■ الفصل الثانى

فن التقنيات الشعرية
فى خطاب الآخر الأمريكى

تتآزر في الفن الخالد الرؤيةُ والأداةُ، وفى الشعر تتأسس لغته لا محالة على رؤية الشاعر لذاته والآخر، للكون والحياة.. وربما ما وراءهما من غيب.. فالرؤية الفكرية مع التشكيل الجمالي عنصران لا يتصارعان في الشعر، وإنما يتكاملان على نحو يرقى بالنص ويؤول إلى صالح المتلقي.. والثابت أن"اقتناع الشاعر بفكرته، ووضوح رؤيته، يؤثر في مقدرته الفنية على انتخاب عناصر بعينها من عناصر الإبداع" [1]

وتكمن أهمية التقنيات الشعرية في أنها مناط التميُّز بين المبدعين، وكما قال الجاحظ قديما ف"المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير"[2]

إن التعاون والمشاركة، وليس الإقصاء والمعاركة هو ما يمكن أن يعبر عن حقيقة الفن الخالد، في علاقة الشكل بالمضمون، نعم إن النقد الحديث الوافد إلينا من الآخر ربما لا يعبأ بالقيم كثيرًا ولا يهتم للأفكار والرؤي، أو الأخلاق والدين، لكن الفكرة والموضوع تظلان من مكونات النص الأدبي الأصيل.

الرؤية أو الفكرة عنصر تأسيسيٌّ في رأيي، دون أن يكون المقصود تقدمها على أدوات التشكيل الجمالى، أو إهمال هذه الأدوات لصالحه.

وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار الرؤيا الفكرية جزءًا من قيمة الشعر الفنية.

ولقد احتشد الشعراء في المدونة بأدواتهم الفنية، وتقنياتهم الإبداعية احتشادًا في وجه الآخر الأمريكي، ربما مثَّل تعويضًا ما عن فقر الأمة الواضح في امتلاك أدوات المواجهة المفروضة علينا من الآخر. وقد كان هذا الاحتشاد الفنى السبيلَ الأقوم إلى إبلاغية الرسالة الإبداعية، بحيث اتَّخذ الشاعر كلَّ مسار يسعفه على أداء رسالته الإبداعية جليةً جميلة، إلى المعنيِّ بها يستوي في ذلك المتلقي الخاص "الرمز، الرئيس الأمريكي" والمتلقي العام "الأمة العربية والإسلامية وربما الشرق".

وتتمثل أبرز تقنيات الخطاب الشعري في خطاب الآخر الأمريكي فى:

التباين والتشاكل: (المقابلة والمفارقة والتكرار): "الوضوح والمواجهة"

النفى (المقاومة بالرفض)

الإنشاء (المخاصمة والسخرية)

التناص (الأصالة والفضح)

الصورة (التجسيد والفضح)

الإيقاع : "القناعة (الذات) والإقناع (الآخر)"

وينبغى التفظنُ إلى أن كثيرًا من شعراء المدونة لم ينالوا حظًا من شهرة، إذ هم ليسوا من نجوم الإعلام وليسوا في دائرة الضوء التى يكثر عن أصحابها الدراساتُ والبحوث والندوات والاحتفائيات.. وما ضرَّهم أن كانوا مغمورين.. ويقتضي الإنصاف هنا الإشادة بهؤلاء ليس لانحيازهم الوطني والفكري فحسب، بل إشادة بموهبتهم، وأصالة طبعهم، وجمال شعرهم.

التشاكل والتباين

يبدو التشاكل والتباين خاصةً أصيلة وفاعلة في شعر المدونة، فالشعراء متنوعون مختلفون، يتفقون على قضية واحدة.. والتشاكل والتباين عامَّان يشملان كل أنواع السلوك ومنها اللغوي، إذ"إن الظواهر العالمية والسلوك الإنسانى يتحكم فيها مبدآن: التشاكلُ والتباين) [3]

وبالنظر في إطار المدونة الشعرية، فإن تشاكلًا وتباينًا يبدوان متحققين، ففى حين يتحقق التشاكل في أبرز ملامحه في أحادية الموضوع، فإن التباين يبدو أصيلًا مع اختلاف البصمات الأسلوبية والمنحى التعبيري. وقد بدا التشاكل والتباين خاصة أسلوبية مائزة عند تيمور، واستثمرها رفاقُه كذلك، لكنه الأبرز من بينهم في تطويع قدراتها واستثمار تقنياتها، يقول في مفتتح الديوان:

أمِرْكا/ رعاة أبقار بغير قُبعات/

واقفون يرشفون قهوةً ساخنة على عَجَلْ

وجالسون يحتسون قهوة ساخنة على مَهَلْ

ونائمون يحلمون ببخار البنِّ [4]

فى السطرين الثالث والرابع تبدو الخاصة الأسلوبية في شقها التشاكلي بارزة وفاعلة عزز تكرارُ التركيب من تناغمها، وموسيقية الموقع، إذ يجرى على نسق:

(اسم فاعل نكرة لجمع الذكور+ فعل مضارع من الأفعال الخمسة متصل بواو الجماعة مرفوع بثبوت النون+ مفعول لنكرة موصوفة ثم الجار على"هذا التعبير في البيتين هو هو بالدوال ذاتها"+ نكرة مجرورة"واصفة"زنتها"فَعَلْ").

والتشاكل من الوجهة الشكلية مطلق إلا من زيادة عاطف (الواو) من السطر الثاني فعلى المستوى الرأسي يتشاكل كلٌّ متناظرين من الوجهة الصرفية والصوتية، فضلًا عن تكرير التعبير: (قهوة ساخنة على)

ويبقى التخالف الدلالي- وإن بدرجة أقل- هو ظهير التباين الأبرز، فواقفون دلاليًا تخالف"جالسون" كما أن الدال"يرشفون" يختلف عن "يحتسون" في الأول تتمثل السرعة.. والصوتية، وفى الثاني العكس، وقد عزز المجروران "عجل و مهل" تباين السرعة والتمهل المفهوم من الفعلين.

والبناء التعبيري على هذا النسق متسقٌ دقيق، بقدر ما هو جميل

أما البيت الأخير فيبدو متوازنًا في تشاكله وتباينه مع سابقيْه؛ فالدال الأول يتشاكل رسمًا وصوتًا مع نظيره السابق، في حين أنه يتباين دلاليًا مع سابقيه اليقظين على أية حال! وهى العلاقة ذاتها التى تربط الدال الثاني "يحلمون" اللاواعي أو السلبي بنظيريه الإيجابيين الكاشفين عن فعلٍ واعٍ.

والمفارقة الأخيرة المعززة لهذا التباين بين السطر الخامس وسابقيه تنطلق عن مغامرة التعبير التكراري الثلاثي، بالتعبير المباين (ببخار البن) المختلف ترتيبًا ولفظًا وإعرابًا وهيئة.

أما الترتيب؛ فالجار هنا افتتاحي متقدم وهناك ختامي متأخر.

وأما الإعراب؛ فالخفض هنا والإضافة هي العلاقة الضابطة لدوال التعبير، والنصب هناك والتبعية هى الإطار الحاكم لدوال التعبير. وأما الهيئة؛ فالتعريف هنا بالإضافة، والتخصيص هناك من طريق النعت، وربما كان التعريف هنا محاولة لتضييق الفجوة الدلالية بين المرتَشَفِ المحتَسَى (عيانًا) والمعلوم به (تصورًا وهيامًا).

التكـرار

يمثل التكرار مظهرًا من مظاهر التشاكل اللغوي، ويعد بالمدونة ظاهرة بارزة، والتكرار من الخاصيات الملازمة للشعر، خاصةً الحديث، وتكمن أهمية التكرار بالنص الشعري في كونه أحد البنيات الأسلوبية التي يمكنها العمل على مستويات عدة، دلالية وصوتية ونصية، فإن "بنية التكرار من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى كعملها على المستوى الدلالي" [5] هذا فضلًا عن دور التكرار في الكشف عما يشغل الشاعر ويهيمن على شعوره.

وتمثل تقنية التكرار في شعر المدونة ظاهرةً تتعدد أنماطُها وتتنوع مقاصدها الدلالية، إذ يؤدى أدوارًا تعبيرية واضحة (فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أوليٍّ بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى) [6]

والتكرار إذن يسلط الضوء على نقطة هامة لها خصوصيتها في نقل رسالة المبدع أو التعبير عن موقفه. فالتكرار (فى حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها) [7]

وقد كرَّرَ الشاعر بالمدونة الصوت، والكلمة، والعبارة والشطر والمقطع، كما كرر التركيب، ومن تكريره الحروف (الأصوات) قول جويدة:

مهما اعتذرتَ أمام شعبك/ لن يُفيدك الاعتذارْ

ولمن يكون الاعتذار؟/ للأرض.. للطرقات.. للأحياء

للموتى../ وللمدن العتيقة.. للصغار؟![8]

وجويدة هنا يتوسل بتقنية التكرار ليكشف عن حجم المأساة، فيعدد من جنا

عليهم الآخر.. فالشاعر يكرر حرف (صوت) اللام ويؤثره على أدوات العطف لأنها تربط الدوال المجرورة بمهادها الاستفهامي الأول (لمن يكون الاعتذار)، فيظل في حنينٍ متصلٍ إليه. فضلًا عن أن إسقاط الروابط هنا يعزز من شأن الرافضين للاعتذار. فكل رافض محطة "مستقلة يدعم استقلالها نقطتان أفقيتان تلازمان الدالَّ دائما. مع إمكانية المجيءِ بالعاطف الواو بديلًا عن تكرير اللام من الوجهة العروضية (يلاحظ مجيءُ الواو مع المدن العتيقة للغرض الإيقاعى ذاته) واردة فإن الاختيار يبقي ذا دلالة. فهو اختيار حرٌّ وليس اضطراريا. ومن الجلى أن المعنى المطروح سيفقد كثيرًا من بهائه لو قال الشاعر:

لمن يكون الاعتذار؟

للأرض والطرقات والأحياء

والموتى

وللمدن العتيقة والصغار

فتكرار اللام أشخص الدوال، كلٌّ بمفرده، يبدو رافضًا للاعتذار، فاعلًا في تشكيل الرسالة، وهو ما يخفت أثره كثيرًا مع العطف والوصل.

ولئن بدا أن الرافضين يجمعهم جميعًا مجالان دلاليان هما: الأرض "الطرقات، المدن العتيقة" والإنسان "الأحياء والموتى، والصغار" فإن تشتتها في الواقع المرير، ورغبة الشاعر في استقلاليتها أسقط أدوات الربط اللفظية وكرر اللام.

ومن نماذج تكرير الكلمة تكريرًا يعكس إحساس الشاعر وعواطفه قول الشرقاوي:

"فإن كنتُ يا سيدي قد أطلتُ، وقد سقت هذا الحديث الحزين

فإنى حزينٌ/ حزين شقىٌّ لِبُعْدِ ابنتى/ حزينٌ أخاف عليها المصير"(9)

والحزن هنا لبعد الابنة كاد يطل برأسه بين السطور، فالحديث حزين، والأب حزين شقي، وحزين خائف، ومع تعدد الصفات بالمقطع، فإن صفة الحزن هى

الغالبة بسبب التكرار.

وقد يكرر الشاعرُ الدالَّ لينطلق منه في كل مرة إلى جديد كما هو الحال مع تكرير الدال "أمركا" في كل مقاطع ديوان تيمور البالغة أربعةً وستين مقطعًا، في كل مرة يتكرر الدال في المفتتح، ومن ذلك تكرير "محمد الجيار" للأداة (منذ) في قوله يخاطب الآخر:

"تصرخ في عينيك دماءُ الناس..

منذ خطا التاريخُ الأول/ منذ تهجَّى الشرُّ حروف الموت..

منذ انطلق البعض ضبابًا يعمى عين الفجر../ منذ تلوى الحقد فقاد خطى قابيل لتقتل..

منذ حريق الأطفال على بستان الزيتون../

منذ ارتجفت روما بصراخ المحترقين..

وقف الموت يردد لحنَكَ يا نيرونْ"[10]

وقد يكرِّرُ الشاعرُ عبارة أو سطرًا شعريًّا أو شطر بيت كاملًا، ووظيفة هذا النمط من التكرار "أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزًا، يبنى عليه في كل مرة معنى جديدًا، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف. وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء"[11] ومن نماذج هذا النمط قول الشرقاوى:

وإنى لأعجبُ لِمْ صوَّروكَ حديدَ الفؤادِ بليدَ الشعورْ

وأعلم أنك تهوى الزهور

فتنشد ألوانها في الدماء(..)

وأعلمُ أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء

وتطلبُ في الأرض سحرَ النجوم فتصنعُ لألاءَها بالدموعْ

وأعلم أنك تهوى العطورْ
فتنشر في الأرض عِطْرَ العُفُونَةْ!
وأعلم أنك تهوى الحرير فَتُطِعُمُ في الوحْلِ دُودَ الخيانة (...)
وأعلم أنك تهوى الصباح نَدِيَّ الجراحِ رخيمَ العَوِيل [12]

فالشاعر يرتكز على تكرير العبارة (وأعلم أنك تهوى+ دال معرف) لتكون منطلقه إلى استكمال جوانب الصورة. وفيما عدا المرة الأخيرة (الصباح) فإن السطر الأول من العبارة المكررة دائما يبرئُ ساحة الشاعر فهو يحسن الظن (هكذا يبدو ظاهر اللفظ) بالرئيس الأمريكي، أما السطر الثانى فيكشف عن فعل الأخير المُفْسِدِ، فهو دائمًا من (ينشد الدماء، ويطلب الدموع، وينشر.. العفونة، ويطعم.. الخيانة).

ومثله تمامًا تكرير (جويدة) لعبارة: (ارحل وعارك في يديك) لأكثر من ثمان مرات في مفتتح أكثر مقاطع نصه. فهى الرسالة الأولى التى يحرص الشاعر على إثباتها وإيصالها وحضورها من مفتتح النص وحتى منتهاه. بل إنها العنوان البارز في صدر النص (فى وداع بوش.. ارحل.. وعارك في يديك) هكذا متلبسًا، ومنه تكرير حسين نجم لعبارة (قلبى معك) في مطلع كل مقطع، ومن نماذجها:

"قلبي معك/ يا سيدى القبطان/ فوق سفينة القرن الجديدْ
وصاحب الجبروت والقدح المعلَّى/ .. من عقود.. في الحواضر والأمم
قلبى معك" [13]

والتكرير يكشف بجلاء عن تسامح الذات مع الآخر في مصابها بسبتمبر.

وقد يكرر الشاعر مقطعًا كاملًا وإذ ذاك يجمُل به أن يُدخل بعض التغيير في بنية المقطع. وكما تقول نازك الملائكة فإن: " التفسير السيكولوجى لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مر بهذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررًا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعًا غير واعٍ أن يجده كما مر به تمامًا؛ ولذلك يحسُّ برعشة

من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونًا جديدًا[14]، هذا ما فعله "قميحة" حين كرر مقطع البداية في قوله:

وزعـمـت بـأنـى إرهـابـي وبـأنـي دمـوي مـجـرم

وبـأنـى عـامـل تـخـريـب وبـأنـي رجـعـى مظلم

وكـذبـت فـذنـبـى نـعـرفـه هـو أنـى عـربـي مسلم

مرتين أخريين بتغيير ينال من البيتين الأولين على نحو قوله:

وتـقـول بـأنـى إرهـابـي وبـأنـى دمـوى مـجـرم

وبـأنـى عـامـل تـخـريـب وبـأنـى ذو عـقـل مظلم

وكـذبـت فـذنـبـى تـعـرفـه هـو أنـى عـربـي مسلم

والتغيير يأتي مُوَفَّقًا إذ لم ينلْ إلا من قول الأمريكي، فهو في الأول يزعم.. فلما لم يجد صدىً ظل يردد قوله: (وتقول) هذا هو التغيير الأول الذى نال أول دوال البيت الأول، ثم هو يستبدل في البيت الثاني الدال: (ذو عقل) بالدال: (رجعي) في العجز. والتغييران فاعلان في نمو النص وكسر رتابته.

أما الثبات فخاصٌّ برسالة الشاعر التي احتواها البيت الثالث، فهو هو في كل مرة، وكأن الشاعر يرمى الأمريكي بالتلون والمخادعة، في حين تتسم رسالة الشاعر بالثبات على الفكرة والموقف.

ومثله تكرير "محمد الجيار" لمقطع كامل في نصه "الأسود.. والقمر الطيب".. يقول:

"قد يُنبت حزنى عشبًا لم تزرعه يدان

فيدوس الناسُ عليه.. بلا رحمة

يطردنى الضوءُ بكل مكان/ وأنا الإنسان" [15]

ولأن مأساة السود بأمريكا بشعة ومتواصلة متكررة ولأن الشاعر حريصٌ على فضح الآخر العنصري، فقد كرر المقطع مع تغيير مستملح مرة أخرى بالنص، فقال فيما بعد:

"قد ينبت حزنى عشبًا لم تزرعه يدان
ويدوس الناس عليه بلا رحمة
يطردنى الضوء بكل مكان/ وأنا الإنسان
لم يَكرهنى نجمٌ واحد
لم يشهر فىّ البدر الأسود قطرة حقد
لم يصفع دمعى قمرٌ يسهر للسعداء
فلماذا يطردنُى ضوء الإنسان
وأنا أحمل عنه الأحزان"

وقد تحقق للنص بتكرير المقطع مُتغيرًا إلى حد ما أمران:

الأول: التماسك النصّي من التكرير ذاته كتقنية.

الثانى: نمو النص وعدم تفككه من التعبير الطارئ، وقد أفاد أيضًا في دفع الملل عن المتلقي وإدهاشه.. وربما إيقاظه!

وقد يكرر الشاعر التركيب بالمدونة بالألفاظ ذاتها أو بغيرها، وإذاك يطرب المتلقي ويتدفق إيقاع النص، بما يسمح للشاعر ببث نجواه والتنفيس عن شكواه متبرمًا بالآخر، على نحو ما نجد في قول عواد:

فلتملأ الفراغ بالضحايا
ولتملأ الفراغ بالدماء
ولتملأ الفراغ بالأشلاء
ولتملأ الفراغ بالبكاء

obeikandi.com

لكننا يا سيدى الرئيس/ في الشرق لا نحس بالفراغ
حياتنا يا حارس الحداة- كلها امتلاء
الأرض كلها غناء/ والطير يملأ الفضاء/ وتزدهى النجوم في السماء
حتى القلوب.. يا مفجر الحروب
حتى القلوب.. يا مبعثر الخطوب
حياتها امتلاء" (16)

وتكرير التعبير الجملى "فلتملأ الفراغ" مرات أربع، دلالىٌّ المقصد أكثر من آثاره الإيقاعية، وهو أشبه بتأنيب.. وعتاب تقريعي، يقترب من الهجاء المغلَّف، وقد أسهم تناغمُ نهايات الأبيات الأولى في تعزيز آثار التكرير الصوتية فيما يشبه الضرب الثلاثة الهمزية (الدماء الأشلاء/ البكاء).

أما تكرير التركيب.. في قوله "حتى القلوب.. الخطوب" فجميلٌ جميل.. يوافق لحظة التهاب عاطفة الغضب لدى الذات.. إذ بلغ الغضبُ مداه من أفعال الآخر بما بدا واضحًا في الندائين اللذين يكشفان عن عبقريته في صناعة وتخليق الحروب والخطوب، وقدراته العجيبة على التفجير التشظّي والبعثرة والتفريق.!

وفى انسجام النهايات البائية أربعًا، جمالٌ يكشف عن قناعة المبدع بما يقول وامتلاكه أسرار التقنية الشعرية.

وقد تهيمن بنية التكرار بأنماطه المختلفة على مقطع بعينه، ويكشف ذلك عن إلحاح فكرة بعينها على نفس المبدع أو عن رغبته الأكيدة في إيصال رسالته الراهنة بوضوح تام، من ذلك قول "عواد" في مفتتح رسالة الشاب العربي لأيزنهاور:

إليكَ يا رئيسْ
إليك باسم والدى الرحيمْ/ وباسم أمىَ الرؤوم/ وباسم أخوتى الصغارْ
وباسم زهرة أحبها الفؤاد/ سمراءُ يا رئيس/ والسمر عندكم مضيَّعون

لأنهم ملونون/ إليك يا رئيس ذلك الخطاب
من قلبي المليءِ بالعذاب/ لأنه يُحِسُّ بالخرابْ/ يُهددُ الحياةْ
من حلقي المليء بالدموع/ لأنه يحس بالرياح/ تهدد الشموع
أضمن الخطاب كلمتين/ من قلبى الجريح/ من صدرى الذبيح
من موطن الفداء بورسعيد

ومثل ذلك تمامًا في مفتتح النص يقول "محمد الجيار" على لسان المرأة الزنجية في قصيدته التى تضجُّ بالمفارقة من عنوانها: "طفل يولد في قبر" يقول:

لو يعلم طفلى مأساة الإنسان
لارتدَّ وراء الدهر بغير زمان/ أمريكا قابلةٌ عمياءْ!!
تقتل أطفال السود بلا رحمة../ فلماذا يا أهل النقمة؟
الدودُ بقلب الأمراض ينام../ والسمك بجوف البحر يعيشْ
والوحش بصدر الغاب.. ينام/ والموتى في الأجداث.. تنام
لكنا في أمريكا لا نملك أمن الليل
لا نملك إلا أن تحملنا الريحُ بغير مقرّ
لا نملك غير دثار الظل
هل يسمعنا الناس بهذا العالم..؟
هل يسمعنا غير الموت؟" (17)

والحق أن تنويعات شعراء المدونة في توظيف إمكانات تقنية التكرار، واتكاءهم عليها في توصيل رسالاتهم يتصل على نحو واضح بإلحاحهم على حسن الإبلاغ كما يشير إلى مدى الآلام التى يعانونها، ومدى الجرائم التى اقترف إثمَها الآخرُ.

