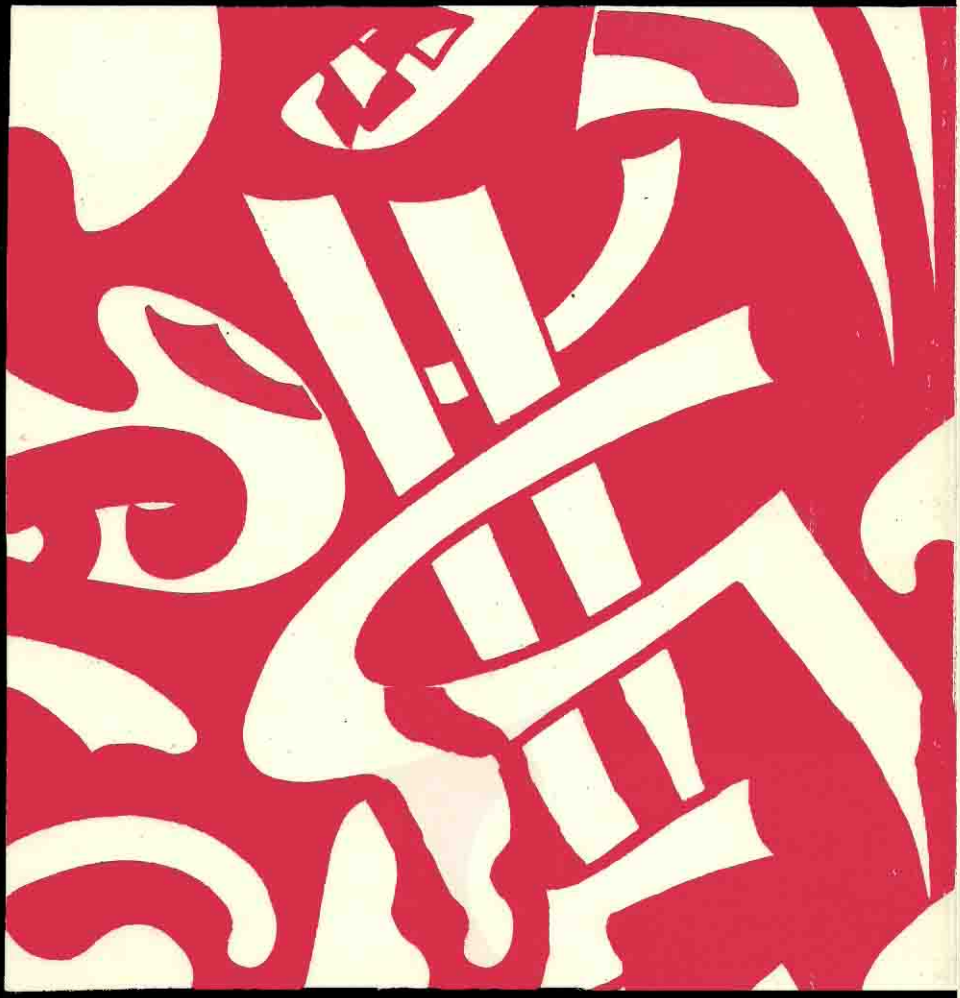
قضايا الإبداع

في قصيدة النثر

يوسف حامد جابر



إهداء:

إلى أمي...

حضور من الحِلْم والتصبّر
ينبض في جذور الذاكرة

مقدمة

منذ أن كان الإنسان طفلاً، كان الشعر هو الكلمة التي يتوسل بها هذا الكائن الاجتماعي لمعرفة سرّ وجوده، من جهة، وللعمل على تحسين واقعه المعيش، من جهة ثانية. ونما هذا الإنسان، وقطع على سلّم الحياة مراحل كثيرة، ازداد فيها نشاطه، وتوسعت مداركه، وتعمّق نفوذه وسيطرته داخل الطبيعة والمجتمع على السواء. وقد فرزت مراحله التاريخية تلك، علاقات اجتماعية متباينة، قامت، أساساً، على علاقات إنتاجية ذات مساس مباشر بطبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان ووسائل إنتاجه. الأمر الذي أدّى إلى وجود حركة صراعية متواترة داخل المجتمع الإنساني، بين قوى الإنتاج الحقيقية، ومجموعة القوى الاحتكارية الأخرى، هدفت إلى تغيير الأنماط السائدة، وإعادة النظر بمختلف العلاقات الاجتماعية ذات الطابع الاستغلالي، من منظور وعيها المتشكّل عبر مراحل وجودها الاجتماعي. وقد حكمت تلك الحركة تقاطعات مختلفة، جعلت طبيعة الحركة الصراعية تنوس عبر مراحلها التاريخية بين أكثر من وجهة، مما عمّق مفهوم الوعي الاجتماعي لأطراف الصراع، وأغنى المخزون الفكري لها، باعتباره إحدى منعكسات العلاقات الموضوعية للحياة الاجتماعية.

وقد كان الشعر حاضراً في هذه الساحة الصراعية، فلم يغب عنها، وظلّ صوت الإنسان الأكثر التصاقاً بواقعه، ملازماً له عبر المراحل التاريخية المتتابعة، وشاهداً أميناً على العلاقات القائمة بين الجماعات الإنسانية

بعضها ببعض، وبين هذه الجماعات كلّها من جهة، والواقع من جهة ثانية. ومن الطبيعي، إذن، والحالة هذه، أن تتّسم حركية هذا الشعر بالتجدّد تبعاً للمراحل التاريخية التي ينبثق عنها، وباعتبار أن تأثير هذه المراحل على الإنسان كان متفاوتاً حسب طبيعة المرحلة القائمة والعلاقات الناجمة عنها، كان على الشعر أيضاً أن يكون مشمولاً بتفاوت هذا التأثير، وبالتالي، فقد كان من الضروري أن يواكب تعبيره الحالة التي عكسته.

والمراقب لحركة الشعر هذه، في الوطن العربي، يجد أن هذا الشعر لم يجر فيه أي تغيير جوهري خلال أكثر من ستة عشر قرناً من الزمن، إذ بقيت القصيدة العمودية «الكلاسيكية» هي الأسلوب الفني المسيطر على الحركة الشعرية خلال هذه المرحلة الطويلة، بسبب أن المجتمع العربي ذاته لم يطرأ عليه تغيير جوهري، سواء في الطبقات الاجتماعية التي يتكوّن منها، أم في العلاقات الإنتاجية التي تحكمه. ولكن ما إن أطلّ القرن العشرون، حتى بدأت طبقات جديدة بالتشكّل، وفرز علاقات جديدة، تحت تأثير الغزو الاستعماري للمنطقة العربية، وما حصل، نتيجة هذا الغزو، من مستجدات كان لها تأثير فعّال في تغيير الحساسية الشعرية، أدّت، بالتالي، إلى تغيير البنية الشعرية، وطرح بنية بديلة قامت على مجمل العلاقات التي فرضتها التطورات الحاصلة في بنية المجتمع بشكل عام.

ولما كانت هذه التطورات سريعة ومتلاحقة، كان لابد للحركة الشعرية أن تساير تلك التطورات، لتجلو أثرها، وتحسن التعبير عنها. وهكذا نشأت حركات شعرية جديدة يعبّر كلٌّ منها عن المرحلة تعبيراً ينسجم مع موقف من يمثلها وشعوره: كالشعر المنثور، المرسل، قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

فإذا كان ما يهمّنا في هذا المجال هو «قصيدة النثر» لأنها مدار بحثنا،

فإن هذه القصيدة قد عملت على خرق القوانين الشعرية السائدة، وعملت على تجاوزها، منطلقة، في ذلك كلّه، من تحطيم الحواجز التي يمكن أن تواجه الشاعر في عملية الخلق الشعري. كما سعت، جادّة، ليس إلى إزاحة الأشكال الشعرية السابقة لها أو الموازية، وإنما إلى فرض حضورها، باعتباره الحضـور الأكثر فعالية في هذا الظرف التاريخي، والأكثر تعبيراً أيضاً عن الشرط الإنساني المتنامي، لاسيما في ظلّ التطورات الحضارية الراهنة، وما تحدثه من أثر على الإنسان بشكل عام.

من هنا، فإن دراستها دراسة جادّة، من خلال نصوصها المتوافرة، تعدّ خطوة فعّالة في الكشف عن عالم هذه القصيدة، والإشارة إلى القضايا الإبـداعية الكـامنة في نصوصها. هذه القضايا تلخّص بمجموعها أبعاد التجربة الحديثة، ليس للشاعر وحسب، وإنما للمجموع الإنساني قاطبة، باعتبار أن الشاعر نفسه يمثّل صوت هذا المجتمع المتكامل.

ونحن، في تعرّفنا إلى هذه التجربة، فقد اتبعنا منهج الدراسة النصية الذي يمكن، عن طريقه، الدخول إلى النص، ومراقبة حركة البنية فيه، والتعـرف إليهـا كلاّ وأجزاء، في محاولة لكشف العلائق الداخلية الكامنة فيهـا، ومعـرفـة العلائق المتفاعلة بين البنى القائمة في النص الشعري، بدلالاتها التي تنهض عليها، وتلك التي تحيل إليها في الوسط الخارجي، لأن النص، بحد ذاته، هو منتوج للشاعر، والشاعر قائم في مجال اجتماعي، وبـالتـالي، فهو محكوم بالحركة الصراعية المتولدة فيه، مما يسمح له بنقل سمات هذه الحركة إلى النص من منظور رؤيته لها، وموقفه المؤسس على هذه الـرؤيا، الأمر الذي يجعل النص أكثر التصاقاً بالحياة، ويسمح لنا بمعرفة المزيد عن خصائص الحركة الاجتماعية القائمة، التي يشكّل النص أبرز منعكساتها. بذلك نكون قد كشفنا، من خلال النص، عن طبيعة

الفعالية الشعرية، من كونها نشاطاً إنسانياً يعبّر عن مرحلة تاريخية معينة، ويساهم في رفد المخزون الثقافي الإنساني، ويعمل، في الوقت ذاته، إمّا على دفع حركة الحياة نحو محورها الحقيقي، وإمّا على إعاقة هذه الحركة وتشويه مسارها.

وربما كان فقر الدراسات التي تناولت نصوص هذه الظاهرة، هو أهم الأسباب التي دفعتنا إلى تبني المنهج المشار إليه، في دراسة جوانبها، وكشف المرتكزات الأساسية التي تستند عليها. ذلك أن أغلب دارسينا ممن تناولوا ظاهرة الشعر العربي الحديث، تركزت بحوثهم، إمّا على مراقبة الحركة الاجتماعية في تغيراتها، وتتبع حركة هذه الظاهرة فيها، ومحاولة ربطها بالشرط التاريخي القائم، كدراسة جلال فاروق الشريف «الشعر العربي الحديث: الأصول الطبقية والتاريخية» وإمّا ـ على معالجة عناصرها الموضوعية أو اتجاهاتها الجديدة، بطريقة عابرة، مروراً، بدراسة خصائصها الجمالية وفقاً للمستجدات المختلفة كدراسة الدكتور عبد الحميد جيدة «الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر».ويمكن اعتبار كل من دراسة أحمد يوسف داؤود «لغة الشعر: بحث في المنهج والتطبيق» ودراسة حنا عبود «النحل البري والعسل المر» من المستوى ذاته. وهي، وإن كان يمكن الإفادة منها بشكل ما، غير أنه لا يصح اعتمادها، أساساً، في دراسة هذه الظاهرة وفقاً للمنهج المزمع اتباعه.

ورغم أهمية دراسات الدكتور نعيم اليافي: (الشعر العربي الحديث: دراسة في تأصيل تياراته الفنّية ـ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ـ تطور الصورة الفنّية في الشعر الحديث)، ودراسة الدكتور عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية) غير أنهما لم يتناولا فيها أيّ نصّ من القصيدة المشار إليها. واقتصرت أهمية هذه الدراسات على

إضاءة معالم من قصيدة التفعيلة والشعر العمودي، إضافة إلى البحوث النظرية الهامة التي تضمنتها، لاسيما فيما يتعلق بمفهوم الصورة الفنية وظهوراتها في الشعر. وحتى دراسة محمد جمال باروت (الشعر يكتب اسمه) ودراساته الأخرى المنشورة في مجلة المعرفة السورية، رغم أنها تعرفنا على أهم قضايا البنية الشعرية ومستوياتها، والتطورات الحاصلة لهذه البنية عبر مسيرتها النامية، مشكّلة، في ذلك، منعطفاً هاماً في الحركة النقدية المعاصرة. غير أننا نرى أنها، كسابقاتها، قاصرة عن تكوين فكرة متكاملة عن طبيعة القصيدة النثرية، والمستويات التي تتحرك فيها بنيتها، والسبب في ذلك يعود إلى أن هذه الدراسات جميعها افتقرت إلى تحليل النصوص وكشف ماهياتها وملابساتها. ومن تعرّض فيها إلى هذه القضايا، فإنّه اكتفى بملاحظة النص، دون التوغل داخل بنيته، مما يجعل نتائجها غير قادرة على ملاحقة حركة البنية وتحولاتها، وبالتالي، كشف عمق التجربة الإنسانية الكامنة فيها ونقلها.

على صعيد آخر، توجد دراسات جادّة، تناولت الإبداع في الشعر بعمق، مثل دراسة الدكتورة خالدة سعيد (حركية الإبداع في الأدب العربي) ودراسة الدكتور كمال ابو ديب (جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر) ودراسة الدكتورة يمنى العيد (في معرفة النص) وبحوثها الأخرى (في الشعرية والقول الشعري) المنشورة على صفحات مجلة «مواقف» ودراسة محمد بنيّس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية) ودراسة الدكتور عبد الكريم حسن (الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب).

غير أن هذه الدراسات اعتمدت في أغلبها، على قراءة نصوص من قصيدة التفعيلة واقتصرت فائدتها على تقديم منهج متكامل أفادنا في دراسة

النصوص التي تناولناها.

من هنا كان لزاماً علينا، ونحن نحسّ أن هذه القصيدة، إنما تعبّر عن أزمة الإنسان العربي في الظرف التاريخي الراهن، الدخول إلى عالم القصيدة النثرية. وعالمها هو نصّها الذي يضيء لنا، بفسحته التي يتسع لها، جوانب أصيلة من الحياة. فنتعرف على العناصر المشكّلة له، والمتشكلة فيه، بما تمتلك من نمو وحيوية، بالمنظورين الأدبي «النصي» والاجتماعي. ونحن إذ نفعل ذلك، نكون قد أسهمنا في إنتاج النص مجدداً، وقمنا بمحاولة جادّة لاكتشاف طبيعته وانتمائه.

وقد رأينا تقسيم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة، وفقاً لما يلي:

الفصل الأول: وقدمنا فيه دراسة نظرية حول «نشأة القصيدة النثرية» وقد وجدنا أن مؤثرات عامة وأخرى مباشرة عملت على ترسيخ هذه القصيدة لدينا، وتعميق خصائصها. وقد تجلّت المؤثرات العامة في اتجاهين: تبدّى أحدهما بفعالية حضور فكر **المتصوفة** وشعرهم على نتاج بعض شعرائنا المجددين. وتبدّى الثاني، **بالروافد الأجنبية** التي قَدِمَتْ نتيجة التلاقح الحضاري بين العرب وغيرهم من شعوب العالم. بينما تجلّت المؤثرات المباشرة **بحركة المجتمع العربي** منذ مطلع القرن العشرين، بمستجداتها الطارئة التي عملت على تحريك بنيانه، وإعادة النظر بالفعالية الشعرية القائمة.

الفصل الثاني: تناولنا فيه (اللغة الشعرية) من خلال ثلاثة قواسم، رأينا أنها تضيء معالم التجربة الشعرية المتناولة وهي: **التكثيف** (تعدد الدلالات)، **التوتر** (الفجوة الدلالية) **الشفوية** (كلام الجماعة العفوي).

الفصل الثالث: وخصصناه لدراسة (الصورة الشعرية) وقد حاولنا مقاربة

مكـونـاتهـا من خلال ثلاثـة نماذج منها هي: **الصورة الذهنية، الصورة الحسيّة، الصورة المركبة.**

الفصـل الـرابـع: تنـاولنـا فيه (الرؤيا الشعرية) من خلال ثلاثة مواقف للشعـراء، رأينـا أنها تلخص تجربتهم الشعـرية هي: **رؤيا الموت، رؤيا الولادة، جدلية الرؤيا.**

الفصل الخامس: وخصصناه لدراسة (الإيقاع الشعري) وفقاً لمستويي البنية المتكونة:

١ ـ **التناغم الشكلي**، وتعرضنا في دراسته لكل من: **إيقاع المفردة، إيقاع الجملة.**

٢ ـ **التناغم الدلالي**: وتناولنا فيه جانبين: **إيقاع التواصل، إيقاع التمايز.**

ثم تأتي الخـاتمـة لتلقي نظرة سريعة على البحث، ولتقدم لنا أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

وبعد، فإنني أرجو أن أكون قد وُفقتُ، في محاولتي هذه، بالاهتداء إلى الـطريق الصحيح التي تسـاعـد معـرفتها على فهم الفعالية الشعرية المتناولة، كما يساعد اختيارها على تعميق المسار المتبع في تناول النصوص وقراءتها.

اللاذقية

تشرين الأول ١٩٨٨

يوسف حامد جابر

الفصل الأول

نشأة القصيدة النثرية

أولاً ـ المؤثرات العامة :

١ ـ تأثيرات الصوفية .
٢ ـ التأثيرات الاجنبية .

ثانياً ـ المؤثرات المباشرة

أولاً ـ المؤثرات العامة :

١ ـ تأثيرات الصوفية* :

كل شيء في الحياة خاضع لمنطق التأثر والتأثير. وإذا كانت درجة التأثر تضعف كلما بعدنا عن مركز التأثير، وتقوى كلما كانت أكثر قرباً، فإن التأثير قائم في كلتا الحالتين. وليس من أحد يدّعي أنه أنشأ نظرية في أي علم من العلوم، أو أشاد صرحاً معرفياً سامقاً، دون أن يكون قد اتكأ،

---

* الصوفية: كلمة تجمع معاني كثيرة وأن من يتصدى لرسم معالمها الرئيسة إنما يكون مسوقاً إلى رسم ضروب من الصور المعقدة التي لا تمثل طابعاً معيناً. انظر د. ر. انيكلسون: الصوفية في الإسلام، ترجمة نور الدين شربيه، منشورات دار الخانجي، مصر ١٩٥١، ص (٣٢).

ـ والصوفية فئة من المتعبدين، واحدهم الصوفي وهو عندهم (من كان فانياً بنفسه باقياً بالله تعالى مستخلَصاً من الطبائع متصلاً بحقيقة الحقائق.) انظر «المنجد في اللغة والأعلام» دار المشرق، بيروت، ط٢٧/١٩٨٤، ص (٤٤٢).

ـ وهي الإيمان بقوى غيبية خارقة وبإمكانية إدراكها والاتصال بها عبر الوحي والكشف عنها عبر التجربة الروحية. وقد قال فلاسفة الصوفية بتفوق المعرفة الذوقية والكشفية على المعرفة الاستدلالية والعقلية، وبأن وجود الله هو عين وجود العالم وبأن الموجودات كلها تجليات لله، وبإمكانية اتصال الإنسان بالإله عن طريق الكمال الأخلاقي، انظر «المعجم الفلسفي المختصر» ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو ١٩٨٦، ص (٢٨١ ـ ٢٨٢).

ـ وتعني استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبىء وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع ←

بشكل ما، على معارف سابقة وأفاد منها بمقدار يسمح لعمله أن يكون لبنة في بنـاء عام متكامل. وكلامنا هذا يشمل القصيدة التي نحن بصددها. فالشعر فعّالية إنسانية، له طبيعة حركية تتسم بالتجديد، ذلك أنه، إضافة لكونه انعكاساً إيجابياً للواقع، فهو ألصق بذات الإنسان وقواه الشعورية والكامنة من أيّة فعالية أخرى، لما له من تأثير وفعل خفيين عاش مع الإنسان ولازمه منذ طفولة الحياة. من هنا فإن تجديده بما ينسجم ومسيرة الإنسان يُعَدّ ضرورة ملحّة تفرضها طبيعة الحياة بأشكالها المتبدلة، وتجديده هذا ليس قفزة في فراغ، وإنما هو تأثير بما كان وتنويع عليه، وتطوير له، لتجاوز ما هو كائن.

فإذا كانت قصيـدة التفعيلة قد وجـدت روافدها بالكتاب المقدس والقرآن الكريم وسجع الكهان والموشحات، فإن قصيدة النثر أيضاً لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي والإسلامي، بل أفادت منه بمقدار. وربما كان للمتصوفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة. ذلك أن كثيراً من المتصـوفـة عبّروا بفكـرهم وسلوكهم عن سخـطهم على مجتمعـاتهم، ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات والتحكم بمقدراتها وفرض القيم التي تضمن استمرار سيطرتها، في الوقت الذي لم يكن يسمح لهم بالتدخل لتغيير المفاهيم السائدة، بل

← الأليف اليومي. انظر، أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط٢/١٩٧٩، ص (٢٠٣).

ـ والتصـوف هو التخلّق بالأخـلاق الإلهية بالـوقوف مع الآداب الشرعية ظاهراً، فيرى حكمهـا من الـظاهر في الباطن، وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للتأدب بالحكمين كمال. انظر، د. عبد المنعم الجفني، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط١/١٩٨٠، ص (٤٥).

مورست عليهم ضغـوط جعلتهم ينكفئـون على أنفسهم، يعـبّرون عن معاناتهم بما ينسجم وشعورهم تجاه الواقع. هذا التعبير كان، على الأقل، المتنفّس الذي استطاعوا من خلاله المواءمة بين ذواتهم والمثل التي يطمحون إليهـا بأسلوب، إضـافة لكونه قائمًا على الوجد والمكابدة، فقد قدّم رؤيا جديدة للكون والوجود، ودعا أيضاً لتغيير الواقع المستهلك، وهو أسلوب يشترك مع قصيدة النثر في كونه مكثفاً، وفي كون تراكيبه تعتمد على الرموز الموحية وعلى الصور والمعاني العميقة الغور، في الوقت الذي يُعتبر انعكاساً للتجربة الحياتية وقد تكون هذه التجربة عند المتصوف أكثر ذاتية، بينما هي عند الشاعر أكثر موضوعية.

ولعـل الشـاعـر أدونيس من أهم شعراء قصيدة النثر الذين تأثروا بالصوفية، إذ نلمس في شعره كثيراً من إشاراتهم. ومردّ ذلك ربما أكثر ما يعود إلى ثقافة أدونيس الأولى، واطلاعه فيها على الثقافة الدينية الإسلامية، وتمكنّـه منها وعلى الأخص الصوفية. وقد تغلغلت هذه الثقافة بين ثنيات كتاباته الشعرية والنثرية، مما يدل على شغف أدونيس بها. حتى كأنه يصدر في كثير من تنظيراته النقدية عن معان كان الصوفيون إليها أسبق. وليس نقد أدونيس بمعزل عن شعره، إذ هو يحاول أن يسير بهما كلاًّ إلى جانب الآخر. فنراه في أعماله الشعرية ينقل لنا مجموعة من مواقف المتصوف «النفرّي»* يقول أحدها (**كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة**)[1] وتعتمد هذه الجملة،

---

* محمد بن عبد الجبار النفّري: ت ٣٥٤ هـ نسبة إلى بلدة نفّر من أعمال الكوفة. متصوف عالم بالـدين، شخصيته غامضة في تاريخ التصوف الإسلامي، له كتاب «المخاطبات» والمواقف. انظر، خير الدين الزركلي: الاعلام، الجزء السابع، بيروت ط٣/١٩٦٩، ص (٥٥ ـ ٥٦).

كما نرى على التكثيف في المعنى الذي تنزع إليه. والتكثيف مقولة هامة يؤكد عليها أدونيس في أكثر شعره ودراساته، ويحاول تعميمها على أكثر من منحى في الحياة الثقافية المعاصرة. ذلك أن التكثيف في التعبير الشعري يعتمد الرمز في إشاراته للمعاني. والرمز هو البؤرة الرؤياوية التي تنبثق منها المعاني المراد التعبير عنها، ليس مباشرة، وإنما إيحاء (فلغة الشعر هي لغة إيحاءات)[2] كما يقول أدونيس نفسه. والإيحاء هنا رمز. والرمز مصدر خصيب للتعرف على العالم، مركوز في الجملة الشعرية التي تحاول الانفتاح على المكنونات الأخرى المحيطة بنا.

وينقل لنا أدونيس موقفاً آخر للنفري يقول: (. . . وأوقفني في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيري، فلا ترضَ أنت، فإن رضيت محقتك.)[3] يشير هذا الموقف إلى الهرب من السكون، وعدم الرضى للكينونة، إذ يكمن فيها مقتل المرء. وهذا دليل أصيل على فعالية الفكر الصوفي في هذا السياق، كون سلطة الفعل هي السلطة المسيطرة في أجوائه. فالفعل هو وحده الموصل إلى الغاية، والغاية لا نهائية إذن فالفعل لا نهائي أيضاً. والغاية تشدّ الفاعل إليها عبر الصيرورة المتنامية، لذلك هو دائم المضي إليها، يطلبها في كل وقت، ذلك أن توازنه يتحقق بوساطتها، وبها يتم له التواصل مع الحياة. يقول **فريد الدين العطار**:

(إلهي. . .

لتجعل الإنسان على الدوام ظمآن، جائعاً، ساهداً، ولا توصله إلى الماء أبداً.)[4]

دعوة سرمدية للفعل، يطلب الأشياء كلّها. فيسعى إليها سعيه للابقاء على حياته.

والعباراتان تتكاملان في التوجه بالفعل نحو غايته، إن فيهما حثّاً على

العمل والتجاوز. والتجاوز هنا نقيض الواقع، إنه رفض له و(الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم. . . كالرعد الذي يسبق المطر. . . وهو وحده يتيح لنا أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويحرق، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته.)[٥] إذن الرفض ضد الرضا. والرفض هنا ثورة، فهي فعل تخطٍّ لما هو كائن، وهي انفتاح وحركة نحو الإيجابية، إنها آية الإنسان، يخلقها ليزيح الواقع، ويحل مكانه واقعاً آخر تترسخ فيه قيم الإنسان، واقعاً يكون الفعل فيه عنواناً متأصلاً لدى كل فرد من أبنائه:

(ذاهل تحت شاشة الرؤيا مأخوذ بالرفض ـ يارجل
قل لنا آية تأتي)[٦]

هكذا يؤسس أدونيس مجده الثقافي على الرفض، يسعفه في ذلك بصيرته التي تنفذ إلى عمق الأشياء، يكتشفها، يعرفها، يرفضها. وعندما يتم له ذلك، يكوّن طريقه لتخطيها وتجاوزها. ورفضه هذا ليس رفضاً عدمياً عقيمًا، وإنما رفض أساسه الرؤيا. والرؤيا حسب الفهم الأدونيسي تنمو باضطراد داخل الإنسان. (فهي نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد.)[٧] وهي (تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها.)[٨] بذلك تكون الرؤيا والرفض أقنومين أساسهما الخلق والتجاوز.

وليس «النفري» فقط من مارس تأثيراً على أدونيس، فقد كان «الحلاج»* شخصية لها حضورها في كيان أدونيس الثقافي. وربما يعود استحضار هذه الشخصية في شعره إلى منحيين: أولهما شبهه بأبيه، إذ إن

---

* الحسين بن منصور الحلاج: ت ٩٢٢ م فيلسوف يعدّ من كبار المتعبدين والزهاد، وتارة في زمرة الملحدين، كان يدّعي حلول الإله فيه. كان يتعاطى مذاهب الصوفية، جسوراً على ←

نهايتيهما كانتا متشابهتين، فكلاهما قد أحرقت النار جسده. وقد غذّت هذه النهاية الجانب الأسطوري من شعر أدونيس، وما تضمنه هذا الجانب من رموز «الفينيق» وانبعاثه من رماده حيّاً قوياً فاعلاً و«تموز» متجاوز العقم والموت نحو الخصب والحياة. وثانيهما، تمرد الحلاج على السلطة الدينية الاستبدادية التي كانت سائدة في عصره، الأمر الذي يمكن أن ينسحب على الواقع الحالي. كون السلطة التي يعيش أدونيس في كنفها لا تقل انغلاقاً واستبداداً عن سلطة الحلاج. وهذا مما يسمح لنا أن نقول، إن كثيراً من شعر أدونيس ونقده أيضاً يستبطنان، كما يعلنان من حين لآخر تمرداً على السلطة. يقول أدونيس مخاطباً الحلاج:

(يالغة الرعد الجليلية، في هذه الأرض القشورية
ياشاعر الأسرار والجذور.)[٩]

إن الحلاج عند أدونيس هو لغة العنف في زمننا الهلامي الهش. والعنف وسيلة من وسائل الثورة، والثورة فعل ممارسة يقصد تغيير الواقع. وهو ما يتفق مع موقف الحلاج الرافض للسلطة، ويتفق أيضاً مع ممارسته الثورية تجاهها، تلك الممارسة التي دفع ثمنها حياته. (فالحلاج تأسيس للفتوة الروحية... وتشبّث بمجد الشهادة.)[١٠] وليس الحلاج ثورياً وحسب، ولكنه شاعر المستور والمخبأ، شاعر الدهشة وما يتفرع عنها من اضطراب وذهول للفجائي غير المألوف الذي يصدمنا ويحرك وجودنا. فالثورة والشعر هنا متلازمان، كلاهما يحمل لنا المفاجأة، والمفاجاة حركة

← السلاطين، سجنه المقتدر العباسي وقطع أطرافه ثم حزّ رأسه وأحرقت جثته ولما صارت رماداً ألقيت في نهر دجلة ونصب الرأس على جسر بغداد. انظر، خير الدين الزركلي: الاعلام، الجزء الثاني، ص (٢٨٥).

تخلخل فينا ركودنا النائم.

على أن العلامة «خير الدين الأسدي»* قد سبق أدونيس في تواصله مع الصوفية، إذ نقرأه في مجموعته الشعرية (أغاني القبة) شاعراً صوفياً متمكناً، متّبعاً، ليس أسلوب الصوفية في التعبير، وإنما طرقها أيضاً، وما يتفرع عن هذه الطرق من تنحية العقل في الكشف عن مكنونات العالم، لاسيما في الوصول إلى الله، وإعطاء القلب الدور الرئيس في تحصيل المعرفة وأدائها، وكذلك في استخدامه لرموزهم التي تشكل في نهاية المطاف المخزون المعرفي، الإلهي والإنساني للمتصوف المتمكن من صوفيته.

ولعل الشاعر «حافظ الشيرازي»** من أبرز من مارس تأثيراً على الأسدي، إذ اتخذه الأسدي في نفحاته الشعرية هذه دليلاً له ومرشداً. «فحافظ جبريل الشاعر ووحيه، ملهمه وأستاذه»[11] كما يصرّح الأسدي نفسه. والحقيقة إن أهم نقطة يلتقي فيها الأسدي مع الشيرازي ليس فقط في تماثل صيغ التعبير مع بعضها (حتى لنخال أن الذي كتب أغاني شيراز هو نفسه الذي كتب أغاني القبة)، وإنما محاولتيهما الاقتراب بمعانيهما الصوفية من العناصر المادية، خاصة في معرض كلامهما عن الإلهي، حتى لكأن في شعرهما شيئاً من الحلولية، نستدل عليه من شخصنة الإلهية التي نزعا إليها، وهذا يفيدنا أيضاً من الاقتراب من الحلاج الذي قال بالحلولية. فعندما

---

* خير الدين الأسدي: ١٩٠٠ ـ ١٩٧١ م كاتب ومؤرخ ولغوي وشاعر سوري. له مجموعة من الكتب المطبوعة والمخطوطة منها، قواعد الكتابة العربية، عروج أبي العلاء، السماء، موسوعة حلب المقارنة، وله ديوان شعر مطبوع هو «أغاني القبة».

** حافظ الشيرازي: ت ١٣٨٩ م، من أكبر شعراء إيران المتصوفين، اشتهر بغزلياته التي تدعو إلى الزهد والتصوف. له ديوان شعر «أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي».

يقول الشيرازي :

(. . . فالشمس المتّقدة
يزداد لهيبها كل يوم، شوقاً إلى ضياء وجهه
وإذا لم أترك شفة الحبيب الحمراء ولا كأس الخمر
فمعذرة أيها الزهّاد فهذا مذهبي)[١٢]

نرى أن مذهبه يكمن هنا في ديمومة التواصل مع الله حبيبه الأبدي. هذه الديمومة إنما تتشكل من رغبته الجامحة التي تدفعه للوصول إلى الله. ولّما كان الوصول إليه ومشاهدته أمراً مستحيلاً بسبب الاختلاف الجوهري القائم بين عنصر الإنسان والذات الإلهية، الأمر الذي يلجأ فيه الشاعر لتشخيص الإله في طريقه لمعاينته والمثول في حضرته. فبدلاً من أن (يتأله) الشاعر فيسمو بألوهيته ويرتفع نحو الإله، نراه يسلب الله صفاته، فيؤنسنه، ويحيل العلاقة معه إلى علاقة امتلاء للمضمون الإنساني. هذا المضمون الذي يلحّ بشكل دفين على التقارب مع الإله بأوسع صوره، سبيله إلى ذلك شوقه العارم الذي يخضع له، ممهداً بذلك طريقه لمشاهدة الإله والتواصل معه.

فإذا كان التواصل مع الله حبيب الشيرازي يتم بوساطة الشفاه، إذ القُبَلُ هنا هي السبيل للوقوف على حقيقة العلاقة بين الله والشاعر، فإن خير الدين الأسدي والله يتبادلان العناق سوية، فليس شوق الأسدي لله أقلّ من شوق الله للأسدي نفسه. وهكذا تتحول العلاقة بينهما إلى لحظات أصيلة يتبادلان فيها الوصال.

(هناك في ظل سنديانة سمعت وقع
أقدام الله، فدلفت إليها، وغمرتها ببليل
القبل

فرفعني بيده وضمني، وضممته، حتى
غاصت حلمات الأثداء، وأغضى جبريل.)[١٣]

وليس الشكل المادي الصريح الذي نلمسه في أشعار الأسدي أو الشيرازي سوى الوجه الآخر للضمني المضمر، الذي يخفي علاقة طاهرة مع الله، أساسها رغبة الشاعر في الإشاحة عمّا هو عرضي زائل، نحو الجوهري السرمدي. فالشعر الذي يصدر عن الأسدي في تبيان علاقته مع الله ليس مصدره ذات الأسدي مجردة عن علاقتها مع الله، وإنما شعره (وحي لا يهبط إلّا على القلب الطاهر، واستنزال للكلمة الإلهية، ووجد علوي، ونشوة روحية)[١٤] وهكذا فإن الله، يتوق أيضاً إلى الإنسان الذي خلقه، فيرسم له العلاقة معه، ويجعله يتكلم على لسانه. وهنا نصل مع الصوفية إلى فكرة انتفاء الإثنينية: الله/ الإنسان الشاعر. فالأسدي عندما يقول:

(فإلّي إلّي، ضمّني، ضمّني وضيّق
علّي العناق، حتى أكون أنا إيّاك، وتكون
أنت إيّاي، وأفنى، وأفنى، وأفـ...)[١٥]

إنما يريد أن يؤكد على فناء الإنسان في الله. وهو فناء معنوي، يقصد من ورائه، أن هذا الإنسان هو أسير الحقيقة العلوية، يدفعه شوقه للوصول إليها باستمرار، فلا يرى شيئاً إلا منها ولها. وفي الحالة هذه يشكّل هذا الإنسان، المنعكس النظري والفعلي لتلك الحقيقة، حتى ليظهر أنه هي، وأنها هو. وهكذا فإن الوصول إليها لا يتطلب أكثر من الوصول إلى حيوية الذات الإنسانية، وما تتضمنه هذه الحيوية من قضايا مستترة ومعلنة داخل هذه الذات وخارجها. فأنت (تستطيع أن تصل إلى الله إمّا بالغوص الكامل في داخل نفسك، أو الانفتاح المطلق على الخارج)[١٦] إذ تشير الحالة الأولى

من هذه العبارة إلى انتفاء ثنائية الإنسان/ الله، باعتبارهما متضمنين معاً. كما تشير الحالة الثانية (الانفتاح المطلق) إلى الانتشار المعمم على الأنحاء كلها، وهنا أيضاً يكون الإنسان والله متضمنين معاً، ذلك أن الخارج مليء ومفعم بالله، بالمقدار نفسه الذي هو مليء بالفيض الإنساني المتمثل برغبته المطلقة للتماس مع الله. وهكذا تتّحد قوتاهما وباتحادهما يصيران واحداً.

وقد أشار إلى انتفاء هذه الثنائية الشاعر العربي المعاصر «سمير الصايغ» في مجموعته الشعرية (مقام القوس وأحوال السهم) إذ يذكر الشاعر نفسه، أنه توجد في قصيدته المسماة (أنا المرآة من يتطلّع فيّ يراني) اقتباسات من كتاب «المثنوي» لجلال الدين الرومي* وكتاب «المواقف» للنفّري. والمتتبع لحركتي الكلمة والمعنى في القصيدة المذكورة يتبين بوضوح، أن حركة المفردة داخل النص الشعري تنمو مع كل جملة شعرية، لتؤكد على القيمة النهائية للمعنى المراد إظهاره. ومؤكد أن هذا المعنى لا يخرج عن كونه مواجدة صوفية يبتغي الشاعر من ورائها التسلل إلى بواطن النفس، وما تطرحه من علائق شدّ وجذب أثناء تصورها للمطلق اللانهائي. فعنوان القصيدة الآنف الذكر يشير، كما نوّهنا، إلى انتفاء ثنائية الذات الإنسانية/ الذات الإلهية، ذلك أن واحدة منهما صورة للأخرى، حتى لكأنها تتضمنها. وهذا التضمن لا يتأتى إلا بوساطة وجد شديد يكابده الصوفي في طريق معرفة الحقيقة. وعلى هذا الطريق تكون رحلة الصوفي شاقة عسيرة،

---

* هو محمد بن محمد بن حسين الخطيبي البكري ت ٦٧٢ هـ. يعد من أكبر شعراء الصوفية الايرانيين، من أهم مؤلفاته كتابه «المثنوي» ويضم حوالي ستة وعشرين ألف بيت من بحر الرمل. ترجمت أشعاره إلى لغات مختلفة، وما يزال له أتباع في آسيا الصغرى يسمون «المولوية» انظر، خير الدين الزركلي، الاعلام، الجزء السّابع، ص (٢٥٨ ـ ٢٥٩).

إذ يشيح عن كل ما هو خارجي ومهمش، موجهاً نوازعه وأشواقه باتجاه الداخل، محرق التجربة الجوانية، تلك التي تشكلت نتيجة المعاناة والبحث الشاق عن الحقيقة العلوية التي لا يستطيع الوصول إليها إلّا بالالتحام معها أو الفنـاء فيها، سبيله إلى ذلك درجة العشق التي يخضع لها حين توجهه للمعشوق. وهو ليس عشق الصوفي التائق لبلوغ الحقيقة وحسب، ولكنه عشق كل الموجودات الأخرى التي تصحب الصوفي في الرحلة العشقية الصعبة، متوجهة معه، لمعاينة هذا المطلق والتوحد فيه:

. . . (ليمض
الحور والنحل والذئاب ـ فالتوجه نحوك ـ
ورغبة اشتعلت واحترقت بنارها
لتمض:
العين
وتعب اليقظة نحوك
فأنت المعشوق
يعشقك الجزء
وتعشقك الرؤية
ورطوبة الصباح
يعشقك الانكسار
والرجوع قبل الوصول إليك
تذكرك قبل رؤيتك
تعشقك الخطوة
وطرف السهم
وأول انسلال النبع

وغصن انحنى الآن
فأنت المعشوق
لتمض نحوك
السنابل
وأحلام الليل الفائت
وما حدث بين الثالثة وما بعد الفجر
وما يحدث عند استيقاظ الصمت
وعند عودة الكلام
ليمض نحوك
التنوع والتناقض
الجهات
خدر الدوائر
وجنون الخطوط في المضي
وليمض نحوك
الذين ليسوا أنت
فأنت المعشوق.)[١٧]

ويمضي الشاعر «سمير الصايغ» في رحلته الصوفية، حيث يقسّم قصيدته المذكورة إلى مقاطع تخدم الفكرة الأولى المتناولة، ويضع لكل مقطع عنواناً، اعتمد في تشكيله على مواقف النفّري. فيذكر لنا (موقف أنا صنيعتك)[١٨] ثم (موقف قل لي إنك أنا)[١٩] وفيها يحاول «الصايغ» أن يضيء قضية هامة شغلت الإنسان طوال عصور مديدة، هي العلاقة مع الله وما يتفرع عن هذه العلاقة من أسئلة حول ماهية الله، يحار الإنسان في إيجاد حلول لها.

وليس «الصايغ» في شعره أكثر تأثراً من أورخان ميسر في «سرياله» فـ«ميسر» شاعر سوريالي بالدرجة الأولى. والسوريالية تعد ميتافيزيقيا اللغة، وهي كسر لحدودها، ليس للغة هنا حد تقف عنده. حدودها العالم، والعالم لا نهائي، إذن فاللغة لا نهائية أيضاً. إذن كي تعبّر اللغة عن العالم تستبطنه، تنفذ إليه، تعيش مفرداته الخارجة على نظامه، فتعيد نسقها، وتكوّن منها نظامها الخاص. إلى مثل هذا تنزع الصوفية في تعبيرها الضمني عن العالم. فالعالم ساحة هائلة يمارس فيها السوريالي والصوفي طقسهما الخاص. يقول الشاعر أورخان ميسر:

(أنسج من خلاياي كفنا لا لأدفن فيه
إنما كفناً لكي أحيا زغرداته
غير أني عندما أعود إلى ذاتي
وأراها كأنها ليست كفنا
وكأن كفني ليس زغردة،
هنا أغوص لأجد ما فقد.)[٢٠]

ليست اللعبة اللغوية هنا، هي سبيلنا للوقوف على المعنى الصوفي المعبَّر عنه، وإنما كون الحقيقة التي يبحث عنها «ميسر» لا تعيش بمعزل عنه، إذ هي متضمنة فيه، وهو يضطر من أجل اكتشافها والوصول إليها أن يغوص داخل نفسه. فالحقيقة التي تاه عنها، تشكّل مدار بحث واستقصاء أبديين للإنسان، يفني حياته لمعاينتها والتعرف عليها، وهي ليست أجنبية عنه، وإنما هي كامنة فيه كمون النبتة في البذرة. وما عليه إلا أن يستبطن ذاته ليكتشفها، كما يستبطن العالم كي يتعرف عليه.

وكون الإنسان حامل الحقيقة التي يبحث عنها هي قضية عبّر عنها أيضاً المتصوف الإيراني «روزبهان الشيرازي» بقوله:

(لقد طفت أرجاء العالم بحثاً عن كأس جمشيد
ولم أعرف طعم الراحة يوما، ولم يغمض لي جفن في ليل
ولكن حينما وصف لي (المعلم) كأس جمشيد
تلك التي تختصر الكون. . وما هي إلا في (داخلي)
اشتاق قلبي إليها خلال أعوام طويلة
إن قلبي كان يحمل في داخله، ما كان يبحث عنه في خارجه).[٢١]

فالطريق إلى الكأس، حقيقة الشاعر المنشودة، يتطلب كثيراً من المكابدة. وربما يتقصد الصوفي أن يكابد للوصول إلى هذه الحقيقة، فأجره الذي يرجوه متضمن في مشقته. وهي هنا مشقة روحية أكثر منها جسدية، قائمة أساساً على الرؤيا واستبطان الذات لاستحضار الغائب المتواجد فيها. وهذا يتفق مع ما عبّر عنه «أورخان ميسر» إذ كلاهما يبتغي في شعره هذا، نشدان الحقيقة (الغاية القصوى) التي تؤمّن للشاعر الانسجام مع ذاته أولاً، ومع العالم ثانياً. وهي غاية كامنة فيه، غير منفصلة عنه. والطريق إليها يمر فيه ومن خلاله. ففي قصيدة «الطريق»[٢٢] أيضاً يسمح لنا «ميسر» بالتعرف حقيقة على نوازعه المتضمنة فيه والتي نتبينها من خلال مجموعة من الدفقات الشعورية، يبثها وهو يخضع لوجد شديد يحتويه ويسيطر على عالمه. هذا الوجد يسير به حثيثاً على طريق النور، تلك التي تعرف عليها منذ أمد بعيد فاستبطنت فيه قبل أن يتشكّل كائناً إنسانياً معروفاً.

بينما نرى الشاعر «سليمان عواد» يرتفع بزهرة اللوتس إلى الذروة فيتعامل معها تعامل الصوفي مع الحقيقة المطلقة، تلك التي يحترق بنورها عندما يتسنى له مشاهدتها:

(المجهول في عينيك يدعوني
يدفعني إلى الارتماء
في حضنك الإلهي. . .
. . . . . .
أريد أن أحترق
بين ذراعيك
وسأحترق)[٢٣]

هكذا يريد «عواد» أن يقرع باب السّر، فيلج إليه ويحترق بشعاعه. والاحتراق هو رغبة الصوفي القصوى، إذ بها يكون قد وصل إلى غايته. والوصول إلى الغاية ملاذه الأخير، هو تحقيق لرغباته كلّها، تلك التي كوّنها تواصله مع هذا السّر، وعشقه له، والسير إليه:

(القلب الذي لا يعرف كيف يحترق
كيف يصبح شعلة وهّاجة
من نار. . . وضياء
القلب الذي لا يعرف كيف يشرق
بدموع الفرح
وهو في أتمّ احتراقه
هذا القلب
ينبغي أن يُطرد
من جنة العشق.)[٢٤]

هكـذا نلاحظ، على وفرة الشواهد التي أوردناها، أن العلاقة بين شاعر قصيدة النثر والصوفي قائمة، وقيامها ناتج عن تقارب وجهات نظرهما فيما يتعلق بالرؤيا إلى العالم من جهة، وما يتفرع عن هذه الرؤيا من علاقة

تواشج وانفصال بين مكنونات العالم، حتى لكأن هذه العلاقة تخضع لوحدة جدلية قائمة على التوغل بين عناصر الكون، وتهدف ليس إلى الكشف عمّا يحكم هذه العناصر، وإنما إلى جعل العناصر كلاّ واحداً متماسكاً ومتكاملاً. بينما تقوم من الجهة الثانية على هذا الخصب اللغوي الذي ارتفع مع تجربة كلّ من الشاعر والصوفي، فاستطاع بما يحمل لنا من أسرار التشكيل اللغوي أن ينقل لنا حيوية اللغة بشكلها الأرقى، حيث البكارة صفتها الغالبة.

٢ ـ التأثيرات الأجنبية:

بات من المؤكد أن الثقافة في أي قطر من الأقطار لا تعيش بمعزل عن غيرها من الثقافات الأخرى، إذ تقوم فيما بينها علاقات متداخلة تهدف، في النهاية، إلى دفع عجلة الثقافة للوصول إلى هدفها الأسمى. وهو المساهمة في بناء الإنسان، وجعل إنسانيته أكثر رسوخاً. ومنذ القديم كانت هناك علاقات تأثر وتأثير واضحة بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، من هندية وفارسية ويونانية وغيرها. وقد استمر قيام تلك العلاقات عبر قرون مديدة، بالمقدار الذي كان يسمح لشعوب هذه المناطق بالتقارب لفترات أطول، مهما كانت طبيعة هذا التقارب. ولم يكن الشعر يعيش بمعزل عن هذه العلاقات، إذ كان رغم طبيعة تكوينه، وما يتفرع عن هذه الطبيعة من خصوصية تشكيله اللغوي، مشمولاً بقضايا التأثير هذه، بما تضمنته من محاولة إعادة النظر بعمود الشعر العربي عموماً، وبالفعالية الشعرية المنبثقة عنه خصوصاً.

وكان قد ساعد في تبدل الحساسية الشعرية هذه مجموعة من العوامل. تجلّى أبرزها في فعالية الإرساليات الأجنبية التي كانت متواجدة في

المنطقة، بما هيأته من تقبل للثقافة الغربية التي كانت تبثّها بين أفراد المجتمع العربي، والتي فهمها آخرون على أنها تشكّل المنعطف الهام الذي يتم على عاتقه نقل هذا المجتمع من أطر التخلف والجمود والانطواء الثقافي، في ظل حكم عثماني مستبد، إلى مجتمع علماني حر متفتح. ثم كان ما سميّ **بظاهرة الاستعمار**، وما صحب هذه الظاهرة من غزو ثقافي أطّلع فيه العرب على فكر الغرب عامة والشعر خاصة، إما مباشرة وإمّا عن طريق الترجمات. وقد مهّد هذا الغزو لإرسال البعثات التعليمية إلى الغرب والإفادة من ثقافته، ومحاولة عكسها في تجربتنا الحياتية العربية. مضافاً إلى ذلك، نزوح كثير من الشباب العربي الذين ضاقت بهم سبل الحياة هنا، إلى **المهاجر الأوروبية والأمريكية**، والوقوف هناك على حقيقة الأدب والفكر، والأغتناء من الآداب والمدارس الفكرية التي كانت سائدة بين أوساط الأدباء والمفكرين الغربيين، من شعراء وفلاسفة ونقاد وغيرهم. وقد ساهم هؤلاء جميعاً بدءاً من مطلع القرن العشرين، ليس في تقييم الواقع الشعري المريض وحسب، وإنما بنقد هذا الشعر في محاولة جريئة لتجديد بنيته بما ينسجم ومواكبته لمسيرة الشعر العالمي. يرافق ذلك نظرياتهم النقدية التي أطلقوها حول فهم الشعر ومصدره وغايته، فاتحين بذلك آفاقاً جديدة في مسيرة الشعر العربي على الإطلاق.

ونحن لو حاولنا أن نستجمع الخيوط التي كانت صلة وصل بين **الشعر العربي والشعر الأجنبي** والتي أضاءت مسيرة الشعر العربي، بما وفرته له من إمكانية مقاربته من الشعر العالمي، ثم إمكانية تطويعه لما تكون عليه نفس الشاعر ووجدانه أثناء عملية الخلق الشعري، مع ما صحب ذلك من **كسر لعمود الشعر العربي**، بشكل أزال عنه صفة القداسة، قاطعين المسافة بين بدايات التجديد الفعلية **وقصيدة النثر** التي تشكل قفزة نوعية قلبت

مفاهيم الشعر السابقة رأساً على عقب، وأعادت تشكيل الشعر العربي دون أن تضع في حساباتها أيّة أسس سابقة على التجربة الشعرية، أقول لو حاولنا أن نستجمع هذه الخيوط جميعها لأتعبنا البحث دون الإحاطة بمجالات التأثير كلّها، بسبب كثرتها وتشعب ميادينها. وليست غايتنا هنا الاستقصاء حول هذه القضية، ذلك أن كافة الباحثين في هذا الميدان يجمعون على أن التأثير هذا حقيقة قائمة لا مجال لنكرانها، ولكن غايتنا الإشارة، لا أكثر، لأهم قضايا التأثير هذه وأبرز اعلامها، والوقوف على طبيعة الفعاليات الأدبية ومدى مساهمتها، ليس في نقل المستوى الشعري العالمي إلى ساحتنا العربية، وإنما في دفع مسيرة شعرنا لتواكب نظيره الأجنبي، غير هيّابين بما كان يحتفظ به عمود الشعر العربي من حضور مؤكد، وبما كان يوجّه إليهم من اتهامات بالتنكر لأصالة التراث وبالعمالة للأجنبي، مارستها ضدهم الزعامات التقليدية التي تنفر من الجديد، هادفة إلى عرقلة خطواتهم وتجميدها، واجدين نوعاً من المقاربة بين بعض شعراء قصيدة النثر، موضوع دراستنا، وشعراء غربيين، موضحين أهم الصلات التي تجمع بين كليهما.

فنحن لو تركنا القرن التاسع عشر، وإرهاصات التجديد التي دفعها لنا شعراؤه المتأثرون بالغرب، أمثال **فرنسيس مراش وأحمد فارس الشدياق ونجيب الحداد وخليل الخوري** وغيرهم، داخلين في القرن العشرين مباشرة، حيث يطالعنا منذ بدايته الشاعر «خليل مطران»، باسلوبه الشعري الجديد الذي يُعَدّ فاتحة حقيقية لمعارك التجديد التي تمّ خوضها فيما بعد، حتى ليُعَدّ (من أوائل دعاة التجديد في الشعر العربي الحديث.)[٢٥] ومؤكد أن «مطران» هذا، الذي اطلع على الشعر الفرنسي وعلى المدرسة الرومانسية الانكليزية[٢٦]، وفهم القصيدة على أنها كلّ واحد متماسك

ومتكامل، أدرك أيضاً (ضرورة إخضاع الشكل للمضمون وتطويعه وفق الانفعال الداخلي)[٢٧] وقد سعى لأن يعكس ذلك في شعره، حتى لنرى القصيدة العربية التي كان البيت المفرد فيها يشكّل وحدة منفصلة عن جسد القصيدة الأم، وبذلك كثيراً ما كانت تبدو أنها تفتقد الائتلاف الذي يجعل منها وحدة متراصّة، هذه القصيدة بدت في شعر «مطران» أكثر انسجاماً، وبدت أبياتها أكثر تماسكاً، وأكثر إلفة. فـ «مطران» على حدّ تعبير أدونيس قد (تجاوز جمال البيت المفرد إلى جمال البيت في موضعه وجملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها.)[٢٨].

فإذا كان «مطران» قد بدأ محاولاته في التجديد بجعل قصيدته تدور حول فكرة موحدة، مع احتفاظه بالقالب الشعري الخليلي، فإن «أمين الريحاني» خطا خطوات أكبر في هذا المجال، حتى لقد حطمّ قوالب الخليل دفعة واحدة. فكتب ما اصطلح على تسميته بـ «الشعر المنثور» وهو شعر يخلو من الأوزان والقوافي، ويعتمد جمال الصور ورقة الألفاظ وجرسها، وتصوير العواطف، فكان بذلك (أول من كتب الشعر المنثور بين العرب. متأثراً، فيما كتب، بالشاعر الأمريكي «وولت ويتمان» الذي كان يعمل لتحرير الشعر من قيود الوزن والقافية.)[٢٩] وهكذا جاء تجديد الريحاني موسوماً بطابع الغرب. إذ وجد بما يمتلك من رؤيا، أن الثقافة، وهي ملك الجميع، لا يجوز أن تكون حكراً على أمة دون غيرها، وأنه بمقدار ما تكون هناك صلات بين الآداب جميعها، بقدر ما تتفتح هذه الآداب وتزدهر. فالتجديد فهمه (بالانفتاح على الحضارة العالمية الشاملة وخصوصاً على حضارة الغرب وآدابها. . وهذا الانفتاح يكون بأخذ ما يلائم الروح الشرقية عامة والعربية خاصة. فالشعر لا يغتني إلا باحتكاكه مع شعر الأمم.)[٣٠] لذلك يمّم الريحاني شطر الغرب يقرأ أشعاره، فكان «وولت ويتمان» الشاعر

الديمقراطي الأمريكي الكبير، مثاله الذي يحتذى. هذا الشاعر الذي أكد على (الحاجة إلى ارتباط الشعر الوثيق بالحياة.)[٣١] في الوقت نفسه الذي ثار فيه على الشكل الشعري الموروث، فتجاوزه حتى عُدَّ (أجرأ محطم لقواعد النظم غير القابلة للنقاش.)[٣٢] فكان (أول من أوجد مفهوم الشعر المنثور بصورة رسمية في التاريخ الأدبي.)[٣٣] بذلك يكون «ويتمان والريحاني» الشاعرين السباقين للتجديد وتجاوز الأشكال الشعرية المتوارثة، وابتكار أشكال شعرية جديدة تلائم حال الشاعر الإبداعية، وإن كان الثاني يسير على هدي الأول ويستضيء بفتوحاته.

ونحن لو تركنا «الريحاني» كشاعر فرد، مبدع، متأثر بالغرب، متجهين نحو الجماعات الأدبية التي شكّلت نقاطاً مضيئة في مسيرة شعرنا، لوجدنا أن «جماعة الديوان» بزعامة «عبد الرحمن شكري، العقاد والمازني» لم تكن أقل اطلاعاً على آداب الغرب من «الريحاني ومطران» وإنما قرأوا نتاج شعراء الغرب ونقاده، واستوعبوا نظرياتهم وحاولوا نقلها إلينا مطعّمة بآرائهم التي كوّنها تواصلهم مع هذا الغرب، حتى لتعتبر بحق (**أول نزعة تجديدية ظهرت في حركة الشعر المعاصر.**)[٣٤] ذلك أنهم (أدخلوا إلى شعرنا المعاصر شعر التجربة النفسية... ودعوا أيضاً إلى التحلل من القافية ومن الأغراض الكلاسيكية.)[٣٥] كما دعوا إلى (**الوحدة العضوية**.. والتقاط الأشياء البسيطة العابرة والتعبير عنها تعبيراً فنّياً جميلاً يبعث فيها الحياة.)[٣٦] وهذه الدعوة لم تكن معروفة بمستواها المعَبّر عنه قبل ظهور هذه الجماعة. ومؤكد أن شعورهم تجاه عجز الشعر الكلاسيكي عن التعبير عن عمق التجربة الإنسانية، هو الذي دفعهم إلى مهاجمة هذا الشعر والحكم عليه بالعقم. وقد تجلّى هجومهم هذا في كتاب «الديوان» الذي أصدره «العقاد والمازني» عام **١٩٢١**، وشنّا فيه هجوماً عنيفاً على «أحمد شوقي»، الذي كان

يشكل قمة شامخة من قمم الكلاسيكية العربية حينئذ، يسفهان فيه شعره وشعر من سار على طريقه: (فنحن نكتب هذه الفصول لنظهر لشوقي ومن على شاكلته عجز حياتهم ووهن أسلحتهم ونضطرهم إلى العدول عن أساليبهم المستهجنة.)[٣٧] وربما اعتُبر كتاب «الديوان» من أوائل ثمار اتصال المفكرين العرب بالغرب. ونحن إنما نقف على حقيقة تأثر صاحبيه بالغربيين، من ذكرهما أمثلة لأدباء من الغرب، وكذلك الآراء النقدية التي تضمنتها صفحاته، كالدعوة للوحدة المعنوية للقصيدة، واعتبار القصيدة كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني غيره في موضعه[٣٨] وهذه آراء لم تكن معروفة لدى نقادنا من قبل وإنما كان مصدرها شعراء ونقاداً غربيين **كإليوت، ريتشاردز، إزراباوند، ووردسوورث، وإدغار آلان بو وغيرهم**، ممن يؤكد العقاد خاصة على التأثر بهم. وقد تمّ نقل بعض آراء هؤلاء إلينا في محاولة لادخالها في تجربتنا الشعرية العربية.

ولم يقتصر التجديد على الشعراء المقيمين في الوطن العربي، والذين كانوا يسافرون إلى الغرب بين الفترة والأخرى بقصد الاطلاع على نتاج شعرائه ومفكريه، وإنما كان لنا في المهجر شعراء مقيمون تعايشوا جنباً إلى جنب مع شعراء الغرب ونقاده، وراقبوا عن قرب، الاتجاهات الشعرية التي كانت سائدة هناك، وتفهموا جيداً الصلة القوية التي تربط بين الشعر ممثلاً بفعاليته: النفسية والشعورية، وبين الشاعر ممثلاً بالإنسان وما يتفرع عنه من علاقات مع المجتمع من جهة، ومع الطبيعة من جهة ثانية. كما وقفوا على حيوية اللغة وما تتضمنه من إمكانية تشكيلها وفقاً لمقدرة الشاعر ووفقاً لاتساع زاوية الرؤيا التي ينظر من خلالها. وقد كان لهؤلاء الشعراء الأثر الفعال في دفع مسيرة شعرنا إلى الأمام، ليس من خلال نماذجهم الشعرية الجديدة التي رفدوا بها محاولات التجديد السابقة، وإنما من خلال آرائهم

النقدية الطموحة إلى تجاوز كل الأشكال الشعرية المتوارثة، وإيجاد أشكال شعرية جديدة تلائم الروح العربية الحاضرة، وتنسجم في الوقت ذاته مع الشعر العالمي، بما يمثله من طموح الشاعر على التعبير.

وقبل أن نأتي على ذكر جماعة الشعراء المهجرين هذه، نشير إلى الكتاب النقدي الذي أصدره في المهجر الأديب المهجري «ميخائيل نعيمة» عام ١٩٢٣ وأعني به «الغربال» الذي شنّ فيه هجوماً عنيفاً على العروض العربي، متهمًا إياه بالقصور والعجز عن مواكبته المسيرة الشعرية المتنامية، وعدم قدرته على الوصول لما تنزع إليه النفس الشاعرة من رغبة في تجاوز الجمود وارتياد المجاهيل والسعي نحو الآتي. إذ (العروض لم يسىء إلى شعرنا فقط بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة)[٣] فالعروض العربي، إذن، لم يعد صالحاً للشعر، ذلك أنه السبب في الإبقاء على حالتي العزلة والجمود اللتين يعيشهما شعرنا. وليس صحيحاً ما يُزعم من أن العروض هو ما يميّز الشعر عن غيره (فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فربّ عبارة منثورة جميلة التنسيق، موسيقية الرنّة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية)[٤] ونرى «نعيمة» هذا يثني في «غرباله» على «ديوان» العقاد والمازني، موجهاً لهما التحية من امريكا إلى مصر، في فصل خاص[٥] معتبراً أن «الديوان» و «الغربال» يمثلان الجسر الثقافي الفعّال الذي تقع على عاتقه مهمة العبور نحو الآفاق الشعرية العالمية الجديدة، التي لا يكون شعرنا العربي شعراً حقيقياً إلاّ بها.

وكان من نشاط «نعيمة» الفكري ورغبته في تجديد مضامين الشعر العربي، أن انشأ مع زملائه في المهجر الامريكي الشمالي «الرابطة القلمية»،

عام ١٩٢٩ وكـان من أعضـائهـا البارزين «جبران خليل جبران، نسيب عريضة، رشيد أيوب، إيليا أبو ماضي» وقد تزعم الأديب الشاعر «جبران خليل جبران» هذه الرابطة التي كانت غايتها الأساسية هي «بثّ روح نشيطة في جسم الأدب العـربي والخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جمال الأساليب والمعاني)[٢]. وقد كان لـ «جبران» هذا دور رائد في وضع الشعر العربي على عتبة الحداثة الشعرية جنباً إلى جنب مع الشعر العالمي، وفي تطويع هذا الشعر لترجمة مخبوءات النفس الشاعرة. فاظهر بذلك مرونة كبيرة في صياغة قوالبه، لم يكن شعرنا يحلم بالوصول إليها سابقاً، كما كشف لنا المخبوءات الغنية للغتنا العربية. إذ قام (بمحاولات جدّية ليطعّم الأنواع والأجناس الأدبية بعضها ببعض فهو يفجّر الشعر في لغة النثر، ويخاطب شعره النفس بأعمق المعنى كأنما هو نثر، ويفتح القصيدة على الحكاية، والحكاية على القصيدة، ويتجاوز تقليد الأنواع والأجناس الكـلاسية ويبتكـر ما يوافق معـانـاته الإنسانية وعصره من طرق الكتابة الحديثة)[٣]وهكذا نراه بما يمتلك من رغبة في التغيير، قد تخلّى عن جاهزية الأشكال الشعرية السابقة عليه، معتبراً الشعر لسان حال الشاعر، والشاعر يعيش الحياة بأوسع معالمها، فاجزاؤها خاضعة له بمقدار قدرته على تفهّمها وإعادة صياغتها بالطريقة التي يرغبها. وبذلك تكون صياغته هذه فتحاً جديداً في عالم الشعر، تهدف إلى دق باب المجهول والدخول اليه لمعرفته والتعبير عنه، تمهيداً للوصول إلى مجهول آخر. فقد تجلّى الإبداع عنده في ابتعاده عن الجاهز المعروف، والتوجّه نحو البعيد الدينامي المستور الذي (يشكّل مغامرة الإنسان مع المجهول والمدهش والخارق.)[٤]والمغامرة تهدف إلى التعرف على ما لم يُعرف من قبل والوصول اليه، واكتشافه. من هنا، فهي تتـطلب حدسـاً قوياً ورؤيا تنفذ إلى العمق تمكّن فاعلها من اجتياز

مجاهيل الأشياء، وهذا هو السّر في إعجاب جبران بكل من «نيتشه» و «وليم بليك» والسير على هديهما. ذلك ان (كلا الكاتبين يؤمن بالحدس والرؤيا وقوى الإلهام والعبارة الشاعرة)[٥]وبذلك يكون الشاعر هو العرّاف الذي ينقل للآخرين كشوفاته ويسمح لهم بالتعرف على مكنوناتها. وربما كان «جبران» باطلاعه الواسع على آداب الغرب وفهم تياراتها، أبرز شاعر عربي كان له الأثر الفعّال في تحرير الشعر العربي من القيود التي كانت تحدّ من انطلاقه، وفي نقل هذا الشعر إلى مجاله الأرحب والأسمى، محققاً مع زملائه في «الرابطة القلمية» أهم الأهداف التي يسّرت لهم إنجاز هذه النقلة.

وكان لـ «العصبة الأندلسية» التي شكّلها في المهجر الامريكي الجنوبي عام ١٩٣٣ لفيف من الشعراء العرب المغتربين هناك، من أمثال «رشيد الخوري، شفيق المعلوف» وغيرهما، أهداف مشابهة لما نشدته «الرابطة القلمية» وهي (إطلاع العالم العربي عن طريق المجلة على بدائع الفكر الغربي لاسيما البرازيلي)[٦]وقد سعت هذه الجماعة أيضاً إلى رفد الشعر العربي بنماذجها الشعرية التي حملت إلينا الجديد والأصيل، وعرّفتنا على الواقع الشعري العالمي بتياراته المتعددة، فوسّعت بذلك مجالنا الشعري، وإن لم يكن لها الأثر نفسه الذي كان للرابطة القلمية، كون جبران، كما نوّهنا، شاعراً نشأ على التجديد والتجاوز فحققهما.

وهكذا تتضافر جهود شعرائنا المهجريين الذين كانوا همزة وصل حقيقية بين شعرنا العربي والشعر الامريكي، عملوا لتحقيق طموحاتهم والنهوض بالشعر العربي للوصول به إلى مصافّ الشعر العالمي.

وفي الوقت نفسه الذي كانت فيه معارك التجديد المذكورة تخاض بجسارة كبيرة في الغرب لصالح الشعر العربي، كانت معارك أخرى تقام في الوطن العربي، أبطالها شعراء شيوخ وشبان متأثرون بالغرب أيضاً، يسعون

ويمهدون لنقلة جديدة إيجابية لشعرنا تكمل مسيرة التجديد التي بدأها، فأمست حقيقة قائمة تفرضها طبيعة العصر. ففي هذه الأثناء كان قد عاد إلى مصر من انكلترا الشاعر الشاب «أحمد زكي أبو شادي» بعد إتمام دراسته هنـاك، وبعـد ان قرأ الأدب والنقـد الانكليزيين، ووقف على حقيقـة الاتجاهات الشعرية والنقدية السائدة، وفهم طبيعة الشعر ومجاله الحيوي وعلاقته بالإنسان والحياة، رأى كسابقيه أن تجديد الشعر العربي إنما يكمن بالاحتكـاك مع الشعـر العـالمي والإفادة من مجمل تياراته ومدارسه، وأن الجماعات الأدبية بما يتوافر لها من تجانس مستويات أفرادها الفنية، وما يمكن ان يتحقق بوساطة ذلك من مقدرة على مجابهة الجمود الشعري الذي كان ما يزال ماسكاً بتجارب العديد من شعراء العربية آنذاك، مما سمح له بتشكيل تكتـل شعـري عام ١٩٣٢ أطلق عليه «جماعة أبولو» فكانت (تعبيراً عن ملامـح التـطلع نحـو الغـرب وموازنة آدابه بآداب الشرق.)[٤٧] وكان من أعضائها كل من الشعراء: **علي محمود طه، إبراهيم ناجي وخليل مطران** الـذي ترأس هذه الجـماعـة، بينـما ترأس «أبـو شادي» تحرير المجلة التي أصدرتها. ولعل أول تأثر بالآداب الأجنبية يظهر بإطلاقهم تسمية «أبولو» على مجلتهم وتكتلهم الشعـريين و «أبـولـو» هو إلـه الشمس في الأساطير الاغريقية[٤٨]: والشمس بؤرة إشعاع تخصب الحياة.

وقد بدأ أعضاء الجماعة بترجمة أعمال الشعراء الغربيين ونشرها على صفحات مجلتهم. فـ «أبو شادي» يترجم للشاعر الانكليزي «كيتس» الذي يعترف بتأثره به[٤٩] ومثله يفعل «ابراهيم ناجي» مع الشاعر «شلّي»[٥٠] وتنشط داخل المجلة حركة ترجمة تهدف إلى نقل المزيد من الشعر الاوروبي. كما استـوحى أعضاؤها **الميثولوجيا اليونانية** في معرض أحاديثهم عن الواقع، ووقفـوا ضد الـزعـامـات التقليدية والأنـانيات، ورسخوا كثيراً من القيم

الشعرية المطروحة سابقاً. فنرى «أبو شادي» يرد على أحد المعارضين للتحرر من الأوزان والقوافي بقوله: (إن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى... وإنما هو البيان لعاطفة نفّاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها.)[٥١] وربما يشكّل هذا الموقف إضافة جديدة أيضاً لما طرح قبله. إذ يشير إلى الصلة القوية التي تجمع بين الشعر والحياة. فالشعر هنا فعالية وجدانية مرتبط بالإنسان وعوالمه المتشعبة. بذلك يتسع مجاله فتتناول موضوعاته قضايا ذات مساس جوهري بالكائن الإنساني. وهي قضايا لها أهمية قصوى لم يكن قد أشير إلى مثلها بهذا الوضوح سابقاً. فـ (مدرسة أبولو في اتصالها بالأدب العالمي، ومتابعتها للتيارات الفكرية الجديدة، وفي إيمانها برسالتها كمجددة للشعر العربي وسعّت اغراضه، وحدّدت وظيفته كعمل إنساني شامل)[٥٢] وهكذا يتحقق الانسجام بين مختلف التيارات الشعرية التي تأثرت بالغرب، فكان هدفها الأول تحرير الشعر العربي من معوقاته، ومحاولة مقاربته من الشعر الغربي.

غير أنه، وإن كانت هذه المدارس قد اتفقت على كسر عمود الشعر العربي وإيجاد بديل آخر، من خلال مجموعة البحوث التي وصلت الينا، إلا أننا نلاحظ أن هذه البحوث في أغلبها بقيت في مستوى النظرية، وبقي شعر أصحابها كلاسيكياً في شكله. فرغم إجماعهم على ضرورة تجديد الأساليب والمعاني الشعرية، لم يتمكنوا من التحرر من قيود الشكل، وبقيت آراؤهم النقدية داخل نظرياتهم، كما بقي الشعر العربي رازحاً أيضاً، وبدرجات متفاوتة، في إطار شكله القديم إلى أن جاء عام ١٩٤٧ فظهر ما سمي بـ «الشعر الحديث» أو «الشعر الحر» على أيدي شعراء كبار كالسياب والملائكة وصلاح عبد الصبور والبياتي وآخرين. وربما لا يخفى على أحد أن هؤلاء الشعراء جميعهم إنما يشكلون استمراراً لمن سبقهم وإضافة على

نتـاجهم مع فارق أساسي هو أن تحولاً نوعياً وجد طريقه مع هؤلاء إلى داخل المتن الشعري العربي، وأعاد النظر بمجمل بنية الشعر السابقة. ولم تكن العناصر المشكلة لهذا التحول بعيدة عن التأثر بالشعر الغربي، وإنما كانت وثيقة الصلة بشكل أكبر من السابق. ذلك أن قضية الشعر الجديد بما تتضمنه من تنويعات في البحر الشعري والقافية داخل القصيدة الواحدة، والاعتماد على الجملة الشعرية المتكاملة، التي هي عبارة عن دفقة شعورية منبثقة، أساساً، عن حالة وجدانية غنية، هذه القضية بدأت تلح بحضورها القوي على النفس الشاعرة في أي مجتمع إنساني يمكن ان تقيم فيه، إذ وجدت ان الأوان قد حان فعلاً لأن يكون التراث بما يحتويه ملك الحاضر وليس العكس، وهذه دعوة نادى بها كلّ شاعر ابتغت نفسه الخروج من الماضي والتوجه نحو المستقبل لتحقيق مستوى أفضل من الحرية، في مستوى التعبير على الأقل. فكان من الطبيعي، والحالة هذه، أن يلتقي شعراؤنا بما يحملونه من طموح التجديد مع شعراء الغرب، يفيدون من تجاربهم وفتوحاتهم الجديدة في عالم الشعر الرحب. حتى لنرى الشاعرين اللذين يجمع الباحثون على أن شعرهما يشكل الولادة الحقيقية للشعر العربي الحديث، وأعني بهما «السياب» و«الملائكة» كانا على اتصال وثيق بالشعر الغربي، فهما لم يقرآه وحسب وإنما «وقعا تحت تأثير الشعر الانكليزي المعاصر في كلية الآداب ببغداد من جهة، وقراءة الترجمات التي أخذت تنتشر لشعراء شيوعيين كناظم حكمت ونيرودا ولوركا أو لشعراء معاصرين آخرين كتوماس إليوت وإزرا باوند وأدث ستويل.»[٣٢] ولم يقتصر تأثر السياب بالغرب على «الأنموذج الشعري الحديث» وإنما كانت بداياته الشعرية ذات الشكل التقليدي تستمد من الغرب كثيراً من حضورها. إذ كانت قصائده الأولى (موزعة بين النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيقيين

الانكليز، ولهجة بودلير الجهنمية المتمردة، والصوت المادي الإنسانوي لفلوبير)[٥٤]وليست هذه الآراء سوى حصيلة دراسات معمقة قام بها بحاثة جدّيون وقفوا على حقيقة تأثر السياب بالشعر الغربي، هذا التأثر الذي شمل أغلب موضوعاته الشعرية. ويعترف السياب نفسه بتأثره بالشعر الفرنسي[٥٥]. كما يتأثر بالشعر الانكليزي ممثلاً بالشاعر الكبير إليوت[٥٦].

وليس السياب والملائكة وحدهما من وقع تحت تأثير عالم الشعر الانكليزي وإنما «البياتي» أيضاً[٥٧]وكذلك الشاعر العربي المصري «صلاح عبد الصبور» الذي قرأ أعمال إليوت، واطلّع على تجربته الغنية في المجالين الشعري والنقدي، ودعا للافادة من بحوثه وتجاربه[٥٨]، لدرجة ان تأثراً بلغ درجة التقليد بين بعض قصائد «عبد الصبور» في ديوانه «الناس في بلادي» وبين بعض أعمال الشاعر «إليوت» لاسيما فيما يتعلق بالأسلوب وصيغه الفنية وبنظام القصيدة وصورها الرمزية[٥٩].

وربما كان «إليوت» من أبرز الشعراء الغربيين الذين مارسوا تأثيراً فعّالاً على شعرائنا الحديثين، من خلال قصائده الشعرية الغنية بمضمونها، ومن خلال بنائها الشعري المنسجم مع هذا المضمون، إضافة لدراساته المعمّقة حول طبيعة الشعر وفعاليته. فبدت القصيدة على أيدي شعرائنا المتأثرين به (كياناً عضوياً ملتحم النسيج يتغذى بموسيقا داخلية مركبة الايقاع متعددة النغمات)[٦٠]. وقد أخذت الوحدة العضوية هذه تأخذ طريقها إلى أعمال «رواد الحديث» إذ أصبحت قصائدهم تدور حول فكرة جوهرية اصيلة تتفرع عنها مجموعة من الأفكار الجزئية التي تكمن مهمتها الأولى في إضاءة الفكرة الرئيسة وبلورتها.

ولم يكن الشكل العضوي الذي أكدّ عليه (إليوت وحققه في شعره هو وحده الذي تسرب إلى متن القصيدة العربية الحديثة، وإنما كانت

موضوعات أخرى، اهتم بها شعراؤنا وعبروا عنها بأسلوب جديد كموضوع «المدينة» مركز المجتمع الحضاري الواسع، وما يفرزه من قضايا اجتماعية متفاوتة، كثيراً ما كان يشكّل وجودها الخارج على إرادة الفرد، عامل إحباط لكثير من طموحاته. وربما كانت قصيدة «إليوت» الشهيرة «الأرض الخراب» «بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة»[٦٣] من أشهر القصائد الغربية التي كان لموضوعها حضور قوي في شعرنا الحديث.

وهناك قضية أخرى، لم يكن موضوع المدينة أكثر أهمية أو تأثراً بالغرب منها، هي (قضية الالتزام) ذلك ان شعراءنا بدأوا في هذه الفترة بتبنيها والأخذ بها، نظراً لأهميتها في تحديد مواقفهم الايديولوجية، والوقوف على حقيقة ولائهم الاجتماعي، الذي يبيّن لنا قيمة الشاعر ويعرفنا على مستوى وعيه من خلال التزامه بقضاياه الاجتماعية، ومدى مساهمته الفعالة في النهوض بهذه القضايا والعمل على ترسيخها ضمن المسيرة الإنسانية. إن هذه القضية، بما تضمنته من مواقف رفض وتأييد لمباديء ونظريات مطروحة، انتشرت بين صفوف العديد من شعرائنا بدءاً من أواخر الأربعينات بفعل التأثر بالآداب الأجنبية المترجمة إلى العربية كالوجودية ممثلة بسارتر وألبير كامو، إضافة إلى النظريات الشيوعية الأخرى، في الفكر والأدب على العموم[٦٤]. هذه النظريات أخذت طريقها إلى أدباء ومفكرين عندنا فسعوا لتطبيقها، وضحّوا من أجلها، نظراً لأهميتها في حياة الإنسان في عالمنا المعاصر.

كما تناول شعراؤنا، كذلك، موضوع الأسطورة، إذ انتشرت في قصائدهم انتشاراً واسعاً، بما لها من أهمية في تخصيب النص الشعري والنهوض بعالمه الواسع للإحاطة بشمولية رؤيا الشاعر المتضمنة فيه، والهادفة إلى إيجاد مرتكز شعوري تتوازن عنده مختلف الفعاليات التي تتحرك

على مستوى الفرد/ المجتمع/ الطبيعة. وقد غذّت الأساطير الأجنبية ممثلة بأشهر رموزها: سيزيف، إينياس، هرقل، أوديب، بينلوب، أوليس، أورفيوس، برومثيوس وغيرها، كثيراً من قصائد الشعراء العرب، ودفعتهم أيضاً إلى خلق عوالم أسطورية خاصة يعبرون من خلالها إلى آفاق أكثر غنى وخصوبة. ولعل «إليوت» كان مرجعاً ذا أهمية لشعرائنا ودارسينا ممن نحوا هذا المنحى، لاسيما «أسعد رزوق» في دراسته التي أعدّها حول **الأسطورة في الشعر المعاصر**[٦٥].

وحتى ظاهرة الحزن، التي سيطرت على كثير من قصائدنا الشعرية، فكشفت عن دواخلنا وما يعتمل فيها من كآبة وقلق على إنساننا المعاصر ومحاولات تشييئه وسط ركام الحضارة المادية المتزايد، هذه الظاهرة في شعرنا يرجع بعضها إلى أصول أجنبية[٦٦].

