

الباب الثاني

الأداء الفني للتجربة

الشعرية

الفصل الأول

اللغة ، وأساليبها الفنية

تمهيد:

درجت الدراسات في تحليل النصوص الشعرية على الفصل في الدراسة بين المحاور الموضوعية للتجربة، وبين عناصر الأداء الفني فيها...، وهذا الفصل ظاهرياً فقط، ولا يدلُّ بحالٍ على نظرة جزئية من قِبل الناقد للعمل الشعري، إلا أنَّ الناقد مضطر في عرض تحليله للعمل الأدبي عامة، والشعري خاصة - إلى هذا التجزيء والتقسيم ليحكم على كل عنصر من العناصر الفنية باستفاضة، وشمولية، حتى يمكنه أن يجمع أحكامه على هذه العناصر معاً، وينظر إلى التجربة الفنية نظرة متكاملة عامة وهي متضامَّة الأعضاء، ذلك أنَّ النقد ذاته ما هو إلا عملية تفكيك للنص إلى عناصره الأولى، ومعاينة كل عنصر من عناصره على حدة، ومُلامسة طبيعته وكيفيته، ليتمكن من خلال ذلك - من خلال الأجزاء - إدراك الكل الفني. هذا الفصل الذي درجنا عليه إذن فصلٌ ظاهري، ولا يصحُّ إلا أن يكون ظاهرياً، فالوحدة في العمل الفني قائمة - لا شك فيها - وهي وحدةٌ بين الفكر وعناصر التعبير، وبين الذات والموضوع من خلال قوة الانفعال المميزة التي تستغرق الشاعر، وتهيمن عليه أثناء عملية الخلق الفني - فيهتز الشاعر لهذا الانفعال - وفق رأي كولردج - اهتزاز الانتشاء والإبداع، والإلهام، ويستجيب لهذا الانفعال «الذي يصاحبُ عملية تحوير الخيال للعالم الخارجي... ونتيجة ذلك ما يؤكد كولردج من أنَّ الشعر ينطوي دائماً على الانفعال. ويُفهم الانفعال بأكثر مدلولاته اتساعاً، أي بمعنى الحالة

الكاملة لاضطراب الأحاسيس والملكات، الحالة التي تهزُّ الأعماق كُلُّها، وتؤدي إلى الاتحاد الكامل بين الذات والموضوع». ووفق هذه الرؤية تكون العناصر الفنية - عناصر التعبير - بمثابة «المظهر الفيزيائي» للتجربة الشعرية - وفق تسمية «بندتو كروتشه» من حيث اشتغالها على مرآتها، أو روحها التي كمنت فيها التجربة، وتحققت.

من منطلق اليقين بوحدة العمل الفني تناولنا مجموعة متنوعة من القصائد الشعرية في هذه الدراسة بالتحليل النقدي الفني، في نظرة نقدية كلية - إلى حد ما - لعناصر التعبير الفني فيها وفق مقتضيات السياق الذي عُرضت فيه هذه القصائد كذلك نبادر في الصفحات القادمة من دراستنا لشعر الدكتور يوسف العارف بتقديم رؤية نقدية لأبرز أساليب أدائه الفني في تجربته الشعرية.

اللغة وأساليبها الفنية:

نتفق مع الناقد بندتو كروتشه في الرأي الذي عرضناه له منذ قليل في موقع عناصر العمل الفني من التجربة، كذلك نتفق معه في اعتبار لغة التجربة الشعرية هي «المظهر الفيزيائي للغة داخلية تحققت صورتها التعبيرية بمجرد أن تمَّ فعلُ الحدس داخل الفنان، فيتم التعبير عنه بداهة، لأن الحدس هو التعبير دون سواه، لا أكثر ولا أقل فيما يؤكد كروتشه»⁽⁵⁹⁾.

ويؤيد «بول فاليري» هذا الرأي السابق، في عبارته الذائعة، شديدة الأهمية في وصف لغة الشعر، وتحديد مدى قيمتها الفنية فيه، وذلك حيث يقول: «إن الشعر لغة داخل اللغة»⁽⁶⁰⁾.

من نقطة ضوء هذه النظرة الاعتبارية إلى عناصر التجربة الشعرية ننطلق إلى البحث في أبرز أساليب الأداء اللغوي في شعر د. يوسف العارف.

فراة المعجم الشعري:

يكاد ينفر كل ديوان شعري من دواوين د. يوسف العارف بخصوصية معجمه الشعري، وتمركز مفرداته حول التجربة العامة التي يدور حولها الديوان...، وفي ذات الوقت ترتبط مفردات المعجم الشعري للدواوين كلها معاً في «حزمة رؤيوية» واحدة - إذا صح التعبير - وثيقة الصلة بالتجربة الإنسانية العامة التي تنتظم هذه الدواوين.

وإن فراة المعجم الشعري - في تجربة أي شاعر - ليست الغاية الفنية التي يجهد الشاعر من أجلها، ويجهد الناقد في البحث عنها لذاتها؛ إذ تكمن قيمة هذه الفراة، وهذه الشخصانية اللغوية في ارتباطها العضوي بالتجربة الشعرية، وتعبيرها عن جوهر الرؤية الفكرية التي انبثق منها الطرح الفني، وهذا ما نجهد في محاولة مقارنته نقدياً فيما بين أيدينا من الشعر.

في ديوانه «الرملُ ذاكرة... والريحُ أسئلة» نواجه مجموعة من المفردات القاموسية التي تبدو مرتكز الشاعر في هذا الديوان، من هذه المفردات: مفردتا «الرمل»، و«الريح» - وهما جسدُ عنوان الديوان - وكذلك مفردتا النار، والماء. وإن قارئ هذا الديوان يستطيع أن يدرك أهمية الدور الدلالي لهذه المفردات حيث لا يجد قصيدة واحدة تخلو منها، أو من إحداها على الأقل، حيث لا يجد إلى تمرني عنوان الديوان في نصوصه من جهة - وإلى تمرني التجربة الشعرية في مفردات قاموس الديوان من جهة أخرى.

يقول الشاعر في قصيدته «حروف الماء»⁽⁶¹⁾:

«وانا ساحليُّ

بيتي الرمل، على شاطئ البحر تقومُ أساساته،

ويقول:

«وانا الساحليُّ

بيتي الرمل، والشاطي...»

عندما يدلُّقُ - على بابي - البحرُ مأوهُ:

تخرُجُ سوسنة الشعر من بيننا

يعتريها شبقُ الشعر للماء/

للبحر/

للرمل والساحل

تُلقي على الماء والساحل بعض النشيد،⁽⁶²⁾

في هذه القصيدة وغيرها - وفي بعض قصائد ديوان «وعند الصباح لا يحمى القوم السرى» حيث تماهت هذه القصائد مع التجربة الشعرية في ديوان «الرمل» - اتخذت مفردة «الرمل» دلالة الحرية والرغبة في الانعتاق، واستند الشاعر في تفجير هذه الدلالة، على الدلالة الأساسية للرمل والمختزنة له في الذاكرة البشرية من حيث هو ملعبٌ لانزياحات الموج، وجدله فوق الشيطان، ومن حيث ارتباطه بالبحر الذي هو موطن الثورة والحراك والتمرد، والصُّخب والإحساس النابض بالحياة...، ومن حيث يبدو حراكُ الموج للرمل في الوعي الإنساني رامزاً لبعث الحياة والعنفوان. كذلك يبدو حراك الموج للرمل رامزاً لحركية القصيدة، وثورتها، فالقصيدة تُثار، وتتخلق - وفق رؤية الشاعر في قصائده - من تزاوج الماء والرمل، أو البحر والساحل... هكذا يقول في قصيدته السابقة متابعاً:

«وانا الساحليُّ...»

كل يوم أتَهجِّي احرف الماء على جسد الرمل

واصطادُ من ساحلي لغة الشعر إذ تُورقُ

والأبجديةُ المُرَّة المُشْتَهَاة،

إذن، ومن طريق التحوير الجمالي، والتلقي الشعري لفردات الحياة يرى الشاعر الرمل جسداً / ذاكرة للقصيدة، ويرى الماء / الموج حروفاً للكتابة.

ويؤالي الشاعر كشوفاته لرمزية الرمل والموج في هذه القصيدة معتمداً على تكرار جملة الهامة في إضاءة رموزه، وهي قوله: «ساحلي أنا» والتي تُوحى بانتمائه للحرية، واعتناقه لها:

«3) ساحلي أنا

وانتمائي إلى الرمل يبعثُ لي اليقين، بان جسد الرمل ذاكرة احرف
الماء مالحة، وأنا ساحلي.. ازواج بين الرمال وبين الحروف اختط
منها إلى الأفق سباحة من زفير العصفير، إلى البحر بارجةً من بقايا
المراكب، إلي تباشير فجر نهبي امارسُ فيه نشيد الصبايا وغيث
الحقول، وركض السنابل نحو الحصاد..
هو الأفق المُشتهى..

إنما احرفُ الماء على جسد الرمل، تشي بالتجارب..

واللغة/ الموت...

وايامنا الفانيات..،⁽⁶³⁾

الرمل هنا هو وعاء التجربة الشعرية، أو الحاوية التي تشتمل على كثير من دلالاتها في هذا الطرح، ويمثل الماء أو الموج استثارة الرؤية الشعرية لدى الشاعر، حيث تُوحى له حركية الماء وثورة الموج باندفاع الحياة، كما يبدو في هذه المتوالية من الصور المُوحية التي اشتمل عليها الجزء السابق من القصيدة:

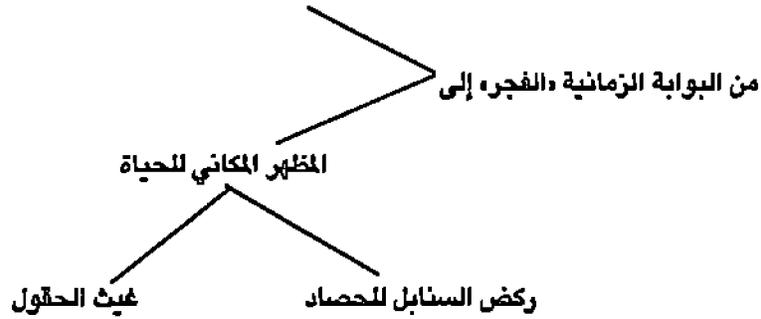
- السباحة من زفير العصفير.

- البارجة من بقايا المراكب.

- تباشير الفجر النهبي.

يُمثَّل (الفجر) في هذه الرؤية الشعرية البعثَ الجديد، الحياة، العافية، الخصوبة، الخلود، النبض المتوثَّب للذات، فقد وصف الشاعر فجره بأنه (بهي)، ومارس فيه (نشيد الصبايا وغيث الحقول، وركض السنابل نحو الحصاد)، أي مارس فيه الفُتوة، وبذلك يكون الفجرُ (بوابةً زمانية) ينطلق منها الشاعر إلى ثورة الحياة والخصوبة:

المظهر الصوتي للحياة (نشيد الصبايا)



ومن تزواج الرمل والماء تتوالد الحياة، والموت، والشعر أيضاً. يقول الشاعر:
«إنما احرفُ الماء على جسد الرمل تشبي بالتباريح
واللغة / الموت...
وايامنا الفانيات.»

من الرمل والماء تتخلق متواليه الطراد للحياة، وللموت، للحياة من حيث إثارة الخصوبة - كما بيئنا - وللموت من حيث تنامي الزمان في فعل الطراد ذاته، ومن خلال تنامي زمن الشاعر وفنائه أثناء تشكيل القصيدة، وأخيراً: من حيث تنامي اللغة وتلاشيها أثناء بث التجربة.

وتتعدد مراحل طراد الحياة والموت من خلال تشابك الرمل، والماء في هذا النص الشعري، وتتعدد دلالات الفرائس في هذه الطردية ويتنقل الشاعر بين أكثر

من موقع في التجربة، فهو الصائد تارة وهو الفريسة أخرى: هو صائد الحروف ومكوّن القصيدة وهو المائت من استنزاف ذاكرته (وهي الرمل) التي تجهد من حراك الماء ونبشه لها.

الشاعر (الإنسان) هو هدف الماء من حيث هو رمل، وهو صائد التجربة بشباك اللغة، وهو متناهِ باستغراقه في نبش الذاكرة والبحث عن التجربة، وتوالي فعل انتظاره يوماً بعد يوم لحراك الماء والرمل، وخلق الممكن من مسوغات الحياة أو مبررات استساغتها، كولادة القصيدة. يقول الشاعر في نهاية نصه، وقد ترك تمرنيه الجدلي يتصارع في هذه الدلالات المتضادة:

«وانا الساحلي»

كل يوم اتهجّي أحرف الماء على جسد الرمل
أرى أفقاً ذابل الطلع، قد سيجته الظنون، فكان أرقاً لي الوريد
أقول:

هو الأفق الساكن دهر القيب..

الموغل في ردهات النسيان

تتقاطع حولي الطرقات

لأنادي:-

يا أحرف الماء...

صبّي على جسد الرمل بقايا المراكب

نبني بها سلماً للحياة».

لقد تمخض حراك الموج للرمل في هذه التجربة عن كشوف وحدوس ميتافيزيقية، تمخض عن كشف معنى الحياة، وكشف غموض الواقع الإنساني المائل في قوله:

«الألق الساكن دهر الغيب

الموغل في ردهات النسيان»

كما أسفر هذا التزاوج عن معاينة مشاعر الضياع، والشتات والحصار معاً،
وذلك في قول الشاعر:

«تتقاطع حولي كل الطرقات»

ولذا يعود الشاعر إلى نقطة بدء الدورة أو المتوالية، فيختتم نصه بنقطة
الابتداء، بأن ينادي أحرف الماء أن تبعث الحياة.

«صَبَّيْ على جسد الرمل بقايا المراكب

نبني بها سلماً للحياة»

يتولدُ البعثُ من بقايا المراكب، وأشلاء التكوين المائل من حراك الموج للرمل،
وتستمر هذه المزاوجة وهذه المتوالية، ويكون البعث بحثاً عن الحياة.

تحملُ مفردة الرمل في ديوان الشاعر دلالة حدائية نراها شائعة في شعر
الحدائين، إذ تشير هذه المفردة في الطرح الحدائي - رمزياً - إلى المجتمع
التقليدي، والفكر السائد «الجوابي»، لا التساؤلي، وتشير إلى الذاكرة الحافظة لا
الحوارية، أو بحسب تعبير أدونيس - المجتمع الثابت لا المتغير، تُشير في الطرح
الحدائي إلى «الحضارة والحياة المعاصرة، تشير إلى الفكر والسمت العربي فكل
ذلك له سمت «رملي، أي له ملامح الجذب والإقفار وكل ما هو ضد الخصوبة
والعطاء»⁽⁶⁴⁾.

وإن تحمل مفردة الرمل دلالة الثبات والجمود، في الطرح الحدائي، نراها في
هذا الطرح محل هجوم وانتقاد، وسخرية، كما يُصوّر شعراء الحدائة المعاصرون
في نصوصهم، فأدونيس «يمحو نص الرمل»⁽⁶⁵⁾ ويظلُّ لهباً «خارج هذا الورق

الرملي» أي خارج الثقافة التقليدية، أما خليل حاوي، فهو يُصوّر ذاته تخوض تجربة تحديث المجتمع ممارسة في ذلك الاستشهاد، من خلال خوض الرمل «عتمته وناره»⁽⁶⁶⁾ أي خوض الفكر التقليدي السائد، وبده أثناء ذلك «تميعُ وتنطوي في الرمل»⁽⁶⁷⁾، أما الشاعر يوسف الخال فيعبر عن موقفه من الفكر السائد بشنق إلهه القديم في الرمل⁽⁶⁸⁾ ويتهم المجتمع التقليدي بالجمود والموات الفكري لإصراره على البقاء في خاصرة الرمل⁽⁶⁹⁾.

بهذه الدلالة الحدائية يطرحُ الشاعر د. يوسف مفردة الرمل في ديوانه «الرمل ذاكرة والريح أسئلة» حيث يُعبّر من خلالها عن جذب الواقع وتصحر المجتمع وجموده، يقول في نص «عيون النهار»:

1» الضحى:

بعين ترمدُ فيها الضحى..

رايت سماءً ملونة..

وطقساً يفوحُ بحمى الكابة

رايتُ وطناً له سمته..

وارضاً لها نكهة الرمل..

رايتُ الربيع تواري خلف إيامنا القاحلة

فقلتُ:

ايا زمن الأخضر كن!!

