الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية الخطـــاب الشـعري عند سميح القاسم
ـ مقاربة بنيوية ـ

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
سميرة قروي

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطيب بودربالة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د.الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د. فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا
د/ السعيد جاب الله	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة	عضوا
د/ سليم بتقة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	عضوا
د/ سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة خنشلة	عضوا

السنة الجامعية:
1434 – 1435هـ/ 2013- 2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى كل من تعالوا بحواسنا ووعينا إلى آفاق جمالية قوامها فن وفضائل.

شكر وعرفان:

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ اَشْكُرَ نِعْمَتَكَ التِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي برَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَالِحِينَ" النمل 19

فالشكر والحمد أولا لربّي مسدّد خطاي.

وللمشرف ثانيا موجها ومشجعا.

وللأهل والأصدقاء.

مقدمة

لما كان النص الأدبي عبارة عن نظام من رموز تحكمه علاقات متشابكة تخضع لنحو يحدد قواعد الكتابة الشعرية، ولما كانت الكتابة الشعرية المتعالية أشد ما تحرص عليه الانفلات من القار والآسن والمستهلك من خلال تثوير اللغة بتغيير نظام الأشياء ونظام النظر إليها، ونظام التعبير عنها، ولما كان هذا التعبير يجهد لأن يسمو ليغدو إبداعا يتعالى بحواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وتعالقاتها محيلا الأحداث إلى رموز تجلي الرؤى وتجلي دلالاتها وأبعادها ضمن الحركية التاريخية، فإن الشعرية بما هي لمسات الجمال في هذا الإبداع، وبما هي"الطاقة المتفجرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح و التفرّد، وخلق حالة من التوتر"، وبما تَركّز فيه موضوعها من "دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، وهذه الخصوصية تتميّز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية."

فإنه ولهذا المعطى، ارتأيت أن أبحث في شعر سميح القاسم، محاولة استنطاق القوانين التي يتوجّه بموجبها خطابه وجهة أدبية تحقق له نوعا من الفرادة والتميّز في دنيا الإبداع. فوسمت البحث ب"شعرية الخطاب الشعري عند سميح القاسم"، ليكون محاولة لاستجلاء اختيارات الشاعر الجمالية بتتبع تموضوعات الشعرية ضمن الشبكة العلائقية التي تنمو بين مكونات الأبنية النصية؛ الأبنية الصغرى والبنية الكلية الكبرى.

لذلك حاول البحث رصد آليات انقداح شعرية النص، وكيف تتضافر المباني والمعاني لتحقيق جماليته، وإن كنت في هذا العمل قد جزأت الأدوات التي تبنين الخطاب والتي ترد ـ في الأصل ـ في جسد القصيدة مجتمعة خاضعة للنمو والتكامل والتماسك والائتلاف لارتباطها بالعالم الرؤياوي الذي لا يتجزأ، فإن هذا التجزيء الذي أجريته فرضته طبيعة التحليل ليس إلا.

ولعل من دواعي الالتفات إلى شعر سميح القاسم تحديدا ما يلي:

أن سميح القاسم من الشعراء الذين تعاملوا مع واقعهم من خلال اليومي المألوف، أو التاريخي القريب أو البعيد ولكن بعد إفراغه من العادي المباشر المألوف وتشعيره متكئا على الاكتشاف لا التوصيف؛ اكتشاف ما هو مكتشف لكن ضمن نظام علائقي جديد يحقق طموح الذات الإنسانية العاملة في التغيير والباعثة على التحديث والتجديد إن على المستوى الشعري أو المستوى الحياتي.

التلاحم العميق بين الواقعي والشعري في إبداعاته؛ إذ تحاول أشعاره أن تصل بين الواقع الخارجي بأحداثه وإشكالاته وأشكاله، وبين الممارسة الإبداعية، سعيا منه لتحويل العادي الواقعي إلى جمالي فني.

أدبه النابض بهموم الإنسانية والخافق بآمالها، فالأدب وإن كان صاحبه يعبر عن ذاتية فلا بد أن يكون في عين الوقت غيريا مرتبطا بمن حوله.

توحّد الشاعر مع القضية الفلسطينية توحدا مطلقا، جسديا ونفسيا، عقليا وشعوريا، عفويا وقصديا.

حضور اللغة الرائية الكاشفة للواقع الغائب والمستقبل المخبوء. فبحثه عن

الحلم الكبير (الوطن) جعله يتجه إلى قراءة الواقع واستشراف المستقبل والتنبؤ به.
مواجهة مصير سلب الأرض والوطن مواجهة فنية، بتشييد البديل الموضوعي الذي لا تحدّه حدود، لإيمانه بأن اللغة والفن حاميان للمكان أكثر من الحجر والإسمنت.

أما بالنسبة لخطة العمل، فقد اعتمدت مدخلا وأربعة فصول؛ تناولت في المدخل ماهية الشعرية وأهم مقولاتها، وأهم ما تشترطه في النص لتتوافر فيه فينعت بالجمالية. وحاولت أن أحدد تموضعها الذي لا يحضر حضورا مرئيا في النص ولا يتمظهر تمظهرا ماديا بل ينفذ من خلال العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص، باعتبار أنها ليست شيئا أو جوهرا يمتلكه النص بل وظيفة أدائية يحققها. فمن خلال العناصر التي يتشكّل منها المعمار الفني للنص التي تنتظمها علاقات تراصفية ومنسقية، علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية، تنطلق من الصوت إلى المفردة إلى التركيب إلى الصورة إلى الدلالة وما يخلف هذا المعمار من أثر نفسي في المتلقي تتحقق فرادة العمل الأدبي في أي نص. لذلك تخلل المدخل التفات إلى شعرية الأبنية النصية التي أكدت أن الإيقاع النابض، واللغة المتوقدة بالفن، والبناء المحكم، والصورة الحية والخيال المحلّق، والبياض المتمم الذي يلتقط حركة الروح، والرؤيا الحافة... كل هذه العناصر مجتمعة هي التي تكوّن مدارات الشعرية المتشابكة.

لذلك تقاسمت فصول العمل هذه المدارات؛ فالتفت الفصل الأول إلى الشعرية المصوتة باعتبار أن الرنين يسبق الكلمات وينادي عليها، فهو الملك الذي يمشي أولا و تتبعه اللغة كوصيفة على حدّ قول نزار قباني، فتناول الإيقاع باعتباره نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، يحدث في نفس المتلقي أثرا يشاكل المعاني ويعضدها، فهو منسق للخطاب ومبنين لدلالته. ويتوزع على المستوى الصوتي بقسميه الخارجي (الوزن والقافية)، والداخلي (التوازنات الصوتية، أصوات اللغة، التجنيس، الترصيع، التكرار، التوازي...)، المدى الصوتي (بما يتضمنه من تدوير ووزن ونظام مقطعي)، النبر والتنغيم، الشكل الطباعي (الصراع بين السواد والبياض)، علامات الترقيم، المكان، السمت الخطي... فحاول الفصل رصد الهياكل التطريزية التي اعتمدها الشاعر في الدال الموسيقي، فتتبع مراحل تطوره وأساليب تشعيره فوقف على التشكيل الموسيقي عنده بين التقليد والتحديث؛ كيف حافظ على نظام القصيدة التقليدي أو سعى إلى تحديثه، والتقانات الشعرية أو غير الشعرية التي اعتمدها، ثم التفت إلى الظواهر التشكيلية للأصوات ونظام هندستها، فوقف على الهيئات الهندسية للتقافي والتنسيقات الصوتية (التكرار، التوازي، التجنيس) محاولا إظهار ما ينهض به الإيقاع في تجلياته المختلفة عبر هذه الهندسات من وظائف تفصح عن شعرية السماع عند الشاعر.

أما الفصل الثاني، فالتفت إلى الآليات التي حاول الشاعر بها أن يملأ اللغة بالشعر إن على المستوى التراصفي مع البنية الإفرادية، أو على المستوى التنسيقي مع البنية التركيبية مستثمرا الطاقات المجازية في المفردات بعد إقامة العلاقات غير المسبوقة بينها وبين أخواتها، وبينها وبين الأشياء. لذلك عنون بشعرية الأبنية

اللغوية، فتم التطرق فيه إلى اللغة والمختبر الشعري، ثم الوحدة المعجمية ومائها الشعري، ثم البنية التركيبية وما يحكمها من مظاهر اللعب على الرتب داخل الجملة؛ أي تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف، أو مظاهر الحذف والتغييب، أو التفنن في إحكام الوصل تارة أو إبطاله بإقرار الفصل أخرى... فكما أن كل تغيير في المبنى يؤدي إلى تغيير في المعنى فإن كل تغيير في ترتيب عناصر الجملة يؤدي إلى تغيير في دلالاتها وفي طريقة تلقيها، فوجود اللفظة في التركيب على أي وضع كانت، لا بد وأن يحدث أثرا دلاليا، أو على نحو من الأنحاء لا بد وأن يحدث تعديلا في المعنى.

فالعمل على تحوير النظام النحوي على محور التوزيع يساعد الشاعر الذي لا يخلق مفردات أخرى، وإنما يعتمد المعجم العام العادي، ولكن من هذا المعجم العام يخلق سياقات مخالفة، ويوجد ترابطات وعلاقات بين الأشياء من خلال التشبيهات والكنايات والاستعارات وألوان أخرى من الأبنية اللغوية والبلاغية والرمزية والأسطورية، مما يجعل اللغة الشعرية تشعّ بمعان جديدة، تتجدد في كل تجربة إنسانية، ومع كل محاولة إبداعية.

ومن ثمة استدعى البحث الالتفات إلى المرصد الصوفني في الفصل الثالث ليبحث في المخيال الصوري أو فيما نعت بالمكر الفني، فتناول الفصل مفهوم الصورة الفنية، وظيفتها، عناصر تشكّلها، خصائصها وأنماطها، ليتوغل (البحث) بعد ذلك في أنماط الصور القاسمية (المفردة، المركبة، الكلية، المسرّدة، التشكيلية، الرمزية، المتضادة...) التي بها تجلى وجه الإبداع وتجلت معه الدلالة.

وركز الفصل الرابع والأخير، على استراتيجيات الرؤيا الشعرية الجمالية وملامحها، باعتبار أن سبيل تحقيق القصيدة لوجودها وفعاليتها الجمالية مرهون بالرؤيا، لذلك صارت الرؤيا أداة نقدية تتلخص غاية كل قراءة شعرية في الوصول إليها. فالبنيات اللغوية والشعورية والتصورية وحتى الأيديولوجية التي تولّدها الرؤيا لا يمكن تفهّمها ومقاربتها إلا في حدود هذه الرؤيا التي تنتظمها وتضيئها. فهي التي تهيمن على كلّ الإجراءات التعبيرية، وتوجّه الإستراتيجيات الدلالية. لذلك ركز البحث على تحديد ماهيتها وخصائصها ومحاورها ثم أمعن في تتبع محاور الرؤيا القاسمية. فالأمر كله يتعلق بتثبيت أقدام الرؤيا فكرا وشعورا ولغة وتصويرا وبناء.

وختم البحث بتقصي نتائجه.

أما المنهج المتبع، فقد كان للمنهج البنيوي أثره البالغ في تتبع معالم الجمال واستجلاء مواضع الشعرية، إلا أن البحث لم يتوقف عليه فقط، بل استفاد من مقولات المناهج الأخرى وآلياتها الإجرائية كالمنهج الأسلوبي والوصفي والاجتماعي والتاريخي...

ولقد أفاد البحث من مجموعة من المراجع التي تتصل بصورة أو بأخرى بموضوعه، فكانت أعمال رومان جاكوبسون وجون كوين حول الشعرية وبناء لغة الشعر أهم ما استضاء به البحث من المؤلفات الغربية المترجمة من مثل:

"قضايا الشعرية" لرومان جاكوبسون، "بناء اللغة الشعرية" لجون كوين، "تحليل الشعر" لجان ميشال غوفار، "علم الجمال" لدني هويسمان، "تحليل النص

الشعري" ليوري لوتمان، "الإله الخفي للوسيان غولدمان.

أما العربية فقد استفاد من أعمال أدونيس: "سياسة الشعر"، "زمن الشعر"، "الثابت والمتحول"، "مقدمة للشعر العربي".

وأعمال صلاح فضل: "بلاغة الخطاب وعلم النص"، "أساليب الشعرية المعاصرة"، "علم الأسلوب"، "نظرية البنائية".

وأعمال محمد مفتاح: "مجهول البيان"، "في سمياء الشعر القديم"...

و أعمال محمد صابر عبيد: "جماليات القصيدة العربية الحديثة"، وأحمد مطلوب "الشعرية"، وعبد الله العشي"أسئلة الشعرية"، وجمال الدين بن الشيخ "الشعرية العربية"، وأحمد حيزم "فن الشعر ورهان اللغة"...

وقد كان لكثرة دواوين الشاعر، وتشعّب موضوع الدراسة الذي ارتبط بجوانب شتى واستدعى إلماما ودقة في تفهم خصائص كل جانب بدءا بالشعرية أولا، وعلم الجمال ثانيا، وعلم الإيقاع ثالثا، فعلم الدلالة، وعلم الأسلوب، والبلاغة بالمفاهيم الحداثية للمخيال الصوري، ومفهوم الرؤيا وهلم جرا... شكّلت كل هذه ممهلات اعترضت رحلة البحث فأبطأتها وبخاصة أمام ظروف شخصية قاهرة، ولعل هذه الأخيرة تبرر بعض ما فيه من خلل ففيها السبب ومني الاعتذار المسبق.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بشكري الخالص إلى أستاذي المشرف الفاضل الدكتور "الطيب بودربالة" لرحابة صدره وحسن توجيهه، وإلى كل العاملين بكلية الآداب واللغات جامعة باتنة أساتذة وإداريين.

مدخل

- في ماهية الشعرية وأهم مقولاتها
- شعرية الأبنية النصية

الشعرية، المفاهيم والمقولات:

يتكئ علم النص في شرح خصوصية النصوص الأدبية على مقولات الشعرية، التي عدت إسهاماتها في تشكيل بلاغة الخطاب إسهامات جوهرية بعد أن اختبر الخطاب الأدبي باعتباره عملا لغويا، وسعى الخطاب النقدي محاولا إقامة بناء نظري متكامل لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسّدها النصي، فكانت الشعرية "المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا."[1]

وتتخذ هذه الدراسات الشعرية الحديث عن طبيعة اللغة الأدبية وخصائصها محورا لها، فموضوع الشعرية يتركز في "دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، وهذه الخصوصية تتميّز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية."[2]

فالشعرية بهذا المعطى، هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا "إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي" [3]. وقد أشار أحمد مطلوب في بحثه (الشعرية) إلى أنّها مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثّل الأوّل:"فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدلّ على شاعرية ذات تميّز وحضور. ويمثل الثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح و التفرّد، وخلق حالة من التوتر."[4]

فهي تسعى بهذا إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة العمل الأدبي صانعة فرادته، هذه القوانين الكامنة داخل الأدب ذاته "فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه، وهي لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته وإنّما

---

[1] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت أغسطس1992، ص 77.

[2] - نفسه.

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم- المركز الثقافي العربي لبنان، ط1، 1994، ص 9.

[4] - أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلد4، 1989، ص 45-46.

تكرّس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكّل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنّما في الممكنات الأخرى، أو في الممكن الآخر."[1]

فتموضع الشعرية إنّما يكمن في الشبكة العلائقية، التي تنمو بين مكونات الأبنية النصية، الأبنية الصغرى والبنية الكلية الكبرى، مبتكرة بعض الشفرات الجمالية الخاصة بها، موقّعة معمارية النص. لأجل ذلك يصرّ كمال أبو ديب على أنّه لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية فاعلية لكيميا ء اللغة، خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد للنص في شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمته ا الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ في ه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها تتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشّر على وجودها. [2] فليس للشعرية وجود فيزيائي متحقق، وليس خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكثر "لا شيء شعري، لا شيء يمتلك الشعرية ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء، بين شيئين (فأكثر) ينتظمان أولا في علاقات تراصفية ومنسقية، ثم ثانيا في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة (أفقيا، وشاقوليا وميلا نيا) داخل النص الواحد، ثم ثالثا في علاقـــات اضائية بين النص والآخر: الآخر بما هو المبدع والعالم، والمتلقي وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها."[3]

فهي ـ إذن ـ نابعة من النص، وبالتالي لا يكون هذا الأخير أدبيا إلا بشعريته، فمن خلال العناصر التي يتشكّل منها المعمار الفني للنص ومما يصاحب ذلك من أثر نفسي في المتلقي تتجلى فرادة العمل الأدبي في أي نص.

وتشترك الشعرية مع غيرها من العلوم لخدمة المشروع الدلالي الفني، كعلم

---

[1] ـ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.
[2] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1987، ص14.
[3] ـ نفسه، ص 58.

الجمال، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا، لا يكاد ينقطع، ومن ثمّ فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعدّ جوهريا، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدّخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية.[1]

ورغم كون الشعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، إلا أنّ عملية اكتناهها وتحليلها ووصفها تشوبها نوع من الضبابية، مما جعل المنظرين لها يتوجهون توجهات شتى في محاولة استجلاء قوانينها، ورصد مصادرها وأصولها وعناصرها، فكان منهم من يؤسس لها بدءا من البعد النصي ضمن إطار بنيوي، أو انطلاقا من البعد الإنساني أو البعد الرؤيوي ضمن إطار بنيوي رؤيوي، وتم الالتفات لبحث العلاقة بين الشعرية واللسانيات (علاقة الشعرية بالدراسة المحايثة، لسانية اللغة) مضمّنة علاقتها بالأسلوبية والأدبية والتأويلية وعلاقتها بالمتلقي مركزة على إجابة سؤال: ما الذي يكرّس القيمة الشعرية ؟ مقارنة بين الشعرية واللاشعرية، بين رسالية الفن ولا رساليته، بين البعد الرؤيوي والواقع الصرف... منطلقة من خلفية تقرّ أن أيّ غياب للشعرية " يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، إذ يحيل النقد إلى مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير عملية"[2].

لذلك تباينت الرؤى في رصد ملامح الشعرية، وإن اجمعت جلّها على خصائص جوهرية لا مناص من حضورها تتمثل في الفجائية أو الدهشة، الإثارة، التمايز والاختلاف، الرؤية، الغموض، الإنسانية، انفتاح النص وتعدد المعنى.

1 - المفارقة (الفجائية أو الدهشة):

ركزت القصيدة الحديثة في توقيع شعريتها على الخروج على ما أجمع عليه من قواعد وقوانين ونظريات ورؤى جاهزة، وسعت إلى خرق المألوف وتجاوز مملكة المعاد والمتشابه والمدمن، موقعة نوعا من الدهشة والمفاجأة اللتين ولدتهما الضبابية والغموض اللذان صارا يلفّان الإرسال الشعري، لتصب ح عظمة النص

[1] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 53.
[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص35.

مرهونة بمدى ارتوائه من هذه الخصيصة، وعظمة الشاعر بمدى قدرته على إحداث الدهشة.

وسعت التجربة الشعرية الجديدة إلى اعتماد آليات توقّع بها هذه المفاجأة؛ من ذلك كسرها لمنطق التسلسل، ومجانبتها لما هو ملموس أو بصري في الصور، وتغييمها للمنطقي، وتشويشها للمنظّم، وإشاعتها عنصر التخييل والإيحاء موظفة المجاز التوليدي.. بغية صدم المتلقي بما لا يتوقعه بتقديم نموذج جمالي غير مسبوق. فالإثارة التي تحدثها الفجائية للمتلقي تتحقق عبر فعل التغريب والغموض، الناشئ عن فعل الخرق أو ما اصطلح عليه بخرق أفق الانتظـــار، أو كما سماه رومان جاكوبسون (Roman. Jakobson) "تابل الشعرية" أو "التوقّع الخائب"، أو كما اصطلح عليه كمال أبوديب "كسر بنية التوقعات"؛ أي بأن يوقّع النص نموذجا جماليا لم يسبق للمتلقي أن تلقاه فيصدمه بما لا يتوقّعه، وذلك بأن ينفذ إليه من زاوية لم يكن يتوقعها أو ينتظرها. فمثار الإحساس الجمالي عند مفكك السنن، إنّما يتأتى من تلك السمات الأسلوبية التي لا تعتمد الشكل الجاهز بل الشكل المتغيّر الذي تعلوه سمة التغريب وغير المتوقّع، مما يحدّ من حرية الإدراك لدى المتلقي فيقوي عنده الانتباه والإعجاب، لذلك يقرر مايكل ريفاتير (Michael. Riffaterre) أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبّل أعمق. [1] كما يحرص على بيان سبب انتفاء الفجائية، أو الحالة التي يكفّ فيها الأسلوب على أن يكون فجائيا بما يحدده في (مقياس التشبّع)؛ ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها: فكلّما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: معنى ذلك أن التكرّر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا. [2] لذلك عدّ نزار قباني الكتابة عملا انقلابيا ورأى أن الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو

---

[1] - Michael Riffaterre, Essais de stylistique structurale; paris; Flammarion 1971; p13
نقلا عن عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1977، ص 82.

[2] ـ نفسه.

الشرط الانقلابي. وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه. وبغير هذا الشرط تغدو الكتابة تأليفا لما سبق تأليفه وشرحا لما انتهى شرحه، ومعرفة بما سبق معرفته.[1]

وقد حاول النقاد من خلال هذه الخاصية، النفاذ إلى السرّ الذي يخلّد النصوص الأدبية بجعلها أبدا حية حيوية مضيئة حاضرة من جيل إلى جيل، على الرغم من مرور الحقب وتغيّر الأزمان، بالالتفات إلى الطرف الآخر في الرسالة وهو المتلقي، باعتبار أن تمظهرا من تمظهرات الشعرية ينصب في العلاقة القائمة بينه وبين النص.

2 - الإثارة:

إذا كانت الفجائية تركّز على حضور المتلقي في الشعرية وإسهامه الفعّال في توقيعها، فإن عنصر الإثارة يركّز على مدى فاعلية الشاعر في إحداثها، لذلك يصرّ أدونيس على أن "أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته" [2] . ولا يستطيع الشاعر أن يحدث هذه الإثارة إلا إذا أوتي تكوينا خاصا متميّزا يجعله يتجاوز غيره باعتباره " ظاهرة نادرة " [3]، بل ويتجاوز ذاته لأنّه دوما في حالة نفي متقدّم على حد قول أدونيس، فالشاعر عنده "ليس من يكشف ما لم يكتشف ثم يتوقف، بل هو ثائر على اكتشافه، متجاوز للآخرين ولذاته معا وباستمرار، إنّه يمضي أبدا نحو الأمام يبني ويهدم معا (..) وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيا للإبداع، لأنهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون."[4] وهذا الإنتاج السابق حين يتكرر لدى المتلقي تنتفي معه أيّة إثارة نتيجة للإشباع، ومن ثمة تنتفي سمة الفجائية، فيصير النص بذلك خلوا من أي جمال. يقول محمود درويش: "سماتي التي لا أستطيع أن أخفيها أني دائم التطوّر، وأنا أول ناقد ومحطّم لآخر إنجاز فعلته، يعني أنا الذي أؤسس

---

[1] - نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1975، ص7 .
[2] - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص37.
[3] - دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المكتبة العلمية، الجزائر، ط1، تموز 1961، ص131.
[4] - أدونيس، سياسة الشعر، ص 37.

عملي الجديد وأنا الذي أتمرّد عليه"[1].

ويورد دني هويسمان مقولة لبنديتو كروتشه ترى بأنه (ليس للجمال وجود فيزيائي) ويعلق عليها قائلا: "يعني لا حساب لموضوع الجمال بل للذات التي تشعر به، وإذا تعذرت علينا معرفة الفن بمناهج موضوعية، فأين نبلغ الحساسية الجمالية ؟ (يجيب) تخصيصا في نفسانية المنتج والمستهلك، العامل والمستفيد من العمل، وفي دراسة همزة الوصل بينهم أيضا: الوسيط، المترجم أو المعبّر." [2] ويورد ما يجانس ما يذهب إليه في مقولة عبّر فيها فكتور باش عن هذه الفكرة فقال:" إن خاصة الجمالية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء بل نشاطا ذاتيا ، موقفا نتخذه إزاء هذا الشيء".[3]

هذا الموقف يجعله دني هويسمان طرقا ثلاثا للتصرف إزاء الفن لتحصيل وعي فني هي:

1 - "إما أن نظل باردين أمام الشيء، فلا يسبب لنا غير مسرّة مجرّدة قريبة جدا من لا اكتراث الهواة المتصنعين المهذّب.

2 - وإما أن نشعر بلذّة حقيقية (حادة أو ضئيلة) أمام الصنيع، وعندئذ يحدث نوع من الإشعاع الذي ينشر على الشيء قوس قزح من الألوان الكثيرة المتباينة. وفي ذلك تصعيد للطبيعة أو للشيء، وبهذه الطريقة يتسنى للصنيع الحقير، الخسيس أن يصبح زاهرا، وللمشهد الرمادي القذر أن يتلألأ، وللرواية المتسلسلة أن تغدو رائعة فاتنة.

3 - وإما أن نتمكن (..) في هذا التأمل من الإحساس بحبور داخلي، هو بنفسه الحبور الذي ننشد، والذي يتجلّى في الفن في حالة انخطاف."[4]

هذا الحبور هو الذي اصطلحنا عليه اسم "الإثارة"، فالإثارة ـ إذن ـ تستدعي الذي تُمارس عليه أي المتلقي، وهذا ما تفطّن إليه نقادنا القدامى. يقول حسن ناظم

---

[1] - جريدة القدس، عدد 12، أكتوبر 2001، حوار مع الشاعر أجرته "جيزيل خوري".
[2] - دني هويسمان، علم الجمال، ص128-129.
[3] - نفسه.
[4] - نفسه، ص 132- 133.

في معرض حديثه عن شمولية مقاربة القرطاجني التي تجعل المتلقي عنصرا رئيسا في مقاربة الشعر: "الشعر عنده (القرطاجني) محاكاة وتخييل، والتخييل هو أن (تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصورها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض) فالتخيّل يرتبط بشكل المحاكاة في مخيلة المبدع، والتخييل يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي أي أنه الأثر المصاحب لهذا الفعل (فعل التخيّل) بعد تشكّله."[1]

وفي النقد الغربي يذهب أمبرطو ايكو (Umberto Eco) إلى تحديد إستراتيجية القراءة التي تتجاوز مجرد الإثارة اللافاعلة إلى الإثارة الفاعلة المنتجة يقول:"إن التلقي بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة: فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤوّل مضمونه ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا." [2] وهذا يدعم ما قالت به نظرية القراءة وجمالية التلقي من الإحساس المشترك باللذة بين الناص والقارئ ضمن علاقة ضمنية قائمة بين وعي النص ووعي القارئ، فكلّ نصّ ينتج لذته بفعل التأثر والتأثير أي بفعل الالتذاذ المشترك الناجم عن متعة ولوج عالم نقرؤه ونعيد كتابته في الآن نفسه، بالتفسير والتأويل، والاستنطاق والتفكيك. إذ يغدو كل نص من هذه الوجهة مشروع كتابة، وهي تبقى كذلك لأنّها محل قراءة، وكل قراءة محل تأويل، وكل تأويل محل تذوّق، وكل تذوّق يفضي إلى دهشة، وكل دهشة تفضي إلى معرفة، وكل معرفة محلّ تساؤل. إن هذا السؤال هو سؤال (هيدغيري) لأنّه لا ينتظر جوابا بقدر ما يهدف إلى انخراط الكائن في البحث عن كينونته، وكأننا بالنص كيان من إبداع فاقد لكينونته بدوننا. فنحن الذين نؤسس بفعل القراءة (في معناها

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 32.

[2] - رشيد بنجدو، قراءة في القراءة" مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العددان 48 -49 شباط 1988، ص 21.

الأرحب) كينونة النص.[1]

هذا ما حدا بخالد الغريبي إلى اعتبار أن مسألة التلقي في الشعرية لا يمكن أن تكون مسألة تقنية من حيث تحليل موقع القارئ في الخطاب فحسب، وإنّما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات تسهم في تشكيل الأثر الفني قبلا (حين تستحضر في ذهن المبدع أثناء عملية الإبداع لتطل من أفق الانتظار الذي يعمد المبدع إلى تحقيقه أو تخييبه) وبَعْدا بمحاورته، فيجعل هذه الذوات: ذات قارئة، وذات منصتة، وذات مشاهدة وذات مبدعة مؤوّلة، وذات محكومة بشروطها الثقافية والسياسية والتاريخية فهي بهذا المعنى ذا ت متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور: تقرأ بقدر ما تشاهد وتشاهد بقدر ما تسمع وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية وحضور في النص والواقع والتاريخ، إنها ذات تؤثث حضورها في غيابها، تحضر قبلا في ذهن المبدع وتحتجب في لا شعوره القصي وتحاوره (بعدا) وتعاشره (أبدا) مادام الأثر الفني حيّا روحه الخلود.[2]

3- التمايز والاختلاف:

يحقق النص الشعري تمايزه وفرادته حين يجانب المحاكاة والاستنساخ، عامدا إلى التباين والاختلاف، الذين يجدّد بهما نفسه على مستوى اللغة أو مستو ى الرؤيا، فيكون نسخة أولى، إبداعا مبتدعا على غير مثال سابق ولا لاحق، يقول نزار قباني واصفا القصيدة الجيّدة: "القصيدة الجيّدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية، سابقة لها أو لاحقة بها، يعني أنها زمان وحيد، هارب من كل الأزمنة، ووقت خصوصي منفصل كليّا عن الوقت العام، القصائد الرديئة هي التي تعجز عن تكوين زمنها الخصوصي فتصبّ في الزمن العام، وتضيع كما تضيع مياه النهر في البحر"[3] فلكل نوع أدبي جماليات عامة، لكن شعرية التمايز أن تستخدم هذه الجماليات بطريقة خاصة متفرّدة، وهذه الخصوصية هي علامة ميلاد نص ذي

---

[1] - خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث- مقاربات نظرية وتحليلية - مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، مارس2007، ص48.

[2] - المرجع السابق، ص51-52.

[3] - نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص7 - 8.

بصمة جمالية مائزة. فالأدب يستمد قيمته من خصوصيته، وخلوده من وعيه بتوظيف أدوات التشكيل الجمالي، مما يحقق المغايرة بين اللغة الجماعية والإبداع الفردي.

وقد سعى الشعر الحديث، في محاولته لتوقيع الشعرية من خلال عنصر التمايز والاختلاف إلى وضع اللغة ضد خلفية لغوية كاملة، كانت قد استقرت على وضع رسوبي، أدى إلى خلق نوع من المألوفية ذات السمة النمطية المتجانسة والمنسجمة والمتشابهة والمتقاربة، لذلك عدّت الشعرية خصيصة تناقض هذا القار المترسّب لأنّه يعني الركود والحركة البطيئة ضمن العادي، في حين تسعى هي إلى الحركة التي تخرق العادي نحو الثوري، والتخريبي والتغريبي لتحطّم رتابة اللغة عساها تستعيد ديناميتها وطزاجتها، وتحطم رتابة العالم برؤاه المكررة المستنسخة لجلائه من جديد. فالشعرية ـ إذن ـ حرب على كل نمذجة، لا تواكب التغيير ولا تلبي التطلعات الجمالية، لذلك جعلت تعامل الشاعر مع اللغة تعامل إبداع وإغراب، على نحو يخرج فيه على طريقة أسلافه في قول الشعر، على أصعدة لغوية وإيقاعية وتركيبية، وعلى أصعدة التصوّر والموقف الفكري والرؤيا، وعلى صعيد علاقته بالآخر وبالعالم.

4- الرؤيا:

تنشأ عناصر التمايز والاختلاف والمفاجأة والإثارة من ارتباطها بمفهوم الرؤيا، التي هي "بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة إنّها تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها "[1]. فالطريقة الشخصية والمتمايزة في الإحساس والرؤيا ستؤدي حتما إلى طريقة شخصية ومتمايزة في استعمال اللغة.

وقد عُدت الرؤيا بهذا المفهوم، سبيل تحقيق القصيدة لوجودها وفعاليتها الجمالية يقول محمد بنيس:"لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان حساسية مغايرة فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعا

[1] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص36

ممنهجا لتحرر هو متعته"[1].

وتعدّ الرؤيا الباعث الأوّل للإبداع، فهي تشكّل حساسية الشاعر بالهاجس الوجودي وقدرته على الإلمام بكوامن الموجود في منابعه العميقة، فالبعد الإبداعي المميّز للشاعر يتجلى في السبق في الرؤية، وفي السبق في رؤية ما هو عصيّ على الرؤية عند الآخرين، والشاعر حين يرى ما لا يراه الآخرون، فإنّه سيقف على عالم متفرّد فيشعر بالضرورة بما لا يشعر به الآخرون، ويفكّر لا كما يفكرون، يقول ستيفن سبندر: إن الشاعر يقبل أكبر جزء من الحياة في عصره، أو يتساء ل على نحو أعمق من غيره، ما معنى هذه الحياة، وتساؤله هذا هو الباعث الأولي على الإبداع.[2]

وتنبع الرؤيا من اختراق قشرة العالم للنفاذ إلى لبّه، مشكّلة البنيات الشعورية والتصورية والإيديولوجية، فالأدب يتمفصل في الواقع، وهو سبيل الفنان إلى إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما، ويصبح من مهام علم الجمال والنقد الدلالة على "الواقعي بقرائن تشكيلية". [3] لذلك يعتبر بيار زيما (Pierre Zima) أن بنية النص هي التي تفسّر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤيتها للعالم، فهو يؤمن بأن عمل الناقد هو الانتقال من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية، فهو يضع النص الأدبي في قلب اهتمام الناقد، ويجعل كل الاهتمام ينصب على البنية النصية بالدرجة الأولى، ثم يبحث لها عن نظائرها في العلاقات الاجتماعية.[4]

لقد سعت الشعرية إلى الوقوف على مقومات النص الفكرية التي يتناسق في

---

[1] - محمد بنيس، حداثة السؤال، دار العودة بيروت، المركز العربي الدار البيضاء، ط1، 1985، ص24.

[2] - ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت، ص 71، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ـ بحث في آلية الإبداع الشعري- منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009، ص 135 – 136.

[3] - حسين خمري، فضاء المتخيل- مقاربات في الرواية- منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص57.

[4] - ينظر المرجع السابق، ص61.

ضوء منها عالم أفكار النص ورؤاه، ذاك أنّ اللغة إذا كانت دون مرجعية واقعية فلنّها تصير حتما لغة تجريدية صورية، لكنما الأدب لا يصف الواقع لأن "الواقعية التسجيلية هي محاولة احتذاء نسق العالم على منواله، وبالتالي إهدار حركيته التي تتولد عن صراع الأضداد والمتناقضات، ومن ثم فإنّ الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع حيث إن الواقع هو ذلك الحيّز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن، ولا تتحدد قسمات الواقع إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكّل في مجموعها بنية المجتمع."[1]

ولفك اللغة الشعرية باعتبـــــارها لغة إشارية، لا بد من ربطها بتجربتها التي فجّرتها "فكل قراءة بعيدة عن تجربة الشاعر تظل بعيدة عن بعدها الرؤياوي"[2].

ويرى أحمد الطريسي أنّ هذه الأبعاد الرؤياوية تبني حضارة الإنسان على الأرض وتنعكس في ثلاثة محاور أساسية:

1 - المحور الأول: يتعلق بتعميق الإدراك الإنساني نحو الأشياء في الكون.

2 - المحور الثاني: يرتبط بمراعاة الإنسان باعتباره واقعا وحلما في آن واحد.

3 - المحور الثالث: إعادة خلق الروابط بين الإنسان وأخيه في ظل قيم المحبّة والعدالة والحرية والسلام." [3] وعدّ هذا المحور الأخير العصب الأساس في هذه المعرفة الرؤياوية، ومن ثمة وجب النظر إلى النص الشعري في عملية القراءة والمقاربة على أنّه :

- لغة وإيقاع.
- صورة ورؤيا يتجدد معناها عبر القراءات المختلفة.

---

[1] - حسين خمري، فضاء المتخيل، ص49- 50.

[2] - أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية ـ دراسة نظرية وتطبيقية ـ دار عالم الكتب، الرياض، ص93.

[3] - نفسه، ص133.

معرفة تسهم في بناء حضارة الإنسان.

ويرتكز صلاح فضل على الشعرية اللسانية- بامتداداتها الأسلوبية- ليضفي على مصطلح "الرؤيا"- الذي يتوحد فيه عمل الباصرة في الصورة الحسية المتشكلة لغويا، مع فعل المخيّلة الحلمي- دلالة تعبيرية خاصة فيجعله "تظافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، لتكوين منظور متماسك في النص، على أن تكون الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية، والموجه لإستراتيجيتها الدلالية."[1]

وبهذا صارت الرؤيا أداة نقدية تتلخص غاية كل قراءة شعرية في الوصول إليها، وكل قراءة لا تطالها تعدّ قراءة ناقصة.

ومنبع الرؤيا إنّما يتأتى من احترافية الشاعر في قراءة كتاب الكون الكبير، فهو كما يراه البياتي: "مثقف عصره هذا أوّلا، وهو يطّلع ويتعرف إلى الحياة، ليس من خلال الكتب فحسب، وإنّما بواسطة قواه المادية والروحية ثانيا، يستشف الشاعر الملامح الموضوعية لقوانين الكون الكبرى. فهو متسكع وجوّاب آفاق لا يقرّ له قرار، فإن توقف قليلا فلكي يلتقط أنفاسه ولكي يعيد تنظيم قلقه واستبصاره وتشوقه للمستقبل."[2] فالشعر العظيم هو خلاصة تجربة حياتية، هو نتاج ثقافة وموهبة وقراءة متنوعة، وبنية ذهنية متميزة، هذا الكل الخبري يفرز كلا شعريا . فمعارف الشاعر وخبراته تتحوّل إلى نسق فكري، تجعله يحدد مواقعه من العالم واللغة الموروثة والكلمة والشعر "وعلى هذا الصعيد يمكن أن نميّز في الفن عامة بين موقفين: موقف المصالحة والقبول أو ما يسميه هربرت ماركوزه (التلاؤم) وهو البعد الواحد، وموقف الرفض والهجس بالتغيير وه و ما يسميه ماركوزه (بعد الممكن). والموقف الأول لا يجسد فجوة في تصور الإنسان للعالم أو سعيا إلى خلق صورة جديدة له، أما الموقف الثاني فإنه ينبجس من حس بوجود فجوة بين عالمين:

---

[1] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء القاهرة، 1998، ص160.

[2] - عبد الوهاب البياتي، الوطن العربي، ع 387 يوليو 1984، ص 55، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص140.

العالم القائم (باعتباره استمرارا للماض ي المدرك المتكوّن المقبول) والعالم الخفي (باعتباره ممكنا لمستقبل مغاير) ومن نزوع حاد إلى تغيير العالم لا إلى فهمه فقط."[1]

ونقف على تجليات أعمدة الرؤيا انطلاقا من القصيدة، حين تستحيل إلى تجربة كونية وقراءة عمودية لحيثيات هذا الوجود بوصفها طقسا ينفلت من أي زمن معلوم، وم ن أي مكان موصوف، باعتبارها خلاصة لكل الأزمنة وجماعا لكل الأمكنة، انطلاقا من البعد الاجتماعي حين يصير بعدا ميتافيزيقي ا صوفيا، وانطلاقا من تحقق المناورة في لعبة الإبداع باللغة وفي اللغة، ومن خلال استحضار المغاير، المنفتح النبوئي، التوتر الأبدي، الاستشراف الواعد بمغامرة الإشراق، ومن استحالة الثورة إلى قيمة تعبيرية لها صلة بالواقع وبالتراث وبكل أشكال التعبير ولغته مما يفضي إلى تجاوز الواقع في واقعيته - بتجاوز النقاط المعتمة في سجل التاريخ من دون التملص منه، وتغيير الحياة بتدمير القيم البالية وإحراقها- وتجاوز المعجم في أبجديته ـ بنسف لغته المستحاثة القابعة في قمقمه، وتحويلها إلى طقس حيوي منساب شفاف- فيصير الشعر ـ بذلك ـ استكشافا لإيقاع الحياة، قصيدة لم تكتب بعد...

من هذه الشرفة التي تطلّ منها الرؤيا باعتبارها أسا من أسس تحول البنية الفكرية والحضارية يُتصور ما بين الشاعر والعالم، ما بين الشاعر واللغة الموروثة، مابين الشاعر والكلمة، م ا بين الشاعر والشعر من علاقة قائمة أساسا على الانشراخ، هذا الانشراخ الذي عدّ أسّ الشعرية ومن دونه ليس ثمة من شعرية، يقول كمال أبوديب: "جوهر الانشراخ بين الشعري واللاشعري، بين الشاعر والشعر، الشعر بما هو وجود تاريخي متراص، والشعر بما هو هاجس إلى عالم لم يتكون بعد إلى اللامتشكل (..) في هذه المحاولة لقول مالا يقال (لا ما لا يفهم وحسب) جوهر الشعرية."[2]

لقد آمن أبو ديب بأن الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة

---

[1] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، ص69-70

[2] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص70.

في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه والتي تمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت، فالشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، الطبيعة وآلتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها (..) الإنسان في وقفته ضد الاضطهاد الديني وسلطة المرجع الأعلى إلها أو صنما، وإماما أو قسيس ا (..) الشعرية هي نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم الأسمى في عالمه وفي ذاته.[1]

فشعرية القصيدة ـ إذن- لا تتأتى إلا في خضم حضور الرؤيا "فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم." [2] لأنها الضامنة لعنصر الديمومة للقصيدة في تاريخ الأدب بجعلها مضيئة عبر الأزمنة، حاضرة من جيل إلى جيل من خلال ربطها بالفضاء الكوني الذي يتعلق في كل الأشياء وربطها بالثابت الذي يتأبى على سلطة التاريخ، فهي المعبرة عن الجوهري وعن الإنساني وعن صميم الحياة، النابذة للمناسبة في القول والواحدية في الأشياء.

إذن فالرؤيا هي العاصمة للقصيدة من التشتت والتشظي والتحوّل إلى مجرّد قصاصات تعبيرية عن حاجات فردية، عابرة وضيّقة. إنها فلسفة للشاعر، يرى العالم من خلالها عبر وعي شامل بالحركة التاريخية.

ثم لا بد من أن تتسم هذه الرؤيا بالشمولية والكلية، إذ هي التي تمنح الشعر عمقه الفكري وبعده الحضاري، وخاصيته الإنسانية بحيث يتحول الخاص إلى عام والجزئي إلى كلي.