وقبل أن ننتقل إلى «قصيدة النثر» التي تشكّل هنا الحلقة الأخيرة من سلسلة حلقات التأثر بالآداب الأجنبية التي أتينا على ذكرها، نريد أن نسجّل تحفظاً على إجماع نقادنا على أن «الشعر الحر» كانت بدايته في العراق، أو المشرق العربي عام ١٩٤٧ إذ إننا رأينا، بما توافر لنا من أسباب التشكيك بما أجمعوا عليه، أنهم لم يكونوا دقيقين في أحكامهم تلك. ذلك أن إرهاصات التجديد لهذا «الأنموذج الشعري» كانت، كما نرى، في المغرب العربي أسبق منها في مشرقه. إذ يذكر لنا «محمد بنيّس» في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» أنه «في بدء الثلاثينات وبالضبط في سنة ١٩٣٣ نعثر على قصيدة فريدة ممضاة بالحرفين م. ع. وهي تحمل عنوان «أغرودة مشتاق» وهذه القصيدة تخرج عن القافية المسترسلة وتتبنى القافية المزدوجة، وفي الوقت نفسه، تتخلى عن نظام الشطرين.)[٦٧] وبمجرد عقد مقارنة بسيطة بين هذه القصيدة وقصيدة «الكوليرا» **للملائكة وبعض قصائد**

السياب في مجموعته الشعرية «أزهار ذابلة»، التي أصدرها بعدها مباشرة، نلاحظ أن القصيدة المغربية تتقدم على قصائد السياب والملائكة من حيث التجديد في بنية القصيدة. خاصة فيما يتعلق بالخروج عن نظام الشطرين، والتخلي عن تواتر القافية، مما يسمح لنا بالقول، إن التجديد الذي أتينا على ذكره هنا، كان في المغرب العربي أسبق منه في مشرقه. وربما كانت العزلة الثقافية التي كانت قائمة، وما تزال، بين الأقطار العربية، هي السبب في إصدار مثل هذه الأحكام التي لا تنطلق من أساس موضوعي، يعتبر الوطن العربي ساحة ثقافية متكاملة تعمل على بث إشعاعات فكرية فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الحضارات الأخرى من جهة ثانية. وما أردت أن أقوله نتيجة التحفظ المذكور، هو أن الشعراء العرب المغاربة كانوا أسبق إلى التأثر بالغرب وإبداع الأنموذج الجديد، بحكم قرب المغرب من الغرب، وبحكم نظرة المستعمر له، من اعتباره قطعة منه، وامتداداً لأرضه، الأمر الذي سمح للشعراء العرب المغاربة أن يكونوا ألصق بفكر هذا الغرب وثقافته من العرب المشارقة. وليس صحيحاً ما حاول «بنيّس» أن يؤكده في كتابه المذكور من أن (المغاربة لم يعودوا بالأساس إلى اوروبا، وإنما عادوا للشرق الذي عاد هو للغرب نفسه.)[٦٨] وأن الشعراء المغاربة انساقوا (تحت تأثير النموذج الغربي من خلال النموذج المشرقي، وراء محاولة عكسه في تجربتنا الشعرية.)[٦٩] ويجزم، بعد استشهاده برأي المفكر «عبد الله العروي» حول هذه القضية بقوله: (إن جميع الشعراء المغاربة المجددين، بمختلف مراحل التحول الشعري، عادوا إلى المتن العربي في المشرق، قديمه وحديثه ومعاصره.). و «بنيّس» في أحكامه هذه لم يتنبّه للتناقض الذي وقع فيه. إذ في الوقت الذي يؤكد فيه على أن تجديد الشعراء المغاربة جاء نتيجة تأثرهم بالغرب عن طريق العرب المشارقة، نراه يضمّن كتابه مجموعة من المقابلات

الشخصية لشعراء مغاربة يصرّحون فيها أن تجديدهم الشعري نشأ عن طريق التماس المباشر مع شعر الغرب ونقده، إمّا عن طريق قراءته بلغته الأصلية، أو قراءته مترجماً للعربية، وتقبل أذواقهم لنزعة التجديد هذه، ثم ممارستها في كتاباتهم. فنرى، مثلاً، الشعراء: **محمد السرغيني، أحمد صبري، محمد الميموني**، يقررون سلفاً أن ظاهرة الشعر المعاصر عندهم أول ما تأثرت بشعراء الغرب وثقافته مباشرة. ويقرر «بنسالم الدمناتي» أنه تعرف إلى الشعر الغربي عن طريق المشارقة. بينما يقول «عبد الرفيع الجوهري» إن الأحداث التي مرّت بها الأمة العربية هي السبب في تغيير الحساسية الشعرية لديه وفي تخلّصه من الشكل التقليدي[٧٠]. وهكذا نلاحظ أن «بنيّس» رغم ما يتمتع به كتابه من إحاطة بموضوعه، قد اختلط عليه الأمر، وانساق، فيما يتعلق بتجديد المغاربة وصلتهم بالغرب، بآراء جاهزة امتلأت بها دراساتنا. ويؤكد صحة ما ذهبنا اليه، حول اتصال المغرب بالغرب، المفكر المغربي «محمد عابد الجابري» حيث يقول: (وبحكم وضعيتنا كقريبين من الغرب قرباً جغرافياً، كان هناك نوع من المواكبة، على الأقل، أو قابلية للمواكبة، يعني أن الفكر الغربي كان حاضراً بالنسبة لنا، يعرض نفسه على من يطلبه أو أحياناً يفرض نفسه علينا.)[٧١] ويضيف (يبقى الاتصال مع الغرب، وكان بالنسبة للمغاربة مستمراً، من خلال ما قرأناه، سواء كنا في مدارس رسمية أم حرّة. كنا نقرأ الفرنسية.)[٧٢].

بذلك يكون التواصل مع الغرب قد بلغ حدوده القصوى، فشمل مختلف الموضوعات التي عالجها الشعر العربي، وعبّر عنها. وبدت الظروف الآن أكثر ملاءمة للدخول إلى قلب العالم الشعري الغربي، ونقل أحدث تجاربه إلينا، عبر أقنية شعرية خاصة استهدفت نسف عمود الشعر العربي كاملاً، وإيجاد بديل جذري له. فالقصيدة الجديدة التي ظهرت، لا قافية

فيهـا، لا وزن حتى، ولا خطابية. ولكنهـا قصيدة تكاملت فيها شروط تكوينها. قصيدة مجالها الفرد، في الوقت الذي تستوضح فيه العالم وتعيد ترتيبـه. إنها تقـوم أخـيراً، على الكشف عن الجـدل القـائم بين الذات والموضوع وما يتفرع عنهما. ولعل «مجلة شعر» التي صدرت في بيروت عام ١٩٥٧ كانت غايتها الأساسية ترسيخ هذه القصيدة على المستوى الشعري العـربي والـدفـاع عن مشروعيتها التي أخذت تتأكد يوماً بعد يوم، وسط صيحات الاستنكار ضدها، من كونها تشكّل مروقاً على الذهنية الشعرية التقليدية، حتى بمفهومها الذي استجد مؤخراً. وقد قام على النهوض بهذه المجلة لتحقيق اهدافها مجموعة من الشعراء والنقاد الذين كان شعر الغرب ونقـده يمثلان لهم، ليس حضوراً قوياً، وإنما غايةيسعون لإثباتها وتحقيق مثيل لها. من هؤلاء «يوسف الخـال، جبرا إبـراهيم جبرا، توفيق صايغ، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط» وغيرهم. وربما كانت «مجلة شعر» بزعامة الشاعر «إزرا باوند» التي صدرت في امريكا عام ١٩١٢ حاملة لواء التجديد في الشعر الامريكي، مثالاً يقتدى به عند أعضاء «مجلة شعر» المذكورين. وقد بدأ هؤلاء الأعضاء ينقلون إلينا تجارب الشعراء الغربيين بشكل لم يُعرف له مثيل في السـابق. فنجـد على صفحـات المجلة ترجمـات لـ «رامبـو» و «ييتس»[٧٣] و «وليـم بليك»[٧٤] و «بـيار عمانـويل، كلود فيجيه وبيار جان جوف»[٧٥] و «جـاك بريفـير»[٧٦] و «انـطونـان آرتو»[٧٧] و «سان جون بيرس»[٧٨] وغيرهم كثر. كما نجد «يوسف الخال» ينقل للعربية، وقتئذ «ديوان الشعر الامريكي» ويصدره عن دار المجلة عام ١٩٥٨. ومثله يفعل «توفيق صايغ» فيترجم خمسين قصيدة من الشعر الامريكي المعاصر ويصدرها عام ١٩٦٣. وقد كان لهذه الترجمات وما سبقها، أثر كبير في تقريب بنية التجربة الجديدة من أذهان العديد من الشعراء العرب ممن لا يتقنون لغات أجنبية، وقيام

هؤلاء بتقليد هذه النماذج، والنسج على منوالها. وكلّنا يعرف أنه حتى الشعر الكلاسيكي عندما يُترجم فإنه يفقد أهم ما يحدّده وهما الوزن والقافية، إذ لا يظهران في اللغة المترجم إليها. كما تبقى خصوصية التجربة الشعرية متغلغلة داخل النص الأصلي. غير أن شعراءنا المطّلعين على هذه الترجمات، أخذوا، مع مرور الزمن، يتفهمون طبيعة هذه القصيدة، ويبتعدون رويداً رويداً عن محاكاة (أنموذجهم) في الوقت نفسه الذي بدأوا يتركون فيه بصمات جادة في مسيرة هذا الشعر. وتبقى البدايات هي المعوّل عليها في هذا الموضوع نظراً لأهميتها وجرأتها في قلب مفاهيم الشعر السابقة رأساً على عقب. ويبقى رواد «قصيدة النثر» هم الفاتحون الحقيقيون في هذا المضمار، آخذين بعين الاعتبار أن الشعر لا خصوصية مقدسة له، وإنما وطنه العالم، يتحرك فيه بحرية قصوى. والحضارة كونها محصلة جهد إنساني متكامل، فهي إذن ملك الجنس البشري عامة. يؤكد هذه القضية «يوسف الخال» أحد تلامذة إليوت[٧٩]، وصاحب مجلة «شعر» ورئيس تحريرها بقوله: (إن حضارة الغرب هي نحن بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد.)[٨٠] وهي، كما نلاحظ، دعوة صريحة يعلن فيها عن مشروعية الاتصال بحضارة الغرب بمختلف جوانبها، للنهوض بهذا الجانب العربي الضعيف والذي يُعَدّ الشعر ركيزة هامة من ركائزه.

ومن هنا فقد غدت «مجلة شعر» مجلة عالمية شاملة، تصدر في هذا الجزء من العالم الذي هو الوطن العربي، همّها الأول نقل أحدث التجارب الشعرية العالمية، وما تستتبع من مساجلات استهدفت بلورة التجربة الحداثية الجديدة وصقلها. فأصبحت العلاقة بين شعرائنا والشعراء الغربيين أكثر صميمية بشكل يصعب معه التمييز بين تجربة كلّ منهم.

فالشاعر السوريالي الفرنسي «أنطونان آرتو» الذي غزا السرطان خلايا جسده، فبدّدها وأتلف فيها الحياة، عندما يقول: (الكتابة خنزرة كلّها. الذين يطلعون من المبهم ليحاولوا إيضاح أي شيء مما يدور في خلدهم خنازير.)[٨١] يقصد أن «الخنزرة» مثلما هي صفة استثنائية في عالم الغاب، هي استثنائية أيضاً في عالم الإنسان، عالم الشعر، والاستثناء هو في الحرية المطلقة التي لا تأبه بالغير ولا بتجاربهم، وإنما تنطلق من ذاتها دون تأكيدات خارجية. يؤكد هذا التوجه الشاعر السوريالي العربي «أنسي الحاج» أحد أعضاء مجلة شعر، والمتأثر بـ «آرتو» قائلاً: (يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر عمل شاعر ملعون، الملعون في جسده ووجدانه. الملعون يضيق بعالم نقي. إنه لا يضطجع على إرث الماضي، إنه غازٍ وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أيّ كان إلى الحرية... نحن في زمن السرطان، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول «رمبو» نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره.)[٨٢] والملعون هنا صفة استثنائية للإنسان الشاعر، كما هو السرطان الصفة الاستثنائية تكتسبها الخلايا في جسده. وكما يخرّب، السرطان الخلايا «يخرب» الملعون عالم الشعر لينسج عالماً آخر. الاستثناء هو الأساس، وهو ضد القاعدة. القاعدة عادة ثابتة تستند بحضورها للماضي الذي رسّخها وأكدّ وجودها، بينما الاستثناء حالة شاذة تقفز فوق العادة، تهشمها، وتفعل بدءاً من ذاتها، خالقة طقسها الخاص. وأدونيس عندما يقول: (... هكذا تبدو كلماتنا مجنونة. نعرّيها في الشمس والريح حارقين ثيابها القديمة نكسرها ونمحو تداعياتها الأليفة. نقرنها ونملؤها بالرعب والبراءة والدهشة.)[٨٣] لا يخرج عن المقولتين السابقتين إذ «الجنون» حالة استثنائية أيضاً، تطمح بشكل تلقائي للوصول إلى اللاّ مألوف دون اعتبار لما يمكن أن يحدث من مخاطر. و «أدونيس» هذا،

شاعر وناقد، ازدحم بالثقافات، إذ حمل شعره ونقده منها صنوفاً شتى. فعلى مستوى النقد الشعري مثلاً، نراه يتبنى مقولة الناقد الفرنسي «رينيه شار» حول الشعر الجديد من أن قوامه (الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف.)[٨٤] وعبارة «رامبو» التي تقول: (إن اكتشاف ما لا يُعرف يفترض أشكالاً جديدة.)[٨٥] ودراسة أدونيس لشعرنا الجديد لا تخرج في أغلبها عن هاتين المقولتين اللتين تشيران إلى توجه الشعر نحو اللحظة القادمة لكشفها والتعرف عليها، وكون اللحظة دائمة المضي، إذن تبقى مهمة الشعر إضاءة المجهول الآتي الذي لا يلبث أن يُعرف فيمضي. وهكذا، فإن إضاءة الشعر للعالم تستلزم بالضرورة فاعلية خلاقة أبرز ما تتجلى في بنيته الجديدة التي تميز بها. وقد وصل تأثّر أدونيس بالغرب لدرجة أنه ضمَّن قصيدته «مرثية الأيام الحاضرة» جملاً شعرية للشاعر الفرنسي «سان جون بيرس» كان قد أشار إليها في الطبعة الرابعة لأعماله الشعرية، بينما لا توجد أية إشارة إلى هذا التضمين في الطبعات السابقة *. وربما لم يتنبه أحد من الدارسين لشعر

---

* انظر أدونيس: **الأعمال الكاملة** ـ المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٤/١٩٨٥، ص (٢٢٠) وما يليها. وقارن مع أعماله الكاملة ـ المجلد الأول، ط٣، ص (٥١٢ + ٥١٤ + ٥١٧).

ومن الجدير ذكره أن أدونيس ارتد مؤخراً عن كتابة «قصيدة النثر» مشيراً إلى أن كتابتها تستلزم مبدعها (موهبة وثقافة عاليتين، وهذا لم يتوفر للشعراء الذين كتبوا هذه القصيدة) مؤكداً أن المحاولات الأولى لهذا الأنموذج إنما (وقعت تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة. لاسيما قصيدة النثر الفرنسية) انظر إشاراته حول هذه القضية في المصدر نفسه ط٤، ص (٦). وقد كان أدونيس من أبرز الشعراء والنقاد العرب الذين أكّدوا على ترسيخ هذه القصيدة في الشعر العربي المعاصر. ولعل إعجابه بها أبرز ما يكمن في ثنائه على «أنسي الحاج» الذي تفرّد بكتابتها، وذلك في الرسالة التي بعث بها إلى «يوسف الخال» والمنشورة في كتاب أدونيس: زمن الشعر، ص (٢٤٠) ويقول فيها: (أنسي هو، بيننا الأنقى. نحن ←

أدونيس لهذا التضمين لولا الاشارة المذكورة بسبب اقتراب الشبه بينهما. وهذا الشبه نلحظه بين شعر «أنطونان آرتو» وشعر «أنسي الحاج» أيضاً. يقول «آرتو»:

(التوتياء تنزل في المجاري
المطر يصعد ثانية إلى القمر،
في الشارع نافذة
تكشف لنا امرأة عارية
في أجلاف الشراشف المنفوخة
حيث الليل بكامله يتنفس،
يحس الشاعر بشعَره
يكبر ويتكاثر. . .)[٨٦]

صيغ جديدة يجابهنا بها «آرتو» تأنيس الأشياء، والعلاقات غير المنطقية التي تحكم صيغ التعبير تشير إلى التفكك، تفكك الشعر الذي ينسحب بدوره على تفكك العالم وبعثرة اجزائه. وسط هذا الشتات يحاول الشاعر أن يلملم بقاياه، فغدت صورة غريبة تبعث الإدهاش كما هو الحال عند «أنسي الحاج» حيث يقول:

(تنزل المقصلة حاملة أريجها
حول القاعدة زنار صبية يعد الجنون.
بيتي مرتفع كالجسد
الفقر يتنفس
الأمواج الغاصبة على الصخور مغتصبة.)[٨٧]

← الآخرين ملوثون بالتقليد قليلاً أو كثيراً.) وبذلك نجده يتنكر لمسيرة ما يقرب من ثلاثين عاماً من عمر هذه القصيدة.

عالم الشعر عالم متناقض. والتناقض وحده، هو المؤهل لدفع مسيرة هذا الشعر نحو العمق، حيث الحقيقة الناصعة تقبع هناك. وربما كان التماثل الذي نلحظه في صيغ التعبير عائداً بالدرجة الأولى إلى طبيعة الترجمة التي لا تخرج عن كونها خاضعة لمعايير ألصق بذات المترجم منها بذات المترجم له. وكان «أدونيس» قد أكدّ، بعد ترجمته «منارات» وهي نصوص شعرية لسان جون بيرس، على أنه قد أعطى هذه النصوص كثيراً من نفسه[٨٨]!

وننتقل إلى البيان الشعري الذي خطّه «أورخان ميسّر» كمقدمة لـ «سرياله» حيث يؤكد على اطلاع «ميسّر» ليس على أهم نتاج ما يمكن ان ننعتهم بالسورياليين كـ «أندريه بريتون وبيكاسو» وإنما على أبحاث الطبيب النمسوي «فرويد» في التحليل النفسي والأحلام ومظاهر النشاط الفردي وارتباطها بالطاقة النفسية أيضاً. ولعل «ميسّر» قد أفاد من كل هذه البحوث في تكوين منهجه الشعري الذي يلامس منهج هؤلاء في أكثر من طرف، والاتكاء عليه في مقطوعاته الشعرية السوريالية، المتضمنة في مجموعته الشعرية المنوه عنها.

وهكذا تبدأ «قصيدة النثر» بالانفتاح على العالم، وخلق عوالمها المليئة والجديدة. ويبدأ شعراؤها بصقل تجاربهم وتعميقها وتعميمها. فكأن العالم كلّه: ماضيه وحاضره ومستقبله، هو ساحة الشاعر، يبحث فيها عن وجوده ويطرح الأسئلة. وعلى هذه الساحة بدأ يلتقي الشعراء التقدميون من كافة أنحاء العالم كـ «نيرودا، ناظم حكمت، ومايكوفسكي» وغيرهم يمجّدون الإنسان ويناضلون لرفع الظلم عنه ويعملون لترسيخ دعامة الحرية، غاية الإنسان القصوى. وهم في ذلك كلّه، ملتزمون بمبادىء ونظريات إنسانية تهدف إلى معالجة الواقع الحياتي معالجة علمية للنهوض به والسمو بقيمة

الإنسان إلى درجاتها العليا. وقد عبّروا عن أهدافهم بقصائدهم التي دعوا فيها للسلام والمحبة والإخاء. فـ «نزيه أبو عفش» لا يطلب المستحيل عندما يقول:

(. . . أريد زهرة،
أريد عصفوراً
منزلاً وأغنية. . . وأن أستلقي في الشمس
أنا لا أريد خنجراً
أنا لا أريد قنبلة
أنا. . . أريد أن آكل وأحب وأستمع إلى الموسيقى
أنا لا أريد شيئاً آخر.)[٨٩]

ودعوته هذه لا تختلف عن دعوة شاعر التشيلي والإنسانية الكبير «بابلو نيرودا»

(. . . لا نوّد أن نخسر أرضاً ودماء
إننا ننشد حبك
أيتها الأم الخصبة
ياأم الخبز والإنسان
بل يا أم كل الخبز وكل الناس.)[٩٠]

ويتحول الشاعر «حامد بدرخان» إلى قطرة ماء عذبة تروي أغصان الزيتون والخوخ، وإلى مشاعل وسنابل للفقراء في كل العالم[٩١]، كما يفتّش عن قاتل «لوركا» الشاعر الإسباني الذي ارتبط شعره (بالتيار الحضاري الإنساني على أوسع ما يكون الارتباط.)[٩٢]وكان قد قتل عام ١٩٣٦ على يد النظام الاستبدادي الفرنكوي الذي تسلّم الحكم بعدها[٩٣]، يفتّش عنه في التاريخ، ماضيه وحاضره، وما يتضمنانه من علاقات إنسانية وغير إنسانية،

من حوادث قتـــل، نفي، تشريد، اغـتراب، جوع، حبّ وشفقـة. . . يفتّش عنه بين الطبقات التي سادت فاستعبدت غيرها، وبين الطبقات التي صودرت طموحاتها فعُذبت وقُهرت. غير انه لم يجد القاتل بين هؤلاء جميعاً، **وإنـما وجـده في الخنـوع الكـامن في صدور المعـذبين والمقهورين الذين استسلموا للظلم واستكانوا له فلم يثوروا في وجه ظالميهم**[٩٤].

بذلك تكون قصيدة النثر عندنا، قد دخلت عالم الشعر الواسع من بابه العريض، وظهرت جنباً إلى جنب مع الشعر العالمي، يتبادلان سوية التعبير عن عمق الحياة، ويضيئان فيها دروبها المتشعبة، فيكشفان الأسرار التي تيسّر معرفتها لنا أكبر قدر من التوازن.

ثانياً ـ المؤثرات المباشرة:

إذا كانت **المؤثرات العامة** قد فعلت فعلها بصورة غير مباشرة، بسبب بعدها عن الموطن الذي تأثر بها، وبسبب كونها معيشة في ظروف مغايرة عن الظروف التي عاشها لدينا رواد التجديد عامة والقصيدة النثرية خاصة، وإن كانت تلك الظروف متصورة أو معروفة، لكنها تبقى ضمن أطر فكرية متداولة. وبالتالي لا يكون لها التأثير الفعّال والنهائي الذي يسمح لنا بالقول، إنها كانت الدعامة الأساسية في إنجاز عمليات التحوّل النوعي المشار إليها، والتي خضعت لها مسيرة شعرنا في القرن الحالي، بسبب كون الشعر، وهو فن ذو فعالية عالية، وجزء من ظاهرة ثقافية عامة، مرتبطاً أشدّ الارتباط بمجمل الشروط التاريخية للعصر الذي يدور هذا الشعر في فضائه. وفعالية الشعر إنما تتحدد بمدى قدرته على التعبير عن الواقع الإنساني الكامن في وجدان مبدع هذا الشعر. وهذا التعبير ليس تعبيراً سطحياً، وإنما، منطلق من أساس واقعي، هو مجمل الظروف التي تحتوي الشاعر والعلاقات التي تحكم مساره. فالعلاقة راسخة بين الشاعر وظرفه التاريخي بحدوده الطبيعية والإنسانية. ورسوخ هذه العلاقة لم تكن تسمح للشاعر بمسايرة الواقع الذي يتضمنه وحسب، وإنما كانت تلزمه على الانخراط في أصل هذا الواقع والتعبير عن تحولاته المتتابعة التي تفرزها مجموعة البنى الموضوعية المتكاملة والقائمة في فضائه وعلى أرضه. وبذلك تتأصل العلاقة بين بنية الشعر ممثلة بالشاعر، وبين بنية المجتمع ممثلة بعلاقاته المتداخلة.

والمتتبع لحركة بنية المجتمع العربي بدءاً من مطلع القرن الحالي، يلاحظ أن ثمة تحولات هامة تدخلت في تحريك هذه البنية وتغييرها نسبة لما كانت عليه سابقاً. وقد عكس هذا التغيير تبدلاً في الحساسية الأدبية، الشعرية منها خاصة، لاسيما فيما يتعلق بفهم الشعر وطرق صياغته انسجاماً مع الموقف المتخذ إزاء التبدلات المنوه عنها.

والمعروف عن المجتمع العربي أنه كان، وبمختلف فئاته، مجتمعاً إقطاعياً تسود فيه قيم ثابتة تكرّس واقعاً استبدادياً كانت قد رسخته طبيعة الدولة العثمانية، بما أفرزته من محاولات هيمنة وقمع، غايتها إبعاد أفراد المجتمع عن أية مشاركة في صنع مستقبلهم، الأمر الذي أدى إلى مزيد من الانطواء واجترار الهموم وسط ركود مخيف حكم بنيات المجتمع العربي كلّها، بشكل ما زلنا نعاني من بعض مخلفاته حتى الآن. غير ان مستجدات طارئة أخذت بالدخول إلى مفردات هذا المجتمع، وبدت قادرة على خلخلة ثباته، وتحريك بنيانه المشدود إلى قواعد جاهزة، ساكنة، لم تكن تطمح إلى أكثر من تأكيد ذاتها والحفاظ على هويتها. وكانت أبرز هذه المستجدات ظاهرة الاستعمار التي تغلغلت بين أجزاء المجتمع العربي وشعابه، وساهمت إلى حدّ كبير في طرح قضايا اجتماعية واقتصادية ذات مساس مباشر بحركة المجتمع، طبقة كان أم فرداً. وبدخول الاستعمار إلى مجتمعنا بدأت تتعرى طبيعة النظام الإقطاعي الرجعي المنغلق. وبدا هذا المجتمع مهيأ لفرز طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازية، كان قد مهّد لوجودها المستعمر بما أحدثه من تغيير في طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة. وكانت طليعتها المثقفة قد أفادت أثناء عملية تشكّلها من اطلاعها على الفكر البرجوازي العالمي وممارساته على صعيد المجتمع عامة، وطبيعة تكوينه من كونه معبّراً عن طموح طبقة ثائرة متوثبة، تهدف في النهاية إلى التحكم ببنية هذا المجتمع

والسيطرة عليها. وبدأ الصراع ينمو بين الطبقة القديمة بعلاقاتها الجامدة، والطبقة الجديدة الطامحة لإزالة الأولى وترسيخ المفاهيم التي تبنتها. **وقد عكس الشعر العربي طبيعة هذا الصراع وعبّر بعمق عن التحول الحاصل إزاء عملية الصراع هذه**، محاولاً تجسيد طموح هذه الطبقة الصاعدة التي جهدت أن يكون لها الدور نفسه الذي كان لنظيرتها الأوروبية في قيادة مجتمعها وتحريره من معوقاته، والانطلاق به إلى مجالات أرحب وأشمل.

ففي المجتمع العربي المصري، على سبيل المثال، كانت بوادر تشكّل هذه الطبقة قد أخذت بالظهور بدءاً من مطلع القرن الحالي. وكان قد مهّد لظهورها مجموعة عوامل تجلّى أبرزها في طبيعة المرحلة الجديدة التي حاول الاستعمار الانكليزي أن يؤسّسها في بنية المجتمع المصري. وقد تنبّه، نتيجة ذلك، عدد من الشباب المصريين الذين تسربت إلى عقولهم مفاهيم حول الحرية والتحرر، وأهمية هذه القضايا في دفع مسيرة المجتمع لتحقيق أكبر قدر ممكن من تماسك أبنائه وتحقيق تطلعاتهم، ووقفوا على حقيقة العلاقة بين المستعمر كدولة مسيطرة تهدف إلى تمزيق المجتمع المصري وتبديد طاقاته، ونهب ثرواته، وبين سلطة «القصر» التي لم تكن أقل استبداداً وطغياناً منه. فبدأ هؤلاء الشباب يسعون لتجسيد منطلقاتهم الهادفة لتحرير بلدهم من المستعمر، وبنائه بناء علمياً وطنياً، تسود فيه قيم الحق والعدل. وربما كانت حركة «مصطفى كامل» بدءاً من عام ١٩٠٤ قد أكّدت بشكل أساسي على تحقيق هذه المنطلقات. وهي وإن كانت تشكل امتداداً لثورة ـ «عرابي» عام ١٨٨٢ غير أنها اتسمت بسمات أكثر نهضوية. إذ يلاحظ من مشروعها التحرري الذي تبنته أن الإنسان يشكل لديها دعامة راسخة من دعائم المجتمع، يتوجب تحريره من أسر العلاقات التي تتحكم في مصيره

سواء أكان سببها استعمارياً أم داخلياً. مما أدى إلى انخراط كثير من الشباب المثقف في صفوفها، ومنهم من كان قد اطلّع على فكر الغرب وفهمه، ووقف على طبيعة المجتمع هناك، والأفكار التحررية السائدة بين صفوفه من أمثال الشاعر «عبد الرحمن شكري» الذي (اتصل بهذه الجماعة وناضل في صفوفها)[٩٥] و«شكري» هذا، واحد من أبرز جماعة «الديوان» الذي كان أدبها لبنة حية في مسيرة التجديد التي قطعها الشعر العربي. وقد كان مع زميليه (العقاد والمازني) من **أبناء البرجوازية الصغيرة**[٩٦] التي بدأت، من الآن، تتلمس طريقها باتجاه الموقع الذي تطمح إليه. فكانت حركة «مصطفى كامل» ممثلة بأعضائها، وما أنجزته على الصعيد الوطني التحرري أولى ثمار هذه البرجوازية الناشئة والطامحة إلى فرض وجودها على الساحة. هذا الوجود بدأ يتسع ويزداد بشكل ملحوظ بسبب التوسع الجديد لبنية المجتمع والمتمثلة بتزايد أعداد الحرفيين من أصحاب المهن الحرة، وصغار التجار الذين كانوا يقومون بدور هامشي في عملية التبادل التجاري، مضافاً لذلك، أعداد الفلاحين من ذوي الملكيات المتوسطة والصغيرة، وكان وضعهم المعيشي المقبول ينمو باضطراد. الأمر الذي أدّى إلى نشوء حركة نشيطة داخل المجتمع تحقق، نتيجتها، مزيد من الربح للفئات المذكورة، ساهم إلى حدّ كبير في رفع مستواها الاجتماعي، ودفع مسيرة التعليم لدى أبنائها. وقد تسلم هؤلاء الأبناء زعامة العديد من الحركات الوطنية والاجتماعية الهادفة إلى ترسيخ قيمها الخاصة، بعد أن ساهمت إلى حدّ كبير في نقض العلاقات الإقطاعية الاستبدادية عدوتهم الأولى. غير أن كثيراً ما كانت هذه الزعامات تتنكر لمبادئها الأولى، بحكم ولائها الجديد للمنطق الذي يحفظ لها توضّعها واستمرارها؛ وبحكم عمالتها للأجنبي، هذه العمالة وفّرت لها ثراء فاحشاً، ما كان لها أن تحصل عليه لولا ذلك.

وربما كان فشل ثورة ١٩١٩ في مصر الذي يعود إلى تواطؤ زعامة الشعب المصري مع الأجنبي ضد قضايا الشعب، وتنكر هذه الزعامات لأصولها التي نشأت منها، هو أهم الأسباب التي وسمت البرجوازية الصغيرة بالقلق تجاه واقعها المتبدل. فكان هذا القلق وما يتفرع عنه من حيرة واكتئاب وتأمل نفسي هو السمة البارزة لشعراء هذه الطبقة التي لم يكن وضعها الاجتماعي مستقراً فتأرجحت بين أكثر من طبقة.

وقد مثّلت الطبيعة دوراً هاماً في امتصاص هموم الشاعر البرجوازي الصغير، القلق والثائر، القلق على وجوده من كونه مشوَّشاً وغير ثابت، والثائر على واقعه السلفي، المتخلف والاستبدادي، لأن في ذلك جميعاً مقتلاً لتوثباته الصاعدة والحاملة طموحات طبقته في الانفتاح والحرية. من هنا يمكن أن نفسّر الهجمة التي شنتها جماعة «الديوان» على «أحمد شوقي» صديق «القصر» والشاعر الرسمي للبلاط الملكي المستبد، القائم على دعائم الإقطاع، ونفسّر أيضاً أولى منطلقاتهم التي كانت تدعو إلى (تخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها وإلى التعبير عن الذات.)[٩٧] وقد انسحبت على هذه الدعوة رغبتهم التي سعوا لتأكيدها، والهادفة لتحرير الشعر من قيوده التي تغلّه، والمتمثلة بالبيت ذي الشطرين والقافية الموحدة، انسجاماً مع وضعهم النفسي الجديد. ذلك أنهم بدأوا ـ يدركون أن الشعر التقليدي أمسى عقبة في التعبير عن طموحاتهم وأزماتهم المستجدة. وقد وصلت هذه الرغبة إلى أوجها عند جماعة «أبولو» بزعامة «أبو شادي، مطران،إبراهيم ناجي، الشابي وعلي محمود طه» وجميعهم من مثقفي البرجوازية الصغيرة[٩٨].

وكانوا قد اطلّعوا بعمق على حركة الشعر الغربي المناهض لأشكال التخلف والإقطاع والرجعية، ووقفوا على حقيقة الانجازات الخصبة التي حققتها مسيرة الشعر هناك، مسايراً في ذلك، مختلف قطاعات المجتمع.

لذا فقد أدركوا، انسجاماً مع الطبقة التي يمثلونها، أن مهمتهم تكمن في أن يكون لهم الدور نفسه الذي لعبه شعراء الغرب في تجديد مفهوم الشعرية عامة. وحقيقة، حرصوا على أن يكونوا كذلك، لكنهم لم يدركوا أن ثمة خلافاً أصيلاً بين برجوازيتهم والبرجوازية الأوروبية، من كون الأولى ما تزال ضعيفة وغير قادرة على القيام بمهامها في قيادة المجتمع نظراً لافتقارها ديناميكية الحركة العلمية المؤهلة للنهوض بمختلف فعاليات المجتمع، مما اضطرها أن تبقى، وفي أقسامها العليا، تابعاً للأجنبي. واقتصر دورها على السمسرة والقيام بدور الوساطة. وهي مع ذلك كلّه، كانت تحاول أن تظهر للشعب بمظهر التقدمي والمدافع عن حقوق الوطن والمواطن، إذ كثيراً ما تسلمت قيادة الحركات المناهضة للإقطاع والاستعمار، محاولة في ذلك التشبّه بالبرجوازية الغربية التي قوضت نظام الإقطاع هناك بالكامل، وأقامت عليه مجتمعها العلماني الحر. وإن أصبحت مهمة هذه الأخيرة هي حماية نظامها الرأسمالي الجديد والحفاظ عليه غير أنها لعبت دوراً تقدمياً في قيادة التحول من الإقطاعية إلى الرأسمالية[٩٩].

وربما لا يكمن فشل البرجوازية العربية في عدم قدرتها على إقامة مجتمع متقدم وحسب، وإنما في عجزها أيضاً في أن تكون موضع ثقة لدى الجماهير التي مثّلتها، بعد خيانتها لها والتنكر لأبسط أهدافها. مما يسمح لنا برؤية موقعها وهو ينوس على أكثر من اتجاه، مما يجعله غير منضبط. وقد وعى هذا الجانب مثقفو هذه البرجوازية، فعبّروا في شعرهم عن الإحباط الذي بدأت تعاني منه طبقتهم. إذ في الوقت الذي حاولت فيه هذه الطبقة أن تكون المنقذ الإيجابي لما يعاني منه المجتمع، حاملة معها شعاراتها المتقدة والهادفة لاحقاق الحق، نرى أن المنقذ قد فشل في أداء دوره. وأن الشعارات الثورية المطروحة قد ابتلعها الفراغ. وربما كان «أحمد زكي أبو شادي» أبرز

ممثل لحركة الخلخلة التي عانت منها هذه البرجوازية، إذ مثّل في شعره هذا الموقف المتبدل. ففي الوقت الذي (يغلب على دواوينه الأولى طابع التمرد الذي ترافقه عاطفة متأججة، يغلب في دواوينه المتأخرة طابع التأمل النفسي الـذي يرافقه التشاؤم واليأس، في مناخ من القلق والحيرة والشك في كل شيء.)[١٠٠] وهكذا بدأ «أبو شادي» ثائراً وانتهى رومانسياً. والرومانسية هذه حركة أدبية واكبت تاريخياً (حركة تفكك علاقات اجتماعية هي العلاقات الاقـطاعية، وحـركـة تكـوّن علاقـات جديدة هي في الـظاهـر علاقات برجوازية.)[١٠١] إذن فإن هذه الحركة قامت أساساً على الهدم، هدم المجتمع الإقـطاعي بكـل ترسبـاتـه، وما يمثله من علاقات إنتاج قائمة وإحلال علاقـات جديدة مكانها. وهذا هو السر في رغبة «جبران خليل جبران»، بالثورة على المجتمع بفئاته كلّها. إذ دعا (إلى تغيير الفكر والقيم والنظرة إلى الحياة، والتغيير السياسي والتحرر الوطني الكامل وذلك في ثورة شاملة تهدم الماضي وتفتح أبواب المستقبل.)[١٠٢].

إن وعي البرجوازي الصغير وعي خلاق، ثائر، طموح. غير أنه غالباً ما ينطلق من أفكاره الخاصة ورؤاه، دون النظر بعمق إلى حقيقة واقعه المشوّش والغائم. بل إن وعيه بقي ناقصاً، الأمر الذي انسحب بدوره على تجربته الشعرية الجديدة، فبقيت وبدرجات متفاوتة أسيرة البيت الشعري القـديم، دون أن يمسّ التجديد جوهر العملية الشعرية، كما هو الحال نفسه داخل المجتمع، مع فارق أساسي، هو أن وعي الشعراء البرجوازيين الصغار كان متفاوتاً أيضاً. وما تحقق من إنجازات جوهرية على صعيد تجديد الشعر، مردّه إلى كون وعي هذا الشاعر أو ذاك سابقاً لوعي طبقته، وسابقاً أيضـاً لمفـرزات العلاقات التي يطرحها نظامها، كما هو الحال عند «أمين الريحاني» الذي لم يعد القالب الخليلي يشفي ظمأه ويرضي طموحاته، وإنما

حطمه دفعة واحدة متحرراً من قيوده كلّها، فكتب «الشعر المنثور» المعروف بتموّج عباراته وغنائيتها. وكانت دعوته للتحرر مبكرة وسابقة لوعي طبقته عندما قال (هدفي في الحياة أن أبذل ما في طاقتي كتابة وخطابة وعملاً لتحرير الإنسان من قيود الجهل والفقر والخوف وإزالة الأوهام والأضاليل في العقائد والتعاليم السياسية والاجتماعية والدينية، ووسيلتي إليه: الفكر الحرّ والبحث الحرّ والقول الحرّ.)[١٠٣]

و«جبران» أيضاً، عندما أنشأ مع «نعيمة» وزملائه «الرابطة القلمية» في المهجر، لم يكن إنشاؤها خارجاً عن إطار هذا الوعي الاستثنائي. فالرابطة أنشئت لغاية التجديد، وكسر بنية الشعر السابقة، وخلق بنية جديدة. وقد تمّ إنشاؤها (في مناخ ثقافي يمكن وصفه بالاقتلاع المادي والمعنوي، والتحدي الذي يثيره في نفوسهم وسطهم الجديد، والبحث عن صحة الحياة أو العصر، وسط الداء الذي يعانونه.)[١٠٤] فتكون، بذلك، قادرة على مسايرة المناخ الجديد الذي يعيشون في وسطه.

ومن الطبيعي أن يسعى البرجوازي الصغير لتأكيد ذاته وسط الركام الذي يعيش فيه، هذا التأكيد يمهد له للبحث عن مخرج يقدر فيه أن يقنع نفسه على الأقل أنه يتنفس بحرية. ولقد كان البحث عن صحة الحياة والعصر عند «جبران» الشاعر الثائر الرومانسي، وسط الداء الذي يعاني منه، في تمرده على أشكال التعبير السابقة، والمتضمنة تمرداً على الواقع الاجتماعي الإقطاعي، وهذا أقصى ما يستطيع، سواء أكان هذا التمرد في نثره المتمثل بـ «الأجنحة المتكسرة» و«الأرواح المتمردة» وتعبيره فيهما عن واقع الريف البائس، وطموح أبنائه لارتقاء السلّم الاجتماعي، وطعنه بقدسية رجال الدين، أم في شعره الذي تجاوز فيه عمود الشعر العربي، متجهاً إلى آفاق أرحب وأسمى. فإذا كان شعر زميله «نعيمة» قد تميّز

بالانطواء، وغلبة الطابع الميتافيزيقي «الصوفي»، أخرجه إلينا على شكل مقطوعات غنائية، أبرز ما استندت إلى الطبيعة في تشكّلها، فإن رومانسية «جبران» الناتجة عن عمق الأزمة التي يعانيها، هو وطبقته، جعلته يعود إلى نفسه يعرض علينا طموحاتها وآمالها وآفاقها، حتى (لقد طفح في داخله كيل الوجود فلم يبق له من مشاغل إلا محتويات نفسه.)[١٠٥] وربما كان ذلك من أهم الأسباب التي أدّت إلى عزلة «جبران» المتمثلة بنقاء سريرته، والتي لم تعد قادرة على الانسجام مع الآخرين، والبحث في هذه العزلة عن «النبي» المخلّص، للعودة به إلى الأرض ومحاربة الفساد المستشري فيها. وهكذا نرى وعي «جبران» الذي تأسس في أحشاء علاقات هادفة لنقض مجتمع إقطاعي قديم، لم يحسن، وهو البرجوازي الثائر، على ترسيخ القيم البرجوازية وتغيير علاقات الانتاج القديمة وإحلال علاقات جديدة محلّها، بشكل يضمن معها المساواة. أقول، لم يحسن، لأن وعيه كبرجوازي صغير ما زال ناقصاً، مما دفعه للاستعانة بالأنبياء واستحضار شخوصهم للقيام بمهمة التغيير، لأنه وطبقته غير قادرين على إنجاز عملية التحول هذه داخل المجتمع، بسبب كون طبيعة البرجوازية الصغيرة بمثقفيها إنما (تتصف بقصر النفس وضيق الأفق النضالي، الذي لا يقوى على احتمال المصاعب ومجابهة الأخطار.)[١٠٦] فكان من الطبيعي، إذن، أن ينكفىء شعراء هذه الطبقة على أنفسهم هاربين من المجتمع الذي كشف قياداتهم وعرّى مواقفها، لائذين بالطبيعة، مأواهم الجديد، يعبّرون لها عن عمق إحساسهم بالهزيمة والفشل، لعدم قدرتهم على تجسيد نظرياتهم التي أرادوا لها أن تكون، وحدها، القادرة على إضاءة التحول الجديد وقيادته. فكان، بالتالي، الشكل الشعري المتجدد أقرب إلى ذواتهم وانفعالاتها وردود فعلها من الشعر التقليدي بأشكاله الثابتة التي بدأت تنأى عنهم لعدم قدرتها على

الصمود أمام الهزّات العنيفة التي يتعرضون إليها. وقد تجلّى هذا التجديد عند «جبران» ليس في بنية الشعر الجديدة التي أسّسها بمضامين غنية وأشكال ملائمة، وإنما في نثره الفنّي المتمثل في «النبي» والإيحاء المتضمن فيه، والمشع بالنغم الخفي الذي ترشح فيه عباراته[١٠٧].

وفي المغرب العربي، لم تكن مسيرة التجديد التي قطعها الشعر العربي هناك، بعيدة عن كونها خاضعة للحركة البرجوازية الصغيرة الصاعدة، وما تفرع عن هذه الحركة من علاقات تداخل مع الفعاليات الأخرى المتواجدة على الساحة المغربية. وقد نجم عن هذا التداخل قضايا ذات أهمية على حركة المجتمع، انسحب عنها عملية فرز طبقي لفئات اجتماعية متباينة. فالحركة الوطنية المغربية التي خُلقَتْ في الريف عام ١٩٢٥[١٠٨]، شكّلت اللبنة الأولى لهذه البرجوازية الناشئة. وقد بدأت صراعها الطويل ضد «الزوايا» بمحتواها الديني الإقطاعي الذي كان يكرّس واقعاً سلفياً جامداً. ثم ما لبث أن تحوّل صراعاً ضد البربر، آخذاً، بذلك، بعداً قومياً متميزاً. وقد وصلت جرأتها في الثلاثينات إلى التوجه نحو القصر، مطالبة إيّاه بتحقيق المزيد من المطالب الوطنية، في الوقت الذي بدأ فيه الانقسام يدخل صفوف هذه الحركة، إذ تجزأت حركتين توزعت على مستوى الثقافة بين أجنبية ووطنية[١٠٩]. وهذا الانقسام يسمح لنا بالوقوف على طبيعة البرجوازية الصغيرة، من كونها تحتوي بين صفوفها عناصر غير متجانسة في انتماءاتها الطبقية وفي ثقافاتها. الأمر الذي سينعكس على أدبها أيضاً، كون هذا الأدب أخذ طريقين في مسيرة التجديد التي قطعها، داخلية وخارجية. وقد تبنّت كل طريق منهما شريحة من شرائح هذه الطبقة، عبّرت فيها عن وعيها الذي واجهت فيه واقعها. ولعل الخلاف الذي حصل بين قادة هذه

البرجوازية قد أخرّ في نموّها، وفي فعالية تشكّلها، بما سببه لها من عجز تنظيمي فتّت وحدتها، فبقيت مفكّكة، غير قادرة على التوجه الصحيح، وتبني مواقف ذات شأن. وقد ساهم في إبقائها على هذا الوضع طبيعة المستعمر، بسيطرته على مرافق الدولة كلّها، من اعتباره أرض المغرب امتداداً لأرضه وجزءاً منها، جاهداً إلى ترسيخ هذه الفكرة بالوسائل المتوافرة والممكنة لديه، وهي تفريق الشعب المغربي وتبديد قواه، ودعم الفئات التي أفادت منه، وكانت مصلحتها تقتضي بقاءه لدرجة أن (البرجوازية المغربية ارتاحت في بدء الأمر لدخول النرنسيين إلى المغرب كما عملت على مؤازرته.)[١١١] كل هذه العوامل ساعدت في جعل حركية البرجوازية الصغيرة تنوس بين مجموعة مسارات اجتماعية، شكّلت البنية العامة في المغرب. وقد صحبت مسيرة تجديد الشعر المعاصر هناك، الحركة الباهتة المذكورة، وظلّت معالم الشعر الجديدة لا تكاد تظهر بوضوح. إذ بقي الفراغ الذي كان من المفترض أن يملأه قائمًا، ما عدا محاولات قليلة مبعثرة توزعت بشكل متفاوت. ورغم (أن الإحساس بضرورة القطيعة مع البنية الايقاعية التقليدية للنص الشعري يرجع إلى مرحلة الثلاثينات.)[١١٢] وهي المرحلة التي بدأت تتميز فيها ملامح البرجوازية الصغيرة، غير أن الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب لم تنتشر بشكل موسّع، وتأخذ ابعادها الحيوية الكاملة إلا في بداية الستينات، وعندما (كانت البرجوازية الصغيرة في قمة عنفوانها.)[١١٣] ذلك أن عناصرها القيادية كانت قد أخذت في الظهور بدءاً من نهاية الحرب العالمية الثانية[١١٣]، وما سببته من كوارث اقتصادية واجتماعية عانت منها شعوب العالم قاطبة. وكان قد تبع ذلك إنجاز الاستقلال السياسي للمغرب الذي لم تجد فيه البرجوازية الصغيرة (إلا زيادة في الحرمان وضغطاً متوالياً على مصالحها الاقتصادية.)[١١٤] وقد اضطرت هذه البرجوازية

أيضاً ان تحمل أعباء النهوض من الوضع الجديد، دون أن تثمر محاولاتها، بسبب كون طبيعتها التي تقوم عليها غير متكافئة، وبسبب الخلخلة في مواقفها نتيجة انتماءاتها وتحولاتها غير الثابتة في المجتمع، مما يزيد في قلقها، الأمر الذي انسحب بدوره على المضمون الشعري لنخبتها الممثلة بـ (محمد الميموني، عبد الكريم الطبال، أحمد المجاطي، محمد السرغيني، أحمد صبري، عبد الرفيع الجوهري وغيرهم، ممن ينتمون إلى طبقة البرجوازية الصغيرة.)[١١٥] وكون مضمون الشعر، كفن اجتماعي (هو الذي يطلب شكله ويحدده)[١١٦] فقد أصبح من الضروري، إذن، أن يأتي الشكل الجديد بإيقاعاته المختلفة منسجمًا مع هذا المضمون، الأمر الذي يجعلهما معاً يفصحان عن رغبتهما الأكيدة في مواكبة صادقة للتحولات الحاصلة والمستجدة في المجتمع.

وربما لم تتكشف حقيقة البرجوازية العربية سابقاً مثلما تكشفت عليه في فترة **الاستقلالات السياسية المزيفة للبلدان العربية**، بدءاً من منتصف الأربعينات. هذه الاستقلالات جاءت نتيجة صراع طويل خاضته الجماهير العربية عبر مسيرة غنيّة بالنضال والمطالبة بتحقيق الآمال الوطنية. فكان من الطبيعي أن تقود البرجوازيات الصغيرة مسيرة هذا النضال، بسبب طموح هذه البرجوازية العارم لقيادة المجتمع. غير أنها لم تتنبّه إلى أن زعاماتها التي اغتنت عبر العقود الماضية من السمسرة والوساطة، كانت قد تآمرت مع أجلاف الإقطاعيين والاستعمار على إخراج الاستقلالات المشار إليها منقوصة، مشوّهة، وغير قادرة على النهوض بمسؤولياتها. ذلك أن المجتمع العربي منذ عهود مديدة، عُرِفَ أنه مجتمع زراعي بالدرجة الأولى، والقيم الإقطاعية هي السائدة فيه، وعلاقات الانتاج القائمة، علاقات بدائية لا تسمح بظهور تكتلات غايتها التأثير الفعال على حركة المجتمع، بسبب

عدم وجـود حركـة اقتصادية غنية. لأن هذه الحركة (محددة سلفاً بطبيعة النظام الاجتماعي والسياسي الذي تظهره طريقة الانتاج.)[١١٧] والنظام السائد عندنا نظام إقطاعي، استبدادي، متخلف. وطرق الانتاج المستخدمة فيه أقرب ما تكون ببدائيتها للعصور الوسطى. والبرجوازية التي نشأت داخله بفعل المستجدات التي ساهم المستعمر في إيجادها، كانت في أغلبها تجارية، وكان من مصلحتها الابقاء على حالة التخلف القائمة، حتى أن تشبهها بالـبرجـوازية الغـربية ظلّ ناقصاً وشكلياً. فهي لم تحاول أن تبني مجتمعاً صناعياً متطوراً، وإنما اكتفت بالعيش على ما يقدمه لها الغرب ثمناً لعمالتها، وثمناً لمساهمتها في إطالة مدة استعماره، واستغلاله لشعوبها، ونهبه لثروات أبنائها. حتى إذا جاءت هذه الاستقلالات نتيجة كفاح شعبي طويل كانت وحدها المهيأة لتسلّم مناصب الدولة وقطف ثمار جهود أبناء المجتمع، الذين أدركوا تواطؤ هذه البرجوازية مع الإقطاع والاستعمار في الابقاء على حالة من الجهل والتخلف والفقر، الثالوث الذي بسط نفسه من جديد على أرض المجتمع العربي. هذا التواطؤ كان أولى ضحاياه «نكبة فلسطين» وما أحدثته من تعرية لعديد من الأنظمة العربية العميلة، تمّ إسقاط بعضها فيما بعد، نتيجة غضب الجماهير التي أدركت أنها كانت، مع نضالها الطويل، ضحية هذا التواطؤ. . .

وسط التحولات الجديدة بمختلف مفرزاتها، بدأت الشرائح الريفية المثقفة بالنزوح إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل لها، والانضمام هناك لشرائح الـبرجوازية الصغيرة الساخطة على الوضع الجديد، والمهيأة لقيادة المرحلة القـادمـة، متـوجهـة في تحالفها نحوُ جماهير الشعب، أصحاب المصلحة الحقيقية في تقويض الأنظمة الرجعية القائمة. وبدا الباب مفتوحاً أمام هذه الـبرجـوازية لكي تصعـد السلّم الاجتماعي، بقلقها وحيويتها وحماسها،

حاملة معها (أشكال وعيها الاجتماعي للعالم بما في ذلك وعيها الجمالي والفني والأدبي الذي عبّرت عنه نخبتها.)[١١٨] لتبدأ صراعها الجديد الذي يعد سمة ضرورية للمجتمع، كونه يساعد على نفي علاقات اجتماعية يبغي ممثلوها ترسيخها داخل المجتمع والحفاظ على قداستها، في الوقت الذي يساعد فيه على تثبيت علاقات جديدة تسهم في جعل المجتمع أكثر حيوية وأكثر تجدداً وعطاء. إن (المحتوى الأساسي للمجتمع يتعدل ويتطور باستمرار، إلا أن أشكال المجتمع تميل إلى الاستقرار، فهي ترمي إلى الانتقال بوصفها إرثاً، من جيل إلى جيل آخر. والطبقات السائدة، مع جهازها السياسي والأيديولوجي هي التي تتمسك دائمًا بالأشكال التقليدية، وتبذل جهوداً جبارة لكي تعطيها طابع شيء ما، أبدي، ثابت، ونهائي، والطبقات المسودة هي التي تحث فيها القوى الجديدة للانتاج، للثورة ضد علاقات إنتاج قديمة.. إن هذه الطبقات ترى في الأشكال التقليدية مجرد عائق للتقدم الإنساني.)[١١٩] وهنا نقف على طبيعة الخلاف الجوهري بين الطبقتين المتنافرتين، الذي يعكس خلافاً جوهرياً على المستوى الشعري بين **الشعر القديم والشعر الحديث**. من كون الأول يمجّد واقعاً إقطاعياً تمارس فيه أشكال الاستبداد ويحكمه التخلف والانطواء، في الوقت نفسه، الذي يشيد فيه ببنيان هذا الواقع، داعياً لمجده وسؤدده. بينما يقوم الثاني على نفي الأول والحلول مكانه. وهو غير قادر على إنجاز ذلك ما لم يكن صادقاً في التعبير عن طموح الطبقة التي يمثلها، والراغبة في نفي الطبقة الأخرى، وتسفيه مفاهيمها، وإحلال مفاهيم جديدة محلها. وتبقى الوسائل الناجحة المستخدمة في عملية النفي هي المعول عليها، وهي التي تسمح لنا بالتعرف على الهوية التي يتميز بها هذا النفي من كون المرحلة التي يشكلها إيجابية أم سلبية.

وربما كان أهم سمات البرجوازية الجديدة، وريثة الإقطاع، وربيبة المستعمر يكمن في تبعيتها المطلقة للغرب الامبريالي، الذي أعطى أوطاننا استقلالاً اسمياً، ولكنه بقي داخلها متغلغلاً، يتحكم عن طريقها بمقدرات الشعب. ورغم محاولات التشبّه اليائسة التي بذلتها هذه البرجوازية للتماثل مع الغرب الامبريالي، وإظهار ذاتها مظهراً تقدمياً، غير أن هذه المحاولات كانت تخفي عجزاً كبيراً في إمكانية التوصل لأية نقطة إيجابية هادفة لتطوير بنية المجتمع وعلاقاته نحو الأفضل. ذلك أن (علاقة التبعية البنيوية للامبريالية تضع البرجوازية الكولونيالية «التابعة» في تمزق دائم بين ما هو وهمها الطبقي وما هو الواقع الفعلي لوجودها الطبقي. فبوهمها الطبقي تنزع إلى التماثل بالبرجوازية الامبريالية، فينعكس هذا الوهم الذي هو القوة المنتجة لايديولوجيتها، بالتمثّل الدائم بهذه البرجوازية التي تعجز عن التماثل بها. فعلاقة هذا التماثل إذن هي في الشكل الذي تنعكس فيه علاقة التحالف، من حيث هي علاقة سيطرة، في الوهم الطبقي، أي في الوعي الايديولوجي للبرجوازية الكولونيالية. فالبرجوازية هذه تتمثل في وعيها الايديولوجي بالبرجوازية الامبريالية دون أن تقدر على التماثل بها.)[١٢٠] وبذلك تكون أوراق هذه البرجوازية قد كُشفت. وأمسى الظرف ملائمًا لأن تبدأ البرجوازية الصغيرة بتعبئة طاقاتها، متوجهة بها لعزل هذه البرجوازية التابعة والمتآمرة وقيادة مجتمعها الجديد في المرحلة التاريخية الحرجة. غير أنها وإن كانت قد أنجزت بعض مطالبها، ولكنها أدركت أن هذه المطالب ليست ذات شأن، وأنها لم تتوفق بتحقيق ما تصبو إليه. إذ بدت القضايا الرئيسة بعيدة المنال عنها، بسبب قدرة البرجوازية التابعة على المناورة، وبسبب تمرسها أيضاً في عملية **النفاق الاجتماعي**، وامتصاص نقمة الحركات الأخرى الراغبة بإزاحتها وتسلّم القيادة بديلاً عنها. وقد وعت

البرجوازية الصغيرة هذه القضايا، وبدأت تدرك أنها لا تشكل أكثر من بيدق مغامر تحركه البرجوازية التابعة كيفما تريد، إن شاءت غرّرت به وغيبته، وإن شاءت أبعدته عن رقعتها ونفته. وربما كوّن هذا الشعور عندها مزيداً من **القلق والشعور بالإحباط** في ظل الواقع المأساوي الجديد. هذا القلق المتأكد عبّرت عنه نخبتها المثقفة بالتحرر من قيود البيت الشعري والقافية. فكانت ولادة «**الشعر الحر أو «الحديث»**» التعبير الأمثل لهذه الشريحة الاجتماعية التي بدأت تتفكك، وبدأت جهودها تضيع وسط محاصرة البرجوازية الكولونيالية لها، والضغط عليها، لتبديد قواها، مستفيدة من تشوش رؤية البرجوازية الصغيرة، وعدم وجود ايديولوجيا واضحة، متكاملة تسير على هديها كبرنامج عمل، وتسمح لها باحتواء الفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما دفعها إلى البحث عن مكافىء شعوري للحالة الراهنة، يعينها على التعبير عن حالها الجديدة، تجلّى بالشعر الحر، وتحطيم البنية الشعرية التقليدية القديمة، وتحريرها من شكلها الثابت، في الوقت ذاته الذي (يكشف فيه عن الرغبة في تحرير المجتمع.)[١٢١] وكان أبرز شعراء هذا الاتجاه (السياب، الملائكة، البياتي، عبد الصبور، وكلّهم ينتمون إلى البرجوازية الصغيرة)[١٢٢].

إن هذه البرجوازية لم تستطع النهوض على المستوى الاجتماعي «السياسي» فنهضت على المستوى الأدبي، وعبّر أدبها عامة، وشعرها خاصة، عن أزمتها المستجدة في عدم قدرتها على الامساك بخيوط الواقع. فلملمت نفسها دون أن تنجز أبسط مهامها. ومن الجدير ذكره (أن الحركة النهائية باتجاه الشعر الحرّ تعكس آخر المحاولات البرجوازية الفوضوية للتخلي عن كافة العلاقات الاجتماعية في نفي أعمى لها، لأن الإنسان قد فقد سيطرته على العلاقات الاجتماعية.)[١٢٣] إن هذا النفي مردّه إلى عدم الثقة بالآخر،

بسبب عدم التمكن من احتوائه. والبرجوازي الصغير، فرداني، يميل إلى الشك بكل شيء، متحلّل من الروابط الاجتماعية، والقيم السائدة تشكل بالنسبة له، عثرة يجب إزالتها. وربما كان هذا الشعور بثقل العالم وفوضويته، السبب الرئيس بالتوسع في استخدام **الأسطورة**، التي أخذت طريقها إلى متن «الشعر الحر» وقد أكّد هذه القضية «السياب» أبرز شعراء هذه الطبقة، بقوله عن استخدام الأسطورة في شعرنا: (ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسّ مما هو اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كانت في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. . . إذن فالتعبير المباشر عن اللاّشعر، لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد اليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد.)[١٢٤]

أمّا الأزمة المتزايدة التي عانتها البرجوازية الصغيرة، والتي مثّلت «قصيدة النثر» الصوت الشعري الجديد لنخبتها المثقفة، فلم تكن منفصلة عن مسببات الأزمات السابقة، وإنما كانت تشكل استمراراً لها وتأكيداً للمواقف الناتجة عنها. من ذلك نكبة فلسطين، ومجموعة الاستقلالات المزورة، والانقلابات العسكرية الديكتاتورية التي تبعتها، وما سببته من عدم استتباب الأمن لشرائح المجتمع قاطبة. مضافاً إلى ذلك كلّه، المعاهدات والأحلاف الاستعمارية في المنطقة، كحلف بغداد ونظرية الفراغ *، ووضع

---

* نظرية الفراغ، وتشير إلى أن جلاء المستعمر عن الوطن العربي قد ترك الأقطار العربية ←

الحكومات الجديدة المتعاملة مع الاستعمار والمتآمرة على شعوبها في **سوريا ولبنان والاردن والعراق**، مع ما خلّفه هذا الوضع من شعور بالخجل، وإحساس باليأس والضياع، وسط زحام الآمال العريضة عند شريحة البرجوازية الصغيرة، التي أدركت، وهي المأزومة من جراء الوضع الجديد، أنها صاحبة المصلحة الحقيقة في تغيير أنماط العلاقات السائدة، وإحداث بدائل لكل المعوقات المنتشرة على أرض الواقع، وسط الاهتزاز العام الذي يحكم بنية المجتمع حينئذ. في ظل هذه الظروف، ووسط الهموم التي تراكمت، والهوّة التي تشكلت بين الفكرة والممارسة، هذه الهوّة التي مارست اضطهاداً للفكرة، وإبعاداً لها عن الواقع، حتى أمست حلمًا ميتافيزيقياً هارباً يُجرى وراءه، **في وسط ذلك لم تستطع لا القصيدة الكلاسيكية، ولا الشعر المنثور، ولا قصيدة التفعيلة، التعبير عن الأزمة القائمة، فكانت ولادة «قصيدة النثر» بايحاءاتها وإيقاعها الداخلي، وتوتّرها، تعبيراً عن معاناة هذه الفئة، أبرز ما تجلّى في الاحتجاج الفردي، والتمرد، والاغتراب، بأسلوب تماوج بين الرومانتيكية والسوريالية والواقعية بمفهومها الشخصي الوجودي**، رغم أن قصيدة التفعيلة ، والشعر الكلاسيكي، كانا ما يزالان قائمين عند عدد كبير من الشعراء، ولكن بحساسية مختلفة، وبموقف مختلف عن حساسية شعراء «قصيدة النثر» وموقفهم. تلك التي ظهرت بشكل موسّع مع ظهور مجلة «شعر» عام ١٩٥٧، ومع شعراء البرجوازية الصغيرة كـ «توفيق صايغ، جبرا إبراهيم جبرا، محمد الماغوط، أنسي الحاج، أدونيس» وغيرهم. مع العلم أن

← عاجزة عن النهوض باعبائها ومسؤولياتها، الأمر الذي يتوجب على هذه الدول عقد معاهدات واتفاقيات مع الدول الاستعمارية تضمن لهذه الدول تواجداً على الساحة العربية يأخذ في الظاهر طابع العون والمساعدة بينما يخفي في الأصل حضوراً استعمارياً جديداً.

محاولات جادّة كانت قد ظهرت قبلهم بسنوات ومثلت إرهاصات للحركة الشعرية الجديدة، المشار إليها، وكانت لعلي الناصر وأورخان ميسر في «سريال» وخير الدين الأسدي في «أغاني القبة» مثل هذه المحاولات التي مثّلت الجسر الذي وصل «قصيدة النثر» وغنى عالمها، بالنثر الفني عند «جبران» والشعر المنثور عند «الريحاني» وغيره، وما تحقق من إضافات جوهرية على بنية الشعر العربي* .

مما تقدم، فإننا نرى، ان «قصيدة النثر» لم تنشأ مصادفة، وإنما

---

* لابد من الإشارة، وقبل الخروج من هذا القسم، إلى أن أغلب شعراء «قصيدة النثر» في الفترة المشار إليها كانوا ينتمون إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي، الذي أسّسه «انطون سعادة» عام ١٩٣٢ والهادف إلى وحدة سوريا الكبرى بحدودها الطبيعية المعروفة، مستبعداً (اللغة أو العرق» أو «الدين» كأساس صحيح للقومية) انظر باتريك سيل: الصراع على سوريا، ترجمة سمير عبده ـ محمود فلاحة ـ دار طلاس للدراسات والنشر ـ سوريا/١٩٨٣، ص (٩٤ + ٩٧). وما كان قد طُرح نتيجة ذلك من أفكار تشير إلى خصوصية الأمة الجديدة، من كونها ليست أمة شرقية متخلفة، وليست أمة غربية، ولكنها أمة متوسطية. ساهمت في الماضي في بناء حضارة إنسانية متكاملة. وهي الآن، رغم ما يُشاع عنها من عجز حضاري، قادرة على المساهمة من جديد في بناء قيم حضارية إنسانية شاملة وترسيخها. وقد دفع هذا الشعور، النخبة المثقفة لهذا الحزب للتوجه نحو الغرب ومماحكة أدبه، تمهيداً لما يمكن أن يسمى بـ «التلاقح الحضاري» بين الأمة السورية وبين الغرب. كما حاولت هذه النخبة التشبّه بالغرب في العلاقات التي حاولت فرزها. غير أنها أدركت مع غيرها، أن هذا التشبّه كان وهماً حقيقياً، فشل على مستوى تغيير الأنماط الاجتماعية لاعتبارات تخص طبيعة المجتمع العربي، كنا قد أتينا على ذكرها فحاولت أن تستر فشلها هذا، بتحقيقه على مستوى الصياغة الأدبية التي تمثّلت بنشوء القصيدة المذكورة، وإيهام الآخرين ان التغيير على مستوى العلاقات الثقافية سيؤدي، بالضرورة إلى تغيير في مستوى العلاقات الاجتماعية. مما شكّل تراجعاً هائلاً في منظومة الأفكار الأ يديولوجية التي تبنّتها. وهذا لا يخرج عن الطبيعة الجوهرية للصراع الذي خاضته هذه

شكّلت مساراً شعرياً هامّاً رفد المسارات السابقة. هذه المسارات انبثقت، أساساً من حاجة المجتمع لهذا النوع من التواصل الثقافي. ومسيرة الإنسان منذ نشوئه تقوم على هذه الحركة المتتابعة، التي تأخذ وتضيف بمقدار ما. وحركة الشعر ملازمة لهذه الحركة العامة. ليست بداية، وليست نهاية، وإنما اتصال وتواصل، تنبثق عن... وتتحول إلى... وهكذا الحياة.

← البرجوازية داخل مجتمعها. وقد وُجهت اتهامات عدة لمعظم هؤلاء الشعراء، كانت تطعن في مواقفهم الوطنية، وانتماءاتهم القومية، مما نتبينه من مساجلات ومداخلات ثقافية نقدية على صفحات بعض الدوريات الرئيسة آنذاك كـ «الثقافة الوطنية، الآداب وشعر» من أنهم عاشوا على فتات الغرب وموائده، وأنهم ينفرون من العرب والعروبة. إلا أننا نلاحظ أن بعض التجني قد حكم تلك الاتهامات. وما المعاني التي عبّروا عنها كالاضطهاد، الحرمان، الخوف، النفي، والغربة، إلا دليل أكيد على معاناتهم وتجربتهم داخل مجتمعهم الذي أشعرهم بالقيم السلبية هذه. حتى إن رموزهم التي استخدموها تؤكد على القيم السابقة مثل «تموز، المسيح، الحسين، يوحنا المعمدان، المنفي، المضطّهد، الكركدن، المطارَد، الخضر، الحلاج» وغيرها. كما تعكس على المستوى الجمالي (علاقة هذه النخبة بالواقع الاجتماعي والتاريخي) انظر مجلة المعرفة السورية العدد (٢٧٥) كانون الثاني/١٩٨٥، ص (١٠٥). كما تعبّر في الوقت ذاته عن الواقع النفسي، والآمال البعيدة للبرجوازية الصغيرة في فترة هبوطها والإحباط الذي رافقه.

الفصل الثاني

اللغة الشعرية

١ ـ التكثيف «تعدد الدلالات»

٢ ـ التوتّر «الفجوة الدلالية»

٣ ـ الشفوية «كلام الجماعة العفوي»

اللغة الشعرية

تقوم بين الشعر واللغة علاقة أصيلة، تتحدد قيمتها بمدى مساهمة الشعر في تطوير اللغة، وذلك بإخضاعها لحركيته المتنامية، إضافة لقدرته الكبيرة على تحريك نظامها وخلخلة بنيانه. فالشعر هو تكامل اللغة، به تنمو، وبه تتجدد. وليس التركيب هو المعوّل عليه في هذه القضية، وإنما الصياغة. ذلك أن التركيب أقرب ما يكون إلى العلاقات النحوية، إذن، هو أقرب إلى اللغة النظام، الثبات، أو السكون. بينما تشير الصياغة إلى تفجير هذا النظام وخلخلة التركيب اللغوي المألوف لايجاد بنى تعبيرية جديدة، وخلق حالة من الحركة داخل السكون. وهنا تكمن قدرة «القصيدة النثرية» على خلق لغتها الخاصة، المعبّرة ليس عن تجربة الشاعر وحسب، وإنما عن تجربة من ينتمي إليهم تاريخياً واجتماعياً. وهكذا تنهض الصياغة باعتبارها لغة حيّة مميزة في سياق العلاقات الاجتماعية المعبَّر عنها، خالقة دلالاتها ذات الاحتمالات والإمكانيات المفتوحة. وكون اللغة الشعرية، تعبيراً وتغييراً، يظهر الأول منهما في طرح المعنى والمراد، فيحيل، بذلك، إلى الثاني، أي إلى التغيير في السياق الشعري، وفي طريقة إنشائه، فإن فعالية هذه اللغة تتجلى وفقاً لمقدرة الشاعر على امتلاك موضوعه وعلى امتلاك أداته، بشكل يضمن له تحقيق رغبته في صياغة هذا الموضوع بالصورة التي يسمح لها أن تكون، إمّا تكريساً عقيمًا، وإمّا إضافة فعّالة لما سبق.

ونحن لو حاولنا أن نجد قواسم مشتركة تجمع بين هذه الصياغات ضمن السياق الشعري المتناول، لوجدنا أن هناك ثلاثة قواسم، يمكن أن تتسع لمعالم التجربة الشعرية المتناولة وهي:

التكثيف، التوتّر، الشفوية.

١ ـ التكثيف :

فالشعر، أساسه تكثيف موضوعاته. وهو إذ يعبّر عن هذه الموضوعات باللغة فإنه (يحمّلها من المعاني أكثر مما تحمل في أذهان الناس.)[١]. ذلك أن أولى مهام الشعر اختزال التجربة الحياتية. وكون التجربة الحياتية متشعبة وممتدة عبر الزمان والمكان، كان لابد للشعر أن يساير هذا الامتداد، كي يكون أقرب إلى ذات الإنسان وألصق بحياته. من هنا، فإنه يسعى للإحاطة بهذه التجربة والتعبير عن أبرز معالمها. وهو إذ يقوم بذلك إنما يدخل غمار الحياة، جنباً إلى جنب مع الإنسان لاكتشاف المستجدات الطارئة. وهكذا تظهر قيمة الشعر باعتباره نصوصاً تضيء ما غار داخل التجربة، واكتنه فيها. وتظهر قدرته في اختزان دلالات عديدة ترمز إلى هذا المنحى أو ذاك من مناحي الحياة. بمعنى أن الشعر يقوم هنا على اختزال التجربة الشعرية في كلمات مصوغة بدقة وتركيز، في الوقت الذي يقوم فيه، على تحقيق رغبة الشاعر في التعبير عن هذه التجربة.

يقول أدونيس:

(سلاماً للفساد الخالق/ الأليف كأنه الهواء
المؤسس كأنه البدء
سلاماً لوجهي/ يتبع فراشة تتبع النار.)[٢]

يطالعنا هذا المقطع بالسياق الجديد الذي استحوذت عليه اللغة في التجربة الشعرية الحديثة، فأسّسته لذاتها. إذ لم تعد اللغة تسير وفقاً لمسار

خيطي محدَّد سابقـاً ومـرسوم، وإنما أمست خاضعة لشبكة من العلاقات المعقدة، التي تكتنه، بدورها، مضامين ذات فرادة خاصة، تسمح لبعض المرتكزات الفكرية الأخرى، بالتسلّـل إلى عالم الشعر، وإظهاره على أنه يشكّل الهيئة العامة التي يحق لها أن تتقمص الحياة بمختلف فعالياتها، حتى كأنـه، بسياقـه الجديد، يجهد أن ينسف كل ما كان يشكّل مصدر غنى وخصوبة للتجربة السالفة، ويجيّره لصالحه الخاص. نتبين ذلك من مقطع أدونيس الآنف الذكر.

سلاماً للفساد الخالق

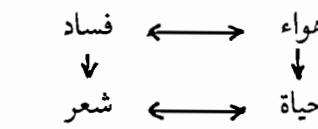
تتكـوّن هذه الوحدة الشعرية من ثلاث كلمات «سلاماً، الفساد، الخـالق» تحدّد مايمكن أن نسميه، السياق العـام الـذي يخضع له المسار الشعري للنص المتناول. وتبدو الوحدات التالية، تفريعات له، تساهم إمّا في تعميق المعنى وإمّا في إيضاح بنية التشكيل الجديد الذي نفاجأ به. وفي كلا الحالين، تلخّص هذه التفريعات أبرز أهداف التجربة الجديدة، وما تتضمنـه من تأكيد على تحطيم المـوروث الشعـري، وخلق لغة جديدة، متميزة، قادرة على مسايرة جدل الحياة بتشعباتها المختلفة.

ندخـل عالم النص لنقف على مصـداقية هذا الكـلام. ونبـدأ مع «سلام» الشاعر. والسلام تحيّة تتوجه إلى آخر، من المفترض أن تقوم بين كليهما علاقة طيبة. وهي هنا علاقة إعجاب، دفعت الشاعر إلى مخاطبة المعجب به بتوجيه «التحية» له. غير أن المعجب به من جنس مختلف، إذ تثير مخاطبته التساؤل لدينا. فـ «الفساد» الذي يعني في العرف شيئاً أكبر من الفوضى، وربما عنى «التخريب» والتخريب نوع من الدمار يصيب الأشياء ويتسبب لها بالموت. وهنا يكمن جوهر السؤال الذي يحقّ لنا أن نطرحه، عن هذا الفساد الذي يسعى الشاعر لإبراز قيمته، وعن السّر الذي جعل

المركز الثقافي المكتبة العامة. طارة جريك
رقم التسجيل
رقم الجرد

الشاعر يتعاطف معه بالصورة التي نراها؟ ذلك ما تحاول أن توضحه لفظة «الخالق» التي أرادها أن تكون ميزة يتصف بها «الفساد» وهي كلمة تعطي معـاني أصيلة، كالابتكار والولادة وبالتالي، يكون «الفساد» هو المبتكر، والمانح الأشياء خصائص لم تكن تحملها. ويمسي التعبير «الفساد الخالق» سياقـاً جديداً، لا يخلخـل النظام اللغوي المألوف وحسب، وإنما يثير في دواخلنا الرغبة للوقوف على حقيقة العلاقات الجديدة، في الوقت الذي يفتح لنا باباً في مسيرة الشعر، نطل من عتبته على أهم التحولات الجذرية التي تخضع لها بنية اللغة الشعرية في التجربة الحديثة. ويبقى «الفساد» عنصراً فعالاً يتحرك بقوته التدميرية، فيفكّك بنية اللغة، ويحطّم نظامها، مقيمًا على أنقاضه صرحه الخاص. حيث يشع من أطرافه ذلك المخزون المعرفي الذي تجهـد اللغة الشعرية أن تحمله إلينا عبر قنواتها الجديدة. و«الأليف كأنه الهـواء» لا تنسجم مع «الفساد الخالق» كون الأخيرة، صيغة جديدة غير مألـوفـة. ذلك أننا لم نعتد على استخدام مثل هذا التعبير، لا في خطابنا الشعري، ولا في خطابنا اليومي المعيشي. وكون «الفساد أليفاً» يعني أنه أقرب إلى ذواتنا. وهذا يفيد أن الكلام على الشعر في التجربة الجديدة، ورغم ما يشاع عنه من ابتعاد عن أساسه الاجتماعي ألصق بهذا الأساس، وأقرب إلى التحولات الصادرة عنه. وتصير حاجتنا للفساد كحاجتنا للهواء. إذ في الوقت الذي لا نقدر فيه على الاستغناء عن الهواء كونه يجدّد لنا الحياة ويبعثها فينا قوية متماسكة، لا نقدر أيضاً على الاستغناء عن الفساد لأنه المحطّم للقيود التي تعوق مسيرة الإنسان. حتى لكأن حياة هذا الإنسان دون «الفساد» روتين مقيت، وبالتالي انكفاء وجمود. وهاتان صفتان تؤدّيان حتمًا إلى الموت. وبذلك ينهض عالم الشعر جنباً إلى جنب مع الحياة، تجمع بينهما خاصيتا التعادل والتقابل.

ويمكن أن نعبّر عن هذه العلاقة بالرسم التالي:

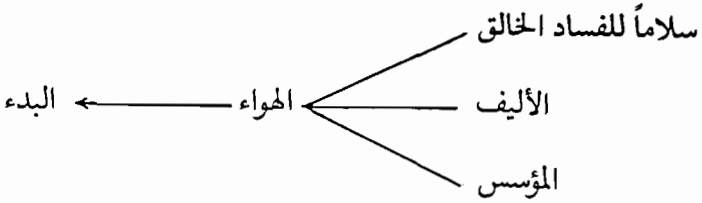


وربما كان تشبّه الفساد بالهواء يبيح للغة الشعرية الجديدة أن تتشكل على هيئة مخالفة لنظامها المعهود، وهذه الهيئة نفسها تحمل معاني لم تكن اللغة سابقاً قادرة على الإمساك بأطرافها. حتى لتبدو اللفظة، بتضامها مع غيرها، تحمل من المعاني ما يجعلها بؤرة مكثفة تشع بالمخزون المعرفي. ومن طبيعة هذا النظام في الصياغة الشعرية، كشكل بلاغي معين، أن يؤسّس بنية متميزة غير خاضعة لأي قانون منطقي ثابت. لأن تشكيل هذه البنية يتحدد أساساً نتيجة مواقف متمايزة، ويخضع، في الوقت ذاته لمستوى شعوري، خاص بتفرد لحظات الإبداع. فـ (العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال، وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة أي لا تحمل انعكاسات مقيّدة وإنما هي علاقات تقوم على الحدس)[٣] والحدس فيض مباشر له هويته الخاصة.

في انتقالنا للوحدة البنائية الثالثة من نصّ أدونيس «المؤسس كأنه البدء» نكون قد دخلنا إلى عالم «الفساد الحقيقي» الذي ينشده الشاعر، ووقفنا على أهم خاصيّة يتميز بها «التأسيس» وهي كلمة لها مدى رحب. فقد تعني تأسيس «لغة جديدة، قيم جديدة، مجتمع جديد، حياة جديدة. . . .» والتأسيس، وإن كان محدداً بنقطة البدء، غير أنه مفتوح بكونه امتداداً لهذا البدء، تدفعه قوة الأساس التي ينبني عليها. وهذه القوة متأهبة دوماً لدفع مسيرة اللحظة الحاضرة إلى حيث يتأكد تميزها، باعتباره

حضوراً قوياً متماسكاً غير متكىء على صروح سابقه.

إذن، فاللغة الشعرية الجديدة تتألق دوماً داخل النص الشعري الجديد، وتقول في الوقت ذاته، كلاماً متعدد الاحتمالات. ذلك أن (اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عمّا تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها. وهي دائمًا ابتداء.)[1] وانفصالها هذا يجعل حركتها حرّة غير مقيدة، وبالتالي، تكون جاهزة دوماً للاختراق بالملفوظ الآني المخلوق بحرارة الابتكار. وربما كان توالي صفات «الفساد» يتيح لنا تأمل الدلالات الغنية التي تنزع إليها اللغة في هذا السياق الشعري. وعودة للوحدات الشعرية المذكورة تبين الصورة التوضيحية لمختلف الدلالات الرئيسة والفرعية التي يحملها التشكيل في النص، والهادفة إلى إعطائه هوية الإبداع والتجاوز:



فهو **خالق**، لأنه قائم بذاته، حركته منه وله. **أليف**، لأنه منسجم معنا، محقق لرغباتنا. **مؤسّس**، لأنه يفعل بدءاً من نفسه، وليس لغيره عليه سلطة.

ننتقل إلى الوحدة الأخيرة من هذا النص، وندخل معها عالماً مغايراً ظاهرياً لعالم الوحدات الأولى، غير أنه متفق معه من حيث حركته النهائية التي يرغب الشاعر بإيصالها إلينا:

سلاماً لوجهي / يتبع فراشة تتبع النار

هكذا ينتقل الشاعر من تحية «الفساد» إلى تحية «الوجه» وجه الشاعر

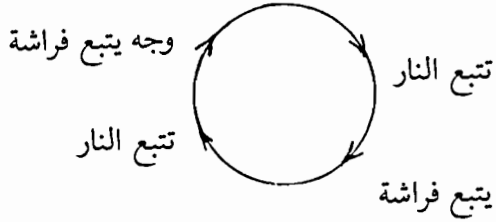
نفسه. والوجه قد يعني حقيقة المرء، وهو بدؤه أيضاً، لأنه السابق في التحول، والسابق في التوجه، وما عداه تابع له. ويصبح النص في التشكيل الجديد، كما يلي:

سلاماً للفساد الخالق/ سلاماً لوجهي

فالوجه يأخذ موقع «الفساد الخالق» يحلّ محلّه. وتنتقل دلالات «الفساد» مع تفريعاته إلى الوجه، إلى الشاعر ذاته، المتمرد على القيم السائدة، والباعث في الأشياء خصائصها الجديدة. بذلك، يتحول الشاعر في هذا النص إلى إنسان جديد فاعل، يقوم على تخريب العالم، وخلخلة بنيانه، وصنع عالم آخر جديد، له قيم جديدة، تنسجم مع ما تنزع إليه النفس الإنسانية. وربما يتيح لنا أدونيس من خلال هذا النص، أن نتعرف على جوهر الشخصية الطموحة للبرجوازي الصغير، الراغب دائمًا في تغيير العالم. وقد يقصد أيضاً، بتأسيسه للغة جديدة، ونسف مرتكزاتها القاموسية، أن يؤكد لنا، أنه قادر على ممارسة فعل التأسيس في الحياة كما هو في الشعر، في اللغة، وأن هذا الفعل هو عنوان أصيل لحركيته الدائمة، مما توضحه لنا صيغة الفعل المضارع المتكرر في الوحدة الأخيرة المنوّه عنها:

سلاماً لوجهي يتبع فراشة تتبع النار

وقد يسمح غياب علامات الترقيم بين الفعلين لحركة أيّ منهما أن تكون تتمة لحركة الآخر، وتأسيساً لفعل جديد:



فالـوجه دائم الحركة. وحركته هنا، بحث وتقصّ، بحث دائب، مستمر، لا ينتهي إلا بالفناء. والفناء في هذا السياق ذو طبيعة أسطورية، الغـاية منهـا إظهار القيمة النهائية للهدف الذي يسعى إلى إظهاره، وهو الولادة المتجددة التي تنبعث من داخل الموت. وربما نلمح من خلال سياق النص العام، تناقضاً يتحرك بخفاء داخل حركة النص. فالشاعر الذي بدأ يطرح نفسه بقوة باعتباره صانعاً جديداً لمختلف العناصر التي تتحكم بنا، ما يلبث أن ينتهي مسـاره هذه النهـاية «الميتافيزيقية». وقد تفسّر لنا هذه «الردّة» المضمر والخفي، الذي تشفّ عنه شخصية البرجوازي الصغير. وهو التناقض في المواقف التي تختارها هذه الشخصية. نتلمس ذلك من خلال العلاقات الخفية للبنى البشرية في عالم النص الذي أسّسه الشاعر، والذي هو، في نهاية المطاف، يشكل عالم الشعر، الذي يهدف إلى (استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة، وهو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة، وغنى الحياة على السواء.)[٥].

