أم كلثوم تؤلف الأطلال

اعداد
أ.د/ أحمد يوسف علي يوسف

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900
الاستلام: ٢٠٢٠/٢/٢٨ القبول : ٢٠٢٠/٣/١٦

المستخلص :
اللبنة الأولى في بنيان أم كلثوم لبنة لغوية، ولبنة جمالية، كانتا الأساس الذي ارتفع عليه هذا البنيان وازدهر وآتى أكله على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن لم تنقطع أم كلثوم يوما عن البحث عن الجديد من الكلمات، ولا من الأنغام ، ولا من صياغة المواقف الفكرية والقومية والعربية المعبرة عن وظيفة الفن، أو المعبرة عن وعي الفنان ، إذا كان مثقفا، برسالته الاجتماعية والأدبية نحو وطنه، ونحو عروبته، ونحو المعاني التي يلتف حولها الإنسان هنا أوهناك أمس أو اليوم أو غدا. فقد أعادت أم كلثوم للمغني مكانته واعتباره، كما أعادت لفن الغناء هيبته ووقاره حين ربطته بفن الشعر وأعادت اللحمة القديمة بينهما حين جعلت الشعر والشعرية قرينة الغناء وسمو الأداء. ويصعب على أم كلثوم التي تكونت هذا التكوين أن تكون متلقية سلبية لما يقدمه لها الشعراء أو الزجالون أو الموسيقيون، فهى لا تكتفي بالاختيار بل تتدخل في إيجاد بدائل للمفردات الثقيلة الوقع على الأذن، والصعبة الفهم عند عامة المتلقين. وهكذا مارست أم كلثوم دائما وظيفة الناقد البصير فيما تقرأ وفيما تنتقي وتختار وفيما تقدمه لجمهورها، وتتوقف هذه الدراسة أمام هذه القصيدة ممثلة في غناء أم كلثوم لقصيدة الأطلال التي كتبها ناجي، ويعنينا بشكل أساسي استجلاء كيف بعثتها أم كلثوم بعثا جديدا لم يكن لها من قبل؟
الكلمات المفتاحية: الشعر- القصيدة المغناة- الأطلال – إبراهيم ناجي- أم كلثوم .

Abstract
The first block in the structure of Umm Kulthum was a linguistic brick, and aesthetic brick, which was the foundation upon which this structure rose and flourished and its eating came over a period of more than half a century of time. Umm Kulthum was never interrupted from the search for new words, nor from melodies, nor from Formulating intellectual, national and Arab

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

attitudes expressing the function of art, or expressing the artist's awareness, if he is educated, in his social and literary message towards his homeland, towards his Arabism, and towards the meanings around which man wraps here, yesterday, today, or tomorrow. Umm Kulthum has restored the singer's status and consideration, as well as the prestige and dignity of the art of singing when it relates to the art of poetry and restored the old flesh between them when it made poetry and poetry a context of singing and high performance. And it is difficult for Umm Kulthum, which formed this composition, to be a passive recipient of what poets, sparrowers, or musicians offer her, so she does not content himself with choosing, but rather interferes in finding alternatives to heavy vocabulary on the ear, which are difficult to understand among the general recipients. Thus Umm Kulthum always practiced the job of the visionary critic as she reads, what she chooses, chooses, and what she presents to her audience, and this study stops before this poem represented by Umm Kulthum's singing of the poem of the ruins written by Naji. Before؟

Key words: poetry - the poem singing - Ibrahim Naji - Umm Kulthum.

-١-

أم كلثوم والشعر

صلة أم كلثوم بالشعر العربي في أرقى نماذجه صلة قديمة تعود إلى مراحل طفولتها الأولى في القرية وفي صحبة أبيها الذي حثها حثا على حفظ القرآن الكريم وتجويده ومعرفة مواضع الوقف والفصل والوصل. وحفظ القرآن مبكرا على هذا النحو المجيد يصلها وصلا أكيدا بفنين لاغنى لأحدهما عن الآخر هما فن الشعر وفن الإنشاد الديني. ففن الشعر كان في بدايته فنا شفويا يستمد تأثيره من المؤدي وقدرته على استمالة المتلقين، وجذب قلوبهم إليه، وما يصحب ذلك من تخييل المعاني وتصوير كل متلقي

للمعنى الذي يرضيه في صورة من الصور. والعروض العربي بما فيه من تفعيلات قائمة على التكرار والتناسب والتماثل وما يصحب ذلك من تقابل الأصوات والصور والمعاني، يدعم الأداء الشفوي ويذهب بالشعر إلى حقل التنغيم والتطريب ويعقد صلة بين الشعر والغناء وهي صلة ثابتة عبر تاريخ الشعر العربي من جهة وتاريخ الغناء والموسيقى العربية من جهة أخرى. وفن الإنشاد الديني فن عماده الأساس هو حنجرة المؤدي وقدرته على تصوير المعاني والتأثير المباشر في المتلقي دون وسيط مثل الآلات الموسيقية أو السير على هدي لحن معروف سلفا. فالمنشد يؤدي كما تعلم من شيخه، وكما تسعفه ملكاته الخاصة أثناء الأداء استجابة للحالة التي تسيطر على جمهور المتلقين، والشاعر أو من يؤدي عنه شعره يؤدي بقدر ما تسعفه ملكاته اللغوية، وثقافته الاجتماعية حين يواجه جمهوره مواجهة مباشرة دون وسائط.

والشاعر حين يكتب، يصدر عن رؤيته للعالم بما فيه من نظم تحكم الأفراد والجماعات، ورؤية الشاعر هي في الأساس رؤية جمالية تتوسل بلغة الشعر وتقاليدها، كما تتوسل بعواطفه تجاه الإنسان والطبيعة، وتبدو هذه الرؤية الجمالية مليئة بالمخاوف والآمال أو بما نسميه بالتناقض الشعوري أحيانا. وتتجسد هذه الجماليات في الصور والأساليب والمعاني والأنغام والعلاقات الجديدة بين المفردات اللغوية. ويقع الدين في عمق الوجدان الإنساني. والدين الذي نعنيه هو معنى عام يتضمن أسئلة الإنسان نحو الوجود وأسئلته نحو الغيب، ورغبة الإنسان الدائمة في استكناه المجهول من أسرار الحياة وأسرار الموت. وعلى رأس هذا القلق الوجودي، سؤال الإنسان عن الله بصفته المطلق الأوحد والصورة التي ارتسمت لله سبحانه في ذهن كل طامح لمعرفة الله. هذا القلق الوجودي يتخذ طريقه نحو العقل الذي تتوالد عنده الأسئلة توالدا قد يصل إلى مزيد من القلق والغموض والحيرة، وقد يتخذ هذا القلق الوجودي طريقه نحو التجربة الكشفية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

المباشرة المعتمدة على العاطفة التي مقرها القلب والجوارح ووسيلتها الحدس الذي لا يلزمه أن يقدم برهانا ولا دليلا على ما يصل إليه من المعرفة والوجد والأنوار.