وهكذا يتأنسن الشعر عبرها، ولا تتحقق له هذه الإنسانية إلا بالاندماج والتماهي في ما هو متحوّل، لذلك نجد أدونيس يتخذ من بؤرة التحوّل مقياسا يقيس به حاضر القيمة الشعرية، وهذا ما عناه بقوله:" القيمة الحاضرة للشعر العربي

---

[1] - نفسه، ص143.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، 2006، ص11.

كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحوّل في المجتمع العربي واحتضانه للقيم والآفاق التي تختزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها."[1]

وهكذا اتخذت الرؤيا مقياسا نقديا يحكم بموجبها على الخصوصية الفنية للنص.

5- الإنسانية:

سعى الشعر الحديث متوشحا بمفهوم الحداثة إلى الكشف عن عذابات الإنسان المعاصر، الذي أرهقته مهزلة الحياة بعد الانزياحات القيمية التي حدثت، لذلك عدّ الحضور الإنساني عنصرا بؤريا ركزت الشعرية على حضوره في النص الذي ينشد العظمة والخلود ويتقي الهيكلية المفرغة من الروح، يقول أحمد الطريسي "وراء كل شعر عظيم ألم عظيم."[2]

ويرى بعض النقاد أنّ "مستقبل الشعر (..) رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على أسس عدّة لعل أهمها اتخاذ الإنسان كموضوع جوهري في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته – هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم ."[3]

وقد ألحت الشعرية على النزعة الإنسانية جاعلة إياها مقياسا جماليا، فالقيمة الإنسانية قيمة جمالية، والقيمة الجمالية لا تكتمل إلا حين تكون إنسانية، فالبعد الإنساني في شتى تجلياته يشكّل حيوية الشعر واكتنازه، حين ينفذ إليه من زاوية الواقع وما فوق الواقع عاكسا نبضه في صراع دائب وحركة مستمرة، رافضا لما هو كائن، مستشرفا لما ينبغي أن يكون، فالشعر" انبعاث متجدد وخلق مغاير وارتقاء إلى عالم الحلم والنبوة والكشف والرؤيا."[4]

ولما كان الشعر مسؤولية واحترافا، فإننا نجد صلاح عبد الصبور يساوي بين

---

[1] - أدونيس، الثابت والمتحول – صدمة الحداثة- دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص252.
[2] - أحمد الطريسي، النص الشعري، ص180.
[3] - محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص63.
[4] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، - دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم - مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2006، ص151.

الفيلسوف والنبي والشاعر في سعي كل منهم إلى إصلاح العالم، إذ بعد أن يستعير من شيللي عبارة "شهوة إصلاح العالم" يقول: "إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد ليرى وسيلة لإصلاحه ويجعل دأبه أن يبشّر بها".[1]

هذا السعي الحثيث للانتصار لما هو إنساني قيمي، جعل الشعرية في بعض جوانبها تتحدد بامتلاء النص الشعري بالحضور الإنساني.

ويحاول طه وادي الإمساك بالشعرية في تركيزها على هذا الحضور الإنساني في النص، من خلال مهارة الأديب في استشفاف ما تفصح عنه خصوصية اللحظة في خضم واقع معقد نازف يوقّع فرادة في درجة الوعي بهذا الواقع، وفرادة في تقصي خصوصية المنجز جماليا، يقول: ".. فكل تجربة أدبية تقدّم رؤية إنسانية بينما الواقع الذي تعكس نبضه في صراع دائب وحركة مستمرة، وهنا تكون مهارة الأديب في استشفاف ما تفصح عنه خصوصية اللحظة من بين ما ينوء به الواقع المعقد المركب بكل ما يحدّ من حرية الإنسان، (..) والأدب لا يمكن أن يعزب عنه نفي واحدة من صور البؤس الإنساني المتعددة، ولا يمكن إلا أن يكون ملتزما بشجب صورة من صور الشقاء، أو تمجيد موقف من مواقف الانتصار عليه. والأدب على اختلاف عصوره وتنوّع أشكاله يمارس هذا الالتزام، ومع تنوّع درجات الوعي بالواقع تتفاوت التجارب الأدبية المعبرة عنه."[2]

6- الغموض:

عدّ الغموض ركيزة من ركائز الشعر الحداثي، الذي يسعى إلى الاختلاف والتمايز مركزا على التغريب والانحراف، وتتعلق هذه الخصيصة بجانب التوصيل وإبلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية، وتحقيق القيم الفنية، مما يجعلها في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقي. وتسهم هذه الظاهرة في إحداث هوة بين النص والقارئ الذي يُدعى ليتموضع في وضعية إبداع، حين يستحضر لحظة الخلق والإبداع

[1] - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مكتبة الأسرة، دط، 1995، ص 103.
[2] - طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989، ص34.

ليعايش حرارة البحث والكشف التي عايشها الشاعر (المبدع) لحظة التوهّج الأولى، لذلك عدّه أدونيس سحرا وخصوبة وثراء للفن "في الغموض يتجلى سحر الفن وإغراؤه، وخصوبة الفن وثراؤه الذي يحفّز القرائح ويؤججها للإبداع أو التذوّق أو النقد والتقويم"[1].

واعتبر الجاحظ قديما أن الكلام الغامض له فضائل إذ " كلما كان أبعد في الوهم، كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع." [2] وقد أشار الشكلاني شكلوفسكي) في دراسته "الفن تقنية" (1917) إلى أن "غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها."[3]

ولا بد هنا أن نميّز بين الغموض كإفراز طبيعي لهذه الرؤيا الحداثية، الممتلئة بكل ما هو مغاير له سمة الخلق، حين يدعو إلى التأمّل فيستثير خيال القارئ ليمضي في إثر كلّ ومضة تلوح، وبين الإبهام الذي يحمل سمة التعمية والإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه، وإلغاء مسافات التفاعل بين النص والواقع، بين الشاعر والمتلقي، فمردّ هذا الأخير وسببه الأوّل اضطراب في الفكرة وتشويش في الرؤيا ليس إلا.

ويعمد خالد الغريبي إلى مصطلح منزاح عن الغموض لينعته "بالإغماض" في معرض حديثه عن محاور أشكال التلقي الشعري والإبداع، من خلال المدونة النقدية العربية قديمها وحديثها، وراهن الشعرية العربية الحديثة على وجه الخصوص في مدار جدل الإبانة والإغماض، إذ يجعله متصلا بنية الشاعر"في إتيان الغامض من الكلام واختيار منظومة من الدوال العصية على الفهم إيغالا في الاستعارة ورغبة

---

[1] - أدونيس، زمن الشعر، ص125.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985، ص50.

[3] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998، ص 28.

في تشكيل لغوي معتّم للمعاني باسم الإعجاز قديما أو الحداثة وما بعدها لاحقا." [1] وإن عدّ ظاهرة الإغماض سمة شعرية إلاّ أنّه جعلها "تمثل في وجه من وجوهها عطالة الشعر من جهة تلقيه، ولعلّ هذا ما أدى إلى تأخّر فعالية الشعر حديثا أمام أنماط السردية، وما دليل ذلك إلاّ اتساع الهوة بين التلقي والإبداع".[2]

هذا الرأي ـ الذي يلتقي في بعض جوانبه مع آراء دعاة الوضوح الذين ناهضوا الغموض ونعتوا شعراءه بشعراء الأحاجي والألغاز- يردّه أدونيس حين يقرّ بأن "تهمة الغموض دعوى باطلة، قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها، غالبا، ويخفي إصراره على أن يفهم ما تغيّر بذهنية لم تتغير." [3] فالشعر عنده هو "انخراط في الغامض المرعب الذي يفلت من قبضة العلم وعقلانيته، حيث الإبداع العظيم يُؤسس فوق الهاوية، هاوية اللامحدود وغير المحدد." [4] ويتشكل الغموض عنده من نسيج المكونات الشعرية، باعتباره مقوما من مقومات الرمز والإيحاء والصورة واللغة والمعرفة. ويرى ـ في هذا الصدد ـ أنه ليس من الضروري، لكي نستمتع بالشعر، أن ندرك معناه إدراكا شاملا. بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة. ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ـ ولذلك هو قوام الشعر.[5]

لذلك لا يمكن أن تكون ظاهرة الغموض في الشعر مجرد رغبة من الشعراء في محاولة جعل القارئ يدور في حلقة مفرغة، محاولا فك الرموز والألغاز. بل هو سمة شعرية، استدعتها الحداثة كمنهج معتمد تمثل حالة الوسطية بين الوضوح الذي يُعرّي القصيدة فيجعلها سطحا لا عمقا، والإبهام الذي يحجبها فيجعلها كهفا مغلقا.

وقد أوكلت نازك الملائكة هذه الظاهرة إلى طبيعة النفس البشرية التي تستدعي مثل هذا الغموض حين قالت: "إن النفس البشرية، عموما ليست واضحة وإنما مغلفة بألف ستر. وقد يحدث كثيرا أن تعبّر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن... حتى إذا آنس غفلة من العقل

---

[1] ـ خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص65.
[2] ـ نفسه.
[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص16.
[4] ـ نفسه.
[5] ـ نفسه، ص 160.

الواعي أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولا شكل."[1]

والغموض سمة للشعر الممتلئ بالمعارف والعمق والخيال، فهو بهذا الحدّ، الفاصل بين القصيدة السطحية والقصيدة العميقة، لأنّه أشدّ ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي انبثق منها. فالغموض في الشعر هو خاصية جوهرية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري، لأجل هذا ألحّ مالارميه على النداء بشعرية الابتكار والإيحاء والغموض حين قال "ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة. وأوغل في هذا السياق إلى حدّ أنه لام الشعراء الذين (ينهلون من محبرة لا يختفي فيها الظلام)، وقد بلغ به الجنوح إلى القول بأن أسمى أنواع الشعر هو ما لم يعبّر عنه وأن القصيدة تكون مفهومة بقدر ما لا تعبّر عنه".[2]

إنّ النص الحداثي ـ بهذا ـ نص غامض، لأنّه مثقل معرفيا، مختلف ومتمايز ومدهش يفاجئ القارئ ويدعوه إلى أن يرتقي إلى مستوى مبدعه. فالصعوبة ليست متولدة في النص ذاته وليست كامنة فيه، وإنّما هي متولدة من أمرين كما يقول أدونيس: "الأوّل مستوى الثقافة ونوعيتها، والثاني مرتبط بمدى وعي القارئ لمعنى الشعر وعمليته الإبداعية وكيفية قراءته." [3] لذلك نجده يلحّ على التجربة والثقافة والرؤية الفنية التي تغدو كلّها في نهاية المطاف شروطا أساسية للقارئ الخلاق الذي لا يمكنه أن يكون كذلك إلا إذا كان بالدرجة الأولى شاعرا خلاقا يمارس طقوس الخلق في القصيدة "إذ ليس لمن لا يتقن الشيء أن يحكم له أو عليه" [4]. لهذا بطلت دعاوى محاربة الغموض، لأنها دعاوى تحارب الجوهر لأجل السطح، يقول أدونيس: "إنّ من يحارب هذا الشعر باسم الغموض يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح، ويحارب البحر من أجل أن يبقى في الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر، من أجل أن يبقى في الصحراء."[5]

---

[1] ـ نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار المعارف بغداد، ط1، 1949، ص14.
[2] ـ خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص168.
[3] ـ أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص72.
[4] ـ نفسه، ص 174.
[5] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 19.

7- انفتاح النص وتعدد المعنى:

اتكأت الشعرية في مقولتها بانفتاح النص وتناسل المعنى ، على نظريات القراءة وجماليات التلقي ، التي خطت خطوات شديدة الإيغال في تشييد جمالية من نوع خاص ، استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرا للفهم، "فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي."[1]

وتضامنت نظرية التلقي مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ أحادية المعنى، مقوّضة مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلا وحيدا أو وسيطا وحيدا لبناء جمالية النص ومحاورة بنيته، ليدخل فعل القراءة ليس كمجرد وسيلة مادية للاتصال، بل باعتباره آلية "تحدد كيفية هذا التواصل، وتبيّن عندئذ أن المداخل التي كان يقال عنها أنها خارجية، ربما أصبحت هي الوحيدة التي نتمكن عن طريقها من تحديد جمالية النصوص المشتركة في أبنيتها اللغوية، بين المستويات الأدبية وغير الأدبية. وأصبحت الشعرية مضطرة إلى الاعتداد بالتأويل وجماليات التلقي وتحليل النصوص عند إنتاجها وقراءتها معا."[2]

وقد صار الفهم في مفهوم جمالية التلقي ، هو عملية بناء المعنى وإنتاجه ، وليس الكشف عنه والانتهاء إليه، أي أنّه عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى و بذلك "يعدّ المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي."[3]

ولما كان فعل القراءة فعلا لا ينضب فقد أدرج ضمن الإنتاج الثاني للنص ،

---

[1] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ـ أصول وتطبيقات ـ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 52.

[2] - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 89.

[3] - بشرى مو سى صالح، نظرية التلقي، ص 43.

باعتباره محاولة إعادة تشكيل معناه المرجأ إلى ما لا نهاية له . ينفذ صلاح فضل إلى صميم هذه العملية فيقول:" يتطلب أيّ نص فهما منبثقا، ومنطقة الانبثاق هذه تشكّل جزءا من الخطاب النقدي، فالنقد استعارة لفعل القراءة، هذا الفعل الذي لا ينضب.. وإذا كانت دلالة التأويل لا تتضمن قواما معرفيا فـإن ما يقوله الناقد يضاف إلى العمل أو يستخرج بتعسف منه، أي أن الفراغ الذي يقع بين ما يؤكده ودلالته يمكن أن يوصف بأنه خطأ. ويمكن لنا أن نستخدم العمل الأدبي عدّة مرات لكي نبرهن على المدى والكيفية التي انحرف بها الناقد عنه. لكن خلال هذه البرهنة ذاتها فإن فهمنا للعمل يتبدل ويتعدّل، بحيث تصبح الرؤية المعيبة منتجة. من هنا فـإنّ أعظم لحظات عمى النقاد، فيما يتصل بأنواع حدسهم النقدي، لهي أيضا تلك اللحظات التي يبلغون فيها ذروة بصيرتهم."[1]

وإن كانت نظرية التلقي قد اهتمت بمركزية القراءة وسلطة القارئ، مما أفضى إلى القول بتعدد القراءة وانفتاحها وقابليتها للتأويل حسب قاعدة أكدها يوس بقوله:"إنّ كل نص أدبي يجب أن يقرأ، لا بوصفه نتاج شخصية عبقرية، وإنّما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الذي هو من صميم بعثه."[2]

فإنّ الشعرية دعمت هذا الرأي رافضة لكل قراءة أحادية تدّعي امتلاك الحقيقة والمعنى. فالنص المكتنز بالغ التركيز والشعرية يتناسل المعنى فيه ويتكاثر ويتمنّع ، وأي محاولة لتسييجه هي محاولة باطلة، لذلك أكدت الشعرية على أن قوام النص الشعري ليس فيما يقوله بذاته، وإنما هو في نظام وكيفية وآلية قوله . وترى ـ أيضا ـ بأنّ النقد الذي يحاول تسييج النص الشعري العصيّ المتمنّع بالقواعد والمقاييس هو نقد أخرق لأنّه يصادر جوهر النص، روحه الذي يبقيه حيّا نابضا عبر الأزمان. يركز أدونيس على هذا فيقول:" القضية الحقيقية في الشعر ليست ما تقوله النظرية بل هي ما تقوله القصيدة، إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة، لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما، وفي هذا سرّ

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 307.

[2]- خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث ص 67.

الشعر."[1] فالشعر عنده هو خرق للقواعد والمقاييس[2].

وتنظر الشعرية إلى البنية الشكلية للنص على أنّها لا أشدّ من اقتصادها واقتضابها، لكن بنية المدلول بنى مراوغة بكل ما تقتضيه من حضور وغياب في الآن ذاته، إنّها تتسرب، تنفتح، تتناسل مما يولّد الغموض والضبابية في الإرسال الشعري. لذلك تلحّ على نبذ النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى، وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص بل تدعو إلى القراءة المتنوعة والمتعددة والمتباينة.

فالنص الحديث نص يقاوم في أنساقه اختزان معنى ما سطحي أو عميق بل هو "نص حواري قائم على التعددية في المعنى تشكيلا وتلقيا، لذلك حاول النقد الجديد أن يتناوله بآليات جديدة تحوّله إلى أفق من التحوّلات السابحة في معاني لا نهائية هي في الواقع مجموعة من الاحتمالات النقدية ترفض وجود المعنى الكامن في النص، وتنظر إليه كأفق من الأنظمة والعلاقات الجديدة لا كأفق من التعبير ، وفي هذا السياق يبطل الشعر من أن يرتبط بحادثة أو مناسبة، لأنّه ضد الحادثة التي تعمل على تثبيت أحادية المعنى لا تعدده أو انفتاحه." [3] فالشعرية تنفي شعر الاصطخاب المناسباتي ، لأن الكتابة أمر يرتبط بالمطلق، ويحلّق بالرؤوس وبالكلمات فوق حدود اللحظة الراهنة.

شعرية الأبنية النصية

إن السعي للوقوف على معالم الشعرية في الخطاب الشعري، يعتمد على اعتبار النص/ القصيدة وحدة تحليل متسقة، يمكن الوقوف عندها لفحص بنيتها التشكيلية الخاضعة لهندسة لغوية وكتابية وترميزية غاية في الدقة والإتقان والحساسية. فالخطاب الشعري يتمتّع بكيان خلاق وثريّ، يؤثثه الفضاء التشكيلي بطاقة فنية عالية؛ يتحاور فيها اللغوي بمستوياته الصوتية والإيقاعية والصرفية والتشكيلية من ناحية، والبنائي بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى.

---

[1] - أدونيس، زمن الشعر، ص 317.

[2] - نفسه، ص 312.

[3] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 26.

على أن الشكلي لا ينفصل أبدا عما هو دلالي "فكل بنية تحمل في ذاتها عناصرها الدالة"[1]، فالخطاب الشعري خطاب مزدوج ينهض في أدائه على مستويين: تعبيري (تشكيلي) ومضموني (دلالي).

وتحضر البنية الإفراديّة على محور الاختيار (المحور التراصفي) بطاقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية، لتتضام على محور التأليف (المحور التنسيقي) في بنية تركيبية، مشكّلة ما يسمى بالجملة الشعرية، التي يعتمد وجودها على تلك العلاقات الاستثنائية القائمة على الانتهاك الشعري للمألوف اللغوي في طبيعته التعبيرية السائدة. وإن كانت البنية الإفرادية هي اللبنة الأساس في هذا البناء الشاعري، إلا أن هذا الأخير ليس حصيلة لها في صورتها الإفرادية، بل هو حصيلة هذه السياقات والتعالقات التي دخلت فيها والتي استدعت بعضا منها دون الآخر- إيمانا بقدرته على توقيع الدلالي والشعري في آن - لأنّ عملية تفكيكها إلى وحدات دنيا، والبحث في تبادلاتها وأعدادها وحقولها بعيدا عن صيغها وتراكيبها يلفيها قد فقدت أدوارها داخل الحالة الشعرية المطروحة. فالشرط الجمالي الذي تكتسبه المفردة إنما يتأتى من ابتكار سياق شاعري لها، به تتشكّل الجملة الشعرية التي تتشابك بها سائر عناصر النص في علاقات هرمية لتكوّن دلالاته الكلّية.

ويلتفت ش. بودلير (CH. Baudelaire) إلى أهمية كل بنية ضمن هذه العلاقات الهرمية المكوّنة للدلالة الكلّية يقول: "إن في الكلمة وفي الفعل شيئا مقدسا يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصدفة. إن الاستخدام المتقن للغة ما يعني ممارسة نوع من السحر الإيحائي."[2] يعلق رومان جاكوبسون على هذا فيقول: "وهو برفضه المتعمّد لكل لعبة صدفة، يضع حدا للتخمينات السخيفة لهؤلاء النقاد الذين يزعمون أنّ القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا

[1] - محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص 10.

[2] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 81.

في تأثيرها باعتبارها أثرا أدبيا."[1]

ولعلّ ما يميّز النص الشعري ارتباطه بعوامل أساسية، تضفي عليه قيمة اتصالية، وهذه العوامل هي التي تشكّل بعضا من مقوماته الفنية، ومقومات النص الاتصالية منها النحوية التي يتكوّن نسيج النص في ضوء معاييرها القواعدية، ومنها الفكرية التي يتناسق في ضوء منها عالم أفكار النص ورؤاه، ومنها النفسية، والتعليمية والتاريخية، والاجتماعية، والدينية .. كلٌ يتواشج ليشعرن لمقصدية الدلالة والرؤى.

والشعر ـ فضلا عما سبق ـ هو في أصله قائم على التصوير، فهو في شطر كبير منه تخييل، والتخييل في حدّ ذاته خصيصة جوهرية في الأشياء؛ في الشعر خصوصا وفي الفكرعموما، فهو الضامن للشعر عنصر الإمتاع الجمالي، وللفكر عنصر التحضّر والابتكار.

وهو بوصفه باعث الشعرية في النص متصل بذات المتلقي إذ يخلّف له نوعا من الأريحية. كما يسهم كل تعبير بالصورة في "فتح أفق الحساسية والتأمل، بحيث لا يعود المعنى شيئا محددا منتهيا، وإنما يصبح شيئا يتفتح ويتسع."[2] فالتصوير يسهم في تجديد وابتكار تمثّل المعاني حين يحيلها صورا مرئية معبّرة، على حدّ قول عبد الله إبراهيم الذي يبيّن فيه ماهيتها وآليات اشتغالها، فهي عنده "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني، تمثّلا جديدا مبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصورة في حقل الأدب، يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير "الاختلاف" ويستدعي "التأويل"، بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرداته المخصوصة

---

[1] ـ نفسه، ص 81.

[2] ـ رحمن غركان، مقومات عمود الشعر ـ الأسلوبية في النظرية والتطبيق ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 279.

لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد، دائما، مع كل قراءة."[1] نستخلص من هذا القول الآليات التي يشتغل عليها وبها التصوير الشاعري وهي:

-العدول عن الصيغ الإحالية إلى الصيغ الإيحائية.

-اتصال أثر التصوير بكيفيات التعبير لا بماهياته.

-إثارة الاختلاف واستدعاء التأويل.

-تغذية المعنى الأدبي لدى المتلقي.

-انحراف الألفاظ عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية جديدة.

إن هذا الانحراف أو ما اصطلح عليه من مسميات من قبيل الانزياح (L'ecart)أو الانتهاك (Le Viol) عند (كوين Cohen)، الشناعة (le scandale) عند (بارت Barthes)، أو خرق السنن المألوفة (la violation des normes) عند (تودوروف Todorov)، أو الاختلال (La distorsion) عند (والاك وفاران Wellek et Warren)[2] يصطلح عليه كمال أبوديب (الفجوة أو مسافة التوتر)، ويرى بأنّها الأساس لتوقيع الشعرية في أي نص يقول:"إنّ نمط الانحراف الذي يمكن تقبّله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا، دلاليا أو تصوريا أو فكريا أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميّزه ريفاتير من لانحوية في النص" [3]، والفجوة هي "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسون (نظام الترميز) (codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات." [4] فنظرية الفجوة هي الانزياح على جميع الأصعدة؛ على الصعيد الإيقاعي كما على صعيد المعجم الشعري كما على صعيد الموقف الفكري، وتسهم في إحداث ما يسميه

---

[1] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، تقديم عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، 1994، ص 3.

[2] - المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 100 – 101.

[3] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 141.

[4] - نفسه، ص 21.

بخلخلة بنية التوقعات، وهو ما يقابله عند جاكوبسون (التوقّع الخائب أو الانتظار المحبط) أو ما يدعوه هانز روبير يوس (تحطيم أفق الانتظار) وهو ما يوقّع الشعرية.

وقد ركّز العديد من النقاد على اعتبار التعبير الشعري انزياحا، فمايكل ريفاتير يذهب إلى أن الانزياح الذي يحدّد به الأسلوب عدولا عن النمط نوعان: "خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة." [1]

وعلى هذا يغدو الخطاب الشعري "خطابا غنيا بالجماليات الجديدة، وتغدو أية محاولة لتعريفه مرتبطة بفكرة خرقه (الدائم لقواعد النظام المعياري)." [2] وقد التفت هارولد بلوم إلى الانحراف من خلال ظاهرة التناص بين النصوص القديمة والحديثة ومستويات الانحراف التي توقّع شعرية النصوص الحديثة يقول: "لا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هي تتخلّق دائما في علاقة بغيرها. ولذا، كان الشاعر المتأخر في الزمن لا بد له من الدخول في معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة. وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا "التواطؤ الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التي يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدواني لمعاني أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع."[3]

ثم إن محاولة استقصاء الكثافة الشعرية، لا يجب أن تتوقف عند حدود كون النص استعمالا نوعيا خاصا للغة تعمل الظواهر المتشكلة في خلال هذا الاستعمال النوعي على التأثير في المتلقي جماليا، بل لا بد من الالتفات إلى عناصر أخرى تسهم في إحداث هذه الكثافة لكن لا تنتسب إلى مجال اللغة من ذلك مثلا التركيب

---

[1] - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 100 -101.

[2] - فتيحة كحلوش، بلاغة المكان - قراءة في مكانية النص الشعري - ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 61-62.

[3] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 146.

الخطي "فبعض الشعراء .. المعاصرين جعلوا من التركيب الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر، بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا." [1] إنها نوع من البلاغة الأخرى المغايرة لبلاغة اللغة المعروفة تستحدث قوانين أخرى تفاجئ بها عين المتلقي. ويشكّل البياض أحد أوجه هذا التركيب، فتصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم.[2]

ويعدّه رامبو (Rimbaud) صانع شعرية القصيدة يقول:"يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق."[3] إنها محاولة لمفاجأة عين المتلقي بالخروج عن النمطية، لذلك غدا مسعى يلحّ عليه الشعراء المعاصرون يقول محمد بنيس: "الشعراء العرب القدامى ملأوا بياض الصفحات، بينما يبذل الشعراء المعاصرون مجهوداتهم كي يفرغوها." [4] فالتعبيرات اللغوية الحديثة لم تعد تقتصر على اللغة المكتوبة، وإنّما تجاوزت ذلك إلى هيئة بصرية وسمعية، حيث يلعب التشكيل البصري للغة الشعرية وظيفة من وظائف الخطاب الشعري الأساسية.[5] ولأجل ذلك يقول امبرطو ايكو: "فالواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلّها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة، بهذا الشكل يكون الأثر مفتوحا بدون قصد على التفاعل الحرّ للقارئ، فالأثر الذي يوحي يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤوّل."[6]

يرى محمد بنيس أن الخط ليس حلية تضاف إلى الكلام، كما أنه ليس قناعا، وإنّما هو نسق مغاير يخترق اللغة، ويعيد تأسيسها. ومن هنا فإن البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام بالخط الذي يملك سرّه الخاص، لقلب المفهوم

---

[1] - محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص88.
[2] - فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ص 85.
[3] - نفسه.
[4] - المرجع السابق، ص87.
[5] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص20-21.
[6] - امبرطو ايكو، الأثر المفتوح، ت عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط2، 2001، ص22.

السائد للشعر. وهو فعل يجدّر مادية الكتابة وجدليتها، ذلك أن من ينكر على الكتابة إعادة بنينة المكان، يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط التي تمنح النص سلالم من الأنغام والألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلتصق به القصيدة البصرية يتخفى وراء الظاهر، مادامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات.[1]

ويلتفت صلاح فضل في "أساليب الشعرية المعاصرة" إلى الدور الذي يلعبه البياض في تشعير اللغة يقول: "فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزّع على النص يدلنا على أنّه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة؛ إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها."[2]

ويحضر الإيقاع ضمن هذه الفضاءات المتعددة ليوقّع شعريته الخاصة، باعتبار أن المحاكاة بالصوت هي أبرز ما يميّز الشعر، كون الصوت مادة الشعر الأولى. فهو لازم في الشعر لإظهار تركيبه الزمني "أي الامتداد المنسّق في الزمان لبنية الخطاب اللغوية، وتركيبه المكاني أي التناسب الجمالي لبنية الخطاب الدلالية. لذلك كانت أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية" [3]. وقد جعله لورد سورث ثلاثي الأثر يقول"الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي، عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، وأما جماليا فإنّه يخلق جوا من حالة التأمّل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه، وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية." [4] وقد أوضح بعض النقاد أن الأبيات التي تحفل بالمعنى

---

[1] - محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 89.
[2] - صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص 322.
[3] - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر ، ص 164.
[4] - نفسه، ص 165.

وتتصف بالعمق هي تلك التي يتحقق فيها الإيقاع الفني الموحي، فلا غرابة أن يكون الإيقاع قانون الشعرية الأبرز وما ينبغي أن تتصف به.[1]

وفضلا عن كل هذا، فإن الشعر ليس مجرد شكل محدد باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميّزة التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل، إنّه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي، والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى؛ فالولوج إلى العالم الشعري هو الولوج إلى نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعري ويتأسس فيه مركزا على الكشف عن الكيفية التي يحدث بها هذا العالم حدوثا جماليا في الوعي، وكيف تتكشف أوجهه ومظاهره، فأن "يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أن يمارس نوعا من الكتابة ، وإنما يعني أن يحيل العالم إلى شعر.. فقبل أن نعرف كيف عبّر الشاعر عن العالم ينبغي أن نعرف ـ أولاـ كيف رأى الشاعر هذا العالم." [2] يقول المؤرخ والناقد الفني أرنولد هاوزر في مؤلفه الموسوعي (الفن والمجتمع عبر التاريخ): "إن خبرة الفنان بالعالم، لا تخضع لخطة أو نظام، بل إنه يجمع مادته التجريبية بطريقة عرضية كلّما مرّ به شيء من سمات الحياة ومعطياتها، ويحمل هذه المادة معه، ويدعها تنمو وتنضج حتى يستخلص يوما ما من هذه المواد المختزنة كنوزا لم يحلم بها أحد."[3]

ويمكننا أن نخلص إلى القول أن الإيقاع النابض، واللغة المتوقدة بالفن، والبناء المحكم، والصورة الحية والخيال المحلّق، والبياض المتمم الذي يلتقط حركة الروح، والرؤيا الحافة... إن هذه العناصر جمعاء هي التي تكوّن مدارات الشعرية المتشابكة.

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ نفسه، ص 116-117.

[3] ـ أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج 2، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 329 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 85.

الفصل الأول

الشعرية المصوتة

شعرية الإيقاع
1 - التشكيل الموسيقي
2- الهندسة الموسيقية
- إيقاع التقافي
- التنسيقات الصوتية

شعرية الإيقاع (الظواهر الموسيقية):

يقول نزار قباني: "الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمانيا، إنّه الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانيا ... القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي ... بغمغمة، بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظّم هذا الهذيان، وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات."[1]

للملك فضل الريادة والقيادة، وما دام الإيقاع كذلك فإننا ارتأيت أن تتقدم الشعرية المصوتة بالدراسة على كل الأبنية النصية الأخرى، فـ" القصيدة لا تبدأ باللغة باعتبارها أوعية للأفكار والمعاني، وإنما تبدأ بالإيقاع إن الشاعر يجد نفسه، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس، وهذه الحالة تبدو غامضة لا تبيين إلا بعد أن تشكل في اللغة." [2] يقول ريفردي: "إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها، لكن الرنين هو الذي يسبق الكلمات ويناديها، حيث أن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح، ومهما يكن الشاعر غير بعيد عن روح التغني والموسيقى."[3]

ويؤكد معين بسيسو أن القصيدة تبدأ "كأنغام موسيقية .. تتشابك وتنفصل وتلتحم، ترتفع فيها الأصوات وتنخفض، مثل العمل الأركسترالي، ثم تتم بعد ذلك عملية المونتاج، لوضع التعبير وربط الفواصل التعبيرية بعضها ببعض خلال الرمز والصورة والكلمة حتى تتكامل ويتحقق لها الهارموني."[4]

إنّ هذا الملك الذي يتقدّم ويقود معلناً الفتوحات تُنوّع هذه التصريحات تسميته ونعته؛ فهو الإيقاع وهو الرنين وهو الأجراس والأنغام والموسيقى .. وقديما عدّ وزن وقافية انحصر فيهما تعريف الشعر حينما حكم عليه بأنه كلام موزون مقفى، ما يجعل من هذا العنصر دالا بنائيا مركزياً، الرؤية فيه مركوزة في السمع، والأثر

---

[1] - محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 1978، ص 110، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 29.

[2] - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص30.

[3] - جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر القاهرة، 1970، ص 302 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 31.

[4] - نبيل فرح، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، 164 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 30.

الجمالي الموسيقي هو أهم ما يلفت متلقيه.

فموسيقى الشعر، ليست رهنا على الوزن والقافية الذين قال بهما الدرس النقدي القديم وراهن عليهما عمود الشعر، بل تتجلى في عنصر أشمل ـ لا يقل عنهما أهمية ـ بل ويحتويهما وهو الإيقاع؛ ذاك النظام الداخلي الذي يتبلور في التلوين الصوتي المنبعث من جرس الحروف ورنين الألفاظ وتنسيق التراكيب واعتماد الترددات الصوتية (الناشئة عن التكرار والتوازي والتجنيس والتصريع والتصدير...) والتقابلات المعنوية...

إنه خاصية صميمة توقّع الشعرية المصوتة، التفت إليها جاكوبسون فقال: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه. إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية."[1]

لذلك ركزت "نظرية الأدب" على تعريف الشعر بأنه تنظيم لنسق من أصوات اللغة[2]. وعالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة، فالشعر "لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه."[3]

وقد عمدت النصوص الحداثية إلى نقل الممارسة الشعرية في جانبها الموسيقي "من حتمية الوزن إلى احتمالية الإيقاع"[4]، أي من المنجز القائم المشترك إلى الفردي الذي عبره تتشكّل الذات داخل الخطاب، وترسم مسارها، أي من الانحصار في

---

[1] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 106.

[2] - أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985، ص 205.

[3] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 28.

[4] - صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، د ط، 2012، ص 80.

عمود الشعر القديم المركوز في الوزن والقافية إلى الإيقاع. وهذا لا يعني أنها أبعدت وألغت الوزن والقافية، بل حاولت فقط تقويض هيمنتهما لتجعل الشعر يستمد موسيقاه من هذه العناصر جميعا لكن بنسب دقيقة ومتفاوتة ترسم فرادة العمل ولمسات الذات المشكّلة والمتشكّلة داخل كل خطاب.

مكونات الإيقاع:

إن التشكيل الإيقاعي لا يتحقق بتقنيات العروض (الوزن والقافية) فقط، فهي "لا تمثل إلا محاولة محدودة لتأطير اشتغال الإيقاع في الشعر العربي" [1] في حين أن إمكانيات التشكيل الإيقاعي في الشعر مفتوحة وفسيحة ومتنوعة، تتحكم فيها معايير جمالية تتجدد مع تجدد وارتقاء الذوق من عصر إلى آخر، لذلك أقر النقد بأن "الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن نتركه للعروض" [2] باعتبار أنه هو الدال الأكبر في الخطاب، يوجد فيه وبه، لا قبله ولا بعده، في حين أن العروض نسق سابق على الخطاب تضبطه قواعد ثابتة ومطردة، مثله في ذلك مثل علم النحو والصرف وغيرها (القوالب والأوزان الخارجية الجاهزة)، ومن ثمة فهو قابل للقياس والعدّ بخلاف الإيقاع. لذلك يؤكد بعض النقاد على "سعته ورحابته وعلى كليته وديناميته، وعلى تشكّله النصي الداخلي ورفض تصوره كقوالب وأوزان خارجية جاهزة. فالإيقاع (..) لا يتحقق إلا في النص وبالنص، ولا يشتغل إلا ضمن علاقة تفاعل مع العناصر الأخرى المشكّلة للنص، ويتعدد بتعدد النصوص والذوات المبدعة، وهو غير قابل للإدراك خارج الفضاء النصي ولا يوجد مستقلا خارجه."[3]

وتبحث خالدة سعيد عن وظيفته من خلال ماهيته فتجيب بعد تساؤلها: ما الإيقاع؟ "إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس (...) الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا. وليس عددا من المقاطع (...) وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل

---

[1] - عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003ص47.
[2] - نفسه.
[3] - نفسه، ص 49.

قرارا. (الإيقاع هو) النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما، أو جو ما وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية." [1] ومن خلال تعليقه على قولها يذهب عبد الرحمن تبرماسين إلى أن "النظام والمؤثر هما جوهر الإيقاع لأنهما من شروطه ومكونين له: فالنظام قيمة من قيم الجمال ناشئة عن التتالي والتناوب على مدى زمني معين وهما يسمحان للإيقاع بالجريان وإحداث الحركة على طول المعطى اللغوي. والمؤثر هو الذي يستفز المتلقي ويشعره بالوقع الصوتي في السماع، ويوقع الصورة في البصر.." [2]. ثم يذهب إلى أن النص الشعري (مشبها إياه بالجسد) له قدرة على التحرك وهذه القدرة منشؤها الإيقاع الشعري الذي يقوم بوظيفة ديناميكية تبعث الحياة في النص (النص كجسد)، وتعتمد على عناصر عدّة منها المستوى الصوتي بقسميه الخارجي (الوزن والقافية) والداخلي (التوازنات الصوتية: أصوات اللغة، التجنيس، الترصيع، التكرار، التوازي...)، المدى الصوتي (بما يتضمنه من تدوير ووزن ونظام مقطعي)، النبر، الشكل الطباعي (الصراع بين السواد والبياض)، علامات الترقيم، المكان، السمت الخطي..[3]

ويرى يوري لوتمان (Iouri Lotman) أن الإيقاع يحدث "بالتكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحدّ الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة."[4] ويضيف صاحب كتاب (في شعرية قصيدة النثر) عناصر يراها كانت متجاوزة يقول: ".. هذا إلى جانب اعتبار عناصر أخرى من صميم البنية الإيقاعية لم يكن يعطى لها كبير اعتبار في الحقب السابقة مثل: الإيقاع البصري والكاليغرافي الذي يحققه التوزيع الهندسي لفضاء النص، والإيقاع النفسي والدلالي، وتكرار

---

[1] - خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة بيروت، ط2، 1982، ص 111.

[2] - عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، د ط، 2003، ص 101.

[3] - نفسه، ص 151- 190.

[4] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري – بنية القصيدة – ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة دط، 1995، ص 70-71.

علامات وتيمات معينة، وصيغ تركيبية وتنغيمية معينة... فكثيرا من العناصر الإيقاعية التي كانت تعتبر أحيانا ثانوية أو هامشية في الكتابة الشعرية أصبحت اليوم رئيسية ومهيمنة."[1]

هذا فضلا عما يمكن أن يحققه النبر والوقف والتنغيم عامة من خلال عملية القراءة والإنشاد التي تبدو عملية ضرورية لتجسيد الإيقاع وإظهاره. والإنشاد الذي نقصده هو ما اصطلح عليه جون كوين (كوهن) (J. Cohen) الإنشاد التعبيري La DICTION EXPRESSIF "الذي يموّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة، فتغيرات الصوت تعيّن السرعة والشدة والارتفاع خاصة. إن النغمة أو التنغيم، أي المنحى البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلافات المدلولات. وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات مثلا ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضا."[2]

وهو وإن توزّع بين الترجيعات المنتظمة المشروطة بالتقايس والانتظام التي يحكمها الوزن، وبين وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشكيل وحداته، وبين التراكيب التي يمكنها هي أيضا أن تنشئ في تساوقها تشكلات إيقاعية يردد بعضها صدى أبنية بعضها الآخر، بل وحتى ما يصطلح عليه بإيقاع الكتابة وإيقاع القراءة فإنه ليس لهذه المكونات من حظ في إحداث إيقاع شعري إلا بما يكون لها من صلة بالمعنى. هذا ما يؤكده صاحبي "مقدمة في تحليل الشعر" جون مالينو (Jean Molino) وجوال جاردس تامين (Joelle Gardes-Tamine) من "أن براعة الأصوات في الشعر لا تقاس بانتشار الأصوات المتجانسة فيه وإنما يتمثل الفن في إنشاء أزواج من الكلمات بينها تجانس صوتي يفتح السبيل إلى المعنى"[3]

ويجعل محمد بنيس الإيقاع منسقا للخطاب وبنينة لدلالته .. وهو تنظيم لكل من

---

[1] - عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 50.

[2] - جون كوين (كوهن)، بناء اللغة الشعرية، ت: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1990، ص 90.

[3] - Molino – Tamine, Introduction a l'analyse de la poesie-tl p88 نقلا عن أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 41.

المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب. [1] فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعا مغايرا له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج. قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تتدخل حتما في صوغ هذا الإيقاع. [2] بل إن كثيرا من النقاد النصيين المعاصرين أسندوا للإيقاع وظيفة نصية بنائية ودلالية شاملة تلعب دور التنسيق والتوجيه والتأثير على مختلف العناصر والمكونات النصية الأخرى فتمارس عليها التغيير والتحويل ضمن علاقة جدلية داخلية.[3]

على أن الوعي بأهمية الوظيفة الشعرية له ولكل عنصر من عناصره تختلف من شاعر إلى آخر، ويتفاوت الاهتمام بها من ديوان إلى آخر بل من نص إلى آخر.

ومحصل الأمر نراه فيما يرى أحمد حيزم من أن الإيقاع تكرير منتظم أو يكاد لوحدات لسانية يدركها الذهن ويضبطها القيس، يتنزّل البعض منها في مواضع موسومة يصاحب الوزن جريانها، وهي الوحدات المقيّدة المشروطة، ويتنزل بعضها الآخر في مواضع حرّة، وهي الوحدات الاختيارية. وهي في هذا وذاك، وفي هيئة توزيعها وفي اطرادها وفي نظام تعالقها تفصح عن أسلوب منشئها باعتباره هيئة في استعمال اللغة تناسب رؤية الوجود عنده.[4]

وفيما أوجزه محمد العمري لمكونات المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي الذي رآه ينحصر في ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1 - الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، سواء أكانت منتظمة أم حرّة، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2 - التوازن أو الموازنات ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت "التجنيس" والصوائت "الترصيع" اتصالا وانفصالا.

---

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3 الشعر المعاصر، دار توبقال الدار البيضاء، ط2، 1996، ص 105.

[2] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 28.

[3] - عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 49.

[4] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 43.