وليس أدونيس وحده من يطرح نفسه على أنه صاحب الفعل البدء، والمؤسس للقيم الجـديدة، في الكـونين الشعري والإنساني، وإنما الشاعر «سليم بركات» يريد أن يعطي حكمًا قاطعاً في هذا المجال، من كونه يشكّل الحلقة الأخيرة من حلقات الذلّ الإنساني. في الوقت الذي تنهض فيه هذه الحلقة، باعثة في الكون الألق الجديد، والحياة الخصبة، يقول:

(أنا الرعب الحكيم
ولا فجيعة بعدي.)[٦]

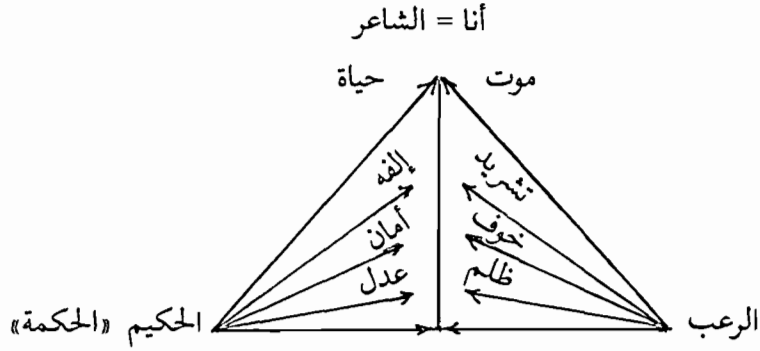
نـاقش هذا الكـلام من كونـه يشكل انفتاحاً في أفق اللغة، أفق التعبير، الذي يهدف إلى صياغة اللغة من جديد، باعتبارها حركية عامة

تنشأ تبعاً لمستويات اجتماعية متفاوتة. بذلك، تتماشى اللغة مع ديناميكية البنية التحتية للمجتمع، وتعبّر أيضاً عن نزوع هذه البنية لصياغة القول الخاص بها. وهو قول يحدده **الإشعاع الدلالي** لمختلف الصيغ الكلامية التي تحاول العبور باتجاه الآخر. إذ (الكلمة ليست إشارة فقط، بل شكل معبر عن فكرة مرتبط بها.)[٧] وهي نفسها، الفكرة التي يحاول الشاعر إيصالها إلينا. فما هي الفكرة العامة التي يريد «سليم بركات» التعبير عنها في نصّه الشعري؟ وكيف تجلّت هذه الفكرة عبر السياق الذي يؤالف بين المتناقضات؟

نبدأ مع **أسلوب القصر** الذي نعت الشاعر نفسه به «أنا الرعب» في تشكيل يفيد المبالغة. محاولاً إظهار ذاته، أن «الرعب» سمة خاصة يتميز بها دون غيره[٨]. إذن، منذ البداية يظهر لنا الشاعر، إنساناً يتفرد بخصائص لا توجد إلاّ فيه. وتحيلنا كلمة «الرعب» المعرّفة، إلى ممكن له حضور متأكد في الواقع. وهي رغم الدلالات التي تتوزع عنها، تشير إلى سيطرتها العامة على الجزء الأكبر من هذه الدلالات، واحتوائها لها. مما نتبينه من حركة مختلف البنى التي تكوّن النص. إذ (الدلالات تولد في الصياغة، وتولد، أكثر تخصصاً في حركة انتظام البنية.)[٩] بذلك يكون قولها متكاملاً، وبذلك يكون هذا القول فتحاً جديداً تتأسس اللغة في فضائه. وربما تبرز أول قيمة دلالية للنص المذكور في **الثنائية الضدية** التي تلاحمت فيما بينها. هذا التلاحم هو الذي سمح لمفردة «الرعب» أن تتحول عن دلالتها الأصلية، وتأخذ دلالاتها الأخرى التي تفرضها على عالم النص، بشكل يمكّن مختلف الدلالات بالتفاعل فيما بينها، مع غلبة دلالة «الرعب» الموصوفة على غيرها. ذلك أن مفردة «الحكيم» وإن استطاعت أن تحوّل «الرعب» عن مساره الأصلي، فإن له، أي للرعب، هذا الحضور القوي، باعتبار أن الصيغ

اللاّحقة له تهدف إلى تطويع «الرعب» لرغبة الشاعر. وكذلك تحويله لخدمة الفكرة التي يهدف إلى ترسيخها. من هنا، يكون حضور «الرعب» قوياً، إذ ظهر بذاته أولاً، عالماً مخيفاً. ثم ما لبث أن توارى داخل النسيج اللغوي، فتحول شيئاً آخر، ليظهر لنا عالماً نقيضاً لما كان أساسه.

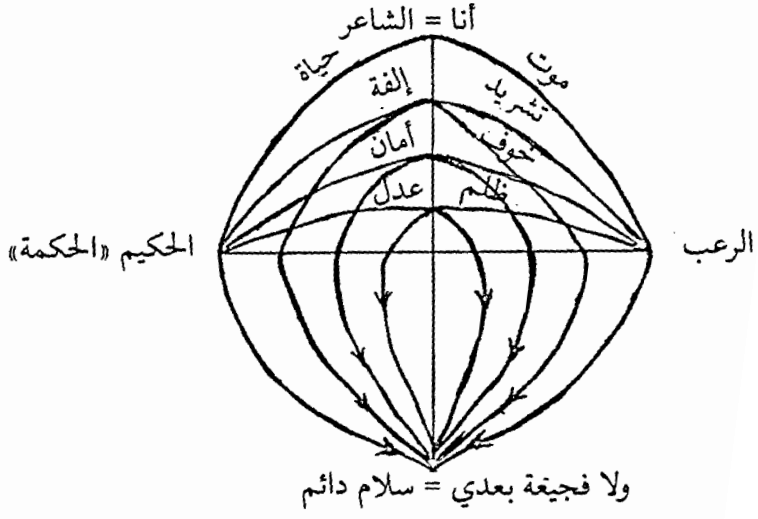
نتتبع هذا التحول برسم العلاقة بين مختلف الدلالات «أنا الرعب الحكيم» ويتمثل بالرسم التالي:



نلاحظ كيف تتقابل الثنائية الضدية بين «الرعب و «الحكيم» اللذين يمثلان خصيصة جوهرية للشاعر، الإنسان الجديد الذي ظهر، فآلف بين الأضداد، وجمع بينها. وكانت مؤالفته هذه، ليست تهميشاً للفواصل القائمة بين الأشياء، وإنما حذف لها. ممهداً بهذا الحذف، لدروب جديدة، تتأسس عليها علائق جديدة، تتكثف في حركتها مضامين جديدة مستحدثة. فالرعب، يتفرع عنه احتمالات عدة، **كالظلم، الخوف، التشريد، والموت**. وهي مفردات ذات طابع سلبي. تقوم، في الأصل، على سلب الإنسان أهم قيمة يتمتع بها، وهي «الإنسانية» وتشكل في هذا السياق النصف الأول من عالم الشاعر، الذي يظهر فيه أشبه ما يكون

بالطاغية. ولكن ما تلبث حركة «الرعب» أن تأخذ اتجاهاً آخر تقوم به مفردة «الحكيم» وما تستدعيه من خصائص مقابلة للأولى، كالعدل، الأمان، الإلفة والحياة. ويظهر لدينا عالمان نقيضان: عالم الموت + عالم الحياة. يؤالف الشاعر بينهما، فيصير الموت أساس الحياة. وتصبح الحياة صفة بارزة للموت، لا تقوم إلاّ به. ومع هذه العلاقة يبرز السؤال: موت من؟ وحياة من؟ ولكن سرعان ما يجاب عن ذلك بالوحدة التركيبية التالية «ولا فجيعة بعدي» إذ تتحدد فيها رسالة الشاعر، كشاعر أولاً، يقوم على هدم سكون اللغة وجمودها، وتأسيس بناء دينامي بنّاء. وكإنسان ثانياً، يؤسس لحياة جديدة، يسودها سلام دائم. وبين اللغة والحياة، تبدأ حرية الشاعر بالانفتاح على العوالم القائمة، تأخذ حركتها من تلقائيتها التي لا يحدّها حدّ ولا يقف في طريقها عائق.

والرسم التالي يبين لنا كيف تتحرك العلائق المضادة، فتتداخل دلالاتها، لتنبثق منها الدلالة الأخيرة، التي تشكل المسعى النهائي للإنسان:



في هذا السياق لا تجمد اللغة، وإنما تتحول، تتجه إلى الممكن، تصيره (والاتجاه إلى الممكنات ثورة دائمة ضد التقليد والثبات.)[١٠] ومع صيرورة اللغة هذه، نتعرف على موقف الشاعر من الحياة، ورغبته الأكيدة في تغييرها تغييراً جذرياً. وربما كان استحالة تحقيق الرغبة التي يدفعها الشاعر إلينا بالصورة التي رأيناها برهاناً واضحاً على تضخيم أناه، ومحاولة تأكيدها وسط الزحام الهائل لحركة المجتمع.

ولعل تأكيدات الذات سمة بارزة لدى العديد من شعرائنا الحديثين، مردّها إلى أسباب تتعلق بسايكولوجيا الشاعر، وما تتضمنه من شعور بالتفوق نسبة للآخرين. مما نلحظه من المعاني التي يعبّرون عنها في سياقاتهم الشعرية، التي تحاول أن تنفتح بشكل يمكنها من الإحاطة بالمكنون الكوني، ومعالجته بالطريقة التي ندرك فيها سّر التحولات القائمة في وجدان الشاعر، وهي تخرج إلينا دفقات من الخلق الشعري البكر.

يقول الشاعر محمود السيد:

(قابضة أصابعي على الابتكار
قابضة على القتل، ومرفوضة
قرابيني، يا اشتهاءً حاملاً جمر الوجد،
يا اشتهاءً معجوناً بالضراوة..
الدم تحت الأظافر يبرعم بالشرر،
والدم على العشب، وفي التربة بذار معافى.)[١١]

يتشكل هذا البناء اللغوي من ثلاث حركات، تحاول أن تستجمع فيها مختلف العناصر التي تمهد للولادة، ولادة كل شيء. فالولادة محكومة بمدى قدرة الشاعر على إخراجها إلى الحياة بشكل متماسك وقوي. وهي فعل حقيقي يتطلب جهداً متكاملاً، كي لا يكون المولود الجديد مشوّهاً،

عقيمًا. من أجل ذلك تُهيأ له قوة تستطيع استيعاب حركة الفعل وتوجيهه توجيهاً صحيحاً.

تبدأ الحركة الأولى بالجمل الإخبارية التي تطلعنا على أن قوة مسيطرة تمسك بزمام الفعل، وهي متمكنة منه، وقادرة على إطلاقه وقت تشاء. وهي الجمل الثلاث الأولى. وتشير الجملتان: الأولى والثانية، إلى احتواء عالم الفعل، بينما تكون الثالثة نتيجة لهما، في الوقت الذي توحي فيه بجو طقوسي. ويفيد التركيب في سياق تقديم الخبر على المبتدأ، مع صيغة اسم الفاعل «قابض» المتضمن معنى الفعل، إلى كون الفعل هو الأساس من حيث سلطته التي يمارسها على الآخر، وإن كان هذا الآخر فعلاً أيضاً، مما تبينه مفردتا «الابتكار» و«القتل» وهما مصدران يفيدان إطلاق الفعل ولا محدوديته. وتفيد الأولى معاني كالصنع والولادة، وهما لا ينتجان إلّا بفعل، بينما تفيد الثانية، معاني كالتخريب والاعتداء، وينتجان بقوة الفعل أيضاً. وفي هذه الحالة، تتضمن كل جملة حركتين للفعل:

قابضة أصابعي على الابتكار ← تبتكر ← تقبض

قابضة . . . . على القتل ← تقبض ← تقتل

يمارس الشاعر الفعل الأول، وهو الفعل الأساسي الذي يتضمن الآخر. وتدل صيغته على «الاحتواء» فهو أشبه بالوعاء. وهو وعاء مسكون بعناصر الخلق المحددة بالفعل الثاني، الذي يأتي انطلاقاً من الأول. والفعل الثاني، وإن كان يدلّ على الخلق والتجاوز، وهما صفتان تكتسبان خاصية الإشعاع البنّاء، غير أنه محكوم بكونه أسير الفعل الأول، الذي يمارسه الشاعر ذاته. ويصبح الشاعر هنا، صاحب السلطة في خلق الأشياء، وإعطائها مسارها الجديد. بذلك يكتسب قدرة نادرة، تضعنا من خلال سياق النص، داخل عالم أسطوري مميّز، يستحوذ الشاعر فيه على صفات

«ربّانية» خاصة. فالأسطورة تطغى في هذا النص، وتسعى لأن تكون المكافىء الشعوري الذي يقوم عند الشاعر، مقام الواقع.

هكذا يبدأ النص من الحركة الأولى، بالانفتاح على العوالم الأخرى، وتبدأ مفرداته بالتشابك بين ثلاثة أجواء «واقعي/ شعري/ أسطوري» يتوزع الشاعر بينها. إذ الواقعي يحيله إلى الشعري الذي يستتبع بدوره الأسطوري. وربما كان ضغط «الواقعي» ومحاولته تكييف الشاعر بما ينسجم معه بصورة قسرية، هو الذي دفع الشاعر لأن يضع نفسه شعرياً في المكان الذي يمكنه من امتلاك هذا الواقع بمقوماته المختلفة، امتلاكاً أصيلاً يسمح له بتشكيله كيفما يشاء. والتشكيل يضمر مخالفة جوهرية للسائد المألوف، لأن السائد هو المخصوص في عملية التشكيل أو التحويل الجديدة، التي تمارَس من قبل الشاعر، بقوة «الخلق» حيناً، وبقوة «التدمير» الذي يستبطن ولادة، حيناً آخر. وهذا يجعل الشاعر، بقوته الخارقة، وسلطته على هذا السائد، آثمًا، مارقاً، مخالفاً للعادة والعرف. الأمر الذي لا يستجاب فيه لطقوسه التي يرغب، عن طريقها، إعادة الاعتبار لذاته وتسويغ الفعل الذي تمارسه هذه الذات بـ «الكفّارة» التي أرادها وسيلة، يعوّض بها الإله عن السلطة التي سلبه إيّاها، بعد أن كان الإله قد اختص بها لنفسه. بذلك تكون الحركة الأولى في النص، قد أخذت أبعادها، فأوحت بتفوق الشاعر وامتلاكه الفعل القادر على الخلق ونقيضه، وإظهار سيطرته الخفيّة على الموجودات، ممهدة للدخول إلى عالم الحركة الثانية التي تشكل عنصراً رئيساً في بنية النص، والواصلة بين كمون الفعل في الحركة الأولى، وانطلاقه في الحركة الثالثة. ويتحدد هذا الوصل بالمعاني التي تنزع إليها المفردات المكونة لهذه الحركة، بدءاً من استخدام أداة النداء «يا» وتفيد، توكيداً، مناداة القريب، رغم أن المنادى في هذا السياق غير محدد،

إذ تبيّن صيغة التنكير التي جاء بها، غموضه وتوزعه. ويتحول النداء إلى محاولة استجماع كل الرغبات المنتشرة في الكون، والهادفة إلى دعم فعل الخلق، حتى لتمسي هذه الرغبات كلها بمثابة المحرّض الذي يرغب إطلاق الفعل من إساره، الأمر الذي تؤكده قوة الرغبة، من كونها قوة متأججة، متأهبة، وقادرة على ضمّ القوى الأخرى إليها. وهذه القوّة المتميزة تصبح وحدها القادرة على مسايرة فعل الخلق، باعتباره فعلاً مؤسساً، جديراً بأن تكون له القوة تلك.

وربما كان شحن الرغبة بالقوى الخفيّة المؤهلة لدعم الفعل، تمهيداً يقصد الشاعر من ورائه، أن الأوان قد حان، للقيام بالفعل، وأن الظروف ملائمة للدخول إلى عملية الابتكار والولادة. وهذا ما تبيّنه الحركة الثالثة التي لا يوجد فاصل بينها وبين الفعل. إذ كل شيء مهيأ، هنا، للقيام بفعل الخلق:

الدم تحت الأظافر يبرعم بالشرر
والدم على العشب، وفي التربة بذار معافى

والدم، هنا، ليس دم قتلى ذهب سفاحاً. وإنما يشير إلى دم المرأة الذي يسيل، فيمهد الولادة. دم التزاوج بين الأنثى والذكر، بين الإنسان والأرض، حيث ولادة الحياة تنبثق قوية متماسكة. هكذا تعيدنا هذه الحركة، بجوّها الأسطوري، إلى الحركة في النص. إذ تهدف كل منهما، بما تزخر به من دلالات غنية، إلى التركيز على قوة الخلق التي يمكن أن يمارسها الإنسان. ونظرة شاملة إلى النص تضعنا وسط مهرجان حقيقي تمارَس فيه طقوس الحب والزواج. إذ الرجال يزرعون في النساء بذورهم الخصيبة، لتتهيأ داخل أرحامهن، ومن ثم تخرج إلى الحياة باعثة فيها التجدّد. وربما أفادنا تعاملنا مع النص بطريقة رمزية، في التوصل إلى النتيجة السابقة.

فاللغة الشعرية لا تتحدد باعتبارها قولاً عاماً، وإنما باعتبارها قولاً له خصوصيته النابعة من خصوصية التجربة التي يخضع لها الشاعر. إن هذه الخصوصية تسمح بإعطاء اللغة سياقاتها الخاصة التي تُعرف بها و(معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات.)[١٢] إنها بمعنى ما، تحمل داخل الشعر، القدرة على الإشعاع الذي يحدّده غنى عالم الشاعر. وعالم الشاعر هنا عالم بكر، يمارس فيه، فعل الولادة ممارسة مؤكدة، مردّها إلى كون الولادة في عالم الواقع، إمّا مشوّهة، أو أن هذا الواقع عقيمًا لا يلد. مما استدعى نقل العالم العياني المشخّص إلى الشعر وتحويله في الوجدان إلى عالم قادر على الولادة. ذلك أن الشاعر استطاع تملّك الواقع فنيّاً فبعث فيه الحياة التي كان يفتقدها، وهي حياة جديدة، فعلُ الخلق أساس فيها، ويتكوَّن وفق طقوس تشير إلى الخصوبة التي تتوضع في أحشائها.

في نص آخر تضعنا الشاعرة «سنيّة صالح» داخل طقس سرّي شبيه بطقس «محمود السيد» في «المونادا» إذ يحمل بين ثنياته إشعاعات لرموز الخصب، وهي تشير في جانب منها، إلى الممارسات التي تسبق فعل الحب.

ننظر في هذا النص الشعري:

(ها هي المياه
تخفي ملامح أنوثتها
وترتبك أمام العاشق
أيها التراب، هل يعذبك عناقي؟
أو يخيرك ذلك الطيف العظيم،
جسدي.)[١٣]

تكشف حركة العناصر داخل النص عن ثنائية غنيّة، تتداخل وسط

جو خاص ينفتح على فعل ولادة، يُمارَس بقوة الجذب التي يحملها كل طرف من أطراف الثنائية. وينفتح فعل الولادة عن جدلية العلاقة التي تنشأ بين أكثر من ثنائية. وهي علاقة مركزية تسمح بولادة علاقات جديدة، تحددها طبيعة العلاقة الأولى، من كونها محوراً أساسياً للحياة التي تتسم بها مختلف الثنائيات الأخرى المنبثقة. إذن، فالنص يقوم بمختلف عناصره على تعميم **فعل الخصوبة**، كونه المجدّد الأول. وتشير مفردات النص إلى أهم العناصر التي توجد الحياة، وتكون أصلاً لها، إضافة إلى ما تزخر به هذه المفردات من رموز تشع بمعان حملتها عبر مسيرتها التاريخية الطويلة.

نحدد طرفي الثنائية: **الماء + التراب**. و«الماء» في هذا التشكيل يعني «**الأنثى**» بينما يعني التراب «**العاشق أو الذكر**» ونلاحظ في هذا السياق قلباً للمفاهيم السابقة من أن التراب أي الأرض كان يفيد دلالة الأنثى «الأم» التي تستقبل في أحشائها الماء الذكوري القادم من السماء فيخصبها. وينتج عن هذا الإحصاب، فعل الولادة الحقيقي. فما هو السبب الذي دعا الشاعرة إلى قلب المعادلة؟ ربما كان ذلك يعود إلى طبيعتها كأنثى، عانت عبر مختلف المجتمعات الإنسانية من تسلّط المجتمع الذكوري عليها، ومن اضطهاد الرجل لها وحرمانها من حقوقها. فحاولت، في الشعر، أن تردّ الاعتبار لذاتها، وتظهر على أنها العنصر الفاعل، في الوقت الذي تظهر فيه الرجل على أنه العنصر المنفعل. وهذا سرّ خفي تسلّل إلى عقل المرأة الباطن عبر أجيال طوال، لم تكن قادرة على إظهاره أو البوح به. وإلاّ كيف نفهم تعبيرها: أيّها التراب، **هل يعذبك عناقي؟**. فالعناق الذي هو وصال بين أنثى وذكر، تعاني منه الأنثى شدة الفعل الذي لا ينتهي بإسالة دمها وحسب وإنما تخضع، بدءاً من ذلك، لسلسلة متراكمة من العذابات تنتهي بعد فعل الولادة. إذن، فانتقال فعل التأثير في هذا ـ السياق إلى المرأة باعتبارها

القادرة على نقل الانفعال إلى الذكر، وتمكّنها منه، في صيغة الاستفهام «هل» التي تحمل صبغة الحقيقة الواقعة[11]، يستبطن رغبة ملحّة لدى المرأة من أنها ليست معادلة للرجل بل متفوقة عليه. وهذا احتمال استطعنا تحديد مكوناته بما توافر لدينا من أسباب تأكيده. وتبقى هناك احتمالات أخرى يطرحها النص، تحاول في مجموعها إعطاء صورة عن ائتلاف عناصر الخصوبة، وهي تمهّد لفعل الخلق. كما ويسمح تشكيل النص أيضاً، بإعطاء صورة عن **الطقس السّري للأجساد التي تمارس فعل الحب**، باعتباره فعلاً يستتبع الولادة. وتشير المفردات الأولى في النص وهي «الحياة، الاختفاء، الملامح، الأنوثة، والارتباك...» بهدوء ألفاظها وتناغمها، إلى الحركات الحيّة التي تمارسها **الأنثى** قبيل هذا الفعل. وربما كانت هذه الحركات، مقدمات لابد منها، تعمل على وضع الفعل في جوه اللائق، مما يساعد في زيادة قدرة الفعل على النفاذ إلى حدوده القصوى ممهداً **للإخصاب**. كما يندرج تحت صيغة الاستفهام المنوّه عنها احتمال ثالث، يجعل تفسيرات علائق النص كلّها قاصرة عن اكتناه الحركة الداخلية النهائية لطبيعة العلاقة بين الذكورة والأنوثة، كون الاستفهام في هذا السياق سؤالاً لا ينتج عنه جواب معيّن. فالسؤال مفتوح على مداه. وتبقى إمكانية الجواب للحاق به، واضاءة عالمه، قائمة دون تحديد.

بعد هذا الذي عرضناه، بات واضحاً لدينا أن عالم النص الشعري في «قصيدة النثر» غني بدلالاته. يؤكد، من خلال النصوص التي تمّ اختيارها، على فعل الخلق، باعتباره فعلاً متميزاً، قادراً على توكيد ذاته، من حيث قوته الخلاقة. كما يشير إلى رسالة الشاعر الهادفة إلى إيجاد مرتكزات رئيسة تشع بالفعل، وتتوزع على مستوى اللغة كفعالية ثقافية، وعلى مستوى الحياة كفعالية اجتماعية.

٢ ـ التوتّر:

يعـد **التوتّر الشعري** من أبرز المظاهر التي تتميز بها لغة النص في القصيدة الحديثة، ويفيد في كون بناء النص هو بناء مشدود، يعمل على تعميق التواصل بين الأطراف التي يتحرك داخل إطارها، وعلى خلق يقظة تامة لديها. وذلك بما يتوافر له من خصائص بنائية تخص طبيعة التشكيل وطبيعة العلاقة التي تحكم مسار العناصر داخل البنية. وهو مسار لا يتصف بالخيطية، وإنما يخضع لتقاطعات البنية ذاتها. مما يمهّد لظهور تعددية دلالية غير مستقرة تتحرك في فضاء النص مكونة فيه حركات متميزة، تعمّق حسّ **التـوقـع** عند المتلقي وتعمل على خلق عنصر الدهشة لديه. الأمر الذي يساعد على وضع مختلف الفعاليات الداخلة في مجال النص في جو شعري حقيقي. بهذا المعنى فإن التوتر هو البؤرة الانفعالية التي لا يخضع لها الشاعر أو المتلقي بطريقة عادية. والمقصود بكلمة «عادية» كل ما يتفرع عنها من تداع وحلم وانسيابية. وإنـما توقـظه، تثـيره، تهزّ كيانـه، بمعنى آخـر، تصدمه، بما تحمله من شحنة توترية يقوم أساسها على محورين: محور الذات الشاعرة، المتأثرة، ومحور الموضوع. والعلاقة القائمة بينهما، إمّا أن تكون علاقة توافق وانسجام، وإمّا أن تكون علاقة تنافر وخصام. وعلى محور هذه العلاقة وما يتفرع عنها، والتي تخضع للشد والجذب، تكمن مسافة التوتر النابعة من بنية النص الشعري، ومن مختلف الرؤى والمواقف المتمثلة بعلاقة الشاعر بالعالم. هذه العلاقة تلخّص، في النهاية، أبرز معطيات التجربة الإنسانية. وتتفاوت معطيات هذه التجربة المشتركة حسب رؤى الشعراء. فمنهم من يشير إليها من خلال نفسه، باعتباره محوراً لعلاقة ذات خصوصية

متميزة. ومنهم من يشير إليها من خلال مجموعة من العلاقات القائمة أو المتصورة في المجتمع. وفي كلا الحالين يمكن أن تلامس كل علاقة، الأخرى، بشكل يدل على الصلات الخفية التي تصل بين الموجودات. كما يتضمن النص حامل الشحنة التوترية، من خلال علائق البنية المتشكلة فيه، مختلف الاحتمالات التي تدفعها إلينا هذه الصلات أو تلك. وهي احتمالات تحدّد في النهاية أبعاد التجربة الشعرية الجديدة من كونها تجربة متكاملة تهدف إلى إغناء الكونين الشعري والإنساني، والتعبير عما تطرحه علاقة كل منهما بالآخر.

يقول الشاعر محمد الماغوط:

(لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء
لا شيء يربطني بهذه المروج
سوى النسيم الذي تنشقته «صدفة» فيما مضى
ولكن من يلمس زهرة فيها
يلمس قلبي.)[١٥]

نحاول أن نكتشف تجليات «التوتر» داخل تحولات البنية في النص الشعري. إذ ان هذه التحولات هي التي تسمح لمسافة التوتر بالتبلور من جهة، كما تتيح لنا أيضاً معرفة طبيعة هذه المسافة والمعاني التي تقف وراءها من جهة ثانية. فالنص ينقسم أولاً إلى ثنائية ضدية واضحة، يحدد الطرف الأول منها، الموقف السلبي الذي يواجه الشاعر به واقعه. بينما يحدد الطرف الثاني الموقف الإيجابي من الواقع نفسه. وبين الطرفين تكمن مسافة التوتر، أو ما يمكن أن نسميه «الفجوة الدلالية» التي تتسع لها الثنائية، فتحدّد طبيعة المفارقة الحاصلة بين دلالات النص من جهة، وبين هذه الدلالات مجتمعة، وبين الشاعر باعتباره شخصية ذات كيانين: ذاتي واجتماعي،

يحددان، في النهاية، مختلف العلائق الخفيّة التي تتدخل في تكوين النص والمفاهيم التي يطرحها.

نحدد عناصر النص الأساسية، في طرفي الثنائية:

١ ـ الأرض + المروج + النسيم

٢ ـ زهرة «زهور» + قلبي «قلب الشاعر»

نلاحظ أن عناصر الثنائية جميعاً إنما تتسم بالعطاء والتجدد، إذ لا صفة سلبية يمكن أن يُنعَت بها أيٌّ من العناصر المذكورة. فالأرض هي الوطن، مصدر الخير والنماء وهي حاضنة الشاعر، ينمو فيها ويعيش على خيراتها ويتنقل في جبالها ووهادها. وصفتها التي دلّ عليها هي «الخصب» مما تدل عليه المفردات اللاحقة لها: **المروج، النسيم**. وكلاهما نتيجة طبيعية لخصوبة الأرض، وبالتالي، فهما يؤكدان على الصفة الإيجابية لمفردة «الأرض» وما تحمله من قيم تصّر على الحياة. وتدل مفردة «الزهرة» في الطرف الثاني أيضاً، على القيمة المعنوية للأرض من كونها ربيعاً دائمًا متجدداً، كما تدل مفردة «القلب» باعتباره عنصراً رئيساً في جسم الإنسان يقوم بما له من دور فعّال في تأصيل الحياة داخل الجسم، على الخصوبة التي تنبثق عنه، من كونه مؤكد الحياة. مضافاً إلى ذلك، المعاني الأخرى التي اكتسبتها هذه المفردة خلال رحلة الإنسان الطويلة، والتي تدل أيضاً على أهميته وفعاليته الكبيرتين.

إذن في تحديد عناصر طرفي الثنائية، نلاحظ اتفاقاً عاماً يجمع بينها. وهذا الاتفاق هو الذي يطرح المفارقة الضدية داخل السياق ويسعى لتأكيدها، في الوقت الذي يُظهر به هذه المفارقة، ثنائية قائمة على الاختلاف داخل الكيان الواحد، غير قابلة للتوحد. بذلك، تبدو حركة العناصر الداخلية، حركة معقدة، تسمح لمسافة التوتر بالنمو، فتكسب شحنتها

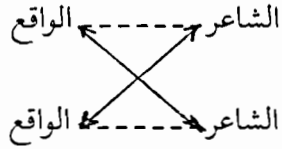
المتولدة عنها صفة انفعالية أكبر. نحاول توضيح ذلك:

في الطرف الأول من الثنائية الضدية، بدا ثمة نوع من القطيعة بين الشاعر والواقع ممثلاً بالأرض «الوطن» وهي قطيعة تثير التساؤل، أوحت بها خسّة العلاقة التي أعلن عنها وإسفافها. فالشاعر ينفر من «الوطن» وينفي أيّة علاقة معه نفياً تاماً. ويظهر التضاد جليّاً بين الشاعر والوطن من خلال المعنى الظاهري الذي يدفعه الجزء الأول من الثنائية العامة. غير أننا ندرك، إذا تمهلنا قليلاً في تبيان العلائق الأكثر جوهرية، أن ثنائية مضمرة استبطنت سياق هذا الطرف، ومعناها يعاكس المعنى الخارجي المنوّه عنه للطرف ذاته. إذ إن علاقة التضاد الأولى تشير إلى عدم الرضى عن الواقع. وعدم الرضى هذا، يفترض دفع الشاعر لنعت هذا الواقع بنعوت سلبية تدعم سلوكه وتبرر موقفه إزاءه. فالشاعر والواقع نقيضان، والعلاقة بينهما علاقة معارضة:

الشاعر ≠ الواقع

غير أن هذه المعارضة لا تنتج صفات تنسجم معها ضد الواقع، وإنما تظهره إيجابياً ممتلئاً غنى وحيوية. مما تدل عليه مفردات «الأرض، المروج، النسيم» التي هي تجليات نضرة لهذا الواقع، وباعثة على خصوبة عالمه. مما يفسح المجال لعلاقة أخرى بالتشكل، بين الشاعر والواقع مخالفة للأولى. وهنا تكمن الثنائية الجديدة التي تسكن الأولى.

ويبين الرسم كلا العلاقتين:



فالشاعر يعارض الواقع تبعاً للمستوى السطحي الذي تفرزه بنى النص من خلال الصيغ الكلامية الصريحة، في الوقت الذي يبدو أن علاقة تقدير ضمنية تجمع بينهما، يحدّدها المستوى الداخلي لعلائق هذه البنى. وبالتالي، تعمل هذه الثنائية الضمنية «المتوحدة» بفجوتها الدلالية التي تتسع لها، على تحريك مشاعرنا وتحفيزها، للوصول إلى طبيعة العلاقة النهائية بين الشاعر والواقع، التي يحددّها الطرف الثاني من الثنائية العامة:

ولكن من يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي.

إذ يؤكد هذا الطرف على أن «الأرض» تشكّل بالنسبة للشاعر آصرة حبّ حقيقية غير قابلة للمساومة، لا بل إنها تُعد بمثابة دفقة الحياة التي تنعش جسده، والنسغ الذي يحيا من خلاله، وبالتالي، فهي تمنحه قوة الوجود، وأن أي مساس بها هو جرح مميت في قلبه. وهنا تبدو الثنائية الضدية أكثر وضوحاً، حيث تساعد الصياغة الأخيرة على تعميق الاختلاف القائم بين العبارات المتنافرة. ويمهّد انتقال النص، من نفي العلاقة نفياً تاماً، إلى إثباتها، بصورة التناقض المبينة، للدخول إلى عالم الشاعر، وتحديده كعالم منفصل عن عالم الواقع ومستقل عنه أولاً، ثم كعالم يشكل مع الواقع توءماً لا ينفصل ثانياً. وهذا الانتقال بين النقيضين يساهم في توضيح العلاقات المتشكلة بين بنى النص، وفي تدعيم الفاعلية الشعرية التي يقوم جوهرها على (خلق فجوة دلالية ـ وجودية، خلق مسافة للتوتر بين معطيات التجربة الإنسانية.)[١٦] كما يساهم أيضاً في معرفة طبيعة العلاقة بين الشاعر والواقع من كونها علاقة غير متكافئة، تضغط على الشاعر، وتعمد إلى إبعاده عن ممارسة دوره الذي يرغب بأدائه. فهو منفصل عن الواقع «الأرض، الوطن» ومتصل به. إن طبيعة هذه العلاقة تكشف لنا عن

شخصية الشاعر الذي يعيش حالة قصوى من الاغتراب عن المجتمع. وإلاّ بماذا نفسر الزخم العاطفي الكبير الذي أراد به تهميش علاقة التضاد الحادّة وتنحيتها، عاكساً في الوقت ذاته أعلى مستويات الشعور الوجداني لديه، كشعور يشكل مع الواقع طبيعة واحدة؟!. وعودة ثانية لعناصر الثنائية، تؤكد هذه القضية:

١ ـ عناصر علاقة التضاد:

لا شيء يربطني بهذه «الأرض» سوى الحذاء ← الأرض «الواقع» = معطى طبيعي

لا شيء يربطني بهذه «المروج» ← المروج = معطى طبيعي

سوى «النسيم» الذي تنشقته صدفة فيما مضى ← النسيم = معطى طبيعي

إن نقطة الخلاف تنبع من كون العلاقة القائمة بين الشاعر ومعطيات الحياة الأخرى هي **علاقة انفصال**، لا خيار في الرجوع عنها. تستتبع هذه العلاقة احتمالات تفيد في مجموعها أن الواقع «المجتمع» غير معافى. وبالتالي، فإنه يقاوم رغبة الشاعر في التدخل لإصلاح ما فسد فيه، ويرفضها أيضاً. وهذا قيد للشاعر لا يستطيع منه فكاكاً. وتبدو الفجوة التي تفصل بينهما غير قابلة للالتحام.

٢ ـ عناصر التحول:

ولكن من يلمس «زهرة» فيها ← زهرة = معطى طبيعي

يلمس «قلبي» ← قلب = معطى إنساني

تتوحد في هذه العلاقة العناصر الطبيعية والعناصر الإنسانية،

ويشكّلان وحدة متكاملة غير قابلة للانفصال. إن التحول يشير إلى القلق الـذي يهيمن على الشـاعـر، وإلى الهمّ الكبـير الـذي يكابده، مما جعل الاضطراب سمة رئيسة تتناهبه. وربما كان ذلك ناتجاً عن عمق الشعور بالوحدة داخل مجتمع لا يقيم وزناً لطموحات الفرد. وهذا يؤدي بالضرورة إلى ابتعـاد الفرد عن المجتمع أي إلى اغترابه عنه. و(الاغتراب قد يعني الشعور بالاختلاف بصورة تبعث على التوتر في وجود الآخرين بسبب وجهة نظر المرء أو اهتماماته أو ذوقه الشخصي.)[١٧] إن الآخرية تشكل قوة ضغط على «الأنا» وهذه «الأنا» بشعورها الحاد، غير قادرة على مواجهة الآخرية أو التصالح معها، بسبب ضعفها، فتنكفىء على ذاتها، ويتعمق الاختلاف. وبالتالي، تصبح العلاقة قائمة على أساس التوترالذي يتزايد بمقدار اتساع الفجوة بين الطرفين. بذلك تحيلنا عناصر النص، بمستوياتها الدلالية التي شكّلتها، والثنائية الضدية التي انبثقت عنها إلى ثنائية أخرى بين الشاعر كفرد، وبين المجتمع. ومجموع هذه الثنائيات تنتج، على مستوى النص، وما يحيل إليه، ردود فعل متفاوتة، تنتج رغبة في إزالة أسباب الاختلاف، تنتج توتراً داخل النفس. و(التوتر نفسه نظام دينامي متكامل.)[١٨] تفرزه مختلف العـلائق القـائمة بين النص/ الفرد/ المجتمع. وتمسي «الفجوة» بذلـك كلّه، متجسـدة في وجـدان الشـاعـر تتناهبه فيها صراعات حادّة تلخّص، في النهاية، طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع.

فاذا كان نصّ «المـاغوط» قد أضاء لنا مسافات التوتر الفاصلة بين عنـاصره، وسمح لنا بالتعرف على أحد مستويات التجربة الحياتية الذي نقلتـه إلينـا لغته، فإن «أدونيس» يذهب بنا لمواجهة المزيد من الوحدات اللغوية المتمايزة، والتي يخلق انتظامها في بنية معينة، توتراً يغني حركة النص

بدلالاته التي يفرزها.

يقول:

(جسد تقمّص الشظايا يتجه إلى أن يتقمص الموج
ينشطر فيه العالم

يلتحم ⟷ يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض ويغسل الماء
اقتربي أيتها الرياح
اجتمعي إليّ
أخلق بك
خلقا ←
ها هي الصورة التي ساخلق على مثالها
وهذه قبضتي.)[١٩]

لابد، أولاً، من تحديد العناصر التي يشكل ترابطها، توتراً تتمحور حوله الدلالات المتعددة التي تولّدها كل عبارة في النص. والتي تهدف، في النهاية، إلى تواصل هذه الدلالات فيما بينها لتطويع حركية النص عموماً، وإظهار مفهوم الفجوة ـ مسافة التوتر التي تساعد على تحريك نظام اللغة وخلخلة بنيانه، وتحديد موقع العالم من مواجهة الصياغة الجديدة. بذلك يكون «التوتّر» الذي تحدثه علاقات النص جزءاً لا ينفصل، بأية حال، عن مجموعة المعطيات النهائية التي تفرزها دلالاته.

تقدم لنا بنيات النص خصائص مختلفة لحركة العناصر أفقياً وشاقولياً داخل العبارات المحددة.

١ ـ العبارة الأولى:

جسد تقمص الشظايا يتجه إلى أن يتقمص الموج
ينشطر فيه العالم.

تكون هذه العبارة الطويلة، كما نرى، من ثلاث عبارات متكاملة، تمحى بينها الفواصل لتشكّل عبارة واحدة، تنقل إلينا طبيعة العناصر المختلفة، والهادفة لإيجاد مرتكز دلالي تتوجه إليه. وبالتالي تمهّد حركة هذه العناصر الساعية للتجانس فيما بينها، لخلق «التوتر» الذي لا يمكن فصله عن طبيعة هذه الحركة، فيكون، بذلك، واحداً من أهم نتائج الإشعاع الدلالي الذي تبثّه.

في العبارة، كما في النص، يكون «الجسد» هو المحور الرئيس الذي يكتسب خصائص جديدة، ويتحدد بفعل يفيد معاني **التحول والانتشار**: «جسد تقمص الشظايا» أي صارها، والصيرورة انتقال من كائن موجود له صفات محددة، قد تكون سابقة على وجوده، إلى ممكن جديد صفاته لاحقة له. والممكن الذي صاره الجسد مفارق لطبائع الكينونة التي يمكن أن يتّسم بها، إنه «الشظايا» وتفيد العنف والقوة، وحركتها العامة ليست حركة أفقية ثابتة، وإنما هي حركة متغيرة، مجالها الجهات. بمعنى آخر، إنها حركة إشعاع، تتوزع بقوتها الذاتية على محاور متقاطعة. من هنا، تبدو حركة الجسد، حركة غير طبيعية، توحي بمفارقة واضحة مع الواقع، وتساعد مع التفريعات اللاّحقة لها في خلق مسافة التوتر بين عناصر النص. تستمر حركة الجسد بالتنامي حتى يأخذ بعده الذي يطمح إليه. فالشظايا التي تحوّل إليها ليست أكثر من مقدمة لتحولاته القادمة. فهو «يتّجه إلى أن

يتقمص الموج» والموج حركة سرمدية دائمة لا تركن للسكون أبداً. وتحمل مفردة «الموج» معانيَ غنيّةً. إذ إنها مرتبطة بمفردة «الماء» والماء رمز الخصب والعطاء، وهو واحد من أهم عناصر الوجود. بذلك تتجه الصياغة الشعرية لإعطاء «الجسد» الجديد، صفاته الدينامية الجديدة، المعطاءة. كما تفيد العبارة الثالثة «ينشطر فيه العالم» معنى التحوّل أيضاً، **فالانشطار** هو انقسام جزء إلى مجموعة أجزاء. و«العالم» هو تعدد «الجسد» هو توزعه وانتشاره. من هنا فإننا نرى أن حركة الجسد في العبارة إنما تهدف إلى كسر كلّ الأطر التي يمكن أن تحدّ من انطلاقه وتحولاته. وربما ساعدت البنية باعتبارها (نظام تحويلات)[٢٠] في جعل العلاقات بين العناصر اللغوية مفتوحة لضمان حريّة حركتها التي تهجس بالتحول، مما نتبينه من حركة الأفعال المضارعة التي لا تعرف السكون، ومن انعدام مؤشرات الفصل أو أدوات الربط بين العبارات، مما يدل على أن الحركة والتحول دائمان لا يعرفان مجالاً للتوقف.

فجأة يبدأ «التوتر» بانتقالنا إلى العبارة الجديدة التي يشكّل الفعل المضارع أساساً لها، ففي الوقت الذي لا يفصله عن السياق السابق أي مؤشر، كما أنه يمكن أن يُعامل باعتباره جزءاً من النمو الطبيعي على المحور التراصفي للعبارة السابقة، غير أنه يشكل نقيضاً لها في حركته العامة:

يلتحم ⟷ يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له

تعود الأجزاء إلى بعضها، ويتكامل الجسد، يصبح قوة حقيقية متأهبة للقيام بالفعل. وتصير الحركة استجماعاً لما صاره الجسد، بعد أن شحنت بأسباب القوة التي تنامت بتلقائيتها الذاتية. إن هذا الانتقال المفاجيء لحركة الجسد في سياق الفعل المضارع «يلتحم» يشير إلى تعميق مفهوم الفجوة ـ مسافة التوتّر. ويسمح بالتالي للسياق اللغوي الذي يشكّل النص،

والذي يضم وحدات لغوية متنافرة الدلالات، بأن يوضَع في مسارات توقع ومراهنة حول احتمالاته التي يفرزها. من هنا تبرز مهمة «التوتر» في إغناء النص باعتباره لغة تقول ما لم تعتد على قوله. وبدءاً من الفعل «يلتحم» تبدأ مسافة التوتر بالبروز مع حركة الجسد الجديدة، المتمثلة بالأفعال اللاحقة وما تستتبعه. إن حركة «الالتحام» تعني شحن طاقات هائلة، يبدأ السياق التالي بإفراغها «يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت» والوقت امتداد زمني، مسافة تُمنح لوقت ساكن، جامد، لا مسافة له، وهي تمهّد لفعل آخر يرغب الجسد بممارسته. هذا الفعل يثير فينا عدداً من التوقعات التي تضعنا على عتبته: الوقت الحالي، وقت محنّط، يموت فيه الفعل. الوقت الجديد يحمل إشراقة الجسد، إذن هو قادر على استيعاب حركته وتوجيهها. هل ينسحب كلامنا على الواقع الاجتماعي الذي كان تجاوزه يشكل هاجس أدونيس الأول؟ ولكن ألا نرى أيضاً أن أدونيس يبالغ بشكل كبير بتأكيده على قيمة الفرد «الجسد» وقدرته الهائلة على الفعل؟!. إن هذا يسمح لنا بالقول أيضاً، إن طرفين آخرين تقوم بينهما فجوة ـ مسافة توتّر، هما الشاعر والمجتمع. انسحب عنها مسافة توتّر أخرى على صعيد الشعر المتمثل ببنيته اللغوية. وإلا ماذا تعني الفاعلية الخارقة لجسد أدونيس:

يجوهر العارض ويغسل الماء.

إن أدونيس ينقلنا في هذا السياق إلى أسطورة الفعل، من كونه فعلاً يمارَس، فيقلب المفاهيم، وتكون سلطته، بذلك، لا تُنازع. إن «جوهرة العارض» تحمل إلينا مجد الفعل وسلطته المطلقة التي تؤسس للأشياء قوتها الذاتية الخالصة. وأدونيس، في هذا السياق، ينقل الفعل من مجال الواقع، إلى مجال الشعر، يمارس، عن طريقه، سلطته التي أباها الواقع وأبعدها. فكانت اللغة هي واقعه البديل الذي أطلق فيه قواه، يحرك فيه كوامنه،

ويثيرها، قاصداً بذلك أن اللغة هي الواقع المفترض. فإذا كانت اللغة نفسها (هي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن»)[٢١] مؤدية بذلك وظيفتها المعرفية اللائقة، فإن أدونيس أراد أن يغيّر «النحن» عن طريق اللغة ذاتها وليس العكس. **من هنا تكون جدلية الشعر/ الواقع عنده مقلوبة، ويكون الفعل في اللغة أولى منه في الواقع.**

عند هذه النقطة تكتمل صفات الجسد، ويسود النص نوع من التجانس أوجدته الصيغة المضارعة للأفعال المتتالية. ويبدأ التوتر متماشياً مع حركة النص، آخذاً البعد الانسيابي له. ولكن ما يلبث انسياب النص هذا بالانكسار دفعة واحدة، خالقاً فجوة دلالية جديدة ـ مسافة توتر، دفعتها إلينا بنية التعبير اللاحقة مع صيغة فعل الأمر:

اقتربي أيتها الرياح
اجتمعي إليّ

والتوتر هنا، نشأ من تحولات حكمت حركية النص عموماً بمستوياته المتعددة. إنّه جاء أولاً، على مستوى التشكيل اللغوي والبلاغي، والانتقال من الخبر إلى الإنشاء. وعلى مستوى التشكيل النحوي، من المضارع إلى الأمر. إن الانكسار القوي لحركة البنية، والفاعلية الجديدة لعناصرها المتمثلة ليس في مخاطبة الرياح وحسب، وإنما في صيغة الأمر التي وجهها إليها، كل ذلك يشير إلى احتمالات النص الغنية التي تنفتح مع الصياغة الجديدة للغة، حيث تكسبها طاقتها الاستثنائية الفعّالة. إن الصيغة الجديدة هي صيغة مباشرة أيضاً تعبّر عن القوة الخلاقة، المسيطرة والمتجسدة في الآمر، الفاعل الجديد الذي تسير إليه الأشياء مطواعة، وتركن لقدرته، ليبدأ بعد ذلك، بتشكيلها بالصورة التي يرغبها.

إن التوتر نشأ في نص أدونيس من الانكسارات التي حكمته، والتي

خلخلت انسياباته ووسّعت من حدودها، فمهّدت في نقل دلالات النص إلى الخارج، إلى حيث العالم يتفاعل مع الشعر، فيكشف لنا عن طريقه مزيداً من سرائره الدفينة.

ونرى في نصوص «أنسي الحاج» الشعرية، مجالاً أوسع لتكوّن الفجوة الدلالية ـ مسافة التوتر، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الشاعر التي تكون الغلبة فيها للاشعوره، حيث اللغة تتشكل دفقات من الخلق غير محدّدة. يقول:

(أرخيتني، ياقشة البحر، لم ترخيني، لا فرق
أغرق فهذا هو. أغرق أو أحلّق أو أنام. لا وجهة لا
وجهة! أسرطن العافية، أهتك السترعن غد السرطان
حرّية!.)[٢٢]

يقوم هذا النص، كما القصيدة كلّها، على خلق مسافة توتر بين العناصر، وربما كان الاختلاف الذي يقوم بين الوحدات اللغوية المشكلة لنصوص «الحاج» سمة عامة فيها. وهو يعود بالدرجة الأولى إلى حدّة شعوره، وإلى الحيرة التي تنتابه في علاقته مع الواقع. ومردّها، ربما يعود إلى العلاقات غير المنطقية التي تحكم صلته بهذا الواقع وتحدّدها، وإلى وجهة نظره إزاءها. إن هذا الموقف غير الثابت ينسحب على نص «الحاج» فيظهره مفككاً، سمة التناقض غالبة عليه.

يبدأ هذا النص بالاستفهام. والاستفهام تساؤل موزع في فضاء من الشك حول إمكانية توافر جواب له. والفعل الذي يلي الاستفهام مشكوك في قيمته كفعل قادر على إنجاز الجواب[٢٣]. يؤكد هذا الشك أيضاً، ضحالة فاعل الإنجاز «قشّة البحر» من كون إمكانياتها مستنفَدَة. هكذا يبدأ التوتر في النص بالتنامي مع ما تحيل إليه المفردات المكوّنة له: المفارقة التي تتبع عملية الإنقاذ ـ الشك في كون الإنقاذ حاصلاً ـ الاستفهام غير المحدد ـ

طبيعة الموقف الاجتماعي الذي تتقصد اللغة التعبير عنه ـ عنصر الدهشة الذي يوجده مستوى المنقذ ـ موقع الشاعر الذي لم يبق من آماله وقواه ما يعينه على النهوض ـ نوسان الرغبة في الإنقاذ وعدمه. كلّ هذه القضايا تواجهنا دفعة واحدة، وتضعنا أمام فسحة من الاحتمالات تفيد في مجموعها أن يأساً يشلّ فاعلية الشاعر ويكبح جماحها.

في الحركة الجديدة للنص «أغرق فهذا هو» نلاحظ موقفاً عدمياً يعمّق مفهوم اليأس الذي تبلور في الحركة الأولى. وهو موقف يضعنا أمام فعل يتضمن موتاً حقيقياً. حركة الفعل مع العناصر الواقعة في سياقه، تثير الاستغراب من كونه يشكّل رغبة إنجاز لدى الشاعر. إنه الاستغراب ذاته الذي يحافظ على تعميق مسافة التوتر التي تُشكّلها دلالات النص. إن التوتر هنا لا يستوطن بنية النص وحسب، وإنما يكشف لنا وجوداً آخر للشاعر نعاين من خلاله موقعه من محيطه وعلاقة التضاد التي تحكم صلته بهذا الموقع. وهي علاقة تناقض صريحة، تجهد اللغة لنقله إلى عالمها. معبّرة بذلك، عن البعد الثقافي للتجربة الاجتماعية المعيشة التي يتوزع فيها الشاعر بين قطبين رئيسين: ذاته كفرد له حضور مؤكد من كونه محوراً أساسياً لعلائق متباينة، والمجتمع كسلطة تمثل عامل كبح وهيمنة، ترغب في صهر مختلف الفعاليات الأخرى التي تتحرك في دائرتها، بما يتفق ونزوعها السلطوي. هكذا تكون العلاقة بينهما علاقة شد، توتر، انفعال. والانفعال هو (هزة عاطفية في النفس)[٢٤] تهدف النفس من خلاله، إمّا للتحرر من سلطة المجتمع، وإمّا لإقامة نوع من المصالحة معه. وفي نص «الحاج» لا نلمح أي مؤشر يمكن أن تنبني عليه هذه المصالحة، مما يجعل التوتر بينهما على أشدّه. وإلّا كيف نفهم الرفض «الهذياني» لكل مواقع

الشخصية، في قوله:

أغرق أو أحلّق، أو أنام. لا وجهة لا

وجهة

ألا تشير حركة الأفعال وهي تتناقض في المعطيات التي تفرزها، إلى مجانية الحياة عندما تفرض على الشاعر المشاركة، قسراً، في خصائصها؟ أم أن التعبير في سياق النفي يحيل إلى العدمية الاجتماعية لفعاليته الذاتية التي أرادها مهمّشة لدرجة الإلغاء؟! ألا يؤكد ذلك أيضاً، التشكيل الهندسي الذي بني النص على أساسه من أن النفي بـ «لا» إضافة إلى تكراره، فإنه شكّل نهاية سطر، مما يجعل إمكانيات النفي مفتوحة وغير محدّدة، وإن توقعات لا نهائية يمكن أن يولّدها التشكيل المذكور؟ إن أيّ جواب يمكن أن يندرج في دائرة إمكانيات النفي وتوقعاته يثير عنصر المفاجأة عند الآخر. والمفاجأة فعل غرابة يلغي معادلة التوازن أو الاتساق التي يمكن أن تتحقق بين أطراف متعددة، ليخلق في الوقت ذاته، نوعاً من الانقطاع، تتحول فيه العلائق إلى مفارقات حادّة تجسّد مفهوم الفجوة ـ مسافة التوتر، وتدفعها بشكل تحكم فيه مسار النص كاملاً وما يمكن أن يحيل إليه.

في التشكيل الأخير للنص «أسرطن العافية، أهتك الستر عن غد السرطان» تُطرح مجموعة قضايا: يتصالح «الحاج» مع اللغة، يمارس عليها هيمنته. اللغة، هنا، مكافىء نفسي للشاعر، بديل له، تأخذ مكان الواقع. في الواقع، الشاعر ضائع، مشرّد، غير منتمٍ، وبالتالي مرمي خارج دائرة الفعالية. فعاليته على صعيد اللغة أشد، لأن سلطته عليها أقوى. نتبين ذلك من الفعل «أسرطن» الذي خلقه «الحاج» وأظهره إلى الوجود بالصورة التي نراها. إذن، على مستوى اللغة هناك، مصالحة، بمعنى آخر، إنها علاقة سيطرة تسمح للشاعر أن يكون الأقوى والأقدر على ممارسة الفعل

البكـر في اللغة على الأقل. ولكن، ماذا عن المعاني النهائية التي يطرحها التشكيل الذي وُضِعَ الفعلُ في سياقه «أسرطن العافية» الذي اجتمع فيه ضدان، يخرّب الأول منهما الثاني وينسقه؟ هل يمكننا إضافته إلى الوحدات التركيبية السابقة، من كونه يريد أن يعمّق المفارقة بين الشاعر والواقع، كما هو الحال بين اللغة ذاتها؟ وهل يمكننا تبني رأي الناقدة «خالدة سعيد» في معرض كلامها عن «سرطان» أنسي الحاج هذا، إذ تقول:(السرطان، رمز مزدوج: هو القـدر المتـوحش وهو وحدة الإنسان في مواجهة هذا القدر. الـوحدة ملازمة للإنسان وهي أشد ما تكون قسوة ورهبة على المصاب في وجـدانـه وجسده. المجنون والمريض أشد الناس وحدة.)[٢٥] بذلك يحيلنا السرطـان إلى نفي «الحياة» عن الشاعر، التي هي محصلة طبيعية للشلل النهائي في العلاقة بينه وبين الواقع، أي إلى انعدام المشاركة الفعالة من كونها تعمد إلى المقاربة بين عناصر الفعل في الحياة.

إن الشاعر فقد، نهائياً أيّ أمل له، وبدا خلاصه مستحيلاً، وبدت الفجوة التي تفصله عن الواقع غير قابلة للالتئام. في هذا الموقع، لم يعد أمام الشاعر سوى الصراخ. فكانت «الحرية» آخر خيط يمكن أن يمسك به. صرخة قوية أعلنها وهو يغوص في أعماق العدم، حيث يتهاوى عنده كل طموح، وتتلاشى كل فعالية.

على مستوى النص، تمثّل مفردة «الحريّة» في السياق الذي وضعت فيه، انكسـاراً عنيفـاً في بنيتـه، كما تمثّـل محاولة نهائية للخروج من ثنائية التناقض التي مثلتها حركته. وربما استطاعت أن تبلور مفهوم التوتر الذي حاولنا إيضاحه، بما حققته من اضطراب مأساوي تفجّر في حركة النص الأخـيرة، دافعـة، في الـوقت ذاته، مسافة التوتر إلى الذروة. حتى كأن «الحرية» قد أمست عالماً جديداً متكاملاً يقوم في طرف يناهض كل العوالم

التي مثلّت بوجودها، الحقيقي والمفترض، حدود تناقض ومغايرة لدى الشاعر.

إن الموقف النهائي الذي ترتّب على النص من جرّاء القضايا التي حملها، يشير إلى جوهر الفرد البرجوازي، وإلى الأزمة الاجتماعية التي يواجهها، باعتباره رافضاً للأعراف والتقاليد، راغباً في توكيد ذاته وحيازة كل شيء، دون أن تتوافر لديه إمكانية الصدام والمجابهة بسبب هروبه وهشاشة موقعه، مما يفسح المجال لانكفائه وتقلص فعاليته.

نخلص من ذلك كلّه، إلى أن التوتر إنما ينشأ داخل النص من التقاطعات التي تكونت منها بنيته، ومن علاقات التضاد المتمثلة بانكسار سياقه اللغوي، وما يحمله إلينا من اضطراب في مفاهيم الصيغ وعلاقاتها، حيث تتحدد قيمة التوتر من كونه يساعد في تعميق دلالات النص، ويعمل على تحريك مكامن الشعور عند الشاعر والمتلقي على السواء.

٣ ـ الشفوية :

اللغـة الشعـرية، يسـاهم في خلقها اثنان، الشعر ممثلاً بالشاعر، ويخلقها عن طريق الكتابة، والمجتمع ممثلاً بالمتكلمين باللغة، ويخلقها عن طريق الكلام. وثمة علاقة صميمية موجودة بين الكتابة، والمقصود بها هنا، لغة الشعر، والكلام الذي هو لغة الحياة اليومية. ونشير هنا إلى أن **الكتابة تعتمد الكلام باعتباره المخزون اللغوي غير المنفصل عن أساسه الاجتماعي العام**. إذن، فهو يُعدّ مصدراً رئيساً لرفد لغة الشعر وإغنائها، كونها صادرة عن الشـاعـر الـذي هو في الـوقت ذاته، الوجدان الجمعي لهذه الفئات الاجتماعية التي تأتلف وتختلف، وتفرح وتحزن. وهي في ذلك كلّه، تعبّر عن تجربتها الحياتية هذه بلغتها الخاصة، وبعفوية تشير إلى حنين أولئك الناس الـذين فقـدوا بكـارة الحياة ونضارتها، للعفوية والتلقائية. من هنا، فإن الشـاعـر، برصـده مواقفهم، وإغنائه سياقه الشعري بلغتهم، يعمد إلى الـرحيل إلى الينـابيع، ينابيع اللغة والحياة على السواء، حين كان الشعر والكلام متوازيين. ولكن يجب أن لا يُفهم من كلامنا، مجانية هذا الإغناء. ذلـك أن قدرة الشـاعر على إعطاء بعض من ذاته، ودمجها بلغة المجتمع يسمح لها أن تخرج، في النهاية ذات نكهة عذبة، ألصق ما تكون بمشاعره التي هي في الأصل، جزء من مشاعرهم. وربما كشفنا من خلال النصوص التي تمثّل هذه القضية، أن شفوية القصيدة النثرية إنما تسيطر على عالمها مشاعر الحزن العميق التي تكتنف إنسان عصرنا الحالي، كما تكشف لنا عن المفارقة الحاصلة بين ما كان وما هو كائن، مضيئة، في الوقت ذاته، الحركة الداخلية التي ينبني المجتمع على أساسها.

يقول الشاعر محمد الماغوط:

(فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لا أنام
حياتي سواد وعبودية وانتظار
فاعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري.)[٢٦]

يتحدد البناء اللغوي في هذا النص من كون مفرداته الأساسية منتزعة من **عالمين متغايرين: عالم الطفولة، ويشكّل حركة ارتداد نحو الماضي.** حيث الحياة تسير بتلقائية «الحرّ» الذي لا حواجز أمام حريته. وحركة الارتداد هذه، الغاية منها استحضار العالم الذي تشكّلت فيه وقامت على أساسه. بذلك يتحرك مسارها بين زمنين مختلفين: ماضي، كان له حضور خصيب، وآخر، مُرتجى، حضوره كامن في الذهن الذي أنشأه. **والعالم الثاني نقيض الأول ومتعاكس معه.** وتدل مفرداته المكوّنة له، على مستوى الحرمان والبؤس الذي يعيش الشاعر فيه. وبين العالمين تنهض دلالات النص محمولة إلينا في سياق شعري بسيط، له نكهة الكلام اليومي للإنسان العادي الذي تنبّه إلى مفارقات حياته.

نبحث عن هذه النكهة في البنية العامة المكوّنة للنص، محاولين، أيضاً، الإمساك بالدلالات المرافقة لها، والتي لا تخرج عن طبيعة كونها ألصق بحركية الواقع اليومي.

في الجملة الأولى «فأنا أسهر كثيراً يا أبي» لدينا ثلاثة ضمائر تعود جميعها للشاعر الذي وضعها في سياق خبري (جملة النداء جملة ملتبسة

ويمكن وضعها على محور الجملة الأولى) يريد أن ينقل إلينا، عن طريقه، حالة ما يعيشها، هي حالة «السهر». والسهر فعل يومي يمارسه الناس بمختلف فئاتهم ويحمل طابعاً اجتماعياً، وفيه يتم تبادل الأحاديث والحكايا بين الساهرين الذين تربط بينهم صلات محبة وإلفة. وربما عُقِدَتْ في السهرة الأفراح التي توطّد المودّة بين الناس وتزيد من أواصرها. من هنا، يكون فعل السهر، **فعل اجتماعي**، يتكرر على مدار العام وكل عام، هدفه التأكيد على الخصائص الاجتماعية للإنسان. فهل حمل فعل **الماغوط** هذه الخصائص؟ نلاحظ أولاً، أن الشاعر وضع الفعل في سياق يوحي بإخراج السهر من دائرة «اجتماعيته»، فظهر كأنه فعل فردي، متيحاً لنا، في الوقت ذاته، مواجهة مجموعة توقعات تدفعها إلينا طبيعته «أسهر» بمفردي ـ مع الأصدقاء ـ مع الحبيبة ـ القراءة ـ الكتابة ـ التأمل.. الخ، ونخرج من الجملة الأولى دون الوقوف على حقيقة فعل «السهر» وما يتضمنه.

في **الجملة الثانية «أنا لا أنام»** تتأكد فردية الفعل من كونه خاصّاً بالشاعر وحده، وتبدو الدلالات التي يفرزها أكثر حدّة. **فالسهر أمسى حالة خاصة**، استثنائية، تنسحب عليها ليالي الشاعر جميعها. وبدا واضحاً أن السهر يمارسه الشاعر منفرداً. بذلك، تنتقل المعاني التي يتأسس عليها الفعل من اجتماعية إلى فردية، أو من العام إلى الخاص. كما تطرح هذه الحالة أيضاً توقعات جديدة «لا أنام» بسبب مرض يمنعني من النوم، مضايقات، طبيعة العمل في الليل... الخ، وبالتالي، فإننا نخرج دون معرفة أسباب السهر الحقيقية، والتي تحولت إلى نفي النوم من فاعله.

الجملة الثالثة تقطع علينا الخيط الذي انبنت عليه توقعات الجملتين، الأولى والثانية، مبيّنة في الوقت ذاته، الحقيقة التي تكمن وراء حالة السهر الشديدة التي يعيشها الشاعر. فهو عندما يقول «حياتي سواد

وعبـودية وانتـظار» تغيب كل التوقعات الأولى، وتظهر قضية هامة تتعلق بمسـألة حرية الإنسان وما يتفرع عنها. ويتحول فعل «السهر» من فعل إرادي يمارسه الشـاعـر اختياراً، أو تحدده ظروف خاصـة تتعلق بالمسألة الوظيفية أو البيولوجية لوضعه العام، إلى فعل قسري يُمارَس على الشاعر بقوة الاضطهاد وسلب الإرادة. فالشاعر يعاني من الحرمان الذي يُمارَس ضده. فهو ذليل، مضطهد، مقموع ومصادَر في شخصيته الإنسانية. تضيء هذه المعاني مفردات «السواد، العبودية، الانتظار». وربما كانت كلمة «الانتظار» أشمل من حيث انفتاحها على حالات تعمل على تأكيد وضع الشاعر العام، بما يتفرع عنها من آمال مرتجاة وقلق، من اضطراب ووهن ويأس. انتظار من؟ وإلى متى؟ وما هي العلاقة بين الانتظار وكل من السواد والعبودية؟ وما هو السبب الذي دفع الشاعر إلى استخدام صيغة المصدر في تعبيره عن هذا الـواقع؟ ألا يفيد التعبير بصيغة المصدر إلى اتساع مجتمع الذل والعبودية بسلطتـه المـطلقـة التي يتأسس عليها، والتي تقوم على استغلال الإنسان وإذلالـه وقسر حريتـه إلى النهاية؟ ثم ألا يشير التشكيل في سياق الجملة الاسمية «حياتي سواد. . .» إلى طبيعة هذا المجتمع من كونه جامداً، غير قادر على التحول، وبالتالي، فإن قيم الثبات هي القيم الراسخة والمسيطرة في أجوائه دائمًا؟! ثم ماذا يعني أن تكون المصادر جميعها، بمدلولاتها الغنية، والمـطلقـة، ليست أكثـر من عنـاصر إخبـار، تحاول كشف حياة الشاعر وتعريفها؟ إن الشاعر يبدو هنا، مشرداً، غير قادر على الفعل، وبالتالي، فإن مشاعر البؤس والعدمية هي الطاغية عليه. يحيلنا وضعه إلى فصل كبير من أبناء المجتمع ممن يعانون القهر والجوع والتشريد، من الذين يمكن أن تنسحب عليهم معاناته. وتمسي اللغة في هذه الحالة ناقلاً أميناً لمعاناتهم، تعبّر بصدق عن عمق المأساة التي هم بصددها، لا يستطيعون منها فكاكاً.

من الأستاذ الشاعر. الدكتورة الدكتورة. عارة مرياد
الرقم: ...
التاريخ: ...

(إن كل تعبير باللغة يوحي بواقع هو حصيلة رؤيوية شعورية للواقع العياني.)[٢٧] وتتفاوت صيغ التعبر في إيحائها بهذا الواقع أو نقلها له، بين ألفاظ قوية منتقاة وألفاظ سهلة، بسيطة، أقرب ما تكون إلى روح الإنسان العادي الذي ينتابه حزن شديد عندما يشكو همومه ويصّرح بها. **والماغوط** يحرص في هذا السياق أن تكون لغته في الشعر هي لغته نفسها في الحياة، حيث الفواصل تمحى أو تكاد لا تبين. إن الحزن الذي يسيطر على تعبيره الشعري لا ينفصل عن أساسه الاجتماعي، عندما تحكم هذا الأساس متغيرات تفتّت وحدته، فتظهرها شديدة التفاوت.

والماغوط لا يكتفي بنقل واقعه والهموم التي تنتابه، وتعريفها، وإنما يعمد إلى استحضار **عالم الطفولة** كعالم بريء، حرّ، بديل لعالمه الحالي. فهو يطلب من أبيه القيام بفعل الاستحضار هذا. ربما لأن أباه كبير السن، وبالتالي فإن امتداده الزمني بين الماضي والحاضر أوسع. من هنا، فإن قدرته على فهم حقيقة الطفولة أكبر. ذلك أنه خبرها عبر عقود زمنية متعاقبة، قبل أن تقتحم المدينة أجزاء من عالمها فتشوهها. كما أن اختيار الشاعر لمفردات الطفولة التي يرغب باحضارها يشير إلى خصوبة ما تحيل إليه هذه المفردات التي تقوم مقابل الجذب النفسي والاجتماعي لموقعه الراهن. ألا تشير «الضحكات القديمة» إلى عالم الرواء الذي أغنى طفولة الشاعر بما هو محبب إليها؟ و«شجرة الكرز» أما تحيل أيضاً إلى العطاء الذي يتجدد عاماً إثر عام؟ وكذلك إلى اليخضور اليانع عندما تكتسبه أجزاء من الطبيعة وتزدهي به؟ إن «الصندل المعلّق» يكشف عن شقاوة الطفولة، وعبثها الجميل الذي تمارسه بحرية لا حدود لها. هذا العالم الخصيب التلقائي، هو ما يريده الشاعر بديلاً لعالمه النقيض. **فالطفولة لعلها (أقرب مراحل العمر من الحياة الحقيقية)**[٢٨] لذلك يمكن أن تعدّ المكافىء الشعوري الذي يهدف عن

طريقها إلى التخفيف من حدّة الواقع وقسوته عليه. كما أنه في استحضاره لقيم الطفولة الأكثر براءة، يشير بشكل ضمني إلى رغبته في إزاحة الواقع الحالي وتجاوزه. إن هذه التفاصيل الطفولية الهامّة تمثل، على مستوى بنية النص، نهوضاً في حركة بنائه الفني، كونها تغني النص بما تحمله من قضايا دقيقة، تعطي صورة واضحة عن عالم غني متكامل، يتحرك بقوة وجوده واستمراريته. والفن عندما يعني (الامتلاء الحيّ بالتفاصيل.)[٣٠] فإن المقصود بهذه التفاصيل هو أن تلامس بشكل صميمي مسيرة الإنسان في رحلته الحياتية، وتبرز أهميتها بكونها محوراً أساسياً في هذه المسيرة، تكشف من خلال حركيتها العامة حيزاً هاماً من توضعها الاجتماعي، وتدفعه إلينا عالماً غنياً بمحتواه وفعاليته.

غير أن نهوض النص أبرز ما يتجلى، في هذا السياق، في المقدرة على تذكّر مخزونات الطفولة وتحديد معالمها، والوقوف عند أصغر جزئياتها. ذلك أن (قوة الفن وعلى الأخص الشعر هي قوة الذكرى.)[٣١] فالذكرى تحدّد أولاً، معالم من الماضي لها رسوخ في ذهنية الكائن، وتهدف ثانياً، من خلال هذا التحديد إلى إيجاد عناصر خاصة بالتجربة، القصد منها تكوين نظرة متكاملة عن طبيعة هذه المرحلة، وما تمثّله، وما هي القضايا التي تفرزها، والعلائق التي تنسحب عليها، وانعكاس ذلك كلّه في فكر المجتمع. إن السياق الشعري الذي تضمّن هذه الذكريات لا يخرج أيضاً عن الطبيعة الاجتماعية للكلام اليومي، وهو يمارس إحدى أبرز مهامه الوظيفية في نقل وضع ما لشخص أو لمجموعة أشخاص ينضوون في حركة اجتماعية متنامية. ولو عدنا للمفردات المكوّنة للسياق لوجدناها مفرزات طبيعية للأحاديث اليومية الصادرة عن هذه الجماعة أو تلك، وإن كان «الماغوط» استطاع أن يعيد ترتيبها بما ينسجم مع الحالة النفسية التي يخضع لها، وبما ينسجم

وتصوره للمرحلة التي يتذكرها، فظهرت لغته وهي تحمل طبيعة هذه المرحلة القائمة على الطهارة والوداعة. إنها لغة الإنسان الطفل بما تتفتق عن معاني الحياة المتدفقة بحرّية وتلقائية.

إن الأشياء الصغيرة المخبأة الآن في ذاكرة الشاعر، كان لها حضور قوي في يوم من الأيام، خاصة عندما كانت مسؤولياته غير قادرة على حجب هذه الأشياء عن عالمه، وهي ما تزال تُمارَس بكل طاقاتها وعنفوانها، مواكبة في ذلك، المواقف التلقائية للطفولة. وتلحّ الآن على مشاعره، محاولة تحقيق رغبته في حذف ما يسيطر على هذه المشاعر من هموم فردية.

ويبدو أن مشاعر الحزن هذه طاغية في مختلف كتابات الماغوط الشعرية. وقد يعود ذلك إلى توجسه المخيف من مفرزات الحضارة المادية، عندما تطرحها سلطة لا تقيم وزناً لحرية الفرد. وربما كان الماغوط من أبرز شعراء قصيدة النثر، ممن تبنوا مفهوم الشفوية في شعرهم، راصداً، بذلك، الحركة العفوية الصادقة لمشاهد الحياة اليومية، عندما تتأزم هذه المشاهد في تجربتها المعيشة. يقول في موضع آخر:

(أمّي..
ياذات النهد الملوّن كالأكواخ الإفريقية
اسرعي لنجدتي
تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العميق
مع الإبر والخيطان والأزرار
فالموت يحيق بي من كل جانب.)[٢١]

تعبّر حركية النص عن مشاعر يومية لشريحة اجتماعية تعيش حالة من سقم الوجود، تتكشّف عن هذا النزيف الشعوري المتفجر لمعاناتها، وهو ينقله إلينا واحد من نخبتها المثقفة.

نعيش علائق النص الممثلة بحركة بنيته، لنتعرف على حقيقة هذه المعاناة وصدقها من كونها تمثل تجربة إنسانية مجسّدة في سياق شعري يمثل صوتها الخاص.

يتحدّد النص أولاً باعتباره رسالة موجهة إلى «أم» وتشكّل في هذا السياق محوراً أساسياً يعمل على تعميق الدلالة للأجزاء الأخرى التي تكتسب أهميتها من كونها داخلة في إطار الفعالية المميزة لموقع الأم. وتنتمي المفردات التي تضيء دلالة «الأم» إلى الطبيعة الريفية البسيطة التي تتميز بها، وهي طبيعة تقوم على تجسيد الفعل السلوكي اليومي للأمهات اللواتي لا يخرجن في عيشتهن عن منطق الريف بممارساته الواقعية المتوارثة. وربما كانت شفوية التعبير أقدر على كشف هذه الممارسات وتعريفها، لأنها تشكّل الجانب النظري الأصيل الذي يتواصل عن طريقه المجتمع الريفي خاصة.

إن كلمة «أميّ» التي وردت في سياق النداء، ليست مصدر الحنان والعطف اللذين يفتقدهما الشاعر وحسب، وإنما هي البديل المنشود لكل الآلام التي يعاني منها. بل هي العالم الجديد الخصب الذي يقوم في الذهن مقابل عالم الخواء والجدب الذي يفرض وجوده عليه. بذلك، تكتسب «الأم» دلالات جديدة في بنية النص كاملة. إنها **أولاً**، تمنح الدفء، لأبنائها، تحتضنهم وترعاهم، بكل ما تحمله من معاني **الأمومة**. وهي **ثانياً**، ملجأ أخير تعمل على امتصاص عناصر الخوف ومقوماته عندما يهيمن على واقعهم. وهي **ثالثاً**، مكافىء نفسي يمكن الاطمئنان إلى فعاليته وجدواه في ظل شعور واقعي جاف نقيض له.

إن غياب أداة النداء «يا» يشير إلى الحضور المنشود للأم عندما يكون الابن في موقع لا يتاح له فيه الوقت الكافي للتفكير بسبل إنقاذه، فيأتي نداؤه صرخة مباشرة تستهدف انتشاله من العجز الذي تملّكه وأوهن قواه.

وبالتالي، يرغب من خلالها أن تكون شخصية الأم أكثر التصاقاً به. ربما لأنه أدرك طبيعة الأزمة التي يعيشها، وطبيعة الأم، من كونها تحرص بشدة على إنقاذ الابن من الحالة التي هو فيها. وهي حالة شائكة، يهيمن فيها العدم على المجال الحيوي الذي يمكن للشاعر أن يتحرك داخل حدوده.

في النص إشارات هامة ترتبط بالواقع الاجتماعي وتكشف طابعه المميز. ونستطيع من خلال هذه الإشارات معرفة مفارقات هذا الواقع والوقوف عند أبرز معالمها، وما يمكن أن تمثله. إن «الأكواخ الإفريقية» تعطي صورة واضحة عن مجتمع الفقر في القارة الإفريقية عندما تحكمه علاقات غير متكافئة، تقوم على استغلال الإنسان وقسر حريته. وثمة صلة قوية تقوم بين «الكوخ» الذي يتداعى بسهولة، وبين النهد الملوَّن، باعتباره نهداً ضامراً ضعيفاً، وهنت فيه الحياة. إن هذه العلاقة تحيل أيضاً إلى بؤس العلاقات التي تحكم الريف وانعكاس هذه العلاقات على البنية الجسدية لساكنيه. بذلك نستطيع القول، إن علاقة اختلاف تحكم بنية النص كاملة، من كونها تحمل مؤشرات غير متجانسة، تمكننا من الوقوف على حقيقة الواقع الريفي، ببساطته وطبيعة العلاقات التي توجه مساره، وموقف الشاعر من ذلك كلّه. فالريف الذي يحنّ الشاعر إليه، فيتذكر تفاصيل أيامه الماضية ويرغب باستحضارها وممارسة مفرداتها، هذا الريف الذي تتمثل خصوبته في تلك التفاصيل الصغيرة التي ترسّخ معاني الطفولة الجميلة، يبدو بالنسبة للكبار قاسياً يهيمن فيه الفقر على معالمه. وإلّا ما معنى أن تحمل الأم، وهي رمز للخصوبة الدائمة، نهداً ضامراً ضعيفاً؟ ثم ألا تكشف مقابلة النهد بالأكواخ الإفريقية التي تنزف الفقر، عن بنية المجتمع في الريف الذي يأتي الشاعر على تذكّره، من أنها بنية تخضع لعلاقات استغلال، وتتسبب في إفقار هذا المجتمع وضعفه؟.

إن هذا الخلل في واقع الريف لا يمكن أن يُقارَن بحالات الضياع والتشرد والقسر السياسي التي يعيشها الشاعر في المدينة. وربما كان هذا هو السر في كون مجتمع الريف بتفاصيله الصغيرة لا يغيب عن خياله، باعتباره بديلاً يقوم في الذهن مقابل مجتمع المدينة الذي لا يحترم الفرد ولا يقدِّره أو يقيم وزناً لطموحاته. ورغم أن المدينة لا تظهر في هذا السياق، غير أننا نلحظها تقف وراء نقمته على واقعه الراهن، متيحة له التوجه إلى الريف بهذا الزخم العاطفي الكبير الذي يقابله به. بذلك يصبح الشعر هو (السجل الممكن لكل التجارب الإنسانية والأحلام والعواطف والمشاعر في لحظاتها الزمانية الهاربة، وفي كينونتها الماضوية المبتعدة)[٣٣]ونستطيع، من خلال الشعر، أن نتعرف على طبيعة المواقع الاجتماعية للجماعات والأفراد على السواء. كاشفين إشكاليات هذه المواقع وملابساتها.

إن الموت وهو يحاصر الشاعر ويضغط عليه، يشير إلى قضية هامة يعيشها، هي قضية **الاستلاب** الذي يهمش موقعه، فيسفّه أفكاره ويقلّل من شأنه، بمنعه من ممارسة حقه في الحياة. هذه القضية تنعكس في وجدان **الماغوط**، ويتأكد حضورها، فلا يقدر على الإفلات منها. ذلك أن وعيه السياسي لم يصل به إلى المستوى الذي يسمح له بكشف جذور استلابه التي جعلت منه كائناً ضائعاً مغترباً. فاكتفى أن انكفأ على نفسه، يعكس اغترابه هذا من داخل الاغتراب ذاته[٣٤]، دون تجاوزه، مكرساً بذلك مأساته. وربما كان تركيزه على الموضوعات الأكثر براءة في حياة المرء والتي يشكّل فقدها لديه صدمة قوية لمشاعره عندما تنعكس فيها تناقضات الواقع المعيش، أقول، كان إحدى المحصلات البديلة التي فرزها وجدانه إزاء هذا الواقع. فنراه يبحث في لغته عن خصب الحياة وحيويتها.