من معين هذا القلق الوجودي، يفيض الشعر، ويفيض الوجد، وينساب الغناء الذوقي الممتع في صوره الصوفية العالية، وفي صوره الشعبية لدى عامة الناس الذين توطنت في قلوبهم العاطفة الدينية وعشق الغناء الديني ومنه الإنشاد الديني المتعلق بالله سبحانه وبصفاته ، وبملائكته، ورسله، وجنته وما فيها من نعيم، وناره وما فيها من بؤس وشقاء.

حفظت أم كلثوم القرآن في سنيها الأولى وجودته، وتعلمت فن الأداء وأتقنته. أمدها القرآن بكل أسباب الإجادة والإتقان حين أدت فن الإنشاد الديني ومهد لها حفظ القرآن وتجويده سبل التعامل المباشر مع الشعر العربي عند شعرائه الكبار في كل عصورهم، فجمعت ناصية اللغة المتقنة، وناصية الأداء المؤثر، وقد أهلها كل ذلك إلى بعث الغناء العربي من مرقده بعد أن طال الأمد بسيطرة الغناء الأعجمي الفارسي والتركي وبشيوع الغناء الغجري على امتداد الجغرافيا العربية. كانت هي باعثة نهضة الغناء، كما كان البارودي في نهاية القرن التاسع عشر مع أستاذه المرصفي، بداية بعث الشعر العربي الذي اكتمل على يد شوقي بعد طغيان الذوق الأعجمي التركي ، وجمود المعاني، وحصر الشعر في المناسبات العابرة، وهبوط منزلة الشاعر إلى منزلة التابع والنديم.

اللبنة الأولى في بنيان أم كلثوم لبنة لغوية، ولبنة جمالية، كانتا الأساس الذي ارتفع عليه هذا البنيان وازدهر وآتى أكله على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن لم تنقطع أم كلثوم يوما عن البحث عن الجديد من الكلمات، ولا من الأنغام ، ولا من صياغة المواقف الفكرية والقومية والعربية المعبرة عن وظيفة الفن، أو المعبرة عن وعي الفنان ، إذا كان مثقفا، برسالته الاجتماعية والأدبية نحو وطنه، ونحو عروبته، ونحو المعاني التي يلتف حولها الإنسان هنا أوهناك أمس أو اليوم أو غدا.

وإذا كان بعث الشعر العربي قد أعاد له منزلته بين الفنون بوصفه فن العربية الأول، ورفع مكانته في سلم الوعي الأدبي والاجتماعي، وأعاد للشاعر هيبته وحضوره فعاد من جديد - كما كان - مصدر الحكمة والمعرفة، فإن أم كلثوم قد أعادت للمغني مكانته واعتباره، كما أعادت لفن الغناء هيبته ووقاره حين ربطته بفن الشعر وأعادت اللحمة القديمة بينهما حين جعلت الشعر والشعرية قرينة الغناء وسمو الأداء. لذلك لم يكن غريبا، ولا من باب المصادفة، أن تقرأ أم كلثوم الشعر قراءة الفهم والتذوق والانتقاء، فتقرأ كتاب الأغاني وتتم قراءته في عشرينيات القرن العشرين، فكتاب الأغاني مصدر لايدانيه مصدر عربي آخر للشعر والغناء والمغنين والمقامات الموسيقية ، وأن تتوقف طويلا عند الشريف الرضي ووجدانياته العالية، وغنائياته المطربة والمشجية ، وأن تنتقي ما راق لها من هذا الشعر الفياض بالعاطفة والشجن نحو الحجاز، ونحو آل البيت. ومع أن شوقي كان قد اعتلى إمارة الشعر العربي فصار رمزا للصلة الأدبية الناجعة بين ثراء الشعر العربي في عصر ازدهاره ،وبين الواقع الأدبي، فقد نشأت بين الأمير، والفتاة الناشئة علاقة إنسانية فريدة مدارها وعي شوقي بقيمتها، وفرادة صوتها، وجدارتها بتجديد الغناء على نحو ما فتح أبواب المستقبل- من قبل- أمام فتى ناشيء اسمه محمد عبدالوهاب، فقدمه لكبار الكتاب والمثقفين ورعاه وكتب له شعرا جديدا لم يكتبه شوقي من قبل مزج فيه بين العامية والفصحى مثل " في الليل لما خلي" و" بلبل حيران" النيل نجاشي" هذا غير قصائده مثل "علموه كيف يجفو فجفا" و" سهرت منه الليالي" و" يا شراعا وراء دجلة" و" مجنون ليلى".

استمع شوقي لأم كلثوم حين دعاها إلى كرمة ابن هانيء وهي تغني " اللي حبك ياهناه" فكتب تقديرا لها قصيدته

سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها

التي لم تغنها إلا عام ١٩٤٦م بعد وفاة شوقي عام ١٩٣٢م

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

لم تكن إذن صلة أم كلثوم بالشعر العربي صلة عابرة ولا هامشية، فقد أكدتها بعد كل ما قدمناه في حوار مع رجاء النقاش بقولها "قرأت الشعر العربي في كل عصوره . . إنه الفن المفضل لدي منذ البداية. وأثناء قراءتي كنت أختار بعض القصائد لأغنيها وكنت أنتقي مختارات لنفسي أسجلها لأقرأها بين الحين والآخر. وقد بلغت هذه المختارات حوالي ألف بيت. وقد قرأت مختارات الشعر القديم مثل ديوان " الحماسة" لأبي تمام، كما قرأت كل كتاب الأغاني للأصفهاني ويدور كله حول الشعر والغناء".

