية داخل النص، فإذا كان النص يكثر من الإحالات على الاستهلال أن يؤكدها أيضا، وإذا كان النص يكثر من شبه الجملة مثلا على الاستهلال أن يؤكدها، وهكذا، فالبنية الأسلوبية الشائعة والمؤكد في عموم النص على الاستهلال أن يؤكدها كنوى فاعلة له.

أما إذا كان النص تاريخا أو مستلهما للتراث، وتتراوح شخصياته بين الماضي والحاضر، على الاستهلال أن يؤكد هذا كله بوصفه جزء من المعاصرة، وأن يجعل منه مقبولا للقارئ المعاصر كي يؤثر له بأيسر الكلم أن بعض ما يدور في النص

التاريخي استوجبه المعاصرة.

أما الموقع الثاني للاستهلال فهو الموقع/ المضمون، وخصوصية هذا الموقع هي أن بنية الاستهلال الأسلوبية تتردد داخل النص على شكل جمل متشابهة الدلالة مختلفة البناء لها ذبذبات تتكرر بأشكال مختلفة فتولد هذه الذبذبات بعض المفردات أو الصور الجديدة ولكن بأسلوبية مغايرة،. فإذا كان الاستهلال يعتمد السخرية مضمونا أسلوبيا فعلى الكاتب أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة أو اللازمة، وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة على النص أن يحمل البنية ذاتها ترددا في داخله، وإذا اعتمد الاستهلال الرمز أو الوظيفة الجمالية كجزء من بنية داخلية فيه، على النص أن يوسع من هذا المبنى، وهكذا يتحول الموقع المضموني للاستهلال من كونه جملة مبتدأ إلى جملة بنائية .

ويلاحظ بهذا الخصوص أن الاستهلال في الفنون القصيرة، القصة القصيرة، أو القصيدة أعقد بكثير من الفنون الموسعة. ففي القصيدة الغنائية مثلا قد تكون كلمة واحدة من الاستهلال هي المعنية بالتردد في حين سيكون من شأن القصيدة المركبة تأكيد بنية الاستهلال كله في كل مقطع أما من خلال كلمة منه أو صورة موسعة عنه. والشأن نفسه في القصة والرواية، ولكل من الرواية والمسرحية المتعددة الفصول استهلالها الموسع، كأن يكون المشهد الأول أو الفصل الأول كله استهلالا وسوف نجد هذا الاستهلال موجوداً في بداية كل فصل من الرواية أو المسرحية مع الاحتفاظ كل فصل باستهلاله الفني الخاص ببنيته وتركيبه، ويعني ذلك أن للرواية استهلالات عدة: استهلال لها كلها تبتدئ به في أول الرواية وقد يكون فصلا كاملا، واستهلالات تبتدئ به فصولها التي تستمد خصائصها من الاستهلال الإبتداء وفي الوقت نفسه يراعي تركيب الفصل الخاص به. يقول تودروف في الشعرية " أن الجملة الأولى من أنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة" (18)، ويعني هذا أن الجملة تتردد بناءً ومعنى في كل فصول الرواية، كما أن كل "أنا كارنينا" قد ترددت ضمنا وبشكل موسع بما جاء في الجملة الأولى، وهذا أفضل أنواع الاستهلالات على الإطلاق. الاستهلال مبتدأ يستوجب خبرا، وإذا ألغى الخبر لا يصبح للكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعليه المبتدأ، وأن المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره .

ويعطينا هذا المبدأ الجمالي خاصة انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات. وما التكرار أو التردد الأسلوبي الذي نعنيه هنا إلا الخبر للجملية الاستهلالية. أما ما هي أنواع هذه الترددات التي يفرضها الاستهلال، فنجدها من خلال الاستقراء لبعض النصوص، ولها أنواع عدة منها:

فهناك ترددات للمعنى، وترددات للفكرة، وترددات أسلوبية، وترددات نحوية- لغوية... الخ، والاستهلال الجيد هو ما احتوى على أكثر من بنية تردد داخل النص. والاستهلال الأضعف هو ما احتوى على واحدة من الترددات.

والملاحظة الأخرى أن الاستهلال كلما كان قصيرا كان أبلغ. الاستهلال القصير مهما كان النوع الذي يبتدئ به، أفضل من وجوه عدة: أولا أميل إلى التكتيف والتركي، وثانيا يمكن السيطرة عليه وعلى تردداته، وثالثا يقترب من الشعر في كل المواقع. أما الاستهلالات الطويلة فتحتاج إلى دربة فنية عالية للسيطرة على تفاصيلها، كأن يكون الاستهلال هو البيت الأول من فإذا به يحموي النص كله، كما سنرى ذلك في الملاحم القديمة.

ومن خصائص بنية الاستهلال أيضاً هو الربط بين الموضوعات الواردة في النص، كأن تربط بين الخوف والخديعة، الجنس والحب، الموت والعطف، وقد تربط بين موضوعات عدة قد تبدو متباعدة الامكنة والازمنة. المهم في الاستهلال أن يمد هذه الموضوعات داخل بنية النص بطريقة التوليد والإحالة والانبثاق. وإلا ما معنى أن تكون البداية ملخصة للنص دون أن يكون النص توسيعاً معرفياً ودلالية لها. ولاشك أن وراء أية بداية، سواء كانت بداية لازمة أم منفتحة عقلاً ما، والعقل الذي نعنيه هنا جزء من البنية الكلية للاستهلال، فإذا كان تفكير الكاتب تفكيراً جماعياً، أو يعكس تفكيراً جهوياً يكون الاستهلال حاملاً لهذا العقل الجهوي، أي يتعدى به من التفكير الفردي- المؤلف- إلى المشروع الجماعي، وتصبح المعرفة منفتحة على آفاق أوسع، أما إذا كان المؤلف فردياً، وتجاربه ذاتية، ورؤيته محدودة بأفق ضيق، أصبحت البداية الاستهلالية لازمة منقطعة حتى ولو امتدت تفاصيلها داخل العمل. فثمت مشروع ما يتحكم بالبدايات، فالاستهلال ليس إلا المجس الأكثر حساسية في إيضاح ما إذا كان العقل الكامن وراء النص جماعياً يمتلك مشروعاً أم كان فردياً محدد الرؤية.

أما القارئ فهو الآخر سيستجيب ولو بحدود إلى الإمكانية الفكرية التي ينميها الكاتب له. فالقارئ هو المشروع الممتد حضوراً في إدغال النص، فلو كان قارئاً اعتيادياً لا يحيل ولا يؤول تحولت الاستهلاكات لدية إلى مفاتيح أحادية، في حين تصبح عند قارئ ذكي ومعاصر، وله رؤية، مفاتيح لأقفال عدة.

في الاستهلال الجيد تكمن المسألتين التاليتين: المخيلة والصنعة، فإذا كان الكاتب ذا أفق تخيلي نشط فسيغطي على بعض أخطائه، وإذا كان الكاتب ذا صنعة فنية في البناء فسنجد أنفسنا أما معرفة حقه. في الحال الأولى تتحول الألفاظ والصور والسرود إلى إحالات شعرية تثبت فيها أوصال المادة في اصقاعها المجهولة، أما في الحال الثانية فالألفاظ والصور والسرود تتحول إلى إحالات أسلوبية تستعيد من المخيلة لأجل توظيف وتأسيس المعرفة لتوسيع دائرة الاستفادة، ونجدها معاً خلال عملية البناء الفني حينما تُستحضر الأزمنة والأمكنة والمتشابهات الحضارية دون أي عمل لذلك. فالصنعة لا تعدم المخيلة كلياً، ولكن المخيلة من دون صنعة لا تسهم في تأسيس بنية متماسكة. فالبدائيات الاستهلالية هي التي تفرض على الكاتب أولاً والقارئ ثانياً إمكانيات توسع المعنى المضمرة في الاستهلال، وكما هي عادة البناء التقليدي المعروف، يكتسب الاستهلال سمة بناء الجملة الأسمية والجملة الفعلية، وخلال ذلك يصبح بناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة في التوسيع والإحالة والتفكير، لأن الفعل بطبيعته خلاق، مولد، أما البناء الاسمي فمحدد حتى ولو كان الاسم ذا دلالة تاريخية عميقة.

وأفضل البنى الاستهلالية على الإطلاق تلك التي تبتدئ بفاعلية غامضة، مبهمة مع شيء من الإحساس بثقل الزمن، فمثل هذه البدائيات تضع النص أمام امتحان ذاتي عسير أما أن يوفى التركيبة الغامضة حقها من خلال البحث عن أبعادها ومجساتها الخفية، وأما أن يسقط في المقدمات الاعتيادية. والغموض الذي نعنيه ليس التعمية أو الإشكالية الخاطئة المعرفة، وإنما البناء الفني المتماسك الذي يخترن في تراكيبه مستويات معرفة عديدة. والاستهلال الغامض، المبهم، الإشكالي، يوسع من فاعلية الإدراك والمخيلة والصنعة، فهو إذ يعتمد الأرجاء والتأجيل للكثير من الحالات الجانبية إلا أنه يواصل الكشف بهدوء عن الحدث المركزي، كما يسهم في تذكية فاعلية الترقب والشد وهما عنصران مهمان في قراءة أي عمل له استهلال غامض. وقد لا نغالي

إذا قلنا أن استهلال القصة البوليسية هو واحد من أفضل الاستهلالات الفنية لاعتماده على زرع نوى صغيرة، موحية وغامضة، على النص أن يفسرها لاحقاً. ولكن استعارتنا لمثل هذه الاستهلالات في بقية النصوص عليها أن تراعي شروطها الفنية الذاتية، فالاستهلال في البناء البوليسي قائم على الكتمان والأسرار والتأجيل والأرجاء والأبعاد المباشر للكشف والإيهام وتعدد مستويات الفعل، وتوازي الأحداث في المشاركة الفعلية في الجريمة.

وعندما نتحدث عن البنية الداخلية لأي استهلال علينا أن نؤكد على ثراء الكلمة والصورة والتأويل والتداعي فيه، فالنص ليس جملاً مترصفاً يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة منه وأليه. أنه أشبه بالنسج الصاعد والنسج النازل في تغذية النبات، هذه التبادلات والتأثيرات تغني البداية كما تغني النص أيضاً. ولذلك فثراء الكلمة ليس معناه غناها القاموسي فقط وإنما صياغتها، كفايتها الذاتية، إحالاتها المستمرة على الخارج والداخل معاً. كما تعتمد البنية الداخلية لأي استهلال على ثراء الخارج؛ التأويل والإحالات وإلا أصبحت أية جملة استهلالية سطحية المعرفة، محدودة الأفق. فالخارج بمعناه الواسع، هو المجتمع والناس، وتجارب الآخرين، والتراث، وكل ما من شأنه أن يدخل عنصراً مفيداً في إثراء الاستهلال، ذلك لأن العالم المحيط بنا ليس مجموعة أشياء وجدت عفو الخاطر، وإنما هي صياغة فكرية متسعة المدى لأفعال الناس التاريخية، وعليه فأية مقولة اجتماعية أو أية مساهمة فكرية للآخر لا بد أن تجد مداها المعرفي داخل النص، بمثل هذه الطاقة التفسيرية للاستهلال نعثر على بقع مضيئة في أبسط الحيوانات التي نحيها يومياً. أن صياغة أي منهج تاريخي لحال ما لا بد أن تؤسس هذه الصياغة على مجمل أعمال البشر المتشابهي الأعمال، وإلا أصبحت أية حال تأتي بها القصة أو القصيدة مقطوعة الجذر. الخارج بالنسبة إلى الجملة الاستهلالية خيمة تظلل أفق الكلمة، وساحة تجرب عليها خيولها، ولغة غنية بمفردات صاغها بشر عاملون.



في الوقت الحاضر جرت تحولات جذرية على بناء الجملة الاستهلالية، فقد أضفت

المدارس الأدبية واتجاهاتها على الآداب كلها سماتها وخصائصها وتبع ذلك بالضرورة تغييرات جذرية في عناصر النص، كان الأدب قديما يبني استهلالاته وفق صيغة معرفية واحدة هي اشبه ما تكون باللازمة كما في الحكاية والطلب في القصائد، فنجد تشابها بين المقالة، والقصة الاجتماعية النقدية، والكتابة الفلسفية والفكرية العميقة، كما تتشابه القصيدة التقليدية البناء باستهلالاته متشابهة بالرغم من تنوع أغراضها. أما اليوم فقد جرى تطور بنائي في معرفة المداخل والاعتناء بها، حتى نحسب ذلك من متطلبات الوعي الجديد بالحدثة، فالمدرسة النفسية بالضرورة تفرض لونا استهلاليا خاصا بأعماق النفس ومستوياتها وأثر اللا شعور في ذلك. والمدرسة الواقعية بمختلف تياراتها التجريبية والتقليدية تفرض هي الأخرى مدخلا لها، وقل ذلك بشأن الرومانسية وسواها، ويعني ذلك أن البناء الذي يبدو شبه متفكك في تيارات علم النفس يقابله بناء متماسك في الواقعية وبناء إحصالي تأويلي في الرومانسية. هذه البناءات المختلفة تعكس مدى الثراء الفكري الذي دخل على النص الجديد.

في أدبنا العربي لم تزل البدايات الاستهلالية تأتي عفو الخاطر وأحيانا تعتمد على دربة الكاتب نفسه، حتى وجدت أن بعض الشعراء يستهلون قصائدهم كلها تقريبا ومهما اختلفت مدارسها واتجاهاتها، بطريقة واحدة تتشابه مفرداتها وإحالاتها، وأن جلّ القاصين لا يفرق بين استهلال القصة القصيرة والقصة الطويلة.

حجم الاستهلال

ما تزال آراء أرسطو في الاستهلال حية، فهو يرى أن حجوم الجملة الاستهلالية تكون بجملة أو جملتين كما هو في الخطب البرهانية والخطب القضائية. وقد سارت الخطبة العربية على هذا المنوال كخطب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه (19)، وفي الأغلب تتألف الجملة الاستهلالية من جملة واحدة فقط، وفي أحسن الأحوال من جملتين مترابطتين في البناء وفي المعنى. وفي القصة القصيرة من جملة واحدة، وفي الرواية من فقرة طويلة أو فقرتين، وأحيانا الفصل الأول منها كله.. وهذا أضعف أنواع الاستهلال. في القصيدة الغنائية والمكثفة كلمة واحدة، أو البيت الأول. وفي القصيدة الحديثة المركبة البيت الأول أو البيتان شريطة أن يسبق كل مقطع من

مقاطعها اللاحقة باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال الأساس وينفتح على محتوى المقطع. وفي مسرحية الفصل الواحد المحاورة الأولى، وفي مسرحية الفصول المشهد الأول، وفي المقطوعة الموسيقية الضربة الأولى المتكررة، وفي اللوحة الفنية المساحة اللونية الأساس.. ولك أن تعدد ما تشاء من الفنون والصناعات.. وعموماً، فالملاحم العربية واليونانية وهي أكثر الفنون تشعباً واتساعاً اعتمدت البيت الأول استهلالاً متكاملًا لها. وكذلك الشعر الجاهلي، وبخاصة المعلقات. والجملة المفردة أفضل من الجملتين في الأعمال القصيرة، والجملتين أفضل من الكثرة في الأعمال الطويلة، وتعتمد الجملة بناء قدرة قائلها وطريقة سبكه، وإمكاناته التعبيرية، وليس للجملة حدود إلا بما يجعلها مفيدة، يقول الجرجاني أبو الحسن علي بن محمد بن علي: "الجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت أحدهما إلى الأخرى" (20) أما إذا توسعت الجملة واحتاجت إلى من يفسرها عدت كلاماً. والاستهلال لا يعتمد على الكلام، بل على الجملة المكتملة حتى ولو كانت بعشرات الكلمات.

الاستهلال بوصفه علامة

تتحول الجملة الاستهلالية داخل النص إلى علامة تلازم كل مفردات النص وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فتكسب تبعاً لذلك سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات. فتتضايق مع هذه المفردات، يعطيه لها خصوصيتها وأخذة منها ما يغني رمزيته. ما النص في حقيقة أمره إلا توليد تكراري متحول للجملة الاستهلالية، وقد اكتسب هذا التحول من خلال بنية السرد - وكل نص له بنية سرد خاصة به - ومن خلال حركة الزمان والمكان وفعل الشخص: تكوينات أسلوبية جديدة هي بالتالي بنية الخطاب كله.

ففي العمارة مثلاً، وهي تكوين مكاني - زمني، يعتمد المهندسون إلى جعل الجملة الاستهلالية فيه هي المدخل، فيحل المدخل العلامة الرمزية للعمارة، فيكون بعد ذلك، خلال فعل التكرار التوليدي له علاقة تتداخل في كل مفردة من مفردات العمارة. هذه الجملة الاستهلالية - المدخل - ستكتسب سمة تحويلية متقلة علاماتها من هيأتها الأولى التي وجدت في المدخل إلى هيئات جديدة تضمم العلامة في التكوينات

الأسلوبية التي أدخلها المعمار في مفردات خطابه المكاني. هكذا نجعل العمارة كلها ما هي إلا تنويعات أسلوبية متكررة ومتحولة عن الجملة الاستهلالية - المدخل - ولكن بطريقة تجعلنا نفكر أن هذه الجملة - العلامة - قد ولدت بعد أن اكتملت بنية العمارة كلها في مخيلة المهندس، ولذلك تشعر وأنت تعيش عمارة ما أنك تحيا في كل موقع من مواقعها بطريقة تشعر أنك في وحدة كلية شاملة متضايقة.

والعمارة فن مكاني، أي أن كل بقعة منها لها خصائص العمل فإلساحات الواسعة، أو الغرف، أو القاعات، أو التصميمات الترفيهية، تخضع كلها لمنطق الجملة الاستهلالية التي يصبح تكرارها فنا تكوينيا من تكوينات علامائية متحورة. وبالضرورة لن يكون الشكل المؤكد في هذه التكوينات هو المادة العلامائية وحده، وإنما البنية الداخلية للعلامة هي الأخرى تتكرر وتتوالد. ولذلك لا يمكن للبصر أو الإحساس المباشر أن يولد مقياس لمعرفة التفاصيل الكاملة لتحورات الجملة أو لتطويرها في البنية العامة ما لم تترن هذه الأحاسيس بفعل المعيشة الفلسفية له. بمعنى أن الإحساس المتولد من مشاهد المدخل - الاستهلال - وحتى بقية مفردات البناء المعماري يولد فينا موقفا يفترض أن المهندس قد قصده، وأن هذا الموقف فرض عليه شكلا بصريا محسوسا، يتلاءم والمحتوى الفلسفي، وفي ضوء ذلك نقول أن هذه العمارة إسلامية، وتلك قوطية، وأن هذه المبنى جامعا وذاك كنيسة والأخر قصرا.. وستكون وظيفته بالضرورة متضمنة في الواحدة (العلامة) التي تكررت خلال فعل التوليد لها بأشكال فنية وفكرية جمع المهندس فيها أبعاد الفلسفة المراد التعبير عنها. والصعوبة التي يلقاها المهندس المعماري الحديث هي الفرضيات السياسية والاجتماعية التي يطلب تأكيدها في العمارة، فالحدثة وفق هذا السياق لا بد وأن تخضع لمنطق المصاهرة بين الهوية القومية أو الطبقية ومنطق الهندسة الحديث. فيروح المهندس المعماري جامعا لنظريتين متباعدتين زمنيا فيضمنها الجملة الاستهلالية للعمارة. لكنه سرعان ما يفقد المواصلة لها في بقية مفردات العمارة مستجيباً للحاجات الضرورية التي تمليها عليه المنفعة الوظيفية والجمالية لطوابق العمارة أو لمفرداتها. عندئذ يلجأ - حتى ولو وجدت العلامة متضمنة في هذه المفردات - إلى إلغاء ضمني لأحد أمرين، أما للوحدة العضوية التي اعتمدها كعلامة أو لمنطق الحدثة في التركيب وفي الصياغات،

وهنا تبدأ الصعوبة في استيعاب مثل هذه المصاهرة، فيلجأ إلى التزينية أو الكولاج مقحما مفردات مؤكدة أما للعلامة أو للمغايرة . وغالبا ما تكون مثل هذه المصاهرة التزينية مؤقتة إذ سرعان ما يجري تجاوزها وظيفيا. فالجمالية وفق هذا السياق غير متأصلة.

وخلاصة القول أرى أن الجملة الاستهلالية في العمارة تؤدي الوظائف الفكرية

الآتية:

1- أنها جزء من شكل كلي باعتبارها شكلا أيضا لكنه يتحول خلال الفعل التكراري التوليدي إلى محتوى دلالي. فالموتيفة الصغيرة التي نراها وقد عممت على كل مفردات العمارة تكتسب وظيفتها الجديدة من خلال الموقع الذي وجدت فيه، والعلاقات المكانية التي تربطها مع ما يجاورها، ومع المشاهد أو المعاييش لها، وهنا ندرك أن المبنى المعماري، هو مبنى حكائي منته الحكائي هو التنويعات الأسلوبية والجمالية للمفردة الاستهلالية وقد أدخلت في تركيبات جديدة

2- أن الوحدة العضوية للمبنى ما هي إلا تطوير اشتقاقي من الموتيف الاستهلالي عندما تتوسع هذه الوحدة، أو تدخل في علاقات جديدة، تنمو وتتدثر.

3- والجملة الاستهلالية المتحولة إلى علامة والمتضمنة أول الأمر في المدخل بوصفها علامة بارزة، تتحول داخل النص المعماري إلى قيمة معيارية فلسفية يتزواج في تركيبها الحس الفلسفي الوظيفي للدولة، أو بوصفها هوية داخلية يريد المهندس المزوجة بها بين الحداثة وفكر المرحلة.. لذلك اكتسبت هذه الجملة بعدا فلسفيا ازدواجياً. أن القوس أو الزخرفة الإسلامية ليست شكلا من دون فلسفة ولكنهما لن يكونا في عرف الهندسة المعمارية المعاصرة إلا هوية لماضي، ولن يجري التعامل الجديد معها إلا متى ما كان المهندس المعماري حدثيا، عندئذ يراها وفق سياقات الحداثة لا وفق سياقات التراث القديم.

4- البعد الزمني للجملة الاستهلالية، هو حضور الماضي في الحاضر وفي اللحظة التي يحتاج الحاضر فيها إلى الماضي، ليس لحاجة استدلال معرفي، وإنما لحاجة التفسير، فالحاضر هو الأقوى بوصفه محصلة الأزمنة.

5- الجملة الاستهلالية في الفنون المكانية [العمارة، والرسم، والمسرح] هي جملة

مكانية تستخدم لغة الفن الخاص لتدلل على نفسها، فهي في العمارة جزء من المبنى وهي في اللوحة قيمة لونية، وهي في المسرح- بما فيه نص المسرحية- مدخل حركي / لفظي.

6- لكن بعض الاستهلالات تولد غامضة، أو في المواقع الغامضة من الفعل، كاستهلالات الجريمة، أو السرقة، أو الفعل الجنسي، لذلك يلجأ المحلل النفسي أو القاضي أو المحقق إلى تجميع أدلة مختلفة كي يوصل إلى الفعل الدافع، وبعد الوصول إليه، والتأكد من لغته، يبدأ المحلل بنسج خيوط النص من جديد، هكذا تبدأ أحيانا القصص البوليسية أو حياة المصابين بخلل نفسي ما. وهكذا لا بد من بعض الغموض في الجملة الاستهلالية حتى ولو كانت معلنة، ومن ترك جزء منها غامضا لا يعطيك أسرارته إلا متى ما اكتمل النص وفي أحيان كثيرة نعود إلى البدايات كي نعرف ما وصل إليه المتن.

الهوامش

- 1- محيط المحيط. مادة هل.
- 2- الفيروز ابادي، ولسان العرب. مادة هل. ويشير أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني في التعريفات أن (الاستهلال) أن يكون من الولد ما يدل على حياته من بكاء أو تحريك عضو أو عين، ص 20.3-
- 3- الثوابت في اللغة والفكر. بحث في العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي. ريمون طحان. مجلة مواقف العدد 15 آيار - حزيران 1971.
- 4 - المنطق التشكيلي والمنطق الديالكتيكي. كيدرروف. ترجمة محمد عيتاني وسهيل أيوب. منشورات مكتبة عائدة بديرة. دمشق ص 35
- 5 - م. ن. ص 34
- 6- الخطابة، لأرسطو. ترجمة عبد الرحمن بدوي. منشورات وزارة الثقافة والأعلام 1980 ص 34
- 7- م. ن. ص 235 - 240
- 8- م. ن
- 9- م. ن
- 10- المثل السائر. لأبن الأثير ج 3 ص 304
- 11- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق إبراهيم والبجاوي، ص 48
- 12- التخليص في علوم البلاغة، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، ص 429
- 13- الخطابة. مصدر مذكور، ص 238
- 14- المثل السائر. أبن الأثير ج 3/304
- 15- البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور محمد حمد الهاشمي،

ط12 ، سنة 1960، ص219

16 - جواهر البلاغة. مصدر مذكور، ص420

17- العمدة ، لأبن رشيق.

18- الشعرية.تودروف، ص4 ، ترجمة إبراهيم الخطيب

19- نهج البلاغة، تحقيق الإمام محمد عبده، ص702

20 - التعريفات. مصدر مذكور، ص48

(♦)- لا أدري من القائل بهذا، ولكن كما يبدو أني قد سمعته أو قرأته ولم أستطع

التثبت من مصدره. وعليه قوست القول.

الباب الثاني

الاستهلال في الآداب القديمة

الفصل الأول

الاستهلال المركزي الملاحم القديمة

بنية الاستهلال في ملحمة كلكامش

تعتبر ملحمة كلكامش من أقدم ما وصلنا من الملاحم الإنسانية، ومن أكثرها صلة بالبشر والآلهة دون أن تختص بطرف واحد منهما لوحدة، كما أنها ذات صياغة أدبية تجمع بين البعد الأسطوري والواقع الاجتماعي لأحد الملوك السومريين القدامى. على المستوى البنائي لهذه الملحمة الخالدة، نجدها مستوعبة لكل شروط بناء الملحمة المتعارف عليها، وفي الوقت نفسه تعكس الطريقة الفنية الشائعة في التأليف يوم ذاك. وهي أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول "الصدر" ولهذا عرفت ملحمة كلكامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة "هو الذي رأى كل شيء" (1). ولأول مرة في تأريخ الآداب يصبح الاستهلال عنواناً، وبذلك ينتقل معناه من مجرد مفتاح يدخلنا إلى بيت الملحمة، إلى محتوى لها. ومع ان الاستهلال يتجاوز العنوان فيكمل له البيت كله:

"هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي"

إلا أنه يكتفي ب"هو الذي رأى كل شيء". فقد حمل هذا الجزء معنى الكل. وميزة استهلال ملحمة كلكامش، انه يكون سوراة متداخلة، وقد وزعت على ألواح الملحمة، اللواح الأول منها يكاد يوسع من الاستهلال المكثف ليكون النواة الثانية بعد المطلع التي ستتولد إلى نوى أخرى. تقول الملحمة في لوحها الأول:

فانظر إلى سوره الخارجي تجد أفاريزه تتألق كائنحاس

هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء.

لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان
لقد سلك طرقا بعيدة متقلبا ما بين التعب والراحة
بين أسوار الوركاء المحصنة
وحرم أي- أنا المقدس والمعبد الطاهر
وأنعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء
أعل فوق أسوار الوركاء
وأمش عليها متأملاً
تفحص أسس قواعدها وأجر بنائها
أفليس بناؤها بالأجر المفخور
وهلا وضع الحكماء السبعة أسسها." (2)
ولو أجرينا تفصيلا لمفردات الاستهلال نجد أن كل كلمة منها تولد عشرات الصور
والحالات داخل الملحمة ف"هو" الضمير والدلالة نجده.

هو الذي رأى

هو الذي عرف

هو الذي أبصر

هو الحكيم العارف

هو المبصر والكاشف

هو الذي جاء بأنباء الطوفان

هو الذي سلك الطرق الوعرة

هو الذي نقش خبرته فوق الحجر

هو الذي بنى أسوار الوركاء الخارجية والداخلية

هو الذي أرشد الحكماء السبعة لطريقة بناء الوركاء.. الخ.

وداخل الملحمة، يتحول الضمير "هو" إلى "الأنا" ويتجسد عيانيا وفعليا بكل كاشم،
ويتحول فعل الرواية الذي أخبرنا الراوي في أول الملحمة إلى فعل تجسيد للأنا. ويختفي
الراوي خلف أجيال من تداول الملحمة وعشرات الشعراء الذين صاغوها والمجتمعات التي
حكمتها. فال"هو" التي تصافحنا في كل سطر منها، هي "كلية" المعنى، شاملة لكل

الضمائر، متداخلة في ذوات كل الشعراء. ولذلك لا مؤلف واحد كما يعتقد بل مؤلفون عدة، ولا شعب واحد قالها، بل شعوب عدة، وهاهي الآن تقرأ فإذا بـ"هو" ليست "أنا" المعاصر، بل "أنا" القديمة، أنا المشبعة بوجود ألهي، هو المحور لكل الأفعال، والمباني المدينة- سلطة الحكم- والمقترنة باسمه. وما الملحمية إلا تفصيل أسطوري مشبع بواقعية هذه المملكة المهدة بالموت.

يرتبط "هو" ب اسم الموصول "الذي" فيفتح عالم صغير على أفعال لها بعد "ماضي" ونجد الفعل "رأى" الماضي يجمع بين فعلي الرؤية والرؤيا. وكلاهما متداخل الزمن، فنجد كل مقطع منها فيه شيء من أفعال هذه المداخلة: رأى- عرف- أبصر- جاء- سلك- نقش- بنى- ثم يتحول الفعل من الماضي المشبع بالرؤية والرؤيا، إلى المخاطبة المنفتحة على الزمن، زمن القارئ، وزمن الملحمة الداخلي. فنجد أفعال مثل: انظر- أنعم- اعل- امش- ثم يفتح هذا الأمر على واقع أشمل هو الوعي بما تحقق- تفحص- أ فليس- هلا- .. كلمات مخاطبة وتساؤل واستفهام، وكأن النص يحاكي فيك ما هو أبعد من فعل المعاينة الظاهرية لما تحقق على يد كلكامش. أما "رأى" فهي فعل للعين وللقلب، كما تقول القواميس العربية، وفي الاستهلال يجمع الفعل بين الرؤيتين: الرؤية العيانية المباشرة لما فعله كلكامش من إنجازات حسية معاشة ومؤكدة لسلطته، ورؤية ما يمكن أن يحدث وإذا كان فعل الرؤية يعاش فإن فعل "الرؤيا" يُدرك ويؤول. وفي الملحمة نجد الفعل الثاني يفتح على موضوعين كبيرين:

1- الفعل الذي جسده كلكامش بسفرته لنيل الخلود، وهو فعل اجتماعي، مقروء، ومعرفة حروفه.

2- الفعل الثاني، هو الفعل الذاتي، وقد تمثل بصراعه مع الموت، والبحث عن خلوده هو وسط "رؤيا" لا تتوافق مع مسار الفعل الأول.

واستخدم الشاعر للفعل الثاني، الحلم، حلم النوم وحلم اليقظة. وقد توزع هذا الحلم على جسد الملحمة فكان ثلاثة أحلام:

1 - الحلم الأول: حلم حلم به أول بداية تفكيره بالخلود، وبالمهمات التي ستقع على عاتقه كملك عظيم. حيث رأى في هذا الحلم أن ["شهابا يسقط من السماء فتعجب

منه أهل أوروک" وعندما يقص حلمه لأمه ننسون سليفة الآلهة، تفسره له بقولها "الشهاب الساقط غريم لك وسيكون مماثلاً لك بالبأس والقوة، لكنه سيصبح رفيق العمر الذي لا يخذل" (3). وتحققاً لهذا الحلم، ظهر أنكيدو، بطل وصديق رحلته. لتبدأ الملحمة بعد هذا الحلم بالانفتاح على أفعال أخرى، يخرج الشاعر بها من إطار الـ"هو" إلى إطار "الأنا" ومن المملكة المسورة إلى الغابة، ومن الذات إلى الصداقة.

2 - الحلم الثاني، حينما رأى كلكامش "أن الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوي" (4). وعندما يقص حلمه لا يجد تفسيراً له، إلا أن صديقه انكيدو يمرض ويمرضه تبدأ خطوات الموت تقترب، يتأكد هذه الحلم بحلم آخر يحمله صديقه انكيدو - وكأنه هو الذي يحلم (بأن صور الموت المفزعة تأتيه) ثم يموت أنكيدو تحققاً لحلم مزدوج بين الاثنين.

3 - الحلم الثالث، حلم يقظة مبتدئ بتساؤل نهائي مطلق، ويحدث له قبل رحيله إلى أتونا بثتم حينما يسأل صاحبة الحانة بقوله:

"والآن يا صاحبة الحانة هاأنا أطيل النظر إلى وجهك، أ يكون في وسعي إلا أرى الموت الذي أخشاه وأرهبه؟" (5)

وتجيبه صاحبة الحانة "الموت حقيقة ملازمة للحياة". وهكذا يستمر كلكامش برحلته وهو يحمل رؤيا الموت من ثلاث رؤى" فما يتحقق له من الخلود إلا مسعى البحث وهو وحده الخلود بمعناه الأوسع.

أما جملة "كل شيء" في الاستهلال، فهي تلخيص مكثف لأفعال الرؤية والرؤيا. فهي جملة جامعة شاملة تحيا بين طرفي الموت - الحياة. لذلك تفتح على معلوم معاش مرئي ومبصر. وعلى مجهول مؤول وكائن في الزمن. "فكل شيء" لا معنى لها، وإذا زيدت أو نقصت فذلك يعود إلى تأويل القارئ - السامع لها.

هذا ما يخص الاستهلال الذي ابتدأت به الملحمة "هو الذي رأى كل شيء" أما إذا أكملنا البيت كله "فغني بذكره يا بلادي" يكون الاستهلال قد انفتح على زمن مستقبل لا حدود له. فالغناء - الأناشيد - فعل يلزم كل الملاحم القديمة. وفي الإلياذة والأوديسة يبدأ استهلالها بفعل "غن". ويعني ضمناً أن الموسيقى والغناء كانا أسلوبين شعريين يستذكر بهما المنشدون ذكرى الأبطال الخالدين. وأن رواية هذه

الملحمة غناءً وإنشادا، تخليد للبطولة وللبلاد التي احتوت هذه البطولة. ولذلك كانت الملحمة البابلية القديمة لكل البلدان، ولكل الشعوب. وبفضل الغناء والإنشاد زيد عليها وأنقص منها ولذلك ظهرت روايات عدة لها.

وعموما فالغناء يلازم الملحمة، ويجسدها شعبيا، ويعيد للناس - السامعين - ذكرى الأبطال، ويمجدهم، وبالتالي يمجّد البلد الذي انتموا إليه.

أما إذا توسعنا في الاستهلال - وهو غير جائز نقديا - فإن اللوح الأول الذي أدرجناه لتأكيد دور "هو" الذي ورد في الاستهلال كله يمكن أن يعد استهلالا على طريقة بناء الرواية لا الملحمة، لأن الرواية تحتمل إطالة الاستهلال بعد أن تبدأه بجملة مكثفة. وهذا يعني أن الاستهلال الموسع الذي حددناه بالرواية، هو أحد نتائج الملحمة، بوصفها فنا مزدوجا كما يشير إلى ذلك جيرار جينيت. والفنون المزدوجة تعتمد الاستهلالات المكثفة والاستهلالات الموسعة ويعد في هذه الملحمة، التفصيل الأول للاستهلال، وهو تفصيل كما سبق وأن قلنا يمثل السورة الأولى في النص، حيث سيتوزع على ألواح الملحمة، فيحمل كل لوح جزءاً من هذا اللوح. وإذ ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال.

الاستهلال المركز في الملاحم اليونانية

1 - الإلياذة

وبمثل ما كان استهلال ملحمة كلكامش، نجد استهلال الإلياذة، يبدأ هكذا: "غني أيتها الربة غضبة اخيلليوس بن بيليوس المدمرة" (6). وما الإلياذة إلا غناء شعبي لغضبة اخيلليوس المدمرة التي أسهمت بحروب طروادة. وهدف هوميروس ليس كتابة تاريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغني بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها، وكانت وراء نظمه الملحمة كلها إلا وهي "غضبة اخيلليوس المدمرة" ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملحمي المتكامل عن الحرب كلها. كان اخيلليوس بطل الأبطال الإغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجا ممنون الذي أغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب واعتكف في خيمته وكان للإغريق أن ينصروا من دون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا إليه الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثبته

عن اعتزال الحرب وما أفلحوا ، لكن ما أن علم اخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هكتور البطل الطروادي حتى استشاط غضبا فعاد للحرب على الفور وقتل هكتور ومثل بجثته إذ جرها بعريته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة، وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي يحتذى في فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعي بصفة عامة ، وهو الانطلاق نحو الهدف الذي يحدده المؤلف نفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى وهو ما يسميه النقاد بمبدأ " إلى قلب الأشياء" والذي لا يزال ساريا إلى يومنا هذا(7).

فالاستهلال الجيد يحدد الموضوع من البداية ، ويخضعه لقانون واحد كلي . فمهما تكن شخصية اخيلليوس، فقد خلدت الإلياذة لنا بطلا متكاملا وهو في رأي هوميروس أشجع الإغريق، فما كان من الإلياذة إلا أن جعلت من سيرته وضعا خالدا ابتدأت به من لحظة البطولة - رفضه للحرب - وانتهت بسقوط طروادة، نهاية الحرب. الاستهلال المكثف هنا لا يوضح كل أجزاء الملحمة التي بلغت أربعة وعشرين نشيدا، وإنما يكثف لنا لحظة درامية خاصة بالتأليف الملحمي، أي البداية في لحظة كلية المعنى. وهي اللحظة التي جسدت عظمة زيوس في خلق الصراعات بين الآلهة والآلهة، البشر والبشر. ولذلك فالإلياذة ملحمة الحب والحرب كما يطلقون عليها، وأبطالها خليط من الآلهة والبشر وتحاكي واقعا أسطوريا قديما تمكن الإنسان من خلاله صياغة فكرة الكلية لخلق العالم وفق نظام صارم ومنضبط، وإذ تتداخل حيوات البشر بأشياء ومشكلات الواقع اليومية يحدث ما يطلق عليه نقديا بالأفعال المؤثرة في الكلية المطلقة وتصور الملحمة النساء وفق معيار جمالي فريد، وتصور العشق وكأنه قطعة روحية مغناة بأفواه كل البشر. وعبثا حاولت الإلمام بكل ما توحى استهلال الإلياذة به. فالمحمة من السعة والتشعب ما تعجز عنه تصورات الاستهلال المكثف.

إلا أن لكل أنشودة من أنشوداتها الأربعة والعشرين استهلالها الجزئي الصغير، وبذلك نجد هوميروس قد نقل ثقل معاني الاستهلال الأول إلى تفاصيل الملحمة، فغضبة اخيلليوس المدمرة، كانت موزعة على أناشيد الملحمة، وكل أنشودة منها حملت روح ذلك الاستهلال.

2. الأوديسة

يبدأ استهلال الأوديسة هكذا:

" غني يا ربة الشعر عن الرجل الراحل

الذي هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة" (8).

ففي هذين البيتين يناجي الشاعر مستجديا ربة الشعر لكي تلهمه الأغنية الملحمية التي يزعم إنشادها. وهو هنا يحدد موضوع ملحمة الذي لا يحيد عنه ولا يلف حوله بغير طائل. أن تشرذ أوديسيوس في الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة، ثم ما رافق هذه العودة من أهوال ومشاق وما حدث لزوجته وأبنه وما جرى في القصر من أفعال الخطاب، كل ذلك قد صاغ ملحمة بشرية تتداخل فيها الآلهة بقرارات لتغيير مسار الأحداث. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن مثل غضبة اخيلليوس في الإلياذة، " هي بيت القصيد وهي قلب الملحمة وبها الذي يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى ويكل إمكاناته" (9).

وخلاصة القول أن استهلال الملاحم من الوضوح والتركيذ والقوة ما يمكننا أن نقرأ فيه كل أنواع الاستهلالات الأخرى، الموسع منها والمكثف. لأن الملحمة فن مزدوج البناء، حمل كل عنصر من عناصرها ما ظهر في الأزمنة اللاحقة من نوى صغيرة مضمرة، ولما تغيرت الحياة والنظم الاجتماعية وتطورت فنون القول والتعبير ظهرت عناصر فنية جديدة كانت موجودة في العناصر السابقة ولكن بشكل أجنة صغيرة لم يتوفر لها المناخ الطبيعي لولادتها يوم ذاك. فالملاحم والمآسي من العظمة الأسلوبية والشمول الفكري ما كانت لتؤكد قوة الأفكار الأولى لخلق الفنون. فهي في تركيبها الأول كانت تعبر عن نضج الطفولة البشرية.

وانسحبت طريقة بناء الاستهلال في الملاحم اليونانية القديمة على معظم التأليف اللاحقة لها. فلقد زخرت اليونان بتأليف شعرية عديدة لعل أهمها الأناشيد الهومييرية التي اعتمدت طريقة هوميروس في البناء. وقد أنشدت في المحافل والأعياد، وقيلت في الحب وفي الحروب، لعل اخيون وسافو وغيرهما من أكثر المؤلفين لها.

ولم يستقر الحال على هذا الأسلوب في البناء في مرحلة دون أخرى، ولا في نوع دون آخر. أن قارئ كتب افلاطون الفلسفية - على لسان سقراط - يجد أن الاستهلال

فيها عنصر من عناصرها ، بالرغم من أنها كانت متقدمة الإنشاء على الملاحم.
فالاستهلال عنصر لا يستغني عنه أي منشئ كان.

الهوامش

- 1- ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- 2- مجلة عالم الفكر ملحمة كلكامش الدكتور فاضل عبد الواحد مجلد 16 ع 10
- 3- م. ن.
- 4- م. ن.
- 5- م. ن.
- 6- الشعر الإغريقي أحمد عثمان، عالم المعرفة ع17- 1984 ص33
- 7- م. ن.
- 8- م. ن.
- 9- م. ن.

الفصل الثاني

الاستهلال الإهابي في فن الخطابة
عند أرسطو

- 1 -

يرى أرسطو أن الاستهلال جزء من البرهان على الشيء " لا نذكر الشيء إلا من أجل البرهنة عليه" (1). ولذلك لا يتم البرهان في الخطابة التي تعتمد على الخطيب أداة فعل إلا بالكلام. فالاستهلال إذن بدء الكلام. أي نبدأ بالتعبير عما نقصد إليه ثم نسترسل. عوامل نجاح بدء الكلام أن يكون للخطيب شخصية قوية وحجة أقوى، ولسان واضح فصيح، وصوت جذاب، واسترسال جيد، وانتقالات واضحة دون تعمل. لذلك رابط أرسطو الخطابة بالسامع، فهو المعادل الثاني للخطبة والخطيب، وجلب انتباه السامعين، هدف وغاية، فمحتوى الخطبة إذن أن يصل إلى جمهور السامعين، ويبلغ مبلغه وغايته ظل الطريق إلى التحقق الفعلي من النجاح. فالاستهلال إذن يقصد السامع مباشرة، ويحاول إقناعه، والإقناع أول فعل من أفعال الاستهلال الجوهرية. فإذا لم يكن الإقناع من البداية ضاعت الخطبة وضاع البرهان وضعفت الحجة. "فالفرض من الأهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن نشير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه" (2). وفعل الجذب إذ يبتدئ بالاستهلال عليه أن يستمر الخطيب به طوال خطبته وإلا فقدت الخطبة إغراضها وأهدافها. لذلك يولي أرسطو فن جذب الانتباه عناية خاصة إذ يقول "جذب انتباه السامعين أمر مشترك بين كل أجزاء الكلام عند الاقتضاء، لأن الانتباه يتراخى في سائر المواضع أكثر منه في الاستهلال" (3). والسامعون في عرف أرسطو هم أناس هذا الواقع، وصوته التاريخي، أولئك الذين حددت الحياة أفكارهم وربطتها بمشكلات كبرى، لذلك تصبح الخطبة إحدى الحلول الكلامية لهذه المشكلات. فالسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التاريخ، ولا هو إنسان بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع، المشبع بمشكلات والمشارك بحلولها. ولذلك تكون الاستهلالات موجهة نحوه، وقادرة على شد انتباهه، وبالتالي إشراكه في الموضوع. "أن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين، بل إلى

سامعين كما نجدهم في الواقع" (4). أي أولئك الذين عاصروا الأحداث، واشتركوا في صياغتها، فهم جزء من التركيبة الفكرية التي على الخطيب أن يوليها اهتمامه الخاص. لذلك ركز أرسطو على السامع المشترك بأحداث الخطبة، الذي هو بعض من العقلية الكلية للمجتمع. وضمن هذا الفهم يستطيع الخطيب أن يجدد في خطبته، وأن يكون بليغا في استهلالها.

أما إذا كانت الخطبة في موضوع قديم، وأهدافها لا تتصل بحاضر السامع ومشكلاته، ضعف الاستهلال، وقلّ تبعاً لذلك انتباه السامع وانصرف إلى غيره. وقد تطلب الأمر من الخطيب أن يصرخ أو يقول كلمات استجداء، مثل "رجاء أعيروني انتباهكم.. أو سأخبركم بشيء لم تسمعو مثله أبداً..". ومثل هذا الأقوال قد تضعف الاستهلال الأساس، وتفتح الطريق إلى استهلالات فرعية أخرى تغير مجرى الخطبة وتحرفها عن خطتها وهدفها. فالسامعون يزدادون التفاتاً إلى الأمور المهمة، والتي تتناول مصالحهم، والتي تثير الدهشة، والتي هي لذيدة، ومن هنا ينبغي أن نقرر في أذهانهم أن الخطبة تتناول مثل هذه الموضوعات" (5). ولن يتم ذلك للخطيب إلا إذا كان استهلاله مشيراً إلى هذا، حاوياً لرموزه، موحياً به. ومتى ما واصل السامع الإصغاء إلى أقوال الخطيب المؤكدة لهذه الموضوعات حقق الاستهلال غايته.

