الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس

كلية الآداب واللّغات و الفنون

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أُطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه
في النّقد المعاصر

موسومة بـ

جماليّة انكسار البناء اللّغويّ في الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة

إعداد الطّالبة:

- مسعودة بايزة

إشـــراف الدكتور:

أ.د: قـــادة عـــقاق

أعضاء لجنة المناقشة

د. برادي بغدادي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ. د. عقاق قادة	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقرّرا
د. مسلم عائشة	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. حاكم عمارية	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
د. بن منصور أمينة	جامعة عين تيموشنت	عضوا مناقشا
د.موشعال فاطمة	جامعة معسكر	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة
1436هـ-1437هـ / 2015م-2016م

كلمة شكر

أوّلًا هو شكر لله على النّعم،شكر حتّى يرضى،وشكر بعد الرّضا،شكر لتبليغنا هذه اللّحظات وتوفيقنا في طلب العلم، وهو حمد يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه ملءَ ما خلق و ما ذرأ.

ثمّ هي محبّة تنبع من القلب إلى كلّ الّذين كانت قلوبهم معي، ليس لهم عندي شيء، سوى أن يروْا نجاحي و فرحتي، هم أولئك الّذين منحوني وقتهم، و خصّصوا لي عُمْرًا من أعمارهم.

هو شكر لكلّ الّذين سهّلوا لي الطّريق، و أناروا لي الدّرب حتّى الوصول.

إلى الأستاذ الدّكتور قادة عقاق دائمًا و أبدًا.

إلى الأخ محمّد بن عزوز الّذي خطّ هذه الكلمات و رعاها كأبنائه، وكان حافزًا على العمل و الاجتهاد، و أمينًا على خروج هذا العمل في أجمل حُلُّة.

إلى السّيّد عبد القادر بوقليل مدير مكتبة كلّية اللّغات و الآداب بجامعة تيارت،الّذي كان كريمًا في أخلاقه، و لم يبخل علينا حتّى جعل المكتبة بين أيدينا.

إلى الدّكتور مرضي مصطفى الّذي تحمّل عنّي عناء السّفر، وحمل أوراقي معه أمانة لا تُنْسى.

إلى السّيّدة سويدي مريم مديرة متوسّطة أحمد بوقطوطة بمهدية على تفهّمها، وما منحتني من وقت لإنجاز هذا العمل.

إلى الغالي على قلبي الّذي رافقني محبّة و إخلاصا، تسهيلاتٍ و كَرَمًا لا يُضاهى، الدّكتور كراش بن خولة.

إلى كلّ الّذين نَسِيتُهُمْ و حضرتْ أعمالهم، شكرَ المحبّ الّذي وجد في النّاس مأواه و ملاذه وحاجته، فكان الله في حاجتهم، وجعل جنّتَهُ مأواهم.

إهداء

بقلب تشاطرته الأفراح والأحزان بالحضور والغياب

أهدي هذا العمل خالصا لوجه الله، ثمّ

إلى الّذي أفتقده، وتخطّ له دموعي هذه الكلمات

إلى الّذي أشتاقُ إليه، وما كنتُ لأكون لولاه

إلى الّذي أنفق أيّامه و لياليه ليرى نجاحنا

لكنّه رحل- بلا وداع- قبل أن يرى ثمرة كدّه وشقائه

إلى الّذي أفتقده في كلّ مكان وزمان

إلى الّذي فَقَدْتُ بفَقْدِهِ معنى الحنان

إلى الّذي أرى وجهه في كلّ الوجوه،

لكنّه يتلاشى إذا قلت: أبي

إلى الّذي ألقاه في المنام ويموت في الصّحو

إلى حبيبي ودعمي وسندي وحياتي الباقية

إلى الغائب الحاضر معي دوما و أبدا أبتي **"منصور"** رحمه الله.

إلى الّتي تحمّلت عبء الأبوّة و الأمومة

و رافقتنا بالدّعاء رافعة نداءها للسّماء

إلى الّتي سهرتْ، وبكتْ، وفرحتْ لأجلنا

إلى الّتي أنفقت عمرها ثمنًا لأعمارنا

إلى الّتي تمنّتْ أن نكون الأفضل علمًا وأدبًا

إلى الّتي حرمتْ نفسَها لتُكْرِمَنَا

إلى الّتي بكتْ لترى سعادتنا تعلو القمم

إلى الّتي لا تُوافيها كلمات الوجود حقَّها

إلى الّتي جادتْ بحبِّها و أغدقتْ بحنانها

إليكِ أيّتها الغالية غلاء حبّي لك

إليكِ أمّي الحبيبة **"فاطمة"**

إلى الّذين عاشوا معي، وقاسموني العمر لحظات

إلى الّذين كانوا سرّ سعادتي الّتي لا تنتهي

إلى الّذين كانوا عوضا عن الدّنيا

إلى الذّين أحبوّني، وتمنوّ ا لي الأفضل

إلى الّذين تُبْكيهم أحزاني، وتُبْهجهم سعادتي

إلى الرّائعين المتألّقين أخلاقًا كريمة وحنانًا فيّاضًا

إلى إخوتي: **محمّد، الطّيب، عبد القادر،** والغالية جدّا: **فايزة**

إلى كلّ اللّواتي كنَّ دعمًا وسندا وسرّ بسمة، ومنبع سعادة: صديقاتي أينما كُنَّ

لَكُنَّ منّي حبّ وإحترام.

مسعودة

مقدّمة

الرّغبة في معرفة أسرار الممنوع، والفضول في كشف المغاليق،و فتح المرتجات هي حال الإنسان عموما و الأديب خصوصا الّذي جَرَّهُ هذا الأمر إلى انتهاك حدود الشّعر مطاوعة للنّفس وما تمليه، ومجاراة للواقع وما يحدث فيه، غير أنّ النّتيجة أحدثت ردود أفعال متباينة، بين رافض يرغب في المحافظة على الشّعر شكلا ومضمونا وطريقةً، وبين مؤيّد مُشجّع للتّجديد، تدفعه المغامرة في البحث إلى حدود مجهولة، هدفه فيها التّميّز، فتعالت الأصوات من الطّرفين وتباينت الحجج، بين محافظ على الشّعر كأنّه القداسةُ بذاتها، وبين كاسرٍ لكلّ قانون سابق، خصوصا مع الحداثة الّتي كانت تمثّل الإبداعات المتميّزة في شيقّها، أوّلها المبدع وأسلوبه الشّخصي، وثانيهما: الزّمان والمكان في تسارعهما وتشظّيهما.

دفَعَنَا كثيرٌ من الفضول إلى جانبه تضاربُ الآراء حول هذه الظّاهرة "الانكسار" أو التّجاوزات والانتهاكات إلى معرفة أسبابها الّتي جعلت الشّاعر يتخلّى عمّا عاش وفيًّا لقانونه قُرونًا، وعن دوافعه في هذا الإبداع الجديد، فهل هو فعلا نابع من اللّات، أم مجرّد مخالفة للمعرفة؟

كما أنّ البحث في الأسباب يقود إلى النّتائج الّتي حقّقها هذا المنجز الجديد الّذي يُطَالِعُنَا يوميًّا من الكتب والمجلّات، على اختلاف تسمّيته، أو حتّى عدم تسمّيته، بجوانبه الجماليّة، أو حتىّ العبثيّة، لأنّ له حضورا قويّا في النّشر.

ينضاف إلى ذلك حبّنا للّغة الّتي شكّلت محور إشكاليّتنا لأنّ بحثنا لن يكون في جانب العيوب والتّقصيرات الّتي لحقت بعض الأعمال باسم التّجديد وتحت غطاء الانكسار، ولكنّه يخصّ الأعمال الإبداعيّة الجادّة الّتي لها أغراض جماليّة من وراء هذه الانكسارات، فكيف انكسر البناء اللّغويّ في الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة ؟ وماهي الأبعاد الجماليّة الّتي حقّقها هذا الانكسار؟

من هنا كان بحثنا في الكيفية الّتي انكسر بها البناء اللّغويّ، و بالموازاة الجماليّات المترتّبة عنها، متّبعين خطّة تمثّلت في مدخل و أربعة فصول، تضمّن المدخل تأسيسًا لثلاثة مفاهيم هي:

الجماليّة: الّتي تنطلق في اللّغة من السّحر الّذي ينفثه الشّعراء في كلماتهم، ويعرفه المتلقّون بالأثر الّذي يُحدثه في نفوسهم،وهو طبعا ذوق خاصّ لذا يصعب تحديده وحصره، من هنا كان خطوة نحو الاختلاف والتّعدّد.أمّا المفهوم الثّاني هو: **انكسار البناء** الّذي لا يمسّ الشّكل وحده؛ بل المضمون أيضا، أي البناء الكلّي للقصيدة، حيث تتدخّل الرّؤيا والمغامرة باعتبارهما أساس هذه العملية الإبداعيّة الجديدة.والثّالث هو: **الكتابة** هذا المصطلح الإشكاليّ الّذي حاولنا إضاءته بالدّراسات النّقديّة المعاصرة، من خلال تأسيس مفهومه عند ثلّة من النّقّاد المعاصرين أمثال: أدونيس، ومحمّد بنيس، وعزّ الدّين المناصرة.

كان لابدّ من هذه الخطوات – رغم الحيّز الّذي أخذته- لتوضيح العنوان والمقاصد الّتي يريدها، وكذا النّهج الّذي نريد السّير عليه في بحثنا.

جاء **الفصل الأوّل** معنونًا بـ"جماليّات انكسار العلائق" الّتي تبرز في الكتابة الشّعريّة المعاصرة، حيث تبرز اللّغة الشّعريّة باعتبارها كسرا للغة المعياريّة والعلاقات المنطقيّة في تجاوزاتها لما هو معهود وتَمثّل ذلك في عدّة طرائق كسرت علاقة المسند بالمسند إليه من خلال المجاز والاستعارة وماحقّقاه من جماليّات، إضافة إلى انكسارات أخرى ظهرت مع الكتابة المعاصرة، وكذا التّميّز الّذي يخلقه انكسار علاقة الدّالّ بالمدلول الّتي تجاوزت التّوقّعات و كسرت التّطابقات المألوفة بما أضافته وأضفته من جماليّات زادت من تشويق القارئ إلى مثل هذه الأعمال الإبداعيّة.

أمّا **الفصل الثّاني** المعنون بـ "جماليّات انكسار الاسترسال" لامس ظواهر شعريّة جديدة في جلّها، و ضمّ التّضمين باعتباره كسرا للوقفات المنطقيّة وامتدادا للدّلالة، وبحثنا في سرّ تحوله من كونه عيبا في الشّعر القديم إلى عنصر تركيبيّ جماليّ في الكتابة الشّعريّة المعاصرة، كما كان للمفارقة حضور متميّز في الكتابة الشّعريّة المعاصرة إضافة إلى جوانبها الجماليّة، و اندرج في هذا الفصل ثنائية سؤال/جواب في كسرها للاسترسال، وبيّنا سرّ تلازمهما و الجماليّات المترتّبة عن حضورهما و غيابهما .

عُنْوِنَ **الفصل الثّالث**: بـ "جماليّات انكسار الصّورة الشّعريّة" في تمايزها عمّا اعتدناه، و كان ذلك من خلال الصّورة الشّبكيّة الّتي تكسر الصّورة المألوفة، إذ إنّها تتوزّع وتتفرّع

في مجموعة صور لا تُفهم إلّا في النّهاية؛ أي بعد تأويلها، ولها جماليّات متعدّدة تمّ توضيحها بالأمثلة، و يعضدها كسر الصّورة الحسّيّة الّتي تبتعد عن عمود الشّعر في دقّته ومقاربته، وتلامس الأعماق، وتتجسّد بكثرة في الكتابة الشّعريّة المعاصرة.

ركّزنا في **الفصل الرّابع** على "جماليّات انكسار الاستدعاءات"، والمقصود به توظيف أمور خارجة عن النّصّ (استدعاؤها) لصالحه؛ وهي إلرّمز والأسطورة؛ باعتبارهما أعمق كسر لعمود الشّعر،و انفتاحا على التّراث الإنسانيّ ،حيث يحوّلهما الشّاعر من طاقة خارجيّة إلى طاقة داخليّة تكتنز بالدّلالات، الممتدّة من النّصّ إلى المتلقّي، وما لذلك من جماليّات تسحر وتسترهب.و لازمهما التّاصّ الّذي يكسر استقلاليّة النّصّ، إضافة إلى كسره للنّصّ المُستدعَى في حدّ ذاته، وهو يعمل داخل النّصّ وخارجه، خصوصا في مستويات الحوار، وهو ما لفت انتباهنا بجماليّاته في الكتابة الشّعريّة المعاصرة الّتي وسعت آفاقه، وخرجت به من السّرقة إلى الفنّ .

أمّا **الخاتمة** فهي حوصلة لأهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها، حيث لم تعد الانكسارات عيبا، ولكنّها ترتكب لغرض جماليّ، كما أنّها تَمَيُّزُ الشّاعر، وسمة عصره، تلاها **ملحق** فيه تعريف مختصر لبعض الشّعراء و النّقّاد الوارد ذكرهم في هذا العمل.

ولأنّ البحث متعلّق باللّغة فرض المنهج الأسلوبيّ حضورَه، لما يُتيحه لنا من إمكانات في البحث عن السّياقات الخارجيّة، ثمّ الفرادة الأسلوبيّة، والكشف عن الجماليّات الّتي تنتج عن الانكسار اللّغوي، كما تُعيننا آلياته على التّأويل وكشف الماورائيات.

يبدو الانكسار مصطلحا نقديّا جديدا بسبب تشعّبه، لكنّه قديم في بعض جوانبه، غير أنّ تميّزه يكمن في إبداع الأدباء لّلي كان خرقا وانحرافا، وتطوّر إلى انكسار، لذا كانت الكتب متوفّرة في الجانب النّظري لكن ينقصها الدّعم بالأمثلة، ومع ذلك هناك كتب أضاءت بعضا ممّا كلّ نبغي، وأعانتنا بقوّة كتب محمّد صابر عبيد مثل "جماليّات القصيدة العربية الحديثة" و"العلامة الشّعريّة" و"عضوية الأداة الشّعريّة" و"الفضاء التّشكيلي لقصيدة النّثر"، و"إشكالية التّعبير الشّعري"، وأيضا كُتب أدونيس النّقديّة على الخصوص الثّبت والمتحوّل بأجزائه، وكُتب عبد الله الغذامي.

و اسْتَعَنّا بدواوين شعريّة معاصرة منها: "أشجان الملح"لمنيرة سعدة خلخال الصّادر سنة 2013 عن موفم للنّشر، و "وجوه في الذّاكرة" لفاروق شوشة الصّادر سنة 2012 عن الدّار المصريّة اللبنانيّة، و"لك الله يا قلب" لسندس الصّادر سنة 2014 عن دار الكتاب العربي، و"راقني" لنجاة ومان الصّادر سنة 2012 عن موفم للنّشر، و"غوارب" لأبي بكر زمال الصّادر سنة 2010 عن منشورات البرزخ، و"سفر النّرجس"لسليمان دغش، الصّادر سنة 2014 عن دار الجندي، و"صحوة الغيم" لعبد الله العشي، الصّادر سنة 2014 عن دار فضاءات، و"كرنفال الكتابة" لخميس قلم الصّادر سنة2015 عن مؤسّسة الانتشار العربي.

ختاما هو شكر خالص واحترام كبير لكلّ الّذين كانت قلوبهم معنا دائما وأيديهم إلى السّماء، وألسنتهم تضرّع بالدّعاء، لكلّ الّذين تذكّرونا وساعدونا على رأسهم الأستاذ الدّكتور قادة عقاق، الّذي تشرّفت به أستاذا وإنسانا قدّم النّصح واختصر المسافة، وكان نورا لأهل العلم يُستضاء به.

ويتجدّد شكرنا لله الّذي لا تتمّ الصّالحات إلّا بذكره، ولا تتمّ الأعمال إلّا بشكره، شكر المحبّ لحبيبه إخلاصا ووفاء، شكرا بقدر الذّاكرين و المسبّحين له سبحانه،و صلاة وسلاما على سيّد الخلق أجمعين محمّد شفيع العالمين صلاة تدوم و لا ينقضي.

مهدية في:2016/05/06.

مدخل
الجماليّة ذوق خاصّ
(طريق الشّعر نحو الانكسار)

1. الجماليّة

أ. سحر البيان : سرّ جمال الأدب

ب. الجمال إبداع متجدّد و إشعار بالدّهشة

ج. التّجريب ذوق جماليّ

2. بداية انكسار البناء

أ. حداثة الشّكل الشّعريّ

ب. ما المقصود ببناء القصيدة؟

ج. أهمّية البناء

د. الأشكال الجديدة كسر للبناء التّقليديّ

هـ. الرّؤيا أساس البناء الانكساريّ(من الشّعر إلى الكتابة الشّعريّة)

3. الكتابة مغامرة في كسر الحدود و المفاهيم

أ. معاناة الكتابة

ب. الكتابة في ميزان النقد

1.الجماليّة:

لأنّ الجمال نسبيّ ،فإنّ اختياراتنا هي ذوق خاصّ، و منها كان تخلّي الأدباء عن التزاماتٍ قديمة، و تبنّي جماليّات جديدة تمثّلت أساسا في تجاوز المألوف وكسر العادات اللّغويّة والأشكال النّمطيّة،و بحثا عمّا يميّز النّصّ الأدبي عن سواه، وتعمّقا في جماليّة نصّ دون آخر، دون كسر لقواعد اللّغة وإنّما هو إبداع داخل هذه القواعد وفق رؤيا خاصّة.

أ.سحر البيان: سرّ جمال الأدب:

كم تمرّ على الإنسان لحظات مُرّة يريد نسيانها، وأخرى سعيدة يريد القبض عليها،فيرى أنّ الزمن كفيل بها نسيانا وتذكّرا، وعبثا يحاول الإمساك بها، لكن هيهات،تفرّ منه حين تشاء وتعاوده حين تشاء، ويقف هو عاجزا أمامها محاولا التّلاعب بها ومباغتتها، لكن وحدهم «الشّعراء يسرقون لغتَنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانا يسرقون به ما تبَقَى منّا: أخيلتنا، وليس لنا إلاّ أن نستردّ حقّنا من سارقه، فنحوّل النّصّ إليناعن طريق القراءة- فالنّصّ لنا نصنعه بأيدينا- إنّه الحقّ المختطَف ونحن نسترده كما تستردّ الأمّ طفلها من الحاضنة. فهو فلذة كبد تعود إلى منشئها وكلّ قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنّها ليست سوى "أثر" لعَوْدِ الطّفل إلى أمّه»[1]، إلى تلك اللّحظة الهاربة منه، لأنّ الشّاعر قادر على تحويل اللّحظات إلى سحر يسترهب به المتلقّين ويأسرهم، لأنّه إنما يعبِّر عنهم، ويقول حياتَهم في شعره، لذلك يملك وجدانهم وفكرهم.

ذلك السّحر البيانيّ هو ما يخطفنا، ويُحلّق بنا في سماء الخيال الّذي تصنعه الكلمة، ويجعل النّفس تعيش أجواء الجمال الّذي هو في حقيقته «شيء يصعب تحديده، ولكن باستطاعة النّفس أن تحسّ به وتتذوّقه متى أدركته، وعندئذ تميل إليه وتنجذب نحوه،

1 - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، ط04؛ 1998م، ص: 290-291.

وتأنس به، وترتاح إليه، وتسعد بالاستمتاع بلذة إحساس المشاعر به ولو تخيّلا»[1]، لأنّنا لا نستطيع وضع قانون للجمال خصوصا في الأدب، لذا يكون الأثر هو تلك المتعة الجماليّة الّتي يصنعها سحر البيان، وتدغدغ مشاعرنا، وهي الّتي نبحث لها عن مبرّر، أو نبحث في كنهها، لماذا هذه الكلمة هي الّتي أثّرت فينا في هذه القصيدة، ولم تحرّك ساكنا في القصيدة الأخرى.

إذ إنّ تبرير الجمال ليس بالأمر الهيّن، خصوصا أنّه نسبيّ، وراجع إلى الأذواق وأنواع التّربية الّتي ينشأ عليها الأفراد، وأيضا كون الجمال موجود «في موضوع التّجربة الجماليّة، فحينما تكتمل هذه التّجربة ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التّمييز بين الذّات والموضوع، إذ نَفْقِدُ ذواتنا في الموضوع، ونستمتع بنشوة التّأمّل "بالمعنى الدّقيق لكلمة نشوة"، بعيدا عن الفعل وبعيدا عن التّفكير في أن يتبعا هذه التّجربة وأنّ الموضوع الّذي نتبعه ليس إلاّ الثّورة الحاضرة لشعورنا»[2]، الّذي غُمر بالإحساس العميق إذّاك نشعر بالمتعة وننسى ما حولنا، نحاول فقط فَهْمَ منبع هذا الإحساس المخدِّر، وهذه المحاولة تنجح حينا وتفشل آخر، لأنّها متعلّقة بذوق اعتاد نوعاً من الجمال، فقد يقبل النّمطيّة، ويطلب مرّات التّجديد.

وهذا هو حال الأدب فيما يُحدثُه «من أثر وما يؤسّسه من انفعال وهذه هي الجماليّة، ومنها و بها يكون للأدب دور في الفعل الإنساني من جهة العلاقة المتولّدة ما بين اللّغة والإنسان، والعلاقة المتولّدة ما بين اللّغة واللّغة»[3]، لأنّها لا تُكتب فقط، ولكنّها تَبْعث في نفْس المتلقّي أحاسيس متباينة، تغيِّره، تعلّمه، تثقّفه، تجعل منه أحيانا إنسانا مختلفا، يتجاوز حدود الكلمات المرسومة إلى المعاني المنشودة، ويحدث هذا في تعامل اللّغة

1 - عبد الرّحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربيّة: أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق-سوريا والدّار الشّامية، بيروت-لبنان، ج01، ط01؛ 1416هـ-1996م، ص: 20.

2 - صابر عبد الدّايم، أدب المهجر (دراسة تأصيليّة تحليليّة لأبعاد التّجربة التّأمليّة في الأدب المهجري)، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط01؛ 1993م، ص: 40.

3 - عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النّقد والنّظرية)، دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط02، 1993، ص: 161.

مع ذاتها من ناحية التّناص والتّعامل مع هذا الزّخم الحضاري والثّقافي وكيفية تطوير أساليبها وفق رسالتها، على هذا الأساس ارتبطت «الجماليّات بدراسة التّوّ ق والتّحدّس الجماليّ للنّصوص الجماليّة، أي ماهية التّجربة الجماليّة بوصفها واقعة لقاء بين المتلقّي وبنية العمل»[1]، الموجَّه -أحيانا- لفكرة أو غرض يريده المبدع، فهذا التّلقّي هو أساس البحث في الكيفية الّتي تجعلنا نقبل نصوصا ونعيد قراءتها ما استطعنا، ونرفض أخرى، إذن هو بحثنا عن الجمال.

الجمال هو ما يحاول كثيرون فهمه أو بلوغه، وله علاقة بالأثر، إذ هو «القيمة الجماليّة الّتي تجري وراءها كلّ النّصوص ويتصيّدها كلّ قرّاء الأدب، وأحسبه هو "سحر البيان" الّذي أشار إليه القول(*) النّبوي الشّريف»[2]، فهو ما يَسْتَبْقِينَا أطول وقت ممكن مندهشين متأثّرين، مأسورين بهذا الكلام، نحاول اصطياد منابع الجمال، فلا نفلح إلاّ قليلا، ويبقى ذلك الأثر دون مبرّر عقلي، لكنّ «القدرة علىالتذوّ ق الجماليّ ، بل على الإبداع الفنّيّ كامنة في كلّ شخص وقابلة للنّمو، كلّ خبرة جماليّة مهيّأة لخبرة جديدة، أي كلّ كشف جديد هو تمهيد لكشف آخر»[3]، وهكذا يستمرّ ذوقنا بالتّطوّ ر و الارتقاء والابتعاد عن الأمور الّتي ألفناها جميلة إلى قضايا جديدة شدّتنا وأثّرت فينا، مفسحين المجال أمام قدراتنا وخبراتنا الذّاتية بالدّرجة الأولى، ثمّ إلى ثقافتنا الجديدة الّتي تعلّمناها بحكم الزّمن، لأنّنا كثيرا ما نُلغي الجمال الّذي عرفناه، لأنّ آفاقه «أوسع من أن تحدّد أو تُحصر بأطر أو مقاييس، ولكن يملك اكتشاف بعض عناصر الجمال، وكليّاته العامّة، وطائفة من ملامحه»[4]، دون جزئياته

1 - يوسف اسكندر، اتّجاهات الشّعرية العربية الحديثة"الأصول، والمقولات"، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط02، 2008م، ص: 10.

* - إنّ من البيان لسحرا.

2 - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص: 55.

3 - مصطفى سويف، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي "في الشّعر خاصّة"، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط04؛ (د.تا)، من مقدّمة الكتاب بقلم الدّكتور: يوسف مراد.

4 - عبد الرّحمن حسن حنبكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، ص: 11.

أو قوانينه الخاصّة، وإلاّ جعلناه قاعدة يعرفها الجميع ولا يحيد عنها، وهو في الحقيقة غير هذا.

القّس توّاقة إلى الجمال، وليس هناك أحد في الوجود ينفر منه «أو يمجّ طرائقه وقسماته... بل هناك سعي حثيث منذ الأزل إليه، وشغف في النّفس إلى آفاقه»[1] وتلمُّس منابعه واستحضاره في كلّمكان وزمان، خصوصا في الأدب باعتباره فنّ الكلمة الرّاقية والجميلة، وهو المعبِّر عن الجمال والباعث له.

ب.الجمال إبداع متجدّد وإشعار بالدّهشة:

مع محاولة تقنين الجمال تنبع الصّعوبة، إذ «هو السّحر الكامن في قِوانا الشّعوريّة لا في مداركنا العقليّة، وهذا السّحر هو الباحث بعد تجاوبه الشّعوري والذّوقي إلى عملية الخلق والإبداع، الحافلين بالمتعة والاطمئنان»[2]، ولا يمكن بأيّ حال فهم الشّعور أو تبرير القيم الخاضعة له، من هنا صعُب تحديد الجمال، فلو كان خاضعا للعقل لكان أمرا سهلا ونسبة الاتّفاق حوله كبيرة، لكنّ هذا الجمال، هذا السّحر هو وراء الإبداع والخلق والتّميّز وعدم التّشابه، إنّه يصنع الفرادة والتّألّق لصاحب العمل الأدبيّ – في مجالنا- والاختلاف هو ما يبحث عنه المبدع والمتلقّي في آن، إذ «إنّ التزام الأديب لطريقة واحدة من الجمال الأدبيّ يكرّرها باستمرار في كلّ كلامه أو في معظم كلامه، ممّا يجعل مشاعر سامعيه أو قارئيه تتبلّد تجاه هذا اللّون من الجمال، فتفقد ما كانت تحسّ به من استعذاب وحلاوة وطلاوة، ويدبّ السّأم إليها»[3]، والرّتابة والنّمطيّة، هذه الّتي تُفقِد الأشياءَ جمالَها، لأنّها حين تقُرأ أو تسُمع لأوّل مرّة تبهرنا وتدهشنا، لكن سرعان ما ينطفئ بريقها وتزول هالتها وتخبو جذوتها، وتصير تعبيرا ميّتا كحال بعض الاستعارات الّتي فقدت بريقها ودخلت مجال الكلام

1 - حسين جمعة، في جماليّات الكلمة "دراسات جماليّة بلاغيّة نقديّة"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 2002م، ص: 09.

2 - شفيق البقاعي، الأنواع الأدبيّة: مذاهب ومدارس، مؤسّسة عزّ الدّين للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط01؛ 1405هـ-1985م، ص: 29.

3 - عبد الرّحمن حسن حنبكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، ص: 71.

العادي المتداول، وأصبحت أقْربَ إلى الحقيقة منها إلى المجاز، ومن المألوف منها إلى الجمال.

لأنّ التّكرار يرسّخ وتاليًا يُذهب متعة الاكتشاف ورونق الجمال، فالجميل «في الوعي الحداثي، إذا؛ هو المتميّز الحرّ والحيوي في آن معًا ومن ذلك فإنّ اللّذّة الجماليّة النّاجمة منه ليست لذّة الإحساس بالكمال والاعتدال، كما في الوعي الكلاسيكي العربي، بل هي لذّة الإحساس بالانطلاق، وكأنّ الجميل يدهشنا بالآفاق الّتي يفتحها أمامنا، ويحيلنا على وجودنا الّذي ينبغي أن يكون معادا أو مكرورا أو محدّدا بأطر ثابتة مطلقة تحدّ من الحرّية والحيوية فينا، ومن هنا كانت الرّغبة في تجديد الشّعر شاملة تقريبا، إذ إنّ التّجديد يعني التّعبير عن تلك النّظرة الجديدة إلى الجمال، والمختلفة عن النّظرة العربية الكلاسيكية إليه»[1]، الّتي قولبت الشّعر وحَدَّتْ من الإبداع، فكان لهذا التّضييق ردَّة فعل حرّرت العقل من تلك القيود وذلك السّكون والرّكود وكسرت ذلك الجمود، لتفتح آفاق الإبداع على امتداد الوجود، وتثير فينا الإحساس بالتّغيّر والتّجدّد، وبالتّالي إثارة دهشة جديدة تأسر القارئ وتوقظه من سباته الطّويل وتمسح عنه ذلك التّخدير العميق، فينشط إلى البحث عن سرّ الجمال الجديد الّذي غيّر النّظرة إلى كلّ ما حولنا، وما عاد الجميل هو ما نراه فقط، لكنّه صار الجماليّ الّذي يصنعه الشّاعر في شعره قالِبا الموازين رأسا على عقب.

والتّجدّد يعكس الحياةَ في طبيعتها والحضارةَ في آفاقها، حيث من «علامات تحضّر الأمّة أن يكون لديها أدب تجدّد روحه مع تجدّد نسمات الصّباح، فكما أنّ النّسمة الّي تهبّ اليوم ليست هي النّسمة الّتي هبّت بالأمس، كذلك يجب ألاّ تكون القصيدة الّتي نسمعها اليوم هي ما كنّا قد سمعنا البارحة، وذلك كي نثْبِتَ أنّ عقول الأمّة مازالت معطاءة، وأنّ مَعين إبداعها لم ينضب ولم يشحّ مكنونه»[2] لأنّ الأدب ملمح من ملامح الثّقافة، أي الطّور

1 - سعد الدّين كليب، وعي الحداثة (دراسات في جماليّة الحداثة الشّعريّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 1997م، ص: 29.

2 - عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد،جدّة- السّعودية، ط02؛ 1412هـ-1991م، ص: 19.

الفكريّ، فلابدّ من أن يكون وجهًا متميّزا مواكبا للتّوّر، ولا ننسى أنّ التّجديد هو شرط البقاء، فالحفاظ على الأدب وتراث الأقدمين لا يعني تجميدَه أو تحنيطه، ففي هذه الحال هو ساكن، ولنضمن حركيّته لابدّ من تجديده بوسائل معاصرة تترك بصمة الإبداع فيه، فنعلم أنّه من هذا الزّمان والمكان، لا من تلك الأمكنة والعصور الغابرة، إذ في هذا الوضع نجد عزوفا كبيرا عنه، وإن كانت بعض العقول – المبدِعة والمتلقّيّة - تحبّذ المومياء المحنّطة ولا تنظر لسواها.

ج.التّجريب ذوق جماليّ:

- **التّجريب طريق التّجديد:**

القصيدة وطن الشّاعر ومنفاه، حلمه ومبتغاه، وعقبة التّجاوز «فيها تتحقّق التّوّلات الشّعريّة والانعطافات الشّعريّة في حياته –على مختلف المستويات- وكلّ الثّورات الشّعريّة الّتي تحصل في التّاريخ الشّعريّ لأيّ أمّة، إنّما تحصل بفعل قصيدة هي بمثابة الشّرارة الّتي تقدح فجأة لتحصل في إثرها الثّورة»[1]، الّتي تغيّر الفهم السّائد للقصيدة، ومنها تنطلق القصائد المؤيِّدة للجِدّة، والرّافضة للتّقليد والتّجميد، إذ حلم الشّاعر قصيدة قد لا يصل إليها، لكنّه – مع ذلك- يظلّ يجرّب من خلال التّجديد في الأشكال والمضامين.

التّجريب لا حدود له ولا نهاية «لذا يأمل أيّ شاعر أن يتجاوز ذاته الشّعريّة في كلّ قصيدة قادمة، وربّما يجرّب سلسلة من القصائد وصولا إلى قصيدته المنشودة، وقد ينفق الكثير من الشّعراء، كلّ أعمارهم الشّعريّة من دون أن يصلوا إليها، بمعنى أن ما يتراءى في المخيّلة الشّعريّة أبدا هو القصيدة المحتملة القادمة من غير أيّ تحدّ ممكن لمكان الاحتمال أو زمن القدوم»[2]، أيْ لحظة المباغتة، حين تفاجئك القصيدة، فلا تملك إلاّ أن تمسك القلم وتكتب.

---

1 - محمد صابر عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق-سورية، 2005، ص: 05.

2 - المرجع نفسه، ص: 05.

كما لا حدود لطموح الشّاعر تظلّ آماله معلّقة بالكلمة، يبحث من خلالها عمّا يُريده، لكنّه قد لا يصل إليه، لذا يبقى يجرّب كلّ الطّرائق المتاحة والمبتكرة ليبلغ قصيدته الأمنيّة، ومع ذلك لا يصلها، فيستمرّ تجريبه، ولأنّ الشّاعر لو وصل إليها لخَبَت جذوة التّجريب لديه، وانتهى أمل البحث، فتموت أحلام الشّاعر بميلاد تحقّها، ويكفّ الشّاعر عن الكتابة ويتوقّف بحثه، وتفتُرُ مشاعره، فهو يعلم يقينا أنّه لن يصل، ومع ذلك يحاول، فتكون متعةُ المحاولة أروعَ من متعة الوصول، ففي المحاولة حياة، وفي الوصول ممات.

في إطار التّجريب والمحاولات المستمرّة يخوض الشّاعر عديد المغامرات الجماليّة «الّتي تستدعي ضرورة تطوير آلياته وتحسين مستوى كفاءتها استمرار وتوسيع حدود عمل تقاناته»[1]، وتجديد معارفه وخبراته ممّا يساعد على توسيع نطاق التّجريب والانفتاح على «آفاق جديدة في مستويات التّشكيل والتّعبير والتّدليل»[2]، لمسايرة متطلّبات الذّات والعصر وأذواق المتلقّين المختلفة الباحثة عن جديد يدهش.

جديد اليوم هو قديم الغد، لذا لا يتوقّف الصّوت التّجريبي في القصيدة العربيّة المعاصرة عن اختراق «حواجز القديم والجديد، وأن يربط الرّؤيا الإبداعيّة للشّعر بمنطق المغايرة الدّائمة والاختلاف المتجدّد والجلي مع تراثه أوّلا، ومع جديد عصره ثانيا»[3]، بحثا عن التّميّز في الإبداع والقرّد في التّجريب، وسلْك طريق خاصّ يُبْرز صوت الشّاعر، لأنّه ليس ذلك الباكي على الأطلال، القادمَ من الماضي، ومع ذلك لا ينفصل عنه، فقد يتّفق أو يختلف معه، وهو أيضا لا يوافق على كلّ جديد ويسير معه، بل يصنعه وفق رؤياه الخاصّة المتغيّرة في كلّلحظة، لأنّ الفنّ توّاقة للمجهول، لِما لم يُكتشف بعد، لأرض بِكر خصبة تُداعبها البراءة.

---

1 - محمد صابر عبيد، العلامة الشّعرية "قراءات في تقانات القصيدة الجديدة"، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط01؛ 1431هـ-2010م، ص: 93.

2 - المرجع نفسه، ص: نفسها.

3 - عبد العزيز المقالح، ثلاثيّات نقديّة، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط01؛ 1421هـ-2000م، ص: 71.

الشّعراء التّجريبيون لا يقفون عند حدود، ولا يصلون إلى هدف، وميزتهم أنّهم إذا دخلوا في خصومة معلنة مع زملائهم وشعراء عصرهم «دخلوا في الوقت نفسه في خصومة مع أنفسهم، فلم يتوقّفوا عند مستوى معيّن من التّعبير أو يرتضوا شكلا بذاته، ونتاجهم الشّعريّ سلسلة غير مترابطة أو متماثلة من التّجريب الّذي يبدأ مع القصيدة البيتية ثمّ لا يتوقّف...فالشّاعر التّجريبي يحاول أن يكون لكلّ قصيدة قاموسها اللّغوي ومعمارها الفنّي، والنّصّ الغّوي المدهش في كلّ العصور هو نصّ لغويّقبل أن يتحوّل بالضّرورة إلى معنى شعريّ عميق، وهو تعبير بالقيم الجماليّة المعنويّة إذا جاز التّعبير»[1].

الشّاعر التّجريبي يريد أن يكون مختلفا عن غيره، وخصومته هي نوع من التّميّز حتّى يكون ذاتَه ولا يكونَ الآخرَ، ولا يقف عند هذا الحدّ، بل يتجاوزه إلى الخصومة الذّاتيّة حتّى لا يكرّر نفسه، وحتّى لا تكون قصائده نمطيّة، أيْ نسخة عن بعضها، فلكلّ قصيدة تفرّدها الخاصّ، لأنّها تجربة جديدة تختلف عمّا سبقها، وعمّا يأتي بعدها، بدءا بالشّكل والمضمون ومرورا بالصّيغ والتّراكيب، حيث إنّ القصيدة لغةٌ بالدّرجة الأولى، ولابدّ لها من إبداع في هذا المستوى، ليس بابتكار كلمات جديدة، ولكن بإبداع علائق جديدة تبني معاني جديدة تتباين عن سابقاتها، وتترك أثرها في النّفس، هو الأثر الجماليّ الّذي تبحث عنه النّصوص في سعيها المستمرّ وبحثها الدّؤوب عن الخلود.

الخلود لا يكون بالتّكرار بل بالتّجاوز، هذه الفكرة الّتي تعني على صعيد الإبداع «وبخاصّة الشّعري، أن يعيش المبدع دائما في حركة تدفعه إلى أن يكون دائما غير ذاته، وغير الآخرين، فكأنّها تقول له: لكي تظلّ موجودا باستمرار، لابدّ لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار»[2]، أن لا تضع أنموذجا -أدبيّا- تقدّسه، أي إنّك لن تصل إلى الكمال، ومع ذلك تحاول بلوغه، لتبثّ الحياة من جديد في جذورها، وبهذا ترفض الثّبات والاستقرار وتعيش حالة تجاوز دائم.

---

1 - عبد العزيز المقالح، ثلاثيّات نقديّة ، ص: 72.

2 - أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثّابت والمتحوّل "بحث في الاتباع والإبداع عند العرب"03، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1978م، ص: 266.

انطلاقا ممّا سبق تغدو القصيدة فضاءً مفتوحا وتجربة مناهضة للمألوف السّائد، «كما تستمدّ جماليّاتها من البحث الدّؤوب في اللّغة عن إمكانيات إبداعيّة جديدة، وهو ما عبّر عنه أحد شعراء هذا الصّوت(*) بأنّه اختراق اللّغة وخلخلة مواضعاتها، وتستند القصيدة التّجريبيّة وفقا لهذا المنظور إلى نظرية الحداثة في مفهومها الحضاري الهادف إلى استيعاب متغيّرات العصر دون الوقوع في قبضة الشّكلانية والإسراف في تأكيد القطيعة مع الحداثات التّاريخيّة»[1]، إذ يتعلّق الإبداع بالتّجديد، لا بزمن معيّن، تخرج فيه اللّغة من نمطيّتها بفضل الشّاعر إلى فضاء أرحب، يوسّع العلائق، ويبتكر الصّور ويعيش العصر وينتقده، لكنّه لا يتناساه، من خلال توظيف معطيات العصر بطريقة فنّيّة في الشّعر، إذ ترتقي من دائرة اليومي إلى دائرة الجماليّ، وكلّ هذا التّجديد والبحث يستمرّ دون توقّف، ويتواصل في تعميق الاختراقات اللّغوية بالابتعاد عن المواضعات الّتي اتّفق عليها سلفا.

- **الحداثة العربيّة بداية كسر النّسق التّقليديّ "البناء" وخطوة نحو التّجديد الجذريّ:**

أُختلف كثيرا حول مفهوم الحداثة وبداياتها، والجزئيّات المتعلّقة بها، لكن في محاورها الكبرى هي مرتبطة بالتّجديد، والتّجاوز أساسا، ويمكن القول: «إنّ استقرار مفهوم الحداثة ونظافته ممّا علق به من غبار الحمق والقّحّل قد بدأ مع طلائع عام 1970»[2]، حيث صفت النّفوس من الكدر واتّضحت الرّؤى بعد ذاك الخلط الّذي سادها، وبرزت ملامح الأدب ومظاهر تجديده.

كثير من الادّعاءات رُوّجت باسم الحداثة، مع أنّ الحداثة لم تُفهم جيّدا آنذاك، فسَادَ الغموضُ بعضَ الإبداعات، لكنّ الوقت كان كفيلا بتوضيح الرّؤية والمقصود من الحداثة، لأنّها «الابتكار والجِدّة والتّماهي مع هموم الوجود لاجتراح الشّعرية الجديدة.. وتأسيسا على هذه الحداثة فقد انضمّ النّصّ الفراهيدي إلى فيلق الحداثة أو ما بعد الحداثة.. كلّ جميل

---

* - شعراء الصّوت التجريبي.

1 - عبد العزيز المقالح، ثلاثيّات نقديّة، ص: 69.

2 - عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنّيّة (الحداثة وتحليل النّصّ)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب و بيروت-لبنان، ط01؛ 1999م، ص: 32.

حداثة، كلّ تماه مع الوجود حداثة... كلّ ابتكار حداثة...كلّ موهبة كبرى حداثة... وهكذا نؤسّس فهمنا للحداثة... والشّعر الحداثوي، ثمّة نصوص فراهيدية المبنى تتماهى مع الحداثة من جهة شعريّة الحداثة وثمّة (قصائد نثرية!) تتعاشق دون وعي مع القدامة!!»[1]، لأنّ الشّكل وحده لا يكفي لإبراز أو صنع الحداثة، وتحديثُ الأشكال لا يحدِّد الجِدّة، فأن تُبدع شكلا جديدا وتَكسِر آخر قديما لا يعني أنّك حداثي، وأن تحافظ على الشّكل الخليليّ لا يعني أنّك تقليديّ ، فالأساس هو التّجديد الكلّيّ في الرّؤى والمضامين ومدى ملاءمة الشّكل لها، ومدى استيعابها للوجود وإخراجه في حلّة جماليّة متفرّدة.

حديثنا عن التّجاوز لا يعني «انقطاعا كلّيا عن الماضي، وليست الحداثة نفيًا للقيم الإبداعيّة فيه»[2]؛ لأنّ الإبداع ليس حِكرا على زمن معيّن، إذ يحمل في أحشائه بذور تجدده، وظهور وسائل متطوّرة في زماننا لا يعني أنّ ما نكتبه متطوّر أيضا، لأنّنا أحيانا نعيب ماضينا، وننسى أنّنا نحن مَنْ لم يفهمه، ولم يُنمِّ جذوره بالدّراسة، تغافلنا عن جماله بالانبهار أمام الغرب.

القصيدة حالة خاصّة من الشّعور والوعي، «من البحث الدّائم عن الأسرار في الماضي...للماضي أسرار... وللحاضر أيضا ظروفه وطقوسه، وحالاته اليومية المعاشة بالإضافة إلى المستقبلية...إلى ما هو قادم.. الشّاعر هنا عليه أن يحيط بشكل شامل، ودراية كبيرة، بما انكشف له من الماضي، وأعني[*] التّراث.. الأسطورة والتّاريخ... ما استطاع أن يعيشه في الواقع من الوحشة، الصّداقة، الوجود، العدم.. ماوراء الوجود ... الكينونة ... إلخ»[3]، وكلّ الحالات والإحساسات الّتي مرّ بها.

---

1 - عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنّية (الحداثة وتحليل النّصّ) ، ص: 33.

2 - أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط01؛ 1989م، ص: 151-152.

* - صاحب القول:عصام ترشحاني.

3 - عامر الدّبك و أوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضّوء، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية-سورية، ط01؛ 1996، ص: 38.

ماضينا هو كنوزنا الدّفينة الّتي يجب نبشها وإعادة بعثها، ففيها الكثير ممّا يزال صالحا لعصرنا، وفيها الكثيرممّا يمكن استثماره بطرائقنا، وفيها الكثير ممّا يحتاج إلى كشف حتّى ينير حاضرنا ولا يجعله مبتور الجذور، فربّما ما عاشه السّابقون عشناه نحن، لكن مع بعض الاختلاف، المعاني ذاتها لكن طريقة القول تختلف، تتعدّد، تتميّز، يضفي عليها الحاضر خصوصيته فتتألّق مستقبلا.

السّعي إلى اكتشاف النّصوص الحداثوية هو ما جعل النّقّاد يبحثون في المميّزات، فلم تعد الحداثة الجديدة «بنية خارجيّة فقط أو بنية داخليّة فقط أو مزاج البنيتين فقط، وإنّما هي أيضا موهبة كبرى ورؤية كونيّة لشعريّة هذا الزّمان وكلّ الأزمنة، والحداثة من المستوى التّقني قائمة على تعادلية دقيقة بين بنيتي النّصّ السّطحيّة والعميقة»[1]، والتّفاعل بينهما، وطرائق الإبداع فيهما، ولا يتمّ هذا إلّا بقُدُرات الشّاعر المتميّزة الّتي تمنح نصّه خصوصية التّألّق المُحافِظة على ألقها رغم مرور الزّمن، لأنّها تستوعب أبعاد الزّمان وتمزج بينها في بنية واحدة هي النّصّ الحداثوي، لهذا حافظت كثير من النّصوص القديمة على وهجها.

من هذا المنظور صار قول الحداثة بتجاوز الماضي، يعني تحديدا «تجاوزا لتصوّرات معيّنة للماضي، أو لفهم معيّن، أو لِبِنى تعبيريّة معيّنة، أو لعلاقات معيّنة، ولا يعني إطلاقا أنّنا ننفكُّ وننفصل عنه، كأنّه أصبح عضوًا ميّتا زال وتلاشى، فهذا محال، عدا أنّ القول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضا، بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع»[2]، الّذي صاغه السّابقون، وتجاهله اللّاحقون.

تجاوُز الماضي لا يعني التّخلّي عنه، بل عن بعض ما لا يُساير عصرنا، وما لم يعُد ملائمًا لطبيعة حياتنا وفكرنا على اعتبار أنّهما حركيّان ومتجدّدان، ولا يعني بتاتا قطع الجذور، لأنّها مصدر النّمو، بتغذيتها تستمرّ الحياة، وهذا ما يتوجّب على الشّاعر من اختيار

1 - عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنية (الحداثة وتحليل النّصّ)، ص: 33.

2 - أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، ص: 144.

ما يناسبه من التّراث، لكن ليس بتكراره حيث يصبح ممجوجا، بل بإضفاء لمسة الجمال عليه، حيث يضمُّ الماضي بعراقته، والحاضرَ بتميّزه، والمستقبلَ بتأمّله واستشرافه.

ومفهوم التّجاوز، شعريًّا، يعني تجاوزا «لمستوى معيّن من الكلام الشّعريّ القديم يردّنا إلى اللّغة في نضارتها الأولى، فهو يفصلنا عن سطح ما، لكي يصلنا بعمق ما، لذلك يمكن القول بنوع من المفارقة: لا شيء أكثر تأصّلا من تجاوز البنى الكلاميّة التّقليديّة، هكذا تضيء الحداثة ماضينا، وتُظهره في صورة جديدة، وهي في الوقت نفسه، تستمدّ من الماضي قوّتها وحضورها، ذلك أنّها لا تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته، ولا تهبط من خارج، وإنّما تحدث ضمن ما نرثه، وفي اللّغة الّتي نكتب بها»[1]، ونبدعُ بها خارج التّعامل القاموسي الّذي حنّط الكلمات وجمّدها، أي نعود للتّعامل مع براءتها وفق مداليل جديدة خاصّة بنا، تغوص في عمق المعاني، وتترك المعاني التّقليديّة تطفو على السّطح.

ما تريده الحداثة بهذا التّجاوز هو إعادة بناء علائق لغويّة وليس هدم القواعد اللّغويّة، والسّعي لإضاءة الماضي وإشراقه بنور جديد أساسه الوعي والاستيعاب، فلا إبداع من عدم – إلاّ للخالق وحده- والتّجاوز لا يعني تغيير اللّغة، ولكن طرائق التّعبير باللّغة، وهذا بعض ممّا دعت إليه الحداثة، لكنّه فُهِمَ خطأ، أو لم يتمَّ استيعابه أصلا، فصار هدما للماضي باسم الحداثة وحربا على التّراث باسم التّجاوز، وكسرا لقواعد اللّغة باسم التّجريب والتّجديد.

2.بداية انكسار البناء

أ.حداثة الشّكل الشّعريّ:

الحداثة العربيّة في تجريبها وتجديدها هي مسار «وضع الحساسية العربية أمام أزمتها، وضرورة كسر أشكالها التّقليديّة، والبحث عن أشكال مغايرة لها، من ثَمّ كانت القصيدة الحديثة هي النّصّ الّذي فتح مشروع قراءة جديدة لواقع ينهار، وواقع آخر

1 - أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات ، ص: 151.

في الأفق، وقد نتج عن ذلك عدّة رؤى وأشكال تعبيريّة لها خصوصيات الرّؤيا والتّجربة الشّخصيّة المهوسة، بالأنا المنشطرة»[1]، والبعيدة عن تقديس الأشكال، لأنّها لا تناسب الرّؤى الجديدة، فلكلّ مضمون شكله الخاصّ النّابع من التّجربة الشّخصية لا المستورد من الماضي.

لم يكن التّكّل عند روّاد الحداثة مجرّد لعب، ولكنّه وعي بضرورة التّغيير من الأذن إلى العين مجاراةً للواقع، حيث تعدّدت الأشكال وحتّى المضامين، واختلفت الرّؤى، في ظلّ عالم متغيِّر تراجع فيه السّماع وحلّت الكتابة محلّه لتشدّ العين أكثر من الأذن وتشير إلى التّوتّر الشّديد الحاصل بين الذّات والعالم من جهة، وبين الذّات المنشطرة من جهة أخرى.

بسبب اختلال تنظيم العالم[*] اختلّت العلائق بالماضي والتّقليد، وصار «الموقف الجديد شكلا جديدا أيضا، وأدّى تجديد المادّة إلى تجديد الشّكل، لم يعد مِنَ المقبول أن تكون للعالم فكرة ثانية، مسبقة، تصاغ في شكل جاهز ومحدود، هذه نواة الإبداع في موقف الحداثة الفنّيّ، وهذا سبب رفض الفصل بين المادّة والشّكل، وهو رفض لم يظهر دفعة واحدة وبشكل مفاجئ، لكن بالتّدريج، ومن خلال محاولات عديدة، أوصلت شيئا فشيئا إلى التّغيير الجذري»[2]، في الأفكار والمفاهيم، وبالتّالي في الجانب التّطبيقي (الإبداع).

صارت القوالب التّقليديّة - لدى بعض الشّعراء- سجنًا لا يمكن الخروج منه، وغدت عائقا لا مُعينا يكبح حرّية الشّاعر في التّعبير، فما وجد من سبيل سوى الخروج عنها، لكن بأنماط تغايرها، وتعبِّر عنه، أشكال هي صميم مادّته المكتوبة، ومن عمق تجربته، وهذا ليس مطلقا، فمن الشّعراء من جعل الشّكل لعبة لا علاقة له بما هو مكتوب، لكن عند من جعل الشّكل من ضمن مقاصده الدّلاليّة غدا عنده الشّكل تابعا للمادّة ومكمّلا لها، وواحدا

1 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط01؛ 1434هـ-2013م، ص: 10.

* - الحرب الباردة وما رافقها.

2 - ديزيريه سقال، الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، ط01؛ 1993م، ص: 34.

من مداليلها أيضا، وصار الشّكل والمادّة وجهان لعملة واحدة هي العمل الفنّي، الّذي بدأ بالخروج وانتهى بالتّمرّد، أي بالتّغيير الجذري في الشّكل والمادّة، حتّى يُلائما طموح الشّاعر، ويحملا روح العصر.

ب.ما المقصود ببناء القصيدة؟

يظهر مصطلح "البناء" مرتبطا بالقصيدة في النّقد العربي الحديث، حيث اختلف فيه إنْ كان الشّكلَ أو المضمونَ، أو هُمَا معًا، لكن المقصود ليس «الشّكل الخارجي من ألفاظ ووزن وقافية، مثلما كان شائعا في النّقد العربي القديم كما أنّنا لا نقصد[*] به مفهوم البنية الّتي اشتقت منها كلمة البنيوية، إنّما الّذي نعنيه هو الإطار الشّعري الّذي ظهرت به القصيدة العربية الحديثة والّذي يضمّ إليه مجموع الأصوات والكلمات، وما تثيره حركتها من إيقاع وما يخلّفه تفاعلها من صور، ورؤى ومواقف داخل أوضاع زمانيّة ومكانيّة محدّدة، فبناء القصيدة يعني كلّ هذا القرن إلى أن اتّضحت ملامحه بعد الحرب العالميّة الثّانية[**]»[1] بعد طول جهد وسعي لتجاوز القديم وتطوير القصيدة.

قد يختلف كثيرون حول قضية البناء الشّعري، لأنّها تحتلّ «أهمّية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشّاعر بوساطة أنماط البناء المتعدّدة المتاحة والمتطوّرة باستمرار من تطوير أدواته، وتوفير أحدث السّبل للتّعبير المبدع والجديد عن تجربته. وهو ما يتيح فرصة التّخلّص الشّعري الذّكي من النّماذج البنائيّة التّقليديّة الّتي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته، فتسقطها في أسر النّمطيّة، الّتي تسعى عبر ممارسات شعريّة صارت معروفة إلى أن تستمدّ جماليّاتها من السّائد والشّائع والمألوف»[2]، فيتمّ

---

* - آمنة بلعلى وتؤيّدها صاحبة الرّسالة في تبنّي الرّأي حول المقصود بالبناء.

** - بعد سنة 1945.

1 - آمنة بلعلى، أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 1995م، ص: 02.

2 - محمّد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار غيداء، عمان-الأردن، ط01؛ 1437هـ-2016م، ص: 29.

تجاوزها إلى ما يناسب الشّاعر وما يريحه في إخراج تجربته، ثمّ إنّه يعيش في زمن مختلف، فيختلف بناؤه عن البناءات السّابقة دليلَ تميّز وإبداع، وبصمةَ تشهد له بالتّجديد.

البناء في القصيدة المعاصرة لا يعني الهيكل الخارجي، هذا المفهوم هو ما حاولنا تجاوزه بالغوص في عمق القصيدة والمكوّنات الفاعلة فيها، لأنّها أساس البناء، من دونها لا يقوم وباختلالها ينهار، البناء هو الإطار الشّعري الّذي لا يُحدَّد سلفا مُضافة إليه المضامين الدّاخلية (الموضوعات، المواقف، الرّؤى) وما يمثّلها من صيغ، وتفاعل هذه الصّيغ فيما بينها، ودلالتها على ما تريد قوله، إذن البناء الشّعري المعاصر يضمّ مجموعة من البناءات:

**** البناء الشّكلي:**

وهو الهيكل أو الشّكل الخارجي، والمقصود به هو توزيع الكلمات على الورقة، طريقة البناء الشّكلي، وهو ما يُصطلح عليه باسم التّفضية، أي كيفية هندسة فضاء الصّفحة من بياض، نقاط، أرقام، رموز، درجة الخطّ (فاتح، داكن...)، طريقة الكتابة (مائلة، رسم، موحّدة، مختلفة...) وغيرها من الأمور الّتي تقع عليها العين "المدرَكات البصريّة في الصّفحة".

**** البناء العروضي:**

هو تداخل البحور الشّعريّة المعروفة في بناء القصيدة، فنجدها على بحر واحد، أو بتفعيلة واحدة ، و أحيانا تمزج بين القّعيلات للبحور الصّافية، ودواعي كلّ هذه القضايا.

نلفت الانتباه إلى أن ذكر البناءين(الشّكلي والعروضي) هو من باب الإشارة لا الدّراسة، و يرجع ذلك إلى:

- **في البناء العروضي:**

أغلب الدّراسات لا تنظر في الجماليّات، كما أن الشّعراء-أحيانا- لا يتقصّدون البحر، وإنّما يرد عفو الخاطر ممّا يعيق البحث في الجماليّات، لكن هذا لا ينفي جماليّات الإبداع العروضي الّتي ستكون- إن شاء الله- موضوع دراسات لاحقة.

- **في البناء الشّكلي:**

هناك جماليّات مازالت قيد الدّراسة، وحتّى في الجانب الإبداعي لم يتمَّ تفعيل البصر في إطاره الجماليّ، وأكثر ما نجد توزيع الكلمة أو الكلمات، أمّا نمط الخطّ والأمور الأخرى الّتي سبقت الإشارة إليها فهي قليلة، لذا أرجأنا البحث فيها، قصد التّعمّق والدّراسة الجادّة.

**** البناء اللّغوي:**

وهو موضوع دراستنا، يضمّ جوانب كانت موجودة واستمرّت في الكتابة الشّعريّة المعاصرة، و بعضها كان يعدّ عيبا، لكنّ الزّمن والإبداع خصوصا كان كفيلا بالرّقي بها إلى مستوى الفنّ، إضافة إلى جوانب جديدة هي من ابتكارات الكتابة الشّعريّة المعاصرة، و نتيجة التّجريب والتّجديد. وتفاديا للتّكرار فهذه العناصر هي الموجودة في هذا البحث قصد الدّراسة وأساسُها اللّغةُ، باعتبار الأدب فنّا لغويّا متميّزا.وعلى اعتبار أنّ «اللّغة الشّعريّة المنجزة ثقافيّا و حداثيا هي دائمة السّؤال و البحث و التّجريب بوصفها الأداة الأخطر في ممارسة اللّعبة الشّعريّة»[1] الّتي تتوارى خلف اللّغة لذلك ستكون عماد بحثنا في خطورتها المفعمة بالجمال.

ج.أهمّية البناء:

القصيدة المعاصرة منذ نشأتها وتحرّرها من الوزن مع أواخر الأربعينات وهي تبحث عن بنائها، فجّربت أشكالا عدّة، وهيئات مختلفة «ولذلك ظهرت عدّة مصطلحات، كقصيدة

[1] - محمد صابر عبيد. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر"الكتابة بالجسد و صراع العلامات" .دار غيداء، عمان- الأردن ط1 2016/1437 ص:47.

الثّر والقصيدة الحرّة، والقصيدة الرّؤيا والقصيدة الصّورة، والقصيدة الرّمز، وكلّها ترتبط أساسا بما تحدثه بعض الإجراءات الكتابيّة الّتي يستعملها الشّعراء»[1]، يتّخذونها طريقا للتّجديد، فهذه القصائد غيّرت شكلها ومضمونها، وأُطلقت عليها هذه التّسميات بسبب العنصر الطّاغي فيها، لأنّه أساس بنائها، وكانت محاولة جادّة إلى تجديد الشّعر، وإخراجه من دائرة القوانين الصّارمة إلى رحابة التّجريب.

لم يتوقّف التّجريب في القصيدة المعاصرة، بل ظلّت تتحرّك داخله، ومع البحث المستمرّ أصبح «من العسير تحديد بنيتها، ولقد ساهم في هذه الصّعوبة اعتمادها على الرّمز بمختلف أنواعه، حتّى غدت بناءًا (بناءً) معقّدا، لا ترتبط وحداته التّركيبية، ومضامينه الفكريّة والنّفسيّة بقوانين محدّدة، بل انصهرت في تضاعيف ما يعرف بالصّورة»[2]، الّتي تجمع القصيدة من أوّلها إلى آخرها، وتعقيد البناء فيها نابعٌ من عدم التزامها بقوانين خاصّة، حيث أطلقت العنان للتّجريب، خصوصا في المضامين الّتي اختلفت تماما عمّا سبقها، ولم تعد القصيدة تُقرأ على أنّها أجزاء مقرّة بل باعتبارها كلاّ واحدا يُؤوَّل.

من هنا تنبع أهمّية البناء في القصيدة، فالّتي ليس لها بناء «هي قصيدة موكولة للتّمزيق، موكولة لأنّ تُدخِل فيها ما تشاء، وتحشو فيها ما تشاء، ولا تعرف متى ستنتهي، أي ليس فيها بناء، ليس فيها بناء ينمو، تستطيع أن تقرأ سطرا من الأوّل، وسطرا من الأخير، وتُقدّم هذا السّطر،أو ذاك، فالأمر هو ذاته، ومع ذلك فإنّ هذه القصائد تجد منابر تنشر فيها، ونُقّادا يكيلون لها المدح»[3]، ومتلقّين مُحيّن يستلطفون الرّداءة ويشجّعون السّذاجة، ومُلْتقيات تُلقي الفراغ والخواء باسم التّجديد والتّحديث، حتّى صارت مجموعة النّقاط قصيدةً تبحث عن تفسير وتأويل، وتنشر تحت عنوان "تمرين"[*].

1 - آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ص: 01.

2 - المرجع نفسه، ص: 02-03.

3 - جهاد فاضل، أسئلة الشعر "حوارات مع الشعراء العرب"، الدار العربية للكتاب،القاهرة – مصر، (د.تا)، ص: 34.

* -القصيدة بعنوان "تمرين" للجزائري عبد الرّزاق بوكبّة.

البناء ضروريّ وأساس القصيدة مهما طالها التّجديد، فلابدّ من وجود شيء تريد أن تقوله بطريقة مخصوصة، في تنظيمها حكمةُ الشّلعرِ، وأيّ تقديم أو تأخير يُخلّ بها، على أنّ الشّاعر المعاصر - كثيرا- ما يترك آفاق البداية والنّهاية مفتوحة لكن ليس للإضافة والحشو، بل للتّأويل، ساعيا في ذلك إشراكَ المتلقّي في العملية الإبداعيّة، وهذا ليس من باب الاستهانة به، وإنّما من باب إعطائه حقّه وإنصافه إنسانًا مفكّرا واعيا على قدْر من المعرفة تُبعده عن السّذاجة لأنّ «طبيعة البناء يجب أن تخضع لطبيعة التّجربة و درجة حساسيتها و نضجها و تنوّ ع مصادرها بالنّسبة لطبيعة الشّاعر الخاصّة»[1] الّتي تمكّنه من إبداع نماذج شعريّة نلمس فيها عمق تجربة الشّاعر و ليست إعادة لتجارب سابقة، و لا حتّى مسطّحة، لأنّها تغوص في أعماق الذّات الإنسانيّة عموما.

د.الأشكال الجديدة كسر للبناء التّقليديّ:

الثّورة على القديم، هي على بعض ما تجمّد ولم يعد في إمكانه العطاء، لكنّها ليست ثورة على القديم كلّه، من هنا نشأت أشكال جديدة تواكب العصر، هي أشكال شعريّة ترفض التّقليد، لكنّها ليست «نقضا للتّراث القديم إطلاقا، بل هي تطوير واغتناء، والحقّ أنّ التّراث لا ينمو بالجمود والتّكرار، بل بالتّجديد والإضافة المستمرّة[*]»[2] والتّنقيح، فالتّراث يموت بالنّسيان مهما حوى صور التّجديد وبذور النّماء، وكثيرة هي الكنوز التّراثيّة الّتي لم تُكتشف إلاّ بعد مجيء النّظريات من الغرب، الأجدر بالباحث والشّاعر هنا أن يستلهم منها بطريقته الخاصّة مُعربا عن أصالته وولائه للتّراث، ومبيّنا من جهة أخرى مقدرته على معايشة العصر، فلا يضيع التّراث مع الزّمن، بل تسترجعه الذّاكرة دوما – لكن لا نعني العيش فيه- ولا يمرّ العصر هباءً، كأنّ الشّاعر في غنى عنه، أو يعيش في غير عصره، فالقصيدة لحظة شاهدة على الميلاد الجديد للإبداعات المتميّزة، الّتي تتّخذ أشكالا مختلفة، لا تتّحد في صورة معيّنة.

---

[1] - محمد صابر عبيد. عضوية الأداة الشعرية ص:31.

* - القول لمحمود البريكان "عراقي" جوابا عن السؤال: هل ترون أنّ في الأشكال الجديدة نقضا للتراث القديم؟

2 - ثقافات،(ع:07، 08)، كلية الآداب بجامعة البحرين، ص: 68.

لا ننسى أنّه بالنّسبة «للمنتج أو الأديب أو المبدع، لا يستطيع أحدٌ أن يسلبه حقّه في التّجريب وكسر الأنماط – إن شاء- في ممارسته، عن وعي واقتدار، فهو عندما يختار إطارا فنّيّا لتجربته يمارس مشروعه الإبداعيّ بأقصى ما يطيق من حريّة، فالحرّية روح الإبداع وشرطه»[1] والتّكرار والنّمطيّة هي ذهاب خصوصيته، لذا ينتقي المبدع ما يناسب تجربته ويكسر الأنماط ويتجاوزها – إن شاء- فهو ليس مجبرا على مسايرتها، لأنّها لا تعبّر عنه، فيختار أو يبدع شكلا هو من وحي تجربته ومن عمق معاناته.

لكن قد يسأل سائلٌ: ما الشّكل في الشّعر؟: «إنّه طريقة في استكشاف الواقع والتّعبير عنه، وهو إذن ينشأ ويتجدّد، ويتغيّر في التّاريخ-في المتحوّل وليس في الثّابت المطلق- ومن هنا أهمّيته: فالشّكل الجديد يزلزل السّائد-معرفة وتعبيرا، من حيث أنّ [نّ] فاعليته المزلزلة آتية من كونه مقاربة خاصّة ومغايرة في معرفة الواقع وتغييره، ومن كونه مضادّا للمقاربة السّائدة، وهجوميا، وطبيعي أنّ الشّكل لا يعمل معزولا، وإنّما يعمل داخل شبكة من العلاقات: مع الأشكال التّعبيريّة الأخرى، ومع النّصوص السّابقة اختلافا وائتلافا»[2] امتصاصا وحوارا.

الشّكل الشّعري الجديد ليس المظهر الخارجي، ولكنّه طريقة جديدة في قول الواقع واكتشافه، إنّه الواقع الجديد الّذي لا يعرف الثّبات، إنّه متحرّك باستمرار، معارفه نسبيّة لا تُعمّم ولا تسود إلاّ وتظهر أخرى تُلغيها، هكذا أرادت اللّغة أن تكون تعبيرا داخليّا واحتكاكا خارجيّا، فالشّكل الجديد هو روح العصر، ليس له مظهر خارجي مستقرّ، ولا مضمون سائد، إنّه حوار ثقافيّ مع بقية الأجناس الأدبيّة القديمة والمعاصرة، ليصوغ من خلال المثاقفة نصوصا حضاريّة في لغتها وفكرها ومضمونها وشكلها، يعرف المتلقّي المستقبلي أنّها كانت في هذا العصر، ولم تكن في غيره، تحمل الانتماء والتّفرّد في الآن ذاته.

---

1 - صلاح فضل، أشكال التخيّل" من فتات الأدب والنقد"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط01، 1996م، ص: 107.

2 - أدونيس. سياسة الشعر(دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط02؛ 1996، ص: 54.

التّغيرات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة هي ما هيّأ لتغيّر أدبيّ، وبروز الأشكال الجديدة، بسبب تغيّر الوعي، والبحث عن الجمال في غير المعهود، لذلك كانت «تحوّلات البنية في القصيدة المعاصرة، مستمدّة من هذه الأصول الجماليّة الاجتماعيّة أعني[*] أنّ تغيير البنية التّشكيليّة والشّكليّة للقصيدة ينبع من الاستفادة الجماليّة بأنواع أدبيّة وبفنون أخرى، تستتبع تغييرا وظيفيّا للشّكل الفنّي للقصيدة، من الخارج بحكم (التّشكيل)، ومن الدّاخل بحكم (الرّؤية)، وكلاهما (التّشكيل والرّؤية) ينبعان [ينبع] من الأصل الاجتماعي العامّ الّذي يساعد على هذه القلّة، حيث إنّ أي نقلة جماليّة لابدّ أن تجد ما يساعدها من ممهدات وإرهاصات وتغييرات اجتماعية تراعي النّوع الأدبيّ وخصوصيته، والمتلقّي (وتكوينه واستجابته) والمبدع برغبته في التّجاوز»[1]، لأنّه يجد الدّوافع فيما حوله، ممّا يسهّل له عملية الإبداع.

لم تكن القصيدة المعاصرة مجرّد شكل عابر ولم تأت عبثا، لكنّها نتيجة ظروف هيّأت بزوغها، فاستفادت ممّا حولها مجدّدة مضمونها ممّا دعا إلى تجديد شكلها الخارجي، وهذه التّهيئة هي ما كانت تراعي المتلقّي – المثقّف خصوصا- ولأنواع معارفه المختلفة والمتجدّدة، حيث تجعله يقبل الشّكل الشّعري الجديد النّابع من عمق التّجارب وليس المستورد من الآخر "القالب الجاهز"، والمتلقّي بطبيعته يحبّ التّجديد ويتفهّمه، ويعرف رغبةَ المبدع في التّجاوز، وسعيه إلى التّميّز، فتكون قراءتُه من جنس الإبداع.

القراءة هي ما يفتح آفاق الإبداع ويشجّعه، وهي ما يستوعب أنّ شكل القصيدة هو «القصيدة كلّها: لغة غير منفصلة عمّا تقوله، ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات الّتي تفصح عنه. فالشّكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعريّ حقيقيّ، وهي وحدة انصهار أصيل»[2]، لا دخيل، يكمّل كلّ منهما الآخر، إذ اللّغة ليست زخرفا لفظيّا، ولا لعبا كلاميّا،

---

* - القول لمدحت الجيّار.

1 - مجموعة من المؤلفين، إشراف عبد المنعم تليمة، الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع "بحوث تمهيدية"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط01؛ آذار/مارس، 1987م، ص: 63.

2 - أدونيس، زمن الشعر، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط02؛ 1978م، ص: 15.

ولكنّها تحمل في طيّاتها رسالة، هدفا، فكرا، مضمونا، ... بصياغة مميّزة يستحيل معها الفصل، وأيّ خلخلة في الكلمات تُحدث هزّة في المضمون.

الحديث عن الشّكل الجديد لا يعني أنّنا سنُعطيه ملامح معيّنة تُعمّم على الشّعر المعاصر، لأنّ «للشّعر الجديد أشكاله الخاصّة، فللقصيدة الجديدة كيفيّتها الخصّة، وطريقتها التّعبيريّة الخاصّة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاصّ. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضويّة، هو واقعيّتها الفرديّة الّتي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا، ولا تقوّم هذه الوحدة العضويّة، بشكل تجديدي، لأنّنا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهما»[1]، لأنّ المظهر لم يعد ذلك التّزيين الخارجي والهندسة الشّكليّة، بل أصبح عنصرا دلاليًّا تُفهم من خلاله القصيدة، ويزيد من طاقاتها الإيحائيّة، إضافة إلى ما تحويه هي من عناصر الإبداع.

حملت الأشكال الشّعريّة الجديدة نزعة مضادّة للتّقليد «خاصّة على مستوى الشّكل الشّعري، إذ تولّدت من جراء الرّؤية الحداثيّة، العديد من الأشكال الجديدة للقصيدة، وأصبح الواقع الشّعري متعدّدا، وهذا التّعدّد هو نتيجة التّغيير المفهومي الّذي جاءت به نزعة الحداثة إذ أخذت المفاهيم التّقليديّة المبنية على الثّنائية في الزّوال»[2]، فلا شكل بدون مضمون، ولا معنى للفظ خارج سياقه الجديد، وتلاشت ثنائية الصّدر والعجز، وأغلب ما اعتمدت عليه القصيدة التّقليديّة.

تجاوز الشّعر الجديد الثّنائيات وانبنى على التّلاحم متخلّيا عن الفصل الظّاهري الّذي ساد سابقا، فظهرت أشكال جديدة متعدّدة تبرز فيها إبداعات الشّعراء، لكلّ واحد نظرته وطريقته، لأنّ الأشكال الشّعريّة تتطوّر من حريّة أوّلية، من رؤيا لا تقبل أيّ عالم مغلق نهائيّ، فالشّعر هو هذا البحث الدّائم عن أشكال لانهائيّة»[3]، لا حدود للتّميّز والابتكار

1 - أدونيس، زمن الشعر، دار الآداب ، ص: 15.

2 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 81-82.

3 - المرجع نفسه، ص: 81.

فيها، توافق إرادة الشّاعر في حرّيته واختياره، وسعيه الدّائم لكتابة قصيدة لا مثيل لها، تنطلق في الفضاء اللاّمحدود وبهذا تتعدّد رؤى الشّعراء وتتباين قصائدهم.

للشّاعر حرّيته الخاصّة ونظرته المتميّزة، لذا لا يمكننا أن نُملي عليه إراداتنا، أو نفرض عليه أشكالا معيّة، ومعنى هذا أنّ «الأشكال كلّها متاحة وكلّها مباحة وعلى التّجريب أن يكون حاجة لا ترفا، وتعبيرا عن إفلاس»[1]، وضياع فكريّ باسم التّجريب، كأن يُقصَد بالشّكل الظّاهرُ فقط، ولا علاقة له بالمضمون حيث يمكن فصلهما دون إخلال، والحرّية لا تعني الفوضى، أن تُبدع شكلا دون قصد أو وعي، دون هدف تريد بلوغه، ومع الآراء المتباينة والقيود المفروضة يبقى الشّعراء أمراء الكلام يُصرّفونه ويتصرّفون فيه.

الشّعر لا يتطوّر في ظلّ القيود وعلى رأسها النّظام العقلي الصّارم«الّذي يفرض علينا[*] هيكلية جديدة-عملية جديدة للشّعر من حيث الغرض الشّعريّ- أن تصف الواقع- أن تعبّر عن معاناتك إزاءه، تنتهي بضرورة الثّورة عليه، هذا شبيه بأن تبدأ بالوقوف على الأطلال، فالنّسيب، فشرح متاعب الطّريق وصولا إلى الممدوح، هذه أخت تلك- وطالما شكوتُ** بحجم صوتي من التّقليديّة الجديدة الّتي تفترس الشّعر العربيّ المعاصر»[2]، كأن تفرّ من شكل سابق إلى قيد لاحق، الشّكل الجديد يريد التّحرّر من الموضوعات التّقليديّة المفروضة - خصوصا- الالتصاق بالواقع، بهذا لا وجود للتّجديد، بل هو استبدال لموضوع بموضوع آخر، وطموح الشّاعر أكبر في بحثه عن موضوع أو فكرة أو حلم يُراوده.

فالتّجديد هو تجاوز وليس إعادة لما سبق، فأن تُوضع شروط لقول الشّعر ونظمه، هذا عمود شعر جديد، وقالبٌ طالما حاول الشّعراء كسره، فلِمَ يُعاد بصيغ جديدة والشّعراء أكبر

---

1 - جهاد فاضل، أسئلة الشّعر "حوارات مع الشّعراء العرب"، ص: 31.

* - أحمد دحبور وغيره من الشّعراء.

** - أحمد دحبور.

2 - المرجع نفسه، ص: 13.

منه؟ لأنّ الشّاعر يقول: «أنا عندما أكتب فأنا سيّد نفسي، إذا كنت محبطا أو مكسورا لا أستطيع إلاّ أن أكون كذلك»[1]، أن أكون وفيّا لتلك اللّحظة الّتي عشتها سواء رضا أو رفضا للواقع، أو خروجا تامّا عنه، فأنا من يُبدع ويحسُّ ، في كلّ الحالات مهما اختلفت، أنا من يكتبُ ، وأنا إنسان متغيّر ومُغيّر، لستُ آلة تعمل وفق شروط ودفتر قيود.

ه.الرّؤيا أساس البناء الانكساري (من الشّعر إلى الكتابة الشّعريّة) :

حتّى نفهم الرّؤيا لابدّ أن نعرف أنّها «تعنى ببكارة العالم، ويعنى الرّائي بأن يظلّ العالم له جديدا، كأنّه يُخلق ابتداءً، باستمرار، ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس لأنّه عالم الكثافة أي عالم الرّتابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الّذي هو مكان التّجدّد المستمرّ، من حيث إنّه احتمال دائم»[2]، ومقاربة، يوشك فيها الشّعر ولا يصل، لأنّ الغيب عالم مفتوح موسَّع ومجهول، تتفتح معه آفاق الشّاعر بالإبداع، في مقابله عالم المحسوس، عالم اليقين أكثر من الشّكّ، لا يستطيع معه الشّعر سوى قراءة ما تعوّده، إنّه النّتيجة المتوقّعة إذا تكرّرت الأسباب، ومع ذلك هناك شعراء أجادوا قراءة العالم المحسوس وفهمه ورسمه في شعرهم كما وقع على النّفس، وكان دائم الاحتمال في كلّ إبداع، لأنّ الإبداع لا يقف عند حدود عالم محدّد، لأنّ العالم لا يصنع الشّعر، ولكن تَبْنِيه الطّريقة.

الرّؤيا في عنايتها ببكارة العالم تحافظ على تجدّده، وتكشف أسراره، وتهتك حجبه، إنّها «ضربة تُزيح كلّ حاجز. أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وهذا ما يُسمّيه ابن عربي علم النّظرة، وهو يخطر في النّفس كلمح البصر، وبما أنّه يتمّ دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط، فإنّه يجيء بالطّبيعة كلّيا، لا تفاصيل فيه، ومن هنا يجيء بالتّالي غامضا، فالغموض ملازم للكشف، إلاّ أنّه غموض شفاف، لا يتجلّى للعقل أو لمنطق التّحليل العلمي، وإنّما يتجلّى بنوع آخر من الكشف، أي استسلام القارئ له فيما يشبه الرّؤيا، إنّنا

1 - جهاد فاضل، أسئلة الشّعر "حوارات مع الشّعراء العرب"، ص: 14.

2 - أدونيس الثابت والمتحوّل "بحث في الاتباع والإبداع"، 3 صدمة الحداثة، ص: 166.

لا ندرك الرّؤيا إلاّ بالرّؤيا»[1]، ولا نفهم الشّعر إلاّ بالغوص فيه، وطريقة التّلقّي تكون من جنس طريقة التّعبير، هذه الأخيرة ترى الماورائيات، لكن ليس برؤية ألفناها.

إنّها العين الثّالثة الثّاقبة الّتي تُفلت من رقابة العقل، إنّها ترى ما لا تراه العين العادية، لهذا يبدو هذا النّوع من الشّعر غامضا، لكنّه ليس مُبهما، إنّ هذا الغموض، هو ذاك الحجاب الّذي يستر عنّا الحقائق، فإذا تجاوزناه ولجنا إلى كنه الواقع، وعرفناه معرفة قلبيّة لا عقليّة، لهذا تكون القراءة مخالفة لما عرفناه، إنّها لا تضع العقل وسيطا في الفهم وبناء العلاقات، بل تتجاوزه.

لم تنبع الرّؤيا من العقل، لهذا هي تكشف «عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنّها متناقضة، ولا يربط فيما بينها أيّ شكل من أشكال القّارب، وهكذا تبدو الرّؤيا في منظار العقل متضاربة وغير منطقيّة وربّما بدت نوعا من الجنون»[2]، أو ضربا من الهذيان، لأنّها جمعت المتناقضات، بين ما لا يصحّ فيه الجمع، غير أنّها رؤية خاصّة للعالم، إنّها "رؤيا" تجديد العالم بتجديد الشّعر، والكشف عن علائق العالم المختفية في عالم الشّعر، وكما أنّ اللّيل والنّهار متضدّان، لكنّ كلّا منهما يُفهم بالآخر ويستلزمه، هي الكلمات والعلائق في الشّعر.

مثّل الشّعر القديم قمّة العطاء والجمال واللّغة الرّاقية في زمانه حتّى عُدّ مقياس كلّ جمال لغويّ، لكن معطيات العصر ومتطلّباته تغيّرت، فقد منح الخروج عن القديم للنّصّ الشّعريّ المعاصر «إمكانيّة إعادة تركيب العالم من خلال النّصّ، ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج، الّتي ليست فعلا أخلاقيّا، يقتصر مفعوله على عدم رغبة هؤلاء الشّعراء المعاصرين في الانصياع لمقاييس البلاغة القديمة، لكنّه فعل خلاّق، يؤدّي إلى إعادة تركيب النّصّ، وإلى إعادة تركيب حاسّتي السّمع والبصر تبعا لتجدّد

1 - أدونيس الثابت والمتحوّل "بحث في الاتباع والإبداع"، 3 صدمة الحداثة ، ص: 167.

2 - المرجع نفسه، ص: نفسها.

العالم نفسه، لذلك كان الخروج على القديم مشروع تجدّد للرّؤية والرّؤيا معا لأنّهما متلاحمتان ومتلازمتان»[1]، تظهر كلّ واحدة منهما من خلال الأخرى.

وسبب الخروج هنا هو تغيّر العالم، فلابدّ من أن تتغيّر النّصوص، كون العالم لَمْ يعد خيمة وناقة وقبيلة، ولكنّه غدَا حاسوبا وناطحة سحاب، لذا تواكبه النّصوص، كما واكبته قديما، حتّى تكون مخلصة للحظتها، متأمّلة في غدها، ناقلة الإنسان من عالم السّمع حيث الشّفاهيّة إلى عالم الرّؤية الّتي ترسم للعين فنون الكتابة، فاجتمعت طريقة النّظر للعالم مع طريقة رسمه، أي الرّؤيا التّجديديّة مع ما يلائمها من رسم بالكلمات، فلا يمكننا أن نتوقّع مضمونا وفكرا جديدا في الشّعر لا يُبدع طريقة في الكتابة - هذا ليس عامّا- لكنّه يبقى سمة خاصّة في عصرنا، ونشير إلى نجاح بعض الشّعراء في تجديد المضامين والرّؤى داخل القصيدة الخليليّة، لكن منهم من تجاوزها ورأى أنّها لا تضيف شيئا إلى عصرنا، حيث لم يعد الحفاظ على الوزن والقافية مقياس الجمال، بل بمدى إبداع طرائق تتجاوزها ومع ذلك تحافظ على روح الشّعر.

حيث كان الشّعر صناعة له أدواته الّتي تُمكِّن منه، وحاليا انكسر هذا المفهوم من داخله «بفعل الرّؤيا الّتي أصبحت هاجس الشّعرية العربيّة الحديثة، ومن هذا الانكسار تأسّست أشكال جديدة، تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصّة بعيدا عن المماثلة والتّشبّه»[2]، والمحاكاة الّتي تريد أن تكون صورة للعالم في شكله، فكسرت الرّؤيا هذا الفهم بالغوص في العالم وكشف ما ورائياته، كما تراها العين في تشعّبها واتّساعها وتمازج ألوانها، و إن خالفت الحقيقة المعروفة عنها، فالقمر جميل وإن كان في حقيقته مجْمَعا للحفر والتّشقّقات وانعدام الحياة، وغير ذلك ممّا تسعى الرّؤيا لاستنطاقه عبر الإحساس لا إدراكه عن طريق العقل، هذا القلبُ اللّحْلي عن طريق العقل، هذا القلبُ الدّاخلي انعكس

---

1 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1979/09/01م، ص: 235.

2 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 65.

على الظّاهر بإبداع أشكال تابعة له، خارجة عن المنطق المعهود، وبالتّالي اختيار لغة خاصّة قائمة على هذا الأساس.

هدف الشّاعر ليس نقل الجمادات أو الصّور، وإنّما فهم الإحساس بها، من هنا «يرفض الرّائي عالم المنطق والعقل، فالرّؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السّبب والنّتيجة، وإنّما تجيء، بلا سبب، في شكل خاطف مفاجئ، أو تجيء إشراقا»[1]، خرقا للمقدّمات العامّة والاستنباطات العقليّة والتّعميمات، فهيتشبه الحلم في وُرُودِه، تمتزج فيه الأشياء ولا يُفهم إلاّ بعد التّأويل، لكن هذا لا يبرّر الفوضى الّتي نجدها - أحيانا- في الشّعر، لا تُفسّر بدءا ولا تؤوّل ختاما، ويدّعي أصحابها التّجديد مع أنّه فوضى ويُبرّرون هذه أيضا بفوضى الوجود.

3.الكتابة مغامرة في كسر الحدود والمفاهيم:

الكتابة مصطلح من مصطلحات النّقد المعاصر متداول على أنّه فنّ إبداعي جديد في إطار حقّ التّجريب والإبداع، وهي «كما الحياة، حركة أبديّة في غابة الأشكال الّتي تكتسب شرعيّة وجودها من هذه الأخيرة.. عبر تعاقب الأجيال الإبداعيّة، والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دوما في تخوم اللّغة ليخلق المعادل الفنّيّ لتجربته الحياتيّة»[2]، ساعيا للوصول إلى حلمه، ومجرّبا كلّ ما أتيح له قصد بلوغ إبداع جديد لم يسبق الوصول إليه، فكانت الكتابة نتيجة لانهائيّة للتّجريب الّذي مازال مستمرّا لا تُعرف نهايته، لأنّ الكتابة هي مغامرة لغة وشكل، إنّها بحث عن صيغة جديدة لحياة جديدة.

الإنسان حين يكتبُ يفتح الآفاق،لأنّ الكتابة «بوابّة مشرّعة على الوجع والضّنى، يقينا يعلم الشّاعر أنّه حين يكتب "يراود حتفه"، ويقينا يعلم أيضا أنّه "يذهب مع الإيقاع

1 - أدونيس. الثابت والمتحوّل "بحث في الاتباع والإبداع"، 3 - صدمة الحداثة، ص: 167.

2 - سيف الرّحبي، ذاكرة الشتات ، منشورات دار الفارابي، بيروت-لبنان، واتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، دولة الإمارات العربية، ط01؛ 1991م، ص: 39.

حتّى حتفه"، فلِمَ الكتابة إذن؟»[1]، لأنّها تخليد للحظات الهاربة والأمكنة المندثرة والشّخصيات الميّتة، إنّها متنفّس الضّغط الّذي يعانيه الشّاعر أبدا، ويتحوّل مع الكتابة إلى متعة وإبحار في عوالم المجهول حيث ينكشفُ الغامضُ وتُفتح مغاليق الأسرار، ليبوح الشّاعر بما في داخله ويقول ما رآه.

الكتابة معاناة وأرق دائم لا يتخلّص منه الكاتب إلاّ ويُراوده آخر، وهي ليست متعلّقة بالإحساس وحده، بل هي أيضا «عملية نقل للفكر البشريّ عن طريق تجسيد المفهوم والمجرّد بوساطة رموز بصريّة- صوتيّة تحمل ذاكرة، وتشكّل الكلمات، والكلمة بحدّ ذاتها، تبقى محض اصطلاح يستمدّ أهمّيته من التّركيب ككلّ، وفي التّركيب (جمل، فِقَر) يتشكّل فضاء النّصّ»[2]، أي مساحة الكتابة، لأنّها لا تحمل شعورا فقط، ولكن فِكر الإنسان أيضا الّذي يتجسّد من خلال المضامين وكيفية التّعامل معها،و نقلُ الفكر يحتاج إلى دقّة وتركيز وحسن انتقاء، حيث لا معنى للكلمة خارج سياقها، لا توجد دلالة قبليّة بل بعديّة تكون بعد التّدبّر العميق في النّصوص الفنّيّة الرّاقية وتأويلها، حيث تدخل العين عنصرا فاعلا فيه، بما تخطّه اليد من رموز وما تحمله الرّموز من مشاعر وأفكار.

بعض الكتابة أرواح للأجساد تحيا بها، لا تتوقّف عند حدّ؛ بل تستمرّ «مثل وهج الحياة وصيرورتها اللاّنهائية، لا يهرم أفق إلاّليجد آخر، ولا يتحوّل معمار إلى أنقاض إلاّ لينبت عليه عشب أكثر نضارة وشراسة»[3]، وجِدّةً وإبداعا، فهي دائمة التّجدّد والنّمو لا تنتهي إلاّلتبدأ، لأنّ الأدب غذاء العقول والأرواح لا يمكنها الاستغناء عنه، والكتابة بما تحمله من سمات شعريّة تشدّ إليها المتلقّي الظّمآن والنّهم لكلّ ما يكسر عاداته النّمطيّة بما تُحدثُه من أثر جماليّ في ذاته، طبعا حسب تكوين وثقافة المتلقّين، فمنهم من يحافظ فقط على ما اعتاده، ومنهم من يحبّ التّجديد، لأنّه في النّهاية سمة الإنسان.

---

1 - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشّعرية"إطلالة على مدار الرّعب"، سراس للنشر، تونس، طبعة جديدة، أفريل 1998م، ص: 11.

2 - ديزيريه سقّال، الكتابة والخلق الفني، ص: 08.

3 - سيف الرحبي، ذاكرة الشتات، ص: 39.

كثيرا ما تكون الكتابة اختصارا للحياة، وأحيانا هي «تحديد للوجود...وحالة تحقيق وانتقال من الأنا إلى الآخر، من الانحجاب إلى الانكشاف، من الغياب إلى التّجلّي، وبهذا التّجلّي يتمّ الكشف عن الذّات بما فيها من اصطراعات واختلاجات وتضارب»[1]، وتناقض لا يظهر في الذّات إلاّ من خلال الكتابة، لأنّها تكون منحجبة ومختفية وغير بارزة، والكتابة تكشف هذه الجوانب ولا تَكتبُ الحضورَ لأنّه معروف، ولكنّها تكتبُ الغيابَ وتستحضره، فهو ما تحتاجه وتفتقده وتريد حضوره، وهو تحديدا ما يدور داخل الذّات سواء أكان مشاعر أم أفكار لتظهر إلى الوجود بصيغة الكلمات، وشكل الإبداع الجديد الّذي ما هو إلاّ صورة لهذا الوجود، أي حين تكون الذّات جزءا منه في تجلّياته الخارجيّة.

الكتابة تحديد للوجود اللاّمتناهي وهنا تكمن صعوبتها، إذ إنّها «مغامرة دائمة وخطرة ولا تأمين لها، بل ليس هناك "شركة" تأمين توافق على المغامرة الشّعريّة بتاتا، و"حوادث المرور" في الشّعر كثيرة جدّا»[2]، وتجاوزاتها للقانون أكبر من ذلك، فلا يعرف الكاتب متى يبدأ وكيف ينتهي، إذ وجود أي مخطّط سابق هو إعلان عن فشله، فمهما حاول وضع البداية والنّهاية، إلاّ أنّه يجد نفسه ينزاح عنهما، في خطّ سير مغاير، مخالف تماما لهذا المشروع، فلا يعلم إلى أيّ حتف تقوده كلماته، وإلى أيّ مصير تنتهي مضامينه، لذلك تكثر الحوادث في انزياحها عن اللّغة المألوفة، والصّورة المقاربة والإيقاع لمناسب، صانعة طريقا لم يسبق لأحد أن سلكه حتّى الشّاعر نفسه، إنّه اكتشاف جديد وصله الشّاعر، وأوصل معه المتلقّي إلى نقاط كانت مظلمة أضاء هو دربَها.

لا تنبع الكتابة من عدم، وإن كانت تبغي مخالفة ما سبق، ولا «تتضامن أو تتآلف أو تدين بالولاء لما يَرِدها من مصادر التّمويل، بل تخضعه تماما لرغبة الذّات الشّاعرة في صهره وتقطيره وإدراجه في حركتها المنتجة»[3]؛ لأنّ الأمور الخارجية مثل الواقع

---

1 - ديزيريه سقال، الكتابة والخلق، الفني، ص: 08.

2 - عبده وزان "محمود درويش: ولدت على دفعات"، الكرمل، رام الله- فلسطين .ص: 22.

3 - محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، تجربة في القراءة الجمالية، دمشق، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط01؛ 2007م، ص: 183.

والأحداث، والذّاتية كالذّاكرة والرّؤيا لا تُخضِع الكتابةَ لنمطها، بل الذّات هي الّتي تسخّرها لصالحها وفق إبداعها الخاصّ، وتوجّهها وجهة التّميّز مستفيدة منها في بناء جديد قائم على أسس متداولة، لكنّها في الوقت ذاته مختلفة عن المألوفة، حيث تكون اتّصالا من جهة وانفصالا من جهة أخرى.

أ.معاناة الكتابة: بين اتّساع المشاعر والأفكار وبين محدوديّة لغة الشّاعر:

تجاوزت الكتابة حدود الانحراف عن اللّغة بسبب التّغيير الشّكلي والمضموني، وإلغاء فكرة الفصل بينهما إلى كسر الحدود الوهميّة الّتي تستعمل فيها اللّغة «كطاقة أساسيّة في عملية الخلق، بها يتمّ اختراق كثافة الواقع نحو ما هو مليء ومضيء، ونحو واقع جديد أغنى وأكثر تلاؤما مع الذّات»[1]، تبدعه اللّغة وتجعله شفّفا، لأنّ اللّغة لا تكتفي بالواقع ولا تقف أمام حدوده، بل تلجُ دواخله وتبدع منه- وأحيانا خارجَه- واقعا جديدا مختلفا هو العالم المنشود للذّات، هو عالم تَحقُّق أحلام اللّات، لكنّ الوصول إلى هذه المرحلة ليس بالعمل أو الجهد السّهل، ذلك أنّ عملية الكتابة تتمّ في شكل «رحلة شاقّة، تعترضها عوائق وعقبات، أُولى هذه العقبات ما يمكن تسمّيته بمحدوديّة اللّغة، فالشّاعر يجهد من أجل أن يجسّد هاجسه، لكنّ اللّغة – أحيانا أو دائما- تعجز عن وصف هذا الهاجس جزئيّا أو كليّا.إنّ اللّغة معطى ماديّ محدود، والهاجس الشّعري معطى روحي غير محدود، ومن الطّبيعي أن تعجز اللّغة بوصفها كذلك، عن احتواء الهاجس العصيّ عن التّحديد»[2]، والمُفْلِت من الوصف.

تنتاب الشّاعر عواطف مضطربة وأفكار متداخلة تتصارع في ذاته، فيُعاني إخراجَها، لأنّها متّسعة يصعب حصرها، فيرى ما لا يراه غيره، وبالتّالي يكون وصفه أبعَدَ من العين، وخارجَ إدراكها، لا يسعفه قاموسه اللّغوي في تحديدها. لكن هذا لا ينطبق على محدوديّة اللّغة وإنّما على اتّساع الرّؤيا، وضيق قاموس الشّاعر، أي معجمه الخاصّ من حيث عدد المفردات وأنماط الصيّاغة، لأنّ اللّغة وإن حصرناها في مفردات فإنّ التّراكيب لانهائيّة،

1 - ديزيريه سقّال، الكتابة والخلق الفني، ص: 42.

2 - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية "بحث في آلية الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01؛ 1430هـ /2009م، ص: 107.

لهذا فمن يملك لغة يملك فكرا، وممّا يتوجّب على الشّاعر هو الاطّلاع، خصوصا في مجاله، وإن كان هناك تقصير أو نقص فهو من الشّاعر لا من اللّغة.

الدّليل على ذلك هو اختلاف كتابات الشّعراء بين البدايات والنّهايات، فأولى الكتابات – أحيانا- تكون سطحيّة مرئيّة مع قاموس لغوي يمكن إحصاؤه ومعرفة نسبة التّكرار فيه، لكن مع نضج الشّاعر واتّساع خبرته يكون قد تغيّر، وبالتّالي تكون القصائد الأخيرة أكثر عمقًوبمعجم مُنزاح عن المألوف، يختلف تماما عن أوّل ما كتب، لذا تتّسع مساحة التّعبير مع معجم لغويّ متّجدد الدّلالات بعيد عن النّمطيّة،مع أنّ الشّاعر لم يغيِّر لغته ولكنّه في النّهاية غيَّر التّراكيب وجدّد الأفكار، وكثيرا إذا ما سُئل الشّعراء عن قصائدهم قالوا إنّها مثل أبنائهم لا يفضّلون واحدا عن الآخر، لكن منهم من يُريد تغيير البدايات ويتمنّى لو أنّها لم تُنشر.