3 - الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام اختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف..[1]

الشكل الموسيقي: (مراحل تطوره وأساليب تشعيره)

سعى شعراء الحداثة إلى محاولة إخراج التشكيل الموسيقي للقصيدة، المحنط في صورته التقليدية وطبيعته المتجمدة التقريرية إلى صورة حيّة مثمرة، تعتمد لا على إلغائه وإقصائه من المشهد التشكيلي، ولكن على تغيير نمط الرؤية إليه في اعتباره لا سابقا على النص بل متشكّلا معه، ما نوّع من طرق الاشتغال عليه. فاستحدثت أشكال اعتمدت تنويع البحر وتنويع القوافي في القصيدة الواحدة، وتغيير نظام اعتماد البحور؛ فما صار اعتماد النظام الكلاسيكي هو المظهر الوحيد، بل انفتح هذا المظهر على ما عرف بنظام قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. بل تفنن الشعراء وهم يعتمدون النظام التقليدي القديم على اللعب على الاشتراطات التي وضعت للشاعر، وعلى ما عرف بالزحافات والعلل وعيوب الشعر وسعوا إلى استثمارها في تشعير موسيقى أشعارهم، فنقلت بذلك من حقل الاستهجان إلى حقل الاستحسان.

واستُثمِر ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق الجديدة في كل إبداع له على ركام أنساق سالفة، فليس ثمة من شك في أنه لولا حدوث التغيير بعد اكتمال النسق لسُطّحت النصوص المكرورة على نسق واحد تسطيحا كاملا تفقد معه أية قدرة على المفاجأة والكهربة فضلا عن دلالتها الوجودية .

وَعَى سميح القاسم هذه الحقائق جيّدا، فكانت الخلفية التي اشتغل عليها في تشكيل موسيقى أشعاره. وحتى نستطيع أن نتبين مراحل التشكيل الموسيقى للقصيدة عنده، وما ميّز كل مرحلة، وملامح التحديث التي كان يراهن عليها في كل مرحلة انطلاقا من فهمه الواعي للمنطق الموسيقي المنظّم للشكل التراثي، وحدود السعي

[1] - محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، منشورات دار سال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص3.

للتجديد والتحديث فيه انطلاقا من هذا الفهم، وعلاقة كل هذا بوعي الشاعر الجمالي والاجتماعي والسياسي ورؤيته للوجود والأشياء، لابد من أن نستعرض ـ في عجالة واختصار ـ السياق التاريخي للشعر العربي من حيث الشكل الموسيقي في الوطن العربي عامة وفي فلسطين خاصة لنرى حدود تموقع الشاعر ضمن هذا الكل.

التشكيل الموسيقي بين التقليد والتحديث:

قاد الطبع والذوق الشاعر العربي قديما إلى اعتماد نوع من التشكيل الموسيقي اِستُسيغ فتكرر عبر عصور، تأمله الخليل بن أحمد الفراهيدي وتدارسه وتعمّق في أحواله وقوانينه، فصاغ هذه الأحوال والقوانين والقواعد التي يشتغل عليها فيما اصطلح عليه (علم العروض)، ما يعني أن العروض ليس سابقا للشعر ولا خارجا عنه فما هو بالعلم الذي سبقت قوانينه الفن، وإنما هو ناشئ عنه منبعث منه؛ فالشعر هو الذي أوحى به، والذوق والطبع هما اللذان قنناه، ما يعني أيضا أن غريزة الإيقاع بذائقتها وما قد تستلذه من تنويعات هي التي كانت تملي أشكال الأوزان والقوافي وما يتخللها من تنويعات. فما فرضه النحاة فيما بعد على العروض من قواعد وألزموا بها الشعراء لم تكن إلا قواعد رصدتها ذائقة ذوق في حقبات زمنية معينة، كانت لتنفتح أكثر لولا نظرة النحاة والعروضيين الذين تشددوا في إلزام الشاعر بها إما استعمالا أو تركا، ما جعل الشعرية في وقتها تنحصر في عمود شعر محدد مستنسخ مكرور، وأيّة محاولة للخروج عليه أو التحديث فيه هي ملمح انتفاء للشاعرية. بل حتى ما رصدته الذائقة الأولى من تنويعات تتخلل تفعيلات البحر الواحد تتيح للشاعر فرصة الترويض لما استعصى في الوزن والتي عرفت بالجوازات الشعرية والزحافات والعلل ألفينا العروضيين يعيبون على بعض الشعراء تشغيل هذا المسوّغ؛ فعابوا عليهم تزحيف شعرهم ونعتوه بـ"التخليع"، يقول قدامة بن جعفر وهو يرصد عيوب الشعر من حيث الوزن: "أن من عيوبه التخلع، وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط في تزحيفه." [1] فيصير بذلك الزحاف عيبا ينبو

[1] ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص181.

عنه الشاعر المطبوع. يقول صاحب العمدة: "(والشاعر) المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها، وعللها؛ لنبوِّ ذوقه عن المزاحَف منها والمستكره." [1] فهو"مما يُهجِّنُ الشعر، ويذهب برونقه." [2] ومع هذا جوزوا هذا العيب واشترطوا فيه: "وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط. وكان في بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق ولا إفراط يخرجه عن الوزن." [3] يعلّق محمد فكري الجزار على هذا الاشتراط فيقول: "لقد كان ثمة وعي بفاعلية "الزحاف" في كسر رياضية البناء العروضي، ولذا فقد حوصر بمثل هذه الشروط الصارمة، بل لقد عدّ الإفراط فيه ـ كما يفهم من قدامة ـ خروجا عن الوزن، الوزن بما هو انتظام رياضي سيمتري لوحدات (تفعيلات) متساوية." [4] وانسحبت هذه الشروط الصارمة لتشمل ما نعتوه بالإقواء والإكفاء والسناد والإيطاء والإجازة ...

ثم كان أن تحرر الذوق العربي تدريجيا من هذه الاشتراطات، لتشتغل الشعرية في كل عصر على مقولة تشكيلية إيقاعية خاصة، تتبنى تارة مقولات مدرسة الصنعة اللفظية، وأخرى مقولات المدارس الأدبية العربية المتأثرة بالمذاهب الأدبية الغربية؛ فتشبثت المدرسة الإحيائية من خلال روادها باشتراطات رأتها لازمة في أي تشكيل موسيقي قائمة على تبني عمود الشعر التقليدي. وهادمة لاشتراطاتها تلك بنت المدرسة الرومانسية العربية اشتراطات جديدة توائم منطلقاتها ورؤاها. وهكذا الحال مع ما تلاها من مدارس وتنظيرات سعت بالشعر الحديث - بعد استيعاب رواده لمختلف التيارات الفكرية والفنية وما حف بهم من أوضاع سياسية واجتماعية وتاريخية - إلى تبني أشكال موسيقية جديدة تتناسب ورهانات المرحلة.

ويمكننا تعيين مرحلتين تاريخيتين، شهدتا تغييرا في الرؤية للفن خصوصا وللوجود عموما بفعل ملابسات كل مرحلة. فأما الأولى، فكانت بعد الحرب العالمية

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق "محمد محي الدين عبد الحميد"، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ص 134.

[2] - نفسه، ص 151.

[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181.

[4] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص 16.

الأولى حين أخضع الوطن العربي للانتداب والاحتلال، وما نجم عنهما من مأساوية وسوداوية خاصة بعد فشل الثورات العربية هنا وهناك، ما أسلم مبدعي هذه المرحلة إلى رؤية تشاؤمية غلّفها حزن رومانسي أسلمهم إلى نوع من الهروبية والانكفاء على الذات، مع التركيز على مادة موضوعاتية تحوم حول اللاعدالة والظلم والطبيعة والحب الرومانسي ..في حين خلخلت على المستوى البنائي شكل القصيدة التقليدية وتُجووزت مقومات عمود الشعر العربي القديم بصرامته؛ فتجزأت القصيدة إلى مقطوعات تنوعت قوافيها وأوزانها.. لكن الملاحظ أن محاولات هذه المرحلة ظلت تدور ـ عموما ـ داخل الإطار التقليدي الذي عرفته القصيدة العربية من قبل، وهذا راجع إلى أن تجديد هذه المدرسة (الرومانسية) كان منصبا على التجربة الإنسانية أكثر، مع الحفاظ على الإطار الموسيقي التقليدي.[1]

وأما المرحلة الثانية، فتحدّد بفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بنهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، التي اشتدت فيها أزمة الوطن العربي الخانقة بينه وبين العالم على جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا؛ فعلى الصعيد الأول، فقد افتضحت نوايا الغرب في استنفاذ خيرات الأوطان المحتلة، وزيف رسالته الحضارية وقيمها الإنسانية الداعية إلى المساواة والحرية، ووقوفه دون نشوء كيان وطني بديل يتولى تحضير المنطقة، وبالمقابل إعلانه عن قيام دولة إسرائيل، فضلا عن النكبة التي خلخلت كل المعايير عند العربي (نكبة فلسطين1948، ثم نكبة حزيران 1967) بعد أن كشفت عن ضحالة الأبنية الثقافية والسياسية والعسكرية والاقتصادية في الوطن العربي، وما سبقه من ظهور لحركات التحرر في شمال إفريقيا، وبعض الانقلابات السياسية. وعلى الصعيد الاجتماعي، فقد كان ضغطُ المعيشي اليومي حادا قاسيا مع انتفاء أي حظ لعيش كريم. وأما على الصعيد الفكري، فيرصد محي الدين صبحي بعض مظاهره فيقول:" أفلست حركة العلمنة والتجديد التي كان من أعلامها لطفي السيد وطه حسين (...). وكانت الثورة البلشفية تمدّ أشعتها نحو المشرق العربي وتبدأ سيلا من الكتب حولها. وفي الوقت

[1] - المرجع السابق، ص18.

ذاته بدأ ساطع الحصري ثم قسطنطين زريق الدعوة إلى القومية العربية متخذا منطلقا له العراق ومصر وكانت الكيانات العربية التي أوجدتها معاهدات الحرب العالمية الأولى قد بدأت تظهر إفلاسها السياسي والقومي والاقتصادي، مما جعل الشعور القومي يتوثب إلى قرن الاستقلال بالوحدة... وكان شعر المهجر ـ على فقره في الفكر واللغة وانضباط الخيال ـ ثم مدرسة أبولو وشخصية الشابي (..) ثم علي محمود طه قد أحدثت خدوشا في المجاري العريضة التي حفرها البارودي وشوقي والجواهري وشفيق جبري حين استعاروا أدوات التراث. كما أن نقد العقاد وميخائيل نعيمة شكلا مهمازين قويين ضد التقليدية في الشعر والعاطفية فيه.." [1] ويضيف إحسان عباس تسلل المدارس السريالية والوجودية إلى جانب الماركسية والليبرالية، فضلا عن الداروينية والفرويدية اللتين هزتا صورة الإنسان العربي في تراثه وفي إحساسه الكوني، كل هذا أدى إلى سلسلة من الانفجارات على كل الأصعدة وكان الصعيد الشعري واحدا منها، فقد بدأ الشعر العربي يخوض تجربة هائلة من التغيير على كل مستوياته بدءا بتغيير الرؤيا للواقع والعالم والوجود، وصولا إلى أدواته الفنية من تشكيل لغوي وإيقاعي وصوري. فانبثق تشكيل موسيقي جديد عرف بـ"شعر التفعيلة"، ثم سرعان ما أعقبه نوع آخر عرف بـ"قصيدة النثر" وهكذا...

ولعل الخلفية التي اتكأت عليها جلّ التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي حدثت في الوطن العربي، والتغيرات الفنية التي صاحبتها إنما تعود إلى النكبة التي مست فلسطين خصوصا والوطن العربي عموما. فكان لزاما والتدهور على أشده في فلسطين، والانحطاط قابع يتربص من كل جانب أن يسعى الشعر إلى محاولة التصدي بتركيزه على تيمة الثورة والتحريض على التحرر والخلاص، إلا أن السياسة الصهيونية التي حرصت على عزل الفلسطنيين عن العالم ضاربة حصارا ثقافيا شديد الإحكام الذي تقول فدوى طوقان بشأنه: "لقد كانت الأقليات العربية التي بقيت متجذّرة في أرضها كشجر الزيتون الفلسطيني

[1] ـ محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الجزء الثاني من نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1984، ص 137- 138.

منقطعة انقطاعا تاما عن مواكبة الحركات الأدبية والمعطيات الفكرية في البلاد العربية، فلم تكن المطبوعات العربية على مختلف أنواعها واتجاهاتها لتجد لها منفذا منه إلى أولئك الظامئين المتعطشين إليها" [1] قلنا أسهمت هذه السياسة وهذا الحصار في تأخير تطوّر الشعر الفلسطيني مرحلة كاملة؛ إذ في الوقت الذي شهدت فيه الساحة الأدبية في الوطن العربي حراكا، تمّ من خلاله إقرار الشكل الجديد للشعر العربي، كان الشعر الفلسطيني الذي عاصر النكبة منظوما بطريقة تقليدية تراعي عمود الشعر العربي باشتراطاته المعروفة من اعتماد "وحدة الوزن والقافية غالبا، واستقلال البيت في المعنى دائما والاستطراد في تكوين القصيدة والجمود في بنائها على طريقة واحدة" [2]. وأما شعراؤه فهم الذين تتلمذوا في زمن الانتداب وبدأت بواكير إنتاجهم تظهر في أواخر عهد الانتداب وأوائل عهد الاحتلال. يقول غسان كنفاني: "في تلك المرحلة التي امتدت من ثورة مصر في 1952 إلى 1960 كان الشعر الغالب في الأرض المحتلة هو الشعر الملتزم بالصيغة الكلاسيكية من حيث الشكل.."[3].

هكذا شملت المرحلة الثانية الشعر الفلسطيني الحديث الذي يراعي وحدة التفعيلة ووحدة الموضوع وتنويع القافية... ونجده عند الرواد كمحمود درويش وسميح القاسم *[4] وتوفيق زياد.. وهم يمثلون الجيل الأول من شعراء الحداثة في

---

[1] - فدوى طوقان، ذكريات، مجلة الكرمل، ع 27، ص 57.

[2] - عبد الرحمن الكيالي، الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1975، ص 336.

[3] - غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال من 1948إلى 1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1968، ص73.

[4] *- سميح القاسم شاعر فلسطيني ولد لعائلة درزية في مدينة الزرقاء – الأردن – يوم 11 ماي 1939 وتعلم في مدارس الرامة والناصرة، وعلّم في احدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ليتفرغ لعمله الأدبي.
سجن في أكثر من مرّة، كما وضع رهن الاقامة الجبرية والاعتقال المنزلي، وطرد من عمله مرات عدّة بسبب نشاطه الشعري والسياسي، وواجه أكثر من تهديد بالقتل في الوطن وخارجه، اشتغل معلما وعاملا في خليج حيفا وصحفيا.
شاعر مكثر ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي.
كتب أيضا عددا من الروايات ، ومن بين اهتماماته إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنية وثقافية وسياسية تتعلق بالقضية الفلسطينية. أسهم في تحرير "الغد" و"الاتحاد" ثم تولى رئاسة

فلسطين، والجيل الثاني من شعراء الحداثة عربيا. وهذا التموقع بين الجيلين لم يحل دون أن نجد بعضهم ينطلق من القصيدة التقليدية أو يلتفت إليها في مراحل أخرى من إبداعه، بل إن هذه المراوحة بين النوعين لدى الشاعر الواحد صنعت التميّز في إبداعه.

مراحل تطور الشكل الموسيقي عند سميح القاسم وأساليب تشعيره:

يرى رولان بارت أن "الكتابات المختلفة بالنسبة لكاتب معين تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد: فهناك تاريخ الكتابة لكنه تاريخ مزدوج: ففي اللحظة ذاتها التي يقترح فيها التاريخ العام ـ أو يفرض ـ إشكالية جديدة للغة الأدبية تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة: لأن اللغة لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة" [1] ويرى أن هذا الحكم ينسحب أيضا على الأشكال الأدبية إذ "تستمر الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث" [2]، وهو ما حدث مع الشكل الموسيقي العربي الحديث وهو يتكئ على الشكل الموسيقي العربي التقليدي أثناء عبوره إلى حالته السائدة. يقول عزالدين إسماعيل: "والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها. ومن يتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه، لا يعيش فيه نتيجة

تحرير جريدة "هذا العالم" عام 1966. كما عمل محررا أدبيا في الاتحاد وأمين عام تحرير "الجديد" ثم رئيس تحريرها. أسس منشورات "عربسك" في حيفا سنة 1973م. كما شغل منصب رئيس اتحاد الكتاب العرب والاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطنيين منذ تأسيسها. ورئيس تحرير الفصلية الثقافية "إضاءات"، ورئيس صحيفة "كل العرب" الصادرة في الناصرة.
صدر له أكثر من 80 كتابا في الشعر والقصة والمسرح والمقالة والترجمة، وصدرت أعماله الناجزة في سبعة مجلدات عن دور نشر عدّة في القدس وبيروت والقاهرة. وترجم عدد كبير من قصائده إلى الانجليزية والروسية والألمانية والإيطالية والفيتنامية والتتشيكية واليونانية وغيرها. حصل على العديد من الجوائز والدروع وشهادات التقدير وعضوية الشرف من عدّة مؤسسات؛ فنال جائزة "غار الشعر" من اسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته الشعرية التي ترجمها الى الفرنسية الكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي. وحصل على جائزة "البابطين"، ومرتين على "وسام القدس للثقافة" من الرئيس ياسر عرفات، وعلى جائزة " نجيب محفوظ من مصر، وجائزة "السلام" من واحة السلام، وجائزة "الشعر" الفلسطينية.
توفي يوم الثلاثاء 19 أوت 2014 بسبب سرطان الكبد.

[1] - رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ت محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، ط3، 1985، ص 39

[2] - نفسه، ص 135

ترسبات لا إرادية، وإنما يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا إليه قصدا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية.. وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش "في" التراث وأن نعيش " بـ" التراث.."[1].

على هذه الخلفية، كانت الانطلاقة الأولى لإبداعات القاسم التي وإن اتكأت على التراث؛ أي الشكل العروضي الخليلي فإنها لم تسجن داخله، بل لم تحصر نفسها داخل النموذج منه، فنفحات التجديد التي عاصرها الشاعر ثم تبناها تسربت إلى إبداعه وهو يعالج الشكل التقليدي، لتتطور شيئا فشيئا حتى تعلن نموذج القصيدة المعاصرة. وعبر كل مرحلة، كان الشاعر يتعامل مع أدواته تعاملا خاصا يضمن له نوعا من التميّز والفرادة.

ولقد آمن الشاعر كغيره من الشعراء بأن البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها، وأول ما يصادف السامع أو القارئ، لذلك أولاه من العناية الكثير.

مرحلة الشكل الموسيقي التقليدي:

يقول رولان بارت: "والكتابة، تدقيقا، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى، هي تلك الحرية المتذكّرة بقوة، والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار، لكنها لم تعد كذلك في ديمومتها. أستطيع اليوم، ولا شك، أن أختار لنفسي هذه الكتابة أو تلك، وأن أؤكد بهذه الإشارة حريتي، وأن أنزع إلى طراوة أو إلى تقليد. لكنني لم أعد أستطيع، منذ ذاك، أن أنشر كتابتي في ديمومة ما، بدون أن أصير، شيئا فشيئا، سجين كلمات الغير، بل وسجين كلماتي الخاصة. إن وضاما عنيدا متبقيا من جميع الكتابات السابقة، ومن ماضي كتابتي نفسها، يُغطّي الصوت الحاضر لكلماتي، وكل أثر مكتوب يترسب وكأنه عنصر كيماوي شفّاف قبل كل شيء، بريء ومحايد، تُظهر الديمومة البسيطة داخله، تدريجيا، ماضيا بأكمله ظلّ معلقا، وكتابة مرموزة تغدو مكثفة أكثر فأكثر."[2]

ومن خلفية الحرية المتذكّرة بقوة، والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار،

---

[1] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص28 - 29

[2] - رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص 39- 40.

انطلق سميح القاسم في أشعاره الأولى التي نجدها في المجلد الأول الذي ضم دواوينه الأولى من اعتماد الشكل الموسيقي التقليدي، ولنا أن نميّز بين النظام الموسيقي التقليدي في العصور القديمة الذي يعتمد النموذج العروضي (القائم على "اعتماد مجموعة وحدات (تفعيلات) تنتظم انتظاما رياضيا لتؤسس إيقاعا سيمتريا" [1] والذي ظلّ يؤسس إلى جانب عوامل أخرى للشعرية القديمة في جانبها الشكلي)، والشكل الموسيقي التقليدي في العصر الحديث الذي تسربت إليه بعض ملامح نزعة التحرّر الحداثية فخلصته من المنطق الرياضي السيمتري للنموذج العروضي بهندسته البنائية القارة، فتفلت من صرامة هذه القوانين العروضية وإن ظلّ ظاهريا في إطارها. فقد انطلق القاسم من اعتماد هذا النوع من التشكيل الذي يُعنى به "الممارسة الإبداعية التي تحوّل التجريد السابق (النموذج العروضي) إلى ظاهرة، والفرق بين الشكل الموسيقي والنموذج العروضي هو الإبداع الشعري."[2]

فقد آمن الشاعر بأن النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية، لكنه كان حريصا على جعل هذا النظام شيئا يصدر عن نفسه لا شيئا يُفرض عليه من الخارج، أو يفرضه هو على نفسه كتصور أو إطار خارجي لا مفر من التزامه، بل إن معظم النظام الذي توخاه نظام داخلي ينتمي إلى القصيدة نفسها وينبع من داخلها ولا تحركه إلا الحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها. لذلك لجأ إلى التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة بما يتوافق والإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري. منطلقا لا من مجرد الرغبة "في التخفيف من أعباء الوزن والقافية (..) وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها." [3] فالموسيقى عند سميح القاسم توقيعات نفسية تستثمر كل أداة يحتمل فيها أن تحقق هذه الغاية. ومنها جاء استثماره لظاهرتي الوقف، ولما اصطلح عليه بالعيوب الوزنية ومنها بالتحديد عيب "التضمين".

---

[1] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 22.
[2] - نفسه، ص23.
[3] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 63.

فأما الوقف فهو عنصر تشكيلي صميم في البيت الشعري لما يؤديه من وظيفة تحديد شطري البيت، أو تحديد نهايته ونهاية تشكّل المعنى؛ فكل بيت شعري حسب النموذج العروضي يتكوّن من شطرين متساويين صدر وعجز، تفصل بينهما الوقفة الأولى وهي وقفة قصيرة مقارنة بالوقفة الثانية التي تكون بعد القافية وهي أطول لأنها وقفة نهاية البيت، مما يجعل التطابق قائما بين المعنى وحدّ الوقف النهائي (مقولة وحدة البيت). لكن الفلسفة الجمالية المستحدثة، التي تراهن على الإيقاع النفسي للنسق الكلامي قد تفرض ألوانا للوقف في غير المواضع التي حددها له النموذج العروضي وفق ما يتساوق والحالة الشعورية والدلالية، بل وقد تجعل البيت منفتحا على البيت الذي يليه دلاليا، بما يعني إلغاء الوقف النهائي للبيت، وبالتالي تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت التي كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس. والاشتغال على هذه الظاهرة (التضمين) التي عدّت قديما من العيوب الوزنية، فتحت باب التحديث في الشكل الموسيقي التقليدي عند الشاعر. ففي قصيدة "جنون" نرصد كيف تسهم ظاهرة الوقف في تحديث الوزن العروضي يقول سميح القاسم:

ماذا؟ تعبت .. فيا شقائي! هل أظل على ارتحال؟
أرتــاد آفاقـــــا تربص في مشارفهـا الضـــلال
وأجوب أفلاكـــا على عتبـــاتهـا ربض الزوال
كفكف لهيبك يا دمي! واكبح جمــاحك يا خيال
في الحب.. شيء قد ينال.. وألف شيء.. لا ينال![1]

يرى محمد فكري الجزار أن الشكل العروضي يخفي تحت أشطره وأبياته شكلا آخر تفرزه طبيعة التركيب اللغوي اصطلح عليه (الشكل القرائي) يقول: "فاعتماد الدلالة في توزيع الزمن الشعري يطرح للنص شكلا قرائيا له تشكّله الموسيقي الخاص يخالف النموذج العروضي وإن كان لا يزال يقع داخل إطاره" [2]

[1] - قصيدة جنون، المجلد الأول، دار الجيل - دار الهدى، ط1، 1992، ص 89.
[2] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص25.

ويردف بهذا المصطلح مصطلحين آخرين في التحليل الوزني هما (التداخل) و(التخارج).

فيفرز لنا الشكل القرائي مع المقطع السابق مايلي:

ماذا؟

تعبتُ ..

فيا شقائي!

هل أظل على ارتحال؟

أرتاد آفاقا

تربص في مشارفها الضلال

وأجوب أفلاكا

على عتباتها ربض الزوال

في الحب ..

شيء قد ينال..

وألف شيء ..

لا ينال!!

تفصل الدلالة الاستفهام (ماذا؟) عن سياقه ليغدو وفق التحليل الوزني في الشكل القرائي "تخارج" فنكون أمام جزء من تفعيلة الكامل (مُتْفا) دخل عليها الحذذ (وهو أحد علل النقص) فأسقط الوتد المجموع من آخرها، وأصابها زحاف الإضمار فأسكن ثانيها المتحرك فتنقل إلى (فَعْلنْ). ويدخل الجزء الباقي منها (علن) في نسق الجواب (تعبتُ) ليتحول إلى وزن الوافر مع تفعيلة (فعولُ) التي أصابها أولا القطف وهو اجتماع العصب (تسكين الخامس المتحرك) مع الحذف (اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فحوّلها من (مفاعلتن) إلى (مفاعلْ) ونقلت إلى (فعولن) ثم لحقها القبض فحذف خامسها الساكن فتحولت من (فعولن) إلى (فعول). ثم يتراوح الوزن في السطر الثالث بين الوافر والمتدارك ليحضر هذا الأخير عبر تفعيلة (فعْلنْ) في (شـ/قائي: ../0/0)، التي أصابها القطع فنقلت من (فاعلن) إلى (فاعلْ) ثم حولت إلى

(فعْلنْ). وفي السطر الرابع بين المتدارك والكامل؛ ويحضر الأول عبر تفعيلته الصحيحة (فاعلن)، ويحضر الثاني عبر تفعيلته المذيّلة (متفاعلانْ) (والتذييل هو من علل الزيادة؛ يزاد حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع (متفاعلن)/ (متفاعلان))، ويتكرر الأمر متراوحا بين البحور الثلاثة. فتشكيل موسيقى النص ـ كما نرى ـ يتم عبر عدّة أوزان يطغى فيها الكامل الذي يحتوي سياق وزنه داخله الوزنين الآخرين، فالدفعات والتموّجات الموسيقية التي تعتمل داخله أملت عليه أن يتعامل مع المكونات الصغرى للوزن الشعري التي ترجمها نظام الوقفات الدلالية لا مع تشكّله النهائي. وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك موسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه. فالتشكيل الموسيقي الذي ارتضاه الشاعر وإن ظل قابعا في الإطار العروضي العام إلا أنه حقق خصوصيته التشكيلية.

كما فتح نظام الوقف هنا ـ أيضا ـ خاصية اللانحوية التي تميّز الشعر؛ ونعني بها اختلاف نظام الجملة القائمة على التوازي بين البنية الصوتية التركيبية والدلالية في النثر عنها في الشعر "فما يقدم معنى تاما أي الجملة لم يعد محصورا بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين أي البيت، لم يعد يقدّم معنى تاما"[1].

فالتموجات النفسية التي كان الشاعر يصغي إليها فافرزت هذا التنغيم الخاص بالشكل القرائي، فرضت من الجهة التركيبية خاصية اللانحوية ومن الجهة الوزنية خرقا لقانون النموذج العروضي، إلا أن هذا الخرق اكتسي دلالة فنية ولم يترتب عليه افتقاد البيت لشكله العروضي.

فالبنية الخطية التي تتيح إدراك حدود البيت بمجرد النظر إلى النص المكتوب، والعاملان الوزني والتركيبي اللذان يتضافران في تقسيم الخطاب إلى أبيات وإلى تفعيلات، فقدت هذه العوامل ـ والحال هذه ـ قدرتها تلك ليوكل إلى عامل الشكل القرائي وحده مهمة تحديد عملية التقطيع، أو تحديد القوانين التي تحكمها.

يقول في قصيدة "تنزيه"[2]:

---

[1] ـ جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 70.

[2] ـ المجلد الثالث، دار الجيل ـ دار الهدى، ط1، 1992، ص56.

هتفت باسمكِ.. رد الرغد والجـــــــاه وشرّع الظنُّ ما اخفت خفـــاياهُ

أشركت.. أشهرها.. أشركت من دنفٍ وصرت، آهيَ لا مـا تُعرَف الآهُ

لا، لا أحبكِ، جـــــل القلب عن زللٍ قــلبٌ تـقـمّصه إبليـــس والله!

إن التشكيل الموسيقي ـ عند سميح القاسم ـ ينسف مقولة النقاء النغمي لكل تشكّل. إنه فيما يلتزم القوانين النظمية المتوارثة لا ينخرط في البنية العروضية معيدا إنتاجها، وإنما يتعامل معها ويوظفها "وبهذا يكون في العروض مجال لفعل الذات إضافة إلى فعل الجماعة هو فعل نسخ بمعنييه المتضادين: الإعادة والتغيير، الإثبات والمحو."[1]

ففيما يثبت الشكل الخطي الذي يتيح إدراك حدود الشكل العروضي التقليدي القائم على النقاء النغمي، يسهم الشكل القرائي في محو هذا الإثبات بعد أن يفرز لنا قراءة نغمية تعتمد الحوار لا داخل البحر الشعري الواحد فقط، بل الحوار بين البحر الشعري والبحور الأخرى:

هتفت باسمك..

رد الرغد والجاهُ

وشرّع الظنُّ ما اخفت خفاياهُ

أشركت..

أشهرها..

أشركت من دنفٍ

وصرت،

آهيَ لا ما تُعرَف الآهُ

لا، لا أحبكِ،

جـــــل القلب عن زللٍ

قلبٌ تقمصه إبليس واللهُ!

---

[1] ـ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ج1، ط1، 2006، ص259.

تطرح ظاهرة الوقف الدلالي شكلا قرائيا يمثّل اختراقا للتماثلات الوزنية للنموذج العروضي لبحر البسيط وتأسيسا ـ في الوقت نفسه ـ للتشكيل الموسيقي المبدع الذي ينطلق من البحر ذاته ولكن لا يكونه؛ فالبيت الأول ينقسم إلى ثلاثة أسطر دلالية:

هتفت باسمكِ..

رد الرغد والجاهُ

وشرّع الظنُّ ما اخفت خفاياهُ

فوزن السطر الأول (متفعلن فعو) أي يتوزع على بحرين هما الرجز والمتقارب مع ما لحق تفعيلاتهما من خبن وحذف على الترتيب، ووزن السطر الثاني (فعْلن فاعلن فعْلن) وهو بهذا التشكيل ينتمي إلى (المتدارك)، في حين ينفرد السطر الدلالي الثالث بوزن البسيط (متفْعلن فاعلن مستفعلن فعْلنْ). وهكذا مع بقية الأسطر التي يتداخل فيها الرجز والمتدارك أو الرجز والمتقارب لينفرد البسيط بأسطر لا يقاسمه فيها وزن آخر، وما هذا الإنفراد إلا لأن البحر الذي تأسس فيه التشكيل الموسيقي المبدع انطلق منه خارقا تماثلاته الوزنية بفعل الوقفات الدلالية التي كانت توجه الفعل القرائي، وما نجم عنها من أوزان لا وجود لها في الذاكرة الإيقاعية الرسمية بتلك الطريقة لذلك البحر، مما ولّد تلك القراءة الوزنية التي تدل على رغبة الشاعر في تحديث الوزن لكن دوما داخل الإطار التراثي. ومن يتأمّل هذا التشكيل يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه، لا يعيش فيه نتيجة ترسبات لا إرادية، وإنما يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا إليه.

نخلص من هذا إلى أن نوعية العلاقة التي كانت تربط الشاعر بالشكل التراثي هي علاقة استيعاب وتفهّم وإدراك واع لحدوده ووسائله الفنية من جهة، ولخصائص كل عنصر حتى يستطيع أن يستثمر كل حسب طاقته ليوقّع به شعرية خاصة، وليست بحال من الأحوال علاقة تقليد صرف. فقد استغل ظاهرة الوقف الدلالي، وبعض التقنيات غير الشعرية كعلامات الترقيم مثلا (علامة الحذف، النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام ..) لكسر هيكلية النموذج العروضي لموسيقى القصيدة

التقليدية (سواءً على مستوى التفعيلة أو على مستوى البحر) ما أبدع تشكيلا موسيقيا تحوّل معه "البيت التقليدي إلى مجموعة من الأسطر الشعرية الدلالية تكاد تكون سطورا شعرية حديثة لولا أن القافية كانت تحول دون تواصل الأبيات (السطور) الشعرية فيما بينها."[1]

غير أن هذا التعامل وإن حضر بقوة في شعره التقليدي ودلّ على شعرية فردية إلا أنه لم يعم شعره كلّه؛ فقد حافظ في كثير من شعره على التماثلات الوزنية التي حددتها الشعرية الجماعية القديمة كما يصطلح عليها هنري ميشونيك [2]، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية وإطارها العروضي قائمة، بل سيطر هذا المنحى على بعض قصائده حتى صارت مناوئة للقصائد القديمة ذات الإطار العروضي العمودي، وحضر هذا التوظيف إما عبر قصائد أفردت لذلك، أو في قصائد راوحت بين النموذج العروضي العمودي والتشكيل الحر(شعر التفعيلة).

ونلمح النموذج الأول حاضرا منذ الديوان الأول "مواكب الشمس" [3] عبر القصيدة الأولى منه والتي تحمل ذات العنوان، وعبر قصيدة "إصرار" [4] وقصيدة "نداء" [5] وقصيدة "موعد"[6] و"غيرة"[7] و"إباء"[8] و"أغاني الدروب"[9]، وفي غيره من الدواوين الدواوين كما في قصيدة "بابل" [10] ... "الموت يثمر" [11]، "وحي الشعب"[12]، "صيحة

---

[1] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص30.

[2] - في كتابه وضعيات الشعرية:".. من ذلك أن كلا منهما يهدف إلى ابتناء شعرية (..) للبحر لا للإيقاع، هي شعرية بالوضع والتواطؤ الأول، وبالتالي فهي شعرية الجماعة والثقافة لا شعرية الفرد والتاريخ والدلالة. إجمالا ثمة علاقة بين الاجتماعي والعروضي والتقليدي متينة" خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ص169.

[3] - المجلد الأول، ص9.

[4] - المجلد الأول، ص10.

[5] - نفسه، ص 16.

[6] - نفسه، ص18.

[7] - نفسه، ص20.

[8] - نفسه، ص21.

[9] - نفسه، ص22.

[10] - نفسه، ص42.

[11] - المجلد الثاني، دار الجيل - دار الهدى، ط1، 1992، ص369.

[12] - نفسه، ص 372.

إزاء بوابة عكا" [1].. وغيرها كثير، وهو إذ ينخرط في المألوف الإيقاعي الجماعي يحاول ـ في البعض منه ـ أن يعوّض بمعمارية شعرية فردية تستثمر العناصر البنائية الأخرى، ليتحول نتاجه الشعري إلى تنويع صنعي على نموذج كامل واحد هو نموذج العروض الخليلي، لكن عبر صنيع فيه من ملامح التحديث الكثير.

لذلك كانت رغبة الانحراف ضمن هذا المسار تلوح في شعره العمودي، لتتسرب الوقفات الدلالية تارة مغيّرة لا من الشكل القرائي فقط بل ومن الشكل الخطي وتوزيع مساحات البياض أيضا، نلمح هذا في قصيدة "الذئاب الحمر"[2]:

حُمَّت سراياكَ! فاشربْ من سرايـــانا كأسًـا جرعتَ بهـا للذلّ ألوانـا

واشحذ مداك على الجرح الذي عصفتْ دمـاؤه بقـــلاع البغي نيرانـــا

أركـــان عرشك، آلينـــا نقوّضهـــا فاشحذ فلـولك .. حيّاتٍ وعقبانا

يـا طـامعـا بالذئـــاب الحمر، ما غنمتْ أطماعك السود، إلا بعض قتلانا

يا عـــابد النار!

مازالت مؤرَّثةً

على القَنال ..

فماذا تعبد

الآنا ؟!

أو بتكرار شطر البيت الأول (صدره) عقب كل بيت من دون أن يورد شطره الثاني (العجز) بمعنى كسر خطية التشكيل البصري والتشكيل الموسيقي معا، كما

[1] ـ نفسه، ص 384.
[2] ـ المجلد الأول، ص56.

في "السجل الثالث والعشرون" من قصيدة "السجلات"[1] :

ملك الملوك يعود بعد غيابهِ يا بنتُ فانتظري الحبيب ببابهِ

ملكُ الملوك يعود بعد غيابهِ

له في كروم الله أطيبُ كرمةٍ نضجت. فأين الخمر من أعنابهِ؟

ملكُ الملوك يعود بعد غيابهِ

أو بالتركيز في رسم معالم "الشكل القرائي" على "الشكل الخطي" وكأن "الوقفات الدلالية" غير كافية كما في قصيدة " الرجل الذي زار الموت "[2]:

خلوا القتيل مكفنا بثيـــــابه خلوه في السفح الخبير بمــا بهِ

لا تدفنوه وفي شفاه جراحه تـدوي وصيّـــــة حبّه وعذابـهِ

هل تسمعون؟

دعوه نسرا دامياً بين الصخور يغيب عن أحبابهِ

...

خذني إلى بيتي ..

أُرح خدِّي على أعتابه و"أبوس" مقبض بابهِ

إن هذه الآليات التي يسعى الشاعر إلى الانحراف بها عن النموذج العروضي التقليدي خطيا أو إيقاعيا تبرز نفحات التحديث والتنويع التي يحاول أن يتحرّر عبرها من القار والآسن.

والشيء ذاته يفعله في تعامله مع القصيدة الحرّة التي يركّز على تطعيمها بالشعر العمودي؛ ففي قصيدة "القصيدة المفخخة" [3]، ينطلق بشعر حداثي عبر كل مطولته وقبل أن يختمها يورد مقطعا من ثمانية أبيات ينظمها على الوزن العروضي ذي التماثلات المتوازية ضمن بحر الكامل، ثم سرعان ما يختم القصيدة بأسطر تعتمد نظام التفعيلة على نفس وزن بحر الكامل، لكن يعمد مع هذه الأسطر إلى ظاهرة التدوير الدلالي والعروضي الذي تظل معه التفعيلة غير مكتملة حتى تلحق

---

[1] - المجلد الثالث، ص480.

[2] - نفسه، ص 379.

[3] - نفسه، ص166.

بما يكملها في السطر الموالي. وذات الأمر نجده في الجزء الرابع من قصيدة "روبورتاج..عن حزيران عابر" [1]، وقصيدة "لن تبصر الأرض إلا خلال شرايينك!"[2] التي يعمد فيها إلى المراوحة بين التشكيل الحر والشكل العمودي. وكذا قصيدة "أبي" [3] إذ يراوح بين شعر التفعيلة والشكل العمودي (مع التنويع في التفعيلات والأبحر). أما قصيدة "السجل السابع" من مطولة "السجلات" [4] فيمارس احتراما كليا للشكل العمودي في شكله الخطي وفي شكله القرائي.

نخلص إلى أن الشاعر كان ينوّع بين الاحترام الكلي للشكل العمودي خطيا وقرائيا، والشكل العمودي الخطي القائم على شكل قرائي خاص يتحكم فيه الوقف الدلالي، والشكل العمودي الذي يخضع لتشكيل خطي مغاير، والشكل الموسيقي المتراوح في القصيدة الواحدة بين العمودي والحر.

مرحلة الشكل الموسيقي الحديث:

لاحظنا أن سميح القاسم منذ الشكل الموسيقي التقليدي، كان يحرص على التعامل مع المقولات العروضية وقوانينها تعاملا خاصا، بعد أن حدد موقفه من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة وأبرزها الوزن، ورأى بضرورة إدخال تعديل جوهري على هذا العنصر دون إلغائه باعتباره عصب الشكل الشعري. مقتنعا بعدم ضرورة الارتباط الكلي بشكل معين ثابت للبيت الذي سجن لزمن طويل في نظام شطرين وتفعيلات متساوية العدد، ولا بتماثل التفعيلات المكرورة المتوازنة الموزعة في نظام ثابت، لذلك عمد إلى تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت التي كانت تفرض على النفس حركة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها، فانتقى من الحركات والسكنات ما يتساوق والحالة الشعورية لديه، وفرض شكلا قرائيا خاصا يوجهه الوقف الدلالي الذي تضافرت تقنيات غير شعرية أخرى في توقيعه استغلها أكثر ما استغلها الشعر الحديث مثل علامات الترقيم، فألفينا معه

---

[1] - المجلد الثاني، ص73.
[2] - نفسه، ص 309.
[3] - المجلد الثالث، ص168.
[4] - نفسه، ص416.

البيت الشعري يتحول إلى سطور شعرية، والبحر ينشطر في القصيدة الواحدة إلى مجموعة أبحر وفق التحوّل الذي تفرضه ظاهرة الوقف على التفعيلة التي فقدت ـ والحال هذه ـ ذاك النسق المكتمل الذي تلبست به منذ تشكّلها.. وإن هذه إلا ملامح حداثية كان الشاعر يصغي إليها وهو يشعرن قصيدته العمودية.

واتكاءً على هذه الأدوات، بل وتوسيعا وتفننا في تنويعها، راح الشاعر يؤسس لفلسفته البنائية وهو يشتغل على الشكل الموسيقي الحديث محاولا توليد متغيّر وزني غير مألوف باعتبار أن الخروج على عمود الشعر يعني إلزامية إبداع البديل المغاير الجديد.

فكانت الأدوات والوسائل التشكيلية التي اعتمدها في غاية الدقة؛ فهو في استغلاله للتقنيات غير الشعرية ركز على الشكل الطباعي أو مساحة البياض التي تتوزع على الورقة وتحدّ النص، فضلا على علامات الترقيم التي أولاها اهتماما بالغا لإسهامها المباشر في تحديد الوقف الدلالي ومنه الشكل القرائي ومنه تحديد صيغة التفعيلة ـ إما تعاقبا أو تحويلا أو تدويرا ـ وبالتالي تحديد البحر أو الوزن النغمي. وكان رهانه الأكبر قائما على التفعيلة باعتبارها اللبنة الأساس في هذا التشكيل الجديد؛ ففضلا عن اعتماد نظام السطر بدل البيت، وتنويع عدد التفعيلات من سطر إلى آخر واللعب على حدود القافية والروي، فإنه تفنن في التعامل مع التفعيلة فما صارت معه ـ ومع شعراء الحداثة عموما ـ أصغر وحدة موسيقية مشكلة للوزن، بل تجزأت إلى وحدات دنيا تمثلت في السبب الخفيف والوتد المجموع، وعلى أساس التعامل مع هذه الوحدات من خلال ظاهرة التحوّل الذي تخضع له التفعيلة ـ وفقا لقانون التداخل والتخارج الذين يمليهما الوقف الدلالي خضوعا للشكل القرائي، أو لمساحات البياض المتوزعة، أو لعلامات الترقيم التي تحكمهما دوما التموجات النفسية التي تتحكم في حجم السطر امتداده أو اقتضابه، ومن ثمة عدد تفعيلاته ـ تنتقل التفعيلة من بنائها المحدد سلفا (في النموذج العروضي للبحر) إلى الإيقاع الموسيقي الشعري الجمالي المقترح في المنجز النصي، ما يولّد أوزانا لا وجود لها في الذاكرة الإيقاعية الرسمية بتلك الطريقة لذلك البحر، مما يؤدي إلى

انشطار البحر الواحد من خلال تفعيلاته إلى أبحر تتنوع في المنجز الواحد.