إن **تجربة الماغوط الإنسانية** قامت على تطعيم اللغة بدفقات إبداعية،

مصـدرهـا حركة شعوره تجاه الحياة. هذه الدفقات جعلتها ممتلئة بحرارة المشاعر المتوترة، وقوة العواطف الذاتية المتأججة، الأمر الذي يجعل لها نكهة خاصـة. وقد استطاع بما يمتلك من مقدرة فنيّة عالية أن يحقّق (التوافق الخلّاق ما بين التقنية والتجربة الداخلية «المضمون».فالتقنية تستمد ملامحها من حقـل الكلام اليومي، وهذا ما يفسر الإلفة والدفء في جمل الماغوط الشعرية.)[٣٥] إن الإلفة والدفء في شعره يشيران إلى النقيض، مما نلحظه في مختلف سياقاته الشعرية التي تؤكد تعطشه للحرية دون بلوغها، الأمر الذي ظلّ حنينه إليها لا يقاوم.

في نص آخر ينقل إلينا الشاعر «عادل محمود» إحدى مفارقات الحياة التي كثيراً ما تحدث في عالمنا، فيتناولها الناس في أحاديثهم اليومية، وتكون محصلتها مثاراً للدهشة لدى الكثيرين منهم. يقول:

(ذات يوم
ستعرفون
أن الذي حدثتكم عنه:
قد مات في مكان بعيد
وحيداً
ورثّاً
وحزيناً
وعطشان
قلبه يدمع مثل عين حصان مقتول
لم يورث شيئاً
سوى آلة تصوير عتيقة
وكل ما رأته أعينكم

حتى الآن ـ
من لوحات
في معارض هذا العالم
الفسيح .)[٣٦]

تتجلى فاعلية النص في كونه يضعنا في مواجهة حالة غير سوّية، تُمارَس بطريقة تثير ردود فعل إيجابية غايتها التنبيه إلى خطورة هذه القضية على المجتمع عموماً، وعلى أبنائه الفاعلين فيه خصوصاً. ورغم أنّ الشاعر لم يشر إلى سلبية هذا الفعل، صراحة، غير أننا ندرك ذلك من خلال المفارقات التي حملها سياق النص كاملاً، والذي تغلب على لغته صفة السرد أو الحكاية.

يبدأ الشاعر منذ البداية بوضعنا ضمن زمن غير محدّد. في هذا الزمن يكمن فعل معرفة، نطلّع عن طريقه على مفارقة غير عادله، تتأسس عليها قيمة النص الذي يمثل واحداً من حقول الكلام الإنساني اليومي. وقد يشير وضع فعل المعرفة في إطار زمني مبهم إلى أن حدوثه قائم، وقيامه احتمال يتحول بفعل الزمن إلى ممكن يُمارَس بقوة فاعلية هذا الزمن، وبقوة مسيرة الإنسان داخل إطاره. بذلك، يكون حضور الفعل هو نفسه حضور الزمن في حركته الدائمة والمستمرّة. وقد يكون القصد من ذلك هو الرغبة في ديمومة معرفة المفارقة الحاصلة واتخاذ موقف حيالها.

إن الانسيابية التي بني النص على أساسها تساعد في الاندماج مع حركيته العامة، وفي السير مع كل مفردة من مفرداته للوقوف على حقيقة ما يجري. وكأننا أمام كلام يومي يتوجه به فرد إلى مستمعين في ميدان اجتماعي. وقد استطاع «محمود» أن يطرح لنا قضية هامة من قضايا المجتمع هي قضية الإنسان الذي يعمل، ويكون عمله قيمة صحيحة تُضاف إلى

قيم الحياة، وتساعد ، في الوقت ذاته، على تدعيم مفاهيمها، ومع هذا كلّه فإن الناس ينكرونه.

إن متاعب هذا الفنان الذي ارتقى بفنّه، فكانت لوحاته الجميلة المتوزعة في معارض هذا العالم، يتلقفها المشاهد ويسعى إليها، إحدى ثمار هذا التعب، هي نفسها متاعب العامل والفلاح عندما يضيع عملهما الجاد في لجّة الحياة. وهي نفسها متاعب الإنسان، كل إنسان، يريد أن يرتقي بإنسانيته إلى الأفضل. إن هؤلاء الناس جميعاً يعيشون بيننا، أو نصادفهم كثيراً في مراحل مختلفة من حياتنا، تكمن فيهم فعالية متأججة، توظّف بطريقة، إيجابية، غايتها ترسيخ هذه الفعالية في المجتمع وتعميمها. ورغم فعاليتهم هذه، فإن المجتمع يهمّشهم ويتجاهل حضورهم، ويسفّه مفاهيمهم. وإلّا ما هو السر الذي جعل هذا الفنان الأصيل يموت منفياً، منبوذاً من المجتمع وعلائم التعب والإجهاد قد استوطنت بدنه فأرهقته؟ وهو الذي قضى عمره في عمل طيّب، أراد عن طريقه، أن يعيد للحياة بعض ألقها وصبوتها.

إن هذه القضايا نعرفها، وكثيراً ما نتداولها فيما بيننا، قاصدين بها السخرية من كون هذه المفارقات لا تحمل أيّة اعتبارات تستوجب تحقّق وجودها. وقد استطاع الشاعر أن يوظفها في كلام شعري، أعاد لنا فيه ما أثرناه، وما نثيره من أحاديث في مجالسنا، ولكن بمستوى فني أعلى، مؤالفاً بذلك، بين التجربة الحياتية والتجربة الفنية. فإذا كان (مضمون الفن هو الذي يطلب شكله ويحدّده)[٣٧] فإن الشكل الشعري الذي قدمه لنا «عادل محمود» بما تضمنه من تسجيله لحالة إنسانية، معيشة في حياة يومية مزحومة بالمتاعب، يكشف لنا عن المضمون الإنساني للفعالية الشعرية في هذا النص المتحقق، والذي يهدف إلى إزالة المفارقة القائمة، وسدّ الشرخ القائم

في العلاقات الاجتماعية المتباينة.

ويسجّل لنا الشاعر «بندر عبد الحميد» تفاصيل دقيقة لواقعة اجتماعية، نتبين فيها أبعاداً إنسانية هامة، تتيح لنا معرفتها كشف هذه الواقعة اليومية والمشاعر الإنسانية التي تكتنفها. يقول:

(جدّي الذي يضحك
زارني في المدينة المتسخة
وحدثني عن أحلامه في المستقبل
لم يكن خائفاً مما يحدث
ولكن له آراء خاصة
بالنساء
اعترفت له بأخطائي
واشتريت له ألعابا وأدوية
وكتاباً ملوناً
ثم أرسلته في سيارة كبيرة
إلى القرية
لم أستطع أن أبكي
لأن جدّي كان يبتسم
عبر زجاج النافذة
وهو يلوّح لي بيده
التي تشبه المعول.) [٣٨]

يتضمن النص مجموعة مفارقات تضيء لنا واقعاً تتكثف داخله تجارب إنسانية غنيّة ومتشابكة، اعتمد الشاعر في تشكيلها على مشاهد من الحياة اليومية تبدو كأنها حقائق واقعة. وتحيل المفردات المكوّنة للنص إلى نظيرتها

في التجربة الحياتية المعيشة. مما يؤكد ميل الشعر، ليس لمسايرة الصيرورة الاجتماعية وحسب، وإنما لأن يكون الصوت النقي والفعلي للإنسان الاجتماعي قاطبة، لاسيما عندما يعي نفسه وموقعه على أساس كونه إنساناً وليس على أي أساس آخر.

تبدأ المفارقة الأولى، بموقف «الجدّ» في «المدينة المتسخة» وتعطي صفة المدينة دلالات سلبية لها، كما تفتح أمامنا مجالاً واسعاً من الاحتمالات، تفيد أن مجتمع المدينة تحكمه علاقات غير صحيحة تجعل الحياة فيها صعبة. ومن شأن هذه الحياة أن يصيب المرء فيها غير قليل من انعدام التوازن الذي يعمّق بدوره عزلة الإنسان فيها، ويعمّق أيضاً مفاهيم الهمّ والقلق لدى هذا الإنسان. وهذه قضايا نستطيع اكتشافها بسهولة، على مستوى مواقعنا اليومية في المدينة التي نتعامل معها. وكم يصيب المرء فيها من حزن شديد خلال مواقعه هذه، غير أن «الجدّ» يضحك، والموقف هنا ليس موقف ضحك. إن الضحك دليل سرور وبهجة. وهذا ما لا تطرحه علائق «المدينة المتسخة» وإنما تطرحه علائق أخرى مرافقة للجد القادم من الريف صنوّ المدينة «النظيف».بذلك، تظهر مفارقة جديدة بين المدينة المقيدة وبين الريف المنطلق، وساكنيها الذين تنعكس عليهم علائق مواقعهم المتباينة.

إن «الجدّ» يعيش حياة دفء وراحة «نفسياً على الأقل» وهو يرغب أن يحقّق، في هذه الحياة التلقائية، طموحات خاصة له، وإلا كيف تكون له «أحلام في المستقبل» وهو يعيش أواخر أيامه؟! إن «أحلام» الجدّ لا تخرج عن الطبيعة العفوية لمسيرته الحياتية التي تبدأ منذ طفولته الأولى، ولا تنتهي إلا بنهايته.

إن الإنسان الريفي الذي تحكم حياته ظروف خاصة، يسعى دائمًا

لوضع بدائل أخرى لما يعترضه، ويخطط لتكوين علاقات جديدة مع محيطه، سواء أكان هذا المحيط إنسانياً أم طبيعياً. ولكن أيّة بدائل يرغب «الجد» بتكوينها؟ إن موقف «الجدّ» يطرح قضيتين هامتين في المجال الاجتماعي، أولاهما، طبيعة الجدّ المسنّ الذي مارس الحياة وعاركها، في أن تكون له آراؤه المميزة التي يسعى لترسيخها، ويرغب من أبنائه وأحفاده تحقيقها والسير في إطارها. وهذه طبيعة غريزية في الإنسان، الغاية منها، التواصل بكل المقومات المعتبرة، مع الأجيال اللاّحقة. وثانيهما، هي طبيعة المرحلة التي يعيشها «الجدّ» وهي مرحلة شيخوخة تكثّفت فيها رحلة زمنية طويلة. وهي رغم كونها تُشكّل آخر مراحل العمر، غير أنها تحمل تشبثاً بالحياة، قوياً وأكيداً، حتى ليبدو العقل الباطن للمسنّ يستجمع مفاهيم وتجارب طفولية، يبادر بها موقعه الأخير في مسيرة الحياة وكأنه يعيشها لأول مرّة. إنه سرّ الحياة الموزع بين كائناتها، تصعب معرفة كنهه.

إن الشاعر حاول أن يساير القضية الثانية المتعلقة بالطفولة، ربما لأنه يدرك طبيعة المرحلة التي يعبرها جدّه. إذ تشير الألعاب والكتاب الملوّن إلى معالم طفولية واضحة. ونلمس من خلال التعامل مع هذه المفردات في سياقها الموجودة فيه، نوعاً من الشفقة، متخفيّة في طريقة التعامل مع الجد. وهي ليست شفقة تستهدف دونية الآخر، وإنما تقوم على سذاجة هذا الآخر قياساً بتجربته الحياتية، وقياساً بموقف الحفيد من هذه التجربة. بذلك تكون الشفقة داخلة في سرّ العلاقة الجدلية بين الأجيال، غايتها استبطان حركتها وإضافة تعريفات جديدة لها.

بقي أن نشير إلى دلالة هامّة من دلالات النص هي «يد الجد التي تشبه المعول» والتي لا تخرج عن الطبيعة العملية لإنسان الريف. إن هذا «الجد» الذي عاش مع الأرض، يعمل فيها ويستنبت بذورها خلال رحلته

الطويلة، قد تحول إلى جزء منها، وتحولت أجزاء منه إلى أدوات فاعلة تعمّق صلة «الجد» بالأرض، وتقوم على التعامل معها بلا واسطة. إن شكل اليد يوحي بفعاليتها العملية الكبيرة وبكثرة ممارستها للعمل. بذلك يكون مجال النص هو مجال واقعي «اجتماعي» تقوم على تغذيته وتكوين بنيته مفردات ومواقف يومية للكائنات الإنسانية ذات المشاعر المختلفة في تجربتها الاجتماعية الطموحة. وما المفردات «جدّي، يضحك، المدينة المتسخة، الأحلام، الأخطاء، الألعاب، السيارة الكبيرة...» إلا دلائل تؤكد اجتماعية النص، والعفوية الصادقة التي تكمن وراء سياقه. (إن اللغة الشعرية تنظّم وتشدّ مصادر اللغة اليومية، وأحياناً تنتهكها في سعيها إلى وضعنا قسراً في حالة من الوعي والانتباه)[٣]. وربما كان ذلك نوعاً من التنبيه يُراد به تحديد مواقف مشتركة، ليس من أجل رفع المستوى المعيشي للإنسان وحسب، وإنما من أجل صياغة قوله والارتفاع به إلى مستوى الشعر.

وقبل أن نختتم هذا الجزء من شفوية القصيدة النثرية، لابد من التعرض لنص آخر، يتضمن ميلاً واضحاً إلى بدئية الحياة، حيث العلاقة القائمة بين موجودات الكون تأخذ بعداً أسطورياً متميزاً، يؤكد رغبة الشعر، ليس في أن يكون الصوت الحقيقي للإنسان، وإنما في كشف الخلفية التي تدفع هذا الإنسان لأن يكون له مثل هذا الصوت في هذا العالم المشدود. يقول الشاعر نزيه أبو عفش:

(هذا الصباح سأخرج إلى البساتين وأرقب مطلع الشمس
سأغسل وجهي ويديّ وقلبي بمياه الساقية.
الأعشاب الجليلة ستهلّل لي
وستفرح بزيارتي المياه النقية البدن
والحصى النظيف الأملس المتأجج في قاع المجرى.

سآكل خبزاً ورشاداً
وأنتظر أن ينبئني صوت السنابل المتكسرة بقدومكِ
ثم أعود إلى منزلي
متبوعاً بتظاهرة من الغزالات والعصافير وأزهار السيكلامان
أدخل. . . وتدخل العصافير خلفي
الغزالات يرقدن أمام الباب
حاكّات أنوفهن بأظلافهن الكريستالية
وترقص العصافير
تشاكسني. وتمصّع على الكتب
أنام. . . والعصافير تغنّي
آستيقظ. . . والعصافير تغنّي، وتعرف أنني أحبّها
هذا الصباح يقول
أيتها المرأة
أيتها المرأة
هذا الرجل يحبك.)[٤٠]

يضعنا النص مباشرة في جو نظيف مفعَم بالولادة. ويُعتَبَر مقدمة لائقة لعلاقة أسطورية بين الشاعر وموجودات الطبيعة الأخرى. ومنذ السطر الأول تطالعنا مفردات غنيّة تحمل **دلالات إشعاع وخلق**، تحدّد رحلة الشاعر بكونها رحلة باتجاه مكامن الخصب والعطاء، حيث الحبيبة تنتظر حبيبها. ومن هذه النقطة يبدأ النص بفرز معطيات تجسّد الهدف الذي يسعى الشاعر للتعبير عنه وبلورته، وهو **علاقة الرجل بالمرأة**، وهذه العلاقة بما تشتمل عليه، وبما يتفرع عنها، كانت تستلزم منذ القديم، طقوساً خاصة، الغاية منها دفع الفعل الذي تستتبعه إلى مجاله السرّي

المقدّس حيث الولادة نتيجته المتكاملة. وقد حاول الشاعر في نصّه وضعنا على طريق هذه العلاقة. وربما لا يعنينا ذلك هنا، بقدر ما تعنينا اللغة التي حددت طبيعة النص من كونه نصّاً يميل بشفويته إلى الإجابة عن سرّ تشكّله.

نلاحظ في النص طغيان العلاقات الأسطورية المكونة له، والتي تجلّت في هذا المهرجان الاحتفالي الكبير الذي تمارسه عناصر الطبيعة الأخصب. والأسطورة تمثل طفولة الحياة، عملت مذ كان الإنسان، على رأب الصدع بينه وبين واقعه. وجهدت أن تجعل العلاقة بين كليهما متوازنة. من هنا، فقد أخذت العلاقة بين الإنسان والموجودات الأخرى طابعاً تآلفياً، الغاية منه تحقيق وحدة لخصائصها. وبدت هذه الموجودات مؤنسنة في ظل رغبة الإنسان في أن تكون البعد الموضوعي الذي يتحقق بوساطته مستوى أفضل لوضعه العام. لذلك كان ميل اللغة في تعبيرها عن هذا المستوى أن تأخذ طابعه العام، وتتسم بسماته المستسرة، حيث الخارج، فيه تلقائية التجربة ومباشرتها، وحيث الداخل فيه سرّها الدفين المعمّق الذي يقوم على سيطرة كائن أو مجموعة كائنات على مسيرة هذه التجربة. ونرى هذه الخصائص في نصّ «أبو عفش» بطبيعته العفوية وانسيابيته الجميلة وعلاقاته المتناغمة، بينما يحيل في عمقه إلى الجفاف والعقم اللذين يهيمنان على مسيرته. وما الإسراف في تخصيب النصّ، وأنسنة عناصر الوجود فيه إلا دليل على تشيىء الإنسان وهبوط مستواه، وسيطرة علاقات الاستغلال التي تحكم مصيره. وهنا يصبح النص أقرب إلى الحلم. والحلم يصدر عن عفوية المشاعر الكامنة، تعبر عنه كلمات لا تخرج عن طبيعته التلقائية هذه. وربما يقصد من وراء ذلك أيضاً، إيجاد معادل شعوري يُستعاض به عمّا يتحقق من معاناة في الواقع. فالشعر (يرسّخ اللاّمألوف وفي

الوقت نفسه يشوّش المألوف فينقذ الإنسان من الضياع في الوجود اليومي الزائف، ويحمل إليه صفة الوجود الأصيل)؛ وهذا هو سرّ تشكّل الشفوية في **قصيدة النثر**، التي ألمّحت من خلال النصوص التي عرضنا لها هنا، في أن تكون **الصوت التلقائي للطفولة** بمختلف عناصرها، تستجيب فيه لنوازع أصيلة دفعتها لنا براءة الطفولة، وقداسة الممارسات الصادقة للإنسان الباحث عن إنسانيته، في الوقت الذي تكشف فيه عما تلاقي هذه المقومات النبيلة من دنس وآثام في ظل الحضارة المزيفة.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

١ ـ الصورة الذهنية
٢ ـ الصورة الحسيّة
٣ ـ الصورة المركبة

الصورة الشعرية

لا شك أن الشاعر يملك إحساساً مرهفاً وشعوراً متميزاً تجاه الأشياء. وهو قادر على التعبير عن هذه الأحاسيس التي نمت وتشكّلت عبر تجربته الحياتية، بما تضمنته من عوامل إغناء وإخصاب لأحاسيسه. الأمر الذي يتيح لها أن تكون المصدر الأساسي في تجميع عناصر التجربة، ودفعها إلى ساحة الشعور ليتم تشكيلها وصياغتها، ثم إخراجها إلى الحياة من جديد. وإخراجها يكون بالمقدار المتشكل بالذهن، وهذا المقدار يتفاوت في حجمه الذي يخرج به بين الخصوصية والعمومية، أو المفرد والمركب وما يتفرع عنهما. والمفرد هو جزء من هذا المركب ومتولد عنه، رغم خصوصيته التي يتمتع بها. إنهما الحيز الذي ينمو النص الشعري داخله. ومن هنا فهما يشكّلان أساس التجربة المنوّه عنها. والإشارة إلى أي منهما هو إشارة، بحال من الأحوال، إلى جانب أو جوانب من هذه التجربة. هذه الإشارة التي تضيء هذا الجانب أو ذاك، هي ما يُعبَّر عنه شعرياً وما يمكن أن نسميه، بالصورة. فالصورة، إذن، هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها، في الوقت ذاته، تُعَدّ انعكاساً مكثفاً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها. كما أنها تشير أيضاً إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان هذا الشاعر أو ذاك، كانت قد ترسخت عبر المسيرة الحياتية. وهنا يتدخل لاوعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبّر عنها، بحذف أو بإضافة ما يراه ملائمًا لإخراجها صورة شعرية لها خصوصيتها الناتجة عن حالة معينة، والمعبّرة عن واقع معين.

في هذه الحالة، تبدو لنا الصورة أساس الفن في الشعر، وأساس فهمنا للواقع أيضاً، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الأساس المتشكل صورة، يمثّل بحال أو بآخر، النسيج الشعري الموجود. أي أن الصورة ـ بأشكالها كافة، سواء أكانت خاصة أم عامة، مفردة أم مركبة، ذهنية أم حسية، مكانية قائمة على علاقة الشاعر بالمكان، أم زمانية بمعنييه النصي والتاريخي «التتابعي» تُعَدّ، في النهاية حصيلة التفاعل الحاصل بين البنى التعبيرية القائمة في النص بعضها ببعض، وبين هذه البنى مجتمعة والتي تشكّل النص الشعري المتكامل وبين الشاعر، ثم بين النص والشاعر من جهة والواقع المعيشي والمتصور من جهة ثانية. فالصورة، والحالة هذه، تتيح لنا فهم الواقع واستيعابه، والإشارة إلى المواطن الصريحة والكامنة فيه. وفهمنا لها، مرتبط بفهم العلاقة بين الشاعر وهذا الواقع. هذه العلاقة تضيء لنا أيضاً جوانب اجتماعية تتعلق بموقع الشاعر في الحياة وما يمثله هذا الموقع من حضور أو غياب، أو من فاعلية أو نكوص. بذلك تبرز قيمة الصورة وجه الواقع الآخر، أو الوجه المتصور له. وتتحدد أهميتها كفعالية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية ذي الشمولية. وتبرز أيضاً فعاليتها داخل النص من كونها تُعَدّ بمثابة الموشور الضوئي الذي يظهر به النص متألقاً، الأمر الذي يسمح لنا بالدخول إليه واكتشاف طبيعته وانتمائه.

وفي هذا الفصل سنحاول مقاربة مكونات الصورة الشعرية من خلال ثلاثة نماذج منها. هي: الصورة الذهنية، الصورة الحسيّة، الصورة المركبة.

١ ـ الصورة الذهنية :

قبل البدء بعرض هذا الأنموذج وتحليله، لابد من الإشارة إلى أنه لا يوجد في الفن عامة، والشعر خاصة، صورة ذهنية خالصة، كما لا يوجد صورة حسيّة خالصة أيضاً، بسبب أن تشكيل الصورة، كما غيرها، يخضع لعلاقة جدلية بين الحسيّ والذهني، اللذين يمهّد تفاعلهما خلال التجربة الحياتية لإعطاء هذه التجربة مضمونها الغني، وأبعادها الذاتية والاجتماعية المنبثقة عنها، والتي تحدّد، من خلال الصورة، طبيعة هذه التجربة وحيويتها. ونستطيع، من خلال هذا التفاعل، أن ندرك غلبة أحدهما على الآخر، وأن نقف على حقيقة الصورة بفعاليتها التي تقوم عليها من كونها فعّالية مؤسّسة على علائق متعددة، يغلب على سياقها الطابع الذهني أو الحسيّ، وبالتالي، يكون لأحدهما الأولوية في الإشارة إلى هذه الصورة والكشف عن هويتها.

وسنتعرف، هنا، على طبيعة العلاقة السياقية القائمة بين المفردات المكوّنة للصورة. وهي طبيعة ذات أبعاد ذهنية غالبة، تميل بمجموعها إلى إعطاء الصورة طابع داخلي «تجريدي» الغاية منه استبطان وعي الشاعر، ومعرفة انعكاسات التجربة النفسية والإدراكية في وجدانه.

يقول الشاعر عباس بيضون :

(السماء تتجور وتطلق ممراتها وطرقها الهوائية
والليل يهتز كبحر ملفوف بالجلاتين
نأخذ الوقت بجرعات كبيرة

تنخفض الأرض ويبرد اليوم
بينما تتحرك الأرض بملاحيها المنومين.)[1]

تبدأ هذه الصورة بالتشكل بدءاً من حركة السماء. وهي حركة يحدّدها الفعل الأول في السياق، تأخذ السماء فيه شكل الوعاء المقلوب الذي تنفصل عنه محمولاته، وتتوزع في اتجاهات مختلفة. ويشير التباس حركة المحمولات وعدم تعيين وجهة معينة تسير إليها إلى اتساع الصورة وامتدادها الكوني عبر مسارات متشعبة تهدف إلى إثارة كوامن في المخيلة البشرية حول ماهية المسارات ووجهتها. كما أن مفردة السماء بما تحمله من غموض ولا محدودية، تضعنا في مواجهة أفق شمولي لا تُدرَك عناصره إلاّ بالتصور. وبالتالي يصبح هذا الأفق عاملاً منشّطاً للشعور الإنساني يهدف إلى ملاحقة الأفق نفسه ومعرفة سبله لاكتناه خفاياه وأسراره.

الحركة الثانية في الصورة هي حركة الليل. والليل هو الآخر له حضور مؤكد في عالم الإنسان، يتمثل بهيمنته القوية التي تقتحم الكون الإنساني فتثير داخله قضايا شتّى، تسعى بمجملها لوضع تصورات عن طبيعة الليل والدلالات المرافقة لها. ويقدّم الفعل «يهتز» إحدى أهم الإيحاءات التي تتميز بغموضها الناتج عن سّر العلاقة بين **الإنسان والليل**، والرهبة التي تولّدها هذه العلاقة. خاصة عندما ينسحب الإنسان إلى داخل ذاته، فيتأمل حيوية المشروع الكوني، بمستسراته العميقة المشوّشة. وتأخذ العلاقة بين مفردة «الليل» والفعل «يهتز» بعداً اختلافياً. ذلك أن طابع الليل ذو صبغة مجردة، وتوحي لا ماديته إلى توزعه المعمّم، ليس في العالم المادي وحسب، وإنما في العالم المفترض الناتج عن التداعيات اللاشعورية لمجموعة المفاهيم المعلّقة في وجدان الشاعر حول طبيعة الليل وطبيعة المحاورة معه، بينما لا تخرج فعالية الفعل «يهتز» عن مضمونها المادي الذي

يترك، بحركته المتواترة، أثراً حسياً تستوضحه بسهولة حواس الكائن بأنشطتها المختلفة. ويأتي غموض الصورة ليس في محاولة إعطاء اللامادي صفات مادية، وإنما في ظاهرة التشبيه اللاحقة، وما تستتبعه من لا معقولية الصفة التي تؤكد عقلنة الصورة، وابتعادها عن أي مجال فيزيقي يمكن أن تتوضع فيه خارج الذهن. إن طبيعة هذه الصورة لا تخرج عن طبيعة الحالة التي ينسحب عليها موقع الشاعر كفنان قادر على تأمل الكون ونسج علاقات خاضعة لموقفه منه، نتعرف عن طريقها على طبيعة هذا الموقف والشروط المسببة له. ذلك أن معنى الصورة الجمالية (يرتبط بشكل لا فكاك منه بشخصية الفنان التي تتضمن الوعي واللاوعي داخله وعالم قيمه بكل تعقيدها السايكولوجي. وتلك الشخصية هي التي تحدّد معنى العمل الفنّي حتى إذا كان نشاط اللاوعي قد لعب دوراً هاماً في تشكيل ذلك العمل.)[٢] إن لاوعي الشاعر قد حدّد هوية الصورة وانتماءها إلى عالم محايث لعالم الوجدان. حيث تتجمع فيه مخزونات معرفية مجهولة الحضور، تبدأ بالتفاعل فيما بينها برغبات مضمرة، نستطيع عن طريقها تعيين العلاقة بين الشاعر وما حوله انطلاقاً من نتائج تلك التفاعلات وما يتفرع عنها. ويأخذ الطرف الآخر من الصورة، وهو المتعلق بالأرض، والحركة العامة لمكوناتها، صفات مشابهة لحركتي الليل والسماء، تكشف جميعها عن حركة الأقطاب الرئيسة للكون بأمدائها المتفاوتة.

إن تداخل العلاقات بين هذه المكونات وتشابكها سمح للشاعر أن يتحسس موقعه في الحياة، وأن يرقب من خلال هذا الموقع طبيعة هذه الحياة والأسس التي تقوم عليها. وتطرح علاقاته معها مجموعة أسئلة تولّدها جملة «نأخذ الوقت بجرعات كبيرة» وهي الجملة الخاصة بالإنسان، إذ تضيء الموقع الذي يشغله وسط مجموعة المواقع الكونية الأخرى التي تمّ تحديدها.

وهو موقع ذو طابع زمني، امتدادي، يشير الفعل المضارع فيه إلى تواصل حركته عبر الزمان والمكان. كما يحيل اقتصار العلاقة على الزمن إلى تهميش الفعالية الإنسانية في الحياة، وأن الإنسان يمارس حركته الزمنية فقط كأي عنصر آخر من عناصر الكون. وبالتالي، يصبح موقع الجملة هذه محدَّداً وسط السياق العام للصورة، التي تتوجّه بحركة العناصر الكونية ومحمولاتها السّرية الغامضة إلى أبعادها النهائية الخاصة. إن هذا التحديد يفيدنا في استجماع حركة عناصر الصورة جميعاً لمعرفة الموقف النهائي الذي يمكن أن تعبّر عنه هذه الحركة عبر امتداداتها الزمنية المتلاحقة.

إن **الآلية** التي تحكم حركة عناصر الصورة، بما فيها العناصر المتعلقة بالإنسان، والتركيز فيها على غياب الفعّالية الإرادية الواجب توافرها إزاء الصيرورة العامة للحياة، أقول: إن ذلك جميعاً يسمح للصورة أن تخرج إلينا بشكلها النهائي الذي يطرح أكثر من قضية. إنها **أولاً**، تضع الإنسان في موقف محيّر ناتج عن عدم وجود تفسيرات مقنعة لحركة الكون. وهي ثانياً، تدفع هذا الإنسان لمواجهة القلق الذي يدفعه إليه موقعه في هذا العالم الآلي، الذي يهبط به إلى مستوى شيء من أشيائه. وهي ثالثاً، تضعنا مواجهة السّر الخفي الذي تقوم عليه علائق الكون بمتغيراته الهائلة. وهكذا تحيل الصورة، داخل التعبير، إلى الواقع الذي يمارس فيه الإنسان حياته، ويتعرض داخله لقوانينه التي تتحكم بمساره. ذلك أن (التعبير الفنّي، هو في حقيقته، وبشكل عام، تعبير منزاح، مفارق لعالم الواقع المادي، لكنه، في هذا الانزياح، يمارس فعل الإحالة على هذا العالم، بوسائله الفنية الخاصة. يخلق تقنياته المتعددة التي تعود بنا إلى هذا العالم لنراه من جديد أو لنراه في اختلافه)[٣] بذلك تكون الصورة غير مقصودة لذاتها، وإنما تهدف إلى كشف موقف يتوجب أن يكون الشاعر واحداً من أبرز عناصره..

في نص آخر يقدم لنا الشاعر «محمد الماغوط» صورة غنيّة، تحيلنا إلى واقع مفكك يتجابه معه. ويكشف لنا عن طبيعة العلاقة التي تربط بينهما. كما تسمح ذهنية التعبير أن نتعرف على انعكاسات هذه العلاقة في وجدان الشاعر، والمدى الذي تصل إليه، يقول:

(فالطفولة تتبعني كالشبح
كالساقطة المحلولة الغدائر.)[٤]

تقوم الصورة أولاً على ظاهرة التشبيه، وتأتي غرابتها من كون الصلة القائمة بين طرفي التشبيه هي صلة تضاد ومخالفة. ويثير ائتلافها تساؤلات شتى تستهدف الوصول إلى حقيقة الدافع الذي جمع بين عنصري الصورة اللذين يبدوان متعارضين. فالتشبيه يعني في الموروث البلاغي (إلحاق شيء بآخر بينهما صفة مشتركة)[٥] وهذه الصفة قد تكون حسيّة قريبة، وجه الشبه فيها واضح ومدرَك. وقد تكون تخييلية بعيدة نلجأ معها إلى إعمال الذهن لاستجماع وجه الشبه والإشارة إليه. وفي كلا الحالين يتوافر للمتلقي خيوط تمسك بين طرفي التشبيه وتعمل على مقاربتهما. فهل حقّق التشبيه في هذه الصورة ذلك؟ نلاحظ أن العنصرين اللذين تقوم الصورة على أساسهما يقعان على طرفي نقيض، إذ لا وجه للشبه يمكن أن يكون أساساً للجمع بين عنصري الصورة. ومع ذلك فإن الشاعر حاول أن يوحّد بينهما، فظهرت هذه الصورة الغريبة المفاجئة.

نحاول أن نتفهم أطراف الصورة، مسقطين دلالاتها على الواقع في محاولة لربط الشعري بالاجتماعي، والبحث عن أثر هذا الاجتماعي في تكوين خصوصية الشعري وإيحاءاته. ونبدأ من معاني «الطفولة» وهي مفهوم اجتماعي، إنساني، يقوم على وضع الفرد داخل تلقائيته الذاتية، يمارس فيها حريته الطبيعية الأولى، حيث لا قسر، لا إرهاب، لا ضغوط

خارجية. في هذه الحرية تنمو ملكات الإنسان وتتفتح في ظل صيرورة ديناميكية واعية أو شبه واعية. وتأخذ علاقته بالموجودات الأخرى، إنسانية كانت أم طبيعية، صفة التفاعل، وتقوم عليها سلطة الفعل السلوكي اليومي الذي يجهد أن يحاور الأطراف كلّها بما يحقق للإنسان وجوداً متميزاً يشعره بسيولة الحياة في النسغ الأرقى، وبالحضور الأوعى والأسمى للجنس البشري الممثل بطفولته اليانعة، وهي تتلمس طريقها لترسيخ مفاهيمها الإنسانية اللائقة. من هنا، فهي تشكل **واقعاً «مثالياً»** يقوم، بكل مقوماته، على تخصيب المرحلة التي تنسحب عليها صيرورة هذا الكائن وكينونته أيضاً. وبالتالي، تصرّ على أن تبقى المرحلة الأمثل التي يتخلص فيها الإنسان من أسوار الحياة ومعوقاتها. غير أن هذا الإنسان ما يلبث أن ينفصل عن هذه المرحلة بحكم نموّه الزمني الطبيعي، وبحكم تدرجه في مراحل مختلفة من العمر، يبتعد فيها عن الواقع الطفولي وممارساته العفوية الصادقة. ويخضع، تبعاً لذلك، لتوزع أنشطته في ميادين اجتماعية شتى. ويجد نفسه، في كثير من الأحيان، محاطاً بقيود تلاحقه وتتقصى خطواته، تقوم عليها قيم وتقاليد سلبية، تفرزها بنى اجتماعية معينة، وتسعى لترسيخها بكل ما تملك من قوة الوجود الذي يفرضه حضورها السلطوي. وهذا بطبيعته يؤدي إلى تفكك الكائن واختلال توازنه الاجتماعي، لاسيما عندما يكون وعيه الطبقي غير مؤهّل لاستيعاب حركة هذه التغيرات وأبعادها، ويجد نفسه موزعاً بين ما كان فيه وما هو عليه الآن. بين الطفولة المتحررة من أعراف وتقاليد الواقع، والحصار الجديد الذي يعدّ عليه مواقفه، ويضع حدوداً وتعريفات لها. وضمن هذه الحدود تُسلَب من الإنسان إرادته، يتشيأ، تحوّله السلطة إلى بيدق، توظفه ليحقق مجداً لها، أو تبعده نهائياً عن رقعتها ليعيش الانكفاء والعزلة. فتكون الطفولة هي المعادل

النفسي الذي يتوهم عن طريقه إزالة الحواجز القائمة، في رغبة للوصول إلى نوع من الانسجام الداخلي. فهل حققت طفولة الماغوط في هذه الصورة، الرغبة المتوخاة؟ أم أن طفولته قد ساهمت في تعميق الخلاف وشدّ أطرافه؟ وأنها شكّلت كوناً آخر، تناهبت فيه الشاعر فعاليات مغايرة لا تساعد على تحقيق الانسجام المنوّه عنه؟.

نلاحظ أولاً، السياق الأول للصورة، الذي يقوم على التشكيل الاستعاري «فالطفولة تتبعني» وما يتضمنه من تحسيس المفهوم، من تشخيصه، وإنزال المجرد منه منزلة المحسوس والمدرَك، بصفاته التي تشير إليه. إن هذا التحول إنما يدلّ على عمق التناقض الذي يعاني منه الشاعر، وعلى حدّة الألم التي تتملكه. كما يدلّ على الخواء الروحي الذي يعيش في إطاره، في ظلّ الواقع المعيشي. وربما أفاد التعبير في سياق الفعل المضارع إلى أنه رغم ديمومة حركة الطفولة وتوجهها صوب الشاعر، تبقى قاصرة عن مواكبته أو اللحاق به. وهذا يؤدي بالضرورة إلى توضعها دائمًا خارج دائرة قدرة الشاعر على تملّكها. تبقى حاضرة، ولكن حدودها لا تكاد تلامس حدوده إلّا ملامسة. وربما نفهم من ذلك ما كنّا قد مهدنا لإيضاحه، من أن الشاعر يعيش على **هامش الطفولة**، بمعنى ما، على **هامش الحياة**، رغم كونه واحداً من مكوناتها، ويتوجب أن تكون فعاليته فيها متأصلة.

تنقلنا هذه التفسيرات مباشرة لمواجهة أحد أركان الصورة الأساسية «المشبّه به» وهو «الشبح» إذ تبدو الصورة، هنا، عملاً ذهنياً خالصاً، تتأسس على مفهومين مجردين هما: الطفولة والشبح. وكلّ منهما ينتمي إلى عالم مناقض للآخر، ولكل منهما دلالاته التي تشير إليه. ويبدو أن وجه الشبه قد تناءى بما يصله بكل منهما. وربما كان هذا التنائي واحداً من عناصر

تحسين الصورة وتشعب دلالاتها إذ (الصورة لا يمكن أن تولد من مقارنة، بل من مقاربة واقعين متباعدين، بنسبة أو بأخرى، وكلما كانت الصلات بين الواقعين بعيدة، كلما جاءت الصورة قوية وكلما زادت قدرتها التأثيرية.)[٦] والشبح مفهوم مجرّد يحمل دلالات سلبية كالخوف والرعب. ويلازم الإنسان في لحظات قلقه. خاصة، عندما ينسحب من فعاليات مجتمعه، ويركن للانفراد والجمود. وهو، أي الشبح تخيّل متوَهم يلاحق المرء ويهيمن على عالمه. تمارسه الشخصية القلقة في لحظات من تضخم شعورها، فيزيدها انطواء وهروباً من الواقع. وهذه دلالات لا تتفق مع مفاهيم الطفولة، باعتبار الأخيرة، انغماساً في هذا الواقع وتوزع في مختلف شرايينه وأنسجته. إنها عنصر جوهري يتأسس على جدلية العلاقة معه، وعلى حيويتها اليانعة.

نفهم من ذلك، أن مقاربة، عنصري الصورة عند «الماغوط» بالشكل الذي رأيناه، يحيل إلى أكثر من قضية، إنها تسمح لنا بالتعرف على حقيقة التناقض الذي يعيشه الشاعر. وهو تناقض ناجم عن الانقسامات الحادّة التي تعيشها نفسه بين متعارضات حياتية، تعمل على زج طاقاته جميعاً في أتون تداخلها واستنزافها حتى النهاية. وربما يعود ذلك إلى طبيعة شخصيته السايكولوجية من أنها طبيعة قائمة على توكيد الذات وحدتها. كما تشير، ثانياً إلى طبيعة الموقع الاجتماعي الذي يشغله وسط المواقع الأخرى، وهو موقع أجوف، تمثّله عطالة شبه تامة، يتميز بها كفرد يعيش ضمن عزلة تبعده عن صنع أي قرار إيجابي يمكن أن يعيده إلى اجتماعيته، وبالتالي تبقى فعاليته مغيّبة، فيعيش في نكوص دائم.

إن هذه العدمية الدائمة التي ينتمي إليها واقع الماغوط، كان لها الدور الأكبر في تفجّر خياله وصنع هذه الصورة اليائسة والغنية بدلالاتها.

إذ إن (فقر الحياة الواقعية هو مصدر حياة الخيال)[٣] على حد تعبير الناقد الروسي تشرنيشفسكي.

إن الإحساس بالبؤس وتشويه الوجود في صورة «الماغوط» يعيدان لنا علاقات الشاعر مع الواقعي، وما تحمله من تدمير لفعاليته الاجتماعية، وينبئان بجوع شديد للحياة، حتى كأن هذه الحياة الممثلة بالطفولة تربض عليه، فيعيش معها المكابدة الدائمة.

ونجد لدى الشاعر «أنسي الحاج» ميلاً شديداً لخلق صور تقوم، فيما بينها، على علائق ذهنية، تبدو الصورة معها أقرب ما تكون إلى التداعي والحلم. مع الإشارة إلى أن ذلك يضعنا أمام تجربة الشاعر الداخلية والأسس الواقعية التي تقوم عليها.

يقول:

(تسهرين فيَّ كسجينة في البرج تضيئه
بحريتها فيطير من نوافذه ويصبح
هواء للبساتين
تسهرين فيّ كاللهب في السراج
كالعناية فوق المسافر.)[٨]

تشكّل هذه الصورة تحولاً واضحاً في مسيرة الشعر لدى «أنسي الحاج». فنحن الذين اعتدنا أن نتبين بيسر طغيان مفاهيم سلبية «كالدمار، الجنون، الموت، المروق، السرطان» في مجموعاته الشعرية السابقة لاسيما «لن، الرأس المقطوع» يرافقها مغامرة جريئة في عالم اللغة، ذات طبيعة سوريالية، عمل فيها على كسر حدودها وتشكيلها وفقاً لمنطقه الخاص، مصحوبة بشعور بالإثم، كبير ومؤكّد. نراه في مجموعته هذه يميل إلى إعادة الهدوء لتجربته الشعرية، والتعبير عنها تعبيراً متوازناً يغلب عليها الجو

الكنسي الذي يحيل إلى الأعماق الدفينة من لا شعوره الشخصي والجمعي. حيث هيمنت على مكوناته سلطة الدين بتفريعاتها المختلفة عبر أجيال طوال. فكان من الطبيعي، إذن، أن نلمح في شعره هذا، نفساً إشراقياً، يميل إلى بثّ طاقة سحرية في الينابيع المقدسة للسلطة الدينية المذكورة، والتي شكّلت هدف لا شعوره الأسمى، وغايته أيضاً. وربما كانت هذه الصورة إحدى أبرز محمولات تجربته الشعرية الأخيرة، تقوم على تجسيد كوامن وعيه الباطن وبلورتها، تتمركز حول طبيعة «العذراء» الشخصية الاستثنائية والمواصفات التي تتميز بها، وتسعى لتوضيح البعد الاشعاعي لحضورها المعنوي الذي يمنحها سلطاتها الخارقة على الموجودات. إذ تجانس بين حدودها، وتضيء مختلف مظاهر النسيج الكوني باعتباره داخلاً ضمن مجالها الحيوي.

نحلّل بنية الصورة بدءاً من حركتها الأولى المتمثلة بالفعل المضارع «تسهرين» وهو فعل تفيد صيغته معنى التتابع والمواظبة. ويشير إلى ديمومة التواصل جنباً إلى جنب مع حركية الواقع المدفوعة للأمام بلا توقف. ويحيل الضمير المتخفي داخل الفعل إلى قوة فاعلة، حاضرة مع الزمن، مجسّدة لحركته. وحضورها ليس في ذاتها، بل في قوتها الإيجابية المطلقة التي ترشح منها، والتي تقوم على بث الحركة والحياة في العالم. يقوم، في الطرف الآخر، الشاعر ممثلاً بالضمير الذي يدلّ عليه. ويشكّل هنا، عنصراً منفعلاً يقوم على استقبال تأثيرات فعل القوة الأولى التي تنعشه وتجدّد قواه. وتقوم ظواهر التشبيه في بنية الصورة كلّها على التعريف بالطاقة السحرية الخلاّقة التي تملكها تلك القوة. وبالتالي يصبح الشاعر، هنا، معبَراً يتم بوساطته خلق مناخ ملائم تضيء القوة فيه مختلف فعالياته، وتعمل على ازدهار رموز التفتح والولادة في شراييها. وربما نتمكن، عن طريق الأطراف الذهنية المكونة

للسياق العام للصورة، من ملاحقة الأبعاد الفاعلة للمشبّه، والقوة الفاعلة لوجه الشبه. وهي قوة متوزعة، تمكّن الشاعر، بخياله الواسع أن ينمّي الحيّز الذي تشغله، ويعمل على تعميق دلالاته. ويتمثل ذلك في ظاهرة التشبيه وما يستتبعها من تراكمات الفعل المضارع الذي يقوم على تفاعل عناصر الصورة وتمركزها في فضاء من التصور الشعوري الداخلي المتنامي. إذ يفيد توضّع القوة المذكورة في البرج كونه يتميز بموقعه الاستثنائي القائم على التماسك والقوة والارتفاع «حصن» إلى أن هذه القوة تملك المقدرة على رؤية مختلف الاتجاهات، ومعرفة طرقها، في الوقت الذي تتمكن فيه من التحرك على محاور واسعة وبسط حضورها في أماكن توضعها. من هنا، تأخذ حركة الصورة، في النص، بالتنامي مجسّدة للحركة النفسية التي تتفاعل في وجدان الشاعر.

نلاحظ دلالات الأفعال وما تحمله من خصائص التحول والانتشار، ليس في صيغتها كأفعال مضارعة، وإنما في طبيعتها التي تؤكد على إمكانية الحركة الإيجابية الدائمة. أي أن قوة الفعل تكمن في هذا الزخم الخلّاق الذي تبثّه عبر الكون. فالفعل «تضيئه» يشير إلى القيمة التي يصنعها بما هو قادر على كشف المحجوب، وإزالة الغشاوة التي يمكن أن تكتنف المعالم الموجودة. والإضاءة هنا، ليست بممارسة فعل مباشر، وإنما بمفهوم عام هو «الحريّة» التي تقوم، في أصلها، على إطلاق الفعالية الإرادية الخصبة وتعميمها. بذلك، تكون حركة الإضاءة انعتاق من كل قيد، وانتشار تلقائي إلى كل وجهة. والحركة محققة بفعل «الطيران» الذي يشير إلى الارتفاع، وبالتالي، يسمح برؤية مجال أوسع من الأرض ومراقبته. ثم بحركة الفعل الأخير «يصبح» الذي يفيد التحول والتشكل، والمنبثق عن الفعل، هو «الهواء» أحد أهم عناصر الكون الرئيسة، وتأخذه «البساتين»

باعتبارها عناوين لسيولة الحياة وولادة الخضرة. بذلك، يكون فعل السهر الأول الذي تتمركز الصورة حوله قائمًا على دفع رعشة الحياة التي تسير في الأفق الإنساني والطبيعي قاطبة ورعايتها.

ولا يخرج الجزء الثاني من الصورة عن مضمون القيمة الأساسية لما ذكرناه. إذ يبدو التشبيه قائمًا على تكامل الفعل وخصوبته المطلقة. وربما أفادت طبيعة التعبير المجردة وضع الصورة في فضاء كوني شامل ومعمّم، وبالتالي إطلاق فاعليتها وانتشارها في الأفق الرحب الذي نراه.

بقي أن أذكر، أن كل الدلالات التي تفرّعت عن فضاء الصورة تُجْمِعُ على نقطة هامة تجسّد الغاية الأخيرة التي يرغب الشاعر بإيصالها، والتي تشكّل عنواناً أصيلاً لمسلكه الداخلي، ورغبته الضمنية والصريحة في بلورة هذا المسلك. إن هذه النقطة هي إظهار صفة السمو والرفعة. وعودة إلى مفردات الصورة تبين ذلك، كالبرج، تضيء، الحرية، الطيران، النوافذ، يصبح، الهواء، البساتين، لهب، «العناية»هذه الدلالات كلها، بصفاتها التي تدل عليها، أضاءت لنا موقع الصورة، بما تضمنته من محاولة التعريف بموقع المرأة المقدسة «العذراء» التي تشكّل ركناً أساسياً في بنيان الدين المسيحي، لا يقوم إلا بها. ومن هنا نفهم أيضاً نزوع الشاعر إلى الذهنية في تشكيل الصورة، كونه الأقدر على التعبير عن الحركة الباطنية التي تنمو في وجدانه، والتي تحدّد، في النهاية موقعه كإنسان يهدف نشدان التوبة، فلم يجد إلا «العذراء» تنمو عطاءاتها وتتفتح في الأمداء الكونية الواسعة.

٢ ـ الصورة الحسيّة :

إذا كانت الصورة الذهنية تقوم على ترجيح المعطيات الخيالية التي تفرزها العلاقة بين عناصر الصورة، والتي تجهد أن تجردها من الحدود المؤطرة للمكان والزمان، فأطلقت دلالاتها التي امتدت مع الخيال إلى حدوده القصوى، فإن الصورة الحسيّة تقوم، في الأساس، على إمكانية تحقّقها في العالم المادي المعروف. وتشير أطرافها المكوّنة لها إلى أن العناصر الحسيّة هي الأساس في تجميع مكونات الصورة ومعرفة حركتها. وهذا لا يعني بالضرورة ألّا يكون للوجدان أثر في تكوين الصورة، وتحديد الغرض النهائي منها، بل غالباً ما تكون سلطته شبه مطلقة على مكوناتها الواقعية. وقد يكون مبعث هذه السلطة هو الرغبة في تشكيل المثيرات الحسيّة للصورة استناداً للموقع في الحياة، في المجتمع. وبالتالي، تصبح الصورة الحسيّة صورة للداخلي المنفعل بالواقع. وتصبح أيضاً المفردات الواقعية والعلائق السياقية القائمة بينها وسائل ناجحة للتعبير عن التجربة الداخلية للشاعر التي هي إحدى منعكسات الواقع. بذلك تتأكد جدلية الحسّي/ الذهني، الخارجي/ الداخلي. وتتأكد طبيعة الصورة من كونها تهدف إلى إضاءة هذه الجوانب جميعاً، والتعريف بها.

تقول الشاعرة سنيّة صالح :

(لا تأخذيني أيتها الريح
ابعدي أذرعك القاسية عنّي
أنا إلا ورقة صفراء، هشّة»

سقطت البارحة عن هذه الشجرة
وها أنا أدور حولها وأدور
أستظل بها،
وأحلم بالرجوع إليها.)[٩]

يحتلّ التشبيه الحسيّ في هذه الصورة مكانه البارز في سياقها العام. وتمثل الأطراف المتفرعة عنه وجوداً متميزاً، تسهم في بلورة الصورة وإغنائها. إذ تعمل على تعميق مفهوم «الحسيّة» لمجموع الهيئة التي تتشكل منها الصورة، وما ينسحب عن هذا المفهوم من أثر وجداني متعلق بطبيعة الشاعرة، وموقعها في الحياة.

إن أول ما يطالعنا في ظاهرة التشبيه هذه، هو المعنى البلاغي الذي قُدمت الظاهرة فيه. وأعني به **أسلوب الاختصاص**، الذي يفيد إثبات أمر كان عليه توهّم واختلاف، وكان عليه شك. والأمر المثبت يتقصد وضع التشبيه في صورته الحقيقية التي جاء عليها، ونفي ما يخالف ذلك مما يمكن أن ينكره المتلقي أو المخاطب[١٠] من هذه الزاوية نستطيع أن ننظر إلى ظاهرة التشبيه وما يتفرع عنها، باعتبار أن طرفيها يحيلان إلى عالمين متغايرين: **عالم بشري/ إنساني، وعالم طبيعي/ مادي**. وكلا العالمين ذو طبيعة حسيّة واضحة، ولكنه مختلف معه فيما ينتج عنه. إذ الأول، ينتمي إلى عالم الحرية والوعي. بينما، الثاني، مقيَّد، أسير لحركته الميكانيكية اللاّواعية. ومع ذلك، فكل منهما يستغرق الآخر بشكل وثيق ومؤكد، حتى تصبح إمكانية دحض العلاقة بينهما أمراً باطلاً وجب إنكاره بشدّة.

تُجمع الصورة على وضع الشاعرة في موقع ضحل، مهمش، ينبىء بغياب الفعالية الإرادية لها. وهذا يمكن أن نستوضحه من **حركة الصورة التي تشكّل ظاهرة التشبيه محورها الأساسي**. إذ تبدو الشاعرة شخصية،

ضعيفة، مهدّدة، تجهد للإفلات من تأثيرات القوى الأخرى، التي تحاول خنقها والسيطرة عليها، دون أن يكون لجهودها أيّ صدى يُذكر. وتظهر الشاعرة، منذ البداية، تعاني أزمة مجابهة مع العالم. وتفيد هذه المجابهة في كونها، أي الشاعرة، غير حرّة في تخيّر المكان أو الزمان اللذين تشكّلت فيهما الأزمة ونمت، وأنها في موقع لا يُسمح لها أن تكون قادرة على التماسك في الموقع الهزيل الذي يُشعِر بضحالة الكائن. كما يحيلنا **التشكيل الاستعاري** الذي عملت فيه على تشخيص المجرد، وأنسنته، إلى القوة المضاعفة، المركّبة من عناصر متفاوتة، والتي ترغب في الهيمنة على الشاعرة وإذلالها. ويسمح لنا هذا النشاط، أيضاً، بالوقوف على حقيقة ظاهرة التشبيه، والمعاني العميقة التي تقف وراءها والناتجة عن تأثيراتها.

فالاستعارة تقوم، هنا على أنسنة الريح، وتتمحور فعاليتها، ليس في إيجاز المعنى الذي تتقصده، وتوضيح الخفي فيه، أو (كثرة المعاني التي ترتبط بصياغتها أو بطريقة تشكيلها.)[11] على حدّ تعبير النقّاد العرب القدماء، وإنما في الدلالات الناتجة عن تفاعل أطرافها فيما بينها، وما تعكسه هذه الدلالات من مواقف وجدانية خاصة بالشاعر، يكشفها السياق الذي وضعت الصورة فيه. إذ ليس المقصود من فاعلية الاستعارة، في هذه الصورة، هو تشخيص الريح وإنزالها منزلة الإنسان أو من ينوب عنه، وإنما التعريف بموقع الشاعرة في المجتمع، والقوى التي تتسلط عليها. إن الريح تمثل السلطة الغاشمة المستبدة التي تتسلط على أبناء المجتمع الضعفاء، وتفتك بهم. وإلا ما معنى طلب الشاعرة الذي يضمر الرجاء، كي تكف الريح عنها، وتتركها لبؤسها، ووحدتها؟ ألا تشير الأداة «لا» والسياق الذي يليها، إلى موقعين متباينين، تمثّل الشاعرة فيهما الموقع الأدنى، المتصدع بتأثير الموقع الآخر عليه، وهي تسعى للإفلات من سيطرته؟

في انتقالنا إلى ظاهرة التشبيه، نلمح تناقضاً واضحاً على مستوى **النشاط البلاغي** لحركة الصورة عامة فالاستعارة قامت، أولاً، على أنسنة الريح، ومقاربة المشابهة فيما بينها، لسهولة إدراكها والإشارة إليها. بينما نلاحظ أن ظاهرة التشبيه اللّاحقة عكست الموقف الأول، فقامت على تشييء الإنسان وسلبه خصائصه الجوهرية، التي تعمّق إنسانيته وتؤكدها، فتحوّله إلى شيء ضحل، لا قيمة له، يتحرك بلا إرادة. إن هذا الاختلاف في حركة عناصر الصورة، لا يعود إلى عوامل تزيين لها، وليست الغاية منه تحريض الخيال، لمعرفة طبيعة النشاط البلاغي لحركتها، وإنما هناك قضايا أعمق تخصّ مشاعر الشاعرة في الحياة، عندما تعاني من تناقض مرير (فالصورة جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً.)[٢] إذ لا يجوز الفصل بين الصورة الفنيّة القائمة على أسس بلاغية واضحة، وبين الواقع باعتباره حقلاً غنياً يستوعب أنشطة الناس، وتتعرض علاقاتهم فيه لمداخلات متتالية، يصبح معها فصل الآثار الوجدانية الخاصة بمشاعر المرء، عن فاعلية هذه المداخلات أمراً مستحيلاً. بذلك، تكون الصورة منعكساً غنياً لوقائع الحياة ومتغيراتها، من منظور شخصي، تهدف إلى نقل التجربة الإنسانية بحركيتها المستمرة. ومن هنا، **لا نستطيع فهم الصورة بمعزل عن سياقها اللغوي والاجتماعي**، فهما اللذان يمنحانها، بعدها الحيوي الذي تتوهج داخله. وعن طريقها نتمكن من العودة إلى الأساس الذي صدرت عنه، ومعرفة مكوناته العميقة المتشابكة.

ومن الجدير ذكره أيضاً أن حدود التشبيه الحسّي باعتباره عنصراً فعّالاً تخضع الصورة له، لا تخرج عن هذا الامتداد الرمزي الذي يوسّع مداه، ويعمّق مضمونه إذ إن (نشاط التشبيه الأدبي يتأثر بإحساس رمزي لا تتضح

فيه الدلالات المباشرة. . . . وتقوم فاعليته على علاقته بحيوية السياق، أو أن هذه الفاعلية تشكّل نفسها من خلال ما في السياق من تفاعل دائم واهتزازات لا تنقطع)[١٣] وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم أثر كل من الاستعارة والتشبيه، مع التشكيل اللغوي الذي يدفعهما، في تكوين البعد التصويري و «الدلالي» لحركة العناصر في النص. ويمكن أن نقول، تبعاً لذلك، إن فاعلية الصورة لا تقف عند عملية القلب لعناصر الحياة الواعية وغير الواعية، التي تشير إلى موقع الشاعرة في المجتمع، وما يحكم هذا الموقع من تناقض، وقلق، وجفاف. وإنما يمكن أن نرى، إذا ذهبنا في ترميز عناصر الصورة إلى قضايا أكثر عمقاً، تمسّ طبيعة التشكيل الجوهرية. إن «الشجرة» ترمز إلى المجتمع المتكامل والمتنامي، بينما ترمز «الورقة» إلى فرد من أفراده، وبالتالي، تحيل الصورة إلى التفكك، والتداعي الذي يصيب بنية المجتمع في ظل الحضارة المادية الحديثة، التي تقوم على سلب الفرد أثمن خصائصه. وتمسي محاولات هذا الفرد لإعادة اعتباره، والعودة إلى اجتماعيته، ضرباً من الحلم الجميل، لا تخرج عن هذه الطبيعة. وتتحول معاناته إلى يأس كبير يشلّ فيه كل قدرة على التأثير. ونحن، إذا أخذنا بهذا الموقف يمكن أن نفهم نشاط التشكيل الحسّي للتشبيه في الصورة، وأن نعي حقيقة أسلوب الاختصاص الذي جاءت فيه، من كون الشاعرة ورقة صفراء تعاني الانعزال والوحدة في مجتمعها، وتحنّ للعودة إلى الشجرة، الأم/ المجتمع. إذ معه يمكن أن تتأصّل كينونتها، وتتنامى صيرورتها، فيتبدد خوفها ويتلاشى. وبالتالي تكون أيّة محاولة لدفع هذه الحقيقة ونكرانها أمراً مثيراً يستحق البطلان.

بعد هذا التوضيح، يمكن أن نرى إلى أن التشكيل الاستعاري كان ضرورياً لتحديد موقع الشاعرة في التشبيه الذي يليه. وإننا نصيب إذا قلنا:

إن أنسنة الريح بقوتها الفاعلة المسيطرة تشير إلى الحصار السلطوي الموجه ضد الفرد وتطلعاته. بذلك تتضافر عناصر الصورة في تبيان خصائصها الأساسية، وتتأكد فعاليتها من كونها تهدف أيضاً، لأن تكون منعكساً فكرياً للواقع، قامت على تخصيبها وإثراء مداليلها أحاسيس خاضعة في توجهها لعواطف الشاعرة ووجدانها. إذ (إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليست حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس. وتأتي فاعلية الصورة من كونها «بقية» و «تمثيلاً» للإحساس.)[١٨] وإحساس الشاعر بالعالم غالباً ما يكون طاغياً، لأسباب خاصة، تتعلق بطبيعته وانتمائه. مما يؤدي لأن تتلون الصورة بذاته، فتكون أقرب إلى نفسه، وألصق بمشاعره.

نمثّل على ذلك أيضاً بالصورة التالية للشاعر محمد الماغوط، إذ يقول:

(آه ما أشهى النسيم الذي مرّ بنا منذ عام
لقد كان يهزّني كالشجرة
ويرفع سترتي كالذيل
حيث الأمواج تصفع بعضها منذ الصباح
وصوت البحر يعلو ويهبط
كصوت عنق يُذبح.)[١٩]

نلاحظ أولاً، أن الصورة تقوم على فكرة التداعي الشعوري الذي يحكم بنيتها. ويفيد هذا التداعي في التعرف على الخصائص النفسية للشاعر، وما تفرزه من علائق متفاوتة، تنتهي إلى هذا الحسّ المأساوي الكبير الذي يكشف عن الداخلية الانفعالية لوجدانه، وما تضمره من نزعة تدميرية، تجد فيها كل لحظة للبؤس والشقاء مجالها الحيوي الذي تنهض فيه. وتساهم التشكيلة الحسيّة لمجموعة الأطراف التي تحكم علاقات

الصورة في بلورة هذه النزعة، وتسجيل أبرز منطلقاتها.

إن أول ما يستلفت نظرنا في هذا التركيب الصوري هو تكسّر الواقع، وتحطّمه، عبر البناء العام له. إن هذا التكسّر يسمح لنا بمتابعة كل من **البناء الحسّي** للاستعارة والتشبيه، والناهض جنباً إلى جنب مع التشكيل اللغوي للنص الذي يقوم، بما يمتلىء به، على إيصال الحقيقة المعبّرة عن واقع معين. وإننا نرى أن هذا الواقع لا يسمح للشاعر بمتابعة نشاطاته إلا وفقاً لما يرسمه له. من هنا نفهم فكرة التداعي الشعوري التي ينبني النص عليها، والتي تنتهي إلى هذه النهاية القاضية **بتدمير** «الحياة».

نتابع **تحولات النص** من خلال النشاط البلاغي فيه، بتفريعاته المختلفة. إن أول ما يستلفت نظرنا، هو صيغة التعجب التي تشكّل مقدمة أساسية لمجموع الصور التي تتدرج تباعاً في النص. والتعجب هنا مقصود به وضعنا في حالة نتمكن بوساطتها من معرفة الموقف الشعوري الذي يقفه. وهو موقف يشير، هنا، إلى الحنين لمرحلة إيجابية خصبة، استحسنها، كانت تستوعبه وتنشر معالمها فوقه. غير أن الفعل «مرّ» بصيغته الماضوية، ينقل هذه الدلالة إلى زمن انقضى وتمّ تجاوزه. وبدا العنصر الطبيعي الممثّل بالنسيم، شهياً، عذباً، منعشاً، ولكن ذات يوم مضى. إن هذا السياق يضمر نقيضاً له في الزمان الحاضر، زمن الصياغة الشعرية الذي يحيل إلى زمن واقعي، ينبىء بجفافه وعدم جدوى فعاليته. وهذا ما تشير إليه العلاقات التركيبية التالية له، بدءاً من جملة «كان يهزّني كالشجرة» إن الفعل المضارع «يهزّ» يعطي مدلولاً مغايراً لمدلول «النسيم» فضلاً عن كونه لا ينسجم مع طبيعته. فبينما يحمل «النسيم» صفات الرقّة واللطافة، وغالباً ما يستقبله الإنسان بنشوة وراحة نفس، نجد أن الفعل «يهزّ» يحمل مدلول العنف والقسوة، وتشير ممارسته إلى الحدّة والانفعال المصاحبين لحركته

الدائمة. بذلك يمكن أن نكشف عن حقيقة التشكيل الاستعاري بما يحمله من تناقض فيما ينتج عنه. إن هذا التناقض واحد من أبرز ردود الفعل التي تمارسها ذات الشاعر وفردانيته إزاء الواقع. ويكشف ذلك عن الجواني المضمر في وجدانه، الذي هو، في نهاية المطاف، أحد منعكسات التجربة الحياتية، عندما تحاول التجربة الشعرية كشفها وإظهارها.

في التشكيل التالي «ويرفع سترتي كالذيل» يتعمق التناقض بما يحمل من خصائص مغايرة لما يتوجّب أن يحمله الإنسان. فتشبيه السترة بالذيل، يؤكد المنحى الذي ذهبنا إليه، ويدل على حالة انحطاط يعيشها الشاعر بما هو بعيد عن طبيعة الإنسان وخصوصيته التي تشكّل إحدى سماته الرئيسة المعروف بها. بينما ينتقل الشاعر في الوحدة التركيبية الرابعة، من تأثيرات «النسيم» الشهي على نفسه، وما استتبعته من تحويل لمشاعره الوجدانية لما هو أصل لها وحقيقة، مبتعداً، بذلك، عن الأساس الذي انطلق منه، بما يحقق للتداعي الذي يواصل داخل مجموع الصورة، مسيرته في الكشف عن طبيعة الشاعر الشخصية. أقول، ينتقل إلى تأثيرات هذا «النسيم» على ظواهر الطبيعة الأخرى. حتى كأن الحياة بمختلف أقسامها مشمولة بهذا التأثير، وخاضعة له. إذ ما هو خارجي لا ينفصل عما هو داخلي. وربما نرى هذا الخارج من خلال الداخل، وبالتالي، يتلوّن به ويحمل خصائصه. فهو إذ يقول: «حيث الأمواج تصفع بعضها بعضاً منذ الصباح، وصوت البحر يعلو ويهبط» نرى أن هذا التشكيل لا يخرج عن الطابع الرمزي الذي يحمله. فالعاصفة، وحدها، هي القادرة على السيطرة على الماء وجعل سطحه أسيراً لها، بخلقها أمواجاً عاتية، تتلاطم فيما بينها، وتتصارع، حتى يخيّل أن معركة حقيقية تنشب فيما بينها، فيعلو صوتها، هديراً، عنيفاً، ومخيفاً. وهنا يمكن أن نسأل عن علاقة النسيم بهذا كلّه؟ وهل يمكن

للنسيم، بهدوئه، وتناغمه الطبيعي أن يخلق هذه الشدّة، وهذه القسوة؟ إننا نستطيع أن نجيب عن ذلك بيسر، لا. إذ لا يمكننا أن نتعامل مع السياق كما هو متدرج في تشكيلته، وفقاً لمنطق اللغة، وما تحمله من نشاط بلاغي، بمعزل عن التأثيرات الداخلية لهذا النشاط. فالصورة المعبر عنها، وإن كانت مُدْرَكَة، ووجودها قائم في العالم الحسّي، غير أنها تحيل إلى عالم مختلف عن عالم الواقع، تحيل إلى عالم ذاتي يشكّل حضوره محصلة للعديد من مواقف الشاعر الحياتية، وما ينتج عن هذه المواقف من قضايا تمسّ أعماقه الدفينة. ولذلك فإنّ الصورة البصرية (إحساس أو إدراك حسّي، لكنها أيضاً «تنوب عن» أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي)[٦]. وعلى هذا يمكن أن نضيف أن صورة الأمواج المتلاطمة، إنما يُراد بها إطلاعنا على الاضطراب العنيف الذي تخضع له ذات «الماغوط». فعندما يعتمل الخوف داخل نفسه، ويتسع، لا يجد بدّاً من أن يتحول بالنسيم ورقته المعهودة إلى هذه العاصفة البحرية المدوّية، التي تبعث الرعب بكل قوتها التي تمتلك.

بقي أن نضيف هنا، أن فعالية التشكيل الاستعاري لا يخرج عن المعنى الذي أتينا على ذكره، إذ لا يمكن أن نفهم الاستعارة على أنها عنصر تزيين أو إيضاح أو مبالغة، تعمل على إيجاد نوع من التناسب بين طرفي التشبيه، فهي (نشاط لغوي خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت)[٧]، إذ إن المعاني الأخيرة تقيّد الاستعارة وتحدّ من فاعليتها التي يجب أن تشع بها، والتي تعمل على منح السياق الشعري غناه وأفقه الرحب، بأبعاده القصوى التي يتسع لها.

في الوحدة التركيبية الأخيرة «وصوت البحر يعلو ويهبط، كصوت عنق يُذبح» نلاحظ تكثيفاً في التشكيل البلاغي. إذ تحمل هذه الوحدة نشاطاً

مكثّفاً واضحاً لكل من الاستعارة والتشبيه. ويمكن أن نقول حول فاعلية هذه الوحدة، ان دلالة الصورة الرئيسة التي يمكن أن نستخرجها من مجموع السياق، إنما تتجمع حول هذا **النشاط البلاغي الحسّي**، لاسيما الطرف الثاني منه، إذ يلخّص، ليس النهاية المأساوية للتداعي الصوري الذي انبنى سياق النص عليه، وإنما لما يمكن أن نسميه جوهر المعاناة العميقة التي يعيشها الشاعر في ظل واقع منتهك ومدمّر. إن «**البحر**» **بغموضه، واتساعه**، يجعلنا عاجزين عن إدراك ماهيته، ومعرفة أسراره الدفينة، الأمر الذي يمكّن تأثيراته من النفاذ إلينا بشكل تكون استجابتنا لها لا تخرج عن عالم البحر ببواطنه المستسّرة، والباعثة على الرهبة والخوف. ويأتي المشبه به، بمكوناته «كصوت عنق يُذبح» مكملاً لرهبة البحر وامتداداتها الواسعة، ولكن بطريقة تحيل إلى الإنساني وليس إلى الطبيعي. هذا إذا نحن عمدنا إلى فصلهما، مع أن العلاقة بينهما تقوم، كما ذكرنا مراراً على جدل أصيل معمّق، يحيل كل منهما إلى نظيره، وتستبطن دلالة أي تشكيل فيهما دلالات للآخر، حتى كأن لا شعور النفس الإنسانية يرغب في تحقيق وحدة لعناصر الكون تُمحى فيها الخصائص المغايرة وتُزال، وبالتالي، تأتلف أسرارهما الموزعة في عالميهما وتتوحد. بذلك يمكن أن نفهم أيضاً طبيعة العلاقة بين «صوت البحر» و«العنق» الذي تمارس عليه عملية الذبح، والتي لا تخرج عن الطبيعة التي تفرض معالمها وقيمها على الشاعر، إذ يكوّنان معاً، عالماً مشتركاً، تتفاعل فيه مقومات متغيرة تخضع لعوامل ذاتية وموضوعية، تقوم في الأساس، على تحديد مواقع العناصر الحياتية من بعضها البعض. وتشكّل الصورة الفنيّة المعبّر عنها، هنا، إحدى أهم الإشارات التي تنبثق عن هذه المواقع. كما تعمل، في الوقت ذاته، على التعريف بها، وتحديد موقف الإنسان «الشاعر» منها.

إن صوت العنق الذي يتعرض للذبح، صوت فيه رعب حقيقي، لأنه يوحي بالجريمة التي تُقترف بحق الإنسان. إننا بمجرد أن نقرأ تشكيل الصورة، نتخيل أن فاجعة تحصل. إنسان يُذبح، والسكين تأخذ طريقها إلى أصل العنق، والدم يندفع من الشرايين والأوردة إلى الفراغ. إن هذا الصوت المفجع، المخيف، والموحي بالرهبة، والدهشة، هذا الصوت الذي يبعث في الجسم الرعشة والذهول، هو صوت الشاعر الذي يتكسر، فيموت، ولا يُستجاب له. إنه صوت الإنسانية كما يراها الشاعر نفسه، وقد تفككت عراها، ووهنت، فضاعت، وبقي صوتها لا يُسمع له إلّا صدى شريد، تاه بين الشعاب، واستسلم لنتوءات الصخور.

هكذا تحيل الصورة بأشكالها كافة إلى هذا الشعور القهري الذي تنامى في النص، فانتهى إلى هذه النهاية المأساوية الكبيرة. وقد رأينا أن الألفاظ الحسيّة، والعلاقات التركيبية القائمة فيما بينها، قد ساهمت في تعميق الدلالة المشار إليها، وإعطائها بعداً إشعاعياً متميزاً، دفعته إلينا خصوبة هذه العلاقات، ونشاطها البلاغي الذي اعتمد على مشاهدات الحواس وعلى قدرة هذه الحواس في تشكيل الصورة، وتطويعها بما يتناسب مع موقف الشاعر وانعكاساته الوجدانية.

وعلى ضوء ذلك، يمكن أن نفهم أيضاً كيف تَمَّتْ للشاعر «عادل محمود» صياغة الصورة التالية، بما تحمله من خصائصه الذاتية التي تغلغلت في بنية اللغة، فشكّلتها بما يتوافق مع شعوره الداخلي المتفاعل مع واقع حسّي ملموس أو متخيل. يقول:

(تقبلين كالموجة
والرذاذ يغطي كل شيء
البحر هادىء والليالي المقمرة

تقفز في الماء، كالسمك المبتدىء
وأنا أرقب، مثل صياد عجوز
انكسارك الحزين على رملي البارد.)[١٨]

تحمل صورة النص التي تتكامل فيما بينها، طابع الحلم. وتقوم المثيرات الحسيّة المتشكّلة في بنية النص على إعطاء هذا الحلم صفة التنامي، وصولاً إلى الغاية النهائية المراد الإفصاح عنها. كما تبدو العناصر الطبيعية في الصورة متألقة، تتحلى بسمات خصبة، تنمّ عن فاعلية أصيلة تمارسها هذه العناصر، وتشير إلى الانسجام الذي يحكم علاقاتها بعضها ببعض، حتى كأن أجزاء الطبيعة كلّها تمارس هذا الفعل اليومي المتناغم. وربما نرى أن تخصيب هذه الفاعلية سيكون له أثر كبير في الوقوف على حقيقة واقع الشاعر والمعاناة التي يرتبط بها. ويأتي التداعي الذي يعمل على تكوين صور متعددة، نتيجة لامتداد حركة النص بشكل يجعل من الصورة مجموعة انبثاقات تتراكم ضمن الشعور الذي أنشأها لتخرج على هيئة انسيابية تنتهي إلى حسّ سلبي، يلمح بمفارقة حاصلة في تجربة الشاعر الحياتية. وتمسي الصيغ الحسيّة داخل الصورة وسيلة ناجحة، تتعمد الكشف عن تحولات رئيسة تمارسها شخصية الشاعر، ضمن أطر اجتماعية مختلفة، نقف عن طريقها، على طبيعة هذه الشخصية وامتداداتها، بما هي هدف له، وبما هو هدف لها. فالتعبير الحسيّ (ينقل المتلقي من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى)[١٩] وتصير الصورة الحسيّة الجزئية غير مقصودة لذاتها، وإنما تكمن، داخل السياق الذي يحملها، قضايا أكثر عمقاً تخص جوهر التجربة الشعرية، من كونها تجربة تنتمي إلى الواقع، بكل أبعادها التي تحمل.

نتتبع حركة الصورة العامة داخل النص، بدءاً من الوحدة البنائية

المتكاملة، ونشاطها البلاغي الذي تقوم به «تقبلين كالموجة» إذ تقوم أداة التشبيه على تقريب وجه الشبه، بين المشبه به والمشبه. وبالتالي تمسي فاعلية الضمير في الفعل المضارع «تقبلين» يحمل خاصية متوازنة في حركته النامية التي تمّ دفعه بها. وتعطي مفردة «الموجة» دلالة الحيوية التي تقوم على تأسيس تحولات متواترة لا تركن للسكون. وربما كان انسجام دلالات هذه المفردة مع دلالات الفعل «تقبلين» بحضوره الذي يندفع به صوب الآتي، يشير إلى التداعي الشعوري الذي يبدأ في الأساس، من نقطة متماسكة ومتوازنة، ثم ما يلبث أن يمارس، بعدها، تغيراته الغائمة التي لا تنتهي إلّا بإفراغ الشعور من شحنته أو بتعطيل فعالياته بمؤثرات قسرية. وقد نرى، انطلاقاً من حركة «الموجة» بطبيعتها الحسيّة المشاهدة أو المتخيلة، أن خيطاً يصل بين واقعية هذه الحركة نحو مسيرتها النهائية وما يرافق ذلك من حالة النفس المنسجمة مع تواترات الموجة، وبين فكرة التداعي، من أن كليهما تحكمهما خاصية الفعل التلقائي المدفوع بقوة مضمرة، موجودة، ولكن إطارها غير محدّد. وهذا يستدعي بالضرورة، تدرّج هذه الفعالية بشكل تواشجي، يقوم على تداخل مكوناتها ضمن مسار متلوّن غير ملتزم بأية خصوصية مكانية أو زمانية مما يعطي هذا المسار طابعاً غائمًا، يدلّ على تشويش حركته، وعدم القدرة على تحديد تخومه المسايرة لفعاليته، من أجل ملاحقتها والوصول لمضامينها التي تُكتشف بها. وقد تكون الوحدة البنائية التالية «والرذاذ يغطي كلّ شيء» أبرز ما يشير إلى هذا التشويش إذ تبدو الأشياء، كلّ الأشياء، من داخل الرذاذ، ضبابية وغير واضحة. وربما كان تعميم فعالية الرذاذ، الذي تكمن الفعاليات الأخرى كلها تحت ملاءته، وبالتالي، يصبح من الصعب معرفة معالمها بدقة، يعطي دليلاً أكيداً على حالة الشرود الذهني الذي يحكم موقف الشاعر، وما يتولد عن هذا الشرود من تناقض

فيما يصل إليه. ويمسي الانسجام الذي أتينا على ذكره، قائمًا داخل الوحدات البنائية كلاً على حدة، في الوقت الذي بدا فيه قاصراً على جمع البناء الصوري في خيط واحد، لأن **النص كله قائم على التداعي**، وذلك لا يسمح بائتلاف الحركة العامة التي تشكّل مساره. وهذا ما تنمّ عنه الجمل اللاحقة «البحر هادىء، والليالي المقمرة تقفز في الماء كالسمك المبتدىء».

إن هذه الجملة الأسمية «البحر هادىء» تشير إلى أن البحر موضوع على هيئة ساكنة، وهذا يخالف حركة «الرذاذ» و«الموجة» باعتبارها إحدى المفرزات الطبيعية للبحر وما يتحكم به، ينهضان بسبب من حركته الناشطة والقوّية. بينما نلاحظ أن «الليالي المقمرة التي تقفز في الماء» يمكن أن تتوافق مع طبيعة الموجة، بشكل أو بآخر. إذ إن صورة الليالي، تنعكس في الماء، والماء، بفعل حركته، يعلو ويهبط، مما يسمح لصورة الليالي أن تظهر في تموّجات البحر الصاعدة والنازلة، فتبدو وكأنها تقفز فيه. ويعطي التشكيل البلاغي في هذا الحيّز، مظهراً نشيطاً يدلّ على فعالية شابّة قويّة وممتلئة. كما تقوم المثيرات الحسيّة هنا «الموجة، الرذاذ، البحر، الليالي المقمرة التي تقفز، السمك المبتدىء» على تأصيل الحركة والحياة في الصورة تبعاً لسياقها الذي جاءت فيه، بينما لا نلاحظ في الجزء الأخير مثل هذا الدفق الإيجابي، إذ ينكسر نشاط الصورة بشكل مفاجىء. ويبدو أن عجزاً أصاب حيوية النص، وبالتالي، بدا التشكيل «وأنا أرقب، مثل صياد عجوز، انكسارك الحزين على رملي البارد» هو **مفتاح الصورة**. حيث يعود التداعي الذي تموّج داخل النص، لما هو حقيقة واقعة متأصلة في وجدان الشاعر، ليعطي أكثر من دلالة، إنها تفيد معنى العزلة، فالصياد العجوز يرقب، بصمت، حركة الموج، وما يتفرع عنها من معطيات إيجابية تنم عن نشاط وفعالية. وهذا يستتبع، بالضرورة، قيام عالمين متعارضين: عالم خصب حيوي، متمثل

بكـل المثيرات الحسيّة في النص، وعالم نقيض له، يمثله الصياد العجوز بعطالته وانطوائيته، في الوقت الذي نلمح فيه حنيناً خفياً يشع من الموقع السلبي للصياد باتجاه المواقع الإيجابية للفعاليات الأخرى المشبعة بالحركة.

وإذا نحن تعاملنا مع السياق بطريقة رمزية أخرى، منطلقين من أن (قيمة الألفاظ الحسيّة تنشّط الحواس ويقصد بها ما وراء الحس)[٢٠] يمكن أن نقول، استناداً إلى المعاني التي تفرزها تلك الألفاظ، إنها تعبّر عن أكثر من قضية، فقد تشير من جهة إلى عنفوان الشباب الذي تستهلكه مسيرة الحياة فيذوي وينحسر، ومن جهـة ثانية، تشـير إلى فوران هذا الجسد الشاب «الأنثوي» وتألقه، والساعي لتحقيق غاياته وإروائها، بينما تمثل شخصية الصياد العجوز، الشاعر نفسه، بجسده الكهل والمترهل، الذي لا يحسن الاستجابة للدوافع المتوجهة إليه، وهو غير قادر على استقبالها أو التمكن منها، أو هو إحساس الشاعر بكونه كذلك.