الكتابة إذن من مصطلحات النّقد المعاصر، جاءت نتيجة للتّجريب المستمرّ، وهي حركة دائمة، ومغامرة متجدّدة، إنّها كشف وإضاءة لكلّ جوانب التّعتيم، وهي معاناة الكاتب من اتّساع أفكاره وأحاسيسه أمام محدوديّة اللّغة الّتي لا تتّخذ شكلا معيّنا، وأخيرا ألغت الكتابة فكرة الفصل بين الشّكل والمضمون، وأزاحت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة، لكنّ هذه المقاربات لمصطلح "الكتابة" لا يمكنها أن تضع الأصبع عليه وأن تعطيه تعريفا شاملا جامعا ومانعا، ليبقى هذا التّعريف هلاميّا، ينطبق على عديد النّصوص الّتي يُدخلها بعض النّقّاد في الكتابة، ويُخرجها أو يُلغيها نقّاد آخرون، على هذا الأساس، هل الكتابة واحدة عند جميع النّقّاد؟

ب.الكتابة في ميزان النّقد:

1. الكتابة عند أدونيس:

. الكتابة إنشاء وتجاوز:

أدونيس من روّاد النّقد العربي المعاصر، تُؤرقه الأسئلة ويُحيّره الوجود، يتقلّب بين سؤال نظري: ما هو الشّعر؟وما هي الكتابة؟ وبين جواب تطبيقيّ في إبداعاته الشّعريّة:

هذا هو أنموذج الشّعر، وهذه هي الكتابة، حيث يرى أنّ الأخيرة «عمل شاقّ لا يعرفه إلاّ من مارسه، وهي عمل شاقّ لأنّها إنشاء مستمرّ، خارج القوالب الجاهزة، ولأنّ هذا الإنشاء وليد الأمور الحادثة الّتي لم يقع مثلها»[1]، جديدة في جوهرها، لذا يجد الكاتب صعوبة في فهمها ومن ثَمَّ نقلها، لأنّه لا يعيد ما سبق ولا حتّى بالطّريقة الّتي سبقت، إنّه التّجديد الشّمولي الّذي يُرهق الكاتبَ الجاعلَ من الكتابة إنشاءً، أي إنّها «اختراع على غير مثال... والإنشاء يُلغي مفهوم الكمال الموجود فيما سبق، ويضعه في فعل الإنشاء ذاته، وبما أنّ الإنشاء بطبيعته، حركة تجيء من المستقبل، فإنّ الكمال موجود في المستقبل، والكاتب "يتقدّم" نحوه، ولا "يعود" إليه»[2]، لأنّه لو كان السّابقُ – في الأدب- كاملا لاكتفينا باتّباعه دون البحث عن جديد.

الكتابة بناءٌ لم يكتمل بعد، بل يُحاول الشّاعر إنهاءه، لكنّه لا يبلغ النّهايةَ، لأنّها أوّ لا تعني موتَ الإبداع، وثانيا لاستحالة ذلك، فكلُّ عمل بشريّ يتّسم بالنّقصان ويسعى صاحبه إلى إضفاء جوانب تكميليّة عليه، إن لم يكن في العمل ذاته، ففي ما يليه من الأعمال، بذلك تكون كلّ كتابة خطوة نحو المستقبل؛ أي خطوة نحو الكمال المرجوّ ، والباحث في الماضي عليه أن يدرك أنّ لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان، لكن هذا لا يمنع من استثمار بعض جوانبه لإضاءة المستقبل، والإفادة منها فنّيّا في الكتابة الّتي ليست انقطاعا تامّا عمّا مضى أو عمّا حولها، ولكنّها بحث دائم عمّا لم يوجد بعد، وعمّا لم يُسبق إليه.

ما يقصده أدونيس بالتّجاوز هو «كما أنّ الإنسان دائما يتجدّد في نفسه داخل نفسه، في محاولة دائبة منه، ومشروعه لأن يتكامل باستمرار، ساعيا أبدا لإتقان ما لم يتقنه جيّدا من قبل، كذلك هو الحال في الكتابة الشّعريّة، إذ على الشّاعر باستمرار أن يجهد في إتقان أدواته من أجل تعميق الأشياء، ومن أجل مزيد من القدرة على اكتشاف المجهول وعلى الدّخول فيه، ولا يعني التّجاوز بأيّ شكل من الأشكال الانقطاع عن الجذور أو إهمالها

1 - أدونيس، الثابت والمتحول "بحث في الإبداع والاتباع عند العرب"، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت - لبنان، ج04، د.ت ، ص: 26.

2 - المرجع نفسه، ص: 25-26.

لأنّ هذا مستحيل أولا وغير منطقي ثانيّا»[1]، فالإبداع لا يكون من عدم، وأيضا ليس كلّ ماضٍ واجبَ الإهمال، ولا يجب أن يكون طيّ النّسيان، لأنّ التّجاوز طبيعة الإنسان في ذاته لأنْ يكون أقرب إلى الكمال – وهذه نسبيّة عند بعض الأشخاص- ومن بين مقارباته أن تكون كتاباته كاملة، لذا يرى النّقص فيما سبق ويتداركه فيما يلحق دون التّخلّي التّامّ عنه، لأنّ اللاّحق هو تحسين للسّابق وإضافة فنّيّة له في معرفة ما لم يُعرف بعد، وتعميق الرّؤية الباطنيّة للأشياء.

. الكتابة رؤيا:

لا تقف الكتابة -عند أدونيس- في حدود الإنشاء، ولكنّها أيضا «صناعة "روحانيّة" أي أنّها [إنّها] تجسيد بالحروف للصّور الباطنة، والكتابة بهذا المعنى، رؤيا أوّ لا، وهي تقوم على هذه الرّؤيا البدئية، وفي ذلك ما يناقض المثال الشّعري العربي السّائد آنذاك، من أنّ الشّعر احتذاء مثال سابق، فهو محكوم بالتّكرار، لأنّه محكوم بالتّقليد. بينما الكتابة لا تكون إلّا برؤيا شخصيّة متميّزة»[2]، منصرفة تماما عمّا أُدّعي أنّه أنموذج الكمال، لتتجاوز كلّ تقليد شعريّ سابق، لأنّ الكاتب بهذه الطّريقة تكون لديه مجموعة من التّراكمات والمعارف الجاهزة الّتي تمحو شخصيّته وتُبرز فيه الآخرَ، ممّا يُخالف سمة الإبداع الّذي يبحث عن التّميّز، في أن يكون الكاتبُ ذاتَه، بما تُلهمه روحه من صور تخطّها الكلمات على الورق [حاليا على الحاسوب].

تجاوزت الرّؤيا في الكتابة أُطر الذّات إلى «وضع العالم، واقعًا وغيبًا، صورة ومعنى، في نظام لغويّ، هي [الكتابة] بكلام آخر رؤيا خاصّة للعالم في تعبير خاصّ»[3]، لأنّها تحافظ عليه نسقا مرئيّا جاهزا، لكنّها تراه من زوايا متعدّدة، تكشف كلّ واحدة جانبا في المرئيات، وأيضا فيما وراءها ممّا يؤرّق الكاتب ويزيد حيرته ويرفع نسبة التّوتّر لديه،

1 - هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار رسلان، دمشق-سوريا، ط01؛ 2006م، ص: 39.

2 - أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج04، ص: 25.

3 - أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3- صدمة الحداثة، ص: 23.

حيث يعجز عن الفهم أو الكشف، لذلك تكون لغته من جنس رؤياه وقلقه، لذلك ليس كلّ من خطّ كلمات بيمينه سمّي كاتبا، و«ليس المثقّف، وليس كلّ من يؤلّف وينشر، إنّما هو من يتمتّع بموهبة الكتابة، ومن يكتب بشكل خاصّ متميّز، هو بتعبير آخر من له أسلوب وشخصية في الكتابة، يمنحانه نبرة خاصّة وطابعا خاصّا: فرادة تميّزه عن غيره، فالكاتب بالمعنى الّذي أقصده هو من له رؤيا خاصّة للعالم، وطريقة خاصّة في التّعبير عن هذه الرّؤيا»[1]. حين نقرأ ما كتبَ نُدرك أنّه هو الكاتب لا سواه، إذ تبرز شخصيّته في أعماله، فالموهبة لا تكتفي وحدها بل تحتاج إلى صقل بالمِراس الدّائم، ويتوجّب على الكاتب أن يدرك أنّه ليس كلّ ما يُكتب يُنشر، لأنّه-أحيانا-يكتبُ تحت الطّلب أو في لحظات فتور، فيغيب التّميّز ومعه الجانب الشّعري وتصبح الكتابة مجرّد كلمات لا رؤيا فيها ولا هدف لها.

الكتابة في رؤياها للعالم وفي تميّز كاتبها هي «لا متناهية شكلا ومضمونا، لأنّها تواجه عالما لا متناهيا»[2] لأنّ الكتابة تسعى إلى مجاراة العالم في توسّعه وامتداد آفاقه، وهو فيما أُكتشف فقط غير محدود ينضاف إلى ذلك ما بقي مجهولا وغامضا ولم يُزَح عنه السّتار بعد، فكان من المضامين الّتي لا ينضب معينها خصوصا مع التّأمّل والتّعمّق، وأيضا شكلها الممتدّ في رحابة الكون دون الخضوع لنمط يُلزمها لأنّ التّجربة هي ما يصنعه ليكون دالاّ من دوالّها، لا تزيينا خارجيا فقط يمكن الاستغناء عنه.

لا تحتاج كتابة العالم إلى معجم لا محدود أو شكل لا متناه فقط، ولا تتطلّب وصفه أو التّعبير عنه كما هو، فأن «نكتب العالم والوجود يعني أن نخلق علاقات جديدة مع الكلمات ومع الأشياء، لا تعبّر ربّما عن الكائن الإنسانيّ أو عن الوجود، لابدّ إذن من إعادة التّفكير في الكلمة الّتي نعبّر بها.إنّ كتابتي [أدونيس] لا تعبّر عنّي، إنّها تكمّلني، تجعل منّي كائنا أكثر كمالا»[3] لأنّ الكتابة هي فكر وإحساس الكاتبِ الملموسَيْنِ وقد كانا

---

1 - أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3- صدمة الحداثة، ص: 24.

2 - أدونيس، الثابت والمتحوّل ، ج04، ص: 26.

3 - أدونيس بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، الهوية غير مكتملة "الإبداع، الدين، السياسة والجنس"، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، ط01؛ 2005م، ص: 33.

قبلها معنويّين، لذا تحتاج رؤيا العالم إلى تجديد يلائمها،يُناسب تبدُّلها، لذا علينا – في الكتابة الفنّيّة/الشّعريّة- أن نكسر عمود العلاقات الميّتة ونبعث فيها الرّوح من جديد لتحيا حياة الوجود.

أمّا عن الكتابة إن كانت مكمِّلا أو معبِّرا، فلكلّ كاتب رأيه الخاصّ ، ونظرته لهذا الفنّ ، وتكمن صعوبة الكتابة في أنّها «شكل من أشكال افتتاح العالم (أي إنّها أكثر وأبعد من تغييره...)»[1]، من حال إلى حال، لأنّها بدء جديد، لكن بالكلمة الّتي تُخبّئ الفكرَ خلفها، فقد تستطيع هذه الكلمة فعلَ ما لم يفعله السّلاح، وهنا تكمن خطورتها في أنّ تأثيرها لا يبدو للكثيرين، بل يدركه الخاصّة فقط، إنّها اكتشاف جديد لهذا العالم في نَوَاحٍ لا تبصرها العين، بل تُرى بالبصيرة حيث تتجاوز المدى المعلوم والمحدود إلى الآفاق اللامتناهية.

ولأنّ الكتابة عمل شاقّ لا تكفيك بعض المشاعر لتكتب ولا أن «يعذّبك الألم أو يهزّك الفرح، أو يثيرك الحنين...فلكي تكتب، يجب أن تعلم كلّ شيء، أن تحسّ به وتدركه، وأن تحيط به، وفي هذا يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة»[2]، خصوصا مع انتشار وسائل الإعلام وتعدّد الثّقافات، خرجت الكتابة عن التّأثير المؤقّت والانفعال السّريع، إلى الاختمار ومعالجة المشاعر والأفكار بعد دراستها والإحاطة بها، لا أن تكون الكتابة ردّ فعل سريع أو استجابة لمثير، إنّها مع ما يملكه القلب من أحاسيس غامضة تحتاج إلى عقل يضعها موضعها. فالإنسان والكاتب خصوصا يعيش بقلبه وعقله، وإن طغى أحدهما على الآخر، لا يعني الاستغناءَ عنه، فالإحاطة بالمعارف ضرورة من ضرورات الكتابة النّاجحة لأنّها تساير العصر وتختصر الكلام الكثير والشّرح الطّويل في رموز معلومة لمتلقّ خاصّ .

1 - أدونيس، كلام البدايات، ص: 177.

2 - أدونيس، الثابت والمتحول، 3-صدمة الحداثة، ص: 30.

. الكتابة هدم للأكاذيب:

تخلّت الكتابة عن القيود السّابقة ساعية نحو التّحرّر قدر المستطاع، هذا ما أعطاها أهمّية فريدة في «أنّها تهدم وتعيد البناء، وتنزع أقنعة الزّيف، علينا أن نكتب من أجل تدمير كلّ كذب بغية تجاوزه، فمن دون ذلك لن يعود للكلام والكتابة أيّ قيمة، إذا لم تكافح الكتابة هذا الكذب، فإنّها تخلق أقنعة أخرى، ويغدو الكلام حينئذ هو القناع الكبير الّذي يتوارى خلفه مجتمع بأكمله»[1]، لأنّه يقرأ هذا النّوع من الكتابات القائم على بهرج شكلي وخواء مضموني.

غير أنّ أدونيس لم يحدّد طبيعة الكذب المقصود، إن كان الأخلاقيَّ أو الفنّيّ أو غيرهما، وحتّى نبني مجتمعا بالكتابة نحتاج إلى مجتمع يقرأ، وأيضا إلى تربية فنّيّة في انتقاء الكتابات، وحتّى نؤسّسها لسنا مضطرّين إلى اللّعب الكلامي بالهدم والبناء، فما الّذي يجب هدمه؟ ثم نحدّد كيفية البناء والتّجاوز، لأنّ البناء على الأنقاض دون أساس يؤدّي إلى انهيار الكتابة وبالتّالي تراجعها.

من خلال حديث أدونيس نلاحظ أنّ المصطلحات رنّانة لكنّها عامّة في مجملها "تهدم، البناء، أقنعة الزّيف، تدمير، الكذب..." فكأنّ هذه الكتابة لا مجال لتحديدها تطبيقيّا، بل تبقى مجرّد جانب نظريّ أو نظرة شخصيّة.

. الكتابة غوص في المجهول واكتشاف للأسرار:

حين نكتب عن الشّيء نحن لا نعبّر عنه ولا نصفه لأنّه عميق، لذا صارت الكتابة الإبداعيّة «بتعبير آخر، كتابة من خفي منه [الشّيء]: المجهول، الغامض، ما لم يكشف عنه من قبل. حين نكرّر ما يُعرف عنه، نجمّده: التّقليد، بهذا المعنى تجميد للأشياء، تجميد للحياة والفكر والشّعور جميعا»[2]، وحصر للابتكار، لأنّنا إذا قلنا ما قيل لم نُضف جديدا، ومعه تغدو الكتابة إعادة لا فائدة منها، لكن ما يُرجى من الكاتب المبدع هو اكتشاف الجديد،

1 - أدونيس بالتعاون مع شانتال شواف، الهوية غير مكتملة، ص: 61-62.

2 - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان، د.ت، ص: 73.

وإضاءة الجوانب المعتمة الّتي لم يصل إليها السّابقون، أو سكتوا عنها إمّا رغبة وإمّا رهبة، بهذا تتجدّد نظرتنا للأشياء، وخلال القراءة لهذه الإبداعات تتجدّد الحياة في جميع مساراتها المتشعّبة.

كتابة ما لا تقع عليه العين ليست بالأمر السّهل، لأنّ الغائب ليس «معنى محدّدا يمكن الوصول إليه. فالغياب هنا ليس "شيئا" بل حركة، والكتابة هنا تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر، فيما تخلق للمعنى فضاءً آخر، ولذّة معرفيّة أخرى، وهي في هذا تُخلخل التّقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثّابتة بين الدّال والمدلول، فيما تؤكّد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود، ومن هنا اهتمامها بالخفي الباطن مقابل الظّاهر الواضح، وبالاحتمالي والتّخييلي، مقابلَ اليقيني العقلاني، هكذا يتحرّك القارئ في التّخييلي الاحتمالي فيما يتحرّك في كتابة خارج كلّ نمذجة، ولا مرجعيّة لها في الماضي»[1]، تنطلق من الحاضر نحو المستقبل.

الغياب مجهول ولا يمكننا إيقافه أو حصره لذلك هو متحرّك، وتحاول الكتابة نقل هذه الحركيّة إلى الكلمات حيث تغدو دائمة الدّلالة لا تنحصر في معنى واحد، ممّا يفتح فضاء الكتابة بالتّأويل، ويُكسب القارئ متعة باكتشافه للجديد، خصوصا إذا كان اكتشافا لما هو مألوف فيراه في حُلّة بديعة لم يسبق أن عهدها، ويعمد الكاتب في هذا إلى خلخلة نظام التّقابلات النّمطيّة، فيبحث فيما وراءها تاركا ما تعارف عليه النّاس من روابط منطقيّة إلى أخرى خاضعة للرّؤيا، فيها الدّالّ لا معنى له في القاموس؛ وإنّما في سياقه الجديد هو منفتح على مدلول أو مجموعة مداليل يمنحها له الكاتب، وحركيّتها تعتمد تأويل المتلقّي.

كما تعتمد الكتابة على المفارقة، لتبرز مكنونات الوجود الغامض من خلال الاهتمام بالباطنيات، لأنّها جوهر الأشياء وأساس الفهم، وهي بهذا تضع احتمالات لما هو ممكن الوقوع من خلال تخيّلات الكاتب الهاربة من كلّ أنموذج سابق، لأنّها تُريد أن تكون الكتابة المرتقَبة دوما، وما يتمنّاه الكاتب والمتلقّي معا، لا ما وجداه سابقا، من هنا تنبع المتعة

1 - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 68.

الجماليّة في معرفة الأشياء في جواهرها، واكتشاف ما وراء الوجود، ولسّعي نحو المستقبل، لكن ليست كلّ كتابة بهذه المواصفات، لأنّها أحيانا تميل إلى الفلسفة والتّأمّل وتبتعد عن الشّعريّة، أو تكون مفارقة واحتماليّة في شكلها، نمطيّة في مضمونها وعرضها، بعيدة عن الكشف قريبة من الوضوح الّذي لا يقول غير ذاته.

الكاتب في كتابته، في لغته، في بحثه الدّائم يحاول «أن يهبط (أو أن يصعد) إلى نواة الأشياء، وأن يضع هذه المحاولة في لغة، في شكل – صورة.

ولا تتمّ هذه المحاولة إلاّ بانفعال غامر يرجّ الجسد حتّى النّشوة- الانخطاف، هكذا، لا يقول الشّاعر معنى الأشياء (نواتها، لانهائيتها)، وإنّما يقول تجربته: النّشوة الّي ترجّه، وانحطافه بالمعنى، ولانهائيته، المعنى نفسه لا يقال، ذلك أنّه ليس ثابتا، وإنّما هو في حركة دائمة من الولادة والتّجدّد»[1]، الّتي تمنع استقراره.

نواة الأشياء هي جواهرها لذا يصعب نقلها في لغة أو صورة، لأنّها تُمثّل العمق الّذي لا تلجه إلاّ عين ثاقبة وإحساس راق، فهو متعة للكاتب بنشوة الاكتشاف حين يقف مدهوشا أمامها، كالطّفل في براءتهحين يرى الأشياء أوّل مرّة، كأنّه أمسك العالم بيديه يُدقّق ويتفحّص، غير أن الكاتب لا يصفلأنّ وصف هذه الأمور يصعبُ إن لم يَسْتَحِلْ- ولكنّه يقول ذلك الأثر الذي أحدثه، تلك الدّهشة وهو يلج الأسرار الكامنة، هذا ما تفعله الكتابة الفنّيّة حين تجمع بين الشّعر والفلسفة في قول الوجود بما فيه من معان نتّفق على تسميّتها ونختلف في النظّر إليها حسب تجاربنا، فالأخوّة رابطة دموية، لكنّها تتجاوز الفداء بالرّوح لمن له أخ يحبّه، وهي العداوة وربُبّ أخ لم تلده أمّك بالنّسبة إلى من عانى الجفاء والبُعد والكراهيّة من الإخوة، وهكذا هي المعاني زئبقيّة في جوهرها.

يحاول الكاتب تتبّع الأشياء لكنّها تفلتُ منه، لذلك تسير الكتابة «في طرق غير معروفة نحو المكان الآخر، الّذي ليس نقطة تبلغها، وإنّما هو مكان متحرّك يقودنا باستمرار إلى مكان آخر، واللّغة في هذه الكتابة لا ترتبط بالأنساق الكتابيّة وتصنيفاتها بل بحركيّة التّجربة

1 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت – لبنان ، ط03، د.ت، ص: 223.

وتيهها»[1]، واضطرابها، لا يجد فيها الكاتب سبيلا واحدا ولا يُحدّد الطّريق سلفًا، ولا تقوده كلماته حيث يبغي، بل يجد نفسه منساقا إلى مصير لا يعرفه وإلى نهاية لم يحدّدها، وبكلمات هو مالكها، لكنّ مدلولاتها هي ذلك العالم الرّجراج، المتحرّك أبدا، فتخون التّجربة المألوفَ وتكون سيّدةَ الكلام وقائدته.

الكتابة ليست التّجوال الخارجي في آفاق السّطح، ولكنّها عند أدونيس «لبحث السّري الغامض من أجل أن نقول ما ننتظره، وقراءة هذه الكتابة هي كذلك بحث سريّ لا يدرك من هذا الّذي ننتظره إلى الشّبح، كأنّا كتّابا وقُرّاء، نبحث في النّصّ الفنّي عما لا يمكن أن نجده، أو كأنّنا نريد أن نبلغ ما لا يمكن بلوغه»[2]، نبحث عن متعة لا نصلها قولا ولا قراءة، بذلك تستمرّ النّشوة، ويبقى الأمل في البحث عنها في كلّ النّصوص، لأنّ بلوغها هو انطفاء الشّعلة المتّقدة الّتي تحرّكنا دائما صوب النّصوص الإبداعيّة لسرقة تلك اللّحظة الّتي لا تتكرّر.

. شكل الكتابة:

الحديث عن الشّكل يعني-عند بعض النّقّاد- تحديد المظهر الخارجي، أي صيغة الكتابة، لكنّ أدونيس يُخالف هذا الرّأي، إذ يراه صيغة وجود، أي «وعد ببداية دائمة، ومن هنا لا ينطلق الشّعر الحديث من أوّلانية شكلية، بل ينطلق على العكس، من أوّلانية اللاّشكل ابتداء يتحرّر من المكتسب، المتعلّم، الاصطلاحي، ابتداءً لا يمارس ما مورس، ابتداءً يخلص تصنيفه داخل القّافة الموروثة، ابتداء، يتحرّك وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلّم القيم السّائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة، ابتداء، يرى أنّ المسألة ليست أن يكرّر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة، ابتداء يختار المجيء من المستقبل»[3]، لا من الماضي، بهذا يصبح الشّكل هو الإبداع الجديد في الاختيارات

1 - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 69.

2 - أدونيس، كلام البدايات، ص: 182.

3 - أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3- صدمة الحداثة، ص: 314.

الّتي يراها الشّاعر مناسبة له، حيث لا انفصال بين الشّكل والمضمون، ويتمّ التّجديد في كلّ ما يتعلّق بالكتابة في: المضامين، اللّغة، الجانب الخارجي، ويكون الشّكل الجديد للكتابة هو كلّ هذا، أي إبداع جديد لا سابق له، طموح الغد، لكن هل يمكن للشّاعر حقّا أن يجيء من المستقبل متجاوزا الماضي والحاضر معا؟ أم إنّه مجرّد كلام يطلقه أدونيس لا أساس تطبيقيّ له إلاّ الكلام النّظريّ؟ يبقى الحُكم لأصحاب التّجارب وذوي الخبرات، فهُمْ من يحدّد طبيعة الكتابة على اعتبار ممارستهم لها.

. الكتابة الشّعريّة: شعر خارج الوزن والقافية:

ساد سابقا مفهوم الوزن والقافية ومدى تحكّمهما في تحديد مفهوم الشّعر، لكنّ المسألة لم تعد كذلك، حيث غدت «مسألةَشعر أو لا شعر، وإلى أنّ هذه المسألة تضعنا تبعا لذلك، أمام إمكان الكتابة الشّعريّة، في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفّى، وهو إمكان يتيح لنا أن نعدّل التّحديد الموروث للشّعر، وأن نضيف إليه، وأن نؤسّس مفهومات أخرى للشّعر، وفي ظنّي [ظنّ أدونيس] أنّ المعنى الأعمق والأغنى في الثّورة الشّعريّة العربيّة الجديدة إنّما يكمن هنا، لا في مجرّد تعديل النّسق الوزني وتحويره، ولا في مجرّد الخروج على الوزن والقافية، كما تواضع أكثر النّقّاد المعاصرين على قوله وتكراره»[1]، وتطبيقه في كتابات بعض الشّعراء المعاصرين، الّذين لم يتجاوزوا بإبداعاتهم تعريفَ قدامة بن جعفر للشّعر، وإن حاولوا التّجديد لم يكن سوى بعض التّعديل في الأوزان والتّلاعب بالتّفعيلات، وأن تكون القافية منوّ عة لا موحّدة، وبدل السّطر تكون في نهاية الجملة الشّعريّة.

أمّا نظرة أدونيس للكتابة الشّعريّة، فهي خارج هذه المعايير الشّكليّة الّتي وإن توفّرت لا تحقّق شعرا، لأنّ الكتابة الشّعريّة هي إمّا شعر أو لا شعر، أي مفهوم جديد للشّعر يسمح للإبداع الحقيقي بالبروز، باعتباره سمة لعصرنا لا تتحقّق في الشّكل؛ وإنّما في طريقة الكتابة واستحداث المضامين وتغيير وجهات النّظر، بهذا تخرج عن البهرج الظّاهر

1 - أدونيس، سياسة الشعر، ص: 12.

والزّخرف المنمّق إلى الخوض في أعماق الشّعر "في روحه"، حيث يظهر المفهوم الجديد للشّعر القائم على التّغييرات والإبدالات بدل السّابق القائم على الشّكليات.

من خلال هذه النّقاط سنحاول إضاءة مفهوم الكتابة عند أدونيس ضمن عناصر، فهي:

- أفق جديد خارج الوزن والقافية، وتجاوز لكلّ القوالب الجاهزة.

- عمل شاقّ، لأنّها إنشاء خارج المألوف والتّكرار، تبتعد عن الجمود، وتبحث في الحركة ببعث الحياة.

- تسعى للكمال ولا تبلغه، لأنّه آت من المستقبل لا من الماضي، وهنا تكمن النّشوة.

- تجاوز للذّات والآخر قصد التّجدّد الدّائم.

- التّجاوز فيها لا يعني الانقطاع عن الماضي بل استثماره دون تكراره.

- رؤيا شخصيّة متميّزة للذّات والعالم من خلال الفتح وليس التّعبير، أي الدّخول في الغامض والمجهول وكشف الأسرار.

- خلق لعلاقات جديدة مع الكلمات والأشياء وهدم للعلاقات الثّابتة، وخلق لقيم جديدة.

-مكمّلة للكاتب وليست تعبيرا عنه، لذا تحتاج إلى العلم بكلّ شيء.

- هدم للأكاذيب والأقنعة الزّائفة، وهي احتماليّة لا مجال لليقين فيها.

- لا تقول الأشياء، لكنّها تقول تلك التّجربة الفريدة الّتي تخطف الإنسان – الشاعر، إنّها أثر الدّهشة.

- مسار الكتابة مصاحبٌ للكتابة لا سابق لها، لا يُحدّد سلفا.

- شكلها تحدّده التّجربة، وهو ليس المظهر الخارجي، وإنّما الكتابة ككلّ.

-تحرّر من المكتسبات السّابقة.

-اكتشاف للغة جديدة لأنّ العالم لا متناه.

2. الكتابة عند محمد بنيس:

الكتابة أفق مفتوح للإبداع، و« مجال استعادة الذّات لحريتها، تُسائل الطّفولة تستبيح المتعة، تصالح الحلم، تُسلّح الاحتجاج والرّفض والاجتياح»[1]، حيث يجد الكاتب حرّيته في الكتابة، يُطلق العنان لذاته، كأنّه طفل لا يعرف القيود، ولا هو مكلَّف بها، ومنها تنبع المتعة في الإبداع، إذ هو شعور الكاتب في ارتقائه كأنّه يعيش في حلم، المستحيلُ فيه ممكن، تتصالح فيه المتناقضات، ولأنّ الكتابة إبداع؛ فهي ترفض ما يُملى عليها، لذا توسِّع حدودها وتجتاح وتكتسح أكبر موقع للخلق الفنّيّ.

كما تُعطي الكتابةُ أهمّيةً للذّات، تهدف أيضا إلى «بلورة رؤية مغايرة للعالم، تستمدّ من التّأسيس والمواجهة بنيتها الرّئيسة»[2]، لأنّ القرّاء مَلّوا تلك النّظرة الأحادية للعالم الّتي تصفه كما تراه العين، أو تجمّله رغم بشاعته ولا تغوص في أعماقه، لذا تريد الكتابة أن تؤسّس رؤية مختلفة لما هو مألوف من خلال المواجهة لا الهروب، لكنّ هذا القول نسبيّ، إذ هناك كتابات تقول العالم كما هو، لكنّها تملك سحر اللّغة ممّا يجعل الواقع أجمل من المثال رغم شناعته، لأنّها حقيقة تدركها العقول وبالتّالي تتقبّلها النّفوس.

لا تنبع الكتابة من عدم، ولا هي «خارج التّجربة والممارسة...إنّ الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللّغة والذّات والمجتمع، تتأسّس من خلال التّجربة والممارسة قبل أيّ بُعدٍ آخر من أبعاد الإبداع، والتّجربة والممارسة اختراق الجسد للزّمن، فعل أوّل لكلّ تجاوز... من هنا تكون الكتابة تجذيرا للمعرفة وتثويرا لها، مادامت كلّ المعارف الفاعلة في التّاريخ ناتجة عن التّجربة»[3]، الّتي يعيشها الشّاعر، فمنها تكون أصالته، لأنّها تعبّر عنه وعمّا حوله، إنّها خاصّته الّتي لا يملكها غيره، لهذا يتفرّد الشّاعر في إبداعاته، حين يمارس الكتابة النّابعة من تجربته، من نظرته الخاصّة لنفسه ولغيره ساعيا دائما للتّجديد وتجاوز

---

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال "بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان والدار البيضاء-المغرب، ط02؛ 1988م، ص: 31.

2 - المرجع نفسه، ص: 32.

3 - المرجع السابق، ص: 20.

ما سبق، متفاديا بذلك كلّ تكرار يُنقِص من قيمة التّجربة باعتباره أساس الإبداع الحقيقي، وهي أيضا عماد المعارف ومن دونها لا أساس للمكتسبات، فالمعرفة كانت أوّلا تجربة أعيدت مرّات ثمّ عُمّمت، غير أنّها في الأدب تجيء مرّة لا تتكرّر، لأنّها تختلف عن غيرها، لذا يصعب تعميمها، وهنا يكمن سرّ تميّزها، لأنّها لا تُعاد وتُعاش مرّة وتُستعاد من باب الذّكرى.

لأنّ الكتابة تجربة وممارسة فهي «تختلف عن قصيدة الذّاكرة، وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمّر استبداد الذّاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذّاتي للفرد»[1]، الّذي يمنعه عنه فهَمْ الآخر، لأنّ التّجربة لا تعني الانغلاق والبقاء داخل الذّات، لكنّها أيضا لا تعيش في الماضي وتُكرّره، ولا تعيش على مستقبل قد لا تبلغه، لكنّها وليدة اللّحظة بما فيها من أفراح وأتراح، بما تلمسه وتحسّه، لا بذلك الهوس الّذي تركض خلفه ولا تدركه، من هنا لا معنى «للنّقد والتّجربة والممارسة إن هي لم تكن متّجهة نحو التّحرّر... لا علاقة للكتابة بكلّ نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأيّ تجربة أو ممارسة تعُوّق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي، وليس النّقد العلمي المناهض للإيديولوجيا، إلاّ طريقا لتحرّر الإنسان فردا وجماعة، داخلا وخارجا»[2]، قصد إعادة إنسانيّة الإنسان، فالتّجارب الكتابيّة هي سعي حثيث نحو التّحرّر، لأنّ الإنسان يعيش في قيود لا أساس لها، أو اصطنعها وهْمٌ هدّام لا يقدّم شيئا، وهدف الكتابة والنّقد عموما هو تغيير الواقع نحو حال أفضل، ليس بتقديم الحلول أو طرح المشاكل، لكنّها لحظة من السّعادة تقدّمها الكتابة تُغيّر ما بداخل الإنسان فتدفعه لتغيير خارجه.

لا ينطلق التّحرّر من المفهوم دون التّطبيق، فلا «تحرّر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان، حساسية مغايرة»[3]، تُبدّل النّظر لما حولنا، تمنحنا إحساسا بالجديد، بدل الّذي اعتدنا عليه، فتُغيّر فينا ذلك الشّعور نحو الأشياء كأنْ تصبح الجماداتُ أنيسَنا، ويغدو

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 21.

2 - المرجع نفسه، ص: نفسها.

3 - المرجع السّابق ، ص: نفسها.

الإنسان في كلّمكان أخاً يحتاجُك أنتَ أخًا، فتنمو العلاقة ويتعمّق الإحساس وتكون الكتابة وسيطا في العلاقات، وهي بالأحرى صانعة العلاقات الجديدة بدل المألوفة، ممّا يجعل المتلقّي يترصّدها في حياته مغيّرا نمطه المعتاد في لقائه بالأشياء، وفي تعامله مع الإنسان.

يُعطي محمّد بنيس ملامح الكتابة الّتي يدعو إليها، إذ «تستند إلى ممارسة رؤية نقدية على مستوى الذّات واللّغة والمجتمع باعتبارأنّ الكتابة ممارسة لغويّة ذات بُعد انطولوجي اجتماعي تاريخي... وهذه المجالات الّتي تتحرّك فيها ومن خلالها الكتابة مركّزة لانفتاح الكتابة ولا محدودية أفقها. فإذا كانت بعض الممارسات الشّعريّة الحديثة في الوطن العربي قد ركّزت على مجال واحد من هذه المجالات الثّلاثة، فإنّ الكتابة تبتعد عن الرّؤية الواحدية لمجال الممارسة وتندمج في رؤيا تتكامل عبر عملية تفاعل جدلي بين هذه المجالات في ظلّ الاقتناع بالمغامرة والنّقد والتّحرّر، والتّجربة والممارسة، أي أنّ [نّ] الكتابة تلتحم وتتولّد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتجتنّب في الوقت نفسه المنسي والسرّ ّي. كما تفسح للمكتوب حرّ ّية الكلام»[1]، والخروج من الصّمت إلى النّطق.

غيّرت الكتابة مجرى الإبداع، إذ لم تعد ذلك الكلام المزخرف الخالي من مضامين وأهداف، إذ صارت نقدا للذّات والسّير بها نحو الأفضل، وتجنّب نقاط الضّعف أو مواجهتها وتقويّتها، وباللّي تغيير المجتمع من خلال الأفكار، لأنّ أساس كلّ تغيير يبدأ بفكرة قادرة على إحداث انقلاب جذري في المفاهيم، وهذا لا يكون باللّغة المعهودة والصّيّاغة الرّ ّتيبة، وإنّما تُصاحبه لغة مفارقة لما سبق، تعبّر عن هذه التّغييرات، وتصنع فارقا بين ما كان وما يكون، لأنّها ذات بُعد وجودي يبقى أثره مع مرور الزّمن، والكتابة تركّز على هذه المجالات مجتمعةً لارتباطها ببعضها، فالكاتب لا يكتب لذاته، بل ليقرأه غيره، وهو في كتاباته يريد تغيير ما يراه غير ملائم بلغة تناسبه، لذا فإهمال أحد هذه الجوانب هو إخلال بالكتابة في أعمق معانيها الّذي هو الانفتاح بدل الانغلاق.

---

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 210 (وهو حوار أجراه أحمد فرحات مع محمد بنيس، وسبق نشره في مجلة الكفاح العربي، بيروت، ع: 199، 1982).

الكتابة بهذه الطّريقة، واعتمادها النّقد للتّغيير هي مغامرة دائمة لا حدود لها تتولّد من خلال الملموسات والمرئيات، لا من خلال المفاهيم المجرّدة الّتي تغرق في التّأمّل والتّفلسف بعيدا عن الإحساس والتّأثير، من هنا تترك الكتابة المجال مفتوحا أمام المكبوتات، لأنّها كُبِتَتْ حين لم تُترك لها الفرصة للتّعبير، لقول ما يجب قوله، فتخرج حرّة طليقة في كلمات معبّرة تتجاوز نطاق الذّات.

تنبع الكتابة إذن، من التّفاعل بين الذّات والمجتمع واللّغة، وهي في اختصار «دعوة لضرورة استحقاق الحياة والموت معا، وهي تأخذ الحقيقة من أفق يأتلف ويختلف مع حقيقة السّياسي، لا بمعنى رجل السّياسة، ولكن بمعنى الخطاب السّياسي الحزبي في كلّ حالات تعريفه المحتملة»[1]، إذ هو قائم على إقناع الآخر بمبادئ الحزب الرّنانة، وأنّ فيها ما يحقّق معنى الحياة ومن أجلها يموت السّياسي، فالكتابة تأخذ الإقناع بالمبادئ ولا تأخذ تلك الطّريقة الخطابيّة الجافّة في القول، ففعلا كما يقول درويش[*] "على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة": الأهل، الأحباب، السّعادة، وغيرها، وهي أيضا تحتاج لأن تموت من أجلها. من هنا تكون الكتابة هي إعطاء قيمة حقيقيّة للحياة والموت، فإمّا أن تعيش من أجل "ما" أو "مَنْ" تريد، أو أن تموت فداءً.

الكتابة في تجاوزاتها ونقدها «بحث عن أسلوب، ولكنّها ليست حنينا أسلوبيّا، حروف تنتقي حروفا، أدلّة تعضد أدلّة، والبلاغة صناعة أيضا، تغيير الأدلّة من مواقعها داخل الأنساق اللّغوية، وتفجير مدلولاتها المنسية أو المكبوتة بعيدان عن الصّدفة فهُمَا مغامرة تشتهي استنطاق رؤية وتدمير سيادة»[2]، بذلك المتّيز، لأنّ الكتابة أسلوب متفرّد يصنعه الكاتب، وانتقاء في منتهى الدّقّة للألفاظ لكنّ هذا الانتقاء ليس سابقا؛ بل هو مصاحب للتّجربة الّتي تفرض معجما خاصّا يحوّر الدّلالات إلى أخرى جديدة، تكتسب فيها اللّفظة

1 - محمد بنيس، حداثة السّؤال ، ص: 210.

* -ومحمود درويش يحبّ الحياة لسبب: وأعشق عمري لأنّي إذا متّ أخجل من دمع أمّي.

2 - المرجع السّابق، ص: 29.

معناها من سياقها لا من المعاجم أو الاستعمالات السّابقة، ويفعل الكاتب هذا عن قصد في ابتكار أسلوبه الحامل لفكره وإحساسه.

هذا الابتكار هو مغامرة تشتهي «استنطاق رؤية بمعنى أنّ النّص يتحوّل إلى مجال إشاري، يختطف الحال ويمحو المعنى، يغوي الاستعارة والمجاز وينسى التّنميق، يفسخ العلائق الوهميّة بين الأشياء والأسماء، يخفي ويضمر قبل أن يبوح ويصرّح، وما هذا الاستنطاق إلاّ تدمير لسيادة المعنى وأسبقيّته داخل النّص-لا المعنى هو الحاضر بل المعاني- لا الحقيقة هي المستبدّة بل الحقائق. من ثمّ تأخذ المغامرة، النّقد، التّجربة والممارسة، التّحرّر، دلالتها داخل النّص»[1]، متجاهلة الزّخرف اللّفظي وكاسرة أحادية المعنى، لأنّ الكتابة لا تسعى لمعنى واحد، ولكنّها شبكة من المعاني المتعالقة تستبيح الإبداع وعلى رأسها الصّورة الفنّيّة، لبناء علائق جديدة لا تُقال صراحة وإنّما إشارة، حيث يبدأ مجال التّأويل وتتعدّ المعاني لاحقا لا سابقا، فالمعاني لا تكون أوّلا ولكنّها تأتي مع التّجارب، تتعدّد أو تتضارب، تختلف وتأتلف وفق رؤيا الشّاعر، إذ ليس ثمّة حقيقة واحدة يريد إبلاغها ولكنّها مجموعة حقائق ربّما لم تكن مُدركة سابقا، لكنّ الشّاعر أضاءها، وأخذت هذه المعاني والحقائق دلالتها في النّص ثم تجدّدت مع المتلقّي.

ليست هذه قوانين عامّة للكتابة، فطبيعي أن تتبدّل، ويتبدّل معها أيضا «المعجم والتّراكيب والصّور، تتبدّل العلائق بين الصّوامت والصّوائت، تنجرح النّهايات، ولا تحتفل البدايات بغير حروفها اللاّقة، هذا شعر له قلقه المستترّ كما له هذيانه وحبسته أيضا، يبدأ وحيدا ليرحل وحيدا نحو غيابه الجليل-لا يستدعي منابر الاحتفال ولا أضواء الإمارة- هو فقط يتبع خطّ سير قارئ ما، في جهة ما، لها صمتها ووحدتها معا»[2] حين تحوّل المتلقّي من السّماع إلى القراءة، وتحوّل الشّاعر من الإنشاد إلى الكتابة الّتي لا تعرف النّهايات ولا البدايات إلاّ بالحروف، فهي لا تسير وفق خطّ منطقيّ، بل تبدأ بالحرف وبه تنتهي،

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 29.

2 - المرجع نفسه، ص: 218.

لا ترجو أن تُسلّط عليها الأضواء، ولا يطمح الشّاعر أن يكون أميرًا، لكن يكفيه أن يحقّق غاية يفهمها قارئ ما.

فَهْمُ هذه النّصوص لا يُتاح لأيّ كان، لأنّ النّصّ الّذي «تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلال مواجهة مغالق النّصّ وتفتيتها، مجذّرا لفعل تحرّري على مستوى التّجربة والمخيّلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى الحضرة الشّعريّة بالنّصّ وفي النّصّ»[1]، حيث تتّحد روحه بالنّصّ، ويسمو به هذا الأخير إلى إحساس عال لا يُدرَك لكنّه يُستشعَر، فيكون المتلقّي في أوْج سروره وهو يكشف ما غمُض من النّصّ، ويطلق العنان لخياله كما أطلقه الشّاعر، فيبدو كأنّه هو المبدع لتلك الصوّر فيؤوّلها، ويعيش معها التّجربة الّتي عاشها الشّاعر قبله.

هذا هو حال الكتابة الّتي تحترم الإنسان المتلقّي بإعطائه حقّه في النّشوة والمتعة أثناء القراءة، وهذا هو التّحرّر الّذي أصبح «ضرورة للكتابة وبغيره تتحوّل عن أصلها، وبه نكون الورثاء الشّرعيّين لحركة التّحرّر الوطني الّتي كان الشّعب أساسا وهدفا لها، ومع ذلك فإنّ هناك فروقا تميّز الكتابة عن شعر الشّهادة الوطنيّة»[2]، الّذي يرتبط بمناسبة، بحدث، بفعل تحرّري هو في الأصل شعار فقط، لكنّ التّحرّر في الكتابة هو أن يمارس المتلقّي حقّه في القراءة والتّأويل، في إنتاج النّصّ، وأن يشارك في بناء دلالته الخاصّة، وخصوصا أن يعيش بتلك اللّغة الرّاقية داخل النّصّ إحساسا وفكرا لا يُضاهى، يبقى أثره حتّى بعد نهاية القراءة ويحرّك فيه السّواكن ويهزّ ما تجمّد من سنين فيعود للحياة بالكلمة متناسيا كلّ زمن.

ولأنّ الكتابة تحرّر لا تَعرفُ للزّمن حدودا، فهذا الأخير «مضادّ لحتمية البداية والنّهاية، تقدّم له حرّية تكسير الوقفات[*]، يدفع بالوحدات الإيقاعيّة نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التّقطّع أو المحو آنا آخر، وليس هذا التّشتيت من الأزمنة إلاّ تدميرا لاستبدادية

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال ، ص: 22.

2 - المرجع نفسه، ص:نفسها.

* - الوقفات: الإيقاعية والنحوية والدلالية.

القالب، وممارسة شرعيّة ملغاة في إعادة تبنين النّصّ وفق اتجاهات النَّفَسِ وتماديه في خرق الجاهز، وبالتّالي تهجير الجسد(**) من خطّه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكلّ من الحياة والموت دلالة مغايرة»[1]، تنبثق في الأساس من الفهم الجديد للزّمن، أي في بُعده الفعلي، فالزّمن لم يعد ذلك التّعاقب المنطقي ولا الفارق بين الأشياء، ولا الّذي يساوي الأشطر الشّعريّة موسيقيّا، لقد صار وعيا جديدا يخضع لتشتّت الفكر والإحساس، فتتداخل أبعاده الثّلاثة دون ترتيب لتصنعَ الكتابةَ في تشظّيها، دون تمام التّلالة في السّطر الأولّ ضرورة، وتكسر الإيقاع لتوزّعه بين الأسطر محوّ لة إيّاه إلى جملة شعريّة، ولا يلحق الفاعلُ فعله مباشرة، فقد يتأخّر عنه إلى أسطر شعريّة موالية، كلّ هذا خاضع للشّاعر وقدرته على الإبداع وطول نفَسه واستيعابه للوقت، ومن ثمّ توزيعه سوادا على بياض دون أن يكون متساويا، ودون عدل منطقيّ، لكنّه عدل صادق نابع من النّفس الّتي تُريده بتلك الصّيغة الجديدة المتفاوتة طولا وقِصراً، والعادلة في رسم صورة الإحساس.

الكتابة مغامرة، وسِمتها أنّها «نفي لكلّ سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النّصّ لينتهي، ولكنّه ينتهي ليبدأ، ومن ثمّ يتجلّى النّصّ فعلا خلاّقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع، توقٌ إلى اللاّنهائي واللاّمحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها، كلّ إبداع خارج على زمن الإرهاب، مهما كانت صيغته وأدواته»[2]، لأنّ الإرهاب –في الأدب لا السّياسة- تسلّط وقمع لكلّ تمرّد، لكلّ مخالِف ولكلّ معارِض، من هنا كانت الكتابة نفيًا للسّلطة- ليس سياسيا ولكنَ المقصود هو الرّقابة الأدبيّة- وما تفرضه على الإبداع، ممّا يحدّ من حرّية المبدِع الّتي هي أساس حياته وحياة أعماله، فسعى المبدع لأن تكون أعماله منطلقة خارجة عن كلّ قالب وعن كلّ فهم مسبق، مفتوحة على الآفاق والتّأويل لا تعرف النّهاية المنطقيّة كما كان سابقا، إنّها مستقيمة لا دائرية لا تُعرف بدايتهاأو نهايتها، وإن وُضعت نقطة الختام فهي بداية عمل المتلقّي،وما يتوجّب

** - الجسد هو شكل النّص

1 - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 24.

2 - المرجع نفسه، ص: 18.

عليه من أصول القراءة، ليضيء النّصّ ويمنحه الحياة المتجدّدة الّتي تتوق إلى ما يمكن بلوغه.

كما أنّ عدم معرفة الكتابة للحدود وهبها حقّ الاتّساع والتّفتّح، ورفض القيود والمعوّقات؛ إنّها لا تخضع لقول ولا تستسلم لفعل، لأنّها تبدع دوما قولا وفعلا جديديْن خارجين عن النّظام، أساسهما الفوضى الخلاّقة لا الهدّامة حيث تبدو الأشياء جميلة كما هي في فوضاها وامتزاجها واختلاطها، لا فيما اختطّه العقل لها وفق نظام لا تحيد عنه، بذلك تصبح الكتابة فوضى جميلة كلعب الأطفال واستمتاعهم به، في براءتهم وفي براءة الأشياء الأولى قبل السّلطة وتسلّط الإرهاب، حين تنمو الكتابة تدريجيّا متشعّبة، لا زمنية وتنفتح معها آفاق الاحتمالات والتّأويلات.

يمكننا أن نحدّد الكتابة عند محمد بنيس كالآتي:

- هي مجال استعادة اللّات لحرّيتها مدعومة بالرّفض والاحتجاج.
- رؤية مغايرة للعالم [الإنسان والأشياء]، وهي تحويل للواقع من وضعه اللاإنساني.
- لا كتابةَ خارج التّجربة والممارسة.
- تلتصق الكتابة بالملموس والمحسوس والعياني.
- تُحرِّر الإنسان،ونفيّ لكلّ سلطة.
- رؤية نقدية على مستوى الذّات واللّغة والمجتمع.
- دعوة لضرورة استحقاق الحياة والموت معا ومنحهما دلالة مغايرة.
- بحث عن أسلوب وليست حنينا أسلوبيّا.
- استنطاق رؤية ،"النّصّ مجال إشاري".
- تدمير لسيادة المعنى الواحد.
- لا بداية ولا نهاية للكتابة، وهي لا تنتهي إلاّ لتبدأ.
- إعادة فاعلية الإنسان والوصول به إلى الحضرة الشّعريّة.

- الكتابة لا تعترف بخطّ الزّمن؛ بل بتشظّيه.

-ويعرّف بنيس الكتابة كتابةً فيقول في قصيدة **"كتابة"**:

«سمِّها قطرةً أولى

تتخثّر في لَحظاتِ ارْتِيَابْ

سَمِّها هبَةً

نَبَذتْ برْدَ معْبرهَا

واكْتفَتْ بانْحفار الغيابْ

قلْ لها

أنْ تكون لهُمْ خَيْمةً

قلْ لهُمْ

إنَّها

نفَسٌ لاتّقاد السّحابْ»[1]

3. الكتابة عند صلاح بوسريف:

يرى أنّ الكتابة اليوم، ممارسةً «هي ما تذهب إليه ممارسات وتجارب شعريّة، خرجت بالشّعر من هيمنة الشفّاهي، لتُمارسه نصّا بلوريّا، بأضلاع متعدّدة، وبرؤوس لا يمكن حصر احتمالاتها، أعني [صلاح بوسريف]صّ أفق وليس نصّ نمط»[2]، نصًّا مأمولا، مرتجى وليس نصّا مألوفا مكرورا، تفرض فيه الصّفحة وجودها على المتلقّي بعد أن كان النصّ يتطلّب حضور المتلقّي وسماعه، هذا التّحوّل في الذّائقة فرضه جوهر الكتابة الّتي أصبحت احتمالا لا يقينا لأنّ نظامها هو غير نظام اللسّان، رغم أنّ اللسّان يتلبّسُ

1 - محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط02؛ أكتوبر 2007م، ص: 57.

2 - صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، منشورات ضفاف، بيروت والرياض/ومنشورات الاختلاف، الجزائر/، ودار الأمان، الرباط-المغرب، ط01؛ 1431هـ/2010م، ص: 149.

الكتابةَ ويتجلّى بها، فهي بالنّسبة له، تبقى إمكان ظهور وتجلٍّ، وليست شرط وجود، اللّسان، أو الصّوت، في الكتابة، يكتفي بإعلان حضوره، ولا يتنازل عن شفاهته، فيما المكتوب يتبدّى بالكتابة ذاتها، ويخوضها كشرط وجود، لهذا فهو يذهب إلى الصّفحة ليُضاعف من خلالها أشكال حضوره، وفي هذه الحالة، تكون الصّفحة هي جسم الكتابة، وأرضُها لا تنفصل عنها، أو تحدُث بدونها»[1] لتكون الكتابة هي الرّوح المتجليّة في الصّفحة "الجسم"

لأنّ الكتابة لا تحتاج إلى إلقاء كي توجد، لكنّها تحتاج إلى صفحة تُكتب فيها، ولا تكون بدونها، حيث تُوفَّر لها كلّ الشّروط من خلال استغلال المساحة بالطّريقة المناسبة، وترك البياض أو ملئه، ورسم فراغات موحية، وإبراز بعض الكلمات أو تقطيعها، أو حتّى عدم إتمامها، لتكون البديل الأمثل عن اللّسان، حيث يعجز عن إيصال بعض الدّلالات تكون الصّفحة كفيلا بها، تُضاعفها وتوصل مبتغى الكاتب بطريقة رسمها دون الحاجة إلى البوح بذلك، فتجمع بين الصّمت والكلام في آن.

الكتابة بهذه الصّيغة ناطقة لبعض المعاني، صامتة وموحية لجُلّها، وهي «بالمعنى الدّينامي المفتوح، وبوعي النّصّ كممارسة كتابيّة، تتمّ على الصّفحة، في إبّانها، أي في لحظة الكتابة، وبما تتّخذه من تنويعات، في التّوزيع الخطّي، وفي أشكال الحروف وأحجامها، في مظهرها الخطّي، وانتقال النّصّ من الوزن إلى **الإيقاع، ليس كدالّ أكبر بل كدالّ أوسع** [*]، وبتوسيع أفق اللّغة، دون حصرها في لغة الشّعر، أو بالأحرى "النّظم" وأخرى "للنّثر"»[2]، حيث تُتيح الصّفحة للكتابة إمكانية استثمار الجانب البصري، وطاقاته الموحية في إيصال أكبر قدر من الدّلالات الّتي لا يقولها اللّسان، ووحدها الكتابة قادرة عليها، ينضاف إلى ذلك الإيقاع بدل الوزن باعتبار الأوّل محتويا للثّاني؛ أي أوسع منه وليس أكبر منه من ناحية الحجم، فيتجلّى في المعاني الدّاخلية وما تُحدثه من إيقاع، وتصبح

1 - صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص: 22، 21.

* - اللّون الدّاكن متعمّد من صاحب الكتاب.

2 - المرجع نفسه، ص: 11.

الصّفحة بحدّ ذاتها إيقاعا يزداد حدّةً أو خفوتا حسب رغبة الكاتب، ففيها إيقاع البياض والسّواد، إضافة إلى الجانب الموسيقي الخارجي النّاتج عن تناغم الألفاظ وانسجامها، لتخرج اللّغة من إطارها الضّيّق إلى أفق أرحب يتجاوز تخصيصها في مجال الشّعر أو النّثر، فتكون لغة يوظفّها الكاتب في سحر خاصّ بعيدا عن المعاجم والحدود الفاصلة والمُصنِّفة.

كما أنّ الكتابة تقوم بنقل «النّصّ من الغنائية لتّي كان الصّوت الواحد فيها هو الحاضر، إلى النصّ المركّب، ذي الأصوات، والضّمائر الكثيرة المتداخلة، أي بإضفاء البناء المسرحي-الدرامي على النصّ، من خلال الحوار وأيضا السّرد وأشكال الاسترجاع المختلفة الّتي إمّا أن تكون عودة إلى الماضي، من خلال الحوار مع مرجعيّات قديمة من التاّريخ أو التصّوّف أو الشّعر نفسه، أو بالعودة إلى الذّاكرة نفسها، كاستعادة لمشاهد، أو لحظات لها علاقة بسياق النصّ، أو بفكرته»[1]، بعيدا عن تلك الهيمنة - حيث الأنا هي الحاضر الوحيد - إلى تعدّد الأنوات والأصوات لانفتاح الكاتب على الآخر، سواء الحاضر معه أو الغائب عنه، فيسترجعه ويحاوره و يتمثّله وفق رؤاه الخاصّة، وما يستدعيه نصّه الكتابي، وما يُمليه الدّاخل والخارج، حتّى يكون النصّ مزيجا من المرجعيّات والثّقافات، بعيدا عن الأحادية والتعّصّب في زمن التفّتّح، وهذا لا يعني بالضّرورة الانمحاء والتّحلّل، ولكنّه الحوار الحضاري في استيعاب الثّقافات بدءا بالكتابة.

إن كان الشّعر يخرج عن النثّر في معناه من ناحية أنهّ يلمّح ولا يصرّح، يكتنز الدّلالات، فهذا هو الكتابة اليوم «بمعنى تكثير الدّوالّ وتوسيعها، وبمعنى حدوث التباس الأجناس الكتابيّة في نطّ الواحد، وأيضا بمعنى ممارسة النصّ كتابيّا على الصّفحة، ووضع القارئ في مواجهة شبكة من الدّوالّ، لا يكفي السّواد، أعني [بوسريف] الكتابة الخطّيّة وحدها، في مواجهته، فالبياض والفراغات هي أيضا دوالّ، على القارئ الإنصاتُ لها، وتأمّلها»[2]، وفهمها وفكّ سحرهاوطلاسمها للولوج إلى أعماق النصّ، لأنّها لم توضع عبثا، وإنمّا عن قصد من الكاتب، جعل فيها الصّمتَ بديلا عن الكلام، حتّى يستنطق القارئُ

1 - صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص:11.

2 - المرجع نفسه، ص:42 ، 43.

البياضَ والفراغ، لأنّه أيضا دلالة مضاعفة ومحمّلة بحمولة تفوق ما تراه العين إلى ما يؤوّله القلب والعقل معا، ومعها تنمحي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة إلى الغوص في جوهر الدّلالات المتعالقة.

الكتابة، إذن، عند صلاح بوسريف هي نصّ أفق أساسه تكثير الدوّالّ، وحددَ ها في شقّين:الأوّل:شكلي؛ يوكّد على الصّفحة باعتبارها شرط وجود الكتابة؛ أي كلّ ما تقع عليه العين في الصّفحة، والثّاني مضموني:يعتمد تداخل الأجناس وتعدّد الأصوات، ويوسّع أفق اللّغة، كما يعتمد على الإيقاع.

4. الكتابة عند مشري بن خليفة:

الكتابة عنده هي نتيجة للتّوّل من مرحلة القصيدة إلى مرحلة الكتابة، حيث مرّت «بسلسلة من التّحوّلات في سيرورة النّصّ الدّاخليّة، انطلاقا من جدلية المحو والاكتشاف، ومن المعلوم إلى المجهول، تتأسّس ممارسة كتابيّة خارجة عن الشّكل المنتهي المعلوم»[1]، المحدّد بالصّدر والعجُز، والمنتظم وفق بحور الخليل، والمنتهي بقافية موحّدة، حيث استطاعت الكتابة تجاوز هذه المعطيات الّتي غدت مسلّمات، وانتقلت إلى الاكتشاف بدل الوصف، وإلى الغوص في المجهول بدل المعلوم، حيث إنّ «خروج الشّعريّة العربيّة الحديثة، من الشّكل إلى اللاّشكل، هو بحث قلق عن ممارسات شعريّة، وتأسيس لكتابة شعريّة تجاوز ثنائيّة الشّعر والنّثر في التّراث العربي، الّذي يستند إلى الوزن والقافية باعتبارهما حدّا بين الشّعر والنّثر»[2]، دون مراعاة الجوانب الفنّيّة، فالشّكل وحده كافٍ لتحديد الجنس الأدبيّ قديما، من أجل هذا خرجت الكتابة من حدود الشّكل إلى اللاّشكل، وهذا لا يعني انعدامه؛ ولكن عدم جعله مقياسا في الفصل بين الشّعر والنّثر، حيث يغدو لكلّ تجربة إبداعيّة شكلها الخاصّ المختلف عن غيره، وتبرز مقاييس جديدة في تحديد الشّعر والنّثر بعيدا عن المعيار الشّكليّ.

---

1 - مشري بن خليفة، النّقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 195.

2 - المرجع نفسه، ص: 70.

جاءت الكتابة «ثورة على حدود الأجناس الأدبيّة، ويتعلّق أساس محو الحدود بأساسين آخرين هما: النّصّ كفضاء والقراءة كإنتاج،وهكذا تبتعد الكتابة عن الرّاهن، لتؤسّس لنفسها بنية متميّزة، تتمازج فيها بنيات الزّمان والمكان»[1]، وتتماهى فيها الجماليّات، بعيدا عن الحدود الفاصلة، الّتي لا تحدّد جنسا أدبيّا بقدر ما تضع عائقا أمام الإبداع. والانفتاح على الأجناس يمحو هذه الحدود فتكون الورقة ملاذَ المبدع، يُشكّلها كيف يشاء، ويطلق فيها إحساسه وفكره وإبداعه فترتسم وفق تميّزه، الّذي يفسح المجال أمام القارئ في إنتاج دلالة النّصّ، بعد القراءة والتّأويل واستكناه أسرار الكتابة، متجاوزا الدّور الّذي أوكِل له سابقا في الاستماع وإجهاد العقل بالفهم مهما غمض أو كان إلغازا.

تميّزت الكتابة بطريقة استفادتها «من كلّ الأشكال التّعبيريّة: مسرح، رسم، تشكيل، خطوط، أرقام، علامات، عناوين، حواشي [حواشٍ] نصوص، مساحات نصّيّة، فراغات، وانطلاقات، هذا كلّه تمارس الكتابة الممكن واللاممكن، فهي المغامرة الّتي تخترق بها الذّات حدود الثّبات، وتمحي بذلك الفروق الجوهريّة بين ما هو شعريّ، وما هو نثريّ، وهذا التّحوّل يستدعي قراءة مفتوحة، بأدوات معرفيّة هي جزء من الفضاء وأشكالهِ»[2]، حتّى يتمّ استيعاب هذا الشّكل الجديد وفهمه على حقيقته، إذ هو إبداعٌ أحْسَنَ الإفادةَ حتّى من خارج دائرة الأدب، محوّلاً المساحة البيضاء إلى لوحة فنّيّة، كلّ ما فيها مُوحٍ، وكلّما عليها له دلالته، لا شيء وُضع عبثا، فلكلّ حرف أو رقم أو رمز مقصده، وهو إضافة لمعنى الكتابة في تجلّياتها الفنّيّة، حتّى البياض والنّقاط قد تُعبّر عن لحظات الصّمت الّتي يمرّ بها الكاتب، لذلك هي حركة دائبة في البحث عن الشّعر خارج حدود الشّكل المألوف.

ما عاد الشّكل كما كان يحقّق الشّعر، إذ الكتابة «وهي تستعيد حرّيتها، تؤكّد حضورها، وتعيد بناء المكان وفق قانونها، تملأ البياض بنسق خطّي يخترق اللّغة

1 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة ، ص: 208.

2 - المرجع نفسه، ص: 204.

المستكينة، في مساحات متعدّدة»[1]، ومختلفة الأبعاد، فلم تعد الصّفحة شطرين بينهما فراغ مفروض مسبقا، وإنّما صارت هندسة جديدة في بناء الأشكال وتصميم الورقة، حيث يتوزّع السّواد على البياض بطريقة الكاتب، الّتي تُعطي لكلّ سواد أو بياض حقّه الدّلالي في إشاعة الكتابة وتثويرها وتنويرها أمام المتلقّي الّذي يجب أن يقرأها باعتبارها فضاءً مفتوحا، لا مجرّد لعب، طبعا الأمر يتعلّق بطبيعة النّصوص، وقابليتها للتّأويل، ومدى ما تحمله من دلالات.

هكذا تكون الكتابة عن مشري بن خليفة هي:

-مرحلة متطوّرة عن القصيدة.

- انطلاق من جدلية المحو والاكتشاف ومن المعلوم إلى المجهول.

- خروج عن الشّكل المنتهي المعلوم إلى اللاّشكل.

- ثورة على حدود الأجناس الأدبيّة واستفادة من كلّ الأشكال التّعبيريّة.

5. الكتابة عند عادل ضاهر:

يقرَنُ مصطلحَ الكتابة بالشّعريّةِ، ويُعرّفها مقارنة مع الكتابة غير الشّعريّة في أنّها: «الأكثر قابلية للتّأويل، أي أنّها [إنّها] ما ينطبق عليها، أكثر من أيّ نوع آخر من الكتابة»[2]، فأنواع الكتابة الأخرى قد تُفهم على حقيقتها، لكن الكتابة الشّعريّة حمّالة أوجه، تؤُوّل مع كلّ قراءة وليس قارئ، فهذه القابلية للتّأويل هي ما يمنحها خصوصية هذا المصطلح "الكتابة الشّعريّة" لأنّ الشّاعر يبحث عمّا «يسحره ويفتنه، عمّا لا يمكنه سوى أن يقف إزاءه مشدوها ومندهشا، من هنا يتّضح لماذا من شروط الكتابة الشّعريّة أن تكون تعبيريّة، ورمزيّة إيحائيّة، ونتاج مخيّلة تعمل باستقلال عن أيّ رقابة عقليّة، ولماذا الشّعر

1 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة ، ص: 200.

2 - عادل ضاهر، الشعر والوجود "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط01؛ 2000، ص: 85.

هو موضوع التّأويل، بل أكثر أنواع الكتابة قابلية للتّأويل»[1]، وأكثرها قراءة، لأنّه يتجاوز حدود التّحليل المنطقي، يعمل فيما وراءها، لا يفسّر هذه المدهشات، بل يغوص فيها، يتحدّث عن أثرها فيه، يصف تلك الدّهشة وانقطاع النّفَس حين تُواجهه فجأة، حين تنزل عليه كغيث من السّماء على أرض عطشى، فتهْتزّ وترْبو، ويسخو الشّاعر بالكلمات والأحاسيس الّتي لا يفسّرها العقل، لأنّها تكسر حواجز فهمه، وبهذا يُفتح الباب واسعا أمام التّأويل الّذي هو أساس حياة الأعمال الإبداعيّة.

والكتابة الشّعريّة هي ذلك الجانب «المشحون بالوعي النّظريّ لفلسفته ليس ما يخرج جزئيّا على التصّوّر التّقليدي، ليس مجرّد تطوير لهذا الجانب أو ذاك من جوانبه، بل إنّه ما يخرج على هذا التصّوّر على نحوٍ جذري، مجسِّدا في سياق ذلك تصوّرا جديدا يكاد لا يتقاطع مع التصّوّر القديم. هنا ما يُواجَه به القارئ هو نوع جديد من الكتابة الشّعريّة أقلّ ما يُقال فيه إنّه تثوير، وليس مجرّد تطوير لمعنى الشّعريّة، وهو لذلك، ينطوي على نوع جديد من التّفكير والنّظر، ونوع جديد من الحساسية الفنيّة والجماليّة»[2]، حيث يجعل القارئَ يسائلُ الوجودَ، يحاول أن يغوص فيما حوله، وأن يبحث فيما وراء المُبصَر، وهو يغيّر طريقة التفّكير الّتي اعتادت الجاهزَ فقط، لكنّ المقصود بالجانب الفلسفي ليس الشّعر الّذي يجعل الفلسفة موضوعه ، لكنّه الشّعر الّذي يُسائل ويُبدع جوانب جماليّة غير معهودة، قد تكون موجودة لكنّنا لا نراها، فيُنيرها لنا الكاتب، أو يغيّر نظرتنا تماما للأشياء والجمال.

إذ المقصود بالكتابة الشّعريّة هو نوع من التّخصيص للكتابة الأكثر قابليّة للتّأويل والّتي تُسائل الوجود وتُغيّر نظرتنا للشّعر، وليست الّتي تُعطينا الأجوبةَ جاهزةً.

6. الكتابة عند عبد العزيز المقالح:

تسعى الكتابة إلى التّجاوز والتّجديد، لأنّها كتابة تغييرية إبداعيّة «والإبداع تجربة كيانية شاملة "تجربة تجاوز لا تحيا في ظلّ قاعدة"وهذا الموقف يعكس وعيا إيجابيّا بأهمّية

1 - عادل ضاهر، الشعر والوجود "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، ص: 140.

2 - المرجع نفسه، ص: 127.

التّوكيد على استمرارية التّغيير الخلاّق والخروج من الأسئلة القديمة إلى طرح أسئلة جديدة تتفّق أو تواكب الأوضاع الاجتماعيّة والإقتصاديّة المتغيّرة»[1]. إذ التّغيير ضرورة وجود. لأنّ الحياة متغيّرة لابدّ من مواكبتها، من هنا ينبع الوعي الجديد في الإحساس بضرورة تجاوز القديم، لأنّه كان متعلّقا بظرف ما وبحتمية ما، تمّ تجاوزها إلى ظروف وحتميّات مخالفة لكلّ قاعدة، وهدف الكتابة مجاراة هذا التّغيير، لأنّها ناشئة من أصالة إبداعيّة لا من تقليد نمطيّ، لكن لا يعني تجاهل ما سبق، فلكلّ زمن إبداعه الخاصّ وتأثيره على ما يليه.

على هذا الأساس، الكتابة الشّعريّة هي: «فعل إبداعيّ حديث ومتجدّد وغير متعارض أو متناقض مع ما سبقه من أفعال الإبداع الكتابيّة، وهذا لا يعني بالضّرورة أنّ كلّ فعل إبداعيّ لا يستطيع أو لا ينبغي أن يكون مغايرا لذلك الّذي سبقه أو غير متجانس معه، لأنّ لكلّ عمل صوتَه الخاصّ الّذي يعكس بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إيقاع الحياة المتطوّرة أو المتخلّقة على امتداد آلاف السّنين»[2]، حيث استطاع الأدب أن يكون الصّورة النّاطقة لكلّ عصر في مختلف أحواله وظروفه، معبّرا عنها ومبرزا سمته الإبداعيّة المتفرّدة، إذ الإبداع غير محصور في عصر أو في مكان أو شخص، فأحيانا تتشابه الظّروف ويقترب الإبداع ويحدث التّخاطر بين المبدعين، ويكون أيضا التّأثّر والتّأثير بالأعمال الخالدة، وهذا ليس محظورا في الآداب الإنسانيّة، بل هو علامة تثاقف وتحضّر بين الشّخصيات المبدِعة أينما كانت زمانا ومكانا.

بما أنّ الكتابة إبداع فليس هناك تناقض جوهري «في سيرورة الكتابة الشّعريّة، لأنّ فعل الإبداع الكتابيّ ينطلق قبل كلّ المعايير وبعدها، من معيار واحد هو معيار القدرة على الإبداع باللّغة حيث يتلاشى عند كلّ درجة عالية من روعة التّعبير كلّ شعور بالعامل الزّمني التّأريخي وتتساوى عند الاستجابة المتجدّدة اللّحظة التّاريخية باللّحظة المعاصرة،

1 - عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص: 19، 20.

2 - المرجع نفسه، ص: 14.

والعكس صحيح»[1]، فالإبداع لا يُقاس بمرور الزّمن ولا باللّحظة الّتي كُتب فيها، ولا حتىّ بالكاتب نفسه، لكنّ المعيار الأوّل للكتابة الشّعريّة هو اللّغة باعتبارها الأداة المستعملة البارزة وباعتبارها أيضا معيار الجودة، والوجه الفنّيّ الأبرز في الكتابة، إذ فيها ومعها يظهر الفرق بين الإبداعات في مدى تطويع اللّغة وابتكار أساليب جديدة غير مسبوقة تُحدِّث عن صاحبها، وينسى معها المتلقّي الزّمان والمكان، حيث يعيش في نشوة اللّغة و ارتعاشة القلم المجسَّد بالصّور والخيالات، يأخذه سحر اللّغة وتأسره جماليّاتها

7. الكتابة عند عزّ الدّين المناصرة:

الكتابة عنده لا تشبه القصيدة، لأنّها «شيء يختلف عن القصيدة، والقصيدة شكل من أشكال الكتابة الشعّريّة، والكتابة الشعّريّة تشير إلى استخدام خاصّ للغة ونحن [عزّ الدّين المناصرة] هنا أمام التّفرقة الّتي أصبحت مشهورة بين الخطاب السّحري الانفعالي والخطاب المنطقي أو العملي. الكتابة الشّعريّة تشير إلى استخدام لهذا الخطاب السّحري حتّى في النثّر، أي خارج القصيدة، أمّا القصيدة فهي تعني كلّا شعريّا بالتّحديد»[2]، أقلّ ما فيه التّفعيلة، لذلك هي نوع من أنواع الكتابة الشّعريّة، في حين أنّ الأخيرة أوسع، لأنّها تشمل القصيدة وأجناسا أدبيّة أخرى، ما يجمعها هو هذا التمّيّز الخاصّ في استعمال اللّغة، وإخراجها من القواميس والنّمطيّة الّتي قتلتها، وبثّ الحياة فيها من جديد، حيث تشبه السّحر، فتشدّ المتلقّي إليها، بما تبدعه من علاقات جديدة وأحاسيس مثيرة، فيجد القارئ نفسه في عالم لم يُسبق له أن ولَجَهُ إلا ّحين دخل هذا النصّ السّاحِرَ، ولا يمكننا أن نحدّد طبيعة السّحر الأدبيّ بخصائص، لأنّه خاضع للكاتب ولذوق المتلقّي وثقافته الجماليّة.

لا تتعلّق الكتابة عند المناصرة بنجس أدبيّ ولكن بسحر لغويّ وما يتبعه طبعا من تصوير وإبداع.

---

1 - عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية ، ص: 14، 15.

2 - عزّ الدّين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر "نص مفتوح عابر للأنواع"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط01؛ 2002م، ص: 80.

8. الكتابة عند محمّد علاء الدّين عبد المولى:

أثارت الكتابة جدلا بين القبول والرّفض، وكونها «تهتمّبما هو مبدَع وحديث وبما هو أوّل لا سابق له ، فيمكنها أن تعنى بالتّجديد المطلق في وسائل التّعبير وأجناسه، فمع الكتابة، في العصر الحديث، أصبحنا ندخل في المجهول، على الأصعدة جميعها، ومن ذلك الأشكال المجهولة الّتي لا تكون على مثال، بل تؤسّس شكلها، بحدّ ذاتها، بحيث يصبح القارئ، أمام كتابة جديدة تختلط فيها أشكال الكتابة جميعها من شعر ونثر وقصّة ومسرحية ورواية»[1]، دون وجود حدود فاصلة بينها، ممّا يجعل "عبد المولى" يرفض هذا الخلط، وعدم تحديد الأشكال، بحجّة أنّ القارئ يجد نفسه أمام شكل جديد لا يعرفه ولم يألفه بعد.

ربّما يكون "عبد المولى" على حقّ، لأنّ الكتابة صارت مَهرَب من لا علاقة له بالأدب، فإذا كتب الكلمة والكلمتين، و وضع النّقطة والنّقطتين سمّى عمله كتابة، لذا يمكن اعتبار مصطلح الكتابة «سلاحا ذا حدّين، يتمّ تحديد موقفنا [موقف عبد المولى] منه، من خلال السّياق الّذي يتموضع فيه المصطلح، لنميّز عندها بين كتابة تصل بالنّوع الأدبيّ إلى أنّ يتّسم بسمات الهجانة والميوعة وعدم التّعين، وهذا ما انكبّ على تحقيقه عدد من كُتّاب النّثر كمَخْرَج (فنّي) لأزمتهم أمام نصوصهم، وبين كتابة تشمل المعنى الشّعريّ أو المعنى النّثري كلّا على حِدَة، بحيث يقال (كتابة شعريّة) و(كتابة نثريّة) دون استئثار النّثر بهذا المصطلح، أي لا يمكن أن تؤخذ الكتابة كدلالة مطلقة نبرِّر من وراء تبنّيها، هذا الكمّ المرعب من (الكتابات) الفاقدة لأيّ نكهة تحمل قيمة جماليّة أو إنسانيّة ما»[2]، فهو يرفض أن تكون الكتابة:

- جنسا أدبيّا مستقلاّ له سماته وخصائصه.

- انمحاءً للنّوع الأدبيّ ، وتداخلا للأجناس الأدبيّة، حيث يصعب الفصل بينها.

---

1 - محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2006م، ص: 290.

2 - المرجع نفسه، ص: 300.

-مبرِّرا لكلّ عمل خالٍ من القيم على اختلافها.

ويرى أنّها:

-مصطلح عامّ يُطلق على الشّعر وعلى النّثر، لكن منفصلَيْن.

وبهذا لا يُحدِّدُ مصطلحُ الكتابة النّوعَ الأدبيّ إلاّ بقدر تميّز النّوع في حدّ ذاته، فمصطلح الكتابة لا يمنح الخصوصية لأيّ نوع أدبي مهما كان.

وهو بهذا يرى أنّ ثمة فارقا «بين انفتاح النّصوص على بعضها والاستفادة حواريّا[*] من جماليّت بعضها، وبين تحوّل الضّ إلى اسم آخر يُناقض طبيعته، نحن نؤيّد بلا حدود الانفتاح فيما بين النّصوص والأجناس، ونقف موقف الرّفض من انمحاء النّصوص بعضها ببعض»[1] حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بينها، وتنمحي خصوصيتها، لكنّ "عبد المولى" لا يرفض استثمار الجوانب الجماليّة من النّصوص الأخرى مع المحافظة على هويّة النّصّ الأصلي.

قد يكون "عبد المولى" محقًّا، لما نراه من فوضى في الإنتاجات الّتي لا يمكن تصنيفها أوّلا، ولا يمكن اعتبارها عملا أدبيّا ثانيّا، فقد تُصنّف في دائرة الفلسفة، أو التّأمّلات، لكن بعيدا عن شعريّة وجماليّة الأدب، لأنّها لا تحمل هذه الرّوح السّحريّة الخاصّة به، وأيضا لا يمكن معرفة طبيعة أو جنس هذه الأعمال الّتي تُطبع وتُنشر وتُدرس حتّى.

لكن؛ نقولُ هذا مع كثير من التّحفّظ، لأنّنا لا يمكن أن نفرض على المبدع قالبا خاصّا يكتبُ وفقه، ولا موضوعا يكتبُ فيه، فهذه خصوصية المبدعين، وربّما لأنّ ما يجمع الأدب أكثر من الشّكل، إنّه جمال الكلمة وسحر المعنى، حيث يُريده الجميع ولا يقولُه إلاّ واحدٌ هو المبدعُ. لذا فانفتاح أو تداخل الأجناس لا يعني خروج الإبداع من دائرة الأدب، مع وجود بعض الفوارق الشّكليّة بينها والّتي تسعى الكتابة لإزاحتها، وتبنّي هذه الإبداعات الجديدة

* - الحوار باعتباره أعلى درجات التّناص، يليه الامتصاص و أدناها الاجترار.

1 - محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا"، ص: 297.

وضمّها تحت لوائها، حتّى تكون الكتابة الجنس الأدبيّ الجديد أو البديل- في بعض الأحيان– حسب رأي المبدعين والنّقّاد.

نشير إلى أن المقصود بالكتابة الشّعريّة في بحثنا هو:

- التّوظيف الخاصّ للغة (سحر البيان)، وهذه اللّغة لا نجدها في الشّعر وحده؛ بل في الأعمال الأدبيّة الأخرى كالرّواية والمسرح، وحتّى في بعض الدّراسات النّقديّة الّتي تكسر الحِدّة العلميّة باللّغة الشّعريّة مثل كتاب "لحظة المكاشفة الشعريّة" لليوسفي.

- الرّؤيا الخاصّة في التّعامل مع المضامين (رؤيا جديدة معاصرة)، إضافة إلى الاستفادة الحواريّة من الأجناس الأدبيّة.

بما أنّ موضوعنا هو "اللّغة" إذن سنبحث عن جوانب الانكسار فيها؛ أي كيف تكسر اللّغةُ الشّعريّةُ اللّغةَ المعياريّةَ؟ والأساس في ذلك هو الجماليّات المترتّبة عن هذا الانكسار، على أنّ جانب التّطبيق سيكون محصورا فيما له علاقة بالشّعر(شعر القّعيلة، شعر حرّ، قصيدة النّثر...) دون الأجناس الأدبيّة الأخرى وأيضا دون النّقد، وذلك بسبب تشعّب واتّساع هذا المجال. وحصرُ الموضوع ليس إقصاءً؛ ولكنّه من باب تعميق الدّراسة وإثرائها بأكبر قسط من الأمثلة.

الفصل الأوّل
جماليّات انكسار العلائق

- اللّغة الشّعريّة كسر للّغة المعياريّة.

1- جماليّات كسر علاقة المسند بالمسند إليه

أ. المجاز.

ب. الاستعارة

ج. انكسارات أخرى.

2- جماليّات كسر علاقة الدّالّ بالمدلول.

اللّغة الشّعريّة كسر للغة المعياريّة:

حُبّا أو فضولا نُطالع الكتب، لكنّ بعضها يبقى لأهل الاختصاص ولا يقرؤها إلاّ أصحابها، غير أنّ كتب الأدب تبقى حالة التّميّز بينها، يقرؤها النّاس عموما، ويعيدون قراءتها، ودواوين الشّعر تسحرهم ويردّدون أبياتها ويتهادونها، لأنّ الشّعر «ليس ألفاظا أو معاني تأتي خلف بعضها؛ بل لعبة لابدّ من إتقانها ويكون لديك الملكة أكثر من الموهبة لتتقنها»[1]، وتعرف مداخلها ومخارجها، إنّ الشّعر فنّ راقٍ يتجاوز اللّعب الشّكليّ بالكلمات، لأنّه ببساطة يحمل رسالة أو رسائل تُبعده عن النّزوة، وتخلّده كلاما فنّيّا مختلفا ومتميّزا، لا يكفي وَلَعُنا به لصنعه؛ بل يحتاج إلى خبرة وتفرّد في الإبداع، وشعورٍ يعمّق الإحساس بذواتنا وبما حولنا إضافة إلى رصيدنا اللّغوي الّذي هو أساسٌ.

مهما امتلك الإنسان من رصيد معرفيّ أو مرّ عليه الزّمن لا يعطيه حقّ الإبداع الشّعري، لأنّ «الزّمن والثّقافة لا تصنع شعرا، ولكنّ اللّغة تفعل، إنّ اللّغة تصنع وتبدع، والعصرُ ليس علامة على الشّاعر»[2]. وإلاّ تجمّد الشّعر وانحصر في زمن معيّن، لأنّ وسيلة الشّعر الرّئيسة هي اللّغة، فمن امتلك ناصيتها أهّلته، إلّا أنّها أيضا لا تصنع منه شاعرا إلاّإذا أبدع فيها إبداعا لم يسبق لغيره وُلُوجه، لأنّ الشّعر فنّ لغويّ بمعنى أنّه صياغة فنّيّة خاصّة للّغة يكون الشّاعر فيها هو الصّائغ، وتزداد قيمة القصيدة كفنّ لغويّ بمقدار حصافة الشّاعر ومهارته في (قولبة) اللّغة على نهج إبداعي متميّز بحيث يرتفع عن مستوى التّراكيب الجاهزة، ويتجاوز القوالب المُعدّة سلفا وإلاّ أصبح ناظما لا شاعرا»[3]، فالشّعر أعلى مرتبة من النّظم، فيه السّحر الّذي يأسر القلوب والعقول، وهذا لا يحصل مع جميع الشّعراء -النُّظّام- بل مع الخاصّة فقط الّذين تجاوزوا كلّ إبداع سابق وكلّ قالب يحدّ من حرّيتهم.

---

1 - سليمان بختي، إشارات النص والإبداع، حوارات في الفكر والأدب والفن، دار نلسن، السويد، ط01، 1995م، ص: 29.

2 - عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 80.

3 - المرجع نفسه، ص: 45.

الحديث عن اللغّة في الأدب لا يأتي عبثا، ولكن من منطلق أنّ «الأدب في جوهره فنّ لغويّ، واللغّة هي وسيلة الأديب كما أنّ الرخام أو البرونز أو الفلّين هي مادّة النّحات»[1]، وأساس اعتماده، والأديب لا يمكنه أن يبدع خارج نطاق اللغّة، التّي هي سرّ التّميّز إذا تعلّق الأمر بالأسلوب، أي كيفية الإبداع بين التّقليد والتّجديد، هذا الأخير الّذي يرتكز على التّجاوز.

يبحث الشّاعر عن التّميّز،لذا يرى أنّ للغة وظيفة أخرى غير النّفعيّة من إخبار وتعبير وتنبيه، إنّه دورها الجماليّ حيث سحر البيان، وفيه «تتحرّك عناصر اللّغة كإشارات حرّة تمّ تحريرها من مصطلحات القول المفيد، من أجل أن تفتح لنفسها آفاقا جديدة»[2]، تتجاوز حدود الكلام السّطحي،لكنّ هذا لا يتمّ إلاّ إذا تجاوز الشّاعر شروط الإبداع السّابقة، من أجل أن يخلق لنفسه لا لغيره شروطَ إبداع جديدة خاصّة به وهي سمته.

لهذا فمن سمات القصيدة الجديدة «التّحرّر من الأعباء البلاغيّة والزّخرفة الّتي يتمّ كسرها لصالح آفاق تعبيريّة أكثر سعة، تلمّ شمل هذا الحطام المتشظّي في أحداقنا وقلوبنا، وهو ليس إقصاءً للبلاغة النّابعة من قلب التّجربة بل إقصاء للبلاغة النّيكوريّة الرّائجة والمعرقلة لتفجّر جوانية الكتابة الّتي تخلق طقس بلاغتنا بغير أفكار نماذج منجزة سلفا أو هكذا تطمح، وهنا تصبح المغامرة التّعبيرية شرط كلّ كتابة جديدة تصبح ذات منحى آخر»[3]، يتجاوز المألوف ويكسره ليس ترفا بل عن قصد، هو البحث عن جماليّات جديدة، بدل الزّخرفة، إنّه تفعيل لكلّ عنصر تمّ توظيفه حتّى لا يُفهم عبثا، إذ أصبحت الكتابة الشّعريّة كسرا لكلّ القوالب الجاهزة في طريق البحث عن جمال جديد نابع من التّجربة الجديدة، خارج عن طور المعهود.

كما أفرز التّجريب أشكالا خاصّة، واتّخذ «أسلوب الإيحاء الّذي لا يقبل التّحديد والحصر، سمة للخروج ببنية القصيدة العربيّة من مجرّد اقتباس أجزاء من الحقيقة تكون

1 - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، د.ت، ص: 15.

2 - عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 96.

3 - سيف الرحبي، ذاكرة الشتات ، ص: 17.

مأخوذة من أجزاء أخرى تماثلها في الواقع كالتّشبيه، والاستعارة القريبة إلى عملية إبداعيّة تعارض الواقع إلى واقع آخر، يكتشفه الشّاعر بحدسه الشّعري دون اتّخاذ أيّ نموذج سابق إلاّ عالم أغوار الذّات الدّاخليّة»[1] الخاصّة بالشّاعر، لأنّها وإن تناقضت، فهي تعكس تناقض الدّاخل، فلم تعد المقاربة هي ما يبحث عنه الشّاعر ولا حتّى المتلقّي، ولكن هو أسلوب الكشف عن أشياء ربّما نعرفها لكنّنا لا ندرك جواهرها، بل نرى شكلها الخارجي المتماثل مع الطّبيعة، لكنّ حقيقتها مختلفة.

من أجل هذا سنبحث عن النّواعي الجماليّة لكسر اللّغة في الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة، سنبحث عن دواعي الانتهاك لثوابت اللّغة، ونبحث عن دواعي الطّيش الجميل واللّعب البريء الّذي تكسّرت على يديه اللّغة الّتي هي أساس الإبداع الأدبيّ عموما، لهذا نرى الشّعرَ المعاصر أدخل «الحرّيةَ في جسد اللّغة فأصبحت اللّغة تمتلك القدرة على تهديم المنطقي في علاقاتها وبناء علاقات جديدة تتلاشى فيها الأبعاد أو القيود الزّمنيّة الّتي تفصل بين الأشياء»[2]، إذ أصبحت هذه القيود شرطا لا يقبل التّجاوز لكنّ الحرّية اللّغوية أزاحتها وتجاوزتها، وهدمت كلّ منطق قصد بناء علاقات مختلفة، وفق منظور الشّاعر ومتطلّبات عصره.

الحرّية في اللّغة، تسمح بتجاوزات كثيرة، وتُظهر الإبداع الحقيقيّ، كما أنّ «أهمّ وظيفة يرى النقّاد فاعليتها البالغة في التّوليد الجماليّ تتمثّل على وجه التّحديد فيما يطلق عليه "التّحرير من الآلية"؛ عن طريق اختراق النّظم وكسرها، و إعادة تصويبها مرّة أخرى، فالشّعر يخترق لغة الحياة اليوميّة و ينسف أعرافها، ويخلق علاقات جديدة فيها»[3]، تحطّم العلائق الصّنميّة، ويجعل القلم يجري على الورق كما تُمليه النّفس في صفائها، بعيدا

1 - آمنة بلعلى، أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر) السياب، عبد الصبور، خليل حاوي، أدونيس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995م، ص: 04.

2 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 150.

3 - صلاح فضل، أشكال التخيل "من فتات الأدب و النقد". ص: 111.

عن الرّكض وراء الأنموذج الّذي يشكّل أكبر عائق أمام الإبداع من جهة، ويمحو سمة التميّز من جهة أخرى، فيكون التّجاوز اللغّوي هو التّجلّي الجماليّ للّغة الشّعريّة.

التّجاوز اللّغوي هو اللّغة الشّعرية الّتي «انبنت على أسس مكوّنات النّصّ الشّعريّ، إذ اتّسمت المقاربة النّقديّة، بتحديد خصائص اللّغة الشّعريّة من النّصّ نفسه، ومن المفاهيم النّقديّة الحديثة، الّتي تتعامل مع اللّغة بوصفها حركة داخل النّصّ، تحطّم قوانين اللّغة المعياريّة لتأسيس نظام جديد يُخرج اللّغة من الطّروحات التّقليديّة إلى رؤية نصّيّة تكسر الثّنائية المتحكّمة في بناء النّصّ الشّعريّ»[1]، وهي ثنائية اللّفظ والمعنى المطروحة قبل نظرية النّظم للجرجاني، إذ تجاوزتها اللّغة الشّعريّة بكسر علاقة الدّالّ بالمدلول، وكسر علاقة المسند بالمسند إليه.

كما حملت اللّغة الشّعريّة «عبءَ التّعبير عن التّفكير الحداثي، بل إنّ هذا التّفكير لم يتحقّق إلاّ عبر اللّغة بتشكيلاتها وألفاظها، فحين عجز أصحاب الحداثة عن تغيير الواقع الخارجي لجؤوا إلى اللّغة فأعملوا فيها هدما ونقضا وإعادة بناء؛ على نحو أفقدها تماسكها وقواعدها وعلاقتها الّتي تنتج دلالاتها، ووحّدوا بين اللّغة والعالم الّذي تعبّر عنه؛ فأصبح أيّ تغيير أو نسف للنُّظم اللّغوية نسفا وتغييرا لنثريّات الواقع الّذي تُعبّر عنه»[2]، وأيّ كسر لغويّ هو كسر للواقع، لأنّه عجز عن تغييره فحوّله إلى اللّغة وهدم نمطيّتها الثّابتة وليس مبادئها، وهدم العادات اللّغويّة وليس اللّغة بحدّ ذاتها لغرض جماليّ هو أساس بحثنا.

من هنا انطلق الكسر، ومن هنا أيضا برزت مبادئ الحداثة، حيث تعرّت لغة شعر الحداثة«من أيّة ملابس شتويّة ثقيلة، وواجهت التّداولي واليوميّ والنّثري البسيط، قاربت بين الحياة في معطياتها وبين عالمها الجماليّ الذّي أفرزته، وأكّدت أنّ الشّعر خلق للواقع وليس تعبيرا عنه، ومن هنا كسرت تجربة الحداثة عنصر التّرابط في علاقات القصيدة، فلا وصل بعد فصل، ولا نتائج بعد مقدّمات، ولا توالي لتفعيلة واحدة ذات سيمترية موسيقيّة

1 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 127.

2 - عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، مصر، (د.تا)، ص: 267.

منتظمة، انهار المعبد المقدّس»[1]وانهار معه كلّ ثابت شعريّ، فلا وجود لعمود الشّعر، انكسرت المعالم الّتي حافظ عليها السّابقون طويلا، وصارت مألوفة معروفة، وأحيانا غير محبّبة، لهذا بدأ شعر الحداثة بتغيير المفاهيم وزوايا النّظر للأشياء واللّغة معا، بالتّوجّه إلى مكامن الغموض، والكشف عنها، وكذا إعطاء الأهمّية لما كان يبدو بسيطا أو حتىّ تافها، لأنّ الشّعر لا يعترف بالمقاييس الخارجيّة أو السّابقة، ولكنّه يصنع منها فنّا بالإبداع اللّغويّ.

الشّعر حلة خاصّة تنتاب الشّاعر والقارئ بما تُحدثه من أثر، فهذا هو مبتغى الشّاعر، لذلك كانت «شعريّة القصيدة، أيّة قصيدة، لا تقع خارج لغتها، وإنّما تندلع من خلال ما يُقدم عليه الشّاعر من تجاوزات بارعة وانتهاكات محبّبة لثوابت القول، وعادات التّعبير المتعارف عليه»[2]، وقاموس المفردات الّذي صار كلاما عاديّا لا إبداعا فنّيّا، هذا الانتهاك هو ما يبحث عنه الشّاعر ويفضّله المتلقّي، لأنّه مختلف، والاختلاف خطوة نحو التّميّز.

لهذا صار «المتلقّي يفاجأ في كلّ لحظة بانحرافات في الأداء عن المسارات التّقليديّة، ولكنّها انحرافات مدهشة، وفي إيجاز يمكن أن نقول إنّ التّجربة الشّعريّة الجديدة تكرّس جماليّات الدّهشة بدلا من جماليّات التّوقّع»[3] تصدم المتلقّي ولا تُعطيه أبدا ما يتمنّى، تثير تطلعّه إلى ما لم يعرفه، وتحفزّ فيه البحث بدل الرّضا والقناعة، تحرّك فيه فضاء السّؤال ولا تقدّم أبدا الجواب، تجعله يدور في فلك الاحتمال، ولا تعطيه النّهاية.

كُسرت إذن، كلّ التّوقّعات، وانزاحت كلّ الاحتمالات المرتقبة من المتلقّي، لم يعد يعرف المنتظَر، كلّ ما سيأتي مجهول، لكنّه جميل في إحساسه، ومثير في أثره، يُلامس ما لم يسبق أن لامسته الكلمات، من أجل هذا غدت «خاصّية التّوقّع وما تستتبعه

1 - عبد الناصر هلال. قصيدة النثر العربية "بين سلطة الذاكرة و شعرية المساءلة".مؤسسة الانتشار العربي،بيروت - لبنان،و مطبوعات نادي الباحة الأدبي ،المملكة العربية السعودية،ط01؛ 2012م، ص: 86.

2 - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان-الأردن، ط01، 1997م، ص: 84.

3 - عز الدين اسماعيل، آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2003م، ص: 154.

من مفردات معيّنة غير موجودة -إذن- في قصيدة شعر التّفعيلة»[1] تحديدا، لأنّها تصدم بشكلها الّذي كسر نظام الشّطرين، وتصدم أيضا بلغتها الّتي تجاوزت الوضوح والمباشرة.

يظهر التّميّز في الشّعر باللّغة، فلغته «تكسر رتابة اللّغة المألوفة، وليس المقصود بهذا الكسر - بالطّبع- كسر نظام اللّغة الصّرفي والنّحوي؛ لأنّ قمّة الإبداع تتمثّل في كونه إبداعا داخل هذا النّظام نفسه»[2]، بإبداع نظام جديد يُراعي قواعد اللّغة من جهة، ويكسر عاداتها من جهة أخرى، فهو يجمع فيها بين الأساس اللّغوي والإبداع بغير شروط اللّغة العادية، لأنّها شعريّة، وحتّى تضمن هذا الجانب لابدّ من أن «تقيم علاقات جديدة: 1.بين الإنسان والأشياء، 2.بين الأشياء والأشياء، 3.بين الكلمة والكلمة، أي حين تقدّم صورة جديدة للحياة والإنسان»[3]، هذه الصّورة الجديدة تعكسها اللّغة في جِدّتها، والتّجديد لا يكون بابتكار كلمات غير موجودة في القاموس، ولكن بإبداع علاقات جديدة غير مسبوقة.

هذا ما يجب أن يدركه قارئ الشّعر،وما يتوجّب أن يعرفه بداية أيضا؛هو أنّ الشّاعر عندما «يبدأ في كتابة قصيدة يكون على وعي تامّ بأنّه يفارق نظامَ اللّغة العادية وهو يحاول أن يحمل قُرّاءَهُ على أن يشعروا معه بهذه المفارقة، إنّه يهدم النّظام المألوف؛ ليشكّل نظاما جديد مبتكرا؛ فهو يهدم؛ ليبني. ويكسر؛ ليجمع من جديد ما كسره، ويعيد تركيبه بطريقة خاصّة. ونحن عندما نستقبل الشّعر، ونتلقّاه نكون مهيّئين –بحاسّة التّوّق- لعملية الهدم والبناء الجديد هذه،بل إنّ متلقّي الشّعر لا يقبلون من الشّاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطّريقة الّتي يعرفونها، إنّهم يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها»[4]، إذن هو فرق في الكيفيّة "كيف؟" لا في المادّة "ماذا؟"،لأنّ سرّ الإبداع متعلّق بالأثر الّذي تتركه طريقة القول، لا في القول بحدّ ذاته، لكن هذا لا يعني خواءَ القول

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة- مصر، بيروت-لبنان، ط01، 1420هـ/1999م، ص: 256.

2 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1410هـ/1990م، ص: 15.

3 - أدونيس، سياسة الشعر، ص: 154.

4 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص: 22.

والاعتمادَ على الطّريقة وحدها، لكن حتّى نركزّ على أنّ مضمون القول لا يصنع إبداعا شعريّا.

ذلك أنّ الشّعر ليس «ظاهرة لفظيّة، إنّه تجسيد حيّ لنزوع الإنسان، وهو ليس لعبة لغويّة، بل تجربة فريدة تتجسّد عبر اللّغة، وحين يأبى الشّاعر أن يستخدم لغة رثت على الألسنة، وأفرغت من طاقاتها، فإنّه يبدو أوّلا كائنا متمردّا لا تعترف به الجوقات، ولكن حين تتّضح معالم صوته تتشكّل جوقات أخرى من حوله. ما أبلغ مشكلة الشّاعر من قبل ومن بعد»[1]، وما أصعب الأذواق حين لا ترضى بغير ما ألفت، لكنّ جهد الشّاعر لا يتوقفّ وتمرّده لا حدّله، إنّه يتمرّد حتّى على نفسه كي لا يعيدها، إنّه سعي مستمرّ للتّجديد، وصوت مرتفع لترك لغة ماتت لكثرة تداولها، إنّها لغة تحتاج إلى روح جديدة لتحيا، هذه الرّوح لا تنبع إلاّ من شاعر يدرك «شعلة الشّعر الّتي لا تنطفئ وتلك الشّرارة العجيبة التّي تحُوِّل الإنسان خلقا آخر، وتضيء له حدود الأبد»[2] وتنسيه النّهايات وتلقي به في عالم الأسرار الخفيّة، لكن بكيفية الإبداع.