ويا زمن الروح

والماء

والخصب... كن!!⁽⁷⁰⁾

الرمل في هذا الطرح الشعري هو الذاكرة الخاملة، والكيان المعتم المجذب

الذي يعُوز الشاعر إلى ابتهالية ميثولوجية للماء، أو إلى حراك الموج ليحيا، وينشط، ويتمرأى، يمارس والشاعر ما يشبه بعث الفينيق الأسطوري في جسد الرمل، وهو يمارس هذا البعث بلغته الشعرية يمارسه في ذاته من خلال نشاط التجربة الشعرية الخلقة فيه، ويمارسه في جسد الذات/ الهوية/ الكيان/ التاريخ/ المجتمع، وذلك بلغته الجديدة، يقول:

«خذوا لفتي حبة حبة

انثروها..

اودعوها كل ذرات الرمال..

ينبتُ الصحو فيها.. وتغني»⁽⁷¹⁾

دلالة الرمل هنا هي دلالته لدى الشعراء الحدائين المعاصرين: هو الجسد العربي الساكن، هو القبول. أما لفة الشاعر فهي هنا الثورة المحركة والمحرضة على الخصوبة والفعل واستفزاز الكمون، هي مثير الرمل بالإنبات فيه.

بمثل هذه الدلالة يطرح «أدونيس» في شعره مفردة اللفة، كما في قوله - مثلاً

فقط:

«كلمات رمت قشرها رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها احترقنا

حلماً

ها هنا دفنا

جثة العالم اقتسمنا

إرثه استعذبنا

لهبَ الفطرة الدفينة»⁽⁷²⁾

من أبرز مواضع التماهي الدلالي لمفردة الرمل في شعر د. يوسف مع الشعر الحدائبي نصّه المميّز رؤية وطرحاً: «طرفة.. والبكاء الرملي»⁽⁷³⁾ والذي تميّز في أسلوب تناصّه - كما سنين لاحقاً إن شاء الله - إذ يُفجّر الشاعر في هذا النصّ الدلالة الحدائبي لمفردتي الرمل، والبكاء أيضاً.

وعلى الرغم من عدم الارتكاز على مفردة البكاء إلا في عنوان النص، وكذلك مفردة الرمل، إلا أنّ العنوان ذاته دلالة من حيث إقامة العلاقة بين الشاعر القديم (طرفة) والبكاء، ووصف هذا البكاء بصفة الرمل، والإشارة في ذات النص إلى المجتمع المضاد للشاعر، بما يحمل المفردة: الرمل دلالة التراث أو القديم التقليدي.

هكذا تكون أيضاً دلالة الرمل في نصّه «صباح وصحو وانتماء»⁽⁷⁴⁾ حيث يخاطب «ترنيمة الرمل» مشيراً بها إلى أغنية للوطن أو الضمير الجمعي. كذلك يطلق الشاعر مُسمّى «الفناء الرملي» على نصوص الذات التي يتناص معها»⁽⁷⁵⁾.

مفردة الرمل في هذه الرؤية الشعرية دلالة على الجسد الساكن الذي ينتظر الفعل الشعري المُحرّض من قبل شاعر راع مضاد للجمود. وهذا الرمل في هذه الرؤية الشعرية لا يتحرك ويبدى نشاطه الخلاق إلا بامتزاجه بكيانات أخرى ثائرة هي الماء (الموج أو المطر)، أو الصهيل، أو النداء، أو الاجتياح والثورة.

هذ الرمل/ الجسد الجامد هو من هموم الشاعر، وقضية هامة في طرحه الشعري، هو الفيافي التي تحاصره وتسكنه في نص «صباح مطير» حيث يقول:

«أعلنُ أن الفيافي أو غلت في دمناء»⁽⁷⁶⁾

ومن ثم يتخذ الرمل في مثل هذا السياق دلالة التيه والضياغ.

«لمفردة الريح» في نصوص هذا الديوان ذات دلالتها الحدائبي في طرح

الحدائيق المعاصرين، حيث تحمل دلالة الثورة، والاجتياح، والتغير وإزاحة الثابت الراكد. الريح في هذا الطرح هي القلق المعرفي والأسئلة، والبحث الدائب، بما هي - في هيئتها الكونية - نشاط، وحركة وتحريك وإزاحة، وإثارة سحب، وأمطار.

من المواضع الشعرية التي تطرح مفردة الريح بهذه الدلالة نصه الهام - في هذا المجال - «الريح والرمل والذاكرة» يقول:

«هي الريح..

لا تأتي لكي نستريح...

ولا تأتي لكي نبتهج..

ولا تأتي لكي تمنح الدفء اجسادنا..

ولكنها..

تحمل الأسئلة! (77)

ويقول الشاعرُ في «يا ماء بجلة» مفجراً أسئلته حول إمكانية البعث الحضاري، وإعادة التكوين من خلال دلالة مفردة الريح:

«ويا ماء بجلة...

أما لانبعاث المطايا.. رحيلُ إلى الضوء..

نحو المدى..

نستردُّ النهى..

ونطرِد كل خنُون!

وهل موجةُ تفرقُ الطينةَ الفاسدة؟!

وهل عاتياتُ من الريح.. تعصف بالمائدة؟!

وهل بعد هذي الكابة فُجر...

يردُّ غزالتنا الشاردة! (78)

هذه هي الدلالة ذاتها في الشعر الحدائي المعاصر، حيث نرى الريح فيه «تزيلُ المعالم القديمة، وتطمس السائد، وتهدم كل الثوابت العتيقة»⁽⁷⁹⁾.

وتشكلُ الريح كمفردة جزءاً هاماً من المعمار المعجمي في الشعر الحدائي، فهي اليقين في طرح خليل حاوي في قصيدة «الرحيل»، يقول:

«هنالك احضنُ وجة التراب

واسمعُ صوتَ الإله

وأبني من الريح ماوى يقيني»⁽⁸⁰⁾

وهي جزء من الرؤية الحدائية، ومشهد من مشاهد التفسير في قصيدة أدونيس «مرأة الطريق وتاريخ الفصون»، وذلك كما في قوله:

«رافقتني الرياحُ واحجارها النبوية

والذين يسرون في النهار يستنبتون

شجر الحلم، يقيمون

في رماد العصافير بوابة...»⁽⁸¹⁾

يتسق معجم الشاعر في هذا الديوان مع معجم الشعراء الحدائين في مفردة أخرى هي «النار» التي يطرحها أيضاً بمعنى الثورة والقوة والتغيير، كما في نصه: «صباحية للنار.. للماء للأرض البواره حيث يقول:

«النارُ تحرق احشائي

فالقمة يميناً شلها الغضبُ الصيفي.

فاحترقت!!

عدا هذا البنان المستميت..

القيته في النار..

فارتدت يميني»⁽⁸²⁾

وترد مفردة النار بذات الدلالة في نصه «هي ذي القاهرة»، كما تدل أيضاً على الغضب الإيجابي الفعّال، يقول الشاعر:

«هي ذي القاهرة...»

تشعلُ الشوق في الذاكرة

وبنارين امخُرُ الغيب...»

نار على معصمي..»

ثم نار تدكُ الخاصة..»

هي ذي القاهرة»

ومفردة النار في الطرح الحدائثي لها دلالتان: عامة، وخاصة - وهما غير متعارضتين - فهي الثورة والتغيير بالمعنى الكلي العام، وهي الثورة والتغيير بمعنيهما الحدائثي خاصة، ومن هنا يُصوّر الشاعر الحدائثي المعاصر النار باعتبارها عصاه السحرية، وسلاحه في التغيير «هي كنز الشاعر الحدائثي الذي يعود به إلى المجتمع التقليدي بعد تجواله في عالم الفكر والبحث عن الخلاص من الأزمة الحضارية»⁽⁸⁴⁾.

يقول أدونيس طارحاً هذه الدلالة الحدائثية للنار في نصه: «الراس والنهر» على لسان «أورفيوس»:

«ليس صوتي نبياً

صوتي النارُ والنفير»⁽⁸⁵⁾

وحين يرسمُ لذاته هوية جديدة مضادة للمجتمع التقليدي الذي يبادلُه رفضاً برفض - يجعل النار أحد ملامحه، فهويته التفجير والإشغال، يقول:

«مُحرَّرٌ»

برفض البارئ بانفجاري

كاني اللهبُ أو كاني البركان»⁽⁸⁶⁾

ويقول خليل حاوي في «عودة إلى سدوم» رامزاً لثورة الحدائق بالنار:

«عُدْتُ بالنار التي من أجلها

عرضتُ صدري عارياً للصاعقة»⁽⁸⁷⁾

كذلك مفردة «الماء» التي تمتلئ بها نوص ديوان «الرمل ذاكرة» يُحمِّمها الشاعر دلالة إحياء الذات التراثية وإخصاب الواقع والتاريخ والحضارة، بما لا يبعد بها عن دلالتها الكونية الطبيعية.

ترد مفردة الماء في نصوص عدّة منها «عيون النهار»، «ظالم يا عراق» «يا ماء دجلة» «الموسم المرتجى»، وأيضاً في نصه: «ماء.. ودم» حيث يقول الشاعر:

«1» على حائط في عسير نسيْتُ دمي..

ووزعت بعض كرياتهِ في تبوك

تفاء لتُ!

قلتُ للبدو إذ يشتجرون على مائهم:

الاماء في الماء؟!

قالوا:

«ويئر معطلة.. وقصر مشيد»⁽⁸⁸⁾

يفيدُ الشاعر هنا من أكثر من أسطورة تتضمن دلالة البعث مثل إيزيس - في خاصة التجزؤ وتوزيع الكيان - وأورفيوس - في خاصة الأشلاء والبعث -

فالشاعر يترك دمه على أنحاء البلاد، وهو يتفاعل إذ ذاك، وكأن الإخصاب قادم من دمه، ثم يسأل عن الماء في الماء، يسأل عن الحياة فيما هو موح بالحياة، فيأتيه الجواب صادماً: «بئر معطلة.. وقصر مشيد».

والشاعر هنا يطرح مفارقة مُوجعة من خلال تناصه مع الآية 45 من سورة الحج، إذ يستعير من الآية صفة الخراب والزوال والبوار للقرية المذكورة بما يضاد البعث الحضاري الذي أراده الشاعر من خلال توزيع دمه. والآية هي قوله تعالى: ﴿فَكَيْفَ يُنقِضُ اللهُ مَنْ قَرَّبَهُ بِنُورِهِ إِذْ هُوَ فِيهَا أَقْبَضُ عُرْسَهُمْ وَأَهُلَّ عَلَى غُرُوبِهِمْ حَبْلٌ مُنقَلَبًا مِصْرًا﴾ مشيداً.

يبدأ الشاعر في الفقرة الثانية من نصه بإجراء التلاحم والمزج بين دلالاتي مفردة الماء، ومفردة الدم، فيدل بالدم على السقيا التي أرادها للمجتمع لإعادة تكوينه تجديداً، والدم أيضاً هو الماء المُشْتَجِر عليه في ذات الوقت، بما يعني استباحته وإفناؤه. أما الماء فهو القوة، وهو الحياة، وهكذا الدم أيضاً.. وتتضافر الدلالات، وتتعمق بتناص الشاعر مع قصة موسى عليه السلام مع أهل مدين في قوله:

«2) هو الماء، إذ يشْتَجِرُون عليه دمي..

أوزع ما فيه بين عسير وبين تبوك..

وأرسمُ منه قوافل تمضي لمدين..

وقاقلتي...

قافيتي..

أوزع منها الرؤى ماءً لمدين

يستقي منه الضعيف»

ويُؤغل الشاعر في التناص مع قصة موسى عليه السلام مع أهل مدين، حيث يصور الطريق إلى السقيا محالاً ودماً، ويتعمد تكرار مفردة الدم في هذا الجزء الأخير من النص، حتى يتسبب الدم الصورة الشعرية بينما يتراجع وجود الماء، ويغيب - أو يذوب كيانه في دلالة الماء - ويشتكى الشاعر غيابه إلى نهاية النص. ومع انعدام السقيا ومحاليتها، وبزوغ الدم وإمكانه، يزداد تعلق مفردة الماء بدلالة الخصوبة أي التجديد والحياة، بينما تستقل مفردة الدم بدلالاتها الحداثية، وهي الشخصية، ومضادة السائد، وهدم الجمود، كما في قول أدونيس في التعريف بهويته الحداثية:

«حقاً أنا الطاغية واعلن جمهورية الدم

الإفليكن شغلك الرئيس أيها الانشقاق وانتظر

تحت حواسنا عرش الأشياء ولتزلزل دولة الموازين»⁽⁸⁹⁾

وكذلك قوله:

«أنا الدم النافر من حضارة ذبيحة

يشعلُ نار الموت

يطفئُ نار الموت»⁽⁹⁰⁾

نستطيع من خلال ما مرُّ أن نفترض أن المفردات الارتكازية للقاموس الشعري في ديوان «الرمل ذاكرة والريح أسئلة» مفردات ذات دلالة تراثية، ونعني المفردات: «الدم، الماء، النار، الريح، الرمل»، وهذا لا يعني أن الشاعر لم يستثمر ما بها من طاقات دلالية كونية كامنة في الوعي الإنساني، وما فيها من دلالات أولية لاحقة بها في الاستعمال المؤلف.

ورغم هذا التماهي الدلالي الحادث في هذه المفردات مع الطرح الحداثي إلا

أن الشاعر استطاع - وفي ذات الديوان - أن يبدأ في خلق معجمه الشعري الخاص، بصفته صوتاً شعرياً مستقلاً له تجربته بطابعها الشخصي؛ فقد عبّر الشاعر من خلال ذات المفردات عن موقفه من السياق الاجتماعي، وموقفه الإنساني من الوجود، وكأنه اختط من ذات المفردات مفردات خاصة.

كذلك لفت الشاعر انتباه النقد بتكوينه معجماً خاصاً - أظهر تميزه وأعلن عن ذاته في ديوانه «كلما» - بالمفردات الدالة على الزمان والوقت، وقد عبّر من خلال هذا المعجم عن طور تجربته الشعرية أفقياً ورأسياً، وعن انشقاق صوته الشعري وانفلاته من التماهي الحداثي الذي يُجابه الشعراء المعاصرين في بداياتهم ويشكل لهم أفخاخاً في الغالب.

تميّزت كذلك مفردات القاموس الشعري لديوان «كلما... وقصائد أخرى»، من حيث ارتباط هذه المفردات بدلالات الاغتراب، وإشكالية الزمن، ومناخ الطردية الشائع في هذه التجربة.

وتقع مفردة «الوقت» على قمة مفردات الديوان من حيث درجة شيوعها فيه، كذلك المفردات الدالة على أجزاء الزمان، وأوقات اليوم، ومراحل العمر، وكل ما يتعلق بالزمان عامة.

ويتابع الشاعر اهتمامه بمفرداته السابقة: الرياح، المطر، والشمس، فضلاً عن الليل والنهار، لكن المفردات المذكورة تكتسب تعقيداً درامياً أعمق، مع زيادة عمق تجربة الشاعر، ونموها الدرامي.

ويضيف الشاعر إلى رصيده المعجمي باقة مميّزة من المفردات التي لم تكن من بين «عائلته اللغوية» من قبل، وهي مفردات تتميز بأنها من الشائع المؤلف في الحياة اليومية، ولكنها استعملت «استعمالاً شعرياً» فانتقلت من المؤلف إلى المميز، ومن الشائع المباشر إلى الشعري الإيحائي.

من هذه المفردات: المصعد، الباب، السُّم، الجريدة، الممر، الخلل، الراتب الشهري... إلخ، وهذه المفردات نستطيع أن نصفها بأنها اللغة التي دعا إليها الناقد «ت.س. إليوت» وسمّاها بـ «اللغة غير المجنحة» تمييزاً لها عن لغة الكلاسيكيين المتخفية التقليدية المُستقاة من استعمال القدامى. وإنّ هذا التطور في قاموس التجربة الشعرية يؤكد تطور مراحل التجربة الشعرية، وجدة «المُلْتَقَط الحياتي» الذي يصوّر الشاعر من خلال رؤاه، كما يشير هذا التطور إلى إدراك الشاعر لمغزى الحدائث، كاتجاه يحرص في المقام الأول على ضدية الشكلانية، والتكرار، والتقريب.

٥٦

وفي ديوانه «وعند الصُّباح لا يحمّد القومُ السُّرى»، تشيخُ المفردات المتعلقة أيضاً بالاغتراب، ولكن بما يربطها بـ مفردتي «السُّرى»، «الصُّباح»، فتشيخ في الديوان المفردات الدالة على الزمن، والتوحد بالذات، والإحتدام، والفرار، والموت، كما تشيخُ المفردات الدالة على الذات والنفس.

ولأنّ السُّرى رحلةُ الذات مفردة، تلتحمُ دلالاته بمفردات الحزن والأسى والهم والبؤس في قصائد الديوان.

كذلك تكثر مفردات الجذب والخراب والموت، والغياب، فضلاً عن: الريح، النار، البرد، البيد، القفر.

