وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بـــــــــاتنة- 01 –
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

البنية اللغوية لشعر أحمد عبد المعطي حجازي
دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة: عـــــالية قري

إشراف: الأستاذ: د. لخضر بلخير

أعضاء لجنة المناقشة :

بلقاسم ليبارير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
لخض بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مقررا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
ذهبية بورويس	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
ابتسام بن خراف	أستاذ محاضر	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
ليلى سهل	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/ 2016- 1436/ 1437

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بـــــــــاتنة- 01 –
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

البنية اللغوية لشعر أحمد عبد المعطي حجازي
دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة: عـــــالية قري

إشراف: الأستاذ: د. لخضر بلخير

أعضاء لجنة المناقشة :

بلقاسم ليبارير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
لخض بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مقررا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
ذهبية بورويس	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
ابتسام بن خراف	أستاذ محاضر	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
ليلى سهل	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/ 2016- 1436/ 1437

بسم الله الرحمـــن الرحيم

إهـــداء:

إلى أمـــــــــــــــــي..... في الجنة.

عـــــالية

مقدمـــــــــــــــــــة

إن دراسة النص بالانطلاق من بنياته اللغوية المختلفة، لا تقف عند حد استقراء نظامه اللغوي، بل يتعدى إلى التعرف على جمالياته الفنية، والغوص في إيحاءاته المضمرة.

ورغم تعدد مناهج تحليل النصوص واختلاف توجهاتها ومشاربها إلا أنها، في سعيها الحثيث لفك شفرات النص، تتخذ اللغة مطية للظفر بدلالاته المكتنزة في بنياته الفنية المتراكبة.

ولما كان الشعر الحر أو المعاصر كسرا للنظام اللغوي المألوف على مستوى بنياته المختلفة؛ الإيقاعية والإفرادية والتركيبية والتصويرية والمعمارية، كانت هذه الدراسة محاولة للتعرف على هذا النظام اللغوي الجديد، باستقراء نصوص من متنه، وتحليلها ثم الحكم على مظاهر الجدة فيها.

وقد تم اختيار هذا الموضوع لأسباب كثيرة، أهمها:

- معرفة القيمة الحقيقية للتعالق النصي الذي يتم بالعلاقات الظاهرة والخفية بين مختلف البنى اللغوية.
- الوقوف على أهم الانزياحات التي فرضها الخروج عن النظام اللغوي التقليدي، سواء ما تعلق منها بالقيد الإيقاعي، أم بالمعجم الشعري، أم بالبناء التركيبي والتصويري، أم بالمعمار الغنائي والدرامي.
- التعرف على أحد رواد هذا النظام الجديد؛ الشاعر المصري: أحمد عبد المعطي حجازي. وذلك لدواع كثيرة، أهمها:
- دراستي لديوانه الأول" مدينة بلا قلب" في مرحلة الماجيستير، ما حمسني لتتبع مجمل أعماله الشعرية.
- إعجابي بطريقته في الكتابة لاتسامها بالبساطة الفنية والشعرية الراقية.
- وقوع جدل حول شعره؛ فهناك من يراه مبتذلا بسيطا وساذجا، وهناك من يرقى به إلى درجات التميز والشعرية.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن هناك دراسات عديدة تناولت شعر حجازي بالقراءة والتحليل للوقوف على تجربته الشعرية وأبعاد حداثته. وقد تم نشر أغلبها في

مجلة فصول في عددها الثالث"1996" ضمن ملف خاص بمناسبة حصول الشاعر على جائزة الشعر الإفريقي.

كما قام الشاعر والناقد المصري "حسن طلب" بجمعها في كتاب بعنوان:" مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية: دراسات ومقالات حول تجربة الشاعر الرائد"، وقد صادف إصداره العيد السبعين للشاعر.

وتناولت هذه الدراسات مجموعة من المحاور؛ منها ما يدور حول الشاعر وشعره، كدراسة "صلاح فضل" لاستراتيجية خطابه الشعري، ودراسة "محمد إبراهيم أبو سنة" لكائنات مملكة حجازي الشعرية...

ومنها ما تناول بعض دواوينه، كدراسة "لطفي عبد البديع" لديوان "أشجار الإسمنت"، و"لويس عوض" و"عبد العزيز المقالح" لديوان "كائنات مملكة الليل"... إضافة إلى المقالات والدراسات حول بعض القصائد؛ كدراسة "مصطفى ناصف" لقصيدة" تقاطعات"، ودراسة "علي جعفر العلاق" الموسومة" الدلالة المرئية قراءة لـ (قصيدة طردية)"، وتأملات "حسن طلب" حول قصيدة" اغتيال"...

ونظرا لترجمة شعره إلى لغات عديدة، فقد تمت دراسته من قبل باحثين غربيين أمثال "هايدي تويل" التي قامت بدراسة سيميائية لديوان "كائنات مملكة الليل"، و"أندريه ميكيل" الذي درس قصيدة "سفر"، و"ياروسلاف ستيتكيفيتش" الذي وقف على معالم الحداثة في شعر أحمد حجازي...

وقد كانت استفادتي من هذه الدراسات كبيرة ومهمة، لأنها وضعتني في مواجهة مباشرة مع نصوص حجازي، ومع حجازي نفسه، من خلال وقوف كثير منها على تأثير شخصيته المتمردة والثائرة على نصوصه و أشعاره.

غير أني – وفي حدود مطالعاتي – لم أعثر على دراسة شاملة لشعره، بنظرة موجهة إلى لغته وبنياتها المختلفة، باستثناء الدراسة التي قدمها الطالب "زياد جابر الجازي" في إطار أطروحة الماجستير (جامعة مؤتة2011)، والتي اقتصر فيها على دراسة بعض الملامح الأسلوبية في شعره، كالتكرار، والانزياح، والتناص.

ولذلك سيسعى هذا البحث إلى الإلمام بالبنيات اللغوية المختلفة لشعر أحمد عبد المعطي حجازي، من خلال طرح مجموعة من الإشكاليات، حاولت الدراسة الإجابة عنها في مختلف مراحلها:

- هل يمكن النظر إلى كل بنية لغوية نظرة مستقلة عن النظام النصي العام ؟
- ما هي أهم الانزياحات التي أحدثها الشعر المعاصر في بنية اللغة النظامية ؟ وهل كان لها أثرها الإيجابي في توجيه الدلالة أو استفزاز إيحائيتها بصورة تختلف عن نظامها في الشعر التقليدي؟
- هل يستحق حجازي أن يكون في حيز الشعراء الرواد الذين أحدثوا ثورة في الشعر؟
- ما هي خصائص لغته الشعرية؟ و هل هي امتداد لثقافة قبلية؟ أم تأثر بثقافة حداثية؟

واستنادا إلى ذلك كله تم وضع عنوان للموضوع، يجمع هذه التساؤلات ويعالج غيرها، بصيغة "البنية اللغوية لشعر أحمد عبد المعطي حجازي – دراسة أسلوبية".

وقد تم اعتماد المنهج الأسلوبي لأنه يعتمد المواجهة المباشرة مع النص، بالاستعانة بالوصف والتحليل في مختلف محطات البحث، مع ظهور بعض ملامح الإحصاء التي استدعاها تتبع بعض البنى اللغوية لاستقراء توزعها عند الشاعر.

وتم تتبع هذه البنى في إطار خطة مقسمة إلى خمسة فصول، يمثل كل فصل بنية من البنى المدروسة، بتوطئة نظرية ثم مواجهة تطبيقية مباشرة مع نماذج البنية المعنية.

فكان الفصل الأول المعنون "البنية الإيقاعية" التي تعد أول لبنات النص، مقسما إلى البنية الداخلية التي تشمل الإيقاع الداخلي للنص، والذي يهتم بمختلف المؤثرات الصوتية النوعية التي تسهم في إبداع إيقاعية داخلية تتماشى مع القيم التعبيرية التي تبثها التجربة الشعرية. ويجسد هذه الإيقاعية عوامل صوتية كثيرة كإيحائية الصوت المفرد وتعبيرية تواتره المتكرر، وما ينشأ عن تآلفها من مقاطع مفتوحة أو مغلقة، بحسب توجه الإيحاء. إضافة إلى ملمح التكرار الذي يعد ظاهرة أسلوبية مهمة وبارزة في الشعر الحر عامة، وقد تم تتبعه في شعر حجازي بمختلف أنماطه.

وجاءت البنية الإيقاعية الخارجية، أو ما يسمى بموسيقى البحور الشعرية، رصدا لتغيرات الوزن والقافية في شعر حجازي، برصد أكثر البحور التي اعتمدها، ومدى اعتماده على

النمطية التقليدية أو كسره لها، مع تتبع تنوعات القافية التي فرضها الشكل الجديد، وجدلية العلاقة بين الوقفة العروضية بالقافية والوقفة الدلالية بها.

وكان الفصل الثاني الموسوم"البنية الإفرادية"، محاولة للوقوف على توزعات الضمائر في شعره بوصفها إحدى أهم دعامات التجربة الشعرية، لأنها تسهم في التعرف على علاقته بالآخر، أو انطوائه على نفسه في إطار الأنا الفردية.

وجاء الشق الثاني من هذا الفصل محاولة للتعرف على معجم الشاعر، ورصد منابع ثروته المفرداتية، التي تنوعت بتنوع روافد ثقافته التراثية، والدينية، والتاريخية، والسياسية، والعالمية. وكذا احتكاكه بواقعه الذي أفرز مفردات واقع الحياة اليومية.

وكان تتبع توزع هذه المفردات في قصائده داعيا للوقوف على أهم الموضوعات التي تناولها، والتي تشمل في عمومها الإنسان بمختلف همومه، ومشاكله، وترقباته.

واستنادا إلى ذلك تم رصد مجموعة من الحقول الدلالية المتمحورة أساسا حول: الموت والمدنية والغربة والحزن، والمكان والزمان ...

أما الفصل الثالث فتجاوز المفردات إلى التعالق بينها في إطار ما يسمى بـ "البنية التركيبية" التي تم فيها الكشف عن الطبيعة التركيبية لشعر حجازي، من خلال الوقوف على نمطية جمله النحوية، وتوزعها بين الاسمية والفعلية ...

إضافة إلى دراسة أكثر الأساليب الإنشائية اعتمادا من قبله، والتي مثلها الاستفهام والنداء بوصفهما احتلا أكبر نسبة ظهور قياسا إلى الأساليب الأخرى...

كما تم فيه تتبع أهم المظاهر التركيبية، المتمثلة في عملية الخروج عن النظام اللغوي المألوف في إطار ما يسمى بالانزياح التركيبي، الذي يرصد فنيات تحايل الشاعر على اللغة، سواء بخلخلة ترتيب التركيب: (التقديم والتاخير)، أم بحذف عناصر منه: (الحذف)، أم بالفصل بين المتلازمات: (الاعتراض) ...

وإذا كان الانزياح التركيبي عدولا عن النظام النحوي، فإن الفصل الرابع المعنون بـ "البنية التصويرية" يتناول انزياحا من نوع آخر، يعدل فيه الشاعر عن النظام الدلالي المألوف بخلق اللامنتظر من المنتظر، لكسر أفق توقع المتلقي وإثارته بآليات مختلفة كالتشخيص والتراسل والمفارقة التصويرية، لإبداع صور مختلفة تكشف فنيات الشاعر في التحايل على الواقع ودغدغة الخيال ومجاراة عناصر الطبيعة المختلفة ...

وقد تم في هذا الفصل التعرف على ماهية الصورة الشعرية، ومدى صعوبة الاتفاق على وضع تعريف لها، نظرا لاختلاف وجهات النظر إليها ما أفرز أنماطا تصويرية مختلفة، كالصورة البلاغية، والصورة الجزئية والكلية، والصورة التشكيلية والصورة الحلم...

وقد تم تتبع بعض هذه الأنواع في شعر حجازي اعتمادا على ما يفرضه مبدأ الكثافة.

أما الفصل الأخير، فيتناول "البنية المعمارية" لقصيدة حجازي والتي تتنوع بين الغنائية والدرامية، إضافة إلى موضوع المقابلة أو التضاد الذي يعد أحد أهم ملامح الدرامية. وكذا موضوع المدينة بوصفها أهم ما يميز شعر حجازي.

وجاءت الخاتمة حوصلة لأهم نتائج البحث في مختلف مراحله وفصوله.

وقد استعنت في هذه الدراسة بمجموعة قيمة من المصادر والمراجع، كانت النبراس الذي وجهني لأصل بالبحث إلى خاتمته، سواء ما تعلق منها بتلك التي تقدم مادة نظرية خاما، أم بتلك التي اتبعت المنهج الذي اعتمدته. إضافة إلى المصادر التراثية التي استعنت بها في التنظير للمفاهيم النحوية والصرفية المختلفة.

وفيما يتعلق بمدونة البحث فقد استعنت بديوان الشاعر الصادر عن دار العودة بيروت والذي يضم الدواوين الأربعة الأولى: "مدينة بلا قلب"، و"لم يبق إلا الاعتراف"، و"أوراس"، و"مرثية للعمر الجميل". ولعل الذي يميز هذا الديوان- إضافة إلى التقديم المميز الذي وضعه رجاء النقاش للديوان الأول- هو احتواؤه على شروح وتذييلات وتعليقات تساعد الباحث في دراسته.

كما اعتمدت الأعمال الكاملة التي تضم إلى جانب دواوينه المذكورة، ديواني "أشجار الإسمنت"، و"كائنات مملكة الليل".

وإذا كان الكمال لله، فلا يسعني سوى تمني الفائدة اليسيرة من هذه الإضاءة المتواضعة، حول هذا الموضوع الذي يمكن أن يعد كل فصل فيه بمثابة موضوع مستقل. يمكن البحث فيه والإضافة.

ولا يسعني في الأخير سوى العرفان بالفضل للأستاذ المشرف الذي تكفل بالإشراف على هذا العمل، بإبداء توجيهاته وتصويباته، ليصير إلى ما هو عليه. والشكر موصول لأعضاء اللجنة الفاضلة الذين تكبدوا عناء قراءته وتقييمه.

الفصـــــــــل الأول: البنية الإيقاعية

أولا: الإيقاع الخارجي

1-الوزن

2-القافية

ثانيا: الإيقاع الداخلي

1-القيمة التعبيرية للصوت المفرد

2-التكرار

موسيقى الشعر ليست مجرد حلية ظاهرية تصبغ القصيدة فتعطيها بصمة إيقاعية معنية، بقدر ماهي مقوم من مقومات البنية الدلالية الكلية التي تتوغل في النص فتبرز جماليته، وتساعد المتلقي على الولوج إلى عالمه الخفي الذي تتفاعل فيه مختلف البنى النصية.

وتتجلى هذه الموسيقى عبر إطارين هامين، هما: الإطار الخارجي، الذي يمثله الوزن والقافية. والإطار الداخلي الذي يواكب مختلف الأنماط الإيقاعية التي يحدثها التماثل والتقابل بين مختلف الوحدات الإفرادية والتركيبية، " وعلى هذا فقد أضيف إلى الوزن التقليدي في القصيدة القديمة قيد تشكيلي جديد، لكنه أكثر حيوية وامتلاء، هو قيد الإيقاع، ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[1]، ليتفاعل مع النص، ويتمكن من إعطائه قراءات مختلفة كلما أتيحت له فرصة فك شفرة الإيقاع من خلال ظهوره المستمر في مختلف البنيات النصية، صوتية كانت أم صرفية أم تركيبية أم دلالية.

أولا:ا لإيقاع الخارجي:

أ- الوزن:

أولى القدماء أهمية كبيرة للوزن في الشعر، فجعلوه دعامة له، وقوام تفرده و تميزه عن الكلام المنثور. يقول ابن رشيق:"الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية""[2] ويعرف قدامة ابن جعفر الشعر، فيقول"إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]. فإيقاع الشعر، في نظرهم ، لا يتحقق إلا بالوزن.

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص 58.

2-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا، ط5، 1981، ج1، ص134.

3- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط، د.ت)، ص64.

وهذا الربط بين الشعر والوزن، قد يجعل البعض يعتقد أن الوزن والإيقاع دالان لمدلول واحد، وهذا ما تنفيه حقيقة كل منهما؛ "فالإيقاع كيان نصي ثابت، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات... إن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، وروح الوزن هو الإيقاع، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها"[1].

ولعل من أهم مظاهر التجديد في الشعر المعاصر تمييز الشعراء بين المصطلحين، "حيث أصبحت الأوزان وفق رؤاهم التجديدية رافدا من روافد الإيقاع، فالوزن كمي والإيقاع كيفي، الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة، فإذا كان الوزن يثير الأذن في المقام الأول فالإيقاع بمجموعه بنية الروح والجانب التأملي في الإنسان لا الجانب الحي"[2].

وإذا كان الوزن محاكاة ميتة للطبيعة وعناصرها الرتيبة، فإن الإيقاع"هو خرق لنظام الأوزان بإعادة تشكيلها في بنية أو بنى تنتجها لحظة القول الشعري وتعبر عن مداها في النفس والوجود و الإنسان" "[3]،

وبذلك صار الوزن عندهم تابعا للعروض الخليلي، أما "الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكم التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة، بل إن الإيقاع يتولد من مساحات الفراغ الذي يتركه الشاعر متعمدا عن طريق الحذف أو التنقيط، كما يتولد من القصيدة الغنائية كانت أم درامية ويصطبغ بلونها الدرامي قصصيا أو حواريا أو مسرحيا"[4]

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة- حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2010، ص19، 20.

2- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة: دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007 (د.ط)، ص623.

3- خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث: مقاربات نظرية وتحليلية، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007، ص263.

4- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية الحديثة، ص624.

و"الإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام، أو في بيت الشعر، لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام، أوفي أبيات القصيدة، والإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي...أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[1]، على اعتبار أن "البيت" في الشعر القديم هو الذي حطم به الشاعر الحديث الوحدة العروضية للبيت "تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معنية، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس"[2].

واعتماد نظام التفعيلات في الشعر المعاصر، ميز بين مصطلحين آخرين، هما: السطر الشعري، والجملة الشعرية، فإذا كانت الدفقة الدلالية في القصيدة العمودية قد تنتهي بانتهاء البيت، فإنها في القصيدة الجديدة مرتبطة بالدفقة الشعورية، التي قد تطول لتشمل سطرين أو أكثر، وهذا الأمر جعل عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية غير متساو، ولا محدود، فقد تطول وقد تقصر حسب ما تقتضيه الحالة النفسية للشاعر، "ومتى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة، فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك تبعا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية"[3].

وصار الشكل الطباعي استنادا إلى ذلك التنوع الإيقاعي، مخالفا لنمطية الجملة بما "يخلق قراءة دلالية ثانية وإيقاعا جديدا"[4] يعقد تواصلا عروضيا بين الأسطر الشعرية تتوحد على أثره التفعيلات تارة وتتفرق تارة أخرى. ففي قول حجازي من قصيدة "الطريق إلى السيدة"[5]:

يا عم ...

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

1- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،1987، ص171.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص58.

3- نفسه، ص58.

4-كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص657.

5- أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان، دار العودة، بيروت، ص113.

يتصل السطر الأول "يا عم"- مستفع- عروضيا مع حرف الجر "من"- لن- في السطر الثاني لتشكيل تفعيلة الرجز (مستفعلن)، وبذلك يفترض أن تكون كتابة هذه الجملة على النحو: ياعم، من أين الطريق؟، غير أن القيمة الإيحائية التي تبثها هذه الكلمة،المحملة بمشاعر دفء العلاقات الأسرية التي انتقل بها الشاعر من القرية إلى مدينة اللامشاعر، جعلتها تستقل بسطر شعري إمعانا في إبرازها رغم إخلالها بنظام التفعيلة[1] .

لقد أدرك رواد الشعر الجديد أن "التجديد في الشعر يرتبط أساسا بالتجديد في موسيقاه، إلى حد تصوروا معه بأنه لا يمكن أن يكون هناك تجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التجديد شاملا الشكل الموسيقي العام للقصيدة، فهم لا يتصورون أن يتوفر العمل الشعري على صور جديدة أو لغة متطورة، أو خيال مدهش، دون أن يكون ذلك في إطار إيقاع موسيقي جديد"[2].

إن تطور لغة الشعر، وانفتاحها على عوالم أرحب، ألزم الشعراء الانفتاح على الشكل العروضي التقليدي بحثا عن شكل موسيقي جديد. وفي ذلك يقول أحمد عبد المعطي حجازي: "إن الشعر في بحثه عن لغة جديدة تساعده على التحرر من أسر اللغة القديمة كان مضظرا للخروج على العروض القديم، وهذا شيء يختلف تماما عن إسقاط الوزن كشرط لازم للتجديد، والذين خرجوا على الأوزان التقليدية لم يخرجوا عليها تخففا أو استسهالا وإنما لكيلا يتناقض النظم مع الشعر، إن الطويل والبسيط والمنسرح من بحور الشعر ليست أصعب من الرجز أو الكامل أو المتدارك، لكن الجملة الحديثة التي تغير نفسها والتي تغيرت لهجتها ونحوها لا بد أن يتغير عروضها في الوقت ذاته"[3].

وقد فتح هذا التجديد المجال "أمام البحر الشعري الواحد مئات الاحتمالات الإيقاعية وفقا لنظام النبر والإشباع والتتابع الذي يعتمد على آلية الإيقاع البدئي وتموجه، وهذا يجعلنا غير

1- ينظر: كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص657.

2- عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة؟، مجلة فصول م4،ع4، 1984، ص100.

3- أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، ع9، سبتمبر 1985، ص09.

محصورين بستة عشر نظاما إيقاعيا، بل آلاف النظم الإيقاعية التي نستطيع تشكيلها وفقا لمجرى التتابع النفسي الذي يختلج أعماقنا"[1].

ورغم أن "أحمد عبد المعطي حجازي" من أهم رواد هذا التجديد إلا أنه نظم العديد من قصائده نظما خليليا، متوخيا نظام البيت، وتساوي التفعيلات في كل شطر منه، فقد عاد- وعلى امتداد مسيرته- إلى النمطية التقليدية في اعتماد القافية نهاية للدفقة الشعورية والدلالية معا، ويتجلى ذلك في قصائد عدة، منها على سبيل المثال:

قصيدة "المخدع"[2]، من ديوان "مدينة بلا قلب"، التي استهلها بقوله:

ولما أفاقت على رداء ممزق ونوح سرير آثم خافت الهمس

وقصيدة "تموز"[3] من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" وفيها يقول:

لم ينس تموزه مغنيه وكيف ينسى الهوى معانيه

وقصيدة "إلى الأستاذ العقاد"[4]، من ديوان "أوراس"، التي هجا فيها العقاد "عندما اعترض (هذا الأخير) على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي"[5]، فرد عليه ببحر البسيط، قائلا:

من أي بحر عصي الريح تطلبه إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه

يا من يحدث في كل الأمور ولا يكاد يحسن أمرا أو يقربه.

وقد اعتمد هذه النمطية الخليلية في مقاطع كثيرة من قصائده، على نحو:

المقطع الأول من قصيدة "رثاء المالكي"[6]، وفيه يقول:

ذكراك عيد، يهيج الحزن والفرحا

يا من رأى شعبه إخفاءه فصحا

ذكراك عدنان ذكرى كل معركة

مضت بتاج الهوى، أو لاجئ نزحا

1- شوقي بزيغ: ماذا بقي من تجربة الحداثة الشعرية، مجلة العربي، ع487، 1999، ص142.

2- حجازي: الديوان، ص146.

3- نفسه، ص325.

4- نفسه، ص334.

5- نفسه، ص333.

6- نفسه، ص306.

وأبيات من المقطع الثاني:

وقد سقطنا، وندينا التراب دما

يوما رمت طلقة الشرير عدنانا

وقد بعثنا شبابا دائما خضلا

إذ صار نهرا كريم الفيض نهرانا

وجاء المقطع الأخير منظوما في مجمله على النظام التقليدي:

ذكراك عدنان ذكرى أمة بعثت

وشب بيرقها في النور، واصطبحا

ذكراك ذكراي، إني يا دمشق

بفكرة غيبته عنك ذات ضحى

بفكرة الوحدة الكبرى مشى دمه

يدق لي الباب، حتى لان وانفتحا

وكذا المقطع الثاني من قصيدة "الرحلة ابتدأت"[1]، وفيه يقول:

لا لم يمت وخرجنا نجوب ليل المدينة

ندعوك فاخرج إلينا ورد مـــا يزعمونه

والمقطع الخامس الذي يقول منه:

يـا أيها الحـزن مهلا واهبط قليلا قلـــيلا

استوطن القلب واصبر ع العين صبرا جميلا

أيـامنا قادمـــات وسوف نبكي طويلا

ورغم تطور البنية الإيقاعية لدى الشاعر، وانتقاله من الشكل التقليدي إلى الشكل الحر الذي يعتمد وحدة التفعيلة، إلا أنه في حالات كثيرة، يمكن إعادة كتابة القصيدة أو بعض مقاطعها بحيث تصير تقليدية على النمط العمودي، على نحو ما يمكن رصده في قصيدة "بغداد والموت"[2]، التي يستخدم فيها الشكل القديم "عندما ينتقل من مرحلة التصوير إلى مرحلة الغناء، فهو يلجأ إلى الشكل التقليدي ليغني والغناء يتطلب نفسا طويلا، وهذا النفس

1- السابق، ص448.

2- نفسه، ص180.

يتوفر بصورة كبيرة في الشكل التقليدي الذي يحتفظ بوحدة البيت ووحدة الإيقاع، ويعبر عن أفكاره مباشرة."[1]

وذلك في قوله: من قاع حفرتي أغني يا أوائل النهار

أحلم كالبذور في الثرى بعيد الاخضرار

وكلما يئست من بعثي ومن صدق المدار

ندى ثراي دمع بغداد، فعاد الانتظار

وكذا مفتتح قصيدة "لمن تغني[2]" المنظومة على بحر الكامل:

من أجل أن تتفجر الأرض الحزينة بالغضب

وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهب

وقد نوع حجازي في أوزانه، ونظم على أكثر من بحر، إلا أن أكثر البحور التي اعتمدها هو بحر الرجز(مستفعلن- مستفعلن- مستفعلن)، وخاصة في القصائد التي تعبر عن تجارب الحياة اليومية من غربة، ووحشة، وحنين، وألم، وترقب، وخيبة... ما يستدعي بالضرورة بساطة العبارة، والتخلص من النغم الخارجي الحاد. ومن القصائد التي نظمها على هذا البحر:"سلة ليمون[3]"، و"مقتل صبي"[4]، و"موعد في الكهف"[5]، و"الأمير المتسول[6]"، و"لا أحد[7]"، و"الشاعر والبطل[8]" ... إلى غير ذلك من القصائد.

يقول في قصيدة "مقتل صبي":

الموت في الميدان طن

1- رجاء النقاش: مقدمة ديوان مدينة بلا قلب، الديوان، ص77.

2- حجازي: الديوان، ص119.

3- نفسه، ص125.

4- نفسه، ص143.

5- نفسه، ص275.

6- نفسه، ص291.

7- نفسه، ص381.

8- نفسه، ص480.

الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة
فما بكت عليه عين

في هذه القصيدة تصوير للموت في أقسى درجاته، وقد ساعد على هذا التصوير درجات الإيقاع الخفية التي يتلمسها القارئ، فتضيء له جانبا قاسيا ومؤلما من جوانب الحياة في المدينة، مدينة الموتى. والسطران الأولان يمثلان وحدة إيقاعية متكاملة من مجزوء الرجز[1] بتفعيلتين في كل منهما، على النحو:

مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن

"وهذا الاكتمال الموسيقي تبعه اكتمال إيقاعي يعطي لكل سطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع"[2] الذي يتحرك بنمطيتين متعاقبتين في المقطع:

النمط الإيقاعي الأول: حققه السطران الأول والثاني من خلال بنائهما على تفعيلة (مستفعلن) في صورتها الأساسية الخالية من العلل والزحاف (مس تف علن) التي تستوجب ثلاث وقفات ساكنة، " ويتقوي هذا الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة في آخر البيتين، والتي يضطر معها اللسان أن يقف 12 مرة، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت"[3].

أما النمط الإيقاعي الثاني: فيتحقق بالانتقال بالتفعيلة من (مستفعلن) الصحيحة إلى (متفعلن) المزحفة (متفع لن)، وهنا تختصر مرات السكون إلى اثنين بدل ثلاث، فتتولد الحركة

1- المجزوء: هو حذف جزء من الصدر وجزء من العجز، فيبقى جزءان في كل سطر. عبد القادر بن محمد بن القاضي: الشعر العربي أوزانه وقوافيه وضروراته، منشورات الجزائر، ط1، 2002، ص147.

2- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة(المكون البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص372.

3- أحمد درويش: الشاعر واستئناس الموت، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد3، خريف 1996، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص357.

السريعة التي تبدأ في الواقع "من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خاتمة الحرف، فالنون حرف رنين لا يخمده السكون في حالة التشديد بقدر، ما يؤكده، ويترك حلقات صداه تتوالد مرات عدة في الهواء، قبل أن تتلاشى من الآذان وتختزنها الذاكرة النغمية"[1]

إن الإيقاع مواز للدلالة ومواكب لها، ولا يأتي جزافا بقدر ما يعمل على تحفيز المتلقي لفهم الصورة وتركيب عناصرها المختلفة للوصول إلى مغزاها.

وإضافة إلى بحر الرجز، اعتمد حجازي على بحور أخرى، فقد نظم قصيدة العام السادس عشر"[2] على "الرمل"، وقصيدة "كان لي قلب"[3] على "الهزج"، وقصيدة "لمن تغني"[4]، على "الكامل"، وقصيدة "السجن"[5]، على "المتقارب"، وقصيدة "البطل"[6] على "السريع"، وقصيدة "إلى الأستاذ العقاد" [7]على البسيط، وقصيدة "سفر"[8] على المتدارك، وقصيدة"أغنية للقاهرة""[9]، على الخفيف...

ورغم أنه لا يمكننا الجزم باعتبار بحر ما قادر على التعبير عن عاطفة معينة أفضل من بحر آخر[10]، ، إلا أن الشاعر الجيد قد يجد في بحر معين إمكانية لتطويعه للتعبير عن تجاربه المتنوعة، وعن عواطفه ومشاعره المتأججة؛ "فقد أصبح واضحا مدى قوة ارتباط الوزن بالتجربة الشعرية من خلال إلحاح الشعراء على انتخاب بحور أو أوزان معينة تشيع في معظم قصائدهم، وتلك سمة إيقاعية تميز هذا الشاعر عن ذلك، شأنها شأن الرموز والكلمات التي

1- السابق، ص357.

2- حجازي: الديوان، ص99.

3- نفسه، ص106.

4- نفسه، ص119.

5 - نفسه، ص265 .

6- نفسه، ص306.

7- نفسه، ص433.

8- نفسه، ص582.

9- نفسه، ص595

10- يرى"حماسة عبد اللطيف"أن"النغم الجيد ما لم يقترن بتراكيب لغوية جيدة لا يكون له هذا القدر من حيث هو، بل إن التفاعل الحادث بين الوزن والعناصر الشعرية الأخرى هو الذي يكسب هذه القصيدة أو تلك أهمية أو هيبة أو جلالا... وذلك مرهون بعدة شروط في القصيدة نفسها لا في بحرها على الإطلاق". ينظر: الإبداع الموازي، دار غريب، القاهرة، (د. ط)، 2001، ص71.

ترتبط بهذا الشاعر أو ذاك، فالشاعر الذي يلح على وزن معين، كالشاعر الذي يتعلق بكلمة أو رمز معين، فيكاد أن يكون حكرا عليه"[1]، وبصمة لشعره، "وبما أن لكل شاعر حساسيته المختلفة، فإن استخدام البحر الواحد لا يكون هو نفسه عند شاعرين حقيقيين، لأن العصب ليس واحدا في الحالين"[2].

وقد استغل "حجازي" بعض الإمكانات التعبيرية للبحور التي اعتمدها، واستطاع تطويع تجربته وفق ما تتيحه هذه البحور، فقصيدة "العام السادس عشر" على سبيل التمثيل، نظمها على بحر الرمل الذي يتميز بانسيابية واسترسال، ما يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا، واستطاع الشاعر من خلاله التعبير عن مجمل المشاعر والذكريات التي تهافتت على خاطره فحركت فيه الشوق والحنين من جهة، والنفور من جهة ثانية:

يقول:

1) عامي السادس عشر
- فاعلاتن – فاعلاتن

2) يوم فتحت على المرأة عيني
- فاعلاتن –فعلاتن– فعلاتن

3) يومها واصفر لوني
- فاعلاتن – فاعلاتن

4) يومها درت بدوامة سحر
- فاعلاتن– فعلاتن– فعلان

5) كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
- فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلن

6) لأراها
- فاعلاتن

[1]– فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدولاي ، الأردن، ط1،2006، ص192.

2– شوقي بزيغ: ماذا بقي من تجربة الحداثة الشعرية، ص142.

7) لم أكن أسمع منها صوتها

- فاعلاتن– فعلاتن– فاعلن

8) إنما كانت تحييني يداها

- فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن

وقد استخدم الشاعر في هذا المقطع صيغ الرمل المتعددة (صحيحة: فاعلاتن، ومخبونة: فعلاتن، ومحذوفة: فاعلن، ومقصورة: فعلان) [1].

وعمد إلى توظيف إمكانات السطر الشعري الذي يقصر ليشمل تفعيلة واحدة، كما في السطر السادس (فاعلاتن)، ويطول ليشمل أربع تفعيلات، كما في السطر الخامس (فاعلاتن–فاعلاتن–فاعلاتن– فاعلن).

و جاء على تفعيلتين كما في السطر الأول والثالث، وعلى ثلاث تفعيلات كما في الأسطر (الثاني، والرابع، والسابع، والثامن) وهذا التنوع في عدد التفعيلات وتوزيعها ينوع من انسيابية الموسيقى التي يدعمها المد الواقع في المقاطع (فا– لا) من كل تفعيلة، وهو مناسب للإيقاع الهادي والحالم في القصيدة، رغم ما فيها من حزن وفقد ورغبة في الوصال.

ويلائم بحر الكامل في قصيدة "لمن نغني[2]" أجواء الحماسة والثورة على المعايير المهترئة، وكانت تفعيلاته النشطة مفجرة لإيحاءات إيقاظ العزائم والضمائر كي تهب متحدة في وجه اليأس والظلم:

من أجل أن تتفجر الأرض الحزينة بالغضب

متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن

وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهب

متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن

1–(الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن، من الجزء المبدوء بسبب خفيف فاعلاتن ← فعلاتن/ الحذف: حذف بسبب خفيف، من أخير الجزء، فاعلاتن← فاعلن/ القصر: حذف ساكن السبب الخفيف، من أخير الجزء وتسكين ما قبله: فاعلاتن← فعلان).

ينظر: عبد القادر بن محمد: الشعر العربي أوزانه وقوافيه وضروراته، ص 155.

2– حجازي: الديوان ، ص119.

وتضيء في ليل القرى، ليل القرى كلماتنا

متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن

ولدت هنا كلماتنا

متفاعلن– متفاعلن

ولدت هنا في الليل ياعود الذرة

متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن

وجاءت تفعيلات الكامل صحيحة، وموزعة بالتنوع على الأسطر من تفعيلتين إلى ثلاث تفعيلات إلى أربع تفعيلات.

وجاءت قصيدة "طلل الوقت"[1]"على بحر الخفيف، وكانت من القصائد التي أسرت النقاد بنغمها المميز، الذي عبر عنه "حماسة عبد اللطيف"–عند تحليله لهذه القصيد– بقوله:"...وما أثاره نغمها المميز الجديد القديم في نفسي من جيشان عظيم بما اصطنعته القصيدة من إضافات دالة في بحر قديم من بحور الشعر العربي وهو بحر الخفيف"[2]". فمن المعروف أن تفعيلات هذا البحر هي:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ورغم أن القارئ لأسطر القصيدة، يحس من الوهلة الأولى أنه يمكن ردها إلى النمطية التقليدية المعروفة، إلا أن حجازي لا يلبث يكسر إيقاع الألفة، ويخلخل التنظيم الموروث. مثل ما نلاحظه في قوله:

آه، لا توقظ الدفوفه،

فما آن لنا بعد أن نهز الدفوفا

والتي يمكن كتابتها على المنوال التقليدي:

آه، لا توقظ الدفوفا فما آ ن لنا بعد أن نهز الدفوفا

غير أن هذا النغم المألوف سرعان ما يغير في البيت التالي مباشرة:

بين أرواحنا وأجسادنا يند كسر الإيقاع فلنبق في العراء وقوفا

1– حجازي: ديوان طلل الوقت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2011.

2– حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، ص70.

فاعلاتن–متفعلن–فاعلاتن فعلاتن–فاعلاتن–متفعلن–فعلاتن

فرغم توافق القافيتين (الدفوفا–وقوفا)، إلا أن حجازي غاير في توزيع التفعيلات، حيث كرر تفعيلة(فاعلاتن) مرتين في الشطر الثاني، وتعمد أن يكون هناك تجاوب بين الوزن والدلالة، وجاءت عبارة "انكسر الإيقاع" داعيا "لانكسار الإيقاع بين أرواحنا وأجسادنا، ومن الملاحظ أن انكسار الإيقاع العروضي تطابق مع التعبير بانكسار الإيقاع"[1]".

استطاع حجازي أن يتحايل على بحر من أهم بحور الشعر التقليدي، وأن يحدث في تفعيلاته سمات تجديدية ميزته عن تقليديته، منحت القصيدة سمات دلالية مكتنزة الإيحاءات، رغم أنه من البحور التي عيب الشعر الحر بعدم استعمالها[2]. وهذا إن دل على شيء فإنما على ريادته في هذا المجال، وإسهامه المميز في التجديد*.

كما حاول استغلال الإمكانات المتاحة في البحور الشعرية لتشكيل إيقاعية تتجانس مع الموسيقى التي يبثها تنوع القافية في نهاية كل سطر شعري ليخلق إيقاعا خارجيا يساير الصورة التي تتبناها القصيدة، والإيحاءات التي تتجانس مع مختلف التفعيلات والأوزان.

1– السابق، ص73.

2– ينظر: نفسه، ص77 .

*– رغم أن نازك الملائكة ترى بأن بعض البحور الشعرية كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، لا تصلح للشعر الحر لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها؛ فإن حجازي نظم عليها وأثبت ملاءمتها لطبيعة الشعر الحر.(ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،(د. ط)، 2014، ص86).

ب- القافية:

القافية هي العنصر الثاني في الإيقاع الخارجي، وتجمع أغلب تعريفاتها على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله، أي مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت إن وجدت مع ما قبل الساكن الأول ورودا في البيت منهما[1]".

وهو تعريف متوافق مع تعريف الخليل لها بأنها" من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[2].

وهناك من يرى بأن القافية هي الروي، الذي هو الحرف الأخير من آخر كلمة في البيت أو في السطر الشعري، وبأن "الشعر لا يكون مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده، ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[3].

وللقافية دور فاعل في إحداث الإيقاع ومواكبة الجو النفسي العام للقصيدة، وإذا كان عدم ثبات ظهورها في الشعر الجديد راق لمن يرون بأن " الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري، إنما يولدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة وبالتالي فهما يمثلان في جميع الحالات نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة، أي المفروضة فرضا على البنية اللغوية"[4]، وبأنها قد تكون مجرد صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة.

إذا كان هؤلاء يسقطون وظيفة القافية وفاعليتها الإيقاعية والمعنوية، فإن فريقا آخر يرى بأن التحرر الذي أصاب القافية خسارة في الشعر، وأن إهمالها هو دليل عجز حسي وضعف لغوي بوصفها تجاوب نفسي مع الدفقة الشعورية والدلالية، وفي ذلك يعلق شوقي ضيف: "ومن المؤكد أن أركانا كثيرة من بنيان الشعر الموروث سقطت أو خرت من إيقاع الشعر الحر، فلقد خر ركن البيت، وركن السطر، وركن القافية، وهي أركان تحرم الأذن فيه أنغاما كثيرة، بل إنها

1- راجي الأسمر، إيميل يعقوب: علم العروض والقافية، دار بيروت، (د ط)، (د.ت)، ص142.

2- ابن رشيق: العمدة، ص 151.

3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1952، ص257.

4- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، نشراس للنشر، تونس، (د. ط)، 1985، ص26.

لتنقله من عالم الأذن إلى عالم البصر، وكأنه شعر ينظم ليقرأ لا ليسمع ولا لينشر أو يتغنى به، فقد حطمت فيه حدود القوافي والسطور والأبيات، وأصبح سطورا تطول أو تقصر، والبصر ينحدر فيها من بدئها إلى نهايتها، دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة"[1].

غير أن شوقي ضيف لم يعمم حكمه القاسي على الشعر الجديد عامة، إذ يمكن استثناء تلك القصائد التي استطاع فيها أصحابها تطويع القافية لخدمة أغراضهم بتوظيف أنماط تقفوية جديدة "تجعلنا نؤمن بأن إحساسا عميقا أخذ يسري في نفوس أصحابها بأنه ينبغي أن يسعوا إلى الملاءمة بين إيقاع شعورهم الجديد، وإيقاع الشعر الموزون، وهي ملاءمة يحسن أن تتسع، فتشمل الالتحام بين السطر والأبيات التحاما من شأن الشاعر النابه أن يقيم نظامه، بحيث يصبح لهذا الإيقاع الجديد نظاما دقيقا من النسب النغمية واللحنية"[2].

وإذا كانت معظم القصائد العمودية تعتمد القافية وسيلة وأداة للفصل بين الأبيات، فإن القصيدة في الشعر الحر، صارت وحدة متماسكة الأجزاء لا يصلح فيها تقديم الأسطر أو تأخيرها فهي دفقة شعورية متسلسلة، وصارت فيها القافية عاملا من عوامل التواصل النفسي.

وهذا الاتصال النفسي، خلق اتصالا وثيقا بين الأسطر الشعرية، التي أضحت متلاحمة وكأنها تشحذ بعضها بعضا. وظهر استنادا إلى هذا التلاحم ما يعرف بالتضمين، الذي لا يقر بالنهاية العروضية بقدر ما ينتصر للنهاية الدلالية، وهي النهاية التي قد تظهر فيها القافية، إن وجدت.

إن الشعر الحر لم يلغ القافية إلغاء تاما[3]، وإنما عوض تكرارها المستمر في أواخر الأسطر، بأنماط تقفوية جديدة، فظهر ما يسمى بالقافية المتناوبة، وهي التي تتوالى فيها قافيتان أو أكثر بصورة متناوبة، والقافية المقطعية، والقافية الموحدة، والقافية المرسلة....

وقد تجلت في شعر "أحمد عبد المعطي حجازي" مختلف هذه الأنماط التقفوية، بل إننا قد نصادف أحيانا في القصيدة الواحدة اجتماعا لهذه القوافي دون قيد أو وجوب.

1- شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1972، ص315.

2- نفسه، ص317.

3- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص97 وما بعدها.

وربما يعزى هذا التنوع في القافية، إلى عد الشاعر المعاصر نظام القافية الموحدة على المنوال التقليدي "عامل إملال وعامل تعطيل، لذا أصبح الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى سطر، وقد يتفق وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر"[1]

ويمكن التمثيل لهذا التنوع التقفوي بنماذج عدة من شعر "حجازي"، على غرار قصيدة "سلة ليمون""[2]، التي وحد فيها القافية في المقطع الأول بروي النون، في المفردات (ليمون، مسنون، محزون، عشرون)، لكنه نوعها في المقطع الثاني بنمط التناوب، قائلا:

سلة ليمون، غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء، منداة بالطل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه!
من روعها!
أي يد جاءت قطفتها هذا الفجر!

ورغم التناوب في حرف الروي بين (ر- ل- ن)، إلا أن تقارب الجرس الموسيقي لهذه الأصوات، لا يبدي للوهلة الأولى، تغايرا في الإيقاع الذي ابتدأ فيه بروي الراء في (الفجر)، ثم مضى في قافية النون، واللام، ليعود مرة أخرى إلى قافية الراء في (الطير). ويفاجئنا بالنثرية في (أواه ! من روعها)، وكأنه تعمد إيقاظ حواسنا باعتماد قافية مرسلة، استقر معها في النهاية على كلمة (الفجر) المكررة في السطر الأول والأخير من المقطع.

وفي قصيدة " الدم والصمت"[3]، يظهر هذا النظام التقفوي بصورة جلية، حيث نجد تناوبا مستمرا للقوافي على طول مقاطع القصيدة التي افتحها بالمقطع:

مازال في من بريق الدم لون، وشعاع
فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود

1- على يونس: النقد الأدبي، قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1985، ص149.

2- حجازي: الديوان، ص125.

3- نفسه، ص245.

حيث تسيرون هناك الآن، في الليل الوحيد
ينقذني نشيدكم من الضياع

ورغم اعتماده في المقطع الثاني الذي عنونه بـ" نشيد"، على القافية الموحدة، بروي النون، في الكلمات (وطن، زمن، بدن، ثمن)، إلا أنه، في المقطع الموالي، عاد ليوزع قوافيه وينوعها مع الإلحاح في كل مرة، على العودة إلى الإيقاع نفسه عبر تثبيت قافية الهمزة، في قوله:

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفارس شجاع
دمعت عيونه على الموى
فأشعلت دموعه الغيم، وشقت الفضاء
ونحن موتى، نرهف السمع إلى نشيدكم
ندرك منه رجفة، تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود مثلما كنا... سكونا فاجعا
نسرع الخطو، لكي ندرك مجلس العزاء

ورغم طول الأسطر الشعرية في هذا المقطع، إلا أن العودة في كل مرة إلى مجانستها ببعضها إيقاعيا، يوقع في النفس تشوقا لقراءة ما يلي من الأسطر ترقبا وتقديرا.

وهو التكنيك نفسه الذي اعتمده في المقطع الموالي من القصيدة، حيث جاءت الأسطر الأولى على قافية الهمزة (عزاء، خلاء، بطاء) لينتقل منها، وبفجائية غير متوقعة، إلى قافية الزاي في (جناز) و(نشاز):

كأنما أنا المشيع الوحيد في جناز
دندنتي كئيبة
دندنتي صادقة
دندنتي نشاز

وبالفجائية نفسها عاد إلى الهمزة في (عزاء، مساء)

عموا مساء ! أيها الأموات، وابدأوا العزاء

عموا مساء !

والتي قطعها مرة أخرى، بقافية غير متوقعة في المفردة (تدور)، التي يجانسها في سطر آخر بمفردة (صدور)، ليستقر في نهاية المقطع على قافية الهمزة، مثلما ابتدأه، وذلك في قوله:

الضوء يمحو خلجات الوجه، فالأصوات أصداء تدور
والكلمات تلتوي، وتختفي بين الصدور
ثم تعود للشفاه
ركيكة، كاذبة، تدور حول حوفها،
بلا انتهاء
عموا مساء !
يبسم كل ميت لجاره، ثم يقول ما يشاء.

وكأني بالشاعر، وهو متخبط في عشوائية واقعه، لم يجد من بد لترجمة ما يعانيه من مفاجآت وخيبات، سوى اعتماد إيقاع تقفوي متغاير لا نظامي، هو أكثر الأنواع دورانا في الشعر الحر[1] . وقد " اختار طريق التوالي والتناوب لا لعجزه اللغوي، أو لفقر معجمه، وإنما ليجسد واقعا حضاريا مندمجا فيه مبنيا على التناقضات"[2].

غير أن الشاعر في المقاطع الأخيرة من القصيدة يعتمد نمط القافية الموحدة مستعينا بروي (الراء)، الذي تتكرر معه ملامح المعاناة والفقد واللاتوازن، وهو في كل مرة يتساءل بقافية الهمزة الشديدة المجهورة التي يتوقف معها النفس برهة ثم ينطلق منفجرا وغاضبا، ومعاتبا بإلحاح: (من أين جاء؟ من أين جاء يا مدينتي العفن!)

ومؤكدا في كل مرة وقوفه اللامجدي، والأيام تمضي (ونحن واقفون من غير انتظار) بالقافية نفسها التي اعتمدها في نهاية القصيدة، المعنون مقطعها بـ"أغنية من بعيد"،آملا ومترقبا وملتمسا:

1- ينظر: عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر،(د.ط)، 1991، ص163.

2- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص249.

لو أنكم ودعتموني في المطار
لو علو رفه، على هدبي، ودار، واستدار
لو غصن غار
لو طلق نار
لو قبلة قبل تحرك القطار
كنت بكيت عندما دقت طبول الانتصار
كنت ابتسمت عند ما سال دمي على الجدار

إن القافية هنا ليست مجرد دعم إيقاعي خارجي، بل كانت لها وظيفة إيحائية كبيرة زادت من الطاقات الإبلاغية للقصيدة، وقوت من دعامتها البنائية والدلالية.

وفي قصيدة "السجن" [1] ناوب الشاعر بين قافيتي (الهاء والدال)، رغم اللاتجانس بينهما، حيث إن الهاء صوت رخو مهموس فيه من الضعف والوهن ما ليس في صوت الدال الانفجاري المجهور الذي يوحي بالقوة والشدة، ولعل هذا التناقض ترجمة للتناقضات الموجودة في القصيدة التي تجمع بين الضدين لتكشف المعنى الحقيقي للسجن:

والسجن ليس دائما سورا، وبابا من حديد
فقد يكون واسعا بلا حدود
كالليل... كالتيه
نظل نغدو في فيافيه
حتى يصيبنا الهمود
وقد يكون السجن جفنا، قاتم الأهداب نرخيه
ونطوي حلم العمر في صمت، ونخفيه

وقد توزعت القوافي بالنمطية: 1-1-2-2-1-2-2 بطريقة تناوبية كشفت الستار عن قيود كثيرة تكبل الإنسان وتعيق إيجابيته دون إدراك منه. وقد جسد المقطع الأخير من القصيدة هذه الازدواجية المعنوية التي ألقت عبء ثقلها على كيان الشاعر فأردته ضائعا وحيدا، سجين التيه:

من أين آتيه

1- حجازي: الديوان، ص257.

حبي الوحيد
من أين آتيه
والليل يغلق الحدود

وعلى منوال التناوب والتغاير يمضي الشاعر في أغلب قصائده، متحررا من سلطة القافية الموحدة، ومتجاوزا نثرية الاسترسال، كما في قصيدة "لا أحد"[1]، التي اعتمد فيها المزاوجة بين (الدال)، و(الهمزة)، ليشكل إيقاعا استهزائيا، جمع بين النثرية الواقعية، والشعرية الإيقاعية:

رأيت نفسي أعبر الشارع، عاري الجسد
أغض طرفي خجلا من عورتي
ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا
نظرة إشفاق على من أحد
فلم أجد
إذن..
لو أنني- لا قدر الله !- أصبت بالجنون
وسرت أبكي عاريا... بلا حياء
فلن يرد واحد علي أطرافه الرداء

وفي كثير من القصائد، يعتمد الشاعر تقنية التركيز على قافية معينة، ثم الاسترسال والتنويع في الأسطر التالية، ليعود مرة أخرى إلى القافية الأولى، مثل ما نجده في قصيدة "أغنية لشهر أيار" [2]، حيث يقول:

نحن ما زلنا نغني
لك يا أيار، يا شهر النهار
نحن ما زلنا نغني، لك يا شهر التمني
ونوفي النذر في كل ربيع
لك يا شهر الضحايا

1- السابق، ص381.
2- نفسه، ص339.

حاملين الدم خمرا في جرار
ناقلين الشمس بالأيدي الى الأرض البوار
علها تطلع قمحا، وزهورا، وهدايا

حيث نجده يستقر في كل مرة على قافية الراء في الكلمات (نهار، جرار، بوار).

وهو عين ما نجده في قصيدة "الرحلة ابتدأت"[1]، التي ينتقل فيها الشاعر لرصد معالم تلك الرحلة، بشحنة انفعالية تسودها الانهزامية والسواد والحزن:

يجتاحهم هم ثقيل أنها اقتربت،
فماذا نبتغي بعد الوصول
والليل أثقل ما يكون،
كأن طير الموت لم يبرح يرف بجانحيه الأسودين،
على الكآبة والسكينة
تتراجع الأشجار هاربة،
وتشخص حولنا الأشياء ثم تميل ساقطة،
وتمعن في الأفول

ومثله إعادة قافية الراء في قصيدة "آيات من سورة اللون""[2]. التي تكررت في نهاية كل مقطع منها، لتعطيه الإيقاعية التي ألغتها نثرية الأسطر السابقة عليه، وذلك في نحو المفردات:

(مطر، شعر، تنفجر، صور، فكر، سفر، سحر...).

وكذا في قصيدة "طللية" [3] التي جسدت فيها القافية نهايات الجمل وليس نهايات الأسطر، كما في قوله:

كان الحنين مدى عذبا، وكان لنا
من وجهها كوكب في الليل سيار
هذا دخان القرى، مازال يتبعنا

1- السابق، ص 487.
2- حجازي: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص503.
3- نفسه، ص576.

وملء أحلامنا زرع وأجنحة
وصبية
وطريق في الحقول إلى الموتى
وصبار

فالمفردتان (سيار) من السطر الثاني، و(صبار) من السطر الأخير تجسدان طول الجمل ونهاياتها التي لا تتعلق بالشكل الطباعي الذي يظهر الكلمة الأخيرة في كل سطر، وإنما الكلمة الأخيرة في كل نهاية دلالية.

وقد كانت قافية "الراء" هي "الرابط الموسيقي المنتظم بين الجمل الشعرية الدلالية المتوالية، وأوحى بخضوع التجربة الشعرية لنسق شعوري واحد هو الذي عبر عنه صوت الروي المفخم المجهور، والذي ساهم مع ألف التأسيس في الإيحاء بما تطلبه مناخ الطللية من ظلال حزينة، وجو الغياب والإشعار بمناخ الذكرى والحنين والزمن البعيد"[1].

وكذلك اتفقت قافيتا السطرين الأول والثالث في إطار ما يسمى بالقافية الصرفية، التي تعتمد على تكرار أصوات للقافية تنتمي إلى وحدة صرفية ذات دلالة[2]، حيث جسدت اللاحقة الصرفية (نا) جماعية الحنين وانصرافه إلى غيره.

وقد اعتمد هذا النوع من التقفية في نماذج أخرى من شعره، مثل ما جاء في قوله:

أقبل إليّ ترعى السماء محملك
سأوقد الشموع لك
وأعزف القيثارا لك
فإن رضيت يا حبيبي، كان قلبي منزلك
وإن مللت صحبتي فإذهب فلن أستمهلك[3]

حيث أحدث تكرار القافية نوعا من التجانس الدلالي الذي يجسده التوجه بالخطاب إلى ذات معينة (حبيبتي)، بضمير الخطاب (الكاف المتصلة)، ما يقارب بين الأسطر ويوحدها.

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص695.
2- ينظر: يسرية يحي المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،1997،ص105.
3- حجازي: الديوان، ص 195.

ولعله يجوز لنا أن نقول، بعد ما أوردناه من نماذج، أنه ورغم محاولة الشاعر الابتعاد عما يسمى بالقافية المنتظمة أو الموحدة، إلا أنه يجد نفسه متشبثا بها من خلال تكرارها، ولو بعد عدة أسطر، وعلى الأخص في ديوانيه "أشجار الإسمنت" و"كائنات مملكة الليل"، وخاصة "في القصائد التي تعبر عن مناخ الاغتراب والمنفى الباريسي بما يدل على إيثاره الاحتفاظ بقيم الإيقاع التقفوي الذي يتظلل برابطة من التراث، ويعكس في ذات الوقت ما في شعر حجازي من روح رومانسية وغنائية عذبة"[1] .

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن "هذا الشاعر يبقى خليليا وهو في باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من زملائه الرواد، بما فيهم السياب، حرصا على ألا يقطع الصلة بالغنائية العذبة، سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع الحياة الجديدة"[2].

والحقيقة أن حجازي من الشعراء الذين اعتمدوا القافية سواء بظهورها على طول القصيدة، كما في قصيدة "تموز" [3] التي كتبها على النمطية التقليدية بقافية موحدة بروي الهاء:

لم ينس تموزه مغنيه

وكيف ينسى الهوى معانيه

أو بظهورها بتتال غير محدد مجسدا نغميتها الموحدة، ضمن ما يسمى بالقافية المقطعية، على نحو ما تجسده مقاطع من القصائد: "بغداد والموت" [4] و"أغنية انتظار"[5]، و"الموت في وهران"[6] ... وغيرها من القصائد التي يكون فيها لكل مقطع قافيته التي تميزه عن غيره بنمطية القصيدة العمودية التقليدية.

1- كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة، ص693.

2- عبد العزيز المقالح: شعرية اللون، قراءة في كائنات مملكة الليل، مجلة فصول، مجلد 15، عدد3، ص320.

3- حجازي: الديوان، ص265.

4- نفسه، ص180.

5- نفسه، ص195.

6- نفسه، ص376

وإذا كانت القافية المتناوبة، أو المتغيرة، أو الموحدة، أو المقطعية تحافظ على إيقاعية المقطع، وتبرز موسيقيته، فإن الشاعر يلجأ أحيانا إلى إلغاء هذه الموسيقية وإسقاط إيقاعها الخارجي، من خلال إلغاء حرف الروي المكرر.

ويطلق على هذا النمط التقفوي مصطلح "الاسترسال" حيث لا يكون للأسطر أي تشارك في خاتمة الكلمات، كما في النماذج:

- فرس لا يكبو
وحسامي قاطع
وأنا ألج الحلبة
محتالا ألج الحلبة، أثني عطفي
لا أرتجف أمام الفرسان[1]
- كان المريض راقدا
يبكي على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت[2]
- كان لوسيا س على سجادة البهو قتيلا
هذه خطبته الأولى
التي توج فيها بامتشاق السيف أغنياته للحق
لكن بعد أن فات الأوان
سقط السيف عن الكفن التي كم رفرفت
فوق رؤوس الناس بالحكمة !
في الستين بالوسياس
لن تحسن تلك المهنة الأخرى[3]

1- السابق، ص206.
2- نفسه، ص210.
3- حجازي: الأعمال الكاملة، ص517.

والقارئ لهذه النصوص، يبدو له في الوهلة الأولى أنه أمام نص نثري لا شعري، وهذا لأن هذا النمط من التقفية لا يقوم على مبدأ التماثل بين الوحدات الصوتية لإحداث الإيقاع، إنما يرسل الكلام وفقه إرسالا دونما تقيد بشكل موسيقي معين. ولكن هذا لا يعني بالضرورة إلغاء الشعرية.

ولعل قصيدة " بطالة "[1]"هي تمثيل جيد لنمط الاسترسال في الشعرية السردية، دونما تقيد بنمطية الإيقاع، يقول:

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل في شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع في شمس أبريل
إن زمانا يمضي
وزمانا يجيء
قلت للثورة العربية
لابد أن ترجعي أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفيء

ولولا التقابل الصوتي بين (يجيء)، من السطر الشعري السادس، و(الدفيء) من السطر الشعري الأخير، لصار النص إلى النثر، غير أنه "في هذه السطور القليلة جدا تبلغ اللغة ذروة شفافيتها، ويبلغ التكثيف ذروة توهجه وتركيزه، ويبلغ المعمار الفني ذروة التركيب والتشكيل الشعري"[2].

القافية هي إذن عامل فني مهم في القصيدة، بغض النظر عن كيفية توفرها في النص.ولعل تفاعلها مع الوزن، لإضفاء إيقاع ظاهري في القصيدة، لا يتقوى ولا يثمر، إلا

1- السابق، ص468.

2-عبد العزيز المقالح: شعرية اللون، قراءة في كائنات مملكة الليل، ص312.

بنوع آخر من الإيقاع يتجسد في ثنايا النص بمظاهر مختلفة ستتحدد في العنصر الموالي من الدراسة.

ثانيا- **الإيقاع الداخلي:**

إذا كان الوزن والقافية يمثلان الدعامة الخارجية للإيقاع، فإن هناك عناصر ومقومات داخلية في النص تدعم هذا الإيقاع وتزيد وضوحه ونضوجه، وذلك بترددها على مسافات زمنية متساوية منتجة موسيقى تتنوع بتنوع الحركات المكررة، والتي تتولد عنها انفعالات سمعية ونفسية تجاه معنى من المعاني، متوازنة مع الطاقة الشعورية للمبدع الذي "تلتهب أشواقه، وتتأجج حالته الشعورية، ويضفي عليها الانفعال موسيقاه"[1].

وإذا كان أهم ما يميز الشعر التقليدي هو اعتماده الوزن والقافية، بوصفهما أكثر ما يميز التشكيل الموسيقي لديهم، والذي " لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات"[2]، فإن أهم ما يميز الشعر الحر هو تجاوزه "قيود" هذا التشكيل الوزني الخاص، وولوجه إلى ثنيات النص الباطنية لإدراك إيقاعه الذي يستجيب "لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة، فالقضية إذن مرتبطة بإيقاع الذات التي هي في علاقة بالعالم انطلاقا من رؤية محددة"[3].

ولعل انحلال الشعر الجديد من دعامة النظام الإيقاعي التقليدي هو الذي دفع بالشعراء إلى اعتماد صور جديدة ومختلفة للإيقاع "تلك التي تحدثها الأفكار، والصور، والنغمات، مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر، وهي موسيقى لا تخص الشعر الحديث، بل هي ماثلة في كل شعر جيد، ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره، وهي فيه مهمة بدرجة أساسية"[4].

وقد تمكنت القصيدة الحديثة بتبنيها لهذا الشكل الإيقاعي، من كبح النغمة الصوتية العالية التي يفرزها الوزن، مما يضفي عليها سلاسة أكثر، وانسيابية أرق، الأمر الذي يؤدي إلى تكثيف الدلالة وترابط القصيدة[5].

1- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات دار الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1994، ص137.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص47.

3- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص71.

4- عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، ص100.

5- ينظر: رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1985، ص56.

والأغلب أن الموسيقى الداخلية للنص تتجلى بالقراءة الجهرية والمتكررة للنص المكتوب، بتحويله إلى نص منطوق، ومحاولة شحنه بانفعالات المبدع حال الدفقة الشعورية التي انتابته أثناء كتابته، فقراءة الشعر "هي دور الأداء للقصيدة بشكل عال .. من أجل إبداعها من جديد، وهنا يجب على المنشد أن يحتوي على عدة عناصر خارجة عن القصيدة، منها خواص التلفظ وطبقات الصوت، والتوقيت والتنويع للنبرات..." [1].

وتعرف الموسيقى الداخلية بأنها "الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المفردة على طول المعطى اللغوي، وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع"[2].

وترتبط هذه الإيقاعات بدرجة استقراء الشحنات الانفعالية والتأثرية المستنبطة من مختلف الوحدات الصوتية أو ما يمكن تسميته بالمؤثرات الصوتية النوعية التي هي "مجموع الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا في دراسة النص الشعري"[3]، وتمكن الباحث واللغوي من استنباط القيم الإيحائية التي تحدثها في النص، بما يحتويه من قيم تعبيرية كامنة، يكشف عنها السياق الذي تتماثل فيه الصفات المختلفة للأصوات والمقاطع، والتكررات...

إن الدلالة والإيقاع هما جوهر القيمة المستمدة من طبيعة بعض الأصوات اللغوية في الكلمات، ومن طريقة تأليف مقاطعها، "ولا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها"[4].

وتستمد الدلالة الإيقاعية من الانسجام بين أصوات بعض الكلمات في السياق اللغوي إجمالا، وهنا تتضح تلك القيم التعبيرية والإيقاعية لأصوات اللغة التي تتضافر ضمن سياق نصي عام، تؤدي وظيفتها فيه كعنصر غير مستقل يرتبط بباقي الأشكال اللغوية بغية تحديد الدلالة السياقية العامة، فالدلالة في نهاية الأمر لا تستشف من الكلمات مفردة، وإنما من التراكيب التي يعمد فيها المبدع إلى "إيراد جملة أو عبارة مؤلفة من كلمات ذات صفات

1- شفيق يوسف البقاعي: نظرية الأدب، منشورات دار الينابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2004، ص380.

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص132.

3- مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2002، ص44..

4- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط، د. ت)، ص56

صوتية معينة ومرتبة ترتيبا موسيقيا خاصا تنقل السامع إلى الصورة المراد التعبير عنها، وتجعله يعيش فيها، أو تنقل إليه هذه الصورة، وتجعلها بين يده، قريبة منه...فوظيفة التركيب إنما هي الإيماء إلى المعنى أو الإيحاء به، وليست وظيفته التقليد أو المحاكاة المباشرة "[1].

ورغم رفض البعض لمبدأ ارتباط الدوال بمدلولاتها استنادا إلى ما يعرف باعتباطية العلامة اللسانية، إلا أن هذا المبدأ " لصيق بكل ممارسة شعرية، إذ تجنح الدوال في الشعر إلى التعليل من دون أن تكون وسيلة كما في اللغة الاتصالية، فتحاول سوغ العلاقة بينها وبين الدلالة عبر الإيحاء المضمن فيها "[2].

أ- القيمة التعبيرية للصوت المفرد

ستحاول هذه الدراسة تتبع مدى استفادة الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" من القيم التعبيرية للأصوات، وطبيعة تعامله معها، باستقراء بعض النماذج الشعرية من دواوينه وتحليلها، دون مسحها مسحا شاملا، لأن ذلك يستدعي إفرادها بدراسة مستقلة.

ولعل أول ملمح يستوقفنا في شعر "حجازي" هو كثرة المدود الصوتية التي جاءت، في معظمها، متوافقة مع حالته النفسية التي تترجم لحظات فراغ روحي، وفقد، وتأمل، وإحباط، ولوم...على مدى دواوينه، بدءا بديوان "مدينة بلا قلب"، الذي هو في مجمله "تراجيديا عنيفة، وشعور غامر بمأساة، وتعبير متعدد الجوانب عن هذه المأساة"[3] على جميع الأصعدة الاجتماعية والسياسية، والثقافية...

وقد كان تفاعله معها متراوحا بين الذاتية الفردية، والمشاركة الجماعية، "من خلال تكوين موقف فلسفي عن قضايا الواقع السياسي والاجتماعي والحضاري الذي يحياه، ثم التعبير عن هذا الموقف تعبيرا فنيا يتناول كل مفردات الواقع، ليس بمنطق الواقع، وإنما بمنطق الفن، لأن الفنان الذي ينقل الواقع نقلا حرفيا، يمسح هذا الواقع المنقول، ويمسح كذلك الفن الناقل"[4] ففي قوله، على سبيل التمثيل:

1- ستفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط12، 1997، ص97.

2- حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص97.

3- رجاء النقاش: مقدمة ديوان مدينة بلا قلب، الديوان، ص37.

4- محمد أحمد العرب: ظواهر التمرد في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د.ط،د.ت)، ص156.

أواجه ليلي القاسي
وأحسد من لهم أحباب،
وأمضي في فراغ بارد، مهجور
غريب في بلاد تأكل الغرباء
وذات مساء،
وعمر وداعنا عامان،
طرقت نوادي الأصحاب، لم أعثر على صاحب!
وعدت... تدعني الأبواب، والبواب، والحاجب!
يحدوجني امتداد طريق
طريق مقفر شاحب
لآخر مقفر شاحب[1]

يوجد في هذا المقطع 36 مدا صوتيا، وهي في مجملها منسجمة مع إيحاءات الشعور بالفراغ والفقد والانكسار الروحي، وتجلت هذه الانكسارية بألفاظ لخصت عالم المعاناة، في نحو قوله: (قاسي، فراغ، بارد مهجور، غريب، غرباء، وداع، شاحب...)، وهي ألفاظ تحمل شحنة انفعالية مركزة شحنت الصورة وكثفت إيحائيتها وكشفت عما في وجدانه من فقد وتأوه.

وكانت حركات المد بالألف ملاذه الأكبر الذي استغله لإفراز الألم والتوجع، "فحين تأخذ أعضاء النطق شكلا عموديا ساكنا تفسح المجال للحرق المكظومة كي تخرج في شكل آهات الواحدة تلو الأخرى، وفي نفس متصل، وبالتالي فإن كثرة حركات المد المفتوحة تدل على توجع الشاعر وأسفه"[2].

ويترجم هذه الحالة النفسية المتأزمة قوله:

وكان الحائط العملاق يسحقني
ويخنقني
وفي عيني.. سؤال طافح يستجدي

1- حجازي: الديوان، ص110.

2- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السباب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص163.

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ...إنني وحدي[1].

فهذه المدود الصوتية المتعالية هي مقاطع صوتية مفتوحة[2]، تجسدها الأصوات (كا – حا–لا– ني–ني–ؤا –دي–يا –دي–را–دي–ني–دي) التي تتصاعد بتواليها آهات الشاعر اليائسة التي قهرتها الوحدة والفراغ والحسرة لغياب أنيس يجالسه ويسائله. وهو نفس ما نقرأه في قوله:

يا قاهرة

أيا قبابا متخمات قاعده

يا مئذنات ملحدة

يا كافره

أنا هنا لا شيء، كالموتى كرؤيا عابرة[3].

حيث تظهر المدود الصوتية في المقاطع المفتوحة (يا، قا، ما، نا، كا، لا، تي، عا) حالة النفور والإحباط والرفض لمدينة القهر والكفر، المدينة التي تلاشت فيها قيمة المعنويات، وتنامت بدلا عنها بذور الجمادات القاتلة.

وقد ساعدت النداءات المتكررة، في دعم هذه المدود المتعالية، خاصة في عبارة (أيا قبابا)، التي قوى فيها صوت الهمزة حدة النداء وفجاءته، وقد وصف مصطفى السعدني هذا الصوت وصفا يوحي بهذا الدعم الإيحائي والتنبيهي، بقوله: "فهي إذن وقفة من حيث الإغلاق، وهي انفجار من حيث انفجار الهواء، كونها وقفة تعني أن هناك شيئا كامنا في النفس أو الذهن يقف عنده المتكلم، وكونها انفجارا يعني أن المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله فيستجمع كل قواه الفسيولوجية في انفجار النفس الذي يحدث الهمزة"[4]

1– حجازي: الديوان، ص111.

2– المقاطع المفتوحة: وهي التي تنتهي بحركة، وهي من أكثر المقاطع بروزا في الشعر العربي لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية، ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص: ص53.

3– حجازي: الديوان، ص118.

4– مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص64.

ويضيف في وصف عبارة "أيا" قائلا: "والهمزة في الصيغة "أيا" تنبيه قوي ومفاجئ، وهو معنى لا يتحدد إلا بصوت الهمزة الذي هو غير مسبوق بشيء حسي، أما الحركة الطويلة (الألف) التي تأتي تالية للياء فهي زيادة كمية النداء بحيث يصبح ممتدا فتكسب التجربة الشعرية بعدا إنسانيا عاما"[1].

غير أن حدة ذلك الرفض اليائس لا تلبث أن تتراخى وتنخفض، لتترجم ضعف الإنسان الذي تجبره ظروف معينة على تقبل ما لا يتوافق مع رغبته وتطلعاته، وهو ما تترجمه المقاطع المغلقة (مت، ده، من، مل، ده، ره، شي، كل، مو، رؤ، ره) بإيقاع متقطع " يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية التي يكمن الانكسار داخلها، وتشعر الذات فيها بالضآلة تجاه الزمن، ومن ثم لا تفصح عن آلامها الحبسية، فتأتي المقاطع ساكنة، وهذه الحالة السكونية تتوافق إلى حد كبير مع المقاطع المغلقة"[2].

وإضافة إلى تعامله مع المدود الصوتية لإبراز حالاته الشعورية استطاع "حجازي" الاستفادة من الصفات الخاصة لبعض الأصوات كالجهر والهمس، والتكرار، والانحراف، والشدة... وغير ذلك من الصفات.

ففي قوله على سبيل التمثيل:

وكان وداع،
جمعت الليل في سمتي
ولفقت الوجوه الرحب في صمتي
وفي صوتي،
وقلت وداع !
وأقسم لم أكن صادق
وكان خداع[3]

تظهر جمالية التفاعل بين الصورة المجسدة (الوداع المزعوم)، وبين إيقاعاتها المتغايرة التي يشكلها التماثل القائم بين الأصوات، والذي كان له أثر فعال في تقوية دلالات الألفاظ

1- السابق، ص64.

2- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص104.

3- حجازي: الديوان، ص107.

ودعم الأسطر التي ميزها التوازي الصوتي في (سمتي، صمتي، صوتي) من جهة، و(وداع، خداع) من جهة أخرى.

وقد جاء تماثل الأصوات المهموسة (ت، س، ش، ص، ف) متوافقا مع لحظات الإقرار بالوداع، وما فيه من حرقة وألم، حيث تتصاعد أنات الشاعر وهو يحاول جاهدا الجهر بحبه الذي يواجه ضرورة الهجر والفراق، وكأنه يجافي الحقيقة التي تجبره على الوداع، وهو– في الوقت نفسه– مقيد لا يستطيع الانفلات من طموح الشهرة والسفر.

وتظهر مثل هذه الاستعانة بالقدرات التعبيرية للأصوات، في نماذج كثيرة من شعره، مثل ما جاء في قوله:

أحلم يا فلسطين
أعود وحدي متسللا إليك في المساء
أسير تحت أنجم ساطعة،
على رمال رطبة،
والبحر يأتي من بعيد
وفي شراع، في مكان ما بصيص من ضياء
يصحو قليلا، ثم يخبو من جديد
وأنت في شبه نشيد[1].

لقد هرب الشاعر إلى الحلم ليجهر بأمانيه في فلسطين، ولكن هروبه مازال هروبا مترصدا وحذرا، فهو "متسلل"، و" مترقب" لبصيص "من ضياء"، لـ " شبه نشيد"، وكأني به لا يجهر بقدر ما يكبت ما بداخله مناجاة وأملا. وقد توالت الأصوات المهموسة في هذه "المناجاة المكبوتة"، في انسيابيه واسترسال، دونما إدراك ولا تحكم من الشاعر، وتلك خاصة من خواص الصوت الهامس الذي "يتم دون مجهود فسيولوجي كبير، وهذا معناه أنه يحمل من رصيد المشاعر النفس الكامن في أبعاد الشعور واللاشعور أكثر مما يحمل نتيجة التأثير المباشر – فضلا عن ملازمة العنف والتأمل له في شبه هيمان فطري يعمل على انسياب دخائل الذات في خدر لذيذ"[2].

1– حجازي: الديوان، ص563.

2– مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص68.

ومن نماذج ذلك، أيضا قوله:

الليل ساقني بلا قصد هنا
وجدت هذا الكهف
لكن لم أجد من أصدقائي أحدا
دسست نفسي بينهم
لكنني لم أزل أحس أني مطاردا[1]

نستشعر في هذا المقطع، عملية التسلل والترقب والخوف، من خلال التكرار المستمر لصوت السين في المفردات (ساقني، دسست، نفسي، أحس)، ولنظيره المطبق المهموس في المفردات (قصد، أصدقائي) دعما لسكونية هذا الصوت وإيحائه بالخفوت والسرية.

والواضح، أن معظم السياقات التي يناجي فيها الشاعر ذاته أو يعود إليها مسائلا أو معاتبا أو متأملا، يكثر فيها توظيف المهموس من الأصوات، كما في قوله:

هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
النفس واهنة
ولكنها تستيقظ الآن على عطر غريب
تستنشق الأيام منه، تذكر الأسماء
تلتمس الدروب[2]

يتفاعل الشاعر مع الآخر من غير مباشرة في توجيه الخطاب، وكأنه يحاول الابتعاد عن الجهارة، فيلجأ مجبرا إلى الجهر بالكبت والضعف، مستعينا بما للصوت المهموس من صفة الركون والوهن (النفس واهنة).

ومثله ما جاء في قوله:

ولكنني في المساء أبوح
أسير على رد هات السكينة
وأفتح صدري،

1- حجازي: الديوان، ص575.
2- نفسه، ص444.

وأطلق طيري

أناجي ضياء المدينة

إذا ما تراقص تحت الجسور[1]

لقد سافر الشاعر إلى عالم صرح فيه بحبه، وصرخ به دونما خوف أو "خجل من لقاء العيون"، غير أن هذا البوح بقي أسير الحلم، إذ تسلل الخوف ليفسد حفلة الاعتراف الصريح. ولعل استعانته بالأصوات المهموسة، في أغلب الأسطر، هو ما رسخ سرابية هذا البوح الذي يدعمه خيال وحلم! وجاء الموقف ملائما لطبيعة مخارجها، "فهي أشق في النطق من الأصوات المجهورة، لأنها تحتاج إلى قدر أكبر من هواء الرئتين"[2].

ورغم خيالية البوح، فإن الشاعر راض عن عالمه المثالي، وقانع بروعة الإحساس فيه، آنس بمناجاة المدينة، ولكن هذه المرة بأصوات جهرية، قوية، صارخة، ومتعالية:(أناجي ضياء المدينة/ أقول له، يا ضياء ارو قلبي فإني أحب)، حيث توالت الأصوات (أ، ن، ج، ض، ق، ب، د) وهي بصفتها الجهرية تدعم أمنية الشاعر وتفعل تحققها.

فإذا كانت الأصوات المهموسة مناسبة للسياقات النفسية التي تغوص في الأعماق الدفينة في انسياب وهدوء، فإن حركية الأصوات المجهورة التي تتذبذب معها الأوتار الصوتية، تتوافق وسياقات الفاعلية والقوة والحركة التي "تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها، وبذلك يكون لها بعد الإثارة الجمهورية."[3]

ويظهر هذا البعد في القصائد الإنشادية التي تحمل طابع المباشرة والجهر، وعلى الأخص في القصائد الثورية التي تعمد إلى شحذ الهمم بتوظيف أكبركم من الأصوات الجهرية والانفجارية التي تتصف بالقوة ومن ذلك ما جاء في قصيدة "أوراس"[4]، التي يقول فيها:

مدن المغرب

ترتج على قمم الأوراس

1- السابق، ص191.

2- عبد المعطي نمر موسى:الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (د.ت)، ص51.

3- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص93.

4 – حجازي: الديوان، ص397.

زلزال في مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائة
لم يترك في جفن أملا لنعاس
يأتي المولود على صوت الزلزال
يموت رجال
فيودعهم صوت الزلزال
جيل، عن جيل...أجيال
عاشت، ماتت، في الزلزال
فالصخر هناك له روح تسري
وتنادي ...يا نسري
يا نسري، الغائب، عد للغابة
حطم سجنك
غالب زمنك
وارجع،
وتعب الريح
ويئز الطلق

إضافة إلى توالي الأصوات المجهورة التي توحي بالدفع والقوة، كالجيم والقاف والعين، والزاي... فإن هناك مفردات تحاكي حركية المقطع وتدعمه، على نحو مفردة (زلزال) التي تكررت أكثر من مرة، والتي هي في مجملها ثلاثة أصوات مجهورة مكررة (ز، ا، ل)، ولا أدل على الحركة من الزلزال! الذي يقلب ما يصادفه فيغيره. ثم إن الأفعال (ترتج، يأتي، تسري، ترن، تنادي، عد، حطم، غالب، يئز...) تدل جميعها على فعل الحركة، وهي في معظمها تتألف من أصوات جهرية.

وقد زادت العباراتان: (لم يهدأ منذ سنين، لم يترك في جفن أملا لنعاس)، من حركية المشهد وجهريته، فإذا كان في (الهدوء، والنعاس) سكون وراحة، فإن دلالة النفي بـ (لم) نقل هذه الدلالة إلى نقيضها، بل ولم يعد من أمل لذلك.

ومن سياقات الجهر، أيضا، ما جاء في قوله:

الريح فوق البحر قادمة، فغنوا يا جنود
هذا عبير الورد فيها، والظلال
خضراء من عهد الطفولة، والبريد[1]

فأصوات الجهر في هذا السياق ترسم حركية الرياح، وهي قادمة مع غناء الجنود، وصخب ماء البحر، ويدعم هذه الحركية أصوات (الباء، والراء) في مفردة (بحر) الذي يعد كيانا متحركا ومضطربا، وهو الشيء نفسه بالنسبة لدلالة الغناء التي تتذبذب معها الأوتار الصوتية جهرا.

وفي قوله:

وكنت أمضي حينما بكى القمر
وأعولت أنثى الرياح
وانسدلت على عشاش الطير أغصان الشجر
وغص باطن الترابب بالنواح[2]

جسدت الأفعال (يمضي)، و(أعولت) حركية المشهد وجهريته قياسا على (بكاء) القمر، وصوت (النواح).

وفي القصيدة نفسها، يقول:

ماذا بقي بعد لوموميا لشاعر ضرير
يجول في الأرض الفضاء
بالأمس ضاع منه مفتاح السماء
وفر منه الحب، فر الأصدقاء[3]

وهنا تجسد الأصوات (ق، ج، ض، ر، ع...) مع المفردات (يجول، ضاع، فر، ضرير، فضاء...) هذه الجهرية بالوحدة والضياع، بعد فرار الحب وفرار الكل!

1- حجازي: الديوان، ص795.
2- نفسه، ص347.
3- نفسه، ص350.

وإذا كانت الأصوات المجهورة تدعم إيحاءات الحركية والقوة والبوح، فإن هناك صنفا آخر من الأصوات أكثر دعما لهذه الإيحاءات، وأصدق تعبيرا عنها، والذي تمثله الأصوات الانفجارية[1]، في مثل قوله:

من أجل أن تتفجر الأرض الحزينة بالغضب
وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهب
وتضيء في ليل القرى، ليل القرى كلماتنا[1]

والأصوات الانفجارية التي يتراكم تواليها في السياق السابق، دعم إيجابي للغضب المتدفق الذي تتزعزع معه صلابة الأرض والمآذن، وتنطلق فيه الكلمات غاضبة وملتهبة ومضيئة. وقد جسد التكرار في السطر الثالث الإلحاح على مقابلة (ظلمة الليل)، بكل ما توحي إليه من وحدة وفراغ وحزن، بـ(ضياء الكلمات) التي تسقط عن الذات عبء ما تعانيه.

وفي سياقات كثيرة، استغل الشاعر بعض الصفات الفردية للأصوات لتدعيم الإيحاء وتقويته، وخاصة أصوات (النون واللام والراء)، التي تتسم بوضوح في السمع لذا فإن "كثرة استعمالها يكسب النص الأدبي عذوبة وسحرا وقوة تأثير على السامع"[2].

وذلك مثل ما صنعته صفة الانحرافية في اللام، في قوله:

وفجأة، جاء الزوال
الظل طال!
الظل مال! تلك ليلة من الليال
والشارع المجنون كان لا يزال
يمضي ويطحن الغلال[3]

وقد عمد الشاعر إلى تكرار هذا الصوت في كل سطر، ومع كل مرة ينحرف اللسان للنطق به، وكأنه يحاكي ميلان الظل وزواله.

ومن قبيله ما أضفته صفة التكرار في "الراء"، في مثل قوله:

من قاع حفرتي .. أغني، يا أوائل النهار

1- السابق، ص119.
2- رابح بوحوش: البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص60.
3- حجازي: الديوان، ص348.

أحلم كالبذور في الثرى بعيد الاخضرار
وكلما يئست من بعثي، ومن صدق المدار
ندى ثراي دمع بغداد، فعاد الانتظار[1]

وهنا يصور صوت "الراء" المتكرر تسع (09) مرات، صورة ذلك الانتظار الذي يجافي اليأس والاستسلام، وجاءت المدود الصوتية لترتفع بحدة الحماس والرغبة الملحة في التغيير، والأمل في غد جديد!، فعلى الرغم من أن الدوائر مغلقة، وخيبة الأمل شبه مكتملة، إلا أن هناك شعاعا يضيء الأمل لتنقشع معه الرؤى عن حاضر وردي آسر.

وشبيه بذلك، قوله:

لو كنت أعلم أن يوم الملتقى سيكون في ذلك النهار
لقنعت منك بزورة في كل عام، وارتضيت الانتظار[2]

إضافة إلى دلالة الراء على الإعادة والتكرار، فإن السطر الثاني يترجم هذا الإيحاء في عبارة (زورة في كل عام) تمديدا لذلك الإلحاح.

ولعل صفة الغنة[3] في صوت النون، هي من أكثر الصفات التي حاكت دلالات الحزن والفقد والوحدة.

يقول في قصيدة "مقتل صبي"[4] من ديوانه الأول:

الموت في الميدان طن
الصمت حظ كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
لولبت جناحها على صبي مات في المدينة
فما بكت عليه عين

1- السابق، ص183.

2- نفسه، ص497.

3- الغنة: هي صفة ناتجة من تدخل الأنف في إصدار الصوت، وقد فسرها سيبويه بقوله: "إلا أن النون والميم قد يعتمد لها في الفم والخياشيم فتصبح فيها غنة، والدليل على ذلك أنك لو أمسكت بأنفك ثم تكلمت بهما لرأيت ذلك قد أخل بهما"، سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د. ت)، ج4، ص434.

4- حجازي: الديوان، ص123.

ترسم هذه الأسطر جوا من الحزن والتأسف، وتجسد نوعا من السخرية الصامتة التي ما تلبث أن تتحول بكاء خفيا تداريه السطور. ولقد صور صوت النون الأغن برنينه الخاص سكونا شاعريا ومأساويا، يوازي حرقة ذلك البكاء الصامت، وكان توظيفها رويا في أغلب الأسطر، متوافقا مع الصورة الإجمالية للقصيدة، التي صورت مأساة ذلك الصبي الغريب الذي شردته المدينة في العالمين، وهي بعد ذلك كله، همشت وجوده وأعدمت قيمته الإنسانية.

