عضويّة الأداة الشعريّة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3727)

النهمي، احمد صالح

عضوية الاداء الشعرية/ محمد صابر عبيد.-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.إ: (2015/8/3727).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-128-52

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

عضويّة الأداة الشعريّة

الدكتور
محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى
2016 م -1437هـ

الفهرس

ـ المقدمة: ـ رؤيةٌ تنظيريةٌ واستشرافٌ منهجيٌّ..... 7
ـ إشارة..... 9
ـ تجربة النقد 10
ـ الناقد في الشاعر 12
ـ الرؤية الأسلوبية للكتابة النقدية 14
ـ الرؤية المنهجية للتصوّر الكتابيّ 16
ـ النقد الجماليّ والنقد الثقافيّ..... 17
ـ القارىء الناقد والقارىء القارىء 19
ـ الرصانة الأكاديمية والحيوية النقدية..... 21
ـ حدود المشروع النقديّ 22
ـ مناخ الكتاب الجديد 24

الفصل الأول: عضويّةُ البناء

ـ مدخل 29
ـ البناء التوقيعيّ..... 31
ـ البناء المقطعيّ..... 35
ـ البناء القصصيّ..... 41
ـ البناء الدراميّ..... 50

الفصل الثاني: عضويّةُ اللغة

ـ مدخل 61
ـ اللغةُ ـ الوسيلةُ والوظيفةُ ـ 65
ـ اللغةُ وجدلُ الموقف..... 65
ـ تنوّعُ الأساليب وثراؤها 79

الفصل الثالث: عضويّةُ الصورة

ـ مدخل 91
ـ الصورة الحسيّة 94
ـ الصورة الثابتة والصورة المتحركة 103
ـ الصورة الكليّة 104
ـ القصيدة ـ الصورة..... 116
ـ الصورة التشكيلية 121

الفصل الرابع : عضويّةُ الموسيقى

- مدخل 133
- خصوصية التجربة العروضية 135
- الإيقاع الداخليّ..... 138
- إيقاعية القافية 143
- بلاغة القافية وخصوصية التماسك الإيقاعيّ 147
- الجملة الشعرية وإيقاعية التقفية 152
- إيقاع الصورة 155
- **قائمة المصادر والمراجع: 165**

المقدمة

ـ رؤيةٌ تنظيريةٌ واستشرافٌ منهجيٌّ ـ

ـ إشارة
ـ تجربةُ النقد
ـ الناقدُ في الشاعر
ـ الرؤيةُ الأسلوبية للكتابة النقدية
ـ الرؤيةُ المنهجية للتصوّر الكتابيّ
ـ النقدُ الجماليّ والنقدُ الثقافيّ
ـ القارىءُ الناقدُ والقارىءُ القارىءُ
ـ الرصانةُ الأكاديمية والحيويّةُ النقدية
ـ حدودُ المشروع النقديّ
ـ مناخُ الكتاب الجديد

المقدمة

إشارة

هل تنطوي مقدمات الكتب ـ ولاسيّما النقدية منها ـ على أهمية خاصة خارج مجال متن الكتاب الذي تقدمه، وإذا لم يحصل ذلك فعلاً فما هو جدوى مقدمة لا تضيف إشراقة معينة، أو تطلق إشارة ما، يمكن التقاطها بوصفها محرّكاً أداتياً للفهم والإدراك والمعرفة والتواصل، في إطار الاستراتيجية المنهجية التي يعمل عليها الكتاب وهو يتدخّل في النصوص والظواهر والمشكلات.

إنّ المقدمة تنطوي على أهمية كبيرة في الإفصاح عن منهجية الكتاب وطريقته في تحديد الرؤية التي ستتمخض عنها الكتابة النقدية، وما يمكن أن تحققه من نتائج على صعيد الفعل النقديّ الإجرائيّ، لذا يجب أن تتحصّل المقدمة على نوع من الاستقلالية التي لا تظل فيها ملحقةً ومتعلقةً ومحسوبةً على تفاصيل المتن وضروراته، وأن تتحرّى منطقاً ورؤيةً وديناميةً خاصةً تكون فيها مساحة للتعبير الحرّ عن شخصية الكاتب في كتابه، بعيداً عن ضغط المهيمنات المنهجية والأسلوبية التي حظيت بها الكتابة في المتن.

ومن هنا يتوجب على أسلوبية المقدمة أن تتمتع بدرجة عالية من الحيوية في التعبير والخصوصية في لفت الانتباه إلى جوهرية القضايا التي اشتغل عليها الكتاب، وتوجيه الاهتمام نحو عمق وخطورة الموضوع الذي تصدّى الكتاب لمعاينته، من دون الوقوع في أسر الدعاية التي قد تصيب القارىء بالإحباط حين يكتشف زيفها، إذ لا بدّ من مصداقية عالية في رسم معالم التصوّر الكتابيّ لقضايا الكتاب ومشكلاته على الصعيدين النظريّ والإجرائيّ.

بهذا المعنى يصبح التركيز ضرورياً في احتواء المقدمة احتواءً تكثيفياً ينطوي على قدر مهم من التماسك الأسلوبيّ والتعبيريّ والدلاليّ في الكتابة، بوساطة الاقتصاد الشديد في لغة التعبير، والتركيز العالي للمنطلقات، والتكثيف الدالّ للأفكار.

والسعي الحثيث والدؤوب والمسؤول نحو تخصيب الرؤى المكثفة فيها وفتحها إشارياً على ما أمكن من الآفاق التي يمكن أن تسهّل عملية المرور كثيراً للقارىء نحو طبقات المتن الكتابيّ، على النحو الذي تكون فيه المقدمة حاملاً نظرياً ومنهجياً وأسلوبياً وجمالياً للرؤية النقدية التي يشتغل عليها الكتاب. وتفصح المقدمة في هذا الإطار عن قدر معيّن ودالّ من تجربة الناقد في عموم تجربته النقدية التي تجلّت في كتب سابقة، ومن ثم في خصوص تجربة الكتاب الذي تضيء هذه المقدمة مفاصلَه وحدودَ عمله وخصائصَ مادته النقدية. بحيث تسهم المقدمة بمعية مقدمات كتب الناقد الأخرى في تحقيق الإشارة المرجوة والإضاءة المطلوبة للتعريف بمشروعه النقديّ،

واقتراح سبل قراءة افتراضية قد يستعين بها القارىء للشروع في تلقّي الكتاب وإدراجه ضمن أفق المشروع النقديّ للناقد.

تجربةُ النقد

تحظى تجربة النقد ـ بوصفها تجربة راقية من تجارب المعرفة ـ بأهمية كبيرة وخطيرة في سياق نظرية الأدب، لما تؤلّفه من حضور بارز وحيويّ في قراءة النصوص واستنطاق رؤاها واستقراء مكوناتها واستجلاء خفاياها وإدراك مقولتها، على النحو الذي ينعكس على قيمة الإنسان وخطورة وجوده الجماليّ في الحياة.

إنّ مفهوم التجربة في هذا الإطار تتمثّل في طبيعة المنجز النقديّ الذي تمكّن من توكيد حضور ما له في المشهد النقديّ الراهن، وأهمية هذا الحضور في توجيه معطى نقديّ خاصّ يعمل ضمن أفق ذاتيّ على تكريس خصائص وميزات ورؤى وقيم معيّنة، يمكن أن يستند إليها الناقد في تحقيق خصوصيته وتفرّده وصوته النقديّ المتميّز، بجانب الخصوصيات الأخرى التي استطاعت أن تلفت الانتباه إلى حيويتها وخصوصية مشروعها.

في ظلّ الثورة المنهجية النقدية في العالم المعاصر لم يعد النقد فعالية ذوقية استمتاعية مجردة لا تقوم على رؤية واضحة ومنهج فاعل، بل تحوّل إلى نوع من القراءة العميقة القائمة في تشكيلها النظريّ الجوهريّ على أسس معرفية وفلسفية تعّمق الرؤية وتضاعف القيمة، وتؤدي إلى نتائج تمتد أحياناً حتى خارج العملية الأدبية بمعناها الضيّق الذي يتحدد عادةً بين حدود الكاتب والقارىء، لتشمل الحياة بأسرها بوصفها فعالية يحتلّ الأدب بمعناه النظريّ العميق والحيويّ والفاعل جزءاً أصيلاً من تشكيلها واستمراريتها وتطوير رؤاها.

ومن هنا أصبح من الواجب على المشتغلين في هذا الحقل توسيع مفهوم التجربة النقدية وتخصيبها، على النحو الذي يناسب وظيفتها الجديدة التي تتجاوز حدود العملية الأدبية حيث يتطلّب منها تقديم تفسير وتحليل وتأويل للنصوص فقط. وإثراء مفهوم القراءة وإغنائه بالطريقة التي تصبح فيها القراءة النقدية قراءة مركّبة كثيفة ذات طبقات، لا تستغني بأيّة حال من الأحوال عن فضاء المتعة الذي هو شرط أساس لولوج فضاءات جديدة، لكنّها تنفتح على مستويات أخرى تتسع لقضايا الإنسان ـ ذاكرةً وحلماً ومصيراً ـ بالمعنى الحيويّ الراقي والحضاريّ الكونيّ لمفهوم القضية.

العمل الأدبيّ اليوم هو ثمرة ثقافية خصبة للمعايشة العميقة والجوهرية لقضايا الإنسان وتجاربه الجمالية في المكان والزمن والرؤيا والتشكيل والفنّ، لذا لا يمكن قراءة النصّ الذي يمثل أداة الاتصال الأولى في العمل الأدبيّ من دون الاستعانة ((بالسياق الثقافيّ باعتباره الحاضنة التي يترتّب في إطارها النصّ))[1]، على النحو الذي ينعكس فيه الثقافيّ في النصيّ والنصيّ في الثقافيّ. ولا يتوقف هذا السياق الثقافيّ عند حدود النصّ بل ينتقل إلى مساحة القارىء أيضاً، لأنّ التلقّي في ضوء هذا

المنظور يعدّ ((مساحة افتراضية يفسحها المبدع، تتقاطع مع مساحة ثقافية يملكها المتلقي، فتتكون من تقاطع المساحتين المساحة الحقيقية لما تحقّق من عملية التلقي، أي مساحة التلقي الفعلية، وهي تختلف من متلقٍّ لآخر، على وفق ثقافته: خصوصية وتحصيلاً))[2]، بحيث يمتدّ السياق الثقافيّ من النّاص إلى النصّ إلى المتلقي في عملية اندماجية منتجة.

لم يعد مفهوم المتعة في القراءة منعزلاً عن متعة المفهوم في صفائه النظريّ الاصطلاحيّ، وأصبح الإشكال المفهوميّ بين قراءة المتعة ومتعة القراءة عاملاً فعّالاً في الارتفاع بشبكة المفاهيم العاملة في هذا الميدان إلى مرتبة عالية في المساق الحضاريّ، في سياق إدراك نوعيّ للنزعة الإنسانية في أسلوبية القراءة ونموذج المقروء وحساسية تأويله، وإدراجه ضمن كون ثقافيّ أوسع وأعمق وأكثر حيوية يُقرأ النصّ بدلالته واستناداً إلى مكوناته وإيحاءاته.

من هذا المنطلق تصبح تجربة النقد تجربة في الحياة والثقافة والحضارة والكون والطبيعة، تسمح للفاعل النقديّ أن يتدخّل في أعماق النصوص للكشف عن جمالياتها ورؤاها وقيمها وطاقات المعنى فيها، على النحو الذي يعمّق في الحياة روحها النبيل، ويقارب الثقافة بمخزونها المعرفيّ الذي يسهم في رقي الإنسان، ويدعم الفكرة التقدمية والطليعية والتنويرية في الحضارة، ويحقق وحدة الكون والطبيعة على الشكل الذي يجعل الحرية سبباً في التلاقي لا الافتراق.

قد تبدو المهمة بهذا الحمل الثقيل عسيرة على تجربة ربما يراها البعض محدودة ولا يمكن أن تقود بأيّ شكل من الأشكال إلى مصاف مثل هذا الحلم، إلّا أنّ توسيع عتبة التنظير وتوسيع مجال الاشتغال وحشد مزيد من الطاقات الفنية والاعتبارية للمشروع النقديّ، من شأنه أن ينقل مستوى التجربة من الحدود الضيقة إلى أقصى مجال ممكن في الحدود الواسعة.

بهذا المعنى يمكننا النظر إلى التجربة في سياق العمل النقديّ الشخصيّ وما أتاحه من خبرة في أكثر من أربعين كتاباً نقدياً وأكثر من ثلاثين سنة في حيز الاشتغال النقديّ، لم يقتصر على الجانب النقديّ الفنيّ بل ترافق مع جانب أكاديميّ كان النقد فيه ـ نظرياً وتطبيقياً ـ المحور المركزيّ والشاغل الأول.

الناقدُ في الشاعر

لم تتشكّل شخصيتي الناقدة بمعزل عن مستوى آخر فيها ظلّ عالقاً ومؤثّراً وموجّهاً ومشاكساً حتى الآن، وهذا المستوى هو النموذج الآخر في شخصيتي وهو الشاعر الذي ربما سبق الناقد في حظوة الحضور والكتابة وتمثّل الأشياء.

تفتّح الشاعر فيّ ضمن وعي نقديّ مبكّر صاغته على نحو ما دراستي الأكاديمية التي رفدتني وشجعتني وقادتني إلى مساحات جديدة في التفكير بالأدب، وتخفّفت كثيراً من تلك النظرة الرومانسية والعاطفية التي كنت أتناول الموضوع

الأدبيّ في سياقها، ورحت أتطلّع إلى رؤى مغايرة أتحمّس لها باستمرار وأسعى إلى الغوص في متاهاتها بشكل حرّ ورحب مشحون بالرغبة في الكتابة.

الرغبة الكتابية كانت مبكّرة عندي أيضاً، لكنّ هذه الرغبة لم تكن واضحة تماماً ولم يكن سهلاً عليّ الوصول إلى أيّة درجة وضوح بشأنها، فكنت أجرّب أيّة كتابة وفي مختلف الأجناس الأدبية المتاحة من دون تمييز يمكن أن يتلاءم مع قدراتي ورغبتي المتوافقة معها، لذا كانت معظم تجاربي الكتابية أول الأمر عادية ليس فيها ما يثير، سوى أنها تمارين على الدخول في أجواء الكتابة ومنعطفاتها وميادينها وفضاءاتها وحركيتها وإيقاعاتها، وهو ما حصل فعلاً.

إلّا أنّ الشاعر فيّ ظلّ متوهجاً في أكثر الحالات وظلّ يفرض إيقاعه وسحره العجيب على الرغم من كلّ شيء، ومع ذلك لم أشتغل بطموح شاعر يتطلّع إلى موقع متفرّد في الساحة الشعرية لأسباب لا أعلمها على نحو واضح ودقيق وشموليّ، وحسبي أنني ظللت ربما حتى الآن أتحسس نبض الشعر في أعماقي وأتواصل مع منتجي الشعريّ القليل نسبيّاً بكثير من البهجة والمسرّة والفرح.

وظلّ هذا الهاجس الشعريّ قائماً في انشغالي النقديّ وموجّهاً للكثير من مساراته، ولاسيّما في عملية الاستدلال على أسرار العملية الشعرية الغائرة أبداً في أعماق النصّ، ومازلت أستغرب ممن لم يجرّب كتابة الشعر جيداً كيف يمكن له أن يلتقط جواهره على النحو الذي يجب، وعلى العموم وفّر لي هاجسي الشعريّ الذي أحسبه متألقاً على صعيد الحضور في شخصيتي الكثير من الآليّات التي لولاها لما أستطعت أن أكون الناقد الذي عليه الآن.

وإذا كان جلّ شغلي النقديّ على الفنّ الشعريّ بحيث يبدو هذا الكلام سليماً ومنطقياً، فماذا عن شغلي الآخر في مجال السرد ـ على الرغم من قلّته قياساً بالشغل في مجال الشعر ـ؟

أقول مرّة أخرى إنّ الشغل النقديّ يتطلّب مرجعية في كتابة الشعر حتى حين يتعلّق الأمر بالعمل على النصوص والظواهر السردية وغيرها، ولاسيما حين يتعلّق الأمر باستقراء النصوص وتحليلها وتأويلها وفكّ شفراتها والغوص في طبقاتها. إذ يتحتّم على المتدخّل أن يكون متسلّحا بطاقة شعرية تساعده كثيراً على تقصّي الإشارات والتقاط العلامات، على النحو الذي يساعد على الفهم والتمثّل والتحسّس والقراءة من أجل الوصول إلى البرهنة على فروضه القرائية الابتدائية.

يمكن القول إنّ هذه العلاقة التي أعدّها هنا وبكثير من الجرأة جدليّة، منحتني الحرية الواسعة المعززة بالحماسة والحبّ والإخلاص في شغلي النقديّ ووفرّت لي المتعة في البحث والكشف والاستنتاج[3]، لأن الشاعر فيّ يبقى حاضراً بحدود تقديم المتعة والمساعدة والفائدة والدعم الجماليّ من دون أن يُفسِد بهاء الحضور النقديّ مطلقاً.

الرؤيةُ الأسلوبيّةُ للكتابة النقديّة

لم تعد الكتابة النقدية كتابة هامشية على تخوم النصّ الأدبيّ لا تستطيع بأيّة حال من الأحوال أن تتعالى على كونها عالةً عليه، وتحوّلت إلى كتابة نوعيّة لها تقاليدها وأعرافها وقيمها الخاصة بعيداً عن كونها كتابة تابعة، إذ تحوّلت إلى كتابة ثانية ترسم حدودها بنفسها ولا تعوّل إلّا على نموذجها في ترتيب منزلها وتثبيت شخصيتها.

من هنا تحتّم عليها أن تقدم خطابها استناداً إلى رؤية أسلوبية تنطلق منها وتؤسس عليها، ولا بدّ لهذه الرؤية الأسلوبية أن تتحرّى خصائص أسلوبية خاصة بنموذج هذه الكتابة وطرازها النوعيّ، بوصفها كتابة خاصة لها منهج وطريقة وفعالية قرائية لا تمّت بصلة إلى أيّة كتابة إبداعية أخرى، على الرغم من أنّها تشتغل في إطارها وداخل فضاءاتها وعلى حسابها أيضاً.

وإذا ما أردنا أن نحدّد المفهوم العام للرؤية الأسلوبية كونها دالاً على الطريقة التي يكتب بها الناقد نصّه النقديّ والأديب نصّه الأدبيّ، فإننا يجب أن نعرف ـ كما يذهب إلى ذلك الكثير من الأسلوبيين والنقاد الألسنيين إلى أنها ((ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنسانيّ تتكشّف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، التي تترك طابعها على القول.. إلّا أنّ مجالها الحقيقيّ، هو (النص) الذي يتّسع لمقاصد البثّ اللغويّ، كما يتّسع للتفنّن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجّح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباثّ للخطاب اللغويّ، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه.))[4].

إنّ ثلاثية النصّ والفرادة والأسلوب هي المكوّن الأساس للرؤية الأسلوبية، وهي تميز نصّ عن نصّ، وفرادة عن فرادة، وأسلوب عن أسلوب، على النحو الذي يطبع كلّ طراز كتابيّ بشبكة من الخصائص الأسلوبية التي يمكن فيها تأسيس تصوّر عن طريقة الكتابة ومنهجها ومن ثم رؤيتها.

وإذا كانت نصوص الكتابة النقدية ـ كما تبدو للكثيرين ـ أضعف النصوص الأدبية في إمكانية تحقيق هذا المنجز الأسلوبيّ لصالحها، فنحن نعتقد أنّ بوسع الناقد الذي يهتمّ بهذا المفصل المركزيّ من مفاصل مشروعه النقديّ، أن يشتغل على تمتين خصائص أسلوبيته الكتابية وتحقيق نتائج كبيرة على هذا الصعيد، لما يمكن أن تمنحه الكتابة النقدية من سبل خصبة وثرية يتعالى فيها النصّ على ذاته المجرّدة ويدخل في فضاء أسلوبيّ خاصّ، يتضاهى فيه مع النصّ الأدبيّ الذي يشتغل عليه ويتوازى معه أسلوبياً، بحيث لا يقرأ النصّ النقديّ بوصفه دليلاً مجرّداً للنصّ الإبداعيّ بل يقرأ بوصفه نصاً جديداً، يقدم نموذجه الخاصّ في الكتابة أولاً ثم يفتح سبلاً إضافية موسّعة ومعمّقة لقراءة النصّ الأدبيّ الذي اشتغل عليه.

من هنا يكون بوسعنا التحدّث عن رؤية أسلوبية خاصة للكتابة النقدية، تعمل لحسابها بصرف النظر عن النصّ أو الظاهرة الأدبية التي تمثل ميدان رصدها وقراءتها ونقدها، وكلما تمكّن النص النقدي من تحقيق توصّلات باهرة على صعيد قراءته في النصّ أو الظاهرة انعكس هذا إيجابياً على القيمة الأسلوبية لكتابته النقدية، لأنّ ثمة ارتباطاً أسلوبياً وثيقاً بين حساسية القراءة وطبيعتها وكيفيتها من جهة، والتحصّل على نصّ نقديّ يتمتّع بقيمة أسلوبية عالية من جهة أخرى.

الرؤيةُ المنهجيةُ للتصوّر الكتابيّ

ترتهن الرؤية المنهجية عادةً بطبيعة الفكر النقديّ الذي يلهم الناقد سياسته النقدية في كلّ تجربة كتابية، فضلاً على طبيعة الكتاب الذي يشتغل عليه بما ينطوي عليه من قضايا ومشكلات وتصورات، وما تحتاجه من أساليب معالجة ونظر وتناول وقراءة ـ مراجعةً وتحليلاً وتفسيراً وتأويلاً ـ.

بعد ذلك يتحدّد مسار التصوّر الكتابيّ بحسب كفاءة الأدوات والعّدة النقدية التي يحملها الناقد، ومستوى صلاحية شبكة المصطلحات والمفاهيم والإجراءات العاملة على هذا الصعيد، وقدرتها على أن تشحذ إمكاناتها وقدراتها بكامل طاقته الإنتاجية في ميدان العمل.

إنّ تحويل الرؤية المنهجية إلى تصوّر كتابيّ يعني القدرة على تنفيذ الفكرة بتحويلها إلى كتابة، وهذا قد لا يتأتى بسهولة إلّا إذا استطاع الناقد أن يوجد صيغاً حيوية وفعّالةً تضبط مسافة التحويل، لأنّ عدم ضبطها يخلق نوعاً من الخلل في انتقال الفكرة المنهجية وحواضنها إلى الميدان الكتابيّ، وهو ما ينأى بالتصوّر الكتابيّ عند إنجازه بعيداً عن الرؤية المنهجية فيخرجا معاً خارج المجال النقديّ.

وعلى الرغم من أهمية الرؤية المنهجية في خلق استعداد منظّم وتهيئة أجواء صالحة للإجراءات النقدية، إلّا أنّ عدم نجاحها في إنشاء تصوّر كتابيّ لها يتلاءم من طبيعتها وكيفيتها وخصائصها المنهجية، من شأنه أن يبقي الرؤية المنهجية في دائرة النظر والتفكير ولا يكون بمقدورها أن تتدخّل في المجال النقديّ الحيويّ، الذي يجعل منها فعالية مركزية داخل نظرية الأدب قادرة على التعبير عن ذاتها في الميدان الإجرائيّ، وهو يمنحها معنى واضحاً عملياً قادراً على التأثير والتغيير في الوسط الأدبيّ على مستوى النصوص والظواهر.

لذا فإنّ النجاح في إيجاد تصوّر كتابيّ للرؤية المنهجية يقرّب مفهوم النقد كثيراً من آليّة التحقّق في الميدان، لأنه بانفتاح الرؤية المنهجية على تصوّر كتابيّ ملائم لها ومتوافق من طبيعتها، تتحوّل من رؤية ذهنية ذات طبيعة نظرية إلى مفردات حيّة تلامس أدوات العمل وعدّته، على النحو الذي تكون فيه قابلة تماماً لتصريف مكنوناتها في سياق معاينة النصوص أو مقاربة الظواهر.

وفي الوقت الذي تكون فيه الرؤية المنهجية قد خضعت عملياً للتصوّر الكتابيّ المطلوب وتصبح في متناول الأدوات، تتكشّف هذه الأدوات المدعومة بالخبرة والثقافة والوعي والمعرفة والتقاليد المهنية عن قدرات وفعاليات مهيّأة تماماً للعمل، ومن هنا تبدأ آليّات العمل النقديّ الذي يستجيب لشخصية الناقد المؤلَّفة من هذه الإمكانات كلّها، بحيث تنجز ما يشير إليها ويعزّز مكانتها ويطوّر أسلوبيتها في السبيل إلى تكوين الصوت النقديّ الذي يعبّر عن متن متميّز ومختلف.

النقد الجماليّ والنقد الثقافيّ

شغلت قضية العلاقة الإشكالية بين النقد الجماليّ والنقد الثقافيّ مساحة واسعة من الدرس النقديّ الحديث، وربما تحوّل كلّ منهما إلى ما يشبه التيّار النقديّ الذي يرتبط بأسس وقيم ومرجعية نظرية وفكرية معيّنة، ولاسيّما النقد الثقافيّ الذي اقترح شبكة من الإجراءات النقدية الجديدة التي افترض أنها يجب أن تقوم على أنقاض النقد الجماليّ، في دعوة صريحة تقول بموت النقد الأدبيّ لأنه أصبح عاجزاً عن الإيفاء بمتطلبات الوعي النقديّ الحديث ووعوده.

عرض المسألة على هذا النحو المثير الناقد عبد الله الغذامي في كتابه ((النقد الثقافيّ)) حيث يقول ((لقد أدّى النقد الأدبيّ دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجماليّ وتقبّل الجميل النصوصيّ، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافيّ التام عن العيوب المختبئة من تحت عباءة الجماليّ، وظلّت العيوب نموذجاً سلوكياً يتحكّم فينا ذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية ـ بلاغياً ـ هي مصادر الخلل النسقيّ))[5]. ثم يواصل العرض بقوله ((وبما أنّ النقد الأدبيّ غير مؤهّل لكشف هذا الخلل الثقافيّ فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبيّ، وإحلال النقد الثقافيّ مكانه))[6].

ويسترسل في إيضاح فكرته وبسط مقصديته من الجانب العمليّ الميدانيّ بقوله ((ليس القصد هو إلغاء المنجز النقديّ الأدبيّ، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجماليّ الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية))[7].

ولا شك في أنّ هذه القضية أثارت الكثير من النقاش والسجال بين المتخصصين في الشأن الثقافيّ والفكريّ النقديّ[8]، وخضعت للكثير من النظر النقديّ المعمّق على المستويات النقدية كافة.

وعلى الرغم من أن ما طرحه الغذّامي يتوافر على قدر كبير من الأهمية بما تكشّف عنه من عمق وبعد نظر ورؤية حضارية في خلق تصوّر جديد حرّ ومحطّم للتابوهات الثقافية التي هيمنت على أفكارنا وتسلّطت على رؤيتنا زمناً طويلاً، إلّا أنّ العنف النظريّ الذي حفلت به طروحاته عكست حماسة زائدة تتجاوز حدود الرؤية

الثقافية، وتجور على سلامة المفاهيم وعلى صلاحية التاريخ الحافل للنقد الأدبيّ بكلّ تياراته ومدارسه وإنجازاته.

النقد الثقافيّ بالمستويات التي قدّمها الغذامي مهمة وضرورية جداً، ويمكن أن تسهم إسهاماً فاعلاً في ضبط إيقاع النقد الأدبيّ ومنعه من السقوط في الرجعية والتخلّف، وحثّه على المضي قُدُما في مشروعه الحضاريّ الجماليّ لتعزيز الذوق الأدبيّ ودعمه، في سبيل حيويّ أوسع وأعمق يخصّب آليّات الفهم والتحليل والتفسير والتأويل.

إلّا أنّ الدعوة إلى الإلغاء إنما تنطوي ضرورةً على رؤية دكتاتورية لمحو الآخر، وهو ما يهدّم منطلقا مركزياً وجوهرياً انطلق منه الغذامي أساساً لدعم فكرته، إذ لا بأس من تجاور الأفكار وتصالحها واجتهادها وحتى تنافسها وتضادّها، والبقاء للأصلح كما يقال دائماً، ولاسيمّا أنّ تاريخ النقد الأدبيّ لا يمكن شطبه بهذه السهولة لإحلال النقد الثقافيّ محلّه، في فكرة وحيدة اخترقت الوسط وطلبت أن تتسيّده بلا منازع في دائرة لا تتعدى مجالاً ضيّقاً ومحدوداً جداً.

والآن وبعد ما يقرب من سنوات عديدة مرّت على دعوة الغذامي لإحلال النقد الثقافيّ محل النقد الأدبيّ، لا يوجد ما يشير إلى أنّها حققت النتائج التي كان يطمح إليها على الرغم من تعميق صورة النقد الثقافيّ عن طريق مزيد من التنظير له، فضلا على ما تُرجم له من الثقافة النقدية الغربية التي لم نجد في طروحاتها إجمالاً ما يشير إلى أنه بديل نهائيّ للنقد الأدبيّ كما طرح الغذامي ذلك.

ونحسب ـ قدر تعلّق الأمر بآليّات عملنا النقديّ وإجراءاته في كتابنا هذا ـ أنّ الرؤية التي يرتكز عليها النقد الثقافيّ مهمة جداً، ولا يمكن التغاضي عن خطورتها وأهميتها وجدواها في المجال النقديّ وكيفياته الثقافية والحضارية، ويمكن ـ في نظرنا ـ تفعيلها بجانب النقد الأدبيّ الذي يشتغل على الجماليات التي لاغنى للذوق الإنسانيّ الحضاريّ عنه، على النحو الذي يمكن أن يقوم النقد الثقافيّ بتوجيه النقد الأدبيّ من أجل تفادي السقوط في العيوب النسقية والتشعرن الذي يقود إلى إنتاج قيم سلبية تخلخل بينة الشخصية العربية.

القارىءُ الناقدُ والقارىءُ القارىءُ

انفتحت نظريات القراءة والتلقّي على شبكة مفاهيم ومصطلحات جديدة للقارىء والقراءة والمتلقي والتلقي، واشاعت ثقافة نقدية جديدة أعادت النظر في أهمية القارىء بوصفه مشاركاً بالعملية الإبداعية على نحو ما.

تحوّل مفهوم القراءة ليحّل عموماً محل النقد في السياق الثقافيّ الاصطلاحيّ، وراجت ثقافة القراءة في عمليات التعاطي النقديّ كثيراً حتى أصبحت البديل الاصطلاحيّ للثقافة النقدية، وراحت مفاهيمها تغزو السوق النقدية بحيث نادراً ما تجد

من يتحدّث بغيرها على هذا الصعيد، بحيث اختلط مفهوم القارىء الناقد بالقارىء القارىء في ظلّ تسيّد مصطلح القراءة وشيوعه وقوّة تداوله.

لا يمكن بأيّة حال من الأحول التغاضي عن المفهوم العام للقراءة بوصفها فعالية عامة يمكن أن يقوم بها أيّ شخص، وهو يتحرّى أهدافاً ومقاصد متعددة من وراء نشاطه القرائيّ هذا، والقراءة استناداً إلى هذا المفهوم ليست حكراً على الفعالية النقدية الصرف بل تتمتع بقدرٍ عالٍ من الشيوع والانفتاح.

إلّا أنّ التقنين الاصطلاحيّ الذي حصل بفعل تحوّل مفهوم القراءة إلى مفهوم نقديّ بفعل نظريات القراءة والتلقّي، التي حوّلت القراءة إلى منهج نقديّ له قوانينه وتقاليده وقواعده، سلب القراءة في هذا السياق مفهومها التقليديّ العام وأدخلها في سياق جديد يخضع لمنظور رؤيويّ وثقافيّ، أخرج القراءة من دائرة الحرية القرائية التي لا تقوم على منهج وصارت تعاين بوصفها قيمة نقدية ذات خصائص نظرية جديدة.

من هنا يمكننا أن نفرّق بين نوعين أساسين من القارىء هما القارىء الناقد والقارىء القارىء، على الرغم من أن منظّري نظريات القراءة والتلقّي وصلوا بتعداد أنواع القارىء إلى أكثر من عشرة أنواع من القرّاء، تنتهي في أعلى مراحلها بالقارىء النموذجي الذي يمكن أن يساوي لدينا هنا القارىء الناقد.

القارىء الناقد هو القارىء الذي تُعنى به نظريات القراءة على نحو مركزيّ وأساسيّ، لكنها لا تعطي مفهوماً واحداً له إذ هو يتنوّع بتنوّع القراءة وطبقاتها ومستوياتها وسياقاتها، لكنه على العموم هو الذي يتمركز في المنطقة النقدية التي تتعامل مع النصوص على أساس الرؤية النقدية الممنهجة. ويظلّ القارىء القارىء سائحاً في منطقة الحرية القرائية التي لا تلزمه بأيّة صيغة منهجية أو مناخ رؤيويّ، بل يتعامل مع المقروء بنشاط حرّ غير ملزم ومن دون أيّ منظور يحتّم عليه التوصّل إلى نتائج في قراءته، كأن تكون القراءة خالصة للمتعة وتزجية الوقت وما يمكن أن يندرج في هذا السياق من فعاليات قرائية لا تمتّ بصلة إلى العمل النقديّ الفنيّ والحِرفيّ والمهنيّ.

لا شك في أنّ هذا التفريق ضروريّ لمعرفة الحدود النظرية والمنطقية للنشاط القرائيّ في فعاليته النقدية الصرف، من أجل إدراك الطبيعة النقدية لمصطلح القراءة في سياق وضعه عنواناً رئيساً للاشتغال على النصوص الإبداعية ـ تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً ـ.

الرصانةُ الأكاديميّةُ والحيويّةُ النقديةُ

تحتاج العملية النقدية من أجل أن تبلغ أعلى مراحل إبداعها إلى مرجعيتين أساسيتين تضمنا لها ما يلزمها من القوّة والفنية والعلمية والتداول، ويمكننا أن نصنّف

هاتين المرجعيتين بـ ((الرصانة الأكاديمية))، ((الحيوية النقدية)). إذ يمكن للرصانة الأكاديمية أن تمنع الفعالية النقدية من الانسياق وراء الشهوات الانفعالية والانطباعية المجرّدة ذات ردّ الفعل السريع والأوليّ على التلقّي النصوصيّ، وتخضعها دائماً للتروّي وتعميق النظر والمراجعة والتشدّد في الاطمئنان إلى الملاحظة، وتكثيف المعاينة وتركيز الفحص على الطبقات النصيّة والظواهر والحيثيات والهوامش والعتبات والمصاحبات، وكلّ ما من شأنه أن يكشف عن أعماق النصّ وجواهره ويسهم في فكّ شفراته.

الرصانة الأكاديمية ضروريّة جداً للعمل النقديّ فهي الضابط المنهجيّ القياسيّ الذي يدرج العمل في سياق الإنتاج النصّيّ المتعالي، الذي يتوافر على خصب الإنتاج وشعريته على النحو الذي يتحوّل فيه إلى أثر إبداعيّ يسهم إسهاماً فاعلاً في تكوين نظرية الأدب. إلّا أنّ هذه الرصانة الأكاديمية وحدها لا تكفي للوصول إلى مرحلة من الإنتاجالإبداعيّ النقديّ يرتقي إلى هذا المستوى، لأن الاكتفاء بها حصراً ينتقل بالعمل النقديّ إلى فعالية بحثية قد تخلو من الحساسية الإبداعية التي تدخل في صميم العمل النقدي وجوهره، ويسلّم بعد ذلك بإقرار توصّلات نقدية تحيل على القراءة العلمية المنطقية أكثر من إحالتها على المجال النقديّ بفضائه الأدبيّ الإبداعيّ.

من هنا تظهر الحاجة الملحّة في هذا السياق إلى ما دعوناه بالحيوية النقدية، التي توفّر للرصانة الأكاديمية عمقاً نقدياً يحفظها من السقوط في حاضنة العلمية والمنطقية، الخالية من المرونة والحساسية الأدبية التي تبقي العملية النقدية في دائرة النقد الأدبيّ، وتدعم النصّ النقديّ بالشعرية الكافية لأن يتمايز عن أية فعالية أكاديمية صرف تسلبه حقه في الانتماء إلى هذا الحقل المستقلّ.

وقد اقترحنا في أحد كتبنا مفهوم ((المغامرة)) للتعبير عن مستوى معيّن من مستويات الحيوية النقدية، وقلنا بأنّ ((المغامرة على وفق هذه المعطيات وما تفرزه من مناخات وسبل وفضاءات ورؤى وألوان، وما تقترحه من آليات بِكر للانفتاح والتفاعل والحوار، هي جمال خالص يتمتع بالمرونة والتموّج والتمظهر، ويعمل بوصفه مرجعية زاخرة بالثراء تموّن اللغة الشعرية بالعمق والكثافة وتغذيها بالأعجاز والفرح، على النحو الذي يقودنا إلى الإيمان بقدرة المغامرة على توفير فرص انعتاق حقيقيه لفلسفة الجمال من قيود التفلسف والمنطقة، لتحيا بحرية مطلقة في الأفضية الخلاقة للإبداع))[9].

ويمكن وصف الحيوية النقدية بالمرونة القرائية المؤسَّسة على وعي أكاديميّ مرن وفعّال وديناميّ وتعدّديّ، قائم على استيعاب الضرورات الأسلوبية التي يجب أن يتحلّى بها العمل النقديّ في نشاطه الكتابيّ الميدانيّ، فضلاً على أنّ هذه الحيوية النقدية يجب أن تتمتّع بالقدر الكافي من الكثافة والعمق والحساسية والثراء، على النحو الذي يجعلها قادرة على استيعاب الوافد الأكاديميّ بثقله المنهجيّ وتقاليده الرصينة، ومن ثم

تمثّله والتفاعل معه بأسلوبية راقية فيها قدر عالٍ من التوافق والانسجام والتفاهم والتصالح بين الآليّات، من أجل الوصول إلى أفضل حالة قرائية يمكن أن تنتج أفضل الحلول للكشف النقديّ.

حدودُ المشروع النقديّ

هل يمكن وضع حدود معيّنة ونهائية للمشروع النقديّ الذي يسعى الناقد إلى إنجازه في مسيرته النقدية؟ وما هي قيمة المشروع النقديّ ضمن هذا المفهوم؟ وهل بوسع ناقد واحد أن يحقّق مشروعاً نقدياً خاصّاً به؟

يمكن في هذا السياق إطالة أمد الأسئلة التي تندرج في دائرة هذا الحقل وتوسيع تنوّعها، لأنّ مفهوم المشروع النقديّ ظلّ مشروعاً عائماً يكتنفه الكثير من الغموض واللبس والإبهام، على الرغم من تداوليته الكبيرة لدى معظم النقاد ـ بمختلف أجيالهم ـ حين يتحدثون بشيء من الزهو عن تجابهم النقدية.

((المشروع النقديّ)) مفهوم عام وشامل وواسع وإشكاليّ ومتعدّد وكثيف، لا يمكن التوصّل إلى تحديد مفهوميّ واضح بشأنه بسهولة ويسر، لأنّه يمكن أن يُنظر إليه من زوايا نظر متعدّدة ويمكن أن يُفهم بطبقات فهم متعدّدة أيضاً، إذ لكلّ ناقد تقريباً منطلق معيّن له يتناسب مع رؤيته النقدية ومنهجه وذوقه ودرجة أصالته النقدية وطبيعة مرجعياته وعمق تجربته في مجال العمل النقديّ.

لا نعتقد أنّ ناقداً واحداً مهما بلغ من الأهمية والخطورة والإنتاج النقديّ ـ كمّاً ونوعاً ـ أن ينفرد بتأسيس مشروع نقديّ خاصّ به، لأنّ مفهوم المشروع في الصياغة التي نحسبها مؤهّلة لإغنائه وملء طبقاته أكبر من عمل ناقد بمفرده، حتى وإن توافر على قدر كبير من الخصوصية والتفرّد والخصب.