-٢-

الأطلال وناجي وأم كلثوم

إذا كانت أم كلثوم قد توطدت صلتها بالشعر العربي في كل عصوره على هذا النحو الذي قدمناه ، فهل اباحت لها هذه العلاقة الفريدة بينها وبين الشعر أن تتدخل في النص الشعري لشاعر ما فتعيد بنيانه وترتيب فقراته، والمزج بين النصوص عند شاعر واحد للوصول إلى نص جديد له نسب ما إلى صاحبه ونسب أكبر إلى أم كلثوم ؟ وهل يجوز لنا أن نقول إن أم كلثوم تؤلف القصيدة التي تغنيها كما ألفت الأطلال مع ان الأطلال تحمل اسم إبراهيم ناجي؟

يصعب على أم كلثوم التي تكونت هذا التكوين أن تكون متلقية سلبية لما يقدمه لها الشعراء أو الزجالون أو الموسيقيون. فأم كلثوم التي تدرك أغوار الصورة الشعرية في " شمس الأصيل" وتطرب لها وتتأثر كما تقول، وتقطع حيرة رامي وتردده في اختيار عدة ثنائيات لتغنيها ١٩٥٠م من قصيدة الخيام وتقدم للجمهور اختيارها الذي نال كل التقدير والمحبة تحت اسم "رباعيات الخيام" ولا تكتفي بالاختيار بل تتدخل في اختيار بدائل للمفردات الثقيلة الوقع على الأذن، والصعبة الفهم عند عامة المتلقين. فالنص الذي ترجمه رامي عن الفارسية يقول في مطلعه:

سمعت صوتا هاتفا في السحر
نادى من الحـــــان غفاة البشر
هبوا املأوا كاس الطلى قبل
أن تفعم كأس العمر كف القدر

فغيرت أم كلثوم كلمة" الحان" بكلمة " الغيب" وكلمة " الطلى " بكلمة " المنى" وكلمة " تفعم" بكلمة " تملأ " وهي تغييرات سديدة ومؤثرة حتى وإن لم يتضمنها النص في لغته الأصلية أعنى الفارسية.

أم كلثوم هذه ليست مجرد مغنية أو مؤدية ولا قناة جيدة للتوصيل بل هي ناقدة بصيرة بما تقول وبمكونات الشعر ومن أهم مكوناته الصورة، نرى ذلك في قولها عن صورة" شمس الأصيل" التي قدمها بيرم: " عندما يقول بيرم مثلا في قصيدة النيل " شمس الأصيل دهبت خوص النخيل يانيل" عندما أسمع هذه الصورة الشعرية، فإنني أطرب وأتأثر. فهنا شعر.. شعر جميل رقيق ، صورة لا يستطيع أن يرسمها إلا فنان أصيل. فعندما تسقط أشعة الشمس في الأصيل على الأوراق الخضراء ، فإنها تحيلها إلى أوراق صفراء. ولكن اللون الأصفر هنا رمز لقوة الحياة ، وليس رمزا للذبول والانطفاء لأن هذا اللون هو ثمرة اللقاء بين " الشمس وخوص النخيل ومياه النيل" ولذلك فاللون الأصفر عنا هو لون الذهب. والصورة الشعرية هنا هي " صورة مهرجان للحياة"

مارست أم كلثوم وظيفة الناقد البصير فيما تقرأ وفيما تنتقي وتختار وفيما تقدمه لجمهورها من المتلقين، فقد قدمت " رباعيات الخيام" ١٩٥٠م وقدمت" النيل" أو" شمس الأصيل" ١٩٥٥م ولم تغب عنها رؤية الناقد البصير، لذلك لم يكن غريبا عليها أن تتأنى وقتا طويلا يبلغ عشر سنوات لتقدم للناس قصيدة شوقي" سلوا كؤوس الطلى" ١٩٤٦م وأن تعدل فيها ما رأت أنه بحاجة إلى التعديل والتبديل. وقياسا على ذلك ، فإنها لم تغن الأطلال التي كتبها ناجي، بل غنت الأطلال التي كونتها وأنشأتها من مادة شعرية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وفيرة متسعة لم تكن قصيدة "الأطلال " لناجي إلا جزء منها، لذلك ينبغي التعرف على الأطلال بوصفها المادة التي وقع فيها التصرف الكلثومي بالانتقاء والتقديم والتأخير والمزج والتغيير في المفردات والمعاني.

وقد كتب ناجي قصيدة" الأطلال في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين ونشرها في ديوان" ليالي القاهرة" ١٩٤٤م وكان قريبا كل القرب من أم كلثوم ورفيق دربه في الشعر الرومانسي أحمد رامي الذي كان أقرب شعراء زمنه إلى قلب أم كلثوم، ورشح لها ناجي أن تغني من شعره الأطلال وطال انتظاره إلى أن توفي ١٩٥٣م وطويت صفحة ناجي وصفحة الأطلال التي بعثتها أم كلثوم من جديد عام ١٩٦٥م على نحو ما أرادت لتغنيها ١٩٦٦م، وعلى هدي بصيرتها في غناء القصائد خاصة، وفي غناء قصائد العامية المصرية عامة.

قصيدة الأطلال كما كتبها ناجي هي إحدى قصائده الطوال في ديوانه " ليالي القاهرة" وفي كل شعره. وترتيبها بين قصائد الديوان الترتيب الثامن، وليست القصيدة الوحيدة في هذا الديوان التي تمتاز بطولها وتعدد مقاطعها. ففي الديوان قصيدتان أخريان يمتازان بما امتازت به الأطلال من الطول وتعدد المقاطع أو" الكوبليهات" الأولى باسم " ملحمة السراب" وتتكون من ثلاثة أجزاء هي " السراب في الصحراء" و" السراب في البحر" و" السراب في السجن" والثانية " الخريف" وهي أقرب القصيدتين طولا إلى " الأطلال" فالأطلال تتكون من حوالي٣١ مقطعا رباعيا كاملا ومقطعين كل مقطع منهما مكون من ثلاثة أبيات، بالإضافة إلى أربعة أبيات كل بيتين يمثلان وحدة مستقلة ليبلغ مجموع أبيات الأطلال ١٣٤ بيتا. أما " الخريف" فتتكون من ٢٦ مقطعا وهي التي انتخب منها محمد عبدالوهاب ثلاثة مقاطع بدأت بالمقطع الثالث عشر:

أي سر فيك إني لست أدري كل ما فيك من الأسرار يغري
خطر ينساب من مفتر ثــغر فتنـــة تعـــصف من لفتة نحر

قدر ينسج من خصــلة شعر زورق يسبح في مــوجة عطر
في عباب غامض التيار يجري واصلا ما بين عينيك وعمري

ليغنيها بعنوان "قيثارة" عام ١٩٥٤م. والقراءة الصحيحة للبيت الأول من هذا المقطع هي كسر كاف الخطاب في الشطر الأول وفي الشطر الثاني ولكن عبدالوهاب لم يفعل ذلك ووقف على كاف الخطاب في الموضعين بالسكون ثم عاد وقرأ الشطر الأخير قراءة صحيحة وهي كسر كاف الخطاب. ولعل سبب ذلك عدم ملاءمة الكسر للمقام الموسيقي في هذين الموضعين.

