الفصل الرابع

تحولات الشعر : تحولات الوجود

قراءة فى شعر بدر توفيق

obeikandl.com

obeikandl.com

يعد الشاعر بدر توفيق واحدًا من الشعراء المهمين فى حركة الشعر العربى المعاصر.يشكل مع الجيل التالى لحركة الرواد مثل. محمد إبراهيم أبوسنة، وأمل دنقل، وحسن توفيق، ومحمد عفيفى مطر،واحمد سويلم، وفاروق شوشة . كوكبة من الشعراء تمثل أفقا شعريا مغايرا للشعراء السابقين.

وقد أصدر الشاعر حتى الآن تسعة دواوين شعرية، هى على التوالى: إيقاع الأجراس الصدئة ١٩٦٥، قيامة الزمن المفقود١٩٦٨،الإنسان والآلهة ١٩٦٩ (مسرحية شعرية) رماد العيون ١٩٨٠، اليسامة الخضراء١٩٨٩،الجنون الجميل ١٩٩٦، أتشكل فى صور خارقة٢٠٠٢، غيوم الدم، كما أصدر الشاعر مجموعة من المترجمات الأدبية العالمية فى شتى ميادين الأدب، مثل سونيتات شكسبير(أخبار اليوم١٩٨٨) رباعيات الخيام(أخبار اليوم١٩٨٩) أوبرا تريستان وإيزولدا لريتشارد فاجنر(كتاب الهلال، أغسطس١٩٩١) فراش البحر،قصائد صينية(هيئة قصور الثقافة١٩٩٥)رواية الموت فى فينسيا (لتوماس مان) (روايات الهلال نوفمبر١٩٩٥) أجنحة الماء،قصائد أمريكية، (هيئة الكتاب١٩٩٨) كما له تحت الطبع مختارات من الشعر البريطانى والشعر الألمانى، ومقالات فى نقد الشعر العربى المعاصر(١).

يقول الشاعر بدر توفيق:

من بابه إلى الصدى
عشرة أجيال تمد للمدى يدا
يعيش فى عالمه مجتمعا مستوحدا
ولاهيا مستعجلا متئدا
يثلث المربعات،يربع الدوائر
يحول الجبال سهلا
ويرشق السهول بالجبال
يسامر الأطلال والظلال والرمال
ويجعل الأطياف أجساما خطيرة الجمال
يقتاتها خياله فى أوج الليل وأضغاث المحال

كأنها خلوده الموعود فى مشتل السدى

وقوته المعهود فى زمن الردى

وقلبه المارق فى البرق

وصوته الساكن فى الصدى(٢)

لقد تعمدت أن أورد النص كاملاً حتى نتبين دلالة المقطع الأخير برمته والذي يقف موازيا جماليا نقيضا للعالم المحيط بالشعر والشاعر،ويتجسد هذا الموازى الجمالي فى قدرة الشاعر على التحول والتخلق، من خلال بنية النص الشعري مواجها عدمية الواقع المحيط به،وهذا يلفت نظرنا إلى حقيقة جوهرية تتمثل فى وجوب الربط بين الشعرية بوصفها انزياحا جماليا عن لغة التواصل اليومى العادى القابع فى أسر علاقاته الحضارية والسياسية السائدة- هذا الانزياح الجمالي الأسلوبي على مستوى النص، يوازيه انزياح وجودي معرفي على مستوى الواقع المحيط بالشعر،

((ففي الكتابة الفنية التى هي تجسيد لتمثل داخلى، كينونة الموجودات الثابتة تتوافق وصيرورتها. أى كينونتها الصائرة. وهذا التوافق بين الكائن الثابت والكائن الصائر هو حقيقة الكتابة الفنية... فالكتابة هي تعبير عن مسافة وسطية تمتد من نقطة ما كان عليه الوجود الخارجي ونقطة ما صار إليه،نقطة الكينونة ونقطة الصيرورة))(٣)وبالطبع يتم هذا على مستويين معا،وفى ذات اللحظة المبدعة، المستوى الأسلوبي والمستوى الوجودي الواقعي، بقدر ما تصبح الكتابة الفنية تنازعا جماليا مع اللغة السائدة تصير تنازعا وجوديا بين الحرية والضرورة عندئذ تصير الكتابة حرية رحيبة من خلال توترها الحى، مع الضرورة الحضارية المحيطة بها.وإذا كانت الضرورة قيد متعدد الوجوه والمرامي، فالخيال قدرة على الانفلات من هذه القيود الكثاف، والترامي إلى ما ورائها من مكامن الجدة والحرية، وهنا يكمن وجه الأصالة والالتباس في وقت واحد،فكيف يكون الخيال أصيلاً في ذات اللحظة التي يكون فيها مشدوداً بأمراس شداد إلي صلابة الواقع وقيد الضرورة؟هنا تكمن وظيفة الشعر الخلاقة في كشف الغرابة خلال المألوف؟! والتنادي إلى الأسرار من خلال الوقائع؟، والغوص في جوهر العلاقات المحيطة بنا،في كافة صورها من

خلال مادة الواقع نفسه؟!. وهنا تصبح وظيفة الخيال متمثلة فى القدرة على الإندغام في عتامة المادة،مادة الواقع المحيط بنا، واستصفاء أسرارها المكنونة فيها، وإطلاقها من حبوسها المتعددة، عبر مداخلها الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية، ليعيد الشعر تشكيل هذه الضرورات الحتمية، بعد أن يزيح عنها وهم الشرعية، فدائماً كانت الشرعية، التي يضفيها الناس على الأشياء والموجودات، وكافة صور العلاقات اليومية-كانت ستاراً خفيفا،أو صفيقا من الوهم، نشيده بأهوائنا وأطماعنا، وتسلطنا على الواقع المحيط بنا، ثم يأتي الشاعر عبر حدوسه الخيالية النافذة، فيعيد مساءلة الوهم الشائع عبر أشعة الخيال الخالقة،فتنتهك النسيج المعتم لوهم الوقائع، والعلاقات، وأنظمة الوعي المحيط بنا ثم تعيد تركيب كل شئ من جديد، حتى يصبح هذا الوجود المترامي أهلاً لسكنى الإنسان.

ومن ثمة كان يرى الشعراء الكبار - فى الخيال صورًا شتى تقرب بينه وبين الحقيقة، وما من نظرية من نظريات الفن، إلا وبنت رؤيتها الفلسفية الخاصة للجمال على علاقة خاصة مع دنيا الخيال، فابن عربي مثلاً يرى القوى الإنسانية تتوزع بين ((العقل الحسي والخيال، ويجعل من هذا الأخير المهيمن على هذه القوى وله الدور الأوحد للمعرفة الحقيقية التي لا يدخل فيها لبس من حسن ساذج ٠ فالخيال جماع أدوات المعرفة ٠٠٠ كما أن العالم خيال وكل منتجات الخيال الإدراكي والخلاق جزء من العالم))(٤) .

ثمة مشابهة بين التصور الرومانسي للخيال، والتصورالصوفي السابق(٥)،كما يأتى الخيال لدى التصورات الرومانسية تعبيرا عن حقيقية النفس، والوجود، و الإحساس الباطنى بالكون كله، فالخيال لدى (بليك وكيتس) هو الحقيقة المطلقة ذاتها، ويرى (شلي) أن الخيال طاقة خلاقة تكشف لنا الحقيقة،وأن الشعر يتكىء على الخيال كما يتكئ على الحقيقة(٦)، وعند (وردز ورث)(الشاعر وهب روحا تدرك الحقيقة،حيث يحسب الناس أنها خيال)(٧) ويرى بورا فى الخيال الرومانسى قوة تستطيع أن تجاوز العقل العادى(لتتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس)(٨)أما (كولردج) فعندما ذكر القدرات الإنسانية ذكر فى مقدمتها الخيال (وعده القوة المشكلة أو المعدلة ثم أردف بالاستدعاء، وعده القوة الجامعة أو المؤلفة..كما عده الروح التى تسرى فى كل مكان وفى كل زمان وفى كل واحد وتشكل الكل فى كيان واحد أنيق

ومدرك)(٩)،إلى آخر التصورات الرومانسية الباحثة عن الصلات الرابطة بين النفس والوجود، أما الخيال في المدرسة الواقعية فقد غير دوره وإن ظل في جوهره يؤدي وظيفته الخلاقة الكبرى، فبعد أن كانت الحقيقة لدى الرومانسية كامنة في النفس والشعور وما يتفرع عنهما من حقائق وتصورات تشمل الكون كله انتقلت المدرسة الواقعية في تفهمها للحقيقة الفنية وجهة أخرى إذ نقلتها من حيز النفس إلى حيز النص، من حيز الشعور والانفعالات وحدوس المبدع ، إلى حيز العلاقات الجمالية وتفاعلاتها السياقية عبر حدوس الإبداع نفسه وكان الخيال هو القادر على ربط ذلك وخلقه من الأساس، عبر كافة الوسائط الجمالية المادية في النص. إن غاية ما نريد قوله: أن الخيال ظل متربعاً على عرش نظريات المعرفة ونظريات الجمال عبر تاريخهما الطويل. وقد تجلى في منظورات معرفية وجمالية عديدة، كان أهمها وأنضجها وظيفته الجمالية كما تجلت في مدرسة النقد الجديد في وجهيها الإنجليزي والأمريكي، وما تطورت إليه عبر كافة المدارس الجمالية في الخطاب النقدي المعاصر.