إن مجموع الصورة، في هذه الحالة، يمكن أن يعطينا معنى «الخيبة والحرمان» لهذا الجسد الآفل الذي يحمله الشاعر، أو يحسّ به، أمام دفق الحياة وسيولتهـا الناضجة. وبالتالي، نكون قد أصبنا، بشكل أو بآخر، عندما نقول: إن الصورة حضور مكثف داخل السياق، تدل على مستوى شعوري معين، وتخضع له ذات الشاعر، عندما تعتمل في وجدانه قضايا ذاتية أو اجتماعية، وتجد نفسها مدفوعة لأن تترجم شعرياً، لتدل على هذا الموقف الذي يقفه الشاعر، أو على ذاك، تبعاً للحالة الوجدانية المرافقة.

٣ ـ الصورة المركبة:

إن الصورة المركبة هي الصورة الغنية التي تمتد، فيما تحمله، إلى أكثر من اتجاه. وتقوم خصوبتها، ليس على احتمالاتها المطروحة، وإنما على تعدّد الصور التي ينهض بها سياق النص، الجسد العام للصورة، وعلى كثافة هذه الصور أيضاً. وتمثّل التجربة الشعرية، بمستوياتها كافة، أبرز محمولات الصور المتكاملة المتضمنة، والهادفة إلى خلق جو غنيّ ومثير، غايته كشف عالم التجربة وتوضيح المكونات التي يتأسس عليها بمقصياتها النامية. كما تتأزر عناصر الصورة بمختلف المعطيات والخصائص التي تقوم عليها، على تفتّح الدلالات المرافقة وجعلها أكثر إحاطة وشمولية، مما يجعل النص أكثر ديناميكية في إظهار الفاعلية القصوى لحيوية هذه الدلالات، وكشف العلاقات الأساسية المتشابكة القائمة فيما بينها.

إن الصورة المركبة، في النهاية، هي **الإحاطة بالموقف الشعري المؤسّس على موقف حياتي صريح أو مكتنه**. وتقوم بنموّها وترابطاتها المثيرة، الحسيّة والإدراكية، على خلق جو عام تتشابك داخله تحولات ذات طبيعة تفاعلية تخصّ بنية النص، تنزع لإعطاء هذه البنية سمة النمو والفيض، مما يسمح بظهور ما يمكن أن نسميه، بالتعددية الصورية التي تفصح بحركيتها العامة عن المستوى الفنّي الواعد والأصيل للنص، الذي يُعَدّ الوقوف عنده وتبيان خصائصه، الخطوة الأكثر فعالية في كشف الواقع، والقضايا المرتبطة به.

يقول الشاعر رياض نجيب الريّس:

(آخر الليل،
وحدي، أعود
والقطار الهرم،
أتلمس طريقي،
أغمض جفوني
والليل سراب
والقطار لا يصل
يتلمس طريقه مثلي،
بفراغه،
بمقاعده الهرمة،
يعوي
يشقّ سكون الليل
ويموت عواؤه
مع ضباب الطريق.)[٢١]

إن أول صورة تطالعنا في هذا السياق هي صورة العودة، وتكتسب أهميتها من سياقها الذي وضعت داخله، ومن علاقة التقديم والتأخير للمفردات المشكلة لها:

آخر الليل
وحدي، أعود

إذ يشير تأخير الفعل إلى التقليل من أهميته نسبة لتوابعه التي تقدمت عليه. ويبدو أن الشاعر، هنا، لا تعنيه العودة، بقدر ما يعنيه الوقت الذي يمكن لفعل العودة أن يُنجز داخله، وكذلك، الكيفية التي تّمت له العودة بها. فالعودة فعل قائم، يحمل دلالات عدة تتلخص بالسفر. والسفر مصدر

ينفتح على رحلة الإنسان في الحياة. وهي هنا رحلة شاقة، أو هكذا تتبدى لنا، من خلال المعطيات المرافقة. إن دلالاة «آخر الليل» التي حُدّدَتْ كزمن رجوع، تضيء، بدورها، رحلة الشاعر المشار إليها، من كونها رحلة خاصة فردية، فيها ظلمة، وفيها وحشة. ففي آخر الليل لا يحسن المرء تمييز الأشياء، ولا حتى، تلمّسها، لأن الظلمة تكون على أشدّها فيه. ومن الممكن أن تنفتح العبارة هذه على دلالات إيجابية، كالصباح أو الفجر، مثلاً من كونها يليان الظلمة مباشرة، غير أنه لا توجد أيّة إشارة في النص يمكن أن تلمح بهذه الدلالة. من هنا تبدو شدّة الليل كبيرة، تؤكّد هذه الشدّة ما تفرزه دلالة الليل من سواد وتعب وظلم، وما يصاحب ذلك من أمل في كون النهار القادم قادر على إزالة غشاوة الليل وما ينسحب عنه. هذا الأمل يتحول في وجدان الشاعر إلى نوع من الوهم، سببه الخيبة من كون النهار غير قادر على المجيء، وإن جاء فهو كالليل في سواده، ومن كون العودة، أيضاً، هي عودة الشاعر وحيداً، منفرداً، في هذا الليل المخنوق، ليس هناك من يرافقه أو يأنس به. هكذا يبدو الليل كابوساً مظلماً يزيد عالم الشاعر غربة، ويزيده وحشة.

وربما نقدر أن نضيف إلى دلالات هذه الصورة ما يمكن أن تدلّ عليه الصورة الثانية، صورة «القطار الهرم» التي تحيل إلى الضعف والتداعي، اللذين يحيلان، بدورهما، إلى السفر الدائم المضني. إن هرم القطار، هو شيخوخته، المتسببة عن رحلته الطويلة التي يجوب فيها الأبعاد القصية جيئة وذهاباً. هو عمله المتأكد الصعب في الحياة. من هنا، فإننا نرى تصالح الشاعر مع القطار، مرافقه ونظيره الذي يجد فيه رفيق درب، تجمعهما غربة السفر ومشقته. هكذا تنهض العلاقة بين الشاعر والقطار، مضيئة البعد الوجداني فيها، والذي يتحرك في فضاء من التصورات لا تخرج في طبيعتها

عن أساسها الواقعي الذي صدرت عنه، ولا عن العلائق التي يفرزها هذا الواقع. بذلك تبدو أن صورة تمتد، هي الأخرى بين الصورتين المذكورتين، تضيء المرحلة التي يعيشها الشاعر هنا. إذ يعكسها هذا المستوى الفني الشعري، حيث الصورة فيه تشكّل أساسه المتين الذي ينبىء أن حالة إحباط قويّة، يعاني الشاعر منها، فتكون ولادة النص متلوّنة بلونها، تُظهر عالمه أقرب إلى التفكك وألصق بمعالمه.

إن الشاعر بدا منذ البداية متشائمًا، ولعلّه أراد أن يعبّر، حقيقة، عن شعوره المؤسس على اعتبارات واقعية لا يمكن نكرانها. إذ الشعر فعالية فنيّة عالية. والفن (شكل من أشكال الوعي الاجتماعي... وهو أحد تلك الأشكال التي يعكس الفكر البشري من خلالها الكينونة الاجتماعية.)[٢٢] ونحن نستطيع، عن طريق الفن، أن نتعرف على طبيعة الشاعر وأحواله، وأن نصل إلى نتيجة هامة عن وضعه الاجتماعي الذي يعيش فيه، حيث يُعتبر فنّه الذي ننظر إليه واحداً من أهم منعكساته.

نتابع موقف الشاعر الحياتي من خلال نصّه، والترابطات التي يثيرها:

أتلمس طريقي
أغمض جفوني
والليل سراب

تلمّس الطريق هنا يتم بالبصيرة وليس بالبصر. ويبدو أن الشاعر أراد أن يطلّع على حقيقة واقعه، أن يتماهى معه، ويعيشه وجدانياً، كما يعيشه واقعياً، أو كما يبدو له في الواقع. إذ الصورة الفنية تحمل خصائص جوهرية للفرد، وهو، أي الفرد، يكشف لنا عن طريق الصور التي يخلقها، رؤيته لهذا الواقع، معمّمًا هذه الرؤيا على مختلف فعالياته تبعاً للموقف الذي يقفه. إن (الصورة الفنيّة هي عكس لب الظواهر من خلال الفردي...

وخصوصيتها تقوم تحديداً في أنها معرفة العام في الجزئي، في الظاهرة.)[٢٢] والجزئي، هنا، هو صورة للعام المشترك، هو بنيته الموجزة من زاوية رؤيا الشاعر لها.

إن مسار الشاعر الوجداني الذي أراد، من خلاله، تلمّس طريقه ومعرفة حدودها، هو محاولة منه للانسحاب من الواقع المادي المشخّص ورؤيته ذهنياً، هو حكمه على هذا الواقع. إن هذا المسار الداخلي أكدّ موقع الشاعر ورسّخه. فالليل سراب. هكذا تبدو صورة الليل في أعماق «الريّس» مبهمة، غير واضحة، تهتز ظلمتها. فالسواد الحالك يتموج في الفراغ، وصور سوداء لا تكاد تنتهي تتحرك في هذا الفراغ الأثيري الموجود أو المفترض، مؤكدة لحقيقة موقعه.

والقطار لا يصل
يتلمّس طريقه مثلي
بفراغه
بمقاعده الهرمة.

إن عدم وصول القطار يثير القلق والاضطراب لدى منتظريه. بذلك، تنفتح الصورة هنا على صورة أخرى خارج النص للناس المنتظرين في آخر الخط. والانتظار فيه أمل من أن القادم سوف يصل. ولكنه أمل يمتد ويطول، واللقاء يظل بعيداً، فينكفىء المنتظر على نفسه، ويتحول أمله إلى خيبة يعاني شدّتها. والقطار ينطلق في الليل، يتحسّس دربه التي يسير عليها، يلامسها بكل كيانه الذي يحمله: بفراغه ومقاعده الهرمة. هكذا بدأ الشاعر يسقط أحاسيسه على القطار، ويجد فيه ذاته الأخرى بما تحسّ به أو تعانيه. فالقطار يحسّ بالفراغ، أو هكذا يراه الشاعر، رغم أن عرباته مليئة بالمسافرين من فئات شتى، كلّ منهم له وضعه الخاص ومشاغله الخاصة.

المركز الاجتماعي الثقافي - المكتبة العامة - حارة حريك

والحياة داخل القطار تأخذ طابعاً مميّزاً، صاخباً حيناً، وهادئاً حيناً آخر. ورغم ذلك فإن القطار يحس بخوائه، وإنه وحيد في هذا الليل الدامس، ينزف همه وأساه وغربته. إن المسافرين الذين يملؤون عرباته يبدون لديه غرباء، لا يحس بهم ولا يحسون به، حتى كأنه يعرف أن مهمته تنتهي هناك، في المحطة، عندما يغادرونه، كلّ إلى سبيله. ويبقى هو يعيش على أطراف ذواكرهم، وهو الذي تحمل ثقلهم وضجيجهم. إنه، في النهاية، يعرف أنه ليس أكثر من وسيلة توجَّه بلا إرادة منه، نحو هدف يستثمره آخرون.

إن هذه الصورة التي تقارب بين الشاعر والقطار، فتظهر الشاعر من خلال المفردات التي أسبغت على القطار سماته المميّزة، كائناً مخفقاً فيما يرغب به، إذ تضيع جهوده وسط هذا المشروع الكوني الواسع. تضيع، فيزداد غربة، ويحسّ أنه أخفق في توكيد خصائصه الإنسانية ضمن هذا العالم المزدحم، فكان شعوره بالضياع أهم ما يتميز به.

إن القطار المسافر عبر هذه التضاريس الملفّعة بالسواد، والفراغ الذي يحسّ به وسط هذا الزحام الإنساني الرابض داخل عرباته «الهرمة» هو الشاعر نفسه، بأحاسيسه التي تشكّلت بين هذا الزخم البشري المحيط به، فكان نموّها وفقاً لما يمنحها أو يمنعها إيّاه. فصار إحساسه بالواقع، أخيراً، وكأنه أجنبي عنه، لا صلة متينة يمكن أن تجمعهما. والهوّة بينهما تزداد بعداً وتزداد اتساعاً.

هكذا يبدو الواقع من منظور الشاعر كما ينقله إلينا في شعره هذا، غنيّاً، بمعطياته المختلفة التي يدفعها إلينا. ذلك (أن الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو

الواقع في صورة جديدة له: صورته الفنية، وهذه الصورة الفنية أكثر كمالاً من (أصلها) لأنها تلمّ ما بدا مبعثراً من عناصره وتوضّح ما بدا غامضاً من مغزاه.)[٢٤] إنها، في النهاية، صورة الواقع المكثفة كما يراها الشاعر أو ينسجها في هذا الإطار التعبيري المتميز.

نتابع مع «الريّس» نشاط صوره التي يركز فيها على القطار المعادل الآخر له، أو للإنسان عموماً كما هو متأصل في وجدانه:

يعوي
يشقّ سكون الليل
ويموت عواؤ ه
مع ضباب الطريق

لم يكتف الشاعر بما نعت به «قطاره» من ضياع وغربة. ويبدو أن الصور التي نسجها في هذا النص حول التعب والليل والسفر والإحساس بالضآلة في رحلته الشاقة، لم تكن كافية للتعبير عن هذا الدفق الوجداني القوي الذي أثرته تجربة الشاعر في الحياة بمفارقاتها الكبيرة، فأراد لمسيرة صورته أن تتكامل بما هي ترجمة خصبة لما عليه نفسه، تجهد أن تصل إلى مستوى إحساسه بالحياة. فكان «عواء» القطار بعد هذا النزيف الحياتي الطويل، الصورة الأكثر تعبيراً عن الغربة الشخصية التي يعاني منها. فالعواء هنا لا تعنينا «حيوانيته» وما تحيل إليه من انحطاط الإنسان ومفارقته لإنسانيته، سمته الأساسية، بقدر ما تعنينا مفردة «العواء» ذاتها والاحتمالات التي تطلقها كالاستغاثة، الرجاء، الجوع، والتشرد، والتي تنطلق من الحناجر وسط هذا السكون المفخخ، فتموت دون مجيب، ودون أن يلتفت إليها

أحد. إن هذه الصورة المعمّقة، تحمل أكثر من دلالة، إنها تشير إلى العجز الـذي يصيب الإنسان في رحلته الصعبة، العجز عن الوصول، لا أحد يصل، والكل هائم على الدروب الطويلة. كما تشير إلى المصير المروّع لهذا الإنسان عندما يلاقي حتفه، وهو سائر للحياة ومن أجلها. فيموت، وتبقى الـطرقات شاهدة على موت من يعبرونها. إلى هذه المفارقة الرهيبة تنتهي صور «الريس» في النص الذي يصور بكامله صراع الإنسان في الحياة، وما ينجم عن هذا الصراع من تفكك لعرى الإنسانية وتمزقها في ظل علائق غير متكافئة.

نقف عند صورة غنية أخرى، تمتد بدورها إلى أكثر من صورة، تحاول بمجمـوعها أن تسجل موقفاً من الحياة، كما يتبدّى للشاعر نفسه. وتمثل الصور الفرعية عناصر اغناء للصورة الأم التي تنمو وتتكامل لتحقق توازناً فنياً في بنيتها العامة، الغاية منه أن تكون الصورة، هنا، بطبقاتها المتعددة، معبراً إلى الواقع، وإلى وجدان الشاعر المؤسس عليه.

يقول الشاعر توفيق صايغ:

(بعيداً عن التلة التي كنتها
جبلاً شامخاً
جبلاً قاحلاً صلباً،
موطىء لا أنس ولا جن
لا يجوبه حيوان.
جبلاً هالكاً مهلكاً
بين حين وحين يُرى
سرب عقبان

تترك عليه
مع البراز
أشلاء وريشاً ملطخاً وبضع عظام.)[٢٥]

تمتلك هذه الصورة خاصية الإدهاش، وتشكّل بهيئتها العامة مشهداً متميزاً، يكشف لنا عن مفارقة مثيرة، سوف نأتي على تحديدها بعد تلمّس العناصر المؤدية إليها من خلال الدلالات التي تفرزها الصور الفرعية في النص، التي تعمل على تعميق هذه المفارقة، بما تتكشّف عنه، وبما تحيل إليه.

إن الشاعر يبدأ بتشكيل الصورة الأولى في نصّه معتمداً على صيغ التنكير، وما تعطيه للبناء الشعري من قدرة أكبر على تحريك دلالاته، وتنشيط مستواها. وهو إذ يصوّر لنا الجبل بكونه «جبلاً شامخاً، قاحلاً، صلباً» إنما يؤكد شموخ الجبل وتميزه. كما تدل نعوته، في صيغة اسم الفاعل المشتق، وما يعنيه من فاعلية أصلية، على تحول في بنية الصورة، وتقوم على تأصيل معناها الحقيقي وعلى تكامله. فالشاعر يرغب بوضعنا أمام مشهد حيّ، حسيّ، فيه رسوخ وعنفوان، هو مشهد الجبل، بثباته وعظمته. وقد ساعدت الصفات المتتالية الأخرى التي أضيفت إلى الجبل، على إظهاره متفرداً بخصوصيته التي لا يشاركه بها أي مكوّن آخر. إذ يبدو أن هيكله العام يوحي بالرهبة، وأنه لا يمكن لأحد إلاّ أن يقف بخشوع أمام هذه العظمة التي اختص بها. ومنذ البداية يشعرنا «صايغ» بالوجود الاستثنائي للجبل مقارنة بالإنسان مشاهده وملاحظ عنفوانه. إذ تدل المفردة «بعيداً» التي تحدّد موقع الإنسان بالنسبة للجبل على انتفاء أيّة إمكانية للوصول إليه. وبالتالي، تلمح هذه المفردة بالبعد، وما ينسحب عنه من دلالات تشير إلى الموقع السلبي المنفعل للإنسان، والمتأثر بمفارقات حياتية لا تؤهل لاعتباره

عنصراً فاعـلاً في تكوينها. فالبعد يمكن أن يحيل إلى السفر. والسفر قد يتضمن الحنين والشوق، ويتضمن، كذلك، النفي والغربة. وكلاهما فيه بؤس وحياة شقيّة، يحيلان بدورهما إلى الظلم وما يتسبب عنه من فساد ودمار وموت.

إذن، فإننـا نلاحظ أن النص يكشف لنـا من خلال هذه الصورة الأولية عن نقيضـين لكل منهما موقع مباين للآخر ومتعارض معه. موقع الجبل وما يمثله من صلابة وكبرياء، **وموقع الإنسان** بما يمثّله من شعور بالخوف واللاّ أمن في ظل سيطرة الموقع الآخر، بحضوره القوي المميز. إن المستوى النفسي لهذه الصورة وما يمكن أن يثيره من كوامن شعورية، تسعى لفهم الفاعلية الحقيقية لمختلف الظهورات البنائية المتكاملة لوحدة التجربة الشعـرية أو للسياق العـام «الفعـلي» الذي تنبني عليه خصوصية الموقف الشعري، هذا المستوى هو الذي يسمح لنا بتلمس المواقع المتباينة لكل من الإنسان «الشاعر» والجبل، من خلال ما تعطيه الدلالات التي تختص بكل منهما. كما يسمح أيضاً باكتشاف الحدود النامية التي تمتلك الأحقّية في تبيان الـرغائب المضمرة في وجدان الشاعر، والتي كان لمثل هذه المفارقات دور رئيس في تأسيس هذه الرغائب والإفصاح عنها. فالنص الشعري كعمل أدبي، ذاتي، يقوم على جدلية التفاعل بين مكونات مختلفة، وهو في النهاية، فعل إيجابي معمّق يقوم بمحاولة سبر هذه المكونات ومقاربة خصائصها من زاوية نظر شخصية، تقوم، في الأصل، على إمكانية تعميمها والنظر إليها، على أنها تمثّل الخصيصة الأكثر حضوراً في تمثّل هذا الواقع. والعمل الأدبي على حد تعبير «غولدمان» هو (التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء)[٢٦] من هذا المنطلق يبدو «الجبل» بقوته ورسوخه، ليس هذه الصورة الحسيّة الجاثمة، بهيكلها، أمام

ناظرنا وحسب، وإنما هذه الإمكانية الهائلة لمظاهر الحياة التي تنمو وتمتد بفاعلية مشحونة بالتراكمات المادية ومفارقاتها المرتبطة بها. وسط هذه الصورة الامتدادية بحركتها وأبعادها، تبدو لنا صورة «سرب العقبان» مفارقة لها من حيث توضّعها المكاني أولاً، والدلالات التي يفرزها هذ التوضع، وثانياً، من حيث نتائج العلائق التي يمكن أن تنبثق نتيجة تفاعل الصورتين، بمكوناتها. فعلى صعيد التصوير الحسيّ لبنية الصورة نجد أن المفارقة الأولى تعود إلى مستوى «الجبل» الذي بدأ يتقلص قياساً بالعقبان التي تعلوه وتشمخ فوق قمته. وتبدو النعوت الكثيرة التي أكسبت الجبل موقعه المتفرد، وأكّدت وجوده الحسيّ المميّز، أنها تُطال بسرعة. إذ تظهر أنها مفككة، ضعيفة، وأن العنفوان المتماسك، الصلب، الذي تحيل إليه، يبدو الآن أقلّ قيمة في ظل هذه الطيور الجارحة التي تطوف فوقه وتحط على ذروته.

على مستوى الصورة، نرى أن المشهد، وحتى هذه اللحظة، بدأ يطرح نفسه على أنه راغب بالإفصاح عن أمر ما، قد لا نستوضح معناه كاملاً في السياق الذي أتينا على ذكره ولكننا نتبين، بنتيجة المفارقة الحاصلة ومثيراتها الحسيّة الموضحة لها، أن قضية أخرى قد أخذت تطلّ علينا من خلال تفاعل هذه المثيرات، إذ تعكس لنا واقعاً معيناً يرغب الشاعر نقله إلينا فنيّاً، عن طريق هذا التشكيل الصوري. فإذا نحن تعاملنا مع الصورة على أنها انعكاس يحيل إلى امتدادات النص القصوى التي يدخل الواقع في إطارها العام، وأن الانعكاس بحد ذاته (هو فعل النفاذ إلى الواقع بطريقة مبدعة.)[٢٧] نكون قد قطعنا مرحلة هامة من مراحل فهم النص، هي تبيان خصائصه المكوّنة له، والمتكونة بسببه، ونكون قد دخلنا إلى عالمه المثير والغني، وعشنا حركته وتحولاته على مستوى النص وعلى مستوى الحياة. بذلك، نجد أن حركة الصورة في النص تهدف إلى إضاءة موقع، يتوجب

علينا النظر فيه.

مع عودتنا للنص نلاحظ أن المفارقة التي بلورتها طبيعة التشكيل اللغوي، قد تجلّت لنا بطريقة تحثّ على التقصّي، وتتطلب منا البحث عن الأسباب المشكّلة لها، وآثارها ـ الناتجة عنها:

بين حين وحين يُرى
سرب عقبان
تترك عليه
مع البراز
أشلاء وريشاً ملطخاً وبضع عظام

هكذا يُلَوَّث شموخ الجبل ويدَنَّس. وتبدو العظمة التي كانت تشكّل أبرز خصائصه، ضحلة الآن، ومنتهَكة، بصورة بشعة، تسمح لنا بالدخول إلى سر الموقف الذي كان هذا المشهد المعمق أحد نتائجه.

في الصورة، ثمّة، إهانة مؤكدة لعظمة الجبل وطعن في الصفات الاستثنائية التي يتحلى بها، وفي إمكانياته المتوافرة. إن المفارقة بين شموخ الجبل وجبروته، وبين كونه شاهداً على مجزرة تقام على سفوحه، تلوثه، وتطعن كبرياءه، تحيل إلى مفارقة في الواقع لا تقل عن هذه شدّة. وإننا نرى أن الشاعر الذي أوجد الصورة بهذه الهيئة وأراد للجبل هذا **السقوط المأساوي**، بعد أن كان قد منح وجوده تلك الإمكانية الصلبة، إنما أراد أن يدخل عمق الحياة ليصور المفارقات المذهلة التي تتباين في أصلها، وتقوم على خلق التناقض بين التشكيلات الاجتماعية المتوضعة داخل فعالياتها. مما يهيّء لظهور انقسامات حادة في المجتمع، تساعد، بدورها، على خلق صراع وقيام علاقات استغلال بين الطبقات، تستثمره الطبقة ذات الحضور الأقوى. إن الشاعر لم يعلن هذه الحقيقة صراحة، ولم يأت على ذكر المجتمع

وفعالياته، غير أنه لا يمكننا أن نتعامل مع النص وفقاً للمستوى الظاهري الـذي تدفعه إلينا بنيته اللغوية مجرداً عن المعنى الحقيقي المعمّق الكامن خلف هذا المستـوى، لأن النظر في النص دون اعتبار هذه القضية يعني تهميش الفعـالية الشعرية، والقضاء عليها. بذلك يكون ترميز الصورة، والبحث فيها عن أبعادها القصيّة، هو إعادة لتكوينها، ومشاركة في خلق المناخ الفعلي الذي تنهض على أساسه.

بهذا الفهم يمكن للصورة هذه، أن تمتد إلى الواقع. ويمكن أيضاً أن نفهمها داخل هذا الإطار. وربما لا نسرف بالحكم عليهاإذا قلنا، إن المفارقة تكشف عن **التناحر السلطوي الذي تمارسه القوى صاحبة الامتياز على أرض الواقع**. إذ تعمل على تأكيد وجودها، في الوقت الذي تقوم فيه السلطة الغـالبـة على إسقـاط الفعـاليات الأخـرى، وإحباط مشروعاتها وإبعادها نهائياً عن حلبة التنافس. إن هذه القضية، بملابساتها، يمكن أن تحيل إلى موقع الحضارة المادية الهائلة وهي تلوّث الإنسانية وتسحقها، بما ينتج عن هذا التأثير العام من جزئيات تمسّ أصغر وحدة إنسانية وتعمل على إذلالها.

الفصل الرابع

الرؤيا الشعرية

١ ـ رؤيا الموت
٢ ـ رؤيا الولادة
٣ ـ جدلية الرؤيا «الموت/ الولادة»

الرؤيا الشعرية

منطق الوجود يقضي أن تكون هناك حركة دائمة، دائبة، متواجدة داخل كل جزئية من جزئيات الكون، بستوي، في ذلك الطبيعة والمجتمع. وإذا كانت هذه الحركة في الطبيعة غير مُدْرَكَة بشكل مباشر، بسبب أن تأثيرها على الكائنات البشرية يسير ضمن علاقة معينة، تحكمها قوانين صارمة، لا تسمح لهذه العلاقة أن تكون موضع أخذ وردّ في كثير من الأحيان، ولكنها في المجتمع، وإن كانت تسير وفق نظم معينة أيضاً، غير أن هذه النظم تفرز علاقات اجتماعية خاصة يكون تأثيرها مباشراً وفعّالاً على حركة المجتمع بفئاته كلّها. إذ إن حركة المجتمع المتواترة والمتغيرة مرهونة بهذه العلاقات الاجتماعية المنبثقة عن أنماط علاقات إنتاجية قائمة وسط المجتمع. ومجموع هذه العلاقات الطبيعية والاجتماعية وما بينهما من صلات أصيلة وجوهرية يشكل مجموع الحياة في هذا الكون. وحياة الإنسان جزء من هذه الحياة الكبرى، وهي الجزء الهام والرئيسي فيها لما يتمتع به الإنسان من قدرات عقلية وقوى خاصة لا تملكها الكائنات الأخرى. غير أن هذه الحياة لم تسر على وتيرة واحدة، وإنما خضع الإنسان فيها عبر صيرورته النامية لصنوف من العلاقات، كانت تسير به تارة نحو اليمين وتارة نحو اليسار، دون أن يُسمح له بالتدخل لاختيار الوجهة التي يجد فيها إشراقة مستقبله. الأمر الذي اضطر فيه أن يبحث عن هذا المستقبل، وأن يصطدم بالعلاقات المنوه عنها. وهكذا نشأ الصراع، وتعدد بتعدد هذه العلاقات. حتى أمست

قصة الصراع هذه تلخّص حياة الإنسان منذ نشوئه. هذه الحركة الدائمة والدائبة هي مصدر الرؤيا عند الشاعر، وهي موضوعها أيضاً. والشاعر باعتباره رائياً وقادراً على كشف العلائق الكامنة وسط الأشياء، أقدر على الغوص والنفاذ في حركة المجتمع، وذلك في محاولة منه لقراءتها قراءة تتيح له إعادة نسقها وفقاً لرؤاه النابعة من موقفه تجاهها. وبإعادة النسق هذا يمكن أن يُشار إلى طبيعة رؤياه ومدى مساهمتها في رفد المخزون الثقافي البشري المواكب لتلك الحركة.

والشاعر المبدع الذي يعي دوره في المجتمع، ويعرف تماماً أنه عنصر إيجابي فعّال في حركة هذا المجتمع، هو الذي يفيد مما قدمته الحركة التاريخية النامية، فيتطلع بما لديه من معارف كونها، ليس إلى الماضي الذي تمَّ وانقضى، ولا إلى الحاضر الذي يتتابع انقضاؤه لحظة فلحظة، وإنما إلى المستقبل، يمهّد له برؤيا جديدة للوضعية الإنسانية، تساهم في دفع عجلة الحياة نحو محورها الحقيقي الذي من المفترض أن تكون فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الرؤيا لم تتشكل بشكل عفوي وتلقائي، وإنما هي حصيلة معاناة اجتماعية حقيقية، قامت أساساً على محاور كونية متقاطعة، توحّد في مركزها الشاعر مع الحياة بفئاتها حتى خَبِرَها واستوعبها، وصار من هذا المركز يبثّ رؤاه على تلك المحاور وفي اتجاهاتها المختلفة، تبعاً لغنى تجربته وخصبها. والشاعر، إذ يبثّ رؤاه تلك، إنما يجسّدها بالكلمات التي هي مجموع النص الشعري. فالنص الشعري، في هذه الحالة، إذن، هو حاضن الرؤيا ومركزها أيضاً. ونحن في تعرفنا إلى طبيعة هذه الرؤيا وما تثيره من مسائل ذات صلة رئيسة بالإنسان، نقوم بالدخول إلى النص والتعرف إلى جزئياته، والعلائق التي ترتكز عليها جميعاً. ونحن، في محاولتنا هذه، نقوم بمشاركة الشاعر في خلق نصّه من جديد. وذلك في محاولة لمعرفة العمق

أو العلاقة التي اكتشفهما وعبّر عنهما، وفقاً للموقف العام أو الجزئي الذي يقفه، أو وفقاً للتصور الذي يراه، أو وفقاً للحالة التي يخضع لها. وهكذا تبدو الرؤيا نتيجة انعكاس للحالة الشعورية عند الشاعر. هذه الحالة، هي بدورها، انعكاس للحالة الاجتماعية التي يتمثلها، وهذه الحالة الاجتماعية، أيضاً لا تقف عند حدّ معيّن وإنما هي تسير وفقاً لتواترات واقعية يصعب إحصاؤها، وبالتالي، فإن الوقوف عند إحداها واستجماع ملابساتها، مما يسمح لحركة الإشعاع التي يبثّها الشاعر بتخلّلها وكشفها، لاستشراف آفاقها وتحديد موقف منها، أو خلق موقف جديد استناداً لها، أقول: إن هذا الوقوف هو نفسه، الرؤيا المجسدة في النص الشعري. غير أن هذا الوقوف يجب أن لا يُفهم بمعناه السكوني، وإنما يجب أن يُفهم انطلاقاً من طبيعة تلك التواترات الحياتية المتدفقة والمشكلة للحالة الشعورية المتقاطعة معها باستمرار.

وقد تفاوت شعراؤنا في رؤياهم للواقع، تبعاًلمنطلقاتهم الاجتماعية التي آمنوا بها. كما نلحظ أيضاً تفاوتاً في الرؤيا لدى شاعر بعينه. وربما كان هذا ناتجاً عن موقف ذاتي، أسّسته اعتبارات اجتماعية متميزة، خضع لها الشاعر إبّان صياغته لهذا الموقف والتعبير عنه.

ويمكننا أن نجمل رؤيا الشعراء من خلال مواقف ثلاثة تلخّص تجربتهم الشعرية، هي:

١ ـ رؤيا الموت. ٢ ـ رؤيا الولادة، ٣ ـ جدلية الرؤيا «الموت ـ الولادة».

١ ـ رؤيا الموت :

يعبر الشاعر عن الحياة من منظور معين. وغالباً ما يكون هذا التعبير ناتجاً عن موقف أيديولوجي، نستطيع تبيانه والإشارة إليه من خلال النص الذي نقوم بدراسته. وربما نلمح من خلال مجموعة نصوص تخص شاعراً بعينه، أن هناك تواتراً في زاوية الرؤيا التي ينظر من خلالها، وبالتالي، تغيراً في الموقف الشعوري الذي يقفه، والمنبثق عن موقف اجتماعي. وربما كان هذا التغيير، محصلة لطبيعة التناقض التي تتسم بها شخصية الشاعر من أنها شخصية مزاجية، غير متوازنة، تنقاد بيسر لتأثيرات الواقع. وقد يكون موقعها الأيديولوجي قائمًا على الخضوع لمناهج اجتماعية تتعارض مع القوانين الأكثر انسجاماً مع حركة الحياة. من هنا تكون زاوية الرؤيا التي يتم النظر من خلالها هي زاوية لا تتفق مع طبيعة المشروع الإنساني الهادف لايجاد أفق أكثر إيجابية في هذه المسيرة الكونية المتصارعة. وبالتالي، تكون إحدى مهامها هي تشويه الحياة، وخلق عقبات في وجه أي تحوّل من شأنه تغيير الأنماط السائدة التي تقوم على خدمة فئة معينة، وتحويلها لمصلحة الإنسان عموماً.

من جهة ثانية، يمكن أن ننظر إلى الموت، هنا، على أنه لا يشكّل موقفاً نهائياً للشاعر. وإنما قد يكون مرحلة خضع الشاعر خلالها لظروف اجتماعية صعبة، وتعرّض فيها لصنوف من القهر الاجتماعي والنفسي، فتسببت بإحداث شرخ كبير في رؤياه، حيث ظهرت الحياة، من خلال نصّه، عقيمة، مشوّهة، غير جديرة بأن تعاش.

وعلى هذا الأساس، يكون الموت، أيضاً، هو نظرة أحادية للشاعر فقدت اجتماعيتها بنتيجة تمركزها حول ذاته، ومحاولتها تأكيد شخصيته.

بهذا الفهم، تميل الرؤيا لأن تكون المَعْبَرَ الحقيقي الذي نتمكن من خلاله فهم النص، وتحديد اتجاهه، وكشف المواقع التي ينتمي إليها.

يقول الشاعر محمد عمران:

(قمر من مطّاط
ينزف في دكنة القرى
البيوت سلاحف من فضّة رمادية
تجرّ الليل على ظهرها، وتعرج بين
النوم والنوم
أفق من أزهار قتيلة
يتدلى على الفجر الذي يولَد
سماء من جليد أملس
أرض من قصدير
هيلين
أين برق جسدك
يخترق سجو هذا الموت؟
أبكِ، أيها الجبل، خطى أعراس حملتها الريح
زمارك بلا أصابع
ومغنيّك مجروح الحنجرة
ابك، أيها المزمار، رقصك العاشق
فالأقدام المغردة
تغوص في كهولة الطين.)[1]

يقوم النص، بكامله، على تأكيد مقومات السلب، سلب العناصر الحياتية، ليس خصائصها الذاتية وحسب، وإنما التصورات المتفرعة عن هذه الخصائص أيضاً، والمتولدة بنتيجة العلاقة مع مقومات هذه العناصر، تلك التي قامت، وعبر مسيرة الحياة، على موقعها من الإنسان، وعلى موقع الإنسان منها. من هنا، فإن النص لا يقوم على تصدّع المناخ الذي يحقّق لهذه العناصر وضعها الحقيقي، أو تماسكها الذي تُعرف به، بقدر ما يقوم على تشويه المسار النامي لحركية العلاقة مع مجموعة المكونات التي هي في تماس مع الإنسان، واقعياً وذهنياً.

وفي إطار هذه النظرة، يمكن أن نجد أن الأفق الذي يعبّر عنه «محمد عمران» هو أفق مسدود، محكوم عليه بالخواء والموت. ويمكن أن نتتبع هذه القضية من خلال مفردات النص ووحداته التركيبية والعلاقات التي تربط بينها.

قمر من مطاط

ينزف في دكنة القرى

تتحرك هذه الوحدة التركيبية ضمن علاقة تصدعت داخلها أجزاء من عناصر الوجود، وبدت هيئتها مخالفة للواقع المعروفة به، وهذا يساعد على معرفة الدوافع المتسببة في إخراج التشكيل بالصورة التي نراها. فالقمر، وإن كان جسمًا مادياً عاكساً للضوء، غير أنه لا يخرج عن تصوراتنا الوجدانية لموقعه، والمرتبطة بالأماسي المقمرة، حيث ضوؤه يكسب الطبيعة ألقاً خاصاً تتوهج فيه عواطف المحبين، فتبدو الحياة داخل هذا الإطار ممتلئة سحراً وجاذبية. ويبدو «القمر» تبعاً لذلك، مصدر أمن وراحة، لمن يعيش في نطاق هذا الموقع. ولكن أن يكون «القمر من مطاط» فهذا طعن في إمكانية أن تكون له الدلالات تلك، وفي إمكانية تحقّق موطن خصب تجتمع إليه

أيضاً. فالمطاط مادة عضوية تستخرج من الشجر. وقد لا تعنينا مادته، أو البعد في أن تكون هناك صلة يمكن أن تقارب بين خاصيتهما، بقدر ما تعنينا الطبيعة النهائية لتشكلاته المختلفة التي تنمّ عن فوضى هائلة تمارَس على مادته وتقسرها على ذلك، وبالتالي، تتغاير والمفهوم الذي رأيناه عن طبيعة القمر. من جهة ثانية، فإن «المطاط» هو في النهاية دم الشجرة التي ذُبِحَتْ، إنه عصارتها وموتها في آن. وهذا ما يفسّر كون «القمر ينزف في دكنة القرى». فالنزيف مثلما هو خصيصة رئيسة يتشكل منها المطاط، كذلك هو خصيصة رئيسة للقمر تسيل بها دماؤه في هذه الظلمة الشديدة التي تنشر سلطتها على القرى المتهالكة. تنفتح العبارة، هنا، على واقع الريف البائس، وعلى الحيف الذي يُمارَس عليه، حيث أبناؤه يعيشون في إحباط دائم، تؤكده دلالة الفعل «ينزف» بصيغة الاستمرار التي جاء بها.

وربما كانت المفارقة الأساسية في هذا السياق هي كون «القمر» إنما يكتسب حيويته الوجدانية، في أجواء الريف، خاصة، لما يتمتع به من طبيعة جميلة، كثيراً ما يقترن جمالها بموقع القمر منها، بينما لا يراه الشاعر أكثر من جسم مليء بالجراح، ولا يرى أشعته التي تعانق تضاريس الريف، أكثر من نزيف يسيل فيشعر بالفجيعة.

ويمضي الشاعر في تشويه عناصر الوجود داخل نصّه.

البيوت سلاحف من فضّة رمادية
تجرّ الليل على ظهرها، وتعرج بين
النوم والنوم

إن أبرز ما يميز السياق هنا هو طبيعة هذه المساكن، باعتبارها مأوى يلجأ إليها الإنسان. طبيعتها من كونها لها أشكالها المحددة في الواقع أو في أذهاننا، عمد الشاعر إلى مسخها ومسخ وظيفتها، بما يتفرع عن ذلك من

وظيفة ساكنيها التي هي إحدى أهمّ مبررات وجودهم. فالبيوت تحولت إلى قمقم محنّط، مظلم. يقبع داخله أناس تحولوا إلى ما يناقض الحياة، بوجوهها الإيجابية القابلة للتحقّق. وربما استطعنا أن نرى إلى الإبطاء الشديد الذي تحدّد به مسار البيوت بمن فيها، بما لا ينسجم مع الفعل المعافى الواجب إتقانه. وهذه خاصيّة تشير إلى طبيعة المرحلة التي يعبّر عنها الشاعر، من أنها مرحلة لا تتسم بحركية فاعلة، وإنما تتسم بوهن وتراخ. فهي غير قادرة على الامتداد والتواصل بشكل إيجابي، ضمن المنظومة الاجتماعية القائمة، مما يجعلها عاجزة عن مواكبة حركتها، وبالتالي، تبقى متأخرة دوماً عن اللحاق بها. وربما تضيء عبارة «تجرّ الليل على ظهرها وتعرج بين النوم والنوم» هذا القصور المتمكن منها، بما تحمله من معنى تهميش النهار، وعقد مصالحة مع الليل. والليل يشير إلى الظلمة، وما يتفرع عنها من خوف وجهل وعلاقات غير إنسانية. إن لفظة «تعرج» تساعد على فهم طبيعة التشكيل، وتعطينا الدلالة اللائقة التي يمكن أن تكون المَعْبَر شبه النهائي، لمعرفة هذه القضية. فاللفظة، فعل يحيل إلى الواقع، ويُعْرف بكونه يُمارَس على أرضه. وهو فعل مشوّه، لا تسمح ممارسته أن يكون ذا فعالية تُذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلق بالإنسان والتي هي ذات مساس مباشر بهيئته التي يوصف بها تحركه. من هنا، تتأكد دلالة «الليل ـ الظلمة» بما يعنيانه من خنوع واستكانة وضعف، كصفات تعبّر عن واقع معين. ويتأكد معها أيضاً معرفة طبيعة ما هو بين الليل والليل، أي معرفة طبيعة النهار، نهار البيوت وساكنيها، الذي لا يقل تراجعاً عن الليل، إذ تنعدم الإفادة منه، كما تنعدم من الليل ذاته.

إن «البيوت» التي تسكن في الليل وتنام، من المفترض أن تكون أكثر حيوية في النهار، وأن تستخدم هذا النهار بطاقته القصوى التي تؤكد معناه

وتظهر فاعليته الإيجابية. بينما نرى أن فعلها خلال هذا النهار ناقص، بل مشوّه، يعمل بفعل ممارسته على تهميش النهار وإزالة صفة الفاعلية عنه. بذلك، يمكن أن يتساوى الليل والنهار في تغييب الفعل الحقيقي، مما ينتج عنه تراجع، أو لنقل، انحطاط في موقع الإنسان في الحياة. لأن ما يعطي الإنسان قيمته المثلى ويرسخها ويدفعها للتواصل والانسجام هو طبيعة عمله وقيمة منتوجه في الوجود. فهما اللذان يسمحان لنا بوضع معايير القيمة التي من شأنها تصنيف هذا الإنسان في السلم الاجتماعي، ومعرفة موقعه منه.

وفي ضوء هذا الفهم، يمكن أن نرى الشاعر، من خلال هذا التعبير، على أنه واحد من أولئك الذين تهمّش دورهم في المجتمع. وبالتالي، أمست فعاليته ضحلة، وأمسى هو فيه أقل حضوراً. وهذا يمكن أن يضيف إلى موقعه، **إحساساً بالعجز**، يتمثل بشعوره بالاغتراب عن الواقع، وأنه مستلَبٌ فيه، ليس له دور يُذْكَرُ في صنع مقوماته. والاستلاب هذا، يُشْعِرُ بعدم التوازن، ويكون له تأثير فعّال على نفسية الفرد وعالمه الداخلي، وعلى توجيه سلوكه في المجتمع. وما يحكم هذا السلوك من اضطراب في مواقفه الشخصية، يعمل على تقويض اتزانه، وخلخلة بنيانه. إن حدود هذا الاستلاب هي (أن الفرد يجد نفسيه بعيداً عن المشاركة الفعّالة في الإنتاج الراقي المتفوق، وبالتالي، في صنع الحضارة.)[1] لأن مشاركة الفرد في صنع حضارته، التي هي ضمانة لمستقبله، ومستقبل الأجيال بعده، هي القادرة على إشعاره بالبهجة والأمن. بينما هو يعاني القهر والعلاقات اللاّإنسانية في غياب هذه المشاركة.

ضمن هذا المناخ، يمكننا أن نتابع قراءة نص «عمران» وأن نفهم حركيته العامة، التي تحاول أن تكون دليلاً يضيء لنا واقع الريف، ببؤسه، وشقائه، وحرمانه.

أفق من أزهار قتيلة
يتدلى على الفجر الذي يولد

نجد أن الشاعر يحرص على إغلاق كل المنافذ التي من شأنها الانفتاح على العالم، وتضييق الفسحة التي كان جديراً بها أن تتسع، لولا أنه أراد لها الانكفاء والعقم. إن معنى بعض الوحدات اللغوية في هذا السياق يمكن أن يعطي دلالات تعمّق مشاهد الحياة، وتعطيها دفقها وجدتها. غير أن الشاعر لم يرها وفق هذا المنظور، وإنما رآها بعدمية مفرطة، ساد فيها جو الموت، جو القتل. فكان الأفق الذي هو دليل امتداد كوني لا نهائي، وبالتالي، دليل حرية، قد سُدّ، فأمسى امتداده النقي ملوثاً بدم الفجيعة. إن الأزهار لا تقل عن الأفق تفتحاً، كما يدلّ معناها على السيولة البكر للحياة في أوج دفقها ويناعتها. من هنا يكون موتها غير طبيعي، وهو غير طبيعي فعلاً، لأنها لم تمت بشكل تلقائي، وإنما ماتت قتلاً. والقتل ينفتح على أسبابه، كالاغتصاب، التجويع، وعناصر الجريمة الأخرى. كما أن «الفجر الذي يولد» من المفترض أن يكون وعداً بالحياة الحرّة، ينعم بظلّه الجميع، وليس مفترضاً به أن يكون وعداً بالدم، تنتهي مهمته باستقبال ضحايا الجريمة واحتضانها. هكذا يُقْتَل الأفق، وتُقْتَل الأزهار، ومعهما يُقْتَل الفجر، فلا وعد إلاّ وعد الدم، ولا شيء إلا الجريمة تنشر ظلالها فوق هذا الأديم المقهور. **في ظل هذه السوداوية واعتلال الوجود، يغور الضوء، ويموت الأمل من النفوس**، فلا يبقى إلا هذا المسير الإنساني المتعرج.

إن الشاعر الذي ينظر إلى الواقع بهذه الطريقة، لم يعطنا أيّة دلالة يمكن أن نتلمس بها أسباب هذا الهلاك. وإنما اكتفى برؤيته العدمية للحياة، يعمل على تشويه وجوهها، وقلب خصائصها المعروفة، ونعتها

بنعوت تدل على انحطاط مستواها، وبالتالي، انحطاط الحياة ضمن هذا المستوى.

هناك إشارة وحيدة يرغب «عمران» باستخدامها، أن تكون المنقذ الوحيد من هذا الطقس الجنائزي الذي يراه، أو الذي «صنعه» هي «هيلين» وعند هذه الإشارة يلزم الوقوف، قليلاً، من هي «هيلين» هذه؟ ومن تمثّل؟ وهل يمكن اعتبارها رمزاً مزدوجاً يعطي أكثر من دلالة؟ إذ قد تحيل من جهة إلى هيلين الإغريقية الجميلة التي هربت مع «باريس» ابن ملك طروادة. وما ترتّب، في عملية إنقاذها، من اشتعال حرب ضروس بين جيوش الإغريق وطروادة الحصينة، استمرت عشر سنوات، تدخّل فيها القدر ممثلاً بالآلهة في حسم الحرب بعد أن أخذت كل شيء. إذ دُمِّرت مملكة طروادة، وزُهقت أرواح لا تحصى، وأمسى من نجا من ملوك الإغريق، مع ممالكهم، في وضع لا يحسدون عليه. فكانت الحرب، بنتائجها ثمناً لـ «شرف ملوّث» لم يحترم ذاته، ولم يقدّر نتائج خيانته[٣]. وربما كانت مقاربتنا بين «هيلين» الشاعر و«هيلين» الإغريق، تعود إلى «بريق الجسد» الذي ناشده الشاعر. وبريقه، هو جماله وأبهته، هو تميّز الجسد واستثنائيته. مما يحيل إلى استثنائية «هيلين» الإغريقية التي كان لجمالها موقع حسدها عليه كثيرون. وفي هذه المقاربة، يمكن أن تكون الرغبة تضمر دعوة لأن يكون الإنقاذ نهائياً من الوضع الذي يعبّر عنه الشاعر. ونحن اذا استثنينا ملابسات الإنقاذ المنوّه عنها، نجد، في النهاية، أنه إنقاذ ثمنه كلّ شيء. حتى كأننا نستبدل الموت بموت مثله. كما يضمر، بالتالي، وعلى مستوى واقع الشاعر، استبعاد في أن تكون الجماهير هي المنقذ من هذا الوضع. ذلك أن الإنقاذ الذي استتبعه موقع الرمز، كان مشفوعاً بسلطة الآلهة. وهذا يضيء، على الأقل، موقع الشاعر في الحركة العامة للمجتمع، من أنه

موقع غير منسجم معها، بقدر ما هو منسجم مع واقع سلفي، غيبي، يحرص، في نهاية المطاف، على تكريس واقع معين، في الوقت الذي يحاول أن يوهم نفسه على أنه نهضوي مؤمن بالتغيير.

من جهة ثانية، ربما كانت «هيلين» الشاعر، هي رمز الثورة على الواقع الفاسد الذي تشوّهت مفرداته، وخبا معها كل أمل في أن تصلح، وتعود ذات يوم، وقد ترمّم فعلها وتكامل. ولكن للثورة مقوماتها التي تنهض بها، إذ هي صاحبة المصلحة الحقيقية في أن تعيد كل حق إلى صاحبه، وأن يذهب، إلى غير رجعة، ذلك الخلل الرهيب الذي صنعته العلاقات الاجتماعية غير المتكاملة، والذي يتحكم في المصير الإنساني، لتحلّ محلّه سيولة الحياة بأبهى ظهوراتها. غير أن الشاعر لم يشر إلى شيء من هذا، وإنما اكتفى بتلك «الصرخة»: هيلين، وسط هذا «الركام» الذي يستولي على نصّه. فالثورة ليست صراخاً ولا استجداء، إنها فعل مغاير تماماً، فعل يمحو ويؤسس وفقاً لمنطق واقعي، إنساني، بأعمق ما تكون الإنسانية، وليست هي صرخة ألم واستعطاف. إنها إنْ تكن كذلك، تكرّس الواقع، وتعمل على تشويهه أكثر. وهذا ما فعله نص «عمران» تماماً، وأكّد عليه بعد محاولته اليائسة تلك.

ابك أيها الجبل، خطى أعراس حملتها الريح
زمارك بلا أصابع
ومغنيك مجروح الحنجرة

فالجبل رمز الكبرياء والشموخ والقوة، يأمره الشاعر باليكاء، وندب الماضي، والأسى عليه. إن الماضي دليل رجوع وإخفاق، مهما كانت طبيعته، إن لم يقم الحاضر ببعث الروح الحضارية فيه وتجديدها بما ينسجم مع إنسان هذا الحاضر ويتماشى. فالماضي عند «عمران» فرح ومحبة

ولقاءات. أمّا الحاضر، فهو انحراف وتشويه واغتراب. إن الفعل في الماضي، صلب، معافى، بينما هو في الحاضر متصدع، ناقص، لا يساعد إلّا على تأكيد الوهن وتأكيد مقوماته. وهذا هو سرّ المفارقة بين «شموخ الجبل» وما يحمل من خصائص، وبين الفعل المطلوب أداؤه: البكاء. وسط هذه الانهزامية، والركون للواقع، تبرز رؤيا «عمران» ويبرز وعيه الفردي القائم المعبّر عنه في هذا النص، باعتباره وعياً ناقصاً، لا يقوم على فهم طبيعة الحياة، وحركيتها الدائمة، بقدر ما يقوم على استقبال منعكاستها السلبية التي تتركز في وجدانه وتتأصل، دون أن تخضع لأية محاكمة عملية. وهذا ما يفسّر فردانية الشاعر في نظرته للحياة. (إن الوعي الفردي هو جملة عكس الوجود الاجتماعي من زاوية متطلبات الفرد واهتماماته وأهدافه الاجتماعية)[1] وهذا خروج من الاجتماعية، وتجاهل لحضورها.

إن «عمران» لا يكتفي بالالتفات إلى الماضي، وتشويه الحاضر، وإنما يسير بعناصر الحاضر الفاعلة، أو الممكن فعلها، إلى الزوال. فكأنه، في النهاية، لا يرى هذا الحاضر إلّا جسداً تنسحب منه الحياة إلى غير رجعة.

ابك، أيها المزمار، رقصك العاشق
فالأقدام المغردة
تغوص في كهولة الطين.

إن دلالة الفعل «تغوص» فيها حركة زوالية لما فيه سيولة وازهرار. فالأقدام المغردة، دليل بهجة ورغد وعطاء، دليل حياة طموحة وتوثّب، وفعل أبيض. إنها في النهاية، دليل فعل جماعي حقيقي ومتكامل. نراها في نص «عمران» تتوارى عن الحاضر، وتنسحب منه، إذ لا يبدو هذا الحاضر، بغيابها، سوى جسد يميل لأن يكون جثّة يعتريها الذبول والتفسخ. وهذا،

ربما يفسّر لنا أيضاً فردانية الشاعر، من أنه يغيّب كل فعالية جماعية من نصّه، بعد تشويه حركتها أو تأثيراتها. وهذا مسلك البرجوازي الصغير الذي يهمّش دور الجماعة، ويحاول إلغاءه، في الوقت الذي يركّز فيه على أهمية الفرد، ودوره الهام في أي تغيّر يحصل.

إننا، إذ نرى، أن «عمران» قد بدأ بتشويه عناصر الوجود، سائراً إلى تشويه الإنسان، وإلغاء فعالياته، فإننا عند الشاعر «بول شاوول» نلحظ أنه يبدأ بالإنسان مباشرة، إذ لا يراه إلّا مشوَّهاً. تقوم الحياة، بعناصرها، على حصاره، وتضييق عالمه، ويقوم هو معها على تأكيد هذا الحصار والخضوع له.

يقول:

(وجه مفلوع في ظلمتين
كأنما من الرحم إلى الغابة
وتسأل أين الجموع
ينتفخ في جفنك الضباب
يا يا يا. . . . يا. . . . يا يا
محاصر ـ جدرانك الهواء
محاصر ـ جدرانك الماء
محاصر ـ جدرانك النار
العناصر تضع حدود للعناصر
الوجه يسقط الوجه
اليد تسجن الأصابع
ولو غصت إلى الأعماق
ينبت في كل عضو مقطوع

عضو مقطوع
تنبت في كل عين مطفأة
عين مطفأة.)[٣]

يبدأ النص في تحديد موقع الإنسان في الحياة. وهو موقع مفكّك، تتحكم الفوضى به، وتقسره على الانصياع لما هو مخالف لإرادة الإنسان الحقيقية، في محاولة للدخول إلى عالم هذا الإنسان، بما يحكمه من طغيان عناصر الهلاك والموت من زاوية رؤ ا الشاعر لها. وفي إطار هذا الموقف يمكن أن نسير مع تشكلات النص تباعاً للوقوف على حقيقة هذه الرؤيا وما تفصح عنه.

وجه مفلوع في ظلمتين
كأنما من الرحم إلى الغابة

تحتوي هذه «الوحدة» على حركة الإنسان في الحياة، أي توجهه وتوزعه. وهي هنا حركة قسرية لا إرادة له فيها، كما تدل عليه مفردة «مفلوع» التي تشير إلى المضمون الانفجاري المرافق لها. وهذا ينسجم مع القسرية التي تمارَس على حرية الإنسان، حيث تلزمه على تنفيذ ما يؤمر به، بطريقة غير قابلة للمحاورة، وغالباً ما تكون الشدّة أساساً لها.

إذن، منذ البداية، ينظر الشاعر إلى الجانب السلبي للإنسان، ويعمل على توثيقه وإظهاره على أنه يشكّل الحياة الحقيقية له. إن «الوجه المفلوع في ظلمتين» هو وجه هذا الإنسان، انشطاره وتشظيه. والذي يحقق للإنسان توازنه في الحياة، هو تماسكه، وانسجامه مع نفسه ومع العناصر الموازية له، فهما اللذان يتيحان له أن يكون أكثر صلابة في تحديد مواقفه وتوجيهها توجيهاً صحيحاً بمقدار ما يتوافر له من أسباب التوازن المذكورة، وإلّا اعتُبرت مسؤوليته في الحياة ناقصة وبالتالي، فإن تراجعاً هائلاً ينحدر

بإنسانيته إلى الحضيض، وتكون أفعاله لا تنتمي إليه بقدر ما تنتمي إلى هذا التمزق الذي يحكمه. وتأتي مفردة «ظلمتين» لتشير إلى توضّع شخصية هذا الإنسان وتمركزها بعيداً عن كل مجال فيه أمن وحركة إيجابية، وكذلك، بعيداً عن كل تفاعل أو مشاركة مع الآخرين. إن «الرحم» هو المكان المظلم، المغلق على الكائن، إذ يقبع داخله، وحيداً لا أنس له يمكن أن يبعد عنه وحشته. كما تعطي دلالة «الغابة» صورة متكاملة عن طبيعة العلاقة القائمة بين أفرادها، وهي علاقة غير متكافئة، تقوم على التمييز وسيادة الأقوى، بينما يعيش الأضعف فيها، على هامش الحياة، خائفاً حذراً. وتشير دلالة «الغابة» أيضاً، إلى التفكك الذي يحكم عناصرها، لأن كل عنصر من عناصر التجمع له عالمه الخاص، بمقدار قدرته على الحفاظ على هذا العالم والدفاع عنه. من هنا، يمكن أن تضيء الصلة بين الرحم والغابة، مفهومي **الضياع والعزلة** اللذين يعيش في ظلّهما الإنسان مرغمًا.

إن الشاعر لا يرى جدوى من الحياة، بالمفهوم الذي يراه. فهو ينفي إمكانية التواصل معها. لا أحد يستحق أن يكون موضع احترام، والجميع مشكوك في قيمتهم الإنسانية. يسير بنا هذا التفسير إلى موقع الشاعر في المجتمع، وإلى العزلة الاجتماعية التي يعاني منها (والعزلة الاجتماعية، يمكن أن تفسّر بمعنى غياب العلاقات الشخصية الإيجابية، كما يمكن أن تفسّر بمعنى التحلّل من الأعراف والقيم السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه الفرد.)[٦] إن غياب العلاقات الشخصية يفسّر أيضاً أنانية الإنسان ونظرته الدونية للآخر من كونه غير مؤهل لفهم طبيعة العلاقة الواصلة بينهما، وهذا يستتبع اهتمامه الشديد بذاته على حساب الآخر، وبالتالي، شعوره بالتفوق وبزّ الآخرين في مجالات الحياة المختلفة. إن هذا الشعور ينسجم مع طبيعة الرحم والغابة فيؤدي، بالنتيجة إلى تقوقع الكائن حول ذاته، وهذا انحراف

خطير عن المعنى الأصيل للإنسانية التي تعني التفاعل الحقيقي بين أبناء الإنسان، يشاركون في توكيده بحرية ودون إلزام.

وتسأل أين الجموع
ينتفخ في جفنك الضباب

إن **الضباب**، هنا، معادل للجموع. **والضباب**، مثلما هو حركة في عناصر الكون، يشوّش الرؤية، ويقوم على حصار الكائن، وسدّ المنافذ التي يتحرك من خلالها، وبالتالي، يعمل على شلّ حركة هذا الكائن، وتركه تائهاً، يتلمس دربه بصعوبة، كذلك، هي **الجموع**، في نظر الشاعر، حركة قاصرة، غير قادرة على تجميع شتات هذا الكائن وبعثرته. إن هذا البعد مردّه إلى طبيعة العلاقات التي تحكم صلة الفرد بالجماعة، والتي لا تقوم على رأب الصدع بينهما، بقدر ما تقوم على تكريس الخلاف، وتأكيد سلطة الفرد، وبالتالي، مناهضته لسلطة الجماعة، ومحاولاتها احتواء هذا الفرد ولَمّ شتاته. بذلك يكون الخلاف بين الجموع والفرد على أشدّه، وتكون أيّة محاولة للفرد لعقد مصالحة مع الجماعة هي محاولة محكومة بالفشل. لأنه، من الأساس، يفترض وجود عداوة قائمة، وينفي إمكانية حصول أي لقاء.

على هذا الأساس تكون المقاربة بين **الجموع والضباب**، في نظر الشاعر الفردي، الانفعالي، هي مقاربة صحيحة، تقوم، في أصلها، على إظهار معاناة الفرد، والصدع الحياتي الذي يتعرض له. ويأتي تكرار أداة النداء «يا» بالكثرة التي نراها، تأكيداً للموقف الانفعالي للشاعر الفرد، المعزول عن الجماعة، لعدم ثقته بها، ولتأكيد هذه العزلة وتضخيمها، وإعطائها أبعادها القصوى.

محاصر ـ جدرانك الهواء
محاصر ـ جدرانك الماء

محاصر جدرانك النار

محاصر ـ محاصر محاصر محاصر

إن **الهواء والماء والنار**، هي **عناصر الحياة**، تقوم على خدمة الإنسان، وتمثّل، في أصلها، موقع الطبيعة من الإنسان منذ الأزل، باعتباره موقعاً يؤصل العلاقة بينهما، إذ يمنح الإنسان استمراريته وحيويته، ويعمل على إعطاء عناصر الطبيعة الأخرى، الموازية للإنسان، خصائصها الحياتية المعروفة. ولكن أن تتحول هذه، من عناصر تهب الحياة للإنسان وتؤكدها، إلى عناصر موت له، تعمل على حصاره وتضييق الخناق عليه، فهذا اختلال في طبيعة الوجود، يفضي في النهاية إلى نقض الحياة، وإزالتها نهائياً. وهذه رؤيا مفرطة في العدمية، لا تتولد إلّا عن النفس الفردية المأزومة والمتناقضة أشد ما يكون التناقض.

إن الشاعر فنّان، في أصله، يقوم، بالضرورة، على فهم الحياة، وتحديد موقف منها. ومهما كانت طبيعة هذا الموقف فهو، بالنتيجة، محصلة للعلاقة بين الفنان والحياة، مع ما يحكم هذه العلاقة من ملابسات تخص موقف الفنان من المجتمع. لأن المجتمع والحياة هما اللذان يضفيان على هذا الموقع إنسانيته، ويعملان بما يحققانه من صلات موضوعية متبادلة، على تأكيد هذه الإنسانية. ومن هنا، فإنّ واجب الفنان تعميق هذه الصلة، وهو يعمّقها فعلاً بقدر انخراطه في حركة المجتمع والحياة، وبقدر فهمه لطبيعتها. بينما هو يفعل العكس إذا تمّ له الانسحاب، وصار ينظر إلى المجتمع على أنه عدوّ له. وفي هذه الحالة، يمكن أن يعتبر نفسه، المعادل الحقيقي للمجتمع، يعمل على رفضه وتجاوزه، وإحلال شخصيته بديلاً عنه. إن (تجاوز الواقع يعني أن الفن قد اقتصر على الرؤى الوهمية وعلى المجازات الخالية من المعنى الاجتماعي الحيّ)[٧]. وهذه **الرؤى** نفسها تكرّس

التشـويه الـذي يسحبـه الشاعر على الحياة، من أن كل فعالية فيها تقوم مواجهة فعالية أخرى وتعمل على إهلاكها.

الوجه يسقط الوجه

اليد تسجن الأصابع

إن هذه العداوة داخل شخصية الفرد، تمارسها أعضاؤه، هي عداوة من صنـع الشـاعر. يريد بها تشويه العداوة الأساسية التي تفرزها البنى التحتية للمجتمـع، والمتمثلة بالعـلاقـات الاقتصادية القائمة بطرق غير صحيحة وغير مشروعة. إن إغفال هذه العلاقات، وإبعادها عن صراعات الفرد، يعني التعتيم على ما يجري داخل المجتمع، ومحاولة إظهار أن مشاكل الفرد الحقيقية، إنما هي ناتجة عن طبيعته كفرد، وليست عن طبيعة العلاقة التي تربطه بوسائل الانتاج وما يتفرع عنها، من مشاركة في ملكيتها، أو من اعتباره مجرد فرد يقسر على العمل دون أن يكون له علاقة بمنتوجه.

هكـذا يبدأ الشاعر برفض الواقع وانسحابه منه، وإشعال الصراع داخـل ذاتـه، بدلاً من أن يكـون رفضه له دافعاً للعمل على تغييره. إن تضخّم ذاتيـة الشـاعـر، ووضـع «الأنا» وعالمه الداخلي، بديلاً لظواهر وسيرورات الواقع، هو أهم ما يميز عداوة الشاعر ونفوره منه[٨]. وربما كان هذا هو أهم الأسباب التي أدّت إلى تضخّم هذه المعاناة وإغلاق كل منافذ النجاة الممكنة.

ولو غصت إلى الأعماق
ينبت في كل عضو مقطوع
عضو مقطوع
تنبت في كل عين مطفأة
عين مطفأة

هكذا يكشف الشاعر عن وجهه «المفلوع في ظلمتين» مشيراً إلى أنّ المشكلة الحقيقية، تكمن داخل الفرد، حيث تنبعث منه رائحة الجريمة، بالقدر الذي تنبعث منه رائحة العقم، التي تقوم، على توليد المزيد من النسخ المشوهة لأعضائه، من داخل التشويه ذاته. والعقم، يعني عدم قدرة الفرد على الاستمرارية والتواصل. إنّه، في النهاية، موت الإنسان الذي لا رجعة عنه.

بذلك، نصل مع «شاوول» إلى ما وصلنا إليه مع «عمران» من أنه يستبدل الموت بموت مثله مخالفاً، بذلك، حركة الحياة بمبادراتها الإيجابية والفاعلة.

٢ ـ الولادة:

تتحـدّد الولادة، في النص الشعري، بكونها دليل توازن للشاعر، ودليل فهم أصيل لحركـة الحياة، تقوم على إزالة ما يناقض هذه الحركة، وترسيخ ما يمكن أن يعيد لها وهجها وجدّتها. وكما هو الموت، قد لا يكون موقفاً نهائياً للشاعر، كذلك يمكن أن تكون الولادة، إلّا في حالة أن يكون الشاعر قد فهم طبيعة الحياة، وأدرك قواها الفاعلة التي تعمل على إعطاء هذه الحياة معناها المعمّق، فالتزم بخط هذه القوى التزاماً طوعياً، يعمل معها على تأكيد هذا المعنى والإخلاص بالفكر والممارسة. ولكننا لن نتتبع هذه المسألة هنا، بسبب كونها تتعلق بنتاج متكامل لشاعر بعينه، أو لمسار معين خطّه شعراء آمنوا بذلك ورسخوه. ذلك أننا نقوم على إضاءة قضية عامة لفعالية شعرية، ينهض بها شعراء، اختلفوا في توجهاتهم وولاءاتهم، فتضمّن نتاج كل منهم نصوصاً تختلف فيما بينها بمقدار.

من هنا فإننا سوف ننظر إلى **الولادة** على أنها تشكّل رؤيا خاصة، جسـدتهـا مواقف قد تكـون غير نهائية، غير أنها توهجت بالفرح والحب والإيمان بمنطق الحياة الحقيقي.

يقول الشاعر فيصل خليل:

(لن يكون ثمة
ثمالة
دائمًا هناك خضم

للأمواج
التي تتجدّد
لن يكون شيء اسمه «نهاية»
فالمسافة تتسع إلى الأمام
كل خطوة
بداية
غصن يفرع
قمر يستدير
لن يكون «أمس»
«الآن»
وحسب
فالغد هو الممكن، الملموس
الوردة المتفتحة
التي
كانت برعمًا. . الطريق الطويل
الذي
كان رغبة
لنتابع الحياة أيّها الأصدقاء
ثمة إمكانية للحياة
في كل وقت
لنتابع الحياة مرة ثانية
وكل مرة
لنتابع الحياة أحياء

لا أمواتاً في الحياة
ما من هزيمة كاملة
والانتصارات
ممكنة باستمرار
لنحرص، أيها الأصدقاء
على أن لا نموت أبداً
فالموت
لن يحرّرنا من آلامنا
ولكنه
يضيف آلاماً جديدة
هذا ما يفعله الموت
ولا شيء أكثر.)[٩]

يقوم النص، بكلّيته، على إعطاء العناصر التي تصنع الحياة دلالتها الفعلية، ونفي الخصائص الأخرى التي تناقض ذلك. فكان أن ظهر النص، لدينا، على أنه نصّ حياة، ودعوة ملحّة لبلورتها والحفاظ عليها. إذ تكمن في هذه الدعوة أصالة الإنسان وجوهره. وهو إذ يفعل ذلك، إنما يريد لهذا الجوهر أن يكون هدف الإنسان وغايته، به تنمو إنسانيته وتتحقق، ومعه يسير حثيثاً لتأسيس مجتمع الكفاية والعدل، الغاية القصوى له.

لن يكون ثمة
ثمالة

ينفي الشاعر، في بداية نصّه، أن تسير الأشياء في خط تراجعي، وبالتالي، أن تكون قيمتها ناقصة. فالنقصان دليل سلب وتراجع، وفيهما إمكانية عجز. إن الحضور الذي ينسحب، يدع مكانه للفراغ، يحتل

مكانه. والفراغ صفة خلل، إنها تعني السكون والعدمية. إذن فالشالة، انتهاء، تقوم على تهميش الإنسان وإلغاء دوره.

من هنا يحرص الشاعر على إبعاد هذه الخاصيّة التي تجمّد الحياة أو تشوّه مسارها.

دائمًا هناك خضم
للأمواج
التي تتجدد

هناك حركة مستمرة، فعل حقيقي متجسد، يندفع بقوة الحضور التي يمتلكها. وهو حضور فاعل ممتلىء بخصائصه الإيجابية، ومتجاوز لحالات العقم والبلاء.

إن الأمواج المتجددة ولادة دائمة للفعل، وحركة تدفّق لا تركن للسكون. هكذا هي الحياة فعلاً، يراها الشاعر بحركتها الفعّالة التي تنهض بمتغيراتها وليس بسكونها الذي يُفْرَضُ إرضاء لنزوة خاصة مؤقتة تتملكه، أو لمزاج انفعالي لا ينسجم مع هذه الحركة الأصيلة.

إن الشعر، كعمل فنيّ، له مقوماته، هو في أكمل معانيه، جدل حقيقي بين الشاعر والحياة، يعمل على بلورة هذه الخصيصة الهامة، ودفعها نحو موقعها الأساسي. ولقد كان كارل غوستاف يونغ يرى ما معناه (أن العمل الفني لا يُقاس بخصائصه الفردية، أو بمزاج مبدعه الشخصي، بل بمقياس أعظم وأهم، وهو ارتفاعه من الأنا، وبعده عن الذات، وانخراطه في المجموع، وذوبانه في الكيان النفسي لعقل البشرية الكلّي.)[١٠]

إن هذا «الخضّم» الذي يدفعه إلينا «خليل» هو حركة الجماهير، وحضورها القوي الذي تتأسس عليه فعالية الحياة الخلاقة. لكأنه يدرك، أنه لا تجاوز بمعزل عن حركة الجماعة، فهي التي تنمّي فعل البقاء وتعطي

استمراريته التكامل الأفضل.

لن يكون شيء اسمه «نهاية»

فالمسافة تتسع إلى الأمام.

النهاية هي وصول، والوصول هو انقطاع الإنسان عن العبور انقطاعاً فيه مقتله. لذلك يؤكد الشاعر على نقض الكينونة وتجميد الزمن. فالحياة تواصل وسيولة.

إن صيرورة الإنسان هي وجوب بقائه ونزوعه المستقبلي، الذي يحقق، بوساطته، مصالحة فعّالة بينه وبين الواقع تعمّق مفهوم الحياة لدى كليهما.

كل خطوة

بداية

غصن يفرع

قمر يستدير

لا جمود البتة، مسيرة مستمرة، وتواصل يولّد تواصلاً آخر، ولادة دائمة تتحقق كل لحظة. كلّ شيء مشروع حياة وحركة، وإمكانية فعل ينمو ويتكامل. عناصر الحياة تأخذ مواقعها الحقيقية، التي تفعل بدءاً من هذه المواقع، فتجدّد فعلها، وتمنحه خاصية الدفق والاستمرارية.

إن دلالة الفعل المضارع يعطي السياق حيويته ونماءه الحيّ اللذين يعمّقان مفهوم الولادة، ويعملان على تواشج العناصر المشكّلة لها. كما أن حركة هذا الفعل، هي عبارة عن مسيرة متجددة تعمل على تكامل عناصر من الوجود، هاجسها الرئيسي، التحول والنمو، إذ بهما تكتسب هذه العناصر خصائصها التي تجسّد قيمتها الفعلية، بينما تبدو هي في غياب هذا الهاجس، وفي غياب فعاليته، ناقصة تتسم بالقصور والعجز.

من هنا، تلحّ صيغ الشاعر في هذا النص على إضفاء الدلالة الإنسانية، بمعناها المتجدد، على الحياة (إن الفن كإبداع يقوم في إظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا أو على العكس في إدانة ما يناقض هذه الأفكار دون رحمة أو هوادة.)[11] مع ضرورة معرفة أن هذه الأفكار هي، في أساسها، قائمة على علاقة تفاعل إيجابي بينها وبين الحياة. تعمل من خلال هذه العلاقة، على إيجاد صيغ تعبيرية متكاملة، تشكّل منعكساً جدلياً للحياة، يليق بمفهومها الحيّ، وتنسجم مع نظرة الشاعر إليها، والتي تتفق مع نظرة العناصر الفاعلة فيها.

بهذا المنطق يمكن أن تحمل هذه الأفكار مشروعاً ممكناً لحياة متماسكة، يتجذر فيها الفعل الجماعي، الذي يحمل الرواء للإنسانية جمعاء.

لن يكون «أمس»

«الآن»

وحسب

فالغد هو الممكن، الملموس

الوردة المتفتحة

التي

كانت برعمًا، الطريق الطويل

الذي

كان رغبة

في وسعنا أن نتبين الموقع الفعلي الذي يقيم الشاعر عليه صرحه الرؤيوي هذا. وهو موقع متماسك، يبيّن لنا الخط الواضح والصريح الذي يمكن أن يزرع الأمل في النفوس، من أن المستقبل المنشود هو لها، لتواصل الأجيال التي تعمل على صنع هذا المستقبل وبلورة خصائصه. فليس

الماضي هو غاية الحياة، ولا الحاضر أيضاً، ذلك أن الماضي فعّالية سابقة، انقضت، وتمّ تجاوزها، بفعل حركة الزمن، وبفعل حركة الإنسان التي تمّت داخله. وكذلك، الحاضر، هو موقف يمارس انقضاءه، في الوقت الذي يعمل فيه على تأسيس صيغ أصيلة، يستند إليها المستقبل في تشكّله، وينهض نهوضاً صحيحاً بمقدار قدرة هذا المستقبل على التفاعل مع هذه الصيغ والأخذ بها.

إذن تبقى لنا هذه الخصوبة التي تسطع أمامنا بإمكانية حضور الفعل القائم على تجسيدها وتعميم فعاليتها.

إن إمكانية تحقّق الغد» وفقاً لهذا المنطلق، هو وعد وامتلاء. فالغد هنا، هو طموح الفعل الإنساني وتحقّقه بشكل تنمو معه قوانينه وتتكامل، فتكشف عن حقيقة الجوهر الذي ينهض به، وينشر، على أساسه، خصوبته.

إن لغة النص تشير إلى مقومات هذه الخصوبة. فالغد، بإمكانية تحققه، هو ولادة من الحاضر. والولادة نفي للبلى، وفعل تجدّد، ومشروع نمو. كذلك هي «الوردة المتفتحة التي كانت برعمًا» إنها مسيرة نضج، واختيار لحياة متواشجة.

إن هذه اللغة تعمل على تحقيق التواصل بين وحدات النص التركيبية، وهي التي تحدّد، بعلاقاتها، قيمة النص، وما يمكن أن يطرحه، ويعبر عنه. والشاعر، إذ يستخدمها، فإنها تصبح ملكاً له، يخضعها لتجربته، ويقوم على تشكيلها وفقاً لمقتضيات الموقف الذي يقفه، ووفقاً لقدرته على كشف أبعادها، وإدراك حيويتها، وسرّ نظامها، الذي يتحدّد به موقع اللغة، كصياغة من الوجود. إن اللغة دائمًا (هي العنصر البدئي المحدّد لأبعاد النص ولاستراتيجيته.. ولكنها، مثل الأسلوب، تظل معطى

سابقاً على مشروع الكاتب. اللغة معطى اجتماعي، والأسلوب معطى ذاتي ملتصق بمثيولوجيا الفرد. . . ومن ثم تغدو الكتابة هي مجال، الاختيار، هي العنصر المحدّد لموقف الكاتب من الآخرين ومن التاريخ.)[١٢] هكذا تكون اللغة داخل النص، كتابة تنامت فيها وحداتها اللغوية وتفاعلت ضمن سياق منفتح. فكانت منطلقاً يمكن أن يكشف لنا الطبيعة النهائية للنص، كما يكشف، أيضاً، جانباً هاماً من شخصية الكاتب وواقعه على السواء.

إن نصّ «خليل» يقوم، كما لاحظنا، على تعميق مفهوم الولادة، وتأكيد حسّ الحياة الكامنة فيها، ومحاولة إظهاره بطريقة تهدف إلى ترميم الصدع بين الإنسان وواقعه، وإعادة اللحمة بين كليهما، على أساس أن الفصل بينهما هو تشويه للعلاقات الفاعلة، الواجب قيامها والتركيز على أهميتها، وأن وضع الإنسان في موقعه الحقيقي هو جوهر ما يمكن أن يطمح إليه، لأن هذا الموقع، بما يتضمنه من علاقات إيجابية متكاملة، كفيل بإعادة الاعتبار للإنسان ومنحه الاستقرار الذي ينشده ويعمل على تأكيد إنسانيته.

نتابع قراءة هذه الخصائص في النص:

لنتابع الحياة أيّها الأصدقاء
ثمة إمكانية للحياة
في كل وقت
لنتابع الحياة مرّة ثانية
وكل مرّة
لنتابع الحياة أحياء
لا أمواتاً في الحياة
ما من هزيمة كاملة

والانتصارات
ممكنة باستمرار

. . . . . .

يدعو «خليل» الجميع لمتابعة الحياة، لأن الحياة في أصلها ليست حياة الفرد، وإنما هي حياة الجماعة. تؤسّس لها موقعاً يساعد على الاستمرار، فتنهض به، مرسخة لشروط وجودها، في الوقت الذي تعمل فيه على إضفاء صفة الحركية والتحول انطلاقاً من هذا الموقع، انسجاماً مع الحياة ذاتها، وانسجاماً مع التغيرات الممكن حصولها داخلها.

إن فعالية الدعوة هذه، والأخذ بها، كحركة إيجابية تقوم على منطلقات جماعية متكاملة، يمكن أن تصنع الكثير. فهي من جهة تعمل على تجسيد الحسّ الإنساني للجماعة، بما يضفيه على كل فرد من أفرادها من طمأنينة وتفاؤل، يقومان على تعميق مفهوم الإرادة الحرّة لديه، فتزدهر حريته، **وتنشط داخل المجموع كلّه**، مما ينتج عنه ازدهار للفعل بما ينسجم مع إرادة الجماعة. ومن جهة ثانية، فهي أقدر على العطاء والثبات في ظل المتغيرات السلبية التي تحصل في المجتمع، والتي تنشأ بفعل هيمنة شروط غير صحيحة، وتكون إحدى مهامّها، الحدّ من حركة هذه الجماعة وعرقلة مسارها. بينما هي تهدف من جهة ثالثة، إلى وضع الحياة داخل محورها الأساسي الذي تشكل الجماعة ركنه الأول.

إن الجماعة، إذن، هي التي تؤكد الحياة. إذ تعمل على صنع مستقبلها بدءاً من الحاضر الذي تعيش فيه، وهو مستقبل يحتوي على مقومات التواصل والانفتاح والفعل الحرّ.

إن جماعية الدعوة التي ينادي بها «خليل» والتأكيد عليها، كدعوة متماسكة، قادرة على الفعل ولا تركن لما يناقض هذا الفعل، أقول: إنها

تُظهر النص على أنه نص يعمل على تجسيد فعالية عطاء، وإعادة صياغة الحياة من منظور نمائها وتجدّدها، كما تُظهر الشاعر أيضاً على أنه متفهم لطبيعة الحياة وحركتها، ومؤمن من أن هذه الجماعة هي وحدها القادرة على دفع هذه الحركة بما يوافق إيمانها بمستقبلها، وقدرة فعلها على ترسيخ هذا المستقبل.

ثمّة نصّ آخر يضيء فعّالية الولادة التي نحن بصددها، بما يتضمن من وحدات لغوية تحمل معنى الفعل الحقيقي، وبما يتضمن من علاقات سياقية تؤكد هذا الفعل، وتعطي صورة متكاملة عن هذه القضية.