من خصائص الاستهلال في الخطبة، أن تحوي النقيضين المتصارعين: الشيء ونقيضه. وبذلك يحقق مبدأ جدلية العبارة الأولى، التي هي مدخل مأمون إلى قلب الأشياء والأفكار. على الاستهلال أن يحقق إثارة نفسية لدى السامع، والإثارة النفسية المعنية هنا، أن يثير الخطيب في استهلاله وفي خطبته الأحوال النفسية المشتركة بين موضوع الخطبة وأحوال السامع النفسية. وبذلك يحقق مبدأ جلب الانتباه، وانقياد السامع إلى جوهر الموضوع، وبالتالي إبلاغ الرسالة.

- 2 -

يحدد أرسطو نوعين للاستهلال في الخطب، هما: استهلالات الخطب البرهانية، واستهلالات الخطب القضائية. ومن داخل هذين النوعين يبتدع فروعاً أخرى للاستهلال. من أمثلة استهلال الخطب البرهانية، خطبة جورجياس الأوليمبية عندما بدأها:

"أيها الهيلينيون! هؤلاء رجال جديرون بإعجاب الجميع". بهذا استهل مدح أولئك الذين أنشأوا المدائح، في حين ذمهم.

إيسقراطيس في استهلاله لهيلانه قال:

" أن أصحاب المراء لا شأن لهم بهيلانه". وقد أراد إيسقراطيس ذمهم لأنهم كرموا الصفات البدنية بالجوائز، دون أن ينشئوا أية مكافأة لأهل الحكمة والفضيلة، ويعني ضمنا أن هجومه كان منصبا على السفسطائيين وقد تمثل بالكليبين والمغاريين" (6).

أما استهلالات الخطب القضائية، فتشبه استهلالات القصاصد الملحمية" أي يهيئ نموذجا من الموضوع، كيما يعرف السامعون مقدما شيئا عنه، وحتى لا يكون الذهن في حال تعلق، لأن ما ليس محددًا يؤدي إلى الشرود، وهكذا فإن من يضع البداية في يد السامع، أن صح التعبير يمكن السامع، إن أمسك بها، من متابعة الحكاية". (7).

- 3 -

وتكاد الخطبة العربية أن تكون مشابهة لما هو شائع في الخطب اليونانية. فابن الأثير يشير في كتابة (المثل السائر) إلى أن الاستهلال في الخطب من أهم العناصر الفنية فيقول:

" خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال، فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة" (8).

ولو أخذنا خطاباً من تلك التي تصدرت الدعوة الإسلامية وعاصرتها، نجدها خطاباً وعظمية، قضائية، وخطباً برهانية دينية المنحى، سياسية الوجهة، مهمتها إصلاح ذات البين، وغرضها ترسيخ كيان الدولة الإسلامية الذي يتعرض لاهتزازات مستمرة. وكل خطب الإمام علي ابن أبي طالب، في هذا الاتجاه تستكمل شروطها من المقومات الفكرية التي تستند إليها الدعوة الإسلامية، وتبني كيانها على حس متكامل بشروط روحية إنسان متماسكة، واضحة الأهداف. ولم تحدث أن جاءت قبل وقوع الحادث إلا ما ندر، فكلها تصور الموقف بعد وقوعه، أو في المرحلة التأسيسية له ففي

خطبة للإمام علي تحدث فيها للخوارج، وقد خرج إلى معسكرهم وهم مقيمون على إنكار الحكومة قال:

"أكلكم شهد معنا صفين؟"(9). وكان هذا الاستهلال كافياً لأن ينقسم القوم في ضوئه بين مشاهد ناكر للحديث ومشاهد مؤيد له. وما تفاصيل الخطبة الشهيرة إلا تأكيد لهذا الاستهلال المكثف.

وفي خطبة له أخرى حول التحكيم حين استهلها بقوله: "إنا لم نحكم الرجال، وإنما حكمنا القرآن"(10). وكان هذا الاستهلال دليلاً قاطعاً على خطأ الرجال مهما أوتوا من حكمة ودهاء، وصدق القرآن لأنه كتاب الله، ويوحى إلى السامع انه المعني بهذا القول لا الذين احتكموا إليه.

وعموماً فالاستهلال في الخطابة العربية يمنح تركيبة من فن المقدمة في النثر العربي، ومن القصيدة الجاهلية أي أن عناصر التحريض وإشراك السامع والاهابة به ومحاكاة مشكلاته، وشد انتباهه، واحتواء الجدل، هي من خصائص الاستهلالات في الخطب العربية. وهي ذاتها استهلالات الخطب الإغريقية.

الاستهلال في فن الشعر

لم يعط أرسطو في كتابه " فن الشعر" للاستهلال قيمة كما أعطاه له في الخطابة. فهل نعتبر ذلك إشارة إلى أن الاستهلال لم يكن متكاملًا في الفنون الدرامية مثل ما هو عليه في الفنون النثرية؟ أم أن الفن الدرامي يمتلك استهلالاته الخاصة المختلفة عنها الاستهلالات الأخرى؟! وبدءاً عندما يحدد أرسطو المدخل في المسرحية اليونانية يصفه بأوصاف ومسميات عديدة منها: "المدخل، والمدخل يحتوي على الدخيل والمخرج ونشيد الجوقة"(11). لا نعتبر ذلك استهلالاً، فالمدخل قسم من أقسام المسرحية، الاستهلال يسبق دخول الجوقة، ويمهد لها، لذلك فهو لا يحتوي خصائص الاستهلال ولا يضبط مسار الأحداث. كما أن المسرحية المأساوية غالباً ما يحدث شيء يغير من مسار الأحداث فيها فتتحول من وضع إلى وضع آخر، ويحدث التحول هنا كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية كما هو عليه الحال في مسرحية أوديب مثلاً حيث يأتي الرسول حاملاً معه الحوادث المضادة لمسار الأحداث(12). وبذلك خرج البناء على

ما أفصحت به بدايتها.

وعندما يتحدث أرسطو عن التراجيديا. واستهلالاتها، فإنه يستعير استهلالات الخطب القضائية لها. حيث يقول:

" يقوم الشعراء التراجيديون بإيضاح موضوعات مسرحياتهم أن لم يكن في لبداية مثلما يفعل يوربيدوس، فعلى الأقل في مكان ما في المطلع مثلما كان يفعل سوفقليس. والأمر كذلك في الكوميديا" (13).

لكنه عندما يتحدث عن الملحمة، يصبح الاستهلال فيها واضح ومتناسك. فاستهلالات القصائد الملحمية يهيئ فيها نموذج من الموضوع كيما يعرف السامعون مقدما شيئاً عنه". (14)

وعودة على كتاب فن الشعر، نجده خاليا من الاستهلال الواضح، وأن كان مضمرا في المدخل. والسبب في ذلك يعود إلى أن أرسطو خص كتاب الشعر باللون الدرامي فقط، وأما اللون السردى، فميدانه النثر. وأن كانت الملاحم تكتب شعرا فهي قريبة من الطريقة النثرية أو السردية. يقول جيرار جينيت:

" فأن الملحمة تُبوَّبُ - أن كانت سردية عرضاً أم جواباً - ضمن الأجناس السردية، ويكفي أن تستهل الملحمة بعبارة يفوه بها الشاعر نفسه، ولو كان جميع ما يليها حوارا حتى تصبح الملحمة جنسا من الأجناس السردية" (15). وقبل حسب افلاطون الملحمة من الفنون المزدوجة بين الشعري والسردى. والجنس السردى يتكلم فيه الشاعر بمفرده، أما الدرامى فالشخصيات هي التي تتكلم وحدها. وأما المزدوج فالشاعر يتبادل الحديث مع الشخصيات. ولذلك فالمحمة، سردية أو مزدوجة أقرب إلى النثرية منها إلى الدرامية، فحملت استهلالا واضحا، كما سنرى ذلك في الحديث عنها في مكان ما من هذه الدراسة.

الهوامش

- 1 - الخطابة لارسطو. ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. منشورات وزارة الثقافة والإعلام 1980.
- 2 - م. ن
- 3 - م. ن
- 4 - م. ن
- 5 - م. ن
- 6 - م. ن
- 7 - م. ن
- 8 - نهج البالغة. محمد عبده ص2
- 9 - م. ن ص7
- 10 - فن الشعر. ارسطو. ترجمة د. بدوي ص33
- 11 - م. ن
- 12 - الخطابية، مصدر مذكور
- 13 - م. ن
- 14 - مدخل لجامع النص. جيار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب ص33

الفصل الثالث
بنية الاستهلال الطللي في
الشعر الجاهلي

-1-

في القصيدة الجاهلية، وبخاصة المعلقات، تجد الاستهلال فيها قضية قائمة بذاتها، ولسنا هنا بمحللين الشعر الجاهلي، ولا النظريات النقدية التي بنيت عليه، وإنما نحاول النظر في استهلال المعلقات بشيء من الإيجاز للتدليل على أن استهلال المعلقات، الذي سمي "بالوقوف على الأطلال" ليس عنصرا ملصقا بالقصيدة وإنما هو جزء من كيان عضوي كلي يخضع لمطلقات القصيدة الكلية ولبنيتها.

مطالع بعض القصائد تبدأ بالنسيب، والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق" ينبغي استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها وهو راكب في القفار. ثم يتحول الشاعر في تلخص أنموذجي من مواطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيرته في المفاوز دون انقطاع. وهو وصف قد يخرج أحيانا إلى مجرد تعدد لأسماء ما يجتازه من أماكن، ثم يخلص من ذلك إلى وصف راحلته، فإذا هو عمد في هذا وصف هذا الحيوان وصفا شاملا، ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصده إلا في آخر القصيدة" (1).

ويعود سبب هذا البناء إلى جملة عوامل، منها أن بناء القصيدة انعكاس لبناء المجتمع، وثقافته وفكره واقتصاده وبالتالي تركيبته الاجتماعية ونوعية الحكم السائد فيها - تعدد القبائل ونمط العيش وثباته وثبات التسلسل الأسري - فالشاعر لا يؤلف قصيدته دفعة واحدة وإنما على دفعات كما يؤكد ذلك بروكلمان، وهذه الطريقة اعتمدت بناء وحدة الجزء ضمن وحدة الكل. واعتمدت وحدة البيت ضمن وحدة القصيدة. ولا يعني هذا أن العمل تجزيئي تبعا لتجزئة العقلية العربية كما أشيع عنها، بأن نظرة العربي إلى الكون والحياة نظرة تجزيئية، وإنما أن البناء العقلي-الثقافي للمجتمع العربي يومذاك يعكس الواقع الاجتماعي ويوظفه كطريقة لبناء أدبه وثقافته وإنسانيته. فالوحدة التي يفسر العربي بها الكون كانت وحدة كلية، وأن

توسل إليها بأجزاء.

وفي ضوء ذلك ظهر الاستهلال وكأنه معزول عن جسد القصيدة العربية، في حين نجده يدخل في تراكيبها واشتقاقاتها وصورها، فهو وأن كان يتحدث عن الأطلال والنسيب، ومن ثم يتخلص الشاعر منه إلى موقع آخر في القصيدة، إلا أنه يوظف صورته وصياغاته في كل مقطع جديد ينتقل إليه الشاعر. ولذلك ظهرت مطالع القصائد العربية القديمة تقليدية، معادة ومكررة، وكأنها معزولة عن سياقاتها الاجتماعية ولا علاقة لها بمتن القصيدة.

كانت القصيدة الجاهلية كما يرى الدكتور يوسف خليف انعكاساً للعقد الاجتماعي - القبلي الذي فرض التزامه كجزء من تركيبته العقد الداخلية. فالشاعر شاعر القبيلة وفارسها المتكلم، وشعره جزء من ديوان العرب، أي ديوان المآثر والبطولات والمفاخر والنسب والتقاليد. يقول الدكتور يوسف خليف بهذا الصدد:

" تبدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة أكثر ما تكون طلبية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبه في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى ما لا نهاية يرسم صوراً أخذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقه من القول، ثم يختم قصيدته - في أكثر الأحيان - بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة" (2).

لقد فرضت الامكنة - الصحراء والاطلال والمرأة والناقة - على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، كي يخرج على التقليد، خروجاً على أعراف ثقافية، وكان أول خروج على هذه التقاليد تم على يد الشعراء الصعاليك استجابة لخروج الصعاليك كفته وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. كان تمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرداً على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك

أول من كسر الطوق المألوف لعلاقة الشعر بالمجتمع فأكدوا هويتهم الشعرية من خلال الموضوعات التي عالجوها. ثم ما لبث أن تحطم هذا أيضاً في العصور العباسية اللاحقة، يقول الدكتور يوسف خليف ثانياً: "جاء شعرهم - أي الشعراء الصعاليك - صورة جديدة وطريفة في الشعر الجاهلي، بل في الشعر العربي كله على مر عصوره واختلاف بيئاته، خلا شعرهم من مقدمات الأطلال التي عرفها الشعر في عصرهم، وظهرت محلها مقدمات فروسية اختفت منها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي يتدله الشاعر في حبها، ويبكي أيامه معها، ويقف على أطلال ديارها يستعيد ذكريات حبة الضائفة بين الرمال، وحلت محلها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي تدعوه إلى المحافظة على حياته إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي. وتخلص شعرهم أيضاً من اضطراب القصيدة بين موضوعات شتى، وهي الظاهرة التي طبعت القصيدة الجاهلية بطابع التفكك الموضوعي" (3).

ثم يتوالى التمرد على قالب القصيدة الجاهلية، وبخاصة الاستهلال، فهذا زهير بن أبي سلمى يقول:

ما أَرانا نَقول إلا معاراً أو معاداً من قوننا مكروراً
ويؤكد عنتر العبسي المنحى ذاته في التمرد إذ يقول:

هل غادر الشعراء من متردم أو هل عرفت الدار بعد توهم
وتتوالى حركات التمرد، إلى جوار حركات التجديد والتحديث فتصيب أول ما

تصيب الاستهلال، وكأن التغيير فيه تغييراً في كل أجزاء القصيدة. فهذا أبو نواس الذي كان تمرداً على قالب القصيدة الجاهلية تمرداً على العقلية الشعرية كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعُدَّ مارقاً، وحركته التجديدية خرجت على مألوف العرب، لكن أبو نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطنت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأول ما طال تجديد أبو نواس الاستهلال فقال:

أنس رسم الديار ثم اطلولا وأرفض الربيع دارساً ومحليلاً
هل رأيت الديار ردت جواباً وأجابت لذي سؤال سؤولاً

وأشربتها كأنها عين ديك يطرد الهم طعمها والغليلا
 فاستهلال القصيدة الجاهلية موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى
 تبدل حقيقي في الموقف تغيرت وظيفته، واستبدلت مواقفه.
 ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة
 ذاتها. فبعدها كان بيت القصيدة الجاهلية موزعا إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع
 خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة
 الموضوعية التي تشد أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلا أن
 اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل المتنبي بإجادته لفن التخلص، أكثر
 الشعراء اهتماما بالوحدة العضوية وأن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات.

- 2 -

ولو أخذنا أية معلقة من المعلقات السبع أو العشر نجد أن استهلالها جزء أساس من
 بنيتها الكلية وأن كان موضوع الاستهلال متغيرا عن الموضوعات الأخرى. لأن
 الاستهلال يرتبط بالقائل أكثر من ارتباطه بالقول في القصيدة الجاهلية، لارتباطه
 النفسي والاجتماعي في آن واحد، وما يقوله الشاعر في مطلع قصائده يعاود الظهور في
 أجزاء القصيدة كجزء من الترديد الفكري له وقد لاءم وجوده موضوع المقطع ومناخه
 فتداخل معه بنية وتركيباً.

نأخذ مطلع معلقة امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل(4)

معاور الاستهلال ثلاثة هي:

1- الشاعر/ المخاطب - وهما اثنان

2- الحبيب/ المنزل

3- البنية المكانية/ عمق الزمن

فالشاعر الآن يتذكر، أو قل هو ينشد مخاطبا السامع، و"قفا"، تحمل معنى

الاثنتين. مشفوعة بذكرى، أما البكاء فليس إلا الصورة القاسية لما يتذكر.

أما الحبيب والمنزل، فهما موضعان، الأول متصل بالشاعر والثاني متصل بالمخاطب.

وكلاهما متداخلان في نسق سياقي واحد، يتبعهما اشتقاقات مكانية، اللوى والدخول وحومل، وكلها أماكن أو مواقع، أو مجالات معروفة تحدد بها رؤية الشاعر للبيئة المكانية الواسعة التي سيجري عليها وفيها فعل التذكر.

والاستهلال بمفرداته المباشرة يؤشر إلى حالتين: حال ظاهرة، هي لوعة التذكر للحبيب والمنزل، ومن خلالها سيقف على ماضٍ له فيه صلة، موشى بشيء من النسيب، والحال الثانية مخفية أو عميقة، هي استحضار كل الشواهد الكائنة في أعماق الصورة الكلية للحبيب والمنزل من متشابهات له معها موقف، ومن أحداث سبق وأن مر بها، لذلك فالبعد العميق للصورة يدلنا على تفاعل الشاعر مع تكوين اجتماعي غائر في الذات الاجتماعية ويشتمل على زمن طويل ومتعدد الحالات.

لذلك، يوقف الصورة الأولى على الاستهلال فقط، ثم يجمدها لتشمل كل القصيدة لأنه لا يعيد هذا المعنى ثانية. كأنما وضعنا في فعل التذكر وما علينا إلا أن ندخل ذاكرته.

وأول ما يفتحها على الحبيب، فإذا بالحبيب فكرة مجسدة بحالات عدة، منها عذبة حبيبة امرؤ القيس، ومنها أم الحويرث، ومنها الجارة، والجواري، ومنها العذارى في النبع، والبيضاء المهفهفة، ومنها المرأة المصقولة كالسجنل، ومنها الريم والطبي والصبابة وما يلحق هذه المسميات من صفات ومواقف للشاعر له فيها موضع. فالحبيب صورة كلية تفتح على عالم موسع من المتشابهات والمتناقضات.

وأما المنزل، هو ما يطل علينا بفعل التذكر، فنجده رواسم الماضي وغدران الحاضر، وما بينهما الجبال والعرضات والقيعان والدارة والكثيب والعراء، وساحة الحي والوادي والترائب وحومل والبحر، وموجه، والسييل، والأماكن الأوابد، والهيكل.. الخ. من المواضع المكانية التي تستمد من صفة المنزل شموليته مطلقة، لتتوزع على مساحات أراد الشاعر بها أن يصوغ صورة كلية للحياة.

أما الشاعر- المخاطب، فهو فارس وعاشق وصوت القبيلة الحي، وديوان شعرها، والوجه الاجتماعي البارز، أعماله تقال بكلمات، وكلماته تستعيد المجد القديم لتقدمه حيا متطلعا إلى المستقبل. ولغة القبيلة تكتسب مفرداتها من لغته، ومكانتها تتوسع بمكانته. ولذلك فهو لا يحاكي إلا المواقف المظلمة السابقة، والتجارب المبررة

ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته. فخيم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته على مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التي مر بها وعشيرته. وهاهو الآن في قصيدته يفضُّ أستار هذا الليل، ليزيحه عن كاهله وكاهل أهله بأسلوب شعري وبموضوعات تعارف عليها القول والعرف، وما الحبيب والفرس والصحراء والطبي والأماكن الدوارس، إلا توسلات مكانية وزمانية للدخول إلى كيان العالم السري المكتشف الآن باللغة والشعر.

"والقصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية، لا تنمو ولا تنبئ، وإنما تتفجر وتتعاقب. والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسي، غني بالتشابه والصور المادية. وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بطفرة، ومن دون ترابط. وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه" (5).

وفي مكان آخر من مقدمات الشعر العربي يقول ادونيس "التكرار في الجاهلية هو بعد الصحراء الذي يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء. أن قفا العالم الصحراوي ووجهه شيء واحد. الصحراء صخرة الحياة(..). والقصيدة الجاهلية صورة بالكلمات عن المكان- المتاهة، المكان- الصحراء. أعني أنها أشكال واحدة ورتيبة" (6).

وخلاصة الموقف ما يأتي:

- 1- القبيلة، هي الوحدة الاجتماعية العضوية، لذلك جاء استهلال الشعر الجاهلي بمثابة تأكيد وانعكاس لهذه الوحدة الصغيرة في مجتمع البادية المترامي. فلا قبيلة تشبه أخرى، وليس جمع من القبائل يكون مجتمعا متجانسا موحدًا.
- 2- ولما خرج الصعاليك على تقاليد وأعراف وتركيبية المجتمع القبلي خرج شعرهم، فحملت استهلالات قصائدهم طريقتهم الجديدة في الحياة.
- 3- من هذه الطريقة، هي أن قصائدهم اعتمدت البناء القصصي الداخلي، فكان الاستهلال جزءا من هذا البناء الجديد.
- 4- وإذ تجيء ثورة "أبو نواس" لاحقة، إنما تحاكي التغيير الجذري الذي حصل في طبيعة المجتمع، فالعصر العباسي عصر المدينة التجارية وأصحاب الحرف والمجالس والقرارات السياسية والبناء والعمران. وكان حصيلة هذه النقلة أن حمل الشعر هذه التجديدات في بنيته، فكانت استهلالات القصائد متجددة هي الأخرى.

الهوامش

- 1- مقدمة للشعر العربي. اودنيس، دار العودة، بيروت
- 2- حركات التجديد في الأدب العربي. دار الثقافة، القاهرة 1975، ص24 الدكتور يوسف خليف
- 3- م. ن ص24
- 4- يقول كتاب التخليص للأمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، والذي ضبطه وشرحه الأديب الكبير الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، في ص429. " ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى، أحدها: الابتداء كقوله:
"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"
ثم يشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي الابتداء ومعناه بقوله: "أحدهما الابتداء" لأنه أول ما يقرع السمع. أ، كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: (الم، حم، طس، طسم، كهيعص). فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للشاء على الله، فهو داعية إلى الاستماع(كقوله قفا نبك). قيل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "قاتل الله الملك الضليل. وقف وأستوقف وبكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد"
- 5- حركات التجديد، ص28
- 6- مقدمة للشعر العربي، ص30- 32

الفصل الرابع

بنية الاستهلال البلاغي في
النقد العربي القديم

تشير الدراسات النقدية العربية القديمة إلى الاستهلال إشارات مقتضبة. وتلحقها دائماً بالخطابة، وبالنثر عموماً، ولا يكاد أحد يخرجها عن هذين الميدانين إلا في أواخر العصور العباسية، بينما احتوى الشعر الجاهلي على استهلالات طلبية، وعموماً فالاستهلالات عدت في باب البلاغة، وفي باب من أبواب المحسنات الأسلوبية، فهذا ابن الأثير يذكرها في المثل السائر بقوله:

" خص الافتتاح بالاختيار لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام. ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها) فأن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة" (1). وهذا القاضي علي عبد العزيز الجرجاني يقول في الوساطة بين المتنبى وخصومه " والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فأنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهباً في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد" (2).

ويقول أسامة بن منقذ في باب المبادئ والمطالع " قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات، فأنها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر في ابتدائه مما يتطير منه، ويستحقر من الكلام، خاصة في المدائح والتهاني" (3)

ويقول أحمد الهاشمي في جواهر البلاغة ما يفيد ما ذهبوا إليه وزاد عليهم بقوله: " وحسن الابتداء، أو براعة المطالع: هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسباً للمقام، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكتيته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف مما عنده" (4).

ويقول ابن رشيق " أن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح(..) وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة الاستهلال هي أن

يأتي الناظم، أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه، بالإشارة - لا بالتصريح" ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون أن يصرح بالطلب نحو" ونادى نوح ربه فقال رب أن أبنى من أهلي" إشارة إلى طلب النجاة لأبنه.

وخلاصة القول: أن الاستهلال في النقد العربي محدد وواضح، وعد عنصراً من عناصر بناء العمل، خطبة كانت أم قصيدة، وله في عرف نقدنا قواعد منها:

1- يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى وتجنب الحشو (أبن الأثير). وهو من المواقف التي تستعطف أسماع الحضور (الجرجاني). وهو من دلائل البيان (أسامة بن منقذ). وهو واضح المعاني رقيق الكلام مناسباً للمقام (الهاشمي). ويدل على المقصود (أبن رشيق)

2- أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها (أبن الأثير). وأن يتحرز الشاعر في ابتدائه مما يتطير منه (أسامة بن منقذ). وأن يكون حسن الكلام (الهاشمي). وأن يكون مشبعا بالإشارة (أبن رشيق).

3- يربطه الجرجاني بمركب ثلاثي وهم: الاستهلال - التخلص - الانتهاء. فأما المقصود فهو" الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعاني أخذاً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام"(5). وأما الانتهاء أو حسن الختام فهو:

" أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى، مشعراً بالتمام حتى تتحقق (براعة المقطع) بحسن الختام. وإذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع وربما من بين سائر الكلام لقرب العهد به"(6).

فالاستهلال إذن لا يفصح عن معناه من دون التخلص و حسن الانتهاء، وهذان الأخيران لا يصبحان جيدين من دون استهلال جيد. فالنقد العربي يوسع من معنى البداية أو المقدمة، ليشمل بها أبعاد العمل كله، وهو أن تكون الصياغة متماسكة، والسبك واضح المعنى. وأن يحتوي الاستهلال على قدر من أخلاق المجتمع، وحسن مقام المقالة في حضرة من هم أحق من غيرهم بالمدح. واحتواء الاستهلال على الإشارة، لعلها

البادرة الأولى إلى إمكانية أن يعبر المعنى المضمرة هو السائد في الوعي النقدي، أو كما يصطلح عليه البنية العميقة في النقد البنيوي.

4- يكون للشاعر الحق في التمرد على طرق الأسلاف، غير أن هذا التمرد أول ما يأتي من المجتمع. فعندما تتغير وقائع القوم الاجتماعية، وتتبدل حيواتهم، وطرق عملهم تتغير أقوالهم وثقافتهم وقوانينهم. وهذا الشاعر المجدد أبو نواس الذي جدد ثورته الشعرية بالخروج على مطالع الشعراء السابقين وبخاصة الوقوف على الأطلال، أو كما فعل المتنبي بإشارة الجرجاني السابقة على الشعراء الأولين. إلا أن أبا نواس لا يعني أنه لم يستخدم الاستهلال، وإنما تمرده كان منصبا - كما سنرى في فصول قادمة - على التقليد المتوارث في الوقوف على الأطلال وذكر مفاخر القبيلة. ولذلك نجد استهلالات أبي نواس حياتية، مليئة بالمواقف اليومية ومشحونة بما تفرضه الموضوعات المعاصرة.

5- أما حقيقة وجود الاستهلال في النثر والشعر، آتية من فعل الإلقاء، فالطريقة التي كان يؤدي الشعر بها في الأسواق والمنتديات والمحافل كانت طريقة المخاطبة المباشرة مع الجماعة، والشاعر مبلغ رسالة قومه للأخرين، لذا فهو يقف ليقول، وينشد ليسمع. فما كان من الشاعر إلا أن ضمن شعره فنون الخطابة وأصولها، وبخاصة الاستهلال، فهو المفتاح الذي يشد السامع إليه. وما دامت الخطابة مجموعة من القواعد السلوبية يلتزم الخطيب بها أثناء إلقاء خطبته، كذلك يلتزم الشاعر مجموعة من القواعد لإلقاء قصيدته. ولو أجرينا مقارنة أسلوبية بين الفنين لوجدنا الكثير من القواعد الفنية المشتركة في كلتا البنيتين. وما قواعد الخطابة وقواعد الشعر إلا انعكاس فعلي وجدلي لتقاليد الحياة الاجتماعية، التي تعتمد طرائق عيش وعمل متشابهة، وتعتمد أساليب أخلاقية وأعراف وتقاليد متشابهة. وتقول روز غريب في هذا الصدد:

" ولما أيقنوا - أي العرب في الجاهلية - تأثير الشعر في نفوس الناس أخضعوه لخدمة القبيلة والمجتمع، فجعلوه حكيمًا ينقل إلى الأجيال عبر الماضي وتجارب الأسلاف، ولأنه أسهل حفظًا من النثر شاع وحفظ، وكان أداة تعليم في عهود خلت أو كاد. ولتلك الأسباب عينها طوعوه للخطابة فجعلوا الشاعر لسان القبيلة يدافع عن

حقوقها، ينشر مفاخرها، ويروي مثالب أعدائها. فإذا القصيدة كالخطبة معرض مفاخر ومثالب ونواه ونصائح تتخللها الأمثلة والأوصاف والبراهين تتحل أسلوب الخطبة من فخامة ونفس بطولي، وتتوكأ على العبارة الإنشائية، من نداء، وأمر ونهي وتعجب واستفهام.. الخ" (7).

الهوامش

- 1- المثل السائر. ابن الأثير ص64.
- 2- الوساطة بين المتنبي وخصومه. الجرجاني، ص48. تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي
- 3- البديع في نقد الشعر. أسامة بن منقذ، تحقيق د. محمد أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، ص285
- 4- جواهر البلاغة. أحمد الهاشمي، ص196، ص419، ص420
- 5- م. ن ص420
- 6- م. ن ص421
- 7- تمهيد في النقد الأدبي. روز غريب، دار المكشوف، ص439.

الباب الثالث

الاستهلال في الأدب الحديث

المدخل

هل تمتلك الآداب الحديثة إمكانية توظيف العناصر البنائية القديمة في نصوصها، أم أن تغييراً جوهرياً حدث في هذه الآداب، وتلك العناصر، بحيث أصبح التغيير في الاثنين عائقاً أمام الاستفادة. لكننا نجد أن ثمة تداخل بين القديم والجديد قد تم بطريقة حديثة فاستطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما يتلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وأن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لا ممتلكها بنى داخلية قابلة للتطور، وأن تخلق لها عناصر فنية جديدة، بهذه الطريقة تواصلت مع القديم دون أن تخضع له كلياً وفتحت نصها الحديث لمجريات جديدة.

ولن نفصل هنا هذه التطورات، لأن ذلك ليس من شأن هذه الدراسة إلا أننا نعالج بشيء من الإيجاز ما يخص الاستهلال وما جرى عليه من تغيير وتطور وحذف وتجديد. وبدءاً يمكن القول أن الآداب الحديثة تمتلك استهلالات ببنية جديدة لا غنى عنها البتة، إلا أن بنية هذه الاستهلالات قد جرى عليها تطور ملحوظ.

فاستهلالات الرواية بكل أنواعها وأشكالها، هي خليط من استهلالات الملحمة القديمة والسيرة الشعبية، أي الجمع بين التاريخ البطولي وحيوات الناس الاعتيادية، والخلط الذي حدث له جذوره الواقعية والنفسية، فالتغيير لا يشمل الناس وحياتهم بل اللغة والثقافة والتقاليد. وبعدها تحول فن النثر في الرواية إلى صوت يوازي بتشعباته خفايا النفس والمجتمع، تحولت طرق وفنون القول. أننا أمام رواية هي بالضرورة ملحمة العصر الحديث كما يقال، وفي ضوء هذا الواقع للفن الروائي نجد ثمة استهلالات عدة تتلاءم وطبيعة الموضوع الذي تطرحه، والحجم الذي يستوعب هذا الموضوع.

أما القصة القصيرة، فهي الأخرى متطورة عن جذتها الحكائية الشعبية وعن خالتها المقامة وقصص الرؤيا والخاطرة الصحفية، لتشق لها طريقة خاصة بها فتقترب من مسرحية الفصل الواحد، أو بنية اللوحة في المسرحية المتعدد المشاهد، وتقترب كذلك من القصيدة الغنائية ذات الصوت المنفرد ولكن ما يميزها أنها تمتلك خلفية اجتماعية

وجماعية ينتمي إليها فن القص. لذلك حمل استهلالها كثافة الشعر، وإيحائية وكثافة الصورة والحكاية، الحوار.

أما فن المسرحية فقد تطورت تطورا كبيرا، فهي الفن الأكثر التزاما لقرون عديدة بالوحدات الأصلية، والتطور الذي جرى لاحقا عليها أتى من خلال المدارس الفكرية المصاحبة لثورات العصر، كالثورة السياسية والاقتصادية والثقافية. إلا أن المسرحية الحديثة قد خربت الكثير من أسسها القديمة وشقت لها وسط تيارات الحدائث أسلوبيتها الخاصة، وقد جارت بذلك تيارات التجديد. وعموما، فالاستهلال فيها يخضع للقوانين نفسها التي خضعت لها الرواية، والقصة القصيرة أن كانت أوضح الاثني لامتلاكها مشروعية القول العلني أمام جمهور كي يقرن السماع بالمشاهدة بالفعل.

وأما الشعر، فهو أكثر الأنواع الأدبية عرضة للتطور، لقد جرى انقلاب جوهري فيما يخص عنصر الاستهلال فيه، وسوف نجد في الأمثلة التي طبقنا عليها رؤيتنا أن اضطرابا عميقا قد حدث على هذا الاستهلال، فتغير موقعه وتغيرت بنيته، وبالتالي قد حذف نهائيا عند البعض من الشعراء الاعتياديين. وخضع الاستهلال - فضلا عما لحق بنيته الداخلية من تغييرات جوهريّة - إلى تغييرات أخرى نتيجة التغييرات الفكرية المختلفة. وما زالت استهلالات القصائد الدرامية تخضع هي الأخرى إلى تأثيرات الرواية والمسرحية، في حين تحولت استهلالات القصيدة القصيرة، والقصيدة الملحمة، والقصيدة الغنائية إلى كلمة واحدة، أو صورة، أو استعارة مكانية، مما يدفع بالدارس والناقد إلى التشتت في الرأي وعدم الدقة لا سيما وأن أي قصيدة معاصرة فتحت نوافذ بيتها لفنون أخرى مما دفعت بالكثير من المنظرين والنقاد إلى التشكيك النقدي فيما إذا كانت الأنواع الأدبية وأجناس الفنون ما تزال محتفظة بحدود صارمة فيما بينها. لقد أسهمت المدرسة البنوية وبخاصة التيارات الشكلية منها في التنظير والدراسة لإلغاء الفواصل النوعية بين الأجناس الأدبية. إلا أن ذلك قد واجه صرامة من قبل التيارات النقدية الواقعية والتقليدية بالذات، مما دفع بالكثير من الآراء الشكلية والواقعية إلى الخلف.

ما يهمنا أن الاستهلال في الشعر يمتلك خصائص الشعر، سواء أ كان الشعر دراميا أم غنائيا ذاتيا.

الفصل الأول

بنية الاستهلال السردى في:

1- المسرحية

2- الحكاية الشعبية

بنية الاستهلال في المسرحية

تعتبر المسرحية من أصعب الفنون الأدبية تركيباً، فهي الفن الأقدم بين الفنون، والفن الأم للعديد من الفنون الأخرى، ولذلك حملت كل النوى الفنية التي تحولت بعدئذ إلى أشكال وأنواع، فتعد بحق الاستهلال الأول الفنون أدبية عدة.

أما استهلالها الخاص، فهو الأكثر تماسكاً وتنوعاً من بين استهلالات الفنون الأخرى، إذ يحمل في أحشائه استهلال الملحمة واستهلال الخطابة، واستهلال الرواية، واستهلال الحكاية، واستهلال فن النثر الدرامي. فهو كأي شيء بدائي وأولي يحمل في أحشائه كلية الحياة. وخلاصة الأمر أن استهلال المسرحية، ابتداءً من تراجيديات اليونان وحتى الوقت الحاضر لم يستقر على هيئته واحدة، ولم يؤلف بطريقة ثابتة، ففي بداية المسرح كان استهلال المسرحية يتألف من عدة فقرات لم يسماها أرسطو استهلالاً وإنما قال عنها في فن الشعر بـ "المدخل" والمدخل يحتوي على الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة⁽¹⁾. وقد كان هذا المفهوم ذاته موجوداً عند "ثيبس" اليوناني الذي أدخل لأول مرة المثل في المسرحية، فكان أن جعل من هذا المثل "أن يأتي في بداية تراجيدياته حديثاً يلقي فوق المنصة يحتوي على شرح تمهيدي للحبكة ويسمى هذا الحديث برولوجوس. ثم يتلو ذلك الحديث الفردي (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة"⁽²⁾.

ويعد تطور المدخل لاحقاً من مجرد أغان أو أحاديث عامه، إلى استهلال متكامل، أحد أهم الإنجازات الفنية التي رسخت فن المسرح.

نحن هنا معنيين بتطور الاستهلال المسرحي تفصيلاً، وإنما ينحصر هدف الدراسة على إبراز الاستهلالات الجيدة عبر أفقها التاريخي ونماذجها المتميزة، لاسيما وأننا تحدثنا في فصول سابقة عن التطور التاريخي للاستهلال. وقارئ المسرحيات القديمة والحديثة يجد نفسه بازاء حال واحدة متكررة ومتنوعة، تلك هي أن الاستهلال في المسرح لا يقتصر على جملة أو عبارة، وإنما يتجاوز ذلك إلى المشهد أو الفصل، شأنه شأن الرواية الكلاسيكية والتاريخية ورواية القرن التاسع عشر، وبخاصة روايات

دوستوفيفسكي. فالاستهلال يتسع ليشمل عدة أفكار، حوارات، شخصيات. وهذه الطريقة لا تتبع مدرسة أو اتجاهاً فكرياً بقدر ما تتبع البنية الفنية لفن المسرحية نفسه. فأنت تجد الاستهلال موجوداً في المسرحيات الواقعية والرومانسية والطبيعية والكلاسيكية القديمة، والحديثة، وفي مسرح اللامعقول والعبث ولبطرق فنية مختلفة. وما دما هنا لانفصل في كل هذه الطرق، فاستهلالات مسرحية الفصل الواحد هي ذاتها مع تغيرات بنائية في المسرحية المتعددة الفصول، واستهلالات القصة القصيرة نجدتها في الرواية الطويلة مع تغييرات بنوية. إلا أن ملاحظة مهمة، يجب التأكيد عليها هي: أن المسرح الملحمي، الذي خرج على الأطر الأرسطوطاليسيه قد بنى استهلالاته النوعية الخاصة به، وإن كانت لا تختلف جذرياً عن التركيبة العامة للاستهلال في المسرح ككل. ونتيجة لهذا التعقيد الذي توحى به المسرحية، نحاول هنا أن نعالج أنواعاً محددة من الاستهلالات نخترها تبعاً للتيارات الكبيرة التي فرضت خصائصها على بنية المسرح. والمسرح من دون غيره من الأجناس الأدبية، له طريقتان في المعالجة: طريقته كنص مسرحي مكتوب، وطريقته كنص مسرحي يقدم على خشبة المسرح. وكل جزء من أجزاء المسرحية، وكل عنصر من عناصر بنيتها تخضع إلى خصائص الطريقة التي نعالج بها المسرحية، فقراءتها تخضعها لمنطق الأدب، في حين المشاهدة للمسرحية الممثلة تخضعها لمنطق الفن المسرحي. وإذا ما كان لمخرج المسرحية موقف فكري أو فلسفي يخضع كل عناصر المسرحية له، وبالتالي فإن إخراجها يتغير تبعاً للمدرسة التي ينتمي إليها المخرج، وعندئذ سوف يجري تفسير أدائي لكل عناصرها وفق رؤية المخرج.

في ضوء ذلك يخضع الاستهلال، وهو البداية الصعبة التي تمتلئ بمعنى وبمغزى الإخراج، لدراسة فنية إخراجية معقدة، فهو الضربة الأولى التي يفسر بها المخرج رؤيته.

مسرح شكسبير

في كتاب (يان كوت) عن شكسبير، يتحدث عن إخراج مسرحية الملك لير، وكيف أن تفسير الاستهلال فيها يغير من المعنى العام للمسرحية.

يقول يان كوت:

" تتصف مسرحيات شكسبير كلها تقريبا بعرض مطلعي مذهل السرعة والمباشرة بطريقته في إظهار الصراعات وتحريكها للفعل. وتعين بذلك نغمة المسرحية بأجمعها. والعرض المطلعي في "الملك لير" يبدو شاذا وغير معقول إذا أراد المرء أن يبحث فيه عن التطابق السيكولوجي مع الواقع. هنا ملك عظيم قوي يقيم مسابقة في البلاغة بين بناته حول من منهن تعبّر عن حبها له خيرا من أختها، ويجعل تقسيم المملكة رهنا، بالنتيجة(..). أن العرض المطلعي في "الملك لير" عبثي، وضروري، كما هو عبثي وضروري وصول المليونيرة كليرزاخانا سيان وحاشيتها إلى بلدة "غولن" في مسرحية "زيارة السيدة العجوز" لدورينمات، ومعها زوج جديد، وزوج من الخصيان، ونعش اسود، ونمر في قفص، فالعرض في "الملك لير" يرينا عالما في طريقه إلى الانهيار"(3)

وفي مكان آخر يتحدث (يان كوت) عن العرض المطلق - الاستهلال - في "انطوني وكليوباترا" بقوله "أنه أروع العروض حتى في مسرحيات شكسبير، وهو قصير جدا، لكنه يحوي كل شيء: الموضوع، الشخصيات، العالم الذي تعيش هذه فيه، وبعد المأساة"(4).

وفي المطلع الاستهلاكي لهملت، في الموضوع ذاته، فسوة العالم المحيط بالمملكة، وقدرية الحلول التي تخرج بوادرها من داخل هذه المملكة، فإذا المسار يتحدد بظهور الشيخ، يكون الفعل قد ابتدأ قبل ذلك بكثير. وإخراج أيا من مسرحيات شكسبير بطريقة جديدة يستطيع أن يحول المطلع الاستهلاكي فيها إلى فكرة جديدة. فالمطلع عماد الفن الإخراجي، والمفتاح الذي يدخلنا إلى المدرسة الفنية التي يقدمها المخرج لفهم المسرحية بطريقة غير الطريقة التي قدمت بها سابقا. هي إذن قضية لا تحدها كلمات الاستهلال فقط، بل تحدها رؤية الإخراج والتمثيل وفلسفة العصر. ولذلك فالاستهلال في المسرحية يتبع الإخراج والفلسفة والرؤية المعاصرة، وفي ضوء ذلك لا يوجد في المسرحية المخرجة إلا المخرج. أما الكلمات، الحوارات فقد كتبت لتقرأ.

مسرح آبنسن

في المسرحيات التي أعقبت المرحلة الاليزابيثية، وبخاصة آبنسن، حيث بروز الواقعية

تياراً نقدياً وفلسفياً نجد الاستهلال ينهل من معين المجتمع المعاصر، ويحاكي أفعالاً بشرية فيها مختلف النزوعات اليومية. لقد صيرت الواقعية في أول أمرها، وبخاصة الفهم الطبيعي لها، مجريات الحياة الاقتصادية والسياسية للمجتمع وهي في حال صراع مستمر، وما البشر إلا ممثلون لهذه الصراعات. "فكان هدف أبسن هو إيجاد مجتمع يضمن أكبر فرصة ممكنة لحرية نشوء الفرد (..) وكان يميل إلى هدم رذائل عصره كلها وعلى رأسها النفاق بين الرئيس والمرؤوس.. النفاق الذي يستتر وراء الحكام لكي يخدموا الشعوب" (5). وهكذا يصور أبسن المجتمع في مسرحيته "عدو الشعب" حين يفتتحها بأسلوبية أقرب إلى الطبيعة منها إلى الرومانسية. فالمدخل هنا يهيئ أذهان المشاهد إلى أن الأمور لم تكن نفاقاً في نفاق، وأن هذا المحور المنفعي سوف يتسع ليشمل المظاهر العامة. أن الروح النقدية المتسمة بشيء من السخرية المبطنة هي الطريقة التي عالج بها أبسن مجتمعه. وفي مسرحيته "أعمدة المجتمع" يسخر أبسن من طائفة الأعيان في المدن النرويجية الصغيرة الذين يتحكمون في مصائر هذه المدن والسيطرة على شؤونها الاقتصادية ونفوذهم.. (6). وفي مسرحية "بيت الدمية" التي تعد آية من آيات الفن المسرحي، يعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة الكاملة في الحقوق مع الرجل.

وغالبا ما يبدأ أبسن مسرحيته باستهلال مشهدي تصويري، فالستارة تفتح على مكان مشغول بالحركة، وقد يستغرق هذا وقتا ليس قصيرا. ففي مسرحية "أعمدة المجتمع" نلاحظ أن للمناظر دورا مهما فهو يصورها في حال حركة أناس تعمل مما يعطي انطبعا عاما لأهمية المشهد الواقعي في بناء المسرحية ككل. وبعد ذلك يبدأ باستهلاله الحوار من داخل هذه الحركة المبتدئة والمتطورة إلى لحظة الاحتدام الأولى. في "حورية البحر" التي يتنازع فيها مذهبان: الواقعية والرمزية: حيث البحر هو الرمز والأرض هي الواقع، نجد شخصيات المسرحية "تركز موضوعها حول الأحلام الخادعة التي تحجب الواقع الحي بألوان مختلفة من الخداع الاجتماعي والنفسي" (7) واستهلالها يبدأ من لحظة تفجر حب بين البطلين حينما يدعوها للعيش خارج محيطها المائي. أن نغمة الحكاية الشعبية تسيطر على استهلال من هذا النوع، لأن موضوعها الرمزي يقود أبسن إلى بداية مشبعة بالخيال.