مفهوم المشروع النقديّ لا ينفتح انفتاحاً كليّاً على دلالاته ومعانيه إلّا في سياق عمل مشترك وجهد نقديّ جماعيّ، يتوافر على قدر مهمّ وكبير من التلاؤم في الرؤية النقدية ويتنوّع في خصوصية الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها كلّ ناقد في المجموعة، ضمن ورشة عمل تخضع باستمرار للحوار والتقويم والجدل في كلّ مرحلة من مراحل تطوّر المشروع وكلّ مفصل من مفاصله وكلّ حلقة من حلقاته.

ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى عملنا النقديّ وقد بلغ بهذا الكتاب أكثر من أربعين كتاباً نقدياً، نجتهد في أنه يمثّل جزءاً من مشروع حداثيّ نقديّ يمكن إذا ما اتسق رؤيوياً ومنهجياً من أجزاء أخرى في تجارب نقدية أخرى تتلاءم معه، أن تقترح المشروع النقديّ الذي نتحدّث عنه ضمن دائرة هذا المفهوم.

إنّ تجربتنا في هذا المجال تعكس على نحو ما سبيلاً معيّناً إلى هذا الفهم في معاينة حدود المشروع النقديّ، فالكتب النقدية التي صدرت لنا منذ عام 1999 حتى الآن تمثل رؤية نقدية ذات سلسلة منهجية متضافرة من الحساسية النقدية، تبلورت تبلوراً ناضجاً لتطوير وضع نقديّ خاصّ في تمظهر شخصية نقدية لا تشبه سواها بكلّ

المعايير، تنمو نقدياً على نحو عماريّ نقديّ بين كتاب وآخر بأسلوبية تعي هذه القضية تماماً وتشتغل عليها بعمق ودراية.

مناخُ الكتاب الجديد

كتابنا هذا الذي عنوناه بـ ((عضوية الأداة الشعرية)) ذو مناخ نقديّ نوعيّ، يتوّج مناخات الكتب السابقة بمزيد من تكريس الرؤية النقدية الرحبة والمنهجية ذات الأفق النقديّ الواسع والعميق، على نحو يجعل من حساسيته النقدية وأسلوبية اشتغاله وخصوصية خطابه النقديّ لبنة جديدة في بناء شخصيتنا النقدية. وعلى الرغم مما يبدو على فصول الكتاب من تقليدية في تناول عضويات البناء الشعريّ للقصيدة، إلّا أنّ طريقة التناول ذهبت نحو تشخيص هذه العضويات في القصيدة الجديدة بأسلوبية تعتمد النصّ الشعريّ أساساً حاسماً للنظر، من دون الاعتماد على قناعات كرّست الرؤية إلى هذه العضويات بوصفها عناصر وقدّرة على القصيدة ولا بدّ من حضورها بشكل أو بآخر.

لذا فإنّ طريقة فحص كلّ عضوية شعرية في القصيدة انطلقت من مثابة المناخ النصّيّ ذاته، في سياق الثنائية البنائية التركيبية التي تمثّل كلّ عضوية من عضويات البناء الشعريّ وتحدد تقانياً بفنية الوسائل ودلالية الوظائف، بوصفهما المحتوى الجوهريّ لفعالية الاشتغال الشعريّ في القصيدة الجديدة. وعلى أساس هذه الثنائية المركزية اشتغلت فصول الكتاب استناداً إلى معطيات العضويات المؤلِّفة لبناء القصيدة.

اشتغل الفصل الأول على ((عضوية البناء)) بوصفها العضوية الجامعة التي منها يتبيّن نموذج الخطاب الشعريّ في القصيدة وتتضح طبيعة تشكيله.

تكشّفت هذه العضوية البنائية عن نماذج بنائية عديدة حاولت القراءة النقدية استيفاءها في نماذج شعرية للشاعر محمد علاء الدين عبد المولى، بدأت بالبناء التوقيعيّ ثم المقطعيّ فالقصصيّ وأخيراً الدراميّ، في تقصٍّ نقديّ عميق داخل علاقة فنية الوسائل بدلالية الوظائف وانعكاسها على نموذج البناء. في حين تخصّص الفصل الثاني بدراسة ((عضوية اللغة)) في مسار (الوسيلة والوظيفة)، وفي حساسية (اللغة وجدل الموقف)، وبدلالة (تنوّع الأساليب وثراؤها)، تركيزاً على البنية الشعرية للغة في قدرتها على صياغة الهيكل العام للقصيدة، وخصّصنا نماذج شعرية للشاعرة بشرى البستاني لتكون مادة تطبيقنا على هذه العضوية، لما تنطوي عليه نماذجها الشعرية من غنى على هذا الصعيد.

أمّا الفصل الثالث الذي ذهب إلى مقاربة ((عضوية الصورة)) فقد سعى إلى استقراء أنماط الصورة بتشكيلاتها المتداولة نقدياً، من الصورة الحسية إلى الصورة الثابتة والصورة المتحركة، مروراً بالصورة الكليّة ثم القصيدة ـ الصورة، ووصولاً إلى الصورة التشكيلية، وقد انتخبنا نماذج شعرية عملت على أشكال الصورة بتقانة

شعرية عالية، إلّا وهي قصائد الشاعر أحمد مدن التي استجابت استجابة نموذجية للقراءة النقدية المتدخلة في عضوية الصورة. واختتمنا الفصول بالفصل الرابع الموسوم بـ ((عضوية الموسسيقى)) في سياق ثلاث مفردات بحثية كانت ميداناً للقراءة، هي (خصوصية التجربة العروضية) و (الإيقاع الداخلي)، (إيقاع القافية)، وكانت قصائد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي هي الميدان التطبيقيّ لها، لما عرف عن حجازي من اهتمام بهذه العضوية منذ بواكيره الريادية الشعرية، إذ هو من أهم شعراء القصيدة الجديدة الذين ظلّوا أوفياء للحساسية الغنائية العالية والثرية من بين شعراء الحداثة.

ونحسب أنّ مناخ كتابنا الجديد إنما يجتهد في أن يضيف خاصية جديدة إلى كتبنا السابقة، ويدعم أفكاراً كانت قد تمظهرت على نحو ما فيها حيث تتجلّى هنا على نحو أوضح، في قراءة إجرائية أغزر وأكثر استيفاءً للرؤية المنهجية التي اعتمدناها بشكل متطوّر منذ أول كتاب وحتى فضاءات المناخ الجديد الذي يقترحها هذا الكتاب.

هوامش المقدمة

(1) التلقّي والسياقات الثقافية، د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض(93)، الرياض، 2001: 35.

(2) السراب والنبع ـ رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ـ، د. مصلح النجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005: 19.

(3) تنظر المقدمة التي تصدّرت كتابنا مرايا التخييل الشعري، منشورات دار الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006: 5.

(4) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 43.

(5) النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000: 7 - 8.

(6) م. ن: 8.

(7) م. ن: 8.

(8) ينظر على سبيل المثال ما نشرته مجلة ((فصول)) في عددها 63، 2004، القاهرة، إذ خصصت ملفّاً خاصّاً عن النقد الثقافي، وتنظر في هذا السياق مقالة د. عبد الله إبراهيم الموسومة بـ ((النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق))، التي ناقش فيها أفكار الغذامي في كتابه ((النقد الثقافي)): 188.

(9) المغامرة الجمالية للنصّ الشعريّ، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007: 10، ثمّ استمرّ مشروع المغامرة الجماليّة في النصّ الأدبيّ في ثلاثة كتاب أخرى هي (المغامرة الجمالية للنصّ القصصيّ) و (المغامرة الجمالية للنصّ الروائيّ) و (المغامرة الجمالية للنصّ السيرذاتيّ) نشرت تباعاً في عالم الكتب الحديث في الأردن، ثمّ نشرت في كتاب جامع عنوانه ((المغامرة الجمالية للنصّ الأدبيّ ـ دراسة موسوعيّة ـ)) صدر عن قسم النشر العربيّ في القاهرة، لونجمان، ومكتبة لبنان ناشرون في بيروت، عام 2013.

الفصل الأول
عضويّةُ البناء

- مدخل
- البناء التوقيعيّ
- البناء المقطعيّ
- البناء القصصيّ
- البناء الدراميّ

الفصل الأول
عضويّةُ البناء

مدخل

تحتلّ قضية البناء الشعريّ أهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير أدواته وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته. وهو ما يتيح فرصة التخلّص الشعريّ الذكيّ من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته فتسقطها في أسر النمطية، التي تسعى عبر ممارسات شعرية صارت معروفة إلى أن تستمدّ جمالياتها من السائد والشائع والمألوف. إذ ((إنّ الحال الشعرية وما صاحبها من توقّد ذهني وإيقاعية ملحّة تسرع إلى مواقف مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس وكذلك بمضمونها المقرّر، والشاعر الكبير هو الذي يلتفت إلى تلك المشكلة أشدّ الالتفات ويحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المتكررة، بل قد يكون له قاموسه التعبيريّ الخاصّ به، من غير أن يجترّ الصور اللغوية التي عرض لها من قبل))[1]، وعلى هذا يمكن أن يحقق تميزاً وتفرّداً يتمخّضان عن شخصية شعرية هي أوّل ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه.

وربما كانت الشخصية الشعرية بمعناها الاستقلاليّ كفيلة بتكوين متن شعريّ ينتمي انتماءً حاسماً إلى الطبيعة الشعرية الخاصة لهذا الشاعر، في قدرته على تأصيل نموذجه في سياق النماذج المهيمنة على المشهد الشعريّ والإعلان عن تفرّده.

العلاقة بين البناء والتجربة يجب أن تكون جدلية، لأنّ أيّ خلل يعتمد إغلاق حالة التكافؤ والتوازن بينهما من شأنه أن يجعل نموّ العملية الإبداعية ناقصاً، فـ ((الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكليّ الذي يحدّ المعنى الداخليّ داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى النظريّ للمضمون، والعلاقة بين المضمون والشكل في الفنّ تعادل وتشبه هيئة الكلمة ومعناها))[2]، على النحو الذي يجعل من النصّ الشعريّ كتلة إبداعية مشعّة وعالية التجانس والتلاؤم والتوحّد، لا يمكن بأيّة حال من الأحوال الحديث فيها عن شكل منفرد ينفصل عن رؤية مضمونية مستقلة.

غير أنّ هذه النتيجة التي تعتمد التوازن في العلاقة لا تتمّ في سياق الالتقاء المنسجم لطرفي العملية الإبداعية حسب، إنّما هناك عنصر يعدّ في غاية الأهمية يجب أن يضبط عملية الالتقاء ويحرّك موازناتها، ألا وهو ((حركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة أم متتابعة، أم مجتمعة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة))[3].

بمعنى أنّ ثمة حراكاً إبداعياً داخلياً يمور في باطنية التكوّن الجماليّ والفنيّ والثقافيّ للنصّ الشعريّ، وهو الذي يعمل على تكوين البنية الداخلية المؤسسة للبنية الخارجية له، ويمكن أن يوصف على هذا الأساس بأنه نظام القصيدة ((شعريتها)). وغالبا ما تلجأ القصيدة في ظلّ هذه الرؤية ولاسيّما ((في مرحلتها الأخيرة إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتمّ على وفق المنطق الصوريّ ولكن طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدليّ عميق بين الجزئيات المختلفة للعمل الشعريّ، ويفتقد المتلقي فيه خاصيّة الإشباع المستمرّ لتوقعاته ذات الطابع الاستطراديّ))[4]، بحيث يتوجّب عليه الانتباه إلى خاصية هذه الحركة الشعرية الداخلية الموّارة وهي تنتج جديداً ومفاجئاً دائماً.

وبهذا يمكن القول بأنّ الشعراء الجدد كانوا قد دخلوا في امتحان حقيقيّ للخروج من أسر السائد والمألوف في عملية البناء، فهم يستندون من جهة إلى تراثهم الشعريّ القديم الذي وفّر لهم نمطاً ((كلاسيكياً)) واحداً استمرّ مئات السنين فأثبت حضوره في الذائقة العربية، وشكّل مهيمنة ثقافية شاملة حكمت العلاقة بين مجتمع التلقّي العربيّ والنموذج الشعريّ طوال هذه الفترة. ويتطلّعون من جهة أخرى إلى نماذج البناء في القصيدة العالمية التي وردت إليهم بطرق مختلفة، إذ تسنّى لبعضهم ـ من الذين أتقنوا لغة أجنبية ـ الاطلاع على نماذج منها، في حين اطلع عليها القسم الآخر عن طريق الترجمة.

تعددت بذلك الاتجاهات الفنية وتنوّعت أنماط البناء وطُرُزه، وحاول الشعراء المزج بين الأنماط المتاحة للخروج بنموذج شعريّ ناجح وبحسب طبيعة كلّ تجربة. ونحسب أنّ القصيدة الجيدة تستلزم حشدَ أكبر قدر ممكن من نماذج البناء والتكوين والتشكيل، بشرط توافر حالة الانسجام التام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة، فضلاً على التلاؤم مع خصوصية كلّ تجربة في كلّ قصيدة وعند كلّ شاعر.

سنتناول في هذا الفصل تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى بوصفها تجربة متميزة في مجال البناء الشعريّ، إذ إنّه استخدم في قصائده معظم نظم البناء الشعريّ الحديثة، وزاوج بين النظم الجديدة والنظم التقليدية بأسلوبية حداثية عمّقت تجربته في هذا السياق، على النحو الذي يحتاج إلى فحص نقديّ يتناول أهم النظم البنائية التي عرفتها التجربة الجديدة للقصيدة، والتي احتوتها تجربة هذا الشاعر في سياق حساسية شعرية عالية المستوى، تمكّنت من تخصيب الرؤى والمقولات والقيم التي سعت إلى تكريسها جمالياً وإبداعياً في المشهد الشعريّ العربيّ الحديث، وصار أمر الاشتغال النقديّ عليها واجباً في سياق تقويم تجربة الشعرية العربية الجديدة على صعيد التقانات الشعرية بخاصة، بوصفها الأرضية التشكيلية التي تنهض عليها الحداثة في مشروعها المطروح على مساحة التجربة.

البناءُ التوقيعيُّ

يعتمد البناء التوقيعيّ في القصيدة الجديدة على ما يمكن وصفه هنا بـ ((الضربة الشعرية)) التي تحقّق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقلّ مساحة كتابية ممكنة. والشاعر الأصيل المبدع الذي ((يهتمّ كثيراً بخاصيتي الإيجاز والتخطيط))[5]، يكون قادراً كما يقول ـ أرشيبالد مكليش ـ على أن ((يأسر الأرض والسماء داخل قفص الشكل))[6].

غير أنّ طبيعة البناء يجب أن تخضع لطبيعة التجربة ودرجة حساسيتها ونضجها وتنوّع مصادرها بالنسبة لطبيعة الشاعر الخاصّة، إذ لكلّ عمل إبداعيّ ((شكله الشخصيّ الخاصّ به الذي يمليه على نفسه والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية))[7]، ويجب النظر إليه ومعاينته بوصفه كياناً بنائياً خاصّاً لا يمكن نقل خصوصيته إلى كيان شعريّ آخر، وفحصه استناداً إلى هذه الخصوصية.

ونحسب أنّ هذا النموذج المتقدّم في البناء الشعريّ ((وإن بدا سهلاً إلّا أنّه يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إنْ لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضاً عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة))[8]، إذ يحتاج الشاعر فيه إلى قدرة فنية كبيرة على الاقتصاد في اللغة، والتكثيف الصور، وحذف جميع الزوائد والاستطالات التي لا تضيف شيئاً إلى عموم القصيدة.

في قصيدته ((أسئلة من قلق)) يذهب الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى إلى نموذج القصيدة التوقيعية ليؤلّف تجربة القصيدة في حساسية التشكيل وفضاءاته:

لماذا تنامين في صحوتي
وتصحين فوق المنام ؟

.....

لماذا تقودين هذا الشروقَ
إلى مغرب طارىء ؟

.....

أنا الشاعر المتناثرُ بين كراسي الهواءِ
أنا وردة الناي إذ يتنفّسها الليل بعد اختناق الغناءِ
أنا مقعدٌ جالسٌ فوقه كلّ هذا الفضاءِ

.....

لماذا تضيقين عند اتساعي
وتنسكبين جليداً إذا بدأتْ رقصةُ الروح بالانداعِ ؟
أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ
ولن أهبط الآن منها

لأحلمها في ضياعي...

.....

أنا كورسٌ من ضجيج الطبول الجحيميةِ
المتداخل بالمسرح العبثيّ الذي لا بدايةَ للدفق فيه
ولا خاتمةْ

.....

أميل بموتاي نحو يديكِ
لتبتكرا لغة القيامةْ
أعيدي إذاً كوكبي للمدار البدائيّ
يا امرأة اشعلت حطب الحبّ في القلبِ
واستعمرت أرض روحي...[9]

تحصر عتبةُ عنوان القصيدة فضاءَ التشكيل في مساحتين للعمل ((أسئلة من قلق))، فدالّ ((أسئلة)) يبني مشروعه الدلاليّ من دالّ ((قلق)) بدلالة حرف الجرّ الاستلاليّ ((من))، بحيث تتبلور الإمكانات الشعرية في صلب الدالّ ((أسئلة)) وتتشكّل في أعماقه ورؤاه، ويتمركز الحسّ الشعريّ في دائرته تمركزاً شديداً يحرّض القراءة على اعتماد سياسة التبئير في المعاينة.

تبدأ الأسئلة وقد تغذّت بطاقة محرّكها المركزيّ ((قلق)) بخلق إشكاليتها منذ عتبة الاستهلال، وهي تفضي إلى بناء معادلة جدلية تعكس حالة التحايث والتداخل بين طرفيها ((لماذا / تنامين في صحوتي / تصحين فوق المنام؟)) و ((لماذا / تقودين هذا الشروق / إلى مغرب طارىء؟)).

فالجدل الحاصل بين ((صحوتي / المنام - الشروق / مغرب)) يثير فكرة التمركز التكوينيّ حول بؤرة انبثاقية تعيد إنتاج الأجوبة الممكنة في نقطة انطلاق واحدة، على النحو الذي يشدد على دفع التشكيل الصوريّ باتجاه وضع شعريّ يخترق العام نحو الخاصّ. وهو ما يتّضح في المقطع اللاحق من القصيدة الذي يستظهر الأنا الشاعرة بشكل عالي التصريح والإعلان، إذ يتكرّر الدالّ الأنويّ ((أنا)) ثلاث مرات متعاقبة تتنوّع في رسم معالمها ووظائفها.

التكرار الأول ((أنا الشاعر)) يذهب بفضاء التصريح إلى منتهاه ولاسيّما بعد أن يرتبط بسياق وصفيّ يوسّع من شأن التمركز ويعيد إنتاج فكرة الشاعر النبوئية ((المتناثر بين كراسي الهواء)).

التكرار الثاني يعيد إنتاج التكرار الأول بأسلوبية استعارية موسّعاً مداها الشعريّ ليبلغ مدارج الطبيعة ويبثّ الشعر في طبقاتها ((أنا / وردة الناي.....))، مستفيداً من حالة الجدل الطباقيّ بمعناه البلاغيّ بين ((يتنفسها / اختناق)) ليخصّب الفكرة أكثر.

التكرار الثالث يستكمل الهيمنة الأنوية على مجمل الفضاء بحساسيته المكانية والزمنية ((أنا / مقعد جالس / فوق كل هذا الفضاء))، على النحو الذي يجعل الأنا الشاعرة مؤهّلة لمقاربة الأسئلة ومستعدة لمجاراتها واللعب معها.

من هنا تتّضح الآن ملامح بؤرتين مركزيتين في القصيدة تسهمان في رسم معالم النظام التوقيعيّ فيها، هما بؤرة الأسئلة وبؤرة التمركز الأنويّ للأنا الشاعرة.

تعود بعد فاصل نقطي ((.....)) ماكنة الأسئلة للعمل من جديد بعد أن تسلّحت بمرجعية وإحالة جديدة قادمة من البؤرتين السابقتين، لتضيّق مساحة الاستفهام وتقرّب بين مديات الصورة وتؤالف بين مكوناتها ((لماذا / تضيقين / عند اتساعي))، و ((تنسكبين جليدا إذا بدأت رقصة الروح بالاندلاع ؟))، بحيث تبقى فكرة الجدل فكرة محرّكة للتواصل بين الدوال ((تضيقين / اتساعي ـ جليدا / رقصة الروح))، تدفع الأنا الشاعرة إلى استخدام معطياتها الجديدة للارتفاع بنموذجها إلى مدارج جديدة في معالي نبوءتها ((أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ))، يجعلها تتمسّك بموقعها العلويّ في نقل جديد لموقع التبئير الشعريّ يجعلها أكثر قدرة على التحكم بخيوط اللعبة.

في تفصيل لغويّ خارجيّ تطلق الأنا الشاعرة ملامح صورة للهيمنة السمعية والبصرية على المشهد وقد انتقل من الحياة الشعرية إلى المسرح المتصوّر ((أنا كورس من ضجيج..... / المتداخل بالمسرح العبثي....))، في اشارة إلى أن الحيوات الشعرية في القصيدة بدأت تتّجه إلى توقيع الحالة الشعرية في وضع شعريّ معيّن تقود دفّته الأنا الشاعرة وهي تتمرأى وتتمظهر بكلّ طاقتها.

تعود الأنا الشاعرة بطريقة لولبية إلى موطن الأسئلة وهي تتمركز في بؤرة المخاطبة لتكتب مفارقتها بين يديها ((أميل بموتاي / نحو يديك / لتبتكرا لغة للقيامة))، إذ تتمظهر الرؤية الحسيّة ((يديك)) في قدرة مخصّبة على الفعل والتشكيل والتخييل، في السبيل إلى الدعوة التي تطلقها الذات الشاعرة للعودة إلى المرجعية الأولى ((أعيدي إذاً كوكبي / للمدار البدائيّ))، وصولاً إلى الإقرار بتملّك الأسئلة واحتضان شرارتها في ((يا امرأة / أشعلت حطب الحبّ / في القلب))، وتمركز الإجوبة كلها بمعية أسئلتها في ((استعمرت أرض روحي...)) لتنام معاً، على أمل أن تبدأ بعد ذلك عصراً جديداً.

هذا الطراز من الصياغة الشعرية بتناغمه واتحاده وانفصاله وقربه وبعده وتداخلاته وانعطافاته وتلويناته، يشتغل في إطار القصيدة التوقيعية التي تحدد مسارات العمل وبؤر الإشعاع ومناطق البثّ في مساق أسلوبيّ محتشد ومكتظّ ينمو نمواً بؤرياً باتجاه تسيير حركة القصيدة ضمن مدى شعريّ متجانس في تنافره ومتنافر في تجانسه على نحو يحقق فكرة الجدل الشعريّ في حساسية التوقيع الشعريّ داخل فضاء الشكل ونموذجه وعتباته.

البناءُ المقطعيُّ

إنّ نمط البناء المقطعيّ في القصيدة الجديدة يعتمد في بنيته الأساس على تعدّد مراكز الحدث الشعريّ، أو توزّع الحدث الرئيس على محاور عدّة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئيّ، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد. إذ يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأنّ القصيدة إذا افتقدت التشكيل فإنّها ((تفتقد الكثير من مبررات وجودها))[10]، لذلك لا بدّ للشاعر أن يوفّر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوّعة البناء لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتنوّع أنماط تجاربه وتداخلها.

القصيدة الجديدة لم تعد شكلاً جاهزاً يستقبل كلّ أنواع التجارب باختلاف نماذجها وحساسيتها وعمقها ونضجها، بل هي ((عالم ذو أبعاد.. عالم متموّج متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلألؤ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقلّ بنظامه الخاصّ))[11]، بعيداً عن أيّ خارج على النحو الذي يجب معاينته هو بكلّ ما ينطوي عليه من خصوصية وتفرّد، وفي قراءة حرّة لا تذعن لأيّ مؤثر خارجيّ.

فلكلّ تجربة نظامها التشكيليّ الخاصّ الذي يتقرّر بفعل من وعي الشاعر الاستثنائيّ، وهذا النموذج من البناء لا يصلح إلّا لنمط خاصّ من التجارب تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء.

وإذا كان الكثير من الشعراء غالباً ما يميلون إلى هذا النوع من البناء الشعريّ فإنّ الاتكاء عليه لا يقود دائما إلى قصائد جيدة، لأنّ البناء المقطعيّ بحاجة إلى وعي تشكيليّ عالي بضرورة الحاجة الفعلية إلى المقاطع من جهة، والقدرة على إحداث قدر عالٍ من التماسك النصّيّ من جهة أخرى.

أولى الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى هذا النوع من البناء أهمية كبرى، إذ نجده يتكرّر في الكثير من قصائده وعلى نحو ناجح غالباً، وسنعاين هنا قصيدته ((ردّاً على عينيك)) وقد جاءت على أربع مقاطع تبدأ باللازمة التي قدّمتها عتبة العنوان.

في المقطع الأول تستثير الأنا الشاعرة خيالها المونولوجيّ من أجل أن ترتقي إلى مستوى خلق ردّ يليق بالاقتحام الذي قادته ((عينيكِ)) ابتداءً من عتبة العنوان:

(1)

ردّاً على عينيكِ،
أجمعُ زهرة الغاردينيا في ماء قلبي
ثم أنفثُ عطرها بين الأصابعِ،
سافري فيها،
ارتديها لحظة للصفو...
كم حمّلتها شغفي بعينيك اللتينِ
تخاطبان الصيفَ، حين أردّ من شجري
على ما تسألانْ
عيناكِ خارج لعبة الأوصاف، سرّاً تلعبانْ...

إنّ تكرار عبارة العتبة العنوانية يثبّت صورة تشكيلية تشتغل بوصفها لازمة تتكرّر في المقاطع جميعاً، وتعمل بوصفها آليّة تماسك نصّيّ تربط بين المقاطع ربطاً تشكيلياً أول الأمر.

تبدأ فعالية المقطع الأول بالأفعال المونولوجية ((أجمع / أنفث / أرتدي / أردّ)) وهي تتمحور حول رؤيا الذات الشاعرة في تبلور مناخ شعريّ نوعيّ يتمركز في التشكيلات الحسيّة ((زهرة الغاردينيا / ماء قلبي / عطرها / الأصابع / لحظة للصفو / شغفي / الصيف / شجري))، التي تلتحم شعرياً لتخلق رؤية تمثل ردّ فعل الذات الشاعرة وهي تؤلّف نموذجها التشكيليّ في هذا المقطع، بحيث تتداخل المنظومة الفعلية والمنظومة الاسمية للوصول بالحال الشعرية إلى صنع إجابة ترتقي إلى مصاف الردّ ((حين أردّ من شجري على ما تسألان))، تتمخض شعرياً ورؤيوياً عن نتيجة تستقر عندها الحال الشعرية في المقطع الأول داخل الكاميرا الذهنية للذات وهي تصور حال الفاعل الشعريّ المركزيّ بهذه الصورة ((عيناك خارج لعبة الأوصاف / سرّاً تلعبان)). إذ تخرج الحالة مرة أخرى خارج قدرة المقطع على الاحتواء والتمثّل على النحو الذي يقود إلى ضرورة ولادة مقطع آخر يعالج القضية من وجهة نظر أخرى وزاوية أخرى.

في المقطع الثاني تخفّ وطأة الهيمنة الذاتية للذات الشاعرة على مقدرات المشهد الشعرية بعد أن أخفقت في التعامل معها في المقطع السابق، وتقترح احتمالاً آخر لاستيعاب القضية تتمثّل في نوع من الإذعان لقوة الفعل الكامن في ((عينيكِ))، والتحايل عليها في سياق تأهيل جديد لرؤيا الحال:

(2)

ردّاً على عينيكِ
قد أجدُ القصيدة في خطاكِ

وأنتِ تبتعدين فابتعدي كثيراً
النورُ من قدميكِ يهطلُ، سوف أجمعهُ
وأبني من تدفّقهِ
مزاراً للطيورِ
وقد أسوّي من كآباتي طيوراً...

إذ نشهد تحولاً واضحاً في حماس أفعال الأنا الشاعرة للتمحور حول الذات وتغذيتها بمزيد من الإمكانات المرتفعة إلى مصاف الرغبة في الردّ على ((عينيك))، يتجلى ذلك في الانفتاح الاستسلاميّ على هامش المخاطبة التي تتدخل في القصيدة بآلة ((عينيها))، وتصبح بمنأى عن تأثير الذات الشاعرة ((قد أجد القصيدة في خطاك / وأنت تبتعدين فابتعدي كثيراً)).

تتصاعد نبرة الإذعان والتهميش في ملاحقة سطوة المخاطبة حين تمعن الذات الشاعرة في أسطرتها ((النور من قدميك يهطل))، إذ تنتقل المعاينة من الأعلى ((عينيك)) إلى الأسفل ((قدميك)) في إشارة إلى سقوط الذات الشاعرة في دائرة السحر والانبهار والتبعية.

من هنا تتكشّف رؤية جديدة للذات الشاعرة وتأخذ أفعالها البانية مساراً آخر يتشكّل على أساس نتيجة المقطع الثاني ((أجمعه / أبني / أسوّي))، وهو يستقرّ عند صورة ((وقد أسوّي من كآباتي طيورا..)) التي تفتح مساراً جديداً لمقطع لاحق تحلّق فيه طيور الكآبة للذات الشاعرة، على أمل أن تجد حلاً لاختراع ردّ جديد على ((عينيها)).

حين تنجح الذات الشاعرة في الارتفاع مرة أخرى إلى الأعلى بما يوازي موقع العينيين، بفعل الانتقال إلى مرحلة الطيران وهي تحمل الكآبات في أجنحتها. فإنّ المقطع الثالث سيتحرّر بعض الشيء من ضغط الهيمنة التي تجلّت فيها الذات المخاطبة، وتتسلّل الذات الشاعرة بمهارة للدخول إلى الميدان في سياق منفذ جديد قادم من فضاء التأويل الفلسفيّ الذي تشتغل عليه في هذا المدار:

(3)

ردّاً على عينيكِ ينضجُ في الفضاء اللوزُ
والأبواب يفتح بعضها بعضاً،
ليبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدةْ
ردّاً على عينيكِ داخل الأشياء أسماءٌ جديدةْ
ويد المعاني تستدير على أصابعها الخواتمُ،
كلما التمعتْ بروق الصمت في عينيكِ،
وانحنت السماء عليكِ،
أو صلّيتُ فيك فرائض الحزنِ النبيلْ...

تنقل الذات الشاعرة فضاء العمل الشعريّ خارج ميدانها وبعيداً عن التأثير العاطفيّ والوجدانيّ لحيواتها، وتخترع شبكة من الصور الشعرية ذات العمق الاستعاريّ العالي وهي تدور في فضاء لولبيّ ينتهي إلى النقطة التي بدأ منها.

وإذا ما حشدنا هذه الصور في مساق خطيّ واحد على هذا الشكل:

ـ ينضج في الفضاء اللوز ـ
ـ الأبواب يفتح بعضها بعضاً ـ
ـ يبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدة ـ
ـ داخل الأشياء أسماءٌ جديدة ـ
ـ يد المعاني تستدير على أصابعها الخواتمُ ـ

لاكتشفنا أنّ الانشطار الدلاليّ الذي يمكن أن تشعّه هذه الصور يمكن أن يغطي عميقاً على أزمة الذات الشاعرة وهي تبحث لها عن حلّ، لذا نجد أنّ الصور وبخاصة الصورة الأخيرة تنفتح على مسار صوريّ تبريريّ ملحق بمنجز الصورة، ويمكن في هذا السبيل رصده خطّياً على الشكل الآتي موازياً للشكل الأول:

كلّما / ـ التمعت بروق الصمت في عينيك ـ
/ ـ انحنت السماء عليك ـ
/ ـ صلّيت فيك فرائض الحزن النبيل... ـ

منتهياً إلى الإعلاء من الوضع السماويّ للذات المخاطبة والإمعان في أسطرتها، سعياً وراء التماس حظوة ما أو موقع ما في مساحة هيمنتها وفعلها. وتلمح الجملة الشعرية الأخيرة في سياقها المتجلّي ((أو صليت فيك فرائض الحزن النبيل...)) إلى إطلاق إشارة سيميائية يمكن أن تجد صداها في المقطع الرابع الذي هو المقطع الأخير.

في المقطع الرابع والأخير تخرج الذات الشاعرة من أزمتها حين تبرّر لذاتها فرصة الاندماج مع الذات المخاطبة في فضاء صوفيّ، على النحو الذي تذهب فيه إلى الاستمرار في أسطرة الذات المخاطبة بعد أن اندمجت فيها وأصبحت معها كياناً واحداً:

(4)

ردّاً على عينيك أفرحُ بالملائكة الصغيرة في
يدي (فيروز) حين تباركان هواءنا
وأنا أنا
من ظلمة الذكرى أطلُّ على المدى
وأحاول استحضار مفردة تليق بنورك العالي،
فتخذلني الرموز
وأرى بأنكِ لست لؤلؤة وحسبُ،
وإنما كنز الكنوزْ
ويجوز لي ـ وأنا أحاولُ صيد مرجانِ الرؤى ـ ما لا يجوزْ...[12]

إنّ بلوغ الحالة الشعرية التي طالما تمنّتها الذات الشاعرة في كلّ المراحل التي جسدتها المقاطع الشعرية ((ويجوز لي.... ما لا يجوز))، هو أفضل حالة إقفال شعرية يمكن أن تختتم بها المقاطع الأربعة حفلة القصيدة التنكّرية. إذ وجدنا أنّ البنية المقطعية في القصيدة كانت ضرورة تشكيلية لا يمكن صياغة النموذج الشعريّ في القصيدة من دونها، وقد تكشّفت عن وعي بطبيعة التجربة ووعي بطبيعة الحاجة البنائية إلى نموذج يحقّق شبكة الموازنات الحادّة بين حيوات القصيدة، ولاسيّما الحوار الأحاديّ الغامض والملتبس بين الذات الشاعرة وقرينتها المهيمنة ذات المخاطبة المصوّرة في أكثر من اتجاه وأكثر من صورة.

البناءُ القصصيّ

إنّ تطوّر النماذج البنائية للقصيدة الجديدة ارتبط منذ البداية بطبيعة استجابة النوع التشكيليّ الشعريّ لمقتضيات هذه النماذج ومعطياتها، بدليل أنّ القصيدة العربية القديمة لم تخضع طيلة عمرها الشعريّ لتطوّر بنيويّ متباين في نموذجها باستثناء محاولات خجولة لا يعتدّ بها، ولا يمكن إدراجها في سياق حداثيّ. فضلاً على أنّ الواقع الجديد الذي صاحب النقلة الشعرية الكبرى مطلع الخمسينيات فرض أجناساً أدبية وفنية جديدة بتأثير الاتصال الحضاريّ مع الغرب، فكانت الإفادة على نحو متزايد من إنجازات الفنون الأخرى، ومن المعطيات النقدية العالمية والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولاً إلى إدراك نسبيّ لضرورة إخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعريّ[13].

من هذه الفنون التي تركت آثاراً واضحة في عملية البناء الشعريّ هي ((القصة)) بأنواعها المختلفة، وبما فيها من مقوّمات فنية في السرد والوصف والحوار والشخصيات والتركيز على محور القصّ والحكي، وإهمال التفاصيل وغيرها.

كان لتطوّر الفنّ القصصيّ الحديث وهيمنته على مساحة واسعة من الاستئثار باهتمام المتلقين واتساع شكله دور مهم في توسيع ((استفادة الشعراء العرب من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير من مستلزماته. وقد يسّرت تجربة الشعر الحرّ ذلك للشعراء، ذلك إنّ الشكل الجديد كان مهيّئاً لأن يحتوي كثيراً من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليديّ، ومن ذلك الطابع القصصيّ))[14]. والسبب الرئيس في حاجة شعراء التجربة الجديدة إلى أنماط متعدّدة من البناء هو سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الراهن وتنوّعها وتعقيدها. وأهم مشكلة يعانيها هنا ((هي أن يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه))[15] داخل منظور رؤيويّ فلسفيّ يحكم حركة الربط ويبرّرها ويمظهرها، إذ يقوده هذا إلى التفكير في أسلوب وتقانية إبداعية حديثة ((تحقّق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه))[16].

إنّ تحقيق مثل هذا الوجود عن طريق الشعر لا يمكن أن يتمّ إلّا في سياق إدراك خطورة هذه المهمة التي يمكن أن يضطلع بها الشعر، وشكل الدور الذي يمكن أن يقوم به على هذا الصعيد مما يتطلب ضرورةً وعياً تشكيلياً عالياً بطبيعة التنوّع الشكليّ والبنائيّ. على النحو الذي يكون بوسعه الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الحضارية في سياق هذه المسؤولية الصعبة، التي قد لا يكتب لها النجاح بسهولة إذا ما أغفل الشاعر أهمية أن ينظر إلى نصّه في سياق شكل المهمة والمسؤولية، بعيداً عن التهويمات الصوفية التي تسدّ منافذ التطوير والتجديد والتحديث أمام رغبة الشاعر في الانتقال دائماً إلى مراحل جديدة في التعبير والتشكيل.

الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى يتدخّل في مناسبات شعرية كثيرة في هذا الشكل البنائيّ، ويجتهد كثيراً أيضاً في الإفادة من معطيات الفنون الأخرى عامة، والفن القصصيّ بخاصة، وبأسلوبية فيها الكثير من الغنى الذي يحفظ دائماً للجنس الشعريّ تألقه. فهو ليس من بين الشعراء الذين يدعون إلى فتح النصّ الشعريّ على الفنّ القصصيّ بلا حدود، حتى وإن أثّر ذلك على سلامة النوع وصيرورته، لكنّه ينهل من معطياته كلّما وجد ذلك ضرورياً وممكناً ومناسباً بحيث تظل إشراقة الشعر بعيداً عن متناول التأثير السرديّ، الذي يمكن أحياناً أن يغرق النصّ الشعريّ بنثرية عالية بدعوى تعميق استثمار إمكانات القصة.

في قصيدته ((جسدي غرفة خمر)) يسعى إلى استعارة الكثير من تقانات السرد لتطوير النموذج البنائيّ الشعريّ في قصيدته، ولاسيمّا فكرة النموّ السرديّ في سياق المواقف والرؤى والشخصيات وبواسطة عنصري الزمن والمكان. وابتداءً من عتبة العنوان تبدأ مظاهر السرد القصصيّ وعناصره ومكوناته بالتجلّي والتمظهر والصيرورة، فالبنية المكانية الظاهرة واللافتة في عتبة العنونة ((جسدي / غرفة / خمر)) بتشكيلها الاستعاريّ المركّب، توسّع من حضور السرد وتستدعيه وتستحضر إمكانات عناصره الرئيسة.

إنّ التصوّر المكانيّ المغلق لبنية المكان ((غرفة)) وهي تتوسّط الدالين ((جسدي)) الذي يحيل على الصورة المرئية المجسمة للذات الساردة، و ((خمر)) الذي يُعبىء الفراغ المكانيّ بنموذج دلاليّ يحيل على نمط التشكيل الرؤيويّ في المكان، يأخذ أبعاده كاملة ويشرف على بثّ إيحاء أوّلي بطبيعة المقولة السرد ـ شعرية القادمة إلى فضاء النصّ بعد الهبوط إلى مساحة المتن.

تنفتح عتبة العنونة انفتاحاً حرّاً وديناميا على عتبة الاستهلال وهي تبدأ بالنفي المتكرّر الهابط عمودياً إلى الأسفل، من أجل إثبات صورة موجبة ما ستظهر في لاحق التطوّر السرديّ للمقولة الشعرية، ويمكن تلقّي فضاء النفي في إيحاءاته الشعرية أكثر من تمثّلاته السردية، إذ يظلّ المدى الشعريّ فيه سابقاً على المدى القصصيّ:

ليس محفوراً على ماء كلام الصحو، لا

ليس مرفوعاً إلى برج من الوهم ابتهالي
ليس منسوجاً من الريح قميص الفجر إذ
يجمع أعضائي من البرد، ويلقي في جيوبي
ورقا مشتعلاً
ليس كهلاً ذلك الصوت العلائيّ، وإنْ قالتْ
عيونُ الدمِ :
كم هذا المغني اكتهلا

تتكرّر ((ليس)) النافية تكراراً عمودياً هابطاً أربع مرات منفتحة مباشرة على الأخبار المنصوبة المتقدمة على أسمائها نحوياً ((محفوراً / مرفوعاً / منسوجاً / كهلاً))، لتعود الأخبار إلى أسمائها المتأخرة بعد ذلك ((كلام الصحو / ابتهالي / قميص الفجر / ذلك الصوت العلائي))، التي لا تكتمل دلالاتها ولا تستقيم رؤاها إلّا بالاستعانة بأشباه الجمل التي تفصل أخبار ((ليس)) المتقدّمة عن أسمائها، هي على التتالي ((على ماء / إلى برج من الوهم / من الريح))، بحيث تتداخل الممكنات اللسانية جميعاً من أجل إنجاح عملية التشكيل انطلاقاً من الحدّ النحويّ، مروراً بالحدّ القصصيّ، وصولاً إلى الحدّ الشعريّ.