ازداد الاهتمام بالكيفيّة في الشّعر حتّى أصبح تجربة تصدّع «أدّت إلى حالة تضادّ وانفصام، وفي بؤرة هذه البنية تصبح القصيدة حركة، تنحرف باللّغة من معناها المعجمي، إلى دلالة سياقيّة، تحطّم قوانين اللّغة العادية الّتي تلتزم بوظيفة الإبلاغ والتّواصل»[3]، إلى لغة شعريّة لها أغراض جماليّة «تبتعد عن المألوف، وتحقّق ذاتها في بنية ذات دلالة فعّالة، تختلف عن إشاريّة ودلاليّة عناصره [عناصر النّصّ الشّعريّ]المكوّنة له... إذن الشّعر هو ثورة مستمرّة وتحطيم كلّي لكلّ حواجز اللّغة، لأنّه في النّهاية يهتمّ بالمقدرة اللّغويّة، وبعمليتها وبإمكانية بناء علامات جديدة، ونظام جديد لها»[4]، في إطار التّغيير الدّائم والبحث عن التّجديد.

---

1 - ثقافات العدد(7-8)، ص: 72.

2 - المرجع نفسه، ص: 72.

3 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 119-120.

4 - المرجع نفسه، ص: 120.

سكنَ هاجس التّجاوز عقول الشّعراء لأنّه عمادُ بناءاتهم وهو «مفهوم مناقض للمنطق العادي، ويشكّل في الوقت نفسه منطق الشّعر، ولذلك فقد أكّد الشّعراء-عربا وأجانب- على أنّ هدم العلاقات الواقعيّة هو روح الشّعر ووظيفته»[1]، وأساس ديمومته، حيث به يستمرّ الإبداع، وبدونه يتجمّد، فلا يمكن للإنسان عموما والشّاعر خصوصا أن يسير دائما على الوتيرة ذاتها، لأنّها وإن كانت جميلة في بدايتها؛فإنّ الاعتيادَ عليها يجعلها مألوفة وطول الدّهر يجعلها مملّة، وبحاجة إلى تجاوز «مصحوب بالتّغيير والإبداع، إنّه عدول عن عالم معروف إلى عالم لم يعرف بعد، بقصد اكتشاف عالم أكثر جمالا وصدقا»[2]، عالم بريء في بكارته الأولى يُدهش ويُبهر، وكثيرا ما يكون جمال هذا العالم جمالا فنّيّا؛ أي إنّه عالم جماليّ وليس عكس البشاعة والقبح، إنّه مكر فنّيّ (تضليل)، قد خلق عالما صادقا فنّيّا لا صادقا أخلاقيّا بفضل التّجاوز الّذي يبحث عن الرّوح في الإبداع الحقيقيّ.

ليس هدف الشّاعر إرضاء المتلقّي بقدر إرضاء الذّات الشّخصية، وهنا تتعمّق التّجاوزات اللّغوية وتكثر الانزياحات حيث يكون «استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر»[3] تُلقي بالمتلقّي في شباكها فلا يجد فِكاكا أو خلاصا من هذه اللّغة الجديدة الّتي أبْقتْه في براثنها، وما يخرج منها إلاّ على وعد بالعودة إليها، و لربّما غيّرته وحرّكت فيه السّواكن، وألهمته قولا وفعلا.

هي إذن إحدى حيل الانزياح القائم «على المفاجأة والتّغيّر وعدم الثّبات، فإنّه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائما»[4] لاتّساع مجالاته، ولإبداع

1 - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص: 119.

2 - المرجع نفسه، ص: 120.

3 -أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط01، 1426هـ/2005م، ص: 07.

4 - المرجع نفسه.ص:151.

الشّعراء فيه إلى أبعد حدّ يستطيعونه، قصد الارتقاء باللّغة – وبالتّالي الشّعر- إلى مستوى فنيّ جديد لا تحدّه الحدود، ولا تقيّده المقاييس والشّروط.

تَطرُّقُنا للتّجاوز أو الانحراف أحيانا يضعنا أمام إشكاليّة مفادها التّساؤل: «هل المستوى التّعبيري العادي، هو الأسبق؟ ومن ثمّ يُعدّ التّعبير الفنّيّ انحرافا عنه، وهل اكتسابه الفنّيّة جاء نتيجة لكسر تلك المعياريّة؟ أم أنّ المستوى الفنّيّ هو الأسبق، والتّعبير العادي ليس سوى اللّغة الفنّيّة بعد استهلاك فنيّتها؟»[1]، أي إنّنا أمام إشكاليّة وجود كلام عادي وآخر فنّيّ، فأيّهما القاعدة وأيّهما الانحراف؟ وبالتّالي هل اللّغة العادية (التّعبير) هي اللّغة الفنّيّة نفسها بعد استهلاك فنّيّتها؟

نشير أوّلا:إلى أنّ الإبداع الحقيقيّ يبقى خالدا وهو لا يموت ويحمل بذور تجدّده في ذاته، فمازلنا نقرأ عديد القصائد ونردّدها ونندهش للغتها وروعة صورها، ونرى فيها ذلك الألق الّذي لا ينطفئ،لكنّ الإبداعات المقلِّدة للأولى هي الّتي قتلت الإبداع، لأنّها رأته أنموذجا مقدّسا يُحتذى ولا يُتجاوز فكانت نمطيّة ومألوفة، ولا نلمس فيها تجديدا بقدر ما نلمس تقليدا.

ونشير ثانيا:إلى أنّ البناء الانكساري يطرح إشكاليّة البناءات الميّتة التي كانت فنّيّة فيوأُلى استعمالاتها لكنّ تعودَنا على قراءتها بالطّريقة نفسها – الّتي هي الأخرى صارت مقدّسة- جعلها تموت، وبالتّالي جاء من يكسرها ليعيدها إلى الحياة، إذن الفنّيّة تحتاج إلى تجاوز وكسر دائم حتّى تحافظ على حياتها، وبالتّالي كلّ كسر هو تجاوز لفنّيّة سابقة، وليس بالضّرورة للتّعبير العادي فقط،لأنّ الفنّيّة مع مرور الوقت تصبح عادية.

بحثنا في «الانزياح هو بالضّرورة بحث في الشّعريّة»[2] على اعتبار أنّه خرق وانتهاك للمألوف وهو لا يفعل هذا لنزوة، ولكنّه مقصود لتحقيق أغراض جماليّة، أي هو جانب الشّعريّة في الإبداع اللّغويّ؛ بمعنى رصد الانتهاكات الّتي لا يقوم بها إلاّ المبدعون

1 - محمود محمّد عيسى، السّياق الأدبي –دراسة نقدية تطبيقية-، جامعة المنصورة، كلية الآداب، دمياط - مصر، 2004م، ص: 105.

2 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 08.

وهي سمة تميّز وربّما سرّ خلود الأعمال الأدبيّة، من أجل هذا سنبحث في التّجاوزات (الانكسارات) الّتي طرأت على الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة وما تسعى إليه أو ما حقّقته من جماليّات، حتّى نتجاوز الخَلَلَيْن:الأوّل الّذي يرتكبه الشّاعر المقلِّد؛ والثّاني الّذي يرتكبه المتلقّي المقلِّد، ونجتهد في تصيّد الانكسارات اللّغويّة وما تحدثه من أثر جماليّ بدءا بانكسار العلائق في جانبيْ الإسناد و الدّلالة.

1.جماليّات كسر علاقة المسند بالمسند إليه:

لا يتحقّق هذا إلاّ في المستويات العليا للّغة، حيث «الكلمات المتمرّدة: بكاء ليس كالبكاء، ولغة ليست كاللّغة، إنّها اتّحاد الدّمع والكلمة أو هي الدّمع المُعرِب والكلمة المبهمة، هي الصّوت الحرّ المطلق، وهي القصيدة الحقّ الّتي تنبع من قلب الإنسان الّذي اختلطت فيه طفولته بكهولته، ودموعه بكلماته، في حالة الشّدّ المحتكم الّذي يوشك أن ينفجر مهيّئا للنّفس رحما تحبل بالشّعر، فتولد عنها قصيدة نقول عنها: إنّها رائعة»[1]، لما تركته فينا من عميق إحساس وجميل إبداع، وتسامٍ فكريّ، إنّها تلك الدّموع الّتي نزلت إمّا حزنا وإمّا فرحا، لكنّها في النّهاية وضعتْ أمامنا تحفةً من الكلمات ما تمالكنا أنفسنا حين سمعناها أو قرأناها، لأنّها هزّتنا فعلا.

لا يحدث هذا الإحساس مع جميع القصائد بل مع بعضها، لأنّها تركت الأثر قبل المعنى، وهذا «هو ما يجب أن نتطلّبه في كلّ تجربة لغويّة جماليّة»[2]، قبل البحث عن الدّلالات،لأنّ الأثر دليل نجاح دائم أو مؤقّت حسب زمنه، فإمّا أن تؤثر فينالتوّ ها لكن ننساها بعد فترة، وإمّا أن يرافقنا أثرها في حياتنا، فنعيد تلك الكلمات ومعها الأثر، كالطّفل الّذي يُعطى هديّة كلّما استيقظ ليلا أو نهارا ذهب صوبها وتفقّدها، إنّها حالنا ونحن نقرأ أو نسمع هذا الكلام الرّاقي.و يتمثّل لنا في:

1 - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير. ص: 296.

2 - المرجع نفسه، ص: 291.

أ.المجاز:

يتحقّق هذا الأثر وتنبع شاعرية الشّعر عندما «يتمّ فيه أمران يتعانقان معا، ولا يمكن فصلهما، وفي كليهما...كسرٌ للنّظام المألوف من أمر اللّغة.

وأوّل هذين الأمرين(*) هو "المجاز" الشّعريّ بأنواعه المختلفة، وأعني(**) بالمجاز هنا مفارقة التّركيب للمألوف في الاستعمال في اللّغة غير الفنّيّة بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات، لأنّ المجاز وسيلة مهمّة [هامّة] من وسائل التّصوير»[1]، وبما يحقّقه من جماليّات واقتران بين الكلمات لم يسبق أن اجتمعت خارج الشّعر.

. جماليّات المجاز في الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة باعتباره كسرا لغويّا لعلاقة المسند بالمسند إليه:

المجاز مفارق للتّركيب اللّغويّ العاديّ، خصوصا في الكتابة المعاصرة، حيث تجاوز الاستعمال المألوف والجمال المعهود إلى أغراض جماليّة أخرى بما يحدثه من كسر على مستوى العلاقات الإسناديّة، وسنُبيّن جماليّاته النّابعة من التّوظيف الجديد ضمن عناصر:

. تحرير الكلمة من قيود المعاجم والاستعمال المتوارث:

الكلمة - في الشّعر عموما-لها وضعها الخاصّ تختلف عمّا قالت به المعاجم، تكتسب معناها من سياقها الجديد لا من المتوارث، بهذا تصبح «الكلمة في التّجربة الجماليّة إشارة حرّة، تمّ تحريرها على يدي المبدع الّذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقّي، لا ليقيّدها مرةً أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم – وهو ما نقترفه في حقّ النّصوص الأدبيّة فنُسهم في قتلها، وإفساد جماليّتها- وإنّما للتّفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتُحدث

* - ثانيهما الاستعارة.

** - القائل هو محمد حماسة عبد اللطيف.

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص: 08.

فينفسه أثرها الجماليّ »[1]، من خلال مدلولها الجديد الّذي صنعه النّصّ الشّعريّ الحاضر وليس ذلك الّذي قرأناه سابقا، وليس أيضا بالبحث عن معناها في المعاجم،إنّ معجمها هو الوضع الشّعريّ الجديد لها، إنّه حياتها الّتي تعيشها على غير شروط مسبقة.

هنا، وفي هذا الوقت «الّذي تدخل فيه اللّغة بروحيّتها الجديدة واندفاعها العالي في صناعة النسّيج النصّيّ فإنّها بالضّرورةتتحوّل إلى لغة ثانية، لغة ثانية بكلّ ما تعنيه حساسية الثّانية من دلالة وجِدّة ومغايرة، لغة ثانية تناهض وتتحدّى وتشاكس وتبتعد كثيرا عن حدود اللّغة الأولى وقياساتها ومألوفيّتها وطبيعتها، منزاحة عنها ومنفتحة على فعاليّات لسانيّة ذات قوة تعبيريّة تتجاوز منطقةالمرجع المعجمي وتتجاوزه وتتفوّق عليه وتخترق حدوده»[2]وتكسر آفاقه لتصنع لغة جديدة لم نعهدها، أساسها الدّلالة في قالب جماليّ غير مسبوق، ومثير ومؤثّر، إذ الأثر دليل على الحساسية الجماليّة وهو ما تسعى إليه الكتابة الشّعريّة المعاصرة، وهو ما يوحي به محمود درويش في قصيدة: "ضباب كثيف على الجسر":

«سأحمل بيتي على كتفيّ ...وأمشي

كما تفعل السّلحفاة البطيئة»[3].

من غير المعقول أن يُحمل البيت على الكتفين،لكنّ الشّاعر يحملُ جزءًا من البيت، شيئا منه قد يكون ماديّا، كأوراق الزّيتون، أو شجيرة البرتقال، صورة، حفنة من تراب، وقد يكون معنويّا، كذكرى جميلة أو حزينة عنه، لكنّنا سنذهب بعيدا مع المعنى، فالحمل والحِمل لهما معنى الثّقل وأن يحمل الشّاعر بيته على كتفيه فهو عبء كبير، إنّه عبءُ

1 - عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية وبيروت-لبنان، ط02، 2006م، ص: 18.

2 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 61.

3 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية، ص: 403-404، على الموقع: www.alexandra.ahl.almontada.com

المكان بكلّ الرّوائح الّتي تعبّقُه رائحة الخبز، القهوة، دم الشّهداء،نسيم الصّباح، وفي جانبها المعنوي من ظلم وقهر، واجتياح للمكان.

يُعين المجاز هنا على التّأويل وإخراج الكلمة من نطاقها المحدود إلى رحابة التّداول، إذ لكلّ متلقٍّ طريقة فهمٍ للنّصوص، ومن ثمّ تأويل بما تُتيحه من وسائل تُعين على ذلك، حيث البيتُ هنا ليس مجرّد حجر وجدران وأرضيّة وسقف، إنّهمنزل الفلسطينيّ الّذي حُرِمَ منه، وتمّ تهديمه ماديّا بإسقاطه أرضا أو معنويّا في ذاكرة وقلوب الفلسطينيّين، ولجأ الفلسطينيّ إلى الخيام، إلى الملاجئ، تاركا خلفه مهده، ومهد حضارته وتاريخه، طفولته وشبابه وكلّ حياته، مع ذلك البيت على ما فيه (صغير/كبير، جميل/حقير، مدينة/قرية) كلّها في النّهاية هي بيته المسلوبُ والممنوح للصّهاينة، إنّه صغير لكنّه قريته الّتي غدت مستوطنة إسرائيليّة.

يحملُ الفلسطينيّ عموما والشّاعر خصوصا المكان في قلبه الصّغير،فمازال يحنّ إليه ويحبّه،يذكره بتفاصيله الصّغيرة، من رائحة الخبز وحتّى حبل الغسيل، أمّا درويش فأضاف مسؤولية الرّسالة إذ هو شاعر القضية، شاعر الأرض، يحمل البيت في قلبه ويحمل إيصاله إلى العالم على كتفيه إذ من السّهل على الأبرار محاربة العدوّ والاستشهاد من أجل استرجاع البيت، لكن من العسير على الشّاعر أن يُعيد رسم البيت كما كان في القلب والذّاكرة، خصوصا مع الإعلام المُفبرك (المُصطنع)، فأنىّ له أن يُعيد بيّارة البرتقال في ذهن الصّغير لأّي تشرّد وهو في بطن أمّهووُلِدَ على غير أرضه، بلا بيت يؤويه، يُدْفِه شتاءً ويحميه من الحرّ صيفا؟ وكيف سيرسم صورة أشجار الزّيتون ولم يره الأطفال، تلك الّتي اجتثّت من الجذور؟ و كيف للشّاعر أن يحمل بيته؟ هذا الأخير وضّحه درويش، لكن ليس حِمْل الشّاعر وحده ولكنْالفلسطينيّ أيضا.

كلّ قصُف بيت ُلفلسطيني أو اجتاحته الجرّافات والمدرّعات وجد نفسه يتركُهُ عُنوةً وينزفُ قلبه قبل أن تدمع عيناه، فيجمع بعضا من أغراضه على عجل ويحملها على كتفيه، يحمل بقايا المكان (البيت) وليس كلّه، - فالكلّ تحمله الذّاكرة و يسعُه القلب- مهاجرا من مكان لآخر تتكرّر فيه الحادثة في صورة مشابهة للسّلحفاة الّتي تحمل منزلها

على ظهرها وتختبئ فيه إذا داهمها الخطر،والفلسطينيّ يحمل أغراضه، لكنّه أيضا يعود لذاكرته لمكانه القلبيّإذا ما تمّت مهاجمة أو غزو بيته الواقعيّ.

لا توضع الكلمات في النّصّ الشّعريّ عبثا، لهذا فالمجاز يعطيها وضعا جديدا مختلفا يكون له أثره الجماليّ على المتلقّي، وهذا هو «هدف النّصّ الأدبيّ، وعلى هذا تصبح قيمة النّصّ فيها تُحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقّي، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معانٍ مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم»[1]، وحتّى هذه الأخيرة تُعطي للكلمة معانيَ مكتسبة من سياقات مختلفة، فكيف بالاستعمال الشّعريّ الجماليّ، الّذي تنطلق فيه اللّغة «من حدود المدى الدّلالي المعجمي ذي المرجعية القارّة... (و)تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاصّ لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ في صيغته المعجميّة المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدّلالي المتعدّد والمشحون بالجِدّة والحداثة»[2] ، والمدعّم بالمجاز الذيّ يلفّ أعماق النصّ فيزداد جمالا كلّما تكشّف عن معنى محتمل بعيد عمّا توارثناه، وكاسرا كلّ إسناد ألفناه ليُطيح بالمرجعيّات ويبني آفاقا جديدة للدّلالة والتّداول- التّلقّي، وهذا ما لمسناه في قول صلاح عبد الصّبور في قصيدة الحزن:

«الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز

وأقام حكّاما طغاه

الحزن قد سمل العيون

الحزن قد عقد الجباه

ليُقيم حكّاما طغاه»[3]

1 - عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، ص: 18.

2 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 62.

3 - صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار العودة، بيروت-لبنان، د.ت، ص: 38.

وفَعَلَ حُزْنُ الشّاعر أكثر من هذا، لكنّه ليس الفاعل الحقيقيّ بل المجازيّ ،إذ إنّ الحزن لم يَقُمْ فعلا وصراحة بهذه الأفعال، ولكنّه فاعل آخر حجبه الشّاعر عنّا ولا ندري إن كان خوفا منه، أم لجمال أراده الشّاعر أن يكون في هذه القصيدة.

الحزن معنى، ولا يمكن للمعاني أن تقوم بأعمال البشر، لذا خرج الحزن من القاموس لاجئا إلى المتلقّي، ومحتميا بذكاء الشّاعر ومهارته في الإبداع وقدرته على ترك أثر فينا، فلوصرّح الشّاعر بالفاعل الحقيقيّ لذهبت المتعة، وربّما كان هذا الّصّ في عداد المنسيّين، لكنّه تحايل على الفهم، فبدا الأثر واختفى المؤثّر، وساعد على ذلك اختيار الشّاعر لكلمة "الحزن" وللعلائق الإسناديّة الّتي جمعتها بغيرها، إذ قَويَ أثرها وبانت ملامح التّأويل وتلاشت أسس التّصريح.

ما عاد الحزن تلك الظّاهرة الّنفسيّة الّتي نعرفها، تؤثّر في شخص واحد ولا تنتشر عدواها إلاّ نادرا، لكنّه صار ظاهرة عامّة قادرا على الفعل والتّحويل، مجتازا حدود اللّغة المألوفة إلى ما وراءها من معان جديدة لعلائق إسنادية جديدة، لم تُغيّر معنى الكلمة فقط بل الوضع العامّ للقصيدة حين تأويلها،من هنا يتبادر إلينا السّؤال الآتي: إن لم يقصد الشّاعر بالحزن ما نعرفُه، فماذا أراد؟ يجيبنا:

«ومضى يقول:

سنعيش رغم الحزن نقهره، ونصنع في الصّباح

أفراحنا البيضاء، أفراحَ الّذين لهم صباح»[1]

ربما يمرّ الشّاعر بفترة حرجة في حياته قد تكون مرضا إذا كان دليلنا هو بيت الشّابي:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنّسر فوق القمّة الشّمّاء

1 - صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص: 39.

وقد يكون – وهو الأرجح-العدوّ ،لأنّ القائل هو صاحب الشّاعر (الذّات المتفائلة المنشطرة عن الذّات المتشائمة في الشّاعر) الّتي لا تستسلم؛ بل تقاوم،كما أنّ قهر الحزن يكون بصنع السّعادة/الفرح،ولأنّ هذه الأخيرة جاءت عامّة (أفراحنا)، لا تخصّ الشّاعر وحده، إذن هي ليست مرضا، ولكنّها داء يصيب الجميع،إذن هو عدوّ مشترك، وقهره هو الفرح الأبيض أي الاستقلال، لأنّ الّذين لهم صباح هُم أيضا الّذين عرفوا اللّيل بظلمته وظلمه،وصباحهم هو إشراقة نور الحرّية.

نلاحظ ممّا سبق كيف استطاعت كلمة "الحزن" أن تخرج عن المتداول، وكيف صنعت الجانب الجماليّ الّذي دلّت عليه، وكيف أصابت النّاس بالعدوى، لكن ليس في جانبها المعجمي بل بانزياحها وكسرها لأفق التّوقّع، فتكرار كلمة "الحزن" وجعلها تقوم بأفعال غير قادرة عليها أخرجها من مألوف الاستعمال إلى خاصّه، ومن الحزن الفّسيّ إلى الاستدمار.

كما نشير إلى العلاقة بينهما،لأنّ الاستدمار يسبّب الحزن، ويصنعه ويمحو الصّباح، ليعيش النّاس دوما في اللّيل (الجهل، الظّلم) كلّ ما أسنده الشّاعر للحزن هو للاستدمار، لكنّ أثره الفّسيّ – في أقلّ المستويات- هو الحزن، أي السّواد الفّسيّ .

. تحقيق لغرض فكريّ بيانيّ:

لأنّ أيّ إضافة للشّعر لا تأتي هباءً، بل بقصد من الشّاعر، وبوعي وتخطيط مسبق لأهداف هذه الإضافة أو الخروج عن المألوف، فالصّور البلاغيّة ومنها المجاز «مهما كانت جميلة في ذاتها تغدو كجسد بلا روح إذا كانت خالية من غرض فكريّ بيانيّ تهدف إليه في البيان»[1]،لأنّ وظيفته لا تقتصر على التّوضيح –هذا القولُ والقالبُ الجاهز الّذي ألفناه- بل أيضا على أساس فكريّ يُريده الشّاعر، فما اختياره لهذه الطّريق دون تلك إلاّ لحاجة في نفسه يريد قضاءها، ولا تُقضى إلاّ إذا فهمها المتلقّي وأوّلها على وجهها.

1 - عبد الرحمن حسن حنبكه الميداني، البلاغة العربية، ص: 85.

المجاز غير الحقيقة في إسناداته وتأويلاته، وفي أغراضه الّتي يقصدها فماذا يقصد "المقالح" في قصيدة "الخروج من دوائر السّاعة السّليمانيّة"، حين يقول:

"أخرج شاهرا حرفي، ممتطيا صوتي؟"[1]

اعْتدْنا أن يُشهر الفارس في الحرب سيفه ويمتطي جواده، فما الّذي يجعل الشّاعر يكسر هذا المألوف ليُشهر حرفه ويمتطي صوته؟

لابدّمن أنّ لهذا المجاز العقليّ غرضا فكريّا في استحضار تراكيب مألوفة وتغييبها في الآن ذاته، إذ تحضر في شقّ هو بداية الكلام يُوهِم المتلقّي بأنّ ما يليه هو المعتاد، وتغيب في تتمّة الكلام، لتصدم المتلقّي بابتعادها عمّا توقّعه، إذ يُقارب الشّاعر بينه وبين الفارس كالآتي:

الشّاعر- الفارس

الحرف –السّيف

الصّوت – الجواد

فليس الفارس وحده هو من يُقاتل (يُدافع) في الحروب، ولكن أيضا للشّاعر طريقته في الحماية وصون أراضيه ومبادئه، ولكلٍّ أسلحته الخاصّة، فالحرف أو الكلمة أو الشّعر عموما هو سيف الشّاعر الّذي يدافع به، إنّه صرامته الّتي لا يحيدُ عنها، إذ للكلمة دور في تنوير العقول، والتّنبيه إلى الدّسائس، وتخليد ما يُمكن أن يُنسى، وللكلمة فتنة وسحر خاصّان في إثارة المشاعر وإحياء الفكر، وكم سُجِنَ وقتل أصحاب الحرف (الشّعراء، الرّوائيون) بسبب ما قالوه، كما حدث مع الرّوائي الفلسطيني غسّان كنفاني، والشّاعر محمود درويش وغيرهم.

إن لم يملك الشّاعر جوادافإنّ له ما هو أقوى وأبقى، نلهّ صوته المدوّ ي كالمدفع، المُجلجل في المحافل الدّوليّة،والصّارخ في كلّ أمسية شعريّة، والمتردّد في كلّ ندوة ثقافيّة،

1 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، كتاب في جريدة، ع: 88، الأربعاء 07 كانون الأول/ ديسمبر 2005م، النهضة، بيروت-لبنان، ص: 18.

يتعدّى حدود الضّربة بالسّيف لأنّها، مع الوقت تشفى، أو تقتل رجلا أو اثنين،لكنّ القصيدة تتعدّى حدود الزّمان والمكان و الأشخاص، إنّهاأقوى من السّيف خصوصا إذا كان صاحبها يملك الإمكانيات اللّغويّة وساعدته ثُورُ النّشر ووسائل الإعلام.

من هنا يُريد الشّاعر أن يوصل إلينا فكرة القوّة الخالدة الكامنة في الحرف والّتي إن امتلكها إنسان عليه أن يستغلّها أحسن استغلال، وأن لا يحتقر شأنها أو شأنه هو باعتباره مقاتلا وشهيدا بالكلمة الّتي يموت من أجلها، والّتي أيضا تكون كلمة حقّ أريد بها حقّ، وهنا لا نُغفل ما وراء سحر الكلمة الّتي أريد بها باطل.

. إعطاء الكلمات وظائف نحويّة لم تشغلها في غير الشّعر:

حيث الشّعر هو الإكسير الّذي يسند الفعل لغير فاعله، ويضرب بالوظائف النّحويّة – الصّارمة صرامة المنطق- عرض الحائط، مُزيحا القواعد التّوظيفيّة التّقليديّة جانبا إلى توظيف فيه قانون بعيد عن العقل، إذ يظهر المجاز باعتباره «الكسر الأوّل الّذي تحقّقه لغة الشّعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن لتشغلها في غير الشّعر، وبذلك تصبح اللّغة في الشّعر غير اللّغة العاديّة»[1]، لأنّها مفارِقة لها أو هي ضدّها أحيانا، ومن ذلك ما يقوله عبد الوهاب البياتي في قصيدة "هبوط أورفيوس إلى العالم السّفلي":

"وإذا باللّيل ينهار وتنهار السّدود"[2].

في مجاز مرسل علاقته الزّمانية استطاعَ الشّاعر أن يجعل اللّيل ينهار، وهو غير ذلك في حقيقته وفي اللّغة العادية.فكيف ينهارُ اللّيل؟

إنّه فاعل للفعل، وما كان له هذا لولا المجاز، فصار كالإنسان، لكن ما أراد الشّاعر إبلاغَه هو أنّ اللّيل - فعلا-موطنُ الانهيار،لأنّ النّاس يتعبون نهارا، وينهارون من التّعب

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص: 09.

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية (02)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1995م، ص: 192.

ليلا، بعد شقاء طويل وكدّ مديد، ولو قيلت هذه العبارة على حقيقتها (انهار النّاس) ما كانت لتبدِي البلاغة والجمال اللّذين حقّقتهما العبارة المجازيّة بإسناد الانهيار للّيل.

هذا هو الجمال الّذي يتجاوز المباشرة والوظائف النّحويّة، قصد صنع لغة شعريّة تحرّك السّواكن الخارجيّة في الطّبيعة لتتحرّك معها السّواكن الدّاخليّة للإنسان في رسم صورة متفرّدة تكاد تراها العين ليس لوضوحها ولكن لعمق الإحساس بها، فتبقى اللّغة الشّعريّة من خلال هذا «في حركة "زئبقيّة" لا تمنح معنى جاهزا مسيطَرا عليه في المواجهة الأولى البسيطة من مواجهات القراءة، إنّ كلّ ما تفعله على هذا المستوى هو أنّها تمنح ومضات وإضاءات تشكّل في ذهن المتلقّي الذّكي خطوطا احتماليّة لمقترح المعنى، لظلال المعنى وطبقاته وتموّجاته وتلويناته، للتيّار السّرّي الّذي يجري في قلب المعنى الدّينامي، لمقتربات المعنى وتخومه، لانعكاسات مباشرة وغير مباشرة لبانوراما المعنى، لإيقاع خفيّ متداخل يولدّ موجات متنوّعة للمعنى بطرق وأساليب مختلفة ومغايرة»[1] تخرج الكلمة ومعها المعنى من الإطار المألوف إلى دائرة الاختلاف وملامسة عوالم جديدة لم تلِجْها سابقا.

نجد هذا أيضا في قصيدة الفراغ لأدونيس:

"هنا، عبر دربي، يموت ربيع، ويصفوّ ريف"[2]

الطّريق طويل والوصول صعبٌ، ولابدّ من تضحيات حتّى بلوغه، لذا وعبْرَ امتداد الدّرب لا تموت الفصول، ولكن تتجلّى بعض مظاهر الموت في الطّبيعة، لكن المقصود ليس هو الظّاهر، لكن ما تخفيه الكلمات،فأيّ ربيع هذا الّذي يموت؟ وأيّ ريف هو المقصود بالاصفرار؟

إنّه ربيع العمر، ريعان الشّبابقمّة القوّة والنّشاط، تتراجع في الإنسان حين يبلغ سنّا معيّنا، تنهار قِواه، وهذا شبيه بفصل الرّبيع حين تذهب الخضرة وتذوي الزّهور، ويليه

1 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 63.

2 - أدونيس، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت-لبنان، طبعة جديدة، 1988م، ص: 23.

الصيّف ليصفرّ كلّ أخضر كأنّ الحياة انعدمت وجفّ منها الماء الّذي يروي ويسقي، فلا ترى إلاّ صفرة أي يبسا، وهي حياة الإنسان بعد الشبّاب كلمّا تأهّب للرّحيل.

على أنّ من جماليّات المجاز هو اختلاف التّأويلات وتعدّدها، فقد لا يقصد الشّاعر ما توصّلنا إليه، لكن حسبه أن فتح بابًا في النّفس اتّخذ سبيلا معيّنا، فغدت به اللّغة «لغة ضغط للمعنى واختزال للمتصوَّر وتكثيف للدّلالة، وذلك من خلال تعرّف هذه اللّغة على مناطق تجاوز جديدة أخذت بيد المفردة إلى مديات تَشَكُّل مفتوحة تصل إلى أبعد ممّا تصل إليه جاهزيّة اللّغة»[1] حيث إنّ هذه اللّغة الجديدة ابتكرت إسنادات وسّعت آفاق الدّلالة، وفتحت باب التّأويل ورسمت جماليّات جديدة لعصر وشاعر ومتلقّ يجمعهم البحث عن جمال جديد.

. تجاوز للحقيقة والمعطى المباشر:

الحيرة أحيانا وعدم الرّضا عن الواقع ورفضه أحيانا أخرى،هي ما يجعل الشّاعر - خصوصا- يطمح إلى تجاوز هذه الحقائق ويلجأ إلى هذه الطّريقة لغويّا،إذ تجاوُز الواقع يقابله التّجاوز اللّغويّ المتمثّل في بعض جوانبه في المجاز الّذي هو في اللّغة العربيّة «أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيريّ ، إنّه في بنيتها ذاتها، وهو يشير إلى حاجة النّفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المُعطى المباشر. وهو إذن وليد حساسية ميتافيزيفية»[2]، تبحث فيما وراء المرئي لمعرفة الأسباب الّتي نجهلها، لتجاوز هذه الحقائق الّتي تجرحنا أحيانا وتؤذينا أخرى. ولا يمكننا التّعبير عنها إلاّ بتجاوزها لغويّا، لذا كان الشّعر بديلا عن الحقائق، لكن مع ذلك هي حقائق فنّيّة، لا تنكرها النّفوس وإن رفضتها العقول، وأحيانا هي حقائق في ذواتنا، لكنّها لا تقنعنا ولا ترضينا لأنّها لا تحقّق آمالنا، هذا ما يراه "محمّد عفيفي مطر" في قصيدة "لو كنتُ شاعرا":

1 - حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة "دراسة في أثر مفردات اللسان السينيمائي في القول الشعري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2009م، ص: 129.

2 - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط02، 1989م، ص: 74-75.

«لو كنتُ شاعرا يا قريتي البعيدة

لانتحرت قصائدي كراهة للأوجه البليدة

أو هربت حروفها من غيهب الجريدة

وطَعِمَتْ صداقة الهواء»[1]

أَسند كلاّ من "الانتحار، الهرب، الطّعم" للقصائد وهي للإنسان، فالقصائد ليست فاعلها الحقيقيّ ،لكنّ الشّاعر تجاوز هذه الحقائق إلى أخرى، مع أنّه شاعر إلاّ أنّه ينفي هذه الصّفة عن ذاته، ربّما لأنّه يرى في رسالة الشّاعر تلك الكلمات الّتي تكون رصاصا، دفاعا عن قريةٍ، وقتلا للأشخاص البليدين الّذين لا يحرّكهم شيء، ماتوا منذ زمن وينتظرون وقت دفنهم، ولا يرى في شعره – أو تلميحا إلى شعر غيره- تلك المعاني الّتي تقيم الثّورات، أو تلك الرّسائل الإنسانيّة، فتمنّى انتحارها لأنّها لا تقوم بواجبها، ولو أنّها صادقت الهواء أي في مقابل صداقة الإنسان الّذي لا يُعيرُ ها اهتماما لكان خيرا لها.

لو أسند الشّاعر الأفعال السّابقة للإنسان أو لذاته، لقُلنا ما الّذي يمنعه؟ فليفعل، فلينتحر، وليهرب، لا أحد يردُّه ولا قانون يردعه، لكنّه لا يقصد الإنسان -الشّاعر- فهذه الأفعال وإن حدثت لا تُغيّر الواقع، لكن يريد من الشّعر أن يكون صارما مغيّرا لوجه الواقع، إذ يستطيع تغيير الأفكار، وبناء أسس جديدة لشاعر حقيقي لا يعبث بالكلمات ولكنّها تكون سيفه الصّارم وقت الحروب. من هنا صار المجاز وسيلة فنّيّة في الاحتيال على الواقع، وليس الكذب عليه؛ فهو تجاوز «وكما أنّ اللّغة تحوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنّها تحوز الواقع الّذي تتحدّث عنه إلى ما هو أبعد منه،كأنّ المجاز، في جوهره، حركة نفي للموجود الرّاهن، بحثا عن موجود آخر»[2]، فيه تتحقّق آمالنا، واقع تقوله اللّغة، وليس الواقع المفروض أو المرفوض.

1 - محمد عفيفي مطر،ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1419،01هـ/1998م، ص: 16.

2 - أدونيس، الشعرية العربية، ص: 75.

ومهما اختلف الواقع، فإنّ الشّعر يقابله بالكلمات، لأنّه «فضاء إحضار وعالم مصغّر مخلوق من رغبة الشعّراء في أو يحوّلوا العالم على ما يشتهون بقليل من العقل وكثير من العزم العاطفي، وهي رغبة في أن يملكوا ما يُملك امتلاكا تنجزه الشّهوة في الخيال وتسُتخدم له اللغّة وتبيُحه بمنطق النحّو والترّكيب وتشرّعه بالمجاز وتزيّنه بالصّور وإجراءات الوزن والتّنغيم»[1] ليبدو أفضل ممّا هو في واقعه، فهناك اختلاف بين الواقع الواقعيّ والواقع الشعّريّ الّذي تجمّله الكلمات؛ ليس لأنّه أفضل ولكن لأنّه أمنية لا تتحقّق إلاّ في اللّغة الّتي تعطيه شرعيّة الوجود الفعلي.

الواقع الشّعري هو غير الواقع الحقيقيّ،لأنّ اللّغة، تهدم واقعا وتبني آخر، فالنّقل الحرفي ليس مهمّتها، هكذا «يُخرجُ المجازُ الواقع من سياقه الأليف فيما يُخرجُ الكلمات الّتي تتحدّث عنه من سياقها الأليف،ويغيّر معناه فيما يُغيّر معناها، مقيما، في ذلك علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مغيّرا صورة الكلام وصورة الواقع معا»[2]، إذ يكون تغيّرُ الثّانية بالأولى، وما الجرأة على تغيير الكلام إلاّ مقابل الكبت والعجز عن تغيير الواقع في الواقع ذاته، فهذا بمثابة دفع لتغيير يبدأ بسيطا،وهو ما توضّحه قصيدة "ضباب كثيف على الجسر" لمحمود درويش:

«تغفو البلادُ القديمة خلف قلاع

سياحيّة، والزّمان يُهاجر في نجمة

أحرقت فارسا عاطفيّا، فيا أيّها

النّائمون على إبر الذّكريات، ألا

تشعرون بصوت الزّلازل في حافر الظّبي؟»[3]

1 - مبروك المناعي، الشعر والسّحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط01، 2004م، ص: 25.

2 - المرجع نفسه، ص: 75.

3 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 406.

من جهة أولى لا تغفو البلاد ولكن أهلها، ومن جهة ثانية هو طمرٌ للمعالم الحضاريّة بفلسطين الّتي تدلّ على وجود العرب السّابق لوجود الصّهاينة، حيث تُهدم المدن العتيقة وتُبنى على أنقاضها الأماكن السّياحيّة [فنادق، مطاعم، وغيرها]، إذ ينبّهُ الشّاعر إلى هذه الانتهاكات في حقّ الفلسطينيّين والمسلمين، فهناك يوميّا إبادات جماعيّة للّذين يحملون ذاكرة الأمّة، وهذا التّنبيه هو رفض درويش لما تراه العين من طمسكلّ ما هو عربيّ حيث تظهر الواجهات المكتوبة بالعبريّة،والمستعمرات بطريقة غربية لا مكان فيها للعربيّ، ولا زمان له أيضا، إذ يُخرجُ قصرا من التّاريخ بتزويره وتزييفه.

درويش ومن خلال المجاز (علاقته الحالّيّة) يرفض هذه الحقيقة المزيّفة ويُظهر ما وراءها مستغربا من النّاس نومهم (سُباتهم العميق) على ذكرياتهم، كأنّهم مُخدّرون لا يشعرون بالخطر المحدق بهم جرّاء صمتهم ولامبالاتهم، هذا المُعطى المباشر الّذي نراه ونسمعه يرفضه درويش ويتجاوزه إلى الحقائق الكامنة خلف المرئيات، حقائق هي حضارة الفلسطينيّين وأرضهم لا أرض الصّهاينة (بلاد قديمة خلف قلاع سياحيّة).

. عالم احتمال وسؤال دائم:

يوظّف الشّاعر لغته الخاصّة البعيدة عن الوصف والاستقراء، عن استنباط الكلّيّات والعموميّات، إنّها لغة المجاز الّتي تجعله دائما «في حالة انتظار للمفاجئ والمذهل، ولذلك عالم الإمكان الخالص "الاحتمال الدّائم" هو عالمه، ألا وهو العالم الّذي يقع وراء التّنبّؤ العلمي، ولذلك الطّريق إليه هي طريق الحدس الرّؤيوي "طريق الخيال الشّعريّ"»[1]، وليس طريق المنطق العلمي، والمجاز يخرج الكلمات ومعها الواقع من دائرة المنطق إلى دائرة الاحتمال، حيث لا تتعلّق بما كان أو بما هو كائن، بل بما يمكن أن يكون، أي بالمستقبل وهو مجهول لا يمكننا أن نحدّده، لكن مع ذلك نضع له احتمالات قد تصيب وقد تخطئ، يقولها محمود درويش في "لاعب نرد":

«ومن حسن حظّي أنّي أنامُ وحيدا

1 - عادل ضاهر، الشعر والوجود "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، ص: 142.

فأصغي إلى جسدي

وأصدّق موهبتي في اكتشاف الألم

فأُنادي الطّبيب، قُبيل الوفاة، بعشر دقائق

عشر دقائق تكفي لأحيا مُصادفة

وأخيّب ظنّ العدم

من أنا لأخيّب ظنّ العدم؟

من أنا؟ من أنا؟»[1]

في معادلة صعبة بين أمل الشّاعر في الحياة وبين إرادة القدر، أيّهما يتفوّق على الآخر، يفتح الشّاعر بالمجاز مجال السّؤال في تخييب ظنّ العدم" الّذي يناديه إلى حتفه،فكيف يخيّب ظنّ العدم؟ ومن يكون العدم؟

إنّها إرادة مفروضة لا نستطيع ردّها، يحاولها الشّاعر، يرغب في تجاوزها بعشر دقائق قبل وصولها إليه، علّه ينجو من الموت إذا حضر الطّبيب، لكن هل يحدث هذا مع العدم؟

أوّلا العدم هو عالم الأموات الّذي لا يرغب الشّاعر في الذّهاب إليه، لأنّه يريد أن يحيا، يريد هذا ولو مصادفة، دون تخطيط مسبق، والوفاة هو سبيل العدم، لذا يتمنّى أن يخيب ما يتمنّاه العدم، كأنّه إنسان خمّن ودبّر وله في ذلك يدٌ.

وثانيا هي أمنية بالحياة يتلاشى معها العدم، أمنية حدسها الشّاعُر، وعالجها الطّبيب بقدومه مبكّرا قبل مَقدمِ الوفاة.

وثالثا: هي خيبة الشّاعر وتَحَقُّقُظنّ العدم، وحتّى بحضور الطّبيب قبل الوفاة لم يُفلح في العلاج، وصدق حدس الشّاعر حين تساءل "من أنا لأخيّب ظنّ العدم؟" فكلّ واحدٍ يسلك

1 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 43.

هذا الدّرب، ولا يحيد عنه، ومع كثرة الاحتمالات لهذا السّؤال إلاّ أنّه لا يفلح في النّجاة من قدره (الموت)، فيَصْدُق ظنّ العدم، ويَخيب ظنّ الشّاعر.

وهذه القصيدة هي من أواخر ما كتب قبل رحيله، إنّه الإحساس الّذي لا يخيب، أن يواجه الإنسان قدَرَهُ، ويدرك يقينا عجز الطّبّ أمام رحيل الرّوح، حين يقف الطّبيب مندهشا أمام هذا المجهول الّذي لا يجد له علاجا ولا يعلّق له تميمة لتردّه، حينها فقط يدرك كم هو صغير،وكم أنّ علمَه ناقص، فلا يملك إلاّ أن يُسلِمَ نفسه للقدر،ويستسلم لظنّ العدم، لكن هيهات، هناك شيء لا ينطفئ، يغيب الإنسان وتحضر أعماله، يرحل الشّاعر وتبقى كلماته دليلا على عمق النّظر فيما حوله، كأنّها فلسفة بكلّ الاحتمالات، لكنّها بعيدة عنها في جانبها الجماليّ في رسم صورة الموت والميّت، في أقسى لحظات الحياة، في الجسر الواصل بين أكبر متضادّين "الحياة والعدم".

إذن هو عالم خاصّ بالشّاعر يُخرجُ فيه المجاز الكلمات من حدود الحقيقة إلى حدود الاحتمال، وهذا يعني أنّه يرتبط «بنظرة إلى الحقيقة، أو أنّه لا يتضمّن موقفا منها وحسب، وإنّما يتضمّن كذلك طريقة في التّفكير، وفي الكشف عن الحقيقة، والتّعبير عنها»[1]، كما يراها هو لا كما يريدها العقل، إنّها الحقيقة الباطنة في جواهر الأشياء لا في أشكالها، لذلك فالمجاز طريقة في التّفكير والتّعبير تختلف عن المعتاد، وترصد الحقائق في تبدّلها واحتمالها، وتنقل الحيرة حولها.

يرتبط المجاز بالواقع في النّقطة الّتي ينفصل فيها عنه، لذلك فالعلاقات الّتي يقيمها بين الكلمات «وبين الواقع، إنّما هي علاقات احتماليّة، يتعدّد بها المعنى، ممّا يولّد اختلافا في الفهم، يؤدّي إلى اختلاف في الرّأي والتّقويم، ومن هنا لا يُتيح المجاز إعطاء جواب نهائيّ، لأنّه في ذاته مجالٌ لصراع التّناقضات الدّلاليّة، هكذا يظلّ المجاز عامل توليد الأسئلة، وهو من هنا عاملُ قلق وإقلاق بالنّسبة إلى المعرفة الّتي تريد أن تكون يقينيّة»[2]، فلا وجود لها في الشّعر،إنّ معارفه أو حُدُوسه احتماليّة أو تقريبيّة، دائمة التّجدّد لا تستقرّ،

1 - أدونيس، الشعرية العربية، ص: 75.

2 - أدونيس، الشعرية العربية، ص: 75.

إذ يُظهر المجاز، في صوره المختلفة، تعدّدَ المعاني من خلال تعدّد الأسئلة حول دلالة المقصود، والسّؤال لا ينتهي هنا لأنّه لا يجد جوابا نهائيّا، لهذا تتناسل الأسئلة حول المجاز.

وتُرى هل سنعرف ما يقصد أدونيس بقوله:

«والصّمت سنَّ إبرَ النّسيج»[1]

وهل للصّمت أن يفعل هذا؟ وصمتَ مَنْ يقصد؟ والصّمتَ عمّاذا؟ عموما من يقوم بالسنِّ هو الإنسان أمّا الصّمتُ فهو دليل عليه (جزء)، لكنّه لم يقل الإنسان الصّامت، ربّما لغلبة هذه الصّفة عليه فكانت هي القائم بالسنِّ بدلا منه.

ثمّ إنّه وجّه كلامه للإبر لا للسّكين، والإبر حادّة بذاتها لا تحتاج إلى سنّ على خلاف السّكين، فإذا ما سُنّت الإبر كانت سريعة النّفاذ، كثيرة الوخز على الأنامل.

لكن إذا عُدنا إلى القول السّابق جملة واحدة ربّما نصل إلى شيء ممّا قصده، إذ الإنسان الصّامت هو الحكيم والّذي يُحسن التّعلّم و التّعليم، وقليلُ كلامه يُغني عن كثيره، أمَا قالوا "إذا كان الكلام من فضة فالسّكوت من ذهب؟" وكذلك ألم يحذّروا من العالِم إذا أُحْرِج؟ كلّها تدلّ على قدرة الصّمت في صوغ أحسن الكلام، ووضعه مواضعه، لكن إذا دخلت الإبر وسط الصّياغة، كان الوخزُ أساسا،لأنّ الصّامت يتقن الكلام لكنّه يستغني عنه ولا يوظّفه إلاّ لضرورة قصوى، وهذه سمة الحكماء الّذين يختصرون عُمرا في جملة (حكمة)، توقظ فينا فكرا كان نائما، وغفلة كادت تأخذنا، فتتمخّض عن صمتهم الطّويل وتجاربهم في الحياة دُرَرٌ تُصاغ على مهل ومكث دون عجل، أوليس الصّمت حكمة؟

هذا ربّما بعض ما قصده الشّاعر، وقد يجد المتلقّي أمورا أخرى لم نلتفت إليها، لأنّ كلمة الصّمت و إسناداتها حمّالة أوجه، لا نعرف إن كان ما قلناه صواب أم هو بعيد عنه أم جانَبَهُ؟

1 - أدونيس، أوراق في الريح، ص: 21.

. التّعبير عن عالم غير محدود:

المعلومُ من هذا العالم غير محدود، فما بالنا بالمجهول منه، والتّعبير عنه بلغة عادية يُنبئ بعجزها سلفا،لأنّ الإنسان والشّاعر كثيرا ما يقف مندهشا أمام بعض الظّواهر وينعقد لسانه ولا ينطلق، فهذه «اللّغة محدودة،في حين أنّ هذا العالم غير محدود، ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير المحدود، لابدّ إذن من اللّجوء إلى وسائل نتغلّب بها على هذه المحدوديّة، هذه الوسائل هي تحديدا، خاصّية الشّعر أو لغته، وهي الّتي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز»[1]، حيث يتّسع مجال اللّغة ومعها الإفصاح عن اتّساع العالم.

لغة المجاز قادرة على تحويل الكلمات إلى طاقة حيوية تستوعب حركيّة العالم وامتداده، حيث يولّد المجازُ «التّوّ ق إلى عالم ما ليس بمعلوم، أي إلى تحصيل الكمال، والشّعر إذن ضمن هذا المنظور،هو ما يخلق تشوّ قا لا ينتهي إلى كمال لا ينتهي»[2]، هو غاية الشّاعر والمتلقّي، وسعيه في ذلك لا ينتهي، لأنّه لن يبلغه، فحسبُه المحاولات الدّائمة، والتّطلّع إلى الأفضل فيالعالم الواقعيّ ، والعالم اللّغويّ "الشّعر"، والمجاز هو أحد الوسائل القادرة على ملامسة هذه الغاية في نقاط تماسٍ تؤدّي إلى الانتشاء والشّعور العميق بولوج عوالم كانت مجهولة سواء خارج الذّات أم داخلها في العمق الغامض منها نوضّح هذا بقول درويش:

«ثمّ تبحث عن شعورك، خارج الأشياء

بين سعادة تبكي، وإحباط يقهقه...»[3]

حين يتغلّب الإحساس بالإحباط على الإحساس بالسّعادة،ينجح الأوّ ل وتفشل الثّانية، فلا السّعادة تَبكي ولا الإحباط يقهقه، بل صاحبهما، في حالة شعوريّة، متفرّدة عن عالم يصعب وصفه بكلمات أو حصره في صفات، إنّ عالم الدّاخل الغامض عالم الشّعور

1 - أدونيس، الثابت والمتحول، 3-صدمة الحداثة، ص: 297.

2 - المرجع نفسه، ص: 293.

3 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 456.

اللاّمدرَك، فيه تمتزج الأحاسيس وتختلط خصوصا في حالات شعوريّة يفقد معها الإنسان توازنه، ففي قمّة سعادته يبكي، وفي سفحِ تراجعه وإحباطهيضحك ضحكا مرّا فشرُّ البلّية ما يُضحك.

حين يفقد الإنسان الشّعور بما حوله، يبحث في المتناقضات، كأنّما يبحث عن ذاته المشتّتة خارجه،لأنّ الشّعور عالم واسع، لا محدود يعسُر فهمه مهما غاص فيه صاحبه، لأنّه أحيانا لا يفهم ذاته، لا يصف شعوره،يصمُت ويترك لملامح الوجه بالبكاء أو الضّحك التّعبير الّذي قد يكون مخالفا لواقعه الدّاخلي، ولا يدرك هذا التّعبير إلاّ شخص مقرَّب أو رجل مجرِّب أدرك من الدّنيا المضامين، والجواهر وتخلّى عن الأشكال والأقنعة الّتي يتوارى خلفها الكثيرون.

. حركيّة وحيويّة العبارة المجازيّة:

الجمادات في واقعها ساكنة لا تؤدّي فعلا حركيّا،لكنّ اللّغة المجازيّة قادرة على منحها الحياة والحركة والنّطق وغيرها من الأفعال من خلال اللّغة المجازيّة، الّتي تكون فيها العبارة «أكثر حيويّة وشمولا، من العبارة في اللّغة العادية، ذلك أنّها تشير، بالإضافة إلى الشّيء أو المسمّى الأصلي، إلى بعده اللاّمرئي، وإلى حركة الانفعال والتّخيّل عند من يسمّيه، بينما لا يشير التّعبير في اللّغة العادية إلاّ إلى الواقع العيني المباشر»[1]، وهذا هو سرّ تميّز المجاز، لأنّه يغوص في أعماق الأشياء ويرى ما وراءها وأثرها في النّفس حيث تُبعثُ فيها الحركة.

لا تؤثّر فينا الأشياء حين تكون جامدة، لكن إذا ما تحرّكت أدهشتنا، وحرّكت فينا مشاعر عميقة من خلال المجاز الّذي يشحن «اللّغة بطاقة جديدة، وأنّه يضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللّغة العادية، وأنّه يسمّي إلى ذلك، أشياء لا يمكن أن توفّر لها اللّغة العاديّة عبارات محدّدة»[2]، تزيّنها،لكنّ اللّغة المجازيّة تسمّي ما لم يُسمَّ،

1 - أدونيس، الثابت والمتحول، 3-صدمة الحداثة، ص: 297.

2 -المرجع نفسه ، ص: نفسها.

أي إعطاء هذه الأشياء المهملة أهمّية، فالاسم دليل على وجود المسمّى، أي إخراجه من دائرة العدم إلى دائرة الوجود "الحركة والحياة"، أو إعادة التّسمية حيث الاسم الأول لا يليق، أو يراه الشّاعر غير مناسب فيختار لها اسما لوضعها الجديد،لأنّ تسميتها الأولى ذهبت بثلاثة أرباعللمتعة التّي تحوّلت مع الوقت إلى عادة، وإعطاء الاسم أو إعادة التّسمية نابع من رؤيا الشّاعر للّي تصوّر ميتافيزيقا الأشياء، فتتحرّك وفق اسمها الجديد، و"قادرٌ أن أغيِّر: لُغْمُ الحضارة- هذا هو اسمي" قصيدة لأدونيس نتبيّن فيها ما قلناه سابقا:

«قلتُ: هذي الجرّة المنكسره

أُمّة مهزومة، هذا الفضاءْ

رمدٌ، هذي العيونْ

حُفَرٌ، قلت الجنون

كوكبٌ مختبئ في شجره

سأرى وجه الغرابْ

في تقاطيع بلادي وأسمّي

كفنًا هذا الكتابْ

وأسمي جيفةً هذي المدينه

وأسمّي شجر الشّام عصافير حزينهْ

ربّما تولد بعد التّسميهْ

زهرة أو أغنيهْ،

وأسمّي قمر الصّحراء نخله

ربّما استيقظت الأرض وعادت

طفلةً أو حلم طفلهْ»[1]

لا شيء يحافظ على اسمه، كلّ الأسماء تغيّرت بما يناسبها من وجهة نظر الشّاعر، تبدأ حقيقة موجعة، إذ قارب بين الجرّة المنكسرة والأمّة المهزومة، فلم يَصْلُح حال أمّتنا [العربيّة خصوصا] وساد التّمزّق والطّائفيّة، واندثرت الـ"نحن" وبرزت الـ"الأنا"، فحين انهزمنا صرنا كجرّة لا يُجبرَُ كسرها وتغيّر ما حولنا، كلٌّ نحو الأسوإ وفق التّسميّة الّتي سمّاها بها الشّاعر.

التّسميّة على مرارتها وقسوتها ومجازيّتها، لكنّها الحقيقة الّتي يجب إدراكها، فلم يبق من المسمّيات إلاّ الاسم، لذا يصحّ التّلاعب به، تغييره، إلغاؤه، إذ غابت جواهر الأشياء وحضرت أشكالها فقط، فمن حقّ الشّاعر أن يستبدلها بما يراه ملائما لحقيقتها الجديدة.

بتغيير الأسماء تبرز حركيّة العبارة المجازيّة، إذ يمكننا أن تتخيّل لها أسماء أخرى نراها نحن بطريقتنا الخاصّة؛ فيمكن أن تكون الأمّة المهزومة "نارا أمطرتها غيمة"، أو "دببة قطبية أثقلها النّاس فدخلت في سُباتٍ شتويّ"، وهكذا تتغيّر الأسماء وفق الحالات والإحساسات، وما يجرح أكثر هو هذي المدن "الجيفة" الّتي غابت فيها الحياة والإنسانيّة وبقيت مجرّد قناع زائف.

لكن على ما في التّسمية من جراح تبقى حقائق تواجهنا دوما، فيها الألم والأمل بغد نعود فيه لأصل تسميتنا، إلى ذلك اليوم يبقى المجاز يحرّك اللّغة ومعها الواقع العربي بالتّحديد.

ولا نبرح واقعنا فهذي "البنت/الصّرخة" تطلّ من القصيدة لدرويش:

"وفي البحر بارجة تتسلّى

بصيد المشاة على شاطئ البحر:

أربعة، خمسة، سبعة

---

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، وبيروت-لبنان، 1996م، ص: 231.

يسقطون على الرّمل والبنت تنجو قليلا"[1]

السّفينة الحربية على البحر يترصّد جنودُها (المارينز) الأبرياءَ لقتلهم، كأنّ هذا الفعل تسلية في يوم عطلة، إنّه هواية الصّيد وقت الفراغ.

البارجة لا تتسلّى؛ ولكن راكبوها يجعلون من الموت لعبة، أهي الرّماية أو هي فعل القنّاصين الّذين لا يخطئون هدفهم "هو الفلسطينيّ على شاطئ البحر" يشمّ الهواء مُسلما ومُسالِما؟ فلا يدري من أين يتخطّفه الموت، فرّ من البرّ فأتاه من البحر، وللبارجة في كلّ يوم صيد وفير، لا يخطئ إلاّنادرا ولا يقلّ إلاّ إذا أراد القدر نجاة فتاة على الرّمل.

كما مكنّنا المجاز من رؤية حركة البارجة من خلال تخيّل القوّات البحريّة على ظهرها ومعهم أعتى الأسلحة،ولا يفارقهم الرّدار لترصّد كلّ نَفَس فلسطينيّ يقترب من البحر يطلب حياة فيَلْقى موتا، ولسوء حظّ الفلسطينيّ أنّ الأسلحة تتطوّر يوميّا، ولا يمكنه فعل شيء حين يُغادر الحجر إلى الرّمل إلاّ أن يقيس المسافة بينه وبين الموت بالحاسّة السّادسة.

تخيبُ ظنون كثيرة لكنّ حدس الفلسطينيّ لا يخيب، يُدرك مصيره لذلك يعيش لحظاته كاملة حتّى الموت إلاّ إذا أخطأه القنّاص وانتصر القدر، فقد ينجو من الإصابة وقد ينجو من الموت، ليبقى مناضلا في الحياة رغم الآلام والجراح، رغم البوارج والدّبّابات ينتصر الحجر في الأيادي البريئة.

. تعميق الشّعور بالواقع:

كثيرا ما نرى ونسمع ونمرّ مرور العابثين، غير مُبالين بما حولنا، لكنّنا ببيت من الشّعر نقف، نصطدم، نرجع، نُراجع ما فاتنا، لأنّنا كُنّا نرى أو نسمع بطريقة سطحيّة، بلغة عادية، في مقابل ما استوقفنا من لغة غيّرت نظرتنا، إنّها لغة المجاز الّتي تتيح «إمكانا لتجاوز محدودية اللّغة: تخترق حدودها، وتقول ما لا يُقال، وأن نتجاوز باللّغة محدوديّة

1 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 141.

اللّغة...يعني أنّنا نقدّم عالما غير عادي، أي نقدّم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوّ ا»[1]، حين تكون الكلمات ذاتها لكنّ تراكيبها "إسناداتها" تتغيّر ومعها أيضا تتغيّر الدّلالات، فتخرج اللّغة من إطارها الضّيّق "الاستعمال العادي" إلى إطار أرحب "المجاز" تتعدّد فيه الإسنادات والمدلولات والكلمة واحدة، إذ بهذه الآلية نتجاوز ضيق المعجم اللّغوي إلى رحابة المعجم الشّعريّ ومنه التّداولي الأكثر رحابة، فهو حياة جديدة ودائمة للكلمات "للشّعر".

والمجاز برحابة لغته يستوعب الواقع، ويوصله إلى قلوبنا في صورة لم يسبق أن أحسسنا بها أو رأيناها، وهو ما سنشعر به في "الرّسالة الثّالثة" للمقالح:

«أُقبّل التّراب والأحجار والدّمن

أُقبّل اليمن»[2]

أَفْصَحَ المجاز بتقبيل الجزئيات "التّراب، الأحجار، الدّمن" عن شوق كبير لليمن، حيث يكون شعور الإنسان تجاه بلده ربّما خافيا أو خفيفا لا يُدرك ولا يُرى، لكن إذا ما هاج الشّوق وفاض الحنين صار كلّ صغير كبيرا، وكلّ هيّن عظيما، فكلّ ذرّة من تراب هي الوطن، وكلّ حجر هو الحبّ العميق، كلّ الأشياء تقول لنا وفينا "هو الوطن"، فيكفي أن تقرأ الشّوق في السّطرين السّابقين لتعرف اليمن، وتعشق وطنك، وتقبّل فيه الذّرات كأنّما تقبّله هو، وتحتضن الهواء كأنّما تضمّ إليك وطنا كان هاربا فتأمنُهُ ويُطمئنك.

لو أنّ الشّاعر قال: "اشتقت أو أحبّ اليمن" ربّما ما كانت لتُدغدغ مشاعرنا وتهزّ كياننا وتنبّهنا إلى أوطاننا،لكنّ الإسناد السّابق أفصح حيث عجزت اللّغة العادية "لغة المعاجم"عن حبّ لا يُضاهي، وشوقٍ في الأعماق دفين،فكيف لا نحبّ الوطن؟ وهو فينا، خصوصا حين ننأى عنه ونُخلّفه بَعْدنا وحيدا، كأنّنا تركنا يتيمًا ليس له إلاّنا.

---

1 - أدونيس، الثابت والمتحول، 3-صدمة الحداثة، ص: 297.

2 - ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت- لبنان، 1986م، ص: 301.

هو الوطن أوسع من الكلمات، وسواءٌ أكان فعل التّقبيل حقيقيّا أم مجازيّا؛ فإنّه لامس شعورا في الشّاعر وحرّك آخر في المتلقّي لينتبه إلى بعض الأشياء الّتي يُهملها اليوم ويفتقدها، ويحنّ إليها غدا، حين لا يجدها وتفرّ من بين يديه لتسكن ذاكرته حين يُرسل "برقيات شوق لصنعاء" في البرقية السّابعة عشر قائلا:

"شوارعك الباكياتُ الرّماديةُ اللّونِ،

تسكن ذاكرتي"[1].

لأنّ الشّوارع لا تبكي بل ساكنوها، ملأهم الحزن والكآبة، فغدت رمادية حيادية، حزنها تجلّى حين حَزِن أهلها، بادلتهم الشّعور وكانت وجههم الّذي يُوارونه، فإلى أين هذا الحزن المنشطر بين صنعاء وعدن؟ في وطن هو اليمن السّعيد، فقَدَ سعادته وحلّ انقسامه، ونشر لونَه الرّماديَّ في العيون.

لأمكنة حزن خاصّ، ووحشة غريبة، كأنّما تنطق بحالنا، فالشّوارع هي المناطق الّتي اعتاد النّاس المشي فيها، يلتقون فيها، تجمع البيوت تحت ظلّها كاجتماع الأطفال في حضن أمّهم، وفقدان الحنان يؤدّي إلى تشتّتهم، وهو حال الشّوارع الّتي هجرها أهلها أو أصابهم مكروه، ففقدتْ الحياة بغياب حركتهم، وذهب بهاء المكان وعمَّهُ الحزن، هذه هي الصّورة الّتي لا تغادر ذاكرة الشّاعر، فانقلاب الأوضاع يؤثّر على الإنسان من حال السّعادة إلى حال الكآبة، فاتّخذت لها من الذّاكرة سكنا تعاود الظّهور كلّما هزّها الحنين وجذبتها الأشواق، فبقيت لصيقة الإنسان المكتئب (الشّاعر)، الّذي يريد الأفضل لها، لكنّ واقعا مريرا حال دون ذلك، فما امتلك إلاّ أن احتفظ بها كما هي.

وحين تنثر الكلمات معانيها، يكون الشّاعر في حالة تعطينا «شعورا حادّا بالواقع، يكشفه ويضيئه.في حين أنّ اللّغة العاديةّ تموّه الواقع وتقنّعه، وبهذا للمعنى نقول إنّ الشّعر هو الكلام الإنسانيّ الوحيد الّذي يظلّ، بطبيعته حرّا، ذلك أنّه يرفض بطبيعته، كلّ شكل من أشكال تمويه الواقع، أي كلّ شكل من أشكال القمع، وحين يخون الشّعر طبيعته، بفعل

1 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، ص: 23.

من يمارسه – وما أكثر ما تخان الطّبيعة-يفقد خاصّيته الشّعريّة، ويبطل، بالتّالي أن يكون شعرا»[1]،أن يكون الكلام السّاحر المؤثّر فينا.

لأنّ الشّعر شعور؛ فهو إحساس يغوص في أعماق الواقع ببشاعته وجماله، ولا يُلقي عليه ذلك السّحرَ البرّاقَ ليكون جميلا دائمًا، إنّه يقول الأشياء في حقيقتها ولا ينقلها حرفيّا كما تراها العين، بل يقول أثرها – في جمالها وقبحها- على النّفس، إنّه الحقيقة الّتي تضاهي الفلسفةَ في قول الوجود، لكنّها حقيقة غير علمية، لا يثبتها برهان، ولا يؤكّدها منطق، إنّها حقيقة النّفس الّتي تُختبر بالشّعور، بالإحساس بما حولنا، وهو حال الكذب في قصيدة "يوم لا سيّده يبقى" لفاروق شوشة:

«فيسيل الكذب الأسود من ثنايا الكلمات

وهو يعطي النّاس من حوليه أحلاما

ويسقيهم وعودا»[2]

صار الكذب لكثرته وتدفّقه سائلا يجري كجريان الماء، وأيّ نوع من الكذب؟ إنّه الأسود لشناعته، ولقُبح تأثيراته، فلو كان أبيضا لهانت مخلّفاته، لكنّه - وللأسف- مرارةُ الواقع الّذي لا يراه كثيرون، ومع ذلك حين طفح الكيل بان للنّاس واتّضح، وغمر المعاملات بشتّى أنواعها فلا يجني النّاس من هذا الكلام سوى الأحلام والوعود، يعيشون على أمل زائف لا يتحقّق، ويخدعهم زُخرف القول كأنّما أُعطوا وهُم لم يأخذوا، يفرّق الشّاعر هنا – من دون تصريح- بين أنواع الكذب، ويذمّ الأسود الّذي لا يأتي لإصلاح ذات البين ولكن للإفساد أساسا، ولاستغلال براءة الإنسان فينبّهه إلى هذا الواقع ويعمّق إحساسه به في جانب النّتائج قبل الأسباب.

1 - أدونيس، الثابت والمتحول، 3-صدمة الحداثة، ص: 297.

2 - فاروق شوشة، وجوه في الذاكرة (لوحات شعرية)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط02، 1433هـ/2012م، ص: 73.

ب.الاستعارة:

الاستعارة من أكثر الصّور البلاغيّة توظيفا في الكتابة المعاصرة لما لها من طاقات على التّصوير، تعدّت حدود حذف أحدِ طرفي التّشبيه، إلى كسر النّظام المألوف للّغة، حين غدت القصيدة استعارة كبرى «تعتمد كلّ صورها وأدواتها الشّعريّة على تغيير المعنى، لأنّ الشّعر ليس مجرّد شيء مختلف عن النّثر، بل هو ضدّه»[1]، في شكله ومضمونه وطريقة تركيبه.

- **جماليّات الاستعارة في الكتابة الشّعريّة العربيّة المعاصرة باعتبارها كسرا لغويّا لقوانين التّركيب المعروفة:**

تجمع الاستعارة بين كلمات لا تجتمع خارج الشّعريّة، فتكسر التّراكيب المألوفة والمتوقّعة بأخرى جديدة لأسباب جماليّة نتبيّنها من خلال الأمثلة:

. ملامسة المعاني:

لأنّها لا تُمسَك بل نشعر بها، يحاول الشّاعر القبض عليها في كلمات، ويضعها أمامنا في قفص الشّعر حتّى نلامسها، وهو حال الكتابة عند محمود درويش:

«الكتابة تجرحُ من دون دم»[2]

اعتدنا أنّ ما يُسبّب الجراح المادّيّة هو السّيف، السّكين وغيرهما، وتكون النّتيجة هي سيلان الدّم، لكنّه سرعان ما يتوقّف بالدّواء وتلتئم الجراح، وتزول آثارها، وينسى صاحبها الآلام لكنّ الكتابة جرحٌ من نوع خاصّ ،معنويّ لا ينزف منه الدّم، فكيف تجرح الكتابة؟

لأنّ الكتابة الحقيقيّة (الفنّيّة الرّاقية) تفعل ما لا يفعله السّيف، تُحدِثُ فعلا ذلك الألم والوخز إذا ما لامست الكلمات وجداننا، فتقشعر جلودنا لما يصفه الشّاعر من مظاهر

1 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 146.

2 - محمود درويش، حالة حصار، رياض الريّس للكتب، بيروت- لبنان، ط01، أفريل، 2002، ص: 83.

التّعذيب، ونبكي لصور الحزن، ونطير فرحا إذا ما قال سعادته في كلماته، ولا يبرحنا ذلك الإحساس إلاّ بمرور وقت طويل، ويعاودنا كلّما تذكّرناه.

وهذا ما تفعله الاستعارة، لأنّها «تُعنى بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرًا غير محدّد الدّلالة، وهي القادرة على الغوص في أعماق الشّاعر وردهات نفسه لانتشال ما غمض من أحاسيسه وانفعالاته»[1] ، لتخرجها في صورة فنّيّة تنبئ عن إحساس كان غامضا.

وحدها الكتابة الخالدة تفعل هذا بنا، فلا جُرحها يُدمي، ولا أثرها يزول، تبقى معنا، تؤثّر فينا، تغيّرنا، تصنع منّا أشخاصا مختلفين، تُعلّمنا، تربّينا، نكون جرحَها الّذي يتفتّق روحا جديدة، إذ كثيرا ما يُغفَل دور الكتابة في الحياة، والتّوعية، وكم كثيرة هي الكلمات الّتي ألهبت حروبا، وكم كلمة طيّبة أخمدت نارا للفتنة أشْعِلت.

هكذا هي الكتابة جرح معنويّ لا يلتئم،لكنّ الجرح ليس دائما سلبيّا،بل له دور إيجابيّ في إيقاظ النّائم من سباته العميق، ليرى ويسمع ويعيَ ما حوله، إنّه إنسان؛ والكتابة تعيد له إنسانيّته المسلوبة والمنتَهَكة.

لا نبرح هذه المعاني الرّاقية في رسالتها، والجميلة في تركيبها، لترافقنا في قصيدة "إلى أمّي" لعبد العزيز المقالح، قائلا:

«يذبحني صوتك قادما مع المساءْ

يسلب من عيني بقايا النّور»[2]

وكيف للصوّت أن يذبح؟ وأيّ صوت؟ إنّه صوت الأمّ، أغلى كلمة في هذا الوجود، رمز الحنان ومنبعه، إذا ما حضرت رافقتنا السّعادة، وإذا غابت غربت شمس الحياة، ولم يبق لنا منها إلاّ الذّكرى على مرّ الزّمان.

---

1 - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، د.ت، ص: 123.

2 - ديوان عبد العزيز المقالح، ص: 353.

يسمع المقالح صوت أمّه، لكن على الأرجح هو ليس صوتا حاضرا بل مُستحضَرا؛ بدليل قوله "مع المساء" حيث تعمُّ السّكينة والهدوء ويدخل صوت الأمّ من دون مقدّمات، لا يحتاج إلى استئذان، فيكون بمثابة جرح في الأعماق، إنّه ذبحٌ بلا سكين ولا دماء، إنّها حشرجة في الدّاخل إذا ما سمع صوت أمّه، هو حنين الذّكرى إذا طاف طائفها، وهزّ الهواء أركان البيت، ليتسلّل حنان الأمّ ورقّة صوتها وطريقة مناغاتها ثمّ مناداتها لابنها، فيه الخوف على الابن والشّوق له، وحده صوتها المميّز الحاضر في المساء، مساء الكلمات والشّعر، يذهب معها كلّ نور حتّى نور العيون،ليُركّز فقط على الحضور البهيّ للغائب الأكبر (الأمّ).

حضور ذكراها في صوتها، وكم رافقه نُصحا وإرشادا، مُداراةً، وخوفا ومداعبة، فحبًّا لكلّ أمّ غابت عنها الكلمات، ونسيها الأبناء واستحضرها المقالح من خلال أمّه كما أنّ دلالة الذّبح تذهب إلى القتل إذا ما قورنت باللّهجة اليمنيّة، أي يقتلني صوتك، وفي هذا دلالة أعمق على حبّ متجذّر.

. بثّ الحياة في الجمادات:

ليس بالضّرورة أن تكون لها أفعال الإنسان، لكنّ فيها شيئًا يدلّ على حركتها وحيويّتها، يُخرجها من جمادها لأنّ الفنّ هو «وسيلة الإنسان لإنقاذ نفسه من السّقوط في فوضى الأشياء، وذلك أنّ له القدرة على اكتساب عالم الأشياء فسحة جماليّة تمكّنها من الانفلات من سلطة الزّمان والمكان والتّوهّج بالنّفس الدّلالي الّذي يثير الحركة داخلها، فتخرج من سكونها وجمودها، ويتحقّق بذلك التّوازن بين الإنسان والأشياء»[1]، الّتي تؤنسه في وحدته حين يجعلها تنبض بالحياة كأنّها إنسان، وهذا هروب من قسوة الصّمت، وجماد المعاني، إلى الأرواح النّاطقة حين يبثّها فيها الشّاعر كما فعل محمود درويش في قصيدة "على محطّة قطار سقط عن الخريطة"- مع الكلمات -:

1 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص: 29.

«وتشرق الكلمات بالدّم العصريّ ويشرب الموتى

مع الأحياء نعناع الخلود، ولا يُطيلون

الحديث عن القيامة»[1]،

إن أشرقت الكلمات فلابد من أنّها تشعّ نورا، فهي كالشّمس،لكنّ درويش يُعطيها معنى مضادّا هو "الدّم العصريّ"سمة أهل الصّبر، فقليلا ما يبكون مع أنّ أعماقهم تنزف دمًا، وهو حال الكلمات (الشّعر).

إشراقة الكلمات بالدّم العصريّ هو تعبير عن حزن دفين في الأعماق ليس من السّهل إخراجه، لكنّه يتجلّى للوجود بالكلمة القادرة على وصفه حين تدركه الأحاسيس وتتغافل عنه العقول، تكون الكلمة سبيله وجسره من الدّاخل إلى الخارج، وتخرج الكلمة عن صمتها إلى حركة خارجيّة بارزة.

والكلمة تؤثّر أكثر إذا ما حملت حزنا، كأنّها شمس تشرق ولا تغرب؛ ففي الدّمع إزاحة للهمّ وإراحة للنّفس من عناء كبير، من احتلال غاشم، تَجْمع الأحياء بالأموات إذا حاصرهم حصار منع عنهم أسباب الحياة، فتلتقي جثث الأموات بأجساد الأحياء على الطّرقات والعتبات، يتبادلون فيها العِبر، أمّا الحديث عن القيامة فهو قصير،لأنّ كلّ حيّ يرى الموت أمامه ولا يحتاج إلى عبرة أو هذر ليفهم ويعتبر.

كأنّ الحديث عن الموت والحزن هو ما يجعل الكلمة أكثر إشراقا، وفعلا،لأنّ هذا هو واقع الفلسطينيّ، لا وقت لديه للفرح، سعادته قصيرة وحزنه طويل ممتدّ لا يعرف آخره، يذكره دوما، علّه بالحزن يشفى ويذكر جراحا فينتقم،ويرى دما فيتقصّ لصاحبه، ويعيش على ذكريات الحزن المرير واقعا وشعرا، فهو حياته وموضعه الأبدي إلى أن يرى النّور فيابتسامات مسترسلة مبشّرة برحيل العدوّ ، وعودة القدس للفلسطينيّين.

1 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 25.

وإذا كانت فلسطين جرحا عامّا،فإنّ لكلّ شاعر جرحه الخاصّ، تُعيده له الذّكرى، يتغذّى منها ليداوي آلامه، وهو حال المكان إذا غادره الأحبّة في قصيدة "إلى اللّقاء" لعبد العزيز المقالح:

"إلى اللّقاء...

حين افترقنا واختفت عيناك في نهاية الطّريق

أجهش في عينيّ وأظلم المكان

وامتدّ...

لم أجد لعيني شاطئا لا ميناء

أحسست أنّني الغريق"[1]

في بحر لجيّ مظلم، هو دموع العين المنسكبة حزنا على الغالي الّذي فارق الشّاعر في الحياة،على أمل لقاء قادم لا يعرفُ موعده.

حضور المحبوبة في حياة الشّاعر، وفي المكان الّذي التقيا فيه هو نور أشرق في حياته وانعكس من عينيه على المكان،لكنّ الوداع كان قاسيا،كان رحيلا مرّا، سرق الضّوء من العيون، فرأى المكان يجهش بالبكاء ويُظلم لغياب سبب السّعادة (حضور المحبوبة).

إذن؛ المكان مرتبط بالمحبوبة، حضورها سعادة، وغيابها بكاء وظلام، والشّعور بالحزن في هذا المكان، ليس لواقع المكان في حدّ ذاته، ولكنّه متعلّق بالشّخص، فغدا المكان دليلا عليه، وحالة شعوريّة خاصّة بالشّاعر تمتدّ بامتداد الغياب، وتنتهي بلقاء غير محدّد، و«الغياب لا يعني عدم الحضور، لأنّه حضور من نوع آخر، اختار الكمون والتّستّر طريقة

1 - ديوان عبد العزيز المقالح، ص: 215.

في التّجلّي»[1]إذ غياب المحبوبة هو حضور لمشاعر يُكنّها لها الشّاعر أقصاها حبٌّ وأدناها دمعٌ في العيون.

بيّن الشّاعر تضامن المكان ضمنيّا معه،كأنّ بكاء الشّاعر هو بكاء المكان، وإظلام المكان هو حزن عيني الشّاعر وانهمارهما بالدّموع الّتي لا حدّ لها، فكان الشّاعر غريق دموعه الغزيرة،وأيّ تعبير هذا الّذي يحرّك المكان ليكون صديقا وإنسانا يشعر بمن حوله ويبكي بكاءهم، إن لم يكن متبادلا؟ هو أيضا غوص الشّاعر في المكان والتّعبير عمّا يشعر به في مثل هذه المواقف الّتي يخلّدها الصّمت أكثر من الكلام، فهي أقوى منه، نستشعرها ولا قولها صراحة؛ بل في استعارات كهذه تحرّك المكان.

. تجسيد المعاني:

لا يمكننا الإمساك بالمعاني فتفرُّ هاربة منّا، ووحده الشّاعر يقبض عليها ويُهديها لنا في طبق الكلمات، كما فعل أدونيس مع الزّمن في قصيدة "أوراق في الرّيح":

"خُيّل لي كأنّني

أُمسك شعرَ الزّمن المسافر الّذي عبر

أجدله أعيده نوافذا

وطفلةً صغيرةً وحدّة

وأستعيدُ ما غَبر"[2]

صيّر الزّمنَ في خياله امرأةً بشعر طويل ، يُمسكه بيديه يجدِلُهُ ويفعل به ما يشاء، لأنّ الزّمن الماضي حسرةٌ في القلوب لا نشعر به إلى حين يمرّ. يأخذ معه أحلامنا وذكرياتنا السّعيدة والتّعيسة،نحنُ لعودته، لنعيش تلك اللّحظات بكلّ تفاصيلها، أو لنستدرك أخطاءً فنصحّحها، أو حتّى نعتذر عمّا فعلنا.

1 - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 124.

2 - أدونيس، أوراق في الريح، ص: 22.

وللأسف لا يعود ذلك الزّمن، يمرّ دون أن نحقّق ما أردنا، ولاستحالة رجوعه يبقى جُرحا لا يلتئم، نجعله مِشْجباً لرغباتنا ورغبات غيرنا، وتَفْتَحُ معه "لو" بابَ الأماني، لكن يصدمنا الحاضر بعدم نفع "لو" مع الماضي، ليتعمّق جُرحنا حين تبقى الأحلامُ أحلامًا، لا ماضينا يعودُ، ولا حاضرنا يُصلِحُ ما فات.

من هنا ينطلق خيال الشّاعر بإمساك الماضي (الزّمن المسافر) يجدِله، تعبيرا منه عن أمنيته في التّلاعب بالماضي وفعل ما يريده به، فيصير نافذةً أو طفلة، حينها يستعيد ما مضى، كأنّها قبضة فولاذيّة يستحيل أن يفرّ منها الزّمن. ورغبة الشّاعر هنا قد تكون بالتّغيير وقد تكون استعادة لما يستحيل استرجاعه، كأنّنا قَبَضْنا مع الشّاعر على ماضينا نتملاّه بدقّة ربّما نصنعه كما أردنا، أو نكتفي منه بالنّظر.

هو حال الخيال إذن، نعيش معه ما مضى بـ"لو" ونحيا معه ما سيأتي بـ"ليت"، لتتوالى الأحلام بين ما فات وما يمكن استدراكه شعرا إن لم يكن واقعا، وهذا هو حال عوالم اللّغة في إسناداتها الجماليّة الموحية.

كما نضيف إلى الاستعارة استعارةَ الصّفة أو كسر علاقة الصّفة بالموصوف، وهو أن تخرج الصّفة عن الوصف العادي للموصوف، إذ لا تناسبَ معهود بينهما، بل هو تركيب جديد؛نوضّح جماليّاته اعتمادا على الأمثلة لا على الأقوال النّقديّة:

■ **جماليّات كسر علاقة الصّفة بالموصوف:**

نقسّمها كالآتي:

- **جماليّات استعارة اللّون:**

- **اللّون معادل للإحساس الدّاخلي:**

الشّاعر وإن وصف الأشياء بغير لونها الحقيقيّ، إلاّ أنّه يصفها بما تراها مشاعره، فلكلّ لون وقعه على نفسيّة الإنسان، وله دلالته، ومن هنا يختاره الشّاعر وفق حاله لا وفق منطقه؛ لأنّ اللّون في عالم الشّعر هو «مخاطبة (الأنا)لضمّير أو الوجدان الذّي يتحوّل

إلى دلالة في البنية الشّعريّة ونستطيع أن نقول بأنّ القصيدة اللّونية هي القصيدة النّاطقة باللّغة والحروف والأفعال، مفرداتها تحمل صورا متعدّدة الألوان، لذا يعتبر اللّون عنصرا مهمّا من عناصر الصّورة الشّعريّة، وأداة دلاليّة ومن أركانها الّتي تشكّل معها نسيجا داخليّا للقصيدة»[1]، يضاعف من طاقات اللّون الّتي تتجاوز حدود البصر إلى جعله عنصرا دلاليّا معبّرا عن إحساس داخليّ يصعب إدراكه إذا لم نتعمّق في المعنى الكلّي للعمل الإبداعي، لأنّ تجزئتَهُ تُخلّ بدلالته المقصودة، يقول "البياتي" في قصيدة "محنة أبي العلاء":

"أبحث عن سحابة

خضراء، تسمح عنّي الكآبة"[2]

السّحابة يمكن أن تكون "بيضاء، سوداء، رماديّة"؛ لكنّ اللّون الأخضر بعيد عن وصفها، وهو في الأصل دلالة على الأمل والتّفاؤل،ويُشيع الفرح والسّعادة، وربّما هذا هو الدّافع وراء اختيار هذا اللّون، إذ يُريد البياتي إبعاد الكآبة وما تجرّه إلى النّفس من استمرار الأحزان باللّون الأخضر.

إذن الأخضر هنا ليس وصفا حقيقيًّا للسّحابة؛ ولكنّه لون نفسيّ يريده الشّاعر، بل ويبحث عنه، إنّه بحث الإنسان عن فرحه الهارب، بحث عن سعادة تمحو كآبة، وليس بحثا عن لون معيّن، بقدر ما هو ركض وراء أمل وإحساس داخليّين لم يجد لهما البياتي معادلا سوى اختيار الأخضر وصفا للسّحابة، وربّما اختار السّحابة لخفّتها،ولأنّ رؤيتنا لها في الأعلى كأنّها تمسح السّماء فتغدو صافية بعدها، مشرقة اللّون، فلعلّها تفعل مع النّفس وتمسح كآبتها كما فعلت مع السّماء وأعادت لها زُرقتها.

كما نجد للون حضورا في قصيدة "أوراق في الرّيح" لأدونيس:

"يطغى بي الحلم

---

1 - فاروق فائق كوبرلو، الدلالة اللونية في القصيدة التركمانية "موسوعة تركمان العراق"، على الموقع (www.alturkmani.com/makalaat.htm)

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية (02)، ص: 31.

فأضيع من شغف

وأكاد بالعبث الفضّيّ أرتطم"[1]

فهل للعبث أساسا لونٌ؟ ولماذا الفضّيّ دون غيره؟

إذا عُدنا إلى بداية القصيدة فهي الحلم، يعني أنّ الشّاعر يُلامس السّعادة، يضيع من شغف،لأنّ الإنسان عموما في أقصى لحظات السّعادة يرى كلّ ما حوله جميلا وسعيدا مثله، حتّى الحزنُ لا يعنيه يكفيه أن يعيش واقعه ثانية ثانية، يتملاّه، يرغب أن يُطولَ زمانه، لذلك ينظر للأشياء من خلال إحساسه، وحتّى التّفاهات جميلة، ويأخذ كلُّ ما حوله لونَ أعماقه، لون "الحلم"، فلم يختر النّهبيّ مع أنّه من ناحية القيمة أغلى من الفضّيّ، فما السّبب؟

حديثنا عن الحلم والبريق واللّمعان يذكّرنا بالنّجوم في السّماء بلونها الفضّيّ المتميّز، تشعُّ نورا في الدّياجير خافتا، مناسبا للحلم الّذي يغلب عليه اللّيل لا شمس النّهار الذّهبيّة، لما في اللّيل من سكون وهدوء تنضاف إليه السّعادة، فيكون العبث حياة خاصّة لمشاعر خاصّة، يطير صاحبها كأنّه طفل يتسلّى بما يراه، فيغدو العبث -هو معنى لا لون له-فضّيّا معبّرا عن سعادته الدّاخليّة الّتي تلامس عوالم لا مرئية توصف بالقلب لا بالعين. كما تغدو الحياة سوداء ومظلمة إذا ما أشرق ضوء الشّمس حُزنا.

- **اللّون رؤيا خاصّة:**

إذ لا يطابق الموصوفات الطّبيعيّة الخارجيّة، ولكنّه ينبع من ذاتيّة متفرّدة، وهو ما تُعبّر عنه "سندس" في قصيدة "أوجاع أُنثى بلا عنوان":

«في مدن الخواء البعيدة هناك عنواني، وعلى صدري شارع المنفى الأصفر

وتحت رقم ألف ميل من الشّقاء توجد حجرتي الرّمادية المثلّجة بصقيع

1 - أدونيس، أوراق في الريح، ص: 09.

القطب»[1].

هذا المقطع إخبار عن مكان خاصّ بالشّاعرة، ولأمكنتنا وضع خاصّ في هذا العالم، يصعب فيها الوصف الموضوعيّ، فتميل إلى الذّاتيّة أكثر، وتنعكس نظرتنا إليها في كلماتنا، فلا يكون اللّون مطابقا لحقيقة الأشياء؛ وإنّما هو تعبير عن رؤيا خاصّة ترى الأشياء من زاوية نظر محدّدة لا يمكن تعميمها على جميع الحالات، فما المقصود بشارع المنفى الأصفر؟

الشّارع على امتداده ليس منفى، لكنّه – حسب وضع الشّاعرة- موجود على صدرها بمعنى أنهّ يضغط عليها، أمّا الأصفر فهو رؤيا تمسُّ خيبة الأمل، المرض والشّقاء، تلتحم مع المعاناة والاضطهاد، فهو حال امرأة تحت الضّغط تعاني أكثر من الهجر في "حجرة رماديّة" ليس لطلائها دَخْلٌ؛ إنّما هو حياد ووحدة لم تجد لها أنيسا، فيها برودة المشاعر بسبب غياب الأشخاص، لأنّها –على ما يبدو-تقيم وحدها، فتحسّ بالقسوة في الحجرة الباردة ليس لغياب التّدفئة وإنّما لغياب دفء المشاعر الّتي تملأ الأمكنة حنانا لا يضاهى، وحرارة تهزم برد اللّيالي، ولونًا تراه عين شاعرة ولا تدركه بقية العيون.

- **صفات أخرى:**

كسر علاقة الصّفة بالموصوف لا تقف عند اللّون، بل نجد صفات أخرى أيضا لا تناسب موصوفاتها منطقيّا، ولا حتّى فيما اعتدناه ولكن لها غرضها وجمالها الخاصّ بها:

- **وصف الواقع بصورة موحية بعيدة عن المباشرة:**

يقول البياتي في قصيدة "محنة أبي العلاء":

فماءُ دجلة الحزينُ اعتكرا"[2]

1 - سندس، لك الله يا قلب، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط01؛ 2014، ص: 34.

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية (02)، ص: 31.

فهل يحزن الماء؟ لأنّ الحزن صفة له في هذا المقطع، وهي ليست له واقعا، فكيف يكون حزنه؟

المقصود بماء دجلة هو النّهر الموجود بالعراق، ولا يُذكر إلاّ ويُذكر أهل العراق، فحزن الماء (النّهر) الّذي هو الحياة هو حزن أهل العراق، ولشدّة حزنهم ما وجد الشّاعر وصفا إلاّ امتداد الحزن من الأشخاص إلى الأمكنة ليوحي إلى الواقع بإسناد هذه الصّفة لماء دجلة. والشّاعر «يمنح الأشياء بُعدها الرّابع...ومن خلالها يبدو الموصوف متحرّكا متغيّرا، مؤثّرا فيما حوله متأثّرا به»[1] فيه تضامن مع العراقيين لا يكفي فيه الطّول والعرض والعمق، ولكن تنقصه حركة أضافها الشّاعر، لأنّ نهر دجلة لم يعد امتدادا جغرافيّا، ولكنّه امتداد روحي لواقع آلم الإنسان والجماد.

- **الأنسنة لتعميق الإحساس:**

حيث تأخذ الأشياء صفات الإنسان، ويعبّر عنها الشّاعر كأنّها هي الّتي تبوح بأسرارها الدّفينة، فيعمّق إحساسا بما كُنّا نراه جامدا وساكنا، وهذا ما يبوح به محمود درويش في قصيدة "هذا المساء":

«وغرفتي الملأى بأوراق ممزّقة وحبر جامد

هي غرفتي العطشى إلى الإلهام في هذا المساء»[2]

هي غرفة بحاجة إلى حبر سائل يُجري الإلهامَ كلماتٍ تُروي العطش، فالعطش ضرورة بيولوجية في الإنسانيّة يُرويه الماء، والغرفة كحال الإنسان بحاجة إلى ما يُعيد لها أو يبعث فيها الحياة، إنّه الإلهام (الشّعر).

من جهة أخرى هو إحساس الشّلّعر تجاه المكان كأنّ ما ينقص الغرفة في المساء -خصوصا- هو شيء مميّز، إنّه أساس حياتها،وكأنّ جلوسه على مقعد، يكتب الكلمات هو

1 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، العراق، ط03، 1967م، ص: 214.

2 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 80.

ماء متدفّق تتشرّبه الغرفة على مهل، وغياب الإلهام عنه يُشعر الغرفة بالعطش، حينما يهجرها زمانا ولو قصيرا، فقَدْ مكّنتنا الصّفة من الغوص في المكان وإحساس ما يمكن أن يشعر به، كأنّه إنسان ينطق بلسان حاله، والشّاعر حين يؤنسن «الأمكنة والحيوانات والطيّور والأشياء وظواهر الطبيّعة في عمله الفنيّ نتعرّف بشكل جديد، يتّسم بالعمق والرّوعة إلى تجلّيات العالم الخارجي الّذي يصبح أكثر حيوية وإنسانيّة»[1]، تختفي فيه الماديّات، وتبرز الرّوحيات والمعنويات الّتي تملأ ما حولنا إحساسا يُنسينا الغربة والبرودة والهجر.

- **الكشف عن امتزاج الحقائق:**

هو بعض ما نراه في الكتابة المعاصرة، حين تمتزج الحقائق الدّاخليّة للإنسان بالحقائق الطّبيعيّة الخارجة عنه، فيكشف الشّاعر عنها بطريقته الخاصّة؛ مثال ذلك قصيدة "وطني" لعبد العزيز المقالح:

«هل الصُّبح مكتئب

أم هي العينُ ، يا وطني؟»[2]

مع أنّ الاكتئاب صفة لحالة نفسيّة مضادّة للفرح والانشراح عند الإنسان،لكنّ الشّاعر جعلها للصّبح في صيغة سؤال، فهل الصّبح هو المكتئب فعلا، حين لا تبدو إشراقته واضحة،حين يظهر الصّبح رماديّا دالاّ على حالة حزن غير مبرّرة؟ أم هي ذات الشّاعر الحزينة الّتي ترى كلّ شيء مثلها، فالعين تُبدي ما في نفس صاحبها، فينعكس ذلك حتّى على مظاهر الطّبيعة الّتي يراها متضامنة معه؟

وبين صبح مكتئب وعين حزينة يظهر الوطن الّذي يجمع بينهما،لأنّ صفة الاكتئاب هي للأشخاص، لأهل الوطن عندما تَفشّى حزنهم وعمَّ المكان، فحين لا يبتسمون صباحا

1 - مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، د.ت، ص: 07.

2 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، ص: 27.

كأنّما سُرقت منهم البهجة، ولا ترى حياتهم مشرقة بالتّحية يكون صباحهم هو صباح الشّاعر المكتئب يعبّر عن حالة اكتئابه واكتئاب أهله من خلال "الصّبح".

- **الغوص في أعماق النّفس البشريّة:**

حيث تُمكّننا الصّفات من الوصول إلى المناطق الحساسّة في نفوسنا، والّتي تصعب ملامستها بحواسّنا، فنستشعرها بأحاسيسنا لأنّ الشّعر «تعبير عن نفسيّة الإنسان المعاصر، وانفعالاته وتطلّعاته، تعبير عن إحسه بعصره، لذا لابد لّه أن يتطوّر مع تطوّر العصر، وتطوّر نفسيّة الإنسان بالتّالي فالتّجديد في الشّعر ما هو إلاّ ضرورة داخليّة لدى الشّاعر، صادقة مرتبطة بتاريخ الزّمن الّذي يعيش»[1]، ويتأثّر به، فيكشف عمّا بداخله بما يراه مناسبا، لهذا لم يعد الوصف خاصّا بالأمور الخارجيّة، ولكنّه سبر للأغوار الدّاخليّة للذّات الإنسانيّة كما نجده في "قصيدة السّلام"لصلاح عبد الصّبور:

"ويظلّ يسعُلُ، والحياة تموت في عينيه، إنسان يموت

وعلى محيّاه القسيم سماحةُالحزن الصّموتْ

والبسمةُ البيضاء تهمر فوق خديه محبّه

لك، لي، لمن سواه في درب الزّحام

ألقى السّلام..."[2]

مجهولٌ هذا الشّخص، لكن من الّصّ يبدو إنسانا مريضا يشارف على الموت؛ أمّا المميّز فيه، فهو ملامح وجههمع أنّ المرضَ بادٍ عليه لكنّ له حزنا صموتا، إذ عادةً ما يُظهر المريضُ الشّكوى وكثرة الأنّات والآهات ليعبّر عن شدّة ألمه،لكنّ هذا الإنسان

1 -نبيلة الرزاز اللجمي، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق-سوريا، 1995م، ص: 214.

2 - صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص: 33.

مختلف يواري ألمه وحزنه بالصّمت والبسمة البيضاء كأنّه معافى،غير أنّ الشّاعر تفطّن له وقرأ ما خلف الوجه،نظر في الميتافيزيقا فأشرق الحزن الصّموت.

يشير الحزن الصّموت إلى الطّبيعة النّفسيّة لهذا المريض، إنّه إنسان يعرف مصيره، مؤمن بقدره، راضٍ بما قُسم له، ولا يُؤثّر المرض على علاقاته الإنسانيّة، ولا على ذاته إذ مازال محتفظا بوقاره لا يشكو، صامت وصامد رغم الألم.

استطاع الشّاعر أن يستلهم من صمت هذا الإنسان المريض،مرضه أوّلا، وصبره ثانيا، ومحبّته ثالثا، إذ يجمع محيّاه بين الحزن والبسمة بصورة لو حاول رسمها فنّان لعجز، لكنّها كلمات الشّاعر القادرة على ملامسة النّفس واستكناه أسرارها لصورة إنسان يموت لكنّه يحيا الحياة بتفاصيلها (بسمة، محبّة، وسلام)، له تفاؤل يسبق التّشاؤم، ولله في خلقه شؤون، فكم مريض تعافى، وكم صحيح تنسج أكفانه بالغيب وهو لا يدري أيُصبح أم يُمسي.