مسرح برشت

في المسرح الملحمي عند برشت نجد الاستهلال يبني بطريقة جديدة، لقد جرى تحول جذري على القواعد الارسطية المعروفة وضرب برشت العديد من وحدات المسرح القديمة، وحاول أن يشيد كيان مسرحياته على شيء من التتابع المشهدي المجزأ، الذي عد فيما بعد ببناء اللوحات، ويمثل هذا البناء الذي هو أقرب إلى الملحمة والرواية الواقعية التجريبية نجد الاستهلال فيه موزعا على كل مشاهد المسرحية، وفي الوقت نفسه تكون المشاهد الأولى هي استهلالات كبيرة. ويعود سبب هذا التحول في المطالع إلى أن منهج برشت الواقعي الاشتراكي كان مبنيا على فهم خاص للمسرح، يعتمد الحوادث المروية وليست الجارية ويرى أن المتفرج مشاهد فاعل وله موقف، ويقظ، لا يستطيع أن يكون حياديا، بل لا بد له موقف وقرار، وأن تعطى المسرحية الملحمية انطبعا عن صورة كلية للعالم وليست مجزأة أو محددة، فالحدث يبني بناءً قصصيا، مما يعني أن على المتفرج أن يتطلع إلى الأحداث الكامنة وراء الحوادث المروية أمامه. فالمشاهد والممثل ليسا إلا الإنسان في لحظة اختبار، ولذلك فهو يتغير ويتطور وينمو وأنه يسهم من موقعه في تحديد مجرى الأحداث فالإنسان فاعل له أرادته في التنفيذ، ولذلك يتبع بناء المسرحية بناء التركيب الاجتماعي، أي أن المشاهد ذات بنية داخلية متكاملة وأن كل مشهد له خصوصيته الذاتية، فالمسرح الملحمي تركيبي وليس تدريجيا، والتركيبيية تعني أن لا شيء يجري باستقامة واحدة، وإنما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وإنما يتسرب في أوضاع عديدة لذلك فهو- أي الفعل- يسهم في تطوير الفاعلية الاجتماعية لأن الإنسان في المسرح الملحمي يخضع إلى تطور المجتمع ككل، وليس لوجود مفكك، فالتفكير يحدد الوجود ويعنيه. ولعل القفزة الفكرية الكبيرة للمسرح الملحمي، هي ما أتى به برشت في مفهوم التغريب، أي إحداث الأثر في نفس المشاهد مع إدراكه بأن ما نشاهده هو غريب عنا. يعيد برشت في استهلال مسرحياته إلى المغني الشعبي سمة العمومية، فهو راوٍ ومتحدث وممثل وشاهد على ما يحدث. وهذه السمة هي التي طورت مفهوم الحوار في الاستهلال من مجرد كلام يوحى بما سوف يحدث إلى كلام مغنى يروي ما يحدث،

وبذلك انتقل الاستهلال من مجرد تضمين الفكرة الأساس فيه إلى كشف مستمر لحلقات هذه الفكرة. لقد اكتسب الاستهلال عند برشت طاقة شعرية من خلال طريقة التقديم للفكرة، فالعرض لم يقدم لنا الفكرة بطريقة تقال لنا؛ بل بطريقة تقول من خلالها، والطريقة الشعرية تحوّل المؤلف اليومي إلى حدث بمصاف القضايا الكبرى، إلا أن موقعها دائماً من داخل التركيبة الاجتماعية الواسعة، أي من خلال فعل الصراع الجدلي بين الطبقات الاجتماعية. ويحدد هذا المفهوم البعيد عن ثنائية الخير والشر، الأسود والأبيض.. الخ، طبيعة الدراما الملحمية، وأن كل موقع من مواقعها يحمل جدله، أو نقيضه، وأنه أيضاً في حال صراع داخلي، شأنه بذلك شأن الحياة الاجتماعية، فالتطور لا يتم إلا من خلال بناء جدلي مستمر.. والاستهلال في مثل هذا الفهم بدأ يوضح لنا ومنذ البداية أننا بازاء حال تعرض أمامنا لنشاهدها ومن ثم لنتغير من خلالها، أو لنثير الأسئلة على ما يجري، لذلك توجه جزء من اكتمال الفكرة إلى عقل المشاهد وخصائص المرحلة التي يشخصها الحدث.

وعموماً لن تجد مسرحية من دون استهلال، ولن تجد مسرحية باستهلال مكثف قصير- إلا في مسرحيات الفصل الواحد- وخلال تطوره نجده كما يقول ميليت وبنيتلي " كان الإغريق يكتفون أحياناً باستهلال مسرحياتهم بمنولوج مسرحي وهذا- في أسوأ حالاته- تلخيص عابر للحوادث التي سبقت بداية الفعل الممثل" (8) أما في المسرح الأليزابيثي، وبخاصة عند الرومانسيين " أنهم لم ينظروا إلى مشكلة التمهيد نظرة جدية خالصة، إذ كانت أية بداية تصلح للشروع في بناء سلسلة الحوادث المعقدة" (9). إلا أن الاهتمام تزايد في بداية عصر النهضة بالتمهيد أو الاستهلال، ويعزو اعتقاد سبب هذا الاهتمام إلى أن الكتاب بدءوا يعيدون النظر بكل عناصر البناء الفني. وبدأت المسرحية تخضع للصنعة الفنية التي دأبت الثقافة يوم ذاك على الاهتمام بها .

المسرحية الحديثة

أما المسرحية الحديثة فقد مالت بشكل عام إلى تبسيط التمهيد "فأنصب الاهتمام على أقل الوسائل بهرجةً وزخرفةً في نقل المعلومات اللازمة إلى الجمهور" (10).

في دراما اللا معقول، جرى تغير جذري على الاستهلال فيها، مثلما جرى تغيير شامل على عناصر البناء المسرحي القديم. فدراما اللا معقول اختزلت الفكر والطرائق الفنية القديمة، فحاولت أن تبدلها بطرق فنية جديدة، لأن هدفهم تقديم رؤية جديدة للعالم، هي غير الرؤية العقلية السابقة. فسيطر الحلم على الواقع، والمخيلة الغربية على مجريات الأحداث، وبرز الماضي شبها يحاكم الحاضر، وتقولب الإنسان ضمن الأشياء، وبدا محاصراً حتى من أفعله، بل أن هذه الأفعال تتحول إلى اشكالات مجسده كما في العديد من مسرحيات اللامعقول، "كاميديا" و"في انتظار جودو" و"الأستاذ تاران" و"المغنية الصلحاء". فدراما اللامعقول "قصد بها في الدرجة الأولى أن تتقل صورة شعرية أو نمطاً معقداً من الصور الشعرية، وهي فوق هذا كله شكل شعري. فالفكر القصصي أو الاستطرادي يسير بنهج جدلي ومن ثم يجب أن يفضي إلى نتيجة أو رسالة ختامية، ومن هنا كان ديناميكياً ويسير طبقاً لخط محدد من التطور. أما الشعر فيهتم قبل كل شيء بنقل فكرته الأساسية أو بالجو أو بكيفية الوجود" (11).

هذا الجو، وهذه الكيفية الناقلة للوجود، هي الطريقة التي اعتمدها مسرح اللامعقول، فالشعر فيه ليس لغة، بل ثوره ضد أنماط اللغة المسرحية القديمة - لا ننسى أن ظهور اللامعقول كان مصاحباً للموجة الألسنية التي تعتمد اللغة أساساً في تحليلاتها - لذلك فمسرح اللامعقول لا منطقي لعالم لا منطقي أيضاً، فبدا وكأنه منطقي، إذ لا بداية ولا نهاية ولا وسط لأي حدث، بل فعل ديناميكي متوثب إلى الخلف وإلى الأمام. والاستهلال في مثل هذا البناء لا معنى له، لأنه لا يعتمد حكاية أو قصة، أو بناءً عقلياً أو تأملاً صرفاً، وإنما هو تداخل شعري في كل الأجزاء، وكأنها لا أجزاء. حقيقة أننا لم نفهم مسرح اللامعقول جيداً في شرقنا العربي، لما ووجه به من نقد سياسي في أغلبه، إلا أنه ثوره حقيقة على النمطية التي غطت الثقافة الغربية. وما يؤخذ على مسرح اللامعقول هو إلغاؤه الإنسان الاجتماعي، ومهامه الفكرية والعلم المحيط بنا، وتخليه عن قضايا السلم والتنمية ومشكلات الفكر والاقتصاد، وتحوله إلى صرخة حادة بوجه الوجود كله. لكن هذه الظاهرة الفنية وهي تعايش فترة مضطربة من حياة المجتمع الرأسمالي، تخلخلت بنيتها بما يمكن عدّه استثماراً

لاتجاهاته المحايدة مع الإنسان.

وما دامت دراما اللامعقول هكذا ، فالمشاهد قد ألغى أو حوَصر هو اي ا بما يقدم له. وليس من مشاهد يذهب ليرى قضيه اجتماعية بقدر ما يرى تفكيكاً لإنسانيته. ومع ذلك كانت عروضها وتشاهد وتنتقد وتعرضها الصحف ويتناولها النقد وتطبع عنها الدراسات .

خصائص الاستهلال الجيد في المسرح

(1) مبدأ التشويق، وهو أحد أهم عناصر الاستهلال، وبالرغم من انه مختلف من مسرحية لأخرى، ومن اتجاه فني لاتجاه آخر، إلا انه "الحقيقة التي تضم العلاقة كلها بين المسرحية والجمهور".

وعناصر التشويق أربعة هي:

أ- الإصغاء.

ب- حب الاستطلاع.

ج- الإحساس بالعطف أو بالنفور.

د- الترقب.

ولا يتم التشويق إلا عندما يلجأ الكاتب إلى مخاطبة المشاعر القوية عند الجمهور. 2- مشكل المسرحية. وهو العنصر الثاني في الاستهلال الناجح، والمشكل ينشأ من علاقة بين طرفين أ، ب، أو أكثر، وقد تتعدد أنواع الصراعات التي يثيرها هذا المشكل. " ووظيفة الاستهلال هي تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية بشكل واضح سواء أكانت هذه المشكلة هي تحقيق غاية بعد صراع قوتين متعارضتين داخليتين أو خارجيتين أم نتيجة لعمل ما(..) فالتمهيد يجب أن يثير أيضا مشاعرنا نحو بعض الشخصيات الرئيسية في المسرحية سواء أكانت هذه المشاعر حبا أو بغضا" (12).

3- الإيماء، وهو من الوظائف المهمة للاستهلال، ويقال عنه أيضا الإنذار بقرب وقوع شيء ما. ومحتواه أن يزرع الكاتب في استهلاله بذورا لكي يومئ بها لاحقا لأحداث ستقع، كما أن " وظيفة الإيماء تشمل تأكيد الأفكار أو المفاهيم التي تشبه النبوءات والتي تؤكد لها تطور المسرحية" (13).

وخلال تاريخ المسرح نجد الإيماء في كل أنواع المسرحيات الكلاسيكية والحديثة." فالإيماء مهما كان نوعه هو إحدى الحيل التي يمكن أن تعطي لبناء المسرحية النامية أثر التماسك" (14).

المسرح العربي

لم يول المسرح العربي الاستهلال أهمية خاصة لكنه متشابه إلى حد ما مع المسرح العالمي، وأن كان يختلف عنه بعض الشيء. وقارئ مسرحيات شوقي الشعرية، أو مسرحيات توفيق الحكيم لا يجد فيها للاستهلال ما يجده في المسرح الأوربي، ذلك لأن الكتاب العرب، لا يفرقون بين البداية والاستهلال، فمسرحية "عنترة" لشوقي نجد البداية فيها ليست إلا شكوى عنترة من الوحدة والشوق إلى عيلة، وما يتحملة من جراء ذلك.. وبداية كهذه وأن كانت من صلب الموضوع، إلا أنها لا تلخص موضوع المسرحية، وهو الصراع بين قيم البداوة وقيم الفروسية وأن الشجاعة تفرض حقوقها حتى ولو كان صاحبها عبداً أسود.

إلا أن ذلك لا يقطع الصلة الحقيقية بين ابتداء الفعل وانتهائه، فالبداية ترتبط بما آل إليه مصير العاشقين، وكيف أنهما وجدا بحبهما ما افتقرت عليه القبائل، لكني أقول ان البنية الحكائية كانت وراء السياق التركيبي لأية مسرحية عربية، وما البداية، إلا " كان يا ما كان.. كان في قديم الزمان.." وقد تحولت إلى حوارات، ومناجات ذاتية، وأقوال يقولها الراوي على أسماع الجمهور.

إن البناء العقلي الصارم المفردات، غالباً ما يحيل الكتابة الإبداعية إلى شروط للعلاقة بين الذهن والوقائع، وكاتبنا المسرحي بالذات، الذي اتخذ المحاوره ميداناً- على غير عاداته الثقافية حينما عوض بالشعر عن كل الثقافة- جعل من عقله منسقا بين المتحاورين، ووزع الحب على الجميع، حتى لم يعد من أحد يكره أو يحب، ولما وجد أن فن المحاوره يحتاج إلى طريقة للقول لم يجد إلا أسلوبية السرد الحكائي، وهكذا بنى موجات تركيبته الذهنية في المسرح، حتى ولو كانت مسرحياته تحاكي أحدث موجات التجديد في أوربا، فالبداية ليست إلا البداية النثرية المعروفة، أما أنها تصبح فنا استهلاليا كما عرفه الغربيون فتلك مسألة أخرى. لقد تشبع سعد الله ونوس

وهو من الكتاب المجيدين بتراث الأمة الشعبي، وبأشكاله اليومية المألوفة، فنقل إليها طريقة الحكواتي في المقاهي بأسلوبية معاصرة، "المملوك جابر" أو نقل ألينا البرشنية في التقديم مع منهجية تسجيلية في بقدر ما تنصب على تركيبة الفعل الدرامي. ومع أن ونوس يجيد التفاعل مع الحدث الاجتماعي والسياسي "حفلة سمر" .. كانت محاولاته التجديدية لا تنصب على الاستهلال المتكامل الذي يربط بين حدثه ومستويات الواقع العربي، فأن كتابا من أمثال قاسم محمد، يوسف العاني، عادل كاظم، في العراق، محمود ذياب، نعمان عاشور.ز في مصر، قد وظفوا إمكانية الحداثة في المسرح باتجاه إعادة الموازنة إلى الإنسان العربي من خلال ترسيخ كيانه ووجوده في مراحل تبدو أنها موجة سياسيا لزعرته والغائه. هذه المهمة السياسية والجذرية المحتوى، كانت تفرض ألوانا من التعامل مع الواقع الحاد والمتسارع الانهيار، حتى أن الفكرة الواحدة تجدها موزعة بين كتاب المشرق العربي ومغربه، وما المسرح الاحتفالي، أو مسرح الفرجة، أو مسرح القهوة إلا مظاهر خارجية لفاعلية واحدة.

في مسرحية قاسم محمد "بغداد الأزل بين الجد والهزل" يستخدم الراوي ليحكى لنا ما يدور في أسواق بغداد أيام زمان، وفي روايته هذه يلقي قاسم محمد البذرات الأولى لأفكار مسرحيته، فتحدث عن سوق الوفرة والفاقة، سوق العواطف والمواقف، سوق الحكايات الشعبية والأشعار، سوق العيارين والثوار وأزلام السلطة والعيون. وفي مسرحية "المتنبى" لعادل كاظم، يبتدئها بالراوي أيضا وقد توزع على عدة أصوات شعرية تقرأ للمتنبى شعره. ويركز المفتاح الذي يسبق العرض التشخيص للمتنبى على قيمة المتنبى الإنسان والشاعر معا:

ودع كل صوت غير صوتي فأنتي

أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

وما المسرحية إلا تفسير وتجسيد لمعنى هذا البيت الجميل.

ويبدأ يوسف العاني مسرحيته الشهيرة "المفتاح" بدخول الراوي ينبئ الجمهور أن لدينا "حكاية حلوة معنوية" ثم يسرد بإطار الأغنية حكاية شعبية، هي حكاية البحث عن الأمل. ويبتدئ الاستهلال لهذه المسرحية، أي يسبقها منبأ لنا عن الخطوط العريضة التي ستسير المسرحية عليها.

وبمثل هذه البدايات الناضجة، ابدأ الفن المسرحي عندنا يأخذ طريقه نحو البناء
الدرامي الناضج بعدما كانت بدايات المسرحيات عندنا، ليست إلا مفتاح اعتيادي لا
قيمة فكرية له ولا بناء.

الهوامش

- 1- فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي ص33
- 2- الشعر الإغريقي. عالم المعرفة ع77. د. أحمد عثمان ص199
- 3- شكسبير معاصرنا. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. تأليف يان كوت. منشورات دار الرشيد للنشر ص153
- 4- م. ن
- 5- مسرحية عدو الشعب ص6
- 6- مسرحية أعمدة المجتمع ص27
- 7- مسرحية حورية البحر ص25
- 8- فن المسرحية. فروب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلي. ترجمة صدقي خطاب. منشورات دار الثقافة، بيروت من ص398 - ص407
- 9- م. ن
- 10- م. ن
- 11- دراما اللا معقول. مارتن آسلن. ترجمة صدقي الله خطاب، ص11
- 12- فن المسرحية ص408
- 13- فن المسرحية ص414
- 14- فن المسرحية ص415

الاستهلال السردى في الحكاية الشعبية

1. ألف ليلة وليلة

في "ألف ليلة وليلة" استهلالان متميزان: الأول ما تبتدئ به كل ليلة من الليالي، والثاني ما تبتدئ به كل حكاية من حكايات الليالي. ولكل منهما قالب فني متميز وخصوصية أسلوبية مختلفة. فالأول أي الليالي لاستهلالها صيغة سردية واحدة متكررة هي "قالت بلغني أيها الملك السعيد أن .."، أما الثاني، استهلال الحكاية، فله قالب فني متميز، وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، هي "أعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." أو "وحكي أيها الملك السعيد أن .." أو "ومما يحكى انه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.."، وهناك استهلالات أخرى لا تخرج عن هذه الثلاثة التي تتداخل مفرداتها وما دام عدد الليالي أكثر من عدد الحكايات فأن استهلالات الليالي هي من وضع الراوي أو الكاتب.

استهلالات الحكاية الشعبية القديمة:

يميل الاستهلال في الحكاية إلى التركيز المحدد بكلمات، وفي الأغلب جرى العرف الفني أن يكرر القاص بعض الكلمات مثل "كان يا ما كان" أو غيرها. وتجسد هذه الاستهلالات وضعا زمنيا متداخلا بين الماضي، زمن الحكاية، والحاضر زمن روايتها. فعبارة سالف الأوان أو سالف العصر والأوان، أو كان في قديم الزمان، أو يحكى أن.. الخ من الاستهلالات المتعارف عليها تحولت إلى سمة بنائية لها واقعها الخاص، فهي لا تقال عن قصة أو حكاية معاصرة، ولا تتحدث عن مجتمع معاش الآن ولا عن أحداث يمكن أن تتكرر بحرفيتها، لذلك بدا الماضي أكثر حضورا من الحاضر، وظهر ثمة عمق فلسفي، فالأوائل هم صناع الحاضر، والإنسان مهما أوتي من

تجربة وخبرة، فأفكاره وأوضاعه محكومة بما مضى من الأيام. ولعل البعد الديني، وقوة الكلمات المقدسة وعظمة الأفكار الأولى في حياة البشرية هي وراء هذا التكرار الفاعل في المخيلة والأسلوب. وعبارة "كان يا ما كان" لا تعني إلا الاستمرارية الحية في الذاكرة والحياة، فقد يكون لأثر الفعل الناقص إمكانية التكملة المستمرة المصاغة من حياة الشعوب، وقد يوحي الفعل الناقص "كان" باستحالة احتواء فعل الحكيم على شيء متكامل، لذلك يبقى الإنسان مشدوداً إلى ما يكمل تجارب الأولين. وتحمل العبارة الاستهلاكية الفعل الدائري للسرد. "كان يا ما كان" لا تبتدئ ببداية تاريخية معروفة، وإنما تفتح على زمن لا محدود. لذلك ينطلق السارد من نقطة لا ابتداء لها، قد تشترك في صياغتها عدة مجتمعات وعدة شعوب. وهكذا فن الحكاية الشعبية فن عالمي النزعة، محلي الصورة، يتداخل فيها الفرد بالمجموع، وتتضح عبر مسارها قوة الصوت الجماعي في التأليف. في حين أن استهلالات الحكاية هي من النمط المؤلف والشعبي الذي لازم العديد من حكايات الشعوب.

استهلال الليالي:

"قالت بلغني أيها الملك السعيد أن.. وللتفصيل، فكل كلمة في هذا الاستهلال لها موقع خاص من الليلة:" قالت"، وتعود إلى الراوي قبل التدوين أو خلاله، أي هو ناقل الحكاية من المرحلة الشفوية إلى المرحلة التدوينية حيث سجلها لنا وحافظ على كيانها. والراوي هو كل الرواة الشفويين الذين سبقوه. فهو الذي يقول أو يبتدئ به (قالت) ويقصد بذلك الرواية الأساس "شهرزاد". أما عبارة "بلغني أيها الملك السعيد أن.. فهي تخص شهرزاد التي تروي لشهريار، الحكايات، و"بلغني" هذه منفتحة على زمن قديم، أي الزمن الفعلي للسرد الحكائي، وهو زمن غائر في الماضي. وشهرزاد تقص الآن حكايات للملك، أي أنها تسرد وتشارك في فعل الحكيم، وعليها أن تقنعه بما تقصه وتحكيه وإلا فالموت ينتظرها. ففعل الإقناع يوازي فعل الحياة وفعل اللا اقتناع يوازي فعل الموت. لذلك تكون شهرزاد متحدية شهريار بالحكي المقنع. وما دامت الحياة هي هدف الليالي، فزمن الحكيم هو الزمن المعاش بكل تفاصيله. ولأنه زمن معاش وحي نجد كاتب الحكايات، يفتحه على أحداث معاصرة زمن الدولة الإسلامية

ومن حيوات الشعوب القريبة، وبضمنها وقائع المعارك من التي حدثت كوقائع تاريخية معروفة. ثم يستمر فعل الحكّي حتى يصلنا نحن، نقرأ الليالي الآن فنجد فيها بعضاً من قيم معاصرة، فنستثمرها في مسرحية وفيلم وباليه وقصة ورواية ولوحة فنية وأنشودة وتمثيلية، فإذا بزمن الحكّي ما يزال مستمراً فنياً. ولذلك يمكن عدّ القراء المعاصرين لليالي رواةً أيضاً.

أما "أن" التي ترد في نهاية الاستهلال فهي دلالة على جسد الحكاية وهي انتقاله وتقاطع في بيت الحكاية أو نقلة تمكن الرواية من تقسيم جسد الحكاية إلى مقطّعات تلائم زمن الحكّي. أما استهلال الحكاية" يحكى أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." فنجد فيه كل كلمة أو جملة قد اختصت بنوع من الحكّي. وعبارة" يحكى أيها الملك السعيد أنه.." خاصة بشهرزاد، وتقولها في بداية كل حكاية، فهي الأساس الذي يولد الاستهلال الثاني المبتدئ بـ" بلغني" والشخص المخاطب هو كل القراء وقد مثلهم الملك السعيد.. وعبارة" كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." تشكل لازمة أسلوبية تجعل من فعل القص فعلاً كونياً شاملاً يجمع في داخله أحداث شعوب عديدة، ويتصل مثل الاستهلال بالحكاية أكثر من الاستهلال السابق، فهو المدخل الطبيعي لها لأنه يستخدم أفعالاً تقود السامع إلى الماضي، وبالتالي يحوي كل فعل القص الداخلي تحت عباءته.

2- الحكاية الشعبية العراقية

تبتدئ الحكاية الشعبية العراقية باستهلالات عدة منها: كان يا ما كان وعلى الله التكلان/ يحكى أنه في قديم الزمان/ كان ما كان والله ينصر السلطان/ كان ما كان والله الإذعان/ كان في قديم الزمان/ كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ يحكى أنه كان في الأزمان الغابرة/ قيل أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ كان لرجل/ خرج الشواك يوماً/ خرج الإسكندر/ كان لصياد زوجة/ كان الملك راعٍ يرعى له الغنم/ يحكى عن صديقين..

وعموماً، فاستهلال الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية في ألف ليلة وليلة"، ولا عن استهلالات الحكايات الشعبية العربية إلا في

بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية
الغرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية. إلا أن جملة ملاحظات
أسلوبية يمكن تسجيلها في استهلال الحكاية الشعبية العراقية منها:

1- إن الاستهلال لم يثبت على تركيبة واحدة وإن كان يؤدي المهمة ذاتها في كل
حكاية. فاختلاف الكلمات يعكس اختلافا في الأزمنة، مما يعني تعددا في الرواة وفي
أزمنة الحكى. كما لم يشهد أي استهلال ما هو متعارف عليه بالبسملة أو الصلاة
والسلام على النبي أو أحد الأولياء.

2- تعكس بعض استهلالات الحكاية طابع الخضوع والاستكانة للسلطان من
خلال الدعوة له بطول العمر، مما يعكس أن للاستهلال وظيفة اجتماعية أخرى هي
غير الوظيفة البنائية في الحكاية.

3- محاولة بعض الاستهلالات البقاء ضمن الزمن الماضي، أو أن ما سوف يأتي من
فعل الحكى قديم جدا من خلال عبارتي "سالف العصر والأوان" و"الأزمان الغابرة"،
موحيا بتاريخ قديم وأن ما يروى الآن من الحكى للحدث ما هو إلا تكرار للطريقة
التي حدث فيها. ويعكس هذا الفهم الطابع الفلسفي لمفهوم فعل الحكى نفسه من أن
العالم ثابت القيم وغير متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث، وما يروى
الآن كان قد حدث قبل الآن. بل وكان ممتدا في التاريخ مما يجعل السامع معتقدا أن
التاريخ واحد، والقديم منه والحديث يلتقيان معا في الحوادث، والاستمرارية التي
نعيشها تعني الثبات على القيم القديمة، والأبطال السابقين الذين تحكى عنهم
الحكاية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وأن
كانوا بشرا لكنهم ذوو صفات فوق بشرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال وما
علينا الآن، إلا أن نعيدها حكايات لنسير بها حياتنا المعاصرة.

4- وفي ضوء ذلك جاءت بعض استهلالات مبتدئة بفعل مضارع (يحكى، يقال..)
وهي قليلة موحية أن تداخل أفعال الحاضر مع الماضي يمكن أن يعطي ديمومة أسلوبية
للحكاية.

5- ومن خلال تداخل الأفعال، تجري تداخلات فكرية أخرى منها الدعوة لله
وللسلطان معا.. مما يعكس أن الحال الاجتماعية والسياسية قد فرضت أسلوبها على
الاستهلال.

6- يلاحظ أن استهلالات الحكاية الشعبية العراقية قريبة في بعض وجوهها من استهلالات قصص الرؤيا التي ثبتها الدكتور عبد الإله أحمد في كتابه "نشأة القصة العراقية" وعدّها باكورة الوعي بالفن القصصي. وقصص الرؤيا تجمع بين المقامة والحكاية والمقالة الصحفية الوعظية. كذلك اختص لها أسلوب معين وقربت استهلالاتها من استهلالات الحكاية ما لم تكن قد تولدت منها.

3- الاستهلال والوظائف

سواء أكانت البداية الاستهلالية لحكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة" أو لحكاية شعبية عراقية أو عربية، مختلفة فهي واحدة من حيث الوظيفة الفنية التي تؤديها للحكاية.. ويكاد معظم الباحثين في هذا المجال يؤكدون على أن البداية الاستهلالية ليست إلا مفتاحا شعبيا لما يأتي من أحداث. وقد جرى العرف أن مثل هذه البداية لا تتلاءم إلا وفن الحكى الشفاهي، وأنها لازمت هذا النوع من الفن لملاءمته العقلية الشعبية المشبعة بالغيبية والمجهولية، وإسناد كل الحوادث إلى قدرية مرسومة. فالبداية إذن جزء من تركيب لا شعورية وشعورية في آن واحد لنوع من التفكير البدائي بالأشياء والمجتمع.

فالدكتورة نبيلة إبراهيم تؤكد أن البداية الاستهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية. والوظائف التمهيدية ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية(1)، وتلك التي حددها "بروب" بمغادرة أحد أفراد الأسرة مسكنه. والمغادرة هنا أما موت أو سفر أو إبعاد، أو رحيل مؤقت أو خروج مؤقت لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكي يعود التوازن إلى حاله(..) هذه الوظيفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يهيأ السامع لها، وتهيئة السامع لا بد أن تكون باستهلال متكرر.. ولذلك لم يدرس فلاديمير بروب الاستهلال في أية حكاية من الحكايات التي تناولها وإنما تجاوزها إلى الوظائف معتقدا، أو هكذا يخيل إليّ، أن الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من الوظائف.

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيتحدث عن الاستهلال حديثا ناضجا عندما يريطه بالنهاية. يقول: "في كل القصص الشعبي العالمي تؤدي بداية الحكاية

ونهايتها(..) وظيفةً فنية لها أهميتها من الناحيتين المعمارية والمعنوية(..) فعلى أساس البداية تتوالى الأحداث وتتراكم، ثم تأتي النهاية فتكون تتويجا لهذه الأحداث.. وفيما يختص بالبداية أن أبرز ظاهرة يمكن ملاحظتها هي ظاهرة التعميم والتجهيل، والمقصود هو أن الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافي تتجنب تحديد الزمان والمكان اللذين يصنعان الإطار العام للأحداث(2).

ولك بعد ذلك أن تجد السبيل إلى جسد الحكاية، ما إذا كان الاستهلال قد تداخل في بنيتها أم لا.. ولنا في هذا الصدد رأي هو أن استهلالات الحكاية بأنواعها وظيفية اجتماعية خاصة بالراوي والسامع بالعرف التقليدي لفن القص الشفوي أكثر منها صلة ببنية الحكاية كما هو شأن بقية الأنواع والفنون.

الهوامش

- 1- قصصنا الشعبي: الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار العودة - بيروت.
- 2- القصص الشعبي في السودان - دراسة في قضية الحكاية ووظيفتها - دار الشؤون الثقافية - بغداد.

الفصل الثاني

البنية الغنائية والنص المركب
في الشعر الحديث

الحديث عن الشعر الحر ليس سهلاً، فهو من التعقيد والتنوع ما تعجز عنه أية دراسة نقدية، مهما كان منهجها أو محتواها. فكيف بنا ونحن نتناول عنصراً مهماً من قبل الشعراء، قبل النقاد، إلا وهو استهلال القصيدة الحديثة؟ ومع ذلك فمحاولتنا هذه لا تعدو أن تكون إلا بداية لنا قبل الشعر والشعراء. ونعني بالبداية هنا، الكيفية التي نقرأ بها القصيدة الحديثة بعدما قصرت القراءات الأخرى عن استيعابها(1).

والسؤال الابتدائي في هذا الموضوع، هو: هل تطور استهلال القصيدة الحديثة عن استهلال القصيدة العمودية؟ أم أنه تطور عنها، وعن فنون أخرى؟ ولإجابة عن التساؤل تكمن في النماذج التي سنختارها للتحليل.

في اعتقادنا أن الشعر من أكثر الفنون الأدبية عرضة للتحويلات البنائية، كنوع مستقل له خصوصيته سواء أكان في القصيدة الغنائية، أم في القصيدة الدرامية، لكنه عندما يدخل في نوع آخر، كالمسرحية أو الرواية، يتلبس لبوس النوع الأصل ثم يضيف من خصائصه عليه، ويحمل في الوقت نفسه بعض خصائص النوع الآخر، وعليه فنحن لا نعالج هنا المسرح الشعري، وإنما نعالج الشعر بمعناه المحدد تعريفاً ونوعاً، كما نعتقد جازمين أن الاستهلال في القصيدة الحديثة تبادل المواقع مع خصائص أخرى داخل القصيدة، تبعاً للتقديم والتأخير، ولا يخضع الاستهلال هنا لتسلسل الفكرة زمنياً، وإنما يخضع للحظة الشعورية التي يرى الشاعر فيها الابتداء.

والدخول إلى هذا الموضوع معقد، لاسيما وأن نظريات نقدية عديدة عالجت القصيدة الحديثة، وبخاصة الصورة ودور الكلمة الشعرية في إضفاء سمة الحداثة، وكيف أن الكلمة تحررت من المعنى القاموسي ومن الصياغة التقليدية، وكيف بنت علاقات جديدة مع الكلمات الأخرى، اختلفت بها عن العلاقات السابقة عندما كانت ضمن سياق البيت الواحد كما في الشعر العربي القديم، وكيف أنها شحنت بطاقة تعبيرية جديدة عندما تحولت على يد الرومانسيين إلى علاقة خارجية ونفسية فاحتوت التبادلات وحملتها كما لو أنها تكشف عن علاقات دفينية بين الإنسان ومحيطه..

وأخيراً كيف أصبحت في الشعر العربي الحديث محورا فاعلا في التفعيله عندما

اقتربت بالنبرة العالية والنبرة الهادئة، حتى أنها تحولت في هذه الحال إلى صيغة مكانية للصوت. وضمن هذا السياق شحنت الكلمة بمعطيات العصر وثقافته وتحولاته العديدة، وقيم الشعر نفسه، فأصبحت مركزا للصورة. وعموما فللكلمة الشعرية الحديثة أكثر من معنى عندما يتخذها الشاعر مقياسا لأبعاد القيم الفكرية وقياسا للترابط بين الكلام " فكل كلمة مع صاحبها مقام " كما يقول البلاغيون العرب(2). والكلمة في الشعر الحديث، وبخاصة في الاستهلال ما تزال تخضع لقوانين البلاغة القديمة للقصيد الحديثة، فهي وأن كانت ترتبط بخصائص مختلفة عن أية كلمة في متن القصيدة، فهي:

أولا، الكلمة المطلع، وغالبا ما تشحن بمناخ القصيدة كلها. ثانيا قيمة بلاغية كبرى، لأنها تمهد لما يأتي بعدها من كلام، ثالثا، ترتبط بعلاقات متعددة تسمح لأن تنزلق منها الفكرة إلى ما يأتي بعدها الذي بدوره سينفتح على فكرة أخرى دون أن يحدث خلا ما في السياق الشعوري للقارئ، وهو ما يسميه البلاغيون بحسن التخلص.

رابعا، أن تكون " فصيحة حاملة لمعان تشف عن الظهور والإنابة. خامسا سهولة اللفظ واضحة المعنى، جيدة السبك، متلائمة الحروف، غير مستكرهة في السمع، ولا متكلفة في النطق، ولا مما نبذته العرب وعدلت عن ألفاظه البلغاء، وليست غريبة أو مخالفة ومتافرة"(3)، فكلام القزويني هذا نجده أكثر ملاءمة لما نريده بالقصيدة الحديثة.

وهذا ما اتفقت عليه البلاغة العربية بشأن الكلمة واللفظة، ولكن هل بقي منه الكثير في الشعر الحديث لاسيما بعد أن تجاوز تأثيره بالشعر الأوربي الحد الذي تسمح به البلاغة العربية به؟. لاشك أن الكلمة الشعرية اليوم هي غيرها بالأمس، فقد شحنت الكلمة الحديثة بمعايشة الواقع الاجتماعي والشعبي وعكست حالات يومية ومألوفة، وحولت النادر من الحياة إلى مشاع معروف.. والمعايشة التي نقصدها هنا ليست النثر، وإنما الشعبية بالمعنى المستقبلي لهذه الكلمة. وبذلك لم تعد الكلمة الشعرية اليوم تقاس بمقاييس الأمس دائماً، بل ولدت مقاييسها الحديثة، وشرعت مواقعها الجديدة بمشروعية التطور، فدخلت مواقع، خاصة بعد بروز التيار الرومانسي في الشعر ما

كانت لتدخله لو اقتصر هذا التيار على الجنس فقط. لقد أضفى العصر من صفاته المتجددة على المفردة شحنات من التخيل والإيماء والرمز والغرابية والغموض، والعمق الدلالي، والترابط المعرفي مع غيرها في النص وفي خارج النص، فما كان منها إلا أن حملت هذه المستجدات على ما قاله البلاغيون العرب، لتظهر لنا كيانا مشعبا بروح الشعر الكلي لتلقي على الشاعر مسؤولية مضاعفة لم يألفها شاعر العمود يوما. كما أن بنية القصيدة الحديثة، التي استعارت بعض حروف هذه البنية من أشعار العالم وأفكاره، ومن تطورات الأجناس الأدبية وتفرعاتها، ومن خصوصية التجربة للشاعر وللمجتمع وللتراث، أصبحت بنية مركبة ومعقدة، تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز، الرمز بالواقع، الفردية بالاجتماعية، الواقعية بالسحر، الواقع التاريخي بالميثولوجيا، التجربة الشخصية بالتجربة العالمية، فأصبح صوت الشاعر عاما بالرغم من أنه محلي الكلام والصورة. يقول أوستن وارين ورينيه ويلك في كتابهما "نظرية الأدب" "أن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات. والكلمات لا تكتفي بأن تكون لها معنى في شعرنا الحديث، وحيث الاختلاط بالمدارس والأنواع الأدبية والأجناس هو السمة الغالبة، يصبح من الصعوبة التعامل مع الاستهلال بمعزل عن هذه الظاهرة، ومع ذلك نحاول هنا أن ندرس"

1- استهلالات القصيدة الغنائية

2- استهلالات القصيدة المركبة- الدرامية

فقط بل تثير معاني تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق - أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها".(4). فالكلمة لها قوة مسيطرة في الشعر الحديث، وتملك قدرة إشعاع تضيء بها بقية الكلمات الأضعف منها. والاستهلال جملة كلمات، أو كلمة واحدة لها ممن القوة مالا يوجد لغيرها، وتتحدى قوتها أية نوايا تجريبية للشاعر، أي لا يتعلق وجودها برغبات أو نيات خارجية للقصيدة كأن تكون القصيدة تعبيراً عن حال، أو محاكاة لفاعل، أو قولاً في مناسبة، أو تعويضاً عن خطابة ما، فالاستهلال في مثل هذه المواقع والأغراض يتخلى عن فعل وقوة الكلمة فيه وينسحب إلى فعل خارجي، قصصي أو انطباعي، حسي أو مباشر. فالكلمة في الاستهلال هي: الفعل الخلاق للروح الخالص حسب مفهومات هيغل، أو هي الفعل الخلاق للواقع الاجتماعي حسب

مفاهيم الواقعية الاشتراكية، وفي كلتا الحالين، تصبح للكلمة إيقاعاتها الخاصة وإيحائيتها الآتية بفعل حركاتها الخالصة حسب مفاهيم ما لا رمية في الشعر. في ضوء ما سبق لا نتعامل مع الاستهلال إلا بوصفه وحدة بنائية متكاملة سواء أكان حجمه كلمة واحدة أم أبياتاً عديدة، فالشاعر الجيد هو من يجيد الاستهلال المركز حتى ولو كان يكتب مسرحية شعرية.

وتسهلياً للبحث نوزع بحث الاستهلال في القصيدة الغنائية على ثلاثة محاور رئيسية:

أ- استهلال القصيدة الغنائية - الذاتية.

ب- الاستهلالات القصيدة الغنائية المركبة.

ج- الاستهلالات القصيدة الغنائية الدرامية .

فالقصيد الغنائية - الذاتية الموضوعية، والتي تعتمد أنا الشاعر والموضوع على حد سواء من التجربة. فهي توازن بين عالمي الداخل والخارج، الذات والموضوع، التجربة والعالم. بينما القصيدة الغنائية - المركبة، والتي تعتمد الخارج كوحدة وقد اغتنت بالتاريخ، بالأسطورة، بالسياسة، بالأفكار الإنسانية دون أن تلغي كلياً دور- أنا الشاعر- ولكن بحدود دون الفنان الخالق.

الدافع النقدي وراء هذا التوزيع هو العزل بين أنواع القصائد التي يقال عنها غنائية، فبعض الغنائيات ذاتية بحت، وأخرى تزوج بين الذات والموضوع، والثالثة موضوعية بحت، ويعني هذا إبعاد التهمة النقدية الساذجة التي تقول بأن الشعر الغنائي كله ذاتي، وأنه لا يعايش مستويات الواقع ولا يعالج مشكلات اجتماعية.

أ- استهلال القصيدة الغنائية - الذاتية:

تتميز هذه القصائد، بكثافة أسلوبية مركزة، وبوضوح، وبشيء من الإبهام، أو التجربة الغائرة، ليس لها ماضٍ كبير، ولا أفق مستقبلي لأنها لا تحيا خارج حدود الذات وخصوصيتها. في شعرنا العراقي كثير من هذا اللون لاقترابه من البوح، والتلميح، والكثافة، وقد اقترب أحياناً من معنى البيت الواحد في القصيدة التقليدية. وخارج التأويل النقدي لا نجد إلا تجربة حقيقية تمتلك صدقها وقد أنثالت على الورق في لحظة زمنية تأملية. فالقصائد هذه لا تحتاج إلى فترة تأمل طويلة، ولا إلى نعمل في

بنائها. كل ما فيها في لحظتها المتوهجة وما على الشاعر إلا أن يمسك هذا الوهج ليديمه وغالباً ما تكون استهلالات هذه القصائد كلمة واحدة أو بيتاً واحداً.

النموذج: قصيدة "وصية" للشاعر سامي مهدي (5)

لست أدري متى ضعت أو كيف،

لكنني موقن أنني لن أعود

فأعينوا أبي حين تبيض عيناه

واحتملوا حزنه

فهو بين اثنتين:

فأما التشبث بالوهم

أو أنه لا يريد

لست أدري

الاستهلال:

وجرياً على منهجيتنا في دراسة الاستهلال والتي تعتمد على:

1- اعتبار الاستهلال نتيجة جدلية لمفردات القصيدة وصورها. لذلك ف(لست أدري)

هي استهلال القصيدة ومتولدة من:

- ضعت أو كيف

- لن أعود

- تبيض عيناه

- لا يريد

- بين اثنتين

ودراسة كل كلمة من هذه الكلمات نجدها حاملة لـ لست أدري، ويلاحظ القارئ أن مبدأ الاحتمالية - بين بين - قائم ضمناً، وأن لها طرفين. طرفها الأول أنا الشاعر حيث يصبح ما سيأتي بعد ضياعه مؤكداً بما عرفه هو عن أصدقائه أو معارفه. وطرفها الثاني، هو أن الذين سيأتون للعناية بوالده، غير كفوئين بتجربة الشاعر، لأنهم لم يأتوه إلا بعد أن ضاع الابن. لذلك تولد هذه الاحتمالية المبتوثة داخل مفردات

القصيدة استهلالها) لست أدري).

2- نعتبر مفردات الاستهلال (لست أدري) قادرة على مد خيوطها المعنوية والدلالية داخل القصيدة، فقد لا يضيع الشاعر، ولا تبيض عينا الأب. عندئذ ليس من مبرر منطقي لوجود الآخرين. ووفق هذه الاحتمالية والتي يولدها الاستهلال لدى القارئ، أن الشاعر ينكر ضمنا عدم وقوع الحدث، وأن وقع فهو موقن أنه لن يأتي والده أحد. (فلسفت أدري) جدلية زمنية، تزواج الماضي بالمستقبل، بعدما يكون الحاضر هو الموضح والفاعل لهما.

ب - القصيدة الغنائية - الذاتية المركبة (6)

قصيدة "غداً هنا" للشاعر بلند الحيدري

غداً

هنا

في هذه اللفتة من أرضنا

سيسأل التاريخ عني

أنا

عن ذلك المقطع من عصرنا

عن غرف ما مرفيها السنا

لكنا

كنا

وكان السنا

فينا

ينبع من صمت ليالينا

من رثة القيد بأيدينا

من حد جدران توارينا

تشدني

تبعدي

عن قصة يسردها .. ابني
عن زهرة تدبيل في بيتي
وأعين يرعبها موتي
وعن يد
مثل يدي
معروقة ترسم في الصمت
مدّ ذراعين
لفجر الغد



غدا
هنا
سيسأل التاريخ عني
أنا
عن بيتنا الغارق في الظلمة
ودرينا الموحش كالنقمة
عن آهة
تغور في بسمه
عن أرجل تركض ..
عن أمه
تذوب ..
تلتحف الروب
حافية الرجلين
مبتورة الكفين
لا شيء في عيونها إلا الغد المنطفئ
العينين

وأنت يا حكاية الذنوب
غداً هنا
يلعنك العصور في القمة
سيكتب التاريخ عني
أنا
عن خضرة جاءت بها غيمه

❖ الاستهلال

غداً
هنا
في هذه اللفتة من أرضنا
سيسأل التاريخ عني
أنا..

تتركز الفكرة الكلية للقصيدة في أربع كلمات وردت في الاستهلال وهي
(غدا- أرضنا- التاريخ- أنا)، والكلمات الأربع تتوزع على محورين أساسيين:
المحور الأول زماني (غداً- التاريخ). المستقبل والماضي، أما الحاضر فموجود بينهما
وقد أعلن عنه بـ (هنا في هذه اللفتة) والمحور الثاني مكاني (أرضنا- أنا) وقد احتوى
ضمنا ذاته (.. هنا في هذه اللفتة)، وقد اشغقت بالسؤال عن (ي).

غداً التاريخ هنا في هذه اللفتة
أرضنا أنا.. سيسأل عني

ولقراءة الاستهلال قراءة منهجية وفق الخطوات الثلاث علينا تتبع ما يأتي:

أ- أن محتوى القصيدة وفنهما هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال.

❖ كلمة: غداً نجدها متولدة من:

- لفجر الغد

- لا شيء في عينيها إلا الغد المنطفئ

- عن خضرة جاءت بها غيمة

❖ كلمة: أرضنا تولدت من:

- عن غرفة ما مربها السنا
- من حد جدران توارتنا
- عن زهرة تذبل في بيتي
- ودرينا الموحش في الظلمة
- تلتحف الدروب.
- عن بيتنا الغارق في الظلمة.
- ♦ وكلمة التأريخ تولدت من:
- عن ذلك المقطع من عصرنا
- ينبع من صمت لياينا
- من رنة القيد بأيدينا
- عن يد مثل يدي
- عن أرجل تركض
- عن آهة تذوب
- حافية الرجلين
- مبتورة الكفين

أما كلمة "أنا" فقد تشربت كل مفردات القصيدة، أما ضمائر أو فاعلا.