والشاعر بدر توفيق كما صور في نصه الشعري السابق يحاول أن يعيد تركيب الأشياء والصور والموجودات من حوله إلى صور خيالية متحولة ، والصور المتحولة هنا تعني الخروج على المعتاد، وإخراج التصور والوعي الشعرى على غير مجرى العادة،وحتى هذه اللحظة لم يقل الشاعر شيئاً جديداً، فهكذا كان الفن عبر التاريخ الإنساني كله، وإن تغايرت مداخله الجمالية إلى ذلك، ولكن الجديد حقاً الذي لمحناه في أعماق الشاعر وعبر جميع دواوينه الشعرية :(إيقاع الأجراس الصدئة ١٩٦٥- قيامة الزمن المفقود،١٩٦٨، رماد العيون ١٩٨٠، اليمامة الخضراء، ١٩٨٩ الجنون الجميل،١٩٩٧، أتشكل في صور خارقة، ٢٠٠٢، غيوم الدم) هو هذا الحس الشعري الهائل بالتحول، والحركة، والمفارقة، عبر حميع أعماله الشعرية خاصة ديوانيه الأخيرين (أتشكل في صور خارقة- غيوم الدم)، وهذا الإحساس العميق بالتحول والتجاوز، والقدرة على التقاط صيرورة الأشياء، وتقلباتها الداخلية والخارجية، هو ما شدني لدراسة شعر الشاعر.

ثمة هموم إنسانية وحضارية وثقافية عديدة تتنازع بنية النص الشعري لدى بدر توفيق فبداية من الهم الإنساني الذاتي ، (لماذا تمسكت بالوهم)،-

سرير من الورد

عروس من الغيم

سماء من العطر

مهاد من الحلم

الكمال المؤثم

الجمال المحرم

فلا النهار كاشف سكتك

ولا الظلام ساتر عورتك(١٣)

إلى الهم الحضاري العام كما يتجلى في قصيدة،

(سفن من بقايا ورق)

سفن من بقايا ورق

تملأ الميناء

رسمتها عيون الأرق

وحروف الغناء

في انبثاق الفجر

وانغلاق السماء(١٤)

وحتى نستقرئ كافة التفاصيل الشعرية الجمالية المشكلة لبنية النص الشعري، والخالقة لدلالته الخاصة والعامة، رأينا أن نعالج ذلك من خلال تحولات الشكل الشعري لدى الشاعر، وما استتبع ذلك من تحولات رؤى العالم والوجود من حوله،وقد عالجنا ملمح التحول لدى الشاعر من خلال ملمحين أسلوبيين مسيطرين على النص الشعرى لديه، وهما:(تحولات الصورة الشعرية) و(تحولات الرمز الشعرى)

تحولات الصورة الشعرية

تتجلى الصورة الشعرية لدى الشاعر عبر مستويات تركيبية متعددة، مروراً بالقصيدة الدرامية القصصية،والقصيدة الرمزية الكنائية، وانتهاءا بقصيدة القناع. وفي كل الأحوال تنبني الصورة الشعرية بناءاً داخلياً جدلياً، تنحل فيه كافة المسافات الفاصلة بين المادة والذات، الشكل والموضوع ، لتصير استبطاناً جماليا كليا للوسائط المادية الحسية في العالم المحيط بالشاعر، أشبه بالحلول الصوفي في أشياء العالم بما يعيد تصفية مادته المعتمة، وإعادة تنسيقها، وتركيبها من جديد في عالم حسي جمالي انفعالي، يقف بموازاة العالم المحيط بالشعر والشاعر، فليست الصورة هنا محاكاة لأشياء العالم كما لدى التصور الكلاسيكي، ولا تعبيراً عنها كما لدى التصور الرومانسي، وليست كذلك تجسيداً لرؤية الشاعر، بل تنتقل الصورة من مكونات الموقف والرؤيا إلى أفياء الرؤيا،وتعقيد الجدل الجمالي بين الذات والموضوع، وإعادة تفتيت جميع صور هذا الجدل عبر البناء الصوري نفسه، وخلق أنظمة جمالية وفكرية لشبكة علاقات جديدة قائمة على التحوير، والتبديل والتعديل، والهدم، والإنشاء،وذلك عبر مشهد جمالي كامل، ينتمي لعالم الرؤيا أكثر مما ينتمي لعالم الواقع، ويفهم من خلال التصميم والتشكيل الجمالي المكون له في بنيته الجمالية الخاصة، أكثر مما يفهم عن طريق علاقاته الهندسية والشكلية مع الواقع المحيط به. فالنص الشعري هنا هو نص جمالي مستقل، أوهو وجود جمالي خاص، يقف بموازاة الوجود الحضاري العام المحيط به، يسأله ويفككه ويعيد ترتيب علاقاته المهيمنة عليه، والمكونة لجوهره،ويعيد خلقه أو إغنائه أو تفتيت علاقاته القديمة،وانسياحه في علاقات جمالية ودلالية جديدة.

ومن ثمة رأى الدكتور(لطفي عبد البديع) أن احتفال النقد المعاصر، والشعر المعاصر بالصورة الفنية ((احتفال باللغة الشعرية التي لا تطابق غير ذاتها، وهي اللغة المسهدة التي تجتاحها عاطفة النفي، فتطيل الاغتراب، ويتناءى بها المزار وهي تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال، وتقتضي اليقظة في طريق الأحلام))(١٥).

إذن لم يعد هناك هذا التوزع الثنائي الذي كنا نراه تارة بين الذات والموضوع في الصورة الشعرية الكلاسيكية، وأخرى بين الصورة والواقع كما رأيناه في الشعرية الرومانسية، بل هنا خلق واندماج كاملان بين الذات والموضوع، في هيئة تجعل من الموضوع نفسه ذاتاً كلية يحركها الخيال والجمال، عبر مستويات متعددة من البناء والدلالة.

ومن ثمة كان النص الشعرى لدى بدر توفيق تحويلاً وانصهاراً، وإعادة خلق وإدماج عبر الخيال والصور الشعرية، وفي عمق هذا التحول الجمالي يحدث هذا التحول للوجود الاجتماعي الحضاري المحيط بالنص الشعري، وتكمن فاعلية الشعر، وعمق وظيفته الجمالية والحضارية معاً، و تصبح وظيفة الشعر كما يرى اليوت في قدرته على :

((إحداث أثر في حديث، وحساسية، وحياة أعضاء المجتمع بأكملهم ، في كل أفراد الجماعة، وفي أفراد الشعب بمجموعهم سواءً كانوا يقرءون الشعر ويستمتعون به أم لا)(١٦) وذلك لأن الشعر يغير علاقة الواقع ومن يعيشون فيه من خلال تغيير اللغة بكافة مستوياتها، مما يرشح الشعر الجاد إلى تغيير الحساسية الإنسانية الشائعة، وإحلال وعي جمالي إنساني نقدي، قادر على فقه ذاته، وفقه أعماق الواقع المحيط به، فكما أن الخيال يوازي الحرية في مقابل الضرورة، كذلك وظيفته تنطلق إلى خلق حساسية وجودية جديدة، قادرة على تحرير علاقات الواقع الحضاري المحيط بالشاعر، فتنقل الوعي الإنساني من تصوراته النفعية التكتيكية القريبة، إلى تصورات إنسانية استراتيجية بعيدة ينتقل معها الوعي الإنساني من الوعي بالأغراض العملية،إلى الوعي بالأهداف الإنسانية،- لو صح التعبير- من وعي قائم على الإدراك الجزئي المصلحي العابر، إلى وعي قائم على الإدراك الكلي الخالد، وبذلك يحرر الشاعر ((النظر الجدلي من المفاهيم الصورية الميكانيكية فيتحرر مفهوم الواقع من الجزئية، ويتحرر مفهوم الإنسان من الفردية، ويتحرر مفهوم الخبرة من التفتيت، ويتحرر مفهوم الفن من (المرآوية) والمباشرة، وتعود للمعرفة كليتها))(١٧) إن ما نريد أن نصل إليه بعد هذا العرض التنظيري للشعر في ماهيته ومهمته، طبيعته ووظيفته، وأنماط أشكاله وصوره- هو وقوع الشاعر بدر توفيق في العمق من هذا المستوى من الوعي الشعري بالعالم، ممثلاً في هذه القدرة التصويرية الشعرية على الإمساك باللحظات الوجودية المتحولة باستمرار، سواء على مستوى الذات الشعرية،

أو الوجود الاجتماعي المحيط به، ولعل الشاعر كان على وعى دقيق عندما بدأ ديوانه (أتشكل في صور خارقة)بقصيدة،(باى نطاق تخادع ساقيك) "حيث تصور الإحساس العميق بالتحول والتلاشي في علاقته بالواقع من حوله :

هأنذا في بريق العرض

تتعاقب في الصد والرد

والحد والمد،والكيد والصد

والعد والرعد

فلتودع خيالك

أيها المستجير من الناس بالموت

محترقا في أنسجة الصوت(١٨)

فالشاعر عبر هذه الثنائيات الوجودية (الصد والرد،الحد والمد-الكيد والصد،العد والرعد)تتنازعه الأضداد في عالم من البريق الزائف (بريق العرض)، والشاعر يحاول بخياله الناقد أن -يحل شبهة هذه المتناقضات، أو على الأقل يخلق بوعيه الجمالي المحترق في أنسجة الصوت صورة من صور نفي التضاد .