انعكس مناخ الوحشة والاغتراب والعزلة على مناخ الأفعال، لذلك يكثر وجود الأفعال الآتية:

«استفيتُ، أوي، أرجو، يتهتك، يتعب، يتلف»، فضلاً عن الأفعال التي تُصوّر الانهيار والوهن، والهرب، والخوف والإيواء، والحديث مع النفس (المونولوج).

تردد في هذا الديوان مفردة النخل في أكثر من سياق، فهي في قصيدة

«توقيعات على طلع النخيل» عنواناً، فقط، وهي في قصيدة: «إلى أبي محجن» حيث يقول الشاعر:

«واهرُّ من جذع النخيل...»

فيساقط الحرف... كل الحروف!»

وهي في قصيدة «المفردات» حيث يقول:

«ويثيقُ النخيل...»

ها هو الجذعُ يناجي سننقه،

ومن خلال قراءة موضع هذه المفردة في سياقاتها في القصائد نستطيع التعرف على دلالتها الشعرية، إذ نفترض أن الشاعر دلُّ بـ «النخيل» على الانفراد، والسُموق، والقدرة على التحمل والجلد، كما دلُّ به على التجذُّر في الأعماق، والسُّمو في الفضاء، و....

هذه الدلالات مجتمعة غير متضادة، إذ تصبُّ معاً في معين الاغتراب، لتصدعاتها وأوجاعها. ولعلُّ هذه الدلالات التي افترضناها لمفردة «النخيل» في هذا الديوان أن تكون مطروحة في قصيدته «أتأبجد في الوهم وحيداً» - وقد مرُّ بنا من قبل تحليلها النقدي - إذ يقول الشاعر في مختتم القصيدة:

أتأبجد في الوهم وهددي...

ولكنني لا أموت!!

قد تمرُّ بنا موجةُ الريح...

وقد تنحني قامتي...

ولكنني استعيدُ النهار البهيم...

وابني من الجرح..

عافية...

تهزا بالريح...

وتنمو باتجاه السَّماء...

قبلة...

وشموخ.

غلبَ مناخ الاغتراب على عتبات النصوص - ومنها العناوين - إذ شاع في كثير من العناوين مناخ التوحد والاعتراب كما في: «قصائد لفضاء الذات» و«اتابجد في الوهم وحيداً»، «انهيار»، «نودع من»، «اصوات من النص المسجّي»، «بكائية البيد والفتار»، «الليل والانواء»، «وعند الصباح لا يحمذ القوم السرى»، «الإعصار» بما يمثل أكثر من نصف قصائد الديوان.

ظاهرة جديدة بالانتباه في القاموس الداخلي لديوان الشاعر هي استعماله للمفردات بدلالاتها المعجمية في سياقين هما: السياق العاطفي، والسياق الذي يصف فيه الذات مقتدرة على الاغتراب، مواجهة له، أو يصف فيه الذات ناجيةً بخلاصها. في مثل هذه السياقات يشيع مناخ مضيء حول المفردات، كما تدل المفردات على دلالتها المعجمية الموضوعية لها. من نماذج هذا الاستعمال قصيدته «امرأة من زبرجد»، وقصيدة «احتفال» حيث نعاين مجموعة من المفردات المبهجة الصاخبة بالحياة المتعلقة بموضوع الحب مثل: «الترجس، الضوء، الضياء، الجهاء، الرحيق، الزبرجد، الحرير، العطور، الحنان، البهجة، الواحة، الأمنيات، الصبوة، الاغانى، التورق، الرحيق... إلخ. وفي هذا الطرح يكون الضياء ضياءً، والصباح صباحاً، وكذلك الاغانى، وسائر مثل هذه المفردات.

أما في النص الاغترابي - إذا جازت التسمية - فإن المفردات تستعمل في

دلالاتها السياقية لا المعجمية، لتدل على نقيض ما وُضعت له في المعجم - غالباً -
وبما لم تألفه لها من استعمال إلا في الطرح الشعري المعاصر مثل مفردة «الأغنية»
التي تُوظف في سياق الاعتراب، للدلالة على الحزن، رثاء الذات، والبكاء، والاحتفاء
بالتراجيدي لا بالمبهج، كما في قصيدته: «قصائد لفضاء الذات» حين يقول:

«ولكن

إلى قادم الموت أغني»

هكذا تستعمل مفردات أخرى استعمالاً يصاد دلالاتها المعجمية في سياق
قصائد الاعتراب، مثل «الندى»، «العصافير»، «البهجة»، «الصبح»، «العناقيد»، «الرياحين»،
«الابتسام»، «الأغنيات» وقد عاينا هذا الاستعمال الموجه لهذه المفردات في «قصائد
لفضاء الذات»، و«توقيعات على طلع النخيل» وغير ذلك من قصائد أشرنا إليها
سابقاً.

وهنا نُشير إلى قضية هامة لا ينفرد بها شعر د. يوسف العارف فقط، بل هي
عامة تشمل محيط الشعراء على إطلاقهم، وهي أن الشاعر عامة لا يكتفي في
الاستعمال اللغوي للمفردات بالوقوف عند توظيف أو استعمال المعنى اللغوي لها
فقط «والمعنى اللغوي هو المستفاد من أي حدث لغوي مُعَيَّن بكل جوانبه الصوتية
والصرفية والنحوية، وهذه الجوانب الثلاثة تنتظم ما يُسمى بالمعنى الوظيفي»⁽⁹²⁾.
كذلك لا يقف الشاعر عند حدود الجانب المعجمي للكلمات، بل يتخطى الشاعر هذه
الحدود، ليستثمر أقصى إمكانية تؤديها المفردات في دلالاتها السياقية، أو ما يسمّى
عند بعض علماء الدلالة بـ «المعنى المقامي».

وأثبتُ هنا اعتقادي في أن الاستعمال اللغوي المميز للشعراء من أهم أسباب
التطور الدلالي للغة، ذلك أنهم لا يكتفون بالمعاني اللغوية للمفردات، ولا ينسجمون
مع ما ران عليها من الاستعمال التقليدي المتوارث.

كذلك فإن للشعراء مساهمة هامة في رحلة التطور الدلالي للغة من حيث استعمالاتهم السياقية للمفردات، وتفجيرهم لإشعاعاتها الإيحائية التي لا تنفصم عن أصلها اللغوي، وقد لا تنفصم أيضاً عن دلالاتها في الذاكرة الإنسانية.

وهذا الجانب من الدراسة النقدية للشعر يستوجب الاهتمام والبحث، ويستوجب متابعة الباحثين في مجال الدلالة الذين عكفوا على دراسة كثير من عوامل التطور الدلالي للغة، مثل عامل الاستعمال أو الحاجة، والجوانب النفسية والعاطفية، والانحراف اللغوي، والانتقال المجازي، والوضع أو الارتجال والابتداع، و...، هذا بينما لم يولوا دور الشعراء في تطوير هذه الدلالة الاهتمام الذي يتناسب مع دورهم فيه.

* * *

أسلوب التكرار:

أدرك الشعراء العرب المعاصرون حاجة التجربة الشعرية إلى لغة جديدة تُعبّر عن تعقدها، وتشابكاتها، وتُصوّر غموض النفس الإنسانية وتزاحم الأضداد عليها من الأفكار، والرؤى والمشاعر. أدرك شعراؤنا أن استعمال اللغة في صورتها المعهودة المألوفة التقليدية في وضعيتها المتوارثة لا يُبدع شعراً؛ فكان لابد لهم من البحث عن لغة داخل اللغة من قلب اللغة، فكانت أساليب الأداء اللغوي المختلفة هي هذه اللغة المستكرة، المتفجرة بالإدهاش والابتكار الدلالي، والقدرة على مضاماة تجربة الشاعر، وكأنها الفانوس السحري الواعد بالحلم المُحال.

ويُعدُّ أسلوب التكرار من بين أساليب الأداء اللغوي التي منحت الشعراء القدرة على «استنباض» الدلالة، أي تحريك نبضها التعبيري، حيث يمنع التكرار دلالته من خلال مضاعفة المفردة اللغوية، أو الجملة، أو العبارة، فيستخرج من الوحدة المتوالية المكرورة المعنى الذي لا يوجد فيها في حالتها المفردة، بما يُعدُّ سعياً

وانجازاً تعبيراً يتقدم به الشاعر في رحلة البحث عن كيفية سدّ الفجوة بين الدلالات التي يريد التعبير عنها في تجربته، وبين الدلالات التي تتحقق بالفعل من خلال اللغة والإيقاع والصورة...

وأسلوب التكرار أسلوبٌ لغويٌّ أساس في شعر د. يوسف العارف، يشيع في دواوينه - المطبوعة والمخطوطة معاً - بما يشير إلى وعي الشاعر بالقدرة الدلالية لهذا الأسلوب.

ويقوم التكرار في هذا الشعر - وفي غيره بالطبع من نماذج الشعر المعاصر - بوظيفة الإشعاع الدلالي، كما يقوم بإشاعة المناخات النفسية الملائمة للتجربة الشعرية.

من مواضع التكرار في شعره، قوله في قصيدة «تسايب وصلوات»⁽⁹³⁾:

ها إنني ارتدي الطُّهرَ والصلوات
ها إنني اسبُحُ في فلوات اليقين

إن مجرد استحضار الذات ووضعها على مائدة المتابعة إنما يشير إلى انشقاق هذه الذات إلى شطرين: شطر يقوم بالأفعال التي يشتمل عليها النص «ارتدي الطهر، والصلوات، اسبُح في فلوات اليقين...»، والشطرن الثاني هو القائم بمتابعة الأول ووصفه ومراقبته... هكذا يدلنا قول الشاعر «ها إنني» الذي يوحى بكل هذه الدلالات ويُوحي بحداثة انتباهه إلى هذه الذات، ولذلك فإن تكرار هذا التعبير إنما يؤكد هذه الدلالات من جهة، ويصف دهشة الشاعر من هذا الانشطار.

وفي قصيدته «الموسم المرتجى»⁽⁹⁴⁾ - حيث حاولنا قراءة دلالات الاغتراب، ومحاولة البحث عن اليوتوبيا، والحلم البديل - يُكرّر الشاعر جملة الفعلية: «رسمت» حوالي سبع مرات، ويشير هذا التكرار - المطول - إلى رغبة ملحّة من

قبل الشاعر في توضيح هوية العالم المثالي المرسوم في قصيدته، وتأكيد أنه عالمٌ حلمي موهوم من إبداع خياله فقط، كما أن التكرار الذي يؤكد فيه دوره في رسم المثال يتضمن إدانة للواقع الذي خلا من هذا المثال.

نلاحظ في أسلوب التكرار في شعر د. يوسف أنه لا يلحق بالمفردات أو الجملة فقط بل يلحق بالأنماط التعبيرية أيضاً، مثل هذا النمط القائم على الإشارة إلى الذوات أو الأشياء بضمير الغائب المنفصل كما في قوله في قصيدة «هي ذي القاهرة»⁽⁹⁵⁾:

«هي ذي القاهرة»

وتكرار هذه البنية التعبيرية يُوحى بإحساس الشاعر بالغيرية: غيرية الأشياء، والذوات، والأزمنة، و...، هو يشعر بكل ما حوله، وكل من حوله بوصفه ذاتاً مضادة لذاته غير ملتحمة عنه، بما يتماس مع إحساسه بالاغتراب، كما يُوحى بثورية الإحساس الدرامي بالحياة في رؤيته الشعرية. هذا هو الإطار الدلالي العام الذي يشعُّ من هذه البنية التعبيرية، ومن تكرارها في شعره، وإلى جانب هذا الإطار تنفرد مواضع تكرار هذه البنية في سياقاتها بدلالات إضافية يستلزمها تلاحمها مع هذه السياقات. مما يؤكد هذا تكرار جملة «هي ذي القاهرة» في القصيدة التي سبق الإشارة إليها بذات العنوان، وقد تكررت الجملة ما يقرباً من عشر مرات، بما يتعدى رغبة الشاعر في مجرد الإيحاء بانفصاله عن المكان، وشيئية الذوات والأغيار فيه، إلى دلالات أخرى نفترض أن منها الإيحاء باستغراقه في الدهشة مما يتبدى له ملامح متضادة لهذه المدينة، ملامح فائقة العبقرية، وأخرى باعثة على الاستفزاز والإدانة معاً، ومن ثم، فإن تكرار هذه الجملة عشر مرات يبدو وكأنه رغبة في تصديق هوية هذه المدينة، وكأنه إقرار بإدراك الشاعر لها.

وفي قصيدته «صباح مطير» يقول الشاعر معتمداً على التكرار:

«هو الصبحُ»

قل هو الصبح... ولي عنده موعدٌ»

تتكرر جملة هو الصبح مع إضافة فعل الأمر إليها «قُلْ» بما يضيف إلى الدلالة بعداً جديداً هو الكشف عن هوية الصبح في هذا السياق وحقيقته، حيث يبدو حلماً متوهماً مرجواً يبعثه الشاعر بقوله راجياً «قُلْ» أو يتصالح مع ذاته بأن يتفق معها على قبول فكرة توهم الصبح، أو توهم وجود الصبح...

كذلك فإن التكرار هنا - وهذه وظيفة ثانية له - يشيع مناخ الابتهاال والاستمطار: الابتهاال لهذا الصبح الواعد بالشعر والجماليات، والحياة.

وفي قصيدته «تسابيح وصلوات» يُكرِّر الشاعر جملة المركزية - لا في القصيدة فقط - بل نزعاً في عموم تجربته الشعرية حيث الزمان سيّد تجربته:

«هو الوقت

سيد أيامنا»

تتكرر هذه الجملة في القصيدة مُعبّرة عن هيمنة إشكالية الزمان على التجربة الشعرية للشاعر، ويزيدنا احتفاءً الشاعر بها اطمئناناً إلى هذه الدلالة المفترضة، حيث احتفاءً الشاعر بها مرة أخرى في ديوانه «الرملة ذاكرة.. الريح أسئلة»، بما يشير إلى ظاهرة التكرار بين الدواوين وليس بين قصائد الديوان الواحد فقط.

التكرار يدور حول مفردات الزمان في هذا الديوان كثيراً، من ذلك تكرار كلمة «غداً» في قصيدته «غداً يسبُلُ الصحو قامتة» حوالياً خمس مرات فضلاً عن ورودها في العنوان. وتكررت ذات المفردة في قصيدته «امرأة من زبرجد.. أيقونة من حرير» حوالياً أربع مرات فضلاً عن العنوان.

وفي قصيدته «نودع من؟» يقول الشاعر:

«وهذا الزمانُ

يدور بنا

يوئى بنا

ينام بنا»

ونستشعر من تكرار الجار والمجرور «بنا» في هذا التعبير رغبة الشاعر في التنبيه إلى هشاشة التكوين الإنساني، وخضوعه لتواليه الزمن.

وفي ذات القصيدة يكرر الشاعر البنية التعبيرية الأساسية وهي: «فودع من» خمس مرات فضلاً عن العنوان، وهو يُوحى من خلال هذا التكرار بشعوره بتناهميه في الزمان، وباستشعاره الموت من خلال موت الآخرين، حيث لا يصبحُ المانت هو المرثي الذي أهدى إليه قصيدته، بل يكون هو الذات أيضاً بوصفها واقفة في قائمة انتظار الردى. كذلك يوحى تكرار هذه الجملة بشعور الشاعر بكثرة المودعين وبنشاط الموت وفعله في الكيان الإنساني.

وفي قصيدته «أتأبجد في الوهم وحيداً» ألحنا في موضع سابق إلى تكراره لهذه الجملة، مع تغيير بنيتها - ومن ثم دلالتها حيث طورها إلى «أتأبجد في الهم وحدي» وقد سبق تحليل الدلالة لهذا الموضع.

وفي قصيدته «انهيار» يردد الشاعر قوله:

فأين الفرار /

وأين الفرار /

هو الوقت سيد إيماننا»

وهو يُعبّر بهذا التكرار عن شعوره بحصار الزمان، ونلاحظ أنه يُحدث تغييراً في بنية التعبير من خلال استبدال الواو بالفاء بما يتسق مع سياق القصيدة،

ليوحي من خلال الفاء بنفاذ الصبر في «فأين»، وانعدام الحيلة، كما يُوحي من خلال الواو بـ الفنانية التي تستعيد مثيرات ألمها لمزيدٍ من الشجور.

وفي قصيدته «أصوات من النص المسجّي» يتكرر قول الشاعر «يا قلبي تقلب» حوالي أربع مرات، بما يُوحي بإشفاق الذات على الذات، وخوفها من القادم، ورغبتها في التذرع بالاحتراس من الزمن، كما في:

«يا قلبي تقلب

فاليالي لم تعد تلك الليالي»

وقوله:

«يا قلبي تقلب

فالمعاني البيض لا تبدو بياضاً»

كذلك تتكرر بنية تعبيرية بعينها في قصيدته «توقيعات على طلع النخيل»،

وهي قوله:

«غير أنني أراود نفسي

وأرجو من الله ما لا أستطيع

أرجو ستره والعافية»

وإن تكرر هذه البنية يشير إلى رغبة الشاعر في إضاءة دلالاتها أو دلالاتها ذات الوظيفة العضوية في التجربة وهي: مراودة الذات للذات، - بما يشير إلى الاغتراب - الابتهاال لله وطلب الخلاص منه، الشعور بالعجز عن إدراك الخلاص والنجاة ممثلاً في «الستر والعافية».