- ب- امتداد مفردات الاستهلال داخل النص كخيوط السدى فمفردة (الغد) نجدها فجرا(لفجر الغد) وليلا اللا مستقبل (الغد المنطفئ) ومن خلال التناقض بين (الفجر - الليل) تولد (الخضرة) فالغد أخضر لقوة الفجر على المنطفئ.
- ومفردة (أرضنا) نجدها (غرفة ما مربها السنا - جدران - زهرة تذبل في بيتي - البيت الغارق - الدرب الموحش وقد غطى الجميع بالظلمة).
- ومفردة (أنا) نجدها محورا لكل الصور القديمة، وفاعلاً ومحركاً لكل أبعاد القصيدة، فهي إذن تولد محتوى القصيدة وتربط هذا المحتوى بها وحدها، وبفاعليتها وبالطور المناط بها، ولذلك تعد هذه القصيدة غنائية ذاتية وموضوعية لأن الأنا مسؤولة عن الأرض - التاريخ - المستقبل.. الخ وأنها ستسأل عن هذا كله ولذلك فالاستهلال لا يبدو ملحقاً أو مقحماً بل هو موجود داخل بنية القصيدة وقد ولد الصور الأساس لها.

ج- الاستهلال باعتباره بنية مغلقة..

(غدا، هنا، في هذه اللفتة من أرضنا، سيسأل التاريخ عني، أنا) (الغد والتاريخ هما اللذان يحيطان ب الأرض - الأنا). فإذا كان الغد مستقبلا، فالتاريخ ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وإذا كان التاريخ هو الذي يُسأل عن "الأنا" فالأرض هي الشاهدة التي تحمل فعل الأنا. وخلاصة الموقف أن الاستهلال مكثف ببنية، مؤكدة لمعناه حاملة تساؤلا منفتحا على القصيدة كلها.

تمد الغنائية الذاتية الموضوعية القصيدة كلها بقوة العقل وسيطرته. أنك لا تلمس إلا الصدق وقد امتدت تجربته في التاريخ، ولا تشعر أن الشاعر يقول لك ما يخالف فكرك، أو يناقض مألوف الحال، هي إذن لغة "الأنا" المثقلة، المتمركزة، التي تصبح في حالات "نحن" وفي حالات أخرى "المجتمع" وتتحول قضيتها الذاتية إلى قضايا اجتماعية ولم لا، فالتاريخ أحيانا لا يرى غلا من خلال عيني ذات فاعلة مركزية، فتعميم التجربة يعني احتواء الروح القومي وروح الماضي وكذا الخصائص الفنية فتوسع بذلك من رقعة أفعالها لتشمل بها أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومثل هذا النوع من الغنائيات هو الذي يسود معظم تجارب شعرنا الحديث. لاحظ ما يقوله الشاعر سامي مهدي في "الخطأ" مثلا:

هي ذي ساعة المسغبة

فاتركوني لنفسي لأسألها أين أخطأت:

أم أنا أخطأت في التجربة؟

واقراً الاستهلال ثانية فتجده مركزا في "الساعة- النفس- الدرس- التجربة" وقد غلفت كل الكلمات بـ "الخطأ" فكانت الأنا ضميرا للوقاية (اتركوني) ومؤكدا "نفسي". وفاعلا لا أخطأت. والدرس هو تلقين من قبل الآخر فالخطأ فيه محتمل، أما التجربة فهي الفعل الذاتي، والخطأ فيها غير محتمل. لذلك لا تجد الاستهلال إلا تأكيدا لفاعلية الذات وقد أشبعت بموضوعيتها.

يستهل الشاعر عبد الرحمن طهمازي قصيدة "المنازل"

سأخذش للنهر ليلا

وللبحر بابا

واصلح وجهي لعمري.

فلا تجد في الاستهلال إلا فاعلية "الأنا" وغنائيتها الموشاة ببعث تاريخي، لاحظ أن كل الضمائر هي "أنا".

وخلصة الأمر، أن الغنائية الذاتية الموضوعية إذا ما اعتمدت تجارب "الأنا" وحدها تجد هذه "الأنا" موزعة على مراتب الموضوع.

- أنا الماضي التي تصبح عوضاً عن التراث.

- أنا المستقبل التي تعمم تجربتها الحالية كمنطلق فكري لما سيأتي.

- أنا الحاضر وهي غالباً ما تكون محصورة بالفعل المكاني - البيئي -

السياسي - الأسري.

وفي ضوء هذا التوزيع يزداد في القصيدة القلق / الخوف. وتكثر الصور الشفافية / الحلمية. ويتكثف الأسلوب وتكثر الاستعارات، ويصبح ما يحيط الشاعر من واقع وبيئة وخصوصيات هي المفردات التي تكون معنى ومبنى القصيدة.

إلا أن خطر الغنائية الذاتية الموضوعية يكمن في طبيعتها. فإذا لم يحسن ضبط مشاعره وأفكاره ويضعها في بوتقة المجتمع الكلية سقطت القصيدة في النثرية والتقريرية. ولذلك يحتاج الموقف من الشاعر إلى العزل بين نثر الحياة وشعرها. بين أفقية التجربة وركائزها التراثية والتاريخية. ولذلك غالباً ما تضيع وتخفي الصراعات الاجتماعية الكبيرة: المحلية والعالمية عن مثل هذه الغنائية، وتختصر حدثها وبنيتها على موضوعات الأسرة والبيوت والآباء والأصدقاء ومألوف الحياة اليومية ونواذرها، وقلة من الشعراء من استطاعوا النهوض بنثرية الحياة إلى مصاف الشعر الكوني الاجتماعي.

انطلقت القصيدة الغنائية - الذاتية / الموضوعية، من أسرار التقليد الفج إلى الحياة، فدخلت ميادين السياسة والمجتمع والثقافة، وحاكت تطورها، فنون المسرح والرواية، وحاولت على يد كتابها المجيدين أن تكون الصوت الأكثر سعة في استيعاب مراحل المجتمع العربي. لم يكن الشاعر فيها إلا بطلاً، ولم تكن التجارب التي مر بها إلا الأحداث الدورية للقصيدة، فرأى المجتمع عبرهاتين العينين: عين الحدث الموضوعي وعين الشاعر المجرب. ولذلك عمّت هذه القصيدة معظم شعرنا العربي الحديث عندما

تحول الشاعر من مجرد قوأل يتلو ما ينفعل به إلى صوت جماعي له موقف السياسة وموقف الثورة. فكثرت في شعرنا الشاعر- الأنا- وقلّ فيه البطل الآخر، كما كان يوم بدأت القصيدة تتحرر من أسار تقليدية وزنية وإيقاعية لتدخل مجالات المجتمع والنفس والأفكار.

في شعرنا نماذج كثيرة من هذه الاستهلالات الجيدة
يستهل الشاعر خالد علي مصطفى قصيدته "ملك الجوع":
".. فوقفت على حافة البحر أنظر: هذي قرانا

على ساحة الماء تطفو، وأطفالنا

يلعبون مع الموج في حلل من محار

(القرى الفلسطينية - أنا الشاعر). هنا محور الاستهلال، وهنا بيت القصيدة في

كل التجربة.

ويستهل الشاعر ياسين طه حافظ قصيدته "التجربة المزدوجة" بقوله:

الطرقُ فوق الباب، فوق زجاج نافذتي

في حجرة الروح التي هجرها المحتلُّ من

وحلٍ وصافرات.

"التداخل بين عالمي القصيدة: الخارجي والداخلي: الباب والروح، هو المجال الذي

يترك فيه الشاعر الحديث، فيرسم الشاعر لنا عبر هذا التداخل لوحة مزدوجة الإيقاع:

هناك حيث الخارج معلما بشواهد الحية، وهنا حيث الداخل مليئاً بروح قلق.

ويستهل الشاعر حميد سعيد قصيدته "اختصار المسار الأول" بقوله:

إن لم تحمل أسماء الآتين سيحملك العصر

ضيفا بين يدي الموت فقير

المزاوجة بين "أنت" التي هي "أنا" والعصر الذي هو الزمنية هي محور القصيدة، ومن

مداخلهما تتوضح قيمة التاريخ والتجربة. في شعرنا العربي الكثير من هذه النماذج، بل

أن الشعر العربي الحديث لم يعرف طريقه إلى الحداثة إلا عبر تداخل الذات والموضوع

في لحظة احتدام حضاري ومسؤولية تاريخية حتمت على الشاعر أن يكون راوياً لفئة

اجتماعية واسعة، وأن يجعل من صوته المفرد، صوتاً جماعياً يضمن خطابه الشعري

مواقف وأفكار هذه الفئة، ومطالبها. وغالبا ما تجري المقارنة في دراسة تاريخ الأدب بين معطيات المرحلة الثقافية، ومعطياتها الاجتماعية والسياسية، وغالبا ما تخفق مثل هذه المقارنة بحجة أن الإبداع قد يتقدم وقد يتأخر لأنه لا يمتلك إلا شروطه الذاتية في الظهور، والمر بعد المعاينة النقدية، يبدو أعقد من ذلك بكثير، فالإبداع قد لا يتأخر دائما، وإنما يستشرف قيم المستقبل وآفاقه، وقد يأتي مثل هذا الاستشراف بلهجة أو قصيدة، أو مناخ كامل لديوان وعندئذ لا تبدو مثل هذه البدايات التي هي استهلاكات فكرية استشرافية لواقع سيأتي، خارجة أو طارئة أو مقحمة، وإنما تأتي دليل ووعي بالظروف الموضوعية، واستكناه كامل لقيم المجتمع الكامنة. فالذات في مثل هذه الغنائية، ليست ذاتا مفردة، وإنما ذاتا تضي على الموضوع حقيقتها فتجعل منه موضوعها الخاص. أن صلابة الواقع الخارجي وصرامته المشهدية تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن رغباته الصغيرة، ليوظف مطلقا وكيالات هذا الواقع.

وهكذا تبدو العلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة إضافة لا تضاد وعلاقة إزاحة لما هو سلبى، لا علاقة إيجاب مطلق.

أما الموضوع، فهو الآخر يضي من صرامته وخارجيته حقائقه الموضوعية على الشاعر، فيفرض عليه لونا من التعامل البصري والفكري والشمولية، لتصبح علاقة الشاعر به علاقة توثيق، فلا ينكشف الموضوع الخارجي إلا لذات على درجة من التوازن الفكري معه، وليس كل ذات مجرية بل الذات المحملة بحس إنساني، وخلال هذه العلاقة الجدلية، تتضح أبعاد القصيدة الغنائية، فتشمل موضوعات وأفكارا وتجارب محلية - عالمية في آن واحد.

هاتان العلاقتان تتدمجان معا في صور مشوبة بذهنية متألفة وبأخيلة محلية واقعية. وقد تتركزان في استهلال قصير أو من عدة أبيات لكنها أميا إلى الاستهلال المكثف، وغالبا ما تكون الصورة محصورة وقد شملت بعدا تاريخيا أو تراثيا مع تطلع مستقبلي واضح.

نقرأ استهلال قصيدة البياتي "أولد وأحترق بحبي" فنجده افضل استهلال يمثل القصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية.

"تستيقظ" لارا" في ذاكرتي: قطا تتربا، يتريص

بي، يتمطى، يتثائب، يخدش وجهي المحموم
ويحرمني النوم"

ففيه توازن جدلي بين الأنا والآخر، وعندما يتخذ الأنا صورة الشاعر فالآخر يتعدد
الاراء، الحضارة، والتاريخ وتصبح الذاكرة لدى الأنا ذهنية. تتحول أمكنة لارا إلى
استقراء لتعدديتها وتنوع أزمنتها فتمتد من عمق الحضارة العربية الإسلامية إلى الوقت
الحاضر.

ومن القصائد الجيدة على مثل هذا الاستهلال، قصيدة سامي مهدي "سعاد
عوليس":

" يصحو صباحا مثقلا بدخان أمس مر يسعل
سعلتين، وينفض التعب القديم، ويدعك العينين
يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى إلى الشجار،
والضوء المذهب في ذراها" ..

وتكاد تكون معظم قصائد حسب الشيخ جعفر، وبخاصة الرباعيات ضمن هذا
النوع من الغنائيات، حيث تتوازن فيها الأنا، مع الموضوع إلى درجة احتواء الاثني لتاريخ
واحد.

وقد يتركز استهلال هذه القصائد في جملة واحدة: فاستهلال أولد وأحترف بحبي
يمكن أن يكون (تستيقظ لارا في ذاكرتي) لاحتواء هذه الجملة على تصاهر الأنا
والآخر. واستهلال "سعاد عوليس" يكون (يصحو صباحا مثقلا بدخان أمس مر)
والضمير هو: أنا الشاعر أو (الدخان، التراكم الزمني) الذي يكون الآخر مادة له.
ويلاحظ على استهلال هذه القصائد: إثقالها بالزمان، وبالمكان، وبالديمومة،
حيث الشاعر لا يبتدئ مع حدث بكر، بل مع حال تراكمت الأحداث فيها ووصلت إلى
حد التفجر. فاستيقاظ لارا أو دخان أمس ليس إلا الوضع المتفجر لتراكم ذاتي
موضوعي.

ج - استهلال القصيدة الغنائية الدرامية

في هذا اللون من القصائد الغنائية يبلغ الشاعر فيها مرتبة الخلق الفني المتكامل

فهو لا يستعير من الذات إلا موقعها العمومي، كأى ذات مراقبة فاعلة في مجتمع واسع، وليس ثمت عواطف صغيرة أو انفعالات آنية كما لا يركن الشاعر إلى أي تجربة، إلا التجربة المُختبرة تاريخياً. ولا يتعامل مع أي واقع إلا الواقع المُجرَّب المعاش بصدق. فاحتوت هذه الغنائيات بعداً سياسياً تارة، وبعداً أسطورياً شعبياً تارة أخرى وبعداً نفسياً وإنسانياً تارة ثالثة.

النموذج قصيدة " هواجس عيسى بن الأزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة" للشاعر محمود البريكان(7)

الاستهلال

يصطخب القطار في طريقه الطويل
في نفق الظلمة نحو مطلع النهار
وددت لو يموت عنها ذلك النهار
وددت لو ينحرف القطار-
عن دربه المشؤوم..

يتولد الاستهلال عبر تراكم صورته في القصيدة، فهو خلاصة مركزة لحالات وأفعال وصور وزعها الشاعر على أجواء القصيدة، كلها، لذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال نتاج لكلمات أخرى.

ونلاحظ أن الكلمات- الصور الأساسية في الاستهلال هي(القطار- الطريق الطويل- الظلمة- النهار). ومع هذه الكلمات- الصور تتولد صور أخرى: فالقطار ينحرف، والطريق مشؤوم، والظلمة موت، أما نهار فلا صفة ملحقة له. كلمة مفردة، وحال مؤجلة.

ويتمحور الاستهلال حول محورين: المحور الأول مكاني(القطار- الطريق). والمحور الثاني زمني(الظلمة- النهار). فالقصيدة موضوعية متكاملة، لا أثر للذات فيها ولا للأننا، أما(عيسى بن الأزرق) فهو وأن كان شخصاً ماضياً، أو تراثاً، أو فكرة، فهو ليس الاقناع الشاعر، ليس أنا أو واحد منا، أنه النكرة الكائنة في أعماق التاريخ، وقد تحولت إلى صورة مطلقة، فاعلة، احتوت في تجربتها المروية(الآن) فاعلية المكان والزمان المطلقين.

ولدت مفردات القصيدة كلمات الاستهلال الأساسية.

♦ فالقطار نجده في:

- المعدن الصلب - الخشب البارد

- الاكتئاب الثقيل

- النظر والنافذة

- المحطات - البراري

- الصعود - التلويح

- حشد من الظلال

- البيت

- الحلم - الجديد

- منظر الصخور

- القفز- الفضاء- الغبار- الوهج المحترق

- .. الخ من الصور المولدة

♦ والطريق.. يتولد من:

- البيع والشراء - السكون

- الأهل والبنين - المستقبلين آخر الطريق

- ساعة فساعة

- البراري- القفار- النجوم- الرمال- الرياح- الأجواء

- الأشباح- الأشخاص- الذكريات

- الحلم الغريب

- الزهور- العبور- البيت- الحديقة

- .. الخ من الصور

♦ أما الظلمة فتولدت من:

- الحلم المألوف

- هبوط العالم باكتتابه الثقيل

- الانتظار

- الليل والقفار
- النظر في وجوم
- الأشباح
- الصمت الكئيب
- النظر في البعيد
- الانشداد إلى الملوذ
- الأوهام
- الحذر من السنين
- الأفق الحزين
- القفر- الكلاب- الغبار- السدود- القبور. العذاب
- انطواء السنون
- هلاك الشيوخ- المرض- البكاء
- هرم الأشجار- هدم الدور
- اختفاء الأصوات- الحذر من السنين
- العماء. ثقل الأغلال- السجن- الحداد- الأنف الحزين
- الكلب المقاد- الكبول- المجرمين
- .. الخ من صور الظلام
- أما النهار فتجده منحسرا، قليل الحضور، هو الصورة المضادة للظلمة. والنهار في القصيدة مؤجل، أو هو الفكرة المناضلة، لا يظهر في القصيدة إلا مناقضا، لصور الظلمة، وبالذات في قسمها الثاني فتولده:
- الأغنيات
- الحنين إلى الربيع
- الحب والزواج- فرح الحياة- المعرض الجميل. الزهور
- الأمل البعيد
- الضحك- الصحة- الشباب
- الصباح- الرسوم- التوهج- الكتب. الأم التي تلد الأحرار.. الخ من صور الأمل.

إلا أن كل مفردات النهار مكبلة بالقييد محددة بالقطار ومساقة إلى المشنقة. لذلك
فالنهار مؤجل. فنجده يقول في آخر القصيدة:
أربع ساعات وسوف يشرق النهار
إلا على قلبي
تراكم الغبار
والحارس الجالس في صمت إلى جنبي
يفلق في فظاظة نافذة القطار
عليّ أن أنام، لا أحب أن أطيل
تأمل الوجوه
ودربنا الطويل
إليه: أحسّ جهشة الأعماق من نفسي:
ما أطول الطريق!
ما أبعد العالم! ما أغريه كله.



أعرفه، فهو طريق موحش سحيق ولم تكد تبتدئ الرحلة
1- الاستهلال المولد لصور القصيدة ومفرداتها، كاستهلال عيسى بن الأزرق، هو
الذي يمد خيوط السدى إلى كل مفاصلها لتحركها وتعلم عليها، ولتجعل منها النبرة
الصورية التي يقف الشاعر عندها. (فالقطار- الطريق) بعدا المكان، كانا الممولين
الكبيرين لكل الصور المكانية و(الظلمة- النهار) كانا الحمولين لكل الصور
الزمانية. وجدلها هو "الأنا" التي هي " عيسى بن الأزرق" يزاوج بين الاثنين ليستخلص
موقف الرفض لأي خنوع أو استسلام، فهو ليس إلا المؤشر لرحلة طويلة لم تبتدئ بعد.
2- رحلة الإنسان إلى الحرية..
ولك أن تستقري القصيدة ثانية لتجد أن (القطار- الطريق- الظلمة- النهار) لا
ترد صفاتها أو مجازاتها إلا وقد فعلت حركة تحويلية في مسار القصيدة. فهي محكومة
بفاعلية "الأنا- الهو" التي تسرد ضمنا حكاية معاصرة، خلقتها ظروف معاصرة

أيضا.. وهذه هي الصعوبة في توليد قصيدة كل مفرداتها من الحاضر.. إذ لا يوجد فعل من الماضي أو يشير إلى الماضي، حتى أسم "عيسى بن الأزرق" فهو ليس إقتناعا لبطل معاصر. يعني هذا أن التجربة التي تجسدها القصيدة معاشة وحاضرة، لها ديمومة فعلها الشامل تستعير القصيدة هنا صور المسيح ولو بحدود. لعل حضور فعل " المضارع" بكثافة وكثرة في القصيدة دلالة نحوية- زمنية على فاعلية الليل الكائن والمجسد، وغياب "النهار" الذي لا يرد في القصيدة إلا بصورة مكبلة مقيدة، ومنحسرة، النهار المؤجل هنا ذو دلالة مزدوجة، فهو النهار الطبيعي الذي سيطلع بعد وصول القطار، لأن القصيدة تجري كلها في الليل. الليل هنا مسافة بين مكانين: السجن- المشنقة. أما النهار الرمز، فهو سيطلع بعد أن يتم شنق عيسى بن الأزرق ولذلك فهو نهار لا حضور فعلي له إلا من خلال دلالة القصيدة كلها. والقصيدة لا تحكي عن هذا النهار المؤجل حتى الاستهلال لم يعط للنهار الحقيقي والمؤجل أية صفة مساعدة، أو كلمة رديفة، بل تمنى الشاعر لو لم يطلع النهار الحقيقي، بل كل ما كان يريده عيسى أن ينحرف القطار عن دربه المشؤوم، هذا الدرب الذي سيفضي ولاشك إلى المشنقة، حيث النهار الطبيعي بعدها.

3 - أما الاستهلال بوصفه بنية مغلقة، ، متكاملة فنجد هنا أوضح صورة. فالمقطع الاستهلالي يؤكد جدلية الحضور/ الغياب، حضور الليل وغياب النهار، حضور القيد وغياب الحرية، حضور المشنقة وغياب الفكرة المخلصة، حضور القطار الذي يطوي المسافات وغياب الراحة والدعة، حضور النفق وغياب المسافة المضيئة، حضور الشؤم وغياب الخير.. كل هذه المفردات والصور موجودة داخل بنية الاستهلال المغلقة، وقد لخصت على مدى تأويلي- رمزي كل بنية القصيدة وأفكارها. فالنهاية لا تصنعها رغبات الفرد (ووددت لو ينحرف القطار عن دربه المشؤوم) بل تصنعها قوى عمياء مسيطرة بفاعلية الظلمة والحديد والحارس والقيد والنافذة المغلقة.

في شعرنا العربي تكثر القصائد التي تعتمد الموضوع بدلا من الذات فالشاعر خليل حاوي في" المجوس في أوربا" يزاوج بين الحضارة الغربية وتراث الشرق القديم:

يا مجوس الشرق، هل طوفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أي أله

يتجلى من جديد في المغارة؟!

محور الاستهلال المركزي هو(المغارة). خارجها حضارة الغرب التكنولوجية، وداخلها يولد الإله الجديد. وهأنتم يا مجوس الشرق يا حاملي الأديان، أين أنتم من المغارة الجديدة، والتي تولد كل يوم نبيا مليئا بأفكار الفضاء والتكنولوجية. ونلاحظ فاعلية المكان(المغارة) والزمان(الحضارة) وقد تجردا من أنا الشاعر لتصبحا مطلقين فكريين.

يستهل السياب قصيدته "أساطير" بقوله:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

وغنى بها ميتان

أو كما يستهل قصيدته "أرم ذات العماد"

" من خلل الدخان سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نثر، وهو يلتوي إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا أبي فقال: يا صغار.."

ونلاحظ أن معظم استهلالات القصائد الغنائية - الموضوعية تعتمد أما التجربة الإنسانية الكبيرة، أو الميثولوجيا، أو الأساطير، أو الحس الديني، أو البعد المكاني التاريخي، وتعد هذه النماذج من القصائد الوجه البارز للحدثة، لأنها لا تتعامل إلا مع واقع اجتماعي غائر وحققي، ومع ذات كلية لا ترسو مفرداتها عند تجربة أحادية أو موضوعات ثانوية. وللبياتي وسعدي يوسف ونازك الملائكة وادونيس وصلاح عبد الصبور ولشعراء من الجيل اللاحق الكثير من القصائد التي تعتمد الموضوع الشامل المطلق والكلي لإيمانها أن الحدثة لم ترس على أفكار ذهنية مجردة، ولا على تجربة فردية معلقة، وإنما تفتح نوافذها على البعد الإنساني الغائر في الأعماق الذاتية

والشعبية والميثولوجيا والإنسانية ككل.
لاحظ اودنيس في قصيدة " كيمياء النرجس " كيف يجعل من المرايا مكانا تتداخل
فيها أبعاد الزمان والمكان..

" المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق.."

ويعتمد البياتي الفعل ذاته في قصيدة" من كتابات المحكومين بالإعدام بعد سقوط
كومونه باريس.."

" ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات
كان أبي عبدا على محرائه مات وكنت شاعرا جوالاً.."
لاحظ صوت المحكومين بالإعدام فهم الذي يولدون صور الاستهلال لا الشاعر ولا
أناه ولا أي موقف له.

هذه الاستعارة التاريخية تفتح على العصر فتجد لها رسوا في حالات مشابهة كثيرة.
أو كما يقول محمود البريكان في قصيدته "إنسان المدينة الحجرية"

" في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه
قد من الحديد والأسمنت

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر
خيوطه في طرق الصمت ولا مفر."

وكل الشواهد من القصائد الغنائية - الموضوعية، تؤكد سيطرة الموضوع على
بنية الاستهلال.

خلاصة الأمر أن استهلالات القصائد الغنائية - الموضوعية تتميز بخصائص فنية لا
توجد في سواها من الاستهلالات.

1- اعتماد الاستهلال على بعدي المكان والزمان، اعتمادا شاملا، وما القصيدة
كلها إلا مصاهرة بين هذين البعدين. وغالبا ما تكون جدلية الغياب الحضور هي
المحور الذي يبني الشاعر عليه فكرته.

2- غياب واضح لدور الأنا، وغالبا ما تكون ملحقة بشخصية تراثية، أو فكرة

قديمة، أو واقع سبق وان جرت عليه أحداث ما.

3- تنوع مصادرها المعرفية، ففيها بعد ميثولوجي، وأسطوري، وفيها بعد إنساني معاصر.

4- كل حدثها يجري في الحاضر، ولذلك يسيطر الزمن الحاضر على أبعاد القصيدة.

5- يسعى الشاعر في استهلاله إلى استثمار ثقافة القارئ، لأن القصيدة تحاكي فيه تجربته الإنسانية الشاملة، لا التجربة الذاتية المطلقة.

6- تفتح القصيدة من هذا النوع على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منها لتعميم صورة الحاضر الذي تتعامل معه لتجعل منه فكرة اشمل فثمت موازنة بين مفرداتها البيئية والتاريخية المحلية، ومفردات حضارات وشعوب وأقوام أخرى. فيحقق الشاعر عن طريق هذا اللون من الشعر، عالميته وأن كانت محدودة.

2 - استهلالات القصائد المركبة

خصائص هذه الاستهلالات، هي خصائص القصائد نفسها، تعدد في الأصوات والبناءات، وتداخل في الأزمنة، تعاقب في الأمكنة، وثمة حكاية مركزية تعاش بمستويات الفعل. تأخذ من استهلالات المسرح والرواية والقصة الطويلة بعض مفرداتها، إلا أنها تتميز عنها جميعاً، أنها تعتمد بناء السورة المولد أو البنية الزمنية الدائرية. في ضوء ذلك قد يكون المقطع الأولن القصيدة، بعضه أو كله استهلالاً، وقد يكون الاستهلال مجزئاً على مقاطع القصيدة. إلا أن المطلع غالباً ما يكون هو المولد الأساس لبقية السورات الاستهلالية الأخرى، مما يجعل من القصيدة متدفقة، مناسبة كما لو كانت تياراً زمنياً يجسد في مساره تنوعات الحدث، وضمناً لا تغيب الغنائية الذاتية عن الاستهلال. كما لا تغيب غنائيات الموضوع عنه، فالتداخل بين استهلالات القصائد الغنائية، واستهلالات القصائد المركبة متأت من أن هذا اللون من القصائد يعتمد في بنائه كل بناءات القصيدة الغنائية، فالأصوات المتعددة والتراكيب الزمانية المكانية، تجعل من القصيدة المركبة منفتحة على كل التجارب، لأن الحياة هي المادة الأساس لمثل هذه القصائد التي تحتوي على النبرات الإنسانية الصغيرة، وعلى

المحطات المتعددة التي تقف عندها مسيرة القصيدة المركبة.
النموذج: قصيدة" العازز عام 1962" للشاعر خليل حاوي
الاستهلال:

عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع، بلا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد
ويقايا نجمة مدفونة خلف المدار
يوضح الاستهلال المستويات الآتية:-

أ- المستوى المكاني، وقد تمثل بحفرة عميقة بلا قرار. والمكان هنا لا محدود، كائن في اللانهائي. وتزداد الحفرة حضورا، لموقعها خلف مدار الشمس حيث اللا ضياء، واللا حياة، هنا يتحول المكان إلى بعد زمني كوني. يرافق هذا البعد تحول العازز إلى بقايا نجمة كانت يوما مضيئة، مثله عندما كان حيا، وكلاهما حفرة بلا قرار وهي مدفونة خلف المدار". البعد المكاني يتحرر من الطبيعة الشكلية له، ليتحول إلى مكان رمز، ودلالة، أفقه الفكري يشمل كل الذين رفضوا العيش موتا في العالم الأرضي أو في مكان قريب منه. والفل(عمق) الذي يفتتح فيه الشاعر الاستهلال يواصل حضوره ما دام العازز واعيا بموته.

ب- المستوى الزمني، وهنا يتصالب مع البعد المكاني، فما دار العازز طلب (حفرة عميقة وقاع بلا قرار، وارتماء خلف مدار الشمس) فالمستوى الزمني يقوم على هذا كله بأن يعيد هذه الأمكنة إلى بداية تكوينها " ليلا من رماد".

العماء الذي لف الكون والكائنات كان نثارا، مختلطا وكأن اللون عماء. لذلك، يصبح البعد الزمني بعد مكاني، لأن العلاقات التي ربطت بين الموجودات" الحفرة، والقاع، والمدار، والنجمة المدفونة" هي علاقات زمانية مكانية، مبنية على الخبرة العملية التي ولدها العازز بتجربته. ثم أن البعد الزمني في هذا الاستهلال قد حلل وفسر البعد المكاني، فقسمه إلى أجزاء متدرجة تبدأ من الحفرة ثم إلى القاع بلا قرار، وهو مكان في الأسفل، أي لا حدود مكانية له. ومن ثم الأرتماء في مكان خلف الشمس

وهو المكان الأبعد والأعمق من القاع بلا قرار، ثم اختلاطه بالزمن الأبدي "ليلاً" ثم التحامه الكوني بنجمة مدفونة خارج المكان والزمان، هذا التسلسل المجزأ والمتتابع يحلّل الزمان هو الآخر إلى أجزاء، فزمن الحفرة زمن معاش، وزمن القاع بلا قرار، زمن حاضر كائن في أعماق الزمن، ثم زمن المدار، زمن كوني لا قياس مادي له، ثم الليل، حيث العودة إلى الزمن الأبدي المحتوي لكل الأزمنة.

ت - المستوى الكلي، وهو هنا متجسد بالموت الأبدي، حيث لا عودة للعازر من جديد، وأن عاد يعود مشوهاً، وولادة غير مكتملة، والقصيدة كما سنرى في أقسامها تؤكد هذه العودة المشوهة بأسماء وشخوص تلبس لبوس العازر لكنها سرعان ما تفشل ليبقى الموت الأبدي مسيطراً على مناخ القصيدة كلها.

ث - توالد الصور وتداخلها، فالبعد المكاني يفسر البعد الزمني، والبعد الزمني يفسر البعد المكاني، وكلاهما يوضحان حقيقة الموت الأبدي، وخلال تداخل المستويات نجد أن العازر يخرج ثانية وثالثة ومعه نقيضه والنقيض هنا زوجته، وقد توالدت هي الأخرى بصور نساء وحالات والكل سينتهي إلى الموت الأبدي، فهو الحقيقة الوحيدة التي تغلف عالم القصيدة كلها.

ج - القصيدة، باستهلالها المركز، توضح وضعاً قائماً في عام 1962 ودلالة الوضع زمنياً، هي أن الواقع ما قبل هذا التاريخ هو غيره ما بعده وعام 1962 يعد عاماً فاصلاً بين أمل كان يمكن أن يورق، وموت قد خيم على الواقع العربي، لذلك فعام 1962، هو حد فاصل بين رؤيتين الأولى تتمثل بإمكانية عودة العازر وانبعائه وتجدد فتوته، والثانية تتمثل بموت أبدي للعازر. و خليل حاوي انتمى إلى الرؤية الثانية لأنها رؤيته هو شاعراً للوضع العربي، بينما كانت الرؤية الأولى رؤية غيره: حاكماً سياسياً أو دجالاً. هذه أهم مستويات الاستهلال، وله مستويات جزئية أخرى لسنا بصدددها،

كالمستوى الميثولوجي الديني، والمستوى الرمزي الوجودي والمستوى الواقعي الاجتماعي والمستوى النفسي للشاعر، فمثل هذه المستويات لا تدرس في موضوعنا المحدد بالاستهلال، وإنما تدرس عند تحليل القصيدة وحدها.

وجرياً على طريقتنا في دراسة الاستهلال وفق مراتبه الثلاث نجد:

1- باعتباره بنى متولدة من أجزاء القصيدة كلها. لذلك فأجزاء القصيدة السبعة

الموت الشامل، الذي هو موت الحضارة كما تؤكد ذلك "ريتا عوض" (9) من أن كل مقاطع القصيدة السبعة عشر يكثر فيها موت: الزمان بـ (10) مقاطع، والمكان بـ (6) ستة مقاطع، في حين يتوازن الموتان في الاستهلال، وهذا ما يؤكد ثانياً أن موت الحضارة هو موت العازر، وأن اختفاء العازر الأبدي، هو فشل ما قبل 1962.

2- امتداد مفردات الاستهلال كسدى الحايك داخل القصيدة:

ويتضح هذا البعد من خلال توازن دقيق بين مكان وزمان الاستهلال (قاع بلا قرار- مدار خلف الشمس وليلا من رماد). وهذا التوازن الدقيق يسيطر سيطرة كاملة على كل أفعال القصيدة. فالأفعال المضارعة التي تجسد حركة الحاضر، هي الغالبة، مع الماضي الناقص، ومعظم هذه الأفعال حسية، محددة الحركة، آيلة إلى الأمحاء والانزواء، أرضية المناخ والممارسة وحوار بين متخاطبين، ليس فيها ما هو كوني شامل، أو كلي، بعض هذه الأفعال مثل (يرتمي- يرشح- يمسح- لم يزل- نعبره- تموت- تتحل- تلفي- يعلك- يفضو- يروي- يلهث- يلتقي- يتشهى- يمتص- لا يكف- ما ترى- ينزف- يشبع- يخضر... الخ، منها ما هو محدد الحركة مكبل بـ (لا وما) ومنها ما هو موضوعي الفاعلية. وبمثل ما كبل الاستهلال فاعلية الأفعال والأزمنة الأخرى، كبل فاعلية الأمكنة، فكل أمكنة القصيدة أقل فاعلية من أمكنة الاستهلال (الحفرة- القرار- مدار خلف الشمس). ويعني ضمناً أن موت العازر وطلبه من الحفار أن يعمق الحفرة وأن يجعلها في مدار خلف الشمس، هو القصور الكامن في أمكنة الأرض وعدم جدارتها لاحتواء جثته. كما يعني موت العازر الأبدي، أن الميتات الأخرى: لموت بعل- موت التنين- موت الزوجة وعدم إخصابها- موت الإنسان فيه- موت المجدية- موت الأفعى- موت الصخر- موت السنابل... إلّا موتاً ثانوياً، أو موتاً مهد لموته، فمهما حاول المسيح بعثه من جديد فلا يبعث فيه إلا ثلجاً جامداً. ومهما حاولت زوجته إغراءه والتعري أمامه وإشهارها حاجتها للجنس والإخصاب فلم يستجب لها، في حين أن الموت هو الفعل الحقيقي له. لذلك يأتي الاستهلال بعد أن تكتمل مفردات القصيدة كلها، وبعد أن تكتمل دورة الموت الكلية على كل مفاصلها، فيأتي الشاعر ليقول على لسان العازر:

"عمق الحفرة يا حفار"

عمقها لقاء لا قرار"

وطلبه هذا لا يشكل ابتداء للقصيدة بل نهاية لها، ولذا فالاستهلال لا يكتمل إلا بعد أن تكتمل مفردات القصيدة وأجواؤها. ففعل الأمر نهاية جازمة لحياة رخوة، مترددة، كسولة، مترهلة، ترتضي بالحياة من خلال شواهد القبور المعلنة فوق الأرض، ولا تبحث عن مصيرها إلا من خلال ذكريات الأموات، وقديما قال السياب "كل تراشا أنصاب طين".

تعتمد استهلالات القصائد المركبة، بناء السورات الصغيرة النابعة من هوية كل صوت فيها، وفي (العاذر عام 1962) عدة أصوات لكل صوت استهلاله الخاص به وبطبيعته وبدوره. فلزوجة (العاذر) صوتها المراوح بين الأنثى الغاوية والمرأة البديلة، مريم المجدلية، والمرأة الأسطورية، ومن خلال تحولاتها العديدة نجدها قد ملأت مساحة كبيرة من جسد القصيدة، واحتلت معاناتها وهي تحاول إعادة العاذر إلى الحياة معظم فكرة الإحباط التي سيطرت على أفعال القصيدة. وللمسيح الذي بعث العاذر مشوها استهلاله الخاص وعندما يفشل في إكمال صورته الجديدة ينسحب تاركا العاذر حيا بموته، مثلما كان هو. والخضر له استهلالاته الخاصة، ذلك يعطي انطباعاً عاماً بالخصب والاختزار والديمومة، إلا أن ذلك لا يجدي فقد مات الكل وتحول الجمع إلى ثلج أو حجر، وعادت الصحراء برمالها نفتت كل انبعاث وتحول المكان إلى موقد أو مجامر، وانفلقت الحواس أو ماتت.. فلا نوافذ في العالم ولا نوافذ في الذات.

هذه التركيبة البنائية الاستهلال، تعيد لنا الصورة الكلية التي تحكم بيت القصيدة كله، فالموت الأبدي، هو اللغة التي تنز مفرداتها من كل مفاصل القصيدة. وخلاصة الأمر، أن مفردات الاستهلال ليست إلا خلاصة جدلية لمناخ القصيدة كلها، وأن الاستهلال يمارس دورا فاعلا في تغذية أجزاء القصيدة بحيث يعلم مفرداتها بهويته، وأن الاستهلال ذاته يمتلك وحدته البنائية الخاصة التي تجعل منه البداية البارعة والذكية الملمخة لكل أبعاد القصيدة، واستهلالات القصائد المركبة هي النماذج الفنية التي تفتح على فنون أخرى، كالمسرحية والقصيدة الملحمية والرواية

ومع ذلك فهي النموذج الفني الذي طورت القصيدة الحديثة به ذاتها عندما تحولت من الغنائية والغنائية الموضوعية إلى ميادين اجتماعية وفكرية أوسع.

وفي شعرنا العربي الكثير من هذه النماذج، لعل ما كتبه عبد الوهاب البياتي في دواوينه الأخيرة، وبخاصة سيرة ذاتية لسارق النار- بوابات العالم السابع- قمر شيراز، ياسين طه حافظ في النشيد- قصيدة الحرب- وصلاح عبد الصبور في مسرحياته الشعرية ومحمود درويش في قصائد عديدة منها بيروت وسواها، وحسب الشيخ جعفر في رباعياته من الشواهد الجيدة التي تستعمل الاستهلالات المركبة والمتعددة الأصوات.

الهوامش

- 1- اشكالية المكان في النص الأدبي. ياسين النصير. مقال البنية المكانية في القصيدة الحديثة، ص393.
- 2- التخليص في علوم البلاغة. للأمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، ص34.
- 3- م. ن ص24.
- 4- نظرية الأدب. أوستن ووارين، ص225.
- 5- ديوان سامي مهدي.
- 6- ديوان بلند الحيدري. منشورات دار العودة، بيروت، ص380.
- 7- مجلة الفكر الحي. العدد الثاني1969. البصرة.
- 8- ديوان خليل حاوي. دار العودة، بيروت ص307.
- 9- أسطورة الموت والأنبعاث في الشعر العربي الحديث. ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص112 وما يليها.

الفصل الثالث

بنية الاستهلال السردى والروائى

استهلالات الفن الروائي

تميل استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق الفصل الأول منها كله لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع الاستهلال النويّات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث.

وللاستهلال الروائي عدة أنواع أهمها:

أ - الاستهلال السردي الروائي الموسع

ونختار له للتطبيق رواية الرجوع البعيد لفؤاد التكرلي. تمتلك الرجوع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي كلاسيكية البناء واقعية - رمزية الأحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفاصل، تعتمد على الحس الدرامي من خلال تعدد شخصها المحورية. إلا أن هذه الشخوص وهذا الحس مبنيان على تنامي حدث مركزي واحد وعلى بعد مكاني محدد ما يجعل كل مفاصل الرواية تتطلق منه وتعود إليه..

يستغرق استهلال الرجوع البعيد ثماني عشرة صفحة من 5- 22، وهو حجم الفصل الأول كله. في هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها في الرواية لاحقا - إلا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الأساس - ففيه يعرفنا على مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والعجائز ومديحة.. ويتم تقديمهم من خلال الراوي الذي قدم لنا العمل شاهدا عليه ومشاركا فيه، خلال مسار فعل الحكيم نلمح السيطرة الكاملة على الشخوص وعلى أفكارهم. أنه الاستهلال، وفي الاستهلال لا يتضح إلا صوت الراوي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة وقيمة الاستهلال تكمن في أن الروائي يبتدئ بتقديم العالم الخاص بحركة وأفكار ومسارات الشخوص، أنه يولد لنا فكرة البيضة المخضبة التي ستضج خلال

السرد اللاحق، وعليه أن يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

وهكذا يعرفنا الاستهلال على الزمن الخارجي للرواية من أنه زمن ما بعد ثورة تموز 1958، وأن هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعياً ونفسياً على الشخص، وأن كل واحد منهم امتلك تصوراً خاصاً به، وما الصراعات اللاحقة التي نشأت داخل البيت والأسرة إلا تفصيلات واضحة لفكرة الصراع الاجتماعي - السياسي الخارجي، والدور الذي مارسه الوضع على تركيبية الأسرة جعل كل شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة عن الأخرى، بمعنى أن الرمز الداخلي للشخص وللرواية تولد وتفرع من الزمن الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الروايات الواقعية والرمزية، وأن البيت البغدادي، ذا الجذور التاريخية والتراثية والتركيبة البنائية الخاصة هو المكان الذي ستجري فيه الأحداث فكان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه على الجيران، صلته الوحيدة بالعالم الخارجي الممر الطويل الذي يؤدي إلى الباب الخارجي وما بين الممر وأجزاء البيت الأخرى ثمت رحم طويل مظلم، تغتسل فيه كل الشخص الداخلة عبره والخارجة منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الأحداث المركزية التي ستجري لاحقاً. مشكلة منيرة ومديحة وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة والعجائز، ولكل واحد منهم موقعه الحدتي الخاص، أن نوى الأحداث قد عرضت أمامنا بطريقة مكثفة، برقية المحتوى ومركزية الفعل، لأن المهمة الملقاة على الاستهلال هنا ذات شقين الأول: أن الفصل الاستهلاكي هو فصل من فصول الرواية يحمل أفكاره الخاصة به والمحددة والتي تمهد للدخول إلى الفصل الذي يليه. أي أنه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائداً أو مقحماً.

والثاني أن الفصل الاستهلاكي هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاحقة. لذا فالاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فني يراد له أن يكون جيداً، ويتطلب بناؤه عناية خاصة. فالجملة فيه أو الكلمة عليها أن تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية ومعنى خاصاً أعمق لأنها ستحمل في أحشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلاً على لسان كريم وهو يدخل

البيت متأخرا، وبعد أن تشاهد أمه الدم على ملابسه وتساءله عنه فيجبها:

- دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم - نجد لهذه الجملة معنيين المعنى الأول هو ما يصل إلى المخاطب مباشرة، أن حادثا ما قد حدث لفؤاد وأن فؤادا هذا يعرفه الجميع صديقا لكريم، ولذلك لم تفعل الأم شيئا بازاء الموقف إلا أنها أمسكت ساقى كريم المرتجفتين دون أن تدري لماذا. والمعنى هذا أريد به أخبار الأم أو زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

أما المعنى الثاني، فلا يتضح الآن، بل يتأخر إلى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عدة. لذلك لا تتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال إلا وفق مستويي الكلام. مستواه باعتباره جزءا من علاقات الفصل، ومستواه الآخر باعتباره زراعة لأفكار وأحداث قادمة في المتن الروائي، يقودنا هذا المعنى التحليلي إلى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، وإلا فأن أي كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام اعتيادي لا قيمة له.

الميزة الجوهرية للاستهلال الروائي الموسع، أنه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلي إلى بناء صليبي متصاعد الأرقام. يبتدئ بالفصل رقم(1)، وينتهي بالفصلين رقم12- 1، 12- 2، وما بينهما الفصل رقم(13) فيكون الفصلان 12- 1، 12- 2، كتفا الصليب بينما يكون الفصل(13) رأس الصليب. بمثل هذا البناء المقصود أضيف ظلا خاصا ومأساويا على الرواية. لذلك تجد فصولها تبتدئ أما بالحديث عن شخوص الرواية وأما بالحديث عن الأحداث، فيتناوب البناء بين تقديم الشخصية أو تقديم الحدث. ثمانية فصول تبتدئ بالحديث عن الشخصيات وستة فصول تبتدئ بالحديث عن الأحداث. وكل هذه الأحداث والشخوص قد جرى التنويه عنهم في الفصل الاستهلالي.