يقول الشاعر صقر عليشي:

(بقلبي
سأضرب الأرض بقوة
حتى ينهض الخوخ، والعشق
في كل مكان
أنا من الريف
حيث كل شيء، مرتفع
الروابي والنهود، والجباه
. . . . . .
حيث الناس كالنمل
بدأب أخرس
يجمعون الحطب والأغاني
من أجل الشتاء المقبل
حيث الثلوج
تشحذ شفرة بياضها

على صخور الجبال القاسية
هنالك أهلي
الذين لهم البغال، والتعب
والمستقبل
لن تهربي مني أيتها الحياة
سأجيئك دائمًا
وأنا أشدّ شهوة
لقضم الخبز
وآذان الفتيات.)[١٣]

يقدّم هذا النص، بحركته الانسيابية التي يتأسس عليها، صورة متكاملة لوجود حياتي فاعل، ركنه المميّز، هو الإنسان، الوريث الشرعي للحياة. وتعطي علاقات النص هذا الإنسان مع عالمه الذي يحتويه، دلالة حضور قوي، وقابلية تجديد وتجاوز، تحدّد في النهاية، هوية النص باعتباره نصّ ولادة يقوم على التجسيد الكامل لمقوماتها.

وإذ تجلو وحدات النص هذه النتيجة، فإننا نتحرك مع هذه الوحدات، بما تتضمنه، لبلورة هذه القضية:

بقلبي
سأضرب الأرض بقوة

تقوم هذه الوحدة على علاقة الشاعر الإنسان بالأرض، وقد جعل الشاعر هذه العلاقة مؤسّسة على فعاليته القصوى التي من دونها يفقد الحياة. وهي «القلب» والقلب، إضافة لكونه واهب الحياة في الجسم، يقوم على ضخ الدم، وإرواء مختلف أنسجة هذا الجسم وأوردته، فإنه يحمل دلالة أخرى لا تقل أهمية عن هذه، هي دلالة الحب. والحب، هو انسجام

العلاقة وائتلافها، الذي يمكّنها من الاندفاع إلى الأمام بقوة. إنه الفعل المعنوي الأصيل الذي يضع الفعل المادي في إطاره الصحيح، وفعاليته القصوى. ومن هنا، نفهم علاقة الشاعر بالأرض، من كونها علاقة جوهرية تتضمن الفعلين المعنوي والمادي، إذ بتحققهما، ينشط الفعل، ويخصب نتاجه بثمار طافحة بالعطاءات، لاسيما وأن الفعالية الأخرى المقابلة للشاعر هي **الأرض**، رمز الخصب، **ومجددة المواسم الطافحة بالبركة، وحاملة خيرات الكون**.

هكذا تبدأ العلاقة، إذن، بين الشاعر والأرض، بفعل حب يمارس فعل عطاء، يقوم الأول على تحديد صفة الثاني وتوجيه فعاليته بما يساعد على تجسيد الأول وعلى استمراريته. وهذا ما تشير إليه نتائج هذه العلاقة.

حتى ينهض الخوخ، والعشق
في كل مكان

إن ثمار العلاقة هي «الخوخ» الذي هو رمز لعطاءات الأرض «والعشق» الذي هو تأكيد الحبّ الإنساني واستغراق فيه ورمز لشموليته، مما تبينه وحدة «في كل مكان» التي تشير إلى حيوية الفعالية الإنسانية بأركانها كلّها: **الحب/ الفعل/ الأرض/ العطاء**، وانسحاب هذه الفعالية على الوجود برمته. وربما يساعد الفعل «ينهض» على تكوين هذه القناعة، ليس بصيغة المضارعة التي تحمل إمكانية فعل يتتابع مساره، وإنما بطبيعة النهوض التي يتضمنها. **والنهوض**، حركة إيجابية باتجاه الأعلى، حركة ولادة ونمو، فيها عزيمة للفعل وقدرة دائمة على الحركة، لكأن هذه الحركة حركة أبدية تستمر استمرار الإنسان ذاته.

إن الشاعر الذي أراد للعلاقة أن تأخذ هذا المستوى، هو شاعر واع لمسألة وجوده، ومتفهم لجوهر العلاقة المتبادلة بين عناصر هذا الوجود.

والعلاقة هذه، وإن كانت تبدو الآن قاصرة عن أن تكون ذات طبيعة تواصلية تجسّد مفهوم الوجود ونزعة الحياة الحقيقية فيه، ولكنها، في نصّ الشاعر، تحمل خاصية التكامل، وتعمل على خلق جو تفاعل، وامتلاء، ودعوة لأصالة الفعل.

إن النص يقوم على ذلك، ويُظهر الصلة القائمة بين الإنسان وواقعه، على أنها صلة مرمّمة، تكتسب في ظل هذا التفاعل الوثيق، خاصيتها المعطاءة. وهو إذ يفعل ذلك، إنما يستبطن دعوة لأن تكون هذه الصلة هي الجديرة بتحديد العلاقة بين أطراف الوجود.

إن الفن عامة، والشعر فعّالية فنّية، يقوم حسب **دي لاكروا**، على (توثيق الصلة بيننا وبين الوجود عامة.)[11] ويكتسب أهميته من كونه يضيء هذه الصلة، بملابساتها، ويساعد على بلورة ذلك، وتفهّمه، مما يسمح بالوقوف على حقيقة الحركة القائمة داخل هذا الإطار وحقيقة توجهاتها.

أنا من الريف
حيث كل شيء مرتفع
الروابي والنهود، والجباه

من الطبيعي، بعد تحديد العلاقة القائمة بين أهم أطراف الكون، أن يعمد الشاعر إلى تحديد موقعه الذي تنتمي إليه فعاليته. إن موقعه هو، هويته، التي بها يُشار إليه وإلى طبيعته، وقد جاءت منسجمة مع الفعاليات التي كان قد ذكرها: **الأرض، الخوخ، العشق**. هو من الريف، يعني أنّه فلّاح، يتعايش مع الأرض ويعمل بها، فيؤكد وجودها ويعطيه حيويته اللائقة. إذ لا يمكن تصور الأرض من دون الفلاح، حيث ينهض، على أصالة هذه العلاقة، غمر الخيرات التي ينعم بها أفراد البشرية كلّها. إنه من الريف، ويفخر بهذا الانتماء، لأن الريف قدرة مستمرة على العطاء، كلّ

شيء فيه يشير إلى العزيمة والإرادة القوية، فـ «الروابي» هي شموخ الأرض وقـوتها، هي فعاليتها الكامنة في هذه الخاصية المتماسكة التي تختص بها. «والنهود المرتفعة» عنوان صبا وعنفوان، إنها سمة تخص الفلاحات الشابات الممتلئات حيوية ونشاطاً، وبالتالي، قدرة على الفعل المتماسك الحر. كما أن مفـردة «الجبـاه» لا تخرج هنـا عن المعنيين السابقين ففي «الجباه» شموخ وإباء، إنها إمكانية طموح، تشقّ دربها إلى الهدف الذي تسعى إليه. هذا هو الريف في نظر الشاعر، شباب دائم، وعطاء متجدد.

إن الشاعر لا يتصور ذاته خارج هذه الفعّالية الإنسانية المتكاملة، وخارج هذا الدفق الحيوي الذي يتسم به سكان الريف، وإنما هو واحد من هؤلاء الذين تسمو بهم الأرض، فتولد خيراتها على أيديهم، وتظهر الحياة بمظهرها الحقيقي الذي يضفي خاصية الخلق والأصالة، على هذا الوجود الفاعل.

حيث الناس كالنمل
بدأب أخرس
يجمعون الحطب والأغاني
من أجل الشتاء المقبل

الفعل هو الأساس في عالم هذه الجماعة، يمارسونه. مع ملاحظة أن جانباً أسطورياً يشعّ من ممارسة الفعل ذاته، هو كون هذا الفعل الجماعي، إنما يأتي مصحوباً بالغناء مما يساعد على مواصلة الفعل، وربما يذكّر هذا بالطفولة الأولى للإنسان، عندما كان يستعين بالأناشيد التي ما كان يرجو منها إلا تخصيب الفعل وإنجازه بصورته المتكاملة. وقد تفيد هذه المقاربة، معرفة واقع الإنسان من الأرض، هنا، فهي له، بقدر ما هو لها، كما كان موقع الإنسان الأول منها. لا استغلال ولا سيطرة، يمكن أن تشوّه هذه

العلاقة أو تحرفها عن مسارها الطبيعي.

إن هذه المسألة، لم يفصح عنها الشاعر، بالشكل الذي ذكرناه غير أننا لا ننفي أن تكون موجودة في وعيه الباطن، ويقوم النص، بنموّه الملحوظ، وتداعياته داخل السياق، بإيصالها إلينا.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نشير إلى النص، كعمل فني، على أنه يمثل محصّلة وعي للشاعر، وعي بالإنسان، **ووعي بالوجود كلّه**. كما نتبين، بواسطته، أي بواسطة هذا النص ذاته، طبيعة هذا الوعي، وموقعه من الحياة. إن الفن (شكل من أشكال الوعي يبدأ من الواقع، وينبثق عنه، ويلمّ جزئياته، ويكشف أبعاده، ويمهّد لتغييره، والواقع الذي يبدأ منه الفن واقع حيّ له حركته الجدلية الذاتية المتطورة، وإن كانت هذه الحركة الجدلية تنعكس في الفن في صورة تأكيد لمعناها الباطني وإبراز له)[١٥] ومن الواضح أن تكون هذه المقولة ذات صلة رئيسة بالنص وما يحتويه من علاقات متنامية وبالشاعر أيضاً، باعتباره إنساناً واعياً يرغب بإظهار الحياة كما يجب أن تكون، وفي النظر إلى هذه الحياة على أنها متحركة وغير ساكنة. وربما تضيء جزءاً من هذه الدلالة عبارة «من أجل الشتاء المقبل» وما يتبعها، إذ تحمل تجدّداً للفصول التي تتحرك في دائرة الحياة. إن الحياة تسير وفق منطق معين، وكل شيء فيها يأخذ موقعه. إذن، من الواجب والضروري أيضاً، أن تتماشى حركة الإنسان، على الأقل، مع حركة الحياة، وإلاّ انسحب هذا الإنسان من فعاليات الحياة، ومات.

وهذا ما ينقضه الشاعر أشدّ النقض.

هنالك أهلي
الذين لهم البغال، والتعب
والمستقبل.

إن أهل الشاعر، هم الذين ينتمي إليهم، هم العناصر الفاعلة في الحياة، وهم الذين يضفون على هذه الحياة ألقها ونبضها الحي. هكذا يشير الشاعر إلى ورثة الحياة الحقيقيين. إن هذا المؤشّر يأتي من جملة المؤشرات السابقة التي يمكن أن تعطينا حكم قيمة نهائياً على النص، يفيد أن هذا النص، بكامله، يرسخ معنى الولادة، النمو الصحيح للحياة، دون أن يكون، هناك، أي قطع أو تشويه يمكن أن يحوّل حركته ويغيّر مساره. إن «البغال والتعب والمستقبل» إشارات هامة تفصح، بشكل أو بآخر، عن موقع هؤلاء الناس في حركة المجتمع، وتعرّف الجميع بالإمكانيات التي يمتلكونها، والتي هي خصائص فعّالة في أيديهم تساعد على منحهم هذه الخاصية الإيجابية المميزة، وعلى ترسيخها أيضاً. إنهم، هم أصحاب الفعل، وهم منفذوه. إذن، من الطبيعي، أن تكون ثماره التي تليه هي لهم وحدهم.

لا شك أن الشاعر، أضاء هذه المسألة بكون المستقبل، بما يحمله من تفتّح ونضج وسيولة حياة، إنما هو لصانعي هذا المستقبل، أهله الفاعلين فيه، بقوة ونشاط. ومن الجلّي أن يعطي النص هذه النتيجة الصحيحة، بعدما كانت مقدماتها كلّها قد ساعدت على إظهار الفعالية الحقيقية لجدل الإنسان مع الأرض، والتي كانت هذه النتيجة أهمّ ثماره.

إن إحدى أبرز وظائف الفن هي (أن تعطي المجتمع وعياً بالعالم الذي هو فيه وبوجوده وإمكانياته الحقيقية)[١٦]ويمكن أن نقول: إن هذا النص قد قدّم لنا، على الأقل، ما يوافق هذه المسألة، ويضيء أهم معانيها. وربما كان هذا سبباً رئيساً في أن ينهي الشاعر نصّه على النحو الذي رأيناه:

لن تهربي مني أيتها الحياة
سأجيئك دائمًا
وأنا أشدّ شهوة

. . . . . .

فالحياة هي الهدف النهائي للشاعر، يقبل عليها بعزيمة أشد، ورغبة متأكدة دوماً، يحرص، بذلك، على أن تظلّ بالموقع الذي يجب أن تكون عليه، خصوبة متجددة وعطاءات للجميع، ومن ثم، فرح ودعابة يعمّقان نتائج العلاقة بين الأطراف الفاعلة في الحياة.

ولعلّ نصّاً ثالثاً يساعد على إعطاء هذه الزاوية حقها من البحث، ويعمل على بلورتها، بما يمكن أن يقدّمه من تنويعات في علاقات النص السياقية، تضيء مفهوم الولادة في الرؤيا، وتكشف لنا، أيضاً، جوانب من طبيعة الشاعر والواقع على السواء.

يقول الشاعر محمد عمران:

(لأن انتظارك الطريق
ألِدُ أشعاري الخضراء
وإلى الظلّ أدعو الخطا المسافرة
لأنك الوقت الذي يأتي
أقتلع حزني من الطريق
أزرع وردة، أو أغنية
في الوجع الذي لا يُردم
لأنك الينبوع، مختلجاً في
أحشاء الجبل
أحفر السواقي ـ قصائدي

وأوزّعك على الحقول
آه
هل يتذكرني الزرع،
صاعداً طريقه إلى السنابل.)[١٧]

من الواضح أن نص «عمران» هذا، يتعارض مع نصّه السابق الذي تناولناه في «رؤيا الموت» إذ ينهض هذا النص، عكس الآخر، على مقومات الولادة، دافعاً إيّاه نحو تكاملها الحقيقي. وقد يكون هذا التعارض مؤشراً هاماً يفيد في الوقوف على طبيعة الشاعر وموقفه غير الثابت في اختيار وجهة صحيحة في الحياة، تجسّد موقفه، وتعطيه قيمته الإنسانية اللائقة. على كل حال، فإن هذا الاختلاف، وإن كان يبطن موقفاً أيديولوجياً متغيراً، فإننا لن نقف عنده، بسبب أن البحث، كما نوهنا، لا يتابع هذه المسألة. وسوف نكتفي هنا بمعالجة هذا النص استناداً للبنية التي يتشكل منها، واستناداً للمعطيات التي تقدمها هذه البنية:

لأن انتظارك الطريق
ألِدُ أشعاري الخضراء

تقوم مفردات هذه الوحدة اللغوية على تأصيل علاقة بين ثنائيتين، تستثير إحداهما «الشاعر» على القيام بفعل يتوهج بالخصوبة. ويكون هذا الفعل، بتفريعاته، ناتجاً، بالضرورة، عن موقف الآخر «الحبيبة» أو من هو في موقعها. إذن يقترن فعل الشاعر بفعل آخر يمهّد له ويعطيه بعض خصائصه. لكأن هذه القضية تخضع لوحدة عضوية متماسكة، تعمل، بما يعتمل داخلها من تفاعل حقيقي، على دفع محمولاتها والنهوض بها إلى أمدائها الصحيحة:

انتظار الطريق ← ولادة الأشعار الخضراء.

كما هو الانتظار يحمل وعداً باللقيا، وكما هي الطريق دليل اتجاه، ودليل تماسك، كذلك يكون الطرف الآخر، الذي أتى معمّقاً لهذه الدلالة. فالولادة هي بحدّ ذاتها، فعل حقيقي، لاسيما إذا كان المولود جديراً بهذه التسمية. والمولود، هنا، هو الأشعار الخضراء، هو هذا النغم الجميل المنسجم مع الحياة والمستقبل، حيث دفق من الخلق، يضيء مسيرة الكون. ويصبح الشاعر بعد هذا الفعل المتواصل، دليلاً يعمل على تأمين راحة الناس وأمنهم.

وإلى الظل أدعو الخطا المسافرة

إن الظل دليل رغد وراحة واطمئنان. والخطا المسافرة، مؤشر عمل وحركة. وفي الحالة هذه، يكون «الظل» لازماً للخطا، تستريح عنده، وتنعم ببناعته، من أجل أن تنهض مرة ثانية، متجددة النشاط، صلبة العزيمة.

إذن في النص، ثمة، محاولة لإضاءة الحياة بما يتضمنه من مقومات تحمل هذه الخصيصة الهامّة التي تهدف إلى خلق طبيعة متماسكة وطموحة، غايتها التأكيد على نضج الفعل واستمراريته.

لأنك الوقت الذي يأتي
أقتلع حزني من الطريق
أزرع وردة أو أغنية.

تتكرر وحدة الثنائية في هذا المقطع، ولعل هذا التكرار هو إحدى ثمار العلاقة بين طرفيها. فالعلاقة كامنة في هذا الوصال الإنساني المتوازن، الذي يهدف إلى إعطاء الوجود معناه الفعّال. إذ إن كلاً من طرفي الثنائية، يعمل على تعميق هذا المعنى، بما يمثله كلّ منهما من فعالية أصيلة في حركة هذا الوجود. إن «الوقت الذي يأتي» هو مسيرة الزمن التي ينمو فيها فعل

الإنسان. فالوقت، هو حاضن الفعل. ولما كان «الوقت» دائم الحركة باتجاه الآتي، وهذا يعني تراكم هذا الوقت، إن لم يقم الفعل، باستخدام هذا الوقت لمصلحته، أو على الأقل يتماشى معه، ويكون بحركته قادراً كل لحظة على استقبال وقت جديد، وإنجاز تأثيرات جديدة فيه. وتكون فاعلية الوقت، بالتالي، متأكدة بمقدار قوة الفعل المُنجَز داخله، وبمقدار خصوبة هذا الفعل. إن الفعل الذي يقابل الشاعر به الوقت، هو **اقتلاع الحزن من الطريق**، واستبداله بالورود والأغاني. إذ الحزن، يستدعي أسبابه، وقد تكون واضحة تتمثل بالقضايا التي يظهر فيها الإنسان مخفقاً أو التي يشعر أنه كذلك. واقتلاع هذا الحزن يعني اقتلاع أسبابه، يعني، أيضاً ترميم الطريق، وتهيئتها للعبور بقوة وفاعلية. إن الشاعر وهو يفعل ذلك، إنما يضيف فعاليات جديدة تتسم بالعطاء، وتأتي متناقضة أشد التناقض لدلالة الحزن. **فالوردة أو الأغنية دليل خصوبة، وفوران حياة**، يتأسسان، في أصلهما، داخل حركة اجتماعية واعدة، يستخدمهما الشاعر بدائل مشرقة لحالات السقم المتوضعة. وهذا جانب أصيل آخر، يدفع النص للتوهج داخل هذه الحركة الانبثاقية التي تلمّ أطرافه.

لأنك الينبوع، مختلجاً في
أحشاء الجبل
أحفر السواقي ـ قصائدي
وأوزعك على الحقول

ثنائية ثالثة، تعمّق وحدة العناصر الفاعلة وتعطي النصّ مساره الحقيقي الذي ينمّي فعّالية الولادة، ليس داخل النص وحسب، وإنما داخل الحياة أيضاً.

فالينبوع فيه دفق واستمرارية، إنه رمز للماء الذي يحمل إمكانية

الحياة. إذن، من الطبيعي أن توظّف هذه الإمكانية لما يؤكّد الحياة ويعمل على تعميمها، من أجل أن تظل هذه الخاصية عنوان خصوبة حقيقية، تقوم على تجديد عناصر الكون والنهوض بها.

إن الشاعر الذي وعى هذه المسألة، كانت قابلية الاستجابة عنده لتوظيف فعالية الماء منسجمة مع طبيعة هذه الفعالية. فالحقول التي مهّد «عمران» لها لاستقبال تأثيرات الماء، تفيد في توضيح العلاقة التي يتمحور النص حولها، والتي قد لا تخرج عن كون الحقول إنما تعني، **الأرض**، رمز الخصوبة الدائمة، التي تستعد دائمًا لفعل التلاقح مع الماء، الأمر الذي يستتبع، نتيجة لذلك، ولادة العناصر التي تنبض بالحياة، وتكون عنواناً أصيلاً لها. ويمكن أن نقارب وحدات النص الممثل بثنائياته، استناداً لهذه المقولة، وأن نصل معها إلى أن هذه الثنائيات إنما تتضمن تفاعل الأنوثة والذكورة ممثلتين بالحبيبة/ **الشاعر**، **الماء**/ **الأرض**، في تخصيب الفعل الناتج عن هذا التفاعل، وهذا ما يشير إليه الشاعر في نهاية نصّه.

آه

هل يتذكرني الزرع
صاعداً طريقه إلى
السنابل،

إذ تكون إحدى ثمار التفاعل هي هذا النمو المتماسك لثمرة الفعل بما يتضمنه من خصوبة متحققة تفصح عن هذا الحضور القوي لنضجها.

٣ ـ جدلية الرؤيا ـ الموت/ الولادة:

من الطبيعي أن يتضمن هذا القسم جانباً أسطورياً يتعلق بالموت والولادة. وقد يفيد هذا التضمين أيضاً، كون الجدلية إنما تعني حركة العناصر وتحولاتها الدائمة، مما يستتبع نفي نهائي لكل مواقف السكون والتوازن المُنْجَز، إلاّ في حالة اعتبار هذه المواقف قائمة بشكل آني، تفرضها طبيعة المواقف ذاتها، ومن ثم تتهيأ بعدها لمواصلة حركتها وتفاعلاتها.

من هنا، فإن شعراءنا الذين وعوا هذه المسألة كانت أمامهم ثقافة واسعة ترسّخ هذا الفهم على المستويين الأسطوري «الغيبي» والمادي الجدلي، وإن كان الجانب الأسطوري المتعلق بهذه الجدلية هو أقرب لفهم هذه القضية. بسبب أن أساطير كثيرة، اعتُمدت، أساساً، على أنها شكّلت فاعلية توازن بين الإنسان وعالمه، واعتُبرت أجوبة لائقة لتساؤلاته العجيبة عن هذا الكون الفسيح، عبر قرون طويلة، لاسيما فيما يتعلق بسرّ الموت الذي يشكّل «نهاية» كلّ شيء. ولكن كيف، وإلى أين؟ وقد جاءت أسطورة الإله «تموز» لتجيب عن هذا التساؤل، ولتعيد إليه سرّه المرتجى. فقالت بالموت والانبعاث لهذا الإله «الجميل» الذي يتجدد كل عام، كما الطبيعة ذاتها. هذا وقد تفرّعت عن هذه الأسطورة رموز تعمّق هذه الدلالة كالماء، القمح، الأشجار، الشمس، الرعد وغيرها. إذ تشير جميعها إلى هذه الخصوبة التي تتفاعل مع الطبيعة، لتنتج الحياة مرة ثانية وكل مرّة. فكأن الموت هو أساس الحياة لا تنهض قوية إلاّ به. وإذا كنا هنا لن نعرّج على هذه الأسطورة في النصوص المتخيرة، غير أننا لن ننفي أن تكون هذه النصوص

التي اعتمدت الموت سبيل الولادة، واعتمدت الولادة حركة للموت، قد أفادت من الأسطورة آنفة الذكر، بدلالاتها المختلفة. فقام كلّ نصّ على تفاعل العناصر المكونة له بما يسمح لحركة الحياة فيه أن تتنامى، إن لم يكن من داخل الموت، فعلى أنقاضه، وبالتالي، أن تصبح أقدر على ممارسة الفعل وتخصيبه.

يقول الشاعر سليم بركات:

(هبني أيها النشيد ما يرفع المزاريق عالياً، لتطعن بها الأيدي المائة للسهوب فهد الكتابة، فقد عييت من أن تراني المدينة لصق درعها، جالساً، تتعرى في موقدي الغصون، وتبعثر الطيور أعشاشها اللهّبية. وعييت من نداماي يسردون الصليل ذاته، صليل الحدائق، وحمحمة الجسور الهاربة، في حين أنّي أجمع الهادئين لنهب هادىء، وأتدرّع بالمياه، صائراً من مصبّ إلى مصبّ، ومن غدٍ محارب إلى غدٍ محارب، لأجعل الغضب تحيّة العالم للعالم

هيّا أيّها النشيد،

هيّا

شدّني

قليلاً

بأليافك الكوكبية

فما أنا إلاّ دليل سوّر المساء الآجري بحراب الملهاة،

وتتبع الأثر الأكبر، أثر البذور وهي تشقّ الجلود

عن أحناشها الترابية وتستقبل الأبد الشريد.)[١٨]

من الواضح تماماً وجود حركتين رئيستين داخل النص، تعمل الثانية منها على نفي الأولى، والتمركز مكانها. وتكاد الحركة الثانية تسيطر على بنية النص جميعهـا، مما يفيد التأكيد على أن هذه الحركة هي المعنية في معرفة وجهـة النص الأساسية، بما هو قائم على دفع هذه الحركة وتحديد المسار الذي تنطلق منه إلى أبعادها المرجوّة.

وفي وسعنا تتبّع هذا المسار، استناداً إلى المعطيات التي يتشكّل منها النص.

هبني أيّها النشيد ما يرفع المزاريق عالياً

ثمـة رغبة تحثّ على الارتفاع بفاعلية ذات أثر ملموس إلى موقعها الصحيح. لكأن هذه الفاعلية قد انحرفت عن هدفها الذي من المفترض أن تتوجه إليه، لذلك جاءت هذه الرغبة هادفة تصحيح مسار «المزاريق» وفقـاً للوجهـة التي يرسمها الشاعر لها. وربما كان المعين الذي يلجأ إليه «بـركـات» من أجـل تحقيق رغبته هذه، هو فعالية وجدانية، لها دلالتها الاجتـماعية، من حيث هي صوت الجـماعـة المسمـوع، وأعني بها مفردة «النشيد». **فالنشيد هو إيقاع الجماعة**، المصاحب لرغباتها، والتي تهدف، عن طريقه، إلى تجسيد هذه الرغبات بأفعال محققة. وربما كانت الوجهة التي يحدّدها الشاعر طريقاً للفعالية المادية المذكورة، لا تخرج أيضاً، عن محتـواهـا الاجتـماعي. فهو إذ يحدّد المسار بقوله «لتطعن بها الأيدي المائة للسهوب فهد الكتابة» إنما يريد أن يؤكد على فعالية الفعل الجماعي «الأيدي المائة» وهي هنا فعالية ذات مساس بالأرض «السهوب» إذ عليها يتمّ إنجاز الفعل، كما تمسي، بالتالي، الشاهد على الموقف الجديد. إن الفعل المطلوب إنجازه هو طعن «فهد الكتابة» والكتابة بما هي فعل معنوي لا يغني عن الفعل المادي. وربما كانت الرغبة في «طعنه» هو هذه الضجّة التي يمكن أن

يثيرها دون أن يترافق معها دليل مادي يسمح لهذه الضجّة أن تكون صوت هذا الدليل الفعلي. مما يمهّد لهذا المعنوي، أن ينفصل عن المادي في محاولة لأن يأخذ موقعه. ولعل ذلك يفيد في تحديد زاوية الرؤيا التي مهدنا لها في مقدمة هذا القسم. لأن الملاحظ هنا هو وجود رغبة في تجاوز ما هو قائم. والرغبة هي نتاج وعي الشاعر المرتبط باجتماعيته. وبالتالي، تصبح، بما هي وعي اجتماعي، انعكاساً للوجود الاجتماعي وتعبيراً عنه[١٩]. فالوجود الاجتماعي باعتباره حقيقة قائمة، يشكّل الأساس الموضوعي الذي تنبني عليه الفكرة العامة للنص مهما كانت طبيعة هذه الفكرة. ومن هنا يصحّ لنا ربط رؤيا النص التي هي فكرته المجملة، بالواقع، وبالتالي، بالحياة. وتكون فكرة التجاوز التي أتينا على ذكرها ذات علاقة بالواقع، كما يمكن اعتبارها، استناداً لذلك، الأساس الذي تتشكّل منه الحركة الثانية في النص، التي هي حركة الفعل الحقيقية، والتي تعمل على نفي ما يناقض طبيعتها، أو ما يمكن أن يسيء إلى مضمونها، وبالتالي، يصبح وجودها الأولي هنا، عامل تمهيد، يضعنا، بعدئذ، في جو الحركة الفعلي.

فقد عييت من أن
تراني المدينة لصق درعها، جالساً، تتعرى في موقدي
الغصون، وتبعثر الطيور أعشاشها اللهبية.

فعل ينمّ عن استياء من الوضع الراهن الذي يتحكم بموقع الشاعر. والاستياء، هنا، ناتج عن هذا السكون الذي أخذ طريقه إلى عالمه. والسكون دليل سلب، لأن الفعل فيه ميّت، غير قادر على الاستجابة.

إن المظاهرة «العقيمة» التي بدأت تتحدّد في نص «بركات» والتي يمكن اعتبارها منطلقاً للتجاوز، والتوجه لتحقيق طموح الفعل الحقيقي، هي التي تتشكل منها الحركة الأولى في النص، والتي ليس لها أيّة فعالية،

إضـافة لكونها تتسم بالخلل، مما يسمح للحركة الثانية أن تنهض كحركة تبتغي إنجاز فعل خلق مناقض لهذه الأولى.

إن الشاعر يُظهر عجزاً في سلوكه الحالي. يؤكد هذا العجز الفعلان اللاحقان لموقعه السكوني، إذ يشيران، مع تفريعاتهما، إلى الممارسات التي يدفعها موقع العجز، والتي لا تخرج عن دائرة الإخفاق التي يتكشّف عنها هذا الموقع. إن **الغصـون التي تتعرّى في موقد الشاعر تجسّد حالة تراجع**، من كونها دليل موت للغصون رمز الاخضرار، في حضرة الشاعر ذاته. كما أن **الطيور التي تبعثر أعشاشها دليل فوضى وقلق وهيجان**. وهذا يدخل في إطـار الموت، بما هي مواقف سلبية تعمل على تشويه الحياة وإبعاد صفة الفعالية عنها.

وعييت من
نداماي يسردون الصليل ذاته، صليل الحدائق
وحمحمة الجسور الهاربة.

يستمر الشاعر هنا، في ذكر تفاصيل جديدة تعمّق **مظاهر العقم**، وتساعد الحركة الأولى، أي حركة السلب، على التبلور، وكشف المستوى الذي هي فيه. إن التكرار في هذه الوحدة اللغوية هو إعادة فعل. والفعل، هنا، كلامي، يفيد تمجيد نظري لممارسة سابقة لفعل يتّسم، رغم ذلك، بالإخفـاق. إن الاستمـرار في إعـادة هذا الفعـل النظري الآلي، مع ما يستتبعه، يعني وجود محاولة للسيطرة على عالم الشاعر وتهميشه، لاسيما وأن فاعليه هم المقربون منه، أصدقاؤه وسماره. وربما سمح لنا ذلك بالقول، إن الشاعر في إيراده للتفاصيل المعبّرة عن **الإخفاق والعجز**، والتي يتكشّف عنها موقعه ذاته، يفيد في كون الفعل الذي يستخدمه بديلاً لهذه الحالة، إنما ينطلق من الموقع ذاته، موقع التصدّع والتراخي والموت، مما يساعد على

فهم طبيعة الجدلية التي نحن بصددها، والتي تقوم على بث الحياة في العالم وتأكيدها، كحالة بديلة للموت، تقوم على نفيه. وهذا ما يعمل الشاعر على تأكيده.

. . . في حين أنّي أجمع الهادئين
لنهب هاديء، وأتدرّع بالمياه، صائراً من مصب إلى
مصب، ومن غد محارب إلى غد محارب لأجعل
الغضب تحيّة العالم للعالم

يظهر البديل هنا على أنه فعاليّ قائمة، مقابل الأولى، وتشكّل المسار المعمّق للحركة الثانية التي أطلّت علينا في مقدمة النص، وأعني بها حركة الولادة. ومن الواضح ملاحظة النمو المتتابع لهذه الحركة باتجاه هدفها. فالشاعر «يجمع الهادئين لنهب هاديء» يعني، أنه يرغب بممارسة فعل جماعي آخر، له فعالية إيجابية مخالفة للفعل السابق النقيض، الذي يمارسه «سمّاره» بحضرته. والدليل على إيجابية هذه الفعالية هي القرائن الدالّة عليها، بدءاً من «الهادئين» وما تثيره من عقلانية الفعل، وابتعاده عن الانفعالية التي من شأنها تشويه الفعل وحرفه عن جادته. كما أن «تدرعه بالمياه» يفيد هذا المعنى ويؤكده. فالمياه، عنصر ولادة، يعمل على إخصاب الوجود، واستنبات الحياة فيه، يقوم الشاعر على اتخاذه «درعاً» يصد به «طعنات الموت» التي تتوجه إليه. فكأنه يردّ الموت بالحياة، وتصبح الحياة، في هذه الحالة، هي درعه الذي يقتحم به كل الطقوس الأخرى المناهضة لها، أي للحياة، والتي تتناقض مع مسارها. وربما كان تتابع هذه الحركة ونموّها يمهدان لها أن تكون أكثر شمولية، تعمل على احتضان الحاضر، ماضية به إلى المستقبل ذاته، وهي، بذلك تعمل على تأسيس هذا المستقبل والاطمئنان إلى موقعه.

إن صيرورة الشاعر من «مصبّ إلى مصبّ»، ومن «غدٍ محارب إلى غدٍ محارب» يساعد الحركة المؤكدة لهذا المعنى لأن تأخذ دلالتها المستقبلية النامية، بما تنتمي إليه هذه الصيرورة، من أساس متين، يتضمن سيولة تعمّق معنى الوجود وتؤكد استمراريته.

إن **الغضب** الذي يرغب «بركات» بجعله «تحية العالم للعالم» ليس المقصود منه أن يكون فعالية تدميرية، تنهض على الإمساك بفئات المجتمع، وتأجيج العداوة بينها. لأن ممارسات الشاعر بدءاً من مصالحة الهادئين، راغباً من وراء هذه المصالحة، القيام بفعل ينسجم في جوهره مع سلوك هذه الجماعة، هادفاً الوصول إلى إظهار فعالية الماء، بإمكانيات التحدي التي يواجه بها ما يمكن أن يناقض الفعل بحركيته المتتابعة، أقول: إن هذه الممارسات لا يمكن لها أن تنتج عداوة نهائية، وإنما تهدف إلى ردّ الاعتبار لهذا العالم بالخاصية التي يراها مناسبة. **فالغضب، في هذا السياق، هو الرد العنيف على كل أشكال الفوضى والسقوط وتبديد الوقت**، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم طبيعة الغضب وطبيعة ممارسته.

إن الشاعر يعاين الواقع من منظور معين، ومن خلال هذه المعاينة يتوصل إلى تبنّي وجهة نظر ما حول ما يجري فيه. ومهما يكن فإن هذه الوجهات تعمل على إضاءة القضايا التي هي في مساس مباشر مع الإنسان. إذ تثير فيه من آن لآخر رغبة في معالجتها، وذلك بوضع بدائل لها، تقوم، إمّا على التصدي لها ونفيها، وإمّا على تعميقها وترسيخ المألوف منها. إن إدراك هذه العلاقة يفيد في فهم موقع الشاعر في المجتمع. ذلك أن النص الذي يدفعه إلينا، يفصح عن طبيعة هذه العلاقة مهما حاول التعتيم عليها. (فالشاعر عضو في مجتمع، منغمس في وضع اجتماعي معين، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً،

مهما كان افتراضياً)[٢٠]وبهذا الشكل، يكون الحكم على النص يساوي الحكم على الشاعر، من موضع النص ذاته، أي من موقع ما يقوله وليس من أي موقع آخر.

إن لغة النص والعلاقات القائمة فيه والتي تشكّل حركيته النامية، هي الأساس في التعرف على طبيعة رؤيا الشاعر المحددة لموقعه في المجتمع، ولموقفه منه أيضاً، وفي حدود هذا الفهم لطبيعة هذه المسألة يكون ما قدمناه من آراء وأحكام حول نص «بركات» هو أحد تجليات النص التي أفصح عنها. وعودة للنص تؤكد ما ذهبنا اليه.

هيّا أيّها النشيد
هيّا
شدّني
قليلاً بأليافك الكوكبية

إن العودة للنشيد مرة ثانية يعني تأكيد الرغبة في التجاوز والالتصاق بالحس الوجداني للجماعة الذي يمكن أن يمثّله النشيد. ولعل بلورة الحركة الثانية بهذا المنحى وتعميق مظاهر التواشج فيها، يعود إلى نشاط العناصر الفاعلة فيها، والتي تتآزر من أجل دفع هذه الحركة إلى غايتها المرجوة وهي الولادة.

فما أنا إلّا دليل سوّر المساء الآجري بحراب الملهاة،
وتتبع الأثر الأكبر، أثر البذور وهي تشق الجلود
عن أحناشها الترابية.

. . . . . .

هو مختص بكونه دليلاً يقوم على توجيه الآخرين، وتحديد مساراتهم.

وفعله إيجابي جاء نتيجة للفعالية المنشودة بدءاً من مطلع النص، والتي بدأت تتجسد كحركة ثانية متكاملة، جاءت بديلة لحركة السلب التي شكّلت حركة انقطاع مؤقت أولية، وهذا ما دفع هذه الحركة، أي الثانية، لأخذ موقعها الصحيح هنا. **فالشاعر موجّه، وكاشف آفاق، وممهِّد دروب، يستضيء في ترجمة ذلك، بفعل ينتج حياة**، ويرمز إلى الخصوبة التي تولَد فترتفع بدلالاتها الناصعة لترسّخ حسّ هذه الحياة وتجدّده. إن «البذور التي تشق الجلود عن أحناشها الترابية» فعل ولادة حقيقي، ينهض من التربة، ساعياً إلى التكامل. ونحن إذا عرفنا دلالة التربة/ **الأرض** التي تستنبت البذور، استناداً لفهمنا لطبيعة جدلية الرؤيا التي نبحث فيها، بمعنييها **المادي والأسطوري**، لأدركنا أنها تمثل أبرز مظاهر الخصب في الوجود. وبالتالي، تكون صورة البذور التي تنبثق من أصلها، إحدى ظهورات الحياة فيها. كما يكون تمثّل الشاعر بخصوبة هذه الفعاليات والاهتداء بها، دعوة للقيام بفعل ولادة مماثل في المجتمع، هذا الفعل يجسّد على مستوى النص، التوجّه النهائي لمساره الإيجابي، كما يجسّد على مستوى المجتمع، وعي الشاعر إزاء قضاياه ويظهر تحولات هذا الوعي انسجاماً مع فهمه لهذه القضايا ومع موقفه تجاهها.

وتبرز أهمية هذه القضية في نص آخر **لأدونيس** يقوم، في أصله، على تعميق هذه الجدلية، وتأكيد محتواها. يقول:

(لم تكن الأرض جرحاً
كانت جسداً
كيف يمكن السفر بين الجرح والجسد
كيف تمكن الإقامة؟
أخذ الجرح يتحول إلى كلمات

والجسد يصير سؤالاً
. . . وانكسرت عشبة طلعت من ساقها فراشة
طلع من رأسها برعم بلون الشهوة
أضفت عنصراً لعنصر
مزجت الورقة بالجذع
الغصن بالطين.
وقلت: من هنا يجيء المستقبل.)[٢١]

ينهض النص، بمجمله، على حركة العناصر المتضمنة فيه، وعلى تحولاتها، كما يعمّق تواصل هذه الحركة وتجددها طبيعة الرؤيا هذه عند «أدونيس» والتي تحمل خاصيّة انبعاثية تسعى بفعاليتها الناهضة إلى التحقق والتكامل.

وربما كانت التساؤلات التي يطرحها النص، والعلاقة القائمة بين الأرض/ الجرح/ الجسد، مؤشرات تسمح للنص، بكليته، أن يدخل في جو طقوسي، تنهض فيه أفعال تشع بالخصوبة وتعمل على ولادة الحياة.

لم تكن الأرض جرحاً
كانت جسداً

حين ننظر في مستوى هذا التعبير نصل إلى حالة تفيد أن الشاعر يضعنا في مواجهة مجموعة من الرموز ذات صبغة تفاعلية، تقوم بينها علاقات أصيلة، رغم ما توحي به من استقلالية ووجود فردي. إن «الأرض، الجرح، والجسد» ثلاثية متكاملة تنهض كعناصر متواشجة يمكن اعتبارها كلاً واحداً. كما يمكن اعتبار كل عنصر من العناصر الثلاثة منفصلاً، هو إحدى تجليات هذا الكل المتناغم. فالشاعر، إذ ينفي أن تكون الأرض جرحاً يقرر كونها جسداً. ونسأل ما قيمة هذا الحكم إن لم

تكن هناك علاقة بين الأرض والجرح؟ أم أن استخدام الشاعر للجرح لا تصحبه أيّة فعالية؟ إن هذا ما لا يمكن الاعتماد عليه، بسبب أن عناصر النص تقوم، بعلاقاتها جميعاً، على إعطاء النص قيمته الأساسية، ولا يجوز إسقاط أي عنصر من عناصره، لأن ذلك يؤدي إلى تشويه هذه العلاقات وقسر حركتها. من هنا، يمكن أن تأخذ العلاقة بين هذه العناصر طابعاً رمزياً يشعّ بفعالية العناصر ذاتها وفقاً للتشكل الذي تأخذه. «فالأرض» مصدر انبعاث وولادة و«الجرح» يمكن أن يُعَدّ واحداً من المشاهد التي تومض بالفعل، إذ تندفع الحياة، عن طريقه، قويّة، متجددة دوماً بمقدار فعالية الجرح وقدرته على الاستجابة، بينما لا تخرج مفردة «الجسد» عن هذه الخصوبة المتألقة التي تهجس فيها طبيعته. بذلك **تكون العناصر الثلاثة ذات طبيعة انبعاثية متشابهة**، الهدف من تشكيلها بالصورة التي نراها، يقوم على تعميم القيمة الرمزية لجوهر هذه العناصر ودفعها بين ثنيات النص كلّه، لإظهار الفعالية النامية لحركية التفاعل والاستمرارية التي تحكم بنية النص كاملة. والاختلاف الذي نراه بين الجرح والجسد، والقائم في الحركة الهندسية للتشكيل الشعري، إنما يكشف، في حقيقته، عن حركة واحدة تجمعهما. وربما يعود نشاط هذه الحركة إلى طبيعة الفعالية الشعرية، بما تحمله من إيحاءات مختلفة، وبما تتمتع به من حضور قوي ناتج عن هذا السر الذي يستوطن بعض الأعمال الأدبية، والذي تتكشف عنه وظيفتها على المستويين الواقعي والفني.

إن (الوظيفة الاجتماعية الجمالية للأعمال الأدبية تتحدد بشكل أساسي على ضوء ما تنطوي عليه هذه الأعمال من فتوحات فنيّة، وما تجسده من مهارة هي في الواقع، ضرب من الاختراع)[٢٠]. بذلك، يكمن في التعبير الشعري فعاليتان: **فنية ودلالية**، ينهضان معاً، ليكشفا قيمة النص المتجسدة

في حركة بنيته وانعكاساتها.

وفي النظر للوحدات البنائية اللاحقة بعد العودة للنص، نلاحظ تساؤلات تؤكد في النهاية على قيام علاقة بين الجرح والجسد.

كيف يمكن السفر بين الجرح والجسد

كيف يمكن الإقامة؟

إن الاستفهام في هذا السياق، يسمح بالتركيز على فعالية الجرح، كفعالية موازية للجسد/ الأرض، إذ تنهض كل منهما مع الأخرى، بشكل يؤدي إلى أن أيّ قصور في حركة الجرح هو قصور في حركة الجسد. وهذا يعني وجود علاقة تفاعل أصيلة بينهما، تقوم على دفع كلّ من الجرح والجسد إلى المستوى الذي يحفظ لهما طبيعتهما، بما ينشأ عن ذلك من تحولات تعمّق دلالة كل منهما.

فالسفر والإقامة اللذان حددا كمسافات زمنية متحققة، تعمل على تجسيد موقع الإنسان، هما، في أساسهما، دليل حياة بأوسع ما تكون. فالسفر مصدر يفيد انفتاحاً دائمًا على الحركة. والإقامة، هي مصدر أيضاً، ترسّخ فاعلية متوضعة مع الإنسان ومرتبطة به، بما تحمل من علاقة مكانية مؤسّسة على التفاعل الدينامي بالمحيط، طبيعياً كان أم اجتماعياً. إن هذا الفهم يعمل على تأصيل البعد الإشعاعي الذي يتسم به كلا الجرح والجسد، ويساعد على ارتباط دلالات هذا البعد بمسألة صيرورة الإنسان، ومظاهر هذه الصيرورة. **فالسفر والإقامة هما صورتان للحياة، كما هو الجرح والجسد/ الأرض.** إن هذه العلاقة تسمح للنص بحمل مقومات الولادة بأبهى صورها، ولكن دون أن يظهر لهذه المقومات، حتى الآن أي ملمح انبثاقي، يمكن أن يجسد حركية هذه العناصر وتفاعلاتها. إذ ما زال النص يحاول أن يرسم الملامح التي تتكامل بها هذه الحركة، وصولاً إلى

المستوى الشمولي الذي يحفظ لها اتجاهها، وهو اتجاه لا يمسّ موقع الشاعر وحسب، وإنما، الجماعة التي ينتمي إليها. لأن النص مثلما هو صوت الشاعر، كذلك هو صوت الجماعة يدفعه إلينا ممثلها الذي هو الشاعر ذاته. ومن غير الصحيح اعتبار النص بنية مغلقة. إذ هو (نتاج اجتماعي تاريخي معبّر، بوسائله السريّة عن طموحات طبقة اجتماعية معينة.)[٢٣] ومن الطبيعي أن نتعرف، في هذه الحالة، على طبيعة هذه الطبقة التي تعكس هذا المستوى من التعبير، ونقصد به، النص، والذي يمكن لحركته الداخلية أن تكون ترجمة صادقة لحركة الجماعة التي يمثّلها.

أخذ الجرح يتحول إلى كلمات
والجسد يصير سؤالاً.

تبدأ حركة الجرح والجسد هنا بالتحول، والتحول فعالية تنتج أبعادها الخاصة، تنتج إمكانية فعل. فالكلمة هي البدء، بعدها يأخذ التكوين وصنع الحياة طريقهما إلى الوجود، لتبدأ الولادة الحقيقية كفعل متجسد، يستند، في ذلك إلى مقومات وجوده. غير أنها ولادة تنهض من اعتلال وموت، فتجذّر في هذا النهوض سّر الخلق، وتدفعه إلينا عنواناً أصيلاً للحياة.

. . . وانكسرت عشبة طلعت من ساقها فراشة
طلع من رأسها برعم بلون الشهوة

إن انكسار العشبة هو تقويض لكيانها كلّه. والعشب، بما أنه تعبير عن الخصوبة واخضرار الطبيعة، فإن ذبوله أو موته يحمل دلالات قحط وخلل في الوجود، إن لم يحمل هذا الموت ولادة جديدة تعمّق معنى الحياة وتؤكد سيولتها. وهذا ما دلّت عليه حركة النص في هذا السياق. فالعشبة التي فقدت خصائصها وتحولت عنها إلى طبيعة أخرى مناقضة لها، طبيعة

أهم سمة فيها هي تدمير الحياة في هذا الألق اليخضوري المتجدّد، أقول: إن هذه العشبة أصبحت منطلقاً جديداً للحياة وأساساً لها. بذلك، يمكن أن تحمل مظهراً انبعاثياً ينهض من فنائها ذاته، ويتحدّد بكونه ظهوراً جديداً لهذا الفناء، يتخطى موقعه الأول إلى حيث يزدهي الوجود به ويتكامل. إن العشبة هنا، رمز للنبات الذي ينمو فيكتسب حياة جديدة كلّ ربيع، بعد أن كان قد مات في الخريف وغاب في أعماق الأرض. ومن الواضح أن النص، بكليته يعمل على إضاءة هذه الحركة القائمة في أصلها على جدلية الموت/ الولادة، وتحديد مسارها. ويمكن القول: إن مقدمة النص، بعلاقة العناصر فيها، وتحولاتها، كانت مَعْبَراً للوصول إلى هذا المستوى من جدلية الفعل والذي تمثّل بالعشبة رمز الحياة المتجددة. والرمز فعالية مشعّة داخل النص. إنه حسب الرمزيين (وجود داخلي متماسك وكلّي، إنه صيرورة المعنى وإنتاجه.)[٢٥] وبالتالي تكون مهمّة مختلف العناصر في النص ساعية لإضاءة هذا الرمز، وتعميق دلالته، وهذا ما يمكن ملاحظته في النص. إذ «العشبة» التي نهضت دلالتها على الولادة بعد موت، كان من الطبيعي، ان تسير الولادة، باعتبارها فعالية خلق، إلى الامتلاء بمعناها الأصيل وهو تكامل كيانها وتجدّده. وقد تمّ للنص ذلك. فعندما يقول أدونيس:

أضفت عنصراً لعنصر
مزجت الورقة بالجذع
الغصن بالغصن
وقلت من هنا يجيء المستقبل.

إنما يعمل على تجسيد فعل الولادة الناهض، وتجسيده هو حضوره الفعلي المتحقق بانسجام عناصره واتحادها، فتكون ظهورات الحياة التي بدأت بخصوبة «العشبة» وانبعاثها، قد أخذت طريقها إلى التشكّل

والاغتناء بمشاهد الخلق والتواصل.

وربما دفعت هذه الحركة الشاعر لأن يعدّها مرتكزاً ينبني المستقبل على أساسه. لكأن الآتي في نظر أدونيس هو ولادة وفعل نهوض، ينطلق من موت الحاضر ويتأسّس استناداً إلى ثمار فعل الخصوبة الجديد.

ننتقل إلى نصٍّ ثالث، في وسعنا أن نتبيّن فيه الصورة الأكثر حضوراً لجدلية الموت/ الولادة، بما تحمله من خاصية الانبعاث للكيان الإنساني الناهض من الخوف والدمار والموت.

تقول الشاعرة عائشة أرناؤوط:

(من تلّ الزعتر. . فراشة النار
جئتكم
متورمة كامرأة عذراء في المخاض
زهرة دموية صافية
تتلألأ على جسر الثرثرات
من تلّ الزعتر
المنجم الأبدي للموت ـ الولادة
حيث الشمس والفجر لم يعرفا سوى ضراوة الوحوش
وإصبع الإعدام وسط جوقة من الأشباح
حيث الأفق يتحوّل إلى عمود من النار
حيث الجراح تنزف ريشاً
لطائر يغمس أجنحته في الفجر
أعبر وشيعة القتل عدة مرات
آتية إليكم

أتفرّعُ مقطرّة
وأتزوّد بثروة من الخفقات والنبضات
كعروس ترسم الذعر على مهل
أصفّف الجثث وارسم بها
أحاجي ولادة جديدة تتم
لم يكن هناك إلاّ حراب مسمومة
بصمات بلا أجنحة
وجياد مبرقشة تسطع في صهيل الجرح
من تلّ الجثث الناهضة
حملت جثّتي
وضممت جرح بطني على جنيني
وجئتكم
من تل الزعتر فراشة النار.)[٢٦]

يتميّز هذا النص بكـون حركة الموت ـ الولادة فيه تتكرر أكثر من مرة ، وهذا يوحي بنمو مستمر للنص في هذا الاتجاه، كما يوحي أيضاً بطبيعة الصراع الذي تتأسس عليه هذه الحركة.

واستنـاداً لهذا الفهم، نتحـرك مع النص تبعاً لموقع الحركات التي يتشكّل منها.

١ ـ الحركة الأولى: من تلّ الزعتر. . فراشة النار
جئتكم . . .

٢ ـ الحركة الثانية: من تلّ الزعتر
المنجم الأبدي للموت. . الولادة

. . . . . .

أعبر وشيعة القتل عدة مرات
آتية إليكم
. . . . . .
٣ ـ الحركة الثالثة : من تلّ الجثث الناهضة
حملت جثّتي
وجئتكم
ـ من تلّ الزعتر . . فراشة النار

لقد اعتبرنا الحركتين الأخيرتين بمثابة حركة واحدة رغم التكرار الحاصل فيهما، بسبب أن الأخيرة قد جاءت مؤكدة للثالثة، إذ هي تشكّل استمراراً لها داخل السياق، كما أنها تكشف عن فعالية المجيء وهيئته بما أنها صادرة عن فاعل الحركة الثالثة وليس عن غيره. إذن، في هذه الحالة، نرى، وكما قسمّنا، أن حركات ثلاث تنتظم النص. وفي كل حركة، هناك، تعميق لطبيعة الجدلية التي نبحث فيها.

نسير مع هذه الحركات لنرى ما يمكن أن تتكشف عنه.

١ ـ من تلّ الزعتر . . فراشة النار
جئتكم
متورمة كامرأة عذراء في المخاض
زهرة دموية صافية
تتلألأ فوق جسر الرثرات

تستوقفنا في هذه الحركة، دلالة «تلّ الزعتر» الفعالية الأساسية في النص. وهو مخيمٌ للّاجئين الفلسطينيين الذين شُرِّدوا من وطنهم، فعاشوا بعيداً عنه، ضمن ظروف تفتقر إلى أدنى مستوى من مقومات الوجود. وتنفتح هذه الدلالة على طبيعة المشكلة الفلسطينية برمتها. إذ تثير قضية

وجود الإنسان العربي الفلسطيني أو عدم وجوده. . . . . فكان أن حمل البندقية يقاتل بها مغتصبي أرضه وشعبه، وصار إقباله على الموت يساوي إقباله على الحياة ذاتها. فكانت عبارة «فراشة النار» سمة بارزة لهذا «التّل» الناهض. فكما تقبل الفراشة على النار لتفنى فيها، ظانّة أن هذا الفناء سيمنحها حياة جديدة أخرى، كذلك هو «تلّ الزعتر» رمز الإنسان الفلسطيني الثائر الذي يُقبل على الموت بشدّة، ذلك أنه يجد في هذا الموت حياة له ولشعبه.

وبتحديد هذه الحركة ووجهتها الأساسية يمكننا القول، إنها باعتبارها لازمة ينتظم بها النص، تعمل على إضاءة معالمه، تشكل المحور الأساس الذي تتفرع عنه العناصر الأخرى، التي تكشف أهم الجوانب المتعلقة بتل الزعتر، الرمز الفلسطيني الأكثر حضوراً. ومن ثم يأتي نموّ النص معمِّقاً لهذا الاتجاه. إذ تشير الدلالات المرافقة لفعل المجيء هنا إلى تأكيد الخصوبة في زمن تهميش الفعل وتغييبه، وهيمنة الزمن الكلامي. إن هذه الخصوبة جاءت مطبوعة بالدم، الأمر الذي منحها نقاءها وتوهجها. إن تعبير «الامرأة العذراء في المخاض» هو فعالية خارقة توحي بالاستثنائية في نضوج الفعل. وتذكّر بالعذراء «أم المسيح» ينبوع الحياة وعلّتها، بها تحيا الأموات لأنها ولدت الحياة[٢٧].

إذن، تأتي الشاعرة في هذا النص لتضع نفسها في موقع «البتول» ذاتها، مما يعمّق دلالة «تلّ الزعتر» إذ يرمزان معاً إلى الخلق وبعث الحياة.

في انتقالنا للحركة الثانية نجد أنها تنتشر في النص حتى تكاد تسيطر على عالمه. . . . فالحركة التي بدأت بوصف الوجود الفلسطيني المشرّد، تجسيد لهذه الجدلية القائمة على الانبعاث من موقع النقيض، إنما تقوم على تعميق مشاهد الموت وصولاً إلى مشاهد الحياة. لكأن كلّ هذه الحركة هي

عبارة عن امتداد للخاصية الأولى لتلّ الزعتر التي تمثّل كثافة الحركة وعنوانها.

إن الشمس والفجر علامتا حياة، وقد حُدِّدتا في النص بأنهما قائمتان ضمن وسط مليء بالرعب والدمار والموت. وهذه سمات تعمل على تشويه الفعاليات الايجابية المنبثقة عن دلالة كل من الشمس والفجر، وذلك بما تقوم به من محاولات تعطيل الحياة لدى هذه الفعاليات نفسها. وقد يفيد هذا الموقع بكونه قادراً على الخروج من النص، وإثارة ردود فعل لدى المتلقين. إذ إن حركة السلب هذه، يمكن أن تثير حركة خارج النص، مبعثها طبيعة المكان الذي تتحرك فيه، وإيماءاته، باعتبارها قائمة على توظيف الفعل التدميري الذي يطلّ علينا من داخل البنية... وهذه وظيفة هامة من وظائف الفن، تعمل على تأكيد اجتماعيته. (إن الإبداع نشاط اجتماعي، وإن الفنان إنما يريد به أن يوقظ بعض استجابات معينة فيمن يشهد فنّه.)[٢٨].

إن الشاعرة وهي ترسم موقع الإنسان الفلسطيني بهذه الصورة السوداوية التي تفصح عن حقيقة ما يجري، تنطلق إلينا من داخل هذا الموت، بما تحمل من حيوية نامية، وتماسك وتصميم على ممارسة الفعل... مبعثه نبض الحياة في هذا المخيم. إنه في النهاية دفق الحياة فيه، وإرادة الفلسطيني في أن يكون إنساناً ولا شيء غيره.

وعلى هذا فإن الشاعرة تكون قد مهدّت للفعل لأن يأخذ موقعه الصحيح. وهو إذ يفعل ذلك إنما يكشف مساره عن هذه الحركة الناهضة بين قطبين متعارضين: الموت ـ الولادة. وتمسي هذه الحركة تأكيداً للحركة الأولى واستمراراً لها. وهو تأكيد كان منذ البدء قد حدّده مطلع هذه الحركة، الذي نصَّ على الفعالية المتحركة بين القطبين. وقد جاء استمرار الحركة،

بتفاعلات العناصر المشكّلة لها، بالشكل الذي يعرض النصّ له، لتدعيم هذه الفعالية وتصويب وجهتها.

وعلى هذا الأساس، تمضي القصيدة، كحضور رؤيوي، متوجهة بمسارها الايجابي، الذي تقوم على احتضانه ودفعه إلينا، بنية النص كاملة، بما هي قائمة على إضاءة معالم حقيقية في الحياة، بتحولاتها الحاصلة، وإيجاد مستويات خاصة يمكن النظر، من خلالها، إلى هذه المعالم، وقراءتها بطريقة تساعد على نهوضها، واتخاذ موقف بشأنها.

٣ ـ من تلّ الجثث الناهضة

حملت جثّتي
وضممت جرح بطني على جنيني
وجئتكم
من تلّ الزعتر. . . فراشة النار.

إن هذه الحركة، فضلاً عن كونها تعمّق مسار الحركتين السابقتين، غير أنها تمثّل قيامة الشعب الفلسطيني. . . . فكان نهوضه الجماعي من الدمار، هو قدره الجديد الذي يصنعه. وتأتي الشاعرة مرة أخرى، لتشارك في صنع هذا القدر، ولتؤكد على ولادة الحياة من جديد. . . . . بذلك تكون الشاعرة قد توحدت مع «تلّ الزعتر» فصارا معاً رمزاً للهوية الفلسطينية التي تعشق الموت من أجل أن توهَب لها الحياة.

بهذه النتيجة يكون مسار القصيدة قد وصل إلى تكامله النهائي من خلال حركاتها الثلاث التي عمّقت جدلية الموت ـ الولادة. فمثّلت كل منها فعالية ولادة واستقبال حياة جديدة من موقع التضاد ذاته.

الفصل الخامس

الإيقاع الشعري

أولاً ـ التناغم الشكلي

١ ـ إيقاع المفردة
٢ ـ إيقاع الجملة

ثانياً ـ التناغم الدلالي

١ ـ إيقاع التواصل
٢ ـ إيقاع التمايز

الإيقاع الشعري

بات من المؤكد أن قصيدة النثر تشكّل تحولاً جذرياً في عالم الشعر، الـذي هو جزء من عالم أشمـل هو عالم الفن. وجذرية القصيدة النثرية انطلقت، أول ما انطلقت، من إزاحة الأشكال الشعرية السابقة أو الموازية لها. فالشعر، بحدّ ذاته، إنما يصدر عن النفس الإنسانية، وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية. ولأن الظواهر الحياتية متباينة وغير ثابتة، إذن، فردود الفعل غير ثابتة أيضاً، إذن، فالنفس الإنسانية تعيش في حالة الخلق الشعري، حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدّة والضعف وما بينهما. من هنا، فإن الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس، ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن دراسـة هذه الظاهرة على أساس تفاعيل الخليل وما يصدر عنها من علل مختلفة، يُعتبر قسراً للفاعلية الإيقاعية وقصوراً في فهم منطلقاتها. بسبب أن هذه التفـاعيل إنـما تتصف، في النهـاية، بالمحـدودية، وعدم القدرة على الاستجابة للفعالية الشعرية المتكونة، وذلك بوقوفها عند المستوى الشكلي لهذه الفعالية، الأمر الذي يؤدي إلى مسخها وتدميرها. وعلى هذا الأساس، فإننـا نرى، أن حركة التفاعلي قد لا تسير باتجاه حركة النص الأساسية، وبالتالي، فإن اعتمادها أساساً لدراسة الإيقاع في قصيدة النثر يعني خروجاً عن القصيدة ذاتها، والاكتفاء بمسايرة سطحها الخارجي أو ملامسته. إذ إن إيقاع هذه القصيدة كامن في حركتها الداخلية بالمقدار الذي يتبدى في حركتهـا الخارجية. ووفقاً لهذا المنطلق فإنها لا تقيم وزناً للتفاعيل، وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تخلقه هذه الردود من تناغم مصدره

نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة. والقادر على تمييز هذا التناظم هو الذوق الإنساني المنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية والمنخرط فيها أيضاً، وليس الذي يراقبها من بعد ويفرض عليها قوالب تحدّ من مسيرتها أكثر مما تمهّد لها.

ومن الجدير ذكره، أنه من الخطأ النظر إلى الإيقاع بالاعتماد على ضعفه أو قوته داخل السياق كما تظهره حركة النص. إذ هو من الأهمية بحيث يشكّل عنصراً هاماً من مجموعة العناصر التي يتميز بها الاستخدام اللغوي. **فهو يُعَدّ حاصلاً للعلاقات الداخلية في القصيدة**، وما يتفرع عنها من قيم جمالية وفنيّة مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور. وهنا تتحدد أهمية الإيقاع **وارتباطه بالدلالة**. ذلك أن الدلالة قائمة في التشكيل والصياغة اللغوية. أي أن هذه الصياغة التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية، تقترن بسلسلة من الحركات الفكرية. **وهنا يكون الإيقاع حركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة**.

وقد تكون طريقتنا في الكشف عن هذا التناغم الشعري تعتمد على بنية النص بشكل عام، وما تحويه هذه البنية من مقومات تكوينها على المستويين الشكلي والدلالي، مع ضرورة معرفة أن تجزيء النص إلى شكل ومضمون هو إساءة للنص ذاته، بسبب أن الشكل ملازم للمضمون، كما هو المضمون ملازم للشكل، وأن أي تغيّر في أحدهما يعني تغيّراً في الآخر.

ونحن في دراسة الإيقاع في النص وفقاً للمستويين المذكورين، سنقوم بالفصل بينهما وتتبع إيقاع كلٍّ منهما على حدة، دون أن يعني ذلك إغفال الآخر أو إنكار وجوده. وقصدنا، من وراء ذلك، هو تقديم صورة متكاملة يمكن أن تشكف لنا عن طبيعة الإيقاع، وتعرفنا على المستويات الإيقاعية التي ينهض بها النص، ويتحرك من خلالها.

أولاً ـ التناغم الشكلي:

إن التناغم الشكلي في النص هو معرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية. وتقوم هذه الهيئة، أول ما تقوم، على موقع الصيغ التعبيرية، وعلى الأشكال التي تأخذها وتتحول بها داخل مجال لغوي تحدده مساحة النص. ويتضمن هذا المجال اللغوي أبعاده الإيقاعية التي تقوم على إظهارها محمولات هذا المجال، سواء على مستوى شكل المفردة كحضور لغوي صرف، أي كصيغة قائمة فيه. أم على مستوى طبيعة هذا الحضور وما يمكن أن يُضاف إلى هذه الطبيعة من تنويعات أو تلوينات تخصّ هندسة البنية بشكل عام، مع ما يحكم هذه الهندسة من قضايا تتأتى من كون النص محكوماً من أكثر من طرف، إذ يُعَدّ من جهة، منتوجاً للشاعر، دفعه إلينا بعد أن طبعه بطابعه. وفي هذه الحركة، أي في حركة خلق النص وإعطائه طبيعته المادية المحسوسة، تكمن قدرات إيقاعية تخصّ عناصر هذه الطبيعة بتوضعاتها المختلفة، مفردات كانت أم جملاً. وهو من جهة ثانية يقوم على حركة هذه العناصر فيما بينها. والحركة ذاتها تولّد إيقاعاً يترافق مع موقع الحركة وتحولاتها القائمة. لا بل إن الإيقاع يمكن أن يحدّد لنا وجهة الحركة وقدرتها على السير نحو التكامل أو نقيضه. بينما نرى النص من الجهة الثالثة كمادة منطوقة، يعكس علاقة أصيلة بين المبدع والمستوعب «المتلقي» ومع هذه العلاقة أيضاً ينهض الإيقاع مقروناً بمدى قابلية التفاعل الحاصل على النمو والوصول إلى مستواه المميّز، مع ضرورة معرفة أن المميزات الإيقاعية المتعلقة بهذا التفاعل إنما تتسم بخصائص عدة: فيزيائية وفيزيولوجية ونفسية، تساعد على

تفسير التناغم الشكلي المترافق مع بنية النص عامة.

ويمكن أن نقسم هذا التناغم وفقاً لهذه النظرة، ووفقاً لمادة النص اللغوية إلى قسمين: ١ ـ **إيقاع المفردة**. ٢ ـ **إيقاع الجملة**.

١ ـ **إيقاع المفردة**:

لا شك أن المفردة اللغوية هي النواة الأولى التي ينبني عليها النص. فالنص، بكلّيته عبارة عن مجموعة المفردات القائمة فيه، والمتشكلة تبعاً لطبيعة السياق الذي يقرره الموقف الوجداني للشاعر، مفردة كان أم شبه جملة، أم جملة بملحقاتها جميعاً. ولكلّ من هذه الوحدات حضوره الهام في النص. وقد نرى أن أكثر من طرف يقوم على تأكيد هذا الحضور وتعميق محتواه. فمثلاً نجد أن المفردة، وهي ما تهمّنا في هذا القسم، إنما تكتسب أهميتها أولاً من طبيعتها كمفردة، وذلك بما يتوافر لها من مرونة كبيرة في التشكيل الذي يتسنى لها الظهور به. إذ نجدها تأتي فعلاً واسمًا وحرفاً. ونجد أيضاً أنه يتفرع عن هذه الأشكال الرئيسة، أشكال أو صيغ أخرى يستحيل إحصاؤها، بسبب أنها تكوّن المخزون العام الذي تتألف منه اللغة، مع ما يمكن أن يُضاف إلى هذا المخزون من مفردات تفرضها حاجة المجتمع الإنساني الذي يتكلم اللغة ذاتها. من هنا تأتي أهمية المفردة في النص **كحضور لغوي له دلالته وله إيقاعه**. فمثلما أن المفردة لا شأن لها إن جُرِّدَتْ عن دلالتها المترافقة مع صيغتها الصرفية أو تلك المكتسبة داخل السياق، كذلك لا تكون ذات شأن إذا نظرنا إليها خارج خصائصها الإيقاعية المتوضعة فيها. سواء أكان هذا التوضع في حضورها كبنية مستقلة أم كان في حركتها المتتابعة داخل النص وعلاقاتها فيه.

إن الإشارة إلى هذا الإيقاع، وإعطاءه صفاته اللائقة به، يعنيان

تمكين المفردة من اكتساب خاصيتها، ومن اكتساب أهميتها التي يتحدد بها دورها الإبلاغي الذي تتقصده.

ويمكننا الاستعانة بمختلف الخصائص التي تتمتع بها «المفردة» والتي تفيدنا في توضيح المستوى الإيقاعي وفهمه، وكذلك في الكشف عن الدور الهام الذي يقوم به هذا المستوى لخلق جو خاص تبدو فيه هذه المفردات بنى حيّة تتوهج داخل النص فتعمّق وظيفته، وتعطيه مزيداً من الاستعداد لممارسة دوره في التوصيل.

يقول الشاعر بول شاوول:

(قلتِ
الإشارةُ عودةْ
عندما
انفتحتْ
أبوابٌ لا تحصى
قلتِ:
الغابَةُ تبدأُ
عندما
احترقتْ
كلُّ الأوراقْ
قلتِ:
الزهرةُ الأخيرةْ
عندما

ارتعشتِ
أمامَ
المرآة.)[1]

كيف يمكن أن نفهم إيقاع المفردة داخل هذا النص؟ هل نفهمها استناداً إلى طبيعتها كبنية صرفية تشتمل على أقسام الكلام؟ أم نفهمها استناداً إلى خصائصها الذاتية، وما يدخل في إطار هذه الخصائص من فاعليات مختلفة، مثل معرفة طبيعة الحروف المشكّلة لها، والأصوات التي تعبّر عنها، أو نبر مقاطع الكلمة مع ما يصاحب ذلك من تنغيم صوتي ودلالي؟ أم نفهمها بما يمكن أن تختصّ به الكلمة من لواصق ولواحق؟ أم انطلاقاً من موقعها في السياق؟ أم من ذلك جميعاً؟. في الحقيقة يجدر بنا ونحن ندرس هذه الظاهرة أن نأخذ بالحسبان ما من شأنه أن يعمّق إيقاع المفردة في النص ويضيف لها قدراً كبيراً من التناغم الذي يتكشف عنه الموقع الفنّي والدلالي لها. نلاحظ، أولاً، أن الصيغ الصرفية في النص تتشكّل من أسماء وأفعال، ونلاحظ أيضاً أن معظمها اتصلت به ضمائر وحروف، مما أكسبها خصائص إيقاعية جديدة.

يبدأ الشاعر بفعل إخباري أجوف، أُسند إلى ضمير فاعل يتكرر في النص ويظهر أنه يمتلك أهميّة في تحريك عناصر النص الأخرى، حتى إننا نجده يتبادل فاعلية قيادة النص كاملاً مع ضمير فعل المطاوعة التالي. بذلك تكون تشكّلات النص قائمة بفعل هذين الضميرين اللذين بحركتهما، يقومان على تحريك العناصر المختلفة، وبالتالي، تظهر القيمة الإيقاعية لهما استناداً للحركة النشيطة التي يدفعان بها بنى النص. كما يظهر، من البداية، أن الفعل الأجوف يمتلك أهمية مزدوجة، فهو، من جهة، قد أُسند إلى الضمير المتحرك، وفي علاقة الإسناد هذه، إيقاع يكمن في الصلة الوثيقة

القائمة بين الفعل والفاعل. ومن جهة ثانية، هي كون الفعل ذاته، فعل قول، يعني أنه فعل كلامي له طبيعة معنوية، تنهض بها، استناداً لبنى النص، طبيعة مادية، وبالتالي، يكشف لنا عن إيقاع متعدد، قائم أولاً على مستوى أصواته (القاف صوت مفخّم شديد، اللام متوسطة بين الشدّة واللين، التاء صوت شديد) وعلى مستوى انسيابية المخرج لكل صوت بدءاً من اللهاة باتجاه الفم. وقائم، ثانياً، على الفاعلية المادية المتحولة نتيجة فعل القول المذكور، أي في حركة الإيجاب التي تحقق قيمة الفعل المعنوي المقول.

في المفردتين التاليتين «الإشارةُ عودةْ» وهما مسند ومسند إليه، يتجلى الإيقاع على أكثر من وجه. فالمسند إليه وهو «الإشارة» جاء معرفة. والتعريف صفة تفيّد المفردة وتحدّدها. بينما نرى أن المسند «عودة» نكرة، وفيها معنى الإطلاق بلا تعيين. وسنرى أن هذا التباين له أهمية، ويساعد على بلورة الحضور الإيقاعي المتماوج مع طبيعة المفردة، ومع العلاقة المرسومة بينهما. وعودة إلى لفظة «الإشارةُ» نجد أنها مصدر، والمصدر مفهوم له دلالة مطلقة، كونه مجرداً عن الزمان والمكان، ويأتي تعريفه ليحد من هذا الانفتاح ويخصّصه. إذن يبدأ الإيقاع، هنا، من داخل المفردة ذاتها، من حركتي الإطلاق والقيد اللتين تتسم بهما، وتتحدّد على أساسهما. هذا على المستوى اللفظي «اللغوي» أما على المستوى الصوتي، فإننا نجد أن الأصوات تعمل على تأكيد الحركة المذكورة، وذلك بما يمثّله وصف الأصوات من اختلاف. إذ يتضح أن صوتين شديدين هما الهمزة والتاء يقومان مقابل الأصوات الأخرى اللينة والمتوسطة، وفي هذا التداخل أيضاً، أي في تداخل القوة والضعف يتحرك إيقاع المفردة الصوتي معمّقاً للمستوى اللفظي أو الصرفي.

ولو أردنا أن نعمّق الجانب الإيقاعي في المفردة، استناداً لخصائصها الصوتية من منظور بنيتها المقطعية المحددة لها والنبر اللغوي على هذه المقاطع، لوجدنا أن الكلمة تتشكل من المقاطع التالية: ـ ب ـ بْ ب * والنبر كما نلاحظ يقع على مقطع قصير هو «الراء» ومن طبيعة المقطع القصير أن لا يترك مجالاً فسيحاً للتأمل، وإنما يتمّ تجاوزه بسرعة تدلّ على قصر

---

* اعتمدنا في الإشارة إلى التشكيل المقطعي، الرموز التاية: الرمز ب للمقطع القصير، الرمز ـ للمقطع الطويل، والرمز ـ للمقطع زائد الطول، وهو كما نرى شرطة تزيد قليلاً عن رمز المقطع الطويل. علمًا أن بعض الباحثين الذين تناولوا ظاهرة الإيقاع في الشعر كانت لهم رموز مغايرة، لاسيما فيما يتعلق بتسمية المقاطع. إذ استبدلوا الطويل بالمتوسط، كما استبدلوا زائد الطول بالطويل، وبقي القصير على حاله. كما حدّدوا مواطن النبر في الكلمة استناداً إلى هذا التشكيل، فكان عندهم نبر قوي ونبر خفيف. أما نحن فقد تناولنا مسألة النبر وفقاً لما حدّده الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه **الأصوات اللغوية**» ولم ندخل في مناقشة هذه القضايا، لأن طبيعة بحثنا غير معنية بذلك. راجع د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط٥/١٩٧٥، ص (١٦٣ ـ ١٧٢) وكذلك د. محمد النهيبي: **قضية الشعر الجديد**، ص (٢٤١).

والنبر كما عرّفه الباحثون هو (نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد. فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط) انظر د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص (١٦٩). وهو (إضافة كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام إنتاج الكلام، موزّعة على القنوات الرؤيّة والتصويتية والنطقية... وهو البروز المعطى لمقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم الكلام ما يسمى بالكلمة.) انظر د. أحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**، توزيع عالم الكتب، القاهرة، ط١ ١٩٧٦، ص (١٨٧).

وهو (فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضَع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة) انظر د. كمال أبو ديب: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢/١٩٨١، ص (٢٢٠).

النفس. هذه السرعة تأتي مترجمة لحركة التوتّر التي حدّدتها حركة الإطلاق والقيد المتعلقة بمفهوم المصدر وبحركة التداخل بين الأصوات. لأن هذه الحركات تقوم، في الأساس، على اهتزاز بنية «المفردة» ودفع إيقاع متوتّر منسجم مع حركة هذا الاهتزاز. ثم يأتي معنى «الإشارة» ليحقق لهذا التناغم تكامله. فالإشارة هي لمحة خاطفة تتشكّل بسرعة، دون تأنٍّ، بما يتوافق وحركة الأصوات والنبر. وربما نجد أن «الراء» أيضاً باعتباره مقطعاً قصيراً وقع النبر عليه، وباعتبار أن صوته يتوسط بين الشدّة والرخاوة قد جاء ليحقق التناغم في الكلمة على الوجه الأفضل، وليعطيها قدراً غير قليل من التوازن. بينما ترى أن إيقاع المفردة التالية «عودةْ» لا يخضع للتعقيد الذي وجدناه في مفردة «الإشارة» بسبب أن «عودة» مثلما تفيد، كصيغة، معنى الانطلاق والانفتاح، كذلك تفيد، كدلالة، المعنى ذاته. ومن طبيعة «العودة» هو الراحة والاطمئنان، وكلاهما يفيد معنى الحرية والانفتاح على العالم. وإيقاعها يأتي ليؤكد هذه القضية. إذ نرى أن التشكيل المقطعي لهذه الكلمة هو «ـةـ» وقد وقع النبر على المقطع الطويل المؤلف من الحرفين «ع و» ويأتي النبر على هذا المقطع منسجمًا ومفهوم كلمة «عودة» ومجيئها نكرة. إذ المقطع الطويل يعطي قدراً أكبر من التبصر والتأمل في موضوع البحث. وهذا يلائم «العودة» ذاتها باعتبارها مبعث راحة وإحساس عميق بالفرص الجديدة. ولعل المقطع المنبور المتكوّن من صوت العين المتوسط بين الشدّة واللين، القادم من أقصى الحلق والمتبوع بصوت الواو اللينّ ذي المخرج الهوائي، إنما يفسّر طبيعة النبر على هذا المقطع الطويل ويتحدّد إيقاعه تبعاً لحركته التي يندفع بها حتى كأنه خارج من قيد ومتوجّه إلى حيث يجد حريته. وهذا ما نلحظه في علاقة المسند والمسند إليه، أي بعلاقة الإشارة بالعودة على أساس أن «الإشارة» تتمثل بحركة خاطفة دفعتها طبيعة الموقف الذي

فرزها. وقد أضاء هذا الموقف مفردة «العودة» بما أتينا على ذكره، مما يستتبع معرفة الموقف ذاته التي انطلقت الإشارة بسببه، وهو موقف نرى أنه لا ينسجم مع مفهوم العودة، ويمثل الوجه الآخر للقيد الذي كانت العودة انطلاقاً منه وانفتاحاً لعالمه. وهكذا نجد أن الإيقاع يعمل على تعميق معنى المفردة وكشف بعدها الإشعاعي، فلا يوقف عند معناها الظاهري بسبب أن (معنى الملفوظ شيء وراء المعنى الحرفي وتعكسه السياقات البلاغية والنفسية والاجتماعية ويُدْرَك في عمقه الملفوظي نفسه.)[٢] ولا يمكن للإيقاع أن يخرج عن هذا المعنى المنعكس، لأن السياقات ذاتها تعمل مع الإيقاع على تعميق معنى المفردة داخل النص، وإن النظر إليها داخل هذا الإطار هو أمر ضروري لفهم الفعالية الإيقاعية.

في انتقالنا للمفردة البنائية التالية «انفتحت» نلاحظ تناغمًا بارزاً في تركيبها البنيوي الذي تتحدد على أساسه. فعلى المستوى الصرفي نلاحظ أنها فعل، وأن الصيغة التي جاء عليها هي صيغة «انفعل» وتفيد **المطاوعة**. إذن يبدأ إيقاع الفعل من هذا التحول الذي أمكن لبنيته أن تتبنّاه. وبدا الفعل، استناداً لذلك، قائمًا بذاته. لأن صيغة «انفعل» تدلّ على فاعلية ذاتية قائمة بالفعل وليس أجنبية عنه. فمن الطبيعي، والحالة هذه، أن يصحب هذه الفاعلية تناغم يعمل على تأكيدها ودفعها بما ينسجم والأثر الحسّي المتكوّن. إن تلك القدرة الذاتية الموجودة داخل الفعل تعمل بحركتها على خلق آثار حسيّة تدل عليها، وتشعر بالفاعلية التي تمتلكها. وعلى هذا الأساس نقدر أن نفهم الإيقاع فيها على أنه مثلما هو قائم في أصل المفردة «الفعل» قائم أيضاً في ممارسته، وفي الآثار التي هي نتاج لهذه الممارسة. فالأبواب هي صاحبة الفعل، وتدخل في نطاق الجمادات كمادة مجردة ومعزولة عن قوانين الحركة. غير أن الفعل بصيغته، يعيد لها حركتها،

وبالتالي، يخلق إيقاعه الجديد ويدفعه إلينا عبر الفاعلية الذاتية التي تنبعث خارج الفعل. وقد نلاحظ، وفقاً لهذا المنظور، تناغمًا على مستوى التواصل بين حركة الوحدات البنائية التي أشرنا إليها سابقاً وبين هذه الوحدات الجديدة، من كون الإيقاع الممثل بحركة العناصر إنما تمتد حركته من داخل إلى خارج. وهذا واحد من أهم انفتاحات البنية. سواء على مستوى المفردة أم على مستوى النص.