تقدّم بنية الاستهلال قيمة تعبيرية شعرية أكثر منها قيمة تعبيرية سردية، على الرغم من صعود مظاهر السرد إلى مدارج الاستهلال على نحو واضح وبارز ومعدّ للعمل في نطاق قصصيّ.

بعد ذلك تبدأ طبقات السرد القصصيّ الشعريّ بالتفتّح بحسب تطور سردية المقولة المزمع بناؤها في هذا السياق، وتشرع الأنا الشاعرة بتبنّي أولى هذه الطبقات:

أنت لي بوصلةٌ خضراءُ أو حمراءُ أو زرقاءُ قي ليلِ
الرمالْ
فلتعودي بحنييني لديارٍ سكنت فيها خيولٌ
كلما زوّجتُ آفاقي خيلاً، قتلا

تبدأ أنا الذات الشاعرة بالعمل وقيادة الحركة الشعرية في افتتاحها للسرد بوساطة ضمير الآخر ((أنت))، لأنّها ترتبط مباشرة بآليّة الاستحواذ الأنويّ في ((لي)).

تتبلور العلاقة بين الضميرين على نحو قصصيّ في سياق فكرة الاستدلال التي تستخدمها الأنا مع الـ ((أنت))، بوصفها الدليل الملوّن الذي يقودها نحو استشراف الحكاية ((بوصلة / خضراء / أو زرقاء / أو حمراء / في ليل الرمال)). وحين تتمركز هذه الرؤية الحكائية في المشهد، يصبح من السهل على الضمير السرديّ الأنويّ أن يطالب ذات الآخر الشريك الـ ((أنت)) باسترجاع رؤيا المكان والحال السردية في بوابة الذاكرة ((فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها خيول))، من أجل استعادة بؤرة

حكائية مركزية تفتح أفقاً شعرياً في مناخ الحدث ((كلما زوّجت آفاقي خيلاً، قتلا))، إذ تتزاوج هنا الرؤية الشعرية بتقاناتها الاستعارية الغارقة في انزياحها والرؤية السردية المرتكزة على بنية حدثية قابلة للتطور والاستمرار في قابل السرد الشعريّ.

تنفتح بتأثير ذلك مرحلة قصّ جديدة تتحرّك فيها آليّة محاورة تجترحها الذات الشعرية الساردة، تتضمّن توجيهاً شعرياً مشحوناً بالتدليل والإيحاء والإشارة إلى غنى الحركة في المشهد ((لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا))، في سياق تحريض واضح على الاستمرار في الأداء داخل فعالية الحدث بمعزل عن فكرة الاكتمال بوصفها فكرة تقتل الحركة وتقوّض المسيرة:

لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا
كحّلي عينيّ باللؤلؤ في عينيكِ،
ذرّيني على جسمك أمطاراً، أوافيكِ بلا
إيّ قاموسٍ وصايا
وأردّ الشهوة البكر إلى ينبوعها
ما كنتُ في ينبوعها الأولِ إلا أوّلا

ثم يستولد الراوي الشعريّ بوساطة استقدام فعل مستقبليّ يدعو الآخر فيه إلى إنجازه ليقابله بفعل يضاهيه، في حركة سردية لولبية وجدليّة تقيم نتيجة الفعل السرديّ اللاحق على طبيعة الفعل السرديّ السابق، ويمكن وضع هذا المرتسم ليوضح طبيعة البنية التشكيلية التي تنهض عليها هذه الفكرة السردية:

استقدام فعل الآخر استجابة فعل الأنا

كحّلي/عينيّ باللؤلؤ في عينيك**أوافيك**/بلا أيّ قاموسٍ وصايا
ذرّيني/على جسمك أمطارا **أردّ**/الشهوة البكر إلى ينبوعها

لتنتهي هذه العلاقة إلى استحواذ أنويّ تعلن فيه أنا الراوي الشعرية عن هويتها الشعرية المشحونة بالعلو والابتداء والسبق ((ما كنت في ينبوعها الأوّل إلّا أوّلا))، وتعمل هذه الجملة الاستحواذية في المجال الشعريّ الصرف خارج تطوّر البنية الحكائية السردية في المشهد، وكأنّها جملة شعرية اعتراضية، تدعم فكرة الاستحواذ الأنويّ بتعليق يدافع عن نموذجه ويقرّر سياقاً رغبوياً حالماً.

تتطوّر الحكاية الشعرية في مرحلة أخرى من مراحل تطوّرها لتستشرف بعد حكائياً جديداً، يتمثّل في حالة اتصال بين الشخصيتين المؤلفتين للمدار الحكائيّ في القصيدة وهما شخصية أنا الراوي وشخصية المخاطبة المؤنّثة:

نحن بعدانِ إذا ما اتصلا
أخذا العالمَ من أطرافهِ

ألقيا تحت رماد الكون سرّ الجمر كي يشتعلا...

يطرح الراوي الذاتيّ الشعريّ المعادلة بصورة حسابية رياضية تتمخّض عن طاقة تدليل سيميائيّ عالية ((نحن بعدان / إذا ما اتصلا))، فالبعدان شكل متحقّق من أشكال العلاقة، لكنّ الاتصال مشروع استقداميّ ترنو الشخصيتان إلى تحقيقه في الآتي، وهو ما يفتح الحكاية الشعرية على أفق تطوّر رهانيّ قادر على التأثير في المحيط الكلّيّ ((أخذا العالم من أطرافه))، في إشارة واضحة إلى قيمة أسطرة الخطوط السردية في الحكاية على النحو الذي يصبح تأثيرها في الماحول كلياً وشاملاً وحاوياً ومحرّكاً للحيوات والأشياء والرؤى.

ليس هذا حسب بل إن مستوى التأثير وقيمته وحدوده تتسع لتشمل القدرة على إعادة حكاية الكون بأكملها من جديد ((ألقيا / تحت رماد الكون / سرّ الجمر / كي يشتعلا))، فالعلاقة الإنتاجية الشعرية بين الدوال المؤلفة لحساسية الصورة ((رماد / الجمر / يشتعلا)) ترتبط بالدال السرديّ ((سرّ))، وهو يعلن بطاقته الأسطورية والرمزية عن ولادة آخرى للكون أحدثها هذا الاتصال بين الضميرين السرديين، ضمير الراوي الشعريّ وضمير المخاطبة.

يُستقدم الزمنُ المستقبلُ إلى زمن الحكاية الراهن ليجعل الحدث واقعاً متمظهراً في سياق رواية الحكاية، ويمنح الراوي الشعريّ فرصة التحكّم بدفّة السرد بكلّ حرية وقناعة بصيرورة الحدث واستمراريته، على النحو الذي يساعده على جمع الضميرين ((أنا / أنت)) في ضمير جمعيّ واحد يباشر فعل الحكي:

من هنا مزمارنا ينشدُ، من أنثى تحيطُ الرجلا
بذراعين من الفضّة، أو ساقين من قيثار زهر الياسمينْ
من هنا، أو من قفير فيه نُدعى عسلا

لذا فإن القصّ الشعريّ هنا يتجه إلى فضاء الوصف في حالة واضحة من الراحة والاسترخاء السرديّ، ليملأ الصورة المشهدية بثراء شعريّ في شبكة صور تتمتّع بثبات، يتمركز بشكل متبلور في نموذج مكانيّ يشير إلى مواقع الأشياء وأشكالها وصفاتها، ويمكن إخضاعها لمنظور بصريّ في هذا التحديد :

***من* / هنا ـــ مزمارنا ينشدُ**
من* / أنثى ـــ تحيط الرجلا / *بذراعين
من* / الفضّة ـــ أو *ساقين،
من* / قيثار ـــ *زهر الياسمين
***من* / هنا ـــ أو**
من* / قفير ـــ فيه نُدعى / *عسلا

فالمكوّنات المؤلفة للحساسية المكانية بأنماطها المختلفة وهي تتمركز حول حرف الجر المشتغل هنا مكانيا ((من))، تحتشد بهذه الصورة المشتبكة ((هنا / أنثى /

الفضّة / قيثار / هنا / قفير))، لتفرغ شحناتها المكانية بواقعها القصصيّ في الأدوات الجسدية الفعالة في تكوّن المشهد السرديّ ((ذراعين / ساقين / زهر الياسمين / عسلا))، وهما يعودان بطبيعة الحال على الفاعلين السرديين ((أنثى / الرجلا)) وقد أخذ الاتصال المستدعى بينهما شكل التأثير الحكائيّ في العالم والأشياء، بما تمخّض عنه اتصالهما من تطوّر في بنية الحكاية الشعرية التي اشتغلت القصيدة على بنائها.

ثم ما يلبث الراوي الشعريّ بعد أن يطمئن على ما وصلت إليه حكايته من تطوّر في سياق السرد الشعريّ، ليتسلّم مرة أخرى زمام السرد ويقود الحكاية إلى حيث تتجلّى إمكاناته الشخصية ـ ولاسيّما الجسدية منها ـ في عودة إشارية إلى عتبة العنوان:

غيّمي أكثر كي أدخل في مجد السماوات العلى
جسدي غرفة خمر ثملتْ فادّاخلتْ جدرانها
لوحة عتّقها الفنانُ في جرّة ألوانٍ بكتْ ألوانها
جسدي يعقدُ خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا
جسدي صمتُ (بيانو)
افردي فوقي أصابيعكِ ولتبدأ بعزفٍ مفردِ
جدّدي الإيقاع لطفاً جددي

إنّ المنعطف السرديّ الذي يسمح لإمكانات الراوي الذاتيّ الشعريّ بالتجلّي يتحدّد بدعوته الآخر المخاطب ((أنتِ)) إلى فعل سرديّ فضائيّ ((غيّمي أكثر))، يتيح له الدخول الأسطوريّ والرمزيّ في أوسع فضاء ممكن يجعل من مكانه الشخصيّ الذاتيّ ((جسدي)) مكاناً سحرياً قابلاً للاحتواء والفعل معاً.

تبدأ حكاية دخوله الفضائيّ الأسطوريّ بالتجلّي على نحو رحب وديناميّ ومريح ((كي أدخل في مجد السماوات العُلى))، ويؤهله هذا الدخول الرمزيّ لمعاينة (مكانه / جسده) ووصفه بآلة وصف شعرية تشتغل ببلاغة استعارية عالية، ويمكن رصف هذه السياقات الوصفية رصفاً خطياً أمام بصريّة القراءة على الشكل الآتي:

جسدي **ـ /غرفة خمر/ـــ ثملَتْ فادّاخلت ألوانها**
/ لوحة /ـــ عتّقها الفنان في جرّة ألوان بكت ألوانها
جسدي **ـــــــ يعقد خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا**
جسدي **ـــ / صمت (بيانو) / ـ.....**

وهنا تتاح فرصة أخرى للراوي الذاتيّ الشعريّ من أجل استدعاء الذات المخاطبة لاستثمار الإمكانات الجديدة للجسد الذاتويّ، نحو تحقيق اتصال سرديّ آخر في الأفعال ((افردي / جددي / جددي))، التي تقود إلى لقاء جماليّ ظاهره رؤية فنية وباطنه رؤية جسدية تعمّق صورة الحكاية الأصل في متن السرد.

يخرج الراوي الذاتيّ الشعريّ في المقطع اللاحق إلى مسار سرديّ آخر يعمّق روح التفاعل القصصيّ بين الشخصيتين، لكنه يشتغل شعرياً على حساب القصصيّ لأنّه ينشغل بالحوار الداخلي المشفوع بالأسئلة التي لا تستهدف الحصول على أجوبة ما:

نزفت رقصاً جراحاتي، على إيّ المقامات تغنينَ ؟
على البعد الخرافيّ أم العري السهاميّ
أم الفلّ الحليبيّ على مشرق نهدين يشقّان
الهواء المثقلا ؟...
وعلى أيّ المقامات سآتي عاشقا تزرعه النارُ،
فكوني منجلا

ويتشكّل المسار السرديّ على أساس فتح المجال الإيقاعيّ الصوتيّ الذي يعدّ قناة من القنوات المهمة التي تحقّق شكلاً معيّناً من أشكال اللقاء بين الشخصيتين، فضلاً على خلق استيهامات زمكانية تقلّل من قوة حضورها التشكيلات الوصفية الحاشدة ((البعد الخرافي / العري السهامي / الفلّ الحليبي / الهواء المثقلا....))، على نحو يضعف بهاء القصّ في المسار السرديّ وينحرف التعبير باتجاه شعريّ تقليديّ، ينتهي على العموم باستدعاء رمزيّ مثقل بإشاريته ((فكوني منجلا))، يحرّض سيميائياً على فعل ما مع الراوي.

وهو ما يقود إلى فتح المسار الختاميّ أمام الراوي الشعريّ لعرض المقولة المركزية التي انتهت إليها حكاية القصيدة:

وسأتي أمّةً تبني على جسر لغاتي دُولا
حجرا يسند بنيانكِ، حتى يختفي بين الغمامْ
ثمّ نهوي مطرا مكتملا(17)

تتلخّص الرؤية ببنية قصصية مركّزة جداً ومكثّفة جداً تعيد إنتاج الحكاية الشعرية بأسلوبية تعبير تلخّص المنظور الحكائيّ المستقدم زمنياً، لتبني عليه الجدوى السردية من الحكاية وقد آلت إلى منتهاها.

إنّ فعل القدوم الاستقباليّ ((سآتي)) يحيل على فكرة البعث الواحديّ عند النبي (إبراهيم) لفرط الخصوصية والتفرّد، ويستعمل ما هو متاح من الإمكانات المكانية والزمنية والحدثية الفعلية ((تبني..... / حتى يختفي.....))، وصولاً إلى الجملة الختامية التي تجمع الرؤية الشعرية والرؤية القصصية في صورة واحدة ((ثم / نهوي / حجراً مكتملا))، حيث يسدل الستار على الحكاية بعد أن تتّحد العناصر والمكونات جميعاً في مشهد اكتماليّ خصب واحد هابط إلى أرض السرد وأرض الحكاية وأرض القصيدة وأرض الراوي الشعريّ.

البناءُ الدراميُّ

يمكن القول إنّ من أنضج مراحل التطوّر في البناء الشعريّ هو البناء الدراميّ، إذ يحتاج تحقيق حالة من التوازن بين الوعي الفنيّ والفكريّ في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر واتساعها، على أن تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنصّ كالحركة والنمو والتنوع والتداخل، واستمرار توهج الحدث ونضجه.

يبنى المشروع الشعريّ فيه من نقطة حرجة تبدأ بالتناقض والتنافر والصراع والتحدي، تُشيع في فضاء النصّ الشعريّ توتراً حاداً ((إنّه التوتّر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه، مما عرف في النقد الأدبي بالذروة، إلّا أنّ هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء يستلزم مستوى فكرياً عالياً))[18]، ينسجم مع تطوّر أحاسيسه ونموّ عواطفه ونضج أفكاره ووعيه بالنموذج البنائيّ ومستوياته وأسسه ومقتضياته. إذ يؤدي نشاطهما المتكافل إلى التشابك والاتحاد والتماهي ((ولا يستطيع الشاعر أن يميز بينهما، فيضطر إلى إبراز شكلهما الموحّد في لحظات من الإشراقة الخالدة))[19]، التي تعدّ الشرط الأساس والمركزيّ لنجاح العمل الأدبيّ وتألقه.

يمكن عدّ الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى شاعراً درامياً من طراز رفيع، لكنّه لا يميل في شعريته الدرامية إلى فعل الدراما النوعيّ مثلما ينحاز إلى الفعل الشعريّ في شكله البيانيّ، لذا فإنّ فاعلية البناء الدراميّ في قصائده لا تتكشف عن قوة درامية بارزة، إنما تتمظهر في السياق الشعريّ وتتزيّا بمظاهره البلاغية ذات العمق البيانيّ الذي يزهو ببهاء شعريته دائماً.

ويمكن في هذا السبيل الإشكاليّ معاينة قصيدته ذات الطابع الدراميّ والموسومة بـ ((الشاعر موحشا))، إذ تشتغل على نَفَس دراميّ في أكثر من سياق وتفيد من الرؤية الدرامية العامة التي هيمنت هيمنة شبه كلية على واقع القصيدة.

لا شكّ في أنّ ارتكاز القصيدة في عتبة عنوانها على نقطة تبئير عالية تتمحور حول وحشة الشاعر، من شأنه أن يعمّق الروح الدرامية أولاً منذ المظلّة العنوانية التي تبثّ الإشارات المتنوعة باتجاه متن النصّ، في سعي لتوكيد المقولة الشعرية في القصيدة وتوطينها في المسار التعبيريّ والبنائيّ فيها.

تتمظهر أولى ملامح البنية الدرامية من بداية المقطع الاستهلاليّ الأول، الذي ينحدر سياقياً من عتبة العنوان حيث يتشكّل استناداً إلى معطى سابق يقود إلى نوع من الصراع:

يبدو إذاً أن الغريبَ هو الغريبُ..
وحالُ من يهوي كجرّةِ مغربٍ سقطتْ
ولم تعثر على أرضٍ تسيل على مآذنها

فسالت في القصيدةْ

تنبىء النتيجة التي يقرّرها المقطع في السطر الشعريّ الأول عن صورة درامية في توكيد معادلة الغريب الذي يظل غريباً ((يبدو إذاً أنّ الغريب هو الغريب))، وتقوم الصورة التوضيحية الملحقة بمضاعفة الطاقة الدرامية في المشهد، في سياق التحوّل السريع في الأحداث المكونة لها والانعطافات الصراعية الحادة في تشكيلها ((وحال من / **يهوي** / كجرّة مغرب / **سقطت** / **ولم تعثر** / على أرض **تسيل** على مآذنها / **فسالت** / في القصيدة))، فالمنظومة الفعلية المتنوعة المسارات أسهمت على نحو ما في تصعيد درامية المشهد الشعريّ.

تتدخّل الذات الشاعرة بعد عتبة الاستهلال الدراميّ لتثبّت موقعها في المشهد الدراميّ العام في القصيدة، لكنها تنشىء مناخاً شعرياً يتداخل فيه المكان الروحيّ بالمكان المتخيّل، على النحو الذي يشير إلى أنّ هذه الذات هي التي تعاني الغربة بالإحالة على منجز عتبة الاستهلال والاستضاءة بعتبة العنوان:

يبدو غروبي اعتيادياً إذاً
ومن البساطة أن تكون ضفاف قلبي
ملعباً للريح بعد رحيلِ ربّات النشيدِ
لوحشة الجزر البعيدةْ

تتكشف الذات عن سقوط في تغريبة تؤول إلى أرض القصيدة من نهاية المقطع الاستهلاليّ ((فسالت في القصيدة))، بحيث تكون أمراً واقعاً يناهض غربته وغروبه ((يبدو غروبي اعتيادياً / من البساطة....))، ويشكّل نموذج بنائه الدراميّ من الحركة اللولبية التي تبدأ من اعتيادية الغروب وبساطة التحوّل ((أن تكون ضفاف قلبي ـــ ملعبا للريح))، وهي تأتي نتيجة زمنية لفعل الرحيل الذي قامت به أسطورة الإيقاع الشعرية ((بعد رحيل ربّات النشيد))، وهي تنأى في فضاء الأقاصي على نحو دراميّ ((لوحشة الجزر البعيدة)).

إنّ المشهد هنا يخضع لنوع من التحوّل الدراميّ في سياق شعريّ يبني مرتكزاته على أرضية مهيأة للاستمرار والديمومة.

تظهر بعد ذلك أولى الشخصيات المؤلّفة لدرامية المشهد الشعريّ وهي شخصية (المغني)، الذي يخضع لتصاعد واضح في الحمّى الدرامية في الأفعال الضاغطة عليه:

سهلٌ إذاً نفي المغنّي عن كلام الفجر،
سهلٌ قذفه في أسفل الوادي،
وشطب خياله من جنّةٍ لبست مصابيحَ
اللغات لأجله،
وازّينتْ أرض له

لكنها لما رأت إغوائها يعلو،
رمته خارج الأسوار مرتطماً بوحدته الوحيدةْ
.....

يتشكّل المهاد الدراميّ من دال المرونة الذي يضع الأشياء في موضع ميسّر للعمل ((سهلٌ))، ثم تأتي شبكة المنظومة الفعلية والمصدرية لتطوّق حركة شخصية (المغني) بسلسلة من المسارات ذات الطابع الدراميّ المقوّض لفعله ونشاطه، ويمكن تلمّس ذلك بصرياً في هذا المرتسم الذي يوضح كثافة الضغط وقسوته:

نفي **المغني ـــــ عن** كلام الفجر
قذفه **ـــــ في** أسفل الوادي
شطب **خياله ـــ من** جنّة.....
رمته **ـــــ خارج** الأسوار
مرتطما **ـــــ بوحدته** الوحيدة

لا شكّ في أنّ هذه الفعاليات اللسانية التي وقع ثقلها الدلاليّ والرمزيّ المؤسطر تضع الشخصية الإيقاعية ((المغني)) في موقع القهر والاضطهاد، على النحو الذي يخلق جوّاً درامياً كثيفاً في منطقة ابتدائية من مناطق حركية النصّ وفعاليته.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى محور مهم من محاورها الدرامية حين ينشأ نوع من الصراع الداخليّ في أعماق الراوي الشعريّ الدراميّ، على شكل مونودراما يعرض فيها الراوي محنته وصراعه مع ((الآخر)) المتدخّل بالضمير الجمعيّ.

يبدأ المحور فعالياته الدرامية في فضاء السؤال الدراميّ الذي يطلقه الراوي بقدر عالٍ من الاستغراب والتعجب والاستنكار:

أأنا الغريبُ ؟
كم اخترعتُ لرحلة العشّاق غاباتٍ
ومّددتُ النبات على أصابعهم،
وأنزلت السكينة في مضاجعهم،
فلما استأنسوا،
سحبوا مزاميري بعيداً،
غيّروا لون النوافذ والستائر والجهاتْ
حتى الصدى لم ينجُ من تزييفهم
لما وقفتُ مناديا وحدي بقايا الساحراتْ

تولد بؤرة الصراع الدراميّ من نقطة التضادّ الفعليّ بين أفعال الراوي / الشخصية المونودرامية والآخر، ففي حين تتّجه أفعال الراوي نحو مناخ إيجابيّ صانع لحياة ومفرداتها بكلّ حبّ ويسر ((كم **اخترعت**.... / **ومدّدت** النبات.... / **وأنزلت**

السكينة.....))، فإنّ الأفعال المضادّة بعد عتبة تحصيل النتائج ((فلمّا استأنسوا)) تتّجه اتجاهاً سلبياً مناقضاً تماماً لأفعال الراوي الإيجابية ((**سحبوا** مزاميري... / **غيّروا** لون الجهات... / حتى الصدى لم ينج من **تزييفهم**....))، إذ لا يكتفِ هذا المحور بإثارة هذه الصور بل يمضي في الأفق ذاته ليكشف عن مسارات أخرى تعمّق الصورة الدرامية للصراع:

أأنا الغريبُ ؟
وقد أعدتُ لهم من الأفعى مخيّلة الخلودِ
سرقتُ من أوكارها عشبَ الحياةْ

إذ يجتهد الراوي وفي فعالية درامية أسطورية إلى الارتفاع بمستوى الإنجاز نحو تجاوز (كلكامش) الذي سلّم بسرقة الأفعى لعشب الحياة ورجع خائباً، لكنّ الراوي هنا يعيد لهم هذه العشبة التي أخفق كلكامش في إحضارها، مما يؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة وهزيمة موتهم بفعل عابر للأسطوريّ، وهو ما يضاعف من القيمة الدرامية للحدث في هذا المفصل.

ويمضي أكثر ليرتفع إنجازه مرتبة أعلى يجمع فيها الأديان ويوحّد فكرة الضياع في بهجة الحضور:

أأنا الغريبُ ؟
مآذنُ قلّدتها بيديَّ،
والأجراسُ قد علّقتها في برج ذاكرتي
لأدعو الضائعين إلى زفاف الضائعاتْ

تستمرّ آلة التعبير والتغيير والإنجاز التي يستخدمها الراوي الشعريّ الدراميّ في عرض صور قدراته وأفعاله، في حركية تمثيل وتفعيل عالية المستوى وكأنّه يتوجه إلى جمهور في قاعة يتلقّى أقواله وأفعاله متفاعلاً معه ومستجيباً لمنطقه ومتعاطفاً مع قضيته:

زيّنتُ أعناقاً بأشعاري
وأكتافاً بغيمي
والصدورُ : أدرتُ بين كرومها جَدَلَ العناقيد المقدّسَ...
فاكتستْ بضيائها الأقداحُ
واشتعلتْ خصور الراقصاتْ
لم أنس حتى أصغر العشّاق من شمع الصلاةْ

إذ ينشر فرحه على الأرواح والأجساد بطريقة خارقة تتجاوز حدود الفعل البشريّ، ولاسيّما ما تعلّق منها بالانتصار للأنثى في دفاعها عن نموذجها ((زيّنتُ / أعناقا... / وأكتافا... / والصدور.... / خصور الراقصات... / أصغر العشّاق...))، في

توجيه علاميّ ـ ثقافيّ لجزء من المقولة التي يسعى إلى تكريسها والدفاع عنها أمام حشد الجمهور السامع والمشاهد.

ثم يحلّ بعد ذلك تحوّلاً دراميا لافتاً حين يعلن الراوي المونودراميّ توقّفه عن الكلام في انتظار حدث متوقّع:

ووقفتُ أنتظرُ الهدية في النهاية...
فجأةً / حمل الحضور ظلالهمْ
لم ينتبه أحدٌ إلى قدميهِ،
كانت وردةُ الأشعار تبحثُ عن يدٍ بيضاءَ ترفعها،

إلّا أنّ الانفصال الدراميّ الذي حدث في قلب المشهد كسر السياق الدراميّ تماماً، بعد أن ترك (الحضور) مواقعهم المتخيّلة في الفضاء التخييليّ للراوي بشكل كلّيّ ونهائيّ ((حمل الحضور ظلالهم))، وظلّت البؤرة الدرامية ـ الصراعية ((وردة الأشعار)) حائرة في فضاء المشهد الدراميّ ((تبحث عن يد بيضاء ترفعها))، على النحو الذي يحرّض الراوي المونودراميّ على اكتشاف يده البيضاء مرة أخرى ليواصل فعله الإيجابيّ بعيداً عن درّة فعل الآخر الجاحدة الناكرة للجميل، وهو ما يقوده قبل إطلاق صوته في المشهد الدراميّ إلى دفع يده البيضاء للعمل وتغيير صورة المشهد على النحو الآتي:

انحنيتُ ألمُّ وردتيَ الحزينةَ
أو أعيدُ لها المساءُ المشتهى
فهويتُ بين جموعهم
ناديتهم : لطفاً قفوا
وليبقَ منكم واحدٌ قربي
يحنُّ على الكؤوس إذا انتشيتُ

إلّا أنّ هذه المناجاة الصوفية تذهب أدراج الرياح لأنّ المشهد خلا تماماً إلّا منه، بحيث لم تبقَ أمامه من فرصة سوى الإعلان عن النهاية والاتجاه نحو إسدال الستارة على آخر مشهد من مشاهد قصيدته الدرامية، وقد انفرد بوحدته ومحنته وقضيته وجها لوجه:

فرغ المكانُ من المكانْ
فرغ الفضاءُ من النجوم
فرغتُ، إلا من داخلي
ما زال يبدأُ كلما فيه انتهيتُ..[20]

على الرغم من الإشارة النبوئية ـ الصوفية التي تحمل بشارة ما في طيّاتها ((ما زال يبدأ كاما فيه انتهيت))، التي يمكن أن تحرق كلّ الفراغات السابقة ((فرغ / المكان / الفضاء / فرغت...))، وهي تعيد المشهد مرة أخرى إلى عتبة العنوان ((الشاعر

موحشا))، لتضع كلّ هذه الفعاليات المونودرامية التي حرّرها الراوي في المشهد داخل سياق تجربة شعرية تنطوي على الكثير من الغنى، حتى وإن اتكأت في أكثر مراحلها على الانصياع لبلاغة البيان على حساب بلاغة الدراما والإذعان لصوت الشعر على نفقة صوت المسرح.

هوامش الفصل الأول

(1) دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980: 123.
(2) ما بعد القراءة الأولى - الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي - ياروسلاف استكيفتش، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، القاهرة، 1984: 82.
(3) جماليات الفنون، د. كمال عيد، دار الجاحظ سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (69)، بغداد: 46.
(4) البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، صبري حافظ دار الحرية، بغداد، 1973: 278.
(5) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 91.
(6) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 16.
(7) النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 120.
(8) أنماط البناء في القصيدة الحديثة، نو الدين الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 3، 1985، بغداد: 137.
(9) فتوح الفرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 154 - 155.
(10) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1969: 19.
(11) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1973: 158 - 159.
(12) على ضريح السراب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004: 57 - 59.
(13) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1978: 200.
(14) م. ن: 202.
(15) الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 74.
(16) م. ن: 62 - 63.
(17) فتوح الفرح: 41 - 43.
(18) الشعر الحر في العراق: 227.
(19) التجربة الخلاّقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1982: 12.
(20) على ضريح السراب: 107 - 110.

الفصل الثاني
عضويّةُ اللغة

ـ مدخل
ـ اللغة: الوسيلةُ والوظيفةُ
ـ اللغةُ وجدلُ الموقف
ـ تنوّعُ الأساليب وثراؤها

الفصل الثاني
عضويّةُ اللغة

مدخل

تعدّ اللغة في إطار عضويتها التشكيلية الشعرية من أهم وسائل التعبير الفنية في النصّ الشعريّ الحديث وأخطرها، على النحو الذي يضعها في مجال المغامرة وحيّز التمرّد على الأطر والقياسات والصياغات والألفة المعهودة. وتأتي هذه الأهمية والخطورة من خصوصية اللغة الداخلة في كون جديد لا يسمح لها بالتمحور والتقوقع داخل سياق مُبأر دلالياً، بل الانتفاض للانقضاض على حيوات ومديات فضاء مختلف ومتمايز، لأنها المادة الجوهرية الأساس التي يتألف منها التشكيل الشعريّ ويعتمد عليها في بنائه النصّيّ.

وفي الوقت الذي تدخل فيه اللغة بروحيتها الجديدة واندفاعها العالي في صناعة النسيج النصّيّ فإنّها بالضرورة تتحوّل إلى لغة ثانية، لغة ثانية بكلّ ما تعنيه حساسية الثانية من دلالة وجدّة ودلالة ومغايرة، لغة ثانية تناهض وتتحدّى وتشاكس وتبتعد كثيراً عن حدود اللغة الأولى وقياساتها ومألوفيتها وطبيعيتها، منزاحة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجميّ وتتجاوزه وتتفوّق عليه وتخترق حدوده.

بمعنى أنّ قوة (الشعرنة) تكمن في كون الشعر هو الذي يخلق لغة جديدة تتمخّض عن قيم ومعطيات وفعاليات وأنشطة ورؤى وأخلاقيات لسانية مبتكرة وحديثة ذات طابع خاصّ وشديد الفرادة، ويتوقّف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوة النصّ وفاعلية تشكيله وانعتاق فضاءاته وحرية خياله، وفي حساسية التعبير عن مداه وعن كونه وعن فضائه الخاصّ.

اللغة تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظلال والحيثيات والتخوم والشواطىء والحدود كلها بلا قيد أو شرط، وتفتح منافذ متجددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطوّر باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنصّ، ومرايا تعمل على عكس مصوراتها في الاتجاهات كلها.

اللغة في النصّ الشعريّ الجديد لغة متحفزة وموضوعة في صيغ الطوارىء وحافلة بالإنذار والتوقّد، فهي على هذا الصعيد ثائرة ومستنفرة ومستفزة على الدوام، قائمة على التحدّي والنقض والمراوغة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف.

إنّها رفض لكلّ أشكال التحديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيّد بين بداية انطلاق الدال ونهاية استقرار المدلول، وهي في حدود الفعل الشعريّ الداخل بكلّ نشاطه وحيويته وحرارته تشكيل لا منطقيّ ولا معقول، لأنّها عندما تنطلق من حدود

المدى الدلاليّ المعجميّ ذي المرجعية القارّة، فإنّها تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاصّ لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ في صيغته المعجمية المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلاليّ المتعدّد والمشحون بالجدّة والحداثة والمرتهن بالمجازيّ والرمزيّ والأسطوريّ والسيميائيّ، بعيداً وعميقاً ومنشطراً في مدياته المعنوية الضاربة في أعماق النصّ.

إذ يصبح الموروث المعجميّ القارّ بعيداً جداً وسلبياً بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتها الحبلى بالاحتمال والقابلة لمزيد من القراءة والحفر والتأويل، لأنها مزوّد بطاقة ثرة وخصبة وغنية ذات مرونة وشفافية عالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف، على النحو الذي يموّنها بحساسية خارج الحدود والقياسات التقليدية المعروفة والمدركة في العقل المتآلف والقياسيّ الراهن.

إنّ اللغة الشعرية في صيرورتها الفضائية والتشكيلية ليست جزءاً من النصّ بوصف تقاسم الوظيفة العامة وتجزئتها على شكل استقلاليّ يفصل بين العناصر ويفردها في مناطق معزولة، على النحو الذي يمارسه نشاط وسائل التعبير الأخرى بمختلف أشكاله ونماذجه وأجناسه ومساقاته وإجراءاته. إذ إنّها العنصر الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية المتينة والجوهرية داخل النشاط العام للنصّ، بمعنى أنّ لها دوراً رئيساً قائداً ورائداً في عملية التكوين والتشكيل داخل عمارتها الشعرية، فهي كما وصفها جان بول سارتر ((ذات كيان مستقلّ كالأشياء)) ويجب أن تفهم مطلقاً على هذا النحو.

إنّ استقلاليتها ليست استقلالية تفوقية، استعلائية، جافة، بل استقلالية خصبة وفاعلة ومرنة وانسيابية وقادرة دائماً على التأثير في كلّ ما حولها بلا استثناء، تعمل في مهمتها الأولى والمركزية على كسر دائرة المعنى القارّ وتحطيم حدوده المقتضبة القابلة للتحديد والتصنيف والمنطقة، وفتحه على أفق جديد.

فتبقى في حركة ((زئبقية)) لا تمنح معنى جاهزاً مسيطَراً عليه في المواجهة الأولى البسيطة من مواجهات القراءة، إنّ كلّ ما تفعله على هذا المستوى هو أنّها تمنح ومضات وإضاءات تشكّل في ذهن المتلقي الذكيّ خطوطاً احتمالية لمقترح المعنى، لظلال المعنى وطبقاته وتموّجاته وتلويناته، للتيار السرّيّ الذي يجري في قلب المعنى الديناميّ،لمقتربات المعنى وتخومه، لانعكاسات مباشرة وغير مباشرة لبانوراما المعنى، لإيقاع خفيّ متداخل يولّد موجات متنوعة للمعنى بطرق وأساليب مختلفة ومغايرة.

إذاً اللغة في النصّ الشعريّ الحديث يجب أن تؤدي المعنى بطريقة متفردة ومختلفة ـ غير قياسية ـ، كأنّها ترد بهذا الشكل للمرة الأولى، ولا يمكن أن تتكرّر حتى لا تسقط في قبضة التقليد وتفقد خصوصيتها البرقية والإشارية.

إنّها لا تعتمد في فعاليتها الإرسالية على الرسالة الواحدة ذات الموجة الواحدة والطبقة المفردة، بل تنهض على بعث مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة، ويجري الإرسال والاستلام حسب قوة آليّات المرسل والمستقبِل وفاعليتة وثقافتة.

فبقدر ما تتمتّع به هذه الآليّات المتقابلة من نشاط متنوّع وغزير وديناميّ وفعّال وحركيّ، على درجة قريبة من التكافؤ والتمرّد على التمحور القياسيّ المقيّد داخل الحدود، تنجح اللغة في إيراد احتمالات المعنى على وفق نواظم إيحائية إشعاعية قابلة لتركيز شدّة الإضاءة في منطقة التلقي.

اللغة في النصّ الشعريّ الحديث حساسية متجاوزة تلعب بالعناصر، وفضاءٌ غريبٌ ينتج بعثاً وانبثاقاً وإشعاعاً وفيضاً من أعماق الداخل ومغاراته وتضاريسه، وإيقاظٌ مفاجئٌ لمكنونات المفردة وحيواتها الكامنة والثاوية في الأعماق وتحريرها من هيمنة ذاتها. إنّها عملية فضح لأسرارها وخفائها واستنطاق حيّ ومتناغم لخارطتها الصماء وجغرافيتها المعقّدة وتاريخيتها القارّة، وتهديم بنائها التقليديّ القائم وتخريب تصميمه وتشكيله، في السبيل إلى استشراف بناء آخر يقوم على تصميم آخر وتشكيل آخر.

تقوم سلطة الشعر بهيبتها وقوة حيواتها وطاقة تخييلها بتكبير ذرات المفردة ونويّاتها ملايين المرات بحسب الموضوع الذي تمثّله والشكل الذي تقترحه، إلى المستوى المتعالي الذي تتحقّق فيه أعلى درجات الانبهار والإدهاش والهيمنة. بحيث ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها القديمة التي يعرفها ويألفها ويأنس لحدودها الواضحة، عندما يدخل في عوالمها الداخلية الملوّنة المتشابكة ليمتلىء سحراً وغرابةً وجنوناً وتيهاً، وينفتح على فضاء جديد عليه التعلّم منه والانسجام معه وتجديد آليّات تلقيه على النحو الذي يناسبها.

تشحنه المفردة الشعرية بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهدها، تفتحه عليها وتختبر ذكاءه الاستقباليّ بها، فيصبح التعامل عندئذ تعاملاً امتزاجياً متفاعلاً لا تعاملاً استقرائياً وصفياً خارجياً.

يصبح النصّ الشعريّ الحديث بلغته الكيانية الحديثة جزءاً من قلق المتلقي وطموحه ووعي وشخصيته، وهو يطمح إلى الدخول بها والتواصل معها والتفاعل مع خصوصياتها، لتنتقل اللغة الشعرية من وظيفتها التوصيلية المحضّ إلى وظيفة انبعاثية تتدخّل في أدق خصوصيات الشخصية وموقفها من الجمال والفكر والأشياء، وتعيد صياغتها وإنتاجها من جديد. وهذا إنما يتوجّب انطلاقاً حرّاً في إيقاظ المناطق المظلمة في المفردة واستفزازها وتحريرها من وضعها الدائريّ المغلق، وبهذا يتوجّه الشاعر نحو بناء لغة ثانية لها فقهها ومواضعاتها وقيمها.

ولا شكّ في أنّ أصالتها وسحريتها وقوتها التعبيرية تتبع من توافر شَرطي الحرية والكينونة الحية، إذ من دونهما تفقد اللغة أصالتها وسحريتها وقوّة حضورها الشعريّ في مكوناتها، لأنه من غير الممكن خلق القدرة على فتح ممكن المفردة على لا ممكنها من دون هذين الشرطين المركزيين في فلسفة الإبداع.

لا تتمّ مطلقاً إمكانية إبداع قصيدة عظيمة بغير تأسيس لغة بالمستوى ذاته وبالقدر نفسه من الطموح والتطلّع والحلم، فتفوّق اللغة وتعاليها وانفتاحها وتمردها وتموّجها هو سر عظمة النصّ الشعريّ بوصفه سرّ اللغة، والعلاقة بين النصّ ولغته فضلاً على جدليتها والتحاميتها وصدق تفاعلها فإنّها ذات تأثير متبادل. ففي الوقت الذي تقوم فيه اللغة بإنهاض النصّ على نحو من السموّ والتألق وقوة التدليل، فإنّ النصّ يعمل على تنشيط خلايا اللغة وإنضاجها وتطوير مستوى فاعلياتها وتعجيله.