وكان التضعيف لهذا الصوت في الفعل (طن)، ولصوت الطاء المطبق[1] في الفعل (حط)، إيحاء بصورة وقع الحادث، وتجسيدا للحظة الاصطدام وهولها، فصوت الطاء الانفجاري المجهور المطبق حاكى حادثة الارتطام وشكل إيقاعية حادة تجانست معه فيها أصوات (التاء، والنون، والميم) التي طغى ووردها في المقطع.

وشبيه بهذا الرنين الحزين لصوت النون، في هذه القصيدة، ما نقرأه في قصيدة "الموت فجأة"[2]، التي استعان فيها الشاعر، مرة أخرى، بهذا الصوت كحرف روي في معظم الأسطر، وذلك في مثل قوله:

يذهب إنسان إلى أمي، وينعاني
أمي تلك المرأة الريفية الحزينة
كيف تسير وحدها في هذه المدينة
تحمل عنواني
كيف ستقضي ليلها بجانبي
في الردهة الشاملة السكينة

يتجلى في هذا المقطع، إيقاع حزين تجسده بالدرجة الأولى التكرارات المتوالية لصوت النون بجرسه الأغن، ويدعم هذا الإيقاع المأساوي تكرير الاستفهام بـ "كيف"، الذي لا يترجى جوابا، بقدر ما يحمل عتابا ولوما وعطفا وإشفاقا.

1-الإطباق هو "ارتفاع مؤخر اللسان إلى الأعلى قليلا في اتجاه الطبق اللين وتحركه إلى الخلف قليلا في اتجاه الحائط الخلفي، ويسميه بعضهم"التحليق"، بالنظر إلى الحركة الخلفية للسان، وحروف الإطباق هي"الصاد والضاد والطاء والظاء"، وهو ضد الانفتاح ".أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1991، ص362.

2- حجازي: الديوان، ص355.

وكان لصوت "الدال" في كثير من القصائد، الدور الفاعل في تمرير الدلالة، والإيحاء بكوامن النفس ونزعاتها. ويمكن التمثيل لذلك، بقصيدة "طردية"[1]، التي اعتمدته رويا في أغلب أسطرها.

مثل ما جاء في قوله:

هو الربيع كان
واليوم أحد
وليس في المدينة التي خلت
وفاح عطرها سواي،
قلت ... أصطاد القطا
كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
يحط في حلمي، ويشدو
فإن قمت، شرد

ورغم أن الشاعر، في هذه القصيدة، ينغلق على نفسه، ويحدثها سكونا، دونما أن يتوجه بخطابه إلى أحد (قلت ... أصطاد القطا)، إلا أن "حرف الدال كبنية صوتية يحشد معنى الانحباس والتفجر معا، فهو صوت انفجاري لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقا يكبح مرور الهواء، ويظل نطق هذا الحرف ناقصا إلى أن يندفع الهواء المحبوس إلى الخارج، أي أنه حرف يحكي بشحنته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانحباس والتحرير"[2]، وكأني بالشاعر يستصرخ دونما رغبة في البوح، معلق بين الشعورين، في مدينة طالما رفضها، لكنه مجبر على تقبلها. وذلك ما عمل هذا الصوت على إظهاره، فهو " يثير جوا من التوتر الحاد، ويوحي بارتفاع الصوت وحدته ثم انخفاضه وتوقفه الفجائي، وكأن ثمة استصراخا حادا يعقبه سكوت وتوقف وإحساس بانقطاع النفس، حيث لا سامع ولا مجيب"[3].

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص605.

2- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002، ص139.

3- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة دار المعارف الإسكندرية، (د.ط)، 1997، ص461.

وبالحدة نفسها يقول في قصيدة "مقتل صبي"[1]

وإلتقت العيون بالعيون

ولم يجب أحد

فالناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد

مات ولد

الصدر كان قد همد

وهنا تصور موسيقى الدال الانفجارية، الشاعر حانقا ومنددا ومستنكرا وساخرا...، وهذه الانفعالية الحادة وجهته لا شعوريا إلى صياغة معاني شعرية طافحة بالأسى والمرارة والحنق. ولعل قراءتنا للأسطر، بتسكين حرف الروي، يزيد من تلك الحدة الانفعالية، ويضاعف مأساويتها.

وجاء السطر الأخير بما فيه من تقديم وتأخير، ليعطي الانفعال تأججه، الذي ما يلبث يخمد ويتلاشى عند لفظة (همد)، وكأن تمرد الشاعر على نظام اللغة هو تمرد على الواقع السلبي الذي توازت فيه الحياة (جاء ولد)، مع الموت (مات ولد). وكانت لفظة (همد) تعبيرا عن عدم جدوى ذلك التمرد اليائس الهزيل.

ب- التكـــــرار

تتجاوز إيحائية الموسيقى الداخلية وفاعليتها في النص مجرد تكرار الأصوات المفردة في سياقات خاصة، إلى تكرارها مجتمعة ومتراكبة في أسماء أو أفعال أو عبارات تامة، تتواتر معها الدلالة وتكتسب إيحاءات أعمق وأرسخ، وأكثر تمثيلا للحالات النفسية للمبدع؛ فاللفظ المكرر قد يكون" شديد الاتصال بوجدان الشاعر، فهو من خلاله ينفس عن جانب نفسي يؤرقه ويفرض سلطانه عليه، لذلك يظهر في أعلى صوره على شكل انبعاث وجداني يفيض حرارة"[2] ، ليكشف عن جوهر الموقف ومفتاح الرؤية الشعرية.

1* تكرار الكلمة المفردة:

1- حجازي: الديوان، ص114.

2-أمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة: دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص168.

يظهر هذا النمط من التكرار بصورة كبيرة في القصائد ذات النبرة الانفعالية الحادة، كتلك التي تناجي الوطن وتتأمل الحرية، وتكابد وتكابر لخلاصه. ويجسد هذا الإلحاح في شعر حجازي مجموعة من القصائد، تقف في طليعتها قصيدة" بغداد والموت"[1] التي تكررت فيها كلمة(بغداد) بشكل لافت، خاصة وأنها جاءت، في معظم سياقات تكرارها، في فاتحة الأسطر الشعرية:

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح

بغداد سور ما له باب

بغداد تحت السطح سرداب

بغداد طفلها على باب الدفاع

بغداد ليل مابه نجم

بغداد فجر لاهب جهم

بغداد أرض قلب المحراث في دروبها

ولعل استحضار بغداد على هذا النحو المكثف يرمز إلى قيمتها لدى الشاعر، وينفي أي احتمال لتلاشي صورتها أو غيابها، وهو في الوقت نفسه، تلميح صريح بآلامها وآمالها التي اغتصبتها أنانية الذين أرادوها فناء ودمارا.

ورغم أن اعتماد الصيغة الاسمية توحي باستقرار الألم والقهر وتمكنهما من النفوس، نتيجة الركود المتأزم للعزائم والضمائر، إلا أن التكرار هنا جاء" مناجاة رامزة داعية للانبعاث الروحي الذي ينتظره الشعراء لأمتهم."[2]

وقد جاء تكرار المفردة نفسها في قصيدة " رثاء المالكي"[3]، في قوله:

بغداد تحت خيول الترك باكية

بغداد لاهثة في نهر أصفاد

بغداد مقهورة

1- حجازي: الديوان، ص180.

2- رجاء عيد: لغة الشعر، ص60.

3- حجازي: الديوان، ص306.

وجاء تكرار المقطع مرتين ليعبر عن تلك المناجاة اللاهثة، التي تبكي بغداد في حرقة وعتاب. وتلح على إبراز ما تعانيه. وتلك هي طبيعة التكرار؛ فهو" إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. وهو، بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"[1].

ومن تكرارات الأسماء ،أيضا، تكرار لفظة (شدوان) في قصيدة" البحر والبركان"[2]؛ و(شدوان) هي جزيرة في البحر الأحمر، تعرضت لعدوان إسرائيلي عام 1969. وترمز في هذه القصيدة إلى الوطن الكبير؛ فما يعتريها ويهددها يطاله ويؤثر فيه. وقد اتخذت معاني ودلالات متواترة على امتداد القصيدة؛ فهي المنفى، والبكر، والوطن، والصحراء، والمرفأ، والبركان، والبندقية...:

شدوان
صوت البحر
شدوان
مدينة طفت على وجه الزمن
شدوان
منفى، وبندقيتي وطن
شدوان
منذ متى نفضت البحر عن صحرائك الغرقى
وآويت السفن
بكر كان الله منذ هنيهة خلق الحياة
شدوان
هي الوطن
شدوان
البحر والبركان
والنجم بالنجم اقترن

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص267.

2- حجازي: الديوان، ص464.

شدوان لا تفضي لأرض غيرها

وقد اعتمد الشاعر، في قصيدته، على التكرار بصورة كبيرة ،على نحو تكراره للفظة(بكر) خمس مرات، على مدى خمسة أسطر:

بكر سماء الفجر، صوت البحر، أنفاس المياه

والرمل مبتل، وريح البحر مغسول

وأضواء الفنارة

بكر كأن الله منذ هنيهة خلق الحياة

بكر أنا

أمشي على أرض البكارة

ارض أنا فيها مواطنها السعيد

بكر مواويل الجنود

بكر صرير الكائنات وشدوها الجياش في الصمت

والواقع أن تكرار هذه المفردة يتجاوز خمس مرات على مستوى البنية العميقة؛ فلو حولنا البنى السطحية، في المقطع السابق، إلى بناها العميقة، فسنحصل على ما يلي:

بكر سماء الأرض/ بكر صوت البحر/ بكر أنفاس المياه/ بكر الرمل المبتل/ بكر ريح البحر/ بكر أضواء الفنارة/ بكر كان الله/ بكر أنا/ بكر مواويل الجنود/ بكر صرير الكائنات/ بكر شدوها الجياش.

وبذلك يصل عدد مرات تكرار هذه الكلمة إلى أحد عشرة مرة.

وتظهر هذه المناجاة الملحة للوطن في قصيدة أخرى هي "مرثية لأنطاكية"[1]، التي تكررت فيها المفردتان(أنطاكية) و(دمشق) أكثر من مرة، لتماثل المرارة والأسى في كليهما؛ فبعد أن افتتح الشاعر قصيدته بعبارة(وأخيرا دمشق)، استدرك بقوله:(ولكنني كنت أطلب أنطاكية)، مسترسلا في مناجاتها ومتمنيا الرجوع إليها دون جدوى. ليعود مرة أخرى ، في ختام القصيدة، إلى تكرار (دمشق) أربع مرات، ويختتمها بموازاة المعاناة (دمشق التي رحلت مثل أنطاكية):

آه أنطاكية

إنها آخر النهار والعشب

1- السابق، ص588. .

آخر ما يستطيع الصهيل أن يحوز من الأرض،
وآخر ما أستطيع إليه الوصول
وآخر ما تستطيع إليه أرواح أسلافنا
آه أنطاكية
حين جاءوك من بابه بولس لم يدخلوك،
وجاؤوك في هيئة الريح لم يدخلوك،
آه أنطاكية
وأخيرا دمشق

ولعل الذي نلاحظه في هذه التكرارات هو تشبعها بإيحاءات الحنين واللوعة والشوق. وهو التكرار الحنيني نفسه الذي يظهر في نمط آخر من القصائد؛ تلك التي تناجي عزيزا أو فقيدا فتتلمس لقاءه وتتهافت عليه لحظات أنسه معه، وصور من الذكريات التي تحركه وتهيج خاطره. ومن نماذج هذه القصائد، قصيدة" رسالة إلى مدينة مجهولة"[1] التي تكررت فيها كلمة(أبي) أكثر من مرة، وهو تكرار فيه مناجاة وتحسر ووحشة وفقد.

وقد قسم حجازي قصيدته إلى ست مقطوعات، افتتحها جميعها بهذه اللفظة، المكررة كذلك في ثنايا المقاطع.

يقول في المقطع الأول من القصيدة:

أبي
إليك حيث أنت
إليك في مدينة، مجهولة السبيل
مجهولة العنوان والدليل
إليك في مدينة الموتى، إليك حيث أنت
أولى رسائلي
وإنها رسالة حزينة حزينة
بغير حد
لأنها سترتمي أمام هذه المدينة

1- حجازي: الديوان، ص221.

بغير رد

جاءت المقطوعة سلسلة من التكرارات الإيقاعية الصارخة، التي تبكي البعد والفقد؛ حيث تكررت لفظة(المدينة) ثلاث مرات. وأضفى عليها تكرار الصفة(مجهولة) طابعا قاتما حزينا، يجسد البعد اللامحدود بين الشاعر وأبيه.

وجاء الإلحاح على تلك المناجاة بتكرار العبارة(إليك حيث أنت) التي توحي بوعي الشاعر لمأساته، وإدراكه لمعاناة الفقد ولحقيقة غياب من يراسله(سترتمي أمام هذه المدينة بغير رد).

ودعم هذا الإلحاح تكرار الجار والمجرور المقدمين في صيغة(إليك) التي توجه فحوى الرسالة والقصيدة إلى متلق واحد هو في الأصل غير موجود.

وكانت هذه المناجاة اللاشعورية اليائسة هروبا مؤقتا إلى عالم اللاحياة؛ حيث يتواجد أعز الناس وأقدرهم على تفهم مشاعره وحزنه الكسير.

وقد عمل التكرار هنا على " إشاعة لون عاطفي يقوي الصورة التي تمليها بنية القصيدة"[1]. وعمق مرارة تلك المشاعر، تكرار الصفة(حزينة)، وإلحاقها بالتوازي الصوتي القائم بين السطرين (بغير حد)و (بغير رد)، بما فيهما من دفق شعوري حاد أنتجه صوت الدال الانفجاري المضعف. ولا شك أن هذه التكرارات" تعبر عن رؤية الشاعر وموقفه وعجزه عن أن يعبر عن الشعور الواحد بكلمة واحدة، خاصة إذا كان لهذا الشعور أو الموقف من العمق ما لا تستطيع فيه كلمة واحدة أن تدفعه خارجا و توضحه."[2]

ويظهر مثل هذا العجز في قصيدة " السجن"[3] التي أبدع الشاعر في فهم حقيقته، حينما تمكن من الولوج إلى أغواره الخفية التي تتعدى حدود القضبان الفولاذية والأسوار الحديدية:

السجن بابه، ليس عنه من محيد

والسجن ليس، دائما سورا ، وبابا من حديد

فقد يكون واسعا بلا حدود

كالليل ..كالتيه

1- طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي: البيان والبديع لطلبة قسم اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1996، ص151.

2- آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت)، ص104.

3- حجازي: الديوان، ص256.

نظل نغدو في فيافيه
حتى يصيبنا الهمود
وقد يكون السجن جفنا، قاتم الأهداب نرخيه
وننطوي تحت الجلود
نجتر حلم العمر في صمت، ونخفيه
والساق سجن حين لا تقوى على غير القعود

السجن، في هذه القصيدة، تكتلات إيحائية تبرز حكمة الشاعر، ونظرته إلى حقيقة الأشياء؛ فالسجن هو سجن النفس، وهو في حقيقته يتجاوز ذلك المكان المظلم المطبق الذي يضم الخارجين عن القانون؛ فقد يكون الفضاء رحبا ولكنه يضيق بساكنيه، فيتحول(الليل، والتيه، واليأس، والساق المشلولة، والعزلة....) إلى سجن مخيف.

إن التكرار لا يعني في جميع سياقاته الإلحاح على فكرة معينة، لأن " الصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، فنقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ"[1].

وتظهر مثل هذه الدلالات الجديدة التي يحدثها التكرار في قول حجازي:

يا طالما واجهت هذه العيون
عين على شرفة
السور، والعيون بيننا
هل استطيع أن أرى أعماقها
من هذه الوقفة
عين معي تقول أغلق بابنا
عين تقول غير ما تعطي الشفاه
عين زجاج لا ترى في قاعها معنى
عين ترى للخلف لا ترى سوى جدرانها

1- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص45.

تمر بالقتيل لا ترف فوق رأسه رفة[1]

ولقد دعم، هذا التكرار، عنصر التقابل السياقي الذي أفاد في إيراد إيحائية معانيه واستغراقها في الدلالة والتصوير؛ فتحليل العيون يكشف أسرارها وخباياها وحقيقتها، وما تبديه أو تخفيه من حقيقة أو زيف.

والحقيقة أن تواتر ظهور هذه الكلمة في شعر حجازي، كان بكثافة ملفتة، سواء بصيغة المفرد(عين)، أم المثنى(عينان)، أم الجمع(عيون، أعين). مثلما يبدو في السياقات التالية:

- لو أنني عريت عما في العيون
عريت قوما من ثيابهم
لو أنني جسدتها قولا سحابات الظنون
لأغلق الناس العيون
لهول ما يشاهدون[2]
- عيناك ملجأي الأخير
عيناك عشب وندى
عيناك يا لكلمتين لم تقالا أبدا[3]
- أيتها العينان، يا ينبعي صفاء
يا خمرة الروح ويا ظل الجسد
عينان دفء وخدر
عينان شمس وقمر[4]

ومن نماذج التكرار ما جاء في قوله:

الموت
كنه أنت

1- حجازي: الديوان، ص232.
2- نفسه، ص237.
3- نفسه، ص279.
4- نفسه، ص344.

اخرج له موتا لموت
من من الموتين يغلب[1]

تتراءى في هذا المقطع" الثري بدلالاته الفكرية والتصورية، كلمات مبتورة حادة(الموت.. كنه أنت.. اخرج له موتا لموت..)، حيث لم تعد الكلمات "مصطلحات" ذات مدلول معجمي استاتيكي جامد، بقدر ما أصبحت رموزا لصور حية ديناميكية، تعبر عن سعي الفنان، نحو إبداع عالم مناضل، بتشكيل خلاق من الكلمة المصورة والجمل المعبرة"[2]

إن من يقرا هذه الأسطر قد يظن للوهلة الأولى أنه بصدد لعبة من الألعاب الكلامية التي تجنح إلى التكرار المفضي إلى إلغاز[3]. ويظهر مثل هذا التلاعب بالأصوات عن طريق تكرارها على النحو المذكور، في قوله:

قطرتان من الصحو
في قطرتين من الظل
في قطرة من ندى
قل هو اللون[4]

وفي قوله:

وجه ولا عينان
وفم ولا شفتان
لغو ولا لغة
وأشعار بلا معنى ولا ميزان
وتأوهات آسرة بجلاجل وخلاخل
ويقال تلك أغان
الملك لك لك

1- السابق، ص445، 446.

2- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، (د. ط، د. ت)، ص42.

3- ينظر: أحمد عبد المجيد هريدي: الألعاب الكلامية اللسانية(دراسة صوتية تركيبية)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1999، ص30.

4- حجازي: الأعمال الكاملة، ص505.

الملك لك لك[1]

وكذا في قوله:

يخشى أفواها تطفيه

يخشى أفواها سكرانة

أفواها مظلمة قذرة

جاءت من أقطار الخمرة

حيث تباع الخمرة للباكي

ويباع الباكي للساقي

ويباع الساقي للكرمة

والكرمة تملك كل الناس[2]

ومثلما ظهر تكرار الأسماء في شعره، لجأ حجازي إلى تكرار الأفعال بصورة كبيرة، وبأنواعها الثلاثة: ماضي، مضارع، أمر. ومن ذلك تكراره لفعل(اضرب) في قصيدة" ياهواي عليك يا محمد"[3]، التي يناجي فيها أخاه بذكريات الصبا، وبأحلام الطفولة وأمانيها وأحزانها وشرودها. وهو بتكراره لهذا الفعل، يرمي بكل تلك الذكريات والأحلام، التي ضاعت بغياب أخيه:

فاضرب

استجمع أحزانك واضرب

اضرب بجروحك ذات صباح مبتسما للديان

اضرب بعصاك العطشان

اضرب

بتشردنا بين الطرقات المسدودة

اضرب بتغربنا

اضرب

1- حجازي: ديوان طلل الوقت، ص10.

2- حجازي: الديوان، ص400.

3- نفسه، ص511.

نلتمس عند قراءتنا لهذه الأسطر بكاء الشاعر لأخيه بحرقة وألم، من خلال وقوفه في كل مرة عند لفظة اضرب، وحاله شبيه بحال النساء في النحيب؛ إذ يلجأن إلى ذكر مناقب الميت بتكرار لازمة معينة في كل مرة، ثم عندما يعييهن الأمر يصمتن على حين غفلة، وهو عين ما تشير إليه حال الشاعر الذي جعل لازمة(اضرب) في سطر شعري مستقل، وكأنه يصمت بعدها ومن ثمة يواصل بكاءه وأنينه.

ومن نماذج تكرار الفعل، قوله في قصيدة" أوراس"[1]:

يا أهات الأغنيات السوداء

عودي رايات حمراء

عودي أهالا خضراء

الفارس عاد

والنسر تحت الشمس رعاد

بن بلا عاد

تاريخ العودة للأرض

تكرر الفعل (عودي) ثلاث مرات، ودعم إيقاع تواليه المفردات(عاد، عودة، رعاد) التي شكلت جناسا أضفى على القصيدة حركية الانتظار والترقب.

وكذلك تكرر الفعل (اصعد) في القصيدة نفسها، في قوله:

هات الصف الأول

اصعد

اصعد لا تتردد

هات الصف الثاني

اصعد

دس فوق وجوه أحبائك.

وإذا كان التكرار، في النماذج السابقة، يفجر إيقاعا يساير دلالة الفعل ويجسمها، فإنه– وبطريقة ما– يعبر عن درجة من درجات هذه الدلالة ويماثل حركيتها واتجاهها. ويتضح ذلك في مثل قول الشاعر:

1– حجازي: الديوان، ص397.

.....

.....

ثم ينداح المنادي، والصدى

يتلاشى.. يتلاشى.. مجهدا[1]

يصور تكرار الفعل(يتلاشى) الدلالة التدرجية لعملية الاختفاء التي تتم في هدوء بوتيرة تنازلية، ولعل إتباعه في كل مرة بنقاط فراغ مطبعية (..)، وبمفردة (مجهدا) يمنح هذا الفعل بعده الامتدادي على طول خط الزمن والدلالة. وربما تكون القراءة الصحيحة، لهذا المقطع، هي ما يجسد روعة التكرار فيه، حيث تنخفض درجة علو الصوت شيئا فشيئا إلى أن تخفت عند الصوت الأخير من الفعل بنغمة هابطة.

ويظهر هذا البعد التكراري في قوله أيضا :

ورياح الليل تمضي بالهشيم

حيث يهوي

في مياه البركة الخضراء يهوي[2]

.....

وإذا كان التكرار في فعل التلاشي من المثال السابق، يتم وفق خط زمني أفقي ممتد، فانه في الفعل (يهوي) يتم على خط عمودي يصور حركية السقوط بتدرج وانسيابية، كما لو أنها مجسدة أمامنا. فالتكرار في هذه النماذج جاء "لتأكيد الإحساس بتلاشي الحركة وانضمار الصوت .... وذلك باستخدام الكلمات التكرارية الموحية بالتلاشي والاضمحلال والحفوت والأفول، وكأن تلك الكلمات صوتا وصدى ودلالة تدفع إلى خدر، واستسلام وانجذاب لا شعوري تجاه ما توحي إليه"[3]

يقول :

أطلقت ناري ... وابتسمت للزئير

أطلقت ناري ... ثم قبلت الجراح

1- السابق، ص152.

2- نفسه، ص155.

3- رجاء عيد: لغة الشعر، ص71.

أطلقت ناري ...

كوكبي يهوي محطم الجناح

أما أنا .. فلم أزل أطير.. لم أزل أطير[1]

فالتكرار في السياقات السابقة يتتبع تطور الفعل وتدرجه في النمو إلى لحظة الاكتمال والنضج . ولعل النموذج التالي يوضح بصورة أوفى هذا الأمر :

يتنزل حولك زهر

وتصعد أغنية

وتطير يمامة

فترق.. ترق..إلى أن تعانق وجهك في لحظة[2]

2- تكرار عبارات كاملة:

من الأنماط التكرارية التي اعتمدها حجازي بكثرة، تكراره لعبارات كاملة، تعد بمثابة أسطر شعرية مستقلة؛ كتكراره لعبارة" يا أيها الإنسان في الريف البعيد" أربع مرات على مدى قصيدة"لمن تغني"[3]، التي يناجي فيها ذلك الريفي الذي لم تغزل أنفه ريح المدينة، ولم تشوه فطرته شخوصها ودوالها الجامدة.

و تكراره للسطر الشعري " فلتكتبوا يا شعراء أنني هنا" ثلاث مرات في قصيدة" عبد الناصر"[4] في بداية كل مقطع منها. ولعبارة" حبيبي من الريف جاء" مرتين في قصيدة" حب في الظلام"[5]، ولعبارتي " من أين أتيت بكل ضحاياك"، و" لا زرع ونار في الزيتون" في قصيدة" أوراس"[6].

وتكرار عبارة" فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود" في قصيدة" الدم والصمت"[7] مرتين مرتين في قوله:

1- حجازي: الديوان، ص250.

2- نفسه، ص587.

3- نفسه، ص119.

4- نفسه، ص177.

5- نفسه، ص190.

6- نفسه، ص389.

7- نفسه، ص254.

فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود
لتنفخوا أبواقكم

ثم تكرارها في مقطع آخر بإضافة عبارة" حتى أقول ما أريد".

وقد ظهر في القصيدة نفسها تكرار عبارة" ونحن واقفون من غير انتظار"أربع مرات، في قوله:

ونحن واقفون من غير انتظار
.. يمضي بنا النهار في اثر النهار
ونحن واقفون من غير انتظار
تمضي بنا الأنباء رسما في جدار
ونحن واقفون من غير انتظار
يمر جندنا بنا.. عبر الرمال والبحار
ونحن واقفون من غير انتظار

إضافة إلى تكرار هذه العبارة بما فيها من تأكيد على عدم القدرة على التغيير، فإن هناك حركية تبثها صفة التكرار في الراء المكررة ستة عشر مرة، والتي توحي بمقابلة صريحة بين الركون والمضي. وقد دعم هذا الإيقاع التقابلي الحركي، توالي الأفعال الدينامية(يمضي، ويمر) التي تحاكي التحول والتغير والانتقال. وهو نفس ما تدعمه الكلمتان(رمال، وبحار) اللتان تحملان صفة الحركة والاضطراب.

وفي قصيدة" نوبة رجوع"[1] تكرر السطر الشعري" كأن صوتا ما ينادي" ثماني مرات من أصل سبعة وثلاثين سطرا في القصيدة. وكانت هذه العبارة، في كل مرة، بمثابة نفس جديد يبعث دفقات شعورية حادة، تنبئ أن شيئا ما سيحدث:

فتعود من وراء الأفق أسراب الحمائم
كأن صوتا ما ينادي
تخلع الأرض قميصها الذي احترق
تخضوضر الظلال فجأة، وتنفث البراعم
بخارها العطري في قلب السنونة

1- حجازي: الديوان، ص521.

كأن صوتا ما ينادي

فيرفرف العلم

كأن صوتا ما ينادي

فنغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

كأن صوتا ما ينادي

فنجيبه: نعم

كأن صوتا ما ينادي

يزحم الرجال أبواب القرى

كأن صوتا ما ينادي

فتنصب الأعراس والمآتم

كأن صوتا ما ينادي

فنجيبه: يا بلادي.. يا بلادي.. يا بلادي

وفي قصيدة" مرثية لاعب سيرك"[1] كرر عبارة " في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ"، والتكرار هنا" ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيري قدري، يتربص باللاعب والمشاهد، والمخاطب بشكل لا فكاك منه"[2]

وفي ديوان " أشجار الإسمنت" تكررت عبارة" أقول لهذه الأرض البعيدة"[3] مرتين، حيث ارتبطت في المرة الأولى بفعل الأمر(لا تناديني)، وجاءت في المرة الثانية مستقلة بسطر شعري، مرتبط بفعل(أشرقي) في السطر الذي يليها.

وقد كررها في موضع آخر من القصيدة نفسها، ولكن دون أغلب دوالها؛ إذ حافظ على الفعل صريحا، وخاطب الأرض غائبة، بعبارة" أقول لها" المكررة مرتين:

أقول لها:

لقد مت معي، فابتدئي الآن معي

أقول لها: اتبعيني، لا تناديني

1- السابق، ص525.

2- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 1998، ص41.

3- حجازي: الأعمال الكاملة، ص653.

ولا تستعجليني
لم تزل ريحي تهب
ولم تزل لي دورة أكملها
وما يعجلني؟ لا التاج معقود على رأسي
ولا بنلوب عاكفة على نولي

يدعم الإيقاع، في هذا المقطع، تكرار النفي أكثر من مرة، وهو في الحقيقة ترسيخ ليقين راسخ في ذهن الشاعر. غير أن شعوره بالنفي واللاجدوى من العودة، استحال له تذبذبا بين الواقع والرمز؛ فـ" مع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل، فإن صيغة الإثبات تعكس اختمارا للصورة في مرآة النفي في لا وعي الشاعر، وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هي حقائق يزهو بإثباتها: هل ما زالت ريحي تهب؟، وهل لي دورة أكملها؟، وبين النفي والاستفهام علائق نحوية وشعورية عميقة؛ أي ما نظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفي"[1].

الشاعر يحاول تأكيد فاعليته إن الآن أو لاحقا، فهو غير مستعجل، لذا لجأ إلى تكرار صيغة النفي" لا" كي يتنفس " ارتياحا"، أو على الأقل كي يحقق إثبات ما نفاه وخشيه.

3- **تكرار مقطع بأكمله:**

يتجاوز التكرار أحيانا المفردة والعبارة، إلى تكرار عبارات مجتمعة في مقطع شعري كامل، يتواتر ظهوره أكثر من مرة في القصيدة الواحدة.

ففي قصيدة" العام السادس عشر"[2]، كانت إعادة المقطع الأول من القصيدة في نهايتها إيذانا ببدء عهد جديد رافض لعهد العام السادس عشر؛ فالأسطر في ورودها الأول تصور شخصية ذلك المراهق الحالم المحب الذي عاش تجربة حب صادق محروم. وكان تكرارها في المرة الثانية إعلان ثورة على ذلك الحب المهزوم، الذي أجهضته الظروف والعقبات. فهو بذلك يطوي صفحات تلك المرحلة الذابلة، وينقل الذات إلى مرحلة جديدة هي مرحلة العام التاسع عشر، التي ستمنحه إمكانية البدء من جديد.

1- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص53.

2- حجازي: الديوان ، ص99.

يقول في بداية القصيدة:

أصدقائي

نحن قد نغفو قليلا

بينما الساعة في الميدان تمضي

ثم نصحو، فإذا الركب يمر

وإذا نحن تغيرنا كثيرا

وتركنا عامنا السادس عشر

ولكنه في نهاية القصيدة، يكرر الأسطر الخمسة الأولى ويضيف إليها نفسا آخر يعطيها بعدا إيحائيا جديدا، بقوله:

وتركنا الأقبية

وخرجنا نقطع الميدان في كل اتجاه

حيث تسري نشوة الدفء بأكتاف العراه

وفي قصيدة" مذبحة القلعة"[1] تكررت المقطوعة الأولى التي تصف السكون الآسر الذي كان يحضن القلعة في ظلمة الدجى. وهو تحضير نفسي لصخب المذبحة الدموية التي ستنغص حياة الهدوء والاستقرار والأمان:

الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة خرقتها مئذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء

وبعد أن يكسر هذا السكون والوصف بالخبر الذي سيهز أسوار القلعة، يعود ليقول واصفا:

ثم يمتد السكون

والدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها مئذنة

ورياح واهنة

1- السابق، ص149.

و في قصيدة" آيات من سورة اللون"[1] من ديوان " كائنات مملكة الليل"، كرر المقطع:

قطرتان من الصحو

في قطرتين من الظل

في قطرة ندى

ولكنه عزف عن تكرار السطر الأخير" في قطرة ندى" عندما كرر المقطع في موضع آخر من القصيدة:

قطرتان من الصحو

في قطرتين من الظل

إن لونا هنا ينقص اللون لكـ

ـي يتنفس

فإذا كان في المقطع الأول يقر أن اجتماع (قطرتين من الصحو مع قطرتين من الظل مع قطرة الندى) تشكل اللون؛ فإنه في المقطع المكرر يبحث عما هو ناقص ليكتمل اللون.

أما في قصيدة" الدم والصمت"[2] من ديوان لم يبق إلا الاعتراف"، فتكرر المقطع الثاني من القصيدة بدون أي إضافات أو حذوفات. ولعل هذا التكرار راجع إلى خاصية " الكورال" في الأناشيد؛ فلقد عنون الشاعر لهذا المقطع بمفردة" نشيد"، سواء في بداية القصيدة أم حال تكراره، بقوله:

- نشيد-

نحن هنا وفي عيوننا الوطن

وجوه آباء، وأبناء، وذكرى، وزمن

وفي صدورنا أمانة اغترابنا هنا

نرخص في سبيلها الروح، ونرهق البدن

فإن حيينا توج النصر العظيم عمرنا

وإن فنينا... فاذكرونا، إننا أغلى ثمن

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص505.

2- حجازي: الديوان، ص149.

التكرار إذن ليس مجرد زينة شكلية، أو حلية إيقاعية يلجأ إليها الشاعر، إنما هو تكملة دلالية وإضافة إيحائية، يتوزع بها الدفق الشعوري عبر المساحة الكلية للقصيدة ليبثها عنفوانها وانطلاقتها.

الفصـــــــــل الثاني: البنية الإفرادية

أولا: دلالة الضمائر

ثانيا: المعجم الشعري

ثالثا: الحقول الدلالية

أولا: دلالة الضمائر

يشكل الضمير في النص الأدبي إطارا دلاليا هاما، بوصفه بنية أسلوبية ووظيفية تسهم في مقاربة الذات الفاعلة أو الموجهة في الخطاب. وتحديده "يرتبط – في الأساس– بالبحث عن الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي، والصوت يمكن أن يكون منطلقا من الذات في إطار التكلم، ويمكن أن يكون موضوعيا إخباريا عن العالم بشكل عام في إطار الغائب، ويمكن أن يكون في منطقة وسطى بين الذاتية والموضوعية في إطار المخاطب، مع الإلحاح أن الذاتية والموضوعية لا تنفصلان"[1]

وهذا التحديد يقدم الضمائر الشخصية الثلاثة، التي "تميز الأشخاص موضوع الخطاب، بموجب أدوارهم ضمن الإيصال: الذي يتكلم، والذي نوجه إليه الكلام، والذي نتكلم عنه، وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبي، باعتبار أنها تجعل المرجع تناوبا بين الكاتب، والقارئ، والشخص، وتتناسب مع الوظائف الثلاث: الوظيفة المرجعية، والانفعالية، والإدراكية"[2]، التي حددها جاكبسونRoman Jakobson استنادا إلى تمييزه بين الأساليب الشعرية وعمل الضمير فيها، فهو يرى أنها تختلف "تبعا لاختلاف بنية الضمير التي تفرز في كل أسلوب وظيفة معينة، فالشعر الملحمي المقترن بضمير الغائب يسمح ببروز الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي المقترن بضمير المتكلم يرشح الوظيفة الانفعالية بينما يؤدي استعمال ضمير المخاطب إلى ظهور الوظيفة المعرفية"[3].

وقد فسر هذه الوظائف بقوله: "يشرك الشعر الملحمي بقوة، في تمحوره حول الشخص الثالث، الوظيفة المرجعية، ويرتبط الشعر الغنائي، في توجهه نحو الشخص الأول، ارتباطا حميما بالوظيفة الانفعالية، وأما شعر الشخص الثاني فمطبوع بالوظيفة الإدراكية، ويتميز بما

1– عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص71.

2– بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د. ط، د. ت)، ص65.

3– محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص262.

فيه من توسل، أو بما فيه من عظة، وذلك بحسب ما يكون الشخص الأول تابعا للضمير الثاني أو الأول"[1].

ولما كانت الضمائر في القصيدة "مرتكزات مفصلية تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص، بوصفها أدوات ربط من جهة أولى، وبوصفها خيوطا تنظم عملية بناء الدلالة من جهة أخرى"[2]، جاءت دراسة دلالة الضمير عند حجازي لتقف على مدى إسهام هذه البنية المهمة في تشكيل هذه الشرايين الفاعلة، وأكثر أشكالها ظهورا عنده.

رغم أن "عبد المعطي حجازي" من أكثر الشعراء الذين يتواتر في شعرهم ضمير "الأنا" بصورة لافتة، إلا أنه أعطى مساحة واسعة لظهور الآخر، سواء كان هذا "الآخر" هو المخاطب الذي يتوجه إليه، أم الغائب الذي يحكي عنه راثيا أو ممجدا أو ناقما.

1- ضمير المتكلم (أنا / نحن):

يشير ضمير المتكلم، في أغلب السياقات التي ورد فيها، إلى جماعية التجربة (نحن)، حتى وإن وظف شكليا الضمير الفردي (أنا)، وهذا إيحاء بمشاركة الذوات الأخرى تجربة الشاعر، أو إسهامهم في تشكلها؛ "فالشاعر ليس صوتا فرديا يضرب في فراغ، وإنما هو صوت – بالضرورة- مشدود إلى أصوات أخرى، يجب أن تحدد سمات معينة"[3].

وتستوقفنا هذه الإشارة الجماعية، في أولى قصائد الشاعر، وهي "العام السادس عشر"[4]، التي تصور تجربة الحب الأول، وتحكي عن رومانسيتها الحالمة ثم اصطدامها بحقيقة الواقع. وحجازي في هذه الصدمة، لم يتعامل مع حرمانه تعاملا ذاتيا، إنما عمم التجربة، وضم فيها كل من مر بمرحلة العام السادس عشر، يقول:

أصدقائي
نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة في الميدان تمضي
ثم نصحو، فإذا الركب يمر

1- رومان جاكبسون: مقالات في اللسانيات العامة، ص219، نقلا عن بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص65.

2- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص57.

3- نفسه، ص72.

4- حجازي: الديوان، ص99.

وإذا نحن تغيرنا كثيرا
وتركنا عامنا السادس عشر

وقد جسد الضمير المنفصل (نحن)، والمتصل (نا) في (تغيرنا، وتركنا)، مع السابقة (ن) في (نغفو، ونصحو)، وامتزاجهما بعبارة (أصدقائي)، جماعية التجربة، واتحاد الذوات في خوض غمارها، أو على الأقل، تشاركها في إفرازات تلك المرحلة.

وهو في قصيدة "الدم والصمت" [1] يتكلم بصيغة الجمع، في أغلب المقاطع، بظهور الضمير "نحن"، المتكرر في العبارات:(نحن هنا، وفي عيوننا الوطن، نحن هنا، نرهف السمع إلى نشيدكم، نحن هنا نخطو، كأننا رجل واحد إلى الأمام ،نحن موتى، لم نزل نمضي لمجلس العزاء)، وكذا دلالة الجمع بالسابقة (ن)، في الأفعال (نرخص، نرهف، ندرك، نعود، نسرع....)، واللاحقة (نا) في الأسماء (عيوننا، صدورنا، اغترابنا، عمرنا، أقدامنا...)، وفي الأفعال (حيينا، فنينا، اذكرونا...).

ولكنه سرعان ما يتخلى عن الآخرين ليتحول إلى نفسه شاكيا وأرقا في خطى بطاء:

في آخر الليل أهب من سريري أرقا
أشمل جسمي بالرداء، ثم أمضي للخلاء
أسير في خطى بطاء
كأنما أنا المشيع الوحيد في جناز
دندنتي كئيبة
دندنتي صادقة
دندنتي نشاز

وقد دعمت العبارة (كأنما أنا المشيع الوحيد في جناز)، ذاتية الإحساس وتمكنه من الذات الشاعرة التي تحس الوحدة وتعاني الأرق.

وإذا كان المقطع السابق قد وضح الذات المتكلمة دون الإلحاح على ذكرها صريحة، فإن المقطع التالي، من القصيدة، المعنون بـ "أغنية طيار شهيد"، أبرز هذه "الأنا"، أو ما يسمى بضمير الشأن، أكثر من مرة في قول الشاعر:

أنا هنا أقود كوكبي الصغير

1- السابق، ص245.

أكاد لا أحس غير قبضتي

وهي تدافع الرياح

وهي تروض الجناح

وهي تلج في المصير

أنا هنا أقود كوكبي الصغير

أخلص الوشاح من شد الرياح

وكلما أصبحت مطلق السراح

انكشف العالم لي،

كأني الأول فيه... والأخير

أنا هنا أقود كوكبي الصغير

كوكبي يهوي محطم الجناح

أما أنا... فلم أزل أطير... لم أزل أطير

ورغم أن عنوان المقطع يشير إلى ذات أخرى، إلا أن توظيف الشاعر لضمير التكلم "أنا" يوحي بنوع من الاتحاد بينه وبين هذا الطيار "على صعيد اللغة والموقف، ذلك الاتحاد الذي يمكن اختزاله في المعادلة التي تفضي بأن: أنا – هو/ هو – أنا"[1].

والشاعر لم يتخذ هذا الموقف من الشخصية، إلا حين أحس "أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة – بملامحها- على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها، ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية- وهو في نفس الوقت- الشاعر والشخصية معا"[2].

ويظهر مثل هذا الامتزاج بين ملامح الاثنين (أنا/ الشخصية) في قصيدة "موعد في الكهف"[3]، التي يدل عنوانها على طبيعة الربط الموجود، حيث يستعير الشاعر قصة المكان

1- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص263.

2- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997، ص209.

3- حجازي: الديوان، ص275.

(الكهف)، ودلالاته، ولكنه يسقط عنها بعض ملامحها وخصائصها، ليضفي عليها تجربته بملامحه هو:

الليل ساقني بلا قصد هنا
وجدت هذا الكهف
لكن لم أجد من أصدقائي أحدا
دسست نفسي بينكم
لكنني أحس أني لم أزل مطاردا
إني أنا الراعي القديم!
من يا ترى يذكرني؟
بعد اختفاء الفارس الشهيد، والشيخ الحكيم
من يا ترى يذكرني
بعد أن فقدت إيماني، وصرت ملحدا
من يا ترى يذكرني؟!

أفضت خيبة أمل الشاعر، وانكسار يقينه وحلمه "إلى حيرة الفارس الذي انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة على العالم"[1].

ويدعم ضياع هذا الحلم سلسلة من الإحباطات التي صارت تحول دون تحقق الأمنية، وتكشف انهيار الهرم:

كنت شجاعا ذات يوم
لكنني أكلت من طعام أعدائي،
فصرت مقعدا
وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين،
معنى واحدا
فقدت حكمتي، وضاع الشعر مني بددا
وكنت عاشقا وفيا ذات يوم

1- جابر عصفور: قصيدة المشروع القومي، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 3، ص246.

لكنني أفقد روحي في النهار
وأستحيل في أواخر الليل شبحا
مرتعدا

تتعانق شخصيات (البطل الشجاع، والشاعر الحكيم، والعاشق الوفي) معا لتشكل ملامح الشخصية العامة التي تتحدث القصيدة بلسانها، والتي تجد نفسها، في لحظة من اللحظات، لا تملك شيئا سوى السؤال:

أسأل نفسي، عندما أصحو على ظلي
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أرض الجدار
هل انتهى زماننا؟!
كنت أظنه ابتدا

ويظهر من خلال هذه النصوص أن "الشاعر ينطوي على ذاتين، أولاهما: الأنا الفردية أو الحقيقية، وثانيتهما الأنا المعرفية أو الشعرية، وقد ينكشف النص- بصورة جلية- عن الذات الفردية للشاعر، وقد يسلك سلوكا مخالفا في تقييم تلك الذات من خلال تبني أفكار ومواقف تصطدم مع أناه الحقيقية"[1]. ما يعني أن "(أنا) الشعري ليس هو الشخص المتكلم الحي، إنه يفقد شعريته لو أصبح كذلك."[2]

ومن أهم القصائد التي يظهر فيها اتحاد الذات (أنا) بشخصية أخرى، توازي ما يطلق عليه الدارسون "الشخصية القناع"، تلك التي تجسد ما يسمى بقصيدة المشروع القوي، والتي "انبنت على ضمير المتكلم الذي ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوي على يقين الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا في نوع المعرفة التي ينقلها، تستدير حوله القصيدة في تنقلها من مركز إلى مركز، أو في استبدالها بالمركز الخارجي المركز الداخلي، وذلك من منطق المشابهة التي تقرن حضور الزعيم بحضور البعث في العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث في الكلمات، فالأول هو الذي يتحد الكل فيه، ويبعث في الأمة، والثاني هو الذي

1- عشتار داوود محمد: الأسلوبية الشعرية: قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدولاي، الأردن، (د. ط)، 2007، ص165.

2- صلاح فضل: شفرات النص ، ص120.

ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة في اللغة"[1]، من خلال إعطاء القيمة للكلمة المرافقة للثورة وللإيجابية، وللحياة بصورة عامة.

وتظهر مثل هذه القيمة الملحة في قوله:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طينا ضريرا، ليس في جنبيه روح

وأنا أريد لها الحياة،

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

تمضي بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد

فأنا الذي عالجت نفسي بالهوى

كي تخرج دافئة الحروف

وأنا الذي هرولت أياما بلا مأوى، بدون رغيف

كي تخرج الكلمات راجفة، مروعة بكل مخيف

وأنا ابن ريف[2]

ويجمع بين الشاعر والبطل حب الوطن، والرغبة في الخلاص، ولذا نجده في كثير من قصائده مزهوا بفروسيته، متباهيا على حصانه:

أنا أصغر فرسان الكلمة

لكنني سوف أزاحم من علمني تلوين الحرف

لا أرتجف أمام الفرسان[3]

ويكون ضمير الـ "أنا" المنفصل والمتقدم في الصياغة، في أغلب سياقاته مرتبطا "بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفسها في مقابل الآخر، بتجلياته العديدة، الذي يشد الذات إليه في إطار جدل العلاقة المشدودة إلى الداخل والخارج، وفي إطار هذا الفهم يأتي ضمير المتكلم بوصفه وسيلة للاستقواء، ولجلب الصفات القياسية لمصلحة المتكلم أو للذات الشاعرة"[4].

وحجازي إذ يتحد بشخوصه يتقمص أدوارهم، ويدافع عنهم، ويأخذ بأقوالهم وأفعالهم:

1- جابر عصفور: قصيدة المشروع القومي، ص141.

2- حجازي: الديوان، ص123.

3- نفسه، ص203.

4- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص93.

لا تسألوا: من قاتل المسيح؟ إنني أعترف
أنا الذي قتلته هذا الصباح!
حين أتاني، في الصباح، طائرا بلا جناح
مغلل اليدين في صدر الصحف
قتلته، طويت وجهه، وسرت أرتجف[1]

لكنه سرعان ما يدرك أن جريمته لا تخصه وحده، وأنه جزء من كل، وأن الجميع قاتل:

قولوا لماذا لم تروا دماء على يدي
تسري كما يسري الحريق
قولوا: لماذا لم يصح بي صانع على الطريق
يا قاتل المسيح قف!
قولوا لماذا لم يكحل عينيه يوم الردى مرأى صديق
يا من جدلتم فوق رأسه العسف
يا من بكيتم تحت صوته العميق
تأملوا أكفكم!
إنني أرى دماءه في كل كف[2]

وعلى هذا الأساس فإننا لا نكاد نعثر على أنا الشاعر إلا وهي متمحورة حول الآخر، متأثرة به أو مؤثرة فيه في تفاعل عجيب يلغي الذاتية وينحاز للجماعة، بظهور الأنا الذي "لا يعني شعريا العزلة والانفصال قدر ما يعني التفاعل والتواصل، لأن القصيدة في أعمق حالاتها خصوصية وأنوية لا تعيش إلا في فضاء الآخر، وكلما كانت العلاقات الجوانية المؤسسة للكيان الشعري في القصيدة صحيحة ونظيفة وواضحة وخصبة، فإن تجلياتها النصية في اتصالها بالمكونات، والقرائية في اتصالها بالقارئ، والرؤيوية في اتصالها بالعالم، تفيض على الماحول وتحقق معه جدلا ثريا، يضع التمثل الشعري المتخيل بوصفه معرفة في مقدمة المعارف البشرية التي تسهم في رقي الإنسان ومضاعفة روح الحضارة والتمدن فيه"[3]

1- حجازي: الديوان، ص347.
2- نفسه، ص352.
3- محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص155، 156.

2- ضمير المخاطب:

المخاطب هو الآخر الذي يتوجه إليه النص، وقد جاء في قصائد حجازي متنوعا ومختلفا، فهو الوطن، وهو المنفى، وهو البطل، وهو الغائب، وهو الحبيبة، وهو العزيز المرثي...

خاطب الوطن فلم يحدد له مكانا أو هوية، فوطنه هو الأمة العربية، هو الوحدة القومية، والقاهرة عنده هي دمشق، وبغداد، والجزائر (أوراس)، والدار البيضاء، وهي الحرية:

فاشتدي

يا ريح الروح الشرقية

يا نسري

ليظل جناحك في المغرب يخفق

وليصبح جناحك في المشرق

لتظلل رأس الفرس وهو ينادي

الحرية

الشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء

والأرض لأبناء الأرض الفقراء[1]،.

هذا المقطع، هو آخر مقطع في قصيدة "أوراس" التي مجد فيها ثورة الجزائر البطولية. "أوراس" التي قال عنها في سياق آخر، من قصيدة "رثاء المالكي"[2]

أوراس يا جبهة شماء شامخة

في موطن العرب

ممجدا الوحدة التي تعني له الذكرى والفكرة والحلم:

ذكراك ذكراي! إني يا دمشق هنا

بفكرة غيبته عنك ذات ضحى

بفكرة الوحدة الكبرى مشى دمه

يدق لي الباب حتى لان وانفتحا[3]

خاطب القاهرة، وشكاها باكيا ومعاتبا:

1- حجازي: الديوان، ص427.

2- نفسه، ص313.

3- نفسه، ص315.

يا قاهرة!

أيا قبابا متخمات قاعدة

يا كافرة[1]

وناجى سوريا متوددا ومتمنيا:

يا أرض سوريا

يا حلم عيني

يا موطني الذي وددت أن أراه[2]

خاطب أحباءه الذين فارقوه وتركوه وحيدا، يصارع مرارة الفراق، ويتجرع أرق الذكريات التي تلح عليه، في كل مرة: "إنهم غائبون، ولن يشاركوك بعد اليوم شيئا".

إن استخدام ضمير المخاطب في النص الشعري "وثيق الصلة بالمواجهة المباشرة، التي تحدث بين المتكلم والمخاطب، فهذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فهو لا يميل على الخارج قطعا، وهو لا يميل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم"[3].

وما يلفت الانتباه في شعر حجازي، هو تحديده- في أكثر من قصيدة- للمخاطب الذي يتوجه إليه، باعتماده عتبة من العتبات النصية المتمثلة في الإهداء الذي يكفل "توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذي يغلف النص الشعري، بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف في النص التواصلي المباشر"[4]

وتظهر هذه الإهداءات في ديوان حجازي بشكل مباشر يعين الشخصية المقصودة، على نحو: (إلى رجاء النقاش، إلى جاك بيرك، في ذكرى عبد الناصر، إلى عبد الرحمان منيف...).

1- السابق، ص118.

2- نفسه، ص201.

3- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص101.

4- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص259.

إلا أن القارئ، لا يجب أن يفهم من هذه العتبة، توجه القصيدة إلى الشخص المعين وحده، لأنه " كيفما كانت طبيعة المهدي إليه، فإن غموضا معينا يظل عالقا بفعل الإهداء، خاصة من حيث توجهه. من هنا يمكن القول، بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل، بالتوزاي، نوعين من المرسل إليه: هناك المهدي إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا بشكل ضمني في حدث الإهداء."[1].

ففي قصيدة "السفر"[2]، المهداة إلى (وحيد النقاش)، تتسع بؤرة الدلالة لتشمل كل مسافر، كل رحالة، كل هارب يبحث بالكلمات القديمة عن قرارة صوت قديم:

يا أيها الراحل المتعجل ألق الرحال

برهة

واملأ العين مما يحيط بنا من قذى وحمامة!

فانتبه

قد شربت كثيرا، وأدمنت طول السهر

واخلط الكأس تعلق بقلبك من زمن القبح

تعويذة

تستعيدك عند الخطر

وتراوح على العتبات كما علمتنا الليال

ويظل هذا الرحالة المستكشف يصول ويجول:

منتقلا خلف وجهك في النبع،

مستغرقا حولك زهر

وتصعد أغنية

وتطير يمامة

فترق.. ترق، إلى أن تعانق وجهك في لحظة

ثم تصحو لنا صارخا

وتصيح معترفا:

استرح يا طبيبي

1-جميل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص55.

2- حجازي: الديوان، ص582.

إن دائني الإقامة

ودوائي السفر

بقدر ما يبدو المخاطب صريحا (أنت: رجاء النقاش)، بقدر ما تبدو (الأنا) حاضرة؛ فالشاعر يتوجه بـ "أنا" إلى نفسه بالخطاب عبر أسلوب التجريد.

ومن نماذج هذا التجريد، قول حجازي في قصيدة "مرثية لاعب سيرك"[1]

في العالم المملوء أخطاء

مطالبة وحدك ألا تخطيء

تبدو الكاف في (وحدك) محددة لمخاطب واحد هو لاعب السرك، ولكنها في الحقيقة قد تنصرف إلى "واحد من ثلاثة أطراف، أولها اللاعب ذاته، وهي تصنعه، بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخييلية، وثانيها القارئ الذي يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه في موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذي يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لا شعوري خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهي تفغر فمها له"[2]. ولعل "مرجعية الضمير هي التي تنظم عملية تبادل الضمائر، فتجعل منه ليس مجرد مراوغة، أو لعبة لغوية، وإنما هو تحقيق انعطافة أسلوبية واعية، تمنح النص دفقة دلالية مكثفة، يستدعيها تتابعه السياقي."[3]

إذ ذات حجازي، وإن كانت ظاهريا غائبة، فهي موجودة ضمنيا، في أغلب شعره، وخاصة في دواوينه الأخيرة، حيث "لم يعد المخاطب هو البؤرة أو الآخر، بل احتل رقعة الضمير الشعري بين الأنا وهو، وأصبح هو الذي يتم توجيه النص إليه"[4].

غير أن مخاطبة الآخر واتحاد الشاعر به، تغيب عندما تكون الذات مسلوبة وغير مستقرة، لأنها تشعر بالطرد والإقصاء، كما يظهر في قصيدة "طردية"، التي تعد نموذجا حيا لهذه المشاعر ودلالاتها، وذلك في قوله: (قلت أصطاد القطا). و"أول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت/ أن الفعل فيها ليس حركيا، بل لساني، لكنه يكشف عن حركة الداخل

1- حجازي: الديوان، ص525.

2- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص40.

3- عشتار داوود: الأسلوبية الشعرية(قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، ص165.

4- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص41.

ومخزون النوايا، فهو يعلن عن نية الراوي في الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجي، إنه لا يخاطب أحدا، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها"[1].

ورغم هذه التقنيات في توجيه الضمير ، إلا أن الشاعر لا يصر دائما على تشتيت ذهن القارئ، وحمله على تفهم شخص الضمير، فلقد عمد في قصائد كثيرة إلى تعيين المخاطب وتحديده مباشرة في إطار ما يسمى بالخطاب الصريح الذي "يضمن لكل طرف استقلاليته"[2]، وذلك عندما تكون الشخصية المعنية لا تحمل تجربته الذاتية، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربة موضوعية[3].

وأنماط هذا المخاطب متنوعة ومتعددة، فقد خاطب حجازي: الأشخاص (أبي، صديقي، صاحبي، أبو جاسم...)، وخاطب: الأماكن (بلد، وطن، أرض، شمس، قمر...)، وخاطب: الحيوان (هرة، وحش...)، وخاطب: المعنويات (حزن، قهر...)، وخاطب: دوال الجسد (عيني، يدي...)، وخاطب: التجمعات والأشهر والمناسبات (أيار، تموز...)

يقول في قصيدة "أغنية للاتحاد الاشتراكي"[4]

كن لي عائلة،
يا حصن الفلاحين الفقراء
كن لي عاصمة
يا بلد العمال الغرباء

ويقول في قصيدة "أغنية لشهر أيار"[5]

يوهك التاسع والعشرون يا أيار
سل عنه الجدار

والأكيد أن هذا التوجه المباشر في الخطاب يتجاوز مجرد الخطاب إلى نوع من الالتماس والهروب والتفاعل.

1- جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص132.
2- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص266.
3- ينظر: نفسه، ص266.
4- حجازي: الديوان، ص326.
5- نفسه، ص339.

3- ضمير الغائب:

يشكل ضمير الغائب حضورا متميزا في شعر حجازي، الذي وظفه للحديث عن أي شيء وعن كل شيء، معتما الرؤية تارة وموضحا لها تارة أخرى.

وبما أن "الضمير "هو" وإخوانه يدل على شيء غائب، أي شيء غير مرئي، ولا محدد أمام العين، فإنه يصلح من هذه الزاوية لأن يدفع للتصور والتخيل مجالا أرحب من الاسم الظاهر أو ضمير المتكلم والخطاب، ومن هنا فإنك حين تقول "هو" فإنما تريد عالما أرحب، تريد أن تحصره في ضمير، وذلك لأن هذا الضمير، يصلح لأن يطلق على أي لفظ مذكر مهما كانت عظمته وكبره"[1].

يقول الشاعر:

كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كفّ بشر

فهو جميل!

كأنه الطاووس،

جذاب كأفعى،

ورشيق كالنمر!

وهو جليل!

كالأسد الهادئ ساعة الخطر

وهو مخاتل، فيبدو نائما

بينما يعد نفسه للوثبة المستعرة

وهو خفي لا يرى،

لكنه تحتك يعلك الحجر[2]

يحكي ضمير الغياب عن شخصية قد تكون حقيقية (واقعية)، وقد تكون مفترضة، وفي الحالتين "يصبح الضمير بنية استرجاعية ترتد عبر أسلوب الحكاية إلى ماضي الشخصية من أجل استرجاع أبرز السمات الملازمة لها"[3].

1- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص161.

2- حجازي: الديوان، ص528.

3- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة المعاصرة، ص266.

ومثل هذا الارتداد إلى الماضي نقرأه في قصيدة "القديسة"[1] التي تسترجع أسمى الصفات التي رسخت في ذهن الشاعر عن الجزائرية "جميلة بوحيرد" التي:

لم تتحسس صدرها
حين انحنى، وصار رمانا
ولم تكلم في أمور الحب إنسانا
لم تبتسم جميلة
لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر
لم تعرف اللثما
لم تعرف الغرام إلا خاطرا، حلما
جميلة الجميلة
تعلم أن حولها ألف رسول
سيحملون بعدها الرسالة
لكن ترى من غيرها سيقول:
"أهواك يا يا سيف"

يتفاعل ضمير الغياب مع الشخصية تفاعل نقل لا تفاعل محاكاة، لأنه يعمل على إعطاء صورة عن ملامح ترتبط برؤية اتفق عليها الجميع، و"يشير إلى أن الغربلة التاريخية قد تمت، وأن ما يقدمه هو الشكل النهائي لما يمكن أن يقال"[2].

ومن خصائص هذا الضمير اقترانه "بقوة التخيل وسعة المدلول"[3] لأنه يحاور الأزمنة الماضية ويعطي صورة عن عالم واسع قد لا يشمل مجرد الذات المقصودة.

إن الضمير في شعر حجازي مرن ومتحرك، ولا يستجيب لطبيعته النحوية أو الفاعلية، وإنما يتجاذب أطراف النزعات التي ترهقه فتحوله من متكلم إلى مخاطب إلى غائب دون إحساس من القارئ بهذا التنقل أو التغيير، "وهذا الانتقال بين أحوال الضمير يمثل مستوى من مستويات تضافر قنوات الإبلاغ، ولا يكتسب هذه القيمة الإبداعية إلا بهذا التنويع

1- حجازي: الديوان، ص216.
2- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص98.
3- أحمد درويش: الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص162.

والنسيج"[1]، الذي يفعل من دور القارئ في عملية القراءة الواعية للنص الشعري ويشركه في فك شفراته ودلالاته.

ولعل السبب في هذا التماهي للضمير، يعود في الأساس إلى خلفية القناع الذي يتخفى الشاعر وراءه، في كل مرة، متحدثا إليه، ومتحدثا عنه، ومتحدثا به. ففي قصيدة"الوجه الضائع "[2]، يبدو الانتقال المفاجئ في كل مرة بين أحوال الضمير الذي يصبح به الشاعر ساردا مرة (هو)، ومناجيا أخرى (أنا)، ومخاطبا طورا (أنت)، يقول:

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة
مات، وضاع وجهه إلى الأبد
لأنه كان وحيدا
فلتسمحوا لي وأنا وحدي الذي
أذكر وجهه الذي يضيع خلف السنوات
بأن أحوم حوله
لعلني أدرك شيئا من خطوطه البعيدة

وهنا تظهر الضمائر الشخصية الثلاثة التي تجسد متكلما:(الشاعر– أنا أحكي، أنا أحوم، لعلني، أدرك)، وغائبا:(هذا الذي ،هو، قصته، مات، وضاع وجهه، لأنه كان، وجهه يضيع)، ومخاطبا (فلتسمحوا...).

ثم يمضي ساردا وكاشفا صفاته وخصاله وعائدا في كل مرة إلى طرفي المعادلة: أنا– أنتم،"وكأنه يحكي مراياه في نظام علامي من الضمائر تتغاير محاوره وتتبدل وظائفه الخبرية والإنشائية من خطاب المتكلم إلى ضمير المخاطب الجمع، إلى خطاب الغيبة أو الوظيفية المرجعية، حيث تتكشف أسماء الفاعل بحثا عن قسماته الضائعة في مساحة ذاكرة مشوهة: ذلك وجهه الذي أكاد أنساه"[3].

1– محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، ص204.

2– حجازي: الديوان، ص368.

3– خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص235.

ثانيا- المعجم الشعري:

يشكل المعجم الشعري لبنة من أهم لبنات النص الشعري، لأنه يعرفنا على عالم الشاعر، الذي تتفاعل فيه كائنات مختلفة تشكل رؤيته للحياة والوجود، ويمكننا من الوقوف على تقنيات تعامله مع اللغة وسبل استنطاقه لمخزونها لتكوين معجم قد يكون "خاصا" يميزه عن غيره من الشعراء؛ "فالمعجم الشعري مرشد لهوية الخطاب ووسيلة للتميز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، إذ ينتقي الدارس كلمات يراها مفاتيح لمغالق النص، وبؤرة يطل منها على معنى النص"[1].

ونعني بالمعجم الشعري "المتن اللغوي الذي يشكل مجموع من المفردات التي استخدمها الشاعر في نصه المدروس، والتي تكونت من خلال بيئته وثقافته ومناخه الذي عاش فيه، وهذا المعجم يتكون من أساسين، الأول: الشق الكمي، ويقصد به كم الألفاظ التي تكونت في ذاكرة الشاعر من خلال قراءاته وتجاربه وثقافته.... والشق الثاني هو الشق الكيفي، ويقصد به كيفية تشكيل الشاعر لهذه المفردات في النص."[2] بحيث لا يكون للكلمة قيمة في ذاتها وإنما قيمتها في العلاقات التي تعقدها مع باقي الكلمات في السياق الذي يحتويها؛ "وبهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل – في المقام الأول- عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري"[3].

ولقد أضحى الاهتمام بالمعجم الشعري محط اهتمام الدارسين "وذلك لإدراك المناطق التي يحاول الشاعر التجريب فيها من خلال استقطاب المفردات الجديدة، لأن الذي لا شك فيه أن مجموعة من المفردات سوف يكون لها تعبير عن مواقف محددة وملموسة، إذا وضعت في سياقها الخاص، وعلى هذا يمكن اعتبارها انعكاسا صادقا للعادات والعرف والأصول

1- أمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، ص36.

2- هايل محمد الطالب: قراءة النص الشعري (لغة وتشكيلا)، نزار قباني نموذجا تطبيقيا دار الينابيع ، دمشق، ط2، 2008، ص47.

3- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، د. ط، 1995، ص126.

الاجتماعية، وكأن اللغة والحياة أصبحتا مظهرين لحقيقة واحدة"[1]، تتجلى فيها الاتجاهات الفكرية للشاعر، وبيئته، وفاعليته في الواقع الذي يعيشه بصراعاته وسياساته ومشكلاته؛ "فالألفاظ ليست وعاء لنقل الأفكار والأصداء والظلال، بل تكون محملة بتراث متراكم من تجارب الأمة وأحاسيسها المختزنة وأصداء ذكرياتها، وظلال تجاربها"[2]

وهذا التراكم يكون رصيدا ثقافيا ومعرفيا يثري المعجم اللغوي ويعدد توجهاته، بحكم أن "الثقافة تولد المعرفة والمعرفة تضاعف كثافة المعجم اللغوي الذي لا يتوقف عند حدود الكثرة والازدياد، بل يغوص في عمق التجربة ليحقق مع حركيتها الباطنية جدلا عميقا تتحول فيه العملية الشعرية إلى فتنة للمتناقضات اللغوية تحوز شرعيتها الشعرية والجمالية"[3].

والشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من الشعراء الذين أغنت ثقافتهم معرفتهم، وضاعفت معجمهم اللغوي بتفاعل مفردات من مختلف التيارات: سياسية واجتماعية، وتاريخية، وتراثية ودينية.... وإن كانت دواوينه الأولى تعج بدوال الغربة، والعزلة والوحدة، فإنه تخطى فيما بعد، الرومانسية الحالمة إلى اتجاه أكثر واقعية تتزاحم فيه "المفردات الدالة على الاهتمام بالواقع مثل: الفلاح والعامل والقرية والأرض والناس ومفردات العمل في المصانع والفأس والحقول فضلا عن المفردات الدالة على الواقع السياسي، فنجد كلمات الشهداء، وأسماء الزعماء وأسماء البلدان العربية والشعوب المقهورة عامة، وزعماء الثورات التحررية، وأسماء المجاهدين والفدائيين، وكلمات التضحية والعلم والثورة والأسلحة والنماء، والنصر (...) وتتبدل بعض مفردات هذا المعجم في الستينات فعند تراجع الحلم القومي، تشيع الكلمات الدالة على الانكسار والهزيمة وتشيع مفردات العزلة والموت والكهوف والمخابئ والأقبية والدموع والسقوط والفشل..." [4].

كما يحفل شعره بمفردات من التراث، وأخرى من القرآن، واقتربت لغته أحيانا إلى لغة الحياة اليومية التي تظهر معها نزعاته الاشتراكية.

1- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات: دراسة فنية ودلالية، دار العلم والإيمان، ط1، 2008، ص108.

2- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، ص29.

3- محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ص11، 12.

4- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص291.

وجميع هذه الروافد أمدت قاموسه الشعري وأخصبته، وجعلته لا ينطلق في تجربته من فراغ، بقدر ما كان إبداعه مسايرة لحركة التجديد في الشعر الحديث، انطلاقا من تشبعه بمرجيات كثيرة تعطي لنصوصه الحيوية والفاعلية، إدراكا منه أن النص الذي يوغل في الذاتية والتفرد ولا يتصل بالتجارب الجماعية، ولا يؤسس لعلاقة الأنا بالآخر، هو نص عقيم، أو على حد تعبير رولان بارتRolan Part "نص بلا ظل"[1]، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله الذي يحدد هويته وامتداده و" يجب أن ندرك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبا صالحا لاستقبالها. ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يخلص لنفسه وإنما هو مكون- في جانبه الأكبر- من خارج ذاته بوعي أو بغير وعي، ولتحقيق عملية التعرف عليه يجب أن نرصد الخطوط الداخلة عليه من هنا أو هناك، وهنا تتجلى أصالته الحقيقية"[2]. وفي ذلك يقول أدونيس "من الواضح أنه لا يمكن تحديد أي شكل شعري بأنه بداية مطلقة- مفاجئة ومستقلة، كل شاعر يتأثر شعوريا أو لا شعوريا، بالقيم الشعرية الماضية والحاضرة، نكران ذلك عبث وباطل"[3].

1- التراث:

كان اتصال حجازي المستمر بالتراث وتفاعله معه، من أهم الروافد التي أثرت معجمه وأغنته، إدراكا منه أن الشاعر "لا يستطيع قطعا أن يبتكر لغة من فراغ، فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره، ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث تحديا من طراز فريد له: لشخصيته الشعرية التي تميزه عن غيره ممن يستثمرون هذا الإرث ذاته"[4].

فالتراث هو "أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب، مهما قصد ذلك"[5]، نظرا لثرائه بالإمكانات الفنية، والطاقات التعبيرية التي إذا أتقن الشاعر استغلالها فسيتمكن من "وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير،

1- ينظر: رولان بارت: لذة النص الشعري، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب، (د، ط)، 1988، ص37.

2- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1995، ص162.

3- أدونيس: سياسة الشعر، (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط2/ 1996ص45.

4- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

5- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص68.

وذلك لأن المعطيات التراثية لها دور كبير في تشكيل وجدانات الأمة العربية"[1]، وتشمل هذه المعطيات التراثية "الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة"[2].

أ- الموروث الأدبي:

يتميز تفاعل حجازي مع التراث الأدبي في " قدرته الفذة على إقامة جدلية حية مع الموروث الشعري من ناحية، والانفتاح المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى"[3]. وهذا التفاعل الإبداعي أكسب "لغته الشعرية ولع الافتتان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان الشعر العربي، وزهو المصاولة، تعبيرا عن الذات وإثباتا للقدرة على التجاوز والاختلاف، وهي لغة تكشف عن روح وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية بحيث تصبح روحا شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعي الجديد بالحياة والشعر"[4]. وشعره زاخر بهذه العودة الاسترجاعية الإبداعية التي تستحضر النص لتحاوره وتتفاعل معه، دونما تركيز على مجاراته في ما يؤول إليه عند صاحبه من دلالة.

فعندما نقرأ له في قصيدة "أغنية للقاهرة"[5]، قوله:

وطني
ما شغلت عنه
ما بعت دماء
صنت نفسي
عما يدنس نفسي

فإننا سنسترجع قول شوقي:

1- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص160.

2- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص368.

3- فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري، مجلة فصول مجلد15، عدد3، ص261.

4- نفسه، ص261.

5- حجازي: الأعمال الكاملة، ص595.

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[1]

وقول البحتري:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس[2]

ولعل دلالة الاغتراب هي الشيء المشترك بين القصائد الثلاث، "اغتراب البحتري (الشاعر الجد) بعد مقتل الخليفة الذي كان يرعاه، والذي خطط لاغتياله ولي عهده، واغتراب شوقي (الشاعر الأب) بعد الإطاحة بالأمير الذي كان يرعاه، واغتراب حجازي (الشاعر الابن)، بعد موت الزعيم الذي ظلل عمره الجميل (...)، فالقصائد الثلاث تشترك في التوجه إلى الماضي فرارا من الحاضر المستحيل"[3].

غير أن انشغال حجازي عن وطنه يختلف عن انشغال شوقي، وهذا الاختلاف يجعل شاعرنا متجاوزا له في المعنى؛ لأن "شوقي يفترض الانشغال عن الوطن بالخلد، أما حجازي فينفي إمكانية حدوث هذا الانشغال، ويتوسع في المعنى، فيقول "وما بعت دماء"[4]، وهو الداعي لنص البحتري الذي يستدعي معه "قوة الأزمة التاريخية التي لحقت العرب في عهد البحتري، ويعطي من ثم عمقا زمنيا ودلاليا لتجربته بالتواصل الجدلي مع التراث"[5].

ويكشف لنا "فاروق شوشة" في قراءته لهذا المقطع، أن "حجازي يفاجئنا في سينيته بأنه لم يرحل عن مدينته، لم يرحل سوى فيها، فهل كان بحثه الدامي عنها، وجها من وجوه مأساة سيزيف، أي أن عودته – التي تبدت لنا حدثا خارجيا– لم تكن سوى إعادة اكتشاف له ولنا، فهو مغلل بالوطن أينما سافر، مسكون بالنار حيثما ارتحل، الوطن معه وفيه وبه"[6]. ويتبدى ويتبدى ذلك في قوله:

أنا العاشق المقيم

مغنيك

1– أحمد شوقي: الشوقيات، دار العودة، بيروت،1988،ج2، ص48.

2– البحتري: الديوان، تحقيق إبراهيم كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ج2، ص152.

3– جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية(دراسات ومقالات حول تجربة الشاعر الرائد)، تحرير وتقديم: حسن طلب،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص185، 186..

4– كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية الحديثة، ص367.

5– نفسه، ص367.

6– فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري، ص264.

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

أما في قصيدة "طللية"[1]، التي يقول فيها:

يا صاحبي قفا

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بعد

لكل المقاهي انتظار، ساء ما فعلت

بنا السنون التي تمضي

ونحن على موائد في الزوايا،

ضارعين إلى شمس تخللت البلور واهنه

فيستوقفنا وقوف امرئ القيس على الأطلال، وتغنيه بصيغة المثنى، في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

وهو شبيه بوقوف حجازي في طلليته التي "تعيد غرسه في قريته المصرية النائية، لكن دخانها لا يزال يقتفي دمه، وأجنحة طيورها المرفرفة، بل إن ذئب القرية أصبح بعض عناصر هذه الصورة الشجية التي تساعد في جلائها كؤوس الهم والتذكار"[3]، التي يدعمها استحضاره لبيت المتنبي:

يا ساقيي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيد[4]

في قوله:

يا صاحبي

أخمر في كؤوسكما

أم في كؤوسكما هم وتذكار

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

2- امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص8.

3- فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري، ص99.

4- المتنبي: الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، 2ج، ص 40.

وهنا استبدل حجازي الصاحب بالساقي إلحالحا على رغبة الوصال والحميمية التي تتبدى إيحاءاتها في معظم قصائده التي تحكي عن الغربة، ولذلك "يتسق التبديل الذي أحدثه بين التذكار والتسهيد مع تجربة القصيدة التي تدور في مناخ الاغتراب والمنفى والشجن من تحول صورة الوطن[1]"، وكذا لملاءمة القافية بين" تذكار"، وباقي قوافي الأسطر.

ويظهر أن "استدعاء صيغة النداء بالمثنى التي بدأها امرؤ القيس منذ صاح صيحته الأولى (قفا نبك) والمزج بينها وبين اللحظة الوجودية المشعة في حركة المتنبي، وتململه واندفاعه يتيحان لنا مجلى جديد يتسق مع سوابقه"[2].

وفي قصيدة "طلل الوقت"[3]، تظهر الكلمة "وقع" استحضارا للموقف الوجودي الذي عاشه الشاعر" ذر الرمة"، حين صارت الديار خالية، وليس فيها غير الغربان:

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى،والخط في التربِ مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي، والغربان في الدار وقع[4]

ورغم اختلاف الصورة التي رصدها حجازي لطيوره التي تتأنس تارة وتستغيث أخرى، في طلل الوقت الذي يصير إلى شظايا:

طلل الوقت

والطيور عليه وقع

شجر ليس في المكان

وجوه غريقة في المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

إلا أن كلمة (وقع)، "تهيئ مدخلا لهذه الجدلية الحية بكل ظلالها، وتداعياتها اللغوية والإيحائية"[5]. وهذا هو جوهر تفاعل حجازي مع ما قرأه من نصوص، فهو لا يستقيها

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص363.

2- فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري ، ص266.

3- حجازي: ديوان طلل الوقت، ص05.

4- ذو الرمة: الديوان، قدم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1995، ص159.

5- فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري، ص267.

لمشابهة أكيدة، وإنما قد يكون استحضارها منفذا لخلق رؤية جديدة تختلف عما بثته تلك النماذج الفدة. ففي قصيدته "كروان"[1]، على سبيل التمثيل، استحضار لقصيدة العقاد التي تحمل العنوان نفسه بالمطلع:

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتا يرفرف في الهزيع الثاني[2]

غير أن نظرتهما إلى هذا الطائر نظرة متمايزة، فإذا كان كروان العقاد "مجرد مؤنس جميل، أو شاد يدندن بأعذب الألحان في الهزيع الثاني من الليل، فإن كروان حجازي هو الصوت المزلزل، هو صوت القارعة الذي يدوي كالزلزال محذرا ومهددا ومبشرا ومانحا رحلة الإنسان أعظم منجزاتها على الإطلاق."[3]

إن الاحتكاك بالتراث لا يعني نقله نقلا صامتا لا فعالية للشاعر في القول عنه، بل يكمن صدق التفاعل معه، بجعل الأنا الشاعرة منصهرا لهذا التراث لتخرج خلقا جديدا من صنعها[4]، وتتجاوز مجرد الاستدعاء الحرفي إلى استدعاء إبداعي يستوجب من الشاعر "الاستناد إلى ثقافة حقيقية، وامتلاك رؤية شعرية ناضجة واضحة، والقدرة على استغلال سياقات النص المستدعي وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي، بما يخول للشاعر إقامة علاقة جدلية تفاعلية مع النص الآخر تجعله يبدو نصا حقيقيا أصيلا، وامتدادا لتجربة الشاعر وليس جزءا مقحما عليها"[5]

ومن قبيل هذا الاستحضار استشهاده بالمقطع الأول من قصيدة "الأطلال"[6] لإبراهيم ناجي، التي تصور "تجربة حب ترفع علم هذه العاطفة الإنسانية عاليا، وتستقصي كل المعاني والمشاعر المحيطة بها، وتستخرج منها ما يكمن فيها من إشعاعات بالغة التأثير"[7]، التأثير"[7]، وذلك في قوله:

كان حسبي أن تحييني يداها

1- حجازي: ديوان طلل الوقت، ص10.

2- العقاد: ديوان هدية الكروان، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص09.

3- فاروق شوشة: الجدلية الحية مع الموروث الشعري، ص263.

4- ينظر. أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص170.

5- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص339.

6- إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط2، 1996، ص37.

7- محمود الربيعي: قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1997،ص49.

ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر

"يا فؤادي رحم الله الهوى

كان صرحا من خيال فهوى

اسقني واشرب على أطلاله

وارو عني، طالما الدمع روى"[1]

يطلق على هذا الاستدعاء في نظرية السياق، عبارة "استحضار مقال قديم في مقام جديد"، ويعلق عليه تمام حسان، بقوله: "والأصل في ذلك أننا نستطيع أن نوفق بين كلام ذائع الشهرة انقضى مقامه الأصلي الذي قيل فيه، وبين مقام مشابه وجدنا أنفسنا فيه الآن، فنورد الكلام القديم الشهير في المقام الجديد على سبيل التلفيق، وكلما قوي التناسب بين المقام الشهير والمقام الطارئ كان ذلك من حسن الاستشهاد"[2].

وقد توافرت في أبيات "إبراهيم ناجي" مزايا، جعلتها صالحة للاستحضار في مقام حب "حجازي"، وهو شبيه بمقام المقال الأول، وبذلك أصبح "المقال القديم جزءا من المقال الجديد، فيدخل في تحليل هذا المقام الجديد"[3].

وهو الداعي نفسه الذي جعله يفتتح قصيدة بعنوان"إرادة الحياة"، ببيت "أبي القاسم الشابي" من القصيدة التي تحمل العنوان نفسه:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر[4]

وهي قصيدة مهداة إليه في الأصل، يقول فيها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلابد أن يتحرر من خوفه

ويحمل في كفه روحه

ويسير بها موئلا في الخطر

إلى أن يستجيب القدر[5]

1- حجازي: الديوان، ص100.

2- تمام حسان: اللغة العربية: معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3،1983، ص339.

3- نفسه، ص339.

4- الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار صابر، بيروت، ط1، ص20.

5- حجازي: ديوان طلل الوقت، ص15.

والذي لا شك فيه أن قصيدة الشابي فيها شحذ للهمم، ودعوة للحياة الإيجابية، ونبذ التردد والخضوع والخنوع، وهي المعاني نفسها التي تبنتها قصيدة حجازي التي فيها دعوة للبحث عن الجديد الفعال بالتحرر من الخوف المفروض، فهي تمرد على القيم الظالمة التي تكبل الحرية وتخفي بريقها.

وفي قصيدة "أوراس"[1] اقتباس لمقطع من قصيدة للشاعر الفرنسي "بول إيلوار"، يرثي فيها أحد رجال المقاومة الفرنسية وقد أعدمه النازيون في الحرب الأخيرة[2]، يقول فيه:

" قتلوا رجلا

" رجلا - ما أطيبه – طفلا

" في الصقع الواسع بقعة دم

" كالشمس إذا مالت للغروب

" قتلوا رجلا تهواه النسوة والأطفال

" رجلا مثلي!".

ثم ختم المقطع بقوله: (قتلوا إيلوار)، بعد أن افتتحه برثائه لزمن الشعر والشعراء (داسوا زمن الأشعار).

إن معجم حجازي يتغذى من قراءاته واطلاعه الواسع على التراث الأدبي المتنوع، وهذه الثقافة الشعرية فتحت له آفاقا شعرية رحبة جعلته في طليعة الشعراء النخبة!!. غير أن الذي يميز قراءات حجازي، وخاصة في دواوينه الأخيرة، هو تجاوزها النقل النصي إلى مستوى آخر من مستويات التناص التراثي، يتمثل في ما يمكن أن نطلق عليه "المحاكاة الموازية للنوع – الغرض القديم"، ونعني به "الدلالة الموحية التي يريد بها المبدع المعاصر أن يذكرنا بأنموذج قديم، مؤكدا المواراة التي تؤدي وظائف متعددة في علاقات التناص"[3]، ولذلك تذكرنا مجموعة من قصائده بأغراض قديمة، على نحو ما نقرأه من بكاء على الراحلين في

1- حجازي: الديوان، ص427.

2- ينظر: هوامش هذه القصيدة في ديوان حجازي، ص 430، 431.

3- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص175.

"طللية"[1]، والصيد والبحث (طردية) [2]، والتأسي(خمرية) [3]...، وهي أغراض "تلفتنا إليها العناوين، وتستحضر إيقاعاتها الأسطر العروضية، والقصائد في مجالات دلالية، تصل القديم بالجديد"[4].

ب-**التاريخ وتوظيف الشخصيات التراثية:**

حجازي من الشعراء الذين اتكئوا في شعرهم على ما يزخر به التاريخ من أحداث وشخصيات فاعلة وجهت التاريخ، وكتبت لنفسها البقاء في الذاكرة الجمعية للأمة، والأكيد أن هذا الاستلهام يتيح "للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ للقصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة، ويكون هذا الاتكاء أيضا كصمت الكظيم فقدانه العزاء أو إحساسه بعدمية مخاطبة معاصريه، فكأنه يخاطب الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب، وشعور بالاستلاب مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني"[5].

والشخصية التراثية هي رمز يتيح للشاعر استلهام بعض حيثياته دون القصد إلى تعيينه، فهي كما يعرفها أدونيس " ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو أولا وقبل كل شيء معنى فني وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ عندما تنتهي لغة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر"[6]، ومثل هذه الشخصيات الرمز "لا توضع في القصيدة إقحاما وإلصاقا بها، بل من خلال إذابتها في نسيج التجربة الشعرية وإقامة علاقة عضوية حية بين هذه الرموز وبعضها البعض من جهة، وبين هذه الرموز والتجربة من جهة ثانية بما ينأى بالقصيدة عن خطر تكديس الرموز بلا دلالة أو تحميل الرمز ما فوق طاقته الدلالية"[7].

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

2- نفسه، ص605.

3- نفسه، ص607.

4- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص175.

5- رجاء عيد: لغة الشعر، ص201.

6- أدونيس: زمن الشعر: دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص16.

7- كاميليا عبد الفتاح: الأصولية والحداثة في شعر محمد حسن الزهراني (دراسة تحليلية نقدية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، (د. ط، د. ت)، ص211.

وقد تفاعل حجازي، في هذا الإطار، مع شخصية من أهم شخصيات الموروث التاريخي الإسلامي، شيوعا، هي شخصية "الحسين عليه السلام"، الذي رأى فيه الشعراء "الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفا أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقنا أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصارا له ولقضيته"[1].

وفي هذا السياق، يستحضر حجازي "الحسين بن علي رضي الله عنهما" الذي استشهد في كربلاء بعدما خانه أنصاره، فيقول:

هذا الحسين وحده في كربلاء
ما زال وحده يقاتل
معفر الوجه، يريد كوب ماء
والأمويون على النهر القريب[2]

يصف حجازي الواقعة كما هي؛ فالحسين رضي الله عنه منع من الماء، وخانه مناصروه، ورغم ذلك بقي يقاتل. وتوظيفه لهذه الشخصية كان من أجل "التأسي بالحسين وأصحابه الذين ضحوا من أجل المبادئ والحرية، فكانوا بهذا المشاعل التي تضيء للجماهير طريقهم لصيانة الحقوق ودفع الغزاة والتفطن لمكر الطواغيت ومداهنتهم"[3]، وجاء توظيفها في قصيدة "أوراس" نبراسا يمضي به شباب الجزائر للتضحية بالنفس وتحرير الوطن من قيود الظلم والاستبداد؛ فهذه القصيدة، كما يقول جابر عصفور "تنبني على العلاقة الحميمية بين الشاعر الذي يتحدث باسم الجماهير، والجماهير التي تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد (...)، وتتوسل بالموروث الديني القوي في عمليات من التناص الإنشادي التي يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية في عنفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة في دفع المتلقين إلى موقف

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص122.

