جدل الشكل والتجارب الدينية في النص الشعري المركب الحديث

أ.د فليح مضحي السامرائي
أستاذ اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم والآداب - جامعة نزوى

الملخص

ترتبط اللغة بالدين بروابط وشيجة لا يمكن لهما الانفصام ولا التجزئة على اعتبار أن اللغة يمكن من طريقها فهم الدين بكافة أحكامه الفهم الصحيح؛ كونها لغة القرآن ولغة الأحاديث النبوية الشريفة وهنا تكمن قدسيتها وأهميتها، والترابط بين اللغة والدين وشيجا باعتبار أن كليهما من الظواهر الاجتماعية التي لا غموض بها، بل واضحة، وبين المصطلحين ترابط وتداخل، مع العلم أن بعض المصطلحات الدينية قد تأخذ أبعادا في المعنى أكثر من الظاهر العام للمصطلح في اللغة بحسب قوة المفردة والإيحاء والخيال الأدبي واللغوي المستعمل.

ويجد المتلقي أن ظواهر دينية كثيرة، كالوجود أو التصوف، لا علاقة لهما بالشكل أو النصية على اعتبار أن الوجودية والتصوف من نماذج الفكر الديني التي كثرت فيها إشكالية المعنى وغموض تجلياته، واستخدم المتصوفة والوجوديون اللغة ركيزة في التعبير عن تجربتهم الروحية مثل "الخلود" "الفناء" "الهم النضالي الأزلي" "أرواح العشاق والمتصوفة والشعراء".

وهذا البحث سيعالج في محاور عدة هذه الظواهر تباعا، وكيف عالجها وتناولها الشعراء في قصائدهم، وهم، الشاعر عبدالوهاب البياتي في دراسة عن (جدل الشكل والتجربة الصوفية) متناولين قصيدة متميزة

من قصائده، ثم تجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدة (الدخان) بوصفها كذلك قصيدة تقودها التجربة الشعرية إلى تجربة نصية، وسيكون عنوان المبحث (الشكل والتجربة النصية) على النحو الذي يظهر القيمة الحقيقية للشكل وعلاقته الوثيقة بالتجربة الشعرية في سياق حضور الذات الشاعرة التي تجيب عن أسئلة الشعرية في ضوء العلاقة الوثيقة بين التشكيل والتجربة، التشكيل ببعده الفني والجمالي والتجربة ببعدها الثقافي الإنساني. التجربة الثالثة هي تجربة الشاعر محمود درويش في موضوعة (جدل الشكل والتجربة الوجودية)، التي تمثل إشكالية لدى المؤلف والمتلقي معاً، وسيسلك الباحث المنهج الاستقرائي في تتبع المصطلحات المعبرة عن الشكل والتجربة الصوفية والنصية والوجودية عند الشعراء الثلاثة. وكذلك يمكن الاستعانة بالمنهج التحليلي في دراسة الشكل ودلالات التجارب الثلاثة، لغوياً وخيالياً وفنياً وشكلياً وسيميائياً. ويمكن أن نخرج بنتائج مهمة، أبرزها: أن اللغة والدين لهما قابلية للنمو والتطور والتجديد، وكذلك يمكن التوصل إلى أن الأفكار الدينية القديمة قائمة وظاهرة أيضا في الشعر الحديث، ويتبع ذلك الآراء نفسها في المسألة، غير أن التعبير والمصطلح يختلف.

كلمات مفتاحية: جدل الشكل، التجارب الدينية، النص الشعري المركب.

The Dialectic of Form and Mystical, Textual and Existential Experiences in the Modern Complex Poetic Text

Abstract

Language and religion are linked by close ties that can neither be separated nor divided owing to the fact that the religion along its rulings can be understandable properly through the language as it is the language of the holy Qur'an and the language of the noble Prophetic hadiths wherein lies its sanctity and significance. Furthermore, the interrelationship between language and religion is tight, considering that both are social phenomena that are unambiguous and succinct in addition to interdependence and interlace between the two terms, knowing that some religious terms may take wider dimensions in meaning than the common lexical meaning of the term in the everyday language, according to the strength of the term, its suggestion, literary and linguistic imagination employed.

The addressee finds that many religious phenomena such as existence or mysticism have no relationship to the form or text, given that intimacy and mysticism are models of religious thought in which the problematic of meaning and the ambiguity of its manifestations abound. Sufis and existentialists utilize language as a pillar in expressing their spiritual experiences, such as "immortality", "mortality", "eternal struggle concern", "spirits of lovers, Sufis, and poets". This research deals with several axes of these phenomena respectively, exhibiting how poets handled them in their poems as follows: the experience of the poet Mahmoud

Darwish - through a topic: The dialectic of Form and Existential Experience - as well as the experience of the poet Abdul Wahhab al-Bayati in a study – titled: The Dialectic of Form and the Sufi Experience) - approaching one of his outstanding poems. Third poet is Sheikh Jaafar - in his poem Smoke - as its poetic experience leads to a textual experience. The title of the topic will be (Form and Textual Experience) in a way that exposes the true value of the form and its close relationship to the poetic experience in the context of the presence of the poetic ego that answers the poetical questions in the light of the close relationship between formation and trial, the formation with its artistic and aesthetic orientation and the trial with its humanistic and cultural one.

The researcher follows the inductive approach in tracing the terms expressing the form and the existential, mystical and textual experience of the three poets. The analytical method can also be used to study the form and the three experiences' connotations, linguistically, fictionally, artistically, formally and semiotically. It could be concluded with some results, like: that both language and religion are capable of growth, evolution, and modernization. It can also be concluded that ancient religious concepts exist and are visible in modern poetry and that the same opinions are still followed except that the expression and term vary.

Keywords: dialectic of form and trial, Sufism, textualism, existentialism and complex poetic text.

مقدمة

في ضوء معطيات مقدمة البحث الموسوم (جدل الشكل والتجارب الدينية في النص الشعري المركب الحديث)، سيشتغل على مجموعة مداخل نقدية مهمة تعالج جملة من قضايا الشعر التي أتت على مفاصل كثيرة في علاقة الشعر بمحيطه الثقافي والفكري والحياتي، وهي بلا شك مداخل تسلط الضوء على تمثلات النص الشعري وحضوره الفاعل في أفق العالم، وكان في مقدمة هذه القضايا ما يتعلق بالجدل الذي يخوض في إشكالية الشكل والتجربة الصوفية؛ إذ وسم مبحثها الأول بـ (جدل الشكل والتجربة الصوفية) وهو موضوع حساس جداً، إذ نعالج به الظاهرة الصوفية وجدليتها مع الشكل، التي التفت إليها النقاد، وكانت تشغل الشعراء على حد سواء، ولا تكاد تخلوا قصائد الكثير منهم من شيوعها، الأمر الآخر الذي اشتغل عليه البحث هو الظاهرة النصية وارتباطها بإشكالية الجدل الحاصل مع الشكل، فوسمنا المبحث الثاني منها بـ (جدل الشكل والتجربة النصية)، الذي يعمل على إظهار قيمة الشكل وعلاقته بالتجربة الشعرية النصية في سياق حضور الذات، التي تجيب على أسئلة الشعرية في ضوء العلاقة الوثيقة بين التشكيل والتجربة النصية، الأمر الثالث الذي تعالجه الدراسة قضية الوجود وإشكالياتها وجدها وتداخلها مع الشكل؛ ولهذا وسمت المبحث الأخير الثالث بـ (جدل الشكل والتجربة الوجودية)، وفي ضوء هذه المعطيات الثلاثة، سأعمل على بيان أفعال التأثير والأداء على مستوى فعل التلقي.

وسيسلك الباحث المنهج الاستقرائي في تتبع المصطلحات المعبرة عن الشكل والتجربة الصوفية والنصية والوجودية عند الشعراء الثلاثة،

وكذلك يمكن الاستعانة بالمنهج التحليلي في دراسة الشكل ودلالات التجارب الثلاثة، لغوياً وخيالياً وفنياً وشكلياً وسيميائياً. ويمكن أن نخرج بنتائج مهمة، أبرزها: أن اللغة والدين لهما قابلية للنمو والتطور والتجديد، وكذلك يمكن التوصل إلى أن الأفكار الدينية القديمة قائمة وظاهرة أيضا في الشعر الحديث، ويتبع ذلك الآراء نفسها في المسألة، غير أن التعبير والمصطلح يختلف.