ليس في الرمح ماء، ولا في الجروح فضاء

ليس في القلب ما شاء

ولا في العيون استواء

الشراع تآكل

والنهار اختلى خلسة بالمساء

واصطلى شغفا بالغناء(١٩)

وبعد أن يدرك الشاعر عبر هذه الصور الشعرية المتعاقبة تعاقب النماء التصويري المتصاعد يدرك استحالة تلاقي الأشياء، أو اصطلاح ذاته على العالم المحيط به، يؤثر أن يطوي كفيه في صورة ،

(فبأي نطاق تخادع ساقيك) .والمتأمل في الهيكل البنائي للصور الشعرية فى النص السابق، يلحظ كثافتها، فهي مكثفة مركزة منضغطة بمهارة فنية محكمة،تكاد تصل إلى

الحد الأقصى من السيطرة، فالمقطع الأول من القصيدة يبدأ الشاعر بضمير الأنا المستغرق بحرف (في) في بريق العرض، وهي صورة تجريدية تتوالى عناقيدها في الصور المتتالية في نماء واطراد، حيث يلتفت الشاعر من ضمير الأنا المستغرقة في زيوف البريق الشامل، حيث تبدو الحياة عرضاً كبيرا لألوانها الخادعة -يلتفت إلى ضمير المخاطب (أنت) مقروناً بحركية الجدل الدائر بين هذه الأنت الغائبة عن ((أناها الخاصة)) بعد أن التفتت من الأنا إلى المخاطب - تغيب هذه الأنت المنفصلة عن صاحبها في جدليات وحوارات مرهقة، في تتابع واطراد أشبه بالدوران اللاهث، حيث الصد والرد، والحد والمد، والكيد الصيد، والعد والرعد، إن كل كلمة من هذه الكلمات الخالية من الصور، تجسد عالماً كاملاً من المصاولة والمجادلة والمناورة، بين الذات وعالمها المحيط بها وقد ساعد حرف العطف في تتابعه، مع الجمل القصيرة، أن يكشف عن هذا اللهاث الدائري دون جدوى بل كان حاسما كالرصاصة، في هذه الكلمات المركزة التي لا تقبل الخداع والمراوغة فلا استجارة من الموت المحكم بالشعر المرفرف ، يتضح هذا في المقطع الثاني من النص حيث غلبت عليه حروف النفي بأشكال متعددة من خلال صيغة النفى المهيمنة(ليس -لا) علاوة على نفي المعنى، في بعض الجمل، دون وجود حرف نفي.

والمتأمل في المقطع الشعرى يلحظ تقدم النفي على الجملة القصيرة المتشابهة المكونة من مبتدأ وخبر، نفس الإحكام والتركيز، يظل النفي مطرداً من الروح للقلب، للعيون، للنهار، حتى تنحصر المسافة، وتنضغط ساحة المصاولة في حدود حركة الساقين المكبلتين ((فبأي نطاق تخادع ساقيك)) ولكن هل تكتفي القصيدة عبر بنائها التصويري الكلي بدلالة الانتفاء والحصار، أليس من الممكن أن نتصورالشعر قادرا باستمرار على تجاوز واقعه، من خلال تفكيكه بخياله الخالق ،أليس التصوير الشعري الناقد لحقيقة الانتفاء، يستدعي عبر الصور الشعرية نفسها الحقيقة الغائبة حقيقة الوجود؟ ألا يوحي تعبيره الشعري الأخير في النص بذلك (فبأي نطاق تخادع)، إن ثمة مناورة داخلية عميقة كامنة، في هذا الانغلاق السطحي، إن ثمة نطاق كالسجن ولكن ثمة مخادعة وإصرار على الحلم في الساقين المحبوستين، من خلال فعلها المضارع المتحرك(تخادع) الذي يقف في مواجهة الجمل الاسمية النافية على طوال المقطع،هذه الجمل المتماثلة في بنائها النحوي

والصوتي والتصويري معاً، بما يجعلها تمثل جبهة قوية مضادة للذات ، بينما تقف الذات الشعرية عبر خيالها وحلمها المتصارع مع هذا النفي الصامد صمود الصخر تتصارع الذات مخالفة واقعها، ولنلحظ هذا الاختلاف في بناء الجملة الأخيرة نحوياً وصوتياً وإيقاعياً، بما يدشن جبهة مضادة للحصار السابق، أليس التحول والصيرورة هما المسيطران أخيرا كما ألمحنا في صدر هذه الدراسة؟! والشاعر يعمق دائماً من هذا الإحساس لدينا،عبر مستويات نصية عديدة في ديوانيه ولعل قصيدة ((كلما قلت أخرج من نفسي)) ، تعطينا دلالة تحول جديدة تتم داخل الذات الشعرية نفسها ،

كلما قلت غدا أخرج من نفسي

ويبتل ترابي

غاب عني غدي وتعثرت ببابي

كلما قلت :

غدا أمشي الى النهر وأفرح

لم أجد صوتي الذي في الليل يغريني لأسبح(٢٠)

في هذه القصيدة القصيرة (الومضة) نرى البناء الفناء في أقصى صور التركيز الذي ينفتح عبر آفاق لا تنتهي من البوح الدلالي ،وقديما كانت لدينا قصيدة الومضة ممثلة فيما كان يعرف لدى النقاد القدامى (ببيت القصيد)(حيث اقترن بيت القصيد أو البيت الواحد في النقد القديم بمعنى الحكمة أو المثل السائرالذى يتمثل في المناسبات بغض النظر عن الجوهر الشعرى الذى يتوفر لهذا البيت أو لا يتوفر على الإطلاق،كما يفترض بيت القصيد أن يكون هو الغاية من هذا القصيد، أو أبرز شيء فيه،وفي هذه الحالة تغدو القصيدة كلها رحلة من أجل اكتشاف هذا البيت،فقد يكون مطلعا لها، فيكون ما يأتي بعده شرحا وفضولا،أويتوسطها فيكون ماتقدمه تمهيدا له، وما تلاه تكميلا له،أو يكون خاتمة تعبر عن قمة النفس الشعرى)(٢١) ومن أمثلة قصيدة البيت الواحد:

أفاضل الناس أغراض لـذى الـزمن ... يخلو من الهـم أخلاهم من الفطـن

من يهن يسـهل الـهوان عليـه ... مـا لجـرح بميـت إيـلام

خلقت ألوفا لو رجعت إلى الصـــبا لغادرت شيبى موجـــع القلـــب باكيـــا

وبصرف النظر عن الجدل النقدى الكثير حول مصطلح القصيدة القصيرة والقصيدة الومضة، إلى آخرهذه المصطلحات(٢٢) وعلى الرغم من اتفاقنا أو اختلافنا مع الشاعر الناقد (خليفة التليسى) فى رصده النقدى للمصطلح فى الشعرية العربية القديمة، وعلاقة ذلك بالمصطلح فى النقد المعاصر، فإن ما يعنينا في هذا البناء الشعرى قدرة الشاعر بدر توفيق على إدراك الحركة المتحولة داخل البنية الشعرية، من خلال هذا الجدل المحتدم بينه وبين ذاته، وبين العالم المحيط بهذه الذات، فدائما الذات متطلعة الى هذا الخروج – بمعناه الإنساني والفلسفي الواسع ، الخروج من الوهم –من التصورات السابقة المهيمنة على الوعي ،من القلق السالب الى القلق المنتج ،من الواقع المحدود الى الآفاق المترامية غير المحدودة ،من المرئى الظاهر المخادع، إلى اللامرئي العميق الغائب في أعماق هذا الواقع ،إن هذه الجدلية بين النفي والإثبات أو قل بين الخروج والنكوص، تفتح الباب واسعا للشعر في أن يقول كل شئ، ويظل الشاعر مؤرجحا بين مجرد الرغبة وافتقاده القدرة على تحويلها الى واقع،فهو محصور في حدود النفس ،مغلق عليه بابه بكل ما يعنى الباب هنا من دلالات الحجز والعجز، وأمام هذا الباب المغلق نلحظ تعبير الشاعر ((ويبتل ترابي))فالشاعر يود لو ينتقل من يبوسة التراب الرمز الفنى للتحجر والتيبس المحيط بذاته إلى رحابة النهر(غدا أمشى إلى النهر وافرح) رمز التحول، والتجاوز، إنه يحاول الانفلات من الضيق الى السعة،من اليبوسة الى المرونة ، من الطين الواقعى فى هذا الوجود العينى المحدود، إلى هذا الوجود المائى الكلى الطليق ، مما يذكرنا بنص الشاعر المغربي محمد الخمار فى (غربة الماء)حيث يقول :

تسكن بين رمادك
كالماء في الكأس
يفقد ذاكرة البحر،زرقته
يتحول من كائن سرمدى
التلون والهيجان

الى جسد دائري

غريب عن اللون والموج

يسكن بين الزجاج

وبين النزوع الى البحر(٢٣)