يؤكد التكرلي في استهلاله الموسع هذا، أن الشكل البانورامي للبدايات يمكنه أن يستوعب نوى العمل كله، ويضع في الحسبان أن كل شخصية وكل حدث على درجة واحدة من الأهمية، وأن البناء الفني الذي يبني مفردات الاستهلال هو بناء تفرعي امتدادي، تتقاد أبعاده إلى أهداف العمل ومغزاه، أي إلى اجتهاد القراء في الاستيعاب

والفهم. وتتأكد قوة هذا اللون من الاستهلال في الأعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التاريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فلزمن النامي والمتصاعد وغير المتوقف والمبني على العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلي وزمن الشخص، يكشف باستمرار عن صراعات دفيئة غائرة في أعماق الإنسان والمجتمع. ويتطلب هذا اللون من الاستهلال أفكارا تحتمل الاجتهاد والرأي، والرأي الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكارا شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدة للتفلسف. وأن المجتمع مهما كتبنا عن أحداثه، ومهما تكررت الأعمال عن أزمته المهمة يكون أكبر من الأحداث نفسها ومن الكتابة.

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال النخلة والجيران لغائب طعمه فرمان، الثلاثية لنجيب محفوظ، شرق المتوسط لعبد الحمن منيف، المصاييح الزرق لحنا مينا، اللازر للطاهر وطار.

ب. الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات:

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازي فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها. كما يصحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعددا لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل مع الحاضر ويتقاطع معه. كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات الفن القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مطالبة أن تقدم للقارئ من خلال استهلالها مختصرا عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمه السياق الفني.

الأساس الجوهري في مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه، فإذا كانت روايته رواية حقيقية وقف الكاتب خارج إطارها العام وجعل الشخصيات والأحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه. أما إذا كانت روايته حقيقية في الزمن الحاضر يكون الروائي أحد أبطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل

تفاصيلها ، وقد تحمل شخوصها سمة خصوصية استقلالية داخلية ، إلا أنها خاضعة لقوة وسلطان المؤلف المشارك.

من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلال (خمسة أصوات) لغائب طعمه فرمان ، (الأنهار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، ومن الأعمال العربية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي رضوان ، (ميرييار وأولاد حارتنا) لنجيب محفوظ ، ومن الأعمال العالمية (رباعية الإسكندرية) لداريل والقسم الأكبر من روايات دستوفسكي.

البنية الأساس لهذا اللون من الاستهلال أنه لا يختص بالفصل الأول فقط ، إلا إذا كانت الفصل الأول لا ينتمي لأي محور من محاور الرواية ولذلك نجده موزعا على الفصول التي تبتدئ بها الأحداث أو الشخوص. فما دام بيت الرواية موزعا إلى أحداث ، وشخوصه متكافئة أيضا وتنتمي إلى محور مركزي واحد يجمع الأحداث والشخوص ، فالاستهلال لا يظهر دفعة متكاملا ، بل يتجزأ على فصول الرواية وأن كان الفصل الأول منها له حصة الأسد.

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلال ليست إلا بنية الاستهلال الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية ، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع ، وحافظت على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل.

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعي لدور الفرد في المجتمع الطبقي والفئوي ، وأن الرواية من هذا النوع تجاور بين الشخوص والأحداث ولا تداخلها ، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها في المراحل الأولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفحة المصالح والأهداف فهي أقرب إلى رواية الأسرة المتعددة الأبناء والمختلفين في الآراء والأعمال. والمجتمعات التي تتوالد فيها مثل هذا البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية في علاقاتها وفي تراكيب بناءاتها. يضعف في هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام بالزمان وتبنى الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء العقلي المنضبط.

يؤكد غائب طعمه فرمان في "خمسة أصوات" هذه الطريقة في بناء الاستهلال معتمدا على تناوب ظهور الشخصيات الخمس ، التي هي أفكار خمس ، ويفرض الكاتب التناوب في الظهور طريقة في تتابع المفردات فلا يقدمها الروائي دفعة واحدة

وإنما يؤجل قسم منها إلى مرحلة ظهور الشخصية.. ومثل هذا البناء وأن كان روائياً فبناءه بناء القصة القصيرة. أما النهاية لكل شخصية فليست إلا نهاية جماعية، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة شرطها الموضوعي إذ لا نهاية فردية لأية شخصية أو حدث، بل الكل يخضع لمنطق واحد. ولعله السبب الأساس الذي جعل غائبا يدخل صوتا جماعيا آخر هو صوت المدينة والحياة العامة، ومن خلال هذا الصوت وضح الأفكار والمهوم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فرديا.

غالبا ما يكون استهلال الشخصية المفردة عبارة واحدة، أو جملة مكثفة. فالشخص الأول في رواية غائب طعمه فرمان "خمسة أصوات" نجد استهلاله هكذا: "تقاذفته الأزقة مثل أخطبوط هائل" .. وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذي يكشف عن صحفي مهتم بأمور الناس ومشكلاتهم وأنه يتسلم رسائلهم ليعرضها في الصحيفة اليومية، وأن هذه المشكلات هي انعكاس لوضع شعبي عام يعطي انطبعا لأهمية الصحفي في مرحلة تجاوزت فيها الارادات والانتماءات وأن صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتا شعبيا عارما. كما يوضح الاستهلال أن الأزقة ليست إلا المسافات التي تتضج فيها الأفكار الشعبية.

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وأفكارها وانتماءاتها:

"يمه إبراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمتهك.." موضحا عبر هذه الكلمات القصيرة الأواصر الأسرية التي تشده إلى الخلف، وأن الأم هنا هي المحتوى الاجتماعي له باعتباره كيانا عاطلا عن الزواج أو عازفا عنه وما بيت العم إلا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة إذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بإبراهيم توحى بما ستؤول إليه العلاقات الأسرية المضطربة لاحقا. أن التكوين الاجتماعي لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة أصوات تفصح عن تنامي الأسر البرجوازية المسيطرة على المجتمع من خلال مد خيوطها الخفية إلى مواقع ما في مفاصل المجتمع. هذه البنية ذات بعد ثقافي وحضاري وعليها لكي تبقى مستمرة أن تتواصل. الأم هنا، هي أكثر الشخصيات الثانوية إحساسا بالانهايار.

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذي يأتي في الصفحة 88 من الرواية طبيعة

الفردانية المتميزة في الحياة..

" أ تريد الحقيقة؟ الحارس لفق هذه الحكاية.. " وبطل الاستهلال هو الشاعر المتعصك، والوحيد، والمدعي، والمغامر والنموذج الذي يجمع بين حب الحياة وحب الذات، وما الفكر عنده إلا ممارسة يومية تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل. وخلص الاستهلال أن الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وأن حارس الجريدة قد مسكه متلبساً بجرم ما. نقود أو مغامرة عاطفية، أو تسكع، أو سكر.. وحالات من هذا النوع قد لا تفتح إلا على شواهد ولا تتكرر إلا من خلال الوعي بها، بمعنى أن يومية هذا النموذج وأن كانت متشابهة المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب والصدق، والشعر الذي ينتج من خلالها لا يتخذ إلا هوية المتمرد المتسكع، والرافض لوجوده الآخر.

والبعد الاجتماعي لهذا النمط من الشخصيات، يكمن في المجتمعات النامية والحديثة التي تحمل في داخلها صورة الفرد الأوربي المتغرب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب. وبالتالي فالنموذج موجود حقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية كجزء من تركيبها المختلطة الإنتاج. وحسنا فعل غائب طعمه في اختيار الشاعر حسين مردان " شريف " نموذجاً لهذا النمط من الأفراد، حيث احتوى حياةً وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعياً عن مجاليه وعن المجتمع.

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والذي يظهر في صفحة 102 من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة:

" مل المتطفل على التراب، فطبق الكتاب وزفر متأففاً. كانت الساعة قد بلغت الثانية عشر والنهار في أوله وليس عنده مراجعات".

توضح الأحداث اللاحقة لهذه الشخصية أن معاشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وأن الارتباط بالواقع ومشكلاته هو ارتباط ثقافي له هو رغبة في الميل إلى المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع بالتجديد، يحب الرسم والألوان، ويميل إلى البرجزة وتعددت الحيوانات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا أفكار مجتمع خاو، فلسفته تنبثق من خلال السعي لتطوير الوجود. والعمق الفكري لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة إلى الثقافة في مجتمع يفرز في كل لحظة نمطاً جديداً من التجديد. وما الانتخابات البرلمانية إلا صورة من صور هذا التجديد لذلك

نجده يعاشرها ويعمل من أجل تطوير التجربة بالرغم من إيمانه بفشلها لاحقاً. ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص110 ، مدى النسبية في عرض الحقائق:

" المهم أن أعرف أين عرفت، لا يمكن أن تخفى الحقيقة إلى الأبد".

والمشكلة التي يناقشها الأول والخامس، هي العلاقة التي بناها الخامس مع إحدى نساء المحلة. ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائي على عمل جديد هو بريد الجريدة اليومي، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة. وإذ ينتقل الروائي بهذه الشخصية إلى مرحلة الكشف عن إحدى الحقائق الخفية، وهي أن المرأة هي زوجة الشخص الخامس "حميد"، إنما يكشف عن البنى المسحوقة في مجتمع مشوه الإنتاج، ومشوه العلاقات، وتقع معظم حوافه الإنسانية تحت طائلة الكذب والخديعة وخشية الإفصاح والستر على الممالك البيئية الصغيرة.

بمثل هذا البناء المتجاور بنى غائب روايته المتعددة الأصوات، وكيان من الأعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة على المجتمع العراقي، أبان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبي. فالأصوات الخمس ليسوا إلا أفكاراً خمساً.

ج - الاستهلال الروائي، المحوري البنوية.

ويتحدد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأنه ثمة فكرة أو محورا واحدا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو إما أن يكون حال معينة، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما، ويضمن الاستهلال إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالبا ما يحيط الغموض والإبهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها. والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وإنما يقدم أجزاء منها بالتتابع معتمدا البعدين المكاني والتاريخي وغالبا ما تكون هذه البنية محلية التكوين أو من الأفكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي أن الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها أو على معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما

في محاولة اقتصاص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.

قيمة هذا اللون من الاستهلاكات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسي فعلى الصعيد الاجتماعي غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تاريخي صنعتها أيادي شعوب وعاملين توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تاريخية المكان من خلال شواهد وأثار ومخلفات. وفي العمق من هذه الأبعاد يخلق الإنسان العامل فيها ميثولوجيا وثقافته وأعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة في الممارسة نفسها مما تفرض لونا من التحدي والصبر والمواصلة. أن تاريخ الأماكن الكبيرة في حياة الشعوب يفصح عن توالي الأجيال على المكان نفسه كي يعيدوا صياغة أنفسهم وتواريخهم. امثلة كثيرة على هذا النوع منها ثلاثية نجيب محفوظ ورواية "الحرافيس"

وعلى الصعيد نفسه، تختفي باستمرار الفردية والآنية ويبرز بدلا منها الممارس الفعال والجماعي، وهذا لا يعني ضياع الأفراد المهرة وأصحاب القرارات وإنما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعي للصياغة والفعل العامين.

النموذج الروائي الأقرب إلى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف ويلاحظ القارئ أن فصولا عدة يمكن أن تحسب استهلالاً لأن الرواية نفسها ليست إلا جزءاً من روايات أخرى تعالج الموضوع ذاته - وقد صدر جزؤها الثاني بعنوان التيه. إلا أن هذا الاستهلال الطويل نجده مركزاً في لقطة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدتها وتتفرع منها.

" أنه وادي العيون". بمثل هذه الجملة المكثفة بيتدئ منيف روايته. وادي العيون كلمة مبهمة، غامضة، ومكان تجري عليه تحولات ديمغرافية وبشرية، وخلال فعل القص نجده مكاناً تاريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة إلى معلومية مبنية على واقع ملموس.

ونجد الروائي يعمد تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسعاً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات وأقواماً وأفكاراً وبنى فيقول:

" أنه وادي العيون".

فجأة، وسط الصحراء القاسية العتيدة، تتبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء.. لاحظ الثائنية: صحراء/ بقعة خضراء، جفاف/ ماء.

ثم يكرر الجملة ذاتها " أنه وادي العيون" ثم يرفقها بصورة مشهدية جديدة موسعا من الصورة السابقة ومولدا لصورة جديدة هي نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائي إلى أن يتأكد الاستهلال المحوري البنية في ذهن القارئ في شتى فصول الرواية. يفيد الاستهلال المحوري الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقيقية. فهو أشبه ما يكون بالمغذي الفاعل لأجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة أو ذات الأجزاء والزمن في مثل هذا اللون من الاستهلال تقدمي باستمرار من الحاضر إلى المستقبل، أنه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا إبراهيم جبرا " البحث عن وليد مسعود" حيث أصبح الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذي أوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها وهكذا بقي الشريط ملازما لكل فكرة ولكل شخصية حتى انتهاء الرواية.

ومن الروايات العربية " نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء في موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية "اللاز" للطاهر وطار، و"الياطر" لحنا مينا، في المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية، ومن تنامي الإحساس بأهمية الفن الروائي لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهما، وأكثرها استيعابا لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارئ أن الأفكار التحولية الكبيرة لا تظهر في مثل هذه المراحل، ولا يعتمد الروائي على بطل مفرد يمتلك قدرات سوبرمانية في التغيير بل يعتمد على البعد الجماعي، والموقف النامي عبر تراكم الخبرات، فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعنا العربي المعاصر، تتطلب اهتماما بالنقاط المركزية التي تدفع به إلى موقع متقدم. أن البطولة الفردية، والمواقف الرومانسية والأنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهماً، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء إلا أنها متخلفة المهمات.

والملاحظة الجوهرية في الروايات ذات البنية المحورية، أن المكان فيها هو الأساس،

فكل الأحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادي العيون لمنيف - السد -
في نجمة أغسطس لدى صنع اله ابراهيم، مقهى دبش في رواية القرين لدى غائب طعمة
فرمان...الخ، ذات نزعة تجديدية أي أن الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة إلى نقطة
مضيئة جديدة والزمن يمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل، فهو زمان مكاني كما
يدعو إلى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير وهو الفاعل ويظهر فعله هنا
مؤشرا بالتغيرات الحادثة في المكان.

وغالبا ما تزواج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعي
الخارجي، والمفهوم الرمزي الذي يتحول لاحقا إلى مفهوم فني، فوادي العيون، صحراء
ومكان وفن والفعل فيه هو إضفاء لطابع رمزي متحول إلى فن. كذلك السد في نجمة
أغسطس يتحول من واقع معاش إلى رمز تاريخي يمثل هذه الطاقة التحويلية للمكان
يصبح الاستهلال ممتدا إلى داخل العمل الفني وما جملة الأولى إلا افتتاحيات صغيرة له.
فالمكان الواقعي لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، ومسيرته من النكرة
إلى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تثبت داخل المتن.

د - الاستهلال الروائي الحديث

ونعني بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث في الرواية. فرواية
الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية مثلا تعتمد العمق الميثولوجي للشعب،
والحكاية الأسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة. والرواية الواقعية الاشتراكية
مثلا تعتمد قوة الفعل الإنساني المعاصر، مستثمرة الإرث الروحي والمادي لحياة الشعب
العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعي والفكري، معمقه إنجازاتها برؤية شاملة للعالم.
والرواية الحديثة في أوروبا تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الإيمان
بالإنسان وبلغات العصر، وكإفراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي في حياة
المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغرية أمام الإنتاج السلعي الاستهلاكي.
وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على إمكانية حركة الواقع السياسي
والاجتماعي مستثمرة الإرث الأدبي الحكائي منه والموروث اللغوي والتراث وقد أشبعت
بمناخ رمزي وواقعي.

وعموماً فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال إشباعها بمنح محلي التكوين والثقافة والرموز، وهو الذي مكنها من أن تختط لها طريقاً تختلف به عن الرؤيا التقليدية والرومانسية التاريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن إجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يأتي:

قوة الأشياء وحضورها الفاعل.

العمق الميثولوجي للشعب.

البعد الأسطوري للحياة المعاصرة.

الشاعرية الغامضة في الأسلوب.

وحدة الزمن الإنساني.

اعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد.

الرؤيا الشاملة للعالم.

العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الاستهلالات تعقيدات العصر وتنوع ثقافته والإمكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خصم حرب هائلة وغير معلنة. أن حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الأبعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاتها. وعبثاً تحصر نفسك في زاوية فأحداث العالم وحركة الواقع السريعة تفرض ثقلها الشامل على كل أبعاد الحياة المعاصرة.

حاولت الرواية الجديدة أن تلقي بأزمات الإنسان وأفكاره والمنعطفات الجديدة التي يمر بها كل موقف، أن متابعة الروائي لهذه الأبعاد الجديدة يفرض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الأشياء وتغييرات الأجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمة على مدركات الإنسان كما أن حركات التحرر ومواقف الإنسان الثوري هنا أو في أي بقعة يجد بها أصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة. أن الرواية الجديدة وهي تبني بيتها على خصوصية محلية إنما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الإنسانية الشاملة، فما دام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته

وثقافة الآخر يحاول قدر الإمكان أن يشبع مدنه وشخصياته المحلية بما يستجد في العالم وبما يوسع من حقائقها الشاملة.

للاستهلالات الرواية الحديثة ميزة أسلوبية قد لا نجدها في استهلالات أخرى هي أن الجملة المكتفية المعنى من خلال الاستهلال تحمل ضمنا وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقا. بمعنى أن الاستهلال الحديث يبني كيانه من مستويات تعبيرية عدة تتصاعد في رسم الصورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفسه يدل في كل مستوى على كلية المعنى في الاستهلال.

هذه الخصيصة الجوهرية نابعة من أن الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. أن وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تنشئ تكرارا لمعنى ما بعينه ولا يكون تابعا لفكرة محورية، إنما تتولد من تزامم العناصر البنائية؛ الواقعية والأسطورية؛ الرمزية والتخيلية للتبلور في موقف مشترك. حداثة الاستهلال أنه استوعب منطلقات القرن العشرين من ضخامة الأحداث.

نقرأ استهلال "مائة عام من العزلة" لماركيز فنغثر على مثل هذه المستويات:
".. بعد سنوات طويلة، وأما فضيل الإعدام، تذكر الكولونيل اوريليانو بونديا.."
فالجملة الأولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر جمل بقية الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن/ سنوات طويلة.

قوة السلطة/ فضيل الإعدام.

زمن الرواية/ الحاضر/ الماضي.

البطولة/ الراوي/ أنا السارد.

وتأخذ العبارة الثانية من الاستهلال المنحى نفسه لنجدها محملة بالدلالات ذاتها:
".. عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرف إلى الجديد.
كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالي عشرين بيتا من الغضار والقصب..".

عمق الزمن/ عصر ذلك اليوم البعيد/ متحولة عن سنوات طويلة.

قوة السلطة/ الأب/ متحولة عن فضيل الإعدام.

الماضي/ الجديد/ تراكم الزمن.

المكان/ قرية ماكوندو الصغيرة/ الماضي.

البطولة/ أنا السارد/ الراوي.

وتفتح العبارة الماضية على المكان المحلي فتصفه وتحدد سماته البيئية ولو أكملنا

العبارة بما يليها نجدها:

".. بنيت على حافة جداول ينساب ماؤه الشفاف في مجرى حجارة ملساء بيضاء

كبيرة ما قبل التاريخ..".

وعناصر الجملة الحالية متكونة من الخصائص السابقة، مع انفتاح على المواقع

جديدة:

عمق الزمن/ ما قبل التاريخ(سنوات طويلة- عصر ذلك اليوم البعيد).

الزمن الروائي/ الجدول المائي(متحولة عن الجليد- القرية).

المكان/ الحجارة البيضاء الملساء/ جليد آخر دال على المكان الصلب.

ما تزال القرية هي المحور/ ماض- الحاضر.

البطولة الراوي/ أنا السارد. تبادل في مهمة السرد، الذي هو تبادل في موقعية

الزمن/ الماضي- الحاضر.

عناصر البناء/ مقارنة بين موقعين/ زمانين، وبين فكرتين/ هدفين. وهنا يفتح

الاستهلال على نوى العمل الباقية.

ولنستمر في إكمال الاستهلال..

".. كان العالم جديدا حتى أن الأشياء كانت بلا أسماء تشير إليها الأيدي كي

نتعرف عليها. وكانت تجيء كل عام من آذار، عائلة غجرية بأسمائها. فتزرع خيمتها

قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها الجديدة. في صخب" فريفرات" وطبول عارم. بدأ

الفجر بأن أتوا بالمغناطيس فقام غجري ضخم الجثة كثر الذقن، يدها يدا دوري إذا

دعي باسم ملكيادس لبي، قام أمام الناس بعرض صاخب لما سماه بأعجوبة علماء

الكيمياء الثامنة من مقدونيا، مر بالبيوت واحدا واحدا، وهو يجر وراءه سبيكتين من

معدن، وذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدائن والكلمات والمناقل تتساقط من

أمكنتها والخشب يقفققض لأن المسامير والبراغي جهدت عبثا في أن تتقلع نفسها منه.

كذلك الأشياء التي فقدت منذ عهد بعيد أخذت تظهر في الأماكن التي بحثوا عنها

فيها أكثر ما بحثوا، ثم زحفت أشتاتنا معريدة وراء جديد ملكيادس السحري، والفجري يصيح بلهجة تخرج الحنجرة" للأشياء حياتها الخاصة بها، علينا أن نوقظ روحها: تلك هي المسألة".

وحين نبث العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة من الاستهلال إلا أنها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم القرية/ الأشياء/ الفجر/ السحر.

وفي مشهد درامي تجسيدي يضح المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها والتي تمثلت ب: العالم الجديد/ أشياء بلا أسماء. التجربة المعاشة/ مجيء الفجر المناوب/ الاختراعات/ حركة الأشياء/ اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتنا/ قوة الكيمياء/ بدء بدخول العنصر المادي اللا بشري في التغيير، اضطراب قيم القرية القديمة/ وخضوعها للتغيير المستمر في علاقاتها وكياناتها/ تبيد القناعات القديمة/ حركة في العقل/ انفتاح على فعل الحاضر/ تغيير في طريقة السرد وتحول من الراوي المتكلم إلى الراوي الواصف ودخول الفجر عضوا عن طريق السرد الحيادي/ قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اختفى من أشياء القرية/ ظهور روح الأشياء وقوتها ودلالة على الحركة المستمرة لفعل الحاضر، أي الدخول في دائرة القصص.. الخ

لقد قدم ماركيز جزءا يسيرا من حياة أمريكا اللاتينية وهي تستيقظ مجددا بفعل قوى سحرية/ واقعية ميثولوجيا سياسية: الاقتصاد المشوه/ القوى البشرية العاطلة. فما كان من مكانه- القرية الصغيرة- إلا وأن احتوت أمريكا كلها- تكثيف الدلالة- وجعل أمريكا بمواجهة ذاتها والعالم.

أن قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن في احتوائه على الرؤية الكلية لأشياء والأماكن المشبعة بميثولوجيا الناس، وكأنها رؤيا العالم المعاصر ولذلك تهتم الرواية الحديثة بإبراز دلالة المكان/ الزمان المعاصر المتناقضين تناقضا تضافياً مع الماضي، أي استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين. ويتطلب هذا اللون من تحديث الفن الروائي سيطرة كاملة لقوى المخيلة، فالأشياء في حركتها دلالة زمنية معاشه. أن ضخامة الموروث وحضوره الفاعل داخل السرد الروائي، يجعل للأشياء قوة، بل حضوراً موازيا للبطولة. أن عظمة الواقعية السحرية لأدب أمريكا اللاتينية تكمن في استحضارها للروح وللأشكال البدائية كقوى فاعلة في البناء الفني، مع واقع قابل

للتطور والنمو والاحتواء.. فكل بدايات الخلق الأول كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحيدها في مخلوق فني جديد يحمل خصائص الكل وفي الوقت نفسه يتطور إلى نوع جديد. فالرغبة في صياغة الأفكار الفنية الجديدة، رغبة كامنة في الأشياء ذاتها كقوى سحرية/ ميثولوجيا وقوى بشرية ذات إرادة. أن كل قرى العالم هي ماكوندو. في استهلال رواية" الراووق" لعبد الخالق الركابي نجد العناصر البنائية ذاتها مع تخصيص للعمق المحلي.. نفص الغبار عن....

إذ احتوى معظم عناصر الاستهلال ذاكرة القيم على مخطوطة الراووق فينفص الغبار عنها وفتحها على بابها الأول.. " فنجد الاستهلال يحتوي على:

❖ في عمق الزمن/ الغبار/ الماضي

❖ زمن الرواية/ الباب الأول أي بدء التشكيلات الأسرية والاقتصادية/ زمن

الحاضر.المخطوطة: تدوين الأحداث وسجل الماضي المتوارث وهو مكان لحفظ التاريخ/ انفتاح على الزمن المعاش.

البطل: تداخل الراوي/ أنا السارد.

السرد: وقوع القص بين فعلين: النفض/ الفتح. أي الاستمرارية

ونكمل الاستهلال بجمل ثانية فنجدها حاوية للأبعاد ذاتها.. فطالعه البيتان:

حين انتهت صفوة الأيام بالكدر وكشرّ الشر لي عن ناجزٍ أشر

لاح النذير لنا نجما له ذنب تاريخه (كلم في صفحة القدر)

والبيتان يؤرخان حسب قياس أقيام الحروف لعام ظهور المذنب هالي وما سببه هذا

الظهور من أحداث شؤم للقرية وأهلها. وخصائص هذين البيتين هي خصائص الجملة

الأولى نفسها مع توسع فيهما.

❖ عمق الزمن: المذنب هالي/ المتحول عن الغبار/ الماضي يحضر بكامل ثقله.

❖ زمن الرواية: الشر. الأيام الكدرة، نهاية الأيام الصافية. النذير هو النجم المذنب/

التاريخ المرسوم/ القدر، بروز قوة الأثر المدون/ الصدق.

البطولة: أنا السارد/ الراوي.

المكان: القرية.

الزمان: الحاضر/ الماضي. قديم/ حديث.

ونكمل استهلال الرواية المكثف فنجد أن ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتي:

".. فتذكر يوم تسلمه سدانة عقب موت القيم السابق. حينهما في استطاعته تصفح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر عليه سلفة خلالها مسها ففتحها لأول مرة على هذين البيتين الذين أرخ بها السيد نور تاريخ النجم المذنب مبتدئا بذلك كتابة هذه الصفحات:..

وتحتوي هذه العبارة على المفردات نفسها مع توسع فيها وتعميق لها. مع بروز دور البطل، حيث التحرر تدريجيا مع الماضي، وخلاصة الأمر هو إعلان الابتداء/ أي الدخول في الحاضر/ فتح السجل.

الرواية تفصيل موسع لهذا الاستهلال المركز، المشحون بالشاعرية، والميثولوجيا، والبعد الشعبي المحلي، والمكتسب قيمته من أن صنّاعه هم أبناء الأجيال السابقة. وأن القدرية لها وجود، وأن الأرض المشغولة الآن بأحداث هذه الرواية، هي أرض عراقية، وعشيرة عراقية، ولشخصيات عاصرت جانبا من احتمالات العراق، وبنيت قيمها على صراعات حادة ومباشرة مع قوى الاحتلال. وسيجد القارئ أن كل كلمة من كلمات الاستهلال مولدة لمئات الكلمات اللاحقة. يكشف الروائي عن عوالم خفية ومعلنة، مدونة ومعايشه لجانب من المجتمع العراقي كما يجد أن كل شخصية من شخصيات الرواية قد توالدت هي الأخرى، وانتشرت فعلا ووجودا في عشرات البقاع لينشئ كل فرد بيته الروائي الخاص، وما اختلافها واتفاقها إلا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعي الأكبر على أرض عايشت ألوانا من التجارب والممارسات والحروب فكانت الوقائع تقترب من التاريخ دون أن تكون بديلا عنه، وتبتعد عن التاريخ دون أن تكون غريبة عنه، وتتفوق عليه بوصفها صياغة فنية دون أن تحرفه أو تفترض مسبباته. وإذ يطوى سفر الراوي صفحاته الأخيرة تكون الرواية قد جسدت حقيقة تاريخية مصاغة بفن متميز وأن ما استهل به الروائي ليس إلا نافذة على عمق الزمن المحلي المتأصل.

في استهلال "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، نجد العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو أوروبا/ السودان. الغرب/ الشرق.

" عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد

كنت خلالها أتعلم في أوروبا. تعلمت الكثير وغاب عني الكثير ، لكن تلك قصة أخرى ، المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية.

عمق الزمن- سبعة أعوام

عمق المكان- أوروبا

الزمن الروائي- الحاضر/ الماضي

الغياب/ الحضور

تعلم الكثير/ نسيان الكثير

إنكلترا/ قرية على النيل

غرب/ شرق

تقدم/ تأخر

شمال/ جنوب

إنكلترا/ السودان

البطل- أنا السارد/ الروائي

ويتلخص الموضوع بالصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق (أوروبا/ أهلي). ويمكننا الاستشهاد بأمثلة كثيرة (كالمثائل) لأميل حبيبي، (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، (الأيام السبعة) لعبد الحكيم قاسم. والمسألة الجوهرية هي أن كتابنا في مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز في استهلالاتهم إلا المكان والزمان، الواقع والتاريخ، التجربة المعاشة والماضي. وأن البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفا من الحياة ولها رؤية. وقد رافق هذا الاستهلال موجة التحديث للأساليب الفنية، وبخاصة النثرية والشعرية عندما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربي المضطرب. فالمتغيرات التي أحدثتها التجديد الفني للأساليب طورت مشكلة المضمون، فكان الكتاب يسعون إلى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة: التغيرات السريعة في الواقع العربي، الهجمة الاستعمارية، إلغاء الشخصية الوطنية، سيطرة رأس المال، عندها عمدوا إلى توسيع رقعة القص وأشركوا المتكلم والراوي أي وسعوا من مستقبلي.. رسالة النص. وتحول الصوت الفردي المحدود التجربة، إلى صوت شعبي غني بالموثوق مهيباً له لأن يصبح صوت المرحلة أو المواقف. فما كان من الروائي إلا أن غير من زاوية معالجته للواقع بما يخدم الحداثة الأسلوبية.

أم منحى الحدائفة فف هذه الاستهلالات هو ردم الهوة بفن الأجناس الأدبفة. ففدخلف مناخ الشعر بفت الروافة وطفمف الروافة مسطفوات الفن المسرحف من منلوف ودفالوف وطفعد أصواف، وطففوف الروافة قصفصاف قصفرفة على طرفة التضمفن والتوافف. ودفلف الروافة الففة الشعبفة لتطفاف مع مفثولوففطفها وعااااها وسحر وبساطة الشطفففات وشفوع الأسرار، وطفول خلال هذه المعافشة الفن من فن ففقال إلى فن ففعاش، فاشترك فف صفاغفه جمفف الناس بعءما كان محرما على طبقات اجفماعفة عرفة. هذا الطفول فف منفى الروافة الفءففة جعل من اسفهلالها أكفر انفااا على المواقف الفءفة وأكفر فحررا من قفوف الرأف أو المطفم. فافاا مففراففهم على فءفءفاا بنائفة خاصة بها. فطفمقت الإفائففة، واسفوعب مفبائف الجلال الكلفة الفف سففطر على أبعاء الروافة. لذلك اسفوجب الاسفهلال الفءف اكفمال المعرفة بالفعمل كله قبل بعء الكلمة الأولى منه.

ه - اسفهلالات الروافة القصفرفة

فمفل اسفهلالات الروافة القصفرفة إلى الكفاا فبعا لطفبفعاا المركرة. ففبفءء فجم الاسفهلالها بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى منها. فكفف الروافة بفكرة مهورفة واحدة، وطفون أما فكرارا للفظة مركرة، أو نبرة فأكفءفه لجماف، أو ففسفءا لفصورة مشهفة فاعلة. فالتركفز الشءفء بالكلمات والتعبفر عن اللحظاف المافزمة والمفل إلى البوف الفافف هف السماف الأساسية الفف فسعى اسفهلال الروافة القصفرفة إلى فأكفءها.

وففبف أن الكفر من الروافاف القصفرفة لا فمفل إلى اسفهلال مطول، لأنها لا ففعامل بلفة إلا مع بطل مهورف واحد، وءء مركرة واحد، وأن بقفة الشفوف أو الأءاا الفرفة ملحقة بالمركز. كما فشفع هذه الاسفهلالات بفس كومفءف أو فراففءف إء لا فرق فف المعالفة مما ففطلبه الشحنة الشفورفة الفف فافف من فاف المؤلف الشفء الكفر وفالبا ما ففهم هذه الاسفهلالات بالفارفخ الشفوف للبطل.

ومفزة اسفهلال الروافة القصفرفة أنه فءاا ففن الأزمنة. الماضف ففه قرفب، والففرة الفف ففسءها الروافة لم فففه كلفا بعء. ففه أما معاشه فف الفاضر، أو أنها انفف

لتوها، أو تحتوي التجربة على شيء آفل أو موقف حاد انطوت تجربته الحسية عليه لكنها ما تزال حية في الضمائر. واستهلال هذه الروايات يمتلك قدرا من الشعر ومن الترميز فيتداخل في بنائها السرد مع المناخ الشعري، ولا بأس من الحوار لولا خشية إلى أن يتحول بها إلى المسرح.

غالبا ما تجسد هذه الرواية جانبا من السيرة الذاتية للمؤلف، فهي تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها على أجواء نفسية خاصة، ولاستهلالها إمكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، وهي في أفضل نماذجها الوجه الأكثر بروزا لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، مجتمع مر ويمر بأزمات للأفراد فيها دور بارز.

وفي أدبنا العراقي كونت الرواية القصيرة انعطافا بارزا في التأليف الروائي لأنها الفن الأكثر تلاؤما مع طبيعة المؤلف عندنا إذ غالبا ما يتحرر البناء من الشكل القصصي القصير. وتعدد الروايات التي ألفت في مثل هذه الحجم من أكثر الروايات العراقية التصاقا بالتجربة الاجتماعية وبالأجواء العراقية التصاقا بالتجربة الاجتماعية، وبالأجواء السياسية، وبالقابلية التأليفية، وتعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة في أدبنا مرحلة مهمة وأساسية فما بعدها لا ينتج إلا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الأوضاع الاجتماعية الأكثر تجذراً وتشعباً، مع ذلك نجد أن روايات طويلة لغائب طعمه فرمان ولفؤاد التكرلي ولعبد الخالق الركابي ولجاسم الهاشمي ولعبد الرحمن الربيعي، وقد نجحت في قالبها الفني.

وفي ضوء ذلك، يمون استهلال الرواية القصيرة أنجح الاستهلالات فنيا وفكريا لأنه يتلاءم تماما وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائي ويتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للأحداث. أن قراءة متمعنة في الفكر الاجتماعي نجد الميل فيها إلى الأحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية أفراد معينين. وتعود هذه الطبيعة إلى الضعف الفلسفي والفكري الذي يربط حدث ما بآخر، أو منتج ما بآخر، أو ظاهرة ما بظاهرة أخرى، أن الطريقة الفردية، المتقطعة، والأسلوب الإنتاجي الأحادي هو الأكثر تسيدا في التربية الفكرية وفي الممارسة العملية. لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية إلا الأساليب الفنية ذات البنية المكثفة،

والأسلوبية الرامزة أو الواقعية المباشرة ولا غرابة أن يمتاز أدبائنا الثقايف بشيوع ظاهرة الشعر الغنائي بدلا من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحة التشكيلية المفردة بدلا من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلا من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلا من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلا من الدراسة المحددة بموضوع.



نقرأ استهلال رواية "الأم السيد معروف" لغائب طعمه فرمان فنجد استهلالا مكثفا متمحورا حول كلمة "الغروب" لتصبح دلالة واسعة للرواية كلها، واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفي للدلالة عليه كلمة محورية أو مقطعا منها. نقرأ:

" للغروب فتته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى.."

ولفظة الغروب التي تأتي في حال جر، دلالة راسخة في بناء الرواية وفي شخصيتها "السيد معروف" والسيد معروف، (العلم والمعرف) دلالة هو الآخر على نمط من الناس لهم ماض وتاريخ وصت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله أحد. أما الفتنة، فهي النشوة الراسخة المجربة، وترتبط مكانيا بالسيد معروف وزمانيا بالغروب. لذلك لا تعادلها أية فتنة أخرى.

وتتفرش الرواية موضحة دلالة الغروب على مختلف المستويات: فحضور الغروب يعني غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهي بموت السيد معروف وتفتح ثنائية الغروب - السيد معروف / الشرق - الآخرون.. على مستويات دلالية مختلفة:

- قدوم الليل - انحسار النهار
- تأكيد الأفول - محورا للقص
- ثقل السنين - تقدم بالعمر، غير متزوج، ضخامة التجربة
- تجربة سياسية، ممارسة جماهيرية، حضور في حقول المعرفة الأدبية، التمسك بالموروث الثقايف، القرآن والشعر
- وجود الأمل / انعدام الأمل.
- البحث عما هو آني وسريع / الركون لما هو خاص.

- حضور الشباب- والألفة- /تكوين الأسرة لدى الآخرين.

- لا تجرية، ضمن ممارسة عامة/ قلة الاطلاع الأدبي، والعيش بكلمات الحاضر.

فالعروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادي ثقافي وإنساني واضح. وهاهو يواجه الآن إلغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآيلة إلى القدم. فالعروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم. أو هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلق وخلفه نهار والآخر مفتوح وأمامه ليل. وكلا الوضعين يخلق ظلام السنين وآلام الروح. السيد معروف تجاوز الآن العمر به مراحل. وحيد، لا زوجة له ولا أصدقاء، له أم وأخت بدأتا تنفران من حياته المكروهة. كل ما يمتلكه وضوحا ذاتيا بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها إلا الأسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غارية. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته في العمل، كاتب طابعة، موظف أرشيف وأعمال موشومة بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية وأقوال مأثورة وأشعار ونثر مسجوع. يندب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو إذ يغرب لا يرى إلا مجتمعا غاربا، جسده المنهك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة على الحصانة وسداد الرأي - عيناه بنظارة حيث الواقع أصبح قاتما لا يرى إلا من خلال نظارة كاشفة. أقدامه لا تعرف إلا الأماكن التي يجلس فيها من تقارب معه في التجربة والسن، وغالبا ما تكون مقاعده تطل على الشط وخلفه شمس غارية. أماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهيأته ومشيته وأحاديثه. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطة تلاحق الأحداث، بل أصبحت راكدة خامدة جرت عليه يوم ذاك ويلات الملاحقة والمطاردة. وهاهو الآن لا يحمل من تلك التجارب إلا ذكرى آفلة متعبة. هو الآن بفعلها ملاحق غالبا ما يوجه إليه كتاب تنبيه أو توبيخ أو كلام من النوع الذي يذكره بالعجز والتخلف. قطار الأيام الفأنت على جسده وذاكرته. لم تنهضه أية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيته مصادفة. كل ما في السيد معروف مشتق من الغروب.

في الغروب تكتمل دورة الزمن إذ لا شروق بعده، فهو سحر الديمومة وفتنة الأفق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر إلا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشه فيه مشرفة على النهاية.

ويتوزع الغروب دلالة على مفاصل الرواية القصيرة كلها، والسيد معروف يتوازن

معها فيصحب بالغروب إلى نهايته، وخلال مساره معه لا يتحدث إلا سجعاً، والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث إلا وبمعنى أقواله آيات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد أشفعت بالأمثال وعندما يتوخى الدقة في مجتمع لا دقة له، وفي وظيفة تتكرر أفعالها اليومية، نجده لا يمتلك إلا لونا واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة في العمل. ومن خلال هذه الخبرة يتحقق وجوده.

لقد قدم غائب طعمه فرمان في هذه الرواية القصيرة صوت إنساني عراقي معذب فرضت السنون عليه وضعا صعبا وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه إلا الأسماء وبعض الأمكنة والقليل من الأقوال القديمة النبرية. فما كان من الاستهلال إلا أن لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة فقط هي " الغروب" في رواية "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي يتأكد الاستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

" تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض.." يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعي للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقي، واللامسؤولية، ويقترب الشارع بالوظيفة المضادة للسجن. العمل المليء حرية، والشارع مكان تختلط فيه الأرادات المتشابهة. السجن مضاد له، أي المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصري حوصر بسبعة أشهر في السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة ووظيفة ونساء وألوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نظيفة وكلمات عامة. وضمنا فكريم الناصري وحداً إرادته مع من هم في الشارع، تشابه معهم وتشتم الهواء الذي يشمونه، وبذلك فقد إمكانية أن يحوي على موقف لأن الشارع هو تعبر وكشف لا سيما وأنه يرد مشمسا ومضيئاً ومليناً بالهواء النقي.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب لتحول كريم الناصري من الموقف الذي أدخل بسببه السجن إلا اللاموقف الذي يشيع في الشارع. وما الرواية إلا سرد لهذا التناقض الذي ظهر مقبولاً لجيل محدد من المثقفين وبخاصة الذين قايسوا الغرف - السجنون - بالشارع والوظائف والعلاقات العامة.

تؤكد استهلالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدده وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية. والقصة العراقية بنت الكثير من بيوتها في السجن

والأماكن الضيقة المحصورة فكانت أمنية أمانة تاريخية لمراحلها. رواية "المسافة" لـيوسف الصائغ، (رجل الأسوار الستة) لعبد الإله عبد الرزاق، (المستتعات الضوئية) لإسماعيل فهد إسماعيل.

نقرأ استهلال "القلعة الخامسة" فنجده محملاً بشاعرية المكان:

" داخل الشاحنة التفت ألي الشرطي الذي يجلس لصقي وسألني في سخرية مكبوتة: هل أنت منهم؟".

ومفردات الاستهلال هي خاصة مكثفة للرواية كلها، فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن، أن لم تكن سجناً متحولاً، وتتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة: الغرف، العزل، القاعة، ووراء هذه الأمكنة تكمن أزمنة معاشه لكل لقطة منها تجربة، وكل تجربة هي معايشة في المكان. وخلال الرواية لم نجد أي مكان منها مكان مصالحة أو اتفاقات بل كل الأمكنة استرجاع لزمن ولحدث مضى. أمكنة مليئة بالقلق لأنها ترتبط بالماضي وتحيا في الحاضر، ومشبعة بالخوف لحضورها في ذاكرة ساكنيها تجارياً من نوع خاص. وخصوصية مثل هذه الأمكنة لا تنتمي لأحد من ساكنيها، بل الكل يعيشها رافضاً لها.

ومع الشاحنة نجد الشرطي، والشرطي هنا رمز السلطة يعمل بإرادة الآخر ومادته السجن والتعذيب ولغته الدولة لغة الشارع التي تدفع بالبعض إلى الانزواء أو العزلة. والرمز في الرواية كان حاضراً ابتداءً من إلقاء القبض على البطل حتى نهاية الرواية، وتتوالد منه مفردات هي هيآت زمانية ومكانية: المحققون، الحكام، المخبرون، المتخاذلون من السجناء، وغالباً ما يحيط هؤلاء السجن بسياج آخر غير سياجه الطبيعي. والرواية توازي إلى حد مذهل بين حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وقوة.

وثمت مفردة الثالثة ترد في الاستهلال هي الأنا الشخصية المحورية التي اعتمدها الرواية، شخصية البطل الذي اقتيد خطأ فأصبح داخل السجن ليصبح واحداً منهم بل وقائداً لهم. والفردية أحياناً تصبح بطولة مشاعة للناس ونجده محمداً بطرفين، الوطني في عرف أصدقائه، وغير الوطني في عرف السلطات. وحضور هذا التناقض داخل السجن وخارجه جعل من هذه النماذج الشخصية مكتنزة حية.

أما "هل أنت منهم" التي ترد بصيغة سؤال في الشرطي، فهي المركب الاجتماعي

للهوية العامة وتأخذ الـ "منهم" داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل أصدقاء متشابهون معه وله أصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ "منهم" على لسان الشرطي اتهاماً بينهما هي داخل السجن موقفاً. وفي آخر الرواية يتوحد "الأنا" مع الـ "منهم" ويصبح الكل تطبيقاً لمقولة الشرطي في استهلال الرواية.

العينات الاجتماعية لا تتوحد أهدافها إلا من خلال الممارسة الفعلية الموحدة والسجناء المختلفون بالقضايا، موحداً المكان والزمان والضغط التي تجعل منهم هوية واحدة. لذلك لا يصبح السجن أو أي مكان مغلق إلا محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات. هكذا انفتحت رواية أخرى هي رواية "المسافة" ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم في مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلي إلا على محوري البطل والمكان. ولذلك تفضل الاستهلالات أن خلت من هذين المحورين.

في رواية صنع الله إبراهيم "تلك الرائحة" نجد الاستهلال يجسّد محوراً الأساس، وهو العيش بعد الخروج من السجن، ثم العودة بفعل القص إلى أيام السجن. نقرأ استهلالها الآتي:

"قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. تطلع أليّ في دهشة: إلى أين ستذهب أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي. قال: لا بد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكري. وهكذا خرجنا إلى الشارع أنا والعسكري."

المكان هو محور الرواية، ليس لأنه المحيط الذي يقيس الحركة الفاعلة للبطل وإنما شروطه الموضوعية تتحكم بمسار القص. فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة. حتى عندما يدخل بيته ما يزال مشدوداً إلى السجن. الزمن في مثل هذه الحال محسوس ومعاش، والحرية التي غايته تصبح مقاسه بأفعال السلطة ضده. وخلال مسار الرواية لا نجد إلا مكانين قلقين.

في قصة موسى كريدي الطويلة "غرف نصف مضاء" نموذج آخر من الاستهلال الناجح نقرأ منه:

".. يتفلسف ببطء طوال الفترة، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاء."

وكل مفردة من هذا الاستهلال هي خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها..
التنفس ببطء، مواصلة زمنية للحياة.