المبحث الأول: جدل الشكل والتجربة الصوفية

إن الخلود هو الهم النضالي الأزلي، الذي يسكن أرواح العشاق والمتصوفة والشعراء، وهو البحث المستفز عن استقرار الذات الهائمة المضطربة في وحل إشكالية الحياة المعقدة. وقد كان المناخ المحور الرئيس الذي عاشته قصيدة (المعجزة) للشاعر عبد الوهاب البياتي، إذ إن الحياة هنا محكومة بالموت وهذا بحد ذاته كاف بأن يقضي العاشق -المتصوف- الشاعر سنين عمره الطويل باحثاً عن إكسير الحياة في مختبرات الروح وتجليات العوالم الطبيعية، لا يتوقف عند نقطة معينة ولا تقنعه حالة معينة.

فالموت إذن مستقر الروح وموطن السكون والعجز عن حركية التواصل وديناميةالفعل، فهو انهيار للعواطف وتساقط لدفق الشعور الراقي نحو استمرارية إشعار الروح وانبعاث إشراقتها وتلاشي التراث الإعجازي العجائبي من موازنات وإفراز الحضارات، وهو الحالة التي تسكن فيها الروح وتنهي الحركة.

تبدأ قصيدة ((المعجزة))[1] للشاعر عبد الوهاب البياتي بداية شعرية كلية تسخر الكون كله لانطلاقتها، استناداً إلى طبيعة العتبة العنوانية

المطلقة التي تقود فيها دلالة (المعجزة) حراكاً شعرياً فلسفياً عميقاً ومفتوحاً، إذ يقول البياتي[2]:

سبح العاشق يا سيدتي في دمه
وانهار سور
الصين بعد المعجزة
واسترد الميت الحي حصان العربة
واستقرت روحه الهائمة المضطربة
في الغصون المزهرة عشه اللقلق
ونواه الثمرة

تبدأ القصيدة بالانهيار الكبير الذي يقذفنا به الشاعر من طريق تفجر الموقف الشعري في صورته الكونية المطلقة، بشكل تحولي سريع (سبح العاشق.. في دمه) ثم (انهار سور الصين)، وتبدأ بعدها التفصيلات الدقيقة التي تحدد موجودية الأشياء ومواقفها من الانقلاب الذي خض القيم، وهدد مصير المثل العليا، (استرد- الميت الحي- حصان العربة)؛ ليحقق نوعا من التعادلية التي تحفظ للكون المهدد بالسقوط توازناً ما.

ثم تنتحر الطبيعة في رحم هذا الهوس، ناكرة قدرتها على التحدي ومؤمنة بأقدار ذاتها، فهي لا تعرف إلا الامتثال، غير قادرة على التمرد أو التفكير بانتهاك حدود اللاممكن، وحبها هنا روتيني غير قابل للتغير أو التعارض مع قانونها الأزلي، وعبر سادية الفصول وأنانيتها يدخل البحث مرحلة الولوج إلى عوالم غريبة لا يعرف كنهها أو ما مخبوء فيها من مفاجآت قد تجهض البحث وتنهك إمكانيته[3].

إذ يقول البياتي[4]:

فإذا ما عرّت الريح قميص الشجرة
وهوت أوراقها ذابلة في المقبرة
مدّ من فصل إلى فصل يد الشحاذ
للنور
وقطرات المطر
كامنا كالنار في الأشياء مأسورا طليق
باحثا كالنهر عن مجراه
في أرض الخرافات
وغابات الحريق

فعلى أثر السقوط المتوالي لأثر الحياة الرئيسة، تتعاقب الموجودات في سفرها نحو العدم، فمنها ما يسقط في موقف العري والانسلاخ (عرت الريح قميص الشجرة)، ومنها ما يسقط في دائرة الموت المستمر (هوت أوراقها ذابلة في المقبرة)؛ لتصبح الضرورة القصوى في البحث عن أبسط أشكال الحياة هي التي تحفظ حدا أدنى من الاستمرارية بواسطة استدعاء القيم الأولية التي تكون الحياة (مد من فصل إلى فصل يد الشحاذ للنور وقطرات المطر)، التي تحتاج إلى كشف جدلي عميق من أجل توليدها وبعثها من جديد (كامنا كالنار في الأشياء)، ويبقى هذا البحث المضني محكوما بالوهم وبالموت (باحثا - كالنهر عن مجراه - في أرض الخرافات وغابات الحريق)، إذ تنتهي عنده كل الأشياء وتتوقف.

فأرض السحر والخرافة والأوهام جدباء لا تسعف الرؤية التي تبحث عن حقائق، ولا تمنح بذور الأعجاز أبسط أنواع القدرات القابلة للنمو والتحرك الحر في جسد الفضاء الخارجي؛ لأنها سجينة السكون

والعجز. ويستمر السفر المضني المنهك، ويسقط العاشق في وحشة البحث المنفرد، ويتواصل الإيمان المطلق بالوصول، وإصرار الطبيعة على تحدي نفسها واستمرارها في تطبيق نظرية التغيير الإجباري، فلا الطبيعة قادرة على تغير هذا الناموس المستقر، ولا العاشق بقادر على التخلي عن بحثه، كما عبر عنه البياتي بقوله(5):

كلما دقّ على أبواب قصر الساحرة
في الليالي الماطرة
غابت الأبواب والقصر؟
وخلاني وحيد
في مقاهي مدن العالم
أستجدي بطاقات البريد
فلماذا طال رغم الملتقى هذا السفر؟
ولماذا جفّ في الليل
على نافذة المقهى المطر؟
وعلى الأشجار في الشارع والقلب
وأسوار السجون؟

ويأخذ البحث مدى أوسع، عندما تدخل في حلقاته الرئيسة قوى خفية تستعمل طاقاتها الكامنة من أجل الوصول (كلما دق على أبواب قصر الساحرة)، إلا أنها لا تجدي نفعا (غابت الأبواب والقصر) سوى أنها تستدل من ساحة القصر كل القوى البشرية المساعدة على طبيعة الفعل الإنساني، التي يمكن أن تضيف شكلاً إيجابياً لعملية البحث (وخلاني وحيد)؛ مما يؤدي إلى إحداث هزات عنيفة في مستوى الإيمان الكلي الذي تحركه مولدات خفية لا شعورية، إذ يبدو التساؤل هنا منطقياً بعض

الشيء (فلماذا طال - رغم الملتقى - هذا السفر)؛ أي أن هناك إيماناً مطلقاً بتحقيق (الملتقى) على الرغم من هذا المخاض العسير الذي يفضي في النهاية إليه، إن هذا الشعور المتقاطع هو الدافع الديناميكي لتجاوز حالة السقوط والانتهاء على نحو يقدّم التجربة بوصفها حالة شعرية بالغة العمق، والصيرورة تكون مؤهلة لبلوغ أعلى مراحل التشكيل الشعري، اعتماداً على زخم اللغة والصورة والإيقاع.

وتغرق الكلمات في صمت رهيب قاس وتفقد معظم دلالاتها إن لم تكن كلها، ويتحول البحث إلى محاولة يائسة لإمساك الخيط الرفيع في بريق السماء؛ أملاً في الإنقاذ وأخذ جرعة جديدة من الإمكانية القادرة على المواصلة وانتشال العاشق في حالة الغرق الأكيد في نهر الرحلة النهائية إلى الداخل، وهي تغوص في أتون تجربة تستدعي التاريخ والأسطورة والذاكرة والحلم؛ لتؤلف من مشتركاتها صورة لفضاء القصيدة(6):

وأنا أغرق في نهر الجنون
عندما عدنا،
وعاد العاشقون
يذرفون الدمع في صمت،
ويبنون الجسور
ولماذا خذلتنا..
يا إلهي الكلمات
عندما معجزة القديس لم تنفع
ولم ينفع عويل الساحرات

تدخل عملية البحث مرحلة جديدة من مراحل الخطورة والتعقيد؛ عندما يتداخل الشعور باللاشعور والمدرك بالمحسوس والثابت بالمتحول (وأنا أغرق في نهر الجنون)، فتتسع دائرته لتصبح قضية مصيرية يتوقف على نتيجتها موقف الوجود (عندما عاد وعاد العاشقون)، ويأخذ البحث شكلين من أشكال النضال فمرة يتوقف على حدود الاستجابة السلبية (يذرفون الدمع في صمت) ومرة أخرى يتحرك بإيجابية متفاعلة (ويبنون جسور)؛ لكن القضية تبقى أعقد من أن تحل (ولماذا خذلتنا يا الهي الكلمات) حتى باستعمال القوى الغيبية المتفجرة عندما معجزة القديس لم تنفع واستدعاء القوى المضافة من العوالم الخفية (ولم ينفع عويل الساحرات)، في توظيف شعري عميق للأسطورة والحكاية الشعبية.