اللغةُ: الوسيلةُ والوظيفةُ

تعدّ اللغة استناداً إلى هذه المعطيات من أهم وسائل التعبير وأخطرها على صعيد تركيز الدلالة في الفن الشعري، فهي الوسيلة العضوية التي تحتضن الوسائل التعبيرية الأخرى وتحتويها وتصرّف عضويتها في المجال الشعري الميداني، وبوساطتها تنتقل الرسالة الشعرية من الشاعر إلى المتلقي. وربما من هنا بالذات تنشأ أولى مظاهر خطورتها، فللمتلقي لغة متداولة ((يومية)) يستخدمها في حياته العملية وقد أخذت عنده شيئاً من الاستقرار والثبات من حيث الصيغة والأداة، وغالباً ما تكون مفرداته محكومة بدلالاتها المتعاهد عليها ضمناً.

في حين تنهض لغة الشعر على تجاوز هذه الدلالات وتخطّيها واختراقها، فـ ((الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداةً، وقد اختار طريق اختيار لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعريّ في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ))[1]، ومن هنا بالذات تنبع شعرية الكلمة في اللغة الشعرية. بهذا تخرج المفردات من أسر المعاني الجاهزة المألوفة لتدخل في مناخ جديد من الاستقلالية والصيرورة والتشعرن، لكونها ((ذات كيان مستقلّ كالأشياء))[2].

هذا الكيان الجديد يحمل خصوصيته في ذاته ويمنح المفردة تكاملاً وتكافؤاً واتحاداً بين قطبيها ((اللفظ والمعنى / الدالّ والمدلول))، إذ تنشيء بينهما على هذا الصعيد ((علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة))[3]، وتتجاوز المفردة فيها محدودية الأداء وتكسر دائرة المعنى المحدود والمقنن بطريقة ما، إذ ما دامت اللغة استناداً إلى هذه المعطيات ((عنصراً من عناصر الشعر المهمة لا بدّ للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول))[4].

هذه الطريقة المختلفة التي يمكن وصفها بـ ((الشعرية)) هي الخيط السحريّ المتموّج الذي يفصل لغة المتكلم عن لغة الشاعر، إذ ((إنّ المتكلم هو في موقف من

اللغة محاصر من قبل الكلمات التي هي استطالات لحواسه، وهو محاط بجسد لفظيّ لا يكاد يعيه، يبسط عمله على العالم، أما الشعر فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس كأنّه لا يمتّ بصلة إلى الشرط الإنسانيّ، ويصطدم وهو قادم إلى البشر بالكلمة أولا كأنها سدّ))[5]، متحرراً من العلاقة الأولية الفطرية بينه وبينها، والقائمة على المعرفة والمصالحة لتقوم على أنقاضها علاقة جديدة قائمة على التحدّي.

تستفزّ اللغة في علاقتها الجديدة مع الأشياء قدرات الشاعر على التخطّي والاختراق والاكتشاف، فيستفزّ ممكناته الإبداعية وطاقة التخيّل عنده، لتحقيق شوقه العارم ورغبته النوعية في السعي إلى بناء ((لغة أصيلة سحرية))[6]، تعتمد اللغة النثرية مادة أولية حسب، إذ تنفصل عنها بمجرد استخدامها شعرياً وضخّ حياة جديدة فيها، فتغادر موقعها القديم كأداة جاهزة لتتحوّل إلى ((تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانية للوجود الإنسانيّ))[7]، إذ تتحصّل على معطيات وقيم تعبيرية جديدة يشتغل فيها الرمز والمجاز وفاعلية الأسطرة، على نحو جديد تماماً لا يمت بأية صلة لقدراتها القديمة على الرغم من أنها تظلّ على الصعيد المعجميّ مرتبطة بجذر دلاليّ مشترك.

وقد لا يتدخّل التخطيط والوعي تدخلاً كبيراً في اختيار اللفظة عند الشاعر إذ يؤثرها على غيرها لأسباب تنطوي على قدر من الغموض، ولكنها ذات تأثير حاسم في نجاح عمله الفنيّ[8]، فتنتقل من كونها لفظة مجردة إلى ((عالم صغير))[9] دينامي ومتموّج ومتحوّل ومثقل بالاحتمال وعدم التوقّع والمفاجأة.

تتكوّن في تشابك هذه العوالم الصغيرة اللغة الأصيلة السحرية، لغة الشعر الحبلى ببذور التشظّي والانفجار ليصبح الإنجاز الشعريّ إنجازاً لغوياً بالدرجة الأساس، ففي ((داخل كل قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة))[10]، غير أنّها على الرغم من ذلك يجب أن لا تفقد صفة التجذّر والأصالة، بحيث تبدو مغرّبة ومقتلعة من جذورها وهنا تبدو مسؤولية الشاعر أكبر لأنها مسؤولية مزدوجة.

فعلى الشاعر في هذا السياق واستناداً إلى هذه الرؤية التي تحوّله على نحو ما إلى صانع للغة، ((أن ينفث في الألفاظ والتراكيب اللغوية روحاً حيّةً.. ويشحنها بقيم ومضامين التجدد والانبعاث من دون أن يقتلعها أصلاً أو يجتثّها جذراً من الأرض التي تنغرز في أحشائها))[11].

هذا الدور الذي ينهض به الشعر يعدّ دوراً حضارياً كبيراً في تنشيط خلايا اللغة وتخصيب حيواتها، إذ إنّه ((يستطيع إلى حدّ ما أن يصون جمال اللغة، وأن يبعث هذا الجمال من جديد، وهو يستطيع بل ينبغي أن يساعد اللغة على التطوّر، بحيث تخدم ظروف الحياة العصرية المعقّدة ومطالبها المتغيرة))[12]. لذلك فإنّ اللغة الشعرية في هذه الحالة تخرج من كونها أداة تعبيرية موصلة حسب، إنّما يقوم الشاعر بوساطتها ((بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل الزمان والمكان معاً ببنية ذات

دلالــة))[13]، فــالمفردات فيهــا ليســت محايــدة أو مكتفيــة بــدور التوصــيل القــوليّ والمضمونيّ، بل يدفعها الشاعر إلى التزاوج والتضافر وحتى الصراع فيما بينها كي ((تكتسب معنى جديداً، وتنشأ هذه الجدّة من جدلية اللغة، من التفاعل بين العلامات داخل القصيدة، ومن أن كلّ كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أن يقال إنها محتوى في حدّ ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها))[14].

ومن هنا اكتسبت اللغة بآليتها الشعرية هذه الأهمية في النصّ الشعريّ الجديد ووعى الشاعر الجديد أهميتها وخطورتها في تشكيل حداثة نصه الشعري وجدّته.

في هذا الفصل المشتغل على عضوية اللغة سننتخب لقراءتنا الإجرائية نموذجاً شعرياً أنثوياً، يعكس تصورات أخرى عن حيوية اللغة الشعرية وهي تؤلّف خطابها ضمن سياقين متحالفين ومتحايثين هما السياق الشعريّ والسياق الأنثويّ، على النحو الذي تتجلى فيه صورة التمايز والتغاير والخصوصية والشعرنة على أمثل ما يكون.

هذا النموذج هو للشاعرة بشرى البستاني التي تنطوي تجربتها على إمكانات ثرّة على صعيد الاشتغال على اللغة وهي تتمخّض تمخّضاً حرّاً في التجربة العميقة، فاللغة عندها على الرغم من شعرية خطابها الأنثويّ الحادّ والصميميّ الخالص إلّا أنّها تتمرآى بمرايا عديدة، وتعيد إنتاج ذاتها باستمرار بكلّ حيوية ونشاط.

في هذا المفصل من مفاصل قراءة تجربة عضوية اللغة في شعرها نحاول التدخّل في قصيدتها ((المرأة))، ولا شكّ في أنّ خصوصية التسمية العنوانية يمكن أن تكشف عن سرّ ما من أسرار التشكيل اللغويّ عند الشاعرة. فالاستقلال الحاصل في تربّع المفردة على عرش العنونة ((المرأة)) يعكس اهتماماً واضحاً وعميقاً وأصيلاً بين القطبين، قطب الشعر المتمثّل الذي تعلنه القصيدة في سياقها الهيكليّ العام والراهن، والقطب الأنثويّ المتمثّل بـ ((المرأة)) بوصفها عنواناً للقصيدة الذاهبة إلى فضاء الشعر بتصريح واضح، وهو ما يفتح خيال اللغة على الكثير من الفروض والاحتمالات التي يمكن أن تنشأ في هذه المعادلة التي تأخذ في المجال الشعريّ أكبر حيوية ممكنة.

تؤسّس هذه الانتمائية الحاسمة بين عتبة العنوان وفضاء الشعر المحتوي لها لنمط من العلاقة الشعرية التي تعد بالكثير، على صعيد حساسية التشكيل اللغويّ الشعريّ ذاته، وعلى صعيد انكشاف الحالة الشعرية القادمة في المتن على رؤى خصبة لا محدودة أيضاً.

بهذا المستوى من الارتباط العلائقيّ بينهما يؤسس الخطاب الشعريّ اللغويّ بوصفه وسيلةً تعبيريةً بالدرجة الأولى وظيفته، ويزاوج بين النسق الوسائليّ والنسق الوظيفيّ في دائرة عمل شعرية واحدة، تتّجه نحو إنتاج نصّ شعريّ يستجيب للمنطلقات ويجتهد في تحقيق براهينه على أساس فروضها واحتمالاتها.

في المفتتح الاستهلاليّ الذي يشتغل على فتح المجال الشعريّ المكانيّ للوصول إلى مقترب نوعيّ يسهّل عمل الشخصية التمحدّرة من فضاء العنونة، يتجلّى التذكير بالتاريخ ومشاغله وتجاربه على صعيد تجربة الذات الشاعرة، على نحو يسعى إلى المزج بين وسائل اللغة التعبيرية ووظائفها الدلالية في الوصول إلى المقولة الشعرية بكامل حرارتها ودفقها وحيويتها وإيحاءيتها:

بعيدٌ هو الدربُ ما بين مكة والقدسِ
خلف النخيل تدلّي السماءُ وجوه العذارى الشهيداتِ،
خلف النخيل وفي ليلة الوعدِ
جئتِ تجوسين هذا الخرابَ

فالوحدات المكانية والزمنية ـ جغرافياً وتاريخياً ـ المحتشدة في هذا المفتتح الاستهلاليّ ((الدرب / مكة / القدس / النخيل / النخيل / ليلة الوعد / الخراب))، إنّما تُخضِع المناخ الشعريّ اللغويّ لاستقبال هذه الصورة الدالّة ((تدلّي السماء وجوه العذارى الشهيدات))، حيث تأخذ صورة ((المرأة)) في عتبة العنوان أول ملمح من ملامحها في الصيغة الجمعية التي جاءت عليها ((العذارى / الشهيدات))، بكلّ ما ينطوي عليه هذا الوصف من حرمان وتعلّق حالم بتحويل هذا الحرمان إلى ارتواء ولذّة في العالم الآخر.

ثم يبدأ التفصيل اللغويّ والصوريّ للمشهد بوساطة المكان، حيث تنفتح الجغرافيا عن خارطتها لتخضع للوصف:

نساء الجزيرة يغرقن في لجج الرملِ
يذبلن في هامش الليلِ،

أوّل نموذج من نماذج ((المرأة)) الذي تتكشف عنه لغة الخطاب الشعريّ هو ((نساء الجزيرة))، في صورة دالّة لا تحتاج إلى كثير من التأويل ((يغرقن / لجج الرمل / يذبلن / هامش الليل))، تضع جزءاً من فضاء العنونة في مسار الغياب.

هنا تتدخّل الذات الشاعرة بوصفها راوياً لصورة ((المرأة)) ومرويّاً له أيضاً تستقيل الصورة في إطار انتمائها إلى عموم فضاء ((المرأة)) المتنعلقة في ذاكرة العنوان:

إني رأيت وجوه النساءِ كرات جنوبيَّ لبنان
إني عبرتُ جسورَ العذابِ
فلم أرَ فيما ترى العينُ زهرة
ولم أبصر امرأة العصر تشعلُ شمعة

فالبدء بضمير المتكلّم المؤكّد ((إني / إني)) ينضمّ إلى فعلين اجتيازيين اختراقيين، الأول اجتياز بصري ((رأيت))، والثاني اجتياز فضائيّ رمزيّ ((عبرت))، يقتحمان مجالين لغويين متضايفين في موقع المفعول به ((وجوه النساء /

جسور العذاب))، ويقودان إلى نتيجة سلبية صادمة ((لم أرَ / لم أبصر)) ما كان يمكن أن تتوقعه في حلم بحثها عن احتمال ((المرأة)) المتمثلة بـ ((زهرة / تشعل شمعة))، مما يضع ((المرأة)) مرة أخرى في سياق صادّ يعلّق صفات سلبية بالصورة العنوانية.

ثم ما تلبث الذات الشاعرة أن تستدعي الذات الأنثوية المخاطبة وهي تختلط على نحو ما بها لتمزج بين الوسيلة والوظيفة في تعبيرية النسق الشعريّ، إذ تبدأ الذات بالتحوّل إلى راوٍ كلّي العلم ينفصل انفصالاً رمزياً عن حدوده ليروي مسيرة ((المرأة)):

وجئتِ..
تضمّين وجه السماء وتُطلِعُكِ الأرضُ ريحانة
إن صرخ العذاب تهاوى بصرختكِ البِكرِ
إن نوافذَ فجرك تختضُّ بالشوقِ
آه..

تنفتح صورة المرأة الفاعلة عن وضع آخر مختلف يشتغل في فضاء جديد من الأمل الذي يناسب حلم الذات في بناء هيكيلة ((المرأة))/العنوان على النحو المناسب. فانكشاف القدرة الفائقة التي تتمتع بها أنثى القصيدة بعد مجيئها القَدَريّ المعطوف على ما قبله ((وجئت))، تتمثل بآليّة الاحتواء ((تضمّين وجه السماء)) في حالة من السمو والارتفاع، وآليّة الاستيلاد الأرضيّ الطبيعيّ الباعث على الحياة والمتعة والأمل ((وتطلعك الأرض ريحانة))، للإعلان عن الانتصار ((إن صرخ العذاب تهاوى)) بفعل الإيقاع الهادر في ولادة صوت المرأة من رحم التجربة ((بصرختك البكر))، وهو ويملأ الفضاء بالعاطفة والشوق والأمل الواعد ((إن نوافذ فجرك تختضّ بالشوق)).

وتعود الذات الشاعرة لتتدخل في صلب حركة القصيدة ومسار الذات المخاطبة مختلطة بها علناً:

وفي ليلك الظامىء الوجد
في ليلك الكالحِ الوجهِ
كنتُ أفجّرُ لغم العبيد
ويصرخُ قلبك.. لا. لا.
أهزّ الجريمة،
أوقظُ جثّتها اليومَ

لتسلخ الحلم من جلد الحالة الشعرية وتعيد الأمور إلى حقيقتها المرهونة بالزمن والمكان والحدث والفضاء ((ليلك / الظامىء الوجد / ليلك / الكالح الوجه))، في محاورة تتصارع فيها إرادة ((المرأة)) الراوية مع المرأة المخاطبة المنضوية على نحو ما تحت عباءة الأولى، تصوّر طبيعة الصراع والجدل بين رغبة التحرر ورغبة

الإبقاء السلبيّ على الحال ((كنت أفجّر لغم العبيد ـــ يصرخ قلبك.. لا. لا.))، إذ يتمخّض ذلك عن إظهار واسع للرغبة الأولى ((أهزّ الجريمة / أوقظ جثتها اليوم)).

لتبلغ الحال الشعرية مرحلة السؤال الذي لا يبحث ضرورةً عن نتيجة ما، بقدر ما يثير ملامح الإشكال في فضاء الصورة:

أين العيون / تراك كما أنت،
أين العيون ؟

السؤال عن أداة الرؤية البصريّة هو سؤال حيويّ يقينيّ يبحث عن استقصاء الحقيقة بكلّ مرارتها وعنفها.

تتوجّه كاميرا الراوي الذاتيّ في سياق لغة الخطاب الحواريّ الحوار ذاتها لتستلهم من المرأة المخاطبة حلم الثورة، لإرساء وضع جديد لها يغادر سلبيتها وتمترسها في دائرة الخنوع والقبول بالأمر الواقع، ثورة تضع الأشياء في نصابها الصحيح وتعيد الفضاء المتكافىء إلى مجراه الطبيعيّ بكلّ كفاءة ومنطقية وعدالة:

تثورين..
ينفتح العصرُ بغتة
ويطلعُ وجهك في قمة العصر بغتة
تمدّين ساعدك الغصنَ
أبصر هذي الأصابع تُسقط وردا
وترنين..
أبصر هذي العيون تنثّ المحار

فالأفعال التي حمّلتها الذات الشاعرة لذات المخاطبة ((تثورين / تمدّين / ترنين)) تقود إلى استيلاد منظومة فعلية تعمل في الاتجاه الصحيح المرسوم لها أساساً ((يطلع / أبصر / تسقط / أبصر / تنثّ))، في سياق النماذج المكوّنة للمشهد ((العصر / وجهك / العصر / الأصابع / وردا / العيون / المحار))، في محاولة استكمال الصورة بدلالة كثافة اللغة في المحيط الصوري.

وفي ظلّ هذه الإمكانات التي يمكن أن تحوّل الحلم إلى واقع يتمرأى في لغة القصيدة وخطابها ـ وسيلةً ووظيفةً ـ، فإنّ الدعوة إلى المجيء تأتي حافلة بمظهر شعري بانورامي يتسع للأزمنة والأمكنة والتاريخ والجغرافيا وكلّ شيء:

تعالي..
على السور ليلكة بابلية
وليلكة مغربية
تسائل عينيك عن يوم تأتين
ـ أخبرت الليل ـ

تشرق أعراس حيفا
وتخضرّ سينا
ويطلع بدر من الشرقِ
يقذف هذي الروابي بزهرة
فيشعل كلّ الغصونِ

حيث تتحرّر الذات الشاعرة الراوية هنا من ضغط الحلم وإجراءاته واستحقاقاته الشعرية والعاطفية والوجدانية، لترسم هذا المشهد الشعريّ المفعم بلغة الحلم والأمل الذي مافتىء يهيمن على الفضاء منذ الإيحاءات الأولى التي تعرضها عتبة العنوان.

وحين يتضاعف نداء استدعاء المجيء تسقط الحدود بين الأنا الراوية والأنا المخاطبة بحيث تصبحان شيئاً واحداً تقريباً، على نحو تحتشد فيه الرغبة في التواصل لرسم صورة الوظيفة المتركزة في عمق المقولة الشعرية في سياق شكل الوسيلة وطاقتها وقوة تعبيريتها:

تعالي.. تعالي.
أصيلَ عرجتُ إليكِ تناثر تفاح عكّة
ينزف كلّ الشجر
وكانت جداول عينيك تطلع فلاًّ
وتنشر هذي الصحارى سماوات زهو، تظلّ
غدَ الحلم، قلتُ : تعالي..
تكونين لائحة العصرِ
شامَتَه اليومَ

فاللغة تنكشف عن ذاتية واضحة في حلمها وحساسية نطاقها التعبيريّ، وتخضع وسائليتها لوظيفتها خضوعاً تاماً في إطار التعبير عن لغة ذات حضور وظيفية مرهون بآليّات الوسائل، إذ تتجلى صورة ((المرأة)) تجلّياً واضحاً وهي تتمرأى ببهجة الطبيعة وتطلّعها إلى فضاء أكثر جمالاً وأكثر إشراقاً يصل ((المرأة)) بالحياة، كما يصلها بالقصيدة في سياق تنوّع حيواتها وقدرتها على الوصول، في كثافة الحضور الشعريّ للذات الساردة وتعدّد مستوياتها.

وتختتم القصيدة مشروعها المثاليّ النابع من عمق التحدّي في مواجهة العناءات والتالوهات والحدود والخطوط الحمر، وهي ترسم مشهداً ختامياً حالماً بالآتي في سياقات مختلفة تتلاءم وتتآزر لتأليف صورة مشوقة يمكن أن تنتهي بها لوحة ((المرأة)):

إنّ غزالات نجدٍ تكحّلن بالحزنِ
إنّ بدور الشآم تعطّرن بالحلمِ

إنّ قناديل بغداد تختضّ بالفرح الطفلِ
جذر لها في عيون الشمالِ
وقلبٌ يفجّرُ عمر الليالي
تعالي..
تعالي.. (15)

على النحو الذي تقوم فيه اللغة بدور بارز في توكيد حساسية الأدوات والتقانات المؤلّفة لوسائل التعبير، والشروع في إيصال المشروع اللغويّ المُشكّل لطبيعة الخطاب الشعريّ في القصيدة إلى نموذج يؤدي وظيفة شعرية خارج السياق، يلهم طبقات القصيدة ومنظوماتها اللغوية طاقة مضافة ومضاعفة على رسم حدود جديدة للتعبير، ضمن أفق الحساسية الجديدة التي تتقدّم بها عضوية اللغة الشعرية في تأسيس عمارة شعرية تعلن عنها القصيدة.

اللغةُ وجدلُ الموقف

بعد أن تتأسس الفعالية الديناميّة للغة الشعر على هذا المستوى من تأثيت العلاقة بين وسائلية اللغة الشعرية ووظائفيتها، فإنّ خطابها يتّجه إلى بناء موقف شعريّ يتضمّن في أعماقه كلّ المواقف الممكنة الأخرى التي لا تجور على خصوصيته الشعرية، لأنّ شرط بقاء التوهّج الشعريّ حال بروز الموقف أمر لا محيد عنه في الأحوال كلها، حتى يظلّ الخطاب بعضويته اللغوية مشتغلاً في دائرة الشعر وليس في أيّة دائرة لغوية أخرى.

ينشيء الموقف هنا جدلاً من نوع ما بين طبيعته الأيديولوجية في المستوى الاصطلاحيّ الأولّي، وبلوغه درجة الشعرية وهو يعبّر عن فضاء الموقف بفعالية أسلوبية أخرى، على النحو الذي يتحوّل فيه الموقف من درجة الصفر الأيديولوجية إلى مرتبة شعرية، تحمل طاقة الموقف وروحه ورؤيته لكنها تشتغل على إنتاجه بصورة أخرى وشكل آخر وفعالية أخرى وخطاب آخر.

العلاقة بين اللغة الشعرية والموقف الشعريّ علاقة جدل لا يمكن للطبيعة الشعرية داخل القصيدة أن تأخذ حظّها من الحضور والتأثير إلا بوساطة هذا التحقّق بينهما، فاللغة الشعرية تسعى باستثمار آليّاتها وتقاناتها وإمكاناتها الشعرية للتدليل على قوة حضور الموقف، والتعبير عنه بطرق ووسائل مختلفة حسب تنوّع الموضوع وغناه وقدرته على فتح اللغة على كامل إمكاناته التعبيرية.

في قصيدة ((زيارة)) للشاعرة بشرى البستاني تلتبس الرؤية بالرؤيا داخل فضاء سرد ـ شعري يحكي قصة موقف ذاتيّ عميق، كان على اللغة الشعرية بوسائلها

المتعددة والمتنوعة أن تنجح في صياغته وتشعيره، على النحو الذي تتمظهر فيه العلاقة بين الموقف بوصفه الحكائيّ واللغة بوصفها التعبيريّ.

قصيدة ((زيارة)) تقدّم في عتبة عنوانها لحظة تماس محتملة بين زائر مجهول في شاشة اللغة الشعرية ومستقبِل ظاهر ومبنين ومشتغل ومسهم في صياغة المشهد، لأنّ فعل الزيارة لا يتحقّق إلّا بحصول هذا التماس وما ينتج عنه من حركة حدث حوارية تستكمل تحقق الحكاية المفترضة، على الرغم من أن بنية التنكير التي جاءت عليها عتبة العنوان ((زيارة)) تُبقي الحكاية في دائرة الاحتمال، وتضفي عليها قدراً من الغموض والاستتار.

تبدأ الذات الشعرية السارِدة بافتتاح لغة القصيدة واستهلالها بلغة سردية إبلاغية لمحتوى المفتتح الحكائيّ:

الزائر الغريب
يطرق بابي كلّ يوم خائفاً
يطرق في منتصف الليل
وفي الضحى

إذ تتشكّل المعالم الحكائية لعناصر السرد عبر لغة وصفية زمكانية تحدد نوع الزائر وتصفه بـ ((الغريب)) بعد أن تعرّفه ((الزائر))، وتحدّد أسلوب الدخول في مجال الحكي بالفعل المكرر ((يطرق / يطرق)) ذي الإيقاع الصوتيّ القويّ، وتحدّد وضعه الحالي ((خائفاً)) لترسم صورته التي تعطي للزيارة مقصداً معيّناً لا يخلو من إشكال، ومن ثم تحدّد الفضاء الزمنيّ المتعدّد الذي يجري فيه الحدث/الموقف وتشتغل فيه اللغة ((منتصف الليل / الضحى)).

تتقدّم اللغة في مسار جدليّ حكائيّ يذهب ببلاغته إلى تشكيل نموذج طباقيّ ملتبس، يجعل لغة الصوت أو صوت اللغة في تباين وتناقض موضعيّ بين حدود الإرسال وحدود الاستلام:

يسمع ما أقولُ،
لا أسمعُ ما يقولْ

فالصوت المنطلق من الداخل إلى الخارج مسموع لـ ((الطارق)) إلّا أنّ الصوت القادم من الخارج إلى الداخل ضائع ومتبدد وغير مسموع، مما يثير إشكالاً تواصلياً في عمل اللغة وهي تستهدف التوصيل حتى على صعيد بنيتها الصوتية غير المنطوقة، لأنّ الطرق على الباب إشارة تنطوي على لغة يفهمها السامع وينبني عليها حوار الأسئلة بين الخارج الزائر والداخل المُزار. إذن التضادّ الصوتيّ في الإرسال والاستلام يخلق إشكالاً على مستوى وظيفة اللغة في تحقيق الفهم، مما يقود إلى إدراك موقف معيّن في سياق سوء الفهم هذا.

تنفتح اللغة بعد ذلك على صورة صوتية تشرح شعرياً الإشكال التضاديّ بين الطرفين:

أصيح :
منْ بالبابِ.. ؟
لا يجيب..
يطرق دونما كللْ
وعندما أشرع شبّاكي له..
يغيبْ..

*

فالصوت العالي الخائف المنطلق من الداخل نحو الخارج والمستفسر عن هوية الطارق ((أصيح : / من بالباب..؟)) يصطدم بالصمت ((لا يجيب..))، يقابله صوت الطرق المسموع في الداخل ((دونما كلل)) تعبيراً عن استمرارية الأداء الذاهب نحو الإبلاغ بكلّ إصرار وتحدٍّ، على النحو الذي ينشيء معادلة ضدّية بين الطرفين. إلّا أنّ الاستئناف السرديّ الصوريّ يفتح مجالاً جديداً لعمل اللغة في مناسبة الموقف ((أفتح شباكي / يغيب))، إذ تتحوّل المعادلة من صوتية إلى صورية.

ففي حين يسمع الداخل ولا يسمع الخارج، يجتهد الداخل في تحقيق رؤية للخارج لكن غيابه يفسد هذه الرغبة ويحيل دون تحقيقها، لأنّ الخارج لحظة توافر احتمال تمكّن الداخل من القبض عليه بصرياً يغيب فيتملّص من محاولة الاعتقال البصريّ.

تواصل الذات الشعرية الساردة فتح الحكاية الشعرية على مجال لغويّ أوسع يحرّر أجزاءً أخرى من التباس الموقف وغموضه، في السبيل إلى حشد طاقة صدّ أكبر لدرء الخوف وإبعاد شبح الغموض والالتباس والوحشة التي يغذيها ظلام الليل خاصة:

الطارق المريبْ
يطلبني في الليلْ
أردّ..
لا يجيبْ
أصرخُ :
من هناك.. ؟
يستريبْ

إذ يتواصل الفعل وردّ الفعل على كلّ المستويات من دون أن يتخلّص الموقف من هيمنة فضاء لغة الالتباس والخوف والدفاع المستمر عن الوجود، في سياق

التكرار وإعادة رسم الموقف وشحن لغة التواصل المقطوع بين الجانبين بمزيد من التضادّ، بحيث ينخلق مسار من التوازي بين رغبة الداخل في التعرّف لتصديق الحلم، ورغبة الخارج المحلومة بالدخول من دون جدوى. إلى أن تتكشّف الحكاية في الموقف عن دخول عنصر جديد في مسار الحكاية الشعرية يتمثّل بحلم استحضار المنقذ، على النحو الذي تدخل فيه الحكاية في مجال لغويّ جديد يختلط فيه ((الزائر الغريب / الطارق المريب)) بالمنقذ المحلوم به:

يضربُ دونما كللْ..
فيجفل المكانْ
وتستجير الروح بكْ
وتكبر الثقوبُ في الجسدْ
فلا تجيء به إليّ
لا تجيء،

إنّ الصور المرسومة للمنقذ الحلميّ الذي تستجير الروح به للقضاء على فضاء الخوف تكشف عن وهمية الحكاية واصطناعها، فالذات الشعرية الساردة الحالمة أبداً بأن يكون المنقذ هو ((الزائر الغريب / الطارق المريب))، تقع في دائرة الوهم المُتمنى من أجل أن تجد فرصة للاستجارة بهذا الزائر الذي لا يأتي، على نحو يختلط فيه بالزائر المتخيّل الباعث على الخوف الذي يتطلّب الاستجارة.

لذا فإنّ لحظة الإقفال التي تضع اللغة الشعرية فيها نهايةً بدت وكأنها معلومة للـ ((زيارة))، خفّفت كثيراً من مناخ الرعب والخوف الذي خلفته الزيارة المفترضة، مما يؤكّد أنّ الذات الشاعرة هي من خلقت هذا المناخ في ظلّ حلم مقتول بتحقق مثل هذه الزيارة، على النحو الذي تختتم فيه اللعبة بالعودة إلى لغة الهدوء والرضا بالموقف السلبيّ المستقّ، في الدعوة إلى إبقاء كلّ شيء على حاله:

دع الزمان غافياً،
والجرحَ في رَغَدْ (16)

بحيث تبدو الدعوة بوساطة الفعل الأمريّ ((دعْ)) لا معنى لها لأنّ المخاطب غائب غياباً كلياً، بدلالة نوم الزمن ((غافياً)) وسعادة الجرح في مثوله الدائم للألم ((الجرح في رغد))، في تصالح نموذجيّ بين لغة الخطاب الشعريّ وواحدية الموقف الشعريّ.

تنوّعُ الأساليب وثراؤها

اللغة الشعرية بطبيعتها عالية الثراء وتقبل تنوّعاً عالياً في استخدامها الأسلوبيّ، ويخضع ذلك بطبيعة الحال للإمكانات الفريدة التي يستخدم الشاعر فيها اللغة في القصيدة وكأنّها تستخدم لأول مرّة، وبما أنّ اللغة تخضع منذ زمن نشأتها للاستخدام

ذاته في التعبير الشعريّ، فإنّ بلوغ القدرة على استخدام فريد يعدّ أول رهان أمام الشاعر من أجل أن ينجح في استخدام خاصّ لها يبدو وكأنّه لم يستخدم من قبل.

إنّ مهمة الشاعر في هذا الإطار هي ((أن يرسم رسماً فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخطّ فوق الأخرى التي كادت تمحى))[17]، وهو ما يجعل الشعر يبدو ((ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة، لكلّ قطعة شعرية حيوات سابقة تطوى ذكراها إلى حدّ أنّ الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلّا بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعنيّة))[18].

الشاعرة بشرى البستاني في حيوية استخدامها اللغة الشعرية تسعى إلى إحداث قدر عالٍ من التلاؤم بين لغتها ومقولتها الشعرية، وهو ما ينعكس إيجابياً على أسلوبية التعبير الشعري ويرفع اللغة إلى مصاف الشعر، لأنّ مثل هذا التضافر يثري اللغة التي تقوم بدورها بإثراء الحال الشعرية وتعميق الحساسية الشعرية في عموم الخطاب.

في قصيدتها ((الحلم)) تخضع اللغة الشعرية لتنوّع ثريّ في تشكيلها وتركيبها وحيوية استخدامها، في سياق التنوّع في الأساليب والرؤى التي تشغلها وتحرّكها في ميدان القصيدة.

وإذا كان عنوان القصيدة مما يدخل ابتداءً في سياق العنونة التقليدية إذ ربما كانت هناك الآف القصائد التي حفلت بهذه التسمية، وربما ليس هناك شاعر في العالم لم يعنون إحدى قصائده بهذا العنوان وتجلياته وفضاءاته، لما تنطوي عليه مفردة ((الحلم)) من حساسية شعرية خاصة بسبب اشتغال الشعر في محور مركزيّ أساس من محاوره على فعالية الحلم وتمظهراته، إلّا أنّ الطريقة التي يرسم فيها كلّ شاعر حلمه تقوده إلى أن يجعل منه حلماً خاصاً ينتمي إليه انتماءً حاسماً، على النحو الذي لا يشبه فيه أيّ حلم لأيّ شاعر آخر، وهذ هو الامتياز والفرادة التي تجعل الشاعر مختلفاً ومغايراً.

سنقارب ((حلم)) بشرى البستاني هنا مقاربة لغوية ـ شعرية تحاول اكتشاف خصوصية الاستخدام وثراءه، في سياق التنوّع الذي حظيت به في أساليب تعبيرها الشعرية.

تنفتح القصيدة على استهلال معطوف يتوجّه حوارياً إلى آخر قريب جداً بصرياً ووجدانياً:

وعيناكَ نافورتان..
ألملمُ أطراف ثوبي
يجيء الندى،
والنداء،
ألملمُ شعري،
يجيء الندى والنداء،
فيشعل في عمق قلبي

الأسى،
الشجرَ
الذكرياتْ.

الحوارية التي تشتغل عليها اللغة حوارية مركبة في تشكيلها الشعريّ، ففي حين تتوجه لغة الوصف إلى الآخر بطاقة بصرية مولّدة ((وعيناكَ نافورتان..))، فإنّ الضغط الوصفيّ ينعكس على لغة الذات الشاعرة ليجعلها تستجيب لفعل التوليد الذي تمخض عن آليّة الوصف، داخل فعل حركيّ ينهض على طاقة الجمع والإخفاء وتجنّب الانصياع والانقياد للتدفّق القادم من منصّة ((عيناك نافورتان))، يتشكّل بصورتين، الأولى سفلية ((ألملم أطرف ثوبي)) والثانية علوية ((ألملم شعري))، تنتجان فضاءً واحداً ((يجيء الندى والنداء)) داخل إطار بصريّ ـ سمعيّ، يهيىء المجال الشعريّ لولوج استئناف سرديّ تحويليّ ينتقل فيه الأداء اللغويّ على نحو متسامٍ من الفضاء المائيّ ((نافورتان / الندى / الندى)) إلى فضاء منزاح ((فيشعل في عمق قلبي...))، يتحرّك على حقول متنوعة في تمظهراتها الحسية والذهنية والحلمية ((الأسى / الشجر / الذكريات))، في إطار وحدة أسلوبية حكائية تنفتح على مسارات لاحقة تأخذ فيها اللغة الشعرية حريتها داخل الخطاب.

تنجح اللغة بعد ذلك في إحداث تطوّر سريع في توسيع مجال الاشتغال الشعريّ لتخفي مصادرها الأولى، وتمعن في تصوير الحال الشعرية المنتقلة من الفضاء الأرضيّ إلى الفضاء السماويّ:

تصيرُ الغيومُ براكينَ
تندلعُ النارُ فيها،
فتغدو السماوات مرجلَ شوقٍ
وتسقطُ أوراقنا في الهشيمِ..

إنّ ((الغيوم / السماوات)) ترفع السياق الشعريّ إلى ما فوق مستوى البصر لتتراءى الأشياء على نحو آخر، وتفعل ((براكين / النار / مرجل شوق)) فعلها في شحن الصورة بطاقة تدليل نابعة من الدلالة المشتركة التي توثثها الدوال، وصولاً إلى مفردة ((شوق)) التي تعيد المسار الشعريّ إلى منطلقاته وحدوده الأولى، بما يحدث انعطافة كبيرة في تسلسل الحدث السرديّ الذاهب نحو حرق الأسى ومحو الشجر وقتل الذكريات، لبلوغ مساحة لغوية أخرى تتحرّر من ضغط الحكاية وترتدّ إلى حكمتها لتردّد في سياق منطقيّ مقولتها:

النهاياتُ وادٍ،
تطلّ عليه نوافذُ مكسورة الجفنِ،

إذ تخرج اللغة خارج حساسيتها الحكائية التي اشتغلت بكلّ تلك الحرارة والتدفّق وترسم صورة يأخذ التشكيل حصته الكبيرة فيها.

تنتقل اللغة في سياق خطابها الحواري إلى مفصل آخر من مفاصل التنوّع الأسلوبيّ، وهو ينقل السرد الشعريّ من نموذج السرد الذاتيّ الذي ينهض به راوٍ متكلّم إلى نموذج السرد الموضوعيّ الذي يقوم فيه راوٍ كلّي العلم، في لحظة تخفٍّ أسلوبية تمنح الذات الشعرية الساردة فرصة تمثّل تطور لغة الحكاية عبر قناع لسانيّ:

قالت لقافلة الذاهبينَ:
خذوني..
فما اهتزّ فيهم جوابْ..
تعلّمتُ أن وعودكَ دينٌ
وأنّ الرحيل بعينيك دينٌ،
وأنّ هواك عذاب..

وهنا تأخذ الشخصية المقوّلة ((قالت)) أقصى حريتها في القول، على الرغم من أن الضغط اللغويّ العالي الذي يحصل في دائرة الحكي يشفّ عن حضور قسريّ للذات، قد يتجاوز على نحو ما لعبة التقنّع الضميريّ خلف ضمير السرد الموضوعيّ، ويفضح هيمنة الذات الشعرية وطغيانها الأسلوبيّ على اللعبة الحكائية.

تتفلّت الذات الشعرية الساردة من أسار انقيادها للراوي كلّي العلم لكي تتمظهر تمظهراً ضميرياً حرّاً، وتنتمي إلى نفسها انتماءً مطلقاً وتنظر في خصوصيات ذاتها ومناخها وفضائها وعالمها:

أقول.. أجيءُ..
فيكبر رجع صدايَ،
ويمتدّ نحوك نهرين،
يختضّ رمل شواطيهما باشتياقٍ،
فأمسك قلبيَ :
هذي نرابع نجدٍ،
وأقبضُ كفيَ :
هذي رمال المحيطِ،
وأغمض عينيَ :
تلك شواطىء حيفا..
ويسقط وجهك في قاع قلبي
صريعاً..
وأسقطُ صرعا..
وأوقن.. أن اللقاء اغترابْ..

إنّ أفعال الذات المتواشجة تواشجا دراميا مكثّفاً وغزيراً ((أقول / أجيء / أمسك / أقبض / أغمض / أسقط / أوقن))، وهي تتوازى بصرياًوتتفاعل ضمنياً مع

الأفعال التي تنتمي في حراكها الشعريّ إلى الآخر المنوّع ((يكبر / يمتدّ / يختضّ / يسقط))، تمثّل منظومة فعلية كليّة تنوّع في أسلوبيتها الشعرية وتثري المغزى الشعريّ الذي يتجسّد بنموّ الفعالية الجسدية للذات الشاعرة ((قلبي / كفّي / عينيّ))، والمنحى الإيروتيكيّ المرمّز في صورة ((ويمتدّ نحوك نهرين / يختضّ رمل شواطيهما باشتياق))، وهو يتعرّض لتحويل سيميائيّ من الخاصّ إلى العام في تفعيل حساسية المكان الدالّ ((مرابع نجد / رمال المحيط / شواطىء حيفا))، لتشتيت الحسّ الإيروتيكيّ العميق وتخفيف غلوائه في باطنية اللغة الشعرية وهي تتحدّى المقولة وتعبّر عن وجعها باحتشاد لغويّ لافت ((يسقط وجهك في قاع قلبي / صريعاً.. / وأسقط صرعاً.. / وأوقن.. أو اللقاء اغتراب)).