2- حجازي: الديوان، ص360.

3- عصام شرتح: استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، مجلة التراث العربي، عدد 108، ص243. نقلا عن: زياد جابر الجابري: ظواهر أسلوبية في شعر حجازي (مخطوط)، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية وآدابها(ماجستير)، 2011، ص47.

سياسي محدد، هو الموقف الذي يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسي مما كان يعرف باسم الشعر المبشر "[1].

وهذه الإضاءة تطل علينا مرة أخرى في شخص "علي كرم الله وجهه"، الذي استحضره "حجازي"، بتوظيفه للأسطورة الجزائرية التي "تدعي أن علي بن أبي طالب هو الذي فتح الجزائر، وتزعم أن آثار سنبك حصانه ما زالت على صخور أوراس، بين كل أثر وآخر عشرون ذراعا هي طول خطوة الحصان."[2]

وفي القصيدة نفسها، نقرأ، قوله:

وا معتصماه

وا معتصماه

يا فارسنا أدركنا! أدركنا

بنت يافاوية

كانت تسقي وتنادي

وا معتصماه

وهنا استلهم الشاعر شخصية "المعتصم" الذي لبى نداء المرأة التي استنجدت به، ولكن شتان ما بين النداءين؛ فنداء المرأة لاقى صدى إيجابيا كان السبب في وقوع معركة عمورية، أما نداء الفتاة الفلسطينية فيبقى رهين الوضع العربي المتأزم الذي لا يبشر بميلاد "معتصم" يخلص الأمة من ويلات انصياعها ورضوخها.

وقراءتنا لقوله: (من القصيدة نفسها):

وامتصت دجلة ألف كتاب

ذابت في النهر عيون الشعراء

وتفرق في التيه الأعراب

يستحضر في أذهاننا حرق التتار لمكتبة بغداد، حيث قام القائد "هولاكو" برمي الكتب في نهر دجلة لتكون جسرا يمر عليه الجيش. واستلهام هذا الحدث التاريخي يتيح "متكآ فنيا يهيئ للقصيدة توهج أداء وزخم عطاء، حين تنسكب في الذاكرة، كل تذكارات الحدث الذاهب،

1- جابر عصفور: قصيدة المشروع القومي، ص242.

2- حجازي: هوامش قصيدة أوراس، الديوان، ص430، 431.

وتصب شحنها في بحري الحدث الآتي"[1]؛ فما فعله التتار بفكر الأمة في بغداد هو نفس ما يسعى الاستعمار الفرنسي إلى ترسيخه في الجزائر، وتذكر الماضي قد يفعل إيجابية التصدي لنوائب الحاضر والمستقبل.

يواصل الشاعر في قصيدته على منوال الاستذكار والاسترجاع، ليستوقفنا في بعض مقاطعها على معالم الحضارة الإسلامية التي مازالت آثارها مستقرة في متحف مدريد ممثلة في أردية " السلطان العربي" آخر ملوك غرناطة[2]، يقول:

مازالت في متحف مدريد
أردية السلطان العربي
لاجئة تبكي أوقات الحب
لما كانت يافا! يافا!
وأخيرا ماذا بعدك يا يافا
كم سنة ونصير حكاية، ويقول التاريخ: العرب انقرضوا
في القرن العشرين انقرضوا
كانوا أهل حضارة

إنه بكاء للماضي المشرق على الحاضر السلبي والمستقبل المعدوم (العرب انقرضوا)، وهو إيحاء بنجاح اليهود في تهجير الفلسطينيين بجعل فلسطين يهودية. وبذلك تصبح "معطيات التراث واستلهاماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستوفز بهموم القضايا السياسية، حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث لون فكره وخطوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجا لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر، وكأن تلك اللوحة في ألوانها المتداخلة، بقع إيمائية تسيل في لزوجتها بكائية الشاعر وانكسار نفسه أمام تهرئ الأشياء وفقدان الذات وضياع قضيته"[3].

والأكيد أن هذا التعامل مع التاريخ بشخصياته وأحداثه يكسب النص الشعري "أبعادا تاريخية تراثية، تضيء مرحلة بعينها، من مراحل التاريخ الإنساني، إضافة إلى الدلالة

1- رجاء عيد: لغة الشعر، ص229.
2- ينظر: حجازي، هوامش قصيدة أوراس، الديوان، ص430.
3- رجاء عيد: لغة الشعر، ص217.

الرمزية والإيحائية التي تسمو بشاعرية النص الأدبي؛ فالاسم التراثي تحيطه دائما هالة من الدلالات والرموز التي تعلق به خلال الفترة الزمنية الطويلة التي يعيشها"[1]، سواء تعلق الأمر بشخصية من واقع الشاعر وتاريخه الذي ينتمي إليه، أم كانت شخصية عالمية.

والحقيقة أن حجازي لم يحصر تفاعله مع التاريخ في استلهام الشخصيات والأحداث العربية الإسلامية فقط، بل تجاوزها ليطير محلقا في فضاءات العالمية. يعلق لويس عوض على هذا التفاعل بقوله: "شيء آخر حدث لشعر حجازي، وهو أنه بدأ يستمد خامته من التجربة الإنسانية في مجموعها متجاوزا حواجز الإقليمية، بدأ حجازي يهتز لما جرى وما يجري خارج حدود "الوطن العربي"، و"الأمة العربية"، و" التاريخ العربي" وينفعل بمأساة الإنسان حيثما كان في الزمان والمكان"[2]،

ففي قصيدة "جرنيكا" أو "الساعة الخامسة"، يستحضر حجازي شخصية لوسياس، و"هو خطيب يوناني عاش بين 459 و380 ق.م، في عصر بريكيليس الشهير، وكان لوسياس من أكبر المدافعين في خطبه عن الديمقراطية الأثينية، فلما كان الانقلاب طارد مجلس الثلاثين لوسياس ففر عام 404 ق. م من أثينا إلى ميجازا وصودرت أملاكه"[3]، غير أنه بعد "ثمانية شهور من الإرهاب تم قلب حكم الثلاثين بثورة ديمقراطية أسهم فيها لوسياس بدور فعال، وبمجرد أن أقيم الحكم الديمقراطي اتهم لوسياس واحدا من الثلاثين بقتل أخيه، وجعله يمثل أمام المحاكم"[4]، وجهز لذلك خطبة دفاع بعنوان "ضد إيراتوستينيس"، وهي التي استقى منها حجازي عنوان المقطع الأول من القصيدة "خطبة لوسياس الأخيرة": يقول فيه:

كان لوسياس على سجادة البهو قتيلا
هذه خطبته الأولى
التي توج فيها باعتناق السيف أغنياته للحق
لكن بعد فوات الأوان
سقط السيف من الكف التي كم رفرفت
فوق رؤوس الناس بالحكمة!

1- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1،2000،ص153.
2- لويس عوض: أحمد حجازي: مرحلته البارسية(دراسة)، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، ص269.
3- نفسه، ص 270، 271.
4- هايدي تويل: المحارب ضد الحكيم، مجلة فصول، ع3، م15، ص268.

في الستين يا لوسياس
لن تحسن تلك المهنة الأخرى
ولو صرت اشتراكيا
وقاسمت أرقاء أثينا الخبز والخمر
وهل كنت أخذت القصر بالسيف
لكي تمنعه بالسيف؟
لا بأس إذن
أن يقتل الجند خطيبا
تحت سقف البرلمان

إن لوسياس التاريخ ليس هو نفسه لوسياس حجازي، فالأول انتصر وهزم خصومه، بينما قتل لوسياس حجازي وخانه جنوده. والحق أن حجازي ،كما يقول لويس عوض، "لا يحدثنا هنا عن لوسياس وعن أثينا القديمة، وإنما يحدثنا عن الدكتاتور الجنرال بينوشيه الذي أطاح بالجمهورية الاشتراكية في شيلي عام 1957 بمعونة المخابرات كما أوضحت الصحف الأمريكية نفسها، واقتحم جنوده القصر الجمهوري، وأفرغوا رصاصهم في أليندي رئيس الجمهورية فخر صريعا في بهو القصر بعد مقاومة شخصية تحدثت عنها صحف العالم"[1].

وما يمكن أن نخلص إليه في النهاية هو أن استلهام التاريخ لا يعني بالضرورة نقله نقلا حرفيا و"النقل تأريخ ناقص"[2]، وإنما يكمن في حركية الأخذ منه مع ما يتواءم والموقف المعبر عنه؛ فاستخدامات اللغة الشعرية المعاصرة تتميز "باحتوائها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية بحيث يسكب الماضي بكل إثاراته وتوافراته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام كذلك يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[3].

ج- الموروث الديني:

1- لويس عوض: أحمد حجازي: مرحلته الباريسية، ص271.
2- خالدة سعيد: حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، ط1، 1989، ص16.
3- رجاء عيد: لغة الشعر، ص201.

مثلما عاد حجازي إلى التراث الإنساني، ونهل منه لصقل تجربته وإثراء معجمه الشعري، تناصت كثير من أشعاره مع الموروث الديني الإسلامي على وجه التحديد، سواء بالتفاعل مع المفردات ذات الإيحاءات الدينية: نية، صلاة، مسجد، جامع، صبر، دعاء، رسول، الله، الجنة، النار، شهوات، معاصي، تائب، ديانة، صلب، مسيح، وحي، تقوى، مآذن، صلاة الجماعة، الحق، محمد، عقيدة،... أم مع مفردات قرآنية "يخرج من خلالها الشاعر بتكوين رؤيته التي تستدعي النص القرآني في النص الشعري، لتخرجه من دلالته الإلهية إلى دلالات مشعة لتسقط على الملامح الخاصة بمعاناة الشاعر وطقوسه، وأفراحه وأحزانه"[1]، أم باستلهام إشارات الحدث التاريخي الديني كاستحضار قصة سيدنا علي، والحسين رضي الله عنهما...

ويسمى تضمين النصوص الأدبية بعض مفردات أو تراكيب النص الديني بالاقتباس "الذي يمثل شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في القرآن، أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، ومادام التناص قد دخل دائرة (النصوص المقدسة)، فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة"[2].

والشاعر، قديما وحديثا، يدرك تماما أن القرآن الكريم، يبقى دائما نصا خاصا ومتميزا "يتعلم منه، ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها"[3].

ورغم أن عد المفردة، خارج سياقها، "مفردة قرآنية"، هو من قبيل المغالاة، لأن خصوصيتها تأتي من دخولها في سياق شبيه بسياقها الأول، إلا أن هناك مفردات لغوية تكتسب هوامش إضافية نتيجة دخولها في التراكيب القرآنية، حتى إنه ليصح لنا القول أنها (مفردات قرآنية)، حتى بعد تغير السياق، فإذا غرست في تركيب ما أشاعت فيه من هوامشه المكتسبة[4].

1- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص170.

2- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص163.

3- محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 2001، ص267.

4- ينظر: محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص170.

ومن المفردات، التي تكاد تكون قرآنية خالصة، لأن ترددها قليل بل نادر في غير القرآن الكريم، مفردة (لظى)، التي وظفها حجازي في أكثر من سياق:

-يسمعه... أنت الفتى

فلا يرى إلا عيونا من لظى

تملأ جوف القصر، رعبا صامت[1]

-يرقى إلى جمرة الأوراس، مقتحما وكر اللظى، وكأن الرس من زرد[2]

واللظى "علم النار، منقول من اللظى، بمعنى اللهب"[3]، وقد وردت في قوله تعالى: "كلا إنها لظى، نزاعة للشوى"[4]، وهي دلالة وعيدية لا تختلف عما هي عند حجازي في السياقات السابقة، ولكنها اكتسب إيحاءات مضادة في سياقات أخرى لتصبح لديها دلالات الرقص والفرح والانتصار، كما تبنته النماذج التالية:

-هما أغمضاه عندما رقص اللظى وهالت ظلال العاريين على الكأس[5]

-أوثبتت في ذرى الأوراس رايتنا يطير من حولها سرب اللظا مرحا[6]

كذلك توحي مفردة "الطين" عند ارتباطها بـ" الخلق"، إلى النص القرآني الذي يظهر في قوله تعالى: "فلينظر الإنسان مم خلق. خلق من ماء دافق. يخرج من بين الصلب والترائب"[7]، ومنه جاء نص حجازي في قصيدة "آيات من سورة اللون"[8]، التي يحمل عنوانها إشارة إلى النص القرآني في المفردات (آيات، وسورة)، وذلك في قوله:

قل إنه اللون

فلينظر الإنسان مما خلقناه

قل هو ماء

وما هو ماء، ولكن دم

1- حجازي:الديوان، ص180.

2- نفسه، ص310.

3- الزمخشوي: الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص139.

4- سورة المعارج، الآيات، 15، 16.

5- حجازي: الديوان، ص146.

6- نفسه، ص307.

7- سورة الطارق، الآيات:5،6،7.

8- حجازي: الأعمال الكاملة، ص503.

نخلة أنت

أم سلم

وأنا خنجر طائع

أم هلال تحدر بين الترائب

حتى اختفى في الذوائب

ومما يعد من قبيل النص القرآني، في شعر حجازي، عبارة "الصبر الجميل"، التي استحضرها في أكثر من موضع، كما في السياقات:

-رد علينا! إن صمتك الطويل يقطع الصبر الجميل[1]

-وأعطتهم على الأذرع اسم الأب والجد

وأمثلة من الصبر الجميل، وبضع أغنيات[2]

-يا أيها الحزن مهلا واهبط قليلا قليلا

استوطن القلب واصبر ع العين صبرا جميلا[3]

وقد وردت هذه العبارة في أكثر من آية في القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: "بل سولت لكم أنفسكم أمرا، فصبر جميل عسى الله أن يأتيني بهم جميعا، إنه هو العليم الحكيم"[4]، وفي قوله سبحانه: "فاصبر صبرا جميلا، إنهم يرونه بعيدا ونراه قريبا."[5]

عندما يستحضر حجازي هذه العبارة، يستلهم منها قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ومكيدة إخوته الذين أحزنوا والدهم، وألجأوه صابرا إليه تعالى، ويظهر هذا الاستحضار بحدة في قوله من قصيدة " أغنية للقاهرة"[6]:

يا رفيقي! فانشرا على البلاد قميصي

وأديرا على المنازل كأسي

وهو تناص مع قوله تعالى: "وجاءوا على قميصه بدم كذب"[7]،

1- حجازي: الديوان، ص185.

2- نفسه، ص332.

3- نفسه، ص495.

4- سورة يوسف، الآية83.

5- سورة المعارج، الآيتان: 6،7.

6- حجازي: الأعمال الكاملة، ص595.

7- سورة يوسف، الاية18.

وفي القصيدة نفسها، نقرأ قوله:

يا رفيقي! بصراني

هل مدينة عاد

وعليها دم حميم ينادي

والموت يعصف عصفا؟!

نهر همان

وأيام دخان

وهو استحضار لقوله تعالى: "**وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية، سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية**"[1].

ومثلما استقى من هذه القصة مفرداته وإيحاءاته، تفاعل حجازي مع العديد من القصص القرآني، على نحو استحضاره لقصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، في قصيدة "الرحلة ابتدأت"[2] بتوظيفه لكلمة (الغار) التي تحمل إيحاءات بالسيرة النبوية العطرة، فهو المكان الذي أشرق فيه نور الخلاص للأمة من الكفر والتيه، ويتجلى هذا في قوله تعالى:" **إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا.**"[3]

وقياسا عليه، جاء قول حجازي:

أو أنها ليلة الغار التي ستغيب فيها

ثم تشرق في المدينة

وفي القصيدة رصد لرحلة عبد الناصر، وتطلع الشاعر إلى إنجازه المتمثل في تحرير الأمة من الاستعمار وتحقيق الوحدة والقضاء على الفقر والجهل والانصياع. وهو في قصيدته "يخلع على عبد الناصر صورة النبي محمد عند حجة الوداع حيث اكتمل للمسلمين دينهم"[4]. ويظهر هذا في قوله:

يأتي غدا فينا

1- سورة الحاقة، الآيتان: 6، 7

2- حجازي، الديوان، ص484.

3- سورة التوبة، الآية: 40.

4- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص367.

ويكمل في مسيرة شعبنا المقهور دينه

ويتبدى في قوله:

ينتظرون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجرا

مشهد انتظار الأنصار لمحمد صلى الله عليه وسلم حين هاجر إلى المدينة، وهو المشهد نفسه الذي استقبلوه فيه بالنشيد المعروف: "طلع البدر علينا من ثنيات الوداع"، ولكن إشراقة البدر غابت في مدينة حجازي وناصره:

لكن بدر الليل لم يشرق علينا

من ثنيات الوداع

فعبد الناصر مات، ولم يحقق للشاعر وللأمة ما كانا يحلمان به. غير أن حجازي لم يستسلم في تمثل الحلم، فإذا كان في المقاطع السابقة ساوى بين نبوءة محمد صلى الله عليه وسلم ونبوءة ناصر، فإنه بعد وفاة ناصره، يؤكد بعثه ويضفي عليه معجزات عيسى عليه السلام: يستنهض الموتى، ويصعد ذات يوم مثل

هذا اليوم،

ويتأكد هذا الربط بين الشخصيتين في استحضاره، في أكثر من موضع من القصيدة نفسها، لقصة هذا النبي الذي جاء من غير أب لأم صالحة تقية أجاءها المخاض، عند جذع النخلة، وخوطبت بالنص " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"[1]، وهو النص الذي نقرأه في قول حجازي:

نبكيه حتى ترتوي الأرض التي لابد سوف تهز

نخلتها

ونطعم من جناها!

وهنا يترقب الشاعر اليوم الذي سيتنعم فيه الناس بأمجاد عبد الناصر وإنجازاته (نطعم من جناها) التي ستبقى خالدة ولو بعد موته؛ فميلاد عيسى هو معجزة المجيء من عدم لتأدية رسالة مقدسة، وهذا هو وجه ربطها بمعجزة عبد الناصر الذي تبقى رسالته ثمرة يطعم الشعب جناها.

1- سورة مريم، الآية:25.

ومن القصة نفسها "قصة السيدة مريم"، يستحضر حجازي عبارة (اشتعل الرأس شيبا) من قوله تعالى: "ذكر رحمة ربك عبده زكرياء، إذ نادى ربه نداء خفيا، قال ربي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا ولم أكن بدعائك ربي شقيا"[1]، فهو ينتظر البشرى، ولو كان حلوها متأخرا (لا تبتئس أنا تأخرنا! فبعد اليوم لن يصلوا إلينا ليفرقونا) قياسا على طول صبر زكريا عليه السلام في انتظار ولد يسنده ويرثه، وظفره في النهاية، بقبول دعائه.

ومثلما استوحى حجازي قصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وسيدنا عيسى ويوسف عليهما السلام، استلهم قصة خروج سيدنا أدم من الجنة، في قوله:

بتغربنا في المدن المتوحشة القذرة

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحسن سوءاتنا

ونواريها، بعيون خجلى معتذره

الجنة التي طرد منها آدم عليه السلام تقابل عند حجازي القرية التي غادرها إلى المدينة المتوحشة القذرة، المعادل الطبيعي لـ "دنيا" بكل سلبياتها ومشاكلها؛ فالجنة عنده هي القرية وخروجه منها شبيه بخروج أدم منها، لذا فهو دائم الحنين إليها، خجل لأنه غادرها، ويعتذر بكلماته وشعره، علها تصفح عنه وتسامحه!!.

وفي قصيدة "موعد في الكهف"[2]، يظهر لنا استحضار قصة (أهل الكهف)، الذي كان لجوء حجازي إليه هروبا من لوم الذات ونقمها مما هو كائن، لتصطدم بغياب من لجأت إليهم (لكنني لم أجد من أصدقائي).

وبالطريقة نفسها استحضر في قصيدة "من نشيد الإنشاد"[3] قصة شق صدر الرسول صلى الله عليه وسلم، في قوله:

قابلني العسس الساري في هواء المدينة

فشق صدري وأبقى قلبي لديه رهينة

1- سورة مريم، الآية: 04.

2- حجازي: الديوان، ص275.

3- نفسه، ص478.

حيث "يسترجع صورة الملكين الذين شقا صدر الرسول صلى الله عليه وسلم، واستخرجا من قلبه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياهما، غير أن شق الصدر هذه المرة، يقع في مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفي زمن الكابوس لا الحلم، وفي شعيرة تؤديها القصيدة كي تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم"[1]، فحجازي كان يؤمن بعبد الناصر، وبإمكانية تحقيق الوحدة في إطار ما يعرف بالمشروع القومي أو قصيدة الحلم، ولكنه بعد هزيمة 1967، أدرك أن الأحلام كانت وهما، وأنه لابد من "تصفية الوعي من رواسبه القديمة"[2].

ومن السياقات التي تعج بالمفردات ذات الطابع الديني، قوله:

أنا في صف المخلص من أي ديانة
يتعبد في الجامع أو في الشارع
والكلمة حمل وأمانة
أنا في صف المخلص مهما أخطأ
فالكلمة بحر يركبه سبعين مساء
حتى يلد اللؤلؤ
أنا في صف التائب مهما كان الذنب عظيما
فطريق الكلمة محفوف بالشهوات
والقابض في هذا العصر على كلمته
كالممسك بالجمرة[3]

تلخص كلمة شهوات ما يعترض "الكلمة" من عوائق وعراقيل تحول دون وصولها وانتشار صداها، وهي نفسها شهوات الحياة الدنيا التي تحول دون الجنة، والتي ذكرها النص القرآني في قوله تعالى: "زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث، ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب"[4].

ويتناص السطران الأخيران من المقطع، مع قوله صلى الله عليه وسلم:

1- جابر عصفور: قصيدة المشروع القومي ، ص251.
2- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص 135.
3- حجازي: الديوان، ص91.
4- سورة آل عمران، الآية: 14.

" يأتي على الناس زمان، الصابر فيهم على دينه كالقابض على الجمر"[1]، كناية على سطوة هذه الشهوات وتمكنها من النفوس الضعيفة.

ومن نماذج التقاء شعر حجازي مع الحديث النبوي الشريف، قوله:

ونمضي والفنوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد[2]

وهو استلهام للحديث الشريف "اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد" تحديدا للا زمانية الحدث. و كناية على طول الشقاء واستمراره.

وقد ظهرت بعض الإشارات الدينية من الإصحاح الثالث من نشيد الإنشاد، خاصة وأن عنوان قصيدته "من نشيد الإنشاد" تلح على هذه الإشارة. كما أن "هناك عديد من الإشارات الإنجيلية في كائنات مملكة الليل، حيث يتم تكرار المركب الاسمي "الخبز والنبيذ" في قصيدة "إلى الرسام عدلي رزق"[3]، كما تم استعارة بعض الصور من إنجيل العهد القديم، على نحوما نقرأ في قصيدة "عرس المهدى"[4] "[5].

2-الواقع السياسي والاجتماعي:

تحتل مفردات هذا المعجم حيزا كبيرا في ديوان حجازي، الذي يمثل شاهدا على عصر بأكمله: عصر عبد الناصر، والمشروع القومي، وانكسار الحلم... وقد عبر فيه، شأنه شأن باقي شعراء المرحلة، عن " حلمه وعن حلم الذات الجماعية ملتحمين معا، وصور مشاعر الإيمان بالقيم، وجدوى الجهاد والشعارات وحتمية تتويجها بالثمرات المبهجة، فتغنى بالوطن، والعروبة، بالكلمة، والزعيم، بالاشتراكية والفكر"[6].

وترددت في قصائده مفردات، (الثورة، والسلاح، والعدل والحرية والمساواة، والنضال، والانتصار، والهزيمة، والحق، والأرض، والوطن، والفداء، والتضحية، والسلام، والزعيم، والقائد....)، وبعض المفردات السياسية من التراث، نحو (أمير، وإمارة، ودولة، وتاج،

1- محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، (د ط)، 1995، مج2، ص465.

2- حجازي: الديوان، ص105.

3- حجازي: الأعمال الكاملة، ص503.

4- نفسه، ص225.

5- ينظر: هايدي توبل: المحارب ضد الحكيم، ص380.

6- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص147.

وسلطان، وقصر، وحاشية، وموالي،...)، وبعض الألقاب السياسية، نحو (بيك، وباشا، وسيد...).

كما يظهر تمثيله للمذهب الاشتراكي الذي يؤمن بحق الجميع في الحياة العادلة، ويتجلى ذلك بتبنيه لصورة "العائلة الدفيئة البديلة لقريته التي تركها، والدفء الذي افتقده، فيصير الانتماء السياسي منجاته من الاغتراب"[1]، بظهور مفردات: الصديق، والصداقة، والرفيق، والفلاح، والعامل، والمصنع، والقرية...

وتطغى على قصائد مرحلته الأولى "مرحلة المشروع القومي"، نغمة تفاؤلية تغنى فيها بالخير، والأمل، والقوة، والقومية، وقدسية السلاح، وقداسة الكلمة...

وكان احتفاؤه بعبد الناصر أكثر ما يميز هذه المرحلة، فلقد كان هذا الزعيم قائدا وأبا وملهما، وأملا ومنقذا "وقد مثل حجازي الشعراء في هذه المشاعر خير تمثيل، واتخذت تجربته الشعرية بعبد الناصر بعدا شخصيا حميما، وبدت كأنها تجربة وجدانية خاصة بالشاعر، إذ توجه شاعرنا إلى زعيمه بأحلام القروي البسيط وامتثاله له، فهلل له وصدقه، وانتظر واثقا، ومن ثم كانت مرارته عظيمة حين خابت أحلام انتظاره، فيما بعد"[2]

ولم تكن فكرة القومية والوحدة العربية والاشتراكية مجرد سياسات، بل "استقرت في وجدانه ويقينه استقرار العقائد والمقدسات وتجسدت في شخص عبد الناصر"[3] الذي كان ينظر إليه "نظره إلى المهدي المنتظر، بالمعنى السياسي طبعا، أو فلنقل إنه كان يريد أن ينظر إليه على هذه الصورة"[4].

لم يكن حلم حجازي حلما إقليميا بل كان حلما قوميا ينادي بجميع أقطار الوطن العربي التي تعاني الاضطهاد وتلعق سموم المحتل، ولذلك تظهر بكثرة أسماء المدن العربية وأسماء الشخصيات الفاعلة فيها، وذلك من خلال "أنسنة الرموز، أي استدعائها بوضعيتها التاريخية

1- السابق، ص172.

2- نفسه، ص157، 158.

3- جمال الدين بن الشيخ: حجازي يكشف شعرية الوجود، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، تقديم: حسن طلب، ص21.

4- نفسه، ص29.

المعروفة التي اكتسبت معنى في الذاكرة الإنسانية، ثم توظيفها رمزيا في القصيدة بما يحولها من إطارها التاريخي إلى أن تصبح (حالة) دالة في القصيدة"[1].

غير أن هذه الحماسة، وهذه المشاعر المفعمة بالزهو والامتنان، سرعان ما تغيرت في مرحلة تالية (مرحلة الستينات) التي واكبت هزيمة 1967، والتي تحولت بموجبها "لغة القصيدة من مفردات الحلم والنغم والشمس والنضال إلى مفردات اليأس والظلام واللاجدوى (...)، وحلت اللهجة الانهزامية محل الوعود البراقة وسيطرت مشاهد الدمار والجوع والعجز (...)، وجاء الوعي في قصائد مشاعر الانكسار مشوبا بالمشاعر الأسيانة، والاعتراف الذليل بالعجز، وبدأت تتردد في القصيدة نبرة العجز مؤكدة أننا لا نملك للقدس، أو لغيرها سوى الأحلام والمشاركة المعنوية، وكتابة الشعر، وتغير الخطاب الشعري من البهجة إلى العراء، ونحى الشعراء منحى الرثائيات في وصف الواقع وندب الذات الفردية والجمعية "[2]

ففي قصيدة "شهيد لم يمت"[3] رثاء للشهيد العراقي الضابط أبو جاسم، الذي فر إلى سوريا ومات فيها:

وانتظرناك أصيلا

وبكينا حين قيلا

سقط الفارس في صحراء سوريا قتيلا

ثم عدنا يا أبا جاسم، عدنا لانتظارك

أنت آت يا أبا جاسم، آت لديارك

وكانت قصيدة "رثاء المالكي"[4]، في رثاء الشهيد عدنان المالكي، الضابط التقدمي الذي اغتيل عام 1954 في سوريا.[5]

ذكراك عيد، يهيج الحزن والفرحا يا من رأى شعبه إخفاءه فصحا

والذي نلاحظه على رثائيات الشاعر أنها لا تعتمد بكاء "رثائيا مفجعا، ناشرا مشاعر الحسرة والفقد والخسارة، بل نجده في الغالب يصور الشهيد قربانا طاهرا أبيض لحلم أكبر

1- كاميليا عبد الفتاح: الأصولية والحداثة في شعر محمد حسن إسماعيل الزهراني، ص211.

2- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص169.

3- حجازي: الديوان، ص285.

4- نفسه، ص306.

5- ينظر: كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص151.

منه"[1]، ولذلك تجيء صورته دائما دالة على البعث والولادة من جديد (أنت آت يا أبا جاسم، رأى شعبه إغفاءه، شهيد لم يمت...).

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازي "كانت عام 1963 الذي توج بقصيدتي "موعد في الكهف"[2]، "والأمير المتسول"[3]، وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئا ما قد انكسر بالفعل في يقين الشعر، وأن تحولا أخذ يحدث في وعي الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذي انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد"[4]، ففي القصيدة الأولى يبدو تائها، هاربا يحاول الاختباء والتواري عن النظر، لكنه يحس أنه ما يزال مطاردا، ولم تعد له قدرة على قول الشعر، وعلى تمثل الحكمة، لأنه فقدهما كما فقد ناصره، وحلمه وشجاعته:

كنت شجاعا ذات يوم
لكنني أكلت من طعام أعدائي،
قصرت مقعدا
وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى استطعت أن أحمل اللفظين
معنى واحدا
فقدت حكمتي، وضاع الشعر مني بددا

وهو نفس ما نقرأه في القصيدة الثانية، حيث أقفرت الشوارع، وضاع تاج المملكة، وصارت الكلمات بلا جدوى:

ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطف... قد
وقد تثير السخرية
لكنها... تموت تحت الأغطية

1- السابق، ص151.
2- حجازي: الديوان، ص275.
3- نفسه. ص291.
4- جابر عصفور: قصيدة المشروع القومي، ص246.

لقد "صارت الكلمة في عيون الشعراء رخيصة مبتذلة، إذ لم تستطع أن تدفع عن المجتمع ما آل إليه من هزائم"[1]، وصار الشاعر ضائعا لضياع جدوى الكلمة التي يحيا بها وتحيا به.

ولعل هذا الضياع هو الذي أجبر حجازي على اختيار المنفى إعلانا عن ضياع الحلم والشعر، ويرى لويس عوض أن "حيرة الشاعر حجازي كانت أكبر من غيره، لأنه عرف نعمة اليقين أو نقمته أكثر مما عرفها غيره من أدباء مصر، فلما اهتز هذا اليقين المطلق أفضى إلى اكتئاب من نوع خاص تفرد به حجازي، أدى إلى الانسحاب من الذات كبديل للرفض والاستسلام معا"[2]، وهذا هو الفرق بين عمل السياسي وتفاعل الشاعر مع السياسة، فحجازي لم يكن في كل مواقفه سياسيا، وإنما كان شاعرا حرا، حالما وكاشفا ومتطلعا.

ولقد حدد أدونيس فروقا واضحة بين السياسي والشاعر في نظرتهما إلى القضية، قائلا: "السياسة قد تقبل كل شيء، كل لحظة، بينما الشعر يعيد النظر، كل لحظة، في كل شيء. والسياسة تعنى بالعمل، في حين يعنى الشاعر بالكشف، وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوة، ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة والتطلع إلى مجال أرحب، وللشاعر الحلم والرؤيا، وللسياسي التخطيط والتطبيق، والحرية للشاعر مطلقة، وهي للسياسي صيغة أو معادلة أو وعد"[3]، ولهذا تتبع حجازي الثورة حالما تارة، وناقما أخرى، ساير الزعيم في خطواته وعاتبه حين لم تكتمل المسيرة.

3- لغة الحديث اليومي:

كان من مظاهر التجديد في الشعر المعاصر، ميل الشعراء إلى الاقتراب من واقع الحياة اليومية بتوظيف كلمات وتراكيب تدمجهم بالواقع الذي يحكون عنه، ويعبرون به عن تجاربهم. وفي تعليق لأدونيس على دواعي اللجوء إلى هذه اللغة البسيطة أو المبسطة أو اليومية العادية، على حد تعبيره يقول: "صحيح أن الحياة التي يعيشها الإنسان العربي ترهقه، بجميع مستوياتها، حتى لتكاد أن تسحقه، وتحت وطأة هذا الإرهاق الساحق يميل بعض الشعراء، بتأثير بعض النظريات إلى استخدام اللغة المرهقة هي أيضا، تعويضا أو عزاء، أو

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص135.

2- لويس عوض:عودة المغترب، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، ص20.

3- أدونيس: زمن الشعر، ص188.

ربما، بحجة البحث عن المطابقة بين النفس المسحوقة واللغة المسحوقة في واقع مسحوق، مما يخلق نوعا من الارتياح والطمأنينة. هكذا يكتبون، فنيا، بما أسميه لغة تحت اللغة تتطابق مع هذه الحياة العربية التي هي تحت الحياة"[1].

فأدونيس من النقاد الذين يعتبرون اللغة الدارجة أو العامية عامل إساءة لشعرية القصيدة، "لأن لغة الشعر لديهم خاصة لها سماتها المميزة عن لغة العامة، وأنها ملتزمة التزاما كاملا في نقل مشاعر الشاعر وخواطره إلى نفس القارئ في صدق ومهارة وصحة في قواعدها وقوالبها المطروحة في كتب اللغة"[2].

غير أن معظم شعراء الجيل الجديد، اعتمدوا هذه اللغة في أشعارهم، لأنهم يرون أن "شاعرية اللغة قد تكمن أحيانا في ما يبدو فظا وغير شاعري"[3]، يقينا منهم بأن "لغة الواقع مفتوحة الدلالات والتأويلات، ليلتحم النص بالواقع، أو يسهم إسهاما فاعلا في إعادة صياغة الواقع الشعري الجديد".[4] فـ "اللغة العامية هي لغة الحياة العامة... وذلك لسهولتها وشيوعها، ولأنها القدر المشترك بين جميع الطبقات، فالكل يعرفها ويلجأ إليها في حرية ويسر. ولما كانت لغة الشعب ومن صنعه فقد أخضعها لحريته، وأزال عنها القيود العلمية والاصطلاحية، وأعانها على أداء مهمتها كما تتطلبه الحياة الجارية، فصارت لغة مرنة طيعة قابلة للتطور السريع، لا تنفر من لفظ دخيل، أو تركيب غريب، وإنما تقبله وتشربه روحها، فيصقله الاستعمال ويصبح مألوفا مقبولا."[5]

وتذكر أغلب الدراسات، بإجماع أغلب النقاد، أن لجوء الشعر العربي المعاصر إلى هذه اللغة الخاصة، نابع من تأثر الشعراء بالشاعر الانجليزي "إليوت" Thomas Stearns Eliot الذي يؤكد في حديثه عن لغة الشعر، إضافة إلى إحياء الوعي التاريخي للأمة، على ضرورة

1- أدونيس: سياسة الشعر، ص130.

2- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص72.

3- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ص73.

4- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص161.

5- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ط8، 1991، ص10.

الاتصال الدائم باللغة المحكية في عصر الشاعر ومجتمعه، والارتقاء بالتعبير الدارج إلى مستوى الفن، بحيث يستوعب أدق المشاعر وأرحبها[1].

فهو يرى أن "لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة، بل هي في تغير، وكلما تغيرت قامت بحركة جديدة في الشعر، تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة"[2].

ورغم تلك الألفة بين الشاعر ولغة التخاطب في بيئته، والتي تعينه على نقل مشاعره بصدق وعفوية، إلا أن "إليوت"Eliot يعي تماما أن الشاعر ليس مطالبا "بأن يعطينا نسخة تامة عن لغته المحكية، لغة أهله وأصدقائه وأبناء مقاطعته، غير أن ما يجده في محيطه هو المادة التي يصنع منها شعره، إنه كالنحات يجب أن يظل أمينا للأداة التي يشتغل بها، ثم إنه من الأصوات التي وعاها يجب أن يوقع أنفاسه، ويبعث فيها ما تكتمل به من الانسجام"[3]

كما أنه لا يجب أن يقتصر على "المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاص، فما يجده في هذه البيئة هو (المادة الغفل) التي يجب أن يصنع منها شعره".[4] ولعل هذا هو ما يقصده أدونيس بقوله: "أن هذا الاستخدام ليس، بحد ذاته، مهما، كما يزعم بعضهم، أو شعريا، وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته".[5]

وأحمد عبد المعطي حجازي، من الشعراء الذين توجهوا إلى هذه اللغة الجديدة، ومن الذين دعوا إليها. وفي ذلك يقول: "لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية، لأنها تحولت إلى عملة ممسوحة زائفة، لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو قربا من عامة الناس، كما تخيل البعض*، إنما كان القصد أن نقلب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه، حيث تقلب التربة قبل البذار"،[6] بمحاولة إعادة الشعرية إلى العادي والمهمش.[7]

1- ينظر: عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص176.

2- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د. ط، د.ت)، ص55.

3- محمد بنيس: الشعر العربي (بنياته، وإبدالاتها)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص82.

4- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص56.

5- أدونيس: سياسة الشعر، ص130 (ويقصد "بهذا الاستخدام" توظيف اللغة العامية).

*- لعله يعني بالبعض هنا أدونيس، الذي أوردنا رأيه سابقا.

6- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 280.

7- ينظر: عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص119.

وبعيدا عن تأثر الشعراء بدعوة إليوت في تبني لغة الحديث اليومي، قد يكون توظيف بعض المفردات أو التراكيب الدارجة البسيطة، دفقا شعوريا لتأثير لا شعوري، اقترب بالشاعر من لغته التي اعتادها وألفها، فلم يدرك إفرازاتها إلا بعد اكتمال الدفعة الشعورية التي انتابته. وقد يكون ذلك لمجرد ضعف في الرصيد اللغوي للشاعر، ما يجبره على العودة إلى الرصيد المتأتي له من لغة الحياة اليومية. وفي ذلك يقول حجازي: "وفي اللغة خروج وخروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ أو الركاكة، وهناك خروج المتمكن الحر الموهوب المتصرف، وهذا هو الخلق والإضافة".[1]

ولعل قرب أفكار حجازي من الاشتراكية التي تنادي بالعدالة الاجتماعية وبالمساواة، وبحقوق المستضعفين... وما إلى ذلك من الشعارات والمفردات التي تنصف الفرد والمجتمع، هو ما دفعه إلى تبني هذا التوجه اللغوي الجديد، مثل ما يظهر في قصائد المدينة، التي ساهمت في تكوين اليومي وتشكيله، نظرا لارتباطها "بحدة المفارقة بين وعي معرفي فطري يرتبط بعالم القرية ووعي تجريبي يرتبط بالمدينة"[2] . يقول في قصيدة "سلة ليمون".[3]

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادي بالصوت المحزون

عشرون بقرش!

بالقرش الواحد عشرون

دعم تكرار عبارة "عشرون بقرش"، بصيغة مغايرة "بالقرش الواحد وعشرون"، إلحاح "الولد" على بيع ما بحوزته، في سياق بسيط، بمفردات وجمل ذات طبيعة يومية صارت "تيمة" عند كل البائعين أمثاله، وهي تعبير عن "شخصية البائع القروي الصغير الضائع في الشارع القاهري المتعجرف المليء بالسيارات الفارهة. عبرت هذه الكلمات البسيطة عن الطبقة الرقيقة التي ينتمي إليها هذا البائع الصغير، عن شدة حاجته المادية التي ألجأته إلى هذه الصفقة الظالمة (عشرون بقرش)...، ولأن هذه التيمة العامية عبرت عن هذه الظلال النفسية

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص280.

2- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص121.

3- حجازي: الديوان، ص125.

والواقعية، فإن الشاعر يعتمد عليها في قصيدته، ويكررها بحيث بدت ركيزة التعبير الدرامي في التجربة".[1]

ومن قبيل هذا الإسقاط ما نقرأه، في قصيدة "نغني في الطريق"[2]، التي تصف حياة الفلاحين وبساطة أحلامهم:

ونحن نسير، نبحث في بلاد الله عن بلد

ننام، بظل مسجده

ونشرب شاينا في باب مقهاه

وقد جاءت المفردة "شاي" "متسقة مع هذه الشريحة البسيطة التي قصد الشاعر أن يصورها سائحة في الأرض مشردة، معوزة، فعبر من خلال هذه الكلمة عن بيئتها الاجتماعية واهتماماتها وطفولتها الساذجة".[3]

كما يظهر في شعر حجازي بعض المفردات والتعبيرات المألوفة، التي تغني بساطتها عن كثير من الإسقاطات الفصيحة، كما في السياقات:

كم وحشتني[4]

فهو يتوجه إلى والده بحرقة، وألم، وحنين، ولم يجد أبلغ من كلمة (وحشتني) كلمة الحديث اليومي الحميمي، ليعبر عن ذلك.

وكذا عبارة "حلم عينية"، والتي نقرأها في قوله:

يا حلم عينيه[5]

وفيها مناجاة صارخة لسوريا، وللحلم في الوحدة.

كما نقرأ في بعض قصائده، نماذج لتراكيب شعبية، تجنح بنصه إلى النثرية والتقريرية، مثل ما يظهر في قوله:

إذن

لو أنني- لا قدر الله- أصبت بالجنون

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص285.

2- حجازي: الديوان، ص329.

3- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص284.

4- حجازي: الديوان، ص229.

5- نفسه، ص201.

وسرت أبكي عاريا... بلا حياء

فلن يرد واحد علي أطراف الرداء[1]

فجملته الشعبية "لا قدر الله" أضفت على المقطع جوا من الطرافة، ودعمت الجنون الذي يزعمه.

ومثل هذه البساطة في التوجه، نقرأها مرة أخرى في قوله:

تصوروا، لو أنكم لم تحضروا

ماذا يكون؟[2]

ومن سياق هذه التعبيرات، عبارة "يا كريم!"، في قوله:

وتدق الشمس أبواب المدينة

يا كريم!

قالها السقا على بيت قديم[3]

فهذه العبارة ترتبط بمقام ثقافي واجتماعي معين، وهي من التعبيرات الشائعة عند جمهور المسلمين، وتقال في سياقات اللجوء إلى الله تعالى تضرعا وطلبا للعون والأمان والرزق، "فلغة الشاعر يجب أن تعطينا إحساسا خاصا بلغة القوم الذي ينتمي إليهم، ويعبر من خلالها عن جزيئات شديدة الارتباط بمجتمعه".[4]

والمقام الذي وردت فيه لا يستدعي غيرها، لأنه مأخوذ من نسيج الثقافة الشعبية، ويمثل خصوصية من خصوصيات هذا المجتمع دون غيره، والظفر بإيحاءاتها يستدعي تثبتها في داخل سياقها الثقافي الذي يشمل نظم المجتمع، وتاريخه، وأفكاره، وتقاليده، وقيم الناس الأخلاقية والجمالية، وغير ذلك مما يرتبط بهذه الألفاظ ارتباطا وثيقا[5]

1- السابق، ص381.

2- نفسه، ص355.

3- نفسه، ص156.

4- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص117.

5- ينظر: عاطف مدكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1987، ص244، 246.

ومن ذلك، أيضا، تضمينه للأغنية الشعبية التي مطلعها "يا هواي عليك يا محمد"، في قصيدة تحمل العنوان نفسه، ليناجي أخاه بالكلمات نفسها التي كانت أمه تغنيها له تدليلا وحنانا:

يا هواي عليك يا محمد يا هواي عليك يا محمد
ومحمد لابس برمكي وأنا قلت له مبارك
إمتى يؤون الأوان وأخش دوارك[1]

فهو يتذكر أخاه بحنان أمه ومداعبتها له، عودة إلى براءة وطفولة أول ذكرياته معه.

ومن سياقات اللغة المحكية، توظيفه لبعض المفردات المعربة، من قبيل ترام، وراديو، وبلاج، وأوبرا...، مثل ما يظهر في قوله:

ماري، التي أنقذتها من رجل الشرطة
قبل ليلتين
رأيتها في الليل، تمشي وحدها على البلاج
تعرض ثديها الأثيني لقاء ليرتين
وبعد أن جزنا الطريق مسرعين
واصطفق الباب، وأحكم الرتاج
قصت علي قصة الشاب الذي أنقذها
من ليلتين
ثم بكت... وابتسمت
وكان نور القمر الغارب يملأ الزجاج[2]

تتضام، في هذه الأسطر، مفردات بسيطة (بلاج، ليرتين، رجل الشرطة، ثدي، جزنا، قصت،...) لتعطي للمقطع بساطته وتقريريته.

ولعل مفردة (بلاج) هنا، جاءت لضرورة إيقاعية تتجانس بها قافية الجيم في كل من (رتاج وزجاج)، وهو ما أعطى للمقطع نغميته.

ومن التعبيرات الدارجة أيضا، قوله:

1- حجازي: الديوان، ص511.
2- نفسه، ص282.

أحاديثنا لم تضع، لم تضع يا إلهي! [1]

وقوله: يا ويلي! يا ويلي! [2]

وقوله: اسكت تفلت

من يستفهم يندم[3]

وجميع هذه الاستعمالات المألوفة تسهم في تشكيل المعجم الشعري الحجازي، الذي يتفاعل مع الواقع ويحاور الماضي بشخوصه وأدواته وأمكنته، ليعطي صورة مثالية عن الذات الشاعر التي تعيش في ظل الموضوع ولا تخرج عنه.

ثالثا- الحقول الدلالية:

يعرف ستيفن أولمن Stephen Olmen الحقل (المجال) الدلالي بأنه "قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[4]، أو الإطار الذي تجتمع فيه المفردات المتصلة دلاليا، والتي يقتضي تصنيفها جمعها ثم توزيعها حسب المفاهيم التي تتناولها.

وقراءتنا لشعر أحمد عبد المعطي حجازي، تستوقفنا عند حقيقة مهمة تتعلق أساسا بالسيطرة الكبيرة لمجال دلالي واحد يتناول الإنسان حقلا عاما، تتفرع عنه حقول ثانوية تتضوي تحتها كل دوال هذا المفهوم.

وتوحي هذه الكثافة في ظهور هذا المجال، إلى مدى اهتمام الشاعر به، وحدود تعاطفه معه، فهو يبكي لبكائه، ويشدو لشدوه، وينطلق معه إلى عوالم الحقيقة والخيال، هائجا ومائجا، محلقا في عدمية الواقع وآملا في عدل الحلم، يحاور أزماته، ويفلسف همومه فلسفة رفض للواقع والظلم والقهر.

واستنادا إلى هذا الاهتمام سيطر هذا الكيان الكبير على مساحات واسعة من القصائد، فقيدا يناجيه ويبكيه، وصديقا يعاتبه ويحاكيه، وزعيما يدعمه قائدا مخلصا، وبطلا يرثيه، ومغامرا يأمل عودته، ويتأمل معه غدا مشرقا.

1- السابق، ص 365.

2- نفسه، ص 404.

3- نفسه، ص406.

4- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص107.

تعمق في الحالة النفسية لجميع هؤلاء، وعلى الأخص معاناة ذلك المعدم والمعتل البائس، الذي أهانته الظروف، وتوهت دربه في غياهب الحياة، فلم يعرف الاستقرار والأمان. وأضحى مكبل الحنين، لا يستطيع الفكاك من قبضة الزمن، ويأبى- رغم ذلك- الإضعان والاستسلام.

وهو في خضم كل هذه الصراعات، كثير التنقل عبر الزمان والمكان، لا يحط ولا يستقر، بل ولا يرضى ذلك.

1- حقل الصراعات النفسية والمعاناة:

احتلت مفردات هذا المجال حيزا كبيرا في ديوان الشاعر، وهي في مجملها تعبير عن المعاناة الداخلية، والأوجاع الخفية، والمخاوف المستترة والمعتلة، والآلام من الوحدة الفقد والحرب، والتوجع من فراق الأحبة الذين ماتوا أو رحلوا أو استشهدوا.

ويمكن توزيع مفردات هذا المجال على عدد من المجالات الفرعية الخاصة، على النحو:

أ- دوال المعاناة والفجوات الداخلية العميقة:

حزن- حزين- ألم- مؤلمة- بكاء- شجون- كسير- مبكية- عذاب- بؤس- جروح- مأساة- كئيب- دمع- مدامع- أدمع- أسيف- حسران- هون- أواه- ظلمة- لوم- أسى- باكي- كظيم- تقبض صدري- تعيس- غاضب- صراع- وجع- وجيع- عتمة- قساة- هم- آهات- منكسر- دامي- مريرة- يتعذب- محمومة- أتخبط- كآبة- مر- قاسي- يأس- عذابات- لوعى- قهر- ويل- ظلام- سواد- أنين- شكوى- احتراق- مرتبكة- محطم- هموم- عتاب- مطارد- نهش- مرتعد- هامد- خائف- حسرة- ملل- وهم- خدر- ارتجاف- أسف- رعب- خراب- عتمة- رعاد- هواجس- فزع- بغض- سآمة- ارتعاشات- مخاوف- وهم- وسوسات- ضياع- مخبوء- غصة- مدمر- عبء- نسيان- صراع-...

ب-دوال العياء والحالة المزرية:

مقعد- عطش- عطشان- ظمآن- هرمت- عرق- شرد- شارد- ظامئة- حيران- صم- عميان- عفن- عراء- تزحف- جريح- عجوز- مثاقل الخطو- مكلل بالشوك- تعري- شاخ- عار- لاجيء- نازح- لاهثة- مقهورة- يبس- مطرح- انهد- ذل- شفقة- ضيقة- ضرير- جوع- مسروق الخطى- إعياء- مجهول- عجفاء- فقراء- أعمى- اثاقلت- تراجعت- انكسار- حائر- متعبون- أرخوا- عجائز- تهدموا- جرحى- تفرق- واهن-

شريد- ضجر- خراب- سهران- أبناء السبيل- قهر- مضطهد- مستجير- شاحب- متعب- غضبان- حرمان- مفقود- تعاسة- قذارة- أشيب- بخيل- غرقى- مجاعة- مهان- متسلل- متلعثم- أرق- خائف- مروع- دوار- ارتعاش- مضطرب- أذوي- أضيع- أنهار- عياء- مجهد- متعب- جوعى- فقير- مسكين- مثقل- كلال- فزع- مرعب- خطى ثقال- مسلوب الرشد- منهكة- يتمزق- جفت- خطى بطاء- تزحف- جاهد....

ج- دوال الاحتجاز والاختناق:

سجن- سجين- مسجون- قيد- مكبل- قضبان- أسير- صلبان- صلب- مصلوب- حفرة- ضيق- ظلمات- مختنقة- يختفي- مقفل- خرساء- أقفاص- مفاصل- حصار- جدار- مساحب الحديد- سياط- أسر- أسير- وثاق- يكتم- سراديب...

د- دوال الموت:

موت- كفن- نعش- قبر- قتيل- مذبوح- وباء- ضحايا- أرواح- انتحرت- ضريح- الردى- أشلاء- مرثية- رثاء- تغتال- رمس- نعوش- تنوح- عزاء- حرب- رماد- طين- تراب- أفول- يتامى- خاتمة- نهاية- شنق- جمجمة- احتراق- يحتضر- ميت- موتى- مأتم- ضحى- انذبح- مصاب- أرداه- تناوح-- نحيب- يرحمه الله- فاجعة- جثة- مقتل- تنشب- منية- أعولنا- انقرضوا- أنقاض- نواح- منون- أشلاء- جنائز- مروع- مصيبة- ميتة- قتلة- مقتولين- طير الموت- حداد- الخلد- الجنة- النار- مشيع- جناز- مصير- تلفظ الروح- اغتيال- طير الموت...

كما تشير دوال الحرب مباشرة إلى الموت، نحو: سكين- رصاصة- بندقية- مسدس- صوب- طلقات- سلاح- سيف- معركة- دم- حمر الجراح...

هـ- دوال النأي والافتراق:

وداع- فراق- إلى اللقاء- عموا مساء- اصبحوا بخير- نهايتي- منتهاه- هجرت- أقصاني- كل إلى سيل- أنواء- مسافات- أفقرت- بعد...

والشاعر حين يعمد إلى أحد هذه الدوال المفعمة بالحزن، يأبى إلا أن يدخلها في سياق مكثف بربطها بمصاحبات لغوية تساند إيحاءها السلبي، وتعمق من أثرها النفسي لدى المتلقي. لنقرأ قوله على سبيل التمثيل:

يتمزق الصمت الحداري الكئيب على انحدار قطارنا

في الليل وهو يمر منتحبا بأطراف المدينة
يجتاحهم هم ثقيل أنها اقتربت،
فماذا نبتغي بعد الوصول؟
والليل أثقل ما يكون
كأن طير الموت لم يبرح يرف بجانحيه الأسودين
على الكآبة والسكينة[1]

يخيم على المقطع حس مأساوي، يتمزق مع تمزق صمته انفعالنا وتفاعلنا مع الجو الجنائزي الكئيب الذي يبكي فيه الجميع فقد "عبد الناصر" بما في ذلك الكلمات التي هي فاعل البكاء الأول (يتمزق- صمت حدادي- كئيب- منتحب- يجتاح- هم- ثقيل- أثقل- طير الموت- الأسودين- كآبة- سكينة)، خاصة عندما تأتي في مصاحبات ثقيلة تزيد البكاء حدة وحزنا وقهرا (يتمزق الصمت الكئيب- في الليل منتحبا- هم ثقيل...).

وهي البكائية نفسها التي نقرأها في قوله:

بغداد تحت خيول الترك باكية
بغداد لاهثة في نهر أصفاد
بغداد مقهورة
ترى بنيها على أعوادها جثثا
في الأفق منشورة
مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا يبكون
يبكون بعضا ولا يبكون من أحد
والريح في الليل أحزان نهارية
تمشي كأن عجوزا واحد الولد
يرنو إلى أوجه الموتى على العمد
يصيح يا ولدي
والريح في الليل أحزان نهارية
شدت عباءته فانهد مطرحا[2]

1- حجازي: الديوان، ص487.
2- نفسه، ص308، 309.

إنه تكثيف عجيب لسلسلة من الدوال العنيفة التي لها قدرة صارخة على إفعال المتلقي في التجربة، وإن كانت، زمنيا، بعيدة عنه.

2- حقل المكان:

يؤدي المكان "دورا مهما في تكوين هوية الكيان الجماعي وفي التعبير عن المقومات الثقافية... من ثم فإننا ننظر إليه على أنه عنصر تشكيلي من عناصر التعبير الجمالية النصية"[1]

والمكان عند حجازي حقل خصب، وفضاء فسيح، تغنى بدواله وتنقل ضمنها منفلتا من قيود الواقع التي طالما رفضها صائلا وجائلا بين المحدود واللامحدود، متنقلا بين العواصم والبلدان، لا توقفه إشارات، ولا تحبطه علامات، ولا تسكته جدران، مسافرا مع شخوصه وأشيائه ضمن دوائر مفتوحة تارة، ومغلقة تارة أخرى، في أماكن معروفة وفي أخرى مبهمة لا يدركها إلا خياله، أماكن نفسية "تتزواح عن الأبعاد الهندسية فهي متداخلة من الإحساسات والذكريات والخبرات المخزنة في الذاكرة وفي اللاوعي، والتي تكون قد نتجت في الغالب، عن علاقة مباشرة بأمكنة كثيرة متعددة، أو عن علاقة غير مباشرة بأمكنة مهاجرة عبر النصوص الأدبية والأفلام والأخبار والأساطير".[2]

يفصح المكان عن "قيمته في شعر حجازي بوصفه مفتاحا من مفاتيح دراسة المرجع لا من جهة كون هذا المرجع فضاء مجسدا ومعينا في الواقع والذاكرة، وإنما باعتباره جزءا لا يتجزأ من رؤية العالم والإنسان والأشياء، وفضاء شعريا به تتحدد مقومات الشعرية من صور وإيقاع ومعجم".[3]

ولذلك لا تفرض دواله وجودها على الشاعر، بقدر ما تكون لديه الحرية الكاملة في "تشكيل المكان واختيار مفرداته بصورها المختلفة، وفقا لتصوراته الخاصة، لذلك تبدو

1- هشام محفوظ: الخطاب الشعري في الستينات: دراسة أسلوبية وتحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص58.

2- الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث: قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2002، ص15.

3- خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص244.

تكوينات المكان المختلفة مشحونة بمواقف معه أو ضده، التجاوب معه أو الازورار عنه، بالحنين إليه أو الفرار منه"[1]

وسنعمد في تفصيلنا لدوال المكان عند حجازي، تفريعا اعتمده محمد عبد المطلب في قراءاته الأسلوبية[2]، وهو تفريع نراه محيطا بجميع عناصر هذا الحقل الخصب.

- دوال خالصة للبعد المكاني بكل تشكيلاته العامة والخاصة:

وطن، بلد، قرية، ريف، مدينة، حضر، ديار، نادي، قلعة، قصر، إقليم، عرش، بهو، ردهة، فندق، ميناء، بيت، غرفة، ضاحية، فيافي، صحراء، ركن، قاع، رسم، طلل، دمن، جسر، سوق، جامع، محراب، حوانيت، حلبة، غابة، آثار، شواهق، صروح....

أسماء العواصم والأحياء:

القاهرة، بورسعيد، الأزبكية، المقطم، المشربية، الأزهر، المزة، شدوان، سيناء- سوريا، دمشق، الحجاز، قاسيون- لبنان، بيروت- العراق، بغداد، الموصل، كربلاء، دجلة- بلاد الأتراك- أوراس، وهران، قسطنطينة- المغرب، الدار البيضاء- السودان، صنعاء- القدس، فلسطين، دار السلام، يافا- الأندلس، غرناطة، قرطبة، أنطاكية، الروم، بلاد الفرس- اسبانيا، مدريد، نيويورك، شيلي، موسكو، أثينا،أرض الهنود الحمر....

- دوال محولة عن طبيعتها الأصلية إلى البعد المكاني:

جبل- سهل- تل- هضاب- سطح- كهف- قمة- وادي- رمل- تراب- طين- ثرى- وادي- أرصفة- مسلك- شارع- حارة- ميدان- ساحل- درب- طريق- سبيل- زقاق- ساحة- حديقة- بحر- ميناء- شط- زقاق- شرفة- بركة- نهر- نيل- عاصي- وكر- سرير- هودج- صهوة- سيارة- ترام- قطار- طائرة- حفرة- سرداب- غار- موانئ- حائط- جدار- بلاج- سفن- حدود- سد- ضريح- حصن- حافة- زوايا- قفص- خليج- ربى- غابة- عمق- حلبة- إيوان- حقل- سقف- آثار- حظيرة- حي- بستان- نافورة- ساحة- نبع- سلالم- دائرة- بوابة- بساط- جسر- متاهة- رف- صخر- تخوم- فجاج- رصيف- برلمان- آبار- دوامة- مرحاض- أرخبيل....

- دوال ذات خواص شمولية، لكنها تحتمل على نحو من الأنحاء البعد المكاني:

1- الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث، ص58.

2- ينظر: محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص100.

كون– فضاء– مدى– سماء– أرض– أفق– غيم– سحاب– سقف– قمر– شمس– خلوة– تيه– دوامة– متاهة– بدر– مدار الجدي، مدار السرطان، الزهرة، جنة– جو...

- دوال مشتقة من الفعل للدلالة على المكان (اسم المكان):

مخدع– مرقد– مضجع– مدخل– موكب– مأوى– مفرق– موطن– مدفن– مقعد– مخبأ– مسلك– مجلس– مطار– ملجأ– مركب– ملعب– مسجد– مقهى– مجرى– منفذ– مضيق– ملهى– منزل– مدار– متحف– مقصلة– معين– مئذنة– محفل– محطة– مدخنة– مطعن– مرعى– مطبعة– مسيرة– مدرسة– مأتم– معبدة– ملتقى– مرفأ– مشنقة– مغسلة– منضدة– موضع– مفرش– مرسى– منعطف– مبنى– مرسم– متكأ– معلم– منفضة...

- دوال المكان بحكم المواضعة:

أين؟ – تحت– أسفل– فوق– أعلى– بين– أدنى– حول– أمام– خلف– عكس– وراء– جنب– جانب– قريب– بعيد– عال– شمال– شرق– جنوب– غرب– ظهر– جهة– ناحية– مجال– مكان– لا مكان– حواليه– حيثما– ثم...

- دوال الجسد التي تأخذ طبيعة مكانية:

ظهر– بطن– يد– وجه– عين...

واستقراؤنا لمعجم الدوال المكانية عند حجازي يضعنا أمام مجموعة من الملاحظات:

- ظهور مجموعة كبيرة من دوال المكان / ريف، التي تبرز قيمة هذا الفضاء الخصب في كيان حجازي، بجميع أحيزته ومضامينه العاطفية: أرض، قرية، ريف، حقل، سهل، هضبة، سيل، نهر، وادي، بركة، ترعة، نبع...
- مزاحمة دوال المدينة/ الغربة، لدوال الريف/ الألفة، ووقوع صراع مكاني بينهما: مدينة، حضر، نادي، شارع، ميناء،...
- انتشار مفزع لدوال المكان السلبي المظلم: مدفن، مقبرة، قبر، غار، حفرة، سرداب، سجن، ضريح، بركان، غابة، رمس، نعش، تابوت...و"كلها أبنية صريحة في الدلالة المكانية السالبة التي تعبر عن استلاب "المكان– الوطن"، كما يعبر عن الضياع، فهذه أمكنة لا

يتطلع إلى تحقيقها، ربما للعجز الماثل في فقدان العنصر المكاني الموجب المرتبط بحدثي عام ثمانية وأربعين، وسبعة وستين"[1]

- ظهور ألفاظ دالة على التشتت والتمزق، نحو: صحراء، فلاة، متاهة، تيه، حائط، جدار، سجن، غرفة، كهف، دوامة، مضيق، شوارع...

فرصدنا لكلمة "شارع" على سبيل التمثيل، كان في أغلب السياقات، بصيغة الجمع (شوارع):

-لشوارع منتنقات مزدحمات[2]

-شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار[3]

والشارع" هو الطريق الأعظم في المدينة، لكن صيغة الجمع (شوارع) تشي بتداخل كل منها مع الآخر في حالة غياب أسمائها.هذا الغياب الذي يصيب القادم من بعيد بالتشتت"[4]، خاصة عندما ترتبط بدوال الاختناق والازدحام والضياع.

وهو نفس ما نقرأه مع لفظة حائط أو جدار الذي "يمثل حاجزا يفصل بين نقطتين مكانيتين، يعوق الحركة من نقطة خطرة إلى نقطة مكانية أمينة، ومن ثم يكون سالبا قاسيا. الجدار لا يشكل حصارا فقط، بل مسئول عن طغيان الحصار والظلمة في آن واحد"[5]

وقد جاء عند "حجازي" مقترنا بمجموعة من الصفات السلبية التي تزيده حصارا وظلمة: (الحائط العملاق يسحقني[6] ،حائط أصم[7]...)

- ظهور دوال كونية، نحو: كون، سماء، مدار، كوكب... وكأن الشاعر يبحث عن مكان بدل الذي أضاعه أو الذي يخاف أن يضيعه. وربما هذا هو الداعي لسيطرة إيحاءات المكان المفقود (الريف/ القرية)، أو الذي يتهدده خطر الفقد (الوطن).

1- هشام محفوظ: الخطاب الشعري في الستينات، ص83.

2- حجازي: الديوان، ص126.

3- نفسه، ص129.

4- هشام محفوظ: الخطاب الشعري في الستينات، ص77.

5- نفسه، ص79، 80.

6- حجازي: الديوان، ص111.

7- نفسه، ص130.

- استحضار أسماء البلدان والأماكن المختلفة بصورة لافتة، فحجازي صار "يستمد خامته من التجربة الإنسانية في عمومها، متجاوزا حدود الإقليمية،... يهتز لما جرى وما يجري خارج حدود "الوطن العربي"، و"الأمة العربية"، و"التاريخ العربي"، وينفعل بمأساة الإنسان حيثما كان في الزمان والمكان".[1]
- حنينه الدائم إلى الطلل الذي يكثر وقوفه عليه في مفردات: طلل، برية، آثار، أثر، رسم، رسوم،... وعودته الملحة إلى الماضي لبكائه أو لاستشرافه، ربما كمحاولة للعثور "على الوطن البديل، الوطن القابع في الذاكرة، وطن الرفاق الذين رحلوا: حسن، فؤاد وصلاح جاهين، راح يتشمم دار الأوبرا، ويحاول أن يستحث ما تبقى على أن يتبادل معه التذكر".[2]

غير أن هذه المحاولة للعثور على الوطن/ الذكرى، ضاعت بضياع هؤلاء الأصحاب، وتلك الأماكن:

لما تحررت المدينة عدت من
منفاي
أبحث في وجوه الناس عن
صبحي
فلم أعثر على أحد،
وأدركني الكلال
فسألت عن أهلي، وعن دار لنا
فاستغرب الناس السؤال
وسألت عن شجر قديم
كان يكتنف الطريق إلى التلال
فاستغرب الناس السؤال[3]

إنها القطيعة مع كل شيء في الماضي، المكان لم يعد هو المكان (الأصحاب غابوا، وأهل المدينة تغيروا وصاروا: يتحدثون لكنة عجماء...) ولا سبيل إلا إلى مغادرة الأطلال وبكائها:

1- لويس عوض: أحمد حجازي: رحلته الباريسية، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية ، ص269.
2- محمد إبراهيم أبو سنة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية ص205.
3- حجازي: الأعمال الكاملة، ص579.

حتى خرجت من المدينة مثقلا بحقائبي
وانهرت مثل عمود ملح
في الرمال[1]

ورغم أن تجربة حجازي في مرحلته الباريسية حصدت ديواني أشجار الإسمنت وكائنات مملكة الليل، إلا أن المكان/ باريس بدواله المختلفة، لم يطغ على قصائده طغيان الوطن/ القرية على دواوينه الأولى، بل إن الشاعر في تلك المرحلة في باريس ما يزال يسلط حضور المكان/ الماضي على صوره. فـ "عين الشاعر مسلطة على الذكرى وتتجه إلى ما تختزنه الذاكرة من صور الماضي".[2]

وتلك هي خلاصة علاقة حجازي مع طلله، "فهو إما أن يعقد معه علاقة حميمة من التعاطف، والتي تتحول أحيانا إلى نوع من الإشفاق. وإما أن يرفضه من خلال رفضه لأحاسيس اليأس والإحباط التي تتجمع عليه، وهو في كلا الأمرين يكاد يتوحد مع الطلل في لحظة وجودية فريدة، ويسقط فيها كثيرا من ذاته، فإذا رفض فإنما يرفض هذا الجانب الذي أسقطه، وإذا تعاطف وأشفق إنما يتعاطف مع ما انتزعه من هذه الذات- وهو عزيز عليه- وأسقطه على الطلل، ثم أعاد التأمل فيه بعد انفصاله عنه، فحن إليه، وتجاوب معه".[3]

- تعامل حجازي مع ألفاظ الجسد كمصاحبات لغوية يفسر حدود المكان ويؤشرها، وخاصة تلك التي تحمل دلالات الغوص والعمق والتلاشي (بطن الظلام، جوف الأرض، صدر الجدار،...)، وهنا "تبدو العلاقة بين المكان والجسد على قدر كبير من الجدل، لاسيما حين تأخذ شكلا شعريا ينهض على التخييل إذ يمنح العلاقة صفاء أكثر وحيوية أعمق وغنائية أعلى على النحو الذي يصبح فيه المكان وطنا للجسد، الجسد يلغي خارجه أي إحساسا بثراء المكان وغناه وحساسيته"[4]، من خلال توطين الجسد وتجسيد المكان.

1- السابق، ص580.
2- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص172.
3- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص87.
4- محمد صابر عبيد: صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص217.

3- حقل الزمان:

يشكل هذا المجال مساحة واسعة، تمكننا من تحليل كثير من البنى، وفهم عديد الصور، لأن "موقف الشاعر من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويحدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء".[1]

وحجازي، في تفاعله مع الزمن، يعيش جدلية رهيبة إزاء دواله، فأحيانا يتجاوزها محاورا تحركاته وامتداداتها، وأحيانا يضنيه الزمان فيقهر لهفته ويصادر تأملاته. وهي جدلية طافت به حدوده المترامية، وسايرت الزمن اللامتناهي الذي لا يحده أمد ولا تستوقفه نهاية.

وهذا الاستيعاب لمناطق الزمن اتساعا وضيقا، استوفى أغلب دواله المعروفة، ماضيها، وحاضرها ومستقبلها. وقد تم رصد أكثرها ظهورا في شعره، في المجموع التالي:

زمن، زمان، أزمنة، سالف الزمان، دهر، عمر، عهد، قرن، يوم، غد، أمس، تالي، آخر، إمساء، أمسية، مساء، عشية، أصيل، شروق، إشراق، زوال، ظهر، ظهيرة، غروب، قدر، وقت، وجود، عدم، دنيا، حياة، أوان، نهاية، فجر، بكور، هزيع، صباح، إصباح، ضحى، يوم، سنة، عصر، حاضر، مستقبل، شهر، ساعة، لحظة، هنيهة، برهة، فجأة، زمن غابر، دوام، فصل، موسم، شتاء، ربيع، صيف، خريف، سبتمبر، تموز، فبراير، مايو، أكتوبر، أيار، منتصف، الوقت، نصف النهار، ليلة الأحد، آماد الظهيرة، ألف عام، تسعة أعوام، الألف وخمسين هجرية، يوم الحساب، آلاف السنين، عامان، عشرون عمرا، عمرين، بضعة أيام، التاريخ،...

إضافة إلى انتشار الدوال التي توحي بالزمن، نحو:

عيد- ميلا- جديد- موعد- سهرة- هرمت- شاخ- استعجال- مرحلة- فات- ميعاد- عودة- ذكرى- مطلع- انطفاء- انتهاء- منتهاه- لا تناهيه- مصير- فاني- مجد- ثبوت- دوام- غفلة- سراب- هلال رمضان- مرة- مرتين- دورة...

- وتعضد هذه الدوال دوال أخرى لها بعد ميقاتي، نحو:

الآن- متى- مازال- صار- قبل- بعد- حينما- ظل- طال- طول- قبيل- بينا...

- وقد ارتبطت هذه الدوال بمجموعة من المصاحبات اللغوية، نحو:

1- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، 1998عالم المعرفة، الكويت، ص67.

قلب التاريخ– قلب الماضي– قطار الليل– شيخ الوقت– خطى الوقت– سرداب الزمان الجميل– زمان أسطوري– زمن النسيان– الماضي المنسي– خلف السنوات– سالف الزمان– زمان أسطوري– قرون غابرات...

ومعظمها يوحي بالغوص بالزمن في الماضي البعيد، وكأني بالشاعر يبكيه و يشكيه ، فيحن طوعا أو كرها إلى أيامه ولياليه.

• تشير كثافة دوال هذا الحقل إلى احتفاء حجازي بالزمن، وهو احتفاء تدعمه سيطرة الأفعال على معظم تراكيبه، حيث تبدو حركية الأحداث في زمن يحاول دائما الرجوع إلى الأمس، ولقد كانت "حركة الزمن– هذه– هي الشرارة الأولى التي أذكت جمرة الوعي في عقل الشاعر ووجدانه"[1]، ووضعته إزاء متقابلين: ماضي/ حاضر.

وكان ماضي حجازي، في دواوينه الأولى على الأقل، هو الريف (القرية) الذي ظل دائم الحنين إليه، ينتقل بنا كل مرة بين حقوله، وسهوله وفيافيه، واصفا ومتباهيا بإنسانه الذي لا يأبه لحركة الوقت، ويؤقت حياته بالشروق والغروب، وبمواقيت الصلاة والفصول الزراعية، والمواسم، في "زمن متروك منسجم، مطمئن لا يوحي بالقلق، متسق مع حركة الإنسان والحيوان والنبات والطير (...). زمن يرتبط بالطبيعة والدين ولقمة العيش (...) هو زمن طقسي":[2]

ولكم عذبني وقت الغروب
لونه الجهم الخصيب
صمته، سرب الطيور العائدة
والزروع الماجدة
والثغاء المترامي من بعيد
لشياه راقدة[3]

إنه الحنين إلى سكونية المكان والزمان، حيث تفرش الرؤى السعيدة:

أمامنا في لا نهاية مديدة

1– محمد إبراهيم أبو سنة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، ص196.

2– نفسه، ص196.

3– حجازي: الديوان، ص103.

كأفق قرية في لحظة الشروق

والأفق رحب في القرى حنون[1]

وهذا الحنين الجارف "يدخل الريف في الغالب، عبر مسافة الحنين – الاغتراب ليعدو مكانا يواجه آخر مفتوحا"[2]، قد يكون المدينة، التي تحكمها السرعة واللامبالاة، فالزمن فيها هو زمن الساعة الذي لا يتحدث أصحاب المدينة إلا عنه، لو تحدثوا طبعا!!(لو كلموك، يسألون كم تكون ساعتك)؟[3]. إنه زمن السفر والتنقل، هو زمن اجتماعي "يحيل إلى العلاقة الاجتماعية، حيث الآلة تقودهم وتحدد ردود أفعالهم"[4]:

والناس يمضون سراعا

لا يحفلون

أشباحهم تمضي تباعا

لا ينظرون[5]

- لا نكاد نعثر في كثير من السياقات، على زمن محدد (ماض/ حاضر/ مستقبل)، بل نقف على لحظة زمنية بينية تجمع بين المتناقضين، لحظة يصبح الشاعر فيها "وكأنه معلق في الهواء، بعيدا عن نقطة البداية، في الزمان الذي كان، وبعيدا عن نقطة النهاية في الزمان الذي سيكون"[6]. وتحيلنا قصيدة "منتصف الوقت"[7] إلى هذه اللحظة البرزخية بتفاصيلها وحدودها، "فمنتصف الوقت هو اللحظة التي تتوسط ما بين وقتين، كأنها البرزخ الذي نعبره من عالم إلى آخر، والذي يجمع بين النقيضين في فضائه، فهو اللحظة التي يمكن أن تردنا إلى نقطة البداية التي انتهى زمانها، أو إلى الأفق الآتي الذي لم يتحدد زمانه، في الفراغ العاصف حيث يمكن للوعي أن يولد أو يموت".[8]

1- السابق، ص131.

2- الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث، ص06.

3- حجازي: الديوان، ص 115.

4- محمد إبراهيم أبو سنة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، ص196.

5- حجازي: الديوان، ص115.

6- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص124.

7- حجازي: الأعمال الكاملة، ص651.

8- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص128.

يقول: كأني في انتصاف الوقت حين خرجت من ظلي

يحزنني فراغ عاصف يلتف من حولي

كأني في انتصاف الوقت أولد أو أموت

كزهرة تشهق في منحدر السيل

وهي لحظة يضيع فيا الوعي أحيانا، فلا يدرك بعدها شيئا، فيصيح:

هل انتهى زماننا

كنت أظنه ابتدا[1]

كالصاحي من سبات أهل الكهف، ليتحرى متسائلا:

في أي زمان نجن، وأي مكان

نظروا في الأنجم ألفه مساء

فرأوا في الأنجم ألفه دعاء

وأجابوا في صوت أبكم

هذا يا مولانا آخر زمن،

هذا زمن النسيان[2]

وفي خضم حلقة هذا الزمن الاسترجاعي، يصبح الزمن الحجازي زمنا متكررا، مرآة يتولد فيها الزمن الحاضر عن الزمن الماضي، ليتبلور المستقبل منهما، إنه زمن يلح على البعث والولادة من جديد:

عدنان! حلم الغد الرفاف أرداه

أرداه، أحياه للأبد

ذكراك عدنان، ذكرى أمة بعثت

وشب بيرقها في النور، واصطبحا[3]

إن هذه الجدلية المتوترة مع الزمن، تفصح عن قلق الذات ورغبتها في التخلص من سطوة الوقت بالسفر عبر أنحائه وقواصيه، لأنه "مهما يبلغ الإنسان من تطور، فلابد أن يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي واقعي، وزمن لا نهائي – يسمى الخلود– (أوعلى الأقل نوع

1– حجازي: الديوان، ص279.

2– نفسه، ص132.

3– نفسه، ص315.

من الانبعاث المتجدد) حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءا ضروريا من الحياة".[1]

إن تتبعنا لمعجم الشاعر يضعنا في مواجهة مباشرة مع العوالم المختلفة التي تتشابك فيها رؤيته للعالم الحقيقي مع تخيله لعالم المثال الذي طالما أرق المبدعين وأصحاب الحس المرهف. غير أن طبيعة هذا المعجم لا تفرض نفسها مباشرة وفي إطار واحد،إنما تظهر بأوجه متمايزة أحيانا ومتماثلة أحيانا أخرى، بصيغ تفرضها طبيعة السياقات اللغوية والمقامية التي يلجأ إليها الشاعر ويتخيرها.

1- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص68، 69.

الفصـــــــــل الثالث: البنية التركيبية

أولا: الجملة النحوية

ثانيا: الجملة الشعرية

ثالثا: الانزياحات التركيبية

لا تتأتى فعالية البنية الإفرادية إلا بظهورها ضمن بنيات تركيبية محكمة، تختلف إبداعية تأليفها من مبدع إلى آخر، بحسب تحكمه في ناصية نظامها، وتذوقه لحساسية الخروج عنه، "فالخطاب في حقيقته مكون من بنى لغوية، وبقدر ما يستطيع الشاعر أو الأديب أن يؤلف بينها بخصوصية متفردة، بقدر ما يمتلك ناصية الجمال الفني والسمو في إبداعه الأدبي"[1]

ويعد تحليل البنية التركيبية، لأي نص، جوهر كل دراسة تسعى للظفر بدلالاته التي تتجاوز النظر في كلمة مفردة، لا تجمعها علائق مع مثيلاتها في سياق معين، لأن الكلمة المعزولة عن التركيب قاصرة عن أداء الدلالة وعاجزة عن تمثل المعنى، كونها لم توضع لتعرف معانيها في إفرادها، وإنما ليضم بعضها إلى بعض في تراكيب مفيدة. وهو الأساس الذي قامت عليه نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، التي يرى فيها أن " الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لئن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"[2].

وهذه النظرية تبنى أساسا على النحو، فالنظم كما عرفه عبد القاهر الجرجاني ليس "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها"[3].

وهذا التعانق بين النظم والنحو يستدعي من الناقد أو الباحث اللغوي "الانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ إن النص لا يمكن أن يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقا لغويا خاصا بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولا، وعلى مستوى النص كله ثانيا"[4]. ففائدة النظر النحوي في النص الشعري هي للوقوف على طبيعة

1- صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص227.

2- الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992، ص495.

3- نفسه، ص181.

4- محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، (د. ط)، 2000، ص71.

التراكيب وطريقة تأليفها، إذ "لا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا عندما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة، إلا حينما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات"[1].

والنحو هو الوسيلة الطيعة، والأداة المثالية التي تمكن الدارس اللغوي من تفسير التعانق القائم بين الأصوات والكلمات والدلالات التي تبث من خلالها، "فالتفاعل بين الكلمات ووظائفها النحوية في الجملة هو تفاعل دلالي نحوي معا، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، لأن المفردات من غير نظام يحكمها ويربط ما بينها لا يتأتى لها اجتماع إلا في التنظيم المعجمي فحسب... والنظام النحوي من غير مفردات تقوم به، وتحقق وجوده العقلي وعاء فارغ، ولا يقوم إلا في عقول أبناء اللغة، ولا يجد سبيلا لتحققه إلا في الجمل التي ينطق بها أبناء اللغة أو يكتبونها "[2]

إن تحليل النص الشعري انطلاقا من بنيته النحوية، يمكن من الوقوف على إمكانيات الشاعر في التساير مع اللغة أو التحايل عليها أو تجاوزها من خلال إبداع أنماط تركيبية متعددة ومتمايزة تحكم على النص بالتفرد أو عكسه، إذ "لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"[3].

ودراسة البنية التركيبية لشعر أحمد عبد المعطي حجازي سوف لن تخرج عن هذا الحيز الجدلي بين النظم والنحو، فهي ستحاول تتبع نظام الجملة عنده، وأهم الانزياحات التي اعتمدها، والتي ستحيل في النهاية إلى وضع الفروق بين الجملة النحوية التي وضع قواعدها النحو، والجملة الشعرية التي تجاوز فيها الشاعر هذه القواعد، وتفنن في الخروج عنها.

1- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص142.

2- محمد حماسة عبد اللطيف:. النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، القاهرة ط1، 1983، ص166.

3- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص83.

أولا- الجملة النحوية:

الجملة تركيب يتألف من ركنين أساسيين تربطهما علاقة إسناد وتعلق، بحيث "لا يغني واحد منهما عن الآخر"[1]، و"للتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق فعل بفعل وتعلق حرف بهما"[2].

وأصل الوضع، في الجملة العربية، أن تتألف من هذين الركنين الأساسيين (المسند والمسند إليه)، وهما "عمدة الكلام"، ويمثلان الحد الأدنى الذي لا تنعقد الجملة بدونه، أما ما دونهما غير المضاف، وصلة الموصول فهو قيد، والقيود هي: أدوات الشرط، وأدوات النفي، وحروف الجر، والمفاعيل الخمسة: المفعول به، والمفعول المطلق، والمفعول فيه، والمفعول معه، والمفعول لأجله، والحال، والتمييز، والتوابع الأربعة: النعت والعطف، والتوكيد، والبدل[3].

والجملة هي كل كلام[4] مفيد مستقل بنفسه، فهي في معناها العام "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا، سواء تركب هذا القدر من كلمة أو أكثر"[5].

وينظر إليها من جوانب مختلفة، لذا تقسم تقسيمات كثيرة، لعل أهمها تقسيمها من حيث وظيفتها إلى "جملة خبرية وإنشائية، ويندرج ضمن الخبرية الجمل الاسمية والفعلية الماضوية

1-سيبويه: الكتاب، ج 1، ص 2.

2- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص4.

3- ينظر: عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د. ط)، 2004، ص105.

4- اختلف الدارسون في هذه الجزئية، منذ القديم، فهناك من رادف بين الكلام والجملة، على نحو ما نقرأ في كتاب الخصائص لابن جني، ما نصه: "أما الكلام فلفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل".تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، (د. ت)، ج 1، ص17. وما جاء في المفصل للزمخشري: "الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى... ويسمى الجملة". شرح: ابن يعيش، تقديم: إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2001، ج1،ص 70.

وهناك من فرق بينهما على نحو ابن هشام الذي يضيف بعد تعريفه لكل منهما، "... وبهذا يظهر لك أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس وهو ظاهر قول صاحب المفصل" ردا على الزمخشري" (مغني اللبيب: ج1، ص416).

والحقيقة أن هناك فرقا بين الجملة والكلام فكل جملة كلام ولا ينعكس، أي إن الجمل مجسدة للكلام الذي هو جنس لها، فالكلام يمثل التحقق الفعلي للغة من خلال وحدات دنيا تمثلها الجمل (ينظر بالتفصيل: تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2001، ص15 وما بعدها)

5- إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1985، ص260، 261.

والمضارعية مثبة ومنفية ومؤكدة، وتتدرج ضمن الإنشائية جمل الأمر والنهي والاستفهام والدعاء والعرض والتحضيض والتمني والترجي والشرط والتعجب والمدح والذم"[1]

وتكتسي دراسة الجملة أهمية بالغة في فهم النص والتكهن بدلالته و" إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب، فإن بناء الجملة هو روحه"[2]، فهي "مفهوم يحدد موضوع التركيبات، ويرسم حدودا للتحليل اللساني الدقيق لوقائع اللسان بوصفها تمثل الوحدة الكبرى"[3].

وستقوم هذه الدراسة بتتبع هذه الوحدة المركبة ذات الدلالة المفيدة، بوصفها الوحدة الصغرى التي يتألف منها النص مهما صغر أو كبر[4]، لأن الصوت والصيغة لا تكون لهما أي دلالة إلا بوضعهما داخل سياق معين تحدد أطره اللغوية الجملة بشقيها النحوي والشعري.

1- الجملة الاسمية والجملة الفعلية:

لا تتعلق اسمية الجملة وفعليتها بمسألة الرتبة وأولية الاسم أو الفعل، وإنما تتعلق أساسا بقضية الإسناد وطبيعة المسند فيها، فمتى كان المسند اسما أو ما ينزل منزلته، فالجملة اسمية، ومتى تضمنت الجملة فعلا أو ما ينزل منزلته، عدت فعلية، بغض النظر عن رتبته، فجملة من قبيل (جاء زيد)، أو (زيد جاء) هي جملة فعلية، المسند فيها واحد هو الفعل (جاء)، والفرق الوحيد يكمن في التقديم والتأخير ليس إلا، استنادا إلى منهج مدرسة الكوفة في النظر إلى الجملة الفعلية والذي يكافئ نظرة المحدثين إليها.