ويستمر البحث عن ربيع الحياة بين تموز الراحل وتموز المنتظر، إذ لا يترك تموز الراحل وراءه سوى الخراب، ويدخل الخراب ويدخل الإنسان على إثره في سبات قسري تخفت فيه الحركة بانتظار تموز القادم الذي يحمل معه الربيع الجديد القديم، إذ تتجلّى أسطورة الخصب في تشكيل الصورة الشعرية الكثيفة واللغة الخصبة(7):

بعد أن سرنا وسار في جثة تموز
إلى البحر البعيد
عاد يطفو من جديد
حاملا تاجا من الليلك والعشب وأزهار
جبال المستحيل
وعلى تابوته النهري طارت بجعة
كادت وهمت بالرحيل
وعلى الشطان أضواء قناديل الربيع

وعويل الكهنة
تحت أقواس رماد الأزمنة
وهم يبكون تموز القتيل
حاملين القمر الميت
في موكب عشتار الجليل

ويبقى واقع الموت وحلم الحياة همَّ قطبي الصراع الإنساني الذي يكون الإنسان فيه شاهداً ومنقاداً في موكب الموت (سرنا وسار النهر في جثة تموز إلى البحر البعيد)، وفرحاً مندهشاً في موكب الحياة (عاد يطفو من جديد)؛ لكنه لا يلبث أن يحاصر، ويصبح حلم الربيع والحياة مهددا على الدوام بالموت الموسمي (حاملا تاجاً من الليلك والعشب وأزهار جبال المستحيل)، ويصبح الموت هو القاعدة، بينما الحياة هي الاستثناء، إذ يسيطر الموت على كل المرافق التي يمكن أن تتنفس منها الحياة (تابوته النهري - أضواء قناديل - عويل الكهنة - أقواس رماد الأزمنة – يبكون (تموز) القتيل حاملين القمر الميت).

إن البكاء على رحيل تموز هنا هو البكاء على الحياة والخلود والمجد الأصيل، فرحيله مثقل بالعذابات التي تؤرخ البشرية، ونقص مضاجع البشر؛ إنها اللعنة التي تفسد على الإنسان التلذذ بمباهج الحياة واحتفاليتها، فجنة العشاق مكتوب لها أن تتلاشى مع رحيل تموز، فلا شيء غير الرحيل ولا حيلة غير البكاء، وهنا تتقمص الذات الشاعرة روح الأسطورة؛ لتتحول من تجربة خارجية إلى تجربة داخلية مشبعة بالرؤيا(8):

آه من ليل المحبين الطويل
وقطارات الجليد

وعذابات الرحيل
باطل،
لا شيء تحت الشمس يا حبي الجديد

لكن الذي يمنح الإنسان قوة أكبر من أن تجهض هو الصبر الذي يحول كل فشل وقهر إنساني إلى مولد جديد، يبعث في الإنسان طاقات جديدة لمواصلة البحث واستمراريته، رغم كل محاولات الانتهاء والسحق والتحطيم الذي تتعرض له النفس البشرية (آه من ليل المحبين الطويل - وقطارات الجليد - وعذابات الرحيل)[9]، إلى الحد الذي يفقد الإنسان شيئا من المستوى العنيد الذي يمتلكه في نضاله (باطل، لا شيء تحت الشمس يا حبي الجديد)، وتقوم الإنسانية الباحثة على استمرار حركة الروح الحية في إنسانيتها باستدعاء تموز القادم وتعجيل حركته؛ لتشترط عليه عدم الرحيل كي ينتزع منها ثوب الخوف الكاتم على أنفاسها، أملاً أن يضرب أوتاده في أعماق الأرض، ويرفض دورة الرحيل الاعتيادية، إنها دعوة لتمرد تموز وتأجيج عنفوانه في إعادة إنتاج شعرية للأسطورة، تتسلم فيها الذات الشاعرة مقاليد الحراك الشعري الذي يتوغل في الزمان والمكان والرؤية والفعل[10]:

آه عريني من العري ومن ثوب الثقيل
فانا نائمة وحدي...
هنا تحت سماوات
مجاذيب النخيل
لن يقبل شفتي إنس ولا جن،
ولا طيف حبيب
باعني النخاس للسلطان،

والسلطان
للعبد الطريد
فأنا عبدة عبد (الأسود – الأبيض)
في مستنقع الشرق الكريه

هنا يصبح الوصول إلى الذات الباحثة المجردة هو الهدف (عريني من العري)؛ لأنها افتقدت الدفء البشري الوجودي والمتخيل (نائمة وحدي هنا - لم يقبل شفتي أنس ولا جن ولا طيف حبيب)، فسقطت القضية هنا في وحدة مدمرة، تحولت فيها إلى بضاعة (باعني النخاس والسلطان للعبد الطريد)، فتدور سببية وسط الثالوث الذي يشكل ضداً بشرياً هائلاً، يحاول دائماً إلغاء الوجود الحقيقي ليثبت الوجود الموهوم بدلالة (النخاس - السلطان العبد الطريد)، في استعادة حكائية ودرامية للتجربة الشعرية.

وهكذا يتراكم السقوط الحضاري؛ كي يدخل البحث مرحلة صعبة من مراحل التحدي، تحدي رسمية القوانين التي استهلكت مبادئ المجتمع وجعلت إنسانه يعيش في مساحة الفراغ القاتل بين تموز الذاهب وتموز الآتي، وهذا يشكل مصدراً قوياً ضد تيار البحث عن الخلود؛ لأنه لا يحتوي إلا على أشيائه التي أرهقها الصدأ، ووضعها خارج احتمالات الولادة والإبداع، إذ تبقى الذات الشاعرة في حالة توقد واستثارة وتحدٍّ[11]:

آه عريني وعريها
وسرنا خطوات
فلماذا خذلتنا،
يا إلهي،

الكلمات
عندما معجزة القديس لم تنفع
ولم تنقذ هوانا الصلوات

وستكون أي محاولة لإيجاد ملامح أو خصائص مميزة ما هي إلا ضرب من ضروب المستحيل (آه عريني وعريها)، ويستقر البحث مرة أخرى في مستودع الفشل الذي لا تستجيب لإنقاذه حتى القوى الإلهية (ولم تنقذ هوانا الصلوات)، في إشارة إلى أن الحلّ هو على الأرض بقوة الذات الشعرية لا بقوة الاتكاء على الخارج مهما كان.

ويحقق البحث الدائب عن فكرة الخلود المطلقة لذة فريدة تولد من إشكالية الصراع القائم بين مأساوية الفراق وفرح اللقاء، إذ يقول [12]:

وهي في المذبح بعد العاصفة
تتمرى في عيوني خائفة
لم نقل شيئا ..
وسار النهر للبحر البعيد
وافترقنا والتقينا ..
وابتدأنا من جديد

إن البداية هنا (وابتدأنا من جديد) هو انتهاك للحدود المستحيل وإفراز جديد للبحث المبدع الذي يخلق العناصر القيمية والثورية للخلود، إذ إن القضية الأزمة حتى في انحصارها بين الحدود الضيقة للموت (وهي في المذبح بعد العاصفة) تتفجر منها منابع الحياة (تتمرى في عيوني خائفة)؛ ليتحقق به ذلك وجه من وجوه التوحد (لم نقل شيئاً) المهدد بالانفصال (وافترقنا)، والمحكوم بالوحدة الإنسانية الدائمة (والتقينا)؛

ليصبح الخلود بالبحث والإبداع القوى الكبرى التي تستحق الموت الذي يلاحق البشرية ويهددها بالفناء الذي كان ولا يزال من أعقد مشكلات الوجود التي تعسرت إزاءها الحلول، فهي مشكلة الإنسان الأزلية سواء على مستوى الأسطورة أم الحكاية أم الدراما، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

إن سيمفونية الخلود (المعجزة) التي عزفها البياتي بهذه الشاعرية وهذا العمق، واحدة من القصائد العربية التي تحمل زحماً شعرياً وثقلا فكرياً وفلسفيا ممتازا، التي تمثل دورة النضج الشعري عند البياتي، فهي حامل أصيل وحيوي للتجربة الإنسانية منذ أقدم العصور، وقد تقمصتها الذات الشاعرة في هذه القصيدة، وغذتها بطاقة معرفة ثرية تشتبك فيها القوة الأسطورية مع القوة الصوفية مع القوة الشعرية الذاتية، على النحو الذي يكون بوسعها بلوغ مرتبة العلامة السيميائية المشبعة في عتبة العنوان (المعجزة)، بكل ما تنطوي عليه من خزين دلالي هائل لا يمكن حصره بقيم دلالية محددة.

المبحث الثاني: جدل الشكل والتجربة النصية

للشكل علاقة وثيقة بالتجربة النصية التي هي انعكاس للتجربة الشعرية، فالتجربة النصية هي خلاصة التجربة الشعرية التي تبحث عن شكل مهيمن يلائمها في شكل تختاره، ويستجيب لأفقها وفضائها بوصفها تجربة ذات عمق إنساني تظهر ظهوراً جمالياً في قصيدة ذات شكل محدد من أشكال التعبير الشعري المعروفة.