وتكرر هذه البنية لا يتم باستنساخها حرفياً، بل يتم من خلال تطويرها، بما يتواكب مع نمو التجربة، فحين تتازم الذات - في الفقرة الثالثة من الع مديدة - تتطور البنية إلى:

«فايقظ إلهي منارة روحي

وخذ بيدي كي اراد نفسي

وارجو من الله ما لا استطع

ارجو ستره والعافية».

وهنا تكون مرادة الذات حتماً يستوجب الدعاء.

وفي الفقرة الرابعة حيث شارفت الليلة - المشار إليها في القصيدة - صباحها، وأذنت بالانفراج والخلص، يتطور التعبير، ويتصف القلب هنا بالجسارة، انسجاماً مع الخلاص، فيقول الشاعر:

«فلما حملتُ من الهمِّ ما لا اطيع

تجاسر قلبي

ورحتُ اراد نفسي

وارجو من الله ما لا استطع...

ارجو ستره والعافية».

وفي قصيدته «احتفال» يكرر الشاعرُ قوله واصفاً الحبيبة:

«تمرّين من ها هنا

ومن ها هنا تعبرين»

يتكرر هذا القول خمس مرات، وأوحى لنا باشتغال هذه الحبيبة على ذات الشاعر، وسيطرتها على حواسه، وشعوره الطاغي - من ثم - بحصارها العاطفي له، واستيلاءها على الروح والمكان. كما أوحى التكرار أيضاً برغبة الشاعر في تصديق واقعية هذا الحدث واقترابه من الحبيبة، ووجودها الفعلي في المكان.

وهو يكرر في ذات القصيدة قوله لها:

«فله در المساء الذي فيه تحتفلين»

حوالي خمس مرات، دالاً بال تكرار على احتفاله الخاص بالحببية ليكون عنوان القصيدة وهو (احتفال) دالاً على هذا الشعور أي احتفال المحب بحبيبته، وليس فقط الاحتفال الذي أقامته الحبيبة وكان الشاعر من بين أضيافه وحضوره.

وهنا نتذكر كيف أدرك نقادنا القدامى ضرورة إباحة التكرار في قصائد الغزل، لفرط ما يُعاني الشاعر من الوجد والصبابة، والتعلق بمفردات الحبيب، وفرط اللوعة، فهو لفرط الشوق والصبابة يردد اسم الحبيبة، ومفردات وجوده معها، وكل ما يدل عليها: عطرها، خطوها، نظرتها، صوتها، نسيمها، مناخها... وهو يردد هذا ليُصدّق وجوده من جهة، وليتشرب عبق هذه الأشياء ويسكنها ذاته ويُريح بها الشوق من جهة، ولأنه واقع في حال من الوجد والهيام واضطراب الروح وامتزازها إلى حد يُشبه الاستغراق الصوفي، والنشوة في أعلى درجاتها، أو ما يُعرف بـ النيرهاننا... وهنا يكون التكرار طقوساً ابتهالية أشبه شيء بتمتمات السحر، ومناخات القرابين التي يُراد بها استحضار الروح الغائبة - في التفكير الأساطيري - وهنا يكون الحبيب هو الروح المُستدعاة من خلال التكرار، يُستدعى لإسكانه روح مُحبّيه، للتوحد معه، للتغلب على القوانين الفيزيائية التي لا تتيح امتزاج الأعصاب والدماء والصلوع في كيان واحد، بينما يتيح هذا الخيال والوجدان، واللغة الفاتنة ابتهالية حين تعود سيرتها الأولى في تاريخ الإنسان، وتستعيد قدرتها السحرية النافذة في الأشياء.

نمطٌ فريدٌ من التكرار بلحظة القارئ والناقد في شعر د. يوسف العارف هو تكرار نمط أو أسلوب من التعبير بين القصائد عامة، وليس في القصيدة الواحدة فقط

هذا النمط من التعبير نواجه فيه انشطار الذات إلى شطرين يمثل أحدهما العذاب، والآخر الخلاص، أو يمثل أحدهما الفاعل، والآخر المفعول به، أو يمثل فيه أحدهما الجزء الذي يكابد التجربة، بينما يمثل الثاني الرائي المُعاین، والمشاهد أو العين الخارجية... تواجهنا هذه البنية التعبيرية في قصيدته «نوع من؟» حيث يقول:

«نودّع ذاتاً من الذات...»

وجزءاً من الروح يمضي إلى الروح...»

ونفساً...»

هي النفس سامقة معلنة.»

كما يقول في ذات القصيدة:

«نودّع نبض الفؤاد إذا ما تدانى الزمان

من القلب يمضي إلى القلب.»

ويقول في قصيدته «توقيعات على طلع النخيل»:

«والذي يتعب القلب...»

قلبي،

والذي يتلف الروح...»

جزءاً من الروح،

في نفسه...»

نفسِي،

ويقول في ذات القصيدة:

منحناك من روحنا روحها وكل اشتياق منحناه لك

ويقول في «وعند الصباح لا يحمّد القوم السُّرى»:

«وبعضي شذُّ عن بعضي»

و «قال بعضي لبعضي»

ويقول في «توقيعات على طلع النخيل»:

«غير أنني أراودُ نفسي

كذلك يقول في قصيدة «انهيار»:

«أغامرُ نفسي إلي...»

الملم منِّي بقايا الخطايا التي مُوسست ذات ليل»

هذه المواضع - وغيرها - من تكرار هذه البنية التعبيرية المميّزة في الديوان تؤكد قوة انسجام الفكر والطرح الفني، أو المادة والإجراء الفني في القصيدة، لأن الشاعر - عن غير عمد - يخضعُ في تصوير تجربته لتنظيمها الداخلي، ومسارها الباطني الذي تكوّن عبر تراكمات طويلة من الخبرات النفسية، واختمارات الفكر، واضطرب في لحظة بعينها أذناً بالمخاض، وذلك عند نضج الرؤية واستوائها.

عبر التكرار في المواضع السابقة عن إشكالية الاغتراب في هذا الشعر، وصور انشطار الذات وتصدعها، وانقسامها الدائم إلى: «ذات وذات»، و«روح وروح»، «قلب وقلب»، «نفس ونفس»، «بعض وبعض».

ومثلما صوّرت هذه الانشطارات تازم الذات واغترابها - صوّرت - في ذات الوقت - رغبتها في التوحد فراراً من العالم الخارجي، ممّا يُضيء جنبات الصراع في هذه التجربة الشعرية: فالذات في صراع ما بين ذاتها، وبين اضطرابها لاعتبار (ذاتها) الملجأ الوحيد الآن من الأغيار!، وهي في ذات الوقت - في مراتها - مُدانة مُستلبة، مُدماة ومقاتلة.

ويكاد ينبني ديوان «كلما... وقصائد أخرى» على تكرار هذا التعبير الشرطي «كلما»، فهو مستهلٌ قسم كبير من قصائد الديوان، بما يتجاوز منحى الطريقة الإحصائية لمرات التكرار. وهذا التكرار الذي أوصل التعبير إلى مستوى «البنية» في الديوان يُعبّر عن معاناة الشاعر من الصراع بين المأمول والحتمي، وملازمة هذين الطرفين المتضادين لبعضهما البعض، وتزامنهما، كما يُعبّر عن المفارقة المتوطنة في جسد التجربة الشعرية، ويمنحُ القصائد إيقاعُ الطردية، فضلاً عن قيام هذا التعبير بوظيفة المفتتح السردية للقصائد بما يناسب البنية الغنائية الغالبة على كثير منها.

يلحقُ التكرار بالصورة الشعرية في كثير من قصائد د. يوسف، حيث تتردُّ صورٌ جزئية بعينها أكثر من مرة في القصيدة الواحدة، أو تتردد بين أكثر من قصيدة معبرة بتكرارها عن دلالات هامة.

صورة «الدّم المتخثر» تتردد - كما سبق وأشرنا - في قصيدته «وعند الصباح لا يحمّدُ القوم السُّرى»، كما تطالعنا في قصيدته «أتأبجد في الوهم وحيداً». وقد أشرنا - عبر التحليل النقدي لهذه القصائد - عن تصوير الشاعر لمعاناته من سيطرة الإحساس بالعدمية وتعطل الحياة من خلال هذه الصور، مما جعل تكرارها تأكيداً لهذه المشاعر من جهة، وتأكيداً لوقوعها ونفاذها.

كذلك يُكرّر صورة «البياض المُستلب»، أو المُفتقد والمُتحول عن هيئته في أكثر من قصيدة في ديوانه «وعند الصباح لا يحمّدُ القوم السُّرى»، منها قصيدته «أصوات من الصُّوت المُسجى حيث يقول:

«فالمعاني البيضُ لا تبدو بياضاً»

وقوله في قصيدته «وعند الصباح لا يحمّدُ القوم السُّرى»:

«لم يعد ذا الرحيق /

لم يعد ابيضاً كالمساء القديم»

والتكرار هنا لا يعبر عن التشاؤم في دلالة السطحية، بل يبدو مرثية للامل،
وللقادم المرتجى.

* * *

التناص اللغوي:

تناولت في دراستي النقدية في القصيدة العربية المعاصرة الاختلافات التي
يستشعرها الناقد المعاصر، ويطلقها بين مصطلح «التضمين» و«الاقْتباس» من
جهة، وبين مصطلح «التناص» من جهة أخرى، وذكرت في هذا المجال أن
«التضمين» و«الاقْتباس» مُصطلحان يُعبّران عن علاقة خارجية ظاهرية بين النص
الأصلي - «قصيدة الشاعر المُقتبس» - وبين النص المُستدعى، وهذه العلاقة
الخارجية قد تنحصر فقط - في مجال الشعر العربي القديم - في التشابه في
«الغرض الشعري» بين النصين، أو في التشابه في بعض الأفكار الجزئية بينهما،
وهذا التشابه - في أي حال - يُعبّر عن علاقة «تماس» خارجية لا تصل إلى حدود
الوعي بضرورة تماهي الرؤية الشعرية بين التجريبتين الشعريتين.

أما مصطلح «التناص» فهو يُعبّر في وجهة النقد العربي المعاصر - وفي
رأينا - عن علاقة تفاعل وتداخل بين النصين: «الأصلي، والمستدعى»، علاقة تتجاوز
الظاهر وتصل إلى حد التضافر والفاعلية الدلالية، والتقاطع والتماس الرؤيوي، بما
يدفعنا إلى القول بأن التناص باعتباره أسلوبياً من أساليب الأداء اللغوي في
القصيدة المعاصرة يحتاج إلى المزيد من الدراسات النقدية الواعية - فضلاً عن
الدراسات المعروفة والمؤثرة بما توصلت إليه من رؤى نقدية - أصيلة - إذ إن
أسلوب التناص شديد الدلالة على ثقافة الشاعر العربي المعاصر، وتطور أدائه

الفني والأسلوبي، ووعيه بما تستلزمه التجربة الشعرية من جهد وثقافة وبحس عن طرق مبتكرة، وكشوف جديدة في التعبير.

ونتوقف في هذا المقام عند بعض النماذج من قصائد د. يوسف التي عبّرت عن وعيه بكيفية توظيف هذا الأسلوب في التعبير عن تجربته، - هذا فضلاً عما أشرنا إليه من مواضع التناص في شعره أثناء تحليلنا للقصائد في مواضع مختلفة سابقة - من ذلك قصيدته «نُدُوع من» حيث يقول:

«ولكننا نُظفي الضوء...»

نمشي على بعضنا أو نُساق!

وهو يتناص مع قول «أبي العلاء المعري» في مراثيته للفقيه الحنفي:

خَفَّف الوطاء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

ويتناص كذلك مع قول عمر الخيام في رباعياته (في ترجمة الشاعر أحمد رامي):

وامشِ الهويني، إن هذا الثرى من أعين شديدة الإحورار

وقد تفاعل الشاعر مع دلالة بعينها في النصين الشعريين للمعري والخيام، هي استشعار وحدة المصير الإنساني، وحتمية الفناء، و«طيفية» الحياة الإنسانية.

وفي قصيدته «وعند الصباح لا يحمدُ القوم السُرى» يقول:

«أو بما لا يشتهي البحرُ

قد تجري الرياح»

وهو يتناص مع قول «أبي الطيب المتنبي»:

ما كلُّ ما يتمنى المرءُ يدركه تأتي الرياحُ بما لا تشتهي السفن

ونلاحظ أن التناص مُتصرِّفاً فيما يخص الشطر الثاني من بيت المتنبي، إذ جعل الشاعر المتضرر من أفعال الرياح وهبوبها هو البحر، بينما كان المتضرر في بيت المتنبي هو السفن»، وبذلك انتقل الشاعر من المحدود إلى المطلق توسيعاً للدلالة، فالبحر متسع ثابت مستقرُّ، بما يؤدي إلى انعكاس تضرره من ثمرات الرياح على جميع من فيه، وجميع ما فيه: السفن والإنسان والطير و...

كذلك تصرَّف في الدلالة حين أدخل (قَدْ) على بنية التعبير في «قد تجري الرياح» ليمنح الدلالة احتمالية بدلاً من الحتمية، بما انسجم مع رؤية القصيدة.

وفي ذات النص يقول الشاعر:

«ذاك صيف... فيه قد ضاع اللبن»

وهو يتناص مع المثل العربي القديم: «الصيف ضيعت اللبن» وقد تصرف الشاعر في بناء الجملة، فسبق التعبير باسم الإشارة (ذاك) للتنبيه والتأكيد، بما يتسق مع انشغاله بموضوع الزمن في طرحه الرؤيوي، كذلك أضاف إلى الجملة الخاصة بالمثل قوله «فيه»، وأفاد الجار والمجرور تأكيد دلالة حدوث الضياع في هذا الزمن المحدود، كمزيد من الدلالة على الانشغال بالزمن المعين (الصيف) والزمن عامة. وأدخل على التعبير «قد» والتي أفادت هنا التحقيق والنفاد كذلك تصرف الشاعر في بنية المثل التي أسندت الضياع إلى امرأة بعينها - كما في القصة التي أنتجت المثل في رواية أبي هلال العسكري - فجعل الضياع مُطلقاً، فتحول التعبير من «ضيعت اللبن» إلى ضاع اللبن» وبذلك سلط الشاعر الضوء على حدث الضياع ذاته لا على المضيِّع له.

وفي قصيدته «إلى أبي محجن» يقول الشاعر:

«واهرُّ من جذع النخيل...

فيساقطُ الحرف... كلُّ الحروف!»

وهو يتناص مع الآية القرآنية الكريمة التي تصف حدث مخاض السيدة مريم ابنة عمران، وهي قوله تعالى في سورة مريم الآية رقم (24): ﴿وَمَرْيَمُ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقُطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا﴾ وقد تصرف الشاعر في النص القرآني المُستدعى في عملية التناص كما يلي:

أولاً: تغيير حرف الجر، أو تغيير الجار والمجرور من «إليكِ بجذع النخلة» في الآية إلى قوله في القصيدة «من جذع النخلة». وهذا التغيير جعل فعل الهزُّ على القصيدة جزئياً لأنه يمس بعض أجزاء النخيل، بينما كان فعلاً لاحقاً بالجذع كله في الآية.

ثانياً: تغيير المفعول به الدلالي، وهو المجرور نحوياً، في الجملة من هيئة المفرد في الآية (النخلة)، إلى هيئة الجمع في القصيدة «النخيل»، وقد دلّ هذا التغيير على رغبة الشاعر في التعبير عن خصوصية مخاضه، وهو مخاض إبداعي يحتاج إلى قوة وأيد، ومن ثم فقد أحوجه إلى هز النخيل كافة، لا هز نخلة واحدة.

ثالثاً: تغيير هوية المتساقط، وهو الرطب في الآية، إلى الحرف والحروف في القصيدة، للتنبيه إلى المغايرة في المخاض كما ذكرنا.

إنَّ الناقد في قراءته وتحليله لأساليب الأداء اللغوي في التجربة الشعرية، لا يكون مهتماً بالنتائج العديدة التي تبرزها الطريقة الإحصائية لمواضع الأساليب، كما أنه لا يكون مدفوعاً أو منشغلاً برصد السمات المشتركة لأساليب الأداء اللغوي بين الشعراء المعاصرين - رغم أهمية هذه الظاهرة عند توجيهها لهدف بحثي بعينه - بقدر ما يكون منشغلاً بالبحث عن مواضع البصمة الشخصية أو الفرادة في أساليب التعبير عند الشاعر أو عموم الشعراء.