وهو التوجه الذي ستعتمده هذه الدراسة في تتبع طريقة توزع هذين النمطين الجمليين في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، ومدى ملاءمة كل منهما للسياقات الدلالية والإيحائية المعبر عنها.

1- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة: قصيدة الطلاسم لأبي ماضي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص15.

2- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص41.

3- ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر ط1، 2007، ص80.

4- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص217.

أ- الجملة الاسمية:

تتسم الجملة الاسمية بالسكونية والإفلات من شروط الزمن، لخلوها من الفعل، وهي- في عمومها- تدل على "الثبوت، أي ثبوت شيء لشيء، وربما تفيد الدوام بقرينة إذا كان خبرها اسما أو جملة اسمية"[1]

وقد وظفها حجازي في مواضع التقرير والوصف، كما يظهر في قوله:

الشمس في السما عذاب

وجبهتي ضيق، وكلمتي سباب

وانشقت الطريق فجأة عن امرأة[2]

حيث توالت الأخبار المفردة (عذاب، ضيق، سباب) بصورة مكثفة للأسماء (الشمس، جبهتي، كلمتي)، على حساب غياب تام للفعل الذي سرعان ما يظهر ليشق رتابة الوصف (وانشقت) بفجائية غذت المشهد بحركية ما تلبث أن تتراخى وتتحول إلى حقل الوصف في قوله:

امرأة مضوأة

فستانها الحرير فضفاض بلا منزر

ذراعها الوردي، رطب ناعم المنظر

كأنما الصيف عليها وحدها أمطر

ولحظها ما أبرأه!

وخطوها صيحة رمل في انسحاب خفها

وشعرها البني ناعم على أكتافها

وخصلة من شعرها على الجبين نافرة[3]

فوصف هذه (المرأة) بتوالي الجمل الاسمية أثبت الصفات المشار إليها، وأضفى عليها طابع التميز والاستقرار فيها.

1- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص14.

2- حجازي: الديوان، ص138.

3- نفسه، ص238.

وهذا التوظيف للوصف هو المعتمد في أكثر سياقات الجمل الاسمية عند حجازي، على نحو ما تظهره السياقات التالية:

-الكلمة طير

عصفور حر

والكلمة سجن[1]

-وكانت الأجراس خرساء على صدر الجدار

وكانت الصدور أقفاصا عديمة الغناء[2]

-عينان دفء وخدر

عينان شمس وقمر[3]

وفيها وصف وكشف وتصوير.

ومن القصائد التي اعتمدت التراكيب الاسمية، بصورة مكثفة، قصيدة "بغداد والموت"[4] التي جاءت أسطرها سلسلة متوالية من الجمل الاسمية المعطوفة على بعضها وذلك في السياقات:

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح

ذبابة في الصيف، لا يهزها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة

الحزن فيها راكد لا ينتقض

وميت، هيكل إنسان قديم

سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار

أردية ملونة

خطت خلوعا من هشيم

وإمرأة تغلق في وجه المساء بابها

1- السابق، ص454

2- نفسه، ص349.

3- نفسه، ص345.

4- نفسه، ص181.

تبكي على أخشابه أحبابها
وأوجه منقبات لا تبوح
بغداد سور ما له باب
بغداد تحت السطح سرداب
الفجر فيه، في سواد أحرف على الورق
والشمس فيه، واستدارة الأفق
وسبعة من الرجال
جباههم مجرى عرق
وجوههم معتمات

يصور هذا التوالي للجمل الاسمية حشدا من الصور المأساوية التي تجسد غياب الفاعلية عن بغداد، فهي موت وركود، وصمت. وعمق من سطوة هذه الاستكانة سيادة عوامل السلب والجمود، التي توحي إليها المفردات (صامت، راكد، ميت، لا يهزها، لم يفض، لا تبوح...) التي حاصرت حركية المقطوعة وأعدمت ثورتها وفاعليتها، وأطفأت معالم الحياة فيها.

إن اتصاف الجمل الاسمية بطابع الثبات والعمومية، كان عاملا مهما في كشف صورة بغداد التي يراها الشاعر جهمة متأزمة، وجاء تغييب الفعل، بما يحمله من معاني الحركية والفاعلية والنشاط، ترجمة لغيابه في الواقع والتجربة، فدلالة الفعل على الحركة وارتباطه بالزمن وبصفة التجدد والحدثية، هي أشياء معدومة في واقع بغداد الشاعر برؤية مأساوية حزينة.

ولقد تعددت أنماط الجمل الاسمية، في شعره، إذ وردت بسيطة ومنسوخة، ومنزاحة (بالتقديم أو الحذف أو الاعتراض) في كليهما. وهذا الجدول يوضح بعض هذه الأنماط، وهي الأكثر دورانا في قصائد الشاعر.

الجملة الاسمية	المثال
مبتدأ + خبر	السجن+ باب الساق+ باب
ضمير + خبر مفرد	أنت+ آت
ضمير + خبر+ مضاف	أنت+ مثل+ النجم

	أنا+ مجهول+ الاسم
مبتدأ + مضاف+ خبر	رؤسهم+ مرنحة (رؤس+ هم+ مرنحة)
مبتدأ + مضاف+ مضاف إليه+ خبر	كل+ ألفاظ+ الوداع+ مرة
مبتدأ +خبر+ مضاف+ صفة	الأرض+ أمه+ الرؤوم (الأرض + أم+ الهاء+ الرؤوم)
مبتدأ + صفة+ خبر+ صفة	السرعة+ الحمقاء+ عيد+ قصير
مبتدأ + مضاف+ صفة+ خبر	فستانها+ الحرير+ فضفاض فستان+ الهاء+ الحرير+ فضفاض
مبتدأ + خبر+ شبه جملة	بغداد+ قبة+ على+ ضريح
مبتدأ + جار ومجرور+ مضاف+ خبر	الناس+ في+ المدائن+ الكبرى+ عدد
مبتدأ + جار ومجرور+ خبر+ مضاف	ريح+ من+ الوديان+ حنانة+ الصدى
مبتدأ+ مضاف+ ظرف+ شبه جملة+ خبر	كل+ الزمان+ حول+ قلبه+ شتاء
مبتدأ + مضاف+ جار ومجرور+ مضاف+ خبر	وجهه+ في+ المشعل+ الراقص+ أقتم وجه+ الهاء+ في + المشعل+ الراقص+ أقتم
خبر+ مبتدأ	عار+ أنا
خبر+ مبتدأ + مضاف	بكر+ سماء+ الأرض
خبر + مبتدأ+ مضاف+ شبه جملة	أليفة+ أشياؤهم+ في+ الرمل
ناسخ+ مبتدأ+ خبر	كانت+ الأشجار+ خرساء
اسم الناسخ+ الناسخ+ ظرف+ خبر	السجن+ ليس+ دائما+ سورا

ويمكن تتبع القيمة الفنية المستوحاة من الانزياحات التركيبية الواقعة في تركيب الجمل الاسمية في عنصر الانزياحات التركيبية التي ستوضح النكت البلاغية والإيحائية في كل منها.

ب- الجملة الفعلية:

جاءت معظم جمل حجازي فعلية تحاكي الحركية والثورة الإيجابية؛ فحجازي شاعر متمرد، وثائر لا يرضى الاستكانة والاستسلام... يتحرك في نصوصه بفاعلية ومرونة، مستعينا بما للفعل من حيوية وقدرة على مسايرة الزمن ومحاورته في جميع محطاته.

والجملة الفعلية، كما يعرفها "مهدي المخزومي"، هي "التي يكون فيها المسند دالا على التغير والتجدد، أو بعبارة هي التي يكون فيها المسند فعلا، لأن الفعل بدلالته على الزمان هو الذي يدل على تجدد الإسناد وتغيره"[1].

والقاريء لشعر حجازي يحسه سلسلة من الصور الحركية المتفاعلة التي تجسد الحس الدرامي للحياة في تسارع وحيوية، إلى درجة طغيان الحركية على كامل القصيدة، في أكثر الأحيان، عندما تتكثف الأفعال من أول سطر فيها إلى آخر سطر ينهيها. على نحوما نقرأه في قصيدة "رقص" [2] التي يومي عنوانها إلى حركية الفعل وتحولاته، ففي الرقص تمايل وتحور وانكشاف وتستر، ما يبهج المتفرج ويدعوه لمتابعة الراقص من أول وصلته إلى نهايتها.

والقصيدة تتكون من ستة وخمسين"56" سطرا، ابتدأ خمسة وأربعون"45" منها بفعل حركة (أعبر، أدخل، أخرج، أهز، يتساقط، أنظر، أرقص، أسقط...). وورد فيها فعل (أرقص) ست مرات، في قوله:أرقص في الأقراط والقلائد

أرقص في السيقان والسواعد

أرقص في تأرجح الثمار

في الجسد المصلوب في العشية

أسقط في العينين والأصابع

أسقط في الدوار

1- مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، بيروت، د.ط،1964، ص86.

2- حجازي: الديوان، ص498.

في لحظة انفعالها الخفية
في كنزها المخبوء تحت وجهها المخادع
في الجسد النابض تحت الشبكة
تحت توالي ضربات العازف الوحشية
أرقص في تخبطات السمكة
في لمعان عينيها الفضية
أرقص في الوحش وفي المصارع
أرقص حتى أستعيد جسدي
حتى أراه بيدي

ولو أعدنا صياغة الجمل التي يغيب فيها الفعل بتحويلها إلى بنيات عميقة لوجدناها معطوفة على ما قبلها، وفعلها محذوف قياسا على الفعل فيما سبقها: (أرقص في الجسد المصلوب، أرقص في لحظة انفعالها الخفية، أرقص في كنزها المخبوء، أرقص في الجسد النابض، أرقص تحت توالي ضربات العازف، أرقص في لمعان عينيها، أرقص حتى أراه بيدي) ما يجعل المقطع كله مبتدئا بفعل الرقص الذي تتمايل على إيقاعه القصيدة ككل.

وقد سيطرت أفعال الزمن الحاضر على مختلف سياقات هذه الجمل، وعلى كل جمله الفعلية، تقريبا، ربما لأن الحاضر "أكثر حيوية من الماضي لكونه يرتبط بالأحداث تصويرا، وإن لم تحدث ويصبح بفعل قدرته على تصوير الأحداث وتجسيد الأفكار، وسيلة أسلوبية من وسائل الصورة الشعرية في اللغة"[1].

ففي قصيدة "مرثية لاعب سيرك"[2]، على سبيل التمثيل، تؤكد عبارة الاستفهام "في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ" بالفعل "يقبع" لا حديثة الفعل، فهو يتساءل ملحا بتكرارها أكثر من مرة، عن زمن وقوعه "في هذه الليلة أم في غيرها من الليال"، وهو ما ترسم ملامحه أسطر القصيدة ببراعة وتصوير فريدين، بالاستعانة بما للمضارع من قدرة على مضارعة الأحداث وتجسيدها:

حين يفيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ

1- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص13.

2- حجازي: الديوان، ص525.

ويسحب الناس صياحهم
على مقدمك المفروش أضواء!
حين تلوح مثل فارس يجول الطرف في مدينته
موعدا، يطلب ود الناس، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال
مستقيما مؤمنا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع أضواء
ثم يقولون: ابتدئ
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

ورغم أنه يحكي ويسرد، إلا أنه يفضل دلالة الفعل على الحاضر بدل الحكاية والمضي، ويتضح هذا بجلاء، في قوله:

وأنت تبدي فنك المرعب آلا، وآلاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترئا
وأنت تغلت الحبال للحبال
فيجمد الرعب على الوجوه لذة، وإشفاقا، وإصغاء
حتى تعود مستقرا هادئا
ترتفع كفيك على رأس الملأ

يلح حجازي على الحاضر، بصورة لافتة، رغم أنه يحكي كثيرا عن الماضي ويتباهى به، ويأمل كثيرا في المستقبل ويتطلع إليه. ولذلك تعامل مع وسائل تعبيرية لها صلاحية حضورية، تحصر المضارع في زمن الآنية، كإيقاعه تحت سطوة (هاء التنبيهية) بكل هوامشها الإشارية، كما في قوله:ها أنا أضرب، لا أهدأ

ها أنا ألقي في ثقة بسلامي

وقوله:ها أنذا يا أيام العرب الخضراء
أشهد ميلادك في الظلمة

وأغني للساري فيها[1]

أو استعانته بأسماء الإشارة التي تعمل على استحضار المشار إليه مباشرة لحظة الخطاب، كما في قوله: – وثم عصفور على غصن بعيد،

يرسل الصفير[2]

- هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة[3]
- هذا أنا أفتح صدري للنسيم
- هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم[4]

وهذا التعلق بالحاضر، جعل أفعاله تكاد تخلو من الوسائل التعبيرية التي تعطي للفعل دلالة الاستقبال كالسين وسوف، ما عدا في بعض المواقف التي تحاكي الحلم والأمنية، أو تلك التي تستسلم مجبرة لفلكية الزمن وسطوته. كما تظهره السياقات التالية:

- لكننا يوما سنرفع الشراع
كل إلى سبيل[5]
- وحين أعود، اقول لنفسي
غدا سأقول لها كل شيء[6]

ويظهر هذا البعد الاستقبالي للسيف وسوف، بصورة جلية في قوله:

أيامنا قادمات وسوف تبكي طويلا
هذا حصانك شارد في الأفق يبكي
من سيهمز إلى القدس الشريف!
ومن الذي سيكفن الشهداء في سينا ومن يكسو
العظام
ومن الذي سيؤمنا في المسجد الأقصى،
ومن سيسير في شجر الأغاني والسيوف

1– حجازي: الديوان، ص342.
2– نفسه، ص112.
3– نفسه، ص368.
4– نفسه، ص446.
5– نفسه، ص113.
6– نفسه، ص194.

ومن الذي سيطل من قصر الضيافة في دمشق
ومن الذي سيقيم للفقراء مملكة وتبقى ألف عام
ومن الذي سنعود تحت جناحه لبيوتنا[1].

وإذا كانت (السين وسوف) تنطلقان بالفعل إلى المستقبل القريب أو البعيد، فإن أداة النفي (لم) تحاصره تعبيريا وتشده إلى حيز الماضي، إذ"تسلب من الفعل حدثيته، وتنقله إلى زمن المضي، ولذلك تسمى: حرف نفي، وجزم، وقلب، فهي تقلب المضارع من الحاضر إلى الماضي المتصل بالحال"[2] إنها "نفي للمضارع وقلبه ماضيا."[3]

ومن نماذج عملها هذا، ما جاء في قول حجازي:

فأنا الأصغر، لم أعرف بعد مصاحبة
الأمراء
لم أتعلم خلق الندماء
لم أبع الكلمة بالذهب اللألاء

لم أخلع لقب الفارس يوما
فوق أمير أبكم[4]

فالمضارع، وإن كانت دلالته الأصلية على الحضور تتوسع دائرته عند دخول "لم" عليه، ويصبح وكأنه حديث عما مضى، وهي في هذا السياق ترسيخ لمبادئ الشاعر وتمسكه بها وتباهيه بتبنيها على مر الزمن. "فالنفي بـ "لم" مقصور على نفي الحدوث، وهو بالبداهة لا يكون إلا لزمن ماض، لأننا لا نتكلم عن شيء حدث قطعا أو لم يحدث قطعا إلا إذا كان الكلام على ما مضى، ولهذا تقصد اللغة فلا تحول الفعل من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي بعد لم"[5] .

1- السابق، ص496-497..

2- إيميل يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة ، الجزائر، (د. ط، د.. ت)، ص376.

3-الزركشي: البرهان في علوم القرآن، دار ابن الجوزي، القاهرة، (د. ط، د. ت)، ص1107.

4- حجازي. الديوان، ص204.

5- العقاد: اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) منشورات المكتبة العصرية بيروت صيدا، (د. ط، د. ت)، ص51.

إن تسليط النفي على الفعل المضارع يسلبه وقوع الحدث، ويعمل على تفريغه من زمنه الصرفي ودفعه إلى الماضي، وبالتالي فإن زمن الفعل لا يتحدد بالصيغة "وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة، فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة[1].

ويظهر هذا السلب والتفريغ من الزمن، بإلحاح في قول الشاعر:

يحلم لم يحلم رماه باللظى غادر

يأ لم، لم يأ لم رأى زعيمه ناصر[2]

وهنا يباغت الماضي الحاضر، ويحكم عليه باللاحدوث، بالتقابل بين الحلم والحقيقة (يحلم ≠ لم يحلم)، وبين الراحة والألم (يألم ≠ لم يألم) في ضبابية تكشف تناقض الواقع وتداخل مفاهيمه.

غير أن هذه الأداة تفقد جانبا من مهمتها في تفريع المضارع من زمنه وشده إلى الماضي، وذلك عند اقترانها بأداة الشرط التي تقتضي المستقبلية، ما يحدث تصادما زمنيا، ويخلق زمنا جديدا للنص، هو زمن التجربة المطلق[3]، كما في قوله:

إن لم يكن لي عطرها، وكفها البض الندي

أنا الوحيد الطيب الوفي

إن لم يكن لي، فلماذا يا ترى مرت علي[4]

فاقتران "لم" بالفعل المضارع (يكن)، ودخول (إن) عليهما سحب من الفعل دلالته الزمنية القصدية، وصار فعلا مرنا يقتضي دلالة الحال ودلالة الاستقبال ودلالة المضي على السواء. وهذا هو الزمن المطلق الذي نتفاعل معه، في قصيدة أخرى هي "الموت فجأة"[5] التي تصبح فيها أداة النفي (لم) داعيا لما سيأتي من أسطر، فقراءة المقطع الأول من القصيدة يستقر على فعل معين سرعان ما يلغيه المقطع التالي بهذه الأداة الفاعلة والمحبطة:

حملت رقم هاتفي

1- إبراهيم السامرائي: الفعل(زمانه وأبنيته)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983، ص14.

2- حجازي: الديوان، ص215.

3- ينظر: محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص189.

4- حجازي: الديوان، ص241.

5- نفسه، ص355.

واسمي وعنواني
حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم علي
وجاء إخواني

وهنا يتحدد مصيره بمجيء إخوانه وتعرفهم عليه، لكن ماذا لو لم:

تصوروا لو أنكم لم تحضروا...
ماذا يكون؟

إن إعمال (لم) في فعل الحضور(تحضروا) يسلبه هذه الدلالة ليصير إلى نقيضه الذي مهد للمقطع:

أظل في ثلاجة الموتى طول ليلتين
يهتز سلك الهاتف البارد في الليل، ويبدأ الرنين
بلا جواب... مرة... ومرتين

ولكن ارتباط (لم) بأداة الشرط (لو) يلغي إعمالها في قلب المضارع ماضيا، لأن التضارب بين الاستقبال في (لو)، والمضي في (لم)، سيفضي إلى زمن يجمع المتناقضات ويفتحها على أفق زمني أوسع.

وهذا التوتر للفعل المضارع بين الحاضر والماضي والمستقبل، تزداد حدته بدخول فعل الكينونة عليه، إذ تعمل على الإيغال به في المضي، بشده إلى زمن الماضي البعيد، "فدخول كان على (يفعل) هو للدلالة على أن الحدث كان مستمرا في زمان ماض، ومجيء كان إلى جوار الفعل يؤلف مركبا يؤدي هذه الفائدة"[1]على نحو ما جاء في قول الشاعر:

كنت أمشي وراء حلمي
فأرى حلنا تتلألأ مثل البراعم
صاح بي صائح: لا تصدق!
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي
باحثا عن قرارة صوت قديم
لم أكن بالمصدق، أو بالمكذب،
كنت أغني، وكان الندامى
يملأون السماء رضى وابتساما!

1-إبراهيم السامرائي: الفعل(زمانه وأبنيته)، ص33.

كنت أحلم حينئذ،
كنت في قلعة من قلاع المدينة ملقى سجينا
كنت أكتب مظلمة
وأراقب موكبك الذهبي
صاح بي صائح لا تبايع!
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي!
باحثا عن قرارة صوت قديم
لم أكن أتحدث عن ملك
كنت أبحث عن رجل، أخبر القلب أن
قيامته أوشكت
صاح بي صائح: انج أنت
ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق
عبر المخاض الأليم
كنت أضرب أوتار قيثارتي
باحثا عن قرارة صوت قديم
صحت بي أنت ... هل كنت أنت الذي
انتظرته المدينة؟
هل كنت أنت؟![1]

تتهافت "كان" بصورة ملحة على الخطاب للعودة بالزمن إلى الوراء. والذي يدعم هذه العودة الموغلة في المضي، عبارات من قبيل (قرارة صوت قديم، زمن يأخذ القلب...)، إضافة إلى عبارة (لم أكن) التي جاءت لتضاعف هذا السلب الزمني.

إن فهم الزمن الذي تبثه القصيدة لا يتعلق بالصيغة الصرفية للفعل فقط، بقدر ما يتدخل السياق بقرائنه في فك شفرة هذه الصيغة استنادا إلى ما كان ينويه الشاعر وما يؤوله القارئ، "فالدلالة الأسلوبية للفعل تنتج عن تقاطع الصيغة والسياق ومقاصد الشاعر وتأويل القارئ"[2]، الذي ينبغي عليه إدراك الفرق بين الزمن الصرفي، والزمن النحوي الذي هو زمن

1- حجازي: الديوان، ص546.

2- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص83.

السياق، على نحو ما وضحه تمام حسان في قوله: "إذا كان النحو هو نظام العلاقات في السياق فمجال النظر في الزمن النحوي هو السياق وليس الصيغة المنعزلة، وحيث يكون الصرف هو نظام المباني والصيغ يكون الزمن الصرفي قاصرا على معنى الصيغة يبدأ بها وينتهي بها، ولا يكون عندما تدخل في علاقات السياق. فلا مفر إذا من النظر إلى الزمن في السياق نظرة تختلف عما يكون للزمن في الصيغة لأن معنى الزمن النحوي يختلف عن معنى الزمن الصرفي من حيث إن للزمن الصرفي وظيفة الصيغة وإن للزمن النحوي وظيفة السياق تحددها الضمائم والقرائن"[1].

إن الدلالة الزمنية للفعل في شعر حجازي تشمل الزمن بأحيازه الثلاثة (ماضي، حال واستقبال) بوجود قرائن تدل عليه وتطوعه لمسايرة ما يريد ومتى يريده. غير أن أفعال الزمن الحاضر كانت مسيطرة على معظم سياقات الجمل الفعلية، والحاضر يجسده المضارع والأمر بوصفهما من دائرة زمانية واحدة.

ورغم اتفاق القدماء على أن الأمر للمستقبل، على نحو ما نقرأه في قول المبرد "وإنما الأمر من الفعل المستقبل، لأنك تأمره بما لم يقع"[2]، إلا أن المحدثين اختلفوا في هذه االمسألة[3]، فمنهم من يرى أنه دال على الطلب في الزمن الحالي، ومنهم من جعله دالا على الطلب في المستقبل، وجاء رأى تمام حسان جامعا للرأيين في قوله: "فالحال والاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة والأمر باللام"[4].

وقد جاء "الأمر" – في مجمل شعر حجازي– بالصيغة سواء كانت دالة على الأمر الحقيقي، أم المجازي الذي ينصرف إلى دلالات يحددها السياق كالدعاء، والالتماس.... غير أنه استعان في بعض المواضع بالفعل المضارع المقرون بلام الأمر، كما في قوله:

– فلتكتبوا يا شعراء[5]

وقوله:

1– تمام حسان: اللغة العربية: معناها ومبناها، ص242.

2– المبرد: المقتضب، تحقبق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، لبنان، ج1، ص83.

3– ينظر: صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 2003، ص178.

4– تمام حسان: اللغة العربية: معناها ومبناها، ص250.

5– حجازي: الديوان، ص177.

- فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود[1]

وقوله:- يا نسري!

ليظل جناحك في المغرب يخفق

وليصبح جناحك في المشرق

ولتحملك الريح الريح الشرقية

لتظلل رأس الفارس وهو ينادي[2]

رغم أن صورة الفعل المضارع "تثير حركة ما مع اقترانها بلام الأمر إلا أنها تحقق وحدة كلية ذات اتجاه خلاق في الخطاب حافلة بالتأثير، وإن كانت على سبيل الاستعلاء الحقيقي"[3].

وإضافة إلى الأمر بالصيغة وباللام، وظف حجازي المصدر النائب عن فعله في كل من: صمتا، وشكرا، في السياقات:

- صمتا! وأشرقا من عتمة[4]
- شكرا للكلمة[5]

ويظهر الأمر بصورة كبيرة في القصائد ذات الوتيرة الانفعالية الحادة التي تعاتب أو تناجي أو تتلمس رفقة، أو تشحذ هما... ، كما في قصيدة "يا هواي عليك يا محمد[6]" التي كان الأمر فيها مناجاة لأخيه، وعتابا عليه لأنه تركه، ولوما لموته، وأنينا لفقده:

فاضرب!

أفصح عن هذا الشيء

استجمع أحزانك واضرب

استنهض قلبك في يدك... وصوب

اضرب!

1- السابق، ص252.

2- نفسه، ص427.

3- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء(دراسة بلاغية جمالية نقدية)، دار رسلان، دمشق، (د. ط)، 2013، ص132.

4- حجازي: الديوان، ص344.

5- نفسه، ص453.

6- نفسه، ص518.

بخروجك ذات صباح مبتسما للديان
تسأله يوما مبتسما
فاضرب!
اضرب بصباك العطشان
بأختنا
بطفولتنا المظلومة
بأبينا المحتضر الأشيب

نحس في أفعال الأمر المتتابعة في المقطع، بكاء وغضبا يلح عليه التكرار في الفعل (اضرب) الذي يشير إلى كل دلالات الإسقاط والرفض والتمرد... ورغم أن الأمر في دلالته "لأمر المخاطب، والمخاطب مواجه"[1]، إلا أن المواجه هنا ليس هو المخاطب، بقدر ما هي الذات المتألمة التي عانت الفقد وحرمت من أعز أحبائها، فالأمر في الصيغ (اضرب، افصح، استجمع، استنهض...) لا " يتجه بالضرورة إلى شخص مخاطب بل غالبا ما تكون نجوى داخلية، لكنها لا تعرف كيف تعامل الذات في إطارها المكنون، بل لابد من تجريد شخص آخر والتوجه إليه"[2]، لأن المأمور هنا أصلا سلبي الفاعلية كونه ميت.

وهذه النجوى نقرأها في معظم صيغ الأمر التي يوظفها الشاعر، على نحو ما يظهره هذا المقطع من قصيدة "البحر والبركان"[3]

الموت
كنه أنت
فهو فتى بسنك يرتدي ذات الثياب
اخرج له موتا لموت
من من الموتين يغلب؟
من يذود عن التراب
واذكر هنا موتاك، اذكر وجه أمك

1-صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص179.
2- صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مجلد 1 عدد4،1981، ص211 .
3-حجازي: الديوان، ص464.

ورغم أن "أساليب الأمر في هذه المعاني كلها حقيقية باستخدام فعل الأمر – تدل على طلب تحقيق الفعل على وجه الإلزام والاستعلاء وهذا يدعم الثبات والنضال التي تكون شطرا من فكر التجربة"[1]، إلا أن الأمر فيه غير موجه إلى شخص معين، بقدر ما يمكن إسقاطها على الجميع بمن فيهم الذات الآمرة:

الموت فوق رؤوسنا، والموت بين أكفنا

والموت يعصف بالرقاب

ونظل نحن نصيح في فرح جنوني به

لا إلا سبيل إلى الجزيرة

بل إنه في آخر القصيدة يحصره في الذات وحدها ناجية وباكية وآملة:

كان الطريق إليك يا أماه أن آتيك مطلول الجراح

كان الطريق إليك أن آتيك حاملا السلاح

كان الطريق إليك أن أغزو لك المدن الكبيرة

وأضمنها لك! للجزيرة.

إن المأمور عند حجازي، ليس بالضرورة فاعلا يحقق الطلب، لأنه في أكثر السياقات يتوجه إلى من لا يتحقق لهم ذلك، فيقول على سبيل التمثيل:

يا آهات الأغنيات السوداء

عودي حمرا

عودي حمرا

عودي آمالا خضرا[2]

تأملا وترقبا ورغبة.

فالأمر قد يخرج عن سياقه الحقيقي ليدخل دائرة المجاز، **تودد**ا كما في قوله:

يا أيها الحزن مهلا واهبط قليلا قليلا[3]

أو استغـــــاثة: – أدركنا! أدركنا[4]

1– طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص43.

2– حجازي: الديوان، ص426.

3– نفسه، ص495.

4– نفسه، ص420.

أو عتابا ولوما: – قولوا: لماذا لم تقتلوا يا قاتل المسيح قفه[1]

أو نصـــــــحا: – وقال لي : هذا شعار المجد والقدرة

سر تحته في ليلة الهجرة

واستوحه الإيماءة والنبرة

والق به المحبوب في الليل الأخير[2]

أو دعـــــــاء: – يارب! خذ من حزنها

واعطها فوق جمالها جمال

وابقها نقية[3]

إلى غير ذلك من السياقات التي تعطي للأمر فسحة دلالية يمرر الشاعر من خلالها مقاصده التعبيرية والإيحائية.

وإذا كان الأمر يلح على طلب شيء أو القيام به، فإن النهي بـ "لا" التي تدخل على الفعل المضارع يلح على عكس الطلب؛ فإضافة إلى اختلافهما في الصيغة" يختلفان في أن الأمر دال على الطلب والنهي دال على المنع، ويختلفان أيضا في أن الأمر لا بد فيه من إرادة مأموره، وأن النهي لا بد فيه من كراهة منهيه"[4]. ورغم ذلك يتفقان في تعلقهما بالغير؛ فلا يمكن للإنسان أن يأمر نفسه أو ينهاها إلا مناجاة!

ومن نماذج النهي عند حجازي، قوله:

– يا أيها المعلم الرحيم لا تسألهما

أن يصفا فصل الربيع

فالعالم لا يعطيهما

إلا شتاء دائما[5]

1– السابق، ص335.

2– نفسه، ص296.

3– نفسه، ص262.

4– العلوي: الطراز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ج3،ص157.

5– حجازي: الديوان، ص395.

- لاتسألن فما في السجن إلانا[1]
- لا تسألني إذا أتيت في مساء غد
ماذا تريد[2]
- لا تبتئس أنا تأخرنا
فبعد اليوم لن يأتوا إلينا ليفرقونا[3]

والملاحظ لهذه الصيغ (لا تسألهما، لا تسألن، لا تسأليني، لا تبتئس) يرى أنها شبيهة بالأمر إلى حد بعيد، فلا مراء أن الفعل (لا تبتئس)، على سبيل التمثيل، يقابله فعل الأمر (افرح، اسعد).

فدلالة النهي في بينتها الأصلية هي نفسها دلالة الأمر الأصلية، من حيث المعنى والدلالة إذ تفيد طلب الكف عن الفعل[4].

إن الجملة التي تضم فعلا سواء كان ماضيا أم مضارعا أم أمرا، هي جملة مفتوحة دلاليا وزمنيا، لأن السياق بقرائنه هو من يحدد جهة الزمن فيها، مبهما كان أم ممتدا، أم محصورا في حيز ضيق، وهي جمل حركية يعمل الفعل فيها على مسايرة المشاعر والخواطر والصور، وتفعيلها بحيوية وتجدد. في حين تكون الجمل الاسمية مناسبة لسياقات الوصف والثبات والانحلال من قيود الزمن، تقريرا لحقيقة أو وصفا لحالة بسكونية وثبات واتزان.

ورغم هذا التباين الواضح بين الجملة الاسمية والفعلية، فإنه لا يوجد قانون صارم يضبط التعامل مع دلالتيهما، فلا يمكن تحديد مواقف وسياقات تستوجب البدء بالاسم دون الفعل، أو العكس، لأن معاني التجدد والاستمرار، أو الثبوت والدوام، ليست مضمونة التحقق دائما، فقد يفيد التعبير الفعلي معاني الثبوت والدوام، كما قد يفيد التعبير الاسمي معاني التجدد والتغير[5]، إضافة إلى أن ميزان الشعر لا تتحكم فيه مثل هذه القواعد الجافة، بقدر ما تدخل عوامل أخرى في توجيهه نابعة من داخل النص وليست مفروضة عليه، وهي التي تضطر

1- السابق، ص312.

2- نفسه، ص448.

3- نفسه، ص484.

4- ينظر: غياث محمد بابو: الجملة الإنشائية بين التركيب النحوي والمفهوم الدلالي(مخطوط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، (دكتوراه)، 2008، 2009، ص372.

5- ينظر:إبراهيم السامرائي: الفعل (زمانه وأبنية)، ص204.

الشاعر إلى اختيار التركيب الملائم وفقا لما يتلاءم مع المضمون النفسي والموسيقي المختار.

2- الجملة الإنشائية:

الإنشاء هو "الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، لأنه لا يخبر بحصول شيء أو عدم حصوله، فيكون له واقع خارجي يطابقه أو لايطابقه، وإنما هو طلب على سبيل الإيجاب، مثل: اجتهد، أو على سبيل السلب، مثل: لا تؤخر عمل اليوم إلى الغد"[1].

وهو ضربان:طلبي، وغير طلبي، فالطلبي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويتجسد بـ (الأمر، والاستفهام، والنداء، والتمني، والنهي...). أما غير الطلبي "فهو كل كلام لا يستدعي مطلوبا للتحقق والإيجاد بعد النطق به"[2]، وأساليبه كثيرة، منها: الشرط، والقسم، والتعجب، والمدح والذم، والرجاء، وصيغ العقود....

والفرق بينهما يكمن في "أن الإنشاء الطلبي يتأخر وجود معناه قليلا أو كثيرا عن وجود لفظه، وبعبارة مختصرة: يسبق التلفظ به الامتثال له، أما الإنشاء غير الطلبي فيتحقق مدلوله بمجرد النطق به"[3].

وسوف تعمد هذه الدراسة إلى تتبع أكثر الأنماط الإنشائية ظهورا في شعر حجازي، والتي يقف في واجهتها الاستفهام والنداء بنسبة تواتر ميزت مجمل شعره.

أ- الاستفهام:

ويسمونه "الاستخبار"، وهو "طلب خبر ما ليس عندك، أي طلب الفهم، ومنهم من فرق بينهما، بأن الاستخبار ما سبق أولا، ولم يفهم حق الفهم، فإذا سألت عنه ثانيا كان استفهاما"[4]

وقد يكون استفهاما حقيقيا يتوجه به المتكلم إلى المخاطب لرجاء إجابة، بوصفه "أسلوب لغوي، قبل كل شيء، وأساسه طلب الفهم، والفهم صورة ذهنية تتعلق بشخص ما أو بشيء

1- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص146.

2- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص125.

3- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، ص149.

4- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ص498.

ما، أو بنسبة، أو بحكم من الأحكام على جهة اليقين أو الظن"[1]. غير أنه في النص الشعري نادرا ما يستقر على مجرد طلب الفهم ورجاء الإجابة، إذ يتجاوز الأسلوب اللغوي إلى الأسلوب البلاغي الإيحائي، الذي يستشف من السياق والقرائن الدالة عليه، و" خروج الاستفهام عن مقتضى الظاهر مجال خصب يجمع بين صيغة السؤال وتلوينه ليؤدي أداء آخر، له صيغته الخاصة، كأن يكون استفهاما ويخرج إلى التعجب أو الاستنكار أو النفي، وهذه فضلة من فضائل الخروج عن مقتضى الظاهر"[2].

ويعد هذا الأسلوب من أكثر الأساليب الإنشائية اللافتة في شعر حجازي، خاصة وأنه يعتمد على الجانب المجازي منه، والذي يعمد فيه إلى "إثارة المسئول، وتركيزه في السؤال الذي سيوجه إليه، والبحث له عن إجابة، ثم تحويل هذه الطاقة إلى الجانب الآخر الذي يقصده السائل من المسئول"[3]

واعتماد الاستفهام، بتلك الصورة اللافتة، جعلت حجازي يوظف أغلب أدواته. وإن كان اعتماده على "هل" و"الهمزة"، قد نال النصيب الأكبر، فإن باقي الأدوات كان لها بروز هي الأخرى وبإيحاءات متفاوتة.

أ- الاستفهام بـ "هل": "هل"هي من أكثر الأدوات دورانا في استفهامات حجازي، خاصة عند ما تكون الأسئلة متتالية ومتراكمة، كما في السياقات التالية:

-هل أنت التي عرفتها

وهل ترى أنا الذي عرفته[4]

-هل يخدع الدم صاحبه؟

هل تكون الدماء التي عشقتك حراما؟[5]

-هل كنت أنت الذي انتظرته المدينة

هل كنت أنت؟[1]

1- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص175.

2- منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام(الكلمة والجملة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3،1997 ، ص359.

3- نفسه، ص359.

4- حجازي: الديوان، ص541.

5- نفسه، ص548.

-هل هو الوحي؟ أم أنه الرأي؟
أم تعطي الخد؟
-هل نغضب الملك؟ أم نتفرق؟[2]

وما نلاحظه في نماذج الاستفهام الأخيرة، هو ظهور أداة التخيير (أم) التي تضع مجموعة من الاحتمالات في خط دلالي واحد، لا يستقر على أحدها، "وجمالية هذا الأسلوب إنما تنبثق من جمالية العلاقات المعنوية بين الكلمات، وقد قامت على التساوي بين ما قبل (أم) وما بعدها، وهي تؤسس سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى رد أو جواب"[3]

ب-الاستفهام بالهمزة: ومن النماذج التي وردت فيها، قول الشاعر:

أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أنباء
أكل الناس فلاحون أغرابه[4]

فهو يمني نفسه بأنه مثل الجميع، يترقب مثلما يترقبون، ويغترب مثلما هم مغتربون. والأكيد أنه إذا كان يتوقع إجابة عن سؤالاته فإنه سيتمناها:- نعم- وليس شيئا آخر، فالاستفهام هنا يفيد التقرير والإخبار. عكس ما نقرأه في قوله:

أنكون شهود المأساة
أأكون أنا آخر أبناء أبي
أأموت بلا ولد[5]

فهو في هذا المقطع لا يرغبها "نعم" وإنما يتمناها "لا" صارخة ومنددة ومستنكرة، فسؤالاته إنما هي استنكار وتخوف وعدم تقبل لما هو كائن.

ج- الاستفهام بأدوات أخرى: يمكن التمثيل لهذه الأدوات بالنماذج التالية من شعره:

*كيف: - فكيف لا أقتل نفسي[6]

1- نفسه، ص555
2- السابق، ص557.
3- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص187.
4- حجازي: الديوان، ص330.
5- نفسه، ص414.
6- نفسه، ص298.

- فكيف أصبحت تسمى يا قمر [1]

*أين: - أين ازدحام الناس

أين اصطناع الزرع[2]

*من:- لا تسألوا: من قاتل المسيح[3]

-من أنت؟ من أنت؟[4]

-من أين أتيت بكل ضحاياك؟[5]

*ما:- ما الذي أوقعني؟[6]

- ما الطود؟[7]

*ماذا:- ماذا أقول يا أميرتي السجينة[8]

- فماذا شربت؟ وماذا رأيت؟[9]

*لماذا؟:- لماذا لم تقولوا يا قاتل المسيح قفي؟[10]

- لماذا رجعنا وأوغلت أنت[11]

*أي؟:- أي خيال جامح قاد الصبي من يده؟[12]

- أينا الجاني؟ وأينا الشهيد؟[13]

1- السابق، ص563.

2- نفسه، ص442.

3- نفسه، ص347..

4- نفسه، ص354.

5- نفسه، ص419.

6- نفسه، ص545.

7- نفسه، ص270.

8- نفسه، ص298.

9- نفسه، ص568.

10- نفسه، ص352.

11- نفسه، ص568.

12- نفسه، ص 213

13- نفسه، ص 262.

***الاستفهام بـ: يا ترى:** يكثر في الاستفهامات التي يسوقها حجازي، استعانته بالعبارة "يا ترى"، بالباء وبدونها، إمعانا في الحيرة والتشكك:

- يا ترى هو الأسى؟ فكيف لا ينزل دمعي؟

يا ترى هي الضغينة؟ فكيف لا أقتل نفسي؟[1]

*الاستفهام بدون أداة: وهنا يكون التنغيم عاملا مهما في توجيه دلالة التركيب جهة الأسلوب الاستفهامي، كما في قوله:

- عيناك أم حقلنا،[2]

- أحبك؟ عيني تقول أحبك،

وكل الرفاق الذين رأوني قالوا.. أحب[3]

إن ولع حجازي بالسؤال نابع من رغبته الملحة استكشاف أغوار كل شيء، بدءا بذاته التي هو دائم البحث عن كينونتها وهويتها، وانتشارا إلى كل ما يحيط بها من شخوص وجمادات ومعالم، بسؤالات متكررة، يكون "الغرض منها في التحليل النهائي، إبراز آلامه الشخصية لتزيده تلك الآلام والشكاوي والحيرة والحرمان والتشرد الذاتي، قدرة على التعبير عن مصالح الجماهير، مستخدما في ذلك عديدا من التعابير، خاصة تلك التعابير ذات الصيغة الفلسفية والفكرية المجردة"[4].

يقول: من أنا حقا؟ هل كان يدري

أنه ألقى سؤالا خطيرا

أنه لو لم أجب، يوشك أن يهزمني[5]

وتتكرر هذه السؤالات مرارا وتكرارا (من أنا؟، من أنت؟، هل أنت التي عرفتها...)، إلحاحا على سؤال الهوية الذي هو "حتمي لا يمكن الهرب من مواجهته وإن أمكن تأجيله"[6].

1- السابق، ص 288.

2- نفسه، ص269.

3- نفسه، ص190.

4- محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط،1984

5- حجازي: الديوان، ص577.

6- حسن طلب: رصاصة زيتون(تأملات حول قصيدة اغتيال)، مجلة، فصول، م15، ع03، ص350.

ورغم ذلك الكم الهائل من الأسئلة في شعره، إلا أن القارئ لا يظفر بإجابات كثيرة من حجازي، الذي " لا يخطط لصياغة أي جواب، ليس لأنه يرى أن الجواب الواحد الجاهز لا وجود له فحسب، بل لأنه يرى أن الجواب هو النهاية التي لا يريد أن يبلغها أبدا"[1] لذا يتوسل دائما(آه ! لا تسألوني جوابا)[2]، ربما لأنه متخوف من الجواب، ومتردد في تصديقه:

أتراني أعلل نفسي بوهم

وأواجه بابك أخشى جواب السؤال[3]

ولعل هذا التخوف، هو الذي يضطره مرات ومرات إلى إجابة نفسه: (أجيب نفسي... لا أحد)[4] فقط لأنه "لا يريد أن يكون مجرد متفرج أو شاهد، ولا يرضى إلا أن يكون في مهب الأسئلة"[5]

ولعل معظم الإجابات الواضحة، هي تلك التي كانت تجري في حوارات بين شخوصه، أو بينه ونفسه، كما في السياق:

ألم تمر من هنا؟

قلت بلى!

هل رأيت ثغرها الجميل يبتسم؟

قلت نعم[6]

غير أنه يعزف عن تقديم الجواب، في سياقات كثيرة، سواء بتأجيله:

قال... أقول والكلام سر؟

قلت تكلم، إنني وحيد

قال: انتظر غدا[7]

أم بالهرب منه:

1- السابق، ص351.

2- حجازي: الديوان، ص555.

3- نفسه، ص337.

4- نفسه، ص369.

5- حسن طلب: رصاصة زيتون: تأملات حول قصيدة اغتيال، ص152.

6- حجازي: الديوان، ص173.

7- نفسه، ص174.

حتى قلت لها: من أنت؟ فرت

دون أن تترك لي حتى اسمها[1]

أم بإقصائه تماما:

قلت هل مرت؟ فلم يدرك وأقصاني عن الجسر[2]

وهو إقصاء يطال جميع عناصر شعره، بما في ذلك الهاتف، حيث:

يظل سلك الهاتف البارد في الليل، ويبدأ الرنين

بلا جواب... مرة ... ومرتين[3]

وهذا العزوف عن الجواب يمضي بنا إلى دائرة مغلقة، تتحول قراءتنا فيها إلى "مواجهة مستمرة، يتقلب فيها أي جواب إن وجد إلى سؤال جديد"[4]، مثل ما يتضح في قوله:

يا ترى هو الأسى؟ فكيف لا ينزل دمعي؟

يا ترى هي الضغينة؟ فكيف لا أقتل نفسي؟

إنها العورة

من أجل ماذا أحمل السيف إذن؟[5]

فالسؤالات الأولى هي تقرير لإجابات متوقعة (أسى، ضغينة عورة)، وهي بإثباتها تتحول إلى سؤالات مخيفة.

وهو في كل مرة يسأل مستغربا، أو مستنكرا، أو ناقما... يعطي مبررا لتساؤلاته:

- من أين جاءك يا مدينتي العفن؟ ← السؤال: دلالة على الاستغراب والاستنكار.

وجهك طاهر طهر المطر[6] ← المبرر

- من أين آتية حبي الوحيد؟ ← السؤال: دلالة على العجز

من أين آتيه؟ ولا يقتضي أية إجابة.

1- السابق، ص571.

2- نفسه، ص573.

3- نفسه، ص356.

4- حسن طلب: رصاصة زيتون. تأملات حول قصيدة اغتيال، ص151.

5- حجازي: الديوان، ص298.

6- نفسه، ص253.

والليل يغلق كل الحدود[1] ⟵ المبرر.

- وكيف تشرق شمسه؟ ⟵ السؤال: دلالة على النفي

ولست على المدينة[2] ⟵ المبرر.

لا يبحث الاستفهام في هذه النماذج " عن إجابة محددة، وإنما يبحث عن تصور ما للمتكلم دون أن يستفسر عن شيء وبهذا يخرج أسلوب الاستفهام إلى أسلوب مجازي لا يطابق في دلالته المجازية الدلالة الحقيقية، فيصبح بمعنى الخبر لا بمعنى الإنشاء"[3].

وقد تعددت الأغراض التي يصبو إليها حجازي بتساؤلاته، من أمر، ونفي، وتعجب، واستغراب، وإنكار، وإخبار، وتحفيز، وتعجيز...، وما إلى ذلك من الدلالات التي يكشف عنها السياق لا الأداة.

*فمن النفي ما جاء في قوله:

-أرأيت إلى ورق غادر شجره ⟵ استفهام حقيقي.

هل يستوطن شجرا آخر؟! ← استفهام مجازي (النفي: لن يستوطن).

-أرأيت إلى امرأة حرة ← استفهام حقيقي.

هل تهوى إلا صاحبها الأول[4]← استفهام مجازي(النفي: لن تهوى).

*ومن التهكم قوله: وكيف يا علامة حمراء

أن توقفي بحر السرور؟[5]

فهو يستصغر شأنها وقدرتها على إحباط الأمل والسرور.

وفي قوله: مالنا وطوسن يا حمار؟[6]. دعمت كلمة (حمار) هذا التهكم والازدراء، وحولت الاستفهام من مجرد سؤال يقتضي إجابة إلى احتقار وسخرية.

*ومن دلالته على العجز، قوله: وكيف لي؟ وقد مضى بلا أثر[7]

1- السابق، ص258.

2- نفسه، ص488.

3- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص183.

4- حجازي: الديوان، ص423.

5- نفسه، ص319.

6- نفسه، ص 152.

7- نفسه، ص303.

فانعدام الأثر سيحول دون إمكانية لقائه أو اللحاق به.

*ومن اللهفة والترقب، قوله: **يسأل بغداد ... متى الثأر؟ متى؟**[1]

وقد دعم التكرار في (متى) إلحاح تلك اللهفة، والرغبة الملحة في الثأر.

*ومن اللوم والعتاب، قوله: **كيف تركته وحيدا يا دمشق؟**[2]

إن الاستفهام لا يعني بالضرورة التوجه بالسؤال وترقب الجواب، بقدر ما هو انزياح تركيبي ودلالي، يترجم ما يؤرق خاطر الشاعر، ويدغدغ انفعالاته، ولا يتأتى فهم هذا الانزياح إلا بتحليله في ضوء السياق النصي العام الذي يتعدى مجرد معرفة الأداة وعناصر الاستفهام (المستفهم والمستفهم عنه)، إلى أسلوب يتحول بموجبه النص إلى لعبة أسئلة بين المبدع والمتلقي؛ فالعمل الأدبي "ليس مجرد إيصال: لكاتبه هدف مسبق يريد أن يحدثه كتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن "يعلمه"، أو ينقل إليه "تأثيرا" فكريا أو سياسيا. والنص الإبداعي، إذن، ليس تلبية أو جوابا، وإنما هو على العكس، دعوة، أو سؤال، وقراءته هي حوار معه، لذلك لابد من أن تكون إبداعية، هي أيضا، وهو بالأحرى، ليس وثيقة بل لقاء بين سؤال وسؤال، لقاء بين المبدع والقارئ"[3].

ب- **أسلوب النداء:**

يشكل النداء ثاني أهم الأساليب الإنشائية ظهورا في شعر حجازي، الذي استغله ليناجي به، ويعاتب، ويلتمس ويدعو، وينفي....

وإذا كان النداء هو "صوت يهتف به المنادى لمن يريد أن يقترب أو يسمع أو يدرك ما لدى المنادى من قول يترجم رغبة، أو يصور شعورا أو يشكل موقفا"[4]، فإنه في النص الشعري خاصة "يسد مسد الجسد حين يعجز عن الوصول إلى المنادى بنفسه، وكأنه يختصر المسافة بين المنادي والمنادى"[5]، وذلك بمد الصوت وإطلاقه بمختلف حروف

1- السابق، ص180.

2- نفسه، ص330.

3- أدونيس: سياسة الشعر، ص60.

4- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، (د. ط، د. ت)، ص10.

5- منير سلطان: إبداع التراكيب في شعر أبي تمام، ص255.

النداء (يا، أيا، آ، وا، أي...) المتبوعة بالمقصود بالنداء (المنادى)، الذي يتنوع بدوره من نداء: علم مفرد إلى نداء نكرة مقصودة إلى نداء نكرة غير مقصودة إلى نداء مضاف أو شبيه بالمضاف.

وقد تعامل حجازي مع مختلف حروف النداء، ومعظم أنواع المنادى*، ما نوع من نداءاته وعدد مستوياتها "من نداء (الآخر) بمختلف مقاصده إلى نداء الأنا بمختلف أغراضه إلى نداء الكائن الحي عاقلا، أو غير عاقل إلى نداء المعنوي (الأمل، الخير، الحب...) قريبا كان أم مستحيلا"[1].

*نادى حجازي المكان بمختلف دلالاته (أرض، شمس، نجم، دمشق، أوراس، مغرب، موطني القديم، بلد العمال، أوراس، إيوان الفرس....)

*ونادى الذوات بمختلف رموزها (أخي، أبي، ولدي، حبيبي، الأخ الجياش، صديقي، ساكن المزة، فقراء، أمي، أميري....)

*ونادى المعنويات والمشاعر (حبي، طعام العمر، غضبة الحزين، أحزان، آهات،)

*ونادى الجمادات والأشياء (أمواج البحر، ينبوع،....).

*ونادى الحيوان (طائر، نسري، هرة، حصاني...)

*ونادى النبات (وردة، حقول، غصن، صبار...)

*ونادى الشهور والأيام والزمن بمختلف نقاطه (أيار، شهر الضحايا، شهر التمني، يوم الجريمة، عيد ميلاد، دنيا، زمن...)

*ونادى أعضاء الجسم (ثدي، عيون، كف، دمع، قلب...)

*ونادى ما ليس باسم (ليت،ويل، كم...)

---

* من نماذج المنادى في شعر حجازي:

– المنادى العلم المفرد: يا أبا جاسم، يا قاهرة...

– النكرة المقصودة: يا أرض، يا شمس...

– النكرة غير المقصودة: يا شعبا، يا رملا...

– المضاف: يا حصن الفلاحين، يا بلد العمال، يا أبناء الوطن...

1– منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص256.

إن توجه الشاعر بالنداء إلى كل الكائنات الحسية والمجردة "يحرص على إحياء الأشياء من حوله وأنسنتها ومخاطبتها وخلق الإحساس الإنساني فيها، فتبكي لأوجاعه، وتحن لحنينه، وتسمع أقداس عواطفه وأنبل اختلاجاته"[1].

وتعد أداة النداء (الياء) في طليعة الأدوات التي استعان بها حجازي في نداءاته، وهي من أكثر الأدوات التي تعامل معها شعراء الحداثة عموما، سواء باعتبار دلالتها على بعد المنادى، أم بتفريغها من هذه الدلالة، وتوسيع دورها للدلالة على القريب أحيانا[2]، وذلك بالاستعانة بياء النسب، وكأنه يعمد إلى مناديه فيقربه إليه، ويسنده لنفسه إطلاقا وتملكا، وتجسيدا لعلاقة الأنا بالآخر (يا فلسطيني، يا حبي، يا طبيبي...).

يقول: يا أصدقائي ... أقبلوا

بابي لكم، قلبي ادخلوه

تزاحموا من حوله فالبرد يأكل الوجوه

يا أصدقائي ما لكم لا تسمعون[3]

تقابل دلالة "ياء النداء" على البعد، الإضافة إلى "ياء المتكلم"، دلالة على القرب والأنس، وهنا يلتقي التنافر والتقارب على صعيد واحد، فإذا كانت "يا" قد وزعت مسافة مكانية بين الذات والموضوع، فإن الإضافة التي تحققت بين (أصدقاء) و(ياء المتكلم) قد صنعت تلاصقا بينهما، وهذا الناتج يمثل على نحو من الأنحاء طبيعة العلاقة بين أفراد المجتمع، وخاصة بين الأفراد العاديين"[4].

ونجد، مثل هذه العلاقة، في قوله: (يا أبي، يا مدينتي، يا حبي، يا وطني...) وفيها تتجسد (مماثلة / مفارقة) تجمع بين البعد وتمني القرب، كناية على الوحدة والقهر الذين يلعق بهما الشاعر ويلات فقده لكل علاقات الدفء والسكينة. على نخو ما يظهر في قوله:

شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي

تتبعني أنى ذهبت

1- محمد أبو حسن: دلالة التراكيب (دراسة بلاغية)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987، ص266.

2- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص427.

3- حجازي: الديوان، ص113.

4- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص427.

تأكل ثوبي، وتعري سوأتي[1]

فمن جهة، ينسب المدينة إليه وينتسب إليها (مدينتي)، ومن جهة أخرى يحس بأنها تبعده عنه بدلالة الياء على البعد (يا)، لذا فهو غير راض عنها، يعاتبها ويتمنى ودها، لكنه كلما حاول التودد إليها، والتأقلم مع شمسها وصحوها، زادته نفورا وإبعادا، وخصته بالألم والقسوة دون غيره (قاسية علي وحدي)، ولذلك جاءت ياء النسب لتترجم شكواه وبثه لحزنه وألمه وقهره في المدينة التي ترفضه، ورغم ذلك يرغبها كرها!!

ومن قبيل هذا التفاعل بين الذات والموضوع، قوله:

يا أيها الإنسان في الريف البعيد

يا من تعاشر أنفسا بكماء لا تنطق

يا من يصم السمع عن كلماتنا[2]

تتوجه صرخة النداء بالحدة نفسها للذات والموضوع على السواء، فالذات واحدة من مفردات الإنسان، وجاء النداء معها ليمثل الصوت والصدى في آن واحد، فكلمة (الإنسان) المعرفة بال الجنسية لاستغراق جميع الأفراد تشمل المنادى الذي يضم جميع الذوات التي من جنسه بما فيها (الأنا) بوصفها إنسان، ويدعم هذا الاستغراق اسم الموصول (من) الذي يشير إلى جميع الذوات العاقلة، وبالتالي فإن النداء في هذا السياق وسيلة لتقريب الذات من الموضوع[3].

لا يتوقف النداء، وكغيره من الأساليب الإنشائية، عند الحدود التعريفية التي يشتمل عليها، بل "هناك توظيف متنوع يحول التركيب اللغوي النحوي والدلالي عن بنيته المباشرة تحويلات إيحائية تستوحى من السياق، وتستخلصها العقول والقرائح من القرائن الدالة عليه"[4]، والتي يتوجه النداء، بموجبها إلى إغراء، أو تعجب، أو تحسر، أو دعاء، أو ترغيب، أو ترهيب، أو تمني، أو ندبة، أو استغاثة... حسب ما يدل عليه السياق النصي العام.

1- حجازي: الديوان، ص297.

2- نفسه، ص120.

3- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص464.

4- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص241.

فالندبة– مثلا– هي مما يلحق بالنداء، وهي تترجم حالات انفعالية حادة تستدعي درجة عالية من التأسف والوله والحسرة، في إطار ما يسمى بـ" الأسلوب الإفصاحي الإنشائي التأثري الانفعالي"[1].وقد وظفها حجازي في النداءات (يا ولداه[2]، وأسفاه[3]، وامعتصماه[4]، واناصراه[5])، وفي جميعها يظهر توجع كبير تمتد به ألف الندبة في (يا، وا) في تعال سرعان ما ينحسر أسفا مع هاء السكت في (اه) التي تحاكي ألما وأنينا، إذ تترجم صوت الألف الممتدة "ما تحس به النفس، وما تحمله من تشيج فاعل، ثم جاء (الألف) في آخر الاسم المندوب ليزيد انطلاقه الشجا ترنما وتأثيرا، فتؤدي زيادته إلى المبالغة في التأثير الناتج– أيضا– عن طبيعته (...)، ويستمر الصوت بالارتفاع إلى أن يستقر ضعفا وسكينة عند (الهاء) في آخر الندبة، لذا يقال لها (هاء) السكت"[6]

يقول حجازي:

وا معتصماه!

وا معتصماه!

يا فارسنا! أدركنا! أدركنا!

الروم أتوا... دخلوا يافا

دخلوا يا معتصمي عمورية

شربوا بشوارعها أنخاب هزيمتنا

كانت تسقي وتغنيهم ... ويلاه!

بنت يا فوية

كانت تسقي وتنادي

وا معتصماه! [7]

1– تمام حسان: اللغة العربية: معناها ومبناها، ص426.

2– حجازي: الديوان، ص144

3– نفسه، ص206.

4– نفسه، ص411.

5– نفسه، ص491.

6– حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص236.

7– حجازي: الديوان، ص420.

السياق كله استنجاد وطلب للعون والإسراع فيه(أدركنا! أدركنا) بأفعال متلاحقة بلا فواصل أو أدوات ربط... وما الحاجة إليها (والروم أتوا ... دخلوا يافا، شربوا نخب الهزيمة...)، وجاءت كلمة (ويلاه) مكافئة للندبة والبكاء والحسرة في (وا معتصماه)، كما كانت نسبة المنادى بياء النسب في (يا معتصمي) ربطا للذات بالموضوع، تقريبا له، وإيذانا بقدومه ولو بعد حين!

وتظهر مثل هذه الدلالات الاستغاثية في أسلوب الاستغاثة الذي وظفه حجازي في موضعين، هما:

قوله: يا للصديق!

يكاد يلعن الطريق[1]

وقوله:

يا لكلمتين لم تقالا[2]

ويقدم هذا النمط الندائي "تنافسا فنيا بديعا في الأسلوب، وتدل على شكل تصوري عقلي لا يقل قدرة على التأثير من الشحنة الانفعالية"[3]

وقد يتوجه بالنداء للدلالة على الدعاء، كما في قوله: أللهُ[4]

أو على التمني، كما في قوله:

يا ليتني يا أصدقائي شمعة في سجنكم

يا ليتني ذكرى تلوح من بعيد

يا ليتني في غزوة من غزواتكم[5]

أو على التهديد والوعيد، كما في قوله:

يا ويلي!يا ويلي!

يا أحزاني!يا قضبان الليل[6]

1- السابق، ص117.

2- نفسه، ص279.

3- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص 261، 262.

4- حجازي: الديوان، ص305.

5- نفسه، ص361.

6- نفسه، ص304.

أو على الالتماس والرجاء، كما في قوله: ارفع يا ولدي أنت سلاح الحق[1]

وعلى النقم والازدراء، كما في السياق:

يا قاهرة!

أيا قبابا متخمات قاعدة

يا كافره[2]

أو على التأمل والاستبشار، كما في قوله:

يا إيوان الفرس تصدع

يا شعب الصحراء تجمع

يا أحزان السنوات العجفاء

يا آهات الأغنيات السوداء

عودي جمرا[3]

إلى غير ذلك من الانزياحات التي يشكل بها حجازي نصه، فيفتحه على آفاق دلالية متنوعة. والملاحظ على أغلب نداءات حجازي مجيئوها في شكل " تدويم متراوح"، كما يسميه صلاح فضل، والذي يعني به "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة الى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية" [4].

ويمكن تعليل ظهور النداء على هذا النحو المكثف في شعر حجازي إلى رغبته في إشراك الآخر معه "حيث يغلب عليه نموذج "أنا وأنت" المدمج في عبارة "معك أيها القارئ"، نخاطب الناس والمدن، والأشياء لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه" [5]. مع ضرورة الإشارة إلى أن ظاهرة التدويم لا تخص النداء وحده وإنما تشمل الاستفهام أيضا، وقد سبق ذكر بعض النماذج التي يعمد فيها الشاعر إلى تكرار مكثف للاستفهامات المتوالية التي تستفز المتلقي، خاصة إذا لم يعثر لها على إجابة.

1- السابق، ص515.

2- نفسه، ص118.

3- نفسه ، ص426.

4- صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، ص211.

5- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص33.

ثانيا- الجملة الشعرية:

استقر هذا المفهوم في الشعر الحر[1]، وكسر ضابط ملاءمة النهاية الشكلية (الكتابية) للنهاية الدلالية، فإذا كان البيت في الشعر العمودي مستقلا بنفسه، ولا يتعلق بالبيت الذي يليه إلا فيما ندر، فإن السطر في الشعر الحر وفي معظم حالاته، يرتبط بالذي يليه أو الذي يسبقه.

وصار الشاعر لا يحفل باستقلاليه الأسطر الشعرية بقدر ما ينتصر لنهاية الدفعات الشعورية الممتدة في نفس واحد مستمر، قد يتجاوز خمسة أسطر أو أكثر[2].

وهذا لا يعني أن الشعر يلغي نظام الجملة النحوية "ولكن الجملة فيه لا يكون لها ذلك الاستقلال الصارم الذي تحظى به في النثر"[3]، لأن الشاعر له حرية تامة في توزيع دواله كيفما شاء، بالفصل بين المتواليات أو خلخلة الترتيب بينها، أو حذف بعضها أو تطويل جمله أو تقصيرها، حسب ما تقتضيه دفعته الشعورية، وليس حسب ما تقتضيه الضوابط النحوية. فقد يأتي بجملة الشرط، ثم يمتد بها لتشمل مجموعة أسطر، ويأتي الجواب متأخرا عنها، وقد يذكر المبتدأ ثم يردفه بمجموعة أوصاف ليعقبها بالخبر متأخرا، وقد يفصل بين الفعل وفاعله أو بين الحال وصاحبها بمجموعة متعلقات... وما إلى ذلك من الانزياحات التي تؤدي إلى طول الجملة وتوزعها على مجموعة أسطر.

ويظهر مثل هذا في قول حجازي:

لو كان فارسي مغامرا، يلوح في الخطر
يأتي إلينا، رافعا في قمة الردى قوائم الحصان
يكر ولا يفر، يقطف الرؤوس كالزهر
ويختفي عند انقشاع الموت في سحب الدخان
لما تغنيت به، لما تحرك اللسان[4]

1- لا يتعلق مفهوم الجملة الشعرية بالشعر الحر فقط، وإنما هو موجود في كل شعر، ولكن ما أحدثه الشعراء المحدثون في نظام الجملة من انزياحات، وفي نظام البيت من كسر لإيقاعيته جعل هذا المفهوم يرتبط بالعلاقة بين السطر والجملة والقافية، رغم امتداده على البنية الدلالية الإيقاعية العامة للقصيدة (ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر).

2- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص94.

3- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص28.

4- حجازي: الديوان، ص302.

حيث تشكل الأسطر (1– 2– 3– 4) جملة الشرط، وجاء السطر الخامس جوابا لها، إذ ذكر الفارس ثم تلته مجموعة من الأوصاف التي أطالت الجملة وامتدت بها أربعة أسطر رغم أنها جملة واحدة (مغامري، يلوح في الخطر، يرفع قوائم الحصان في الردى، يكر لا يفر، يقطف الرؤوس، يختفي عند انقشاع الموت)، ثم جاء بالجواب (لما تغنيت به، لما تحرك اللسان).

فأسلوب الشرط هنا، يتألف من: أداة الشرط (لو) + جملة الشرط +(مجموعة أوصاف)+ جملة جواب الشرط.

وكانت طريقة توظيفها نحويا هو الذي ميزها شعريا؛ "فالجملة الشعرية هي التي وضع ضوابطها النحاة، وحين وظفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب دفقتهم الشعرية"[1] التي لا ترتبط بالضرورة بالقافية وكونها قفل الجملة والبيت.

ومثل هذه المرونة نجدها، في قول حجازي:

أسأل نفسي، عندما أصحو على ظلي

وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على صدر الجدار

هل انتهى زماننا

كنت أظنه ابتدا[2]

حيث جاء نص السؤال متأخرا عن فعل السؤال:

أسأل نفسي |_____| هل انتهى زماننا

والقراءة الصحيحة لهذا المقطع هي بعدم الفصل بين الأحوال وصاحبها، حيث إن الأسطر (2، 3) ليست مستقلة عن السطر (1)، وإنما تقرأ ممتدة على نفس واحد.

ومثل هذه التراكيب يجب أن تراعى فيها السياقات الاتصالية للدوال التركيبية التي يرتبط فيها المعنى ارتباطا وثيقا بطريقة الوصل والفصل بين المتواليات التركيبية في السياق النصي، وتكون الوقفة في النهاية تابعة لتمام الكلام معنى ومبنى، ومتوافقة مع استنفاذ الدفقة الشعرية والشعورية.

1– منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص173.

2– حجازي: الديوان، ص279.

إن الوقفة الدلالية ليست مرتبطة بالوقفة العروضية، واستيفاؤها متوقف على القراءة الصحيحة النموذجية، وذلك باستيعاب الدلالة التي يتبلور فيها المعنى ذهنيا قبل التلفظ به نطقا. وشعر حجازي يعج بمثل هذه السياقات التي يرتبط فيها العنصر الأخير من السطر، بأول عنصر من السطر الذي يليه، ارتباطا لا فكاك من تحقيقه، حتى لو طالت الجملة واستغرقت مقطعا بأكمله، على نحو ما نقرأه في قوله:

في الماضي كان الله
يظهر لي حين تغيب الشمس
في هيئة بستاني
يتجول في الأفق الوردي
ويرش الماء على الدنيا الخضراء[1]

حيث يتعلق الفعل (يظهر) بالفاعل المقدم (الله)، ولا يمكن قراءة السطرين مستقلين لأن ذلك سيبتر الدلالة. والشأن نفسه بالنسبة للفعل (يتجول) الذي يرتبط بالفاعل المقدم (بستاني)، وهنا يستمر النفس إلى حين استفاء الجملة الشعرية ككل.

لقد قام الشعر الحر بكسر القالب الوزني، ولم يعد يشترط امتلاءه ولا "استقلالية السطر الشعري، بل يشترط تماسك البنية الكلية للنص الشعري ووحدتها عبر تلاحم السطور التي تشد أحدها إلى الآخر"[2]. ففي قوله:

كان الحنين مدى عذب، وكان لنا
من وجهها كوكب في الليل سيار
هذا دخان القرى مازال يتبعنا
وملء أحلامنا زرع، وأجنحة[3]

نستشعر تطابقا بين الوحدة العروضية والوحدة النحوية تأكيدا على تكرار النغم والمساواة بين الأسطر التي يمكن إعادة كتابتها على النحو التقليدي:

كان الحنين مدى عذبا وكان من وجهه كوكب في الليل سيار

1- السابق، ص545.
2- حسن ناظم: البنى الأسلوبية: ، ص185.
3- حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنـــــا زرع وأجنحة

يتكون هذا السياق من" وحدتين عروضيتين مركبتين، وكل وحدة متطابقة في حدودها العروضية والنحوية، مما يخلق تكرارا نغميا يؤكد طابعا إنشاديا يبرزه التوزيع الإيقاعي المشتق في مسافاته لأصوات المد"[1].

وهذا الكسر للقالب الوزني، جعل طول الأسطر الشعرية غير ثابت على عدد معين من التفعيلات، كما فتح الباب للجملة الشعرية لتتحرك بحرية وطلاقة متجاوزة السطر الشعري أحيانا ومكتفية به أحيانا، ومحتواة فيه أحيانا أخرى.

وقد اختلفت جمل حجازي الشعرية بين القصر والطول والتوسط، فأحيانا تتوازى الجملة الشعرية مع السطر الشعري، وتكون الوقفة معهما قيمة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه، بحيث يستقل كل سطر بجملة، على نحو ما نقرأه في قصيدة "رقص"[2] التي تتفاعل فيها مجموعة من الأفعال الحركية المستقلة، التي يخيل للقارئ أحيانا أن لديه إمكانية لتغيير مواقعها بأسطرها:

أدخل في أحبولة الأوتار

ألبس جلد الحية

أرقص في الأقراط والقلائد

أرقص في السيقان والسواعد

أرقص في تأرجح الثمار

في الجسد المصلوب في العشية

أسقط في العينين والأصابع

أسقط في الدوار

فكل سطر هو جملة قصيرة مستقلة، "وتلزم القراءة الشعرية لقصائد هذا النوع أن يقرأ كل بيت وحده، ولو وصلت بيتا بآخر لانكسر الوزن"[3].

ومثل هذه الاستقلالية للسطر الشعري، نقرأها، أيضا في قوله:

إنهم ينشئون مدائن فوق الهزيمة

1- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص177.

2- حجازي: الديوان، ص498.

3- حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص197

إنهم يعدون بأزمنة من خراب ويأس
فانتبه!
قد شربت كثيرا، وأدمنت طول السهر
وتراوح على العتبات كما علمتنا الليال
نلتقي مزمعين السهر
نأخذ عدتنا من عقار،
ونلبس أقنعة، ونحوم على اللحظات الحميمة
ونصير كأن وصلنا
فننهار فوق التماثيل نلثمها
ونمزق أوجهنا توبة وندامة
ثم يدركنا عقلنا بعد حين
ونعود إلى أهلنا،
فلماذا شربت الشراب نقيا، وماذا رأيت؟
ولماذا رجعنا، وأوغلت أنت؟[1]

حيث تستقل كل جملة بسطر يوازي كثافتها التنبيهية التي أومأ إليها فعل الأمر:انتبه، الذي انفرد بدوره بمساحة كتابية تشير إلى سرعة الانتقال من صورة إلى أخرى ، نتيجة تسارع ظهور الأفعال في زخم شعوري يستقل لكل فعل بسطر.

إن الجمل التي تحمل شحنة دلالية معينة تكون مكثفة وقصيرة[2]، قد تصل بالسطر إلى كلمة واحدة، على نحو ما رأيناه في السياق السابق(انتبه)، وما يدلنا عليه السياق التالي:

الكلمة طير
عصفور حر
أربعة حروف صادقة النبرة
حاء
راء
ياء

1- حجازي: الديوان، ص585، 586.
2- ينظر: حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص203.

هاء

تشعل ثورة[1]

إذا كان حجازي يعتمد في بعض السياقات، أسطرا قصيرة بجمل قصيرة متوافقة مع القافية في خاتمة كل سطر. فإنه، في مواضع كثيرة من شعره، يجعل القافية مجرد قفل إيقاعي للبيت سرعان ما يتحول إلى جزء من جملة طويلة، على نحو ما نقرأه في قوله:

يا صاحبي قفا!
فالشمس قد رجعت،
ولم تعد بغد
كل المقاهي انتظار، ساء ما فعلت ← ساء مافعلت بنا السنون
بنا السنون التي تمضي،
نحن على موائد في الزوايا، ← نحن ضارعين
ضارعين إلى شمس تخللت البلور واهنة
ولامست جلدنا المعتل، وانحسرت ← وانحسرت عنا
عنا إلى جارنا
فما نعمنا، ولم ينعم بها الجار
وما الذي تنفع الذكرى إذا نكأت ← نكأت في القلب حتى نعود
في القلب جرحا، علمنا لا دواء له
حتى نعود
وما يبدو أن اقتربت ← اقتربت أيام عودتنا
أيام عودتنا، والجرح ثغار
يا صاحبي!
أحقا أنها وسعت ← وسعت أعداءها
أعداءها
وجفت أبناءها الدار؟
لو أنها حوصرت حتى النهاية
حتى الموت، لو سحبت ← سحبت علي مفاتنها

1- السابق، ص454.

على مفاتنها ظلالة من مياه النيل

لوسقتها الريح فانطمرت ← فانطمرت في الرمل

في الرمل، واندلعت

من كل وردة جرح[1] ← واندلعت من كل وردة

يظهر التضمين[2] بصورة جلية في هذا المقطع ، وهو لا يعد عيبا في القصيدة الحرة "بسبب أن القافية غير ملتزمة، وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها في شعر البيت، فالقافية هنا تقطع الجملة نحويا لحساب التقطيع العروضي"[3]، الذي تتناسب فيه الكلمات (رجعت، فعلت، انحسرت، نكأت، اقتربت، وسعت، سجت، انطمرت، اندلعت) بتكرار قافية التاء الداخلية في كل مرة والتي تجعل الجملة طويلة ومستمرة، يتجاوز طولها أحيان الثلاثة أسطر، كما في (وما الذي تنفع الذكرى إذ انكأت في القلب جرحا علمنا لا دواء له حتى نعود...).

وتظهر هذه الضرورة الإيقاعية التي تفصل بين صيغتين أصلهما التتالي، في مثل قوله:

- ما الذي أبقت لنا الأيام حتى نتجلد
وكلانا يخبر الآخر أن الحب مات
- أي ساعات سرور،
نستعيد ذكراها فنصعد
لرياح اليأس والذل التي هبت علينا
في هدوء الكلمات
- فجأة صرنا عجوزين، دخلنا في طريق ضيقة
- وتجاوزنا بلا قصد، وسرنا،
خطوات، بعدها يصبح كل وحده في الطرقات
- فجأة، صرنا عدوين تعيسين، ظهرنا
كعبيد الزمن الغابر، صلينا... وجئنا

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

2- يرى جون كوين أن" التضمين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع الى ان يذيب كل مقطع في الذي يليه". بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص108.

3- حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص144.

لنلاقي حتفنا في الحلقة[1]

إن جملة من قبيل: " فنصمد لرياح اليأس والذل التي هبت علينا في هدوء الكلمات" هي جملة واحدة، ولكنها موزعة كتابيا على ثلاثة أسطر توزيعا استدعته المجانسة الإيقاعية بين (تتجلد) و(نصمد) من جهة، وبين (كلمات، طرقات) من جهة ثانية. وربما يوهم الوقف على "سرنا" بأن "السير استمر طويلا ويظل هذا الوهم ماثلا في الذهن مدة السكتة التي تكون بين سطر وآخر، فتأتي كلمة "خطوات" بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفاجئ القارئ بأن السير لم يكن إلا خطوات بعدها يصبح كل وحده"[2]. وكان من الممكن بحثا عن الموافقة الإيقاعية أن يجعل الشاعر كلمة خطوات في نهاية السطر الأول لتتوافق مع كلمة طرقات في السطر الذي يليها:

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا خطوات

بعدها يصبح كل وحده في الطرقات

ولكنه كسر هذا التماثل في عدد التفعيلات وفي تجاور القوافي، وفر من إغرائهما الإيقاعي عن طريق الثغرة التي فتحها في جدار الجملة، على عكس مثوله لهما في وقوفه على ظهرنا في السطر الأول؛ فإذا كان البيتان السابقان قد فرا من التماثل والتجاور على حساب الجملة فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاورا على حساب الجملة أيضا[3].

إن الشاعر حر في جمله وإيقاعاته، فأحيانا يكسر الإيقاع لحساب الجملة ، وأحيانا أخرى يلجأ إليه بسببها طولا أو قصرا "ويرجع تفاوت البنى التركيبية، بساطة وتعددا، إلى كون الشاعر يميل في مواضع من القصيدة إلى الاقتصاد في نظمه، فتأتي جمله الشعرية موجزة ومختزلة، وتكون دفعاته الشعرية مركزة وملخصة وتتميز بناه بالقصر والكثافة فكرا وشعورا، وقد يجنح في مواضع أخرى إلى الإطالة، فيسمح لمكنوناته بالطفو على سطح وحدات القصيدة فتتداعى أفكاره، وتترابط جمله بأكثر من وسيلة، وتتسم بناه بالتنوع والتفرغ ودلالاته بالتعدد والتشعب"[4].

1- حجازي: الديوان، ص322.

2- حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص145.

3- ينظر: نفسه، ص145 وما بعدها.

4- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص22.

غير أن هذا التعدد والتشعب لا يجعل لطول الجملة أو قصرها تأثيرا على دلالتها، فالجملة مهما طالت أو قصرت تكون ذات معنى دلالي واحد، مثلما يؤكده عبد القاهر الجرجاني في قوله: "إذا قلت: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم على مفهوم واحد هو معنى واحد لا عدة معان كما يتوهمه الناس"[1] . ويبقى "هم الجملة الشعرية أن تحافظ على إتمام الصورة التي رسمها الشاعر مهما تعددت الأبيات"[2]

والأمر في النهاية مرتبط بقدرة الشاعر على الإفصاح والبيان "فقد يأتي بأكثر من جملة في البيت الواحد، وقد يكون البيت بعض جملة وهنا يكون للوقف على القافية دلالته التي ينبغي التنبه إليها لأنه وقف مقصود قبل بلوغ الجملة تمامها، ويفسر ذلك كله في إطار القصيدة كلها بوصفها نصا واحدا بين أجزائه تفاعل وتأثير متبادل"[3]، استنادا إلى العلائق الموجودة بين دوالها ومدلولاتها.

1- دلائل الإعجاز، ص268.

2- منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام: ص174.

3- حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر، ص218.

ثالثا- الانزياح التركيبي:

تتميز إبداعية العمل الأدبي، الشعري، على وجه الخصوص، بقدرته على كسر أفق التوقع، باللعب على النظام اللغوي لمباغتة إدراك المتلقي، الذي يعد أهم عنصر في تفعيل هذه الإبداعية "ما دام هذا الأخير (المتلقي) يقبل على الأثر الأدبي إذا بلغ درجة فنية راقية، تجعله يقع في نفسه موقع الاستحسان والقبول الفنيين، فيتمتع به، ويصغي إلى محمولته الدلالية، وينجذب نحو سحره الظاهر في إطار لغة فنية راقية تسمو عن التواصلية النفعية إلى التأثير الجمالي وتاليا إلى الإبداع والفن" [1]

ويتأتى هذا السمو عن التواصلية بـ "قدرة المبدع على انتهاك واختراق المألوف، سواء كان هذا الاختراق صوتيا، أم صرفيا، أم نحويا، أم معجميا أم دلاليا، ومن ثم يحقق النص انزياحا بالنسبة إلى معيار متواضع عليه"[2]. والانزياح هو "نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة، بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي"[3].

ولئن اختلفت مصطلحات الدارسين حول مفهوم الخروج عن النظام اللغوي المألوف، فإنها تتفق على أن هذا التجاوز يعود "أولا إلى عبقرية اللغة التي تسمح بالابتعاد عن الاستعمال العادي، وإلى عبقرية الأديب ثانيا، الذي يمتلك القدرة على خرق هذه القوانين محققا بذلك اللذة الشعرية"[4].

ويشمل الانزياح التركيبي مظاهر تركيبة متعددة، لعل أهمها: خلخلة الترتيب (التقديم والتأخير)، وتجاوز بعض عناصره (الحذف) أو الفصل بينها (الاعتراض)....

واعتماد هذا النمط من الأسلوب لا يعني أن الشاعر "يسير باللغة نحو التدمير والفناء أو العبثية، بل على العكس يشحنها بطاقة دلالية متجددة وفعالية مستمرة، ويخلق إمكانات تعبيرية جديدة، تحمي هذه اللغة من الجمود والتقوقع ثم الفناء"[5]، وهو من أهم مظاهر التعرف على قدرة الشاعر في التفاعل مع الإمكانات اللغوية وتطويعها لخدمة أغراضه.

1- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، ص71.

2-صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص65.

3- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، (دراسة في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، (د. ط، د. ت)، ص139.

4- صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ، ص13.

5- نفسه، ص43.

وهذه الأهمية جعلت بعض الدارسين يعتبرون الانزياح هو الأسلوب ذاته.

واستنادا إلى هذا كله ستحاول الدراسة تتبع أهم الانزياحات التركيبية الجارية على أسلوب حجازي، والتي تعمل – بدون شك– على إضفاء إيحاءات جديدة ودلالات أرحب، تحفز القارئ للإقبال عليها شغفا دونما ملل أو تذمر.

أ– التقديم والتأخير:

يعد "التقديم والتأخير" من أهم الظواهر التركيبية التي يجب على الباحث تتبعها في النص، لما يعطيه من قراءات تأويلية واتساع للرؤية الشعرية.

وهذه الظاهرة هي جنوح إلى التركيب اللغوي المراوغ للنص الشعري الذي يتيح "وجوها عدة للتلقي تسهم في تعدد دلالات النص، وتفجير إمكاناته"[1]. وهي مبحث أسلوبي على مستوى التركيب، " فهناك من التراكيب ما هو ذو ترتيب مبسط يطرق الذهن كثيرا، ولكن مجرد المخالفة، كما يقول قندريس، يشير إلى قصدها، ذلك القصد هو إبراز كلمة من الكلمات أو تركيب على هيئة مخصوصة لالتفات السامع إليها، وتلك خاصية أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها"[2]؛ كونها تحدث صياغة مربكة[3]، تزلزل المعنى جماليا وفنيا.

و"مع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرتب المحفوظة التي يمثل الخروج عليها نوعا من (الانتهاك) لما هو مألوف، أو نوعا من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال موضع اللفظة في التركيب، وكثيرا ما يكون المعنى محكوما بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف، يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي، إلى طابعها الإبداعي"[4].

وإذا كان اهتمام النحويين بالتقديم والتأخير يشمل فقط ما يجوز في ترتيب الجمل من تقديم، وما لا يجوز، فإن البلاغيين اهتموا به " ليكشفوا عن قيمته الدلالية والجمالية في العمل، لأنه يؤدي هدفا بلاغيا مقصودا تثرى به الدلالة، كما أن الكلمات التي تكون مختلفة

1– أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص139.

2– محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري ، ص16.

3– ينظر: أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص139.

4– محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص161– 162.

الترتيب يكون لها معنى مختلف، وولها تأثيرات مختلفة على المتلقي (القارئ/ السامع)" [1]. وإذا كان " النحاة يهتمون بمسألة الرتبة باعتبارها ممثلة لمثالية الأداء في التركيب المألوف، فإن البلاغيين في مباحثهم لا يهتمون بهذه الرتب إلا بالمقدار الذي يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيته، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية، تكشف عملية التخاطب: كتشويق السامع، أو للتفاؤل، أو للتلذذ"[2].

ولعل هذا الإدراك لقيمة التقديم والتأخير، هو الذي جعل عبد القاهر الجرجاني في طليعة اللغويين الذين تصوروا السحر الذي يحدثه التقديم في الصياغة، والذي يتجاوز مجرد عنصر العناية والاهتمام الذي قال به البلاغيون قبله، إذ "وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، ولم كان أهم، ولتخيلهم ذلك، فقد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهونوا الخطب فيه، حتى إنك ترى أكثر مم يرى تتبعه والنظر فيه ضربا من التكلف، ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه"[3].

وعلل لذلك الأثر والقيمة بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إل لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[4].

وقد شاع هذا النمط التركيبي بصورة كبيرة في شعر "حجازي" وتعددت أنماطه، من تقديم للفاعل على الفعل، وللخبر على المبتدأ، وللجار والمجرور عليهما، وللمفعول به على الفعل والفاعل... إلى غير ذلك من الأنماط التي تؤثر في التركيب دلاليا وتوجهه إلى قراءات تأويلية تغني النص وتثريه..

1- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص130.

2- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص272.

3- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص108.

4- نفسه، ص106.

1- تقديم الفعل على الفاعل:

يقر الدرس النحوي عموما أن الفعل هو العامل في رفع الفاعل لكنه وقف إزاء رتبة الاثنين موقفين:[1].

الموقف الأول يرى بأن هذا العامل يجب أن يتقدم في جميع الأحوال، فإن حدث وتأخر، فإن معموله (الفاعل) يكون مرفوعا بفعل محذوف مقدر، يفسره الفعل المذكور، فإذا قلنا (زيد جاء)، فالأصل أن (زيد) لم يتقدم على (جاء)، وإنما هو مرفوع بفعل مقدر محذوف، تقديره: أتى، أو أقبل.... وهو تأويل معياري تأويلي يعقد الجملة رغم بساطتها.

أما الموقف الثاني فوصفي ينظر إلى الجملة على بساطتها، إذ يرى أن الفاعل إذا تقدم على الفعل، يرفع بما عاد إليه من الفعل المؤخر من غير تقدير فعل آخر.