وربما يساعد الظرف «عندما» على إقامة توازن بين هذه الوحدات البنائية، ليس بصيغته الظرفية التي تفيد تزامن الحركتين بقدر توافر خصيصة شرطية ملتبسة في الظرف تجعل أيًّا من الحركتين سبباً للأخرى. وهذا يساعد أيضاً على فهم الإيقاع الذي يسير مع النص ويبلور حركته.

ولو أردنا أن نتابع مستويات الإيقاع لدى هذه الحركة البنائية، استناداً للأصوات التي تتشكل منها الصيغ لوجدنا أن صيغة «انفتحت» تتناوب فيها الأصوات الليّنة والشديدة. كما تتعادل في صيغة «أبواب» الأصوات الليّنة والشديدة. وهذا يؤكد علاقة التوازن هذه، إذا أخذنا فيها فاعلية النبر التي تعمّق المستويين: الإيقاعي والدلالي للأصوات المنبورة في المفردة. إن التشكيل المقطعي يتضح في «انْفَتَحَتْ» كما يلي «ـ بْ ب ـ» وفي «أبوابٌ» هو «ـ بْ ـ» وفي «تحصى» هو «بْ ـ».وكما نلاحظ أن مواقع النبر قد تشابهت مع المفردتين الأخيرتين واختلفت مع الأولى. فجاء أولاً على مقطع قصير ثم طويل فطويل آخر. إن قوة النبر على المقطع القصير في الصيغة «انفتحتْ» جاءت لتؤكد على الفاعلية الداخلية التي تمتلكها صيغته. والفاعلية هذه هي قدرة على تجاوز المؤثرات الخارجية التي يعني حضورها تهميش الفاعلية الذاتية للفعل. وهذا يستدعي انتظار هذه المؤثرات لتقوم بدورها في دفع الفعل وتحريك عناصر القوة داخله، مما يستلزم مهلة لخلق

هذا الوضع لا نحتاج إليها في الحالة الأولى، لأن الفاعلية الذاتية تقوم على الدفع المتتالي للفعل، مما رأيناه من وقوع النبر على مقطع قصير، والمساعدة التي يقدّمها هذا النبر في ترجمة دفقات الفعل المتسارعة لضمان استمرار هذه الفاعلية. وفي كلمة «أبواب» يأتي النبر على مقطع طويل مؤكداً للفاعلية الذاتية المنوه عنها، ومشيراً إلى الانفتاح الذي كنا قد وجدناه لدى مفردة «عودة» من أنه انفتاح مؤسَّس على مفهوم الحرية وتفريعاته المختلفة. إن إيقاع الأبواب الموصدة هو إيقاع الصمت الذي يقبع داخلها، هو إيقاع الإنسان ذاته عندما يُقْسَر على الصمت فلا يتاح له الخروج منه. بينما نجد أن الأبواب دليل خروج، وبالتالي، حريّة. يؤكد هذه الفاعلية المؤكدة للحياة كون النبر وقع على مقطع طويل أولاً، ثم كون المقطع الطويل مؤلفاً من صوتين ليّنين هوائيين ثانياً. إذ تشير الألف الصاعدة بعد «الواو» إلى الإمكانية الكبيرة من الحرية التي يوفرها **التركيب الصوتي** للمفردة بما ينسجم مع المقطع الطويل، وبما ينسجم مع موقع المفردة نسبة للسياق. إن «أبوابٌ» هي نكرة أيضاً، والنكرة ليست مقيدة، وإنما تنفتح بحضورها على الواقع. وهذا يعمّق إيقاع الحركة المذكورة على أساس أنه غير محصور وغير محدّد. وقد عمل على تأكيد هذا المعنى التركيب التالي لها «لا تحصى» الذي ساعد على تغيير خصائص صيغة الأبواب باعتبارها من جموع **القلّة**، إذ أسبغت عليها معنى التعدد والكثرة. مما يؤكد انسجام الإيقاع وفقاً للمستويات الفاعلة فيه: **الدلالية والصرفية والصوتية**، والتي عمل الإيقاع على إبرازها وإظهار قيمتها. لأن فاعلية الإيقاع ليست جزءاً من فاعلية هذه المستويات، وإنما هي قائمة فيها قيامها بذاتها وبغيرها، تبعاً للحضور الإشعاعي الذي تفهم على أساسه. فالإيقاع سر يصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة [٣]. وبقدر قدرتنا على كشف هذا السّر تكون القدرة على كشف

الإيقاع ذاته.

ولو أردنا أن نتابع النص استناداً للمفردات التالية، التي يتكون منها، واستناداً للتشكيل الهندسي الذي بني عليه، لوجدنا أن الوحدات البنائية، بمجملها، لا تخرج في إيقاعها عن النتائج التي توصلنا إليها. إذ تتناوب الضمائر التي ألمحنا إليها، على خلق جو من الإلفة والانسجام بين عناصر النص من جهة، وبين هذه العناصر مجتمعة وإشعاعاتها الخارجة عنها بمختلف توجهاتها. وعودة سريعة للتشكيل المقطعي للمفردات التالية تكشف لنا عن هذه الحقيقة «الغابةُ تبدأ» إن التشكيل المقطعي لكل مفردة يتكون كما يلي «ـ ـ بْ ب» «ءْ ـ» وكما نلاحظ أن النبر يقع على المقطع القصير في المفردة الأولى، ثم الطويل في المفردة الثانية. وهذا يؤكد إيقاع الانفتاح للحركات السابقة. وتعمل على تعميق هذا الإيقاع، إضافة لمقدرة المقطع الطويل المنبور على تحقيق ذلك، صيغة الفعل المضارع المستمرة التي تقوم على استنبات جديد لمفهوم الغابة ونشره وإعطائه صبغة التجديد المتواصلة، أي تعميم مستمر للخصوبة التي تدفعها الغابة. ويشير إيقاع الخلق هذا، إذا نظرنا إلى التشكيل البنائي الذي يليه «احترقت كل الأوراقْ» بانتقال النبر من مقطع قصير إلى مقطع طويل فمقطع زائد الطول، أقول: يشير إلى فعل ابنعاثي يجعل نهوض الغابة قائمًا على احتراق الأوراق، ويأتي انتقال النبر من المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة ليترجم هذا النهوض ويمنحه إيقاعه الخاص، كما هو مبين «ـ بْ ب ـ ءْ ـ ـءْ» ثم تأتي الحركة الأخيرة في النص استمراراً للحركات السابقة، وتتويجا للموقف الانبعاثي الجديد بما تحمله من إصرار النبر للوقوع على المقاطع الطويلة، وطغيان الأصوات اللينة والمتوسطة المشكلة لهذه المقاطع، مما يبلور هدف الحركة النهائي القائم على الانفلات من القسر، وخلق إمكانية جديدة غير محدودة للخصوبة.

بقي أن نضيف إلى إيقاع المفردات بعض المظاهر الإيقاعية الأخرى التي تقوم على تعميق التناغم، وخلق لحمة متواشجة بين بنى النص. فعلى مستوى التلفّظ الصوتي نجد أن الإيقاع يظهر أولاً في تكرار الكلمة «قلتِ» ثم في حركة حروفها لاسيما حرف «التاء» بما فيها «التاء» الأخيرة في «ارتعشتِ» ثم يظهر في صيغة الفعل المطاوع. ثم في تكرار الظرف. وعلى مستوى الإيقاع الصوتي نجده في حركات الحروف «الإشارةُ/ الغابةُ/ الزهرةُ»، «عودهْ/ الأخيرهْ..» إن هذه المظاهر كلّها جزء هام من إيقاع الكلمة، وتساعد المستويات الإيقاية الأخرى على تأكيد حضور الكلمة في النص وتخصيب هذا الحضور.

في الانتقال إلى نص آخر نتتبع فيه بعض الخصائص الإيقاعية للمفردة، ونعمل على كشفها، يمكن أن يجلو لنا هذه المسألة بوجه لا يصح الإعراض عنه. ونكون، بالتالي، قد أمسكنا بالخيط الذي يقدر أن يدخلنا في عالم الإيقاع والتناغم الذي يخلقه على مستوى المفردة خاصة وعلى مستوى النص عامة.

يقول الشاعر سليم بركات:

(.... لهذه الخلخلةْ في هدأةِ الكائن، أنحرُ
الينابيعَ والثواني، مشيراً ـ كم تشيرُ البوصلة ـ إلى الحدودِ
الخفيّة. غير أني
سأشعلُ
الأرضَ
قبل هذا

بطفولةِ
الجذورْ،
وسأجمعُ الجمعَ الأخيرَ تحتَ بيارقِ الصفيحْ. وتحتَ بيارقِ الصفيحْ سَأُمَهِّدُ الحلبة كسريرِ العاشقة للبروقِ والعرباتِ ورهبةِ العضلْ، وللبهاءِ العادلِ في الحلبة سأحشُر الأضدادَ حشرَ الأحناشْ. ووحدي - بحناني - وشكيمتي وبأسِ القرنفل -
سأكونُ الخوذةَ على كلّ رأسْ، وسأكونُ الدليلَ الدمويَّ في الأجسادِ المهيأة للعراكْ. غير أني
سأشعلُ
الأرضَ
قبل هذا
بطفولةِ
الجذورْ،
جريئاً كما ينبغي، شارداً كحكمةِ النبات. وستأتونَ: أناملي بين أناملكم حين تقبضونَ على الشاردِ في كل حيّ، أنا الأبجديةُ التي لاتفصحْ، لكنكم تعرفونني، ومعي تفصحونَ عن الاندفاعاتِ الحذقة للدم. عادلون أنتم، وللنهارِ الباسلِ تنسجونَ الفلزَ الباسلْ.)[1]

من اليسير علينا ونحن نقرأ هذا النص أن نتبين التوازنات الإيقاعية القائمة على تكرار حروف بعينها أو تشابه أصواتها، وكذلك صيغ فعلية مهيأة للنهوض دائمًا وسط الفاعلية الزمنية المتولدة، خالقة، في هذا النهوض إيقاعاً، سمته الأساسية النشاط السريع، وهو يحاول ترجمة الرغبة ووضعها

في حيزها العملي. ويمكننا أن نتابع حركة الإيقاع هذه استناداً للمفردات التي نرى أنها تشكّل الحضور الأقوى في دعم هذه الظاهرة وتأكيد خصائصها.

نلاحظ، أولاً، أن مفردة «الخلخلة» تشكل البؤرة التي ينطلق على أساسها النص. وأن ما يدور في النص إنما يحدث بسببها. وربما تعود أهميتها إلى طبيعتها كمفردة. أي إلى مكوناتها وما يدخل في إطار هذه المكونات من مستويات لغوية، وصوتية ودلالية. إن إيقاع المفردة يبدأ من تكرار الحروف الصامتة فيها وغلبة الأصوات الرخوة، مما يعطيها خاصية الضعف والتفكك وهذا تمنحنا إياه دلالتها. ويبدو أن طغيان المقاطع الطويلة في الكلمة (الـ خلـ خ لهْ) يساعد على تعميق الخاصية المذكورة، ويسمح لها بنشر الخمول المتولد عنها وتعميمه. إن هذا الإيقاع المتكاسل للمفردة يدفع الشاعر إلى تبني مشروع مناهض لها من خلال المفردات الأخرى الفاعلة في النص، لاسيما الأفعال التي تدل بصيغها على الفاعلية المستقبلية الممكنة أو الحاضرة التي تندفع بفاعليتها إلى المستقبل. وعودة للنص نلاحظ أولاً، أن الأفعال تأتي على الشكل التالي: «أنحر، سأشعل، سأجمع، سأمهد، سأحشر، سأكون، ستأتون، تقبضون، تعرفونني، تفصحون، تنسجون» وسنتعرف على إيقاع كلّ مفردة استناداً لبنيتها المقطعية أولاً، ثم لمواقع النبر على هذه المقاطع ثانياً، ناظرين، ونحن ندرس هذه الظاهرة، إلى طبيعة بعض الحروف وخصائصها الصوتية، وأثر ذلك كلّه في تكوين إيقاع متكامل يخدم الفكرة العامة التي نسعى إلى إظهارها. إننا نرى أن البنية المقطعية للأفعال السابقة تتشكل كما يلي:

المجموعة الأولى: أنحرُ = ـ ب̆ ـ، سأشعلُ = ب ـ ب̆ ـ «مكرر»،

سأجمع = ب ـ بْ ـ، سَأُمَهِّدُ = ب ب ـ بْ ـ، سأحشرُ = ب ـ بْ ـ، سأكون = ب ب ـ ـ، «مكرر»*.

المجموعة الثانية: «ستأتونَ = بِ ـ ـْ ب، تقبضونَ ـ ب ـْ ب، تعرفونني ـ ب ـ بْ ـ، تفصحونَ = ـ ب ـْ ب، تنسجونَ = ـ ب ـْ ب.».

إن أول ما نلاحظه هو وقوع النبر على مقاطع قصيرة في المجموعة الأولى، وعلى مقاطع طويلة في المجموعة الثانية، مع ملاحظة أن الأفعال التي شذّت عن ذلك في المجموعتين سنرى أنها تمتلك إيقاعاً خاصاً يعمّق إيقاع الأفعال الأخرى، كما يشير إلى التحول الذي كان هذا الإيقاع أحد أركانه.

كنا قد ذكرنا أنّ وقوع النبر على مقاطع قصيرة يشير إلى التوتّر والشدّة. فهل حقّق النبر هنا ذلك؟ من الواضح أن مفردة «الخلخلة» توحي بالوهن والتراخي، وهي باعتبار أنها تتشكل في أغلبها من مقاطع طويلة، فإن إيقاعها يعمل على تجسيد خصائصها في الواقع، وتوضعها في عالم الكائن الإنساني، مما يسمح للشاعر وهو الذي يعتبر نفسه، الصوت الاستثنائي القوي لهذا الكائن، أن يعمل على كسر حدودها وخلق إيقاع معيّن يطغى على عالمها ويسعى إلى تهميشه. وهذا بالضبط ما تحاول الأفعال المضارعة القيام به. إن إيقاع الأفعال هذه، إيقاع حركي، يبدأ من لحظة الحاضر التي

---

* من الجدير ذكره أنه في اعتمادنا التشكيل المقطعي للمفردة، فقد نظرنا إليها داخل السياق الذي جاءت به، مما توضحه بنية المقطع الأخير الذي قد يتشكل أحياناً من إضافة الحرف الأخير من المفردة مع الحرف الأول من التي تليها. وإننا نرى أن النظر خارج هذا الاطار هو تهميش لفعالية المفردة التي من المفترض أن تتبناها.

هي عنده لحظة ضعف، جاهداً، بدءاً من هذه اللحظة، إلى ترسيخ قيم جديدة تكون، من وجهة نظره، إحدى ضمانات المستقبل. فهل استطاع أن يحقق هذه النقلة؟ تشير **فاعلية النبر** المتشكّل على مقاطع قصيرة في **التشكيل المقطعي** للأفعال المضارعة المؤلفة للمجموعة الأولى، إلى **الفاعلية الشخصية** «الذاتية» للشاعر، باعتبارها فاعلية انفعالية قائمة على أساس فرداني، تظهره على أنه الفاعل الأوحد، القادر على تجسيد هذه الأفعال. ويأتي إيقاع الفعل «سأكون» المكرر، وفقاً لبنيته المقطعية، ليدفع الإيقاع الفردي المتوتر إلى **إيقاع جماعي** فاعل ومنسجم مع طبيعة الفعل. مما نلمسه من وقوع النبر على المقطع الطويل في هذين الفعلين اللذين يفيدان تحول الشاعر وصيرورته باتجاه الجماعة، بعد الحركات الفردانية العنيفة التي كان قد تمثّلها. وهذا ما تؤكده أفعال المجموعة الثانية التي تدل بصيغتها على الفاعلية الجماعية. ويأتي **توازن المقاطع الطويلة والقصيرة** في التشكيل المقطعي لهذه الأفعال منسجمًا مع موقع النبر عليها باعتباره يتشكل فيها على المقاطع الطويلة، ما عدا الفعل «تعرفونني» الذي جاء فيه على مقطع قصير. وإننا نرى أن ذلك يعود إلى رغبة الشاعر في توكيد ذاته وتميّزه وسط هذه الحركة الجماعية. مما يتبين من إسناد الفعل إلى ضمير المتكلم الذي يعود إلى الشاعر نفسه. يؤكد ذلك أيضاً أسلوب القصر الذي كان قد سبق تشكيل الفعل هذا «أنا الأبجدية التي لا تفصح» وما يتضمنه من استثنائية الشاعر وفرادته. مهما يكن فإن طبيعة التشكيل المقطعي للأفعال الجماعية ومواطن النبر عليها يدلّ على انسجام الفاعلية الجماعية ذاتها باعتبارها مشروعاً هامّاً قابلاً للتحقق.

كما يُلاحَظ فإننا نؤكد، في دراستنا للإيقاع على قيمة فعالية النبر، وتحديد التناغم والانسجام بين المفردات استناداً لهذه القيمة، لأن فعالية النبر في

أساسها (ليست فاعلية تنظيمية، وإنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى والتجربة النفسية الانفعالية والتعبير اللغوي.)[٥] مما يسمح لهذه الفاعلية أن تفرض حضورها علينا كونه الحضور الأكثر ملاءمة، والأكثر قدرة على تبيان أهمية كل من المستويين: اللغوي والدلالي على السواء، وما يرتبط في نهوض هاتين الفعاليتين من قيمة إيقاعية تعمل على تعميق المستويين المذكورين ودفعهما إلى الأمام.

حتى الآن، مازلنا نناقش إيقاع الفعل في النص سواء أكان على مستوى الفعالية الفردية أم على مستوى الفعالية الجماعية. وقد رأينا، استناداً لما وصلنا إليه، انفعالية الفعالية الأولى وحدّتها، وانسجام الفعالية الثانية وانسيابيتها، دون أن نأتي على إيقاع المفردات الأخرى في النص التي لا تدخل في إطار الفعل كصيغة وإنما تدخل في إطاره كعلاقة، باعتبار أن إيقاع الفعل هو الأقوى، بما يتوافر له من قدرة على تحريك العناصر الأخرى والسيطرة عليها. من هذه الزاوية سوف ننظر إلى إيقاع هذه العناصر على أنها قائمة بشكل يناهض الفعل في المجموعة الأولى على أساس أنه ينتمي إلى فعالية فردية، غير مؤهلة للسيطرة على تلك العناصر المنتشرة والمتوضعة بقوة في عالم الإنسان. بينما نرى أن أفعال المجموعة الثانية الدالة على الفعالية الجماعية أقدر على السيطرة على المفردات الواقعة داخل إطارها مما توضحه كلّ من البنية المقطعية فيها، إضافة إلى مواطن النبر. ويوضّح لنا التشكيل المقطعي لغالبية المفردات الواقعة في السياق ضمن مجال العمل لأفعال المجموعة الأولى، ما ذهبنا إليه: «الينابيعَ = ـ ب ـ ب، الثواني = ـ ب ـ ـ، الحدود الخفيّةْ = ـ ب ـ ب ـ ـ، الأرضَ = ـ ـ ب، الجذورْ = ـ ب ـ ـ، الجمعَ الأخيرَ = ـ ـ ـ ب ـ ب، الصفيحْ = ـ ب ـ ـ، البروقِ = ـ ب ـ ب، العرباتِ = ـ ب ب ـ ب، البهاءِ = ـ ب ـ ب، الأضدادَ = ـ ـ

ـ ب، الأحناش = ـ ـ ـ، الدليل الدمويَ = ـ ب ـ ب ب ـ ب،
الأرضَ = ـ ب، الجذورْ = ـ ب ـ.»

يتجلّى إيقاع هذه المفردات بالنظر إلى بنيتها المقطعية. إذ الملاحظ في تشكيل هذه البنية عموماً هو بروز المقاطع الطويلة ومحاولتها بسط فعاليتها على مساحة هذه المجموعة. وبسبب أن بنية المقاطع الطويلة إنما تتشكّل نتيجة لتعدد الأصوات المكونة لها *، وبالتالي فإن نطقها يستغرق فترة زمنية أطول، الأمر الذي يمهّد لها لحضور أقوى، تمتلىء بفعالية هذا الحضور مساحة النص كاملة. وكما نرى أن تدعيم هذه الفعالية يؤكده وقوع النبر في كل المفردات السابقة على مقاطع طويلة مما يأتي منسجمًا أيضاً مع البنية المقطعية لهذه المفردات، لأن النبر ذاته يعطي أهمية قصوى للمقطع المنبور ويسمح لنا بتأمله. وعلى ضوء هذا الفهم يمكن أن ننظر إلى العلاقة بين إيقاع هذه المفردات وإيقاع الأفعال داخل هذه المجموعة. إذ نجد أنه بمقدار حدّة إيقاع الفعل وتوتّره، نجد إمكانية التنامي والاستمرارية في إيقاع المفردات، مع رغبة خفيّة للإفلات من سيطرة الفعل. ولو عدنا مرة ثانية للنص من أجل مقابلة كلّ فعل بالمفردات الداخلة في إطاره، لوجدنا، حقيقة، أن سمة الفعل الرئيسة هي اللامعقولية، وأنه غير قادر على خوض

---

* لابد من الإشارة إلى أن المقطع الطويل يتألف عادة من صوت صامت + صوت صائت قصير + صوت صامت ساكن، أو من صوت صامت + صوت صائت طويل. بينما يتألف المقطع القصير من صوت صامت + صوت صائت قصير «حركة قصيرة» أمّا مقطع زائد الطول والذي لا يظهر إلّا أثناء الوقف فإنه يتشكّل من أربعة أصوات هي صوت صامت + صوت صائت قصير + صوتان ساكنان أو من ثلاثة أصوات: صوت صامت + صوت صائت طويل + صوت صامت «ساكن». لمزيد من التفصيلات راجع كتاب «دراسة الصوت اللغوي» للدكتور أحمد مختار عمر، ص (٢٢٨ + ٢٦٧).

ما يريد الوصول إليه وتحقيقه، رغم التأكيد الذي يصرّ عليه. مما يعطي هذا الفعل طابعاً اسطورياً، حدّه في النص، القدرة النامية على لَمّ النسيج الشعري والسير به. هذا فيما يخصّ إيقاع البنية اللغوية لمفردات المجموعة الأولى. أمّا بالنسبة لإيقاع البنية في المجموعة الثانية، فقد وجدناه مخالفاً للأولى. فالنبر اللغوي، مثلاً، يتحدّد على مقطع قصير في التشكيل المقطعي للمفردات التالية: «أناملي، أنا ملكم، التارد، الأبجدية، الحذقة، الباسل، مكرر» وهذا يتعارض أيضاً مع مواقع النبر في التشكيل المقطعي للأفعال الواقعة في إطار هذه المجموعة والتي كنا قد وجدنا أن النبر يتوضّع فيها على مقاطع طويلة. ويفيد هذا التعارض في تحديد أهمية إيقاع الأفعال المعبّرة عن الفعالية الجماعية، ومدى قدرتها على احتواء الفعاليات الأخرى، في الوقت الذي يكشف لنا عن اضطراب هذه الفعاليات وهي تنضوي تحت سيطرة القوى الجديدة.

إننا نرى أن هذه التحولات الإيقاعية في حركة الأفعال كفعاليات مؤثرة، وفي حركة المفردات الأخرى كفعاليات متأثرة بالنسبة للنص عموماً، يشير إلى تحوّل دلالي قائم على المستوى الأيديولوجي من الفعالية الفردية المأزومة والمتوترة إلى الفعالية الجماعية المنسجمة والمتمكنة من فرض حضورها على المظاهر الأخرى.

كما أنه لابد من الإشارة إلى القيمة الجمالية المتولدة من طبيعة الإيقاع كما أشرنا إليها، والتي كشفت عنها التحولات الإيقاعية بالاختلافات والتوافقات الحاصلة في البنية المقطعية للنص. لأن الجمال كما يراه **شارل لالو** (يتولّد من التوافقات الانسجامية التي تضم هذه البناءات الشديدة التباين والتي يثير فينا إحساساً بصفاته الخاصة النوعية.)[٦] ونضيف إلى أنه من خصائص هذا «الجمال» خلق تناغم خاص يتحرك على محاور متداخلة

بين الشاعر فالنص فالمتلقي.

وقبل أن نأتي إلى ختام هذه القضية لابدّ من العودة للنص مرة أخرى لتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته. إذ من اليسير علينا ملاحظة تكرار حرف السين وحرف الراء في مواضع متعددة، كما تقوم بينهما حركة إيقاعية تدعم الحركة الإيقاعية التي تمّ كشفها بالنظر إلى التشكيل المقطعي. فالسين صوت رخو مهموس، يأتي على خلاف مع حرف الراء الذي يتسم بأنه صوت لثوي مكرّر مجهور[٧] ويأتي الإيقاع متماوجاً بين كلا الصوتين. كما يساعد هذا التماوج على تعميق المفارقة الحاصلة نتيجة العلاقة بين الأفعال والمفردات، لاسيما تلك الواقعة في المجموعة الأولى. كما نلاحظ في النص أيضاً التوازنات الإيقاعية بمختلف مستوياتها. حيث نلاحظ التوازن على مستوى التلفّظ الصوتي في تكرار حرف الشين في الكلمات «مشيراً، تشير، سأشعل...» والنون في «الكائن، الينابيع، الثواني...» والحاء في «أنحر، الحدود، الحلبة...» وحروف المد الطويلة والقصيرة. ثم على مستوى الإيقاع الصوتي، كما يظهر في حركة الحروف كالفتح في الكلمات: «الجَمْعَ، تَحْتَ، رَهْبَة...» والكسر في «هدأةِ، الحدودِ، طفولةِ...» والضم في أنحرُ، تشيُر، أشعلُ...» ويمتلك كلّ من هذه الحروف جرساً خاصاً يعمل مع غيره على خلق تناغم بينه وبين الأصوات الأخرى في الكلمة. لأنه (لكل حرف في اللغة جرساً، وإن الجرس إنما هو انسجام بين النغمة الأساسية والأصوات الثانوية.)[٨] وإن هذا الانسجام يساعد على تعميق طبيعة الإيقاع بالمستوى الذي يساعد فيه على تعميق الدلالة كقضية ترغب المفردة الإفصاح عنها.

كما يمكن أن نلاحظ في النص توازناً إيقاعياً آخر قائمًا على المستوى الدلالي في الصيغ التالية مثلاً «الخلخلة، هدأة..» إذ تشيران إلى الاعتلال

المعهد العالي للاستاذية في التعليم الثانوي - المكتبة المركزية - جامعة دمشق
الرقم:
القسم:
الرقم التسلسلي:

والوهن. وفي الصيغ «طفولة، الجذور، النبات» وتتضمن مشروع حركة ونمو. ثم في الصيغ «الحلبة، رهبة، بأس، العراك...» وفيها معاني الشدّة والحزم والتناحر.

إن هذه التوازنات جميعها عناصر هامّة في دراسة الإيقاع لا يجوز إهمالها أو الإعراض عنها. لأنها طالما هي موجودة في النص وقائمة في حركة مفرداته فمن الواجب، إذن، النظر إلى طبيعتها الإيقاعية وتلمّس خصائصها. وإننا إذ نفعل ذلك فإننا نكون قد جلونا ركناً هاماً من أركان العملية الإبداعية وقطعنا شوطاً معقولاً في دراسة النص وفهم قضاياه.

٢ ـ إيقاع الجملة

كنا قد ذكرنا أن الإيقاع يظهر في حركة البنية وتحولاتها داخل النص الشعري. ولأن الجملة هي العمود الفقري الذي ينبني عليه، ليس النص وحسب، وإنما الكلام الإنساني عامة، فمن الطبيعي، إذن، أن تتسم حركتها بالقوة، وأن يُنْظَر، بعمق إلى الأهمية الإيقاعية التي تمتلكها. ونرى أن إيقاع الجملة، إنما يقوم، أولاً، على حركة عناصرها المتشكلة في إطارها كجملة، كما يقوم، ثانياً، على حركة الجملة ذاتها، ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النصّي، بسبب أن هذه التوجهات تخلق، استناداً للاختلافات، الصوتية أو الدلالية، التي تحدثها، إيقاعاً يساير هذه الآثار ويعمل على بلورتها. ولعل إيقاع الجملة، وفقاً لهذا الفهم، هو الإيقاع الأهم في النص، لأن النص، بحد ذاته، ذو طبيعة جملية. وما وجدناه للمفردة فيه من أهمية، فلأنها قائمة على أساس أنها عنصر نشيط داخل الجملة، وليس على أيّ أساس آخر. ومن هذا الموقع، ينبغي الالتفات إلى ما يمكن أن تثيره الجملة من تناغم، سواء في توضعها كوحدة بنائية مستقلة،

أم في حركتها وتحولاتها بين الوحدات البنائية الأخرى، وما يحدث، نتيجة لذلك، من تقاطعات مختلفة تخص طبيعة الجمل وتشكلاتها. فتظهر، بشكل أو بآخر، قدرة الإيقاع على تحديد أهمية هذه التشكلات والتناغم الذي تحدثه خلال مساراتها.

ومن الجدير ذكره، أنه في النظر إلى حركة الإيقاع في الجملة لابد من معرفة الخصائص التي تتمتع بها سواء على مستوى موقعها داخل النص، أم على مستوى العلاقات المتشكلة نتيجة هذا الموقع، أم على مستوى طبيعتها الذاتية، بما فيها التشكّلات المقطعية وأهمية النبر والفعاليات الصوتية والدلالية التي تشكل جزءاً لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمّق مفهوم الإيقاع في النص وتوضّح اتجاهه.

يقول الشاعر محمد الماغوط:

(نصفه نجومْ
ونصفه الآخر بقايا وأشجارٌ عاريةْ
ذلك الشاعرُ المنكفئ على نفسه كخيط من الوحْلْ
وراءَ كلّ نافذةْ
شاعرٌ يبكي، وفتاةٌ ترتعشْ،
قلبي ياحبيبة، فراشة ذهبية،
تحوّم كئيبة أمام نهديك الصغيرين.
كنتِ يتيمةً وذاتَ جسدٍ فوّارْ
ولأهدابكِ الصافية، رائحةُ البنفسج البّري
عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين،
أحلم بالغروب بين الجبال،
والزوارق الراحلة عند المساء،

أشعر أنَّ كلَّ كلمات العالم، طوع بناني.
فهنا على الكراسي العتيقةْ
ذات الصرير الجريحْ،
حيثُ يلتقي المطرُ والحبّ، والعيونُ العسليةْ
كانَ فمكِ الصغيرْ،
يضطربُ على شفتيّ كقطرات العطرِ
فترتسمُ الدموعُ في عينيّ
وأشعرُ بأني أتصاعدُ كرائحةِ الغاباتِ الوحشيةْ
كهديرِ الأقدامِ الحافيةْ في يومٍ قائظْ.)[1]

يبدو إيقاع الجملة في النص متفاوتاً في طبيعته التي يظهر بها. وربما كان هذا التفاوت واحداً من أهم ما يميز نصوص الماغوط الشعرية. وسوف نرى أن مردّ ذلك إنما يعود إلى توتّر الشاعر ذاته واضطرابه وعدم قدرته على الانخراط في الحركة العامة للمجتمع، أو التلاؤم معها.

نبدأ مع الشاعر، بالكتلة الحركية الأولى التي تصدّرت نصّه، وبعلاقات التقديم والتأخير التي اتسمت بها هذه الكتلة، مما يشير إلى ظهور إيقاع مختلف يتموّج تبعاً لطبيعة تشكيل الجملة، إحدى أهم منعكسات الشاعر الوجدانية في النص. وقد نضيف إلى كلام فرويد: (إن الأثر الشعوري ليس إلّا نتيجة نفسية بعيدة للعملية اللّاشعورية)[2] ما مفاده أن هذه العملية ذاتها، قد، مهدت للمخزون الذي تحتويه، والمتشكل سابقاً نتيجة كبت أو قمع شعوري في الواقع، لكي يطلّ علينا، فيتجلّى في هذه الآثار المعرفية التي نراها، متداخلاً مع المنعكسات المتشكلة قبيل إنجاز هذه الآثار وإبّانها، مما يُظهر أهمية النص في الإفصاح عن الحياة من وجهة نظر معينة. وفي جمل النص ما يشير إلى هذا الإفصاح «نصفه نجوم» ربما يتبدى

لنا أن إيقاع الجملة هو إيقاع خيطي، تطلقه طبيعة الجملة من كونها جملة اسمية تتصف بالثبات، وهي سمة رئيسة في تشكيل الجملة الاسمية. غير أننا نلمس، هنا، ما يخالف هذا الفهم، ليس بتقديم الخبر على المبتدأ، ولا بخصائص هذا الخبر، ولا حتى باسناد الخبر إلى ضمير الغائب الذي يعني الشاعر ذاته، وإنما في هذا الانقسام الذي يوحي بانشطار الإيقاع إلى أكثر من وجهة، مما يؤكد على الرغبة في كسر معلم الهيئة الواحدة، وخلق حالة من التعددية أو الفصام داخل الهيئة ذاتها. هذه الحركة الإيقاعية المتشعبة والمتمثلة بحركة الجمل الثلاث الأولى في النص، تشكّل هاجس النص الأساسي. وسوف نرى أن مردّ ذلك إنما يعود إلى وجود محاولة تهدف إلى هزّ كيان الشاعر والقبض على عالمه، ثم قسره للاستسلام لحالات السلب المهيمنة، مما ستقدمه لنا تحولات هذه الحركة. ذلك أن حركة هذه الكتلة، رغم ما يبدو فيها من ثوابت إيقاعية متمثلة بالصيغ التعبيرية، فإن هذه الثوابت ذات أساس هشّ، مما يجعلها تتموج في القاعدة وتميع، الأمر الذي توضحه صيغ التوجه للجمل من الغائب إلى المخاطب، في الوقت الذي يبدو فيه استناداً للتشكيل المبين، أن الغائب كلّه هو عبارة عن إخبار لهذا المخاطب، الذي أدّى اضطرابه، إلى تراجع في موقعه، وبالتالي، إلى تقدم خصائصه عليه. هذه الخصائص هي التي عمّقت القيمة السلبية لموقع المخاطب «الشاعر» ونرى في التشكيل المقطعي لهذه الكتلة الحركية المتناغمة تأكيداً لهذه القضية.

ـ بْ ب ب ـ

ب ـ بْ ـ ـ بْ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ـ بْ ـ

ـ بْ ـ ـ بْ ـ ـ بْ ب ب ـ ـ بْ ـ ب ـ بْ ـ

يظهر في البداية أن انسجاماً مقطعياً يؤالف بين الجملتين الإخباريتين

الأولى والثانية، والجملة الابتدائية الثالثة. وهذا ما تدل عليه طبيعة التشكيل المقطعي للجمل الثلاث:

ـ الجملتان الأولى والثانية = مقطع طويل عدد /١١/، مقطع زائد الطول عدد /١/، مقطع قصير عدد /١٠/

ـ الجملة الثالثة = مقطع طويل عدد /١١/، مقطع زائد الطول عدد /١/، مقطع قصير عدد /٩/

وربما يوحي هذا التوازن بتساوي فعالية الشاعر الحاضرة مع الفعاليات التي تجزأ إليها، مع تفاوت بسيط بالنسبة للمقاطع القصيرة مقداره مقطع واحد زيادة في الفعاليات المجزأة، قد لا ينمّ عن فروق ذات شأن بين أطراف الانقسام. غير أن الذي يوضّح هذه الفروق، ويعمّقها، هو موقع النبر على هذه المقاطع. إذ نلاحظ أنّه تراجع لدى المقاطع الطويلة من اثنين إلى واحد، وتزايد على المقاطع القصيرة من أربعة إلى ستّة. وهذا يشير إلى اضطراب واضح في حركة الجملة التي تمثل حركة الشاعر ذاته. إن الشاعر وهو يرى أن نفسه بدأت تتجزأ، إنما ينتابه شعور بالقلق، لأن التجزؤ في النفس علامة اختلال وتصدّع، مما يكوّن في هذه النفس، سمات تدلّ على ذلك. وتتمثل بهذه المشاهد المضطربة التي ترجمتها زيادة فعالية مواقع النبر على المقاطع القصيرة في الجملة الأخيرة.

في الكتلة الحركية التالية، نجد أن الإيقاع يتّسم بالتوازن على مستوى الصياغة، وتبدو الثوابت الإيقاعية فيها واضحة. غير أنه لا يصح النظر إلى هذه الحركة الخارجية الظاهرة وحدها، واعتمادها أساساً لفهم الإيقاع وتتبع حركته، لأن الحركة الحقيقية كامنة داخل الكتلة ذاتها. وما نراه ظاهراً في الصياغة، ما هو إلاّ مظهر من مظاهر تجلّي الإيقاع المختلفة. إذن تبدأ حركة الإيقاع، أولاً، مع حركة الكتلة الممثلة بالجملتين: شاعر يبكي، وفتاة

ترتعش. وهما قائمتان على أساس التوازي المتمثل بالصيغ: شاعر/ فتاة، يبكي/ ترتعش. أي أن الإخبار جاء في كليهما جملة فعلية، فعلها مضارع، قائم على التتابع الزمني لحركتي البكاء والارتعاش. ويأتي نمو الحركتين متعارضاً، ظاهرياً، مع الموقع المكاني الذي يتسم، للوهلة الأولى، بالسكون واللّاتغير. ولعل تقديم الظرف يعمّق هذا الموقع، ويضيف إحساساً جديداً لمجموعة الأحاسيس التي تفرزها هذه الحالة. فالظرف يشير إلى المكان، وللمكان، هنا خاصية ثابتة. بينما نجد أن تركيب الجملتين يفرز إيقاعاً حركياً، فيه اتصال واستمرارية.

وربما استطعنا أن نفهم العلاقة بين كل من: الظرف/ الشاعر/ والفتاة، إذا نظرنا إلى التشكيل المقطعي للفعاليات القائمة في هذه الكتلة. حيث نرى أن الظرف «وراءَ» يتشكل من المقاطع التالية: ب ـ ب، بينما نرى أن جملة «شاعرٌ يبكي» تتشكل كما يلي: ـ بْ ـ ـ، وجملة «فَتَاةٌ تَرْتَعِشْ» باعتبارها داخلة في إطار الحركة ذاتها، تتشكل مقاطعها كالتالي: ب ـ ـ بْ ـ، واستناداً لهذا التشكيل ولموقع النبر على المقاطع الطويلة أو القصيرة، يمكن لنا تحديد قيمة الإيقاع في هذه الكتلة، كإيقاع حركي متوتّر. فالظرف، باعتباره يشكل مكان توضّع كل من الشاعر والفتاة، نجده يتشكل من مقطعين قصيرين ومقطع طويل، وقد يشير ذلك إلى الانطواء والعزلة، وما يصحبانهما من مشاعر قلق وفقدان الأمن والتراجع عن مواكبة مسيرة الآخرين. وهذا يؤدي إلى حالة غير عادية، أشبه ما تكون بحالة «هذيان» تتملك صاحبها، وتشعره بعدم التوازن. ويأتي وقوع النبر على المقطع الطويل الذي يتوسط المقطعين القصيرين، ليؤكد على الحالة المذكورة، وليعطيها خاصية الاستمرار المشبع بعناصر القلق وفقدان الفعالية. هذا على مستوى إيقاع الظرف. أمّا على مستوى إيقاع الشاعر/

الفتاة، فإننا نلاحظ أن التوازي الملحوظ في بناء الجملتين يُظْهِرُ داخل الحركة توازياً مقلوباً، يساعد على تعميق الخاصية التي وجدناها لدى الظرف، حيث نرى أن النبر قد وقع، في الجملة الأولى، على مقطع قصير فطويل، وفي الجملة الثانية على مقطع طويل فقصير. وقبل أن نتناول العلاقة بين الجملتين، نشير إلى أن إيقاع الجملة الأولى يعكس إيقاع الظرف تماماً، من كون المقطع القصير المنبور، قد توسّط المقطعين الطويلين. أي أن التوتّر فيه أتى مصاحباً لاستمرارية بؤس الشاعر وشقائه، واللذين أكدّهما التشكيل المقطعي للفعل التالي. لأن وقوع النبر على المقطع الطويل في الفعل المضارع يؤكد سريان حالة الإخفاق التي وجدناها في حركة الظرف. ويأتي إيقاع الجملة الثانية ليضيف أكبر قدر ممكن من التشنّج الذي يحكم مسار الكتلة الحركية كلّها. فهي رغم كونها تتسم بالتوازن المقطعي، غير أن هذا التوازن يفرز حركة لا تشعر بهذه الخاصية. فوقوع النبر على مقطعين ليسا من طبيعة واحدة، يساعد على معرفة حركة الإيقاع في الجملة، إذ يشير إلى وجود خلل داخل التوازن ذاته، مما يعمّق الحركة الداخلية للجملة الأولى، وبالتالي، يعمل على وسم الحركة النهائية لمختلف عناصر الكتلة بالاضطراب. وهذه خاصية كنا قد وجدناها لدى الجمل الثلاث الأولى، مما يظهر أن حركة النص ما تزال قائمة على أساس التصدّع الذي يحكم البنية، والذي يعكس على المستوى الواقعي أيضاً، أساساً متصدعاً آخر يتحكم بمسار الشاعر.

إن الإيقاع، بهذا المفهوم، لا يقف عند حدّ التشكيل الصياغي للفعالية الشعرية. وإنما هو توغل داخل هذا التشكيل، ومعرفة لطبيعة الحركة الداخلية التي تشكّل أساسه المتين. لأن هذه الحركة ذات أثر كبير، ليس في معرفة الإيقاع وتتبع حركته أو النشاط الذي تتميز به الحركة، أو

تقوم عليه، من أجل الإحاطة بمختلف عناصر النص، وإنما في هذا المستوى الدلالي الذي تعمل على خلقه ودفعه إلينا بهذا الامتلاء. فالإيقاع هو (الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي، وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة)[1]. وقد وجدنا أن هذه **الوحدة النغمية هي واحدة من أهم مفرزات التشكيل المقطعي للوحدات الحركية في النص**، وكذلك لنشاط النبر على هذه المقاطع، بما تمهّد له من معرفة الحركة النهائية للنص، دون أن يعني ذلك إغفال أهمية التوازنات الأخرى، **الصوتية والدلالية**، المتشكلة فيه، والتي تعمل إلى جانب هذه الفعاليات على إكساب حركة النص، الخاصيّة المشار إليها.

فيما تبقى، نلاحظ تكرار الحركة ذاتها، تقريباً. وأن **تلوينات الإيقاع التي نلمسها ما هي إلاّ تأكيد على حسّ التناغم الذي يوحّد بنى النص** مجتمعة. وهو إذ يؤكد ذلك، إنما يكشف عن حسّ واقعي مغاير، سمته الأساسية، **التفكك والضياع**.

نتابع قراءة إيقاع الجملة في النص، متجاوزين مجموعة من الكتل الحركية التي لا يخرج إيقاعها، كثيراً، عن النتيجة التي توصلنا إليها، ذلك أن النص يحاول أن يرسم بكليته، إيقاعاً مضطرباً. وإننا إذ نفعل ذلك، فلكي لا نقع في تكرار مملّ قد لا يخدم الغاية التي نتوخاها.

في المقطع الأخير من النص، نلاحظ، مبدئياً، تحولاً في إيقاع هذا المقطع الذي ينقسم، في أساسه، إلى كتلتين كبيرتين. ويبدو أن الكتلة الثانية تفرز أكثر من حركة على عكس الأولى. ورغم أن حركات الكتلة الثانية إنما تتبادل الفاعلية مع حركة الكتلة الأولى، فإن **تموّجاً إيقاعياً**

واضحاً، نجده يتحرك على مستوى الكتلة الواحدة، مع ميل إلى التوازن على مستوى الحركة النهائية لكل كتلة، وعلى مستوى الحركة النهائية لمجموع الكتلتين.

نتابع مع الشاعر هذه الحركة:

فهنا على الكراسي العتيقةْ
ذات الصريرِ الجريحْ
حيث يلتقي المطرُ والحبُّ، والعيونُ العسليةْ.

إن أول ما يلفت نظرنا في إيقاع هذه الكتلة، هو حركة الجذب التي تحكم عناصرها، وتشير إلى مشهد عشقي، قائم في جو حزين، نجده معمّماً في عالم الماغوط الشعري. ويبدو أن إيقاع «الكراسي العتيقة ذات الصرير الجريح» يتسم بالتوازن اللفظي، على أساس أن وحدة «الكراسي العتيقة» تقابلها وحدة «الصرير الجريح» في الوقت الذي تقوم به الوحدة الأخيرة على وصف الأولى، وتعريف خصائصها. وفي هذا التعادل ينسجم الإيقاع، معلناً عن فاعلية معينة، تندفع بقوة هذا التعادل لتشير إلى طبيعة الموقع الذي تنتمي إليه حركة المكان. ويأتي وقوع النبر على مقاطع طويلة في التشكيل المقطعي لكلا الوحدتين المذكورتين، متوافقاً مع حركة الإيقاع المنوّه عنها. وفي الحقيقة، نجد على مستوى حركة مختلف عناصر الوحدتين، أن ميلاً واضحاً للاستقرار يأخذ طريقه إلى هذه الحركة. ولو نظرنا إلى فعالية النبر على التشكيل المقطعي فيهما لوجدنا ما يؤكد هذه الحقيقة. إذ تتشكّل المقاطع كما يلي:

بْ ب ـ بْ ـ ب ـ ب ـ
ـ ب ـ ب ـ

فبينما نجد أن الوحدة الأولى تتوازن حركتها بين المقاطع الطويلة والقصيرة، إذ تشتمل على ستة مقاطع طويلة وخمسة مقاطع قصيرة، ويدعم هذا التوازن فاعلية النبر على مقطعين قصيرين ثم مقطعين طويلين، نجد على مستوى الوحدة الثانية، انتشاراً واسعاً للمقاطع الطويلة نسبة إلى القصيرة (خمسة إلى اثنين) مع وقوع النبر كلّه على المقاطع الطويلة. وهذا يسمح بوجود رغبة لدى الحركة، للاستقرار، كما رأينا. وتبدو هذه الرغبة، أيضاً، في التشكيل الهندسي لحركة المقاطع ذاتها. إذ الملاحظ أن المقاطع القصيرة تتجمع في مقدمة الحركة، لتبدأ بعدها، المقاطع الطويلة بالسيطرة على مساحة الحركة النهائية، معبّرة، في هذا التحول، عن وجود حالة استقرار يخضع لها الحيّز المكاني.

في حركة الوحدة الثالثة التي تتكامل بها حركة هذه الكتلة، يبدو التوازن اللفظي قائمًا على مستوى حركة عناصر الوحدة، كما يتجلّى في «المطر/ الحب/ العيون. . .» ولكل عنصر من هذه العناصر إيقاع منسجم مع الآخر، تحدّده دلالة العنصر ذاته. ولعل هذا، هو السبب في أن تلتقي هذه العناصر جميعاً لتشكّل، في حركة لقياها، ما من شأنه إضفاء طابع التواصل على حركة جميع الكتلة. وفي النظر إلى أن هذه الوحدة، باعتبارها هي الوحدة الرئيسة قد جاءت متأخرة في السياق، إذ كان من المفترض بها، من الوجهة الدلالية، أن تتقدم على ملحقاتها التي شكّلت كلًّا من الوحدة الأولى والثانية. فإذا نحن أخذنا بهذا الرأي يكون الإيقاع قد جاء معكوساً لدى هذه الكتلة، وبالتالي، تكون حركة النزوع إلى الثبات والاستقرار المكاني الذي تتخلّله الحركة الزمانية المتواصلة قد ترسّخت بما لا يدفع للشك.

وليس التوازن اللفظي لحركة هذه الكتلة هو سبيلنا لبلورة هذه

النتيجة بقدر ما هو التشكيل المقطعي لحركة الكتلة العكسية في الشكل الهندسي الملحوظ، التي تميل إلى التخلي عن المقاطع القصيرة، وتبنّي المقاطع الطويلة، في الوقت الذي يمارس فيه النبر نشاطه، مسايراً حركة هذا التشكيل.

في الكتلة الحركية الأخيرة، تبدو حركة الإيقاع النهائية متجهة إلى الاستقرار، من خلال حركة الجمل الثلاث الرئيسة التي تتضمنها الكتلة. ملتقية، في هذا المنحى، مع حركة الكتلة السابقة، ومترجمة للحسّ النهائي الذي يعمل النص، بمجموعه، على البوح به. فعلى مستوى الجملة الأولى: «كانَ فَمُكِ الصغيْر يضطربُ على شفتيَّ كقطراتِ العطر» يأتي الإيقاع موسوماً بالقلق الذي تؤكده طبيعة السياق. إذ الحالة التي يعبّر عنها هي حالة حبّ، والمفردات الداخلة فيها تدلّ على الخصوبة. غير أن الموقف الذي تجتمع هذه العناصر عنده، هو **موقف يشعر بالخوف وفقدان الأمن**. وبالتالي، تمسي ممارسة الحبّ في ظل هذا الموقف غير مرغوب فيها، مما يخلق حالة أخرى مغايرة، سمتها الأساسية **الإحباط**. إن إيقاع الجملة، هنا، هو هذه الحركة بين الحالتين، بما يصحبها من توتّر نفسي، وقلق على مستقبل الحالة الأولى. وربما استطعنا أن نؤكد طبيعة هذه الحركة بالنظر إلى التشكيل المقطعي للجملة التي تتكون من المقاطع التالية:

ـ ب ب ـ ب ـ ب ـ

ـ ب ب ب ـ ب ب ب ب ب ـ ب

إن طغيان المقاطع القصيرة تشعر بوجود قلق في الموقف. ويأتي **تنافر النبر** على المقاطع الطويلة والقصيرة مترجماً لحسّ التوتّر الذي ذكرناه. وقد نجد، أيضاً، لدى الجملة الثانية ميلاً أكيداً لتعميم هذا الحسّ، وذلك بما

يوفّره التشكيل المقطعي من قابلية ذاتية للتعادل فيما بين المقاطع الطويلة والقصيرة، مقدارها ستة لكل نوع. إن هذا التعادل يُشعر بقوى الشدّ والجذب التي تمارس فعاليتها في عالم الشاعر، فتوجد، في هذه الممارسة، حالة عامة تتوازن عندها مجموعة القوى التي تتسلّل إليه، فتفسد عليه هدوءه. وتأتي صيغة الفعل المضارع في هذه الجملة مؤكدة لحالة توازن القوى المشار إليها، بكونها معطوفة على الصيغة السابقة «يضطرب» إذ يشير هذا العطف إلى أن الارتسام أو التشكّل قد جاء بعد الاضطراب الذي يفيد الحركة المتواترة العنيفة. لكأن سيطرة هذه الحركة الخارجية الموسومة بالتموج ترغب بالسيطرة بشكل نهائي على الشاعر. أي أن التوازن الملحوظ في حركة الجملتين يشكل مدخلاً، الغاية منه استسلام الشاعر للقوى التي تضغط عليه بشكلٍ متتالٍ. بتوضيح آخر، فإن القوى، هنا، أخذت تميل إلى التوازن، والشاعر الذي بدا مضطرباً في البداية، بدأ ينكفىء، وبالتالي، فإن حركة التوتر التي كانت بادية عليه بفعل عدم انتظام المؤثرات الخارجية، أخذت تميل إلى الثبات والاستقرار بفعل انتظام تدفق هذه المؤثرات، مما يفيد تحولاً في الحركة الإيقاعية من خارج إلى داخل وبالعكس. ينسحب عن هذا التحول وجود حالة خلخلة متوضعة في أعماق الشاعر. وبدا ثبات هذه الحالة قائمًا في حركة الجملة الثالثة الطويلة، وفي طبيعة التشكيل المقطعي الذي تتكوّن منه:

وأشعر بأني أتصاعدُ كرائحةِ الغاباتِ الوحشيةْ
كهديرِ الأقدامِ الحافيةْ في يومٍ قائظْ

إن دلالة الفعل «أشعر» تمثّل انتقال الحركة إلى داخل الشاعر، وتأتي مترجمة لأحاسيس الخيبة والحرمان واللاّ أمن، التي يعاني منها. غير أن

مفـرزات هذا الانتقـال المتمثلة بظاهـرتي التشبيه الـلاحقتين، تعدّ أهم خاصية يمكن أن تتسم بها حركة الإيقاع في هذا المقطع. فهما، علاوة على كونهما يشكـلان توازنـاً إيقاعياً لفظياً بارزاً على مستوى التشكيل اللغوي والبـلاغي، **كرائحـة الغـابـات الوحشية/ كهدير الأقدام الحافية**. فإنهما يمثّـلان، على مستـوى اتجاه الحركة، أساساً لتشكّل مسارات متداخلة، تثبّت الشـاعـر في حالـة الاستسلام المذكورة. وتبدو الحركة العامة، تبعاً للفاعلية المكوّنة لها، ولعناصر هذه الفاعلية، آخذة المسار التالي: **يضطرب فمك الصغير على شفتي = حركة ظاهرة خارجية. فترتسم الدموع. . . = حركة تَشكُّل، تفيد تكوّن حركة وتوضّعها. وأشعر. . . = حركة داخلية وجدانية. أتصاعد كرائحة. . . كهدير. . . = حركة متحولة خارجية**. إن إيقـاع هذه الحـركات هو الذي يحدّد لنا الإيقاع النهائي في هذا النص، باعتباره إيقاعاً يجسّد حالة ضياع كاملة. وربما يساعد التشكيل المقطعي لهذه الجملة على بلورة الحالة المنوّه عنها، كما هو مبين:

ب ـ بْ ب ب ـ ءْ ـ ب ب ـ بْ ب ب ـ بْ ب ـ ءْ ـ ءْ ـ
ب ب ءْ ـ ءْ ـ ـ بْ ـ ـ ءْ ـ ءْ ـ

يعطي هذا التشكيل جواباً للأسئلة التي يمكن أن تدور حول تمركز حالة الضياع وثباتها، إذ يترجم الحسّ النهائي لمختلف حركات «الجملة» في النص سواء أكان بطغيان المقاطع الطويلة، كما نرى، أم كان بالتأكيد على استقرار الحالة التي يعمّقها وقوع النبر على هذه المقاطع ذاتها. إذ نرى ميل الحـركة النهائية للاستقرار واضحاً. فالتشكيل المقطعي للحركة الداخلية للجملة ممثلة بالفعـل «وأشعر بأنّي. .» والمتحول عنها حركة خارجية ممثلة بالفعل الآخر «أتصاعد. .» نراه محكوماً، في البداية، بتوتّر عنيف قائم على

حركتي تأثر وتأثير قويتين. وهذا هو السبب في كون المقاطع القصيرة تطغى في هذا الجزء. بينما نلاحظ أن تشكيل الجزء الثاني من ظاهرة التشبيه، والذي يفيد التحوّل النهائي للنص إنما تحتل المقاطع الطويلة فيه المساحة المتبقية تقريباً «عشرون مقطعاً طويلاً وخمسة مقاطع قصيرة». وقد جاء النبر فيها على ستة مقاطع طويلة ومقطعين قصيرين. ولعل هذا يفيد سكوناً للحالة التي كانت فيها فعالية الشاعر السابقة آخذة بين شدّ وجذب، مما رأيناه من تواتر الفعاليات المسيطرة عليه، وخلقها هزةً شعورية في عالمه.

وقد عبّر إيقاع هذه الكتلة عن إحساس عميق بفقدان الفعالية لدى الشاعر واستسلامه النهائي للقوى الخارجية التي تمكنت منه. وهذا ينسجم مع الحركة الإيقاعية التي انتهت إليها حركة الكتلة السابقة، مما يشير إلى أن حركة النص تهدف إلى خلق حالة «استكانة» تجعل موقع الشاعر فيها مهمشاً.

بهذا الفهم، نقدر عن طريق الإيقاع ممثلاً بحركة عناصر النص أن نقف على هذا التناغم الذي يوحّد بين هذه العناصر، وينظّمها، فتبدو وحدة قائمة، تشكّل عالماً خاصاً لا يمكن للشاعر الانفصال عنه.

نعود إلى نص آخر، نتعرف فيه على عناصر الإيقاع الممثلة بحركة جمله، وهذا النص، على الرغم من أن النتائج النهائية التي تدفعها حركة هذه الجمل قريبة من تلك التي توصلنا إليها في نص «الماغوط» فإن طبيعة تركيب الجملة، هنا، والشكل الذي تأخذه بنية التعبير، والعلاقات التي يشكّلها أسلوب التوجّه، كلّ ذلك مما يميّز النص الجديد.

ولعل هذه القضية من أهم القضايا التي يتميز بها الإيقاع في القصيدة النثرية. وهي عدم وجود ثوابت أساسية تنطلق منها دراسة الإيقاع، وإنما المعوّل عليه في ذلك هو حركة النص بمختلف عناصره، والمميزات التي

تتصف بها هذه العناصر عندما تتحرك داخل المساحة التي تشغلها. مما يعطي الإيقاع خصائص غير نهائية، تنهض في النص مع دلالاته المفتوحة.

يقول أنسي الحاج:

(تعالوا
المملكةُ مفتوحةْ
أسرابُ الحساسين عند بابِ المملكةْ
تسرعُ للتحيةْ
على بعدِ قبلة تقفون من البابْ
الكنوزُ وحيدةْ
الأرضُ وحيدةْ
الحياةُ وحيدةْ
تعالوا
كلّلوا رؤسكم بذهب الدخولْ
واحرقوا وراءكم
احرقوا وراءكم
احرقوا العالَم بشمسِ العودةْ.)[١٢]

نلاحظ أن حركة الإيقاع في النص تأخذ اتجاهين رئيسيين، تحدّدهما طبيعة تشكيل الجملة فيه، بانتقالها من **الإنشاء إلى الخبر فالإنشاء ثانية**. وفي حركة الانتقال نرى أن الإيقاع يموج بين أكثر من فعالية. مما يعطي الحركة، رغم التوازن اللفظي الموسومة به، طابعاً امتدادياً متعرجاً، حدوده: **الشاعر/ النص/ الجماعة**. وربما تسمح لنا هذه الحركة بالوقوف على أهمية العلاقة القائمة، بين أطرافها باعتبارها علاقة تسعى لإقامة نوع من التوازن

بين هذه الأطراف، بجهد الإيقاع، بمختلف تجلياته، على إظهارها والتأكيد عليها. وهذا يُعَدّ من أهم الخصائص التي تتميز بها الظاهرة الإيقاعية. إذ (تعبر طبيعة الإيقاع عن التوازن الدقيق ما بين المحتوى الغريزي أو الانفعالي للقصيدة والعلاقات الاجتماعية التي تحقّق الانفعالات عن طريق جماعيتها)[١٣]. بهذا المعنى يصح قولنا: إن فعالية الإيقاع لا تقف عند حدود النص وفقاً للبنية المتشكل منها، وإنما تتعداه لما يمكن أن تحيل إليه دلالات البنية فيه، سواء أكانت هذه الإحالات تتصف بالواقعية وما يدخل في إطارها، أم كانت مفترضة، نسجها الخيال بطريقة مغايرة للواقع، غير أنها تكشف، في النهاية، عن عالم داخلي خاص.

تبدأ حركة النص، هنا، بالفعل «تعالوا» الذي يشكّل جملة إنشائية، إنشاؤها طلبي، تحدّده صيغة الأمر. ويجهد الإيقاع وفقاً لهذه الصيغة على جمع أطراف مشتّتة، بعد عملية تحريضية. وهذا يسمح بنمو فعالية إيقاعية بين طرفين، يمثل الشاعر فيهما الطرف الرئيس، من كونه العنصر الأهمّ الذي يمتلك الأحقيّة بتوجيه الأطراف الأخرى. وربما ساعدت حروف المدّ في الفعل المذكور على منح الموقف طابع التمكن والراحة. وبالتالي يمسي إيقاع الفعل هو إيقاع الرغبة التي تهدف إلى تحريض الأطراف الأخرى للاستجابة لفعالية الصيغة الآمرة. معتمداً في هذا التحريض على مجموعة من الجمل الإخبارية الهادفة إلى تحسين فاعلية المجيء الذي تحثّ عليه صيغة الأمر، وإظهار المكان الجديد على أنه مهيأ بأفضل ما يمكن لاحتضان الفعاليات القادمة. وبالتالي، فإن الإيقاع يأخذ بالتغيّر انطلاقاً من هذا الانتقال البنائي المحدد بهندسة الجملة وتشكيلها داخل النص، بدءاً من جملة «المملكةُ مفتوحةٌ» وبسبب كون هذه الجملة اسمية، بسيطة، تقريرية في الوقت ذاته، فإن إيقاعها جاء منسجمًا مع الطبيعة المشكّلة لها. إذ هي

ذات طبيعة ثابتة، مما يمهّد لظهور إيقاع خيطي، يستطيل في جزئه الثاني «مفتوحةْ» ناشراً، في هذه الاستطالة إحساساً بالارتياح، يمهّد للدخول إلى المكان الجديد. وهذا ما تؤكده الجملة الثانية، وتشجّع عليه «أسراب الحساسين عند باب المملكةْ تسرع للتحيةْ». إذ يساعد التشكيل المقطعي للعناصر الفاعلة في هذه الجملة على إيجاد إيقاع متكامل مع الجملة السابقة. وذلك بكون المقاطع الطويلة تتحكم بحركة هذه الجملة، وبكون النبر اللغوي يتوضّع بكثرة على المقاطع ذاتها، مما يساعد على نشر حالة من السلام والأمن في دائرة الحركة الجديدة. ويمكن أن نرى في بنية هذه الجملة ما من شأنه وسم حركة الإيقاع فيها بالتعددية، دون أن يعني ذلك تراكمًا للحركة، وإنما التعددية، هنا، هي صيرورة لهذه الحركة، تؤكد عليها صيغة المضارعة في الجملة ذاتها، والتي تكشف عن امتداد لحالة حركية دائمة. وتأتي علاقة الجملة الثانية بالأولى، من كون استعداد الأولى قد مهّد لحركة الثانية. وبالتالي، فإن إيقاع هذه الأخيرة هو إيقاع حركي، مستمر، واستمراره إنما يأتي نتيجة لخصائص الأولى، وينهض استناداً للموقف الذي تهيئه. وقد سمحت هذه العلاقة بظهور مجموعة تشكّلات، تعمل على تعميق فاعلية الحركة الممعنة بالانطلاق، الأمر الذي يقتضيه الموقف الجديد. على أساس أن هذه التشكلات هي ضمانة حقيقية لمستقبل هذه الحركة، وللحركات التي هي في طور التشكّل. وربما كانت الجمل ذات الهيئة الثابتة، التي تمثلت بالتشكلات المذكورة هي أبرز ما يفسّر هذه الخاصية. فالتعبير بالجملة الاسمية للجمل التقريرية الثلاث التالية:

الكنوزُ وحيدةْ
الأرضُ وحيدةْ
الحياةُ وحيدةْ

وإن كان يحاول وسم هذه العناصر بالعطالة، وتجريدها من الحدث والفعلية، غير أنه يعمل على تهيئتها للتفاعل مع عناصر جديدة، تساعد على كسر وحدتها وجمودها، وخلق تعددية داخلها. وبالنظر إلى الإيقاع هنا، وفقاً للتشكيل اللغوي، فإننا نرى أن الثوابت الإيقاعية في النص تبلغ أشدّها في هذا السياق، ولكنها توحي، رغم ما تعطيه هيكليتها من إحساس بالجمود، بتناغم قوي خلقته طبيعة التكرار للصيغ المشار إليها، وطبيعة التشكيل المقطعي لها. إلاّ أننا نجد أنه على الرغم من التكرار الملحوظ الذي يعمل على طبع الموقف بطابع غير نشيط، يعمّقه غياب التفاصيل في تركيب الجمل الثلاث المتشكلة من مبتدأ وخبر، لكل منها إيقاع خيطي، ظاهري، تعمل الصيغة على تأكيده، من كون المبتدأ معرفة والخبر نكرة. ولكنه بالنظر إلى فعالية السياق الذاتية، فإننا نرى إمكانية نموّ متوضّعة داخل هذه الثوابت. فالخبر، كما نرى، هنا، لفظة موحدة تتكرر بمسافات زمنية متشابهة. وهذا التكرار مع الانتقال من المعرفة إلى النكرة داخل الجملة، يسمح لثوابت هذه الجملة بالامتداد على المحور الرئيس الذي يصل بين الخصائص الداخلية لطبيعة عناصر البنية فيها. وفي الحقيقة أن هذا الامتداد ليس خيطياً، كما قد يتبدّى للوهلة الأولى، وإنما تقوم على تحريكه فعاليات من داخل التشكيل تلغي ظاهرة الثبات فيه، وتعطيه قابلية أكبر للحركة والتفاعل. وربما يساعد التشكيل المقطعي لحركة الجمل في توضيح هذه القضية. فالجمل الثلاث تتشكل من المقاطع التالية:

ـ ب ـ ب ب ـ ب ـ
ـ ـ ب ب ـ ب ـ
ـ ب ـ ب ب ـ ب ـ

إن المساحة التي تشغلها المقاطع الطويلة في هذا التشكيل نسبة إلى القصيرة، مع وقوع النبر كلّه على مقاطع طويلة، وفقاً للترتيب المبين، إنما يفيد كون الإيقاع هنا، إنما يرغب بالتجذر داخل التشكيل اللغوي. وفي هذا التجذّر، دعوة للنمو، ليس على مستوى ثوابت البنى التعبيرية، وتكرار الصيغ، ولا على مستوى التوازن المقطعي المبين، وإنما على مستوى التتابع المقطعي للتشكيل ذاته، مأخوذاً في هذا التتابع، فاعلية النبر أيضاً. فالملاحظ أن النبر، على مستوى حركة الجمل الثلاث قد وقع في كل مرّة على مقطع طويل، يليه، مباشرة، مقطعان قصيران خاليان من النبر، فمقطع طويل وقع النبر عليه. إن هذا التشكيل، يساعد على وجود حركة غير عادية داخل التتابع المقطعي المذكور. لأن طبيعة المقاطع القصيرة، هنا، تعمل على تحريك مسار المقاطع الطويلة، وخلخلة حركتها، لاسيما وأن توضّعها كامن في قلب التتابع الحركي للمقاطع الطويلة المنبورة. في الوقت الذي يعطي فيه النبر على المقاطع الطويلة فاعلية أشدّ للحضور، مما يسمح بظهور علاقة تفاعل قوية داخل هذه التشكلات، تعمل على إلغاء دور العطالة التي كانت قد أوحت بها مظاهر التشكيل الخارجية التي لاحظناها، وإظهار الكتلة كلّها بمظهر النشاط والاستعداد للتفتح والامتلاء. كما ستؤكد على ذلك الفعالية الإيقاعية التي تشكّلها طبيعة الجمل الإنشائية التالية:

تعالوا
كلّلوا رؤسكم بذهب الدخولْ
واحرقوا وراءكم
احرقوا وراءكم
احرقوا العالم بشمس العودةْ.

إن **التكـرار** بصيغة الأمر، يؤكد، أولاً، الرغبة التي وجدناها لدى الفعل الأول، غير أن طبيعة السياق التالي، جاء بصورة مغايرة لما كنا قد رأيناه، سواء على مستوى التشكيل اللغوي والتأكيد على صيغة الأمر كما هو مبين، أم على مستوى التشكيل المقطعي وتنافر المقاطع الطويلة والقصيرة، والإحساس بوقوع النبر على هذه المقاطع. كما أننا نلاحظ أنه على مستوى العلاقة بين مختلف التشكّلات، فإن النمو الإيقاعي ما يزال رغم تقاطعات البنية وتحولاتها، هو الذي يشدّ النص إلى بعضه، ويضفي عليه هذه الحركية التي تُشعر بحضور النص وخصائصه الإحيائية.

ننظر في التشكيل المقطعي للجمل السابقة لنلاحظ النمو الإيقاعي فيها، والتناغم الذي تجسده حركات هذه الجمل:

ب ـ

ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ب ب ـ ب ـ

ـ ب ـ ب ـ ب ـ

ـ ب ـ ب ـ ب ـ

ـ ب ـ ـ ب ب ب ـ ـ

من السهولة إدراك التفاعل المقطعي في التشكيل المبين. حيث نجد، على صعيد بناء الجمل: «كلّلوا رؤسكم.. والجملتين اللتين تليانها» أن المقاطع الطويلة والقصيرة، تتناوب فيما بينها، مشيرة إلى وجود إحساس بالتعادل، مهمته دفع الكتلة للمشاركة في إنجاز المقومات التي يسعى النص إلى تحقيقها. غير أنه بالنظر إلى توضّع النبر على المقاطع القصيرة، فإننا نلاحظ أن **توتراً إيقاعياً داخل الكتلة**، يعمل على تفجير الإحساس المذكور، وإثارة الطاقات الفاعلة فيه. وبالتالي، يعمّق الخصائص الجديدة للإيقاع الشعري ويعمل على تجذيرها في النص. والملاحظ أن نبر المقاطع

القصيرة داخل التوازن الشكلي الذي نراه، وإن كان يقطع على هذا التوازن انتـظامـه، غير أنه يدفع إيقاع الكتلة للتوازن في حركة الجملة الأخيرة، بتساوي فعاليات النبر على المقاطع الطويلة والقصيرة. الأمر الذي يعطي حركة الكتلة، ميلاً للاستقرار النهائي، أبرز ما يتجلّى في تتابع تكرار المقاطع الطويلة التي وقع النبر عليها، والتي سيطرت على التشكيل الأخير لحركة الجملة.

إن استقرار الحركة بالشكل الملحوظ قد جاء نتيجة لتقاطعات حركة البنية في النص واضطرابها من جهة، بينما جاء من الجهة الثانية، مشعراً بالارتياح بعد النشاط المتزايد الذي كان التشكيل المقطعي لحركة مختلف الجمل قد حمله وعمل على نشره.

ثانياً: التناغم الدلالي

لا ينفصل التناغم الدلالي عن الشكلي بأيّة حال من الأحوال، سوى أننا، بالنظر إلى حركة العناصر، إمّا أن نعطي الأهمية **للدلالة** في الحالة الأولى، وإمّا **للشكل** في الحالة الثانية. دون أن يكون القصد من وراء ذلك، تغليب أهمية أيّة فعالية فيهما على الأخرى. فالتقسيم، في جوهره، وكما ألمحنا سابقاً، هو تقسيم مدرسي، لا يصح اعتماده أساساً في تكوين نظرة موّحدة عن طبيعة العمل الشعري، أو إطلاق حكم قيمة عليه، استناداً لتميّز أيّ من الفعالتين المذكورتين. لأن هذه النظرة، أو حكم القيمة، يجب أن ينطلقا من حقيقة أن الجدلية القائمة بين الشكل والدلالة هي كلّ واحد لا ينفصل. ونحن، فيما يلاحظ أننا نقوم به، نعمل على تتبّع آثار إحدى الفعاليتين، مهملين، عن قصد، الفعالية الثانية الموجودة بقوة تعادل قوة الأولى. والغاية، من وراء ذلك، تعود إلى طبيعة هذا البحث الذي يجد تكامله في تفكيك النص، وبعثرة عناصر بنيته، ومراقبة حركة هذه العناصر، للتعرف إليها كلاًّ وأجزاء.

وعلى أساس ذلك، يحق لنا أن ننظر إلى التناغم الدلالي المؤسس على تفاعل الدلالات في حركة البنية على أنه فعالية إيقاعية قائمة لا تقل أهمية عن شطرها الثاني الذي تدفعه إلينا حركة المستوى الشكلي لها. وبالتالي تكون فعالية الإيقاع هنا، هي ما يمكن أن توجده الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من الجهة الثانية، برؤية تعددية دلالية، إن وجدت في النص، فلكلٍّ وجه منها إيقاعه

الخاص بما ينسجم مع حركة النص ذاته، أو ما يريد أن يقوله. إننا نرى أن هذه الحركة الإيقاعية وفقاً لهذا المستوى يمكن أن تأخذ طريقين، نطلق عليهما:

١ ـ إيقاع التواصل. ٢ ـ إيقاع التمايز.

١ ـ إيقاع التواصل:

لاشك أن دلالات النص إنما تنقلها إلينا بنيته. وفي مسار البنية هذه تتحرك الدلالات منسجمة مع عناصر البنية ذاتها. وقد يتاح لهذه الحركة أن تأخذ مساراً خاصاً لا تنازعها فيه أيّة فعالية أخرى من شأنها قطع الطريق عليها، وذلك بخلقها حالة اختلاف متسببة عن ظهور أكثر من حركة داخل البنية. إن هذا المسار الخاص يتحرك داخل النص مستهدفاً وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة تتحدّد بها هوية النص المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد، تتنامى داخله الدلالات، وتتفاعل، لتخلق، رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية، سياقاً متوالفاً، يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة، تندفع إلينا بالقوة التي تملكها حركة الدلالات وتنهض بها، لأن حركة الدلالات محكومة بحركة العناصر في النص. وكما تستدعي العناصر بعضها لخلق مستويات من الحركة، كذلك تكون الدلالات، حاضرة دوماً للتأكيد على فعالية الحضور وفعالية الاتجاه. وإننا إذ نشير إلى إيقاع التواصل داخل النص فإنّه من المحتّم علينا مراقبة هذه الدلالات ورصد حركتها، للوقوف على طبيعة التناغم الذي تحدثه، ومعرفة الخصائص المؤسسة لهذا التناغم.

وبالتالي تهيّء النص كلّه للدخول في نسيج متماسك يعمقه اتساق التفاصيل فيه وتقارب خصائصها.

يقول الشاعر يوسف الخال:

(الحجر ينطق. الحجر يصير خبزاً، يصير
نبيذا، يصير. الحجر سماء، هنيئاً لمن له أجنحة
آه. كم أحبّك الليلة.
لمرة أولى أضمّك هكذا. أتعرى فيك، أكون.
لمرة أولى أنا هذا الحجر ـ السماء.
عيناك، جسدك كلّه طفل يسبح في الماء.
أحبّ الطفل والماء، الماء والطفل.
وفي القفر من سوى الحجر يؤنس، ورغم
قساوته يسند ويريح.
فلتكن لنا هذه اللحظة.. الحجر سماء،
جناحان نحن.
عندما أفيق، يفيق النهر ويجري ويملأ السهل.
سأرفع سارية اليوم. وحدي. الرفيق الذي انتظر
لم يحضر بعد
عندما أفيق، يجلس الضوء أمامي. لم لا
تنهض أيها الجرح الأبله وتحمل سريرك وتمشي؟
الجدران تضمحل. الهواء يصفّق بعينيه. القدم
تضرب خاصرة الشارع. لا همس في الضوء. الصراخ
وحده كلمة السّر.
عندما أفيق، تفيق حبيبتي معي

رجلاي من قصب، سأجد لي عكازاً
وجدتُه: خيط من الحرير الأشقر
سأمشي، الآن إلى نهاية الأرض. في السهل، في
الجبل. في الليل. في النهار. سأمشي كحلم
حققته اليقظة
حبيبتي معي. جسدي معي. إلهي معي. قم أيّها
القدر وافسح لي مكانك.)[١٤]

يقدم لنا هذا النص تفاصيل دلالية هامّة تعمل على لمّ النسيج الشعري برمته، وإضفاء طقس «عبادة» خاص عليه، مما يسمح لهذه التفاصيل أن تتحرك داخل إطاره لتدفع إيقاعاً متناسقاً يعمّق وحدة الطقس ويدخل إلى عالمه غنائية متدرجة ذات أفق حلمي، تعمل على عقد مصالحة معه، والانطلاق داخل فضائه إلى الأبعاد القصيّة التي يمكن أن تستريح عندها أو تنسجم مع حيويتها.

تبدأ دلالات النص بخلق إيقاع خصب يمكن أن نطلق عليه «إيقاع اليقظة» وهي يقظة خاصة بعناصر الطقس المشار إليه، وذلك بما تهيّء له هذه الدلالات من فاعلية قوية متتابعة، تتفاعل مع العناصر التي تتسم بالجمود، والتي لا تحتوي في دلالتها الأساسية على أيّة خصائص حيوية، فتبعث فيها الحياة، وتصير قدرتها على التفتّح والعطاء تضاهي العناصر الأخرى التي تشكّل هاتان الخصيصتان السمة البارزة لها. ولعل هذا الإيقاع هو وحده الذي يتكّشف لنا داخل النص، وما عداه، إن وجد، فإنما يشّكل إمّا نقطة انطلاق له، وإمّا تفريعات له.

تتحرك الدلالات في النص بدءاً من موقع «الحجر» إذ يخضع لسلسلة من التحولات تضفي عليه طابعاً رمزياً. ويصبح، استناداً لذلك، إحدى

أهمّ الفعاليات الرئيسة في الطقس المشار إليه، إذ تأتي دلالة الفعل «ينطق» ليس لتطبع الحجر بطابع إنساني وحسب وإنما لتدل على الإمكانية الخلّاقة التي تدفعها خصائصه الذاتية. فهو، بعد أن يكشف لنا عن خاصيته الإنسانية المتجلّية بفاعلية «النطق» يبدأ بدفع مجموعة حركات تعبّر عن الخصائص الاستثنائية التي يكتسبها، وبالتالي، فإن إيقاعاً يوحي بالتواصل والاستمرارية يبدأ بالتشكّل منسجمًا مع طبيعة تلك الحركات ومعبّراً عن سيولتها. **فالحجر يصير خبزاً**. وهذا تحوّل جديد للحجر تعمقّه فعاليته الذاتية الممثلة بدلالة الفعل «يصير» الذي ينقل الحجر ذاته إلى حيّز جديد يمتلك خاصية لا تتعارض مع فعالية «النطق» على أساس أنهما يدخلان في **دائرة النشاط الإنساني الواعي**. وربما كانت دلالة «الخبز» في هذا السياق موضوعة في مجال رمزي أيضاً، تمثّل مفردة الخبز، بما تمتلكه من خاصية إحيائية، ركنه الأول، بينما تمثل المفردة ذاتها، باعتبارها إحدى تشكّلات الحجر، ركنه الثاني. ويتعمق المجال الرمزي الذي يضمّ حركات التشكل الاستثنائية بالفعالية الجديدة التي يتم التحول إليها «يصير نبيذاً» وبالتالي، تتكامل مقومات الطقس، ويصبح الإيقاع الجديد هو هذه الحركة المتناغمة داخل المجال ذاته، إذ «النبيذ» يحوي في دلالته الأولى على **خاصية قربانية** متمثلة بقوة فعاليته في المناسبات الاحتفالية التي كانت تقام في معابد الآلهة والقديسين، وتمارس فيها شعائر خاصة ذات بعد طقوسي «ديني» وعُدّ المشروب القرباني الأساسي الذي كان يُتناول في الولائم القربانية التي كانت تحصل على مذابح الآلهة وقت تُقام التضحيات «القداس». بذلك، تصير الدلالات، هنا، ذات أبعاد رمزية خاصة، لأن الكلمة عند الشاعر (ليست علامة أولاً وليست عاكساً شفّافاً، بل هي «رمز» قيمتها في ذاتها مثلما أن قيمتها في قدرتها على التمثيل)[١٠] وبالتالي تصير «الحجر»، بما هي مادّة

جامدة في أصلها، هي العنصر الحيوي المشع في هذا السياق، لأنه قد أُتيح لها الدخول في علاقة رمزية مع مجموعة من العناصر الأخرى، وأن تشترك معها فيما يصحّ أن نسميّه **النظام الطقوسي الديني** الممثل بإقامة هذا النوع من الشعائر. ويصبح الإيقاع، هو صوت هذا التناغم الذي يتعالى من داخل **الهيكل** والممزوج بنغم العناصر المشكّلة له، مما يسمح للتناغم ذاته أن ينفلت من موقعه الاحتفالي الضيّق إلى الأمداء الواسعة، إلى السماء، حيث مقرّ «الإلـه». وهـذا ما تعبّر عنه حيوية «الحجر» باعتبارها أساس الهيكل «الرمز» بصيرورتها «سماء». وتصبح دلالة **الأجنحة** ضرورية للسياق الجديد، لأنها القادرة على حمل الكائن والتطواف به داخل المجال المترامي، فتعمّق وحدة عناصر الوجود فيه.

هكـذا يبدأ الإيقاع بالتشكّل في النص من داخل «الهيكل» حيث محاولة التماهي مع القوة الإلهية المتجلية في العالم تأخذ بعدها الرمزي الذي تخلقه طبيعة الموقف الشخصي الممارس لهذه الشعائر في **الحضرة** «المقدسة»، وبالتالي، يمسي الإيقاع هو **إيقاع الحلم الهادف إلى تعميم حيوية الإنسان في الكون**، وتقريب المسافة بينه وبين المثال الذي ينشده، لأن يقظة عناصر الطقس، هنا، بما هي قائمة على تفتّح دلالاتها وتحولاتها بشكل استثنائي يسمح لحركة هذه العناصر بالنهوض من لا وعي الشخص المؤدي لطقوس العبادة، متنامية في نهوضها، لتأخذ البعد الآخر للشكل الاستثنائي الذي ظهرت به. وهو بعد أطرافه غير محدودة، لأن امتدادها ذهني في أساسه، مما لا يُتاح في عملية ملاحقتها أن تُدرك بالمشاهدة وإنما تدرك بالذهن، تصوراً وإيحاء. وهذا يمهّد لها للدخول إلى مجال الحلم لكي تمارس نشاطها فيه.