بهذه الفلسفة يموسق القاسم قصيدته الحداثية، التي تتوزّع على معظم إبداعه الشعري، نرصد ملمحا لها في قصيدة "حنين"[1] التي يستغل معها الشكل الطباعي أي مساحة البياض التي تحدّ الأسطر وتحدد شكل التفعيلة ومنه البحر أو الأبحر يقول:

لم يعد لي رجاءٌ يؤمَّلُ من لحيتي
سقطت تحت نصل الرياحْ
شعرةً شعرةً
سقطت عند باب الصباحْ
لم يعد لي رجاءٌ يُؤمّلُ
في وطني - غربتي
أنذا عائدٌ من يديّ
عائدٌ
لا إليّ
عائدٌ في غبار اللقاحْ
..

نلاحظ أن تفعيلة المتدارك (فاعلن) تنتظم الأسطر مع ما قد يدخل عليها من خبن أو تذييل، إلا أن تخارجا (انفصالا) يحدث في السطر الخامس على مستوى التفعيلة في (يُؤ مْ.. مَلُ / فعو) يسهم فيه الشكل الطباعي أو مساحة البياض التي تفرض وقفة لا هي دلالية ولا إيقاعية بل حتى التضمين الدلالي والإيقاعي في هذه الحالة لا يعيد للتفعيلة أصلها النظامي السابق المتعاقب، بل يفتحها على استخدام وزني جديد يتمثل في بحر المتقارب ذي التفعيلة المحذوفة (فعو)، وإن جاز لنا أن نقيم نوعا من التداخل (الاتصال) من خلال التدوير الإيقاعي الذي يستدعيه التضمين الدلالي فإننا لن نحصل إلا على تفعيلة المتقارب السالمة بعد أن انتفت عنها علّة الحذف (أي القصدية التامة من الشاعر في استعمال هذه التفعيلة وبالتالي استدعاء

[1] - المجلد الثالث، ص 346.

البحر)، وإن تجاوزنا هذا التدوير فإن وزنا آخر سيحضر من خلال تفعيلة (مثفَعلن / في وطني) لنجدنا أمام بحر الرجز، وكان بإمكان الشاعر أن يحافظ على نقاء البحر متجاوزا كل هذا لو أراد فقط بحذف لفظة (يُؤمّل) من دون أن يخشى أي انحراف في المعنى لأداء اللفظة التي قبلها دلالتها:

لم يعد لي رجاءٌ

في وطني

والشاعر أقدر على تحقيق نقاء الوزن لو كانت تلك غايته، وإنما تطعيم البحر بالمزج بين تفعيلاته وتفعيلات الأبحر الأخرى لكسر هيمنة النغم الأحادي هو ما كان يطمح إلى تحقيقه.

وفي قصيدة "طلب انتساب إلى الحزب" [1] يشتغل على مستوى صمت البياض، وعلامات الترقيم التي تعمل بوقفاتها القصيرة أو الطويلة على إخضاع التفعيلة إلى قانوني الانفصال والاتصال (التخارج والتداخل) لتوليد إيقاع موسيقي مغاير داخل التشكيل العام:

أعطني إزميلك المسكوب من صلب المراره!

لم أعد أقوى بأظفاري

على هذي الوجوه المستعاره

هرَّأتْ عظم أصابيعي، النتوء الهمجيه

في الوجوه الحجريّه،

والأفاعي لم تزل تنسلُّ

من أفواه أعداءِ الحضاره،

من تجاويف العيون الجاهليه!

تبدأ مكونات التفعيلة في الانفصال (التخارج) منذ السطر الثاني، وتسهم تقنية توزيع الأسطر على مساحة البياض في إحداثه، إذ تفصل بين مكونات التفعيلة الواحدة بعضها عن بعض بمساحة من الصمت، ولا يتم الاتصال (التداخل) إلا بفعل

[1] - المجلد الأول، ص 295.

التدوير (التضمين) الإيقاعي والدلالي:

لم أعد أقوى بأظفاري (فاعلاتن/ فاعلاتن / فا)

على هذي الوجوه المستعاره (علاتن / فاعلاتن / فاعلاتن)

..

علني أصبح للآتين من خلفي..(فاعلاتن / فعلاتن/ فاعلاتن/ فا)

مناره! (علاتن)

فالسطر الأول في المثالين لم يكتمل إيقاعيا ولا دلاليا ورغم ذلك أرسل الشاعر مساحة من البياض فرضت صمتا فصل بينه وبين ما يكمّله وانفصلت معهما مكونات التفعيلة، وما هذا الصمت إلا دالا يتدخل لتأدية مضمون لا لغة له. ونفس الفصل يوقّعه في السطر الرابع (هرَّأتْ عظم أصابيعي، النتوء الهمجيه) حين يضع علامة وقف قصيرة (الفاصلة) لتفصل بين مكونات التفعيلة التي تنشطر إلى (فا،علاتن)، ومع أن التركيب لا يستدعي هذا الوقف، إلا أن البلاغة الصامتة تستدعيه.

ويوهمنا من خلال علّة البتر ومساحة الصمت المفروضة بالانتقال إلى بحر المتدارك؛ إذ تسهم هذه العلّة (البتر) في إنهاك التفعيلة حين تجري عليها علّة الحذف والقطع معا فتنقلها من (فاعلاتن إلى فعْلنْ) مع أن هذه العلة تنفي قانونية النموذج من أن تلحق بتفعيلات الرمل، الأمر الذي يفرض التدوير ويلغي احتمالية التحويل الوزني الذي يستدعي بحر المتدارك عبر تفعيلة (فعْلن) التي تتكرر في:

والأفاعي لم تزل تنسلُّ (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاع)

من أفواه أعداء الحضاره،(لاتن أو فعْلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن)

علني أنسف ما ظل من الأصنام (فاعلاتن/ فعلاتن/ فاع)

نسفا! (لاتن أوفعْلن)

أيها الإعصار ُ(فاعلاتن/ فاع)

يا ناهش أطنان السلالْ (لاتن أو فعْلن/ فعلاتن/ فاعلان).

إنها فلسفة الشاعر البنائية التي اعتمدت استثمار ظاهرة (التضمين) ـ التي

عدّت ذات زمن عيبا عروضيا- لتغدو معه "طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه وتدرجاتها في القصيدة الواحدة." [1] فتكون له بذلك عونا في إثراء القصيدة إيقاعا ورؤيا.

يوسّع من استثمارها في قصيدة "العائد إلى مملكة الحبق" [2]، حين يتفنن في التحكّم في تحولات تفعيلة المتقارب التي يجعلها منفتحة عبر علامات الوقف التي تخترق السياق الإيقاعي على بحر المتدارك، أو يجري عليها التضمين الإيقاعي فيلغي عنها أي تحوّل. وبنفس التنسيقية المحكمة يعامل تفعيلة المتدارك مراوحا بين البحرين من مقطع إلى آخر:

وفي زحمة الليل والموت أنهضُ
أوقظُ قتلايَ مستأذنا،
ثمَّ أمضي
وفي زحمة الموت والليل أرجع من مهجري
يكون معي خنجري
وأنت.. وأرضي..

يسهم التضمين الإيقاعي في إيصال جزء التفعيلة التي حدث لها انفصال (تخارج) (وفي زحمة الليل والموت أنهضُ: فعولن/فعولن/فعولن/فعول/ فـ)، مع جزء التفعيلة في السطر الموالي:

(أوقظُ قتلايَ مستأذنا،: عولن/فعولن/ فعولن/ فعو)

(ثمَّ أمضي: لن/فعولن أو فاعلن/ فا) هنا يبدأ التوتر بفعل وقفة الفاصلة وصمت البياض بين التدوير لصالح المتقارب أو التحوّل إلى المتدارك، وما يجعل التحوّل جائزا هو أن تفعيلة (فعو) قد لحقها الحذف ولا تحتاج إلى ما يكمّلها بخلاف التفعيلة الأولى في السطر الأول التي لم تحضر منها إلا حركة واحدة في (أنهـ..ض /فـ) ما يجعل من عملية التدوير لازمة معها. لكن الشكل القرائي الذي يوجهه التضمين

[1] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية - دار الشروق، الأردن، ط1، 2003، ص 83.
[2] - المجلد الثاني، ص 445.

الدلالي يحسم الموقف لصالح الأول (أي لصالح عملية التدوير التي تفضي إلى بحر المتقارب) بحكم أن الفاصلة علامة وقف جزئية تشير إلى توتر نسبي للسياق بين الاتصال والانفصال لذلك لا يُؤَسَس أي خروج على تعاقب مكونات التفعيلة من خلالها.

ونفس التوتر يحدث في مقطع:

آه يا طائر الرعد

يا واهب الخصب للأعصر القادمة

آه،

مدّ الجناحين في قارة النار والثلج،

ما بين صدغيَّ،

وانبض على جبهتي الغائمة ..

هكذا.. هكذا..

يا لها نعمة عارمة

هكذا.. هكذا..

ليتها دائمة!

يحدث انفصال (تخارج) لجزء التفعيلة (آه يا طائر الرعد: فاعلن/ فاعلن/ فاع) فيتداركها التضمين ويدخلها في النسق التعاقبي (ياواهب الخصب للأعصر القادمة

: لن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن)، غير أن الوقف الذي يحدّ الأسطر الموالية من خلال الفاصلة تارة، ومن خلال علامات الحذف أخرى، وصمت البياض ثالثة يخترق التعاقب مؤكدا انفصال مكونات التفعيلة فيجعلها متوترة بين الوزنين المتدارك والمتقارب ليحسم التدوير الإيقاعي الموقف لصالح النقاء النغمي، أي لصالح النسق التعاقبي للتفعيلة.

إن تعامل الشاعر الإبداعي مع بنية التفعيلة مكّنها من التحوّل إلى بنيات أخرى لتصبح إمكانية إيقاعية لا نسقا حتميا منجزا. ففي "مقدمة ابن محمد لرؤى

نوستراسميحداموس"[1] نرصد سمفونية تتعاقب عليها أنغام شتى ولدتها تحولات تفعيلة الكامل:

عالٍ لتبصرَ أو عميقُ	كامل
هو ذا الطريقُ إلى الرؤى	كامل
يا صاحبي. هو ذا الطريقُ	كامل
رؤيا	كامل
برؤيةِ ثاقبٍ بصرا	وافر
ورؤيا	هزج
حالمٍ لا يستفيقُ	رمل
وسوى السبيلين المضيقُ	كامل
وسواك يضربُ في الضلالِ	كامل
ولا تشاءُ. ولا تطيقُ	هزج + كامل
وسواكَ في "وَدَعٍ" يُبيِّنُ	كامل + هزج
ما يليقُ. ولا يليقُ	هزج + وافر + هزج
فافتَحْ جراحكَ يا عدوُّ	كامل
وبُحْ بسرِّكَ يا صديقُ	هزج + كامل
لا. لا ترى عينيكَ زرقاءُ اليمامةِ	كامل + هزج
لا يرى الراؤون كيف يشعُّ من عينيكَ	هزج + كامل
للقاصي وللداني بريقُ	هزج + رمل
وترى على بردٍ وفي كنف السلامِ	كامل
ترى بروحكَ	هزج
كيف تشتعلُ الثلوج بجمرة الكلمات فيكَ،	هزج + وافر
وكيف ينطفئُ الحريقُ	هزج + كامل

[1] - مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس (111رؤيا في 111 ثلاثية)، الحكيم للطباعة والنشر، الناصرة 2006.

إن الصمت (الوقف) الذي يمنحه البياض يخترق التعاقب الإيقاعي لتفعيلة الكامل فيحوّلها إلى تفعيلات أخرى من أوزان متباعدة (الهزج والوافر والرمل)، وكأن الشاعر حريص على هذه التعددية وإن تباعدت الأوزان؛ فإن كان بحر الكامل وبحر الوافر تجمعهما دائرة واحدة هي دائرة "المؤتلف" فيستخرج الكامل من الوافر، فإن الرمل والهزج من دائرة "المجتلب" التي جمعت أجزاؤها من دائرة المختلف، أي تباعد بين بنية تفعيلة البحرين الأخيرين مع تفعيلة الكامل. وتسهم القافية أيضا في تأكيد تحوّل الإيقاع؛ إذ معها تكتمل بنية التفعيلة لتعلن عبر الأسطر التي تليها انفتاح التفعيلة على التحوّل والتي تكمل أحيانا بعض أجزائها عن طريق التدوير، الذي يحدث لا على مستوى القافية بل دوما على مستوى العروض (إذا جاز لنا استعارة هذا المصطلح التراثي الذي يخص نهاية صدر البيت) ويفرض الشكل القرائي والتضمين الدلالي هذا النوع من التدوير:

وسواكَ في "وَدَعٍ" يُبيِّنُ (متفاعلن / متفاعلن/ مفا)

ما يليقُ. ولا يليقُ (علن/ مفاعلتن/ مفاعلْ)

لا. لا ترى عينيكَ زرقاءُ اليمامةِ (مثفاعلن/ مثفاعلن/ مثفاعلن/ مفا)

لا يرى الراؤون كيف يشعُّ من عينيكَ (علْ/ مفاعلْتن/ مفاعلتن/ مفاعلْتن/ م)

للقاصي وللداني بريقُ (فاعلن/ فاعلاتن / فاعلاتن)

ولولا التدوير على هذا المستوى لانفتحت القافية حتى تكتمل بنية التفعيلة فيها على التدوير وهو ما لا تقبله لا الدلالة ولا الإيقاع.

إن المزاوجة بين الأبحر التي يوقع بها الشاعر موسيقى القصيدة لا تسلمها إلى النشاز، مادام الأصل التفعيلي الغائب عن النص تشكيليا يؤطر بناء النص كله على المستوى الأعمق، فيصل بين ما انفصل ويفصل بين ما اتصل في ذهن المتلقي.

إن الاشتغال على هذه التقنيات غير الشعرية (وقفة الصمت التي تفرضها مساحة البياض أو علامات الترقيم)، وظاهرة التضمين وسعت فرصة التنويع في ملامح الشكل الطباعي للمنجز النصي عند الشاعر، الذي راح ـ أحيانا ـ يوزعه على مساحة الصفحة كاملة موهما بنثرية هذا المنجز وانقطاعه عن تقاليده التي تجعل

الرؤية في السمع ليراهن على قدرة المرئي على استدراج وتوجيه السماع. يقول في قصيدة "ملك أتلانتس"[1]:

عرشي على ماءٍ .. ومملكتي على ماءٍ .. ومن ماءٍ رعيّةٌ صولجاني

ومجازفاً ببراءتي .. هيّأتُ معموديّة النيران .. واجتزتُ الجحيمَ إلى عذاب الجنة الأولى .. نفضتُ يديَّ من وهمي الأخير .. نشلتُ تاجَ الماءِ من سُفُني الغريقةِ .. رافعا وجهي إلى شمس الدقائق والثواني ملِكاً .. تبايعُهُ الطحالبُ .. رغم ضيق الوقتِ .. تتبعه العواصفُ والمراكبُ والأغاني

ملكاً على أشواق أتلانتسْ لموطئ ذرَّةٍ أخرى على فَلَكِ المكان

لا يكاد الشاعر يوظّف عبر كل الجملة الشعرية من علامات الترقيم سوى علامات الحذف، التي تنوب عن النقطة والفاصلة اللتين تعمّد تغييبهما، بل حتى وقفة النهاية التي توقعها النقطة ناب عنها صمت البياض، وكأن الشاعر يريد أن يفرغ اللغة من تقاليد الكتابة التي تلبست بها ليلبسها لبوسا جديدا. ورغم هذا الشحّ الذي سلطه على علامات الترقيم إلا أن سخاءه في تشغيل علامة الحذف أسهم في توجيه الشكل القرائي وتوقيع الوزن الذي تغيّبه الرؤية عند الوهلة الأولى بسبب الامتداد الخطي للنص موهمة بنثريته، بل وأسهم كذلك في تلوين الإيقاع من خلال إخضاع التفعيلة لقانون التخارج والتداخل، وآزره في ذلك وقفات البياض على محدوديتها.

فالنص مؤسس على وزن ممزوج بين الوافر والكامل، ويغطي الوافر في البداية مساحة واسعة منه بفعل التحوّل الذي لحق تفعيلة الكامل جراء الوقف؛ فقد انطلق النص من وزن الكامل ذي التفعيلة المضمرة في الغالب إلا أن علامات الحذف التي كانت تتدخل لأداء مضامين صامتة مُنوِّعةً الإيقاع اخترقت تفعيلاته في أكثر من موضع كاسرة تعاقبها، مخرجة جزءا من التفعيلة في السطر الشعري (عرشي على ماءٍ: متفاعلن/ متفا) (انفصال) لتدخله في سطر آخر تال له (اتصال) (ومملكتي على ماءٍ: علن/ متفاعلن/ متفا)، ليحدث (انفصال) آخر على مستوى التفعيلة كما نرى وهكذا.. بل إذا تجاوزنا هذا التداخل (الاتصال) ووقفنا على التفعيلة

[1] - ملك أتلانتس وسربيات أخرى، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005، ص 13.

كما وردت (مثفا) وقبلناها على أنها محذوذة مضمرة [1] ـ وهذا وارد في ضرب الكامل وفق ما يورده النموذج العروضي ـ فإننا نجد الشاعر يخرجنا من وزن الكامل كليا لينقلنا بعد سطر واحد إلى وزن الوافر(ومملكتي على ماءٍ: مفاعلتن/ مفاعلْتن)، (ومن ماءٍ رعيّةٌ صولجاني: مفاعلْتن / مفاعلتن/ مفاعلْ)، مع تفعيلة معصوبة أو مقطوفة [2] على الـترتيب. ومن ثمة لا نحتاج إلى تدوير إيقاعي بين السطر الأول ـ الذي أخرجه الشاعر منذ الوهلة الأولى معلنا عن سطريته حين فصله ببياض عما يليه والذي لا تضمين دلالي بينه وبين مايليه ـ وما يليه ليكتمل بناء تفعيلة الكامل (ومن ماءٍ رعيّةٌ صولجاني:علن/ مثفاعلن/ متفاعلن / متْ) (ومجازفاً ببراءتي: فعلن/ مفاعلتن /مفا)، فكما نلاحظ أن حدود التدوير سوف لن تضمن للكامل سوى تفعيلة واحدة لينتقل النغم إلى بحر الوافر الذي سيستمر حتى تبايعه الطحالب ملكا (رافعا وجهي إلى شمس الدقائق والثواني ملِكاً: تن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلْ/ متَفا) (تبايعُهُ الطحالبُ: علن/ متفاعلن/ مت) فلا وجود لتفعيلة (فعِلن) في بحر الوافر ليستأنف الكامل دوره في توقيع الإيقاع. "إن الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخا حيويا يوفر لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على التمظهر واتساع الحدود " [3] ويحضر الإيقاع في البحرين كعنصر دال فاصل بين مرحلتين؛ إذ يخصص الوافر لمرحلة ما قبل الملك راسما ما بذل في سبيل تحقيقه، ويخصص الكامل لمرحلة ما بعد التتويج:

ومشيتُ .. محتشدا .. بمجد الماءِ .. مغتبطاً .. قهَرتُ الجوعَ ـ مليونا بخمسة أرغفهْ

وأبوحُ ..أسماك الحياةِ تملَّصَتْ من عدّة الصيدِ القديمةِ في البحارِ المجحفَهْ

---

[1] ـ الحذذ، علة بالنقص، يتم فيها حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، ويدخل مُتَفَاعلن فتصير مُتْفا وتنقل إلى فَعِلُن. والإضمار زحاف مفرد يتم فيه تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة.

[2] ـ العصب زحاف مفرد يتم في تسكين الخامس المتحرك، ويكون في مفاعلتن فقط، فتصير مفاعلْتن بسكون اللام وتحول إلى مفاعيلن. والقطف هو اجتماع الحذف مع العَصْب فتصير مفاعلتن/ مفاعلْ وتنقل إلى (فعولن). للمزيد ينظر "المرشد الوافي في العروض والقوافي" محمد بن حسن بن عثمان.

[3] ـ محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص120.

ملكا على أتلانتس الرَّغباتِ قلتُ إرادتي .. من كلِّ لونٍ وردةٌ .. ولكل صوتٍ أُغنيهْ

ولكل سفحٍ نسمةٌ شربتْ ندى الجعساس واغتسلت بدمع الأوديهْ

ولكل فجرٍ .. أُمنيهْ

إن دال الصمت في هذا النموذج (علامات الحذف والبياض) وفي غيره من شعر القاسم (علامات الترقيم ومساحة البياض عموما) يشتغل كدال تركيبي يسهم في رسم حدود الدلالات. وكدال إيقاعي يسهم في خلق الصراع بين الوزن الثابت والوزن المتحوّل دون أن يحسم الأمر لصالح أحدهما ما يجعلهما غير مؤكدين في النص وهذا ما يشكّل الموسيقى الباطنة المحتملة له.

هكذا يشعرن الشاعر دال الإيقاع مستثمرا هذه الأدوات وغيرها، على أن الموجّه لكل هذه الأدوات إنما هي الدفقة الشعورية التي قد تمتد فيمتد السطر أو تقتضب فيقتضب، أو تسكت عن معنى ترى الصمت أبلغ في أدائه فتنوب عنه بما يؤشِّر عليه.

إن حركة التجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة العربية، كانت انتقالا فلسفيا وفنيا في محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقا لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور، وهو ما عبّر عنه محمد مندور بمحاولة الوصول إلى " التعبير عن مفارقات المعاني وظلالها العاطفية"[1].

وقبل أن ننتقل إلى الآليات الأخرى التي يشعرن بها الشاعر هذا الدال، نقف على هذا المثال لنختم به استثمار الشاعر للشكل الطباعي، ومساحة البياض، والصمت، وتوزيع التفعيلات وعددها لإنتاج المعنى:

يقول في سربية الصحراء[2]:

هدوءاً

سيكتملُ البدرُ عمّا قريبٍ

---

[1] - محمد مندور، فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية (12)، دار القلم، د ط، د ت، القاهرة، ص118.

[2] - المجلد الرابع، السربيات، دار الجيل - دار الهدى، ط1، 1992، ص 206.

سيدنو رهيباً بطيئاً
سأصرخُ رُعبا
وأُمسخُ ذئبا
هدوءاً

يرى محمد صابر عبيد أن الوزن في شكله الأساس المجرد، هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص، تتغير دائما "مادة وإيقاعا" بتغير النوع. فالوزن الشعري هنا "تعبيري"، بمعنى أن بؤرة المعنى ومن ثم شجرة الدلالات هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص.[1]

فالشاعر يزن قصيدته على وزن المتقارب سالم التفعيلة (فعولن) أو مقبوضها (فعول)، ويعمل طباعيا على توزيع التفعيلات توزيعا هرميا قاعدته إلى الأعلى ورأسه إلى الأسفل، حسب نظام (4-3-2-2-1) ويجانس هذا النظام التنازلي الصوت في تدرّجه من الجهر إلى الخفض ومن الصخب إلى الهدوء. وحتى يجانس بين الدعوة ليتحقق الفعل وبين إيقاع تحقق الفعل، انتقل الشاعر لغة من صخب اللحظة وما يلازمها من صخب في الدلالة بفعل الصراخ والتحوّل والمسخ، وإيقاعا من عدد ممتد للتفعيلات، تتناقص تدريجيا لتصل إلى تفعيلة واحدة قائمة على دلالة واحدة وهي الدلالة التي انطلق منها وهي الهدوء. إن الشاعر وهو ينقص عدد التفعيلات ينتقص من كمية الصوت فلا يبقى من مؤثراته غير إيقاع الصوت الأخير الذي يحتضن انفعالات النص الحاضنة لرغبة الشاعر في تحقيق الهدوء ليتحقق الإنصات. فالشاعر حاول أن يستولد إيقاع النص من خارج البحر الشعري؛ إذ كان للشكل الطباعي دور في تلوين المسار الإيقاعي له. "وهكذا كان التموّج البصري للنص والانتقالات المرئية فيه جزءا من لعبة الإيقاع"[2].

[1] - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 121-122.
[2] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 87.

الهندسة الموسيقية:

يرى كوين أن حدث "التشعير" يتم على مستويين في اللغة: صوتي ومعنوي."[1] وهو ما يؤكده فاليري حين يعلن أن "القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى"[2].

وإن كانت جماعة "الحلقة الألسنية في براغ" ترى بأن " الأصوات لا تمتلك هوية ذاتية وأنها إنما تتحدد بالعلاقات التي يقيمها بعضها مع بعضها الآخر في لغة معينة"[3] فإن مسعى الشاعر في التأثيث للمعنى من خلال الإيقاع مركوز في محاولة هندسة الصوت هندسة موسيقية دالة، إذ تكمن في المادة الصوتية ـ وفق تعالقات معينة ـ إمكانات تعبيرية هائلة "فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"[4] يسعى الشاعر إلى استثمارها لتوقيع تناغم داخلي حركي يهندس به موسيقى النص المتجاوبة وذبذبات النفس وأبعاد الدلالة.

فالصوت يمثّل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج النص الشعري، ويخضع لانتقاءات دقيقة تتكئ على خصائصه النطقية والأكستيكية والإدراكية[5] وقيمه التعبيرية لإسهامها في تنمية البؤرة الدلالية، ما يجعل الناص حريصا كل الحرص على المواءمة بين المكوّن الصوتي والمكوّن الدلالي، وفضلا

---

[1] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 57.

[2] - Paul Valéry, Tel Quel II, p637 نقلا عن رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 46.

[3] - جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، ت: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص 108.

[4] - صلاح فضل، علم الأسلوب ـ مبادئه وإجراءاته ـ دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998، ص22.

[5] - المستوى الإدراكي قائم على السمع وهو متكامل مع المستوى النطقي، فالانطباعات الإدراكية تنطلق من الخصائص النطقية والأكستيكية للصوت، فلا يمكن عزل هذه المستويات بعضها عن بعض.

عن هذا فإنه في دخوله الشعري يكتسب قيمة إيقاعية مضافة، تتأتى من الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلّف موجهات تشتغل نحو قيم مدلولية معينة، لذلك يقرر محمد صابر عبيد أن طبيعة التكوّن والنمو المحوري للدلالات في النص تفرض على الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق اللذين يجب أن تكون عليها، بما يحقق تناسبا حيّا تتمخض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص. ويبدأ هذا التكوّن من نقطة بؤرية تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة. وباكتساب هذا الاتحاد قوته تندفع بؤرة المعنى نحو التخلّق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، على النحو الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله.[1]

فالشاعر كما يقول أدونيس"يقبض على سرّ الصوت في اللغة، ويبرع في تركيب المقاطع، مستفيدا بذلك إلى حد فائق، من خاصية المفردة العربية التي تزخر، عموما، بقيم الشكل أو المظهر، مما يتصل بالجرس والرنين والزخرف وما إلى هذا. يعرف أيضا أن يعلق المعاني بهذه المقاطع تعليقا صنعيا حاذقا."[2]

ويلتفت حبيب مونسي إلى أثر الهيمنة الصوتية على انفتاح القراءة للنص ومناحي هذه القراءة يقول: "إن مشاركة اللغة من خلال الهيمنة الصوتية، هو الأثر الذي يفتح التلقي على مجال النص الشاسع، الذي يترجّل فيه المبدع والمتلقي على تخوم النص، وراء أسوار الرمز والدلالة. فكل صوت في النظام رمز لمعان خاصة، تأخذ استجابتها شكلا جماليا من خلال علاقات التشابك والتراكب. لأننا لا يمكن أن نفهم حقيقة التشابك إلا من خلال ما تثيره فينا جملة الترابطات التي تحدثها بين معرفتنا لخصائص الصوت، والموقف الذي يتأسس عليه المعنى. وكأننا نستهدي بصفات الصوت الذي نجده مهيمنا لنتساءل عن العلاقات بين توتراته وبين القصد

[1] - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 121.
[2] - أدونيس، سياسة الشعر، ص108.

الكامن وراءه. وكلما أرهفنا السمع إلى حفيف الدلالة كلما انتشرنا خارج نطاق اللغة، إلى إيحاءات الرمز."[1]

فالناقد يؤشر على جملة عناصر تفتح التلقي على مجال النص الشاسع بفعل الهيمنة الصوتية نجملها في:

-الصوت يدعو المبدع والمتلقي إلى ولوج أسوار الرمز والدلالة.

-رمزية الصوت في النظام.

-الربط بين خصائص الصوت والموقف الذي يتأسس عليه المعنى.

-العلاقة بين صفات الصوت المتواتر، وبين القصد الكامن وراءه.

-إرهاف الصوت إلى حفيف الدلالة يسلم إلى تقصي إيحاءات الرمز.

أي أن الهندسة الصوتية لا تأتي لهدف شكلي تزييني وكفى، بل إن تفجير الدلالة هي غايتها الأسمى.

وهو ما يقرره كوين بشكل آخر حين يعلن أن"علاقة المعنى بالصوت ، كما هو معروف علاقة صدفوية، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الأصوات المعزولة، وما أن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل، فالعلاقة بين الدوال هي نفس العلاقة بين المدلولات. فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة، والدوال المختلفة كليا أو جزئيا لها مدلولات مختلفة كليا أو جزئيا، وعلى هذا الأساس يبنى التعليل النسبي للإعراب والتصريف. ومع ذلك فإن هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص، فلكي تعبّر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتينيه "لا تتفق والقدرات النطقية والحساسية السمعية للإنسان، وهكذا فإن كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن تستخدم مبدأ الازدواج النطقي الذي يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه للمعنى، و من خلال أربعين صوتا مبدئيا فقط، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتي في اللغة، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئي أوكلي كالجناس ".[2]

---

[1] - حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، سلسلة الدراسات (18) ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2009، ص 31.

[2] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 86.

فينطلق كوين من صدفوية العلاقة بين الصوت المعزول والمعنى، ليصل إلى انتفاء هذه الصدفوية مع الصوت المتشابك في التركيب الداخل في النظام الذي يعالقه المعنى وتراقبه الدلالة، ليصل إلى مبدأ تشكيل اللغة وسرّ التجانس الصوتي فيها. كل هذا إنما تهيمن عليه وتوجّهه ظلال الدلالة.

فالتنسيقات الموسيقية لا تحضر من باب التكرار أو التوازي أو التجنيس المجرد، بل هي مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية وظلالها العاطفية.

ثم إن الشاعر يسعى بهذا التوقيع الموسيقي المتميّز إلى خلق نوع من التوافق النفسي بينه وبين ما حوله من الأشياء في العالم الخارجي، لذلك كان تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة مرهون بمدى التوفيق في تحقيق هذا التوافق ونقله للمتلقي، يلتفت عزالدين إسماعيل إلى هذا فيقول:"ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي، المنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر. ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة؛ لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص، تخفق في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد، أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود"[1].

أنواعها: (الظواهر التشكيلية للأصوات)

أشار محمد العمري إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1 - الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، سواء أكانت منتظمة

[1] - عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 124- 125.

أم حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2 - التوازن أو الموازنات ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت "التجنيس" والصوائت "الترصيع" اتصالا وانفصالا.

3 - الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف...[1]

ويحدثنا شارل بالي (Charles Bally) عن هذه التشكلات الصوتية في قوله:"هناك إيقاع لساني كلما دخلت المكونات الصوتية للإشارة في تقابل مع وحدة أكبر، وذلك باختلافات قليلة، وعلى سبيل المثال، تستقبل الأذن انطباعات إدراكية عندما تتوالى المقاطع القصيرة والطويلة في نسق معين، وكلما تعاقبت النبرات القوية مع أجزاء غير منبورة، وكلّما تغيّر مقام الصوت بتمييز النوطات الحادة من السميكة، وكلما تعاقبت مجموعات نطقية متشابهة أو باختلافات محددة، وكلما تقطعت السلسلة الصوتية برتابة في الصمت. فعنصر النظامية الذي ينبني عليه الإيقاع، لا ينحصر فقط في الزمن والنبر والنقر (بالنسبة للموسيقى)، بل نجده في تعاقب المقاطع القصيرة والطويلة رغم اختلاف في بنيتها المقطعية، إلا أن النسق الذي يحكم تعاقبها هو الذي يكسب العمل الإبداعي تلك النظامية التي تخلق الإيقاع."[2] ويضيف جاكوبسون في مقام حديثه عن الوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف "..ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية، ويوضع كل مقطع في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية، ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساويا لنبر كلمة آخر، وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة (تطريزيا) تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة،

---

[1] - محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، ص 3.

[2] - عبد الحميد زاهيد، الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة - دراسة صوتية - المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2000، ص123-124.

وتساوي حد الكلمة حد الكلمة، وغياب الحد يساوي غياب الحد، والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة. إن المقاطع تتحوّل إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال عن المجتزئات والنبور."[1]

إنه نظام الهندسات الموسيقية القائمة على المقوّم الصوتي، الذي يتفنن كل شاعر في توقيعه.

ويقوم هذا المقوم الصوتي ـ فضلا عما ذكر ـ على ثلاثة عناصر أساسية كما يرصدها العمري هي: القافية، والتنسيقات الصوتية، والأداء (أي تأويل العناصر الوزنية والتوازنية تحت ظلال دلالية موجهة).

وإن كان إيقاع التقافي معروف ومحصور في نوع القوافي التي يشتغل عليها الشاعر، فإن التنسيقات الصوتية تتنوع وتتعدد لتشمل التكرار(تكرار الصوت المفرد، تكرار الكلمة وتكرار الجملة)، التوازي، التجنيس، الترصيع والتصريع... كما يشمل الأداء النبر والتنغيم والوقف...

على أن النظر إلى هذه المقومات الصوتية في لغة الشعر، سواء أكانت صادرة عن العروض والقافية أم عن المحسنات البديعية (الإيقاعية) على تعدد أساليبها وأشكالها، فهي مشروطة بصدورها عن طبع فطري لا أثر للصنعة فيه.

فالإيقاع بوزنه أو بقافيته، أو بهندساته الموسيقية يمكن عدّه عنصرا دلاليا في النص حيثما ساعد على تفجير البنية الدلالية وتعميقها "وتزداد قيمته الفنية حين يضفي على الاختلافات الدلالية مظاهر من تمثلات صوتية، لأن الترابط العضوي الذي يتوفر عليه النص الشعري بين التحولات والبنى الإيقاعية يستوعب التعبير عن مكنون الذات بأسلوب فني مؤثر."[2]

وسميح القاسم ينطلق من إحساس مختلف بالإيقاع، ينبع أساسا من إيقاع الفكرة وحساسية أدائها الوظيفي في التشكيل الشعري. فهو يعمد إلى استثارة الروح الإيقاعية الدالة في اللسان الشعري؛ فصخب إيقاع "وحيدا في ليلة رأس السنة " [3]

---

[1] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص33

[2] - رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، ص209.

[3] - المجلد الأول، ص18.

مثلا من صخب إيقاع ما يحدث فيها. فالبناء الموسيقي في هذا النص يتحول إلى تعبير رمزي عن أعمق حالات الشعور بالضياع واللاانتماء، فالإيقاع الموسيقي ها هنا يقرّر الحالة الشعورية للشاعر، ويمنحه القدرة على نقل العاطفة الجمالية عن طريق تلويناته وتنويعاته. وكذا مع قصيدة "سينيراما" [1] التي يتسارع الإيقاع فيها ليجانس تسارع الأحداث (إخفاء آثار الجريمة).

على أن الإيقاع في المطولات كان يتنوّع بشكل يستدعي التأمل كما في سربية الصحراء "وفي ذلك كله تكثيف للطاقة الصوتية في القصيدة يقوي إيقاعها وينوِّعه، وكانت القصيدة بحاجة إلى هذا التنويع لأنها طالت كثيرا، وهذا الامتداد أحوج إلى تمدد في فنيات الإيقاع تضمن بقاءه حيا نابضا كي يظل القارئ متنبها إلى حركة إشارات القصيدة وتطوّرها."[2]

لذلك سنحاول أن نتبين نظام الهندسات الموسيقية التي اشتغل عليها الشاعر، محلاتها ومواقعها، وأن نظهر ما ينهض به الإيقاع في تجلياته المختلفة عبر هذه الهندسات من وظائف تفصح عن شعرية السماع عنده.

1 - إيقاع التقافي:

مفهوم القافية:

اختلف العروضيون قديما وحديثا في تعريف القافية، وقد يطول الحديث عما قيل فيها لوأردنا استقصاءه وهذا ليس مجال بحثنا، لذلك سنركز الحديث على التعريف الذي تبناه النقاد لدقته بعد أن رأوا بأنه الأصلح لتحديدها، ثم نبين وظائفها باعتبارها والوزن أُسا الشعر، ثم نبين أشكال تمظهرها بغية الوقوف على هذه الأشكال في النص القاسمي لمعرفة آليات تشعيره عبرها.

والتعريف الذي تبناه جلّ النقاد فتحددت القافية به قديما هو تعريف الخليل بن

---

[1] - المجلد الأول، ص 201.

[2] - الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص23.
ص 346.

أحمد الفراهيدي الذي قال فيه: "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[1]*.

وحديثا يرى إبراهيم أنيس أنها ليست "إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكوِّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[2]

وفي الشعرية الغربية يقول كوين: "إن القافية في الواقع جزء من موقعها، فهي توضع في نهاية قبل الوقف مباشرة، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا، والتجانس الصوتي يستحوذ على اهتمامنا وفي الوقت نفسه ينصرم التوازي، فهنا تشابه في الصوت حيث لا يوجد تشابه في المعنى، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة. والقافية تقلب قانون توازي الصوت والمعنى الذي يبنى عليه قانون الرسالة التي تأمنها الكلمات، ومرة أخرى فإن كل شيء يتم وكأن الشاعر يبحث ـ على عكس ما تقضي قواعد التوصيل الطبيعي ـ عن زيادة مخاطر الغموض."[3]

وظائفها:

تنهض القافية بأداء وظائف حساسة جدا لعلّ أولها ما حدّ به القدامى الشعر من أنه كلام موزون مقفى، وما أشار إليه ابن رشيق حين أقرّ بأنها "شريكة الوزن

---

[1] ـ محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتاب الحديث القاهرة، ط1، 2004، ص 152.

*- وقد نظر إليها نظرات مختلفة فقد قال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره. ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية والقائل بهذا الأخير قطرب والفراء في قولهما: "إنها حرف الروي"... ينظر محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص152.

[2] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مطبعة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص 264.

[3] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 87.

في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الكلام شعرا حتى يكون له وزن وقافية." [1] أي أن القافية تؤشر على جنس الخطاب المتلفظ به من حيث الإطار ومن حيث صفة الكلام، أي تحدّد شعرية الإجراء اللغوي "فتكون بمرتبة العلّة الحاملة للمتلقي على تعديل أواليات تفكيكه بما يتلاءم وخصوصيات الرسالة. فيجيّش لتحقيق ذلك ذاكرته الشعرية وحساسيته الفنية وجملة من الحواس يقدّمها لإدراك مواضع الأهمية في الخطاب."[2] أي أنها تؤدي وظيفة التنبيه إلى جنس العمل المركوز في الشعر.

كما تؤدي وظيفة تنبيهية أخرى، وهي الإشارة إلى نهاية البيت أو الجملة الإيقاعية أو المقطع والدخول في مقطع مغاير؛ فقد حددها النموذج العروضي على أنها " العلامة الدالة على نهاية البيت وعلى امتلائه وزنا ودلالة وعلى أن النبر واقع عليها."[3] هكذا حدد النموذج العروضي موضعها سلفا بخلاف التشكيل الحداثي الذي يراهن عليها لتحدد وقفاته وتقسّم وحداته الكلامية الدالة "إذ شاع في الشعرية التقليدية أن نهاية الوحدة الكلامية في الشعر هي التي تحدد موضع القافية فيجب ألا ترد إلا في نهاية البيت وبالتالي فموضعها محدد سلفا. أما في الكلام الموقع غير الخاضعة وحداته الكلامية لأطوال معلومة سلفا، والفاصلة والجملة الإيقاعية في الشعر الحر منه، فإن القافية وحدها هي التي تقول لنا متى نواصل القراءة والإنشاد ومتى نتوقف."[4] وقد كتب أرجون (Aragon):"إن القافية هي التي تملي على البيت مساره."[5] إلا أن جون كوين يرى أن "تصورا كهذا محاط بالتناقض، فالقافية ليست مجرد ترديد للصوت، ولكنها ترديد لصوت نهائي، "والموقع النهائي" للقافية متضمن في تعريفها، فهي تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها، وهكذا فليست القافية هي التي تشير إلى نهاية البيت، ولكن نهاية البيت هو الذي يشير إليها، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت، بل لا تلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر، ونضيف على هذا وإذا لم يعقبها وقف وإلا

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 151.
[2] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي، ص273.
[3] - عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 108.
[4] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص121.
[5] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ، ص 85.

فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت." [1] ويرى بأنها ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تنضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى." [2] إذن فهي فاعلة ومنفعلة تحدد نهاية البيت وتتحدد به شريطة أن يقع عليها النبر. ويعلل ابن الشيخ سبب اكتساحها للبيت الشعري يقول: "فالقافية تفرض نفسها على الفور، وترسخ، من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التعبير عنه. وذلك لأن الأمر لا يتعلق بمجرد تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصوتية يتقرر المعنى"[3].