وهذا هو التفسير الذي يقره الواقع اللغوي الذي يؤكد تقدم الفاعل لأغراض بلاغية يحددها السياق العام للصياغة، "فجملة: " زيد يكرم ضيفه" جملة فعلية، ترتيبها الطبيعي المألوف: "يكرم زيد ضيفه"، لكن "زيد" خص بشيء من الاهتمام فقدم لا على أنه مبتدأ، بل على أنه فاعل، لأن تحويله من كونه فاعلا إلى كونه مبتدأ يذهب بما طرأ عليه من معنى، وهو تخصيصه ومنحه الاهتمام"[2].

وهو عين ما ستنتهجه هذه الدراسة في فهم الأغراض التي أرادها الشاعر في تقديمه للفاعل على الفعل. فلقد ظهر هذا التقديم في سياقات كثيرة، منها ما جاء في قوله:

الليل ساقني بلا قصد هنا
وجدت هذا الكهف[3]

فتقديم الفاعل (الليل) ليس تقديما على سبيل خلخلة التركيب أو العناية فقط، وإنما يتعداه إلى التبرير والتبعية، فهو لم يقصد الكهف عن دراية، وإنما وجد نفسه هناك لأن الليل (الفاعل) قاده إليه، ولذا قدم على سبيل أنه بؤرة التحول الذي ستتخذه القصيدة فيما بعد.

1- ينظر. المبرد: المقتضب، ج4، ص 123. وابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، دار الفكر، القاهرة (د.ت)، ج2، ص 612.

2- ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي: نقد وتوجيه، دار الرائد العربي. بيروت، ط2، 1986، ص168.

3- حجازي: الديوان، ص275.

وقد ظهر هذا التقديم في سياقات كثيرة، منها ما جاء في قوله:

الموت ليس أن توارى في الثرى

ولا الحياة أن تسير فوقه

الزرع يبدأ الحياة في الثرى

ويبدأ الموت إذا ما شقه[1]

يجسد التقديم في هذا المقطع، ازدواجية الكينونة، التي تتجاوز مجرد التواجد فوق الثرى أو تحته إلى مجال أرحب تتناغم فيه حياة أخرى بمعالم جديدة.

ويرى بعض النقاد أن الاستعانة بهذا النمط من التقديم يجسد ميل الشاعر إلى التعبير بالتضاد بصفة تمكنه من التعبير عن شهوة التغيير، من خلال الإغراق في الحالة المضادة التي يمثلها الاسم[2]؛ فسكونية (الموت) عدلت بدينامية الفعل الذي يتضمن معاني التجدد والولادة من جديد، وهذا يكثف من فعاليته وتأثيره الإيجابي في السياق.

ومن القصائد التي تجسد هذا النمط من التقديم قصيدة " تقاطعات" التي اعتمدته بصورة كاملة في جميع أسطرها:

مطر كخيط الغزل

يقطعني و أقطعه

وشوارع تنصب في جسدي

وأعبرها!

ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به

يفرقه ويجمعه

ويكون نهر يقتفي أثري

وريح مثقل بالغيم والأصداء

يدفعني وأدفعه

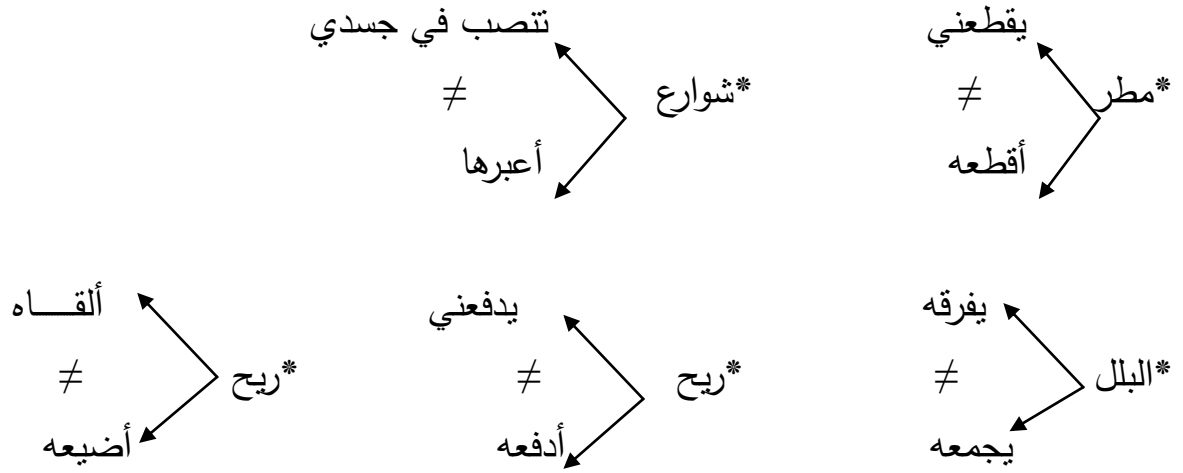
ويكون أني حين ألقاه... أضيعه

1- السابق، ص184.

2- ينظر: آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص115.

إن اعتماد القصيدة على التضاد القائم بين الأفعال (يقطعني ≠ اقطعه، تنصب≠ أعبرها، يفرقه ≠ يجمعه، يدفعني ≠ أدفعه، ألقاه ≠ أضيعه)، أبطأ ظهور هذه الأفعال، لتلتقي معا في مفارقة عنيفة، تنبيء عن صراع ضدين غير قابلين للتوافق والمصالحة[1].

وهذه الضدية هي التي جمعت الأفعال في ثنائية تقابلية، استوجب تأخرها عن أسمائها:



ومن سياقات تقديم الفاعل على الفعل، ما جاء في قصيدة "تعليق على منظر طبيعي"[2] التي توالي فيها هذا التقديم، في السياقات التالية:

شمس تسقط في أفق شتوي

والغيم رصاصي

تنفذ منه حزم الأضواء

وأنا طفل ريفي

يدهمني الليل

بوابة نور

تقضي لزمان أسطوري

كفه خضبت بالحناء

طاووس يصعد في الجوزاء

[1]– ينظر: محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2008، ص142.

2– حجازي: الديوان، ص543.

وقد أشار "الجرجاني" إلى بلاغة هذا التقديم، في قوله: " وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بغتة، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام والتأكيد والإحكام"[1]

يقول حجازي في قصيدة: "الجسد" [2]

سماء شباكي غير مقمرة
والجسد الجميل نام
وثم ضوء شاحب
يغسل جو الحجرة
يشع من أشيائها المنثرة
حتى لتبدو قطعا من الغمام
على سماء عكره
والنسمات ابتدأت
تمسح عرى الشجرة
والجسد الجميل نام
تهدجت أنفاسه تحت يدي
صاعدة، منحدرة
وانبسطت أعضاؤه
لينة منكسرة
وبانت العظام

ورد التقديم في أكثر من موضع: (الجسد ← نام – ضوء ← يغسل – ضوء ← يشع – النسمات ← ابتدأت – الجسد ← تهدجت أنفاسه – الجسد ← انبسطت أعضاؤه). ولعل الذي يميز التقديم في هذه المقطوعة، إضافة إلى ما ذكر سابقا، هو توقيعه الموسيقي، ومجانسته للقوافي بين: (نام، عظام) من جهة، و(حجرة، منثرة، عكرة، شجرة، منحدرة، منكسرة) من جهة ثانية. فلو أوقعنا خلخلة في الترتيب الذي وضعه، لوقعت خلخلة في الإيقاع الخارجي.

1– الجرجاني: الدلائل، ص132.

2– حجازي: الديوان، ص507.

وشبيه بهذه الضرورة الإيقاعية، ما نقرأه في قوله:

حبيبي من الريف جاء

كما جئت يوما حبيبي جاء[1]

وتقديم مفردة (حبيبي) في السطرين، نابعة من ميل حجازي الدائم إلى تقديم الفاعل القريب منه، أو الذي تربطه علاقة مميزة به، وهي علاقة تجعله دائما في طليعة حسه الشعوري والشعري. و"من ههنا قالوا: إن الشيء إذا أضمر ثم فسر، كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدمة/ إضمار"[2]. ومن نماذجه، قوله:

- محمد أذكره طفلا غضبان جميلا[3]
- أصدقائي! رأوا مرة في يدي[4]
- الله توج البكاء بالبكاء[5]
- أبو حنون، يهجر البيت، وينسى الولد[6]

وإذا كان حجازي يؤثر تقديم الآخر والتنبيه إليه، فإنه أكثر إيثارا لتقديم نفسه، متفاخرا أو متباهيا، أو ملتمسا أو ناقما، كما في قوله:

- وأنا أمسك في جلدي من ملمسها

ما تترك الأيام للعاشق[7]

- وأنا أطوي بلاد الله

لا أملك إلا وردة حمراء[8]

- وأنا ألهث إعياء وأذوي وأضيع[9]

فتكرار الضمير أنا فاعلا مقدما يفعل ذاتية الحدث ويخصصها في الضمير المقدم.

1- السابق، ص192.

2- الجرجاني: الدلائل، ص132.

3- حجازي: الديوان، ص514.

4- نفسه، ص334.

5- نفسه، ص538.

6- نفسه ص350.

7- نفسه، ص572

8- نفسه، ص572

9- نفسه، ص573.

2- تقديم الخبر على المبتدأ:

يدعم هذا النمط من التقديم إيحائية الجملة، ويحرك ردة فعل المتلقي قبل المضي في فعل القراءة، خاصة إذا كان الخبر المقدم فيه شحنة انفعالية حادة، من قبيل:

جريح أنت في الليل وحيد[1]- عار أنا[2] - كان وداعا باهتا،وداعنا.[3]

فالأخبار المتصدرة للصياغة (جريح، عار، وداع باهت) توقع للمتلقي نوعا من الصدمة، تحدثها كثافة الخبر الذي يسرع فاعلية استجابته للخطاب نتيجة حصوله على بؤرة الصورة والدلالة. وجاء تقديمه كفيلا بإشراك القارئ في تتبعها، وتخصيصا للمعنى في المبتدأ المذكور.

وفي ذلك يقول العلوي: "تقديم خبر المبتدأ عليه في نحو قولك: قائم زيد، في: زيد قائم، فإنك إذا أخرت الخبر فليس فيه إلا الإخبار بأن زيدا قائم لا غير من غير تعرض لمعنى من المعاني البليغة بخلاف ما إذا قدمته وقلت: قائم زيد، فإنك تفيد بتقديمه أنه مختص بهذه الصفة من بين سائر صفاته من الأكل، والضحك، وغيرها أن تفيد تخصيصه بالقيام دون غيره من سائر أمثاله"[4].

3- تقديم المفعول به:

تتجاوز الصياغة المربكة في ترتيب عناصر الجملة الفعلية مجرد زعزعة رتبة الفعل والفاعل، إلى تغيير موقع العنصر الثالث فيها (المفعول به) والذي رغم اعتباره فضلة، فإنه يحدث سياقا إيحائيا مغايرا لمجرد تنقله من مكانه الأصلي سواء بتقدمه على الفعل، أو على الفاعل، أو عليهما معا.

يقول ابن جني مؤكدا مدى تأثير هذا التقديم في التركيب والدلالة: "ينبغي أن يعلم ما أذكره هنا، وذلك أن أصل وضع المفعول به أن يكون فضلة، وبعد الفاعل، كضرب زيد عمرا، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفعل الناصبة، فقالوا: عمرا ضرب زيد، فإن تظاهرت العناية به، قدموه على أنه رب الجملة، وتجاوزا به حد كونه فضلة، ثم زادوه على

1- السابق، ص286.

2- نفسه، ص300.

3- نفسه، ص382.

4- العلوي: الطراز ج2، ص38.

هذه الرتبة، فقالوا: عمرا ضرب زيد، فحذفوا ضميره ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره، رغبة به عن صورة الفضلة، وتحاميا لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة"[1]

ومن نماذج هذا التقديم، ما جاء في قوله حجازي:

كي لا يحب الموت إنسان على هذا الوجود[2]

وقد دعم الشاعر صورته بتقديم مفردة (الموت) معرفة، وتأخير الفاعل (إنسان) نكرة مطلقة، تأكيدا على فاعلية النفي بـ (لا)، وترسيخا لفكرة أن الموت هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان من يأس. ومن سياق ذلك، قوله:

ندى ثراي دمع بغداد، فعاد الانتظار[3]

والتقديم هنا له فاعلية إيجابية تقفز بالذات من هوة اليأس إلى قمة الأمل والانتظار والترقب، فبؤرة المعنى في الصياغة السابقة هي "عودة الحياة للثرى"، وبذلك يصبح للمفعول به "ثرى" قيمة دلالية كبرى تتجاوز اعتباره مجرد فضلة يمكن الاستغناء عنها.

ومن نماذج تقديمه، قول حجازي في قصيدة "مذبحة القلعة"[4]

وطلول ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

والذي نلاحظه في هذا المقطع هو مواءمة المفردة (دمن) للفاعل المؤخر (أيدي الزمن)، وبذلك كان تقديم المفعول به (أنسابها) ملائما لهذه الموافقة الإيقاعية، التي ستسقط إذا لم تحدث تلك الزعزعة في ترتيب المتواليات. ومثل هذه الضرورة الإيقاعية نجدها في قوله:

في شرفة المدرسة التي اختفى ضجيجها

وأقفرت ساحتها

ورصعت أشجارها الخضر طيورها البواغم!

كأن صوتا ما ينادي!

1- ابن جني: المحتسب، تحقيق: علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ج1، ص65، 66.

2- حجازي: الديوان، ص121.

3- نفسه، ص183.

4- نفسه، ص153.

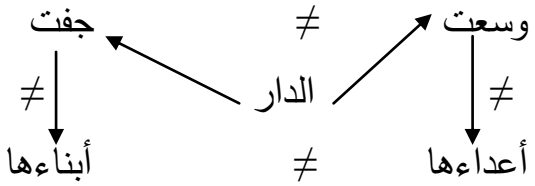
فنغيب نحن لحظة وتشرق العوالم[1]

حيث يتكرر التجانس الإيقاعي بالميم بوزن(مفاعل) في كل من (بواغم، معالم)، وهو التجانس نفسه المتكرر على طول القصيدة، في المفردات (حمائم، براعم، جواثم، سلالم، مواسم، بهائم، مآتم).

ويتدعم هذا التجانس الإيقاعي مرة أخرى، وبإبداعية أكبر في قوله:

يا صاحبي!
أحقا أنها وسعت
أعداءها
وجفت أبناءها
الدار[2]

فقد أخر الفاعل (الدار) على مفعولين به اثنين هما: أعداءها للفعل وسعت، وأبناءها للفعل جفت، ولا يخفى ما لهذا التقديم والتأخير من إيحاء وتركيز، فعبارة وسعت الدار تستدعي في العادة أبناءها، كما تستدعي جفت الدار مفردة أعداءها، ولكن المفارقة استدعت غير ذلك فحول المعنى إلى نقيضه بمقابلة (وسعت ≠ جفت) و(أعداءها ≠ أبناءها):



ولإظهار حدة المفارقة التقى الفعل بنقيضه وسعت ≠ أعداءها، جفت ≠ أبناءها بتقديم المفعول به مرتين.

وقد أحدث هذا التقديم، فضلا على ذلك، تجانسا إيقاعيا مع باقي مقاطع القصيدة، التي انبنت على تكرير قافية الراء، أكثر من مرة.

إن ما يضيفه تقديم المفعول به من إيحائية للجملة، تنفي ما يمكن أن يقال عن كونه فضلة يمكن الاستغناء عنه، وفي ذلك يقول ابن جنى "... وهذا ما يدل على شدة عنايتهم

1- السابق، ص522.

2- حجازي: الأعمال الكاملة، ص680.

بالفضلة لأنها تجعل الجملة تابعة في المعنى لها، حتى أنها إذا لم تكن تابعة لها، وكان المفعول مقدما منصوبا، فإنه لا يعدم دليل العناية به، وهو تقديم اللفظ منصوبا، وهذه صوت انتصاب اللفظ لتدل على قوة العناية به"[1].

4- تقديم شبه الجملة:

هو من أكثر أنماط التقديم دورانا في شعر حجازي، إذ لانكاد نعثر على شبه جملة (جار ومجرور، أو ظرف)، إلا ونجدها متصدرة للصياغة، سواء بتقدمها على الجملة بجميع عناصرها، أم على جزء منها معترضة وفاصلة، تخصيصا للمعنى، أو تنبيها على شيء أو اهتماما به...

يقول في قصيدة "دفاع عن الكلمة"[2]:

من قاع حفرتي أغني يا أوائل النهار

من قاع حفرتي، رأيت الشمس تأتي كل يوم.

من قاع حفرتي، سمعت قصتي تطوي البلاد

إن إيحائية المكان في هذه الأسطر، هي التي تفعل جدوى المعنى الإيحائي الذي تدعمه صورة (الغناء، وتجلي الشمس كل يوم، وانتشار صدى القصة)؛ فتقديم شبه الجملة (من قاع حفرتي)، يجعل الذات مستقرة في (حفرتها)، وحيدة في رؤيتها الحزينة للواقع الثوري في بغداد، من خلال الإلحاح على ياء المتكلم التي تبكي صارخة وحيدة، بينما يتباهى الموضوع ليؤدي دوره التأثيري في تعديل الرؤية، بتعديل ما تقع عليه، بغية كشف العالم وتحريكه لتغيير الواقع الذي ترجوه الذات وتحلم به[3].

ومن نماذج هذا التقديم، ما جاء في قوله:

في منزل فيك تعلمت الهوى

وفي مقاهيك أنا أحاول النسيان

وفي لياليك إذا الصيف انتهى

واشتعلت رائحة الأغصان

1- ابن جني: المحتسب، ص66.

2-حجازي: الديوان، ص184.

3- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص422.

أنسل تحت الظل مسروق الخطى
معذب الوجدان[1]

إن تحديد المكان (في منزل فيك، وفي مقاهيك، في لياليك) مع إضافة (الكاف) في كل مرة، إلحاح على إبراز صدى تأثير المدينة في الشاعر ودورها في توجيه حياته ويومياته؛ فالهوى تعلمه فيها، والنسيان حاوله فيها، والعذاب تجرعه فيها، لتبقى هي وينسل هو تحت الظل مسروق الخطى!.

وما نلاحظه في أعلب سياقات شبه الجملة المقدمة عند حجازي، هو دلالتها على المكان أو الزمان. ويمكن إدراك ذلك بتتبع النماذج التالية من شعره:

- في الأصيل أشد إليك الرحال
- في طريق عددت شجيراته الناحلات الظلال[2]
- في فجر عشرينه وثالثه قمنا إلى خيله نزجيه[3]

إن تقديم الجار والمجرور في هذه الصياغات "يرجع إلى أهمية الحدث الذي يدركه الشاعر، فلا يستطيع كتمانه فيصدره في بداية قصائده ليعلن حضوره وهيمنته على المتلقي"[4]. وهذه الأهمية تظهر بصياغة أخرى، يجسدها تقديم الجار ومجرور (لك) في كثير من السياقات، على نحو قوله:

لك يا تقاطيع الرجال النائمين على التراب
فوراء سمرتك يلتوي نهر الألم
وبجانب العينين طير ناصع الزرقة[5]

وهنا تخصص الإفادة وتحدد في المقدم الذي لا تكون زحزحته عن مكانه مجرد تغيير شكلي في الترتيب، بقدر ما هو إلحاح على قيمة إيحائية معينة، تقتضي من القارئ التمعن والإلحاح على فهم بنية التقديم، وقيمة المقدم.

1- حجازي: الديوان، ص372.
2- نفسه. ص337.
3- نفسه، ص271.
4- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص133.
5-حجازي: الديوان، ص122.

ب- الحذف:

يعمل التقديم والتأخير على زلزلة البنية التركيبية، مع الاحتفاظ بعناصرها التامة، على عكس الحذف الذي يحدث فجوة في التركيب يختفي على إثرها أحد عناصره، ما يجعل المتلقي في مواجهة مباشرة مع النص ومطالبا بتكوين موقف إزاء المحذوف بتقديره، أو تخيره مما هو متاح له من الإمكانات والدوال.

وتتجلى بلاغة الحذف في قدرته على ترجمة ما في الشعور دون الإشارة إليه أو الإعلام عنه بألفاظ جاهزة، "وذلك إنما يكون بحذف ما لا يخل بالمعنى، ولا ينقص من البلاغة، بل لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته، ولصار إلى شيء مشترك مسترذل، ولكان مبطلا لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرقة"[1].

والأصل في الحذف أن "النظام اللغوي يقتضي وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدهما اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة تتحقق بغيابها"[2] ؛ فإذا كان المحذوف غائبا عن الصياغة في الظاهر" فلا بد أن يكون حاضرا فيها في الباطن، أو بعبارة أخرى، إذا كان غائبا عن الصياغة على المستوى السطحي، فهو قائم فيها على المستوى العميق، بحيث يستحضره المتلقي انطلاقا من القرائن الحالية والمقالية التي تحيط به"،[3] وتشير إليه وتدل عليه، " فإن لم يكن هناك دلالة عليه فإنه يكون لغوا من الحديث، ولا يجوز الاعتماد عليه ولا يحكم عليه بكونه محذوفا بحال"[4]

إن الحذف ظاهرة أسلوبية مهمة وخطيرة، ولذلك"لابد للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجة كبيرة من الدراية بمواضعه، والعلم الدقيق بوظائفه،حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها، فإذا أعوزه ذلك أسقط عمله في غيابة من التعمية تبعد المتلقي

1- العلوي: الطراز، ج2، ص51.

2- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص140.

3- محمد صلاح أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص230.

4- العلوي: الطراز، ج2، ص51.

عنه أكثر من أن تقربه إليه، أو تجذبه نحوه، فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية، بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع"[1].

واليقين أن المبدع على دراية تامة بعناصر تركيبه الأساسية لكنه، بإدراك أو بغيره، يتجاوز بعضها خدمة لأغراض فنية وإيحائية تتحدد بإسقاط بعض العناصر اللغوية التي "يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[2]، لأن غيابها سيربك المتلقي، وسيلح عليه ليستكشفها ويتبع احتمالاتها، وهذه مراوغة من مراوغات الشعرية في النص اللغوي ليوفر لإبداعه حياة في خيال المتلقي، وهو بذلك يقيم عرى للاتصال بين المتلقي والنص قوية حية"[3]

وقد تحدث القدامى من علماء العربية، كثيرا عن هذه الظاهرة، فبينوا أسبابها وأغراضها وتقدير المحذوف فيها، ومواضعها، وأشاروا إلى قيمتها التي تتجاوز مجرد الاختصار والإيجاز، لتشمل الجانب النفسي الذي "يجعل مجالي الإحساس والشعور أرحب أمام السامع، فيتوهم كثيرا من الأشياء التي تحتمل معانيها اللفظ المحذوف، والمفهوم من الكلام في آن واحد يشير إليها"[4].

وفي بلاغة ذلك يقول الإمام الجرجاني: "فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[5].

وقد عرض ابن جني للحذف بمعناه النحوي وخصه بباب " في أن المحذوف إذا دلت الدلالة عليه كان في حكم الملفوظ به، إلا أن يعترض هناك من صناعة اللفظ ما يمنع منه... ومما يؤكد لك أن المحذوف للدلالة عليه بمنزلة الملفوظ إنشادهم قول الشاعر:

(قاتلي القوم يا خراع ولا يأخذكم من قتالهم فشل)، فتمام الوزن أن يقال (فقاتلي القوم)، فلولا أن المحذوف إذا دل الدليل عليه بمنزلة المثبت لكان هذا كسرا، لا زحافا، وهذا من أقوى

1- محمد صلاح أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص230.

2- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص182.

3- ينظر: طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، 1998.

4- محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، ص49.

5- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص146.

وأعلى ما يحتج به، لأن المحذوف للدلالة عليه بمنزلة الملفوظ به البتة، فاعرفه واشدد يدك به"[1]. وفي هذا إشارة إلى القرينة التي تحدثنا عنها سابقا، والتي تغني عن المحذوف وتحيل إليه.

ولا يعنينا في هذه الدراسة تتبع أسلوب الحذف بالوقوف على أسبابه وموجباته وجوازاته، إنما يعنينا تتبع مدى توافر هذه الظاهرة في أسلوب الشاعر، وأهم العناصر التي طالتها، ومدى تمكنه من توظيفها، باستكناه النكت البلاغية والدواعي النفسية والشعورية التي دعته لإسقاط جزء من التركيب أو الصياغة.

1-حذف المبتدأ والخبر:

الأصل في المبتدأ والخبر الذكر، إلا أن السياق قد يضمر أحدهما لوجود ما يدل عليه. وفي ذلك يقول ابن يعيش: "اعلم أن المبتدأ والخبر جملة مفيدة تحصل الفائدة بمجموعهما، فالمبتدأ معتمد الفائدة، والخبر محل الفائدة، فلا بد منهما، إلا أنه قد توجد قرينة لفظية أو حالية تغني عن النطق بأحدهما فيحذف لدلالتها عليه، لأن الألفاظ إنما قد تجيء بها للدلالة على المعنى فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز لا تأتي به، ويكون مرادا حكما وتقديرا"[2]، بعد التقدمة له بشيء من عوارضه، أو بوصف يتعلق به، أو بعطفه على ما قبله.

أ- **حذف المبتدأ:** من نماذج حذف المبتدأ في شعر حجازي، حذفه للضمير المنفصل الواقع مبتدأ، كما في قوله:

وأمضي في فراغ، بارد، مهجور
غريب في بلاد تأكل كل الغرباء[3]

والأصل (أنا غريب)، ويدلنا على هذا الحذف، الضمير المستتر في الفعل (أمضي)؛ ولعل تغييب الشاعر في المدينة وإحساسه فيها بالفقد والوحشة والتهميش، هو ما دعاه لتغييب ذاته تركيبيا. وهو نفس ما يدعمه، قوله:

وريقة في الريح، دارت، ثم حطت، ثم

1- ابن جني: الخصائص، ج1، ص 284، 288.

2- ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1 ، ص239.

3- حجازي: الديوان، ص110.

ضاعت في الدروب[1]

فهو بلا هوية، وبلا قيمة، وبلا ميزان، وحاله كحال هذه الوريقة الواهنة، التي تتطايرها الدروب. وقد دعم الفعل (ضاعت) ضياع الأنا واختزالها من الواقع والسياق معا.

ويطلق البلاغيون على هذا النمط من الحذف، مصطلح القطع أو الاستئناف، "وهو موضع يطرد فيه حذف المبتدأ اعتمادا على ما سبق ذكره في الكلام السابق"[2]، ثم "نحاول أن نستأنف الحديث مرة أخرى عن ذلك المبتدأ الذي سبق ذكره"[3].

وقد شرح الجرجاني هذا الحذف في قوله:"يبدؤون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاما آخر. وإذا فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[4]، نحو ما يظهر في قول حجازي:

كان يرى مصيره، حتى نهاية المصير
يسعى له، وهو المحب، كيف يسعى للردى
أب حنون، يهجر البيت، وينسى الولدا
وكنغوي... داره ريح النبات
أصدقاؤه الطيور
كيف ارتضى بباطن الأرض الظلام مرقدا
هو الضمير[5]

حيث اكتفى بذكر المبتدأ (هو) في بداية الصياغة (هو المحب)، وفي نهايتها (هو الضمير)، لكنه ضيعه وغيبه في (هو أب حنون، هو كنغوي). وهو حذف تدعمه أفعال الفقد (يهجر، وينسى) التي توحي بالعدمية والفراغ، إضافة إلى استقرار هذه الذات بباطن الأرض في الظلام السرمدي تغييبا لها عن كل فاعلية.

ومن قبيل هذا الحذف، قوله:

ليسوا فراشات، ليست شموع

1- السابق، ص188.

2- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص203.

3- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د، ط، د، ت، ص171.

4- الجرجاني: الدلائل، ص147.

5- حجازي: الديوان، ص350.

تلك التي تقتحمها الجموع

نار... لهيب النار في قربها[1]

وهنا جاء السطر الأخير، جوابا للسطرين قبله، وتأكيدا لحقيقة الرؤية، والذي يجمع بين الثلاثة (الفراشات، والشموع، والنار) هو الضوء أو النور المنبعث، والذي تتجلى حقيقته بمجرد التقرب منه، ليصير لهيبا ولظى؛ ف "هي نار" تأكيدا لها وإمعانا في إبرازها.

وشبيه بهذا السياق، قوله في قصيدة "أوراس"[2] ذات النبرة الانفعالية المتسارعة:

نار تتلهى بالخضرة

شهوات تهزأ بالفكرة

شرفة الطين... رؤى مره

والأصل هو بتكرار الضمير'هي' في كل سطر، والذي تخلت عنه القصيدة لتسارع إيقاعها وتوالي الأسطر فيها بدفق شعوري متعاقب.

ومن سياقات حذف المبتدأ في شعر حجازي، ذكره لمبتدأ واحد لسلسلة من الأخبار المتتابعة. كما يظهر في قصيدة "بغداد والموت" [3] التي يقول فيها:

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح

ذبابة في الصيف، لا يهزها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة

الحزن، هيكل إنسان قديم

سيف على صدر الجدار، خنجر من النظار

أردية ملونة

وامرأة تغلق في وجه المساء بابها

وأوجه منقبات لا تبوح

بغداد سور هاله بابه

بغداد تحت السطح سرداب

1- السابق، ص376.

2- نفسه، ص302.

3- نفسه، ص181.

وهنا نجد تتاليا لمجموعة من المسانيد، لمسند إليه واحد، يذكر مرة ويغيب بعدها، ليعوض غيابه تارة بالفواصل، وأخرى بحرف العطف (الواو)؛ فبغداد هي (درب صامت، وقبة على الضريح، وذبابة صيف، ونهر راكد، وأغنيات محزنة، وميت، هيكل قديم، وسيف، وخنجر، ومرأة باكية، وأوجه منقبة، وسور مفتوح، وسرداب)، بغداد هي اجتماع لكل هؤلاء في تراجيديا ضبابية مأساوية. وهذا التكثيف في وصف (بغداد) خلق نوعا من التفاعل والاتحاد بين عناصر التركيب؛ فوجود مسند إليه واحد أو موضوع عام واحد لعدد كبير من المسانيد، يحقق نوعا من الانسجام في النص بوصفه وصلا ممتدا[1]، ويعمق الصورة ويزيد من وضوحها. "وسر جمال هذا اللون، هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة، إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى، وإنما يكفي أن ننطق بالصفة التي نريد إسنادها له على جهة الخبرية حيث نجدها تتجه إليه وتلتصق به، حتى كأنها لا تصلح لغيره"[2].

ومثل هذا التوالي للأخبار لمبتدأ واحد، نجده في قوله:

فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة

أو يشتعل فيها غرام!

ونظيفة، فكأنها اغتسلت لتدخل عالما

خلف الغمام

قبر ظليل في فلاه

أو معبد ناء تهوم في زواياه صلاه[3]

حذفت (الدور) بوصفها مسندا إليه، ودلت عليها قرينة الوصل بواو العطف لتدل على الأخبار (خاوية، نظيفة، قبر، معبد). ومن نماذجه، قوله:

الكلمة طير

عصفور حر

والكلمة سحر

أربعة حروف صادقة النبرة

1- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص151.

2- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص172.

3- حجازي: الديوان، ص534.

حاء

راء

ياء

هاء

تشعل ثورة

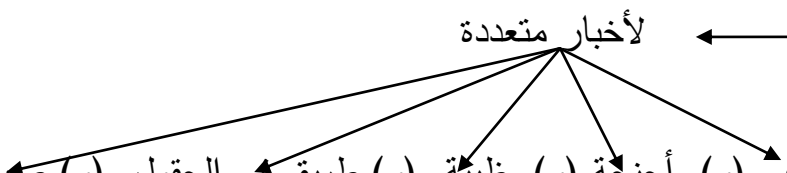
والكلمة روح[1]

وحذف المبتدأ هنا له دواعي إيقاعية، فالسطر الأول (الكلمة طير) يجانس إيقاعيا السطر الثالث (الكلمة سحر)، وجاءت كلمة (عصفور) في السطر الثاني معوضة للمفردة المحذوفة (الكلمة)، ليجانس فيها الوصف (حر) كلا من (طير وسحر). ومن قبيل هذا الحذف أيضا، قوله: وملء أحلامنا زرع، وأجنحة

وصبية

وطريق في الحقول إلى الموت

وصبار[2]



ملء أحلامنا : زرع (و) أجنحة (و) ظبية (و) طريق في الحقول (و) صبار

وجاء جمعها بالواو لتشير إلى حلم واحد.

ومن نماذج حذفه، ما جاء في قوله: فوق الجسر قال المخبر السري: من أنت؟

أجبت المخبر: مغرم؟[3]

والأصل: أنا مغرم. وهنا حذف المبتدأ في سياق الجواب عن استفهام. وهو دلالة على الخوف الكامن الذي حال دون إبراز جميع عناصر التركيب.

ب-**حذف الخبر:**

من أكثر نماذج حذف الخبر عند حجازي، حذفه في مقام العطف، كما في قوله:

1- السابق، ص454.

2- حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

3- حجازي: الديوان، ص572.

الصمت، والجدران، والظلام
آلهة البيت الذي به أنام[1]

وهنا تعلقت الأسماء (صمت، جدران، ظلام) بمسند واحد هو (آلهة البيت)، وهذا التعلق يقوي الصلة بين هذه الأسماء ويوحد بينها لتدل مجتمعة على قوة الخبر.

ومثل هذا نجده في قوله:

كلهم كانوا خصومي
البهو، والحيطان، والمرمر، والحراس
والأمن الذي في أعين النسوة، والأطفال[2]

والأصل اجتماع كل هؤلاء في خصومته (البهو خصمي، والحيطان خصمي، والمرمر خصمي، والحراس خصمي، والأمن خصمي، والأطفال خصومي). وقد أغنى الحذف عن إغراق النص في السردية المباشرة أو التقريرية، واتجه به نحو "الإيماء الذي يكسب البناء الشعري الجمالية المنبعثة من الاختزال المخالف لتوقعات المتلقي، والمستفزة – في الوقت نفسه– لفكرة وخياله"[3].

ومن السياقات التي لجأ إليها حجازي في حذف الخبر، تغييبه له، عندما يكون شبه جملة، أو ظرفا، على نحو ما نقرأ قصيدة "البحر والبركان"[4]

بيني وبينك كل هذا الليل يا أمي،
وآماد الظهيرة
وضجيج آلات الرحيل
وتقاطع الطرقات، لا ندري إلى أين المسيرة
بيني وبينك هذه المدن الكبيرة
وتفرس الأغراب فينا قبل أن يلقوا لنا إذن
الدخول

1– السابق، ص233.

2– نفسه، ص575.

3– ابتسام المقطري: شعر المقالح دراسة أسلوبية"ديوان أبجدية الروح أنموذجا" (مخطوط) ، جامعة صنعاء، (ماجستير)، 2004، ص122.

4– حجازي: الديوان، ص464.

بيني وبينك كل هذا الحب يا أمي،

وكل دم العشيرة

كل الذي من أجله لذنا بستر الخوف أعواما مريرة

كل الذي ينهار في نفسي ...

فلقد أغنى العطف عن التكرار المستمر للجملة الظرفية (بيني وبينك)، الأمر الذي جنب المقطع الوقوع في الرتابة والإملال، خاصة مع طول الأسطر الشعرية.

2- حذف الفعل والفاعل:

أ- حذف الفاعل:

اختلفت آراء النحويين في إمكانية حذف الفاعل من عدمها؛ فرأى بعضهم أنه "لا يحذف لأنه كالجزء بالنسبة للفعل، وكذلك نائب الفاعل واسم كان، ويرون أنها تستتر ولا تحذف، وإنما يقع حذفها مع أفعالها"[1]. ورأى فريق آخر جواز حذفه لدليل أو لقرينة تدل عليه.[2]

ومن سياقات حذفه عند حجازي، بناء فعله للمجهول، أو ما يسمى بإتيان الفعل مبنيا للمفعول، لأغراض كثيرة، منها: تحقير الفاعل، أو إظهار سلبيته، أو الجهل به، أو عدم الاكتراث به.... ومن أمثلة ذلك، حذفه في قوله:

يا ولداه!

قيلت، وغاب القائل الحزين! [3]

فالفاعل شخص سلبي انتهت فاعليته بانتهاء حدثية فعله، وكان غيابه داعيا لتغييبه في السياق، لأن تعيينه لن يفيد بشيء، وكان بناؤه للمفعول أبين لتفعيل انهزاميته. ومثله، قوله:

طردت مرة، وقيل لي تفضل مرتين[4]

الشاعر لا يلقي بالا لمن طرده، ولا لمن رحب به؛ لأنه يرى أن المدينة هي الفاعل الحقيقي، بكل أشيائها ودوالها. فهذا الحذف يوسع من دائرة "الفاعلين"، "ويجعل المتلقي يشعر بالاشتياق والبحث وراء المحذوف."[5]

1- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف، ص323.

2- ينظر: نفسه، ص101 وما بعدها.

3- حجازي: الديوان، ص144.

4- نفسه، ص225.

5- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص147.

ومن مثاله أيضا، قوله في قصيدة "لا أحد"[1]: لو أنني – لا قدر الله- سجنت...

ففعل السجن هو الذي يفعل دينامية الحالة الجنونية التي سيؤول إليها الشاعر، ويبقى على المتلقي ضرورة تقصي الفاعل الحقيقي، مما يعدد تأويل القراءات وانفتاحها على معالم أوسع.

ومن نماذجه قوله في قصيدة "مرئية للعمر الجميل"[2].

من ترى يحمل عبء الهزيمة فينا؟.

أ المغني الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعي أن حلم المغني تجسد فيه.

هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبي المنتظر

أم خدعت بأغنيتي

وانتظرت الذي وعدتك به ثم لم تنتصر

أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل

لا يهم في الأخير من قام بفعل ((الخداع)؛ فكل شيء سراب، والسياق سلسلة تساؤلات لا تستقر على جواب، والاحتمالات واهية:(المغني يبحث عن جسد للحلم، والملك يدعي تجسد الحلم فيه، والصاحب مزيف، والمنتظر لم يتحقق، والكل منخدع بسراب الزمان الجميل).

فحذف الفاعل في هذه السياقات فيه إيجاز للعبارة، وإطلاق لمعناها، دون تقييدها بالمحذوف[3] أو نفيها له.

ب–**حذف الفعل:**

هو من أكثر أنماط الحذف دورانا في شعر حجازي، وربما يرجع السبب في ذلك إلى سيادة الفعل في شعره، الذي ينم عن حركية متجددة ورفض للسكون والرضوخ.

وقد جاء على أنماط عدة، أهمها:

*حذف الفعل والفاعل والإبقاء على المفعول به: كما في قوله:

فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدي

مراكب تحمل الخيرات

1– حجازي: الديوان، ص382.

2– نفسه، ص549.

3– ينظر: طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف، ص108.

عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد
وأطيارا من الغابات
وأمطارا ملونة، وأشجارا
وعطرا من بلاد الهند والسند[1].

والأصل في التراكيب السابقة، تكرار جملة (نسوق بالأيدي) قبل كل سطر شعري. الأمر الذي سيطيل المقطع وسيدخله في رتابة إيقاعية.

ومثاله أيضا قوله:

من يستطيع يا ترى أن يحمل العتابا
أن يحمل القرية والترابا
والمنظر المألوف في شباكه،
واللغة والحميمة الودود
والقطة الولود
والصوت والمحراب[2]

وقد وقع الحذف على مراحل:

*من يستطيع يا ترى + أن يحمل + م. به
*أن يحمل + م. به
*م. به

وأغنت الواو عن التكرار الذي قد يؤدي إلى ملل القارئ ونفوره من النص.

*حذف الفعل والفاعل والاكتفاء بالمفعول المطلق: ومن نماذجه، قول حجازي:

شكرا للكلمة
يا أهل الكلمة
شكرا للفتحة، شكرا للضمة
شكرا للراوي في الصحراء
شكرا للمطبعة الصماء[3]

1- حجازي: الديوان، ص332.
2- نفسه، ص561.
3- نفسه، ص453.

وهنا أغنى المفعول المطلق (شكرا) عن تكرار الفعل والفاعل معا بالصيغة (شكرا)، و"يغلب على هذا النمط من الحذف أن يكون المفعول المطلق – فيه– متصدرا للصياغة، وإذا كانت التحية أو الاجلال هما أول ما يبديه الإنسان للآخرين، فإن ذلك يفسر مجيء المصدر في أول السطر، حيث يتوافق المقطع مع الغرض الدلالي"[1].

ومن سياقاته، قوله :

صمتا! وأشرقا بلحظة اللقاء

أيتها العينان، يا نبعي صفاء

يا خمرة الروح! ويا ظل الجسد

صمتا وأشرقا بلحظة اللقاء[2].

والتقدير: اصمتا صمتا، فحذف الفعل والفاعل معا، وجعل المفعول المطلق في صدارة الصياغة مكتفيا بذاته "ما أدى إلى تكثيف الدلالة وتسليط الضوء عليها. والمفعول المطلق هنا يؤدي وظيفة الدلالة على الحدث المجرد من الزمن، وبذلك تصبح الدلالة ثابتة لاصقة"[3].

*حذف الفعل والفاعل والمفعول به والاكتفاء بالحال: كما في قوله:

أشهدك الآن مستسلما لاكتشافك

متنقلا خلف وجهك في النبع

مستغرقا في الوسامة[4]

فالأصل في (أشهدك) وجود الفعل: (أشهد)، والفاعل: (ضمير مستتر تقديره أنا)، والمفعول به: (الكاف المتصل في محل نصب)، وقد ذكرت مرة واحدة ثم غيبت، على سبيل الاتصال والتماسك بين الأحوال المذكورة (مستسلما، متنقلا، مستغرقا).

*حذف الفعل والمفعول به، والاكتفاء بالفاعل: ومن نماذجه، قوله:

أن يحمل القرية والترابا

والمنظر المألوفا في شباكه

1– صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص239.

2– حجازي: الديوان، ص344.

3– محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، ص55

4– حجازي: الديوان، ص586.

واللغة الحميمة الودود

والقطة الولود

والصوت والمحرابا[1]

يجمع توالي الفاعلين، على هذا النحو المكثف، أشتات الصورة ويوحد عناصرها لترسم معالم ذلك المشهد الذي يلفه البياض من كل جهة، وهوما شد الشاعر إليه، فرحل فيه زاهيا ومبتهجا.

*حذف الفعل والفاعل والاكتفاء بشبه الجملة: ويظهر مثل هذا التغييب للفاعل والفعل، في قوله:

كنت أهوى هؤلاء الشعراء

أرتوي من دمعهم كل مساء

أتغنى معهم بالمستحيل

وبألوان الذبول

وبأوراق الخريف

وهي تعدو في يد الريح إلى غور مخيف

وبطير أسود في اللانهاية

راح يستفتي نواقيس الهداية[2]

عوض غياب الفعل (أتغنى)، من السياقات (بأوراق الذبول، بأوراق الخريف، بطير أسود)، بحرف العطف (الواو)، الذي وصل معاني الأسطر، وجمع إيحائيتها التشاؤمية. وهذا الحذف أدى إلى وثاقة الصلة بينها، فجميعها تحيل إلى حلم أسود مستحيل.

وجملة القول أنه "ما من اسم أو فعل تجده قد حذف، ثم أصيب به موضعه وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها، إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به".[3] سواء للوظيفة الدلالية التي يضيفها إلى السياق أم للضرورة الإيقاعية التي تحافظ على توجيه الدلالة وتخييرها.

3-حذف الحروف والأدوات

1- السابق، ص561.

2- نفسه، ص101.

3- الجرجاني: الدلائل، ص152، 153.

أ- حذف حروف العطف:

حروف العطف هي من أكثر الحروف التي كانت عرضة للحذف عند حجازي. وقد عوضها بعلامات الترقيم تارة، وبالفراغات تارة أخرى، الأمر الذي جعل المعطوف والمعطوف عليه كتلة دلالية واحدة، ومتسلسلة بطريقة تراكمية عجيبة.

ومن نماذج هذا التكتل، قوله:

شمس تسقط في أفق شتوي

شمس حمراء

قصر مسحور

بوابة نور

تغضي لزمان أسطوري

كفن خضبت بالحناء

طاووس يصعد في الجوزاء

بالذيل القزحي المنشور[1]

حيث نلاحظ تواليا للجمل دونما ربط بينها؛ وكأن كل واحدة منها تشكل بنفسها مبتغى الصورة. وهذه الاستقلالية تسمح لنا بإمكانية تقديم بعضها وتأخير الآخر في توال تتحكم فيه دوال الجملة في حد ذاتها، وليس جمل المقطع.

وهذا النمط من توالي الصفات أو الأسماء أو الأفعال، كثير الورود في شعر حجازي؛ فهو يميل دائما إلى حشد عدد من الدوال المتراصة في توال متسارع يوازي تسارعها في الواقع. كما في قوله:

وها أنذا هارب ومطارد

أهيم بلا وجهة

أتخبط في العربات، المحلات

مفترق الطرق، الحواري،

حبال التلفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد

1- حجازي: الديوان، ص544.

أحاول أن أتدبر أمري،
أعد دفاعي
أؤخر هذا البلاء لساعة
أحذف في كل شيء أراه
كأني أبث إليه اعتذاري[1]

تجسد هروب الشاعر وخوفه وسرعته للانتقال من مكان إلى آخر، في تخليه عن أداة الربط (الواو)، سواء بين الأسماء (عربات، محلات، مفترق الطرق، الحواري، حبال التلفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد)، أم بينها والأفعال (أحاول، أعد، أؤخر، أحدق).

لكنه لم يجن من هذه الهرولة شيئا، ولم تكفل له سرعته الاستقرار:'لكن بلا طائل، فأنا هارب، والمدينة تهرب مني"[2]

"والحقيقة أن حذف هذه الأدوات يعطي دلالة على سرعة حدوث الأفعال وتلاحقها خاصة إذا كان هذا الحرف المحذوف يفصل بين فعلين متتاليين ومن ناحية أخرى فإنه ينتج عن هذا الحرف تماسك أجزاء الجمل وترابطها فيما يعرف بقوة نسيجها"[3]

غير أن ندرة الروابط، أو الاستغناء عنها، قد يجعل التراكيب متوالية في شكل تراكمي مفاجئ ومكثف، الأمر الذي يجعل كل تركيب وكأنه منفصل بنفسه عن باقي التراكيب وعن النص ككل، رغم الصلة الوثيقة بينها. ومثل هذا نلحظه في قوله:

كتابة في عين ماء
غيم يذوب في السماء
رسائلي، بوحي، حياتي قصة خرساء
تقصها العيون
لأنني أعيش في ميناء
أحار في تعدد الأجناس، اللغات والأزياء
أرقب الحياة صامتا
مكبل الحنين

1- حجازي: الديوان ص531، 532.
2- نفسه، ص 532.
3- ممدوح عبد الرحمان الرمالي: شعر عمر بن ربيعة دراسة أسلوبية، الإسكندرية، (د.ط)، 2004، ص244.

كأني بيني وبين الناس قضبان

كأنني سجين

أسير، أحلم الحياة، لا أعيشها

أفتح عيني، أصلب الأشواق في البياض والسواد

وأعرف السهاد

الحزن نظرة بلا أهداب

كسيرة، جبانة، يخنقها الضباب[1]

أدى إقصاء أدوات الربط في هذا المقطع إلى تجميع حالات شعورية مختلفة في مسار موجه ومستمر لا انقطاع فيه ولا توقف، توازيا مع اضطرابات الشاعر وعذاباته اللامنقطعة في مدينة التيه والضياع. وانعدام أدوات الربط "يجعل قراءة المقطع على قدر من التأني والتمهل، ليتدخل المتلقي ويقترح الأدوات التي يراها قادرة على إضفاء بعض الوضوح"[2].

وهذا ما يمكن أن نجده، في قوله:

أحاول النسيان، حتى لا يراني النهار

يعرفني .. تكشف عن وجهي الستار[3]

فالحذف هنا يتعلق بالربط بـ(الفاء، والواو)، والتي تتطلب من القارئ تركيزا على التركيب لإدراكها على النحو:

فيعرفني ... ويكشف عن وجهي الستار.

ومن السياقات التي يجب إمعان النظر فيها لإدراك الأداة المحذوفة، سياقا: الاستفهام والنداء، اللذان يستدعيان قراءة معينة بتنغيم [*]خاص، يتأتى من خلاله معرفة نمطية الجملة هل هي: استفهام، أم تعجب، أم نداء، أم إخبار...

1- حجازي: الديوان، ص231،232.

2- سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010، ص147.

3-حجازي: الديوان ، ص278.

[*] تتفق معظم تعريفات التنغيم على كونه يشمل مجموع التغييرات الإيقاعية التي تطرأ على الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات صوتية متنوعة، ويعرفه أحمد مختار عمر بقوله: "التنغيمات تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجمل". أحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوي، ص366.

ب- حذف أداة الاستفهام:

ومن نماذج هذا الحذف، قول حجازي:

أحبك؟ عيني تقول أحبك

ورنة صوتي تقول،

وصمتي الطويل

وكل الرفاق الذين رأوني، قالوا: ...أحب!

وأنت إلى الآن لا تعلمين ؟![1]

إن جملة الافتتاحية (أحبك) المكونة من (فعل + فاعل مستتر + مفعول به (الكاف الضمير المتصل))، هي جملة استفهامية يدلنا عليها التلوين التنغيمي الذي أتت عليه في صورة نغمة صاعدة متبوعة بسكتة خفيفة يستأنف الكلام بعدها.

وقد أغنت هذه النغمة بمالها من صفة وسيلة التعليق[2]عن ذكر الأداة، التي – ورغم حذفها- استقرت دلالة الاستفهام بكل ما يصاحبها من ظلال الدهشة والعتاب.

وهو نفس ما نقرأه في قوله:

والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم ... هذا الكئيب؟

لعله مثلي غريب[3]

حيث تغيب في عبارة (هذا الكئيب؟) كل أداة دالة على نوع الأسلوب، الذي يتعدى، بدون شك، مجرد الإشارة؛ فهو مفعم بإيحاءات توجه القراءة إلى حمله على جهة الأسلوب الاستفهامي، بكل ما يستنطقه من دلالات التعجب، والاستغراب، والتألم، والانكسار. والذي ينتصر لهذا التوجه في القراءة هو تنغيم العبارة بنغمة صاعدة حاملة معها كل إيحاءات القهر والتوجع والتأسف.

1- حجازي: الديوان، ص190.

2- ينظر: تمام حسان: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص227.

3- حجازي: الديوان، ص117.

ج- حذف أداة النداء:

إن إسقاط أداة النداء الدالة على البعد هو إسقاط للفتور في العلاقة بين الشاعر والذوات الأخرى، وهو محاولة لتعويض الغياب الواقعي بغياب من نوع آخر، له سلطة استحضار البعيد وتقريبه وإن شعوريا.

وحجازي بمخاطبته للآخرين يحاول دائما التودد إليهم والتماس رفقتهم، رغم بعدهم الكبير عنه، سواء برثائهم، أم بتمجيدهم، أم باللوم عليهم، فيخاطبهم (أبي، أصدقائي، ملاكي، مدينتي، حبيبتي، دمشق...)

ومثلما يعمل التنغيم في جملة الاستفهام على إبراز أغراضه وإيحاءاته، فإنه عامل مهم وأكيد في تمرير النداء وتوضيحه؛ ففي قول حجازي على سبيل التمثيل:

مسكين!

لا أحد يشمك يا ليمون! [1]

جمعت كلمة (مسكين) بطبيعتها الندائية الانفعالية كل معاني الفقد والحرمان والإقصاء، التي تترجمها النمطية التنغيمية لهذه الجملة المحذوف أداتها، بصيغة كسيرة ومتوجعة وتهكمية (لا أحد يشمك يا ليمون).

ورغم أن حذف الحروف في كثير من السياقات يدعم الإيحاء ويقويه، إلا أنه قد يضع القارئ في لعبة مع النص، تجبره على وضع احتمالات كثيرة قد تسقطه في متاهة دلالية غير التي يحملها. والأصل أن هناك مواضع لا يجب فيها حذف الرابط، وقد أشار إليها الإمام العلوي في قوله:"من حق الجمل إذا ترادفت وتكرر بعضها في إثر بعض فلا بد فيها من ربط بالواو لتكون متسقة منتظمة...، فلهذا تقول: زيد قائم، وعمرو منطلق، فلا تجد بدا من الواو...اللهم إلا أن تكون الجملتان بينهما امتزاج معنوي، وتكون الثانية موضحة للأولى مبينة لها كأنهما أفرغا في قالب واحد، فإذا كانت بهذه الصفة فإنها تأتي من غير واو."[2]

د-حذف بعض حروف الأدوات:

وقد جاءت هذه الميزة الأسلوبية بصورة كبيرة في شعر حجازي، فهو يميل دائما إلى إقصاء جزء من الأداة أو الحرف:

1- السابق، ص126.

2- العلوي: الطراز، ج2، ص26.

لعل ← عل – بينما← بينا – على← ع – إلا نحن← إلا نا – كأننا← كأنا....
سواء كان ذلك لضرورة إيقاعية أم دلالية.

4- الحذف بالتنقيط:

من أنماط الحذف البارزة في الشعر المعاصر، أن يلجأ الشاعر إلى البياض أو الفراغ أو النقاط ليترك المجال مفتوحا أمام كل ما يمكن أن يقال، وكأنه يلح على ضرورة إشراك القاري في تجربته الشعورية، فيقرأ ما لم يكتب ويتحسس بذوقه الفني ما يمكن للبياض أن يقول، في مجازفة تقدم "شكلا تعبيريا مفتوحا، بحيث يتمكن المتلقي من إضافة جزء من الصياغة على النسق الذي قرأه". [1]

يقول حجازي:

وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكت
من أنت يا... من أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم[2]

إن ضياع الشاعر وطرده، أضاع منه الكلمات، فصار الفراغ ملاذه الوحيد للتعبير عن تجربته، "ومن ثم فإن هذا الأسلوب يعد بمثابة لغة داخل اللغة أو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته"[3]

وحجازي لم يتوقف عن الغناء تماما، بل واصل مكررا ومستفهما (من أنت؟)، والحذف هنا مجاراة للخوف الذي يسيطر عليه منذ وطئت قدماه المدينة،التي أضحت جميع دوالها رمزا للقهر والنفور؛ فالحارس هو المستبد، والمدينة هي الوطن، والغرفة هي الأمان، والطرد هو النفي الذي تعرض له مرات عديدة، والاسم هو الهوية والقيمة، والحكاية هي وجهة النظر

1- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحاثة، ص40.
2- حجازي: الديوان، ص185.
3- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص393.

التي لم يفهمها الحارس الغبي.. وكل هذه الإحالات توجه القارئ إلى إدراك المحذوف، أو على الأقل إدراك بعض ملابسات حذفه!

يقول في قصيدة" هذا المساء يا عزيزتي جميل"[1]

لا تسأليني إن أتيت في مساء غد

وفي مساء بعد غد

ماذا تريد؟

لأني نسيت علبة الدخان ليلة الأحد

أني نعم... أريد... ما الذي أريد؟

ستلمحين فكري الشريد.

وربما يغني الفعل (سأدعي)، والعبارة (ستلمحين فكري الشريد) عن معرفة دواعي الحذف هنا؛ فرغبة الشاعر في لقاء حبيبته مرة أخرى هو ما سيجعله يدعي نسيانه أشياء عندها (كالكتاب وعلبة الدخان و...)، ليبقى المجال مفتوحا لادعاء نسيان أي شيء!

وهو في نهاية القصيدة، يعود إلى الارتباك نفسه، في قوله:

أحسست عندما اقتربنا من طريق منزلك

أن ليالي السهاد والغناء أقبلت

أني بحاجة إليك

أني أخاف أن أعود

أني أريد، ما الذي أريد!

.....

هذا المساء يا عزيزتي جميل!

وهنا "أصبح الحذف أبلغ من الذكر، لأنه يجعل القارئ منتجا لتراكيب محذوفة، أو صياغة أخرى للنص تتولد من خلال الفعل القرائي الذي يقوم به"[2]

وقد لجأ الشاعر في كثير من المواضع إلى تقنية الفراغ أو التنقيط ليقول ما يشاء دون رقيب أو حسيب، كما في السياقات:

- يبتسم كل ميت لجاره، ثم يقول ما يشاء

1- حجازي: الديوان، ص447.

2- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص146.

..... [1]

- فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود

لتنفخوا أبوابقكم حتى أقول ما أريد!

..... [2]

فلقد أغنى سطر النقاط عن كل الكلام، وعادل عبارات (يقول ما يشاء)، (أقول ما أريد). وفي الفراغ حرية وطلاقة وإمكانية لقول كل شيء وأي شيء!. وهذا يعني أن "غياب الحرف الطباعي لا يرمز إلى غياب الصوت، فهذا ما لا يحتاج إلى'ترميز'، وإنما يرمز إلى حضور 'الصمت' هذا المهيب الجليل الأسمى من الرمز اللغوي والأجدى دلالة من تبادل الفكرة؛ إنه المعنى بذاته لا بأصواته الحقيقية حين تعجز اللغة عن إحاطتها بقوانين إنتاجها"[3].

ومن الإيحاءات التي يفيدها التنقيط، معادلته للفعل، وتركه مجالا لتحققه، كما في قوله:

أنا والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس

نبحث عن عرفة

نتسكع في شمس إبريل

..... [4]

وقد دل التنقيط "على فعل التسكع وأوحى بما فيه من بطء وضياع الهدف واستمراره"،[5] وجاء هذا الفراغ موازيا للفظة الهلاك في آخر القصيدة، التي اكتفى بها الشاعر في دفاعه عن تخليه وتركه للثورة وبقائه متلذذا في مدينة الرذاذ الدفيء:

قلت للثورة العربية!

لا بد أن ترجعي أنت

أما أنا

فأنا هالك

1- حجازي: الديوان ، ص249.

2- نفسه، ص552.

3- سامية راجح: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين، ص281.

4- حجازي: الأعمال الكاملة، ص468.

5- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص395.

تحت هذا الرذاذ الدفيء[1]

والذي يميز هذه القصيدة هو "التركيز الشديد والعزوف عن الكلام الكثير والصوت الجهير.. وقوتها في أن قائلها يوحي بأنه يحس بأنه يرتكب عملا من أعمال الخيانة بهذا التخلي، ولكنه يأبى في كبرياء أن يترافع عن نفسه مكتفيا بما يسميه "هلاكه" الروحي متلذذا في مدينة الرذاذ الدفيء".[2]

ومثل هذا الحذف نقرأه في قوله:

وأنا أهوي، وأهوي

ساقطا في زمن يسبق هذا الوقت،

موصولا بشيء يتحطم

.....

.....

..... [3]

يستدعي فعل السقوط زمنا، ترجمته سطور الفراغ التي توازي امتداد الزمن في الدلالة (زمن يسبق هذا الوقت).

وجاء كل سطر نقاط مقابلا لفعل معين؛ حيث وازى السطر الأول منها الفعل "أهوي" المكرر، وحاكى السطر الثاني، اسم الفاعل (ساقطا)، وأوحى السطر الثالث بفعل التحطم، وجميعها تمتلك فسحة زمنية لتتحقق وفق ترتيبها الموضوع .ومن ذلك قوله:

أما أنا فلم أزل أطير .. لم أزل أطير ...! [4]

فالفعل (لم أزل) يمدد فعل الطيران ويعطيه مساحة أكبر دعمتها نقاط الفراغ (...) المكررة عند كل تكرير للفعل. وشبيه بهذا، قوله:

ونحن موتى، لم نزل نمضي لمجلس العزاء..... [5]

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص469.

2- لويس عوض:عودة المغترب أحمد عبد المعطي حجازي(مملكة احمد عبد المعطي حجازي، تحرير وتقديم: حسن طلب)، ص21.

3- حجازي: الديوان، ص570.

4- نفسه، ص250.

5- نفسه، ص247.

حيث إن الفراغ يحاكي فعل المضي، ويمضي به ليتم.

وفي قوله: نلقي عصا الترحال تحت جدارهم يوما

ونمسح عندهم تعب الرحيل

..... (1)

كافأت نقاط الفراغ عبارة (نمسح عندهم تعب الرحيل)؛ إذ تركت مساحة زمنية توازي التخلص من تعب الترحال للانطلاق من جديد. ومن ذلك قوله:

ريح الشمال

ستظل تمطر في عيون العائدين من القتال

تلوى معاطفهم

وتبحث في الوجوه السمر عن بعض الرجال

..... (2)

والنقاط هنا ليست متعلقة فقط بفعل البحث، بل تشمل ما يضمه الفعل المستقبلي (ستظل) الذي يوحي باستغراق الفعل مساحة زمنية ممتدة؛ فالنقاط هي معادل لحدثية الفعل وإشراك للمتلقي في تحققه.

ويدعم هذا الحذف تقنية البياض أو الفراغ المطبعي، الذي يتيح كتابة جديدة للسطر الشعري، تكسر أفق توقع المتلقي وتستفز بصره؛ فتجعله يمضي مسافة بصرية فارغة، ليقرأ السطر في آخر المكان المتاح للكتابة. يقول مالارميه[3] Stéphane Mallarmé:" المساحات البيضاء في الواقع تضطلع بدور هام، فهي تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها، بطريقة طبيعية، لدرجة أن مقطعا غنائيا أو عددا قليلا من التفاعيل، تكتب في الصفحة ولا تشغل إلا نحو ثلثها، إنني لا أنتهك قواعد النظم ولكنني فقط أبعثرها"[4]

ويتجلى هذا النمط الكتابي بصورة كبيرة في شعر حجازي، على نحو ما نقرأه في قوله:

وصفر القطار

1- السابق، ص486.

2- نفسه، ص581

3- ستيفان مالارمي : شاعر فرنسي، وُلد في باريس 18 مارس عام 1842. ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها.

4- جون كوين: بناء لغة الشعر، ص109.

اثاقلت أقدامه وسار،

ثم سار

لافتة تراجعت

صبية لم تستطع اللحاق به،

شيعته في انكسار[1]

حيث يتموضع الفعل 'سار' في مساحة مكانية تستغرق كلاما محذوفا، يتوازى مع ثقل الأقدام ويتجاوب مع دوران عجلات القطار... وهو نفس ما يمكننا قراءته في السطر التالي؛ حيث تركت مساحة لاستيعاب إمكانية اللحاق بالقطار، لكن دون جدوى.

ان البياض يتيح للقارئ حرية التعامل مع النص المقروء، وإعادة تكييفه وإنتاجه مع كل قراءة جديدة؛" فحينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها، يستعير الشاعر لغة الحبر السري، أو البياض المقنن والملغم، ليمحو به ذلك الضيق، حتى اذا ما جاء القارئ، ملا تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد، وهو طموح مغر بالنسبة لأي قارئ"[2] يسعى لمشاركة المبدع هم ترويض نصوصه، فيقول معه ويتخيل عنه، ليبدع نصا جديدا من قوله وتفاعله.

ج- الاعتراض[1].

الاعتراض ظاهرة تركيبية تقتضي انزياحا في ترتيب عناصر الجملة بـ" تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[3]

ويعرفه الطيب القزويني بقوله: "وهو أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين معنى، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة"[4]. ويراه أبو هلال العسكري "اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتمه"[5]

ففي قول حجازي على سبيل التمثيل:

1- حجازي: الديوان، ص440

2- سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية، ص278.

3- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص165.

4- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه.إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص158

5- أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر)، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319هـ، ص312.

فلتسمحوا لي، وأنا وحدي الذي،
أذكر وجهه الذي يضيع خلف السنوات،
بأن أحوم حوله،
لعلني أدرك شيئا من خطوطه الكثيرة[1]

تتعلق عبارة (فلتسمحوا لي) من السطر الشعري الأول، بالسطرين الأخيرين، بينما جاء التركيب (وأنا وحدي الذي أذكر وجهه الذي يضيع خلف السنوات) بمثابة الدليل والإثبات على أحقية الشاعر فيما يطلبه؛ فقد أراد أن يبرر لنفسه قبل أن يطلب ويستسمح، ليتفاعل القارئ معه.

وهذه من أهم وظائف الاعتراض التي تتصل "بالجانب التأثيري الذي يتعلق بالمتلقي، حيث إن تحريك العناصر اللغوية عن أماكنها يؤدي إلى انقطاع الخط الدلالي من ناحية، ويسمح ببروز عنصر غير متوقع من ناحية ثانية، ومن هاتين العمليتين تتولد صدمة مؤثرة في ذهن المتلقي، تنبهه وتوجه عنايته إلى دلالة محددة ومقصودة" [2]

ويظهر هذا التعمد في التأثير على المتلقي، في قوله:

إذن، لو أنني - لا قدر الله – أصبت بالجنون[3]

فالجملة الشعبية – لا قدر الله – هي من التعبيرات الشائعة التي تحمل إيحاءات التفاؤل والجمعية والتشارك الوجداني.

وقد تنوعت أنماط الاعتراض عند الشاعر، وبرزت من خلالها أشكال تعبيرية ودلالية جديدة وغير متوقعة، وهذا هو جوهر الاعتراض؛ فهو "مثل الحسنة تأتيك من حيث لا ترتقبها"[4]

1- الاعتراض بشبه الجملة والظرف:

هو من أكثر أنماط الاعتراض ظهورا عند حجازي، وقد تعددت أشكاله وتمايزت، ولعل أهمها:

1- حجازي: الديوان، ص370.

2- صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص276.

3- حجازي: الديوان، ص382.

4- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص160.

أ- **الاعتراض بين الفعل والفاعل:** ومن مواضعه، قول حجازي:

يامن إذا الضر في بغداد روعني

أغاثني، من ذراها الشم، كف أبي [1]

وقد وقع الاعتراض في هذا البيت مرتين:

* اعتراض بين الفاعل والفعل المؤخر: الضر ← في بغداد← روعني

وأصلها: روعني ← الضر ← في بغداد

* اعتراض بين الفعل والفاعل: أغاثني← من ذراها الشم ← كف أبي

وأصلها: أغاثني← كف أبي ←من ذراها الشم

وتقديم "بغداد ومتعلقاتها "على هذه الشاكلة، يجعلها "رمزا للفعل القومي ذاته، ومؤشرا على خصوصية العربي وتواصل همومه في مختلف مناطق تواجده الجغرافي... وقد لجأ حجازي إلى تصوير بغداد باعتبارها تجربة التاريخ وخصوصية التعبير عن الإنسان العربي في لحظة تجليه، أي في حالته الإيجابية"[2]

ومن قبيل هذه الإيجابية، قوله: **نرخص في سبيلها الروح، ونرهق البدن**[3]

وقع اعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة ثانية، ترسيخا لعظمة الوطن وقيمته في نفس الشاعر ومن يتحدث عنهم (نرخص، نزهق)؛ فعندما يكون لشبه الجملة صدى إيجابيا، يلجأ إلى تقديمها بوصفها بؤرة الدلالة، كما في قوله: **حين ارتحلت للخلد روحك**[4]. فشبه الجملة (في الخلد) هي التي تجعل تلك الرحلة باقية ومدوية وخالدة، وهي التي تعطي إيجابية الشاعر مع من يرثيهم، فهم باقون معه، يأنس بهم ويخاطبهم.

ب- **الاعتراض بين الفعل المؤخر والفاعل المقدم:** ومن نماذجه قول حجازي:

معرك الأسود بالصدر يشق الليل

سيفك البتار يسقي الموت للوحش

1- حجازي: الديوان، ص 313.

2- عبد الله رضوان: البنى الشعرية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي)، ص 28.

3- حجازي: الديوان ، ص254.

4- نفسه، ص285.

الريح من حولك توقف الرمال والصخور[1]

وقد حدث في هذه التراكيب نوعان من الانزياح:

* انزياح تم فيه تقديم الفاعل على الفعل:

مهرك ← يشق – سيفك ← يسقي – الريح ← توقف

* انزياح تم فيه الاعتراض بشبه الجملة والظرف بين الفاعل والفعل:

سيفك ← بالصدر ← يشق – الريح ← من حولك ← توقف

فإذا حاولنا إعادة صياغتها دون الانزياحات الحاصلة فإننا سنفقد الكثافة الإيحائية التي تضمنتها الخلخلة التركيبية الموجودة.

ومن نماذج الفصل بين الفعل والفاعل بالظرف، قول حجازي:

أقفرت الآن شوارع المدينة

وانفض الناس عنك أيها الأمير[2]

وهذا النمط من الاعتراض يقف بالزمن في نقطة معينة تعمل على "ربط المسند إليه والمسند عن طريق التحديد الزماني، كما لا يخفى ما يضفيه على الدلالة من وضوح وبيان، وذلك عن طريق ما يؤديه الظرف من مقارنة بين المعنى المطروح والمعنى الآخر"[3]

ج. **الاعتراض بين المبتدأ والخبر**: ومن نماذجه، قول الشاعر:

وجهك في ريح الصحاري طاهر طهر المطر[4]

إن الاعتراض بشبه الجملة (في ريح الصحاري) يخصص الدلالة ويزيد من قيمة الخبر (طاهر) ويقوي صفته ونقاوته. ومثله، قول الشاعر: الريح في الليل أحزان نهارية[5]

وهنا يضيق التحديد الزماني المساحة الإيحائية من جهة التركيب، ويوسعها من جهة الدلالة، حيث يتحول النهار والليل زمنا وحدا متصلا يقهره الحزن ويلفه.

1- السابق، ص 289.

2- نفسه، ص 297.

3- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، ص36.

4- حجازي: الديوان، ص253.

5- نفسه، ص253.

2. **الاعتراض بجملة النداء:** حيث يتوسط أداة النداء والمنادي طرفا الإسناد، على سبيل تخصيص المخاطب وتعيينه، كما في قوله:

شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي[1]

فقد اعترض بجملة النداء (يا + مدينتي) بين المبتدأ (شمسك) والخبر(قاسية).

وكذا في قوله: عيناك يا حبي

مثل عيون الشهداء[2]

وفي قوله: نحن، يا أيار، من أبدعنا المبدع من طين ونار[3]

حيث إن توجيه الخطاب بتقديم المنادى على الخبر المراد، يقيد الإفادة فيه، وبذلك تتأتى الدلالة من خلال هذا العنصر الدخيل المعترض به[4].

3. **الاعتراض بجملة النداء وشبه الجملة:** ومن أمثلة هذا النمط من الاعتراض، قول حجازي: إني أشم في أماسيك يا مدينتي ريح العفن[5]

وقوله: حين جفت يا أبا جاسم في الليل جروحك[6]

ففي المثال الأول، اعترض الشاعر بشبه الجملة وبجملة النداء للفصل بين (الفعل والفاعل) والمفعول به.

أشم (فعل+فاعل)+ في أماسيك (ش.ج)+ يا مدينتي (ج.ن)+ **ريح العفن**(مفعول به+مضاف إليه).

وفي المثال الثاني، اعترض بجملة النداء وبشبه الجملة بين الفعل والفاعل:

جفت (فعل)+ يا أبا جاسم (ج. ن)+ في الليل (ش. ج)+**جروحك** (فاعل).

4. الاعتراض بين القول ومقول القول: ومن نماذجه قول حجازي:

قلنا له .. والسيوف أشرعة

بياضها في الصباح يؤذيه

1- السابق، ص297.

2- نفسه، ص261.

3- نفسه، ص342.

4- ينظر: محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص166.

5- حجازي: الديوان، ص252.

6- نفسه، ص287.

أذهب، فلم يبق بعد صيحتنا
دم يفي سيفنا ويكفيه[1]

جاءت جملة (السيوف أشرعة) فاصلة بين جملة القول (قلنا له)، وجملة مقول القول (اذهب...). إضافة إلى نمط آخر من الاعتراض وقع به الفصل بين الفعل المنفي (لم يبق) والفاعل (دم) بالظرف (بعد صيحتنا). وفي هذا الاعتراض اهتمام واضح بالتفاصيل ورغبة في إعطاء صورة واضحة المعالم للقارئ. وهو الاهتمام نفسه الذي نلحظه في قوله:

تقول لي رسومه، حين سقطت فوقها
فارتطمت وجوهها، واتخذت مني زوايا مضحكة
تقول لي، وهي تجيل أعينا باسمة
في وجهي الباكي الكظيم
أنت الذي أضعت تاج المملكة
يا أيها الشيخ العقيم[2]

ولعل طول الجملة المعترض بها، هو الذي دعا الشاعر إلى تكرار جملة القول (تقول لي)، حتى لا يضيع القارئ في متاهة نثرية الأسطر الدخيلة.

إن الاعتراض ليس مجرد توسيع في المعنى بقدر ما هو إضافة مهمة وضرورية في توجيه الدلالة واستقرارها في ذهن المتلقي وهو "دال على فصاحة المتكلم وقوة نفسه، وامتداد نفسيته"[3]. ولا شك أن "التركيب الذي يحتوي على الاعتراض يفرز دلالته في شكلها المتجدد من خلال هذا الاعتراض"[4] ، الذي يحصر الدلالة أحيانا، فيتمكن المتلقي من الإمساك بخيوط كثيرة منها.

1- السابق، ص272.
2- نفسه، ص292.
3- ابن جني: الخصائص، ج1، ص341.
4- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص167.

الفصـــــــــل الرابع: البنية التصويرية

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

ثانيا: حجازي بين التعبيرية والتجريد

ثالثا: أساليب تشكيل الصورة الشعرية

رابعا: أنماط الصورة الشعرية

أولا- مفهوم الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية حصيلة لباقي البنيات اللغوية النصية؛ فهي "نتاج لبنات النص الشعري من اللغة والإيقاع (الوزن+ القافية) والتركيب والأفكار، وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري»[1]؛ لذا تعتمد اعتمادا كليا على التجربة الشعرية الكاملة.

وهي من أكثر المصطلحات التي اختلف النقاد والدارسون في وضع تعريف دقيق وموحد لها؛ نظرا لمرونتها الخاصة، وقبولها لتبني أكثر من مفهوم باختلاف زوايا النظر والدراسة.[2]

فإذا ما حاولنا الوقوف على تعريف واضح، ومحدد لهذا المصطلح لعسر علينا ذلك؛ « لأن الصورة بوصفها تشمل فنون القول البلاغية وأشكال الإبداع المرئية، وتتصل بسائر العناصر المشكلة لفضاءات التلفظ والتخييل الذهني والمرئي والحسي، تظل الكيان الفني المركب في حقل الكتابات التخييلية، وعلى رأسها الشعر».[3]

ولا يعنينا في هذه الدراسة تتبع تعريفات الصورة واختلاف النقاد في نظرتهم إليها، بقدر ما يهمنا الظفر بتقنيات الشاعر حجازي في تشكيل صوره، بوصف هذه الأخيرة « واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[4]، فهي "إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعني به"[5]

---

[1] – أحمد الصغير: تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات، نوفمبر 2010، ج 71، مج 18، ص 291.

[2] – ينظر: بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الحديث، الدار البيضاء، ط1، 1994.

– وينظر: نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د. ط)، 1982؛ حيث يرى أن الصورة ينظر إليها من ثلاث زوايا: البلاغية والنفسية والذهنية.

[3] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 251.

[4] – علي عشري زايد:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط04، 2002، ص 65.

[5] – أحمد الصغير: تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، ص289.

ومصطلح الصورة الشعرية أو" الصورة الفنية" ليس حديث النشأة، إنما هو مصطلح قديم قدم التجربة الشعرية والنقدية القديمة؛ فهي « ليست اختراعا شعريا حديثا وإنما هي أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر».[1]

ولذلك لابد أن نأخذ بعين الاعتبار أنها « لم تنشأ من عدم وإنما بنيت على أساس تجربة الشعراء القدامى الذين أصلوا مفهومها صياغة وإبداعا»[2]

ورغم اختلاف تعريفات الصورة بين القديم والحديث[3]، إلا أن أغلبها تتمحور حول تغير العلاقة الموجودة بين طرفي الصورة قديما وحديثا؛ فالشاعر التقليدي كان ينطلق في رصد صوره من المشابهة التي يرتبط فيها الشيء المصور بشيء مرئي على نحو من الأنحاء، وهو بذلك لا يبتعد عن حدود المدركات المتاحة للجميع، لأن صوره معللة. في حين يتجاوز الشاعر الحديث هذا المبدأ (المشابهة أو المقارنة) في تصويره؛ إذ يشكل صوره اعتمادا على الجمع بين المتناقضات التي لا تلتقي جزئياتها في العالم المرئي، بقدر ما تتآلف منسجمة ومتآلفة في وجدانه وإحساسه بطريقة جديدة وغريبة يلعب فيها الخيال دور التفرد، والمجدد للصورة التي أصبحت « وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلائق المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا، وما ينبغي للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حية، وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد، وما تعبر عنه هذه المظاهر أو العناصر من أثر ذوقي مباشر أو تداع وارتباط لا شعوري مبهم لدى الشاعر، تكشف عنه الصورة بصيغة علائق إسقاط لا تحمل انعكاسات مقيدة»[4]

فإذا كانت العلاقة بين طرفي الصورة الشعرية التقليدية هي علاقة منطقية حسية فإن « العلاقة بين طرفي الصورة الحداثية هي علاقة لا منطقية، علاقة انزياحية يعمد فيها الشاعر إلى تغيب الوجه الجامع بين طرفي التشبيه فهي صورة الغائب، وأما الصورة الشعرية التقليدية

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص65.

[2] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعر العربي الحديث، ص 251.

[3] – ينظر مثلا: بشرى الموسى: الصورة الشعرية، ص 17 وما بعدها.

[4] – نفسه، ص 119.

فهي صورة الحس والحضور»[1] ، لأنها تكون علاقات عقلية بين الأشياء تكشف عنها الحواس. بينما تعمد الصورة الحداثوية إلى تحطيم تلك العلاقات لإبداع علاقات من وحي خيال المبدع ونظرته الخاصة للعالم، وهي علاقات « لا تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال، وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة أي لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهي انعكاسات حرة لا يقيدها منطق الفن وحده».[2]

ولهذا السبب أسقط المحدثون مبدأ المشابهة في الصورة الشعرية بوصفها " إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة».[3]

ويستدعي من الشاعر، لتجاوز مبدأ المشابهة الصرف، إضفاء الحيوية على صوره الشعرية حتى تحيا بنبض العصر، ولذلك « اتجه في تكوين صوره إلى إلغاء ما يمكن أن يسمى بالمعجم الشعري، والذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة التقليدية، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير».[4]

ويرى أدونيس أن تحول الشعر العربي المعاصر في رؤيته للأشياء ضمن ما يسمى بالتخييل، هو المحور البارز الذي يميز تغيره، يقول: « التغيير في اللغة تغير كلي "أفقي وعمقي في آن" : تغير في البناء والعبارة والتركيب، "وتغير في الرؤية والرؤيا"، ويبدو لي أن البعد الأساسي الذي يتخذه هذا التغير في الشعر العربي المعاصر هو ما يتجسد في المقام الأول في ما يمكن أن أسميه التخييل، وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع في ما تحتضن الواقع، أي التي تطل على المجهول وتعانقه وتتماوج معه في ما

[1] – سامية راجح: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص167.

[2] – نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 63، 64

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص133.

[4] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها الفنية، طاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2011، ص 133.

تنغرس في الحضور، والشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع».[1]

وهذا الرباط هو الذي يبتدع صورا هي في أصلها « نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه (.....) وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة»[2]

وقد أدرك حازم القرطاجني، قديما، هذا الأمر، حين تأكيده للعلاقة بين الصورة والخيال، في قوله: « فإذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل وما تناسب وما تخالف وما تضاد(...) وبالجملة الإدراك من أي طريق كان، أو التي لم تقع، لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل، ممكنا عنده وجوده، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني.»[3]

غير أن إعادة التشكيل لا تعني بالضرورة أن الخيال يجب أن يكون منفلتا من جميع القيود؛ لأن هناك طرفا آخر يتغذى من شطحات الخيال هو المتلقي، الذي يجب أن يتمكن المبدع من تحقيق استجابة ما في ذهنه ليكون للصورة قيمة وظل. بمعنى أن « يوصلها إلى المتلقي توصيلا ينطوي على إدراك ذاتي متميز، مثلما ينطوي على موقف خاص من الأشياء والقيم، وبالتالي فلا بد من تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية، تكشف عن الموقف الذاتي للمبدع من ناحية وتؤثر في الجانب الذاتي للمتلقي من ناحية أخرى.ولا يتحقق التخييل إلا بتمثيل الواقع، من خلال معطيات حسية يعاد تشكيلها"[4]

---

[1] – أدونيس: زمن الشعر، ص 186.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص 310.

[3] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص 38، 39.

[4] –جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 260، 261.

فتحدث استجابة مماثلة لدى المتلقي من خلال الأثر النفسي والانطباعي الذي يتشكل لديه، في تمثله الذاتي لمختلف الصور التي يجدها في واقعه المكتنز.

ثانيا- حجازي بين التعبيرية والتجريد:

يمكن النظر إلى التجربة الشعرية لأحمد عبد المعطي حجازي وفق محور زمني فاصل بين مرحلتين أساسيتين؛ هما المرحلة ما قبل الباريسية، والمرحلة الباريسية.

فالمرحلة الأولى، هي المرحلة التي أفرزت دواوينه الأربعة الأولى (مدينة بلا قلب، لم يبق إلا الاعتراف، أوراس، مرثية للعمر الجميل)، التي كانت منبرا يبث أوجاع الفتى القروي الذي خاف همجية المدينة، فتقمص دور الفارس المتباهي بفروسيته، وتقنع بقناع الحكيم الذي يزهو بكلماته ويتفاخر ببطله ويشهد له بالقدرة والحكمة.

ويرى صلاح فضل أن شعر أحمد عبد المعطي حجازي، في هذه المرحلة بالذات، هو شعر حيوي يستند إلى الأسلوب التعبيري، و" يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع الهوة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية، ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية، ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة."[1]

ويعلل في كتابه "نبرات الخطاب الشعري" سبب وضع شعر حجازي في منطقة الشعر التعبيري بقوله: " لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ في حياته الخاصة والعامة تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة، وتعميق الوعي المتواصل، حتى يصبح في مقدور القارئ أن يحدد الموضوع للقصيدة ومظاهرها الحيوية».[2]

غير أن هذا التفاعل مع الواقع لا يعني نقله نقلا حرفيا، ولا تصويره كما هو مرئي؛ « لأن الواقع لا يقدم لنا صوره، وإنما يقدم لغته وأسماءه وصفاته وعلاقاته، بينما يعمل حدس

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 1998، ص 47.

[2] – صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص 43.

الشاعر على توجيه الواقع وما وراءه ، الحواس وما خلفها، موظفا حالة من اتحاد الحلم والرمز »[1]

ويصور جمال الدين بن الشيخ* تجربة حجازي الشعرية في تعاطيه مع الواقع لتشكيل صور حافلة بالدلالات والرؤى، فيقول: " الشعر لدى حجازي ليس لعبا لغويا، لكنه حركة وجود، قصائد تولد كلها في رحيل محموم داخل عالم حقيقي، الكلمات في هذا العالم بسيطة طبيعية، كأنها لمسات من كف دافئة واثقة، والصور تتدفق من شفافية الأشياء (...) لاشك في أن كلمات حجازي، وصوره تنبض بالحياة، ولا شك أن بينها وبينه علاقات جسدية، وأنه يستوعبها ويعيد تشكيلها في شفتيه."[2]

الصورة الشعرية هي أولا وقبل كل شيء صورة عن الواقع، لكنها في الوقت نفسه، صورة نفسية ووجدانية عن ذلك الواقع، وهذه الجدلية جعلت بعض النقاد يرون بأن الصورة غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع « لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في ظاهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة"[3] ؛ فيجعل للحزن وجها وأيدي ويجعل للفرح أعينا، وللأمل أنامل، ولليل مخالب، وللمرئيات عطرا، وللمشمومات ذوقا... ليصير كل شيء في عرف الذات متحركا وفاعلا ومسيطرا.

وليس معنى ذلك أن الذات تنشئ هذه الأشياء من فراغ؛ "الواقع أن الذات تمارس سحرها الشعري انطلاقا من أوضاع وتجاعيد الصور التي يزخر بها العالم المرئي، ودور الذات ههنا هو تحويل المرئي عن طريق الصورة الشعرية الرؤيوية إلى شيء لا مرئي"[4] ؛ فالواقع متاح للجميع، لكن تفاعل كل ذات معه وانفعالها تجاه أشيائه ودواله هو الأساس في خصوصية الصورة.

---

[1] – محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر، القاهرة، ط01، 2001، ص 182.

[*] – جمال الدين بن الشيخ: ناقد جزائري مغترب، كان من أصدقاء الشاعر في باريس، وترجم الكثير من قصائده إلى الفرنسية..

[2] – جمال الدين بن الشيخ: حجازي يكشف شعرية الوجود، ص 16، 17.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 109.

[4] – سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص 167.

