الفصل الرابع
شعرية المقاومة والكبرياء
عند الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري

في الرؤية والمصطلح والرمز
شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى
شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة

الفصل الرابع
شعرية المقاومة والكبرياء
عند الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري
في الرؤية والمصطلح والرمز:

تتألف شعرية المقاومة والكبرياء في المنظور الفكري والتعبيري من حساسية وطبيعة التجربة الشعرية، التي يحتضنها المكان واللغة والصورة والإيقاع وأنموذج البناء في الوقت نفسه، فالتجربة الشعرية التي هي انعكاس فني وجمالي ورؤيوي لتجربة الحياة ذاتها وعلى مختلف المستويات والأصعدة، تلتحم في مساقات كثيرة لتصبح تجربة الحياة هي ذاتها تجربة الكتابة.

ومثلما يبحث الشاعر عن خلاص مصيري له في الحياة تبحث قصيدته عن خلاص مشابه له في اللغة، بحيث تتحوّل الحياة إلى لغة واللغة إلى حياة، ويتحوّل الشعر إلى خلاص ثقافي وجمالي وأخلاقي وحياتي أيضاً.

تجربة الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري في حقل (قصائد من بلاد النرجس) تحيل على شعرية المقاومة عند الشاعر مؤيد طيب، وشعرية الكبرياء عن الشاعر عبد الرحمن المزوري، ومن تعاضد الشعريتين تخرج رؤية موضوعاتية ترسم مساراً مهماً من مسارات هذه القصائد، وهي تحكي تجربة شعب مقهور يناضل ويقاوم بقوة وكبرياء من أجل مصير إنسانه وشعبه ووطنه، ضمن إطار الحق الإنساني المشروع في البحث عن مستقبل أفضل للإنسان.

وفي الوقت الذي تصبح فيه التجربة الحياتية النضالية ضاغطة على الأنموذج الكتابي واشتراطاته الفنية والجمالية، استجابة للحال الإنسانية القاسية التي لا تحتفي كثيراً بالفن والجمال قياساً إلى الحياة نفسها، فإن الشاعرين تمكّنا من احتواء هذه الثنائية الصعبة من أجل الوصول إلى أنموذج شعري متين، يستجيب من جهة للحال الانفعالية والشعورية والوجدانية المنبثقة من حسّ الوطن المهدّد والإنسان المهدّد، ويجتهد من جهة أخرى في العمل على التجويد في الأنموذج الشعري بكل طبقاته ومراحل تكوينه، والحفاظ التكويني الجمالي - ما أمكن - على نظافة ونصاعة التعبير في ظلّ رهانات الفن والجمال التي يجب أن يتحلّى بها الجنس الأدبي، وخاصة الشعر برهافته وحساسيته وقربه الشديد من روح الإنسان وحلمه وتجربته الوجدانية والعاطفية.

من هنا يمكننا القول إن الرؤية الشعرية العميقة التي تعمل عليها التجربة الشعرية عموماً والقصيدة خصوصاً، لا بدّ لها من أن تترسّم خطىً واضحة تستند إلى مقولة شعرية، تكون القصيدة من دونها مجرد لهوٍ بارد وفارغ لا يوصل إلى شيء، ولا يؤدي وظيفة إنسانية تستحق الاهتمام.

داخل فضاء الرؤية والمصطلح يعمل الرمز بوصفه الأداة الشعرية التي تثير إمكانات الدوال لصناعة الموقف الشعري، إذ (إن الرمز هو صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلّ منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة إذاً ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، إي أن الأساس في جعل الصورة واحدية هو الرمز)[1].

إن الرمز في الفضاء الشعري لا يحقق مشروعه إلا عبر الخيال، الذي يجتهد في سبيل التوغل في أعماق التجربة، فـ (غاية الخيال الرمزي سبر الغامض ومحاولة استخراجه وتنظيم صور النص)[2]، بالطريقة التي تنتهي إلى إنتاج القصيدة الشعرية وإرساء صوتها في الفضاء الشعري.