كما تؤدي وظيفة تنظيمية تجميعية؛ بالربط بين الأسطر أو الجمل الشعرية التي تؤطرها دلالة واحدة بعد تحديد نهاية كل منها واستدعاء ما يوازيها في الشكل والموضع "فغالبا ما تجمّع القوافي طبقا لهندسة مسبقة ودقيقة فتلتئم في شكل حزم ولكل حزمة معنى شعري به ترتبط" [4]. أي وسم نهاية تجمّع إيقاعي دلالي، فالتجمعات القافوية تؤشر على وحدة دلالية سواء أقامت على الترادف أم التفصيل أم التفريع والتنويع. وبالتالي فهي بمرتبة العلامة على وجود ترابط دلالي بين وحدتين كلاميتين أو أكثر يمكن أن تتجلى مباشرة وبداهة، ويمكن أن نبحثها من خلال تنميط المعاني الجزئية الكامنة في كل وحدة كلامية لتنتهي إلى المعنى المشترك بينها كلها. ولهذا كان التحوّل في القوافي مؤشرا لتحول في المعاني التي تنطلق منها الفقرة.[5]

ويضيف خميس الورتاني وظيفة أخرى أوردها محمود المسعدي في كتابه (بحث في إيقاع السجع في العربية) تتعلق بإبراز الزمنية التي تميّز خصوصا الإيقاع المسموع، ويعلق قائلا: "أن نقفي وحدة كلامية معناه أن نعلم المتلقي أنها قد انتهت ومعناه أيضا أن يحفز ذهنه لاستحضار زمنيتها، وأن يعيشه لا على أنه تتال لمقاطع موزعة نحوا من التوزيع وإنما على أنه حاضر نفسي، الأمر الذي يبوئها مرتبة المقياس والنمط. فإذا به على منواله يقيس التجمعات الإيقاعية وإليها يردها

---

[1] - المرجع السابق، ص 85-86.
[2] - نفسه، ص 86.
[3] - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال المغرب، ط1 ، 1996، ص236.
[4] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 273-274.
[5] - نفسه، ص121.

وطبقا لمطابقتها أو مخالفتها لها ينظر إليها."[1]

ولعل أهم هذه الوظائف التي تؤديها هي التأسيس للدلالة، وأهم ميزاتها الاستقلالية يقول كوين:" .. ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى."[2]

فما البنى القافوية التي استخدم الشاعر؟ وما دلالتها؟ وما أشكال تجلياتها؟ وما علاقتها بالمعاني الشعرية في القصيدة أي هل كان ظهورها وتنوعها وظيفيا أم زخرفيا؟

الهيئات الهندسية للتقافي:

حدد النموذج العروضي هيئاتها الهندسية في:

المترادفة (/ 00) أي المتكونة من مقطع واحد متناه في الطول، المتواترة (/0/0)، المتداركة (/ 0//0)، المتراكبة (/ 0///0) والمتكاوسة (/ 0////0). وأحصى حروفها في ست: الروي (وهو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، وموقعه آخر القصيدة، وإليه تنسب القصيدة)، الوصل (هو ما جاء بعد الروي من حرف مدٍّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليت الروي، وحرف المدّ قد يكون ألفا، أو واوا أو ياءً) ، الخروج (هو حرف مدّ يلي هاء الوصل المتحركة، سمي بذلك؛ لأنّه يخرج به من البيت)، الرِّدف (هو حرف مدٍّ أو لين، يقع قبل الروي دون فاصل بينهما)، التأسيس (هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل، وسميت هذه الألف تأسيسا؛ لتقدمها على جميع حروف القافية، فأشبهت أُسّ البناء)، الدَّخيل (هو الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس، وهذا الحرف وإن كان من لوازم القافية، فليس بلازم التزامه بعينه في القصيدة، وذلك بخلاف حروف القافية الأخرى، وقد سمي بذلك؛ لوقوعه بين حرفين خاضعين لمجموعة من الشروط، في حين أنه لا يخضع لشروط مماثلة،

---

[1] - المرجع السابق.

[2] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 74.

فشابه الدخيل على القوم) [1] وهذه الحروف ـ حسب النموذج العروضي ـ إذا دخلت أول القصيدة لزمت كل أبياتها. وأحصى عدد حركاتها في ستة ـ أيضا ـ: المجرى، النفاذ، الحذو، الإشباع، الرَّس والتوجيه. وأنواعها في إثنين: مطلقة ومقيدة. وأما عيوبها كما قررها القدماء: فالإكفاء، الإجازة، الإقواء، الإصراف، الإيطاء والتضمين. هكذا قرر النموذج العروضي حدود القافية التي رأى شعراء الحداثة في عيوبها قيدا وفي استمرارها رتابة تجانب التلوين والمفاجأة الإيقاعية، فأبدعوا أنواعا جديدة لها سعوا من خلالها إلى تحوير الوزن وتطعيمه وفق ما يتماشى وتجاربهم الشعورية تمثلت في:

القافية المزدوجة (وهي التي تتحدد في كل بيتين متتاليين)، القافية المتعامدة (وهي التي تتحدد فيها قافية البيت الأول مع قافية البيت الثالث وقافية البيت الثاني مع قافية البيت الرابع)، والقافية المتعانقة (وهي التي تتعانق فيها قافية البيت الأول مع قافية البيت الرابع وقافية البيت الثاني مع قافية البيت الثالث)، القافية الموحدة (المتماثلة) والقافية المتناوبة وهكذا.. حتى القوافي المتماثلة تنوعت بين تماثلها والروي معا، أو تماثلها واختلاف الروي، والمتناوبة بين ثنائية القافية وثلاثيتها ورباعيتها. ورأوا بأنهم غير ملزمين بشروط حروفها ولا حركاتها، "فجعلوا حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق وفق ما يحتاجه الإطار الموسيقي العام"[2].

هندسة التقافي في شعر سميح القاسم:

يعتمد القاسم في هندسة قوافيه على التنويع في بنيتها وأشكال تجليها، فنرصد منها بنائيا المتواترة والمتداركة والمترادفة، وشكليا المتماثلة والمتناوبة، موحدة الروي أو مختلفته. على فرق واسع بين نسبة حضور كل منها، فإن كان التنويع يطغى على جل إبداعه فإن التماثل لا يكاد يحضر إلا بنسبة 10%. وينبني التنويع على مفهوم مركزية القافية؛ ونقصد بذلك وجود قافية رئيسية وأخرى ثانوية توقّع

[1] ـ محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 157 - 160.
[2] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 114.

الأولى كثافة في الحضور بمقابل الثانية. ويؤدي هذا الحضور وظيفة حفظ القصيدة من التبعثر.

1 - تماثل القافية:

نرصد الاستخدام لذات القافية مبتدأ ومنتهى، مع مراعاة حروفها وشروطها مراعاة تامة ـ حسب ما سطره النموذج العروضي ـ حاضرا بقوة في القصائد العمودية من مثل: "مواكب الشمس" [1]، "إصرار" [2]، "الشاعر السجين" [3]، "نداء" [4]، "موعد" [5]، "إباء" [6]، "أغاني الدروب" [7]، "النفير" [8]، "جبل المأساة" [9]، "بابل" [10]، "الذئاب الحمر" [11]... أما من حيث بنيتها فينوّع بين ذات المقطع الواحد المتناه ي في الطول التي لا تحضر إلا قليلا مقارنة بالمتواترة والمتداركة. وأكثرها استعمالا المتواترة التي تحضر بشكل مكثف عبر جلّ شعره ومثالها قصيدة "إصرار"، "الشاعر السجين"، "نداء"، "غيرة"، "إباء"، "أغاني الدروب"، "بابل"، "الذئاب الحمر" ... تليها المتداركة التي تحضر بشكل أقل كثافة من الأولى ومثالها قصيدة "مواكب الشمس"، "موعد"، "جبل المأساة"، "مرثية لبتريس لومبا" [12]، "المطر والفولاذ" [13]، "الدفتر الأزرق" [14]، "النار الغامضة" [15]، "اشربوا" [16]... فالمترادفة

---

[1] ـ المجلد الأول، ص 9.
[2] ـ نفسه، ص 10.
[3] ـ نفسه، ص 12.
[4] ـ نفسه، ص 16.
[5] ـ نفسه، ص 18.
[6] ـ نفسه، ص 21.
[7] ـ نفسه، ص 22.
[8] ـ نفسه، ص 24.
[9] ـ نفسه، ص 25.
[10] ـ نفسه، ص 42.
[11] ـ نفسه، ص 56.
[12] ـ نفسه، ص 61.
[13] ـ نفسه، ص 69.
[14] ـ نفسه، ص 74.
[15] ـ نفسه، ص 88.
[16] ـ نفسه، ص 95.

التي تحضر بشكل أقل من الاثنين ومثالها قصيدة "النفير" [1] و"كفر قاسم" [2] و"جنون"[3]... أما من حيث النوع فيراوح بين المطلقة والمقيدة على أن الأولى أكثر حضورا من الثانية. أما إذا نظرنا في مكوناتها فإننا نلاحظ الغياب التام للخروج، وشح كبير في استخدام عنصري التأسيس والدخيل، أي غياب لثلاثة عناصر منها من مجموع ستة أي ثمة فقر في مكوناتها بما يمكن حمله على أنه "رغبة في التحلّل من القواعد المفروضة سلفا أو من الشروط التي تثقل كاهل المبدع. فيكون في إبداعه خاضعا لقيود من جوهر غير شعري. وفي عدم الالتزام بأغلب مكونات القافية محاولة للاحتفاظ بهامش حرية أكبر."[4] مع الميل في الوقت ذاته إلى الاحتفاظ الاحتفاظ بالتراثي باعتبار أن وحدة القافية في حدّ ذاته من رواسب الماضي الذي لم يتحرر الشاعر منه بسهولة.

أما في بعض قصائد الشعر الحر كقصيدة "كفر قاسم" [5]، "الحاصد الأول" [6]، "أنا وأنت" [7]، "لا تطعميني" [8]، "القيصر والجار" [9]، "آخر ما سمعته" [10]، "تناسخ"[11]... فإن القاسم لا يزيد إلا على أن يجعلها إما متماثلة موحدة الروي، أو متماثلة مختلفة الروي ولا تخضع هذه الأخيرة إلى كبير تفنن في هندستها إذ نلمح نزوعا إلى التقليل من تنوّع الروي إلى الحد الأدنى فلا نجد إلا رويين في القصيدة الواحدة وفي القليل النادر ثلاثا، إلا أن حضورا لما يسمى بالقافية الداخلية يسهم في توسيع حدود هذا التنويع كما في قصيدة "صلاة إلى طائر الرعد" [12] إذ يحضر الروي عبر حرفي (النون والدال)، التي تتوزع بشكل يأخذ فيها حرف (النون)

---

[1] - المرجع السابق، ص 24.
[2] - نفسه، ص 48.
[3] - نفسه، ص 89.
[4] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 276.
[5] - المجلد الأول، ص 48.
[6] - نفسه، ص 188.
[7] - نفسه، ص 340.
[8] - نفسه، ص 342.
[9] - نفسه، ص 389.
[10] - نفسه، ص 408.
[11] - نفسه، ص 433.
[12] - نفسه، ص 591.

الصدارة عبر قافية واحدة في سطر واحد ثم سرعان ما تتسلم القافية الداخلية التنغيم عبر تجانس وتوازي عمودي بين لفظي (الجزية والمدية) لتسلم ـ من جديد ـ إلى الروي ذاته (النون)؛ أي اعتماد مبدأ القافية المتعانقة التي يتوحد فيها إيقاع السطر الأول مع إيقاع السطر الرابع وإيقاع السطر الثاني مع إيقاع السطر الثالث، لكن يتم هذا ـ هاهنا ـ عبر الروي لا نوع القافية، ليستلم بعد ذلك حرف (الدال) وظيفة الروي عبر أسطر أربع ثم تنوب عنه (النون) فالدال فالنون، بما يؤكد تحّكم الدلالة في هذا التوزيع غير الخاضع لتنظيم يُخضِع الإيقاع لهندسة توزيعية مضبوطة وواضحة؛ فالشاعر تقوده نبرة انفعالية حادة ترجمتها الأوامر المكرورة عبر الفعل "أقبل" الذي يُستدعى بعد كل أربعة أسطر، والأساليب الخبرية المشحونة بملامح الهزائم المكرورة عبر (المصانع المهدودة والمواسم المنكودة والطرق المسدودة ومشاعر الضغينة والصبر الذي غدا غنغرينه) ما فرض هندسة الروي ومعه القافية هندسة تساير هذا الجو الذي لا تحكمه إلا الفوضى. فالقافية هنا لا تؤدي هدفا تطريبيا زخرفيا أو تؤدي وظيفة إنهاء الأسطر فقط، بل هدفها بلاغي إبلاغي وإشعاعي. أما الروي فما خضوعه لمثل هذا التلوين إلا لرغبة القضاء على رتابة الصوت الواحد المتكرر والنغم الواحد المتردد.

وهكذا يسهم عنصر القافية الداخلية في الإيهام بتنوع الروي الذي اشتغل به على مستوى بعض القصائد لينوع من إيقاعها، كقصيدة "الرد" [1]؛ إذ يحضر حرف (الشين) في القافية المترادفة عبر السطرين الأوليين ويعاود الحضور فاصلا بين قافيتين داخليتين قامت الأولى على التوازي العمودي والثانية على عنصر التجانس الصوتي.

وخلاصة إن معظم القصائد التي ينتظمها هذا النوع من القافية تجمع بينها خصائص شكلية ومعنوية تتمثل أساسا في:

ـقصر النفس فيها، الذي يؤدي إلى واحدية المشهد فواحدية المعنى.

ـالرتابة الناتجة عن واحدية الصوت.

[1] ـ المجلد الأول، ص 612.

واحدية الشحنة الانفعالية والإخبارية والفكرة، مما يسلم إلى تراكيب وألفاظ مكرورة إن لم يكن لفظا فمعنى.

ويمكننا أن نعتبر أن وحدة القافية تشكّل أحد رواسب الماضي التي لم يستطع الشاعر أو لم يُرد أن يتحرر منها بسهولة. وما تنويع الروي إلا مسعى لتلوين النغم للقضاء على واحدية الصوت المتكرر وواحدية النغم المتردد.

2 - تناوب القافية:

يشمل تعدد القوافي وتناوبها داخل القصيدة الواحدة الجزء الأكبر من الإبداع الشعري عند سميح القاسم، ونظرا لكثرة المادة الشعرية فإننا لن نفحص كل القصائد بل سنركز على دراسة مستويات التناوب وكيفيات توزيعه فكثافته، محاولين الوقوف على القوانين المتحكمة في صياغته على ذلك النحو من خلال بعض العينات فقط.

وقد اعتمد هذا التناوب إما الروي الموحّد أو المتنوّع.

مستويات التناوب:

القافية المتناوبة الموحدة الرويّ:

نرصد في هذا النموذج اعتماد القافية المتعامدة ذات التناوب الثنائي، ومثالها حاضر في قصيدة "عودة المراثي" [1]؛ والتعامد قائم على اتحاد قافية البيت الأول (ف/عولن) مع الثالث، وقد وردت متواترة مردفة موصولة، وقافية البيت الثاني مع الرابع وقد وردت متداركة مؤسسة موصولة (لن فعو)، على أن القافيتين معا اعتمدتا رويا واحدا هو (الميم). وفي هذا ملمح ليس لتنويع القافية بنائيا فقط ولكن لاستثمار حتى عيب السناد فيها، الذي يحضر عبر سناد الرِّدف وسناد التأسيس. والسناد "عيب يقع فيما قبل الروي من أحرف وحركات وهو أنواع. وسناد الرِّدف: هو أن يكون بيت مردّفا، وآخر غير مردّف. وسناد التأسيس: هو تأسيس أحد البيتين دون الآخر".[2] فقد أورد الأولى مردفة موصولة والثانية مؤسسة موصولة.

كما نرصد القافية المتماثلة موحدة الروي التي تتخللها قوافي ثانوية ذات

---

[1] - المرجع السابق، ص 610.

[2] - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص183.

تناوب ثنائي وثلاثي ورباعي، وأكثر ما يحضر هذا النوع في النصوص ذات النفس الطويل ومثالها "مصرع البجعة"[1] إذ تنتظم القصيدة القافية المتداركة موحدة الروي في (الزوبعة، المودّعة، البجعة، المصدعة، مندفعة ...) والتي تخترقها قافية ثانوية متداركة تارة مزدوجة تتوزع على سطرين في (رئتي ولحيتي) ثم على ثلاثة أسطر في (حدائقي، شوارعي، شواطئي)، أو متواترة تارة أخرى تتوزع على أربعة أسطر في (ورثت، بنيت، غرست، نسجت) ليعود التناوب الثنائي في (التقاعد، خالد) ثم (الأخيرة، الجزيرة) من خلال القافية المتواترة... وهكذا تعانق القوافي الثانوية المتناوبة والمتنوعة الروي القافية الرئيسية ليتمخض عن هذا نوع من الإيقاع منوع حسب الدفعات الشعورية التي تنتظم كل استعمال. ويؤدي تمركز القافية الرئيسية ـ هنا ـ وظيفة حفظ القصيدة من التشرذم. ويواصل الشاعر استثمار عيب السناد ولكن على مستوى القافية الواحدة إذ ترد المتواترة مؤسسة تارة ومردفة أخرى.

القافية المتناوبة المنوّعة الرويّ:

تشغل القافية المتناوبة حيزا واسعا من أشعار القاسم، وإن عدّت ظاهرة ميّزت نصوصه المطولة فلكونها دالا اعتمده مع دوال إيقاعية أخرى لإنتاج دلالية هذه النصوص.

وإن اشتغل عليها على مستوى النصوص القصيرة بطريقة يبدو فيها الافتعال من خلال نوع من التوزيع الآلي كما في قصيدة "هكذا"[2] التي ينتظمها مستوى واحد، وهو التناوب الثنائي وفق نوع التقافي المزدوج القائم على تنويع الروي في كل سطرين متتاليين أو في ثلاثة أسطر؛ إذ تنتظم القصيدة القافية المتواترة المزدوجة التي تتوزع على عشرة أسطر(نخله/ قبله، العباءه/ القراءه، كتيبه/ الجديبه، نجمه/نسمه، مصنع/ مطلع) عبر تفعيلة (فا ع/لاتن) لتتخللها قافية مترادفة (غريب، حبيب) عبر تفعيلة (فا ع/لان) ثم تعود للتواتر من جديد وفق روي موحد (حقيبه/ خصوبه/ العروبه: فا ع/لاتن) حتى نهاية القصيدة. على أننا نلاحظ التنويع

[1] ـ المجلد الأول، ص604.
[2] ـ نفسه، ص 132.

القائم أيضا على مستوى تنويع حروف القافية التي بدأت متواترة موصولة ثم تحولت إلى متواترة مردفة موصولة (أي استثمار عي ب سناد الردف) لتتراوح بين هذا وذاك عقب كل أربعة أسطر. إن هذه الآلية في التوزيع تحكمها ذات الآلية التي تتحكم في الدلالة المسيّجة للخطاب؛ فللتعبير عن تجذر آلية نبض العروبة في قلبه أعطاها صبغة الآلية التي تتحرك بها الأشياء من حوله ويتحرك بها الإنسان في المعتاد واليومي الذي على روتينيته لا يُطلب منه بل لا يفكر في تجاوزه أو إلغائه أو تحويره. وما التغيير الذي وقع على مستوى حروف الروي إلا لرصد صور هذا اليومي المعتاد، وعلى مستوى القافية باستدعاء القافية المترادفة إلا محاولة لكسر هذه الرتابة النغمية لا الرتابة الدلالية القائمة على التشبيه التام والمطلق كما يريدنا الشاعر أن نراه بتكراره لكلمة (مثلما) وتكراره لذات الإيقاع الذي لا يسلم في الأخير إلا إلى الفكرة التي يؤثث لها بكل هذا وهي تجذر العروبة في قلبه، وفي كل هذا استجابة لإيقاع الفكرة وحركتها الداخلية القارة لذلك عملت القافية على تجميع ماء الدلالة وبلورته في نبرة آلية مكرورة.

وفي قصيدة "على قلعة الإمبراطور" [1] نرصد تجليا للقافية عبر مستوى التناوب الثنائي بين القافية المتواترة والقافية المترادفة، وتهيمن الأولى على كل القصيدة في حين لا تحضر الثانية إلا عبر أربعة أسطر، لكن اشتغاله على تنويع حروف القافية وعلى رأسها حرف الروي هندس الإيقاع هندسة خاصة؛ فقد توزعت القافية المتواترة المردفة الموصولة دالية الروي عبر الأسطر الثلاث الأولى، ثم يكسر هذا التتالي بقافية مترادفة مردفة موصولة تتوزع عبر أسطر أربع لكن منوعة زوجين زوجين بفعل الروي المتنوع بين حرفي (الزاي والتاء) في (الرموز/عجوز)، (طاهرات / الكلمات)، ثم تستأنف القافية المتواترة لكن هذه المرة تستغرق ببنيتها ورويها وكل حروفها خمسة أسطر، ثم تستأنف منوعة رويها بعد كل سطرين محافظة تارة على ذات الحروف مخالفة تارة أخرى وفق التوزيع التالي:

[1] - المجلد الأول، ص 114.

ربما ترفض الصحْف من شعري قصيده! متواترة
ربما يشجب نقادي استعارات جديده! مردفة موصولة
ربما يطرح قرائي الجريده! موحدة الروي

ما الذي يخفيه في هذي الرموز مترادفة
"فارس يفترع الشمس، تقاويه عجوز مردفة موصولة تنويع
وإله وثني.. وبغايا طاهرات .." مترادفة
الروي

ما الذي تخفيه هذي الكلمات ؟! مردفة موصولة
ربما تكسد في الأسواق كتبي!
ربما ينقلب الأنصار أعداء .. وقد ينفض مني الكف صحبي متواترة
ربما أبقى وحيدا .. موحدة
الروي
أنا .. والحزن ودربي! موصولة
ربما .. لكنني أقسم بالحرف الملبي
بكيان من صنيعي .. صار ربي.. صار ربي

أن أسوق النار من كل طريق متواترة مردفة
موصولة
وأذريك رمادا من حريقي! موحدة الروي

أيها الرب الترابيُّ الذي يخشى عبيده.. متواترة مردفة
موصولة
نقمتي عنك بعيده! موحدة الروي
فتنعم أيها الرب الترابيُّ.. تنعم!
تحت نعليك مفاتيح لأسواق نخاسه متواترة مردفة

موصولة

تحت نعليك حماقات سياسه! موحدة الروي

و ـ دع الأسماء!ـ مطروح على الأرض

فقد مات مسمم! } متواترة موصولة

أيها الرب .. فكن ما شئت .. واحكم وتَحكم! موحدة الروي

كِلمة الإيمان في روما جريمه ! } متواترة مردفة

موصولة

آه يا مصرع اوزيريس. في مصر القديمه!! موحدة الروي

والمتحكم في هذا التوزيع هو تناوب الأصوات في القصيدة؛ فقد حضر في القصيدة صوتان: صوت الشاعر وصوت الآخر؛ إذ انتظم الأسطر الأولى ذات القافية المتواترة صوت الشاعر الداخلي الذي يعرض سلسلة التوقعات التي قد يفاجئه بها الآخر، ليتغير الصوت عبر الأسطر الأربعة الموالية فيرتفع صوت الآخر الناقد فتتغير معه القافية إلى المترادفة وإن خالف في الروي فإن القافية تستمر مع الصوت لاستمراره ولا تنتهي حتى ينتهي، مؤدية بذلك الوظيفة التنظيمية التجميعية؛ أي تجميع الأسطر الشعرية التي تؤطرها دلالة واحدة لتلتئم في شكل حزم ولكل حزمة معنى شعري به ترتبط. ثم وسم نهاية كل تجمّع إيقاعي دلالي منها، فالتجمعات القافوية تؤشر على وحدة دلالية مثلما لمحناه على مستوى القافية المتواترة. ويؤكد هذا على أن الصفة الإختتامية التي تتميز بها القافية لا يمكن لها أن تكتفي بالضابط الموسيقي المجرّد "إذ لابد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية تغييرها بما يمكن أن يقابلها صوتيا ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة"[1].

ولما كان الصوت الأول (صوت الشاعر) هو المهيمن فقد هيمنت معه القافية التي انبنى عليها (المتواترة)، فتحكمت بذلك القافية في الأصوات، وتحكم الروي في

[1] ـ محمد صابر عبيد، موسيقى القصيدة العربية الحرة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل، 1991، ص102.

الدلالات، فكانت القافية تستمر لكننا نلمح أن كل نقلة في الدلالة تلازمها نقلة في القافية على المستوى الخارجي، وكل نقلة في الدلالة تلازمها نقلة في الروي على المستوى الداخلي أي داخل الصوت وخارجه.

إن هدف الشاعر بهذه الهندسة هو تحرير القصيدة من ذاكرة القوافي الموحدة التي تسلبها القدرة على الانحراف النغمي ومن ثم المفاجأة فـ" طبيعة المرء الحديثة المتطورة وطبيعة الشاعر أيضا تعترض بنشاط على الاستسلام للخدر الذي يشيعه فينا عنصر التوقع وتتحرك مبتهجة لاستقبال أول بادرة لعنصر الخيبة بعد عدد معقول من أسطر التوقع" [1]. فإن راهنت الشعرية القديمة على عنصر التوقع لرتابة نغمية قائمة على معرفة قبلية بسبب التتالي والانسيابية وتساوي المدد الزمنية للإيقاع، فإن الشعرية الحديثة بعد أن رأت "أن الترديد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا."[2] راحت تراهن على عنصر تخييب التوقّع أي كسر التتالي النغمي بفتح معجم القوافي على تلوينات بنائية وكسر الاستدعاء المنتظم لروي بعينه، ما يوقّع مباغتة ومفاجأة بتلوين نغمي يستدرج المتلقي وقبل أن يستسلم إليه يباغته بتلوين جديد وهكذا... على أن تبقى الدلالة الموجه لهذه المعمارية الإيقاعية.

وأكثر ما استثمر الشاعر هذا في المطولات، حيث نرصد تفننا أوسع له في اشتغاله على عنصر القافية التي غيّر في بعض النصوص من موقعها فما صار يدل عليها إلا النبر الدال على الوقف، واستثمر عيوبها من إيطاء وتضمين وسناد، وغيّب الروي ووسم بها حزما شعرية تؤطرها دلالة واحدة، فصار كل تحوّل في القوافي يتبعه تحول في المعاني.

ففي سربية "أشد من الماء حزنا.." [3] تنطلق القافية متداركة مؤسسة موصولة سينية الروي، وما أن يورد المقطع الثاني حتى يغيّب الروي ليغدو المقطع كله جملة شعرية واحدة متوزعة على سبعة أسطر لا يحدها إلا وقف القافية في السطر السابع:

تغرَّبتَ منكَ.. لتمكث في الأرض..

---

[1] - عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص119.
[2] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص85 .
[3] - ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى"، ص31.

أنت ستمكثُ

(لم ينفع الناسُ.. لم تنفع الأرضُ)

لكن ستمكث أنتَ،

ولا شيء في الأرض، لا شيء فيها سواكَ

وما ظلّ من شظف الوقت،

بعد انحسار مواسمها **البائسهْ**..

وهو ذات ما يفعله في المقطع الثالث الذي يغيب معه الروي بل وحتى القافية بفعل التدوير الدلالي لتمتد الأسطر مشكلة جملة شعرية ثانية:

وُلدت ومهدكَ أرض الديانات،

مهدُ الديانات أرضكَ..

مهدك.. لحدُكَ..

لكن ستمكث في الأرض.. تنعفك الريحُ طلعاً

على شجر الله.. روحك يسكن طيراً

يهاجر صيفاً ليرجع قبل الشتاء بموت جديدٍ..

وتعطيك قنبلة الغاز إيقاع رقصتك **القادمه**

لتنهض في اللحظة **الحاسمه**

أشد من الماء حزنا

وأقوى من الخاتمهْ..

وفي المقطع الخامس يوسّع الشاعر من نطاق اشتغاله على هذا العنصر مغيبا له وللروي تغييبا يكاد يكون كليا، معوضا إيقاعهما بإيقاع هندسات صوتية أخرى كالتكرار والاشتقاق والتوازي والترادف والتضاد. ويسهم التضمين (التدوير الدلالي) في امتداد الأسطر لتغدو جملا شعرية منفتحة انفتاح معاناة الشاعر التي لا تجد ما يقفيها فينبر نبر وقف ختامي لها (أي لهذه المعاناة):

أشد من الماء حزناً

وأوضح من شمس تموز.. لكنّ نضج السنابل

يختار ميعاده بعد عقم الفصول..

إذن فالتمسْ في وكالة غوثكَ شيئا من الخبز..

وانس الإدام قليلا.. تحرّ التقاويم: يوما فيوما..

وشهرا فشهرا.. وعاما فعاما.. تحرّ المناخ المفاجئ..

قبل انفجار ندائك.. أنت المنادي وأنت المُنادى

وأنت اشتعلتَ.. انطفأتَ.. ابتدأتَ..

انكفأتَ.. وأنت اكتشفت البلادَ.. وأنت

فقدت البلادا!

أشدَّ من الماء حزناً..

وفي المقطع الموالي يقتنص الشاعر نبض القافية ليوزعها بين التواتر والترادف، وينوّع داخل القافية الواحدة من حيث نوع حروفها فيجعلها تارة مؤسسة متواترة، وأخرى متواترة موصولة من دون تأسيس (أي يستثمر عيبا من عيوب القافية حسب الشعرية القديمة هو عيب سناد التأسيس)، متواترة مطلقة تارة، متواترة مقيدة أخرى (أي كسر النغم الأحادي المنبني إما على إطلاق النغم أو على تقييده)، مزدوجة تارة ومثلثة أخرى، مع تنويع موسّع في حرف الروي وفي الهندسات الموسيقية التي يستعيض بها عن إيقاع التقافي في حال غيابه، وفي استثمار انفتاح الجملة الشعرية بفعل التدوير والدلالة، كل هذا بحذق وتفنن كبيرين يسعى من خلالهما إلى إحداث الانسجام بين التدرجات اللونية، الإيقاعية، الروحية والفكرية:

يؤجلك الموت.. تمسح جسمكَ بالزيت كاهنةٌ

كرَّستها العصورُ لأجلك أنتَ.. لأجلك تولدُ

في البحر والبرِّ عاصفة لا تسمىَّ

وتزحف في جسد الأرض حُمىّ } متواترة موحدة الروي مطلقة

لينهض فيك كسيح.. ويبصر أعمى
وحولك ما خلق اللهُ من كائنات غرائبْ } متواترة مؤسسة مقيدة
ومن يصنعون العجائبْ
لهم قصب السبق دون سباق.. لهم ما تتيح المقاعد
للمقعدينَ.. لهم جنّة رحبةٌ في الزحام الفقير وفي وردِ
مستنقعات الأزقّة.. تحت صفيح الأنيميا وبين
خيام التخلُّف والجهل.. في ربقة القمع.. هم نخبةٌ
الرقِّ.. أسياد زوجاتهم في المحافل.. زوجات أسيادهم
في القرار الصغير الصغيرْ
لهم ما يتيح الجلوس المدرّب.. ساقاً على الساق

كفا على الخدِّ.. تحت حزام المديرْ التوازي العمودي
وتحت حذاء معالي الوزيرْ (في الصيغة الصرفية)
لهم قوتهم دون كدٍّ.. وميراثهم دون جَدٍّ وجِدٍّ التوازي الأفقي (التجانس)
لهم أن يكونوا العقارب في القيظِ مترادفة
أو أن يكونوا الأرانب في الزمهريرْ.. مقيدة
لهم زغبُ القاصرات وريشُ النعام الوثيرْ
وأوقاتهم من حديدٍ.. وأعباؤهم من حريرْ
وأنت على ملتقى الليل بالفجر.. و**البحر بالبرِّ**.. (التضاد)
و**الجهر بالسرِّ**.. تفتحُ باب **السؤال** الكبيرْ (التضاد)
وتغلقُ باب **الجواب** الأخيرْ
أشدَّ من الماء حزناً } عودة القافية إلى

أشدَّ من الماء والرمل حزناً..

وللضرب على عنصر الدلالة وتأكيدها نجده يستثمر عيب الإيطاء؛ والإيطاء "هو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها من غير فاصل أقله سبعة أبيات، وكلما قلّ الفاصل زاد الإيطاء قبحا" [1] هكذا تحدده الشعرية القديمة وتزيد على أنه مظهر عجز، لكن نظرة الشاعر التي تشغّل كلّ ما أمكنها تشغيله تخالف هذا بل تجعله عنصرا مموسقا للدلالة ضاربا على تأكيدها وهو ما يؤكده محمد بنيس في حديثه عن القوافي المتواطئة التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية يقول: "انفجاره (الإيطاء) في الشعر المعاصر يبرز مفهوما آخر للمتواطئ حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية. وهو بذلك يصعّد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية."[2]

قناع وراء قناعٍ

تحاصر أوجه أحوالك الخاسرهْ
وأسراب نملٍ تحاصرُ أشجاركَ الخاسرهْ
وأحلامك الخاسرهْ
وليلٌ سميكٌ يحاصر أقمارك الخاسرهْ
وأيامك الخاسرهْ

إيطاء يستغرق خمسة أسطر

وحزن أشد من الليل ليلا
يحاصر قهوتك الفاترهْ
وأنت.. أشدُّ من النمل حزنا
أشدّ من الليل حزناً
أشدُّ من الماء والحزن حزناً..

إيطاء يستغرق ثلاثة أسطر

إن تصعيد الإيقاع عبر هذه القوافي المتجاذبة والمتجاوبة، وفي الوقت ذاته

[1] - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص176.
[2] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، ص 148-149.

عبر تكرار لفظة بؤرية تهيمن على دلالات المقطع لا تؤدي إلى تماثل النص وإنما إلى تصاعد التنوع الدلالي كما يقول لوتمان[1].

ونلمح في قصيدة " برق الابجدية.. رعد السكون"[2] التجمعات القافوية المؤشرة على وحدات دلالية تنتظم كل جملة شعرية قائمة على التفريع والتنويع لتكون علامة على وجود ترابط دلالي بين الأسطر المؤطرة لها؛ إذ ميّز بين كل قطعة شعرية وأخرى بعلامة فارقة تمثلت أولا في ثلاث نجوم متتاليات، ثم حرف من حروف الأبجدية الذي به تعنون المقطوعة وتبتدئ الفاتحة النصية، فكانت القافية تُجمِّع بين المقطوعات المفروقة إذا شملتها دلالة واحدة في شكل حزم قافوية "ويمكن أن نبحثها من خلال تنميط المعاني الجزئية الكامنة في كل وحدة كلامية لتنتهي إلى المعنى المشترك بينها كلها. ولهذا كان التحوّل في القوافي مؤشرا لتحول في المعاني التي تنطلق عنها الفقرة." [3] لذلك نوّع في أنواعها وفي حروفها وفي حركاتها وأخضع الروي لتلوينات شتى فكان تغيّر المناخ الموسيقي العام وانحرافه يتساوق وتغيّر المناخ الدلالي العام للحدث الشعري. الأمر أسهم في توقيع تعاقبية وتناوبية وتعامدية وازدواجية في نسبة حضور التقفية في مقاطع النص ليتلون بها الإيقاع العام للقصيدة، مع أنه أحيانا يكسر هذه النمطية ليجعل قافية واحدة تنتظم دلالات مختلفة، بل وتنتظم الدلالة الواحدة أكثر من قافية:

ـ ت ـ

تعرف البنت عشاقها واحدا واحدا..

تتذكّر أسماءهم وتفاصيل

أجسادهم.. وعلاماتها **الفارقه** متداركة

مؤسسة موصولة

تتذكّر آخرهم.. تتفجّر في صمت ذكراه أدمعها **الحارقهْ** (قافية الروي)

---

[1] ـ نفسه، ص150.

[2] ـ ديوان ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص75.

[3] ـ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص121.

كان حارس بئر القرابين.. جاءوا بها هلعين من القحط.. قالوا
أيا حارس البئر خذ هذه البنت واقذف بها في مجاهيل شهوته..
قد يلين إله المطرْ متداركة مقيدة
ويبلُّ عروق الشجرْ (رائية الروي)

مدّ حارس بئر القرابين كفيه منتشلا روحها **الغارقهْ**
باكيا (لو تلين قلوب البشرْ!)
فجأة كانت **الصاعقهْ**
واستجاب إله المطرْ
سحبٌ أمطرتْ سحباً واستعادت شقوقُ الترابِ
احتفالاتها بالسخاء السماويّ واخضرَّ قلب الحجرْ
تعرف البنت عشاقها
تعرف البنت حارسها متداركة متعامدة مؤسسة موصولة
تعرف البنت أشواقها ولها خروج (قافية ثم سينية الروي)
تعرف البنت فارسها
تعرف البنت بئرالقرابين والموعدَ المنتظرْ..

ـ ث ـ

ثابرطفل الغوايات ميتاً إلى رشدهِ.. قال: موتي سباتْ (مترادفة)
وعلى رسلها باركته الحياةْ
وعلى رسله جاب أرجاءها موغلا في غموض النهاياتِ (متواترة)
إيمانه ساطعٌ.. دونما معبد أو صلاةْ

ثاب طفلُ الغوايات حيّاً الى رشدهِ

قام من موتهِ } متداركة مزدوجة

آخذا مهدهُ في مدى لحدِه

.....

- ج -

جادكَ الغيثُ.. لا جادك الغيثُ.. يا زمن الرغبة **المعتمهْ** متداركة موصولة

بتفاصيلها **المبهمهْ** (ميمية الروي)

جادك الغيثُ.. ها هي ذي قبلةُ الصاعقهْ

تشعل الشهوة **المفعمهْ** متداركة مؤسسة

في دم الشفة الواثقهْ موصولة متعامدة

آخ.. لا جادك الغيثُ.. يا زمنا ضائعا عن حدود الزمنْ (قافية الروي)

غيثهُ غربةٌ في الوطنْ

ومواعيدهُ سُحُبٌ تمطر اللغة الحارقهْ!

- ح -

حسبيَ اللهُ! كلُّ الفصولْ

غادرتْ طقس رزنامتي
والحقولْ
لم تجدْ في سنابلها قامتي
حسبيَ اللهُ..
ماذا أقول لمن مرضت بانتظاري..
وماذا أقولْ؟
- ز -
زاد عن حدّه الوجد.. يا شيخنا هل رأيتْ؟
أم هي الشبهةُ الغامضهْ
بين بيت وبيتْ
من أناشيدك الرافضهْ؟
أم رأيتْ؟!
- س -
ساعدي شرفتي
وجبيني الجموحْ
نحو ساريةٍ أشتهي أن تلوحْ
في مدىً لا يبوحْ..
ساعدي شرفتي
وفمي لعنتي
ودمي محنتي
***
- ش -
شارعا.. شارعا تمّحي المدنُ الغائمهْ
سفنا

متدارکة مؤسسة موصولة

مترادفة

متدارکة

متعامدة مقيدة

متعامدة

مترادفة مقيدة متتالية

متداركة مطلقة متتالية

العودة إلى قافية

الانطلاق

فوق أدمعها عائمةْ.. المتداركة (ميمية الروي)

بهذه التلوينات البنائية، وهذا الكسر للاستدعاء المنتظم لحروف القافية يهندس الشاعر فاتحا معجم التقافي على تلوينات نغمية تباغت المتلقي وتجعله مهيأ دوما للمفاجأة، ما ينشّط حسه السمعي لاقتناص كل دلالة متغيرة عبر أي تجمّع قافوي، وبهذه التقنية يشعرن هذا الدال.

التنسيقات الصوتية:

التكرار:

إن التكرار في معناه اللغوي يدل على الإعادة والترديد، وفي معناه الاصطلاحي إجراء تنسيقي ينتظم الواحد وفق صور متنوعة يتعدد في رحابها المؤتلف لغاية دلالية وتنغيمية. ويتجلى عند يوري لوتمان في النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، وباعتباره مظهرا من مظاهر السلطة المرتبة للنص. [1] فإن كانت السلطة المهيمنة المنظمة للنصوص ـ عادة ـ تخضع للنظام التعاقبي القائم على التسلسل دون وقف أو رجوع أو تكرار، فإنها تفرض مع النص المتكرِّر وقوفا عند دلالة المتكَرَر الذي يأخذ أهمية أكثر من سواه. ويرى حاتم الصكر أن هاتين الصفتين: التعاقب والتكرار، تفرضان شكل القراءة .. فالقراءة التعاقبية تبني مفهوما تراكميا، وبنمو منطقي من البداية إلى النهاية. أما القراءة التكرارية فهي قراءة مرنة تصل إلى مفهومها عبر تجميع الوحدات أو العناصر ذهابا وإيابا في النص نفسه، وفق ما يقتضيه التكرار أو ما ينبني عليه من أثر. [2]

ويعرفه محمد الهادي الطرابلسي بأنه "استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص، سوى ما قد يتولد عن

---

[1] - ينظر، يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص63.

[2] - حاتم الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، لبنان، ط1، 1994، ص86.

مجرد التكرار."[1]

ويرى محمد مفتاح أن "مبدأ التكرار سلّم به معظم النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري، ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى الوزن والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى. وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، و يقصد الشاعر إلى ذلك قصدا."[2]

والتكرار قسمان: "ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى." [3] إلا أن القسم الموقّع فيهما هو القسم الأول وعلى هذا النوع سنركز البحث ، ونهمل النوع الثاني لأنه في رأينا تصرف في اللفظ ليس إلا.

وظائفه:

وتقوم هذه العملية على الإلحاح على جهة معينة بإيرادها أكثر من مرة، ما يسهم في نقل انفعالات الشاعر الضاربة على هذه الجهة، فيعدّ بذلك منبها صوتيا دالا. يقول عبد الرحمن تبرماسين: "التكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر. وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النغم .. (وهو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان)"[4].

يقوي التمركز والتبئير في العمل الفني، مما يؤشر على المهيمنة التي تنتظم الدلالة. يقول لوتمان: "أما التكثيف المتعمد في استعمال هذا أو ذاك من العناصر اللغوية، فإنه يجعل من ذلك العنصر محلا للملاحظة، كما يجعل منه عنصرا نشطا

---

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص62.

[2] - محمد مفتاح، في سمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989، ص25.

[3] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص62.

[4] - عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 194-195.

من الوجهة البنائية."[1]

يعمل على تنامي القصيدة بما يمنح من عوامل إيقاعية تتولد عنه عند الانتشار كالتوازي والتعامد والتناظر والتوازن والامتداد والموقعية والتماثل، حيث كلما طال الصوت ازداد الصدى.[2]

بث الحيوية والحركة بفعل المعاودة.

ويرى عبد الرحمن تبرماسين أنه "في القصيدة المعاصرة تتجلى وظيفة التكرار في القيمتين معا الجمالية والنفعية وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا. فالتوزيع الذي أساسه الانتشار هو بنية تقوم عل النظام والتناسق وتعتمد السيمترية الهندسية وتوزيع الحروف في فضاء الصفحة فنتحصل على مبنى وفق شكل مرئي موح، وإذا ما ارتبطت بالمعنى كان زيادة فيه ويغدو شكل القصيدة ذو وظيفة وقيمة جمالية."[3]

مواقعه:

لا يتحدد موقع التكرار بمكان معيّن؛ فقد يكون في بداية الكلام أو السطر الشعري، مشكلا ما يسمى بالتذييل أو موسيقى المطالع، أو يكون في العناصر المتصرفة، أو المنبورة، أو أن تكون متمثلة في تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة إلى الأخرى وهكذا...[4]

مستوياته:

يتم على عدّة مستويات: مستوى الحرف، الكلمة، الجملة.