من هذا المنطلق نُسجَل ملاحظة نقدية تختصُّ بتميُّز أسلوب التناص في شعر

د. يوسف العارف، وهي امتداد تناصه مع بعض المواضع الشعرية من التراث عبر أكثر من ديوان، وكأنّ دلالة التناص تتوزع على القصائد التي حملتها عبر هذه الدواوين، وكان وعي الشاعر بدلالة النصّ المُستدعى ينمو من ديوان إلى ديوان بما يُوجد ظاهرة «التناص المتنامي» في شعره. مثال بارز لهذه الظاهرة تناصُّ الشاعر مع معلقة «طرفة بن العبد» التي نعاين أول موضع لها في ديوانه «الرميل ذاكرة والريح اسئلة» من خلال قصيدته: «طرفة والبكاء الرملي».

يقول الشاعر في قصيدته:

«1) لخولة اطلالُ

إذا رُمّت حِلِّها..

قداعى لك الواشون بالعين واليد.

يقولون:

دعها!! فالمنازلُ جمّة..

وايانَ رُمّت الماء «اتهم»، و«انجده

وإن كانت «السيحاء» بعضَ عيونها..

نضين

فدونك «ثهمد»

تراها وقد عمّ الصباخُ حزونها

عصاميةً بالامس باسمه الغد»

يرتكز الشاعرُ على المطلع الطللي لمعلقة طرفة كبنية دلالية مركزية لنصّه،

ونعني قول طرفة:

«لخولة اطلالُ ببرقةٍ ثهمد،

وهذه الجملة الشعرية هي مركزُ تقاطعه وتناصه الدلالي التام مع قصيدة (طرفة)، وذلك لوجود مُشترك دلالي بينهما هو «الطلل».

ثم تتضح المباينة بين «النصين» في السياق الخاص بالرفاق أو بـ «الصُّحْب»: فالصُّحْبُ في معلقة طرفة بن العبد متعاطفون، مشفقون على «الشاعر» من الهلاك شجناً، وبكاء، وأسى، وهم في ذات الوقت مستجيبون لحاجته لهم بأن يشاركوه «الوقوف الجمعي» على طلله، فهم كما يصفهم النقد العربي القديم «مُسْعِدُونَ» وإن كانوا في معلقة طرفة لم يشاركوه بكاء، هذا ما نراه في بيتي طرفة:

لخولة اطلالٌ ببرقة ثمهد تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي على مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد

سماتُ الصُّحْب تتبدل في قصيدة د. يوسف، إذ يتحولون إلى وأشين ومن ثم فهم يضطلعون بدور اللوم والإزاحة، والإبعاد عن الطلل والحببية ويزينون للشاعر تحويل انتماءه.

وتعتقد أن هذه المخالفة للنص الأصلي إنما أدت دلالة في التعبير عن اغتراب الشاعر واقتقاده الموانسة والمشاركة التي نَعِمَ بها نظيره طرفة، ومن ثم، فالشاعر يضيف من خلال هذا التناص المتصرف أبعاداً درامية للتجربة، تعمق التنازم بإضافتها إلى معاناة الطلل في حد ذاته.

ويوغل بنا الشاعر في تعميق هذه الدلالة من خلال الاستمرار في التناص مع أجواء طرفة بن العبد، حيث يتناص مع حدث إبعاد طرفة وخلعه من عشيرته عقاباً لمخالفته للضمير الجمعي، وذلك في قول طرفة:

إلى ان تحامنتي العشيرةُ كلُّها وأفردت إفرادَ البعير المعبِّدِ

وفي هذا البيت إقرار بوقوع الإبعاد والإفراد، والاغتراب، يُحوّر شاعرنا هذه الدلالة، ويتصرف فيها، فيقول في نصّه المعاصر:

«2) أقول:

إذا تحامنتي العشيرة كلها

وافردت إفراد البعير المُعبّد

دعوا خيمتي تبتلّ من وارف الحيا

إذا نضّ منها الفيثُ بارق احمد

فلي ما لهذا الصبح من بلد

ومن نكد

ومن ولد

يعبّ مسافة الايام في كبد».

واستبدال (إذا) في النص المعاصر - «إذا تحامنتي» - بـ حتى في النص المستدعى - «حتى تحامنتي»، يُنقل الدلالة من السياق التقريري إلى دلالة الاحتمال والإمكان والتوقع، ومن ثم التحدي والمواجهة في النص المعاصر، ومن هنا يسترسل الشاعر في حصر بدائله التي يستعويض بها من كنف القبيلة في هذه الحال الاغترابية، وهي: (وارف الحيا)، (البلد)، (النكد)، (الولد). وهي بدائل يختلط فيها أسباب الحياة بالتنغيص، فالشاعر يمتلك الحياة والمكان والامتداد من خلال الولد، ويمتلك المعاناة أيضاً ومن هنا يختتم نصّه برثائية خاصة لهذا المكان، او هذا البلد الذي لا يمتلك الشاعر مثله مقومات الوجود، فيقول:

«فوالسنى على بلد

وما ولدت

وما تلد

إذام قيل حاتمها يجيء

تداعي للحضور عدى»⁽⁹⁶⁾

ويعود الشاعر في ديوانه «كلما وقصائد أخرى» فيتناص مع المعلقة الجاهلية - لامرئ القيس أو طرفة - في موضع استيقاف الصحب فيها فيقول في نسه «الملاذ»:

«1) مروراً بها صحبي

وبعض احبتي

وبعضي لم يزل للماء صنواً

وللنهر مبتنى،

والتناص هنا تم بالمخالفة حيث تغير الخطاب للصحب من الوقوف في المعلقة، إلى المرور في النص المعاصر، ونعتقد أنها ليست مخالفة لفظية فقط، بل هي مخالفة في الرؤية الشعرية؛ فقد تخير الشاعر المعاصر المرور العابر على الطلل أو الذكريات، أو بقايا الروح والمثال، أو كل ما تلخص في طلل - وقد اشرنا في موضع سابق إلى عدة احتمالات دلالية لإيثاره للمرور على الوقوف - لكن اللافت هنا أن الشاعر في تواصله مع هذا المطلع الطللي مازال محتفظاً بالدلالات التي أرادها، وحققها من تناصه للمعلقة في نسه «طرفة والبكاء الرملي»، فهو يؤكد دلالة تمسكه بالفانت القديم، وحنينه إليه، كما يؤكد استمرار اغترابه من خلال وصف الصحب بالمرور على الطلل هنا، أو إصرارهم على إزاحته بعيداً عن الطلل في نص «طرفة والبكاء الرملي» هذا ما قصدت الإشارة إليه من وجود ظامرة (نمو التناص) في شعر د. يوسف وهي رغم قلة مواضعها في شعره متميزة وكنا نتمنى أن يختط الشاعر تميزه في هذا الأسلوب.

يتناص الشاعر أيضاً مع امرئ القيس في معلقته الشهيرة حيث يستعير منه المناخ النفسي في إحساسه بغلبة الليل وعملقته، وشعوره بطردية الليل وملامحه الميتولوجية المخيفة، وذلك في قوله:

«ليلٌ يطارحني الهموم.. ويعتلي..
روحي وطيني
وينز في خفقات عمري
كل ابعاد السنين..
ويجوس متأمة العمر الصدى..
فارتوي سقم الزمان...
وغابة الاسف الدفين» (97)

يجب كذلك الإشارة إلى أن عنوان ديوانه «وعند الصباح لا يحمذ القومُ السرى» هو في ذاته تناص مع المثل العربي القديم في ذات التعبير، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر أن يتخذ من «أوعية» الزمان في المثل «الصباح، السرى» رموزاً للاغتراب، ورموزاً للخلاص في ذات الوقت، مُعبِّراً - كما أشرنا في أكثر من موضع - عن طردية قائمة بين الزمان - كقوى ميتافيزيقية - وبين الذات الإنسانية عامة، وبين ذاته خاصة، ومُعبِّراً أيضاً عن طراد الوقت للوقت.

* * *

الفصل الثاني

الصُّورة الشعرية والموسيقية،

وبنية القصيدة

أبرز ملامح الصورة الشعرية:

تتفاعل الصورة الشعرية مع غيرها من عناصر الأداء الفني في شعر د. يوسف لتصوير تجربته الشعرية التي تدور في الأساس حول مطاردة بواعث الاغتراب للذات الإنسانية، وحصارها وإضعاف تكوينها الجامع؛ إذ تتضافر عناصر الصورة في حزمة متجانسة للإيحاء بمناخ الطردية ومناخ الاغتراب في ذات الوقت.

يؤكد هذه الملاحظة النقدية انبناء الصورة الشعرية في هذه المجموعة على عنصر (الفراغ)، الفراغ من العنصر البشري، حيث يواجه المُتلقي والناقد في كثير من القصائد مساحات من المكان والزمان خالية من الإنسان، ومكتظة بعناصر كونية أخرى تُوحى في الغالب بالوحشة والكآبة والهيئة الأسطورية للكون، مثل: الرمل، الريح، الماء، النار، الصحراء، الزمان في صوره المختلفة، فضلاً عن مفردات الإبداع: الحروف والقوافي، والقصيدة... إلخ وتبقى ذات الشاعر هي الذات الإنسانية الوحيدة - غالباً - في مثل هذه القصائد.

كذلك يتبطن العدمُ نسيج الصور الشعرية، حيث نطالع - كما ذكرنا - الدم المتخثر، والبياض المسلوب، والمذاقات المرّة والتنامي والفناء، والبدد.

ينسجم في هذا السياق (إيقاع اللون) في الصورة الشعرية إذ نلاحظ أنه في

الغالب يكون (اللون الرمادي) الكامن في: «المحل، المكان القاحل، السحاب الزائف، الفياقي» كما يتسيد اللون الأسود كثيراً من القصائد الأخرى، ويمتزج في بعض المواضع من اللون الرمادي مانحاً المزيد من الغرابة والأسى. يشيع هذا اللون الأسود في الظلام، والليل وكذلك في الصباح الزائف غير الواعد بالضيء أو بما يجب منحه.

استطاع الشاعر أن يركز على ألوان من الصور الشعرية للتعبير عن هذا الاغتراب والمكابدة، منها: الصورة التأمية المتراكمة عبر المشاهد المتصلة، كما في قصائده «الماء والضوء»، «الموسم المرتجى»، «صباح مطير».

واستطاعت كثير من الصور الشعرية في قصائده تحقيق ما يصبو إليه الشاعر من الوحدة العضوية سواء بين أجزاء الصورة ذاتها، أو بين الصورة الشعرية وإيقاع القصيدة، وأساليبها اللغوية، وقد مررنا بأمثلة كثيرة في هذا الصدد أثناء التحليل النقدي للقصائد، من حيث حاولنا عدم تجزئة تحليل القصيدة على مواضع متفرقة من الدراسة والحرص على رؤيتها كلية - ما أمكن -.

ولعل قصيدة «وعند الصباح لا يحمد القوم السرى» أن تكون دالة - في هذا المقام - على ما أشرنا إليه من ملاحظات حول طبيعة الصورة الشعرية، إذ نلاحظ أنها تتكون من مجموعة من الصور الجزئية المتجانسة، الدالة معاً على مكابدة الذات للاغتراب والعدمية والبدد، من هذه الصور الجزئية ما يلي: الدم المتخثر، الرحيق المتواري الملوث، السير على الشوك، التسربل بالكفن، الصحارى الغمامات الزاهدة، العناصر البشرية المنهكة من السرى، الرياح الجارية بما لا تشتهي السفن.

وإنَّ الرابط المشترك بين هذه الصور - كما يبرز واضحاً - هو الغياب والتوقف عن الحياة، والمكابدة، والموت أيضاً.

وعند قراءة الدور الدلالي لعنصر «الريح» في القصيدة نجده منسجماً مع هذه الصور الجزئية من جهة، ومنسجماً مع مناخ التجربة ككل، ذلك أن الريح تبدو في الهيئة الآتية في القصيدة:

- الريح مفعولٌ به منقادة فهي «ريحُ مُزن / عَقَّتْهَا يَدُ إِثْمِ.
- والريح يد الشمالية المُسَكَّبة في قوله: ها هو الآن بين مخاضين/ من زبد البحر/ وزهد الصحارى الظامئات/ إلى يدك الريح.
- الريح أيضاً قائمة بفعل التنبؤ في قوله:

«وقالت الريح:

لا وقت في الوقت

ولا وقت كي نستريح،

- وهي فاعلة ضد المُشْتَهَى في قوله:

«أو بما لا يشتهي البحر

قد تجري الرياح»

وقد أسند الشاعر - في القصيدة - عوامل الهدم إلى يد الريح، ويد الزمن، وصوّر عوامل الهدم في صورة القوى الفعّالة، في ذات الوقت الذي أسند فيه الحركة السلبية النافقة إلى الذات الإنسانية!!

أمّا ملامح الزمان في هذه الصورة الشعرية، فهي منسجمة مع الصور العامة للزمان في هذه المجموعة الشعرية، فالزمن مُضَيِّعٌ للماهيات، وللأشياء، وللمعاني، وللأعمار المتناهية فيه.

الزمانُ مُضَيِّعٌ للجمال والبهجة من خلال إضاعته للحريق في قوله:

«والرحيقُ الذي سارت به انجمُ الصيف...»

و «لوثته خياناتُ عصر عتيق»

أما الصيف: «فيه قد ضاع اللبن»

والزمان مُستَلَب في قوله:

«واحتوتنا يدُ بيد... سلّمتنا للزمن

فمشينا فوق شوك... وتسربلنا الكفن»

والليلُ طرفُ في الصراع، وهو كتلة من الكتل الماحقة للذات كما في الصور

الآتية في القصيدة:

«الليل والرماد»، «الليل والجماد»

والزمن مكابدةٌ في قول الشاعر:

«اركبوا متن هذا المساء»

وهو إنهاكٌ للذات في إحدى صوره: (المساء) حيث يقول الشاعر:

«عندما يأتي الصُباح...»

قد يحمدُ القومُ السُرى»

هو العدم والبيد في قوله:

«لا وقت في الوقت»

وهو جفاء وقسوة في قوله:

«لا وقت كي نستريح»

أما الزمان في صورته المضيئة فهو محض حلم مُرْتَقَب:

«يرقبُ الفجر ندياً

شبيهاً من الوقت/ الصديق»

وهو بهذه الصورة لا يأتي:

«لا غلَسَ يُوحى بفجر

ولا صيف يُوحى باللبن»

أما الحركة في الصورة فتكاد تكون سلبية، فهي إما باتجاه الصمت، أو الفراغ أو الموت، أو باتجاه الذات إلى الداخل، وهي في الغالب بطيئة، كابوسية، تُوحى بالضعف، أو بالإحساس باللاجدوى.

عناصر الصورة الشعرية: اللون، الحركة، الصوت، الدالات اللونية لا تُشَدُّ في هذا الشعر عن السِّيَاق النفسي والفكري العام للتجربة.

* * *

البناء المعماري للقصيدة:

تغلبُ البنية الغنائية - في الغالب - على كثير من النصوص الشعرية في ديوانه «الرملة ذاكرة... والريح أسئلة»، ويُدهشنا اعتماد الشاعر على هذه البنية الشعرية التراثية، لتضادها أو تناقضها مع المفردات الحداثية في القاموس الشعري للديوان - كما أشرنا من قبل - فضلاً عن اشتغال التجربة على كثير من الأفكار الحداثية كالثورة والتُّمرّد، والرغبة في فاعلية الذات، وجموح التكوين.

لكنَّ الشاعر يتطوّر بأساليب أدائه الفني عامة من ديوان إلى آخر، لذلك فإننا نلاحظ - في ديوانه «كلُّما... وقصائد أخرى» - التجديد في هيئة البنية المعمارية،

حيث ينقسم الديوان ذاته إلى أربعة أقسام منها: كُلمًا، أبهاويات، احتمالات، وهذا التقسيم في حد ذاته يُوحى بأن الديوان كله - في رؤية الشاعر - وطرحه الفني - ما هو إلا قصيدة واحدة طويلة مُقسّمة إلى ما يشبه الفقرات.

فضلاً عن ذلك نلاحظ تنوع البنى الفنية للقصيدة من قسم إلى قسم آخر؛ ففي القسم المُعنون بـ «كُلمًا» تغلب على القصائد «البنية السُردية» التي تُتمثل مفردة «كلمًا» الاستهلال فيها، والمُفتتح الحكائي، وكأنها بديل المُفتتح التراثي الشُعبي القديم المعروف وهو: «كان ياما كان في سالف العصر والأوان».

ويتفاوت إحكام هذه البنية السردية من قصيدة إلى أخرى في هذا القسم، حيث تبلغ درجة عالية من الإحكام الدرامي في قصائد مثل «المصعد»، «باب»، «المر»، «حالات وظيفية» فيما عدا المواضع التي أشرنا إلى تهديدها للقصيدة بالترمل.