أن بدر توفيق، يلحظ عبر منظومة الخيال مكامن الحركة والتحول القابعة في موجودات العالم من حوله، لذا نراه يستدعي صورة النهر لتكون معادلاً جمالياً موضوعياً لأشواق ذاته- استدعى هذه الصورة من مواد الواقع الكثيرة . استدعاها دون غيرها، حيث يكون الاستدعاء خالقاً في ذات اللحظة لجدل الاستبعاد فالسلب أيضاً إيجاب، ويجب أن يفهم على أنه أحد صور الإيجاب، وبذلك تكون الصورة الشعرية نوعاً من الترامي الجمالي النفسي في وقت واحد، فصوت الشاعر كان ليلياً يغريه عبر التأمل بالسباحة في النهار، إذن نحن أمام موجودات جمالية مجازية متضادة ،(صوت ليلي -باب محاصر- نفس ترابية أمام نهر ممتد -نهار لامحدود) لكن يظل الجدل بين العالمين معلقاً في أفق الانتظار،إنه يذكرنا بالشاعر العربي القديم الذي كان يستمطر الديار علّه يأوي إلى زمان الحبيبة، أو قل زمان الوصال بمعناه الإنساني الوجودي الواسع ،فلا زال الماء هو الحي ، وفي البدء كان الماء، وفي المنتهى أيضاً يكون الماء ،بل ليس ثمة في عالم الفن بدءا وانتهاءا، بل دورة كلية سرمدية، تدفعنا بقدر ما ندفعها، ولكن عندما يتعرقل أحد الطرفين ، نراه يستجدي الطرف الأخر. إن الماء في الخطاب الشعري المعاصر يمثل تقاليد جمالية عريقة لدى الشعراء كافة، على اختلاف رؤاهم الشعرية، ومرتكزاتهم الفلسفية وذلك لأن الماء يمثل فاعلاً جمالياً مولداً لخصوبة الخيال الشعري، كما هو في الواقع مولد لخصوبة الحياة نفسها، بل لا نبعد ولا نغالي إذا قلنا بأن الماء يمثل أحد الأنماط العليا الكلية الكامنة في اللاوعي البشري الجمعي والفردي على السواء والشعر العربي المعاصر في صوره الجادة الأصيلة على وصال حي فعال بتقاليده الجمالية المتوارثة يغتذي بها ويخلقها في آن، ولعل المتأمل في مفردات النص الشعري وتراكيبه التصويرية يسلم بذلك فالشاعر (يقف ببابه- بترابه) متشوقاً إلى (النهر- الفرح) أليس يذكرنا بوقفة الشاعر القديم على الطلل يستجدي المطر والسقيا، والدعاء للديار بأن يسقيها المزن الهطال.ويظل بدر توفيق متوتراً

بين عالمين، كلاهما متحول إلى جهة مغايرة، ويحاول الشاعر عبر نصه الشعري أن يعيد رأب الفجوات عبر تحولات المجازات والخيالات، فنراه في نص ،(اسم دون أثر) يحاول ذلك على مستوى الذات أيضاً،

كان وجهي البعيد

فجري وبريقي

غسقي وحريقي

جهلي ويقيني

ضحكي وأنيني

يدفعني للنور قليلاً

ثم يخاصمني

في صندوق الليل

وأنا في الحالين

مريض مختل

لا يتسعفني نظري المكتل

أو بدني الذي في الضحى يضمحل(٢٤)

إن الشاعر في هذا النص يحاول أن يتحول عن التناقضات الداخلية في الذات،وذلك بخلق جدل تركيبي جديد قادر على إذابة الداخل ببعض من النور المحيط بالذات في خارجها: فالمتامل في مكونات هذا الوجه البعيد الذى تشكله الصورة الشعرية يلحظ ذلك (كان وجهي البعيد/فجرى وبريقي٠٠٠) كان الوجه البعيد مكونا من متناقضات متنازعة ،ألا يمكن العلو عليها بإدخالها في جدل جديد؟! جدل التحول من الداخل الى الخارج،من تناقضات الفجر /الظلام/الجهل اليقين-الضحك والأنين-ليرتفع هذا التناقض الداخلي الى مستوى التحول الجديد حتى(يرى النور قليلا) ولقد كان الشاعر عميقا حذرا في تعبيره بقلة النور وسط هذه القمة الطاغية ، إن الشاعر يتنازعه الارتفاع إلى النور والاتضاع فى خصام الليل وهو وسط هذا التنازع واقف لا يريم ،ألا يذكرنا نص الشاعرهنا بنص امرئ القيس فى ليله الذى لاينجلى في الشعر العربي القديم ،ألم يتصلب

ليل امرئ القيس بأمراس من كتان؟ وضرب عليه بجرانه، على الرغم من دفع الشاعر له بأن ينجلي بصبح،هل يعود باستمرار جدل النور والظلمة، في أعماق الشعر العربي عبر عصوره كلها كلما أصابه طائف من ركود أوضياع، سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الواقع الحضاري المحيط به، غير أن الشعر المعاصر يختلف جذريا في ليله ونهاره عن ليل امرئ القيس ونهاره ،فهو ليل حضاري معاصر، ليل علاقات اجتماعية قاسية ،إنه بكلمة واحدة ليل داخلي لا يريم ، وليس مجرد ليل خارجي كما عند امرئ القيس وإلا لكان الأمر هينا ،فالليل لدى الشاعر مضاف إلى الصندوق هنا ،لقد تحول الوجود اللامترامي المنفتح أيام الفتوة البدوية في الشعر العربي القديم -إلى الوجود الصندوقي الضيق في حضارة معاصرة تضيق على الذات والوجود معاً، فالشاعر كما يقول النص (مريض مختل في الحالين) بل يظل يتآكل حتى آخر حدود جسده (فبدنه يضمحل في الضحى) يتحول إلى التلاشي، في ميعة الحياة، كيف الخروج إذن من هذا الصندوق الأسود؟! والشاعر لا يملك غير السباحة في سفن من ورق ،

سفن من بقايا ورق

تملأ الميناء

رسمتها عيون الأرق

وحروف الغناء

في انبثاق الفجر

وانغلاق السماء

بين وجه البريء

ووجه المسيئ

قمر غاضب يستحي أن يضيئ(٢٥)

مازال الجدل محتدماً، لكنه بدأ يتحول قليلاً من النور الذي يومض ثم يستخفي،إلى أن نما قمراً غاضباً، لكنه لا زال مستحييأعن الإضاءة، ولكن الشعر لن يركن إلى الواقع مهما كانت حدته، فهو في معاناة وكدح ونصب، وسيظل مصراً على المجاهدة الجمالية ليرى جوهر واقعه الملكون من تناقضات لا تنتهي :

سرير من الورد

عروس من الغيم

سماء من العطر

مهاد من الحلم

الكمال المؤثم

الجمال المحرم

لا النهار كاشف سكتك

ولا الظلام ساتر عورتك(٢٦)

إن الشاعر عبر جدلية الجمال، ودرامية البناء في هذا النص المحكم، بل المتناهي في تركيزه والذي يبلغ حد التقطير الموسيقي، حيث تتحول الجمل المتماثلة في تركيبها النحوي، إلى تماثل إيقاعي موازٍ يظل ينتقل محتدماً بين متناقضات الصورة، حتى يتم اختزال هذا الصراع إلى كلمتين اثنتين وسط المقطع، وكأنهما ذروة المأساة، ثم ينفرج البناء المأزوم إلى هذا النفي ((لا النهار كاشف - لا الظلام ساتر)، النفي هنا محتدم أيضاً بين (النهار- الليل/ الكشف /الستر-السكة /العورة)، إن الشاعر يدفع بجدلية التناقضات عبر ديوانيه كليهما إلى أقصى صورة ممكنة من الاشتعال التركيبي في بنائه الشعرى السابق،وربما يكون هذا بداية تخلق شئ جديد أو رؤية جديدة، أو كشف جديد، وأنه ليوقع هنا آهة بدايات الخلق الجديد، في كشف وقائع الذات والعالم من خلال نص (الوقائع) :

يخرج ليل قمري من غلالة النهار

مزيناً بالذهب المضئ واللؤلؤ والأسرار

مدونا بما يباح في المدى المختار

آه من الليل ومن جنائن البحار

من عبث الأسماك في تواصل التيار

تنساب في مسارب الكهوف والأحجار

آه من الليل الذي يطوي ولا يطوى

يمحو ولا يمحى(٢٧)