وفي القّس كثير من الصّفات لا يدركها إلاّ المقرّبون أو الحاذقون، هذا ما يكشفه صلاح عبد الصّبور في قصيدة "أغلى من العيون" قائلا:

"يُغسلني حنانك الرّقيق مثلما،

تغتسل السّماء بالغمائم"[1]

والرّقة والحنان صفة أنوثة بالدّرجة الأولى، ملازمة للمرأة، فأحيانا تظهرها، وتُداريها أخرى، أمّا عبد الصّبور فقد حازها من المحبوبة لكنّ وصفهبالحنان الرّقيق، كأنّما هناك نوع آخر هو خشن، وربّما هو من الرّجال في قسوتهم على من يُحبّون، أمّا هو فرأى من المحبوب حنانا غامرا كأنّه ماء يطهّر الرّوح قبل الجسد، فيه المعنى السّامي للحبّ، فكيف يغسل الحنان إنسانا؟ وكيف يكون الحنان رقيقا؟

1 - صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص: 239.

لا يكون هذا إن لم يكن حبّا صافيا، تصافت فيه القلوب والأرواح على صدق وثقة، فتدفّق الحنان الشّفاف وانسكب على جسد الشّاعر في صورة من الطّبيعة بعيدة، فالغمام يغسل الأرض، فكيف يغسل السّماء وهي منبعه؟ أيَصعد إليها؟!

هذه المشاعرُ لا تقاس بالمنطق، وهو حكم جائر في حقّها، إنّها لحظة النّشوة والسّعادة بالنّسبة إلى الشّاعر، وتخرج فيها الكلمات عن منطقها لتدخل سحر الشّعر، وتجتمع بكلمات أخرى لم تسبق أن التقتها،لتنقل أعمق إحساس إنسانيّ يمكن أن يُلامس البشر أو يهزّهم هزّا ليطيروا – كحال الشّاعر- فوق الغَمام. حين كان ميله «إلى تجسيم المجرّدات وتشخيصها ينمّ عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على الزّمن مراوغ يفلت من الإنسان، وعلى عوالم ورؤى تعذّب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادّة المحسوسة»[1]، علّه يشعر بوجودها أكثر من غيابها، وكم هي قاسية الذّكريات الباردة، لا يُدفئُها إلاّ الخيال المبدِع الّذي يغوص في أعماق النّفس البشريّة ليرسم مشاعرها.

ج.انكسارات أخرى:

يندرج في هذا الجزء كسر العلاقات الإسناديّة لكنّها ليست بالمجاز ولا بالاستعارة، إنّها شعريّة خاصّة، تكثر في الكتابة الشّعريّة المعاصرة، تتعالق فيها الإسنادات البعيدة الّتي لا تخطر على بال، ولكلّ شاعر غرضه الجماليّ منها.

- **المسافة مقياس خاصّ:**

إذ تخلّى الشّعراء عن قياس المسافة بما عرفوه، حيث هناك وضع خاصّ للأبعاد، خارج عن المألوف، إنّه بُعدٌ شعوري لا يعرف مقياس المنطق، فراح الشّعراء يقيسونه وفقا لأوضاعهم، كما قال البياتي في "محنة أبي العلاء" حين قدّر المسافة بينه وبين وطنه قائلا:

"فوطني بعيدْ

1 - خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1979م، ص: 53.

وبيننا هذي اللّيالي السّودْ

والحبر والأوراقْ

وحائط الأشواقْ"[1]

تبْعُدُ عنّا الأماكن بامتدادات جغرافيّة، إذا ما قيست بالمنطق، وتبعدُ بسنوات ضوئيّة إذا تغيّر حالها، لكن للبياتي مقياس خاصّ في معرفة المسافة بينه وبين وطنه، إنّه وطن ينأى عنه ليس لبعده الجغرافيّ، ولكن لشيء في الأعماق لا يوصف، لا يُدرك، فبينهما "هذي اللّيالي السّود" ولا يمكنها أن تكون عازلا ماديًّا إلاّ إذا فهمنا أنّها ليالي الحزن في البعد، شديدة لقسوة ما فيها.

إذا عدنا إلى الشّعر نرى أنّ الوطن بعيد، وقوله "وبيننا" لا تعني الفاصل، أو الحائل بينه وبين وطنه، لكنّها تفهم على الوجه المقابل في أنّها جسر التّواصل؛ أي وطني بعيد، لكن بيننا حبل وُدّ لم ينقطع عربونه، هو اللّيالي السّود الّتي يتذكّر فيها الشّاعر وطنه، وبينهما "الحبر والأوراق" إذا ما خطّ على الورق حضر الوطن في الكلمات رغم الغياب، وبينهما أيضا "حائط الأشواق".

لو كان حائط اسمنت اعتبرناه عازلا، لكنّه عمق من المشاعر كبير ودفين، هذا الّذي يختبئ ولا يكاد يُبيّن إلاّ مِنْ بَرْقِ الكلمات في حنين جارف لأغلى محبوب وأكبر مُفتقَد "الوطن"، ويدخل هذا الإسناد باب الجدل إن كان المقصود به عازلا أم واصلا؟ فهل يَحُول الشّوق دون الوصول للوطن؟ أم هو شوق مغلوب على أمره مهما عَلا وارتفع يستحيل إطفاءُ ناره؟

إذن هي الإسنادات الجديدة الّتي تفتح باب التّأويل والمقاربات وإحياء النّصّ دون قتله بجواب نهائيّ يكون مقبرته وتابوته.

---

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية (02)، ص: 31، 32.

- **إثارة الغرابة:**

حيث إنّها إسنادات جديدة تكسر علاقة المضاف بالمضاف إليه، فلا ترابط ولا تناسب بينهما، إنّها علاقة شعريّة جديدة لحالة شعريّة خاصّة تقولها "نجاة ومان" في قصيدة "الرّحيل":

«بعدما زرعتَ بحقلي حبّات الوجد..

أطلقتَ في سمائي مفارقات الشّوق..

ومضيتَ في سرّي تعانق الفجر..

آنستَ عزلتي..بأمنية تتأجّل للغد..

ما انتبهْتُ أنا..،

ورُحتُ في سبات الوفاء..

أذوبُ ارتقاءً..، أزهو انتقاءً..»[1].

في تلك الحالة الخاصّة من حياة الإنسان، إنّها "حالة الحبّ"، حيث تزدهر الدّنيا وتشرق السّعادة في قلوب المحبّين، وتنكسر قلوب أخرى إذا أُهملت أو أُستغلت، وهو حال شاعرتنا التّي أعطتْ حبّاً لكنّها لم تنلْ منه سوى الأماني المؤجّلة، فكانت لغتها سبيل الأمل، وهي الّتي كان حبّها كالحقل زرع فيه الحبيب "حبّات الوجد" كأنّما يزرعه قمحًا نعمة لا تضُاهى، كأنهّا كانت ترُبّي وليدا وترعاه، كانت تجمع هذا الحبّ بالذّرّات، هذا الّذي تسلّل إلى قلبها ليس فجأة؛ ولكنّه –على ما يبدو-استمرّ زمناً يغذّي روحا بريئة بحبّ متقطّرٍ.

وهي حال الوعود الّتي لا تنتهي، حال الأماني الّتي تُبنى إذا أزهر القلب وصار طائرا في جوّ السّماء لا يعرف النّزول، فأطلق فيه الحبيب "مفارقات الشّوق"، ومن غريبٍ أن تكون للشّوق مفارقات، فهل هي حال "الحبّ" في القُرب والبُعد؟ أم هي حضور الغائب

1 - نجاة ومان، راقني(كتابات شعرية)، موفم للنشر، الجزائر، 2012، ص: 40.

حتّىفي غيابه؟ وللشوّق حالات لا يعرفها إلا ّأهلها، فإنّ صيغت في كلمات تعسّرتْ عن الإفصاح ولازمت الغرابة والغموض، فما الحال للإعراب، ولكنّها للإيحاء أقربُ.

إذ أُغرقَتْ شاعرتنا بالحبّ [لأماني المؤجّلة] لم تدرك أ زيفٌ هو أم حقيقة، فراحت تؤُمِّل نفسها في حبّ صادق، فلم تنمْ وحسب ولكنّها غَطَّتْ في "سبات الوفاء"، دليلا منها على:

1.تصديقها لكلام المحبوب.

2.عدم انتباهها لأنّه لم يكن حبًّا بل لعبا (تلاعبا)...

3.طول فترة وفائها (سُبات).

استطاعت هذه الإسنادات الّتي تُثير الغرابة بداية أن تُبرز حالة نفسيّة لشاعرة- إنسانة، بريئة في عواطفها، قد لا يكون مجهولها هو الحبيب لربّما هو أبٌ رحل قبل ميلادها، أو هو إنسان لم تلتقِهِ أبدًا، أو هو شيء آخر ليس إنسانًا، وهو حال الشّعر يبني عوالم لا وجود لها، وحتّى في غرابته إثارة للأفكار والعواطف وإسالة لحبر كثير.

- **الإيغال في المعاني:**

تقول "سندس" في قصيدة "نقض العهد على عتبات الوطن":

«نامي على سرير وطن فتّشت عنه عمرك الظّاميء..»[1].

الوطن هو الكلمة التّي تختصر العالم وَمعه الحبَّ، يضمّنا إليه كأمِّنا، والشّاعرة واحدة من أبناء هذا الوطن، زارها القَدَر في الجزائر، أرض الشّهداء، لم ترْتوِ بدمهم بل أضافوا لها دم الأبرياء، فكانت تبحث عن هذا الوطن في قدَر مختلف لا يحمل دماءً ولا إيذاء، لكن هيهات هو القدر، وعليها الرّضا به ما رضيتْ بالجزائر أرضًا ووطنًا، وهو الّذي خاطبها في المقطع السّابق.

1 - سندس، لك الله يا قلب، ص: 52.

عليها النّوم على سرير الوطن، فهو الرّاحة إذا تعبتْ، والأمان إذا خافت، والملجأ إذا فرّت منه إليه، وسريره هو كلّ الامتداد الشّاسع في القلب قبل الجغرافيا، أو ليست هي من فتّش عنه؟ بلى؛ هي الّتي أفنت عمرًا تعاشره فرحًا وحزنًا، تضمّد جراحه حتّى ظمئ العمر ومازالت على الوُدّ تعاهده بشِعر تختلف إسنالته، لكنّ الجزائر حاضرَه الأكبر، إذ حبّ الوطن ليس من الإيمان وفقط، إنّه الإيمان ذاته بإرادة إلهيّة [لقدَر] جعلت عِظامنا من ترابه، فكنا ُنّعلوه في مهدنا وصار يعلونا في لحَدنا، وبينهما عمر تأرجح سُمُوّ ا روحيّا وانجذابا أرضيا كحال الصّوفي حين بلوغ الحضرة، فما كان لا يوصفُ فيما يكون.

2.جماليّة كسر علاقة الدّالّ بالمدلول:

لغتنا اليوميّة هي لغة تواصل وظيفتها نفعيّة، يتطابق فيها الدّالّ مع المدلول، لغة معجميّة لا تخرج عن هذا الإطار كلّ للأديب عموما لغةً خاصّة تجرحُ هذا التّعامل وتكسر هذا المألوف ينزاح فيها الدّالّ عن أحادية المدلول إلى مغايرته أو تعدّده، في لغة شعريّة توحي بآفاق لغويّة جديدة، فيها جماليّة التّأويل وحياة التّداول بحثا عن التّكامل الجماليّ، لأنّ «المبدع لا يختار ولا يؤلّف من أجل إفادة السّامع بالمعنى الّذي يطفو فوق الكلمات، إنّما هو يفعل ذلك قاصدا إحداث أثر بعيد الغور في النّفس كنتيجة لحسن اختياره وحسن تأليفه»[1]، وجودة سبكه للكلمات (الدّوالّ) الّتي ضمّنها كلامه (شعره).

حبُّ الشّاعر للتّميّز هو ما يدفعه إلى تجاوز المباشرة، وتخطّي الدّلالة الصّريحة لأنّها «طريق مسلوك، أمّا الضّمنيّة فهي إبحار نحو المجهول، والنّتيجة من ذلك هي التّجربة الجماليّة»[2]، في اكتشاف عوالم لم يسبق إليها أحد، ليست العوالم الماديّة فقط، ولكنّها أيضا ذواتنا الغامضة الّتي ساعدتنا الدّلالات الضّمنيّة في كشف بعض ما اختُبِئ منها، لأنّ الصّراحة صارت معلومة الأسباب والنّتائج وذهبت متعتها مع الزّمن، لذلك يحاول

1 - عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 97.

2 - المرجع نفسه، ص: 97.

الشّاعر البحث عن أسباب أخرى لمتعة لا تُضاهى، فتكون دلالته المجازيّة هي الدّليل حين تُخرِجُ «الكلمةَ عن سياقها المعجمي إلى السّياق الشّعريّ الجديد»[1] المتفرّد.

حديثنا عن كسر علاقة الدّالّ بالمدلول هو تجاوز البحث عن معاني الكلمات في المعاجم، إذ لا نَفْعَ منها إذا أردنا البحث في الجواهر، لذا يكون لكلّ شاعر وفي كلّ قصيدة معجم خاصّ تتمايز فيه الدّلالات وفق اختياره وتأليفه للدّوالّ، الّتي تخرج من ثوب الشّرح والتّفسير لتدخل باب التّأويل والبحث في الماورائيات، في المقاصد المختبئة خلف الصّياغة، وفي المنافذ الجماليّة لها، تلّي تتحرّى الفنّ والإبداع إضافة إلى الإبلاغ وخروجا عن المألوف؛ لأنّ النّصّ الذّي يصدر عن إبداع لا ينصّ على مراده مباشرة ولا يدلّ على مدلوله دلالة تستغرقه، بل هو نصّ يسكت بقدر ما ينطق، ويستبعد بقدر ما يرجّح، ولا يكتمل فيما هو يفيض، إنّه فضاء تأويلي يجعل منه مجرّد قابليّة لأنْ يُقرأ، وكلّ قراءة له تعيد إنتاجه بمعنى ما وتغايره مغايرة ما، ولا يمكن أن تتطابق معه إلاّ القراءة الحرفيّة الّتي تعادل الصّمت، أي اللاّقراءة»[2]، على هذا الأساس تختلف التّأويلات.

ينبع التّأويل من قابلية النّصّ له، حيث يخرج عن مألوف التّركيب والدّلالة، ويكسر الدالّ مدلولهَ الملازم له، إلى المخالفة والتعدّدّ، ممّا يثري النصّ الأدبيّ، ويفتح آفاق القراءة الّتي تُجدّد بدورها النّصّ، وتُحدِث ذلك الأثر المتميّز الّذي نبحث عنه –مبدعين وقرّاء- وهو ما يشعرنا بالفرح والدّهشة حين تنكسر توقّعاتنا أمام هذه الإبداعات.

وحتّى نتبيّن بعضا من جماليّات هذا الكسر لابدّ من توضيحه بأمثلة:

---

1 - مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي "قضايا ومشكلات"، دار المعارف، القاهر-مصر، ط03، 1995م، ص: 228.

2 - علي حرب، أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر(مقاربات نقدية وسجالية)، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ط01، حزيران (يونيو)، 1994م، ص: 19.

- **الأنسنة:**

وهي من الجوانب الشّعريّة الّتي تكسر أفق التّوقّع حيث تأخذ الأشياء صفات الإنسان وأفعاله، فنستشعر حركتها كأنّها إنسان يقوم بها، أو تخاطبُ الجمادات على هذا الأساس كي تحرّك فينا الحياة الذّوِايَة، يقول المقالح في قصيدة "البكاء بين يدي صنعاء":

"فأنا على حبّي، وفي خجل روحي إلى عينيكِ تبتهل ويقول صحبي: كفى حزنًا ماذا يفيد الدّمع والحزنُ ؟

ألقاك منتصرا ومنكسرا وعلى جناح الشّعر أرتحل أأُلامُ يا أمّاه إن يبستْ عيني وأثمر حولها الشّجن؟"[1]

بداية تبدو المخاطَبة حبيبة، يحدّثها الشّاعر في صيغة غائب له لهفة الأشواق كحال جميل بثينة في حبّه العفيف، لا ينالُ منه إلاّ الدّمع والحزن المضني، في حنين الرّوح إلى نظرة العيون، في جوّ مهيب كأنّها نظرة العبد إلى المعبود حال الدّعاء(الابتهال)، وفي كلّ الأحوال يتمنّى لُقياها، لكنّه ينتقل من العاشق المذبوح حزنا إلى الابن المجروح دمعًا في مناداة تحمل الآلام والآهات (يا أمّاه)، متسائلا إن كان يصحّ اللّوم في حقّ إن جفّ الدمّع وزاد الشوّق وتعمّق الحُزن.

إنّها الأمّ حنينا، لا تُضاهى، وكلّ الكلمات عندها تعجز، تقف إكرامًا لها.

لكنّنا إذا ربطنا بين العنوان "صنعاء" و"الحبيبة" و"الأمّ"نجد أنّ المقصود لم يكن هو الظّاهر ولكنّه الباطن المختبئ، فما الحبيبة ولا الأمّ إلاّ صورة للوطن "لِصنعاء" مع أنّ الشّعر لم يصرّح لكنّ المداليل أشارت إلى ذلك.

الوطنُ استثناؤنا الخاصّ في الحبّ، يتنوّع، يختلف، يتمرأى في صور كثيرة، لأنّنا كلّما رأينا جزءًا أدركنا الكلّ،وكلّ حبّ في الوطن يذوب، فيه تبدأ قصص حبّنا، ومنه نتذكّرها،ووحده وطننا الأوّل يجذبنا بشوقه كما الحبيبة، يحتوينا بحنانه كأُمّنا الغالية، نذرف دموعنا فتسقي ترابه، ويحتفظ لنا بذكرانا وذاكرتنا سرّا أمينا بين ذرّات ترابه، ويرحل معنا في شعرنا حقيبةَ سفرٍ لا نستغني عنها.

ولدواعٍ جماليّة، منها الأنسنة، يغيب الوطن لغويّا ويحضر دلاليّا في قول درويش:

1 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، ص: 25.

"عيونكِ شوكة في القلب

توجعني...وأعبدها

ولحميها من الرّيح

وأغمدها وراء اللّيل والأوجاع...أغمدها

فيشعل جُرحها ضوءَ المصابيح"[1]

تلك هي معشوقة درويش الّتي توارت خلف الكلمات ولم تبرز منها إلاّ العيون، الّتي شبّهها بالشّوكة في كسر لكلّ أنواع المقاربات في الوصف، وانزياحًا عن الدّقّة في التّشبيه، خروجا عمّا ألفته العرب في أن تكون العيون هي عيون المها، وهذا «يشي بإيحاءات كثيرة حول معاناة الشّاعر، ثمّ يضيف ما يبعث مزيدا من التّوتّر عندما يجعلها "في القلب"»[2]، إذ لم يكتف بهذا التّشبيه المُفارِق وإنّما أضاف ما يعمّق جرح الشّوكة في موطن الأسرار،كأنّ العيون تتقصّدُ إيذاءه في عمق إحساسه فيشعر بوجعها.

من المعتاد أن يكفُّ الإنسان عمّا يوجعه، يمتنع عنه،لكنّ درويش –على غير العادة- «قال: أعبدها بدل أنزعها كما هو متوقّع مثلا»[3]، كاسرا هذه التّوقّعات، خارجا من ثوب المنظومة الأسلوبيّة المتعارف عليها إلى منظومة جديدة مبتكرة تكون فيها العبادة لما يُوجع لا لما يُفرج، مضيفًا إلى العبادة، الحمايةَمن الرّيح، من المحنِ الّتي تحلّ بها، ومن عجيب المفارقة أنّه لا يكتفي بالوجع؛ بل يغمد العيون، كأنّها سيف لا شوكة فقط، وراء اللّيل والأوجاع، كأنّه يُداري ألمه حتّى لا يظهر.

لم يكن الألم الّذي سبّبته العيون صغيرا ولم يكن الجرح بسيطا؛ لأنّه أشعل ضوء المصابيح، فبرزت الجراح رغم محاولة الشّاعر إخفاءها، تُرى عيون مَنْ الّتي فعلت كلّ هذا والشّاعر لم يقل ولم يُسمِّ غير عنوان هو "عاشق من فلسطين"؟

---

1 - ديوان محمود درويش.دار العودة، بيروت- لبنان، ولندن- بريطانيا، ط14؛ المجلد الأوّل، 1994، ص: 77.

2 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة، عمّان-الأردن، ط01، 1427هـ/2007م، ص: 221.

3 - المرجع نفسه، ص: نفسها.

وهل لدرويش معشوقة مقدّسة غير الأرض الّتي تضيع يوميّا، تُسحبُ من تحت الأقدام؟ إذن هي فلسطين الّتي تأخذ معها الدّلالة بُعدا خاصّا ً وهي الحبُّ الرّوحاني الخالص، الّذي يتمثّل العشق الصّوفي المترفّع عن الأوضاع الأرضيّة، الّذي يسمو عن المادّة والمحسوس»[1]، يتعلّق بالأرواح،بعلائق لا تبرّر وهل يُبرّر الحبُّ؟

دالّ درويش امرأة متفرّدة في حبّها، مختلفة في صورتها، أمّا مدلوله فوطن في جسد، لا يفرّ، لا يُنسى، لا يُنتزع، باقٍ، ما بقيَ الزّعتر والزّيتون.

ونجد قصيدة "يا هجري" تُعطي بُعدا آخر في كسر علاقة الدّالّ بالمدلول، فمن ذا الّذي هَجَر؟ تقول "سندس":

«آه يا معذّبي..

أعترفُ بعظمة لساني وفحوى قلبي السّجين.

أنّي ما هويتُ أحداً قبلك ولا بعدك

فالبكاء لغيابك ليس الهزيمة

ولا السّقوط في الرّذيلة

فما عرفت معنى الحبّ إلاّ معك

فدونك التّيه..

وغيابك منفى.. وأشياء محطّمة»[2]

هو الحبيب والحبّ الأوّل، دونه الدّنيا عدم، نتعلّق به، ولا يمكننا أن نهجره حتىّ وإن عذبنّا، نصبر رغم الألم، ويكفينا انتصارُه أن نعترف له بحبّنا، كان أوّل وهو آخر حبّنا، من دون مقدّمات نطلق العنان لألسنتنا الّتي تنبئ عن قلوبنا تقول إنّنا مهما كابرنا وأحببنا غيره سنحنّ إليه، لأنّه وباختصار القلب الوحيد الّذي يَسعُنا في كلّ حالاتنا، يحتوينا

1 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص: 222.

2 - سندس، لك الله يا قلب، ص: 20.

في غضبنا ورضانا، يحبّنا حضورا ويترك لنا ذكرانا غيابا، لكنّ المميّز فيه أنّ قلبه لا يسعُ شخصا واحدا (حبيبا)، بل كلّ الّذين يحبّونه، إنّه ليس أحداً- إنسانا؛ ولكنّه وطن، وطننا.

إذن الشّاعرة تتحدّث عن مرضنا الأوّل وعشقنا الأكبر، عن وطن لا يُنسى، تُنازعنا إليه في الخلد أنفسنا، حنينُنا له دائم، مهما ارتحلنا سيبقى يسكن قلوبنا الصّغيرة الشّاغرة من كلّ الأمكنة مهما كانت إلاّ منه، وهذا بدليل قولها "يا وطن الشّهداء" هو الوطن المعروف بوطن الأبرار "الجزائر". أرض الطّيّبين الطاهرين، جعلت منها الأنسنة معشوقا أُصيبت الشّاعرة بسهام حبّه فلم تجد إلاّ البوح سبيلا، وكانت هذه الطّريقة نمطا جماليّا في إثارة القارئ ليعرف من هذا المعذّب، ليتفاجأ أنّه وطن دونه الغربة والضّياع والتّيه، وبه لكلّ الجزائريّين الفخر والعزّ، فدام الأمن والحبّ للجزائر، وعاشت وعشنا معها السّعادة والسّلام.

اختيار الشّاعرة للأنسنة هو أيضا حبّ للمكان، إنّه مثل الإنسان يتأثّر ويؤثّر «وهو في ذلك يحاول أن يختلس دور البطولة أو المشاركة في أحداث الحياة اليوميّة للإنسان»[1] فهو الحزن إذا ما غاب، وهو الفرح في حضوره كأنّه شخص له كلّ الاحترام والهيبة وبداخله حنان يستوعب الضّعف.

- **التّشويق:**

حيث يتمّ تأخير الدّالّ أو حذفه، مع إعطاء بعض الملامح الّتي تبدو بعيدة عن المقصود، لكنّها تفهم بالتّأويل، ويحدث الكسر بين الملامح والدّالّ ثم بينهما وبين المدلول، يقول المقالح في "اللّوحة الأولى":

"مثل صفصافة لا تغادر أوراقَها

تستقيم على جبل باذخ

وتمدّ يديها لتمسح عن جبلٍ آخر

1 - إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان (قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة)، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط01، 1432هـ/2011م، ص: 07.

غيمةً...

تلك قريتُهُ

...

هي الأمل في أعتى درجات اليأس

والضوّءُ في آخر الرّحلة الخائبة

هي بقعة في جسد الوطنِ

وأحيانا هي الكلمة الّتي تختزلُ الوطن"[1]

الافتتاحيّة بدا فيها المشبّه به واختفى المشبّه تاركا حيرة في سبب الغياب، ولكن من خلال الأسطر الأربعة الأولى يمكننا أن نتوقّعها امرأة لها طول (صفصافة) يميّزها، يُظهرها على غيرها وما يدعم هذا قوله تمدّ يديها فهي موصوفة الشّاعر.

لكنّ الشّاعر ترك نقاطا وفراغا بعدها، كأنّه سؤالنا: هل هي امرأة؟ من تكون؟ متلهفين ومتشوّقين للجواب الآتي متأخّرا على مهل لا يريد الاستعجال ومطيلا مدّة الشّوق تحقيقا لأكبر قدر ممكن من المتعة؛ مجيبا في إشارة لموصوف سابق "تلك قريته"، إذن ما كان الوصف لمرأة ولكن لمكان هو "القرية" – من دون تحديدها أو تحديد صاحبها (الهاء المتّصلة بالقرية)- في شموخها، في ارتفاعها وبروزها، حيث انكسرت علاقة الدّوالّ بالمدلول.

إذن كانت تلك الصفّات دوّ الّا للقرية غير مصرَّح بها، لكن وفي أسطر لاحقات يصفها صراحة، لكن بصفات لم نعْتدها في المكان، حيث تكون القرية هي محور الوصف اللاّمتطابق مع المألوف، فتنتقل القرية من كونها نقطة جغرافية محدّدة مكانيًّا إلى حيّز مكانيّ شعوريّ ،فهي الأمل والضّوء لما يحمله الشّاعر من فيض المحبّة حين يراها، لتشرق نفسه في نور عينيه اللّتين تريانها.

1 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، ص: 12.

ثمّ تتجاوز حدود الذّات الشّاعرة إلى علاقة أوسع هي رمزيّتها لما هو أكبر "الوطن"، مع أنّها بقعة في جسده إلاّ أنّها أحيانا تختزله، فالقرية جزء من الوطن، وهي رمزه، إذا ما ذُكِرَتْ تذكّرنا الوطن، وربّط أيضا لأنّ القرية تمثّل براءة الوطن، وصفاءه وصدقه، وبكارته الأولى قبل أن يذهب بها زيف المدينة وخبثها وتصنّعها في نظر بعض النّاس والشّعراء.

دلّت الصّفات الأولى على المرأة وهي بدورها كانت رمزا للقرية، وبعدها غدت القرية رمزا للوطن في علائق خارجيّة وداخليّة تمثّل التّرابط بين هذه الموصوفات كسرا للمعتاد في أن تُذكر المرأة ويغيبُ الوطن في القصيدة ويحدث العكس عند التّأويل فتغيب المرأة ويحضر الوطن، هنا هو حضور لصفات المرأة وغياب لاسمها، وحضور للقرية/الوطن، وغياب للصّفات المألوفة له حيث نزداد شوقا إن كان الوطن يومًا بقعة في جسد العالم؟ وهل سيكون هناك وطن يختزل الكون؟

- **قلب المداليل:**

هو كسر لما تعارف عليه النّاس، وقلبٌ للعلائق المنطقيّة والشّعريّة حتّى، فلا يكون المدلول هو ما اعتدناه الأوّل ولكن ينعكس الأمر، ونوضّح هذا بمثال لا نفارق فيه محبّة الأماكن إذ للوطن حضور متميّز في"تخوّلات الصّقر" لأدونيس، يقول فيها:

"وفي دمي دمشق

وقلتُ: لا، فلتحترقْ دمشق

واستيقظتْ أعماقيَ القتيلهْ

مذعورة تصيحُ: وا دمشق...

يا امرأة الرّفض بلا يقينْ

يا امرأة القبولْ

يا امرأة الضّوضاء والذّهولْ"[1]

فحتّى شعريًّا اعتدنا أن تكون المرأة سبيل الوصول إلى الوطن،لكنّ أدونيس الباحثَ عن لغة بكر يقلب الموازين، فدمشق مدينته الأولى، ميلادُه وشبابه، يتمنّى احتراقها ليس انتقاما وكُرها ولكنّه احتراق العنقاء الّتي تولد من رماد (مذعورة، تصيح: وا دمشق)، ثمّ تأتي المرأة لاحقا في صور مختلفة هي دمشق في حالاتها المتقلّبة.

أراد أدونيس أن يصوّر دمشق أمام عيوننا فبدل أن تكون مدينة جامدة بلا روح غدت امرأة مجسّدة ملموسة، لها أخلاقها الخاصّة، يجتمع فيها التّناقض (الرّفض≠ القبول)، كأنّه يرى امرأة في حالة مزاجيّة، متقلّبة، هكذا هي دمشق، الأنثى الاستثناء، والمرأة المثيرة الّتي تُدهش أدونيس.

- **الأنثى جوهر الجمال:**

إذا كان القول بأنّ كلّ مكان لا يؤنث لا يعوّل عليه معمولا به في حدود، فإنّه توسّع ليشمل تجارب معاصرة ترى أنّ كلّ ما لا يؤنّث (ليس المكان فقط)لا يُعوّل عليه، فحضور الأنثى سمة خاصّة ودليل نجاح مبدئي للأعمال الأيّبة، لأنّ الأنثى بحضورها السّاحر تستأثر بقلوب وعقول المتلقّين، ينضاف إلى هذا حضورها في الحبّ الّذي لا معنى له بدونها، إذ يختلف الشّعراء في هذا المجال وصفًا وكشفًا تصريحًا وتلميحًا.

فسيطرة الجوهر الأنثويّ على المخيّلة الإنسانيّة قد فتح المجال للفنّ عموما وللشّعر خصوصا كي يمتاح من هذا الجانب، متّخذا من المرأة عنصرا فعّالا في إثراء البنية الدّلاليّة للنّصّ، وقد استطاع الشّعر المعاصر بزخمه الشّعري وإفرازاته الجماليّة أن يطعم هذا العنصر بشتىّ الدلاّلات الرّمزيّة والأسطوريّة ليصبح من أكثر الرّموز خصبا وكثافة»[2] وإيحاءات تجمعها المرأة في حضورها إضافة إلى ما يضفيه الشّاعر عليها في عالم الكلمة

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 102، 103.

2 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 49.

السّاحرة، لتكتنز عناصر الجمال، وتغدو دالاّ لمدليل لانهائيّة تختلف باختلاف مقاصد الشّعراء وتأويلات المتلقّين.

وللشّاعر مآرب في كلامه وجماليّات في صوغه، فلا ينطفئ وهج الدّوالّ إذا اختلفت أو تعدّدت المداليل، خصوصا إذا كان الحبّ حاضرا فتشتعل مواجيد الكلام عند "أبو بكر زمال" في قصيدة "غوارب":

«قلت:

إنّي صرت أقرب أبعد منك إليك

فتخطفني مواجيد المشهد الحيران

لها ظلّ كظلّي..يئنّ

تصاحب وردي

أبصرتها

تطوف في ألطاف اليقين بجناحين من هواء العرش.

قالت:

اخلع

فمحت نفسي

هل أنا من شيّع طفولته إلي سيمياء الحضرة؟

رأى معناه في فراشات قزحية الشّهوة

خلوتي ناعسة

تأسر الرّوح في نصّ يمسد جسدي

تلهج في شوق يستفرش

الرّيح

الثّلج

والضّوء»[1]

في المقطع الأوّل يحضر حبٌّ يُقرّب بين حبيبين في مشهد يعسر على الإدراك، تبدو فيه المرأة (المعشوقة) طيفا (تطوف بجناحين من هواء العرش) فهل هذه المرأة إنسُ أم ملاك؟ إذ ليس هناك تدقيق للملامح أو حتّى لبعض الأفعال، البارزُ فيها أنّ لها ظلّا كظلّ الشّاعر (ئنّ) دليلا على صوت الألم، وهي ملازِمة له مادامت لها علاقة بالظّلّ.

لكن ينحرف مسار القصيدة بكلام المرأة (اخلع) إشارة إلى قوله تعالى مخاطبا سيّدنا موسى عليه السّلام (...**فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**)[2] ، إذن الشّاعر ليس على أرض عادية، والّتي تخاطبُه ليست امرأة، فأين يكون؟ ومن هي؟

يُجيبنا سؤاله "هل أنا من شيّع طفولته إلى سيمياء الحضرة؟" إذن هو في مكان مقدّس تسامت فيه الرّوح إلى الحضرة، حيث يغيب الجسد، وترتقي الرّوح إلى منبعها، حبّا وشوقا لخالقها، إنه ّليس حبّا لبشر بل لربّ البشر، فأيّ وصف سيعطينا دقائق المشهد؟ وأيّ كلام سيكون كافيا بنقل ما جرى؟ إذ لا جواب مَوجود،ٌ لكنّ الأكيد أنّ اللّغة العادية تعجزعن هذا، فالذّي عرف حبّ الله وأدركه وعانقتْ روحُه عنانَ السّماء يرى كلَّ كلام قاصرا عن الكلام، عن ذلك المشهد الحيران من تحليق الفراشة حول النّور حتّى الاحتراق.

أمّا الّتي قالت وطارت فهيالرّوح تخلع عنها الجسد، تخرج من تابوتها يَحْذوها شوقٌ إلى الإله كبير،ٌ فما الخلع إلا إزاحة للحُجُب الّتي تمنع الرّوح عن أصل منبعها «...**وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي...**»[3]، وهو طلب لحرّية قد لا تدوم طويلا، لكنّها بثانية واحدة ترى ما لا يُرى، فأيّ سعادة في الأرض تعادل سعادةً في السّماء؟ فهنيئا للعرفانيين الّذين عرفوا الله حقّ معرفته، وراعوا حبّه وصانوا مودتّه، مازالوا على العهد، لا يقطعون وصال الوُدّ،

1 - أبو بكر زمال، غوارب، منشورات البرزخ، الجزائر، 2010م، ص: 13.

2 - سورة طه،الآية: 12.

3 - سورة الحجر، الآية: 29.

ويجعلون الرّوح امرأة عشقت حبيبا لا تنزل بل تصعد (تسمو) إليه، فما عاد الدّالّ "امرأة" ولكنّه روح عاشقة.

كانت الأنثى ومازالت تختزل الجمال في معانيه،وتحمل الحبّ في شتّى أشكاله، سواءٌ خصّها هي أم تعدّاها إلى سواها، ليكون حبُّها سبيلا لغايات سامية في نصوص متميّزة، حيث «تعتلي المرأة صهوة الكلمة، وتستولي على القيمة الدّلاليّة في هذه النّصوص، ولذلك يتأسّس أثرهاالشعّريّ الفاعل؛ ليدفع الدّلالة، وينمّيها ويعيد معادلة الكلام»[1]، ومعه معادلة التأّويل في ربط علاقة الدالّ بالمدلول التّي تتكسّر في اللّغة الشّعريّة، وتنهار إذا حضرت فيها الأنثى طرفا، وتعيد ترتيب وتنسيق النّصّ وفق رؤيا جديدة لدالّ المرأة ومداليلها المختلفة كما فعل سليمان دغش في قصيدة "نرجس الرّوح صباح الجسد":

«كيف أختمُ ليلي الطّويلَ الطّويلَ

كشعرك حين يخبّئُ خلف ستائرِه الشّمسَ

لا روحَ تُؤنسكَ الآن

يا جسدا يتجلّى على نرجس الرّوح

لا تمتحنّي بها

فلها وحدها أفتح الشّرفات على وسعها

وأصلّي لها

أن تعود إليكَ،إليّ إلينا

لتحيا فأحيا وأحيا ونحيا

فلا تتركيني وحيدا وحيدا

1 - عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، ص: 86.

بهذا الجسدْ»[1]

إنّها المرأة في جمالها الآسر بشعرها العربيّ الطّويل، يخشى الشّاعر من أن يُمتحن بها، والامتحان هنا إمّا ابتعادها وإمّا موتها وكلاهما مُرٌّ، والشّاعر يقينا يحبّها وحدها؛ فلها فقط تبخ الشرّفات ويصليّ لعودتها، لكنّ الغريب أنّ عودتها ليست له وحده؛ بل هي للجميع وبما أنّ الشّاعر فلسطينيّ سيكون المقصود هو "فلسطين" الجرح الغائر فينا، وما تلك المرأة إلاّ الأرض المقدّسة، وعودتها هي استعادة حقّ مشترك مسلوب هي لكلّ العرب المسلمين والمسيحيّين.

وفلسطين هي روح الشّاعر الّتي يخشى أن تفارقه، فيعيش وحيدا بالجسد هي إذن أكبر من حبّ امرأة، ليست جسدا فانيا ولكنّها روح خالدة تجلّت بالحبّ وبه يعيش الشّاعر ولأجله يحيا، فآه من وطن تجلّى روحا في جسد، فيه علاقة الشّاعر بالمكان أشبه بالحبّ الصّوفيّ، وإلاّ فملمعنى أن تنمو كلّ وشائج الحبّ والحنين إلى الوطن الأمّ، حتىّ وإن كان بسيطا أو بعيدا عن مراكز الحضارة، أو كان يفتقد كثيرا من رغائب العيش وعناصر الجمال»[2]، وهذا حبّ لا مبرَّرٌ يصعب فهمه، إنّه حالة خاصّة من الانجذاب الرّوحي لمكان هو جزء من العالم نشعر أنّه مركز الكون أو هو العالم كلّه.

- **التّمويه:**

وهو أسلوب متميز ّفي كسر علاقة الدالّ بالمدلول، فنظنّ أنّ المقصود هو الظّاهر [أي مطابقة الدّالّ للمدلول] على حين أنّه غير ذلك بعد التّأويل، نلمس هذا في قصيدة "ثاء لذاكرة البنفسج" لعبد الله العشي:

«يا قناديلُ، يا سرّ أسرارنا

لا تبوحي،

1 - سليمان دغش، سفر النرجس، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، ط01، 2014م، ص: 21.

2 - عبد الفتاح محمد، شفيف النّصّ(مقاربات لنصوص معاصرة-دراسة)، دار العصماء، دمشق- سوريا، ط01، 1432هـ/2011م، ص: 101.

فقد يجرحُ الطّين أمواهنا

هذه غفوة، فاستريحي بأجفاننا

واستعيدي صدانا...

ووقْع ارتحالاتنا»[1]

ينادي الشّاعر القناديل وهي مصابيح النّور، وهو نداء غريب، فهل لها أن تُجيب؟ ويُردف على أنهّا سرّ الأسرار، ترُى أ لِأنهّا تحمل الضّوء؟ وهل الضّوء هو السّرّ؟ إذا كانت القناديل لا تعقل ولا تجيب، فهي إذن شيء آخر مختلف عن القنديل ربّما يُشبهه في جوهره، وبعدَ أن يطلب إليها كتمان السّرّ، يخشى أن يجرح الطّين أمواهنا، فما العلاقة بين الطّين والقنديل؟ الطّين هو أصل الإنسان أي هو جسده الفاني ،فهو إذن يخشى على الرّوح من الجسد، وبالغوص في المعاني «...**الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي**...»[2] تغدو سرّا لا نعرف عنه إلاّ القليل، وحين تغادر الرّوح الجسد تذهب إلى منبعها، وليس بالضّرورة موت الإنسان، ولكنهاّ لحظة بلوغ الحضرة عند المتصوّفة، حين ترتقي الرّوح إلى السّماء، تلك اللّحظات لا يعرفها إلا الّذين بلغوها، ونادرا ما يُفصحون عمّا كان، فتكون سرّا خالدا أُودع في الرّوح المنتشية تسترجعه بين الفينة والأخرى.

لم تكن القناديل هي الفوانيس الّتي نعرفها، لكنّها أرواحنا المتسامية في كلّ رحلة سماويّة تعرج فيها الرّوح إلى ربهّا، تعود مُضاءة بالحبّ لتضيء الجسد، وما هذا الكسر إلا للّتموّيه أوّ لا ثمّ لإنارة القارئ عن الرّوح في عالم قليل الولوج، لا يعرفه إلاّ الخاصّة الّذين أضناهم حبّ الله، فما اتّخذوا غيره خليلا، وما جعلوا له بديلا- فسبحانه-.

1 - عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمّان-الأردن، ط01، 2014م، ص: 27-28.

2 - سورة الإسراء، الآية:85.

الفصل الثّاني
جماليّات انكسار الاسترسال

1- التّضمين كسر للوقفات المنطقيّة

- جماليّاته

2- المفارقة كسر لأفق التّوقّع

- جماليّاتها

3- ثنائية (سؤال/جواب) كسر للاسترسال

- جماليّاتها

1. التّضمين كسر للوقفات المنطقيّة:

هو عدم تمام المعنى في بيت واحد وامتداده إلى ما يليه، وعدّه النّقّاد القدامى عيباً، لكن حالياً تغيّرت وجهات النّظر فقط، فهو امتداد الدّلالة إلى أكثر من سطر، معبِّرا عن صدق التّجربة، وله جوانب جماليّة أهَّلته إلى أعلى درجة من الاستحسان (الذّوق الشّخصي).

تغيّرت المفاهيم بالثّورة على الشّعر الكلاسيكي(الخليلي) وظهور الشّعر الحرّ، وبروز مصطلحات جديدة في حقل الأدب، فحلّ «مبدأ السّطر مكان الشّطر، واختفى فراغ الوسط الّذي كان يفصل بين الشّطرتين [الشّطرين] ويميّز صورة الكتابة الشّعريّة، فضاقت الهوّة قليلاً بين الشّكل الشّعريّ والشّكل النّثريّ في الكتابة، ولكن ظلّ القانون الّذي يحكم بداية السّطر ونهايته مختلفاً في الحالتين، فهو قانون "النّغم" في الشّعر وقانون المعنى في النّثر، وحين يحدث الصّراع بين القانون يفضّل الشّعر قانون "النّغم" فيُنهي السّطر قبل أن ينتهي المعنى، بل وقبل أن تتمّ أجزاء الجملة النّحويّة الرّئيسية، وهو ما يعرفه علماء العروض بظاهرة التّضمين»[1] وكان هذا التّحديد في البدايات.

فضّل الشّاعر المعاصر في أُولَى تجاربه – المنزاحة عن الشّعر الخليليّ- التّفعيلةَ على الدّلالة، أي تمامها في السّطر ولو على حساب المعنى الّذي لا يتمّ إلاّ في السّطر أو الأسطر الموالية، لكن كُسِرَتْ هذه الظّاهرة فيما بعد ولم تعد قانوناً عامّا من جهتين؛

الأولى: توزيع القّعيلة على السّطر أو الأسطر الموالية ليس على حساب المعنى ولكن خدمة للدّلالة، وهو ما يعرف في العروض بظاهرة التّدوير[*]؛

أمّا الثّانية: فهي التّخلّي التّامّ عن التّفعيلة، حيث ينبع النّغم من الإيقاع الدّاخلي للكلمات والمعاني، فتُوزَّع حسب رغبة الشّاعر وإحساسه في إرسال دفقاته الشّعوريّة الّتي لا تخضع لقانون منطقيّ.

---

1 - أحمد درويش. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة- مصر و بيروت-لبنان، ط1؛ 1417هـ-1996م، ص:70

*- التدوير ظاهرة عروضية خاصة بامتداد التفعيلة إلى أكثر من سطر، والتضمين هو امتداد الدلالة كذلك إلى أكثر من سطر.

طريقة الكتابة الجديدة في الشّعر قلّصتالهوّ ة بينه وبين النّثر، وقاربت بينهما شكلاً، ممّا سمح بدخول قصيدة النّثر«إلى مجال الشّعر وأخذت مصطلحه، فهي تكتب أسطرها على طريقة مشابهة للشّعر، بمعنى أنّها تُنهي السّطر قبل تمام المعنى، وتترك بقية التّركيب معلّقاً في البيت التّالي»[1] أو الأبيات الموالية، لتمتدّ الدّلالة وفق حالة الشّاعر ومبتغاه، ولا يظهر التّمايز بين الشّعر والنّثر، لأنّ الكتابة «ممارسة مفتوحة لهدم الحدود بين الشّعر والنّثر»[2]، على أساس أنّ الاختلاف لا يكمن في الشّكل وهو لا يصنع تميّزا لصاحبه، لأنّ العبرة بما يقدّمه هذا الإبداع من جديد، ليس فقط في الشّكل، ولكن في ابتكار آليات جديدة في الكتابة جوهرها الشّعريّة الّتي لا توجد في كلّ النّصوص الموسومة باسم الشّعر.

نوضّحهنا أنّ دخول قصيدة النّثر مجال الشّعر هو قول نقديّ له مرتكزاته، حين يرى بعض النّقّاد أنّها نثر وأخذ اسم القصيدة ليلج الشّعر، محاولاً مشابهته في بعض جوانبه وأساسها اللّغة، وأيضا في توزيع الدّلالة على الأسطر، لكن من جانب الإبداع نجد قصائد نثريّة تسمو بشعريّتها وتفوق حتّى الأشعار الموزونة المقفّاة، لأنّ الشّكل لم يعد مقياسا لدرجة الشّعريّة في الإبداع، رغم المؤيّدين والمعارضين للتّسمية والمضمون.

التّضمين كسر للوقفات المنطقيّة منها والمفروضة، وتجاوز للسّائد والمألوف في الإبداع، تمتدّ فيه الجملة الشّعريّة «إلى عدّة أبيات أو أسطر شعريّة تبعًا لما يشعر به الشّاعر وفق الدّفقة الشّعوريّة الّتي يحسّ بها»[3]، لذا يكسر كلّ منطق، يُولي للإحساس الأهميّة الكبرى، ولم يكن من السّهل على الشّعراء القيام بهذا التّجاوز والكسر المتعمّد، لهذا كان الإقدام على هذه الخطوة له أهداف وأغراض سنبحث جوانبها الجماليّة.

1 - أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة،، ص:70.

2 - حورية الخمليشي، الشعر المنثور والنثر الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، ودار الأمان، الرباط-المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 1431هـ/2010م، ص: 166.

3 - محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، ط01، 1991م، ص: 37-38.

جماليّات التّضمين:

- التّضمين كسر البناء من أجل الدّلالة:

لعلّ هذه هي أولى خصائصه وجماليّاته معاً، حين يكسر القافية ويتجاوزها-لأنّها عائق في طريق الإحساس- إلى بناء دلالة تمتدّ أكثر من سطر، فيعطي الأهمّية لتدفّق شعوره على حساب نهاية السّطر أو القافية، أو حتّى الجملة بمعناها النّحوي، وهو حين «يكسر البناء المنطقيّ للجملة....يقف على غير مواضع الوقوف، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها وبعض، ويشعّث كثيراً من هذه الأجزاء، ويكون هذا مقبولاً فيه، لأنّه فصل وتشعيث في مقابل غاية فنّيّة، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر، فهو هدم من أجل البناء الشّعريّ، وكسر من أجل التّركيب الفنّيّ»[1] وتحطيم لقانون الجزئيّات في مقابل الكلّيات.

لا يلتزم الشّاعر – باعتباره أمير الكلام- بحدود الجملة في المنطق أو النّحو، فلا يحتاج إلى ترتيب عناصر ولا إلى مراعاة فارق الفواصل بينها، لأنّه ينطلق من ذاته في بناء نصّ شعريّ، الإحساسُ فيه هو السّيّد، والدّلالة فيه هي الآمر النّاهي، فنجده يؤخّر الفاعل عن فعله، والخبر عن مبتدئه ليطيل أمد الدّلالة ومعها تشويق ومتعة القارئ.

كما أنّ الشّعراء لم يَتوانَوْا في تجاوز ما لا يخدم أغراضهم الفنّيّة، فحين أحسّوا بوطأة القافية، ورأوا فيها قيدا يحدّ من حرّيتهم لجأوا «إلى محاولة كسر الإطار الموسيقي التّقليدي للقصيدة العربية»[2]، وإطلاق العنان لكلماتهم، ولا يكبح جماحَهم إلاّ توقّف التّدفّق الشّعوري، لهذا لم تقف الدّلالة عند الشّطر (قديما)، ولم تلتزم بالقافية؛ بل راحت تندفع صوب دلالة جديدة يؤسّسها الشّاعر من ذاته لا بناءً على ما سبق من قواعد وشروط.

ولأنّ الجملة في الشّعر تختلف عنها في النّثر؛ فهي «تتكسّر على حساب الوزن وتتخلّى عن مألوف استعمالها في النّثر، حتّى في طريقة الوقْف الّتي تخضع هي الأخرى

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص:26.

2 - محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص: 27.

لمتطلّبات الوزن»[1] لأنّها تريد أن تضاعف حجم الدّلالة حتّى في تجاوزاتها البسيطة، وهذه الانكسارات تأتي لأغراض جماليّة ولا تأتي هباءً.

كما نلفت الانتباه إلى أن كسر الشّاعر لحِدَّة القافية لا يعني إلغاءها، ولكنّه تجاوز محبّب حتّى تكسر أفق التّوقّع، فتَرِد في غير موضعها المعتاد كأن تكون في نهاية الجملة الشّعريّة، وبالتّالي تكون رابطا معنويًّا وآخر شكليًّا للقصيدة.

وللتّضمين طرائق مختلفة تبدأ بالفصل بين عناصر الجملة، إلى أن تصل بالامتداد جملة من الأسطر، يقول سليمان دغش:

«كفراشة تعبتْ من الضّوء البعيد وأتعبتني

كان قلبي يرصد النّجمات في الرّؤيا

على بوابة التّأويل بين غمامتين

على جناح الرّيح»[2]

في هذه الأسطر نرى تقديم خبر النّاسخ "كان" (شبه الجملة "كفراشة") على اسمه (قلبي)، فالأصل: كان قلبي يرصد النّجمات في الرّؤيا.

كفراشة تعبت من الضّوء البعيد وأتعبتني

وهذه ظاهرة شائعة في الكتابة المعاصرة، والشّاعر هنا كسر البناء النّحوي، وكذلك البلاغي بتقديم المشبَّه به (الفراشة) على المشبّه (القلب)، قصد بناء دلالة جديدة تبرز الحالة المشابِهة وتستعجل بها، لأنّها إحساس الشّاعر في كشف كوامنه، وكانت طريقة التّضمين هي الأنسب حين فصل بين شطريْ الجملة نحويّا وبلاغيّا، وامتدّت الجملة إلى السّطر الموالي، ويدفعنا في ذلك فضول كبير حين يبدأ قوله "كفراشة " متسائلين: مَنِ المقصود؟ ومن المشبّه؟ليأتي الجواب في السّطر الموالي "كان قلبي " إضاءةً لما نريد معرفته.

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص:28.

2 - سليمان دغش، سفر النرجس، ص:52.

إذ من خصوصيات السّطر الشّعري هو «إمكانية تعبيره عن هيئة أو حال الحدث من خلال التّنسيق في حركة الأسطر الشّعريّة، وهذا ينبع من التّوّ ع الّذي اكتسبه السّطر الشّعريّ، فبعد أن كان سياقا ثابتا ومتعارَفا عليه، أصبح من الممكن أن يكون كلمة أو جزءًا من كلمة أو حرفا واحدا أو عشر كلمات أو حتّى فراغا... وهكذا»[1]، وفقا لما تمليه النّفس وما تبتغيه الدّلالة، إذ إنّ هذا الكسر لا يلغي الجوانب النّحويّة والبلاغيّة، ولكنّه يتلاعب بها لأغراض جماليّة تزيد من عمق الدّلالة، وإلاّ كيف نندهش؟ أليس من حقّ الشّاعر أن يفاجئنا ويثير فضولنا؟ لأنّنا سنسأل عن سبب تقديم الفراشة مثلاً.

ترصد هذه الأسطر حال القلب المتأمِّل كالفراشة الّتي تحبّ الاقتراب من الضّوء؛ لكنّه للأسف يحرقها فتبتعد لكنّها تُعاود المحاولة، وهذا القلب تعب وأتعب الشّاعر في اقتراباته الّتي لا تبدو واضحة، غير أنّها تلامس شيئاً من رؤيا سيّدنا يوسف عليه السّلام حين رأى أحد عشر كوكباً والشّمس والقمر، والشّاعر يحاول إيجاد تأويل للنّجمات في رؤياه، فلعلّها رؤيا الصّوفي وطيرانه على جناح الرّيح إلى العالم السّماوي وارتقاء روحه، وقد تكون حلم الشّاعر الّذي لا يبلغه، وتتعدّد التّأويلات.

لكنّه حلم الشّاعر الفلسطيني الّذي تردّده الألسن العربيّة (عائدون)، وفي كلّ مرّة تقوم حرب أو انتفاضة يظنّها فعلاً العودة الأبديّة، لكنّها للأسف تبْقى أمنيةً بلا تحقيق، ورجاءً لا ينتهي، تذهب ضحيّته الأرواح وفلذّات الأكباد، وها هي الأمّ الفلسطينيّة تبكي وليدها، تبكي الشّهيد قائلة:

«يا نبضَ قلبي آه يا ولدي

ويا كبدي

أعِدْ للقلب كي أحيا وريدهْ»[2]

فلماذا اختار الشّاعر هذا التّركيب؟ من جملة احتمالات نوردها كالآتي:

---

1 - حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 101.

2 - سليمان دغش، سفر النرجس: ص:69.

- أعد الوريدَ للقلب كي أحيا.
- أعد للقلب وريدَه كي أحيا.
- كي أحيا أعد للقلب وريدَهُ.

وغيرها من الاحتمالات، ولماذا فصل بين الفعل (أعدْ) والمفعول (وريده) بالحياة (كي أحيا)؟ لا شكّ أنّ الأمّ فقدتْ معنى الحياة بفقدان ابنها الّذي هو وريد القلب (ناقل الدّم إليه)، لذا عجّل بالحياة (كي أحيا) قبل الوريد (الابن)، لأنّه أُستشهد ولن يعود فأخّرَه، وليبرز البناء الدّلالي الجديد القائم على مأساة الأمّ، فكسر التّرتيب المألوف للجملة النّحويّة، وكذلك قدَّم النّتيجة على السّبب (الحياة قبل الوريد).

وهو وضْع الأمّ الّتي فقدت ابنها، إنّها حال يعسر وصفها بسياقات مألوفة، لذا أخّر الشّاعر المفعول به إلى آخر الكلام وقدّم ما له أهمّية من النّاحية المعنويّة قبل النّحويّة. هذا و تسعى التّجارب الشّعريّة الجديدة إلى خلخلة «المفهوم التّقليدي للشّكل والتّجربة الشّعريّة ضمن تصوّر مفتوح ومتعدّد لأشكال لانهائيّة للكتابة الشّعريّة»[1]، لا تخضع لنظام الخليل، ولكنّها تُعطي الأهمّية للدّلالة، وبالتّالي، فالشّكل يأتي مع التّجربة ولا يسبقها، إذ حتّى طريقة الكتابة لها دور في رسم الملامح النّهائيّة للدّلالة المقصودة، من هنا يغدو التّقديم والتّأخير، و طول السّطر أو قصره ضرورةً من ضرورات التّجارب الشّعريّة المعاصرة، وليس الإملاءات الخارجيّة.

ولا نبرح فلسطين، إذ يقول شاعر القضية الرّاحل محمود درويش:

«وأمريكا على الأسوار تُهدي كلَّ طفل لعبةً للموت عنقوديّةً»[2]

فصل الشّاعر بين الموصوف "لعبة" والصّفة "عنقوديّة، حتّى تشمل الدّلالة ما بينهما، وهو ما يولّد «بنية دلاليّة زمنيّة اعتراضيّة تكمن لذاتها في تأجيل التّواصل

1 - عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط01، يونيو، 2003م، ص: 28.
2 - ديوان محمود درويش، المجلد 02، ص: 38.

التّعبيري إلى ما بعد إنشاء نصّ اعتراضي يقوم مقام التّفسير أو التّفصيل التّفريغي»[1] الّذي يعطي أهمّية لتفصيل الدّلالات، فلو قال الشّاعر لعبة عنقوديّة ما كانت لتؤثّر قدر تأثير إضافة (للموت).

يلفت الشّاعر انتباهنا إلى ما يحدث للطّفل الفلسطينيّ، لأنّه ليس كغيره الّذي تكون عنده اللّعبةُ هديةً للتّسلية، ولكنّها للأسف لعبة للموت، أو هي تحديدا لعبة الموت، فتَوسُّط هذه الكلمة« بين التّلازم اللّفظي: (لعبة/عنقوديّة) أثمر إيقاعاً فكريّا حادّا ساهم في رسم خصوصيّة شعريّة الموقف الشّعري، كما يمكن أن يرمي أسلوب وقوع الاسم صفة للاسم على الغاية الجماليّة الإيقاعيّة ذاتها من حيث إحداث عنصر المفاجأة الأسلوبيّة»[2]، الّذي وظّفه الشّاعر من خلال التّضمين أي امتداد عناصر الجملة النّحويّة على غير وضعها المألوف.

هي إذن حنكة الشّاعر في رسم صورة الموت الّي يعيشها الفلسطينيّ في كلّ زمان ومكان وامتدّت إلى الأشياء، وهي نهاية الحلم البريء الّذي يتمنّى لعبة فيُهدى قنبلة محظورة دوليّا، وهو العدل والسّلام على الورق يُداس ويُحرَق في الواقع، وكثيرة هي الأماني الّتي يريدها النّاس، فيرسمها الشّعراء في قصائدهم، وهذا بعض ما تمنّاه درويش:

«لو كان لي في البحر أشرعةٌ،
أخذت الموج والإعصار في كفّي
ونوّ متُ العبابَ...
لو كان عندي سُلّمٌ،
لغرست فوق الشّمس رايتي الّتي
اهترأت على الأرض الخرابِ...

1 - عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص:271.

2 - المرجع نفسه، ص:271.

لو كان لي فرسٌ،

تركتُ عَنانَها

ولجمتُحُوذيَّ الرّيح على الهضابْ ...»[1]

كانت "لو " بداية الأمنية، لكنّها لا تكتمل، فامتنع جوابُها لامتناع فعلها. لم يكن له أيّ شيء ممّا تمنّى، فجعل فعل "لو" في سطر منفرد ليُتيح لنا فرصة تخيّل ما يمكنه فعله "لو " حدث ما تمنّى، فكان هذا الفارق الزّمني في الكتابة وامتداد الجواب إلى السّطر الموالي دليلاً على فقدان القدرة الفعليّة الّتي تؤهّله لتحقيق الأماني، وإزاحة "لو " الّتي تمنعه وتقف حاجزاً بينه وبين قدرته (أمنيته).

كما تكرّرت "لو "وفعلها مرّة في كلّأمنية، لكنّ جوابها تعدّد.

1.لو كان لي .. أشرعة ← 1.أخذت الموج.....
2.لو ّمت العباب

1.لو كان عندي سلّم ← 1.لغرست .....الخراب

2.لو كان لي فرس ← 1.تركت عنانها
2.لجمت حوذي

فلو امتلك القليل لفعل الكثير، لكنّه للأسف بقي يتمنّى دون دعم، وبقيت أحلامه تسكن الخيالَ والكلماتِ في الشّعر، لذا فصل بين أفعال "لو " وأجوبتها في الأسطر، وجعلها مترابطة في المحتوى (الدّلالة) لتعبِّر أكثر عن خيبة أمل درويش في الواقع واللّغة، وساعدته في مضاعفة الدّلالة طريقةُ التّضمين هذه، الموزّعة على الأسطر والمقسّمة كانقسام حلمه.

1 - محمود درويش. الديوان.مج1،قصيدة صوت وسوط.

- **التّضمين تدفّق واسترسال:**

من سمات الشّعر المعاصر أنّه لا يمتلك «وقفات ثابتة، وإنّما يُترك فيه الشّاعر حرّاً ليقف حيث يشاء، ومعنى ذلك أنّ الشّاعر، في الشّعر الحرّ، ليس مُلزَما أن يُنهي المعنى عند آخر الشّطر، وإنّما يجعل من حقّه أن يمدّ المعنى إلى الشّطر التّالي أو ما بعده، وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشّاعر يتصرّف فيها بما يملي ذوقه»[1] وعدم الوقوف هذا سمَّتْهُ نازك الملائكة تدفّقاً وعدَّتْهُ عيباً في الشّعر.

المقصود بالوقوف هنا هو تمام المعنى عند نهاية الشّطر [السّطر] لكنّ الشّاعر لصدقه ولإحساسه الخارج عن إرادته، أو عن وعي وتخطيط لا يمكنه أن يقف عند نهاية كلّ سطر، لأنّ الكلمات تتدافع للخروج وتتدفّق مشاعره متتابعة متسابقة، فلا يدري أيّها خرجت قبل الأخرى إلاّ حين يُنهي قصيدته الّتي خلْخلت النّظام المعتاد مُنسابةً ومُفرَغة إفراغاً واحداً، دون مراعاة لأيّ وقوف منطقيّ يعيق تدفّقها، وفي أحايين أخرى يحاولُ الشّاعر القصيدةَ فتتملّص منه، وتباغته حين تشاء، وتنقطع عنه دون سابق إنذار، وهو يشعر مع ذلك بعدم تمامها، فيتركها ولا يدري متى تُعاودُ الظّهورَ لتفاجئه بمجيء غير مرتقب كما فاجأته برحيل غير منتظر.

من هنا يكون التّضمين كسراً لتلك الوقفات والعوائق، واسترسالا لمشاعرَ وأفكارَ تجيء كالبرق وترحل مثله، فتكون القصيدة مثله ظهوراً، واختفاءً، يقول صلاح عبد الصّبور:

« كان مغنّينا الأعمى لا يدري

أنّ الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدري أنّ الإنسان هو الموت» [2]

---

1 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:29.

2 - صلاح عبد الصبور، الديوان، ص: 463.

نرى في هذا المقطع كلّ سطرين مترابطين تركيبيّا ومنفصلين شكليّاً حيث كُتب كلّ سطر لوحده، لكن تجمعهما علاقة دلاليّة إذ تُعدُّ « الجملة المشكِّلة للسّطر الثّاني مفعولا به للفعل يدري في السّطر الأوّل، والجملة المشكِّلة للسّطر الرّابع تعتبر خبراً للنّاسخ المنفي (كان) الّذي يقع في صدر السّطر الثّالث»[1]، وهذا يقين من الشّاعر بأهمّية الشّكل الخارجي في أداء المضمون الّذي لا يقف عند السّطر، بل يتجاوزه، خصوصا في الامتداد النّحوي إلى أكثر من سطر.

كما استطاع السّطرُ الشّعريّ مطاوعةَ الشّاعر في تدفّق أحاسيسه، على هذه الخلفيّة انطلق الشّعر الجديد «ليكسر رتابة البيت القّليدي، ذي الهندسة الرّتيبة المعروفة مسبقا، وطرح عوضا عنه مفهوم السّطر الشّعري، فأصبحت الأسطر مرتبطة ارتباطا حميميا بالإيقاع الدّاخلي لنفس الشّاعر، بكلّ ما فيها من حركات وسكنات، من فورات وتدفّقات عاطفيّة، أو لحظات هدوء وصفاء، وعليه فقد راحت هذه الأسطر تقصر أو تطول بناءً على ذلك، وتمّ التّعامل مع القوافي بصورة جديدة لا عهد للشّعر العربيّ بها من قبل»[2]، لأنّها كانت تَلْزَمُ آخر البيت وتكرّر في القصيدة بأكملها، حتّى وإن كانت حشوا، لكنّها في الكتابة المعاصرة تجيء عفو الخاطر، ترافقها في ذلك الأسطر المنسابة كحركات النّفْس وسكناتها، في امتداد النّفَس وطول السّطر، في تجزئته وصعوبة نُطقه كاملا، معبِّرا عن مكنونات يصعب إخراجها.

كما أنّ الشّاعر في تدفّق أفكاره يُولي أهمّية لعبارة " الإنسان هو الموت " الّتي كانت تحتلّ السّطر الموالي للجملة الأصلية، وهي بمثابة لازمة تتكرّر، وتتدافع وسط استرسال المعاني، الّتي يوكدها الشّاعرُ باعتبارها الأساس، والجزء المبتور الّذي لا تتمّ الدّلالة من دونه، وهو الّذي علينا معرفته، فغدا كلّ ما حول الشّاعر لا يدرك هذه الحقيقة الملحّة عليه.

---

1 - صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر "قراءة في شعر صلاح عبد الصبور"، دار هومة، الجزائر، 2009، ص:65.

2 - ثائر زين الدين، خلف عربة الشعر "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2006م، ص: 97.

فيما نلاحظه أنّ عبارة (الإنسان هو الموت)، ومن ورائها الفكرة هي الّتي تتدفّق باستمرار، بدليل تكرار الشّاعر لها وتخصيص سطر لها أيضا، حيث كان إغفال هذه الحقيقة وراء كثير من الخبايا.

لكلّ شاعر أسلوبه في التّعبير والكشف عن أحواله ومن ذلك ما يقوله عبد الوهاب البياتي في قصيدة "أكاد أموت ":

«إذا ابتسمت قلت هذي السّماء

أراها تجول على هدبها

وإن أطرقت فهي سرّ ينوح

ويشكو إلى الله ممّا بها

فأنثر والدّمع في مقلتي

زهوري على قدميْ ربّها»[1]

الحبيبة هي الحافز في دفع الأفكار والمشاعر إلى الخروج، وهي أيضا وراء ترتيبها وطريقة عرضها، فهي الفرحة الّتي جعلته يقول: هذي السّماء أراها، بدل أرى هذي السّماء، لأنّه رأى السّماء(أي زرقة عينيها) حين تبتسم،فكانت أوّل ما تبادر إلى الذّهن، وهنا يتحدّد «شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللّغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النّفس داخل الكيان المبدع»[2]؛ لأنّ الشّعور هو ما جعله يستعجل بالكلمات كما وردت على نفسه دون مراعاة لمنطق خارج عن الشّعور، فالشّعر شعور ولا يحاكَم بالعقل، فكيف إذا كان الإنسان في إحدى الحالتْين الّتي يصعب معهما حتّى إخراج الشّعور (الفرح أو الحزن)، لهذا أخضع البياتي مشاعره لهذا التّرتيب.

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية-01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1995، ص:16.

2 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،جيل الرواد و الستينات"،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا،2001، ص: 30.

كما يأتي بالتّضمين على طريقة العطف "وإن أطرقت أو يشكو"، فالحبيبة في حال الإطراق أَوْحَتْ للشّاعر بأمرين: سرّ ينوح ثمّ يشكو إلى الله، ولا تقف المشاعر هنا؛ بل تستمرّ، فهو حين يراها لا يملك إلاّ أن تدمع عيناه؛ لكن بطريقة الشّعراء هو ينثر الزّهور في هذه الحالة، فهما وضعيتان متلازمتان لذا أطلق الأولى (أنثر) دون إتمام الجملة (المفعول به) وأرسل معها الثّانية (والدّمع في مقلتي) ليواصل الجملة الأولى (زهوري).

وهي حال التّميّز عند الشّعراء في تقديس الجمال على طريقتهم، بشُكْر الإله على هذا الإبداع الّذي تُقدَّم له باقةُوردٍ، ورَقْرَقَةُ العيون إكراما للكائن (الحبيبة) والخالق.

كما أنّ الاسترسال لا يعرف وقْفاً طبيعيّا، ولكنّه يتدفّق كسيل جارف، تتدافع فيه الكلمات للخروج، وهذا ما شعرنا به في "حالة حصار " لمحمود درويش:

«هنا، عند مرتفعات الدّخان، على درج البيت

لا وقت للوقت،

نفعل ما يفعلُ الصّاعدون إلى الله:

ننسى الألمْ

الألمْ

هو: أن لا تعلّق سيّدة البيت حبل الغسيل

صباحاً، وأن تكتفي بنظافة هذا العلمْ»[1]

نظنّ لوهلة أنّ المعنى توقّف عند السّطر الرّابع، خصوصا بترك الفراغ، لكنّ الفكرة تباغت الشّاعر وتُعاود الظّهور، لتقول ما لم يُقل، ولتستكمل المعنى في جانب خاصّ من رؤيا الشّعر، حين يُظهر أنّ الموت (الصّعود إلى الله) يُنْسِي كلّ ألم، ربّما لأنّه أقوى الآلام الدّاخلية. إذا كان صاحبها آثما؛ لكنّه بعدها يعود للألم، ليس في جانب التّأثيرات،

1 - محمود درويش، حالة حصار، رياض الريس للكتب والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، أفريل 2002، ص: 15.

ولكن في جانب المُثيرات؛فهو تعريف شعريّ للألم الفلسطينيّ، للجرح الّذي لا يُسبَر، ويبدو المُثير بسيطا عند النّاس، لكنّه قويّ جدّاً عند درويش حين يتوقّف عن الكلام، ثمّ يعاوده الإحساس، وهذا ما نراه في الكتابة المعاصرة الّتي خَلَفَ فيها السّطرُ الشّعريّ البيتَ في القصيدة القديمة، فكان «يطول ويقصر حسب تموّجات القلق، فتحوّل السّطر إلى جملة شعريّة تمتدّ سطورا وتضمّ حالة انفعاليّة واحدة لا يُستطاع وضعها في سطر واحد»[1]، بل تتوزّع وفق شعوره، تتكسّر كآلامه، تنجرح كشعوره، فيكون الفراغ دليلا على وقت يصعب فيه الكلام، لأنّه قاسٍ، لكن مع ذلك هناك نفَس لم ينقطع، يعاود الظّهور، إنّه الألم الّذي لا ينتهي.

الألم هو أن لا يرى النّاسَ يعيشون حياتهم الطّبيعيّة كما في سائر البلدان العربيّة على الخصوص، ورَمَزَ له بقوله "أن لا تعلّق سيّدة البيت الغسيل صباحاً" كسائر النّساء، للأوضاع السّيّئة في فلسطين الّتي تحرمهم أبسط الأمور، لذلك استرسل في توضيح الألم، فهو ليس جُرحا ماديّا، وليس مرضاً، وليس الألم الّذي نتوقّعه، ولكنّه ألم متكرّر في الأشياء الصّغيرة الّتي تحدث يومياً، هو حرمان من البساطة وانشغال بهمٍّ أكبر (نظافة العلم)، أي صورة هذا الوطن.

ممّا سبق، نقول لو اكتفى الشّاعر بالأسطر الأربعة الأولى لما عرفنا قيمة الألم، لكنّه باسترساله، أجاب عن الألم الخاصّ المجهول دون الألم العامّ المعلوم.

- **التّضمين انفتاح البداية وتعليق النّهاية:**

لا يخصّ التّضمين القصيدة في امتدادها الّذي نراه، ولكنّه يتعدّاها إلى آفاقها المفتوحة باعتبارها أدباً، ولهذا الأخير خصوصيته، فهو« بنية لغويّة مفتوحة البداية ومعلّقة النّهاية، لأنّ حدوثه نفسيّ لا شعوريّ، وليس حركة عقليّة...إنّ القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النّور أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها، وكأنّها تتلاشى فقط وليس تنتهي، ودائما ما تأتي الجملة الأولى في القصيدة وكأنّها مدٌّ لقول سابق أو استئناف لحلم قديم. وإنّها لكذلك،

1 - محمّد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان، ط01؛ 1410هـ/ 1990م، ص: 69.

لأنّها نصّ يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود»[1]، مع كلام لم يقله الشّاعر وكان الصّمت كفيلاً به، وحين قال الشّاعر كلمات قصيدتهكان الصّمتُوأَنَّ لَهَا.

الصّمتُميزة الحكماء وإخراجُه لدائرة الكلام إفسادٌ له، من هنا جعل الشّاعرُ عوضاً عنه الفراغَ المتروك [البياض] أو مجموعة النّقاط دليلاً عليه، أو إنّه ينطلق ممّا يليه ملمّحا إليه جاعلاً البداية مفتوحة كأنّها امتداد لقول سابق لم يقله، فيبدأ التّضمين قبل الكلمة الأولى للقصيدة، محرِّكا المتلقّي إلى البحث عن البداية غير المكتوبة، غير المنطوقة، علّه يدرك البداية الحقيقيّة الّتي هي وضعٌ خاصّ للشّاعرة سندس في قصيدة "مفتاح الشّوق والحنين ":

«هاته الّتي تسكن مخيّلتنا فلا تريد أن تبرحها

عكفت بها ذات يوم.

ذات عمر كان وسيبقى يحنّ ويتذكّر

هي الذّكرى تخلّد على صفحات القلب والبياض

الّذي يراهن أن يبقى ينبض ويخفق دائما

فالأماكن لها قلب ...

الحكايات لها صدى بين الأفئدة

لذلك عندما نغيب زمنًا نشتاق لها

يبقى ناقوس الذّكرى فينا»[2]

تبدأ القصيدة بكلمة "هاته "كأنّ الشّاعرة حدَّثتْنا عن شيء سابق ولم يبق لها إلاّ أن تشير إليه، وهذا لم يحدث، فهي بدأت بما لا نعرفه، كأنّها تُطَمْئِنُ الشّكّ فينا، وتريدنا أن نستأنس لما سيأتي، لكنّها تُطيل أمدَالإخبار، وتضاعف تشوّ قنا لمّا تقصده بـ (هاته)، بلغة تستنير الأفكار، وتستثير المشاعر، وتحرّك الفضول القابع من البداية بِحيْرة أثارتْه كلمةٌ.

1 - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص:92.

2 - سندس، لك الله يا قلب، ص:09.

بمرور الأسطر نرى أنّ مركز الكلام هو "الأماكن لها قلب "، إذن هي النّابضة في كلّ زمن، لأنّها تحملنا، وتحمي حكاياتنا في شقوقها، وهي ما قصدته الشّاعرة بقولها "هاته الّتي تسكن مخيّلتنا "، لكنّنا نسترجعها عن طريق الذّكرى، مهما كانت طبيعتها، فهي نوستالجيا محفّزة لكلّ إنسان، يدفعنا إليه انجراف عاطفي وسيل من الذّكريات لا ينتهي.

وأيضاً نرى أنّ بداية القصيدة بكلمة (هاته) له علاقة بالعنوان "مفتاح الشّوق والحنين"؛ كأنّ المفتاح هو هاته الأماكن الحيّة في عقولنا وقلوبنا، وأنّها هي ما يثير فينا الشّوق والحنين خصوصا منازلنا الأولى كما قال أبو تمام:

فكم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأوّل منزل

كما أنّ أكثر الأماكن الّتي نحنّ لها هي الّتي افتقدناها، وليست الّتي ما زلنا نسكنها، فالأولى لها مكان خاصّ في القلب مهما كانت صغيرة أو حتّى حقيرة، وكما قال المتنبي:

لك يا منازلُ في القلوب منازلُ أقفَرْتِ أنتِ وهُنَّمنكِ أواهلُ

والمكان ليس المنزل فقط، لكنّه قد يكون غرفة، أو شارعاً أو وطنا، وهو ما فعلته بنا قصيدةٌ مفتوحةُ البداية تبحث عن مفتاح.

يدرك المتلقّي أحيانا غاية بحثه، وأحيانا يضع احتمالات أو مقاربات ما يلبث أن يُنهيها حتّى يجدَ نفسه أمام وضع جديد: القصيدةُ انتهتْلكنّ فيها شيئاً لم ينته، شيئاً مازال مستمرّاً، لكن ليس في القصيدة؛ وإنّما خارجها، فتكون النّهاية معلّقةً بكلامٍ، بسياقٍ، بمعنىً، بحالة هي منها؛ لكنّها لا تمتدّ في الكلمات، فنجد التّضمين ها هنا، حيث تمتدّ القصيدة ومعها الدّلالة خارج إطارها، فتنتهي كلمات القصيدة، لكنّ التّضمين يمتدّ حتّى نهايتها، دافعا بالمتلقّي إلى زيارة نهايات مجهولة، إلى احتمالات غير مأمونة، إلى حتفٍ رُاوده فيه شغفُ القراءة، وحبُّ التّطلّع وفضولُالسّؤال الّذي راود المقالح فقال :

«هل لي إذا انكمشت داخلَ الجسم روحي

واختبأ الحلم في صَدَفِ الدّمع. .

هل لي خلف المدى

توبةٌ تصطفيني

ونافذة تحتويني؟»[1]

امتد السّؤال (هل...؟) من بداية المقطع إلى نهايته وتلاه أيضاً سؤال آخر بالصّيغة ذاتها (هل...؟) ليكون الشّيء المبحوث عنه في نهاية المقطع بمعنى هل لي... توبة ونافذة؟، لكنّه جعل بينهما فاصلاً زمنيّاً،هو فترة التّأمّل، وأيضا تعبير عن حالة خاصّة راوَدَتْ الشّاعر المُسْتَجْدي لرحمة الله.

يعلم الشّاعر أنّ باب التّوبة مفتوح في الدّنيا إلى أن تُشرق الشّمس من مغربها، لكنّه يحتار ويقلق إذا فاتته هذه الفرصة ولم يتُب في حياته، فهل هناك أمل بأن يتوب الله عليه، إذا لُحتضِر وبدأت حشرجات الرّوح؟ وهل هناك توبة على العباد في الآخرة؟ سؤال لا يؤرّق الشّاعر وحده؛ ولكنّه يمتدّ خارج القصيدة ليؤرّق القارئ معه، إنّه سؤال مطروح، لكنّ إجابته معلّقة، وغير معروفة ليتحوّل في جانبه البلاغي من سؤال إلى رجاء.

هكذا هي لغة الشّعراء آسرة ومثيرة للمشاعر، يرجو من خلالها المقالح توبة إذا انقطع عمله وأمله في الدّنيا، ولا يدري إن كان سيجد ما تمنّى، لكنْ هو الله القائل "ورحمتي وسعتْ كلّ شيء"، ومغفرته سبقت غضبه سبحانه، فما يحتاجه الإنسان هو قلب سليم، توبة خالصة وتوكّلٌ على الحيّ الّذي لا يموت.

هكذا يتجاوز التّضمين حدود البداية والنّهاية للقصيدة، ويَطالُ ما قبلها وما بعدها، كاسراً كلّ أفق للتّوقّع، وكلّ قاعدة تحصر الإحساسَ في الكلام فقط، وكلَّ تعارفٍ يضع وقفات منطقيّة لما هو خارج المنطق، ويهدم كلَّ تواضعٍ يحدّد البداية والنّهاية سلفاً، وهو تحطيم لكلّ ما لا يضع اعتبارا للشّاعر والمتلقّي، ويحرمهما المتعة إبداعا وتلقيّاً، يقول سيف الرّحبي:

«وكالموجة الّتي أنشبت أظافرها

في جسد الإعصار

---

1 - عبد العزيز المقالح، "مختارات شعرية"، ص: 14.

دخلت تيه هذا العالم

قاذفاً بذخيرة الأجداد في قعر جهنّم

شاحذا أعضائي بشفرة صُنعت

من غياب»[1]

إذ البداية غير متوقّعة، كأنّ قبلها كلاماً، لا يُفهم إلاّ بقراءة السّطر الثّالث، ليكون التّرتيب المألوف وليس الشّعري كالآتي:

دخلت تيه هذا العالم

كالموجة الّتي أنشبت أظافرها

في جسد الإعصار

لكنّه جعل البداية بحرف العطف "الواو" الّتي تدلّ على كلام سابق وليس لاحق، ليضاعف الطّاقة الإيحائيّة للمعاني ولطريقة ترتيبها، ثم إثارة الفضول للبحث عمّا قبل "الواو" خارج القصيدة، لكنّه يصدمنا بأنّ البداية ليست محذوفة وهي في ثنايا الأسطر اللاّحقة معجّلا بالثّورة والحالة النّفسيّة الّتي انتابَتْه قبلها.

كما يضعنا في حيرة بين النّحو والبلاغة فهل سنرتّب الأسطر كما رتبناها سابقاً لنكمل رسم الصّورة التّشبيهيّة، أم نرتبها ترتيباً آخر هو:

دخلت تيه هذا العالم

قاذفاً بذخيرة الأجداد في قعر جهنّم

شاحذاً أعضائي بشفرة صُنعت

من غياب

1 - سيف الرحبي، معجم الجحيم"مختارات شعرية"، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة- مصر، ط01؛1996م، ص: 135.

كالموجة الّتي أنشبت أظافرها

جاعلين الحال (قاذفاً) تابعاً لصاحبه قبل الصّورة؟

وأيّاً ما تكن ترتيباتنا؛ فهي خاضعة للمنطق ولمألوف الاستعمال، والشّاعر يبحث جاهداً عن كسرٍ للمتعارف عليه، وعن صدمة للمتلقّي تدهشه وتعجبه وتجعل من الشّاعر متميّزاً، ومن الشّعر كلاماً يتمنّاه الجميع ولا يقوله إلاّ أصحابه.

التّضمين أيضاً امتداد لحقائق داخليّة تعكسها الكلمات، ومنها ما يقوله البياتي:

«قلبي الحزين عرفت ما فيه

الحبّ مات ولم تزل فيه

ذكرى توشوش في صحاريه

وتهيم باكية تناديه

اشْرَبْ فإنّ الفجر يعقبه

ليل ستظمأ في دياجيه»[1]

تتوالى هذه الأسطر كأنّها معنى واحد، والقافية فيه (الهاء) لا تَفْصِلُ وإنّما تزيدها ترابطاً ولا تنتهي عند سطر، بل تتجاوزه إلى ما بعده وتتمركز حول الذّكرى، فهي سبب حزن القلب (أسطر سابقة له) وهي السّلوان (أسطر لاحقة).

قرأ الشّاعر حيرتنا حين قال " قلبي الحزين " لأنّنا سنسأل "ما به؟ " فيُطلِعُنا على السّبب (موت الحبّ وبقاء ذكراه)، ولا يكتفي بهذا بل تمتدّ الذّكرى لمواساة الشّاعر، فلعلّ الذّكريات القادمة أسوأ من الماضية، لذا تكون هذه الأخيرة أرحم حين يتملاّها بهدوء.

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية 01، ص:18-19.

2. المفارقة كسر لأفق التّوقّع:

لا يمكننا حصر المفارقة في عنصر بعينه، لكنّنا سنركّز هنا على الجانب اللّغوي، وكيف يمكنها من خلاله أن تكسر أفق التّوقّع، وما ينتج عن ذلك من جماليّات، حيث تُعدّ المفارقة «عنصراً تشكيليّا فاعلاً أصيلاً ومركزيّا في الفنون عامّة وفي الفنّ الشّعريّ خاصّة، لأنّها تشحن التّعبير بقوّة إبلاغ فنّيّة تنقل التّلقّي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ، على النّحو الّذي ينكسر فيه أفق توقّع القارئ، ويُربك طمأنينة الاستقبال، ويفتح التّلقّي على رؤية جديدة للحيوات المركزية في مستقبلات المتلقّي وتنشطّها بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإبهار الّتي تثيرها المفارقة في منطقة التّلقّي»[1] ،وذلك الارتجاج الّذي تحدثه فجأة.

كما تنبع المفارقة من القدرة اللّغويّة للشّاعر على صنع المفاجأة والدّهشة، وجعلها «لعبة تعتمد على تشكيل خاصّ يفجّر في اللّغة الشّعريّة طاقاتها الكامنة بغية التّوصّل إلى تشكيل يواجه الضّرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مُسلّمات هذا الواقع، وهي في إطارها العميق تتّصل بتجربة الإنسان الوجوديّة أكثر من اتّصالها بالمتناقضات اللّفظيّة، والحيل الأسلوبيّة والسّخرية الّتي تتّصل بالسّلوك اليومي»[2]، لأنّها تواجه العُمْق الّذي يحمل المتناقضات بما يصدم المتلقّي حين معرفته لها، أمّا الجانب الخارجي فهو مجرّد زخرف، لذلك يقوم اعتمادها على الألفاظ لكن لا لبناء تناقض شكلي بل للوصول إلى الواقع في تقلّباته، فهي كثيرا ما تظهر في المضامين لغايات.

تكسر المفارقة أفق التّوقّع لأنّها تقوم على أساس من الاختلاف والتّضادّ الّذي لا ينتظره المتلقّي، فيصدم ويعيد القراءة للتّأكّد ممّا قرأه فتثير فيه تلك المفاجأة نوعاً من السّرور الغريب الّذي لم يتوقعه، النّابع خصوصا من اللّغة المتميّزة الّتي يسعى إليها الشّاعر والمتلقّي، قوامها الشّعريّة فهي «ليست قيمة خاصّة بالخطاب الأبيّ في ذاته،

---

1 - محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص:161

2 - نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1436هـ -2016م ، ص: 57.

وإنّما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجماليّة في المتلقّي، أو إثارة الدّهشة غير المجانيّة، أو خلق الحسّ بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التّوتّر، أو كسر بنية التّوقّعات لدى المتلقّي أو بعث اللّذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه»[1]، وشدّه إلى هذا الإبداع المختلِف، حيث تنبع منه القيم اللّغويّة الجماليّة غير المتوقّعة، لتهزّ فينا النّفوسَ وتحبّب إلينا كلاما ربّما صادفناه لأوّل مرّة، ومع ذلك أُعْجِبْنا به لتنالَ غايتَها منّا.

للمفارقة طرائق عدّة حتّى تبلغ غايتها، لكنّ أساسها هو أنّها لعبة لغة «تنطلق من إدراك طفولتها ورغبتها في العبث بالسّائد والمألوف والاعتيادي، وقلب سياقات عملها وإحداث انحراف واضح في سلوكها التّعبيريّ»[2] وإخراجها من وضعها الطّبيعي إلى الوضع الفنّي – الشّعري، حيث تعيد المفارقة ترتيب الكلمات بعيداً عن المنطق والمواضعات في ترف جماليّ مقصود له أهداف مختلفة، استطاعت من خلالها المفارقة أن تكسر أفق التّوقّع بما أحدثته من جماليّات لغويّة في جسد القصيدة.

جماليّات المفارقة:

- **الآلية البلاغيّة إبداع مُراوِغ:**

الآليات البلاغيّة وسيلة فنّيّة في الارتقاء باللّغة إلى مستوى الشّعريّة، فقد أفادت المفارقة «كثيراً من آلية المطابقة البلاغيّة بما تنطوي عليه من فعالية جدل تضاديّة تخرج شعريّاً إلى فضاء المفارقة» [3] محدثة فرقاً بين الوجهين، ولأنّ المطابقة تدخل في بناء المعاني، فهي تبرز ما خفي منها .

ولكلّ شاعر طريقته في التّعامل مع المطابقة، فلا يوردها في البدء، ولكن في المكان الّذي يراه هو مناسبا حتّى تكون مفاجِئة ومدهشة، يقول أمل دنقل في قصيدة "ضدّ من؟ "

«في غرف العمليات

---

1 - بسام قطوس، استراتيجيات القراءة "التأصيل والإجراء النقدي"، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، 1998م، ص: 205.

2 - محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري ، ص:161.

3 - المرجع نفسه، ص:152.

كان نقابُ الأطباء أبيض..

لونُ المعاطف أبيض..

تاجُ الحكيمات أبيض ...أردية الرّاهبات...

الملاءاتُ

لونُ الأسرّة... أربطة الشّاش والقطن

قرصُ المنوّم.. أنبوبة المصل ...

كوبُ اللّبن

كلّ هذا يشيع بقلبي الوهن

كلّ هذا البياض يذكّرني بالكفنْ!»[1]

لكنّه يرسم لدى الكثيرين لونَ البراءة والصّفاء، إنّه لون النّقاء والطّهر، ولون الأمل والتّفاؤل، إنّه لون الحياة في صفائها، كلّ هذه المعاني يراها الإنسان حين يكون في وضعه الطّبيعي، بصحّة وعافية، غير أنّ الوضع يختلف إذا ما تسلّل المرض إلى الجسد وبدأ ينخره، حتّى يزور المستشفى ويقيم في غرف العمليات، ينتهي أمله وينقطع رجاؤه، وتنقلب المعاني والمسمّيات في ذاته، يحدث هذا بفعل المكان، يزوره المرضى، فلا يشعرون بغير المرض.

يستاء الشّاعر من اللّون الأبيض، لأنّ تفشّيه يعُمُّ كلّ شيء، يُذكّر بالمرض، فهو لا يراه خارجاً ليتفاءل، ولكنّه يراه في "نقاب الأطباء (الألبسة)، في الدّواء،..." فلا يُذكّره بالحياة وإنّما بالموت " بالكفن "؛ على هذا تقوم مفارقة أوّلية في اللّون بين الشّاعر وعموم النّاس.

البياض ← عند النّاس ← أمل وحياة وتفاؤل

البياض ← عند الشّاعر ← يأس وموت وتشاؤم

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، نصر - مصر، ط02؛ 2012م، ص:373.

وهو الدّافع النّفسي الّذي جعله يقلب المعاني، بل يعكسها إلى ضدّها تماما، ممّا يثير انبهار القارئ في النّتيجة الّتي صاغتها تلك المقدّمات المعروفة.

ولا تقف حدود المطابقة عند المعاني، لأنّ من« عناصر الجمال الأدبيّ في الكلام الجمعُ بين الأشياء المتضادّة في صورة كلاميّة متناسقة، وذلك لأنّ الأضداد سريعة التّخاطر في الأذهان، فإيرادها قد يُحدث ارتياحا جماليًّا في النّفس»[1] الّتي اعتادت المترادفات، فتجد في الأضداد ارتياحا غير متوقّع، وإن كان متوقّعاً فهو بأسلوب غير متوقّع، فتبرز المعاني ويحسُن الكلام.

يثير توارد الكلام حالة من التّخاطر، حيث يجلب الأفكارَ واسترسالَ المشاعر، لكنّ الاسترسال متى أصبح مملّا، انعكس على نفسيّة المتلقّي، لأنّ «الملل متى بدأ يدبّ إلى النّفس بالاسترسال مع أفكارها المتعانقة، كان قطع هذا الاسترسال والانتقال إلى عنصر المفاجأة هو الأرفع أدباً والأكثر تأثيرا، لأنّه يقدّم صورة جماليّة جديدة، بشرط أن تكون المفاجأة حلوة، لطرافتها أو غرابتها، أو بُعد خطورها في الأذهان، أو غير ذلك»[2] ممّا يجعل المتلقّي يفيق من حالة الملل أو الاسترسال الّتي تسرّبت إليه، ولعلّ خير ما يُحدِث هذا هو إيراد الأضداد الّتي لا ينتظرها المتلقّي، فتحدث لديه مفاجأة تنقله من وضع إلى وضع مغاير. و«من لم يرزق متعة الدّهشة يكون في حكم من هو غير موجود، لأنّ الوجود قرين الدّهشة، والإحساس بالدّهشة هو البرهان على الوجود»[3]، وهو أيضا دليل على وجود جماليّة فيما نراه أو نقرأه، وينعكس على الإحساس، خصوصا إذا كانت الدّهشة نابعة من تغيير في الأوضاع وليس الكلمات فقط، أي إنّها تمسّ الأعماق والمضامين لتكون الدّهشة عامّة.

انتشر البياض وعمّ القصيدةَ لذا نجد الشّاعر قد انتقل إلى عنصر هو جوهر المفارقة:

« فلماذا إذا متُّ...

---

1 - عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، ص: 86-87.

2 - المرجع نفسه، ص: 88.

3 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 160.

يأتي المعزّون متّشحين...

بشارات لون الحداد؟

هل لأنّ السّواد...

هو لون النّجاة من الموت؟

لون التّميمة ضدّ.... الزّمنْ...

ضدّ من ..؟

ومتى القلب- في الخفقان – اطمأن؟!»[1]

يحضر السّواد بعد الغياب، بعد الموت والكفن، وتبدأ «توتّرات الاحتمالات والإسقاطات والانعكاسات دخولها على مرايا التّضاد الممتصّة لتساؤلين جوهريين يفرزان البؤرة اللّونيّة المتعارضة ظاهريّا مع البياض لكونها باطنيّا لا تنفصل عنه، وتتشكّل معه وبه ضمن نسق تجاوري يشدّ نسيجه بعضه إلى بعض ليقطعه فجأة عن طريق الاستفهامات التّقابليّة»[2] الّتي وردت في المقطع السّابق (فلماذا..؟ هل..؟) مبرزة بشكل أوضح المقابلة بين الأبيض لون الموت ثمّ الأسود لون النّجاة منه (لون الحياة).

في اللّحظة الّتي يظنّ فيها المتلقّي أنّ كلّ شيء يتّشح بالبياض يفاجئه الشّاعر بسؤال يرسم الحياة بالسّواد، فلون ثياب المعزّين أسود (القادمين إلى الموت) على عكس لون ثياب الأطبّاء الأبيض (القادمين إلى الحياة)، تظهر هنا المقابلة بين اللّونين والمعنيين:

الأبيض ⟵ الموت

الأسود ⟵ الحياة

---

[1] - أمل دنقل.الأعمال الكاملة.ص:374.

2 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري(موسيقى الحدس...تفاعيل الرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2009م، ص:34.

لتنقلب المعاني ودلالة الألوان وتنتقل إلى الحقل المضادّ لها، حيث يحضر اللّون الأسود في الموت ويبقى مع الأحياء (في ثيابهم)، ويغيب اللّون الأبيض عندهم ليرحل مع الأموات (الكفن)، ويحضر اللّون الأبيض في المستشفيات ويغيب اللّون الأسود تماماً، من هنا يظهر أنّ «السّواد هو اللّون الموازي للون الأبيض وكليهما أساس اللّعبة اللّونية، أي إنّ هذه الثّنائية اللّونية تمثّل القانون ومنطلقه في كلّ الأشياء والظواهر»[1]، كلّ منهما يستدعي الآخر، حضورا وغيابا، كلماتٍ ودلالةً، إضافة إلى المفارقة الّتي يصنعها بهما الشّاعر، حيث يكسر توقّعاتنا في دلالة اللّونين، وطريقة تعامله معهما الّتي تختلف عن نظرتنا لهما.

إنّها لعبة الألوان في حضورها وغيابها في أماكنها بغير معانيها، في تضادّها، في تقابلها، لتصنع لنا المفارقة لوناً جديداً وطعماً جديداً للقصيدة وفهماً مختلفاً ليس للحياة فقط ولكن حتّى للموت، لتضرب بكلّ توقّعاتنا عرض الحائط، وتبني لنا توقّعاً جديدا مغايراً، هو الحقيقة الّتي يراها الشّعر ويحسّ بها في أعماقه، وكنّا نحن نراها رؤية العابرين، فلربّما بعد هذه القصيدة استوقفتنا هذه المعاني في هذه الأمكنة وتذكّرنا أمل دنقل في مرضه، ولربّما إذا حضرنا جنازةً ولبِسْنَا السّواد (ليس في الجزائر) قلنا: نَجَوْنا من الموت، إنّه لون القِيمة، لندرك بعد هذه أنّ دلالة اللّون نابعة من الإحساس لا من المقدّمات القبليّة، تنطلق فيها المفارقة من المطابقة ليس باعتبارها عنصراً شكليّاً توضيحيّا، لكن على اعتبار أنّها عنصر تشكيلي يدخل أساسا في بناء القصيدة وإبراز جانبها المضموني ودلالاته الإيحائيّة.

اللّغة هي أساس صنع المفارقة سواء في الشّكل أو المضمون ولكلّ طريقته واختياراته وخصوصا أهدافه وتوجّهاته، وهو فاروق شوشة يقول:

«ليس يثنيه عن المتعة والإيهام شيءٌ

أيّ شيء

هو في الظّاهر قديس

1 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 70.

وفي الجوهر شيطان رجيم.

يتخفّى تحت منظارين:

زيف ورياء

ويُلاقي النّاس بالبِشر والتّرحاب والصّدر الحنون

فِعْل من يملك بعضاً من الدّهاء»[1].

هي صورة الإنسان المُرائي الّذي يُبطِن ما لا يُظهر، صوّره الشّاعر بحقيقة المتفحِّص للأمور والمتمرّس بها، واعتمد المفارقة إذ هي كشف لخبايا الواقع وكوامن الإنسان الّتي يُداريها عن النّاس خوفاً ودهاءً.

يقابل الشّاعر بين وضعين مختلفين لهذا الشّخص.

1. في الظّاهر ← قديس ← صورة مزيّفة [للنّاس]
2. في الباطن ← شيطان رجيم ← صورة حقيقيّة [للذّات]

ويكشف هذا التّناقض الّذي تقوم عليه الشّخصية بين أعلى درجة وأدناها، الهدف منها خداع الآخرين بالصّورة المثاليّة المزيّفة الّتي يحبّون من خلالها الشّخص، وهي في الواقع قائمة على العكس من خبث ومكر لا يتجسّدان إلاّ في شيطان، فيداريهما هذا الشّخص بدهاء يَدْخُلُ فيه حسن المعاملة أساسا، وصار هذا السّلوك واضحاً في مجتمعاتنا من زيف ورياء، يخافون البشر ولا يخافون ربّ البشر، إذ تفطّن الشّاعر لهذا السّلوك وبيّن مفارقته في هذه الأسطر.