ولذلك يتميز الشعراء عن بعضهم البعض في نمطية الصور التي يبتكرونها أو يكررونها، لما لها من علاقة بأفكارهم وشخصياتهم. ولعل هذا الاختلاف هو الذي جعل الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري؛ فالشعر كلام و" لكنه نوع من الكلام متفرد في رحابه تفضي الكلمة على اغترابها عن ذاتها، فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها لوظيفتي "الإبانة والإفهام" بالمعنى النفعي اجتماعيا، وتستعيد ماهيتها من جديد، أي تتحول إلى كيان يطفح بالحياة ويقول ذاته"[1] في ضوء الخصوصية التي يمنحها لها المبدع.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه الخصوصية في ابتكار الصور، بقوله:"... واعلم أن قولنا الصورة هو تمثيل وقياس لما نعلمه عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، فرس من فرس (...) ثم وجدنا المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك."[2]

وهذه الخصوصية أو التفرد من شاعر إلى آخر، هي التي تضفي القلق والغموض على الصورة، وتجعلها " تبدو خاصة جدا مثلها كمثل خصوصية الشاعر وتفرده وتميزه، فكأنة نبرة صوت الشاعر، أو ملامح وجهه»[3] ؛ فعندما نتتبع مثلا صورة "لاعب السرك" في قصيدة حجازي" مرثية لاعب سرك[4]، سنجدها رصدا مباشرا لمأساته، وتتبعا أمينا لخطواته ولمشاهد سقوطه وقيامه، دونما تدخل لتحوير خيوط اللعبة أو تهدئة وتيرتها؛ فيظهر المخاطب فاعلا رئيسا ووحيدا في الصورة، يسيطر على جزئياتها ويوجه خاتمتها. بينما " لو كان صلاح عبد الصبور هو الذي يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادي العظيم لتجاوزه، ولو كان البياتي هو الذي يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية(إطلالة على مدار الرعب)، الدار التونسية للنشر، (د. ط)، 1992، ص 23.

[2] – الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 389.

[3] – وجدان الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة، لبنان، ط01، 1997، ص26.

[4] – حجازي: الديوان، ص 525.

الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية. ولكن إستراتيجية حجازي تختلف عن كل هؤلاء؛ لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب في خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.»[1]

ولعل الواقع الذي انطلق منه حجازي لتنوير صوره وتنمية إيحاءاتها، في هذه المرحلة، هو الواقع السياسي المضبب الذي كان يغذي بطريقة أو بأخرى، باقي الدوال من مجتمع وثقافة وعادات وتقاليد...؛ فـ« من خصائص هذه المرحلة أنها مركبة من جهة انتماء الشاعر إلى الحركة القومية الناصرية وتعاطفه مع الحركة القومية العربية زمن تألقها السياسي والأيديولوجي والجماهيري، وانخراطه بحكم وعيه في موجات حركات التحرر الوطني (في الغرب العربي) التي أنتجت ديوان "أوراس" أعقبتها بعد هزيمة 1967 أسئلة الانتماء والمصير، ثم توجتها مرحلة مراجعة الذات، بما تنطوي عليه هذه المرحلة من عذابات المثقف المنتمي وغربته في واقع سياسي آيل إلى السقوط والانحدار»[2]

يقول حجازي:

يتمزق الصمت الحداديّ الكئيب على انحدار قطارنا
في الليل، وهو يمر منتحبا بأطراف المدينة
بجناحنا هم ثقيل أنها اقتربت.
فماذا نبتغي بعد الوصول؟
والليل أثقل ما يكون
كأن طير الموت لم يبرح يرف بجناحيه الأسودين
على الكآبة والسكينة
تتراجع الأشجار هاربة
وتشخص لنا الأشياء ثم تميل ساقطة
وهي تمعن في الأفول[3]

[1] – صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص 42– 43.

[2] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 228.

[3] – حجازي: الديوان، ص 487، 488.

تتميز لغة هذا المقطع بدورانها « في مجال تعبيري وحميمي، تفور بطاقة إيحائها، دون أن تلوذ بالتجريدي الغامض، وتستمد قوة تعينها من الواقعي، دون أن تخضع لسلطته»؛[1] حيث تتفاعل كائنات مملكته في حركة سلبية، شخصها بإضافة الأفعال والصفات (يتمزق الصمت الكئيب، القطار ينتحب، الهم يجتاح، طير الموت يرف، الأشجار تهرب، الأشياء تشخص و تميل وتمعن...)، وكل شيء في هذه الصورة يوحي بالانهزامية والتلاشي والسقوط.

ولعل الغاية من استحداث هذه الصورة هو « تقريب صورة العالم الممزق في صورته الانهزامية، فكما أن العالم المرئي هو عالم فقد اتزانه، عالم مسحوق القيم والمبادئ، عالم مختل الأنظمة، فمزقت بذلك الصورة الحقيقية للشعوب، وتبعا لذلك جاءت الصورة الشعرية الحداثية ملونة بهذه الصورة الممزقة والمسحوقة التي يمثلها العالم المرئي»[2]

ويدعم مثل هذا الشعور بالضياع والاتجاه صوب المجهول، بقوله:

وأشد صاحبتي ونرحل في زحام الناس

لا ندري غدا ماذا يكون

وكيف تشرق شمسه فينا، ولست على المدينة[3]

وهو هنا يتوجه بخطابه إلى عبد الناصر، الذي أفل برحيله حلم تحقق الوحدة، واهتز بموته يقين الشاعر، خاصة بعد هزيمة1967، ما أحدث انكسارا في ذاته، وأفضى « إلى اكتئاب من نوع خاص تفرد به أحمد حجازي أدى إلى الانسحاب إلى الذات كبديل للرفض والاستسلام معا»[4]. وهو الانسحاب الذي ولد مرحلة شعرية ثانية، توجها سفره إلى باريس التي كانت محطة لبداية شعرية جديدة.

وقد أنتجت هذه المرحلة ديواني "كائنات مملكة الليل" و"أشجار الاسمنت"، وتميزت بالانتقال التدريجي من مرجعية الواقع التاريخي والسياسي والأيديولوجي، إلى مرجعية الخطاب النصي؛ " حيث يشرع النص في الانفلات من الأسلوبية التعبيرية إلى الأسلوبية

[1] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 229.

[2] – سامية راجح: تجليات الحداثة، ص 167.

[3] – حجازي: الديوان، ص488.

[4] – لويس عوض: عودة المغترب احمد عبد المعطي حجازي، ص20.

التجريدية وذلك باستغلال المواد الحسية وإعادة تركيبها تشكيليا، بحيث يصبح الشعر قوة إدراك الرؤيا بالصورة، وتصير الصورة قوة إدراك الشعر بالرؤيا، وتصير الرؤيا قوة إدراك الصورة بالشعر دون إغماض أولبس، وتنشأ في خضم هذا التشاكل الحيوي الصورة الإيقاعية التي هي عنصر الربط بين ما توزع أو تنافر، بين المرئي واللامرئي، بين المسموع والمجسد بالكلمات"[1]

يتحدث حجازي عن تأثير هذه المرحلة في شعره، فيقول: " وهذه المدينة، باريس، أثرت في قصيدتي، تأثيرا عظيما فباريس بها عناصر كونية كثيرة، إضافة إلى أن الثقافة الفرنسية ليست ثقافة محلية وليست قومية لكنها ثقافة لها طابع إنساني وعالمي، وهذا ما انطبع على أشعاري في تلك الفترة، كما يظهر في قصائد "كائنات مملكة الليل" و "أشجار الاسمنت". أما عن علاقتي باللغة فقد تخلصت من ضغط اللغة اليومية والحوادث التي نعيشها في مصر، وأصبح لدى وعي إنساني كبير، ولذلك أصبحت مصر عندي عالما من الذكريات ومعنى وروحا وفكرة أكثر مما هي حياة يومية."[2]

ومما تتميز به هذه المرحلة أن الشاعر ازداد همسه و"انخفضت جهارة صوته، وكف عن شعر الالتزام بالقضايا العامة وبدواوين الحماسة وازدادت الرمزية في صوره الشعرية، وكثر في شعره "اختلاط الفنون"بتأثير الشعر الفرنسي والحياة الفرنسية، فكأنما القصائد لوحات أو فلنقل إنه ترك القيتارة وأمسك بريشة الرسام.[3]

استفاد حجازي في هذه المرحلة من تقنيات الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والسينما، التي فتحت له آفاقا دلالية جديدة، وجعلته يبتكر صورا تتلاءم مع الواقع النفسي الجديد الذي صار ينهل منه؛ فلقد "دلفت تقانات السينما إلى النص الشعري الحديث مزودة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا وديناميةواتساعا، جعلته على صعيد الأمكنة الشعرية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة

[1]– خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 247.

[2] – حجازي: الثقافة العربية تخاف الكشف والاعتراف، حصاد الشعر، فلسطين للشعر، ع 98، 2012.

[3] – لويس عوض: عودة المغترب أحمد عبد المعطي حجازي، ص32.

اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق.[1]

ثالثا- أساليب تشكيل الصورة:

1. التشخيص:

لقد أضحى التعامل مع مفردات المعجم المتاحة، تعامل تحايل لا تعامل عرف؛ فالشاعر المعاصر لم يعد يحفل بالمألوف والمتاح من المفردات والتراكيب، وإنما صار يعمد إلى ما يسمى بالمنافرة الإسنادية (الإسناد غير الملائم)[2]، أو الارتباط غير المتوقع الذي يثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة[3]، إدراكا منه أن" مفردات اللغة المحدودة قد أنهكها الاستعمال وأن التراكيب المتشابهة لا تضع شعرية عالية ومختلفة، ومن هنا أيقن أنه لا سبيل إلى حل هذه الإشكالية إلا بتوليد اشتقاقات جديدة على صعيد المعجم، وبتوليد تراكيب جديدة غير مألوفة تدهش القارئ وتثير فيه الدلالات، والمشاعر النفسية والفكرية التي يريد الشاعر التعبير عنها»[4]

وتقتضي هذه المنافرة الإسنادية توليد إيحاءات جديدة بابتكار تراكيب جديدة عن طريق تحطيم المصاحبات اللغوية المألوفة، وابتداع أخرى تساند الدفق الشعري الذي أضحت اللغة العادية عاجزة عن تمثله، لأن اللفظ فيها، كما يقول أدونيس، محدود والمعنى غير محدود؛ « فكيف يمكن إقامة الصلة بين المحدود واللامحدود؟ والجواب هو في أن نجعل اللفظ كالمعنى غير محدود، لكن ذلك لا يعني أن تخترع ألفاظا لا يعرفها معجم اللغة، إنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعدا يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة، بحيث

[1] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص225.

[2] – ينظر: جون كوين. بناء لغة الشعر، ص114 وما بعدها.

[3] – ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 114.

[4] – هامل الطالب: قراءة النص الشعري، ص48.

تنشأ لغة ثانية تواكب أو تتبطن اللغة الأولى"[1]

وتسمى هذه الطريقة في التحايل على اللغة بالتشخيص، وهي وسيلة فنية تخلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية؛ حيث " تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة."[2]

وقد اعتمد أحمد عبد المعطي حجازي هذه الوسيلة الفنية بصورة كبيرة ، وبخاصة في دواوينه الأولى التي تواكب نزعته الرومانسية؛ والرومانتيكيون أكثر الشعراء لجوءا إليها؛ " حيث كان من نزعات الرومانتيكيين الواضحة الهرب إلى الطبيعة والامتزاج بها فرارا من فساد المجتمع وما يموج به من ظلم وشرور، وكثيرا ما كانوا يجعلون الطبيعية تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم ويشخصون مظاهرها المختلفة."[3]

ومن نماذج هذا التشخيص بعناصر الطبيعة، ما جاء في قوله:

سمعت الريح يجهش في ذرى الصفصاف

يقول وداع[4]

وهنا أسند فعل البكاء لدال من دوال الطبيعة، ليس من صفاته هذا الفعل، لأنه من أفعال الإنسان، وهو إسناد يحمل شحنة انفعالية حادة تجعل دلالة الوداع مرة وقاسية ومخيفة.

ومن نماذجه، ما جاء في قوله:

ريح من الوديان حنانة الصدى

تئن خلال الثقب واهنة الجرس

تسوق حنين الليل للمخدع الذي

تثاءب فيه الدفء والمئزر المنسي[5]

---

[1] – أدونيس: الثابت والمتحول، البحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)، دار الفكر، لبنان، ط05، 1986، ص110.

[2] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 76.

[3] – نفسه، ص 76.

[4] – حجازي: الديوان، ص 109.

[5] – نفسه، ص 147.

يشخص الشاعر الحنان والأنين والوهن للريح، ويشخص الحنين لليل، والتثاؤب للدفء، وجميعها من سمات الإنسان؛ فهو يخلع على هذه الدوال (الريح، الليل، الدفء) صفات إنسانية تجعلها تحسن وتتوجع وتحن.

إن المميز في طريقة التشخيص أن الشاعر يعمد فيها إلى وصف التجارب الإنسانية بتوظيف كلمات ذات انطباعات حسية، كما في قوله:

فوراء سمرتك الحيية يلتوي نهر الألم[1]

وقوله:

وتكنس الرياح كل مائدة

فتسقط الزهور

وترفع الأحزان في أعماقنا رؤوسها الصغيرة[2]

حيث تعتمد هذه الطريقة في التعبير على تمديد إيحاءات الصورة وإعطائها عمقا أبعد من إيحائها المباشر على الألم، أو الفراغ والوحدة، أو الحزن...

وقد كثرت مثل هذه الإيحاءات الممتدة بصورة كبيرة في الشعر الحديث، وكان من نماذجها في شعر حجازي:

(تجربة باردة، صمت حزين، رعب صامت، سرعة حمقاء، حائط أصم، لحن تائه، ضوء غامض، حزن راكد، حزن هادئ، زمان بخيل، قصة خرساء، نظرة جبانة، سكون فاجع، رحيق خجول، دم أخضر، وداع باهت، بسمة بيضاء، زوايا مضحكة، شمس لعينة، حلم خجل، حلم خائف، حلم راعش، عصر بخيل، موت أليف، صمت فريد، رفض نبيل، خاطر شرير...)

وفيها يعمد الشاعر إلى تقريب الصفات المتباعدة بإيقاع اللاتناسب بين الصفة والموصوف. ويرى البلاغيون أن" إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من الانحراف، أو "عدم المناسبة" – قياسا على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية– يعد المدرج الأول للتخييل الشعري؛ إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكررة مخترقا

[1]– السابق، ص 122.

[2]– نفسه، ص 132.

تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المجسدة، دون أن يبعد كثيرا عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري»[1]

واستنادا إلى هذا العدول تصبح المصاحبات الوصفية الجديدة تجاوزا صريحا للجانب المرئي من واقع التجربة الشعرية؛ بحيث تخلق أواصر جديدة بين المألوف والغريب في تجاور عجيب يؤول فيه النقيض معادلا وموازيا للإيحاء المطلوب*.

ولعل لجوء الشاعر إلى مثل هذا الخرق في إسناد النعوت راجع إلى طريقة تعامله مع الأشياء ونمطية تشكيله لها انطلاقا، من عملية التخييل التي تتعامل مع الحسي والمجرد بوصفها مادة صالحة لذلك. فالأشياء نمطان؛ منها ما تدركه الحواس ومنها مالا يمكن إدراكه بالحواس، " الشيء الذي تدركه الحواس يسهل تخيله، عن طريق استرجاع الصور التي ارتسمت له خلال عملية الإدراك، والتي تظل جاهزة في "القوة الحافظة" باعتبارها مادة للتخيل، أما الأشياء التي لا تدركها الحواس، فأمرها مختلف، يستحيل بالقطع أن تدرك إدراكا حسيا، كإدراكنا الأشياء المادية، هذه الأشياء غير الحسية ليست موضوعا مباشرا للحواس، لأنها أدخلت في إطار الأفكار المجردة، كالموت والحب والعدالة والخير، باعتبارها محض مجردات مفارقة للحس، بمعنى أو بآخر. ولكن رغم انتقاء الصفات الحسية عن هذه المجردات؛ فإنها تظل موضوعا للإبداع الشعري، لأنها تشكل في النهاية إطارا للقيم يؤرق الشاعر بشكل أو بآخر، كما تشكل بواعث للشاعر تدفعه إلى الإبداع. غير أن الشاعر لا يتعامل مع هذه الأشياء باعتبارها مجردات، وإنما يتعامل مع جانبها الآخر، الذي يمكن أن يكون موضوعا للتخييل، وأعني الجانب الذي يتصل بالانفعالات الإنسانية، والذي يبدو فيه المجرد من خلال مجموعة من الأغراض الحسية أو مجموعة من هيئات الأحوال المحيطة به أو الملازمة له».[2]

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص 56.

(*)– ينظر ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2013، ص 512 وما بعدها، حيث قامت بدراسة إحصائية لنعوت الشاعر.

[2] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 258.

وبذلك فإن تكسير مثل هذه النعوت ليس مجرد ترف لغوي أو تعبيري، بقدر ما هو" مؤشر دقيق لتغير الحساسية والذوق في العصر الحديث، والانفعال من مرحلة الانفصال بين الفعل الحسي والقول المثالي إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة».[1]

وهو الشيء عينه الذي تحدثه المفارقة بين المضاف والمضاف إليه بكسر المصاحبات المألوفة، وتعويضها بأخرى، من قبيل:(نعوش النور، صمت الأفق، نهر الألم، كلام الأرض، نوح السرير، حنين الليل، شهقة الزهور، جناح اللحن، ضجة الأنوار...)

ويعبر هذا النوع من الإضافات « عن ذلك التلاحم بين المواد الذي يصل حد انصهار اللفظين وتداخل ملامحهما، ووصولهما إلى تركيب جديد يعد إثراء للألفاظ وللرؤية الإنسانية للشاعر في آن واحد(...)؛ فكثرة الإضافة تعني الحرص على المزج والتواشج بين الأشياء خاصة مع ذلك اللاتناسب بين المضاف والمضاف إليه، كما يعني البعد عن أحادية المعنى واستقامته، وكأني بالشاعر إنسان لا يمشي في خط مستقيم بل تتعرج به الخطوط وتتشابك»[2] ، لتكون أنماطا جديدة من العلاقات يحكمها التناسب والانسجام، وذلك هو جوهر الصورة الجيدة التي لا تكون « مبنية على إقامة علاقات منطقية بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنها غالبا ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة»[3]

2- مزج المتناقضات:

عمد حجازي في تشكيل بعض صوره الشعرية إلى تقنية مزج المتناقضات في" كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضفيا عليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[4] في سياق واحد، محدثة كسرا للمتوقع وخرقا للمألوف.

---

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص 59.

[2] – يسرية يحي المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 401، 418

[3] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 75.

[4] – نفسه، ص 80.

و"يتحقق نجاح الشاعر في ذلك إذا استطاع أن يستخرج من المتناقضين مركبا ثالثا له مبررات وجوده الذاتي، ولا ينتمي إلى أي من المتناقضين مستقلا."[1]نحو ما نجده في المركبات التالية: نصر أليم، باسما في أسف، صوت أبكم، موت أليف، فرح باكي،...

وهي مركبات تجمع بين الدال ونقيضه:

النصر (يستدعي الفرحة والسعادة)← أليم (فقد).

باسما (الأمل والترقب) ← أسف (التعثر والخيبة).

صوت (حركية وفاعلية) ← أبكم (سكون وصمت).

موت (القهر والخوف) ← أليف (الراحة والاستكانة).

فرح (الايجابية والتطلع) ← باكي (الحزن والقهر).

سواد (سلبي) ← أليف (إيجابي).

بياض(إيجابي) ← مخيف (سلبي).

ويتم هذا التوالي للمصاحبات المتضادة في سياق أسلوبي لا يحد المعنى أويحصره، بقدر ما يفتحه ويعدد تأويلاته؛ لأنه ينكسر بعنصر غير متوقع يتحول التضاد بموجبه إلى مثير أسلوبي، تكمن قيمته في « نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين؛ ولن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى فإن عملية التضاد الأسلوبية تخلق نسبة، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة».[2]

ولذلك يعده جابر عصفور منضويا ضمن مصطلح الخيال، الذي يراه يتجاوز « القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»[3]

[1]– عايدي على جمعة: شعر خليل حاوي(دراسة فنية)، ص 55.

[2] – صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1992، ص 225.

[3] – جابر عصفور: الصورة الفنية، ص13.

ويمكن التمثيل لهذا الانصهار بين المتناقضات، بقصيدة "يا هواي عليك يا محمد"[1] كونها تجمع سلسلة من المفارقات التي تؤرق الشاعر وتعطي القصيدة توترا وانفعالية زائدة.

يقول في مقطع منها:

ومحمد! أقرب إخوتي لقلبي

وصديقي

ورفيق طريقي كنا أخوين

فأصبحنا من بعد وفاة أبينا أبوين

فإذا أبنا لمراقدنا

أوحش كل منا الآخر

وقد فارقه من ساعة

وكأن الواحد منا إذ ترك أخاه

أضاعه

يستسلم كل منا لبكاء عذب مقهور

يغسلنا من آثام رجولتنا المثقلة بغير أوان

ويعيد لنا عهد صبانا الزاهي المبتور

ويظهر في هذا المقطع مجموعة من التراكيب المتضادة والمتعادلة معا:

أخوين ≠ أبوين

≠

طفلين

أوحش كل منا الآخر ≠ فارقة من ساعة

بكاء ≠ عذب

≠ مقهور

رجولتنا المثقلة ≠ صبانا الزاهي

≠ ≠

بغير أوان المبتور

[1] – حجازي: الديوان، ص511.

ولعل هذا التكثيف في المفارقات هو تمهيد لما سيأتي من وصف لصبا محمد وأخيه، في ماض متقلب وخائن يقول:

ومحمد أذكره طفلا غضبان جميلا
طفلا يلقى عالمه بطهارة قلب متلهب
يسأله أن يصبح بيتا مأهولا
أفقا مغسولا
يسألنا ألا ننساه
ألا نلقاه بوجه متقلب
يسألنا ألا نكذب

وقد أغنت كلمة (متقلب) عن أي وصف لذلك العالم الأسيف الذي يضيع فيه الأمان والجمال والطهر، ويسري فيه الغضب والكذب والتضليل.

وقد لجأ في المقطع الموالي إلى تصوير هذا العالم المتناقض، ووصفه بسلسلة من المفارقات الصارخة التي تكشف عن هويته الزائفة:

في هذا العالم يا ولدي
في السوق المائج بالعجزة والجهلة
بالمقتولين والقتلة نغرق في الكذب وفي التضليل
كي نحفظ مما بقى لنا هذا الرمقا
فارفع يا ولدي أنت سلاح الحق
لكي تحمي هذا الحقا
أرنا الصدق المضطهد، وقد سلح نفسه
ومشى مدرعا
ممتطيا فرسه
بين هتافات المظلومين

وتلك هي حقيقة هذا العالم الهجين الذي يضم القاتل والمقتول، الحكيم والجاهل، الكذب والصدق المضطهد.... وزادت من حدة مفارقاته أن الذي يجب أن يواجه هذا الزيف الكبير، هو ذلك الولد الصغير المعدم الذي سيتسلح بالصدق لينصف المظلومين والمضطهدين.

وقد شكل التشخيص في الأسطر الأخيرة إيحائية أشد تأثيرا؛ لأنه جسم المجرد (الصدق) وأضفى عليه صفات الإنسانية، وكأنه تعبير عن سلبية الإنسان وعدم قدرته على فعل شيء، ليعوضه الآخر الذي ليس من صفاته ذلك الفعل، أيا كان جنس هذا الآخر.

وفي ضوء هذه المفارقات، ينتقل بنا الشاعر إلى وصف أخيه، فيقول:

ومحمد! أجمل ما أعطى الحب العاجز
ما بين الرغبة والحرمان
أشهد وجهه
ما بين الذكرى والنسيان
أشهد وجهه
بين صباه وضياع صباه
أشهد وجهه
في الموسيقى، أشهد وجهه
إذ يهرب أعذب ما فيها من ألحان
وتظل تحن له الآذان
أشهد وجهه
في الأسرة، إذ يجتمع لها الشمل المفقود
في صبح العيد
ويشق تعاسة أوجهنا
هذا الفرح الباكي المولود
أشهد وجهه
في الليل الممتد السهران
وهنالك شيء في عينيه
في شفتيه...يتعذب
شيء لا أدري كيف تحمل فيه الكتمان
حتى وهو يغني، ويحب ويشرب

المقطع سلسلة من الصور الجزئية المتوالية التي تمتزج فيها المتناقضات لتشكل الوجه الحزين للصورة، والذي يوحي في النهاية بملامح الفقد والعزاء:

الذكرى ← منسية

الصبا ← ضائع

الأسرة ← شملها مفقود

الفرح ← باكي مولود

شيء يتعذب ← وهو يغني ويحب ويشرب

ويتراءى لنا من خلال هذه المفارقات، ذلك الفرح المبتور المشروخ الذي أبت الحياة تناميه، ورفض الواقع تبنيه؛ فهو فرح مبتدئ (مولود) خائف، لم يتأت له حتى أن يكبر ويستقر.

وجاء الفعل (يشق) ليدل على صعوبة تحقق هذا الفرح واستحالته، في سياق أعطيت فيه الأولوية للمفردات السلبية التي تقصي ما قبلها وتعدمه.

ومن نماذج المفارقة التصويرية في شعر حجازي، ما جاء في قوله:

وحين يخلو القلب للذكرى، ويهفو للبعيد

تزورني عيناك يا حبي الوحيد

تنتقلان في خيالي من مساء لمساء

وتسألان...أينا الجاني؟ وأينا الشهيد؟

وتبسمان في أسى وتبكيان

في كبرياء

أحزانها في القلب أما وجهها

فباسم رغم الكلال

كوردة تبسم في وجه الندى

ثم تعود للأسى تحت الظلال[1]

والمفارقة هنا واضحة وجلية (تبسمان/ في أسى- تبكيان/ في كبرياء- باسم/ رغم الكلال...). وزاد جلاءها ورود التشبيه في السطرين الأخيرين مثالا حيا عن العطاء والرضا،

[1] – حجازي: الديوان، ص 261، 262.

رغم القهر والشقاء؛ فالبسمة صارت أسى، والبكاء كبرياء يحصر الحزن في القلب، ويطعن الكلال ليبسم الوجه في ظل الأذى كالوردة في وجه الندى.

ونقرأ مثل هذا التصوير بالنقيض في قوله:

وحملناك على الأكتاف نجما
كانت الشمس وكنا
في طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار،
ونداء، ودماء
وعلى الأكتاف نعش
كان عرس، كان عرش
أنت فيه ملك.. كنا رعايا
هاتفين.. الموت للطاغوت،
والمجد لأرواح الضحايا[1]

إن مثل هذا التصوير بالنقيض يستند على إبراز جملة مفارقات تتجلى"في عدد من التشاكلات، والمظاهر، والأفكار، والثقافات، وحتى الأساليب؛ لأنها في هذه الحالة ليست مجرد وسيلة بلاغية ولاجمالية للنص وبخاصة الشعرية، وإنما هي وسيلة فلسفية تفضح لتكشف، وتهدم لتبني، وتهمس لتصرح، وتشكك لتؤكد وتتأكد"[2]، ليصبح كل شيء في عرفها مثل أي شيء: الجنازة: عرس، والموت: حياة،...

وكثيرا ما نقرأ هذه المفارقات التصويرية، أو المزج بين المتناقضات في عناوين قصائد: نحو:(شهيد لم يمت والأمير المتسول)[3]، وأغنية لشهر أيار[4]...

وفي هذه القصيدة الأخيرة، قد لا يقف القارئ للوهلة الأولى على أي تقابل بين عنصري التركيب (أغنية)/ و(شهر أيار)، لأن أيار هو شهر كباقي الشهور يمكن أن يتغنى به، ولكن

[1] – السابق، ص288.

[2] – صالح لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع08.

[3] – حجازي: الديوان، ص285، 219.

[4] – نفسه، ص 339.

الخلفية التاريخية التي يملكها هذا الشهر هي التي تشكل بؤرة المفارقة؛ فعبارة « شهر أيار تحمل بعدا دلاليا مأزوما يشير إلى تراجع المشروع العربي أمام الهجمات الاستعمارية التي طالت الأرض والإنسان. تصاحب كلمة أغنية مع عبارة (شهر أيار) اتخذ بعدا جديدا يرتكز إلى اللاملاءمة وعدم الانسجام المعجمي »[1]

ومثل هذا المزج بين الدال ونقيضه هي مفارقة تحدث إرباكا للمتلقي وتدعوه مجبرا للوقوف على دواعي هذا المزج وتداعياته، خاصة إذا كانت المفارقة هي في أولى عتبات القصيدة التي يمثلها العنوان بوصفه مفتاح التلقي، ومهد الاتصال بين القارئ والنص.

3- تراسل الحواس:

نعني بالتراسل بين الحواس استعارة أحدها مدركات حاسة أخرى فلا ترتبط الحاسة بحقيقة وظيفتها، وإنما بالانطباع النفسي للشاعر تجاه خصائصها؛" فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة."[2]

بحيث لا يحفل المبدع بالمرئي أو المسموع أو الملموس... و لا يهمه من مدركاتها سوى ما يلتقطه إحساسه، ويدركه وجدانه،" حتى أننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقى منها إلا على صفاتها، كثيرا ما تعنيه قسوة الأحمر دون أن يقف عند الدم نفسه، ومن ثم يختلط تشكيل العينيات (أي الأشياء المرئية بالعين) بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة، وهذه الصفات متنوعة يتفرق إدراكها بين الحواس جميعا، ومن هنا قد ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها لمشمومات أو ملموسات ....الخ. ولا يكون لكل ذلك معنى إلا "الفكرة" الكامنة التي لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها، لها طبيعتها الخاصة تلك التي نسميها "«صورة»."[3]

---

[1]– يحي عبابنة، آمنة صالح الزعبي: عناصر الاتساق والانسجام النصي: قراءة نصية تحليلية في قصيدة أغنية لشهر أيار، ص509، 510.

[2] – غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 1997، ص395.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 111.

وقد ظهرت هذه الوسيلة الفنية بصورة لافتة في شعر حجازي، وتغيرت أنماطها من ربط البصر بالشم، إلى ربطه بالسمع، إلى ربط الشم بالذوق، والذوق بالسمع...إلى غير ذلك من الارتباطات المنزاحة التي تسعى إلى "خلق إمكانات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما تربي عليه الذوق وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية."[1]

فعندما يصادق القارئ مفردات من قبيل «كلمة» أو «لفظ»، فإنه يتوقع ارتباطها بحاسة البصر؛ بوصفها مكتوب ينظر، أو بحاسة السمع؛ لأن الأذن تلتقطها لفظا. أما أن ترتبط بحاسة الذوق، فهذا ما يخلق الطرافة والمفاجأة، على نحو ما نصادفه في هذه النماذج من شعر حجازي:

-الكلمـــــــــات الحلوة ماتت في شفة الخائن[2]

↓ ↓

سمعية بصرية ذوقية

ألفـــاظ الوداع مرة[3]

↓ ↓

سمعية ذوقية

إن ربط حاسة التذوق بدوال لا تمت بصلة لمستلزماتها، يكسر المتوقع، ويدخلها في إطار التراسل الذي يفتح شهوة المتلقي للإقبال على النص.

ويظهر هذا الربط اللامتوقع بين الحواس في كثير من النماذج:

- يستسلم كل منا لبكاء عذب مقهور[4]

بكاء ← عذب

↓ ↓

سمعية ذوقية

- لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك[5]

---

[1]– موسى ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها . دار الكندي، الأردن، ط1،2003، ص 58.

[2]– حجازي: الديوان، ص205.

[3] – نفسه، ص 128.

[4] – نفسه، ص513.

[5] – نفسه، ص 547.

أشتهي ← أرى لون
↓ ↓
ذوقية بصرية

- **يهتز سلك الهاتف البارد**[1]

يهتز ← البارد
↓ ↓
سمعية ذوقية

والشيء نفسه يقال بالنسبة لربط حاسة البصر بحاسة السمع، كما في السياق:

- **يصحو مؤرقا على ما اغرورق الصوت به.**

فالفعل (اغرورق) يرتبط في العادة بالدمع والعين ومستلزمات حاسة البصر، وكان إسناده إلى الصوت هو محل الدهشة والعدول عن المألوف.

ومن نماذج التراسل في شعر حجازي، استعارة دوال حاسة الشم للدلالة على أشياء مرئية أو مسموعة أو معنوية، كما في السياقات التالية:

- **إني أشم في أماسيك يا مدينتي**
  ريح العفن[2]
- **لا أشم سوى الرياح**[3]
- **أشم دما باقيا**[4]
- **إني أشم عطرها كأنه هواء قطة**[5]

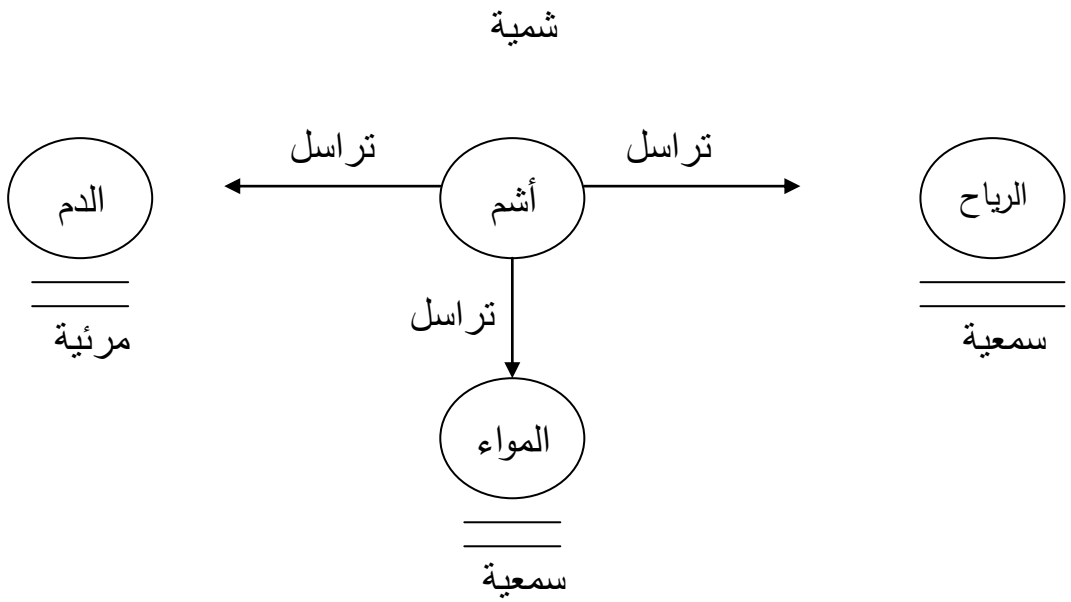
[1]- السابق، ص 356.

[2]- نفسه، ص252.

[3] - نفسه، ص 468.

[4]- نفسه، ص372.

[5] - حجازي: الأعمال الكاملة، ص 451.



وربما يكمن السبب وراء قدرة الشاعر على تطويع مدركات الحواس والتلاعب بمستلزماتها، إلى تشابه مصادرها الفعالة؛ فـ " الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو قريبا مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا، وذلك لأن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»[1]

ففي قول حجازي:

إنني أشم عطرها كأنه مواء قطة،

يتناغم المواء و العطر لتشكيل الصورة. وتشبيه العطر بالمواء " تشبيه نادر ومميز ؛ يبرز فيه تراسل الحواس بين حاسة الشم وبين حاسة السمع مع سيطرة مشاعر الضياع حيث يبدو الإنسان في المدينة وألمه مثل قطة ضائعة»[2]

إن استثمار الحواس في تشكيل الصورة الشعرية، يستدعي من الشاعر تحرير مخيلته، وإطلاق عنفوان تجربته، وهذا الأمر سيحفز قوة الخيال المنظمة التي تعمل على « تحرير

[1] – غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.

[2] – عبد الله رضوان: البنى اللغوية، ص 27.

الحواس وإطلاق مدياتها الإنجازية خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالمخيلة »[1]

وبطريقة مشابهة يغذي هذا التراسل خيال القارئ، ويفعل دوره في عملية التلقي والإبداع الجديد للنص، ليصبح له كبير الأثر في توجيه مدركات الحواس بتنشيط خياله وتصوراته الباطنية والحسية؛ فـ " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صورا بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية هي المتصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية."[2]

ولذلك تعتمد مثل هذه الانحرافات عن المألوف اعتمادا كليا على "كفاية القارئ الذي يثار وعيه عندما يصادق كسرا لنظام اللغة، وتشويشا لما هو ثابت في ذهنه ووعيه ولذلك يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللامنتظر واللامتوقع، وإن هذا الإحساس يأسره، ويشكل لديه لذة وطرافة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية"[3]، وتجنح إلى المراوغة والاستفزاز.

[1]– محمد صابر عبيد: الخيال الشعري الحر، مجلة ثقافات الأدبية، ع 6، 2003، ص 34.

[2] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص295.

[3] – موسى ربابعة: الأسلوبية(مفاهيمها وتجلياتها)، ص56.

ثالثا- أنماط الصورة الشعرية:

أ- الصورة من المنظور البلاغي:

كلما ذكر مصطلح الصورة البلاغية إلا وتبادر إلى الذهن المجاز وعناصره، من استعارة وتشبيه وكناية...وكأن الصورة الشعرية لا تتحقق إلا بمجانبتها للحقيقة، وركوبها المنافرة الإسنادية التي تخلق نماذج غير متاحة في الواقع اللغوي المباشر، ولكنها تتخفى بقناع الرمز والإيحاء والإضمار.

وبغض النظر عما إذا كانت هذه النظرة للصورة الفنية صحيحة أم ضعيفة، فإن الذي يهمنا من هذا المنظور، هو إيراد أهم الصور البلاغية البارزة في شعر حجازي، والتي تقف الإستعارة والتشبيه في صدارتها.

وسوف لن تعتمد هذه الدراسة حصر جميع السياقات الاستعارية والتشبيهية، ولكنها ستعمد إلى تحليل بعض نماذجها للوقوف على تقنيات الشاعر في تطويعهما لرصد تجربته الشعرية، إدراكا أن الطريقة الإحصائية للصور البلاغية بأنواعها المختلفة "لا تقدم قيمة تذكر ما لم تقترن هذه الصور بأسلوب الشاعر وطريقته المتفردة في صياغة الأنواع البلاغية. وميله إلى نوع أو آخر منها، ونجاحه أو إخفاقه في إتحادها بالقصيدة، وعلاقتها الوثقى بكشف موضوعها الشعري حتى لا تتحول الصور البلاغية إلى هوى شكلي أو نوع من الولع بتجريب القدرات الذهنية أو ضرب من التقليد والمحاكاة."[1]

1- الصورة التشبيـهية:

يشكل التشبيه نمطا بلاغيا بارزاً في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، وقد تمثله بمختلف أشكاله وأدواته.

والتشبيه، كما هو معروف، علاقة تقوم بين طرفين لتقارب بينهما. ويعرفه عبد القاهر الجرجاني، بقوله: "التشبيه أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل"[2]

وليس مجالنا في هذه الدراسة، الخوض في مفهوم التشبيه أو رصد أنماطه وأنواعه، وإنما

[1]- بشرى موسى: الصورة الفنية، ص 107.

[2]- الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د. ط، د. ت).ص87.

يعنينا تقدير مدى توظيف الشاعر لهذا النمط التصويري المميز، الذي"يمتلك صفاته الخاصة التي إذا ما استعملت بشكل مناسب ومحدد يمكن أن يغني وينوع في بنية القصيدة وأثرها"[1]

وقد ظهر في ديوان الشاعر متعدد الأشكال والأدوات، ويمكن إيراد بعض نماذجه على سبيل التمثيل لا الحصر.

*التشبيـه بالكـاف:

أحلم كالبذور في الثرى بعيد الاخضرار[2]

والملاحظ في هذه الصورة التشبيهية هو غرابة تحققها في الواقع؛ فالبذور لا يتأتى لها الحلم لأن الحلم من صفات الإنسان، فإذا كان نموها هو إيذان بولادتها المتحققة، فإن هذه الولادة للشاعر هي عيد تظهر فيه معالم حياة جديدة غير تلك المفروضة.

*التشبيـه بـ: مثلما:

اعتمد حجازي هذه الأداة بكثافة أكبر من مثيلتها«الكاف» في سياقات كثيرة، منها قوله:

تململ الحزن بصدري مثلما

تستيقظ الذكرى على دفق المطر[3]

ولنتأمل براعة التشبيه في هذه الصورة، حيث يجتمع الحزن والمطر في سيمفونية يعجز فيها العقل عن إدراك ما إذا كان هذا الحزن حزن قهر، أم حزن فرح.

وهي الروعة نفسها التي عملت فيها براعة الشاعر في اختيار عناصر صوره، على إذهال المتلقي واستفزاز مشاعره التخييلية، وذلك في قوله:

عار أنا، ليس كما ولدت...لا

بل مثل جثة تنوشها الصقور[4]

---

[1] – سمراء الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط02، 2007، ص 781.

[2] – حجازي: الديوان، ص 183.

[3] – نفسه، ص 294.

[4] – نفسه، ص 300.

ولنا أن نتخيل بشاعة صورة العري الذي يتجاوز فيه الشاعر عري الجسد إلى عري الأفكار والمبادئ والقيم.

*التشبيه بـ:«كـأن»:

وهي أكثر الأدوات دورانا في تشبيهات حجازي، ومن سياقات ورودها، ما جاء في قوله:

-واستسلمت لضمتي

كأني، أول من أدفأها

الشعر حول وجهها

عالمها الخاص الحزين

كأنه ذكرى تجملت بها

رغم الذي تثيره من الشجون[1]

-العائدون من شوارع الغبار

أرخوا رؤوسهم على حوائط القطار

كأنهم عجائز تهدموا على جدار

كأنهم مهاجرون...

تكدسوا على سفينة

كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان[2]

وربما تعود هذه الكثافة في ظهور الأداة «كأن» إلى وظيفتها السياقية التي لا تعمل في إطارها "على مقاربة أو مقارنة حقيقيين مختلفتين، وإنما تعمل على كسر القيد الدلالي "عن المشبه"، وفتحه على احتمالات الدلالة التي يقدمها "المشبه به". نعم إن "المشبه" لا يكون "المشبه به"، عبر "كأن"، ولكنه كذلك لا يعود نفسه فقد خرج من التجديد إلى الاحتمال، ومن التقرير إلى الإيحاء، والسياق يعمل على تأصيل حرية "المشبه" في اكتساب دلالات جديدة لم تكن له خارج الصورة»[3]

[1]- السابق، ص 441.

[2]- نفسه، ص 441.

[3]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 164.

إن الذي نلاحظه على أغلب التشبيهات المذكورة، هو ذلك التباعد النسبي بين طرفي التشبيه، وهذا التباعد هو نفسه الذي يقرب الصورة للمتلقي، ويحفّز خياله على فك شفراتها. وبذلك يصير التباعد بين الشيئين هو الأدعى إلى جودة التشبيه. وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني:" هكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن يحدث الأريحية أقرب»[1]

فقد تستند العلاقة التي تربط بين المشبه والمشبه به "إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[2]

وتعد أداة التشبيه بمثابة الحاجز أو المظهر التمييزي الذي يفصل بين طرفي التشبيه "المشبه – المشبه به"، فتحفظ لكل منهما صفاته الذاتية المستقلة[3] . وغياب هذه الأداة يقتضي ارتباطا إسناديا مباشرا بينهما في إطار ما يسمى بالتشبيه البليغ، الذي استأثر بأكبر نسبة ظهور عند حجازي.

*التشبيه البليغ:

يعد التشبيه البليغ، أعمق أنواع التشبيه، وأقواها مرتبة، لأنه يقوم على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به، دون تمييز أحدهما عن الآخر بصفات معينة، ولذلك فضلوه على سائر أنواع التشبيه الأخرى.[4]

ونظرا لما تفرضه طبيعة البحث، يستحيل رصد جميع نماذجه في شعر حجازي، ولذلك ستكتفي الدراسة بتتبع بعض سياقاته لمعرفة مدى تأثيره في التشكيل التخييلي للنص بوصفه أحد دعائم نجاح القصيدة.

يقول حجازي:

شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار

[1] – الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 130.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 174.

[3] – نفسه، ص 174.

[4] – ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، ص164ومابعدها.

تجتر ما شربته في الضحى من اللهيب[1]

لعل وجه الشبه الخفي بين النيران العميقة، والشوارع الكبيرة هو تشابه شكلي يتمثل في انتماء كليهما إلى مكان منخفض تحده مرتفعات، فتحصر فيه كل أمل للنجاة أو للخروج بسلام؛ فالنار العميقة تأكل كل ما تطاله، وقد تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله. والشيء نفسه بالنسبة للمدينة الكبيرة وشوارعها الموحشة التي تتحول في غياهب الليل إلى وحش ضرير يجتر كل الكائنات الحية، ولا يبقي على غير الهياكل والبناءات والسياجات، التي يطبق جمودها على صدر الشاعر، فلا يدرك منها غير قساوتها وجفائها. "وقد نجح الشاعر أن يحول هذا التشابه الشكلي المحسوس إلى أداة للإيحاء بهذا البعد الأساسي من أبعاد تجربته في هذا الديوان كله»[2]

ومن نماذج التشبيه البليغ ما جاء في قوله:

أيتها المقاعد الصامتة

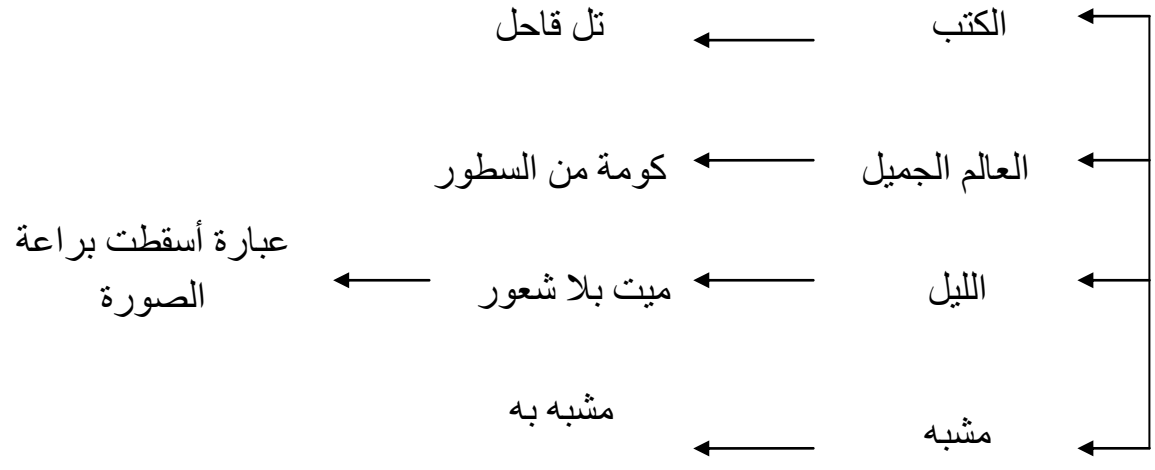
مازلت صامتة

مازالت الكتب تلا على الرفوف، ما حلا بلا زهور

العالم الجميل فيها كومة من السطور

الليل فيها، ميت بلا شعور[3]

ولقد ظهر التشبيه البليغ أكثر من مرة، فلقد جعل:



[1]– حجازي: الديوان، ص 129.

[2] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 64.

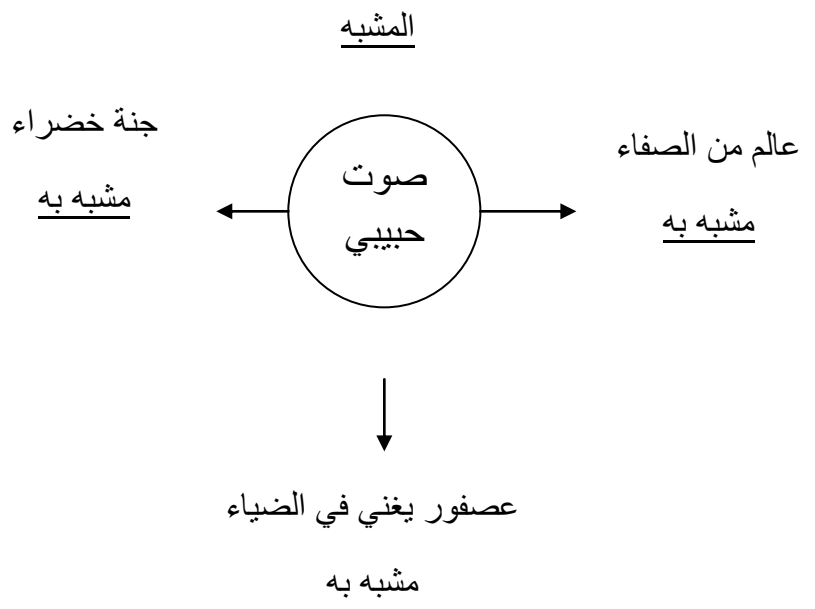
[3] – حجازي: الديوان، ص 83.

إن تشبيه الليل القاسي بالميت فيه إيحاء بانعدام الإحساس بالآخر وعدم الاكتراث لما يلم به، لانعدام الشعور عند الميت " ما لا لجرح بميت إيلام!". غير أن توضيح مسوغ التشبيه " بلا شعور"، أنقص من تأثير الصورة لعدم ترك فرصة للمتلقي لاختبار احتمالات هذا التشبيه؛ فكلمة ميت تغني عن أية إضافة لشرح سلبيته وعدم فاعليته!

إن الذي يهمنا من هذه الصورة هو مقصدها أو مغزاها الذي يتأمل من خلاله الشاعر خواء الأشياء وعبثية الزمن والانتظار؛ فعندما يتغنى بالحزن الآسر"يحيلنا على سجلات الكائن الموجود بلا دليل وجود وبلا نكهة حياة وكأنه يخرجنا قليلا من الحزن العادي أو من الحزن الرومنطيقي إلى حزن مسكون بأسئلة الوجود، أسئلة اليومي التي تتحول إلى فلسفة في الحياة"[1]

وما يميز التشبيهات البليغة عند حجازي، مجيئها على نمطية الجمع، حيث تأتي متتالية بإسناد خبري يجعل اللاحق بمثابة السابق، كما يلي:

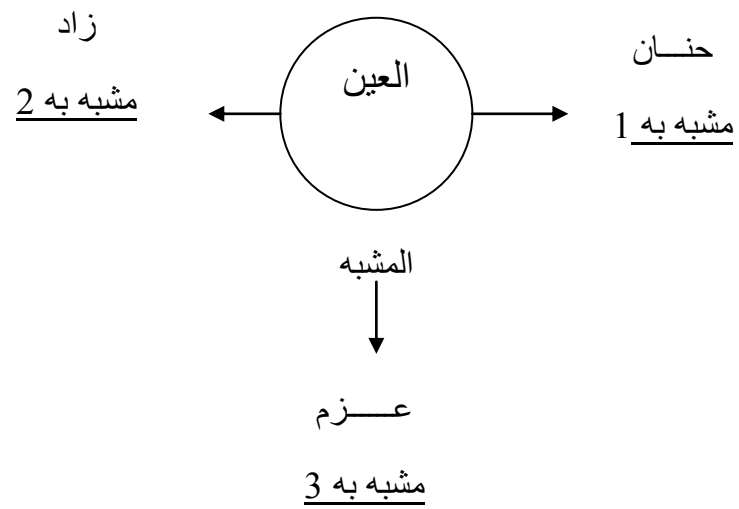
- صوت حبيبي عالم من الصفاء
جنة خضراء، عصفور يغني في الضياء[2]



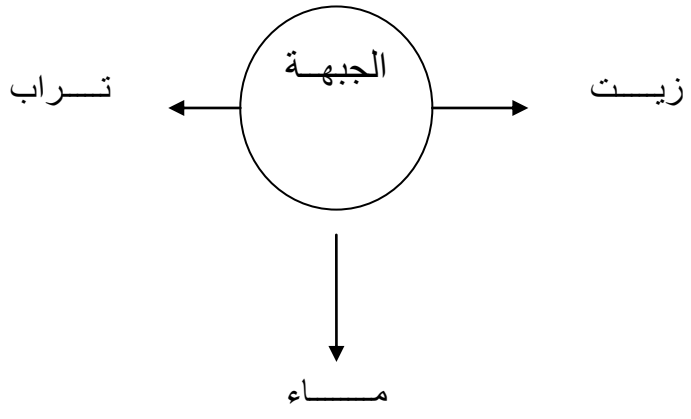
[1] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 233.

[2] – حجازي: الديوان، ص 336.

- الجبهة مصباح وقاد
والعين حنان، عزم، زاد
والخيل الريح لغير يديه لاتنقاد
والنسر بجنب الشمس شعار رماد[1]



- الشمس في السما عذاب
وجبهتي زيت، وماء، وتراب [2]

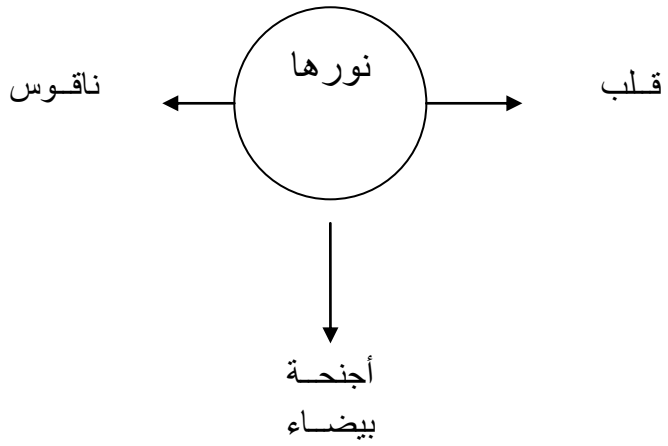


- نورها في الأفق قلب

[1] – السابق، ص 324.

[2] – نفسه، ص 238.

أبدي الخفق، ناقوس يدق
نورها أجنحة بيضاء، شدتها على الظلمة ورق[1]



2- الصورة الاستعارية:

يعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: «الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية»[2] ، وهذا النقل يحدث "ضعفا" إسناديا بسبب اللاتناسب الواضح والصريح بين المسند والمسند إليه. ما يجعل الصورة مفاجئة للقارئ الذي لا يكاد يعثر في الوهلة الأولى على عنصر المشابهة، أو مسوغ الربط.

وقيمة الاستعارة تكمن في هذا اللاتناسب الذي يلغي الحدود الفاصلة بين المشبه والمشبه به، اللذان يصيران في مجالها شيئا واحداً. وفي ذلك يقول الجرجاني:«واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك لتراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع."[3]

[1] – السابق، ص286.

[2] – الجرجاني: أسرار البلاغة، ص30.

[3] – الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 336.

ولذلك لا تميل الدراسات الحديثة إلى اعتبار الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه، لأن ذلك ينقص من قيمة الصورة الاستعارية ويضعف إيحاءاتها التخيلية التي"تقوم على توحد أو تحويل تختفي معه صورة التشبيه، ولا يبقى في الذهن عالقا سوى الصورة الجديدة التي تحمل صفات العنصرين معا. والخيال يجد متعة في اكتشاف البنية من ناحية واكتشاف بعض عناصرها الخفية من ناحية أخرى، ويعيش كل من المبدع والمتلقي أجواء عالم جديد هو عالم الصورة"[1]، الذي يعتمد اعتمادا رئيسيا على الجمع بين الأشياء غير المتماثلة لتمثيل عمق المفارقات، وتضارب الأحاسيس والخواطر التي تؤرق المبدع وتثيره، لينقل صدقها إلى المتلقي المطالب بدوره بالتغلغل في أعماق النص بدواله وتراكيبه وصوره لإدراك أبعاد العلاقات الكامنة بين الأشياء الخارجية المنفصلة والأفكار الداخلية الباطنية التي تعبر عنها[2]

وهي الأبعاد نفسها التي فصل بها الجرجاني بين المعنى الظاهري، والمعنى الإيحائي الخفي، في ما أسماه" المعنى"، و"معنى المعنى"، وذلك في قوله: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل...ألا ترى أنه إذا قال "رأيت زيدا ". ودل الحال على أنه لم يرد السبع، علمت أنه أراد التشبيه، إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز عن الأسد في شجاعته."[3]

وفهم الصورة – في النهاية – هو انتقال من المعنى السطحي إلى المعنى المراد، مع ضرورة عدم إغفال أحدهما؛ لأن أساس الفهم هو بالنظر إلى العلاقة الإسنادية الظاهرة التي سيؤول لا تناسبها الظاهر إلى تناسب خفي يبرره المعنى المقصود. ولذلك فإن «القارئ لا يستطيع القفز من اللفظ الاستعاري إلى المعنى الثاني ما رًا بالمعنى الأول(...)، وذلك الاختيار أو الاختراق يتم من خلال المستوى الأول السطحي للمعنى وصولا به إلى المستوى

[1] – عناية عبد الرحمن: التشكيل التخيلي والموسيقى في شعر المقالح، دار الفكر، دمشق، (د. ط)، 2009، ص 65.

[2] – ينظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ط)، 1985، ص 126.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 262.

التحتي العميق الذي لا يوجد إلا من خلال اكتناه الفاعلية النفسية للصورة، خاصة وأن فاعلية الصورة تكون في ذلك التقابل المعنوي القائم في الإسناد".[1]

وقد سبق – في معرض الحديث عن آليات تشكيل الصورة عند حجازي – الحديث عن تقنية التشخيص التي تعتمد أساسا مبدأ الاستعارة الذي يعمد إلى كسر القاعدة الإسنادية، وسلب المتلقي بإثارة حواسه وانفعاله.

ويمكن إيراد نماذج استعارية أخرى تخرق القواعد اللغوية المألوفة، وتلح على مجازية التعبير والدلالة. في نحو قول حجازي:

وتهب الريح الشرقية
تنشب مخلبها في الثلج
وتقلب أحشاء الموج
ويطوف زئير كالوهج
يجتاح القمة والتلا [2].

معظم أفعال هذه الصورة المرعبة هي أفعال مجازية تنتمي إلى مشبه به محذوف، لا يرضى الظهور إلا بعد أن تنتهي إيحائية الصورة بزئير يطوف وهجاً في تراسل بين حاستي السمع "زئير" والبصر "وهج"، ويجتاح إدراك المتلقي الذي ترعبه هذه الإيحائية وتجذبه معها.

والسبب في ذلك هو جعل الريح "المستعار له" وحشا "مستعار منه" ينشب مخالبه، ويقلب الأحشاء، ويزأر وهجا موحشا يبصم صداه في القمم والتلال، وهي القرائن التي تبرز عناصر الاستعارة ومباشرتها.

وقد تكررت، مثل هذه الصورة التي يستعير فيها الشاعر لعنصر من عناصر الطبيعة "ريح، شمس، قمر، نهر، بحر،..." قرائن تفعله وتضفي عليه صفات ليست له. كما في قوله:

شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي

[1] – يسرية يحي المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 231، 232.

[2] – حجازي: الديوان، ص 401.

تتبعني أنى ذهبت

تأكل ثوبي

وتعري سوأتي[1]

فلقد جعل الشمس فاعلا يتحكم في أهوائه، مثل ما يسيطر شخص متسلط على حقوقه وميولاته، بقسوة الآمر الذي لا يترك للمأمور مجالا ليختار، أو فسحة ليندد.

ومن ذلك أيضا قوله:

بكى القمر

وأعولت أنثى الرياح[2]

فالعويل والبكاء هي صفات إنسانية، أسندت إلى دوال ليس لها منها شيء. والغاية من ذلك هي الإيحاء بأن كل عناصر الطبيعة تحكي وتبكي وتتفاعل وتتمرد، إيذانا بتمرد الخيال وانفلاته من قيود الواقع ودواله؛ وبقدر" ما يكون الخيال حرا وديناميا، فإنه يعطي العمل الفني قوة إيحائية، واحتمالية أكبر"[3] يمكن أن نقرأ صداها في قوله:

يلف أوجهنا ظلام الليل

يأتي المساء ! فيستحيل البحر وحشا هائجا

تتقاذف الأمواج فوق وجوهنا ملحا وعشبا ميتا

ويشدنا هوج الرياح

وتمعن الأصوات بعد والنجوم

يأتي المساء محملا بمخاوف الليل العدائي البهيم

نترقب الخطر المداهم من وراء الليل

نلمس في الظلام رفيقه المنسل فوق جلودنا

يتشبث الدم بالترائب، وتنشب الأعضاء صورتها على صدر الحفر [4]

[1] – السابق، ص297.

[2] – نفسه، ص394.

[3] – محمد صابر عبيد: الخيال الشعري الحر، ص 34.

[4] – حجازي: الديوان، ص 472.

كل شيء في عرف الشعر عامل، وفاعل، ومسيطر...، سواء كانت السيطرة إيجابية توحي بالقوة والتمرد، أم سلبية تومئ بالضعف والوهن والخوف.

فإذا كانت المصابيح، في السياق السابق، تبكي ناحبة ومتألمة، فإنها في قصيدة معنونة بـ: "مصابيح الشوارع"[1]، تتحرك بعنفوان وحرية، "تتعرى تحت مياه المطر راكضة مستحمة، ينجر عن الاستحمام ارتخاء جداولها الشاتية، إنها ترتد فوق الأحجار أقواسا، وهي تنور على بقع الضوء هائجة مولعة. إنها في آخر الليل وظلمته ترسل ضوءها كأسلاك متحدرة ببطء، انحدار دموع المهرج التي تختلط بطلاء وجهه الأبيض وشفتيه الحمراوين."[2]

ولعل من أهم نماذج الاستعارة في شعر حجازي، تلك التي يجعل فيها حزنه ومعاناته دالا فاعلا في زيادة السطوة السلبية لمشاعر الألم والقهر والمعاناة. غير أن المميز في نماذج هذه المعاناة هو جعل الحزن فاعلا إيجابيا، بعد استعارته لبعض الخصائص الإيجابية للمستعار منه، كما في قوله:

الحزن الذي هطلت
علي أمطاره يوما
فصرت إلى طير،
وسافرت من حزن الصبي إلى
حزن الرجال، فكل العمر أسفار[3]

الحزن(سلبي) ⟵ الغيم ⟵ المطر(يحمل في عموم دلالته إيحاءات البشرى والخير).

وبذلك يصير للحزن دلالة إيجابية، ويغدو «صفة سامية من صفات الإنسان استطاع الشاعر أن يلفت الانتباه إلى قيمتها في حياة البشر»[4]

وهذه القيمة هي التي يعزي بها الشاعر نفسه، في ختام المقطع بقوله: "العمر أسفار". وهي القيمة نفسها التي نقرأها في قوله:

---

[1]– حجازي: الأعمال الكاملة، ص581.

[2]– ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي الحديث، ص 399.

[3]– حجازي: الأعمال الكاملة، ص576.

[4] – عناية عبد الرحمن: التشكيل التخيلي والموسيقى في شعر المقالح، ص 66.

أشعلت دموعه الغيم
وشقت الفضاء[1]

إذ صارت الدموع عنصرا إيجابيا بدل دلالتها المعروفة وهذا هو دور الصورة الاستعارية، فهي " تستدرك شغورا في الدلالة، وتملأ في نظام التعابير فجوة بها تتلاقح المعاني، ويقدح صريحها خفيها إذ يستقدم من الوجود فضلا عن المرجع الظاهر مرجعا لا ينتظره المتقبل"[2] في إطار ما يسمى بالمفاجأة الأسلوبية أو توليد المنتظر من اللامنتظر.

تعمل الاستعارة، من هذا المنطلق، على الجمع غير المتوقع بين شيئين لا يتفقان إسنادًا، ولا يمكن أن يلتقيا إلا في نطاقها، وتلك هي الفائدة الكبرى التي تسلكها الاستعارة على المستوى النصي العام، والتي عبر عنها الجرجاني بقوله: "...إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[3]

الاستعارة والتشبيه إذن هما من أهم الأنماط البلاغية التي استند إليها حجازي في تشكيل صوره، والحقيقة أنهما يشكلان الكثافة نفسها عند أغلب الشعراء الذين يلجأون إلى المجاز في التصوير. وربما يعود السبب في ذلك إلى ما يراه جابر عصفور مبررًا للاختيار في قوله: "والاختيار هنا له ما يبرره بالطبع، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها، أما الاستعارة فلأنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه، فضلا عن أنها – وهذا هو المهم– توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته".[4]

وهذه الأهمية جعلت الصورتين الاستعارية والتشبيهية تظهران بالتناوب في قصائد كثيرة للشاعر، كما في قوله:

---

[1] – حجازي. الديوان، ص 246.

[2] – أحمد حيزم: فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص 213.

[3] – الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 126.

[4] – جابر عصفور: الصورة الفنية، ص171.

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفارس شجاع
دمعت عيونه على الهوى
فأشعلت دموعه الغيم، وشقت الفضاء
ونحن موتى، نرهف السمع إلى نشيدكم
ندرك منه رجفة، تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود مثلما كنا...سكونا فاجعا
فنسرع الخطو...لكي ندرك مجلس العزاء[1]

اجتمع في هذا المقطع أكثر من وسيلة تصوير؛ فهناك التشخيص والتراسل في "أحزان المدن – أشعلت دموعه – شقت دموعه –..."، وهناك المفارقة أو مزج المتناقضات بين " موتى ≠ نرهف السمع / نعود / نسرع/ – أشعلت≠ دموع – سكون≠ فاجع... ".

وشكل هذا التمازج أكثر من نمط تصويري؛ كالاستعارة في قوله: "أحزان المدن"، و "أشعلت دموعه الغيم"، والتشبيه بـ كأن ومثلما: "كأنه طيف لفارس شجاع – مثلما كنا سكونا فاجعا ".

والحقيقة أن بين التصويرين تقاربا دلاليا كبيرا؛ فالنشيد يأتي مفزوعا لأنه يعبر أحزان المدن والرياح العاتية الجافة. وذلك هو مسوغ تشبيهه بالفارس الشجاع الذي ذكر منه الطيف إمعانا في تثبيت الشبه، لأن شجاعته خانته لحظة الهوى؛ فكانت دموعه كالبرق الذي يشق الفضاء عن الغيم. وقد جاءت مفردة "رجفة "، والفعل "تلمع" للدلالة على البرق وليس على الدموع بإيحاء إيجابي لما يوحي به البرق من دلالات البشرى والخير.

وكان التشبيه الثاني تأكيدا للتشبيه في الصورة الأولى، حيث إن السكون الذي يوحي بالهدوء والطمأنينة صار مخيفا وفاجعا، إمعانا في إعطاء صورة يشوبها التوتر والترقب.

ومن نماذج المزج بين التشبه والاستعارة في مقطع واحد، ما جاء في قوله:

كان القمر
ليلتها في الماء يقطف الزهر

[1] – حجازي: الديوان، ص 246.

وكانت المدينة
تبدو على البعد كئيبة حزينة
وحين رنق السكون، وارتمى على
غنيت يا حبيبتي
تهلهل الحزن بصدري، مثلما
تستيقظ الذكرى على دفق المطر
ثم مشى مثاقل الخطو كما،
تولد أول الدموع في مآقينا الضنينة
ثم رأيته أمامي واقفا يبكي على مرمى حجر
مستندا برأسه للخلف، ماسحا جبينه
مكللا بالشوك، باسطا يمينه
وقال لي:
هذا طريقي فلنواصل السفر
ولا نقيم في مدينة
حينئذ أصابني الخوف، فلم أقو على ردّ النظر.[1]

هي صورة مكللة بأجواء الحزن والقهر والندم، تدعمها مفردات وتراكيب تدعّم سلبية الصورة وكآبتها "كئيبة، حزينة، سكون، حزن، مثاقل الخطو، دموع، مآقي ضنينة، مكلل بالشوك، يبكي، ماسحا جبينه، الخوف، لم أقو... ". مزج فيها بين التشبيه والاستعارة في توتر يطغى عليه التشخيص والاستعانة بعناصر الطبيعة لتفعل ما تشاء، وتصعّد من سطوة الحزن وتحكمه في قرارات الشاعر:"قال لي!هذا طريقي فلنواصل السفر ولا نقيم في مدينة ".

لكن هل يتكلم حجازي عن الحزن، فعلا، أم عن شيء آخر!؟ أم عن شخص آخر؟، هل هو عبد الناصر الذي صار عنده حزنا وقهرا بعدما أخفق في تحقيق حلمه وحلم الجميع؟ هل هو عبد الناصر الذي كان سببا في مغادرة الشاعر إلى فرنسا نافيا نفسه نفيا اختياريا اضطرته إليه النكبات المتتالية التي ضاع بها الحلم والأمل والترقب.

[1] – السابق، ص294.

إن المميز في حزن حجازي أنه لا يواجهنا به مواجهة مباشرة، ولكنه يحزن ويبكي من خلال الآخر، والذي هو في أغلب السياقات"المدينة " كما تظهره النماذج:

- كانت المدينة

تبدو على البعد كئيبة حزينة[1]

- أجهشت المدينة بالبكاء[2]

ب- الصورة حسب المنظور النقدي:

1- الصورة الجزئية:

هي"صورة مقتطعة من الصورة المركبة، تمثل الخلية الأولى لها، ومنها تتكاثر، ولا تتحدد معالمها إلا في علاقتها بالكل، وداخل سياقها العام»[3] ، لأنها تتآزر معاً لتشكيل صورة كلية، «وهي بذلك مع عموم تركيب النص وأجزائه التعبيرية مثل مجموعة الألحان والنغمات التي تؤلف أنشودة أو قطعة موسيقية»[4]

ويتوازى وجود هذه الصور، في شعر حجازي، مع سلسلة الإرهاصات النفسية الموزعة والمتداخلة، في الآن نفسه، والتي تتراكب متفاعلة لتحكي مشاعر القصيدة ومنحاها التصويري.

ويمكن التمثيل لهذا النمط من الصور بقصيدة "ليس لنا"[5] ، التي هي سلسلة من الصور الجزئية المتماسكة، التي يتمايل إيقاعها مع الفعل الناقص "كان"، الذي يعمل مع حرف الربط "الواو" في توحيد تراكمات اختلافاتها الظاهرية:

1- اخضرت الأشجار

2- واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار

3- وجاءنا ريح من الصحراء حار

4- وعرت البنت ذراعها

---

[1] – السابق، ص293.

[2] – نفسه، ص491.

[3] – خالد الغربي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 280.

[4] – وجدان الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، ص 99.

[5] – حجازي: الديوان، ص 210.

5- كان المريض راقدا

6- كان المغني ذائبا في أغنية

7- كان الطريق مشمسا

تفاعلت مجموعة كبيرة من الكائنات المتنوعة في هذه القصيدة لتحقق صوراً مختلفة:

"الأشجار، الأزهار، الأسوار، الريح، المريض، المغني، الطريق..."

غير أن كل واحد من هذه الكائنات لا يعمل مستقلا عن الآخر، ولا يؤلف صورة مستقلة عن باقي الصور للكائنات الأخرى؛ فكل صورة من هذه الصور هي" خلية مستقلة لها تأثيرها ودورها القائم على أنها قيمة فنية مطلقة في حدّ ذاتها، إضافة لما لها من قيمة فنية من خلال تماسكها مع ما يماثلها من صور جزئية أخرى بوشائج دقيقة خفية"[1] ، ولذلك لا يمكن بأي حال أن توجد صورة جزئية عائمة في فراغ.[2]

يستند حجازي في رصده للصور الجزئية إلى طريقة المونتاج الشعري أو الإضاءة المشهدية التي تعتمد على"تكثيف الصورة المونتاجية بمنحنى تعبيري تشكيلي وفق منطق كثافة الصور أو تتابعها في النسق التصويري الواحد، لدرجة تبدو الصورة محفزة للقارئ جماليا وكأنها لبنة مهمة في بنية التركيب"[3]

مثل ما نقرأه في التكثيف الموالي:

يوما كانت الشمس تشرق، والنهر يركض في الصيف

ركض الغزال

كانت الريح خضراء

والصيف أشقر

والأمهات يدغدغن أطفالهن على الشرفات

وكانت سماء المدينة عامرة بالنجوم[4]

---

[1] – وجدان الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، ص 100.

[2] – ينظر: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1999، ص 103.

[3] – عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحي السماوي)،2011، ص 59.

[4] – حجازي: الأعمال الكاملة، ص624.

حيث توالت الصور بوشائج خفية يربطها خيط ناعم تتناغم فيه الوحدات " شمس، صيف، خضرة، نجوم، أمهات"، وكلها توحي بالرضا والأمان والتفاؤل.

وكذا في توالي الصور:

شمس تسقط في أفق شتوي

قصر مسحور

بوابة نور[1]

حيث يبدو وكأن المشاهد معزولة عن بعضها، والصور متعاقبة بسرعة ودهاء، لتعطي انطباعا عاما يمنح المشهد الكلي صورته النهائية، التي هي تعاضد معنوي بين سلسلة المشاهد المتوالية. فالصور الجزئية ليست لها قيمة في نفسها، وإنما هي جزئيات موحية قابلة للتفجير داخل النسق أو الكل العام الذي يحدد لها قيمتها.[2]

2- الصورة النامية "المتوالية / الكلية ":

نقصد بالصورة النامية "الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل والإيقاع الحركي في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة، وتكتمل باكتمالها"[3]؛ بحيث يتحقق فيها شرط التوالي والنمو العضوي للتجربة، و"تتسق الصورة عبر مشاهدها المتوالية النامية مع تصاعد خطوات التجربة وتراكمها الكمي والكيفي."[4]

إن الصورة النامية هي سلسلة متوالية من الصور الجزئية التي يخلق انسجامها وتآزرها الوحدة العضوية للقصيدة، التي هي"وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور،على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية،ولكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[5]

---

[1] – عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري عند يحي السماوي، ص 59.

[2] – ينظر: نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية، تقديم: محمد جمال طحان، ترجمة: صايل الكفيري، صفحات للدراسات، دمشق، 2008، ص 20.

[3] – كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 501.

[4] – كاميليا عبد الفتاح: الأصولية والحداثة في شعر الزهراني ، ص 176.

[5] – غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 373.

ويشكل تسلسل الصور الجزئية وتناميها، صورة كلية أو ممتدة أو طويلة" تبنى بناء طوليا فتتحرك جزيئاتها بشكل ممتد من أول الصورة إلى نهايتها معتمدة على الحركة الزمنية كأساس فني يمنح الصورة حيويتها وامتلاءها."[1]

ويمكن التمثيل لهذه الصورة، بقصيدة "أنا والمدينة"[2] ، التي تعد صورة نفسية موحدة لسلسلة من المشاعر الجزئية التي تبرز حالة الجمود في المدينة وضيق الأفق فيها، حيث تحول السياجات والجدران دون رحابة النظر، فيستحيل كل شيء حقيرا ومنبوذاً، حاله كحال'الوريقة الواهنة' التي تعد "كما مهملا انبت عن أصله أو نبذه أصله – شجرة كانت أو كتابا – وأصبح لا صفة له ولا انتماء، تهوي به الريح وتحطه حيث تشاء في المسارب والدروب كلها، دون أن تكون له قوة أو إرادة أو كيان مستقل"[3] ، تعبيرا عن الضياع في'مدينة الموتى' التي تتضافر دوالها السلبية لترسيخ هذا الشعور وتمكينه من ذات الشاعر الحانق، الذي عقد خصومة مع كل عناصر المدينة: المصباح الفضولي، والحارس الغبي، والريح والجدران....

3- الصورة العنقودية:

تقوم دراسة الصور العنقودية على تحليل الصورة في ضوء تجمعاتها، أي في ضوء ارتباطاتها داخل ذهن الفنان، وذلك بفحص علاقات الصور بعضها ببعضها الآخر في القصيدة الواحدة[4] ، بل وفي الديوان ككل.

وقد تتبع "نعيم اليافي" تجمعات صور حجازي في ديوانه، وتوصل إلى أنّ حدودها تتم عن طريق الاقتران بالتماثل من خلال الموقف العام الموحد للشاعر في إطار الاستقطابات التالية:[5]

---

[1]- سامي حماد الهمص: **شعر بشر بن أبي حازم: دراسة أسلوبية** (مخطوط)، ، جامعة الأزهر – غزة (ماجستير) ،ص 114.

[2] – حجازي: الديوان، ص210.

[3]– نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص214.

[4]– ينظر: نفسه، ص280.

[5]– ينظر: نفسه، ص 282.

"الحزن – المدينة – الموت / الليل – الشتاء / المدينة – العفن / المدينة – السجن – السواد – الموت / المدينة – الموت / المدينة – الكآبة – الحزن / المدينة – الليل / الليل – الحزن – الموت / الحزن – الشتاء / المدينة – السجن / الموت – الحزن – المدينة – الليل – السواد / المدينة – الحزن / المدينة – الحزن – الليل – الحزن / المدينة – الشتاء – الليل – السجن / الليل – الحزن / الحزن – الموت – المدينة / السجن – المدينة – الشتاء / الليل – الموت – السجن / الموت – السواد / المدينة – الليل / السجن – الحزن / المدينة – الموت – الحزن / الحزن – الليل / الحزن – الموت – السواد... "

إن الذي نلاحظه على هذه الاستقطابات هو تجمعها في بؤرة دلالية تعد عنصرا لأكثر عناقيد الصورة انتشارا، وتكونها من " نواة تصويرية مولدة تتفرع إلى غصون أو دوالي تنهض على التوليد[1]

وهي النواة التصويرية التي تشكل أهم موضوعات الديوان:المدينة – الحزن – السجن – الموت – الشتاء – الليل .

وتظهر مثل هذه التجمعات المتماثلة في قوله:

الليل عاد مرة أخرى، وما عاد الشتاء

والأرض عطشى للدماء

والريح من فوق البيوت ساكن

لا ينطوي على خبر

ونحن خائفون، نرقب السكون في حذر

كأنما هناك شيء لا يرى

شيء كأنه الوباء

يخيفنا فنغلق الأبواب في وجه القدر

ونغلق السماء في وجه القمر

ونختفي طول النهار، ثم نبدو في المساء

نخبء في سكوننا... بلا كفن[2]

[1]– خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 283.

[2]– حجازي: الديوان، ص 252.

فالذي يسري في كيان الصور السابقة هو الشعور نفسه بالتوتر والترقب والخوف، وهي أمور تندرج تحت العناصر السابقة الذكر، والتي يغذيها الحزن أو الموت...

4- الصورة الحلم:

هي صورة يصعب تحققها في عالم اليقظة" ليكون تحققها رهينا بعالم الأحلام والرؤيا، الذي يوقف عمل العقل، تاركا العنان للخيال يسبح في فضاء النفس ومواطن اللاشعور، موكلا للشاعر مسؤولية جديدة، هي إبداع جو غريب مختبئ وراء الصور المحاطة بالغموض والمنفلت من قبضة الحياة المتعبة والمؤرقة."[1]

وتظهر بأفعال وإشارات تدل على التماس الحلم، ومجافاة الواقع الذي يرفضه الكيان وتؤرق قسوته راحته وسكينته، من قبيل: أحلم – أرى – أخال – حلم – رؤيا – نوم...

ومن نماذجها ما جاء في قول حجازي:

أحلم فيك يا مدينتي بحب هادئ
يمنحني الراحة والأمان
احلم يا مدينتي فيك بأن نبك معا
إذا بكت عينان[2]

ففي هذه الصورة يهرب الشاعر من واقع المدينة الذي طالما رفضه وعانى منه، إلى واقع مثالي يحلم فيه بمدينة فاضلة راقية، محبة ودافئة، يسعد فيها الإنسان ويحس بوجوده.

وهو الهروب نفسه الذي يظهر متخفيا، في قوله:

يحلم بالثلج يذوب يجرف السدود
يحلم بالصيف العظيم
يحلم لم يحلم[3]

وفي قوله:

أحلم يا فلسطين أني أعود

[1] – سامية راجح: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين، ص 194.

[2] – حجازي: الديوان، ص 375.

[3] – نفسه، ص 214.

أعود وحدي متسللا إليك في المساء [1]

إن عدم تمكن الفعل في الواقع يجعل الحالم يهبه صفة التحقق في الحلم، ولو افتراضيا؛ حيث"يفتح الباب على مصراعيه لكل ألوان الحدس، وتوطد علاقة مع اللامرئي، وتفترض تحقيق المستحيل»[2] ، بظهور بارز لبعض الأدوات، نحو: كأن، وكأنما. مثل ما يتضح في قول الشاعر:

وبعد صمت لم يطل
الطائر الأخضر طار
الغصن بسحره مازال يميل
كأنه ما غادر الغصن، واختفى
كأن نجمة خفية تدور
كأني أحس رحلة العصير
وهو يسير في شرايين الزهر
كأني شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار[3]

إن الذي يشفع للصورة الحلم هو حقيقة الحلم نفسه؛ ففيه" تختلط الأزمنة، وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل، ويتبدد العسير. ولذلك كان أقرب إلى خيال الشاعر الذي يصنع أحلامه يقظا ويعيش بين الحلم والخيال واللغة».[4] وفيه ينفلت" من الحراسة الصارمة التي ينصبها الانتباه الواعي على مجرى الأفكار، ويفقد التناسق المنطقي أو العقلي بين صوره أي ينهج على سبيل الخلط الزمني والفوضى النفسية"[5]

ولعل هذا هو جوهر الفرق بين حلم النائم وحلم العاشق الآمل في التغيير أو الهروب.

[1] – السابق، ص 563.

[2] – عناية عبد الرحمن: التشكيل التخيلي والموسيقي في شعر المقالح، ص 155.

[3] – حجازي: الديوان، ص174.

[4] – عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص 61.

[5] – نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 245.

وقد تكون قصيدة "رقص"[1] أصدق مثال على هذا الانفلات من قبضة العقل، وقيود الزمن للسعي وراء عالم قد لا يكون موجودًا إلا في خيال الشاعر وأحلامه، خاصة وأنها جاءت في مجملها، في شكل لوحات تصويرية لفعل هرولة واحد، هو فعل"الرقص"، دونما احتساب لشيء:

أتوه في المدينة
حتى أرى عباءة
أجعلها ريشي ودرعي
أحبس فيها دمعي
أعبر فيها الساحة المضاءة
والراية الحزينة
آخذ نفسي تحتها رهينة
وأختفي...
أموت ميتة الفجاءة
أتوه في رقصتها الليلية
أنظر من مائدتي المطفأة الأنوار
للجسد العاري
للجسد الضحية
أدخل في أحبولة الأوتار
ألبس جلد الحية
أرقص في الأقراط والقلائد
أرقص في السيقان والسواعد
أرقص في تأرجح الثمار
أرقص في تخبطات السمكة
أرقص في الوحش وفي المصارع
أرقص حتى أستعيد جسدي

[1] – حجازي: الديوان، ص 498.

حتى أراه بيدي

إن الذي تتميز به هذه الصورة هو قدرتها على" الربط بين: عالم الواقع، وعالم الوهم، فتزيد بذلك جدلية الصورة لتكون بين ثلاثة عوالم: عالم الحقيقة، وعالم الافتراض، وعالم الوهم، الذي يتحقق من خلال الأساطير.»[1]

5- الصورة التشكيلية:

لقد تأثر الشعر الحديث بفن الرسم، وصار يستفيد من طرائقه في التعامل مع الدوال المختلفة، بحيث "صارت اللوحة الشعرية تجسيدا حيا للوحة المرئية أو المتخيلة في شكل شعري تصنعه الألوان والظلال والأضواء، تميل إلى فن الرسم في هيئة لوحات منفصلة أو متصلة."[2]

هذا المزج بين الألوان والخطوط المتداخلة والأبعاد والظلال والأحجام، يجعل الصورة تبدو " مشكلة تشكيلا بصريا، يعتمد على تشكيل الصورة اللوحة أو الصورة التي تشبه اللوحة في كيانها من حيث التركيز على الجزيئات والتفاصيل، لدرجة تبدو الصورة مرئية بصريا مرسومة عن قرب بأشكال متداخلة وخطوط متباعدة، تشبه إلى حد بعيد اللوحة التشكيلية التي يقوم برسمها الفنان التشكيلي»[3]

وصارت اللغة الشعرية استنادا إلى هذه القفزة الفنية"لغة تصوير وتدليل، وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة لإثارة التلقي البصري، وإنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني»[4]

ويظهر هذا الميل الفني في شعر حجازي بعنونته لكثير من قصائده بطريقة توحي إلى الرسم والفن والتصوير؛ كقصائد:"تعليق على منظر طبيعي"[5] ، "آيات من سورة اللون"[6] ...

---

[1] – عناية عبد الرحمن: التشكيل التخيلي والموسيقى في شعر المقالح، ص 159.

[2] – خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 284

[3] – عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري عند يحي السماوي، ص 63.

[4] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 35.

[5] – حجازي: الديوان، ص 543.

[6] – حجازي: الأعمال الكاملة، ص503.

وتشكل الألوان أهم ملامح الصورة التشكيلية في شعر حجازي، الذي أعطته بصمة فنية مميزة، خاصة وأنه يتعامل معها تعامل فنان محترف يعطي للصورة إيحاءات لونية مختلفة تخاطب المشاعر، وتستفز البصر، وتلح على الغوص في أعماق تشكيلاتها.