إن ((القمر الغاضب)) الذي تجلى في أفق النص الشعري الآنف يتحول من استحيائه عن الإضاءة إلى (قمر ليل)خارج من غلالة النهار، ولنتأمل في أعماق الصورة الشعرية هنا ، فهي غاية في الدقة والتركيز الجمالي القادرين على تعددية الإشعاع الدلالي، فالقمر وهو بطبعه مضيء موصوف بليلية السواد ، فهو قمر يختزن أعماق الظلام، لقد تحولت التناقضات السابقة التي بلغت أوجها في التضاد والتقابل دون حلول كلي يفض نزاعها ،تحولت هذه التناقضات من التركيب النحوي القائم على المبتدأ والخبر ومتممات الجمل، إلى اتحاد واندماج ظاهري، لقد تحول المتعدد الى واحد، ولكنه ما زال مختزنا في أعماقه جوهر التناقض ، تحولت الجمل الطويلة المتناقضة الى مجرد صفة وموصوف هنا (القمر الليلي) الخارج من غلالة النهار أو قل النهار المغلول، وليس الطليق المترامي،إن النهار هنا لا يظهر غير غلالة من نهار ،بصيصا من الضوء يختلط بأخلاط من الليل منشئا هذا((القمر الليلي))الخارج عن ذاته القديمة ،وأفق القديم،مزينا (بالذهب المضئ واللؤلؤ والأسرار)إنه قمر يختزن في أعماقه البعيدة خليطا من المتناقضات، إنه قمر الذات الشعرية يخرج في أفق النص الشعري حاملا جوهر الحلم وأسرار التخلق ، لكن اللؤلؤ فيه ما زال منغلقا على أسراره، لم تفتض بعد.فهو خارج في حدود(ما يباح له في المدى المختار)-إن النص الشعري هنا قادر على خلق موجوداته المجازية المنفتحة على أفق الدلالات الإنسانية والحضارية للواقع المادي الحضاري المحيط به،والشاعر المعاصر عبر صوره الشعرية السابقة يمحو العلاقات الواقعية الكامنة في العالم من حوله، عبر أشكال الزمان والمكان والوعي والأنظمة العلائقية الفكرية ليعيد خلقها عبر الصور المجازية المندسة في عمق هذا الواقع، فالشاعر خالق صور مفكرة ،أو هو يفكر بالصورة الخالقة،التي يستمد عناصرها من واقعه ولكنها لا تطابق هذا الواقع في النهاية ،بل توازيه وتعلو عليه، وتخلقه خلقا جديدًا فالقصيدة لدى الشاعر المعاصر :((تعبير في مجملها عن حركة تحقق وفاء نفسي تجعل منها في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، تتحقق فيها نوع من التكامل من الشاعر والحياة)(٢٨)، ومن هذا المنظور نعي أعماق الصور الشعرية السابقة وكيفيات تطورها البنائي في النص الشعري،فمازال التخلق الوليد الناتج عن جملة التناقضات السابقة،مازال يحبو في مسالك الصورة لا يتحرك إلا في ((حدود المدى المختار)) الذي

يتنازعه الليل((آه من الليل ومن جنائن البحار-من عبث الأسماك) فمازال المولود الجمالي البازغ للوجود، يتقلب في حياة مختلطة من أمشاج الليل، ومسارب النهار،ولكن الليل هو الغالب حتى الآن في النص الشعري (آه من الليل الذي يطوي ولا يطوي- يمحو ولا يمحي)لكن الشاعر سوف يتمالك وعيه الجمالي من جديد، وسيدفع بهذا الوعي البازغ إلى مراحل أكثر تطوراً وموضوعية ،مراحل قادرة على استقطاب الموضوع ليكون جزءاً حياً من الذات، بل ليكون في حركته ممثلاً لحركة هذه الذات أصلاً، عندئذ يستصرخ الشاعر وجه التضاد ليعود اتحاداً، ووجه القمر الوليد البازغ ليصير مكتملاً،

فلتفرج يا أيها الجوال عن ساقيك

فليس لديك

ما يحرض شر الناس عليك

أو ماتخشى أن يأخذ غصباً

من بين يديك(٢٩)

لقد شبه التحول الجمالي للذات الشعرية عن الطوق، وبدأ يتمالك وجوده المعرفي الخاص، عندئذ سينتقل الشعر والشاعر إلى مفهوم جديد للحب بمعناه الواسع، لن يرتضي الشعر الرقص في ثنايا الظلال، بل سيمتد إلى ساح النورالطليق متنقلاً من حال إلى حال في نص :" الحب" وقبل أن نعرض للنص، نود أن نشير إلى أن شعرية بدر توفيق يتناوبها في تكوينها الإحساس والفكر والبصر معاً، بل تتغذى القصيدة لدى الشاعر كما يقول : ((من الجدلية في نمائها على العاطفة والخيال والفكر، كما تتغذى على الممكن والمستحيل، والمباح والمحظور، والمحلل والمؤثم- والبناء النسقي للقصيدة من مفتتحها إلى منتهاها محكم، فلا سبيل إلى الاستغناء عن إحدى مفرداته، ويبلغ من الدمج والتكثيف والدقة، أقصى طاقات الموهبة والخبرة والذوق)(٣٠)،إن التصورات النظرية للمبدع تظل قضية بلاد ليل، ودعوى بلا حجة، حتى يعللها التطبيق الإبداعي نفسه لدى الشاعر،وقد حدث ذلك بالفعل مما يعطي للمقتطف النقدي السابق دلالته الحية الفعالة في الممارسة الإبداعية للشاعر من خلال قصيدة (الحب)،

هذى جموع الظلال

عارية الأوصال

ناعمة في رقصها المختال

مصقولة بالجمال

بالمطر الهطال

في واحة أريجها النساء والرجال

والخمر والغناء والوصال

واهاً لمن أهواه دونماً نوال

هل تفتح الأغلال

باباً لحلم الاكتمال

أو طاقة للنور في تلاحم الليال(٣١)

إن النص هنا يبدو وكأنه موجة إيقاع، فقد بلغ الشاعربشعره درجة عالية من النضج الفني، قرين نضج الوعي بالذات والعالم، هذا النضج الفني مكنه من هذه السيطرة المتقنة على تراكيب النص ولغته وموسيقاه، حتى نحس بأن الشاعر لا يبذل أي معاناة في اندفاقه الشعري الوثير فكأنه يفيض بالشعر، ولا يعالجه أو يكتبه، وخير الشعر ما بلغت فيه السيطرة الفنية حداً يريك الشعر كالنثر أو يريك النثر كالشعر، وبلغت فيه السيطرة على اللغة حداً يجعلك تراها أليفة سهلة غضيرة فهي تهمس همساً، حتى ترق كالهواء العذب اللدن . وقديماً ابتكر النقاد لذلك مصطلح (السهل الممتنع) لكن الناقد الإيطالي ((ايتالو كالفينو)) يخطو خطوة جادة أصيلة في تحديد هذه السهولة المتقنة أو ماسماه هو بمصطلح ((الخفة)) في كتابه النقدى الهام (ست وصايا للألفية القادمة)، حيث يحدد هذه الخفة البادية في نص بدر توفيق بقوله : ((ليس المقصود بالخفة في الأسلوب خفة أجواء الحلم أو الأجواء اللامعقولة، بل أن أغير مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من منظور مختلف، ومنطق مختلف ، ومناهج تحقق وتعرف مستجدة ،إنها طريقة نظر إلى العالم تستند إلى العلم والفلسفة الخاصة، إنها خفة الاستغراق الفكري العميق))(٣٢)،إذن الخفة الأسلوبية مغزى وجودي وأسلوبي معاً، ولعل هذا الاستغراق الفكري العميق الذي أشار إليه

((كالفينو)) ناتج عن النفاذ الشعري الرهيف اللطيف إلى مجمل العلاقات الحضارية والاجتماعية والسياسية التي تكون بنية الواقع المحيط بالشاعر، ثم محاولة تجريد هذه العلاقات الكثيفة المعقدة من خلال طلاقة الخيال الشعرى لتكون في شفافية الروح الخالص، والشعر الخالص إن الخفة في الأسلوب هنا تجريد جمالي شفاف لكثافة التعقيد الوجودي المعتم المحيط بالشاعر والشعر،أو قل هي نهار الشعر يشرق على ليل الوجود، أو بتعبير الشاعر نفسه،

في سنوات الشجن الحارق
تزوجت شمس الحدائق
سميت كل حديقة اسماً
أودعت كل شجيرة طفلاً
وانتظرت روحي مطر الصيف
حتى يتجانس جسدي المارق(٣٣)

إن الخفة هنا منحي أسلوبي معرفي كلي يشمل الخيال والإيقاع والصور والتراكيب ودقة الدلالة وانفساحها في وقت واحد. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر بدر توفيق كان جواب آفاق فقد دار حول العالم كله دارساً وباحثاً منذ مولده عام (١٩٣٤)وحتى هذه اللحظة التي نكتب فيها هذه الورقات. فالمتأمل في السيرة الذاتية للشاعر يتأكد من هذا الثراء الفادح في التنقل والترحال سواء للدراسة والبحث، أو العمل والاشتراك في المهرجات الشعرية العالمية، حتى نال جائزة الدولة في الشعر عام (١٩٩١)، وميدالية العقد الثقافي في الصين عام ١٩٩٥، وجائزة كفافيس العالمية عام١٩٩٦م، وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة منذ ١٩٩٣م (٣٤).

