الباب الثاني

الأداء الفنّي للتجربة الشعريّة

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

اللّغة ، وأساليبها الفنيّة

obeikandl.com

obeikandl.com

تمهيـــد:

درجت الدراسات في تحليل النصوص الشعرية على الفصل في الدراسة بين المحاور الموضوعية للتجربة، وبين عناصر الأداء الفني فيها.... وهذا الفصل ظاهريٌّ فقط، ولا يدلُّ بحالٍ على نظرة جزئية من قبل الناقد للعمل الشعري، إلاَّ 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 إلاَّ عملية تفكيك للنص إلى عناصره الأولى، ومعاينة كل عنصر من عناصره على حدة، ومُلامسة طبيعته وكيفيته، ليمكن من خلال ذلك - من خلال الأجزاء - إدراك الكل الفني. هذا الفصل الذي درجنا عليه إذن فصلٌ ظاهري، ولا يصح إلاَّ أن يكون ظاهرياً، فالوحدة في العمل الفني قائمةٌ - 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 يؤكده كولردج من أنَّ الشعر ينطوي دائماً على الانفعال. ويُفهم الانفعال بأكثر مدلولاته اتساعاً، أي بمعنى الحالة

الكاملة لاضطراب الأحاسيس والملكات، الحالة التي تهزُّ الأعماقَ كُلَّها، وتؤدي إلى الاتحاد الكامل بين الذات والموضوع». ووفق هذه الرؤية تكون العناصر الفنية – عناصر التعبير – بمثابة «المظهر الفيزيائي» للتجربة الشعرية – وفق تسمية «بندتو كروتشة» من حيث اشتمالها 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.

اللغةُ وأساليبها الفنيَّة:

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 لغةٌ 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.

فرادة المُعجم الشعري:

يكادُ ينفرد كلُّ 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 صحَّ التعبير - وثيقة الصلة بالتجربة الإنسانية العامة التي تنتظم هذه الدواوين.

وإنَّ فرادة المعجم الشعري - في تجربة أي شاعر - ليست الغاية الفنية التي يجهدُ الشاعر من أجلها، ويجهدُ الناقد في البحث عنها لذاتها؛ إذ تكمنُ قيمةُ هذه الفرادة، وهذه الشخصانية اللغوية في ارتباطها العضوي بالتجربة الشعرية، وتعبيرها عن جوهر الرؤية الفكرية التي انبثق منها الطرحُ الفني، وهذا ما نجهدُ في محاولة مقاربته 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 تمرئي عنوان الديوان في نصوصه من جهة - وإلى تمرئي التجربة الشعرية في مفردات قاموس الديوان من جهة أخرى.

يقول الشاعر في قصيدته «حروف الماء»[61]:

«وانا ساحليٌّ

بيتيَ الرملُ، على شاطئ البحر تقومُ اساساته»

ويقول:

«وأنا الساحليُّ

بيتيَ الرملُ، والشاطئ...

عندما يدلقُ - على بابيَ - البحرُ ماؤه:

تخرجُ سوسنة الشعر من بيننا

يعتريها شبقُ الشعر للماء/

للبحر/

للرمل والساحل

تُلقي على الماء والسّاحل بعض النشيد»[62]

في هذه القصيدة وغيرها - وفي بعض قصائد ديوان «وعند الصباح لا يحمد القوم السُّرى» حيث تماهت هذه القصائد مع التجربة الشعرية في ديوان «الرمل» - اتخذت مفردةُ «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 الشطآن، ومن حيث ارتباطه بالبحر الذي هو موطن الثورة والحراك والتمرد، والصَّخب 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:

«وأنا الساحليُّ...

كل يوم أتهجّى احرف الماء على جسد الرمل

واصطادُ من ساحلي لغةَ الشعر إذ تُورقُ

والأبجديةُ المُرة المُشتهاة»

إذن، ومن طريق التحوير الجمالي، والتَّلقي الشاعري لمفردات الحياة يرى الشاعرُ الرملَ جسداً / ذاكرة للقصيدة، ويرى الماء/ الموج حروفاً للكتابة.

ويُوالي الشاعر كشوفاته لرمزيَّة الرمل والموج في هذه القصيدة معتمداً على تكرار جملته الهامة في إضاءة رموزه، وهي قوله: «ساحليٌ أنا» والتي تُوحي بانتمائه للحرية، واعتناقه لها:

«3) ساحليٌ انا

وانتمائي إلى الرمل يبعثُ فيَّ اليقين، بان جَسدَ الرمل ذاكرة احرف الماء مالحة، وانا ساحليٌ.. ازاوج بين الرمال وبين الحروف اختط منها إلى الأفُق سابحة من زفير العصافير، إلى البحر بارجةً من بقايا المراكب، إليَّ تباشير فجر بَهيٍ امارسُ فيه نشيد الصبايا وغيث الحقول، وركض السنابل نحو الحصاد..

هو الأفق المُشتهى..

إنما احرفُ الماء على جسد الرمل، تشي بالتباريح..

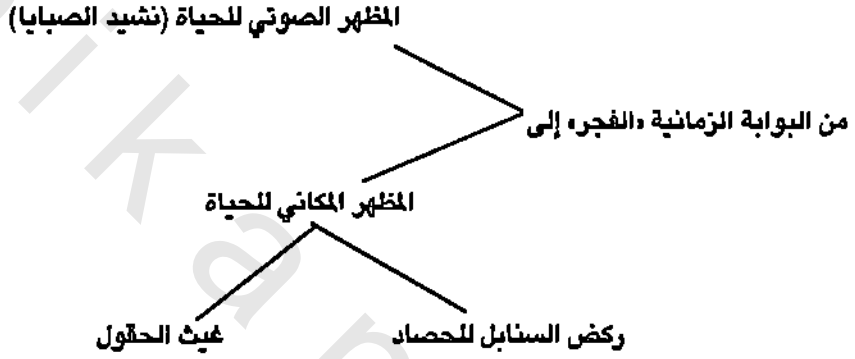
واللغة/ الموت...

وايامنا الفانيات..»[63]

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

- السابحة من زفير العصافير.
- البارجة من بقايا المراكب.
- تباشير الفجر البَهيّ.

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



ومن تزاوج الرمل والماء تتوالد الحياة، والموت، والشعر أيضاً. يقول الشاعر:

«إنما أحرفُ الماء على جسد الرمل تشي بالتباريح

واللغة / الموت...

وايامنا الفانيات».

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

وتتعقد 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 ومكوِّن 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 متناهٍ 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 تمرئيه الجدلي يتصارع في هذه الدلالات المتضادة:

«وأنا الساحليُّ

كل يوم اتهجّى أحرف الماء على جسد الرمل

أرى افقاً ذابل الطلع، قد سيجته الظنون، فكان ارقاً في الوريد

اقول:

هو الأفق الساكن دهر الغيب..

الموغل في ردهات النسيان

تتقاطع حولي الطرقات

فانادي:-

يا أحرف الماء...

صُبِّي 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 الماثل في قوله:

«الأفق 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.

«صُبِّي على جسد الرمل بقايا المراكب

نبني بها سلماً للحياة»

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

تحملُ مفردة الرمل في ديوان الشاعر دلالة حداثية نراها شائعة في شعر الحداثيين، إذ تشير هذه المفردة في الطرح الحداثي - 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 الحداثي إلى «الحضارة والحياة المعاصرة، تشير إلى الفكر والسمت العربي فكل ذلك له سمت «رملي، أي له ملامح الجدب والإقفار وكل ما هو ضد الخصوبة والعطاء»[64].