سرعان ما تعود الأنا الشاعرة إلى مناخها الذاتيّ الصافي لتنتمي إليه انتماءً أصيلاً في مسار شعريّ يبدو وكأنه يتحرّك بحرية كبيرة خارج أيّة محددات أو ضوابط، إنها لحظة إشراق الذات الشعرية على لغتها الحقيقية وخطابها المثاليّ النموذجي بلا وسائط:

تجيىء إليّ..
يفتّح قلبي مصاريعه،
والرياضُ
تصفق أغصانها،
والطيورُ..
تموتُ اشتياقاً،
وتبعثَ
أيتها الغازلاتُ غلائل عرسي
إليكنّ وجهي رهاناً..

ينفصل الفضاء الشعريّ هنا ويستقل بخطاب لغويّ أسلوبيّ ثريّ في تعبيريته عن محنة الذات وتجربتها في الحلم، إذ تتجلّى صورة الفرح الحالم على أرحب ما يكون ((يفتّح قلبي مصاريعه / الرياض تصفق أغصانها))، وينبثق الشوق الحال على أحرّ مل يكون ((الطيور تموت اشتياقاً))، إلى الدرجة التي يتفجّر فيها الحلم عن رهان سيميائيّ يرفع الحلم إلى درجة اللغة ويمزج اللغة بحرارة الحلم، في تنويع أسلوبيّ مدهش ((أيتها الغازلات غلائل عرسي / إليكن وجهي رهاناً)).

وأمام هذا الضغط الأسلوبيّ الكثيف في منطقة الذات الشعرية وهي تتمظهر بلغتها الشخصية الصرف، تعود لغة القصيدة لتنفتح على الذات الشعرية الكبرى وهي تمتدّ إلى الخارج، لتساعدها في توفير حماية كفوءة تحفظ لها منجزها الذاتيّ وتحرّرها من عقدة الفرح الداخليّ وإثم الاختلاء الحرّ في المناطق المحرّمة:

سأزرعُ لي فلّة في الجليلِ،

وآتي..
وأزرعُ لي نخلةً في عيون الصحارى
وأكمل مرسوم عرسي،
فمهريَ بين يديّ،
وأبوابك الليل تشرع للرائحين،
وها أنا أحمل وجهي إليكَ
وأعدو..
إلى الحلم المستحيلْ..(19)

إذ على الرغم من أنّ الانفتاح على الذات الشعرية الأوسع ((سأزرع فلّة في الجليل)) أحدثت تحويلاً تنويعياً في لغة الخطاب الشعريّ، إلّا أنّ المنظومة الفعلية ما تلبث أن تتجرّد من من قيد هذا التحويل وتواصل العمل الشعريّ داخل المنطقة الأثيرة، وقد شهدت تخصيباً لغوياً عالي المستوى في كلّ مراحلها السابقة، فالفعل اللاحق للجملة الأولى ((وآتي..)) إنّما يعبّر عن نوع من الاتداد السريع إلى الفضاء اللغويّ الذاتيّ، الذي تستمرّ أفعاله في الإخلاص لذاتيتها وخصوصية عالمها الجوّانيّ المهموم بالتجربة الذاتية أولً ((أزرع / أكمل / أحمل / أعدو..).

إلّا أنّها في القفلة النهائية التي تختتم فيها القصيدة حفلتها التنكرية التي اشتغلت فيها اللغة اشتغالاً مراوغاً وملتبساً ((وأعدو.. / إلى الحلم المستحيل))، تكشف تماماً ضراوة التجربة وكثافة أزمتها وحرارة ألمها وعنائها، حيث يتكسّر ((الحلم)) الذي بقي صامداً من عتبة العنوان حتى ما قبل لحظة الإقفال الشعريّ، فالصفة التي لحقت ((الحلم)) في آخر وحدة لغوية اسدلت الستار على حفل الكلام الشعريّ في القصيدة كانت صفة ماحية ((المستحيل))، أيقظت الذات الشعرية من وهمها وجعلت من الفعل ((أعدو..)) فعلاً مارثونياً يشتغل في فضاء سرابيّ لا ينتهي ولا يوصل ولا يحقق، لكنه على الرغم من ذلك مستمرّ في لعبته التي جعلت من الوهم ((الحلم المستحي)) نظاماً في الحياة لا بديل له ولا غنى عنه، فهو المبرّر الوحيد الذي يمكن أن يجعل الحياة قائمة واللغة مشتغلة.

هوامش الفصل الثاني

(1) ما الأدب، جان بول سارتر، ترجمة محمد غيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971: 8.
(2) م. ن: 10.
(3) م. ن: 10.
(4) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت: 8.
(5) الشعر العربي وروح العصر، جليل كمال الدين، دار العلم للملايين، بيروت، 1974: 339.
(6) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 36.
(7) في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963: 86.
(8) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1981: 138.
(9) ما الأدب: 11.
(10) ديوان الشعر العربي، أدونيس، ج 2، دار العودة، بيروت، 1978: 101.
(11) مواقف في اللغة والأدب والفكر، محمد مبارك، دار الفارابي، بيروت: 166 - 167.
(12) مقالات في النقد الأدبي، ت. س. إليوت، ترجمة لطفية الزيات: 55.
(13) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت: 56.
(14) ضرورة الفن، فيشر: 222.
(15) زهر الحدائق، بشرى البستاني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984: 51 - 56.
(16) البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000: 57 - 59.
(17) الكتابة والتاسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية - عبد الفتاح كيطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985: 20.
(18) م. ن: 22 - 23.
(19) ما تركته الريح، بشرى البستاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 35 - 39.

الفصل الثالث
عضويّةُ الصورة

ـ مدخل
ـ الصورةُ الحسيّة
ـ الصورةُ الثابتةُ والصورةُ المتحركةُ
ـ الصورةُ الكليّةُ
ـ القصيدةُ ـ الصورةُ
ـ القصيدةُ التشكيليّةُ

الفصل الثالث
عضويّةُ الصورة

مدخل

تعدّ الصورة الشعرية واحدة من أبرز المقومات الفنية للقصيدة، بوصفها الجزء الأكثر فنية في القصيدة الذي لا يمكن أن ينفصل أو يتخلخل توازنه مع الأجزاء الأخرى، ولذا تبدو عضويتها مركزية وجوهرية في فضاء التشكيل الشعريّ.

فهي في ذاتها ليست عملية تشكيلية محضاً، بل ((تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))[1]، لأنّها تشتغل في المختبر الذهنيّ الشعريّ، وهي في تجسيدها لصورة المكان وأبعاده وخصوصياته لا تظهر ((على أنها تمثّل المكان المقيس، بل المكان النفسي))[2]. الذي يتمظهر على نحو واضح في حساسية التشكيل الصوريّ في مشاهد القصيدة، وفي سياق طبيعة الوحدات الصورية ومظاهرها.

وتعتمد في الوقت ذاته على تكثيف الزمن وخطفه وإلماحاته وخصوصيته العملية خارج القياسات التقليدية الحسابية، فهي تقدّم في صياغة نموذجها الزمنيّ ـ حسب إزرا باوند ـ ((تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن))[3]، متجاوزة في هذه اللحظة القوانين التقليدية للزمن في السبيل إلى تحقيق منجزات فنية تشكيلية كبيرة، تسهم في إنضاج القصيدة وصيرورتها الجمالية والارتفاع بخصائصها الفنية إلى مدارج نوعية أعلى.

فـ ((الصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء، وتكمن في عصب النفس محاولة القبض الشعريّ على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس))[4]، مستخدمة في ذلك ما اكتسبته من طاقات فنية جديدة تساعد الشاعر في اكتشاف الجوانب الغامضة في العقل البشريّ المبدع وإضاءتها وتنويرها.

وهي تشكّل بذلك ((أهمية كبرى في التجربة ذاتها))[5]، تتخطّى ما قد يتوهمه البعض من أنّ لها دوراً محدوداً لا يتجاوز في نظرهم الزينة الخالصة، في حين تتكشّف حقيقتها عن ((تمثّل الجوهر الدقيق للغة الحسية))[6]، إذا ما أُخذت في صياغتها التشكيلية ـ السيميائية وطبيعتها الإيقونية التي تستدعي نوعين متلازمين من القراءة، النوع البَصريّ والنوع الذهنيّ التأمليّ معاً.

يمتلك الشعر بوساطتها من حيث كونه أداءً فكرياً ((قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن))[7]، فضلاً على تأثيراتها الجمالية في عموم تشكيل القصيدة وفي نسيجها الداخليّ الخاصّ المكوّن لدلالية الصورة.

إنّها تتمتّع بطاقة جبارة على توكيد الحضور الشعريّ في القصيدة، أي تشعيرها إذ ((إنّ لها فلسفة جمالية مختلفة فأبرز ما فيها "الحيوية" وذلك راجع إلى أنها تتكوّن

تكوّناً عضوياً))[8] لا جاهزاً، ومن ثمّ فإنّها لا تنقل إلينا الاستجابة الانفعالية للشاعر فقط، بل ((تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر))[9] نقلاً تصويرياً، تتداخل فيه القيم الفنية للفعل بالقيم الموضوعية للمقولة. وتظهر فيه ((كنوع من التناسق الديناميّ أو التوافق الجدليّ بين المعنى والرمز))[10]، فتخرج من كونها مقوّماً منفرداً من مقومات القصيدة لتؤسس عضوية بنائية مهمة في النصّ الشعريّ، تدعم العناصر الأخرى وتنطوي على دور خطير في استجابة النصّ لمنطلقات الحداثة وقوانينها المستمرة الإبداع والتطور.

تسير هذه الإمكانات النوعية باتجاه تداخل المكونات الفنية للقصيدة وتشابكها وتفاعلها المشترك، فتصبح الصورة الشعرية الناجحة على هذا الأساس ((هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف))[11].

لا تتحقّق هذه الوظيفة الجدلية الفعّالة للصورة إلّا في سياق الخيال بطاقته الخلاّقة وإنجازه الميدانيّ الاستثنائيّ، الذي هو ((عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني))[12]، يعمل على تحويل ((الحقائق الخاصة إلى حقائق عامة))[13]، بما يوفره من مساحة زمنية ومكانية ذات عمق فضائيّ، وبما يمتلكه في الوقت ذاته من قدرة على توليد ((القوة المحركة))[14] التي تنزع إلى تشكيل العالم والأشياء بثوابتها ومتحركاتها على وفق منطق التجربة وخصوصياتها الذاتية مخترقةً في ذلك التشكيل التقليدي الثابت للواقع.

الخيال الصوريّ ـ الشعريّ في هذا السياق هو ((الحاسة المجردة من كلّ قيد، ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفنّ فيه مبني على أساس تقويض العالم))[15] وهدم معالمه، وبناء عالم شعريّ خاصّ على أنقاضه، تماهياً مع ما تمليه التجربة الشعورية والفكرية للنصّ الشعريّ، بوساطة نشاط الخيال الفعّال الداخل في جوهر التجربة من الداخل، الذي يعمل في جزء فاعل من وظيفته ((على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملا متّحد الأجزاء))[16]، تكون فيه الصورة مولوداً نضراً لقوة الخيال الخلاقة[17] والدينامية المتعالية.

الصورة الشعرية استناداً إلى هذه المقومات والاعتبارات تعمل في مهمتها الأولى على ((جعل إدراك الأشياء بالنسبة لنا ممكناً))[18]، وتعمل في مهمتها الثانوية الإجرائية على ((خلق مركبات جديدة من المعاني))[19] المتجاذبة في دلالتها أحياناً، والمنتظمة عادة بتأثيرها وتأثير ((قوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم))[20]، يحقق توازناً في العملية الشعرية بين الفنّ والتجربة.

إنّ متابعة البنية التكوينية للصورة لعضوية الصورة الفنية عند الشاعر وتحديد أنماطها في شعره يتطلب دراسة المصادر التي تعتمدها تجربته في صياغة الصورة.

ثم يأتي الدور المهم لاتّساع الأجناس الأدبية الأخرى وتطورها في عملية التشكيل الصوريّ الشعريّ، بما فيها الفنون الأدبية والجميلة المختلفة المجاورة والبعيدة، إذ يشكّل مثلاً ((الفنّ التشكيليّ والقصة القصيرة مصدراً آخر من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة))[21]، فضلاً عما تفرزه الفنون الجميلة الأخرى من معطيات جديدة تساعد على تطوير نماذج البناء الصوريّ في القصيدة الجديدة وتطويرها، مما يعدّ أحد منجزات تقدم عضوية الصورة في المنجز الشعريّ الجديد.

بما أنّ الصورة اعتماداً على شبكة هذه المقوّمات ((عملية فنية مركّبة يشحذ فيها الشاعر كلّ طاقاته، من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معيّن، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت))[22]، فإنّها لا يمكن إطلاقاً أن تطوّق بقوالب فنية جاهزة وجامدة لا تحيل على دينامية الشعر وحركيته، كما لا يمكن أن تخضع في الوقت نفسه لنمط أو أسلوب واحد من أنماط التشكيل الصوريّ أو أساليبه.

إذ إنّ تطور التجارب الشعرية واختلاف أنماطها وحساسياتها في كلّ قصيدة، يتطلّب تطوراً واختلافاً وتنوعاً في نماذج الصور وأشكالها وطبيعة تركيباتها ونظم أبنيتها، فـ ((القصيدة الحديثة تحاول بوساطة تقديم بناء متميّز من الصور أن تقوم بهذا الدور التأثيريّ، إما عن طريق الشكل التراكميّ، أي حشد الصور وترتيبها على نحو يذكّرنا بالمونتاج السينمائيّ، أو بوساطة الشكل التكامليّ، أي الشكل الذي يهتم بوجود نوع من المنطق السببيّ الترابطيّ في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنيّ))[23]، أو بطرق وسبل أخرى تتعدّد وتتنوّع بتنوّع تجربة الشاعر ووعيه الجماليّ وحساسية خياله.

الصورةُ الحسيّةُ

تشغل الصورة الحسية ـ التي تمثّل عادةً ما ينقل إلى الدماغ بوساطة الحواس ـ حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخليّ في الوعي الجماليّ للشاعر، وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجيّ، فـ ((الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية))[24]. وغالبا ما يحقّق الشاعر هذا العمق في محاولة طموحة لإعادة التوازن النفسيّ والعاطفيّ بين الداخل والخارج، إذ ((يطابق بين الصور المرئية والصور العقلية حين يزول التوتّر النفسيّ، أما إذا لم يحقق هذا التطابق فسوف يظلّ يعاني من توتّر))[25] وخلل بين الأفعال المرئية للحواس والأفعال اللامرئية للعق.

الصورة في الشعر لا تتمخّض عن تأثير حاسة واحدة بل ((نتيجة تأثير كلّ الحواس وكلّ الملكات))[26]، التي تسعى لإشغال حيّز معيّن في صور المشهد الشعريّ.

الصورة البَصريّة تشغل حيزا أكبر في منجز الصورة الشعرية الحسيّة، وذلك لأنّ حاسة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها ((أهمية كبرى في إدراكنا الحسّي))[27]، إلّا أنّها يجب أن لا تقتصر في بنائها الصوريّ على الرؤية البصريّة المحضّ بشكلها المجرّد، بل يجب أن تتضافر وتمتزج بما تعطيه آفاق ((الرؤية العقلية))[28]، من دلالات وقيم فنية جديدة تتمخّض عن الحوار المستمرّ والتفاعل الجماليّ الحميم بين الصورتين ((البصرية والذهنية))[29]، من أجل إعطاء زخم فنيّ أكبر للنصّ.

الشاعر أحمد مدن من الشعراء الذين يعتمدون في جزء كبير من إنجازهم الشعريّ على المنجز الصوريّ، فتجربته في شكل مركزيّ منها هي تجربة صورة شعرية تشتغل بوصفها حاملاً رئيساً للعناصر الأخرى، وداخل هذه الصورة العميقة الشعرية تعمل قوى مختلفة ومتنوعة على نحو مدهش، دفعنا إلى انتخاب قصائده لتكون ميداناً إجرائياً للقراءة في هذا الفصل من فصول الكتاب، الذي يقوم على تحليل الرؤية الصورية في القصيدة الجديدة بوصفها عضوية جوهرية تنهض عليها كلّ مقومات القصيدة الأخرى.

في قصيدته ((الشوارع في ورقي.. واحتمال الحروف)) يستخدم الشاعر طاقة اللون في سبيل تشكيل منظور بصريّ شعريّ عالي التلقّي، إذ يضع اللون ((الأسود)) أمام بصر التلقّي بكل طاقته اللونية الصادمة للعين، متداخلاً مع كلّ الدلالات الرمزية التي ينطوي عليها داخل طبيعة الموروث الشعبيّ الذي يكرّس دلالات معيّنة، ذات مرجعية طبيعية ودينية وفكرية واجتماعية وثقافية:

يا كلّ أسود هذا الرداء
من استفرد الآن روحي
ولوّنني
وارتداني ممرا إليكَ
وأرشدني باتساع الصدى [30]

الإحالة اللونية المركزية هنا تعود في استقراء السياق إلى الليل، لكنّ الشاعر يفتح المجال البصريّ لرؤية اللون على وضع شعريّ أوسع من مجرد هذه الإحالة، إذ يخرج إلى مستويات أخرى تضع اللون في مسار بصري قابل للتصوّر والتأويل.

النداء الموجّه للّون بوصفه الكلّيّ ((يا كلّ أسود)) المقنّع بـ ((هذا الرداء)) يصنع منه كتلة موضوعية قابلة للإبصار، ولعلّ صياغة الشكل الصوريّ على هذا النحو

الحواريّ إنما يقوم في مستوى معيّن من مستويات الانزياح على أنسنة اللون، بحيث يكون قادراً على تلقّي نداء الذات الشاعرة وهي تتوجّه إليه.

وباستثمار هذه الأنسنة يتهيأ للذات الشاعرة أن تفتح ملف الحوار مع الحاضر الكيانيّ ((أسود / الرداء))، لتعبّر عن طغيان الشكل اللونيّ على الأشياء والمفردات داخل مجال رؤيته البصرية، ووصوله إلى تلوين الذات نفسها للدلالة على فضاء الهيمنة اللونية السوداء التي تجاوزت الشكل إلى الروح ((من استفرد الآن روحي / ولوّنني))، وطغت على المشهد الشعريّ البصريّ كاملاً.

حين تتلوّن الذات بالأسود تتحوّل إلى رداء يغطّي جسداً تشعر الذات الشاعرة أنه ((آخر)) خارجيّ في سياق آليّة السؤال ((وارتداني / ممراً / إليك))، وكأنّ الوصول ((إليك)) لا يمكن أن يتمّ من دون ارتداء الأسود فهو جواز المرور وهوية الحركة، وهو الجسر الموصل إلى فضاء الأسود العام المنادى في بداية المقطع ((يا كلّ أسود....))، فمجال الرؤية البصرية مجال نافذ وخارق للسواد ولا يمكن أن يتمّ خارجه، إنّه المجال الوحيد للإبصار النوعيّ.

من هنا تتجاوز فعالية الإبصار المجال البصريّ للرؤية في سياقها الطبيعيّ التقليديّ، وتنفتح على فعالية (سمعبصرية) تقدود مشهد الرؤية إلى وضع حسّيّ جديد ((وأرشدني باتساع الصدى))، إذ يتضمن الفعل ((أرشدني)) معطىً بصرياً في تشكيله الدلاليّ، وينطوي الدالّ المجرور ((باتساع)) على معطى زمكانيّ يخضع للبصرية أيضاً، ويكتسب الدالّ الصوتيّ ((الصدى)) قيمة سمعية داخل الفضاء البصريّ.

وتأتي **الصورة السمعية** لتأخذ حيزاً لا يقلّ أهمية وحضوراً عن الصورة البصرية في سياق إبراز الأصوات المتنوّعة في الصورة، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها، فبعضها لا يتعدّى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتيّ في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنصّ.

في قصيدته الموسومة بـ ((أنا / هو.. ملامح / مرايا)) يشتغل الشاعر أحمد مدن على شبكة صور حسيّة من ضمنها الصورة السمعية، بوصفها صورة ذات حضور عميق وأصيل في عموم الصورة الشعرية، وذلك لوجود نوع من الترابط والتلازم والتفاعل وتبادل التأثير بينها وبين قضية الصوت والإيقاع، وما يتفرع عنهما من مسارات لها علاقة بعضوية الموسيقى.

تنهض الصورة السمعية في القصيدة على حيثيات صورة بصرية تتراءى في المجال الشعريّ للصورة:

من ذا يغفو بي قرب رموشٍ تدفئني برحيقِ
الشوق المستنهض في عينيكَ،
ويشهدني لغو العمرِ

وهزج صلاة الدفء، يجسّ حنيني ويقيسُ
جهات العالم في زاويتي وعلى وهجي. يستلُّ
السعف النخليّ
ويصغي للهسهسة الأولى، يجترُّ
الورق اللوزيّ
ويسترقُ السمع وشيئا من ليل قراه.(31)

الدلالة الصورية الأولى لـ ((رموش / عينيك)) تحيل على حساسية الصورة البصرية، لكنّها تمضي باتجاه تكوين الصورة السمعية في سياق تفتّح الدلالات الشعرية وهي تمضي في هذا المسار وتتعزّز في هذا النطاق.

إنّ الوحدتين التعبيريتين ((لغو العمر / هزج صلاة الدفء)) في المرحلة الأولى من الرؤية الحسية للمقطع تكشفان عن رغبة الصورة السمعية بالتجلّي والتمظهر، على الرغم من البعد الرمزيّ الذي ينطوي عليه تشكيلهما داخل السياق.

ثم تأتي جملة ((يستلّ السعف النخليّ)) لتفتح بوابة الصورة السمعية على نحو أكثر اتساعاً، إذ إنّ الحركة المصاحبة لاستلال السعف النخليّ تنتج حركة ذات إيقاعية خاصة لافتة للانتباه، وحين تنعطف على الجملة اللاحقة ((ويصغي للهسهسة الأولى)) فإنّ أمر التشكيل الصوريّ السمعيّ يتكشّف أكثر، ففعل الإصغاء هو فعل انتظار لحساسية صوتية قادمة حَريّةٍ بإرخاء السمع لتلقّي صورته السمعية، التي ما أن تتمظهر هذه الحساسية الصوتية في الدالّ الصوتيّ النوعيّ ((الهسهسة)) حتى يتشكل فضاء الصورة السمعية على نحو بارز ولافت.

إيقاع ((الهسهسة)) إيقاع خافت يتطلّب إصغاءً خاصاً يضفي على عموم الصورة الحسية الشعرية جمالية نوعية، وتتضاعف حساسية الصورة السمعية لاحقاً حين يمضي الفاعل الشعريّ في إنتاج أفعاله في الاتجاه ذاته، فجملة ((يجترّ الورق اللّوزيّ)) تتمخض حسيّاً عن صورة صوتية مغلّفة بغشاء رمزيّ، ما يلبث هذا الغشاء الرمزيّ (الحاجب) أن يختفي حال ظهور الجملة المعطوفة ((ويسترق السمع / وشيئا من ليل قراه))، فاسترق السمع يشكّل صورة سمعية قائمة على قدر من التخفّي والتلصص والاختلاس السمعيّ، على النحو الذي يسهم عميقا في الاستجابة للرؤى الرمزية والمؤسطرة التي تشتغل عليها وحدات القصيدة عموماً، ويكون للصورة السمعية في هذا المستوى شأن تشكيليّ بارز في بناء عضوية الصورة فيها.

في القصيدة نفسها ((أنا / هو.. ملامح / مرايا)) تظهر ملامح **الصورة اللمسية** التي تشكّل حدّاً مهماً آخر من حدود الصورة الحسيّة داخل مناخ الصورة الشعرية العامة.

تنحو الصورة اللمسية في هذا المقطع الشعريّ المنتخب من القصيدة نحواً لمسياً جسدانيّاً، على النحو الذي تنهض فيه أدوات الجسد بتشيد معالم الصورة وحدودها:

معتمرا حلمي..
لا شيء يهادنُ في الداخل سرتُ
إليه، وهجعتُ على قطرة طلٍّ بين يديه،
سوّرني
بنداه الطفليّ بجدران مياة الشوق الأوّلْ.
يغسل جرحي يرمي من كاهل عمري أوزارَ
العصر وأثقال النوء وأشياء الغربة[32]

تتشكّل ملامح الصورة اللمسية منذ اللحظة الأولى التي يتمظهر فيها الاستعداد نحو السير في طريق تجسيد الحلم تجسيداً صورياً ((معتمراً حلمي))، استناداً إلى المعطيات التحريضية التي ينطوي عليها الفضاء الداخليّ للحدث الشعريّ ((لا شيء يهادن في الداخل))، بحيث تنفتح الطرق للدخول في التجربة اللمسية التي تؤهّل الصورة للتمظهر في سياق الحدث الشعريّ ((سرت إليه)).

هنا تتأكد الرغبة في الذهاب إلى مساحة الفعل اللمسيّ الجسدانيّ، وسرعان ما تنفتح الصورة عن أول مفصل من مفاصل تشكّل هذه الصورة ((وهجعتُ على قطرة طلٍّ بين يديه))، إذ تشتغل أداة الجسد اللمسية الأولى ((يديه)) على احتواء الرغبة وتمثّل طبيعة الحدث وتغليف الصورة بحسّ جنسيّ فائق اللمسية صورياً.

تأتي اللقطة الصورية اللاحقة ((سوّرني بنداه الطفلي / بجدران مياه الشوق الأول)) لتعمّق حساسية الصورة اللمسية بمعناها الجسدانيّ الجنسيّ، الذي تتفتح في أعماقه صورة العودة النفسية والروحية إلى الينابيع الأولى بمنطقها الرمزيّ الأسطوريّ ((نداه الطفلي / مياه الشوق الأول))، وهي تحكي على نحو ما قصة بداية الخليقة انطلاقاً من وحي هذه الصورة اللمسية.

يتعمّق السياق الصوريّ اللمسيّ في اللقطة اللاحقة ويأخذ بعداً إنسانياً لا يخلو من معنى جنسيّ يتعلّق بحساسية الاتصال اللّمسيّ الأول ((يغسل جرحي))، وينتقل الفاعل اللمسيّ بعد الأداء الباسل للحواس في تشكيل الصورة اللمسية إلى استثمار لحظة الفوز والانتصار ((يرمي من كاهل عمري أوزار العصر وأثقال النوء وأشياء الغربة))، إذ يتحرّر الجسد / الروح ((كاهل عمري)) من كلّ الترسّبات التي يمكن أن تعيق تواصله الحسيّ مع نظيره ((أوزار العصر / أثقال النوء / أشياء الغربة))، وتطمئن على حالة من الاستقرار النوعيّ الذي أسهمت الصورة اللمسية الحسية شعرياً في تكريسها وتحقيق حلمها.

أمّا **الصورة الذوقيّة** بوصفها شكلا آخر من أشكال الصورة الحسية الشعرية فإنّها تتردد في بعض المقاطع الشعرية لقصائد أحمد مدن، لكنها على العموم تتحرّك

في وضع شعريّ رمزيّ يفيد من الطاقات الذوقية بمعناها الحسيّ لكنها تنفتح على مسارات شعرية أعمق في تشكيلها الدلاليّ والسيميائيّ الحسّيّ.

في قصيدته المعنونة بـ ((هذي الليلة.. تهجس صبح القلب)) تنبري إحدى هذه الصور لتلفت الانتباه إلى حساسية التشكيل الصوريّ الذوقيّ في ميدان الصورة الشعرية:

الليلةَ،
تمتصُّ رحيقَ شجيرات الصحو ولا تغفو
تمتصّ نبيذ الحلم ولا تسكرْ(33)

إنّ الفعلين المتكررين المتعامدين ((تمتصّ / تمتصّ)) وهما ينطلقان في فضاء الصورة من أرضية زمنية ذات حدود مرمّزة ((الليلة))، يذهبان إلى مفعولين تتشكّل دلالاتهما تشكّلاً حسيّاً ذوقياً ظاهراً ((رحيق / نبيذ))، على الرغم من أنّ طبيعة الاستكمال الصوريّ تحيل على منطق الترميز المنزاح عن حدود الصورة الذوقية بمنطقها الحسيّ الواضح، إنّ الدالّ الذوقيّ ((رحيق)) ينزاح عن منطقه الحسيّ حين يضاف إلى الدالّ المجازيّ ((شجيرات الصحو))، لكنه يعود إلى فضائه الحسيّ في النتيجة التي تؤول إليها أحداث الفعل في ((ولا تغفو)). مثلما أنّ الدالّ الذوقيّ ((نبيذ)) ينزاح عن منطقه الحسيّ حين يضاف إلى دالّ ((الحلم)) ويعود إلى فضائه الحسيّ في النتيجة التي تؤول إليها أحداث الفعل في ((ولا تسكر)).

إلّا أنّ النتيجة الصورية التي يتمخّض عنها التشكيل الصوريّ تحيل على منطق صوريّ حسيّ ذوقيّ في بناء الصورة.

تستكمل **الصورة الشميّة** احتفال الصورة الحسيّة في عضوية الصورة الشعرية في قصائد أحمد مدن، ليؤلّف في سياقها تكويناً كليّاً انشغلت به الصورة في كلّ ميادين تشكيلها الحسّيّ.

تتمظهر **الصورة الشميّة** في مقطع من قصيدته ((أغنية للبحر)) لكنّ الحدود الحسية الشمية في الصورة لا تبرز هي الأخرى إلّا في سياق البعد الرمزيّ، الذي يوحي بالحساسية الشمية أكثر من أن يحيل على منطقها الظاهر في حركة الصورة الشعرية:

الصمت فوق مائدتي
والشواطىء تُمطر الأطراف
لها رطوبة الأمسيات
لها طعم النار
لها دخان الحضور
وحرائق الروحِ
وامتدادُ النخلِ

ورعشةُ البدنِ..
آنسُ صوتاً
أحتسي شيئا من ألفتكَ
وأرمي ورق النهير كلاما للبحرِ
أرمي العمرَ
سلّة تفاوضُ يومكَ
وأوصلُ حشائش البدء
بنافذة الخضرةِ..[34]

إذا تابعنا حركة الدوال هنا من بداية التشكيل الصوريّ، فإنّ المدى الصوريّ المحرّض على فعل التصوير الذوقيّ يبدأ منذ البداية ((الصمت فوق مائدتي))، فدالّ ((الصمت)) مصحوباً بدالّ ((مائدتي)) من لوازم الإيحاء بتشكّل ملامح صورة ذوقية، يمكن أن تتحرّك في مستوى معيّن من مستويات الصورة. فضلاً على أن التشكيلات الشعرية التي تتعامد بعد ذلك مؤلفةً جسداً عمودياً قائماً تحت فضاء الصورة المعطوفة ((والشواطىء تُمطر الأطراف))، وهي تنتمي إلى حيازة هذا الفضاء، ترسم إيحاءات ذوقية تتفاوت في دلالاتها الظاهرة والرمزية، ويمكن معاينتها على الشكل الآتي:

لها ـــــ **رطوبة** الأمسيات
لها ـــــ **طعم** النار
لها ـــــ **دخان** الحضور
و**حرائق** الروح
و**امتداد** النخل
و**رعشة** البدن..

ثم تحشد كلّ إمكاناتها على هذا الصعيد وتتزوّد بطاقتها وتفيد من مساحات التشكّل الإيحائيّ الذوقيّ، لتنتقل إلى مرحلة ثانية من مراحل التشكّل الصوريّ المشتغل على فعاليته الحسية، وتمضي في سياق شبكة المنظومة الفعلية ذات الأداء الحسيّ ((آنس / أحتسي / أرمي / أرمي / أوصل)) لترتيب وضع شعريّ يوحي بالذوقية في فضاءات الصورة الحسية العامة ((صوتا / شيئا / ورق النهير / العمر / حشائش البدء))، وهي تغلق الصورة على تصوّر ذوقيّ معيّن في ((أوصل حشائش البدء / بنافذة الخضرة)).

يعكس التشكيل الصوريّ الذي يظهره الشاعر في سياق الصورة الحسية بأنماطها المختلفة، الحساسية العالية عند الشاعر لتمثّل الرؤية الجسدية في حركيتها المتنوعة، ويقود إلى استنتاج فهم نوعيّ على وعي شعريّ عالٍ بقيمة عضوية الصورة

في التشكيل الشعريّ العام للقصيدة، بوصفها أداةً فعّالةً قد يتوقف على أساس قوّة حضورها مصير شعرية القصيدة.

الصورةُ الثابتةُ والصورةُ المتحركةُ

إنّ الشاعر يسخّر كلّ ما يملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة ونقلها إلينا بكامل صفاتها وخصائصها، وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة، فهو ((يصوّر الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة لكي يجعلنا نحسّ بها كما يحسّ بها هو))[35]، بثباتها وحركتها وفعالياتها المتنوعة والمتعددة وهي تخضع لطبيعة التجربة وكيفية حضورها الشعريّ في القصيدة. وغالبا ما يتكىء الشاعر على (الفعل) في تحريك مفردات الصورة وتشعيرها بوصفه الأدلة الأولى الفعّالة في تحريك مفردات الصورة الشعرية، إذ يشكّل ((الوجه الظاهر لحركة الصورة، ومن ثم فإنّ افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك تلك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعا من السكون))[36]، لتستقرّ في القصيدة على أنها صورة ثابتة تنعدم فيها قابلية الحركة والتفاعل.

لذلك فإنّ انتشار الأفعال المتوازنة والمتكاملة في أدائها على مساحة الصورة التي تكتسب بوساطة هذه الأفعال ((حيويتها في القصيدة وبالتالي تعكس هذه الحيوية على جو القصيدة))[37]، يمنحها طابعاً دينامياً تتناسب فعاليته الحركية الشعرية مع مستوى الضغط الروحيّ والتوتّر النفسيّ لتجربتها.

الأفعال في سياقاتها التعبيرية الحركية تقدّم ((للصورة مزايا نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر للتعبير عن الجو، فالأفعال مسؤولة غالبا عن ارتخاء الحركة في الصور أو توتّرها))[38]، أو تباين مستوى فعاليتها حسب المناخ العام للتجربة.

تؤدي الصورة الثابتة وظائف صورية تنبع من حساسية الثبات التي تنطوي عليها، فالتجربة والمقولة الشعرية المؤسسة على هذه التجربة هي التي تحدّد غالباً شكل الصورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصورة الشعرية من عدمه بكونها ثابتة أو متحركة. لأن الحاجة إلى صورة ثابتة في مقام شعريّ معيّن يؤدي إلى نجاح التشكيل الصوريّ فيها، لا تحققه الصورة المتحرّكة فيه لأنّها في هذه الحالة يخلق مفارقة صورية سلبية تقوّض البناء الصوريّ، والعكس صحيح أيضاً فيما يتعلّق بحضور صورة ثابتة في مقام شعريّ يحتاج إلى صورة متحركة.

في القصيدة المعنونة بـ ((المنتشون)) يؤسس الشاعر أحمد مدن لشكل من أشكال الصورة الثابتة، على النحو الذي يناسب طبيعة التجربة ابتداءً من عتبة العنوان. فالدالّ العنوانيّ المركزيّ بصيغته الجمعية ((المنتشون)) يحيل على وضعية ما بعد حركية، استقرّت فيها الحركة تماماً ومالت إلى قدرٍ عالٍ من الهدوء والاستقرار واستثمار طاقة الحركة الصاخبة التي سبقت الوصول إلى حالة الانتشاء.

وتبدأ القصيدة بنداء يطلقه الراوي الشعريّ الذاتيّ معلناً انتماءه إلى المجموع، وانفصاله عنهم هنا لأغراض سرد الحكاية الشعرية حسب إذ هو جزء لا يتجزأ منهم:

أيها المنتشونَ
أيها الأصدقاء
مساء النشوة
هذه مرآتي
فاشربوا صورتي
وتلك أيامي
أقيموا لها الذاكرة
تنلق الجهات
والمساء دبيب وقتٍ
كأننا نسقط في احتفال الضيوفِ
وكأن رؤوسنا كراتا للنجوم(39)

ينفتح الاستهلال على صورة ثابتة مستقرّة يمسّي فيها الراوي على المجموع في سياقين في إعلان انتماءه إليه، الأول سياقاً عاماً يتماشى فيه مع فضاء العنونة ((أيها المنشون)) والثاني ينحاز إلى فضاء الانتماء الشخصيّ ((أيها الأصدقاء)). ثم تأتي التحيّة النابعة من فضاء التشكيل الصوريّ المتمتع بقدر كبير من الثبات والاسترخاء وتقييد الزمن ((مساء النشوة))، لتؤكّد شكل الثبات المغري واللذيذ في الصورة.

بعد ذلك ينتزع الراوي في سياق التحاميته داخل المشهد موقعاً شخصياً له يطرح فيه نموذجه بعيداً عن فضاء المجموع، عارضاً صورة له تخضع في تشكيلها لنوع آخر من الثبات الصوريّ وعبر لقطتين زمكانيتين متضاهيتين.

الأولى ((هذه مرآتي / فاشربوا صورتي)) تسعى إلى شدّ انتباه مجموعة ((المنتشون / الأصدقاء)) نحو صورة جديدة ذات حراك موضعيّ، تستهدف خلخلة الثبات الانتشائيّ المريح للخروج على استقرار الصورة وتهديد لذّتها، فـ ((مرآتي)) التي تمثّل مكاناً جاذباً ومحرضّاً على التوجّه البصريّ تحوي صورة الراوي ((صورتي))، وهو يدعوهم فيها إلى استكمال نشوتهم في شربها ((فاشربوا)) لمضاعفة طاقة النشوة في صورتهم في المشهد. واللقطة الثانية المعطوفة على اللقطة الأولى ((وتلك أيامي / أقيموا لها الذاكرة))، تنقل صورة الاستدعاء من ((مرآتي)) إلى ((أيامي))، وتنقل فضاء الدعوة من المكان الثابت المحدّد داخل إطار ((اشربوا صورتي))، إلى مكان يحتفل بثباته الضمنيّ في سياق مكوثه في الزمن الماضي ((أقيموا لها الذاكرة)).

يخرج الراوي من عرض تشكيله الصوريّ بهذه الطريقة الاحتفالية والاستعراضية لخرق ثبات الصورة الانتشائية التي استقرّ عليها الأداء الصوريّ في المشهد، ليعاود النظر في المجال الفضائيّ الماحوليّ ويلتقطه بآلة الوصف بعد أن

يوقف عجلة السرد ((تندلق الجهات / والمساء دبيب وقت))، ليكشف عن صورة ثبات أخرى تندرج في سياق الثبات الذي حكم المشهد عامةً.

لكنه ما يلبث أن ينتهي إلى ما يشبه النتيجة التي يمكن أن يقفل بها حدود الصورة، وهو يعود إلى المجموعة ((المنتشون / الأصدقاء)) ليكون جزءاً منهم ويعبّر عن رؤيتهم ((كأننا نسقط في احتفال الضيوف / وكأن رؤوسنا كراتا للنجوم))، فأداة التشبيه المتكررة، وفعل السقوط الذي يقود ضرورةً إلى نوع من الثبات في المكان الذي ينتهي إليه فعل السقوط، والوحدة الشعرية ((احتفال الضيوف)) وهي تمثل مكان السقوط، ووجه الشبه المفترض بين ((رؤوسنا)) و ((كراتا للنجوم))، تعمل جميعاً على دعم الثبات العام والشامل في جوهر الصورة والذهاب بها إلى تشكيل صوريّ يعبّر عن نموذج شعريّ متقدم للصورة الثابتة في شكلها وعلاقاتها.

أمّا الصورة الشعرية المتحرّكة فإنّها على العكس تقريباً من الصورة الشعرية الثابتة، إذ هي تتوسّل أولاً بالأفعال لخلق الحراك والدينامية والفاعلية الصورية.