كل ذلك الترحال قد أورث الشاعر وشعره خيالا متحولا قادرا على إنتاج خفة أسلوبية، قادرة على التجريد والتجسيد في آن ،ولعل المتأمل في النص الشعري السابق (الحب) يلحظ التطور العميق في الرؤية والأسلوب ، رؤية تحول وإدراك الحركة الكاملة في عمق الأشياء والموجودات تمهيدا للسمو بها الى عالم أفضل لا يكتفي بالرقص بين أفياء الظلام ،التناقضات المتنازعة على طوال الفضاء الشعري للشاعر عبر ديوانه تستبدل الآن

وجودا بوجود.وتنتقل الصورة الشعرية من حال إلى حال .لقد استبدل الشعر هذا التنازع بين الفجر والبريق/الغسق والحريق/الجهل واليقين ودفع النور وخصام الليل،وانبثاق الفجر وانغلاق المساء،والقمر الغاضب المستحي أن يضئ،والنهار الذي لا يكشف السكة، والليل الذي لا يستر العورة، والذي يطوى ولا يطوى يمحو ولا يمحى) ، تحولت هذه المخلوقات المجازية لتستبدل وجودها الجمالي المنفصل، بوجود جمالي متصل في نص (الحب) السابق القائم على جموع الظلال التي تآلفت، وانصقلت بالجمال وتحولت الرقصات الكمينة في قلب الأشياء المنفصلة، إلى رقص مختال قادر على الحركة والحيوية المستبطنة لتواصل لأشياء فى أعماقها الكمينة، واستقطابها لمكامن الروح في حركة الجسد الطافر بالحياة، جسد النص والواقع معاً، وتحولت النفس السابقة في قصيدة (كلما قلت أخرج من نفسي) تحولت من يبوسة التراب المعلق على أفق انتظار النهر، إلى الالتحام هنا في نص ((الحب)) بالمطر الهطال، لقد تحول النهر المنفصل عن الذات ، إلى وجود حي يهطل بالحياة والنماء والتحول وسط عالم يموج بالاتصال ((في واحة أريجها النساء والرجال والخمر والغناء والوصال)) إنه كرنفال جمعي يحتشد على ضفاف الرغبة في النوال،

هل تفتح الأغلال

بابا لحلم الاكتمال.

لقد ذابت الأسوار والأغلال داخل الذات الشعرية و تحولت داخل بنية الصورة الشعرية نفسها وبنية الواقع الحضاري المحيط بها لتصل إلى لحظة اكتمالها الكلي الكاشف عن جوهر الذات والواقع الحضاري المحيط بها، لكن رغم كل هذا التحول، فثمة بعض العراقيل، لكن الشعر يكدح كدحاً ليلاقي وجوده الجمالي مقروناً بالوجود الموضوعي من حوله، ولنتأمل في المقطع الأخير من نص ((الحب)).

قلبي الذي يخرج من حال إلى حال
يبحث في الظلال والأغلال
عن صورة خالدة ليس لها مثال
عن وطن مؤازر في الحب والجدال
عن زمن للهائم الجوال في الخيال

فلا يجيب من السؤال للسؤال

سوى السكون والخواء والزوال(٣٥)

إن هذا البحث الدؤوب اللاهث عن الشيء الجديد، عن الفجر الذي بزغ من قبل، يتضح الآن في رغبة الشعر في أن يخرج بالوطن من عتمة أطلاله وأغلاله الملفوفة حول شجرته النامية، إن الشاعر المعاصر يستحضر مهمة الشاعر القديم عندما كان كاهناً يستقرئ عبر النبوءة ما سوف يحدث، أو يتمتم بتعاويذه السحرية حتى يخرج الخبيئ من الظلمات إلى النور، ومازالت معاناة الشاعر مستمرة في البحث عن وطن يؤازره في جدله الجمالي المعرفي، وطن يكون بحجم الخيال ، لكن المحاولة ليست سهلة فلابد دون الشهد من إبر النحل، إن الشاعر باحث عن الكمال، والواقع هو فن الممكن المتاح، وإزاء هذا الصراع بين الممكن والمستحيل كما أشار الشاعر من قبل في مقتطفه النقدي السابق، يتخلق الخيال بوصفه إمكانية جمالية ومعرفية قادرة على العبور التشكيلي من الحاضر إلى الغائب، فالجمال كما يقول ((سانتيانا) :(هو أنقى مظهر للكمال وخير دليل على إمكانيته،وإذا كان الكمال-كما يجب أن يكون- المسوغ الرئيسي للوجود، فإنه يمكننا أن نفهم من خلاله مكانة السمو الخلقي للجمال، الذي هو ضمان للانسجام الممكن حدوثه بين الروح والطبيعة)(٣٦)، ولا شيء أدعى في خلق إمكانية الانسجام بين الروح والطبيعة كما يرى (سانتيانا)غير قوة الخلق الشعري القادرة عبر الصورة الشعرية أن تكسر الحدود المنطقية القائمة في واقع الشاعر، والتي تفرض نمطاً دون سواه من العلائق الاجتماعية المحركة للواقع والأشياء والأحداث، يكسر الشاعر والشعر عبر بنيته الجمالية نمطية هذه الحدود، للنفاذ من خلالها إلى واقع حضاري إنساني قادر على أن يتجاوز عراقيل وانغلاق الواقع القديم، إلى طلاقة وانفتاح الواقع الجديد قادرعلى تحويل التعددية والتجزيئية بين العقل والروح والوجدان والواقع- تحويل هذا التناثر والتمزق عبر عدسة الخيال الخالق إلى انسجام واتساق كلي، يقارب بين العقل والروح، والذات والموضوع، والشاعر والوطن.وقد تجلى ذلك لدى مستوى آخر من مستويات البناء الفني لدى الشاعر.وهو البناء التصويري الرمزي.

تحولات الصورة الرمزية

من المعروف أن الإنسان كائن رمزي، بمعنى أنه يحيا بالرموز، فكل ما في هذا الكون الفسيح رموز تتجلى في المعاني والتواصل والوعي والإدراك، وما من نشاط يتم في كوننا الواسع إلا من خلال الرموز، أياً كان شكلها ونمط تواصلها فالبدائي كان له رموزه، وأيضاً للحضارة المعاصرة التي نحياها رموزها الخاصة ولكل نمط من أنماط الفكر رموزه، وحتى في غياب الدلالات اللغوية المتعارف عليها في الاتصال، توجد الرموز غير لغوية التي يعج بها العالم كله أداة للاتصال والتواصل وحتى نظريات المعرفة والفلسفة والأدب هي في التحليل الأخير ميراث رمزي، يبدأ بالرمز وينتهي إليه.ودون الدخول في تفاصيل فلسفة الرمز عبر المدارس الفلسفية والأدبية المختلفة، أو حتى تتبع الفروق بينه وبين مصطلح العلامة، أكتفي هنا في هذا البحث المحدود الذي لا يسمح بذلك - اكتفي بما له علاقة مباشرة بموضوع هذا البحث، وهو تعريف مصطلح الصورة الرمزية كما تجلت في شعر بدر توفيق:

ونستطيع أن نحدد طبيعة الصورة الرمزية في محددات سبع كما ألمح إلى ذلك الدكتور(نعيم اليافي) .

١-**الأصالة والابتكار**: يتميز الرمز الفني بأصالته وجدته وحيوية، وهذا لا يعني أن الرموز القديمة غير جديرة بالأصالة والجدة ، فقد يعمد الشاعر إلى رمز قديم فيحطمه ويعيد صياغته ويهبه الجدة والأصالة.

٢-**الحرية الكاملة غير المقيدة** :يتميز الرمز الفني على عكس جميع الرموز بالحرية الكاملة التي لا يقيدها سوى نسقها.

٣-**الطبيعة الحسية**: ويوصف الرمز بالحسية لأنه معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل.

٤-**الكيفية التجريدية**: إذا كان من شأن كل عمل فني إن لم يبدأ بالتجريد أن يسير إليه فإن الرمز الفني يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدي فكري عام.

٥-**النسقية**: الرمز الفني ابن السياق وأبوه معاً، لا حياة له خارجه، وهذا ما يبعده عن كثير من الألفاظ المفردة المجسمة، التي يحكم عليها من خارج النص أو تلك التي يحكم عليها من داخله.لأن الإفراد والتداول يقتلانه، الأول يجعله استعارة، والثاني يعرضه للجدب والتدليس.

٦-**ثنائية الدلالة**: حيث يجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الواقع وغير الواقع ، ويشير إلى دلالتين إحداهما مباشرة، والأخرى غير مباشرة، وإذا كانت إحدى هاتين الدلالتين هي المقصودة، فإن الأخرى لا تبطل بل تظل قائمة إلى جوارها(٣٧).