ومقاطع الأطلال جاءت على بحر الرمل الذي يفضل ناجي تفعيلاته وأنغامه في كثير من شعره. ورباعيات ناجي ليست كرباعيات الخيام. فرباعيات الخيام من بحر السريع وهي ثنائيات" بيتان" عبارة عن أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على قافية واحدة والثالث له قافية مختلفة. وتختلف القافية في كل ثنائية كما يختلف الشطر الثالث ولذلك ليس دقيقا إطلاق اسم الرباعيات على ترجمة رامي لقصيدة الخيام. ومثال ذلك:

القلب قد أضناه عشق الجمـال
والصدر قد ضاق بما لا يقــال
يارب هل يرضيك هذا الظــما
والمــــاء ينساب أمـــــامي زلال

أما رباعيات ناجي، فتختلف كل الاختلاف عن "رباعيات الخيام" التي غنتها أم كلثوم. فكل مقطع مكون من أربعة ابيات ، وليس من بيتين كما في ثنائية الخيام، كل بيت من شطرين ولكل مقطع قافية واحدة:

يا فــؤادي رحــم الله الهوى كـــان صرحا من خيال فهــوى
اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طــالما الــدمع روى
كيف ذاك الحب امسى خبرا وحــديثا من أحــاديث الــجوى

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وبساطـــــا من ندامى حلم هـــم تواروا أبدا ، وهو انطوى

وإذا سلمنا بإطلاق اسم الرباعيات على "رباعيات الخيام"، فقصيدة الأطلال وناجي أولى بهذه التسمية. وهذه مسألة تحتاج إلى تدبر طويل في مجمل شعر ناجي. ومع ذلك فإن قصيدة الأطلال ليست رباعية بالمعنى الدقيق كما نراه فيما كتب ناجي. القصيدة الرباعية عند ناجي هي التي تتكون من بيتين وأربعة أشطر وقافية واحدة تتكرر في الأشطر الأربعة أو يكون لكل شطرين مثل الأول والثالث قافية واحدة، والثاني والرابع قافية واحدة أخرى مثل قصيدته " لقاء في الليل" فقد بدأها برباعية من أربعة أشطر وقافية واحدة:

قالت تعال، فقلت لبيك هيهات أعصي أمر عينيك

أنا يا حبيبة طائر الأيك لـــم لا أغنـــي في ذراعيك

ثم عدل عن ذلك في بقية القصيدة واكتفي بالقافية الواحدة بين الشطر الأول والثالث، وقافية أخرى بين الثاني والرابع مثل:

أفديك مقبلة على جـــزع بسطت إلي يمـــين مرتجف

وبها ارتعاشة طـــائر فزع من قلبها تسري إلى كتـــفي

فالرباعيات عند ناجي لون من الشعر مختلف من حيث البناء عن الشكل الشعري الذي رأيناه في قصائده الطويلة أو التي تميل إلى الطول. وتميل هذه الرباعيات إلى الخفة وتلبية الموقف الطاريء أو العابر الذي كان يدهش ناجي من النساء الجميلات اللائي تعلق قلبه بجمالهن ومن ذلك قصديته التي سماها " رباعيات" وتضمنت خمسا وسبعين رباعية والرباعية الأولى منها :

صيرك الحسن أمير الوجود والشـــعـر من دراتـــــه كللك

مستلهما منك معاني الخـلود فـــكل تـــاج في العلا منك لك

وقد كتب ناجي ما عرف باسم رباعيات " الحياة ". "فهي وصف للحياة في شارع فؤاد الأول في القاهرة، وكان ناجي في ذلك العهد يطيل الجلوس في مقهى بذلك الشارع ليتابع مواكب الغيد في عصر كل يوم" فرباعيات ناجي غير ما عرف عنه حين غنت أم كلثوم ما استقرت تسميته ب" رباعيات الخيام" عام ١٩٥٠م. وما عرف عن ناجي أن قصيدة الأطلال حين غنتها أم كلثوم ١٩٦٦م أطلق عليها " رباعيات الأطلال" لسببين الأول: أن " (حديث الرباعيات) كان على أشده بين المستمعين منذ غنت أم كلثوم رباعيات الخيام وازدادت حدته بعد أن غنت أم كلثوم الأطلال" والثاني: أن قصيدة الأطلال جاءت على هيئة مقاطع شعرية كل مقطع من أربعة أبيات، فحدث التوهم الذي أدى إلى إطلاق الرباعيات على الأطلال خاصة بعد أن تدخلت أم كلثوم برؤيتها النقدية في اختيار المقاطع التي غنتها تحت اسم الأطلال، وتحت أسم " رباعيات الأطلال" عند النقاد والكتاب ورجال الصحافة آنئذ

وقصيدة الأطلال ليست هي القصيدة الوحيدة التي كتبها ناجي بهذا الاسم فقد كتب قصيدتين بهذا الاسم الأولى هي الأشهر والأطول، والثانية أقل شهرة وطولا وخلت من أداة التعريف اللاحقة باسم القصيدة الأولى ولم ينهج ناجي نهجه الذي اتبعه في القصيدة الأولى وهو التزام شكل المقاطع المكونة من أربعة أبيات وقافية واحدة على بحر عروضي واحد هو الرمل، ولجأ ناجي إلى الشكل العمودي على بحر السريع وقافية واحدة وتبدأ بقول ناجي:

يامن بواديه حططت الرحال ورحبـت بي وارفات الظـلال

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وبناء على ما تقدم، فإن قصيدة الأطلال التي كتبها ناجي هي المادة الشعرية التي بعثتها أم كلثوم بعثا جديدا لم يكن لها من قبل وأن هذه القصيدة كتبها ناجي في إطار شكل كتابي بصري مكون من مقاطع، كل مقطع مكون من أربعة أبيات بقافية واحدة ولم يعدل ناجي عن هذا الشكل إلا عدولا بسيطا على امتداد القصيدة التي بلغ عدد مقاطعها واحدا وثلاثين مقطعا بالإضافة إلى مقطع واحد مكون من ثلاثة أبيات، ومقطعين كل واحد منهما بيتان واتخذت القصيدة هذا الشكل

	١-	.....	
وحدة شكلية متكررة	٢-	.....	
	٣-	.....	
	٤-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (١)	٢-	.....	
وحدة شكلية متكررة	١-	.....	
	٢-	.....	
	٣-	.....	
	٤-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (١)	٢-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (٢)	٢-	.....	
	٣-	.....	