وإذ تحمل مفردة الرمل دلالة الثبات والجمود، في الطرح الحداثي، نراها في هذا الطرح محل هجوم وانتقاد، وسخرية، كما يُصوِّر شعراء الحداثة المعاصرون في نصوصهم، فأدونيس «يمحو نص الرمل»[65] ويظلُّ لهباً «خارج هذا الورق

الرملي» أي خارج الثقافة التقليدية، أما خليل حاوي، فهو يُصوِّر ذاته تخوض تجربة تحديث المجتمع ممارسة في ذلك الاستشهاد، من خلال خوض الرمل «عتمته وناره»[66] أي خوض الفكر التقليدي السائد، ويده 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 الحداثية يطرحُ الشاعر د. يوسف مفردة الرمل في ديوانه «الرمل ذاكرة والريح أسئلة» حيث يُعبِّر من خلالها عن جدب الواقع وتصحر المجتمع وجموده، يقول في نص «عيون النهار»:

«1) الضحى:

بعين ترمّد فيها الضُّحَى..

رايت سماءً ملونة..

وطقساً يفوحُ بحمّى الكآبة

رايتُ وطناً له سمته..

وارضاً لها نكهة الرمل..

رايتُ الربيع توارى خلف ايامنا القاحلة

فقلتُ:

أيا زمن الأخضر كن!!

ويا زمن الروح

والماء

والخصب... كن!!»[70]

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

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 الخلاّقة فيه، ويمارسه في جسد الذات/ الهوية/ الكيان/ التاريخ/ المجتمع، وذلك بلغته الجديدة، يقول:

«خذوا لفتي حبّة حبّة
انثروها..
أودعوها كلّ ذرات الرمال..
ينبتُ الصحو فيها.. وتغني»[71]

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

بمثل هذه الدلالة يطرح «أدونيس» في شعره مفردة اللغة، كما في قوله – مثالاً فقط:

«كلماتٌ 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 الحداثي نصّه المميّز رؤية وطرحاً: «طرفة.. والبكاء الرملي»[73] والذي تميّز في أسلوب تناصّه – كما سنبين لاحقاً إن شاء الله – إذ يُفجِّر الشاعر في هذا النص الدلالة الحداثية لمفردتي الرمل، والبكاء أيضاً.

وعلى الرغم من عدم الارتكاز على مفردة البكاء إلاّ في عنوان النص، وكذلك مفردة الرمل، إلاّ 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 المُحرض من قبل شاعر رام مضاد للجمود. وهذا الرمل في هذه الرؤية الشعرية لا يتحرك ويبدي نشاطه الخلاق إلاّ 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 أنّ الفيافي أوغلت في دمنا»[76]

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

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

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

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

«هي الريح..

لا تاتي لكي نستريح...

ولا تاتي لكي نبتهج..

ولا تاتي لكي تمنح الدفء اجسادنا..

ولكنها..

تحمل الأسئلة!؟»[77]

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

«ويا ماء دجلة...

اما لانبعاث المطايا.. رحيلٌ إلى الضوء..

نحو المدى..

نستردُّ النهى..

ونطرد كل خئون!

وهل موجةٌ تفرقُ الطينة الفاسدة؟!

وهل عاتياتٌ من الريح.. تعصف بالمائدة؟!

وهل بعد هذي الكابة فجر...

يردُّ غزالتنا الشاردة؟!»[78]

هذه هي الدلالة ذاتها في الشعر الحداثي 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 الحداثي، فهي اليقين في طرح خليل حاوي في قصيدة «الرحيل»، يقول:

«هنالك احضنُ وجهَ التراب
وأسمعُ صوتَ الإله
وابني من الريح ماوى يقيني»[80]

وهي جزء من الرؤية الحداثية، ومشهد من مشاهد التغيير في قصيدة أدونيس «مرآة الطريق وتاريخ الغصون»، وذلك كما في قوله:

«رافقتني الرياحُ واحجارها النبوية
والذين يسيرون في النهار يستنبتون
شجر الحلم، يقيمون
في رماد العصافير بوابة...»[81]

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

«النارُ تحرق أحشائي
فالقمها يميناً شلّها 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 امخرُ الغيبَ...

نار على معصمي..

ثم نار تدكُ الخاصرة..

هي ذي القاهرة»

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

يقول أدونيس طارحاً هذه الدلالة الحداثية للنار في نصه: «الرأس والنهر» على لسان «أورفيوس»:

«ليس صوتي نبيّاً

صوتي النارُ والنفير»[85]

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

«مُحرزٌ
برفض البارئ بانفجاري
كاني اللهبُ او كاني البركان»[86]

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

«عُدتُ بالنار التي من اجلها
عرضتُ صدري عارياً للصاعقة»[87]

كذلك مفردة «الماء» التي تمتلئ بها نوص ديوان «الرمل ذاكرة» يُحمّلها 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»، «ظَالِم يا عراق» «يا ماء دجلة» «الموسم المرتجى»، وأيضاً في نصه: «ماء.. ودم» حيث يقول الشاعر:

«1) على حائط في عسير نسيتُ دمي..
ووزعت بعض كرياته في تبوك
تفاءلتُ!
قلتُ للبدو إذ يشتجرون على مائهم:
الا ماء في الماء؟!
قالوا:
«وبئر 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: ﴿فكأيِّن من قرية أهلكناها وهي ظالمةٌ فهي خاوية على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد﴾.

يبدأ الشاعر في الفقرة الثانية من نصه بإجراء التلاحم والمزج بين دلالتي مفردة الماء، ومفردة الدم، فيدل بالدم على السقيا التي أرادها للمجتمع لإعادة تكوينه تجديداً، والدم أيضاً هو الماء المُشتجر عليه في ذات الوقت، بما يعني استباحته وإفناءه. 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 يشتجرون عليه دمي..
أوزع ما فيه بين عسير وبين تبوك..
وأرسمُ منه قوافل تمضي لمدين..
وقافلتي...
قافيتي..
أوزع منها الرؤى ماءً لمدين
يستقي منه الضعيف»

ويُوغل 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 الاخير من النص، حتى يتسيَّد الدم الصورة الشعرية بينما يتراجع وجود الماء، ويغيب - أو يذوب كيانه في دلالة الماء - ويشتكي 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 بدلالتها الحداثية، وهي الشخصانية، ومضادة السائد، وهدم الجمود، كما في قول أدونيس في التعريف بهويته الحداثية:

«حقاً انا الطاغية واعلن جمهورية الدم

الا فليكن شغلك الرئيس ايها الانشقاق وانتظر

تحت حواسّنا عرش الأشياء ولتزلزل دولة الموازين»[89]

وكذلك قوله:

«انا الدم النافر من حضارة ذبيحة

يشعلُ نار الموت

يطفئ نار الموت»[90]

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

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

أنَّ الشاعر استطاع – وفي ذات الديوان – أن يبدأ في خلق معجمه الشعري الخاص، بصفته صوتاً شعرياً مستقلاً له تجربته بطابعها الشخصي؛ فقد عبَّر الشاعر من خلال ذات المفردات عن موقفه من السياق الاجتماعي، وموقفه الإنساني من الوجود، وكأنه اختطَّ 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 عبَّر 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.

تميَّزت 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.

ويُتابع 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 المُعجمي باقة مميَّزة من المفردات التي لم تكن من بين «عائلته اللغوية» من قبل، وهي مفردات تتميز بأنها من الشائع المألوف في الحياة اليومية، ولكنها استُعملت «استعمالاً شعرياً » فانتقلت من المألوف إلى المميز، ومن الشائع المباشر إلى الشعري الإيحائي.

من هذه المفردات: المصعد، الباب، السُّلَّم، الجريدة، الممر، الخلخال، الراتب الشهري،... إلخ، وهذه المفردات تستطيع 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. وإنَّ هذا التطور في قاموس التجربة الشعرية يؤكد تطور مراحل التجربة الشعرية، وجدَّة «المُلْتَقَط الحياتي» الذي يصوِّر الشاعر من خلال رؤاه، كما يشير هذا التطور إلى إدراك الشاعر لمغزى الحداثة، كاتجاه يحرص في المقام الأول على ضدية الشكلانية، والتكرار، والتقولب.

وفي ديوانه «وعند الصُباح لا يحمدُ القومُ السُّرى» تشيعُ المفردات المتعلقة أيضاً بالاغتراب، ولكن بما يربطها بـ مفردتي «السُّرى»، «الصُباح»، فتشيع في الديوان المفردات الدالة على الزمن، والتوحُّد بالذات، والإحتدام، والفرار، والموت، كما تشيعُ المفردات الدالة على الذات والنفس.