بعمق فهمٍ وتأمّلٍ يغوص بنا "أنسي الحاج" إلى أكبر مفارقة تواجهنا في الحياة، لكنّنا نغفلها، ونتناساها، بين قمّة الرّحمة، وبين من أَقْسَمَ بعزّة الرّحمن أن لا يدَعَنا إلاّ وجهنّم مصيرنا، فيقول:

«الله يلحظ سقوطي ويحتويه، إنّه معي حتّى ولو كنتُ

1 - فاروق شوشة، وجوه في الذاكرة، ص :72-73.

ضدّه، الشّيطان ناقص حبٍّ، وحتّى لو فهمني فإنّه لا

يشعشع فهمه بالغفران بل يستغلّه بعقله»[1]

إنّه الله الّذي نعصيه ونُصِرُّ على ذلك عالِمين، لكنّه يجد لنا الأعذار، يؤخِّر عقابه، يفتح أبواب التّوبة لنا، وتكفيه منّا دمعة ندم خالصة ليغفر ما تقدّم وما تأخّر، وَعَدَنَا فصَدَقَنَا، لكنّنا مع ذلك نتبع إغواءات الشّيطان، نطيعه، فيستغلّنا أكثر ويزيد في خطايانا، لا يرحمنا، يدلّنا على الرّذائل لكنّه لا يتحمّل المسؤولية، يقول إنّي بريء ممّا أشركتموني به، فمتى نستفيق من هذه المفارقة؟

إنّه الشّيطان بعظْمة لسانه يعترف «إنّي أخاف الله ربَّ العالمين» لكنّا نصرّ على الإغواءات، على دنيا زيّنها الشّيطان في عيوننا، فنَسِينا فردوسنا الأعلى وبَقِينا في الأسفل نصارع حلماً ولا ننالـه، وهو ما أراد أنسي الحاج تَنْبِيهَنَا إليه.

ليس كلّ إيراد للأضداد محبّبا وجميلاً، لأنّ المتلقّي بحسّه الذّوّاق للجمال « يتحكّم بإدراك التّناسق أو التّافر في الصّورة الّتي تجمع بين المتضادات، إذ ليس كلُّ جمْعٍ بين المتضادات يُحدث هذا الارتياح النّفسي»[2] فلا يكفي مجرّد الجمع، ولكن طريقة الجمع والهدف منها، ثمّ يجب أن يثير تلك المفاجأة الّتي لا يتوقّعها المتلقّي، ولم يسبق لمبدع أن قالها، فإن حدثَ فَسَدَ الجمع وذهبت المتعة، وأصبح الكلام عادياً مألوفا حتّى في أضداده.

- **إعطاء المتلقّي حقّه في الإبداع:**

كما أنّ قطع الاسترسال لا يكون بإيراد الأضداد، ولكن بمفارقة أخرى لا يتوقّعها المتلقّي، فيترك« النّفس لتستكمل بذاتها بقية العناصر [وهذا] هو الأجمل لديها والأحبّ لمشاعرها»[3] والقريب من مراعاتها، بإعطاء المتلقّي حقّه في إبداع النّصّ بطريقته الخاصّة في إتمام جزئياته، أو توقّع نهايته، وهذا مالا يجده ولا يتوقّعه المتلقّي، فتكون هذه

1 - أنسي الحاج، خواتم01، رياض الريس للكتب والنشر، لندن و قبرص، ط01؛ تموز1991، ص:78.

2 - عبد الرحمن حسن حنبكه الميداني.البلاغة العربية :أسسها، وعلومها، وفنونها، ص:87.

3 - المرجع نفسه، ص:88.

المفارقة سبب دهشته وإعجابه وتمسّكه بالنّصّ، حين يُطلُّ علينا "رجل الأعمال اللاّمع " في قصيدة لفاروق شوشة

«حين تصافحنا

أحسستُ بأنّا صرنا نتباعد

وأموراً فينا تتغيّر

ما عدنا أبناء الجامعة الواحدة

أو الرّفقة»[1]

المصافحة هي بداية اللّقاء والتّعارف، بداية القرب، لكن لماذا شعر الشّاعر ببداية البعد والتّغيّر؟ هل هو الوضع الطّبيعيّ، أم أنّ ظروفا أخرى فرضت هذا اللّقاء البارد؟ لماذا هذه المفارقة بين المصافحة الحميمة الدّافئة والمصافحة القاسية الباردة؟ تتناسل أسئلتنا محاولين إجابَتها انطلاقا من النّصّ أوّ لا ومن مقاربات شخصية ثانيا.

ممّا يبدو أنّ الشّاعرَ ورجلَ الأعمال كانا صديقيْن في الجامعة، رفيقيْن جمعهما طلب العلم، غير أنّ أيّاماً فرّقتهما وأمكنة باعدتهما وصار لكلّ شأن يُغنيه، وحين التقيا يُفترَض أنْ يكون اللّقاءُ ساخناً، دافئا بالمشاعر، مليئا بالذّكريات الجميلة، يطول كما طال الغياب، لكن المثير للصّدمة أكثر من الدّهشة هو أنّه كان بارداً خاليا من المشاعر سوى مشاعر البعد، نَسِيَ حينها رجلُ الأعمال صديقَه الشّاعر، نسي ماضيه معه، فكانت المصافحةُ بَرْدًا، بداية لنهاية غير متوقّعة، كأنّ المصافحة لم تكن لقاء وإنّما وداعاً.

ودّع الشّاعر خلال هذه المصافحة ليس صديقاً أو إنسانا فقط، ولكنّه ودّع معه ماضيه الّذي جمعهما، أ لَمْ يَنْسَهُ "رجل الأعمال"؟! لا بدّمن أنّ حبل الودّ انقطع، والصّداقة اندثرت على أعتاب المال الّذي صنع أصدقاء جُدد جمعهم المال، وفرّق أصدقاء قدماء جمعهم طلب العلم.

1 - فاروق شوشة، وجوه في الذّاكرة، ص: 31.

كما تتباين قدرات الشّعراء في إبداع مفارقات تترك المتلقّي يهيم في حيرة السّؤال وروعة البيان، وهذا ما نجده في قصيدة "الخراب المبارك "لسيف الرّحبي:

«أمشي في الشّارع الممتدّ من نيرون

حتّى هتلر»[1]

سؤال يُطرح منذ البداية حول العنوان "فكيف يُبارك الخرابُ؟ "، وأساس المباركة هو الأعمال الخيِّرة كالبناء لا التّخريب، إذن وراء هذا الشّخص شيء يريد الخراب ويدعمه، علّ هذا يوضّح بعضا ممّا يأتي حين يسير الشّاعر في الشّارع الممتدّ من نيرون حتّى هتلر.

غريب هذا الشّارع، وعجيبة هي المسافة الّتي قيس بها، إنّها ليست المتر أو الميل أو غيرهما، إنّها ليست من وحدات قياس المسافات، إنّها مختلفة وغير متوقّعة، ما هو هذا الشّارع حتّى قيس بشخصيتين لهما رمزيّتهما التّاريخيّة؟ نيرون آخر إمبراطور للإمبراطورية الرّومانية، نهاية حكمه كانت فسادا وشكّاً واغتيالات، بدأ بأمّه وزوجته أوكتافيا ثمّ معلّمه سينيكا seneca تزوّج يوباريا اليهودية الّتي أوقعته في حبائل المرابين الأشرار، أحرق روما سنة 64م، ودام الحريق تسعة أيام كان حينها في برج مرتفع يتسلّى باحتراق النّاس والمدن، وبيده آله طرب وهو يغنّي أشعار هوميروس الّتي يصف فيها حريق طروادة، مات منتحراً حين طعن نفسه بخنجر سنة 68م[2].

وهتلر ملهب الحرب العالمية الثّانية، وزعيم النّازية الألمانية، الباني مجدَه على جثث الضّحايا والأبرياء، الّذين طَالَتْهُم الحرب حين أبوْا دخولها والّتي خلّفت ملايين القتلى وأكثر منهعدد الجرحى والمشوّهين والمعقّدين نفسيّاً، دون مبالاة حين غدت الغاية تبرر الوسيلة.

بعد معرفة خلفيات هاتين الشّخصيتين يمكننا معرفة سبب جعلهما مقياسا مكانيّا، فالأساس هوأنّ الشّارع ليس الّذي نعرفه ولكنّه بُعد مجازي وامتداد لزمن الخراب والدّمار،

1 - سيف الرحبي، معجم الجحيم، ص:51.

2 - ينظر: www.coptichistory.org

زمنٌ بدأ بجرائم بشريّة عظمى مازالت ممتدّة، لهذا يصبح الزّمن مقياسا لبعد مكاني مجازي.

الشّاعر يسير في زمن الظّلم والدّمار المتواصل دون أن يقوله صراحة، ترك للمفارقة وللمتلقّي تأويله واستيعابه في شخصيتين بارزتين في حقل الخراب المبارَك منهما بدعم وأمر منهما، وسرورٍ يملأ الوجدان حين يموت الضّمير، فتغدو المفارقة أساس التّأويل، ومَذْهَب الشّاعر في تِبْيَان مقصده، فما زال هذا الاستبداد مستمرّاً حتّى بعد رحيل نيرون وهتلر، لأنّ الشّاعر مازال يسير في هذا الشّارع، الّذي لا يمتدّ طولاً أو عرضاً ولكن عمقاً (ضرباً في زمن الخراب المبارك).

لأدونيس تميّزه في توظيف المفارقة أوّ لا، وفي إيصالها للمتلقّي ثانياً، حين يقول:

«يأتي وقت بين الرّماد والورد

ينطفئ فيه كلّ شيء

يبدأ فيه كلّ شيء»[1]

هناك مفارقة أولى بين الرّماد والورد، وبعودتنا إلى خلفيّات أدونيس وإلى الأساطير، نراها مفارقة بين الثّتاء والرّبيع، بين الموت والحياة، حين يموت تمّوز لكنّه يعود إلى الحياة مُجدَّداً، وهي أيضاً العنقاء تحترق ثمّ تولد من رمادها، وفي هذا الفارق الزّمني بين اللّحظتين تبدأ المفارقة الثّانية (ينطفئ/يبدأ)، حين تموت كلّ الأشياء وتنقضي كلّ الحيوات، تعود مجدّدا إلى الحياة.

هذا القول يجسّد الأفكار الرّائجة والنّظريات الفلسفيّة، الّتي ترىبأنّ كل شيء بلغ القمّة سيموت/سينتهي [نهاية العالم/نهاية الإنسان] وبالتّالي ستظهر قوى أخرى كانت ضعيفة (ميتة) إلى الوجود*، لكن في المعتقد الدّيني الإسلامي نرى أنّ التّيا هي العالم الأوّ ل الّذي

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص:254.

* في جانب سياسيّ: يرى فرانسيس فوكوياما في كتابه نهاية التّاريخ وخاتم البشر(the end of history and the last man) أنّ الو.م.أ ستنهار،(أحداث11سبتمبر2001)،لأنّها بلغت القمّة في كلّ شيء، لكنّه تراجع عن رأيه في مقال لاحق.

ينتهي وجوده كما بدأ (...**كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ**...)[1] ، لينتقل الإنسان إلى الحياة الأبدية في جنّة الخلود، هي إذن حياة دائمة بعد موت كلّيّ لجميع من على الأرض والكون. وهو تخاطر أفكار الفلاسفة والشّعراء، ولا نغفل هنا أنّ أدونيس جمع بينهما على اعتبار دراسة الفلسفة أوّلا ثمّ الأدب ثانيا، وهو توارد مصائر بين العلم والفكر والشّعر الّذي يضاهي الفلسفةَ في قول الوجود.

هناك مفارقات لا تحدث في اللّغة؛ بل في النّفس البشريّة الّتي لا تدرك بعض الحقائق، أو تحاول إخفاءها على الرّغم من سطوعها الواضح، يُظهرها أنسي الحاج مخاطبا هذا النّوع من البشر:

«أنتَ لا تشكّ في وجود الله بل في وجودك أنتَ.

ولا تجدّف عليه، بل على حظّك

وبصياحك "الله مات!"لا تعني أنّ الله مات بل أنّك

تستفزه، من قاع جوفك البهيم، لكي يبرهن لك على

وجوده بأسطع ما يُنيم شكوكك»[2]

نجد في الأسطر:أوّلا: كلام الملحدين الّذين لا يؤمنون بوجود الله، ويشكّكون فيه، فيُواجههم "أنسي" بحقيقة ذواتهم الّتي تدّعي غير ذلك، فهم يعلمون أن الله موجود، وأنّ الكونَ بنظامه خير دليل، ومع ذلك ينكرون في الظّاهر، وهو دليل على عدم وجودهم هُمْ (عدم وجود عقل مفكِّر)، وثانيا: هي صيحة نيشه "موت الإله" الّتي لم يقصد بها صراحةً موت الله، ولكن هي صرخة تنفي السّلطة الدّينية المتسلِّطة في أوروبا "الرّهبوت المسيحي خصوصا" قصد التّخلّص منها، ومن ظلمها الّذي ألحقته بالنّاس.

فُهمت هذه الصّرخة خطأ وتبنّاها كثيرون، فصار "موت الإله " شعاراً وموتيفا لا تخلو منه أقوالهم، لكنّهم في الواقع لا يتخلّوْن عن هذا الإيمان الرّاسخ فيهم، فإذا حلّت بهم

1 - سورة الأنبياء، الآية: 104.

2 - أنسي الحاج، خواتم01، ص:73-74.

مصيبة قالوا: "أبانا الّذي في السّماء"، "ربّ السّماوات والأرض"، وهُمْ بذلك يُناقضون أنفسهم بين نفي وإثبات، يُخرجهم منه أنسي بأنّه بحث عن دليل إلهي على وجود الله، وليس نفياً لوجوده سبحانه، وهذه حوادث نراها في عصرنا بكثرة حيث لا إيمانَ إلاّ بدليل ماديّ ملموس يُلغي العقل والغيبيات.

لا تقف المفارقة في النّفس عند حدود الشّكّ، بل حتّى مع الإيمان نجد المنافق الّذي يقول ما لا يفعل، وكأنّ أنسي الحاج استغرب هذا السّلوك وجعله في صيغة سؤال:

«الإنسحاق أمام الله في المعبد والتّكبّر على أخيك في الشّارع؟ تملّق الجبان»[1]

بين صورتين مختلفتين تماما لشخص واحد،إذا ما ذهب إلى المعبد كان ملاكاً، يذرف الدّموع لكثرة الخطايا وثقل الذّنوب، فتراه في حالة انسحاق كأنّه لن يعود لما فعل أبداً، وأنّه سيخرج تائباً من المعبد، لكن هيهات هي النّفس الأمّارة بالسّوء الّتي كنتَ قبل قليل تراها صاغرة أمام الله، تراها الآن في الشّارع بكامل الزّهو والتّفاخر، والأسوأ هو التّكبّر على أخيك (هي أخوّة إنسانيّة قبل كلّ شيء) وأين؟ في الشّارع، فهي مفارقة في الحال (انسحاق/تكبّر)، وفي المكان (المعبد/الشّارع)، فكيف تعبد الله وتسيء لعباده، تتكبّر على أخيك وتطلب من الله أن يرحمك، كيف استطاع هذا الإنسان أن يجمع هذه المفارقة في ذاته؟ الجواب هو: تملّق الجبان.

هو إذن ضعف الشّخصية وعدم اتّزانها، إنّه الإنسان الّذي لا يعرف بمواقفه، الّذي يميل مع النّعماء حيث تميل، إنّه عدم إخلاص في المحبّة والتّوبة والانسحاق، إنّها حال عابرة يعود بعدها لشقّه الشّيطاني، يلوذ به ويحتمي كأنّه مالك لا مملوك حاز الدّنيا في تكبّره، وحاز الآخرة بانسحاقه،ونسي أنّ الله لا يرضى هذا لعباده ولا من عباده.

يدرك الشّاعر قدرة المتلقّي على الفهم والاستيعاب، وكذا إتمام الرّسالة الّتي قصدها، إذن هي مشاركة متبادلة تؤدّي إلى نجاح العملية الإبداعيّة لذا يقول محمود درويش:

«يقيسُ الجنودُ المسافة بين الوجود

---

1 - أنسي الحاج، خواتم02، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت – لبنان، ط01؛ يناير1997، ص:41.

وبين العدم

بمنظار دبابة ...

...

نقيس المسافة مابين أجسادنا

والقذيفة ...بالحاسّة السّادسة »[1]

يصوّر درويش الوضع اليوميّ للفلسطينيّفي مواجهة العدوّ ، في صورة بين صهيوني على دبّابة، وحجر في يد طفل، هذا المشهد المأساوي يكسر درويش، فينبثق الشّعر لديه من « تلك الكسور الخفية الّتي أصابت الذّات جرّاء حصار يزداد شراسة كلّ دقيقة، تغيب الرّموز النّمطيّة الدّالّة على مأساة الفلسطيني المعاصر، وتحضر بقوّة معاني الحصار نفسها عارية، صادمة، من هنا ربّما تعمّد الشّاعر إخفاء أي أثر للذّاتية، أو الغنائيّة ذائباً تماماً في موضوعه، فالأشياء لا تحتمل حنينا أو غضباً أو إدانة، الأشياء تتداعى فحسب»[2] كما تراها العين.

يعرض درويش المشهد الأوّل حين يقيس الجنود الصّهاينة المسافة بين دبّاباتهم وبين الضّحايا المستَقبَلِيِّين (الفلسطينيين) بمنظار دبّابة، فيحدّدون الضّحية ثمّ بواسطة المنظار يقدّرون المسافة وتكون النّهاية (انتقال الضّحية من الوجود إلى العدم).

أمّا المشهد الثّاني المقابل في الجهة الأخرى هو الضّحية (الفلسطينيّ) الّذي لا يرى الجنود، ولا الدّبّابة ولكن القذيفة الّتي يركّز عليها بصرَه وحواسّه جميعاً، ويتأمّل ألاّ تصيبه، أما والخطر محدقٌ به والقذيفة متّجهة نحوه فلا تنفع جميع الحواسّ ، فيلجأ لحدسه قياسا لمسافة الموت القادم إليه بلا رحمة، وهذان مشهدان مختلفان في زاوية النّظر زادتهما المفارقة تعميقاً وإدراكاً للنّفس الفلسطينيّة الهاربة من الموت إلى الموت (من الحصار إلى القذيفة).

---

1 - محمود درويش، حالة حصار، ص:17.

2 - نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ص:82.

- **التّكثيف (التّركيز) تغيير في مسار أفق التّوقّع (دهشة/مفاجأة):**

كون المتلقّي اعتاد القصائد الّتي تمتدّ صفحات، فلابدّمن أنّ إيرادَ ها في بضع كلمات أو سطور سيُحدث مفاجأة، والمميّز في هذه القصائد المركّزة [المكثفة] هو اعتمادها على المفارقة أساسا للبناء، حيث تتشكّل« شعريّة المفارقة من خلال تكشّف قدرة الشّاعر عن طاقة تعبير شعريّة تكتنز بروح خصبة وثرية قائمة على التّركيز والدّقّة والمفاجأة في أيّ آنٍ معاً، على النّحو الّذي تنجح في تغيير مسار أفق التّوقّع والتّلاعب به بما ينسجم وتحقيق انحراف جميل قادر على التّشعير والإدهاش»[1] والانفتاح على آفاق غير معلومة مسبقاً.

خصوصا إذا كانت هذه المفارقة غير مصطنعة، ووردت عفو الخاطر، فإنّها تُحدث أثرًا في نفس المتلقّي سببه المفاجأة الّتي يحاول بعض المتلقّين تبريرها، لكن «ليكن شأن المفاجأة الّتي ينتجها الانحراف أو الانزياح كشأن الشّعر نفسه، غير محكومة بأداء وظيفة محدّدة، وغير مُلتفَت فيها إلى تأدية غاية سوى توليد الغبطة والإمتاع»[2]، وهو أعلى درجات التّأثّر وسبب الجماليّة، لأنّ هذه الملامسة للأحاسيس هي ما يبحث عنه الشّاعر، وهو ذاته ما ينتشي له المتلقّي، لذا اقترن الجمال بالدّهشة والغبطة واتّباع كلّ الطّرائق للوصول إليه، فكيف إذا كان في الشّعر قائما على التّركيز.

إذ اعتماد الشّاعر على القصائد المركّزة هو شحنها لأقصى حدّ بالمعاني والدّلالات مع التّقليل من عدد المفردات، حيث توحي أكثر ممّا تقول، واعتمادها على المفارقة هو لمضاعفة شعريّتها، فتُغيِّر المتلقّي من الوضع الأوّ ل الّذي كان عليه إلى وضع مختلف مع اختلاف الأسس والكلمات والأفكار، وتفتح أمامه مساحة الفهم وآفاق التّأويل لبضع كلمات في مجموعة من الصّفحات، فهذا الاكتناز اللّغويّ هو لبّ المفارقة،فمن كلمة تضجُّ معانٍ ومن كلماتٍ تشعُّ دلالاتٌ لا تنحصر. نمثّل لذلك بقصيدة "وصول "لسيف الرّحبي:

«عندما أسافر إلى بلدٍ

---

1 - محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص:179.

2 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 164.

تسبقني إليه الإشاعات

فأنتشي،

مثل ذئبٍ تسبقه أحلامه نحو الفريسة

ولا أصل!»[1]

العنوان "وصول " ونتوقّع من المسافر " أُسافر " الوصول، إذ تأهُّبُ الشّاعر للسّفر إلى بلد لم يحدّده هو ثقته في الوصول لا أمله، لكن قبل وصوله تصل الإشاعات الّتي هي الأخرى لم يكشف عنها إن كانت إيجابيّة أم سلبيّة، لكن من خلال كلمة "أنتشي" يبدو أنّها سارّة مع أنّها إشاعة، وهي أمنيات(أحلام)الشّاعر إمّا بأشياء جميلة أو هي أمنية "الوصول" بحدّ ذاته.

من القصيدة يتبيّن أنّ الشّاعر سافر إلى بلد سبقته إليه إشاعات سارّة؛لكنّ الغريبَ الّذي يصدم المتلقّي ويغيّر أفق التّوقّع تماما هو النّهاية المعاكِسة والمفارِقة للبداية (ولا أصل!)، إذ إنّ توقّعَنا سابقاً وانطلاقا من العنوان هو وصول الشّاعر، ثمّ يدعمُ هذا الوصولَ الإشاعاتُ الّتي ينتشي لها، فيكون هناك استقبال بكلّ حفاوة لهذا الوافد الواصل (الشّاعر)، أو على أقلٍّ مستويات التّوقّع يحدث هذا الوصول وحده من دون مُصاحِبات.

تحدث المفارقة بين العنوان (وصول) والنّهاية (لا أصل) كأنّ ما بينهما هو سبب المفارقة، مع هذا يبقى الإشكال متعلّقا بطبيعة الوصول، هل هو وصول ماديّ أساسه حضور الشّاعر في هذا البلد؟ لذلك حين يقول "لا أصل " يقصد عدم وصوله الجسدي، أم هو "وصول معنويّ "؟ إذن هو وصلَ إلى هذا البلد ولا أحد يعرفه ولم يتمَّ استقباله لهذا اضطربت مشاعره كأنّه لم يصل، لأنّ الإنسان يشعر بوجوده من خلال اهتمام النّاس به، لذلك كان وصوله كعدمه.

من هذه النّهاية تنبع المفاجأة غير المتوقّعة، وطبعا تصاحب الدّهشةُ المفاجأةَ، لأنّ «الدّهشة الجماليّة دهشة كليّة، تترجم الإحساس العامّ الّذي يراود القارئ وهو يطّلع

1 - سيف الرحبي، معجم الجحيم، ص:159.

على الأثر الفنّيّ أوّل ما يطّلع عليه»[1]، فينبهر بهذا الأسلوب وبهذا المضمون، فكيف لبضع كلمات مختزلة أن تصنع هذا الفرق والمفارقة، إذن هو سعي الشّاعر الحثيث إلى إبداع وابتكار طرائق في الإدهاش، واغتنام كلّ ما من شأنه أن يحدث هذا، خصوصا ما يدعّم كسر أفق التّوقّع.

نرى أنّ المفارقة تُغني توقّعاتنا أكثر، خصوصا في هذه القصائد المركّزة الّتي تنحرف عن مسار التّوقّع في آخر لحظة، بعد أن تكون قد شحنتنا بمسار موحّد نسير وِفْقَهُ حتّى تفاجئنا في نهايتها بعكس ما رسمناه، فتتضاعف دلالتها وإيحاءاتها، ومعها تمتدّ توقّعاتنا اللاّمتناهية بالتّأويل الّذي يبقى مفتوحاً.

تحدث المفاجأة بكيفيات مختلفة، منها المفارقة، لكن هذه الأخيرة تضاعف حدود الأولى إذا كانت مألوفة وتمَّ تغيير دلالتها إلى الضّدّ تماما، وهو ما يراه أدونيس:

"والكفنُ الأبيض في الطّريقْ

والكفنُ الأبيض في التّراب

والكفن الأبيض كالغراب

يا ليت ... لو نفيقْ "[2]

وجود الكفن الأبيض في كلّ مكان (الطّريق/التّراب) ربّما هو دليل على حرب، وبالتّالي وجود موتى في كلّ مكان، هذا الوضع ولَّد لديه إحساساً مخالفاً تجاه اللّون/الأبيض [لون الأمل، الفّاؤل، الصّفاء] فأصبح معادلاً ليس للون الأسود فقط؛ وإنّما مجسَّداً في الغراب؛ أي صار الأبيض نذير شؤم، لأنّ تفشيه بهذه الصّورة يُقلقُ النّفس، ورؤيته لم تعد مريحة بل غدت مزعجة ومَبْعثاً للتّشاؤم، ويتمنّى لو أنّ ما يراه حلم فيفيق منه ويرتاح من هذا العناء، ولا ندري – ونحن نرى ونعيش هذه الأوضاع- إن كان سيكون حلّا

1 - إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية "دراسات لنصوص شعرية حديثة"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط01، 2000م، ص: 25.

2 - أدونيس، أوراق في الريح، ص:100.

ومخرجًا أم هروبًا مع كلّ هذه المشاكل والضّغوطات تسعى الكتابة الشّعريّة الخالصة إلى «شعرنة كلّ إمكان وجودي بكلمات أقلّ يعاد تدويرها وتفجير طاقاتها التّعبيريّة، وبمعان أبعد تكتشف بلغة قادرة على النّفاذ إلى مناطق العمى الشّعوري والمعرفي، فتتكثّف بما يكفي لاختزال سحريّة الفضاءات المكانيّة، وتباعد الأزمنة، بمفردات تمقت السّذاجة وتبسيط المفهومات»[1]، أو تجاهلها أحيانا إلى وضع الأصبع على الجرح، ولفت الانتباه لكلّ ما نهرب منه ولا نواجهه، لكنّ الشّاعر يضعه أمامنا في ثوبه الحقيقيّ غير مزخرف، ليبرهن أنّ الهروب ليس حلاّ.

إن كنّا هربنا من واقعنا ودنيانا، فإلى أين نلجأ؟ وإن أضعنا مفتاح الوجود والحياة، فهل سنسأل مثل خميس قلم "أين وضعت المفتاح؟".

«أن تستيقظ صباحاً ولا تجد مفتاح سيارتك، أو نظارتك الطّبية، أمر معتاد بالنّسبة إليك، لكن أن تستيقظ في أحد الصّباحات ولا تجد نفسك فذلك أمر مرعب، ليس مرعباً بالنّسبة إليك إنّما بالنّسبة إلى نفسك، فأنتَ ستعرف يقينا أنّك مُتَّ لكنّ نفسك المرعوبة لن تعرف إلى أيّ مجاهيل سحيقة سيأخذونها... »[2]

وهي لَمفارقةٌ عجيبة ومدهشة في بحثنا عن المفتاح، إنّا حين نبحث عن أيّ شيء، يمكننا إيجاده مهما طال بحثنا عنه، لكن الّذي لا نتوقعه هو أنّنا حين نبحث عن ذواتِنا ذاتَ صباح ولا نجدها،ماذا نفعل؟ وأيّ صدمة نواجهها شعراً وتلقيًّا؟ إنّنا لم نفكّر في شيء كهذا خصوصا مع هذه المقدّمات، لكنّ الشّاعر استدرجنا إلى هذه النّهاية المفزعة و المرعبة، ومعها تتناسل الأسئلة المحيّرة الّتي لا تلقى جوابا، فإلى أين؟ وماذا سيُفعل بهذه النّفس؟ وغيرها، لكنّ الجواب في هذه الحال وفي تلك الفترة حتماً غير معروف مسبقاً.

وهذا يبعث فينا صدمة لم نعرفها قبلا ويثير فينا دهشة نفسيّة، إذ «للدّهشة كمفهوم نفسيّ وإبداعيّ، حالة مصاحبة للكشف، كلّ كشف من قِبل الشّاعر تقابله حالة اندهاش

1 - محمد العباس، ضد الذاكرة "شعرية قصيدة النثر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان، ط01، 2000م، ص: 115.

2 - خميس قلم، كرنفال الكتابة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط01؛ 2015م، ص: 58.

من قِبل المتلقّي»[1]، لأنّه لم يكشف عن معروف، وإنّما عن مجهول مازال مجهولا، مازال الفضول يراودنا نحوه، مع ذلك يبقى مثارا لقلقٍ لا ينتهي، لدهشة وصدمة معًا، فقط بسؤال غيّر النّهاية ومعها ذواتَنا وتفكيرَنا.

من هنا يكون لَفْتُ الشّاعر لمثل هذا النّوع من التّفكير أهمّ من الأسئلة، إنّه وضع لاحتمالات يجب أن تراودنا وعلينا ألاّ ننساها، ونضعها في أولى اعتباراتنا، لأنّنا نتغافل عنها، فصَدَمَنا بها الشّاعر، فكيف إذا واجهتنا واقعاً؟ وأحيانا يحدث العكس فيفاجئنا الواقع ويصدمنا به الشّاعر كما صدمه، على هذا الأساس يقيم درويش مفارقته قائلاً:

«هذا هو العرس الّذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي

في ليلة لا تنتهي

هذا هو العرس الفلسطينيُّ

لا يصل الحبيبُ إلى الحبيبْ

إلاّ شهيداً أو شريداً»[2]

هي فرحة الفلسطيني لتّي تكون إغاظة للعدوّ، يستكثر عليه فرحاً إنسانيّاً، مع أنّ أهل العريس يفرحون ينتظرون مَقدمهُ، لكنّه يطول، والسّبب هو اغتيال الفرحة – الّتي تكون في أَوْجِهَا- في مهدها، فلا يصل إلى عروسه إلاّ في إحدى الحالين:

1.شهيداً:محمولاً على الأكتاف، مضرّجاً بالدّماء، بطَقْمِه الأنيق، ليدفع حياته ثمناً لحلم تمنّاه حياةً بأكملها (يموت ليلة عرسه).

2.شريداً: مطارداً، يبحثون عنه، فيزور عروسه ليودّعها وداعه الأخير،لعلّها لن تراه و لن تلقاه بعده أبدا،فتكون زيارته توديعًا.

---

1 - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية "بحث في آلية الإبداع الشعري" ، ص: 118.

2 - محمود درويش، قصيدة طوبى لشيء لم يصل.

هذا هو عرس الفلسطينيّ الّذي يبدأ سروراً وينتهي أحزاناً، ينطلق فرحة لا تنتهي إلاّ بمأساة، إنّه لا يُشبه بقية الأعراس، له طقوس خاصّة تناقض بدايته، للأسف هو فرحة لا تكتمل إلاّ بالدّموع (ليست بدموع الفرح الّتي نألفها، لكنّها دموع أكثر ملوحة، دموع الحزن) تدهشُ نهايتُها الكئيبةُ المتلقّي.

لا يوجد نموذج خاصّ للقصيدة المركّزة-المفارِقة، لأنّها تتعدّد بتعدّد الشّعراء، وتتنوّع بتنوّع تجاربهم، وهي قصيدة «تستجيب بطبيعتها وشكلها كثيراً للتّجريب والبراعة والمهارة والثّقافة الّتي يتمتّع بها الشّاعر، فضلاً عن الدّقّة والعمق في إدراك أسرار اللّغة وجوهر حركتها وإيقاعها وأصواتها على المستويات النّحويّة والصّوتيّة والدّلاليّة والشّعريّة كافّة»[1] واستثمار كلّ هذه العناصر قصد إعطاء القصيدة تميّزاً وإيحاءً، فهي من جهة مضغوطة في كلماتها ومن جهة مشحونة بالدّلالات، وكلّ عنصر فيها يؤدّي أكثر من كونه حرفاً أو كلمة أو جملة، إذ هي دائمة التّجريب النّابع من الشّاعر قصد بلوغ أهدافه الإنسانيّة والجماليّة موظّفاً ما أتيح له من ثقافة حتّى تعينه على الاختصار بدل الإهذار، ومعتمداً على الطّاقة اللّغويّة بمستوياتها.

ولأنّ قصيدة المفارقة مركّزة فهي تكتنز «بثراء شعريّ هائل إذا ما تمكّن الشّاعر من الإمساك الجماليّ باللّحظة الشّعريّة الخاطفة في تحوّلها من حال شعريّة مهادنة إلى حال شعريّة مفارقة»[2] جوهريّة في البناء، فلا يكفي تركيز القصيدة (قلّة عدد الكلمات) ليصنع منها قصيدة أو يمنحها إيحاءً، ولكن هو قدرة الشّاعر على صنع المفارقة والاختلاف في اللّحظة المناسبة لتغيير مسار القصيدة، ومعها المتلقّي من سكونها المطمئن إلى حركة دائمة تنحرف بالدّلالة عمّا كان متوقّعاً، في قصائد مختزَلة تُعرف بالتّوقيعات، الّتي لا تُتاح لأيّ كان، فليس من السّهل على كلّ الشّعراء إقامة قصائدهم على البناء التّوقيعي، لذا يحتاج الشّاعر «إلى قدرة فنّيّة كبيرة على الإقتصاد في اللّغة، وتكثيف الصّور، وحذف جميع

1 - محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، ص:159.

2 - محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص: 169.

الزّوائد والاستطالات الّتي لا تضيف شيئا إلى عموم القصيدة»[1]، فتكون القصيدة في النّهاية كالبرق الخاطف، تُلمّح لا تصرّح، تكثر مدلولاتها وتقلّ دوّالها، تتغيّر في آخر لحظة كنّا نظنّها النّهاية، لتفاجئنا بمسار مختلف، وفي قصيدة "أصدقاء" لسيف الرّحبي ما يُدعِّم هذا، فهُمْ:

«يحجزون المقاعد في الصّباح
كي نشرب القهوةَ وندخّن
ولا يكاد يسطعُ الكلام من أفواههم
إلاّ وتمتلئ الطّاولاتُ
بالغياب»[2]

من سمة الأصدقاء تلك المحبّة الرّاقية الّتي تُقدَّم بلا مقابل، واجتماعاتهم المتميّزة، وأنّهم يُسرُّون إلى بعضهم، ويخفِّفون الآلام ويشاركون الأفراح، وإذا ما الْتقَوا كانت مجالسهم أُساً، وأصدقاء سيف الرّحبي يجتمعون صباحا في المقاهي ككلّ النّاس، ويحجزون لبعضهم مكانا في المكان (مقعدا في المقهى)، يتشاركون فيه القهوة والتّدخين، فكلّ ما يقومون به أمر طبيعي لا يميزهم عن الآخرين، لكن يَحدُثُ فجأة ما يُحدِث الفرق والمفارقة، إنّه كلامهم، فما يكادون ينطقونه حتّى تمتلئ الطّاولات بالغياب، هذه الكلمة "الغياب " هي نقطة التّحوّل في أفق التّوقّع، فإنّ ما يتبادر إلى أذهاننا وما يوافق كلمة "تمتلئ " هو مثلاً: الحضور، النّاس... وغيرها، ممّا يمكن أن يدخل مجال (امتلاء الطّاولات)،لكن يعتمد البناء التّوقيعي في القصيدة الجديدة على ما يمكن وصفه بـ«"الضّربة الشّعريّة"، الّتي تحقّق أكبر قدر ممكن من التّركيز والتّكثيف والتّبئير، على النّحو الّذي يستوعب عموم التّجربة بأقلّ مساحة كتابيّة ممكنة»[3]، ربّما تكون في بضعة أسطر

1 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 32.
2 - سيف الرحبي، معجم الجحيم، ص:235.
3 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 31.

كما هو حال هذه القصيدة الّتي اختزلت تجربة، وصداقة، ومكانا، وحضورا، وغيابا، في مفارقة غير متوقّعة أساسها كلمة "الغياب".

اختيار الشّاعر لهذه الكلمة في ختام القصيدة يدهش المتلقّي ويجعله يبحث عن سبب اختيارها دون غيرها، ويمكننا أن نضع بعض الاحتمالات لذلك:

أنّ أصدقاءه هُمْ أصدقاء مصلحة، ما يجمعهم هو قهوة الصبّاح، لكنّ كلامهم مخالف لمعنى الصّداقة، فلهُمْ وجود ماديّ وغياب روحيّ، بدليل عنوان القصيدة "أصدقاء " الّذي ورد نكرة، فيكون كلامهم سبب غيابهم، لأنّهم لا يراعون فيه حقّ الصّداقة، وصمتهم حضور، والصّمت حكمة.

كما قد يكون المقصود العكس تماما، هو أنّ كلامهم مفيد، وتغدو كلمة "يسطعُ" على حقيقتها لا على بُعدها التّهكّمي، فكلامهم دُرَرٌ كأنّهم وحدهم الحضور والبقية غياب، فلا يرى الشّاعر على الطّاولات أحداً سوى أصدقائه، يصبح حينها الغياب متعلّقا بالآخرين لا بالأصدقاء.

أو أنّ المقصود:هو أنّ أصدقاءه حجزوا مقاعد لشرب القهوة والتّدخين، لكنّهم ينسون أو يتناسون ذلك لكثرة الحديث، فيغيب حضور الأشياء على الطّاولة ويحضر الكلام (الهذر)، وتدخل كلمة " يسطع " باب السّخرية والتّهكّم من قولهم الّذي لا فائدة منه، وأ أنّ هذه المادّيات تحضر وحضورها كعدمه إذا ما قورنت بحضور الكلام.

كما لا ننسى المفارقة الّتي تَحدُث في المكان ذاته (المقهى)، فهو عنوان صداقات بدأت في مقاعده، أو قد يكون خاتمة صداقات انتهت على أعتابه، نظنّها نهاية القصيدة لكنّها لا تحدث، إذ في «الحافّة الّتي تحاول فيها القصيدة الانختام ولا تفعلها، يبدأ فعل القراءة الواعي، حيث التّعاطي مع المنجز من النّصّ، وليس في إنجاز ما لم يتمّ إنجازه، أو ردم الفجوات المعيبة فيه، فالقراءة نشاط إبداعيّ لا يلغي الكتابة، ولا يتقولب بها، إنّما يشترك بفاعلية في رسم ملامحها أو استكمالها»[1]، ليس على اعتبار أنّها كلام، ولكن على أساس

1 - محمد العباس، ضد الذاكرة "شعرية قصيدة النثر"، ص: 102-103.

أنّ القراءة والتّلقّي والتّعاطي مع النّصوص هو حياتها الّتي لا تتمّ من دونها، ولا معنى للكتابة إذا غابت القراءة التّفاعليّة مع هذه النّصوص الفنّيّة.

هذا بعضٌ ممّا يمكن أن يقال في كلمة قادرة على العطاء في وضع فنّيّ متميّز يسمح بتأويلها، وهذا ما تصنعه المفارقة في قصيدة مركّزة (مُفارِقة)، تسعى في تنويع تقاناتها وتخصيب آليّاتها باستمرار «إلى محاولة استثمار كلّ ما هو متاح من إمكانات قابلة للتّوظيف والتّطوير والتّشعير، من أجل الوصول بالأنموذج إلى أعلى حالات التّركيز والتّكثيف والتّبئير الّتي تضاعف طاقة التّشكيل والتّعبير فيه»[1] ، فتغدو القصيدة نقطة مركزيّة، بؤرة اهتمام مكثّفة بعدد قليل من الكلمات ومساحات أوسع من الإيحاء، فهمُّ القصيدة المركّزة هو التّطعيم بكلّ الوسائل قصد بلوغ أعلى درجات التّركيز، حيث تبرز هنا شعريّة المفارقة بين الشّكل المُركَّز والمضمون [الدّلالة] المتّسِع والممتدّ.

- **الأسطرة مفارقة مضمونيّة:**

حين تتحوّل الأحداث والشّخصيات من وضعها العادي إلى أفعال خارقة، إلى شخصيات أسطوريّة ليست سابقة الوجود، ولكنّ الشّاعر يصنعها، لأنّ فعل الأسطرة يندرج «بوصفه لعبة شعريّة عالية المستوى في إطار شعريّة المفارقة، عندما تسهم اللّغة الشّعريّة في شحن الدّالّ أو الصّورة أو المشهد أو النّصّ عموما بطاقة أسطرة تنقله من فضائه التّعبيري الاعتيادي والمألوف إلى فضاء خارق للاعتيادي ومفارق للمألوف»[2] وغير متوقّع، فيه شيء من الواقع لضمان قاعدة التّلقّي، وفيه كثير من الخيال لإدهاش المتلقّي، لأنّه مولع بالغريب والخارق وهذا ما يخلق جوّاً أسطوريّاً ساحراً يبعث على المتعة والمفاجأة معاً، في عالم الكلمةُ سيِّدتُه، وفيه يبرز «عالم الدّهشة في القصيدة العربية الحرّة (باعتباره) مصدر حركتها وتجديدها»[3]، ومنبع حياتها مع المتلقّي الّذي إذا أصابه هذا

1 - محمد صابر عبيد،إشكالية التعبير الشعري، ص:161.

2 - محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص:165.

3 - عناد غزوان، أصداء "دراسات أدبية ونقدية"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ص: 178.

الوهج انطلق إعجابه كلمات لا تنتهي، تستوحي سحرها من لغة الشّعر المدهشة القائمة على الأسطرة.

وليس المقصود بالأسطرة إعادة كتابة الأساطير، ولكن إضفاء أفعال وصفات غير حقيقية على الشّخصيات والأحداث والواقع، ويحدث هذا في لحظة مباغتة لا يتوقّعها المتلقّي، فتنتقل القصيدة من المألوف إلى الخارق، وتنْقل معها المتلقّي إلى عالم الأساطير اللّغويّة، وفي هذا السّياق يقول أدونيس:

«من يرى الموتَ مثلَه والحياةَ

يكتبُ اللّيل والنّهار بعينيه

وتمحو أوراقُه الممحاةَ»[1]

الموت والحياة ضدّان وأحيانا أكبر مدهشيْن، فنقف مصدومين أمام بعض المواقف الحياتيّة، أمّا الموت فهو أكبر دهشة للإنسان، إنّها المعجزة الّتي تُعجزه فعلاً، والمعضلة الّتي لا يجد لها حلّا ولا ردًّا، إذن الشّاعر في معايشته لهما تكون كتابته عنهما مميّزة تُحدِث فرقاً ومفارقة لم نعتدها، تنطلق من فعل أسطوري معاكس للواقع (تمحو أوراقُه الممحاةَ) يؤكّد فيه أدونيس على شكل (وضع الحركات الإعرابيّة) الفاعل والمفعول به حتّى لا يُظَنَّ التّقديمُ والتّأخيرُ.

الأصل أن فعل المحو هو للممحاة، وهي تُصحّح الأخطاء، وتسمح بإعادة الكتابة من جديد، وكذلك الصّياغة وفعلُها واقعٌ على الأوراق، لكنّ أدونيس يعكس الوضع، فجعل الأوراق تمحو الممحاة، أي محوُ المحوِ الّذي هو إثبات للحقائق الّتي تقولها الأوراق في صيغتها الأولى، كما هي بأخطائها، لكنّها حقائق صادقة لا يجب أن تُمحى كما أنّ إلغاء وجود الممحاة بهذه الصّيغة هو إلغاء للتّصحيح، والمحافظة على براءة الكلمة، وصدق تعبيرها.

1 - أدونيس، أوراق في الريح، ص:16.

وأن تتغيّرَ الأشياءُ في ناظريْك وتُغيِّرها في ناظريْ الآخرين، وهو أيضاً نوعٌ من المفارقة، خصوصا إذا لم تكن مسبوقة، فتجعلها بمثابة الأسطورة الّتي لا تتحقّق، ولكنّها تبقى عالما أثيريّا، كالّذي رآه درويش:

«رأيتُ الحصى أجنحةً

رأيتُ النّدى أسلحةً

عندما أَغْلقوا باب قلبي عليَّا

وأقاموا الحواجز ِفَيا

ومَنْعَ التّجوُّ لِ

صار قلبي حارةْ

وضلوعي حجارةً

وأطلَّ القرنفلْ»[1]

اعتدنا أنّ الحصى لا يتغيّر، لكنّه إذا كان بيديْ الفلسطيني سيُحدِث المفاجأة، ويغدو سلاحا، ً فهو حجر سجّيل على العدوّ، لكنّ درويش يراه أجنحة، وهو فعلاً إذا أرسل على العدوّ تراه يطير لهفة ليُصيبه، والمنزل الّذي صار ركاماً كلّه حجر، كلّ أجنحة ترفّ على الدّبّابات والجرّافات الّتي تجرف ذكريات العمر معها. فإذا ما أصبح بيدالفلسيطينيّ هذا بحدّ ذاته مَكْسَب، والنّدى حينها سلاح، لأنّه يصنع صباح الّذين لهم أفراح، يحدث هذا في حالة الحصار الّتي لا تمنع الآخر عن الفلسطينيّ أو العكس، ولكنّها تَحْرِمُ الفلسطينيّ من ذاته، من العيش الكريم كسائر النّاس.

هنا حين تضيق المساحة المكانيّة تتّسع المساحة الدّاخلية (صار قلبي حارة) ووحده القلب يحمل فوق طاقته، يسع ما لم تسعه أرض، وحتّى أعضاء الإنسان (ضلوعي)حجارة تحارب العدوّ ، أو ليس هو القائل:سقطت ذراعك فالتقطها واضرب عدوّ ك بها، حينها

1 - محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض.

تشرق شمس الحرّية، يطلّ القرنفل فهذه الأشياء الّتي تبدو أسطوريّة أحدثت مفارقة لغويّة وواقعيّة.

3. ثنائية (سؤال/جواب) كسر للخيطيّة (الاسترسال):

ينطلق الشّاعر في إبداعاته من مشاعر وأفكار تراوده أو من حيرة تؤرّقه، تتمثّل في محاولة العثور «على إجابة عن سؤال طرحه الإنسان نفسه، أو طرِح عليه، وإمّا إثارة للأسئلة الّتي تتطلّب أو لا تتطلّب الإجابة عنها»[1]، الهامّ لدى الشّاعر أن يُخرج تلك الشّحنة من الأسئلة، فإمّا أن يجد لها جواباً، وإمّا أن يتركها لاجتهاد المتلقّي.

ولأنّ العلوم أقفال مفاتيحها الأسئلة، كان من حقّ الإنسان أن يبحث ويسأل حتّى يتعلّم، ويفتح آفاق المجهول، إذ السّؤال في وضعيته الأصليّة «هو طلب المعرفة؛ وهو عندئذ يطلب الإجابة عنه، ومن هنا نشأت في العقل البشري بصورة تلقائية تلك البنية الثّنائيّة المتلازمة: السّؤال/الجواب»[2] الّتي لا يحضر أحدها إلاّ ويُسأل عن الثّاني، وهي عناصر اعتدنا وجودها مع مرور الزّمن: سؤال/جواب، سائل/مجيب، كما أُلِف الإنسان طرح الأسئلة ليعرف، أي قصد تحصيل معرفي، وهو أيضاً يسأل ليجد الجواب، ثمّ إنّ سؤاله موجّه لمن يظنّ أنّه يملك – فعلا- الجواب فيجيبه، ليكون هدف السّؤال نفعيّا، لكن قد يغيب أحد هذه الأطراف لغاية جماليّة. ونشير إلى أنّه «إذا كان السّؤال معرفة كاملة في جانب من جوانب تراثنا العربيّ، فإنّه في الآن نفسه عطش وبحث دائم وهيام»[3]، وحيرة تؤرّق الإنسان، وَجَدَ السّؤالَ سبيلا لإخراجها، ودفعها خارج الذّات، وبتفاقم الأزمات وغياب الحلول تولّدت الأسئلة وتناسلت، باحثة عن جواب قد لا يُدركه الشّاعر فيتركه للمتلقّي، الّذي يُعطيه مقاربة، أو يزيد من تعميقه بسؤال آخر.

---

1 - عز الدين اسماعيل، جماليات السؤال والجواب، دار الفكر العربي، نصر، القاهرة- مصر، ط1؛ 1426هـ- 2005م، ص: 11.

2 - المرجع نفسه، ص:12.

3 - عباس عبد الحليم عباس، مواقد الشعر "تأمّلات في الخطاب الشعري العربي المعاصر"، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 1435هـ/2013م، ص: 79.

السّؤال ليس الحيرة فقط، ولكنّه نمط جديد في التّعامل مع الذّات والوجود، والفكر، بكلام مختلف: «أن نفكّر معناه أن نبتدع ونختلف، أن نخرج من قوقعة الأنا، ونستيقظ من أشكال السُّبات، أن نكسر القوالب والأنساق لتغيير شرط المعرفة، أن نفتح أسئلة الحقيقة على مناطق جديدة وأن نُحسِنَ صوغ الإشكاليّات المتعلّقة بما ننشِئُه من خطابات أو ننخرط فيه من تجارب وممارسات، وتلك هي رهانات الفكر»[1]، الّتي تؤسّس مفاهيم جديدة لما حولنا، وتخرج الواقع من دائرة الاطمئنان إلى دائرة الشّكّ، لتبعده عن يقين النّظريات، وتضعه في الاحتمالات، فهدف السّؤال ليس المعرفة اليقينيّة، ولكن إثارة السّؤال وحسن صياغته (ليس لغويّا فقط بل حتّى فكريّا) هي إضاءة لمناطق التّعتيم في الذّات والوجود.

إضافة إلىأنّ ثنائية السّؤال/الجواب هي كسر للخيطيّة، فهناك أيضاً انكسار داخل هذه العملية بحدّ ذاتها «الأوّل أن يتجاوز السّؤال مرحلة المعرفة فلا يعود سؤالاً معرفيّا؛ بل يتحوّل إلى معنى تقريري وهذا أوّل كسر يحدثه الإبداع في هذه البنية الثّنائية الذّهنية القارّة، والأمر الثّاني أن يغيب المسئول، ومع ذلك لا يمنع هذا الغيابُ السّائلَ من أن يُلقي بسؤاله؛ وهذا هو الكسر الثّاني الّذي يحدث على مستوى الإبداع لثنائية السّائل/المسئول»[2] لكنّ الكتابة الشّعريّة المعاصرة طوّرت – إضافة إلى هذا- أساليب أخرى في الكسر.

- ثنائية سائل/مجيب: حيث تُكسر بغياب أحد الطّرفين، وليس بالضّرورة المجيب فقط.

- ثنائية سؤال/جواب: حيث تكسر بغياب أحد العنصرين، ويُؤوّل الغائب من خلال الحاضر، إضافة إلى طبيعة كلّ من السّؤال والجواب الّتي تخرج عن الأصل المتعارف عليه (المعرفة) إلى غايات جماليّة يقصدها الشّاعر.

1 - علي حرب، أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر "مقاربات نقدية وسجالية"، ص: 11.

2 - عز الدين اسماعيل، جماليات السؤال والجواب، ص: 22.

جماليّات كسر هذه الثنائيات:

- **تحقيق إيقاع فكريّ:**

لأنّ المبدع، بالإضافة إلى الغاية النّفعيّة الّتي يرجوها يبحث عن البعد الجماليّ الّذي لا يتمثّل «إلاّفي الإبداع الأدبيّ، حيث تستخدم بنية السّؤال/الجواب بطرق مختلفة لإحداث آثار معرفيّة نفسيّة مختلفة»[1] اختلافَ الغايات، فيخرج بها الشّاعر ليكسر حدّة الاسترسال النّاتجة عن الصّوت الواحد محقّقا إيقاعا فكريّا و«مطالب تعبيريةٍ مغايرة، ومن هنا تتحوّل صيغة الاستفهام عن وظيفتها الطّلبية وفقا للسّياق الّذي ترد فيه»[2] من الفهم إلى أغراض جماليّة حسب توظيف الشّاعر لها، مُنزاحًا بها عن أحد العناصر إلى عنصر يراه هامًّا، ويؤدّي غرضه الفنّيّ، فقد يكون الغياب أكثر حضورا وأعمق أثراً من الحضور نفسه.

وهو ما نستشعره في حيرة أدونيس:

«أطرُ، كلَّ لحظة أراك يا بلادي

في صورةٍ،

أحملك الآن على جبيني، بين دمي وموتي .. أأنتِ مقبرهْ

أم وردةٌ؟»[3]

إنّه كلام عن مدينة فلسطينيّة، عن "يافا " الّتي تتألّم يوميّا، في مشاهد الدّماء والشّهداء ممّا يثير حيرته ويجعله يتوقّف بين مفارقتين يراهما معاً

مقبرة ← لكثرة الشّهداء صارت مدينة للدّفن فقط.

وردة ← هي حبّ وأمل، لكنّها احمرّت كلون الورد.

وقد كتب كلّ كلمة في سطر دلالة على الفارق الزّمني الّذي أثار شكوكه، وصعّب اختياره ثمّ مَنْ سيُرجِّح [المقبرة أم الوردة؟]، وممّا ساهم في هذا الإيقاع الفكريّ هو تعليق

1 - عز الدين اسماعيل، جماليات السؤال والجواب، ص:10

2 - المرجع نفسه، ص:25.

3 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص:245.

الجواب وجعله متأرجحًا بين أحد الخيارَيْن، لكنّ كلّ واحد منهما لا يُعطي حقيقة "يافا "، فلو أجاب الشّاعر ماذا كان سيختار مع حيرته؟ أم سيخرج بحلٍّ ثالث خارج الاختيار وإنهاء للحيرة؟

تكثر هذه الظّاهرة في الكتابة المعاصرة، خصوصا حضور الأسئلة وغياب الأجوبة، ومن ذلك ما يقوله أبو بكر زمال:

«- تقتُ إلى موت جديد سواه

-أُقتلني أيّها الحبّ يا .....خِلِّي

ما الّذي ستراه

وفي عيونك شموس طرية تحترق؟

أيجري الموت لغير الموت؟

أعرف كيف أموت

ولا أعرف لماذا أموت؟»[1]

أسئلة تتوالى كما تواردت على الذّهن المحتار، مُنبِئة بقلق داخليّ، يجرف الشّاعر إلى مصير مجهول متعلّق بمحور "الموت "، النّقطة الفاصلة بين الحياتين: فهو نهاية الحياة الدّنيوية، وبداية الحياة الأخرويّة، ليقف المتلقّي عقب كلّ سؤال باحثا عن جواب ربّما تركه الشّاعر، لكنّه لا يجد فيبحث هو (المتلقّي) عن جواب، فيكون ذلك التّناوب بين الشّاعر والمتلقّي هو الإيقاع الفكريّ المتميّز الّذي يتشارك فيه شخصان لا يعرفان بعضهما قبْلا؛ بل تعارفا في القصيدة ومن خلالها.

ولا شكّ أنّ غياب الجواب – بالإضافة إلى البحث عنه- يثير أسئلة أخرى، عن سبب الغياب من جانب الشّكل المألوف، وعن الموت وحقيقته من جانب المضمون، أمّا عن الشّقّ الأوّل فنجد:

1 - أبو بكر زمال، غوارب، ص:50.

سبب غياب الجواب ← الشّاعر أيضاً لم يجد جواباً
سبب غياب الجواب ← حيرة الشّاعر الّتي جعلت الأسئلة تتوالى

وأمّا عن الثّاني:

حقيقة الموت ← الموت المعروف (صدمه)
حقيقة الموت ← الموت هو الحبّ (الحبّ العذريّ)
حقيقة الموت ← الموت هو الفناء (الحبّ الصّوفيّ)

من سياق القصيدة يتبيّن أنّ الموت -"محور القصيدة "- ليس الّذي نعرفه ولكنّه حبّ قاتل (أُقتلني)، ومع ذلك فهو خلٌّ (يا... خلّي)، تنضاف إليه مؤشّرات أخرى (الموت لغير الموت/أعرف كيف: ولا أعرف لماذا؟) تضيء درب الاحتمالات المقترحة، ويرجَّح أن يكون الموت هو الفناء (الحبّ الصّوفيّ) إذ هي شدّةُ الوجد الّتي تقود إلى الموت، إلى الله،حيث الكتابة «عند شعراء الصّوفيّة مرادفة للسّؤال والكشف عن المجهول، وهي بذلك تسجّل قطيعتها مع القول بالمعرفة المكتملة والنّهائية والمتداولة»[1]، وهي مَثار لمناطق القلق، والكشف عن الماورئيات، والبحث عن المجهول الّذي لا تدركه العقول لتظلّ كلّ معرفة غير مكتملة، تتوالى حولها الأسئلة لتلج عوالم السّامي الرّوحي، حين تلامس الرّوح منبعها، ويكون الموت دليل الوصول وبداية الحياة وليس نهايتها.

مع هذا تبقى أجوبتنا مجرّد توقّعات، لكنّها فتحت لنا أفق مشاركة الشّاعر في قصيدته، هو بأسئلته، ونحن بأجوبتنا المحتملة، وبهذا ينكسر استرسال الصّوت الواحد (صوت الشّاعر).

1 - نور الدين أعراب، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، (Print ayne)، وجدة-المغرب، ط01، 2012م،ص: 28.

- **إثارة الانفعال:**

لم تتوقّف الكتابة المعاصرة عند الحذف، ولكنّها تجاوزته إلى طرائق جديدة في هندسة الأسئلة والأجوبة لتكسر آفاق العقل، وتغوص في العواطف لتزعزعها وتعزف على الوتر الحسّاس للإنسان، وهو ما فعله عبد العزيز المقالح في قصيدة "أشجان يمانية":

«هل عرفتْ أعينكم في الأرصفة المهجورة

معنى الدّمع؟» [1]

سائلاً أولئك الّذين إمّا يسخرون أو يسألون لماذا يبكي الآخرون؟ لكن من خلال الصيّاغة فإنّ الّذين بكتْ أعينهم هُم ربّما الفقراء، البؤساء، المشرّدون في الطّرقات، في الأرصفة المهجورة، أولئك وحدهم الّذين يبكون، ويبكون أيضا وحدهم، أولئك الّذين هجرهم النّاس وتركوهم لغربة اللّيلي المُوحشات، هم الّذين تذرف أعينهم دمعًا لسبب أثقل النّفس، لعلّه الفقر، لعلّه الجوع، لعلّها الحاجة الّتي لا يعرفها إلاّ الله.

تلك الفئة من النّاس هي الّتي تعرف الدّمع، ربّما لأنّها سألتْ فما أعْطِيَتْ، لعلّها ترجّتْ فنُهِرَتْ، ولعلّها تمنَّتْ فَدُبَّتْ، كما يفعل بعض اللّص مع المتسوّلين والمشرّدين الّذين تجمعهم الحاجة وبرْدُ اللّيالي، فهذه الأمور اعتادوها، لكنّ ردّة فعل النّاس هي الّتي تقهرهم وتُبْكِيهم فإذا ما رأوا شخصا يبكي عرفوا قيمة الدّموع، فيسأل الشّاعر: هل أنتم القُرّاء، السّاخرون، المستفسرون وغيركم تعرفون معنى هذه الدّموع الّتي تُذرَف؟ فإن كنتم لا تعرفون فقدِّروا الدّموع والوضعَ الّذي أنتم عليه، مُحرِّكا أشجاننا ولافتًا انتباهنا إلى الّذين خدَّ الدّمعُ خُودَ هم.

مثل هذه المظاهر تثير أحاسيس النّاس، وترجُّ الشّعراء، سواء جرَّبوا أم لم يجرِّبوا هذا الحرمان والفقر والبؤس، فحسبهم في ذلك منظر الفقير وهو يمدّ يده سائلاً كرمًا وعطفًا وشفقة تنتشله يوما من الجوع والبرد، فـ

«من القاع أناديك

---

1 - عبد العزيز المقالح، مختارات شعرية، ص:20.

لساني جفّ واحترقتْ

فراشاتي على فيكَ

أهذا الثّلج من برد لياليك؟

أهذا الفقر من جود أياديك؟ "[1]

علّ لمنادَى يُصغي ويرحم بالجواب، لأنّ السّؤال موجّه للفَقْر الّذي أوصل النّاس إلى ذلّ السّؤال إلاّ الأغنياءَ من التّعفّف، يسأله وهو يُقِرّ في سؤاله بالجواب، إذ الثّلج هو برودة المشاعر، وقسوة النّاس، هو تجاهلهم ونسيانهم للفقراء، للمحتاجين إليهم، كما تَرِدُ في السّؤال مفارقة (الفقر، جود أياديك)كأنّ الفقر لا يجود إلّا بما يجود به الكرام، بل إنّه كريم في فقره الّذي لا ينتهي ولا يفارق الفقراء، يُلازمهم زماناً ومكاناً.

الشّاعر في أسئلته لا يبحث عن جواب بقدر ما يثير انفعال المتلقّي تجاه هذه الظّاهرة المؤثّرة والمؤلمة الّتي يدوسها النّاس، حين يمسخون كرامة السّائل كأنّه قاتل، وينسوْن أنّه قَرٌ، ولا أحد يعرف قَرَهُ، وماذا تُخفي له الأيّام الّتي يداولها الله بين النّاس.

كما أن مُسَاءَلَتَهُ للمعنى (الفقر) الّذي لا يجيب، تزيد حِدّة الإحساس، فعلى قسوة هذه الظّاهرة هي صامتة غير مجيبة، وهذا ما حرّك فيه سلسلة الأسئلة لكن دون جدوى (لساني جفّ) وهي إشارة إلى الصّمت المبين للفقر، كأنّه يجيب بصمته، إذ لا جواب لديه يطمئن السّائل، هي كلّها أجوبة معروفة سلفا تقسو على المُبْتَلَى وعلى الشّاعر معاً، فهل من حلّ؟

أحيانا لا تحرّكا الأشياء الكبيرة والضّخمة، ولكن تهزّنا الأمور البسيطة والصّغيرة، لأنّها تأخذ مكانا أكبر من القلب، وهو ما عبّر عنه الشّاعر:

«أنا شريدْ

خواطري على سفوح قريتي شريدهْ

هل تعلم السّفوح أنّ دمعتي

---

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية 02، ص:42.

تكسّرت على صخورها قصيدة؟»[1]

إنّه إحساس المكان الّذي لا ينتهي، يثير فينا مشاعر الحنين للموطن الأوّل الّذي نحبّه رغم بساطته وصغره، هي قرية الشّاعر الّتي تُذكِّر كلَّ واحد بمرابع الصّبا، وعندها يقف سؤال الشّاعر (هل تعلم...؟)، وهو سؤال يميل إلى الإحساس أكثر منه إلى العِلْم، فالوقوف على الجبال وانهمار الدّموع مشهد أقرب إلى تدفّق الأنهار، حين تنزل قطرة الماء لتصل إلى السّفح وتتكسّر على صخوره، لكنّ دموع الشّاعر لشوقٍ أو لحزنٍ تغدو قصيدة مليئة بالحيرة، نعيد معها طرح السّؤال لا لِنَفْهَمَهُ ولكن لنشعر به، كما أنّه في كلّ مرّة يُقرأ السّؤال «ينفتح على فضاء واسع من التّأويلات، يسعى بوساطتها القارئ إلى استشراف رؤية الشّاعر، ويسعى الشّاعر إلى طرح قضيّته بفوضى- فوضى مفضية إلى نتائج مهمّة- تمظهرات أدوات الاستفهام والأساليب الملحميّة تارة، وفوضى قراءتها تارة أخرى»[2]، كأنّما يريد بها الشّاعر إدخالَا إلى عالمه الخاصّ والحميم لنقاسمه حيرته، إذ المسؤول لا يقدر على الجواب، والمسؤول عنه جماد لكنّه حيّ في قلب الشّاعر الّذي أحياه بدوره في قلوبنا، وهزّ فينا فكرا ربّما وجّه هو بذاته أسئلة كهذه، ولم تلقَ إجابة تشفي العليل من سقمه.

هنا تقف الحروف لترسم إحساس الشّاعر تجاه المكان، ويقف هو على حافّة الكلمات أمام القرية هل تعلم بهذا الشّعور؟ هل تدري منبعه؟وهل لها شكّ بأنها مُلْهِمَتُهُ؟ وأنّها المنبع والمرجع؟ وهذا ما يريد المقالح الوصول إليه، غير أنّه لا يجد جوابا، لكن يكتفي بالشّعور.

يطلّ من هذه الكلمات إحساس غريب من سفوح الجبال، كأنّها البَدْءُ والمُنتَهَى، فيها تجول العيون، ولها تُذرَف الدّموع، وعندها تحوم الكلمات ولها تُكتب القصائد، لهذه القرية الّتي جرحت السّؤال بالكتمان، ولعلّها أجابت المقالح بالصّمت وخرجت عن مألوف الجواب.

---

1 - ديوان عبد العزيز المقالح، ص:322.

2 - محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع "قراءة في شعرية محمد صابر عبيد"، دار غيداء، عمان الأردن، ط01؛ 1437هـ/2016م، ص: 120-121.

- التّشويق: أهمّ ما يبحث عنه الشّاعر ليشدّ المتلقّي إليه، وذلك من خلال بعث الشّوق في نفسه إلى ما بعد السّؤال، فلا يكتفي بالسّؤال؛ بل يتطلّع باحثاً وسائلاً عن الجواب، خصوصا إذا كان نابعاً عن مفارقة حياتيّة تجتمع فيها الأضداد الّتي جمعها أدونيس قائلا وسائلاً:

«أتُرى نضحك أم نبكي، ولكن أيُّ فرْقْ؟

آهٍ، ما أضيق بغداد وما أنادى دمشق!»[1]

مثيراً فضولنا في البحث عن الشّيء الّذي يتساوى فيه الضّدّان، ثمّ هل هناك موقف يصحّ فيه الاختيار بين الضّحك والبكاء، ليُعمّق أدونيس السّؤال نفسه بآخر (ولكن أيّ فرق؟)،دون إجابة عن الأوّل، مُنْزِلا كليهما منزلة واحدة، يصحّ فيها أن يكون كلّ واحد بديلاً عن الآخر، إذ لا فرق بينهما، ليجعلنا نتطلّع إلى ما بعد السّؤال.

لكنّ جوابه أيضاً أثار الفضول، حين بدأه "آهٍ" دلالة على الحسرة المتجذّرة في النّفس للسّبب الّذي تشوّقنا لمعرفته، إنّه ضيق بغداد وبُعد دمشق، حين غادر الشّاعر سوريا، لكنّه لم يجد في بغداد ما تمنّى، فصارت أضيق ممّا توقّع، فلا هو بقي في سوريا وتحمّل ما فيها حُبًّا، ولا اتّسعت له بغداد ليرتاح، هذا الموقف المؤلم بدا له تساوياً بين ضدّين، بين سعادة تمنّاها ليضحك، وبين سعادة فارقها وتركها بالبكاء مودِّعًا، فلم ينل أيّاً من السّعادتين، ممّا جعل مشاعره تضطرب.

غير أنّ حقيقة الوضع تُبيِّن الفرق، لأنّ الضّحك أو السّرور في مثل هذه المواقف هو إخفاء للحزن والدّموع، هو الابتسامة العريضة الّتي تُداري بكاءً عميقاً لوطن يسكن القلب أو هو القلب كلّه، وكلّ مكان بَعْدَهُ منفى، وكلّ الأمكنة ليست إلاّ دمشق الّتي تتمرأى فيها، وتحضر رغم غيابها، مثيرة حسرة مع كلّ زفرة، مُخرجة الآه من جوف الحزن، فلا ينفع الضّحك للنّسيان، ولا البكاء للاسترجاع، فكلاهما غير ذي جدوى، وهنا تظهر درجة التّساوي بينهما.

---

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص:289.

استطاع الشّاعر أن يثير هذا التّشويق فينا خلال كسر الاسترسال بثنائية سؤال/جواب، مع أنّ السّائل والمجيب شخص واحد هو أدونيس.

كلّما كثرت الأسئلة كبُر الشّوق، خصوصا إذا كانت هذه الأسئلة من النّوع الّذي نطرحه على أنفسنا ولا نجد له جواباً يُرضي فضولنا، إذ كثيراً ما تصادفنا مواقف أو مظاهر نقف إزاءها مندهشين، ونقول ما قاله الشّاعر:

«وأسأل البحر مندهشا بالسّؤال الكبير الأخيرِ

ألا ينتهي البحرُ يوماً؟

ثمّة أسئلة كالحقيقة لا تنتهي

كلّ شيء عائدٌ لحقيقته عارياً

فاحفظِالسرَّ يا بحرُ وحدكَ

واكتب على صفحة الماء، ذاكرة الدّهرِ

مرّ الكثيرون مرّوا جميعاً

كأنْلم يمرّوا هنا أبداً»[1]

لأنّا نرى البحر على امتداد البصر، يلتقي مع السّماء في نقطة لا ندركها، أمّا إذا كنّا وسطه فلا نرى سواه في الامتداد، ينعكس عليه لون السّماء، فلا نرى له نهاية ولا بداية، ولا حدودا، ونسأل ما سأله الشّاعر بدهشة كبيرة "ألا ينتهي البحر يوماً؟ "، لكن حين لا نجد جواباً، نلجأ إلى الشّاعر علّه عرف الجواب عن هذا السّؤال، فيمتدّ فضولنا إلى ما بعده، ليشكّل «البحر مع كلّ الأشياء الّتي تربط به دلالة واحدة وهي دلالة الرّحيل، فما إن يردَ لفظه في أيّ نصّ شعريّ حتّى تتوارد إلى أذهاننا صورة الرّحيل والسّفر سواء كان هذا السّفر دليل الانهزام أو دليل الانتصار»[2] ويتحوّل معه السّؤال من البحر إلى الرّحلة؛

1 -سليمان دغش، سفر النرجس، ص:112.

2 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 102.

أي ألا ينتهي السّفر يوما؟ وهنا نقطة مفصليّة في هذا السؤّال تشوّقنا إلى المقصود بالبحر، هل هو معناه الظّاهر أم ما يوحي إليه؟ لتتفرّع الدّلالات من المباشرة إلى الإيحاء، لا تقف عند حد السّؤال، بل تتجاوزه إلى ما يراه الشّاعر أكثر أهمّية ليعمّق شوقنا إلى اللاّنهائيات، كالبحر تماما.

غير أنّنا نتلقَّى صدمةً بالجواب "ثمّة أسئلة كالحقيقة لا تنتهي"، هو الآخر لم يعطنا جوابا متوقّعا، لكنّه يرى في البحر حقيقة لا تنتهي، في إشارة غير مباشرة إلى الأكاذيب الّتي تنتهي بمجرّد الكشف عنها، فالبحر حقيقة، وعدم انتهائه حقيقة مؤكّدة لا تقف عند هذه الحدود بل تتجاوزها إلى تميّزه وهو "حفظ الأسرار"، إنّه لا يبوح بها، فكم مرّ عليه أشخاص، منهم من وصل، ومنهم من ذهب في عمقه، لكنّه بقي أميناً لا يبوح،لأنّ ذاكرته من ماء، تمحو بمجرّد الكتابة، تنسى بمجرّد الحفظ، لهذا يستوعب كلّ الأسرار ولا يفيض بها.

من هنا صار السّؤال أكثر أهمّية من الجواب، لأنّه أشار إلى هذه الحقيقة الّتي تحيِّرنا، ولا تخصّ الشّاعر وحده، لذا قد تتعدّد الأجوبة بعد هذا السّؤال، لكنّها تبقى مجرّد احتمالات لا حقائق.

وممّا يزيد التّشويق ليس الحضور فقط، ولكن الغياب الّذي يدلّ عليه الحضور، حتّى نعرف سبب الغياب وطبيعته، فما هو السّؤال حين نجد الجواب:

«نعم

الشّعر دمعة

تتركها ذاكرة تُغِير علينا

كلّما اختلط مُدامُ الكلام بماء الوفاء ...»[1]

1 - خميس قلم، كرنفال الكتابة، ص:37.

كأنّ الشّاعر سُئل أو توقّع سؤالاً مفاده "هل الشّعر دمعة؟ "، فيجيب بالإيجاب «نعم»، ولكن لماذا حذف السّؤال؟

السّبب:
- لأنّ الجواب دالّ عليه.
- لتشويق المتلقّي لمعرفة صيغة السّؤال.
  - ما هو الشّعر؟
  - هل الشّعر دمعة؟
  - الشّعر دمعة؟!
- الأهميّة تكمن في الجواب لا السّؤال.

قد تصلح هذه الاقتراحات سببًا لحذف السّؤال، لأنّه وفقاً للسّياق يمكن استخلاصه مع ترجيح السّؤالين [الثّاني والثّالث هل...؟ الشّعر...؟!] لأنّ الإجابة بـ"نعم" تتقبّلهما، فإمّا أنّ السّؤال الموجّه للشّاعر مباشرٌ (هل...؟) وعليه بنى الإجابة، وإمّا أنّ السّائل استغرب أن يكون الشّعر دمعة، فوكّد له الشّاعر ذلك بـ "نعم" ثمّ بقية الإجابة.

ثمّ إنّ طبيعة الإجابة مشوّقة في حدّذاتها، لأنّ الشّعر ليس الكلام الموزون المقفّى الدّالّ على معنى، ولكنّه تعريف جديد يتعلّق بالإحساس البشريّ، في لحظة صدق مع الذّات [نعم/الشّعر دمعة]؛ أي إنّه نابع من الشّعور قبل الزّخرفة الكلاميّة، وهذه الدّموع هي نتيجة الذّكرى، أي الاسترجاع، حين نشعر بفَقْدِ وضياع ما كنّا نملكه.

لكن هناك أيضا احتمال آخر حول "نعم/الشّعر دمعة"، هل هو متعلّق بالشّاعر أم بالمتلقّي؟

الجواب متعلّق بـ:
- الشّاعر ← طبيعة الشّعر نابعة من الدّموع
- المتلقّي ← الشّعر الحقيقيّ هو الّذي يبكينا، أي يُثير فينا المشاعر.

ومهما كان المقصود، فإنّ الشّعر هو الّذي يُبكينا (فرحاً أو حزناً)، شعراء وقرّاء في لحظات الوفاء.

- **الإقتصاد اللّغوي:** وهو من الظّواهر الجماليّة الّتي يحبّذها الشّاعر والمتلقّي معاً، وتعتمد على قلّة الكلمات مع تكثيف المعاني، أي الاكتناز الدّلالي، وهو ما قام به جبرا:

«كيف أُداري هواك يا أرضي

وكيف يكون جوابي

أيّها الجرح الغائر كالعشق في جسدي؟»[1]

متسائلاً عن كيفية مداراة هوى أرضه فلسطين، إذ السّؤال بـ "كيف؟" هو عن الكيفيّة، لكنّه من جهة أخرى تكثيف لمعانٍ قد تطول، وكأنّه اعتمد كثيرا منها، لكنّه لم يفلح، ففضّل السّؤال عن الجواب، ونتبيّن هذه الظّاهرة من خلال المخطّط الآتي:

كيف؟ بـ:
- البكاء
- النّسيان
- التّذكر
- كتابة القصائد
- البوح
- الكتمان

وغير هذه الاحتمالات ممّا يصحّ في هذا المقام، لهذا السّؤال "كيف؟ " ليس فعلاً بحثاً في الكيفية، ولكن هو إبراز لعدم نجاعتها رغم اختلافها وتعدّدها، لذلك يردفه بسؤال آخر "و كيف يكون جوابي...؟ "لأنّ الأجوبة كثيرة؛ لكن الأهمّفيها هو أنّ فلسطين كانت وستبقى جرحاً غائراً، أي لأنّ الجواب غير هامٍّ إذا ما قُورن مع واقع الأرض، فكلّ الأجوبة الّتي لا تنتهي تقف حين تصل إلى هذا الوضع، لذلك لم يُعْطِ أجوبة؛ بل اكتفى بالإشارة إليها وتكثيفها من خلال الاستفهام بـ "كيف؟ " الّذي أغنى الجانب الدّلالي مع وجود ثلاثة أسطر فقط.

1 -جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، رياض الريس للكتب و النشر، لندن- المملكة البريطانية، ط01؛ تشرين الثاني(نوفمبر)،1990، ص:191.

كما أنّ غياب لجواب في الأسطر السّابقة هو إشارة إلى وجوده ضمنيّاً، من خلال اجتهاد المتلقّي في استنطاق المعاني ووضع الأجوبة المحتملة لهذين السّؤالين.

لدرويش حضوره الفنّيّ في ترجمة الأحاسيس وتكثيف المعاني من خلال البساطة والجماليّة الّتي يصنعها في قوله:

«- أين حفيداتك الذّاهبات إلى حبِّهن الجديد؟

- ذهبْن ليقطفن بعض الحجارة.

قالت خديجة* وهي تحت النّدىخلفهنّ »[1]

حيث تستوقفنا عبارة "ليقطفن بعض الحجارة "، إذ هي تعبير مركّز عن تفاصيل الحياة اليوميّة الفلسطينيّة فهي:

1- نضال: أطفال الحجارة والصوّاع اليومي مع العدوّ المختبئ خلف الدّبّابة.

2- المعاناة: الفتيات يقطفن الأزهار،لكنّ الفلسطينيّات يجمعن الحجارة.

لأنّ الشّاعر استطاع المزج بين الذّات والموضوع، ممّا أثمر« نزوعاً لغويّا يفاعل بين الدّلالات»[2] الّتي فُصلت بالسّؤال والجواب وتأخير المجيب عن الجواب [جملة "قالت خديجة " تأخّرت عن جملة مقول القول: ذهبن ليقطفن "] لأنّ درويش نقل الأمور كما نزلت على نفسه؛ أي إنّه سمع الجواب، ثمّ لتفت إلى مصدر الصّوت، وبهذا تغيب الخيطيّة وتحلّ الصّورة بدلها لتكسر التّتابع المنطقي بصور نفسيّة واقعيّة.

الأرض فلسطين مركز الحبّ ومحور القول هي أيضا «الامتداد الروّحيّ الوجوديّ للذّاتيْن خديجة والشّاعر، والفلسطينيّ على العموم. [منه] لم تَعُدْ الخيطيّة بقادرة على التقاط السّيرورة الجماليّة الفنّيّة للخطاب الشّعري،وعوّضها في ذلك البناء الانكساري الّذي يرتكز في أكثر ما يرتكز عليه البنيات الخلافيّة الّتي تُوَتِّر السّياق الأسلوبيّ، وتُحلّ التّعبير

*- خديجة: طفلة فلسطينية قتلها اليهود أمام المدرسة الابتدائية.

1 - محمود درويش، الديوان،قصيدة الأرض.

2 - العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص: 152.

بالصّورة والمشهد محلّ التّعبير بتركيب المفردات»[1] الّتي تحوز مساحة مكانيّة أكبر، لذا فضّل الصّورة – الّتي تكتنز بدورها دلالات أكبر- على السّرد لكلّ التّفاصيل والتّتابع المنطقيّ .

- التّقرير: حين يغدو السّؤال إثباتاً للحقائق، فيتجاوز الوضع المألوف من كون السّؤال طلباً للمعرفة، ثمّ لأنّ السّؤال هو الأكثر إظهاراً للدّلالة من الإخبار المباشر. وهذا راجع لطريقة إبداع الشّاعر الّتي نجدها عند محمود درويش:

«في بيت أمّي صورتي ترنو إليَّ

ولا تكفّ عن السّؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنتَ في العشرين من عمري

بلا نظّارة طبيّة.

وبلا حقائب.

.....

أتذكر حافر الفرس الحرون على جبينك

أم مسحت الجُرْح بالمكياج كي تبدو

وسيمَ الشّكل في الكاميرا؟

أأنت أنا؟ أتذكر قلبك المثقوبَ

بالنّاي القديم وريشة العنقاء؟

أم غيّرتَ قلبَك عندما غيّرتَ دربَكَ؟

1 - العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص:152.

قلتُ: يا هذا: أنا هو أنتَ؟»[1]

نلمس تميّزاً في هذا الحوار بين درويش الطّفل "الصّورة"، ودرويش الكهل "الواقع"، إنّه بين زمنين مختلفين "الماضي والحاضر"؛ لكنّ الشّخص واحد [محمود درويش]، فيقسم ذاته إلى شخصيتين متباعدتين زمانيّا وفيما بَعْدُ مكانيّاً، فيسأله الماضي (الصّورة) عن حقائق يعرفها، وهي متعلّقة به، والسّؤال هنا لا يحتاج إلى جواب، ولكنّه هو الجواب في حدّ ذاته غير أنّه يريد من درويش الكهل أن يقرّ بها، ويتأكّد من تذكّره أو نسيانه.

كما أنّه من جهة أخرى هو درويش العائد من المدينة إلى قرية البِرْوَة، فالأكيد هو ليس سؤال الصّورة ولكنّه سؤال يتبادر إلى ذهن سُكّان هذه القرية (الجيران والأهل) إذ محور هذه الأسئلة هو بين "التّغيّر والثّبات"، فهل بمرور الأزمنة وتغيُّر الأمكنة تغيَّرَتْ مبادئ الشّاعر؟ أم إنّه بقي ثابتا رغم تغيّر المعطيات الخارجيّة؟

الجواب نجده في ثنايا الأسطر، إذ تغيَّرَ درويش وتأثّرَ بفعل الزّمن لكن في شكله فقط "نظّارة طبيّة، حقائب "، لكنّه في مبادئه لم يتغيَّرْ حتّى مع تغيّر الأمكنة "غيّرت دربك؟ " لأنّه يقرّ بها صراحة "أنا هو أنت "، إذ خرج بنا الشّاعر من الصّوت الواحد الّذي يمثّله إلى صوتيْن مختلفيْن لذاتٍ واحدة تمثّله، وكسر الاسترسال بالأسئلة والأجوبة المتناوبة، وهي طريقة فنّيّة في إثبات حقيقة مفادها "أنّ الشّهرة لم تغيّر درويش أبداً "، وهو في الواقع يدلّ على وفائه لقريته ولقضيته حتّى موته.

لأنّ الجمال يستهوي الشّعراء، كان السّؤال التّقريري طريقة في الإبداع الفنّيّ عند سيف الرّحبي الّذي يوظّفه في هذه الأسطر قائلا:

«عليك أن تبيع أمتعة بيتك

لتحصل على قهوة الصّباح

(أيّ بيت كان عندك؟)

1 - محمود درويش، حالة حصار، ص:448.

عدا حذاء ممزّقا يفركش ليل

المُدن.

وأسمالاً ورثتها من صديقك الميّت

تذكرْ (وهل يمكنك أن تنسى؟)

كيف كنت ملاحقاً بفزاعة الفقر والفريسيّين

وبنات آوى

في القاهرة ودمشق، في بيروت

والجزائر وصوفيا وباريس...إلخ» [1]

يبدو أنّ القول موجّه لإنسان آخر، لكنّ الواقع هو أنّه حوار بين الشّاعر وذاته المنشطرة عنه، بين صوت مسموع يتمنّى، وصوت خفيّ يقول الحقائق الّتي تكسر الأماني، ويوكّد على وضع سؤال هذا الصّوت بين قوسين، لأنّه يقتحم على الشّاعر كلماته وأمنياته البسيطة في شرب قهوة، أو انتعال حذاء، أو ارتداء ثوب، لكنّها جميعاً تحتاج إلى الكثير من الشّاعر الّذي لا يستطيع توفيرها لنفسه.

يقرّ الصّوت الخفيّ بالحقائق المؤلمة؛ لكن في صيغ استفهاميّة (أيّ بيت كان عندك؟)؛ أي إنّ الشّاعر لا يملك بيتا فكيف تكون له أمتعة؟ لِيَلِيَهُ سؤال آخر (وهل يمكنك أن تنسى؟)؛ أي إنّك ستذكر كيفية حصولك على الأسمال ولا يمكنك نسيانها.

هذه الأسئلة هي إقرار لحقائق تمثّل واقع الشّاعر المؤلم، الّذي لا يُنسى، فجاءت بهذه الطّريقة حتّى تذكّره بالواقع بدل العيش والرّكض وراء أمانٍ قد لا يبلغها، وفي أماكن أرهقه الطّوافُ فيها، ولازمه الفقر أينما ارتحل.

1 - سيف الرحبي، معجم الجحيم، ص:155-156.

- تحفيز العقل: حيث يتطلّب السّؤال نشاطا ذهنيّا من المتلقّي، ووضع إجابات منطقيّة محتملة، لكنّها صادقة وخاصّةً به دون غيره، تُرى بماذا سيُجيب أسئلةَ "أنسي الحاج" الّتي تضعنا في موقف محيِّر يقول :

«لو استطاع الإنسان التّخلّص من النّدم على الماضي ومن الأمل بمستقبل ما يلي الموت، هل كان يستغني عن فكرة الله؟

ربّما ينتفي عندئذ الدّفع الأنانيّ للإيمان، دافع الخوف، مثلاً، ولكن يبقى التّعجّب، فماذا أقول لعقلي أمام آية الكون، وأمام محدوديّة عقلي، وأمام خارق الجمال، وأمام سرِّ المعجزة؟»[1]

يضع أنسي الحاج الكلمات -على بساطتها- موضعا مختلفا عن المألوف، إنّه متعلّق بصياغة الفكر والمضامين وليس الزّخرف الكلامي، إنّه يضعنا على حافّة الكلمة أوالسّؤال، لنتوقّف ثمّ نعاود القراءة بعد الصّدمة الّتي تلقيْاها من خلال السّؤالين، أمّا الأوّل – ففعلاً- سؤال صعب، فلا يمكننا التّشبّث بالواقع فقط ونسيان الماضي والمستقبل، لكنّ إلغاء فكرة الله أمر صعب، بل مستحيل، إذ إلغاؤها هو ما جعل الكثيرين يَخْلُصُونَ إلى عدم جدوى الحياة وعبثيّتها، وبالتّالي إلى الانتحار، لكنّ هذا السّؤال يَجُرُّنَا إلى آخر: "لو لم نعرف الله كيف كنّا سنعيش؟"

يُعطينا "أنسي" ما يجب أن يكون، أي انتفاء الدّافع الأناني للإيمان.

القائم على:

1 - أنسي الحاج، خواتم01، ص:74.

1. أن تفعل حبّاً لله ـــ **"الخير"**ـــ تريد الجنّة
2. أن لا تفعل خوفا منه ـــ**"الشّرّ"**ـــ تتقّي النّار

لكن مع إلغائنا للفكرة وليس للذّات، كيف ستكون أجوبتنا عن أسئلة لا تنتهي؟ هذا الجواب عرفه الفلاسفة والمفكّرون والعلماء الّذين بحثوا في الكون ولم تكن عندهم أيّ فكرة عن الله، فطرحوا الأسئلة الّتي طرحها "أنسي"، وكان الجواب هو "وجود خالق واحد لهذا الكون"، إذن حتّى مع المحاولة ستكون النّتيجة وجود الله، لكن ما يريده "أنسي" هو عدم التّملّق والنّفاق، لأنّك تحبّ الله قولاً وتعصيه فعلاً، فاذكر وجوده على الدّوام، فإن لم تستطع فكن إنساناً إنسانيًّا على أقلّ تقدير.

- **إثارة الحيرة:** تَحْدُثَ بطرائق عِدَّة يوظّفها الشّعراء، سواء تعلّقت بالسّؤال أم بالجواب، أو حتّى بالسّائل والمجيب، لأنّها تتركنا نفكّر فيما قاله الشّاعر، أو بالأحرى فيما قصده، فما الّذي تبحث عنه الشّاعرة "خلخال" بسؤالها:

«من أين يأتي الخراب؟

من غيبة الأصدقاء

من صمت الموج المباغت

من غصّة الرّمل المشرئبة

بأفق الرّحيل

والرّيح تعزف آخر لحن

للشّهقة الواقفة

من أين يأتي الخراب؟»[1]

1 - منيرة سعدة خلخل، أشجان الملح، موفم للنشر، الجزائر، 2013م، ص:10-11.

سؤال أثار – فعلاً- حيرتنا، لأنّنا نحن أيضاً نواجه مواقف كهذه ونسأل، غير أنّ محاولاتنا كثيرًا ما تبوء بالفشل، أي دون جواب نهائي مُقْنِع، لكنّ الشّاعرة لم تتوقّف عند حدود السّؤال؛ بل أردفته بأجوبة معلّقة.

يأتي الخراب من
- غيبة الأصدقاء
- صوت الموج المباغت
- غصّة الرّمل المشرئبّة

لكنّ هذه الأجوبة متفرّقة أو مجموعة لا تُعطي الجواب النّهائي لهذا السّؤال، بدليل تكراره في نهاية المقطع؛ أي البحث عن إجابة أخرى بديلة عمّا سبق، لأنّ الخراب لم يأت منها، وهو ما يُحيِّرنا حين يلامسنا هذا الشّعور الغريب ونريد القضاء عليه بإجابة مقنعة عقليّا ثمّ استحضار الغائب ماديّاً، لكن هيهات يعود الماضي وإن مُلئ الخراب، يبقى دائما شيءٌ في الأفق يلوح بالنّقصان- فهل هي المشاعر؟.

حيرة الشّعراء لا تشبهها إلاّ حيرة الفلاسفة، حين يطول التّأمّل، وينقضي عُمْرٌ من العُمْر، تختلط معها القضايا، وتختلف الدّروب، والمقصد واحد، فأيّ درب سلك درويش؟

«على قلبي مشيتُ-كأنّ قلبي
طريقٌ، أو رصيفٌ، أو هواء
فقال القلبُ : أتعبني التّماهي
مع الأشياء، وانكسر الفضاءُ
وأتعبني سؤالك: أين نمضي
ولا أرض هنا .....ولا سماء
وأنتَ تطيعني .....مُرْنِي بشيء

وصوٍّ بني لأفعل ما تشاء»[1]

إنّه درب غريب وصعب، شائك وتائه، يمشي فيه درويش على قلبه. وما أصعبه من مَسِير! حين تُكبح المشاعر وتحتار الخطى في الاختيار، أليس هذا الدّربُ دربَ الفلسطينيّ؟ بلى، إنّه كذلك،لكنّ الوجهة غير محدّدة فإلى متى المَسيرُ؟

السّؤال إذن – وإن أقلقه طول الطّريق ومشاقّ السّفر- لكنّه يهتمُّ للهدف، للنّهاية الّتي لم تُعرف. هي حيرة المهاجِرِ والمهجَّر من أرضه، في كلّ مرّة يحزم أمتعته ويلملم أشلاءه ويمضي، لكن إلى أين؟ لا وجود لمكانٍ – في نظر الشّاعر والفلسطينيّ – خارج فلسطين أو بعيدا عنها، لذلك حين يُطرح السّؤال: أين نمضي...؟ نحتار

- ألا يوجد مكان يمضي إليه؟
- ألا يعرف وجهته؟
- لماذا يمضي؟

ليكون الجواب: - فلسطين في القلب فأين مضينا تمضي.

- أينما سِرْنا مصيرنا العودة لفلسطين.
- كلّ الأماكن فلسطين (زيتونة).
- المكان هو فلسطين، لكنّ الدّروب تختلف.

تبقى هذه الاحتمالات تطرح أيضاً حيرة متعلّقة بالمكان في حدّ ذاته (فلسطين)، حيث هَدْمُ البيوت الفلسطينيّة وبناء المستعمَرات الإسرائيليّة، وبالتّلي الضّياع داخل الوطن في غربة مزدوجة، فمن أين يمضي وإلى أين يرحل؟

1 - محمود درويش، أثر الفراشة(يوميات)،رياض الريس للكتب و النشر، بيروت – لبنان، ط02؛ يناير2009م، ص:194.

الفصل الثّالث
جماليّات انكسار الصّورة الشّعريّة

1. الصّورة الشّبكيّة

- جماليّاتها

2. كسر الصّور الحسّيّة

- جماليّاتها

جماليّات انكسار الصّورة الشّعرية :

الصّورة الشّعريّة تصنعها اللّغة، خصوصا في الكتابة الشّعريّة المعاصرة، حيث تغيّرت وظيفة الصّورة من الإيضاح إلى الغموض أحيانا، فالإبداع الفنّيّ «يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصّفة الجماليّة، وهو يقوم على أساس من عمليّات الاختيار والتّفسير والتّنظيم»[1]، لم تكن من قبل، فيها عناية فائقة بالمفردة الّتي هي أساس الصّورة وبينتها المركزيّة، حيث انتقل مفهوم الصّورة من الجانب الخارجي الحسّي إلى مستويات أخرى، خرجت فيها «القصيدة من أسر الحدود التّقليديّة المعروفة للصّورة البلاغيّة»[2] الّتي تُماثل بين الأشياء وتُقارِبها وتطلب البيان إلى جوانب جماليّة تظهر فيها المفارقة ويلفّها الغموض الشّفّاف، تتجاوز الشّطر و الشّطرين إلى آفاق أرحب في صورة شعريّة تتكسّر في منطق تأليفها لأغراض جماليّة، نوضّحها في عنصرين هما:

أإلصّورة الشّبكيّة كسر للخيطيّة.

بـكسر الصّورة الحسّيّة.

أ.الصّورة الشّبكيّة:

نقصد بها الصّورة الّتي تتوزّع على القصيدة، لكنّها تبدو مشتّتة، وغير متّصلة ولا تفهم إلاّ بعد التّأويل، ويطلق عليها النّقّاد اسم "الصّورة العنقوديّة"، وهي تكسر استرسال الصّورة، أي هناك انعدام مرئي للخيط الّذي يجمع شتاتها، وهذا الكسر له جماليّاته الفنّيّة.

كانت بعض الصّور في الشّعر جافّة ولا تقدّم إضافة، ولا تحرّك إحساسا، تسير دائما في طريق معروف، له بدايته ونهايته، لذلك اتّجه الشّعر المعاصر «نحو القصيدة الشّبكيّة بدلا من الخيطيّة الّتي تسير على وتيرة واحدة، ولكن مجرّد التّعدّد والتّوّ ع لا يخلق قصيدة

1 - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1412هـ/1992م، ص: 24.

2 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية،ص:109

شبكيّة أو دراميّة، فهي بحاجة إلى رؤيا تضمّها في وحدة جدلية»[1]، حتّى لا تكون مجموعة قصائد بل قصيدة واحدة، فتَعَدُّد الصّور وتَوَزّعها عبر جسد النّصّ لابدّله من هدف يوحّدها، يجمع القصيدة ولا يفكّكها.

فكثير من القصائد هي مجموعة من المشاهد أو اللّوحات لا رابط بينها في مضمونها أو حتّى بعد تأويلها، لذا تبدو مهملة البناء، مفككّة الأجزاء، تقُرأ منفردة كأنّ كلّ واحدة منها قصيدة.

جماليّاتها:

- **التّعبير عن رؤى باطنيّة في أعماق الشّاعر:**

تعتمد الصّورة الشّبكيّة تعددّ الصّور، وهي صور مركَّبة «تتألّف من تسلسل مجموعة من العناصر قد لا تبدو منطقيّة لأوّل قراءة ولكنّك لا تلبث بعد تأمّل أن تتحسّس الخيط الّذي يربط بين هذه الذّخيرة من الصّورة الإيحائيّة المركّبة، فالشّاعر ينتقل بك من الأسطورة إلى القصّة، إلى الحوار، إلى التّكرار، إلى الشّخصيّات التّاريخيّة، إلى الكشف عن رؤى باطنيّة في أعماق الشّاعر»[2]، الّذي يرتّب الصّورة وفق إحساسه لا وفق المنطق، لذلك تبدو مفكّكة في البداية، لكنّها تفهم بعد التّأويل،يقول أدونيس في تحوّلات الصّقر-3- فصل الصّورة القديمة:

«جئت إلى بغدادْ

أخطو على بساط

بين خيوط الماء والأشجار

أسير في أغواري البعيده

1 - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط01؛ 1994م، ص: 288.

2 - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة- مصر، بيروت-لبنان، ط01، 1414هـ/1994م، ص: 129.

ألبسُ وجه النارْ

أستنطق الأرض الفراتيه

حكى ليَ الفراتْ

ما قرأ العشبُ وما رَواه

عن سفر الأنهار والرّعاة

حكى لي الفرات

عن كلّ ما رآه...

أسمع في الأحجار

أغنية الفصول

أسمع ما تقول

تلك السّحابات الرّماديّه...»[1].

تَتَعدَّدُ الصّور هنا ما بين المجيء والخطو والسّير وغيرها، لكنّها جميعا أفعال يقوم بها أدونيس، يتحدّث فيها عن أشياء لا تبدو منطقيّة، لكنّها صور الشّاعر الذّاتيّة المعبّرة عن أعماقه وعن رؤياه الخاصّة، فمجيؤه إلى بغداد هو بحث عن حلم وعن مجد شعريّ سبقه إليه المتنبي وأبو تمام أمراءُ الكلمةالمتفرّدة الّذين بَنَوْا لغةً جديدة من لغة سابقة، يحاول فيها أدونيس أن يجسد خَطْوه على بساط في مكان أثيريّ تجتمع فيه خيوط الماء بالأشجار، ترُى فهل هذا سببُ مقدِمِه إلى بغداد؟

بعد سيره الخارجيّ يغوص في أعماقه، كأنّه اكتشاف للذّات، يبحث فيها عن شعلة فيلبس وجه النّار كأنّما هو العنقاء، يولد من رماد الأجداد، إنّه الجذوة الّتي تركها السّابقون

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 118.