اتخذت قصيدة الأطلال هذا الشكل البصري، فالوحدة الشكلية المتكررة أربعة أبيات هي الأساس ولم ينقطع تكرارها بانتظام إلا ابتداء من الوحدة الشكلية رقم (١) التي تكررت مرتين في موضعين غير متجاورين الموضع الأول بعد المقطع الثالث

والعشرين والموضع الثاني بعد المقطع الخامس والعشرين وقد جاءت مرتبطة بالوحدة الشكلية رقم (٢) وعدد أبياتها ثلاثة أبيات. ومن ثم فإن قصيدة الأطلال التي كتبها ناجي اعتمدت اعتمادا كاملا على تكرارية الوحدة الشكلية المكونة من أربعة أبيات. فهل اعتمدت الأطلال التي كونتها أم كلثوم على ما كتبه ناجي، وعلى هذا الشكل المتكرر، أو أنها تجاوزت كل ذلك ومزجت بين ما اختارته من الأطلال وبين شعر آخر لناجي وكيف حدث ذلك؟

-٣-

أطلال أم كلثوم

لماذا أرجأت أم كلثوم مشروع غناء الأطلال منذ أواخر الأربعينيات حتى ١٩٦٥م حين عادت لتنظر في شعر ناجي ولتنظر تحديدا إلى الأطلال من جديد بعد أن غاب ناجي عن الحياة ١٩٥٣م وتغنيها ١٩٦٦م؟ لقد كان ناجي شاعرا يملأ الأرض والسماء وكان يغرد بغناء الرومانسية وحيدا تقريبا بعد أن رحل على محمود طه ١٩٤٩م، وقد غنى له عبدالوهاب كما ذكرنا النص الشعري الذي سماه "قيثارة" من قصيدة " الخريف" ١٩٥٠م. لم يكن ناجي ندا لرامي في منافسته على قلب أم كلثوم وفكرها، ومع أنه كتب شعر الرباعيات كما قدمنا وهو الأقرب للغناء والتلحين واقترب كثيرا من الوجدان الشعبي ، فإنه لم يستطع أن يكتب كما كتب رامي شعرا هو أقرب للفصحى وأشبه بالعامية، يكتنز مضامين وجدانية وفكرية عالية، لايسف ولا يعلو علوا كبيرا فيغمض ويصعب، ولم يستطع أن يكون مثل بيرم. ومع ذلك فإن أم كلثوم جعلت الشعر العربي ببلاغته الراقية قريبا من ذوق المتلقي العربي والمصري حين غنت لشوقي تسع قصائد من عيون شعره مثل " النيل" و" نهج البردة" و" سلو قلبي " وغيرها، وحين غنت لحافظ " مصر تتحدث عن نفسها" ولرامي " رباعيات الخيام". فالأمر إذن ليس له وجه واحد من التفسير ولا التعليل، وليس مقبولا عندي أن إرجاء غناء الأطلال كل هذه

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

السنين، كان مرده إلى نفوذ رامي وسطوته على أم كلثوم. ولو كان كذلك، فأين ذهب هذا النفوذ حين فتشت أم كلثوم في شعر ناجي ، وحين أودعت ما اختارته عند السنباطي ليلحنه ثم تغنيه ؟

عادت أم كلثوم إلى دفاترها القديمة التي تكتب فيها ما راق لها من الشعر على عادتها في قراءة الشعر واختيار ما يتفق مع رؤيتها اليوم أو غدا.

أطلال ناجي ليست هي أطلال أم كلثوم ليست رباعية الشكل على نحو ما قدمنا. فالمقطع عندها ثلاثي الأبيات، ولا تنهج النهج الذي ظهرت به الأطلال من حيث توالي المقاطع وترتيبها. لذلك نبدأ برسم توضيحي للشكل الذي اتخذته أغنية الأطلال لندرك الفرق بين قصيدة الشاعر وقصيدة الأغنية.

المقاطع من ١-٧

وحدة شكلية متكررة

١- ....

٢- ....

٣- ....

المقطع الثامن

وحدة شكلية (١)

١- ....

٢- ....

٣- ....

٤- ....

المقطع التاسع

وحدة شكلية متكررة

١- ....

٢- ....

٣- ....

المقطع العاشر

وحدة شكلية (١)

١- ....

٢- ....

٣- ....

٤- ....

في أطلال أم كلثوم ، نجد أن عدد المقاطع أو "الكوبليهات" عشرة مقاطع في مقابل واحد وثلاثين مقطعا في أطلال ناجي، وأن الوحدة الشكلية الأساس في أطلال أم كلثوم هي الوحدة الثلاثية الأبيات ، في مقابل الوحدة الرباعية الأبيات عند ناجي. وفي أطلال ناجي ، نجد وحدتين غير متكررتين إحداهما ثنائية والثانية ثلاثية، وفي أطلال أم كلثوم، نجد أن الوحدة الشكلية التي تكررت مرتين هي وحدة رباعية الأبيات، وكان الموضع الأول للتكرار هو الكوبليه الثامن ثم الكوبليه الأخير. وبذلك بدأت أطلال أم كلثوم بوحدة شكلية أساس قوامها ثلاثة أبيات وانتهت بوحدة رباعية ليست هي الأساس. أما أطلال ناجي فانتهت كما بدأت بوحدة شكلية رباعية الأبيات ظلت هي الوحدة الأساس في القصيدة كلها. والوحدة الثلاثية في أطلال أم كلثوم ظلت قائمة حتى نهاية المقطع السابع ثم حلت محلها وحدة رباعية في المقطع الثامن ثم تعود الوحدة الثلاثية في المقطع التاسع.

هذا من حيث الشكل البنائي لأطلال أم كلثوم، وأطلال ناجي، وكذا من حيث العدد عشرة مقاطع في مقابل واحد وثلاثين مقطعا. أما من حيث الترتيب فالأمر به اختلافات واسعة بين أطلال أم كلثوم وأطلال ناجي. وأعني بالترتيب أن ترتيب مقاطع أطلال أم كلثوم ليس هو ترتيب أطلال ناجي الذي يعد الأصل فقد أعادت أم كلثوم ترتيب المقاطع التي اختارتها من الأطلال بعد أن جعلتها ثلاثية الأبيات وهي في الأصل رباعية الأبيات وذلك على النحو التالي:

أطلال أم كلثوم	أطلال ناجي
المقطع الأول	المقطع الأول
المقطع الثاني	المقطع الرابع
المقطع الثالث	المقطع الخامس عشر
المقطع الرابع	المقطع السابع عشر
المقطع الخامس	المقطع التاسع

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

المقطع السادس	المقطع العاشر
المقطع السابع	المقطع الرابع من قصيدة " الوداع "
المقطع الثامن	المقطع الخامس من قصيدة " الوداع "
المقطع التاسع	المقطع الرابع والعشرين من الأطلال
المقطع العاشر	المقطع التاسع والعشرين من الأطلال