لا يتوقف الرمز عند حدود توجيه الدوال نحو تحقيق أكبر قدر ممكن من الشعرية على صعيد تشكيل القصيدة، بل هو في نظر أدونيس مثلاً (إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر)[3]، الذي يرفع القصيدة من الوجود التعبيري البسيط القائم على الشكل إلى وجود معقّد ينهض على تداخل الشكل الشعري مع التجربة، للتعبير عن شعرية هذه التجربة وقيمتها الإنسانية.

ويؤدي الحضور الأنثوي للمرأة الدور الأبرز في حساسية القصيدة الشعرية، إذ (إن وجود المرأة في القصيدة هو (الحلم) بوجودها حقيقة وبالتواصل معها)[4]، من أجل استثمار هذا الوجود لتحقيق الرؤية التي يسعى الشاعر إلى تكريسها عبر منهج شعري ينتهي إلى قول يتوافر على الشعرية والتوصيل في وقت واحد.

وهذا الأمر بالذات ما وجّه قراءتنا هذه إلى أن تقترح هذا المصطلح لولوج عالم شاعرين متميزين، يعملان على الرؤية والفن داخل إطار التجربة في سياق تعبيري شعري واحد، ونعتقد في هذا المضمار أن المصطلح هنا يمتلك قدراً عالياً من الكفاءة والصلاحية للعمل على فضاء الشاعرين من خلال القصيدتين المنتخبتين اللتين تمثلان هذه التجربة بشكل عالي المستوى.

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أن علاقة الشعر بالتاريخ هنا يمكن أن تتجسّد على نحو ما، في قيام الشعر بتمثيل لحظة تاريخية معينة تستنطق من خلالها مفهوم شعرية المقاومة والكبرياء، إذ (لا يمكن فصل الشعر عن التاريخ، لكن يمكن فصل مادة الشعر عن مادة التاريخ، ويمكن التأكيد على اختلاف الوظيفة بينهما، فالقصيدة ابنة زمن حضورها، وهي إن استطاعت امتصاص التاريخ وتجاوزه معاً، تستطيع أن ترى المستقبل في القصيدة، لأن القصيدة لا تنشأ من الفراغ)[5]، بل هي تأخذ من التاريخ حساسية الواقعة وتشعرنها وتأخذها إلى عالم آخر لا علاقة له بالحادثة في منظورها التاريخي، وهو ما فعله الشاعر هنا في رفع آلية فعل المقاومة والكبرياء إلى مقام الشعر.

شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى

ترتبط هذه الثنائية ارتباطاً وثيقاً بالأنموذج الشعري على مرّ التاريخ الشعري لدى كلّ شعوب الأرض، وتظهر الأنثى بوصفها وطناً والوطن بوصفه أنثى في الكثير من تجارب الشعوب في العالم، لما للأنثى من حضور استثنائي في الحساسية الشعرية وهي تحيل كثيراً على الوطن، ولما للوطن أيضاً من حضور استثنائي موازٍ يتدخّل في أعماق هذه الحساسية ويزوّدها بالكثير من الرؤى والمناخات المتميزة.

قصيدة (تحية)[6] للشاعر عبد الرحمن المزوري تنحو هذا النحو في تأليف شعرية المقاومة من خلال هذه الثنائية، إذ إن العلاقة بين أنثوية الوطن ووطنية الأنثى فيها تأخذ مساراً اندماجياً بحيث يتحول أحدهما في شعرية الكلام إلى حدود الآخر، في فعالية تداخل ترتقي إلى شعرية المقاومة.

القصيدة الموسومة بـ (تحية) تأخذ من عتبة عنوانها معنى المحبة والسلام والتسامح في الحدود الإنسانية للمفردة، وتنفتح على مناخات دلالية لا يمكن حصرها في نطاق ضيق ومحدود، لما لها من قيمة تعبيرية ذات سمات عامة وخاصة في الوقت عينه، لا يمكن أن تتضح إلا من خلال قراءة المتن واستيعاب شعريته.