المقــابـلـة

المقابلة تقنيةٌ لغويةٌ وبلاغيةٌ بديعية، تمثل مظهرًا من مظاهر التباين، وتنسجم إبداعيًا مع تلك التجربة الشعرية التى تتسم بمواجهةٍ ما، تربط المبدع بالمتلقي، كما هو الحال بالمدونة، فالشاعر هنا يقف على الجهة الأخرى المباينة والمقابلة لموقف الرمز الأمريكي.

وقد اعتمد الشعراءُ المقابلةَ إطارًا إبداعيًا وآليةً شعرية للكشف عن حجم المأساة ولفضح الهوة السحيقة بين ما يأتيه الآخر الأمريكي، وما يدعيه.

وقد يكون التخالف بين رؤية الشاعر للعالم وبين ما يجري في هذا العالم هو ما يعزز الرغبة في لغة تقابلية، ويجعل اتكاء الشاعر على المقابلة مطلوبًا، وفاعلًا متسقًا من الوجهة الإبداعية.

وللتقابل بالنص الشعري وجهان رئيسان بالنظر إلى العلاقة التى تربط طرفيه، إذ يكون المعجمُ هو من يصنع المقابلة في حينٍ، وفى حين آخر يكون السياقُ هو الصانع لعلاقة التقابل ولكلٍّ مزيَّتُه، وفضلُ الشاعر مع المقابلة المعجمية ينحصر في حسن الاختيار، في حين يكمن فضله مع السياقية بمحوري الاختيار والتوزيع معًا.

أولًا: المقابلة المعجمية:

إذا كان التضاد هو سمة الوجود، وإذا كان تقابل الآراء والمواقف والمصالح والآمال هو ما يضبط علاقة الأنا (شاعر المدونة) بالآخر (الأمريكي) فإن المقابلة تصبح آلية جمالية وتقنية فنية مناسبة جدًا مع طبيعة الرسالة والمدونة.. يخاطب الشرقاوي الآخر فيقول متحديًا مستثمرًا إمكانات المعجم العربي:

ستحيا ابنتى في ظلال السلام
وتصبح أنت مع التابعين هواجسَ من ذكريات الظلام
فإن تملكوا الذرة المُفنية
فإنَّا لَنمتلكُ التضحية
ونمتلك الذرة البانية
ونملك طاقاتِنا كلَّها/ ونملك أيامنا الباقية/ وتاريخ أجيالنا الآتية

فى مختتم مطولته يخلص الشرقاوي إلى تلخيص القضية، ووصفها في إطارها الحقيقي للصراع، والسبيل إلى ذلك هو تقنية المقابلة، ولئن بدت المقابلة محصورة بين المفنية والبانية، فليست تلك إلا إحدى محطات الاحتشاد الظاهرة وبخلافها نجد بالنص ما يعزز التقابل بين طرفي الرسالة، فالإطار اللغوى الضام للدال (المفنية) تشكيكيٌّ فعليٌّ، يتخذ إطار الشرط قالبًا أصيلًا، أداته ليست للتحقيق أو التأكيد كما هو الحال مع (إذا) وأما الإطار اللغوي الضام للدال المقابل (البانية) فيرد في إطار تأكيدي اسمي مبدوء بإن المؤكِّدة.. ويتصل خبرها باللام المؤكدة.

ومن نماذج المقابلة المعجمية قول "الدكتور تيمور" عن التناقض الكائن بين الأنا والآخر:

أمركا/ سفينة قادمة من الفضاء الخارجى
كلُّ ما فيها مُشِعٌ/ من يمدُّ إصبعًا إليها/ قد يضيء عمرَه
أو يحترقْ/ روادها الذين يخرجون من أبوابها/ يماثلوننا تمامًا خِلقةً
لكنهم/ مغايرون في الطباع والسلوك والخُلُقْ [1]

فالمقابلة هنا فاضحةٌ واضحة، والتقابل بين (يماثلوننا، مغايرون) كاشف، وربما بدا اختلاف البناء الصرفي بين المتقابلين بادى الرأي مُضعفًا لبنية التقابل.. والحق أنه داعم ؛

أولا: لأن وقوعهما بمفتتح السطر عزز علاقتهما المتناظرة موقعيًّا، والمتخالفة دلاليًّا بالبنية السطحية على الأقل.

ثانيا: الرابط "لكنهم" المنفرد ببيت كامل، يتيم التفعيلة، يعزز هذه المخالفة ويرقى بها خطوة للأمام نحو التقابل.

ثالثًا: اختلاف البناء الصرفي، عزز التقابل تأسيسًا على كون الفعل يعبر عن الزمن الطارئ، والاسم عن المستقر الثابت، فإذا كان الآخر يماثلنا "هكذا يقول تيمور" في حينٍ/ في جانب الخلقة فإنه مغاير لنا في أحيان كثيرة، وفى أكثر من جانب، في الطباع وفى السلوك وفى الخلق.

ومن الجلي أن ارتفاع درجة الوعي بالقضية لدى شعراء المدونة أسهم في إبرازه حسنُ توظيف تقنية التقابل بحيث بدت فاعلة في تشكيل الدلالة وجمالية الإطار على سواء، وقد جسد عواد بالمقابلة المعجمية أباطيل مزاعم الآخر، حين ادَّعى ليجد لنفسه مكانًا بوجودنا أننا نعانى من فراغ.. حيلةٌ مبتكرة كباقي حيله، إذ يرى الشاعر وجودنا ممتلئًا وذواتنا ممتلئة.. يقول:

ونحن نعبر الحياة ممتلين/ بالشوق والوداد والحنين
فأين ذلك الفراغ، والقلوب/ تفيضُ بالغرام/ والأمن والسلام

وقريب من قوله:

فلتملأ الفراغ بالضحايا/ ولتملأ الفراغ بالدماء/ ولتملأ الفراغ بالأشلاء
ولتملأ الفراغ بالبكاء/ لكننا يا سيدى الرئيس/ في الشرق لا نحس بالفراغ
حياتنا- يا حارس الحياة- كلها امتلاء

فهو يسخر هنا من ادعاء الآخر، ويجمع بين المتقابلين على نحو بديع في جملة واحدة.

ثانيًا: المقابلة السياقية

عمد شعراء المدونة إلى استثمار ملكاتهم الخاصة في تطويع إمكانات اللغة المتاحة لإبراز تخالف المسلك بين الأنا والآخر، عبر عرض المقابلة بين الدال ومرادف نقيضه، وتنماز نماذج هذا النمط التقابلي ببكارته التي تصنع الدهشة كخطوة أولية على مدرج الاقتناع والتبني لدلالة النص وفكرة صاحبه المبدع، ومن بسيط نماذج هذه النمط.. قول تيمور:

بالسنت دافعٌ حسابَه/ فإن السنت في أمركا/ فتىً مُخنث

له لينُ البنات لو حفظتَه/ ولو ضيَّعته/ يطرُّ في خديه شاربٌ رجل [2]

وتتأسس المقابلة هنا على الدال المحوريّ (فتى مخنث) المخبَر به عن السنت الأمريكي، وطالما أن التخنث هو طابع السنت، فإن تماهي الحدود الفاصلة بين خصائص النوعين: الذكر والأنثى هى التى تسم العملة أو الاقتصاد بجملته! هذا التخنث أو مفارقة خصائص الأصل تفضحه المقابلةُ بنوعيها هنا، وتأتي السياقية كاشفة عن الممارسات الاقتصادية الجائرة للمال الأمريكي، إذ هو حالَ حفظته سيبدو ذلك في لين البنات. أما لو ضيعته (بالتمرد والاستجابة لنداءات الوطن مثلًا..) فسيبدو لك لا في قسوة الأولاد، وإنما في قسوة تكشف عن خبث الآخر واستعماريته.. سيطرُّ في خديه شارب رجل.. ليس في شفته، فالشارب الأمريكي وحشيٌّ يتجاوز الشفة إلى الخدين، وفى لفظ" يطرّ" نلمح السرعة في التحول، سمة الموقف الضابطة لتحولات السياسة عند الآخر، إنه الكيل بمكيالين!

وقد تأتي المقابلة السياقية كاشفة عن مسلك جاهلي رجعي أتاه الآخر في مواجهة ما، وربما استثمر تقنيتها الشاعر لإبداء رأيه الساخط من ممارسات الآخر، فالفارق كبير كما يرى جويدة:

بين سلطان يُتَوِّجُهُ الجلالُ

وبين سفَّاحٍ تُطَارِدُهُ الفضائحْ

ومن الجليّ أن صورة الآخر ليست هي السلطان الذى يتوجه الجلال، والمقابلة هنا تبدو إخبارية، وكأنها تصف الآخر كونه (سفاحًا) تطارده الفضائح، وتعد تلك إحدى صور تحولات المقابلة ودلالتها بالمدونة.

وقد أسعفت ممارساتُ الآخر الخاطئة والخاطية الشاعرَ على استثمار تقنية التقابل فتكاثرت نماذجها في إطار واحد، بحيث بدت التقنية المهيمنة، على نحو ما نجد عند "وحيد الدهشان" إذ يقول لبوش:

هذى حضارتُكم تؤدى للفناء مَرَاسِمَهْ

أحجارها مرفوعةٌ ونفوسها مُتهدِّمةْ

ما قيمة الأضواء ترقص والضمائر معتمة

والله يمهل ثم يأخذ من بغى بالقاصمة

والمقابلة بنوعيها تلف المقطع بكامله، وترسم للآخر صورة متناقضة، صورة ظاهرها وردى وجوهرها ظلامي دمويٌّ.

وترتبط نماذج التقابل بشعر المدونة بدلالات خاصة، تطبع السياق الضام، من ذلك دلالة المقابلة على التحول، وهو أكثر الدلالات دورانًا بالمدونة، ومنها قول الدكتور تيمور:

أمركا رأيتُها في ساعة المضاء/ شعبًا من شعوب النار/

ينطفي دقيقةً / لكى يعود يشتعلْ [3]

ومنها قول الشرقاوى:

"فقالت: بُنى همُ الإنجليز يثيرون أيامنا الآمنة

obeikandl.com

وقد أخذوا كلَّ غلاتِنا وقد نضب الماء في الساقية

ولم يبقَ شيءٌ على حاله سوى حسرة مُرَّةٍ باقية

والبيت الأخير مفتاحيٌّ في قراءة المقابلة الظاهرة بالبيت الأول (يثيرون- الآمنة) والمستترة في (نضب الماء).

ومثله قول الدكتور قميحة:

تلعنكم صابرا وشاتيلا ومذابح بيروت وقانا..

وكهولٌ وشيوخٌ سُحقوا وعمائرُ صارت قيعانا

فالعجز الأخير يكشف عن مقابلة تحول تدميرية بفعل الآخر.

ومن دلالات المقابلة بالمدونة إبراز تناقض سلوك الآخر، ومجتمعه، يبرز هذا التناقض السلوكي الدكتور تيمور فيقول:

خاصمت هذه المدينة التى تعتقل الإنسان..

وتمنح الحرية التمثال

فالمقابلة هنا بين (تعتقل الإنسان، وتمنح الحرية التمثال) دالة، خاصة في ضوء أن منح الحرية للتمثال شكليٌّ، ليس إلَّا من قبيل التسمية الإضافية، أما اعتقال أمريكا للإنسان فيشهد به الواقعُ العالمي، ولا تستطيع الممارسات الفعلية للآخر تكذيبه أو التشكيك فيه.

ويبرز "علي الغاياتي" هذا التناقض حين يخاطب روزفلت قائلًا متعجبًا وساخطًا:

فهل أعداك طبعُ الوحش حتى عبستَ وأنت في دار ابتسام

فالعبوس كحالة تلبست الآخر مناقضٌ للمكان الخاص بالذات!

ومن أجمل نماذجها قول تيمور:

أمركا/ حلمٌ وكابوس/ وعيدٌ أو وعيد/
جنة محفوفة أسوارها/ بنارْ/ وقلعة تحاصر الرياح
والرياح أرواح من الجن الذى/ يهيجه الحصارْ
أمركا/ أغنيةٌ/ وصرخة/ أمنية/ وهاجس
قهقهةٌ عالية/ ثم صفير متقطع/ كسيارات شرطة وإسعاف
تخِبُّ إثر قاتل فرَّ/ ومقتول يحاول الفرار [4]

ومثله قوله:

أمركا/ عجينةٌ من المهاجرين والمهَجَّرين/ من الجناة والضحايا
والغزاة والسبايا/ قد تداخلت سداتُهم بلحمة العجين
من خلطة الشمال والجنوب/ والسواحل الشرقية الغربية التى تضم قلبها
كرحمٍ يحيط بالجنين [5]

فالمقابلة تجسد تناقضات مجتمع الآخر، من منشئه، وحتى فلسفة إدارته، والأخلاق المهيمنة على أمته.

أما دلالة المقابلة على الشمول، فتعد ثاني أبرز دلالات المقابلة دورانًا بالمدونة، وهى في حين تكشف عن شمولية الانهيار الأخلاقي، كما في وصف "تيمور"- لأمريكا في قوله:

أمركا رأيتها في الليل حانة.. ليس يعرف الحياءُ سِكَّةً لخدها الأيمن
بينا خدُّها الأيسرُ يجهلُ الطريقَ للخجلْ [6]

فالحياء والخجل مرفوعان من الخدمة.. وغير متاحين بأرض الآخر بحسبان المقابلة والدال "بينا" مضلِّلٌ، إذ يلمِّحُ إلى خلاف بين طرفيه، وليس إلا تقريرًا وتوكيدًا لما سبق بما يلحق، أما تقابلات الدوال المقررة بين (يعرف، يجهل)

الأيمن، الأيسر فتكاد تؤول إلى ترادفات، فاضحة لسيطرة تسلط النفى (ليس) على كلا قيمتى الحياء والخجل.

وهي في حين آخر تجسد شمولية القدرة العلمية للآخر: تلك التي تجسدها مقابلة تيمور في قوله:

أمركا../ معاملٌ/ يجربون الموت في إنبيقها الأسود

والحياة في إنبيقها الأبيض/ والحياة بعد الموت/ في إنبيقها الذى انفلق"[7]

obeikandl.com

المفارقة

المفارقة جزء من طبيعة الحياة كلها [8] ولأن الحياة ملأى بالتناقضات، ولمَّا كانت أفعال الآخر وأقواله يصعب تبريرها في أحايين كثيرة، إذ تبدو متناقضة وغير مبررة، صارت المفارقة تقنية إبداعية فنية جمالية متسقة بالمدونة مع الموضوع.

وتتصل المفارقة بالتضاد، إذ تتأسس شعريتها عليه، وقد تجلت تقنية المفارقة بالمدونة عبر نوعين [9] هما: المفارقة الساخرة، ومفارقة الإنكار. ومن نماذج الساخرة قول الشرقاوى يخاطب ترومان:

وإنى لأعجب لمْ صوروك حديد الفؤاد بليد الشعور
وأعلم أنك تهدى الزهور
فتنشد ألوانها في الدماء
وتمشى من الأرض في حيث شئت لتقطف كل زهور الربيع
فتسحق أوراقها اليافعات وتنثرها فوق أرض الشقاء
وتجرى الدماء وتبقى الزهور!
وأعلم أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء
وتطلب في الأرض سحر النجوم فتصنع لألاءها بالدموع
وأعلم أنك تهوى العطور
فتنشر في الأرض عطر العفونة!
وأعلم أنك تهوى الحرير/ فتطعم في الوحل دود الخيانة" [10]

والتهكم الناتج عن المفارقة يبدو واضحًا من مفتتح المقطع في قوله "وإنى

لأعجب وفى السؤال التعجبي.. نلمح شبهة تقرير، فالعجب حقيقة إذا كان في ظاهره مرتهن بالسؤال فإنه على الحقيقة.. وكما ستؤكد المفارقة فيما يلى مع كل مثنى من الأبيات.. يقرر أن الآخر حديد الفؤاد، بليد الشعور.

فالمتقابلات بين: الزهور، الدماء

ثم بين العطور، والعفونة

وأخيرًا بين الحرير، ودود الخيانة [11]

تشكل مفارقة ممتدة، أثبتت في كل مرة عبر ثنائية بيتية أحيانًا أو ثلاثية حينًا، اختص طرفُها الأول دائمًا بما يشبه تقرير الحقيقة، مبدوءًا بالفعل (وأعلم..) كثيرًا أو تمشي في مرة يتيمة. ويختص الطرف التالي بالكشف عن حقيقة الآخر المناقضة تمامًا لما يُفْهَمُ أولًا، فتبدو صورة الآخر عبثية تناقضية، تتجمل وتكذب، ظاهرها فيه الرحمة وجوهرها لا ينطوي إلا على عذاب، إذ تمثل حضارة الآخر قشور الإنسانية ولباب الوحشية والطغيان، يقول جابر عصفور عن الأبيات:

"تستهل القصيدة أبياتها بهذه السخرية التى تنبني على المفارقة الناتجة عن الجمع بين سبب ونتيجة مناقضة له كل المناقضة، مؤكدة بذلك علاقة غير متوقعة تفضي إلى زعزعة صورة المتحدث عنه في الأذهان" [12]

والحق أن المفارقة هنا لا تجمع بين سبب ونتيجة مناقضة، إذ ليس علم الشرقاوى يقينيًا مما ذكره من حب ترومان للزهور والنجوم.. وإذاك تبدو المفارقة على الأقل في شقها الرئيسي من صنع الآخر، وليست إبداعًا أصيلًا للذات المبدعة، فالمفهوم- كما أرى أن الشرقاوي استثمر تقنية المفارقة هنا من بنات فكره، فاعتمد في كل مرة سعى إلى ترسيم عدوانية الآخر من خلال الحديث عن سلوك شخصي محمود لكنه مخترع، وهذا السلوك لا يعنى سوى الآخر، لا يتعدى نبله صاحبه إلى سواه.

وتأتي الحقيقة المرة التى أرادها الشاعر على الحقيقة تابعة في كل مرة للفاء

التى توهم أنها سببية، وليست كذلك، إذ لا يتصور حب الآخر للزهور سببًا في نشدانه ألوانها في الدماء، والفاء هنا تعقيبية عاطفة، وليست سببية أو تبريرية، تفصل بين طرفى تعبير، أوله ليس إلا مُتكأ لثانيه ومعبرًا له، بحيث بدا الأسلوب ذمًّا يشبه المدح في كل مرة.

أما مفارقة الإنكار فهى إحدى المفارقات اللفظية التى تمثل "منحى يفيض بالسخرية.. ويستخدم لغة الإنشاء" [13] ومن نماذجها قول الشرقاوي لترومان:

أترمى حماماتنا بالنسور؟!

معاذ الأبوة يا سيدى. فأنت أبٌ. وكلانا حنونْ

ألستَ تصون حياةَ ابنتكْ؟

فهل تصنع الموت للأخريات؟

والمفارقة هنا تكشف عن أنانية الآخر وعدوانيته، وقسوته، على نحو يتأسس عبر مرارة السؤال! وعبقرية الخطاب الرومانسي الحالمة!

obeikandl.com

النـفـــي

إذا كانت جملة التعامل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية والمدرك العقلي من ناحية أخرى، وهما بدورهما خاضعان لعملية الوعي والقصد كما يرى الدكتور محمد عبد المطلب [1]، فإن طبيعة رسالة المدونة وكونها بين طرفين متخالفين، أجاب أحدهما (الأنا) على مبادلة (الآخر) سوءًا بسوء، وخصامًا بخصام، قد اتسقت مع بنية النفي بتحولاتها وطاقاتها الاختيارية وأدواتها المتنوعة.

وقد استخدم شعراء المدونة النفي تقنية فنية، ومعادلًا موضوعيًا في آن واحد، فأشهروا "لا" في وجه الآخر، في مقابل من أدمنوا قول (نعم) من المُطَبِّعِين والمطبوعين على الطاعة وإيثار السلامة، والظفر بغنيمة الإياب العاجلة.

وقد نوع شعراء المدونة في استخدام أدوات النفى، فجاءت "لا" بالمرتبة الأولى، تليها (لم- لن) وأخيرًا (ما- ليس).

لقد أشهر شعراء المدونة النفي بأدواته وبخاصة "لا" في وجه الآخر، امتهانًا له، واعتراضًا عليه وعلى سلوكاته، وتأكيدًا للهوية، وإبرازًا للتسامح، وربما احترازًا أن يفهمه الآخر خطأ، وأن يتسرب إليه خطأٌ ما. وقد بدا النفي أحيانًا سبيل (الأنا) إلى تحدي (الآخر)، إذ تؤول "لا" (الأنا) كونها تحديًّا وتمردًا وانفلاتًا من (الآخر)، ذلك في قول الشرقاوي [2]:

ولست أقدم "طى الخطاب" دماء ابنتى

ولا زوجتى!

ومن نماذج استثمار آلية النفي في المدونة قول "الدهشان" يخاطب "بوش" [3]:

يا بوش لا تفرح فإنك لستَ غير مسيلمة

والنص يكشف عن تحولات بنية النفي التي آلت إلى منطقة الإيجاب أحيانًا بفعل تعطيل النفي بالنفي، بوش هو الكذاب مسيلمة، واستخدام تقنية النفى هنا بأداتين مختلفين تتسلط أولاهما على الأخرى إبطالًا وعدمًا، بما أن نفي النفي إثبات، جعل الخلق الأظهر والسيما الألصق ببوش هى سمة الكذب والخداع، تلك التى يحتفظ تراثنا الإسلامي لها بتيمة ولا أبشع، هى تيمة "مسيلمة الكذاب". وفى بنية النفي المزدوجة هنا تتأكد الحصرية، فليس بوش غير مسيلمة.