فقد بدأت أطلال أم كلثوم بما بدأت به أطلال ناجي وهو المقطع الأول ثم تركت المقطع الثاني والثالث، ليبدأ المقطع الثاني بالمقطع الرابع. ثم تترك أطلال أم كلثوم مقاطع كثيرة من أطلال ناجي تبدأ بالمقطع الخامس حتى المقطع الرابع عشر لتنتقي المقطع الخامس عشر ليكون هو المقطع الثالث ، وتترك المقطع السادس عشر ليكون المقطع السابع عشر هو المقطع الرابع. وفي المقطعين الخامس والسادس، تعود أم كلثوم إلى المقاطع التي تركتها لتنتقي المقطع التاسع والعاشر. وبذلك تكون أم كلثوم قد مارست حرية الأخذ والترك، وحرية الترتيب والتعديل في المقاطع من ١- ٦ وكونت نصا شعريا جديدا له هيكله وبناؤه وملامحه التي لا تعرفها أطلال ناجي ، ولا يعرفها قاريء الأطلال في ديوان " ليالي القاهرة". في هذه المقاطع ركزت أم كلثوم على المقطع الأول وهو مقطع بكائي على الهوى الذي هوى ولم يبق منه إلا طلل الذكرى والألم وكل ما يستدعي الشجن والحزن والدموع وهو مقطع رومانسي بامتياز يوافق النصوص الرومانسية التي كتبها رامي ولاقت قبولا ورواجا كبيرا لدى جمهور المستمعين من العشاق، والمحرومين والمنكودين والمحبطين والمتعطشين للطرب الذي يثير كوامن الشجن والأسى في النفس عند الإنسان المصري والعربي الذي يشده الطلل المادي والوجداني وكل ما يذكره بالماضي والحنين إليه بوصفه الفردوس المفقود.

وتتناسب البداية بهذا المقطع:

يا فؤادي لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى

مع المقطع الرابع من أطلال ناجي الذي هو نفسه المقطع الثاني من أطلال أم كلثوم. ففي هذا المقطع يتواصل الحنين إلى الماضي ولكن من خلال استدعاء صورة الحبيب الغائب، الذي قدمت له الأطلال صورة مثالية شهية، وفاتنة، بل فريدة الحسن، وكأن أم كلثوم بذلك تفسر لماذا اختارت أن تبدأ أطلالها بالمقطع الأول الذي أشرنا إليه، ولتحقق في الوقت نفسه ما هو معروف في النقد الرومانسي بالوحدة النفسية، أو وحدة الشعور والتأثير الوجداني، وهذا ما أكده بعد ذلك اختيارها للمقاطع الثالث والرابع والخامس والسادس ، فقد ركزت هذه المقاطع على حالة الحنين والتذكر والاشتياق للحبيب المثالي الغائب والذي لم تبق منه إلا صورته العالقة بخيال المحب وهي صورة مؤثرة من جانب وآسرة من جانب آخر.

فهي مؤثرة لاعتمادها على صفات الحسن والدلال الفريدين " فم عذب المناداة، واليد الحانية المنقذة. وبريق العينين الذي يظمأ الساري له" ثم هي آسرة لاعتمادها على اجتماع النقيضين " لك إبطاء المدل المنعم، وتجني القادر المحتكم"

هذه التناقضات الشعورية رغم تلذذ المحب بها، خلقت لديه حالة من الثورة عليها بلغت ذروتها في المقطع الشهير الذي خضع لتأويلات شتى بسبب توظيفه في سياقات جديدة مختلفة عن سياقه الأول:

اعطني حريتي أطلق يدي	إنني أعطيت ما استبقيت شيا
آه من قيدك أدمى معصمي	لـــم أبـــقيه وما أبقى علي
ما احتفاظي بعهود لم تصنها	وإلام الأســـــر والدنيا لدي

لم تكتف أم كلثوم باختياراتها على هذا النحو- ستة مقاطع من سبعة عشر مقطعا – مع إعادة الترتيب والتقديم والتأخير- لتشكل نصا جديدا له وحدته النصية والوجدانية وظلاله التأويلية، بل تركت أطلال ناجي بما لها من امتداد طولي وعمق فكري لاينكر، وفتحت نصا جديدا من نصوص ناجي أشبه بفكرة " الأطلال" ورمزيتها النفسية والمادية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

هو نص " الوداع " المكون من سبعة مقاطع رباعية التكوين لتختار المقطع الرابع والخامس وتجعل المقطع السابع الذي هو نفسه المقطع الرابع في " الوداع " ثلاثي التكوين ، وتبقي المقطع الخامس كما هو رباعي التكوين وتضعه في المقطع الثامن من النص الذي أنشأته.

ولعلنا نلاحظ أنها لم تفصل بين المقطعين اللذين اختارتهما من " الوداع " لملاحظة وظيفتهما في " اطلال أم كلثوم" فاختياراتها حتى المقطع السادس ظلت تدور حول الأسى والحنين أو ظلال الذكريات، ولو استمرت الاختيارات على هذا النحو لفقد النص المغنى قدرته على التأثير في المستمعين لثباته على معنى لا يفارقه، ولظل الأداء اللحني الذي هو تعبير عن المعاني في مكان لا يبرحه، وأطلال ناجي تسير على هذا النحو الذي لا يفارق المعنى المركزي، لذلك كان البحث عن نص يضيف جديدا أمرا ضروريا وهذا ما قدمه المقطعان المختاران من " الوداع"

فالمقطعان وإن دارا في فلك التذكر، يثير أولهما جوا من البهجة والفرح والنشوة عبر عنه اللحن تعبيرا فائقا مثل ذروة الأداء النغمي، وذروة الأداء الكلثومي الذي لم يعتمد على قدرات صوتها فقط، بل على الحركات الجسدية أو لغة التعبير بالجسد أيضا.