تبدأ القصيدة بداية غزلية تقليدية يمكن أن نتلقاها في أية قصيدة تنظر إلى المرأة نظرة إلهام شعري يقوم على الوصف والتغزّل، إلا أن الشاعر في نهاية القصيدة ينعطف الانعطافة القصوى من الحبيبة إلى الوطن:

إذا ما سلكت درباً
ورأيت حسناءً
قدّها الرشيق الجميل
أحلى بكثير من قدّ الجنار
أمواج شعرها الذهبيّ
أعلى من أمواج البحيرات والأنهار
دفء عينيها
أحرُّ من كلّ نيران مواقد الشتاء
بالله عليك لا تجتزها
فتلك الحورية هي بحقّ وحقيقة
موطني
وعشّي ومأواي
لا... لا تجتزّ تلك السيدة
وبلّغها تحياتي الحارّة
بلّغها..

فالقصيدة إلى حدّ استكمال صورة الوصف العاطفي وسرد الحكاية التي يرسم الشاعر صورتها تعبّر عن قصة حبّ صافية، لكنّ التقرير السردي الذي يصف الحال الشعرية وهي تقابل بين طرفي المعادلة (فتلك الحورية هي بحق وحقيقة/ موطني)، يرفع من سوية التعبير الشعري باتجاه ثنائية التلاقي والتوافق والتماهي بين (الحورية/ الوطن)، بوصفهما دالاّن متناظران يتبادلان المواقع والمعنى والشعرية.

في قصيدته الموسومة بـ (ئافيفان)[7] ينضج فعل المقاومة بمعناه العاطفي والانفعالي من خلال حضور الأنثى، إلا أن هذا الحضور وعلى الرغم من عدم وجود تصريح عالي النبرة لصورة الوطن، إلا أن حساسية الوطن تكاد تكون ظاهرة في كل المعاني الشعرية التي تترسّم خطى الحبيبة فيها:

يا حسناء الزوزان يا غزالة
يا محبوبة الكلّ
نار عشقك حارقة
واحترقنا
أين الماء؟
ئافيفان
بالله عليك
لا تترددي مراراً على النبع
لا تعطي للأغراب
ماءك البارد العذب

إن آلية التكوين الشعري في القصيدة وما تحفل به من قوة وتماسك على صعيد الفكرة واللغة والصورة معاً، تجتهد في التعبير عن فعل المقاومة من خلال فوران العاطفة وفكرة الدفاع عن المقدّسات، حيث تجتمع الحبيبة والأرض والوطن وكل القيم العليا في سلّة شعرية واحدة لا يمكن فصلها.

ولعلّ دوال المقاومة التي تجسّدت تجسداً درامياً وسردياً وإيقاعياً فاعلاً في لغة القصيدة (نار عشقك/ حارقة/ احترقنا/ لا ترددي/ لا تعطي/ للأغراب/ ماءك/ البارد/ العذب)، تكشف عن قيمة الإحساس بالمسؤولية تجاه المعاني العميقة في حياة الإنسان المناضل، وحرصه على الحبيبة والماء المرتبط بها الذي لم يكن في حقيقة الأمر سوى دفاع عن الوطن، يضمر في أعماقه شعرية المقاومة المستمرة والدفاع عن الوجود الذاتي عبر الدفاع عن هذه المعاني المتشابكة المتداخلة.

وتنتهي قصيدة (ئافيفان) إلى أن تتحوّل الحبيبة فيها إلى وطن مؤنثن يبتهل إليه/ إليها الشاعر من أجل أن يمنحه/ تمنحه العطاء المنقذ (الماء):

ئافيفان
بالله عليك، هيا انهضي

وأسرعي
واجلبي لنا
كمية من ماء بحيرتك
بحيرة وان
أو بعضاً من عطرك
عطر خابور الكبير
رشّيه علينا
علّه من اليوم ولاحقاً
يرتوي ويزول
ظمأنا الحاد الحارق
ئافيفان
يا حسناء الزوزان يا غزالة
يا محبوبة الكلّ
نار عشقك حارقة واحترقنا
أين الماء؟
أين الماء؟
أين الماء؟

إن (الماء) هنا ينطوي على دلالة سيميائية عالية على الظمأ/ الذي لا يتوقف عند معنى الظمأ العاطفي بل يتحوّل إلى ظمأ الأرض والوطن، فيستشعر القارئ هنا بمدى الحاجة إلى الحبيبة الوطن والوطن الحبيبة، كما يستشعر فضاء المقاومة المشتعل في الداخل للوصول إلى (الماء) الذي يتردد على شكل سؤال عميق في دلالته ومعناه في خاتمة القصيدة، حيث تنتهي إلى علامة استفهام كبيرة ضامئة وجارحة وعميقة في تجلياتها السيميائية والصورية، هي بحاجة مستمرة إلى جواب لا يكمن إلا في روح المقاومة التي تسهم المرأة إسهاماً حقيقياً في بعثها واستمراريتها.

شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة

تتمثّل شعرية الكبرياء التي يعمل عليها الشاعر داخل لغته الشعرية بهذا التلاقي الحرّ والأصيل بين أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة، وهو يمضي فيها إلى إنجاز مسار شعري خاص يعبّر بدقة وعمق عن حساسية التجربة وقوّة تركيزها في الخطاب الشعري، إذ تنتمي هذه الشعرية إلى حساسية التفاعل الصميمي بين الموضوع الشعري والموضوع الثقافي في تجربة الشاعر، وتنتج أنموذجاً شعرياً نوعياً يعبّر عن المستوى الثقافي الذي يبتغيه الشاعر من جهة، ولا يجور هذا على فنية التعبير الشعري وجمالياته في القصيدة من جهة أخرى.

الشاعر المبدع مؤيد طيّب من الشعراء الذين يولون أهمية كبيرة لهذه الشعرية وما تنطوي عليه من قيم شعرية وحياتية. وتتكشف قصائده عن حرارة تعبيرية عالية تضع الإنسان الذي هو أنموذج الحياة الحرّة الكريمة في رأس قائمة التركيز الشعري، عبر لغة تتجوهر في أسلوبيتها التعبيرية لترقى إلى مستوى هذه الشعرية.

في قصيدته الموسومة بـ (العشق والنار)[8]، يحاكي الفضاء الأنثوي من خلال رؤيا الوطن في الداخل الشعري، وما يعكسه هذا الشعور من إحساس عالي بالكبرياء يولّد في الدوال الشعرية هذا الأنموذج الثقافي الشعري:

حبيبتي
من وجهك قد علمت
كم هو مشرق وطني
ومن شعرك قد علمت
كم هو حالك الليل الذي يقبل على موطني
لكنّ عشقك
في قلبي نار
ويطلب النار
والقلب المدجج بالنار
إن انفجر
أيّ ليل سيصمد أمامه؟
أو أيّ شبح أسود
سيقطع الطريق أمام هذه النار؟

تقدّم القصيدة شبكة من الموازيات الدلالية بين جسد الحبيبة وجسد الوطن، ضمن المسار الذي يتجه نحو إظهار قيمة هذا التلاقي والتوازي والتضاهي بينهما لأجل بناء شعرية الكبرياء التي تعمل على إنجازها. فالمركز الشعري في القصيدة هو الدال (حبيبتي) الذي ينفتح على الموازيات الدلالية بالشكل الآتي:

- من وجهك - قد علمت - كم هو مشرق وطني
- ومن شعرك - قد علمت - كم هو حالك الليل الذي يقبل على موطني

وتعمل هذه الموازيات بتفاعلها وتضادها على صوغ دال مركزي آخر موازٍ للدال المركزي الأول ونابع منه:

لكنّ - عشقك - في قلبي – نار - ويطلب - النار

وهذا الدال المركزي الجدي (عشقك) يتمركز في دال آخر مرتبط به دلالياً وثقافياً (والقلب المدجج بالنار)، حيث يصبح (القلب) هو ممثل (عشقك) ومن ثم ممثل (حبيبتي)، يتسلّح بـ (النار) التي يأخذ منها المعنى والثورة والكبرياء ليصنع حكايته التي تمضي في طريق افتتاح مقولة القصيدة المركزية، التي تؤنثن الفضاء وتفتح

الدلالة على شعرية الكبرياء (إن انفجر/ أيّ ليل سيصمد أمامه؟/ أو أيّ شبح أسود/ سيقطع الطريق أمام هذه النار).

فالانفجار المحتمل الحاصل في المعنى الشعري المركزي (القلب) بوصفه آلة العاطفة والرفعة والكبرياء والحب، سيتحوّل بسلاحه الناري الملتهب بالدلالة والرمز إلى ثورة تهزم (ليل/ شبح أسود)، لتضيء الفضاء بنور ستنتهي إليه النار التي تأخذ بياضها القادم من كبرياء القلب، الذي هو كبرياء العشق، الذي هو بالضرورة كبرياء الحبيبة بكل تاريخها ودلالتها ومعناها الشعري.