ولأنَّ السُّرى رحلةُ الذات مفردة، تلتحمُ دلالته بمفردات الحزن والأسى والهم والبؤس في قصائد الديوان.

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

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

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

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

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

«واهزُّ من جذع النخيل...

فيساقط الحرف... كل الحروف!!»

وهي في قصيدة «المفردات» حيث يقول:

«ويضيقُ النخيل...

ها هو الجذعُ يناجي سَطْحَه»

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

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

اتابجد في الوهم وحدي...

ولكنني لا اموت!!

قد تمرُّ بنا موجةُ الريح...

وقد تنحني قامتي...

ولكنني استعيدُ النهار البهيَّ...

وابني من الجرح..

عافية...

تهزا بالريح...

وتنمو باتجاه السُّماء...

قبلةً...

وشموخ».

غَلَبَ مناخ الاغتراب على عتبات النصوص – ومنها العناوين – إذ شاع في كثير من العناوين مناخ التوحد والاغتراب كما في: «قصائد لفضاء الذات» و«اتابجد في الوهم وحيداً»، «انهيار»، «نودِّع مَن»، «أصوات من النص المُسجَّى»، «بكائية البيد والفنار»، «الليل والأنواء»، «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى»، «الإعصار» بما يمثل أكثر من نصف قصائد الديوان.

ظاهرة جديرة بالانتباه في القاموس الداخلي لديوان الشاعر هي استعماله للمفردات بدلالاتها المُعجميَّة 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 الموضوعة لها. من نماذج هذا الاستعمال قصيدتاه «امرأة من زبرجد»، وقصيدة «احتفال» حيث نعاين مجموعة من المفردات المبهجة الصاخبة بالحياة المتعلقة بموضوع الحب مثل: «النرجس، الضوء، الضياء، البهاء، الرحيق، الزبرجد، الحرير، العطور، الحنان، البهجة، الواحة، الأمنيات، الصبوة، الأغاني، التورُّق، الرحيق،... إلخ. وفي هذا الطرح يكون الضياء ضياءً، والصباح صباحاً، وكذلك الأغاني، وسائر مثل هذه المفردات.

أما في النص الاغترابي – إذا جازت التسمية – فإنَّ المفردات تستعمل في

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

«ولكن

إلى قادم الموت أُغنّي»

هكذا تستعمل مفردات أخرى استعمالاً يضاد دلالتها المعجمية في سياق قصائد الاغتراب، مثل «الندى، العصافير، البهجة، الصبح، العناقيد، الرياحين، الابتسام، الأغنيات وقد عاينا هذا الاستعمال المُوجّه 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 أنّ الشاعر عامة لا يكتفي في الاستعمال اللغوي للمفردات بالوقوف عند توظيف أو استعمال المعنى اللغوي لها فقط «والمعنى اللغوي هو المستفاد من أي حدثٍ لغوي مُعيّن بكل جوانبه الصوتية والصرفية والنحوية، وهذه الجوانب الثلاثة تنتظم ما يُسمّى بالمعنى الوظيفي»[92]. كذلك لا يقف الشاعر عند حدود الجانب المعجمي للكلمات، بل يتخطى الشاعر هذه الحدود، ليستثمر أقصى إمكانية تؤديها المفردات في دلالتها السياقية، أو ما يسمّى عند بعض علماء الدلالة بـ «المعنى المقامي».

وأُثبتُ هنا اعتقادي في أنّ الاستعمال اللغوي المميّز 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 لغة، مثل **عامل الاستعمال او الحاجة، والجوانب النفسية والعاطفية، والانحراف اللغوي، والانتقال المجازي، والوضع او 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 لغةٍ جديدة تُعبِّر عن تعقدها، وتشابكاتها، وتُصوِّر 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، المتفجِّرة بالإدهاش والابتكار الدلالي، والقدرة على مضاهاة تجربة الشاعر، وكأنها الفانوس السِّحري الواعد بالحلم المُحال.

ويُعدُّ أسلوب التكرار من بين أساليب الأداء اللغوي التي مَنحت الشعراء القدرة على «استنباض» الدلالة، أي تحريك نبضها التعبيري، حيث يمنح 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

وإنجازاً 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 لغويٌ أساس في شعر د. يوسف العارف، يشيعُ 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 «تسابيح وصلوات»[93]:

ها إنني ارتدي الطُّهرَ والصلوات
ها إنني اسبحُ في فلوات اليقين

إن مجرّد استحضار الذات ووضعها على مائدة المتابعة إنّما يشيرُ إلى انشقاق هذه الذات إلى شطرين: شطر يقوم بالأفعال التي يشتمل عليها النص «أرتدي الطهر، والصلوات، أسبح في فلوات اليقين،...»، والشطر الثاني هو القائم بمتابعة الأول ووصفه ومراقبته... هكذا يدلنا قول الشاعر «ها إنني» الذي يوحي بكل هذه الدلالات ويُوحي بحداثة انتباهه إلى هذه الذات، ولذلك فإنّ 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 – يُكرِّر الشاعر جملته الفعلية: «رسمت» حوالي سبع مرات، ويشير هذا التكرار – المطوّل – إلى رغبة ملحّة من

قبل الشاعر في توضيح هوية العالم المثالي المرسوم في قصيدته، وتأكيد أنه عالمٌ حلمي موهوم من إبداع خياله فقط، كما أنَّ التكرار الذي يؤكِّد 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 يُوحي بإحساس الشاعر بالغيريَّة: غيرية الأشياء، والذوات، والأزمنة، و...، هو يشعر بكل ما حوله، وكل مَنْ حوله بوصفه ذاتاً مضادة لذاته غير ملتحمة عنه، بما يتماس مع إحساسه بالاغتراب، كما يُوحي 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 يقربُ من عشر مرات، بما يتعدَّى رغبة الشاعر في مجرد الإيحاء بانفصاله عن المكان، وشيئية الذوات والأغيار فيه، إلى دلالات أخرى نفترض أنَّ 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 «قُل» 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 الابتهال والاستمطار: الابتهال لهذا الصبح الواعد بالشعر والجميلات، والحياة.

وفي قصيدته «تسابيح وصلوات» يُكرِّر الشاعر جملته المركزية - لا في القصيدة فقط - بل نزعم في عموم تجربته الشعرية حيث الزمان سيِّد تجربته:

«هـو الوقت
سـيد ايّامنـا»

تتكرر هذه الجملة في القصيدة مُعبِّرة عن هيمنة إشكالية الزمان على التجربة الشعرية للشاعر، ويزيدنا احتفاء الشاعر بها اطمئناناً إلى هذه الدلالة المفترضة، حيث احتفاء الشاعر بها مرة أخرى في ديوانه «الرمل 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 يسبلُ الصحو قامته» حوالي خمس مرات فضلاً عن ورودها في العنوان. وتكررت ذات المفردة في قصيدته «امرأة من زبرجد.. أيقونة من حرير» حوالي أربع مرات فضلاً عن العنوان.

وفي قصيدته «نودع من؟» يقول الشاعر:

«وهـذا الزمـانُ
يدور بنا
يولّي بنا
ينام بنا»

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

وفي ذات القصيدة يكرر الشاعر البنية التعبيرية الأساسية وهي: «نُودِّع مَنْ» خمس مرات فضلاً عن العنوان، وهو يُوحي من خلال هذا التكرار بشعوره بتناهيه في الزمان، وباستشعاره الموت من خلال موت الآخرين، حيث لا يصبحُ المائت هو المرثي الذي أهدى إليه قصيدته، بل يكون هو الذات أيضاً بوصفها واقفة في قائمة انتظار الردَى. كذلك يوحي تكرار هذه الجملة بشعور الشاعر بكثرة المودَّعين وبنشاط الموت وفعله في الكيان الإنساني.