وفي القسم المُعنون بـ «أبهاويات» نطالع في القصائد بنية فنية أقرب إلى البنى القصصية، حيث يتضافر السردُ في المونولوج، ويتضح إتقان الشاعر لعناصر الزمان والمكان واللون، كما في قصائده: «الجبل الاخضر»، «البحيرة»، «الغياب».

ويعتمد الشاعر على بنية المونولوج في القسم المُسمّى بـ «احتمالات» وتنسجم هذه البنية مع حالة الاغتراب والتوحدُ مع الذات في مواجهة بواعث هذا الاغتراب في كثير من قصائد هذا القسم، كما في قصيدته «سلام إلى ثبج الروح».

ومما يتعلق ببناء القصيدة ظاهرة تقسيم القصيدة إلى فقرات ومقاطع في دواوين الشاعر.

وقد ذهب الدكتور محمد أحمد حمّاد في مقدمته لـ ديوان «الرملة ذاكرة...»

والريح أسنلة» إلى أن هذه الظاهرة في الديوان مجرد إيضاح يلجأ إليه الشاعر لئلا تنفلت منه خيوط القصيدة، أو لئلا تنفلت خيوط القصيدة من القارئ!

ونظن في هذا المجال أن التقسيم «الفكري» للقصائد في شعر د. يوسف معتمداً على الترقيم أو العلامات أو العناوين إنما هو بنية معمارية مُتعمّدة واعية كأداء فني يعبر عن خلاله الشاعر عن رؤاه، ونعائين في كثير من القصائد مواكبة هذه البنية للتصاعد الدرامي لمراحل التجربة، كما في قصيدته «عيونُ النهار» التي تدل عناوينها الفكرية على أزمة الشاعر مع صور الزمان، بل وتدلل على تفاقم درجات المكابدة منه، ونعني بالعناوين: الضحى، والظهيرة، والسحر بما يتجاوز بهذه العناوين حدود الدور الإيضاحي. إن تقسيم أو ترقيم القصيدة ليس منهجاً خارجياً شكلياً، بل له علاقة وطيدة بنمو التجربة وتصاعد مدّها الدرامي، بما يؤكد عضويته، واتصاله الحيّ بكافة الإجراءات الفنية فيها.

من النماذج التي تمثل عضوية هذا المنهج في البنية المعمارية للقصيدة، ترقيم الفقرات في قصيدة «توقيعات على طلع النخيل» التي يُعبر فيها الترقيم المتوالي عن التدرج الدرامي للتجربة، فتصاعد القصيدة من الفقرات عبر:

(1) ليلة باردة ← (2) ليلة مرّة ← (3) ليلة
امطرت علقماً ← (4) ليلة شارفت صباحها

تبدأ التجربة بالليلة القاسية الباردة المثيرة للاغتراب، والتي تتطور في تسوتها إلى المرارة ثم العلقمية وصولاً إلى الخلاص (الصباح). ولا تتوقف أهمية الترقيم عند هذا الحد، بل نلاحظ بالتأمل أن هناك اتساقاً ما بين عدد الفقرات (وهو أربع) وبين أطراف التجربة، أو أطراف الصراع (وهي أربع أيضاً) تتمثل في:

1 - البؤس الفاعل في الزمان والذي يقتات من دموع الشاعر.

2 - الهم الذي يثقل كاهل الشاعر.

3 - الذات المنشطرة المرادة لذاتها.

4 - الرجاء والخلاص الممثل في الابتهاال للخالق.

كذلك نلاحظ أن هناك صفات أربع لليلة المُمثلة لقوى الزمان وهي: « البرودة، المرارة، العلقمية، مشاركة الصباح» في ذات الوقت نعائن في القصيدة أربعة مشاعر استلابية هي: «الاغتراب، التلف، الحزن، الهم».

ومكذا كان الترقيم نسيجاً عضوياً في التجربة، متضاماً مع دلالاتها، وأطرافها، قد لا يُعبّر عن تخطيط إرادي للشاعر في هذا الصدد، لكنه يُعبّر عن الالتحام العضوي الصادق بين موضوعه وتعبيره، بين فكره وفنه.

وهناك نموذج آخر للبنية المعمارية المنتجة للدلالة، وهي القصيدة «قصائد لفضاء الذات».

يتبع الشاعر هنا منهج تقسيم القصيدة إلى فقرات مُسمّاة، وهو يُقسّمها إلى ثلاث فقرات هي: سراب، ظنون، موت واغنيات. في الفقرة المُسمّاة بـ السراب يُعبّر العنوان الجانبي باعتباره أحد عتبات القصيدة - عن بداية انبثاق التجربة، كما يلتحم مع عناصر الصورة الشعرية، كما يلي:

السراب في هذه الفقرة، هو المشهد الكوني الذي يتبطّنه الصباح باعتباره جزءاً زمانياً يتم أطراف أي تجربة - إذ لا بد من زمان ومكان وذات تخوضهما - ويبدو هذا الصباح مستلباً للإنسان في هذا المشهد؛ فهو يُوحى في الظاهر بالبهجة التي تتمخض عن الوهم والسرابية والإعتام.

يُعبّر الشاعر عن هذا السراب بتصويره الاحتفالية الزائفة لهذا الصباح، والتي تقدمها العصافير والندى وذات الشاعر أيضاً:

ظقوس الاحتفالية الصباحية	نفي دلالة الطقوس على البهجة
1 - العصافير تحتفي بالصباح	العصافير لم تبتهج كما ينبغي
2 - وجود الندى	العصافير لم تغادر عشها الندى يودع قطراته شجيرات قلبي
الشاعرية	الندى لم يعد كالندى
الإثمار	ولي أن أمقت الصبح
المكان	العناقيد سراب المدى مُجذبٌ

وفي الفقرة المُسمّاة «ظنون» يلتحم العنوان مع مسيرة التجربة التي يُصوِّرها الشاعر عبر أسئلةٍ تؤكد إحساسه بالعدمية والغياب فالشاعر يسأل عن إمكانية منح الفؤاد فؤاداً موعلاً في الظنون، ينشر طيب الرياحين، كما يتساءل عن إمكانية سكب صبح الصباح على ليل ليله!

وتدور الصور في هذه الفقرة حول مناخ الشكوك والوساوس والظن من خلال طرح الأسئلة التي يُبديها الشاعر محالاً.

أما الفقرة المعنونة بـ «موت واغنيات» يبدو هذا العنوان الجانبي ذاته مشتملاً على مفارقة ما بين الموت والشدو، وتبدأ هذه الفقرة وهي المرحلة الأخيرة في القصيدة بمفردة الشك التي تصل هذه الفقرة عضواً بالفقرة السابقة المعنونة بـ (ظنون)، وكأن الشاعر يقول لنا إن ظنونه التي أداما إلينا انتهت به إلى الشك لا إلى اليقين.

يمارس الشاعر شكه في أمنياته، بينما يبدو له يقينٌ واحد يحتفي به هو الموت، لذا يبادر بتقديم احتفاليته الخاصة بهذا اللون، هذه الاحتفالية التي ضنُّ بها على الصباح يقول:

«قلب فوق يد الشك شكي
وارنو إلى موتي القادم مبتسماً
اوغل في ردهات المنايا..
اوقر كل احتفالات امسي..
ولكن...

إلى قادم الموت أغني!!

تتجسد الاحتفالية بالموت في: ← الحركة (الإيغال في ردهات الموت)
← الصوت (القناء)
← صورة (الابتسام)

ويربط الشاعر فقرات قصيدته برياط عضوي، حيث يذكرنا في هذه الفقرة الأخيرة من التجربة بالفقرة الأولى منها من خلال ترديد مفردة «الاحتفال» مرة أخرى وذلك في قوله:

«أوقر كل احتفالات امسي

ولكن...

إلى قادم الموت أغني،

وبذلك يفجر الشاعر من مفردة الاحتفال دالتين متضادتين:

الأولى: الاحتفال الزائف بالصبح في الفقرة الأولى من القصيدة.

والثانية: الاحتفال الحقيقي الذي سعى إليه الشاعر بجوارحه، وصدقته وهو الاحتفال بالموت احتياجاً وإجهاداً وطلباً للخلاص من ظلامية الحياة؛ ومن ثم - ولأن

الموت مُخلّص في هذا السياق - وغيره - يُهدي إليه الشاعر ابتسامه وغناه
وخطوه، و...

ومن خلال هذه الاحتفالية غير التقليدية بالموت ينقض الشاعر ما اعتدنا عليه
من دلالة الموت والحياة، حيث يطرحُ للحياة (المثلة في الصبح/ السراب) دلالة
الموت، فيوليها ظهره ويهديها احتفاله الزائف...، ويطرح من ثمّ للموت دلالة النجاة
والحياة المستحقة للاحتضان، مؤكداً بهذا الطرح غير المألوف درجة عالية من
درجات العذاب والاعتراب الإنسانيين، مؤكداً - أيضاً - وجود أصرة فنية بين
عتبات نصّه، ومنهجه في بناء القصيدة، ودلالاتها وكافة إجراءاتها الفنية.

وتبرز في مجال تناول بناء القصيدة قيمة ما أسمّيه «مُثْلقة القصيدة» أو
ختامها - مُقابل مُفتتحها - فقد أجاد الشاعر في إغلاق كثير من قصائده، مُوحياً
من خلال الختام بدلالات كثيرة محتملة، جعلت من الختام «افقاً دلاليّاً مفتوحاً»
للتساؤل، للترجيح، بما يمنحُ النصّ نصوصاً محتملة.

تتمثل هذه الإجازة الفنية في قصائده «رهف»، «الممر»، «الملاذ»، «بكاية لأخر
الليل»، من ديوان «كلما وقصائد أخرى وقصائده»: «طرفه والبكاء الرملي»، «الموسم
المُرتجى»، و«صباحية للنار للماء للأرض البوار»، و«صباح مطير»، من ديوانه «الرمل
ذاكرة والريح أسئلة».

وكذلك تتمثل في عدّة قصائد من ديوان «وعند الصباح لا يحمّد القوم
السُّرى»، ومنها: انهيار، اتابجد في الوهم وحيداً، قصائد لقضاء الذات، المفردات،
أصوات من النصّ المُسجّي،... إلخ.

ونظراً لأننا وقفنا عند هذا الإجراء الفني في تحليل القصائد المذكورة في
أماكنها من هذه الدراسة، لن نُعيد القول في ذلك مرة أخرى، بل نشير إلى ما لم

نُشير إليه قبلاً بخصوص نهايات القصائد في شعر د. يوسف العارف، وهو ختام بعض هذه القصائد بأسلوب تقليدي غير مُوح وهو الأسلوب الذي حذرت منه الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة في كتابها عن الشعر المعاصر، ونُبّهت الشعراء المعاصرين إلى تجنب الوقوع فيه وفي شرك غوايته، وقد أطلقت الشاعرة الكبيرة على هذا الأسلوب مُسمى: «أسلوب: ويظل» ويعني اختتام القصيدة بتكرار مقطعها الأول أو مطلعها تحت غواية استرسال «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، وقد رصدت الشاعرة مواضع من هذا الأسلوب في شعر بلند الحيدري، وبدر شاكر السياب وغيرهما، تقول نازك الملائكة:

«هذه القصائد كلها تختم بأسلوب «ويظل»، وهو أسلوبٌ تنويحي
لأنه يُسلم المعنى إلى استمرارية مريحة، وكان الشاعر يقول للمقارئ:
وقد استثمر الأمر على هذا (...) وبهذا ينتهي دوره، ويصبحُ
للقصيدة ان تنتهي»⁽⁹⁸⁾.

وتضع الشاعرة على كامل الشعر الحر - كنمط إيقاعي - عبء وجود هذه الظاهرة، وكذلك على كامل الشاعر، فتقول:

«وإنما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر،
على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعطي شاعراً ناضجاً
من إنهاء قصيدته إنهاءً فنياً مقبولاً».

هذه الظاهرة نُعاينها في بعض قصائد د. يوسف مثل «هي ذي القاهرة» كمثالٍ ناصع، وكذا قصيدته «امرأة من زبرجد»... أيقونةٌ من حرير»، ونماذج أخرى قليلة لا تُشكل ظاهرة غالبية على شعره، فقط نُشير إليها كملاحظة نقدية لزمّت الإشارة إليها وفق مقتضيات السياق، ووفق ما هو مفترض في النقد من الموضوعية.

ومما يتعلّق بتلاحم بنية القصيدة، بل تلاحم بنية التجربة الشعرية عبر الدواوين الشعرية عامة، وعبر كل ديوان على حدة ما لاحظناه من وجود توالي عضوي متلاحم بين قصائد ديوان «كلما وقصائد أخرى - على سبيل المثال إذ تبدو القصائد في تواليها وكأنها قصيدة - «اغترابية» - واحدة، طويلة، متصلة عبر التراكمات الدرامية للتجربة وصولاً إلى الذروة، هذا ما يلاحظه المتلقي من العلاقة بين القصائد «المصعد، السُّم، الجريدة، الجبل الأخضر».

وقد صورت البنية الفنية للقصائد درجة التلاحم العضوي في التجربة الشعرية، إذ واكب تطور هذه البنية من ديوان إلى ديوان تطور دلالة الذات في رؤية الشاعر، فقد تطوّرت دلالة «الذات» من معناها الحضاري - الذي شاع في قصائد شعراء الحداثة المعاصرين - في ديوانه «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» إلى دلالة إنسانية عامة في ديوانه «كُلّما... وقصائد أخرى حيث وُظفت «الذات» للتعبير عن «أنا الشاعر»، وأنا الإنسان عامة، وهكذا في ديوان «وعند الصباح لا يحمّد القومُ السُّرى» حيث حملت الذات دلالة جمعية إنسانية في الغالب.

* * *

البنية الموسيقية في التجربة الشعرية:

تنوعت أشكال البنى الموسيقية في الدواوين الشعرية للدكتور يوسف العارف، وتنوعت كذلك بين قصائد الديوان الواحد، فقد ارتكز الشاعر في بعض قصائده على محور الشعر العربي، وارتكز في الكثير منها على «الشعر الحر» أو التفعيلة، وقد أشرنا في مواضع عدة من التحليل النقدي للقصائد إلى هيئة البنية الموسيقية التي انتظمت التجربة.

وقد لجأ الشاعر في بعض قصائده إلى المزج الفني بين الهيتين الموسيقتين:

الهيئة التقليدية (اعتماداً على محور الشعر)، والهيئة الوزنية (المعتمدة على التفعيلة)، ونقف وقفة قصيرة عند قصيدة «نودع من؟» باعتبارها نموذجاً مثالياً لهذا الإجراء الفني:

يبدأ الشاعر قصيدته بأبيات منظومة على وزن بحر «المتقارب» في إحدى صوره التامة، وهي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
يقول:

سؤال يدغدغُ نبضَ القلوب فيرتجفُ البوحُ في الألسنة
وتهمي على مقلتي حروفُ بياض الحقول لها امكنة
فيا من نودع هذا المساء لك الوردُ والزهر والسوسنة

وتتوالى فقرات القصيدة وفق نمط الشعر الحر، على ذات تفعيلة «بحر المتقارب» وهي «فعولن»، إلى أن نأتي إلى نهاية القصيدة فيختتم الشاعر بذات الهيئة التقليدية التي بدأها بها، قائلاً:

نودع من:

فبعضُ النفوسِ نودعُ بعضاً ونبضُ القلوبِ يُضيءُ الحلكُ
منحناك من روحنا روحها وكلُّ اشتياقٍ منحناه لكُ
من العمر، يا كم قطعنا المنى واوردنا في دروب الهلكِ
ولمَّا يزل في النفوس هوى ولمَّا نزل في أتون الشركِ
فحتي متى يا أخي هل متى متى يستديرُ علينا الفلكُ

وإذا انتبهنا إلى آخر مفردة حتمَّ بها الشاعر قصيدته وهي الفلك «- - ه» أدركنا أنها مُنبثقٌ دلالي للتجربة في القصيدة، فالشاعر يُعاني من إحساسه بمدارية

الحياة، وتواليها الدائري الذي يشتمل على الإنسان، ويستلبه، ما بين حياة وموت، كما يستشعر مشاشة الإنسان، وتساقطه المتوالي عبر دروب الحياة مع الذات فهو لا يُودَّع المرثي فقط - وهو صديقه في إهداء النص - بل يُودَّع الذات، والإنسان، والوجود، فهو يكايد الإحساس ب (حصار الزمن) من خلال متواليات الحياة والموت، إنه يُعاني من دوار هذا الفلك الذي لا يوجد في تلك المفردة فقط، بل في أرجاء التجربة، وعبر تكراره جملة «نودع من؟!» والتساؤل عن هوية المُودَّع والمُودَّع.