ومن لا يعرف أن هذين المقطعين ليسا من أطلال ناجي لا يشك مطلقا أنهما دخيلان على " أطلال أم كلثوم" وأنها انتخبتهما من قصيدة "الوداع"

وإذا كانت أم كلثوم قد أفلحت حتى الآن في تكوين نص جديد أقنعت به نفسها، كما أقنعت به الملحن، ثم أقنعت به وهذا هو الأهم المتلقي ، وأن هذا النص بما نهض عليه من ترتيب وتقديم وتأخير ومزج، قد بلغ ذروته الدرامية في المقطعين السابع والثامن، فإن المقطع الثامن كانت له وظيفة فنية وبنائية محددة وهي الخروج من حالة النشوة والبهجة والفرح التي أشاعها المقطع السابع، للعودة إلى الحالة المسيطرة على الأطلال

كلها وهي تغيرات الزمن وتقلباته ممثلة في محب ومحبوب اجتمعت عليهما كل عوادي الزمن بمعناه الميتافيزيقي والاجتماعي. فإذا كان المقطع السابع قد صور هذه البهجة:

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طري مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا
وضحكنا ضحك طفلين معا وعدونا فسبقنا ظلنا

فإن المقطع الثامن هو القرار الذي يمثل نقطة الانطلاق كلها:

وانتبهنا بعدما زال الرحيق وأفقنا ليت أنا لانفيق في
يقظة طاحت بأحلام الكري وتولى الليل، والليل صديق
وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها وإذا الأحباب كل في طريق

لقد مهد المقطع الثامن بنائيا للعودة إلى ختام القصيد وختام اللحن بما هو مستقر في اللاوعي البشري وهو وطأة الزمن وقسوته وأن ما نقتنصه من وجودنا هو لحظات عابرة وإن ظلت محفورة وأن كل التذكارات وإن كانت مؤلمة ، فلا سبيل لمواجهتها إلا بالنسيان ، فإن التقينا يوما ، وإن افترقنا بعده، فإن اللقيا والفراق لم يكن بأيدينا وإن اعتقدنا غير ذلك. وهذا ملمح رومانسي خالص، وخلاصة تجربة إنسانية عامة ملخصها أن الدهر أقوى من الإنسان:

تميم بن مقبل

إن ينقص الدهر مني، فالفتى غرض للدهر من عوده واف ومثلوم
وإن يكن ذاك مقدارا أصـــبت به فسيرة الدهر تعـــويج وتقويم
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وهذا ما آلت إليه نهاية "أطلال أم كلثوم" في مقطعين ترتيبهما مختلف في "أطلال ناجي" فالمقطع التاسع عند أم كلثوم هو نفسه المقطع الرابع والعشرون عند ناجي، والمقطع العاشر هو نفسه المقطع التاسع والعشرون عنده. أما أولهما :

أيها الساهر تغفو تذكر العهد وتصحو
فإذا ما التأم جرح جد بالتذكار جرح
فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

والثاني والأخير مقطع رباعي كامل

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد أن عز اللقاء
فإذا أنكر خل خله وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته لا تقل شئنا فإن الحظ شاء

وإذا كانت أم كلثوم قد شكلت أطلالها على نحو ما أرادت، وقدمته للمتلقي، فإنها لم تكتف بحريتها في التشكيل على نحو ما قدمنا. فقد لازمتها هذه الحرية في الحذف. فكما قدمت وأخرت ومزجت، حذفت أيضا. فعندما اختارت المقاطع وتصرفت في إعادة ترتيبها، وكونت منها نصا جديدا، جعلت معظم المقاطع التي اختارتها مقاطع ثلاثية مع أنها رباعية التكوين، ومعنى ذلك أنها حذفت بيتا من المقطع الذي اختارته وأعادت تكوينه بحيث بدا هذا المقطع وكأنه غير ناقص، أو يحمل معنى جديدا لم يكن عند الشاعر حين فرغ من كتابة القصيدة. ولننظر في المقاطع العشرة التي اختارتها ونبدأ بالمقطع الأول وهو مفتتح أطلال ناجي فقد حذفت البيت الرابع

وبساطا من ندامى حلم هم تواروا أبدا وهو انطوى

وهو متعلق بالبيت الثالث :

كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى

لأنه معطوف عليه وبالصورة كلها فيه وهي الصورة التي تجسد ضياع الهوى وضياع طرفيه ، وكما حذفت هذا البيت غيرت الصياغة الشعرية في البيت الأول من " يافؤادي رحم الله الهوى" إلى "يا فؤادي لا تسل أين الهوى" وهو تغيير دلالي واسع وكبير من صيغة الدعاء إلى صيغة الطلب وصيغة الدعاء هي الأوفق لسياق المقطع الذي يبكي على هوى ضاع كأنه مات ولم يبق منه إلا الطلل الذي يدعو له بالرحمة.

وفي المقطع الثاني من أطلال أم كلثوم الذي هو نفسه المقطع الرابع من أطلال ناجي، حذفت أم كلثوم البيت الثالث:

آه يا قبلة أقدامي إذا شكت الأقدام أشواك الطريق

وغيرت الجملة الحالية في البيت الأول من هذا المقطع من

لست أنساك وقد ناديتني بفم عذب المناداة رقيق

إلى" لست أنساك وقد أغريتني" والفرق الدلالي كبير بين السياقين اللغويين. فالنداء بالفم غير الإغراء بالفم. ومثل حذف البيت الثالث أيضا فجوة دلالية واسعة. فحذفه حذف لأسلوب إنشائي يحمل لوعة وتحسرا على المحبوب. والاكتفاء بالحذف جعل الأسلوب أسلوبا خبريا خالصا في الأبيات الثلاثة المختارة ، فالموقف الجمالي موقف غنائي بكائي أليق به الأسلوب الإنشائي وليس لإخباري. وقد أدى هذا الحذف إلى جعل بداية البيت الثالث " بريق" مرفوعا وهي في الأصل منصوبة على العطف على النداء في البيت المحذوف.

وفي المقطع الثالث من أطلال أم كلثوم الذي هو نفسه المقطع الخامس عشر من أطلال ناجي، حذفت أم كلثوم البيت الرابع وهو:

مرهف السمع لوقع القدم وأنا مرتقب في موضعي

ويصور هذا المقطع عودة الشاعر إلى مكان اللقاء حالة اللهفة والشوق التي غمرته وألم الانتظار وبطء الوقت على نفسه، والبيت المحذوف يكمل هذه الصورة التي خلت

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

من المحبوب ولم يبق لدى الشاعر إلا إرهاف السمع لوقع الخطوات التي ربما لا تكون إلا في وهمه. وقد حدث تغيير في التعبير الشعري أيضا من " لك إبطاء الدلال المنعم" إلى " لك إبطاء المدل المنعم" وهو تحول دلالي فارق أيضا . فلتعبير بالمصدر" الدلال" غير التعبير" باسم الفاعل" فالدلال عند ناجي فعل أثير لديه يصدر من المحبوب الذي تصدر منه كل الأفعال الأخرى المحببة إليه. ولو كان الوصف " مدل" هو الذي أراده ناجي ما كان للمحبوب عنده كل هذا الثراء من أوصاف الجمال والدلال.

وحذف البيت الرابع في المقطع الرابع أيضا وهو:

ها أنا جفت دموعي فاعف عنها إنها قبلك لم تبذل لحي

وهو متعلق بالأبيات الثلاثة السابقة لأنها تمثل لحظة الخلاص من هذا الأسر المرهق، والتعلق بما لا يجيء، والبيت الرابع تفسير أو تعليل شعري لهذا الخلاص وكان من الأولى ألا يحذف.