وفي قصيدته «اتابجد في الوهم وحيداً» ألمحنا في موضع سابق إلى تكراره لهذه الجملة، مع تغيير بنيتها – ومن ثمّ دلالتها حيث طوَّرها إلى «اتأبجد في الهم وحدي» وقد سبق تحليل الدلالة لهذا الموضع.

وفي قصيدته «انهيار» يردد الشاعر قوله:

فاين الفرار /
واين الفرار /
هو الوقت سيد ايامنا»

وهو يُعبِّر بهذا التكرار عن شعوره بحصار الزمان، ونلاحظ أنَّه 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 الفنائية التي تستعيد مثيرات ألمها لمزيدٍ من الشجو.

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

«يا قلبي تقلب

فالليالي 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 انّي أراود نفسي

وارجو من الله ما لا أستطيع

أرجو ستره والعافية»

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

وتكرار هذه البنية لا يتم باستنساخها حرفياً، بل يتم من خلال تطويرها، بما يتواكب مع نمو التجربة، فحين تتأزم الذات - في الفقرة الثالثة من القصيدة - تتطور البنية إلى:

«فايقظ إلهي منارة روحي

وخذ بيدي كي اراود نفسي

وارجو من الله ما لا استطيع

ارجو ستره والعافية».

وهنا تكون مراودة الذات حلماً يستوجب الدعاء.

وفي الفقرة الرابعة حيث شارفت الليلة – المشار إليها في القصيدة – صبحها، وآذنت بالانفراج والخلاص، يتطور التعبير، ويتصف القلب هنا بالجسارة، انسجاماً مع الخلاص، فيقول الشاعر:

«فلمّا حملتُ من الهمِّ ما لا اطيق

تجاسَر قلبي

ورحتُ اراود نفسي

وارجو من الله ما لا استطيع...

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 باشتمال هذه الحبيبة على ذات الشاعر، وسيطرتها على حواسه، وشعوره الطاغي – من ثمَّ – 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:

«فلله درُّ المساء الذي فيه تحتفلين»

حوالي خمس مرات، دالاً بالتكرار على احتفاله الخاص بالحبيبة 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 يدلُّ عليها: عطرها، خطوها، نظرتها، صوتها، نسيمها، مناخها... وهو يردد هذا ليُصدِّق وجوده من جهة، وليتشرب عبق هذه الأشياء ويسكنها ذاته ويُريح بها الشوق من جهة، ولأنه واقع في حال من الوجد والهُيام واضطراب الروح وامتزازها إلى حدٍ يُشبه الاستغراق الصُّوفي، والنشوة في أعلى درجاتها، أو ما يُعرف بـ النيرفانا... وهنا يكون التكرار طقوساً ابتهالية أشبه شيء بتمتمات السِّحر، ومناخات القرابين التي يُراد بها استحضار الروح الغائبة - في التفكير الأساطيري - وهنا يكون الحبيبُ هو الروح المُستدعاة من خلال التكرار، يُستدعى لإسكانه روح مُحِبِّه، للتوحد معه، للتغلب على القوانين الفيزيائية التي لا تتيح امتزاج الأعصاب والدماء والضلوع في كيان واحد، بينما يتيحُ هذا الخيالُ والوجدانُ، واللغةُ الفاتنة الابتهالية حين تعودُ 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 اسلوب 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 المُعاين، والمشاهد أو العين الخارجية... تواجهنا هذه البنية التعبيرية في قصيدته «نوِّع من؟» حيث يقول:

«نُودِّع ذاتاً من الذات...
وجزءاً من الروح يمضي إلى الروح...
ونفساً...
هي النفس سامقة معلنة».

كما يقول في ذات القصيدة:

«نودِّع نبض الفؤاد إذا ما تدانى الزمان
من القلب يمضي إلى القلب».

ويقول في قصيدته «توقيعات على طلع النخيل»:

«والذي يُتعبُ القلب...
قلبي،
والذي يُتلف الروح...
جزءٌ من الروح،
في نفسه...
نَفَسي»

ويقول في ذات القصيدة:

منحناكَ من روحنا روحها وكل اشتياق منحناه لك

ويقول في «وعند الصباح لا يحمدُ القوم السُّرى»:

obeikandl.com

«وبعضي شذَّ عن بعضي»

و «قال بعضي لبعضي»

ويقول في «توقيعات على طلع النخيل»:

«غير انَّي اراودُ نفسي

كذلك يقول في قصيدة «انهيار»:

«أغادرُ نفسي إليَّ...

الملم منِّي بقايا الخطايا التي مُورست ذات ليلٍ»

هذه المواضع – وغيرها – من تكرار هذه البنية التعبيرية المميَّزة في الديوان تؤكد قوة انسجام الفكر والطرح الفني، أو المادة والإجراء الفني في القصيدة، لأن الشاعر – عن غير تعمُّد – يخضعُ في تصوير تجربته لتنظيمها الداخلي، ومَسَارها الباطني الذي تكوَّن عبر تراكمات طويلة من الخبرات النفسية، واختمارات الفكر، واضطرب في لحظة بعينها آذناً بالمخاض، وذلك عند نضج الرؤية واستوائها.

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

ومثلما صوَّرت هذه الانشطارات تأزم الذات واغترابها – صوَّرت – في ذات الوقت – رغبتها في التوحد فراراً من العالم الخارجي، ممَّا يُضيء جنبات الصراع في هذه التجربة الشعرية: فالذات في صراع ما بين ذاتها، وبين اضطرارها لاعتبار (ذاتها) الملجأ الوحيد الآن من الأغيار!، وهي في ذات الوقت – في مرآتها – مُدانة مُستلبة، مُدماة وقاتلة.

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

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

صورة «الدَّم المتخثِّر» تتردد - كما سبق وأشرنا - في قصيدته «وعند الصباح لا يحمدُ 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 وتعطُّل الحياة من خلال هذه الصُّور، مما جعل تكرارها تأكيداً لهذه المشاعر من جهة، وتأكيداً لوقوعها ونفاذها.

كذلك يُكرِّر صورة «البياض المُستَلب»، أو المُفتقد والمُتحول عن هيئته في أكثر من قصيدة في ديوانه «وعند الصباح لا يحمد القوم السُّرى»، منها قصيدته «أصوات من الصَّوت المُسجَّى حيث يقول:

«فالمعاني البيضُ لا تبدو بياضاً»

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

«لم يعد ذا الرحيقُ /
لم يعد أبيضاً كالمساء القديم»

والتكرار هنا لا يعبر عن التشاؤم في دلالته السُّطحية، بل يبدو مرثيَّة للأمل، وللقادم المُرتجى.

* * *

التَّنـــاص اللغـــوي:

تناولت في دراستي النقدية في القصيدة العربية المعاصرة الاختلافات التي يستشعرها الناقد المعاصر، ويتلمَّسها بين مصطلح «التضمين» و«الاقتباس» من جهة، وبين مصطلح «التناص» من جهة أخرى، وذكرت في هذا المجال أنَّ «التضمين» و«الاقتباس» مُصطلحان يُعبِّران عن علاقة خارجية ظاهرية بين النص الأصلي – «قصيدة الشاعر المُقتبس» –، وبين النص المُستدعَى، 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 – يُعبِّر عن علاقة «تماس» خارجية لا تصل إلى حدود الوعي بضرورة تماهي الرؤية الشعرية بين التجربتين الشعريتين.

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

الفني والأسلوبي، ووعيه بما تستلزمه التجربة الشعرية من جهدٍ وثقافة وبحثٍ عن طرق مبتكرة، وكشوفٍ جديدة في التعبير.

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

«ولكننا نُطفئ الضوء...

نمشي على بعضنا او نُساق!»

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

خفِّف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلاَّ من هذه الأجساد

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

وامشِ الهوينى، إن هذا الثرى من أعين شديدة الإحـوار

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 السُّرى» 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 الشاعرُ المتضرر من أفعال الرياح وهبوبها هو البحر، بينما كان المُتضرِّر في بيت المتنبي هو السُّفن»، وبذلك انتقل الشاعر من المحدود إلى المطلق توسيعاً للدلالة، فالبحر متسع ثابت مستقرٌّ، بما يؤدي إلى انعكاس تضرره من ثمرات الرياح على جميع من فيه، وجميع ما فيه: السفن والإنسان والطير و...