الفترة، الوقت المعاش

الهرم، الماضي والتاريخ

مرابطين، العلاقات الداخلية التي يولدها وجود هذين الشخصين الهرمين في الغرفة.
غرفة نصف مضاءة: الواقع المادي والنفسي لحياة البطل وحياة الناس وهو مكان
مشبع بالظلمة وبالضوء، الشباب والكهولة، الماضي والحاضر وبمثل هذا المكان
الناجح يستطيع القاص أن يدل على عمق التجربة.

الحركة الموضحة هي الفعل الحركي للشخصيات ونجدها متولدة عن صور
إحباطية أخرى، قلق البطل وملاحقاته والموت المحيط به، والشوارع والمقاهي التي
تضيق عليه أنفاسه، ثم إحباط سفرته إلى الخارج.. هذه الأجواء تجسيد فعلي للحركة
الموضحة داخل غرفة - مجتمع - نصف مضاءة.

تميل الرواية القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي
ومحسوس، لأن الواقعية كمنهاج فكري تدفع بالرواية إلى أن تبني كياناتها على أرض
معروفة مجربة ولها ماض وإمكاناتها الحاضرة مختبرة بالتجربة، وكان من حصيلة
هذه المعيشة المحسوسة لأشياء الواقع أن أهتم صنع الله إبراهيم وسواه من كتاب
الرواية الجديدة بمعنى الواقعية من خلال تغليب المألوف واليومي والنادر والثانوي على
الأساسي والمباشر. وقد عكس هذا المنحى الطبيعية الفكرية لنوعية الأبطال، أولئك
الذين جاءوا من عامة الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطبيعية في حلقة الصراع
الاجتماعي. لعل قيمة " تلك الرائحة" هي طريقة السرد الذي نقل لنا بشاعرية جميلة فعل
الأشياء المألوفة في العين وفي الذاكرة.

ويميل أحمد خلف في "الخراب الجميل" إلى اعتماد الاستهلال الحوارية، أنه لا يدخل
بيت الرواية إلا وهو يحاور الاثنين مع البطل وذاته أو زوجته. لعل كلمة الخراب التي
أشار إليها في الكلمة الوحيدة التي تشير إلى ماض ما. ضمن هذه الجدلية المراوحة بين
زمنين لا يمسه من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته:

" يا إلهي كأي أعرف ماذا سيحل بينهما من خراب.. لماذا يقرن حياته بامرأة ذات

سمعة سيئة لماذا؟".

ويغذي أحمد كلمة الخراب بكلمات متشابهة: التحطيم، الطرد، السمعة السيئة، الكراهية، الحب المضطرب، العلاقة المشوهة... الخ. وضمنا يؤكد أن قاموسه في هذه الرواية قد اكتشف من البداية أن الكلمة المحورية التي تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة أكثر من نصيب الرواية.

لم يعد للمكان سيطرة في رواية أحمد خلف. فقد سيطر عليها المنهج الذهني في البناء، وهو منهج المحاور، فبدأ المكان الذي هو أساس في مثل هذه الروايات معلقاً لا هوية له. وهذا هو ما جعلها رواية تنتمي إلى الأفكار أكثر منها إلى الواقع.

في رواية "العبة" ليوسف الصائغ نلمس المنحى ذاته، ثمّت محاوره في التليفون بين اثنين، زوج وزوجته، ولم يدخل المكان في تركيب الرواية إلا لاحقاً، عندما تحول البيت سجناً للزوجة وغرفة العيادة حرية له. والاستهلال الحوارية قد لا يوفق الكاتب به دائماً إلا إذا كان على شيء من الفهم الدرامي لطبيعة الموضوع. ولكن الروايتين فيهما من ملمح الدراما الشيء الكثير.

في "ثاسوس" رواية محيي الدين زنكنة ثمّت مزاجية بين الذهن والمكان. لقد اقتصر استهلاله على هذه المزاجية فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكان الذي يغلف واقع الأسرة، ثم التليفون النافذة على الخارج. ثم بعد استهلال قصير يعود إلى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتداءً به قبل الآن. هذه النقلة الزمنية والمرآحة بين الماضي القريب والحاضر، قد لا تنجح إلا على يد كاتب مجيد، في ثاسوس أنهض زنكنة رؤيته على شيء من عمق التجربة، فالبطل صديق له، وصديق يترجم لحظات معينة من حياته أفكاراً. أن زنكنة هنا لا يتخيل ولا يعيش في الفكرة بقدر ما يوصف لنا ما حدث فعلاً. لذلك جاء استهلاله جامعاً بين حضور المكان وحضور المحاوره فيه.

في "المسافة" ليوسف الصائغ، يتكرر الاستهلال المحوري وهو غالباً ما يعكس الأزمات النفسية ويجعل من الذات محوراً أساسياً لها، وبالطبع ستسيطر الأفكار أكثر من سواها على الرواية.

وفي "ضباب الظهيرة" لبرهان الخطيب نجد المنحى ذاته في الاستهلال ماعدا الحوار،

أي سيطرة الذهن والتركيز على مفردة الإحساس بالخطر على معظم مفردات الاستهلال، بعكس الطريقة الفنية التي كان الستينيون يعالجون بها موضوعاتهم القصصية، وهي بالضرورة إحدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت على أجواء قصص تلك المرحلة. والقلّة منهم من حاول أن يرسّي خوفه وقلقه على أرض واقعية واضحة.

ففي رواية "تلك الشمس كنت أحبها" لعبد الستار ناصر، نجد الاستهلال يركز على محوري البطل المفرد القلق وعلى المكان، أزقة بغداد ومحلاتها. "هنا كان الموت والخوف والقهر وشيء مثل البكاء، تلك مسألة غريبة. تلمسها رجال الزقاق دونما أثر، من تراه يطرق باب الموت. أنفاس مثل الشهيقة تهدأ وأنفاس مثل الهمس.. كنا في الصيف، حلقات من الرجال مركونة على جدار بغداد تتن من شبق مريض.."

وبرغم الكلمات العائمة وغير القصصية التي أشبع القاص بها استهلاله إلا أنه نجح في تحديد موضوعه، فالرواية كلها حديث عن الأزقة والرجال ولا يكاد فصل من فصولها إلا وأن بيتدئ بجملة فيها مثل هذه المزوجة فبنى استهلاله على تصور متكامل عن الفعل والمكان.

قد لا يكون المكان وحده كافياً لتحديد سمة الاستهلال الناجح فتمت روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان، وبشيء من تاريخيته وجغرافيته كما فعل محمود أحمد السيد في روايته القصيرة "في سبيل الزواج" حيث بنى استهلالها على وصف عام لمدينة بومبي وجغرافيتها وحياتها، وارتباطها بالهند والمشكلات التي تعاني منها. ثم لا نجد داخل الرواية أي أثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهلال فيما يعني أن المنهاج الطبيعي الوصفي إذا ما سيطر على البصر والذاكرة فتح المجال لأن يكتفي القاص به ولا يعود إليه. لا ينجح الاستهلال إلا متى ما كانت الحاجة إلى مفرداته وأفكاره مستمرة داخل العمل عندئذ يبني كيانه اللغوي والمعرفي على شيء من تاريخية العلاقات الداخلية للنص لا تاريخية المكان العامة أو جغرافيته.

الفصل الرابع

الاستهلال السردى فى القصة القصيرة

-1-

لقد فرضت الحياة على كاتب القصة القصيرة أن يكون حاضرا في المتغيرات المستجدة، وأن يلاحق جديدها، فهي الفن الأكثر صعوبة بين الفنون، وهي الفن الذي كسب عداوة الفنون الأخرى، فلا الرواية ولا المسرحية ولا القصيدة بمنجى عن تأثيرات القصة القصيرة إذ حملت كل هذه الأنواع القصة القصيرة في بنيتها، وأصبحت بمرور الوقت عنصرا بنائيا خفيا أو معلنا يشد جزئيات العمل ويطلع نوعها بخصوصيته. ولا ريب فالقصة القصيرة وليدة الحكاية، والحكاية عنصر فاعل في كل الفنون، بل العنصر الذي لا يخلو أي فن منه. وفي ضوء هذه التداخلات المستمرة نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحويلات، بما تمتلكه من ثراء نوعي وأسلوبى، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة - تأليفاً وبطولة - من تعدد وتنوع وفراة. إذن ما الذي سيكون عليه وضع الاستهلال فيها؟ هل يتحكم الاستهلال بقالها ومنحها الفني؟ أم أنه سيخضع باستمرار لما تخضع له فنياتها؟ وعموما فاستهلال القصة القصيرة أكثر العناصر البنائية بحاجة إلى فهم، فهو المدخل المتأرجح، وهو المدخل الابتداء. ولما كانت القصة القصيرة وريثة الكثافة النثرية، ووريثة السيرة الخفية للذات المبدعة، ووريثة للحكاية بكل شعبها وفنونها فقد حملت المتغيرات كجزء من بنيتها المتجددة، ولذلك ليس من ثبات مطلق لبنية الاستهلال فيها، بل أصول عامة يمكن التعرف عليها.

-2-

بنية الجملة القصصية

2- 1 - ابتداءً يمكننا الحديث عن تطور بنية الجملة القصصية، بمثل ما نتحدث عن تطور الجملة الشعرية أو البيت الشعري، أو الجملة الموسيقية أو الجملة السينمائية.

فالجملـة القصصية ، هي المحك الذي يتطور في ضوءه النثر ، وفي العراق حيث الأساس المعتمد في هذه الدراسة ، نجد تطور الجملـة القصصية مر بمراحل عديدة ، هي بالضرورة اتجاهات القصة ومدارسها. والدراسة هذه ليست معنية بهذه الاتجاهات أو المدارس وإنما غايتها الوصول إلى أهمية بنية الجملـة القصصية ككل ومن ثم ما يلحقها من تغيير فيما يخص الاستهلال لاعتماده الكلي عليها.

ما الجملـة؟

2- 2 - بدءاً يمكن القول أن الجملـة أية جملـة: جملتان، جملـة قصيرة مبتدأ وخبر، وتتألف من أسمين أو شبه جملـة ، أو الخبر فيها جملـة اسمية ومثل هذه الجملـة غير ذات نفع في الاستهلال لأنها مغلقة ، محدودة..

أما الجملـة الثانية، فهي الجملـة المنفتحة ، وفي الغالب يكون الخبر فيها جملـة فعلية، والجملـة الفعلية تشترط فرضيات عديدة منها أن الفاعل فيها مولد ، والفعل متعديا ، والجملـة الثانية منبثقة من الجملـة الأولى دون أن يكون ذلك متعملا. فالجملـة الاستهلالية، كما أشرنا أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنينا متكامل الهيئة. وما مفردات الجملـة الفعلية إلا مفردات مولدة هي الأخرى، قابلة للاشتقاق والتوسع والاستعارة. لذلك ليس كل فاعل يصلح لأن يكون فاعلا في هذه الجملـة، لقد جرى تطور أساس وفعلي على بنية الفاعل، فبعدما كان مجرد منشي للفعل، أصبح بطلا له موقف وقضية، وحضوره داخل المتن الحكائي حضور شاغل لأن فاعليته لا تقتصر على الفعل اللغوي الابتداء وإنما على الاستمرار بتوليد الأفعال وفي مراحل تطور القصة العراقية الحديثة، جرى انزياح للفاعل فأصبح الفاعل إنسانا أو حيوانا أو زمانا أو مكانا أو مجتمعا، أو تاريخا وجرى له ما يجري لأي موضوع له مديات فكرية. ويمثل ما حدث للفاعل حدث للحروف وللأفعال وللأسماء. فالكلمات في الجملـة الاستهلالية ليست أحادية المعنى، بل لها من المعاني ما للحدث من شمولية وتنوع.

يتم توسيع الجملـة الاستهلالية بعوامل بنائية عدة منها الإحالة والتأويل، والاشتقاق والتضمين والتناص، والاقتباس. كما يتم توسيعها من خلال حسن التلخيص

كما يسميه البلاغيون العرب بحيث يصبح الدخول إلى متن النص من دون تعمل. وفي هذه اللحظة يتم تطعيم بداية حسن التخلص بما هو مشابه لما في الاستهلال، عندئذ تبدو الجملة مناسبة وملتحمة بالمتن. لذلك يمكن اعتبار الأبيات الأولى من القصيدة الجاهلية مثلا والخاصة بالوقوف على الأطلال كلها جملة استهلالية طويلة تحتوي على جملة استهلالية أولى ثم على جمل مبنية بالارتباط مع الجملة الأولى. لأن كل هذه الأبيات تؤدي غرضا واحدا ولو أنها من جملة أغراض صغيرة.

2-3 - لم يعالج "بروب" الاستهلال في الحكاية الخرافية لأنه لم يكن له وظيفة محددة، والوظائف عند "بروب" هي العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة.. أن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة⁽¹⁾ وما الوظائف التي عناها "بروب" إلا وظائف الشخصيات. ويمكن اعتبار "الوضعيات البدائية" التي تفتح بها الخرافة بمثابة الاستهلال، وهذه متغيرة شكلا من حكاية لأخرى لكنها متشابهة الوظيفة في كل الحكايات. والوضعيات البدائية أقرب إلى الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة التقليدية أو الواقعية تلك التي تبتدئ بحادثة أو واقعة تشير إلى واقع، أما في القصص الحديثة وبعد تنوع أساليب السرد أصبحت الجملة الاستهلالية متنوعة وذات مديات معرفية أوسع من "الوضعيات البدائية" أو من الاستهلال التقريري. ومع ذلك فإشارة "بروب" إلى أن كل حكاية أو خرافة لها وضعيات بدائية، إشارة ترتبط بالمورفولوجيا النباتية، أي النواة أو البذرة، وهو ما يشبه إشارتنا إلى أن الجملة الاستهلالية أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنينا، وهذه بدورها بديهية لأن الحياة نفسها تفرض شروطها خارج وعينا بها. ومع ذلك فالتحليل النقدي اللاحق للمديات يشير إلى متغيراتها الجديدة وما أضيف لها من خصائص النوع الذي تبتدئ به..

وعموما يمكن إجمال الوظائف الأساسية للجملة الاستهلالية في القصة القصيرة بما

يأتي:

- 1- تمت وضع موشك على الانهيار يراد صيانتته.
- 2- استحضار بطل كفاء.
- 3- صياغة أسلوبية مبهمه، غامضة، إحالية، منفتحة.
- 4- الجملة الخبرية متعددة وغير لازمة.

5- كل المفردات الواردة ستولد مفردات ومشتقات جديدة داخل النص.

6- لها علاقة بنائية بالمتن من خلال فن حسن التلخيص والانسيااب.

7- لها علاقة ممهدة بالنهاية حيث اختتام الخلق التكويني بها.

وترتبط خصائص الجملة الاستهلالية ارتباطا واضحا بالبطل أو صاحب الضمير الناطق في المتن الحكائي.

2- 4- الجملة التي يمكنها أن تفتح السبيل إلى ما يتلو أي الجملة الاستهلالية،

مليئة بالتجربة- تجربة النص- حتى ولو جاءت عفو الخاطر، كما يحدث دائما في القصائد. وحتى في القصائد لا تجدها كذلك بعد التحليل النقدي لها، بل على العكس تماما أن خيطا من الضبط الشعوري قد نظم مفرداتها. أما في القصة فالجملة الاستهلالية لا تولد إلى وهي مليئة بمادة النص أولا، ومحددة ارتباطاتها بمبنى النص الحكائي- الحكبة- ثانيا، ومؤدية إلى النهاية الثالثة، ولذلك ليس من اعتباطية ما في مبنى هذه الجملة أو في هدفها.

إلا أن هذا المسار الذي أنضح الجملة الاستهلالية في القصة العراقية أو العربية، هو مسار الوعي بفن القصة، ونعني بذلك الانتباه المركز إلى البنية الفنية للقصة، وبشكل الوعي هذا بداية تحويل الحادثة العابرة إلى مجس لكشف الواقع، وإلى فن يسهم في تغييره أو تثويره، وعندما يعي كاتب القصة أن المهمة التي بصدها تتجاوز الانفعال بالحدث أو الانتباه لحال ما من حالات العيش تتحول القصة إلى طريقة قول مهم، وإلى طريق فحص دقيق للواقع، وعندها يكون البناء أحد أهم المرتكزات الفكرية لطريقة تفكير المؤلف بالواقع.

ترتبط الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة بالمتن الحكائي وبالمبنى الحكائي برباط سببي أساس ذلك هو "التوليدية" فالكلمة في الجملة لا تعني ذاتها ولا تكتفي بمعناها، بل يتفرع المعنى فيها إلى مفردات تشتق منها وتتولد غيرها. ولذلك فالتوليدية التي تعتمدها الجملة الاستهلالية أشبه بالمولد الحراري، أو المولد المعنوي، لذلك على كلمات الجملة الاستهلالية أن تفسر بتفسيرات عديدة وأن تعرب إعرابا متنوعا، وأن تبني بطريقة لا تعطي لنفسها أية حدود واضحة ومباشرة. فالرباط السببي بين الجملة والمتن أو الجملة والمبنى من القوة والأهمية ما يمكننا عدّه بمثابة النسخ في العمود

الفقري للنص. إذ لا يجوز لأي جزء من جسد النص أن ينمو بمعزل عن تأثير الجملة الاستهلاكية فيه.

والتوليدية منهج بنائي، يبتدئ بالشرارة التي تحتويها الجملة الاستهلاكية ومن ثم تتوسع النار في الجسد حتى إذا ما وصلت القصة النهاية لا يكون ثمت انطفاء أو حريق مستمر، وإنما اكتمال. فالخاتمة لا تبنى إلا وفق سياق فعل البداية. هل نتحدث إذن عن الصناعات، تلك التي ترسم نهايتها حالما يبتدئ بها؟ أم أن العمل الأدبي يختلف من حيث السياق فتتحول إنبئاته داخل النص إلى ما يغير البداية. أن مثل هذا ليس مهما، ولا يسمى أدبا، ذلك لأن البداية هي الفعل المولد للنهاية وللمتن، والرابط السببي بين أجزاء العمل يمتد عبر نسيج الفن بأساليب بناء خاصة.

للجملة الاستهلاكية تاريخ خاص بتركيبها، فهي إذن تلازم كاتبها ما وفق سياق خاص به هو، إلا أنها تعكس بمجموعها - لدى عدد من الكتاب - سمات مرحلة أدبية، فقد تشيع نبرة أو سياق معين من التعبيرات أو فهما خاصا للبداية. وفي أدبنا نجد الفروقات بين المراحل الأدبية تمتد من المتن والمبنى إلى الأجزاء والعناصر، وتحمل الكلمة داخل الجملة الواحدة أو داخل العمل لدى الكاتب ما أو لدى عدد من الكتاب خصائص تلك المرحلة وسماتها. وقد نغالي بعض الشيء إذا قلنا أن فهم البدايات لأي عملية كتابية لا تتم خارج العلاقة الجدلية بين المراحل ووعي الكتاب بمشكلات تلك المراحل. لاحظ بروز نبرة البطل المفرد سواء أكان هو أو أنا أو أنت.. في الاستهلالات الآتية:

" لست أبالي أعلمتم من أمري شيئا أم لم تعلموا" - نشيد الأرض لعبد الملك نوري.
" يطلق عبود زمجرة مبهمة عندما يفيق" - قصة (عبود) للكاتب نفسه.
" يتسكع رجل وحيد أمام الشمس.."- قصة المدى لعبد الرحمن الربيعي.
" أحس أنه كان مستيقظا في ظلمة الغرفة الهادئة" - قصة الصمت واللصوص لفؤاد التكرلي.

" دفع الغطاء السميك عن جسده المتشنج" - قصة الخفاش ليحيى جواد
" لقد مضى اليوم الثالث لزيارتي لخالتي" - قصة نافذة على الساحة لمحمد خضير.
" رفعت رأسي. رأيت شخصا يحدق بي" - قصة لحظات قلقة لغازي العبادي.

" هل تظنون أن بحة صوتي هذه نتيجة مرض.. " قصة عش الوقواق لعبد الخالق

الركابي

سيطرة الأنا، البطل، الفرد،.. والحديث من الداخل، أو الحديث عن.. لتصبح السمات الجوهرية لبعض استهلالات القصة القصيرة في معظم المراحل، مشروعية هذا الفن لا تتطلب إلا حادثة مفردة لبطل مفرد، أو جملة حوادث لبطل نموذج.. والظاهرة هذه لا تخص مرحلة دون أخرى، ولا كاتباً دون سواه، وإنما كينونتها كامنة في طرائق الفن نفسه، وفي إمكانياته لأن يعلن البوح الداخلي كتابة. وغالباً ما يعلو صوت المتحدث في البداية - الاستهلال - كي يعطي لنفسه مشروعية الدخول للعوالم المجهولة، حتى ولو كان كلام البداية عن القاص نفسه. فالاستهلال أشبه بالبسملة، وفي مثل هذه اللحظات لا يستعير صوت بطله، أو الشخصية حتى يتخلى عن صوته ليترك المجرى يسير وفق سياقات معرفية مجددة للشخصية أو للبطل، وغالباً ما نجد الأصوات بعد الاستهلال تتوسع وتتمفصل وتخضع خلال مسيرتها اللاحقة لأرادات أخرى، تلك الارادات التي تولد الجملة اللاحقة من الجملة الأولى، يتحول لسان المتكلم إلى لسان منفتح الضمائر مرة على الداخل وأخرى على الخارج، لأن توليد العبارات - في المتن الحكائي - لا يتطلب بعد الاستهلال إلا غياباً كاملاً للمؤلف، أو إهماله لبعض الوقت. هذه المفارقة الأسلوبية لا نجدها في المتن والخاتمة، لأن الشخصية بعد أن تفرغ شحنتها الشعورية داخل السرد سوف تتسلم زمام مبادرة النهاية وتقود سفينتها بعد رحلة اليم الشاقة إلى شاطئ الأمان، لذلك تُصنع النهايات في الأغلب ولا تؤسس.

2 - 5 - لقد مرت الجملة الاستهلالية في القصة العراقية بمنعطفات بناء عدة، فمن التقريرية إلى الفنية، ومن المباشرة إلى الترميز، ومن الكلمة الدالة والمكتفية بذاتها، إلى الكلمة الإحالية والتأويلية. وبالطبع لن يتم مثل هذا التطور على أرض يباب، بل أن القصة ذاتها قد شهدت هي الأخرى التطورات نفسها، لذلك فالحديث عن أي جزء من أجزاء القصة تاريخياً حديث عن التاريخ الفني للقصة ككل.

2 - 6 - ينطلق معنى الجملة الاستهلالية من تراكيبيها الداخلية ولذلك فالجملة لها معنيان، معنى ظاهري يقرأ بحروفه ونحوه وبلاغته، وهو المعنى الذي نبتدئ به الفهم المباشر لها ولما يأتي بعدها، ومعنى باطني مخفف له وجوه من المعرفة والتفسير ما تجعله

باتجاه المولد الذي ينبت العشب ويطور النماء باتجاه خلق كيان عضوي يشد العمل ويطوره، وهذا المعنى لا وجود له إلا بالمعنى الأول. ولذلك يتطلب فهم الجملة الاستهلالية أن نعيد القراءة والتفسير، وأن نفهم أن أبعاد النص الداخلية لا تتولد من ظواهر الأشياء وإنما من بواطنها بعدما يكون الظاهر لها قد مهد الطريق إليها.

لا تبدأ الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة إلا بداية سوروية صغيرة، تتسع في اللغة والاشتقاقات وتتمو ضمن فاعلية استمرار الكلمات المتولدة من كلمات الجملة الاستهلالية، ولذلك يطلق على مثل هذا البناء بالبناء المتعدي لا البناء اللازم، البناء الخلاق الذي يوفر للحس وللذاكرة وللغة مديات فعل تكويني واسع. للجملة المتعدية أفعال، الأفعال وحدها تولد سردا ونموا. والأسماء وحدها تمد الأفعال بالحركة. لذلك نجد السرد بعد الجملة الاستهلالية يسير في اتجاهين، أفعال تولد سردا، وأسماء تولد للأفعال مناخا. هذا الاستهلال لقصة "إزاء السور والجسد" لموسى كريدي مثلا..

" شاهد الثلاثة وهم يركضون في ضوء الشمس بمحاذاة الرصيف تماما".

فهو من حيث البناء استهلال تقليدي اعتيادي، لكن من حيث ارتباطه بموضوع القصة نجد الأفعال (شاهد، يركضون) هي التي تولد الحركة داخل النص. أما الأسماء (الفاعل والمكان) فقد توسعت في النص إلى الحد الذي جعلها القاص مولدة لأفعال السرد الأخرى. هذه الخاصية التبادلية بين الأفعال والأسماء هي من خواص الكلام لا اللغة، ذلك لأن الأهمية التي نعلقها على التفاعل والتبادل الداخلي للنص تعطي إمكانية لأن تكون الجملة الاستهلالية نواة مكثفة للنص، أو هي بمرتبة المثل في تطوير القصة أو الحكاية، فالكلامية المضمرة داخل بنية هذه الجملة مشحونة بما هو معرفي إيحائي، وبما هو معرفي تكويني، أنها أشبه (بالوشيجة) ما أن تفتحها حتى تستحيل إلى خيوط نسيج جاهز للعمل. ولكننا نفاجأ أحيانا بتحول البدايات إلى ما هو مغاير لها، وهذه السمة غير فنية خاصة في التراجميات، فأنها في القصة والرواية ذات البنية المقصودة والمعنية لا تصلح لها إلا البدايات المؤسسة على وعي بالمكونات المولدة الداخلية، أي البداية التي تؤدي إلى متن خاص بها ونهاية مرتبطة بها.

2 - 7 - في مقارنة بين استهلال الحكاية، واستهلال القصة القصيرة، قلنا أن

استهلال الحكاية منفتح على ماضٍ، كلما قرأت "كان يا ما كان" ازدادت غورا في الماضي، أما استهلال القصة القصيرة، فمنفتح على الحاضر أولا وعلى ما يأتي به لاحقا ثانيا، ولذلك يتطلب فهم استهلالات البداية هنا أن تكون حاضرة في كل قراءة جديدة، وأن أفقا أرحب يفتح على التأويلات المضمرة في الاستهلال، ولذلك فاستهلال القصة القصيرة ينتمي إلى الكلام المولد، الكلام الخلاق المجدد، وأن زمنيته الداخلية زمنيتان: زمنية سردية مادتها النص وتطوراته الأسلوبية، وزمنية تأويلية، مادتها انفتاح النص كله على ما يأتي من زمن ومعارف وتواريخ وإحالات.

لنقرأ استهلال قصة "رجل يعد نفسه للموت" لمحمود جنداري مثلا:

"استقر أنيس المنصوري منذ أكثر من أربع سنوات في المدينة التي أرتحل أليها مرغما أو راغبا أو هاربا أو باحثا عن مجد مزعوم.."

وبتحليل صنفى الأفعال "أستقر- أرتحل" والأحوال الملحقة هي الأخرى بالأفعال "مرغما، راغبا، هاربا، باحثا" والأسماء "أنيس المنصوري- المدينة" وملحق بها" السنوات الأربع" نجد حركة القصة كلها محصورة بين زمنية أنيس المنصوري في المدينة وكيف أن هذه الزمنية قد حركت الفعال والأحوال حركة موضوعية راجع فيها مهنته "مدرس تاريخ" وهي زمنية وعلاقته برباب" وهي حركة مكانية" وخوفه من المفوض، وهي حركة انتقالية- ترقيية- فكانت القصة كلها عبارة عن إعادة قص العلاقات المتداخلة وكيف أن "رباب" الجنس والهاجس يجمع ويفرق بين أنيس المنصوري والمفوض المجرم. هذه التركيبية ما كان لها أن تنمو بمثل هذا الوضوح لولا أن الاستهلال قد ضمنها كلها في خيوط أولى مولدة. فنجد القص يسير من فعل إلى آخر رابطا بين انتقاله الفعلين في الزمان أو في المكان، وهي انتقالات علاقة لا انتقالات سرد خارجي، لذلك كان بناء القصة كله مشدود إلى تفاعلات هذه العلاقة، وبطريقة سردية يتداخل فيها الماضي والحاضر فتسير في حركة متوثبة، وليست حركة نامية انسيابية.

2- 8 - كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة واغتنى بالممكنات،

فالاستهلال الأحادي الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية أو القصة القصيرة جدا، في حين لا يصلح للقصة القصيرة المركبة، وفكرتان يحويهما الاستهلال أفضل من

فكرة واحدة. لاحظ استهلال قصة "القنديل المنطفى":

" لا تتحرك السيارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً". والفكرتان هما تداخل بين عالمي الداخل والخارج في لحظة زمنية مكثفة. (حركة السيارة في الخارج وهدوء الكوخ في الداخل).

وغالبا ما تكون الفكرتان تداخلا بين زمان ما ومكان ما، أو بين زمن قديم وزمن جديد، أو بين حالتين متناقضتين، أو موقفين متعارضين، ويكسب تعدد الأفكار القصة تعددا في بنى السرد ومستوياته، ويجعل من الوصف حالة مراوحة بين مديين أو مراوحتين. أنك لتشعر أن الاستهلال المركب غني بالدلالات، يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملا، وغالبا ما تكون الحال المفردة عزفا على وتر واحد، أو ترنيمة لا تهدد.

في القصة العراقية اكتسبت تعدد الأفكار في الاستهلال سمة حداثية، وبخاصة بعدما اغتنت القصة بالتجريب والمشهدية والمظاهر الحياتية المتناقضة، أن الغنى أساسه اجتماعي- ثقافي، وأن مشروع القصة الناجحة يتطلب تطويرا للرؤية، وإغناءً لمساحات القص، وغنى لا يقف في لحظة، أن الحركة المتنامية تتطلب وعيا جديلا، يغتني بفاعلية التقاطع بين أفعال وأسماء، حالات ومواقف، أزمنة وأمكنة.

" لماذا نهرب؟

رد بصوت خفيض:

أش.ش.ش.. لا ترفعي صوتك.. يسمعنا الحرس في القلعة فنضيع!.

في استهلال قصة "القلعة والقارب" لمهدي عيسى الصقر. فكرتان في واحدة، هروب الزوج والزوجة وطفلهما في وسط الظلمة، ومراقبة آتية من القلعة لحركتهما. والقصة كلها تقوم على هذه المفارقة، مهما تهرب ثمت من يراقبك أو يتيح المجال لك في الحركة الموضوعية، لكنك ما أن توشك على الوصول حتى تقتل. هذه المراقبة والترقب هما محورا القصة. فكرتان زمنيتان: زمن الهرب أملا في الخلاص، وزمن المراقبة الدقيقة من قبل رجال القلعة، مشفوع كل ذلك بمكانين سيولة حيث انسياب الزورق وسط الظلمة، والصلابة حيث رجال القلعة المسلحون. يتصور الموقف كله باتجاه الكشف عن واقعين يعيشان معاً على أرضية فكرية قلقة: الخلاص والموت، الحرية

والسجن، الرأي والرأي المضاد. وخلال مسار السرد القصصي ثمت لحظات توقف مملأها القاص بالوصف والحوارات الصغيرة والتداعيات، وكأنه في هذه البناءات الصغيرة ينضج على نار هادئة الفكرة الأساس في القصة.

2 - 9 - يتيح تداخل الأفكار للاستهلال حرية الحركة بين الأزمنة، والضمائر، والمفروض أن تتسع هذه الحرية ويتشرب النص بها، لأن الانفعالات السريعة غالباً ما تسقط في وهم الاعتبار والتوهم الآني، في حين أن بناء النص الجديد يتطلب إضافة إلى المرونة الأسلوبية مراقبة لخيوط السدى التي تبدأ من البداية وتستمر إلى النهاية. في حال الاستهلال المتعدد الأفكار، يكون من شأن المتن التوازي في العرض والسياق وغلبة أية فكرة على أخرى خلل يصيب الجسد، والتوازي المطلوب تحقيقه يفرض لونا من المراقبة الدقيقة لمسار الفعل المحرك لهما، إذ غالباً ما يكون النسيان أو الشطط أو انبثاق أفكار وسياقات أخرى داخل النص سبباً لتغيير مجرى القص وبذلك يفقد التوازن مبدأه البنائي.

ومن شأن الاستهلال المتعدد الأفكار أن يخلق آراء عدة، ثمت حوارات مع الأزمنة ومع الذات ومع الآخر، وثمت تقدم وتراجع، تطلع وانحسار، لأن لغة البناء الداخلية لا تكتمل إلا بشمولها مساحات قص متباينة. أن حرف الجر أو الوصل ليس هو الربط السببي لنمو النسيج الداخلي، وإنما الرابط ينبع من خلال تصادم حقيقي بين تعارضات الفكر نفسه وإلا ما معنى أن يزدحم بيت القصة بأفكار دمن أن يمون ثمت صدام، وصدام من نوع قاس بينها. أن الجدلية في مثل هذا الحال خلاقية، مركبة، فعالة وليست جدلية تناقضيه ساكنة.

- 3 -

3 - 1 - يتحدد معنى الجملة الاستهلالية بفاعلية القراءة، أو بما يسميه بيتربروك بـ "الرغبة" وأن كان موضوعه الرواية لا القصة القصيرة ولكن البدايات" تحمل صورة رغبة وهي تتشكل" (2) سواء أكانت هذه الرغبة عند الكاتب أو عند القارئ، فقراءة نص هي قراءة تكوين للمعنى كما يقول بروك، وأن الحكمة أثناء القراءة" تنشط عملية تكوين المعنى" (3).

وإذا ما ابتعدنا عن المفهوم الجنسي للرجبة، فإن الرغبة مبدأ اجتماعي كذلك، لا سيما إذا كان المراد بالنص التعبير عن وعي جماعة ما، كما يشير إلى ذلك غولد مان في "رؤيا العالم" والجماعية هنا نشاط خلاق ومثير في تكوين السياق الداخلي للنص وفي مد الحبكة بعناصر قص أشمل من الفردية. الرغبة مبدأ نفسي واجتماعي معا، وعندما يتوافران في البداية فإن كيانا عضويا صحيا سينمو، ولكن غالبا ما نجد تعارضات فكرية بين ما هو نفسي- فردي، واجتماعي- عام.

"سألته بكل ما يملك صوتها الفتى من ثقة وتحرر وانفتاح:

- هل تعرف (حامد)؟

- (حامد)..؟ أنه صديقي منذ الطفولة وحتى اللحظة. لكن لماذا؟

- أنه يثير فضولي.. أريد أن أراه وأتعرف عليه."

قصة حكاية الأبله ليحيى جواد

وسيتضح خلال السرد أن حامدا هذا سيكون الشخصية المعنية برغبة "سعاد" أما المعبر عن الرغبة فهي زوجة حامد "هيفاء". هنا ينقل القاص عنصر الرغبة من شخصية إلى أخرى بحكم العرف الاجتماعي لا يسمح لأخت أن تطلب من أخيها دعوة حبيب لها. وخلال فعل القص نجد الجملة الاستهلالية هذه تتوسع وتتشظى وينسلخ منها الموقف تلو الموقف مؤكدة فاعلية التوليد اللغوي للنص وهو ما يسموه في البلاغة العربية حسن التخلص من البداية إلى المتن، ونسميه في الصناعة الشعبية (بالتطعيم أو الإمداد)، وهي اللحظة التي تكامل فيها البداية "البدوة" ولم يعد لعناصرها إمكانية الاستطالة مما يستوجب تغذيتها بمواد تلحق بالبداية وتتوسع على المتن (أي السرد) وما أن يكتمل السرد (المتن) حتى نقطع الإمدادات (التغذية) فتعود عناصر النسيج إلى الاضمحلال خلال العمل وصولا للنهاية. فالجملة الأولى من أي عمل تتضمن كل العمل، يقول تودروف في كتابه (الشعرية) "يمكننا القول أن الجملة الأولى من أنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة" (4).

3 - 2 - من يستتق مفردات الجملة الاستهلالية؟ القاص أم البطل أم القارئ؟

يتحدث القاص عن الآخر فيصبح راويا. ويتحدث القاص عن نفسه فيصبح بطلاً متكلماً. ويتحدث البطل عن نفسه فيصبح القاص راويا متكلم، ويتحدث البطل عن

الأخر، فيصبح القاص راويا لراوي- متكلم، ويتحدث البطل من خلال القاص، فيصبح الحديث متكلماً عن راوٍ.. أما القارئ فيضيف كل هذه الأحاديث صفة المستمع- المتكلم. وهنا نجد أنفسنا أمام بناء معقد، لكل مفردة منها موقع في اللسان العام.

ليس شرطاً أن تتوضح بالكامل هوية المتحدث- عدا القاص والقارئ- فالضمان الأخرى يوضحها المتن والمبنى لأنها الأكثر فاعلية في البناء، أما القاص- والقارئ فحصيلتهما الإيصال والانفعال معا، ولذلك كلما أمعنت مفردات الاستهلال بالغموض والإحالات والتفسير امتلكت إمكانية الاستطالة والاحتواء لما يأتي. والمهم أن يكون لضمير المتكلم في الجملة مفردة ملغزة، بعض جوانب التلغيز فيها يفسر خلال السرد، وبعض الجوانب الأخرى تفسر خلال النقد والقراءة. المهم أن استتطاق مفردات الاستهلال يتم عبر فاعل ما، والفاعل فيها يحتوي حركة جماعية- جماعة الضمان المستعملة في المتن، ولذلك يكون أحياناً بضمير مفرد وأحياناً بضمير الجماعة، وبمثل ما يحق للفرد أن يتحول إلى جماعة، يحق للجماعة أن تتحول إلى فرد، وفي لرواية الكثير من التحول الأخير.

تعبّر الضمان داخل الجملة الاستهلالية عن موقف فكري مسيطر، فعندما يكون الحضور متميزاً لفئة ما، فالفاعل المعبر عنهم يوطن "أناه" صوتهم، في لحظة الغياب كذلك ولكن مع شيء من الرمزية. لعل القصة العراقية بكل تجريبها وتحولاتها، بقيت محافظة ولحد ما باحتواء صوت الجماعة المعبرة عنهم، حضوراً كان أم غياباً. ولذلك تستطيع أن تميز بين قاص ذي منهج اجتماعي بارز، وقاص لا يمتلك منهجاً. وكلا القاصين موجودان في الساحة والإبداع. قاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولات الجماعة، وقاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولاته هو. القاص الأول غالباً ما يوطن "أناه" صوتاً جماعياً والثاني غالباً ما يوطن "أناه" صوتاً فردياً. خذ هذين النموذجين:

"كانت الدبابات تزحف على جثث لم تجف دماؤها بعد وثمت طلائع طائشة تبحث عن إنسان ما.."- قصة (الموت في كل الفصول) لمحمود الظاهر. صوت القاص الراوي صوت جماعي.

" لم يصدق أول الأمر، فعندما حدث ذلك ببساطة متناهية، وجد نفسه فجأة في الصحراء وحيدا تماما" - قصة (السيف) لنزار عباس. لاحظ المفرد المتوحد.

يتحول صوت المتكلم في الاستهلال إلى ما يشبه الإشارة أو البداية المهمة، لأن الموقف ما يزال في طور النمو، وإذا ما اتضح القصد كليا في البداية فشلت المهمة. ولذلك لا يصلح للبدايات إلا المواقف المشبعة بالبوليسية، إبهام وغموض وإشارات صغيرة، وشد للقارئ.

3 - 3 - ليس في جملة الاستهلال ما هو مغرق بالماضي البعيد أو مخلق في زمن مجهول، كل ما فيها يحيا في المنطقة الوسطى، الحاضر فيها أقوى والماضي فيها قريب، أما مستقبلها فهو صدى الزمنين. لذلك لا تثقل الكلمات بزمن واضح، أو متكامل، أم منغلق أو منتهي، زمنها منفتح على اللحظة الشعرية المولدة، ومادتها موحية بدلالات الكلمة المشبعة بالتأويل والإحالات.

تعطي المنطقة الوسطى من الزمن لجملة الاستهلال حرية في طرق السرد فالتقل من الحوار إلى الوصف إلى المنولوج، تنقل زمني ولن يتم مثل هذا التقل في الأزمنة المحسومة، بل هو الذي يعطي للزمنية مداها وأفقها وحدودها المطلقة، حتى الماضي البعيد فيها لا يصبح هكذا إلى من خلال المتن لا البداية. وقلما نعثر في القصص الجيدة على ما هو محسوم من البداية. أن الحرية الأسلوبية وحدها قادرة على صياغة المواقف الشاملة والمستمرة، وفي قصتنا العربية نادرا ما ينتبه إلى فاعلية الزمن الأوسط. إلا أن الجملة ليست بلا زمنية واضحة، قد يكون زمنها ماضيا بسيطا أو قريبا وقد يكون حاضرا، الزمنية التي نعنيها هنا أفعال غير محسومة، ولو أننا ندرك أن أية بداية لابد وأن تعمل بدقة، وأن لا تترك للأعتباط أو لللهوجة، لأن المبدأ الزمني فيها هو الذي يولد بقية الأزمنة الداخلية، وإذا ما ولد الزمن اعتباطيا أو عفويا كثر الشعر في القصة، وتنوعت من دون علم طرق التعبير وبالتالي توسع ثوب القصة القصيرة وترهلت مفاصلها.

" كان الباب مظلما لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماء" - قصة (تقاسيم على وتر الرابطة) لمحمد خضير. فعلان يسيرا الاستهلال الماضي الناقص والحاضر المكاني "يقع" و "يقطر" وكلاهما خلال السرد يولدان معاً فاعلية

اللحظات، لا زمن ماضي محسوم، ولا زمن حاضر مطلق، بل زمن اللحظات الشعرية التي يصنعها المشهد المكاني- الزماني، أي الزمنية الوسطى. زمنية العين والحس والفعل المدرك.

" يتنفسان ببطء طوال الفترة.. كانا هرمين. مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة. حجرة رطبة. كان كل منهما يمسك بطرف ويتحسس برفق. كان أبوه على اليمين وأمه على الشمال.."- قصة (غرف نصف مضاءة) لموسى كريدي.

لاحظ الزمنية الوسطى، والتداخل بين الحاضر والماضي القريب ولاحظ وسطية المكان "نصف مضاءة- رطبة- الإمساك بطرف والتحسس برفق- اليمين والشمال" كل شيء في هذه الجملة الاستهلالية لا يؤدي إلى الحسم، بل إلى الترقب والشد والانتباه، وإلى العيش في المنطقة الوسطية من الزمن: ثقل الحاضر والانشداد إلى الزمن الماضي من خلال تقادم عمر الأبوين. ونلاحظ كذلك أن أنا البطل، الراوي، هو الآخر زمنية وسطى بين عمر الأبوين.

3 - 4 - تحتوي الجملة الاستهلالية على نبرة إيقاعية مركزية، تبدو وكأنها البؤرة الموضوعية فيه. هذه النبرة ستكون الأساس لوحدة الانطباع التي تشمل القصة كلها. وتتوضح النبرة من خلال تضافر الرغبة والموضوع رغبة القاص الخفية في الكشف عن موضوعه ومادة الموضوع المراد تجسيدها. ولهذه النبرة ميزة محلية أيضا، كأن تأخذ سجايها من الحس الشعبي، أو من نبرة الصوت، أو مفردات مشبعة بالمحلية أو خلال تركيب لا شعوري يفرضه القارئ نفسه.

تعتمد النبرة صياغات عدة، كأن تكون نبرة زمنية، أي إحساس ما بثقل الزمن، أو نبرة مكانية، أي إحساس ما بثقل المكان، أو نبرة وجودية، أي إحساس ما بالحرية الفردية أو نبرة حزينة، أي إحساس ما بضغط داخلي أو خارجي.. أو نبرة مفرحة.. الخ.. هذه المديات الأسلوبية تتيح مجالا للقاص أن يضبط موضوعه من البداية وأن يترك لا قصته تفترض خيوطها.

" انغمست في الدخان، مع نوع جديد من البشر، لم تقع عيني من قبل على واحد منهم، لم أعرف ما أفعل بينهم، تحاشيت عند دخولي أن أضحك أو أعارض"- قصة (المربع الضوئي) لعبد الستار ناصر.

يجسد نبرة الخوف والحصار والسجن والغربة المحيطة بالبطل، وطوال القصة تصبح هذه النبرة الإيقاع العام الذي يشد أوتار النص، كما تعطي انطباعاً بأن القصة حكاية رجل مقذوف في مكان حصار. وخلال السرد نجد كلمات مثل القاعة، الغرفة، الخوف، الدخان، مع عشرات أمكنة الحصار وقد انفردت على جسد القصة كما لو كانت فروعاً من الجملة الاستهلاكية.

" لست أعلم مبلغ صدق هذه الحكاية، فقد كان أحدهم قد حدثني بها عن أيام خلت" - قصة (الجدار وألسنة ياجوج) لفهد الأسدي. النبرة الإيقاعية هي سيطرة الحكاية على مناخ القصص، وضمناً فالحكاية تعني منطقة وسطى بين التصديق والتكذيب، وما الأيام التي خلت إلا الإحساس مركزاً بثقل ما حدث وما سوف يحدث. القصة كلها ليست إلا تجسيداً للحظة القص في الحاضر..

أهمية النبرة الإيقاعية هي ضبط الشعور وتحديده، وجعله المؤشر على ما سوف يحدث ولو بطريقة تلميحية. أن عمقا تاريخياً أو ماضياً يلوح من خلال التأكيد على ما حدث في الماضي، إلا أن هذا العمق ليس هو المعنى في القصة، المعنى هنا استمرارية الحال في زمن ما يزال مشدوداً إلى السلفية في حين أن أبناءً فيه يرفضون هذه الوقائع. " في الداخل، في عمق ذلك الدغل الأخضر المتشابك، تماس دائم ومنهك بين كائنات عجيبة احتواها الدغل.."- قصة (الدغل) لمحمود جنداري. ويعطينا الاستهلال انطباعاً عن حركة الكائنات الخفية من أجل الجنس والحياة. وما القصة إلا إعادة قص هذه النبرة الأزلية التي تمارس بوعي وبلاوعي.