في قصيدة الشاعر أحمد مدن الموسومة بـ ((ليليات)) يتشكّل على نحو ما نمط من أنماط الصورة الحركية، فترسم حركية الصورة وفاعليتها في سياق حركة الأفعال المتداخلة والمتقاطعة والمتضادة، على نحو تتهيأ فيه أركان الصورة المتحركة للتبلور والتمظهر والصيرورة الصورية، ولاسيما في هذا المقطع المنتخب من القصيدة:

يوصلنا الليل إلى ليلتنا
وتمرّ القوافل طوفان سفر
نستحدثُ ناي الريحِ، ونستمطرُ
صوت الطرقات
ونمضي أَوّلنا آخرنا
مخمورين بزاد اليوم
وهمّ الأمس
وعمر الغدْ (40)

تشتغل المنظومة الفعلية المؤلّفة للبناء الصوريّ في المقطع بحساسية حركية ذات شعرية عالية، في سياق تنوّع مصادر التأثير والفعل وتنوّع الفاعلين كذلك، على النحو الذي يجعل من كلّ صورة حركية نموذجاً مثالياً للصورة الحركية، ويمكن ترقيم الصور المكوّنة للدائرة الدلالية في المقطع على الشكل الآتي الذي يبيّن عمق الفاعلية الحركية التي تختزنها كلّ صورة منها:

1 ـ يوصلنا **/الليل** / إلى ليلتنا.
2 ـ تمرّ **/القوافل** / طوفان سفر.
3 ـ نستحدث **/ناي الريح**.
4 ـ نستمطر **/صوت الطرقات**.

5 نمضي / **أوّلنا** / آخرنا.

الراوي الشعريّ الجمعيّ يتنوعّ في موقعه النحويّ وينعكس ذلك على موقعه الدلاليّ بحسب طبيعة الفعل المؤلّف للحركة، ففي اللقطة الصورية الأولى يصبح الراوي الشعريّ الجمعيّ (مفعولاً به) يخضع لفاعلية الفاعل الزمنيّ ((الليل))، ويتحوّل في اللقطة الصورية الثانية إلى واصف محايد يراقب الحركة بكاميرا تتحرّك مع مستوى النظر ((تمرّ القوافل))، ويؤوّلها تشبيهيّاً بـ ((طوفان سفر)).

لكنّه في اللقطة الصورية الثالثة يتدخّل بوصفه فاعلاً مبتكراً بوساطة فعله الاستحداثيّ ((نستحدث))، الذاهب إلى فضاء مفعول إيقاعيّ طبيعيّ ((ناي الريح)) يزاوج بين حركة الطبيعة بنموذجها الإيقاعيّ المرتبط بوضعية زمنية وعاطفية خاصة، وحركة الفاعل الذي يستحدث ويخترع ويحرّك الفضاء استناداً إلى روح المبادرة والمغامرة والابتكار التي يتمتع بها.

تتوازى اللقطة الصورية الرابعة مع سابقتها بإنجاز فعل طبيعيّ يتدخل الفاعل في تخليقه خارج قانون الطبيعة ونظامها ((نستمطر))، ويتّجه الفاعل بدلالة فعله نحو إيقاع أرضيّ ((صوت / الطرقات)) مناظراً على نحو ما للإيقاع الطبيعيّ الفضائيّ ((ناي / الريح)) في اللقطة الصورية السابقة، على الرغم من طبيعة التضاد الإيقاعيّ النوعيّ بين ((ناي)) و ((صوت))، وطبيعة التضادّ الحركيّ بين ((الريح)) و ((الطرقات))، وما يتمخّض عنه ذلك من فعالية حركية متموّجة في فضاء اللقطتين الصورتيين.

تحتشد اللقطة الصورية الخامسة بطاقة حركة هائلة تتأتى في سياق البنية اللولبية الدائرية للحركة ((ونمضي أوّلنا آخرنا))، فحركة المضي هنا تتمخّض عن فاعلية حركية دورانية بين ((أوّلنا)) و ((آخرنا)) على نحو سجاليّ لا يمكن صوّر انتهائه إلى استقرار وخمود، لأنه يرتبط من ناحية تأويلية بحركة الزمن ذاتها.

وحين ينظر إلى عموم اللقطات نظرة واحدة يتكشّف لنا المناخ الصوريّ الحركيّ الشاسع والعميق المتفاعل بين اللقطات كافة، ولاسيّما أنّ المقطع الشعريّ بلقطاته كلّها ينتهي إلى إطار زمنيّ يقفل المقطع ويحيط بحيواته الحركية من الجوانب جميعها، ويغذّيها بحال مشتركة هي بالأساس نتيجة لفعل لذّويّ أحال الراوي الجمعيّ ومجموعته إلى وضع حركيّ نوعيّ ((مخمورين)).

هذا الوضع الحركيّ النوعيّ جرى تفصيله استناداً إلى ألوان أقسام الزمن على النحو الآتي: ((زاد اليوم / همّ الأمس / عمر الغد))، إذ ارتبطت حركة الزمن الراهن وفاعليته ((اليوم)) بـ ((زاد)) بكلّ ما ينطوي عليه من إمكانية تواصل حيويّ في الزمن، وارتبطت حركة الزمن الماضي ((الأمس)) بـ ((همّ)) بكلّ ما تختزنه ذاكرته من تجارب مرّة وقاسية تمركزت في حيوية هذا الدالّ وعمق دلالته، وارتبطت حركة الزمن المستقبل ((الغد)) بـ ((عمر)) في سياق من الاستمرارية والتواصل.

يشكّل هذا المقطع الشعريّ نموذجاً حرّاً وديناميّاً للصورة الحركية، وهي لا تتحرك بوساطة أفعالها ذات القوة الحركية التقليدية الكامنة أساساً في نموذجها اللساني حسب، بل استثمرت كلّ ما هو متاح من قيمة حركية استطاعت فيها أن ترفع مستوى حركية الشعرية وشعرية الحركية فيه إلى أعلى صعيد ممكن.

الصورةُ الكلّيّةُ

تمثل الصورة الكليّة في القصيدة الجديدة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدّم من الوعي الفنيّ والرؤيويّ، إذ أصبح للصورة دور فعال ((في تحديد ماهية الشعر، حتى غدت القصيدة تقرأ صورة صورة وأصبحت عنصراً رئيساً من عناصر شعرنا المعاصر))[41].

يتدخل هذا العنصر في أدق جزئيات النسيج الداخليّ للقصيدة التي لم تعد تخضع للقيم الفنية القديمة المتشكلة من البيان والبديع والمجاز التقليديّ حسب، ((بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموزاً وسيمياء وموسيقى وعاطفة))[42]، تتداخل فيما بينها على نحو جماليّ مدهش يرتفع بالصورة إلى أعلى مراحل كليّتها. وبذلك خرجت القصيدة من أسر الحدود التقليدية المعروفة للصورة البلاغية، وبدأنا نستقبل في القصيدة الجديدة ((حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعيّ للزمن، كما هو الشأن في المشهد السينمائيّ أو التصوير السرديّ في الأدب القصصيّ، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة))[43] المتكونة من خصوصية التجربة ونوعها.

هنا يبرز دور (الرمز) في انتهاك منطق الواقع وتفجير رتابته وآليّته بما يحقّق للصورة منطقها الخاص ويحفزّها على إمكانية التعبير عن ذاتها التشكيلية، غير ((أنّ تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع، وما يبدو أحياناً من اعتمادها على تداعي الرؤى والمدركات البصرية لا يعني انفلاتها الكامل من سيطرة الوعي، فالواقع إنّها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفيّ مردّه إلى ذات الشاعر، وهو تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها، بحيث تؤدي وظيفتها الإيحائية، أما التداعي فيها فظاهريّ وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية))[44] في فعاليتها الإحادية المجرّدة التي لا تحتمل القراءة التأويلية.

في حين تهيء لهما الصورة الرمزية المناخ الملائم لاستقبال هذا الحشد الملوّن من الصور واحتوائه، التي تتزاوج فيما بينها ((لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكونيّ))[45]، تصبح فيه الصورة الشعرية ((سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنّها صور

سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان))[46].

تنحو قصيدة الشاعر أحمد مدن الموسومة بـ ((أحمد مدن)) نحواً سيرذاتياً في بناء صورتها الكليّة، وتنهض في تشكيل حيواته الصورية على ما يمكن أن تمنحه القصيدة السيرذاتية من إمكانات، بوصفها قصيدة تعتمد في عرض مقولتها على مرجعيات وإحالات ذات صلة بالواقع السيريّ الحقيقيّ للشاعر.

وتوصف القصيدة السيرذاتية على الصعيد الاصطلاحيّ بأنّها ((قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية))[47]. ويتقنّع الضمير الأول ((الأنا)) هنا بضمير المخاطب، وهو أسلوب معروف في هذا السياق قد يمنح الراوي حرية أكبر في تصوير ذاته بعيداً عن ضغط الضمير الأول.

تنفتح الصورة السيرذاتية على مشهد استهلاليّ يضع الراوي الكلّي العلم خارج المشهد الصوريّ، بعد أن تقنّع الراوي الذاتيّ خلفه حيث يقوم بمهمة توجيهه ورسم الخطوط الصورية العامة له، مستعيداً من مكنز الذاكرة سيل اللقطات الاستذكارية وهي تنهض بمهمة بناء المشهد بشكل مفتوح وشامل:

كان أنْ غنيتَ عشباً
كان أنْ وطّنتَ شعراً
كان لكَ خلوةَ الفضاءِ
وتكسّرَ الهواءِ
وحفيف المطرْ

يتكرّر الفعل الماضي الناقص عمودياً ثلاث مرات متعاقبة، يسترجع في كلّ مرة لقطة من لقطات مشهد الاستهلال السيرذاتيّ على النحو الذي يهيء المناخ لبناء الصورة الكلية.

في اللقطة الأولى ((كان / أن غنيت عشباً)) يحيل الراوي على مُعامل الطبيعة بوصفه مُعاملاً مركزياً في تشريع فكرة البناء الكلّي للصورة، إذ يتدخّل دائماً في آليّة التصوير ولاسيّما حين تكون المفردة المستخدمة لهذا المُعامل هي ((عشباً))، بكلّ ما توحي به من دلالة على وضعية معيّنة وزمن معيّن لمُعامل الطبيعة.

وفي اللقطة الثانية ((كان / أن وطّنتَ شعراً)) تتشكّل الإحالة على الشاعر ذاته مستفيدة من موحيات اللقطة الأولى، إذ تتخصّب الصيغة الحالية ((شعراً)) بالصيغة التي تعتلي مكاناً فوقها في المنظور البصريّ على بياض الورقة، فتضاهيها وتنمو على حسابها.

أمّا اللقطة الثالثة فإنها تمتدّ صورياً أبعد من حدود اللقطتين السابقتين لتشمل كوناً طبيعياً وشعرياً أوسع ((كان / لك خلوة الفضاء / وتكسّر الهواء / وحفيف المطر))، على النحو الذي يستوعب آفاق اللقطتين السابقتين ويوسّع من منظورهما الصوريّ، في سياق احتواء اللقطة على شبكة دوال كليّة ((الفضاء / الهواء / المطر)) ذات تأثير شكليّ ظاهر وعميق في بنية الصورة، بإسنادها إلى مجالات مكانية وصوتية حسّاسة في تمظهرها ووظيفتها ((خلوة / تكسّر / حفيف)).

لا بدّ أنّ الصورة الاستهلالية هيّأت الوضع الشعريّ للراوي لأن يفتح ملفّ السيرة الذاتية للتعبير عن أحد مفاصلها، وهو ما يمكن رصده في المشهد الصوريّ اللاحق الذي يبدأ بآليّة تصوير استنتاجية تعتمد في زاوية تصويرها على ما سبق:

والآن
يقتضيك الكلامُ
وتهدأُ فيك النوارسُ
تجلو أمرَ الآخرينَ
ويُمسحُ فيك بالقرى
كما يُسمحُ بالماءِ
كما يُسمحُ بالرصدِ
والمسافاتِ
واشتغالاتِ السماء

فالحال الزمكانيّ الذي يرسمه دالّ ((الآن)) بقيمته اللحظوية الراهنة يحرّض الذات السيرذاتية الراوية على البدء بالبوح، بوصف أنّ منهج التعبير السيرذاتيّ ينهض أساساً على فكرة البوح والاعتراف في سياق معيّن من سياقاته ((يقتضيك الكلام)).

ولا شكّ في أنّ اقتضاء الكلام من شأنه أن يتوافر على ممهدات وسبل وفضاءات مساعدة تدعم العملية وتحفّزها أكثر ((وتهدأ فيك النوارس))، للنظر إلى الأنا في سياق الآخر ((تجلو أمر الآخرين)) بوصفه مرآة تجلّي صورة الأنا بجلاء صورة الآخر في مرآة الذات.

ومن هنا تتفتح المجالات الرحبة والحرّة للكلام بحضور مساحة واسعة للسماح ((يسمح / فيك بالقرى ـ يسمح / بالماء ـ يسمح / بالرصد ـ المسافات ـ اشتغالات السماء))، تقود رغبة الكلام إلى مرحلة تجلٍّ من مراحل البوح والاعتراف والسرد السيرذاتيّ.

يعرض الراوي الشعريّ السيرذاتيّ أول مفصل وصفيّ من مفاصل شخصيته في إثبات خصائص ونفي أخرى:

الشهوةُ مرهفةٌ

وتتبعُ أمركَ
واستطابةُ الأيدي
وارتضاءُ الشأنِ
وصهوةُ الاستجداءِ
ليستْ من ضوابط لحظتكَ

ففي جانب إثبات صفات ترتبط بطبيعة شخصيته ((الشهوة مرهفة / وتتبع أمرك))، يفتح الراوي ملف صعود الرغبة الذاتية بتجلّياتها الحسيّة لتكون خصيصة ذاتية ظاهرة ومؤثرة في صياغة نموذجه الشخصانيّ، يعرض صفات أخرى ينفي ارتباط الشخصية بها ويبعدها عنها ((استطابة الأيدي / ارتضاء الشأن / صهوة الاستجداء)) التي يقرر بأنّها ((ليست من ضوابط لحظتك))، على النحو الذي يقوم فيه بتنزيه الذات من سلوكيات هيمنت على ثقافة العصر، لتوكيد الخصوصية الاعتبارية والثقافية والاجتماعية الناصعة لشخصيته.

إنّه نوع من الدفاع الشعريّ السيرذاتيّ عن النموذج في إشارة إلى الأرضية الشعرية التي تنمو عليها هذه الشخصية.

يتّجه بعدها الراوي إلى وصف المكان والزمن السيرذاتيين وهو يسهم في تأليف جزء مهم من طبيعة الشخصية السيرذاتية:

الساعة مُرهِقةٌ
ويزحفُ البطءُ
متاقلةً ترميكَ الدقائقُ للساعاتِ
تشكوكَ الدوارَ
ويشحذُ الأثاثُ أسماءهُ
إذ يرتضي فضّةَ الأشياءِ

إنّ ((الساعة)) التي وصفها بـ ((مُرهقة)) تحيل على ثقل المسيرة الزمنية في السيرة الذاتية في دعمها بصورة محايثة للصفة ((ويزحف البطء))لتوكيد حالة إرهاق الزمن السيرذاتيّ، هويرتفع إلى أعلى درجات سلبيته بالحال ((متثاقلةً)) إذ تتجه الصورة إلى تشكيل زمنيّ يحدّد شكلاً ناقصاً من أشكال السيرة.

تؤدي صورة التثاقل الزمنيّ هنا إلى مجموعة من اللقطات الصورية التي تفتح ثغرات جديدة في الصورة الزمنية ((ترميك الدقائق للساعات)) حيث يتدخّل فعل التصوير في عمق حركة الزمن، وصورة ((تشكوك الدوار)) لتصوير تأثير سطوة الزمن المتثاقلة على الوضع الشخصانيّ، وصورة ((يشحذ الأثاث أسماءه / إذ يرتضي فضّة الأشياء)) التي تربط حلم الشخصية بحساسية الموجودات المكانية في اشتغالها على ترتيب الصورة على نحو ما.

تنبثق من صورة المكان السيرذاتيّ المفعم بالحسّ الصوريّ المحوريّ وهو يستند إلى ثبات واضح في حركة الزمن ـ صورة حركية تحكي مفصلاً جديداً من مفاصل السيرة:

يستفيضُ البياضُ

فيتدفّقُ النهرُ

إنّ هذا الخرق الصوري السيرذاتيّ يُحدِث انزياحاً صورياً بالغ الاتساع في دينامية الصورة السيرذاتية، فالفعل ((يستفيض)) بحركته المتدفّقة ذات الانفعال الحرّ يأخذ فاعلاً أكثر حرية ((البياض)) يتولّى في وظيفة محدّدة من وظائفه إعادة التشكيل من جديد بعد أن يغطي ما تيسّر من مساحة السواد، ثم تندمج صورته مع صورة لاحقة يمثّل شكلها الفعل الاستئنافيّ ((فيتدفّق)) وهو يكمل المسيرة الفعلية للفعل ((يستفيض))، ويتّصل بفاعله ((النهر)) الذي يكمل بدوره الحساسية السيميائية للفاعل الأول ((البياض)).

على النحو الذي يشترك فيه الفعلان والفاعلان برسم تشكيل صوريّ إيجابيّ يخرق فضاء السلب في الجزء الأول من التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ.

يعود الراوي مرة أخرى إلى مسار المكان وتجلياته الرؤيوية والزمنية والحسية ليتمظهر في التشكيل الصوريّ العموديّ على مساحة السرد السيرذاتيّ، الهابط بصرياً على مساحة بياض الورقة المؤلِّف لجسد القصيدة السيرذاتية:

هنا الجدارُ

بقامة البلادِ

وظلِّ وجهكَ

وهنا المصباحُ

يستنزلكَ ضوءاً

ويقلع إليه النبعُ

تحتشد شبكة الدوال الراسمة لمظهرية الصورة في تشكيل متجانس في شعريته ((الجدار / البلاد / وجهك / المصباح / ضوءاً / النبع))، يعبّر في سياق معيّن من سياقاته عن خارطة تجسّد فضاء الذات السيرذاتية وتعكس خصوصيتها، وترسم الفضاء الصوريّ العام الذي تحتفظ به الذاكرة لتاريخ الذات المكانيّ المشبع بروح الزمن، وهو ينهض في حركته على آليّات فعل واحد في يحرّك المشهد الصوريّ ويستفزّه هو ((يستنزلك))، يهبط إلى فعل آخر يصنع وجهة الحركة ((يقلع)) حاملاً ((النبع)) ليستقرّ المقام في ((ضوءاً))، في إشارة صورية إلى إشكالية الرؤية البصرية التي تعاين حركة الأشياء استناداً إلى أحلامها ورغباتها.

تصل الصورة الكلية السيرذاتية في القصيدة إلى عتبة إقفالها لتخضع بتدخّل صريح من طرف الذات السيرذاتية الراوية إلى معاينة شخصية من منظور فلسفيّ تقوّم تاريخها السيرذاتيّ:

هنا القلبُ
كأن المساء خالطَ النهرَ
وكأن الشتاءَ يهجسُ الدفءَ
وكأن بعضكَ داخلكَ
وكأن بعضكَ خارجكَ
وكأن داخلك خارجك
وكأن كلّك كلّي (48)

تنطلق الإشارة الأولى إلى تعيين المركز الأساس الذي تتحرّك في سياقه خيوط السيرة في تعبيرها العاطفيّ والانفعاليّ عن الحياة ((هنا / القلب))، ويعرض الراوي المشهد في فعالية تصوير احتمالية وصفية تقوم على حركة تسوية بين طرفين يشتركان في تأليف فضاء الصورة، ويسهمان في تشكيلها وترتيب وضعها السيرذاتيّ. ويمكن وضعها في سياق بصريّ يوضح طبيعة تشكيلها ويكشف عن شبكة علاقاتها وآليّات تداخلها وتضافرها وتعاشقها:

هنا / القلب
كأن ــ ***المساء*** ــ خالط **النهار**
كأن ــ ***الشتاء*** ــ يهجس **الدفء**
كأن ــ ***بعضك*** ــ **داخلك**
كأن ــ ***بعضك*** ــ **خارجك**
كأن ــ ***داخلك*** ــ **خارجك**
كأن ــ ***كلّك*** ــ **كلّي**

إذ يتضح عامل الزمن المنتقى في الدوال ((المساء / النهار / الشتاء / الدفء))، متزاوجة في السياق الصوريّ مع دوال (الأنا) المكوّنة للصورة السيرذاتية في تشكيلها النهائيّ ((بعضك / بعضك ـ داخلك / داخلك ـ خارجك / خارجك ـ كلّك / كلّي))، منتهية إلى التصريح باندماج الضمير الراوي الخارجيّ (كلّي العلم) مع الضمير الداخليّ الذاتيّ، في محو حالة التقنّع بالضمير الثاني وإرجاع السرد السيرذاتيّ الشعريّ إلى بؤرة الضمير الأول ((الذاتيّ)) بصورة صريحة، للتأكيد على صحة البيانات السيرذاتية التي أدلى بها الضمير الثاني وهو يخفي خلفه الضمير الأول.

الصورة الكلية انبنت هنا بوساطة الحركة السردية المتنوعة التي نهض بها الراوي السيرذاتيّ الشعري بمستويي ضميره الخارجيّ والداخليّ، وتشكّلت في شبكة مسارات وأنماط ورؤى وتصورات وإمكانات، قادت الفعل السيرذاتيّ الشعريّ إلى

تفعيل مجموعة من اللقطات الصورية الجزئية ودعم طاقتها، التي احتشدت وتداخلت وتمظهرت في نموذج صوريّ كلّي ومندمج حقّق شكلاً من أشكال الصورة الكلية التي اشتغلت عليها القصيدة الجديدة، وحقّقت في سياقها عضوية ثرية في البنية التشكيلية العامة لها.

القصيدةُ ـ الصورةُ

تعتمد القصيدة ـ الصورة في بنائها على نمط جديد من أنماط الصورة الكلية، إذ تُبنى الصورة فيها بناءً توقيعياً يستند إلى ما يسمى بالضربة التوقيعية الخاطفة التي تنتج صورة واحدة ((تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد))[49]، تتراكب فيه الدوال على نحو احتشاديّ مكثّف لا مجال فيه للاستطراد والشرح الشعريّ والانفتاح على تمظهرات صورية خارجية.

يتوافر الحسّ الصوريّ فيها على الدقّة والتركيز بما يتناسب مع دقة فكرة القصيدة وموضوعها وخصوصية مقولتها، وغالباً ما يكون التكثيف الشعوريّ فيها ناتجاً ((عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء))[50]، فتوفر للمفردات الشعرية قابلية التمركز ومضاعفة الإحساس واتساع دائرة الإيحاء. وتعطي في هذا السبيل فرصة أكبر لدور الزمن في احتواء هذا الاقتصاد الشديد في عملية بناء الصورة، لأنّ الرمز ((قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء))[51] ينبثق من الخطوط الصورية للقصيدة وهي تشتغل في مسار شعريّ واحد شديد التبلور والتمحور.

لذلك فإنّ القصيدة ـ الصورة في تقديرنا تتشكّل أساساً من صورتين تتفاعلان فيما بينهما تفاعلاً جوهرياً هما: الصورة ـ الواجهة التي تمسّ المتلقي مسّاً مباشراً، والصورة ـ العمق التي تختفي وراء الصوره الأولى وتعمل على توجيهها وتفعيلها. إذ نجد دائماً في مثل هذه الصور ((جانباً يكمن وراء السطح الجماليّ الحسّيّ الأوليّ لها، وهذا الجانب هو المعنى الذي أراد الشاعر نقله إليك ونقلك إليه، بما للألفاظ من قدرة إيحائية ودلالة معنوية مجازية ينتقل الذهن إليها عن طريق الربط المحطم القائم على اكتشاف العلاقات المناسبة بين الدلالتين الوصفية والمجازية، وعلى براعة الشاعر في تنسيق عناصر الصورة، لا بحسبما لها من أبعاد في واقعها العيانيّ المرصود، وإنما بحسب تناغم عواطفه وذبذبات مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهذا الجانب إذن شيء يفهم عبر السطح الجماليّ الحسيّ الأوليّ للصورة، ويحسّ في سياقها بحيث يكون السطح الأوليّ (الصورة الأولى) بمثابة الجسر الموصل إليه))[52]، ولا بدّ من قراءة مشتركة للعلاقة الصورية بين الجزأين.

وما دامت الصورة مبنية بهذا التقانة الدقيقة فعادةً ما تكون قصيرة خالية من التفصيلات والهوامش والإضاءات الواسعة، وتسعى خيوطها للتمركز في بؤرة واحدة وكيان تشكيليّ واحد، ويكون فيها عنصر التخييل جوهر العملية التصويرية. إذ هو القانون المركزيّ الذي يكمن وراء شعرية النصّ، بل إنّ شعرية الكلام تنحدر منه

وتنتج عنه، إنّ التخييل هنا هو فعل الشعر أساساً[53] إذ يعمد الشاعر في طاقاته وانشطته النوعية في التشكيل الصوريّ إلى ((إعادة تنسيق عناصر الصورة بما يتماشى وذبذباته الشعورية وبشكل يختلف عما لها من بعد في الواقع العياني المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية))[54]، يلتقطها ذهن المتلقي مباشرة.

إنّ فضاء التخييل هنا ((ينشغل برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النص عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول))[55]، وهي تنهض بمهمة رسم أبعاد الصورة وتنشيط حركتها في المشهد. وهذا النموذج من نماذج البناء التصويريّ يعدّ نموذجاً نوعياً شديد الرهافة في صياغته وإنجازه.

مثلما يهتمّ الشاعر أحمد مدن بنموذج الصورة الكلية فإنّه يولي اهتماماً أكبر بما دعوناه هنا بـ ((القصيدة ـ الصورة))، لما تنطوي عليه من دقّة عالية وتركيز شديد في صياغتها وبناء عمارتها التشكيلية التي تختزل الإمكانات الصورية إلى أبعد حدّ ممكن.

في قصيدته ((رياح رابعة)) التي هي جزء من قصيدة ثمانية الأجزاء تبدأ بـ ((رياح أولى)) وتنتهي بـ ((رياح ثامنة))، ويبدو لنا أنّ قصيدة ((رياح رابعة)) التي توسّطت عقد الرياح تقريباً تمظهرت على نحو تمركزيّ وتبئيريّ، وكشفت عن نوع من الخلاصة الشعرية التي يمكن أن تحتوي الرياح الثمان كافة.

تشتغل القصيدة المتبلورة تبلورا شعرياً وبنائياً مدهشاً على آليّة الاكتظاظ التعبيريّ والكثافة الأسلوبية العالية، وعلى التموضع في أضيق مكان ممكن من بياض الورقة.

تنهض القصيدة على منظومة فعلية ذات سياق حركيّ دراميّ يتموّج بين فعل وآخر، وصولاً إلى الفعل الأخير الذي يغلق الصورة ويستكمل بناء لوحتها وهو يضمّ منجزات كلّ الأفعال السابقة.

نعرض النصّ كاملاً أمام بصر القراءة ليتسنّى له تحقيق احتواء بصريّ لصورته كاملةً، على النحو الذي يمكّنه من تلقّي الرؤية القرائية التي اشتغلنا عليها بشكل واضح:

تربطُ الريحُ أسيجةً من غيومٍ
وتمشي إلى رأسي
تظللني بالقتامةِ
تكشفُ شعري
وتفتحُ خارطةً للبلادِ
فيسقطُ صوتي،
ضجيج خليج. [56]

منظومة الأفعال ((تربط / تمشي / تظللني / تكشف / تفتح / يسقط)) تحيل في طبيعتها اللسانية ـ الدلالية على ((الريح))، ولاسيّما أنّ الفعل الأول ((تربط)) أُسند إلى الفاعل ((الريح)). واندرجت الأفعال الباقية كلّها في المسار ذاته الذي يشتغل بآليّة فعل الريح.

القصيدة مؤلّفة من مجموعة خطوط صورية ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً جداً، وتؤلف صيرورتها الفعلية في نتيجة كلّ فعل سابق يقود إلى فعل لاحق.

الخطّ الصوريّ الأول ((تربط الريح أسيجةً من غيوم)) يشتغل في حلقة فضائية ترسم صورة الطبيعة في حالة مشهدية من حالاتها، وتتوافر فاعلية حركة الربط على نموذج صوري متموّج لا يرصده سوى منظور بصريّ تأمّليّ، يمكنه أن يلتقط الحركة الموجية في عملية الربط التي تقوم بها الريح للغيوم وقد تشكّلت على هيئة أسيجة قابلة للربط في سياق فنيّ عالي الدرجة.

تقود عملية الربط عادةً إلى نوع من تقييد الحركة الطبيعية وإخضاعها لمشيئة الفاعل الساعي إلى الهيمنة المطلقة على الأجواء والأفعال بتشكيلها الصوريّ المطروح، وهذا الفعل بطبيعة الحال هو ((الريح)) الذي قيّد صورة الطبيعة ((غيوم)) بالفعل ((تربط))، على النحو الذي تسيّد فيه حركية القصيدة وقاد أفعالها.

الخطّ الصوريّ الثاني المعطوف ((وتمشي إلى رأسي)) تنقل مساحة الفعل الأول في الخطّ الصوريّ الأول ((تربط))، من الثبات الموضعيّ الذي يقتضيه الفضاء الدلاليّ للفعل إلى الحركة (الأفقية !) في الفعل السائر ((تمشي))، الذي يقود ((الريح)) إلى موضع يعتلي قامة الراوي ((رأسي)) وهو أعلى نقطة فيه، ويعمل الفعل ((تمشي)) على إيجاد نقطة لقاء بين ((غيوم)) الجمع المنكّر و ((رأسي)) المفرد المعرّف بوساطة الأداة ((الريح)). وإذا كان فعل المشي يقتضي ضرورةً سياقاً أفقياً في الحركة، فإنّ نموذج الحركة هنا يكسر السياق لأنه يمشي من الأعلى ((غيوم)) منحدراً إلى الأسفل ((رأسي)) على الرغم من أنه أعلى نقطة في قامة الراوي.

الخطّ الصوريّ الثالث ((تظلّلني بالقتامة)) يجيب على سؤال ويستولد سؤالا آخر، يجيب على سؤال المهمة التي قدِمت فيها الريح نحو الرأس بعد أن ربطت أسيجة الـ ((غيوم))، فالفعل ((تظللني)) يحلّ الإشكال التأويليّ ويطرح معنى التظليل لشرح العلاقة بين المظلّة الغيمية والرأس الذي يحتاج الظلّ. إلّا أنّ السؤال الجديد المستولد في هذا الخطّ الصوريّ ينبثق من نوع المظلّة التي تظلّل الرأس ((بالقتامة))، وما تتمخض عنه من دلالات سلبية تعيد النظر في السؤال الأول الذي لا يتكشف عن حلّ نموذجيّ بفعل الصورة السلبية للمظلة ((القتامة)).

تمضي فعالية التظليل في مهمتها عبر آليّة المظلّة ((القتامة)) وتنفتح على مشروع عمل جديد في الخطّ الصوريّ الرابع ((تكشف شعري))، وهو خطّ ـ على الصعيد التأويليّ ـ يتحمّل أكثر من رؤية صورية داخل أكثر من احتمال، تتراوح هذه

الرؤى بين كشف المستور ـ المسكوت عنه ـ المحجوب، أو كشف طاقة جديدة مخزونة غير مكتشفة أسهمت القتامة في كشفها. إلّا أنّ المنطق التأويليّ الذي يجب أن ينهض في تصديق فروضه وبرهنتها على المرجعيات والمرتكزات والمحددات الدلالية، يتّجه نحو الدلالة الضدّية القائمة بين صورة ((القتامة)) بوصفها علامة تعتيم وحجب وتسويد، والبياض العلاميّ ـ الرمزيّ الذي يمكن أن يظهر في مرآة السواد المرتهن في القتامة.

هذا الصدام النوعيّ اللونيّ الضدّي الكاشف هو الذي يمنح الصورة مرونة تشكيلية وتعبيرية وسيميائية عالية، تعود هنا إلى حشد الخطوط الصورية السابقة لتستقبل الخطّ الصوريّ الخامس الذي يوسّع دائرة المكان من محور الجسد الملخّص في الرأس إلى المكان الموضوعيّ الورقيّ، وهو يتجسّد في الفكرة والجغرافيا الذهنية للمكان/الوطن بوصفه بديلاً للمكان الجسد ((وتفتح خارطة للبلاد)).

يسير هذا الخطّ الصوريّ في سياق سيميائيّ تضاديّ أيضاً، فإشارة الفعل ((تفتح)) تدلّ على وجود حالة إغلاق تستلزم الفتح، وحين يسند فعل الفتح إلى ((خارطة)) فإنه يحيل على بياض المكان وفوضاه وإشاريته العلامية.

حين يمتدّ التشكيل اللسانيّ إلى ((للبلاد)) تنهض في المحتوى الدلاليّ الممكن شبكة إحالات وتصوّرات ورؤى وتأوّلات وفروض واحتمالات، قد تصبّ في هيئتها العامة داخل مسار محنة أو أزمة إذا ما أسقطنا سيميائية العنونة العامة ((رياح)) والخاصّة ((رياح رابعة)) على مقدّرات المعنى وحدود المقصد. غير أنّ الخطّ الصوريّ السادس والأخير ((فيسقط صوتي، / ضجيج خليج)) يمكن أن يحصر التوجّه الدلاليّ السيميائيّ في بؤرة الضياع والتلاشي، ففعل السقوط ((يسقط)) المسند إلى أداة التعبير والنداء وإلفات السمع ((صوتي)).

وهو ينتهي إلى ((ضجيج / خليج)) بهذه الإيقاعية الذاهبة نحو التلاشي والدخول في فضاء المتاهة، لأنّها في نهاية المطاف ((رياح رابعة)) تعقبها في سلّم الترتيب المتعاقب ((رياح خامسة)) تفرض نهاية ما من أجل بداية ما.

الخطوط الصورية تلتئم في بؤرة صورية واحدة تنتهي إلى المحو والتلاشي، وبهذا فإنها تُختزل شعرياً إلى ما اصطلحنا عليه في هذا السياق بـ ((القصيدة ـ الصورة))، التي لا يمكن تداولها قرائياً وتأويلياً إلّا في التشكيل الاصطلاحيّ، الذي تدخل فيه القصيدة أعماق الصورة وتتمظهر الصورة بوصفها قصيدة كاملة.

الصورةُ التشكيليّةُ

الصورة التشكيلية بصيغتها المصطلحية هذه قد تثير شيئاً من اللبس بصرف ذهن القارىء إلى الفنّ التشكيليّ بعيداً عن الشعر، لكننا شئنا أن نصطلح هذا المصطلح على تلك المجموعة من الصور التي تعتمد في بنائها على عناصر تشكيلية محض كاللون بقيمه المباشرة وغير المباشرة والضوء والعتمة والظل وغيرها.

اللوحة أيضا بمصطلح الصورة التشكيلية المتبلورة في القصيدة في سياق الإيحاء الذي تبثّه هذه العناصر، فالشاعر في توظيفه لعنصر اللون مثلاً نراه في الكثير من صوره اللونية لا يستخدمه ((استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي "يدل" عليه، وهو كلمة ذات عدد محدود من النقاطع الصوتية لا تحمل أية خصيصة من خصائص اللون المذكور، إنما كانت قادرة على استحضاره، هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معيّنة، أو تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها، لكنها لا تتصل به إلا عندكما تعود به من صورته المجردة هذه، إلى صورته الحسية المباشرة))[57].

وينطبق الشيء نفسه على الضوء والظل والعتمة وغيرها من العناصر التشكيلية المؤلفة للصورة.

الشاعر أحمد مدن يعنى كثيراً في هذا المفصل الحيويّ من مفاصل الصورة الشعرية، ويتوافر في ذلك على حساسية شعرية تشكيلية عالية على صعيد توظيف عناصر الفنون التشكيلية في بناء قصيدته، والإفادة من إمكاناتها في تشييد عمارته الشعرية الصورية.

في قصيدته الموسومة بـ ((حجر الكتابة)) يؤسس ابتداءً من عتبة العنونة سياقاً صورياً ينهض على فكرة التشكيل في منظورها العام، فدال ((حجر)) يتوافر على إحالة على مادة تشكيلية نحتية تستخدم في صناعة كيان تشكيليّ يخضع للتلقّي البصريّ أولاً، وحين يضاف إلى دالّ ((الكتابة)) فإنه ينزاح عن هذا الفضاء إلى فضاء جديد يفيد في تشكّله من حدود البياض والسواد في فعالية الكتابة، ويسعى إلى خلق نموذج توظيفيّ يحقّق هذا التزاوج بين البُعدين، على النحو الذي ينتهي فيه إلى صورة تشكيلية على وفق هذا المنظور.

الصورة التشكيلية في القصيدة مؤلّفة من مجموعة طبقات، كلّ طبقة تشتغل على مجال صوريّ تشكيليّ مستقلّ في صيرورته التشكيلية من جهة، ومتوازن مع الطبقات التي تسبقه أو تليه من جهة أخرى، في حراك صوريّ ينشدّ وينطلق من مركزية البؤرة الشعرية المتركزة والمكثفة والمحتشدة في الدالّ المركزيّ ((حجر)).

ويمكن عرض طبقات القصيدة كما وردت في تشكيلها المرسوم على بياض الورقة على الشكل الآتي:

صرتُ نقطة جيم الحجر
*
الحرارة في جسدي، جملة من حجرْ.
*
الترانيمُ في ساحتي
ورقٌ من حجرْ.
*
جئتُ أرتشفُ اللغوَ
في حجر من كتابةْ !!
*
صرتُ فوق الشفاه حروفا
ويُهتكُ عَرْض فمي !!
*
تسقطُ الحجر المقتفاة هنا
في فضاء اللغةْ
هِمتُ في اللحظة القاسيةْ.
*
طَرَفٌ حجريْ
وتشاركني الجرسَ القاعدَ الآن فوق السطورْ. (58)

القصيدة مؤلفة من سبع طبقات تتباين في كثافة موجوداتها وقوة حضور دوالها، وتختلف في حساسيتها التشكيلية استناداً إلى الكيفية التي تحركت فيها عناصرها على بؤرة الدالّ المركزيّ. ولا بدّ لنا أن ننوّه بمعطى تشكيليّ يتعلّق بوضع هذه القصيدة في سياق الترتيب الكتابيّ داخل الديوان، لما لذلك من أهمية في فهم الحساسية التشكيلية للصورة، إذ هي قصيدة من ثلاث قصائد اختتم بها الشاعر ديوانه الأول ((صباح الكتابة)).

والقصائد الثلاث جاءت تحت عنوان كلّي هو ((أحجار)) كانت قصيدة ((حجر الكتابة)) أولها، أعقبتها قصيدتان هما ((حجر الجسد)) و ((حجر العالم)) تشتغلان على المسار التشكيلي ذاته في بناء عمارتهما الشعرية على شكل طبقات.

بمعاينة بسيطة لثلاثي الحجر ((الكتابة / الجسد / العالم)) تتكشف صورة معالم التشكيل الشعريّ الكلّيّ الذي اشتغلت عليه القصيدة، في سياق إدراك العلاقة الجوهرية الفاعلة بين ((الكتابة)) بوصفها أداة الجسد، و ((الجسد)) بوصفه أداة ((العالم))، و ((العالم)) بوصفه الكيان الحاوي لهما.

بهذا التوالد التشكيليّ تتقدّم ((الكتابة)) مسار الفعل لتعبّر أولا عن حساسية ((الجسد)) في نموذجه التشكيليّ، وحساسية ((العالم)) في قدرته على الاحتواء والاستيعاب والتمثّل.

في الطبقة الأولى من طبقات التشكيل الشعريّ في القصيدة تعلن الذات التشكيلية الشاعرة عن تمترسها في منطقة مركزية من مناطق البؤرة المركزية المشتغلة في القصيدة ((صرتُ نقطة جيم الحجر)).

لا شكّ في أنّ هذه النقطة هي روح المفردة ومصدر قوّتها في التمظهر الدلاليّ، ومن دونها تكفّ المفردة عن فاعليتها اللغوية والشعرية وتتحوّل في المدار السيميائيّ إلى حجر حقيقيّ/جماد لغويّ لا يمكن أن يتحرّك في أيّ سياق لغويّ، وذلك لتحوّله إلى كيان غير دالّ يسقط في دائرة الإغماض والتعتيم الكلّيّ.