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

وفي ذات النص يقول الشاعر:

«ذاكَ صيف... فيه قد ضاع اللَّبن»

وهو يتناص مع المثل العربي القديم: «الصيفَ ضيعت اللبن» وقد تصرف الشاعر في بناء الجملة، فسبق التعبير باسم الإشارة (ذاك) للتنبيه والتأكيد، بما يتَّسق 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 والنفاذ كذلك تصرف الشاعر في بنية المثل التي أسندت الضياع إلى امرأةٍ بعينها - كما في القصة التي انتجت المثل في رواية أبي هلال العسكري - فجعل الضياع مُطلقاً، فتحول التعبير من «ضيعت اللبن» إلى ضاعَ اللبن» وبذلك سلط الشاعر الضوء عى حدث الضياع ذاته لا على المُضيِّع له.

وفي قصيدته «إلى أبي محجن» يقول الشاعر:

«واهزُّ 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): ﴿وهُزِّي إليكِ بجذع النخلة تُساقط عليك رُطَباً جَنياً﴾ 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 الهزِّ في 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 دلَّ هذا التغيير على رغبة الشاعر في التعبير عن خصوصية مخاضه، وهو مخاض إبداعي يحتاج إلى قوةٍ وأيد، ومن ثم فقد أحوجه إلى هز النخيل كافةً، لا هز نخلة واحدة.

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

إنَّ النَّاقد في قراءته وتحليله لأساليب الأداء اللُّغوي في التجربة الشعرية، لا يكون مهموماً بالنتائج العددية التي تبرزها الطريقة الإحصائية لمواضع الأساليب، كما أنه لا يكون مدفوعاً أو منشغلاً برصد السِّمات 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 المُنطق نُسجِّل ملاحظة نقدية تختصُّ بتميُّز أسلوب التناص في شعر

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

يقول الشاعر في قصيدته:

«1) لخولة أطلالٌ

إذا رُمْتَ حِلَّها..

تداعى لك الواشون بالعينِ واليد.

يقولون:

دعها!! فالمنازلُ جمةٌ..

وأيانَ رُمت الماء «اتهم» و«انجد»

وإنْ كانت «الفيحاءُ» بعضَ عيونها..

نضبن

فدونك «ثهمدِ»

تراها وقد عمَّ الصباحُ حزونها

عصاميةً بالأمس باسمة الغد»

يرتكز الشاعرُ على المطلع الطللي لمعلقة طرفة كبنية دلالية مركزية لنصِّه، ونعني قول طرفة:

«لخولة اطلالٌ ببرقةِ 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 «الصُّحب»؛ فالصُّحَبُ في معلقة طرفة بن العبد متعاطفون، مشفقون على «الشاعر» من الهلاك شجناً، وبكاء، وأسىً، وهم في ذات الوقت مستجيبون لحاجته لهم بأن يشاركوه «الوقوف الجمعي» على طلله، فهم كما يصفُهم النقد العربي القديم «مُسْعدون» وإن كانوا في معلقة طرفة لم يشاركوه بكاء، هذا ما نراه في بيتي طرفة:

لخـولة اطـــلالٌ ببرقـة ثهمـــد تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفاً بها صحبي على مطيهم يقولـون: لا تهـلك اسـىً وتجلد

سماتُ الصُّحب تتبدل في قصيدة د. يوسف، إذ يتحولون إلى واشين ومن ثمَّ فهم يضطلعون بدور اللوم والإزاحة، والإبعاد عن الطلل والحبيبة ويزينون للشاعر تحويل انتماءه.

وتعتقد أن هذه المخالفة للنص الأصلي إنَّما أدَّت دلالة في التعبير عن اغتراب الشاعر وافتقاده المؤانسة والمشاركة التي نَعِمَ بها نظيره طرفة، ومن ثم، فالشاعر يضيف من خلال هذا التناص المتصرف أبعاداً درامية للتجربة، تعمق التأزم 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 تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفردت إفـرادَ البعير المعبَّدِ

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

«2) اقول:

إذا تحامتني العشيرة كلها

وافردت إفراد البعير المُعبَّد

دعوا خيمتي تبتلُّ من وارف الحيا

إذا نضَّ منها الغيثُ بارق أحمد

فلي ما لهذا الصبح من بلد

ومن نكد

ومن ولد

يعبُّ مسافة الأيام في كبد».

واستبدال (إذا) في النص المعاصر – «إذا تحامتني» – بـ حتَّى في النص المستدعى – «حتى تحامتني»، 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 يستعيض بها من كنف القبيلة في هذه الحال الاغترابية، وهي: (وارف الحيا)، (البلد)، و(النكد)، و(الولد). وهي بدائل يختلط فيها أسباب الحياة بالتنغيص، فالشاعر يمتلك الحياة والمكان والامتداد من خلال الولد، ويمتلك المعاناة أيضاً ومن هنا يختتم نصَّهُ برثائية خاصة لهذا المكان، او هذا البلد الذي لا يمتلك الشاعر مثله مقومات الوجود، فيقول:

«فواأسفى على بلدٍ

وما ولدت

وما تلد

إذام قيل حاتمُها يجيءُ

تداعى 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 نصه «الملاذ»:

«1) مروراً بها صحبي
وبعض احبتي
وبعضي لم يزل للماء صنواً
وللنهر مبتغى»

والتناص هنا تمَّ بالمخالفة حيث تغيَّر 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 أشرنا في موضع سابق إلى عدة احتمالات دلالية لإيثاره للمرور على الوقوف – لكن اللافت هنا أنَّ الشاعر في تواصله مع هذا المطلع الطللي مازال محتفظاً بالدلالات التي أرادها، وحققها من تناصه للمعلقة في نصه «طرفة والبكاء الرملي»، فهو يؤكد دلالة تمسكه بالفائت 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 ظاهرة (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 يستعيرُ منه المناخ النفسي في إحساسه بغلبة الليل وعملقته، وشعوره بطردية الليل وملامحه الميثولوجية المخيفة، وذلك في قوله:

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

يجب كذلك الإشارة إلى أنَّ عنوان ديوانه «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى» 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، السُّرى» 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

obeikandl.com

obeikandl.com

أبـرز ملامـح الصُّـورة الشِّـعريَّـة:

تتفاعلُ الصـورة الشـعرية مـع غيرهـا من عناصـر الأداء الفـني في شـعر د. يوسف لتصوير تجربته الشعرية التي تدور في الأساس حول مطاردة بواعث الاغتراب للذات الإنسانية، وحصارها وإضعاف تكوينها الجامح؛ إذ تتضافر عناصر الصورة في حزمة متجانسة للإيحاء بمناخ الطردية ومناخ الاغتراب في ذات الوقت.

يُؤكِّد هذه الملاحظة النقدية انبناء الصورة الشعرية في هذه المجموعة على عنصر (الفراغ)، الفراغ من العنصر البشري، حيث يُواجه المُتلقي والناقد في كثير من القصائد مساحاتٍ من المكان والزمان خالية من الإنسان، ومُكتظة بعناصر كونية أخرى تُوحي 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 نسيجَ الصور الشعرية، حيث نطالع – كما ذكرنا – الدم المتخثر، والبياض المسلوب، والمذاقات المرَّة والتناهي والفناء، والبدد.

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

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

استطاع الشاعر أن يرتكز على ألوان من الصور الشعرية للتعبير عن هذا الاغتراب والمكابدة، منها: الصورة النُّامية المتراكمة عبر المشاهد المتصلة، كما في قصائده «الماء والضوء»، «الموسم المُرتجى»، «صباح مَطير».

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 يحمدُ القوم السُّرى» 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، الدَّالة معاً على مكابدة الذات للاغتراب والعدمية والبدد، من هذه الصور الجزئية ما يلي: الدم المتخثر، الرحيق المتواري الملوث، السير على الشوك، التسربل بالكفن، الصحارى الظامئات الزاهدة، العناصر البشرية المنهكة من السُّرى، الرياح الجارية بما لا تشتهي السفن.