يمكننا النظر في قصيدة "الدخان"[13] للشاعر حسب الشيخ جعفر بوصفها قصيدة تقودها التجربة الشعرية إلى تجربة نصية، وتقودها التجربة النصية إلى شكل شعري ملائم لها ومستجيب لأفقها الشعري،

وتخضع هذه القصيدة أساساً لحركة الفعل وما يحمله من موروث معنوي مختزن مضافاً إليه الأبعاد التأثيرية الجديدة التي يتمخض عنها السياق العام للقصيدة، فقد استطاعت الذات الشاعرة أن يستنفد كل الكوامن الإبداعية في الفعل، ويفجرها إلى الدرجة التي جعلته يتحرك على مساحة القصيدة بكل إمكانياته وعطائه(14).

ولم تكتف الذات الشاعرة بهذا، بل أسبغت عليه دلالات إبداعية جديدة جعلته يخترق دائرة تأثيره المحدودة ويتحرك خارجها؛ مما زاد من ألفة القصيدة ودسامتها، ولعل زمن كتابة القصيدة ومكانه، بما شكلاه من بعد عن مكانية حدثها وتجربتها كان له الأثر الكبير في هذا التأجج والتماوج الذي تعيشه أفعالها، ولم يكن المكان بما يحتله في الذهن من قابلية على الحركة أقل خطورة في منح الصورة تواصلاً حركيا متوافقا مع حركة الأفعال، وطريقتها في نسج الشكل الشعري المتوافق لطبيعة حراكها داخل أفق المكان.

أما من حيث الزمن، فقد بنيت القصيدة على على أكثر من مستوى، الأول الزمن الحاضر المستمد من لحظة إشعاع زمنية قائمة مشحونة بحرارة الفعل واستمراريته ودفقه ومطاوعته لخط الحدث، فيرتفع تأثيرياً بارتفاعه وينخفض بانخفاضه، كما يرى محمد صابر عبيد "وقد قسم على أربعة أقسام يفصل بينها المونولوج الداخلي المكرر الذي يجسد في القصيدة المستوى الثاني المحلق في أجواء الماضي، عبر السفر الداخلي من خلال خيوط الدخان الضبابية الباعثة على التأمل والاستغراق في عالم الماضي بلوعة وتحسر وحرقه"(15).

وعلى الرغم مما عرف عن البحر السريع من سرعة متدفقة في إيقاعه، إذ إن القالب الموسيقي للبحر الشعري بدلالاته المعنوية ذات الصلة؛ يؤدي دوراً كبيراً في صياغة شخصية البحر الموسيقية، ومنحه أبعادا تتناسب ومستوى الضغط النفسي والشعري، الذي تمارسه

التجربة على القصيدة، وبهذا فقد شكلت العناصر الثلاثة للمونولوج الداخلي انعطافاً في حركة وزمن القصيدة، وكان المونولوج معبراً عن حيوية القصيدة وتجربتها في النص والشكل بطريقة تتلاءم مع خصوصية التعبير الشعري المتركز في بؤرة الموضوع، ويتضح هذا في الآبيات الآتية للشاعر جعفر قائلا(16):

دخن ودخن، ليس غير الدخان
وأسال بقايا الكأس في كل حان
كف مضى الماضي وفات الأوان

إذ يأتي دائماً في أعقاب اكتمال الصورة التي تجيء دائما بصرية مرئية، فعلى حين ينطلق المونولوج الأول بعد بداية بطيئة يتحقق فيها استقرار نمطي للحركة وثبات لرتبتها على هذا النحو الذي يمثل علاقة الذات الشاعرة بالمكان(17):

يمتصني الحائط
رطوبة أقرا فيها وجهي القانط

لا تلبث أن تتحول هذه الحساسية متسارعة من وجهها الآخر، ويكون التحول باستعمال ضمير المخاطب "أنت"؛ ليتحقق الفصل في مادة الحدث، وتتغير سرعته على أساسها بأسلوب تصويري داخل فضاء الشكل الشعري(18):

وأنت في المسرح،
في المرقص،

في الشارع
في الباص في المترو،
يلفّ الفراء
أكتافك العارية

فتأتي الحركة متلونة ومستجيبة استجابة مطلقة للمكان، فهي موضوعية هادئة منظمة ((في المسرح))، وموضوعية صاخبة يتداخل فيها المنطق باللامنطق ((في المرقص))، ومنوعة غير متجانسة السرعة والاتجاه ((في الشارع))، ومنظمة متجانسة الاتجاه ((في الباص))، ومتجانسة السرعة هائلة التعجيل ((في المترو))، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على وعي نمو الزمن، من طريق وحدة المكان التي تستنفد قابليته المفردة على منح الموروث الدلالي الدفين فيها، وعلى الرغم من هذا النمو الحركي في الصورة، إلا أنها تنتهي نهاية مستقرة ثابتة، تقود إلى استقرار الشكل الحاوي للتجربة(19):

رائحة الثلج الصغير الناعم الأول
في شعرك المهمل ..

وكان هذا التحول الزمني تحولاً خارجياً صاحبه ثبات داخلي في عناصر الصورة الرئيسة التي تمثل بؤرة الحراك الشعري المكاني والشكلي، ومما يلفت النظر أن الصفات المستعملة هنا ((الصغير – الناعم – الأول)) تتجه نحو تضييق دلالة الموصوف وتحديده، وهذا يتناسب مع سرعة المقطع السابق، إذ إن السرعة كلما زادت ضاقت المسافة، وهناك تناظر منتظم بين سرعة الزمن في المكان، وبين تعاقب الصفات.

وفي حين تكون الحركة في القسم الأول منفردة أحادية، تأتي في القسم الثاني متحدة مزدوجة على هذا الشكل(20):

يشحب في المقهى نشيج الكمان
تذوب في أصابعي الجائعة
أكتافك العارية..
نرقص تحت الثلج،
في الشارع ..
نركض تحت الثلج في الشارع
يضحك منا،
مثلنا،
عاشقان
نبحث عن تفاحة أو كسرة في زحمة المائدة
نبحث عن لفافة واحدة
عن أي شيء نرتمي ضاحكين.
ينزلق الحرير،
يخبو في العيون القمر
تفتل الريح على السطح يضيء السحر
شباكنا المبتل شيء مثل طعم الثلج والبرتقال
طعم الليالي الطوال
في الشفة السفلى أو الشعر إذا ما انهمر ..
غطى هضابا أو ذرى عالية ..
مهجورة عالية ..

ويأتي اتحاد الحركة بعد خلق حركة جزئية داخل الثبات العام للصورة ((يشحب في المقهى نشيج الكمان))، وتأخذ الحركة مدى فعلياً يتناسب وطبيعة الاتحاد، فتجيء أولا موضوعية لكنها متألقة ((ذوب في أصابعي الجائعة .. أكتافك الرائعة))، ومتسقة عبثية حرة ((نرقص تحت الثلج، في الشارع))، ومتسقة حرة متواصلة ((نركض تحت الثلج في الشارع))، وتستمر الحركات المتحدة تترى ((يضحك منا، نبحث، نرتمي، ضاحكين))، وكلها حركات انسيابية ممتلئة تهدف إلى صياغة عالم خاص، يلغي الكثير من مقررات وطقوس العالم الخارجي المعتمد على منطقة الأشياء وعقلنتها؛ لتتمخض هذه الحركات المتداخلة، النابعة من مصدر شعوري وعاطفي مشترك، إلى أربع حركات متقابلة تكوّن معادلة حركية تكون منتظمة وتؤسس لشكل شعري يستجيب لطبيعة هذه المعادلة الشعرية في واقعها النصي[21]:

ينزلق الحرير
تنفتل الريح يخبو القمر
يضيء السحر

فالحركة الأولى ((ينزلق الحرير)) هادئة مموسقة ترتبط في الذهن بطقس ذي احتفالية خاصة، وعلى الرغم من أن الحركة تنازلية غير أنها انعكاس إيجابي، في نتائجها في حين يقابلها ((يخبو القمر)) حركة تنازلية ذات طابع مأساوي مثقل بالحزن، تأتي ((تنفتل الريح)) حركة متصاعدة ذات فعل إيجابي، وكأن هناك توازنا حركياً متقاطعاً بين ((ينزلق الحرير – يضيء السحر)) وبين ((تنفتل الريح – يخبو القمر))، ثم يبعث الشاعر في بعض صوره حركة مفاجئة استثنائية ((أو الشعر إذا ما انهمر)) .. ((غطى هضاباً أو ذرى عالية)) فصوت الشعر