إذن بانتزاع الأنا التشكيلية الشاعرة لـ ((نقطة / جيم الحجر)) هيمنت على روح المفردة وتسيّدت حركتها الشعرية، وأصبحت الجزء الأهمّ في الأساس العماريّ الذي ستشيّد عليه العمارة التشكيلية للقصيدة، بحيث تتلبّس الحجر ويصبح جزءاً لا يتجزأ منها.

تتمظهر أولى ملامح التشكيل الشعريّ للذات الشاعرة في الطبقة الثانية التي تسعى إلى إحداث مزاوجة من نوع ما بين حياة الذات وجماد الحجر ((الحرارة في جسدي/جملة من حجر))، في سبيل بعث الحياة في الحجر من جهة، وتلبّس قيمة ثباتية قادرة على قهر الأزمان والدهور قابعة في روح الحجر. على النحو الذي يتحقّق شكل من أشكال التبادل والتماهي والتحايث بين طرفي المعادلة التشكيلية، وما يمكن أن يحقّقه ذلك من إفرازات وقيم وإمكانات وفضاءات تندرج في سياق بناء العمارة الشعرية في القصيدة على أفضل نحو ممكن.

يظهر هذا التلبّس واضحاً في الطبقة الثالثة ((الترانيم في ساحتي / ورقٌ من حجر))، إذ تخضع الصورة فيه لخاصية تشكيلية جديدة تجمع بين مشبّهين متناقضين ((الترانيم / ورق))، ففي حين تحيل المفردة الجمعية ((الترانيم)) على مرجعية إيقاعية ذات صفة اجتماعية وثقافية خاصّة، فإنّ المفردة الجمعية ((ورق)) تحيل على مرجعية بصريّة معدّة للكتابة أصلاً، فتحوّل ((الترانيم)) في المكان الاستحواذيّ للذات التشكيلية الشاعرة ((في ساحتي)) إلى ((ورق)) يُحال مباشرة على مرجعيته المركزية ((من حجر))، يرسم صورة جديدة للفاعلية التي ستنهض بها الذات وهي تتحكّم بمصير الأشياء في هذه الطبقة والطبقات الأخرى ـ على ما يبدو ـ، وتحرر المواد الأولية الداخلة في تشييد عمارتها التشكيلية الشعرية من قدراته المحدودة، لتدخلها في مصير خصب لا يكترث بالحدود التقليدية لحركتها بل يفتحها على إمكانات مضافة لا حدود لها.

يعترف الراوي التشكيليّ الشعريّ في الطبقة الرابعة من عمارته الشعرية بمقصده ويظهر رغبته الخاصة في الفعل ((جئتُ أرتشف اللغو / في حجر من كتابةْ !!))، فيكشف الفعل ((جئت)) عن الرغبة والعزيمةفي دخول ميدان التجربة، وتكشف جملة ((أرتشف اللغو)) عن طبيعة هذه الرغبة ومستوى هذه العزيمة عبر إشكالية الصورة الاستعارية التي انطوت عليها الجملة، وهي تُسيّل ((اللغو)) وتضخّه بكلّ صفات الإغراء والاستدعاء والشهوة. وتكشف شبه الجملة الملحقة بها ((في حجر / من كتابة !!)) عن إحالة إلى الصورة الورقية للحجر التي سبق أن تمظهرت في الطبقة الثالثة من العمارة التشكيلية للقصيدة.

بمعنى أنّ فضاء الشهوة الكامن في الباطنية الدلالية للفعل ((أرتشف))، بمعية ((اللغو)) وهو يحيل هنا على الحكي بكلّ أنواعه وتشكيلاته، وصورة ((الحجر)) الورقية، فضلاً على ((كتابة))، تحتشد جميعاً في تشكيل صورة الرغبة لدى الذات التشكيلية الشعرية وهي تمضي في سبيل التمكّن من الكتابة.

تتأكد صورة هذا التأويل في الطبقة الشعرية الخامسة ((صرت فوق الشفاه حروفاً / ويُهتَك عَرضُ فمي))، إذ تلتقي حساسية الكتابة بالجسد في ((الشفاه / حروفاً)) بدلالة الفعل الحسّي ((صرتُ))، وتندمج على نحو التحامي فائق الإحالة على الحسية في الجملة المعطوفة التي يتحرّك فعلها المبني للمجهول بدلالته المسكوت عنها ((يُهتَكُ))، وهو يقترن اجتماعياً وثقافياً بالقيمة الجنسية الكامنة في موقع الاحتماء والحفاظ على العذرية ((عَرض))، ويمتدّ إلى منطقة جسدية يشترك فيها منطلق الكلام مع منطلق الجسد ((فمي)).

تتمخّض هذه الصورة التشكيلية عن فعالية اندماج حيويّ أصيل بين لذّة الكتابة ولذّة الجسد، بوصفهما عملين ينطلقان من بؤرة إشعاع رغبويّ ومُتَّعيّ واحد، ويسهمان في تشييد العمارة الشعرية إسهاماً مشتركا ومتفاعلاً قادماً أساساً من فكرة بعث الحياة ((الحرارة)) في ((الحجر)) بكلّ الامتداد الأفقيّ والعموديّ السيميائيّ للتشكيل.

في الطبقة السادسة يسرد الراوي الشعريّ التشكيليّ لقطة حكائية استثنائية تحرّر الرغبة من كمونها وتصطدم بلحظة لقاء مباغتة ومفاجئة ((تسقط الحجر المقتفاة هنا / في فضاء اللغة / همتُ في اللحظة القاسية))، إذ إنّ الاستجابة المتاهية المأساوية للذات الراوية ((همتُ)) وهي تدخل ((في اللحظة القاسية))، إنما تعبّر تعبيراً صورياً تشكيلياً ظاهراً عن تأثير سقوط ((الحجر المقتفاة)) بمعناها الاستدعائيّ الكيانيّ المجسّد ((في فضاء اللغة))، على النحو الذي يسلبها كينونتها الجسدية ويغمرها في سياق لغويّ يقلّل من وهجها وحسّها الرغبويّ.

تختتم القصيدة طبقاتها بالطبقة السادسة والأخيرة التي تعتلي العمارة الشعرية وتستكمل شروطها البنائية ((طرف حجريْ / وتشاركني الجرسَ القاعدَ الآن فوق السطورْ)).

فالجملة الإقفالية المؤلّفة من فعل المشاركة ((تشاركني))، والمظهر الاحتفاليّ الصوتيّ الذي يشير إلى صورة الاكتمال ((الجرس))، ووضعيته الاستقرارية الكاشفة عن هيمنة وسيطرة وراحة وتمكّن وطمأنينة ((القاعد))، بالزمنية المركزية الراهنة ((الآن))، الواصفة لتوازي طبقات البناء التشكيليّ مع طبقات الكلام في المستوى الظرفيّ والموقعيّ الأعلى ((فوق السطور))، ترسم المعالم الكلية لتمظهرات الصورة التشكيلية في سياقها الجزئيّ والعام معاً.

هوامش الفصل الثالث

(1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل: 66.
(2) م. ن: 67.
(3) م. ن: 71.
(4) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1979: 32.
(5) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصؤية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة: 81.
(6) مبادىء النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة: 309 - 311.
(7) دراسة في لغة الشعر: 26.
(8) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، القاهرة، 1976: 143.
(9) م. ن: 129.
(10) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984: 262.
(11) جدلية الخفاء والتجلّي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 56.
(12) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف: 336.
(13) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط3، 1975: 41.
(14) دراسات في النقد، ألن تيت، ترجمة عبد الرحمن يافي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980: 40.
(15) ما الأدب: 154.
(16) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204، السنة 17، دمشق، 1979: 27.
(17) م. ن: 27.
(18) م. ن: 36.
(19) م. ن: 36.
(20) م. ن: 37.
(21) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 257.
(22) في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعرف بمصر، القاهرة، 1975: 95.
(23) الشمس والعنقاء ـ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ـ، خلدون الشمعة، دمشق، 1974: 32.
(24) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 61.
(25) مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972: 51.
(26) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، بيروت: 90.
(27) مسائل في الإبداع والتصور: 104.
(28) م. ن: 51.
(29) م. ن: 51.

(30) صباح الكتابة، المطبعة الشرقية بالبحرين، ط1، 1984: 53.
(31) م. ن: 12.
(32) م. ن: 11.
(33) م. ن: 48.
(34) سماء ثالثة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000: 33.
(35) التجربة الخلاقة: 12.
(36) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978: 183.
(37) م. ن: 183.
(38) م. ن: 185.
(39) عشب لدم الورقة، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1992: 9.
(40) م. ن: 22.
(41) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980: 374.
(42) م. ن: 365.
(43) التفسير النفسي للأدب: 74.
(44) الرمز والرمزية في الأدب العربي، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978: 341.
(45) الشعر والتجربة: 81.
(46) الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 90 - 91.
(47) تمظهرات التشكّل السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 138.
(48) سماء ثالثة: 68 - 71.
(49) مجلة الثقافة العربية،صالح أبو إصبع، العدد 7، السنة 5، 1978: 19.
(50) التفسير النفسي للأدب: 73.
(51) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972: 160.
(52) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العدد 8، السنة 9، بغداد، 1984: 7.
(53) كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005: 54.
(54) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي: 5.
(55) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006: 3.
(56) عشب لدم الورقة: 52.
(57) التفسير النفسي للأدب: 57.
(58) صباح الكتابة: 81 - 82.

الفصل الرابع
عضويّةُ الموسيقى

- مدخل
- خصوصيّةُ التجربة العروضية
- الإيقاعُ الداخليّ
- إيقاعيةُ القافية
- بلاغةُ القافية وخصوصيّةُ التماسك الإيقاعيّ
- الجملةُ الشعريّةُ وإيقاعيّةُ التقفية
- إيقاعُ الصورة

الفصل الرابع
عضويّةُ الموسيقى

مدخل

الموسيقى الشعرية من عناصر التشكيل المهمة والحاسمة في بناء القصيدة، ولاسيّما القصيدة الجديدة التي تعدّدت فيها أساليب التشكيل الموسيقيّ وتنوّعت وخضعت لاجتهادات كثيرة أغنت هذه القصيدة وطوّرت عضوية الموسيقى فيها. غير أنّ هذا التعدّد والتنوّع والاجتهاد في استخدامات الأوزان الشعرية ((الخليلية)) أفاد من الطاقات الكامنة في باطنية هذه الأوزان، وسعى إلى استثمار إمكانات البحر الشعريّ واستخدام كلّ ما يمكن أن يمنحه البحر من مرونة موسيقية تجتهد في تسهيل حركة القصيدة ونموّ حيواتها، وتتمثل في الأغلب الأعمّ من الزحافات والعلل ومزج البحور المتقاربة في دوائرها العروضية، ثم تعميق أسلوب التدوير واستثمار طاقاته الإيقاعية في هذا السبيل، واعتماد الموسيقى الداخلية، وما إلى ذلك من الأساليب التي يبتدعها الشعراء في سبيل إحداث مواءمة واتساق بين تجربة القصيدة وموسيقاها.

اللغة في نطاقها الإيقاعيّ هي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطاً بالوزن الشعريّ في تشكيل القصيدة، والأوزان هنا ((ليست عنصراً مضافاً إلى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقّق إلّا في داخل اللغة، والأوزان هي التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحوّل في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصراً جديداً))[1].

لأنها في هذا السبيل تخضع لتجربة إنسانية ولغوية جديدة، كما أنّها تخضع لنمط بنائيّ جديد وأسلوب تعبيريّ مختلف لا يعتمد البيت العروضيّ في سياقه التقليديّ التعبيريّ، بل الجملة الشعرية بنموذجها الإيقاعيّ الجديد التي تتغيّر على أساسها أنماط الأنظمة التفعيلية وطبيعة تشكيلها في القصيدة، إذ ((إنّ وحدة التفعيلة للسطر الشعريّ مقابل وحدة البيت العروضيّ في القصيدة العمودية تعني ابتداع موسيقى جديدة تستخدم فيها مواطن تغيير التفعيلة، والعلاقات بين الأسباب والأوتاد، للخروج من نسق موسيقيّ إلى نسق موسيقيّ آخر من دون أن تستشعر الأذن نشازاً أو نفوراً، وهو ما يرتبط أولاً وأخيراً بصدق التجربة الشعورية والفنية عند الشاعر))[2]، التي من دونها تختل الموازنة بين وسائل التعبير الفنية المختلفة في القصيدة، وبضمنها الموسيقى في عضويتها البنائية المركزية.

إنّ تنوّع التجارب الإنسانية وثراءها وخصبها وعمقها يحتاج ـ بطبيعة الحال ـ إلى استجابات غنية متنوّعة، لذلك فإنّ ((وجود عديد بحور الشعر العربي ومجزوءاتها ومجزوءات المجزوءات لم يكن عبثاً، لقد كان يكفي الشاعر بحر واحد لو أنّ النغم لا

علاقة له بالتجربة، والتصادي بالأصوات التي تعجّ في رأسه والتي تحدثها التجارب المتنوعة المتباينة في درجة اتقادها هو الذي يدفع بتلك الإيقاعات المتنوعة ويفرض وجودها))[3]، وأكسب القصيدة في سياقها مرونة وحيوية وتفرّداً يناسب خصوصية التجربة ومعطياتها.

تطوّر البناء الموسيقيّ في القصيدة العربية الجديدة وانفتح على آفاق رحبة وديناميةٍ نتيجة لأسباب حضارية وفنية وإنسانية كثيرة، لعلّ من أبرزها ((اغتناء الألحان العربية الجديدة بالإمكانات الحديثة بالتأليف الهارموني))[4]، فضلاً عما أفادته القصيدة في تطوير تنظيمها الموسيقيّ ((من بناء الأسطورة والحكاية ـ الشعرية أو الشعبية ـ في الموروث العربيّ والإنسانيّ))[5]. وقد أضاف ـ ييتس ـ إلى ذلك وسائل تعبيرية أخرى تسهم في إغناء تجربة الموسيقى في القصيدة إذ يقول: ((حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية.... فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً وشكلاً واحداً))[6].

ومن هنا تشكّل في أذهان من اهتموا بهذه القضية اعتقاد يربط بين تموّج الموسيقى وحساسية الانفعال في علاقة متجانسة ومتماهية، وكان من أقدم من حاول افتراض هذه المسألة الفلاسفة العرب المسلمون مثل الكندي والفارابي وابن سينا ومن بعدهم القرطاجني، ويقول الكندي في هذا الصدد ((إنّ أوزان الأقوال العددية ـ وهي الشعر ـ لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أنّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن ـ لحناً وشعراً ـ تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة والمتقاربة تشاكل الطرب وشدّة الحركة))[7]. ولم يكن هذا الاعتقاد ـ في تقديرنا ـ سوى افتراض نظريّ يحتمل الصواب والخطأ، إذ يمكن تطبيقه على نماذج شعرية معيّنة في حين لا يمكن تطبيقه على نماذج أخرى.

ومالت الدراسات الحديثة في هذا الاتجاه ((إلى الأحكام الذاتية عند بعض الباحثين واكتفت بالأحكام العامة عند آخرين))[8]، وأحسب أنّ مستوى الانفعال، وطبيعة التجربة، وإمكانات الشاعر الفنية وخصوصيته التعبيرية، والظروف الأخرى التي تحيط بزمن الإبداع تعمل كلها على فرض إيقاع معيّن يستجيب لكلّ الخصائص التي ذكرنا، والتي تختلف ـ بطبيعة الحال ـ بين شاعر وآخر.

فلكلّ شاعر حساسية خاصة في فرحه وحزنه وألمه ويأسه يعبّر عنها بأسلوبية مغايرة عن أي شاعر سواه، وقد يمرّ الشاعر نفسه بتجربة حزن واحدة تتكرّر أكثر من مرة، لكنّ القصيدة التي يكتبها في كلّ مرة تختلف إيقاعياً وموسيقياً عن المرة السابقة. إلّا أنّ القصيدة الحديثة اعتمدت ((في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول. ومن وضع الثبات إلى التحوّل وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة

وتحدد مساراته فيها))[9]، انسجاماً مع التشكيلات الأخرى التي قد تحدّد طبيعة التوجّه الإيقاعيّ في التجربة العروضية للقصيدة

خصوصيّةُ التجربة العروضيّة

لعلّ دراسة التجربة العروضية عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي - بوصفه أحد أبرز الشعراء العرب المحدثين الذين أغنوا القصيدة العربية الغنائية بخصب إيقاعيّ وموسيقيّ واضح - تكشف لنا جزءاً من الحقيقة.

ففي سياق استخدام البحور الشعرية يتّجه حجازي إلى تلك البحور التي تنطوي على إيقاعية موسيقية عالية، فبحر ((الرجز)) مثلاً يستأثر باهتمام واسع النطاق من طرف حجازي، عبّر فيه عن مختلف أنواع التجارب والانفعالات فلم يقتصر على حالة الحزن وانفعالها وإيقاعها التأمليّ مثلاً، بل استوعب حالات الفرح والإحباط واليأس والخيبة والضياع والحب والانتشاء وغيرها، لما يتمتّع به هذا البحر من إمكانات واسعة.

كان اكتشاف هذه الإمكانات الموسيقية عند الشعراء الجدد ومن بينهم حجازي ((من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة، لقد تكشّف هذا البحر عن إمكانات نغمية دلّت على استعداده الكبير للمطاوعة وبصورة خاصة من خلال التشكيلات الممكن استثمارها بالنسبة لأضرب السطر الشعري))[10].

غير أن ما يمكن ملاحظته في استخدامات حجازي لهذا البحر أنّه في تناقص مستمرّ، ففي ديوانه ((**مدينة بلا قلب**)) تأتي [16] قصيدة على بحر الرجز من مجموع[26] قصيدة، وفي ديوانه الثاني ((**لم يبق إلا الاعتراف**)) أكد البحر حضوراً مهماً استأثر بـ [16] قصيدة من مجموع [28] قصيدة، أما ديوان ((**أوراس**)) فقد جاءت قصيدتان فقط من مجموع[5] قصائد على الرجز، في حين لم تتجاوز في ديوانه الرابع ((**مرثية للعمر الجميل**)) الثمان قصائد من مجموع[27] قصيدة.

إنّ من أبرز الملاحظات التي يمكن تسجيلها على طبيعة تعامل حجازي مع بحر الرجز إنه كان لا يستخدم تفعيلة الرجز التامة ((مستفعلن - - ب -)) بحيث تسيطر على تفعيلات القصيدة، بل إنّ ما يكثر عنده ويتجاوز التفعيلة المركزية هي التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن ((متفعلن ب - ب -)) بالدرجة الأولى، والتفعيلة الزاحفة زحاف الطي ((مستعلن - ب ب -)).

ونحسب أنّ السبب في ذلك يعود إلى الإيقاع المرن والانسيابيّ متوسط السرعة الذي تتّجه إليه تفعيلتا ((متفعلن / مستعلن)) بالذات، وهو يتجاوز الإطار النمطيّ لإيقاع ((مستفعلن)) المتثاقل بعض الشيء بتهدجه وقلة مرونته. أي أنّ تفعيلة ((مستفعلن)) حيادية ذات استقلالية إيقاعية واضحة، في حين تمتلك تفعيلتا ((متفعلن / مستعلن)) قدرة واسعة ومرنة على تجاوز الحياد والاستجابة لمختلف أنواع الحالات الانفعالية.

وقد استخدم حجازي أيضا في بحر الرجز زحافًا آخر هو العقل ((مستفعلْ - - -)) في قصيدة ((الدم والصمت)):

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء[11]

فالتفعيلة الأخيرة من هذه الجملة الشعرية ((ح الصحراء)) جاءت زاحفة زحاف العقل ((مستفعلْ - - -))، وعلى الرغم من أنّ هذا الزحاف وارد في بحر الرجز ولاسيّما في قصيدة الوزن، إلّا أنّه قليل في قصيدة التفعيلة.

ونحسب أنه سبّب في المقطع المذكور توقّفاً إيقاعياً لا تخطئه الأذن الموسيقية، فبعد التفعيلات الخمس ((متفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / متفعلن)) تأتي ((مستفعلْ)) لتوقف حركة النموّ الإيقاعيّ قسرياً، على النحو الذي لا ينسجم فيه مع هذا الشجن الحزين المنطلق ذهنياً من مسافات وأقاص موغلة في البعد والعمق، على النحو الذي يفرض على المقطع استرسالاً موسيقياً عرقلته التفعيلة الأخيرة وأخلّت توازنه.

ويأتي بعد بحر الرجز بحر ((المتدارك)) الذي يحتلّ مساحة واسعة من تجربته العروضية، ولا شكّ في أنّ للمتدارك إمكانات نغمية لا تقلّ أهمية وسَعَةً عن الرجز، وذلك لتنوّع زحافاته وعلله ((فعْلن - -)) و ((فعِلن ب ب -)) فضلاً على تفعيلته التامة ((فاعلن - ب -))، التي يندر وجودها في شعرنا القديم في حين تكثر في شعرنا الجديد على نحو لافت.

أما في المرتبة الثالثة فيجيء بحر ((الرمل)) يعقبه من حيث الكثرة في شعر حجازي البحر ((الكامل)) الذي غالباً ما يختلط إيقاعياً ونغمياً بالرجز.

إذ ما يجب ملاحظته والالتفات إليه هو أن العلاقة الأساسية بين الكامل والرجز تكمن في أنّ تفعيلة الكامل التامة ((متفاعلن ب ب - ب -)) حين تزحف زحاف الإضمار تتحوّل إلى ((مستفعلن - - ب -)) وهي تفعيلة الرجز التامة، وعلى الرغم من أنّ هذا الأمر يحدث كثيراً في البحور التي تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة، إلّا أنّ العلاقة هنا بين الكامل والرجز ذات خصوصية لافتة.

الشاعر حجازي يفيد من كلّ ما يقدمه الكامل والرجز من زحافات ويستثمرها بلا تحفظ، إذ إنه يدرك بوعيه الموسيقيّ والإيقاعيّ القوي حساسية هذه الإمكانات:

شدوان

مدينة طفت على وجه الزمن

سكنتها وحدي

وها أنا أدفع من دمي الثمن

بيني وبينك كلّ هذا الليل يا أمي

وآماد الظهيرة[12]

فيستخدم زحاف الخبن ((متفعلن ب ـ ب ـ)) ويستخدم أيضا زحاف الطي ((مستعلن ـ ب ب ـ)) مع البحر الكامل، وإذا كان هذا مما لا يجوز في قصيدة الوزن فإنّ الشعراء الجدد في قصيدة التفعيلة استخدموه بحرية كلما وجدوا ذلك ضرورياً ومناسباً.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ حجازي استخدم بحوراً أخرى بنسب متفاوتة كالمتقارب والوافر والبسيط والطويل وغيرها، كاشفاً في كلّ ذلك عن حيوية ومرونة عالية تنمّ عن وعي وإدراك لأهمية عضوية الموسيقى في نصه الشعريّ.

الإيقاعُ الداخليُّ

تشكّل الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخليّ قضية جديدة في معالجة المشكلات الفنية في الشعر الجديد ولاسيّما في عضوية الموسيقى، إذ توجّه الشعراء الجدد نحو البحث في نسيج النصّ الشعريّ لاكتشاف أنماط آخرى من الموسيقى الداخلية، يخلقها النصّ اعتماداً على مصادر كثيرة، ولم يكن خلق هذه الأنماط ((إلّا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكّلها وتسهم في إغنائها القافية المفتقدة التي ضيّعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة))[13]. وسعى إلى تعويضها بإمكانات شعرية جديدة مستمدّة من طبيعة الشكل الجديد وما يمكن أن يتمخّض عنه من روح إيقاعية مضافة.

تركّزت أولى المحاولات حول اكتشاف العلاقة الجدلية الشعرية بين حساسية المعنى وإيقاعية الموسيقى، إذ ((إنّ بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً))[14]، ومن هنا نشأ الاهتمام بما يدعى بـ (موسيقىاللفظ)، وهذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة ((بل تنشأ (أولاً) من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضاً، وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر))[15].

يتوافر شعر حجازي على قدر كبير من العلاقات في هذا السياق، ونحسب أنّ الولوج في عملية قراءتها وتحليلها قد لا يتجاوز هنا دائرة التجريب لأنّ مثل هذه المسائل تحتاج إلى دراسات حديثة متخصصة، حتى تستطيع القطع في حسم هذه العلاقة التي تبدو على قدر عالٍ من الغموض والإلباس والخصوصية والدقة.

لو أخذنا ـ على سبيل المثال ـ هذا المقطع الصغير لحجازي من قصيدة ((الرحلة ابتدأت)):

يجتاحنا همّ ثقيلٌ أنها اقتربتْ
فماذا نبتغي بعد الوصول [16]

وحاولنا أن نوجد علاقات إيقاعية محدّدة في موسيقى الألفاظ في سياق فضاء المعنى، لاستطعنا أن ندرك نمطاً معيّناً من العلاقة يتسم بتوازن الدلالات المعنوية للألفاظ مع الإيقاع.

فحرفا المدّ في الفعل ((يجتاحنا))، زائدا المناخ المعنويّ للفعل الموحي بالاستلاب والاحتلال والقهر، وكذلك التشديد/التضعيف في الدالّ السلبيّ ((همّ))، فضلاً على تنوين اللام في ((ثقيلٌ)) زائداً مدلولها العميق، وحرف المدّ الطويل ((الياء)) فضلاً على حروف المدّ الأخرى في المقطع، كلّها تشترك وتحتشد وتتناغم في رسم إيقاع داخليّ بطيء وثقيل وممتد.

ويمكن تطبيق المنهج الاستقرائيّ نفسه على مقطع آخر من قصيدة له بعنوان ((كائنات مملكة الليل)):

آهٍ من الظلّ الذي يعبق في واجهة الدارِ
من الضوء الذي يشعُّ كالماسات في
مفارق النخل (17)

فدالّ ((الظلّ)) بتشديد لامها زائداً دلالتها المعنوية المعروفة حين تضاف إلى الفعل ((يعبق))، وبانسجامه المعنوي مع الفضاء الدلاليّ لـ ((الظلّ))، يشكّل إيقاعاً داخلياً من نوع خاصّ يتّسم بالتهادي والهدوء والتناسق والامتداد.

كما أنّ الدوال المتضافرة ((الضوء / يشعّ / الماسات)) بعلاقتها الداخلية والشكلية وبانسجامها مع سياق النصّ، وبتوحد دلالاتها المعنوية ترسم خطاً إيقاعياً منسجماً تتناوب فيه الحركة والسكون والبريق والانعكاس.

فالموسيقى الداخلية هنا بخفوتها وعلوّها وسرعتها وثقلها تهيء الأنشطة الذهنية للمتلقي، في سبيل استقبال معنى معيّنٍ كامنٍ في مدرج ما من مدارج الفضاء الإيقاعيّ، ومن دونها يكون من الصعب استيعاب إشكالية المعنى وتمثّل قيمها الرئيسة.

تؤدي الأصوات دوراً كبيراً وفعّالاً في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النصّ وتشغيله إيقاعياً، إذ طالما أنّ القصيدة الجديدة ليس هدفها الإنشاد أو التطريب في آليّة الإلقاء والاستماع فـ ((إنّ الإيقاع الصوتيّ في الإيقاع المعروف ضروريّ جداً))(18)، لأنه يتجاوز المعنى التقليديّ للموسيقى الشعرية المحدّد عادة بنظام المقاطع والحركات والسكنات المتكررة على نحو رتيب في القصيدة، إلى ((وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معيّن، فالموسيقى خارجية وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأول فإنّ الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين))(19).

وتكمن أهمية الإيقاع الداخليّ وخطورته الفنية ذات المدى التعبيريّ الشعريّ ((في كونه جزءاً متميزاً من العنصر الموسيقيّ في القصيدة الحديثة، جزءاً يتولد من حركة موظفّة دلالياً، إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولّد الدلالة))(20). غير أنّ دراسة

الإيقاع الصوتيّ لا يمكن أن تبقى معتمدة على الافتراض والتجريب والقراءة السماعية المجردة والتحليل النقديّ الرؤيويّ، فهي بحاجة إلى مختبرات وأجهزة صوتية حديثة تسهم في رصد هذه القضية رصداً علمياً صحيحاً، لأنّ طريقة نطق القصيدة من طرف الشاعر وتأثره نفسيا بطبيعة تجربتها تؤدي دوراً مهماً في صياغة الإيقاع وتحديده.

ونحسب أنّه آن الأوان للالتفات إلى مثل هذه الدراسات المتخصصة في سبيل خرق تقليدية الأوزان الشعرية ((بحثاً عن آفاق إبداعية خلاّقة، وبحثاً عن شكل شعريّ جديد))[21]، يضع عضوية الموسيقى على عتبة بحث مختلف يغني بنيتها.

ولو حاولنا قراءة بعض النماذج في شعر حجازي على سبيل التجريب ـ ضمن مساحة الإيقاع الداخليّ ـ لاكتشفنا أهمية الدور الذي تؤديه الأصوات في الموسيقى الداخلية:

وتسلّ سيفك في وجوه عدوّهم [22]

فصوت ((السين)) الصفيريّ في ((تسلّ)) زائداً صوت ((السين)) في ((سيفك)) يؤلّفان نمطاً إيقاعياً معيّناً، يتوازن مع إيقاع الأفكار المنبعثة من الفعل والمفعول به القائم ((على التوازي والترديد، ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية))[23].

وكذلك المقطع الآتي:

شدوانْ
البحر والبركانْ
والنجم بالنجم اقترنْ [24]

فلو نلاحظ الأصوات المتكررة المترددة ((ن ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن / ب ـ ب / أ ـ أ / ر ـ ر ـ ر / ج ـ ج / م ـ م))، مع الأخذ بنظر الاعتبار توافق بعضها واصطدام البعض الآخر، لعرفنا أيّة أهمية تحدثها هذه الأصوات قي تأليف موسيقى داخلية.

وكذلك في هذا المقطع:

ستظلّ ريح الشرق تسألُ، والشمالْ
ستظلُّ تمطرُ في عيون العائدين من القتالْ [25]

فالأصوات المتعاقبة ((س ش س ش س)) مثلا تؤلّف نمطاً موسيقياً داخلياً يوحي بالتوقّع والاستقبال والديمومة.

يأخذ الإيقاع الداخليّ أشكالاً لا حصر لها إذ هو يبقى مرهوناً بطبيعة شعرية الإيقاع في المجال الشعريّ المعيّن، فلو لاحظنا بإمعان هذا المقطع مثلا:

إنه يتجاوز ميعاده،
ثم يدخلُ معتذراً،
خالعاً عنه ما يرتدي،

جالداً نفسه بيديه،
يمزّق أعضاءه ندماً،
ويقدّمها لُقَماً للمعادن،
نابضةً بالضراعة والخوفِ،
لكنه في النهاية ينظر من حوله،
فإذا هو ملقىً به،
في بداية ذات الطريق ![26]

لوجدنا أنّ أكثر من مظهر إيقاعيّ داخليّ يعمل على تأسيس بينة إيقاع داخليّ يثري موسيقية المقطع ويعمّق طاقتها الصوتية، ولاسيّما الأحوال المتعاقبة المنصوبة بتنوين الفتح وما انسجم معها من من دوال أخرى انتهت بتنوين الفتح ((معتذراً / خالعاً / جالداً / ندماً / لقماً / نابضةً / ملقىً))، وإذا ما أُخذت في سياق التشكيل الدلاليّ المتبلور في صورة جلد الذات ومعاقبتها في تكرار مستمرّ للحركة، فإنّ ذلك يمكن أن ينشيء فضاء إيقاعياً تتلازم فيه الدوال مع المدلولات وتشترك معاً في صياغةٍ صوتيةٍ إيقاعيةٍ نابعة من قلب المشهد لا من خارجه.

بإمكان الباحث أن يكتشف ويستنتج أشياء كثيرة من هذه العلاقات الصوتية ذات الأثر المهم في فهم هذه الظاهرة، غير أنّها لا يمكن أن تفضي إلى نتائج علمية واضحة لأنها تعتمد على الذوق والتجريب وحساسية القراءة وثقافتها، بالشكل الذي لا يمكن لها أن تقرّر على نحو نهائيّ نتائج يمكن اعتمداها والاطمئنان إلى سلامتها، فهي بحاجة إلى وسائل علمية متطورة لإقرارها وتوثيقها.

إيقاعيّةُ القافية

للقافية دورها الفعّال في موسيقى القصيدة الجديدة التي تحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً ونوعياً ومحسوباً، فالشعر الحديث ((يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع، إنّ الطول الثابت للشطر العربيّ الخليليّ يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح، بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كلّ شطر فلا يغفل عنها إنسان، فأما الشعر الحرّ فإنّه ليس ثابت الطول، وإنما تتغيّر أطوال أشطاره تغيّراً متّصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنين وهكذا، وهذا التنوّع في العدد مهما قلنا فيه يصيّر الإيقاع أقلّ وضوحاً، ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كلّ شطر، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرر إلى درجة مناسبة، ويعطي هذا الشعر الحرّ شعرية أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له))[27].

إلّا أنّ هذه القافية بأنماطها المتعددة يجب أن تقوم على أساس العلاقة الوثيقة بين الفكرة والقافية، ((وأن ترتبطا باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنّه

ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقّة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلّف مغتصب لا تطرب له الأذان، أما إذا تابعت الأفكار في تسلسل طبيعيّ مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلّف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطنيّ في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال))[28].

وتسهم بقية العناصر الأخرى داخل هذه الرؤية ((في بناء القصيدة وفي تحديث لغتها))[29]، ويمكن أن تكون على هذا الأساس عنصراً حديثاً وحتى عنصراً مستقبلياً[30].

غير أنّ للقافية سلبياتها الكثيرة أيضاً، إذ إنّ الإسراف في العناية بها من دون ضرورة ((يفقد الشاعر عادة ربط المعاني بعضها ببعض ربطاً منطقياً، ومعنى هذا أنه يفقده عادة التفكير))[31]، لذلك فإنّ استخدامها في القصيدة يجب أن يكون نتيجة لتفاعلها مع المعنى في الذهن[32]، مع الأخذ بنظر الاعتبار حاجة النفس إلى إدراك ذاتها والإفصاح عن نفسها، والفوز ببغيتها على نحو أشمل.

ولا يمكن لحاجة النفس هذه أن تتحقّق إلّا بوساطة التعادلات الصوتية للقوافي[33]، التي تضيف إلى الوزن الشعريّ في القصيدة بعداً موسيقياً جديداً قادراً على التعبير، فـ ((إذا كان الوزن ذا صلة عضوية بالنصّ الشعريّ بما يبعثه من موسيقى ذات إثارة في النفس والحسّ معاً، فإنّ الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا توافرت القافية))[34]، وبذلك تعدّ آليّة التقفية على وفق هذه الحساسية من ((أكثر الوسائل وضوحاً للتأكيد على نبض الشعور والمعنى أيضاً))[35].

إلّا أنه مع كلّ هذه الأهمية التي تكتسبها القافية في القصيدة فهي ليست شيئاً حاسماً في بنيتها الموسيقية، إذ ((إنّ ما تحدثه القافية من دغدغة ليس له من جمال الوقع في الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية في الإيقاع))[36]، ما دامت القصيدة الجديدة لا تهدف إلى التطريب وإثارة الحماس السماعيّ.

إنّها تخزن في داخلها عالماً جديداً مثقلا بالرمز والأسطورة والفكر والفلسفة والوجود، وما إلى ذلك مما يشكّل في المصطلح المتداول عامل ((المعنى))، فلو اعتمدت القصيدة الجديدة على الموسيقى الخارجية فقط لأحدثت فاصلاً كبيراً بين القصيدة كبنية موسيقية وبينها كبنية لغوية، ومن هنا كانت مسؤولية الشاعر في إحداث هذه العلاقة المتجسّدة المتجانسة المتوحدة بين عضوية عنصر الموسيقى بأشكالها المختلفة وعضوية عناصر القصيدة الأخرى.

يولي الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي القافية اهتماماً كبيراً، وقد لا نكون مغالين إذا قلنا بأنه لا توجد قصيدة من قصائده بلا نمط معيّن من القوافي إلّا ما ندر، وما يمكن ملاحظته في هذا الصدد أنّ استخدام القافية يقلّ بين ديوان وآخر حتى يصل إلى أقلّ حدّ ممكن في ديوانه ((كائنات مملكة الليل)) وقصائده اللاحقة الأخرى.

إنّه يستخدم التقفية الداخلية على نحو متنوّع، ولو حاولنا فحص بعض النماذج التي استخدمها في هذا السبيل لأدركنا أنه كان في بعض الأحيان يقحم القوافي، على نحو يحاول فيه الحفاظ على وحدة المقطع الموسيقية لكنه ينسى ارتباطها بالفكرة، بحيث تصبح القافية زائدة ومقحمة لا تضيف شيئا إلى فضاء النصّ:

كنت أهوى هؤلاء الشعراء

أرتوي من دمعهم "كلّ مساء"(37)

فالتقفية ((كلّ مساء)) تبدو من حيث المعنى زائدة ولا تضيف شيئاً إلى الفضاء الدلاليّ، لأنّ الاكتفاء بـ ((أرتوي من دمعهم)) يحقّق المعنى المراد ويقتصر دور عبارة ((كلّ مساء)) على المحافظة على النمط التقفويّ ليس غير.

ويقال الشيء نفسه على المقطع الآتي:

وغصون التوت تمشي في الشفق

عاريات " لا ورق " (38)

إذ إنّ ((لا ورق)) لا تضيف شيئاً إلى ((عاريات)) سوى اتساقها مع ((الشفق)) في القافية.

وكذلك في هذا المقطع:

وأقبلت سيارة مجنّحة

كأنها صدر القدر

تقلّ ناساً يضحكزن بضفاء

أسنانهم بيضاء " في لون الضياء " (39)

فالصفة التشبيهية الثانية ((في لون الضياء)) لا تحقّق إضافة معنوية جديدة إلى الصفة الأولى ((بيضاء))، فاقتصر دورها في هذا الإطار على توازن القافية.

كذلك في:

نحن هنا وفي عيوننا الوطن

وجوه آباء، وأبناء، وذكرى، وزمن (40)

حيث تبدو مفردة ((زمن)) زائدة تماماً بلا أيّة قيمة دلالية وذلك لأنّ ((ذكرى)) عوّضت عنها معنوياً وسياقياً، ولم يكن ورودها الزائد هنا سوى المحافظة على التقفية.

وينطبق الشيء نفسه على المقطع الآتي:

تتابع اللحن

وماجت الصور

وانفتح الكنز الذي،

لم يتّضّح لغيرنا " من البشر "(41)

فتالتقفية الحاصلة في ((من البشر)) استطاعت أن تحافظ على النسق التقفويّ لكنّها لم تستطع إضافة شيء آخر إلى النصّ، وظلت على المستوى الدلاليّ طارئة وغير مفيدة.

وهناك نماذج أخرى تقع في هذا الإطار لا مجال لحصرها، في حين استطاع حجازي في الجانب الآخر من الاستخدام التقفويّ الناجح أن يتسخدم التقفية بأسلوبية ذكية وواعية في نماذج كثيرة أيضاً، بحيث تبدو جزءاً لا يتجزأ من عضوية النصّ:

أنسج ظلّي برعماً
وكائنات شبقة
أبحث عن مليكتي
في غيمة أو صاعقة
أطبع قبلتي على
خدودها المحترقة (42)

فالقوافي الحاصلة ((شبقة / صاعقة / محترقة)) متوازنة توازناً موسيقياً معنوياً.

وكذلك في أنموذج آخر:

كانت الليلة في آخرها
حين بدأنا ـ دون أن ندري ـ الحوار
وقبل أن نكمله عاد النهار
فلاذ كلٌّ بالفرار (43)

إذ تتوازن القوافي ((الحوار / النهار / الفرار)) أيضاً على نحو لا يمكن الاستغناء عن أحدها، ونماذجه في هذا المجال كثيرة أيضاً لا يمكن حصرها.

بلاغةُ القافية وخصوصيةُ التماسك الإيقاعيّ

تعدّ القافية عنصر حسم رئيساً ومهماً وجوهرياً في موسيقى القصيدة العربية القديمة ((قصيدة الوزن)) كما لاحظنا وعرفنا في شعرنا القديم كلّه، باعتبار أنّ نظامها الموسيقي الخارجيّ يعتمد أساساً على القيمة الإيقاعية التي تولّدها القافية، وهي تمثّل الشكل الأول والأهمّ في هذا النظام ولا يمكن على الإطلاق التلاعب بنمطية القافية وتقليديتها في هذه القصيدة إلّا في حدود ضيقة معروفة.