وإنَّ الرابط المشترك بين هذه الصور – كما يبزغ 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 / عَنَّقَتْهَا يدُ إثمٍ.
- والريح يد الشماليُّة المُستلبة 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 المُشتهى في قوله:

«أو بما لا يشتهي البحر

قد تجري الرياح»

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

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

الزمانُ مُضيِّع للجمال والبهجة من خلال إضاعته للرحيق في قوله:

«والرحيقُ الذي سارت به انجمُ الصيف...»

و «لوثته خياناتُ عصر عتيق»

أما الصيف: «فيه قد ضاع اللّبن»

والزمان مُستّلب في قوله:

«واحتوتنا يدٌ بيد... سلّمتنا للزمن

فمشينا فوق شوك... وتسربلنا الكفن»

والليلُ طرفٌ 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 ياتي الصّباح...

قد يحمدُ القومُ السُّرى»

هو العدم والبدّد في قوله:

«لا وقت في الوقت»

وهو جفاء وقسوة في قوله:

«لا وقت كي نستريح»

obeikandl.com

أمَّا الزمان في صورته المضيئة فهو محض حُلم مُرْتَقَب:

«يرقبُ الفجر نديًّا

شيئاً من الوقت/ الصديق»

وهو بهذه الصورة لا يأتي:

«لا غَلَسَ يُوحي بالفجر

ولا صيف يُوحي باللبن»

أمَّا الحركة في الصورة فتكاد تكون سلبيَّة، فهي إمَّا باتجاه الصَّمت، أو الفراغ أو الموت، أو باتجاه الذات إلى الداخل، وهي في الغالب بطيئة، كابوسيَّة، تُوحي بالضعف، أو بالإحساس باللاجدوى.

عناصر الصورة الشعرية: اللون، الحركة، الصَّوت، الدَّالات اللونية لا تَشذُّ في هذا الشعر عن السِّياق النفسي والفكري العام للتجربة.

* * *

البنـاء المعمـاري للقصـيدة:

تغلبُ البنية الغنائية – في الغالب – على كثير من النصوص الشعرية في ديوانه «الرمل 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 اشتمال التجربة على كثير من الأفكار الحداثية كالثورة والتَّمرد، والرغبة في فاعلية الذات، وجموح التكوين.

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

حيث ينقسم الديوان ذاته إلى أربعة أقسام منها: كُلَّما، أبهاويات، احتمالات، وهذا التقسيم في حد ذاته يُوحي بأنَّ الديوان كله - في رؤية الشاعر - وطرحه الفني - ما هو إلاَّ قصيدة واحدة طويلة مُقسَّمة إلى ما يشبه الفقرات.

فضلاً عن ذلك نلاحظ تنوع البنى الفنية للقصيدة من قسم إلى قسم آخر؛ ففي القسم المُعنون بـ «كُلَّما» تغلب على القصائد «البنية السَّردية» التي تُمثِّل مفردة «كلما» الاستهلال فيها، والمُفتتح الحكائي، وكأنها بديل المفتتح التراثي الشَّعبي 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»، «الممر»، «حالات وظيفية» فيما عدا المواضع التي أشرنا إلى تهديدها للقصيدة بالترهل.

وفي القسم المعنون 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 الأخضر، «البحيرة»، «الغياب».

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

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

وقد ذهب الدكتور محمد أحمد حمَّاد في مقدمته لـ ديوان «الرمل ذاكرة...

والريح أسئلة» إلى أنَّ هذه الظاهرة في الديوان مجرد إيضاح يلجأ إليه الشاعر لئلا تنفلتُ منه خيوطُ القصيدة، أو لئلا تنفلت خيوط القصيدة من القارئ!

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

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

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

تبدأ التجربة بالليلة القاسية الباردة المثيرة للاغتراب، والتي تتطور في قسوتها إلى المرارة ثم العلقميَّة 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 المراودة لذاتها.

4 – الرجاء والخلاص الممثل في الابتهال للخالق.

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

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

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

يتبعُ الشاعر هنا منهج تقسيم القصيدة إلى فقرات مُسمَّاة، وهو يُقسِّمها إلى ثلاث فقرات هي: سراب، ظنون، موت واغنيات. في الفقرة المُسمَّاة بـ السراب يُعبِّر 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 يتبطَّنه الصباح باعتباره جزءاً زمانياً يتمم أطراف أي تجربة – إذ لابد من زمان ومكان وذات تخوضهما – ويبدو هذا الصباح مستلباً للإنسان في هذا المشهد؛ فهو يُوحي في الظاهر بالبهجة التي تتمخض عن الوهم والسَّرابية والإعتام.

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

طقوس الاحتفالية الصباحية	نافي دلالة الطقوس على البهجة
1 – العصافير تحتفي بالصباح	العصافير لم تبتهج كما ينبغي
	العصافير لم تغادر عشها
2 – وجود النَّدى	الندى يودع قطراته شجيراتِ قلبي
	الندى لم يعد كالندى
الشاعريَّة	ولي أن أمقت الصبح
الإثمار	العناقيد سراب
المكان	المدى مُجدبٌ

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

وتدور الصُّور في هذه الفقرة حول مناخ الشكوك والوساوس والظن من خلال طرح الأسئلة التي يُبديها الشاعرُ 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 عضوياً بالفقرة السابقة المعنونة بـ (ظنون)، وكأن الشاعر يقول لنا إن ظنونه التي أداها 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 ضنَّ بها على الصباح يقول:

«قلّب فوق يد الشك شكي

وأرنو إلى موتيَ القادم مبتسماً

أوغلُ في ردهات المنايا..

أوقر كل احتفالات أمسي..

ولكن...

إلى قادم الموت أُغنّي!!

تتجسّد الاحتفالية بالموت في: الحركة (الإيغال في ردهات الموت)

الصوت (الغناء)

صورة (الابتسام)

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

«أوقّر كلّ احتفالات أمسي

ولكن...

إلى قادم الموت أُغنّي»

وبذلك يُفجّر الشاعر من مفردة الاحتفال دلالتين متضادتين:

الأولى: الاحتفال الزائف بالصبح في الفقرة الأولى من القصيدة.

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

الموت مُخلِّص في هذا السياق - وغيره - يُهدي إليه الشاعر ابتسامه وغناءه وخطوه، و...

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

وتبرز في مجال تناول بناء القصيدة قيمة ما أسميه «مُقْلقة القصيدة» أو ختامها - مُقابل مُفتتحها - فقد أجاد الشاعر في إغلاق كثير من قصائده، مُوحياً من خلال الختام بدلالات كثيرة محتملة، جعلت من الختام «أفقاً دلالياً مفتوحاً» للتساؤل، للترجيح، بما يمنحُ النَّص نصوصاً محتملة..

تتمثل هذه الإجادة الفنية في قصائده «رهف»، «الممر» «الملاذ» «بكائية لآخر الليل» من ديوان «كلما وقصائد أخرى وقصائده: «طرفة 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 يحمدُ القوم السُّرى»، ومنها: انهيار، اتابجد في الوهم وحيداً، قصائد لفضاء الذات، المفردات، أصوات من النص المُسجَّى،... 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 مُوحٍ وهو الأسلوب الذي حَذَّرت منه الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة في كتابها عن الشعر المعاصر، ونبَّهت الشعراء المعاصرين إلى تجنب الوقوع فيه وفي شرك غوايته، وقد أطلقت الشاعرة الكبيرة على هذا الأسلوب مُسمَّى: «اسلوب: 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 تختتم باسلوب «ويظل»، وهو أسلوبٌ تنويحي لانه يُسلم المعنى إلى استمرارية مريحة، وكان الشاعر يقول للقارئ: وقد استقر الأمر على هذا (...)» وبهذا ينتهي دوره، ويصبحُ للقصيدة ان تنتهي»[98].