" الآن بدأ الجسد يهبط في حركة خفيفة جداً كأنه يتجنب أن يلامس القاع"- قصة (لأوفيليا جسد الأرض) لعبد الإله عبد الرزاق. والنبرة المسيطرة على مناخ القصة كلها هو هذا التلاحم بين الجسد والماء والقاع في لقطة شعرية مكثفة. هي إيقاعية الموت والصمت.

تظهر النبرة الإيقاعية في الجملة الاستهلاكية وقد اشركت كل المفردات بمناخها، إذ لا يجوز وجود نبرتين أو أكثر، ولا يصح أن تخلو الجملة من أية نبرة مسيطرة، وبالضرورة أن جانباً من ظهور النبرة يعود إلى سيطرة القاص على مادته مسبقاً، أو على جزء كبير منها، إذ لا يجوز الابتداء وكل شيء غير مكتمل الظهور. أننا نضع

البداية ونحن على دراية تامة بما سوف ينتج عنها في النهاية، فكل بداية يفرضها الموضوع.

-4-

4 - 1 - تعتمد الجملة الاستهلالية المشهد أساسا مكونا لخصائصها، فهي كي تتوضح لا بد لها من تحديد أولي لمفرداتها، فيكون المشهد المكاني، أو المشهد الزمني، محتوي لها، وأحيانا يشترك المشهدان في هذا الاحتواء. والمشهدان أما طبيعي: أرض. ليل. نهار. نهر، وأما نفسي استعاري أو تخيلي مفترض، أو أسطوري ميثولوجي، أو خاص محلي ذو سجايا واستخدامات أناس معينين، وأما هو مكان أو زمان طقسي احتفالي، أو كرنفالي محدد، وأما هو نسبي متغير السمات، يحدث على الأرض أو في الكواكب، وأما هو لا مكان. الملاحظة الجوهرية أن الأفعال في الجملة الاستهلالية التي تعتمد المشهد المكاني أو الزمني، تكون في الأغلب حاضرة حتى ولو جاءت ماضية، فالحضور لها هو الفاعل، هو المهيمن:

" إلى جذع نخلة قائمة بالقرب من مجرى النهر، شد الرجل رباط الحصان بعناية" - قصة (السيف) لعبد الإله عبد الرزاق. لاحظ هيمنة المكان: جذع نخلة - بالقرب - مجرى النهر - رباط الحصان.. وهناك فعل " شد " يدل على حاضر الموقف لا على ماضيه.

وفي الأغلب الأعم لا تأتي الأفعال مع المشهد المكاني، وأن أتت فتكون ثانوية، لأن زمنية الجملة مشهدية، المكان هو الفاعل المولد..

" ممر ضيق لا يكفي قدما أو قدمين يمران عليه في آن واحد وبصورة متعاكسة" - قصة (هموم شجرة البمبر) لكازم الأحمدى.

" صفوف الأجر المتآكل تتقطع بدعامات النوافذ الكبيرة القريبة من الأرض" - قصة (منزل النساء) لمحمد خضير.

" كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري. هناك تقف شجرة الصفصاف في وسط الساحة منتصبه شامخة" - قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

" لا يصدق أول الأمر، فقد حدث ذلك ببساطة متناهية وجد نفسه فجأة في الصحراء وحيدا تماما" - قصة (السيف) لنزار عباس.

4 - 2 - يضيف المشهد المكاني على القصة سمة الواقع الموضوعي الخارجي، وسمة الواقعة - حدث القصة - وغالبا ما تنهض الاهتمامات بالمكان في مرحلة التحديث والتجريب معا، فالعين البشرية ترافق الإدراك والأحاسيس الاجتماعية والنفسية، فيجري ثمت اقتران شرطي بين الفعل ومكانه، الفعل وحدثه، الواقع الخارجي، والواقعة الحديثة. وتقترب هذه السمة من سمات أخرى، ومصور، ومفسر، ومدرك مما هو أبعد من الحدث في جانب آخر. فالحس بالوقائع المقترنة بواقع، حس يرافق مراحل النهوض الفكري والثقافي، كما يرافق الاعتزاز بإنجازات المحيط والمعارف النفس. والقصة العراقية الحديثة انتهت إلى ظاهرة المشهد المكاني - الزماني في مرحلة نضجها الخمسيني والستيني معا، المرحلة التي شهدت التيارات القصصية المشبعة بالواقعية وبالتجريبية نهوضا على يد كتاب مجريين أكفاء.

اقترن الحس بالمشهد المكاني ببطل مميز، له خصوصية شعبية أو فرادة إنسانية، أو سمة خاصة تميزه عن بقية الناس، وشخص مثل هذا كان موضع اهتمام القاصين الجدد، فهو لا يكتفي بالتقاط حدث متميز، ولا باكتشاف طريقة سرد جديدة، ولا بتخصيص زاوية نظر خاصة، وإنما في البحث عن نموذج متفرد يمتلك صوتا ولونا وحاسة وقوة وحضور.. ولذلك لا نجد قصة في الستينات وحتى المرحلة الحاضرة إلا وبدأت بنموذج متفرد له أسم وأبوين أو من دون أبوين، ملامحه مستمدة من طريقة حديثة وكيفية حضوره، والمكان الذي يجلس أو يعمل فيه.. فانصب الاهتمام على إبراز ملامح هذه الشخصية من أول جملة في القصة:

" على النهر وفي كل أمسية، تقف امرأة يسمونها عزيزه المجنونة تصر على أن تغني كلمات" - قصة (نهر الجنوب) لفهد الأسدي.

" كان غبار الطريق يلتف في الفراغ أما مها على هيئة زوابع صغيرة" - قصة (هناك في المكان البعيد) لأحمد خلف.

" كلما اقترب صيف، وجد نفسه إزاء ذلك الجدار الطيني الرطب يبحث فيه عن مكان لصنع ثغرة صغيرة تنفذ منها الشمس والهواء" - قصة (الحريق) لمحمود جنداري

" كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً.." -
 قصة (تقاسيم على وتر الريابة) لمحمد خضير.

" حين دخل كان يحتل العالم السفلي ظلام خفيف وتتحرك في الشاشة صورة
 سريعة.." - قصة (القطارات الليلية) لمحمد خضير.

" عندما ألقيت نظرة أخرى على المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح في
 ضباب سرايبي" - قصة (السحالي) لجليل القيسي.

المشهد المكاني، فاعلية العين، بطل محوري متميز، أفعال قليلة، أمكنة كثيرة،
 هي ما يميز الاهتمام بالمشهد المكاني في القصة.

4 - 3 - وبمثل ما اعتمدت الجملة الاستهلاكية المشهد المكاني، اعتمدت كذلك
 المشهد الزماني، بفروعه: الزمان الطبيعي - الزمان النفسي - زمن القراءة -
 واستطاعت أن تتعامل مع الزمنية تعاملها مع المكانية، بأن أثقلت أحاسيسها بالحدث
 وأن أشبعت لغتها بالفعال، وأن حاولت استنهاض قيم البطولة الشعبية.

والزمنية هي الأخرى واحدة من أساليب تحديث القصة العراقية الحديثة. ففي
 المراحل السابقة، الخمسينات بالذات، كان التعامل مع الزمنية تعاملًا حديثًا، توقيتًا
 وتجسيدًا، فثمت ظاهرة ما حدثت في وقت ما يكتب عنها القاص، ولكن الإحساس
 اللاحق بالزمنية تحول من التوقيت والتحديد إلى الشعور واللا شعور، إلى ما هو مشترك
 لقطاع وما هو نفس خاص، فتحول الزمن من مجرد صباح، مساء، ليل، نهار، إلى
 ديمومة واستمرارية، وتيار تدفق، وعدو توقف، وعدم النظر إلى أوقات معينة أو
 مراحل، وظهور للقصة أزمنة، زمن الكتابة بضمائر معينة، وزمن الاسترجاع بضمائر،
 وزمن القراءة بضمائر، وبدت البحوث تعالج سايكولوجية الكاتب، وسايكولوجية
 البطل وسايكولوجية القارئ، وأدخلت في بوتقة واحدة اندمج فيها الزمن الموضوعي
 الحدتي الخارجي، بالزمن الكتابي، بزمن النص المنفتح على العوالم..

" لا شيء في الوجود كله، يعادل بالنسبة لي هذه اللحظة لذة قيلولته هادئة" - قصة
 (اضطراب في ألوان النهار) لمحيي الدين زكنه. لاحظ ثقل الزمن: الوجود - هذه
 اللحظة - لذة - قيلولته هادئة ثم المعادلة بينهما.

4 - 4 - كي يصبح المشهد الزمني جزءاً من الوعي بالحدائثة تراه مزدحماً بالأفعال الماضية والحاضرة، والأفعال النفسية لأن بنية الجملة تعتمد الاستطالة والتعدي ولذلك لا أفعال لازمة في الاستهلال، ولا جمل قصيرة من مبتدأ وخبر وإنما اعتماد زمن مفجر اللحظة، مفعم بالاستمرارية كي يتيح للقاص التفكير في الجوانب المحتملة للسرد يعكس المشهد الزمني الجديد في القصة الحاجة إلى استيعاب المراحل الاجتماعية المتغيرة، والإبعاد النفسية الجديدة، أن تزاوجاً خفياً بين المفردتين الاجتماعية والفردية يتم في المراحل التي تشهد تحولات جذرية، والعراق في الستينات شهد مثل هذه التحولات على مختلف الأصعدة مما استوجب حضور هذه التحولات في الفن والأدب كجزء من عملية انعكاسية واضحة. لذلك بدت الممارسة الفنية ترسو على شيء من الوعي بأهمية أن تكون القصة أو الشعر معبراً، والواقعة النفسية هذه اجتماعية بالضرورة لأن المثقف في هذه المرحلة أحس بشيء من وجود حقيقي مغير له.

" لكل مساء حكاية، حكاية واحدة، في أول المساء، عندما تسكت عصافير البرد على سدرية البيت.. تأتي الجارة.."- قصة (حكاية الموقد) لمحمد خضير.
المساء، الحكاية اقتران شرطي بين المساء والحكي..
البرد، السكون اقتران زمني بين الزمن الطبيعي والنفسي.

لا تحتمل القصة القصيرة زمناً تاريخياً كبيراً، ولا وثيقة تؤشر لزمن كبير لذلك تخف وطأة الماضي الثقيل في الجملة الاستهلالية أحياناً، ويستعاض عنها بماضٍ قريب أو مستمر. فالزمن الوثائقي من شأن الرواية الطويلة حتى الرواية القصيرة تخشاه وتتجنبه.

4 - 5 - للزمن الذهني- التخيلي حضور أوسع في الجملة الاستهلالية، فمثل هذا الزمن هو الفاعل في الشعر وفي النثر، وبخاصة القصة القصيرة حيث التركيز على ما هو مشترك في الحياة ميدان فاعل من ميادين القص الحديثة. ويتطلب هذا البعد مخيلة نشطة توفر للقصة ميادين سرد واسعة.

والزمن الذهني زمن استعاري، يخرج عن حدود المؤلف اللفظي ويرتاد مساحات قص متغايرة مع واقع البنية الفعلية المألوفة.

" كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً.."-

قصة (تقاسيم على وتر الريابة) لمحمد خضير.

الباب المظلم - الليل النائم - الزقاق يقطر ماء.. كلها أزمنة استعارية، هي من نتاج المخيلة.

" قبل المساء أصبح اللون رمادياً، أما الشارع فكان مدثراً برائحة الرطوبة والبرد" - قصة (الظلام في الخارج) لعائد خصباك.

" لم يدر متى تقرر الأمر على وجه التحديد، فقد يكون ذلك قبل شهر أو شهرين أو عام أو.. ما أدراه، قد يكون منذ ولادته.."- قصة (الفريسة) لعبد الخالق الركابي. لاحظ نسبة الزمن التخيلي هنا وقد امتدت على مسافة العمر كله ولذلك لا حاجة لتوضيح الوظائف العامة التي أدرجناها سابقاً.

الآن بدأ الجسد يهبط في حركة خفيفة جداً، كأنه يتجنب أن يلامس القاع.. ولم تمض هنيهات حتى مس حواشي القاع مساً مرتبكاً جعله يرتفع مرة واحدة في انزلاق عجل، ثم عاود استقراره نهائياً بشيء من البطء" - قصة (لأوفيليا جسد الأرض) لعبد الإله عبد الرزاق

ملاحظة أولى: يمكن الاكتفاء للدلالة على تكامل الاستهلال بالجملة المنتهية بـ "القاع".

ملاحظة ثانية: أن ما تقدم لاستهلال من مقتطع خبري - شعري للشاعر" ولت ويتمان" يحدد قيمة القصيدة لا الاستهلال، ولذلك لم نعد المقتطع الشعري ذلك استهلالاً للقصة

بعد هاتين الملاحظتين تأتي على مستويات الفعل في الاستهلال.

1- المستوى البلاغي. القاص يبلغ لنا خبر هبوط الجثة بالماء.

2- المستوى الوصفي. القاص يصف لنا وصفاً حيادياً نزول الجثة في الماء من قبيل

(حركة خفيفة - مس الحواشي - يرتفع مرة واحدة.. الخ).

3- المستوى الشعري. تأثر الاستهلال بمقتطع وولت ويتمان الشعري فانسحب ذلك

على مفرداته التي بدت نثراً شعرياً جميلاً

4- المستوى البنائي:

I- الزمنية. تسيطر على أزمنة المقطع أفعال المضارع، وكلها مستتلة من زمنية موضوعية هي "الآن" التي افتتح بها الاستهلال.

II- المكانية. تسيطر على أمكنة المقطع، العلاقة بين الجسد والنهر، علاقة منح واتحاد وكأنه يريد إحياء الجثة بنزولها النهر- علاقة تضادية.

III- الماضية. وترتبط أفعال الماضي بالحاضر، فكانت قريبة أو مرافقة لحركة المكان والزمان. وقد تمثلت بـ "الهنهات والبطء".

IV- وترتكب الجملة الاستهلالية من زمنية- ابتداء هي (الآن) ومن الأخبار جملة فعلية تنتهي بـ جدا. ثم يتوسع أخبار الجملة الفعلية الأولى إلى جمل فعلية أخرى مرفقة بـ "كأن" وهي إحالية تأويلية. ثم تتوسع الجملة الثالثة لتعود فترتبط بـ "تمضي لـ" الآن" ثانية. وهكذا تتوالد أفعال الجملة الحاضرة والماضية من اللحظة "الآن" أي من الظرفية الزمانية.

5- ونجد الجملة الاستهلالية وقد توسعت في فقرات النص فاعتمدت المكان (الماء - الجسد) والابانة (الآن - الحركة) مادة لهذا الانتشار. وكانت عينا الراوي هي الراصد الفعلي لهذه الحركة العكسية. فتمت مقطع يعتمد الزمنية وآخر المكانية، وثالثا حديث الراوي. وهذه البنية التعاقبية هي رصد دقيق للعلاقة المتحركة بين المكان (الماء - الجسد) والزمان (حركة الجسد الآنية) والراوي (الوصف والسرد). وكان القصة معمولة بطريقة رياضية دقيقة مزدوجة الفاعلية.

"تلك هي علامات المدن، أبوابها، أسوارها وطرقها الخارجية الخالية تحت سماء مقفرة علامات.."- قصة (العلامات المؤنسة) لمحمد خضير.

1- المستوى البلاغي: يخبرنا القاص عن "فكرة" أهمية العلامات في المدن وفي غير المدن.

2- المستوى الوصفي: فاعلية العين والمشهد المكاني.

3- المستوى البنائي: يضع القاص الاستهلال بين قوسين وكأنه مقطع من سياق آخر. وهذه الطريقة إحالية على نص غير مكتوب هو الواقع العياني. وتتركز في هذا المستوى:

I- الماضي: خلو الجملة من اسم الإشارة "تلك" يشير إلى مكان ما قائم منذ القدم

II- الحاضر: ليس في الجملة أي فعل حاضر، إلا أن فعل القراءة لا السرد هو الحاضر - سيتغير هذا الفعل ليصبح فعل الشخصين هو الحاضر داخل القصة.

III- المكانية: هي اللغة الفنية التي تؤسس للاستهلال أهميته، وقد تلخصت بـ "العلامات" وسوف تتوسع مفردة "العلامات" داخل النص لتصبح علامات للحرب وللسلم، للحب، وللشجر.. وعلامات الحياة المجهولة، العلامات القاتلة، علامات الفراغ" التماثيل" علامات الدرس" الدفاتر" العلامات الخاصة، علامات الوجه العراقي. علامات الخلاء، وألوان النهار، ملامح الوجوه، ملامح المواقف المشتركة، في العراق أو في فلسطين.. الخ..

IV- تتركب الجملة الاستهلالية كلها من أسماء مشتقة من "العلامات" ويعني ذلك أن بعض الجمل الاستهلالية تركز حدثها حول كلمة مولدة فقط. كلمة بمبتدأ، لتصبح القصة كلها جبرا موسعا لها.

" قيل له، ينبغي أن تسافر منذ الآن، لتخبر أهل وأقارب السيد حمادي بن السيد خلف الجمعة، عن وفاته ليلة البارحة" - قصة (البيارق) لكازم الأحمدى..

1- المستوى البلاغي: هو أخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته.
2- المستوى السردى: هو الطريقة التي سافر بها البطل ليوصل الخبر والمستوى هذا هو الفعل القصصي كله.

3- المستوى البنائي: تعتمد الجملة على الإخبار المزدوج، أولا إخبار البطل بالسفر، وثانيا إخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته. والقصة مراوحة بين الإخبارين مرة يسرد القاص معاناة البطل وهو يسافر، ومرة يسرد كيفية الإخبار وبأية طريقة.

I- الزمان: الآن. زمن الحاضر (الآن - البارحة)
II- المكان: مجهول، عائم. السفر لا يحدد علامات له.

III- الأسماء: تعتمد بعض القصص على فاعلية الاسم وقد أعطاه القاص قيمة لأن المسمى أحد كبار العشائر. لعل عنوان القصة "البيارق" تدل على هذه القيمة.

4- في القصة العراقية يصبح فعل الإخبار مهما، أو أحد الوجوه الفنية الجديدة التي تطرقت القصة الحديثة إليه. والإخبار نقل للحدث من موقع إلى آخر. وحركة بن فعلين السكون - الانطلاق. قصة الأرجوحة لمحمد خضير مثلاً والإخبار

فعل في الممارسة، القصة تتشئ بيتها على الممارسة الحقيقية السرد، الذاكرة فيه أقل نشاطا، والإخبار طريقة من طرق الثقافات الشفوية والشعبية، وبذلك استوعبت القصة الحديثة مناخات القص الشعبي والشفوي.

" كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري، هناك تقف شجرة الصفصاف في وسط الساحة منتصبة وشامخة" - قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

1- المستوى البلاغي: إخبار عن مكان له خصوصية هو الالتفاف بكلمات مثل " بجانب - نصف دائري - وسط الساحة" وللوهلة الأولى تشعر أن عين القاص لا ترى باستقامة.

2- المستوى السردى: رواية قاص عن حدث ما سيحدث. رواية حيادية كل مفرداتها في الحاضر والماضي القريب.

3- المستوى البنائي: جملة بمبتدأ وخبر، كان وأسمها وخبرها جملة فعلية، وهي طريقة انفتاحية على الكلام. جملتان في هذه الجملة الطويلة، الأولى تنتهي بنصف دائري، والثانية تبدأ بـ " هناك وإلى نهاية الجملة. الجملتان خبران، أحد الخبرين عن البيت الذي يقع بجانب الساقية، والثاني عن شجرة الصفصاف التي تقع هناك.

I- المكانية: يتراوح فعل الجملة بين مكانين: هنا، وهناك (البيت والشجرة). والمشاهدة العيانية لهما لا تسير كما ينبغي فثمت حولهما مما يجعل السارد يناور كي يوصل بين المكانين.

II- الزمانية: كلها في الحاضر، والأفعال المكانية (تقع - تقف) والأحوال والصفات هي الأخرى لا تخرج عن هذا الإطار (منتصبة - شامخة).

4- في مقطع صغير من القصة للمم أحمد خلف أجزاء مشهد متكامل:

(هنا - هناك - وسط)

(بيت - قرية - ساحة - ساقية - شجرة)

(جانب - حول - وسط)

كل مفردات الجملة الاستهلالية مكانية، وما حضورها الكثيف هذا إلا لصناعة المشهد. وفي القصة العراقية الحديثة أصبح مثل هذا التعامل نتيجة لفاعلية العين

الحديثة في القص بعدما كانت القصة تكتب من الذاكرة، كما أصبح للمكان دور أساس في خلق مفردات حسية تعيش العين والواقع بحيث أصبح التعامل مع المكان، تعاملًا قصديًا. وما القصة إلا تطبيق حقيقي لفاعلية المكان.

" باستطاعة المرء أن يرى وجه الداخل من البوابة ساكنًا للوهلة الأولى، فقبل ظهور الابتسامة يصعب العثور على بوادر فرح أو حزن" - قصة (الشجرة) لعائد خصباك.

1- المستوى البلاغي: رصد لحال القاص وهو يصف لحظة دخول ما من البوابة. ليس من بطل ما بعد لحظة الفراغ هي المعلنة وعندما يمتلئ مدخل البوابة- لحظة الفراغ- بداخل ما يكون القاص قد تخلى عن دوره، وبدأ وجه الداخل هو الفاعل.

2- المستوى السردى: قياس للحظة نفسية لمراقب ما، لحظة ليس فيها قلق أو قناعة، لحظة باردة، وكلمات سرد بيضاء لا شر فيها ولا خير.

3- المستوى البنائي: يميل القاص إلى البدايات الاعباطية، تلك التي تولد في اللحظة، ليس ثمت تخطيط مسبق لها، ولذلك لا نجد للبوابة، أو للوجه الساكن أي دور لاحق في القصة، بداية لحظوية، أتت بيت القصيدة من دون قصد مسبق.

I- الزمنية: تجسيد اللحظة، واللحظة رؤية بصرية نافذة فهي زمنية آنية، سريعة الالتقاط فيها عام ليس ثمت تفصيل ما فيها لذلك " يصعب العثور على بوادر فرح أو حزن".

II- المكانية: كل اللحظات فراغ فضائي حتى ولو امتلأ بالحركة فهي أقرب إلى اللقطة السينمائية الشاملة التي تغيب فيها الجزئيات. الفراغ المحيط بالحال هو لحظة الفعل المرئي.

4- تميل القصص ذات الأسلوب الحيادي في الوصف وفي السرد والحوار إلى اعتماد الحيادية البصرية الانفعالية، ومثل هذا الأسلوب الذي تأثر إلى حد ما بسالنجر وتشيوخوف، هو مزيج من المشاعر النفسية والمشاهدة العيانية، وغالبا ما يروى بضمير واحد. والأسلوب البارد الذي تتراكم فيه الأشياء والكلمات، أسلوب قص معروف يجمع بين الطبيعية والشيثية، وبين الرؤية الحيادية الناقلة للأشياء المختلفة وهي في تجاور مكاني. لعل عائد خصباك أحد القاصين القلائل الذين قدموا إسهامات متميزة من هذا اللون من السرد.

" لكم أنت عنيد رأسك؟ على ضفافك العمل حزن، واللذائذ حزن، والضحك حزن، ومع كل ذلك تصر على أن تجري.. " - قصة(نهر الجنوب) لفهد الأسدي.

1- المستوى الابلاغي: رواية قصة النهر العنيد، المادة سرد التاريخ القديم على مسامعنا.

2- المستوى السردى: رواية بضمير المخاطب، إحالات مشاعر ومواقف الناس على النهر. السرد هنا مؤول وليس مباشراً.

3- المستوى البنائي: يتركز الفعل البنائي في هذه الجملة على "الإصرار و الجريان" والتأويل هنا هو المعنى ببناء الجملة، والكلمات المقروءة تحيلنا على موضوع وليست هي الموضوع، ولذلك فمستوى الكلام هنا من مستويين: مستوى القراءة الآنية ومستوى الإحالة والتأويل. فالنهر يمكن أن يصبح زمنا، تاريخا لأن جريانه لا يتوقف، وحاملا كل الأحزان والأفراح والأعمال، فالكلمات استعارية وليست من لغة النهر الطبيعية. ويمكن أن يصبح غير ذلك.

I- الزمنية وغالبا ما تلغى الزمنية المباشرة أو لا قيمة فعلية كبيرة لها لأن المعنى متجه أساسا أما إلى الرمز وأما إلى الاستعارة، ويمثل هذه الحال قد توجد أفعال مثل (تصر، تجري) فهي ليست إلا إشارة إلى الرمز أو الاستعارة.

II- المكانية: في هذه الجملة هي المعنية، فالنهر- تيار الزمن الجاري، يتحول من كيان طبيعي إلى رمز، وليس في العراق نهر أسمه نهر الجنوب، وإنما الجنوب هنا إشارة إلى جنوب العراق، أي إشارة إلى تاريخ الجنوب السياسي والنضالي.

4- في القصة العراقية الحديثة، أصبح الرمز بلغته الاستعارية أحد الميادين الجديدة التي اختطها القاص للحدثة، والرمزية هنا لا تتجاوز إلا بضع أفكار ألبسها القاص ثوب الأحداث الاجتماعية. ومكنت هذه الطريقة القاص العراقي الجديد من أن يتناول حالات وأوضاعا بصورة غير مباشرة، جعلت من القصة لونا معرفيا يشترك مع أنواع ثقافية أخرى في الاعتراض والاحتجاج والموقف.

- 6 -

6. 1 ما كان غرضنا في التطبيقات السابقة إلا بيان بعض أوجه الجملة الاستهلاكية الجديدة، ولها أوجه جديدة أخرى لم نشأ التطرق إليها الآن، فالحادثة في القصة بدأت في التغييرات التي حدثت في بناء الجملة، ودراسة الجملة القصصية عبر تواريخ معينة تكشف لنا عن التحولات والتبدلات البنائية التي حدثت فيها، أي تلك التي حدثت في تركيبية الوعي ككل. ومثل هذه الدراسة مؤجلة في الوقت الحاضر.

6. 2 كما كان بالإمكان دراسة بناء الجملة الاستهلاكية في ضوء التيارات والمدارس الأدبية، فالقصة الرومانسية لها استهلالها الخاص، وكذلك القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عدة، وهذا ليس عيباً وإنما الدراسة تضيء ولا شك الجوانب المتعلقة بالجملة من خلال انتماء القصة لتيار أو منهج أو مدرسة، وهذه أيضاً لم نشأ دراستها لإيماننا المطلق أن القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عديدة، وهذا ليس عيباً وإنما خضع الموضوع كله إلى اضطراب ثقافي وفكري أشمل من أي نوع أدبي معين. فالأدب لا يصف تيار أو مدرسة إلا في مجتمع تتضح فيه أمور فكرية كثيرة، ولذلك صرفنا النظر عن مثل هذا النوع من معالجة الجملة الاستهلاكية أيضاً.

الهوامش

- 1- فلاديمير بروب. مورفولوجيا الحكاية. ترجمة إبراهيم الخطيب ص35
 - 2- 3 الرغبة القصصية. بيتر بروكس. ترجمة الأستاذ عبد الواحد محمد. جريدة الثورة/8/1988
 - 4- الشعرية. تودروف. ترجمة شكري اليموت ورجاء بن سلامة ص34
- بنية الجملة القصصية
ما الجملة؟
تطبيقات- الاستهلال المزدوج
نموذج تطبيقي(1)
قصة "لأوفيليا جسد الأرض" لعبد الإله عبد الرزاق
الجملة الاستهلالية
- | | |
|----------------|-------------------|
| الكلمة المولدة | ◆ نموذج تطبيقي(2) |
| الإخبار | ◆ نموذج تطبيقي(3) |
| المشهدية | ◆ نموذج تطبيقي(4) |
| اللحظية | ◆ نموذج تطبيقي(5) |
| الاستعارية | ◆ نموذج تطبيقي(6) |

الباب الرابع

نماذج تطبيقية

1. جماليات الاستهلال في شعر السياب

التساؤل

كيف يبني السياب استهلالات قصائده؟ سؤال قد لا يخطر ببال أحد، لأن البدايات هي تحصيل حاصل الإبداع، ولكن الفحص المتأنى لقصائد السياب يجد ثمت طرقا عديدة في بنية الاستهلالات. وحصرا بحدود هذه المقالة، وجدت ثلاثة طرق يبني السياب بها استهلالاته. ولكي يكون الأمر واضحا، لا أضع قوانين إجرائية مسبقة لرؤية استهلالات شاعر ما، ولكنني أستنتج من خلال قراءات القصائد الكيفية، بل الكيفيات التي يبني الشاعر بها استهلالاته، وشاعر كالسياب، متنوع العطاء، غزير الإنتاج، متطور الأساليب، تصبح دراسة استهلالات قصائده واحدة من النوافذ النقدية لرؤية الحداثة في الشعر من موقع قريب جدا.

هل يقصد السياب اختيار الكلمات والصور التي يبتدئ بها؟ أم أن البداية تأتي عفوا الخاطر، حتى إذا ما استقامت القصيدة على شيء من الوضوح والدراية عد ما ابتدأ به عفوا أو قصدا بداية استهلالية ناجحة؟

ومن قبيل التذكير، أعيد هنا، الخطوط العامة لبنية الاستهلال(1)

1- أن محتوى وفن النص الإبداعي هما اللذان يولدان مفردات الاستهلال.
2- وأن هذه المفردات المتولدة في بنية النص الكلية تمتد داخله كخيوط السدى لتولد صورا ومفردات جديدة ومن ثم لتتشد أجزاء العمل بالفكرة المحورية.

3- الاستهلال باعتباره بنية متكاملة ذاتيا، يمكن معاينته منفردا، فهو أشبه بالجنين الذي ولد من أبوين، وفي الوقت نفسه له استقلاليته العضوية المتكاملة.

هذه من أهم الخطوط التي خلصنا إليها، ويمكن إضافة خطوط أخرى تنبع من الدراسة الكلية لشاعرية الشاعر أو لإنتاج القاص، وبالنسبة للسياب، وللعديد من الشعراء المتنوعي الإنتاج، والمتبايني البناءات، يمكن إضافة فقرة أو فقرتين أو أكثر،

لذلك لم تعد هذه المفردات الآن، مجرد اقتراحات نقدمها للشعراء أو القاصين وإنما أصبحت مفردات منهجية جرى تطبيقها على قصائد وقصص وروايات، وأقول جرى تطبيقها لأنها من الوضوح بحيث جعلتنا نعود أليها لرؤية أبعاد الحداثة في شعر السياب أو البياتي أو سواهما لأن البدايات واحدة من مرتكزات الرؤية الحديثة للحياة وللموضوع. والشاعر المجيد لا يبتدئ عفو الخاطر، كما لا يستعمل إلى حد ما الفعل المستمر، وإنما يجمع بين الاثنين مطلقاً العنان للفكرة المحورية وهي تتمو داخل النص فتعيد للبداية روحها البكر وتولد لها مديات جديدة في جسد البناء الكلي.

إن الإبداع له قوانينه الخاصة، ولن يكون المبدع مبدعاً حقاً لمجرد أنه يكتب الشعر أو القصة، أقول ذلك والمفردات المنهجية السابقة قد تطور مفردات جديدة، هي بالضرورة آتية من الإبداع نفسه، فمن الواضح أن البناء العقلي - النقدي الصارم يسيطر على مفرداتنا تلك، لكن قراءتي لقصائد السياب مجدداً قد كشفت لي وستكشف لغيري قيماً جديدة ومفردات جديدة. فالعمل الإبداعي هو الذي يعدل من مسار المنهج، هو الذي يضيف ويحذف من المقولات. وفي أشعار السياب يجد القارئ أنه متنوع الاستهلالات، ففي كل مرحلة له بنية استهلال خاصة، ولكل شكل من أشكال قصائده الطويلة والقصيرة، بنية استهلال خاصة بها. وكان موضوعنا السابق (الاستهلال في القصيدة العربية الحديثة) قد تركز حول القصائد الغنائية، والقصائد الغنائية الذاتية، والقصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية، والقصائد المركبة البناء.. ولدى السياب الكثير من هذه القصائد، إلا أنني في هذه المقال أطور المفاهيم السابقة من خلال إضافة فقرات جديدة لبنية الاستهلال باعتبارنا ندرس شاعراً لوحده، وسنجد أنفسنا أما ظاهرة جديدة، هي أن السياب يطور مفهومه للاستهلال بتطور أدواته مرحلياً، فما دام شعره يعكس الواقع الاجتماعي والنفسي له، إنما يباشر هذا الانعكاس بمواجهة استهلالية واضحة، فيها شيء من التلقائية، لكنها واضحة البناء والهدف. أقول أن استهلالات السياب في مراحلها الثلاث، تباينت تباين مراحل نمو شاعريته، وتباينت تباين مواقفه لكنه في كل المراحل، يمارس كل الاستهلالات، ولذلك يمكن إضافة مفردة منهجية رابعة تقول:

4- إن شاعرية الشاعر، تفرض مناخاً خاصاً بها على الاستهلال، هي جزء من

صائد 4 ق

لا يوجد 4 ق

صيدتان 2 ق

18 عنوانا

3- العنوانات التي تتأكد معنى فقط، في الاستهلالات، وقد كانت كما يأتي:

صيدة 13 ق

صيدة 14 ق

صائد 10 ق

صيدة 23 ق

صيدة 23 ق

83 عنوانا

الاسم تهلالات

الليل، والسوق القديم

عينان زرقاوان ينعس فيهما لون الغدير

أساطير من حشرات الزمان

ورم، بنفس مما عزاني برم.. الخ

الاسم تهلالات

بقايا من القافلة تنير لها نجمة آفلة

من قاع قـبـري أصـيح

كيف ضيعتك في زحمة أيامي الطويلة

منظرها أمام بابك الكبير.. الخ

الاسم تهلالات

المعبود الغريق

منزل الأقتان

أنشد المطر

المجموع

أزهار ذابلية وأساطير

المعبود الغريق

منزل الأقتان

أنشد المطر

شناشيل ابنة الجالبي

المجموع

من أمثلة المحور الأول نقرأ

عنـوان القـصيدـة

❖ في السوق القديم

❖ عينان زرقاوان

❖ أساطير

❖ ورم

من أمثلة المحور الثاني نقرأ

عنـوان القـصيدـة

❖ سـراب

❖ رسـالة من مقـبرة

❖ كيف لم أحـبـبك

❖ أمـام بـاب الله

ومن أمثلة المحور الثالث نقرأ

عنـوان القـصيدـة

حملت للنزال سيفك الصدئ	◆ الشاعر الــــرجيم
سلاما بلاد اللظى والخراب	◆ ربيع الجزائــــر
أنا ما تشاء، أنا الحقير	◆ المخــــبر
من خلل الدخان من سيكاره	◆ أرم ذات العمــــاد

نظرة أولى على الجداول السابقة تظهر لنا ما يأتي:

- | | |
|-------------|------------------------------------|
| 38 استهلالا | 1- استهلالات متطابقة مع العنوانات |
| 18 استهلالا | 2- استهلالات مشتقة من العنوانات |
| 83 استهلالا | 3- استهلالات مغايرة لفظا للعنوانات |

والانطباع الحكمي الأول يقودنا إلى أن شاعرية السياب تتأسس على وعي بالحدائثة. فوجود(83) استهلالا مغايرا للفظ العنوانات يعني بداية التحرر الفني من هيمنة العنوانات التي كانت العمود الفقري للشعر، فأحدى سمات الحدائثة الشعرية، هو التباين الشكلي بين العنوان والاستهلال، تطورت هذه السمة لاحقا فألقى الشاعر الحديث العنوانات جملةً وتفصيلا واستبدلها بقصيدة- قصيدتين- ثلاث قصائد.. الخ لأن الشاعر الحديث معني بجعل القصيدة مجسما فكريا للقارئ وللثقافة التقليدية، فهي لا تستسلم لمشاعر اعتيادية ولا تحاكي المواقع الظليلة من الأفكار، وإنما لمحة فنية لها جذر اجتماعي وثقافي. ومع شيوع ظاهرة التمرد على العنوانات لدى السياب نجده في جانب آخر يخضع إلى البناء التقليدي، فوجود(38) استهلالا مطابقا و(18) استهلالا مشتقا تأكيد على سيطرة النمط التقليدي للبناء الشعري- علما بأن عددا من القصائد ذات البناء عمودي- وللدلالة أن قصيدة"هل كان حبا" وهي ابتداء الحدائثة عند السياب كان استهلالها مغايرا لعنوانها. وعموما فالظاهرة هذه لا تقاس بسطحها العائم، وإنما بمدلولها الفكري والبنائي. فالاستهلال ليس ابتداءً للقصيدة وإنما هو تأسيس لها، والتأسيس يأخذ سمتها العامة، فلا استهلال لقصيدة من دون احتوائه على معنى القصيدة ولا استهلال لقصيدة من دون أن يكون ناميا نموا عضويا داخلها، ولا استهلال لقصيدة متحركة، فاعلة، من دون أن يكون ضمن هذه الفاعلية. ولذلك فالسياب وهو يبني قصائده لم يكن على دراية واسعة بفاعلية

الاستهلال، ونسوق هذا الحكم بناءً على ما توصلنا إليه من قراءات لعدد من القصائد. هل يعطي انطباعاً أولياً أن السياب وهو يبتكر الحداثة للقصيدة الحديثة كان محكوماً بالبناء التقليدي أو المتطور منه للقصيدة العمودية؟ وعموماً يمكن الركون إلى مثل هذا الحكم أنياً لأن الشكل الفني لا يتطور بسرعة، فهو من القوة والمتانة والرسوخ ما يستوعب الجديد فيه، لذلك بنى السياب وشعراء آخرون قصائدهم الجديدة في إطار الأشكال الفنية القديمة، ولكنها المهيأة للتطور.

لنرى ذلك بوضوح:

أولاً: أن أبعاد هذه الإشكالية تكمن في أن معظم استهلالات قصائد السياب تبدئ بأسماء أو حروف والقلّة منها بأفعال ماضية. ونادراً ما تكون بداياتها خلاف ذلك. وقد وجدت توازناً بين الاستهلالات التي تبدأ باسم والاستهلالات التي تبدأ بحرف، بل أن الثانية تزيد أحياناً، وقلّة هي الاستهلالات التي تبدأ بفعل مضارع أو أمر. وعموماً فالظاهرة هذه تكشف عن فاعلية البداية الاسمية في الشعر. في مراحل الأولى (أزهار ذابلة وأساطير) نجد قصيدة تبدأ باسم و(17) قصيدة تبدأ بحرف و(12) قصيدة تبدأ بفعل ماضٍ و(2) تبدأ بفعل مضارع، و(2) تبدأ بحال، و(1) تبدأ بفعل أمر، وعموماً فالسيطرة المطلقة للحروف وللأسماء، وبالقرب منهما الماضي، ويعكس انطباعاً هو أن السياب ما يزال استهلاله محكوماً بمطلقات فنية قديمة، وأن التجديد لم يبدأ في بنية العمود الفني للقصيدة بقدر ما كان منصباً على الإيقاع والروي والتفعيلة. ويتأكد هذا الاستنتاج في دواوينه اللاحقة: ففي أنشودة المطر مثلاً نجد أ، (14) قصيدة تبدأ بحروف و(11) قصيدة تبدأ باسم و(4) تبدأ بفعل ماضٍ.. سيطرة أخرى للحرف وللأسماء، ولكن بنية الاستهلال في مراحل اللاحقة تطورت تطوراً فنياً واضحاً كما سنرى.

ثانياً: ودلالة الترابط بين الاستهلال العنوانات، وبخاصة خضوعهما معاً لفاعلية الحرف والاسم، تتحدد بوقائع نفسية واجتماعية وبنائية، الاستهلالات الاسمية أو الحرفية، لا تحتوي حركة فاعلة كبيرة، فاعليتها فاعلية الجملة الاسمية الراكدة البناء، لأنها تحيل الحركة الداخلية لها إلى فاعلية محدودة بين الابتداء والإخبار، والإخبار يستوجب دائماً سياقات فكرية راکدة، آتية إلى القصيدة من موقع اجتماعي خارجي،

لذلك لا تكون الاستهلاالات الاسمية مولدة لنوى داخل النص لاحكامها إلى مطلقات بنائية محدودة الفاعلية في أبسط نواحيها محكومة بسياق انفرادي متلق تدفع بالشاعر لأن يضع "أناه" موضع الفاعلية المحركة. والصورة الكلية والمستقبلية للقصيد محكومة بتطور نسق واحد من البناء يبتدئ من أول سطر وينتهي بأخر سطر، هذه الفاعلية الحكائية للقصيد في مراحل السياب الأولى حتمت عليه الابتداء بالاسم أو الحرف ولذلك يضع القارئ - الناقد - لنفسه مسافة فاصلة بين الشاعر وبين تجربته فيقبل ما يقوله الشاعر، بل ويستسلم له لأن الكلام يجر الكلام، فالبدائية تمهد لهذه البنية الحكائية المقالة بطريقة إيقاعية جديدة. فاستهلال قصيدة (السوق القديم) مثلا والذي يبدأ: "الليل والسوق القديم..". نجد كلمة السوق ودلالاتها الاسمية تتكرر في ثلاث مقطعات منها، بين المقطعات الثمانية الأخرى تستهل بفاعلية "الأنا" والاسم هو الاسم، والحركة ما بين استهلال القصيدة الأساس، واستهلالاتها الفرعية محكومة برؤية "أنا الشاعر" وبالتالي تحدد نفسها بطاقة الاسمية المحدودة التعبير، فقصيد "في السوق القديم" وهي من أول المطولات - بعد قصائد البريكان - في الشعر العراقي الحديث، نجدها تنوعا على لحن واحد، كلها محكومة بتغير مواقع "الأنا" بين الليل والحال النفسية أي وقوع القصيدة ضمن دائرة الإخبار المتكرر للحال، وكيف تطور هذا الإخبار إلى رصد حالات الشاعر المتحولة كتحويلات السوق المكانية والزمانية.

الاستهلاالات أشبه ما تكون باستجابة مستساغة لعقلية القارئ وذهنيته المشاعة، وهي استجابة اجتماعية لتطور ثقافي معرّف في خاص بالمرحلة كلها. خذ مثلا آخر، قصيدة "عينان زرقاوان" التي يستهلها "عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير" الاستهلال صورة خبرية، والقصيدة كلها تتحرك بين مجهول ومعلوم (تتحول عينان إلى "عيناك" وإلى (حسنا) والغدير إلى "ربيع وغاب" ويتحول اللون إلى (صباح ومساء ونظرة وأشباح.. الخ). لماذا هذا التحول؟ لأن القصيدة محكومة بفاعلية أحادية. وهي خطاب مرسل إلى شخص. القارئ هو هذا الشخص. كل القصائد التي تستهل بأسماء، تكون مكشوفة، حكاية، مقالة بطريقة تقليدية، وليس ثمت عالم غامض أو مبهم يسيطر على الشعور، وليس ثمت مخيلة متأصلة، بل مخيلة مستجابة متلقية لما تعطيه الطبيعة سيطرتها الكلية، وتبدو معاناة الشاعر محكومة بالكيفية التي يجمل بها صورة

العالم الخارجي القاسي.. ولم لا ، فالعينان الزرقاوان تعد مقياسا للجمال (فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير). ألم يستبدل الاسم " عينان ب: أنا في أذوب". هذه المناوبة هي هوية الاستهلالات الاسمية.

تتمو الاستهلالات الاسمية في داخل القصيدة بطريقة العطف الصوري لمفرداتها ، فاستهلالات مدينة السندباد مثلا " جوعان في القبر بلا غداء" ، نجده يتوالد في بنية القصيدة بالعطف على جوعان فنجد "عريان- أفض- وأنبت- وأحرق- وفجر- وأثقل- وجئت، وشقق وهبت- وصامت.. الخ" هذه الطريقة التوليدية، حكاية وبنيتها المتكررة رصد لحالات تتساق بخط مستقيم. وفي أقسام القصيدة الخمسة نجد القسم الثاني يبدأ "أ هذا أودنيس، هذا الحواء؟". وهي بداية مؤكدة لحال الشاعر في استهلالاته: جوعان، وفي المقطع الثالث يستهل ب" الموت في الشوارع" وهو تأكيد آخر للاستهلالات الأولى، وفي المقطع الرابع يستهل "يا أيها الربيع.. ما الذي دهاك.." هو الآخر استجداد من الجوع. وفي المقطع الخامس يبتدئ " كأن بابل القديمة المسورة تعود من جديد" استكمال الصورة الكابوسية للسندباد المهاجر داخل مدينته..

وعموما ترتبط الاستهلالات الاسمية بالسياق الشعوري للشاعر، خاصة في مراحلها الأولى، فقد كان السياب محكوما بقوة العنوان، وبثقله السياقي والمعرفي، وبنية القصيدة يوم ذلك التي لم تخرج كليا عن بنية الحكاية الفنية الناضجة، لذلك كانت الاستهلالات تقليدية، أشبه ما تكون بالفقرة الموصلة إلى ما سيأتي، وليست البدايات التفسيرية للحدث، حتى أن شاعراً كبيراً كمحمود درويش ما يزال إلى الآن يزاوج بين العنوان وبداية الاستهلالات. وعندي أن الحداثة في القصيدة الحديثة لا بد وأن تمر بمثل هذه الرتبة البنائية لأن السياق الموسيقي الإيقاعي التقليدي لا يمكن أن يتغير جملة وتفصيلا، فما زالت الحداثة في أسس مظهريتها الفنية، خاضعة إلى تأثيرات إيقاعية اجتماعية اشمل من الوزن والقافية والتفعيلة، إيقاعات تتصل بالتكوين الفكري وبالثقافة والاقتصاد وبالسياسة، والتطور الذي حدث لاحقا على الاستهلالات الاسمية والحرافية، أتى من اكتشاف الشاعر للعمق الميثولوجي والأسطوري للمفردات الحياتية واليومية. والسياب يعد أحد الشعراء القلائل الذين حولوا مفردات بيئية وثقافية ومكانية صغيرة ومهملة إلى مصاف الأسطورة. ضمن هذا التطور الهائل، جرى تطور

بنائي - أسلوبى على الاستهلال الاسمى.