أ - إيقاع تكرار الحروف:

إن الحرف باعتباره صوتا (أو ما يصطلح عليه في علم الصوتيات بالفونيم) يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة المكونة لنسيج النص الشعري، وهو بدخوله

---

[1] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 97.
[2] - عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص226-227.
[3] - نفسه، ص 198.
[4] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 97.

هذا الحرم يكتسب قيمة تخالف تموقعه المجرد في النصوص اللاشعرية، خاصة إذا انتظم في شكل مجموعات صوتية مكرورة على نسق تتجاوب فيه الأصوات المتموّجة شدة ولينا، علوا وهبوطا ما يمنح اللفظة إيقاعا يجانس إيقاع ما يجاورها وينسحب على إيقاع القصيدة المتجانس مع انفعالات الشاعر، فهذه الفعالية التي ينهض بها الحرف من خلال دخوله في مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة يؤلف "موجهات تشتغل نحو قيم مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال (في دائرة الشعر) "فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها".[1]

ومعلوم أن الصوت صامت وصائت، وآلية توزيعهما وفق نظام تكراري متناوب أو متعاقب أو متداخل على مستوى المفردة الواحدة، أو على مستوى المفردات المتجاورة بما يتجاوب مع الأفكار والمشاعر يبيّن مدى تفنن الشاعر في تشعير هذا الإجراء قصد توقيع ذات الأفكار والمشاعر التي يعايشها في نفس المتلقي.

"ويعدّ تكرار الحروف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك الذي يتركّب منه الزمن الشعري، فالشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية وهذا ليوفّر إمتاعا لأذن المتلقين." [2] وبعيدا عن هدف الإمتاع فإن عنصر الضرب على الدلالة يشكل الهدف الأسمى للاشتغال على هذا العنصر.

ونظرا لكثافة المادة الشعرية التي بناها الشاعر على هذا العنصر فإننا سنقتصر على بعض العينات فقط لتبيين كيفية تشعير الشاعر لهذا الدال.

ففي قصيدة "أحبك" [3] نلمح كيف يتفنن الشاعر في صنع ثراء القصيدة الصوتي، متكئا على حرف التاء الذي يهيمن على كل القصيدة، فلا يكاد يغيب من أي سطر شعري فإن حدث وغاب عوِّض ببديل صوتي آخر:

يوم ولدت لأمي العبدة آخر مرّة (3مرات)

---

[1] - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص120.

[2] - مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة عمان، ط 1، 2010، ص 153.

[3] - المجلد الثاني، ص 494.

شدّ على عينيّ وحزّ منابت صوتي حبلُ السُّرَّة (3مرات)

قلت "أحاول" أوّل مرّة (مرتين)

يوم كبرتُ مشيتُ قليلا (مرتين)

وتعثرت بجثة وطني (3مرات)

ثمّ نهضت وعشت جميلا (مرتين)

وتدثرت بخرقة كفني (3مرات)

ثم مشيت ومتُّ جميلا (مرتين)

ثم سقطت نهضتُ سقطتُ نهضتُ نهضتُ (5مرات)

وكنت طويلا (مرة واحدة)

وعلى مفترق الثوراتِ (مرتين)

قطع الدرب على خطواتي (مرة واحدة)

شبحٌ آتٍ (مرة واحدة)

من محرقةٍ: تدعى الحسرة (3مرات)

قلت "أجادلُ" أول مرّة (مرتين)

ثم قتلتُ (مرتين)

وعدتُ بعثتُ (مرتين)

وصلتُ وجلتُ (مرتين)

وعدتُ قتلتُ (3مرات)

وعدتُ بعثتُ (مرتين)

وقلتُ "أقاتل" أوّل مرّة. (3مرات)

ثمّ.. "أحبكِ"

ثم ولدتُ لأمّي الحرّة (مرتين)

أجّتْ شمسٌ في أهدابي (مرة واحدة)

ضربتْ صاعقةٌ أبوابي (مرة واحدة)

وتكوّرت على مجزرتي (3مرات)

وتضورت لدى مقبرتي (4مرات)

ثم انفجرتْ من شفتيّ (مرتين)

"آخ... أحبكِ**!**" أوّل مرّة (مرة واحدة)

يا ولها يفتح عينيّ (مرة واحدة)

على بستان دمي المنسي (مرة)

على فاكهة تدعى الثورة (3مرات)

آخ ... أحبُّكِ (التعويض بالتكرار)

أيَّ "أحبّكِ"

كلَّ "أُحبُّكِ"

أنذا أولد

إني أولد.. أول مرة**!**

أولد أولدُ

أول مرّة**!!**[1]

أول ما يلفت النظر هنا، صوت التاء، الذي ينتشر عبر أسطر القصيدة انتشارا واسعا، طاغيا على الأصوات الأخرى؛ فالعناصر الصوتية الأكثر تكرارا هي على الترتيب التاء الذي يحضر (70مرة)، اللام (34مرة)، الميم (29مرة)، الراء (25مرة)، العين (20مرة)، الدال (17مرة) والنون (14مرة) ثم تليها باقي الأحرف الأخرى. ولقد منحت هذه الأصوات للقصيدة سمة الهمس فمن خصائص هذه الأصوات التي طغت:

التاء: لثوي أسناني مهموس انفجاري.

اللام: أسناني مجهور متوسط.

الميم: شفوي مجهور متوسط.

الراء: نطعي تكراري جهوري شديد.

نلاحظ أن الأصوات الجهورية أكثر من المهموسة، لكن الشحنة الصوتية التي

[1] - قصيدة" أحبك"، المجلد الثاني، ص 494.

يطلقها الحرف المهيمن في (مجزرتي، مقبرتي، شفتيّ، خطواتي، صوتي) بفعل المدّ، وكذلك في (كبرتُ، مشيتُ، تعثرت، نهضت وعشت، تدثرت، مشيت ومتُّ، سقطت نهضتُ، قلت، قتلتُ...) بسبب من وحدة الصيغة الزمنية، وواحدية الإسناد لضمير المتكلم ومن ثمة الصوت المختتم به، تشتمل بدورها على طاقة صوتية شاركت في تعميق ثراء القصيدة الصوتي، ما يجعل سمة الهمس طاغية وموجهة للإيقاع. ثم إن هذا الثراء الصوتي ناتج عن الإيقاع الموحّد لوزنها إن كانت كلمات (مرّة/ السُّرَّة/ الحرّة / الحسرة/ الثورة، جميلا/ طويلا، أهدابي/ أبوابي، ثورات / خطواتي /آت) وصيغها إن كانت أفعالا (قتلتُ، عدتُ، بعثتُ، صلتُ، جلتُ /أجّتْ، ضربتْ، تكورتْ، تضورتْ، وانفجرتْ)، فالأفعال المتوزعة على مجموعات متجاوبة الأصوات (الأولى على زنة فَعَلْتُ ، والثانية على زنة فعَلْتْ وتَفعَلْتْ وانْفَعَلْتْ) استطاعت بسبب من غزارتها، وتوزّعها على وحدات زمنية متجانسة، وتتابعها أن تثري إيقاع القصيدة . ولا نغفل على أن الثراء الصوتي لا يقتصر على ما بيناه فقط بل يعضده إيقاع التقافي (وطني، كفني / قليلا، طويلا، جميلا)، وبين جملتي (وقلت "أحاول" أول مرّة / وقلت "أجادلُ" أول مرّة) وما فيهما من امتداد صوتي يتصادى مع كلمات أخرى أو جمل أخرى في القصيدة تحفل بنفس الامتداد والتموج (وقلتُ "أقاتل" أوّل مرّة). هذا الامتداد الذي توجهه الدلالة الراصدة لحركات الأنا منذ الولادة، هذه الحركات التي لا تبدو إلا عاثر ة متعثرة فهي على سلبيتها (وتعثرت بجثة وطني/ وتدثرت بخرقة كفني/ ثمّ نهضت وعشت/ ثم سقطت نهضتُ سقطتُ نهضتُ نهضتُ/ قطع الدرب على خطواتي شبحٌ آتٍ: من محرقةٍ تدعى الحسرة/ ثم قتلتُ/ ضربتْ صاعقةٌ أبوابي/ وتكوّرت على مجزرتي/ وتضورت لدى مقبرتي...) تفتح عينيه على المحبوبة التي خصها بهذه العاطفة التي عنون بها القصيدة والتي منحته الولادة الحقة (ثم انفجرتْ من شفتيّ "آخ... أحبكِ !" أوّل مرّة /يا ولها يفتح عينيّ/ على بستان دمي المنسي /على فاكهة تدعى **الثورة** /آخ ... أحبُّكِ /أيَّ "أحبّكِ"/كلَّ "أُحبُّكِ"/ أنذا أولد/ إني أولد.. أول مرة !). إن سمة الهمس التي تهيمن على إيقاع القصيدة تؤثث للهدوء الذي يسبق **الثورة**، وهذا التأثيث جعل

دال الثورة ـ الذي خصه الشاعر بالمحبة التي عنون بها القصيدة ـ تغيّبه الأصوات التي تتكاثف عبر تكرارات فونيمية أو تكرارات لفظية لتبئر لانكسارات الأنا المكرورة عبر الولادات المستنسخة متباطئة تارة (قلت "أحاول" أوّل مرّة / يوم كبرتُ مشيتُ قليلا / وتعثرت بجثة وطني / ثمّ نهضت وعشت جميلا / وتدثرت بخرقة كفني / ثم مشيت ومتُّ جميلا / ثم سقطت نهضتُ سقطتُ نهضتُ نهضتُ) ومتسارعة أخرى (ثم قتلتُ/ وعدت بعثتُ/ وصلتُ وجلتُ / وعدتُ قتلتُ / وعدتُ بعثتُ / وقلتُ "أقاتل" أوّل مرّة/ على فاكهة تدعى الثورة / آخ ... أحبُّكِ / أيَّ "أحبّكِ"/ كلَّ "أحبُّكِ"/ أنذا أولد/ إني أولدُ...) وكأن الشاعر يرصد بهذه المعمارية الصوتية زمن ما قبل الثورة بإيقاع الهمس، ثم يرصد مشاعره وهو يخوض الثورة مستبدلا هذا الإيقاع بتكرارات لفظية لدال الحبّ والولادة (أحبك وأولد) ليرتفع الحبّ للثورة التي توقّع ميلاده الحق.

وفي سربية "الصحراء"[1]:

لو صاحت امرأة تستغيث
لصحنا "عليهم"
ونجهل من هم
وصحنا "عليهم"
ونعرف من هم..)
...
صحراء!
بحت ذراع الضراعه
وما من "غفارٍ"
وما من "قُضاعه"
صحراءُ
هل تمنحين الصدى صخرةً؟

[1] - المجلد الرابع، ص 206.

وهل توصدينَ المدى مرّةً؟

...

"ولا "نعم" في البيدِ

لا غيد في الغيدِ

يا ليت قلبي اعتذرْ

ويا ليت قلبي عذرْ

ويا ليت بعثي الخبرْ"

...

"ويا أيها القادمون على كنف النسرِ

هل يفتدي العسر في الأسرِ

بالعسر في الأسرِ"

يرى لوتمان أنه "إذا كانت العلاقات الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات "نظام من نوع فوقي" يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة."[1]

فما نرصده في هذه السربية تلك التجمعات الصوتية التي تنتظم دلالات الجمل الشعرية "يقوم الصوت بشحنها في اللفظ، والعبارة، والتركيب، عن طريق التوتر الحاصل من المعاودة، والتكرار، والهيمنة" [2] لتشكل أنوية صوتية دالة. وتندرج هذه الأنوية الصوتية الدالة ضمن استمرارية المجموع، في نفس الوقت الذي تضمن فيه التنظيم المحكم لكل وحدة من وحداته. فالترصيف الصوتي لكل مقطع يميّز حدود الدلالة ويفرقها عن بعضها، وبمجرد ما يحقق المعنى هدفه الأول فإنه يستأنف سيره بمباغتة المتلقي بقفزات صوتية جديدة يعبر بها إلى معنى جديد وهكذا. وهنا تبدو أهمية الأنوية الدلالية فهي في توزيعها على النص كلّه تمسك بالمعنى وتراقبه.

---

[1] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص98.

[2] - حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص28.

وعلى خلفية التنظيم الفنولوجي لهذه الأنوية الصوتية الدالة، التي تنتظم المقاطع وتميّز حدود الدلالة وتفرقها عن بعضها يؤثث القاسم لبنية خطابه في قصيدة "فلسطين.. أولا!"[1]:

أتقنتنا الكمائن دهرا.
وها إننا نعترف
نثرنا الزهور على شفرات المقاصل دهرا فدهرا
وهبنا تماسيح نهر الدماء عرائسنا الفاتنات
نشرنا بيارق صيحاتنا في ظلام السبات
نذرنا بنادقنا للجهات
حفرنا خنادقنا في رمال اللغات
ولا بأس.
ألقى علينا الزناة شروط الطهارة
علمنا الرقص في مأتم الشهداء أساطين فن الدعارة
لابأس.
ألقى علينا مواعظ حرية الشعب سوط الطغاة
ولابأس.
نحن بداديق أمواتنا ننهض اليوم من موتنا
ننفض اليوم والآن عن لحمنا
غبار الكلام المكرر
وصمتا تأخّر
وجرحا تخثّر.
وها نحن، أبناء أحبائنا عائدون
على عربات المنافي
ومن دمدمات المجازر

[1] - ديوان "أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس"، منشورات إبداع، الناصرة، 1995.

من همهمات المحاور

من تمتمات المقابر

من صرخات السجون

أجل عائدون

على صهوات الرياح. وفي مركبات الجنون.

ينهض هذا المقطع على تصوير زمنين متضادين يشغل كل منهما جزءا من المقطع؛ ففي الجزء الأول نرصد زمن الأنا السلبي الذي تهيمن فيه فاعلية الآخر (القاتل المحترف) الذي مرّ بجسده وتسلى بعنقه وأسلمه للمقاصل وتماسيح نهر الدماء... وفي الجزء الثاني منه نقف على الزمن الإيجابي للأنا الذي تحكمه فاعلية الحركة والتغيير. وقد خلق هذا الاختلاف بين الزمنين إيقاعين مختلفين بسبب من التوزيع المميّز للأصوات المصوتة، والصائتة وبسبب من الخصائص الفونولوجية للصوامت وأنواع التقافي، انسجم كل هذا مع ما يستدعيه الزمن الأول من ذكريات طافحة بالألم، وما يستدعيه الزمن الثاني الذي تتفجر فيه طاقات الفاعلية والانطلاق.

فعلى المستوى الفونولوجي نلاحظ الفونيمات الأكثر حضورا هي على الترتيب النون، الميم، التاء، الراء، اللام، الحاء، القاف والسين ما أعطى لسمة الجهر نوعا من الانتشار. وأسهمت الفونيمات الثلاثة (التاء، الراء والنون) التي انتُظِمَت رويا للقوافي في أرجحة الإيقاع بين الخفة والثقل حسب ما تمليه الدلالة؛ ففي الجزء الأول حيث يسيطر زمن الاستلاب يهيمن فونيم (التاء: اللثوي الأسناني المهموس الانفجاري) الذي يُستدعى كرَويّ للقوافي المترادفة المنتهية بالمقطع الممدود المختوم بسكون الاستغراق، وتخللت الأسطر تكرارات لصوامت احتكاكية مهموسة كالحاء والسين، ورخوة مهموسة كالفاء لتجانس انكتام الصوت الذي تخنقه ذكريات التشظي والانكسار. كما أسهمت أصوات المدّ في تمديد الزمن وإطالته، وكذا استطالة الجملة وامتدادها ليجانس استطالة وقعه المتأزّم على نفس الشاعر فبدا الإيقاع ثقيلا رتيبا تتثاقل اللغة وهي ترصده بخلاف الجزء الثاني الذي يتسارع إيقاعه تسارع حركة المستفيق من سباته المستعجل لنفض غبار كلام تكرر، وجرح

تخثّر، وصمت تأخّر. ويقوم عنصر التضعيف هنا (تكرر، تخثّر، تأخّر) الذي يستدعي تكرار الصوت والنبر عليه، فضلا عن تقييد القافية وتسكين الروي بتسريع الإيقاع قصد الوصول إلى الفعل الذي تتمحور حوله كل دلالات القصيدة وهو فعل العودة (وها نحن، أبناء أحبائنا عائدون) لذلك يطول السطر هاهنا وتتكرر لفظة (عائدونْ) ـ التي تحضر في القصيدة عشر مرات ـ وفق هذه الصيغة التي تتوزع عليها الصوامت والصوائت بمدّ حرف الدال المجهور الانفجاري الشديد ما يولّد شدّة وقوّة تدعم دلالة الإصرار على العودة، ويُعقبه بسكون الاستغراق الذي يُحرّك به حرف الروي ما يمنح سمة الاستمرار والامتداد إن على مستوى النغم أو على مستوى الحركة الفاعلة التي يلح على امتدادها بقوة الفعل الذي يتجاوب مع تناغمها الممتد في السمع. هذا الفعل الذي يؤثث الشاعر له ببيان تفاصيله وجزئياته التي تنتظمها أنوية صوتية دالة؛ فالصوامت المتكررة في مواقع ثابتة وصيغ صرفية واحدة تلعب دورها في (دمدمات، همهمات، تمتمات)، لتنتشر سمة الجهر وتتناوب الأماكن الحروف المجهورة (كالدال) تارة، والمهموسة (كالتاء) تارة أخرى، و(الهاء) تارة ثالثة. وهذا التناوب إن أحدث تناغما بفعل التوازي الذي توقّعه الصيغة الموحّدة فإنه يشتغل على مستوى آخر إذ يستدعي كل منها دالا مجاورا يجانسه؛ ففي الدمدمة شدة وقوة تجانسها ما في المجازر من هول وقوة، وفي الهمهمة انخفاض للصوت وشجب للقوة والشدة لذلك جانستها المحاور التي تفرض انصاتا بين المتحاورين، وفي التمتمة إلغاء يكاد يكون للصوت المضطر صاحبه لأن ينبس به في المقابر.

ثم تتواصل التوازنات الصوتية المجانسة للدلالة الطافحة بتأكيد العودة وتأكيد التغيير في (صرخات السجون/ مركبات الجنون). إن نسبة الائتلاف تبلغ ذروتها إذ تتماثل المونيمات والفونيمات، المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة، والحركات والسكنات وفق ما تمليه "طبيعة التكون والنمو المحوري للدلالات في النص (التي) تفرض على الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق اللذين يجب أن تكون عليها،

بما يحقق تناسبا حيا تتمخض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص."[1]

ونلاحظ اهتمام الشاعر بموسيقى المطالع من خلال ما يسمى بالتذييل في هذا المقطع من سربية "سيرة بريطافور":

في البدء سيخرج الأطفال وقد عبأوا جيوبهم بالحلوى
سيتسللون إلى معسكر الدبابات والمجنزرات
سيدسون قطع الحلوى في صهاريج الوقود
سيكتشفهم الجنود سيفتحون عليهم نيران رشاشاتهم
سيسقط الاطفال صرخات مكتومة لكنها ساخرة
ستتحلل أجسادهم الصغيرة في رمال الصحراء
ستنضج السنابل ستتلألأ كواكب التفاح والكواكب
ستتفتح المدن الصناعية، المزارع الجماعية
سيولد الأطفال وأطفالهم
أما أنت يا بريطافور فلن نغفر لك.[2]

ويطلق لفظ التذييل على نوع من الترديد الخاص للفظ، يتمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت (السطر)، وتكراره في حشوه. ونقف في دراسته "على ما لعب فيه ترديد الأصوات دورا دلاليا خاصا لا ينحصر في مجرد الترديد، بل يصل إلى ضبط الدلالة لأن لفظ الصدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته، فما بالك به إذا كرره !"[3] وقد يطرأ التذييل على المطالع ، لكن أكثر وروده في الحشو، فإذا كان في الطالع فإن دوره يكون أكبر، لأن لفظ الصدارة إذاك يكون مفتاح الطالع وفي نفس الوقت مفتاح القصيدة كلها، وهو لفظها المحوري وأس مشكلها. أما في غير الطالع فإن دور التذييل يكاد ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت.

والتذييل الذي صدّر به الشاعر مقطعه ينطلق من اعتماده صوتا مفردا (حرف

[1] - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص121.
[2] - سيرة بريطافور، السربيات المجلد الرابع، ص168.
[3] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 92.

المضارعة المزيد الذي يحمل دلالة التسويف) فقد ساهم في إشاعة ضرب من الأجواء المعنوية التي تتساوق مع الموقف العام الذي تعانيه الذات الشاعرة في رصدها للمحتمل والمتوقع الذي قد يعانيه الأطفال في سعيهم لمراوغة ومحاربة العدو، وقد أورده بأسلوب سردي يعتمد الرصد المتوالي للحركة (موجبها فسالبها، سالبها فموجبها) والفاعلية (الفعل ونتيجته)، لذلك كانت الأفعال تتتالى وتتوالى ينتظمها الحرف المكرور في مطلع كل سطر لا لغاية التنغيم بل باعتباره محور برنامج الشاعر، الذي غيّب كل عنصر موقّع للإيقاع بما فيه القوافي الموحدة والروي الموحّد فلم يستلم مهمة التنغيم ـ وإن كان عفويا ـ إلا هذا العنصر المنتظم الترديد في فاتحة أو مطلع كل سطر.

ونرصد ظاهرة الوحدات المتزايدة الصغر التي تنتظم الأسطر انتظاما مطردا، ولا تكتسب انسجامها إلا بفضل تقاربها الصوتي في المقطع التالي:

تبعتُ وبعتُ

عبدتُ وبدتُ

أسرتُ وسرتُ

بعدتُ وعدتُ

ومتُ ومتُ

وعدتُ بُعثتُ[1]

وتقع هذه الأنوية المتقاربة من بعضها البعض في تجاور دلالي لا تقيه من الحشو إلا تلوينات طفيفة.

وفضلا عن هذه التلوينات الصوتية، نلمح تفنن الشاعر في توزيع الفونيمات وتكرارها، إذ بعد أن يوطّن السمع على اعتماد هذه التلوينات الطفيفة التي يبثها الجناس الناقص الذي يغيب معه دوما الحرف الأول من الكلمة المكررة، يكسر هذه الرتابة في السطر الأخير ليعمد إلى لفظ غير مكرور ينهي به هذا المدّ والطي لهذه الفونيمات الناظمة لأفعال شحنها الشاعر بدلالات الاستلاب والانهزامية، ليضع حدا

[1] ـ سربية "الصحراء"، ص 227.

لتكراراتها بفعل لا تشاكل دلالته دلالتها ولا بنيته بنيتها.

إيقاع تكرار الكلمات:

يرى محمد الهادي الطرابلسي أن "الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهرا وأبلغ خطورة ذلك أنه يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية." [1] ويؤكد لوتمان أن "البنية الأساسية للبيت هي التكرير (ويضيف بأن) اختبارا أعمق يؤكد لنا أن هذه الحقيقة الثانوية في مظهرها ليست بمثل هذه البساطة".[2]

وقد نوّع الشاعر في مستويات اشتغاله على هذا العنصر؛ فكان تارة يكرّر المادة والصيغة الأولى على حالها، أو يكرّر المادة مستخدما صيغة أخرى دون الصيغة الأولى (ويشمل هذا الأدوات والحروف والظروف والكلمات). وقد يكرّر الكلمة ذاتها عموديا أو أفقيا، وتارة أخرى يبادل المواقع الألسنية الواقع فيها التكرار وهكذا..

ومثال الأولى ـ على مستوى الكلمات ـ ما نلمحه موظفا بشكل عمودي متناوب في:

أحبك

عقلا وقلبا

أحبك

محلا وخصبا

أحبكِ

رملا وطلحا وعشبا

أحبكِ[3]

أو بشكل متعامد متتالي:

---

[1] ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 73.

[2] ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 148.

[3] ـ سربية "الصحراء"، المجلد الرابع، ص 221.

ومن ذا يشيّع قلب المغني المقاتل

غير **الدخان**

الدخان

الدخان؟[1]

أو بشكل أفقي متتالي أو متناوب:

شبابك شيء وشيء شبابي

وإني أسلّم أمري إليك

أبدد في **الريح ريحي**

وفي **النار ناري**

وفي **الماء مائي**

وأغرق في **الحزن حزني**.[2]

ومثال الثانية ـ على مستوى الكلمات ـ ما نلمحه في:

مزيفة مواجعكم

مزورة شرائعكم

وعلى مستوى الأدوات أو الحروف أو الظروف، يحضر التكرار المتتالي لها عموديا في:

ماذا على المظلوم، صاح: **"أما لهذا الليل آخر؟"**

ماذا على المقهور لو هزّالعصا في وجه قاهر؟

ماذا على القتلى إذا همُ زلزلوا ليل المقابر؟

ماذا عليك، وقد أدرت على الطواغيت الدوائر؟

ماذا عليك؟ سلمتَ يا شعب المنافي والمخافر[3]

هنا يفتح الحزن شباكه الذهبي لعباد شمس النهار

هنا حبق الشرفات البري. ونعناعة الدمع. طفل يفك

---

[1] ـ نفسه

[2] ـ قصيدة "لماذا؟"، المجلد الثاني، ص472.

[3] ـ قصيدة "زغردت بنت الأكابر.."، المجلد الثاني، ص 387.

اللفافة عن جرحه. ويطير الى ساحة المدرسة

هنا عودة العاملين بكيس الفواكه والخبز من موقع للبناء

ومن ورشة الماء والورد والكهرباء

ومن طرقات الكفاح الجديد وساحاته المشمسة

ومن مصنع الصلب. من منشآت السياحة

من مشتل اللوز والبيلسان.

ومن مقلع الصخر والكبرياء.[1]

أو بشكل متعامد متناوب في:

أطلّي

ولو مرّةً واحده

أطلّي

ولو جثةً هامده

أطلّي**!**[2]

ويحضر في قصيدة "مسافر إلى الأبد" [3] بالشكلين معا متعامد متتالي تارة، ومتعامد متناوب تارة أخرى.

ومثالها وقد آلف بينها في مقطع واحد ما ننصت إليه في:

وكل الذين قضوا .. **عائدون**

إلى صفحة من كتاب

إلى عيد ميلاد نخلة

إلى قهوة الصبح

بعد **الغياب، الغياب، الغياب**

نعم

عائدون

---

[1] - قصيدة "فلسطين أولا!" .

[2] - سربية "الصحراء"، ص 272.

[3] - المجلد الثاني، ص 424.

أجل

عائدون

بلى

عائدون[1]

فيحضر من ألوان التكرار: العمودي والأفقي وواحدي الصيغة ومتنوعها؛ فأما العمودي فقد تم بشكل متعامد ومتناوب بين الكلمات محافضا على صيغتها الأولى في (عائدون) التي تتكرر أربع مرات، وبين حرف الجر المكرور بشكل متعامد وبصيغة واحدة (إلى) ثلاث مرات، وبين حروف الجواب المكرورة بشكل متعامد متناوب مع التنويع في الصيغة (نعم، أجل، بلى). وأما الأفقي فقد تم على مستوى السطر الواحد ونلمحه في تكرار لفظ الغياب ثلاث مرات متواليات. إن تكرار هذه المادة اللغوية هو الذي أفضى إلى إغناء الصوت والإيقاع معا، وأدى وظيفة تأكيد المعنى وتثبيته. فبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإنّ الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب أيضا.

وذات الأمر نلمحه في:

بلا وطنٍ **بلا** أهلِ

بلا شكلٍ **بلا** ظلِّ

وأشعل في جذور **النار نيراني**

وأفري **الغلَّ بالغلِّ**

ألا يا أيها الأحياء والموتى

مزيفة مواجعكم

مزورة شرائعكم

وإني قادم أبغي مضاربكم بعسف شريعة الغابِ

فسموني بما شئتم

رسول الشرّ

[1] - قصيدة "فلسطين أولا!" .

سموني: **رسول** الخير

سموني: حمورابي[1]

إذ يوزع أداة النفي التي أدخل عليها حرف الجرّ أربع مرات عموديا وأفقيا، ويكرر الكلمة بما يسميه الطرابلسي الضرب عن طريق التكثيف [2] في مستوى الوظيفة وهو مستوى معنوي حين يجعلها تارة مفعولا به (نيراني) وأخرى اسما مجرورا (بالغلّ)، تارة بصيغتها(الغل/ الغل) وأخرى بصيغة مخالفة (النار/ نيراني، مزيفة /مزورة) تارة أفقيا وأخرى عموديا.

ويحسن الشاعر تدبّر أمر موسيقى المطالع أو ما يعرف بالتصدير أو التذييل أو الابتداء لغرض إيقاعي من جهة ولغرض دلالي من جهة أخرى، فنجده ينوّع في نماذجه بين تكرار الصوت (وقد سبق بيانه)، أو تكرار اللفظ، أو تكرار الجملة. وعلى مستوى اللفظ فإن تموقعه ابتداءً يجعله مفتاح الطالع ومن ثمة مفتاح القصيدة كلها فـ "هو لفظها المحوري وأس مشكلها" [3] ففي قصيدة "الوصول إلى جبل النار" [4] يصدِّر الشاعر أسطره بدال العنوان ذاته:

وصلنا!

إلى جبل النار يا أيها الثائرون

وصلنا بكل العذاب. بكل الدم المر والذكريات

وصلنا بأطفالنا البالغين

وصلنا بحقد العذارى على الغاصبين

وصلنا بسنبلة سمموها ...

إن تدبّر كثافة التكرار والفضاء الذي احتله والمواقع التي ظهر فيها يبين أهمية استدعائه في المقطع؛ فالإلحاح على فعل الوصول وعلى مكان الوصول جعل الشاعر يركز على ترديدهما بالترجيع الصوتي من جهة وبالسمت البصري من جهة

---

[1] - المصدر السابق، ص592- 593.

[2] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 62.

[3] - نفسه، ص93.

[4] - المجلد الثاني ، ص320.

أخرى.

وفي قصيدة"30 آذار" في مقطع "مع الشهداء.." [1] يوسّع الشاعر من الاشتغال على هذه الظاهرة كميا وفضائيا، والمقصود بالكم عدد التكرارات في القصيدة، والمقصود بالفضاء عدد الأسطر الشعرية التي احتلها التكرار، فيكرّر اللفظ والحرف والأداة والجملة:

جسدي غيمة. صخرة. مدرسه

جسدي ألف طفل جديد

جسدي قبلة. صاخة

جسدي أرغن الموت والبعث

...

يتقنون الهجوم المفاجئ

يتقنون السجون الحصون الموانئ

يتقنون المطارات (في أرضنا) والملاجئ

...

أصبحوا أقوياء

يجرؤون على نسف دار وتشريد طفل

أصبحوا أقوياء

يجرؤون على غزو مدرسةٍ

يجرؤون على سحق شيخ وتسميم حقل

أصبحوا أغنياء

...

آن أن يزهق الباطلُ

آن أن يعلم اللص والقاتل

...

[1] - المصدر السابق، ص 344.

آن يا اخوتي

آن أن نبعث الثائر المصطفى

آن أن نشهر الثورة الرّمح والمصحفا

آن أن يعلم اللص والقاتلُ

أنه **زائلٌ**

زائلٌ

زائلُ!

وفي قصيدة "المتمرد"[1] نجد الشاعر يجريها مذيّلة الأسطر فلا يسلم إلا السطر الأخير من التذييل، مكررا الكلمة المفتاحية التي عنون بها القصيدة:

كُنْ.. فكنتُ

وتمرّدتُ على حكمة روحي

وتمرّدتُ على برد ضريحي

وتمرّدتُ على هزأةِ نوح

وتمرّدتُ عليكِ

وتمرّدتُ عليّ

كن.. فكنتُ

وجننتُ**!**

يحضر التكرار في هذا النص لا في صيغة إنشائية، وإنما القول فيه خبري يقوم على مبدأ الترديد لدال (تمردت) الذي يشغل نصف مساحة النص، فتغدو بذلك كمية الدوال فيه أكثر من كمية المدلولات، وهذا الانتظام الإيقاعي المشتغل على هذا العنصر ييسّر تفطن القارئ إلى تعطيل الشاعر لنمو الأحداث ومن ثمة إيقاف حركة النص لرصد حالة نفسية تدور مدار التعبير الانفعالي حول مشهد ثابت يجسّد من خلاله هيئة كينونته وموقفها.

كما يتفنن في استثمار هذه التقنية بتغيير مراتب المتكررات:

---

[1] - المجلد الثاني، ص 420.

ويا شغفي بالكثير القليل

ويا شغفي بالقليل الكثير.[1]

كوني ليلا فأنا النهار

كوني نهارا فأنا الليل وأمتلك عناصرك[2]

وأنت الصدى في المدى

وأنت المدى في الصدى

وأنت البزوغُ

وأنت الغيابْ

وكلُّ قدومٍ إليك. رحيلٌ

وكلُّ رحيلٍ إليك إيابْ..[3]

"نحن أخوك ونحن أبوكِ

وأمك نحن

ونحن بنوكِ"[4]

إن هذه الشبكة الملتزمة من التكرارات والموزعة بهذا الانتظام المراوغ، تسهم في تكثيف المحسنات الصوتية الدلالية.

ويأتي التكرار لأهداف دلالية، وهو الهدف الصميم في هذه العملية، فمنه ما يأتي بهدف الاستئناف وتناسل المعنى، فيسهم في توسيع الدلالة مدى وعمقا، ومثاله:

الأولى آمنوا كفروا

والأولى كفروا خرجوا

والأولى خرجوا أحرجوا

والأولى أحرجوا أفرجوا

والأولى أفرجوا أنضجوا

---

[1] - "العائد إلى مملكة الحبق"، المجلد الثاني، ص 445.

[2] - "كما نشاء"، المجلد الثاني، ص 457.

[3] - سربية "الصحراء"، ص 279.

[4] - نفسه، ص .236

والأولى أنضجوا

أكلوا تمر آلهة العسر[1]

"فالكلمات تنتعش والتيار يجري، كما لو أن العبارة من خلال تقطيعها وحده أصبحت مستعدة لأن تصحو من سباتها النثري."[2]

فهذا التكرار العمودي القائم على توزيع اللفظة بين الأسطر توزيعا عموديا متتاليا، مَكّن من التحكّم في حركية الدلالة، وهو فضلا عن إسهامه في توسيعها بفعل النشر والانفتاح التي أخضعها له، فقد أسهم في إثراء النغم بفعل التجمعات الصوتية المنسقة تنسيقا وقعه التجانس والتكرار والتوازي في الوقت ذاته فـ"الكلمات التي أنعشت تجد تعليلها النصي في تجانس تأثيراتها المتبادلة"[3].

كما يسهم التكرار في الاسترسال للتشييد للفكرة، نلمح ذلك في:

استرسل. أحسنت. **استرسل**

سفاح الحب السلم الشجر العشب الإنسان

للصمت **أوان**

للحزن **أوان**

للذل **أوان**

لكن جنين **الثورة** ينمو في رحم القهر

الثورة تتوالد

الثورة تتصاعد

في كل زمان ومكان "[4]

إن التكرار في هذه النماذج يصعّد الإيقاع ويكثّفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محلّه بناء الدلالية فهو ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف.. وبالنظر إلى العناصر المتكررة في (هذه النماذج) ومواقعها في البناء

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص 287.

[2] - جون كوين، بناء اللغة الشعرية، ص 84.

[3] - جون كوين، اللغة العليا ـ النظرية الشعرية ـ ت /أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000 ، ص 239.

[4] - "قد نمهل لكن لا نهمل"، المجلد الثاني، ص 361.

النصي الكلي نقول مع لوتمان بـ "أن لا نقاش كذلك في أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوّع الدلالي، لا إلى تماثل النص. فكلما تكاثر التشابه كلّما تكاثر الاختلاف"[1].

إيقاع تكرار الجملة:

يعدّ تكرار الجمل أو ما يسمى بتكرار الترابط أوسع من حيث عدد وحدات السلسلة المتكررة، وأكثر ما يرد في شعر سميح القاسم في القصائد الطوال وعلّة هذا تكمن في "فعله التركيبي والدلالي النفسي. (فهو) يقطع تنامي الحركة في النص فيوقفها حيث يظهر. ومتى ظهر في النص فإنه يكسبه غنائية فيجعل الخطاب يحوم حومة الذات فلا يعود تقريرا ووصفا للأشياء والأحداث وإنما يضحي تعبيرا عن انفعال. ومن هنا كانت الغالبية المطلقة (منه) من زاوية علم المعاني إنشائية (استفهام، نداء، أمر، تمني ...). والإنشاء بالأصل والوضع الأول تعبير عن أحوال لا تقرير بحقائق." [2] وينوّع الشاعر في اعتماد هذا النوع؛ فقد يلجأ إلى ترديدها بصيغتها الأولى التي وردت عليها (تكرار الترابط التام؛ أي ترديد تراكيب أو جملة أو مجموعة من الجمل أكثر من مرّة ببنيتها النحوية ومكوناتها المعجمية)، أو تقطيعها بإعادة بعض منها فقط (تكرار الترابط غير التام)، وأحيانا ثالثة يجعلها كلازمة تتردد بعد كل مقطع مع التحوير والتغيير في بعض أجزائها. ومثال النوع الأول ما نلمحه في قصيدة "حفلة البرق والرعد في أوجّها":

والرصاص الذي خاط للأرض جسمك
قلم يكتب اسمك
كل يوم من الساعة الثامنة
كل يوم إلى الساعة الثامنة
قلم يكتب اسمك
في كراريس أطفالنا

---

[1] - I. Lotman, La Structure du texte artistique, p 198 نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 150.

[2] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (2)، ص 123- 124.

يكتب اسمك

فوق أبوابنا

يكتب اسمك

بين أسمائنا![1]

وما نلمحه في قصيدة "عظائيات أكلاهوما..":

والآن نبحث عن بلال

والآن نبحث عن بلال

والآن تبكي من وداعتنا الحروب .. ولا حروبْ

والآن يضحك من شجاعتنا السلامُ.. ولا سلامْ

والآن تهلع من فداحتنا الذنوبْ

والآن يدركنا الغروبْ

والآن يتركنا الغروبْ

والآن يصمت عن بذاءتنا الكلامْ

ألآن يصمت عن بذاءتنا الكلامْ

ألاآن يصمتُ... ... ...[2]

ومثال النوع الثاني ما نرصده في سربية "إلهي إلهي لماذا قتلتني؟"التي سيّجها التكرار منطلقا وتوسّطا ومنتهى:

كان لا بد من إعدام طفولتي تلك رميا بالرصاص

كان لا بد من إعدام طفولتي تلك

كان لا بد من إعدام طفولتي

كان لا بد من إعدام..[3]

..

ومنذا يسمع صرختي

---

[1] - المجلد الثاني، ص 305-306

[2] - قصيدة "عظائيات أوكلاهوما.." ديوان ملك أتلانتس، ص 73.

[3] - سربية "إلهي إلهي لماذا قتلتني؟"،المجلد الرابع، ص 142.

منذا يسمع صرخةً

منذا يسمع[1]

يوقف الشاعر حركة النص في هذين المقطعين، جاعلا الخطاب يحوم حول ذاته فيضحي التعبير عن الانفعال الأساس في هذا التوزيع. فهذه الهيئات في توزيع الوحدات المكررة التي تحكمها أمداد زمانية تتناقص شيئا فشيئا يشي برغبة الشاعر ـ صانع هذا التوزيع ـ في خنق الصوت بعد أن أيقن بعدم جدوى سماعه في الثاني، وخنقه تنفيذا لحكم الإعدام الذي استحال واقعيا فنفذ لغويا في الأول، فالتكرار هنا لم يأت لغرض إيقاعي بقدر ما جاء لغرض دلالي.

ومثال النوع الثالث نجده حاضرا ـ أيضا ـ في نفس السربية إذ يختم المقطع الأول بلازمة تجانس العنوان، ويوزّع هذه اللازمة على كل مشاهد السربية؛ المشهدين الإطاريين: الافتتاحي والختامي والمشاهد الأخرى التي يمكن اعتبارها حشوا، مع وسمها بنوع من الانحراف والتغيير على مستوى الدوال والدلالة مع الاحتفاظ في معظمها بذات النسق النحوي :

إلهي

لماذا

تخليت

عني؟

والمقطع الثاني والخامس والسادس:

إلهي

لماذا

تركتني؟

والمقطع الثالث:

إلهي

لماذا زنحتني؟

---

[1] ـ نفسه، ص 164.

ثم (لماذا نبذتني؟ لماذا تخليت عني؟ لماذا شبقتني؟ لماذا هجرتني؟) وهكذا حتى يحدث تحويرا في المقطع الثاني عشر فلا يورد إلا النداء وأداة الاستفهام :

الهي

لماذا؟

ليصير في المقطع الثالث عشر:

يا إله الأطفال

لماذا

تخليت عنا؟

ثم تتكرر الاستفهامات حتى يورد العنوان ذاته في المقطع ما قبل الأخير:

الهي

الهي

لماذا

قتلتني؟[1]

إن التوزيع المتميّز للتكرار ـ هاهنا ـ بهذه الطريقة ينبغي تثمينه إذ يغدو"عنصرا مولدا للاسترسال النصي، و ضمانة للاستمرارية في بناء النص" [2]، فضلا عن الدلالة التي يؤشر عليها والتي يهيمن عليها الانفعال ويوجهها في هذه التراكيب ذات الطابع الإنشائي الاستفهامي. فالوحدة التعبيرية الموقّعة في العنوان هي الوحدة الفاتحة في القصيدة، وعلى أساسها ينتظم ما يلحق من وحدات تعبيرية موقعة عبر اللوازم الأخرى التي تجيء كرجع صدى لها مسهمة في ضمان الاستمرارية للتدفق النصي بنائيا ودلاليا.

إن تكرار كل هذه الظواهر في القصيدة الواحدة يؤكد تركيز الشاعر على "دور الدال في تنويع البناء النصي المعاصر بما هو بناء لا يخضع لقالب مسبق وقبلي، بل لمنطق داخلي يدفع الدوال لتبحث عن زوبعة المسار الأحادي الذي كانت

---

[1] ـ سربية "إلهي إلهي لماذا قتلتني؟"، ص111.

[2] ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 155.

تتبعه القصيدة للوصول إلى بيتها الأخير وهي تعلم خطاطة السفر بين البداية والنهاية."[1]

كما يسهم تكرار التراكيب في تناسل وتنمية المعنى، لذلك يحدث أحيانا الانحراف على مستواه بعد جملة تكرارات:

أصبحوا أقوياء

يجرؤون على نسف دار وتشريد طفل

أصبحوا أقوياء

يجرؤون على غزو مدرسةٍ

يجرؤون على سحق شيخ وتسميم حقل

أصبحوا أغنياء

يشترون بأثمان أطفالهم ما اشتهوا من سلاح

أصبحوا مأتما دائماً

في الطريق إلى مهرجان الصباح![2]

إن وحدات المقطع موسومة بما لها من مدى انتشاري، بحيث يمثّل التكرار فيها وسما مضاعفا تتضخم كثافته بقدر اطراد هذه الوحدات موضوع التكرار مسهمة في التنبيه إلى المعاني المتناسلة، لذلك نلمس أن أي انحراف في الدوال المكررة يؤشر على انحراف في المعنى وتغيّر في الدلالة وإغناء للإيقاع.