فيه، لغة بكر من أبي تمام مازال أدونيس يحاولها ليُخرج منها الجديد لا إعادة ترميم، ولكنّه انتشال من وحل الاستعمال الّذي قتل اللّغة فصارت نمطيّة محنّطة.

يبحث أدونيس في الأرض، في المياه (الفرات)، لأنّها منبع الميلاد الأدونيسي في الرّبيع حين تعود الحياة وتعشوشب الأرض يعود أدونيس من أرض اللّغة (بغداد / العراق) بلغة تكسر المألوف، وتولد من جديد على الأرض الّتي سبق وأن أنجبتها، وتولد معها حكايات الأوّلين الّتي تتردّد صدًى في الحجارة لوَقْعها القويّ عليها، تتكرّر مع الفصول (الشّعراء)، كلّما جاء شتاء وماتت الحياة تلاه ربيع مشرق تزهر حياته من جديد بعيدا عن كلّ حياد.

أدونيس إذن يعبّر عمّا بذاته في لوحات تبدو مشتّتة، لكنّها في الواقع هي بحث أدونيس عن لغة بكر على هذه الأرض الّتي سبق وأن ابتكر شعراؤها - خصوصا- لغة بكرا كثُر لائموها إلاّ أنّها مع الزّمن أثبتت خصوبتها، وهذا ما يحاول أدونيس إيصاله في لغته الّتييحاول جعلها متميّزة بكرا لم يسبقه إليها أحد، وعلى الرّغم من عدم فهم بعض النّقّاد له إلاّ أنّه سيأتي يومٌ تُفهم لغته كما فُهمت لغة أبي تمام، إنّه ورقة من تلك الأشجار، وقطعة من تلك الأرض، بحثٌ عن ميلاد للغة غير معجميّة، لغةِ شاعرٍ، لا لغةٍ عامّةٍ للنّاس.

تختلف عوالم الشّاعر باختلاف تجاربه ورؤاه، لكنّها تتألّق بيانا في صورة يُخرجها بها من ردهات القّس إلى حياة الكلمات، ومهما كانت غامضة فإنّ الشّاعر يكشف جمالها وسحرها الّذي يبدو عسيرا وعصيّا على الفهم، خصوصا إذا كان في مجال شعريّ يرتكز على الخيال إضافة إلى التّصوّف، حيث «اعتبر المتصوّفة الخيالَ معيارا للمعرفة، بل إنّهم ذهبوا إلى حدّ نزع صفة المعرفة من كلّ من لا يدرك هذه المرتبة»[1]، الّتي تتجلّى فيها أنوار الإشراق وتنكشف الحُجب، وتنطق اللّغة بغير ما نطقت سابقا، لتعيد بثّ الحياة في الكلمات عن طريق الخيال الّذي يكشف عن الرّؤى الباطنيّة، وله قدرة على الغوص فيها، وكشف أسرار عوالمها كعوالم الشّاعر (أبو) بكر زمال في قصيدة "السّلونات 1":

1 - نور الدين أعراب، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ص: 57.

«من أنت؟

غربتي عيناك

صرت ألعن لغة تطفو من ألمي وتتوهّج

أخرج منذورا إلى وحشة تخطف أنفاسي

كيف تنسى عرسي

وتتبعني كما الحنين ينهض من المبكى المرمري

لا يأسرني سوى طيفك

وهبته أجمل خطواتي

شمعة راسخة في النّارنج

كلمات وهمت

وشرفات تعرف كلّ صباح نحيب صلواتي

شدّني عمرك

صادقت الجنون مطرا على ضفتيك»[1]

أيُّ عالم هذا الّذي يرتاده الشّاعر؟ العالم الّذي فيه وحشة تخطف الأنفاس وتُقام فيه الأعراس؟

هذا العالم فيه الكثير من الأحاسيس بين فرح غامر، ودمع منهمر، فيه أطياف وشموع، أشياء لا رابط بينها، لا حضور لها في واقعنا، لا يحدُث هذا إلاّ في أحد العالَميْن؛ إمّا الحُلم، وإمّا الحضرة الصّوفيّة، ويُزاح الأوّل لعدم وجود دليل، يبقى لنا عالم الحبّ الإلهي، حين تعرج الرّوح خارج الزّمان والمكان، خارج الوضع الطّبيعيّ لها، ويتدخّل مبدأ الإدراك بالخيال القائم «على أساس الجمع بين التّناقضات الّتي لا يمكن أن تجمع في الواقع

1 - أبو بكر زمال، غوارب (شعر)، ص: 30-31.

المحسوس المادّي، فالأطراف المتنافرة، تتلاقى في هذا المستوى، وتتحدّد بشكل تامّ مكوّ نة بذلك رؤية جديدة للواقع»[1]، تغيِّر الإحساس، وتُشعر المتلقّي بنشوة الفرح اللّخليّ العميق.

هنا تبدأ الأفراح والسّعادة بلقاء الحبيب ويتمنّى دوامها، لكنّها تعود إلى الأرض وكلّما تذكّرَتْ تلك اللّحظات بكتْها حنينا جارفًا، تعالتْ مناجاتُه في الصّلاة (ما يربط العبد بربّه)، دليلَ حبّ لا ينتهي، وعربونَ لقاءٍ متجدّد، ووعدًا بصون الذّكرى لأحبّ الأحباب جَلَّ في عُلاه.

تحتاج الصّورة الشّبكيّة في فهمها إلى إحساس عميق بذات الشّاعر ورؤاه لا إلى منطق يرتبّها كترتيب النّاس لها، فهذه الطّريقة تُفْقد الشّعرَ تميّزَه، لذا يجب مراعاة ما يريد الشّاعر إيصاله بتفكيك الصّورة، وكيفية توزيعها في القصيدة، إذ هذه الأخيرة هي إفصاح الشّاعر عن بواطنه. وتبدو هذه الصّورة «غير محدّدة، يسودها التّضارب والفوضى بالمفهوم المنطقي، فهي صور لا تعتمد على التّغيير أو المنطق، وإنّما تعتمد على ما تثيره من إحساس وانفعال وخيال»[2] جمَعَ الشّتاتَ تحت لوائه وتجاوز حدودَ المنطق الصّارم إلى عالم جميل في لغته، متفرّد في صوره يُعرب عن أثر هذه الصّور في نفسيّة الشّاعر الّتي من أجلها رُسمت بهذه الطّريقة، هذا ما نراه في قصيدة البياتي "سأنصب لك خيمة في الحدائق الطّاغوريّة":

«رسمتُ عينيك على وسادة الاسكندر الكبير

وشعرك الشّواع فوق السّفن البيضاء في إزمير

وقلتُ من رآك - والعالم بحر وأنا سفينة- أصبح مجنونا

ومَنْ رآك لا يموت

وجهك أوربا وعيناك ضياء الفجر في كشمير

1 - نور الدين أعراب، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ص: 59.

2 - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط03، 1404هـ/1984م، ص: 146.

وجهك تصوير على بوابة السّماء في بكين»[1]

تتشابك في هذا المقطع ملامح المرأة بمدن العالم على طريقة الشّاعر في رؤياه لما حوله، إنّها امرأة تضرب أعماق الزّمن ولا يحدّها المكان، تتجلّى في كلّ ما يُحيط بالشّاعر، حيثما استدار أشرقت ملامحها، وهي لا تبدو في صورة واحدة ولكن كلّ جزء منها هو وطن بكامله، حيث يغدو تماهيها مع المدن صورة لامرأة مثاليّة خياليّة لا وجود لها في الحقيقة، لكنّهما عينا الشّاعر تَرَيَانِ ما لا نرى، وإلّا قلبه يحسّ ما لا نحسّ وينبض حبّا يملأ الدّنيا بوجودها، حيث تُلقي هذه المرأة بظلالها على الزّمان والمكان خصوصا، لأنّ المكان إذالم يؤنّث لا يعوّل عليه، فهي لا تكون في المكان ولكنّها تدخل في تركيبته لتكون المكانَ ذاته.

فبقدر تعدّد ملامح المرأة تتعدّد الأمكنة، لكنّها في النّهاية هي صورة لحبّ الشّاعر، يحملها في قلبه وتشرق في عينيه أينما رحل ونظر.

لا تقف رؤى الشّعراء في رسم صورهم عند توزيعها في القصيدة كاملة، ولكنّها قد تكون حتّى في الأسطر، لتبدأ من الجزئيات وتعمّق الرّؤى وتوسّعها خارج الحدود:

«الوطن الممتدّ كالقوس من القلب إلى القيتار

الوطن الممتدّكالسّيف من النّهر إلى الصّحراء»[2]

لأنّ امتداد الوطن جغرافيّا معروف ومحدود، لكن وجدانيا، وحدَهم الشّعراءُ والمحبّون يصفون ذلك، ويصوّرونه، إنّه امتداد في القلب لا على التّراب، يكسر الصّورة العاديّة للوصف بتهشيم صورة الوطن الّتي لا يمكن للعقل أن يستوعبها، ولا للعين أن تراها، فكيف يمكن للوطن أن يمتدّ كالقوس مَيْلاً وكالسّيف طولا وحِدّة؟ إنّه تناقض، لكنّه واقع صورة الوطن من القلب إلى القيتار، من منبع الإحساس إلى المثيرات الخارجيّة لهذا الإحساس (القيتار) وكيف لهذا الوطن أن يمتدّ من مصدر الحياة إلى ضدّها؟

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية 02، ص: 321.

2 - المصدر نفسه، قصيدة المعبودة، ص: 307.

هذا هو وطن الشّاعر سواءٌ أكان واقعيّا (مكانا جغرافيّا) أو لغويّا (يوتوبيا)، علىأنّ امتداده هو امتداد معنويّ لا مدرَك، لا تبدو فيه صورة الوطن واضحة المعالم لكنّها قول نابع من رؤى باطنيّة للشّاعر، تنبئ بتغيّر حال الوطن إلى وضع مغاير لم تكن عليه سابقا، سواء لحكم سياسيّ أملوضع اجتماعيّ.

هذه صورة الوطن الّذي نشعر به، نُماثله بأحاسيسنا، إنّه واسع وأكبر حتّى من هذه الأرض، كبير بقدر حُبّنا له، عميق عُمقَ أسرارنا الدّفينة فيه، وكلّ التّشابيه مقارِبةٌ ولا تصف الحقيقة الدّاخلية ولا حتّى الخارجيّة، لأنّ ما بداخل الشّاعر لا تقوله الكلمات في مباشرتها لذا يلجأ إلى انزياحاته وكسره للعوائد اللّغويّة حتّى تلمس جزءاً ممّا يُريد، فيبدو وصفه غير منطقيّ، لأنّ إحساسه كذلك ونظرته لما حوله تختلف عن نظرتنا.

- **تشتيت ذهن المتلقّي وشدّه إليها:**

يُواجه المتلقّي القصيدة لأوّل مرّة بخلفياته المعتادة في أن تكون الصّورة وفق تنظيم محكم، يُحدّد الشّاعر بدايتَه ويعرف المتلقّي نهايتَه، لكنّ التّشكيل في الكتابة المعاصرة لا يرتبط بالصّورة فقط؛ «بل يرتبط أيضا بالمتلقّي فكما أنّ الشّاعر يعيد إنتاج الواقع جماليّا في النّصّ، فإن المتلقّي يعيد إنتاج النّصّ جماليّا أيضا، والفرق بين الإعادتين، هو أنّ الإعادة الأولى خالدة ثابتة والإعادة الثّانية عابرة متحوّلة، بسبب وضعية المتلقّي»[1]، وثقافته، ومدى تقبّله لما هو جديد أو رفضه له.

الصّورة في تشتّتها تحتاج إلى تأويل أساسه المتلقّي الّذي يُتابع الصّورة في تحوّلاتها المختلفة، فهي تحتاج منه صبرا بهذا تشدّه إليها، ينضاف إلى ذلك اللّغة الّتي تصنع الصّور، فهي تأسر المتلقّي الباحث عن نهاية لهذا السّحر وعن مصير لهذه الصّورة، الّتي هي«مخّ العمل الشّعري، وقد تكثّف الجهد على تطويرها وتنويع مصادرها في القصيدة المعاصرة، وهذا التّكثيف في شكل مهمّ من أشكاله هو نتيجةُ ضرورةٍ تنبع من مرحلة القصيدة وهي معاصرتُها لفنون كبرى في مقدمّتها فنّ السّينما، أي الصّورة السّينمائية (الصّورة

1 - عامر الدبك وَ أوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضوء، ص: 165.

المتحرّكة)»[1]، الّتي يؤدّي فيها القصّ واللّصق دورا هامّا في إيصال الدّلالة وإيغال الفكرة وإثارة المشاعر، وللتّقديم والتّأخير والتّقطيع يدٌ في هذا كلّه، وهو ما نجده في قصيدة "شنق زهران"لصلاح عبد الصّبور:

«...وثوى في جبهة الأرض الضّياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظّهر حتّى اللّيل... يا الله

في نصف نهار

كلّ هذي المحن الصّماء في نصف نهار

مذ تدلّى رأس زهران الوديع»[2]

هذه صورة افتتاحيّة غامضة اختفى فيها النّور وبرز الحزن، دون سابق إخطار، إنّها حالة الحاضر، حاضر القرية (الأكواخ) حيث عمَّها الحزن، ليذكر في نهاية المقطع سبب الحزن وهو "تدلّي رأس زهران" في غياب لسبب تدلّي الرّأس، وأيضا دون معرفة لمن "هو زهران"؛ يلي هذه الأسطر فراغ كأنّ ما يأتي فيه اختلاف، أو هناك فارق زمني دلّ عليه الفراغ.

السّابق يتحدّث عن حاضر عن ألم سبّبه شنق زهران، حيث يدخل العنوان – باعتباره المفتاح والعتبة الأساس- في بناء التّلقّي وفهم الخلفيّات الّتي تقوم عليها هذه المقدّمة المفتوحة والمفتحة بنقاط، كأنّ أحداثا أو أشياءسبقت البداية، وهو المبرّر لهذه البداية لأنّ عديد الأسئلة تتناسل بعد قراءة المقطع السّابق فما سبب الحزن؟ ولماذا هذا الوقت؟ ومن يكون

1 - حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 66.

2 - صلاح عبد الصبور، النّاس في بلادي، ص: 18.

التّنين؟ والأهمّ منها جميعا من يكون زهران؟ لماذا شُنق؟ يجيبنا الشّاعر كأنه تنبّأ بالسّؤال فأعطى الأهمّ وترك للفضول وقتا يلائمه ومكانا يناسبه مجيبا حيرتنا، ومزيلا الغموض:

«كان زهران غلاما

أمّه سمراء، والأب مولّد وبعينيه وسامهْ

...

شبّ زهران قوّيّا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

مرّ زهران بظهر السّوق يوما

ورأى النّار تُحرق حقلا

ورأى النّار الّتي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النّيران تجتاح الحياه

...

وضع النّطع على السّكّة والغيلان جاءوا

وأتى السّيّافُ مسرور وأعداء الحياه

صنعوا الموت لأحباب الحياه

وتدلّى رأس زهران الوديع

...

كان زهران صديقا للحياه

مات زهران وعيناه حياه

فلماذا قريتي تخشى الحياه...؟»[1]

بعد هذه الصّورة الافتتاحيّة يعود بنا صلاح عبد الصّبور إلى البداية مستغلاّ «تقنية الفلاش باك، وأسلوب القّطيع السّينيمائي»[2]، منطلقا من الحاضر عائدا إلى الماضي ليعرّفنا إلى زهران، ومُرْضِيا فضولنا في معرفة التّفاصيل، ينقل إلينا فرح زهران وحياته بصور مختلفة بدءًا به وإلى والديه ثمّ حياته الّتي كانت معبّقة بالسّعادة، وأخيرا مجيء أعداء الحياة الّذين شنقوه، وأخذوا منه الحياة.

بشنق زهران غابت الحياة وانتشر الحزن في قرية "دنشواي"، كأنّه كان البداية في طريق التّشاؤم، فلا فرح بعده، وقد بدأ الشّاعر بهذه النّهاية المأساويّة لوقْعها على النّفوس، إنّها صاعقة حلّت بأهل القرية، وتفشّى بينهم الحزن كأنّه وباء خطير لا يملكون له صدًّا.

الافتتاح بمقطع الشّنق له أثره القّسيّ على المتلقّيّ، إذ تغيب عنه الأسباب والمسبّبات ويبقى في حيرة لا جواب لها إلاّ إكمال القصيدة ليجد جوابَهُفي ثناياها، حيث إنّ الشّاعر انطلق من واقعه الأليم عائدا إلى ماضيه الجميل، حيث كان زهران زهرة الحياة الّتي قُطِفت فماتت بعدما عَمَّ أريجُها القرية، فلم تعد هناك حياة بعده، لأنّه هو الحياة.

كما يختتم عبد الصّبور القصيدة أيضا بمشهد الشّنق، ولكنّها إعادة لحزن لم ينته، لأنّ الشّلعر حين أخبرنا عنه بداية كان يريد إثارة عواطفنا وتعاطفنا معه، لكنّ الختام كان إكمالاًلقصّة ماضيّة نهايتها حزن هو أيضا البداية.

والبداية توقّفت عند الشّق، لكنّ النّهاية كانت تأمّلا في ظاهر وباطن زهران في عينيه وفي أعماقه المُجّة للحياة، ومع ذلك تبقى القرية تخشى الحياة، لأنّها مثل زهران حين أحبّ

1 - صلاح عبد الصّبور، النّاس في بلادي، ص: 18-22.

2 - فخري صالح، "استثمار اليومي في شعر صلاح عبد الصّبور"، الكرمل، يناير2002، العدد(70-71)، ص: 323.

الحياة أتاه الموت، فكذلك القرية لا تخشى الحياة لذاتها ولكن تخشى مصير زهران، فهي تعيش على ذكراه بكلّ حزن كتنين بألف ذراع.

حين يشتّت الشّاعر ذهن المتلقّي يقصد أن يُشعره بتفتّت الواقع وتشتّت الأحداث في ذهنه، فيعرضها على المتلقّي كما هي، ويبقى على الأخير أن يشعر بأحاسيس الشّاعر ويفهم سبب هذا العرض الّذي يكسر ترتيب الصّورة لينقل حزن الشّاعر المترامي في الأمكنة وبين النّاس. يقول أدونيس في قصيدة "ثمود":

«أشهد أنّ الذّكرى لا تُجدي

لكن،

أشعلت مصابيح الذّكرى

لتكون لكَ الصّوتَ المرئيَّ

وزهرًا

أجنيه، باسمكَ، من بستان الجرح، ونجما

يحنو كجبين امرأة

تبكي في شبّاك»[1]

تبدو صورة مفكّكة لا يستوعبها المتلقّي لكنّنا سنتدرج في تبسيطها؛

1.الذّكرى غير ناجعة.

2.مع عدم نجاعة الذّكرى لكنّه يشعل المصابيح ليتذكّر.

3.الذّكرى هي جُرح شخص لا يسمّيه.

4.ثمّ يلمّح فربّما هي امرأة.

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 261.

هذه الصّور المختلفة تشتّت ذهن المتلقّي، لكنّه يريد البحث عن الخيط الغائب شكليّا، عن رابط مخفي، إنّه ذكرى الجراح الّتي خلّفتها المرأة، ولعلّها تكون شيئا آخر يقصده الشّاعر.

حين يعرض أدونيس هذا المقطع بهذه الطّريقة، فهو يُجبر المتلقّي على البحث عن الدّلالات الّتي لم يقلها، ومع أن ذهن المتلقّي يتشتّت إلاّ أنّها متعة البحث عن مفتاح لولوج هذا الباب، فإن لم يكن جراح الذّكرى، فقد تكون دلالة أخرى من متلقٍّ آخر؛ لأنّ «الصّورة الفنّيّة تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[1]، خصوصا إذا تعلّق الأمر بأدونيس الّذي يرسم صوره بطريقة فعلا محيّرة، تتمايز فيها الجزئيات، ولا تعرف فيها النّهايات مسبقا، وكثيرا ما يتركها مفتوحة على فضاء التّأويل، لا تنغلق بقراءة أو اثنتين، وتأخذنا إلى عوالم يسبح فيها الفكر أكثر من المشاعر، وتتناسل منها صور أخرى كأنّها شجرة تفرّعت غصونها.

لا تحتاج الصّورة - أحيانا- إلى عدد كبير من الكلمات والأسطر لتشتّت ذهن المتلقّي، لكنّها تتعلّق بطريقة الصّياغة وكيفية التّحايل في إيصال الفكرة كما فعل أنسي الحاج في هذا المقطع:

«لا يُمحى شيء بل يُدفن، ما يُدفن لا يزول بل يُخفى، ما يُخفى لا يختفي بل يعود»[2].

كأنّ الصّورة تنتهي مع كلّ جملة لكنّها ليست كذلك، إنهّا تستمرّ بطريقة غير متوقّعة، فيها آخر الجملة هو بداية الجملة الموالية، فلا يعرف المتلقّي مآل الكلام، ولا الصّورة النّهائيّة له، فيعود للقراءة مجدّدا حتّى يتدارَك هذه القّاصيل، كأنّ الأشياء (أسرار) يستحيل أن تذهب للأبد، لأنّها تُعاود الظّهور وفي ذلك مآرب:

-كما تدين تُدان.

-معاودةُ الحقائقِ الظّهورَ بأشكال مختلفة (تغيير الصّورة وليس الجوهر).

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط04، د.ت، ص: 58.

2 - أنسي الحاج، خواتم 02، ص: 88.

-إعادة البعث؛ إذ الدّفن نهاية حياة، أمّا المحو فإنهاء لوجود.

ومع تشتيت ذهن المتلقّي لا نغفل هذه المتعة في البحث ولملمة الأجزاء وهذه اللّغة في التّفكير والتّعبير، والكشف عما لم نتوقّعه مع أنّه كان دائما أمامنا، فهي الكلمة إذن الّتي تصنع التّميّز.

- **إبراز مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة:**

لا تعطي الصّورة الشّبكيّة - دائما- حقائق مختلفة مفكّكة، لكن ومن جماليّاتها أنّها تظهر في شكل توقيعات ترتبط بعملية التّصوير، حيث «نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كلّ الانفصال، ويكاد كلّ مشهد فيها يقوم بذاته، لكنّنا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا في كلّ مشهد، كأنّه يتّخذ في كلّ مرّة قناعا جديدا، حتّى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أنّ هذه المشاهد لم تكن أقنعة، بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة»[1]، إنّها مسمّيات متعدّدة لمسمّى واحد، نوضّح ذلك بقول أدونيس:

«الرّأس: (صوته يقترب شيئا فشيئا):

أصواتكم حصار

لكنّي محصّن بصوتي

محذّر

برفضي البارئ، بانفجاري

كأنّي المهبّ أو كأنّي البركان

باسم الغد الصّديق،

باسم كوكب

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 104.

سمّيته الإنسان

(صمت)

وكان موتي عشبة

في الماء، مثل طفلة من زهر اللّوتس

مثل نورس يعرف أن يكون

زنبقة بيضاء، قوس قزح

يحبّ أن يكون

كالبحر، نبضا سيّدا

وغابهْ

من فرح كالموج، من كآبه

ترقد تحت شجر الصّفصاف مثل طفلة

وكان موتي طائرا

حوّم في خميلة الغرابه

وطار،

صار نهرا يفيض، صار رأسا...

وكان موتي لاجئا

في فجوة الزّمان، كان لاجئا

يُضيئ مثل كوكب يضيئ

وكان موتي الوعدَ والمجيء»[1].

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 159-160.

في هذا المقطع نلحظ صورا مختلفة تبدو متباعدة، لكنّنا سنحاول توضيحها، بداية يرى أدونيس أنّ أصواتَ الآخرين حصارٌ، أي إنّهم يمنعونه من قول ما يريد، مع ذلك لا يسمع إلاّ صوته، ثم يحدّثنا عن ذاته بدليل ياء المتكلّم:

1.بركان (انفجاري/كأنّي بركان).

2.الموت في الماء.

3.مثل زهر اللّوتس- زنبقة بيضاء.

4.كالبحر، سيّدا

5.الموت طائر

6.صار نهرا.

7.الموت الوعد والمجيء

كلّ هذه الصّور هي حقيقة أدونيس ومعنى اسمه، فهو مشتقّ من السّيادة، ومن آلهة الخصب و النّماء، فهو الأسطورة الّتي تفجّرت وماتت في الماء شتاء وعادت للحياة ربيعا بعد أن نمت الأزهار على القبر (مثل زهرة اللّوتس)، ويعود سيّدا طائرا كالفينيق يولد من رماد ويشتعل نارا.

أدونيس هو هذا الميلاد المتجدّد، هو وعد لا ينتهي، يجيء دائما من الغد، بهذه الطّريقة صرّح أدونيس عن ذاته الإنسانيّة والشّعريّة، وما هذه الصّور إلاّ حقيقة أدونيس الّتي يريد أن يكونها لكنّ الآخرين لا يفهمونه ويحاصرونه بانتقاداتهم، إنّه يريد أن يكون هو لا غيره، شاعرا متفرّدا متجدّدا لا يكرّر الآخرين ولا حتّى ذاته، يعيش في التّجريب، يشقّ مساره كالنّهر الّذي تعبره المياه يوميّا، لكنّها متجدّدة، فليست هي الّتي تعبره كلّ يوم.

ويقول في قصيدة "هذا هو اسمي":

«سنقول البساطة: في الكون شيء يسمّى الحضور وشيءٌ

يُسمّى

الغيابَ نقول الحقيقة:

نحن الغيابْ

لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابْ

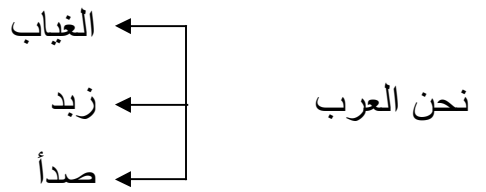
إنّنا زبدٌ يتحبَّرُ في نهرِ الكلمات

صدأ في السّماء وأفلاكِها

صدأ في الحياة!»[1].

الحديث عن الحضور والغياب له علاقة بالفعل وليس بمجرّد الوجود، لذا فالحضور بالفعل، والغياب بانعدامه، وحديثه عن "نحن" يعني "العرب" لا من السّماء ولا من التّراب، زبد.

يقصد أنّ العربيّ لا يفعل لكنّه يتكلّم، فهو غائب وهذا واقعنا المرّ، نحن صدأٌ في الحياة ونعرض هذا في المخطّط الآتي:



كلّها حقائق مختلفة لشخص واحد هو هذا العربيّ المتخاذل في الشّدائد، الغائب الأكبر في المصائب، يكتفي بالتّهديد والتّنديد، وحتّى هذه الأخيرة بدأت تغيب، لتعمّق غياب العربي في الحياة، لأنّه - وفعلا- صار يتّكل في كلّ شيء على الآخر، ولا يُجهد نفسه بالتّفكير ولا بالعمل، فإلى أين يسير؟

الواقع هو ما قاله أدونيس: إلى الغياب وهذه حقيقة.

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 225-226.

ب.كسر الصّور الحسّيّة:

كانت الصّور فيما مضى حسّيّة تنقل الواقع وتحاول أن تكونه، فتدقّق وتوضّح المجهولَ في النّفس بالمعلومِ في الطّبيعة، لكنّ موجة الحداثة غيّرت هذا التّفكير وخرجت عنه، فالخروج «على القاعدة يبدو جميلا في الشّعر»[1]، عذبا في اللّغة، آسرا في التّصوير، لأنّه جديد ولكلّ جديد لذّته ومتعته، وأيضا متطلّبات العصر وظروف الشّاعر أجبرته على البحث عن سبيل آخر غير البيان والتّبيين.

هو بحث عن سبل جديدة وترك القديمة، إذ إنّ أهمّ ما يميّز الصّورة الشّعريّة الجديدة «اتّجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسّيّة المحدودة، والانشغال ببناء وجود فنّيّ مستقلّ يستمدّ وجوده من عناصر الصّورة الشّعريّة نفسها، لا من عناصر الواقع الحسّيّة»[2]، فاللّغة هي الّتي تصنع الصّورة إضافة إلى إحساس الشّاعر، وليس الواقع الخارجيّ، فهو جاهز مسبقا ونقلُه تأريخ ناقص، وما يحتاجه الشّاعر المعاصر هو أن تكون له صوره الخاصّة به، يصنعها ويبنيها وفق تجاربه ورؤاه، فكُسرت هذه الصّور الحسّيّة المتعلّقة بالجزئيات في الجملة بالصّور الشّعريّة الّتي تنتظم القصيدة.

التّجريب المستمرّ للّغة، ولرسم صور مختلفة أقْدَ «الصّورة الحسّيّة مكانتها في النّقد الحديث، لأنّ الشّعريّة الحديثة في بناء الصّور استغنت عن المظاهر الحسّيّة المحدودة، وانشغلت بتشكيل صورة شعريّة تثير فينا الدّهشة»[3] لأنّها لا تنقل ولا تصوّر المظاهر الحسّيّة سواء في الطّبيعة أم في الإنسان، ولجأت إلى ابتكار صور جديدة تتشارك فيها عناصر عديدة لصنعها، وتنصهر فيها، فلا تلامس الصّورة الشّعريّة «عناصر الواقع إلاّ لكي تقذفه في أتون مخيّلة مفعمة بالغرابة... أو عبر دفق اللّغة في جريانها إلى ما يشبه

1 - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 140.

2 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي "الاستخدام الفني للطاقات الصوتية والحسية والعقلية"، دار الكتاب الحديث، نصر -مصر، 1430هـ/2009م، ص: 125.

3 - مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 148.

التّكسّر الهذياني»[1]، فتبدو مشتّتة كحال الإنسان وهويهذي، تختلط كلماته، لكنّ هذا الشّتات يتوحّد بعد التّأويل، وبعد الفراغ من قراءة القصيدة كاملة، إذ قراءةُ كلّ جزء على حدة هو ظلم لفنّيّة وجماليّة النّصوص الشّعريّة، لأنّها في كثير من الأحيان دفقة واحدة أُفرغت لتُقرأ كما نزلت، "كُتبت".

جماليّات كسر الصّور الحسّيّة:

- **التّخلّي عن الأمور الثّانويّة:**

الشّاعر في رصده للصّور الحسّيّة يحاول جاهدا أن لا ينقلها، إنّما هو يصف إحساسه تجاهها، ولا يراها في كلّ تفاصيلها، لذلك كثيرا «ما يفتّت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كلّ تماسكها البنائيّ ولا يُبقي منها إلاّ على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصليّة فيها أو المضافة إليها، فليس المهمّ [الهامّ] دائما أن تكون الصّورة المكانيّة مكتملة التّكوين أمام العين المبصرة؛ أي موافقة لمنطق المكان والتّسيق المكانيّ للأشياء»[2]، وإنّما يكفي أن تكون نابعة من إحساس تجاه هذا المكان، فلا يتحدّث عن كلّ مكوّناته كما يفعل عالِم الآثار ولا يرسمه بريشة فنّان، ولكن بقلم شاعر، ينفذ إلى الجواهر، إلى ما يحرّك سواكنه، ويدع الجزئيّات الّتي لا يراها مناسبة، فتبدو صورته مفكّكة ومتكسّرة، لكنّها وبعد القراءة تظهر أكثر جمالا بعدم إقحام التّفاصيل الّتي تشغل عن الموضوع، لأنّها عين الشّاعر لا عين المصوّر (الفوتوغراف).

نمثّل هنا بقصيدة "مطر" لمحمود درويش، الّتي يدع فيها كلّ التّفاصيل جانبا مكتفيا بالتّركيز على الأساسيّات، قائلا:

«يا نوح!

هبني غصن زيتون

---

1 - سيف الرحبي، ذاكرة الشتات، ص: 16.

2 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 95.

ووالدتي.. حمامه!

إنّا صنعنا جنّةً

كانت نهايتها صناديق القمامه!

يا نوح!

لا ترحلْ بنا

إنّ الممات هنا سلامه

إنّا جذور لا تعيش بغير أرض

ولتكن أرضي قيامه»[1].

يستغني درويش في هذا المقطع عن كلّ التّفاصيل، مكتفيا بأن تكون فلسطين جنّة رمزها هو رمز السّلام "غصن الزّيتون ،والحمامة"، من دون وصف عميق لهذا المكان، ولا حتّى لمحة خاطفة لبعض ما يحيط أو ما يوجد به، اكتفى درويش من الوصف بأنْ ارتقى بالمكان الأرضيّ إلى المكان السّماوي، هذا هو واقع فلسطين لكن، في قلوب الفلسطينيّن، يكتفي منها الفلسطينيّ بمتر من التّراب وآلاف الجراح وهو راضٍ أنّه فيها وأنّها تسكنه.

هذه الجنّة – فلسطين الّتي لا تضاهى - لكنّها- وللأسف- صارت قمامة بعد أن عاث فيها الصّهاينة الفساد، ومع ذلك يتمسّك بها الفلسطينيّ إنّها أرضه، هو شجرة وجذوره تمتدّ في أعماقها، ولا يمكنه أن ينفصل عنها، ومهما حدث لن يرحل، ويتمنّى قيامةً على هذه الأرض.

وكم هي غالية تلك الأمنية وأغلى منها روح شهيد لم يرحل، ويبقى خالدا، ودرويش مع أنّه مات بعيدا عنها إلاّ أنّنا مازلنا نقرأ فيه فلسطين، فكيف نذكره وننساها؟ إنّها توأمه أو بالأصحّ هي هو.

1 - محمود درويش، الديوان، المجلد الأول ، ص: 110-111.

وبهذه البساطة والعموميّة رسم درويش أرضه جنّة سماويّة تختلف فيها الرّؤية البصريّة عن الرّؤية الشّعريّة، فالأولى ترى الأشياء في كلّ تفاصيلها، لكن حين يتدخّل الإحساس وخبرة الشّاعر تتعدّى الرّؤية الشّعريّة حدود الرّؤية البصريّة، فقد «تفتّتها وتتجاوز عن بعض عناصرها الّتي لا تؤدّي دورًا حيويًّا»[1]، في القصيدة ولا تضيف جديدا،ولا تحرّك إحساسا، إذ الشّاعر في رسم صوره إنّما يعتمد على ما يُحرّك القصيدة، ويدفعها قُدُما إلى تنامي بنائها لذلك رؤياه تختلف عن رؤيتنا.

لا تهتمّ عين الشّاعر –عينه الثّالثة المفعمة بالإحساس ووقع الأشياء عليها وعليه- بجزئيات الشّكل الخارجيّ وما فيه من سحر التّناسق وجمال التّناسب، بقدر ما تبحث في العلاقة بين الأشياء في صميمها، ومن هنا لا تنفصل صوره «عن التّفكير الكلّي الشّامل، إنّها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانيّة والزّمانيّة ارتباطا منطقيّا، فإنّ هذا الارتباط ما يزال – ولابدّ أن يكون- خاضعا لمنطق الشّعور»[2] لأنّ كسر الصّور لايعني خلُوّ ها من أيّ رابط، حيث تصبح مبرّرا لكلّ بناء مهلهل لا أساس له، فالعبرة هي بتأويل المتلقّي، وقابلية هذه القصيدة "الصّورة" للتّأويل، إذ القصيدة شعور به تُقاس، وهو أقوى رابط فيها قبل المنطق والرّوابط اللّفظيّة، حينها صارت الصّورة الكلّية في القصيدة الجديدة تمثّل «واحدة من أعقد نماذج الصّورة الفنّيّة، لما تحتاجه من قدرات إبداعيّة متنوّعة ومستوى متقدّم من الوعي الفنّيّ والرّؤيويّ»[3]، الّذي يسمح بضغط هذه الصّورة وإزالة كلّ التّفاصيل الّتي لا تخدم الغرض الفنّي، لكنّها تحتاج إلى شاعر متمكّن،ومتلقٍّ متمرّس.

كثير من التّفصيل ملل، فلابدّ من تجاوزه إلى اختصار يُعطي دُرَرًا، وعلّنا نجد هذا في قول أنسي الحاج:

---

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 96.

2 - المرجع نفسه، ص: 101.

3 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 108.

«قَبول الكذب لا كضحية له ولا كاحتقار، بل كخجل من جَرْح شعور صاحبه إن فضحتَه: أليس هذا حبّا؟»[1].

الكذب هنا وإن كان موضوعا، فإنّ صورته تختلف، حين انزاح بها الشّاعر عن الأسباب والنّتائج، جاعلا منها أمورا ثانوية لا يتحدّث عنها، وحتّى الشّخص الكذّاب لا يعنيه، ولكنّه يلفت الانتباه، إلى متلقّيه (سامعا أو ضحية)، ذلك الإنسان الّذي في قمّة احترامه للآخر يقبل منه الكذب، لا يجادله ولا يحاوره، لسبب – نادرا ما نُراعيه- هو عدم جرح شعور الكاذب مع أنّه جَرَحَ شعورَ آخرين ولم يُبالِ.

لكن هناك إنسان لا يُعامل دائما بالمثل، فلكلّ أخلاقه، منهم من ينزل بها، ومنهم من يتسامى بها حُبّا عظيما للآخر، ونُبل أخلاق في التّجاوز عن الزّلات، هذه القضية الجوهريّة تُنْسي كثيرا من الأسئلة تمحو اللّوم والعتاب، وتُنير دربًا لإنسانٍ يُعامل إنسانًا كمعاملته لذاته، أليس هذا الخُلُق أهمّ بكثير من جدل عقيم بعده انقطاع حبل وصال؟ أو لا يَسَعُ الكبيرُ الصّغيرَدائما؟ فإنّ لم يكن مالاً فخُلُقًا.

كثيرة هي الأخلاق الّتي تؤخذ في عمومها، لكن تختلف زاوية النّظر إليها، وهنا يتدخّل الشّعراء بسحرهم ليضيئوا ما غفلنا عنه، أو ما نراه ولا نُعيره اهتماما، وهنا تركّز عين الشّاعر على الأفكار أو المواقف أو الأحاسيس الخاصّة جدّا، ولعلّ لأنسي الحاج هدفا يرسمه بالكلمة الّتي لا تشبه باقي الكلمات (مضمونا طبعا)، حين يحذف فضول الكلام بالكلام قائلا:

«وها أنا بدوري أقطع الصّمتَ بكلام يتعدّى

اللّزوم

أن نُغسل من هذه العادة البشعة: استعمال كلّ حقّنا في

الكلام حتّى آخر حرف

1 - أنسي الحاج، خواتم 02، ص: 91.

الإيجاز ذوق

الصمّت حبّ (أو احتقار) فائق»[1].

هي صورة عن الصدّمت دون تفاصيل، هو بالفعل ذلك الذّوق الخاصّ في انتقاء الكلام، وحتّى في انتقاء مواطن الصدّمت، فليس كلّ ما حولنا يستحقّ الكلام، والصدّمت سمة الحكماء، يكفي أنّه يُمدح كثيرا، وفي مقابله يُذمّ الكلام (الهذر) الّذي لا يأتي لفائدة.

والصدّمت ليس الّذي نعرفه؛ أي الامتناع التّامّ عن الكلام، ولكنّه تخيُّر أوّ لا للألفاظ حين يكون إيجازا "القليل يُغني عن الكثير"، وهو ثانيا مواقف حين يكون صمتا ناطقا، معبّرا عن ذاته، فترى الشّخص في صمته يقول الكثير، وللصدّمت صورتان:

أولاها: صمت الاحتقار: لرداءة ما ترى أو تسمع، فلو نطقتَ ما كان الكلام كافيا، فتكتفي بالصدّمت لشناعة الموقف.

ثانيها:صمت الحبّ : فيكون حينها الاستماع فنًّا، نترك كلّ جزء منّا يستمع لذلك الكلام (كلام الآخر)، ويكون مع ذلك كثير من الإحترام،أو حبّ تجاوز المعهود، حين تحترم كلّ شيء من الآخر كلاما ومواقفَ.

لم يُشر الشّاعر إلى جوانب الصدّمت أو إلى ما يتوجّب الصدّمت عنه، ولكنّه اكتفى بدواعيه حبّ أو احتقار فائق، وخصّ الأخيرة بقوسين؛ لأنّها حالة تفهمها بعض العقول ضعفا أو عجزا ولا تدرِك أنّه احتقار.

بعيدا عن السّبب والمتسبّب تظهر نتيجة الطّغيان ساطعة، في صورة ترسم أقسى ملامح الظّلم والتّعطرس، يُزيحُ "جبرا" عنها النّقاب في قصيدة "قبية" ذكرى وحشية الضّباع السّارحة في فلسطين عبر الأسلاك الشّائكة

«رصاص

ينثر في الحجرات رياحيناً من الدّم

1 - أنسي الحاج، خواتم 01، ص: 171.

ويلصق زخرفة الدّماء على الجدار»[1].

هو هجوم الصّهاينة ليلاً على الفلسطينيّين، على البراءة الجريحة، المقتولة من دون ذنب، لاتبدو في هذه الصّورة جزئيّات كثيرة، إنّما هو عنصر واحدٌ أحدث الفرق والمفارقة "الدّم"، هو نتيجة الرّصاص الّذي اخترق الأجساد الفلسطينيّة، إنّه عطر الفلسطينيّ الّذي يُعبِّق الأمكنة (الرّياحين)، حتّى وإن كان [الدّم] بالنّسبة إلى العدوّ دليل نجاح، إلاّ أنّه انتصار الفلسطينيّ على الخوف، على الموت، لأنّه شهادةٌ وميلادٌ، وحياةٌ وخلودٌ (...**بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**)[2].

تلك صورة الدّم الّتي يرتعب منها النّاس، صارت عادية مألوفة، تلك الّتي يتلذّذ بها الأعداء، ويتفنّنون في رسمها لكأنّها زخرفة لهى الجدار، لأنّ الميِّت (الشّهيد) مات واقفاً متحدّياً، لا ينصاع ولا يركع، علّمته الحياة ألاّ يسجد سوى لربِّ البشر، فإذا استشهد ولامس جسده التّراب تعطَّر وتطهَّر ولم يكنكما يظنّ الصّهاينة أو غيرهم من أنّه نجسٌ.

حين تخلّت هذه الصّورة عن التّفاصيل، ركّزت على المشهدِ وجعلت الشّهادة فخراً ومجداً.

- **نابعة من تجارب الشّاعر ورؤاه:**

حين تخلّى الشّاعر عن الصّور الحسّيّة، لجأ إلى ذاته وتجاربه، جاعلاً الصّورة مضغوطة بالدّلالات والإيحاءات، وهذا ما جعل الشّاعر« يستخدم مفردات صورته الشّعريّة كإشارات انفعاليّة تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعدّدة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التّجارب »[3]، ولا تكتفي بأن تكون مفردات جامدة، بل إنّها حيوية ومعبّرة بصدق عن تجربة الشّاعر الّتي عاشها، فتكسّرت الصّورة

1 - جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ص:69.

2 - سورة آل عمران، الآية:169.

3 - عبد الباري عزيز قباني، التّجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، ص: 131.

الحسّيّة بصورة انفعاليّة، وغدتْ الكلماتُ المعبّرة عن المظاهر الحسّيّة كلماتٍ معبِّرةً عن أعماق الشّاعر، هي رموز للحالات النّفسيّة الّتي عاشها الشّاعر.

ومثال ذلك قول البياتي في قصيدة الزّلزال:

«تشرقُ شمس الله في عينيكِ إذ تغرب في قواربِ

الصّيد على شواطئ المغرب

حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الوليِّ

في الأضرحة – الطّلاسم – الذّبائح – النّذور، حيثُ

النّسوةُ المكفنات بسواد الخرق – الأطمارِ

حيث الشّعر الأندلسيّ يرتدي عباءة الرّيح

يطير حاملاً قيثاره فوق جبال النّوم

فوق المدن المفتوحة، المقطوعة الأثداء، حيثُ

القمر الوليُّ في عيون قارعي طبول الملكِ الأخير

في "قرطبة " يغيب في البحر.

أراك: تدخلين ملجأ الأيتام

تحملين عصفوراً ووردتين من حدائق " الحمراء "

تبكين على سريرك البارد في منتصف اللّيل

وفي الصّباحِ من شرفة "أفريقيا "

تطلّين على عُريك من زاوية المقهى

أراك، وأنا أحمل من منفى إلى منفى

ترابَ الوطن – القصائد الممنوعة-الجرائد السّرّية- النّار؟

أراك: تعبرين السّوق والبوليس في المحضر

في مخافر الحدود محموماً يغطى بالدّبابيس وبالشّمع

وجوه فقراء الأطلس- الخرائط- الذّبائح- الأضرحة- النّذور

حيث الشّاعر الأندلسيّ ، في سجون العالم الجديد

في زنزانة الخليفة الأخير في "قرطبة" يموت» [1].

ومعه تموت كثير من الأحلام، وتتجاوز الكلمات المعاني، وتندثر الجمادات، كلّ هذا حين تتحوّلت المفردات الحسّيّة في الصّورة الشّعريّة من مجرّد مفردات جامدة إلى إشارات انفعاليّة ترتبط كلّ منها برصيد من التّجارب والمواقف الشّعوريّة، والشّاعر عندما حشد هذه الإشارات أو المفردات إنّما عمد إلى إثارة ما يرتبط بها من رصيد انفعاليّ» [2]، يدعمها بشحنة من الأحاسيس ليخرجها إلى الحياة وهي بدورها تُحيي الدّفائن في النّفوس.

لم يعد الشّروق والغروب متعلّقاً بالشّمس؛ ولكن بمحبوبة لا تغرب شمسها إذا ما غربت شمس الله، وهذه الإشراقة الدّائمة نابعة من نفس مُحِبَّة عاشت لتقيس الزّمن بالحبِّ ، بعيون امرأة غيّرت المفاهيم في النّفوس، فأصبحت الدّنيا تسايرُ ها.

وأن تشرق الشّمس في وطن الغروب (المغرب)؛ يعني امتداد الشّروق، أي لا وجود لغروب ولكن في عالم البسطاء، الدّراويش الّذين مازالوا يزورون الأضرحة ويقدّمون الذّبائح، هذه المفردات على بساطتها وسذاجة أهلها لكنّها تعبر عن واقع عميق متجذّر في النّفوس هو عالم الطّقوس،ولكلِّ طريقته الرّوحية في هذا الميدان وإن اختلفت المذاهب، لكنّ مقصدهم هو رضا الله، وما تقَرُّبُهُم من الأولياء والصّالحين إلاُّ رجاءَ القرب من الله.

وتختلف نظرة الشّاعر للون، فالنّساء يلبسنه ربّما احترلما، لكنّ البياتي يراه كفناً للأحياء قبل الأموات، أ تُراه التّشاؤم أم هو الواقع في نفوس النّسوة أيضاً؟

---

1 - عبد الوهاب البياتي، سيرة ذاتية لسارق النّار، دار الشروق، القاهرة- مصر وبيروت –لبنان، ط2، 1405هـ - 1985م، ص: 25-26.

2 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشّعريّة والإبداع اللّغوي، ص: 133.

يكثر حديثه عن المدن كأنّهنّ نساءٌ، وما المرأة في البداية إلاّ مدينة تحمل عبء النّاس والزّمن، إنّه عارُ التّاريخ في ضياع الأندلس بإشراقة حواضرها كقرطبة وروعة قصر الحمراء، هذه الأمكنة يستعيدها الشاّعر بحسرة غابت ولم يبق منها إلا ّالذكرى المتجوِّلة في الذّاكرة، وما أقساها وأصعبها حين تحمل الوطن كأنّه رضيع تخشى عليه نزلة برد.

كلّ ما حَوْلَ الشّاعر يُثير أحاسيسه، يقوله بنوستالجيا مؤلمة، كأنّه يراه الآن يفرّ من أمامه، إنّها صورة تلك المرأة- الوطن المتنقّلة عبر الأزمنة والأمكنة، إنّها في الواقع المدينة الّتي لم يحبَّها البياتي يوماً، لأنّها فردوس مفقود لا يعود، زمن مثالي كان ولا يرجع، أمّا حاضره فهو سجن جديد، يأسره أينما اتّجه.

هي المدينة المعاصرة في نظر البياتي كلّ جزء منها سجن وإن لم يكن بمعناه الحقيقيّ فالسّجن القديم يأسر الأجساد، أمّا السّجن الحالي (المدينة) يأسر الأرواح والمشاعر، يخنق الرّوح حتّى تضيق بذاتها.

كما نجد البياتي يختزل «من اللّغة إيقاعها: المتسارع بغية تكثيف الحياة والموت والصّورة في جمل تضيق عباراتها لتتّسع إمكاناتها ورؤاها، وذلك ما نلمسه في القصائد البياتيّة الوامضة، المختزِنة لتجربة الشّاعر، مواقفه ورؤاه وأحلامه وثقافته»[1]، إنّها قصائد مضغوطة، على قلّة كلماتها نجد اتّساع دلالاتها، إنّ إيحاءاتها أعمق من السّطور، حيث يقول:

«خيط الدّم الّذي ينزف من قلبي

يمتدّ من باريس إلى عتبة بيتك»[2].

يتحدّث عن المعبودة (العشيقة)، بإحساسه الذّي يرسم صورتها بعيداً عن المنطق فـ«تتشكل الصّورة الشّعريّة في هذا المقطع من تكوينات الأثر الدّموي المنتشر من (القلب) كمكانيّة نفسيّة، انفرجت عن طاقة رهيفة. فيها من الموت مثلما فيها من الحياة، مثلما فيها

1 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري (موسيقى الحدس....تفاعيل الرّؤيا)، ص: 78.

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:312.

من تشظّيات الحنين والفراق والاتّصال في ذات اللّحظة المنتجة لحركة وجدانيّة، تشفّ ظلالها الملوّنة بحمرة الجراح والبُعد المكانيّ والاغتراب (من باريس) إلى (عتبة بيتك) حيث ترتفع دلالات الحبّ إلى أعلى توتر لها، جاعلة من النّزيف – الأثر، الفجوةَ المحوريّة الّتي انبنى عليها المقطع بقيامته وتواحده الجامع للضّميرين (العاشق/المعشوقة) وكأنّه يذكرنا بالحبّ العذريّ والصّوفيّ لحظةَ الابتعاد في الأوّل، ولحظة التّجليّ والتّداخل في الثّاني، ومن هنا تأتي أهمّية الأثر الّذي مازال مستمرّاً ضمن دائرة الفعلَيْن المضارعين (ينزف/يمتدّ)»[1] واستمرار الصّورة في التّدفّق.

نرى أنّ هذه الصّورة غير منطقيّة، لكن لتجارب الشّعر منطق خاصّ، إنّه الإحساس الّذي يعمّق الشّعور، فيزيد حِدّة الجراح، فهو انتظرها عشرين عاماً في المنفى دون جدوى، مع معاناة الانتظار وقسوة البعد، لكنّها تطلّ فجأة عليه في وطنه، لا في المنفى، لهذا امتدّ ألمه زمانيّا ومكانيّاً سنوات، ومن باريس حتّى الوطن (عتبة بيتك) فيختم قصيدته:

« لقد عدت إلى الوطن

لكي أحبّك»[2].

بعد الجراح و الآلام، وخيط الدّم النّازف الّذي يملّ أعمق صورة لمعاناة الحبّ، الفراق، البِعاد، اجتمعت أسباب الحزن لتخطّ بالدّم كلمات ممتدّة من أعماق تجارب الشّاعر الّتي تكسّرت فيها الصّورة الحسّيّة بصورة شعوريّة، لا تقاس فيها الآلام بما هو مألوف، ولكن بما هو مختلف لا يشبه ما نعرفه، إنّه عمق ومسافة روحيّة لا يدركها إلاّ من سبر جراحها.

ولأنّ التّجربة خير برهان، وَثِقَ الشّعراء في «الشّعور الباطن من حيث إنّه ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الحياة دون صورها الخارجيّة،

1 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص:78-79.

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:312.

ومعانقته بذلك للحقائق الجوهريّة»[1] الّتي تعرفها الذّات، فقد اختبرتها، ولامست كنهها، وكانت خير عارف لها، من هذا المنطلق كانت عودة البياتي إلى الوطن لسبب محدّد ومباشر، ليحبّ تلك المرأة، فذهابه ورجوعه هو وجوده حيث توجد هي.

ونرى كذلك تَعَانُقَ المشاعر بين الوطن والمرأة، فلم يكن حبّه خارج الوطن، لكنّه وجده فيه، وكثيراً ما كانت الأوطان هي حبّا الأوّل ونعود إلينا جسدياً وحتّى بذاكرتنا لنستعيد حبّنا المفقود، كانالوطن ومازال حاضن الحبّ وحافظه من نوائب الزّمن، فـ:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأوّل منـزل[2]

هذا هو التمازّج الرّوحي والحبّ الصّوفيّ حين تحلّ المرأة في المكان وتضفي عليه الحياة، تسكن في كلّ جزئياته ومن ثمّ تسكن ذاكرة الرّجل الّذي يراها في المكان، وهذا أساسه تجارب الشّاعر الّتي تتعدّد وتختلف وتتمرأى في صور شعريّة متميّزة ومؤثّرة.

لا ينبع تميّز الصّورة من كلماتها ولكن من طريقة تركيبها، فهي ليست شكليّة «إنمّا هي صورة تتولّد في النفّس عبر تخومها النّائية وحينما يعتو الخيال ويتمرّد فيحتضن الانفعال والعقل ويصهرهما وتتضوّأ المشاعر وتغدو لها أشكال حسّيّة ترى بها»[3] وتمتزج الحواسّ وتتبادل الأدوار، لكنّها تغوص في العمق، تأخذ جوانب حسّيّة يضيف عليها الخيال سحره الّذي يخرجها من الواقع إلى الجمال إلى عالم المثل الّذي نعيشه داخليّاً، وتنعكس أحاسيسه على ظواهر الشّاعر (شعره)وتتدرّج إلى المتلقيّ.

وفي صورة تغوص في أعماق الأشياء، يتغلغل "الرّحبي" إلى البحر في قصيدة "غرفة في باريس تطلّ على القطب الجنوبي":

---

1 - عز الدّين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 97-98.

2 - البيتان لأبي تمام.

3 - إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج5، ط2، 1986، ص:83.

«ليس البحر ما يخسر، وهو يحمل على ظهره السّفن والأسلحة الّتي يبيدُ البشرُ بها بعضهم بعضاً، ربّما يتألّم أو يقيناً يتألّم، هذه الشّفافية وهذا الجمال لا يليق به إلاّ الألم العميق أمام أيّ عمل عدواني مُنفَرّ، لكنهّ وبحكم قوّة العناصر، يعود إلى القول، إنّ البشر حسب خبرته الّتي تمتدّ في الآماد والآزال، هم هكذا منذ ميلادهم على هذه الأرض، ومن شهد ميلادها قبلهم.. وله من الكرم والعطاء اللاّمحدودين على الطّبيعة بأكملها ما يتجاوز هذه التّفصيلة البشعة في عمره المديد»[1] والعميق.

كلّ واحد يرى البحر يهاب جماله اللاّمتناهي، ويسحره صمته المُستَميت، يرى غضبه وعنفوانه، لكن للرّحبي رؤيا خاصّة أنطقت البحر وعبّرت عن عميق إحساسه حين انعدم إحساس البشر، وبدأت عداواتهم بالقتل إنّهم يحملون على ظهره السّلاح ومعه كلّ أسباب الموت والقمع الّتي يخشونها من البحر، فيا له من منطق غريب! يهربون من البحر ليلاقوا الموت في ذواتهم من بني جلدتهم.

هذا هو منبع تجربة الشّاعر الّذي يحسّ بألم البحر ويقيسه بقدر عمقه، إنّه الشّاعر الّذي لا يقف على البحر متفرّجاً ولكن متألّماً؛ على بشر لا يحسُّون في مقابل بحر يهيج غضباً لفعلهم وسوء صنيعهم، فهل سنحبّ البحر ونحمل موتانا على أمواجه، فيُلقيها زبداً جُفاءً على الشّواطئ؟ أم نغيِّر ذواتنا وِيماً لنحبّها كحبّ البحر وجماله المثير صمتاً وغضباً؟

لم تقف الصّورة الشّعرية عند حدود الصّورة الحسّيّة ولا عند حدود التّوضيح، ولا تعرف البيانَ بالبيت والبيتين على الأكثر، إنّما «أصبحت تمتدّ بامتداد التّجربة، وتعقد أطرافها وأبعادها النّفسيّة والفكريّة الممزوجة بالوعي الإبداعي، والخيال الإبتكاري»[2] بالقصيدة ككلّ، لأنّ القصيدة تنتهي حين تنتهي التّجربة، وكلّ قصيدة تجربة، والتّجارب لا تنتهي إلاّ لتبدأ، فنهاية القصيدة مرحلة وقوف لا توقّف، لذلك الصّورة فيها امتداد لدواخل الشّاعر وتعبير عن خبرته الإبداعيّة الّتي جعلت الخارجَ صورةً عن الدّاخل، فتحرّكت

1 - سيف الرحبي، سناجب الشرق الأقصى (مقاهي باريس) مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص:136.

2 - آمنة بلعلى، أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ، ص:03.

الحواسّ ونطقت الجمادات وتغيّرت أوضاعها في قصيدة "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً" لـ"محمود درويش":

«تصير المدينة ورداً

كنتُ أمتشقُ الحلمَ من ضلعها

وأحاربُ نفسي

كنت أعلنُ يأسي

على صدرها، فتصير امرأه

كنتُأعلن حُبّي

على صدرها، فتصير مدينه

كنت أعلن أنَّ رحيلي قريب

وأنَّ الريّاح وأنّ الشّعوب

تتعاطى جراحي حبوباً لمنع الحروب»[1]

هي مدينة درويش الّتي تتعاطف معه، تغيِّر وضعها كلّما ارتمى في حضنها، وهو أيضاً إحساس الشّاعر تجاه مدينته، إنّه الحبّ العميق الّذي يُجمّلها في عيني درويش وإلاّ كيف تغدو ورداً؟ أليس هذا من عبق المكان ورونقه؟ إنّه الجمال المترامي على بُعدِ النّظر كأنّه باقة ورد يعرف قيمتَها إنسانٌ متحضّر، راقٍ في أخلاقه لا يمسك بالأشياء كأنّه يخنقها، لكن يكفيه أن يُمرّر أصبعه ليلامس نعومة الأشياء ويزيد في جمالها بكلمة كأنّها قصيدة.

هو الشّاعر الذّي عرف المحنَ، وعانى ويلات الفراق والإبعاد، لذا تخرج أحلامه من المدينة، تشقُّ طريقها فيها، ولا يجد درويش ملجأ إلاّ ملاذها الآمن، تُطاوعه حنيناً ويراها امرأة في يأسه، كأنّها أمله الّذي يكسر ويهزم الألم، وإذا ما صارَح هذه المحبوبة

1 - ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص:507.

بحبّه عادت لوضعها الطّبيعي، كأنّ الشّاعر حين يشكو يَبُثّ حزنه لامرأة تواسيه، أمّا حبّه فهو لوطن وإن كان مجسّدًا في امرأة، فحقيقة الوضع أنّ درويش حين يحبّ لا يجد معادلاً لحبِّه إلاّ بتوحيد الوطن مع الأنثى، الّتي تضفي عليه النّعومة والحياة، وتخرج الوطن من كونه اسما إلى تعميق معاناته.

وهذا ما نلمسه في الكتابات الشّعريّة المعاصرة، إذ من سمات الشّعر الجديد التّعبير بالصّورة «الّتي تحرّك النّفس وتعمّق المعنى وتجسّده وتمنحه حياة وحركة ولونا ومذاقا ولمسا، سواء في ذلك ما يتّصل بالجانب الحسّيّ، أو الجانب العقليّ، في شكل مفرد، أو مركّب بسيط أو معقّد»[1]، بعيدا عن التّجميد السّابق، وبحثا عن صورة تتحرّك وتنطق أمام أعيننا، تهزّ فينا أعمق المشاعر بتصويرها للإنسان والجماد بطريقة مختلفة عن نقل التّفاصيل إلى نقل الإحساس بها، ووقْعِها على النّفس، وإن بدت مشتّتة أو مفكّكة، لكنّه الشّاعر المبدع الّذي يجمعها، فنراها تلتئم كلّما تعمّقنا في تأويلها، ولامست فينا الوتر الحسّاس، ليجمع لنا درويش بين نوعين من الحنان، أحدهما من وطن والآخر من أنثى.

هذه رؤيا درويش للمكان تتراوح بين المرأة والمدينة، لأنّ الأولى تضفي حناناً وسحراً على الثّنية، وهذا هو المكان الأدبيّ «أكبر من وجه الأرض، وأعمق من عمقها، إنّه يرتفع حتّى النّجوم، يُخاطبُ القمر، يسبح مع ضياء الشّمس...يتوسّع حين الغبطة، وتنكمش كلّ الأرض إلى أمتار الغرفة حين اليأس، إنّه مكان الحلم، وإنّه المكان المفقود الّذي يبحث عنه الأديب بمنظاره الخاصّ»[2] وفق تجاربه الخاصّة أيضاً الّتي سبرت المكان وعرفت جزيئاته وأدركت قيمته وثمّنت جواهره الّتي لا تعدو كونها- عند الآخر-مجرّد حجر.

المكان بالنّسبة إلىدرويش هو غمرة السّعادة الّتي تعترينا فجأة لينطلق اللّسان صدّاحاً بالحبّ، إنّها عودة المكان إلى صاحبه ومعها عودة زمن بأكملهلكن هذه صورة الحبّ والقرب وآهٍ من البُعد، حين يدنو الرّحيل تتغيّر الأحوال، يغيب المكان، تتلاشى صور

1 - يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- مصر، ط01، 1995م، ص: 78.

2 - عبد الرّسول عداي، شعريّة المكان في النّصّ القرآني، مجلة علامات، 14، (2000)، موقع سعيد بنكراد.

المرأة، ويبقى درويش في مواجهة مصيره، حين يُقدَّم قُربَاناً لمنع الحروب، لتكتفي الشّعوب بجراحه حتّى تبقى آمنة، من هذا الغياب تحضر فلسطين التّي نسيها العرب في عصر السّرعة إنّه جرحهم بلا بلسم، وهم يرونها بلسماً لجراحِ لم تأتِ، لهذا اكتفوا بوَهبِها ولم يكتْوُوا بحربها، سَدّت مَسَدَّهم، وقدّموها فتيلاً لمنع النّيران في ديارهم، وناموا عنها مطمئنّين، ولكن هيهات استيقظوا والنّار في منازلهم فأصلح الله أحوالهم وهدى بالهم.

المكان هو تجربة درويش التّي يعرفها ويتقنها لأنّها جزء منه، فيصفها كما يحسّها، كما تراها عينا شاعر عاش ومات لقضية أرض سكنته ورحلت معه لمثواه الأخير، لكنّها تعاود الظّهور بين ثنايا روائعه الشّعريّة.

تحولت الصّورة، مع مرور الوقت، من الخارج المبهرج إلى الذّات في محاولة للتّنفيس عمّا تحمله من ضغوطات، وبها أضحى الشّعر «محاولة فنّيّة، ولعبة تجاوزيّة، تجريبيّة لسيكولوجيّة النّفس المكبوتة، يحرّك مشاعرها، ويعبث في أعماقها بكتابة جديدة، يستوحي منها صوراً دون أن يفشي بأسرارها، فجاءت أساليبه على أجنحة مهموسة مرموزة، تنبعث من اللاّوعي على طريق التّداعي الحسّي، أو الحدس»[1] كنزول مطر ربيعيّ بلا معرفة للبداية ولا للنّهاية، تنزل الصّور رذاذاً وديماً، ومعها تتحرّك المشاعر بالسّعادة، كأنّها تحملنا على بساط الرّيح، في صور رمزيّة لا تصدمك بمباشرتها، بل تلج إلى النّفس تدريجيّاً.

ينبع هذا التّدرّج من مراعاة الشّاعر لتجاربه وكيفية إيصالها إلى المتلقّين، تتسلّل من خلالها الصّورة لتبلسم «الجراح دون أن تمسّها، وتدغدغ المشاعر بكلّ رواء، وتخلق العالم من ذكريات عذبة، تعيد صاحبها إلى أحلام الطّفولة أو تتقدّم به إلى شيخوخة محتّمة»[2]تعيش به في عالم جماليّ يصنعه سحر الكلمة ورونق الصّورة، إنّه عالم الكلمة وليس عالم الحسّ المعتاد، لذا فمن الجميل أن يعيش الإنسان بخياله – ولو للّحظة – في عالم لم يسبق له أن عاش فيه، عالم يستشعره، يراه بخيال آسر، وليس ذلك الذّي يعيشه

1 - شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية "مذاهب ومدارس"، ص: 51.

2 - المرجع نفسه، ص: 51.

فيُعاودُ العيش فيه، إنّ عالم الشّعر هو صورة لحياة يريدها الشّاعر ويتمنّاها المتلقّي، ويقدّمها لنا "أمل نقل" عن مرحلة البراءة فينا:

«هل أنا كنتُ طفلاً

أم إنّ الّذي كان طفلاً سوايَ؟

...

أوَ كان الصّبي الصّغير أنا؟

أم ترى كان غيري

أحدّق...

لكنّ تلك الملامح ذات العذوبةِ

لا تنتمي الآن لي

والعيون الّتي تترقرق بالطّيبةِ

الآن لا تنتمي لي

صرتُ عنّي غريباً

ولم يتبقَّ من السّنوات الغريبةِ

إلاّ صدى اسمي ..

وأسماءُ من أتذكرهم – فجأة –

بين أعمدة النّعي»[1]

لربّما هي صورة حقيقيّة أو مختزنة في الذّاكرة عن الشّاعر حين كان طفلاً، تغمره البراءة والطّيبة، مستهلاً إيّاها بسؤال غريب عن الّذي في الصّورة هل هو الشّاعر أم غيره؟

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص: 365-367.

السّؤال هنا لا يتعلّق بملامح شكليّة، لأنّ الإنسان – مع مرور الزّمن- يتغيّر لكنّه عن دواخل الشّاعر، حيث مكّننا السّؤال من معرفة صورة الشّاعر حين كان طفلاً تكسوه العذوبة والطّيبة، لكنّها تغيّرت، وهذا هو سبب السّؤال الباحث في أعماق الشّاعر الآن عن الطّفل الّذي كان بالأمس.

مازال يعيش بداخل كلّ واحد منّا طفلٌ صغيرٌ وبريء يعود للظّهور في لحظات السّعادة والدّعة، لكنّه يختفي لقسوة الزّمن ولوحشية الّذين من حولنا، أولئك الّذين لا يعرفون هذا الطّفل ولا يُحسنون إخراجه لمداعبته، بل يصرّون على جعله وحشاً ضارياً ينسى إنسانيّته وبراءته، وهذه هي التّجربة التّي ربّما عاشها الشّاعر حين اختفت طفولته وغابت ملامحها، ولم يبق له منها إلاّ الذّكرى المجسّدة في الاسم الّذي يدلّ عليه في كلّ مراحله العُمرية مهما بلغ من الكِبر عُتيًّا.

أمل دنقل يتحدّث عن عمره الآن مستذكراً طفولتَه الغائبَ الأكبر في ذاته متحصّراً عليها، لأنّه بغيابها صار غريباً عن نفسه، وطفولتُه لا تعنيه وحده، بل أيضا الذّين شاركوه أيّامه لم يبق له منهم إلاّ أسماؤهم حين ماتوا، وكثيراً ما يُهيِّجُ فينا الاسم ذكريات منسية فنبكيها حزناً وألماً لأنّها لا تعود، ولأنّها رحلت دون وداع، هي إذن رحيل عُمر وذكرى وأشخاص وليست فقط مجرّد غياب لملامح طفل شبَّ وشاب، لكنّ الجميل هو أنّ الشّاعر مع غياب طفولته مازال يحنّ إليها، وربّما استيقاظ ذاك الطّفل هو سبب هذه القصيدة.

إذا تقدَّم بالإنسان العمر، أو تغيّرت حاله لم يجد له إلاَّ الذّكرى في زمن مضى، يقابلُ الحاضرَ بالماضي، علَّ جراحاً تشفى، وقلباً يحيا، وهو درويش يطلّ من ثنايا الكلمات على طفولته قائلاً:

«عندما كنتُ صغيراً

وجميلاً

كانت الوردة داري

والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحاً

والينابيع ظمأ

-هل تغيّرتُ كثيراً؟

-ما تغيّرتُ كثيراً

عندما نرجع كالرّيح إلى منزلنا

حدّقي في جبهتي

تجدي الورد نخيلاً

والينابيع عرق

تجديني مثلما كنتُ

صغيراً

وجميلاً...»[1]

لأنّ طفولتنا هي عالمنا الجميل، هي سعادتنا الّتي لا تنقطع، لذلك يرسمها درويش بكلّ فرح، وهي طفولة الفلسطينيّين عموماً قبل الاحتلال والدّمار، كانت فيها كلّ الأشياء الصّغيرة كبيرة كبِرَ أحلامهم، كلّها منزل الفلسطينيّ، إنّها تجربة خاصّة وفريدة من نوعها خصوصاً مع انقلاب الوضع جذريّاً من الهناء إلى التّعاسة.

حين ينظر درويش إلى طفولته يرى الجمال، ولكنّه ليس الخارجيّ وحسب إنّه جمالُ النّفس وصفاؤها، كلّ الأشياء في عالمه تحويه تكون مأواه، فالوردة هي داره، تماثله في الجمال، وتغدو الينابيع بحاراً أترى هذا لصِغَر سِنِّنَا ومعه حجمنا أم لبراءة أحلامنا الّتي تَستكْبِر كلّ صغير؟

1 - ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص: 277-278.

لكنّها تجربة الشّاعر في الحياة مع أنّها جزء من الماضي لكنّها ظلّت لصيقة الحاضر، فالأشياء بضدّها تُعرف، ولو لا الواقع المرير ما حنَّ درويش لماضٍ سعيد بطريقة فنّيّة ضمّت زمنين مختلفين، كلّ هذا بفضل الصّورة الشّعريّة الّتي تجتمع فيها «عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية التّباعد، ولكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد، وهذا هو وجه الشّبه بين العمل الفنّيّ والحلم»[1] ولا نستغرب هذا، إذ القصيدة هي حلم الشّاعر الذّي قد لا يتحقّق إلاّ في الشّعر، وتكبر معه أمانيه، لكن في حال درويش تخيب وتغيب فيها الحياة وتنقلب ضدّه.

غير أنّ تعلّق درويش بفلسطين يمنحه أملاً كبيراً، ووحدها العودة إلى المنزل تعيد الأمور إلى طبيعتها، إذ «المكان هو الصّفحة الوحيدة الّتي تطلُّ على الماضي»[2] منها يسترجع درويش الزّمان والمكان،ومعهما الحياة السّعيدة ويعود هو صغيراً وجميلاً، بريئاً، تكبر في عينيه الدّنيا إشراقاً، إنّها فعلاً تجربة درويش، وهي تجربة اللاّجئين الفلسطينيّين، هي تجربة إنسان عانى نفسيّاً أكثر، تعبَ من التّرحال، وكلّ مكان هو ملجأ لا وطن.

من هنا استطاعت رؤيا درويش أن تصوِّر تجربة المعاناة، وصورة الوطن الكبير في الأعماق، تلاشت فيها الصّورة الحسّيّة بفعل الرّؤيا، وغدت صورة نفسيّة تجرح قارئها كأشواك الورد على جماله وأريجه الفوّاح، هي إذن روح تتسلُّ من جسدٍ، تحمل أطياف الذّكرى الماضيّة على أجنحة الكلمات، تلامس الطّفولة وتتسرّب إلى كهولة الشّاعر، وتدقّ باب الذّكرة في المتلقّي، ليعرف يوماً كان فيه للفلسطينيّ بيتٌ يأويه ويحميه، لكنّه سُرق من الأرض وبقي في القلب حيّاً ينمو وتتوطّدُ وشائجه كلّما ازداد بعداً. هي إذن روح الفلسطينيّ المعلّقة بالمكان، بمرابع الصّبا، فكيف ينساها وهي فيه تحمله؟

إن لم تتحقّق أماني الشّاعر والمتلقّي في الواقع، فإن لها جنّةً في الشّعر تسعُها، ونَبَعَ هذا حين «سيطرت الرّؤيا الدّاخليّة للشّاعر على صوره الشّعريّة فجعلتها صوراً ذات وجود

---

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص:100.

2 - باديس يوسف فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، (اربد- الأردن)،وجدار للكتاب العالمي (عمان-الأردن)، ط1، 1429هـ-2008م، ص: 181.

نفسيّ داخليّ تحرص على الدّاخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجيّة»[1] والتّنميقات الشّكليّة، برز هذا من استيعاب الشّاعر للآخر باعتباره إنساناً مفكّراً على قدر من المعرفة، وعلى قدر أعلى من المشاعر الّتي تحرّكه، فلامس فيه الأحاسيس وعزف على أوتارها، لتسبح صوره في عمق النّفس، ذلك السّرّ المجهول، وكلّ مجهول مرغوب، ومحبّب للاكتشاف، علّنا نصل إلى نتيجة من "قصيدة الغربة" للمقالح:

«حزني غريب الوجه واللّسان

ليس له عينان

لا قلب لا يدان

يمرّ من عيني وفي دمي

يمشي على رأسي كما يمشي على جرح الدّجى ثعبان

فأين أمضي؟»[2]

هو الحزن هذا الإحساس الحادّ الّذي تَفتُرُ فيه المشاعر، وتتغيّر الملامح وتذوي منه النفّس، يصعب تحديده وتوصيفه، وأكثر منه حزن المقالح، إذ إنّ حزن الشّعراء يبدو خاصّاً، هو عميق لما تُخفيه الذّات، ومجهول لكثرة الجراح، يصعب نسيانه، فقليل هو فرحُ ذوي النّفوس المرهفة .

هو حزن مجهول الأسباب، غريب الشّكل، لا يرى ولا يحسّ، فلو أبصر فارقَ النّعرَ، ولو أحسَّ لرحلَ وترك مكانه للسّعادة، لكنّه غير هذا، فلازم الشّاعر ولم يفارقه، هو فعلاً حزن رهيب لا يعرفه إلاّ من عاشه، لهذا كانت رؤيا الشّاعر له بهذه الصّورة المسمومة الّتي لا ترسمها الرّيشة والألوان، ولكن الكلمات في الأشعار.

1 - السعيد الورقي، لغة العربي الحديث، ص: 126.

2 - عبد العزيز المقالح، الديوان، ص: 235.

هو حزن يلاحقه وعلى غرابته يسكنه، فهل له من ملجأ يُبعده؟ وسؤاله في الختام يبيِّن عدم وجود حلٍّ، لأنّه يسري في جسده، لكن هل هو الحزن أم أحزان الغربة كما في العنوان؟ فوحدها الأخيرة تصنع أحزاناً لا تنتهي تمتدّ من الوطن وحتّى خارجه، وأينما سار تصاحبه، فهل يحلُّ الفرح ونحن في غير أرضنا؟

- **تعبير عن موقف الشّاعر من الوجود:**

تغيّرت نظرة الشّاعر إلى الوجود، ومعها الصّورة الشّعريّة، فما عادت ذلك النّقل والتّأريخ، وإنّما غدت رفضاً له أحياناً، وطموحاً إلى تغييره وسعياً إلى تجديده أحياناً أخرى، فقد صار للشّاعر موقف من هذا الوجود اصطبغت به الصّورة الشّعريّة، «هذا الموقف الّذي اعتمد فيه الشّاعر على ثقافته الخاصّة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، لقد أدرك الشّعر الحديث أنّ عالمه لا يعطيه أنماطاً واضحة للاستجابة، ولهذا فهو مضطرّ إلى أن يفكر ويشعر في حدود ذاته» [1] وفقاً لعصره وحضارته الّتي تباينت منها المواقف وتضاربت.

الشّاعر بحاجة إلى إبداء موقفه منها، إنّه موقف شخصيّ في عالم يصعب إدراك الحقيقة فيه، يسوده النّفاق والتّزوير ويُقدَّم في صورة العدل والصّدق، لذا يجتاز الشّاعر هذا الجدار بمعارفه ومكتسباته قبل تجاربه الّتي تخونه أحياناً، لأنّها لا تتكرّر بل تتعدّد، فتكون الصّورة الشّعريّة من جنسها، بعيدة عن البساطة والوضوح متّسمة بالعمق والتّعقيد في بعض القصائد، وهو ما يريد "محمّد عفيفي مطر" إيصاله إلينا في قصيدة "دمعة على قبر قتيل مجهول".

«آهٍ يا إنساننا الدّامي القتيل

قد نسيناك، نسينا وجهك المُطرِق في رعبٍ نبيل

يحفر الصّمتُ على قلبك آياتِ العذاب

1 - السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص:126.

وتمزقّنا خطى مجنونة تُلهو بها الرّيحُ على كلّ اتّجاه

ولبسنا من تراب الزّيف أسمال حياة»[1]

يبدو الميّت إنسانا ومجهولا أيضاً، ترى من يكون؟ ولماذا يبكيه؟

الواقع أنّه إنسان منسيّ تلاشت ملامحه من ذواتنا، بلا اسم ولا عنوان،لكنّ الحقيقة أنْ لا وجود لقبرٍ ولا لميّت، هو موقف الشّاعر من إنسان عصره الّذي فَقَدَ حياته حين فَقَدَ إنسانيّته، فأقام له قبراً وذرف دمعة؛لأنّ الميّت هو الإنسان الإنسانيّ الّذي بداخل كلّ واحد منّا، حيث تنامت الوحشيّة وافترست الإنسان، وغابت الإنسانيّة ونسيناها.

إذن الشّاعر لا يبكي إنساناً لكنّه يرثي قِيَمًا تلاشت، استبدلناها بثياب الزّيف والأقنعة الكاذبة، فلم يجد الشّاعر من بُدٍّ سوى إيقاظنا وإحياء الإنسان فينا على طريقته الخاصّة، هو بكاءصادق ودمعة غالية على محبوب لا يعوّضُ ، على معنى سامٍ وراقٍ افتقدناه ودفناه في الأجداث ونحن لا ندري.

هي لطمة غير متوقّعة علّها تحيي الضّمائر الميّتة وتوقظ فينا إنساننا الميّت الّذي نسينا أنّه يُقيم فينا، وأنّه هو ما يجعلنا بشراً، وأنّه الحقيقة الّتي نُغيِّبُها ونخفيها بالخداع، نراوغها بالكذب، فإلىمتى نستمرّ في طمس ملامحها العذبة وهي تحاولنا ظهوراً؟

لربّما هو تميّز فعلاً أن نحيي قيماً، وأن نقولَ موقفنا منها بشراً، ولَهُوَ بصمةٌ لا تنسى إذا بكاها الشّاعر وجعلنا موتى من دونها – وهذه هي الحقيقة- وأقام لها قبراً يقف عليه ليحيي ذكرى الأموات الأحياء، وكثيرا ما كانت الصّراحة على مرارتها أفضل بكثير من الكذب المقنَّع، ومهما اختلفت الحقائق يبقى هذا موقف الشّاعر الّذي صدمه الواقع فقرَّر رثاءَهُ.

تختلف المواقف باختلاف الشّعراء وتعدّد اتّجاهاتهم وتشعّب ثقافاتهم، فإن رفض بعضهم هذا الواقع، فقد يقبله الآخرون ليس طوعاً ولا حتّى كَرهًا، ولكن باعتباره الحقيقة

1 - محمّد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، مصر وبيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م، ص:67.

الّتي لا مفرَّ منها إلّا إليها، فطَبَعَ الزّيف والكذب حياتنا وقابله بعضهم بالمثل، لكن إن لم يكن الشّعراء هم معلّمو القيم والأخلاق فمن يفعل هذا ومن يقدر عليه؟ لأنّ جلّ الخطابات– والمقصود أصحابها –مراوغة تغيب فيها الصّراحة و هي غير المباشرة، لأنّ لغة الشّعراء سحر يسترهب النّاس ويأسرهم لذلك هم أمراء الكلام، فإن تمكّن منه غيرهم ضاع الفنّ بين مفرداتهم وزالت قيمة الحياة من إبداعاتهم، وأَقِم مأتماً وعويلاً على أُمَمِهِم، و ارْثِهِم أحياءً وأمواتا.

كثيراً ما يحافظ الشّعراء على مواقفهم الخاصّة، ويدفعون حياتهم ثمناً للإخلاص ويرون بأعينهم ما لا نراه وما لا نتنبَّهُ إليه، إنّهم يقرؤون أفكار الآخرين ويغوصون في أحاسيسهم، ويعرفونهم كمعرفة ذواتهم، وليسوا أصدقاءً فقط بل أعداءً وهو ما يعبِّر عنه غسان زقطان في قصيدة "خيول سوداء":

«قتلى الأعداء يفكّرون بي في نومتهم الأبديّة دون رأفة

بينما تصعد الأشباحُ سلالمَ البيت ومنحنياته

الأشباحُ الّتي التقطتُها من الطّرقاتِ وجمعتُها مثلَ قلائدَ

من أعناقِ الآخرين وخطاياهم

تذهب الخطيئة إلى العنق..وهناك أُربِّي أشباحي وأطعمُهَا

الأشباحُ الّتي تسبحُ مثل خيولٍ سوداء في مناماتي»[1]

هو موقف الشّاعر من الصّهاينة الّذين لا يرحمونه حتّى في موتهم لا موته، إنّه يعرف مدى حقدهم وكرههم له، سبر هذا في حياتهم، حين شرّدوه –أي حين شرّدوا الفلسطينيّين– حين عذّبوا دون رأفة، وهم يحملون معهم هذا الحقد إلى القبر، وهو يعْلم أنّهم لن يتنازلوا عن إيذائه حتّى في موتهم، وهو في المقابل موقف يدركه الشّاعر من عدوّ عاشره عمراً وعرفه.

1 - غسّان زقطان، خيول سوداء، jehat.com .

هذا موقف الشّاعر عن عدو ميّت، أمّا الآخر الحيّ فهو أشباح تطارده، تأخذ منه المكان تدريجيًّا (تصعد سلالم البيت)، ولم يكن لهذه الأشباح – سابقاً- منزل يأويها، كانت شتاتاً متراامياً في دول مختلفة (التقطتها من الطّرقات)، فاجتمعت في فلسطين غصباً وعدواناً، كأنّها خطيئة حلّت بأرض،وكأنّ المتحدِّث ليس الشّاعر بل فلسطين الّتي تُطعم الأشباحَ (الصّهاينة)، هذه الأخيرة الّتي تعِيثُ الفساد في الأرض وهو جزاء يَدٍ أحسَنَت إليها فعَظَّتهَا.

يعرف الشّاعر غسان زقطان أعداءه كما يعرفهم جميعُ الفلسطينيّين، وهذا ليس موقفه وحده، بل هو موقف أهل الأرض "مسلمين ومسحيّين" يدركون كيد العدوّ ، ويقيسون المسافة بينهم وبين الموت بالحاسّة السّادسة، فهُم أدرى بمكره وعمق غلِّه، حين يأخذ أحلامهم ويحوّ لها أنهاراً من الدّماء، حين يمنع عنهم الحياة بالحصار، ويغدو ماؤهم الزّلالُ نبعاً من قنوات الصَّرْف، وبكلّ ما أوتيَ من دهاء سخّره لتعذيب الفلسطينيّين، لذا صاروا يعرفونه ويصمدون رغم الجراح والآلام.

وجودنا لا يُقلقُه سوى الوجود، بحثاً عن البدايات والنّهايات، ضاق به كثير من النّاس، ليس لضيقه ولكن لعدم استيعابهم له، وبعضهم يراه قيداً لا يفكُّ، ليس في ذاته ولكن لما فيه من تصرّفات النّاس، وهذا هو مبتغى الشّاعر أدونيس من قوله:

«حولي، على وجه الضّحى، صدأٌ

يغفو على بابي

في شكل أظفار وأنياب

أرنو له بِغَدِي وأغسلُه

بدمي وأعصابي»[1].

1 - أدونيس، أوراق في الرّيح، ص:06.

هذه الصّورة عمّا يحيط بأدونيس، إذ الضّحى هو تجلّي الإشراق، وهو ظهور أدونيس إلى السّاحة الأدبيّة، لكن هناك صدأ على بابه، وهو تمسّك بعض الأدباء والنّقّاد بالماضي دون تجديده وعدم اعترافهم بالتّجديدورفضهم له، وبما أنّ أدونيس هو رائد الحداثة والهدم معاً، فإنّ مثل هذه الأفكار تتمثّل له في شكل وحوش ضارية (أظفار وأنياب) تُعيق التّقدّم والتّطوّر.

رفضُ أدونيس لهذه الأفكار هو ليس رفضاً للماضي ولكنّه رفض للتّحجّر والتّقوقع داخله دون إدراك لأسراره، وبالتّالي قَتلِهِ بالتّقديس، فما حياة الماضي إلاّ بالتّأمّل المستقبليّ (أرنو له بغدي)، وبعث نسمة جديدة تحييه من خلال التّراسة المعمّقة وليس التّشبّه به وجعله مقياس الجمال والكمال الدّائمين، فلكلّ عصر ما يناسبه.

إذن هو موقف أدونيس من هذا الوجود في وضع يراه غير ناجع، وهو يُعبِّر عن التّناقض بين وجهتي نظر، الأولى تقدّس الماضي، والثّانية تعشق المستقبل، ومهما كان موقف أدونيس- على تحفّظ من الخفايا- فإنّه استطاع أن يقرأ الماضي قراءة جديدة معاصرة، بعيدة عن التّحنيط، واستلهم منه الكثير في أعماله بطريقة مميّزة مثلا للرّموز والأساطير والشّخصيات.

لكنّنا مع ذلك لا نقصد إزاحة القداسة عن القرآن الكريم فيُعامل معاملة كلام البشر ويُفصل عن قائله، فهذا مبدأ ثابتٌ، وتلك قوانين متحرِّكة.

- **إعادة تنسيق الوجود الخارجيّ:**

انكسرت الصّور الحسّيّة مع أعتب الصّور الشّعريّة، من خلال اتّجاه الشّاعر المعاصر في صوره الشّعريّة «إلى محاولة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه»[1] بعيداً عن الأشياء في حقيقتها، وهو في حقيقته ليس ترتيباً لهذا الوجود في وجوده، ولكنّه رؤيا ذاتية من الشّاعر في تنسيق الوجود لكن في الشّعر، لكنّه تعمّق فيه، وارتبط به، ومعه تعلّقت مشاعره وشُدَّت أحاسيسه إلى وجود مغاير

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، ص: 135.

لما يراه، إلى وجود يحسّه، فهذا النّتسيق الجديد هو تعبير عن حالة داخليّة خاصّة بالشّاعر وحده في ظروف أيضاً خاصّة.

أدرك الشّاعر-المعاصر خصوصاً- في تعمّقهِ فيما حوله ورهافة إحسسه أنّ «معرفته بالواقع ليست إلاّ الطّريقة الّتي يعبِّر بها عن وجوده اللّتي، كما أنّ هذا الوجود الخارجي ليس إلاًّ الصّورة الّتي يعرفها عنه وبالتّالي يقدّمها»[1] وليست تلك الصّورة الّتي يعرفها غيره ويجد نفسه مجبراً على تقديها، لذا تخَلوُ من كلّ إحساس، فسعى الشّاعر في صدقه الفنّيّ إلى تقديم صورة الوجود من منطلق ذاتي لأنّها إنّما تعبّر عنه بالدّرجة الأولى، فيها بصمة الشّاعر الشّخصيّة وإن خالفت كلّ منطق وجَافَت كلّ واقع، و"الرّسالة الثّالثة" للمقالح تُسدِّق واقعاً ليكون صورة شعريّة مغايرة ومتميّزة، يقول فيها:

«أزرع في جبالنا زهور الأمل البيضاء

أكتب في سهولها قصيدة المحبّة الخضرا

أرسم في الشّواطئ الحزينة الرّمال

على الفضاء عند خطّ الأفق البعيد

مدينة ساحرة الأضواء» [2]

هي صورة "اليمن" الّتي يتمنّاها، وأفعاله فيها غير حقيقيّة لكنّها وجدانيّة، هي أمانيه في وطنه، في أرض أحبّها، فرسمها شعراً بالكلمات، فكيف له أن يزرع زهور الأمل في الجبال، إن لم يكن تفاؤلاً تجاوز العقل إلى القلب؟ إنّه الوطن السّاحر لا حدود فيه للحلم، إنّه قصيدة الشّاعر التّي لا تفارق شفاهه وترحل معه، ينسدِّق مظاهرها كما تراها عيونه القلبِيَّة.

هذا المكان هو اليمن على شواطئه الحزينة ورماله الممتدّة امتداد الأفق تطلّ هذه المدينة (اليمن) السّاحرة، مع أنّ بعض النّاس يرونها جفافاً لكنّها حياة، مدينة خياليّة تفوق

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، ص: 135.

2 - عبد العزيز المقالح، الديوان، ص: 301.

الوصف، تتعدّى حدود الجغرافيا ليكون فيها كلّ شيء بسحر الشّاعر الّذي ينفثه في الكلمات، فتتحوّل من وطن عاديّ إلى مكان أثيريّ يسكنه الأمل الدّائم، وتشرق أنواره رغم الحزن.

هذا هو اليمن، إنّه يمن المقالح، أمله وسعادته، حقيقته الواقعيّة غير حقيقته النّفسيّة الّتي تتحوّل إلى حقيقة شعريّة، وهذا هو الشّعر حين يحبّ يسكبُ عبق الكلمات في كؤوس شعريّة تنشر أريجها في نفوس المتلقّين، ويجذبهم الحنين والشّوق لهذا الوطن أو يذكّرهم بأوطانهم، فحَفِظَ الله اليمن السّعيد وأزال كروب أهله وجمع شتاتهم، وأطفأ نيران الحروب في ديارهم، ووحّدهم على الخير والسّلام.

ينسق الشّاعر الوجود الخارجيّ وفق خياله الشّعريّ، فلا يقتنع «بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقّى مصادر صوره من الخارج، بل أصرّ على أن يخلقها بنفسه. وأصبحت الصّورة الشّعريّة بالتّالي صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرّؤى المختلطة المتداخلة»[1] والمتضاربة كما هي في النّفس، يقول أدونيس:

«-الزّمن فخّار والسّماء طحلب.ماذا تفعل؟

-أصيرُ الرّعدَ والماء والشّيء الحيَّ

-وحين تفرغ المسافات حتّى من الظّلّ؟

-أملؤها بعين تلبس الجهات الأربع،

أملؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة

وترشحُ بالحلم وذاكرة الشّجر.

-وحين لا تواتيكَ الدّنيا؟

-ألهو بعينيَّ ليزدوجَ فيهما العالم

أرى السّماء اثنتين

الأرض اثنتين

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللّغوي، ص: 125.

إلاّ أنا-

أبقى واحداً»[1]

في هذا القّرّد الجميل والتّلاعب بالوجود، أو فلنقل إنّها حقائق شعريّة يراها أدونيس بعين الشّاعر، في هذا المزج الدّاخلي للعوالم الخارجيّة المتباعدة، وفي صور مُفارِقة لبعضها، يُعيد أدونيس تركيب الخارج برؤيا خاصّة، إذ إن أوّل ما نلحظه هنا هو أنّنا أمام تركيبة وجدانيّة تنتمي إلى عالم الدّاخل أكثر من انتمائها إلى الواقع، إنّها صورة داخليّة تتّجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذّاتيّة الدّاخليّة»[2] الّتي يغدو فيها الزّمان فخّاراً، كأنْ لا نفع منه إلاّ أن يصبح ذكرى ماضية مشكلّة وفق قالب لا يمكن تغييرها، ولكن أدونيس يتغيّر، ويأخذ من الطّبيعة مظاهرها، إنّها مظاهر التّحوّل والتّبدّل الّتي يسعى أدونيس لأن يماثلها في شعره، إنّها التّجديد الّذي لا يتكرّر.

وليُظهر أدونيس سعيه إلى التّغيير يَقْسِم ذاته نصفين؛ إحداهما تسأل والأخرى تجيب، وهي في الحقيقة الأسئلة من غيره الّذين يريدون معرفة أسباب التّغيير، والأجوبة يقدّمها أدونيس، لكن وطبعًا بطريقة الشّاعر الفيلسوف كعادته، أجوبة لا نهائيّة ولا منطقيّة تزدوج فيها الأشياء، إلاّ أدونيس يبقى واحداً. فلماذا هذه النّرجسيّة المتعالية؟

أدونيس وفي إعادة تنسيق الوجود الخارجي يرى الحقائق مختلفة، يمكن تغييرها، يمكننا النّظر إليها من زوايا متعدّدة، إلاّ أدونيس يرى نفسه الحقيقة الثّابتة المتفرّدة، وهذا هو سعيه في التّموّ الإنسانيّ والشّعريّ، لأن يكون ظاهرة لا تتكرّر، لا أحد قبله ولن يأتي مثله أحد- طبعاً المقصود في الإبداع اللّغوي-.

بعد أن نسقَ أدونيس كلّ الأشياء من حوله، وجد نفسه الحقيقة الّتي لا يمكن إعادة تنسيقها، تُرى هل لأنّه يرى نفسه كاملاً وبلغ الذّروة؟ أم لحاجة في نفسه لا يريد التّصريح بها؟

---

1 - أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، وبيروت-لبنان، ط1، 1996، ص:81.

2 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللّغوي، ص:125.

نُرتِّب الوجود في بعض الحالات وفقاً لمشاعرنا، لكنّنا لا نكتفي بهذا التّنسيق، بل نذهب معه بعيداً فيما وراءه، في عِلّة الوجود، في أسباب تغاير ما تعارف عليه النّاس، فتكون خاصّة بنا نراها هي الأكثر ملاءَمة لمشاعرنا، وهو وَضْع فاروق شوشة مع القمر:

«كان القمر يُطلُّ فوق الماء

ساكباً أخزانهُ الثّقال

في سبائك الذّهب

يؤوده حِملٌ من الذّنوب صاعدٌ من البشر

فيختفي حيناً عن العيونِ

والظّنون»[1]

القمر هو صفحة الصّفاء، والقّاء الروّحي، أنيسُ الحزين في ليله، يَطلع فتتوارى النّجوم، وهو الفرح المأمول في الدّجى، ظهوره واختفاؤه لعِلّةٍ وضعها الله سبحانه، لكنّ فاروق شوشة جعل لهذا علّةً أخرى وهي "ذنوب البشر" الّتي تتحكّم فيه، فيغدو بشرًا يسكب حزنه، كأنّ الشّاعر نقل إحساسه إلى القمر، رافعاً إيّاه إلى السّماء علّه يجد فيها الدّواء.

القمر على علوّ ه وسموّ ه تصله ذنوب البشر ويتأثّر بها، فيختفي من هذا الحِمل الثّقيل وليس لسبب آخر، وهذا ما يحزنه، وهي وجهة نظر الشّاعر في كيفية الملاءمة بين الأرض والسّماء، بين البشر الّذين يُخطئون يوميًّا والقمر يحمل خطاياهم و تثقله ذنوبهم فيختفي لسوء ما يرى.

- **الصّورة الشّعريّة فكرة:**

وَصفَتَ ِ الصّورة الحسّيّة المظاهرَ الخارجيّة دون تبرير- أحياناً- للعلائق بينها، وإذا ما صوّ ر الشّاعر أفكاره سُمّيَ حكيماً أو فيلسوفاً، وأخرِج من دائرة الشّعراء، لكنّ الشّعر المعاصر استطاع أن يردَّ الاعتبار للفكر لكن ليس الفلسفيّ ، وإنّما باعتبار حضوره

1 - فاروق شوشة، وجوه في الذاكرة، ص:105.

في وعي الإنسان، وبالتّالي حضوره قليلاً أو كثيراً، بقصد أو من دونه،في الشّعر، حيث رَدَمَ« الفجوة بين الفكرة والصّورة، الّتي لاحظها في الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ والقّليديّ المعاصر، فراح يرى ما حوله ويفكّر فيه، من خلال الصّورة الفنّيّة الّتي أصبح لها، عنده، وظيفة جماليّة معرفيّة مزدوجة»[1] تجمع بين الفكر وما يقدّمه من معارف، وبين اللّغة وما تملكه من سحر.

ولا يتأتّى لنا الجمع بين اللّغة والفكر وما ينتج عنه من جماليّات، إلاّ إذا أدركنا أنّ «حاجة الشّاعر إلى فكر كحاجة النّثر الفلسفيّ إلى وجدان، كلاهما يُفيد من الآخر، الشّاعر في حاجته إلى فكر الفيلسوف أحيانا لكي يُعلي من شأن مضمون شعره، ويجعله ذا قيمة، والفيلسوف في حاجة إلى روح الشّاعر وفنّه لكي يتمكّن من إيصال فكره إلى النّاس في قالب فنّيّ جميل يستحوذ على النّفوس والمشاعر قبل الوصول إلى العقول والألباب»[2]، إذ إنّ الشّاعر المتمرّس لايبني شعره على خواء، ولا يعوّل على اللّغة وحدها ليصنع الفراغ، ولكنّه يزيّن الفكر باللّغة حتّى لا تمجّه النّفوس وتنفر منه القلوب، والفكر في الأدب لا يعني جعله موضوعا فلسفيًّا، ولكنّه إثراء للموضوع، وتعبير عن وضع شخصيّ بطريقة موضوعيّة،في قالب جماليّ يُغري بالقراءة ويُيسّر الوصول إلى العقل بطريق القلب.

لا نعني بوجود الفكر أو الفكرة أن تكون موضوعاً وإنّما أن تضفي عليه التّدخّل المباشر للشّاعر، وطريقة نظره للوجود، أي فكرته عنه، بمعنى أدقّ صورته عنه، فنرى التّطابق بين الصّورة والفكرة «لا انفصال بينهما، ومن جهة أخرى، فقد تغيّرت العلاقة بين عناصر الصّورة، بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر لا على تجاوزها وتقابلها»[3] ممّا يجعل الصّورة الشّعريّة تدخل في صميم النّصّ الشّعريّ

1 - سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسات في جمالية الحداثة الشعرية)، ص:38.