وقد بدا الشاعر مع النفي مهاجمًا للآخر، يقول "الغاياتي" ممتهنًا هذا الآخر [4]:

لعمرك لست بالرجل الهمام إذا عد الهمام من الكرام
كرام الناس أصدقهم حديثًا وأبعد عن أكاذيب اللئام
فمالك لم تقم في النيل إلا لتُسمعنا أباطيل الكلام
أراك ترى البلاد بغير عين رأيت بها بلادك منذ عام

فالآخر بالمطلع ليس بالرجل الهمام، ثم هو بالتالي ليس إلا كذوبا أو من أباطيل الكلام، وأخيرًا هو- وعبر آلية النفي- مجانب للصواب ومُجاف للحقيقة، إذ يحترف تغيير الموقف.

وإذا كان النفي يتصل بالتشريد واقعًا جنائيًا وآلية عقاب، فإنه يرتبط فنيًا في المدونة بالتجريد، أعني تجريد الآخر من كل مظاهر العظمة والجاه والسلطان والقوة، تلك التي مارس طغيانها على (الأنا) المبدعة، وإذا كان الشعراء على الحقيقة لم يستطيعوا تجريد الآخر من مكامن قوته، فقد نجحوا (إبداعيًا) في تجريده بحيث بدا في رحيله/ غيابه غير مأسوف عليه، يخاطب "جويدة" (بوش) فيقول [5]:

ارحلْ وعارك في يديك
لا شيء يبكى في رحيلك..

رغم أن الناس تبكى عادة
عند الرحيل
لا شيء يبدو في وداعك
لا غناء.. ولا دموع.. ولا صهيل
مالى أرى الأشجار صامتة
وأضواء الشوارع أغلقت أحداقها
واستسلمت لليل.. والصمت
الطويل

فالمقطع من مفتتحه وحتى منتهاه يكرس لشيء واحد هو انعدام القيمة للآخر الراحل، فاللامبالاة هى ديدن الوجود حيال رحيله، إذ لا شأن له ولا وزن. ومع مجافاة ذلك للحقيقة إذ للآخر في أضوائها شأنه التدميري، ووزنه الاستلابي الإمبريالي فإن المعنى المتحقق من لا شيء يبكي في رحيلك، فيقرر الموقف المطلق أنه اللامبالاة لرحيل الآخر وعدم الاحتفاء لهذا الرحيل، فالنفي المتسلط على الفكرة الموغلة في التفكير (شيء) يكرس للشمول والإطلاق، والمفارقة الملموحة من البيت التالى (رغم أن الناس تبكي عادة عند الرحيل) تزيد من بيان سخرية (الأنا) بالآخر، إذ الوجود خالف عادته الإنسانية معه، ربما لضعف مظاهر الإنسانية فيه.

تتكرر آلية النفي مجددًا بالبيئة ذاتها، لا شيء يبدو في وداعك، لتؤكد عدم الاكتراث لرحيل الآخر، تليها ثلاثية نفى، يبدو طرفاها الأولان متناقضين (لا غناء- لا دموع) يمثلان حالتي السعادة والألم. أما بنية النفي الثالثة (لاصهيل) فتقرر أحد معنيين، فإما أن تقصد إلا نفى القوة عن الآخر، وإما أن تشرك الحيوان (مرموزًا إليه بالخيول) في إهمالها لمشهد وداع الآخر، هذه الدلالات يلخصها الاستفهام التعجبي ظاهرًا، التقريري جوهرًا، والذى ينحو إلى ترسيم مشهد الصمت الطويل حيال رحيل الآخر،

obeikandl.com

وكأن رحيله قطع حالة صخب وربما عويل طال الوجودَ حال وجوده.

ومن نفي التجريد كذلك قول جويدة أيضًا [6]:

ارحل وعارك في يديك
هذى سفينتك الكئيبةُ
فى سواد الليل ترحل
لا أمان.. ولا شراع
تمضى وحيدًا في خريف العمر..
لا عرش لديك.. ولا متاع
لا أهلَ.. لا أحبابَ.. لا أصحابْ
لا سندًا ولا أتباع
كلُّ العصابة فارقتك إلى الجحيم
وأنت تنتظر النهاية

وتقنية النفي تشبه في عملِها هنا عملَها هناك، والنفي بالنموذج يؤكد اتكاء المبدع عليه بوصفه تقنية إبداعية طيعة بمقدورها حمل الدلالة وتأمين الرسالة في مسارها المقصود إلى المبدع.

فبالنصين كلمة مفتاحية تكشف عن غاية النفي الإبداعية هى في الأول (الصمت الطويل)، وهنا هى (تمضي وحيدًا في خريف العمر) وبالنصين تتسلط بنية النفي على الاسم من دون الفعل أو الحرف، والاسم هنا نكرة، وتسلط النفي عليه يفيد الشمول.

وتؤدى آلية النفي أحيانًا دورًا احترازيًا، يدفع وهماً يخشى المبدع تسرُّبَهُ للآخر، وهو أمر ربما لا يطيقه المبدع، فالشرقاوي يعتمد تقنية النفي سبيله إلى ألا يغضب

obeikandi.com

الآخر لما قد يبدو لديه تقصيرًا من التابعين، فيقول [7]:

نشدتك بالرعب لا تغضبن لأنىَ لم أُلق في السجن بعد

بمجدك ما قصر التابعون

فهم مخلصون

وهم لا ينون ولا يهدأون

ولكنها.. أزمة في المساكن

ومن الجلى أن النفي بأدواته (لا- لم- ما) يُقَرِّرُ إلى دوره الاحترازي دورًا آخر، يكشف فيه بذكاء عن همة التابعين البالغة في البطش بخصوم الآخر، وبقوله (بالرعب) الواقع مقسمًا به ما فيه من سخرية لاذعة ومُرة في آن.

ومثله قوله أيضًا نافيًا عن ذاته في خطابه للآخر أن يكون سياسيًا أو زعيم حركة أو انقلابيًا أو ما شابه. إذ ينحصر توصيفه الذى من خلاله خاطبه أبًا، يقول [8]:

ولكننى رغم طول الحديث ووعثائه لم أقلْ مَنْ أكونْ

ولستُ بشيءٍ جليلِ الخطرْ!

فدعنى أقل لكَ إنى أبٌ.. أبٌ ليس غيْرْ

فى البيت الثاني نفي يدفع وهمًا ربما لطول الخطاب وعمقه تسرب إلى الآخر أن المبدع خطيرٌ وزعيم. أما النفي بالأخير (أب ليس غير) فيقرر الحقيقة المتوافقة تمامًا مع عنوان الرسالة/ النص/ الديوان)

وقد جاء النفي في بعض مواضع المدونة أشبه بقالب تصويري يسهم في ترسيم المشهد، على نحو ما جاء في قول جويدة على لسان طفلة البوسنة [5]:

وحولنا تبكى الظلال

لم يبق غير بكاء ثكلى أو عجوز

أو صغير أطبق الفم الجريح
على الرمال
لم يبق من أشلاء بوسنة
غيرُ خوف أو سؤال
لِمَ لا نعيش بأرضنا
لم لا تظل منابر الإسلام تاجًا بيننا

فبالبوسنة ومن خلال آلية النفي لم يبق غير بكاء ثكلى أو عجوز "يلاحظ هنا دور العطف في تحديد مشاهد الحزن والحرمان والعدوان "وبأدوات النفي المتنوعة" لم- غير- لا) تتكشف حقيقة المأساة، في النفي في إطار الخبر يصف مشاهد الدمار والحرمان الحالَّة بالبوسنة. أما النفي في إطار الإنشاء فيكشف عن آمال طفلة البوسنة في حياة آمنة وعن دهشتها لعدوان الآخر.

obeikandl.com

الأساليب الإنشائية

يُنظر إلى الخبر باعتباره الجانب الأصيل في اللغة، وينظر إلى الإنشاء بما هو يمثِّل الجانب المتحرك في اللغة، فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم أبرز مظاهر اللغة التى تعبر عن حيويتها" [1]

و"نرى هذه الأساليب معبرة عن هذه الحيوية بأربعة عوامل رئيسية..

أولها: العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منها الطلبية، النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحًا غير منغلق.

ثانيها: العامل النحوي أو الصرفي، فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة.. أو صيغ معينة.. وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسطٍ في تحديد مدلولها.

ثالثها: العامل المعنوي البلاغي، فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

رابعها: العامل النفسي المنطقي، فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالتها.

بهذه العوامل تُنشط الأساليب الإنشائية مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثِّ إلى مساهمة المتقبِّل الذي يتحول فيها من متقبل مجرد إلى طرفٍ مشارك" [2]

وتتوافق دوافع الحيوية الخاصة بالإنشاء بطبيعة شعر المدونة، وخاصة فيما

يتصل بالعاملين (المعنوي والنفسي)، إذ يعكس شعر المدونة- واقعًا لا تنظيرًا- أزمة الشعر وحيرة العقل، كما أنه يؤسِّس- ربما على المدى البعيد- لحوار لا يحتكم لعبارة القوة والسلاح، وإنما لقيم الحق والجمال.

وإذا كان الشعر في عمومه يمثل إطارًا إبداعيًا مناسبًا لاحتضان الأساليب الإنشائية لتأبِّيه على التقرير المجرد، فإن الوفرة البادية التى تسم تردد الإنشاء بالمدونة تقرر ابتداءً كون الإنشاء تقنية إبداعية أصلية بالمدونة استُثْمِرَتْ طاقاتُها الجمالية والتواصلية لتعزيز الرسالة.

ومن نماذج الإنشاء بالمدونة قول عبد الرحمن الشرقاوى- يحكى عما دار بشأن "روسيا البلشفية" بينه وبين أستاذ الجغرافيا في خمسينيات القرن الفائت [3]:

وألمح في "أطلسي" دولةً ومن فوقها حمرةٌ تشتعل
ولم يكُ أستاذُنا قد أشار إليها، وقد فرغ المنهجُ
فخُيل لى أنه قد نسيْ
وقلتُ له: " قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في رُوسِيَا؟"
فقال وقد جحظت عينه من الرعب: "ما تلك يا أهوجُ؟"
وخُيِّلَ لى أننى قد غلطتُ. فقلت "أليس اسمها روسيا؟"
فزمجر وهْوَ يقول: "اخرسِ"!
فلم أنبسِ..
.. ولكنه بعد حينٍ أتاني، وقد أوشكت عينه تخرجُ
وقال وفى صوته رهبةٌ " أجبنىَ- كيف عرفتَ اسمها؟"
فقلت له: "هى في أطلسي"
وثم أشرتُ إلى رسمها

فقال: "لقد فرغ المنهجُ
ففيمَ تساؤلك المحرجُ؟
لئن شئت فاشطب على رسمها
فإنى لأجهلُ أىَّ الرياحِ تهُبُّ عليها"
"– على رُوسِيَا؟"
"– أجل!– لا تُعدْ بعدُ ذكرَ اسمها"
فقلت: "وهل روسيا هذه؟ "
فقال: "تشش.... إنها البُلْشُفِيك!
"– وأى الرياح هى البلشفيك؟
وهل هى عكسيةٌ أم هى– ؟"
فقال: "اجلسِ!"
وضجَّ الصغارُ: وما روسيا "وما روسيا؟"
فدمدم يلعن آباءَنا وأجدادنا والجدود الكبارْ
إلى أن تناهى إلى آدمٍ فأدركه طائفٌ من وقارْ
وعاد يقول "اسمعوا يا كلابْ. فهم بلشفيك! همُ البلشفيك"
وثمَّ تلفَّت من حوله.. وفى جسمه خَبَلٌ من حذرْ!
فقلت له: "من هم البلشفيك؟
وهل هم قبائل مثل الشلوك؟..
فقال: "انتظر!
فأنتَ غلامٌ غريرُ العُمُرْ
وبعد قليل ستبلو الحياة، وتعرف من أين يأتي الخطر؟

obeikandl.com

والإنشاء بالنص تتآزر أنواعه لتقرير حالة الحرج والفزع والهلع والرعب التى انتابت المعلم لمجرد حديث المتعلم عن روسيا في تلك الفترة من تاريخ الوطن.

أما الاستفهام (السؤال) فمفاتح العلم مرهونة به، والأمر يستصحبه إما رغبًا من المتعلم وإما رهبًا من المعلم.. يبدأ المتكلم الحوار راغبًا في التعرف على روسيا فيخاطب معلمه:

قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في روسيا؟

والاستفهام مع الأمر يتواردان معًا على لسان أحد طرفي الحوار، بحيث هذا من المتعلم (قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس؟) ومن المُعَلِّم (أجبنى كيف عرفت اسمها؟)، وربما يتقاسمهما طرفا الحوار فيستفهم أحدهما، ليجيبه الآخر آمرًا (المعلم غالبًا)، على نحو ما نرى فى: (وأى الرياح هى البلشفيك

... اجلس

ونداءاته للمتعلم هى: يا أهوج!، وللمتعلمين جميعًا: يا كلاب!

أما أفعال الأمر المتجهة من المعلم للمتعلم فتبدأ عنيفة من هول مفاجأة الأول، ثم تهدأ نبرتها الحادة إذ سكت عنه الغضب، فتئول إلى عظة هادئة ممن خبر الحياة ودروبها للغلام الغرير العمر "هكذا مآل الأمر بالمقطع:

اخرسِ

أجبنى

فاشطبْ على

اجلسِ

انتظرْ

ومفتتح المقطع كأنه منطقة التهاب عاطفى أهوج مزمجر، تعلو فيه نبرة الخطاب، إذ هو موطن التحول الأوليِّ عن الخبر السابق إلى الإنشاء الآتي.. أما

في الختام فالإنشاء ذاته يبدو أقرب إلى الهدوء والتعقل.. وذلك لمتاخمة منطقة الخبر الأخيرة (فقلت له: من هم البلشفيك؟) إضافة إلى الأمر الرقيق: انتظر، هكذا الاستفهام هادئ، والأمر ليس عصبيًا!

ويتكاثف الإنشاء في المدونة بالأطراف بدءًا وانتهاءً، ومن المعلوم أن الشرقاوى قد صاغ نصه على هيئة خطاب لترومان، وكثير جدًا من النصوص التى أبدعت على شكل رسالة، واقتضى هذا أن تتأسس بنيته في مواضع على بعض تقنيات الرسالة/ الخطاب، مثل استخدام الدال (وبعد)، وهو ما يشير إلى انتقال من مقدمة أو تمهيد إلى صلب الرسالة أو غرضها الرئيسي.. أما (وبعد) فيسبقها بالنص إنشاء، ويتبعها إنشاء بما تقرر تمركز الإنشاء بالأطراف كمواضع قارة تعلق بالذهن على نحو ما يقول الشرقاوى [4]:

فإن لم أَقُمْ بحقوق الوفاء لحامى حضارتنا الراهنة
فَهَبْ لى خطيئتىَ الشائنةْ
وبعدُ..
أتقرأُ هذا الكلامَ
إذا ما تداعيت فوق الطعام
تجرَّعُ بترولَ أرض "النبى" تُسيغ به بعض ما تزدرد
وبعض الطعام عَصِىٌّ نَكِدْ

ومثله قول الدهشان [5]:

يا بوشُ لا تفرحْ فإنك لست غير مسيلمة
لص النبوة رام فخرًا بالخصال المجرمة
هل غرَّ جهلك أن تصدَّرتِ الرؤى المستسلمة
تلك التى تأتى لبيتك في خضوع محرمة

وبلا أبى بكر غدت كل البلاد المسلمة
والعدل غاب وسادت الدنيا رؤوسٌ آثمة
يا بوش لا تفرح فأحلام الزعامة واهمة

ويخاطب فاروق جويدة "على لسان طفلة البوسنة" بوش العظيم! فيقول [6]:

يا سيدى بوش العظيم
بالله يا مولاى كيف صمتَّ
عن هذى المذابح؟
وبأى حقٍّ
سوف تطلب من صغير
ذاق طعم الموت يومًا أن يسامحْ؟
وبأى حق/ سوف تطلب من صغير
بعد أن قطعوا يديه بأن يصافحْ؟/ الحقد يا مولاى قد سكن الجوانح
مولاى قلْ لى/ أى أرض ترغبون
وأى لون تعشقون / وأى دين ترفضون/ قل لي بربك/ أى ثأر تطلبون
إن كان يا مولاى ثأرًا/ من صلاح الدين في حطين لا تغضبْ
فأنتم في رحاب القدس جهرًا ترتعونْ.

فالإنشاء تقنية النص الغالبة، إذ يتردد النداء 5 مرات مع تغير المنادى لفظًا (يا سيدى- يا مولاي) وبنيةً إذ يحذف حرف النداء مرة ويثبته في أربع، أما الاستفهام فيتردد بأدواته (كيف- أىّ) ست مرات، إذ تتردد الأولى مرة يتيمة والثانية خمس مرات، ولا يتردد الأمر إلا مرتين، والنهى إلا مرة واحدة.

أما النداء فيخاطب في الآخر قدرته وسلطته وسيطرته، يخاطب واقعًا تختلف

obeikandl.com

معه لكنك لا تستطيع إنكاره.. لذا فالمنادَى يتسم بالسيادة والولاية.. وهو نداء منطقي حينما يصدر عن فتاة من أُمَّةٍ مستضعفةٍ في دولة صغيرة تكالبت عليها قوى البغي كافة، أما الاستفهام فيكرس للتعجب والحيرة.

وتكاد النهايات الإيقاعية الحائية المتوافقة تجعل من الاستفهامات الثلاثة الواردة وحدة متناغمة تقرر المخاصمة، وتؤسس للدهشة والعجب، أما رباعية (أى) الأخيرة فتعلي من شأن تجانس اللواحق مع النهايات الإيقاعية، ففى كل مرة يلحق بالأداة نكرةٌ ثلاثية ساكنة الوسط منونةٌ، يليها دالٌّ فعليٌّ مضارعٌ من الأفعال الخمسة مرفوعٌ، وتنتهي التفعيلة الأولى بالبيت عند ساكن النكرة بالوسط، وتنتهي التفعيلة الثانية، عند واو الجماعة للمخاطبين، وتبقى النون نهاية واحدة أشبه بالرويّ.

obeikandl.com

النـداء

النداء بطابعه من أساليب الاستهلال، وهو بالمدونة في غالبه استهلالي كذلك؛ إذ يرد بمطلع النص وفاتح المقطع غالبًا، ويجيء أحيانًا بنهاية المقطع وقليلًا بالحشو، وقد جاء النداء بمطلع نص الشرقاوي إذ يخاطب ترومان بقوله [7]:

يا سيدى
إليك السلامُ، وإن كنتَ تكرهُ هذا السلام"
وتُغْرِى صنائعُك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام

وجاء النداء بمطلع النص عند الدهشان أكثر تحديدًا إذ يناديه [8]

يا بوشُ لا تفرح فإنك لست غير مسيلمة

وقد جمع بين النداءين "جويدة" حين قال في مفتتح نصه [9]:

يا سيدى بوش العظيم
فى أرضنا حلمٌ وفى أوطاننا
شعبٌ يُغَنِّى الحُبَّ
ينعمُ بالخيالْ

وقد بدأ جويدة جميع مفاتح مقاطع النص التسعة، "يضاف إليها اثنتان بحشو المقطعين 8،9"، بنداءٍ واحدٍ هو: "يا سيدى بوش العظيم" ينطلق منه في كل مرة إلى جديد، فتكرير النداء يتجاوز تقرير دلالته "سيادة وعظمة الآخر بوش" إلى التأسيس لمعنىً جديدٍ، هو في كل مرة مشهد جزئي تتكامل بضميمته إلى غيره أركانُ المشهد الكلي، ومن جميل نماذج هذا النمط قول جويدة [10]:

يا سيدى بوش العظيم
يا بابنَا العالى
ويا حضنَ اليتامى الضائعين
يا تاجَ هذا الكون
يا قُوتَ الحيارى الجائعين
أنا طفلةٌ
من أمة تُدعى بلاد المسلمين

وتعدد دوال المنادى هنا ليس لاختلاف المنادَى ذاته، وإنما لتعدُّدِ صفاته، وسطوةِ قدراتِه، وهيمنته الكونية، والنداءات"1،2،4" فيها خطاب لجانب القوة في بوش، وفيها خطاب للجانب الإنساني، أما النداء الأخير فلا أراه إلا ساخرًا، والحقيقة أن الآخر المخاطَبَ هو ناهب قوت الجائعين.

واستخدام العاطف "الواو" مع المنادى الثالث خفَّفَ من رتابة تتابع النداء وانسجم مع مناظره ودافع النداء: (أنا طفلة)

واستفهام "أى" بالرباعية يبرز حيرة وسخط الطفلة المسلمة/ الذات الشاعرة- من ممارسات الآخر الأمريكي العدوانية الإقصائية الانتقائية، وربما الانتقامية الثأرية.

وقد يأتي الإنشاء متتابعًا بحشو النص أو بحشو المقطع، ويكون ذلك مع تنامي توتر علاقة الذات بالآخر، وتنامى سخط الذات وغضبها، ومنه قول الدكتور قميحة [11]:

يا بوش حنانك يا بوش فَعَلَامَ غرورُك منفوشْ؟

ويقول جويدة في (ارحل وعارك في يديك) [12]

كل الشواهد في غزة والجليل
الآن تحمل سُخْطها الدامى

وتلعنُ والديْك
ماذا تبقى من حشود الموت
فى بغداد.. قُلْ لى؟

ويقول الغاياتي مخاطبًا بوش [13]:

رويدًا يا فتى التاريخ إنا ... لنا خطرٌ على الأيام نامِ
جَمَعْنا الدينَ والدنيا وكُنَّا ... أساتذةَ الورى من عهد سَامِ
فمن أنتم إذا افتخرت شعوبٌ ... بمجدٍ في ذُرَا الأهرام سام
لنا ما كان من مجدٍ تليدٍ ... وما كنتم هنالك في الأنام
فإن شئتم سلو التاريخَ إنَّا ... أضأناه وأنتم في ظلامِ

.....