بهذه المحددات الفنية السبع، يتميز الرمز أو الصورة الرمزية بالوجود الفني المستقل ويبدو أن الشاعر بدر توفيق كان موفقاً في كتابة بعض القصائد الرمزية مثل((اللجام- الجبل)) والتي نراها في تحليلنا النقدي قد دفعت به إلى رؤى جمالية مغايرة لما رأيناه آنفاً في تطور الصورة الشعرية عنده حتى وصلت إلى مشارف الرمز الفني ، في هاتين القصيدتين اللتين استطاعتا أن تنقل التجربة الفنية المعرفية لدى الشاعر وشعره، إلى تحولات أسلوبية كيفية نمت بالتجربة الفنية إلى اتساق كلي جمالي، قادر على رأب الفجوات الكامنة بين الذات والعالم كما ألمحنا من قبل، ولعلنا نبدأ بنص:(اللجام)) ونكتفي به فجماليات عنوانه، بوصفه نصاً جمالياً موازياً للنص الأصلي ترشحه لما نحن بصدده، ولكن قبل أن ندخل عالم القصيدة ، أود أن أشير إلى أن الشاعر قد عانى كثيراً عبر مدارات الصورة الشعرية السابقة، قبل أن يلتحم أخيرًا بعالم الرمز القادرعلى فض جدلية الصراع المتعددة المستويات في بنية النص، الموازي الجمالي لبنية الواقع، وقد تجلت هذه المعاناة في أوجها الجمالي في قصيدة ((إدمان)) فيما أرى، والتى ارتضيناها تصديرا لهذه الدراسة، ولعل القصيدة تدل على ذلك من عنوانها إلى بنائها الجمالي المتفاعل، حيث يقول الشاعر ،

من بابه إلى الصدى
عشرة أجيال تمد للمدى يداً
يعيش في عالمه
مجتمعا

مستوحدا

ولاهيا مستعجلا

متئدا

يثلث المربعات،يربع الدوائر

يحول الجبال سهلا

ويرشق السهول بالجبال

يسامر الأطلال والظلال والرمال

ويجعل الأطياف أجساما خطيرة الجمال

يقتاتها خياله في أوج الليل وأضغاث المحال

كأنها خلوده الموعود في مشتل السدى

وقوته المعهود في زمن الردى

وقلبه المارق في البرق وصوته الساكن في الندى(٣٨)

فعند هذه القصيدة -فيما نرى -دون غيرها أدمن الشاعر هبوطه وصعوده في المدارات القديمة للصورة الشعرية ،حتى مل هذا الإدمان، الذي وصل به الى الحد الأقصى من إمكانيات الشكل الجمالي القادر على احتواء تجربته الشعرية ولو تأملنا البناء التركيبي لهذا النص عبر صوره وتراكيبه، وألفاظه وخياله، لتأكدنا من هذا الحكم، فالشاعر المجتمع والمستوحد والمتئد والمستعجل في آن ، لقد أعاد لنا فرس امرئ القيس الطامح صوب الكمال حيث(كان مكرًا مفرًا مقبلاً مدبرًا معا)،وحيث شوق المتنبي في اكتمال فرسه ليكون رجلاه رجل وقدماه قدم في انخطافه في عدوه، فالشاعر المعاصر يعيد حلم الاكتمال في ظروف حضارية مغايرة، غير أن ما يعنينا هنا دلالة هذه الصورة الشعرية المحورية في هذا النص حيث يسامر الشاعر (الأطلال والظلال والرمال ويجعل من الأطياف أجساما خطيرة للجمال)،فهذه الطيوف والظلال والأطلال التي غالبت الشاعر كثيرًا وغالبته في البحث عبر رؤاه الجمالية وإلباسها وجودها الجمالي المناسب ، قد تحولت به إلى جسم خطير الجمال، وأظن أن هذا الجسم الخطير الجمال، المشع بآفاق رمزية دلالية كثيفة، أظنه الرمز، أو الصورة الرمزية، كما نمت وتجلت في بدايتها في نص (اللجام)،

كيف نجيت عنك اللجام

فانطلقت جموحا بين المراعي

ونهبت الثمار الخبيئة؟

.....

كيف ألغيت حد العدد

فتجاوزت ضوء المدى

واخترقت جدار الظلال

وسكنت بأغوار لذتك الساحرة

وجنيت الرحيق الذي شع في أطراف الجسد

فانتشيت بسحر الخدر الساري

إلى بؤرة الروح

وانتعشت بطعم الندى

هائماً في غموض الكهوف

كاسراً لجم العقل بين الصفوف

حاضناً وهمك السرمدي

فتوهجت كالجمرة الدموية

وفتحت البوابات المنسية

ونجوت تماماً من أسر اللجم الشبحية(٣٩)

وفى البداية أود أن أشير إلى أننى سأكتفى بقصيدة (اللجام) دون قصيدة الجبل وغيرها من النصوص الشعرية الرمزية،فنص اللجام قادر على أن يجسد رؤى الشاعر بصورة جمالية ناضجة، بما يعيدنا إلى تصورنا النقدى السابق والذى يرى أن الكتابة لدى بدر توفيق تعبر عن هذا التحول الجمالى والدلالى المزدوج سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الأسلوب،فالكتابة تعبير عن مسافة وسطية تمتد من نقطة ما كان عليه الوجود الخارجى ونقطة ما صار إليه هذا الوجود،دائما نلاحظ فى بنية النص الشعرى لدى الشاعر هذا الانزياح الوجودى والأسلوبى معا بين الكينونة والصيرورة، ولعل المز الشعرى فى نص

اللجام يقوم بهذا الدور على أنضج وجه لدى الشاعر، ونحن نعلم أن المز كما أشرنا آنفا يتحرك باستمرار بين مستويين وجوديين،مستوى واقعى ومستوى غير واقعى، مستوى حسى وآخر تجريدى، ويمتلك المز فى كل الأحوال هذا الثراء الجمالى الناتج عن الجدل المعقد بين المستويين،إذ بقدر ما يصبح الرمز تنازعا جماليا بين مستوييه،يصير تنازعا وجوديا أيضا بين الحرية والضرورة، فى كافة صور المكونات الأسلوبية للنص من ناحية، ومكونات الواقع الحضارى المحيط بالشاعر من ناحية ثانية، وهنا قد يساعدنا اللجام فى دلالته اللغوية من الإمساك بهذه الجلية المعقدة فمن معانى اللجام كما يقول (ابن منظور):(ألجم الدابة:ألبسها اللجام أو وسمها به، ومن معانيه التى تقابل هذا المعنى:لفظ لجامه:انصرف من حاجته مجهودا من الإعياء والعطش)(٤٠) فبقدر ما كان الشعر والشاعر ملجومين على طوال هذه الدراسة،بقدر حاجتهما معا الآن إلى نفض هذا اللجام بعيدا، والانطلاق عبر أفق آخر من آفاق التحول، إن على مستوى الفن بالتحول من الصورة الشعرية بكافة مكوناتها الأسلوبية إلى الصورة الرمزية، وما تتيحه للشعر والشاعر من طلاقة وقدرة على التجريد،أو على المستوى الوجودى الحضارى، حيث تمكن الشعر والشاعر معا من (الانطلاق الجموح بين المراعى - وامتلاك القدرة على نهب الثمار الخبيئة- واختراق جدر الظلام .واجتناء الرحيق- والانتشاء بالخدر السارى فى بؤرة الروح).

إن الصور الرمزية السابقة تنبنى على طوال الرمز والنص،موحية بهذا التحول الفنى والحضارى العميق الذى حققه الشعر، ويبلغ هذا التحول قمته فى هذه الصورة الشعرية الدالة والتى نعدها بيت القصيد فى النص السابق، أو الخيط السرى الدقيق الذى يشد إليه جميع الدلالات الرمزية فى النص السابقة واللاحقة معا،صورة(وجنيت الرحيق الذى شع فى أطراف الجسد) فما هو الرحيق؟ وكيف شع فى أطراف الجسد؟ هنا نلحظ جسدا مكتملا يتجاوز به الشعر جميع التحولات الجزئية والتجزيئية التى مارسها الشاعر على طوال عالمه الشعرى،هنا تتحول الأجزاء المتناثرة إلى كل حى متجسد،فلم يعد هناك مسافة بين الروح والجسد، الوجدان والواقع، الذات والموضوع،إن الرمز الشعرى المتمثل فى مراوحة ومنازعة هذا اللجام بين توترات سياقية عديدة،حتى مرحلة كسره وتبديله،هو

مايعنى به النص فى هذا الرحيق الذى شع أخيرا فى أطراف الجسد،جسد الشعر والواقع معا، ولنتأمل النص الشعرى نفسه عبر علاقاته الجمالية المتفاعلة فى بنية الرمز الشعرى ففى البداية يتعجب الشعر فى هذا الاستفهام المستغرب:كيف نحيت عنك اللجام؟ والمتأمل فى بنية النص يلحظ هذا التوتر الخلاق بين مقاومة اللجام للشعر والشاعر ومغالبتهما له وكسره أخيرا،يتضح هذا فى جدل الجمل الفعلية الماضية القائمة على الصراع فى (نحيت عنك اللجام . انطلقت جموحا . نهبت الثمار) وتأتى الصفة (الخبيئة) هنا منزاحة عن دورها النحوى المعتاد فى مجرد وصف الموصوف(الثمار) حيث تأتى لتخلق فى الموصوف هوية وجودية جديدة لم تكن فيه من قبل،فالشعر قادر على استدعاء الخبىء المعمى فى عتمة الواقع المحيط بنا، يتضح هذا فى قدرة هذه الهوية الوجودية الجديدة التى خلقتها الصفة على(تجاوز ضوء المدى . واختراق جدر الظلام المحيط بالشعر والواقع معا) هنا لايتنحى لجام واحد بل لجم كثيرة، كانت تلجم الحياة والشعر والشاعر ومجمل العلاقات الاجتماعية والحضارية المحيطة بنا،وعندما تتنحى اللجم،نسكن ذواتنا الحقة من جديد، ونعيد تأسيس الحياة بنقلها من صورتها السابقة إلى صورتها الممكنة الفعالة،حيث(نسكن أغوار لذتنا الساحرة. ونجنى الرحيق المشع من أطراف الجسد) هنا تتوالى الأفعال الماضية الدالة على (الجنى والنشوة والانتعاش) حيث ملاقاة بؤرة الروح والانتعاش بماء الحياة البكر المتمثلة فى (طعم الندى) وهنا يأتى الندى موازيا رمزيا لبكارة الحياة،وتحول اليباس الضامر الذى تكرر كثيرا على طوال العالم الشعرى للشاعر إلى سيولة وجودية خلاقة،ذلك أن الماء مكمن رمزى معقد قادر على خلق سياقات وجودية عديدة سواء على المستوى الفردى والجمعى، الشعورى واللاشعورى معا،ففى البدء كان الماء، وقديما ناجى الشاعر القديم المزن والعارض الهطال الأسحم داعيا بالسقيا لديار الحبيبة النائية الموازى الرمزى لذاته المغتربة والوجود القاحل من حول، وهنا يلتحم الشعر بقدرته الخلاقة على التحول، من اليباس إلى الماء،من اللجم إلى الطلاقة،من الظلام إلى النور،مستبدلا الأفعال الماضية بأسماء الفاعل القادرة على الفعل والخلق معا ،يتمثل ذلك فى تطور التعبير الرمزى إلى(هائما فى غموض الكهوف . كاسرا لجم العقل بين الصفوف . حاضنا وهمك السرمدى)، إن القدرة على الفعل والتحول والطلاقة فى أسماء الفاعل