وتعمل قصيدته قصيدة (حب)[9] في الاتجاه ذاته حيث تتمركز أولاً في منطقة الدال المركزي (حبيبتي)، لتنشئ عالمها في نطاق تمثيل المعاني والدلالات ضمن سياق الوصول إلى المعنى المركزي المرتبط بشعرية الكبرياء:

حبيبتي
منذُ أن أحببتكِ
أحببتُ النار والمطر
أحببتُ البندقية والساتر
أحببت المناضلين والكادحين
أحببت الجبال الشاهقة
أحببت كلّ المدن والقرى
لكن منذ أن أحنيت قامتي لكِ
وقرأت صفحة حبّك
وهززتُ شجر الآمالِ
لم أنحنِ لأحد
وليس بمقدور أحد
أن يجبرني على الانحناء

ينفتح الدال المركزي في القصيدة (حبيبتي) على فضاء أنثوي عاطفي يرتبط بعتبة العنوان (حب) ارتباطاً دلالياً ورمزياً ولفظياً في آن معاً، وينتج دال (حبيبتي) الذي يمثل عنواناً ثانياً أكثر خصوصية من المركزي (حب) فضاء زمنياً (منذ أن أحببتك)، يفتح فاعلية الحب على دوائر دلالية شعرية تتحول إلى كون شعري كثيف من الإنسان والطبيعة والأشياء:

أحببتُ ـــــــــ (النار) و(المطر)
أحببتُ ـــــــــ (البندقية) و(الساتر)
أحببت ـــــــــ (المناضلين) و(الكادحين)
أحببت ـــــــــ (الجبال الشاهقة)
أحببت ـــــــــ كلّ (المدن) و(القرى)

وهذا الحب المنتشر على الإنسان النوعي (المناضلين/ الكادحين) وعلى الطبيعة (النار/ المطر/ الجبال الشاهقة) وعلى المكان (المدن/ القرى)، يضاعف من طاقة الحب على العطاء في منطقة الحبيبة وما أنتجته من معاني ودلالات في الإنسان والطبيعة والمكان، على النحو الذي يجعل الذات الشاعرة تسكن في عالم هذا الحب وتفاصيله بكل حيوية، وهو ما يجعلها تستلهم من هذا الحب المنبثق من الفضاء الأنثوي بدلالته الواقعية والرمزية، ليرسم صورة شعرية الكبرياء من خلال صوغ مفارقة تعبيرية وصورية ذات قيمة جدلية على الشكل الآتي:

لكن منذ أن أحنيت قامتي لكِ/
وقرأت صفحة حبّك/
وهززتُ شجر الآمالِ
ـــــــ لم أنحنِ لأحدْ ـــــــ
ـــــ وليس بمقدور أحد ـــــ
ـــــ أن يجبرني ـــــ
ـــ على ـــ
الانحناء
ـــ

إذ تتشكّل شعرية الكبرياء في الصورة من خلال هذا المرتسم الذي يوزّع خارطة الكلام الشعري على هذا الشكل الهرمي، وهو يصوّر معنى الانحناء للحبيبة واستحالة معناه على الآخر البعيد، بحيث تقود هذه المعادلة الشعرية والدلالية إلى تمثيل شعرية الكبرياء على أرفع شكل وأتمّ صورة.

هوامش الفصل الرابع:

(1) المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000:98، وينظر وعي الحداثة، سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997: 71.

(2) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، دمشق، 1996: 75.

(3) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983: 160.

(4) المعذّب في الشعر العربي الحديث: 99.

(5) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، عز الدين المناصرة، منشورات دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2007: 57.

(6) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة: حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، ط1، 1999: 14.

(7) م. ن: 15.

(8) م. ن: 40.

(9) م. ن: 40 - 41.

مكتبة الفصل الرابع

(1) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، عز الدين المناصرة، منشورات دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2007.

(2) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

(3) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، دمشق، 1996.

(4) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة: حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، ط1، 1999.

(5) المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000:98، وينظر وعي الحداثة، سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.