والأكيد أن"دوال الألوان تؤثر تأثيرا بالغا في خلق فضاء شعري يوازي النص القائم بالفعل إذ هي تحيل بالضرورة على مدلولات غائبة عن النص، وهذه الإحالة تقتضي التحرك في الفضاء النصي للبحث عنها، واستدعائها إلى مجال التلقي ليكتمل للنص وجوده بالقوة وبالفعل على صعيد واحد"[1]

وقد ارتبط دال اللون، في شعره، بمصاحبات ليست من جنسه إيغالا في وصفه، سواء بتلوين الدال غير الملون:(أمطار ملونة، أحلام خضراء، أيام العرب الخضراء، صيف مصفر، نشوة خضراء...). أم بتلوين الدال بغير لونه: (ليلاتها الزرقاء، دم أخضر، زرقة اللهيب، زرقة البنفسج، شمس زرقاء...).

وكان اللون الأخضر أكثر الألوان ظهورا قياسا مع باقي الألوان. وجاء متنوع الصياغة (أخضر، اخضرار، خضرة، خضر، خضراء، مخضوضر، اخضوضر، اخضرّ...)

ودل في معظم سياقاته على: النقاء والصفاء والرضا والرخاء، والخير، مثل ما يظهر في نماذج: الأرض الخضراء، تاريخ الميلاد الأخضر، صافي الاخضرار، يغط في أحلامه الخضراء...

كما نلحظ ظهورا مميزا للونين "الأبيض والأسود"، الذين يقابل بهما الشاعر بين صورتين أساسيتين ظهرتا في مجمل أشعاره، تجسدهما مجموعة من الثنائيات الضدية المتعارضة (قرية / مدينة، فرح / أسى، رفقة / وحشة، انتصار / انكسار، خير / شر، نهار / ليل، نور / ظلام، حرية / عبودية....)

وتعضد كلا منهما مجموعة من الدوال، التي تفعل دورهما في السياق لإعطاء كل لون إيحاءاته البارزة، فاللون الأسود يرتبط في مجمل سياقاته بـ (الليل، والظلام، والمساء الحالك، والدجى، والغروب، والأسمر، والداكن...)، وهي دلالات توحي بالضيق والخوف

[1]– محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 124.

والحيرة والتشاؤم... وبالمقابل تظهر دوال الأبيض (فجر، ضياء، نور، قلب، نجوم، حمائم، ثلج...) لتشير إلى إيحاءات تفاؤلية فيها أمل وترقب إيجابي.

لقد كان انتقال حجازي إلى باريس "مدينة الضوء واللون" انتقالة نوعية في شعره،"فمن يقرأ قصائد حجازي، حتى الأولى منها، يتبين له أن الإيقاع اللوني قد رافق تجربته الشعرية منذ البداية، إلا أنه لم يتضح ويتبلور ويبلغ ذروته إلا في الفترة الأخيرة، ومع المرحلة الباريسية بخاصة، فقد كان للبنية الجغرافية الجديدة أثر عميق في نضج هذا الملمح الفني ومحورته في مجموعة من القصائد التي تتحدث عن الألوان وتتلمس الأسرار وراء إيقاعات الظل والنور "[1]

ولعل من أهم قصائد هذه المرحلة اللونية، قصيدة "آيات من سورة اللون"[2] التي أهداها إلى الرسامين "سيف وانلي"، و"عدلي صدقي":

قطرتان من الصمغ
في قطرتين من الظل
في قطرة ندى
قل هو اللون
في البدء كان وسوف يكون غدا
وسوف يسيل الدم
هو الأبيض، الأسود، اللؤلؤ المعتم
سنغني أغانينا الخضر
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة
كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر
في خشب المومياء
لكي تتفجر في غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة
وردة أم فم؟

[1] – عبد العزيز المقالح: شعرية اللون: قراءة في كائنات مملكة الليل، ص317.

[2] – حجازي: الأعمال الكاملة، ص 505.

هذه الورقات التي تمسح الآن صدري.

وقبرة تتنفس تحت الأصابع

أم برعم؟

إنه حشد غريب للألوان بمختلف مشتقاتها؛ حيث " تمازجت وتلاقت واتخذت في القصيدة أبعادها وظلالها، كما يمتزج الماء بالدم، والخنجر بالهلال والوردة بالفم"[1]

وهي الحرفية التصويرية نفسها التي نقرأها في قصيدة "ثلج[2] التي تعبر عن جمال باريس في لوحة فنية مبهجة، افتتحها بقوله:

البياض مفاجأة

حين عريت نافذتي

ثم مضى واصفا روعة المنظر وتناغم كائناته في استرسال رهيف يداعب فيه الثلج (العشب، والشجراب العرايا، ومتكآت النوافذ والشرفات، وأيدي الصغار، والتماثيل والكائنات المطلة حول السقوف..." ليخلق في النهاية:

بياضا تقلب في ذاته

كرفوف من البجعات

على نبع ماء

تمسحت..أعناقهن الطوال

على ريش أجسادهن الوريفة

ثم أشرقت الشمس من فوقنا

وانحللنا معا

إن الذي يتميز به حجازي هو حنكته التصويرية[3] التي تتدفق من خلالها الصور الشعرية التشكيلية، في تداخل عجيب ومثير لخطوط من شأنها التباعد، وتمازج مميز للألوان والأشكال والظلال.

[1] – عبد العزيز المقالح: شعرية اللون، ص318.

[2] – حجازي: الأعمال الكاملة، ص479.

[3] – نعني بالحنكة التصويرية "براعة الشاعر التصويرية في تخليق الصورة الشعرية ذات التدفق الجمالي / والخصوبة الإيحائية، من خلال الترسيمات التصويرية ذات الإضاءات المشهدية المثيرة التي تعزز صداها باكتنازها الدلالي، وحرصها على تكثيف المداليل الشعرية في بنية الصورة المحورية. تكمن الحنكة التصويرية بالانتقال من صورة إلى أخرى، ومن نسق

6- الصورة الرمزية والأسطورية:

يعد الرمز الشعري من أبرز وسائل التصوير والإيحاء. وكانت الاستعانة بهذه الوسيلة الفنية مطية يطؤها الشعراء ليثوروا على الواقع الذي يرفضونه، ويرغبون بإلحاح في تغييره والتمرد عليه؛ لأن الشاعر العربي الحديث لم يعد مجرد فنان يستهويه ما يراه أو يؤرقه، بقدر ما هو فاعل إيجابي ومحرّك مهم للأحداث والأزمات. وفي ذلك يقول حجازي: "إن الرمز في الشعر الأوروبي يمكن أن يقال عنه أنه كان نتيجة الهروب من الواقع إلى الغيب، بينما نجد الرمز في الشعر العربي المعاصر نتيجة الثورة على الواقع الفاسد والطموح إلى واقع أمثل، وهذا الفرق في النشأة ترتب عليه فرق في الوظيفة، فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه إنه إخلاص فردي يحقق منه الشاعر راحته النفسية، أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز النبوة الذي يحمل الرفض البشري."[1]

ويعد الرمز أكثر تجريدا من الصورة التي، رغم انطلاقها من الواقع الحسي ومحاولته تجاوزه إلى الواقع النفسي،" فإنها تظل أكثر منه ارتباطا بهذا الواقع الحسي الذي بدأت منه، على حين يصبح الرمز كيانا مستقلا بذاته، منفصلا عن الواقع الحسي الذي بدأ منه منذ اللحظة التي نعتبره فيها رمزا، حتى وإن شق عن معناه الرمزي من خلال معناه الواقعي ذاته»[2] .

ويتعدى الرمز الشعري مجرد كونه" صورة أو كلمة أو مفردة قادرة على نقل حقائق هامة بعيدا عن سياقاتها، بل هو صورة حرة مكثفة إلى حدّ بعيد ومبأرة بدقة بالغة"[3] ؛ فقيمة الرمز لا تكمن في الكلمة المفردة أو في الوحدات اللغوية البسيطة، بل تتحقق بدرجته من التركيب والتجريد[4] . وهذا يستدعي أن الرمز لا يعني"أن تنوب كلمة مكان أخرى، وأن تكون بديلة عنها، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه المفردة قيمة رمزية من خلال ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك

شعوري إلى آخر ليجعلها مكتنزة الدلالات، قادرة على الاستقطاب الجمالي والتحفيز الشعوري". عصام شرتح. موحيات الخطاب الشعري عند يحي السماوي، ص 31.

[1] – حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1992، ص 412.

[2] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 119، 120.

[3] – نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 234.

[4] – ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1978، ص141.

إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني الدقيقة، وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءً مكتملا."[1]

وقد ظهرت الصور الرمزية، في شعر حجازي، متنوعة وخصبة، مكررة ومبتكرة[2] استناداً إلى وعيه بقيمتها الفنية، التي ينطلق خلالها من ذاته الحالمة بالأفضل ليتجاوز واقعه الذي يفرض عليه الأسوأ، فيختفي وراء الرموز التي يتمثلها أو يتقنع بها ليظهر مشاعر مختلفة تمتزج فيها الذات بالموضوع، والشعر بالطبيعة. وتلك هي النزعة المثالية للرمز التي" ترد العالم الخارجي للشاعر، وترى في الطبيعة مرآة للشاعر، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية."[3]

وتنوع الصور الرمزية يتعلق أساسا باختلاف المنابع التي تشكل شعريتها وتحدد ثقافة الشاعر ومدى اطلاعه[4]. واستنادًا إلى هذه الثقافة ظهرت في شعر حجازي رموز تاريخية نضالية ورموز دينية، وأخرى تراثية وأدبية، ورموز من الطبيعة...

ويقف رمز عبد الناصر في طليعة الرموز التاريخية. وقد شكل في مجمل أشعار حجازي ملامح الأب المخلص والمهدي المنتظر الذي تترقب الأمة الخلاص على يده.

كما شكلت الرموز الدينية؛ ممثلة في شخصيات الأنبياء(محمد صلى الله عليه وسلم، ويوسف عليه السلام، والمسيح عليه السلام، وآدم عليه السلام...). رموزا هامة اتكأ عليها الشاعر لبث تجارب المعاناة والصبر والمجاهدة؛ فهذه الرموز"غنية بدلالات الفداء والاستبسال والمثالية، كما أنها على قدر كبير من التراجيديا والدرامية التي أغرت الشعراء بتتبعها فنيا واستثمار ما بها من طاقات دالة على دراما الحياة الإنسانية، فهي مثال للعطاء والنبل وحمل الرسالة، وهي في الوقت نفسه أنموذج لتحمل المكابدة، والجحود والعذاب، وهذه الدراما العالية يتخللها عذاب شديد تصلح مثالا لنبل والسمو والفداء، ورمزا للاغتراب الفكري والوجداني، ودليلا على نقصان الحياة البشرية وافتقادها للمثال."[5]

---

[1] – عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري(رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص 148.

[2] – ينظر: ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي، ص453.

[3] – محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص 38.

[4] – ينظر. الفصل الثاني من الدراسة.

[5] – كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص548.

كما استعان حجازي برموز دينية أخرى، كان لها دور تاريخي مهم كالحسين بن علي، وعلي بن أبي طالب.

إضافة إلى استحضار ملامح بعض الشخصيات الأدبية، كالمتنبي والبحتري، وذي الرمة، وامرئ القيس، وشوقي ولوركا. سواء باستحضار الاسم[1] ، أم بإيراد سطر أو مقطع لهذا الشاعر أو ذاك، أو باستخدام لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه، ما يثير في نفس المتلقي انطباعا خاصا وانفعالا معينا تجاه الموقف الجديد وما يقابله من تداعيات القول القديم.

ومن ذلك ما جاء في قول حجازي:

هؤلاء هم

خفض الوطء، فالأرض بالية

والرياح محملة بالسموم

هؤلاء هم[2]

وهو استحضار لقول المعري:

خفض الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد[3]

وقد احتلت الأماكن حيزا رمزيا مهما في شعره، خاصة تلك التي اتخذها رموزا عامة، كأوراس، وبغداد، والقرية، والريف، والمدينة... وكل رمز من هذه الرموز تنبثق عنه رموز جزئية تخدم أغراضه الإيحائية، وتمد شعره بطاقات إيحائية كبيرة:

*فمن المدينة مثلا، يبرز الجدار، والشارع، والحارس، والمصابيح...

*ومن القرية تتفرع الألوان والسهول والتلال، والمياه، والأشجار، والمطر، والرذاذ، والدفء...

ولعل الذي يميز التصوير الرمزي في شعر حجازي، هو بعثه لرموز خاصة تتعلق بذاته في تفاعله مع موضوع معين؛ كرمز الليمون، والصبي "الفتى" و المصباح، والغرفة، وطائر

[1] – ينظر الفصل الثاني من الدراسة.

[2] – نفسه، ص557.

[3] – المعري: ديوان "سقط الزند"، شرح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1990، ص 197.

الغرام، والوريقة... وهي رموز مستوحاة من واقع الحياة اليومية، ومن كائناتها التي تتمايل ملامحها ليلتقطها الشاعر بحسه وقدرته على التجريد والإيحاء. وفي ذلك يقول حجازي:" إن مهمة الشاعر الآن هي البحث عن الرموز الشخصية في شعر الحياة اليومية، من خلال التجربة الإنسانية الكبرى التي يعيشها الشاعر أو يعيشها الإنسان في هذا العالم بمشاكله الراهنة. وبمعتقداته يمكن أن يرتفع بها إلى مرحلة الرمز(...) فتجد أن المدينة في شعري تحولت إلى رمز وكذلك الفرس، والقرية، وغير ذلك..."[1]

يقول في قصيدة: سلة ليمون[2]

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر

كانت حتى هذا الوقت الملعون

خضراء، منداة بالطلّ

سابحة في أمواج الظل

لا يتحدث حجازي هنا عن "فاكهة الليمون"، ليمرر قصة بسيطة، ولكنه يحكي عن كل ما يغادر القرية فلا يلقى الأمان في المدينة، يحكي عن نفسه وقد رحل إلى "مدينة الموتى"، التي لا تبالي بالإنسان، فما بالك بما هو دونه!؛ (**فالناس في المدائن الكبرى عدد. جاء ولد. مات ولد**)[3] ، تلك هي حقيقة المدينة التي رسمت شخصية الشاعر ضائعا كما الوريقة، مهملا كما الليمون، وهي صورة صبغت كل شعره؛ فهو يرى" في هذا الليمون ذاته، ورأى في كساده وإهماله ضياعه هو الخاص."[4]

وهي الصورة نفسها التي رسمتها الوريقة في قصيدة "أنا والمدينة"[5] رمزا للاقيمة وللضعف والوهن.

وما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، أن مثل هذه الرموز قد لا ترد بالإيحاء نفسه عند جميع الشعراء، وإلا أصبحت مجرد رموز لغوية تشير إلى مدلول محدد يتفق الجميع عليه،

---

[1] – حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل حاوي، ص 417.

[2] – حجازي: الديوان، ص 125.

[3] – نفسه، ص 144.

[4] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 117.

[5] – حجازي: الديوان، ص 188.

على عكس الرمز الشعري الذي" لا يشير إلى شيء مجرد يتفق الجميع عليه، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها." [1]

وقد استفاد حجازي من ملامح بعض الرموز الأسطورية، واتخذها قالبا لبث صوره الشعرية، من خلال عملية الربط الإيحائي بين ما تحمله الأسطورة من ملامح عامة، وما يبعثه الموقف الشعري الجديد من إرهاصات؛ فمن خلال الأسطورة يمكن" ردّ الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها، بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية."[2]

وفي دراسة لتطور الصورة الفنية عند حجازي، وجد "نعيم اليافي" أن الشاعر ابتعد عن الأساطير الأنثروبولوجية، كأسطورة أدونيس وعشتار وسيزيف، وبرومثيوس، وغيرها من الأساطير القديمة، وحاول بدلا من ذلك الإلحاح على نوعين أقرب في طريقة تناولهما إلى الرؤية الخاصة، وهما أسطورة الخلاص، ويمكن أن نضم إليها أسطورة الخروج والبعث والبشارة وأسطورة الإنسان البطل والبطل الإله.[3]

وتعد أسطورة البعث التي يمثلها طائر الفينق أو العنقاء، من أكثر الأساطير التي اعتمدها حجازي، بظهورها في أكثر من قصيدة للدلالة على معاني البعث والحياة الجديدة، والولادة المتجددة، والخلود... بإشارات ودوال توحي إليها؛ كالرماد، والحريق، والولادة... على نحو ما نقرأه في السياقات:

- طفلك القتيل ساهر تحت الرماد

منتظر أن تكتبي بالفأس تاريخ المعاد[4]

- يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير

---

[1]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 106.

[2] – أحمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص 288.

[3] – ينظر نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص250.

[4]– حجازي: الديوان، ص 184.

يا ليتني بعض الرماد من حريقك المثير[1]

- فيبعثني الله

من تحت هذا الرماد[2]

ومن الإيحاءات التي تثيرها هذه الأسطورة في شعر حجازي أن" الموت لابدّ أن تعقبه الولادة الجديدة، وأن الأنا التي تغيب مع الهزيمة لابد أن تشرق مرة أخرى، ويبعثها الله من تحت الرماد"[3]

وهو حين يتخذ هذا الرمز لا يجعله في جميع استعمالاته، محور القصيدة ولكنه يستفيد من رمزيته المعروفة ليخدم دلالات البعث والولادة، بمعنى أنه يستخدمه بشكل نصي لا عضوي، فيذكره أو يذكر ما يشير إليه. وهي التقنية التي يعتمدها مع معظم رموزه الشعرية، كتوظيفه لأسطورة بنلوب، في قوله:

- أقول لهذه الأرض البعيدة، لا تناديني

ولا تستعجليني

لم تزل ريحي تهب

ولم تزل لي دورة أكملها[4]

يستحضر حجازي، و"بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين؛ إحداهما قريبة، وهي لشوقي في منفاه الوطني، وما بويع به من إمارة الشعر، وعقد تاجها على رأسه، أما الأسطورة الأخرى فهي أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بنلوب المنتظرة لعودة البطل الملحمي الغائب عوليس، والمكرسة حياته من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها."[5]

إن غياب الشاعر عن وطنه، وبقاءه مغتربا في باريس لم يكن بالأمر الهين عليه، لكنه رغم ذلك لا يجد مبررا للعودة، فلا الإمارة في انتظاره ولا بنلوب. غير أن المميز في هذا الاستحضار أن الصورة الأسطورية القديمة ولدت" صورة تبدو وكأنها جديدة لأنها غيرت

[1] – السابق، ص 251.

[2] – نفسه، ص559.

[3] – جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص 144.

[4] – حجازي: الأعمال الكاملة، ص 653.

[5] – صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص53.

نوعا ما العناصر، وربطت ما بين بنلوب والنول والقصيدة والآلة الدخيلة الإبداعية لدى الشاعر، فبنلوب هي القصيدة التي تنتظر عودة الشاعر الغائب، فيرجع إليها كما هي خالصة، ومخلصة ووفية وصابرة، يرجع إليها وهو متوج"[1]

ومن الرموز الأسطورية التي ألح عليها الشعراء المحدثون"رمز تموز" إله الخصب الذي يتألف اسمه من عبارة سومرية معناها "الابن الحق".

وقد عنون به حجازي قصيدة له في ديوانه الثاني" لم يبق إلا الاعتراف"، افتتحها بقوله:

لم ينس تموز مغنيه

وكيف ينسى الهوى معانيه[2]

وهو في هذه القصيدة يستبشر بحلول الخير والأمل.

وفي قصيدة " الرحلة ابتدأت"[3] يظهر عبد الناصر في هيئة تموز الذي يتحول موته إلى بداية لولادة جديدة في شعيرة أشبه بشعائر بعث الإله الذي يتجدد مولده، حين يدور العام دورته وتستدير الفصول. يقول:

يأتي غدا فينا!

ويكمل في مسيرة شعبنا المقهور دينه

يأتي غدا فينا!

ويجعلنا له جندا وحاشية،

ويجعل من منازلنا حصونه

يأتي غدا فينا!

يبوح بسرنا الخافي، ويسلمنا ودائعه الدفينة

وتعد "شهرزاد" من الرموز التي ظهرت في شعر حجازي، وذلك في قوله:

تقول شهرزاد كلما اشتهيت طفلة:

مولاي![4]

---

[1]– ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي المعاصر، ص473.

[2]– حجازي. الديوان، ص265.

[3]– نفسه، ص484.

[4]– حجازي: الأعمال الكاملة، ص467.

ولكن قراءتنا لتوظيف هذا الرمز تجعلنا لا نحفل كثيرا برمزيته،لأنه لم يوظف من دلالته الأسطورية سوى أنها امرأة تحكي لتخفف عنه آلام الغربة والوحشة، فاسم العلم "شهرزاد" هو اسم يحدد «امرأة ما يمكن أن تكون المرأة الأسطورية أو عشيقة الشاعر، فالعلم يمثل امرأة معينة من جهة، وامرأة بصفة عامة من جهة أخرى ولم يقل النص الشعري شيئا جديدا، فما هي إلا خادمة حسب قولها: مولاي، وما الشاعر إلا السيد الآمر»[1] وقد تكون هي الحلم والبشرى، والحنين الجارف إلى الماضي بكل دفئه وهدوئه.

إن دراسة البنية التصويرية تتيح للباحث التعرف على عالم خفي تبتدعه تقنيات ذكية يتوصل إليها المبدع بعد أن تتكون لديه ثقافة متنوعة، وحنكة تصويرية تمكنه من تصوير لوحات ومشاهد تميزه عن غيره.

[1]– ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي المعاصر، ص 520.

الفصـــــــــل الخامس: البنية المعمارية

أولا: الغنائية والدرامية

ثانيا: التضاد والمفارقة

ثالثا: موضوع المدينة

أولا- الغنائية والدرامية:

إذا كانت الغنائية هي البنية الفنية التي تميز الشعر العربي القديم؛ كونها تبث خيوطا دلالية موحدة، تنطلق من ذات الشاعر، لتصبغ تجربته أو تجربة الذين عانوا نصيبا مما تبثه تجربته الذاتية، فإن أهم ما يميز الشعر الحديث هو تعدد الأصوات فيه وتعالي الصراعات بين القوى الذاتية والموضوعية، "وبذلك يصبح التعبير الدرامي هو التعبير الذي يصلنا إلى الموضوعية وإلى الأداء الحي التفاعلي، وتعددية الإفضاءات الإيحائية، فيتوسع التعبير الإنساني، وتختفي سلطة المبدع، سلطة الذات المباشرة في التعبير، ويختفي معها كذلك سلطة الراوي ناقل الخبر والحوار، لتعوضها سلطة "الآخر" من أجل مشاركة أكثر شمولية في التعبير عن الواقع المتجدد، وبذلك تفقد الغنائية أحاديتها وبساطتها وينهار نهجها البنائي الذي يتميز بالتكرار، أمام نهج منظومي آخر يستند إلى تعدد العناصر والعلاقات الزمنية والشعورية في القصيدة، وآليات التكاثر والتفاعل والتوليد الرمزي."[1]

1- الغنائية:

القصيدة الغنائية هي "تصوير لموقف عاطفي مفرد، يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد... ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور في سبيل الوضوح شيئا فشيئا، حتى ينتهي إلى فراغ عاطفي ملموس"[2]

ويظهر هذا النمط الفني بصورة كبيرة في قصائد حجازي، وخاصة تلك التي واجه فيها "برودة المدينة وقسوتها، وانفلات الحلم العربي، وانحسار دور الشاعر وتراجعه"[3]، وهي غنائية تميز بها حجازي عن باقي أقرانه.

ويعد ديوانه الأول حقلا خصبا لغنائياته التي أطلق فيها العنان لذاته كي تهيم ولهانة، وآسية، شاكية وباكية، متأملة وآملة في ذوات أخرى تبثها تجربتها وحنوتها وتسقط همومها على أطلال تجربتهم.

1- عزيز لعكاشي: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص11.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص215، 216.

3- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص734.

وهذا الارتداد للذات على نفسها هو أهم ما يميز المخيلة الغنائية التي تقوم على "وحدة الصوت في القصيدة ووحدة التجربة سواء كان هذا الصوت الغنائي هو صوت الشاعر المفرد، أم صوت الجماعة، حينما يندمج الصوتان معا في القصيدة"[1].

يقول في قصيدة "الطريق إلى السيدة"[2]

وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيدة
بلا نقود، جائع حتى العياء
بلا رفيق

ورغم ما يبديه المقطع من ذاتية الحزن والوحدة، فإن الأسطر التالية سرعان ما تجعل هذه المشاعر بصمة لكل ذات تعيش في الغربة وتلعق مرارة الضعف والوهن:

ولكنني أخشى التراب
كل غريب ها هنا يخشى التراب

يخشى النهايات، وكل ألفاظ الوداع، يخشى المساء بزوال نور الشمس، الذي سيتفرق بأفوله الآخرون!!:

يا أصدقاء!
لشد ما أخشى نهاية الطريق
وشد ما أخشى تحية المساء
إلى اللقاء
أليمة إلى اللقاء، وأصبحوا بخير
وكل ألفاظ الوداع مرة
والموت مر
وكل شيء يسرق الإنسان من إنسان[3]

1- عزيز لعكاشي: مستويات الأداء الدرامي عند شعراء التفعيلة، ص05.
2- حجازي: الديوان، ص113.
3- نفسه، ص128.

ومرارة هذا الوداع والفرقة أشد وأنكى في المدينة، لأن:

الليل في المدينة الكبيرة

عيد قصير

النور والأنغام والشباب

والسرعة الحمقاء والشراب

عيد قصير

شيئا فشيئا يسكت النغم

ويهدأ الرقص وتتعب القدم

وترفع الأحزان في أعماقنا رؤوسها الصغيرة[1]

غير أن الشاعر سرعان ما يستسلم لقدرية الافتراق؛ فمهما طال اللقاء، ومهما التقت الدروب والعيون، فلابد من يوم يكون فيه فراق!، فـ:

الليل وحده يهون

وداعه يهون

فالنهار ذو عيون

تجمع العقد الذي انفرط[2]

إن الذي ترصده هذه القصيدة هو خيط شعوري متصل، امتدت بمرونته مشاعر واحدة (الخوف، والوحدة، والاستسلام) لتصل في النهاية إلى مغزى وحقيقة للعيش في المدينة بسلام وتفاؤل.

ومن نماذج القصائد الغنائية في شعر حجازي، تلك التي ترصد مشاعر ذاتية خاصة، ترتبط بحياته أو بمن حوله ممن يناجي فراقهم أو وحشتهم، أو يرثيهم، نحو قصيدته "رسالة إلى مدينة مجهولة"[3]التي هي رثاء للغائب الذي ترك فراغا قاتلا، ووحشة صامتة كلم على إثرها حجازي الحجر والقمر تأملا في سماعه يكلمه أو يصغي إليه. وهي على طول مقاطعها تبث عاطفة واحدة هي عاطفة الحنين والشوق والفقد واللوعة، مع أمل اللقاء ولو في الحلم:

1- السابق، ص131،132.

2- نفسه، ص133

3- نفسه، ص221.

رسالتي إليك يا أبي حزينة
في البدء وفي الختام
فإن أهاجت شوقك القديم للكلام
هب لي لقاء في المنام

ومثلما رثي والده، تغنى "حجازي" بأخيه الذي رحل عنه، ويتمه للمرة الثانية، في قصيدة " يا هواي يا محمد"[1]، التي يتمحور موضوعها حول ذكرياتهما في القرية وعلاقتهما الوطيدة، في غنائية شجنية تهز المشاعر:

ومحمد أقرب إخوتي لقلبي
وصديقي
ورفيق طريقي
كنا أخوين
فأصبحنا من بعد وفاة أبينا
طفلين وأبوين!
نتلاقى تحت غبار السعي بوجه صارم
فإذا أبنا لمراقدنا
أوحش كلا منا الآخر
حتى يتمنى أن يلقاه
وقد فارقه من ساعة

ولعل أهم ما نلاحظه، في هذا المقطع المشحون بالعاطفة، هو بساطة الأسلوب، ونقاء الألفاظ ومباشرتها. وهذا هو جوهر الغنائية وخاصيتها؛ "فالسلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته تتسم أساسا بغلبة طابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية، فإذا أخذنا نستقصي مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات، والعفوية الطاغية. وفيما يتعلق بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها، فإنه يفضل الوجداني منها، ومما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر كبير من الإيجاز، تلعب فيه

1- السابق، ص514.

أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الوسائل الحساسة، مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغة، مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر"[1]

ويدعم هذه الخصائص، قول الشاعر، في القصيدة نفسها:

ومحمد! أجمل ما أعطى الحب العاجز

ما بين الرغبة والحرمان

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان

أشهد وجهه

ما بين الحجة والبطلان

أشهد وجهه

بين صباه، وضياع صباه

في الموسيقى، أشهد وجهه

إذ يهرب أعذب ما فيها من ألحان

وتظل تحن تحن له الآذان

أشهد وجهه

في الأسرة، إذ يجتمع لها الشمل المفقود

في صبح العيد

فهي تعج بالإيقاع الذي يجسده التكرار في (أشهد وجهه)، والموازنات الصوتية بين (الرغبة/ الذكرى/ الحجة)، وبين (الحرمان/ النسيان/ البطلان)، وهي موازنة يدعمها التقابل بين الثنائيات (رغبة ≠ حرمان)، (ذكرى ≠ نسيان)، (حجة ≠ بطلان) والتي تدعم شحنة من الذكريات التي تؤرق نفسه ويهفو إليها.

إن التفكير الغنائي تفكير ذاتي على خلاف التفكير الدرامي الذي يبث رؤيا موضوعية إلى حد بعيد؛ فالغنائية تنطلق من عاطفة معنية فتصفها وتتعرض لبعض جزيئاتها ضمن منحى شعري وشعوري مفرد.

1- صلاح فضل: شفرات النص، ص61.

يقول في قصيدة "لا أحد"[1]

رأيت نفسي أعبر الشارع، عاري الجسد

أغض طرفي خجلا من عورتي

ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا

نظرة إشفاق علي من أحد

فلم أجد

تجسد هذه القصيدة طبيعة المدينة بجفاء الحياة فيها، وانعدام الإحساس بالآخر، وعدم إدراك حضوره أو غيابه، وقد اختتمها بعفوية مطلقة، مستعينا بالنثرية في قوله:

لو أنني – لا قدر الله- سجنت، ثم عدت جائعا

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء

.....

هذا الزحام... لا أحد!

وقد دعمت النقاط المتتالية، في سطر كامل، مشاعر الحيرة والدهشة والاستغراب، والتي ترجمها السطر الأخير بإيجاز وحذف وتأكيد: " هذا الزحام... لا أحد"، وهو دعم لقصيدة "الأمير المتسول"[2] في مقطعها الأخير، الذي يقول فيه:

عار أنا... ليس كما ولدت... لا

بل مثل جثة تنوشها الصقور

عار يلد لي العبور

بين علامات المرور

أخرج للشرطي لساني، وأفر راكضا

فيكتم الضحكة في الوجه الوقور

تشيح عني أوجه النسوة خوفا، وأنا

أنظر من طرف خفي للظهور والصدور

1- حجازي: الديوان، ص381.

2- نفسه، ص291.

عار أنا
ظهري إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما
ألفت أنظار الجماهير إلي
فيبنون لي ضريحا،
ويوفون النذور

إن الغنائية الذاتية هي التي تحرك خيوط هذه المقاطع، فتشع منها بساطة العبارة وعفوية العاطفة التي تحكي هموم الأنا أحيانا، ونرجسيتها وتفوقها أحيانا أخرى؛ فهو حين يتغنى بكلماته، ويزهو بفروسيته مثلا، يتماهى في غنائية تجعل الذات هي محور القصيدة ومرجعية الدلالة:

أنا أصغر فرسان الكلمة
لكنني سوف أزاحم من علمني لعب السيف
من علمني تلوين الحرف
سأمر عليه ممتطيا صهوة فرسي، لن أترجل[1]

ويمكن النظر إلى غنائية حجازي في هذه النماذج بوصفها، غنائية ذاتية، أو غنائية اعترافية؛ لأن اهتمام الشاعر فيها ينصب "على ذاته لا يتجاوزها؛ فهي محور القصيدة وهدفها، بحيث تظل خاصة بتجربة الشاعر وحده، دون غيره"[2]. قياسا على نوع آخر من الغنائية، يسمى بالغنائية الخطابية؛ وفيها "يعمق الشاعر هواجسه وهمومه لتصبح أكبر غورا، وأوسع دائرة فتصلح أن تعبر عن هموم الناس بعامة، من خلال تحويل ما هو خاص بالشاعر إلى عام، فكأنما يخاطب به الإنسان من خلال الحديث عن مشاعره الذاتية أو من خلال تحويل العام إلى خاص، فثمة طرفان حاضران في ذهن الشاعر أثناء مخاطبة الشعر "الأنا"، والجماعة"، دون أن تكشف عن صراع بين شعورين متضادين في نفسه بحركتين متناميتين، بل يتجهان في حركة واحدة"[3].

1- السابق، ص204.
2- إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، الأردن، ط01، 2008، ص234.
3- نفسه، ص237

وهو ما تظهره نماذج القصائد الرثائية التي ترثي الآخر والوطن والنفس والجميع؛ فـ" الشاعر في عصرنا المليء بالتصدعات الكبرى لم يعد ذات غنائية معزولة(...) لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة"[1]

ورغم أن غنائية حجازي تعقدت بتطور مراحله الشعرية المتعددة إلا أنه بقي يحمل في روحه المغامرة عذوبة المغني الذي يفيض عاطفة؛ وهي عاطفة تحمل إحساسا دراميا "يصور صوت البطل المقصي من الكون، والواقف على حافة الخطر دائما، لذا فإن غنائياته مواجهة للفجائع، والإرادة الإنسانية في مواجهة كون متسع موحش، وغنائياته تتخذ مذاق الرثائيات الإنسانية حيث يبدو باكيا للإنسان في رحلة وجوده"[2].

كما تجسد هذه الغنائية تلك القصائد التي تنصهر فيها تجربة الشاعر بتجارب الآخرين فتبدو واحدة، وخاصة تلك المتعلقة بالحنين إلى القرية، والشعور بالوحدة والوحشة في المدينة؛ فكل غريب مثله وحيد، وكل عاشق مثله يعاني، وكل فارس مثله فارس...

وهذا هو النمط الغنائي المتميز في الشعر المعاصر؛ بحيث لم تعد الغنائية الفردية تعني" انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع والإنسان، بل تعني صدوره لهذه القضايا عن فكر فردي خاص ورؤيا غير مسبوقة وغير مفروضة من قبل أي توجه فكري أو سياسي(...). وقد شاع هذا النمط البنائي في شعر الاتجاه الواقعي، وتميز به الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مراحله الشعرية جميعها، بهذه الغنائية واجه برودة المدينة وقسوتها وانفلات الحلم العربي، وانحسار دور الشاعر وتراجعه"[3]

2- الدرامية:

مثلما تمرد الشعر الحديث على الشكل التقليدي، إيقاعيا وتركيبيا وتصويريا، تمرد عليه معماريا؛ فـ " لا شك أن ثورة القصيدة الحرة عبر مسيرتها الطويلة وتجددها على مدى سنوات الخمسينيات، والسنوات اللاحقة، قد أثمرت وضعا فنيا يتميز بالتشابك والامتداد، ساعد القصيدة على أن تكون قصيدة درامية، ولدت على أرض الواقع الشكل، ونمت وتطورت في

1- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص122.

2- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص736.

3- نفسه، ص734.

زخم الحركة التاريخية الشاملة للمجتمع"[1] ؛ حيث لم يعد الشاعر يتغنى بعواطفه أو يشدوها باكيا أو شاكيا ضمن تواتر شعوري واحد، وإنما عمد إلى الإمساك بخيوط عدة، وتجاوز مجرد التصريح بمعاناة ذاتية إلى معانقة الآخر، وبالتالي التعبير عن الصراعات سواء بين الذات ونفسها، أم بين الذات والموضوع.

وتداخلت نتيجة ذلك عناصر أخرى لتجسيد التجربة كالتشخيص، وتعدد الأصوات، والحوار بشقيه الداخلي والخارجي... وظهر قياسا على هذا كله ما يسمى بالقصيدة المركبة أو الطويلة، التي هي "حشد كبير من تلك (الأشياء الجاهزة) التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما، فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة، أو لنقل فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة"[2].

وبذلك أصبح " تماسك النص الشعري وانسجامه، يتحقق على مستوى البناء العام للقصيدة، ومن خلال الأكواد المجازية والرمزية التي يرسلها النص إلى القارئ التي أصبحت بدورها انزياحا فنيا عن النمط التقليدي بعناصرها اللغوية الإيحائية، وبتقنياتها الحديثة كالارتداد والمناجاة (المونولوج)، والمونتاج، وتيار الوعي، وغيرها من الوسائل البلاغية الجديدة."[3]

وهذا التشابك في القصيدة الدرامية أو الشجنية، يبعدها تماما عن حقل الغنائية التي تتسم بالبساطة وأحادية الموضوع والفكرة.

وإذا كنا نقر أن كثيرا من القصائد الغنائية تبقى خالدة ورائدة، فإن بعض النقاد يرون أن "أروع القصائد الحديثة العالمية هي أولا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول"[4]. بل إن بعضهم يرى بأن "الشعر الدرامي يمثل ذروة التعبيرية المعاصرة، وأنه أدى إلى "احتراق الغنائية"، بحيث أصبحت تسبح على هامش الفضاء الإبداعي بعده، إذ اكتنز

1- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، ص7.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص214.

3- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، ص7.

4- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص241.

زمن الشعر بكثافة وإشكالية هذا الفضاء الدرامي، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد اشتجرت الذاتية، وتعقدت الأصوات، واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوازن الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الزائف المفعم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدياتها."[1]

وبهذا اليقين الجديد مضى الشعر الحديث في معانقته للواقع بصراعاته وتقلباته ومفارقاته، راصدا صوره، ومستكشفا عوالمه الغامضة، خاصة في تلك الفترة التي كانت فيها الأمة العربية تعاني ويلات الاستعمار، وتسعى كليلة إلى الحرية والوحدة، "وبذلك ترتقي المخيلة الفنية إلى مستوى الواقع الحداثي والثوري، ويغدو الشعر موقفا يتحول الشاعر المنفي، والشاعر المحاصر، والشاعر المضطهد إلى صور شعرية درامية تؤسس لثقافة واقعية جديدة، ترتبط بالواقع وبوعي جديد للواقع، وعندما تصبح الصور موقفا لا مجرد تعبير ذاتي فقط، تتحول القصيدة برمتها، أو التجربة كلها إلى تشكيل صوري لهذا الموقف، وفضاء واسع يتجدد فيه الأفق التعبيري والوجداني باستمرار، كما يتجدد فيه كذلك الأفق السردي الدرامي بأدواته الفنية القديمة والحديثة، والقائم على الصراع والجدل والحوار، وعبر هذا الفضاء تزداد القصيدة ثراء بالأشكال والمواقف"[2].

ورغم أن أحمد عبد المعطي حجازي من أكثر الشعراء المحدثين ميلا إلي الغنائية بنمطيها الذاتي والخطابي، إلا أن لديه مجموعة من القصائد ترسخ عناصر درامية مهمة وتبث صراعات وجدلا بأدوات فنية تثبت براعته في هذا البناء الفني التجديدي.

وقد جمع في ديوانه الثالث "مرثية للعمر الجميل"، بين عنصرين رئيسيين في جوهر تجربته، هما عنصرا: الثورة والشجن؛ فالثورة قضية، والشجن هو التعبير التراجيدي عن الإحباطات والعوائق التي تقف في طريق الثورة، وتصنع الانكسارات المتعاقبة[3].

يقول في قصيدة "مرثية لاعب سيرك"[4]، من هذا الديوان:

1- صلاح فضل: شفرات النص، ص122.

2- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، ص07.

3- ينظر: عبد العزيز المقالح: شعرية اللون(قراءة في كائنات مملكة الليل)، ص282.

4- حجازي: الديوان، ص525.

في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئ
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء

يبدو من القراءة الأولى للمقطع أن الخطاب في (مطالب) لا يتجه إلى ذات معنية، وإنما يمضي لينال الجميع: أنا (الشاعر) أنت (القارئ)، أنت(لاعب السرك).

ويتدعم هذا التنوع في التوجه بالخطاب (الأمر)، في المقطع الموالي، الذي رغم تحديده للذات المقصودة، إلا أن المجال يبقى مفتوحا ليشمل كل من يلعق التجربة نفسها:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته
موعدها يطلب ود الناس، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما، مؤمنا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون: ابتدئ!
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ!

ويحرك درامية هذا المقطع حركية الأفعال (يجيل، يطلب تسير، يدقون، يملأون، يقولون)، مع دينامية الأسماء (إيقاع، خطو، طبول، ضوضاء،...).

ويدعم هذا كله، لجوء الشاعر إلى التشخيص، في المقطع الموالي:

كأن حياة تلوت
قطعا توحشت... سوداء بيضاء
تعاركت وافترقت... على محيط الدائرة
وأنت تبدي فنك الرعب آلاء وآلاء
وأنت في منازل الموت تلج... عابثا مجترئا
وأنت تفلت الحبال للحبال

و"لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل، وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم، ويصبح العمر المرثي هو عمر المخاطب الجماعي في ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة"[1].

وربما يكون هذا الارتداد*والتحول بالأزمنة والشخوص، هو الذي جعل المخرجة المسرحية هناء عبد الفتاح** ترى بأن هذه القصيدة هي أصدق مثال عن النموذج الدرامي المتكامل، لأنها في نظرها "خلاصة للدراما المأساوية/ الملهاوية، والبطل فيها يختار الموت اختيارا واعيا، كأن الموت رفيق للحياة، والحياة بالموت، و(لاعب السرك) بهذا المعنى – بطل أرسطي يثير الشفقة والعطف لدى المتفرج ويعطينا إحساسا (بالهاماراتيا) الإغريقية، حيث يرتكب البطل لاعب السرك خطأ، لا عن لؤم وخساسة، بل نابعا عن الوضعية الاجتماعية الخاطئة فهي التي تخطئه، وتدفعه إلى الموت دفعا من أجل الحياة"[2]. وهو ما تلح عليه عبارة: **في العالم المملوء أخطاء.**

إن الذي يميز البنية القصصية في هذه القصيدة هو خلقها لشخصية غير نمطية. وهو نهج جديد في القصيدة الحديثة، وقد قدم حجازي من خلاله "أنماطا دالة على المأساة الإنسانية، فيتحول القروي التقليدي المغترب إلى قروي إنساني في قصائد (أشجار الاسمنت)، وينجح حجازي في خلق شخوص إنسانية غير نمطية في قصائده (طللية) [3] و(خمرية) [4] ... كما قدم في مرثية لاعب السرك شخصية كونية ذات ملامح عامة وذات موقف مأساوي من الوجود"[5].

1- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ص42.

*- الارتداد: من التقنيات السردية التي ظهرت إلى جانب أساليب أخرى في القصيدة المعاصرة. وهو يعني قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الراهنة إلى بعض الأحداث الماضية ".أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر، ط01، 2012، ص192.

**- هناء عبد الفتاح: أستاذ التمثيل والإخراج بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

2- هناء عبد الفتاح: حجازي شاعرا مسرحيا، ص370.

3- نفسه، ص576.

4- نفسه، ص607.

5- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص804.

ويعد ديوانه "كائنات مملكة الليل"، من أهم الدواوين التي تضم قصائد شجنية بملامح درامية، "وهو ابتداء من البكائية الأولى على الثورة العربية التي تتسكع في شوارع باريس بحثا عن عمل وعن طريق إلى العودة إلى الديار، وانتهاء بقصيدة المراثي، لا يخرج عن هذا الإطار "[1].

يقول في قصيدة "عرس المهدي"[2] من الديوان المذكور:

يستطيع ابن جلون أن ينهض الان
فالشهداء يموتون، كي ينزعوا للسمر
عم مساء عمر!
يتململ في رقدته عمر
وينهض نصف نهوض
محتضنا في يده قلبا
أو عصفورا مبتلا
ويصيح لصوت يعرفه
يفجؤه الصوت، الذكرى
ألمهدي؟!

تعد هذه القصيدة "من أبرز قصائد الشجن الحزين الواقعة في الجانب المأمون في زمن النفي والارتداد، والقصيدة تروي، من خلال تعبير درامي فائق الأداء، مأساة اغتيال المناضل المغربي "عمر بن جلون"، وفيها يجمع الشاعر بين ابن جلون والمناضل المهدي بن بركة في عالم الموتى بوصفهما رمزين من رموز النضال العربي بالمغرب، وتختلط ذكريات المناضلين الراحلين بذكريات الشاعر المهاجر عن وطنه وتتداخل الوقائع"[3]

وتعضد هذه البينة الدرامية ببنية الحوار التي تربط بين عناصر القصيدة، وتنمي الصراع بين الشخصيات الفنية، وتسمح بالتصوير الدرامي الذي يوفر الجو المناسب لها كي تؤدي دورها في هذا الصراع في إطار قصصي تكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية.

وقد جاء الحوار، في هذه القصيدة، على شكل سؤال وجواب:

1- عبد العزيز المقالح: شعرية اللون قراءة في كائنات مملكة الليل، ص315.
2- حجازي: الأعمال الكاملة، ص225.
3- عبد العزيز المقالح: شعرية اللون، ص286.

س. السلام عليك!

ج. وعليك السلام

س. تتألم!؟

ج. لا لم يعد وقته

س. تتنعم؟

ج. لا لم يحن وقته.

وهنا يتوفر الحوار على طرفين فاعلين يحركان وتيرته بحضورهما الظاهر في البينة، فيما يسمى بالحوار الخارجي أو الديالوج الذي يعبر عن "اهتمام الشاعر الواقعي بقضية الالتزام، فالطرف الآخر في الحوار يتصل بقضايا الاتجاه الواقعي وهمومه"[1].

وقد يتدعم الحوار بانتفاء الشخصية الثانية، واتجاه الخطاب إلى الذات نفسها ضمن ما يسمى بالحوار الداخلي أو المونولوج؛ "وفيه يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غير، ولكنه يبزغ إلى السطح من آن إلى آخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهوامش والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[2]، إذ يعطي للآخر فسحة للمشاركة العاطفية؛ فهو "وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق"[3].

ويظهر هذا النمط الحواري في قصائد كثيرة للشاعر؛ تلك التي يلجأ فيها إلى نفسه، سائلا، ومجيبا، ومعاتبا، وناقدا في مناجاة داخلية عنيفة تنقسم على إثرها نفسه على ذاتها، لتوازي بين آماله وإحباطاته، بين سؤالاته وإجاباته؛ فالمونولوج هو "اتجاه إلى الذات واكتفاء بها، وهو عزلة عن الخارج بما يوحي إما بالخوف من الخارج أو اليأس منه. وفي الحالتين يطلب الشاعر العزلة، والتي يعبر عنها المونولوج فنيا، كذلك فإن الشاعر يندفع إلى

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص756.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص552.

3- رينيه ويلك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت، ط02، 2004، ص293.

المونولوج من تعقد القضايا واضطراب خيوطها، وتعقد مواقفه منها بما يحتاج إلى الاستبطان واستغوار الذات والانكفاء عليها"[1].

ففي قصيدة "حلم ليلة فارغة"[2] يناجي طائر الغرام الزائر، وهو شخصية رمزية من نسج خياله، وهي قبل كل شيء وليدة الوحدة والانزواء والقهر:

بالأمس طائر الغرام زارني
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول!؟
جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقا ما أقول؟
هنا وقفت
دار على منازل الحي، ودار وانعطفت
تابعته
كان فؤادي يرتجف
حتى وقف
هنا على الغصن الذي يميل نحونا

لقد دعم تكرار الشاعر لسياق الاستفهام "أليس حقا ما أقول؟" ظهور صوته الداخلي؛ فزيارة الطائر ذي الجناح الأخضر المبلل بالندى "قد جعله هو نفسه يضحك في داخله، من هذه الرؤية الساذجة التي قد تثير كذلك ضحك الآخرين أو تجعلهم على الأقل يتهاونون في أمره، ويستقبلون كلامه بفتور (...)، وكأن صوتا ما بداخله انطلق يقول: "أو تزيف الرؤى أنت كذلك؟"، صوت لم نسمعه نحن، ولكن الشاعر نفسه سمعه صارخا في أذنيه، ولم يكن في وسعه أن يسكت عنه، بل كان عليه أن يحاوره حتى يقنعه بأن هذه الرؤية الساذجة حقيقية وليست مزيفة، ومن ثم سمعناه يقول: "أليس حقا ما أقول؟!"[3] ثم يمضي ساردا ما دار بينهما من مناجاة:

1- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص769.
2- حجازي: الديوان، ص172.
3- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص254.

... وبعد أن مرغ في الأنسام منقاره
واسترجع السر الذي يود إسراره
قال بصوت سره أني الوحيد سامعه:
"يا أيها السعيد
عندي كلام لك،
حملته من منزل بعيد
سيدتي... صبية تسقي الزهور بالنهار
وفي المساء تستريح في جوارها
وجامعوا الثمار حين يتعبون،
يهوون في ظل الجدار
ألم تمر من هناك؟
قلت... بلى،
أمر مرتين، في الضحى، وفي الغروب!
قال... رأتك سيدي، يا أيها السعيد
وابتسمت، فهل لمحت ثغرها الجميل يبتسم؟
قلت... نعم!
قال... أقول والكلام سر؟!
قلت... تكلم، إنني وحيد
مالي صديق، غير هذه الكتب
قال... انتظر غدا؟!

جاء الجواب في هذه القصيدة، على شكل ردود نفسية متلهفة يبدو فيها صوت الشاعر متلمسا الرفقة، من خلال فعل الأمر "تكلم" الذي يصر فيه على مواصلة الحوار، لمعرفة السر الدفين الذي لم يشأ الطائر إطلاعه عليه، تاركا إياه يتخبط في الانتظار اللامجدي، في حلم قد لا ينتهي:

وعندما نهلها، تأتي الطيور في المنام
هامسة... غدا، غدا

ويظهر – في هذه البنية الحوارية– فعل الاتصال الجمعي (قال) بصيغة الغائب والمتكلم (قال، قلت)، وهو فعل يثري القصيدة بعناصر درامية، ويضفي عليها نمطية قصصية متسارعة.

كما أثر في البنية التركيبية للأسطر الشعرية؛ حيث كثرت المحذوفات والاختصارات، والإجابات المقتضبة المحددة: (قلت، بلى، قلت: نعم)، إضافة إلى كثرة الاستفهامات والتعجب.

إن أسلوب الحوار يسمح للشاعر بالتصوير الدرامي، فيعلو بعض الوقت عن إشكالات القصيدة الغنائية، بما يوفره لقصيدته من جو الصراع المأساوي الذي تعانيه الشخصيات الفنية التي تقوم بدور البديل عن نفسه، ويجد في ذلك بعض العزاء، فينسى ولو للحظة آلامه، حين يتأمل آلام الآخرين، ويفضي به الموقف في النهاية إلى خلق إمكانيات التواصل معهم من خلال هذا الحوار الذي يتيح له فرصة المشاركة الوجدانية للوصول إلى تحقيق التصالح مع الذات ومع الآخر[1].

وهذا التفاعل بين الذات والموضوع هو الذي يعطي للحس الدرامي مبرره الفني، فقد تحول "إلى معاناة معقدة، معاناة الذات مع الآخر، ومع عذاباته المعروفة، ومن الطبيعي أن هذا الحس الدرامي بهذه السعة والكثافة، كان لابد أن يتسع للمعاناة الجماعية وأنه يعبر عنها تعبيرا شاملا، وبذلك تنمو رؤية الشاعر عبر ارتباطها بهذا العناء العام، وبمستواه الأعمق والأشمل الذي يلتقي فيه الخاص الذاتي بالعام في مزيج ملتحم ومؤثر"[2].

ويمكن النظر إلى ديوانه "أشجار الاسمنت" بوصفه "مونولوجا متصلا شجيا للذات المتأملة، ونعني بالذات ذاته الإنسانية الشاعرة، وهويته أو وطنه، ومن التحامهما معا، وامحاء الحدود بينهما، يبدو الشاعر وطنا والوطن شاعرا في تلك المونولوجات العذبة التي تبدو شاهدا على الاغتراب والرغبة الدفينة في الرجوع إلى الذات"[3] ، مثل ما يظهر في قصيدة "أغنية للقاهرة"[4]، التي يقول فيها:

1- ينظر: عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص197.

2- عبد العزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، ص09.

3- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص770.

4- حجازي: الأعمال الكاملة، ص595.

هذه ريحها، كأن رحيلي
كان حلما
وعودتي اليوم صحوي
هذا النهار نهاري
وهذه الشمس شمسي
شجر في دمي يجيش
صباحات خريف من أول العمر
مغسولة بطل
ومنقوطة بسرب من الطير

إن الدرامية لا تكتفي برصد الصورة كاملة، إنما تحاول الغوص في جزئياتها، مثل ما يظهر في هذا المقطع، ومثلما أظهرته عبارة "أليس حقا ما أقول؟" في القصيدة السابقة، وهي جزئيات يحاول الشاعر إشراك القارئ الآخر من خلالها لعيش تجربته وإحساسه بما يحس، "وبين الذات والموضوع تقع الدراما، سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على السطح"[1]

ويمكن التمثيل لهذه الصور الجزئية، التي تغوص في عمق الموضوع لتبرز هموم الذات، بقصيدة "ليس لنا"[2] التي تضم مجموعة من الصور المتعارضة، "في مجموعة من المواقف الجزئية المشتقة مباشرة من الواقع المعاين، أو من واقعه النفسي، عبر عنها التعبير المأساوي دون بهرجة أو تزيد، وترك المواقف تتكلم فبرز التناقض"[3].

وقد اختارها عز الدين إسماعيل من بين عشرات القصائد، على حد تعبيره لتوضيح عنصر "درامية القصيدة المعاصرة".

يقول حجازي في هذه القصيدة:

اخضرت الأشجار
واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار
وجاءنا ريح من الصحراء حار

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص273.
2- حجازي: الديوان، ص210.
3- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص274.

وعرت البنت ذراعها
فبصت العيون من تحت الجفون
وارتعشت أهدابها
ثم تراخت في انكسار

***

كان المريض راقدا،
يبكي على الطبيب،
حين أطل رأس نحس من حديد النافذة
ثم انفلت!

***

كان المغني ذائبا في أغنية
تذاع دائما
وربما كان المغني نائما
بينما تذاع
وربما كان المغني ميتا
لكنها تحكي عن انتظاره تحت المطر
تقول أنه سيبقى عمره،
ينتظر القمر!

يلخص المقطع الأول أنه لا قيمة للجمال بغير العين التي تراه. وجاء المقطع الثاني ليصف تفجر الحياة خارج النافذة بينما يبقى الإنسان ليتعذب مريضا قعيدا وراء القضبان. وكان المقطع الثالث صورة من صور التناقض بين الكلمة والواقع،بين الألفاظ التي تدور بين الناس وتحركهم، دون أن يكون لها رصيد من الحقيقة.أما المقطع الأخير، فتطوير للمشاهد السابقة، وظهرت في نهايته ذات الشاعر" جائعة في مطلع الربيع، بينما يذيع المذياع الأغنية نفسها التي ذاب فيها المغني حين كان الجو ربيعا يسقط فيه الزهر، وتحلو المسامرة"[1]:

كان الطريق مشمسا، إلا مواطئ الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 274.

وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير
والناس موكب يسير صامتا، بجانب الجدار
يضيقون العين في الهجير
وأقبلت سيارة تمشي على مهل
مذياعها ما زال يشتكي الهوى
أما أنا... فكنت أشكو الجوع
في مطلع الربيع

وجوع الشاعر هنا قد يكون "جوعا حقيقيا، أو جوعا عاطفيا، فتوقيت هذا الجوع بمطلع الربيع يحتس الوجهين، فكما أن الربيع إشارة إلى مقدم الخير، فإنه كذلك سيشير إلى تفتح النفس، وتوهج العواطف"[1].

وقد تأتى للشاعر بهذه التفاصيل الصغيرة الجزئية أن يعبر "دراميا" عن نفسه من خلال رصده للآخرين، وهذا هو فحوى الدراما، فهي تتجاوز الجزئيات المباشرة الصريحة إلى خوض غمار عوالم خفية تتراءى من خلال أبعاد التجربة، لتغوص في تفاصيلها النفسية والفكرية والعاطفية والاجتماعية....

يقول حجازي، في قصيدة "البحر والبركان"[2]

شدوان!
صوت البحر يأتي من بعيد
وارتعاشات النجوم على المياه
يتواثب اللمعان في نغم يشب ويختفي
ويرف طير لا نراه
يتوالد الزبد المفضض في سبات المد
ثم تخور فورته حسيرة
ويتم مصباح المنارة دورة أخرى
ويبدأ من جديد
وصفير خليون يلوح من بعيد للجزيرة

1- السابق، ص275.
2- حجازي: الديوان، ص464.

تتداخل في هذه القصيدة "أصوات التعبير مجدولة بغنائية الشعر وحكاية القص وحركة الدراما"[1]. فالذي نلاحظه على صور هذا المقطع، هو تواليها على نحو مخصوص يعمل فيه الفعل عمل المحرك لخيوط الصورة الكلية بتقنية حديثة يلتقط فيها الشاعر لقطات تصويرية بطريقة مونتاجية*.

ولعل أول ما يلفت انتباهنا في توالي هذه الصور الجزئية، هو حركية الجمل الفعلية المتوالية بأفعالها الاستقبالية (يأتي، يتواثب، يختفي، يرف، يتوالد، تخور، يتم، يبدأ، يلوح) إضافة إلى توالي التقابلات والصور المتضادة في:

يتواثب اللمعان ← يختفي

يرف طير ← لا تراه

يتوالد الزبد ← تخور فورته

يتم المصباح دورة ← يبدأ من جديد

وهذه العناصر هي من أهم دعائم القصيدة الدرامية؛ "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه، تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[2]

إن الذي نصادفه في غنائيات حجازي ودراملياته، هو ذلك التداخل بين خصائص الغنائية واالدرامية، ما يجعل القصيدة مزيجا من الخبرات المتعددة، والارتدادات المتقلبة، والكثافة الشعورية المزدوجة.

وتقف في واجهة هذا النمط من القصيدة، القصائد المحورية الثلاث من ديوان مرثية للعمر الجميل: "البحر والبركان"[3]، و"نوبة رجوع"[4]، و"الرحلة ابتدأت"[5].

1- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص42.

*- المونتاج: هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفا نتيجة عاطفية معنية وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانا على نهج سريالي" جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، ص41، نقلا عن: عابدي علي جمعة: شعر خليل حاوي: دراسة فنية، ص140.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص240.

3- حجازي: الديوان، ص464.

4- نفسه، ص521.

5- نفسه، ص484.

يثبت لنا الشاعر، في هذه القصائد، أن الشعر الحديث ما زال قادرا على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية عن مواقف مثل الشعور بالوطن من حيث المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات، في إطار نمط خاص من القصيدة، يمكن تسميته بالقصيدة المتكاملة التي تنطلق من القصيدة الغنائية، و" يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد. ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال الماضي، والحاضر، والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة، تنبثق فيها النهاية من المقدمات، لتكون القصيدة بناء متكاملا موظفا توظيفا معاصرا بوساطة الإسقاط"[1].

ولعل هذا التداخل بين الغنائية والدرامية في الشعر الحديث، هو الذي جعل النقاد يختلفون في تصنيف قصيدتين طويلتين لأحمد عبد المعطي حجازي، من ديوانه الأول " مدينة بلا قلب". والقصيدتان هما:" قصة الأميرة والفتى الذي يكلم الماء"[2]، و" مذبحة القلعة"[3].

حيث صنف بعضهم القصيدة الأولى ضمن القصة الشعرية[4] التي يصور فيها الشاعر القصصي" من شؤون النفس البشرية، ونزعاتها المتمردة، وميولها الصاخبة، ما لا يصوره شاعر آخر من صناعة الكلام، لأنه يضم إلى إحساسه الفطري، وعبقريته المبدعة، سليقة الرسام، وموهبة الموسيقي، وشجو المغني، وزخرف الطبيعة المبدعة"[5].

يقول حجازي في قصيدته:

ذات مساء كان صاحبي يكلم المساء

فانساب مقطع مع الريح ثم وشوش الأميرة

فقربت مرآتها وصفقت

" يا أيها الغلام!

بجانب القصر فتى يخاطب الظلام

1- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص15.

2- حجازي: الديوان، ص134.

3- نفسه، ص149.

4- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص257 وما بعدها.

5- يوسف البعيني: الشعر القصصي وحاجة الأدب إليه، مجلة العصبة، عدد ممتاز، السنة الخامسة، 1939، ص751.

اذهب إليه. قل له سيدتي تريد أن تكلمك

ولا تقل- أميرتي"

... ثم تهادت نحو شرفة جدرانها زهور

ورددت في الصمت " أوفه!

قلبي على طفل بجانب الجدار

لا يملك الرغيف! "

وأقبل الغلام يسبق الفتى

- أميرتي.. سيدتي.. أتيت به!

ادخل.. تفضل.. وانقضى المساء

.. وفي الصباح ساءلته.." ما الذي رأيت؟"

- سيدتي.. إني رأيت كل خير"

- سيدتي.. أنا سعيد!"

قالت له، وعينها في عينه المسهدة:

- "أراك قد عشقتنا!"

فلم يرد صاحبي

قالت له:" فما الذي تعطيه لي لو أننا عشنا معا!؟"

فدمعا

ثم أجابها وصوته منغم حزين

" سيدتي.. أنا فتى فقير

لا أملك الماس ولا الحرير"

.. فابتسمت قائلة:" لا أنت شاعر كبير!

يا سيدي أنا بحاجة إلى أمير

إلى أمير!"

وانسد في السكون بابه!! [1]

1- حجازي: الديوان، ص138، 139.

القصيدة عبارة عن قصة قصيرة، تتخللها حوارات متداخلة، تديرها شخصيات إنسانية متحركة. والصراع الذي يدور بين هذه الشخصيات هو صراع نفسي دقيق يكشف عن حقيقة إنسانية، وفروق فكرية واضحة.

ورغم ظهور صورة الشاعر في هذا الصراع(صاحبي)، إلا أن البناء الحواري المعتمد، يؤكد انعتاقه من أسر الذاتية، وتفاعله مع مجموع الذوات الأخرى(المضيف، الغلام، جمهور الحاضرين، العاشق الجديد)، وهو تفاعل إيجابي ينصف الفتى الفقير، ويعاتب الأميرة المدعية، ويعري زيفها:

أعرفها وأعرفه

تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ

وذلك الذي على إبائه اتكأ

يجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه

فهو أنا وأنت، والذين يحفرون تحت حائط سميك

لتصبح الحياة عش حب

به رغيف واحد، وطفلة ضحوك! [1]

إن عبارة (فهو أنا وأنت والذين يحفرون تحت حائط سميك) تجسد جماعية التجربة والمعاناة. كما أن تعدد الذوات فيها، وتعدد مواقفها يئول في النهاية إلى رؤية إجمالية تحمل أفكار الشاعر، ومذهبه في الحياة، إذ هي في جوهرها صراع عميق بين العجز والقدرة المفروضين على الواقع العام[2].

غير أن "عز الدين إسماعيل" يصر على وضع هذه القصيدة في إطارها الغنائي؛ لأنها حسب رأيه " تجربة خيالية صادرة عن موقف الشاعر الفكري الخاص، ملونة بمشاعره وعواطفه. وهذا الوصف وحده يخرجها من باب الشعر القصصي"[3].

1- السابق، ص134.

2- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص259، 260.

3- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص260.

أما القصيدة الثانية" مذبحة القلعة"[1]، فكان الاختلاف في تحديد نمطها الفني محل اختلاف أكبر بين كثير من النقاد والدارسين؛ ففي حين يرى "لويس عوض"[2] بأنها تمثل **شعر البالاد***، اعتمدها عز الدين إسماعيل ضمن الشعر القصصي، مع تحفظ في شعريتها، لتضحيتها بالشعر في سبيل القصة[3].

غير أن "محمد درويش" يراها قصيدة درامية تصور لحظة الموت الجماعية التي شهدتها قلعة محمد علي، يقول:"إن تصوير فكرة " الضفيرة" المتلاحمة لعناصر الموت والحياة في هذه القصيدة الدرامية، تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة. ومنذ البداية تتصارع في لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا، يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة"[4].

كما عدتها المخرجة المسرحية "هناء عبد الفتاح" مدخلا مسرحيا لفكر درامي وصياغة مسرحية جديدين. وعلقت على ذلك بقولها:" إن طبيعة التركيب اللغوي للغة القصيدة هو محاولة مهمة لتقديم مسرح درامي شعري متكامل؛ فلغة القصيدة حية، إيقاعية، زاخرة بالصور، تزداد ثراء عندما تجسد تجسيدا يغلب عليه طابع الفانتازيا*، يخرج بها من التأويل المادي الثابت. فالقصيدة تشكل- بواسطة الكلمات- عالما حيا من الصور والأحياء والأماكن، بحيث إن المشاهد يشاهد من خلالها القاهرة القديمة، واللغة هي الإطار المادي الحي الذي يبدع المكان والزمان من ناحية، ويخلق بتراكيبها اللغوية بنية درامية ثرية الإيقاعات والأشكال(...)، يستخدم فيها الشاعر حجازي بناء الشعر الحر بكل قواعده وتحرره

1-حجازي: الديوان، ص 149.

2- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص736.

*- **البالاد** في الشعر هي قصيدة ذات ثلاثة مقاطع. تسمى أيضا القصيدة القصصية وهي قصة أقصر من الملحمة وهي تحفظ وتنشد (وربما كان الأغلب عليها في الأيام الأولى أن تغنى) في جلسة واحدة. وهي تتناول مغامرة أو واقعة واحدة لقصة شعبية.

3- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص260.

4- أحمد درويش: الشاعر واستئناس الموت، فصول، ع03، ص213.

*- **الفانتازيا** نوع أدبي يعتمد على السحر وغيره من الأشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساسي للحبكة الروائية، والفكرة الرئيسية.

وتفرده في صياغة الأحداث والمشاعر واللحظات والأزمنة والأمكنة، باعثا فيها إيقاعا مسرحيا متنوعا قلما نجده في عمل مسرحي شعري"[1].

واتخذ "ياروسلاف"[2] موقفا وسطا في معمارية هذه القصيدة، إذ رأى أنها معلقة بين الغنائية والقصصية التي تتميز بالحدة النسبية دون الحداثة[3].

وهو موقف اتخذه "نعيم اليافي" إزاء نتاج حجازي عموما؛ فهو يرى بأن شعره" يكاد يخلو من أزمة الصراع الحاد، وإن كان لا يخلو من مجرد المكابدة أو المعاناة، ومن هنا فهو أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية، وبالتالي فهو أقرب إلى الصياغة الانسيابية ذات الشعور المتدفق منه إلى الصياغة البيانية ذات الشعور المتدفق"[4].

إن الذي يميز البناء القصصي في شعر حجازي هو الاهتمام بالجانب النفسي والفكري للشخصيات على حساب الاهتمام بالحدث المباشر، وذلك بـ" إيراد بنى سردية- حكائية، تقول جزءا من الحدث ولكنها لا تبني قصيدة درامية تشخص فيها أشخاصا، وأحداثا... (ليصبح التشخيص فيها) مجرد وصف خارجي جاء به الشاعر لقول رأيه، وعيه، موقفه تجاه الشخصية، وهو أمر مخالف للبناء الدرامي الذي نتطلع اليه في القصيدة الحديثة"[5]

ورغم ذلك فقد وفق في نظم بعض قصائده، من حيث التصوير والحبكة، ومن حيث إبراز الحدث وتدرجه في النمو والتكامل حتى يصل إلى ذروته، ثم ينحدر إلى النهاية. وإجادة الشاعر في العرض والتصوير الموحي يدلنا على انفعاله بأحداثها ما يوحي بوجود علاقة وثيقة بينها وبينه حتى هزته ودفعته إلى النظم[6].

إن هذا الاختلاف في بناء بعض القصائد يثبت مدى التداخل بين الأنماط الشعرية المختلفة من غنائية ودرامية ومسرحية وملحمية... بحيث صارت القصيدة الحديثة اجتماعا

1- هناء عبد الفتاح، حجازي شاعرا مسرحيا، ص483.

2- ياروسلاف ستيتكيفيتش: مستشرق أمريكي معاصر.

3- ياروسلاف ستيتكيفيتش: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، ص40.

4- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص284.

5- عبد الله رضوان: البنى الشعرية(دراسة تطبيقية في الشعر العربي)، دروب للنشر، الأردن، 2010، ص40، 41.

6- ينظر: عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت)، ص81،87. (وفيه قامت بتحليل مفصل لأحداث هذه القصيدة التي وصفتها بالقصة الشعرية.)

لكل هذه الأنواع رغم التباين الواضح بينها؛ والشعر-كما يقول حجازي- " أنواع يتمثل كل منها في شكل له خصائصه. فالشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وعواطفه الذاتية يتمثل في القصيدة. والشعر الذي يدور حول وقائع التاريخ والأسفار والمغامرات الروحية يتمثل في القصة أو الملحمة. والشعر الذي يجسد الصراع بين الإنسان والقوى المختلفة يتمثل في المسرحية التي قد تتناول موضوعات الحياة اليومية وتستخدم فيها لغة النثر غالبا. وقد تتناول صراع الإنسان مع تصاريف القدر وقوانين الطبيعة وتستخدم لغة الشعر بكل عناصرها، كما في مسرحيات شكسبير وراسين، أو ببعضها كما في مسرحيات ألفريد فرج، فموضوعاتها شعر، ولغتها شعر، وأبطالها شعراء"[1].

والذي يحكم على شعرية النص في النهاية ليس هو النوع الشعري، وإنما تقنيات الشاعر في التفاعل مع مختلف بنياته لإبداع شيء لم يقل أو على الأقل يكون لديه تأثير خاص ومميز على المتلقي بغض النظر عن مستوى القراءة عنده، قارئا عاديا أو متخصصا.

1- أحمد عبد المعطي حجازي: ألفريد فرج الشاعر المسرحي،جريدة الأهرام، العدد43521، فبراير2006.

ثانيا- التضاد والمفارقة:

يعد أسلوب "المقابلة" أو "المخالفة" سواء بين الكلمات أم الجمل، أم الصور والحالات من أهم الملامح الأسلوبية البارزة في شعر حجازي؛ وهذا ليس بالغريب والشاعر يرصد الواقع بحقيقته وزيفه، بقريته ومدينته، بآمال الأفراد فيه وإحباطاتهم الأكيدة...،

وهو في كل ذلك يسخر منه ويسخر فيه، وهذا هو جوهر المفارقة؛ فهي "توصف دوما بأنها ساخرة، وبأنها مناقضة أو تهكم، انطلاقا من كونها إدراكا لمبدأ التناقض أو التضاد في الحياة بصفة عامة، والاختلاف بين المثل والواقع"[1]

إن المقابلة بين العناصر المتضادة يحرك انفعالات الخاطر وتموجاتها مع تمرد الذات على القيم المهترئة، ما يسهم في رصد حقيقة الأشياء ورصد تحولاتها وتحوراتها، عن طريق التقابل الذي "يرتبط بطبيعة الشعر ارتباطا حميما؛ من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي العميق في الصورة والحدث، من خلال الجميع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين"[2].

ويظهر هذا الجمع الفجائي، في صور عدة، منها إيراد المقابل الحرفي الصريح، كما في قول الشاعر:

يقصر ظلنا، ويطول
ونمضي والنؤوس على كواهلنا، من المهد
إلى اللحد[3]

والمقابلة هنا هي بين:

(يقصر ≠ يطول)، (المهد ≠ اللحد).

وقوله:

يبكي أسيفا بتل المالكي

1- حاتم الصكر: مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1،1999، ص244.

2- محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1988، ص69.

3- حجازي: الديوان، ص330.

يشدو على علم ذي نجمتين
يرقى إلى جمرة الأوراس
يهوي إلى نهر أصفاد[1]

وهي مقابلة صريحة بين الأفعال:

(يبكي ≠ يشدو) و (يرقى ≠ يهوي).

وقد تكون المقابلة بالنفي، كما في قوله:

قد أجيء، وقد لا أجيء[2]

أو ضمنية، كما في قوله:

كنت شجاعا ذات يوم
ولكنني أكلت من طعام أعدائي
فصرت مقعدا[3]

فكلمة (شجاع) يقابلها، في الحقيقة، مجمل العبارة الثانية؛ فالأكل من طعام الأعداء هو الذي صار به مقعدا، وهذا ضد الشجاعة.

لقد رسمت الحياة الجديدة للشاعر في المدينة معالم شعرية ميزته عن غيره من الشعراء، بدءا من ديوانه الأول، الذي يعج بنماذج التقابل من مختلف الثنائيات المتضادة (الحزن، الفرح)، (الحضور، الغياب)، (الموت، الحياة)، (الأنا، الآخر)، (الحاضر، المستقبل)، (الريف، المدينة)، (الحق، الواجب)... وما إلى ذلك من العناصر المتقابلة التي "يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع"[4]

وفي حديث للشاعر عن تجربته الشعرية، يقول: "... وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم، تتردد في شعري نغمتان رئيسيتان: العزلة، والاندماج، النجاح والخيبة، الهزيمة والانتصار، العقيدة والنظام، ويقوم الصراع بينها"[5]

1- السابق، ص310.

2- نفسه، ص280.

3- نفسه، ص278.

4- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص37.

5- عبد العزيز المقالح: شعرية اللون. قراءة في كائنات مملكة الليل، ص313.

ويظهر هذا الصراع في أول قصائد الشاعر، حيث تتصارع مرحلة النضوج والإدراك مع مرحلة الحلم والرومانسية، في قوله:

أصدقائي!

نحن قد نغفو قليلا

بينما الساعة في الميدان تمضي

ثم نصحو... فإذا الركب يمر

وإذا نحن تغيرنا كثيرا

وتركنا عامنا السادس عشر[1]

ترسم المقابلة في هذا المقطع، تمرد الذات على مرحلة الصبا، ورغبتها في بداية جديدة تدعمها الواقعية والنضج، من خلال المقابلة بين سكونية (نغفو)، وحركية الفعل (تمضي)، وتجددها مع رمز الساعة الذي يحيل مباشرة إلى الزمن في خطيته الممتدة، التي لا تساير أهواء الناس، ولا تنتظر تحقق أحلامهم أو تدعمها.

ومثل هذا نجده في قوله:

يمضي بنا النهار في إثر النهار

ونحن واقفون من غير انتظار[2].

ولعل الوحدة التي صار الشاعر يشعر بها في المدينة وإحساسه بالغربة فيها، هو ما جعله دائم الترقب للعاشقين المجتمعين، يحسد لقاءاتهم ويتمنى أن يكون مثلهم:

العاشقون في الدجى الصافي، ذراع في ذراع

وكلمة لكلمة، وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعي لم يزل يهتز في ليل الضياع

وكلمتي أخاف أن يمضي الصبا ولا تذاع[3]

وقد وضع إزاء كل عنصر في السياق الشعري ما يقابله ويقصيه:

الشاعر الوحيد ⟵ العاشقون المجتمعون

ليل الضياع ⟵ الدجى الصافي

1- حجازي: الديوان، ص99.

2- نفسه، ص253.

3- نفسه، ص 195.

ذراع يهتز ضائعا ⟵ ذراع في ذراع

كلمة لا تذاع ⟵ كلمة لكلمة

ومثل هذه المقابلة تظهر في قوله:

وفارس شد قواما فارعا كالمنتصر

ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر

وفي ذراعي سلة فيها ثياب[1]

والأكيد أنه بإدراك الوصال الذي يجمع الآخرين، تتضح معالم الصورة المقابلة التي يحياها الشاعر وتغذيها الوحدة والغربة والشوق.

ومن نماذج المقابلة أيضا، ما تجسده قصيدة "مقتل صبي"[2]، التي يقول فيها:

فالناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد

مات ولد

الصدر كان قد همد

ففي المدينة تلاقت حدود المفهومين (حياة- موت)، وصار الإنسان فيها مجرد (عدد)، وجاءت المفارقة لتصوغ المماثلة[3] في موقف تراجيدي حزين يسخر من المدينة، ويرثي حال الصبي وحال الكل فيها.

ويظهر هذا التماثل في المقابلة بين الحياة والموت، في قوله:

الموت ليس أن توارى في الثرى

ولا الحياة أن تسير فوقه

الزرع يبدأ الحياة في الثرى

ويبدأ الموت إذا ما شقه

1- السابق، ص115.

2- نفسه، ص 143.

3- إن الموازنة بين النقيضين أمر وارد وجائز ومعلل فـ "الأضداد أنداد، والأشياء إذا فرطت في غايات تضادها، ووقفت في انتهاء حدود اختلافها تشابهت، قدرة من الله عز وجل تضل فيها الأوهام، فهذا الثلج إذا أدمن حبسه في اليد فعل فعل فالنار، ونجد الفرح إذا أفرط قتل، والغم إذا أفرط قتل، والضحك إذا كثر واشتد سال الدمع من العينين، وهذا في العالم كثير...." ابن حزم: طوق الحمامة، منشورات دار مكتبة الأندلسي، بيروت، (د.ط، د. ت)، ص1،13.

فامنع هواك للذي يحيا

واعط الترابَ ما استباحوا خنقه[1]

وهنا يظهر جوهر الحياة والموت، فالحياة روح، والروح باقية، أما الذي يفنى فهو الجسد، والجسد بلا قيمة، وقد رسخ الشاعر هذه الفكرة بتوظيف التشبيه الضمني الذي قابل بين حياة الإنسان، وحياة النبات، ومع التخالف الموجود بين الحياتين، تجسدت حدة المقابلة والمماثلة في آن واحد:

المقابلة بين:

الموت ⟵ الحياة

في الثرى ⟵ فوق الثرى

توارى ⟵ تسير

الإنسان ⟵ الزرع

والمماثلة بين :

الموت ليس أن توارى الثرى ⟵ الزرع يبدأ الحياة في الثرى.

ولا الحياة أن تسير فوقه ⟵ ويبدأ الموت إذا ماشقه.

وقياسا على هذا، تتجسد المعادلة:

الموت = الحياة

الحياة = الموت

والحقيقة أن معادلة "حجازي" للحياة بالموت، هي أمر متكرر في شعره؛ فالموت عنده حياة جديدة، وآمال متجددة، تبعث فيها الروح لتحيا حرة طليقة دون قيد.

يقول:

يا أيها الطفل القتيل، قد بعثت من جديد[2]

1- حجازي: الديوان ص184.

2- نفسه، ص187.

تجمع المفارقة هنا الحياة والموت في نقطة البعث، وكأن الموت سيتخطى حدوده، ليخترق حدود الحياة، فيصير حرا طليقا وكأنه لم يكن، " ففي البعث معاناة وحركة تتمرد على السكون"[1].

وتظهر هذه المقابلة التماثلية بين الثنائيتين، في كثير من السياقات، منها قوله:

إلا قتيلا، لم يمت، ولم يزل

يسأل بغداد متى الثأر متى؟[2]

فالروح لا ترقد بسلام حتى يثأر لموتها، وإلا فإنها ستبقى في منطقه وسط تتأرجح بين العالمين ثائرة ومتمردة:

يا ويله عبد الإله

من ثورة القتلى ومن ثأر الحياة[3]

ومن الصور التي يوازي فيها حجازي الموت بالحياة صورة الشهيد الذي أضفى عليه صفة الحياة والفاعلية، وقد عنون قصيدة له من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" بـ " شهيد لم يمت"[4] دعما لما جاءت به الآية القرآنية: **"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله، ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم".**[5]

الموت يعني الغياب" أما مبحث الشاعر فعن الحضور، فتوحد قصيدته بين الله والعالم وبين الأشياء والناس لمقاومة العدم واليأس."[6]

يقول في قصيدة " الدم والصمت"[7]، من الديوان نفسه:

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء

كأنه طيف لفارس شجاع

دمعت عيونه على الهوى

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص106.

2- حجازي: الديوان، ص180

3- نفسه، ص187.

4- نفسه، ص285.

5- سورة آل عمران، الآيتان 169، 170.

6- ندية حفيز: الانزياح في الشعر العربي المعاصر، ص338..

7- حجازي: الديوان، ص245.

فأشعلت دموعه الغيم وشقت الفضاء
ونحن موتى لم نزل نرهق السمع إلى نشيدكم
ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود كما كنا... سكونا فاجعا
فنسرع الخطو لكي ندرك مجلس العزاء
ونحن موتى، لم نزل
نمضي لمجلس العزاء

ويبدو من القراءة الأولى للمقطع فكرة استئناس الشاعر للموت، باعتماد رصد الطريق المضاد الذي يصور معالم (الحياة الزائفة)، ويرسخ في المقابل إيحائية (الموت الجميل) "فإذا كانت حياتنا تلك التي نحياها في رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة في الدماء، يعقبها انسحاب متراخ إلى مجالس العزاء، إذا كانت حياتنا ينبغي أن تسمى من الناحية الشعرية "موتا"، ونحن من خلالها "موتى"، فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر، وبالزائف من أجل الصحيح."[1]

ومثلها ساوى "حجازي" بين النقيضين "حياة"/ "موت"، تماثلت في شعره كثير من الثنائيات المتضادة: (نهار = ليل، ظلام= ضياء، تائب= مجرم، قاتل= مقتول...)، تأكيدا منه على تداخل المفاهيم وصيرورتها إلى منحى واحد، عن طريق أسلوب المفارقة التي تعد " الوسيلة الأسلوبية الوحيدة التي يمكن أن يلجا إليها المبدع من أجل فهم المتناقضات، والمحافظة على التوازن في أي عمل فني، وبالتالي منح القارئ فرصة للتأمل فيما تقع عليه العين أو ينتبه إليه الذهن من هذه المتناقضات..." [2]

ففي قصيدة "اغتيال"[3]، تساوى القاتل والمقتول، واختلطت معالمها، وصار الشاعر لا يميز بينهما، ما دعاه ليبرر قائلا:

آه لا تسألوني جوابا
أنا لم أكن شاهدا أبدا

1- أحمد درويش: الشاعر واستئناس الموت، فصول ع3، ص360.

2-صالح لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني. مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع08، 2011.

3- حجازي: الديوان. ص565.

إني قاتل أو قتيل

ورغم أن القصيدة تبدأ في مطلعها باعتراف، يقر فيه الشاعر بجريمته:

إنني قاتله

أفرغت فيه عشر طلقات

إلا أن المقاطع التالية تثبت أنه "ليس هناك قاتل ومقتول، إنما ذات منقسمة يواجه نصفها المقتول نصفها القاتل... والقاتل أصبح هو القتيل، حين أمكن للسؤال الذي تخيل القاتل أن القتيل يوجهه إليه: "من أنت؟"، أن يتحول إلى "رصاصة قاتلة"، ولأن السؤال تحول إلى رصاصة، فلم لا تتحول الرصاصة بدورها إلى سؤال؟!، بل إن الرصاصة نفسها لم تكن في البداية غير وردة حمراء في يد القاتل"[1]، مثلما يتبدى في قوله:

كان المخبر السري يغدو

فقذفت الوردة الحمراء

صارت طلقة

صارت حريقا

إن تماثل هذه المفاهيم المتناقضة (قاتل/ مقتول، وردة / رصاصة) وامتزاج حدودها، قد يباغت القارئ، ويذهله، ويشتت تحليله لها "في قصيدة مخادعة، رواغة، متحولة الدلالة"[2].

وفي نماذج كثيرة، امتزج الليل بالنهار، والظلام بالنور، وصاروا زمنا واحدا متصلا، تتلاشى به حدودهم، وتتصهر معا لتكون لحظات شعورية فريدة:

لكن صبحا ينقضي ويقبل المساء

ولا ندى ولا لقاء[3]

وقد ينصهر الليل بالنهار فيغطيه، ولا يصبح منه شيء، كما في قوله:

ويشرب الليل الخلود كله، فلا نرى النهار[4]

ومن القصائد التي يتبدى فيها هذا التداخل بين المتناقضات، التي قد تلتقي في نقطة هي

1- أحمد درويش: الشاعر واستئناس الموت، ص360.

2- نفسه، ص350.

3- حجازي: الديوان، ص176.

4- نفسه، ص450.

بؤرة الاختلاف؛ قصيدة "منتصف الوقت"[1]، التي يدل عنوانها على "اللحظة التي تتوسط ما بين وقتين، كأنها البرزخ الذي نعبره من عالم إلى آخر، والذي يجمع بين النقيضين في فضائه، فهو اللحظة التي يمكن أن تردنا إلى نقطة البداية التي انتهى زمانها، أو إلى الأفق الآتي الذي لم يتحدد زمانه"[2]

يقول حجازي في أول القصيدة:

كأني في انتصاف الوقت، حين خرجت من ظلي

يعريني فراغ عاصف يلتف من حولي

كأني في انتصاف الوقت أولد، أو أموت..

كزهرة تشهق في منحدر السيل

وهنا يشير العطف بـ "أو" إلى بساطة العلاقة بين (الولادة والموت)، في لحظة برزخية تتساوى فيها جميع المتناقضات، وتأخذ خواصها من بعضها فلا نقف على حدود أي منها.