وكان الإنجليز لكم رؤوسًا ... فهل رفعوا لكم هَامَ احترام؟
ألم يدعوا ذِمامكمُ مباحًا ... لروَّادِ الخصام والاحتكامِ

ويأتي النداء في نهاية المقطع مع تصاعد وتيرة الخطاب، فكأن النداء هنا يبحث للمقطع عن قرار لن يكون إلا بعد إفراغ تام لكامل الرسالة المقصودة هذا ما يلقانا في قول جويدة [14]:

هيهات يا مولاى أن يجدى
البكاء على الرفات/ فالعدل يا مولاى مات
والصبح يا مولاى مات/ والحق يا مولاى ماتْ
عصر قبيح/ تطلقون عليه عصر المعجزات
وأنا أسمى العصر يا شيطان/ عصر الموبقات

إن هذه النداءات ترد بالمقطع السادس الأطول بالنص، يحكي فظائع الآخر بالبوسنة في زمن التخنث والتشرذم والشتات [15]:

فى عالم قَطع الرقاب/ وأشعل النيران
فى صدر العذارى المؤمنات/ في عالم
جعل البطون خنادقًا للموت/ أطلق في بيوت الله
رجس المعصيات/ في عالم
فقأ العيون وغاص في دم الصغار/ وأسكت الصلوات
فى عالم أعطى الكلاب الحق/ في عرض البنات.

والنداءات هنا كأنها عتاب المغيظ المُحنق في "عصر قبيح" هو عصر الموبقات، يتحكم فيه الآخر، ويموت فيه العدل والحق والجمال، وربما "الأمل" وعليه فلا عجب أن يختتم المقطع بالنداء النوعي: "يا شيطان"

أما النداء بالحشو فنماذجه بالمدونة قليلة، وتأتي متوافقة مع حالات الهدوء وخطاب العقل.. فحينما يريد المبدع إقرار حقيقة أو إبراز فضيحة أتاها الآخر يناديه منفعلًا، ويخاطبه بكل ما من شأنه أن يوقفه أمام الحقيقة.. الفضيحة..، ومن ذلك نداء الشرقاوي لترومان [16]:

سألتُك يا سيدى.. يا إله/ ويا من بيمناه سر الحياة:
أتقرأ هذا الخطاب القصير إذا ما تناولت عند الصباح
شراب الدم الساخن المستباح.

الاستفهام

وقد تردد الاستفهام بالمدونة كاشفًا عن علاقة الأنا المبدعة بالآخر، وتغلب على دلالته التعجب والسخرية والحيرة حيال ممارسات الآخر غير المفهومة والمنحازة لخصم الذات، والمخالفة لكل القيم الإنسانية التى تشدقَ الآخر بترديدها، وربما محاكمة الذات بسببها، كونها فزاعة، ترهب كلَّ مقاومٍ يتأبي على دخول الحظيرة، ويغرد خارج السرب- أو لا يلتزم الخطة المرسومة.

لقد جاء الاستفهام في أغلب نماذجه أشبه بأسئلة الادعاء التى يمارسها القضاةُ لإقامة الدليل على خيانة المتهم وإجرامه وكشف الحقيقة، وقد اقتضت طبيعة الاستفهام أن يكثر بالحشو، فلم يرد في مطلع نص، وإن جاء بنهاية المقطع وبما يشبه فاتح المقطع، ومن ذلك قول الغاياتي [17]:

أراك قد جهلتَ فليت شعرى ... أباغي الحرب أنت أم السلام؟
تهبُّ فترسلُ البهتانَ فينا ... وترمينا بطائشة السهام
فهل أعداك طبع الوحش حتى ... عبست وأنت في دار ابتسام؟

والاستفهام في الأبيات يكشف عن وطنية الغاياتي وشجاعته المعهودتين، ويوقف الآخر أمام الحقيقة عارية من أى نفاق أو تجميل.. والاستفهام الأخير فاضح يكشف عن وحشية الآخر، وافتقاده للذكاء الاجتماعي.

ويتردد الاستفهام بنهاية المقطع والنص، وكأنه حينذاك يترك للآخر من الوقت ما يسعفه على إدراك الحقيقة ومراجعة الذات، ومن ذلك قول قميحة[18]:

أدمـــاءُ يـهـودٍ قـد صِيغت ... مـن ذهـب صـافٍ ونـقـاء
ودمُ ابنِ فلسطينٍ ماءٌ ... لا يستأهل أى رثاء؟
قل لى: من فينا الإرهابى ... من فينا يا بوش المجرم؟
من فينا عاملُ تخريب ... من فينا ذو عقل مظلم؟

ومثله قول جويدة كاشفًا عن حيرة بالغة وأسىً عميق [19]:

لـم يبق مـن أشـلاء بوسنة ... غـيـرُ خـوف أو سـؤال
لـم لا نـعـيـش بـأرضـنـا ... لم لا تظل منابر الإسلام تاجًا بيننا
جـئـنـا إلـى الـدنـيـا ... رأينا الحب يسكن كل شيء؟ حولنا
مـا ذنـبـنـا؟ ... مـا ذنـبـنـا؟

أما الحيرة والدهشة فيعمقانهما الاستفهامان الأولان المتبقيان، وهما يجسدان معًا فتاة البوسنة وقد ذهلت، فزاغت عيناها واهتزت رأسها مندهشة حائرة تتساءل!

أما الاستفهام الأخير المتكرر فيقرر أسى الفتاة، ومرارة إحساسها بالظلم، ومنه قوله أيضًا يؤيس الآخر من غفران أو هناء [20]:

فى كل عصر سوف تبدو قصة
مجهولة العنوان/ في كل عهد سوف تبدو صورة
للزيف- والتضليل- والبهتان/ في كل عصر سوف يبدو
وجهُك الموصومُ بالكذب الرخيص/ فكيف ترجو العفو والغفران
قل لى بربك/ كيف تنجو الآن من هذا الهوان؟
ما أسوأ الإنسان/ حين يبيع سر الله للشيطان!

والاستفهام هنا أقرب إلى الهُزئ بالآخر، وإلى أن يرقى في انسياب، فالوجه

موصوم "وليس موسومًا" بالكذب الرخيص-، ويسهم أسلوب التعجب الأخير في تجسيم عجب المبدع من الآخر إذ يرقى إلى رتبة الإشفاق.

وقد يأتي الاستفهام بالحشو منفردًا ومتتابعًا؛ يأتي منفردًا إذ يكشف عن حالة متعلقة من الدهشة تنتاب المبدع، لتقرر أمرًا يبدو عارضًا لواحديته، لكنه بالسياق فاعلٌ على نحو ما نجد في قول جويدة [21]:

هذا كتابُك في يديك

فكيف تحلم أن ترى../ عند النهاية صفحة بيضاء

الأمر فات../ ولن تُعيدك للهداية توبةٌ عرجاء

ومنه قول الشرقاوي [22]:

وإنى لأعجب لم صوروك حديد الفؤاد بليد الشعور

وأعلم أنك تهوى الزهور/ فتنشد ألوانها في الدماء

أما الاستفهام المتتابع في الحشو فيعبر عن حالة هياج، وانفعال وعاطفة تتلبس بالمبدع، فتمضي سؤالاته حيرى متعددة المناحي، متنوعة الأداة، تكشف عن غضب عارم، ومن ذلك قول الشرقاوي [23] أترمي حمامتنا بالنسور؟!

معاذ الأبوة يا سيدى- فأنت أب: وكلانا حنون

ألست تصون حياة ابنتك/ فهل تصنع الموت للأخريات؟

وإنى لأدعوك باسم الأبوة- باسم الحياة- وباسم الصغار

لتعقد حلفًا يصون السلامَ ويرعى المودات بين الكبار

فأنت أبٌ قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة

لماذا إذًا يا إلهى الرحيم يذيعون حولك هذا الجنون؟؟

ولكن لمن كل هذا العديد؟/ وتلك الحشود؟
ولكن لمن كل هذا الهزيم؟/ لمن كل هذي النافثات السموم؟
لمن هذه الناشرات الجحيم؟/ لمن تسرق اليوم أقواتنا لتصنع ما شئت من فاتكات؟
لمن تحشد اليوم في السابحات، وفى الغائصات، وفى الطائرات وفى الناشطات
لمن هذه الذاريات الحطام؟.. لمن؟.. لمن هذه النازعات؟
لمن كل هذا؟! لغزو السماء؟.. لتصنع معجزة؟!

بل لنا

لتحطيمنا

(...)

لتمزيق أجساد أطفالنا!؟
ولكن.. كفى (لن تنال ابنتى/ وأقسم أن لن تنال ابنتى!
أتطفئ نظرتها الباسمة/ أتقطع أطرافها الناعمة؟!
أتجرى دماء ابنتى في غدٍ كنافورة ثرَّةٍ تنسكب
أتنثر أشلاءها اليافعات على حيث تضحك بين اللعب؟
أتمزج لحم ابنتى بالتراب!!
كفى أيها هذا الإله الذى يلطِّخ بالوحل طهرَ السحاب!!
أتنهش هذا الكيان النضِر/ كفى أيها الهمجى الرهيب (كفى أيهذا الإله القذر)!

ولا يأتي الاستفهام بنهاية النص إلا مرة يتيمة عند الدكتور قميحة، وفيه يرد الدكتور على بوش تهمة الإرهاب والإجرام، فبعد حديثه عن ضحايا الآخر من المظلومين واليتامى والآباء المفجوعين وبقايا الأطفال الهائمين

والشيوخ الحيارى والثكالى الضائعين، يصب جام غضبه حمما كالإعصار على الآخر، فيخاطبه [24]

من فيهم- قل لى- العدوانى ... من فيهم في الشرِّ ضليعْ؟
من فيهم- قل لى- الإرهابى ... من فيهم يا بوش المجرم؟
من فيهم عاملُ تخريب ... من فيهم ذو عقل مظلم؟
والله لأنتَ الإرهابى ... والله ما غيرُك مجرم

obeikandl.com

الأمــر

يستدعي الأمرُ النهيَ، والعكس، وفي حين يجود الأمر حين يُراد إلى تحلية الآخر بالفضائل والمكرمات، يجود النهي حين يُقصد إلى تخلِّي الآخر عن رذائل أو موبقات، وفي حين لم يرغب غالب شعراء المدونة في فعلٍ يأتيه الآخر لصالحهم فقد رغب غالبُهم في أن يَكُفَّ الآخرُ فحسب عن إلحاق الأذى بهم، ولذا فقد كثُر النهيُ بالمدونة على الأمر، ولأن التحلية أحيانًا ما تستوجب التخلية، خاصة في إطار التقويم والتربية، فقد ترافق الأمرُ والنهيُ في مواضع عدة بالمدونة، ومن ذلك قول جويدة في وداع بوش؛ إذ دعاه كلا الأمر والنهي إلى الرحيل غير مأسوف عليه، وذلك في قوله:

كلُّ الذي أخفيتَهُ يبدو عليك/ فاخلعْ ثيابَكَ وارتحِلْ
اعتدْتَ أن تمضي أمام الناس دومًا / عاريًا
فارحل وعارك في يديك/ لا تنتظر طفلًا يتيمًا بابتسامتهِ/ البريئةِ
أن يُقَبِّلَ وجنتيْكْ/ لا تنتظر عصفورةً بيضاء أن تغفو
في ثيابك/ ربما سكنت إليك/ لا تنتظرْ أمًّا تطاردها دموعُ/ الراحلين
لعلَّها تبكي عليك/ لا تنتظرْ صفحًا جميلًا/ فالدماءُ السودُ ما زالت تلوِّثُ/ راحتيك.

ومن نماذج الأمر القليلة بالمدونة ما ورد في قصيدة "في وداع بوش، ارحل وعارك في يديك" إذ يتكرر أمر العنوان بالتعبير ذاته كاملًا في مفاتح المقاطع، منطلقًا في كلِّ مرة للتأسيس لفكرة جديدة تنضاف إلى أخواتها لترسيم المشهد الكامل، وجويدة في نهاية النص يعلي من سلطته الآمرة للآخر بثلاثةٍ من أفعال

الأمر للكشف عن حالة ضيق المبدع بالآخر ؛إذ يقول:

فاخلع ثيابك وارتحل

وارحل وعارك في يديك

فالأرض كل الأرض ساخطة عليك

obeikandl.com

التنـاص

النص الأدبي في أيّ عصر والشعر في القلب منه، ليس منقطع الصلة بغيره من النصوص، وقد تكاثرت الأقوال الذاهبة إلى ضرورة تلاقح النصوص وتبادلها العطاء والأخذ، ومن تلك المقولات الصائبة ما يراه الدكتور رجاء عيد حين قال:

"كل نص هو إنتاجٌ منتَج، ومنها كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر وكل نص إنما هو محوَّل من نص آخر" (1)

وهذا التكافل بين النصوص فيما يتعلق بعملية إنتاج النص هو ما اتفق على تسميته حديثًا بمصطلح التناص، فالنص كما يرى الدكتور صلاح فضل:

"عملية استبدال من نصوص أخرى أى عملية تناص Intertextuality ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى" (2) وليس بالضرورة أن تكون علاقته النص بغيره علاقة توافقية، فلربما كانت تخالفية نقضية، ف "إنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات/ نفي نصوص أخرى" (3)

وقد ألجأ التراجع الحضاري للذات في العصر الحديث، في مقابل التفوق الحضاري الذى يسم الآخر ألجأ الذات إلى ماضيها الزاهر، الذى تفوقت فيه على الآخر، إضافة إلى هذا فقد وظف شعراء المرونة تقنيات ورموزًا وأحداثًا معاصرة وحديثة، إما لكونها فاضحة للآخر، وإما لأن الرموز المعاصرة تمثل منطقة مشتركة بين الأنا والآخر، وقد بدا واضحًا استثمار الشاعر المصرى الحديث للألفاظ الأجنبية (الإنجليزية غالبًا) في خطاب الآخر بوصفها ألفاظًا تحمل من رسالة المبدع قدرًا من تحدٍ أو سخرية أو عتاب.

الشاعر إذًا في المدونة استطاع أن يوظف من مفردات القديم والحديث ما

أسهم في جمالية الرسالة الإبداعية، وعزز من موقف المبدع تجاه الآخر (المتلقي الخاص) والمتلقي (العام).

وقد اتكأ الشاعر المصري على دوال الإنسان والمكان واللفظ الأجنبي في مواجهته للآخر.

أما الإنسان فقد استدعاه الشاعر من التراث المجيد المترسب في الوعي الذاتي والجمعي، إذ بالتراث شخصيات عديدة يستصحب ما ارتبطت به حال ذكرنا، إيجابًا أو سلبًا.

والاختيار الواعي للشخصية هو أول مراحل التوفيق في الاستدعاء الإبداعي لشخصيات التراث يليه التأويل الإبداعي الخاص متلائمًا مع طبيعة التجربة والسياق، وربما كان من أمارات التوفيق إضفاء لمسة المعاصرة على هذا التوظيف.. ذلك ما نجده في قول الدهشان:

يا بوش لا تفرح فإنك لست غير مسيلمة
لص النبوة رام فخرًا بالخصال المجرمة
هل غرَّ وجهك أن تصدرت الرؤى المستسلمة
تلك التى تأتى لبيتك في خنوع محرمة
وبلا أبي بكر غَدَتْ كلُّ البلاد المسلمة [4]

وبالنص توظيف بديع لشخصيتين تراثيتين هما: مسيلمة وأبو بكر، ولكلٍّ منهما في وعي الأمة العربية المسلمة رصيدٌ وجداني وإن كان مختلفًا.. أولهما دعيٌّ كذاب، وثانيها أول خليفة وثانى اثنين إذ هما في الغار، أولهما أنانى مدمر، وثانيها إنساني النزعة متسامح.

استصحب الشاعر هذه المفارقات بين الشخصيتين ربما ليكشف عن ثنائية معاصرة جمعته بالآخر.

وتبقى شخصية صلاح الدين بما تستدعيه إلى ذاكرة الأمة من أحداث وحروب تتصل بمقاومة المعتدين ودحر الطغاة الظالمين حاضرةً حية لدى طرفي الصراع، وإن اختلف المنظور.

وقد استجاب لهذا الحضور "فاروق جويدة" بذكاء واضح وإبداعية ليست غريبة عليه، حين حادث بوش واعيا ومذكرًا بماض تليد لم يكن الآخر طرفًا فيه.. يقول:

أيَّ ثأر تطلبون/ إن كان يا مولاى ثأرًا

مِن صلاحِ الدين في حطينَ لا تغضبْ/ فأنتم في رحاب القدس جهرًا ترتعون

إن كان ثأرًا من قلوبٍ آمنت/ فالله يهدى من يشاء

ولن يضل المهتدون" (5)

والشاعر هنا يُوَبِّخُ الآخرَ بوضوح؛ إذ يراه طالبًا لثأر، على جريرةٍ لم تكن.. فما كان انتصار صلاح الدين في حطين عدوانًا بل كان استردادًا لحقٍّ مغصوبٍ ووطنٍ مسلوبٍ من عدوٍّ موتورٍ مأفون.

وربما وظَّف الشاعرُ المصري الحديث في حواره للآخر الأمريكي في موضع واحد شخصيتين إحداهما حديثة والأخرى تراثية، لكلٍّ منهما رصيدُها الكامن ورمزيتها الدالة لدى المثقف العربي المعاصر، هكذا فعل على الغاياتي، إذ يقول لروزفلت:

فإن شئتُمْ سَلُوا التاريخَ إنَّا أضأناه وأنتم في ظلامِ

وإن شئتم سلوا عنا كُولُمبُو يخبِّركمْ بما قالت حذام

وفى الأسبانِ آياتٌ عِظامُ تذكركم بآيات عِظام

لقد كنتم لأهل الأرض نَهْبًا وكانت أرضكم أرضَ اغتنام

وكان الإنجليزُ لكم رُؤوسًا فهلْ رفعوا لكم هامَ احترام (6)

إن الغاياتى هنا يستدعى شخصيتى "خرستوف كولمبو، وحذام"، أما حذام

فقولها الصدق، لا تعدوه.. يقول الشاعر القديم:

إذا قالت حَذامِ فَصدِّقُوها فإن القولَ ما قالتْ حذام

أما "كولمبو" فهو مكتشفُ أمريكا، إيطاليُّ الأصل، إبان خدمته مدة للحكومة الإسبانية، اكتشف أمريكا، والغاياتي يريد من استدعائه للشخصيتين من الأمريكان التعرفَ أو الالتفات إلى حداثة نشأتهم وتكوُّن دولتهم، وإلى الفظائع التى ارتُكِبت في سبيل السيطرة على سكان البلاد الأصليين.

وفى أكثر نصوص المدونة حداثيةً يستدعى الدكتور تيمور من عبق التاريخ الزاهر رمزًا من رموز الإبداع الجاهلى هو "امرؤ القيس" مع قبسٍ من إبداعه الشعري، ففى نهاية ديوانه يقول:

قارفتُ في صباىَ أخطاءَ الصِّبا
شاهدةٌ علىَّ أطلالُ الدَّخُول/ شاهدٌ سقط اللِّوَى
لكنَّما خطيئةٌ كالكذْبِ/ في تاريخى الذى أحييتهُ
فى كل أشعارى التى حييتُها/ لم أقترفْ [7]

فهو هنا ينصِّصُ من قول امرئ القيس في مطلع معلقته:

قِفَا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدَّخُول فَحَوْملِ [8]

والدكتور تيمور هنا لا يبرئ نفسه من أخطاء الصبا كما هو حال امرئ القيس في الحب والغزل وشيءٍ من الإقبال على ملذات الحياة.. لكنما خطيئة كالكذب.. لم أقترف.. وهكذا يبرأ من الكذب... وربما يتهم به الآخر هنا.

ومن تنصيص الشعر الحديث ما استدعاه الغاياتي من شعر شوقى، في توافق للسياقين، فالمخاطب واحد فيهما هو روزفلت.. يقول الغاياتي له:

ودونك من بنات الشعر بيتًا رواه النيل عن رَبِّ الكلامِ
خطبتَ فكنتَ خطبًا لا خَطِيبا أُضيفَ إلى مصائِبنا الجِسامِ[9]

والبيت الثاني في الشوقيات.

أما اللفظ الأجنبي الأمريكي، فكثيرًا ما يلقانا، في المدونة، إذ يمثل نصفها من الوجهة النظرية باعتبار المدونة قسمة بين الذات والآخر.. وقد جاء طبيعيًا تردد الرمز الأمريكي بالمدونة عَلَمًا، ومكانًا، ولفظًا، ومفرداتِ حضارة أو سلوكاتِ حياة.