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

«وإنما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر، على أن هذه الطبيعة ينبغي الاّ تعفي 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 غالبة على شعره، فقط نُشير إليها كملاحظة نقدية لزمت الإشارة إليها وُفق 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، السلّم، 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 يحمدُ 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 بحور 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 الهيئتين الموسيقتين:

الهيئة التقليدية (اعتماداً على بحور 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 مقلتيَّ حروفٌ بياض الحقول لها امكنة
فيا من نودّع هذا المساء لك الوردُ والزهر والسوسنةْ

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:

نودّع مَنْ:

فبعضُ النفوس تُودّع بعضاً ونبضُ القلوب يُضيء الحَلكْ
منحناك من روحنا روحها وكلُّ اشتياق منحناه لَكْ
من العمر، يا كم قطعنا المُنَى واوردنا في دروب الهلكْ
ولمّا يزل في النفوس هوىً ولمّا نزل في اتون الشركْ
فحتّى متى يا اخي قل متى متى يستديرُ علينا الفلكْ

وإذا انتبهنا إلى آخر مفردة خَتَم بها الشاعر قصيدته وهي الفلك «– – ٥» 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 هشاشة الإنسان، وتساقطه المتوالي عبر دروب الحياة مع الذات فهو لا يُودِّع المرثي فقط – وهو صديقه في إهداء النص – بل يُودِّع الذات، والإنسان، والوجود، فهو يكابد الإحساس بـ (حصار الزمن) من خلال متوالية 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 المُودِّع 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 يُوحي لنا – هذا الابتداء بالشكل الموسيقي التقليدي في طرح قضية الموت – يُوحي لنا بالأعمق، وهو رغبة الشاعر في تجذير قضية الموت وإرجاعها إلى أفق إنساني قديم، وكأنه بهذا يستعيد أصوات الباكين من الوداع، والمتأكلين 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، والملامح، والهدف المتوجَّه إليه أيضاً.

مازال نمطُ «قصيدة النثر» مُؤرقاً حتى على مستوى الاصطلاح الذي نقلناه من بيئته نقلاً دون بحث عن بديل أو مقابل عربي يُعبِّر 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 متحرِّرة من الهيئة الموسيقية التقليدية، والتفعيلية، ومستندة بدلاً من الاثنتين - على

الإيقاع في أوسع دلالاته التي تشمل الصورة، واللغة، والرمز، والأساليب، والمناخ النفسي والفكري، تشمل المصرَّح به، والمسكوت عنه، مُصوِّرة 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 الضدَّان السابقان: الاستثارة النقدية من النموذج الغربي، وإبداع «قصيدة نثر» عربية أبعد ما تكون عن شروط نظيرتها – أو باعثتها – الغربية، فيما يقرب أن يكون بعثاً لـ «حداثة 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، اللاطراز، الغرائبية، السريالية في الصورة الشعرية، وتكدس بُنَى 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 «إنَّ 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 صوره لابد 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 أنَّ قصيدة النثر «كثافة

وتوتر قبل أن تكون جملاً 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 الحداثة في الساحة العربية المعاصرة - أنَّ قصيدة النثر لها شروط هامة، على قمتها: «الإيجاز والتوهج والمجانية»[103].

تُثير قصائد د. يوسف العارف المكتوبة وفق النمط المُسمَّى لدينا بـ «قصيدة النثر» إشكالية المُسمَّى 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 النُّهج، لكنا نشير إلى قصائده باعتباره الشاعر المعني بالدراسة النقدية الماثلة بين أيدينا.

تُثير قصائده هذه الإشكالية، لأنها تجمع في نماذجها المتحررة من الوزنية التقليدية أضداداً مع هذا التحرر، منها تلك البنية الغنائية التي أشرنا إلى غلبتها على كثير من القصائد، كذلك التزام البنية القصصية، والسردية في مواضع أخرى عيَّناها، 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 واللاعلائقية 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 ينسجمُ عضوياً مع التجربة، لكنه لا يتفق مع شروط الإيقاع في قصيدة النثر.

وعلى المستوى الرؤيوي عايَنَّا 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، وحُلماً...، ومن ثمَّ 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 مُقترحة، معنية، ومرسومة، لا يخضع الشاعر لقيم الفضائية واللاعلائقية مع الذات الجمعية.

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

وقد أكد لنا الشاعر انشغاله الشخصي بهَمِّ 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، تهيئة.**

يُوجه الشاعر إهداءه إلى الأطراف الآتية:

«إلى مُدوَّنة الشعر العربي

وإلى الذهنية الشعرية العربيَّة

أهدي هذه النصوص...

والقوافي

علَّها تجد حيِّزاً يليق بها!!»

أمَّا في الجزء المعنون بـ «الإضاءة»، فيقتبسُ الشاعرُ عبارة الخليل بن احمد الفراهيدي تصف الشعراء بأنهم أمراءُ الكلام، وانهم يُحتج بهم لا عليهم، وأنهم يمتلكون الحق في تصريف وجوه الكلام أنَّى شاءوا.

وفي القسم الخاص بـ «التنوير»، فهو يقتبسُ نصاً لحازم القرطاجني يكملُ به اقتباسه من نص الفراهيدي، ويُتمِّم به سياق تأكيد حقوق الشعراء، ووجوب بذل الجهد والاحتيال في فهم وجوه كلامهم، وتأوّله على وجه الصحة.

أما القسم المُعنون بـ «التَّهيئة»، وهو القسم الأخير السابق مباشرة للنصوص الشعرية، فقد أورد فيه الشاعرُ مقتطفاً من قصيدة أدونيس من ديوانه «أول الجسد آخر البحر» يقول فيه:

«كُلَّما التقى جسدانا

يتحول النهار إلى بستانٍ في حدائق الليل»

ويُمثل هذا المقتطف من قصيدة أدونيس قمة دلالية من حيث اشتماله على وجوه الزمان (النهار، الليل)، وتصويره لفاعلية الزمان في الذات الإنسانية، وفاعلية هذه الذات في الزمن في علاقة تفاعلية جدلية تنسجم مع تجربة الديوان، والتجربة الشعرية عامَّة لدى الشاعر.

ومن ناحية أخرى نرى رابطاً مشتركاً يجمع هذه العتبات معاً، بما يجعلها تبدو كرسالة طويلة أدّاها إلينا الشاعر مُقسَّمةً 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 الذهنية العربية، والاقتباس من الفراهيدي، والقرطاجني بوصفه مُوجِّهاً لإثبات مشروعية التجديد، وانطلاقه من جذور مشروعة.

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

أراد الشاعر أن يُنبهنا إلى أنَّ كتابته الشعرية كتابةٌ باحثةٌ عن الحرية في أفق الذوق العربي والوجدان العربي، أراد أن ينبهنا إلى همِّ البحث عن مُسمًّى عربي يصف صنيعه 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.

* * *

obeikandl.com

الخاتمة

قدَّمنا – عَبر 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 مراحله 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 يُعبِّر كل منها عن باعث من بواعث الاغتراب في هذا الشعر، وهي: إشكالية الزمان، وحتمية البدَد والغياب.

وقد عبَّر الشاعر عن مكابدته للزمان وشعور بحتمية الفناء والهبائية في الوجود الإنساني، من خلال مجموعة من القصائد صوَّر 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 مُعقَّدة. 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 عبَّر عن رؤيته الفكرية للأبعاد غير الأحادية للزمان؛ حيث بدا الزمانُ إفناءً وخلاصاً، أو اغتراباً ومُخلصاً من الاغتراب في ذات الوقت، وذلك من خلال انقسامه إلى الزمن المادي الواقعي، والزمن الحُلمي «الإبداعي» الذي تخترعه الذات المُبدعة لتواجه به اغترابها.

وعبْر متوالية البدد والغياب صوَّر الشاعر معاناته من بدد الذوات، وبدد الأحلام والأشياء، وافتقاده إلى الحُلمي الدائم.