وقد أكدت التقنية الموسيقية التي احتوت القصيدة - أكدت - هيمنة هذه الرؤية على القصيدة، حيث بدت القصيدة وكأنها داخل فلك موسيقي، أو مدارية وزنية من خلال ابتدائها وانتهائها «بوزن المتقارب في هيئته التقليدية لا التفعيلية بما شكل ما يشبه الدائرة، أو الفلك المشار إليه في الكلمات، والمهيمن على الرؤية الفكرية والانفعال النفسي في القصيدة في ذات الوقت.

إذن، التشابه موسيقياً بين بداية القصيدة وخاتمتها يُصوِّر - في هذه الرؤية - التشابه بين بداية الحياة الإنسانية ونهايتها حيث تنطلق الحياة من العدم، وتنتهي إليه (الموت)، وحيث تنطلق القصيدة من هيئة المتقارب في صورته الكاملة، وتنتهي إليه.

«المدارية» التي تمثلها البداية والنهاية في هذه القصيدة مدارية إيقاعية، وفكرية ونفسية تتلاحم معاً في الرؤية الشعرية في هذه القصيدة.

كذلك يُوحى لنا - هذا الابتداء بالشكل الموسيقي التقليدي في طرح قضية الموت - يُوحى لنا بالأعمق، وهو رغبة الشاعر في تجذير قضية الموت وإرجاعها إلى أفق إنساني قديم، وكأنه بهذا يستعيد أصوات الباكين من الوداع، والمتاكلين حزناً من موت أعزائهم، حيث يكون الموتُ هماً عاماً، لا خاصاً وقد ساهم السكون على

حرف الروي (النون) بإضفاء دلالة الإجهاد، والإيحاء بالعجز الإنساني في مواجهة قوى الغيب.

ولا ننسى - في هذا السياق - ما أشرنا إليه عند الوقفات التحليلية لبعض قصائد هذه المجموعة الشعرية المتميزة، من الدلالات الإيحائية التي منحتها الأصوات للتجربة الشعرية داخل كل قصيدة من حيث انعكس مناخ الطردية، والتوتر الدرامي - عامة - على الأصوات - كما انعكس على أساليب الأداء الفني كافة - مما لاحظناه من وجود كتل من الأصوات المجهورة، والمهموسة متلاحمة داخل القصيدة، معبرة بتلاحمها عن الصراع الذي ينتظم التجربة الشعرية ككل.

لم يكتب الشاعر قصائده وفق النمط الموسيقي التفعيلي، والنمط التقليدي، والنمط المازج بينهما فقط، بل كتب كثيراً من قصائده وفق النمط المعاصر المعروف بـ «قصيدة النثر»، والتي لازالت تثير إشكالية في ساحة الإبداع، وساحة النقد العربي المعاصر، من حيث هي شكلٌ إبداعي غربي المنبت والهوية، وغربي عوامل الانبعاث، والملاحم، والهدف المتوجّه إليه أيضاً.

ما زال نمطُ «قصيدة النثر» مُؤرقاً حتى على مستوى الاصطلاح الذي نقلناه من بيئته نقلاً دون بحث عن بديل أو مقابل عربي يُعبّر عن وجهي الظاهرة معاً:

الأول: تأثر شعرائنا العرب المعاصرين بهذه الهيئة الشعرية الغربية، واندفاعهم إلى التماهي معها في الرؤية وفي الطرح الفني، وذلك عن رغبةٍ واعتقاد في أنها بوابة المعاصرة.

الثاني: عجز الشعراء العرب المعاصرين عن تقديم نسخة غربية لقصيدة النثر، واستمرارهم - الطبيعي المنطقي - في إبداع قصيدة «عربية» معاصرة متحررة من الهيئة الموسيقية التقليدية، والتفعيلية، ومستندة بدلاً من الاثنتين - على

الإيقاع في أوسع دلالاته التي تشمل الصورة، واللغة، والرمز، والأساليب، والمناخ النفسي والفكري، تشمل المصْرُح به، والمسكوت عنه، مُصَوِّرة من خلال ذلك الذات العربية - ذات الشاعر والذات الجمعية - في همومها وشخصياتها، ورؤيتها للوجود الإنساني، وفي ذائقتها الإبداعية أيضاً.

يحتاج واقعنا الأدبي المعاصر إلى مصطلح عربي الملامح، يُقابل مصطلح «قصيدة النثر»، ليصف تلك الهيئة الشعرية العربية التي امتزج فيها الضدّان السابقان: الاستئثار النقدي من النموذج الغربي، وإبداع «قصيدة نثر» عربية أبعد ما تكون عن شروط نظيرتها - أو باعثتها - الغربية، فيما يقرب أن يكون بعثاً لـ «حدائث عربية» لها سياقاتها الخاصة.

تستلزم قصيدة «النثر» في الطرح النقدي الغربي قائمة من الشروط الفنية التي لا نلمسها في النمط العربي، على رأس هذه الشروط: الاعتباطية، اللاطران، الغرائبية، السريالية في الصورة الشعرية، وتكدس بُنى التعبير وفوضويتها بما يشه تناثر بقع اللون في اللوحة التشكيلية، مع الحرص - في ذات الوقت على فضاء البنية التعبيرية، أي بقائها مفتوحة لانهائية غير متكررة، غير ثابتة.

كذلك تستلزم «قصيدة النثر» في المفهوم الغربي شروطاً معينة تختص بالوزن والإيقاع «إن أول ضدية تطلقها قصيدة النثر هي ضديتها لمفهوم الوزن والإيقاع الشعريين العربيين، فهي تخالف الأوزان التقليدية، والإيقاع بمفهومه الجديد في شعر التفعيلة، وتتمرد على أشكال الشعر العربي القديمة والمعاصرة»⁽¹⁰⁰⁾.

هذه الضدية المُشار إليها ضدية فكرية ونفسية قبل أن تكون ضدية فنية، فالتخلي عن الإيقاع التقليدي في كل صورهِ لا بد أن يكون مرآة عاكسة لتحرر الفكر من الثوابت، والمسلمات والموروث، وقد كان مرآة عاكسة لكل هذا في بيئة الغرب التي أنتجت هذا الشكل الشعري، ومن هنا يؤكد أدونيس أن قصيدة النثر «كثافة

وتوتر قبل أن تكون جملأ أو كلمات⁽¹⁰¹⁾، وهذه القصيدة في رأيه لا تخضع - ولا يجب أن تخضع - «للشعرية الوزنية التقليدية»⁽¹⁰²⁾.

كذلك يؤكد «إنسي الحاج» - وهو أحد رموز الدعوة إلى الحدأة في الساحة العربية المعاصرة - أن قصيدة النثر لها شروط هامة، على قمتها: «الإيجاز والتوهج والمجانبة»⁽¹⁰³⁾.

تثير قصائد د. يوسف العارف المكتوبة وفق النمط المسمى لدينا بـ «قصيدة النثر» إشكالية المسمى التي طرحناها في الأسطر السابقة، وتثير كذلك مشكلة مدى التماهي مع قصيدة النثر الغربية بحيث نستسيغ نقاداً وشعراء تسمية قصائدنا العربية باسمها...، ويتفق في إثارة هذه الإشكالية مع د. العارف شعراؤنا العرب المعاصرون المنتهجون لذات النهج، لكننا نشير إلى قصائده باعتباره الشاعر المعني بالدراسة النقدية الماثلة بين أيدينا.

تثير قصائده هذه الإشكالية، لأنها تجمع في نماذجها المتحررة من الوزنية التقليدية أصداداً مع هذا التحرر، منها تلك البنية الغنائية التي أشرنا إلى غلبتها على كثير من القصائد، كذلك التزام البنية القصصية، والسردية في مواضع أخرى عيئاً، وهذا الالتزام في حد ذاته لا يعيب الشاعر أو شعره في شيء - بل لقد طالعنا مدى الانسجام بين هذه البنى وبين رؤاه الفنية - لكنه من ناحية أخرى يُضاد الاعتباطية واللاعلائية التي أشرنا إليها بوصفها شروطاً لقصيدة النثر في صورتها الغربية.

وعلى المستوى الموسيقي لاحظنا حرص الشاعر في كثير من مواضع شعره - خاصة ديوان «كلما... وقصائد أخرى» على التزام حرف الروي كمنظم موسيقي في نهاية القصائد القصيرة الواقفة تحت قسم «كلما»، وكذلك مواضع أخرى، بما ينسجم عضواً مع التجربة، لكنه لا يتفق مع شروط الإيقاع في قصيدة النثر.

وعلى المستوى الرؤيوي عايناً من خلال «التناص» وغيره، مدى انسجام الشاعر مع هويته، وتراثه، فهو من خلال مواضع التناص مع النصوص الدينية والشعرية ليس رافضاً أو هادماً، أو محطماً لسياقاته وموروثاته الفكرية والقيمية، بل و صاحب رؤى للحاضر والماضي والمستقبل شأنه شأن كل مبدع يمتلك رؤية، وحلماً...، ومن ثم فهو لا يتبنى المنبثق الفكري والنفسي المفترضين لقصيدة النثر - بل والواجبين لانبثاقها - ونعني العلاقات الخلافية مع الماضي والحاضر، والضدية - في ذات الوقت - للمستقبل كهيئة ثابتة مطروحة مقترحة، معنية، ومرسومة، لا يخضع الشاعر لقيم الفضائية واللاعلاقية مع الذات الجمعية.

هذه الملاحظات التي سجلناها بخصوص شعر د. يوسف في صورته النثرية، ومدى اختلاف هذه المواضع من شعره عن مواصفات قصيدة النثر الغربية - هذه الملاحظات لا تتعلق ب شعر يوسف العارف فقط، بل بالتجربة الشعرية العربية المعاصرة في نماذجها المتحررة من الوزن العربية، والساعية إلى نمط «قصيدة النثر» بما يحتاج إلى دراسة نقدية عربية موسّعة تبحث عن جذبات الإشكالية في نماذج الشعر العربي المعاصر في محاولة بحث عن الهوية، والهدف، والكيفية الفنية، في محاولة البحث عن مسمى جديد للهئية الموسيقية بما يُنظم هذه الازدواجية بين الفكر والإبداع في مسمى دال.

وقد أكد لنا الشاعر انشغاله الشخصي بهمّ البحث عن الإيقاع، عن مسمى جسد القصيدة، عن مسمى يصف «هوية ما يكتب ويكتبُ رفاقه من المعاصرين - أكد لنا ذلك من خلال عتبات ديوانه «كلما.. وقصائد أخرى».

هذه العتباتُ هي: إهداء، إضاءة، تنوير، تهئية.

يُوجه الشاعر إهداء إلى الأطراف الآتية:

دإلى مءونة الشعر العربي

وإلى الءهنية الشعرية العربية

أهءى هءه النصوص...

والقوافي

علها ءءء ءيزاً يلىق بها!!»

أماً فى الءءء المءنون بـ «الإضاءة»، فىقءبسُ الشاعرُ عبارة الخلىل بن أءمء الفراهىءى ءصف الشعراء بأنهم أمراءُ الكلام، وأنهم يُءءء بهم لا علىهم، وأنهم يملكون الءق فى ءصريف وءوه الكلام أنى شاعراً.

وفى القسم الخاص بـ «الءنور»، فهو يقءبسُ نصاً لءازم القرءاءنى يكملُ به اقءباسه من نص الفراهىءى، وىءمُّم به سىاق ءاكىء ءقوق الشعراء، ووءوب بءل الءهء والاءءبال فى فهم وءوه كلامهم، وءأولُه على وءه الصءة.

أما القسم المءنون بـ «الءهنية»، وهو القسم الأءىر السابق مباءرة للنصوص الشعرية، فقد أورد فىه الشاعرُ مقتطفاً من قصىءة أءونىس من ءىوانه «أول الءسء آخر البءر» فىقول فىه:

«كُلُّما ءءقى ءسءانا

فىءول النهار إلى بىءانى فى ءءائق اللىل»

وىمءل هءا المءءطف من قصىءة أءونىس قمة ءلالية من ءىء اشءماله على وءوه الزمان (النهار، اللىل)، وءصویره لفاعلية الزمان فى الءاء الإنسانىة، وفاعلية هءه الءاء فى الزمن فى علاقة ءفاعلية ءءلية ءنسءم مع ءءربة الءىوان، وءءربة الشعرىة عامة لدى الشاعر.

ومن ناحية أخرى نرى رابطاً مشتركاً يجمع هذه العتبات معاً، بما يجعلها تبدو كرسالة طويلة أداها إلينا الشاعر مُقسِّمَةً لتحمل دلالة هامة، هذه الدلالة هي: رغبة الشاعر في تأكيد ركضه الإبداعي في مضمار الإبداع العربي أو التراث العربي، أي رغبته في تأكيد عدم التعارض بين جدّة طرحه الشعري ومعاصرته، وبين انتمائه لأفق الشعر العربي في جذوره، من هنا نتفهم مغزى إهدائه الديوان إلى الذمينة العربية، والاقْتباس من الفراهيدي، والقرطاجني بوصفه مُوجِّهاً لإثبات مشروعية التجديد، وانطلاقه من جذور مشروعة.

أما الاقْتباس من قصيدة أدونيس - باعتبار أدونيس مُمثلاً القصيدة النثرية العربية المعاصرة تنظيراً ومحاولات إبداع - فهو اقْتباس يُقصد منه الإشارة إلى هذه الهيئة الشعرية التي حملت قصيدة أدونيس بوصفها هيئة يطمح الشاعر إلى تحقيقها.

أراد الشاعر أن يُنبهنا إلى أن كتابته الشعرية كتابية باحثة عن الحرية في أفق الذوق العربي والوجدان العربي، أراد أن ينبهنا إلى همّ البحث عن مُسمى عربي يصف صنيعة الشعري، هذا الهم نفترض أن يكون أرق الشعراء من معاصريه، وأرق النقاد، والمتلقي، حيث نُوقن جميعاً بوجود «شعرية» عربية مُستقلة بشخصانيتها في الطرح الإبداعي المعاصر، ولكننا نرفضُ تماهينا مع النموذج الشعري الغربي سواء على مستوى المصطلح أو الشروط الفنية، أو عوامل الانبعاث - التي لا يمكن التماهي معها - أو الغايات المرجوة منها.

* * *

الخاتمة

قدّمنا - عبر صفحات هذا الكتاب - دراسة نقدية تحليلية حول شعر د. يوسف حسن العارف، باعتبار هذا الشعر نموذجاً للقصيدة السعودية المعاصرة من جهة، ونموذجاً لعموم القصيدة العربية المعاصرة من جهة أخرى.

وقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى البحث في إشكالية لاحظنا هيمنتها على شعر الدكتور يوسف في مراحلها المختلفة هذه الإشكالية هي «بواعث الاغتراب وجموح التكوين».

دفعنا إلى دراسة شعره من هذه الزاوية ما ذكرناه من ملاحظة هيمنة هذه القضية على مراحل التجربة الشعرية في الطرح وفي الرؤية، بما يدفع إلى اعتبارها الأساس الفكري وزاوية الرؤية في هذه التجربة الشعرية.

عرضنا رؤية الشاعر لهذه الإشكالية عبر مفرداتها البارزة في قصائده، والتي يُعبّر كل منها عن باعث من بواعث الاغتراب في هذا الشعر، وهي: إشكالية الزمان، وحتمية البَدَد والغياب.

وقد عبّر الشاعر عن مكابذته للزمان وشعوره بحتمية الفناء والهباتية في الوجود الإنساني، من خلال مجموعة من القصائد صور فيها صراع الذات مع الزمان في صورة ونموذج فني أقرب إلى هيكل الطردية الشعرية العربية القديمة، وبدا الزمان في هذا الطرح مُطارداً، ومُطارداً في ذات الوقت في جدلية مُعقّدة. وقد

مثل هذا الاستيحاء لنموذج الطردية أكبر مثال من أمثلة التناص الشعري في هذه القصائد.

عرض الشاعر كذلك من خلال تعبيره عن إشكالية الزمان أبعاداً اجتماعية وحضارية للزمان اتخذت مناسبة لنقد الذات الجمعية كما عبّر عن رؤيته الفكرية للأبعاد غير الأحادية للزمان؛ حيث بدأ الزمانُ إفناءً وخلصاً، أو اغتراباً ومُخلصاً من الاغتراب في ذات الوقت، وذلك من خلال انقسامه إلى الزمن المادي الواقعي، والزمن الحلمي «الإبداعي» الذي تخترعه الذات المُبدعة لتواجه به اغترابها.

وعبّر متواليه البدد والغياب صورُ الشاعر معاناته من بدد الذوات، وبدد الأحلام والأشياء، واقتناده إلى الحلمي الدائم.

درسنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب قضايا اغتراب الذات: الذات في دلالتها الفردية والإنسانية، حيث صورُ الشاعر صدامه بنموذج «المدينة»، المدينة التي درج الشعراء المعاصرون على تصويرها في صورة مُعادية للذات، ومُعادية ما قبل الذات نفس الوقت، وهي قاتلة للإبداع والحلم والشاعرية، قاتلة للروح بمعدنيتهما واليتها.