2 - عثمان موافي، في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ج02، ط03، 2000م، ص: 116.

3 - المرجع نفسه، ص:36.

بطريقة بنائيّة حيوية، تلتحم فيها اللّغة والرّموز والأفكار لتشكّل القصيدة المعاصرة المعبّرة عن الشّاعر وروح العصر بطريقة فنّيّة، نجد رسمَها عند أدونيس:

«زرع الجائعونْ
غابة للرّجاءْ
صار فيها البكاءْ
شجراً، والغصونْ
وطناً للنّساء الحُبالى
وطناً للحصادْ؛
كلّ غصن جنينْ
راقدٌ في سرير الفضاءْ
أخضراً ساحرَ الأنينْ
فرَّ من غابة الرّمادْ
من بروج الفجيعه
حاملاً آهـة الجائعينْ
شاكياً للطّبيعة» [1]

نرى هنا دخول أدونيس في أفكار البسطاء الجائعين ليرسم عالمهم الّذي يحلمون به، إنّه مكان مختلف هو غابة للرّجاء، إذ لا يملكون ما يحقّق أمانيهم فيلجؤون إليه، ويضفي الشّلعر على هذا المكان لمسة الأحلام، لأنّ المكان في الشّعر« شمولي يلفّه الغموض من خلال هويّة الشّيء، أو غموض الشّيء نفسه وعلاقتنا به، وبذلك فإنّ هذا الغموض ليس

1 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 123.

جوهريًّا في الأشياء، بل في المجال الّذي تثيره فينا»[1] فتغدو صورته غريبة غرابة فكرتنا عنه.

هي غابة للبكاء، فلا يملكون ما يسدّ رَمَقهُم، وهو الفقر الّذي كاد يكون كفراً، يكاد صاحبه يخَرُجُ مُشهراً سيفه، فإذا ما تعفّف وانكسرت نفسه أخفاها عن النّاس بالأماني الممكنة واقعاً والمستحيلة تحقيقاً، فيبني وطناً لقِطافٍ لم يأت أوانه بعد.

هي أيضاً صورة الأجنّة الّذين يَئِنّون جوعاً قبل الميلاد (غابة الرّماد)، هي صورة رهيبة عن عالم نادراً ما نراه بهذا الألم والقسوة، ولو أعطينا رسّاماً ريشة وألواناً لعجز عن توصيف الحال أو تحويل القصيدة إلى صورة، لكنّه قلم الشّاعر السّحري الّذي يغوص إلى أعماق النّفس ويبحث في تموّجات الأفكار، لتكون الصّورة النّهائية هي فكرتنا عن الأشياء، هي نظرتنا الخاصّة لعالم خاصٍّ، إنّه ليس عالم أحلام الشّاعر، لكنّها أحلام الجائعين الّتي تنتهي بالآهات والشّكوى، والزّفرات وآلاف الغصّات دونما تحقيق لإطعام جائع أو مسكين.

قد تسحر الطّبيعة في حقيقتها الإنسان، فيرضى بها، لكنّ للشّاعر نظرًا آخر مختلفًا، فهو إذا لم يقبل «صور الطّبيعة النّاجزة، وهذا هو الغالب في الشّعر المعاصر، وجعل للفكرة الأهمّية الأولى، كانت الأشياء الواقعة بالنّسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطّبيعة، وهي عندئذ لا بدّ أن تنتمي في نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطّبيعة. فطبيعة الصّورة الشّعريّة – في إيجاز – من طبيعة الفكرة»[2] الّتي يروم الشّاعر إخراجَها من خلال التّصوير، إذ لا وجود للفكرة في المجرّد، فهي لابدّ أن تخرج إلى الواقع لتثبت وجودها، وواقع الشّاعر هو اللّغة – الشّعر، فتكون القصيدة هي فكرة الشّاعر في صورة فنّيّة – شعريّة- يرسمها صلاح عبد الصّبور في عمقٍ محاولاً إعطاء فكرة الحزن صورة في قصيدة "الشّيء الحزين":

«هناك شيء في نفوسنا حزينْ

1 - عبد الرّسول عداي، "شعرية المكان في النص القرآني".

2 - عز الدين اسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، ص:58.

قد يختفي ولا يبينْ

لكنّه مكنونْ

شيء غريبٌ...غامضٌ.....حنونْ

لعلّه التّذكار

تذكار يومٍ تافهٍ بلا قرارْ

أو ليلة قد ضمّها النّسيانُ إلى إزار

....

لعلّه النّدمْ

فأنت لو دفنتَ جثّة بأرض

لأورقَتْ جذورها، وأينعت ثِمار

ثقيلة القِدمْ

لعلّه الأسى

اللّيل حينما ارتمى على شوارع المدينه

...

يستيقظ الشّيء الحزين في أواخر المساءْ

يمور في الأطراف والأعضاءْ

....

لو اتّكأت أيّها الشّيء الحزينُ مرّةً على مرافئ العيونْ

لو ركبك المسافرون....

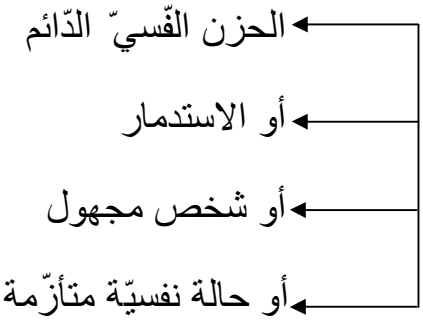
.....ينزلون»[1]

هو إذن شيء حزين، مجهول المعالم، مطموس الملامح، يقاربه الشّاعر بالتّوقّعات (العلّة) ولا يدركه، لأنّه موجود في الأعماق، صورته تقريبيّة من خلال ما هو خارج النّفس خصوصاً الزّمن "يوم، ليلة، ليل، المساء"، حيث يصبح الزّمن مثيراً نفسيًّا لفكرة الحزن، وتحديداً لأسبابه المجهولة.

لا يبحث عبد الصّبور عن الحزن؛ ولكنّه تعمّق فيما يدفع إليه من الجانب النفّسيّ "التّذكار، النّدم، الأسى" كونهَا تتسرّب إلى الإنسان وتكون محقّا قويًّا للحزن، هذه الحالة النّفسيّة الّتي قد لا نستطيع ردَّها لتجذّرها في أعماقنا وإثمارها البادي على الوجوه.

لكن لو اجتمعت كلّ هذه التّوقّعات وكانت وراء الحزن، فهل يكون فعلاً هو الحزن الفّسيّ؟ أم لـ عبد الصبور يريد جعله معادلاً لمثير أقوى من الحزن؟ مع وجود مؤشّرات "دفنت جثّة بأرض، ارتمت على شوارع المدينة، في أواخر المساء" وهي تدلّ على عمل إجراميّ ارتكبه إمّا شخص أو جماعة أو دولة (استعمار) لأنّ هذه الأمور تسبّ أوّ لا: الحزن العميق (قد يختفي ولا يبين) وثانياً: العامّ (لو ركبك المسافرون ينزلون/لو اتّكأت...على مرافئ العيون).

ربّما كانت هذه فكرة عبد الصبّور عن استدمار لا يرحم صوّ رها في قصيدة تحمل عديد التّأويلات وهذا ما يجعلنا نضع نحن أيضا توقّعات نسبيّة لا نتائج مُطلقة فلعلّه



1 - صلاح عبد الصّبور، النّاس في بلادي، ص: 109-112.

إذ من روعة تصوير الشّاعر لهذه الفكرة هو عدم الإفصاح عنها وتركها في باب الاحتمال.

كان وعي الشّاعر بالجواهر- ومازال- دافعاً إلى رسمها جماليًّا، تحذوه في ذلك فكرة خاصّة كما رسم أنسي الحاج الظّنون:

«الظّنون أسس العالم

يظنّ رهافة شعورك ضعفاً فيدوسك ويبني ثقته بنفسه

تظنّ شفقتك غباوة فتخونك وتستعملك

يظنّ سكوتَكَ، الّذي هو احتقارٌ صامت لحقارته، جهلاً، فيؤسّس عليه مشروع عمره يستنزفك ويزدهر، وتتراخى أمامه ازدراءً وشفقة

تظنّ نفسك بريئاً فلا تعرف جرائمُك حدوداً، فلا أعظم من جرائم العارف إلاّ جرائم الجاهل»[1]

والظنّ قد يبني يقينًا ويوصل إليه، وقد يهدمه ويدوس عليه، والأساس في ذلك الشّخصُ في ذاته وكذا حضور ضميره ومبادئه، لأنّنا – من المفترض-أن نظنَّ ونشكّ لنصل إلى اليقين، إلى معرفة الآخر لنحترمه، لكنّنا كثيراً ما نضلُّ بظنوننا، فنؤذي الآخرين ونستغلّهم، والأسوأ ظَنّنَا أنّهم لا يَعرفون أو لا يُدركون حقيقة أفعالنا.

أراد "أنسي" من خلال فكرته عن الظّنّ أن يبرهن أوّلاً على وجوده وضرورته، لكن في جانب آخر هو كيفيّة التّعامل معه الّتي نتغافل عنها، ويبقى ظنّنا في حدود مصالحنا، لا يجد يقينًايطمئنّ إليه، ولا يعرف حدّاً يردعه، فإلى أين يسير؟ هذا هو ما يجب أن نتنبّه له، من خلال الصّور السّابقة الّتي أشار إليها "أنسي" والّتي تمثّل أسوأ صور الظّنّ ؛ لأنّها تهدم تلك الإنسانيّة.

1 - أنسي الحاج، خواتم02، ص:89.

حين أشار "أنسي" إلى هذه السّلبيّات أراد من خلالها أيضاً تلميحاً إلى أنّها أساس هدم الإنسان وبالتّالي العالم، فهي لا تقتصر على الأفراد بل تتجاوزه إلى الجماعات و"بعض الظّنّ إثم" وكثير منه إجرائم يصعب علينا استيعابها، لكنّها الحقيقة الّتي أخرجها أنسي من الفكر إلى الصّورة، حيث «العلاقة بين المادّة الخامّ وصوغها شعريّا هي علاقة تجلّي هذه الفكرة إيقاعيّا»[1]، بمعنى الفكرة الكامنة وراء الشّعر، أي الموضوع الّذي نريد أن نعبّر عنه، وطريقة قوله شعرًا هي العلاقة الّتي تنتج الإيقاع الفكريّ الّذي هو خلاصة «لغة نفسيّة تتمظهر بأكثر من شكل وأكثر من تجلّ بالاعتماد على رموز وتراكيب»[2] تتمرأى في صور مختلفة عمّا تراه أعيننا، وبصيغة تكسر كلّ توقّعاتنا، وتتفجّر عن لغة جديدة أساسها إيقاع فكريّ يحقّق علاقة نادرا ما نلتفت إليها، ألا وهي قدرة اللّغة على الرّسم بالكلمات، وإخراجها في صورة أقلّ ما تفعله بنا هو أن تثير دهشتنا، وتستفزّ ذواتنا في كيفية الجمع بين اللغّة-الصّورة والفكرة.

إذا كان كسرُنا للصّور الحسّيّة هو برسمها وفق الشّعور لا وفق الواقع، فإنّ رسمنا للمعاني هو أكبرُ كسرٍ للصّورة الحسّيّة، إذ هو بعث للمجرّدات مع أنسي الحاج في صورة مقرِّدة تغوص في جوف معنى

«الفرح حالة غامرة إلى درجة الخشوع لا الضّحك

الفرح، كتوأمه الحزن، هو أكثر من يكره الحركة»[3]

أمّا معرفتنا به فهو سعادتنا القصوى، يأتي أحياناً إذا تحقّقت أمانينا، ترادفه الحركة حين نقول "يطير فرحًا"،كأنّ تلك السّعادة تستلزم الحركة، لكن فكرة "أنسي" عنه تختلف، إذ إنّ الفرح لا يتطلّب الضّحك ذاك الّذي يُذهِبَ وقار اللّحظة. ولكنّه يحتاج إلى خشوع، إلى حالة من السّكون المفرط، كأنّك تقف أمام مقدَّس بكلّ هيبة وسكينة هذا هو واقع الفرح.

---

1 - محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، ص: 50.

2 - المرجع نفسه، ص: 50.

3 - أنسي الحاج، خواتم 01، ص: 101.

وإذا استرسلنا كثيراً في هذه الفكرة سنراها ذلك الفرح اللاّمبرر، الّذي يُباغتنا ولم نكن ننتظره، ربّما يكفينا فيه التّبسّم، بينما هناك شيء في الأعماق لا يفسّر لا تكون حياله إلَّا صنمًا تجمّد من فرط الحالة، فالسّكون يُطيل تلك الفرحة إلى أقصى حدٍّ، بينما الحركة يستنزف الفرح كأنّها تعجِّل بنهايته. يحدُثُ هذا في مواقف تكون فيها "الشّهقة" عنوان سعادة لا تنتهي، أو الهّوع دليل خشية صادقة ليس في معنى الخوف ولكن في معنى الحبِّ الصّافي.

المقاربة بالضّدّ هي أكثر ما يغوص في المعنى، لأنّنا سبق وعرفنا المقاربة بالشّبه لكنّها بقيت دون الإصابة، فالانتقال إلى العكس بثَّ فيها روحًاجديدة، مع أنّ الفرح والحزن ضدّان، لكن هي فكرة الشّاعر الّتي جعلتهما في صورة توأم ملازم لأخيه، والحزن قليل الحركة يفضّل الانزواء، فهل سيكون فرحُنا خاصّا بنا، لا يشاركنا فيه أحد؟ أم هي لحظة لا تسَعُنا فيها الدّنيا، فنلجأ إلى ذواتنا كمصدوُم لقوّ ة ما رأى أو سمع؟

وأيًّا كانت الحال، ومهما تعدّت الأسباب، فإنّ الشّاعر رسم لها معنى مختلفاً لا نفهمه إلاّ إذا شعرنا به، وعرفنا أنّه المقدّس الّذي يجب أن نقبض عليه حتّى لا يفرَّ منّا.

- **الكلمة مُصوِّرة في وضعها الجديد:**

حظيت الكلمة في الكتابة المعاصرة باهتمام أخرجها من دائرة السّكون إلى الحركة الدّائمة، من خلال قابليّتها للتّأويل في كلّ مرّ ة، لأنّها لا تحمل معنى نهائيًّا، وكذلك هي في الصّورة الشّعريّة وسيلة أعمق للتّصوير، وقد تكون هي بحدّ ذاتها صورة من العالم الخارجيّ أو الدّاخلي للشّاعر، وينبع ارتباط الكلمة بالصّورة من ناحية أنّ الثّانية يستحيل أن تتخلّى عن الأولى، أو أن تبلغ مرادَ ها من دونها، والرّبط في الشعر بينهما لا ينبع من العقل، إنّما من إحساس الشّاعر وحاجته إلى هذه الكلمة في هذا الموضع دون غيرها، إنّها اختياره الخاصّ، وبالتّالي هذا الارتباط «غير المتوقّع لا يمكن انتقاده في الشّعر،

بل ربّما كان هو المطلوب المحبوب، رغم أنّ الحقيقة الواقعة لا تقبله، ذلك أنّ هذا الارتباط يكون دائمًا شيئًا جديداً يحمل الإثارة»[1] والدّهشة والمتعة لمُحبّي الجديد.

طبعا للشّاعر لمسته الخاصّة في هذا الجانب تحديدا، وهذا ما سنحاول دراسته في قصيدة "الرّحيل" لنجاة ومان

«غنّت في ذكر اسمك نبرات صوتي..

تراقصتْ أحرْفُ قلمي على مسارح دفترك...،

وأنتَ ما انتبهتْ..

رافقتك نديماً مرنّما في غياهب حلمي...،

وأنت ما اكترثتْ...

يا مرآة أخجل من النّظر إليها...

خجلي أن أرى فؤادي أمامي...

قوامه الهوى مقطّرا...

خالصاً نقيّاً...، صادقاً ..

قد يكون ذاك هراء....،

فالهوى بين الورى هو هواءْ... »[2]

هو حال القلوب الكسيرة الجريحة، الّتي ركضت عمراً وراء حبٍّ (حبيب) لا يبالي، والشّاعرة هنا رسمت هذا الحبيب بكلمة واحدة هي "مرآة" على ما تحمله من إيحاءات، فهي رمز للشّفافية والمصداقية، وهي ما تُرينا أنفسنا على حقيقتها دون زيف، وهي الّتي إذا ما تجمّلنا أسرعنا إليها، كأنّنا نباهي ذواتنا أمامها.

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص:62.

2 - نجاة ومان، راقني (كتابات شعرية)، ص:42.

حبيب الشّاعرة هنا هو المرآة، لكنّها تخجل من النّظر إليها، أتُرى لصدقه؟ أم لحبِّها له؟ والثّاني هو ما رجحته مضيفة إليه أنّها تخجل من رؤية قلبها، فهل تقصد قلبها أم أنّ قلبها غادرها إليه؟ فحين تنظر إليه ترى فؤادها، إذن هو سكن جسداً آخر، صار مرآة.

ينضاف إلى هذا أنّ المرآة (الحبيب) لا تعكس فقط الظّواهر الخارجيّة، بل حتّى المشاعر الدّاخليّة، وغدا الحبيب هو الشّاعرة ذاتها، فتخرج هنا المرآة عن المألوف لتصبح شخصاً مجسّداً، ولربّما هذه الكلمة "مرآة" هي الأقدر على رسم حبيب رحل لم تبقَ إلّا ذكراه، و لم تختر الشّاعرة "بحراً، أو وادياً" لأنّ المرآة ملازمة للمرأة في جلّ حالاتها، وكثيراً ما تخاطبها لتُخرج مكنوناتها كما نفعل مع الأحبّة.

"مرآةُ" خارجَ الشّعر كانت كلمة وداخلَه هي صورة لعوالم يصعب إدراكها ويعسر معها البديل، لذا لا غنى عنها،«أي إنّ الكلمة أصبحت مؤشّرا مرئيّا يشارك بدور أساس في الحياة الفعليّة للقصيدة»[1] ولم تعد ترتبط بالمعجم كما كان سابقا، ولكنّ حياتها تتجدّد بتجدّد السيّاق والقراءة، وتنوّع مدلولاتها، فأصبح لها ثقل ووزن في الصّورة الشّعريّة، وتكون -أحيانا- الكلمة بحدّ ذاتها صورة ترسم الذّات بالوقْع النّفسي، وتجعل من المحيط الخارجيّ صدى لها، لتتجاوز حدود المألوف إلى الاختلاف، وتكون كلمة شعريّة لا كلمة معجميّة، لا تنبع شعريّتها من انفرادها ولكن من سياقها الجديد الّذي يغيّر معناها، فتنحرف الدّلالة عن أصل الوضع إلى جماليّات مختلفة، تكون فيها الكلمة أساسا وحسبها في ذلك أنّها في سياقها الجديد جمال متجدّد.

متلقّي الشّعر لا يملك إلاّ أن يقرَّ بشعريّة هذه لصّورة، فالكلمة فيها لم يسبقْ أن رُسمت صورةً مشابهةً، وإنّما هي منفردة في وضعها الجديد، هي صورة في حدّ ذاتها، لا تنبع من واقع خارجيّ جامد، وإنّما من رؤيا الشّاعر وتصميمه المتميّز في هندسة الكلمات، وما تمنحه الطّاقة السّحريّة الكامنة فيها للصّورة الشّعريّة من دلالات انفعاليّة ، فالكلمة أداة «انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتّجربة

1 - حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 105.

البشريّة بالذّات، وتخرج في حدَّتها وشطحاتها، صورة غير مباشرة للواقع اللّتيّ الدّاخلي الّذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتّحوّل»[1] وترهقه التّناقضات والصّراعات الدّاخليّة.

ولعلّ عوالم الرّوح هي الأكثر غموضاً، فكيف يعبِّر عنها عبد الله العشي؟

«الفراغُ، الغيابُ، الشّروقُ، الأصيلُ، الغروبُ، الغسقْ

السّؤال، الجوابُ، الذّهابُ، الإيّابُ، الشّفقْ

الغناء، المدى، دفقة النّبعِ، وقع الصَّدى، زهرة الياسمينةِ،

أنشودة الصّمتِ دَمعُ الصّلاةِ، الدّعاءُ، التّهاليل، وهجُ

الزّاويح، تسبيحة الكائنات، خشوعُ السَّماءِ، المعارجُ

والمنتهى....

هي أرضٌ لنا، هي أرضٌ لنا»[2]

تبدو الكلمات هنا متفرّقة، لكنّها في تواليها ترسمُ عوالم تحتاج لأن تُشربَ على مهل، هي عولم ارتقاء الرُّوح، ترفّعها عن الأرضيّ، تكثر فيها الحيرة ويغيب العقل، يأخذه الذّهول، وتخطفه الدّهشة من المعقول إلى اللاّمعقول، فكلّ كلمة سبقتْ هي وضع جديد للشّاعر الّذي يعيش غاية النّشوة في تلك الأجواء الّتي ترحل به بعيدًا في سفَو سماويّ.

إنّها لحظات الخُلوة مع اللّت، حين يصدقُ الإنسانُ نفسَه، يتأمّل ما حوله، وتحدّق عيناه إلى السّماء، إلى الأمل الّذي لا ينقطع، إلى عفو الإله الكبير عن البشر الضّعيف الصّغير، حين تبكي عيناه من خشية الله، تتململ روحه من هول ما فعلت، يلتَهجُ لسانه بالدّعاء، وينسى الدّنيا معتذراً عن ملذّاتها وشهواتها.

حين يدخل البيوت الّتي أذن الله أن تُرفع، ويكون ضيفاً ونزيلاً عند الكريم، يشعر بالرّهبة،بالقداسة، بالحبِّ العميق لروح هي نبعُ روحه، إنّهالحظات الخشوع في الصّلاة،

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللّغوي، ص:139.

2 - عبد الله العشي، صحوة الغيم (كتابات شعرية)، ص: 74.

ولا أقوى من زلزلة "آمين" حيث يقول الإمام "ولا الضّالين"، تشعر معها كأنّ جدران المسجد وأرواحًا خفيّة تردِّد معك هذا الدّعاء الخالد.

هي الروّح في كلّ الرّكعات والسّجدات، في كلّ الشّهقات الباكيات للمولى، هي اتّصال الأرض بالسّماء، كلّ هذه الكلمات هي صورة للأجواء الإيمانيّة الّتي يحياها المسلم يوميّا، أسبوعيّا وسنويّا، فأحلينا ًيُغيِّبُ منها الرّوح، فلا تبدو له هذه الكلمات سوى ألفاظ متناثرة، لكن إذا ما حضرت الروّح كانت عيداً لا ينتهي، ووعداً بلقاء دائمٍ، وجسراً واصلاً بين المتباعديْنَ.

هي الكلمة إذن؛ في أجوائها الإيمانيّة الصّوفيّةتتّصوٍّر سموَّ الروّح إلى السّماء وارتقاءها حبًّا لخالقها، ومعها برزت لغة جديدة في توظيف الكلمات والخروج بها عن المألوف، إذ من الخصائص «المميّزة للشّعرية العربية الصّوفيّة، طابعها الفردي والذّاتي، ومن الخارج إلى الدّاخل، يعدّ بمثابة إبدال أساس، وتغيير رئيس، بينما كان الأمر معاكسا ومغايرا بالنّسبة للشّعريّة العربيّة القديمة، الّتي ألغت من حسابها الذّات الكاتبة»[1]، لأنّ الشّاعر الصوفيّ المعاصر يُولي أهمّية كبرى للذّات العرفانيّة في قراءتها ورسمها للعوالم الّتي لا يدركها إلاّ الخاصّة، وتغدو معها الكلمة إشارة إليها، وإثارة لانفعالات وتساؤلات تلي هذه الكتابة.

الكلمة في وضعها الجديد كسرٌ للوضع القديم – حيث كانت أداة توضيح أو مُشابَهةٍ مُطابِقةٍ - إنّها انتماء- في دلالتها- إلى عالم الدّاخل الغامض، فتكون مثله، وترسمه في حروفها، بهذا ألغى الشّاعر الجديد «ما يمكن أن يسمّى "بالمعجم الشّعري"، والّذي كان يضمّ المفردات الشّعريّة الّتي حرصت عليها القصيدة العربيّة التّقليدية والرومانسيّة، فلم يعد أمام هذا الشّاعر الجديد ما يمكن أن يسمّى باللّفظة الشعرية، إنّما أصبحت كلّ لفظة قادرة في مكانها على التّعبير»[2] وهو ما يمنحها في الصّورة صفة الشّعريّة، ولا تكتسبها خارج سياقها، لأنّ القصيدة الكلاسيكيّة والرّومانسيّة خصوصاً اعتمدت على الكلمة في وضعها

1 - نور الدين أعراب، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ص: 80.

2 - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص:133.

العام مثل: الروّح، الأضواء، الفجر وغيرها لتمنح القصيدة سحراً، لكنّ الشّاعر المعاصر كسر هذه النّظرية الجائرة في حقّ الكلمات، وجعل منها سحراً في وضعها الجديد، فلا وجود لكلمة شعريّة خارج سياقها، ولا يمكن لأيّ كلمة أن تمنح القصيدة سبقَ التّميّز إلاّ إذا فعل الشّاعر ذلك، فغدت الكلمة في الصّورة الشعرية أداة طيِّعة معبِّرة عن الشّاعر وتجاربه وأفكاره.

هذا ما أدخل كلمات كانت خارج القاموس الشّعريّ إلى الشّعر واكْتسبت وأَكسبتْ الصّورة الشّعريّة سحراً فنّيّا، مع أنّها كانت كلمات خارج التّداول فكلّ كلمة – وهذا هو العدل الفنّيّ- معبِّرة إذا استطاع الشّاعر ذلك، ولا تفاضلَ بين الكلمات إلّا فيما تؤدّيه، ولا يكون خارج الشّعر، وهنا تبرز قدرة الشّاعر على الإبداع والابتكار، وهو ما قام به سيف الرّحبي في قصيدة "بجنون الحرّية والهواء المطلق":

«الصَّرخةُ، حُطامُ الصّرخةِ
صرخة المظلوم والثّكلى
صرخة الطّفل المذبوح
في نهار مشمس
أو في ليل دامس
يمتطيه القتلة والجلاّدون
تلك الصّرخة العصّية على النّسيان
تحمل شظاياها العواصفُ
عبر الجبال والدّهور
إلى أبد الآبدين»[1]

1 - سيف الرحبي، سناجب الشرق الأقصى، ص:51.

لتبرُز كلمة "الصّرخة" من ثنايا القصيدة مدوّيةً معلنةً عن حضورها، كأنّ الشّاعر يُريد إسماعنا ذلك الصّوت بتكرار هذه الكلمة، لأنّها عالقة بذهنه، ما زالت تتردَّدُ، وهي ليست صراخاً، ولا صوت ضجّة عابرة، إنّها صوت الإنسان المظلوم الّذي دِيسَت كرامته، وسلبتْ حقوقه، وانتهت إنسانيّته على أيدي الجلاّدين.

لم يوظّف الشّاعر "الصّراخ" باعتباره صوتاً مرتفعاً وحادّا، ولكنّه اختار الصّرخة لما فيها من تعبير عن المعاناة الدّاخليّة والأذى النّفسي، وليس بالضّرورة أن تكون صوتًا خارجيّا، إنّنا نراها في الملامح الّتي تصرخ بملء فيها صمتاً ينمُّ بما في الكتمان من عذاب، ولا يحتاج صوتاً بقدر ما يحتاج فعلاً.

الصّرخة هي صوت عذاب الأرواح بلا أفواه، هي تلك الخافتة الرّافعة حالها إلى السّماء، هي دعاء المظلوم في جوف اللّيل، هي دمعة لضّعيف المغلوب على أمره، هي احتراق الأكباد، هي شكوى من ظلم أرضيٍّ إلى عدالة سماويّة ترى وتسمع الصَّمتَ المبينَ.

هي إذن الصّرخة الّتي تجلّت في المواقف، يَعْسُر نسيانها، إنّها ذكرى تطرق أبوابنا كلّما تغافلنا عنها، هي صور تراودنا، تطلُعُ من ذواتنا تستجدي الكلام الّذي لم تقله، لعلّنا نكون أفصح منها لساناً، فهل كُنَّا؟

الكلمة تلامس الأذن، وتدقّ أبواب القلب، تنطقها الأفواه كتعويذة لها وحي خاصّ «تحمل طاقة شعوريّة يرفّ بريقها السّاحر فتنساب مع جو النّغم والإيقاع لتصبح هالة من السّحر الممنوح ألواناً من الدّلالات والمشاعر. من هنا تكون لغة الشّعر أقرب من لغة النّثر في مخاطبة الجمهور وإيقاظ الحماس فيه، أو زرع الأمل والفرح في مشاعره. لأنّ الكلمة تسري في العروق دون رادع أو وازع، فتخلق الجوّ الملائم وتبسط البشاشة على الشّفاه والوجوه»[1] وتبعث الطّمأنينة في القلوب، وتسرّب الكلمة بصورتها ونغم حروفها إلى الأعماق، فتظهر المشاعر والتّأثيرات على الوجوه.

1 - شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية " مذاهب ومدارس "، ص:75.

إنّها براعة الشّاعر في جعل الكلمةِ موحيةً، وتكون هي بحدّ ذاتها صورة لما داخله أو خارجه، وهي ثمينة عند "جبرا إبراهيم جبرا" إذا تعلّق الأمر بالأرض

«زمرّدٌ أرضنا» [1].

لأنّها فلسطين معراج الرّوح، لا تباعُ ولا تُبتاع، إنّ نفيّ لظنون الصّهاينة الّذين يقدّمون المال الكثير، ويساومون على فلسطين شبراً شبراً، وهيهات أن تحضُر في مزادِ مهما علا وغَلا.

فلسطين هي الحضور الرّوحي في كلّ جسد فلسطينيّ، فليس له أن يتخلّى عنها، عن حياته، ومهما كانت الظّروف سيُقاوم ولن يساوم، حسبه أنّها جنّة الله على الأرض، أنّها مسرى الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، أنّها مهد الدّيانات والحضارات، أرض السّلام، فكم سيكون ثمنها بهذه الحصيلة؟ ملايين الدّولارات؟ ملايير...؟ أرواح؟ كلّ هذا أقلّ ممّا تستحقّه.

أليست هي الأرض المباركة من السّماء«...**إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ...**»[2]؟أليست الوطن الأوّلَ الّذي يصعب علينا فِراقه ونسيانه؟ فهي إذن "زمرُّد" جبرا، هي جوهرة ثمينة، تختصر كلّمعاني الحبِّ والقداسة، تُزيحُ كلَّ الأثمان الّتي تظلّ رخيصة إذا وضعت في ميزان كَفَّتُهُ الثّانية أُولى القبلتينِ.

كما عجَّل الشّاعر بالزّمرد قبل الأرض دليلاً منه على مكانة روحيّة غائرة في وجدان كلّفلسطينيّ، فهي وإنْ بدتْ جزءاً من العالم، حفنَةً من تراب، لكنّها العالم كلُّهُ، الإنسان يحتاجها حاجة الظّمآن للماء، حاجة الجسد للرّوح، حاجة الغريب للأهل. هي أكثر وأكبر من هذا، قلبٌ نابضٌ للملايير المُسْلِمَة، للملايين المسيحيّة، للّذين عاشوا دهراً من السّلام في دار السّلام.

---

1 -جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ص: 77.

2 - سورة الإسراء، الآية: 01

تلك هي فلسطين، وذلك هو جبرا، جزءٌ من كلٍّ، يستحيل أن ينفصل. وما زالت الكلمات ترسم فلسطين حتّى غدتْ كلَّ فلسطينيّ وامتدت خارجه، يا له من سحر للكلام! ويا لها من صورة مكثّفة اختصرت كلّ المعاني المثاليّة.

الفصل الرّابع
جماليّات انكسار الاستدعاءات

1. الرّمز و الأسطورة كسر لعمود الشّعر

- جماليّاته

2. التّناص كسر لاستقلاليّة النّصّ

- جماليّاته

1.الرّمز والأسطورة كسر لعمود الشّعر:

يحمل النّصّ الشّعريّ المعاصر سمات تميّزه وتجعله مختلفا، على رأسها شعريّته الّتي نقلته من عالم التّقليد إلى عالم التّجديد، خصوصا على صعيد اللّغة فكيف «تكسر الشّعريّة عادات اللّغة؟»[1]، يحدث هذا «عندما يُفصح المجهول الكامن وراء اللّغة والمخيّلة عن تحوّلاته المختزلة بعناصر الشّعريّة، وأهمّها الرّموز الّتي احتفت بها»[2]، لأنّها تحرّك النّصّ الشّعريّ، وتكسر فيه الرّتابة، وعلى أعتاب الرّمز تنهض عوالم أخرى نابضة بالحياة.

ولم يأت توظيف الشّاعر للرّمز والأسطورة عبثا، إنّما هو اختيار عن وعي وقناعة تمثّل «في ضرورة إغناء التّجربة الشّعريّة العربيّة، (و) كان لزامًا على الشّعر العربيّ أن يعرفه، بعد كسر العمود الشّعريّ، لأنّ كسر العمود، لم يكن إلاّ قنطرة لابدّ من المرور عليها، من أجل تغيير جذريّ يأتي على العمود الشّعريّ ومستلزماته من القواعد»[3]، حتّى تظهر الجِدّة على أصولها في الشّعر المعاصر، ولهذا لابدّ من تجاوز وكسر قواعد العمود الّتي ظلمت الشّعر قبل الشّاعر، وأزاحت الكثير من الأشعار بسبب قواعدها.

فنادى الشّعراء بالتّحرّر «من صيغ التّعبير القديمة وإخضاع عناصر الشّكل لدفقات شعوريّة متغيّرة، ولاستعانة بالرّمز حينا، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكارهم ومشاعرهم واستبطان المعاني بدلا من وصفها وصفا خارجيّا يعتمد على السّرد المملّ»[4]، الّذي لا يضيف للتّجربة إلاّ المشابهة الخارجيّة الّتي تتغافل عن الدّواخل، وتتناسى الأعماق الجوهريّة – للذّات والجماد-فتبدو رسما جامدا، لا يتحرّك ولا يُحرّك (يؤثّر).

---

1 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص: 19.

2 - المرجع نفسه، ص: نفسها.

3 - محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة آنفو –برانت، فاس- المغرب، ط01؛2013م، ص: 44.

4 - محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت-لبنان، ط01، 1414هـ/1994م، ص: 43.

من أجل هذا ثار الشّاعر المعاصر على المظاهر الحسّيّة، على الوضوح والمقاربة والدّقّة بتوظيفه لوسائل أكثر عمقًا تبتغي الكشف أكثر من الوصف، وترصد الأشياء والأحوال في تحوّ لاتها الدّائمة، في مرحلة ثباتها وسكونها،لأنّ الشّاعر المعاصر يحاول استيعاب الحضارة الجديدة الّتي يلفّها الغموض ويعتريها الزّيف والتّقنّع، فجعل للأدب والشّعر خصوصا - بحكم التّلقّي-مهمة إبداع الجماليّ «ولن يُتاح له ذلك إلاّ إذا عكس فنّيّا المسائل الجوهريّة الّتي يطرحها عصر المبدع، وإنّها لمهمّة جليلة ومجيدة، ويكفيه مجدا أن يؤدّيها في كلّ حقبة من حقب التّاريخ»[1]، وعَكْسُها فنّيّا لا يعني نقلَها حرفيّا، ولكن أن يرتقيبما حوله إلى مستوى الفنّ ، وتكون له خصوصية العصر بمعنى تفادي التّقليد، وهذا هو سعي الشّاعر المعاصر إلى استلهام التّراث وليس إعادة كتابته، وهو من جهة أخرى إعادة بعث الحياة فيه، بتسليط الضّوء عليه وتوظيفه فنّيّا.

جماليّات الرّمز والأسطورة في الكتابة الشّعريّة العربيّة باعتبارهما كسرا لعمود الشّعر:

سندرج هنا الأسطورة تحت غطاء الرّمز، لأنّ الأسطورة تُوظّف على أنّها رمز شعريّ.

جماليّات الرّمز:

. الرّمز عالم بكر:

لجأ الشّاعر المعاصر إلى هذا العالم لأنّه سئم العوالم الأخرى، فكلّ ما فيها معروف البداية، محسوم النّهاية، فاعتماده، «على ثقافته الخاصّة في بناء صوره الشّعريّة جعله يفضّل الواقع الأسطوريّ على الواقع الخارجيّ ، هذا الواقع الغنّي برموزه الانفعاليّة

1 - مخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1998م، ص: 117-118.

وأحاسيسه البكر»[1]، كان حلما يُراود الشّاعر والمتلقّي، إنّه عالم جديد لم يسبق أن وطئه غيره، يبنيه بمعارفه أو يستلهمه ممّا حوله أو من ماضيه دون تكرار، ويضفي عليه سحر اللّغة إضافة إلى سحر الأسطورة، فيغدو عالما جميلا.

لم يستطع الواقع الخارجيّ أن يحقّق أحلام الإنسان، لذا أدرك الشّاعر «خلال تجاربه المستمرّة أنّ أفعال الذّات الدّاخليّة وأفعال الأسطورة هما وحدهما المالكان لصفة الضّرورة وأنّهما لهذا أسمى من الواقع الخارجي العرضي الّذي فَقَدَ في ظلّ مناخه الحضاري أن يمدّ إنسانه بمواقف واضحة الاستجابة»[2]، ومعه فقدَ الشّاعر ثقته في واقعه وفي قدرته على التّغيير، فلجأ إلى الذّات الغامضة وإلى الأسطورة في أفعالها الخارقة، لينسج واقعا مختلفا عن الخارج، يسبح فيه الخيال، ويعيش فيه المتلقّي غاية النّشوة، وهذا ما نراه في قصيدة "أغنية لمنتصف القرن"لجبرا إبراهيم جبرا"

«وليلنا عبثا استحمَّ بعطر البرتقال»[3].

وهل لليل أن يستحمّ؟ ثمّ بالعطر وليس بالعصير؟ إنّه ليل خاصّ، حين تهدأ الأرواح، هو ليل الفلسطينيّ المشطور بين الماضي والمستقبل، حيرة من هذا الواقع المرير، الّذي سُلبت فيه كلّ خصوصيّات الفلسطينيّ وصُودِرَتْ كلّ مُلاكه، وتحوّلت إلى الصّهاينة، وغدا كلّما يرمز لفلسطين يروّج خارجها على أنّه تراث يهوديّ، وكل ما هو غالٍ على القلوب يرحل عبر الميناء أو المطار تاركًا وراءه فجوة الغياب.

وهو حال المحاصيل الزّراعيّة في فلسطين خصوصا الحمضيات "اللّيمون والبرتقال"، الّتي اشتهرت بها أرض المقدس وكانت تُصدَّر لدول مجاورة على أنّها إنتاج فلسطينيّ، لكنّها للأسف صارت تنزع من القلوب وترحل في السّفن وتأخذ معها تعب وعرق وسهر الفلسطينيّ لكن باسم إسرائيلي، يمحو عنها خصوصية المكان وكَدَّ الأشخاص، من هذه

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، ص: 126.

2 - المرجع نفسه، ص: 126-127.

3 -جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ص: 70.

المعاناة صار البرتقال رمزا لفلسطين مضادّا للمحو والسّلب الصّهيوني، والبرتقال هو رائحة الأرض، هو العبق الّذي لا ينتهي، فجعله الشّاعر مصدر استحمام اللّيل، أي إنّ فلسطين كلّها تفوح بهذا الأريج، ولا يمكن إلاّ أن يكون فلسطينيّا.

كما أنّ توظيف الشّاعر لرمز البرتقال هو رمز خاصّ وبكر، لأنّنا اعتدنا أن نرمز لها بالزّيتون،لكن هو الرّمز الّذي يهب «العمل الفنّيّ الجودة والوحدة الفنّيّة وكثافة المعنى»[1]، به تتعدّد الصّور لتشكّل في النّهاية صورة شعريّة واحدة، ترقى بالقصيدة إلى أعلى مستويات الفنّيّة، والأمر - طبعا- رغم ارتكازه على الرّمز يرجع إلى قدرة الشّاعر على الإبداع بتوظيف الرّمز أو من دونه، فتوظيفه لا يمنح القصيدة وسام الشّعرية، كما أنّ استعماله من دون تفعيله لا يوحِّد القصيدة، والاستغناء عنه لا يقلّل من قيمة العمل الأدبيّ.

ولعلّ حسن اختيار الشّاعر لهذا الرمز هو ما جعلنا نعجب بهذا البيت، ونبحث في دواعي انتقائه، فهو إثبات لتميّز الفلسطينيّين، وامتلاكهم لهذا المنتوج دون قوله مباشرة، وكثير من الرّمز إفصاح فنّيّ.

كما نجد خصوصية الرّمز المعاصر في قصيدة محمود درويش:

«وطني حقيبةْ

وحقيبتي وطني

ولكن...لا رصيفَ

ولا جدارْ»[2]

حين يرحل الفلسطينيّ عن أرضه و أهله، تاركًا خلفه وطنًا،لا يسعه شيء لحمله سوى جعله حقيبة يحملها بيده أينما رحل،إذ «رحلة الشّاعر المعاصر تظلّ فاقدة لطبعها العصريّ

1 - صابر عبد الدايم، أدب المهجر، ص: 153.

2 - ديوان محمود درويش،المجلّد الثّاني،ص: 57.

ما لم تقترن بالحقيبة، الحقيبة هي آخر ما تبقّى عنده، وهي في الوقت ذاته، كلّ شيء لديه، فهو لا يستطيع أن يستغني عنها، وهي لا تستطيع أن تستغني عنه»[1]في سفره الدّائم نحو أوطان بلا دليل، وهنا تظهر الحقيبة باعتبارها رمزا بكرا ، ومن مستجدّات العصر، ومعاناة التّهجير خارج فلسطين، فيحمل الوطن معنويًّا فيها.

. تصيير الواقع حلما:

ليس مبتغى الشّاعر أن ينقل الواقع ولا أن يرفضه تماما، ولكنّه طموح لا رادع له إلى التّسامي بالواقع، فاختار لذلك الرمز الّذي هو «نوع من تحويل الواقع إلى حلم، بحيث يتداخل المعقول واللّامعقول في عملية اكتناه للمطلق، وتعبير عنه، عن طريق تحقيق سموّ تعبيريّ يتلاءم والرّؤيا، ويمكن أن يستوعب الواقعيْن الدّاخلي والخارجي، فالرّمز أساسا ينطلق من الذّات»[2]، الّتي هي منبع الشّعور صوب الواقع الخارجيّ، وتحديد موقفها منه، ووقْعه عليها، فيستحيل الواقعُ حلمًا جميلا منفصلا عن الواقع الخارجيّ في أحداثه ومتّصلا به في التّعبير عنه، وتكون اللّغة ورؤيا الشّاعر هي أساس إبداع هذا الحلم الّذي كان واقعا مريرا، أو أمنية بعيدة التّحقّق كما في "بكائيّة" البياتي:

«عدت إلى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السّفلي، للبيت القديم الموحش المقرور

أبحث عن عائشة في ذلك السّرداب

أتبع موتها وراء اللّيل والأبواب

كزورق ليس به أحد

تتبعني جنازة الشّمس إلى الأبد

---

1 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 111.

2 - ديزيريه سقال، الكتابة والخلق الفني، ص: 51.

-من ها هنا أنزلها الحفّار

للقبر في ثياب العرس، فوق رأسها تاج من الأزهار

وغيمة من نار

وههنا ساحرة شمطاء

كانت وراء النّعش تبكي، وهنا عصفور

حطّ على التّابوت

أتبع موتها بلا دليل

أجرّ خلفي سنوات حبّها كذيل ثوب فاقع طويل

طرقت باب لعالم السّفلي مرّتين

فمدّ لي حارسها يدين

وقال لي: من أين

قلت: أنزْلي هذه السّهوب

فاللّيل في الدّروب

قال: وكانت يده تعبت بالمكتوب

ليقرأ المحجوب:

- عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد

فزورق الأبد

مضى غدا، وعاد بعد غد

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزّمان، في الزّمان

ضائعة كالرّيح في العراء

ونجمة الصّباح في المساء

فعُد لنيسابور

لوجهها الآخر، يا مخمور

وَثرْ على الطّغاة والآلهة العمياء

والموت بالمجّان والقضاء»[1].

يبحث الشّاعر عن حبيبته عائشة في عالم الجحيم، وهو العالم السّفلي الّذي يوجد به الأموات حسب أسطورة أورفيه، وهو يصف رحيلها (موتها) كأنّه زفاف إنّه عالم لا يشبهه إلاّ الحلم، حيث يوجد الحبيبان، وتُطلّ بينهما لسّاحرة الشّمطاء، «وبين الفعل "عُدتُ" الّذي افتتحت به القصيدة، والفعل "عُد" الّذي اختتمت به تأرجّح الشّاعر بين مدّ الموت وجزر البعث، وامتزج في نغماته تباشير الحياة ودلائل الموت»[2]،ولا يجتمع هذان الضدّان إلاّ في شعر قائم على الحلم، يحضر من وحي خيال الشّاعر الّذي يزيّن هذه العوالم بالكلمات والصوّر، ويجعل الرّمز والأسطورة أساسا ومرتكزا يدفع بها قُدُما، ليعيش معه المتلقّي هذا السّفر وروعة المغامرة.

لذا لحق البياتي حبيبته إلى العالم السّفلي بحثا عنها علّه يجدها ويعود بها إلى عالم الأحياء، وهنا تتفجّر الأسطورة- باعتبارها شعيرة التّحوّل- في «أعماق القصيدة، ليُجسّدَ [الشعرُ الجديد] اللّحظةَ الّتي تجمّد فيها بعض علاقات الواقع فيوشك الواقع كلّه على الاحتراق كالعنقاء ليُولد من جديد، بعلاقات أخرى، توازي تولّد الخصب وتجدّد الحياة»[3]، تولد من رماد بجناحين أحدهما الواقع والآخر خيال الإنسان والشّاعر، فلا يتجمّد

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية 02، ص: 79-80.

2 - مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دراسة موضوعاتية، ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2010م، ص: 166.

3 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت – لبنان، ط01؛ 1981م، ص: 100.

الأوّل إلاّ ويرسل عليه الثّاني نيرانا تُذيب جليده، فتبدو مروجه خضراء بالحياة الشّعريّة والحياة التّداوليّة.

وهنا تظهر نقطة التّحوّل حيث المعقول أنّ السّاحرةَ شريرةٌ، لكنّها تبكي وراء نعش عائشة، وكلّ ما يحيط هذه الجنازة هو طقوس مهيبة كأنّها في مرأى النّائم، يتبعها البياتي ولا يعرف إلى أين، لكنّه للأسف لا يجد عائشة، حيث يأمره حارس العالم السّفلي أن يعود من حيث جاء، فهي في زمان لا مكان، ولربّما هنا هي ليست امرأة، فقد تكون وطنا في صورة امرأة "فعد لنيسابور لوجهها الآخر، يا مخمور" أو هي الوجه الآخر للوطن، في المعاناة، في الموت المهيب، في الحزن الّذي لا حدّ له.

مكّنتنا هذه الأسطورة من الغوص في عالم مثالي قريب من الحلم، كجعل الوطن امرأة دُفنت كناية عن وطن فُقدت فيه قيم الحياة، وغابت منه السّعادة ظهر فيه الطّغيان، وتفشّى الموت بلا أسباب، فاستحضر الشّاعر المعاصر أسطورة «الجحيم وأسقطه على واقعه العيني، وإن كان قد نزل أحيانا إلى العالم السّفلي متّكئا على أساطير تقتربُ من أسطورة الجحيم كأسطورة عشتار وتموّز بصفة خاصّة، وأساطير الموت والانبعاث بصفة عامّة»[1]، ليضع الأصبع على الجرح ويحرّك هذا الواقع بإحدى الحالين، إمّا جَعْلِه أكثر جمالا، أو أكثر بشاعة، والثّاني هو الأكثر شيوعا إذ إنّه كحلم مزعج (كابوس) يُراود الإنسان ويطلّ عليه من ثنايا الحياة.

. الرّمز عالم يبدأ حين تنتهي القصيدة "امتداد إلى ما بعد نهايتها":

غرض الشّاعر ليس قصيدةً تنتهي حين تكتب، ولكنّه هاجس الحياة بعد النّهاية، لهذا سعى للبحث عمّا يطيل عمرها، ويمدّ آفاقها، ففتح اكتشافُه لعالم الرّمز «أبوابًا للشّعر لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيّق، ليس في مجال المعنى والتّركيب البنائي فحسب، بل في عالم اللّغة والتّعبير، فقد تطوّر الأداء اللّغويّ، واكتسبت اللّغة دلالات جديدة، نفسيّة وحسّيّة، تفجّرت معها عوالم غير محدودة من الرّمز والصّورة الرّامزة، وتكوّنت

1 - مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 169.

بذلك خصوصية شعريّة تكاد تكون أهمّ الخصائص الفنّيّة الّتي يمتاز بها الشّاعر المعاصر»[1]، في اكتفائه بالتّلميح دون التّصريح، في قول الكلمات تاركا الدّلالات للمتلقّي وقدرته على فهم الإشارات.

فَتْحُ باب التّأويل هو أمَدٌ جديد للقصيدة، وهذا ما مكّنها منه الرّمز في تطويره لجانب الأداء اللّغويّ، بابتعاده عن المباشرة - الّتي لا تذهب أبعد من المعنى- واقترابه من الإيحاء الّذي ينير درب الدّلالات، ضاربًا أعماق الماضي بحثا، والحاضر فهمًا واستيعابا، والمستقبل استشرافا، فتكون القصيدة تأويلا في حالات مختلفة، وفق الزّمان، المكان، الأشخاص، الأحداث، وكلٌّ يراها من زاويته بما منحها إيّاه الرّمز بعدم غلق بابها على الكلمة وفتحها على التّعبير الّذي يدخل مجال التّداول، وبالتّالي هو حياة للقصيدة تتعدّى الشّروط الضّيّقة المفروضة على الإبداع، وهو الحاصل في قصيدة "بابل" لأدونيس:

«بابلُ جئنا

نبني ملكًا آخر، جئنا

نعُلن أنّ الشّعر يقينٌ

والخرقَ نظامٌ»[2]

بابل هي أرض الحضارات، وهي - بامتياز- أرض اللّغة العربيّة الفصحى، هي العراق في زمنها الذّهبي [العصر العبّاسي] في رُقيّ اللّغة، وهي مكتبة الحكمة، وهي صراع المدرستين اللّغويتين "البصرة والكوفة"، وهي عمود الشّعر ونظام الخليل، وكلّ هذه الأمور كانت مُلكا، فأيَّ مُلكٍ يريد الشّاعر هدمه ليبني مُلْكا آخر؟

وبما أنّ الأمر متعلّق بشاعر، فإنّ همّه هو الشّعر، لتكون بابل رمزا لنظام الشّعر الصّارم "شكلا و مضمونا" أي نظام الخليل، وعمود الشّعر، و أدونيس يريد إقامة مفهوم جديد للشّعر بعيد عن المتوارث، إذ لكلّ شاعر خصوصيته في زمانه ومكانه ولغته، وبالتّالي

1 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص: 201.

2 - أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص: 313.

طريقة تعبيره الّي هي سرّ تميّزه، لا تقليده الّذي – مع الوقت- غدا تقديسا للشّكل على حساب الجوهر.

يدرك أدونيس أنّ الشّعر يقين، لكنّه من خلال أعماله هو يقين خاصّ، بعيد عن المعرفة العلميّة، إنّها معرفة باطنيّة لا تعمّم، لهذا يرى بالتّجاوز الدّائم للآخر والذّات، لأنّ التّكرار يؤدّي إلى النّمطيّة، وبالتّالي تحنيط الشّكل وتجميد المضمون ومنه موت الشّعر (عدم تداوله).

حين يخاطب أدونيس بابل هو من باب أنّها من مَهَّد هذا الصّرْح، ومدّ أصوله وثبّت جذوره، لذلك لابدّ من بناء فكر جديد لعصر جديد يصنع شعرا جديدا يعبِّرعن لحظته ويُخلص لها كما أخلص السّابقون، ويرفع شعار الوفاء لا الخيانة للذّات والآخر واللّغة، وكلّ ما يمثّل شاعرا له مقوّمات الشّعر الأصيل، دون التّكرّر لجهود السّابقين.

للقصائد أسباب موت ودوافع حياة، غير أنّ وجود الرّمز فيها «هو ما يتيح لنا، أنْ نتأمّل شيئا آخر وراء النّصّ، فالرّمز هو، قبل كلّ شيء، معنى خفيّ وإيحاء، إنّه اللّغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة للّي تتكوّن في وَعْيِكَ بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الّذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر»[1]، لا صوب الشّكل، لذلك أيضا هو العالم الّذي يبدأ بالسّؤال "كيف"؟ بحثاً عن الطّريقة الّي جعلت القصيدة تتحرّك فينا حتّى بعد نهاية القراءة، إنّه بحث عن سرّ الضّوء الّذي أنار القصيدة الّتي كانت معتمة في بدايتها، وأشرقت في النّهاية، بعد التّأمّل.

كلّ هذه الإشراقات التّالية لعمليّة القراءة يتيحها لنا الرّمز، لأنّنا نبحث عن ماهيته ثمّ دوره في القصيدة، ثمّالمقصود به في القصيدة، هل هو وجهه الحقيقيّ؟ أم وجه الحقيقة؟ لذلك لا تنتهي القصيدة عند القراءة بل تبدأ حين نبدأ نحن أسئلتنا بعد نهايتها، وبهذا تمتدّ

1 - أدونيس، زمن الشعر، ص: 160.

أنوارها وتنجلي ظلماتها، ويتوارى الغموض، وتبرز الدّلالات الّتي كانت مخبوءة خلفه، وهو ما أثارته فينا قصيدة "على بعد أصبعتين وأدنى من القدس" لسليمان دغش:

«لازر يلمع في قميص اللّيل

جاء اللّيل في وضح الخطيئة كالغراب

وكنتُ وحدي كالفراشة تقتفي أثرَ الحديقة

خلف خيط الضّوء يُرسم كرنفال الشّمس

فوق ذرى الجليل

رأيتُ نفسي ملء نرجسها

اتّكأت على ضفائر شهرزاد لعلّ تكتمل الحكايةُ

مثلما تهوى الأميرةُ

كان ظلّ السّندباد منارةً للرّوح

بوصلة الفؤاد إلى البلاد

وكنتُ وحدي

حارسًا شبّاك هذا البحر

أومئ للنّوارس أن تعود

ولا حدودَ لرؤيتي

وقصيدتي زرقاءُ مثل سماء عينيها

على شرفات روحي»[1]

1 - سليمان دغش، سفر النرجس، ص:52-54.

نلمح في هذا المقطع توظيفًا لثلّة من الرّموز، دفعت بالقصيدة إلى الأمام وهو حال الشّاعر المعاصر الّذي ساعده الانفتاح –على التّراث العربيّ والإنسانيّ- «على كسر حدّة الرّتابة الغنائيّة في القصيدة العربيّة، وأسهم في إثراء وتوسيع مناخات التّعبير، كما جعل الدراما في القصيدة الحديثة جزءاً من دائرة التّشكيل والإيقاع، وعنصراً من عناصر الظّوّ ر والتّحديث الفنّيّ والموضوعي»[1] الّذي اختفت معه الذّاتيّة وحلّت الموضوعيّة والإنسانيّة، وتجلّت هموم الإنسان في الشّعر بصورة أعمق، تلامس الوجدان، وتحرك القصيدة، وتنهض بها إلى آفاق توحّدها، تنعكس فيها المشاكل الخارجيّة إلى صراع داخلي يُلهب الحوار بين الأشخاص والأزمنة والأمكنة ليضمَّ أجزاء القصيدة.

ولأنّ اللّيل لم يعد يستر المكشوفَ، فكلُّ جريمةٍ واضحةٌ وساطعةٌ، فصار المعلِّمَ لأصول الدّفن، وكيف نواري موتانا الثَّرى – باستحضار مقتل هابيل-، ورمزُ الغراب ليس دليلاً على السوّاد الحالك ولكن لأنّ مجيئه حلَّ مشكلة لم يعرف لها قابيل مخرجاً، فغدا اللّيل دليلاً على الجرائم الّتي لم تعرف حدًّا، يوارونها الثّرى غير أنّها تظهر متحدِّية عتمة المنازل وحلكة الأقبية، إنّها الحقيقة الّتي يستحيل إخفاؤها، وكما أنّ مجيء الغراب هو دليل على وجود جريمة،فإنّ اللّيل أيضاً هو الموطن المحبّب لهذه الانتهاكات.

في هذا الظّلام ووسط الخطايا يبحث الشّاعر كالفراشة عن ضوء يوصله للحديقة، لتكون الفراشة رمزاً لكلّ فلسطيني يجد في فلسطين (الجليل) جنّته (حديقة)، إنّه حنين (خيط الضّوء) الشّاعر لأرضه، يسوقه إليها علّه يجد فيها ما يتملّه لأنّ ما يراه مؤلمٌ وقاسٍ، لهذا يتمنّى لو أنّ هذا الواقعَ كان حكايةً تنتهي، لو أنّه كان شيئاً ممّا روته شهرزاد الّتي تسكت عن الكلام المباح إذا طلع الصّباح، وبإرادتها هي تُوقف الحكاية في الموضع الّذي تريده، فليته كان شهرزاد لأوْقف هذه المشاهد المأسويّة، لأوقف الجراح النّازفة، لأوقف الاحتلال، وارتاح من عبء النّهاية، لكن هيهات، لا يملكُ سحرَ لغةِ شهرزاد، وتلك حكايةٌ، وهذا واقعٌ.

1 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص:150

كما يستحضر السّندبادَ المعروف بمغامراته، فهو بالنّسبة إلى الشّاعر البوصلة الّتي تدلّه إلى الوطن، إذ طالما سافر السّندباد لكنّه يعود دوما إلى وطنه (بغداد)، فلعلّ الشّاعر والفلسطينيّ على كثرة ترحاله وترحيله يعود يوما إلى فلسطين الّتي يظلّ حارسَها طالبًا من كلّ الرّاحلين (بالغصْب والرّضا) العودة إليها، فهو يرى ما لا يرون، لعلّ المختبئين خلف البحار أبناءُ وطنٍ يرجعون، وتَصْدُقُ النّبوءةُكما صدَقَتْ مع زرقاء اليمامة.

كلّ هذه الرّموز الّتي فتحت آفاق القصيدة كانت هي الحقيقة الّتي لمّح إليها الشّاعر، ولعلّه قال أكثر ممّا أوّ لنا، فالقصيدة لا تنتهي هنا، ولكنّها تبدأ مع كلّ قارئ، هي إذن فلسطين الّتي بدأت بالخطيئة (دخول الصّهاينة)، وصارت واقعا تجاوز الحكايا، لكنّ الأهمّ فيه هو البقاء والتّشبّث بالأرض، فلا بدّ من يوم تعود فيه الحقوق لأصحابها.

. الرّمز إحالة:

لأنّه لا يقف عند حدود القصيدة وصفاً وشرحا، وإنّما يحيلنا إلى عوالم أخرى استطاع الشّعراء استيعابها، فكانوا لا يحكون «لنا الحكايات الحديثة وحسب، بل نراهم في أحيان كثيرة يحيلوننا إلى الحكايات القديمة ليشرحوا لنا بها أو عن طريقها حكايات عصرنا، ولقد صار ظاهرة بارزة اتّكاء الشّعر الحديث على الحكايات والأساطير العربيّة والعالميّة وعلى الفلكلور عامّة»[1] دون تحديد أو تخصيص وجعلها جسراً تمرّ من خلاله أفكارهم ودلالاتهم، إذ يختصر عليهم مسافة القول، كما أنّه ليس ضرورة اتّكاؤها على الماضي، إنّما يعتمد أساسا إحالة إلى أزمنة أو أمكنة أو شخصيات لها حضور في وعي المتلقّي، وهو تحفيز لذاكرته ونبش في أعماقها لتحيا.

كما أنّ الإحالة إيهام جميل في استيعاب ما حولنا، لأنّه إذا صعُب علينا تقبّله كما هو، أو عدم فهمه رحل بنا الشّاعر إلى ما يشبهه أو يناقضه – الأشياء بضدّها تعرف- ليقول واقعنا، متفاديا التّصريح الجارح، أو المباشرة القاسية المؤلمة، فيتغلغل الرّمز في أعماقنا بكلّ سلاسة ليُوصل ما أراده الشّاعر، خصوصا مع اهتمامه بالتّراث الإنسانيّ الّذي يمثّل

1 - مخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، ص:75.

جانبا من «تكوينه الشّعريّ، وذلك أنّ تجربة الشّاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنسانيّ عامّة من خلال إطار حضارة العصر، وتحديد موقف الشّاعر كإنسان منه»[1] وبالتّالي يوظّف هذا الإرث ويحمّله أبعاداً فكريّة وإنسانيّة يحيل إليها الرّمز، ومن هنا يشارك الشّاعرُ الإنسانَ حياتَه في قصيدة.

وكثيرة هي الرّموز والأساطير الّتي شغلت ومازالت تشغل فكر الإنسان، ومازالت خصبة وقادرة على العطاء، نجد هذا في قصيدة "أوراق في الرّيح" لأدونيس:

«لكي تقول الحقيقةْ

غيِّرْ خُطاك، تهيّأ

لكي تصير حريقه،

كلّ العالم فيَّ جديد

حين أريد»[2]

والشّعر هو الوجه الآخر للحقيقة، وحتّى نقولها نحتاج إلى أحد اثنينِ: الجرأة أو الدّهاء، أمّا أدونيس فاختار العنقاء لذلك، وفي إحالته إلى هذه الأسطورة ينبئ بتغيير جذري لكلّ ما سبق، لأنّ العنقاء تحترق ثمّ تعاود الظّهور من جديد، من وسط الرّماد، فعلى الشّاعر أن يتجاوز كلّ ما فاته ليبني حقائق جديدة اكتشفها هو بنفسه ولا تُملى عليه، وعليه أنْ يتحمّل نتيجة أفعاله (أي جرأته) لكن بطريقة ذكية (دهاء)، وهذا ماجمعتْه العنقاء عند أدونيس،لأنّه لا يوظّف هذه الحقائق وفق منطق عقليّ، ولكنّه رسم شعري، تخضع فيه الصّورة لحالة الشّاعر النّفسيّة، هنا «يبرز دور الرّمز في انتهاك منطق الواقع وتفجير رتابته وآليته بما يحقّق للصّورة منطقها الخاصّ ويحفّزها على إمكانية التّعبير عن ذاتها التّشكيليّة»[3]، وبها يخترق الرّمز حدود المعقول إلى إشارات تحتاج إلى تأويل، يُخرجها

1 - عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، ص:40.

2 - أدونيس، أوراق في الريح، ص:07.

3 - محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 109.

من الرّتابة الّتي كانت عليها، وتكون بمثابة إسقاط لكن ليس للرّمز أو الأسطورة، وإنّما لما تحمله من قيم تعبيريّة قادرة على العطاء.

ليست العنقاء مجرّد أسطورة ولكنّها رمز لعالم يتجدّد كلّما انتهى، وهي أيضاً صورة جديدة لكلّ ما يبلغ الذّروة فيموت لكنّ بذورَ حياتِه في رمادِهِ وهي من أدونيس إيمان ذاتيّ لعدم التّكرار سواء للذّات أو الآخر، أي إبداع طريقة جديدة في الكتابة أساسها التّجاوزُ الدّائم الّذي يُبْقي على حياتها، وهذا ما يعتمده أدونيس في أعماله شكلاً ومضموناً.

لكن هذا لا يعني أنّ كلّ تجديد أو تجاوز هو إبداع، فكثيرون يحبّون ويحبّذون أدونيس في بداياته، ولا يقرأون أعماله الأخيرة، لأنّه كان بداية يجلس إلى الطّاولة ويكتب، أمّا الآن فيجلس على الطّاولة ويتأمّل، بمعنى بداياته كانت أدباً وحالياً هي فكر بعيد عن الأدب، ولهذا العلوم الإنسانيّة (الأدب) نسبيّة وذوقيّة أكثر ممّا هي اتّفاق جماعي على رأي واحد، ولربّما هذا سرّ تميّزها وحياتها.

ليس الوطن هو التّراب فقط لكنّه قد يكون شخصا يختزل الوطن في عينيه، حبًّا واحتراما، وهو حال أحد الرّجال في قصيدة "المناضل ذو العينين"

«كلّما مررتَ أمام عيون معجبيك
صفّقتْ لك رموشُهم:
«المجد لك أيّها المناضل
ذو العينين الشّهلاوين»
عفواً !!
أهُما حقّا شهلاوان
أم عسليتان أم بنيتان
أم هما فقط
كلون ظهر الصّرصار..

وهل يهمّ لونهما
طالما ترى بهما ما وراء
الجدران والضّلوع ..

أَعِرْنِي عينيك النّمامتين
لأطعمهما للبحر
حتّى يلد البحر حوريةً سيلتقطها البدو
يُربُونها، ويسمّونها:
"زرقاء اليمامة"»[1]

وهل للاختلاف في درجة اللّون أثر؟ الواقع أن ما يلفتُ الإنتباه في هذا الشّخص «المناضل» ليس لون العينين، ولكن ما وراء تلك العيون، إنّها الرّؤية الّتي تتجاوز حدود البصر العادي، إنّها نفاذ البصيرة، مُحيلاً إلى قصّة زرقاء اليمامة المعروفة عند العرب بتنبّؤها بما سيحدث لأنّها ترى أشخاصاً وراء الأشجار (أشجار تتنقل)، وهو أيضاً حال المناضل في قدرته على معرفة الأسرار والخفايا.

ما أحال الشّاعرُ على هذه الشّخصية إلاّ لحاجة يريد قولها، لكن ليس صراحة بل عن طريق التّأمّل «الّذي يصنعه الرّمز أو القناع المستخلص من العطاء الإنسانيّ عبر مسيرة الإنسانيّة بأكملها واصطناع الشّاعر الحديث للرّمز قد أعطاه حقّ التّجوّل في البعد التّاريخي للزّمن، والبعد القّسي للفكر الضّارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه هذا المنحى كذلك – قدرة تعبيريّة وتأثيريّة- ورؤية أوسع شمولاً وأبعد عمقاً»[2] لاستكناه ما وراء الرّموز والأساطير من فكر وإحساس، وحسن استثمارها في الشّعر لتكون طاقة جمع لأحاسيس الشّاعر وأفكاره المشتّتة قبل الكتابة.

التّواري خلف الأقنعة أسلوب جديد في التّعبير والإبداع يختصر كثيرَ الكلام ويلمّح - من خلال الإحالة إلى الشّخصيات خصوصاً- إلى وقائع يعيشها، أو دنيا يتمنّاها وهو بهذا يكسر عمود الشّعر الباحث عن الوضوح والمباشرة.

1 - خميس قلم، كرنفال الكتابة، ص:78-79.

2 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص:150.

نجد إحالة أخرى إلى قصّة سيّدنا موسى عليه السّلام في الأسطر الأخيرة حين قذفته أمّه في اليمِّ كي لا يُقتل، فأعاده الله إليها كي تكفله ولم يُقتل، وهي أمنية الشّاعر بأن تلد الأرض مناضلين آخرين لهم من نفاذ البصر ما كان لذلك المناضل، وهي الأرض دائما تلد الرّجال.

وقت الشّدائد يعرف الرّجال، وفي الجزائر سُبِرَتْ الرّجولةُ بالدّماء والأرواح، بالصّباحات المظلمة لكن باللّون الأحمر، ببكاء النّساء على الرّجال، فـ

«آهٍ من قلب حواء في ضربات دنيا الفناء ينزف ويرتعش

لك الله يا قلب بكى الجراحات المتعدّدة للوطن الكبير...

بكى إرهاصات صدر الجزر الهاربة إلى عوالم التّيه...

لك الله يا قلب في زمن الشّتات وزيغ العواطف ..

كم من طعنة حصدت صدرك الظّامئ ..؟

كم من ذبحة جرفت دمك نحو السّدود الجافّة ..؟

أهو سيف الحجاج ..؟

أم سيف شهريار ..؟

هو سيف أغدا بضرباته في عمق الأعماق»[1]

لأنّنا عدنا إلى زمن السّيف والسّكين، قفَزْنا إلى الماضي، طاردنا الخوف، لأنّ السّيف أشْهِرَ ليحصد الرّقاب، والإحالة إلى سيف الحجاج- الّذي رفعه حين رأى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها-هي وضع مماثل لعدد الضّحايا الّذين ذهبوا، هي إشارة لاستبداد لم يرحم صغيراً ولم يوقّر كبيراً، وهو موتٌ لا رحمة فيه، تشويهٌ للجثث، وتفنّنٌ في طرائق القتل، فلا أشبهَ بسيف الحجاج إلاّ سيف في الجزائر.

1 - سندس، لك الله يا قلب، ص:32-33.

إن كان الرّجل يحمل همَّالوطن والمسؤولية، فإنّ المرأة تحمل كلّ هذا، وتضيف إليه خوفها وضعفها لأنّها المُعرَّضة لسيف التّهديد قبل سيف القتل، إذ شهريار الّذي عاقب النّساء بسبب خيانة زوجته لم يقف ليراجع نفسه؛بل وضعهنّ جميعاً في ميزان واحد، ليضع السّيفُ حدّ لحياتهنّ في الصّباح، وللأسف فإن السّيف في الجزائر كان على النّساء والرّجال من دون معرفة الأسباب، الشّيء الوحيد الّذي لاحظناه ولم نفهمه ولم يكن مُبرّراً هو أنّنا بريئون ممّا قالوا وفعلوا، لأنّنا حين ننام ننتظر الموت ولا نحلم بالحياة، فحتّى الأحلامُ سُرِقتْ.

وإن كان في سيف الحجّاج أو شهريار رحمة أو سبب للقتل، فإن هذه السّيوف كانت أقسى وأعتى بحيث شتّتْبلداً وفرّقت أكباداً وأسالتْ دماءً وكنُّا نقول «مَنْ يقتلُ مَنْ؟» وحين عرفنا الجوابَ صُدِمْنا (كان الأوّل والثّاني منّا)ولم نعرف اليدَ الخفيّةَفصُعِقْنا.

. الرّمز بناء عضويّ:

لا يكتفي الشّاعر بوضع الرّمز موتيفا تزيينياً يمكن الاستغناء عنه، بل إنّه يغرسه في أعماق الكتابة، حتّى صار الرّمز والأسطورة عنصراً من «من عناصر الكتابة الفنّيّة يعبِّر عن تنظيم داخليّ خاصّ ، ويكثّف عملية الخلق في القصيدة، إنّه تشكيل حديث، معقّد، وعميق، يحوّل الواقع إلى نسيج من الصّور الضّاجّة بالحياة، في هيكلية شعريّة تختلف عن المألوف، وبهذا يدخل في صلب نموّ القصيدة العضويّ»[1] ويتغلغل في أنسجتها، فيصبح عنصراً فاعلاً، وليس مجرّد اسم يُحال إليه، وهو أيضاً ليس عنصرا يشارُ إليه، ولكنّه هو الّذي يُحيل ويُشير إلى غيره.

وهو ليس كلمة تطفو على السّطح، بل يُساهم في تماسك بناء القصيدة المعاصرة، لأنّه كسر البناء القّليديّ الّذي يجعل الرّمز عاملاً توضيحيّا فقط لا يضيف إلى القصيدة ولا يدخل في معمارها، كان هذا عن وعي من الشّاعر المعاصر بدور الرّمز في بناء القصيدة وربط جزئيّاته وحتّى ربطها بما هو خارج عنها، فيدخل ساحة التّأويل.

---

1 - ديزيريه سقال، الكتابة والخلق الفني، ص:63.

بوعي من الشّعراء وإعادة النّظر في الرّمز، كان لا بدّ من إدراك حضوره ومدى ما يقدّمه للقصيدة، متجاوزين في كلّ مرّة الوضع السّابق، ومستوى التّوظيف، فتحوّل على أيديهم «من هدف استراتيجيّ شعريّ، يمثّل العمود الفقري لهيكليّة البناء الفنّيّ في القصيدة إلى آلية تثوير وتنشيط مكيّفة... داخل منظومة آليات التّشكيل الشّعري، وبأداء وظيفي مزدوج، الأوّل (محيطي) يشتغل على خلق الفضاء، والثّاني (بؤري) يشتغل على بعث الدّلالة، من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعريّة القصيدة»[1] أي بتدخّله وتغلغه في الدّلالة، وليس مجرّد رابط شكليّ، إنّه يثير الأسئلة الّتي تتفجّر معها الدّلالات، وتكثير المداليل هو أحد أقوى جوانب الشّعريّة الّتي تكسر اللّغة العاديّة.

عرَّضَ التّجديدُ في المعاني وظيفةَ الرّمز «إلى جملة تحوّلات، تصدَّع فيها شكل الرّمز، وخسر جزءاً كبيراً من مساحة حضوره التّقليديّة»[2] وإيماءاته النّمطيّة، حيث انفجرت معاني الرّمز من الجملة لتشمل القصيدة، فخسرت حضوراً تقليديّا واكتسبت حضوراً معاصراً يحاول أن يضمن لها حياة أطول، في مقابله يحقّق الرّمز بناءً عضويّا للقصيدة يحميها من التّفكّك، هذا ما نجده عند البياتي في قصيدة «العودة من بابل»:

«تنتظر البعثَ، فيا عشتار

قومي، املئي الجِرار

وبلّلي شفاه هذا الأسد الجريح

وانتظري مع الثّاب ونُواح الرّيح

ولتُنزلي الأمطار

في هذه الخرائب الكئيبة

- لكنّما عشتار

1 - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص:43.

2 - المرجع نفسه، ص:نفسها.

ظلّت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التّراب

والصدّمت والأعشاب

وحجراً أخرس في الخرائب الكئيبة

-أيّتها الحبيبة!

عودي إلى الأسطورة

سنبلةً، شمساً بلا ظهيرة

امرأة من النّخان، جرّة مكسورة

-تمّوز لن يعود للحياه

فآه ثمّ آه.

بابل تحت قبّة اللّيل، بلا زاد ولا معاد

بلا حنوط، ترتدي عباءة الرّماد

صحتُ على أطلالها: عشتار !

فصاحت الأحجار:

عشتار، يا عشتار، يا عشتار !

تصدّع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر»[1]

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية 02، ص:77-78.

تحضر ربّةُ الحياة والجمال (عشتار) في هذه القصيدة مغادرةً الأسطورة إلى الواقع، غير أنّ الغريب فيها هو بحثها عن الحياة (تنتظر البعث) الّتي لم تجدها، فبقيت على الجدار من دون حركة (مقطوعة اليدين)، وطال انتظارها (يعلو وجهها التّراب والأعشاب)، حينها أدرك الشّاعر عدم جدوى خروجها، فطلب إليها العودة إلى الأسطورة، لأنّها بخروجها لم تقدِّم شيئاً، وهو ربّما يرمز لأحد اثنين:

- المرأة: الّتي انتظرتْ تحرّرها لكن لا أحد يدعمها.
- الوطن: الحضارة القديمة الّتي لم تجد من يُحييها.

لكن مع هذا لن تعود للأسطورة تامّةً، هناك شيء ما مكسور، ناقص، هو تمّوز (إله الخصب والنّماء) ستعود من دونه لأنّه لن يعود للحياة، وهنا تَبْرُز مؤشّرات أخرى للقصيدة، حيث بابل هي رمز الحضارة في بلاد الرّافدين وأسطورة عشتار جزءٌ منها، إذن هو عدم استحضار للماضي أي إنّه دُفن ولا أحد نبشه وأعاد حياته، ورَمَزَ إليه بـ "تمّوز".

وهناك أمل بعودتها لأنّها ترتدي عباءة الرّماد، أي ستولد من جديد كالعنقاء، وهو ما نفهمه من خاتمة هذه الأبيات حين انهمرَ المطرُ رمزُ الحياةِ، لكنّها تطرح إشكال القمر الاسم الطّوطم الّذي يعني الرّجل، فهل يقصد فعلاً حضارة أم إمرأة؟ ومهما كان الجواب فإنّه قد بنى في القصيدة واقعاً من أسطورة كانت الأساسَ والمحرِّكَ للأحداث.

الأسطورة بما تحمله من عالم خياليّ جميل في ذاتها، وما يضفيه عليها الشّاعر من دلالات وانزياحات أدّت «دوراً بارزاً في نقل القصيدة العربيّة إلى ساحة الدرامية، لأنّ الشّاعر خلع على الأسطورة معنى إنسانيًّا في الحاضر، أي ألبسها معاناة الإنسان للمشاكل المعاصرة، فأصبحت الأسطورة تُحلِّق بجناحين: تحمل عبء التّجربة، وهي جسر للعبور بين الماضي والحاضر، وبالتّالي لاستشراف المستقبل، فالأسطورة لم يستخدمها شعراؤنا بالمعنى التّاريخي، بل بمعناها الحضاري، وأعطوها ملامح العصر الحاضر، وهذا

هو الاستخدام الفنّيّ للأسطورة»[1] الّذي يختلف عن جعلها زينة خارجيّة، فيعبّر الشّعر عن نبض الحياة بتداخله حوارياً مع مضامين أخرى.

شاركت الأسطورة، في الكتابة المعاصرة، في بناء تفاصيلها بتحريك أحداثها، وإعطائها تلك الصّبغة الإنسانيّة الحضاريّة، فالأسطورة لم تعد حكراً على أمّة دون أخرى، لكنها مِلك مشاع بين النّاس، ولكلّ الحقّفي استلهامه، لأنّ الشّعر تجاوز الحدود الجغرافيّة وكسر الحواجز معلناً عن انتمائه للإنسان حيث كان، وبالتّالي فالأسطورة، وهي تعبير عن الإنسان، هي أيضاً مِلكٌ له، تحمل في ثناياها قصّة إنسان وحصيلة تفكيره وتحليله.

بدا تعامل الشّاعر المعاصر معها مختلفا، حيث أخرجها من حدودها الضّيّقة إلى فضاء أوسع هو الشّعر، ثمّ إلى هيكل جديد يعكس الحضارة عموما، حيث غدت رمزاً للإنسان في أحواله المختلفة، أفراحه وأتراحه، قدرته وعجزه، فكان الشّعر كشفاً لهذه الأساطير وإضاءة لجوانبها الخفيّة، وأمدّت هي الشّعرَ بدفع أحداثه إلى الأمام وبناء لغة مختلفة تحمل التّراث والهمّ الإنسانيَّيْنِ.

تقوم الوحدة العضويّة على كلّيّة التّجربة الّتي «تبدو ذات أبعاد متعدّدة في القصيدة المعاصرة فهي الّتي تقتضي على الشّاعر النَّظْمَ على محطّات ومراحل لاستكمالها عبر النّموّ ، وهي الّتي تقتضي عليه الرّمز العامّ والرّمز الأسطوريّ لأنّهما يرتفعان بالتّجربة من الشّمول ويهبان الجزئيّ صفة الكلّيّ وهي الّتي توحِّد القصيدة بالوحدة العضويّة»[2] وتبعدها عن الجزئيّة، ويُسهم الرّمز في هذا، لأنّه يمنحها النّمو الطّبيعيّ لتكتمل التّجربة بإفراغ الشّاعر لأفكاره ومشاعره وسكبها في كتابة تنبئ عن حنكته في التّعامل مع الواقع الخارجي وتصيِّره عضوا فاعلا في إغناء التّجربة، ودفعها إلى المتلقّي في أحسن صورة، فيقبل معطياتها الجديدة لما تحمله من تميّز، ولأنّها أحيانا صورة هذا الإنسان في وضعها الجديد، وهذا ما نلمسه في قصيدة «نيرون» لمحمود درويش:

---

1 - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص:345-346.

2 - إيليا حاوي، في النقد والأدب، ص:82-83.

« ماذا يدور في بال نيرون* وهو يتفرّج على
حريق لبنان؟ عيناه زائغتان من النّشوة

.....

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على
حريق العراق؟ يسعده أن يُوقظ في تاريخ
الغابات ذاكرة تحفظ اسمه عدوّا لحمورابي

.....

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على
حريق فلسطين؟ يبهجه أن يُدرج اسمه في قائمة
الأنبياء نبيًّا لم يؤمن به أحد من قبل ... نبياً

.....

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على
حريق العالم؟ أنا صاحب القيامة. ثمّ يطلب
من الكاميرا وَقْفَ التّصوير، لأنّه لا يريد
لأحد أن يرى النّار المشتعلة في أصابعه،
عند نهاية هذا الفيلم الأميركي الطّويل!» [1]

* نيرون: آخر إمبراطور للإمبراطورية الرّومانية، نهاية حكمه كانت فسادا وشكّاً واغتيالات، بدأ بأمه وزوجته أو أوكتافيا ثم معلمه سينيكا seneca، تزوج يوباريا اليهودية التي أوقعته في حبائل المرابين الأشرار، أحرق روما سنة 64م ودام الحريق تسعة أيام كان حينها في برج مرتفع يتسلى باحتراق الناس والمدن، وبيده آله طرب وهو يغني أشعار هوميروس التي يصف فيها حريق طروادة، مات منتحراً حين طعن نفسه بخنجر سنة 68م.(ينظر الموقع: www.coptichistory.org).

1 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص:149-150.

نيرون هذا الطّاغية المستبدّ الّذي تلذّذ بإحراق روما وهو يُنشد قصائد هوميروس، يعود مغيّراً شكله فقط، إنّه رمز الظّالم المعاصر الّذي تعجبه الحروب، فيشعل فتيلها في كلّ مكان، وبينما يموت الآخرون ويتعذّبون يطير هو فرحا وسروراً لما أنجزه من عِظَم الصّنيع، ولم يصرّح به درويش، بل رمز إليه، لأنّ القصيدة من خلاله ليست «مجرد صور متكرّرة أو معانٍ متعدّدة ، ولكنّها أصبحت مسرحا قائما بحدّ ذاته تتحرّك على خشبته مختلف الكائنات الإنسانيّة حيّة ونابضة، وفي كلّ قصيدة - من هذا النّوع- تتراكم عذابات الإنسان وانتصاراته عبر جميع العصور»[1] حيث قصيدته هي حياته، يحاور فيها الأمكنة المسلوبة والمغتصبة، والأزمنة الضّائعة في الصّمت والحروب، والأشخاص التّائهين واللاّمبالين، ممّا يُعمِّق جراحه في كلّ ما يراه ويسمعه، فينقله إلى مسرحه الخاصّ إلى قصيدته الّتي لم يُسدل عليها السّتارُ بعدُ، الّتي لا تحتاج إلى تصفيق إذا ما انتهت، ولكنّها أحوج إلى تأمّل ما فيها.

للأسف وإن انتحر نيرون القديم، فإن نيرون الجديد مازال حيًّا يرى جميع الحرائق؛ فهو خلف ما حدث ويحدث في لبنان من حروب أهلية شتّت الجمْع وفرّقت الأهل، وهو المسؤول أيضاً عن دمار حضارة بلاد الرّافدين، حضارة القانون (حمورابي) الّتي هو معها شكلاً، وأكبر معارضيها حقيقة وجوهراً، ولا يكفيه هذا، بل يزداد جشعاً بإشعال النّار في دار السّلام ومهد الأنبياء، ويدعِّمه بالمال والسّلاح لفُرْجَةٍ لا تنتهي ولخريطة لم تُرْسَم، ولسلام تحت الأقدام.

وآه، كم هي كثيرة فتنه، لا تنطفئ نيرانها إلاّ لتعاود الظّهور بقوّة حتّى يتسلّى أكبر وقت ممكن، لكنّ الّيران إذا صاحبتها الرّياح لا تعرف حدًّا حتّى تصل إليه وتلتهمه، وهي الّتيجة التي يحصدها باذرُ الشّرّ والشّوك، هي جراح لا تندمل، حينها فقط يدرك قيمة ما فعل، إنّه النّلئه، نيرون الجديد، الرّئيس الأمريكي الّذي يسرّه أن يُذكر في كلّ مَحْفلٍ، ويحضر كلّ تأبين، لكنّه ينسى ذاته في غمرة الأحداث، وهذا ما أوصلنا إليه درويش حين

1 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص:150.

جعل نيرون محور هذه القصيدة لكن بصيغة جديدة مناسبة للعصر، يختلف فيها شكل الظّالم ويبقى جوهره الحقير.

. الرّمز حياة جديدة في القصيدة:

كان في بداية توظيفه غريباً، بعيداً تناول عن المتلقّي، لكن مع تطوّر الثّقافة وازدهارها، واستيعاب الشّاعر للرّمز اختلفت النّظرة إليه وغدا أكثر قدرة على العطاء في مقابل جفافه السّابق، فاستطاع الشّاعر «أن يتمثّل الشّخصيات التّراثيّة والأساطير والرّموز تمثّلا إنسانيّا وفنّيًّا، وتمثّلا عصريا، وهذا التّمثّل الأخير هو الأهمّ، لأنّنا لا نستدعي من الشّخصيات التّراثيّة ومن الرّموز إلاّ ما يخدم واقعنا ويثري شعرنا العربي الحديث، ويضفي على التّجربة الشّعريّة أبعاداً إنسانيّة وفنّيّة»[1] جديدة تبعده-أحيانا- عن معناه الأصلي فيكتسب في القصيدة معنى مختلفاً، ويحيا حياة جديدة تهبها له اللّغة.

ومن ذلك أيضا ما يراه محمود درويش في قصيدة "امرؤ القيس"، محدّدا فيها رسالته إنسانا وشاعراً، ويقارن «فيها بيْن امرئ القيس كشاعر قديم له رسالته الخاصّة، وبين الشّاعر الجديد الّذي يجعل منه محمود درويش مثلاً أعلى ويؤمن به وبرسالته»[2] الّتي تختلف عبر الأزمنة وفقاً للظّروف فيقول:

«ليس لي قصر، وما عرش أبي

غير فأس خشبيّة وتناديني تعال»[3]

هناك فارق اجتماعيّ بين درويش وامرئ القيس وإنْ اشتركَا في الشّعر، فالأوّل ليس ابن ملك ولا يملك قصراً، وهو بعيد عن البذخ والتّرف، هذا من جانب كما «اختلف العصر بين امرئ القيس ومحمود درويش، والرّسالة اختلفت ووظيفة الفنّ مختلفة أيضاً... ولقد كان امرؤ القيس يقف على الأطلال القديمة وقفة العاشق... ولكن محمود درويش يقف

1 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص:150.

2 - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، بيروت – لبنان، ط02؛ 1971م، ص:149.

3 - محمود درويش، الديوان،نقلا عن: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش،قصيدة "امرؤ القيس".

على الأطلال وقفة المناضل الوطنيّ الّذي تهدّمت دياره بيد الطّغيان وتحوّلت إلى ذكريات وبقايا حياة ..إنّ الشّاعر المناضل يشمّ في هذه الأطلال على أرض فلسطين أشياء كثيرة... يشمّ رائحة أرضه وحقوله»[1]ومجموع الرّاحلين لا شخصا واحداً.

يحضر رمز امرئ القيس ليستدلّ به على حالة مضادّة، حالة جديدة بالنّسبة إلى الشّاعر المعاصر، الّذي يحمل هموم الوطن المغتصَبِ بكفٍّ، وبالأخرى يحمل جراحَ النّاس، فلا يعرف للغنى معنى لأنّه مفتقَد، ومعه ضاع مفتاح الوطن، كلّ ما يملكه هو هذه الأرض الّتي يحرثها، ومع الأسف، هي الأخرى مصدر الصّراع وأساسه، فهل سيقف على طلل أم اثنين ليبكي؟ أم يقف على الوطن بكامل جراحه ويبكيه؟ وهل سيقف أم يتوقّف؟ وهو لذلك يقول:

«وقفة الأطلال يا شاعرنا

كلّ ما عندي إله....حين أحرم!»[2]

هي الجراح الّتي يحملها والوطن الّذي ينزف، لا تكفيه وقفة كما يفعل الشّاعر الجاهليّ في وقوفه، ولكنّها عُمر يمتدّ وأطلال مترامية على امتداد البصر لم يرحل ساكنوها وإنّما دُفنوا بها، فكيف السّبيل إلى البكاء أمامها؟ إنّها مسؤولية و«هذه هي رسالة الشّاعر الجديد كما يؤمن بها محمود درويش... إنّها رسالة الدّفاع عن الدّيار الّتي حوّلها الطّغيان إلى أطلال....وهي رسالة الفنّان الّذي يؤمن بالإنسان ويؤمن بأنّ كلّ شيء هو من أجل الإنسان، وأنّ الجمال والفنّ هما أيضاً من أجل الإنسان»[3] وإلاّ لا فائدة من القول إن لم يدعم وجود الإنسان.

وهنا تظهر المفارقة والصّورة الجديدة للرّمز، من كون الشّاعر الجاهليّ يترك أرضاً وأهلاً، ويبكي أطلال حبيبةٍ، أمّا الشّاعر المعاصر (درويش) فيحمل أرضه بقلبه وشعرهِ،

1 - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص:150.

2 - محمود درويش، نقلا عن: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش،قصيدة "امرؤ القيس".

3 - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص:150-151.

ويجعل من الطّلل أمراً عظيما، لأنّه وطن فيه كلّ الأهل والأحبّة، والفاعل فيه ليس الزّمن ولكنّه طغيان غاشم، لذا يبدو الدّفاع بالكلمة أعظم من البكاء، فهذه الأرض لنا، وفردوسنا الّذي يجب أن نستردّهُ.

لكلّ شاعر نظرته الخاصّة، وهي سرّ تميّزه، منه كان «توظيف الشّخصية في الشّعر المعاصر لا يسير على نمط واحد، بل تتعدّ الأطر، وتتنوّع الرّؤى والمضامين، وربّما تباينت رؤى الشّعراء في توظيفهم لشخصية واحدة، وربّما جمع الّصّ الواحد حشداً من الشّخصيات والمواقف والأصوات التّراثيّة في بناء شعريّ يعتمد المفارقة أساسًا للتّصوير الّذي يجسّد التّاقض بين الصّورة التّراثية وواقع الحياة المعاصرة»[1] فتبدو الشّخصية المستدعاة في الشّعر المعاصر مضادّة لأصلها في التّراث.

رغم أنّ للشّخصية التّراثيّة أو حتّى المعاصرة ملامح عامّة تعرف بها، إلاّ أنّ الشّعراء يختلفون في جعل أحد الجوانب طاغياً على البقية وتقويته، وطريقة بنائه المطابقة أو المفارقة للأصل حسب رؤيا الشّاعر، ويستلهمون منه ما يعالج الواقع المعاصر الموبوء، يقول أمل دنقل في قصيدة «مقابلة خاصّة مع ابن نوح»:

«جاء طوفانُ نوحْ

ها هم «الحكماءُ»يفرّون نحو السّفينة

المغنّون- سائس خيل الأمير-المرابون-

قاضي القضاةِ

(... ومملوكُهُ !!).

حامل السّيفِ- راقصةُ المعبدِ

(ابتهجتْ عندما انتشلتْ شعرها المستعارْ)

1 - صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث «دراسات وقضايا»، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، ط01؛ 1432هـ/2011م، ص:97.

جباةُ الضّرائب- مستوردو شاحنات السّلاح-

عشيقُ الأميرة في سَمْتِهِ الأنثوي الصّبُوحْ!

جاء طوفانُ نوحْ

هاهم الجبناء يفرّون نحو السّفينة

بينما كنتُ

وكان شباب المدينهْ

يُلجمون جَوادَ المياه الجَموحْ

....

صاح بي سيّدُ الفلكِ. قبل حلول

السّكينهْ:

«أنجُ من بلدٍ....لم تعد فيه روحْ»

قلتُ:

طوبى لمن طعموا خبزه....

في الزّمن الحسن.

.....

تتحدّى الدّمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمّونه الشّعبَ)

نأبى الفرارَ...

ونأبى النّزوحْ!

... ...

... ...

كان قلبي الّذي نسجته الجروحْ

كان قلبي الّذي لعنته الشّروحْ

يرقد- الآن- فوق بقايا المدينة

وردة من عطنْ

هادئاً ...

بعد أن قال «لا» للسّفينة

وأحبُّ الوطن!»[1]

والقصيدة تشير إلى حادثة الطّوفان حين بنى سيّدنا نوح عليه السّلام السّفينة بأمر من الله والسّبب هو النّجاة من الطّوفان الّذي جاء. فركب سيّدنا نوح السّفينة وطلب من ابنه الرّكوب معه لكنّه رفض، وأراد اللّجوء إلى الجبل كي يعصمه من الماء، فغرق، لكنّ سيّدنا نوحاً نجا ومَنْ معه، فكان ركوب السّفينة هو النّجاة، والبقاء بالمكان أو اللّجوء إلى الجبل هو الغرق، لكنّ حنكة الشّاعر المعاصر جعلته يتعمّق في هذه القصّة، ويعطيها أبعاداً رمزيّة في شعره.

لذا عادت حادثة الطّوفان إلى الوجود الشّعري، ليس باستحضارها فقط، وإنّما بتجديدها «عن طريق إعادة إنتاج رموزها بطريقة عكسيّة أباحت الطّوفان والموت والحياة ووتّرت علائق مستحدثة في ظلال الرّموز:

1. ابن نوح العاصي ← الشّاعر المتمرّد على الهرب من الوطن والمتشبّث به أوّلاً، وثانيا بالطّوفان الرّمزي (الموت) بغية التّنامي معه وفيه داخل سيرورة حياتيّة (قلبي... وردة).

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:399-401.

2.السّفينة ←وسيلة النّجاة من الطّوفان في ذاكرتنا الجمعيّة. السّفينة ←الفرار من الوطن في الأسلوبيّة الفردانيّة لذاكرة (دنقل).

3.الجبل ← مكانيّة جغرافيّة ظنّها ابن نوح ستخلّصه. الجبل ← حواسّ تراكميّة من الحنين والجراح والصّلصال المنقسم إلى جُزيئينِ: الشّعب والتّراب»[1]

كما أنّ الطّوفان رمز للثّورة على الواقع المرير، فلا بدّ من تصفية، وحينها تبدو حقائق النّاس وتسقط الأقنعة، ويظهر الوطنيّون، ويختفي المُدَّعُون للوطنية يركبون السّفينة ويتركون الوطن في أوّل محنه، إنّهم أولئك الّذين تمتّعوا بخيراته وحَكَموهُ في نعيمهِ وتخلّوْا عنه في ضرّائه. وهم في الواقع الّذين يهجرونه بحثاً عن مكان آخر، عن لجوء سياسيّ، وأولّهم مُدَّعو الرّشد، والمغنّون الّذين سيغنّون لغيره من الأوطان، وكلّ الّذين لهم رابط بهذا الوطن (رابط ماديّ) يرحلون، وبالأصحّ يفرّون.

وفرارهم هو دليل جبن، إنّه عدم قدرة على المواجهة، فإنّهم أرادوا وطناً في نعيمه وتركوه في جحيمه، فصار اللّجوء إلى السّفينة ليس دليل النّجاة ولكنّه مؤشّر على الخوف والجبن والخيانة، فلماذا تركوه؟ ولمن تركوه؟ أمّا السّبب فهو بحث عن نعيم وليس وطن، والثّاني هو لشباب المدينة، لعامّة الشّعب (الرّابط المعنويّ) الّذين أحبّوا الوطن في كلّ حالاته، وهانَتْ أرواحهم حبًّا وكرامة للأرض، ولم يعد البقاء دليلَ غرقٍ أو عصيان ولكنّه رمز الوفاء.

استعمل الشّاعر في هذه القصيدة أسلوباً مختلفاً لتوظيف الشّخصية، يمكن تسمّيته «التّوظيف العكسي لملامح الشّخصية التّراثيّة، ويتمثّل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التّراثيّة في التّعبير عن معانٍ تناقض المدلول التّراثيّ للشّخصيّة، ويهدف الشّاعر من استخدامه هذا الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين

1 -غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص:41.

المدلول التّراثيّ للشّخصيّة والبعد المعاصر الّذي يوظّف الشّخصيّة في التّعبير عنه»[1] ويمثّل هذا أعلى درجات التّناص وهي الحوار، فهو يعارض الفكرة الرّئيسة الّتي قامت عليها الشّخصية، فيحوّ لها من مدلول إلى مدلول آخر مناقض لها تماما، وبالتّالي هي حياة جديدة لهذا الرّمز، حيث لقلب الوضع من السلب إلى الإيجاب، لأنّ عدم ركوب السّفينة هو النّجاة وهي دعوة للتّشبّث بالأرض والدّفاع عنها، وعدم تركها لعبثِ الآخرين بها.

كما أعطى أمل دنقل شخصيّة ابن نوح ملامح خصّة بها، وجدّد «صياغة الطّوفان بطريقة معاصرة، استمتّ تحوّ لها من خلال (ابن نوح) الّذي تتقلّب مرموزاته على نفسها، مانحة العصيان السّلبي عصياناً إيجابيًّا يوائم المعنى المنزاح مع الأنا والوطن. فعبر تحريك معنى العصيان، وإضافة استبدال جاء بمثابة فائض دلاليّ، اكتسب النّصّ أسطورته الإسترجاعيّة والآنية، وبهذا يكون رمز (ابن نوح) قد اختصر رموز الطّوفان الأخرى»[2] من استعمار واستغلال، وكلّ وجوه الظّلم الّتي تريد أن تعصف بحياة الإنسان ليرحل أو ليغيّر مبادئه.