وقد جاء الرمز الأمريكي بالمدونة علمًا من أعلام أمريكا رئيسًا أو عالمًا أو فنانًا ارتبط في وجدان الإنسانية بأمريكا، وله في هذا الوجدان رصيدٌ مستصحَب تلقائيًا مقرونٌ بالاسم، ومن ذلك خطاب الشاعر المصري لروزفلت وترومان وبوش وأيزنهاور، وذكره لريجان وكارتر وشارلى شابلن ومادونا وهمنجواى وديلسون وكندى [11]

أما المكان الأمريكي فقد ذكر الشاعر المصرى في المدونة عديدًا من الأماكن الأمريكية الشهيرة في تناغم يبدع صورة متسقة، ربما كشفت عن خصوصيات المكان.. كما في قول تيمور:

"أمركا..
مُجْتَرَّةٌ رخاءَها/ كَنَاقَةٍ تبسُطُ زنديْها على بِيدِ الأَرِيزُونا
ورجليْها على فَلَاة نِيفَادا تمضُغُ اشتياقَها إلى الجَمَل [12]

وتوظيف المكان في ديوان تيمور، يكشف عن وعيٍ دقيق بخصائص المكان، ومفرداته النوعية، وينمُّ عن مبدعٍ عايَنَ وخَبَرَ، فكانت له رؤيته الخاصة التى شكلت رؤاه الإبداعية.. نلقى هذا كله حينما حشد عديدًا من أسماء ولايات أمريكا ومدنها الكبيرة مقرونة بما تختصُّ به وتشتهر.. يقول:

أمركا
عجينةٌ من المكافحين والمغامرين/ من رائدى اكتشاف كلِّ بُوصَةٍ في الأرض

والمقامرين/ والباحثين عن عروق الذهب الخام/ بكاليفورنيا
والباحثين عنه في معامل الأبحاث/ في دَالاسْ
وفى مخلَّفاتِ مصنعٍ للعربات/ في شمال شرق دِتْرُويت
وحول تِكْساس
فى مزارع الغلال/ أو صوامع الطحين
والباحثين عنه في مملكة السحر/ بدنيا وَالتْ دِيزنِى
فى شخوص مسرحي "بيكر ووليامز" الشديدة الغنى/ بعالميهما الثمينْ" [13]

أما اللفظُ الأجنبي الأمريكي فقد زاحم العربيَّ الفصيحَ في مواضع عدة من ديوان الدكتور تيمور[14] ولا شك أن معيشة تيمور بأمريكا فترة، وكذا مهنَتُهُ التى تجعله وثيق الصلة بالمصطلحات الإنجليزية قد يسَّرا له أن يُحسن توظيف اللفظ الأجنبي إلى جوار الفصيح كما في قوله:

أمركا
سَلَطَةٌ من بَنْجَرِ الفجور في ليلِ البِلَاىْ بُوى
وكرفس متعة الحضور في صحن مسارح البرودْوَاى
وخيار الكدح في مواقع النهار/ حيث لا خيار إلا للعمل
سلطة فاخرة المذهب/ تكتسي بمعطف البلوتشيز
أو طيالس المَيوُنِيز
غير أن الفُلْفُلَ المنقوع في أنساغها
ما انفكَّ يحتسي شرابها الأثير/ من ماء البصل" [15]

فبالنص يتجاور ويتحاور اللفظان العربي الأصيل والأجنبي الوافد، على نحوٍ سلسٍ لا يتأبَّي على قبول أيِّهما إيقاعٌ أو تصويرٌ، بل إن الألفاظ الأجنبية لتسهم في تنغيم نهايات الأبيات بحيث بدت كقوافي مستقرة كما في (البلوتشيز والميونيز)

وبالنص من المفتتح حتى النهاية تتعانق الدوالُّ العربية والدخيلةُ والمعرية، في تعايشٍ لمَّا ينعم به أصحابُها في الحياة.. فإلى جوار البنجر والفلفل المنقوع وماء البصل، هناك: البلاى بوى، والبرودواى والبلوتشيز والميونيز..

وما بين التعبير الأقرب إلى العامية (ماء البصل) والتعبير الفصيح (أنساغ) يتعزز حضورُ اللفظ العربي من مبدإ النص وحتى منتهاه، وكأنه انحيازُ هُويَّة عبر انحياز لغوي، فأيًّا ما كانت كثافة تردد اللفظ الأجنبي عند الدكتور تيمور، فما زالت لغة إبداعه وإطاره وقواعده المرعية عربية.. القالب والروح واللسان.

أما ألفاظ الحضارة وسلوكات الحياة الخاصة بالآخر، فورد منها بالمدونة حديث عن طاعون العصر، الإيدز، في سياق ساخر دال على تفسُّخِ الآخر الأخلاقيِّ، إذ يقول تيمور:

"أمركا..

حافظةٌ مُتْخَمَةٌ بعشرةٍ من البطاقات البلاسْتك المُمَغْنطة

وألف ألف رغبة فوريَّةٍ/ رسومُها مُقَسَّطَة/ ونصف دستة

من العوازل الطبية التى تردُّ كَيْدَ الإيدْز/ إذ تردُّ طَارئَ الحَبَلْ" [16]

أما الصدور عن القرآن [17] فسمةٌ مشتركةٌ بين شعراء المدونة مع تباين مشاربهم واختلاف منطلقاتهم الأيديولوجية، فجميع الشعراء نصَّصَ آياتٍ من القرآن أو ألفاظًا منه.. ويبدو فاروق جويدة أروعهم في هذا، إذ دللت مظاهرُ تناصه في مواضعها على دقة فهم لمعاني الآيات فتأتَّى له حسن توظيفها على نحو ما نجد في قوله:

الله جلَّ جلالُهُ.. في كل شيءٍ/ كَرَّمَ الإنسانْ

لا فرقَ في لونٍ.. ولا دينٍ/ ولا لغةٍ.. ولا أوطانْ

"خلق الإنسانَ علَّمَهُ البَيَانْ"/ الشمسُ والقمرُ البديعُ

على سماء الحبِّ يلتقيان/ العدل والحقُّ المثابرُ

والضمير.. هدىً لكل زمان/ كلُّ الذى في الكون يقرأُ/ سورةَ الإنسانْ

يرسم صورة الإنسانْ/ فالله وحَّدَنَا.. وفَرَّقَ بيننا
الشيطانْ"

فالآية "خلق الإنسان علمه البيان" من سورة الرحمن تتبعها آية أخرى بالنفي، أسهم في تغيير اللاحقة البشرية (البديع) باللاحقة القرآنية (بحسبان) في يُسْرِ التحوُّل عن القرآني إلى البشري في النص، بحيث بدا المعطوفان السماويان كلفظين أرضيين ليسا قرآنين.

ويتخذ "الدكتور قميحة" من الدال القرآني (أبابيلًا) متكئًا يوظفه للدلالة على قدرات الآخر التدميرية الإهلاكية.. يخاطب بوش فيقول:

وملأتَ البحرَ أساطِيلا وشحنتَ الجوَّ أبابِيلا
وجيوشٌ في البرِّ ألوفٌ غطَّتْ وِدْيَانا وسُهولا (18)

فالأفعال "ملأت، شحنت، غطت" تفيد مع نواحي الكون الثلاثة "البحر والجو والبر" في تجسيد قدرات الآخر التدميرية.. ولأن سلاح الجو المملوك للآخر يظل حتى اللحظة أمضى أسلحته وأفتكها وأكثرها حسمًا لصالحه.. واستدعاء للمهاد القرآني، فإن (أبابيلا) يتفق على نحو إبداعي متميز مع مقصد الرسالة الشعري، فطائرات الآخر بالجو كالأبابيل تجعل الخصم كعصف مأكول. ومثله قول تيمور:

"أمركا.. رعاةُ أبقارٍ بغير قُبَّعَاتٍ (..) أبقارُهم شَقْراء
لونُها يسرُّ الناظرين" (19)

والتناص هنا يجعل أبقار الآخر كبقرة بنى إسرائيل الواردة بسورة البقرة، وكلاهما يُعْنَى بالجمال الظاهر فيما يبدو.. واللجاج.. لقد غيَّرَ الشاعرُ في وصف القرآن لون البقرة كونه أصفر فاقعًا فجعلها شقراء على نحو يستقيم ومهاد النص الشعري، دون افتئات على السياق القرآنى، وهو إجراء فيه من الإبداع والإيمان ما يرقى بالنص إلى مستوى لا يطاله نص لم يزينه القرآن.

الصـــورة

ذهب كثيرون إلى القول بأن الصورة الشعرية هى "جوهر فن الشعر"[1]، وأنها "أهمُّ خصائص التعبير الشعري" [2]، وأنها "الخاصية الأساسية للشعر منذ تكلم الإنسان البدائيُّ شعرًا" [3]. وقد تماهت الحدود الفاصلة بين القصيدة والصورة عند "سي داى لويس"، فقال: "الصورة هى الشيءُ الثابت في الشعر كله، وكلُّ قصيدةٍ إنما هى في ذاتها صورة" [4]، "وبمقدور دراسة الصورة الشعرية أن تلقي من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسةُ أي جانبٍ آخر من عناصره" [5]

وقد تجاوز النقد الحديث خطأ انحصار الصورة في المجاز، وبدا منطقيًا واعيًا، حيث نظر إلى الصورة من خلال وظيفتها الجمالية، وليس من خلال قوالبها التقليدية المؤطَّرة، فبدا أكثر واقعية وتسامحًا.

إن الصورة من خلال آليات بنائها ومقاصدها الإبداعية اللتين تتسمان بالفرادة والطزاجة. بحيث تُبنى الصورة دائمًا على علاقات تتسم بالجدة والطرافة- تؤدي للنص وللمتلقي على سواءٍ مالا يؤديه مكونٌ آخر من مكونات الشعر. وقلما ترد الصورة بالمدونة عَرَضًا بالنص، تظهر كالومضة، وتبدو قالبًا مساعدًا وداعمًا لفكرة رئيسة يُعتَمد لإبرازها على تقنية أخرى غير الصورة، كالسرد أو الوصف أو الإنشاء أو غيرها. وأكثر مجيء الصورة متتابعةً متكاتفةً، يتوحد نمطها أو يتنوَّع، وحينذاك تبدو الصورة هى القيمة المهيمنة والتقنية المسيطرة، وقد استطاع الشاعر المصري استثمار إمكانات الصورة استثمارًا إبداعيًا منحة القدرة على امتطائها سبيلًا للبوح بما لا يسعفه غيُرها على الإفصاح عنه.

نمطا الصورة الشعرية بالمدونة:

1 – الصورة الجزئية

ترد الصورة الجزئية بسياقها داعمةً للفكرة التى يقصدها الشاعر وتأتي في قالب الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، أو بالتعبير الحقيقي العاري عن أيٍّ من صور المجاز، لكنه المفعَمُ بكل امتيازات الخيال، ومنه قول الشرقاوي [6]:

وإنى لأركعُ مُستغفرًا مثولىَ في هيئة مزرية

بجلدٍ يصيحُ عليه السواد وتلفحه شمس إفريقيَةْ!!

وما حيلتى.. ليس فيما لدىَّ من العلم شيءٌ لِصَبْغِ الجلودْ

فأظهرْ لنا آيةً يا إلهى تُبيد السوادَ.. وكَمْ ذا تبيدْ!

فالاستعارة في "جلد يصيح عليه السواد" تقرر مخالفة الذات للآخر، وتعزز من انتماء الذات لمحيطها الجغرافي، وربما أثارت تلك الاستعارة في ضمير الآخر وخزًا لا يمكنه الفكاكُ منه لما اقترفته يداه بسكان أمريكا الأصليين، وبعنصريته البغيضة الفاضحة التى لن ينساها التاريخ حين اقترفت أيادي حكام أمريكا ضد السود تمييزًا عنصريًا مقيتا. ومنه قول الدكتور تيمور [7]:

أمِرْكا

مسافة من الزمان المعدنىِّ

صافَّةٌ جناحها../ طائرةٌ بريَّة

قافرةْ فوق ذرى الآمادِ/ في نزقْ/ وزهرة وحشيةْ

تحاصر الجهات حولها / بكلِّ مالها من قوة في اللون والعبقْ

وتكتسب الصورة هنا قدرًا كبيرًا من جمالها، بل ربما هى تتأسس بالأصالة على

المفارقة الإسنادية أو التفارق بين المنعوت ونعته، فالزهور رمز الجمال والبهجة والحب ووصف الزهرة بالوحشية يقرر أكثر من شيءٍ، أولًا: هو يشير إلى القوة الناعمة التى تميز الآخر، فهو يستخدم الإعلام والدبلوماسية والمال ليحقق مقاصدَ سياسية، فإن لم تُجْدِ واحدةٌ من هذه أو جميعها نفعًا كشفت الزهرةُ عن وحشيتها، وثانيًا: يشير الوصف إلى تناقض المَخْبر والمظهر لدى الآخر (أمركا):

الزهرة	**وحشية**
(نبات)	**(حيوان)**
رقيقة ناعمة	**عدوانية**
تثير البهجة	**تثير الفزع**

وتشير تأسيسًا على هذا التناقض إلى طابع الغدر المتأصِّلِ؛ إذ يُخفي الآخرُ وحشيتَه المستكنة داخل إطار جماليّ خادع، ولذا يداهمك خطرها.. ذهبتَ تطلب الرحيق فإذا.. يلتهمك الحريق.

وفى البيت التالي "تحاصر الجهات" إشارة إلى قوة السيطرة التى تمتلكها تلك الزهرة/ أمركا، إذ لا تحاصرها الجهاتُ بل هى التى تحاصرها.

أما البيت الأخير، فيقرر من جديد استثمار الزهرة لإمكاناتها في الحصار، وكأن البيتين التاليين لموضع الصورة بيانٌ تفسيريٌّ، إذ تخلى الأخير عن إمكانات الزهرة، في حين يكرس سابقه لتأصيل الوحشية، ومثله قوله أيضًا [8]:

أمركا (...)/ من مئتى عام
أتانا طبق من السماء طائرْ/ للآن لم يعد
إلى السماء/ ذلك الطبقْ

ويحكى الدكتور تيمور عن قدرة أمريكا العلمية، عن طريق الاستعارة، فيقول [9]:

أمركا/ معامل (...)

يفجِّرون الذرة فوق طاولاتها تفجيرًا

ويرتُقُون بالإبرةِ/ ثوبَها الذى انفتقْ

ومن النمط التصويري الراقي قول الشرقاوي- يحكي عن فظائع الإنجليز بمصر إبَّان الاحتلال؛ إذ يقول [10]:

... ولما كبرتُ لبستُ الحذاء وولَّيتُ وجهى إلى القاهرةْ

فأبصرتُ من تحت ثقل السلاح وجوههمُ الجهمةَ الحائرة

وكنتُ أراهم وهم يركلون فتىً في طريقهمُ.. أو فتاةْ

وقد ينزعون حجابَ امرأة/ فتصرخ "ويلى من الإنجليز"

وقد يعبثون بشيخٍ عجوزْ/ فيملأنى الرعب مما أراه- ويرهق سمعىَ- ما لَمْ أَرَهْ

وبالبيت الأخير صورة تكشف حجم فظائع الإنجليز في قوليه: (يملأنى الرعب)، و(يرهق سمعى)، ومع أن التعبير السمعي يفقد شيئًا من بريقه التخييلي لكثرة استخدامه فإن المقابلة بين (ما أراه، وما لم أره) ترشح لعودة كثيرٍ من بريقه المفقود إلى رحاب الصورة مجدَّدًا، فطالما أن الرعب يملأ الشاعر لما رآه استنادًا إلى الرؤية البصرية، فاليقين أن ما يرهق سمعه مما لم يره.. وَقَعَ، واقترفتْهُ يدُ الإنجليز، فالمشاهَدُ يُسعف على تصديق المسموع، وبالأبيات ما يشير إلى قدرات تعطِي التعابيرَ الحقيقية العارية من أى نوع مجازيّ تعزز فاعليتها في ترسيم صورة إبداعية ربما لا تسعف المبدعَ غيرُها في موضعها، فالبيت الثاني يرسم لعدوانية الآخر/ الإنجليز، وقد حجبهم السلاحُ الثقيل، ويرسم لظلمهم وعدوانيتهم وعدم تعاطفهم، فمع كل لفظة بالبيت يرتسم للقارئ شيءٌ من صورة هؤلاء..

وبالبيت الثالث يرسم الحذف الطباعي (...) قبل العاطف كيف أن التحضر

يفارق الإنجليز إذ لا فارق لديهم بين أن يركلوا فتى.. أو فتاةْ

وبالرابع تأكيدٌ على مجافاة طباع المروءة والإنسانية للآخر، إذ لا يراعي حرمة النساء- ومن قبل الفتى والفتاة- وها هو مجددًا في البيت السادس لا يراعي شيخوخة العجوز.

وفى المفارقة بين الجمع الخاص دائمًا بالإنجليز (ويركلون..) وبين المفرد الأعزل الخاص بما يتصل بالذات ما يؤكد قوة الآخر وامتلاكه "الفعل" وضعف الذات إذ هو المفعول به دائمًا.. يستمر هذا حتى في موضع الصورة الاستعارية بالختام. يكرِّسُ هذا الضعفَ ويقرره تنكيرُ المفرد المفعول به، ما يضيف إلى الآخر سمة العدوانية التى تصل إلى حد اللاإنسانية. ومن ذلك قول جويدة [11]:

الكونُ يا مولايَ يبكى من دموعى

أنتَ وحدك ما بكيتْ

والصورة الاستعارية (الكون.. يبكى) هنا دالَّةٌ، غير أنَّ جزءًا كبيرًا من دلالتها الكلية تكتسبه من المقابلة السلبية (يبكى، ما بكيت)، إذ تفضح الآخر بتصويره مخالفًا للكون، وبتجسيمه وحشًا غير متعاطف مع كل مآسي المظلومين من غير يهود!!

ويؤدي التعبير الحقيقي أحيانًا دورًا تصويريًا، قد لا يسعف الخيالُ على تجسيده كما نلمس في قول الشرقاوي يحكي عن اندهاش أهل قريته من حكاياته عن القاهرة [13]:

فقلت لهم: " قد رأيت القصور!!"

فقالوا: " القصور؟! وما هذه؟.. فإنا لَنجهلُها يا ولدْ

فقلت"اسمعوا يا عيالْ.. اسمعوا.. القصر دارةٌ بحجم (البلد)!"

فحكُّوا القَفَا وهم يعجبون/ ومدُّوا رقابهُمُ سائلين/ وهم خائفون

"وهل يسكن القصر جنٌّ يطوف طواف العفاريت حول القبور

وهل كنتَ تمشي بجنب القصور؟

والأبيات الثلاثة ابتداءً من الرابع تمثل وحدة إيقاعية وتصويرية متسقة، أما وحدتها الإيقاعية فالاتحاد بنهاياتها فكان رويُّها النون، وردفها بين الياء والواو.

وقصر تفعيلات البيت الثالث عن سابقيْه (تفعيلتان مقابل أربعٍ لكليهما) ينسجم مع بنيته الدلالية، أما الوحدة التصويرية بالأبيات فتجسيد لموقف الريفيين من وصف الشاعر القاهرةَ لهم، فقد بدوا مبهورين مشدوهين وربما فزِعين مأخوذين، وقد أتاح التعبير بالحقيقة هنا للشاعر سعة في السرد ما كان يتيحها له قالبٌ تخييليٌّ بديلٌ.

2 - **الصورة الممتدة: (اللوحة المكتملة)**

يتجلى تصور المبدع لقضيته وإحاطته بجوانبها، ومدى نضح هذا التصور، وكذا موقفه الشخصيُّ المستقرُّ من الآخر في قدراته التصويرية، فالتصورُ الفكري منطلَقٌ رئيسٌ من منطلقات الجانب التصويري، والحق أنى أرى ممارساتِ الآخر لغرابتها ومأساويتها وتجنِّيها كفيلة بإثارة مكامن الإبداع بنفوس الشعراء.

ومن تلك الصور الممتدة قول جويدة على لسان طفلة البوسنة تخاطب بوش [14]:

يا سيدى بوش العظيم (...)
أنا طفلةٌ/ من أُمَّةٍ تُدعى بلاد المسلمين
تمتدُّ من بين الليالى السودِ/ والعصر اللقيطِ
ووصمة الخزى المهيمنْ/ فشمالها/ نهرٌ من الأحزان
يَنْبُعُ من دموع المتعَبين/ وجنوبُها/ يمتدُّ من عصر الهزائم
نحوَ أيام التنطُّعِ/ بين أحضان السُّكارى الغافلين
فى الغربِ/ فاضت روحُ ماضيها
فألقت في ليالى الصمتِ/ مجد الرَّاحلينْ
فى الشرقِ تحلمها سياطُ البطش/ تنعق في صحاريها المشانقُ والأنينْ

كانت تسبِّحُ ذات يومٍ/ باسم ربَّ العالمينْ
والآن صارتْ تعبد الدولارَ جهرًا/ يا أميرَ المؤمنين.

الصورة بالمقطع تلخِّصُ لمأساة الأمة، فتحكي عن بشاعته تلك المأساة وشموليتها؛ إذ هى قائمةٌ بمطلق الزمان، فهي: (تمتد ما بين الليالى السود والعصر اللقيط..

يمتد من عصر الهزائم نحو أيام التنطع

ومطلق المكان ما بين شمالها وجنوبها.. في الغرب أو في الشرق.

أما المأساة فتصورها تقنياتٌ فنية عدَّةٌ تبدأ بالفعل (تُدْعى) بما يجسد من هوان الأمة، وربما بعدها عن أهم مشخصاتها العَقَدِيَّةِ.. وربما أفاد الفعل جهل الآخر بحقيقة الأمة، إذ لا يدرك من مقوماتها سوى الرسم أو الاسم.

والوصف يؤدي مهمة تصويرية واضحة باللوحة تجسد المأساة والضياع كما في:

الليالي السود.

والعصر اللقيط

ووصمة الخزيِّ المهينْ

والوصفان (1، 3) كأنما هما تكرير للَّفظ دون المعنى فما عهد نا ليالىَ بيضًا، ولا خزيًّا مشرقًا معزًا، لكن الوصفين جسَّدا باللوحة واقعًا سوداويًّا مخزيًّا مهينًا.

والوصف الثاني (اللقيط) مع كونه للعصر، إلا أنه يخص الأمة على الحقيقية فخصوم الأمة يحيون عصرًا زاهيًا متحضرًا.. وعلى ذلك فالوصف يجسد ضياع الأمة، وكأنها بلا قيادة تلتقط الراية وتلم شَعْثَ الأمة. أما (تمتد، يمتد) فيصوران عمق المأساة وبعد غور جراحها.