وحركته وامتداده شبهه بالمياه التي تنهمر بكثافة وتواصل سريع ومنظم، بحركة دينامية وفعل متجاوز يحقق في الصورة تعاطف الذات الشاعرة معه والإعجاب الكبير به عبر منحه هذه الصفة التصاعدية، التي يحول بها الجسد الإنساني بكل روعته وأنوثته المتدفقة المشتهاة إلى طبيعة كاملة ((غطى هضاباً أو ذرى عالية))؛ لتكتمل صورة الفعل ويفقد الحاضر جزءاً من مرونته، فيسمح لصوت الماضي بأن يصدح مرة أخرى بنشيج مضمخ بالحزن الشفاف المتهدج، وهو ما يسهم في تشكيل بناء شعري يتفاعل فيه فضاء الذات الشاعرة في تعبيرها عن التجربة طبيعة الشكل الشعري الملائم لها، لاسيما حين يتم تكرار اللازمة الشعرية الضاغطة على الشكل العام للقصيدة بطريقة عالية الهيمنة(22):

دخن ودخن،
ليس غير الدخان
وأسال بقايا الكأس في كل خان
كيف مضى الماضي وفات الأوان

وتبقى الحركة في القسم الثالث من القصيدة متحدة مزدوجة، تنمو فيها الحيوات الشعرية على صعيد اللغة والصورة والإيقاع(23):

وفي كتاب واحد في السرير
تقرأ أو نسمع لحنا صغيرا
ونشرب النبيذ ..
في المسرح نمضي هذه الأمسية الناعمة؟
أو مرقص تلتهب السيقان في أضوائه الغامضة ؟

أم أننا نحتفل، الليلة في الغرفة
مائدة صغرى ..
وتانغو حنون ..
وباقة حمراء ملتفة
أجمل من ذا..
أيّ شيء يكون
وانفلتت أقدامك الحافية
تغزل ثوب الرقصة العارية

تبدو الحركة موضعية مستقرة من حيث الشكل العام والخيارات المتعددة، التي تتلون بتلون الاختيار وتتشكل حركتها انطلاقاً من طبيعته، وهي تتحول مرة إلى حركة محسوبة مقررة ((في المسرح نمضي هذه الأمسية الناعمة؟ ثم إلى حركة عنيفة باعثة على الاشتهاء والتأجج))، أو ((مرقص تلتهب السيقان في أضوائه الغائمة؟))، أو حركة تتناسب تماما مع موضوعية واستقرار حركة الشكل العام القائم ((أم إننا نحتفل الليلة، في الغرفة))، الذي ينتصر في النهاية لتنبعث في أجوائه حركة جديدة، تختصر كل أشكال الحركات السابقة المفترضة، لا بل تلغيها لأنها تكاد تجمعها وتختزلها ((مائدة صغرى + تانغو حنون + باقة حمراء ملتفة))، ليكون هذا القرار نقطة انطلاق لحركة جديدة يسهم فيها فعلان يتمتع الأول ((انفلتت- أقدامك الحافية)) بإيقاع راقص ذي تعجيل قويم في دوره في تشكيل الصورة، ويتمتع الثاني ((تغزل – ثوب الرقصة العارية)) بتألق الحركة وانضباطها.

تأتي الصورة هنا مبنية بناء حركيا محكما، إذ إن الإيقاع الذي توقعه أقدامك الحافية في حيز المكان يمنحها دفقا حركيا أكبر الفعل ((انفلتت))، الذي يقوم ببناء الصورة من الأساسية العتبة تغزل؛ أي أن

الحركة هنا هندسية بنائية منظمة، فالفعل ((تغزل)) ذو صفة تأثيرية غاية في الدقة والانضباط، يباشر في استكمال العناصر الأساسية للوحة؛ فتبلغ بذلك أقصر مراحل عنفوانها وألقها؛ ليتسرب شيء من حرارتها إلى المنولوج الداخلي[24] الذي أعقبها، فيأتي أكثر مرونة وقابلية على التنغيم من ذي قبل بتكرار اللازمة[25]:

دخّنْ ودخّنْ،
ليس غير الدخان
واسأل بقايا الكأس في كل حان
كيف مضى الماضي وفات الأوان

وبهذا يقوم المونولوج بامتصاص كامل الفعالية الحركية للفعل الشعري؛ لتنتهي القصيدة بحركة غاية في البطء والتعقيد والاستلاب؛ وكأنها أكملت دورتها وابتدأت من جديد، وكأن تجربة الذات الشاعرة قد امتزجت بالتجربة النصية في إطار شكلي محدد[26]:

يمتصني الإسفلت
طيرا أضاع الصوت،
تمتصني البارات
وجه نبي مات

ويمثل هذا بالنسبة للقصيدة النهايات الضائعة المتلاشية، التي يلتهم فيها سعة الجو وانفتاحه ببقايا الخيوط الدقيقة للدخان المتصاعد من واقع القصيدة ومكانيتها، فهو كلما تصاعد أكثر، ضاع أكثر حتى يصل إلى

مرحلة معينة هي أعلى قمة يمكن الوصول إليها والتلاشي فيها، غير أن الشاعر لا يعطي لهذه الحالة صفة العمومية المحض، إذ إن خيوط الدخان المتلاشية ستبقى تشكل شيئاً ما في جسد الكون من طريق المعادلة المطروحة ((طيرا أضاع الصوت - وجه نبي مات)) فالطير - النبي يؤلف أرضية تلغي عنصر العدم، فحين يضيع الزمن في الصورة الأولى ((طيرا أضاع الصوت)) يبقى المكان، وحين يضيع المكان في الصورة الثانية ((وجه نبي مات)) يبقى الزمن.

إن استعمال الفعل ((يمتصني)) بفعل ارتباطه الوثيق بالدخان، أحدث كثافة كبيرة في خاتمة القصيدة، صورت الحياة بأنها في أجمل صورها وأحوالها، لا تكون سوى دخان يتصاعد عاليا ثم يتلاشى[27]، وفي هذه الحالة تكون نهاية مؤلمة، ولعل التناغم الصوتي الموجود بين ((ص – س – ص – ص)) في هذا المقطع، فيما يحدثه من أصوات أقرب إلى الصفير تضيف شيئاً جديداً إلى البناء المأساوي للصورة.

ولم يكن استعمال ((البحر السريع)) في القصيدة محض مصادفة موسيقية عابرة، بل كان هناك تزاوج كبير بين الحركات الشعرية، التي تمخضت عن تجربة القصيدة وبين الإيقاعات المتنوعة لهذا البحر، وكان الخروج عن النظام السيمتري لتفعيلات البحر ((مستفعلن- مستفعلن- فاعلن)) له ما يبرره فنياً.

ولم يكتف الشاعر باستعمال جميع الزحافات المسموح بها حسب، بل تجاوزها إلى ما يخدم معنى الجملة الشعرية ومستوى انسياب الحركة فيها، فمن الأبيات ما يبدأ بتفعيلة واحدة ((مستفعلن)) وأخرى ((فاعلن))، ومنها ما يأخذ تفعيلتين ((مستفعلن)) وينتهي بـ ((فاعلن)) أو ثلاث تفعيلات ((مستفعلن))، وأخرى ((فاعلن))، مع أن ((مستفعلن)) تأتي ((مستفعلن)) وأحيانا ((متفعلن)) كما أن ((فاعلن)) تأتي ((فعلن)) و((فعلن)) وطول البيت وقصره، إنما يتناسب مع طبيعة

الدفقة الشعورية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعنى، من حيث طبيعة الدلالة وقوة الزمن الفاعل فيه.

وعلى الرغم من أن هذا لا يعد خروجاً تفصيلياً على البحر أو تطويراً له، غير أنه مع ذلك يشكل خطوة إيجابية في سبيل تطوير الإيقاعات الموسيقية داخل البحر وتنويع تنغيماتها، وعلى الرغم من أن البحر السريع يمتاز بسرعة إيقاعه، إلا أن إيقاعه في القصيدة كان خاضعاً لسيطرة المعنى وظلاله، فكلما طال البيت الشعري اتسع إيقاعه وتسارع وكلما قصر باتت الحركة فيه أقل سرعة ودفقاً ومرونة.

وكان تعدد القوافي وتنوعها يتناسب مع تعدد الحركات وتنوعها، فمرة تأتي ساكنة يفرض عليها حرف الطاء المستعلي ثقلاً وسكونية كبيرة حائط - قانط، ومرة تأتي هادئة ممسوقة ((الأول – المهمل)) وفي المونولوج الداخلي تأتي بنهايات مفتوحة ممدودة ((الخان – حان – الأوان))، وتتوزع على مساحة القصيدة توزعاً كاملاً، فمنها ما ينتهي ضعيفاً متهالكاً ثقيلاً ((الإسفلت – الصوت – البارات – مات))، ومنها ما ينتهي متوازناً في هدوئه وامتداده الموسيقي ((حنون- يكون- السرير- صغير))، ومنها ما ينتهي على شكل ومضة موسيقية موقعة توقيعاً بطيئاً نوعاً ما ((الجائعة – الرائعة – المائدة – واحدة – عالية – عارية – الناعمة – الحافية – العارية –الغائمة))، ومنها ما يكون بتوقيعه الموسيقي أسرع حركة ((القمر – السحر)) بحيث يشكل تنوّع الحركات تنوعاً إيقاعياً أضفى على القصيدة دينامية أكبر.