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

كذلك عرضنا لمذاقات أخرى من الاغتراب صوَّرها 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 صوَّرت مجموعة من القصائد هذا الانشطار الذي أوجدَ الذات في القصيدة في هيئتين: ذات «رائِيَةٌ» مُعَايَنَةٌ مُراقبةٌ 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»: اهتممنا 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 تميُّز 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 والتغيير 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 توصّلنا إلى تميز أسلوبي التكرار، والتناص في الطرح الشعري للدكتور يوسف. أمّا أسلوب التكرار فقد استطاع الشاعر – من خلاله – التعبير عن مناخات ابتهالية وقرابينية، ومشاعر نفسية لا تمنحها اللغة في وضعيتها التقليدية المفردة

كذلك عبَّر 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 مزيدٍ من الدراسات النقدية الجادة – أمكننا 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 الصَّدد.

في الفصل الثاني من هذا الباب الفني طرحنا رؤيتنا لطبيعة الصُّورة الشعرية في تجربة د. يوسف العارف، وتلمَّسنا تميُّز 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 وائتلفت مع عناصر التجربة الأخرى في وشيجة واحدة.

أمَّا 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 قَدَّم نموذجاً عربياً لهذه القصيدة شأنه في ذلك شأنُ كل مبدع راءٍ لتراثه، راغب في تفجير معطياته الفنية، حيثُ عَرف 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 أمكننا أن نعاين في

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

إن الشعر الذي يستفز النقد ويستنفره للبحث والكشف والتحليل، هو الشعر الذي يستطيعُ 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

* * *

obeikandl.com

obeikandl.com

الهوامش والإحالات

1) اعتمدت هذه الدراسة النقدية لشعر الدكتور يوسف بن حسن العارف على الدواوين الشعرية التي سميناها، وعلى ديواونين مخطوطين للشاعر هما:

1 – «وعند الصباح لا يحمد القووم السُّرى».

2 – «وطني: عشقتك مجداً.. حملتك وجداً».

2) ديوان «كُلَّما .. وقصائد أخرى» ص 15.

3) ديوان «كُلَّما... وقصائد أخرى» ص 16.

4) ديوان «كُلَّما... 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 السُّرى».

8) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».

9) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى»

10) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».

11) ديوان «وطني عشقتك مجداً . حملتك وجداً»

12) القصيدة بمناسبة زيارة سمو الأمير تركي الفيصل إلى باكستان عام 415هـ. ديوان «وطني: عشقتك مجداً .. حملتك وجداً».

13) ديوان «كُلَّما .. وقصائد أخرى» ص 64

14) ديوان «كُلَّما .. وقصائد أخرى» ص 65

15) ديوان «كُلَّما . وقصائد أخرى» ص 69

16) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 25

obeikandl.com

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 «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 14.

23) سورة طه، الآية 67.

24) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 18.

25) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 24.

26) انظر كتابنا: إشكاليات الوجود الإنساني، ص 53.

27) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 52.

28) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 63.

29) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».

30) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».

31) ديوان «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى».

32) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 13.

33) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 28.

34) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 32.

35) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 20.

36) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 26، 27.

37) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 31.

38) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 23.

39) طرحتُ 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 ١، عام 2008م

obeikandl.com

40) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 35.

41) ديوان «كُلّما وقصائد أخرى» ص 30

42) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 50.

43) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 392، 393.

44) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 51.

45) انظر: إشكاليات الوجود الإنساني، ص 64.

46) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 49

47) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 71.

48) ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 68.

49) قصيدة ولمّا تفيأت ظلي. ديوان: وطني!! عشقتك مجداً.. حمتلك وجداً.

50) سلام إلى ثبج الروح. ديوان «كُلّما... وقصائد أخرى» ص 59.

51) ديوان «كُلّما... 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. واردتُ بهذا المصطلح وصف ما يُقدِّمه الشعرُ للواقع، والتفرقة بين فعل الشعر في الواقع وبين فعل العلوم التطبيقية وكافة الممارسات العملية الأخرى للإنسان؛ حيث لا يُساهم الشعرُ في تغيير الواقع بشكل مادي علمي ملموس مثلما تُغيِّر العلوم شأن الطب والهندسة، لكنه يُخاطب الروح، ويستثير أحاسيسها، ويستنفرها للتمسك بالمثال والحق والخير، ويُطهِّرها من مشاعرها السلبية، هو يستفزها للفعل، والتَّغْيِيْر 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

obeikandl.com

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، جـ 2، ص 360.

66) أدونيس: ديوان «المطابقات والأوائل»، المجموعة الشعرية الكاملة، جـ 2، ص 359.

67) خليل حاوي: ديوان «الناي 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، جـ 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، جـ 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، جـ 2، ص 362.

86) أدونيس: المجموعة الكاملة، جـ 2، ص 112.

obeikandl.com

87) خليل حاوي: ديوان «نهر الرماد»، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 119.

88) ديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ص 40.

89) أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، جـ 2، ص 409.

90) أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، جـ 2، ص 334.

91) قام د. محمد أحمد حماد بدراسة إحصائية لمفردات القاموس الشعري في مقدمته لديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» ونبَّه 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 يونيه 1994م، ص 6.

103) انظر: ظواهر التمرد الفني، د. محمد أحمد العزب، ص 66.

* * *

obeikandl.com

obeikandl.com

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1 – القرآن الكريم.

2 – الدواوين الشعرية:

– أدونيس: المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1967م، جـ 2.

– خليل حاوي: المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت.

– يوسف الخال: المجموعة الشعرية الكاملة.

– د. يوسف العارف:

«الرمل ذاكرة... والريح أسئلة».

«ومن المحبَّة تنبتُ الأشجار».

«كُلَّما... وقصائد أخرى».

«وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى»، مخطوط.

«وطني!! عشقتك مجداً... حمتك وجداً»، 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: «ابو العلاء المعري نموذجاً»، دار المطبوعات الجامعية ط 1، 2008م.

– إشكاليات الوجود الإنساني: «دراسة تحليلية في الشعر الواقعي والحداثي»، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007م

obeikandi.com

– 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. محد 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: المجلاّت الدوريّة:

1 – «مجلة أخبار الأدب»، العدد 49، يونيه 1994م.

2 – «مجلة الشعر»، ربيع 1960م.

* * *

obeikandl.com

المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة
oo الإهـــداء	5
oo المقدِّمـــة:	
«الشعر والوجود الإنساني»	7
oo الباب الأول:	
«بواعثُ الإغتراب في التجربة الشعرية»:-	13
o الفصل الأول:	
«إشكالية الزمان، وحتمية البدد والغياب»: -	15
– الزمانُ طراد للذات، ومنبثقة التجربة	17
– الأبعاد السوسيولوجية والحضارية في دلالة الزمان	51
– أبعادٌ غير أحادية للزمان: الإفناء، والخلاص	54
– إشكالية البدد والغياب	73
o الفصل الثاني:	
«اغتراب الذّات»:-	79
– الاغتراب في دلالاته الرومانسية	81
– الاغتراب عن مُطلق الوجود	97
– تصدع الذات وانشطارها	106
– الذات المغتربة في بحثها عن الخلاص	123

obeikandl.com

الموضـــــوع	الصفحة

∞ الباب الثاني:

«الأداء الفنّي للتجربة الشعرية» 133

○ الفصل الأول:

«اللغة وأساليبها الفنية»:- 135

- تمهيد . . . 137

- اللغة وأساليبها الفنيّة 138

- فرادةُ المعجم الشعري 139

- أسلوب التكرار 159

- التّناص اللغوي . . . 170

○ الفصل الثاني:

«الصورة الشعريّة والموسيقيّة، وبنية القصيدة»:- 179

- أبرز ملامح الصورة الشعرية . . 181

- البناء المعماري للقصيدة 185

- البنية الموسيقية في التجربة الشعرية 193

∞ الخاتمـــة 203

∞ الهوامش والإحالات 209

∞ ثبت المصادر والمراجع 215

∞ المحتويـــات 217

obeikandl.com

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 الزهراني، مطبوعات النادي الأدبي بالباحة.

كتب قيد الطبع...

1 – منصوب بالكسرة.

2 – مريد «ديوان شعر».

obeikandl.com

رقم الإيداع
٢٠٠٩/٤٠١

obeikandl.com