تنهش في وطني شبرا شبرا

تنهش في لحمي شبرا شبرا

أكثير أن يبقى من وطني مسكب بقدونس؟

أكثير أن تبقى ساحة سحجة؟

أكثير أن يبقى مرقد عنزة؟

أكثير أن تبقى زيتونة؟

---

[1] - نفسه.

[2] - قصيدة "30 آذار"، ص 354.

بئر؟ دالية؟ ليمونة؟

تنهش في وطني

تنهشني

شبرا.. شبرا

هل تترك لي موضع مهدٍ؟

هل أملك من وطني قبرا؟!"[1]

تتكثف في المقطع وسائل التوازن من خلال الوحدات التعبيرية الموقعة المقترنة بضرب من الوحدات الصوتية أو السلاسل الصوتية التي تتوزع متساوية صوتيا أو صوتيا صرفيا مع التنويع في القافية وفي عدد التفعيلات التي تتناقص حتى تبلغ في السطر التاسع تفعيلة واحدة معلنة من خلال الشكل الهرمي الذي يرسمه توزيع الكلمات على الأسطر امتداد مساحة النهب التي يمارسها الآخر حتى تتجاوز حدود الوطن المكان لتستوعب حدود الجسد الإنسان.

هكذا يشعرن القاسم دال الإيقاع، بجعل مقطع كامل وأحيانا نص كامل مكانا للعبة إيقاعية تنعدم فيها الحدود والموانع، فلا نصغي فيه إلا لتوازنات صوتية وترديدات وترجيعات يتكاثف معها الصدى وتتناسل المعاني.

التوازي:

إذا كان التكرار ـ كما أوردنا آنفا ـ مظهرا من مظاهر السلطة المرتبة للنص، فإن التوازي وجه من وجوه تحقيق هذه السلطة، فهو إجراء تنسيقي ينتظم المختلف وفق صور متنوعة، إلا أنها متشاكلة إيقاعيا (صوتيا أو صرفيا أو عروضيا).

كما يتحدد في كونه عملية رصد لتقايسات إيقاعية تتساوى فيها المدد الزمنية أو الألوان الصوتية، موزعة على فضاء تقترن فيه المختلفات من الدوال بطريقة تعزز صورة التشاكل والتماثل الإيقاعي بينها. وهو وحدة إيقاعية دالة مبنى ومعنى. ويشترط فيه الحفاظ على الموقعية التكرارية؛ أي أن تشغل الدوال المتوازية نفس

[1] ـ قصيدة "قد نمهل لكن لن نهمل"، المجلد الثاني، ص 363-364.

الموقع سواء توزعت أفقيا أو عموديا.

ونتوسع في دلالة هذا العنصر الإيقاعي، بإيراد بعض ما أشار إليه النقاد والدارسون حول خصائصه المميزة وأهميته .

فمحمد مفتاح يعرفه بأنه "مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميّزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية المطاف طرفا معادلة وليسا متطابقين فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما."[1]

أما جاكوبسون فيرى أن "التوازي الشديد الوسم في البنية (إما التوازي الناتج عن التحسين أو التوازي الناتج عن التأكيد) هو الذي يولّد التوازي الشديد الوسم في الكلمات والمعنى."[2] ويردف "ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا. ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة." [3] ويرى بأنه يفيد التحليل اللساني للّغة يقول "يقدم التوازي هو بدوره دعما ثمينا للتحليل اللساني للغة: إنه يعيّن بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية."[4]

ويلتفت عبد الرحمن تبرماسين إلى دوره قائلا: "إن التوازي لغة هندسية يقوم بتجميل المكان وفتح فضاءات جديدة تكشف هويتها من خلال الشكل الذي يمنحه لها ويقوم الإيقاع بفتح نافذة الدلالة التي يتوازى فيها الشكل والمعنى فتقوم حاسة السمع بتتبع إيقاع الحروف، في حين تقوم حاسة البصر بتتبع ما بينهما من توافق

---

[1] - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 97.

[2] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 46.

[3] - نفسه ، ص 108.

[4] - نفسه، ص 109.

واختلاف."[1]

مستوياته:

يرصد جاكوبسون مستويات التناسبات الإيقاعية فيقول: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه. إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية."[2]

ويتوزع هذا النوع من الهندسة الموسيقية ليشمل الهندسة الإيقاعية والهندسة الفاتحة، والهندسة الخاتمة، مرورا بالهندسة المحيطة، والرابطة، والتأليفية.

وتتمثل الهندسة الإيقاعية في (تكرار نفس الفونيمات في مقاطع نبرية)، والهندسة الفاتحة في (تكرار الفونيمين في أول كلّ جزء أو شطر)، والهندسة الخاتمة في (تكرار الفونيمين في آخر كل شطر)، والهندسة المحيطة في (تكرار الفونيمين في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما)، والهندسة الرابطة في (تكرار الفونيمين في آخر الجزء وأول الجزء التالي، أو في آخر الشطر وأول الشطر التالي)، والهندسة التأليفية في (انتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله)[3].

أقسامه:

يمكن رصد ثلاثة أنواع للتوازي: توازي تام، وشبه التوازي وتوازي التناظر.

ويشمل كل قسم أنواعا فرعية؛ فمن أنواع التوازي التام: التوازي المقطعي، التوازي العمودي، التوازي المزدوج، والتوازي الأحادي. ومن أنواع شبه التوازي:

---

[1] - عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 277.

[2] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص106.

[3] - ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1984، ص 93.

التوازي الشطري، الكلمي، الصوتي، الإيقاعي. في حين يشمل توازي التناظر التوازي الخطي والكتابي[1].

وقد تتضافر الهندسات الصوتية ويرتكز التضافر على استخدام منسق في بيت الشعر الواحد أقلّه لهندستين مميزتين أو لهندسة مميّزة تظهر مرّتين. ويبرز هذا التضافر خاصة عند أهم مراحل القصيدة (كالبداية والنهاية والمقاطع الغنائية والوصفية والدراماتيكية).[2]

تجليات حضوره في أعمال سميح القاسم:

التوازي التام:

1 - التوازي المقطعي: وهو ما تكون من بيتين أو سطرين فأكثر ونقف عليه في:

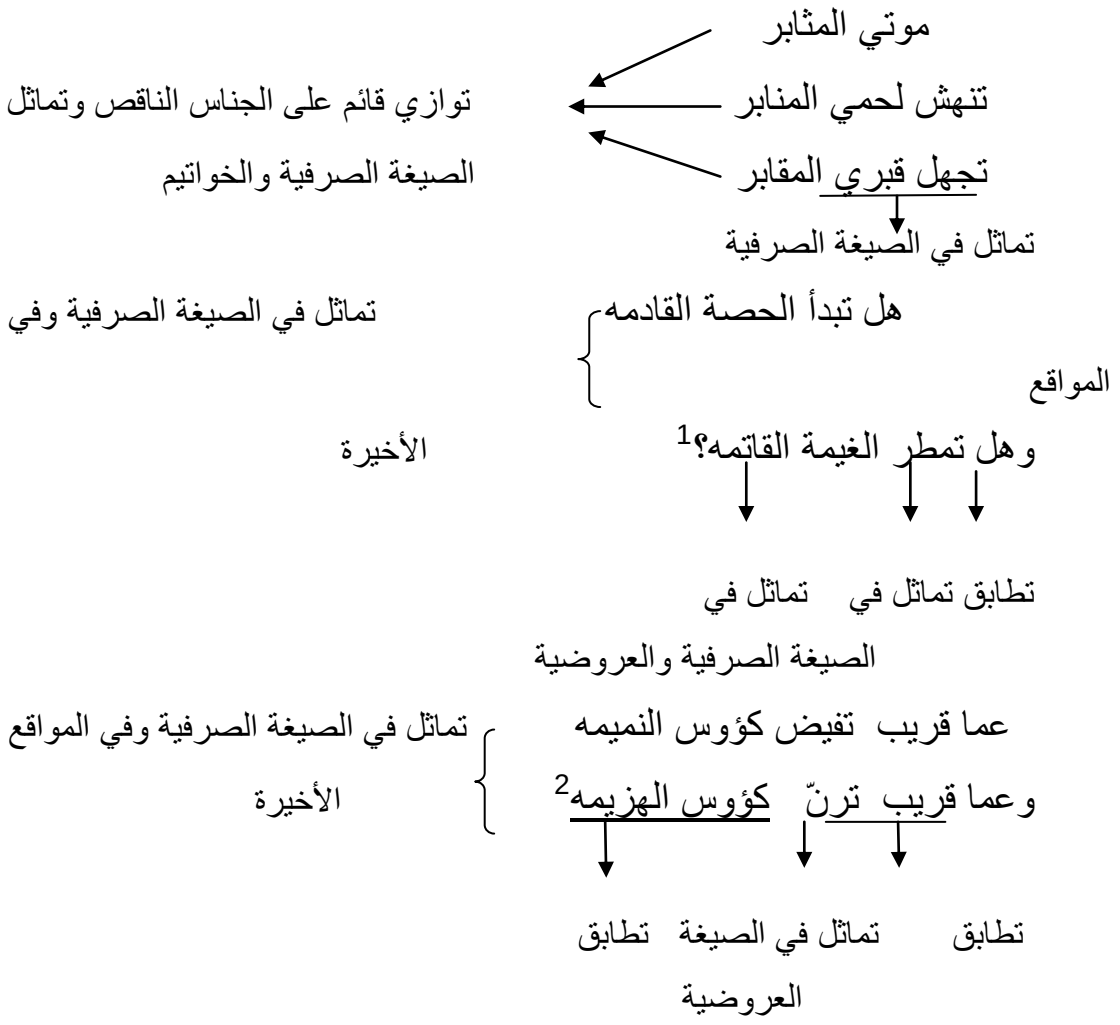
وطن أنتِ
وزمن أنتِ } تطابق
وكفن أنتِ

تماثل في الصيغة الصرفية

كيف وُجدتِ؟ وأين فقدتِ؟[3]

تماثل في المواقع الأخيرة وفي الصيغة الصرفية

[1] - ينظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 97.
[2] - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص94.
[3] - قصيدة "الكشف الثاني"، المجلد الثاني، ص478.

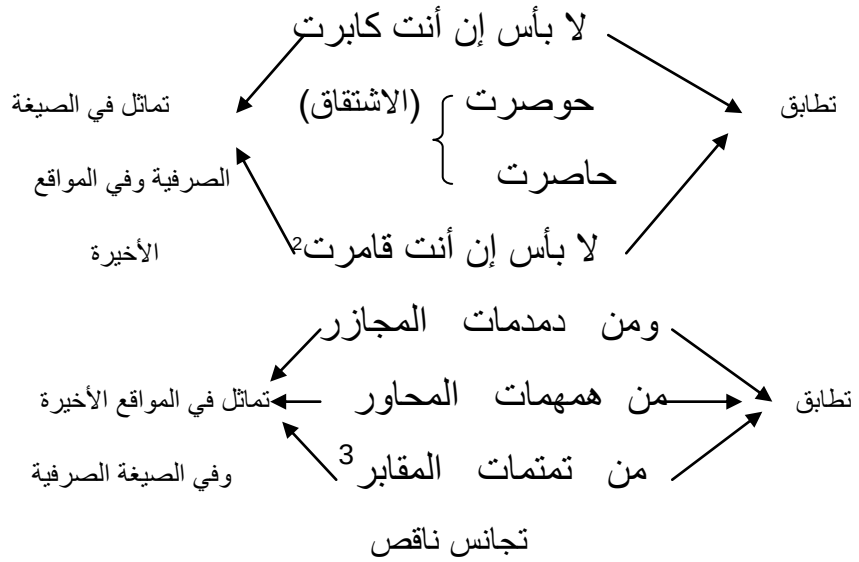


ففي الأمثلة السابقة، يهيمن التوازي العمودي، إلا في السطر الرابع في المثال الأول أين نرصد التوازي الأفقي بين (وُجدتِ/ فُقدتِ)، ويتوزع التوازي من خلال التطابق بين بعض الألفاظ (أنت المكررة ثلاث مرات، كؤوس المكررة مرتين)، أو التراكيب (عما قريب المكررة مرتين)، أو الأدوات (هل وعما المكررة كل منهما مرتين)، والفونيمات (الواو في وطن وما يعامدها من حروف العطف، التاء التي تماثلت فيها المواقع الأخيرة في (وجدت/ فقدت)، أو المواقع الفاتحة كما في (تبدأ/ تمطر، تفيض/ ترنّ). أو من خلال الاتفاق في الصيغة الصرفية كما في (وجدت/ فقدت، القادمه/ القاتمه، النميمة/ الهزيمة)، أو في الصيغة الصرفية والعروضية معا (تفيض/ ترنّ، تبدأ/ تمطر، وطن/ زمن/ كفن).

[1] - سربية "الصحراء"، المجلد الرابع، ص 253.
[2] - نفسه، ص 256.

كما نلمح تماثل المواقع الأخيرة الصانعة للتقفية (القادمة/ القاتمة، النميمه/ الهزيمه). وقد تضافرت ها هنا الهندسات الصوتية فنرصد في المثال الأول تضافر هندستين: الهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة. ونرصد في المثال الثاني تضافر أربع هندسات: الهندسة الفاتحة والخاتمة والمحيطة والتأليفية. ونرصد في المثال الثالث تضافر ثلاث هندسات: الهندسة الفاتحة والخاتمة والتأليفية.

إن هذا التطريز السمعي الناتج عن التماثل الصوتي والعروضي الذي أحدثه نظام التوزيع موقعا ما سميناه بالتوازي يمثل هيئة في توزيع مقاطع الكلام في شعر القاسم و"قد عضد تجانس الأصوات والأبنية تصاقب الدلالة الذي حكم ائتلافها في درجته الأولى."[1] وهو إجراء مطرد في قصائد القاسم يكاد يمثل فيها سداة التأليف الصوتي.



[1] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 61.
[2] - سربية "الصحراء"، ص 255.
[3] - "فلسطين أولا..!".

إن هذا التوازي القائم على الاشتراك في الصيغة الصرفية في غير ما تحديد لأنواعها، وفي بعض التجانسات والتماثلات في المواضع الأخيرة، وفي بعض التطابقات يشكّل تطريزا نغميا ينضاف إلى الإيقاع العروضي فيعضده ويجري في مضانه.

ونلمح أن إيقاع الوزن الصرفي ـ الذي يشتغل عليه الشاعر ـ متحرّك متحوّل، على ما فيه من لزوم على مستوى المقطع الواحد، فهو يقع في كل حالة تحت هيمنة بنية تنتظمه بشكل متقايس بحيث يوحي بالتطابق الإيقاعي فيغدو وحدة تعبيرية موقعة. كما أن هذه الهيئة في هندسة المقاطع "توحّد النصوص المتباعدة إذ تستقدم الأبنية المتناظرة مقاطع تشترك في القيم المعنوية التي تنضاف إليها بفعل البناء الصرفي، أو تستقدم الكلمات ذاتها فينشأ بين النصين المتباعدين تداع في الصياغة والدلالة على اختلافهما في الغرض ثم هي تجدد شوق المتقبّل إلى متابعة القصيدة وتحفز همّته إلى استباق الكلام وتوقّع مقاطعه وقد توفرت فيه قرينتان: حرف الروي والزنة الصرفية"[1].

2 - **التوازي العمودي:** وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات، ويتوزّع بشكل عمودي متخذا سمة الانتشار والمعاودة الدورية للتقايسات الوزنية أو الصيغية أو الصوتية.

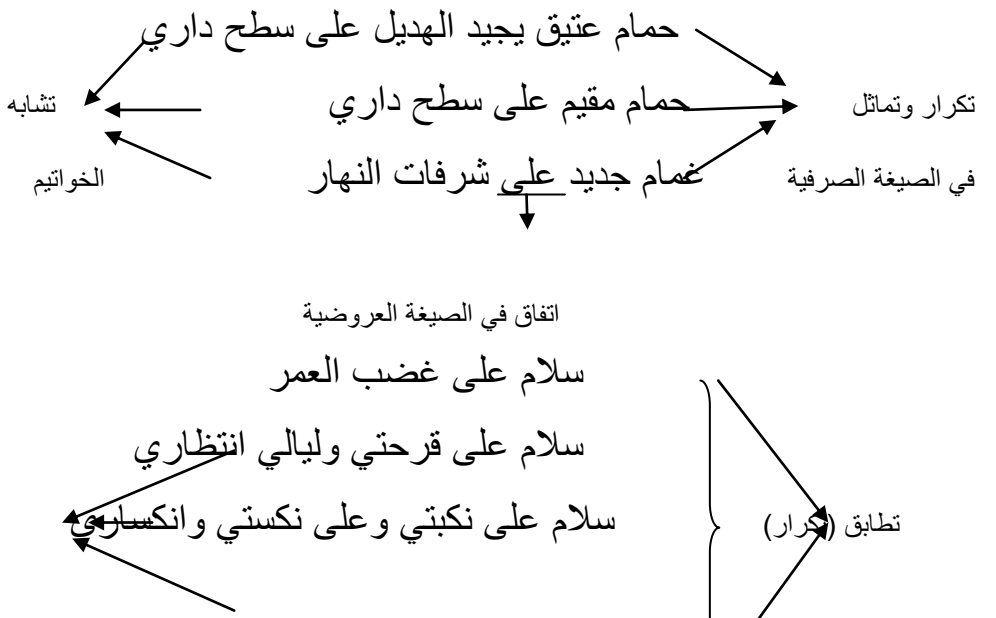
بعنا ثمار الصيف يا حبي،
بأوراق الخريف
بعنا ربيعك.. بالخريف
بعنا شتاءك.. بالخريف
بعنا خريفك.. بالخريف
بعنا الوصية بالزكيبه
بعنا أغاني الحاصدين، بأم كلثوم العجيبه
بعنا صغارك بالسعال

[1] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 58.

والفقر والزهري. في أحضان عاهرة غريبه[1]

تنتظم التوازي ها هنا تكرارات على مستوى الهندسة الفاتحة عبر كل الأسطر شملتها لفظة (بعنا) وعلى مستوى الهندسة الخاتمة عبر الأسطر الأربعة الأولى التي انتظمتها لفظة (الخريف)، في حين تنتظم الأسطر الباقية تقايسات صرفية وتماثلات صوتية تنتظم الخواتيم في (الزكيبة، العجيبه، غريبه). وما الهيمنة الظاهرة لاطراد تكرار دال (بعنا) إلا لسطوة المدلول وما يظل له من أثر ينتشر عبر المتكرر، فهو موظّف بلاغيا لخدمة الفكرة التي تريد القصيدة السائرة في خط انهزامي نازل أن تشي بها، وما تكرار دال (الخريف) بعده الذي سطا على كل اشراقة في باقي الفصول إلا تأكيد لهذه الانهزامية والقتامة، ولا يشكّل كسر هذه التكرارات عبر استدعاء هندسة صوتية وصرفية وتقفوية جديدة إلا حضور لمنطق عقلي يهيمن مفصّلا لأسباب ونتائج وملامح هذه الانكسارات بمقابل انفعال نفسي حاد حصر المدلول في حيز دال لغوي مكرور.

كما يتوزّع عبر مقطع تتعامد فيه السلاسل الصوتية، وتتقايس الصيغ الصرفية والعروضية، لتتضافر الهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة في توقيع الدلالة التي تؤثث للمتن القاسمي:



[1] - سربية "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته .. باحثا عنها"، المجلد الرابع، ص 53.

سلام على فرحتي بانتصاري

الخواتيم

سلام علي أصافح حزني[1]

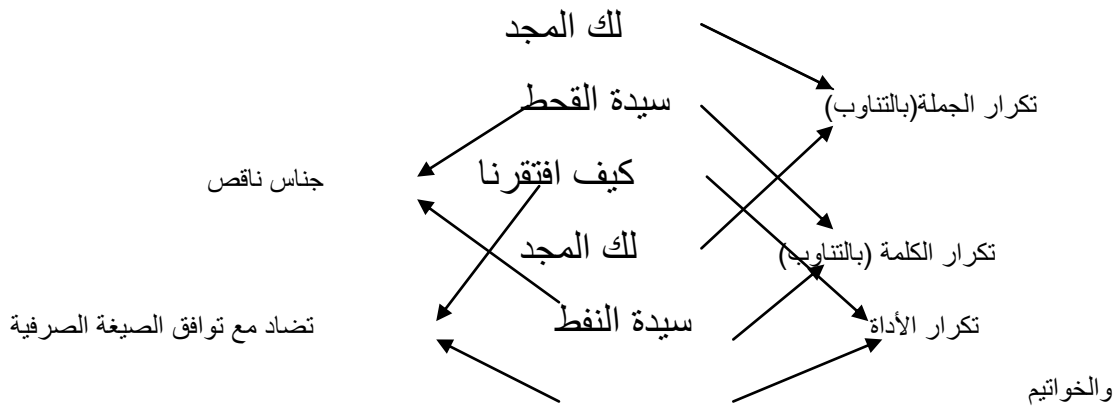
فالتطابقات تحضر عبر الأسماء في (حمام المكررة مرتين، وداري بنفس الصورة، وسلام المكررة خمس مرات) وحرف الجر (على: خمس مرات)، وتحضر التماثلات في الصيغ العروضية بين (داري/النهار، انتظاري/ انكساري/ انتصاري) وفي الصيغ الصرفية بين (حمام/ غمام، قرحتي/ نكبتي/ فرحتي) وكلها بشكل متعامد، ولا يحضر أفقيا إلا في السطر السادس بين (نكبتي/ نكستي) اللتان تتماثلان في الصيغة الصرفية.

يتبدى لنا من خلال هذا التوازي التكافؤ الحاصل في النسب والمقادير الصوتية والصرفية والعروضية، وهي تؤكد دور الإيقاع في بناء الدلالة والهندسة لها؛ فالتوازي القائم في المقطع الأول بين (حمام ـ المكررة مرتين ـ وغمام) يهندس للدلالة؛ فبعد توقّع تكرار ثالث يوالي التكرارين الأوليين للفظ (حمام) رمز السلام، نفاجأ بتغيير فونيمي لصوت (الحاء) لتغدو (غينا) في (غمام) فتنعكف معها الدلالة من الإشراق والوداعة والسلام إلى القتامة والسواد والظلام، فانحراف بسيط لصوت واحد ينتظم لفظيه التوازي يسهم في الانحراف بالمعنى ومن ثمة التأثيث للدلالة التي ترصد مكان الشاعر الموزّع على زمنين: زمن السلام ثم زمن الاستيطان ومن ثمة الإبعاد والنفي. لذلك تتماثل عروضيا (داري/ انتظاري/ انكساري) فبعد أن كانت داري التي انتظمتها دلالة السلام في جملة (حمام مقيم على سطح داري) تؤشر على الملكية والأمن والاستقرار تحولت بالتوازي وبالهندسة الخاتمة إلى (انتظاري وانكساري) مؤشرة على الإبعاد والمنافي والتوق الشديد للعودة، تتخلله انكسارات انتظمتها ألفاظ وقعتها صيغة صرفية موحدة في (قرحتي/ نكبتي/ نكستي). فأسهم التوازي عبر هذا التطريز النغمي في تكثيف الدلالة ورسم الانفعالات الموجهة.

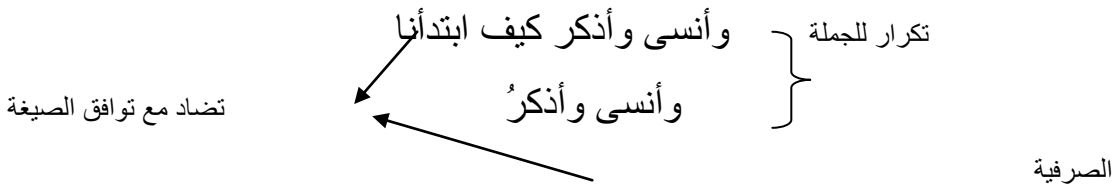
وينوّع الشاعر في آليات اعتماد هذا النوع بالتكرار تارة، وبالتضاد أخرى،

[1] ـ "فلسطين أولا..!".

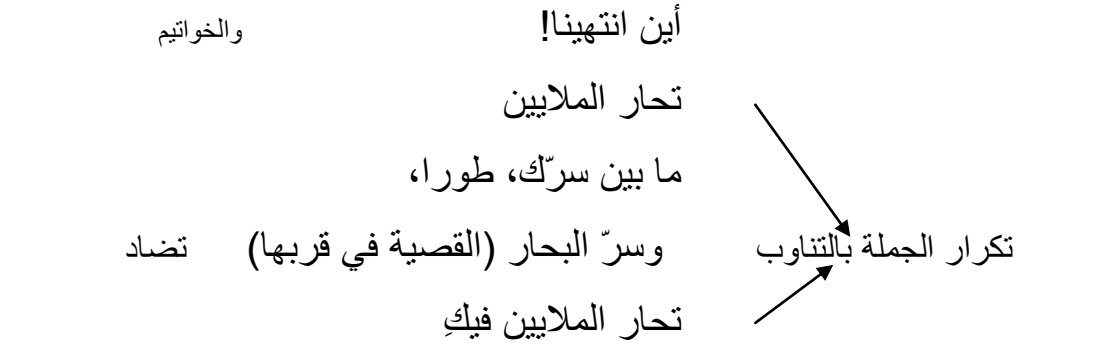
وبالتجنيس ثالثة:

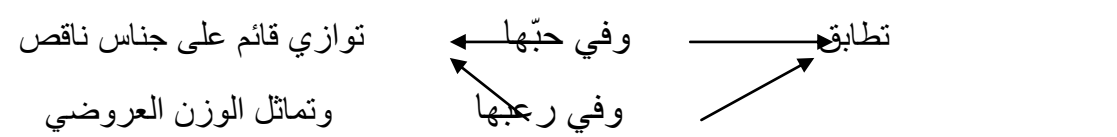


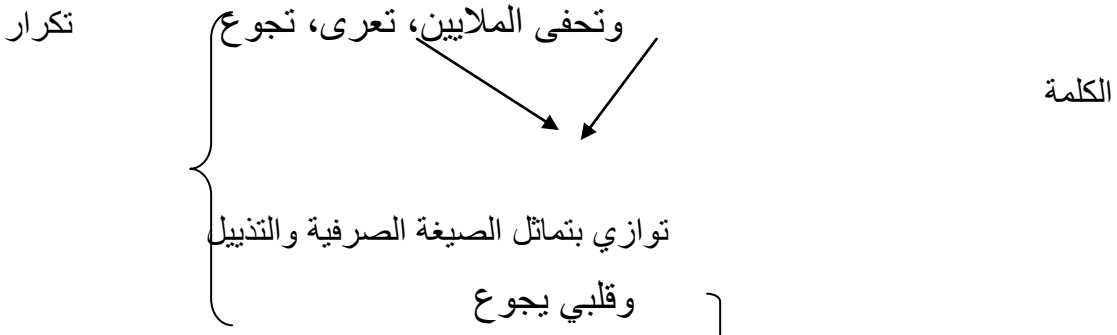
كيف اغتنينا.

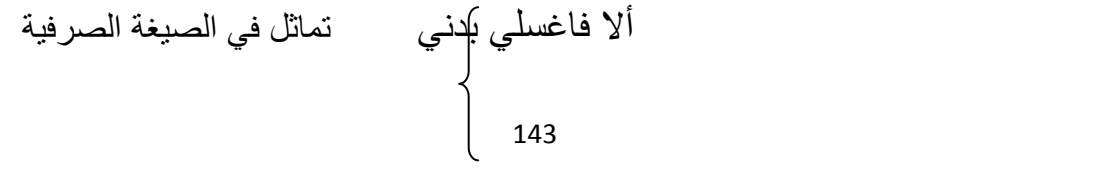


أين انتهينا!









وفي

و اغسلي كفني الخواتيم

تطابق

بدموع الدموع ..[1]

تكرار أفقي للكلمة

التوازي المزدوج: هو ما توزع عبر بيتين من الشعر العمودي، أو سطرين من الشعر الحر.

تطابق تام { لن يطفئ نار ارادتنا / لن يطفئ نور محبتنا[2] } تماثل الصيغة الصرفية والاتفاق في الخواتيم

تو ازي قائم على التجنيس وعلى

الاتفاق في الوزن العروضي

{ ألا ليت زنديَّ حبلان / يا ليت عينيَّ جحران[3] } تماثل الصيغة الصرفية والاتفاق في الخواتيم

تطابق

تماثل في الوزن العروضي

كما قد يتضافر الجناس والتضاد على توقيع التوازي ومثاله:

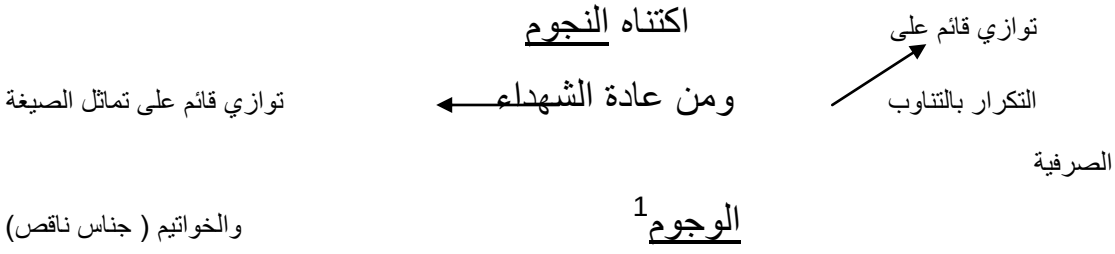
تماثل في التجنيس الناقص الصيغة الصرفية { فجر هجرتنا / درب عودتنا } لاهبٌ لاحبٌ[4] توازي قائم على (في حرف واحد فقط)

توازي قائم على التضاد

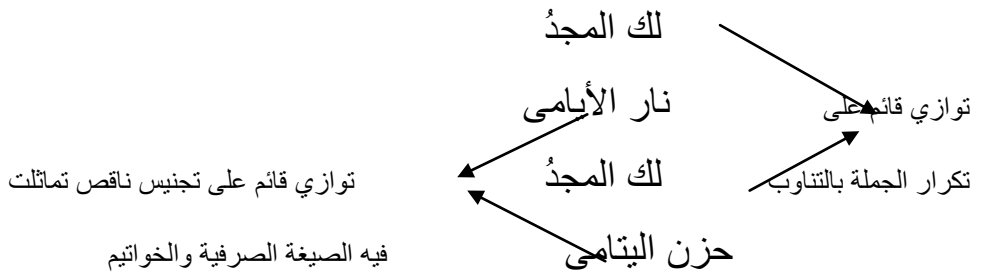
وتماثل الصيغة الصرفية

من عادة الأنبياء

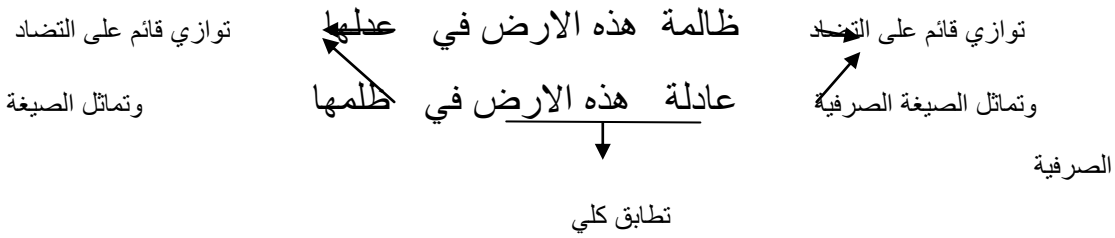
[1] - سربية "الصحراء"، ص 212-213.
[2] - قصيدة "قد نمهل لكن لن نهمل"، المجلد 2، ص366.
[3] - المجلد الرابع، ص266.
[4] - المصدر السابق، ص 286.



الوجوم[1]



كما قد تستغل تقنية تبادل المواقع في وسم هذا النوع من التوازي بميسم خاص:



التوازي الأحادي : ويكون في البيت الشعري الواحد أو البيت الخطي الواحد. ويكون عن طريق التكرار أو التجنيس أو الاشتقاق:

فعن طريق التكرار، يكون بتغيير جزئي في الصيغة في الحضور الثاني للمتكرر استجابة لقواعد النحو:

أبدد في **الريح ريحي**

وفي **النار ناري**

وفي **الماء مائي**

وأغرق في **الحزن حزني**.[2]

وعن طريق التجنيس:

---

[1] - نفسه، ص 210.

[2] - قصيدة "لماذا؟"، المجلد الثاني، ص472.

وإني. وحني. وعني. وغني[1]

فالتوازي قائم على الجناس الناقص من حيث نوع الحروف، مع تطابق كلي في الصيغة الصرفية وفي حرف العطف وفي الخواتيم.

وعن طريق الاشتقاق:

اشتهيتك موعودة واعده[2]

سارد كيد الكائدين بكل ثائرة وثائرْ

الأرض، ياعمي، تدور.. ومقود التاريخ دائرْ[3]

توازي التناظر:

ويعتمد هذا النوع على مساحة البياض والسواد التي تحكم توزع النص على فضاء القصيدة، "ويطلق عليه اسم "الشعر الفضائي"أو "الشعر الكاليكرافي" ويعني الذي يعتمد السمت الخطي في التبليغ"[4]

فكن واضحا جارحا بالجواب

لماذا تحرّضُ وحش الظلامْ

وجيش الكلامْ

على طفلةٍ خطفوا والديْها

ومن يومها لا تنامْ

لماذا تسيءُ إليها

وتقسو عليها

لماذا؟[5]

وقبل أن نغادر عنصر التوازي، نودّ الالتفات إلى هذا المسلك التركيبي الإيقاعي، الذي متى حضر في القصيدة القاسمية أكسبها انتظاما إيقاعيا ييسر تفطن المتلقي له خاصة إذا آزرته عناصر تطريزية أخرى.

---

[1] - "فلسطين أولا..!".

[2] - سربية "الصحراء"، ص 272.

[3] - قصيدة "زغردت بنت الأكابر"، المجلد الثاني، ص 389.

[4] - تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 274.

[5] - سربية "تناثر منّي شيء"، ديوان ملك أتلانتس، ص 127.

ففي قصيدة "انتقام الشنفرى": ـ النشيد الثالث ـ[1] يقول:

ويوما بذات الجليلِ

ويوما بذات الخليلِ

ويوما بيافا وحيفا

وبيروت، باريس، عمّان، روما

ويوما بكل الحواضر

كل المنابر

كل المقابر

وللشمس أمرٌ

وللقدس دهرٌ

يحاذر حيناً وحيناً يجاهر

وشعب على العسف والخسف صابر

وللقدس جرح يهز الضمائر.. ما من ضمائر!

ذريني يا أم واسترسلي جثّة في كثيب

ذريني ليأسي وغُرمي

وقوسي وسهمي

وبأسي وغُنمي

إذا حرموني الحبيب، فإني المحب وإني الحبيب

وماضٍ وحاضر

ومستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر

"دعيني وقولي بعد ما شئت، إنني

سيغدى بنعشي مرة فأغيَّب"

هو الثأر يُقسم لن أرجئه

بما يتموني وما شرَّدوني وما استعبدوني

[1] ـ انتقام الشنفرى، المجلد الثاني، ص591-592.

سأقتل منهم مئة!

لقد تشاكلت الحروف وأحيانا الكلمات في الأسطر، فأكسبت التركيب قوة نغمية ناشئة عن نظام التعالق الإيقاعي عبر المتوازيات والمتقايسات والمتجانسات، تضاف إلى القوة المترتبة عن نظام التعالق الرأسي والأفقي والموضعي.

فقد جانست لفظة (يأسي) في زنتها لفظة (بأسي)، ولفظة (غُرمي) لفظة (غُنمي)، ولفظة (قوسي) لفظة (سهمي)، ولفظة (يحاذر) لفظة (يجاهر). وأضيف تجانس الحروف في (الشمس/ القدس، أمر/ دهر) إلى تجانس الوزن الصرفي، وتقابلت المتكررات والمشتقات (يحاذر حيناً وحيناً يجاهر/ فإني المحب وإني الحبيب، يهز الضمائر/ ما من ضمائر). وكانت الهيئة التي قايس بها توزيع الكلام وتوزيع الوحدات العروضية متكافئة في مثل (ويوما بذات الجليل/ ويوما بذات الخليل/ ويوما بيافا وحيفا، كل المنابر/ كل المقابر، بما يتموني / وما شرَّدوني / وما استعبدوني). وهذه "البنيات الصوتية والأدوات التطريزية بالخصوص تفرض جوا جد ملائم لإدراك التوازي الشعري."[1]

وكما يقرر لوتمان فإن "موسيقية الشعر تتولّد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميّزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي."[2]

ثم إن هذه التشاكلات الصوتية المتعالقة تسهم في إشاعة ضرب من الأجواء المعنوية التي تتساوق مع الموقف العام الذي تعانيه الذات الشاعرة، "وعلى القراءة وهي تتقلب اللفظ أن تتشوف إلى الظلال التي تشيعها الأصوات في النسيج اللفظي قبل أن تكون هذه الألفاظ بدورها لبنات في المعنى الذي يقصده المبدع، أو تقصده

---

[1] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص .109

[2] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 100.

القراءة على حد سواء."[1]

ومن خلال هذا الموقف العام الذي تعانيه الذات الشاعرة، نطلّ على الانتقام القاسمي من خلال الانتقام الشنفري (قناعه ومعادله الموضوعي) الذي تنتظم دلالاته إيقاعات خاصة؛ إذ تنطلق التكرارات في بداية المقطع معلنة أيام المطاردة والتشرّد المستنسخة في الأوطان العربية والأوروبية، يكافئها إيقاعيا إيراد الزمن المتكرر عبر الظرف (يوما) الذي يتردد أربع مرات مع تنويع في أماكن تحدد الفعل فيه (في الزمن) (الجليل، الخليل، حيفا، يافا، بيروت، باريس، عمان، روما، الحواضر، المنابر، المقابر). ولاستحضار الهم الفلسطيني يتكئ على التوافق النغمي عبر فونيمات متشابهة وصيغ صرفية متماثلة، مكنيا عن الحلم الفلسطيني المركوز في الحرية بـ (الشمس) التي تتوافق صيغيا مع (القدس)، و(أمر) مع (دهر)، وسبل المقاومة بـ (يحاذر) و(يجاهر) الذين تربط بينهما هندسة تأليفية تقوم على تكرار ظرف الزمان (حينا) مرتين متتاليتين متقابلتين. وتستلم الفونيمات المتشابهة التي تُنتظم في تجنيسات متتالية (العسف والخسف) مهمة نعت معاناة الشعب الصابر. على أن التهكم ممن لا يهزّه جرح القدس تم عبر إثبات ونفي الضمائر الحية الفاعلة والمنفعلة عبر هذا التوزيع التركيبي (وللقدس جرح يهزّ الضمائر.. ما من ضمائر!). وعملت تماثلات الصيغ الصرفية المتعامدة في (يأسي/ بأسي /قوسي /سهمي/غُرمي/غُنمي) على إشاعة نوع من التسارع عبر تلك المعاودات الدورية للأصوات التي تنتظم المعطوفات المتوالية. هذا التسارع الذي يبلغ أوجه عبر المتتاليات التي تعلل للتعجيل بالثأر والتأكيد عليه (هو الثأر يُقسم لن أرجئه / بما يتموني وما شرَّدوني وما استعبدوني)، لتأتي الجملة الخاتمة المؤطرة لردّة الفعل مستدعية الثأر الشنفري عبر العهد الذي قطعه على نفسه (سأقتل منهم مئة !)، محددة الفعل الذي يثمنه الشاعر ويراه سبيل الخلاص.

إن اعتماد عنصر التوازي يعد إجراء مطردا في قصائد القاسم يكاد يمثل فيها سداة التأليف الصوتي.

---

[1] - حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص 45.

التجنيس:

التجنيس إجراء إيقاعي ينتظم "صورة صوتية تصل في سلسلة الكلام لفظين يختلفان في المعنى اختلافا متفاوتا إلا أنهما يشتركان ـ في الأصوات ـ اشتراكا كليا أو جزئيا."[1] وفيه يجاور المثل مثله ويلتئمان في مركب فتنعقد بينهما علاقة اشتراك في الصوت وتباين في الدلالة. فبه تنعقد الصلات بين ما بدا منه متباعدا. يقول كمال أبوديب بشأنه: "أما الجناس فإنه ظاهرة إبراز للفرق عبر درجة قصوى من التشابه، أي أنه تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه (الفرق الدلالي والتشابه الصوتي)، ولأنه كذلك فإن الفجوة مسافة التوتر فيه أكثر حدّة وبروزا، وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي."[2]

أصناف وحدات التجنيس:

التجنيس صنفان: تام وناقص.

التام: ماتماثلت فيه حروف اللفظتين وحركاتهما، وجاء تركيبها من جنس واحد.[3] و**الناقص**: ما اختلفت فيه حروف اللفظتين شكلا وعددا، وجاء تركيبها من جنس مختلف.

فالتام قائم على المماثلة، والناقص قائم على المضارعة.

والأشكال المتماثلة تتردد أصداؤها وتعقد أواصر الوحدة الصوتية فيها، والأشكال المتضارعة يستأنف البعض منها بنية بعضه الآخر ويكيّفها في آن.

وإذا كان من شأن المماثلة التامة أن تعطّل سبيل الانفتاح على علاقات سياقية جديدة بين اللفظين المتماثلين فإن تنزلهما في موضعين مختلفين يحدث بينهما اختلافا بنيويا يتأهل به اللفظان إلى تجاوز وهن التماثل. [4] وعلى خلفية وهن التماثل الذي يُصعِّب ادراك الفجوة يبحث أبو ديب عن سبب قلة انتشار التجنيس القائم على

---

[1] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 81.
[2] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 100.
[3] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 74.
[4] - المرجع السابق، ص 74.

التماثل في لغة الشعر يقول: "وقد يكون سبب كونه أقل انتشارا في لغة الشعر(رغم أهمية العنصر الموسيقي الصوتي فيه) من الطباق بصيغته اللغوية الإفرادية وصيغته الفكرية الواسعة، إذ أن الوصول بخلخلة بنية التوقعات إلى درجة عالية جدا يكاد يلغي وجود الفجوة أن يمنح النص طبيعة الواحد باستمرار (التشابه الصوتي المستمر المطرد) ويجعل ادراك الفجوة على درجة عالية من الصعوبة."[1]

حضوره في النص القاسمي:

وصاروا حضارهْ

تؤاخي حضارهْ

وعادوا حقارهْ

تعادي حقارهْ

وما من سنونوة للربيع

وما من ربيع وما من بشارهْ[2]

ومن سمك القرش كانت هموم قريش

وكنت من الماء أنت

ومن سمك القرش كنت[3]

قايضتُ دمع الجوى والجواري

بصلية نارِ

وبحتُ بسرِّ النهارِ[4]

صاولتُ

جاولتُ

أبليت خير البلاءْ

وأبليت شرَّ البلاءْ

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 100- 106.