كان التطور الوحيد الذي حصل في محاولة كسر هذه النمطية والرتابة الموسيقية هو ظاهرة تنوّع القوافي في القصيدة الواحدة على وفق أنظمة ومعايير وقواعد خاصة. غير أنّه بتطوّر التجربة واكتشاف إمكاناتالبحور الشعرية وزيادة الوعي الموسيقيّ الذي أدّى إلى اكتشاف منابع جديدة للإيقاع ومظاهر جديدة للموسيقى الداخلية، قلّ حضور القافية وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقيّ للقصيدة العربية، إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد، بعد أن أصبح الذوق

العام للمتلقي أكثر ذكاءً ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليديّ المعتمد على الغناء والتطريب.

إذ تطوّرت استجابته ونما ذوقه واتّسعت آفاق استجابته باتجاه محاولة اكتشاف منابع الإيقاع العميقة في القصيدة، بالقدر يخدم فكرتها ويقدم موضوعها بأساليب أكثر تطورا وعمقا ورؤية. إلّا أنّ القافية في القصيدة الجديدة لم تنعدم ولن تنعدم تماماً، لما توفّره أحياناً من أجواء إيقاعية خاصة لا يمكن الاستغناء عنها، لكنّ شرط القافية المعاصر هو توازنها التام مع السيولة الشعرية للفكرة وحاجة هذه الفكرة إلى حساسية توقيعية معيّنة تضاعف من كفاءتها الشعرية، وتتلاءم مع طبيعة السياق الشعريّ إيقاعياً دلالياً.

بمعنى أنّ على الشاعر أن لا يتكىء على القافية في سبيل الفكرة ولا أن يفعل العكس، إنما يجب أن يقدّم لنا وعيه في مستوى متقدّم من نضج المخيلة بجانبيها التخييليّ والدلاليّ، محققاً بذلك موازنة من نوع ما بين إيقاع القوافي وإيقاع الأفكار في القصيدة، بوساطة الأنماط المتعددة المتاحة والممكنة للقوافي، وبما تحمله من مخزون إيقاعيّ يتكثّف في ما يسمى في المدوّنة النقدية العربية القديمة بـ ((حرف الروي))، وهو الحرف الأخير من القافية بسكونه أو بحركته المشبعة بالكسر أو الضمّ أو الفتح، مع الأخذ بنظر الاعتبار مقياس الوحدة الزمنية للقافية من حيث الطول والقصر.

إنّ القافية بنمطها الداخليّ تستخدم على أساس قانون الجمل الشعرية البديل لقانون الأبيات الشعرية، فتمثل على هذا الأساس وحدة موسيقية كاملة باعتبار أنّ القصيدة الجديدة تتكوّن من عدد من الجمل الشعرية تختلف في طولها وقصرها حسب طبيعة الموقف النفسيّ والفكريّ والعاطفيّ داخل القصيدة.

وغالبا ما تسجّل القافية توقيعا تنتهي به الجملة الشعرية، وقد تتنوّع القوافي حسب نظام متعاقب أو متسلسل أو متناوب أو قد تعتمد القصيدة أحيانا على وحدة التفعيلة.

ويجب أن تقوم مخيلة الشاعر بتحديد نمط القافية وحساسيتها على وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها الفكريّ والموضوعيّ والثقافيّ والعاطفي، ومن دونها تسقط القافية ومن بعدها القصيدة في شرك التقليد والمحاكاة، الذي ينأى بالفنّ الشعري عن خصوصياته وطبيعته الفنية والفكرية والتعبيرية، ويخرج من كونه عملاً عقلياً وفنياً وعاطفياً إلى نمط تعبيريّ صرف.

لذلك فإنّ عملية إحداث مواءمة وموازنة إيقاعية تامة بين إفرازات الموسيقى الداخلية وإيقاعاتها وبين القافية أمر تتولاه المخيلة أولاً، لأنّ فضاءها ـ بطبيعة الحال ـ يسمح بإعداد هذه الموازنة وطرحها قيد التنفيذ والإنجاز ليس هذا حسب، بل إنّ القافية يجب أن تكون وسيلة من وسائل تحديث اللغة ومعرفتها، ومتى ما افتقدت هذا الشرط فإنّها تصبح قافية مجرّدة لا تختلف عن استخداماتها القديمة في شعرنا القديم.

ومن هنا تتأتى خطورة وصعوبة استخدامها بشكل حديث يتناسب مع حداثة القصيدة الجديدة، وبهذا يمكن القول إنّ الاستغراق في استخدامها يؤدي إلى فصل إجباريّ في القصيدة بين مستوى الموسيقى ومستوياتها الأخرى فينعدم شرطها الإبداعيّ.

على هذا الأساس لا تصبح قضية القافية ضرورة إبداعية موسيقية في كلّ قصيدة، إنّما يخضع ذلك لطبيعة التجربة وتدخّل المخيلة في فرض نموذج موسيقيّ يتوافق مع خصوصيات التجربة، فقد تحتاج القافية بشكل معيّن وقد لا تحتاجها.

ولم تعد القافية عنصر حسم رئيساً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معيّن من القصائد إلّا باستخدام القافية وقد لا ينجح نمط آخر إلّا بعدم استخدامها.

يمكننا في هذا السبيل فحص بلاغة التقفية في قصيدة ذات استخدام واضح للقافية في قصائد حجازي هي ((إيقاعات شرقية))، من أجل الكشف عن حيويّة هذا الاستخدام وقيمته الفنية والعضوية المنعكسة على مجمل البناء الشعريّ في القصيدة:

أغويتني.
يا أيها الوجهُ الحسَنْ
ولم تقدم لي الثمنْ
لا طرحةَ العرسِ،
ولا
فرحة أعضاء البدنْ
وكان شعري خيمةً،
وكان نهداي عشيقين،
وكانت سرّتي كأساً،
وكانت فخذي
إبريقَ خمرٍ ولبنْ !
وذبحوني !
آهِ أهلي ! ذبحوني !
لم تقدم لي الكفنْ
يا أيها الوجه الحسنْ
وكان شعري
كان نهدايَ
وكانت جثتي
ينهشها الإيقاعُ
ينـْ!(44)

تتألّف القصيدة بنائياً من أربعة مقاطع يتوازى فيها المقطعان الأول والثالث، والثاني والرابع، بطريقة تعاشقية لا تخلو من حسّ إيقاعيّ متوازن في ترتيبه.

وإذا ما عاينّا عتبة العنوان فسنجد أنها تشتغل هي الأخرى على بنية إيقاعية في مستواها اللفظيّ ((إيقاعات / شرقية))، تنفتح على مستويين دلاليين متضادّين.

الأول مستوى احتفاليّ يحيل على غنى الشرق بأنواع الإيقاعات الشرقية وهي مسألة تاريخية وحضارية معروفة تحسب لتميز الشرق وتحضّره.

والثاني مستوى نقديّ يحيل على نقد الشرق بغفوته على سلسلة إيقاعات أبعدته عن روح الحضارة المعاصرة، ويمكننا الإفادة من التحليل الإيقاعيّ لبنية اشتغال القافية في القصيدة لكشف المستوى الأرجح في الفضاء الدلاليّ للعنونة.

يتجه المقطع الأول في بناء تشكيله الشعريّ نحو أسلوب حواريّ ـ سرديّ تحكي فيه راوية أنثوية حكايتها بمخاطبة نموذج يمثل (الآخر) المُغوي، ويتضمّن المقطع ثلاث قوافٍ هي ((الحسنْ / الثمنْ / البدنْ)) تحتشد احتشاداً ظاهراً في المقطع.

وإذا ما حاولنا إيجاد تفسير للزخم التقفويّ هنا فإنّ طبيعة المقطع الحوارية السردية، وأسلوبية عرض المشهد الحكائيّ على الراهن السرديّ بكلّ دفقه وحرارته، هي التي ولّدت ضرورة إيقاعية للكثافة التقفوية التي حصلت هنا، لأنّ آليّة التركيز على إثارة التلازم التقفوي بتكرار الإيقاع من شأنه أن يثير الانتباه إلى محطات التوقّف على القافية الساكنة، على النحو الذي يحفظ قيمة التوتر الإيقاعيّ لصالح إيصال فكرة الحكاية بإلهاب حماس التلقّي نحو التكرار التقفويّ وتماسكه في مساحة شعرية ضيّقة نسبياً.

في حين يتجه المقطع الثاني اتجاهاً معاكساً لاتجاه المقطع الأول، إذ تتضح وجهته نحو الذاكرة بأسلوبية استرجاعية تنقل فضاء الحوارية السردية الراهنة إلى حوارية ذاتية مونولوجية، تنفصل عن المحيط الشعريّ وتنشغل بكينونتها الذاتية في محضن الذاكرة بعيداً عن ضغط الراهن السرديّ والتزاماته وضروراته.

بحيث لا يستلزم ذلك أيّة إثارة إيقاعية يمكن أن تلهب حماس متلقٍ محدّد، بل ثمة رحابة وهدوء واستكانة إيقاعية بعودة الذات الشعرية الساردة إلى الذاكرة ((وكان / وكان / وكانت / وكانت))، لمحاكاة أحوال الجسد ((شعري / نهداي / سرّتي / فخذي)) وصفاته وخصائصه وتشبيهاته ((خيمة / عشيقين / كأسا / إبريق خمر ولبن))، على النحو الذي لايستلزم ضغطاً تقفوياً يثير الانتباه، لذا فقد احتوى المقطع على تقفية واحدة هي ((لبن))، لكنها توازت مع سياق التقفية الموحدة في عموم القصيدة.

يسترجع المقطع الثالث ـ توازياً مع المقطع الأول ـ الحالة السردية القائمة على عرض المشهد بإيقاع راهن يتوجّه إلى مخاطب، وهو يستدعي كثافة تقفوية تتلاءم مع

الطبيعة السردية التي تفترض وضعاً حكائياً ساخناً في رواية الحكاية، بحيث تكررت التقفية الموحدة في هذا المقطع مرتين ((الكفنْ / الحسنْ)).

إلّا أنّ المقطع الرابع توافق وتوازى مع المقطع الثاني في اعتماد الوصف الذاكراتيّ باستخدام الأفعال الماضية الناقصة نفسها ((وكان / وكان / وكانت))، التي تتوجّه أيضاً إلى مناطق الجسد ((شعري / نهداي / جثتي)) من دون صفات وخصائص وتشبيهات. فضلاً على انفتاحه على لحظة إقفال تنتمي ـ لفظاً ـ إلى فضاء الإيقاع ((ينهشها الإيقاع / ينـْ !))، وهي خاتمة إيقاعية استعارية تحوّل الإيقاع إلى حيوان مفترس ينهش الجسد بعد أن تحوّل إلى جثّة بفعل الإيقاعات الشرقية التي حرمت مفرداته من التمتّع باحتفالياتها، فقد حرمت ((شعري / نهداي / سرّتي / فخذي)) من وظائفهما المُتعيّة الحرّة ((خيمة / عشيقين / كأسا / إبريق خمر ولبن)). وأحالت الجسد في خاتمة الحكاية إلى جثّة تصلح فريسة للإيقاع الذي اكتفى بنصف فعل ((ينـْ !)) ساكن لكن بتقفية كاملة، تنهي احتفالية التقفية بهذا القطع الفعليّ المشحون بطاقة تدليل هائلة يمكن أن تجيب على سؤال العنوان.

خضع النظام التقفويّ هنا لبلاغة تقفية من نوع خاصّ، إذ تشابكت البنية الدلالية والبنية التقفوية تشابكاً تشكيلياً ينطوي على قدر كبير من التماسك والجدل، على النحو الذي تدخّلت فيه القافية في توجيه الحسّ الشعريّ والاستجابة الشعرية العميقة لبنية اللغة الشعرية ومتطلباتها الدلالية، وأسهمت في الارتفاع بمستوى جمالية الأداء الشعريّ إلى مرحلة راقية أكّدت ضرورة التقفية هنا وبهذا المستوى الذي توزّع على مقاطع القصيدة بنسب تتوازى مع مكوناتها البنائية الأخرى.

الجملةُ الشعريّةُ وإيقاعيّةُ التقفية

مصطلح الجملة الشعرية هو مصطلح حديث تمخّض عن التجربة التشكيلية الجديدة للقصيدة الحديثة فلم يكن معروفاً في السابق سوى نظام واحد هو البيت الشعريّ. إنّ الجملة الشعرية هي بنية موسيقية مستقلة مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر واحد أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها استقلالية موسيقية، إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف العاطفيّ والنفسيّ والفكريّ للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النَفَس عند الشاعر من جهة أخرى.

لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة مفتوحة وقد تكون قصيرة مكتنزة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية المقفلة لنمطين من البناء الموسيقيّ.

النمط الأول هو النمط التدويريّ الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة كاملة، لتبدأ بعدها جملة جديدة بتفعيلة جديدة من دون وجود فضلة موسيقية.

والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكل نصف أو ربع أو أيّ جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة، لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة فلا يحصل عندئذٍ التدوير.

ولكلّ من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

تلعب القافية الواحدة دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكّل التقفية نهايات الجمل الموسيقية التي يمكن أن تشكّل نهايات دلالية في الوقت نفسه.

وننتخب هنا على سبيل التمثيل نصاً شعرياً للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان ((الرجل والظلّ))[45] لقراءة تجليات هذه الفكرة الإيقاعية فيها.

القصيدة مؤلّفة من ثماني جمل شعرية نرصفها رصفاً خطيّاً على الشكل الآتي:

1 ـ يوم تركناه وسافرنا،
اشترى في الغسق النازل خبزا وشموعا
ثمّ عاد وحدهُ
يجوس في غرابة البيتِ
2 ـ كان العشاء حاضرا
ومقعدان
وأغانٍ كالعظايا ترتقي حوائط الصمتِ
3 ـ نادى فلم نأتِ
4 ـ وكانت القاهرة الآن طنينا مضمحلا
هذه القلعة كانت دائما تنهض في شباكه
تشبهه مئذنتاها
وهو يلقي ظلّه في زبد الوقتِ

5 ـ لا بدّ أن نطالع المرآة
أو نصاب بالجنون والمقتِ
6 ـ نادى فلم يردّ له سوى الظلّ الذي خفّ له
معتدل السمتِ
7 ـ ظلٌّ رشيقٌ بارعُ
أجمل من إبن ومن بنتِ
8 ـ نادمه حتى انقضى العام
وعدنا نطرق الباب عليه فبكى
واختار أن يبقى مع الموتِ

الجمل الثمان في القصيدة انتهت بتقفية موحّدة ((البيت / الصمت / نأت / الوقت / السمت / بنت / الموت))، تنتهي كلها بالتاء المشبعة بالكسر، وقد اختلفت الجمل الشعرية في طول موجاتها وتدفقاته الإيقاعية، فمنها ما جاء على أربعة أسطر شعرية

كالجملة الأولى، وعلى ثلاثة أسطر شعرية كالجملة الثانية، وسطرين شعريين كالجملة الخامسة، وسطر شعريّ واحد كالجملة الثالثة.

المناخ الموسيقيّ العام للقصيدة يقوم على (بحر الرجز) بزحافاته المتنوعة التي جاءت على وفق النظام الرياضيّ الحسابيّ الآتي:

- التفعيلة التامة ((مستفعلن / ـ ـ ب ـ)) كان عددها [24] تفعيلة، وهو أكبر حجم تفعيليّ في القصيدة.
- التفعيلة الزاحفة زحاف الطي ((مستعلن / ـ ب ب ـ)) كان عددها [20] تفعيلة.
- في حين جاءت التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن ((متفعلن / ب ـ ب ـ)) بأقلّ عدد وهو [10] تفعيلات فقط.

أي أنّ مجموع التفعيلات الزاحفة [30] تفعيلة يقابلها فقط ([24]) تفعيلة تامة. وتكمن بطبيعة الحال إمكانات هذا البحر الرئيسة في زحافاته التي توفّر له مرونة إيقاعية مدهشة.

غير أنّ متابعة النموّ الإيقاعيّ للجمل الشعرية يكشف لنا تحوّل الوزن الشعريّ من بحر الرجز إلى البحر البسيط، إذ نلاحظ أنّ الجمل الشعرية الثمان تنتهي كلّها بتفعيلة واحدة هي ((فعْلن / ـ ـ) المعلولة بالقطع من ((فاعلن / ـ ب ـ))، ليتغيّر النظام الموسيقيّ العام للقصيدة إلى البحر البسيط. فموسيقى الجملة بفضائها الإيقاعي الرحب إذن هي التي تحدد المناخ العام للقصيدة، ويمكن على هذا الأساس ملاحظة فعالية التدوير الجزئي مما يؤكد هذا الاتصال والتدفّق المتواصل في البنية الموسيقية للجملة الشعرية.

كان للوحدة التقفوية التي تمتّعت بها جمل القصيدة الشعرية دورها البالغ في صناعة هذا التماسك النصّيّ الإيقاعيّ بين شبكة الجمل، فالإيقاع المتهادي الهابط إيقاعياً إلى الأسفل بفعل حركة الكسر المشبعة التي هيمنت على حرف الروي في نهايات الجمل ((البيتِ / الصمتِ / نأتِ / الوقتِ / المقتِ / السمتِ / الموتِ))، والمرتبط بالدلالات المتنامية هبوطاً من ألفة المكان ((البيت)) وصولاً إلى ألفة القبر ((الموت))، يعكس نموذجاً من التصادي الإيقاعيّ الضروريّ لدعم قوة التدليل في القصيدة.

من هنا يكمن اكتشاف قيمة شعرية جديدة للتقفية تتمثّل بدورها في إسناد القوة التعبيرية المتمثلة بإشكالية المعنى في القصيدة، ولو انتبهنا إلى عتبة العنونة بتشكيلها الجدليّ الثنائيّ ((الرجل والظل)) لأدركنا قيمة التقفية الموحّدة وضرورة وجودها في القصيدة، من أجل التعبير عن حساسية العلاقة التواصلية القائمة على فعالية الضوء والظلّ بين الرجل والظلّ.

فديمومة التواصل الحميم تقتضي ديمومة حساسية تقفوية تعكس إيقاعاً حركياً موحّداً من أول تقفية إلى آخر تقفية، تعمل بوصفها إطاراً إيقاعياً يشدّ نهايات الجمل الشعرية بدائرة موسيقية متجانسة ويحقّق تماسكها الإيقاعيّ.

إيقاعُ الصورة

إنّ التداخل الحاصل في عضوية العناصر الإبداعية في القصيدة الجديدة يلفت الانتباه إلى الكثير من الظواهر الحديثة في تشكيل خصوصية بنيتها العامة. ولعلّ من الظواهر التي يمكن أن نرصدها في سياق بحثنا في هذا الفصل عن مظاهر التشكيل الشعرية في عضوية الإيقاع، هي حضور الإيقاع في الصورة وانعكاس الطبيعة الشكلية للصورة على فاعلية الإيقاع وحساسيته.

عضوية الإيقاع عضوية مركزية لا تتوقف عند حدود البنية العروضية بشكيلاتها المعروفة وميادينها ذات القيمة الحسابية والزمنية، بل تنفتح على قيم مضافة تتداخل مع خصوصيات العضويات الأخرى في البنية الهيكلية العامة لها. فضلاً على أنّ التشكيل الشعريّ الكليّ نفسه ينفتح هو الآخر على حساسيات الفنون المجاورة بتشكيلاتها وطاقاته وإيحاءاته كافة، ليعزّز في سياق استيحاء بعض من خصوصياتها التعبيرية ما يدعم عضوية شعرية ما بدلالة عضوية أخرى، على النحو الذي يزاوج بين مستوى عضوي ومستوى عضويّ آخر.

إذ سبق لحساسية الشاعر ـ بودلير ـ أن رصدت هذا التلاقح على صعيد البنية الشعرية مع البنى الفنية الجمالية في بقية الفنون، وما يمكن أن يتمخّض عنه من استيلاد حساسية جديدة بين عضويات الفنّ الشعريّ خاصة، يقول وهو يرهف سمعه لإيقاع الفنون يتردّد في فضائه الشعريّ ((أسمع موسيقى وأرى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الألوان والأصوات والعطور، ويخيّل لي أنّ كلّ هذه الأشياء وليدة شعاع واحد من الضياء، ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب))[46].

وربما كان هذا النشيد الذي يسمعه بودلير ويتمنّاه ويعمل على إنجازه في قصيدته هو نشيد ماراثونيّ مذهل، ((يجتهد الشعراء في الانضمام إلى مسيرته تحت مظلّة الرؤيا الشعرية، وهي تغذّ السير نحو أرض القصيدة الجديدة التي ينطلق من كنزها البؤريّ الثرّ العميق شعاع بودلير الملوّن الراقص بتشكيلاته المدهشة على الكون الإنسانيّ المحتشد بالرؤيا والتشكيل))[47].

تكشف هذه المداخلة البودليرية طبيعة الحساسية الراقية التي يتمتّع بها فنّ الشعر، وهو يتدخل على نحو ما في الفنون كافة، يأخذ منها ويعطيها ويتفاعل معها ويغذّيها ويتغذّى منها.

من هنا وفي سياق معالجتنا للحساسية الإيقاعية التي يتمتّع بها شعر حجازي، نذهب في هذا المحور من محاور قراءة العضوية الإيقاعية العميقة في شعره إلى فحص ما اصطلحنا عليه في هذا المجال الرصديّ بـ ((إيقاع الصورة)). وهو إيقاع

بصريّ ـ ذهنيّ ـ سمعيّ تتداخل فيه الألوان والأبعاد والصور والإيقاعات، في نشيد شعريّ يوجّه أنظار القراءة نحو أيقونية الحكاية الشعرية حيث تتلمّس الصورة في الإيقاع والإيقاع داخل الصورة، في حميمية عضوية يتألّق فيها النشيد الشعريّ وهو يتغنّى بالصورة ويتمثّل بالإيقاع.

نعاين في هذا المستوى العضويّ التشكيليّ المتداخل بين فضاء الإيقاع وفضاء الصورة قصيدة حجازي الموسومة ((مقتل صبي))[48]، وهي قصيدة تشير منذ عتبة عنوانها إلى أنّها تشتغل على فعالية الحكي، لكنّها توحي بالحساسية الإيقونية لصورة الحكاية التي سنجد صدى إيقاعها عالياً في موسيقى القصيدة.

تتكوّن القصيدة من ثلاث لوحات، في كل لوحة تنفتح الصورة على كون إيقاعي يغذّي مفردات اللوحة ويوقّعها بإيقاعه، ويفرض عليها نموذجه الموسيقيّ الصوريّ.

اللوحة الأولى تتألّف من شبكة مفردات تتضافر في سياق صوريّ حكائيّ مشترك وتخضع لإيقاع الصمت:

الموتُ في الميدان طنّْ
الصمتُ حطّ كالكفنْ
وأقبلت ذبابة خضراءْ
جاءتْ من المقابر الريفية الحزينةْ
ولولبتْ جناحها على صبيٍّ ماتَ في المدينةْ
فما بكتْ عليه عينْ !

***

يتمظهر إيقاع الصمت في كلّ اللقطات الصورية التي تحتشد في فضاء حكائيّ يتبلور في منطقة حدث معيّن، فلقطة ((الموت / في الميدان / طنّ)) تعزّز إيقاع الصمت بدلالة سكون ((الموت)) وهدوء الحركة المحتملة ((في الميدان))، أما الصوت المنطلق من الفعل المضعّف المشدود إلى نموذجه بقوّة ((طنّ))، فإنه على الرغم من صوتيته إلّا أنّه يضفي قدراً كبيراً من حالة الصمت على المحيط الذي يستقبل صوت الطنين، لما له من فضاء صوتيّ مشحون بالرتابة والأسى والخوف يدعو المتلقي السامع إلى مزيد من الشرود والانكفاء، ويفتح مناخه الصوريّ على خمول وصمت واستكانة مشفوعة بالترقّب.

وهو ما تؤكده اللقطة الصورية الثانية التي تنغمر انغماراً كلياً بالصمت والكمون ((الصمت / حطّ / كالكفن))، فدلالة ((الصمت)) التي طغت طغياناً هائلاً على المجال الفضائيّ أخذت كثافتها من موحيات الفعل المضعّف أيضاً ((حطّ))، وهو يقود ((الصمت)) إلى مجال تشبيهيّ مكتظّ بالقسوة ((كالكفن))، في حال بلاغية تجعل دلالة ((الصمت)) تشرف على معنى تتسلّح برهبة إيقاعية صامتة، وتفرض على المكان خاصةً صدى إيقاعي يغطي الأشياء بالرعب.

لذا فإنّ اللقطة الصورية اللاحقة التي تتصدّى لتصوير المشهد المقترن بعتبة العنوان ((وأقبلت ذبابة خضراء / جاءت من المقابر الحزينة / ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة / فما بكت عليه عين))، تعلي من إيقاع الصمت وتلوّنه بالأسى والحزن والقتامة التي تنبعث جميعاً من المكان والزمن والحدث والحركة الصامتة، والتشيؤ اللاإنساني الذي جعل إيقاع العين صامتاً خالياً من نشيد البكاء، كلها تزدحم في حيّز شعريّ ملتئم على ذاته وكينونته وصمته، من أجل أن تقدم الصورة شكل الإيقاع ولونه ومساحته ودلالته.

الصورة في اللوحة الثانية من القصيدة تقترب أكثر من الهوامش الحدثية الحكائية في جوهر الصورة، ليتكشّف مضمونها الإيقاعيّ على نحو أكثر وضوحاً وتفصيلاً عبر البنية الحوارية التي تكشف عن قيمة صمتية مضافة، تدعم إيقاع الصمت المهيمن على المشهد.

تعيد اللوحة الثانية في أول سطر شعريّ فيها اللازمة الصورية نفسها التي بدأت بها اللوحة الأولى، من أجل فتح إطلاق إيقاعية الصورة في هذه اللقطة أيضا من البؤرة الصورية نفسها، بوصفها بؤرة صورية مهيمنة في توليد الإيقاع المعبّر عن حساسية الحدث الصوريّ التي تنهض عليها القصيدة:

الموتُ في الميدانِ طِفْلٌ
العجلاتُ صَفَّرَتْ، توقفتْ
قالوا : ابن منْ ؟
ولم يجبْ أحدْ
فليس يعرف اسمَه هنا سواه !
يا والداه !
قيلتْ، وغاب القائل الحزينْ،
والتقتْ العيونُ بالعيونْ،
ولم يجبْ أحدْ
فالناسُ في المدائن الكبرى عَدَدْ
جاءَ ولدْ
مات ولدْ !
الصدرُ كان قد همدْ
وارتدَّ كفٌّ عضّ في الترابْ
وحملقتْ عينان في ارتعابْ
وظلَّتا بغير جَفنْ

***

بعد المفتتح الصوريّ/اللازمة الصورية ((الموت في الميدان طنّ)) تتقدّم صورة ذات إيقاع حركيّ ـ صمتيّ متداخل ومركّب ((العجلات صفّرتْ، توقّفتْ))، يتماهى على نحو ما مع الصورة الموازية لها في اللوحة الأولى ((الصمت حطّ كالكفن)).

إنّ الفعلين المتلاحقين من دون عطف والمؤلفين للحساسية الإيقاعية في الصورة ((صفّرتْ، توقّفتْ))، يعكسان نوعاً من الإيقاع الخاصّ المتأتي من تضعيف (الفاء) في ((صفّرتْ)) وتضعيف (القاف) في ((توقفتْ))، الذي يتجّه نحو التصميت والتمركز الشديد في الحيّز والاحتشاد الهائل للحركة في لحظة توقّف مفاجئة، وبارتباطها بالدالّ المبتدأ ((العجلات)) فإنّها تستكمل شرطها الصوريّ والإيقاعيّ معاً.

بفعل هذا التمركز الشديد للصورة وإيقاعها وهو ينتهي إلى صمت مفاجيء ومثير تبدأ الأسئلة بالتشظّي، وهي تأخذ إيقاعاً جمعياً من وحي الصورة الغامضة التي أذهلت كلّ من وقع تحت ضغط إيقاعها ((قالوا: ابن منْ ؟ / ولم يجب أحدْ / فليس يعرف اسمه هنا سواه !)).

فضاء الاستفهام والصمت والحيرة والجهل يضرب بأطنابه على المشهد الشعريّ ويهيمن على إيقاعه الصوريّ والنفسيّ والروحيّ، ويفرض تشكيله المتقوقع على ذاته إيقاعيا متوقفاً عن الإيحاء بفعل السكونية القاتلة التي ترسم ملامحها على كلّ أجزاء الصورة. ثم تنحرف الكاميرا المصوّرة وهي تسعى إلى التقاط إيقاع المشهد بكلّ حساسيته وخموده وركوده الحركيّ، إلى صوت مُعزٍّ ينطلق من زاوية من زوايا الصورة لتنهي عزلتها الإيقاعية ((يا والداه ! / قيلت، وغاب القائل الحزين))، إلّا أنّ الصوت سرعان ما يغيب في فضاء الصمت والحزن الذي يلفّ سطح الصورة.

تنشأ من رحم هذه الصورة صورة ذات إيقاع صامت ولكنّه ينطوي على دلالة حركية باطنية عميقة ((والتقت العيون بالعيون، / ولم يجبْ أحدْ))، إذ يتدخّل الراوي هنا في تقديم تفسير منطقيّ للتشيؤ الذي يحصل في عالم المدينة الذي يفترض أن يكون صاخباً لكنه هنا يتحجّر انسجاماً مع تحجّر العواطف ((فالناس في المدائن الكبرى عدد / جاء ولدْ / مات ولدْ)).

وتُختتم اللوحة الصورية الثانية بمشهد صوريّ يضاعف من سكونية الحركة وصمتها ورتابة إيقاعها ((الصدر كان قد همدْ / وارتدّ كفٌّ عضّ في التراب / وحملقتْ عينان في ارتعابْ / وظّلتا بغير جفنْ))، إذ تحتشد الدوال المشتغلة صورياً في حقل الإيقاع المصمت ((همد / ارتدّ / عضّ / التراب / حملقت / ارتعاب / ظلّتا، بغير جفن))، لأجل أن ترسم نمطاً خافتاً من إيقاع مقهور مرتدّ إلى الداخل، في أعماق صورة تؤلّف نموذجها بناءً على موحيات حدث كارثيّ صاخب في منظور الراوي الشعريّ، لكنّه صامت واعتياديّ جداً في منظور الفضاء المدينيّ الذي لا يحفل بمثل

هذه الأحداث الصغيرة العابرة، التي قد تتكرّر يومياً من دون أن تلفت انتباه أحد كما فعلت هنا مع الراوي القادم من فضاء آخر مضاد لفضاء المدينة القاتم ذي الإيقاع الصلب.

يواصل الراوي الشعري في اللوحة الثالثة سرد نهاية الحدث بعد أن آلتْ الصورة إلى استقرار إيقاعيّ شبه ثابت، وأُسدل الستار الصوريّ على الحكاية وعادت القصيدة بحركة دائرية لولبية إلى بدايتها وهي تحافظ على نمطيتها الإيقاعية الرتيبة، ولاسيّما أنّ الرواي الشعريّ يجتهد بعد أن غمره إيقاع الصورة إلى الإقرار بنهاية الحركة، حيث آن أوانها للاستكانة وتوديع التشرّد بكلّ ما ينطوي عليه من إيقاع دائب وحركة مستمرة أبداً:

قد آنَ للساق التي تشرّدت أن تستكنْ !
وعندما ألقوه في سيّارة بيضاءْ
حامت على مكانه المخضوب بالدماءْ
ذبابةٌ خضراءْ !!

إنّ تشرّد ((الساق)) رمز الحركة والإيقاع المستمر وقد آلت نهايتها إلى موت حركيّ وخمود إيقاعيّ ((أن تستكنْ !))، تنبىء بأنّ إيقاع الصورة ينتهي عند هذه النقطة الحرجة، لا بل يتختفي تماماً من حاضنة المشهدية للصورة ((وعندما ألقوه في سيارة بيضاء))، حيث تعكس الصفة اللونية هنا ((بيضاء)) لون الموت. على النحو الذي يسمح للّوحة بالعودة إلى رحمها الصوريّ والإيقاعيّ في اللوحة الأولى لتتوارى فيها ((حامت على مكانه المخضوب بالدماء / ذبابة خضراء !!))، في إشارة سيميائية إيقونية إلى بعث حركة دورانية مستمرّة في إطار الحدث الحكائيّ نفسه. وهو يقصّ حكاية المدينة التي تحدث يومياً وهو تختلف في نظامها الحركيّ والأخلاقيّ والثقافيّ والإيقاعيّ والصوريّ، عن رواية الرواي القادم من دينامية فضاء حركيّ وأخلاقيّ وثقافيّ وإيقاعيّ وصوريّ مختلف وهو يرسم هذه الصورة الإيقاعية بهذا الشكل الصادم الذي يتحوّل في نظره إلى مأزق أخلاقيّ ((موت صبي))، في حين هو لا يعني شيئا داخل الإيقاع الذي تسحق عجلته كلّ شيء في مشهد صوريّ بانوراميّ هائل للوحش المدينيّ.

هوامش الفصل الرابع

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985: 48.
(2) بحثا عن الأساس المادي لموسيقى الشعر الحديث، مهدي بندق، مجلة الثقافة، العدد 8، السنة 8، بغداد، 1978: 68.
(3) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد 12، بغداد، 1978: 74.
(4) الشعر الحر في العراق: 200.
(5) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة....: 76.
(6) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 134.
(7) مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978: 403.
(8) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978: 28، وانظر دير الملاك: 300.
(9) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 30.
(10) بحر الرجز في شعرنا المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب، العدد 4، بيروت، 1959: 13.
(11) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973: 246.
(12) الديوان: 465 - 466.
(13) دير الملاك: 345.
(14) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبةالخانجي، دار الفكر، ط2، 1971: 20.
(15) م. ن: 23.
(16) الديوان: 487.
(17) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978: 9.
(18) البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960: 12.
(19) الرمز والرمزية في الشعر العربي: 362.
(20) خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد 2، 1981: 151.
(21) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 362.
(22) الديوان: 486.
(23) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1969: 140.
(24) الديوان: 473.
(25) م. ن: 579.
(26) كائنات مملكة الليل: 113.
(27) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965: 164.
(28) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965: 128.

(29) أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، م. س: 48.
(30) م. ن: 48.
(31) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 205.
(32) م. ن: 218 - 219.
(33) فن الشعر، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981: 92.
(34) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع صالح، مكتبة المنار، ط1، 1985: 74.
(35) واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق ـ دراسة في جماليات الهايكو اليابانية ـ، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999: 159.
(36) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 202.
(37) الديوان: 100.
(38) م. ن: 103.
(39) م. ن: 116.
(40) م. ن: 245 - 246.
(41) م. ن: 263.
(42) كائنات مملكة الليل: 8 - 9.
(43) م. ن: 41.
(44) كائنات مملكة الليل: 47 - 48.
(45) مجلة الهلال، العدد 12، القاهرة، 1985.
(46) الرمزية، أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، 1949: 92.
(47) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2005: 19.
(48) الديوان: 143 - 145.

قائمةُ المصادر والمراجع

الدواوينُ الشعرية:

(1) البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000.
(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973.
(3) زهر الحدائق، بشرى البستاني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984.
(4) سماء ثالثة، أحمد مدن، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000.
(5) صباح الكتابة، أحمد مدن، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1984.
(6) عشب لدم الورقة، أحمد مدن، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1992.
(7) على ضريح السراب، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
(8) فتوح الفرح، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
(9) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت ط1، 1978.
(10) ما تركته الريح، بشرى البستاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

الكتب العربية والمترجمة:

(1) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، القاهرة، 1976.
(2) البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
(3) البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، صبري حافظ، دار الحرية، بغداد، 1973.
(4) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
(5) التجربة الخلاّقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1982.
(6) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد 12، بغداد، 1978.
(7) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
(8) التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (93)، الرياض، 2001.

(9) تمظهرات التشكّل السيرذاتي ـ قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية ـ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
(10) جدلية الخفاء والتجلّي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
(11) جماليات الفنون، د. كمال عيد، دار الجاحظ، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (69)، بغداد، 1980.
(12) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1969
(13) الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
(14) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1969.
(15) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
(16) دراسات في النقد، ألن تيت، ترجمة عبد الرحمن يافي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980 : 40.
(17) دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980.
(18) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1981.
(19) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1979.
(20) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد،
(21) ديوان الشعر العربي، أدونيس، ج 2، دار العودة، بيروت، 1978.
(22) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ،د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2005.
(23) الرمز والرمزية في الأدب العربي، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.
(24) الرمزية، أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، 1949.
(25) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972.
(26) السراب والنبع ـ رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ـ، د. مصلح النجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
(27) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.
(28) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963 : الشعر العربي وروح العصر، جليل كمال الدين، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

(29) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978.
(30) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
(31) الشمس والعنقاء ـ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ـ، خلدون الشمعة، دمشق، 1974.
(32) الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
(33) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
(34) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع صالح، مكتبة المنار، ط1، 1985.
(35) فن الشعر، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981.
(36) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
(37) في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
(38) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط3، 1975.
(39) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية افيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
(40) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.
(41) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971.
(42) الكتابة والتناسخ ـ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ـ، عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.
(43) كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
(44) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت.
(45) ما الأدب، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

(46) مبادىء النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة.
(47) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006.
(48) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، بيروت.
(49) مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972.
(50) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007.
(51) مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
(52) مقالات في النقد الأدبي، ت. س. إليوت، ترجمة لطفية الزيات.
(53) مواقف في اللغة والأدب والفكر، محمد مبارك، دار الفارابي، بيروت.
(54) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978.
(55) النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
(56) النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
(57) واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق ـ دراسة في جماليات الهايكو اليابانية ـ، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999.

الدوريات:

(1) أنماط البناء في القصيدة الحديثة، ذو النون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 3، بغداد، 1985.
(2) بحثا عن الأساس المادي لموسيقى الشعر الحديث، مهدي بندق، مجلة الثقافة، العدد 8، السنة 8، بغداد، 1978.
(3) بحر الرجز في شعرنا المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب، العدد 4، بيروت، 1959.
(4) خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، يمنى العيد، مجلة الكرمل،العدد 2، 1981.
(5) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العدد 8، السنة 9، بغداد، 1984
(6) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204،السنة 17، دمشق، 1979.

(7) الصورة الكلية في التجربة الشعرية،، صالح ابو إصبع، مجلة الثقافة العربية، ليبيا،العدد 7، السنة 5، 1978.

(8) قصيدة (الرجل والظل)، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الهلال، العدد 12، القاهرة، 1985.

(9) ما بعد القراءة الأولى ـ الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ـ، ياروسلاف استتكفيتش، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، القاهرة، 1984.

(10) مقابلة أجراها (نبيل فرج) مع أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985.

(11) النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، د. عبد الله إبراهيم، مجلة فصول، العدد 63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

سيرةٌ ذاتيةٌ وعلميةٌ

ـأ. د. محمد صابر عبيد
مواليد: زمّار/الموصل.
ـدكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
ـحصل على درجة الأستاذية عام 2000.
ـأستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
ـأستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
ـأشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
ـشارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
ـأنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
ـنشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
ـاختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
ـعضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
ـعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
ـعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
ـ عضو اتحاد الكتاب العرب.
ـ عضو رابطة القلم الدولية.
ـعضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
ـحظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
ـ حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
ـ رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق
ـ يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرةوتونس.

ـ فاز بجوائز عديدة منها:

ـ الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه((السيرة الذاتية الشعرية)).
ـ جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

ـ جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه((القصيدة العربية الحديثة)).
ـ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة،الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012
6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.
7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.
13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16- العلامة الشعرية-بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع،دمشق، 2012.
29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

30- المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012
31- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
32- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012
35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013
36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013
38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.
40 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
41ـ مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
42 ـ بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 -شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديمطلال زينلسعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012
5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.

6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.
7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.
9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013
12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات، شرفات، الموصل، 2013.
13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.