كذلك عرضنا لمذاقات أخرى من الاغتراب صورها الشاعر في قصائده وهي: الاغتراب من مطلق الوجود، والرغبة في الانعتاق من هذه المشاعر السلبية، حيث الذات تفتقد مشاعر الانتماء للوجود الإنساني، وتهيمن عليها وحشةٌ من مُطلق الوجود لا من المجتمع المحيط فقط، وقد أوجدت هذه المشاعر وهذه (المواقف) من الوجود الإنساني في قصائد الشاعر ظاهرة تصدع الذات أي انشطارها، وقد صورّت مجموعة من القصائد هذا الانشطار الذي أوجدَ الذات في القصيدة في هينتين: ذات «رائية» مُعَايَنَةٌ مُراقِبَةٌ لفعل الأغيار ومُطلقات الوجود فيها، وذات مكابدة لهذا الفعل.

وختمنا هذا الفصل بالبحث عن طرق الذات في بحثها عن الخلاص الذي تمثل أكثر ما تمثل في الإبداع الشعري، وفي القصيدة الإسلامية.

وفي الباب الثاني من هذه الدراسة بحثنا في طبيعة الأداء الفني للتجربة الشعرية، وذلك من خلال فصلين:

الأول: وهو خاص بـ «اللغة وأساليبها الفنية»: اهتمنا في هذا الفصل بالبحث عن خصوصية اللغة الشعرية في شعر د. يوسف العارف، وعن مواضع التماس أو التشابه الفني والأسلوبي مع الشعراء العرب المعاصرين له في ذات الوقت.

وقد أوصلنا البحث إلى تمييز القاموس الداخلي لهذا الشعر، وفرادة كثير من مفرداته، كما أوصلنا البحث كذلك إلى نقاط التقاط بين الشاعر وأقرانه المعاصرين في بعض المفردات التي كادت تكون علامة مميزة للقصيدة العربية المعاصرة في تعبيرها عن الثورة الفكرية، والتمرد الرؤيوي، والسعي إلى الكشف والجدل مع الواقع، والتطلع إلى الحراك والتساؤل والتفكير بعيداً عن الطبيعة (الجوابية) السلبية.

هكذا التقى الشاعر مع أقرانه المعاصرين في مفردات مثل الرمل والريح، والنار، والماء، التي عبّرت عن إشكاليات حضارية في القصيدة المعاصرة، كما عبّرت عن اهتمامات الشعراء بالمناخ الميثولوجي للوجود وللإبداع بشكل عام.

ومن خلال البحث في أساليب الأداء اللغوي توصلنا إلى تمييز أسلوب التكرار، والتناسخ في الطرح الشعري للدكتور يوسف. أمّا أسلوب التكرار فقد استطاع الشاعر - من خلاله - التعبير عن مناخات ابتهاجية وقرابينية، ومشاعر نفسية لا تمنحها اللغة في وضعيتها التقليدية المفردة

كذلك عبّر الشاعر من خلال التكرار عن تكثيف الدلالة، وإنتاج دلالة من الدلالة - كما لاحظنا في تحليل القصائد.

من خلال أسلوب التناص - وهو أحد أساليب الأداء اللغوي الهامة في القصيدة المعاصرة - والتي تحتاج في زعمنا إلى مزيد من الدراسات النقدية الجادة - امكنا أن نتعرف على طبيعة ثقافة الشاعر التراثية وغير التراثية، وكيفية توظيفه لهذه الثقافة، وموقفه الفكري عن الذات الجمعية، ومدى امتلاكه لرؤية فكرية خاصة في هذا الصدد.

في الفصل الثاني من هذا الباب الفني طرحنا رؤيتنا لطبيعة الصورة الشعرية في تجربة د. يوسف العارف، وتلمسنا تميّز هذه الصورة من حيث انسجامها مع الرؤية الفكرية العامة في هذا الشعر سواء في عنصر الحركة أو اللون أو الصوت، حيث انسجمت هذه العناصر معاً في هارمونية واضحة. كذلك تميزت الصورة الشعرية بالتوالي العضوي، والنمو الدرامي واثلتفت مع عناصر التجربة الأخرى في وشيجة واحدة.

أمّا الصورة الموسيقية في شعر د. يوسف فقد قامت على الهيئة العروضية التقليدية المعروفة ببحور الخليل الفراهيدي، وقامت في بعض القصائد على الصورة التفعيلية من خلال الاعتماد على وحدة التفعيلة، كذلك ارتكزت على النمط المعروف في الشعر الغربي باسم «قصيدة النثر»، وإن كان الشاعر قد قدّم نموذجاً عربياً لهذه القصيدة شأنه في ذلك شأن كل مبدع راء لتراثه، راغب في تفجير معطياته الفنية، حيث عرّف نقادنا العرب القدامى مفهوم «الشعرية» وأدركوها، وميزوا بين الشعرية وبين الشعر في هيئته المعروفة، حيث الشعرية ظاهرة وخصائص تلحق بالنص الأدبي وإن لم يكن قصيدة.

وفي زاوية البناء المعماري للقصيدة في شعر د. يوسف أمكنا أن نعاين في

د. كاميليا عبدالفتاح

هذا الشعر البنية الغنائية، وهي بنية تراثية عربية قديمة، والبنية الشعرية القائمة على السرد دون غيره من عناصر القصة، وعائنا كذلك البنية القصصية مكتملة عناصر البناء، والتلاحم الدرامي.

إن الشعر الذي يستفز النقد ويستنفره للبحث والكشف والتحليل، هو الشعر الذي يستطيع صاحبه التعبير عن بصمته الشخصية، وتأكيد عدم انقطاعه عن التراث، وعدم معاداته للثقافات المغايرة، وعدم الذوبان - في ذات الوقت في أي منهما - ونستطيع في نهاية دراستنا في شعر د. يوسف العارف أن نصف هذا الشعر بالشخصانية، وبالتعبير عن واقع القصيدة السعودية المعاصرة، والقصيدة العربية المعاصرة أيضاً باعتباره لبنة من بناء كل منهما.

د. كاميليا عبدالفتاح

1429/2/9 هـ

المخواة

* * *

الهوامش والإحالات

- (1) اعتمدت هذه الدراسة النقدية لشعر الدكتور يوسف بن حسن العارف على الدواوين الشعرية التي سميها، وعلى ديوانين مخطوطين للشاعر هما:
 - 1 - «وعند الصباح لا يحمد القوم السرى».
 - 2 - «وطني: عشقتك مجداً.. حملتك وجداً».
- (2) ديوان «كُلُّما .. وقصائد أخرى» ص 15.
- (3) ديوان «كُلُّما ... وقصائد أخرى» ص 16.
- (4) ديوان «كُلُّما ... وقصائد أخرى» ص 16.
- (5) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 22.
- (6) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 23.
- (7) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السرى».
- (8) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السرى».
- (9) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السرى».
- (10) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السرى».
- (11) ديوان «وطني عشقتك مجداً . حملتك وجداً».
- (12) القصيدة بمناسبة زيارة سمو الأمير تركي الفيصل إلى باكستان عام 1415هـ. ديوان «وطني: عشقتك مجداً .. حملتك وجداً».
- (13) ديوان «كُلُّما .. وقصائد أخرى» ص 64.
- (14) ديوان «كُلُّما .. وقصائد أخرى» ص 65.
- (15) ديوان «كُلُّما . وقصائد أخرى» ص 69.
- (16) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 25.

- 17) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 27.
- 18) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 27.
- 19) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 31.
- 20) القصائد من ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة».
- 21) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 16.
- 22) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 14.
- 23) سورة طه، الآية 67.
- 24) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 18.
- 25) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 24.
- 26) انظر كتابنا: إشكاليات الوجود الإنساني، ص 53.
- 27) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 52.
- 28) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 63.
- 29) ديوان «وعند الصباح لا يحمّد القومُ السرى».
- 30) ديوان «وعند الصباح لا يحمّد القومُ السرى».
- 31) ديوان «وعند الصباح لا يحمّد القومُ السرى».
- 32) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 13.
- 33) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 28.
- 34) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 32.
- 35) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 20.
- 36) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 26، 27.
- 37) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 31.
- 38) ديوان «كُلُّما... وقصائد أخرى» ص 23.
- 39) طرحت قضية الاغتراب في دلالاته المختلفة، وصوره المتباينة وكذلك طرحته وفق رؤية الفلسفة الوجودية، ورؤية الشعراء الرومانسيين في مؤلفي «الشعر العربي القديم» دراسة تحليلية نقدية في ظاهرة الاغتراب (أبو العلاء المعري نموذجاً)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ط 1، عام 2008م

- (40) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 35.
- (41) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 30.
- (42) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 50.
- (43) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 392، 393.
- (44) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 51.
- (45) انظر: إشكاليات الوجود الإنساني، ص 64.
- (46) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 49.
- (47) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 71.
- (48) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 68.
- (49) قصيدة ولما تفتيات ظلي. ديوان: وطني!! عشقتك مجدداً.. حمتك وجداً.
- (50) سلام إلى ثبج الروح. ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 59.
- (51) ديوان «كُلُّمَا... وقصائد أخرى» ص 68.
- (52) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 49.
- (53) أطلقتُ مصطلح «الحل الجمالي» في كتاب «القصيدة العربية المعاصرة»: دراسة نقدية تحليلية. وأردتُ بهذا المصطلح وصف ما يُقدِّمه الشعْرُ للواقع، والتفرقة بين فعل الشعْر في الواقع وبين فعل العلوم التطبيقية وكافة الممارسات العملية الأخرى للإنسان؛ حيث لا يُساهم الشعْر في تغيير الواقع بشكل مادي علمي ملموس مثلما تُغيِّر العلوم شأن الطب والهندسة، لكنه يُخاطب الروح، ويستثير أحاسيسها، ويستنفرها للتمسك بالمثال والحق والخير، ويظهرها من مشاعرها السكبية، هو يستقرها للفعل، والتُّغيُّر عبر رؤيته الجمالية، لكنه - هو في حد ذاته - ليس فعلاً
- (54) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».
- (55) د. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح، ص 128.
- (56) سورة مريم، الآية 23.
- (57) سورة مريم، الآية 33.
- (58) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 29.
- (59) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 35.
- (60) انظر «الأدب وفنونه»، د. عز الدين إسماعيل، ص 75.

- (61) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 30
- (62) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 31.
- (63) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 31.
- (64) انظر: القصيدة العربية المعاصرة: ص 418.
- (65) أدونيس: ديوان «المطابقات والأوائل»، المجموعة الشعرية الكاملة، ج 2، ص 360.
- (66) أدونيس: ديوان «المطابقات والأوائل»، المجموعة الشعرية الكاملة، ج 2، ص 359.
- (67) خليل حاوي: ديوان «النأي والريح»، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 281.
- (68) يوسف الخال: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 294.
- (69) يوسف الخال: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 360.
- (70) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 34.
- (71) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 50.
- (72) أدونيس: ديوان «المسرح والمرايا»، المجموعة الشعرية الكاملة، ج 2، ص 18، 19.
- (73) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 52.
- (74) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 54.
- (75) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 60.
- (76) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 23.
- (77) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 51.
- (78) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 46، 47.
- (79) انظر: القصيدة العربية المعاصرة: ص 423.
- (80) خليل حاوي: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 181.
- (81) أدونيس: المجموعة الكاملة، ج 2، ص 201.
- (82) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 42.
- (83) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 58.
- (84) انظر: القصيدة العربية المعاصرة: ص 419.
- (85) أدونيس: المجموعة الكاملة، ج 2، ص 362.
- (86) أدونيس: المجموعة الكاملة، ج 2، ص 112.

- (87) خليل حاوي: ديوان «نهر الرماد»، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 119.
- (88) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 40.
- (89) أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، ج 2، ص 409.
- (90) أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، ج 2، ص 334.
- (91) قام د. محمد أحمد حماد بدراسة إحصائية لفردات القاموس الشعري في مقدمته لديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ونُبه في جهد واضح إلى كثير من المفردات التي أشرنا إليها في دراستنا لشعر د. يوسف.
- (92) د. محمد أحمد حماد، د. أحمد محمد عيسى، د. أحمد محمد كشك: المعجم العربي وعلم الدلالة.
- (93) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة»، ص 24.
- (94) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 49.
- (95) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 58.
- (96) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 52، 53.
- (97) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 62.
- (98) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 47.
- (99) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 47.
- (100) طرحت إشكالية قصيدة النثر في نموذجها الغربي، ومحاولاتها العربية في كتاب: «القصيدة العربية المعاصرة».
- (101) أدونيس: مجلة الشعر، ربيع 1960م.
- (102) أدونيس: مجلة «أخبار الأدب» العدد 49 يونيو 1994م، ص 6.
- (103) انظر: ظواهر التمرد الفني، د. محمد أحمد العزب، ص 66.

* * *

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- 1 - القرآن الكريم.
- 2 - الدواوين الشعرية:
- أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1967م، ج 2.
- خليل حاوي: المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت.
- يوسف الخال: المجموعة الشعرية الكاملة.
- د. يوسف العارف:
- «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة».
- «ومن المحبة تنبت الأشجار».
- «كُلُّما... وقصائد أخرى».
- «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى»، مخطوط.
- «وطني!! عشقتك مجدداً... حمتك وجدداً»، مخطوط.

ثانياً: المراجع العربية:

- 1 - د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- 2 - د. عز الدين إسماعيل: «الأدب وفنونه»، دار الفكر العربي، ط 8، 2002م.
- 3 - د. كاميليا عبدالفتاح:
- الشعر العربي القديم: دراسة تحليلية نقدية في ظاهرة الاغتراب: «أبو العلاء المعري نموذجاً»، دار المطبوعات الجامعية ط 1، 2008م.
- إشكاليات الوجود الإنساني: «دراسة تحليلية في الشعر الواقعي والحداثي»، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007م.

- القصيدة العربية المعاصرة: دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات، الإسكندرية، 2007م.
- 4 - د. محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ.
- 5 - د. محمد أحمد حمّاد، د. أحمد محمد عيسى، د. أحمد محمد كشك، المعجم العربي وعلم الدلالة.
- 6 - د. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط 3، 1998م.
- 7 - د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة «نهضة مصر» للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 1997م.
- 8 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الحادية عشرة، 2000م.

ثالثاً: المجلات النورية:

- 1 - «مجلة أخبار الأدب»، العدد 49، يونيو 1994م.
- 2 - «مجلة الشعر»، ربيع 1960م.

* * *

المحتويات

الصفحة	الموضوع
5	٥٥ الإهداء ٥٥ المقدمة:
7	«الشعر والوجود الإنساني» ٥٥ الباب الأول:
13	«بواعثُ الإغتراب في التجربة الشعرية»- ٥ الفصل الأول:
15	«إشكالية الزمان، وحتمية البدد والغياب»:-
17	- الزمانُ طراد للذات، ومنبثقة التجربة
51	- الأبعاد السوسيوولوجية والحضارية في دلالة الزمان
54	- أبعادٌ غير أحادية للزمان: الإفناء، والخلاص
73	- إشكالية البدد والغياب ٥ الفصل الثاني:
79	«اغتراب الذات»:-
81	- الاغتراب في دلالاته الرومانسية
97	- الاغتراب عن مُطلق الوجود
106	- تصدع الذات وانشطارها
123	- الذات المغترية في بحثها عن الخلاص

الموضوع	الصفحة
∞ انبأب الثاني:	
«الاءاء الشئى للآجرىة الشمرىة»	133
○ الفصأ الاء:	
«اللغة وأسائىبها الفنىة»: -	135
- تمهيد	137
- اللغة وأسائىبها الفنىة	138
- فرادة المعجم الشمرى	139
- أسلوب التكرار	159
- التئاص اللغوى	170
○ الفصأ الثانى:	
«الصورة الشعرىة والموسىقىة، وبنىة القصىدة»: -	179
- أبرز ملامح الصورة الشعرىة	181
- البناء المعمارى للقصىدة	185
- البنىة الموسىقىة فى التجربة الشعرىة	193
∞ الخاتمة	203
∞ الهوامش والإحالات	209
∞ ثبت المصادر والمراجع	215
∞ المحتويات	217

كتب للمؤلفة

- 1 - القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية.
- 2 - الشعر العربي القديم، دار المطبوعات الجامعية.
- 3 - إشكاليات الوجود الإنساني، دار المطبوعات الجامعية.
- 4 - الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزمراني، مطبوعات النادي الأدبي بالباحة.

كتب قيد الطبع...

- 1 - منصوب بالكسرة.
- 2 - مرید «ديوان شعر».

رقم الإيداع
٢٠٠٩ / ٤٠١