ومن ذلك قول جويدة يحكي عن الدمار الذى خلفه بوش ببغداد:

ارحل وعارك في يديك/ انظرْ إلى صمتِ المساجدِ
والمنابر تشتكى/ ويصيحُ في أرجائها شبحُ الدمارْ
انظرْ إلى بغداد تنعى أهلها/ ويطوف فيها الموتُ من دارٍ لدارْ

ومن تلك اللوحات المتكاملة قول الدكتور تيمور[15]:

أمركا
قلب مراهقٍ/ ينوء تحت ثِقْلِ عقلٍ.. أىِّ عقلْ
وشفةٌ مشغوفة/ تودُّ أن تمتصَّ كلَّ ما بثغر الكونِ من قُبَل

فالفعل تمتص يشيد إلى الرغبة الجامحة في الإتيان على كلِّ "وليس أكثر" ما بثغر الكون، واللوحة تصور أمركا ذات:

قلب مراهق
وعقل طائش
و "فم" (شفة) نَهِمٍ أنانى جشع

وفى رمزية القلب والعقل والشفة المشقوقة الماصَّة استكمالٌ لبشاعة الواقع الأمريكي، فما الحيُّ إلا قلبٌ وعقلٌ وجارحةٌ. ومن ذلك قول "الجيار"[16]:

وبُعِثْتَ هنالك يا نيرونُ بأمريكا../ تتنكَّرُ في سبعةِ أوجه..
شَمَّاسًا يسرقُ خبزَ المعبد../ أو شحَّاذًا من صهيون..
يقتل من يُعطيه اللُّقمة/ يسرق دمعَ الطفل، ويصنعه شمسَ الأعياد
ليُبَاعَ إلى الأمِّ الثَّكْلى.. ليلَ الميلاد

❋❋❋

أنت كشجر السُمِّ النَّامى دون جذورْ../ من ينزعُهُ.. سوف يموت على كفَّيْه

ومن تلك اللوحات ما اختصَّ به الشرقاوي طفلته متكئًا بالأساس على تقنية التشبيه لتجسيد فطرة الطفلة وجمالها.. في إشارة لا تخفي لامتلاك الغد والأمل في المستقبل، يقول [17]:

ولى طفلةٌ كائتلاقِ الصباح/ كحلم الربيع، كهمس القُبِلْ
كنوَّارةٍ في اخْضِرار الحقول يُنَغْنِغُ في شفتيها الأمل
كعصفورةٍ في المروج الفِساح/ كفجر الكفاح
يلوح على ظلمات الشقاء ويحمل كلَّ أزهار الغدِ

ومن البيِّن أن تردُّدَ الاستعارات داخل قالب التشبيه، جاءت دائمًا متعقلة بالمشبه به كما في (حلم الربيع، همس القبل، فجر الكفاح).

obeikandl.com

الإيـقاع

من قديم ارتبط حَدُّ الشعر الفارق له عما سواه من أجناس الأدب بالموسيقى، فالوزن ومعه القافية هما ضابطا الشعر المائزان، وقد حدَّ قدامةُ بن جعفر في أول كتاب نقدي عربيٍّ الشعرَ بقوله: (إنه قولٌ موزونٌ مُقفًّىً يدلُّ على معنى) [1]

وقد ذهب "يورى لوتمان" إلى أن "الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه" [2]، وعنده "أن الإيقاع أساس البنية الشعرية" [3] وقد كان مِن القدامى مَنْ يرى الوزن أخفى خصائص الشعر؛ إذ يرى ابن رشيق أن "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيةً، وهو يشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورةً" [4]

وفى العصر الحديث أعلت التيارات والحركات الأدبية من شأن الموسيقى في القصيدة، ومن ذلك التيار الرومانسي، وقد استثمر الشاعرُ المصري الحديث عددًا من المسارات الإيقاعية لصالح رسالته، فأضفى عليها جمالًا ووضوحًا ودقة، أسهمت في جلاء المضمون وجماليته، وتمثلت أبرز تلك المسارب في الوزن والقافية، ثم الجناس.

الوزن

استخدم الشاعر المصري الحديثُ ستةَ أوزان شعرية في مخاطبته للرمز الأمريكي هى على الترتيب:

الرجز الكامل، المتقارب، المتدارك، الوافر، وأخيرًا البسيط.

ومن خلال إحصاء شعر المدونة بدا:

أولا: أن بحر الكامل هو الوحيد الذي اتفق على استخدامه غيرُ واحد من شعراء القصائد في المدونة، واستُخدم تامًّا ومجزوءًا، كما أنه الوحيد الذى نظم عليه شاعرٌ واحدٌ (جويدة) قصيدتين مختلفتين، وهو البحر الذى جرى النظم عليه

عموديًا وحرًّا، وطواعيته للحر أعلى في إجمالي أبيات الكامل بالقصائد، وعلى ذلك فالكامل هو أكثر أوزان المدونة بالقصائد حضورًا وتميزًا.

ثانيًا: يغلب على شعر المدونة أن يكون حرًّا مطلقا من قيد القافية الرأسية التقليدي، ويكاد يكون العمودي خاصًّا بالشعراء ذوي النزعة الإسلامية موضوعيًّا، والنزعة المحافِظة فنيًّا، كما هو الحال عند الغاياتي والدهشان وقميحة، أما الحرُّ فيستوي فيه ذوو النزعة الإسلامية المتوازنة أمثال جويدة وتيمور وذوو التوجُّه اليساري المتحرر كما عند الشرقاوي، والفارق في نسبة التردد بين الشعر الحر والعمودي بمدونة القصائد كبير لصالح الحر، الأمر الذي تقرَّر معه انحيازُ الشاعر إلى الإطار الحداثي بما يتيحه له من حرية' تساعده على البوح والسرد لمخزون النفس الأليم حيال سلوك الآخر.

وربما لأن قصيدة جويدة جاءت في إطارٍ ضابطٍ كونُها على لسان طفلة من البوسنة تجاوز أبياتها المائة الثانية إلى الرابعة كما في نصه الآخر، وكما عند الشرقاوي. ويرى الباحث أن حماسة قميحة وموقفه الرافض للآخر والمنحاز حقًّا وأيديولوجيا للأمة هو ما ذهب به بعيدًا لتطول قصيدته من قيد الروي المقيد، وربما ساعدته طواعية البحر المتدارك على هذه الانسيابية والتدفق.

ثالثا: بدا أن (الرجز) يفوق كميًّا جميع أوزان القصائد الأخرى فنسبته إليها 69،09 وقد بدت علاقةٌ ما بين الرجز كونه بحرًا صِيغت عليه أغلب منظومات العرب التعليمية وبين أكاديمية الدكتور الشاعر محمود تيمور، وبين غاية ديوانه كما يتبدى من عنوانه (فى وصف أمريكا) من ناحية ثانية.

أقصد إلى إثبات توفيق المبدع تيمور هنا في اختيار الرجز المطواع لتحمُّل خصوصية الرسالة الإبداعية وتيسير البوح.. وضبطه دون إطلاق لعنان الوجدان على حساب الحيدة والإنصاف مُقوميِّ العلمية المرهونة تراثيًا بالرجز.. هذه الحيدة نلمحها بقوله بمختتم الديوان [5]:

حاولتُ

أن أرى بحيدةٍ/ وأن أصوغَ قدرَ رؤيتى
مُوترًا قَوْسِي/ مثقِّفًا رؤوس أسهمى
مُستقبلًا بعين قلبيَ الهدف/ قررتُ
أن أحكِّمَ الضميرَ في قصيدتى/ آثرتُ/ أن أقولَ كِلمتى
وأنصرفْ..

وقريب من ذلك قوله قبل ذلك القول مباشرة [6]:

عازفًا عن الهوى/ مُحاذرًا أن أنحرفْ
مداومًا/ على قراءة المؤشرات في أسْطِرْلَابيَ القديم
ضابطًا عليه/ دفتى والبُوصَلَات
لا أميلُ/ ضد أو مع ولا أظلُّ عند المنتصفْ

رابعًا: المتقارب:

لم يرد المتقارب في المدونة إلا في مطولة عِدَةُ أبياتها (389) ثلاثمائة وتسعة وثمانون بيتًا لعبد الرحمن الشرقاوي، بنسبة تتجاوز ثلث الأبيات 35.53 ٪، وهذا يعني أنه بحر متلاحقُ النغم، يناسب التجربة الشعرية المتدفقة، فالمتقارب «بحر بسيط النغم، مطَّرد التفاعيل، منساب، طَبلىُّ الموسيقى، ويصلح لكلِّ ما فيه تعداد الصفات، وتلذُّذٌ بجرس الألفاظ، وسرد الأحداث في نسق مستمر» [7]

وقد أحسن الشرقاوي في توظيف المتقارب، والتعالي على مزالق النظم عليه بما امتاز به من سلامة الطبع وامتداد النفس.

خامسًا: يتردد الوافر بالمدونة في نص وحيد للغاياتي أبياته ثلاثة وثلاثون بنسبة: 3.01 ٪ وأحسن ما يصلح هذا البحر كما يرى الدكتور الطيب المجذوب «فى الاستعطاف والبكائيات، وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر «ويغلب

obeikandl.com

على قصائد الوافر الأسلوب الخطابى» والخطابة في الوافر جليٌّ فيها عنصرُ التكرار والمزاوجة والمطابقة، وحملها الصدر على العجز، وإضرابها الشيءَ إلى سواه، وعرض جوانب مختلفة من المعنى الواحد يتبع بعضُها بعضًا [8]

وقصيدة الغاياتي تتصل بالغضب في معرض الهجاء والفخر على نحو ما نلقى في قوله[9]:

لعمرُكَ لستَ بالرجلِ الهُمام ... إذا عُدَّ الهمام من الكِرامِ
كرامُ الناس أصدقُهم حديثًا ... وأبعدُ عن أكاذيب اللِّئام
فما لكَ لم تَقُمْ في النِّيل إلا ... لِتُسْمِعَنا أباطيلَ الكلام
أراكَ ترى البلادَ بغير عينٍ ... رأيتَ بها بلادك منذُ عام
كأنَّا دون قومِكَ في المعالى ... ودونك في اليراعة والحُسام
رويدًا يا فتى التاريخ إنَّا ... لنا خطرٌ على الأيام نامِ
جمعنا الدين والدنيا وكُنا ... أساتذةَ الورى من عهد سَامِ
فمن أنتم إذا افتخرت شعوبٌ ... بمجدٍ في ذُرَا الأهرام سَامِ

ومن غضب الغاياتى على روزفلت، وتيهِهِ بوطنه مصر قوله [10]:

أراكَ وقد جهلتَ فليت شعرى ... أَبَاغِى الحربِ أنت أم السلام؟
تهبُّ فترسل البهتانَ فينا ... وترمينا بطائشة السهام
فَهَل أعداك طبعُ الوحش حتَّى ... عَبَسْتَ وأنت في دار ابتسام

سادسا: البسيط: لم يرد البسيط بالمدونة إلا في ثلاث قصائد ؛ اثنتان لعبد اللطيف النشار عدة أبياتهما (15 بيتاً) وواحدة للغاياتي (أبياتها تسعة) في قصيدته (إلى خطيب جلدهول) [11] وفيها يقول:

ماذا تحاولُ يا رُوزْفِلْتُ من خَطْبٍ ... ترمى بها مصرَ عن حقدٍ وعن غضب
إن الكنانة قد أَصْمِتْكَ أسهُمُها ... فكيف تدفع سهمًا رِيشَ بالعطَبِ
عرَّضْت نفسَك للغارات مُدَّرِعًا ... فى موقف الحق بالبهتان والكذب
وقمت في جُلْدهُول مُعجبًا ثَمِلا ... فكنتَ في كلِّ معنىً موضع العجب
هم يهزءون بما تهذى وحسبهمو ... أنَّ الرئيس تحامى خُطَّة الأدب
وقال ما قال عن حُمق وعن حَنق ... ورام مصر عروسَ الشرق بالحرَب

***

يا أيها الواغلُ العادى على بلد ... لو أنصفتك رماك النيلُ بالحرب
أقبلْ إلينا فإن الشعب مضطِّرم ... وَجْدًا عليك فلا تُدبر ولا تهب
هذى يَدٌ لو رآك اليوم صاحبُها ... لصافحت نارُها مستودع الخطب

سابعًا: المتدارك: أبدع الدكتور قميحة قصيدته على المتدارك، وحقًا فهو بحر «كله جَلَبَةٌ وضجيجٌ» [12]، يخاطب بوش وقومه فيقول [13]:

تلعنكم صبرا وشاتيلا ... ومذابحُ بيروت وقَانا
ولُعنتم في كلِّ كتاب ... إنجيلا كان وقرآنا
ويتامى وأراملُ هاموا ... ما اقتاتوا إلا الأحزانا

القافيـة

تأسيسًا على غلبة الشعر الحر على العمودي بالمدونة فقد تنوعت القوافي في النص الواحد.. بل لقد جاء نص «قميحة» العمودي هو الآخر مُتنوِّعَ القوافي؛ إذ جاء رويُّهُ ميمًا في(18) مرة، وشينًا في(11) مرة، وهاءً في (7) مرات، وهمزة في (عشر)، ولامًا خمسًا، وعينًا ستًا، أما «النون» فقد جاء رويًّا في قافية ذاتَ وصلٍ بالألف في عشر مرات، وذات وصل بالياء وردف بالألف في عشر مثلها، ومن الأخير قوله:

يـا بـوش وأُقـسـم مـا قُمتم ... إلا بـــنـــزوعٍ شـيـطـانـي
ولـضـربِ الإســلام كـديـنٍ ... وجـــهـــادٍ حـــيٍّ ومـعـانـي
وحـــضـــارةِ عـلـمٍ ويقين ... نهضت بالفكر الـنـورانـي
والـيـوم بـدايـةُ خُطتكم ... إفـنـاء الـشـعـب الأفـغـانـي

وربما كان جيشان وجدان قميحة، وانفعاله الذاتي تجاه أفعال الآخر المتعددة والمستمرة مسؤوليْن عن تنوع القافية، لطول النص، وترامي جوانب التجربة الإبداعية.

وإذا كانت «القافية في القصيدة الحرة باختصار ليس لها نظام ثابت ملتزَم، وإنما يتصرف فيها الشاعر وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة» [14] فقد بدا حرص شعراء المدونة حتى في شعرهم الحر على موسيقى القافية وعلى تنغيم نهايات الأبيات/ الأسطر بحيث بدت في بعض الأحيان أقرب إلى قوافي الشعر العمودي، وما ذلك فيما أرى إلا حرصًا على إقناع المتلقي(العام والخاص) بمحمول النص الدلالي من ناحية، وإلا رغبةً في إمتاع المتلقي العربي خاصة.. ومن نماذج ذلك ما أبدعه «جويدة» في مفتتح غضبته الكاملية «ارحل وعارك في يديك» وفيه يقول:

كلُّ الذي أخفيتَهُ يبدو عليك

فاخلعْ ثيابَكَ وارتَحِلْ

اعتدتَ أن تمشي أمام الناس دَوْمًا عاريًا

فارحل وعارك في يديك

لا تنتظرْ طفلًا يتيمًا بابتسامته البريئة

أن يُقبِّلَ وجنتيْكْ

لا تنتظر عصفورةً بيضاء تغفو/ في ثيابكَ/ رُبَّما سكنتْ إليك

لا تنتظر أُمًّا تُطاردها دموعُ الراحلين/ لعلَّها تبكي عليك

لا تنتظر صفحًا جميلًا

فالدماءُ السود ما زالت تلوِّثُ راحتيك

وعلى يديك دماءُ شعبٍ آمنٍ

مهما توارت لن يُفارق مقلتيك.

والقافية هنا أشبه بلزوم ما لا يلزم؛ إذ تلتزم الياء قبل روي الكاف المقيَّد الذي لا يُقصد به إلا «بوش» الحاضر دائمًا بالنهاية مخفوضًا.. مجرورًا في كل آن.

وبالنص تمتدُّ هذه القافية إلى مدىً أبعد، فتستغرق كاملَ مقطعٍ، أبياته خمسة وثلاثون؛ إذ تنتهي إلى قوله:

ماذا تبقَّى من حشودِ الموت

في بغدادَ قُلْ لِي/ لم يَعُدْ شيءٌ لديك/ هذي نهايتك الحزينة

بين أطلال الخرائبِ/ والدمارُ يَلُفُّ غَزَّة

والليالي السود.. شاهدةٌ عليك

فارحل وعارك في يديك

الآن ترحلُ غير مأسوفٍ عليك.

و»جويدة» في نصه الممتد البديع يقرن تحولاته من مقطع إلى آخر بتحولات القافية؛ إذ يخص كلَّ مقطع رويٌّ بذاته؛ إذ يلي الكافَ المسبوقة بياء في المقطع الأول، اللامُ في الثاني، والعينُ في الثالث، والهمزةُ في الرابع، والراءُ في الخامس، والميمُ في السادس»أطول المقاطع» ثم الحاءُ في المقطع السابع، وأخيرًا النونُ في المقطع الثامن، وفيه يقول:

ارحل وعارك في يديك

في قصرك الريفيِّ/ سوف يزورُكَ القتلى بلا استئذان

وترى الجنود الراحلين

شريطَ أحزانٍ على الجدران

يتدفَّقُون من النوافذ.. من حقول الموت

أفواجًا على الميدان

يتسلَّلُون من الحدائق.. والفنادق

من جحور الأرض كالطوفان/ وترى بقاياهم بكل مكان

ستدور وحدك في جنونٍ/ تسألُ الناسَ الأمانْ

أين المفرُّ وكلُّ ما في الأرض حولك يُعلن العصيانْ.

ومن الجليِّ أن تحُّرَر الشاعر الحديث من رتابة تكرير الروي لم يكن مطلقًا بل استثمر الشاعر في ذكاء حرية أُتيحت له، سمحت بعدم التقيُّد التام بالروي،

لكن حرصه على تنغيم نهايات نصه لإمتاع القارئ وإقناعه، و»في الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحيانًا، حقًا إنها لا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة» (15)

وقد أجاد أكثر شعراء المدونة، خاصة الثلاثي الشرقاوي وعواد يوسف وجويدة تقفية قصائدهم الحرة، وبالمثل أجاد الجيار وتيمور إنتاج قوافيهم في ديوانيهما.

ويغلب على روي «الشرقاوي» أن يكون متنوعًا بتتابعٍ، ويغلب أن يكون تردد الروي مثنى مثنى.. وبما كان ذلك لكونه رائدًا من رواد الشعر الجديد (الحر) فقد مثَّلت قصيدتُه حالةً فارقة في هذا الشأن.. ومن دلائل ذلك قوله، مناوبًا للقافية بعد كل سطرين «بيتين».. إذ لم يكن الفطام قد لحق بقصيدته عن أمها العمودية على نحو مطلق القطيعة والبينونة بعد:

سألتكَ يا سيدي... يا إلهْ/ ويا من بيمناه سرُّ الحياةْ
أَتقرأُ هذا الخطابَ القصير إذا ما تناولتَ عند الصباحْ
شرابَ الدم الساخن المستباحْ
بكأسٍ تُدسِّمُهُ «كوريا» بذوبِ لحومِ ضحايا الكفاحْ
ويمضي النسيمُ على وجنتيك «برومبا» الأنين «وجاز» النواحْ
وهمس الجراح؟!
.. ولكن لعل خطابي يريث لكيلا يروع الصباح الجميلْ
وأعلمُ أنك تهوى الصباحَ نديَّ الجراحِ رخيم العويلْ
ولست أُقَدِّمُ «طيَّ الخطاب» دماء ابنتي
ولا زوجتي!

وذلك عن قِلَّةٍ في الحياءْ

وبُخْلٍ يُغالبني بالدماءْ

وذَوقٍ من الريف جافٍ غليظٍ كما يغلُظُ العيشُ في قريتي

وما حيلتي؟!

فإنْ لَمْ أقمْ بحقوق الوفاء لحامي حضارتنا الراهنة

فهب لي خطيئتي الشائنة.

وقد استخدم الشرقاوي نمط القافية المتراوحة أو المتداخلة إن صُحَّ التعبير، وفيها يجمع بين نمط القافية التقليدي المعتمد على تكرر الروي متتابعًا،وبين طبيعة القالب الحر للشعر الذي يعفي من هذا التتابع.. فجاءت بعض مقاطع نصه جامعة بين تتابع الروي الواحد متلاحمًا ومتباعدًا، وتكرير رويٍّ آخر بالمسافة البينية بين مراحل تتابع الروي الواحد.. ويمكن التمثيل لذلك بالترسيم التالي:

رر أ ع أ رأع ره ر ه ه ع ع ومن ذلك قوله:

وإنِّي لأعجبُ لِمْ صوَّروك حديدَ الفؤاد بليدَ الشعورْ

وأعلم أنك تهوى الزهورْ

فتنشد ألوانها في الدماءْ

وتمشي من الأرض في حيث شئتَ لتقطفَ كلَّ زهور الربيعْ

فتسحق أوراقها اليانعات وتنثرها فوق أرض الشقاءْ

وتجري الدماء، وتبقى الزهور!

وأعلم أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تُحَلِّى السماءْ

وتطلب في الأرض سحر النجوم فتصنعُ لألاءها بالدموعْ

وأعلم أنك تهوى العطور

فتنشر في الأرض عطر العفونه!

وأعلم أنك تهوى الحرير

فتطعم في الوحل دُودَ الخيانهْ

بخضرة أيامنا الزاهرات، وتسقيه رونقَ ماء الحياهْ

لينفث بعض خيوط الحرير تلفٌّ بهن رقابَ العُصاه!

وأعلم أنك راعٍ عطوفٌ يرى البؤس يلفح وجهَ القطيعْ

فينفضُّ كالناحر العبقري.. كأياس.. فوق رؤوس الجميع.

ويبعد «جويدة» بهذا النمط التقفوي إلى أبعد من ذلك في «رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة» إذ ترد قوافيه متناوبة ومركبة في آن واحد، فلا يتكرَّرُ الرويُّ مفردًا، بل معه حرف آخر يلتزمهما الشاعرُ دائما، مما يُعلي من موسيقية النهايات، وتطريب المتلقي، الذي ربما أدهشه ذلك، وأسهم في يقظته.. فاقتنع بالدلالة.. يقول «جويدة» في أحد مقاطع نصه:

يا سيدي بوش العظيمْ

بالله كيف يُعانقُ الصبحُ الجميلُ

خيوطَ ليلٍ مظلمهْ

تبنون في أوطانكم مجدًا وفي أوطاننا

تعلو السجونُ المحكمه

والحقُّ في أوطانكم حقُّ الشعوبِ وعندنا

حقُّ الكلاب المُتْخَمَهْ

والقتلُ في زمن النخاسة أوسمهْ

لِمَ تقتلون الصبحَ في أعماقنا

وتُشَيِّعُون على المشانق مأتمهْ

العدلُ في أوطانكم يعلو وفي أوطاننا

قهرُ الأيادي الآثمه

تبكون إن سقطَتْ على باريسَ

أو روما ظلالٌ قاتمهْ

والآن تجري في ربوع بلادنا

أنهارُ دَمٍّ مُسلمه.