أما البيت الرابع المحذوف من المقطع الخامس من أطلال أم كلثوم وهو:

مشرق الطلعة، في منطقه لغة النور وتعبير السماء

على الرغم من أنه يكمل منظومة الأوصاف الفريدة للحبيب" الساحر"، فيبدو أن حذفه جاء لعدم ليونة مقاطعه الصوتية في المد والإطلاق مثل الأبيات الثلاثة. فالبيت الأول منها فيه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة " حبيب ساحر" ومثل " نبل وجلال وحياء " و" ظالم الحسن، شهي الكبرياء" و المشاكلة بين " عبق السحر كأنفاس الربي" وبين " ساهم الطرف كأحلام المساء" فالمقطع الأول " عبق السحر" يشاكل " ساحر الطرف" وكذا المشاكلة بين التشبيهين في كل منهما " كأنفاس الربا، كأحلام المساء".

ومن اللافت أن الأبيات المحذوفة من المقاطع التي غنتها أم كلثوم ، أبيات متعلقة بما قبلها بما يعني أن المقطع الرباعي التكوين عند ناجي، وحدة مكتملة الصياغة والمعنى والصورة ، وأن الرابط بين المقاطع أو الوحدات رابط نفسي عاطفي مداره الطلل النفسي

والمادي والإنسان الذي خلف بغيابه هذا الطلل ببعديه المادي والنفسي وأن المقطع الثلاثي الذي آثرت اختياره أم كلثوم مقطع أو وحدة ناقصة الصياغة الشعرية المتعلقة بالبيت المحذوف. وقد غطى هذا النقص قوة الأداء التعبيري عند أم كلثوم ، وقوة التعبير اللحني عند السنباطي. وقد اجتمعت هاتان القوتان معا على صياغة الوجدان السمعي عند المتلقي، وصياغة قوة التأثير، وبناء صورة خيالية خاصة بكل متلق أو مستمع عن هذه المرأة المحبوبة التي ارتقت إلى مستوى المثال في كل الصفات الجسدية والنفسية والأخلاقية. وبتعدد المتلقين أو المستمعين، تعددت هذه الصورة وتغيرت من زمن إلى زمن ومن ثقافة إلى ثقافة وبقي صدى صوت أم كلثوم وأصداء اللحن صادحا على امتداد ساحات التلقي وأزمانها.

ففي المقطع السادس الذي يصور فتنة مجلس هذه المحبوبة، غيرت أم كلثوم مفردة " ودم" من الشطر الأول في البيت الثاني لتكون جملة الشطر" وأنا حب وقلب هائم" حذفت البيت الرابع:

وسقانا فانتفضنا لحظة لغبار آدمي مسنا

واكتفت بما قبله :

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكاس لنا

مدخلا للمقطع السابع المأخوذ من قصيدة " الوداع " الذي يمثل القمة الدرامية " هل رأى الحب سكارى مثلنا" مع أن البيت المحذوف له تعلق واضح بالشطر الثاني من البيت " ونديم قدم الكاس لنا" " وسقانا" أي هذا النديم سقانا خمرة الحب التي أسكرتنا لكننا " انتفضنا لحظة، لغبار آدمي مسنا" وأما حذف البيت المذكور ووصل ما قبله ببداية المقطع السابع، جعل مشهد السكر والانتشاء متصلا على غير ما أراد ناجي. فالتغييرات التي أحدثتها أم كلثوم لم تكن تغييرات هينة ولا بسيطة ، ولا تنم عن عقل ساذج ، وذائقة

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

غفل ، بل هي تغييرات عميقة صدرت عن ذوق مدرب، وذائقة متمرسة مكنتها من تكوين نص جديد نتج عن نصين كاملين لناجي.

ففي المقطع المأخوذ من قصيدة " الوداع" وهو مقطع ثلاثي بعد أن كان رباعيا، حذفت أم كلثوم على غير عادتها البيت الثالث:

وتطلعنا إلى أنجمه فتهاوين وأصبحن لنا

وقد ساعدها على هذا الحذف أن ألأبيات الثاني والثالث والرابع تمثل أجزاء لوصف النشوة التي اعترت الحبيبين، فكان من السهل عليها إسقاط البيت الثالث الذي يمثل جزء من وصف الفرح والنشوة الناتجة عن حالة السكر.

ولأن دراما " أطلال أم كلثوم" قائمة على الحنين والفقد" فقد أتت بالمقطع الخامس كاملا من قصيدة" الوداع" ليكون هو المقطع الثامن في " أطلالها" لأن هذا المقطع يحقق لها غايتين الأولى إثارة عاطفة الخوف عند المتلقي أو المستمع " أن كل نشوة لا تدوم" فيزداد التوحد بينها وبين المتلقي، والثانية التمهيد لنهاية قصيدتها نهاية مألوفة يصدقها المتلقي ولا ينكرها لأن بطل هذه النهاية هو القدر وكأننا أمام المشهد المأساوي لانتصار القدر على أوديب. هذا فضلا عن أن القدر بمعناه الديني والأخلاقي جزء أساس من ثقافة الإنسان العربي والمسلم.

فهذا المقطع يعتمد على عناصر كونية هي أللليل والنور والفجر والعلاقة النفسية بين البطل وبينهم. فالليل صديق لأنه وعاء ساتر والنور نذير لأنه يهدد الغطاء الساتر، والفجر شؤم لأنه مطل كالحريق في مشهد تنسحب منه كل خيوط اللذة وتتقطع فيه كل حبال الوصل والمتكلم يلخص نتيجة كل هذا الفقد والتفلت في أن هذا هو شأن الدنيا وديدنها: تشتيت الأحباب.

ولما كان هذا ديدن الدنيا فلا سبيل إلا إسقاط التذكر والتوسل بالنسيان والمحو وهذا ما دار عليه المقطع التاسع من " أطلال أم كلثوم" بوصف استراتيجية مواجهة ديدن

الدنيا مع المحبين وهي استراتيجية الاستسلام والتسليم وتجرع الألم واجتراره. وقد أسقطت أم كلثوم البيت الرابع من المقطع الرابع والعشرين ليكون المقطع التاسع عندها مقطعا ثلاثيا أيضا ولتختم رؤيتها الفكرية والغنائية بالمقطع التاسع والعشرين كاملا ليكون هو نفسه المقطع العاشر من "أطلالها" وهو ختام صيغ في رؤية فكرية عامة لا تلخص ما سبق من دراما أطلالها فقط ولكن تلخص دراما الإنسان أيضا على الأرض وليظل هذا المقطع شجنا باقيا في وجدان المتلقين عبر الجغرافيا والتاريخ.

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900