ونستقرئ هذه المقاربة بالمتضادات في كثير من سياقات الشاعر، كما في قوله:

- قلت فلأعط النهار اسما، وأعطي الليل اسما

تعلمت الذي يجعل من وجهي ترياقا وسما[3]

وهي المقاربة الضدية نفسها التي نقرأها في قصيدة "طردية" [4] التي يتجلى فيها القطا في تشكيلات ثنائية متعارضة:

ولاح لي بريق يرتعد

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ في السماء،

ثم ينعقد

مقتربا،

مسترجعا صورته من البدد

مساقطا

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص651.

2- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص124.

3- حجازي: الديوان، ص574.

4- حجازي: الأعمال الكاملة، ص605.

كأنما على يدي
صوبت نحوه، نهاري كله،
ولم أصد
عدوت بين الماء والغيمة،
بين الحلم واليقظة،
مسلوب الرشد
ومذ خرجت من بلادي.. لم أعد!

ولكنه سرعان ما يدرك أن "إبداعه قد أصبح صورة من زمنه وهويته، مرتحلا من البداية والنهاية، في زمن لم يتحدد بعد، وفي مكان لن يستقر فيه قطا، فالمطارد الذي خرج من بلاده ولم يعد، كالمطارد كلاهما معلق في سديم الغسق"[1]

ونهاية الطرد عند حجازي تومئ إلى معنى البداية الجديدة؛ "فالطرد فعل لا ينقطع، ولا يفرغ الوعي من نهايته إلا ليستعيد بدايته."[2]

ونقرأ، مثل هذه الإحالة على الضد، في قوله من قصيدة "مرثية لاعب سيرك"[3]:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته
موعدنا، يطلب ود الناس، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما.. مؤمنا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون: ابتدئ

ففعل الأمر في الفعل (ابتدئ) "تعني للاعب السرك "أن ينتهي" أن يغامر بنفسه ويضحي بها على الحبال قربانا للمتفرجين الذين يتعطشون لمشاهدة الموت أمامهم وهو يتحقق، يصارعه البطل أو يتصارع معه من أجل الحياة؛ كأن لاعب السرك يحقق نيابة عنهم

1- جابر عصفور: السفر في منتصف الوقت، ص163.
2- نفسه، ص164.
3- حجازي: الديوان، ص525.

الانتصار. أما الهزيمة فتقع مسؤوليتها عليه هو فقط، عليه أن يتحملها وحده"[1]. وهو ما صرحت به بداية القصيدة:

في العالم المملوء أخطاء

مطالبه وحدك ألا تخطئا

وهكذا يكشف التداخل بين المتناقضات الاضطراب الذي يحياه الشاعر في واقع بلا ملامح ولا فواصل؛ "فتناقض البنى النصية تعبير عن التناقض السائد في الواقع المعيشي، وفي البنى والتراكيب الاجتماعية"[2].

ويظهر مثل هذا التعادل بين المتناقضات، في قوله، في قصيدة "دفاع عن الكلمة"[3]

أنا في صف المخلص من أي ديانة

يتعبد في الجامع، أو في الشارع

فكلا الاثنين تعذبه الكلمة

والكلمة حمل وأمانة.

أنا في المخلص مهما أخطأ

فالكلمة بحر يركبه سبعين مساء

حتى يلد اللؤلؤ

أنا في صف التائب، مهما كان الذنب عظيما

فطريق الكلمة محفوف بالشهوات

الكل عند "حجازي" سواء: المخلص والمخطئ، والتائب رغم عظيم الذنب،... ولا حدود مكانية أو زمانية تفرقهما؛ فالجامع هو الشارع. والإسلام أو اليهودية أو المسيحية في النهاية دين وعقيدة.

والكلمة حمل وأمانة، تتوحد عند حدودها جميع المتناقضات، ويلتقي في مجالها كل من يعذبه حمل لوائها؛ لا يهم من هو؟ ولا إلى أين ينتمي؟ ...؛ وكأني بالكلمة رسالة يتوحد بها قائلوها، ثم يطلقونها حرة طليقة ليتوحد بها الآخرون.

1- هناء عبد الفتاح: حجازي شاعرا مسرحيا(تجربة مذبحة القلعة)، ص489.

2- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص230.

3- حجازي: الديوان، ص207.

وهذا التوحد طال العناصر اللغوية فمزج بينها، وطابق محتوياتها وأوجد لتماثلها أعذار ومسوغات منطقية أزاحت عنها كل تعارض:(فكلا الاثنين تعذبه الكلمة، فالكلمة بحر يركب سبعين مساء، فطريق الكلمة محفوف بالشهوات)، وصار بها (التعبد في الشارع= التعبد في الجامع)، و(المخلص = المخطئ) و (التائب= المذنب).

وكأن هذه المتقابلات، ورغم تنافر مضامينها، تفرغ من محتواها الدلالي، وتظهر في قالب جديد بمجرد ملامستها للعالم الشعري، الذي تحدد معالمه (الكلمة) بكل ما تحمله من إيحاءات، و" لغة المفارقة في ذلك تستحيل إلى لغة تماثلية بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى آخر نقول: أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد"[1].

ومن أنماط المقابلة عند "حجازي"، قوله في قصيدة "عابرة"[2]

لو أنني سواح
تبعتها!
لو أنني ساحر
أوقفتها!
لو أنني مجنون
قبلتها!
لكنني عاقل!
يا ويلتا! لكنني عاقل

تتعارض، في هذا المقطع، مجموعتان من الصور المتراكبة:

تجسد الصورة الأولى منها عبارة (لو أنني) في شكل أمنية حالمة لم يسعفها الحظ لتحيا في ظل الحقيقة التي يفرضها الواقع بمرراته التي حولت نعمة العقل إلى نقمة (يا ويلتا! لكنني عاقل).

ف "لو" تؤدي دلالة حرف الامتناع لتطبع على المقطع شعور الإخفاق والعجز و"تلعب دورا لافتا في تغليف الصياغة بطبيعة مزدوجة، إذ تمثل نوعا من الأمنية، ثم في الوقت نفسه تبعد الأمنية من مجال التحقق، وهذا كله ينتهي بالذات إلى رغبة وحيدة هي (الجنون)، في

1- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص66.

2- حجازي: الديوان، ص241.

مقابل رفض الطرف الآخر، وهو (العقل)، ففي الجنون تحل الذات مشكلتها مع الموضوع من ناحية أو مشكلتها مع نفسها من ناحية أخرى، وطبيعة هذه الدلالة لا تتأتى إلا بالتقابل الذي يلعب فيه الذهن الدور الأول"[1].

ويجسد الصورة الثانية حرف الاستدراك في "لكنني" الذي يحبط تلك الأمنية، ويثبط عنفوانها ليستقر بالصورة الأولى.

والتوازي بين الصورتين يشكل المقابلة بعناصرها:

لو ←— لكنني

الحلم الجميل والأمل ←— العجز والتعثر والخيبة

الجنون ←— العقل

والتعارض القائم بين (لو ←—لكنني) هو الذي حدد معالم هذه المقابلة، التي ترسم تداخلا غريبا بين مكونات الحياة الإنسانية التي"لم تعد، في مفهوم الشعر المعاصر، مجرد حدود فاصلة بين ظاهرتي الفرح والحزن، أي لم تعد إما فرحا وإما حزنا، وإنما يمتزج الحزن والفرح معا ليكشفا عن وجوه الحياة المختلفة والمتناقضة"[2].

وقد لعب حرف الاستدراك دورا كبيرا في تجسيد المفارقة والمقابلة في كثير من النماذج، كما في قوله:

أنا أصغر فرسان الكلمة

لكني سوف أزاحم من علمني لعب السيف[3]

وكذا في قوله:

لو أنها الذكرى، لخفف الوزر، وارتاح الضمير

لكنني لا أستطيع أن أظل شاهدا على القبور"[4]

وقد أعقب هذا الاستدراك المتوتر سلسلة من الأمنيات غير المتحققة، التي كانت داعيا لنزعه التشاؤم والقلق التي صبغت تجربة الشاعر فيما بعد:

1- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ص211.

2- إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1984، ص 194.

3- حجازي: الديوان، ص205.

4- نفسه، ص254.

لو أنكم ودعتموني في المطار
لو علم رفع على هدبي، ودار، واستدار
لو غصن غار
لو وردتان من يد مجهولة،
ألقيتا فوقي على غير انتظار
لو طلق نار
لو قبلة قبل تحرك القطار
كنت بكيت عندما دقت طبول الانتصار
كنت ابتسمت، عندما سال دمي على الجدار... [1]

لكن الانتصار لم يكن، والابتسامة أبدلت حزنا وكآبة.

ومن خلال ما تم رصده من نماذج للتقابل في شعر حجازي يمكن القول أن هذا النمط البنائي يشكل محورا هاما في شعرية القصيدة، لأنه لا يخاطب الضد أو الند، بقدر ما يدور حوله ويستلهم خواصه ويستفز استقراره، ليضمن للنص حيويته، وللمتلقي شغفه بالركض وراء جماليات المعنى وإيحاءاته.

1- السابق، ص255.

ثالثا- موضوع المدينة

موضوع " المدينة " من الموضوعات التي باتت ميزة في الشعر الحديث والمعاصر، وشغلت بال معظم الشعراء البارزين أمثال: السياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وإيليا حاوي، وأدونيس، وأمل دتفل، وحجازي...، وغيرهم. فـ" تحدثوا عن آثارها النفسية والاجتماعية على الإنسان، وروابطه الانفعالية والسلوكية والفكرية، وقد رأوها جهمة، قاسية القلب، لا ترى إلا المادة، والمصلحة والأنانية، وصوروها وحشا بزي جديد فيه الآلة والسبل المساعدة له، وهذه المدينة وإن بدت معجبة فوراء البهرج الأخاذ فتك أشد لإنسانية الإنسان"[1].

وهم إذ يتحدثون عن "المدينة" كمكان "يشكلون منه رمزا وإيقاعا أي بنية تجسد رؤية عميقة إلى العالم، وموقفا صميميا من التاريخ، وهنا لا تكفي الخبرة الحضارية وحدها، بمعايشة المدن ومعاينتها عن قرب، بل ينبغي تملك الكفاءة الفنية الراقية، التي تحيل التجربة إلى نص إبداعي، يختزل اتساع المسافات في مربع من الورق، ولذلك تبقى شعرية المدينة نتاج رؤية جمالية جديدة إلى العالم، تبلورت في حضن الحداثة، التي أفرزتها ثورة العقل والآلة في المدن الصناعية العملاقة"[2].

ويجمع أغلب النقاد أن بروز هذا الموضوع في الشعر، هو نتاج اصطدام الشاعر بها، خاصة عندما يكون ريفي المنشأ، وهو شأن أغلب شعراء المدينة". و" لكن وراء هذا الظاهر ما هو أكثر من محض شاعر قادم من الريف، إذ ثمة صراع بين الذات في بحثها عن البراءة والجمال والنقاء، والتواصل الإنساني، وبين الواقع، وما فيه من تفكك، وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان"[3].

والشاعر "حجازي" من الشعراء الذين قاسوا جفاء المدينة، وعانوا الوحدة فيها والفقد، ورفضوا ضياع القيم وعدم الإحساس بالآخر، حتى ليمكن أن يسمى "شاعر المدينة"[4]. " ولا

1- فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، ط2/ 1996، ص169.

2- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي – الجزائر نموذجا (1925- 1962)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (د. ت). ص06.

3- أحمد زياد محبك: الشاعر والمدينة(قراءة في نص شعري)، مجلة فصول مجلد 15، عدد3، ص321.

4- رغم أن أغلب النقاد يجمعون على تسمية حجازي بهذه التسمية، إلا أن "إحساس عباس" قلل من تجربته، ورأى أنها وإن كانت أشمل من تجربة السياب في تفصيلاتها إلا أنها لا ترق فينا إلى مستوى جيد لأنها، على حد قوله، "ممهورة

شك أن تجربته مع المدينة كانت أهم التجارب التي تجلت فيها قضية الانتماء على أوضح وأشعر ما يكون ولاسيما حين انتقل – بحكم ظروف سياسية معنية– إلى المدينة الغربية، وتفاعل معها تفاعلا حسيا ورؤيويا وإنسانيا، بعد أن خاض تجربة انتماء قاسية مع المدينة العربية، إثر انتقاله المرير من الريف إلى المدينة."[1]

وهي عنده قيعان نار تجتر ما التهمته في الصباح من اللهيب، وهي أبنية جامدة وسياجات وزجاج. وعنوان ديوانه "الأول" مدينة بلا قلب" يغنينا عن الحديث عنه؛ فهو "أدل ما يكون على موضوعه"[2]، إذ ألغى التركيب الانزياحي– الذي جعل للمدينة قلبا نابضا، ثم نفاه عنها– كل المشاعر والأحاسيس التي يمكن رصدها في ذلك الكيان المشتت الجامد:

يقول فيه:

شوارع المدينة الكبيرة
قيعان نار
تجتر في الظهيرة
ما شربته في الضحى من اللهيب
يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج، والبناء والسياج
غير المربعات والمثلثات والزجاج[3]

والتكرار في هذا المقطع هو نوع من النفي الملح الذي يسقط عن المدينة أي ملمح للحياة والعطاء؛ فعناصرها الجامدة (بناء– سياج– مربعات، مثلثات، زجاج...) تجتمع كلها لتحتل جميع المساحات، والفراغات، والأمكنة، وتمنع أي انفلات لجذب قليل من المشاعر والأحاسيس الدافئة.

بشيء غير قليل من الفجاجة، ذلك لأن لبوسها ثوب البدائية في التعبير قد يكون عذرا عن شاعر ناشئ": اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص97.

1– محمد صابر عبيد: صوت الشاعر الحديث، ص67.

2– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص279.

3– حجازي: الديوان، ص129.

وجاء توظيف الأفعال (تجتر، وشربت) ليدعم هذه السيطرة، ويعمق من إيحائيتها؛ إذ "انحرف بها، وانزاح عن معناها الأصلي وضمنها دلالة جديدة، هي تمثيل المدينة في صورة البقرة التي تجتر ما أكلته من قبل، فليس ثمة جديد فيها، والحياة غدت مملة"[1].

وتزداد حدة تأثير تلك الجمادات، وتتعمق سلبيتها، في قوله:

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد، ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة، فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون... كم تكون ساعتك؟[2]

هذه هي "المدينة المتحضرة": زجاج، وحجر، ولهيب، وغبار، وصمت، وسرعة، ولامبالاة.... وهؤلاء هم أهلها "المتحضرون"، الذين لا يتعدى اهتمامهم حدود الزمن الذي يجارونه، ويسرعون خطواتهم، لإدراكه بدون طائل.

وهذا الجو المشحون بالماديات حول الشاعر "من غريب اللحظة عندما هبط المدينة إلى غريب فكري، نتيجة لموقفه الجدلي مع وجه الحضارة المادية المسيطرة على حياة المدينة، وتحول الزمن من مجرد علاقة يومية إلى عامل معنوي يتحكم في المدينة، وتحولت الآلة من مجرد شكلها الخارجي للحياة إلى سلوك بشري، وعكست سمات الزينة في المدينة زيفا داخليا يناقض هذا الشكل الخارجي المتأنق"[3]

وقد ساهمت رموز كثيرة في تجسيد هذا الطابع الجمودي للمدينة الحديثة؛ ف (الصيف الخالد) إيحاء بجفاف المشاعر وجفائها، و(غياب الحديقة) ترسيخ لهذا الإيحاء وتأكيد له، و(اللهيب والغبار) هما المعادل الحضاري الذي حل محل الألوان الخضراء التي يمكن أن تبعث في المدينة الحيوية والحياة المفقودة، كما أن (الساعة) رمز للسرعة التي صارت تحكم أهل المدينة، مدينة التيه والضياع التي "تفرغ الإنسان من محتواه، فلا أمن، ولا أصدقاء، ولا

1- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة الأردن، ط1، 2003، ص230.

2- حجازي: الديوان، ص223.

3- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص370.

حب، ولا تفاعل مع الناس، وعلى العكس من ذلك تجعله يشعر بأنه صغير يكاد يكون لا شيء، إذا قاس نفسه بالعمارات الشاهقة، والقصور العملاقة التي تملأ جنبات المدينة، وهو من شدة إحساسه بأنه غريب ووحيد، يستجدي الصداقة من أي إنسان فلا يجدها، فيكتفي بالصراخ أنه وحيد إلى حد الجنون"[1].

يقول:

وكان الحائط العملاق يسحقني

ويخنقني

وفي عيني سؤال طافه يستجدي

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ، إني وحدي[2]

تشكل الدوال (حائط، جدار، شارع، زحمة، زحام، سرعة، ميدان، دروب، آلة، ضوضاء، أضواء....) بدائل للمدينة، ويظهر اضطهادها للشاعر أينما كان؛ ففي قصيدة "ميلاد الكلمات"[3]، على سبيل التمثيل، والتي يظهر فيها قول حجازي:

واجهنا الجدران الجهمه

واجهنا أسوارا

واجهنا أشواكا

يبرز "الجدار بالشكل الذي يمثل عائقا جوهريا يصدم العين أينما توجهت في المدينة، ولذا كان يلح على الشاعر عبر قصائد عديدة، وهذا الإلحاح يكشف عن وعيه بدلالة الجدران في المدينة"[4].

وتظهر مثل هذه الدوال المدينية بإلحاح في قصيدة "سلة ليمون" [5] التي جاء فيها قوله :

1- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص282.

2- حجازي: الديوان، ص111.

3- نفسه، ص168

4- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي الحديث، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص126.

5- حجازي: الديوان، ص126.

أواه من روعها!
أي يد جاءت، قطفتها هذا الفجر
حملتها في غبش الإصباح
لشوارع مختنقات مزدحمات، أقدام لا تتوقف، سيارات؟
تمشي بحريق البنزين

ف "الشارع والشوارع، الزحام والزحمة، من الألفاظ التي غدت من رموز المدينة، ففيها تظهر حياة الناس، وسعيهم الشاق، وضياع الضعيف بين الأقدام المسرعة، أو غير المبالية، وضجيج لا يعبأ بأي أنغام رقيقة أو نداء لملهوف"[1].

على نحو ما تظهره قصيدة "مقتل صبي"[2]

الموت في الميدان طن
العجلات صفرت، توقفت
قالوا: ابن من؟
ولم يجب أحد
فالناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد

وتلك هي قيمة الإنسان في (مدينة الموتى)، فهو مجرد (عدد)، مجرد (مادة) تغيب عنها ملامح الإنسانية. وربما لهذا السبب تخيل حجازي نفسه في قصيدة "أنا والمدينة"[3]، مجرد:

وريقة في الريح
دارت، ثم حطت
ثم ضاعت في الدروب

وللسبب نفسه أحس بالضياع، واللاهوية:

لقد طردت اليوم
من غرفتي

1- فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص172.
2- حجازي: الديوان، ص143.
3- نفسه، ص188.

وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه ... مدينتي

و" الغرفة هنا قد تكون غرفة حقيقية، وقد تكون غرفة رمزية تدل على المأمن المفقود، أو تدل على الريف الذي كان يعيش فيه من قبل، ثم فقده أو رحل عنه (...) أو" طرد منه"، كما يتراءى لشعوره في لحظة الضيق والضياع (...)؛ فما يستطيع ضائع أن يقول إني اخترت الضياع، ولكنه دائما مرغم عليه.. لقد صار ضائعا بلا اسم "[1].

إن المدينة بدوالها وعناصرها لا "تمنح الشعور بالانتماء إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوله إلى شيء وتحاصره بالأشياء من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح لتعدم فيه ذاته، فهي تزيف كل شيء فيها، حتى الإنسان تشيئه، تحوله إلى شيء"[2]، وتتركه وحيدا تائها هائما، يستجدي الرفقة فلا يجدها، رغم المفارقة العجيبة التي يدركها فتزيده قهرا ورفضا(كل الزحام... ولا أحد)، وهو ما تجسده قصيدة "لا أحد" [3]، في قول حجازي:

رأيت نفسي أعبر الشارع
عاري الجسد
أغض طرفي خجلا من عورتي
ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا
نظرة إشفاق علي من أحد
فلم أجد
إذن ...لو أنني – لا قدر الله- شجنت ثم عدت جائعا
يمنعني من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء
هذا الزحام... لا أحد

إن "فقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإخفاق والانسحاب من المجتمع ما لم يجد الإنسان فيه ما يتوخاه من أحلام، فلم يحقق من الهوى الصعب ما يربطه بالمدينة، وآلية

1- رجاء النقاش. مقدمة ديوان مدينة بلا قلب، الديوان، ص31.
2- أحمد زياد محبك: الشاعر والمدينة. قراءة في نص شعري، فصول، ع03، ص325.
3- حجازي: الديوان، ص381

المنطق تحرك الجموع، وتجعل من الذات المفردة ضالة في طريقها تتحول وتسير وحيدة، تعللك صدمة المدينة أحلامها على انفراد، فإذا انتصرت أو انسحقت ففي إطار وجودها الخاص، ومادامت رهينة بالإطار الضيق ملتزمة بالمنطق الذاتي، فلتصنع الذات ما تشاء، وكيف تشاء، في غيبة من الجماعة التي لا تأبه ولا تلتفت إلى أحد"[1].

ويظهر هذا الأمر، في كثير من قصائد حجازي، تلك التي يطلق فيها العنان لفعل أي شيء دونما رقيب أو حسيب، لأنه في الأصل يشعر بأنه وحيد لا عين تردعه، ولا قانون يمنعه:

- عار أنا يلذ لي العبور
بين علامات المرور
أخرج للشرطي لساني، وأفر راكضا[2]
- هل تذكرون يومها ماذا فعلت
لقد رقصت
في شارع لا رقص فيه
إلا لسكير تعيس أو ممرج ضعيف
لقد تحديت علامات المرور[3]

لقد "تحولت المدينة في تجربة الشاعر الذاتية إلى حصار قاهر، اكتشف فيها علاقات الرجال الجوف، ووجهها الحضاري الزائف القائم على العلاقات المادية، وما أحدثته هذه الحضارة الحديثة من تمزق في العلاقات الإنسانية وإحلال علاقات أخرى قائمة على الصراع والعجز عن الارتباط الإنساني"[4]

وتحصر آلام الشاعر وشعوره بالضياع والوحدة، ظلم المدينة ضده فقط؛ لذا نجده في قصائد كثيرة، يعزي ألمه وضياعه في دروبها إلى كونه وحيدا، وغريبا في غياهبها. وهو عذر يلتمس أن يخفف عنه مرارة قهره، مثلما تظهره النماذج الآتية:

1- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي، ص21.
2- حجازي: الديوان، ص300.
3- نفسه، ص318، 319.
4- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص268.

- شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي[1]
- وعندما أمضني الحزن، تصبرت وقلت
هذا لأنني وحدي في مدينة كبيرة[2]
- فأنا لا موطن لي
منذ تركت الأرض الخضراء[3]

ويتجلى هذا الأمر، أيضا، بإضافة ياء النسب إلى كلمة "مدينة" لتصير "مدينته وحده"، يتجرع ظلمها بمفرده، وكأنها أضحت ملكية خاصة ترفضه ويرفضها. ولكنه مجبر على تقبل زيفها والتفاعل معها:

- هذا أنا
وهذه مدينتي[4]
- إني أشم فيك يا مدينتي
ريح العفن[5]
- شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي[6]
- أذكر أيام انطفاء النور في مدينتي[7]

تلك هي مدينة حجازي، مدينة قاسية، انطفأ النور فيها، وانتشر العفن، إنها مدينة الخراب والانحلال الأخلاقي:

هذه مدينة عطش إلى الحب
أشم عطرها كأنه هواء قطة
أرى رقدتها في اللؤلؤ المنثور
في حدائق الديجور... آه
كيف صار كل هذا الحسن مهجورا

1- حجازي: الديوان، ص297.
2- نفسه، ص368.
3- نفسه، ص327.
4- نفسه، ص188.
5- نفسه، ص253.
6- نفسه، ص297.
7- نفسه، ص372.

وملقى في الطريق العام
يستبيحه الشرطي والزاني[1]

والخراب هنا ليس خرابا ماديا، إنما هو "خراب نفسي دلالي، ذلك أن هذه البنايات، والشوارع المسفلتة المضيئة إنما تؤدي إلى خراب الداخل الإنساني، خراب الجوهر إذا جاز القول، عبر خارج مبهر متميز ماديا، وداخل مصادر خرب، يقتل الإنسان، ويشيع الحزن فيه، بحيث يصبح الخراب والحزن هما المسيطران على إنسانية المدينة"[2]

وقد ظل حجازي طوال مسيرته الشعرية، دائم الحنين إلى الريف وينتابه، بين الفنية والأخرى، استياء من المفارقات الصارخة بين حياة الحقول والخصب، وحياة المدينة والركود؛ لذا فهو دائم السؤال والدهشة من المقارنة:

... أين ازدحام الناس
أين اصطناع الزرع في آنية من النحاس
هنا المدى لا يعرفه الحراس
هنا أنا حر
هنا الطيور تستطيع أن تطير
هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت
... حتى هنا الأحزان لا تموت[3]

يضعنا استقراء النص وتحليله، على مجموعة من المقابلات الضدية التي تنتصر للريف على حساب المدينة:

الريـــــــــف	المدينـــــــــــــة
الهدوء والسكينة	ازدحام الناس
الزرع في الأرض	اصطناع الزرع في آنية
الحرية والانطلاق	القيود والعبودية والخوف
الحقيقة الواضحة	الحقيقة الملونة المزيفة
الحزن حقيقي	الحزن مشوه

1- حجازي: الأعمال الكاملة، ص451.
2- عبد الله رضوان: البنى الشعرية، ص27، 28.
3-حجازي: الديوان، ص442، 443.

وهو هنا يرصد مقابلة مباشرة "بين مجتمعين، مع الانحياز المباشر إلى الريف باعتباره الأصدق، وباعتباره رمزا للحرية وللحقيقة التي تمتد لتصل إلى الحزن ذاته، إذ يعود الحزن في الريف حقيقيا لا مشوها"[1]

لقد أدرك الشاعر مزايا القرية، بعد ما تعرف على المدينة واكتشف نقائصها؛ فحجازي كما يقول إحسان عباس "قد وجد القرية حين عرف المدينة، فهو يصور المدينة ويمعن في تصويرها لتظهر من خلال مساوئها وعيوبها محاسن القرية وفضائلها"[2]

وصار هذا التعلق العجيب بالريف، يصور له المدينة بجميع خطاياها ومساوئها، على نحو ما يراها في قصيدة "قطار الجنوب"[3]، التي يقول فيها:

أنا راء قضبانا من النار فوق المدينة

يأخذها بالنواصي

قوى تعبر النهر

حيث تصير قبورا مفتحة في الرمال.

ليتحول في قصيدة "أغنية للقاهرة"[4]، إلى مدينة عاد التي صب عليها الله سوط عذاب، في قوله:

يا رفيقي بصراني

هل مدينة عاد

وعليها دم حميم ينادي

وهذه النظرة التشاؤمية للمدينة هي نظرة الغريب الذي صال وجال يبحث عن حرارة المشاعر في القلوب، كما كان يحسها في الريف فلم يجدها؛ إذ ليس في المدينة صاحب، وكل شيء فيها شاحب.[5]

1- عبد الله رضوان: البنى الشعرية، ص 45.

2- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص99.

3- حجازي: الأعمال الكاملة ص624.

4- نفسه، ص595.

5- ينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص98.

غير أن هذه النظرة التشاؤمية التي تحصر في المدينة الضياع والوحدة والجفاء والخراب...، لم تسقط عنها قديسة الوطنية والبطولة؛ فالمدينة هي المكان الذي شهد ميلاد الثورة، والفضاء الذي بثه الشاعر حماسته، وساير أحداثه ومعاركه، وتغنى ببطولاته وانتصاراته، وتأسف لنكباته وهزائمه؛ فـ "بعد أن كانت سجنا للحريات، أصبح للمدينة مغزى جديد بالنسبة لحياة الشاعر الذي ينشد الحرية، ولا يزدهر إلا في إطارها"[1]

ويظهر هذا في قصائد كثيرة لحجازي، منها: "بغداد والموت"[2] ، و "سوريا والرياح"[3] ، و" أغنية لبغداد"[4]، و"أوراس"[5]، و" مرثية لأنطاكية"[6] و" تروبادور "[7].

إن حجازي من أبرز الشعراء اهتماما بالوحدة العربية وبالقومية، وربما لهذا السبب، نجده في قصائده الثورية يناجي المدينة العربية باللهفة نفسها التي يناجي بها بلده القاهرة، (مصر).

يقول في قصيدة "سوريا والرياح"[8]

يا أرض سوريا

يا حلم عينيه

يا موطني الذي وددت أن أراه

حلمت أن أدور في علاه

ويقول في قصيدة "شهيد لم يمت"[9]

نحن في القاهرة اجتزنا الليالي والحدود

وتتبعناك في الموصل خيالا على رأس الجنود

معركك الأسود بالصدر يشق الليل

1- السابق، ص298.

2- حجازي: الديوان، ص180.

3- نفسه، ص127.

4- نفسه، ص364.

5- نفسه، ص389.

6- نفسه، ص588.

7- نفسه، ص593.

8- نفسه، ص127.

9- نفسه، ص285.

يجتاز السدود
سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي
أقعى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتتبعناك في الليل حزنى
جاهدا تزحف، حتى تلفظ الروح بسوريا
وتغفو مستريحا

وقد اتخذ موقفا سلبيا من دمشق بعد الانفصال بينها وبين مصر في تجربة الوحدة، ما حرك إحساسا بالفقد وضياع الحلم:

وأخيرا دمشق
دمشق التي ملأت لي كأسا وحزت وريدي
دمشق التي قدمت لي مقبرة
وأنا كنت أطلب بعثا
دمشق التي رحلت مثل أنطاكية[1]

ويظهر مثل هذا الإحساس بالإدانة واللوم في قوله:

كيف تركته وحيدا يا دمشق
أنت التي حملته فوق السنين
وأين تهربين منه يا دمشق
من جرحك الدامي الثخين[2]

واضح من النص أن "الإشارة هنا تعود مرة أخرى إلى فشل تجربة الوحدة، هذا الموقف الذي أثر كثيرا في نفسية الشاعر "حجازي" فأعاده وأكد أكثر من مرة"[3]، على نحو ما يظهر يظهر في قوله:

كأنني أرى دمشق بعد ليلة الغياب
بيوتها مظلمة

1- السابق، ص591.
2- نفسه، ص320.
3- عبد الله رضوان: البنى الشعرية، ص79.

وسجنها العالي مضاء[1]

غير أن هذا الموقف السلبي والحاد يفتر في سياقات أخرى، تكون فيها دمشق راحته وأنسه:

يا ليتني أراك يا دمشق

في كل بيت في دمشق.. لي صديق[2]

ولعل هذا الارتباط بالمدينة، بوصفها معتركا، هو ما قلص الهوة بين الشاعر والمدينة؛ إذ سرعان ما بدأ ذلك النفور، والإحساس بالوحدة فيها يزولان شيئا فشيئا؛ فـ"عندما تكون المدينة رمزا للوطن– ولابد لها أن تكون كذلك– فإن هذا من دواعي القبول بها، بل الإيمان بها إيمانا مطلقا"[3] ، وسرعان "ما اكتشف الإنسان، وهادن المدينة، بل لعلها أصبحت لديه هي وحدة الوجود السكاني، فهو إذا ضاق ذرعا بها انتقل إلى مدينة أخرى يذرع المدن الشماء (...)، وأدرك أن بعض الزيف لا يمكن أن تحجب وجه الحقيقة الخيرة للإنسان، وإذا لم يستطع "حجازي" أن يصل إلى مرحلة الانسجام الكلي مع المدينة، فإنه على الأقل لم يعد يعاني تجاهها بعقدة عاطفية"[4].

يقول في قصيدة "نوبة رجوع"[5]:

يدهشنا أن نحب هذه المدينة

وأننا قد اكتشفنا خلسة، في هذه الأبنية الجواثم

أشياءها الدفينة

وأن فيها امرأة، تخطر في قميص نومها

وقطة تموء في السلالم!

كأن صوتا ما ينادي!

فنجيبه نعم!

نحس غصة الحنين والألم

1– حجازي: الديوان، ص360، 361.

2– نفسه، ص363.

3– أحمد علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي، ص68.

4– إحسان عباس: اتجاهات الشعر الحديث والمعاصر، ص99.

5– حجازي: الديوان، ص521.

وتنبض الذكرى بأسماء البلاد

والرفاق والمواسم

صار حجازي يتفاعل مع المدينة، ويحس بأسرارها الدفينة، وبإيجابيتها التي لم يدركها لأنه كان ينظر إلى دوالها الظاهرية نظرة غريب، يصدق عينه وإحساسه دون وعي أو تمكن؛ فإذا كان في قصيدة "مقتل صبي"[1]، يرى أن الموت في المدينة يهمش قيمة الإنسان ويعدمها، فإنه في قصيدة "الوجه الضائع"[2]، تجاوز هذه النظرة السوداوية التشاؤمية، وعدل عن عدائيته للمدينة، و"أدرك أن الموت شيء عادي، فالناس يموتون بكثرة، وسرعان ما يدفن الأحياء موتاهم، ثم يستأنفون الحياة فيأكلون ويشربون ويعملون، وينامون فعلى الشاعر أن يفعل فعل أهل المدينة، ويصنع صنيعهم."[3]

يقول:

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة

مات، وضاع وجهه إلى الأبد

لأنه كان وحيدا ... لا أخ ولا ولد

وقد بكيته كثيرا حين مات

وعندما أمضني الحزن، تصبرت وقلت

هذا لأنني وحيد في مدينة كبيرة

لكنني ... حين يمر بي العمر

حينما يكثر موتاي سأنساه

فإن ذكرته صمت ثم قلت

يرحمه الله!

وصارت عبارة "يرحمه الله" هي البديل الرحيم لذلك الرفض واليأس من رحمة المدينة، "وهكذا يتطور الموقف بالشاعر نفسه، فإذا بنا نجده يقع في نفس الشيء الذي كان مصدر أساه وشكواه فكل ما يملكه اليوم لذلك الصديق الذي بكاه حارا ذات يوم هو نفس العبارة

1- السابق، ص143.

2- نفسه، ص 368

3- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي، ص75.

التقليدية الآلية "يرحمه الله"، التي يصرف بها الإنسان الذكرى الملمة عن نفسه فيفرغ منها في لحظة."[1]

وتظهر هذه الألفة مع المدينة وأشيائها، وتقبل طريقتها في التعبير عن إنسانيتها، كثير من القصائد التي نظمها حجازي، كقصيدة "أغنية أكتوبر"[2]، من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف"، وفيها قوله:

آن الأوان كي أغني لك يا مدينتي
يا أجمل الأوطان
في منزل فيك تعلمت الهوى
وفي مقاهيك أنا أحاول السلوان

وهذا يعني أن موقف حجازي من المدينة ليس موقفا عدائيا في أصله، فهو لا يرفضها رفضا مطلقا، إنما هي "صيغة من الاحتجاج والتعويض عن مدينة مؤلمة بشعة، اصطدم بها العربي في تاريخه المستلب"[3]، فلجأ إلى تخيل مدينة مثالية متحركة، يحلم بها ويناجيها ويتحاور مع كائناتها:

ولكنني في المساء أبوح...
أناجي ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له... يا ضياء ارو قلبي فإني أحب
أقول له... يا أنيس المراكب والراحلين أجب
لماذا يسير المحب وحيدا؟
... أحس كأني بعض ظلال وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبي
كأن كلا ما يقال، وناسا يسيرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي[4]

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص290.
2- حجازي: الديوان، ص371.
3- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي(الجزائر نموذجا)، ص58.
4- حجازي: الديوان، ص191.

تلك هي المدينة التي يحلم بها حجازي؛ مدينة الحلم التي تحاكي آماله وأمنياته، وتضم أناسا يسايرون مناجاته: أصدقاء، ورفاق ومحبين...

وقد صقلت تلك الحلمية شيئا فشيئا، وغدت تنشد أمورا أخرى تجاوزت مجرد الرفقة والأنس، وتعدت الأنا لتحاكي المجموع والآخر، وصار لزاما على الشاعر، في إطار هذا التجاوز، أن يتناسى كل السلبيات التي كانت تحول بينه وبين تقبل المدينة...

ويمكن أن تقرأ هذا الموقف الجديد، في قصيدة "تروبادور"[1] ، على سبيل التمثيل، حيث يقول:

رأيت في بعض التخوم
مدينة جميلة طرقتها
طعمت من كرومها، اضطجعت في حاناتها ،
اغتسلت في مياهها.
لكنني - واعجبا! – لم أرفيها آدميا.
هذه إذن سدوم
قيدني السحر إليها

لكنه لم ييأس، وظل ينبش في أعماق الجذوع الناشفة، عن برعم أو حشرة، وفي صمت المقبرة عن فرس أو عاصفة، وفي سطح الزمن عن الفجار الناصرة.... إلى أن رأى خمسة من الفدائيين، خاطبهم قائلا:

اتخذوني صاحبا،
فأمهلوني ليلة،
وقبل أن يأتي الصباح رحلوا
وفي المساء قتلوا
وقبل أن يأتي الصباح أقبلوا
قلت لهم :اتخذوني صاحبا
فأصعدوني جبلا،
وأدخلوني غابة- واعجبا- رأيت فيها القاهرة
وكنت أنت في انتظاري تمسكين بيدي

1- السابق، ص593.

وكنت تحملين عني جسدي

وتقرئينني السلامْ.

تكشف رؤية الغابة التي يتدرب فيها الفدائيون "عن وجه القاهرة الآخر، وأي وجه هذا الذي اكتشف؟. إن كلمة الغابة وما فيها من أحراش وأعماق وظلال تمدنا بما لا ينتهي من الأحاسيس والمشاعر والارتباط بالكون كله في أحلى مجاليه. لقد أحس الشاعر بالرابطة الصحيحة التي تشده إلى أمته من خلال العمل الفدائي، وانتقل به هذا الإحساس إلى معانقة الكون، فلا يمكن أن يحجب بعض الزيف في المدينة وجه الحقيقة الخيرة للإنسان"[1].

لقد صار حجازي إزاء موقفين متعارضين؛ فهو من جهة متعلق بالقرية: دار الحنين، ومن جهة أخرى ألف المدينة وتعايش مع خصوصياتها.

ولعل هذا الصراع الذي بات يعيشه هو الذي جعله يجد أعذارا تعزيه، وتغفر له بقاءه في المدينة:

حين نزلت أشهد الميناء، أغرتني النساء

وعدت لم ألف السفينة

وهكذا أصبحت من أبناء هذه المدينة[2]

بل صار يرى أن بقاءه في المدينة واجب مقدس عليه تأديته، وهو ما يظهر في قصيدة "كائنات مملكة الليل"[3]، حيث يقول:

تركت مخبئي لألقي نظرة على بلادي

ليس هذا عطشا للجنس

إني أؤدي واجبا مقدسا

وأنت لست غير ظلي فاتبعني

وكأنه لا يرغب المدينة، بل يرفضها ويقيس رفضه لها بحبيبته، التي يدعوها آمرا: "اتبعيني."

وربط المدينة بالمرأة، هو أمر كثير الورود في الشعر العربي، وقد علل إحسان عباس سبب لجوء الشعراء إليه بقوله: "فالمدينة في اللغة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة

1- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي، ص74.

2- حجازي: الديوان، ص293.

3-حجازي: الأعمال الكاملة، ص451.

التاريخ ضد المدن فتحا، واجتياحا واغتصابا لها ولنسائها ولمواردها، وهي ما تزال كذلك إلى اليوم، ثم أن الشاعر الحديث يألف الصورة الجنسية في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى كما تشيع الدعوة إلى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس. ولذلك يجد هذه الصورة قريبة المنال والأداء"[1]. يقول حجازي تأكيدا للصورة:

الليل أثنى في انتظاري
هذه مدينة عطشى إلى الحب
أشم عطرها كأنه هواء قطة
أرى رقدتها في اللؤلؤ المنثور
في حدائق الديجور[2]

ونقرأ هذا الربط بصورة واضحة، وصارخة في قوله:

وفي تويجة النهد الصغير
والجسد الوردي يستلقي على عشب السرير
فأمكنيني منك يا مليكتي
أبحث عن مليكتي
في غيمة أو صاعقة
أطبع قلبي على
خدودها المحترقة
منتظرا نهايتي
منتظرا قيامتي[3]

غير أن محمد صابر عبيد يذهب أبعد من إحسان عباس، في تفسير هذا التشبيه؛ فهو يرى أن "هذه الرؤيوية نابعة من الإرث الرجولي القروي المتحرك عميقا في داخل الشاعر، إذ لا تبدو المدينة الغربية في نظره- مع قدرتها على الاستجابة لكل المتطلبات الخدمية للإنسان

1- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص93.
2- حجازي: الأعمال الكاملة، ص451.
3- نفسه، ص 452.

المعاصر– أكثر من أنثى ضائعة، ميتة في الحياة، زائلة، وغير قادرة على الاحتواء، وتوفير الأمان الروحي الذي يبحث عنه الغريب الذي لا وطن له في هذا الفضاء الفسيح"[1].

إن موضوع "المدينة" عند "أحمد عبد المعطي حجازي" يتضمن جملة من متناقضات؛ فهي رمز للوحدة والضياع، والفقد، وانعدام القيم، وللسرعة واللامبالاة، وهي معترك للثورة والبطولة، وللوحدة والعمل،...

ولعل التجربة الجديدة التي عاشها في المدينة الغربية "نقلت الموقف من محدوديته، وضيق تفاعله وانحسار إيقاعه، إلى صراع حضاري واضح، باعتبار أن المدينة الغربية في القياسات التقليدية المجردة، والفوقية السائدة "نموذج مثالي" للحضارة المتقدمة، بأشكالها التقانية والتكنولوجية ذات الأفاق المادية كافة"[2]، حيث تنعدم روح الألفة، والتسامح ويتقوى الصراع المدمر من أجل انتزاع الفرص، وتغليب عنصر المادة على عنصر الروح.

وقد ضاعف هذا الحد الحضاري ارتباط الشاعر بوطنه وأمته، لأنه كان دائما يقارن بين الاثنين، ويدرك في كل مرة قيمة ما تركه، وربما كان ذلك هو الداعي في الأخير إلى عودته إلى بلده مصر.

1- محمد صابر عبيد: صوت الشاعر الحديث، ص77.

2- نفسه، ص77.

خاتمـــــــــــــــة

يعد أحمد عبد المعطي حجازي واحدا من رواد الشعر الحديث، الذين كان لهم السبق في إحداث التغيير والتجديد في النظام اللغوي بمختلف بنياته.

وقد تناول في شعره مجموعة من الموضوعات التي تؤرق الإنسان، وتستفز كيانه، كالحب المهزوم المحروم، والغربة، والوحدة، والموت، والوطنية، والقومية، والوحدة العربية...

ولذلك يمكن رد أغلب شعره، وخاصة في بداياته، إلى الشعر السياسي القومي الذي يتغنى بالثورات التحريرية، ويحتفي بالأبطال القوميين والسياسيين الشرفاء.

وقد تم تتبع شعريته، بتحليل لغته بمختلف بناها الأسلوبية: الإيقاعية، والإفرادية، والتركيبية، والتصويرية، والمعمارية.

وتم الوقوف، من خلال هذه الدراسة، على مجموعة من النتائج. يمكن رصدها في ما يلي:

- **نتائج البنية الإيقاعية:**

* يختلف مصطلح الإيقاع عن مصطلح الوزن؛ فلكل واحد منهما حدوده وخواصه، التي تجعل أحدهما متمايزا عن الآخر؛ فالوزن جزء من الإيقاع، ورافد من روافده، وهو تابع للعروض الخليلي. أما الإيقاع، فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته.

* ينشأ الإيقاع من تضافر نمطين متمايزين، يعمل أحدهما في بنيات النص الداخلية التي تشمل مختلف المؤثرات الصوتية النوعية، بما تحدثه في النص من موسيقية تتماشى وإيحاءات صوتية معينة، يستغلها الشاعر للتعبير عن مدلولاته، وإيحاءات صوره.

*وقد كشفت الدراسة عن الاعتماد الكبير لحجازي على المدود الصوتية التي تترجم صرخاته وشكواه ونجواه. إضافة إلى استعانته بصفات بعض الأصوات، كالهمس والرخاوة في سياقات الصراخ المكبوت والتسلل المراقب...، والجهر والانفجارية في سياقات التحدي والجهر بالمواجهة، والتمرد على الواقع المفروض والمرفوض.

*كما استغل إيحاءات الصفات الفردية لبعض الأصوات؛ كالتكرار في الراء الذي يوحي باللااستسلام والمضي..، والانحرافية في اللام التي توازت مع مشاعر الحنين والميل إلى

مداعبة الماضي بكل زهوه وفخره. والغنة في النون والميم التي تعبر عن الضعف والوهن، وتحاكي مشاعر الالتماس والأمل...

*وقد تجاوز استغلاله للقيم الكامنة في الأصوات النظر إليها مفردة، إلى توظيفها مجتمعة في إطار ظاهرة التكرار التي تعد الظاهرة الأسلوبية الأكثر تميزا في الشعر المعاصر؛ سواء تعلق الأمر بالإلحاح على تكرار كلمة مفردة كلازمة نصية في القصيدة، أم بإعادة عبارة مؤلفة من مجموعة كلمات على سبيل الارتداد والإسقاط، أم بتكرار العبارات نفسها في مقطع كامل من القصيدة، ما يجعل نهايتها بداية لزخم شعوري جديد يمنحها قراءات مفتوحة وتأويلات مبطنة بما قد يحدث فيها من إضافات أو حذف.

*ويظهر النمط الإيقاعي الثاني في البنية الخارجية للنص التي يمثلها تواتر التفعيلات العروضية الوزنية، وتكرار حرف الروي في نهاية السطر إيذانا بالوقفة الدلالية أو الإيقاعية. وتردد القافية من عدمه تجسيدا للكسر الإيقاعي الذي جسده النظام التقفوي الحر...

*رغم خروج الشاعر عن النمط التقليدي العمودي؛ إلا انه يعود، بين الفنية والأخرى، إلى تشكيل القصيدة العمودية من خلال النغم الغنائي الخافت الذي يلف أسطرها، فيمكن القارئ من تلمس غنائية الشعر التقليدي برد الأسطر المتناثرة إلى أبيات موزونة مقفاة.

*رغم غلبة بحر الرجز على معظم نتاج الشاعر، إلا أنه من أكثر الشعراء الذين كتبوا على بحور اعتبرها بعضهم غير صالحة للشعر الحر؛ فقد كتب على الرمل والكامل والبسيط والمديد والمتقارب والخفيف والمتدارك...

*ولعل الشئ الآخر الذي يمكن أن يحسب لحجازي هو ذلك التنويع الإيقاعي الجديد في تفعيلات هذه البحور التي لم يعتمد، في أغلبها، المعهود منها. وإنما أحدث فيها تجديدات خاصة، على غرار ما تم بيانه مع تفعيلات بحر الخفيف في قصيدة" طلل الوقت".

*لم يعتمد حجازي نمطا تقفويا بعينه، وإنما تمايزت قوافيه بين التناوب والتكرار والاسترسال؛ فظهرت القافية الموحدة، والقافية المتناوبة، والقافية المقطعية، والقافية الصرفية...

وكانت في أغلب حالاتها مجرد وقفة إيقاعية، لتبقى الدلالة مرتبطة بالسطر أو بالأسطر التالية. ما يعني إمكانية طول الجملة الشعرية لتشمل أكثر من سطر.

- **نتائج البنية الإفرادية:**

* كان الضمير في شعر حجازي مرنا ومطواعا؛ غير مقيد بذات الشاعر أو بذات معينة، وذلك لأن صوره الشعرية هي صورة صادقة عن الواقع الذي يمس الكل.

تحدث عن نفسه، ومع نفسه في مونولوج يحرك الآخر ليتفاعل معه. ويشاركه همومه وأحلامه.

*تنوعت مصادر ثقافة الشاعر بتعدد الروافد المعرفية التي غذت معجمه الشعري، وأغنت صوره وتجربته الشعرية. فقد كان لديه اطلاع واسع على التراث الإنساني العام، من خلال تفاعله مع شخوصه وحوادثه؛ سواء باستلهام تجاربهم، أم باستحضار نصوصهم، أم بذكر أسمائهم أو الإشارة إليها ضمنيا.

*وظهرت ثقافته الدينية من خلال جملة الاستحضارات القرآنية التي استثمر فيها مفردات ونصوصا التقى فيها السياق القرآني مع سياقها الشعري، إضافة إلى استلهامه معاني وسياقات بعض الأحاديث النبوية الشريفة.

*وكان للواقع السياسي تأثيره الواضح والأكبر على شعره، خاصة وأنه عايش فترة مهمة في تاريخ الأمة العربية، هي فترة الثورات التحريرية والمناداة بالحرية وبالوحدة والقومية، ما أفرز معجما يعج بأسماء المدن العربية، وبأبطالها، وثوراتها، وبدوال الحروب والمعارك...

*وهذا التفاعل مع الواقع جعله يتمسك بالأسلوب المباشر وبالعبارة البسيطة والمفردات المألوفة والقريبة من لغة العامة. رغم الجدل الواقع بين النقاد حول شعرية هذه اللغة وملاءمتها للتعبير الشعري؛ إذ يرى بعضهم أنها دليل ضعف لغوي، ويرى آخرون أنها مجرد تأثر وتقليد لتجربة الشاعر الانجليزي إليوت... لكنها في نظر حجازي وسيلة فنية لمخاطبة القارئ الذي ينطلق من واقعه اليومي البسيط بدواله المألوفة، وأشيائه المعهودة.

*ولما كان حجازي ريفي المنشأ كانت الطبيعة ملاذه الأكبر الذي يشكوه قهر المدينة وجفاء ما تحتويه. وجاءت مفرداتها لتعبر عن سيل من الحنين والوحشة والرغبة في الأمان والسكينة.

*وكان لهذه الروافد المتنوعة تأثير واضح على تنوع معجمه الشعري؛ الذي تمايزت فيه مختلف المفردات المشكلة للرؤية العامة لتجربته الشعرية.

*تمحورت تجربة حجازي حول الإنسان بمختلف دواله واحتياجاته ومعاناته، في مختلف الأزمنة والأمكنة. وكانت أبرز الدوال التي تجسد هذا الاهتمام منتمية إلى مجموعة من الحقول الدلالية، التي تحكي عن معاناته وصراعاته النفسية. فبرزت استنادا إلى ذلك دوال الاحتجاز والاختناق والموت، ودوال النأي والافتراق والغربة، ومفردات الإعياء والحالة المزرية...

*وكان لحقل المكان بمختلف دواله حضور مميز في شعر حجازي، الذي يعد من أكثر الشعراء احتفاء بالطلل، وبالمكان القديم (قرية / ريف). وبأسماء البلدان والمدن العربية والعالمية.

*وهذا الاهتمام بالمكان جعله يتعامل مع مفردات الجسد كمصاحبات لغوية تجسد حدود المكان وتؤشرها، في علاقة جدلية بين المكان والجسد، قائمة على التخييل الذي يصبح فيه المكان وطنا للجسد الذي يلغي خارجه ليعطي إحساسا بثراء المكان وغناه وحساسيته، من خلال توطين الجسد وتجسيد المكان.

* مثلما احتفى حجازي بالمكان ودواله، استوعب مختلف مناطق الزمن اتساعا وضيقا، واستوفى أغلب دواله المعروفة، ماضيها، وحاضرها ومستقبلها.

* وقد ارتبطت هذه الدوال بمجموعة من المصاحبات اللغوية، التي يوحي أغلبها بالغوص بالزمن في الماضي البعيد، الذي يبكيه الشاعر ويشكيه ، ويحن إلى العودة إليه؛ لأنه زمن البراءة، والطمأنينة والانسجام، زمن يؤقته الشروق والغروب، ومواقيت الصلاة والفصول الزراعية والمواسم.

- **نتائج البنية التركيبية:**

*تعد البنية التركيبة الحيز الذي يستثمر فيه الشاعر مختلف بنياته، ليظهر مدى تمكنه اللغوي، وقدرته على مجاراة نظامها أو التحايل عليه، بالخروج أو الانزياح أو العدول عما هو مألوف. وقد أسفرت دراسة هذه البنية المهمة عن مجموعة من النتائج، أهمها:

*كثافة الجمل الفعلية قياسا على ظهور الجمل الاسمية، وربما يعود السبب في ذلك إلى تلك الحركية النموذجية التي تميز بها حجازي، والتي تمرد من خلالها على الواقع المفروض، وقرر المواجهة النفسية، والمباشرة، وعدم الرضوخ والانقياد.

*وجاءت معظم أفعال هذه الجمل ماضية، وإن كانت صرفيا دالة على الحال أو الاستقبال؛ وذلك من خلال مجموع القرائن اللفظية التي ترتبط بالفعل المضارع (لم، كان، إن...)، والتي تصرف زمنه الصرفي إلى زمن نحوي ماض، أو موغل في المضي. وهنا يقع الصدام بين الزمنين (الصرفي الظاهري والنحوي المضمر)، وهو صدام ينبغي على المتلقي إدراكه والتكهن بإيحاءاته.

*يشكل الاستفهام أكثر الأساليب كثافة وتميزا في شعر حجازي؛ خاصة وأنه لم يأت – في أغلب سياقاته– استفهاما حقيقيا، وإنما جاء منزاحا إلى غايات دلالية أخرى، ارتأى من خلالها التهكم على الواقع، والنفور منه، والاستهزاء بقوانينه وشخوصه وأشيائه، ورفض حلوله المؤقتة والموقوتة بحسابات المصلحة، وتمني تغيره والدعاء لذلك...

وكان في كل ذلك لا يرجو الإجابة، بل ولا يريدها؛ فجاءت سياقات الاستفهام عنده في شكل "لعبة أسئلة"؛ يتحول فيها كل جواب محتمل إلى سؤال جديد يؤرق المتلقي ويستفزه للدخول في حلقة اللعبة المفرغة.

وقد استغل، في تلك السياقات، عامل التنغيم كأساس مهم في توجيه الدلالة الاستفهامية الخفية بمختلف إيحاءاتها، وتأويلاتها.

*كان أسلوب النداء– بدوره– الفاعل المهم في إرساء دلالات لن يتأتى لغيره تقريرها؛ وذلك لأن حجازي لم يتعمد التوجه بالنداء المباشر الصريح الذي يتوسم مخاطبا معينا، وإنما جاء النداء في شكل مناجاة واستصراخ...

ولم تكن لأدواته الوظيفة النحوية المعروفة قربا أو بعدا، وإنما كان السياق هو الحكم في توجيه إيحائيتها لتدل، في كثير من مواضعها، على الجمع بين الاثنين (قرب، بعد)، بإضافة ياء النسب إلى المنادى بأداة نداء للبعيد، تأكيدا على العلاقة المرسخة بين الذات والموضوع.

* استقر مفهوم الجملة الشعرية في الشعر الحر، وكسر ضابط ملاءمة النهاية الشكلية للنهاية الدلالية، التي لم تعد مرتبطة بالوقفة العروضية، أو بالقافية بوصفها قفل الجملة والبيت. بل صار استيفاؤها متوقفا على القراءة الصحيحة النموذجية، وذلك باستيعاب الدلالة التي يتبلور فيها المعنى ذهنيا.

وهذا يعني أن الشاعر صارت لديه كامل الحرية في توزيع دواله، ولم يعد القالب الوزني، أو الضوابط النحوية حائلا دون استيعاب دفقته الشعرية التي يمكن أن تطول لتشمل أكثر من سطر شعري.

*اعتمد حجازي على تقنية كسر أفق المتوقع عن طريق مراوغة النظام التركيبي المألوف وإغفال النمط النحوي للجملة العربية، بزحزحة ترتيب عناصره، أو حذف بعضها، أو الاعتراض بينها...

*وقد طال الانزياح في ترتيب العناصر اللغوية أغلب عناصر الإسناد، سواء في الجملة الاسمية(مبتدأ، خبر)، وما يلحق بها من إضافات. أم في الجملة الفعلية(فعل، فاعل)، وما تتعدى إليه من زيادات. أم في الأنماط الجملية الأخرى.

وكان لهذه الخلخلة في ترتيب الوحدات اللغوية أثر كبير في إحداث إيحاءات جديدة، وتوجيهات دلالية متنوعة.

*لم يقتصر حذف بعض عناصر التركيب على تغييب عنصر واحد من السياق؛ وإنما تجاوز الأمر إغفال جزء من كلمة، أو أكثر من كلمة، سواء بتجاهله ذهنيا، دون تنبيه القارئ، أم بترك نقاط أو فراغات مطبعية(البياض الشعري) يشترك المتلقي في ملئها والتكهن بما يجب أن تمثله من كلام محذوف.

*وهذا يعني أن الكتابة المطبعية أصبح لديها دور وظيفي، يتفاعل معه القارئ ليفهم النص؛ بحيث يكون موضع السطر الشعري في الورقة مفتاحا لتوجيه الدلالة ومنحها أبعادا مختلفة.

*يعد الاعتراض بين المتلازمات من أهم عناصر التأثير على المتلقي، الذي تحدث لديه صدمة جراء الانقطاع الفجائي للدلالة، ما يوجهه إلى تقصي الدلالة الإيحائية الجديدة التي يتبناها العنصر المعترض به.

- **نتائج البنية التصويرية:**

*الصورة الشعرية إبداع فردي متميز تبرز تفاعل الشاعر مع مختلف البنيات اللغوية(إيقاع، معجم، تركيب..). وفيها لا يبتكر الشاعر الوحدات بل يبتكر العلاقات. وهي أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر.

غير أن الذي يميز نظرة المحدثين للصورة الشعرية عن نظرة القدماء لها، هو طبيعة العلاقة بين طرفي الصورة؛ فإذا كانت العلاقة بين طرفي الصورة الشعرية التقليدية هي علاقة منطقية حسيه تكون علاقات عقلية بين الأشياء تكشف عنها الحواس، فان العلاقة بين طرفي الصورة الحداثية هي علاقة لا منطقية، علاقة انزياحية يعمد فيها الشاعر إلى تغيب الوجه الجامع بين طرفيها. أي إنها علاقة لا تقوم على المشابهة، وإنما تقوم على الحدس.

*الصورة الشعرية هي صورة عن الواقع، لكنها في الوقت نفسه، صورة نفسية ووجدانية عن ذلك الواقع. ولذلك يتمايز الشعراء في نمطية الصور التي يبتكرونها أو يكررونها، لأنهم يصبغونها بأفكارهم وشخصياتهم، ويمنحونها خصوصية وتفردا، ما يضفي القلق والغموض عليها، ويجعلها من أصعب مفاتيح النص الشعري.

*يمكن النظر إلى صور حجازي في إطار مرحلتين مهمتين مرت بهما تجربته الشعرية؛ المرحلة ماقبل الباريسية، والمرحلة الباريسية.

* تجسد المرحلة الأولى دواوينه الأربعة:(مدينة بلا قلب، لم يبق إلا الاعتراف، أوراس، مرثية للعمر الجميل)، والتي تتسم بالأسلوب التعبيري الذي يعتمد البساطة والمباشرة، والانطلاق من مرجعية معروفة لدى القارئ تمكنه من تحديد موضوع القصيدة ومظاهرها الحيوية.

*وأنتجت المرحلة الثانية ديواني "كائنات مملكة الليل" و"أشجار الاسمنت"، وتميزت بالانتقال التدريجي من مرجعية الواقع التاريخي والسياسي والأيديولوجي، إلى مرجعية الخطاب النصي. والانفلات من الأسلوبية التعبيرية إلى الأسلوبية التجريدية وذلك باستغلال المواد الحسية وإعادة تركيبها تشكيليا. وفيها كف عن شعر الالتزام بالقضايا العامة وبدواوين الحماسة وازدادت الرمزية في صوره الشعرية، واستفاد من تقنيات الفنون الأخرى كالسينما والرسم متأثرا بالشعر الفرنسي وبالحياة الفرنسية.

*اعتمد حجازي في تشكيل صوره على تقنيات كثيرة، أهمها:

– التشخيص: الذي عمد فيه إلى خلع الصفات الإنسانية على الأشياء المجردة، ما يفعل حركية جميع كائناته الشعرية،

– المفارقة التصويرية: وفيها يعمد إلى جعل التضاد رديفا للتماثل، وذلك بالجمع غير المتوقع بين الشئ ونقيضه في توال يدهش القارئ ويستفز إدراكه. ما يخلق صورا مبهرة تقوم على التماثل والتقابل في الوقت نفسه.

– تراسل الحواس: حيث تستعير الحواس خصائص بعضها، ويختفي التمايز القائم بين حاسة وأخرى، فيصير للعين ذوق، وللذوق بصر، وللشم سمع، وللمس رائحة...

*يمكن النظر إلى الصورة الشعرية من زاويتين: بلاغية، ونقدية.

– الزاوية البلاغية: ويشكل فيها المجاز عنصر التصوير الذي يعتمد على الخيال بالدرجة الأولى. وفي هذا الإطار برز لدى حجازي شكلان مهمان من أشكال المجاز هما: التشبيه، والاستعارة.

*الصورة التشبيهية: تعددت أنماط التشبيه لدى حجازي، وكانت في أغلبها قائمة على مبدأ التباعد بين المشبه والمشبه به. وكان التشبيه البليغ أكثر صور التشبيه بروزا وأهمية؛ كونه يقصي أداة الشبه التي تعد بمثابة الحاجز بين المشبه والمشبه به. ليصير غيابها مبررا للالتحام بينهما.

*الصورة الاستعارية: تعد الاستعارة من أهم عناصر المجاز التي اتكأ عليها حجازي لخلق إمكانات تعبيرية غير متاحة، تذهل المتلقي بصفة الجمع– غير المبرر أحيانا– بين الدوال، في منافرة إسنادية تظهر عنصر المفاجأة الأسلوبية، وتسقط مبدأ الترابط المنطقي بين الوحدات.

– الزاوية النقدية: اختلفت تقسيمات النقاد لأنماط الصورة الشعرية، وظهرت استنادا إلى ذلك مجموعة كبيرة من الصور. تم تتبع أكثرها دورانا في شعر حجازي، في ما يلي:

* الصورة الجزئية: تمثل الصور الجزئية سلسلة الإرهاصات النفسية المتتابعة التي لا تعطي شعريتها في استقلاليتها بقدر ما يكون وجودها في إطار السياق النصي العام أساسا لمنح القصيدة دلالتها، وتميزها.

وقد استند حجازي في رصده للصور الجزئية إلى طريقة المونتاج الشعري أو الإضاءة المشهدية التي تعتمد على تكثيف الصور أو تتابعها في النسق التصويري الواحد.

*الصورة المتنامية: وتتشكل من توالي الصور الجزئية وانسجامها وتآزرها، ما يخلق وحدة عضوية تبدأ خيوطها مع ابتداء التجربة وتنتهي باكتمالها.

وهي صورة معتمدة بكثرة في شعر حجازي الذي يتسم بمعالجته للقضايا العامة، التي يستدعي تتبعها رصدا مكثفا لمجموعة من الأفكار والصور المتراكبة.

*الصورة الحلم: تمثل هذه الصورة المجال الذي ينفلت فيه الخيال من قبضة العقل، للتحليق في عوالم يصعب إدراكها في عالم اليقظة. ولعل رفض حجازي الدائم لزيف الواقع، ولجمود المدينة، وللظلم بمختلف أشكاله، هو ما جعله يهرب إلى عالم الأحلام، الذي يتيح لخياله حرية الحركة غير المراقبة في فضاء النفس ومواطن اللاشعور، وخلق صور محاطة بالغموض ومنفلتة من قبضة الحياة المتعبة والمحبطة.

*الصورة التشكيلية: كان انتقال حجازي إلى باريس انتقالة نوعية في شعره؛ فلقد تأثر بفن الرسم، واستفاد من طرائقه في التعامل مع الدوال المختلفة؛ وصارت قصيدته الشعرية تجسيدا حيا للوحة المرئية أو المتخيلة.

*الصورة العنقودية: يقوم هذا النمط من الصورة على فحص علاقات الصور بعضها ببعضها الآخر في نتاج الشاعر ككل.

وقد تبين من خلال هذا الفحص أن صور حجازي تقوم على مبدأ التماثل القائم بين مختلف الوحدات الدلالية؛ فكل موضوع يداعب أوتار ما يماثله على مستوى التصور العام؛ معاناة أو مكابدة أو تأملا، ليرسم ملامح صورة تماثلية نهائية، يجسدها: الموت، والليل، والمدينة، والسجن، والظلام...وأفرز هذا التماثل تنوعا للصور الشعرية، وتكثيفا لبعضها، وتميزا للآخر.

*الصورة الرمز: يرى حجازي أن الرمز هو ثورة على الواقع الفاسد المتخلف؛ فهو الوسيلة الفنية التي تحمل الرفض البشري. وقيمته لا تكمن في الكلمة المفردة أو في الوحدات اللغوية البسيطة، بل تتحقق بدرجته من التركيب والتجريد.

وقد تنوعت الصور الرمزية في شعر حجازي بتنوع المنابع التي شكلت ثقافته. وظهرت استنادا إلى ذلك رموز تاريخية نضالية ورموز دينية، وأخرى تراثية وأدبية، ورموز من الطبيعة. ولعل الذي يميز التصوير الرمزي في شعر حجازي، هو بعثه لرموز خاصة تتعلق بذاته في تفاعله مع موضوع معين.

كما استفاد من ملامح بعض الرموز الأسطورية، واتخذها قالبا لبث صوره الشعرية، من خلال عملية الربط الإيحائي بين ما تحمله الأسطورة من ملامح عامة، وما يبعثه الموقف

الشعري الجديد من إرهاصات. وكانت أهم الرموز الأسطورية الموظفة لديه، هي: أسطورة البعث، وأسطورة الخلاص.

- **نتائج البنية المعمارية:**

* يتوزع البناء الفني لحجازي بين الغنائية والدرامية الموجهة غنائيا؛ فمعظم قصائده يلفها خيط شعوري واحد يحاكي معاناة الذات في واقع تزفر مختلف دواله المعاناة نفسها.

ويجمع أغلب الدارسين أنه رغم توفر بعض مقومات البناء الدرامي كالديالوج والمونولوج، والارتداد، والحركة، والتناقضات...، إلا أن درامية حجازي تبقى محتشمة، رغم الصراعات التي تبديها نصوصه، والتي لا تصل حد التأزم والقلق.

* يتضمن موضوع "المدينة" عند "أحمد عبد المعطي حجازي" جملة من المتناقضات؛ فهي رمز للوحدة والضياع، والفقد، وانعدام القيم، وللسرعة واللامبالاة، وهي معترك للثورة والبطولة، وللوحدة والعمل،... ولذلك فقد تعاطف معها وأبدى تقبله لها، وذلك بالتغني ببعض المدن العربية التي كانت رمزا للثورة والحرية كأوراس، وبغداد، ودمشق، والقاهرة... حالما من خلالها بمدينة مثالية تستوعب تطلعاته وأمانيه.

* اعتمد حجازي بصورة كبيرة على فنية التقابل بين الثنائيات(مفردات، تراكيب، صور). وقد عملت هذه التقنية على إضفاء جو من الحركية على قصائده التي تسقط تناقضات الواقع على تطلعات الذات الحالمة.

والمميز في هذا التقابل أنه يتجاوز مجرد الضدية بين المفردات إلى تماثل ساخر تنمو معه اللوحات والصور في تداخل تشابكي يدعمه التناقض الرهيب بين دوال الواقع ومدلولاته.

- والخلاصة العامة أن دراسة النص الأدبي لا يجب أن تقتصر على تحليل بنية لغوية مستقلة، وإنما هي تضافر لجميع بنياته(أصوات، معجم، تراكيب، صور).

ولا شك أن هذا التضافر مكننا من تقصي شعرية أحمد عبد المعطي حجازي، الذي ترك بصمته في الشعر المعاصر شكلا ومضمونا.

وبعد، فإنني بعد هذا الجهد المتواضع والشاق ليحدوني الرجاء إلى أن أكون قد وفقت في قصدي، وبلغت غايتي في رصد لغة الشعر المعاصر من خلال شعرية أحد رواده، وذلك

بتجاوز البناء الفني الشكلي إلى استلهام مواطن التفاعل الجمالي بينه وبين مختلف البنيات اللغوية.

فإن وفقت فذا هو المطمح، وإلا فإن الجد في العمل والإخلاص فيه هما الشفيع. والله أسأل التوفيق والأجر.

فهرست المصادر والمراجع

القـــــــــــــرآن الكريـــم: رواية حفص.

الدواوين الشعرية:

1- إبراهيم ناجي: **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، ط2، 1996.
2- أحمد شوقي: **الشوقيات** ج2، دار العودة، بيروت،1988.
3- أحمد عبد المعطي حجازي: **الأعمال الكاملة**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
4- أحمد عبد المعطي حجازي: **الديوان**، دار العودة، بيروت.
5- أحمد عبد المعطي حجازي: **ديوان طلل الوقت**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2011.
6- البحتري: **الديوان**، تحقيق إبراهيم كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ج2.
7- ذو الرمة: **الديوان**، قدم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1995.
8- عباس محمود العقاد: **ديوان هدية الكروان**، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
9- أبو القاسم الشابي: **ديوان أغاني الحياة**، دار صابر، بيروت، ط1.
10- امرؤ القيس: **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.
11- المتنبي: **الديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت.
12- المعري: **ديوان "سقط الزند"**، شرح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1990.

المصادر والمراجع:

13- إبراهيم الحاوي: **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1984.

14- إبراهيم السامرائي: **الفعل(زمانه وأبنيته)**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983.

15- إبراهيم أنيس: **من أسرار اللغة**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1985.

16- إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1952.

17- إبراهيم خليل: **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة الأردن، ط1، 2003.

18- إبراهيم رماني: **المدينة في الشعر العربي – الجزائر نموذجا (1925- 1962)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (د. ت).

19- إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، 1998،عالم المعرفة، الكويت.

20- أ حمد الشايب: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية**، مكتبة النهضة المصرية ط2، 1991.

21- أحمد الصغير المراغي: **الخطاب الشعري في السبعينات: دراسة فنية ودلالية**، دار العلم والإيمان، ط1، 2008.

22- أحمد حيزم: **فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري**، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، (د. ت).

23- أحمد درويش: **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب، القاهرة، (د. ط، د. ت).

24- أحمد زهير رحاحلة: **القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر**، دار الحامد للنشر، ط01، 2012.

25- أحمد عبد المجيد هريدي: **الألعاب الكلامية اللسانية(دراسة صوتية تركيبية)**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1999.

26- أحمد عبد المعطي حجازي: **السندباد في رحلته الثامنة**، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1992.

27- أحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، 1991.

28- أحمد مختار عمر:**علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

29- الأخضر بركة: **الريف في الشعر العربي الحديث: قراءة في شعرية المكان**، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2002.

30- أدونيس: **الثابت والمتحول، البحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)**، دار الفكر، لبنان، ط05، 1986.

31- أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

32- أدونيس: **سياسة الشعر، (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.

33- أمال منصور: **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة: دراسة في أغاني مهيار الدمشقي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

34- آمنة بلعلى: **أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).

35- ابن الأنباري: **الإنصاف في مسائل الخلاف** ج2، دار الفكر، القاهرة (د.ت).

36- إيمان الكيلاني: **بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره**، دار وائل للنشر، الأردن، ط01، 2008.

37- إيميل يعقوب: **معجم الإعراب والإملاء**، دار شريفة ، الجزائر، (د. ط، د.. ت).

38- بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي الحديث، الدار البيضاء.

39- تمام حسان: **اللغة العربية: معناها ومبناها**، عالم الكتب، القاهرة، ط3،1983.

40- تمام حسان: **اللغة بين المعيارية والوصفية**، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2001.

41- جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992.

42- جابر عصفور: **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

43- جميل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

44- ابن جني: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، (د. ت).

45- ابن جني: **المحتسب**، تحقيق: علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.

46- حاتم الصكر: **مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1،1999.

47- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.

48- ابن حزم الأندلسي: **طوق الحمامة**، منشورات دار مكتبة الأندلسي، بيروت، (د.ط، د. ت).

49- حسن طلب: **مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية(دراسات ومقالات حول تجربة الشاعر الرائد)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

50- حسن ناظم: **البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

51- حسين جمعة: **جمالية الخبر والإنشاء(دراسة بلاغية جمالية نقدية)**، دار رسلان، دمشق، (د. ط)، 2013.

52- خالد الغريبي: **في قضايا النص الشعري العربي الحديث: مقاربات نظرية وتحليلية**، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007.

53- خالدة سعيد: **حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار العودة، بيروت، ط1، 1989.

54- الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)**، وضع حواشيه:إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

55- خليل الموسى: **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

56- رابح بن خوية: **البنية التركيبية للقصيدة الحديثة: قصيدة الطلاسم لأبي ماضي أنموذجا**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.

57- رابح بوحوش: **البنية اللغوية في بردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

58- راجي الأسمر: **إيميل يعقوب: علم العروض والقافية**، دار بيروت، (د ط)، (د.ت).

59- رجاء عيد: **لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)**، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1985.

60- ابن رشيق: **العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا، ط5، 1981.

61- رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية**، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1987.

62- الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، دار ابن الجوزي، القاهرة، (د. ط، د. ت).

63- الزمخشري: **المفصل**، شرح: ابن يعيش، تقديم: إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2001.

64- الزمخشوي: **الكشاف**، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص139.

65- سامية راجح: **تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010.

66- السعيد الورقي: **لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها الفنية، طاقاتها الإبداعية)**، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2011.

67- سيبويه: **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د. ت).

68- شفيق يوسف البقاعي: **نظرية الأدب**، منشورات دار الينابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2004.

69- شوقي ضيف: **فصول في الشعر ونقده**، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1972.

70- صفية مطهري: **الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 2003.

71- صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 1998.

72- صلاح فضل: **شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999.

73- صلاح فضل: **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1992.

74- صلاح فضل: **نبرات الخطاب الشعري**، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 1998.

75- طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي: **البيان والبديع لطلبة قسم اللغة العربية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1996.

76- طاهر سليمان حمودة: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، 1998.

77- طه وادي: **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، (د. ط، د. ت).

78- عادل ضرغام: **في تحليل النص الشعري**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

79- عاطف مدكور: **علم اللغة بين التراث والمعاصرة**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1987.

80- عايدي على جمعة: **شعر خليل حاوي(دراسة فنية)**، (د. ط،د. ت).

81- عباس حسن: **النحو الوافي**، دار المعارف، القاهرة، (د. ط، د. ت).

82- عباس محمود العقاد: **اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)**، منشورات المكتبة العصرية بيروت صيدا، (د. ط، د. ت).

83- عبد الإله الصائغ: **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1999.

84- عبد الحميد هيمة: **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.

85- عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

86- عبد العزيز عتيق: **علم المعاني**، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د. ط)، 2004.

87- عبد القادر بن محمد بن القاضي: **الشعر العربي أوزانه وقوافيه وضروراته**، منشورات الجزائر، ط1، 2002.

88- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د. ط، د. ت).

89- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992.

90- عبد الله رضوان: **البنى الشعرية(دراسة تطبيقية في الشعر العربي)**، دروب للنشر، الأردن، 2010.

91- عبد المعطي نمر موسى:**الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى**، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (د.ت).

92- عبده عبد العزيز قلقيلة: **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.

93- عثمان حشلاف: **التراث والتجديد في شعر السباب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، ولغته)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

94- عدنان حسين قاسم: **التصوير الشعري(رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)**، الدار العربية للنشر والتوزيع.

95- عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

96- عز الدين منصور: **دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر**، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

97- عزيز لعكاشي: **مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

98- عزيزة مريدن: **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).

99- عشتار داوود محمد: **الأسلوبية الشعرية: قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل**، دار مجدولاي، الأردن، (د. ط)، 2007.

100- العلوي: **الطراز**، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002.

101- على يونس: **النقد الأدبي، قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1985.

102- علي جعفر العلاق: **الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، دار الشروق، عمان، ط1، 2002.

103- علي جعفر العلاق: **في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

104- علي عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997.

105- علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط04، 2002.

106- عمر يؤسف قادري: **التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون**، دار هومة، الجزائر،(د.ط)، 1991.

107- عناية عبد الرحمن: **التشكيل التخيلي والموسيقى في شعر المقالح**، دار الفكر، دمشق، (د. ط)، 2009.

108- فايز الداية: **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1996.

109- فوزي عيسى: **النص الشعري وآليات القراءة**، منشأة دار المعارف الإسكندرية، (د. ط)، 1997.

110- فيصل صالح القصيري: **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**،دار مجدولاي، الأردن، ط1،2006.

111- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط، د.ت).

112- كاميليا عبد الفتاح: **الأصولية والحداثة في شعر محمد حسن الزهراني (دراسة تحليلية نقدية)**، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، (د. ط، د. ت).

113- كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة: دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية**، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007، (د. ط).

114- لطفي عبد البديع: **التركيب اللغوي للأدب، (دراسة في فلسفة اللغة والاستيطيقا)**، دار المريخ للنشر، الرياض، (د. ط، د. ت).

115- المبرد: **المقتضب** ج1، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، لبنان.

116- محمد أحمد العرب: **ظواهر التمرد في الشعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، (د.ط،د.ت).

117- محمد الدسوقي: **البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب**، محمد أبو حسن: **دلالة التراكيب (دراسة بلاغية)**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987.

118- محمد العبد: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)**، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1988.

119- محمد العياشي كنوني: **شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

120- محمد الماكري: **الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

121- محمد بنيس: **الشعر العربي (بنياته، وإبدالاتها)**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001.

122- محمد بنيس: **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب**، دار التنوير، بيروت، ط2، 2001.

123- محمد بوشحطيط: **الكتابة لحظة وعي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط،1984.

124- محمد حماسة عبد اللطيف: **الجملة في الشعر**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

125- محمد حماسة عبد اللطيف: **اللغة وبناء الشعر**، دار غريب، القاهرة، (د. ط)، 2000.

126- محمد حماسة عبد اللطيف:. **النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)**، القاهرة ط1، 1983.

127- محمد حماسة عبد اللطيف:**الإبداع الموازي**، دار غريب، القاهرة، (د. ط)، 2001.

128- محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة- حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى**،عالم الكتب الحديث،الأردن، ط2، 2010.

129- محمد صابر عبيد: **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2008.

130- محمد صابر عبيد: **تأويل النص الشعري**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

131- محمد صابر عبيد: **صوت الشاعر الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007.

132- محمد صلاح زكي أبو حميدة: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000.

133- محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994.

134- محمد عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة(المكون البديعي)**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

135- محمد عبد المطلب: **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995.

136- محمد عبد المطلب: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1995.

137- محمد عزام: **التحليل الألسني للأدب**، منشورات دار الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1994.

138- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 1997.

139- محمد فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1978.

140- محمد فكري الجزار: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، إيتراك للنشر، القاهرة، ط01، 2001.

141- محمد لطفي اليوسفي: **في بنية الشعر العربي المعاصر**، نشراس للنشر، تونس، (د. ط)، 1985.

142- محمد لطفي اليوسفي: **لحظة المكاشفة الشعرية(إطلالة على مدار الرعب)**، الدار التونسية للنشر، (د. ط)، 1992.

143- محمد ناصر الدين الألباني: **سلسلة الأحاديث الصحيحة**، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، (د ط)، 1995.

144- محمود الربيعي: **قراءة الشعر**، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1997.

145- مختار علي أبو غالي: **المدينة في الشعر العربي الحديث**، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

146- مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2002.

147- مشري بن خليفة: **سلطة النص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

148- مصطفى السعدني: **المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)**، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط، د. ت).

149- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ط)، 1985.

150- ممدوح عبد الرحمان الرمالي: **شعر عمر بن ربيعة دراسة أسلوبية**، الإسكندرية، (د.ط)، 2004.

151- منير سلطان: **بديع التراكيب في شعر أبي تمام(الكلمة والجملة)**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3 ،1997.

152- مهدي المخزومي: **في النحو العربي: نقد وتوجيه**، دار الرائد العربي. بيروت، ط2، 1986.

153- موسى ربابعة: **الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها** ، دار الكندي، الأردن، ط1،2003.

154- نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت،(د. ط)، 2014.

155- ندية حفيز: **الانزياح في الشعر العربي المعاصر**، دار هومة، الجزائر، 2013.

156- نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د. ط)، 1982.

157- هايل محمد الطالب: **قراءة النص الشعري (لغة وتشكيلا)، نزار قباني نموذجا تطبيقيا**، دار الينابيع ، دمشق، ط2، 2008.

158- هشام محفوظ: **الخطاب الشعري في الستينات: دراسة أسلوبية وتحليلية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.

159- أبو هلال العسكري: **الصناعتين(الكتابة والشعر)**، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319هـ.

160- وجدان الصائغ: **الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة**، دار مكتبة الحياة، لبنان، ط01، 1997.

161- يسرية يحي المصري: **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،1997.

162- يوسف الخال: **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د. ط، د.ت).

المراجع المترجمة:

163- بيير جيرو: **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د. ط، د. ت).

164- جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.

165- رولان بارت: **لذة النص الشعري**، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب، (د، ط)، 1988.

166- رينيه ويلك و أوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت، ط02، 2004.

167- ستفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط12، 1997.

168- سمراء الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط02، 2007.

169- ماري نوال غاري بريور: **المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**، ترجمة: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر ط1، 2007.

170- نعيم اليافي: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، تقديم: محمد جمال طحان، ترجمة: صايل الكفيري، صفحات للدراسات، دمشق، 2008.

171- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، بنية القصيدة، تقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، (د. ط)، 1995.

الرسائل الجامعية:

172- ابتسام المقطري: **شعر المقالح دراسة أسلوبية"ديوان أبجدية الروح أنموذجا"** (مخطوط) ، جامعة صنعاء، (ماجستير)، 2004.

173- زياد جابر الجابري: **ظواهر أسلوبية في شعر حجازي** (مخطوط)، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية وآدابها(ماجستير)، 2011.

174- سامي حماد الهمص: **شعر بشر بن أبي حازم: دراسة أسلوبية** (مخطوط)، ، جامعة الأزهر – غزة (ماجستير) ،2007.

175- غياث محمد بابو: **الجملة الإنشائية بين التركيب النحوي والمفهوم الدلالي**(مخطوط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، (دكتوراه)، 2008.

المجلات والجرائد:

176- جريدة **الأهرام**، العدد43521، فبراير2006.

177- حصاد الشعر، فلسطين للشعر، العدد 98، 2012.

178- مجلة إبداع، العدد09، سبتمبر 1985.

179- مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد08، 2011.

180- مجلة العربي، العدد487، 1999.

181- مجلة ثقافات الأدبية، العدد 6، 2003.

182- مجلة جامعة دمشق، المجلد29، العدد(1-2)، 2013.

183- مجلة العصبة، عدد ممتاز، السنة الخامسة، 1939.

184- مجلة علامات، المجلد 18، ج 71، نوفمبر 2010.

185- مجلة فصول، المجلد 1 ، العدد4، 1981.

186- مجلة فصول، المجلد 4، العدد4، 1984.

186- مجلة فصول، المجلد 15، العدد3، خريف 1996، (عدد خاص بأحمد عبد المعطي حجازي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فهـــرست الموضوعـــــــات

مقدمـــــة.....أ-ج
الفصل الأول: البنية الإيقاعية..... 8-67
أولا: الإيقاع الخارجي:..... 08
- الوزن.....08
- القافية.....21
ثانيا: الإيقاع الداخلي:.....34
- القيمة التعبيرية للصوت اللغوي المفرد..... 36
- التكرار.....49
الفصل الثاني: البنية الإفرادية.....69-133
أولا: دلالة الضمائر:.....69
- ضمير المتكلم.....70
- ضمير المخاطب.....77
- ضمير الغائب.....82
ثانيا: المعجم الشعري:.....85
- التراث.....70
- الواقع السياسي والاجتماعي.....108
- لغة الحديث اليومي.....112
ثالثا: الحقول الدلالية:.....119
- حقل الصراعات النفسية والمعاناة.....120
- حقل المكان.....123
- حقل الزمان.....129
الفصل الثالث: البنية التركيبية.....135- 222
أولا: الجملة النحوية:.....137
- الجملة الاسمية والجملة الفعلية.....138
- الجملة الإنشائية.....157

ثانيا: الجملة الشعرية.....172
ثالثا: الانزياح التركيبي:.....181
- التقديم والتأخير.....182
- الحذف.....194
- الاعتراض.....217
الفصل الرابع: البنية التصويرية:.....224-284
أولا: مفهوم الصورة الشعرية.....224
ثانيا: حجازي بين التعبيرية والتجريد.....228
ثالثا: أساليب تشكيل الصورة الشعرية:.....234
- التشخيص.....234
- مزج المتناقضات.....238
- تراسل الحواس.....245
رابعا: أنماط الصورة الشعرية:.....250
- من المنظور البلاغي.....250
- من المنظور النقدي.....265
الفصل الخامس: البنية المعمارية:.....286-345
أولا: الغنائية والدرامية:.....286
- الغنائية.....286
- الدرامية.....293
ثانيا: التضاد والمفارقة.....313
ثالثا: موضوع المدينة.....327
خاتمـــــــــة.....347-357
فهرست المصادر والمراجع.....359-376
فهرست الموضوعات.....378-379