وقد التزم «جويدة» الميم مع الهاء، والنون مع الألف دائمًا، وقد بدت قوافي النص متناغمة رأسيًا على هذا النحو:

مظلمة	**أوطاننا**
المحكمة	**وعندنا**
المتخمه	
أوسمه	**أعماقنا**
مأتمه	**أوطاننا**
الآثمه	
قاتمه	**بلادنا**
مسلمه	

obeikandl.com

ومن البين اقتدارُ جويدة على إبداع قوافٍ مركبة، يلتزم فيها ما فوق الروي.. في ملمح يؤكد أن التجاء الشاعر الحديث للشعر الحر ليس ضعفًا في موهبة أو هربًا من قيدٍ مُعوِّق.. إذ هو هنا يلتزمه دون داعٍ للالتزام.. بل دون داعٍ لمجرد تكرارٍ.. وهنا ربما كان انسحاب رأي الدكتورة «صبيرة قاسي» حين ربطت بين القوافي المقيدة وميل الشاعر المعاصر «إلى التحرر من القيود التي تحدُّ من قدرته على الإبداع»[16] غير مواتٍ، فجويدة في نهاية نصه يلتزم قافية مقيدة، رويها التاء الساكنة، تردفها.. ياء مدٍّ ساكنة أيضًا.. وهي قافية عصية، ونمطٌ صعب.. لا يتأبَّى على الموهوبين.. العباقرة.. يقول «جويدة»:

حاربتَ يا مولايَ يومًا في الكويتْ
وجنيتَ منها ما جنيتْ
هل شعبُ بوسنة لا يساوي
في ضميرك بئرَ زَيْتْ
يا سيدي بوش العظيم
إن شئت يومًا أو أبيتْ
سيظلُّ نورُ الله في وطني
يُعانقُ كلَّ بيتْ
سيظل نور الله في وطني
يعانق كل بيت

وقد بدت بعضُ قوافي المدونة متتابعةً تجري فيها عدة الأبيات على رويٍّ واحد، ثم تتحول إلى رويٍّ آخر في أبيات أخرى متتابعة.. ثم إلى ثالث في ثالثة

obeikandi.com

وهكذا.. والروي إذاك أشبه بزخات متسارعة منفصلة.. لكنها واضحة، تعلق بالوجدان.. ويمكن ترسيم نمط هذه القافية بالخطاطة:

ن ن ب ب ب ع ع ح ح م م م

يقول «عبد المنعم عوَّاد يوسف» في «رسالة من شاب عربي إلى الرئيس أيزنهاور»:

إليك يا رئيسْ/ إليك باسم والدي الرحيمْ
وباسم أمي الرؤومْ/ وباسم إخوتي الصغارْ
باسم زهرةٍ أحبَّها الفؤادْ
سمراءُ يا رئيس/ والسُّمْرُ عندكم مُضيَّعون لأنهم مُلونون!
إليك يا رئيس ذلكَ الخطاب/ من قلبيَ المليءِ بالعذابْ
لأنه يُحِسُّ بالخرابْ / يهدِّدُ الحياهْ
من حلقيَ المملوء بالدموع/ لأنه يحسُّ بالرياحْ../ تهدِّدُ الشموعْ
أُضمِّن الخطابَ كِلمتين/ من قلبيَ الجريح/ من صدري الذبيحْ
من موطن الفداء بور سعيدْ
من مَنبِت الكفاح والسلام/ والدمِّ والحياة، والغرام/ أُسطِّرُ الكلام.

وأكاد أقول إن قوافي الشعر الحر بالمدونة أروع بكثير من قوافي العمودي الذي تلعب فيه القافية دورًا كبيرًا «في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معًا»[17] وربما لهذا الدور.. فسد الإيقاع أحيانًا!

ولخصوصية الإطار الإبداعي في «محاكمة أمريكا» إذ فيه بعض مشاهد مسرحية، تعتمد على تعدد الأصوات، والحوار، والدراما.. فقد جمع «الجيار»

استجابةً لهذه الخصوصية بين أنماط تقفوية عدة، مراعيًا في ذلك متطلبات السرد المسرحي شعرًا، ففي «محكمة الأشباح» جرى هذا الحوار بين الطيار الأمريكي وامرأة قتل الطيار طفلها:

«يقبل شبحٌ لامرأة أخرى تمسك بطفل مقطوع الذراعين»

المرأة: أَوَتَعْرِفُنِي يا ابنَ اللعنهْ؟

الطيار: لا أذكر وجهك أبدا

المرأة: عشتُ حياتي.. دون وليد

كنتُ أُعاني وحشة أنثى تشكو العقمْ..

ذات صباحٍ.. جاء وليدي يحملُ وجهي

يحمل وطني في عَيْنيه..

كان ينام على صدري..

وأنا الطفلةُ في كَفَّيْهْ

حان العيدُ الخامسُ من ميلاد الطفل

كان يلُاعبُ كلَّ فَرَاشِ الحقل

لمحَ الطائرةَ السوداء.. فلوَّحَ يرقصُ مُنتشيًا

الطفل: أُمِّي.. أمي.. إني أرقصُ بين غصون الروضْ

نحن بيوم العيد

الأم: اهربْ.. هُمْ يُهدونكَ يوم العيد هدية موتْ،

وانكمش الطفل.. بأحضاني يخبئُ عمره

obeikandl.com

ورميت على وجه ربيعي نارَ الذرَّهْ..

الأشباح: لمْ تُبْقِ بِعُشٍّ عُصفورا..

لَمْ تبق على روضٍ زهرهْ..

وتطايرنا في عاصفة الموت.. شظايا [18].

ومن قوافيه المتتابعة ما كان من حوار بين الجنرال وكلاي الملاكم البطل.. يصور رفض «كلاي» محاربة السود.. يقول «الجيار» في ختام «محاكمة كلاي»:

الجنرال: اسمعْ هذا الحكمِ عليك..

سوف تعيشُ سنينًا خمسًا في ظلمات السجنْ

كلاي: أختارُ السجن لأنعم بالحريهْ

سألاكمُ شَرَّ الصهيونية..

وسأجعلُ صمتي يحتجُّ على السجَّان

يتحول صرخات للناس بكل مكان [19]

يمتطي «أحمد تيمور» أيضًا تلك القافية المتتابعة كثيرًا بما يناسب نمط بناء ديوانه؛ إذ جاء في أربعة وستين مقطعًا، يبدأ في كل مرة بالدال «أمركا» ويعرض في كل مرة لجانب من أوصاف أمريكا.. السالبة كثيرًا.. والإيجابية أحيانًا.. الأمر الذي اقتضى لكل مقطع نمطًا إبداعيًا مائزًا.. أسهمت القافيةُ في بنائه.. يقول في مقطعه الثاني عشر ملتزمًا قافية مقيدة، رويها اللام الساكن، تسبقه الياء هكذا:

أمركا/ سحابةٌ من لَيْزرٍ/ يحملها مُلثمونْ

يمتطون غابةً من خيلْ

ظهيرةٌ ساطعة/ ترمي ظلالها على منعطفات سنة من ليلْ

عاصفةٌ رعدية/ تحاصر الآفاق بالبروقْ/ ثم تنكفي / دلاؤها على الرُّبَى كالسيلْ
قد تَعِدُ البذورُ بالنماء/ بينما/ ترى بعض براعم الأراضي الواطئاتِ
أنها موعودة بالويلْ [20]

وعلى تباعد مواضع تناعم النهايات بالمقطع.. فذلك مما يُحمد للشاعر؛ إذ هو دليلٌ أوليٌّ على عدم التكلف، كما أن هذا التباعد ساعد على تدفق السرد، أو ساعد السرد على ذلك.. الأمر الذي بدت معه مواضع القوافي الأربعة مفاصل فاعلة في تماسك النص وتميزه.

وقد يجمع إلى القوافي المتتابعة قوافي متداخلة، تتخلل تلك المتتابعة، فتعمل المتتابعة المستمرة على تشكيل النغمة الموسيقية المهيمنة.. وتمثل إذاك القوافي المتداخلة الطارئة ما يشبه الفلاش المبهر.. يُضيءُ لِيوقِظَ.. ثم يتلاشى، مُتنحيًا عن حضوره لفلاش مبهر آخر.. ذلك ما نجده في مقطعه الخامس والعشرين، وفيه:

أمركا/ ماكينة/ مسجَّلٌ تاريخُ صنعها
على لافتةٍ بصاجها الخلفيّ/ ماكينة
تصنع التقدُّمَ المطرَّزَ الياقات بالرقيّ
تترجم الرؤى بضائعا
وتجمع الخيال في الرؤوس ضائعا
روائعا/ من المحركات والمعلبات والحليّ
وترسل الأحلامَ والأفلام/ للأمام
نحو زمن من الرفاه والثراءِ/ ولأعلى
صوب وطن مُرفَّهٍ ثريّ/ ماكينة

رأيتها مَعْ صديق من «نيوجرسي» يُسمَّى ألفرِدْ
ماكينة أمْ/ لعالَمٍ يجيئنا بسرعةٍ
تفوق سرعة اختراق حاجزٍ مُموَّهٍ من الأصواتِ
عالمٍ مُمَيْكَنٍ جميعهُ/ وكلُّهُ آليّْ [21]

والروي المتتابع هنا صعب المرتقى، لكنه انقاد لتيمور..

ومن الروي المتداخل هنا ما التزم فيه تيمور رباعية الأصوات
(ائعا) لمرات ثلاث متتابعة. وقريب من ذلك قوله في المقطع الرابع عشر:

بعدتُ مُجفلا/ وعُدتُ قافلا/ قوافلا قوافلا
من التماسك الهشيم الروح
والتوازن المختلّ/ وحين ثبتُ من مواجدي/ وثبتُ فوق كل صبوةٍ/ وربوةٍ
على الطريق للسنا/ صحبت في عروجه إلى السماءِ/ كلَّ تلّ [22]

وقد تجلَّت من مظاهر الموسيقى الخارجية (الإبداعية) بالمدونة ظاهرة التوازن الإيقاعي، ومع أنها أقرب إلى طبيعة الشعر العمودي، وأساسها الانتظام والتماثل والتكرار، فقد تمظهرت بالشعر الحر كثيرًا، ويسهم في تشكيل الظاهرة في أكثر الأحيان تكرار التركيب، ويتأسَّسُ جمال إيقاع التوازن بالمدونة على توافق الأثر الصوتي والصرفي بوجدان المتلقي، وهو ما يكشف عن وضوح الفكرة لدى المبدع، وقناعته بها، ومن بسيط نماذج هذه التقنية قول تيمور في مقطعه الخامس والعشرين:

أمركا/ ماكينة مَكِينةٌ/ تكدَّسَتْ أجزاؤها
تقدَّستْ أسماؤها [23]

وإلى مدىً أبعد من ذلك لنماذج هذه التقنية يكرِّر «عواد يوسف» تركيبًا كاملًا

بدواله التسعة.. ثم يكرر تركيبًا آخر بدواله الثلاث.. يقول:

إليك يا رئيس ذلك الخطاب/ من قلبي المليء بالعذاب

لأنه يحس بالخراب/ يهدِّدُ الحياه

من حلقي المملوء بالدموع/ لأنه يحسُّ بالرياح../ تهدِّدُ الشموع

أضمِّن الخطاب كلمتين/ من قلبي الجريح/ من صدري الذبيح [24]

وقد ترد تقنية «الجناس» قليلًا بالمدونة، وأكثر الشعراء احتفاء بها تيمور.. واستخدامه لها يتميز بالعفوية الراقية، بحيث بدا المجانس مستدعيًا لمجانسه طواعيةً كما في قوله بآخر مقاطع ديوانه يستثمر ما أسميته «جناس الاستدعاء»:

وقفتُ/ فوق سطح مركبي

صنعته على عَيْنِ عِنايتي

قصصتُ متنه من ورقي

عوّمته في بحر حِبْرِ أزرقي

شادًّا يراعيَ الشراعيَّ احتفاء بالهواءِ

عازفًا عن الهوى [25]

وربما استخدم شعراء المدونة أكثر من تقنية إيقاعية في مقطع واحد، فساعد ذلك على تناغم المقطع بكامله.. وتدفق إيقاعه.. فقد استخدم تيمور في مقطعه السادس والعشرين تقنية الجناس ثم تكرار التركيب وبثناياه اعتمد على إيقاعية التقابل، حين التزم صيغة صرفية بعينها لكل ثنائية تقابلية.. ذلك في قوله:

يريد شهريارْ

أن يحلَّ عُقدة الثقافة التي تقضُّ مضجعَ الملوكْ

ينبري له مُؤدِّبٌ مؤدَّبٌ/ لكي يقول/ سيدي السلطان

للتفكير عنصران: سالب وموجبٌ

وعاملان: دافعٌ وجاذبُ

وعالَمان: مطلقٌ وموثقُ

ومنطلقان: راشدٌ وفاسدُ

وفي العموم سيدي التفكير: نافع وضارٌ [26]

والإيقاع على النحو الوارد بالمدونة فاعلٌ.. يشير إلى قدرات المبدعين الفائقة، وحرصهم على جمالية الأداء، والجمع بين الإمتاع والإقناع للمتلقي.

obeikandl.com

الخاتمة

الفنان الصادق هو ضمير أمته الحيَّ، وليست أمة حية إلا حينما يكثر فنانوها الصادقون، والانحياز لقضايا الأمة لم يكن أمرًا سهلًا؛ إذ آثر كثيرون السلامةَ بالصمت.. على معاناة داخلية.. عبَّر عن ذلك الشاعر «كمال عمار» حين قال:

إن نَكْتُمْ ينشقُّ الصدرْ

أو ننطقْ ينفتح القبرْ

وعلينا أن نختار «ديوان أنهار الملح [97]»

وقد تبدت عدةُ نتائج في نهاية رحلتي الماتعة مع تقنيات الخطاب في مدونة الشعر المصري الحديث في الرمز الأمريكي، والتي عرض البحث لها وفق منهج تكاملي، يُعنى بتحليل المضمون إلى جانب التحليل الفني.. منها:

1. تباين واقع الشعراء في العناية بالرمز الأمريكي من ناحية الكم والكيف معًا، أما من ناحية الكم ف»الجيار وتيمور ثم جويدة» هم الأكثر عناية، ومن ناحية طريقة التناول والجرأة في المعالجة والوفاء بحق الأمة فيُضاف إليهم عواد يوسف وقميحة، وقد بدا واضحًا أن الشعراء المغمورين ذوو فضلٍ واضح في شجاعة المواجهة بخلاف الرواد أمثال شوقي وحافظ.
2. تنوعت مشارب شعراء المدونة، ومناحيهم الإبداعية وانتظمهم جميعًا في موقفهم من الرمز الأمريكي تياران، هما تيار الهمس الرقيق، وتيارالعتاب العنيف "المواجهة"، وقد تمثلت في أشعار أصحاب الأخير قواسمُ ثلاثةٌ

مشتركةٌ هي:

1. الإمساك باللحظة التاريخية، ومواجهة الآخر بجرائمه وفظائعه وحقيقة قهره للشعوب.
2. وضوح البعد الإنساني تسامحًا ورغبة في التعايش، وكذا الانشغال بالمستقبل متمثلًا في العناية بالطفولة.
3. حضور الدين.

3. تمثلت أبرز تقنيات الخطاب الشعري في مدونة الشعر الحديث في الرمز الأمريكي فى:

(المقابلة والمفارقة والتكرار): "الوضوح والمواجهة"

النفى (المقاومة بالرفض)

الإنشاء (المخاصمة والسخرية)

التناص (الأصالة والفضح)

الصورة (التجسيد والفضح)

الإيقاع: "القناعة (الذات) والإقناع (الآخر)"

4. وقد كرر الشاعر بالمدونة الصوت، والكلمة، والعبارة والمقطع، كما كرر التركيب.

5. تمظهرت المقابلة بنمطيها اللغوي والسياقي بجلاء في المدونة، اعتمادًا على تناقض موقف الذات والآخر، وسعت إلى الوضوح والفضح، وضوح الدلالة للمتلقي "العام والخاص" وفضح الآخر، الذي تحقق

obeikandl.com

كذلك من طريق المفارقة.

6. اتسقت بنية النفي مع طبيعة شعر المدونة، إذ عمدت الذات إلى نفي الآخر من الوجهة الأسلوبية في مقابل نفي الآخر للذات في أرض الواقع، وقد أدي النفي دورًا تصويريًا، واحترازيًا بالمدونة.

7. تكاثفت الأساليب الإنشائية خاصة النداء والاستفهام بالمدونة، في وفاق حيوي بين التقنية وطابع المدونة، ؛ إذ يعكس شعر المدونة واقعًا لا تنظيرًا أزمة الشعر وحيرة العقل، أما النداء فيجسد الآخر.. ويهزأ به، وأما الاستفهام ففي أغلب نماذجه جاء أشبه بأسئلة الادعاء التي يلتزمها القضاةُ لإقامة الدليل على خيانة المتهم وإجرامه وكشف الحقيقة.

8. مثَّل التناصُّ معينًا ثرًّا للشعراء في تحقيق رسالتهم الإبداعية، فاستدعوا من التاريخ القديم والحديث أحداثا وشخوصًا.. جميعها يفضح مسلك الآخر بأفعاله الدموية المنحازة، والدال الأجنبي كثير التردد بالمدونة، بما حقق توازنًا ما بين طرفي الذات "العربية" والآخر "الأجنبي".

9. أكثر مجيء الصورة بالمدونة متتابع متكاثف، متوحدة الإطار أو متنوعته، والصورة بنمطيها، الجزئية والممتدة "اللوحة المكتملة" جسَّدت عنصرية الآخر وهمجيته وعدوانيته وادعاءاته الكاذبة، حين يتشدق برعاية الحرية والتسامح، وهو منها براء.. ومن قوالب الصورة الطريفة بالمدونة، التعبير بالحقيقة والفراغ الطباعي.

10. استخدم الشاعر المصري بالمدونة ستة أوزان شعرية في مخاطبته للرمز الأمريكي هي على الترتيب: الرجز، الكامل، المتقارب، المتدارك، الوافر، وأخيرًا البسيط.

11.تنوعت قوافي نصوص المدونة، حتى العمودي منها، وذلك لامتلاء الذات بموضوعها ولطول النص، ولترامي جوانب التجربة الإبداعية، وأكثر قوافي المدونة مطلقٌ لا مُقَيَّد.

وقد سعت تقنيات الإيقاع بموسيقاه الداخلية والخارجية متمثلة في الجناس والتوازن في تحقيق الإمتاع والإقناع معًا.

obeikandl.com

هوامش المقدمة

(1) مقاربة النص الأدبي بين الرؤية والفن، دكتور وليد قصاب 8، ضمن بحوث مجلة "الأدب الإسلامي"، المجلد (20)، العدد (78) يونيو 2013، تصدر عن "رابطة الأدب الإسلامي العالمية"، بمكة المكرمة.

(2) دراسات نقدية، مصطفى عبد اللطيف السحرتى 7.

(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل 238، 239، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1994.

(4) عن بناء القصيدة الحديثة، دكتور على عشري زايد 104، دار ابن سينا للنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

(5) المعجم المفصل في الأدب، دكتور محمد التونجي 2 / 488، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1993.

(6) من الآن سيكون استخدام دال " المدونة " تعبيرًا عن الشعر المصرى الحديث في الرمز الأمريكي بمفهومه المتقدم بالمتن. وينبغى التنبُّه هنا إلى أن التناول الشعري للرمز الأمريكي لم يكن مقصورًا على المصريين، فقد شاركهم في ذلك شعراءُ العربية، خاصة بدول الجوار والمواجهة مع إسرائيل، ومن هؤلاء العراقى معروف الرصافى " يراجع قصيدته: "ويلسون بين القول والفعل" بديوان الرصافى 421 أتم شرحه وصححه مصطفى السقا، الطبعة الخامسة، ديسمبر2004، نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة آفاق عربية"84،85". ومن هؤلاء أيضًا الفلسطينىُّ أحمد محمد الصديق، إذ يقول:

ليس "واشنطن" أو "مُسْكو" لنا ... قبلةً، قبلتُنا البيتُ الحرام

مهبطُ الوحيِ ونبراسُ التُّقى ... ما لنا "ركنٌ" سواها أو "مقام"

وكتابُ الله دستورُ الهدى ... ورسول الله في الدرب الإمام

ومن هؤلاء كذلك السعودىُّ الأكاديمي "عبد الرحمن العشماوى"؛ إذ يقول في قصيدته: "شموخٌ

في زمن الانكسار":

مَن صاحبُ الصوت الغريب وما الذى أغراه بي حتى أتى يتهجَّمُ

هو صوت شذَّاذِ اليهود، وراءه قواتُ أمريكا تُغِيرُ وتهجم

(7) الرسالة الشعرية: "قصيدة ينظمها الشاعر على شكل خطاب في أى موضوع" يراجع في ذلك:

(معجم مصطلحات الأدب في اللغة والأدب، كامل وهبة، مجدى المهندس 177، مكتبة لبنان بيبروت،الطبعة الثانية1984).

وخطابُ الشعراء للحكام في رسائل شعرية قديمٌ، على نحو رسالة الشاعر يزيد الصعق إلى الخليفة عمر بن الخطاب:

ألا أبلغْ أميرَ المؤمنين رسالةً فأنت أمينُ الله في النهى والأمر

وأنت أمينُ الله فينا ومَن يكنْ أمينًا لربِّ العرش يسلمْ له صدرى

فلا تدعَنَّ أهلَ الرساتيقِ والقُرى يسيغون قال الله في الأدم الوفر

فأَرْسِلْ إلى الحجَّاجِ فاعرفْ حسابَه وأرسلْ إلى جُزْءٍ وأرسلْ إلى بِشْرِ

(8) يراجع كتاب المؤتمر (أدب الغضب، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009) وتقع فيه الدراسةُ بعد حذف ما اقتضاه حجم الكتاب بين صفحتى 135، 159.