إذ العاصي في القصّة الدّينيّة هو الإنسان المناضل في الواقع، فانقلبت الموازين وانعكست الدّلالات، ليدرك الإنسان قيمة الوطن، ويعلم أنّ السّفينة في الواقع ليست هي سفينة نوح، ولكنّها مختلفة في مطالبها، تدعو إلى ترك المبادئ؛ منها الدّفاع عن الوطن في كلّ الحالات وعدم الرّضوخ للإغراءات الّتي تستميل ذوي النّفوس الضّعيفة، وهذا التّوظيف العكسي يحفز الإنسان على إدراك قيمة ما سيُقدم عليه "الرّكوب أو البقاء"، لأنّ الأشياء بضدّها تعرفُ، وهنا يظهر الوطن جنّة حتّى وإن لم تعد فيه روح، حسبهُ أنّه روح الشّاعر الّتي يعيش بها ولها، ويتنفّس هواءه صافيا وًملوّ ثاً.

لا تنبع جماليّة القصيدة من استدعاء هذه الشّخصية (القصّة)، ولكن من «انبنائها على تفكيك الرّابط التّطابقي وجعله (فجوة كبرى) تعبر منها-إليها، الدّلالات الحريصة

1 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، نصر - مصر، 1417هـ/ 1997م، ص:203.

2 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص:36.

على اللّاتوازي مع رموز الأصل»[1] في مدى مخالفته له، مع أنّه مركز أحداثها، لكنّ مناقضتها له هي ما يدفع القصيدة إلى الأمام، ويبعث في مركز أحداثها، ويبعث في القصّة بكاملها حياة جديدة تختلف عن واقعها. ومبيّنا من خلالها واقع الشّاعر وحال أمّته، فيما يناقض الماضي، وفي الجرأة الّتي تنقصنا اليوم، حيث استطاع رسم الوضع المفارِق بين ما كان وما هو كائن، بين من ركبوا سابقاً، وبين من يركبون الآن، والأهمّ هو مَنْ رفض في الماضي وسبب رفضه، وبين من يعصي اليوم وسبب عصيانه.

لا نبرح هذه القصّة المعبّرة والقادرة على العطاء فيما يبدو، فيوظّفها "عبده بدوي" في قصيدة "في البدء كان العصيان"، وبالتّحديد شخصية ابن نوح «مستعيراً من ملامح هذه الشّخصيّة حادثَ تمرّده على أبيه، ورفضه أنّ يركب معه في الفلك، ومباركاً هذا الرّفض الّذي دفع ابن نوح حياته ثمناً له» [2] معبّراً عنه بقوله:

«إنّي مولود، والدّنيا تبكي من حولي، من قلب فيه جروح.

من طوفان عاتٍ مبحوح.

فأنا ولد عاصٍ لم يتبع فيخوفٍ نوح...

لا تصرخ يا رُبّان الفلك المقلع "اركب معنا"

لا تخفق من حولي بجناح الرّحمة.

فوحيداً... ثمّوحيداً، سوف أظلُّ على القمّة.

مهما صعدت روحي أقدام الطّوفان»[3].

مبيّنا تخلّي الابن عن أوامر أبيه، لأنّه يرى ما لا يراه والده، يدرك الواقع بصورة مختلفة،وهو ما تفعله الرّموز بالشّاعر حين تستهويه لجرأتها، ولأنّها تمثّل في جانب منها

1 - غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص:41.

2 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:195.

3 - مجلة الآداب، نوفمبر 1968،بيروت- لبنان، ص:22.نقلا عن :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد.

واقعه، فيتمثّلها في شعره، فلم يعد يروي «الأحداث كما وقعت، بل كما يمكن أن تحدث وفقاً لقانون الضّرورة، أو الاحتمال، وهو بذلك يعبِّر عن قضايا عصره، من خلال أحداث التّاريخ في تماثلها مع الواقع، أو في مفارقتها له، وهو في سبيل ذلك يتّخذ أقنعة من التّاريخ يعبّر على لسانها عن موقف يريده أو قضية تؤرّقه»[1] أو جرح غائر في ذاته لا يراه غيره، فيشير بالرّموز إلى حاله وواقعه، فما حدث لغيره هو ما يحدث معه اليوم، أو أنّ القدرَ جعل الأسباب واحدة لكن اختلفت النّتيجة، وانبنت المفارقة بين ماضيه وحاضره، فيبيّن الشّاعر خيبته أو أمله حسب واقعه.

تنبئ هذه القصيدة بألم ناتج ليس عن العصيان، ولكن عن واقع يريد طاعة تامّة، يخرج عنها الشّاعر بالرّفض كما فعل "ابن نوح؛ غير أنّ الوضع مختلف، لأنّ الشّاعر متمسِّك بمبادئه مُدرِك لهذا العصيان (فأنا ولد عاصٍ)، لكنّه أيضا عالِم لسببه ونتيجته ففضّلهُ متبنّيا شخصية ابن نوح، وجاعلا منها لسانه الخاصّ ، وهذا ما يعرف بقصيدة القناع الّتي لها «خصوصيتها بين قصائد السّرد، ذلك أنّ الشّاعر وهو يتحدّث من خلف شخصيّة تاريخيّة يختارها- وقد تكون شخصيّة شاعر أيضا- يختلف عنه وهو يتحدّث بلسان شخصيّة عاديّة»[2]، لكون الأولى تحمل موقفا ومرجعيّات ثرية كما أنّها معروفة، أي تحقّق قاعدةَ أساسٍ للتّداول ومنه التّأويل، وتفتح الجانب الجماليّ في المقارنة بين لسان الشّخصيّة، ولسان الشّاعر ومدى التّطابق أو المفارقة، الّتي تجدّد بناء القصيدة بمعطيات مختلفة عمّا هو متعارَف عليه.

عايش الشّاعر القصّة في حقيقتها، ووَعْيُه لها جعله «يؤوّل هذا الموقف الرّافض بحيث يحمل ملامح رفضه هو للقهر، ورفضه للخوف الّذي يتحوّل إلى سجن يسجن فيه

1 - محمود محمد عيسى، السياق الأدبي" دراسة نقدية تطبيقية"، جامعة المنصورة، كلية التربية، دمياط – مصر، 2004م، ص:84.

2 - شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1999م، ص: 53.

الإنسان نفسه ويمجّد العصيان والتّمرّد على الضّعف»[1] ناقلاً العصيان من السّلبيّة إلى الإيجابيّة، كما أنّ تواريه خلف القناع (ابن نوح)منحه حرّية التّعبير، فهو العقل المدبِّر، لكنّ القائل شخص آخر من زمن مختلف، مُوهِماً بانفصال الشّاعر عن القناع، غير أنّه في حقيقته هو الشّاعر في أصدق لحظات تعبيره، فيكتفي من الشّخصيّة بالاسم ويأخذ لسانها بالقول من زمن مضى إلى واقع أو مستقبل يستشرفه، منبئاً بخطر أو مبشّراً بفرح.

لهذا يستغرب الشّاعر موقف النّاس في أيّامنا، ومثيرًا حيرة شغلته وأشغل بها القارئ معه، متسائلاً:

«فلماذا نطفئ فينا في هذا اليوم البركان

نغدو آسادا تحسب أن حواليها القضبان

من خوف القضبان.

ما أشهى أن يبدأ إنسان رحلته في هذا العالم

ملتفّا دفتحتان بالعصيان.. مضيئاً بالعصيان»[2].

فقد كان "ابن نوح" يعصي والده (النّبي) ومن خلاله يعصي الله، ومع ذلك كان جريئاً في رفضه، لكنّنا اليوم- وللأسف- في واقعنا العربيّ لا نرفض وإن رفضنا فلا نعرف الطّريقة المثلى لذلك، من أجل هذا تمنّى الشّاعر أن يجد في واقعه صدى لعصيان "ابن نوح"، إذلم يعد الرّمز هو اسم الشّخصية؛ بل صار شحنة عاطفيّة قادرة على التّغيير ودفع المتلقّي إلى الفعل بدل السّماع، لأنّه يخفي خلفه حكاية جديدة من عصرنا، كما استخدمت الرّموز «دون اتّخاذ أيّ منها مادّة في حدّ ذاتها، وهم [الشّعراء] يستخدمون ذلك، بعد تعديلات في منطوق الرّمز التّراثي، بما يتّفق مع التّجربة المعاصرة»[3] في انزياح الرّمز

1 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:195.

2 - مجلة الآداب، نوفمبر1968، ص:22، نقلا عن :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد

3 - محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، ص:83.

عن أصل استعماله، لمواكبة العصر الجديد، فيصبح رمزاً جديدا لعالم جديد، متخلّيا عن أثوابه القديمة بارتدائه لأخرى ألْبَسهُ إيّاها الشّاعر المعاصر.

محمود درويش أيضاً يوظّف هذه الشّخصية في الاتّجاه الّذي سار عليه الشّاعران الأوّ لان منادياً في قصيدة "مطر":

«يا نوحُ!

هبني غصن زيتون

ووالدتي...حمامه!

إنّا صنعنا جنّة.

كانت نهايتها صناديق القمامه!

يا نوح!

لا ترحل بنا

إنّ الممات هنا سلامه

إنّا جذور لا تعيش بغير أرض..

ولتكن أرضي قيامه!»[1]

هو الرّحيل الّذي أرّق الفلسطينيّين، والتّرحيل الّذي أجهدهم وكابدوا من أجله، وهو الأموال الكثيرة الّتي قُدّمت لشراء منازلهم، لكنّهم رفضوا، فكيف يتركون أرضاً هي لهم وهم منها، ويرحلون إلى غير عنوان؟ وكلّ الأراضي منافٍ إن لم تكن فلسطين.

فالرّحيل والابتعاد لا يعني الهناء والسّعادة، والبعد عن المشاكل، لكن من وجهة نظر مختلفة «الرّحلة لا تكون انتصارا دائما قد تغدو عنوانا للانهزام والهروب والانسحاب من حلبة المواجهة بعدما أصبح من الصّعوبة بمكان تحمّل عبء الفجائع والإحباطات

1 - محمود درويش، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص:110-111.

الّتي يمارسها الواقع بكلّ تمظهراته السّياسيّة والاجتماعيّة والإقتصاديّة والفكريّة»[1]، على الإنسان والشّاعر خصوصا لكنّه يحمل فكرا، فالرّحلة بالنّسبة له أكبر هزيمة يُقْدِم عليها مُرْغما، لذا يواجهها بالبقاء مهما كانت الأسباب والنّتائج حتّى وإن كانت روحُه هي الثّمنَ.

والرّحيل يعني الغربة وبداية المأساة، فأين تحطّ الرّحال إذا تركت موطنك؟ فكلّ الأماكن غريبة، وكلّ حنين هو لفلسطين، فهي الأرض الّتي نشأوا فيها، وزرعوها زيتوناً، وبنوها جنّة في القلب قبل الواقع، فيستحيل عليهم تركُها.

يخبرونا درويش- وهو لسان حال كلّ فلسطيني-عن مدى تشبّثه بالأرض مخالفاً القصّة الدّينيّة الّتي ترى النّجاة في الرّحيل، ومؤيّداً "ابن نوح" في عصيانه ورفضه ركوب السّفينة، لأنّها تأخذه لغير أرضه تجتثّه من الجذور وبالتّالي تعلن وفاته، فيرفض هذا الموت ويفضّل البقاء إلى آخر الحياة، مُؤْثِراً الموت في الوطن على الحياة خارجه، وهي رسالة لكلّ فلسطينيّ أراد العكس، منبّها إلى خطورة الوضع، متحمِّلاً نتيجة البقاء مهما كانت.

أفادت هذه الأشعار من التّناص، ولكن بطريقة الحوار الّذي هو «أعلى مرحلة في قراءة النّصّ الغائب، إذ تعمد النّقد المؤسّس على أرضيّة عمل صلبة، تحطّم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس* كلّ النّصوص الغائبة مع الحوار، فالشّاعر أو الكاتب، لا يتأمّل هذا النّصّ، وإنّما يغيّره، يغيّر في القديم أسسه اللّاهوتية، ويعرّي في الحديث قناعاته التّبريريّة والمثاليّة، وبذلك يكون الحوار قراءة نقديّة علميّة، لا علاقة لها بالنّقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضويّة أو عدميّة»[2] لأنّ الحوار يؤسّس حياة وفهماً جديدين للنّصوص الغائبة، حيث تخرج من سكونيّتها ونمطيّتهاوتغييرُ وُجهتِها لا يعني تحطيم المقدّس الإلهي، وإنّما التّقديس البشري المتمثّل في الثّبات الدّائم لكلّ شيء.

---

1 - مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 101.

*- ليس المقصود بالتقديس أو القداسة الدينية، ولكن هو التعامل السكوني مع النصوص.

2 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:253.

يُمثّل الحوار تميّز الشّاعر حيث إنّه لا يكسر النّصّ المقدّس (هنا القرآن)، وإنّما يوحي بالقصدّة إلى واقعه وإلى المفارقة بين ما كان، مِنْ أنّ المعصيَّ كان نبيّاً في الدّوجات العليا للبشر بأمر من ربّ البشر، ومع ذلك تجرّأ عليه أقرب النّاس إليه ألا وهو ابنه، وبين ما يجب أن يكون معصيّاً اليوم وهو واحد من البشر (يمثّل دولة أحياناً)، ومع ذلك لا أحديتجرّأ على عصيانه جرأةَ ابنِنوح على والده، والأوّل (نوح عليه السّلام) كان على علم من الله، ومدعوما بعنايته، أمّا الثّاني (دولة البشر) فلا عناية لديه سوى التّهديد بالسلاح، إذن هي قوّة الأوّل وضعف الثّاني، لكن المفارقة تكمن في الجّرؤ على الأوّل دون الثّاني، وهذا ما يريده الشّعراء من دفع وتحفيز النّاس على العصيان والرّفض والتّمرّد الّذي هو حقّهم ولصالحهم، وهو صانعُ حياتهم لا سبب هلاكهم.

طلب الشّعراء من النّاس العصيان الّذي هو في أساسه ليس عصيانا؛ وإنّما طاعة في دفع الأذى عن النّفس والأهل، بتوظيف هذا الرّمز الّذي اكتسب حياة جديدة في المقاطع السّابقة الّتي باركت العصيان، ورفضت ركوب السّفينة المعاصرة الّتي تقطعُ الإنسان عن أرضه وأصله، وهذا أسلوب جديد يوظّف الرّموز والأساطير في إبراز جماليّة القصيدة، وتجديد الرّموز في حدّ ذاتها، ولتكسر تلك الصّور الّتي اعتدناها الّتي ترجو المقاربة قدر المستطاع. فهذه الرّموز والأساطير على مفارقتها وبعدها فإنّها تحقّق هدف الشّاعر وتبلغ رسالاته.

نشير إلى أنّ توظيف الرّمز والأسطورة مع ما له من جماليّات، فإنّ من أهدافه هو التّأثير في المتلقّي لأنّ الّذي لا يُؤثّر لا يُغيِّر، فالكلام والشّعر- خصوصاً- إنّما يقال لتغيير الإنسان من وضع إلى وضع آخر أفضل، فيحفّزه على تغيير نفسه، ومن ثمّ واقعه، وكثيراً ما تعلّم النّاس من الأمثال، وتربّوا بالحِكم، وانحرفوا بذواتهم عمّا كانوا فيه إلى عالم صنعته الكلمة وجسّدوه في حياتهم، كذلك سعي القصيدة- المعاصرة خصوصاً- إلى تغيير القارئ عند مطالعتها،فيتحوّل «من كائن سلبيّ إلى إنسان خلّاق، يمرّ بعمليّات من التّحوّل وهو يمارس طقساً شعريًّا، لا يكتمل إلى عندما يغيّر القارئ الواقع العامّ والخاصّ الّذي

تجسّده القصيدة رمزاً وأسطورة على السّواء»[1] فينظر في الأفعال ليضاهيها أو يجتنبها، أو تحركّه إلى قول كان صامتا عنه، أو تردعه عن تهوّره وتدعوه إلى التّؤدة، أو تشحَذ سكونه وتبثّ فيه الحياة ليعاود اجتهاده.

والتّأثير لا يقف عند حدود الفعل، فالرّموز الأساطير بما لها من دلالات في أصلها، وما يضفيه عليه الشّاعر لها دور في إبراز «جمال التّجربة الشّعريّة حيث تُكسبها عمقاً ورحابة، وتضفي عليها سمة الغموض المحبّب الّذي يُعطي المتلقّي فرصة لتشغيل ذهنه، ويفتح أمامه باب التّخيّل، فيرى في التّجربة ألوانا متعدّدة من الصّور والمضامين»[2] فيسرح بخياله في جمالها وروعة تصويرها، كأنّه يعيش في عالمها، ومن ثمّ تُحفز فيه باب السّؤال عن علاقة الشّعر بالأسطورة في حقيقتها وبين حقيقتها الشّعريّة الجديدة، وبذلك تكون الرّموز والأساطير عالماً خصباً لقارئ نَهِمٍ باحث عن المعرفة، وعن الجمال في شعرٍ قيل في كلمات وترك عديد التّساؤلات يحاول المتلقّي إجابتها.

2.التّناص كسر لاستقلاليّة النّصّ:

هو عبارة عن تداخل نصّ أو أكثر في النّصّ الجديد، ولا يشمل النّصُّ القولَ وحدَه؛ بل أيضاً شخصيات وأحداث خارجة عن النّصّ الجديد، ولكلّ طريقته في التّعامل مع هذه النّصوص وبمقدار حاجته إليها وهدفه منها.

التّناص هو لعبة اللّغة المفضّلة، حيث توجّهه الوجهة الّتي يريدها الشّاعر، قُربه أو تُطابقه مع مدلوله الأصلي، أو تبعده وتزيحه عنه، وفي هذا المجال سنتحدّث عن التّناص دون تخصيصه في الرّمز أو الأسطورة لأنّه تمّ التّحدّث عنهما.

يدخل التّناص في جزئيات النّصّ تحت غطاء الاستعارة أو المجاز أو استدعاء الشّخصيات لذلك يصعب فصله، غير أنّ ما يهمّنا هنا هو كيفيّة كسره لاستقلاليّة النّصّ الّذي ظُنَّ سابقاً أنّه خلق جديد، فنشير إلى تقاطع النّصوص، لأنّ للتّناص «بؤرة مزدوجة. إنّه

1 - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص:101.

2 - صابر عبد الدايم، أدب المهجر، ص:149.

يلفت اهتمامنا إلى النّصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التّخلّي عن أغلوطة استقلاليّة النّصّ »[1]فهو فسيفساء جميلة، وحصيلة لرصيد معرفيّ تَراكَمَ عبر التّجارب، فكوّنت لدى الشّاعر خبرة في التّعامل مع الواقع والأشياء عن طريق لغة خاصّة هي الشّعر، وليس بسرقتها كما قيل في الماضي.

جماليّاته:

. التّلميح إلى النّصوص الغائبة دون التّصريح:

حنكة الشّاعر هي ما يسمح له بهذا المستوى في التّعامل مع النّصّ الغائب الّذي هو «أحد مكوّنات الحاضر، وهو يعمل وينبض في العمق»[2] وهذا ما يمكّنه من التّلميح، لأنّه إن طفا على السّطح كان تصريحاً، أي حين لا يتمّ تفعيله في النّصّ الجديد، وهذه الحنكة تخفي الكثير من المباشرة والتّقريريّة، وتمنح النّصّ القدرة على الإيحاء، وفي هذا جانب جماليّ يلفّ النّصّ ويشدّ المتلقّي بالبحث عن الدّلالة الّتي يلمّح إليها الشّاعر من خلال النّصّ الغائب أوّلاً ثمّ طريقة تعامله معه ثانياً.

لا يبقى النّصّ الغائب غائباً لأنّه «تُعاد كتابته تناصّيًّافي نصّ جديد، وهو المصدر الّذي يستقي منه النّصّ الجديد المادّة الأوليّة لإنتاجه، ويتضمّن الرّموز والإشارات التّاريخيّة والاجتماعيّة والتّراثيّة المختلفة الّتي تتوافر في النّصّ الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر، وهو ما لم يقله النّصّ، ولكنّه يشير إليه، وهو خلاصة ما لا يُحصى من النّصوص الكائنة في الذّاكرة أو القابعة في اللاّوعي الفرديّ أو الجمعيّ »[3]، إذ للغياب وجهان: أوّلهما غياب عن اللّكرة بمعنى أنّ النّصوص منسيّة، وثانيهما غياب

1 - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 1996، ص:58.

2 - خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر«دراسة» منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2000، ص53.

3 - المرجع نفسه، ص:نفسها.

عن التّوظيف، بمعنى تجاهل هذه النّصوص، والّتي سبب الأوّل، فكلّما غابت النّصوص عن التّوظيف نسيها النّاس بطول العهد.

الغياب يقابله الحضور، وحضور النّصّ الغائب في النّصّ الجديد هو حياة له، مهما كانت طريقة حضوره، لأنّ التّداول يعيده للحياة، لكن يبقى التّلميح خير سبيل للتّصريح، حيث يخرج النّصّ الغائب من دائرة العاديّ إلى المستوى الفنّيّ، وينمّي قدرات المتلقّي، ويكتسي نوعاً من الغموض الشّفاف المحبّب إلى النّفس، يقول أمل دنقل في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

«فخلف كلّ قيصر يموت: قيصرُ جديد!

وخلف كلّ ثائر يموتُ: أحزان بلا جدوى ..

ودمعةٌ سدى!»[1]

مأخوذاً بروح المعاني يوظّف قولَ الفيلسوف سقراط "وراء كلّ رجل عظيم امرأة شرسة"، هاته الّتي منعت زوجها من الدّخول وسدّت الباب في وجهه، فوجد في البرّية ملاذه ومنبع علمه وحكمته، أمّا عندنا فمازال وراء الأشخاص أشخاص لا يدفعونهم إلى المجد بشراستهم أو حتّى بتفهمهم، لكن بخِلافَتِهم في المنصب. فكلّما مات قيصر، خلفه آخر، لكن الّذي لا يحدث إذا مات ثائر لم يخلفه ثائر آخر، ولكن كانت خلفه أحزان ودموع لا تُعيده ولا تَلِدُ مثله.

الشّاعر بتلميحه إلى هذه المقولة يُبيّن الفرق بين الحقائق، بين وجود من يدعمك أو يخلفك إذا كنت ذا مال، وبين من يتخلّى عنك أو يدعمك بما لا ينفعك وقت الحاجة.

كما أنّ المقولة المستدعاة تلمّح إلى ضرورة البحث الشّخصي عن دعم لذاتك، حتّى لا تنتظر الآخر أو تتأمّل به وهو يخذلك دوماً، فكن كالحكيم إذا ما تخلّى عنه الأقربون وجد في البرّية ما ينفعه، فكُن ثائراً ولا تنتظر بعدك إلاّ الدّموع، فاصنع لنفسك ثورة لا تنتظر دعماً.

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:85.

التّلميح هو أهمّ طرائق التّناص، وهو الّذي يختصر الكلام لوجود قاعدة مسبقة، وهذا ما يفعله سيف الرّحبي في قصيدة "من الجبل الأخضر إلى نزوى":

«مُثقلة هذه النّخلة

بغبار الطّلع

وعذاب المخاض

مثقلة بالرّطب الجنيِّ

ومرارة القطاف»[1]

ملمّحاً إلى قوله تعالى: (**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَالَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا، فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا، وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**)[2]، تحضر هنا بعض المؤشّرات تلميحاً إلى قصّة غائبة غائرة في الأعماق، هي النّخلة الّتي شهدت معاناة مريم عليها السّلام، وهي أيضاً الّتي شهدت ميلاد المسيح عليه السّلام، والنّخلة هنا هي الّتي تشهد أيضا عذاب الأشخاص ومعاناتهم، إنّها الأوطان الحُبْلى بالثّوار، بالّذين قدّموا الرّوح فداءً للوطن، بالأشاوس الّذين لا يهابون الموت، ولكن للأسف حين يحين القطافُ يكون مُرًّا، إنّ رؤوساً تحصد بسيوف الطّغاة (أحياناً أبناءُ وطنهم)، فيرحلون إلى مثواهم الأخير في ربيع العمر زهاراً ووُرُوداً دُفنتْ؛ لكن فاح أريجها الّذي عبّق المكان والزّمان، فمازالت ذكراهم في القلوب.

ومازالت الأجيال تصنع المجدَ في سبيل الله، لأرض المَقْدِس، فيستشهد البطل، وترتفع خلفه صرخة الأمّ بكلّ الجراح وآلام الوداع قائلة:

«الآن أكملتَ القصيدةْ

ورحلتَ مكتملاً بنورك

---

1 - سيف الرحبي، سناجب الشرق الأقصى (مقاهي باريس)، ص:80

2 - سورة مريم، الآيات:23-25.

نجمة الصّبح الوليدةْ

لا دمعتي جفّت عليك

ولا غفت من بعد موتك ساعة

عيني الشّريدة»[1]

هو استحضار لقوله تعالى: **(...الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ...)**[2]، حين تَمَّ دستور السّماء صدقاً وعدلاً، وأمُّ الشّهيد ترى في استشهاد ابنها تمامَ القصيدة، الّتي تسامتْ عن الكلام، فكانت بالفعل لا بالقول، حين بدأ الشّهيد أحلامه وليداً على الفداء، وبطولاتٍ قلمُها الرّصاصُ والدّماء لا الحبرُ، فتمَّ مشروعه حين انتهت حياتهُ.

هذا هو دأبُ أمّهات الشّهداء لا يُرثين أبناءهنّ، فهُنّ يعلمْنَ مصيرهم، فيفرحن بخلودهم، غير أنّ القلب يحزن والعين تدمع، ولا مرَدَّ لقضاء الله، هو بكاء على الغوالي، وأمرٌ منه غدرُ العِدا، وتفنّنٌ في طرائق القتل، في التّنكيل بالجثثِ، فالعين تدمع لراحل وتدمى لسُبل الرّحيل.

لكن الشّهيد يبقى بدر التّمام بحُسن الفعال والخواتم، وإن كان كلام الله تمَّ وخُتم بالقرآن، فإنّ الشّهادة لم تُختم وهذا الغاشم يُشيع في الأرض فساداً، فكلّ يوم هو قصيدة فلسطينيّ يوقّعها بدمائها، وتنثرها الأمّ دموعاً.

. توسيع دائرة الاحتمالات والتّوقّعات:

الّنصّ مجموعة نصوص، والتّناص هو الّذي «يهب الّنصّ: قيمته ومعناه، ليس فقط لأنّه يضع الّنصّ ضمن سياق يمكّنا من فضّ مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكنّه أيضاً هو الّذي يمكّننا من طرح مجموعة من التّوقّعات عندما نواجه نصّاً ما، واستجلاب أفق التّلقّي نتعامل به معه، وما يلبث هذا الّنصّ أن يشبع

1 - سليمان دغش، سفر النرجس، ص:68.

2 - سورة المائدة، الآية:03

هذه التّوقّعات، وأن يُولّد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا»[1] يكون التّناص سيرورة لا تنتهي للاحتمالات الّتي يضعها القارئ حين يقرأ النّصّ .

يفتح المتلقّي أفق الاحتمال والتّوقّع بالسّؤال عن استحضار النّصّ الغائب، ومدى موافقته أو مفارقته للأصل، ثمّ لماذا هذا النّصّ بالذّات؟ وماذا يريد الشّاعر بالموافقة أو المفارقة؟ وهل يمكن إسقاطها على الواقع؟ ومدى حضور الخيال فيها، وأيّ الآراء تصدُق: هل سيبتعد عن الأصل، أم سيقاربه؟ وغيرها من التّوقّعات الّتي يضعها المتلقّي حين يُصادفهُ النّصّ الغائب، فيحرّكُ فيه الفضول ويحفز ذاكرته، ولا تنطفئ جذوته إلاّ حين يُتمّقراءة القصيدة ويؤوّل مدلولاتها، ومع ذلك يبقى شيء في نفسه، حيرةٌ لم تجد جواباً، هذا ما تثيره فينا النّصوص الفنّيّة الرّاقية بما تحمله من سحر البيان وإكسير الإبداع القادر على تحويل النّصوص إلى تحفة فنّيّة تستهوي القارئ، ومثال ذلك "قصيدة البهلول" لأدونيس:

«سقط البهلول في تفاحةٍ

جذبتها الكلماتْ»[2]

متسائلين عن القّاحة بمجرّد تبادرها إلى الذّهن، هل هي تفاحة "آدم" الّتي وسوس له الشّيطان بها، أم هي تفاحة أخرى؟ وحين نسمع كلمة "جذبتها" نربطها بقانون الجاذبية ومكتشفها "إسحاق نيوتن"، حين وقعت التّفاحة على الأرض ولم تَطِرْ في الهواء أدرك أنّ هناك شيئاً جذبها إلى الأرض، لكن يخيبُ توقّعنا، فما جَذَبَ التّفاحة ليس الجاذبيّة الأرضيّة، ولكن الكلماتُ، هذا المغناطيس الجديد، ومع هذا تبقى التّفاحة مفتوحة الأفق على التّأويل لا تقف عند تفاحة آدم وإسحاق نيوتن.

يُتوقَّع من التّاصّ في أولى مستوياتِه التّوصيلُ، لكنّه يتجاوزه«باعتباره استثماراً لخبرة مشتركة بين الشّعر وجمهوره، إنّ القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص

1 - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص:57-58.

2 - أدونيس، هذا هو اسمي، ص:292.

وأحداث ومرويّات، فإنّها تفتح ميراثاً وجدانيًّا ومعرفيًّا مشتركًا بين الشّاعر والجمهور، وتوقظ الذّاكرة الوجدانيّة والجماليّة للمتلقّي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتّماهي معها»[1] لأنّها أصبحت جزءاً منه، ومن ذاكرة خصوصاً إذا وُجدت قاعدة مشتركة بين المتلقّي والشّاعر.

يقوم التّناص على التّراكمات اللّغويّة والمعرفيّة الّتي يتقاسمها الأفراد، وبالتّالي يهيئ أرضية لقبول النّصّ من خلال إثارة ذاكرة المتلقّي بالاسترجاع، وتحفيزه على الدّخول في حوار فنّيّ مع الشّاعر في القصيدة الّتي تنفتح لها مشاعره وأفكاره وتندمج معها، فتغدو من ممتلكاته يحْفَظُها ويُحافِظ عليها، وسنكشف هذا في قصيدة أمل دنقل "سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس "بكائيّات" "

«(الإصحاح الأوّل):

عائدون.. وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلّب في الجبِّ ..

أجمل إخوتهم .. لا يعود!»[2]

تبدو افتتاحيّة المقطع حديثاً عن قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام من خلال مؤشّرات (الجبِّ، أجمل إخوتهم)، فيتوقّع المتلقّي سرداً لباقي الأحداث، لكنّ الشّاعر يغيِّر المسار تماماً ليس مسار القصّة أو الأحداث فقط، ولكنّه قلبٌ لكلّ التّوقّعات وابتعاد عمّا ظنّه المتلقّي، فيواصل:

«وعجوزٌ هي القدس (يشتعل الرّأس شيباً)

تشمّ القميص فتبيضّ عيناها بالبكاء ..

ولا تخلع الثّوبَ حتّى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

---

1 - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص:83.

2 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:279.

أرضُ كنعان- إن لم تكن أنت فيها- مراعٍ من الشّوك

يورثها الله من شاء من أممٍ»[1]

ينحرف النّصّ بأفق التّوقّع إلى مكانٍ وليس شخصٍ، إنّها القدس مهبط الدّيانات، فتأخذ حينها صورة النّبيّ زكريا عليه السّلام الّذي يريد ابنا يرثه بعد أن بلغ من الكبر عتيا وكانت امرأته عاقراً، بدليل قول الشّاعر (يشتعل الرّأس شيباً)، فهذا الابن هو سرحان الّذي يريد مفاتيح القدس كما أرادها صلاح الدّين الأيوبي غير أنّه لا يستلّمها.

وتأخذ القدس حيناً آخر وضع النّبيّ يعقوب والد سيّدنا يوسف عليهما السّلام، فالقدس تنتظر عودة سرحان ولو طال الزّمان، كما انتظر سيّدنا يعقوب عليه السّلام عودة ابنه يوسف وبقي أمله بالله كبيراً، مع إصابته بالعمى لكنّ إلقاء القميص وحدَه كان كفيلاً بعودته بصيراً.

على كثرة أبناء سيّدنا يعقوب عليه السّلام لكنّه لم ينسَ يوسف عليه السّلام، وما طاب عيشه من دونه، فكذلك هو حال فلسطين (أرض كنعان) على وجود المقاومين لكنّها تبقى أرض شوكٍ متاحة لمن يشاء إن لم يكن فيها سرحان.

من هذا المنطلق تقترب القصيدة من القصّة في بعض جوانبها، لكنّها تختلف عنها حين تكسر أفق التّوقّع بين انتظار الشّخص للشّخص، وبين انتظار الأرض للشّخص المخلِّص الّذي يتسلّم مفاتيحها.

هكذا استطاع الشّاعر أن يوسّع دائرة الاحتمالات والتّوقعات في أسئلة مختلفة هل سيَسْرُد الشّاعر أحداثقصّة سيّدنا يوسف؟ فيكون الجواب: لا، ثمّ هل سيواصل الحديث عن النّبيّ زكريا؟ فيكون الجواب: لا، ثمّ يفاجئنا بالحديث عن النّبيّ يعقوب وانتظاره لابنه يوسف، فتكون النّهاية هي انتظار يوسف الفلسطينيّ (سرحان).

هناك نصوص تموت وأخرى ترسل سحرها عبر الزّمن، تخلد في الذّاكرة، وتنبعث من ثنايا أشعار لاحقة، هذا ما نجده في قصيدة «إلى هند» للبياتي:

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:279.

«عيناك "مدريدُ" الّتي استعدتها

عيناك "قندهار"

بحيرتان عبر غابات النّخيل وسهوب النّار

غرقتُ فيهما، احترقتُ

...

عيناك "أصفهان"

...

عيناك "بغداد" الّتي افتقدتها في الصّحو والأحلام»[1]

تطلّ عيونُ رائعةِ "أنشودة المطر" للسّياب، عيون جيكور قريته، إنّها عيون المكان المحبّب، مهد الطّفولة، وتشرق هنا أمكنة كثيرة عربيّة وأجنبيّة، تتراءى العيون في كلّ الأمكنة، غير أنّها في هذه القصيدة ليست العيون المجازيّة على ما يبدو، ولكنّها عيون حبيبة تتراءى حيثما حلّ الشّاعر، إنّها كلّ بلدان العالم.

لأنّ المتلقّي انتظر عيون الوطن، لأنّها بدأت بمكان كما بدأ السيّاب، غير أنّ البياتي عدّد الأمكنة، ففي كلّ مرّة يتوقّع المتلقّي حقيقةً يخيب ظنّه ويجد مكانا آخر، لكن التّوقّع ينحرف تماماً في الختام، فإذا كانت عيون "أنشودة المطر" هي جيكور "المكان"، فإنّ العيون الّتي قصدها البياتي هي عيون "هند المرأة" لأنّها أوّلاً عنوان القصيدة، وثانياً هي في ثناياها مخاطَبة

«وإنّي بالرّغم من فقري بهذا الزّمن البخيل

وليل حزني المجدب الطّويل

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:55-56.

بكيت يا حبيبتي، كثيراً»[1]

ومع ذلك يبقى هذامجرّد احتمال، فقد تكون عيون "بغداد" الوطن البعيد عن العين، المفتقَد في الصّحو والأحلام، والقريب من الذّات والسّاكن في القلب، لأنّ الشّاعر أينما رحل يحمل وطنه سواء جنسيّة أم ميلاداً.

. تثبيت مفهوم النّصوص الغائبة:

بعد أن يهيئ لنا التّناص أرضيّة للتّواصل «يزوّدنا بالتّقاليد والمواضعات والمسلَّمات الّتي تمكّنا من فهم أيّ نصّ نتعامل معه، والّتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كلّ نصّ جديد بطريقته، يحاورها، يصادر عليها، يدحضها، يُعدِّلها، يقبلها، يرفضها، يسخر منها، أو يشوّهها، وهو في كلّ حالة من هذه الحالات ينمّيها، ويرسخها، ويضيف إليها، فالإطاحة بالتّقاليد تنطوي في بُعدٍ من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته، ولو في شكل جديد»[2] مختلف عن القديم، أي مُنزاح عن الأصل.

لابدّ لأيّ نصّ من آليات تُمكّن من فهمه في أقلّ الدّرجات، ثمّ البحث عن الدّلالات والإيحاءات. والتّناص يمنح لنا بعضًا منها، إذ توظيف النّصّ الغائب هو بحدّ ذاته شحنة معرفيّة تساعد على التّعامل مع النّصّ الجديد، فهو يدور في فلك النّصّ الغائب مهما اختلفت النّظرة إليه، وما توظيفه له إلّا ليثبت مفهومه الأصلي، ثمّ يبقى الاختيار للمتلقّي ومعه الشّاعر في النّظر إليه، لأنّه يعرفه بداية ثمّ يتعرّف على ما يمكن أن يؤدّيه داخل النّصّ الجديد ويلمِّح به قبولاً أو رفضاً.

ونناقش هذا في قصيدة "العطشات"

«أيّها الموت

-مثلك أحبّك

مسّني الضرّ

---

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:56.

2 - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص:58.

وشيّبني في شيبه

كأنّي ممسوس

ومباركة خطواتي

في الوديان»[1]

تحضر في المقطع السّابق قصص مختلفة، غير أنّها تشترك في كونها لأنبياء ذُكروا في القرآن الكريم، لكن دون تحوير للمفهوم العامّ لها، يبيّن الشّاعر أنّه ليس وحده المُبتلى، فقد أُبتليَ الأنبياء قبله وصبروا، فهذا أيّوب عليه السّلام خرج في ظلمات اللّيل مناديًا **(... مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)**[2] وهو الصّبور على الأذى، فما كان من الله إلاّ أن أجاب دعاءَه وآتاه أهله، وهو حال الشّاعر الّذي مسّه الضرّ، فلجأ إلى ربّه يقينا منه بالفرج،فكشف ما به من ضرّ.

كما يذكّرنا بقصّة زكرياء عليه السّلام حين قال: **(...وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا)**[3]، وهو كِبَرُالسِّنّ وضعف الحال، لكنّ الدّعاء كان كفيلاً بتحقيق الأمنية (ولد: يحي)، وهو الشّاعر الّذي شيّبه الضرّ، وعلى هذا يرفع يديه للسّماء مناجيا ربّه ومناديا، وهو الرّحمن القائل (... **فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ...)**[4] في رابط روحيّ يصله بالله الّذي لا يغفل ولا ينام (سبحانه).

يشير أيضاً إلى سيّدنا موسى عليه السّلام حين قال له المولى: **(.. فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى)**[5] حيث ترك أهله وذهب يبحث عن نار، فكلّمه الله سبحانه، فوجد ما هو أغلى وأثمن، إنّه الله تبارك في علاه يُغيث ُويُجير، ويُجيبُ المضطرَّ إذا دعاه.

---

1 - أبو بكر زمال، غوارب، ص:38.

2 - سورة الأنبياء، الآية:83.

3 - سورة مريم، الآية:04.

4 - سورة البقرة، الآية:186.

5 - سورة طه، الآية :12

كلّ هذا التّثبيت للنّصوص الغائبة يمنح النّصّ جمالاً، ويحفز فيها استذكاراً للمخزون، كما يبيّن الشّاعر من خلال هذه القصص أنّها جميعاً فرّت إلى الله، وهو حاله يريد الموتَ ويحبُّه؛ أي اللّجوء إلى الله، والبقاء بجواره، فكلّ من استجار الله أجارَهُ، وكلّ من طلب القربَ قرّبه، والشّاعر طلب الموت "الفناء في ذات الله" (روحياً).

النّصّ لا يبدأ من عدم ولا ينتهي إلى فراغ، ولكنّه يصارع مجموعة من النّصوص تظهر غلبتها (تميّزها) في النّهاية، غير أنّها ترافقه من البداية، فإمّا أن يزيحها تمامًا ويجهزَ عليها ومع ذلك تبقى ظلالها، أو أن يتركها تبرز في أحد جوانبها لغاية يريدها[1]. فهو يحاورها، ويستقي منها ما يخدم هدفه، فإمّا أن يكون اجترارًا أو امتصاصًا أو حوارًا، وبكلّ هذه الطّرائق يُحمِّل ثنايا نصّه روحَ النّصّ الغائب كما في "قصائد عن الفراق والموت" للبياتي:

«فلا تظنّي عندما أغنّي

بأنّني فرحان.

فإنّني أموت كالعصفور

إن لم أغنِّ لكِ يا سيّدة النّساء»[2]

لأنّ الغناء هنا ليس لفرح الشّاعر، ولا لإطراب ذاته، ولكنّه لسيّدة النّساء مهما كانت حال الشّاعر، مأخوذا بسابقيه في المعنى

لا تحسبوا رقصي بينكم طربُ فالطّير يرقص مذبوحا من الألم [3]

فسرُّ الرّقص أو الفرح ليس بدافعٍ ذاتيّ، ليس لأنّ النّفس تعيش السّعادة، أو حتّى لأنّها تجد السّعادة في هذا، ولكنّها سعادة ظاهريّة يراها الآخرون، وخطأًيؤوّ لونَها على أنّها مِلْك الشّاعر، في حين أنّها خارجة عن إرادته.

---

1 - ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص:49.

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:332.

3 - البيت لشاعر عربي .

البياتي حين يغنّي لسيّدة النّساء يرى هذا حياةً له، وإن لم يكن فرحاً نابعاً من ذاته، وإنّما من غيره حين يرقص ليس طرباً ولكن ألماً، فتشابهت الحال في الطّرب الّذي لا يعبِّر دوماً عن السّعادة، ولكن له دوافع أخرى، أثبت من خلالها الشّاعر صحّة المضامين وخطأ الشّكليات، فليس كلّ من غنّى أو ضحك هو سعيد، ونحن نقول شرّ البليّة ما يُضحك، لأنّنا في أقسى لحظات الحزن قد ننفجر ضحكاً هستيريّا يؤدّي أحيانا إلى الجنون، لأنّ صاحبه لم يستوعب ما يحدث، وأيضاً في أقصى لحظات السّعادة نبكي ونذرف دموعاً غالياتٍ، لأنّها وحدها ما يختلج بالنّفس ويُعبّر عن صدق تلك اللّحظة، فالظّاهر لا يعكس الباطن.

تختلف كيفيات التّعبير، ويحضر فيها الغائب وفق رؤيا الشّاعر والوضع الّذي يقوله فاروق شوشة في قصيدة "قطرة من صفائكِ":

«والموت في داخل البيت

تمطّى برغمنا

بعد أن أنشب الأظافر فينا

في غفلةٍ»[1]

يثبت "فاروق" الحقيقة الّتي أدركها السّابقون المتمثّلة في قول الشّاعر:

إذا المنية أنشبت أظافرها ألفيت كلّ تميمة لا تنفعُ[2]

إنّه الموت: الحقُّ الّذي لا نحبّه، لم يكن حالة عابرة بالنّسبة إلى الشّاعر؛ ولكنّه تمطّى في البيت واستفحل وأخذ معه العديد من أفراد الأسرة، ولربّما يذهب بنا التّأويل بعيدًا خارج حدود الأسرة، كما هو حال فِكْر الشّاعر للّي يرى الوطن بيتاً، ويكون الموت هو العدوّ الّذي يقتل يوميّا.

1 - فاروق شوشة، وجوه في الذاكرة، ص:125.

2 - البيت لأبي ذؤيب الهذلي.

العدوّ إذن دخل البيت أي استعمر الوطن بدليل كلمة "برغمنا"، وأَحْكم قبضته عليه، ولم يبق له حينئذ إلّا قتل الأبرياء دون وجود سند أو ردّ "غفلة"، بهذه الطّريقة يكون الشّاعر قد أثبت النّصّ الغائب من جهة، وجعل له معادلاً آخر في عصرنا من جهة أخرى.

. توسيع النّصّ ومضاعفة الدّلالة:

يسترجع الشّاعر النّصوص الغائبة بوعي أو من دونه، لأنّها صارت جزءًا من رصيده المعرفيّ، وعادة جرى عليها أسلوبه، محافظاً عليها أو معيدا حِياكَتها، أو مُقلِّصاً لحجمها أو موسّعا فيها، وهذا ما يزيد النّصّ جمالاً، حيث التّوسيع «زيادة في حجم (المتناص) تركيبيًّا، بالإضافة أو التّكرار، فيسمح بامتداده في حيز النّصّ خلافاً لما هو عليه قبل دخوله؛ إذ ينحصر في جمل أو أبيات أو شواهد، وتقود الزّيادة في البناء إلى (مبالغة) في الدّلالة الّتي يحملها (المتناصّ) قبل دخوله النّصّ، فتؤدّي عملية تمطيطه إلى إضفاء أبعاد تهويليّة أو تضخيميّة بالسّلب أو الإيجاب»[1] حسب مقصد الشّاعر في شعره.

يختلف تعامل الشّاعر مع النّصوص الغائبة، أحيانا يختصرها لأنّ جذورها معروفة ولأنّه يريد المحافظة على دلالتها الأصليّة، وأحياناً يوسّعها لتعمل في النّصّ بأكمله وتضفي ظلالها عليه، فتكون وحدة بنائيّة ذات دلالة موسّعة، يضيف إليها الشّاعر- بالإضافة إلى الجانب الشّكلي كإضافة كلمات- أحداثاً ثانوية أو رئيسة حيث يبتغي تغيير مدلولها الأصلي، وقد تكون هي بحدّذاتها موضوع القصيدة، لكن في جانبها الإيحائيّ إلى الواقع أو الشّخصيات المعاصرة، أي ليس بوعي سكوني، ولكن بوعي حركي يعمّق دلالتها، حيث يقول البياتي في قصيدة "سفر الفقر والثّروة":

«لو أنّ الفقر إنسانٌ

إذن لقتلتُه وشربتُ من دمه

1 - محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري (دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص)، الهيئة العامة- لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، ط01، 2009م، ص:288.

لو أنّ الفقر إنسانٌ»[1]

لا يقف البياتي عند حدود مقولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في أصلها "لو كان الفقر رجلا لقتلته" لكنّه يوسّعها بقوله: "وشربت من دمه"، لقسوة الفقر، وما فعله بالنّاس والنّتائج الّتي خلّفها بعده ليضاعف دلالة النّصّ الأصلي، ويضيف إيحاءً للنّصّ الجديد، متعدّياً حدود المعنى الأصلي إلى جانب آخر يقابل الفقر، فلأنّه قاسٍ ولأنّ مشرّديه يموتون في الظّلام، فقَتْلُهُ لا يكفي؛ بل هو في حاجة إلى مضاعفة هذا القتل بالتّشفي (أي شرب دمه)، ويوكد القول "لو أنّ الفقر إنسان" مبيّا حسرته على هذا الفاعل المعنويّ الّذي يزيد ألمه وحرقته، ولا يمكنه مواجهته، وهو الواقع "فلو كان إنساناً" لاتَّحَدَتْ الجماعاتُ لقتْله، ولربّما كانت شجاعةُ فرد كافيةً، لكنّه لم يكن كذلك، فترك القتلَ لمن يوظّف قوّة عقله لا قوّة جسمه، وهي على كلّ حال إرادة الله الغَنّي والمُغني.

لا يكتفي الشّاعر أحيانا بإضافة الكلمات، ولكنّه يتجاوزها إلى المعاني، لأنّها مطلب الشّعر الأوّل، والكلماتُ لهذا الغرض تصاغُ، وهو الوضع الخاصّ الّذي يجعل الشّاعر يقول:

«ثمّ أجلس الرّيح على أصابعي

نبّأني متوجّسا

قال: وما تلك الّتي بيديك؟

قلت:

هي ما أهشّ بها على الرّذاذ، ولي فيها مطر عزيز المحبّة

قال:

ألقها بحنان

ولما أشار عليّ بالعبور

---

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02، ص:43.

تماديت في هولي مثل عين تنام على ركبة الله

أو

كالمصطفى كلّما هيمته العوارف في فقه الجسد استنفر

فراشاته للرّواح ولم يغب»[1]

وهو - سابقا- كان سؤالَ الله لسيّدنا موسى عن العصا **(وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَامُوسَى)**[2] ليس لأنّ الله لا يعلم، ولكن ليبرهن لموسى عليه السّلام أنّ هاته الحقيقة (العصا) ستتغيّر عن حالها لتصبح (ثعبانا) وهي الرّيح الّتي على أصابع الشّاعر وغدت روحاً لأنّها تمطر المحبّة لله، وهي حال العاشق المسافر في عوالم السّماء يرى الرّوح ترتقي إلى خالقها، فماذا يقول؟ وماذا يجيب إذا سئل؟ لعلها تبدو تهويمات في فضاء غير معلوم، لأنّ المقام أعلى من أنْ يُوصف، والمشهد أكبر من أن يُرسَم، وهي حال العارف إذا غابت الرّوح عن الجسد، بهذه الإضافة يحوّل الشّاعر الدّلالة من العصا إلى الروّح، ومن نبيٍّ إلى متصوٍّف.

لا يكتفي الشّاعر بالنّصّ المستوحى ولكنّه يضيف إليه لمسته الخاصّة، فيوسّعه بمفاهيم تُلائم وضع الشّاعر، ويُضاعف دلالته ليوحي أكثر، يقول أمل دنقل في قصيدة "رسوم في بهو عربيّ":

«(بيني وبين النّاس تلك "الشّعرة"

لكن من يقبض فوق الثّورة

يقبض فوق الجمرة)»[3]

إنّ الّذي يربط بين النّاس علائق قوّيّة تجمعهم،وإذا ما انفلتت تشتّت جمعهم، لكنّ معاوية يشير إلى حسن تعامله مع النّاس وقدرته على التّصرّف فيقول «لوأنّ بيني

1 - أبو بكر زمال، غوارب، ص:16.

2 - سورة طه، الآية: 17.

3 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:318.

وبين النّاس شعرة ما انقطعت، كانوا إذا مدّوها أرخيتها، وإذا أرخوها مددتها»[1] ، هذه المقولة الّتي عُرِفت "بشعرة معاوية"صارت مضرب المثل في فنّ التّعامل، حيث أخذ أمل دنقل منها المعنى في لمحة إشاريّة إليه «تلك الشّعرة» ليوسّع آفاق الرّوابط بين النّاس، وصعوبة التّمسّك بها، فصار القابض على الثّورة (بمعناها السّياسي أو غيره) كالقابض على الجمر.

ما يوحّد النّاس هو الثّورة – دون تحديد طبيعتها- وهذا مبدأ يصعب التّمسك به لما له من مخلّفات خطيرة، ويجعلها الشّاعر هي "الشّعرة"، ويقوم التّماثل بينهما في أنّ الشّعرة سهلة الانقطاع لكنّ طريقة التّعامل تحافظ عليها، الثّورة على صعوبتها هي أيضا جمرة يصعب الإمساك بها، لكن هذه الثّورة تحتاج إلى طريقة تعامل.

المَسْكُ
- ما يربط النّاس ← شعرة ← صعوبتها هي أنّها سهلة الانقطاع
- ما يجمع النّاس ← ثورة ← صعوبتها هي أنّها جمرة (معنوياً)

. تقليص النّصّ وحذف فضول الكلام:

كما أنّ الشّاعر يوسّع حجم النّصّ الغائب ليزيد من دلالته، فهو يقلّصه أحياناً، لأنّه يحتاج ذلك الجزء فقط، فيحذف ما لا يريده وما لا يؤدّي غرضاً، أو لأنّه يريد توسيع مساحة النّصّ الجديد دون الاتّكاء المباشر على النّصّ الغائب، فيجعله كلمة أو كلمتين تختصر النّصّ الجديد وتشير إلى مقصده دون إهذارٍ، فيكون إيحاءً للنّصّيْن الحاضر والغائب معاً.

«باحثاً في كوم القشّ عن الإبرة، محموماً، طريد

تاجك الشّوك، ونعلاك الجليد»[2]

في إشارة غير مباشرة وحذف لكثير يُغني قليله عن أبيات شعر غائبة، حضرت منه كلمة (نعلاك) واستدعت الباقي من ذاكرتنا

1 - المقولة لمعاوية بن أبي سفيان(https//ar.wikipedia.org/wiki).

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية02 – قصيدة "هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي"، ص:192.

«أتـذكـر إذ لحافك جلد شاة وإذ نعـلاك مـن جـلد البعير

فسبحان الّذي أعطاك مُلـكًا وعلّمك الجلوس على السّرير»[1]

هل يكون هذا حالَ فقير يبحث عن أمور بسيطة لا ينالها، وأحلام صغيرة لا يحقّقها؟ ربّما، فهو الّذي الْتَحَفَ اللّيل وانتعل الجليد، هو الّذي يعاني برد اللّيالي وقسوة المشاعر (تاجك شوك)، لم ينل الكثير من دنياه، وهو ليس كالّذي قيل فيه البيتان السّابقان، ليس فقيراً اغتنى، لكنّه كان ومازال فقيرا، فهل سيُعيَّر يوماً بفقره إذا حباهُ الله مالا وتاجًا؟

جعل الشّاعر من كلمة واحدة دليلاً على وضعِ كان، وغيّر الدّلالة إلى وضع كائن ممّا حفز فينا البحث وعديد الأسئلة وهي حنكة الشّعراء في التّعامل مع النّصوص الغائبة.

التّناص لا يعني الاستدعاء التّامّ للكلمات والمعاني، ولكنّه طريقة خاصّة في استحضارها خصوصاً إذا كانت مشهورة، فتوظيف جزئها يُغني عن كلّها، كما يقول أمل دنقل في قصيدة "قلبي والعيون الخضر":

«صبيًّا كان

شددت على يده القوس

أعلّمه الرّماية

(لكي يفوق بقية الأقران)

فلمّا اشتدّ ساعده ...»[2]

دون أن يتمّ بيت الشّعر«**أعلّمه الرّماية كلّ يوم*** فلّما استدّ ساعده رماني**»*، لأنّ تمامه معروف، فاستغنى عنه، لكنّ الشّاعر وظّف "اشتدّ" المشتقّة من القوّة (الشّدّة)،

1 - البيتان لأعرابي قالهما في معن بن زائدة حين تولّى إمارة العراق.

2 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، ص:26.

* - معن بن أوس المزني.

بدل استدَّ الّذي مصدرها السّداد، فهل تراه يقصد إتمام القول بكلمة "رماني"، أم بكلمة أخرى تناسب الشّدّة «اشتدَّ»؟

من خلال حذف كلمة "رماني" يُفتح أفق الّنصّ بالسؤّال على مفارقة بين تفوّق الصبّي على الأقران، وبين أنّ أوّل ضحاياه هو معلّمه (الشّاعر)، لذا يُقال (اتق شرَّ من أحسنت إليه) تحذيراً منه.

استطاع الشّاعر من خلال هذا الّنصّ وحذف الكلمة الأخيرة تحديداً أن يجعل الّنصّ الجديد يعيش في معناه الأصلي (أعلّمه الرّماية... رماني)، وفي معناه الإيحائي المفتوح بين ردِّ الجميل (هل جزاء الإحسان إلّا الإحسان)، وبين مقابلة الإحسان بالإساءة.

وهل هذا وضع عامٌّ في أنّ أوّل من تُقام عليه التّجربةُ هو صاحبها، أم هناك استثناءات يدخل الشّاعر تحتها؟ وفي حيرة السّؤال لا نجد الجواب، بل نتمتّع بفتح باب التّأويل لمثل هذه النّصوص.

وهي الكلمات تنفث فينا سحرها، وتعطينا عِبرها علَّ القلوبَ تتئدّ، وعلَّ زماناً مضى يعود، فنُوافيه بالجواب عمّا قاله أدونيس في قصيدة "البعث والرّماد":

«وحينما يغمركَ الرّمادُ، أيّ عالمٍ تحُسّه

وما هو الثّور الّذي تريده – اللّون الّذي تحبّه؟ »[1]

حيث يختصر الشّاعر أحداث القصّة في سؤالين، والّتي تدور حول ثلاثة ثيران(أبيض، أسود، أحمر)، أراد الأسد جعلهم طعامًا؛ لكن صعُب عليه الأمر حين كانوا مجتمعين، فطلب صداقَتهم لبلوغ غرضه، وانفرد بالثّور الأسود وقال له إنّ لون الثّور الأبيض يُعرِّضنا للخطر خصوصا بالليّل، لأنّ بياضه لا يسمح لنا بالاختفاء، فقضى الثّوران(الأسود و الأحمر)على صديقهما الأبيض دون رحمة، ليلتهمه الأسد بعدها.ثمّ طلب من الثّور الأسود أن يقضي على الثّور الأحمر لأنّ لونه اللّامع يشكّل خطرًا عليهما، فقضى على زميله، وحينها أكله الأسد، لكن حين انفرد بالثّور الأسودأحسّ هذا الأخير بمصيره

1 - أدونيس، أوراق في الريح، ص:49.

المحتوم، وقال«قُتلت يوم قُتل الثّور الأبيض »، و شعر بندم شديد على خيانة زميلْيه، وأنّ الأسد لم يُرد صداقتهم ولكن أكلهم.*

لكنّ الشّاعر لا يوظّفها كاملة، ولا على أصلها ولكن في جانب إيحائيّ إلى زمانٍ باع فيه الأخوة بعضهم، ونسوا أنّ الغد هو دور الأخ الموالي، مذكّراً بالقصّة لتكون عِبرة لأُولي الألباب، فحين تذهب أرضك وعرضك، حين تُسلب منك الحياة من سيكون فداءَك؟ ومن ذا الّذي تقدّمه كبشَ فداءٍ لتُنْجِيَ نفسك؟ إذن كان عليك أن تبدأ بالوقاية، أن تحمي غيرَك حتّى تقيَ نفسك في الآن ذاته، لكن للأسف كُنّا ومازلنا في الدّنيا قبل الآخرة نقول "نفسي. نفسي".

إذن هي الحال والمآل الّذي يُحذر منه الشّاعر فهل من سامع واعٍ؟

إشعار المتلقّي بالغرابة:

ينبع هذا الإحساس – في الأدب- من معاودة بعض النّصوص «الظّهورَ في نصّ معيّن، فتُحدث لبراعته، أو لرادءته، استجابة غريبة لدينا؛ ففي الإعجاب الشّديد غرابة وفي النّفور الشّديد غرابة أيضاً، في الولع والافتتان غرابة، وفي النّفور والمقت غرابة أيضاً»[1] نابعة من كون النّصّ المستحضَر (النّصّ الغائب) مُقحماً لا يؤدّي غرضاً، ولا يضيف شيئاً للنّصّ الجديد، فيستغرب المتلقّي هذا النّصّ ونشير إلى أنّه لا علاقة له بجماليّات التّناص، لكن الّذي يعنينا هو البراعة الفنّيّة في استحضار النّصوص الغائبة، فيستغرب المتلقّي منبع هذه القدرة على الإبداع، وعلى تحميل النّصّ بكلّ هذه الإشعاعات الدّلاليّة، هذا ما يحرّك مشاعر المتلقّي ويدفعه للإعجاب بالحضور المتميّز للنّصّ الغائب، حين يعجز الإنسان عن معايشته في واقعه لمُضِي الزّمان أو بُعد المكان.

وللشّعراء غرابة فنّيّة، ليس لأنّها أجمل من النّصّ الغائب، ولكن لأنّها غير متوقّعة تخالف النّصّ الغائب:

---

* ينظر الموقع:www.sunnti.com.

1 - شاكر عبد الحميد، "حول معنى الغربة والغرابة"، نزوى، ع:61، [يناير 2010/ محرم 1431هـ] مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، ص:43.

«كانت الرّوح من أمر ربِّي

فكيف تجرّأت أن تأخذيها إليكِ بأمرٍ

يُعادل أمرَ السّماء»[1]

المعلوم عندنا أنّ الرّوح من أمر الله لقوله تعالى: (**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي...**)[2]، لكنّ الشّاعر يجعل هذا من الماضي، أي هو أيضا من معارفه ومكتسباته وبالتّالي نستغرب هذا، فإذا كانت سابقاً من أمر الله، فيا ترى هي بأمر مَنْ الآن؟ والجواب هو ما يزيد الغرابةَ أكثر، فهي بأمر امرأة (حبيبة)تفعل بالرّوح ما تشاء.

لكنّها لا تفعل لا هذا بكلّ الأرواح؛ بل بروح الشّاعر فقط الّذي يستغرب جُرأتها، فالروّح هي بأمر الله وهو أمر سماويّ لا أحد يفعله إلّا الله، فكيف استطاعت هذه المرأة أن تأخذ روح الشّاعر الّذي رأى في هذا فعلاً يعادل فعل السّماء؛ لأنّها سلبتْ منه الرّوح، أي جعلته يُحبّها إلى أقصى حدٍّ، وما جرأتها في الواقع مجاراةً لأمر الله، ولكنّها عين الشّاعر الّتي تدرك الأشياء في مظاهر مختلفة، ورأتْ في انخطاف الرّوح أمراً عظيماً وفعلاً جللاً، لا معادلَ له إلّا أمر السّماء.

تتنوّع الغرابة في إبداع الشّعراء، إذ تختلف طرائق التّناص وأساليب الحوار:

«يأتي حين من الدّهر على المرء، ينزع فيه إلى تحطيم الكون

كبيت من زجاج رهيف... كأنْ يبدأ بأكلته الأولى المفضّلة: البشر

الأقربون منهم أدنى بالمجزرة حيث يتمّ تمزيقهم شلوا شلوا ولا

يخطئ افتراس الأحداق والقلوب

ثمّ البعد فالأبعد حتّى أولئك القاطنون في الحجريّة»[3]

---

1 - سليمان دغش، سفر النّرجس، ص:106-107.

2 - سورة الإسراء، الآية: 85.

3 - سيف الرحبي، سناجب الشرق الأقصى، مقاهي باريس، ص:25-26

يفتتح الشّاعر المقطع بنبوءة لما هو آتٍ، مستثمراً قوله تعالى «**هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا**»[1] ، غير أنّه يوكّد هذه الحقيقة مغيِّراً النّصّ من صيغة السّؤال التّقريري إلى تقرير الحقيقة، متدرّجاً في إيرادها حيث لا ينتهي الإنسان نهاية مفاجئة، ولكنّه- الإنسان- هو سبب دمار ذاته، لأنّه يبدأ بتحطيم الكون. ثمّ بداية المجزرة حين يأكل لبشرُ بعضَهم (التّناحر في الحروب، ارتفاع نسبة القتلى والجرحى في كلّ النّزاعات)، فيجد المتلقّي نفسه قد وُضعَ في موقف غريب، بين ما كان سابقاً (لم يكن شيئاً)، فصار بكلمة من الله سبحانه (كن فيكون) بشراً خُلق من نُطفة، ولم يكن له دَخْلٌ في هذا العدم والخلقِ، لكن يحدث في الواقع أنّ الإنسان هو الّذي يصنع نهايته (عدمه) بتلك الحروب-هواية بعض النّاس- ،فتدفع الدّول ومعها الأفراد البريئون ثمن جنون فرد أو جماعة.

ثمّ يُبدع بالتّناص مفارقة أخرى لا تنتهي عند آكلاتِ البشر، ولكنّهاتمتد أوّلاً إلى الأقربين، حيث«الأقربون أولى بالمعروف»[2]، فتُحوِّل الوضع من الإحسان إلى الإساءة، من مدِّ يد العون إلى قتل المقرّبين، والمقرّب هنا، ليس بالضّرورة فرداً من أفراد العائلة، ولكن لأنّ المجزرة كونيةٌ فإنّ المعنيّ هو الدّولة المجاوِرة بأكملها، لبشاعة الموقف وشناعته ، وإنّها لصدمة أخرى لهذا المتلقّي حين يمتدّ فعل الخير لفرد،يطالُ الشرُّ أفراداً ودُولاً، والإتيان على كلّ أجزائهم حتّى لا يبقى منهم شيء ويمتدّ إلى الأباعد حتّى لا يبقى وجود.

يعيش المتلقّي مع هذا المقطع غربةً لغويّة حين يكون الإنسان – الّذي خلقه الله للحياة- سببَ الموت، وغربة نفسيّة تتمثّل في قسوة الإنسان على الإنسان وحبِّه للتّدمير، وهو الّذي خُلق للبناء والتّعمير وجُعِل خليفة في الأرض، فانظر كيف خَلفَ؟ أهو إنسان كرمه الله بالعقل، أم حيوان ضارٍّ بلا عقل؟!.

---

1 - سورة الإنسان، الآية :01.

2 - حديث نبوي.

كما تنبع الغرابة- أحياناً- من المواقف الّتي يوظَّف فيها التّناص، لكنّه الجانب الشّفّاف الّذي لا ينغلق على الفهم والتّأويل، بل ينفتح، كما أنّه ليس عيبا، «بل إنّ الغموض الفنّيّ غير العصّيّ على التّفسير هو قيمة جماليّة مثلما إنّ الوضوح الفنّي قيمة جماليّة»[1]، لا يصف لكنّه يشفُ، لا يصرّح لكنّه يملّح، يتسامى في الكلام عن العادي والمألوف، إلى مستوى الفنّيّة، حيث تنكسر النّصوص الموظّفة لصالح النّصّ الجديد، وهو ما نراه في قول عبد الله العشي:

«فتوكّأْ على تعبي أيّها الظّلّ

واقصص رؤاك على ما تبقّى من الوقت

فالصّحو مرّ، ومرَّ الغمام»[2]

يخاطب الشّاعر ظلّه، وما هي إلاّ الرّوحُ ظلُّ الجسد، الّتي تسامتْ في الحضرة الإلهيّة، ورأت ما رأت من الفيوض ، يطلب إليها أن تقصص رؤاها على خلاف ما ورد في القرآن الكريم على لسان يعقوب عليه السّلام ناصحاً ابنه يوسف «...**يَابُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ**...»[3] وهو خوف عليه من كيدهم، فلماذا يُبيحُ الشّاعر للروّح أن تقصَّ الرّؤى؟ أليس غريباً أن تحدث هذه المفارقة بين اطّلاع البشر (الشّاعر) ونبوءة نبيّ؟

يريد من الروّح أن تقصّ الرّؤى على الوقت (الزّمن)، حتّى تسترجع اللّحظات الجميلة، أوقات الغياب السّعيد، حين تغيب الروّح عن الجسد في عالم سماويّ مليء بالأسرار الإلهيّة، إذ عودتها إلى الجسد هي صحو مرّ، إفاقة من غيبوبة رائعة، وهذا ما لا يريده الشّاعر، فإذا حدث، انتشى بالاسترجاع.

والنّهيّ في الآية هو عن علم ومعرفة لله، والأمر في الأبيات السّابقة هو أيضاً عن معرفة بالله لا يريد الشّاعر فقدانها، بل العيش بها وعلى ذكراها.

---

1 - عبد الرحمن بن محمّد القعود، انكسارات النسق الشعري ومقالات أخرى في اللغة والأدب والنقد، دار الجمهورية للصحافة، الرياض- السعودية، ط01، 1428هـ/2007م، ص: 125.

2 - عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص:38.

3 - سورة يوسف، الآية :05.

تقرير الحقائق الحاليّة:

هنا لا يتعامل الشّاعر مع النّصوص الغائبة في معانيها، ولكن يُحوِّرها ويجعلها صورة لعصره، فتجمع بين النّصّ الغائب في جزء من معانيه، وبين النّصّ الحاضر في الجزء المتبقّي للمعنى الّذي يقصده الشّاعر وليس الموجود في النّصّ الغائب. يقول أمل دنقل في قصيدة "صلاة":

«أبانا الّذي في المباحث. نحن رعاياكَ

باقٍ لك الجبروتُ

وباقٍ لك الملكوتُ

وباقٍلمن تحرسُ الرَّهبُوتْ

تفرّدت وحدك باليسر- إن اليمين في الخُسر

أمّا اليسارُ فهي العُسر... إلّا الّذين يُماشونَ..

إلّا الّذين يعيشون يحْشُون بالصُّحفِ المشتراةِ

العيونَ فيعشون- إلّا الّذين يَشُونَ- وإلّا

الّذين يُوشون ياقاتقمصانهم برباط السُّكوت!»[1]

الأب الّذي يعرفه المسيحيّون في السّماء، يُناجونه في الكنيسة، أمّا الّذي يتحدّث عنه أمل دنقل فهو الموجود في المباحث وله رعيةٌ هم الشّعب، إنّه/ إنّهمرئيسُ الدّولة، المسؤول عن أمنهم ورعايتهم، يَدْعُونَله بدوام الملكِ والجبروت، بطريقة ساخرة، لأنّ الشّاعر يعرف أنّ هذه أكبر أماني المسؤولين.

وبفضل حكم هذا الأب تشتّت البلاد بين اليمين واليسار، فما أفلح أيٌّ منهما، على الرّغم من فلاحِ أصحاب اليمين في القرآن، فتلك جنةٌ وهذه أرضٌ اختلطت قضاياها، والنّاجي والنّاجح الوحيد هو الّذي باع مبادئه بالصّمت، رأى كلّ أنواع الظّلم لكنّه فضّل

1 - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص:261.

الصّمت إمّا مرغما (حفاظاً على حياته)، وإمّا مخيّراً (فما حوله لا يستحقّ الكلام أو إنّه غيرُ قادر على التّغيير)، فخرج بالصّمت عن كلّ جواب، وإنّه لواقع المواطن اليوم وليس في الماضي فقط، مهما حاول واجتهد فإنّه لا يخشى اللهَ قدرَ خشيتِه لعبادِ الله، أليس غريباً ومحيّراً أن تترك عبادة ربِّ البشر وتتوجّه للبشر؟ إذن صارت القوّة والرّهبوت لهم لا له.

وهي الحقائق تَؤْوى، لكنّ الشّعر هو فنّ القول والإبداع لهذه الحقائق

«أوذيتُ في وطن غدروا به ...

أوذيت قبل أن تأتي وبعد أن جئتني تحمل

في كفيك أنوار شمس غجرية وأحلام بريئة يا قدري ....

جئتني إذن وعلامات البحث والسّفر الشّاقّ بادية على محيّاك

الّذي يدلّ على أكثر من تعب في الحياة الّتي شكّلت فينا المعاناة خريطة

الوطن المكسور...»[1]

هو القدر الّذي يحملنا، وهو الّذي يضعنا مواضعنا، وهو الّذي أسكن الشّاعرة بالجزائر، فحملت ويلات هذا الوطن بصدرها، واحتملت جراحَه دهراً، وعانت كما عانى قوم موسى عليه السّلام حين اشتدّ أذاهم قالوا له (أُوذِينَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تَأْتِيَنَا وَ مِنْ بَعْدِ مَا جِئْتَنَا)[2] ، فنحن في كِلَا الحالَيْن نعاني، والشّاعرة كذلك رأت الأذى الكثير في العشريّة السّوداء، في سنوات الهّاء، حين يُغتال الأبُ على يدي ابنه، حين يُقتل الجنين في بطن أمّه، وحينيُذبح المؤمن ليلاً وهو في نومه مطمئنّ .

إنّه وطن الشّاعرة ووطني بكلّ هذه الجراح، حين سُرقت منّا البسمة والفرحة، حين كنّا نبكي المسافر كأنّه راحلٌ إلى قبره، وحين كنّا نودِّع الأحياءَ تَوْديعَنا لموتانا، هذا ما أصابنا، وذاك ما أصاب بني إسرائيل، وكلٌّ منهما حقيقةٌمُرّة جوهرها الأذى، فمتى

1 - سندس، لك الله يا قلب، ص:51.

2- سورة الأعراف، الآية:129.

سيكُفّون عن إيذائنا، وماذا سيخسرون لو عاشوا وعشنا بسلام؟ لكنّها النّفوس الجشعة، والأرواح الّتي تربّت على عشق الدّماء.

لكن رغم جراح الوطن المكسور، فينا شيء لم يُكسرْ، فينا إيمانٌ لم يتزعزع، وفينا حبٌّ هو بلسم الجراح، فينا تضامن واتّحاد إذا اشتكى الجسد، وفينا عزيمة لا تُقهر إذا تعالت صيحة" الله أكبر".

خاتمة

خـاتـمـــة

بعد الرّحلة الممتعة في هذا البحث، والتوّغّل في الجوانب الفنيّة للانكسار توصّلنا إلى نتائج نوجزها كالآتي:

- الجماليّة ذوق خاصّ، وهي نسبيّة يصعب تقنينها،ومنها كانت أوّليات الانكسار، لأنّ الجمال حركة لا سكون، وهو تجدّد مستمرّ، لهذا تحدث التّجاوزات في الأعمال الأدبيّة للذّات والآخر و تكمن في الأثر الّذي لا تستطيع كلّ النّصوص تركه في المتلقّي، لأنّها تحتاج إلى سحر البيان.
- ظهر الانكسار بمصطلحات مختلفة منها التّجاوز والانزياح، لكنّه أعمّ منها، وهو قديم البوادر جاء نتيجة للتّجريب المستمرّ، لكنّه برز بطرائق مختلفة مع الكتابة المعاصرة، كما أنّ الانكسار في اللّغة تعبير عن انكسار الواقع وخيبات الأمل العربيّة خصوصا،وهو نتيجة انكسار نفسيّة العربيّ وتشظّي تفكيره وأحاسيسه.
- ليس كلّ انكسار جمالا، فمنه ما هو هدم للغة على اعتبار أنّ صاحبها لا يتقنها، فيُواري عيوبه خلف ستار الانكسار الحداثي، ومنه ما جاء لغاية جماليّة تكمن في كونه إبداعًا داخل المنظومة اللّغويّة. وهو ليس عيبا ما دام يحقّق غايات جماليّة.
- الحداثة أساس الانكسار، خصوصا مع مفهوم الرّؤيا الّذي وجّه الاهتمام النّقدي من الشّعر إلى الكتابة الشّعريّة، إضافة إلى تجلّيه في كسر العوائد اللّغويّة لا القواعد، وهو خروج جميل عن قاعدة التّداول المألوف.
- اللّغة الشّعريّة كسر للّغة المعياريّة، حيث التّجاوز هو منطق الشّعر.
- اختلاف مفهوم الكتابة، لكنّ هناك اتّفاقا حول التّجاوز وسحر البيان، و به غدت كسرًا للحدود بين الأجناس الأدبيّة.
- الكتابة الشّعريّة انحراف في المسارات التّقليديّة، وكسر لكلّ آفاق التّوقّع،وتحرّر من الآلية، وسير نحو التّجريب، وهي مصطلح زئبقي، لكنّ أساسها هو اللّغة الشّعريّة الّتي تكسر اللّغة العاديّة حتّى خارج ميدان الشّعر لكنّها تبقى في دائرة الأدب.

- اعتمد الانكسار على كيفيّات مختلفة، ولكلّ منها جماليّات خاصّة بها، حيث تعمّق الإحساس بالذّات والآخر.
- انكسار العلائق هو رؤيا جديدة لمحور التّراكيب والخروج عن المألوف.
- نتيجةً للانكسار خرج الدّالّ عن مدلوله، وسار من الأحادية إلى التّعدّد والاختلاف.
- خروج التّضمين من دوائر العيوب إلى الجمال والدّلالة، حيث كسر نظام القافية في تدفّقه واسترساله.
- بروز المفارقة بطرائق مختلفة، إذ هي لعبة اللّغة المفضّلة لصنع الدّهشة والمفاجأة وخلق الفجوات، بما تحمله من إبداع يكسر أفق التّوقّع، إضافة إلى الجانب المضموني الّذي ينزاح عن أصله إلى جماليّات متعدّدة وفقا لإبداع الشّاعر.
- انكسار ثنائية (سؤال/جواب) وتجاوز الجانب المعرفيّ للأسئلة إلى الأغراض الجماليّة.
- كثرة الأسئلة في الكتابة الشّعريّة المعاصرة تنبئ عن حيرة وقلق الإنسان-الشّاعر المعاصر، خصوصا مع عدم وجود أجوبة. و هي الأكثر تجلّيا، فكانت أسئلته بلا أجوبة لتترك للمتلقّي احتمالات الجواب.
- طرح السّؤال ليس للبحث عن الجواب، ولكن لإتقان كيفية الصّياغة، لأنّها تعبّر عن جوهر لا عن مظهر، و غياب السّؤال هو إثارة لمكامن الحيرة وإرباك لأفق التّلقّي.
- الصّورة الشّعريّة كسر للصّورة البلاغيّة، وتجاوز لمفهوم الوضوح، لأنّ الأحاسيس هي ما يرسم الصّورة قبل العيون.
- الكتابة الشّعريّة لا ترسم الصّور الخارجيّة، ولكن ترسم وقْعها على النّفس، لهذا كسُرت ألصّور الحسّيّة بالصّور الانفعاليّة وصارت خاضعة لتجارب ورؤى الشّعراء.

-الرّموز والأساطير كسر لعمود الشّعر وفتح لباب التّأويل، و أهمّ دعامتين للإيحاء وتلميح إلى الواقع المعاصر بطريقة فنّيّة تكسر المباشرة.

- التّاص كسر لغويّ لاستقلاليّة النّصوص، واستحضار للغائب، لكن بفتح آفاقه على الاحتمال والسّؤال.

- لا بداية ولا نهاية للانكسار، لأنّه متعلّق بالتّجريب، والتّجارب تتعدّد ولاتتكرّر.

مُلحق

- **تمّ ترتيب الأسماء حسب وُرُودِها في صفحات هذا العمل.**

- **صلاح بوسريف**: شاعر و ناقد، ولد بالدّار البيضاء- المغرب العام1958م، له في الشّعر"نتوءات زرقاء" و "فاكهة اللّيل"،و في النّقد "بين الحداثة والتّقليد" و "نداء الشّعر".(ص:50)

- **مشري بن خليفة**:ناقد و أكاديمي جزائريّ معاصر.(ص:53)

- **عادل ضاهر**: من مواليد النبطية(جنوب لبنان)، حاز شهادة الدكتوراه في الفلسفة العام 1967م. (ص:55)

- **عزّ الدّين المناصرة**: شاعر و ناقد فلسطينيّ، من مواليد 1946/04/11م، له مجموعات شعريّة منها:"الخروج من البحر الميت" ، "جفرا"، "لاّلا حيزية" ،و له في النّقد:"السّينما الإسرائيليّة في القرن العشرين" و "جمرة الضّ الشّعريّ".(ص:58)

- **محمد علاء الدّين عبد المولى**:أكاديمي وشاعر سوري، من مواليد حمص 1965م.(ص:59)

- **فاروق شوشة**: شاعر و أكاديمي مصري، من مواليد 17 فبراير 1936م بمحافظة دمياط، له مجموعات شعريّة منها:"إلى مسافرة" و "أحبّك حتّى البكاء"، و في الدّراسات : " لغتنا الجميلة".(ص:96)

- **سندس:**هي سندس سالمي، شاعرة و قاصّة جزائريّة، ولدت بعد الاستقلال، لها "السفر في ذاكرة تشرين" 2007م، "أضحية الخليل" 2009م، "مدينة مسقط القلب" 2011م.(ص:105)

- **نجاة ومان**: شاعرة جزائريّة، من مواليد ولاية بسكرة.(ص:113)

- **أبو بكر زمال**:شاعر و صحفيّ من مواليد تبسة(الجزائر)، العام 1967م.(ص:124)

- **سليمان دغش**شاعر فلسطينيّ، من مواليد قرية المغار في الجليل العام 1944م.(ص:126)
- **عبد الله العشي**: شاعر و أكاديمي جزائريّ، مهتمّ بقضايا النّقد و النّظرية الأدبيّة و الفكر الفلسفيّ، من أعماله: أسئلة الشّعريّة (نقد)، و "مقام البوح"(شعر). (ص:127)
- **خميس قلم**: شاعر عُمانيّ، له "طفولة حامضة".(ص:165)
- **منيرة سعدة خلخال**:شاعرة جزائريّة، من مواليد1970م بقسنطينة، من مجموعاتها الشّعريّة: "أسماء الحبّ المستعارة" و "العين حافية"، حظيت بعدّة جوائز وتكريمات.(ص:191)
- **غسان زقطان**: شاعر فلسطيني،من مواليد 1954م بـ"رام الله ".(ص:235)

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش**

- **المصادر:**

1. أدونيس، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت- لبنان، طبعة جديدة، 1988م.

2. أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، وبيروت- لبنان، ط1، .1996

3. أدونيس، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، وبيروت- لبنان، 1996م.

4. أنسي الحاج، خواتم01، رياض الريس للكتب والنشر، لندن و قبرص، ط01؛ تموز، 1991.

5. أنسي الحاج، خواتم02، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت – لبنان، ط01؛ يناير1997.

6. بنيس محمد ، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط02؛ أكتوبر 2007م.

7. البياتي عبد الوهاب ، الأعمال الشعرية (02)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1995م.

8. البياتي عبد الوهاب ، الأعمال الشعرية (01)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1995.

9. البياتي عبد الوهاب ، سيرة ذاتية لسارق النّار، دار الشروق، القاهرة- مصر وبيروت – لبنان، ط2، 1405هـ - 1985م.

10. جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، رياض الريس للكتب و النشر، لندن- المملكة البريطانية، ط01؛ تشرين الثاني(نوفمبر)،1990.

11. خلخال منيرة سعدة ، أشجان الملح، موفم للنشر، الجزائر، 2013م.

12. درويش محمود ، أثر الفراشة،(يوميات)،رياض الريس للكتب و النشر، بيروت – لبنان، ط02؛ يناير2009م.

13. درويش محمود ، الأعمال الكاملة، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية. www.alexandra.ahl.almontada.com

14. درويش محمود ، الديوان.دار العودة، بيروت- لبنان،ولندن- بريطانيا، ط14؛ المجلد الأوّل، 1994.

15. درويش محمود ، حالة حصار، رياض الريس للكتب والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، أفريل 2002.

16. دغش سليمان ، سفر النرجس، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، ط01، 2014م.

17. دنقل أمل، الأعمال الكاملة، دار الشروق،نصر- مصر، ط02؛ 2012م.

18. الرحبي سيف ، سناجب الشرق الأقصى (مقاهي باريس)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

19. الرحبي سيف ، معجم الجحيم"مختارات شعرية"،دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة- مصر، ط01؛ 1996م.

20. زمال أبو بكر، غوارب، منشورات البرزخ، الجزائر، 2010م.

21. سندس، لك الله يا قلب، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط01؛ 2014.

22. شوشة فاروق ، وجوه في الذاكرة (لوحات شعرية)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- مصر، ط02، 1433هـ/2012م.

23. عبد الصبور صلاح ، الناس في بلادي، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.تا).

24. العشي عبد الله ، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمّان-الأردن، ط01، 2014.

25. قلم خميس ، كرنفال الكتابة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط01؛ 2015م.

26. مطر محمد عفيفي ، ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق، القاهرة - مصر، ط01، 1419هـ/1998م.

27. مطر محمّد عفيفي ، من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، مصر وبيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م.

28. المقالح عبد العزيز ، الديوان، دار العودة، بيروت- لبنان، 1986م.

29. المقالح عبد العزيز ، مختارات شعرية، كتاب في جريدة، ع: 88، الأربعاء 07 كانون الأول/ ديسمبر 2005م، النهضة، بيروت- لبنان.

30. ومان نجاة ، راقني(كتابات شعرية)، موفم للنشر، الجزائر، 2012.

- **المراجع:**

1. أبو العدوس يوسف ، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة، عمّان-الأردن، ط01، 1427هـ/2007م.

2. أحمد مرشد ، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، (د.تا).

3. أحمد ملحم إبراهيم، شعرية المكان (قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة)، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط01، 1432هـ/2011م.

4. أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحوّل "بحث في الاتباع والإبداع عند العرب"03، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1978م.

5. أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط01؛ 1989م.

6. أدونيس ، الثابت والمتحول "بحث في الإبداع والاتباع عند العرب"، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي،بيروت - لبنان، ج04،(د.تا).

7. أدونيس بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، الهوية غير مكتملة "الإبداع، الدين، السياسة والجنس"، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، ط01؛ 2005م.

8. أدونيس. سياسة الشعر(دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط02؛ 1996.

9. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط02، 1989م.

10. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت – لبنان ، ط03،(د. تا).

11. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان،(د.تا).

12. أدونيس، زمن الشعر،دار الآداب، بيروت-لبنان، ط02؛ 1978م.

13. اسكندر يوسف ، اتجاهات الشعرية العربية الحديثة"الأصول، والمقولات"، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط02، 2008م.

14. اسماعيل عز الدين ، آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2003م.

15. اسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1412هـ/1992م.

16. اسماعيل عز الدين ، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط04، (د.تا).

17. اسماعيل عز الدين ، جماليات السؤال والجواب، دار الفكر العربي، نصر، القاهرة- مصر، ط1؛ 1426هـ- 2005م.

18. أعراب نور الدين ، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، (Print ayne)، وجدة-المغرب، ط01، 2012م.

19. بختي سليمان ، إشارات النص والإبداع، حوارات في الفكر والأدب والفن، دار نلسن، السويد، ط01، 1995م.

20. البقاعي شفيق ، الأنواع الأدبية: مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط01؛ 1405هـ-1985م.

21. بلعلى آمنة ، أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر) السياب، عبد الصبور، خليل حاوي، أدونيس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995م.

22. بلعلى آمنة ، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 1995م.

23. بلمليح إدريس ، القراءة التفاعلية "دراسات لنصوص شعرية حديثة"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط01، 2000م.

24. بن خليفة مشري ، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط01؛ 1434هـ-2013م.

25. بن صالح نوال ، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1436هـ - 2016م.

26. بنيس محمد ، حداثة السؤال "بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان والدار البيضاء-المغرب، ط02؛ 1988م.

27. بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1979/09/01م.

28. بوسريف صلاح، الشعر وأفق الكتابة، منشورات ضفاف، بيروت والرياض/ ومنشورات الاختلاف، الجزائر/، ودار الأمان، الرباط-المغرب، ط01؛ 1431هـ/2010م.

29. جمعة حسين ، في جماليات الكلمة "دراسات جمالية بلاغية نقدية"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 2002م.

30. الجيار مدحت ، موسيقى الشعر العربي "قضايا ومشكلات"، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط03، 1995م.

31. حافظ صبري ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 1996.

32. الحاوي إيليا ، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج5، ط2، 1986.

33. حرب علي ، أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر(مقاربات نقدية وسجالية)، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ط01، حزيران (يونيو)، 1994م.

34. حسانين محمد مصطفى علي ، خطاب البياتي الشعري (دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص)، الهيئة العامة- لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، ط01، 2009م.

35. حلاوي يوسف ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط01؛ 1994م.

36. حمدان محمد صايل ، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، ط01، 1991م.

37. الخمليشي حورية ، الشعر المنثور والنثر الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، ودار الأمان، الرباط-المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 1431هـ / 2010م.

38. خوجة غالية ، أسرار البياض الشعري(موسيقى الحدس...تفاعيل الرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2009م.

39. الخيّر هاني ، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار رسلان، دمشق-سوريا، ط01؛ 2006م.

40. الدبك عامر و العبد الله أوهام ، الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، ط01؛ 1996.

41. درويش أحمد. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة- مصر و بيروت-لبنان، ط1؛ 1417هـ-1996م.

42. الدوخي حمد محمود ، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة "دراسة في أثر مفردات اللسان السينيمائي في القول الشعري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2009م.

43. الرحبي سيف ، ذاكرة الشتات ، منشورات دار الفارابي، بيروت-لبنان، واتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، دولة الإمارات العربية، ط01؛ 1991م.

44. زايد علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، نصر- مصر، 1417هـ/ 1997م.

45. زين الدين ثائر ، خلف عربة الشعر "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2006م.

46. سعيد خالدة ، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت-لبنان، ط01؛ 1979م.

47. سقال ديزيريه ، الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، ط01؛ 1993م.

48. سويف مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني "في الشعر خاصة"، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط04؛ (د.تا).

49. شريق عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط01، يونيو، 2003م.

50. الصائغ عبد الإله ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النّص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب و بيروت-لبنان، ط01؛ 1999م.

51. صالح محمد يونس ، فلسفة الإيقاع " قراءة في شعرية محمد صابر عبيد"، دار غيداء، عمان الأردن، ط01؛ 1437هـ/2016م.

52. ضاهر عادل ، الشعر والوجود "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، ط01؛ 2000.

53. العاني شجاع مسلم ، قراءات في الأدب والنقد "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1999م.

54. عباس عباس عبد الحليم ، مواقد الشعر 'تأمّلات في الخطاب الشعري العربي المعاصر"، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 1435هـ/2013م.

55. العباس محمد ، ضد الذاكرة "شعرية قصيدة النثر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان، ط01، 2000م.

56. عبد الدايم صابر ، أدب المهجر (دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري)، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط01؛ 1993م.

57. عبد الدايم صابر ، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث «دراسات وقضايا»، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، ط01؛ 1432هـ/2011م.

58. عبد اللطيف محمد حماسة ، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة- مصر، بيروت-لبنان، ط01، 1420هـ/1999م.

59. عبد اللطيف محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1410هـ/1990م.

60. عبد المولى محمد علاء الدين ، وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006م.

61. عبيد محمد صابر ، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، تجربة في القراءة الجمالية، دمشق، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط01؛ 2007م.

62. عبيد محمد صابر ، العلامة الشعرية "قراءات في تقانات القصيدة الجديدة"، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط01؛ 1431هـ-2010م.

63. عبيد محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية "حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،جيل الرواد و الستينات"،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا،2001م.

64. عبيد محمد صابر ، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سورية، 2005م.

65. عبيد محمد صابر ، عضوية الأداة الشعرية، دار غيداء، عمان-الأردن، ط01؛ 1437هـ-2016م.

66. عبيد محمد صابر. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر"الكتابة بالجسد و صراع العلامات" .دار غيداء، عمان- الأردن ط1 ؛ 1437هـ/2016م.

67. عتيق مديحة، أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دراسة موضوعاتية، ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2010م.

68. العشماوي محمد زكي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة-مصر، بيروت-لبنان، ط01، 1414هـ/1994م.

69. العشي عبد الله ، أسئلة الشعرية "بحث في آلية الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01؛ 1430هـ/2009م.

70. العلاق علي جعفر ، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان-الأردن، ط01، 1997م.

71. عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.

72. عيد مخائيل ، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1998م.

73. عيسى فوزي ، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، (د.تا).

74. عيسى محمود محمّد ، السّياق الأدبي – دراسة نقدية تطبيقية-، جامعة المنصورة، كلية الآداب، دمياط - مصر، 2004م.

75. عيسى محمود محمد ، السياق الأدبي" دراسة نقدية تطبيقية"، جامعة المنصورة، كلية التربية، دمياط – مصر، 2004م.

76. الغذامي عبد الله محمد ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط04؛ 1998م.

77. الغذامي عبد الله محمد ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد-الرياض، السعودية، ط02؛ 1412هـ-1991م.

78. الغذامي عبد الله محمد ، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية وبيروت-لبنان، ط02، 2006م.

79. الغذامي عبد الله محمد ، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط02، 1993.

80. غزوان عناد ، أصداء "دراسات أدبية ونقدية"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م.

81. فاضل جهاد ، أسئلة الشعر "حوارات مع الشعراء العرب"، الدار العربية للكتاب،القاهرة – مصر، (د.تا).

82. فضل صلاح ، أشكال التخيّل" من فتات الأدب والنقد"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط01، 1996م.

83. فوغالي باديس يوسف ، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، (اربد- الأردن)،وجدار للكتاب العالمي (عمان-الأردن)، ط1، 1429هـ-2008م.

84. قاسم عدنان حسين ، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، مصر، (د.تا).

85. قاسم عدنان حسين ، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، (د.تا).

86. قباني عبد الباري عزيز ، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي "الاستخدام الفني للطاقات الصوتية والحسية والعقلية"، دار الكتاب الحديث، نصر-مصر، 1430هـ/2009م.

87. قطوس بسام ، استراتيجيات القراءة "التأصيل والإجراء النقدي"، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، 1998م.

88. القعود عبد الرحمن بن محمّد، انكسارات النسق الشعري ومقالات أخرى في اللغة والأدب والنقد، دار الجمهورية للصحافة، الرياض- السعودية، ط01، 1428هـ/2007م.

89. كليب سعد الدين ، وعي الحداثة (دراسات في جمالية الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 1997م.

90. اللجمي نبيلة الرزاز ، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق-سوريا، 1995م.

91. المتقن محمد ، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة آنفو – برانت، فاس- المغرب، ط01؛2013م.

92. مجموعة من المؤلفين، إشراف عبد المنعم تليمة، الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع "بحوث تمهيدية"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط01؛ آذار/ مارس ، 1987م.

93. محمد عبد الفتاح ، شفيف النصّ (مقاربات لنصوص معاصرة-دراسة)، دار العصماء دمشق- سوريا، ط01، 1432هـ/2011م.

94. المقالح عبد العزيز ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت – لبنان، ط01؛ 1981م.

95. المقالح عبد العزيز ، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط01؛ 1421هـ-2000م.

96. الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، العراق، ط03، 1967م.

97. ملاس مختار ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني-نموذجا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

98. ملوك صبيرة، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر "قراءة في شعر صلاح عبد الصبور"، دار هومة، الجزائر، 2009.

99. المناصرة عز الدين ، إشكاليات قصيدة النثر "نص مفتوح عابر للأنواع"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط01؛ 2002م.

100. المناعي مبروك ، الشعر والسّحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط01، 2004م.

101. موافي عثمان ، في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ج02، ط03، 2000م.

102. الموسى خليل ، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر«دراسة»، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2000م.

103. الميداني عبد الرحمن حسن حبنّكه ، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق-سوريا والدار الشامية، بيروت-لبنان، ج01، ط01؛ 1416هـ-1996م.

104. النقاش رجاء ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، بيروت – لبنان، ط02؛ 1971م.

105. نوفل يوسف حسن ، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- مصر، ط01، 1995م.

106. هدارة محمّد مصطفى ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان، ط01؛ 1410هـ/ 1990م.

107. هدارة محمد مصطفى ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت-لبنان، ط01، 1414هـ/1994م.

108. هلال عبد الناصر. قصيدة النثر العربية "بين سلطة الذاكرة و شعرية المساءلة" .مؤسسة الانتشار العربي،بيروت - لبنان، و مطبوعات نادي الباحة الأدبي ،المملكة العربية السعودية،ط01؛ 2012م.

109. الورقي السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط03، 1404هـ/1984م.

110. ويس أحمد محمّد ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط01، 1426هـ/2005م.

111. اليوسفي محمد لطفي ، لحظة المكاشفة الشّعرية"إطلالة على مدار الرّعب"، سراس للنشر، تونس، طبعة جديدة، أفريل 1998م.

- **المجلات والدوريات:**

1. الكرمل، يناير2002، العدد(70-71).

2. نزوى، ع:61، [يناير 2010/ محرم 1431هـ]مؤسسة عُمان للصّحافة والنّشر والإعلان، سلطنة عمان.

- **مواقع الانترنت:**

3. https//ar.wikipedia.org/wiki

4. jehat.com

5. www.coptichistory.org

6. www.sunnti.com

7. مجلة علامات، 14، (2000)، موقع سعيد بنكراد.

8. www.alturkmani.com/makalaat.htm .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

البسملة

كلمة شكر

إهداء

مقدّمة.....أ- د

المدخل: الجماليّة ذوق خاصّ (طريق الشّعر نحو الانكسار)

1- الجماليّة.....2

أ. سحر البيان :سرّ جمال الأدب.....2

ب. الجمال إبداع متجدّد و إشعار بالدّهشة.....5

ج.التّجريب ذوق جماليّ 7

2- بداية انكسار البناء.....13

أ. حداثة الشّكل الشّعريّ 13

ب. ما المقصود ببناء القصيدة؟.....15

ج. أهمّية البناء.....17

د.الأشكال الجديدة كسر للبناء التّقليديّ 19

هـ.الرّؤيا أساس البناء الانكساريّ (من الشّعر إلى الكتابة الشّعريّة).....24

3- الكتابة مغامرة في كسر الحدود و المفاهيم.....27

أ. معاناة الكتابة.....30

ب. الكتابة في ميزان النّقد.....31

الفصل الأوّل: جماليّات انكسار العلائق

اللّغة الشّعريّة كسر للغة المعياريّة.....63

1- جماليّات كسر علاقة المسند بالمسند إليه.....72

أ. المجاز.....73
ب. الاستعارة.....97
ج. انكسارات أخرى.....111
2- جماليّات كسر علاقة الدّالّ بالمدلول.....115
الفصل الثّاني:جماليّات انكسار الاسترسال
1- التّضمين كسر للوقفات المنطقيّة.....130
. جماليّاته.....132
2- المفارقة كسر لأفق التّوقّع.....148
. جماليّاتها.....149
3- ثنائية (سؤال/جواب)كسر للاسترسال.....173
. جماليّاتها.....175
الفصل الثّالث:جماليّات انكسار الصّورة الشّعريّة
1-الصّورة الشّبكيّة.....195
. جماليّاتها.....196
2-كسر الصّور الحسّيّة.....212
. جماليّاتها.....213
الفصل الرّابع: جماليّات انكسار الاستدعاءات
1-الرّمز و الأسطورة كسر لعمود الشّعر.....259
. جماليّاته.....260
2- التّناص كسر لاستقلاليّة النّصّ 296
. جماليّاته.....297
خاتمة.....322
ملحق.....326
قائمة المصادر و المراجع.....329
فهرس الموضوعات.....345