في النص كلّه يحاول الإيقاع أن يعكس حركة ما يجري لدى ممارسة

هذه الطريقة من الطقوس، ونقل العالم الخاص للمتعبد، وهو الشاعر نفسه. نتابع معه هذه الممارسة، إذ نراه يلتفت إلى «حبيبته» وتشير حركة الأفعال الداخلة في هذا المجال إلى تنامٍ في انتظامها داخل البنية «أحبُّك، أضمّك، أتعرى فيك، أكون لمرة أولى...» ويحيل هذا التنامي، بخصائصه الجديدة، إلى ما رأيناه لدى «الحجر المقدّس» الممعن بالتحول. ويصير الإيقاع الجديد داخلاً في المجال ذاته الذي هيأته «العناصر المقدسة» بدءاً من إمكانية تشخيص مقومات علاقة «الحبّ، الضمّ» مروراً بعلاقة التفاعل فيها، وانتهاء بمحاولة تقمّص العناصر المقدسة التي ليس لمجالها حدّ تقف عنده، مما يسمح للإيقاع بالتغلغل داخل هذه المساحة المفترضة التي هيأتها طبيعة الموقف، ونشر حركته في فضائها، الأمر الذي نلاحظه في تسلسل حركة الأفعال التي تدفع إيقاعاً يوحي بالخاصية المذكورة، ويستند إلى هذا التدرج الملحوظ للفعالية المتنامية من «العياني» إلى «المطلق» والذي تقدمه إلينا دلالاتها. وداخل هذا الخط يأتي جسد «الحبيبة» مقروناً إلى مجموعة من العناصر: «الطفولة، الماء، الحجر، السماء» وداخلاً في علاقات معها. وهذه رموز تكشف دلالاتها عن معانٍ متقاربة. كما يتكشف الإيقاع هنا عن وجود علاقة متواشجة بين العناصر الداخلة في هذا السياق. فجسد الحبيبة علامة خصوبة وحياة، وكذلك الطفل والماء، إذ هما مشروعا نمو في الحياة أيضاً، يحملان مقومات الخصوبة بأبهى معانيها. ويأتي الحجر هنا ليسوّغ مفهوم القداسة التي لاحظناه سابقاً. فالحجر في «القفر» يؤنس ويريح. إذن هو عنصر يُطمئن له في مكان لا اطمئنان فيه، وهذا يعني مقاربة خصائصه مع خصائص عناصر الحياة الأخرى، وإدخاله في العلاقة التي تجتمع عندها رموز الخصوبة، مما ينتج عنها خلق حالة توازن تُضاف إلى ما سبق، فتمنحها أكبر قدر ممكن من الطموح. وهذا ما دفع الشاعر

لاقتسام الفعالية المطلقة بينه وبين حبيبته بقوله «الحجر سماء ـ جناحاها نحن». بعد أن كان قد أكّدها لنفسه، عندما قال: «أكون لمرة أولى أنا هذا الحجر. . السماء» لأن هذا الاقتسام يعمّق مشروع النمو في الحياة، على أساس أن طرفيه هما المحوران الأكثر حضوراً فيها والأكثر فاعلية. وهذا التنامي يعدّ من أبرز مظاهر تجلّي الإيقاع في النص، بما هو إحدى مفرزات الظهورات الجديدة للعلائق المتحولة ذات الخصائص الاستثنائية. وهو الذي يعطي الإيقاع هذا التناغم الملحوظ الذي تبرزه الملامح المشتركة والنامية لمعنى العناصر في النص ولحركتها في آن معاً.

يحيلنا هذا الوضع لكشف الخطوة التالية في النص وفهمها، والتي تتضح في العبارات التالية: «عندما أفيق، يفيق النهر. . .» ـ «عندما أفيق، يجلس الضوء أمامي. . .، عندما أفيق، تفيق حبيبتي معي.» فالعلاقات السياقية، هنا، تأخذ طابعاً متفتحاً، إذ تبث إشعاعات دلالية توحي بالخروج من أسر علاقة معينة، وبالتالي، يظهر الإيقاع، هنا، في هذا الخيط الذي يصل بين العبارات الثلاث، والذي يوحي بالتعادل، من جهة، وفي تكشّف الخفي الذي يعمل النص كلّه على إظهاره، من جهة ثانية، باعتبار أن النص ممارسة طقوسية تهدف إلى التواصل مع الإله بإزالة الحواجز القائمة عن طريق المكاشفة والخروج من إيحاء السر المتخفي إلى البوح به وإظهاره. وهذا يؤدي بالعلاقة لأن تكون أكثر صميمية بسبب كونها متجانسة يظهر بها كل من الخفي والمعلن واحداً. ويظهر التوازن الإيقاعي، هنا، على أكثر من مستوى، إنه يظهر، **أولاً**، **على مستوى التناغم الصوتي** وتفريعاته المختلفة، سواء أكان بتماثل الصيغ وتكرارها، أم بما يحيل إليه السياق، وهذا يؤدي، بالتالي، إلى تناغم دلالي تؤديه الصيغ ذاتها. ويظهر، **ثانياً**، على مستوى **التناغم الدلالي**، من خلال ما تطرحه الحركات الفرعية داخل

السياق من معانٍ تتسم بالتجانس والسير على خط مشترك. **فالعبارة الأولى**، تتناغم فيها العناصر التالية: «أفيق ـ يفيق النهر ـ يجري ويملأ السهل ـ سأرفع سارية اليوم ـ الرفيق الذي انتظر ـ لم يحضر بعد» إذ نلاحظ تناغمًا على مستوى تكرار الفعل وعلى مستوى الدلالات التي تحملها الأفعال داخل السياق، لأن الفعل «يجري» بما يتضمنه من سيولة، يمكن أن يدخل مع الفعل «أفيق» في العلاقة ذاتها. وكذلك الفعل «يملأ» إذ الامتلاء، نهوض وحضور مؤكد، ومثله «سأرفع سارية اليوم» الذي يدل على اليقظة. وانتظار الرفيق، هو يقظة وترقّب أيضاً. كما يمكن أن نعد السياق «لم يحضر بعد» مشروع حضور ممكن، وبالتالي، لا يخرج عن إطار العلاقة مع سوابقه. **والعبارة الثانية** تتناغم فيها العناصر التالية: «أفيق ـ يجلس الضوء ـ تنهض أيها الجرح ـ الجدران تضمحل ـ الهواء يصفّق ـ القدم تضرب ـ لا همس. . . ـ الصراخ كلمة السّر.» وكما نلاحظ، فإن **العناصر**، هنا، تعمّق فعالية الحضور واليقظة لموقع العناصر السابقة، لأن الدلالات في هذا السياق تؤكد على الحركة والانفتاح وانعدام الحواجز والقسر، وهذا ما **يفضي إلى العلانية وانكشاف** السر. لا خوف، إذن، لا شيء مخبأ. العلانية هي السّر، والسّر هو العلانية، والعلاقة بين الموجودات هي علاقة توازن. وتأتي العبارة الثالثة: «عندما أفيق. . . .» لتعمّق هذا التوازن، وتمنح الموقف مجده الذي يطمح إليه. فالحضور واليقظة والحرية للشاعر وحبيبته، وهما الآن أكثر التحاماً، يمارسان الوجود في الحضرة المقدسة بتواصل وقوة.

إن حركة الدلالات في العبارات الثلاث توحي بانسجام فيما بينها، وتعمّق حس التوالج والاندغام لدى مختلف التفاصيل المنبثقة عن طبيعة الموقف الشعوري لدى الشاعر. ويؤدي تدفّق الطاقة الحلمية، كما رأينا، في حركة النص عموماً والتركيز فيها على استثنائية الفعل وامتلائه بالخصوبة،

أقول يؤدي إلى الاستغراق بالحلم، وإطلاق القوى الخفيّة التي ينبني عليها الموقف العام الذي نراه. وهذا ما مثلته الحركة الأخيرة في النص، مما نلاحظه من ازدهار الممارسات الرمزية فيها. هذه الممارسات قد مكنته من تمثّل الموقف الطقوسي والاستغراق فيه، وبالتالي، أمسى قادراً على تقمّص الفعالية الرمزية وممارستها، بعد أن تمّ له دمج «ثالوث» الوجود الفعّال في حضرة واحدة. ولا يخفى مالرمز «الثالوث» من حضور قوي، لاسيما لدى يوسف الخال نفسه.

إن الإيقاع في النص، لا يأتي من حركة السياق، وانسجام عناصر الموضوع فيه بقدر ما يأتي من هذا النشاط الإشعاعي الذي يتكشف عن طبيعة موقف الشاعر عندما يتفاعل مع الوجود بشكل سرّي فيتيح لنا، الدخول إلى أعماقه ومراقبة الموقف الشعوري المتولد، وهو يبني لنا عالماً خاصاً، لا يتاح لنا التعرف إليه في الواقع أو تحقيقه.

في نص آخر للشاعر «أنسي الحاج» نلمس إيقاعاً مختلفاً، ليس من حيث طبيعة حركة العناصر وانسجام دلالاتها النهائية فيه، وإنما من حيث طبيعة الموقف لكل منهما.

فإذا كنّا قد لاحظنا لدى نص «الخال» تموجاً إيقاعياً اغتنى بتفاصيل دلالية، أكّدت على الخصوبة، وتعاملت مع الوجود بغنائية خاصة، من منظور طقوسي «سرّي» أساسه الحلم في تشكيل عناصره، فإن إيقاع نصّ «الحاج» ينطلق من موقع مغاير أساسه التعرّج الإيقاعي في الحركات الجزئية التي يتشكّل منها، والناتج عن موقف مغاير أيضاً، يقوم على تأثيم الكيان البشري، رغم محاولات التجاوز المفتعلة التي حملها نصّه.

يقول:

« . . . . . النهايات سَفَرُ الطير شهقةٌ كالقطار ودمعٌ
والبدن ينهض!
الجلد يرتفع كغطاء التابوت.
يسرع!
يُنْفَش كمنخارين.
الكلُّ يثيرون الجلد الجلد حماسيٌّ أحمق. هات
السوط! السوط! السوط! الجلدُ يُربّى بالقوة.
أي! الضرب يثير الجلدَ الجلدُ يثير الضرب الفاجعة
القشعريرة
تُرَشُّ النجاسة بالسخرية!
أي!
أغاني الحرية زَرْعُ الهزء
وريق التمساح عبارة!
الحمني بك، أيّها الجبل، لعل الجماد، خذ
صمتي، أيها الجبل، وامنحني!
ملكوت القشعريرة ياسيدي
أنت الطريدة ياسيدي
كلامي هذرٌ والشِعْرُ قهر مشدود النواجذ يخنقه
الحنين
أنت هو الشمال
فلتتجشأ حنجرتك
وليأت ملكوتك
رياحك أبداً تنهض الجلد وإنني أبدا تحته. »[١٦]

لابد من الإشارة إلى أن طبيعة تشكيل البنية الشعرية داخل النص تعمّق مفهوم الإيقاع، وتعمل على منحه حضوراً أقوى، كما تساعد على فهم الخصائص التي يرتكز عليها. ولدى مراقبة حركة البنية في هذا النص، نرى أنها تفرز إيقاعاً عاماً يشير إلى التفكك، وتقوم على إظهاره طبيعة انتظام البنية، بتقاطعاتها التي تحملها أو تخضع لها. ومن الجدير ذكره أنه في معرفة مقومات هذا التفكك داخل البنية، لابد من النظر بجدّية إلى التفاعل القائم بين الداخل والخارج الذي يعكسه ويحدد ملامحه. وعلى هذا الأساس يجب أن يُفهم الإيقاع في النص باعتباره محصلة تتناغم عندها مختلف المكونات الفاعلة في إنتاجه والمتجسدة في حركة البنية وتفاعل دلالاتها.

منذ البداية يرغب النص إثبات حالة، وتشير طبيعة الجملة الاسمية التي عملت على نقل الرغبة وإيضاحها، إلى سمات هذه الحالة. إذ تفصح خصائص الجملة، من كون الإخبار فيها قد جاء متعدداً لمبتدأ واحد، عن تصورات «الحاج» للنهايات التي تفيد الوصول «النهايات سفرُ الطير، شهقةٌ كالقطار، ودمعٌ» وهذا يعني أن إيقاعاً يشير إلى الغربة والاضطراب يدفعه التشكيل الشعري أمامه. فالشاعر يخبر عن النهايات بأنها رحلة نكوص ولوعة «شهقة، دمع» وقد يوحي ذلك بكون الشاعر داخلاً في «حالة» النهايات ذاتها مما يعمّق لديه إحساساً بالتوتّر يعكسه في نصه، كما سنرى. وتأتي دلالة «البدن ينهض» لتشير إلى ذلك، ولتؤكد أن المعني بالنهايات هو البدن الإنساني، وليس أي بدن آخر. وانطلاقاً من هنا، يبدأ الإيقاع «البدن» بالظهور في عالم تحكمه مفارقات تقمع الجسد وتعمل على تعطيل فعاليته، وبالتالي، يصبح ربط البدن بالنهايات الموضوعة في سياق سلبي، مؤشراً هامّاً على أن الإيقاع المتغلغل في النص إنما يعمل على عكس حالة

من **الاعتلال**، تسم واقع البدن، بمختلف مقوماته وخصائصه، بالضياع والتفكك. وهذا ما تعمل على تأكيده، الجملة التالية: «الجلد يرتفع كغطاء التابوت» والتي تقوم على تعميق دلالة **الجسد/ الهيكل الإنساني**، وإظهاره بمظهر النهايات ذاتها، بما هي قائمة على التفكك وانعدام الفعالية. فالإنسان «جثة» جلده غطاؤها، وانفصاله عنها يعني تكشّف حقيقة الإنسان، وظهور محتواه الذي يكشف عن مأساته الحاصلة.

ولعل الحركات التالية في النص تساعد على فهم الواقع المشار إليه. كما يمكن أن ندرك أنه حتى التفكك الملحوظ في مسار البنية، لا يخرج عن طبيعة التفكك الذي لحظناه لدى موقع الإنسان. فالبنية، بمظاهر تجلياتها المتعددة وتقاطعاتها المختلفة، عملت على تأكيد حالة **التصدّع الداخلي** التي يفصح النص عنها. وبالتالي، يصبح **التناغم** قائمًا بين مجموعة فعاليات، منها ما يتعلق بطبيعة تشكيل البنية، وهندستها داخل النص، ومنها ما يتعلق بالدلالات التي تحملها هذه البنية أو التي تحيل إليها: «الكلُّ يثيرون الجلد/ الجلد حماسي أحمق/ السوط.. / الجلد يُرَبّى بالقوة/ الضرب.. / .الضرب الفاجعة القشعريرة/ النجاسة/ السخرية.» من الملاحظ أن الدلالات في هذه الكتلة تشير إلى مثيرات الجسد الإنساني، حيث يظهر **الجسد** إزاء تلك المثيرات في موقع الخضوع لها. إذ لا قدرة له على مجابهة قسوتها عليه، ومحاولاتها تدميره بطريقة تظهر شلله النهائي. ولعل كثافة التعبير، هنا، والتوتر الذي تدفعه إلينا طبيعة الجمل المتراصّة، الحاملة لمقومات التدمير، مع فعالية الحضور الممكنة لهذه المقومات، كل ذلك، يشعر بعدم توازن **الحالة الصراعية** القائمة بين **الجسد** والمثيرات الأخرى. مما يسمح لفعالية الجسد بالتراجع أمام الاستبداد الذي تمارسه هذه المثيرات. وبالتالي، يمسي التعبير في هذه الكتلة، موضوعاً في مجال انفعالي

يصدم الشاعر، بما يستدعيه من حالة هذيانية، تعمل على تغييب الإرادة والسقوط في حمأة الانفعال والفوضى. ويصير الإيقاع، هنا، هو هذه الحركة المتوترة التي تداهم الجسد، والتي تندفع بقوة تجانسها، وائتلاف مظاهر التدمير فيها، لتثير حالة من القلق وعدم الاستقرار في الموضع الشعوري المشترك. فالانفعال (وإن كان يولّد إيقاعاً في الكلام، فإنه يولّد إيقاعاً في الفكر نفسه، إنه يدخل في الفكر نوعاً من التأرجح المنسجم، إنّه يموّج الفكر إن صحّ التعبير، بدلاً من أن يدعه يسير في طريقه على خط مستقيم.)[17] وهذا ما يمكن أن توجده العلاقة النهائية لصيغ التعبير في الكتلة المشار إليها. لأن مظاهر التشكيل فيها، ومقاربة خصائصها بهذا التوتّر الملحوظ، يجعل فعالية حضورها غير عادية، وبالتالي، تعمل على خلق حالة غير عادية أيضاً، مما يساعد على نشر حالة اضطراب تتحرك على مسار النص، الداخل/ الخارج، دافعة إلينا إيقاعاً يحمل الخاصيّة ذاتها.

ويمضي النص داخل المسار ذاته، يلوّن إيقاعه بالتفاصيل المتنوعة التي تحرص أن تكون، فيما هي عليه، واحدة من مظاهر التفكك التي تشكّل خاصية النص الرئيسة:

أغاني الحريّة زرع الهزء
وريق التمساح عبارة!
الحمني بك أيها الجبل. لعلّ الجماد. خذ
صمتي، أيّها الجبل وامنحني!

إذا استطعنا أن نفهم العلاقة بين أغاني الحرية و«ريق التمساح» على اعتبار أن كليهما، في عرف الشاعر، قائم على على الزيف والمكر. وأن الربط بينهما، هنا، يتوخّى إظهار ذلك، مما لا نراه يخرج عن ممارسات النص

السابقة، فكيف نقدر على فهم التشكيل الشعري التالي لهما؟ وما هي علاقة «الجبل» بريق التمساح وأغاني الحرية؟ ثم ما هي الدلالة النهائية للجمل الناقصة: «**لعل الجماد، خذ صمتي، امنحني**»؟. **لعل ـ ماذا؟!**، خذ صمتي ـ إلى أين؟ امنحني ـ أي شيء؟!، ونسأل، أيضاً، عن الإيقاع الذي يمكن لهذا التركيب أن يثيره؟. لا شك أن الشاعر، هنا، يريد أن يدخلنا في **لعبة احتمالات**، يصوغ من خلالها معادلة شعورية توهم بتحرير ذاته. فالإيقاع، في هذه الحركات الاختلافية يمهّد لظهور حالة توازن على مستوى **الشاعر/ النص**، تأتي على نقيض المستوى الآخر، **الشاعر/ الواقع**. إذن، فالحرية التي تطل علينا، وتعمل على تحقيق التوازن المذكور، هي حرية في التعبير الشعري، حرية في تشكيل الشعر، وصياغته تأتي كبديل عن الحرية في ممارسة الفعل السلوكي اليومي. بذلك، ينفتح الإيقاع، كما **النص** ذاته، على أكثر من محور: **١ ـ على المحور الدلالي**، والتركيز فيه على **مقومات الانهيار**، والعلاقات الدائرة في فلكه. **٢ ـ على المحور الشكلي**، وتسلّط المتغيرات اللغوية في مظاهر التشكيل، مما يطبع النص بطابع **التعرج الإيقاعي**، حيث النمو النصي/ الشكلي هو نمو مختلف. **٣ ـ على محور العلاقة بين الشاعر والواقع**، ونمو الدلالات باتجاه يفيد تعميق الخلاف وتوسيعه. **٤ ـ على محور العلاقة بين الشاعر والنص/ اللغة**، هناك محاولة ردّ اعتبار «وهمية» للشاعر، تتأتى من تسلّطه على اللغة وتطويعها لإمرته. على هذا الأساس، يكون الإيقاع هو الخيط الذي يصل بين أطراف النسيج الشعري، مُعَبِّراً عن لحمة هذا النسيج من جهة، بينما يشير من الجهة الثانية، أي من جهة مجابهة اللغة وكسر بنية التعبير فيها، إلى صوت الإنسان الفرد، المرفوض من **الواقع/ الجماعة**، مما تبيّنه صيغ التوجّه الملحوظة: **تأثيم العالم، المصالحة مع الجماد كبديل للمصالحة مع الجماعة**. ولعل هذه القضية

هي التي دفعت الشاعر لكي يلتفت إلى ذاته فيدينها، بعد تأكيده أنه حتى «سيدّه» ويقصد به «يسوع، حسبما تشير إليه القصيدة في موضع آخر من المقدمة» ليس في مأمن، فهو مُطارَد، وتعاليمه المقدسة تُخْتَرَق وتُدَنَّس باستمرار. وذلك منتهى الطعن والإساءة لقيم الإنسان التي رسخها «يسوع» فكان هذا الحدث، بحد ذاته، دافعاً للتوتر، ومثيراً لمشاعره التي تصدر عنه.

كلامي هذر والشعر قهر مشدود النواجذ يخنقه

الحنين.

كلامه باطل. فقط هو الشعر يمكن أن يخرج من الركام ساخطاً، حيث حنينه إلى الينابيع لا يقاوم.

إن هذا المقطع، وفقاً لهذا الفهم، يتماشى مع فعالية الشعر من منظور «الحاج» ويصح إدخاله في العلاقة التي وجدناها لدى المحاور السابقة: بذلك يكون التناغم الذي ننظر فيه، ونسعى إلى إظهاره، هو في هذه التتابعات الدلالية التي تطل علينا من داخل النسيج الشعري بين الحين والآخر. ليس الهدف هو طبع النص بطابع التوزع وعدم الترابط، وإنما الهدف وضع النص كلّه في مجال خاص، يسمح لمجموعة احتمالات بالتحرك داخله، ولكن دون أن تخرج هذه الاحتمالات في دلالاتها النهائية التي تتضمنها، أو التي تحيل إليها، عن الهدف الذي يرغب النص في صياغته، وهو «الإثم» الذي يداهم العالم، وحتى دعوة الشاعر الأخيرة، يمكن أن تنتظم داخل المجال المذكور:

أنت هو الشمال

فلتتجشأ حنجرتك

وليأت ملكوتك

. . . . . .

فهو إذ يسعى إلى الخروج، يجد الإنقاذ في «يسوع» لأن سلطانه هو الأقوى، فيحثّه على المجيء، باعتباره الأقدر على إزالة مقومات الإثم، وإعادة اللحمة للمجموع الإنساني المفكك، رغم أن الإثم الذي يرغب بإزالته، هو ذاته الذي كان قد عمل على مطاردة «يسوع» وحصار تعاليمه. وإننا نرى أن هذه العلاقات الدلالية التي قد تبدو غير منتَظَمَة، على مستوى أفقية التعبير «الصياغة والتشكيل اللغوي» داخل النص، غير أنها، على مستوى نموّها الداخلي، تعمد إلى التجانس في معطياتها. وما المتغيرات الملحوظة في حركة النص إلا إحدى التقنيات الفنيّة المستخدمة في صياغة بنية النص الشعري الحديث. من هنا، فإننا نجد أن دلالات النص، بتجلياتها المتعددة، تسعى إلى التناغم فيما بينها، وهي، على الرغم من امتداد مجالها، ومحاولات الانفلات التي تطمح إلى تحقيقه، غير أنها محكومة بكونها تنطلق من زاوية معينة، مستهدفة التعبير عن موقف محدّد، تعمل على صياغته، مقومات النص الدلالية بمختلف فروعها.

٢ ـ إيقاع التمايز:

كنا قد حدّدنا مفهوم التواصل بكون حركة عناصر البنية في النص ذات مستوى واحد، تجتمع إليه مختلف الدلالات المتولدة عن هذه الحركة. ويظل هذا المستوى، رغم التقاطعات التي يمكن أن تعترض مسار الحركة، والتنويعات التي قد تحكم بنية التعبير فيها، الخاصية الأساسية التي تحدّد موقع النص وترسّخ اتجاهه. غير أن الإيقاع هنا، ينهض على تعدّد المستويات داخل النص الشعري، فيخلق، انطلاقاً من هذا التعدد، حركات متمايزة. وفي هذا النهوض يمكن التعرف على طبيعة الحركات الفاعلة في النص وعلى الموقف الذي تتأسس عليه. ذلك أن هذه الحركات،

باعتبارها حركات لا تتسم بالتجانس، وإنما محكومة بالتضاد الذي يعمل على تقسيم عالم النص إلى أكثر من مستوى، فإن مسارها وفقاً لما هو محدّد، يسمح لنا بالوقوف على خصائص النص الأساسية، والحكم عليه بعد معرفة انتمائه والخط الذي يقف عنده.

ومن الجدير ذكره، أن التضاد الذي تتأسس عليه حركة البنية، والذي يسم النص بالتعددية، قد لا يعني دائمًا انفصال الحركات داخل النص وقيامها فيه على أساس التوازي، أو على أساس تغليب واحدة على الأخرى وسيطرتها عليها، بما يُظهر خاصية التناقض التي تحكم طبيعة مختلف الحركات، وإنما يمكن أن يعني جدل الحركات ذاتها، مهما كان مستوى هذا الجدل. فالتمايز في النص قد يفيد تفاعلاً بين الحركات بعضها ببعض، ومن هذا التفاعل تنبثق حركات جديدة تحمل خصائص مغايرة للخصائص التي انبثقت عنها. وربما كانت طبيعة التفاعل ذاته هي التي تحدّد خصائص الحركة الجديدة التي تنهض على نفي الأخرى والقيام مكانها، وبالتالي، تتحدد، استناداً لهذه الخصائص، الرؤيا التي يفصح عنها كلّ من النص والشاعر على السواء.

إن إيقاع التمايز وفقاً لما حددناه إنما يكمن في انتشار هذه الحركات وتفاعلها، والتي تعمل فيما هي قائمة عليه، على توليد إيقاعها وتوليد دلالاتها بما ينسجم مع طبيعة الحركات ذاتها.

تقول الشاعرة سنيّة صالح:

(كنّا سعداء
ونحن نقضي طفولتنا في بيوت الرحم، بيوت الطين
والبلّان

سعداء
نحلم بالحبّ والانتصارات، وبكلّ غامض. . . مدهش
حتى جاءت الريح المتوحشة. وأشعلت الساحات بهدير
القطارات الراحلة والجنائز المقبلة، بعويل القطعان وهي
تنحدر من تحت العروش صوب العبودية.)[١٨]

إن أول ما نلاحظه في النص هو هذا الانكسار الذي يحكم مسار البنية فيه، والمتسبب عن انقسام النص على ذاته وظهور مستويين متعارضين داخله، يعمل كل منهما على دفع إيقاعه الخاص به.

نحدّد عناصر الحركة في كل مستوى:

المستوى الأول: ويتشكّل من الوحدات البنائية والمفردات التالية:

- «**كنا سعداء**» = السعادة دليل خصوبة ورغد.
- «**بيوت الرحم**» = أمن، وقد يحيل إلى مظاهر الأمومة.
- «**بيوت الطين والبلّان**» = بمعنى طفولة الحياة وانسجامها التلقائي مع الطبيعة.
- «**نحلم بالحب والانتصارات. .**» مشروع بهجة وتعاون وإنجاز.

من الواضح أن هذه الوحدات إنما تحيل إلى عالم خصيب، كان يشكل، بتلقائيته، واستغراقه المباشر مع مظاهر الحياة المختلفة، أهم المبررات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الحياة المرجوّة لدى الشاعرة ذاتها. وهي على بساطة الواقع الذي تعكسه تضمر واقعاً مغايراً آخر، تقوم على عكسه وحدات تركيبية مغايرة في دلالاتها، تضيء خصائص العالم الجديد الذي يشكل المستوى الثاني من النص، في الوقت الذي يكشف فيه عن

هيمنة على العالم الواقعي أو النفسي للشاعرة.

المستوى الثاني: وتشكّله مجموعة من الوحدات البنائية التي نلاحظها فيما يلي:

- «**الريح المتوحشة**» = دليل الفوضى الأكيدة، وجاءت هنا لتدل على الحضارة المادية الحديثة.
- «**إشعال الساحات**» = بمعنى الحروب والدمار واللاّ أمن.
- «**هدير القطارات**» = الصخب والعنف والعتاد المحمول.
- «**الجنائز...**» = وتشير إلى القتل الجماعي.
- «**عويل القطعان**» = تشييء الإنسان.
- «**عروش**» = ممالك وديكتاتوريات.
- «**العبودية**» = استلاب وقسر نهائي لحرية الإنسان.

كما نرى، فإن هذه الحركة تشكل نقيضاً للأولى، وتعمل انطلاقاً من موقعها ذاته، على تأكيد فعاليتها على أساس أن هذا الموقع يتجذر داخل النص، مكوّناً مستوى محدداً لا يعارض مستوى الحركة الأولى وحسب وإنما يتسلط عليه، يحاصره ويشوه معالمه.

إذن، **فالإيقاع** الذي تدفعه إلينا حركة البنية وفقاً للمستويين المذكورين يقوم على حركتي التناقض والهيمنة داخل النص، دون أن نلاحظ فيهما أيّة إشارة تفيد استقلالية حركة عن الأخرى. ذلك أن المستوى الأول الذي أشرنا إليه يُظهر عجزاً في ظل حركة المستوى الثاني. وتبدو أهم خاصية يتميز بها هي السقوط. فالسعادة التي كانت قائمة في ظل الطفولة والتفاعل التلقائي مع الحياة، أصبحت ملغاة في ظل العالم الجديد، عالم الريح المتوحشة والنيران التي تلتهم كلّ شيء. كما حلّ **الاستلاب الإنساني**

والموت مكان الحب والانتصارات. من هنا، يصبح المستوى الأول أسيراً للثاني وخاضعاً لسلطته. وبالتالي، يتم، استناداً لذلك، دفع إيقاع جديد تنتجه الحركة الجديدة المتحولة عن علاقة كل من حركتي البنية المذكورتين. كما أن الإيقاع الذي نلمسه في ظل هذه العلاقة يظهر لنا طبيعة الصراع الذي يمكن أن تعكسه العلاقة ذاتها، من كونه صراعاً أحادياً تقوم عليه الحضارة المادية الحديثة بما تستدعيه من آلة الحرب الحديثة ووسائل التدمير واستعباد الإنسان وتسخيرها ضد عالم الإنسان الحقيقي. ووفقاً لهذا الفهم نرى أن الإيقاع يتوزع إلى **ثلاثة اتجاهات**: اثنان منها تدفعهما حركتا النص الرئيستان، بينما يكون الثالث هو الحركة الجديدة القائمة بفعل هيمنة إحدى الحركتين على الأخرى. ولابد من الإشارة إلى أن غياب الفعل الصراعي داخل النص يبين لنا مستوى الإيقاع الملحوظ الذي تدفعه مختلف الحركات على أنه ذو طبيعة اختلافية لا يساعد على إيجاد مرتكز تفاعلي بين الحركات، يمكن له أن **يخلق نمواً إيقاعياً نشيطاً داخل البنية**. وهذه قضية هامة في معرفة موقع النص وما يريد أن يقوله. لأن حركة الإيقاع ملازمة لحركة الدلالات ذاتها، في الوقت الذي يعمل فيه على تعميق هذه الدلالات وتوجيهها. فحركة المستوى الأول تعكس إيقاعاً يحمل خاصيّة الحلم. لأن دلالات المستوى ذاته تنتمي إلى عالم **الذاكرة والخيال**، وهذا ما وسم الحركة فيه بالتداعي الذي يشير إلى توضّع حياة عفوية، مطمئنة. غير أننا نرى أن هذه الحركة تهبط فجأة لتطل علينا حركة جديدة تتسم بالاضطراب والعنف مشكّلة المستوى الثاني النقيض، مما تبيّنه الدلالات التي تشغل مساحة هذا المستوى، والتي تشير، كما نوهنا، إلى السلطة والاستبداد وتشييء الإنسان. وهذا يسمح لنا بالقول: إن هذا المستوى لا يقوم استناداً للعلاقة مع الأول، وإنما يشكّل معه علاقة تضاد تنهض على أساس قمعه ومصادرته وليس على

أساس هدمه نهائياً أو نفيه. الأمر الذي يجعل الحركة الجديدة تقتصر، في العلاقة بين المستويين على السيطرة والاحتواء وتشويه مقومات الوجود. مما يعكس رؤيا الشاعرة من مسألة الصراع الاجتماعي وموقعها من هذا الصراع.

من جهة ثانية فإننا نرى أن نصّاً آخر يقوم على تعدد حركاته وظهور مستويين رئيسين فيه، غير أن هذا التعدد ذو خاصية تفاعلية ينهض فيه المستوى الثاني استناداً لموقع المجابه مع الأول وانطلاقاً منه، دون أن يعكس ذلك جدلاً موضوعياً للحركات القائمة بقدر ما يعكس جدلاً معنوياً ذا دلالة طقوسية «دينية».

يقول يوسف الخال:

(سأنتظر مجيء الحصاد. هلال واحد بعد.
السنابل تتشح بالذهب. جمالها يملأ العين.
وها منجلي في يدي، مسنون كجسد امرأة في
حبّ.
سأضرب حين يجيء الوقت، حين تشبع
السنابل من العيش وتلوي أعناقها للحياة.
وسأجمع الغلال واحدة واحدة، وحين يصير
القمح، ستنعم به عنابري.
تعالوا، ياأخوتي، وخذوا.
في بيت أبينا فاقة وجوع. لفصول ألف لم
تمطر. التراب برص على جسد الأرض
هلال آخر ويمضي.

وها أنا أنتظر. منجلي في يدي، وساعدي تائق
إلى الفعل
وكعاشق على موعد، أحلم بسعادة اللقاء. زمني
ركام من الفراغ، ثقيل يستحق القلب.
ولكن مع الرجاء يولَدُ الصبر. ومع الصبر كل
شيء يصير.
العشب يطلع من جديد. النهر يصل إلى البحر.
المسافر يعود إلى خاصته. الحلم يجتاز العتبة.
ومع الصبر يجيء الوقت.
وإلى أن يجيء، هلّلي يادقائق العمر، تعرّي
واغتسلي في الآن، تكحلي ببريق اللحظة
المقبل كائن لم يولَد، والحاضر ابننا الحبيب.
هلال آخر بعد.
منجلي يرقص في الحقل، وعنابري تحظى
بغلال الموسم.
تعالوا، ياأخوتي، وخذوا.
وحين يجيء الوقت، نبذر معاً لموسم جديد.
طوبى للجياع في الأرض.)[١٩]

إن هذا النص يفرز مستويين متعارضين، ويبدو واضحاً أن حركة البنية فيه تخضع لسلسلة تحويلات تعمل على دفع فعاليات إيقاعية ودلالية جديدة أو مشابهة، ينتج عنها تمايز في الحركة لدى المستوى الأول، وتراكم لها لدى الثاني. وكما نرى فإن طبيعة التمايز القائم إنما يتأسس على تفاعل المستويين الملحوظين اللذين يشكّلان بتفريعاتهما ركني النص الأساسيين.

وما عدا ذلك، يمكن أن نضيفه إلى العلاقة التي يتمثلانها.

وقبل أن نعمل على تحديد أطراف كل مستوى، لابد من الإشارة إلى أن الفعالية الإيقاعية التي يفتتح الشاعر بها نصّه إنما تفيد تأكيداً على المستوى الفاعل في النص وإضافة له، مما يكشف عن الهوية التي ينتمي النص إليها. كما تأتي الأفعال بخصائصها المستقبلية لتعمّق حسّ التفاعل بين مستويي البنية، على أساس أن الصيغ المستقبلية هنا هي تحضير للفعل وانتظار للزمن المقبل، وبالتالي، يصبح التفاعل الحاصل فيما بعد، هو تجسيد للفعل وصيرورة له في ظل الزمن الذي يتوالى. وقد نرى أيضاً أن غاية الإيقاع الذي يصل بين أطراف هذا المستوى الدلالي المنسجم، هي وضع الشاعر داخل طقس خاص، يمكن عن طريقه تحقيق توازن في عالمه النفسي الذي يقوم مقابل العالم الواقعي المغاير. لأن الشعر هو (محاولة لتوجيه الغايات، أما غرضه فهو مواصلة رفد الوعي، . . وهو في أساسه محاولة يقوم بها الإنسان للتحكم في حياته الداخلية بدلاً من تركه إيّاها تحت رحمة الدوافع الخارجية.)[٢٠] فالعالم الواقعي فيه بؤس وشقاء وحرمان، كما يبينه المستوى الأول في النص، وإذ هو كذلك، فإن الشاعر يرغب تجاوز هذه الحالة تجاوزاً يعمل على تجسيده الموقف الشعوري الملحوظ والعلاقات البنائية المنبثقة عنه. وهذا يشير إلى أن الإيقاع، وفقاً لهذا الفهم، يحاول مقاربة أطراف هذا الموقع، متحركاً بين الداخل والخارج، هادفاً، في الوقت ذاته، إلى تطويع هذا الخارج لرغبة الداخل، نفسياً وليس واقعياً، كما توحي بذلك، علاقة التفاعل بين مستويي النص والحركات التي يدفعانها. نقوم بتحديد عناصر كل مستوى:

المستوى الأول:

ويضم الوحدات البنائية التالية:

- «في بيت أبينا فاقة وجوع» = إشارة إلى توضّع حالة فقر شديدة.
- «لفصول ألف لم تمطر» = قحط طال أمده، ويشير إلى اعتلال الحياة.
- «التراب برص على جسد الأرض» = فساد العناصر المعطاءة في الحياة وقلب خصائصها.
- «زمني ركام من الفراغ» = انهيار العلاقات، وغياب الفعالية لدى المجموع الإنساني.
- «زمني ثقيل. . .» = الزمن كابوس.

لابد في النظر إلى حركة هذا المستوى من ملاحظة تشكيل الجملة فيه، إذ تشير «اسميتها» إلى توضع حالة ثابتة، تساعد على ترسيخ الخلل الموجود الذي تولّده دلالة الجمل ذاتها. وهذا يفيد في كون الحركة هنا تشغل حيزاً مستقلاً في النص يصعب تجاوزه.

المستوى الثاني:

وقد اقتصرنا فيه على الحركة الجديدة التي يدفعها التفاعل الحاصل مع «الرجاء» أهم مقومات المناخ الطقوسي «الذاتي» دون أن ندخل فيه الحركات المتآلفة التي مثّلت افتتاحية النص السابقة على المستوى الأول، والتي قمنا بتحديد فعاليتها. وعند هذا المسنوى، أي الثاني، تلتقي دلالات المفردات والوحدات البنائية كما يلي:

- «مع الرجاء يُولَد الصبر» = انفتاح الأمل ومنطق الحلم.
- «مع الصبر كلّ شيء يصير» = صيرورة التحولات مع الأفق المفتوح.
- «العشب يطلع» = نمو ويناعة.

- «**النهر يصل**» = دفق وسيولة.
- «**المسافر يعود**» = حالة اطمئنان.
- «**الحلم يجتاز العتبة**» = مشروع تحقُّق للرغبة.
- «**مع الصبر يجيء الوقت**» = فاعلية الزمن المناسب.
- «**المقبل كائن جديد**» = ولادة استثنائية.
- «**منجلي يرقص في الحقل**» = أفراح القطاف.
- «**العنابر تحظى بغلال الموسم**» = امتلاء بالعطاءات.
- «**نبذر معاً لموسم جديد**» = فعل جماعي يجدّد الحياة.
- «**طوبى للجياع**» = تحقُّق الشرط الإنسان المرتجى.

إن أول ما يلفت النظر هنا، هو صيغة **الأفعال المضارعة** التي توضّعت داخل الجمل والتي مثّلت في أغلبها **عناصر إخبار**. وهذا يسمح بالقول: إن خصائص البنية داخل هذا المستوى، تأتي على خلاف من المستوى السابق من جهتين: أولهما، جهة الدلالة والموقف النقيض. وثانيهما، تعارض الصيغة في كل مستوى بين اسمية وفعلية. واستناداً لهذا الفهم يمكن لنا معرفة طبيعة كلّ حركة داخل النص، وبالتالي، معرفة كون الجدل الحاصل الذي دفع المستوى الثاني أمامه هو جدل ذو بعد «غيبي». هذا البعد هو الذي سوّغ الخروج من المستوى الأول المتأصل في جسد النص. ووفقاً لطبيعة هذا الجدل يأخذ الإيقاع بالنمو والتكامل مكوّناً الحركة الجديدة التي يتّسع لها المستوى الثاني، بما ينسجم مع «الرجاء» وتحولاته. ويأخذ إيقاع المستوى الأول بدءاً من هذا التحول، بالضمور والتلاشي، بعد أن كانت حركته قد تغلغلت في جسد النص، وأشارت إلى حالة فساد غير قابلة للتجاوز. والواقع ان هذه الحركة، وإن كانت تمثّل في دلالتها الخلل المشار إليه، إلّا أن المساحة التي كانت منطلقاً لها، احتوت على

عناصر خصوبة تنتمي إلى المستوى الثاني الذي يتحرك في اتجاهات متفاوتة الأبعـاد، مما يجعـل النص بمستـوييه خاضعـاً لموقف خاص لا ينمّ عن موضوعية في تمثّله وتشكيل عناصره. وهذا ما يطبع حركة المستوى الأول بالتنـاقض والسلب أولاً، وحـركـة المستـوى الثاني بالتفاعل الذي يندفع انطلاقاً من موقع الأول ثانياً. بسبب أن **خصائص السلب المشار إليه، لا تنتجـه العـلاقـات المـوضوعية للحياة الاجتماعية**، وإنما تنتجه العلاقات الـطبيعية المعـزولـة عن الفعـاليات الإنسانية، والواقعة تحت تأثير موقف الشاعر ذاته. وبسبب أن التفاعل الحاصل أيضاً هو تفاعل معنوي يتأسس على خصائص مفهومية غير محكومة بقوانين الحركة، الأمر الذي تصبح معه عملية التحويل الناتجة، غير متسببة عن التفاعل المذكور بقدر ما هي متسببة عن طبيعة المناخ الذاتي «الديني» الذي يدفع حركة المستوى ذاتها بمختلف عنـاصرهـا ويوجّههـا. **فالـرجـاء فعـاليـة معنوية**، تنهض داخل النفس الإنسـانية، ومبعثهـا هنـا، اختلال الحياة، ولأنها معنوية فإن قدرتها على الانفتاح والنمو غير محدودة. وهذا ما سمح للفعالية المعنوية الثانية «الصبر» بالتولد منها. وربما ساعدت صيغة كلّ منهما، إضافة إلى الخصائص الذاتية المجسـدة لطبيعتيهـما، على توليد سلسلة متكـاملة من التحـولات لرموز الخصوبة التي تعدّ المعادل الحقيقي لحالة القحط السائدة.

إن هذه التحولات بما استتبعته من **خصائص إحيائية «انبعاثية»** سواء على مستوى التعبير أو على مستوى البعد الإشعاعي للمفردة، تضع النص بكامله في مجال رمزي، يجسد موقف الشاعر، ويكشف عن البعد الذاتي الذي يستغرقه. وتأتي فعالية الرمز الشعري في هذا السياق من أنه (نسيج أو تركيب أستطيقي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسّي الـذي يعـبّر الـرمـز عنـه بالنشاط التخييلي المتمثل في الصور والإشارات

المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه بالتوغل في لبابها وأساسها الأول)[٢]وهذا ما جعل الإيقاع لدى هذا المستوى انبثاقاً، فيه قوة الحلم الذي لا يخضع لمقاييس معينة في تشكّله. وقد رأينا ما يدعم هذا الفهم من خلال النشاط الدلالي المتنامي لحركة العناصر من جهة، ومن خلال الخصائص الذاتية لفعالية هذه العناصر من جهة ثانية، مما جعل المناخ السائد أقرب إلى الأسطوري منه إلى أي مناخ آخر. وهذا كفيل بجعل حركة الإيقاع في النص حركة تتراكم في المستوى التعبيري لشكل النص الهندسي، وتوضع عناصر الخصوبة، وتنفتح في المستوى الرمزي الذي يعكسه المناخ الأسطوري الذي يوحي النص به. وربما كان هذا هو السبب في كون حركة هذا المستوى هي الطاغية، وفي كون التفاعل الحاصل الذي انبثقت عنه عناصر الخصوبة هو تفاعل داخلي، يخصّ الطبيعة الذاتية للشاعر من خلال إحدى مواقفها، وهو وحده القادر على تهميش حضور المستوى الأول والتقليل من فعاليته وبالتالي تخصيب عناصر المستوى الثاني. بذلك يمكن أن نصل مع الإيقاع في هذا النص إلى أهم خاصية يتصف بها، وهي الوقوف على طبيعة الحركة الداخلية «الوجدانية» التي تتماوج في الموقف الطقوسي عندما تصوغ عن طريق الاستغراق فيه وتمثّل قوى الغيب الموجودة داخله، حلمها الجديد المترف الذي يعكس عالماً سكونياً «مغلقاً» في الموقف الواقعي المغاير.

خاتمة

بعد الذي قدمنا، يتوجب علينا، ونحن نختتم هذه الدراسة، أن نلتفت، قليلاً إلى الوراء، لنتبيّن الخطوط العريضة التي اتسمت بها، وتركت آثارها بين ثنياتها، ولنقف على أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وكنّا قد قسمنا دراستنا هذه إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة:

ـ بيّنا في «المقدمة» العلاقة بين الفعالية الشعرية والشرط التاريخي، وألمحنا إلى المنهج النقدي الذي اتبعناه في دراسة النصوص، كما عرضنا أهمّ المسوغات التي دفعتنا لأختيار قصيدة النثر موضوعاً للدراسة.

ـ وفي «الفصل الأول» عرضنا لنشأة القصيدة النثرية، وقسّمنا هذه النشأة إلى مؤثرات عامّة ومؤثرات مباشرة. تعرضنا في المؤثرات العامّة إلى كلّ من تأثيرات الصوفية والتأثيرات الأجنبية. وقد بحثنا في «تأثيرات الصوفية» عن الخصائص التي يمكن أن تقارب بين الصوفية وبعض شعراء قصيدة النثر، ووجدناها أبرز ما تقوم على مفهوم الرؤيا وما يتفرع عنها من علاقة انفصال وتواشج بين مكنونات العالم، وعلى الخصوبة اللغوية التي تتميز بها تجربة كلّ من الصوفي وشاعر هذه القصيدة. بينما بحثنا في «التأثيرات الأجنبية» عن العلاقات الثقافية الخاصة بالفعالية الشعرية، والقائمة بين أدباء الوطن العربي وغيرهم من أدباء العالم، لاسيما أدباء الغرب، وما كان قد رافق هذه العلاقات من اتهام العروض العربي بالعجز عن مواكبة المسيرة الشعرية المتنامية، ومن رغبة في الثورة على الشكل الشعري الموروث، وإعادة النظر بعمود الشعر العربي. وقد رأينا أن الانفتاح على آداب الغرب،

الشعرية والنقدية، بترجمتها إلى اللغة العربية والتأثّر بموضوعاتها، قد ساعد على تقريب هذه الآداب للذوق العربي الموازي، وبالتالي دفع الشعر العربي إلى الأمام، ووضعه على عتبة الحداثة الشعرية، جنباً إلى جنب مع نظيره العالمي. وقد رأينا ما كان للجماعات الأدبية العربية من دور بارز في إنجاز مهمة التغيير المشار إليها.

أمّا بالنسبة «للمؤثرات المباشرة» فقد أشرنا إلى العلاقة الأصيلة بين البنية الشعرية، ممثلة بالشاعر والفئة التي ينتمي إليها، وبين بنية المجتمع ممثلة بحركته وعلاقاته المتداخلة. وقمنا بمحاولة ربط حركة الشعر العربي منذ مطلع القرن العشرين بالحركة الاجتماعية المتغيرة، استناداً لتشكّلات طبقة البرجوازية الصغيرة وعلاقاتها داخل المجتمعات العربية، ورغبتها في قيادة هذه المجتمعات. وما كان قد رافق ذلك من انفتاحها على الغرب ومحاولاتها التشبّه بالبرجوازية الغربية، وفشلها في أن تكون قادرة على إنجاز أهدافها، مما اضطرها أن تعيش أزمات متلاحقة، عكستها النخبة المثقفة لهذه البرجوازية على مستوى الشعر بالبنى الشعرية الجديدة المتلاحقة التي اعتبرناها المعادل الشعوري الذي أوهمت نفسها به كبديل لسقوطها على أرض الواقع، كما كانت بالتالي، ضرورة ملحّة أفرزتها حركة المجتمع والعلاقات المتفاعلة في أحشائه

ـ وفي «الفصل الثاني» درسنا **اللغة الشعرية**، وألمحنا إلى **العلاقة بين اللغة والشعر**، ومساهمة الشعر في تجديد اللغة وخلخلة نظامها وتحريك بنيانه. وقد رأينا أن ثلاثة قواسم يمكن أن تتسع لها معالم التجربة الشعرية المتناولة، هي: **التكثيف، التوتّر، الشفوية**.

و«التكثيف» هو غنى النص وتعدد دلالاته، ويفيد الانفتاح في أفق

اللغة، والعلاقات الجديدة التي تظهر قدرة الشعر باعتباره نصوصا تضيء ما غار داخل التجربة الشعرية واكتنه فيها. أما «التوتّر» فيختص بتقاطعات البنية داخل النص، مما يمهّد لظهور تعددية دلالية غير مستقرة تتحرك في فضائه، تعمّق حسّ التوقّع عند المتلقي، وتعمل على خلق عنصر الدهشة لديه.

بينما تعرضنا في «الشفوية» للعلاقة بين الشعر والمجتمع، من اعتماد الشعر على الكلام باعتباره المخزون اللغوي غير المنفصل عن أساسه الاجتماعي. وقد لاحظنا في هذا الجزء طغيان مفردات الطفولة، مما يشير إلى مفارقات الواقع من جهة، بينما يشير من الجهة الثانية إلى العودة بالشعر إلى الينابيع الأولى عندما كانت اللغة والشعر متوازيين.

ـ وفي «الفصل الثالث» درسنا الصورة الشعرية، ووجدنا أنها حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها تعكس واقعاً اجتماعياً محدّداً من وجهة نظر الشاعر. وقد قاربنا مكونات الصورة من خلال ثلاثة نماذج منها. هي: الصورة الذهنية، الصورة الحسيّة، الصورة المركبة. وبيّنا أنه لا توجد في الشعر صورة ذهنية خالصة، كما لا توجد صورة حسيّة خالصة، وإنما هناك تفاعل بين الذهني والحسّي. وقد نظرنا إلى «الصورة الذهنية» على أساس غلبة المثيرات والعلائق الذهنية المشكّلة لها. كما نظرنا إلى «الصورة الحسيّة» على أساس غلبة المثيرات والعلائق الحسّية المشكّلة لها أيضاً. بينما نظرنا إلى «المركبة» على أنها حضور كثيف يسمح بظهور تعددية صورية داخل النص.

ـ وفي «الفصل الرابع» بحثنا في «الرؤيا» ورأينا أن حركة الحياة هي مصدر الرؤيا وهي موضوعها أيضاً. كما بيّنا أنها انعكاس للحالة الشعورية عند الشاعر التي هي بدورها انعكاس للحالة الاجتماعية التي يتمثلها. وقد

عرضنا لها من خلال ثلاثة مواقف للشعراء، هي: **رؤيا الموت، رؤيا الولادة، جدلية الرؤيا**. وقد وجدنا أن «رؤيا الموت» وإن كانت لا تمثل موقفاً نهائياً إلا أنّها تدل على هشاشة موقف الشاعر وفردانيته وعدم توازنه، وذلك بتأكيده فيها على مقومات السلب وتشويه العلاقات الإنسانية، مما يفيد بكونها رؤيا عدمية متولدة عن نفس مأزومة ومتناقضة أشدّ ما يكون التناقض.

ووجدنا «رؤيا الولادة» وإن كانت قد جسدتها مواقف عير نهائية، غير أنها دليل توازن وفهم أصيل لحركية الحياة، تقوم على طموح الفعل الإنساني وخصوبته وتحقّقه.

أمّا في «جدلية الرؤيا» فقد عرضنا لحركات النص التي تنتمي لكلٍّ من الموت والولادة، ولاحظنا كيف تتفاعل مقومات هذين المفهومين، وكيف تنمو الولادة من داخل الموت، متجاوزة حالات العقم والبلاء إلى الخلق وبعث الحياة.

ـ أما في «الفصل الخامس» فقد تناولنا «**الإيقاع**» ورأينا أنه إحدى أهم الفعاليات التي تُميّز النص الشعري، ودرسناه من جانبين: **التناغم الشكلي والتناغم الدلالي**. وحدّدنا «التناغم الشكلي» على أساس موقع الصيغ التعبيرية في النص والأشكال التي تأخذها أو تتحول بها داخله. وقد تتبعنا فيه: ١ ـ **إيقاع المفردة**، إذ تعرضنا للخصائص الإيقاعية الكامنة في المفردة، سواء في حضورها كبنية مستقلة أم في حركتها داخل النص، بما فيها الخصائص الذاتية، الصرفية، الصوتية، الدلالية، مع التشكيل المقطعي وفعالية النبر. ٢ ـ **إيقاع الجملة**، وتتبعنا فيه حركة الجمل كوحدات بنائية مستقلة، ثم في حركة الكتل التي تضم أكثر من جملة، كما تعرضنا أيضاً للخصائص الذاتية للجملة، بحركتها وتفاعلاتها داخل النص (التشكلات

المقطعية، فعالية النبر، الفعاليات الأخرى، الصوتية والدلالية) التي تشكّل جزءاً لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمّق مفهوم الإيقاع في النص وتوضّح اتجاهه.

كما حدّدنا «التناغم الدلالي» بكونه فعّالية إيقاعية تدفعها الحركة الدلالية داخل النص، وتعرضنا فيه لكل من: ١ ـ **إيقاع التواصل**، الذي يعني انسجام حركة الدلالات فيما بينها مما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة. ٢ ـ **إيقاع التمايز**، ورأينا أنه ينهض على تعدد المستويات داخل النص الذي ربما يعني تفاعلاً فيما بين الحركات المتمايزة والناتجة عن انكسار حركة البنية، مما يفيد ولادة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة.

هذا وقد حاولنا في هذه الدراسة النظر إلى **حركة البنية داخل النص** على أنها الأساس في بلورة القضايا موضوع دراستنا، وهذه القضايا فضلاً عن كونها قضايا متداخلة في الفعل الإبداعي غير أنها لا تمثّل القضايا النهائية، بقدر ما تمثل القضايا الأولى فيه. ذلك أن هذا الفعل عملية غير مقيدة، بمعنى أنه قادر على الخروج دوماً من أطر التعاريف والحدود التي قد تُرسَمُ له. وقد عملنا، في تتبع مسار حركة البنية، على رصد المقومات التي تستند عليها، والتي يمكن أن **تجلو لنا أركان العملية الإبداعية**، وبالتالي، تسمح لنا من جهة برؤية النص الشعري بشكل نقف فيه على تنوع عالمه واختلافه، كما تعرفنا من الجهة الثانية على صوت الإنسان الذي يبعثه هذا النشاط التعبيري الأصيل.

مراجع وهوامش الفصل الأول

(١) أدونيس: **الأعمال الكاملة** ـ المجلد الثاني، دار العودة بيروت، لبنان، ط٣/١٩٧١ ص (٩). وانظر النفّري: كتاب **المواقف**، تقديم حمزة عبود، دار العالم الجديد بيروت لبنان ص (٣٥) وانظر، يوسف سامي اليوسف: **مختارات من مواقف النفّري**. دار منارات للنشر، عمان، الاردن، ط١/١٩٨١، ص (٦ + ٣٣).

(٢) أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢/١٩٧٨، ص (٤٠).

(٣) أدونيس: **الأعمال الكاملة** ـ المجلد الثاني، ص (٢٠٩) وانظر كتاب «**المواقف**» للنفّري، ص (٤٦). وانظر «**مختارات من مواقف النفّري**»، يوسف اليوسف، ص (٤٢).

(٤) فريد الدين العطار النيسابوري: **منطق الطير**، دراسة وترجمة د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢/١٩٧٩ ص (٤٣٣). والعطار كان مولعاً بالصوفية وعالماً باصول الطب المعروفة في عصره، وهو شاعر وقاصّ، تابع أبا حامد الغزالي في الحرب على الفلاسفة. ت ٦٢٧ هـ.

(٥) أدونيس: **زمن الشعر**، ص (١٦١).

(٦) أدونيس: **الأعمال الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣/١٩٧١، ص (٥٣١).

(٧) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (١٦٦).

(٨) أدونيس: زمن الشعر، ص (٩). وانظر مجلة «شعر» صيف ١٩٥٩، ص (٧٩).

(٩) أدونيس: الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص (٥٠٧).

(١٠) د. عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت، ط٣ دون تاريخ، ص (٤٧٣).

(١١) عبد الفتاح رواس قلعه جي: **العلامة خير الدين الأسدي**، حياته وآثاره، مطابع الادارة السياسية في الجيش. دمشق/١٩٨٠، ص (٩٧).

(١٢) حافظ الشيرازي: أغاني شيراز، ترجمة د. إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤ الجزء الأول، ص (٧٤).

(١٣) عبد الفتاح رواس قلعه جي: العلامة خير الدين الأسدي، ص (٩٧).

(١٤) المصدر السابق: ص (٤٧).

(١٥) المصدر نفسه: ص (١٠٠). وانظر مجلة «المعرفة السورية» العدد (٢٥٢) شباط ١٩٨٣، ص (١٨٢).

(١٦) كولن ولسون: **الشعر والصوفية**، نقله إلى العربية عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط٢/١٩٧٩، ص (٣٤).

(١٧) سمير الصايغ: **مقام القوس وأحوال السهم ـ شعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١/١٩٨١، ص (١٦٨ + ١٦٩ + ١٧٠).

(١٨) المصدر نفسه، ص (١٨١).

(١٩) المصدر نفسه، ص (١٨٢).

(٢٠) أورخان ميسر: **سريال ـ شعر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٧٩، ص (٨٦).

(٢١) روجيه غارودي: **ما يعد به الإسلام**، ترجمة قصي أتاسي ـ ميشيل واكيم، دار الوثبة دمشق، سوريا، ١٩٨٢، ص (٢٠٧). وانظر، محمد ياسر شرف: غارودي **وسراب الحل الصوفي**، دار الوثبة دمشق ط١/١٩٨٣، ص (١٦٩). و«جمشيد» ملك أسطوري تضم كأسه كل أنوار العالم، وغاية الفرسان أن يحصلوا على هذه الكأس لا ببطولاتهم الحربية وحسب وإنما بإيمانهم وطهارتهم كذلك. **ما يعد به الإسلام**، ص (٢٠٦).

(٢٢) أورخان ميسر: سريال، ص (٦٠).

(٢٣) سليمان عواد: **أغاني إلى زهرة اللوتس ـ شعر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢، ص (٥٥).

(٢٤) المصدر السابق، ص (٣٦).

(٢٥) عبد العزيز الدسوقي: **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر/١٩٧١، ص (٧٥).

(٢٦) د. نسيب نشاوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، مطابع ألف باء دمشق/١٩٨٠، ص (١٦٠).

(٢٧) مجلة «شعر» شتاء ١٩٦٠، ص (٨٣).

(٢٨) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (٩٤).
(٢٩) د. منيف موسى ـ د. عدنان حسن: أمين الريحاني، حياته وفكره وأدبه ـ دراسة دار المشرق العربي الكبير، بيروت ط١/١٩٨٢، ص (١٩٣ + ١٩٤).
(٣٠) المصدر نفسه، ص (١٨٣).
(٣١) موريس مندلسون: وولت ويتمان، حياته وأعماله، ترجمة عارف حديفة، وزارة الثقافة، سوريا/١٩٨٤، ص (٨٥).
(٣٢) المصدر نفسه، ص (١٢٣).
(٣٣) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه ـ دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/١٩٨١، ص (٤٢).
(٣٤) مجلة «شعر» شتاء ١٩٦٠، ص (٨١).
(٣٥) المصدر نفسه، ص (٨١).
(٣٦) عبد العزيز الدسوقي / جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص (٩٥ ـ ٩٦).
(٣٧) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب القاهرة، ط٣، ص (١٠).
(٣٨) المصدر نفسه، ص (٩٧) وما يليها.
(٣٩) ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان ط١٣/١٩٨٣، ص (١١٨ ـ ١١٩).
(٤٠) المصدر نفسه، ص (١١٦).
(٤١) المصدر نفسه، ص (٩٧) وما يليها.
(٤٢) د. عزيزة مريدن: حركات الشعر في العصر الحديث، مطبعة رياض دمشق ١٩٨١، ص (٢١١). وهو منقول عن جبران خليل جبران.

(٤٣) انظر مجلة «المعرفة السورية» العدد (٢٥٣) آذار ١٩٨٣، ص (٦١).
(٤٤) د. خالدة سعيد: حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط١/١٩٧٩، ص (٣٨).

(٤٥) انظر مجلة «المعرفة السورية» العدد (٢٥٣)، ص (٦٨).
(٤٦) د. عزيزة مريدن: حركات الشعر في العصر الحديث، ص (٢٦١).

(٤٧) د. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص (١٧٠)

(٤٨) دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان ـ المجلد الأول، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٣/١٩٨٣، ص (١٢٥) وما يليها.

(٤٩) عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص (٣١٧).

(٥٠) المصدر نفسه، ص (٣٥٢).

(٥١) المصدر السابق، ص (٣٣٤).

(٥٢) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (١١٢).

(٥٣) انظر مجلة شعر خريف ١٩٦٢، ص (١٣٨).

(٥٤) د. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ترجمه عن الفرنسية لجنة من اصدقاء المؤلف. ط١/١٩٨٢، ص (٤٥).

(٥٥) انظر مجلة شعر، صيف ١٩٦٠، ص (١٤٦).

(٥٦) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكرة، بيروت، ط٢/١٩٧١، ص (٣٦٦).

(٥٧) المصدر نفسه، ص (١٢٧).

(٥٨) المصدر نفسه، ص (١٢٧ + ٣٦٧).

(٥٩) انظر مجلة شعر تموز ١٩٥٧، ص (٩٨ ـ ٩٩).

(٦٠) انظر مجلة شعر صيف ١٩٦٣، ص (١٠١).

(٦٣) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، بيروت، ط٣/١٩٨١، (٣٢٦).

(٦٤) انظر مجلة «شعر» شتاء ١٩٦١، ص (١٥٨ ـ ١٥٩). وانظر مجلة «شعر صيف ١٩٦٣، ص (١٠١).

(٦٥) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/١٩٧٨، ص (٥).

(٦٦) عز الدن إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص (٣٥٦).

(٦٧) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢/١٩٨٥، ص (٢٨٧). وانظر نصّ القصيدة المذكورة في المصدر نفسه، ص (٤٦٢ - ٤٦٣).

(٦٨) المصدر السابق، ص (٢٩٢).

(٦٩) المصدر نفسه، ص (٢٣٨).

(٧٠) يمكن الرجوع إلى نص المقابلات في الصفحات (٤٠٧ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤٣٠) من كتاب بنيّس المذكور.

(٧١) انظر مجلة «الكرمل» العدد ١١، ١٩٨٤ ملف الثقافة في المغرب، ص (١٥٧).

(٧٢) المصدر نفسه، ص (١٥٧).

(٧٣) انظر مجلة شعر صيف ١٩٥٩، ص من (٣٢ - ٧٨).

(٧٤) انظر مجلة شعر ربيع ١٩٦٠، ص (٥٧) وما يليها.

(٧٥) انظر مجلة شعر صيف ١٩٦٠، ص (١٢) وما يليها.

(٧٦) انظر مجلة شعر ربيع ١٩٦١، ص (٣٢) وما يليها.

(٧٧) انظر مجلة شعر خريف ١٩٦٠، ص (٨٠) وما يليها.

(٧٨) انظر مجلة شعر شتاء ١٩٦١، ص (١٧٦).

(٧٩) د. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر هامش ص (٧٦).

(٨٠) انظر مجلة شعر صيف ١٩٦٠، ص (١٣٨).

(٨١) انظر مجلة شعر خريف ١٩٦٠، ص (٩٩).

(٨٢) أنسي الحاج: لن - شعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط٢/١٩٨٢، ص (٢١) من المقدمة.

(٨٣) انظر مجلة شعر خريف ١٩٦٠، ص (١٥٠).

(٨٤) أدونيس: زمن الشعر، ص (٩).

(٨٥) المصدر نفسه، ص (١٣).

(٨٦) انظر مجلة شعر خريف ١٩٦٠، ص (٨٥).

(٨٧) أنسي الحاج: الرأس المقطوع - شعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢/١٩٨٢، ص (٧٣).

(٨٨) انظر مجلة «الكفاح العربي» ١٩٨٤/١/٣٠، ص (٦١).

(٨٩) نزيه أبو عفش: **أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة** ـ شعر اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٧٨، ص (١١٩).

(٩٠) بابلو نيرودا: من شعر **بابلو نيرودا**، تعريب حسن حمادة، أحمد موسى، دار الفارابي، بيروت، ط٢/١٩٧٩، ص (٥٢).

(٩١) حامد بدرخان: **على دروب آسيا** ـ شعر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط١/١٩٨٣، ص (٤٧).

(٩٢) فيدير كوغارسيا لوركا: **عرس الدم** ـ مسرحية، ترجمة د. علي سعد، دار الفارابي بيروت، ١٩٧٩، ص (٩٢).

(٩٣) المصدر السابق، ص (٦ ـ ٧).

(٩٤) حامد بدرخان: على دروب آسيا، ص (٧٣) وما يليها.

(٩٥) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (٨٦).

(٩٦) جلال فاروق الشريف: **الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٦، ص (٣٢).

(٩٧) جلال فاروق الشريف: **الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سوريا**، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠، ص (٤٠).

(٩٨) جلال فاروق الشريف: الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، ص (٣٣).

(٩٩) د. عبد المنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب**، دار العودة، بيروت ط٢/١٩٧٩، ص (٥٥).

(١٠٠) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (٨٨).

(١٠١) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص (١٨).

(١٠٢) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (١٩٤).

(١٠٣) خالدة سعيد: حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، ص (٣٢).

(١٠٤) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (١٦٢ ـ ١٦٣).

(١٠٥) يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان، ص (٢٠).

(١٠٦) انظر مجلة «**الوحدة**» السنة الأولى، العدد/١٠/تموز ١٩٨٥، ص (٨٧).

(١٠٧) جبران خليل جبران: **النبي** ـ دراسة وتحليل د. نازك سابايارد، دار طلاس للدراسات

والترجمة والنشر، سوريا، دمشق ط١/١٩٨٤، ص (٦٧) وما يليها.

(١٠٨) انظر مجلة الكرمل العدد ١١/١٩٨٤، ص (١٣٩).

(١٠٩) المصدر نفسه. ص من (١٢٤ ـ ١٤٠) هذا وقد مثل القيادة التي تلتقي مع الحركة الأولى «بلحسن الوزاني» ومع الحركة الثانية «علّال الفاسي».

(١١٠) محمد بنيّس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص (٣٥٧).

(١١١) المصدر نفسه، ص (٤٨).

(١١٢) المصدر نفسه، ص (٣٨٢).

(١١٣) المصدر نفسه، ص (٣٦٥). من أمثال المهدي بن بركة، عبد الله إبراهيم، عبد الرحيم بو عبيد وغيرهم.

(١١٤) المصدر نفسه، ص (٣٦٣).

(١١٥) المصدر نفسه، ص (٣٤٦ ـ ٣٤٧).

(١١٦) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص (٨٤).

(١١٧) أوزيريس سيكوني: التنمية الاقتصادية والتخلف الثقافي ـ ترجمة عيسى عصفور، وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٨ المجلد الأول، ص (٣٢٥).

(١١٨) انظر مجلة المعرفة السورية العددان (٢٨٣ ـ ٢٨٤) أيلول ـ تشرين الأول ١٩٨٥، ص (١٥٣).

(١١٩) إرنست فيشر: ضرورة الفن، نقله إلى العربية د. ميشال سليمان، دار الحقيقة والنشر، بيروت، ص (١٥٧).

(١٢٠) مهدي عامل: أزمة الحضارة أم أزمة البرجوازيات العربية، دار الفارابي، بيروت ط٣/١٩٨١، ص (١٦٩).

(١٢١) أدونيس: صدمة الحداثة، ص (٢٥٢).

(١٢٢) جلال فاروق: الشعر العربي الحديث ـ الأصول الطبقية والتاريخية، ص (٥٦).

١٢٣ كريستوفر كودويل: الوهم والواقع ـ دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي دار الفارابي، بيروت، ط١/١٩٨٢، ص (١٣٢).

١٢٤ انظر مجلة شعر تموز ١٩٥٧، ص (١١٢).

مراجع وهوامش الفصل الثاني

(١) يوسف الخال: **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١/١٩٧٨، ص (٩٤).

(٢) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، شعر، دار العودة، بيروت، ص (٢١٧).

(٣) د. نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢، ص (٦٣ ـ ٦٤).

(٤) أدونيس: **زمن الشعر**، ص (٧٨). **وانظر أحمد يوسف داوُد: لغة الشعر ـ دراسة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠، ص (٢٤٤).**

(٥) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٧٤)

(٦) سليم بركات: **المجموعات الخمس ـ شعر**، منشورات فلسطين المحتلة، بيروت ط١/١٩٨١، ص (٢٧٢).

(٧) م. خرابتشنكو: **الابداع الفني والواقع الإنساني**، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣، ص (٢٤٨).

(٨) للمزيد من التفصيلات في معرفة طرق القصر وأساليبه، راجع **دلائل الإعجاز في علم المعاني** للإمام عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص (١٣٨) وما يليها.

(٩) يمنى العيد: **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط١/١٩٨٣، ص (٨٢).

(١٠) أدونيس: **مقدمة الشعر العربي**، دار العودة، بيروت ط٣/١٩٧٩، ص (١٢١).

(١١) انظر مجلة المعرفة السورية، العدد (١٤٢) كانون الأول ١٩٧٣، ص (١٤٢) «**قصيدة مونادا دمشق**».

(١٢) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢/١٩٨١، ص (١٨١).

(١٣) انظر مجلة «الكفاح العربي» ٢٤/٦/١٩٨٥، ص (٦٢).

(١٤) راجع جمال الدين بن هشام الانصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه د. مازن المبارك ـ محمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت ط٥/١٩٧٩ فصل «هل» ص (٤٥٦) وانظر شرح التلخيص في علوم البلاغة للإمام جلال الدين محمد بن الرحمن القزويني شرحه محمد هشام دويدري، دار الحكمة، دمشق ط١/١٩٧٠، ص (٨٣) وما يليها.

(١٥) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط٢/١٩٨١، ص (١٥٣).

(١٦) انظر مجلة «مواقف» العدد (٤٦) ربيع ١٩٨٣، ص (٩٠).

(١٧) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١/١٩٨٠، ص (٢١٧).

(١٨) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ـ في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص (٣٠٦).

(١٩) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص (٧٢ ـ ٧٣).

(٢٠) جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ـ منشورات دار عويدات، بيروت، باريس، ط١/١٩٧١ + ط٣/١٩٨٢، ص (٨١).

(٢١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص (٣٠٣).

(٢٢) أنسي الحاج: لن ـ شعر، ص (١١٢).

(٢٣) راجع، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان ١٩٧٨، ص (٨٧) وما يليها.

(٢٤) د. مصطفى سويف: «الأسس النفسية للإبداع الفني»، ص (٢٠٩ + ٢١٢).

(٢٥) د. خالدة سعيد: حركية الإبداع في الأدب العربي، ص (٦٩).

(٢٦) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، ص (٣٥).

(٢٧) أحمد يوسف داوود: لغة الشعر، ص (١٦٢).

(٢٩) أندريه بريتون: بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة، ١٩٧٨، ص (٦٠).

(٣٠) ن. غ تشرنيشفسكي: علاقات الفن الجمالية بالواقع، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣، ص (١٩٩).

(٣١) المصدر نفسه، ص (١٣٦ ـ ١٣٧).

(٢٢) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، ص (٣٥).

(٣٣) أحمد يوسف داوؤد: لغة الشعر، ص (١٣).

(٣٤) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص (٦١).

(٣٥) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه ـ دراسة، ص (٩٣).

(٣٦) عادل محمود: قمصان زرقاء للجثث الفاخرة، شعر، وزارة الثقافة، دمشق، ص (١١٩ ـ ١٢٠).

(٣٧) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص (٨٤).

٣٨ بندر عبد الحميد: مغامرات الأصابع والعيون، شعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١، ص (٤٩ ـ ٥٠).

٣٩ رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص (٢٣).

٤٠ نزيه أبو عفش: أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة، ص (٨٩ ـ ٩٠).

٤١ ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص (٢٨).

مراجع وهوامش الفصل الثالث

(١) عباس بيضون: الوقت بجرعات كبيرة ـ شعر، دار الفارابي، بيروت ط١/١٩٨٢، ص (١٥).

(٢) مجموعة من المؤلفين السوفييت: الوعي والإبداع ـ دراسات جمالية ماركسية، ترجمة رضا الظاهر، مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ط١/١٩٨٥، ص (٢٩٠).

(٣) انظر مجلة «مواقف» العدد (٥٠) ربيع ١٩٨٤، ص (٩٩).
(٤) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، ص (٥٨).
(٥) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ص (١٢٠).
(٦) أندريه بريتون: بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، ص (٣٤).
(٧) ن. غ تشرنشيفسكي: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، ص (٦٧).
(٨) أنسي الحاج: **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع** ـ شعر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٥، ص (٤٢).
(٩) سنيّة صالح: **قصائد** ـ شعر، دار العودة، بيروت ط١/ ١٩٨٠، ص (٨٠).
(١٠) للمزيد من التفصيلات راجع باب القصر والاختصاص، فصل في النفي والإثبات، من كتاب دلائل إعجاز في علم المعاني للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص (٢٥٥) وما يليها.
(١١) د. تامر سلوم: **نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي**، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط١/١٩٨٣، ص (٣٠٢).
(١٢) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة ـ دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص (٤٤٢).
(١٣) د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص (٢٦٠).
(١٤) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص (١٩٤).
(١٥) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، ص (١٧٠).
(١٦) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص (١٩٥).
(١٧) د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص (٢٩٦).
(١٨) عادل محمود: **ضفتاه من حجر** ـ شعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١، ص (٦٦).
(١٩) د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص (٢٦٤).
(٢٠) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص (١٣٢).
(٢١) نظر مجلة الشعر، خريف ١٩٦١، ص (٨٠ ـ ٨١).
(٢٢) ج. نيدوشيفين: **علاقة الفن بالواقع**، منشورات الفكر الجديد، بيروت، ص (٥).
(٢٣) انظر «المادية التاريخية» باشراف فيودر بورلاتسكي، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٥، ص (١١٩).

(٢٤) د. عبد الله لعبة: مقدمة في نظرية الأدب، ص (٢١٠).
(٢٥) عز الدين شعر، تحريف ١٩٦١، ص (٣٢).
(٢٦) مجموعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١ ١٩٨٤، ص (٤٩).
(٢٧) هوبرت ريمبكر: الانعكاس والفعل، تعريف د. فؤاد المرعي، دار الجماهير، دمشق، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٧، ص (٢٣).

مراجع وهوامش الفصل الرابع

(١) محمد عمران: كتاب الملاجة، شعر، دار المسيرة، بيروت، ط١/١٩٨٠، ص (٤١ - ٤٢).
(٢) أحمد يوسف داؤود: لغة الشعر، ص (٨٠).
(٣) انظر في هذا الموضوع «معجم الأساطير اليونانية والرومانية»، إعداد سهيل عثمان، عبد الرزاق الأصفر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢ فصل هـ، ص (٤٦٥) وما يليها + ط، ص (٣١٢).
(٤) انظر «المادية التاريخية» بإشراف فيودربورلاتسكي، ص (٨٢).
(٥) بول شاوول: بوصلة الدم، شعر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٧، ص (٥٧ - ٥٨).
(٦) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، ص (٢١٦).
(٧) م. خرابتشنكو: الإبداع الفني والواقع الإنساني، ترجمة شوكت يوسف، ص (٢٢).
(٨) المصدر السابق، ص (١٨).
(٩) فيصل خليل: فضاء شاسع للحب، شعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤، ص (١٠ - ١١ - ١٢).
(١٠) عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي - دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص (١٩٢).

(١١) ج. نيدوشيفين: علاقة الفن بالواقع، ص (٣٣).
(١٢) انظر مجلة الكرمل، العدد الثاني، ربيع ١٩٨١، ص (١٢٣).
(١٣) صقر عليشي: قصائد مشرفة على السهل ـ شعر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤، ص (٢٢ ـ ٢٣).
(١٤) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص (٤٢).
(١٥) د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث ـ دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٨١، ص (١٨١).
(١٦) انظر مجلة «الفكر المعاصر» العدد (٤٠) يونيو ١٩٦٨، ص (٢٤).
(١٧) محمد عمران: قصيدة الطين ـ شعر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص (١٤٣ ـ ١٤٤).
(١٨) سليم بركات: المجموعات الخمس، شعر، ص (٢٧١).
(١٩) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص (١٠٩).
(٢٠) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص (٩٧).
(٢١) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، شعر، ص (٣٠٧ ـ ٣٠٨).
(٢٢) خرابتشنكو: الإبداع الفني والواقع الإنساني، ص (٣٦٩).
(٢٣) محمد بنّيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص (٢٦).
(٢٥) انظر مجلة مواقف العدد (٥٠) ربيع ١٩٨٤، ص (٩٩).
(٢٦) عائشة ارناؤوط: الحريق ـ شعر، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط١/١٩٨١، ص (٦٧ ـ ٦٨).
(٢٧) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص (٤٩).
(٢٨) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني، ص (١٢٠).

مراجع وهوامش الفصل الخامس

(١) بول شاوول: وجه يسقط ولا يصل، شعر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٨١.

(٢) عدنان بن ذريل: **اللغة والدلالة**، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص (١٣).

(٣) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص (٩٤).

(٤) سليم بركات: **الجمهرات** ـ شعر، دار ابن رشد، بيروت، ط١/١٩٧٩، ص (١٥ ـ ١٦ ـ ١٧).

(٥) د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص (٣١٢).

(٦) شارل لالو: **مباديء علم الجمال «الأستطيقا»**، ترجمة مصطفى ماهر، دار إحيار الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩، ص (٤٤).

(٧) د. كمال محمد بشر: **علم اللغة العام ـ القسم الثاني «الأصوات»**، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص (١٦٦).

(٨) جان ماري جويو: **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ترجمة د. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط٢/١٩٦٥، ص (١٧٧).

(٩) محمد الماغوط: الأعمال الكاملة، ص (٤٠ ـ ٤١).

(١٠) سيجموند فرويد: **تفسير الأحلام**، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط٢/١٩٦٩، ص (٥٩٤).

(١١) د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص (٢٣٠ ـ ٢٣١).

(١٢) أنسي الحاج: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، شعر، ص (٨٧ ـ ٨٨).

(١٣) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع ـ دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، ص (١٣١).

(١٤) يوسف الخال: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، ط٢/١٩٧٩، ص (٢٦٨ ـ ٢٦٩ ـ ٢٧٠).

(١٥) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص (٩١).

(١٦) انسي الحاج: لن، شعر، ص (٥١ ـ ٥٢).

(١٧) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د. سامي الدروبي، ص (٢١٨).

(١٨) سنيّة صالح: قصائد ـ شعر، ص (٤٢).

(١٩) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص (٣٠٣ ـ ٣٠٤ ـ ٣٠٥).

(٢٠) كولن ولسون: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، ص (١٢٩).

(٢١) د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص (١١٤).

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
الفصل الأول: نشأة القصيدة النثرية	١٣
١ ـ المؤثرات العامة	١٥
ـ تأثيرات الصوفية	١٥
ـ التأثيرات الأجنبية	٣٠
٢ ـ المؤثرات المباشرة	٥٥
الفصل الثاني: اللغة الشعرية	٧٥
مقدمة (اللغة الشعرية)	٧٧
١ ـ التكثيف	٧٩
٢ ـ التوتر	٩٦
٣ ـ الشفوية	١١٣
الفصل الثالث: الصورة الشعرية	١٣٣
مقدمة (الصورة الشعرية)	١٣٥
١ ـ الصورة الذهنية	١٣٧
٢ ـ الصورة الحسيّة	١٤٩
٣ ـ الصورة المركبة	١٦٤
الفصل الرابع: الرؤيا الشعرية	١٧٧
مقدمة (الرؤيا الشعرية)	١٧٩
١ ـ رؤيا الموت	١٨٢
٢ ـ رؤيا الولادة	١٩٩
٣ ـ جدلية الرؤيا	٢٢٠

الفصل الخامس: الإيقاع الشعري ٢٤١
مقدمة (الإيقاع الشعري) ٢٤٣
أولاً: التناغم الشكلي ٢٤٥
مقدمة ٢٤٥
١ ـ إيقاع المفردة ٢٤٦
٢ ـ إيقاع الجملة ٢٦٥
ثانياً: التناغم الدلالي ٢٨٦
مقدمة ٢٨٦
١ ـ إيقاع التواصل ٢٨٧
٢ ـ إيقاع التمايز ٣٠٢
خاتمة ٣٠٤
هوامش ومراجع الفصل الأول ٣١٩
هوامش ومراجع الفصل الثاني ٣٢٦
هوامش ومراجع الفصل الثالث ٣٢٨
هوامش ومراجع الفصل الرابع ٣٣٠
هوامش ومراجع الفصل الخامس ٣٣١
الفهرس ٣٣٣

صمم الغلاف الف:
أحمد معلا

دار الحصاد للنشر والتوزيع
دمشق ص. ب: ٤٤٩٠
هاتف: ٢٤٦٣٢٦