(9) يراجع: صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، الدكتور فوزى عيسي1، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 2010.

(10) صورة الآخر في الشعر العربي الحديث 1.

(11) نفسه 7، وقد أفاد الباحث من رسالة الدكتور إيهاب النجدي للدكتوراه وعنوانها: "صورة الغرب في الشعر العربي الحديث" وقد نشرتها مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى بالكويت عام 2008 وكانت الرسالة بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام).. وذلك فيما ذكره بالفصل الخامس عن البعد الفنى، إذ استفدت من تقسيمه المنهجى الذى رأيته مناسبًا كذلك لموضوعى في أكثره.

obeikandi.com

وبخلاف ذلك، فهناك دراستان، تناولتا من بعيد، بعض ما يتصل ببحثى، أُولاهما للدكتور جابر عصفور، إذ عرض بالتحليل لقصيدة عبد الرحمن الشرقاوى في كتاب "ذاكرة للشعر" وأشار إلى حيوية القصيدة وأنها " تبدو في أجزاء منها كما لو كانت مكتوبة لزماننا، الزمن نعيشه سنة 2002" كما نبَّه إلى أن الشرقاوى "فى طليعة اليسار" وبيَّنَ بعضًا من خصائص خطاب الشرقاوى الإبداعى "فى تراكيبه الخطابية وإيقاعاته الحماسية وصوره الواقعية ولغته الجماهيرية من قلب الانتماء النضالى" وعنده فإن القصيدة تتميز بأمرين، الأول "هو أن القصيدة تصوغ خطابها من وجهة نظر مثقف لا يتخلي عن جذوره الأولى بوصفه فلاحًا مصريًا ينتمى إلى قرية "الدلاتون" التى تشير إليها القصيدة على سبيل التضمين". وتكشف هذه الدلالة عن الأمر الثانى الذى تتسم به القصيدة، من حيث استغلالها عناصر خاصة من السيرة الذاتية لصاحبها في مرحلة الطفولة والشباب الباكر، لتبرز التكوين العام والنظرة المائزة لمثقف العالم الثالث"

يراجع في ذلك كله: ذاكرة للشعر، الدكتور جابر عصفور (174، 175، 177، 179على الترتيب) مهرجان القراءة للجميع 2002، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أما الدراسة الثانية والتى لامست جزءًا مما ورد بالبحث فهى دراسة الدكتور صلاح فضل عن "أحمد تيمور– وشعر الأطباء" وفيها يعرض لديوانه: العصافير في زيها القاهري، دون أىِّ تطرقٍ لديوان "فى وصف أمريكا"، وعنده فإن أبرز مظاهر شعرية تيمور تتمثل " في استقطار النغم التوقيعى المرفَّهِ في جملته الشعرية الأنيقة.. كما تكمن أيضًا في ملمح أسلوبي بارز يعكس مدى عصرية لغة تيمور وحساسيتها الجمالية، ويتصل بطبيعة الصورة الشعرية لديه، حيث يعتمد المجاز على نوع من التخييل المجسد القريب والفنى في الآن ذاته"

يراجع في ذلك: نبرات الخطاب الشعري، الدكتور صلاح فضل 79، مهرجان القراءة للجميع 2004، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هوامش التمهيد

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد 1/82، دار الطلائع بالقاهرة، الطبعة الأولى 2006.

(2) الغرب المتخَيَّل "رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي" نسيب الحسيني، ترجمة غازي برو 15، المجلس الأعلى لثقافة بمصر 2005.

(3) صورة الغرب في الشعر العربي الحديث 10.

(4) يرى الكاتب الأمريكي هنرى لوس أن "القرن العشرين هو (القرن الأمريكي)"

يراجع في ذلك فى: تفكيك أمريكا، رضا هلال 10، الإعلامية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى فبراير 1998، سلسلة الألف قضية "الكتاب السادس".

(5) برج بابل "النقد والحداثة الشريدة" الدكتور غالى شكرى 13، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.

(6) الشعراء والسلطة، أحمد سويلم 217، دار الشروق بمصر، الطبعة الأولى2003.

(7) تاريخ الأمم والرسل والملوك للطبرى 2 / 409، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1407ه.

(8) الشعراء والسلطة 24، 25.

(9) قراءة ثانية في شعر صلاح عبد الصبور، الدكتور أحمدعبد الحى يوسف 9، مطبوعات الرافعي، تصدرها مديرية الشباب والرياضة بالغربية، الطبعة الأولى 1989.

(10) حياتى في الشعر، صلاح عبد الصبور 74، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1969.

ويراجع في قريب من ذلك: الأدب للشعب، سلامة موسي 101، مكتبة الأنجلو بمصر 1956. وفيه: "إن الأدباء هم كهنة الشعب وأئمته ووعاظه العصريون، وهم الذين يرسمون الخطط ويعينون الأذواق ويفتحون المستقبل ويسمون بالشعب إلى أرقي المستويات في الفكر والعمل" وأراهم أنا بعض حراس عقيدته ممن ينشغلون بالوطن لا بالوثن.

(11) محمد (صلى الله عليه وسلم) في الشعر المعاصر، فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي 106، المكتب الفني للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى، مارس 1959.

(12) يراجع في أشكال علاقة الأنا بالآخر: تأويل الخطاب الشعري النظرية والتطبيق، محمد أحمد العزب نموذجًا، دكتور إبراهيم الزرزمونى 93، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الأولى 2010. وفيه: "يحدد أحد الباحثين أشكال علاقة الأنا بالآخر فى: التماهى (الانبهار التام)، والتضاد (الرفض التام) والالتقاء الواهى (التوفيق والتلفيق)".

أو هى ببساطة: التوافق، والمخالفة، والتأرجح أو التلفيق. ويراجع أيضًا: الغرب المتخيل 14. وفيه:"إننا متعددون في نظرتنا ولَدَى كلٍّ منا غربُهُ المُتخيَّلُ، قد تتراوح خصائص رؤانا إليه من الافتتان الكامل به إلى رفضه القاطع، مرورًا باستحسانه أو الارتياب منه- تبعًا للعواقب العملية"

(13) المنتخب من أدب العرب، جمعه وشرحه طه حسين وآخرون 1/254، مكتبة الأسرة 2014، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(14) ألحان مصرية صالح جودت 55، دار الكاتب العربي بمصر، د.ت.

(15) ديوان حافظ إبراهيم 1 / 313، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر "سلسلة ذاكرة الكتابة (28) يناير 2002.

(16) حكم أمريكا فيما بين سنتى 1901، 1908.

(17) الشوقيات، لأحمد شوقي 1/101، دار العودة بيروت 1988.

(18) ترى الدكتورة هالة سعودى في كتابها " صناعة الكراهية 14"أن التأييد الأمريكي الإسرائيلي يأتى على رأس العناصر التى سبَّبَت الخلاف والصدام العربي الأمريكي"

وقد أدرك الشاعر العربي معاونة الأمريكان لإسرائيل في حربهم على مصر 1967 فقال هارون هاشم رشيد الفلسطينى:

"إنه المصير/ صديقتى لم يُهزَمِ الجنود

ولم نكن نحاربُ اليهودْ/ وإنما نحاربُ الدولارْ/ نحاربُ الألغازَ والأسرار

نحارب الأصابع الخفية/ والأوجهَ الشائهةَ الغبية

تلك التى تعمل في الظلام/ ولا تراعى العهد والذمام"

يراجع ذلك فى: كلمات على الطريق، إعداد فاروق شوشه 67، 68، دار الكاتب العربي، د.ت.

(19) ديوان عبد اللطيف النشار 48، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978.

(20) ديوان رجع الصدى، محمود غنيم 151، مطابع دار الشعب بالقاهرة 1979.

(21) نفسه 42.

(22) ديوان في ظلال القمر لعلى الجندى 5، 6، مطبعة المدنى بالقاهرة 1977.

(23) الشعر والتجديد للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى 435، رابطة الأدب الحديث بالقاهرة.

(24) ديوان: المتنبى يشرب القهوة في فندق الرشيد، شعر الدكتور حسين على محمد 108، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بمصر، (سلسلة: كتاب الرسالة) السنة الرابعة، العدد الرابع، الطبعة الأولى يناير 2008.

(25) أجمل مائة قصيدة في الشعر الحديث والمعاصر، إعداد وحيد الدهشان وناصر صلاح 116، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة بالقاهرة 2007.

(26) نفسه 113.

(27) صلاح الأمة في علو الهمة، الدكتور سيد العفاني 50/ 2، مؤسسة الرسالة بالقاهرة، الطبعة الأولى.

هوامش الماهية

(1) رائق الشهد من شعر الدعوة والرقائق والزهد "والإسلاماه"، جمع وترتيب الدكتور سيد حسن العفانى 129، مكتبة معاذ بن جبل بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001 وسيذكر المصدر فيما بعد ب "والإسلاماه".

(2) ديوان: غدًا لا ينفع الندم، وحيد الدهشان 8، سلسلة آفاق أدبية (غير دورية) يصدرها الشاعران: ناصر صلاح ووحيد الدهشان، العدد 18، يوليو 2002.

(3) ديوان: المتنبي يشرب القهوة في فندق الرشيد للدكتور حسين على محمد 111.

(4) ديوان: مع الهمِّ عربيًا، حسين نجم 198، الطبعة الأولى بالقاهرة 2009.

(5) ديوان: لو تطلبين العمر، للدكتور بسيم عبد العظيم 169، مطابع دار الوثائق بشبين الكوم، الطبعة الأولى 2011.

(6) ولا تهنوا، شعر وحيد الدهشان 22، آفاق أدبية، العدد 26، يوليو 2008.

(7) والإسلاماه 208، 209.

(8) شاعر مصرى وُلِدَ في 1938 وتُوفى في 1997.

(9) أجمل مائة قصيدة في الشعر الحديث والمعاصر، إعداد وحيد الدهشان وناصر صلاح 88، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة بالقاهرة 2007.

openkandil.com

(10) نفسه 28.

(11) ديوان حبيبى يا رسول الله، السيد جلال 15، طبعة 2012.

(12) ولا تهنوا 32، 33.

(13) وطنيتى وأشعار أخرى، شعر على الغاياتى 149، مكتبة جزيرة الورد، الطبعة الرابعة 2010.

(14) أغانى الزاحفين، عبد المنعم عواد يوسف 20، دار الديمقراطية الجديدة القاهرة، د.ت.

(15) المؤرخون وروح الشعر، إيمرى نف، ترجمة توفيق إسكندر، مكتبة الأنجلو المصرية مايو 1961.

(16) وطنيتى 150.

(17) من أب مصري 15.

(18) حسبكم الله ونعم الوكيل، شعر جابر قميحة 155، مركز الإعلام العربي بالقاهرة.

(19) والإسلاماه 402.

(20) فى وداع بوش، فاروق جويدة، جريدة الدستور المصرية، عدد الجمعة 9 يناير 2009.

(21) المتنبي يشرب القهوة 108.

(22) محاكمة أمريكا، شعر محمد الجيار 30، وزارة الثقافة المصرية، ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

(23) نفسه 60.

(24) نفسه 41.

(25) نفسه 31.

(26) فى وصف أمريكا، شعر الدكتور أحمد تيمور 73، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1993.

(27) والإسلاماه 398.

(28) فى وداع بوش.

(29) حسبكم الله ونعم الوكيل 161.

(30) فى وصف أمريكا 44.

obeikandi.com

هوامش الفصل الثاني
(فن التقنيات الشعرية في خطاب الآخر الأمريكى)

(1) الرؤية الفكرية والتشكيل الجمالى في شعر السيد الحميرى 230، دكتور علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى1984.

(2) الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون 3/ 131.

(3) استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري، الدكتور محمد مفتاح 19، المركز الثقافى العربي بالمغرب.

(4) فى وصف أمريكا 7.

(5) تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات الدكتور محمد عبد المطلب 79، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر.

(6) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دكتور على عشري زايد 58، مكتبة ابن سينا بالقاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

(7) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة 276، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة العاشرة 1997.

(8) فى وداع بوش.

(9) من أب مصري 25.

(10) محاكمة أمريكا 43.

(11) البحث البلاغى عند العرب (تأصيل وتقييم) دكتور شفيع السيد 186، دار الفكر العربي بالقاهرة 1987.

(12) رسالة من أب مصرى 4،6.

(13) مع الهمِّ عربيًا لحسين نجم 193.

(14) قضايا الشعر المعاصر 270.

(15) محاكمة أمريكا 52،53.

(16) رسالة من شاب عربي "عواد".

(17) محاكمة أمريكا 67،68.

هوامش المقابلة والمفارقة

(1) فى وصف أمريكا 37،36.

(2) نفسه 15.

(3) نفسه 11.

(4) نفسه 58.

(5) نفسه 70.

(6) نفسه 13.

(7) نفسه 34.

(8) يراجع في ذلك: تأويل الخطاب الشعرى النظرية والتطبيق محمد أحمد العزب نموذجًا، دكتور إبراهيم الزرزمونى 136، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الأولى 2010.

(9) يراجع في تعريف المفارقة: المفارقة في شعر عدى بن زيد العبادى دراسة نظرية تطبيقية، الدكتور حسنى عبد الجليل يوسف 3، الدار الثقافية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001.

وفيه: " تتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب، وتتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علائق عناصر أطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما ظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجد والزيف في الحقيقية، ولهذا تتصل في كثيرٍ من صورها بالتهكم والسخرية، والدهشة، والألم، والإحساس بالفجيعة والمأساة"

ويراجع فيها أيضًا: تأويل الخطاب الشعري 136 وما بعدها.

بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي"، الدكتور محمد عبد المطلب 437 وما بعدها، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى 1993.

عن بناء القصيدة العربية الحديثة 130 وما بعدها.

(10) من أب مصرى 4.

(11) يستقيم في إطار تلك المقابلات وإن على نحوٍ خافت، المقابلة (تقطف، تسحق).

(12) ذاكرة للشعر 183.

(13) تأويل الخطاب الشعري 189.

obeikandl.com

هوامش: الأساليب الإنشائية

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، دكتور محمد الهادي الطرابلسي 349، منشورات الجامعة التونسية 1981 "السلسة السادسة الفلسفة والآداب، المجلد العدد20".

(2) خصائص الأسلوب 350-349.

(3) من أب مصري وقصائد أخرى، الشرقاوى: 19-22.

(4) من أب مصري وقصائد أخرى: 7-6.

(5) ولا تهنوا، وحيد الدهشان: 18.

(6) واإسلاماه: 408-406.

(7) من أب مصري: 3.

(8) ولا تهنوا، وحيد الدهشان: 18.

(9) واإسلاماه: 398.

(10) واإسلاماه: 40.

(11) رسالة إلى بوش: 154.

(12) فى وداع بوش، فاروق جويدة.

(13) وطنيتي للغاياتى: 149-150.

(14) وا إسلاماه: 406.

(15) واإسلاماه: 405-406.

(16) من أب مصري: 6.

(17) الغاياتى: 151.

(18) رسالة إلى بوش: 157.

(19) واإسلاماه: 399.

obeikandi.com

(20) فى وداع بوش.

(21) فى وداع بوش.

(22) من أب مصري 4.

(23) من أب مصري 23– 25

(24) رسالة إلى بوش 161.

هوامش التناص

(1) النص والتناص الدكتور رجاء عيد 178. ضمن بحوث مجلة "علامات" في النقد، يصدرها النادى الأدبي الثقافى بِجَدَّة، الجزء 18، المجلد الخامس، ديسمبر 1985.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص الدكتور صلاح فضل 259، سلسلة عالم المعرفة الكويتية رقم (164) أغسطس 1992.

(3) شفرات النص الدكتور صلاح فضل 167.

(4) رسالة قصيرة إلى بوش 18.

(5) والإسلاماه 408،407.

(6) وطنيتى 15.

(7) فى وصف أمريكا 94.

(8) شرح المعلقات السبع للزوزنى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع بالقاهرة 2009.

(9) وطنيتى 151.

(10) الشوقيات لأحمد شوقى، 1/ 323.

(11) يراجع في ذكر "كِنِدِى وكَارْتَر، ثم شَارْلِى شابْلِن ومادُونا وهِمِنْجوَاى: في وصف أمريكا 73، 42، 50، 84 على الترتيب، ويراجع في ويلسون: محاكمة أمريكا 47. ويراجع في استدعاء (جيفارا) رمز المقاومة والصمود والثورة: محاكمة أمريكا 77، وفيه:

لا تبحث عن جيفارا في أمريكا اللاتينية..

obeikandl.com

فهْوَ دعاء الريح وراء جبالٍ أُسطورية

وهْو الحرفُ الأول في دمْعَاتِ يتيمٍ ثائرْ

وهو دخانُ الموت على الربوَاتِ البركانية

وهو الغاية شبَّتْ لهبًا أخضرْ

وهو الناسُ بكلِّ مكان../ جيفارا ملحمة الإنسان

ومن البين اتكاء الشاعر على تقنية التكرار في الإشادة ب "جيفارا" مثال الشاعر النموذج على طريق التحرر والنضال.

(12) فى وصف أمريكا 12. ويراجع في تنصيص "الجيار" لأماكن لاتينية تفضح الآخر لمآسيه بها: محاكمة أمريكا 46.

(13) وصف أمريكا 75.

(14)استخدم الشاعر المصرى بالمدونة من الألفاظ الأجنبية: مستر(قميحة) "آيبْ" من أب مصرى 9 " ويكثر تردد هذه الألفاظ أيضًا في وصف أمريكا، ومما يختص به الأخير تنصيصه لمفردات: الروبوت، الكمبيوتر، الريموت والكِيبُل، البِيسْبُول، الكِرِيسمَسْ، المِسِيسبِّي، الدِّسْكو والبِلَاىْ بُوى.. تُراجع في (فى وصف أمريكا) على التوالى فى: 40، 43، 46، 48، 51، 59، 13.

(15) فى وصف أمريكا 13، 14.

(16) نفسه 8.

(17) يراجع في تنصيص المصطلحات المسيحية: محاكمة أمريكا 38 وفيه:

الأشباح: عَمَّدَتِ الأطفالَ جميعًا في نهر الدمْ

الطيار: فتلقبل يا طفلَ الحسراتِ..

عيسي بعيونك حاكَمَنِى..

لن يتورِّع أنْ يصلبنى..

(18) حسبكم الله ونعم الوكيل 159.

(19) فى وصف أمريكا 7.

هوامش الصورة

(1) نظرية البنائية، صلاح فضل 238.

(2) الصورة والبناءالشعري، دكتور محمد حسن عبد الله 8، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية (83).

(3) الصورة والبناء الشعري 8.

(4) نفسه 12.

(5) نفسه 11.

(6) ص 23.

(7) فى وصف أمريكا، دكتور أحمد تيمور: 34

(8) فى وصف أمريكا 37.

(9) فى وصف أمريكا 33.

(10) من أب مصري وقصائد أخرى، عبد الرحمن الشرقاوى-17 18.

(11) والإسلاماه 409.

(12) يقول جويدة في أعقاب الصورة مباشرة:

ورأيت يا مولاىَ/ كلَّ مصائب الدنيا على وطنى

فهل يرضيك حقًا ما رأيتْ/ لَوْ كان في حيفا جريح أو مريض

أو حزين ما رضيت.

(13) من أب مصري، وقصائد أخرى، عبد الرحمن الشرقاوى: 19.

(14) والإسلاماه 400 – 401.

(15) فى وصف أمريكا 14.

(16) محاكمة أمريكا، محمد الجيار 44.

(17) من أب مصري، عبد الرحمن الشرقاوى 23 – 24.

obeikandi.com

هوامش الإيقاع

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر17 تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت.

(2) تحليل النص الشعرى "بنية القصيدة"، يورى ليتمان 71، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر 1995.

(3) تحليل النص الشعرى 70.

(4) العمدة، لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 115/ 1، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير بالقاهرة، الطبعة الأولى 2006.

* اعتمد البحث دراسة أوزان القصائد والديوان دون الأبيات المفردة كون القصائد والديوان لمَّا خلصت للرمز الأمريكي فأوزانها هى الألصق بالموضوع، والأكثر تعبيرًا عن قصدية المبدع إلى هذه الأوزان دون غيرها.

(5) فى وصف أمريكا: 97.

(6) فى وصف أمريكا: 96.

(7) المرشد لفهم أشعار العرب، للدكتور عبد الله الطيب 383/ 1، مطبعة حكومة الكويت.

(8) المرشد لفهم أشعار العرب 1/ 404 – 406.

(9) وطنيتى وأشعار أخرى، على الغاياتى 149.

(10) وطنيتى وأشعار أخرى 151.

(11) وطنيتى وأشعار أخرى 152.

(12) المرشد إلى فهم أشعار العرب1/ 103.

(13) رسالة إلى بوش 157.

(14) عن بناء القصيدة 173.

(15) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الدكتور علي يونس 141، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

obeikandl.com

(16) البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر "صلاح عبد الصبور نموذجاً" دكتور صبيرة قاسي 76، مكتبة الآداب بالقاهرة.

(17) البناء العروضي للقصيدة العربية دكتور محمد حماسة عبد اللطيف 165، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى 1999.

(18) محاكمة أمريكا 36.

(19) نفسه 74.

(20) في وصف أمريكا 16.

(21) نفسه 37،38.

(22) نفسه 22.

(23) نفسه 43، 44.

(24) رسالة من شاب عربي 18.

(25) في وصف أمريكا 96.

(26) نفسه 47.

obeikandl.com