السابقة التى أسقطت حروف العطف بينها لتدفع فعل الخلق الحى إلى حدوده القصوى الممكنة ففى تواتر(هائما . كاسرا . حاضنا) ما يمنح الكتابة الفنية خفة توازى القدرة على الحسم فى فعل الخلق والتحول.

إن اختصار المسافات الفاصلة بين فعل وفعل ووجود ووجود آخر لم يعد موجودا،فعلى قدر ما يصفى الشعر بنية الكتابة من اللواحق النثرية،وما تتطلبه من بطء الزمن، على قدر ما يصفى الوجود والحياة من حوله من شوائب الانفصال والتناثر والتشتت. فالشعر هنا قادر على منح أسماء الأفعال وما تلاها من صور شعرية هويات وجودية جديدة، تنأى باللغة عن اجترارها اليومى المبتذل،إن تواتر أسماء الأفعال ومتمماتها الجملية فى الصور السابقة، قد أخضع الضرورة اللغوية المقابل للضرورة الوجودية لمنطق الحرية الشعرية التخييلية، والحرية الشعرية للرمز هنا تمثل طاقة واحدة قادرة على استنفاد أشكال جمالية متعددة يتمثل ذلك فى القدرة على فض (غموض الكهوف) رمز التخفى والمراوغة والظلمة،وكسر(لجم العقل) رمز الشرعية الزائفة، والتصورات المتسلطة على حيوية الواقع المحيط بنا،إن المعاناة الشعرية الجمالية هنا تتمدد فى كل اتجاه،حيث يفقد الواقع اليومى المعتاد معناه القاموسى الرتيب ليعود جسدا مشعا نابضا بحيوية الحياة،ونابعا من هذا الوهم الشعرى السرمدى،فإذا:(كانت اللغة الواقعية المعتادة تعبيرا عن ثبوتية الأشياء وكينونتها،فإن الكتابة الفنية تعبير عن تحولية الأشياء وصيرورتها)(٤١) حيث تتحول الاشياء فتصير،

فتوهجت كالجمرة الدموية
وفتحت الأبواب المنسية
ونجوت تماما من أسر اللجم الشبحية

لقد انغل الشعر فى أعماق الواقع المنسية فاتحا أبوابها الغلف الصفيقة عبر بؤرة الخيال الدموى الخالق،حيث ينجو الشعر والشاعر معا من أسر اللجم العقلية الوهمية التى كانت تحيط بهما وبالواقع من حولهما، ولولا هذه الكلمة الكابية الكسيحة(تماما)لتم للشعر انطلاقه الكامل حيث لايحبو الشعر حبو العقل المنطفىء،بل يتوهج كالجمرة الدموية، هنا تصير الكتابة فعل اختراق، فعل إشراق،فعل استكناه واستسرار، وفى أعماق ذلك تشف الأشياء والموجودات وتخف،لتلتقط فى حدس خيالى مقتدر فعل التحول اللامرئى المتماوج فى عمق الموجودات والأشياء، وتنحو بها إلى أفق التحول والتطور والتغير.

obeikandl.com

والمصادر والمراجع

١-بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠٢،ص١٢،٩.

٢.المرجع السابق،ص٣٥،٣٦.

٣.د.ساسين عساف، الكتابة الفنية، جروس بروس،لبنان،١٩٨٥،ص٣٧.

٤- د .سليمان العطار،الخيال عن ابن عربى،النظرية والمجالات،دار الثقافة للنشر، القاهرة، ص٨.

٥- د. محمود قاسم،أصول الرومانتيكية عند محي الدين ابن عربي،مجلة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد،مج١٦،القاهرة،١٩٧١،ص٣٤،٢١.

٦- د. جيهان السادات،أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومنسيين فى مصر،دار المعارف، القاهرة،ط١٩٩٢،ص١٧٠.

٧.المرجع السابق،ص١٧٠.

٨.السابق،الصفحة نفسها .

٩- د.عبد الحكيم حسان،النظرية الرومانتيكية فى الشعر،سيرة أدبية لكولردج،ص٢٢٩،٢٥٢.

١٠ــ د.صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،الكويت،عالم المعرفة،ع١٦٤،أغسطس،١٩٩٢،ص٢٢٩،٢٧١.

١١ــ ديفيد ديتش،مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق،ترجمة د.محمد يوسف نجم،مراجعة،د.إحسان عباس،دار صادر،بيروت،١٩٦٧،ص٣٩٣.

١٢ــ د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٩،ص٦٩،نقلا عن الناقد الإنجليزى(بن وارين).

١٣.بدر توفيق ،غيوم الدم،ص٧٣.

١٤.المرجع السابق،ص١٤.

١٥.د. لطفى عبد البديع،دراما المجان، مجلة فصول،مج٦،ع٢،القاهرة،١٩٨٦،ص٩٢،٩٠

١٦- ت.س.اليوت،الوظيفة الاجتماعية للشعر،ترجمة،جهاد دروزة،مجلة المعرفة السورية، ع١٤٣، أكتوبر،١٩٧٢،ص٧٩.

١٧. د.عبد المنعم تليمة،بين النظرية والمنهج فى النقد الأدبى،مجلة الفكر المعاصر،مج٦٤، ع٥٩، يناير،١٩٧٠،ص١٤٢.

١٨. بدر توفيق،أتشكل فى صورخارقة،مرجع سابق،ص١٣.

١٩. المصدر السابق،ص١٤.

٢٠. بدر توفيق،غيوم الدم،ص٢٩.

٢١-خليفة محمد التليسى، قصيدة البيت الواحد،دار الشروق،القاهرة،ط١،١٩٩١،ص٢٩.

٢٢-راجع فى ذلك،د. على الشرع،بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس عقل،دمشق،١٩٨٧،وراجع أيضا،سعيد المحروق، خليفة التليسى واللحظة الشعرية فى مختاراته من الشعر العربى، مجلة الفصول الأربعة،السنة السابعة، العدد٣٦، أكتوبر، ١٩٨٤، ص٢٦١،٢٨٣.

٢٣. محمد الخمار،رماد هسبريس،دار توبقال،المغرب.

٢٤. بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،مصدر سابق،ص٣٩، ٤٠.

٢٥. بدر توفيق،غيوم الدم،مصر سابق. ص٣٣.

٢٦. المصدر السابق،ص٧٣.

٢٧. بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،مصدر سابق،ص٤٧.

٢٨-د.عز الدين إسماعيل،الشعر العربى المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ط٣، بيروت،١٩٨١،ص١٤١.

٢٩. بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،ص٥٠.

٣٠. المصدر السابق،ص٦٤.

٣١. السابق،ص٥٣، ٥٤.

٣٢. ايتالو كالفينو،ست وصايا للألفية القادمة،محاضرات فى الإبداع،ترجمة،محمد الأسعد، مراجعة، زبيدة أشكنانى،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٣٢١، ديسمبر،١٩٩٩،ص٢٣، ٢٤.

٣٣. أتشكل فى صور خارقة،ص٢٧.

٣٤. السابق،ص٩ .١٢.

٣٥. السابق،ص٥٤.

٣٦ـ سانتيانا، الإحساس بالجمال،ترجمة،محمد مصطفى بدوى،مراجعة زكى نجيب محمود،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١،القاهرة،ص٢١٠.

٣٧. د.نعيم إليافى،تطور الصورة الشعرية فى الشعر العربى الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط١٩٨٣،ص٢٨١، ٢٨٢.

٣٨. أتشكل فى صور خارقة،ص٣٥، ٣٦.

٣٩. السابق،ص٤٣، ٤٤.

٤٠ـ مادة (لجم)القاموس المحيط،لمجد الدين محمد ابن يعقوب الفيروزآبادى،ط مؤسسة الرسالة، بيروت،"١٩٨٧،ص١٤٩٣.

٤١. د. ساسين عساف،مرجع سابق،ص٣٥.

obeikandl.com