المبحث الثالث: جدل الشكل والتجربة الوجودية

التجربة الوجودية في الشعر الحديث تجربة أصيلة منذ أن أسهمت الوجودية في تغيير وجهة نظر الإنسان نحو الكثير من المفاهيم، وفي

مقدمتها الحرية، وهو ما عزز قيمة التوجّه نحو الفنون كلها، وقد حمل الشعر على نحو مخصوص التجربة الوجودية بأشكالها المختلفة؛ كي تجيب على سؤال الحرية من طريق الشكل الشعري المعبر عن طبيعة التجربة، في سياق تعبيري سيميائي يعطي الشعر قيمة تأثيره على هذا المستوى.

للشاعر محمود درويش قدرة كبيرة على منح اللغة الشعرية استعداداً فائقاً للانشطار والتحريض والتحدي، فهو يستقطبك فجأة ويلقي بك دون قرار في مطحنته الشعرية، ويسد عليك منافذ الاتصال الخارجي، ليمنحك هواء جديداً يعوضك عن أوكسجين الطبيعة عبر شكل شعري لافت ومغرٍ وحقيقي، وقصيدة (أحمد الزعتر)[28] بتناميها الدرامي تحقق جزءاً كبيراً من خاصية درويش هذه، فتعطيك نفسها مرة وتمنعها مرة أخرى بهدف التأثير في عامك الداخلي لتقودك بعد ذلك إلى منابعها السرية، وهي عبر تجليات أحمد الزعتر تفرز صراعاً أزلياً قائماً عبر العصور بين الولادة والعدم، وقد استطاع الشاعر أن ينتقل بقية أحمد الزعتر من الخاص إلى العام ولم يجعلها قضية الإنسانية جمعاء.

يقف أحمد الزعتر عبر تجلياته المستمرة المنوعة في مفترقات طرق عديدة تأخذ هي الأخرى أشكالاً مختلفة باختلاف الحالة من حيث حيويتها ودرجة خصوصيتها، لكن الهمّ الأول يبقى محاولة اكتشاف الولادة الحقيقية التي ترسم صورة المستقبل بكل دقة ووضوح، كما صورتها القصيدة على نحو تمثيلي عالٍ[29]:

كان اكتشاف الذات في العربات
أو في المشهد البحري
في ليل الزنارين الشقيقة

في العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في
إناء الموز
وانسحبت
يريد هوية فيصاب بالبركان

فيأتي تلمس الخطوط الأولى لذلك (كان اكتشاف الذات) في مجموعة من المظاهر التي تجسد إلى حد كبير أرضية المحيط النفسي والموضوعي، الذي يتحرك من طريقه البطل المستلب، فاكتشافه للنقطة المركزية التي تهيئ له فرصة تحديد الطريق يأتي عبر سلسلة من النماذج النقيضة التي يحاول أن يستل منها خيوط الولادة، وهي تحتل حيزاً كبيراً من مساحة الفعل السياسي والاجتماعي له (العربات + المشهد البحري + ليل الزنارين الشقيقة + العلاقات السريعة + السؤال عن الحقيقة)، إذ تمثل مفردات تلخص العالم المشكل الذي يتحرك البطل في إطاره (الرتابة والضياع + الشعور بالأمل البعيد الذي يوفر إحساسا عميقا بقرب تلاشيه + القهر والاضطهاد + انعدام القيم عبر سيطرة العرف الآلي + البحث الدائم عن الذات)، إذ تتمظهر المقولة الوجودية في سياقها الفكري والثقافي.

وعلى الرغم من اتساع رقعة الزمن (عشرين عاما كان يسأل) إلا أن الولادة كانت نية سريعة (لم تلده أمه إلا دقائق ... في إناء الموز)، الذي يجسد هنا رمزاً للحياة اللحظوية التي لا تلبث أن تتعفن وتنعدم

وتبقى الازمة قائمة في البحث عن ولادة حقيقية غير مزيفة، تكون من أولى شروطها الديمومة والاستقرار (يريد هوية)، إلا أن العدم الذي يحمل قدرة فريدة على الاستجابة السريعة لقتل الحياة يلغي الأمل ويسحقه (فيصاب بالبركان)، وتأخذ عملية الصراع بين الولادة والعدم مدى أوسع، ولاسيما حين يحضر دال (الهوية) بما ينطوي عليه من حساسية كبيرة تتعلق بمنطق الحرية وعلاقته بالوجود(30):

ومن المحيط إلى الخليج،
من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدون الرماح
وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا
ويقفز
أحمد الآن الرهينة
تركت شوارعها المدينة
وأتت إليه
لتقتله

ويتوفر الوقت الكافي لإعداد المستلزمات الرئيسة التي يمكن بواسطتها إجهاض هذا الحلم المستمر بالولادة (كانوا يعدون الرماح)، بينما يستمر البطل في الجانب الآخر من مساحة الفعل والتحرك بمحاولاته التي لا تعرف اليأس من أجل الوصول (يصعد كي يرى حيفا .. ويقفز)، إلا أن هذه المحاولة التي كان يعتقد أنها مجدية، ما هي في الحقيقة إلا حملاً كاذباً؛ لأن قوى العدم تسللت إلى الداخل ومنعت التلاقح والإخصاب فسقطت المحاولة (أحمد الآن الرهينة)، وسقوطه هذا بعث جديد في المظاهر الثانوية للعدم، حياة جديدة لتعمل على الإسهام في

توسيع قاعدة التخريب المبدئي وتدويلها (تركت شوارعها المدينة.. وأتت إليه لتقتله)، إذن ليس هناك من سبيل لها غير القتل الذي يتناسب وخصوصيات تكوينها العرفي والنفسي، إلا أن كل المحاولات العدمية إزاء إصرار أحمد وتحديه لا يكتب لها النجاح؛ لأن أحمد الزعتر الرمز الشعري الفاعل هو الذي يبني الشكل الشعري المستجيب للتجربة الوجودية التي يحملها في حلم هويته، مهما طال زمن اغتصابها(31):

أنا أحمد العربي – فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار – فليأت الحصار
وأنا حدود النار – فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كل الناس

لأن ثمة قوة متجددة هائلة تسكن وتعمل على شحنه باستمرار بطاقات لا حدود لها، تساعده في إيقاظ روح البحث والنضال وتوفر له مرتكزات جديدة للتحدي (أنا أحمد العربي – فليأت الحصار)، ويضاف إلى القوة هنا عنصر جديد هو الوعي (جسدي هو الأسوار – أنا حدود النار) وتكون النتيجة إزاء هذا الموقف طبيعية (أنا أحاصركم)؛ لتغيير موازين القوى هنا، وتنسحب إلى جانبه عبر توكيد الموقف وتعزيزه (أحاصركم)؛ ليحول القضية بعد ذلك إلى عموميتها المطلوبة، التي تمثل بحد ذاتها هدفا أكبر (وصدري باب كل الناس فليأت الحصار) ليسجل هنا حضورا مؤثراً وقوياً بوعي وإدراك متصاعدين، ويتحول هذا الحضور إلى إصرار على استكمال الدائرة الحلمية وهي تعمل في

ظلّ هيمنة الحال الشعرية الطالعة من رحم التجربة، والذاهبة إلى تشكيل فضائها الشعري؛ انطلاقاً من طبيعة التجربة وعنفها وسخونتها، بحيث يستجيب الشكل الشعري بقوة لضخامة التجربة وخصبها، كما في قول الشاعر(32):

صاعداً نحو التئام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى
وتنفصل البلاد عن المكاتب
والخيول عن الحقائب

فقد تعرضت الدائرة هنا لشروخ كثيرة ((صاعداً نحو التئام الجرح))، والحلم هنا يمثل الوجه الآخر للولادة، إذ تدخل في مختبر الحلم أولا ثم تبدأ بعد ذلك بالإشراق منه، ثم الولادة التي تكتسب بهذه الطريقة شرعية البقاء؛ لكن مظاهر العدم تبقى متحركة فيها عبر أشكال متعددة ومتنوعة (تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى)، ويفشل هذا الشكل المزيف في التعبير عن حالة مخالفة لحقيقة الوجود.