3 - الوعى الفنى:

فى دواوين السياب الأخيرة: منزل الأقتان - أنشودة المطر - المعبد الغرىق - شناسيل ابنة الجلبى، تطور مفهوم الاستهلال الاسمى من مجرد الابتداء بكلمات، إلى الابتداء بالأفكار. الكلمة الاسمى هنا، فكرة مبهمه، غامضة، وتم اختيارها مكانيا وفق مبدأية الإبهام التى أسبغها عليها، وهذه أولى تحولات الاستهلال الاسمى من موقعه الظليل السابق، إلى موقع فكرى - فنى جدى، مع زيادة ملحوظة فى الاستهلال الفعلى، وتعليل ذلك على سببان:

الأول، اكتشافه لفاعلية الأمكنة المشبعة بالمألوف، وتحميلها شحنة أسطورية، أو ميثولوجيا تجعل منها متصلة بزمن لا محدود، ولذلك أصبحت هذه الأمكنة مولدة ومتولدة.

والثانى، أن السياب فى هذه الدواوين يؤسس نظرة شاملة لتصورات إنسانية، وضع نفسه - ذاته - فىها موضع المركزىة. فعمد، خاصة فى مرحلة المرض، إلى استحضار كل قوى الأمل لإحساسه أن الأفول الجسدى والكيانى قد أوشك.

نقرأ استهلال قصيدة النهر الموت:

بوىب..

بوىب..

أجراس برج ضاع فى قرارة البحر.

بدا يعطى الاستهلال انطبعا بالإبهام، فبوىب الصغىرىتحوّل إلى دلالة فكرىة ترتبط بزمن قدىم، لم يعد له صوت إلا أصوات أجراس البرج، والبرج هذا ضائع فى قرارة البحر. الكلمات (أجراس - برج - ضاع - قرارة - البحر) كلها مشحونة بأسرار والقدم والإبهام والغموض. استهلال قصيدة " نسىم من القبر":

نسىم اللىل كالأهات من جىكور يأتىنى

فىبكىنى.. الخ

كل هذه الاستهلالات تحول الأسماء من اعتياديتها ومألوفيتها إلى أسماء مشحونة بالأسرار والإبهام والغموض والعتمة، وللمصادفة وحدها نجد ثمت قاسما مشتركا في كل الاستهلالات المقتبسة هنا: إلا وهو الليل / الظلام / مما ينبغي أن السياب لم يتعامل مع أسماء مجردة، أو خالية من الشحنة الأسطورية، فيجرد الكلمات من معناها المباشر الواضح ويجعل منها نوافذ تطل على عالم غامض مليء بالجهولية.

لم تقم استهلالاته المبتدئة بأفعال على شيء من الاختلاف، فالسياب يكثر من الابتداء بالفعل الماضي، والفعل الماضي في دلالاته التعبيرية يحيل إلى الثبات، شأنه شأن الأسماء، لذلك لا نجد حركة الماضي، صاخبة، مولدة، فاعلة، بل سكونية مليئة بالذكرى والتذكر، ولا تفعل في الاستهلال أو في القصيدة إلا تشغيل الحركة الشعورية للقارئ، ثم تختفي بعد ذلك من جسد القصيدة.

4 - المبادئ الجمالية للاستهلال

على أن المبادئ التي تتحكم في استهلالات السياب، الاسمية منها والحرافية، هي مبادئ جمالية، وليست مبادئ شعورية، متلقاة. لعلنا ندرك أن السياب يجيد استعمال المجاز استعمالا شعريا فيراكم الصور واحد فوق الأخرى، مولد مجازا من مجاز آخر، وهكذا يدفع بالقارئ إلى التأمل في أي المجازة تكمن فكرة الاستهلال الأساسية، لنعد قراءة استهلال أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المجاز الأول "عيناك" ولد مجازا ثانيا "غابتا نخيل" وهذا بدوره ولد مجازا ثالثا "ساعة السحر" ثم يعود للعينين، فيولد لهما صورة مجازية أخرى "أو شرفتان" جاعلا من العينين في الإنسان شرفتين مكانيتين وتلد غابتا (راح) وساعة (ينأى) والسحر (القمر). لاحظ البيت الثاني كله مشتق ومولد من البيت الأول، أو يكاد يكون هو.

1- أولى فاعلية استهلالات السياب، هو تعدد المجازة، وهذه طريقة أسلوبية تدفع بمخيلة القارئ إلى التفكير بالمستويات التي تستحضر داخل القصيدة، وبالفعل سنجد أنفسنا أمام فيض لا حدود له من الاستعارات والمجازة.

2- ومن المبادئ الأخرى التي يستعملها السياب في استهلالاته مبدأ التوسيع الفكري والأسلوبي، وهو مبدأ جمالي بحث، يجعلنا نشعر ونحن نقرأ القصيدة أنها تحيلنا إلى عالم أوسع من كلماتها، الشعر تكثيف جمالي للعالم. والتوسيع مبدأ جمالي ارتبط بالحدثة وبثقافة الشاعر، أن الاستهلال الناجح يحيلك إلى عوالم خفية، وإلى إمكانية تأويله واسعة.

نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة "أم البروم"
رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها
تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس
سمعت نشيج باكيها،
وصرخة طفلها، وثغاء صاغر من مواشيتها
وفي وهج الظهيرة صارخاً "يا حادي العيس"
على ألم مغنيها.

يوسع السياب من "أم البروم" وهو المكان الشعبي، المليء بالناس والأفراح، فيجعل منها- بعد أن زحفت المدينة الغول عليها- مقبرة، وها هو يستحضر عالمها القديم/ الجديد ويجعل منهما وحدة جدلية لصورة واسعة من حال المدينة/ أم البروم، ومن ثم حال الناس/الشاعر/ الموت/ الحياة. ويستعين السياب كأبي حكواتي أصيل بكل عناصر الشد الشعوري، صراخ الأطفال/ ثغاء الصاغر/ وهج الظهيرة/ حادي العيس. أنه هنا يروي حكاية مكان أقل، لكنها حكاية ابتداء، فالقصيدة سبّنى كلها على هذا الاستهلال، بل ستوسع من مجازاته دون أن تترهل.. هذه البنية الجمالية للاستهلال نتاج مخيلة مشبعة بما هو أسطوري في المألوف من الحياة، وبما هو شعبي في المكان المعاش. ولم يقتصر مبدأ التوسيع على الاستهلال فقط، بل أن الصور المشتقة من الاستهلال ستتوسع هي الأخرى، هكذا يدخل السياب الأسطورة في صلب المحلية ويجعل من كلمات شاعرا أصواتا تاريخية، ومن صورة شعبية معاشه وكلها ملحقة ببويب، فبويب لم يعد اسما اعتياديا، بل أصبح دلالة رمزية لسياب نفسه، فلقد جرت مقارنة جدلية داخل القصيدة بين:

الحياة/ الموت

بويب/ الشاعر

فاختلطت الضمائر، وتداخلت الأزمنة، فبويب هو النهر الحزين، هو المزار الذي تُحمل إليه النذور، هو البحر المليء بالحياة والمحار، هو المدخل إلى عالم الجحيم..الخ. ويوسع السياب من هذه الدلالة في القسم الثاني من القصيدة فيجعل من نفسه صنواً للنهر، فدمه هو ماؤه، وأمطار السماء مياحه، وأعماقه هي أعماقه وقراره، وحتى توزيع القصيدة إلى ثنائية النهر/ الموت، و(1)/(2)، هو تأكيد مكاني - أسلوبى إلى جعل بويب/ السياب، محوراً درامياً لبنية القصيدة كلها.

ما يهمننا في استهلالاته الأخيرة، ليس تحليل القصيدة للتأكيد عليها وإنما تحميل الاستهلالات الاسمية طاقة أسطورية وميثولوجيا ، يحاول السياب أن يحويها "أناه" كمعادل موضوعي كجزء من هذه الطاقة.

خذ استهلال (أنشودة المطر):

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

أو استهلال قصيدة (المخبر):

أنا ما تشاء: أنا الحقيقير

صباغ أهدية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين.

أو استهلال(المومس العمياء):

الليل يهبط مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.

لقد تطورت القصيدة الحديثة عند السياب - البياتي - صلاح عبد الصبور، وفق أساليب فنية جديدة - قديمة، بمعنى أنهم خلقوا لقصائدهم مسندات أسلوبية كانت موجودة لكنها استعملت بما يتوافق ولغة العصر ومشكلات الحياة ونظرة الشاعر المحدث لها.. فالتطور الداخلي والخارجي للشاعرية، هو تطور لمفردات القصيدة نفسها، والاستهلال الجديد أحد هذه المفردات التي أصابها التطور فاحتوى ما هو جمالي

معاصر، وما هو بلاغي قديم، وما هو قانوني ثابت. لذلك نجد الحداثة لا تقوم على تصور خارجي - اجتماعي فقط، بقدر ما تؤسس هذا التطور على تطور المفردات الداخلية للنص.

3- ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلالات، احتواؤها على نغمة نثرية، فلم يعد الشعر الحديث، شعراً صافياً - ليس هناك مثل هذا الشعر - وإنما أصبح شعراً شاملاً، تجد فيه التشكيل الصوري، والإيقاع النفسي، والحداثة الاجتماعية، والأسطورة والحكاية.. الخ.. والنثرية التي نعنيها هي مبدأ توسعي أيضاً، بمعنى أن الإيقاعين: إيقاع الشعر وإيقاع النثر، يلتقيان معاً ليكونا إيقاعاً شاعرياً يدل على قدرة الشاعر على احتواء مساحات جديدة لم تطأها القصيدة من قبل. وغالباً ما يرتبط بالإيقاع النثري، الإحالة إلى الموضوعات الخارجية، إلى تاريخ الشاعر وتاريخ الموضوع، إلى المجتمع، إلى الفلسفة وعلم النفس، إلى التاريخ والتراث والأسطورة.. هذه الإحالات تخرج - دراسياً - عن المنهج الأسلوبي الذي يعتبر النص بنية مغلقة، وفي قصائد السياب، وبالذات استهلالاته الجيدة، نجد أنفسنا في إطار نثري حياتي يمتلك إيقاعه المتداخل مع إيقاع البناء الشعري. وعندني أن هذه النثرية المعتمدة في الشعر تعني أن الشاعر الحديث لم يعد راکضاً وراء منطق الحضارة الصناعي - التجاري الجديد، فهو ما يزال أسير قوى الإدراك الفعلي لفاعلية الأشياء المألوفة في الحياة، لذلك تؤسس الاستهلالات للقصيدة أفقا محلياً غائراً في ميثولوجيا الناس، وفي الحس المشترك ثم يضعها الشاعر بصيغ أسلوبية وبنائية تبدو غريبة، الشاعر هنا يعيد تشكيل المضطرب من الحياة، والفن الشعري لا يخجل من الواقع، أن لم يفقه في بنائه.

فكيف يتأتى للاستهلالات أن يزرع مثل هذه النويات - الإيقاعية النثرية في الصورة الشعرية - وبأي أسلوب؟ نقرأ هذا الاستهلالات لقصيدة (منزل الأفتان في جيكور):

خرائب فانزع الأبواب عنها تغدُ أطلالا

حوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح

تطل عليك منها عين يوم دائب النوح..

ويكفي البيت الأول من الاستهلالات للدلالة على النغمة النثرية المعنية هنا، الصورة المستحضرة هي "الأطلال" وأمسى منزل الأفتان في جيكور خرائباً ولكنها بأبواب، ما

أن تنزع الأبواب عنها حتى تغدو ماضيا وتراثا، إلا أن الأبواب تعيدها إلى الحاضر، إلى وجود معاش، وتشير إلى أناس ساكنين يعرفهم.. الصورة النثرية تمتد داخل المكان إلى الزنوج، إلى البناءات القديمة، إلى الروح الشعبية الكامنة في الخرائب والأطلال وهي قرينة سكن البوم الدائب النوح.. وهاهو السياب يبني صورة كلية لما كان قد شاهده وعاشه ليجعل منها صورة أسطورية مطعمة بروح شعبي معاش.. هذه النثرية جزء من أساس ومكون من الاستهلال الحديثة. فالنثرية ليست الإيقاعات الصوتية المشاعة، والسهلة، بل هي الكشف عن جدليتها الخفية، المعلنة والمضمرة معا. الكلمات التي تشبع بنثرية الحياة، كلمات مولدة، تتجدد داخل النص، وتوسع مداريبتها، وبالتالي تجعل القصيدة شاملة وذات أفق فكري - أسلوبى رائع.

4- ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلال؛ المزوجة بين الحس والحدس، والواقع والمخيلة، وعندى أن هذا المبدأ الجمالي هو الأكثر فاعلية في الاستهلال الجيدة، بل ويستطيع أن يزاوج بين الملموس والمدرک، بحيث تحيلنا القصيدة إلى تداخل عالمي الداخل والخارج، الواقعية والطبيعية. لا يقف الأمر في هذا المبدأ عند الكلمة ومدلولاتها المباشرة، بل يغور إلى أولياتها، إلى الروح البدائي فيها، خذ هذا الاستهلال لقصيدة (جيكور شابت):

ما نفضتُ الندى عن ذرى العشب فيها،
ما لثمت الضباب الذي يحتويها
جثتها والضحى يزرع الشمس في كل حقل وسطح
مثل أعواد قمح..

والبيت الأول يكفي للدلالة على الحس والحدس، فالقرية تحيا غروبا أزليا، أنها تشيب الآن، حدس السياب بها حدسه بنفسه، الموت القريب منها يجعل من جيكور قرية آفلة، منزوية، ولن ينفع رمادها لإنهاض بديل لها. الحياة المحسوسة، المرئية، بصورها البيئية المعاشه، تدل على الموت، الشيخوخة، ويقترن الحسي بحدس شعري واضح امتد إلى جسد القصيدة كله، فظلها تحت خيمة الموت والعدم والأفول..

ويوضح اقتران الحسي بالحدسي، قوة المخيلة الشعرية، فليست كل الأشياء قادرة على منح الشاعر حدوساً، وإنما الأشياء المبهمة، الغامضة، الأشياء التي تكمن فيها

روح البدائية، أو الأشياء الواقعية التي تصبح عن طريق الفن أشياء أزلية وذات امتداد. ولم يتحول الجنس أو حياة الأسرة اليومية إلى مطلقات جديدة. أن ثورة الشعر الحديث نأت عن مثل هذه المواقع الظليلة، لعدم كفايتها بإنهاض رؤى الشاعر الجديدة. إذ ليس كل حسي مولداً لحدس، وإنما الحسي المولد هو الذي يختزن عناصر خيالية قادرة على تجاوز حدود الشيء إلى ما وراء الشيء، وتجاوز الشيء كله إلى أشياء أخرى في أزمنة وأمكنة أخرى. والسياب لا يتعامل مع الأشياء لمجرد أنها استفزته أو اكتشف فيها ما ينمي قدرة الحدس، وإنما يتعامل معها لحظة وجوده الكامل فيها. أن (أناه) تعمل كما لو كان اكتشافها للشيء لا يتم إلا من خلالها، أنها تملكه، وتختص به، وبالتالي لا يرى عند شاعر آخر كما يرى عنده. هذه الخصوصية الحدسية مكنة السياب لأن يكون استثنائياً في تعامله مع المألوف. قد يكون الأمر مجرد تدريب عقلي جبل عليه السياب، لكن الحقيقة الملموسة من خلال شعره تفصح عن أنه كان لا يرى كما يرى الناس، ولا يتعامل كما يتعامل الشعراء، أنه إذ يرى يمتلك، وإذ يتعامل يؤسس، لقد شيد مدناً شعرية أخاذة من أشياء بيئته البسيطة ولها لغة المجاز المطلق، فشاعرية المكان عنده شاعرية أخاذة، حاول خلالها توضيح إمكانية جديدة للشعر وهو يربط مراسيمه أمام حواشي البيت والبيئة. لا يعني هذا أن الشعر لا ينهض من خلال إنجازات حضارية جديدة، وإنما النهضة الحديثة للشعر ترافق المحلية دائماً، بل وترتبط بها لأنها إذ تعمل ذلك تسعى لتأكيد هوية وطنية.. أولى أشكال التعامل مع أشياء المحيط المألوفة لا تظهر إلا في الاستهلال.. خذ مفردة الليل، وأحصها تجدها (كلمة موضوعية) في شعره كله، ومثلها كلمة الموت والغياب.. الخ ذات دلالة بنائية كبيرة، تشمل كل التجارب وتحيا في كل الظروف والقصائد.. الليل موضوعي الحضور، جزء من بيئة معاشه، وعندما أحبط ومرض، تحول الليل الموضوعي إلى ليل رمزي، استعاري. اللا مرئي يتحول خلال الممارسة إلى مرئي حتى لو اختفت موضوعيته وراء حالات نفسية، لعل هذه الكشوفات الجديدة واحدة من سمات الحداثة، بل والهوية الفعلية التي أدخلت الحدوس في الوقائع المعاشة.

5- ومن جماليات الاستهلالات السياب في دواوينه الأخيرة، أنه لا يقف في الاستهلال عند بؤرة فكرية واحدة، فهو دائماً يعتمد البؤرتين ولكن المتوحدتين في

(أناه) وهذه السعة الأسلوبية تتيح له أن يمد القصيدة بمخيلة نشطة، لها مديات محسوسة، تعدد البؤر يحتاج إلى عقل منظم، ولعل توسع بؤر الاستهلال يجعل من البداية مالكة لأكثر من خيط تمده وبوضوح إلى القصيدة، كما تجعل بنية القصيدة كلها ذات آفاق متعددة.

نقرأ استهلال قصيدة (جيكور أمي)

تلك أمي، وأن أجنها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا.

البؤرتان المولدتان للاستهلال: الأم / جيكور. و(أنا) السياب موجودة بين الاثنين، تراوح زمنيا بين الغياب والحضور، الأم التي ولدت، والأم التي يزحف إليها كسيحا. هاتان البؤرتان استمرتتا داخل بنية القصيدة إلى نهايتها، فأسس بنية جدلية تعتمد ظاهرة الحضور/ الغياب، والغياب/ الحضور، وكلاتهما لا تريان إلا من خلال "أناه". وهناك مبادئ جمالية أخرى قد لا تختص كلها بالاستهلال وإنما نشمله كما تشمل القصيدة كلها، رأينا عدم التطرق إليها في هذه المقالة.

الهوامش

- 1- الاستهلال في القصيدة العربية الحديثة. بحث قدم في المريد السابع عام 1986.
- 2- قراءة في استهلال قصيدة ليلة من زجاج

تمهيد

- 1 -

مهمة هذه المقالة صعبة بعض الشيء، لأنها تحاول دراسة الجملة الاستهلالية لقصيدة طويلة واضعة نصب عينها افتراضات نقدية سبق أن تأكدت في معالجات عدة، ولكنها لم تدرس هذه الافتراضات داخل بيئة الجملة لوحدها. فنحن نعتقد أن الجملة الاستهلالية بالإمكان معالجتها لوحدها بوصفها بنية متكاملة شأنها شأن الجنين الصغير الذي يحتوي كامل أعضاء الجسد ولكن بصورة مصغرة ولذلك سيكون حديثنا هذه المرة ليس عن العلاقة بين الجملة الاستهلالية والنص من خلال مد خيوط السدى من وإلى النص ومن ثم النهاية، وإنما نحاول البحث عن الخصائص المولدة للجنين قبل أن يصبح إنسانا متكاملًا. وفي معالجة نقدية سألقة وضعت جملة خواص للجملة الاستهلالية أرى من الضروري تأكيدها ثانية:

- 1- أن محتوى وفن النص هما اللذان يولدا مفردات الجملة الاستهلالية.
- 2- أن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صورًا ومفردات جديدة منبثقة عنها
- 3- أن الاستهلال بوصفه بنية مغلقة وبما يمتلكه من بنية خاصة يمكن دراسته ومعاينته بمعزل عن بقية عناصر النص الأخرى.. فهو أشبه بالجنين الذي ولد من أبوين وفي الوقت نفسه يعد كائنا مستقلًا.

- 2 -

الجملة الاستهلالية

في شارع المغرب حطت نجمة
وانكشفت خلف السياج غرف
خمس، ينام الليل في عروقتها

ويأكل الزمان والرطوبة

ملاطها

فهو نثار أبيض

زبد،

تتركه الدهور في مفاصل الحجر

قد ألفت أزمنة مختلفات بين هذا

النخل، والبوابة البيضاء والحارس

والنا رنجة الوحيدة

فهم يعيشون معا

وهم ينامون بلا كلام.

يتوزع استهلال القصيدة عنصران مهمان هما: الزمان والمكان. فالمكان نجده في حالات عدة: الشارع- الغرف- الملاط- الحجر- النخل- البوابة- الحارس. أما الزمان فنجده بأربع حالات: النجمة- الليل- الدهور- الأزمنة المختلفة. والشاعر هنا لا يفصل بين الاثنين بل يوحدهما معا في سياق جمالي يمتلك تاريخا فهما "يعيشون معا" و" ينامون بلا كلام" ..

يصوغ الانسجام المفارق بين الأزمنة وحدة عضوية تبدو متنافرة أول الأمر لكنها موحدة من خلال ارتباط الأزمنة بهذه الأمكنة ارتباطا أليفا تعاونا معا على رسم صورة لمكان آفل ومنزو، وقراءة تحليلية لتدرج الأزمنة نجدها على أربع حالات:

1- النجمة وهي الفعل الكاشف للمكان، فعندما حطت في شارع المغرب أضيء الشارع بها وتحددت البيوت والغرف والنا رنجة والملاط وكل التفاصيل الأخرى، ومهما يكن شأن النجمة، فهي امرأة أم نجمة حقيقية أم رموزهما.. فهي فعل مولد، وفعل ابتداء نجده يمتد في القصيدة بأشكال ورموز ووقائع عدة.

2- الزمن الثاني، هو الليل، وهو تعبير عن الظلمة يناقض النجمة ولكن لا يوجد إلا بها، ولا توجد إلا به، فهما نقيضان يكونان معا صورة جدلية للأمن ومع الليل يوجد "الزمان" (البيت الرابع) والزمان يعني التاريخ فكلاهما: الليل والتاريخ قد أضيئا معا بالنجمة الهابطة.

3- الدهور، وهي هنا زمنية مطلقة قدمها قدم الموجود نفسه، معطيا بها للمكان ولادة الحضور الأبدي وارتباط الشارع بالمغرب، أعطى للقصيدة صفة زمنية أخرى، فالنجمة لا تحط إلا بعد المغرب وأن المغرب لا يوجد وجودا كاملا إلا في مكان له ظلال من تاريخ قديم لذلك جاءت الدهور(البيت الثامن) تعبيراً عن إطلاقية زمنية.

4- أزمنة مختلفات(البيت التاسع) وهي استعارة لتعاقب تواريخ عدة على المكان نفسه ولكنها متفقة بإعطاء المكان صفة القدم والأفول.

وخلال بنية الاستهلال نجد حالات الزمن الأربع موصوفة بـ" الزبد- النشار الأبيض- الترك" فأعطى الشاعر لاستهلال قصيدته بنائية متكاملة، ابتدأت من اللحظة التي هبطت النجمة فأضاءت الواقع المكاني بكل تفاصيله، إلى اللحظة التي أغلق الشاعر فيه الدائرة عندما أكد أن كل هذا يحدث في كل يوم وأن من الأشياء نفسها قد ألفت تعاقب الأزمنة المختلفة.

ومثل ما للزمن من حالات نجد للمكان حالات أيضا. فحالات المكان هي:

1- الشارع كيان عضوي مادي أو أستعاري، له لغة طبيعية ولغة تأويلية والشارع دلالة زمن وارتباط الشارع بالمغرب مكانا أو صفة يعطي للقصيدة بعدا تأويلياً آخر، فقد يكون المغرب وقتا وقد يكون مكانا والأسماء بفعالها الثقيل على الصورة تعطيها انطبعا ما بالواقعية.

2- الغرف الخمس، هي الأخرى كيان عضوي مادي أو أستعاري، فهي غرف مادية الوجود، وهي غرف كدلالة على أزمنة ما تزال تشير إلى الحضارات(المتحف مثلا) وفي القصيدة تتحول الغرف الخمس إلى حالات متنوعة تمر بالشاعر أو بالنجمة، وكل الغرف منقوعة بالظلام الدائم.

3- الملاط- الحجر وهي تركيبات أراد الشاعر بها تصوير قدم الزمن عليها فهي لوحات كتابه وأمكنة تدرس وتحلل الأجزاء في أية صورة مهمة، لذلك ارتبط الملاط بالرطوبة فهو أرضياً يساس ويعاش وارتبط الحجر بالمفاصل فهو نثار وغبار، الرطوبة دلالة على الأعماق والنثار دلالة على الأعالي وكلاهما مرتبطان بالغرف ويريد الشاعر رسم صورة أفلة مدمرة للغرف الخمس كي يجيء بالنجمة لتكشف عمق التدمير الكائن في الشارع.

4- النخل- البوابة- الحارس- ألنا رنجة..كل هذه الأمكنة أشياء وكلها ممتدة إلى الأعلى فهي كيانات علوية قائمة لغتها لغة الحياة الدائمة. نفسها هي الأخرى قد ألفت الظلمة والموت والتدمير وحتى لو تحركوا فهم نيام وحتى لو تكلموا فهم بلا كلام.

- 3 -

المكان البؤرة

في الجملة الاستهلالية - كما في القصيدة كلها - المكان البؤرة فيها هو الغرف الخمس وقد أحيطت بسياج، فعزلها عن بقية أمكنة شارع المغرب وما النجمة التي حطت إلا من أجل إضاءة هذه الغرف، والغرف بمجملها تؤلف بيتا فيه سياج وحارس ورنجة وبوابة ونخلة، كل هذه التفرعات تحيا في ظلمة قديمة قد ألفت الأزمنة المتعاقبة عليها وتعلمت بمعالمها فأصبحت الغرف حالات كما ترى ذلك القصيدة وتحولت الأزمنة المتعاقبة داخل القصيدة إلى فترات مراوحة وتقدم وإذا بالكل يرافقه ضوء النجمة وكأن الضوء قد حرك السكون المطبق على الغرف.

القصيدة وأن اعتمدت الغرف مكانا لها إلا أنها قصيدة زمنية والشاعر أحاط تفاصيلها الصغيرة والكبيرة بتواريخ خاصة ربط كل مكان بتجربة وحاول عبر تفاصيل القصيدة توضيح أن الغرف ليس لها حاضر وإنما تمتد بالماضي فحاضرها كله ألفة وسكون ورخاوة، أما ماضيها فقد أطبقت حجراتها عليه ومكنته من أن يتعايش مع الحجر والملاط والظلمة والمخاوف، وأن كل هذا محروس ببنديقية حارس محشوة لم تطلق إطلاقه واحدة لأن لا أحد قد بدد المخاوف المخزونة، وأن كل الحياة: ألنا رنجة والنخلة تنمو بعفوية الحاضر لا حاضر لها، امتدادها إلى الأعلى قوة لها وبوجودها متألفة مع الأشياء الأخرى تشخيصا لفاعليها برسم الفول الكامل. أما البوابة فلم تفتح لأحد بل العكس تماما، السياج هو الآخر لم ينتهك إلا بمن هو آت من الأعلى "النجمة" كل الحياة البشرية - الأرضية لم تستطع تهديد كيان الغرف الخمس المغلقة.

- 4 -

المبنى الحكائي

ليس مهما أن يمتلك الاستهلال مبنى حكايا متكاملا ولكنه لا يخلو منه فثمت نواة له لا بد من وجودها، والنواة نجدها في حكاية النجمة التي حطت فأضاءت، فعل الضوء هو النواة المولدة للمبنى والمتن سيحكي قصة هذه الإضاءة في تفاصيل كثيرة تمتد من الماضي إلى الحاضر.

والنواة البنائية غالبا ما تكون مبهمة غامضة، فالضوء الكاشف قدم المكان واعتاشت فيه، وقد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تألف الأزمنة. النواة البنائية تمتلك الإحالات والأبهامات ولذلك يكفي أي استهلال أن يكون مشيرا لها فقط ودون تفاصيل.

- 5 -

الصيانية والتدمير

تبدأ القصيدة وكيانها آيل إلى الانهيار كل شيء فيها آفل ومدمر وما النجمة الآتية إلا إيقاظ متأخر بفعل تراكم الحدث ولكن ليس تدميرا كاملا فهو أشبه ما يكون بـ " نصف حياة - نصف موت " وهي البنية التي اختصت بها الحكاية الشعبية، مجتمع نصفه الميت يهدد الحي بالدمار، فتنتفض القوى الصيانية الكامنة فيه " النجمة والإحساس العام بأهمية المكان " لتعيد للمكان نفسه حياته السابقة مع شيء من التطور.

بمثل هذا الحس التراجمي بني ياسين طه حافظ قصيدته، فالقوى التدميرية تمثلت بالتراكم الزمني الذي أكل البلاط والحجارة وأسكن كل شيء فيها إلى اعتيادية الحياة ومألوفيتها وحتى الحارس لم يعد حارسا إلا بالاسم، هذه التدميرية الكامنة في الغرف والناس والأشياء لا تنهض إلا بفعل انفتاح، فكان الضوء المضاد للظلمة الزمنية، وكانت النجمة رمزا لكل شيء ساكن، وكان الشاعر إحساسا ما بغربة المكان. وبتضافر القوى الصيانية أمكن للقصيدة أن تستطيل وأن تثبت شجيرات

الصغيرة في أصقاع المدن والنفوس واستطاع بها أن يؤسس قصيدة لا تعتمد الذاكرة أو الذهنية، بل الحسية والوعي بأهمية الأمكنة الأقلية في صياغة وحدة تضادية مع أضواء المدينة والأمكنة المبهرجة وأقنعنا أن الشعر لا ينهض في أضواء النفس اللا فعل وإنما في الحالات التي راكمت الزمن عليها تجاربه وفي المواقع التي هجرتها الخيول والمسافرون وفي الحالات التي لا تعرف الحلول النصف. الشعر في أبسط حالاته المتألفة إعادة صياغة جمالية للحياة القديمة.

في القصيدة تعيد قوى الصيانية الجديدة للبيت وللشارع وللغرف الخمس، وللحارس ولنا رنجة وللسياج وللبوابة وللنخلة أسماءها ولغتها المكانية المثمرة.

- 6 -

البنية الجمالية

كسبت الأشياء وجودها الجمالي من خلال التعامل الفني، لأن الجمالية مبدأ الكشف عن وظائف الأشياء خارج حضورها المعلن. أولى هذه الوظائف أنها تكون مع بعضها عوالم تجانس خاصة حتى ولو كانت متناقضة، ثاني هذه الوظائف أنها تسمح بأن ترى من زوايا مختلفة بحيث لا تبدو هي في كل مرة. وثالث هذه الوظائف أنها تنمو مع نمو أحاسيس الشاعر بها، ففي كل مرة لها حضورها وفي كل مرة لها وجود فكري ما. ومنذ الأزل ما يزال الإنسان المبدع يتعامل مع الأشياء والطبيعة بطرق خلاقة. في شعرنا ثمت مفترقان للتعامل الأول هو استحضار الأشياء التي مرت عليها تجربة ما فتدخل بيت القصيدة مما لو أنها متسلحة برؤية الشاعر لها والثاني تستحضر الأشياء نفسها داخل بيت القصيدة بما امتلكت هي من إمكانات حضور في وعي الشاعر. الطريقة الأولى ذاتية والثانية موضوعية، والشاعر في الأولى مركز أساس، بينما يصبح في الثانية ملتقطاً لحركة جمالية ما.

لدى الشاعر ياسين طه حافظ مفترق ثالث في استحضار الأشياء هو الاكتفاء بوجودها الطبيعي - الرومانسي ومن ثم إدخالها بيت القصيدة وفق توازن بين قوتها الذاتية وتشكلها في موضوع يفترضه هو لها.

في الطريقة الأولى - الذاتية - تبدو الأشياء مشحونة بالطرافة والشعر والتجديد،

فتحمل من بين ما تحمله مخيلة الشاعر وطريقة تعامله الخاصة معها - معظم أشعار
السياب تنتمي إلى هذه الطريقة - في الطريقة الثانية تدخل الأشياء وهي مسلحة بقوتها
المعرفية وبحضورها العياني وبوجودها الخاص فتكون أساسا من أسس البناء الفكري
في بعض قصائد أشعار الستينيين في العراق.

أما طريقة ياسين طه حافظ فهي مفترقة وخاصة ، ولذلك تحافظ الأشياء على
وجودها وحدودها وأسمائها وألوانها كما لو كانت آتية من دون معرفة أو تاريخ وفي
الوقت نفسه تتشكل في موضوع تاريخي ، أو نفسي ، تمنح الموضوع طاقة شعرية
وتستمد من الموضوع حضورا خاصا لها ، هذه الطريقة التي تبدو ثقيلة ، ومملة أثناء
القراءة أو المشاهدة إنما تفعل ذلك لانعدام الفاصل بين الواقع والشعر عند ياسين ،
فالشعر واقع مجسد بأشياء والواقع عين تراه متداخلاً الأشياء وفي سياق شعري معرّف ،
ولذلك حضرت الحياة بكل تفاصيلها في شعره وكونت وفق سياق تناسق جمالي
صياغة للحاضر ، قصيدة "النشيد" مثلاً.

ولهذا السبب من دون غيره فرضت الموازنة بين حضور الأشياء الواضح والوعي على
الشاعر أن يقتصر المعالجة الشعرية على مسافة من القول ، أنه في كل مشهد عياني
معرّف يحاول تقليب الصورة وتوضيحها ففي كل مرة يرى الأشياء القديمة وقد ولدت
أشياء جديدة فيروح هو الآخر في إعادة الصياغة مرة تلو الأخرى ولذلك تصبح القصيدة
الطويلة عنده مراوحة بين التركيب والتحليل ، تركيب من حيث الجدي مع الواقع ،
وتحليل من حيث زيادة حجم التفسيرات الداخلية للنص.

وياسين طه حافظ في غنائياته البيئية والفردية والذاتية لا يبتعد كثيرا عن هذا
ولكنه أميل إلى اعتماد الكثافة طريقة لتجميع حدث متشعب قصيدة "بعقوبة" مثلاً أو
القصائد التي تعتمد الشخصيات الشعبية التي تعرف الشاعر عليها خلال السنوات
الأولى من التشكيل الثقافي.

3 - ملحق نقدي قديم

من كتاب فن التخليص في علوم البلاغة
للسيد القزويني

فصل

ينبغي للمتكلم أن يتأق في ثلاثة مواضع من كلامه، حتى نكون أعدب لفظاً،
وأحسن سبكاً، وأصح معنى أحدها: الابتداء كقوله (1):
" قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل "

وكقوله:

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ خَلَعْتَ عَلَيْهِ جَمَالَهَا الْأَيَّامُ
وَأَنْ يَتَجَنَّبَ فِي الْمَدِيحِ مَا يُتَطَيَّرُ بِهِ، كقوله:
مَوْعِدُ أَحِبَابِكَ بِالْفُرْقَةِ غَدِ

وأحسنه ما يناسب المقصود، ويُسمى براعة الاستهلال، كقوله في التهئة:
بُشْرَى فَقَدْ أَنْجَزَ الْإِقْبَالَ مَا وَعَدَا

وقوله في المرثية:

هِيَ الدُّنْيَا تَقُولُ بِمِلِّهَا فِيهَا حَذَارِ حَذَارٍ مِنْ بَطْشِي وَفَتْكَي
وثانيها: التخلص مما شَبَّبَ الكلامُ به، من نسيب أو غيره، إلى المقصود، مع رعاية
الملاءمة بينهما كقوله:

يَقُولُ فِي قَتُومَسٍ تَوَمِي وَقَدْ أَخَذْتُ مَنَا السُّرَى وَخُطَا الْمَهْرِيَّةِ الْقُودِ
أَ مَطَّلَعَ الشَّمْسُ تَبْغِي أَنْ تَوُومَ بِنَا فَقَلْتُ كَلَا وَلَكِنْ مَطَّلَعَ الْجُودِ
وقد ينتقل منه إلى ما لا يلائمه، ويُسمى الاقتضاب، وهو مذهب العرب الأولى ومن
يليه من المخضرمين، كقوله:

لَوْ رَأَى اللَّهُ أَنَّ فِي الشَّيْبِ خَيْرًا جَاوَرْتَهُ الْأَبْرَارُ فِي الْأَلْدِ شَيْبَا
كُلَّ يَوْمٍ تُبْدي صُرُوفُ اللَّيَالِي خُلِقْنَا مِنْ أَبِي سَعِيدٍ غَرِيبَا
ومنه ما يقرب من التخلص، كقولك بعد حمد الله: أما بعد، قيل وهو فصل
الخطاب، وكقوله تعالى: هذا وإن للطاغين لشر مآب، أي الأمر هذا أو هذا كما

ذُكِرَ، وقوله: هذا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لِحُسْنَ مَآبٍ، ومنه قولُ الكاتب: هذا بابٌ ❖
وثالثُها الانتهاؤُ، كقوله:

وَأَنْتَ بِمَا أَمَلْتُ مِنْكَ جَدِيرٌ وَأَنْتَ بِمَا أَمَلْتُ مِنْكَ جَدِيرٌ
فَإِنْ تُؤَلِّمُنِي مِنْكَ الْجَمِيلَ فَأَهْلُهُ وَإِلَّا فَإِنِّي عَاذِرٌ وَشَاكِرٌ

وأحسنُه ما أَدْنَى بَانتِهاءِ الكَلامِ، كقوله:

بَقِيَتْ بَقَاءَ الدَّهْرِ يَا كَهْفَ أَهْلِهِ هَذَا دُعَاءٌ لِلْبَرِيَّةِ شَامِلٌ
وَجَمِيعُ فَوَاتِحِ السُّورِ وَخَوَاتِمِهَا وَارِدَةٌ عَلَى أَحْسَنِ الوُجُوهِ وَأَكْمَلِهَا يَظْهَرُ ذَلِكَ بِالتَّامُّلِ
مَعَ التَّدْكِيرِ لِمَا تَقَدَّمَ.



الهوامش

1- (أحدها الابتداء) لأنه أول ما يقرع السمع، فأن كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام. ولهاذ المعنى يقول الله عز وجل: الم وحم وكس وطسم وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع (كقوله قفا نبك) فليل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم قال: قاتل الله الملك الضليل. وقف واستوقف وبكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد، والبيت مطلعته مطلع معلقة امرئ القيس وتمامه:

" بسقط اللوى بين الدخول فحومل "

ومن الابتداءات الحميدة قول النابغة الجعدي:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب
وقول المتبني:

أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقه في المآقي

(وكقوله) أي قول أشجع السلمي(موعد) مطلع قصيدة لأبن مقاتل الضرير أنشدها

للداعي العلوي، فقال له الداعي: موعد أحبائك يا أعمى ولك المثل السوء، ويروى أيضا أنه دخل عليه في يوم مهرجان وأنشد:

لا تقل بشري ولكن بشريان غرة الداعي ويوم المهرجان

فتطيربه وقال يا أعمى تبتدئ بهذا يوم المهرجان، وقيل بطحه وضربه خمسين عصا، وقال إصلاح أدبه أبلغ من ثوابه. ويروى أنه لما فرغ المعتصم من بناء قصره بالميدان، جلس فيه وجمع أهله وأصحابه، وأمرهم أن يخرجوا في زينتهم، فما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم، فأستأذن اسحق الموصللي المغني شعرا أجاد فيه، إلا أنه

ابتدأه بذكر الديار وعفائها فقال:

يا دار غيرك البلاد ومحاك يا ليت شعري ما الذي أبلاك
فتطير المعتصم وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب على أبي اسحق مع فهمه معلمه
وطول خدمته للملوك، ثم أقاموا يومهم وانصرفوا، فما عاد منهم اثنان إلى ذلك
المجلس، وخرج المعتصم إلى سر من رأى وخرب القصر (بشرى) هو لأبي محمد الخازن
يهنئ ابن عبادة بمولود لبنته. وأحسن منه قول أبي تمام يهنئ المعتصم بالله بفتح عمورية.
وكان أهل التتجيم زعموا أنها لا تفتح في ذلك الوقت:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف متونهن جلاء الشك والريب
وقول أبي الطيب في التهنتة بزوال مرض:

المجد عوفي إذ عوفيت والكرم وزال منك إلى أعدائك السقم
(هي الدنيا) لأبي الفرج الساوي يرثي بعض ملوك بني بويه. وأحسن منه قول أوس بن
حجر:

أيتها النفس أجملني جزعا أن الذي تحذرين قد وقعا
وقول أبي تمام:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

(وثانيها التخلص) لأن السامع يكون مترقبا للانتقال من التشبيب إلى المقصود
كيف يكون. فإذا كان حسنا متلائم الطرفين حرك من نشاط السامع وأعان على
إصغاء ما بعده. وأن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس. هذا وكان الأحسن
والأوضح للمصنف أن يقول وثانيها التخلص. وهو الانتقال مما ابتدئ الكلام به من
نسيب أو غيره إلى المقصود. الخ، كما لا يخفى على الفطن، فقوله مما شبب الكلام
به: أراد مطلق الابتدء والافتتاح لا خصوص التشبيب الذي هو ذكر أيام الشباب واللهو
والغزل والنسيب أن يصف الشاعر جمال المرأة وحاله معها في العشق (أو غيره)
كالافتخار والهجو والنكايه (بينهما) أي بين ما شبب أي ابتدئ به الكلام وبين
المقصود (كقوله يقول) قو مس: صقيع كبير بين خرا سان وبلاد الجبل. وأخذت منا

السرى: أي أثر فينا السير ليلا ونقصت من قوانا. والمهرية: الإبل المنسوبة إلى مهرة بن حيدان. والقود: الطول الظهور والأعناق. والبيتان لأبي تمام في عبد الله بن طاهر. هذا من بدائع التلخيص قول زهير:

أن البخيل ملوم حيث كان
وقول مسلم بن الوليد:

أجدك ما تدرين أن رب ليلة
سهرت بها حتى تجلت بغرة
وقول المتبى:

خليلي ما لي لا أرى غير شاعر
فلا تعجبا أن السيوف كثيرة
ولكن سيف الدولة اليوم واحد
فكم منهم الدعوى ومني القصائد

(الأولى) يعني الجاهلية (من المخضرمين) وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام مثل لبيد. قال الزمخشري: ناقة مخضمة أي جدع نصف أنفها، ومنه المخضرم الذي أدرك الجاهلية والإسلام كأنما قطع نصفه حيث كان في الجاهلية (كقوله) أي قول أبي تمام وهو من الإسلاميين، لأنه كان في زمن الدولة العباسية. هذا والافتضاب في الشعر كثير والتلخيص بالنسبة إليه قطرة من بحر، فمن الافتضاب قول أبي نؤاس في قصيدته النونية التي أولها:

"يا كثير النوح في الدمن"

فاسقني كأسا على عدل
من كميث اللون صافية
ما استقرت في فؤاد فتى
تضحك الدنيا إلى ملك
سن للناس الندى فتدوا
فكأن البخيل لم يكن
فكأن البخيل لم يكن
فكأن البخيل لم يكن

(قيل وهو فصل الخطاب) قال ابن الأثير: والذي أجمع عليه المحققون من علماء البيان أن فصل الخطاب هو أما بعد لأن المتكلم يفتح كلامه في كل أمر ذي شأن بذكر الله وتجميده، فإذا أراد أن يخرج منه إلى العرض المسوق له فصل بينه وبين

ذكر الله تعالى بقوله أما بعد(وثالثها الانتهاء) لأنه آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس. فأن كان مختاراً جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وأن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما أنسى محاسن ما قبله(كقوله وأني) أي قول أبي نؤاس في الخصيب بن عبد الحميد(بقيت) قيل أنه للمعري(واردة على أحسن الوجوه وأكملها) فإنك إذا نظرت إلى فواتح السور جملها ومفرداتها رأيت من البراعة والتفنن وضروب الإشارة ما قد أصاب المحز وطبق المفصل. وإذا نظرت إلى خواتمها وجدت من الأدعية والوصايا والمواعظ والتحميد والوعد والوعيد، وغير ذلك من الخواتم ما لا يبقى للنفوس بعده مطمع. وما تسجد لحسنه مصاقع البلغاء. هذا آخر ما يسره الله سبحانه مما أردنا وضعه على هذا الكتاب، في أوقات كنا نختلسها اختلاسا من بين تشعب الأعمال وتزاحم الأشغال. فإن كنت وفيت بما وعدت فالشكر لله سبحانه على معونته وحسن توفيقه. وإلا فأحق الناس بقبول عذره، وإقلال عتبه، ومن وقف نفسه لصناعة التأليف في زمن فترت فيه همم طلاب العلوم، وخارت عزائمهم عن مساعدة المؤلفين وتشيطهم على الدأب في عملهم والعناية بصناعتهم. فأن فاتني إيفاء العمل من حقه من الأجر، فلن يفوتني أن شاء الله إعطاؤه قسطه من العذر، ربنا لا تؤاخذنا أن نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحمل علينا أصراً كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا. ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير.

عبد الرحمن البرقوقي

كلمة الغلاف الأخير

❖ موضوع الكتاب طريف جداً لقلّة البحوث في هذا الموضوع وعدم وجود كتاب خاص به حسب علمي.
الدكتور علي الزبيدي

❖ دراسة متكاملة تعتمد المعرفة النقدية الحديثة. وهي تختلف إختلافاً أساسياً عما سبقها. الإستهلال عمل جاد شمل الناقد به النص الأدبي بمختلف أنواعه: الملاحم، الرواية، المسرحية، القصة القصيرة والقصيدة.

الشاعر ياسين طه حافظ.