ولهذا السبب تبدأ الأشياء تأخذ أشكالها الطبيعية المألوفة وتنفصل التشابكات والتداخلات من أجل وضوح القيم وصفاء المبادئ، التي من شأنها أن تولد باستمرار (تنفصل البلاد عن المكاتب والخيول عن الحقائب) فتأخذ (البلاد + الخيول) قطبا موجبا فيما تتمركز (المكاتب + الحقائب) حول القطب السالب.

ويسيطر هاجس الولادة في زحمة من الناقضات والتنافرات؛ ليخلق في المناخ الذهني الثائر وضعا نفسيا جديدا، يعيد إنتاج الرؤية الشعرية في سياق شكل نموذجي يحمل هذه الرؤية ويقدّمها ثروة لغوية وصورية بين يدي التجربة:

وصاعداً نحو التئام الحلم
تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلك
يختفي المتسلقون على جراحك
كالذباب الموسمي
ويختفي المتفرجون على جراحك
فاذكريني قبل أن أنسى يدي!

يتناسب هذا وحالة الحلم القائمة التي تبعث على التجدد والحركة، ويتمثل في أحداث تخلخل في بنية السياق المطروح (تنكمش المقاعد + يختفي + المتسلقون + يختفي المتفرجون)، وبهذا تتحول مظاهر الولادة هنا إلى إدانة واضحة لأشكال العدم التي تمثل ثلاثة من الاتجاهات المضادة للولادة الجديدة (المقاعد – المتسلقون – المتفرجون)؛ لهذا يستدعي الشاعر قضيته كيما يستطيع الاستمرار في منح هذه الحالة بعدا زمنيا أكبر ليستوطن في الذهن بشكل يقتل فيه المشاعر العدمية، التي يخشى الشاعر من سيطرتها وإجهاضها لحلم الولادة (فاذكريني قبل أن أنسى يدي)، وتأخذ الولادة شكل التفجير البركاني الذي لا يلبث أن يلتئم ليكون كتله قوية متماسكة تتحد فيها الخصائص وتنضج فيها القوى الكامنة؛ لتبلغ أعلى مراحل الفعل والتأثير في تمثيل عالٍ لحركية الشكل الشعري المتناسب مع حيوية التجربة(33):

واصعد من جفاف الخبز
والماء المصادر
من حصان ضاع في درب المطار
ومن هواء البحر اصعد

من شظايا أدمنت جسدي
واصعد من عيون القادمين
إلى غروب السهل
اصعد من صناديق الخضار
وقوة الأشياء اصعد
انتمي لسمائي الأولى وللفقراء
في كل الأزقة
ينشدون
صامدون
صامدون
صامدون

تكون الولادة هنا قصدية تفرضها طبيعة المداخلة الإنسانية التي ترتبط بها وتحدد أرضيتها وتوحي بمغزاها ودلالاتها وتقاطع نتائجها، فعبر صيغ الحرمان الإجباري والاضطهاد المستديم وحالة التيه والضياع التي ترسم صورة مجسمة للانغلاق والتحدد، ومن طريق استنشاق ذرات الحياة البحرية لحظوية مسروقة من مناخ الاستعباد وشكل جديد من أشكال الموت الأليف، الذي يستل الحياة بطريقة تبدو أقرب إلى المداعبة والصفاء وبدائية الأمل الذي يشرق في الوجوه ويومية الأشياء، التي لا تثير إلا النوازع الأكثر عادية وسذاجة ومولدات الحركة والتفاعل والخلق (جفاف الخبز + الماء + المصادر+ حصان ضاع في درب المطار + هواء البحر + شظايا أدمنت جسدي + عيون القادمين إلى غروب السهل + صناديق الخضار + قوة الأشياء)، يتحقق الانتماء الكلي للأرض المتوطنة في الذهن والإحساس والإدراك والتصور (انتمي لسمائي الأولى)، وللرصيد الأزلي الذي لا ينضب،

الذي لا تتحقق المعجزات إلا منه (وللفقراء في كل الأزقة)، بهذه البانوراما الشعرية الواسعة التي تجعل من الشكل الشعري الحاوي للتجربة شكلاً ملحمياً يتناسب وطبيعة الموضوع الشعري، الذي هو موضوع مصير وهوية ودفاع عن وجود الكلمة والرؤية والصورة والذاكرة والحلم.

إن أسلوب الرفض الكلي عنده يعني انتصاراً للولادة ضد العدم، فعلى الرغم من قسوة التجربة وعنفها وضراوتها، إلا أن الأمل الذي يحرّك التجربة النابع من طاقة الرفض الهائلة، تتقدم في الصورة والتشكيل والرؤية بوصفها مخلّصاً ومنقذاً ومحققاً للهدف، كقوله(34):

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح
وبالشموس المقبلة
وتقول: لا
يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج
فوق المقصلة
وتقول: لا
وتقول: لا
وتقول: لا

فهو يستدعي الأمل الذي تنتشر على خارطته الولادة الكلية المنتظرة يا أيها الجسد المضرج بالسفوح وبالشموس المقبلة، ويسجل في الوقت نفسه أول خطوة من خطوات الرفض (وتقول: لا) ليمنح نفسه قابلية كبيرة على مضاجعة الحركة والفعل (يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج) في أقصى مراحل افتقاد الحركة وإجهاض تطلعاتها (فوق المقصلة)؛ ليأتي الرفض مرة أخرى مؤكدا سريعا متعاقبا عبر تراكم

القوى المستمدة من خطورة ودقة الموقف العام للصراع (وتقول: لا.. وتقول: لا.. وتقول: لا)؛ كي تأخذ المناجاة هنا صورة النبوءة التي تحقق عبر إدراك كلي لإرهاصات الولادة التاريخية القادمة.

إن الشاعر لا يطرح (أحمد الزعتر) نموذجا استثنائيا متفردا يتحرك وفق قدرات غيبية يوتوبية، بل ينتزعه من الواقع انتزاعا عينيا يمثل المجموع، أو أن يكون الكل ممثلاً بهذا الجزء المنتزع من عمق مأساة شعب ونضال أمة، إذ يتضح ذلك في[35]:

يا أحمد اليومي
يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء
يا اسم البرتقالة
يا أحمد العادي!
يا أحمد
كيف محوت هذا الفارق اللفظي
بين الصخر والتفاح
بين البندقية والغزالة

لذلك تراه بسيطاً عادياً مألوفاً يتركب بناؤه من عناصر الحرية والرهافة المأنوسة (يا اسم الباحثين عن الندى)، ومن البراءة والإيجابية الدائمة (بساطة الأشياء)، ومن انعكاسات رمز الأرض الحية المعطاء (يا اسم البرتقالة)، ومن مفردات هذا التكون بتكاملها واتحاد قابليتها تتبلور طاقاته الفذة لتتحول عاديته ويوميته إلى تفرد واستثناء، يتجاوز من طريقها الحدود القصوى للتجاوز والخلق، ويصل إلى الحد الذي يستطيع منه إيجاد أواصر ترابط بين الولادة والعدم، عبر إلغاء دلالاتها المعروفة وإرساء دعائم قيم جديدة تتحركان منها؛ ليمنح قضيته بعدا

أعمق وحركة أدق (كيف محوت هذا الفرق اللفظي بين الصخر والتفاح)، ويمزج كذلك بين الموت المنتظر القائم وأقصى حدود الحياة (بين البندقية والغزالة)، وبهذا استطاع الشاعر أن يصل بأحمد الزعتر إلى مستوى القضية أو يجعله الوجه الآخر لها، في صياغة شعرية تستجيب لمنطق التجربة على نحو أصيل ومثمر.

وتأتي الدعوة للإثبات في تكريس حالة الولادة وترسيخ تقاليدها منسجمة مع مراحل البناء الدرامي لشخصية أحمد الزعتر، فالنص الشعري هو نص درامي ملحمي سردي في آن واحد، يفيد من كل طاقات الشعر ليصل بالتجربة الشعرية إلى أقصى حالة ممكنة تعبر عن المصير والهوية والحلم العربي المشترك(36):

يا أحمد العربي..
قاوم!
لا وقت للمنفى وأغنيتي..
سنذهب في الحصار
حتى رصيف الخبز والأمواج
تلك مساحتي ومساحة الوطن الملازم
موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار

فهي تجيء في مرحلة متقدمة من مراحل تبلورها وتوافقها القومي (يا أحمد العربي.. قاوم!)؛ ليعزز هذا الموقف نفي الموت العدمي الذي يقتل الفعل والإبداع لا وقت للمنفى؛ لأنه يتناسب وحراجة الموقف الإنساني الذي سقط في دائرته، الذي يفرض عليه نوعاً من التفجير، الذي يهشم حدود الدائرة ويكتشف خارجها ينابيع الحياة المنتشرة

(سنذهب في الحصار حتى رصيف الخبز والأمواج)؛ لأن حالة توحد الذات بالموضوع وقد تحققت تلك مساحتي ومساحة الوطن الملازم). وإزاءها ستكون مسألة التخلي أو الهروب مستحيلة، إذ يوضع أمام خيارين لا ثالث لهما، فإما الدفاع المستميت عن المستقبل عبر الذوبان والامتزاج التام في القضية والانتشار الكامل على مساحة الحلم (موت أمام الحلم)، أو تترك الذات نهبا لتهشم الحلم وانكساره أو (حلم يموت على الشعار)[37].

ويتصرف الصراع أخيراً في قنوات منتظمة منه الوصول إلى ذات القضية المجردة من كل الزوائد والاستطالات التي تمحورت حولها، وتشبثت بها، وأعطتها شكلاً آخر غير شكلها الحقيقي المعروف[38]:

يا أيها المتفرجون!
تناثروا في الصمت
وابتعدوا قليلا عنه كي يتلو وصيته
على الموتى إذا ماتوا
وكي يرمي ملامحه
على الأحياء إن عاشوا

لذلك يخاطب الشاعر الأجساد الغريبة بهذه السخرية والمرارة (يا أيها المتفرجون)[39]، يستدعيهم للانفلات من أمام البريق؛ لكي تأخذ الولادة أبعادها الواسعة وأشكالها الملونة (تناثروا في الصمت)، ويحقق الانفصال وضوحاً كاملاً يمنع تداخل الخنادق (وابتعدوا قليلاً عنه)؛ ليمنح العدم شكلاً آخر من أشكال الولادة الدائمة (كي يتلو وصيته... على الموتى إذا ماتوا)، ويمنح الحياة في الوقت ذاته قوة إضافية تمنع عنها مصادر الموت وتسد عليها منافذ التحرك والتسرب عبر المسامات

العدمية نحو إجهاض حلم الولادة، فيحسم الصراع لصالح الولادة التي تنتشر خيوطها على مساحة تأريخ ومستقبل العقل والفعل العربي، عبر هذا المناخ البكائي الأليم على الذي يسيطر على عالم القصيدة، ويمنحها ملمساً شوكياً محفزاً لا يدعونا للبكاء بل يقلقنا وينسف في دواخلنا كل الأشياء.

إن قصيدة (أحمد الزعتر) قصيدة خالدة ليس على صعيد موضوعها الشعري والحيوي المرتبط بالمصير والهوية والأمة فحسب، بل على صعيد التجربة الشعرية التي شكلت فضاءً شعرياً عالي المستوى، كان فيه الشكل الشعري مناسباً للقضية الشعرية، وتألقت الذات الشاعرة وهي تعبر عن تجربتها الشخصية النابعة من شخصية المجموع، فلم تكن الذات الشاعرة هنا ذاتاً فردية، بل هي ذات جمعية تاريخية وثقافية وذاكراتية وحلمية؛ سعت لتحوّل الموضوع الشعري إلى مناخ ملائم لتجليات كبرى يتألق فيها الفضاء الشعري العام، وهو يستجيب بقوة وفن وجمال لحقيقة التجربة وثرائها وخصوبتها.

الهوامش والإحالات

(1) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، طبعة منقحة ومزيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص200 - 202.
(2) السابق نفسه، ص200.
(3) ينظر: حداثة القصيدة في شعر البياتي، إلياس مستاري، رسالة دكتوراة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور بشير تاوريريت، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014، ص116.
(4) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ص200.
(4) السابق نفسه، ص200.
(6) السابق نفسه، ص200 ص201.
(7) السابق نفسه، 201.
(8) السابق نفسه، 201.
(9) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، دراسة، الدكتور شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص23.
(10) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ص.
(11) السابق نفسه، ص202.
(12) السابق نفسه، ص202.
(13) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية، 1985، ص216، وينظر: حسب الشيخ جعفر، (الطائر الخشبي) منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، 1972، سلسلـــة ديوان الشعر الحديث، 18 قصيدة مرثية كتبت في مقهى، ص10 وما بعدها.
(14) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية، 1985، ص216.
(15) محمد صابر عبيدك (مرونة الحركة الشعرية في قصيدة الدخان) جريدة الثورة، بغداد 1985/5/20.
(16) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية، 1985، ص216.
(13) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، قصيدة الدخان، ص216.

(14) ينظر: حسب الشيخ جعفر، رثاء الروح، حاتم الصكر، مجلة الفيصل، العددان 497-498، جمادي الآخرة – رجب 1439هـ، مارس-ابريل 2018م، ص66 ومابعدها.
(19) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، قصيدة الدخان، ص217.
(20) نفسه، ص217.
(21) نفسه، 217.
(22) نفسه، 217.
(23)نفسه، 218.
(24) ينظر: أيون أيدل، القصة اليكولوجية، تر: محمود السحرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959، ص121 ص122.
(25) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية، 1985، ص217.
(26) نفسه، ص217.
(27) ينظر: محمد صابر عبيد: (مرونة الحركة الشعرية في قصيدة الدخان) جريدة الثورة، بغداد 1986/6/15.
(28) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000، ص304 - 312، وينظر: قصيدة أحمد الزعتر للشاعر محمود درويش: دراسة تداولية، هادي سدخ زغير، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد، العدد 221، 2017، ص13 - 60.
(29) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص304.
(30) نفسه، ص305، وينظر: مقولات الحرية وحركية الإبداع، الدكتور محمد السرغيني، كتاب الحرية والإبداع، واقع وطموح، تحرير عز الدين المناصرة وآخرون، جامعة فيلادلفيا، مطابع الخط، عمان، الأردن، 2002، ص46، وينظر: المصدر نفسه دراسة الدكتور محمد الباردي، ص312.
(31) نفسه، ص306.
(32) نفسه، ص307.
(33) نفسه، ص309.
(34) نفسه، ص311.

(35) جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية، 1985، ص219، وينظر: الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، د. محمد فؤاد السلطان، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير 2010، ص1-36.

(36) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص312.

(37) ينظر: الدّلالاتُ الرّمزيّة لموتيف الدّمّ في قصيدة (أحمد الزّعتر) لمحمود درويش، عاطف خلف العيايدة، اللغة العربية صاحبة الجلالة، صحيفة دولية تهتم باللغة العربية في جميع القارّات تصدر برعاية المجلس الدولي للغة العربية، على الشبكة العنكلوتية.
https://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=8338

(38) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص312.

(39) ينظر: موسوعة أعلام الشعر العربي، محمود درويش، أعداد ودراسة هاني الخير، دار ومؤسسة رسلان، دمشق، 2010، ص28 ص29.

المصادر والمراجع

1- الإعلام، منشورات وزارة، حسب الشيخ جعفر، الطائر الخشبي، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، سلسلـــة ديوان الشعر الحديث، 1972.
2- أيدل، أيون، القصة اليكولوجية، ترجمة: محمود السحرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959.
3- البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، طبعة منقحة ومزيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
4- جعفر، حسب الشيخ، الأعمال الشعرية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.
5- الخير، هاني، موسوعة أعلام الشعر العربي، محمود درويش، دار ومؤسسة رسلان، دمشق، 2010.
6- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000.
7- زغير، هادي سدخ، قصيدة أحمد الزعتر للشاعر محمود درويش: دراسة تداولية، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد، العدد 221، 2017.
8- السرغيني، الدكتور محمد، مقولات الحرية وحركية الإبداع، كتاب الحرية والإبداع، واقع وطموح، تحرير عز الدين المناصرة وآخرين، جامعة فيلادلفيا، مطابع الخط، عمّان، الأردن، 2002.
9- السلطان، الدكتور محمد فؤاد، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير، 2010.
10- الصكر، حاتم، حسب الشيخ جعفر، رثاء الروح، مجلة الفيصل، العددان 497-498، جمادي الآخرة – رجب 1439هـ، مارس-ابريل 2018.
11- مستاري، إلياس، حداثة القصيدة في شعر البياتي، رسالة دكتوراة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور بشير تاوريريت، جامعة الحاج

لخضر، باتنة، الجزائر، 2014.

12- العاني، الدكتور شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

13- عبيد، محمد صابر، مرونة الحركة الشعرية في قصيدة الدخان، جريدة الثورة، بغداد 1985/5/20.

14- العيايدة، عاطف خلف، الدّلالاتُ الرّمزيّة لموتيف الدّمّ في قصيدة (أحمد الزّعتر) لمحمود درويش، اللغة العربية صاحبة الجلالة، صحيفة دولية تهتم باللغة العربية في جميع القارّات تصدر عن رعاية المجلس الدولي للغة العربية، على الشبكة العنكبوتية.

https://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=8338