[2] - سربية "سيرة بني سميح"، ديوان ملك أتلانتس، ص 104.

[3] - سربية "أشد من الماء حزنا" .

[4] - المجلد الرابع، ص261.

وليس سوى كربلاءْ

تنازع بي كربلاءْ..[1]

دمي لا يجف.. اشربوا

ثورتي لا تكفُّ.. اضربوا[2]

ولا ما أراهُ

ولا من يراني..[3]

وأوقد ناري

وأطعم جاري

فلا تقتليني

ولا تهجريني[4]

شبابيكك السبعةُ الموصده

يزلزلها القصفُ

يفتحها العسفُ[5]

قمر رائع لا مبالِ

وأنت ببالي[6]

على جبهتي هالة الشوكِ

آمنت في الشكِّ[7]

إن جلّ التجنيسات التي توقّع لشعر القاسم قائمة على المضارعة، والنماذج الماثلة بين أيدينا تؤكد ذلك، وعلى رأي أحمد حيزم يبدو أن توليد العلاقات الجديدة وإحداث التوليفات بين المفردات يكون فيها أكمل ما يكون متى ظلّ نظام تناسبها منقوصا غير مكتمل لأن عنصر الافتراق يغدو في اللفظين بؤرة السمع/ النظر ينبّه

---

[1] - نفسه، ص 263.
[2] - نفسه، ص 265.
[3] - نفسه، ص 266.
[4] - نفسه، ص 271.
[5] - نفسه.
[6] - المجلد الرابع، ص 275.
[7] - نفسه، ص 275.

إلى عناصر الاتفاق ويفسح المجال لمرجعية دائرية يحيل فيها اللفظ إلى مجانسه فيكسبه ويكتسب به طاقة تعبيرية على قدر ما لهما من أسباب الانخراط في النغمة المصاحبة. وهكذا فإن قيمة العلاقات الجديدة المضافة الناشئة بفعل التجانس تنمو وتتعاظم على قدر اتساع مجال المضارعة في غير ما مماثلة أو مطابقة. فكأنما عنصر الغيرية معقل اختلاف يحصّن اللفظين من المطابقة ويحفز الذهن إلى طلب أسباب الاتفاق في كنف التمايز.[1]

وقد قامت هذه التجانسات في المثال الأول على التماثل الوزني مع الاختلاف في الحرف الثاني بين (حضارة /حقارة)، وفي حرفين حينما تمتد الجملة الشعرية فيتوسع الجناس ليشمل لفظا ثالثا في (بشارة)، وهو تجنيس قائم من حيث نوع المتجانسات على المماثلة فقد تم بين (اسم/ اسم). على أن منازلها واحدة تأتي في نهاية السطر معلنة إيقاع التقافي.

وفي المثالين الثاني والثالث، قامت على المغايرة بالاختلاف في عدد الحروف التي تبدأ محدودة قليلة، ثم تمتد بفعل إضافة بعض الحروف التي تسهم في الانحراف بالدلالة وتغييرها موقعة الاختلاف. فتغدو المادة الواحدة مادتين مختلفتين تنحو مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص (قرش/ قريش)، (الجوى/ الجواري)، (نار/ نهار). وإن قامت من حيث النوع على المماثلة فإنّنا في المثال الثاني نرصد تجنيسا آخر قام على المغايرة بين (كنت/ أنت)، (فعل/ ضمير).

وتتوزع عبر الأمثلة الموالية كسابقتها أي باستصحاب الأصوات في شكل لفظين متضارعين أي يختلفان في بعض عناصر التماثل الأربعة، ومتماثلين من حيث نوع المتجانسات (اسم/ اسم) (صاولت/ جاولت، البلاء/ كربلاء، ناري/ جاري، القصف/ العسف، مبال/ ببالي، الشوك/ الشك)، أو(فعل/ فعل) (يجف /تكف، اشربوا/ اضربوا، أراه/ يراني، تقتليني/ تهجريني) لكن في هذه الأمثلة تعتمد المحافظة على منازل اللفظ المجانس سواء أكان في الطالع أو في غير الطالع (في الحشو مثلا أو في الختام).

[1] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 75.

إن الجرس التجنيسي، وهو يتشكّل باستصحاب الأصوات مرددا بعض أصدائها في شكل لفظين متضارعين يستأنف البعض منها بنية بعضه الآخر ويكيّفها في آن، يكتسب اندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت المجرد وهو بذلك لا يصور شيئا سوى المعنى، فبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنّه يسهم في خلق تعادل دلالي.

إن هذا التناسل المثير للمحسنات الصوتية الدلالية الناتج عن اطراد أصداء الجذور المستعملة في البنى المتجانسة، والتي تشكّل أنوية ناظمة للصوت، تتوزع في الأمثلة السابقة على قصيدة واحدة هي "سربية الصحراء" مما يوضّح أن الجناس مستغل بنسبة كبيرة في التركيب الموسيقي في هذه السربية خاصة وفي شعر القاسم عامة. على أن حضوره في السربية لم يقتصر على ما أوردنا بل لنا أن نقف على توليفات أخرى تراهن على بؤرة السمع والنظر معا:

ألا استنفري

وانفري

واظهري[1]

سنابل ملء مروج الحرائق

وضجي

وشجي رخام الردى

وكوني صغارا

وكوني حدائق

وكوني شهيدا

تناسل وردا وخبزا وعيدا

وبيتا جديدا

وكوني فؤوسا

وكوني مطارق

[1] - المجلد الرابع، ص .244

وكوني جنودا
وكوني خنادق
وأعطي المغارب
ضوء المشارق![1]
تراكم حولي الردى
وسدّ المدى
وظل مداك الفسيح
وديك يصيح
على التلّ
ظلت سماء وأرض وريح
وديك يصيح..[2]

نلاحظ قيام الكلمات على مجموعة من الأصوات محدودة لكن متباينة بما أنشأ ظاهرة التجنيس بأشكال مختلفة، وكلما زاد العنصر التجنيسي زادت التجاوبات الصوتية فزادت كثافة الإيقاع من سطر إلى آخر.

فالشاعر ينظم شعره حول عدّة أنوية صوتية دلالية يكون حضورها محددا. ويوزعها لتنتظم النغم، عبر كل سطرين أو ثلاثة أسطر، وفق مواضع دقيقة تحرص على زيادة حظه من الموسيقى. فهو يسم الكلام وحدتين وحدتين أو ثلاث وحدات أو أكثر ويجعلها مرتبطة دلاليا، تكاد تتماثل زمنيا، كما وتوزيعا.

ونلاحظ أن مواطن تنزيل طرفيه متباينة تارة، متوافقة أخرى، وهي التي تزيد حظه من الموسيقى أو تنقص منه.

وأهم ما نلاحظه على هذه السربية، ذاك التنوّع الشديد للتنسيقات والهندسات الصوتية في مكوناتها الداخلية على ائتلافها في نظامها العام؛ فكل انفعال احتواه صوت وكل دلالة أطّرها إيقاع "وبهذه الصورة، فإن البنية الصوتية للنص تشكّل

[1] - سربية "الصحراء"، ص 237.
[2] - نفسه، ص 238- 239.

مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية."[1] وهو ما يؤكّده معظم الدارسين الذين يسلّمون بأن الجناس بأنواعه المختلفة يعزز الصلات المعنوية التي تربط بين الوحدات المعجمية، فجاكوبسون يرى أن "تعادل الأصوات يتضمن تعادلا معنويا بدون نقاش."[2]

يبدو أن الإيقاع في البناء الشعري القاسمي غدا بنية جديدة تعلو بنية المعاني دون أن تلغيها، موصلة رسالتها الخاصة، فالأوزان التي غدت خلاصة تحاور الأبحر، والقوافي ذات الأصداء، والهندسات الموسيقية التي توقعها التكرارات والتوازيات والتجنيسات.. والشبكة الملزمة من التنسيقات الصوتية المتجاوبة، "أي العديد من العناصر التي يحمل كل عنصر منها جزءا من هذه الرسالة، هي التي تشكل جوهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول."[3]

الفصل الثاني

شعرية الأبنية اللغوية

[1] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 99.
[2] - محمد مفتاح، في سمياء الشعر القديم، ص 32-33.
[3] - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 228.

- اللغة والمختبر الشعري
- البنية الإفرادية / الوحدة المعجمية وماؤها الشعري
- البنية التركيبية

اللغة والمختبر الشعري:

تعدّ اللغة الفاعل الأساسي الذي تتخذ منه الشعرية موضوعها، باعتبارها أداة تشكيل فرادة الأثر الأدبي ذي المواصفات المتميّزة. وقد التفت النقد القديم إلى تحديد مستوياتها، فاصلا بين المستوى المعياري الذي يختص بالمستوى العادي من اللغة وتكون غايته التوصيل والإفهام، والمستوى الشعري الذي يختص بالشعر وتكون غايته فنية جمالية بحتة، وفي هذا يقول السيرافي في أحد مناظراته:"إذا قال لك آخر: كن نحويا فصيحا، فإنما يريد: افهم عن نفسك ما تقول، ثم رم أن يفهم عنك غيرك، وقدّر اللفظ على المعنى فلا ينقص عنه، هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به. فأما إذا ما حاولت فرش المعنى وبسط المراد، فأجّل اللفظ بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والاستعارات الممتعة، وسدد المعاني بالبلاغة، أعني: لوح منها شيئا حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عزّ وجلّ وكرم وعلا، وأشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمتري فيه، أو يتعب في فهمه، أو ينزح عنه لإغتماضه .."[1]

فالنص يبيّن هذين المستويين من اللغة، ويبيّن كيفية تحقق كلّ منهما، ليتحقق للأولى الإفهام، ويتحقق للثانية الشوق والعزّ والجلال. وإن كثرت أقوال القدامى والمحدثين في التمييز بينهما إلا أن هذا "لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي

[1] - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ص123.

يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل الشعري ..."[1]

فمكونات الشعر وصفاته تتركّز في جزئها الأكبر في لغته باعتبارها الركيزة الأساس فيه؛ من خلال اللفظ والتركيب كونهما مادته، وهي التي تشكّل العالم الشعري بصوره وأخيلته، وبه تتشكّل، إنّها "نظام إشاري تواصلي له بنيته وأنساقه ومكوناته وأغراضه يستحيل في سياق الكتابة إلى رموز تتجاوز أصول المعجم وتخترق الإجماع والمجتمع لتؤلّف نمطا من الكتابة هي في سياق الأدب إبداع لأنّها انزياح بالتشييد والتخييل والتوليد والتشكيل، وهي انفلات من مرسوم القول ومألوف الكلام."[2] لذلك يغدو تشكيل المادة الشعرية جلّ ما يعنى به الشاعر في سعيه لخلق العالم باللغة، ويغدو سعيه لخلق سمات أسلوبية غير متوقعة من لدن القراء رهانه الأكبر.

فالمبدع ينطلق عادة من تصوّر إبداعي للغة، ينفتح عبرها على مقومات خاصة يراهن عليها لتميّز أسلوبه الشعري، وتعطيه فرادة الاستعمال وطريقته المميزة في تشكيل اختياراته اللغوية، بأداة تعبيرية أقصى ما يمكن أن يميّزها أن تتسم بالتغيير والتحديث والانفتاح على آفاق القيم الجمالية. يرى رولان بار ث أن الأسلوب هو "صور ودفق وقاموس تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير، شيئا فشيئا، الآليات نفسها لفنّه. هكذا تتكون تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرّية للكاتب." [3] ومن هنا يكون منطلقه في الإبداع؛ فالشاعر إذا لم يخلق لغة شعرية خاصة به واكتفى بالمستهلك من الأدوات ـ كلمات أو تعابير أو معاني ـ يدخلها في أنساق وإيقاعات أخرى فإنّه سوف يعدم بذلك الطاقة الروحية النابعة من التجربة الشخصية، ما يحول دون تمكّنه من تحقيق فرادته وتميّزه، فعلى حدّ قول أدونيس "الشعر ليس موجودا في اللغة، كما هو اللون مثلا أو العطر موجود في الورد. الشعر في الإنسان والإنسان هو مالئ اللغة بالشعر ومالئ العالم."[4]

و مبعث التميّز عند الشاعر أمران ذاتي وموضوعي: أما الذاتي فهو باعث أسلوبي متصل بأن روح الشاعر أو شخصيته تدخل في عمله الفني لتنقله بالضرورة إلى شعر فيه رؤيا الشاعر المتأملة للحياة وتجربته وإحساسه إزاءها ... تجربته تنبع من أعماق كيانه، وتستبطن ما هو إنساني فيها، وبذلك تخرج من مجرد التجربة التي تتعلق بحدود ذات الشاعر الضيقة إلى آفاق أرحب في التعبير عما هو إنساني عام. أما الموضوعي فهو متصل بثقافة العصر، هذه الثقافة التي تجعل النص الإبداعي هو النص الذي ينتج عناصر إبداعية بنفسه، وليس النص الذي ينظر إلى مثال سابق

---

[1] ـ نفسه، ص124.

[2] ـ خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص47.

[3] ـ رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برّادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص 34.

[4] ـ أدونيس، سياسة الشعر، ص 110.

ويحاول احتذاءه أو تقليده. [1] ومن هنا يكون مسعاه إلى اقتناص طريقة متميّزة في استخدام اللغة تنطلق من إحساسه بذاته المغايرة لما هو غيره قديما كان أو معاصرا عسى كلامه أن ينكتب كلاما متميزا بين الكلام فينكتب معه شاعرا متميّزا بين الشعراء.

ومن ثمة فإنّ تعامله مع اللغة سيكون تعامل إبداع وتشعير، من خلال استثمار الطاقات المجازية في الكلام الشعري ... في إقامة العلاقة غير المسبوقة بين الكلمة وأختها وبين الكلمات والأشياء، على نحو يخرج فيه على طريقة سابقيه ومعاصريه في قول الشعر.

ويسعى كل شاعر إلى اكتشاف نظامه الإشاري في لغته الموقّعة وإيقاعها، لتمكنه من الوصول إلى ماء الشعر، ويتم له ذلك في شكل نسق علائقي مخصوص قائم على الإتيان باللامتوقع واللامنتظر من التعبير فالشعر يستلب الكلمة من علاقاتها الطبيعية (كلمة ـ مرجع) ومن اندراجها معجميا في سلسلة من كلمات أخرى، ويدخلها في مجموعة من العلاقات الجديدة (كلمة ـ كلمات) داخل النص الشعري، فيصبح لها وجود آخر وهكذا "تتم إزاحة الكلمة بعيدا عن مرجعها المادي بمسافة هي "فضاء النص" الذي به ترسم حدود مملكة الشعر، وتنفصل بوضوح عن جمهوريات اللغة المجاورة لها. إذن فلدينا مصطلح إجرائي هو الانزياح "فضاء النص" يشير إلى طبيعة التشكيل الشعري المفارق لنظام اللغة وإن كان يتبع هذا النظام في الظاهر، ولا يتعلق بالدلالة فحسب وإنما يطال ـ كذلك ـ النظام النحوي حتى يكفّ عن كونه مستوى من مستويات نظام اللغة، ويبدأ في العمل كعلاقة من العلاقات الأخرى في النص منفصلا عن علاقاته القديمة في النظام اللغوي." [2] فعالم النص كما يجرّد البنى الإفرادية من دلالاتها المعجمية ويضفي عليها ماءً شعريا خاصا بفعل الانزياح، يعمل في العلاقات التركيبية ضمن محور التأليف والتوزيع على تحوير النظام النحوي عبر عدد من التحويلات "فتتواشج الانزياحات الدلالية والتحويلات التشكيلية لتفصل بين التشكيل الشعري وبين النظام اللغوي في الوقت الذي يظل هذا النظام قابعا في أعماق التشكيل الشعري كإمكانية تفسيرية لهذا الأخير"[3] فالشاعر ـ بهذا ـ لا يخلق مفردات أخرى، وإنما يعتمد المعجم العام العادي، ولكن من هذا المعجم العام يخلق سياقات مخالفة، ويوجد ترابطات وعلاقات بين الأشياء من خلال التشبيهات والكنايات والاستعارات وألوان أخرى من الأبنية اللغوية والبلاغية والرمزية والأسطورية، مما يجعل اللغة الشعرية تشعّ بمعاني جديدة، تتجدد في كل تجربة إنسانية، وكل محاولة إبداعية.

ولكل شاعر طريقته، يكشف عنها شعره، تتوافق وتنسجم مع طريقة تعامله مع الأشياء في العالم الخارجي. وسميح القاسم من بين هؤلاء الشعراء الذين تعاملوا مع واقعهم من خلال اليومي المألوف، أو التاريخي القريب أو البعيد ولكن بعد إفراغه من العادي المباشر المألوف وتشعيره متكئا على الاكتشاف لا التوصيف؛ اكتشاف

---

[1] ـ رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، ص 233.

[2] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص88 ـ بتصرف ـ

[3] ـ المرجع السابق، ص 89.

ما هو مكتشف لكن ضمن نظام علائقي جديد يحقق طموح الذات الإنسانية العاملة في التغيير والباعثة على التحديث والتجديد إن على المستوى الشعري أو المستوى الحياتي. وإن عمد إلى التوصيف فضمن نظام إشاري تأخذ فيه الموصوفات وضعيات أخرى مخالفة لتكتسب خصيصة يحددها النسق الفني الذي يؤثث لها والبعد الرؤيوي الذي يؤطرها، مثلها في ذلك مثل اللفظة في الشعر التي لا يمكن لها إلا أن تكون إشارية مبطّنة لمعاني ماورائية غير متناهية "فوراء كل معنى ظاهر في لغة الشعر معنى آخر، يختفي في الماوراء. ثم إن هذا المعنى الخفي التي تكشف عنه الصفة الإشارية ليس واحدا، بل هو متعدد، ومتعدد إلى ما لا نهاية."[1]

فمع الشعر تتعلم اللغة قول الجديد، الجديد بما هو إشاري مناقض للوضوح يقول أدونيس: "إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أوفي العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله."[2]

فاللفظة في الشعر القاسمي إشارة والإشارة رمز، والرمز صورة مكثّفة الأبعاد محملة بالنبوءة والرؤيا وهذا ما يشكّل الكون الشعري القاسمي في"رؤيا نوستراسميحداموس" وسربية "الصحراء" خاصة وكلّ شعره عامة.

البنية الإفرادية/ الوحدة المعجمية وماؤها الشعري:

الكلمة أساس في كل بناء أسلوبي، تتمظهر فعلا أو اسما أو حرفا، إلا أن الأسلوب ليس مجرد رصف وضم لمجموعة من هذه الكلمات دون قيد، بل تلعب عملية التعليق النحوي دورها الحيوي في خلق أسلوب بإمكانات تعبيرية شتى تساعد الألفاظ على الدخول في عملية نمو وتبادل في الدلالة. فالأصوات المفردة والكلمات المجردة لا يمكن أن تؤدي وظيفة إبلاغية وجمالية إلا إذا كانت جزءا من تركيب. ويسهم التعليق البلاغي في تجاوز المواضعة الأصلية لدلالة الكلمة إلى خلق دلالات جديدة تؤكد طبيعة الخلق اللغوي الفني لتتجاوز اعتبار اللفظة مجرد وحدة لغوية إلى كونها أداة فنية لها خواصها في الشعر التي تتمايز عن خواصها في النثر. لذلك فإنّه لا يمكننا أن نقف على دلالة اللفظة ومائها الشعري خارج الأثر، إذ في حالتها الإفرادية تنطلق من الدلالة التي تكون خارج الأثر ـ كما يقول أمبرطو إيكو ـ في حين أن فهمها ليس له قيمة إلا داخل هذا الأثر، فهي مشروطة ببنية هذا الأخير ذلك "أن الأثر بوصفه كلا يقترح شروطا لغوية جديدة، فيخضع لها، ويصبح هو نفسه مفتاح تشفيره الخاص." [3] وهذا التشفير إنما يتأتى بالخرق والانزياح والتعبير بالصور واستدعاء الرموز والشخوص والتقنّع وراءها وبسمات أسلوبية شتى .. لذلك سنحاول الاقتراب من بعض الآليات التي اتكأ عليها سميح القاسم في إضفاء نوع من الماء الشعري على اختياراته المعجمية.

---

[1] ـ أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الاشارية، ص 217.

[2] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، 2009، ص 125-126.

[3] ـ امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص 123.

فعلى مستوى اللفظة، ألفيناه يعمد أولا إلى القبض على سرّ الصوت فيها (فصحى كانت أو عامية)، ثم يبرع في إفراغها من حمولتها الدلالية التاريخية محاولا شحنها بحمولة تحلّق بدلالتها البكر، أو يحافظ على ذات الحمولة بل يزيد عليها بأن يجعلها أكثر كثافة ويتوارى خلفها متخذا منها قناعا يتقنع به، أو يصهرها في نسق جديد تعطيه بعضا مما فيها ويعطيها كلا مما فيه "على أن الموجود من عناصر النص عنده ليس سوى انعكاس للمفقود منها، فالموجود يحمل أكثر مما هو في ظاهره، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها."[1]

وعلى شاكلة شعراء المقاومة خاصة وشعراء فلسطين عامة، وجدنا المعجم القاسمي المتحاقل تضبطه المماثلة ـ جزئية كانت أو كلية ـ وهذه الأخيرة "تقوم بدور كبير في الربط بين الأشياء والأشخاص والأحداث والوقائع والكلمات .. إن مفهوم المماثلة شرط وجود لا للمفردات المعجمية المنتمية إلى حقل دلالي وحيد، ولكنه شرط وجود للنص الحقيقي أيضا، فبين المفردات المتحاقلة تداخلات وتقاطعات كما بين أجزاء النص..."[2] وكانت دلالات هذه الحقول تحوم حول الحرب والسلم، الحياة والموت، التيه والضياع والمنافي، الأرض والعبور والعودة... فكانت الألفاظ تحوم حول معاجم هذه الحقول وغيرها .. وفي المعمارية الزمكانية والرؤيوية كان يتقرر المعنى، على أن حالات الاختيارات المعجمية وحالات التشكيل اللغوي كانت تتنوّع معتمدة:

ـ على عنصر الإيقاع في ترديد ألفاظ متجانسة صوتيا أو دلاليا، أو علامات متماثلة دلاليا أو تحيل إلى حقل دلالي أو رمزي معين (اعتماد الترادف والتطابق، التداعي، التكرار، التوازي).

ـلغة الحديث اليومي.

ـاللغة العامية والأعجمية.

ـالاقتباس من لفظ القرآن الكريم وآيه.

ـالتضمين من الشعر القديم.

ـالمراهنة على النظام البصري لشد أزر النظام السمعي.

ـحضور الشخوص الأسطورية والتاريخية والتراثية والثورية والأدبية والسياسية والدينية.

ـاستحضار المكان كتيمة قارة مهيمنة.

ـلغة الانزياح والخرق والتعبير بالصورة والرمز.

وتنطلق هذه التنويعات التشكيلية من مبدأ الرغبة في المغايرة واكتساب طريقة متميّزة في القول، فـ"الشاعر من حيث هو صانع وينبوع للخلق الشعري شخصية (شعرية)."[3] وتتمظهر اللمسة السحرية لهذا الصانع ـ سميح القاسم ـ في سعيه لتشعير ما حوله انطلاقا من اللغة حين يوجد لها تميّزها، بادئا بالتأكيد على ضمور

---

[1] ـ الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص24.

[2] ـ محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 56.

[3] ـ لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، دار المريخ، الرياض، ط 1989، ص 143.

الوجه المعجمي (العادي) للفظة داخل البنية الشعرية، مُحولا إياها من لفظة عادية إلى لفظة شعرية بفعل القوى الروحية التي تمليها مقاصده المعنوية التي يرتضيها لها "فللألفاظ في السياق اللغوي قوى روحية تملأ ما يتطلّع إليه القصد المعنوي، ويتأتى بذلك ما يسميه هوسرل (المعنى المتحقق)، فلكل جملة معنى ودلالة، لكن المعنى المتحقق تختص به الجملة الحقيقية، وهذا المعنى لا يخرج عنه كونه رد الشيء إلى القصد المعنوي."[1] وسميح القاسم ـ بهذا ـ لا يخلق مفردات أخرى، وإنما يعتمد المعجم العام العادي، ولكن من هذا المعجم العام يخلق سياقات مخالفة، ويوجد ترابطات وعلاقات بين الأشياء بطريقة تخلق في كل لفظة بعدا يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة (دلاليا أو صوتيا)، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب اللغة الأولى، أو تتبطن اللغة الأولى فيلتئم ـ بذلك ـ شمل عدد كبير من الألفاظ التي لا تربطها أصلا أية صلة، تتجمع على نهج يفقد لكل منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها، ويستوعبها ككل بنية مركبة تعطيها معنى.

ويراهن سميح القاسم في وضع هذا المخطط ورسم مساره وحدوده على جملة عناصر، لعل أولاها الإيقاع الذي يصير معه دالا متميّزا يفرض نفسه على الكلمات وهي في طور الصياغة فيحدّد تشكلاتها.

المعجم اللغوي ورهان الإيقاع:

يتكئ الشاعر في توقيع اختياراته المعجمية، على استثمار عنصر الإيقاع بطرق شتى نتتبعها في استعمالاته التالية:

ـ تبعتُ وبعتُ
عبدتُ وبدتُ
أسرتُ وسرتُ
بعدتُ وعدتُ
ومتُ ومتُ
وعدتُ بُعثتُ[2]

ـ لابأس إن أنت كابرتِ
حوصرتِ
حاصرتِ
لا بأس إن أنت قامرتِ
أدرك أن العواصم
مائدة للقمار
وأدرك
أن الغرام القديم
بنفسجة من غبار[3]

---

[1] ـ نفسه، ص99.
[2] ـ سربية "الصحراء"، ص 227.
[3] ـ نفسه، ص25.

ـألا ليت لا ليت لا ليت
غنَّيتَ
صلَّيتَ
من كنت ؟
من أنتَ؟
يا شهوة الصلِّ للقيظ
يا لهفة النصل للغيظِ[1]

ـعما قريب تفيض كؤوس النميمه
عما قريب ترن كؤوس الهزيمه[2]

فهو يلجأ في هذه النصوص وغيرها كثير، إلى استثمار عنصر الإيقاع بغية تشكيل معجمه اللغوي، معتمدا عليه في اشتقاق الكلم الذي يحصره في مجموعات صوتية متقاربة المخارج والصفات بما "يشكّل بيئة صوتية تكثّف إيقاعية النص بأصواته الأخرى حول مفصل الارتكاز الصوتي لهذه المجموعة، وهو ما يؤكد دلالة الألفاظ التي ترد فيها بل يجذب دلالات الألفاظ الأخرى لتدور حولها."[3] فتستدعي الألفاظ الأولى من الألفاظ الموالية ما يجانسها صوتيا، لتنسج شبكة من التناسبات الصوتية للمعجم المنتقى، ويظلّ القصد المعنوي موجها لهذه المعمارية الصوتية، الذي يتكثّف فيه الحاضر من اللفظة عبر الغائب من إيحاءاتها، ويستبطن الصوت بعمقه أغوار الدلالة.

ويحضر الإيقاع ـ أيضا ـ مدعوما بتقانة الموقعية التكرارية، التي يتفنن القاسم في إعمالها لجذب الأذن إلى شعرية معجمه، قبل أن يتدبر الإدراك أمر المعاني:

وهذي رسالتنا:
الأولى آمنوا كفروا
والأولى كفروا خرجوا
والأولى خرجوا أحرجوا
والأولى أحرجوا أفرجوا
والأولى أفرجوا أنضجوا
والأولى أنضجوا
أكلوا تمر آلهة العسر[4]

إن هذا الدفق المتآزر للأجراس التي تقاربت تقاربا شديدا يخلق حركته الخاصة، التي تسحب إليها ألفاظا خاصة بأصوات خاصة، يتوزّع عبرها المعنى المتناسل لتظهر هذه الخطاطات الصوتية وتفرض وجودها "وتهيمن على السلسلة

---

[1] ـ المصدر السابق، ص 244.
[2] ـ نفسه، ص 256.
[3] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص36.
[4] ـ سربية "الصحراء"، ص 287.

الدلالية وتسيطر على الدلالة، فيصير كل جرس دالا لأنه يساهم مساهمة حاسمة في عملية الشعرنة."[1] إنه مسعى قاسمي لمحاولة تشعير الكلمة بالصوت.

كما يسهم التكرار في تغذية الإيقاع المتحرّك للخطاب الشعري؛ فالعبارات المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر لاتساع رقعتها الصوتية. كما يعمل على إبراز المتكررات أكثر من غيرها، لذلك يغني سميح القاسم معجمه بمثل هذه التكرارات التي شغلت مساحة واسعة في شعره؛ توزعت عبر الاسم والفعل والحرف، بل واتسعت لتشمل العبارة.

فمن أمثلة تكرار الاسم:

سلام على غضب العمر
سلام على قرحتي وليالي انتظاري
سلام على نكبتي وعلى نكستي وانكساري
سلام على فرحتي بانتصاري
سلام علي أصافح حزني[2]

ومن أمثلة تكرار الفعل:

ليأت الشغف المشبوب في أجساد البشر
لتأت حمَّى الشهوات اللذيذة
لتأت مراجل الدم الموعود
ليأت الهيجان
ليأت الحب .. لتأت الثورة..[3]

ومن أمثلة تكرار الحرف والاسم معا:

في الأمطار عائدون
في الإعصار عائدون
في الرمال في الرياح
في التلال في البطاح
عائدون عائدون عائدون**!**[4]
نعم
عائدون
أجل
عائدون
بلى
عائدون
إلى عرسنا .. أولا

---

[1] - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص227.

[2] - أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس"، قصيدة "فلسطين.. أولا!"، منشورات إبداع الناصرة، 1995.

[3] - سربية "إلهي، إلهي، لماذا قتلتني؟"، المجلد الرابع، ص162.

[4] - نفسه، ص144.

إلى شمسنا .. أولا
إلى قدسنا .. أولا[1]

ومن أمثلة تكرار العبارة:

أكان كثيرا على الغصن طعم الثمر؟
أكان كثيرا على الأرض ظل الشجر؟
أكان كثيرا على الحلم عطر السواقي؟
ولحن الزهور وضوء القمر؟[2]

ويلجأ في تكرار العبارة إلى أنماط مختلفة؛ منها تكرار الترابط التام أو تكرار الترابط غير التام، وتكرار الترابط بالإضافة، وتكرار الترابط بالحذف.. *وقد تم بيانه في شعرية الإيقاع*.

وفضلا عن إسهامه في إثراء المعجم وتنويع فرص بنائه فإنه يسهم في إثارة التوقّع لدى المتلقي وتأكيد المعاني، وفي بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا فضلا عن العنصر التزييني البصري، حتى يغدو الإيقاع ـ أحيانا ـ القيمة الجمالية الأكثر هيمنة، وتغدو معه الكلمات إشارات رشيقة متراقصة.

لذلك نجده ينوّع في آليات اشتغاله؛ فيعمد إلى التلاعب بمواقع العناصر الإيقاعية، وتبادل المواقع الألسنية الواقع فيها التكرار مثلما يحضر في هذا المقطع:

وظالمة هذه الأرض في عدلها
وعادلة هذه الأرض في ظلمها
..
ظل الدخان كلام على الأرض يكتبه الله للمؤمنين
بأن الكثير قليل
وأن القليل كثير بعرف الزمان الضنين[3]

فهو يلجأ إلى استبدال مواقع المونيمات المتماثلة مورفولوجيا، والمتجانسة صوتيا، ليفرز هذا اللعب بالمتكررات إيقاعا خاصا قائما على المماثلة المورفولوجية، وتبادل الأصوات بتبادل المواقع وتجانس الصيغ الصرفية من جهة، ويضمن من جهة أخرى نوعا من الإشارية للفظة التي تتحوّر دلالاتها مع كل تغيير موضعي مما يسهم في تناسل الدلالات والمعاني، ويضمن نوعا من الشعرية للّغة المنتقاة المعتمدة على هذه التقانة.

ولما كان سميح لا يرغب في التخلّص من هذا النسق الذي ارتضاه، فإنه يلجأ إلى استنفاذ وسائله وإجهاد حدوده واعتماد كل تلويناته، لتأخذ ظاهرة التوازي حظها من تشعير اللغة، بما تعتمده من تشابه قائم على التماثل البنيوي في البيت أو السطر الشعري أو المقطع، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين من حيث الشكل في

---

[1] ـ قصيدة: "فلسطين.. أولا!".
[2] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 123.
[3] ـ قص: "فلسطين.. أولا!".

التسلسل والترتيب، ويحضر في شكل توازي صوتي، أو توازي تركيبي أو توازي دلالي، ويتحقق بصيغتين: بالترادف، أو بالتضاد.

وقد استثمر سميح القاسم هذا لتوقيع شعرية معجمه المنتقى على خلفية هذا التشابه أو التماثلات الموقعية؛ نلمحه في الاستعمالات التالية:

نحن أخوك ونحن أبوك
وأمك نحن
ونحن بنوك[1]

وأيضا:

وأنت الصدى في المدى
وأنت المدى في الصدى
وأنت البزوغُ
وأنت الغيابْ
وكل قدوم إليك رحيلٌ
وكل رحيلٍ إليك إيابْ[2]

وقد نوّع من ألوانه ، فجعله إما قائما عل ى الاتفاق في الصيغة الصرفية، أو تماثل المواقع الأخيرة، أو تشابه الخواتيم:

وصمتا تأخر
وجرحا تخثر
..
ومن دمدمات المجازر
من همهمات المحاور
من تمتمات المقابر[3]

فتستدعي حروف الجر بعضها بعضا، وتستدعي الصيغة الصرفية قرينتها والقافية خفقاتها.. فضلا عن تكافؤ نسب ومقادير البنية الصوتية التي حققها فوقعت نبضا إيقاعيا وأدت وظيفة جمالية.

كما يسهم اللعب على الجرس والدلالات المتطابقة، في بناء معجم لغوي سمة ألفاظه التنافر قبل إحكامها بالأثر:

-أنا الممكن المستحيل القبيح الجميل القصير الطويل.. القوي الذليل ..السمين الهزيل.. الغياب الحلول الطلوع النزول
أنا الممكن المستحيل[4]

-وكل قدوم رحيل
وكل رحيل إياب ..[5]

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص 236.
[2] - نفسه، ص 279.
[3] - قص: "فلسطين.. أولا!".
[4] - قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 117.
[5] - سربية "الصحراء"، ص 243.

ـوأومن أني أغيب لأحضرْ
وأنسى لأذكرْ
وأومن أني أموت لأبعث[1]
ـأطعت أولي الأمر
في الخير
والشّر
في البرد
والحر[2]
ـوعما قريب ..
يهرع جند الكلام
الخصام
الوئام
القتال
السلام
النضال
الجدال
الصليب
الهلال
السمو
الجلال
السجون
الحبال
السيوف
الدفوف
اليهود
العرب
وماهب هب
وما دب دب [3]

في كل مقطع مما أدرجنا تتتالى ألفاظ لا تربطها إلا علاقة التضاد والتطابق، فإن تقابلت في المقطع الأول الذي أخذ السطر فيه سمة الامتداد والنثرية فإنها في المقاطع الموالية تتوزع ثنائيات متقابلة مدمجة في بناء تركيبي شديد الاختزال، إلا أنها تسهم في نقل دلالة وحركة متواصلة متولّدة عن تعاقب الوحدات المتطابقة وعن الخفقات المتوقعة للقوافي، إلا في المقطع الأخير فإنه تحضر حالة قصوى للتجزيء

[1] - نفسه، ص256.
[2] - نفسه، ص 226.
[3] - المصدر السابق، ص257- 258.

لا يشمل فيها السطر الشعري إلا لفظة واحدة ليحضر محور كامل للاختيار لا قانون فيه إلا للدلالة المتضادة أو القافية المحكمة أو الصيغ المتكافئة.

إن هذه القوانين التي يخضع القاسم لها معجمه اللغوي تتحكم في اختيار الكلمات، وتنظم علاقتها، وتحدد التنسيق بينها، ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها.

ويؤدي اللعب على نقض المعنى دوره في تنويع خيارات الشاعر أيضا:

وقرب سياج الحديقة
جثة سيدة
قصفتها الصواريخ
مرت عليها التواريخ
لم يعرفوها
وكم عرفوها
وكم قصفوها
ليعطوا القبور الجماعية
اليوم
معنى الأمومة[1]

وإن كان النقض هنا قائم على نفي الكلمة وإثباتها (لم يعرفوها/ عرفوها)، وهي طريقة اعتمدها الشاعر في جلّ شعره، فإنّه فيما سبق من أمثلة اتخذت لغة التضاد التي عدها أبوديب أحد أشكال الفجوة ويعني بهذه الأخيرة "جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود" [2] قلنا اتخذت لغة التضاد أشكالا كثيرة:

-كإيراد اللفظ وضده مباشرة (الممكن/ المستحيل، القبيح/ الجميل، القصير/ الطويل، الخصام/ الوئام، القتال/ السلام، الخير/الشر، البرد/الحر...).

-أو إيراد الفعل ثم نفيه بإحدى أدوات النفي (جادك الغيث/ لا جادك الغيث) [3].

ليظهر الطباق بنوعيه كتصنيف ثنائي للعالم على أساس من خصائص دلالية تبرز الفرق أو التضاد (أحد تجسيدات الفجوة) وتؤكده بعمق في سياق تغيب منه علاقة المشابهة.[4] وهو الفرق الذي يركز عليه الشاعر في طرح رؤيته للواقع الذي يصطخب بالمتناقضات. وتحضر شعرية هذا النوع من المحسنات باعتباره كما نعته أبوديب (أحد تجسيدات الفجوة أو مسافة التوتر) بصيغته اللغوية الإفرادية وبنيته الدلالية الموسعة.

-أو باللعب على مراتب المواقع الألسنية بين المتضادات، مما يعطيها سمة الانتشار والتوسّع، فتتحور الدلالة ليسهم التضاد في إثبات المعنى لا نفيه بل توسيعه

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص 230- 231.

[2] - كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، الفكر الديمقراطي، ع 3، 1988، ص 140.

[3] - "أندلس"، المجلد الثاني، ص567.

[4] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 100 - 106.

لينمو النص ويتناسل من البسيط إلى المعقّد، فالجملة الأولى من النص تتضمن الثانية وهكذا..:

وظالمة هذه الأرض في عدلها
وعادلة هذه الأرض في ظلمها
..
بأن الكثير قليل
وأن القليل كثير[1]
رأيت مسمار جحا
مفقوده موجود
رأيت مسمار حجا
موجوده مفقود
رأيت مسمار جحا
في حارة اليهود[2]

إن القاسم ليضعنا باستثماره لعنصر الإيقاع لتوقيع لغته الشاعرة أمام فسيفساء من الأصوات المتقاربة، والكلمات المتماثلة المتباعدة، المتطابقة المتنافرة التي تغدو إشارات يضمها تسلسل دلالي صارم في مجموعات تركيبية واحدة.

المعجم اللغوي ورهانات اللغة (اليومية والعامية والأعجمية):

وكما راهن على الإيقاع، نجده يراهن على إثراء معجمه وتشعيره بما ألف في اللغة أو رقى أو عمّ أو عجم.

ونقصد بالمألوف في اللغة، لغة الحديث اليومي، فإن كانت السليقة الشعرية المبدعة أو المتلقية قد ألفت اللغة الرصينة الراقية التي أسست للمعجم الشعري العربي عبر تاريخه الطويل، فإنّ محاولة الخروج عليه قد استهوت الكثير من الشعراء بدءا من العصر العباسي.

وقد آمن القاسم بطاقة اللغة، راقية كانت أو يومية أو عامية، ما دامت القضية تتعلق بكيفية التعامل مع روح هذه اللغة؛ فالعبرة في عملية الإبداع الشعري تتمثّل أقوى ما تتمثّل في إبداع لغة تكسر النمذجة، وإحالتها حقلا للتأمّل يحقق ذاته في بنية شاعرة ذات دلالة فعالة. فنشأة الموقف الجمالي إنّما يتأتى من كونه "نتاج التغيّر الحاصل في رؤيتنا للشيء، فالتحوّل من النظرة العادية إلى نظرة التأمل يتيح لنا اكتشاف الجزئيات المهمة والبانية للعمل الإبداعي بشكل ملفت يبدو جديدا على الحاسة (المبدعة و) المتلقية." [3] لذلك كان القاسم لا يهمه من الأدوات والوسائل إلا ما يحقق له في النهاية إشارية الكلمة. لذلك غدت هذه الأدوات معه لبنات جمالية يوشّح بها معجمه كيفما شاء.

---

[1] ـ قص: "فلسطين أولا!".

[2] ـ قص: "فسيفساء على قبة الصخرة"، ديوان "شخص غير مرغوب فيه"، ص97.

[3] ـ عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ـ بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي ـ إتحاد الكتاب العرب دمشق 2007، ص120.

في توظيف اليومي والعامي:

يستوقفنا هذا الاختيار المعجمي بكلماته المتداولة يوميا في حياتنا العادية في قصائد عدّة منها: قصيدة "رسالة من معتقل" [1]، وقصيدة "ذكريات قريبة" [2] وقصيدة "إلى حارس فنار عكا" [3] وقصيدة "ليلى العدنية " [4] "وقصيدة "من مفكرة أيوب" [5] وقصيدة" 67/5/5"[6] ... وقصائد كثيرة لترتفع لغة الحديث اليومي إلى لغة الشعر في إيحائها وكثافتها الدلالية.

ومن قصيدة "انتقام الشنفرى" نقف على هذا المقطع بمعجمه اليومي :

".. آنذاك تزهو الفراخ بزغبها اللدن.. تعبّد الطرقات وتوزّع الحلوى على الأولاد الشاطرين. ترف فراشة ملونة على ضفيرة طفلة تحسن الغناء بلغة أخرى. آنذاك يلعب المتقاعدون الورق والنرد وهم ينتهرون الأحفاد المشاغبين باعتزاز أليف. آنذاك تضع الطيور بيوضها على الشبابيك وفي الخنادق الحربية المهملة."[7]

نحصي في هذا المقطع عددا من الكلمات مثل (الفراخ، الطرقات، الحلوى، الضفيرة، الغناء، الورق، النرد، الشبابيك) وهي كلمات متداولة يوميا في حياتنا العادية، وهي تأخذ صفة المحلية والسهولة بالنسبة للقارئ العربي المطلع على الثقافة العربية الشعبية، وقد أضفى الشاعر عليها ـ فضلا عن الدلالات الحيّة المطعمة بتكثيف عاطفي خاص ـ نوعا من الشعرية عبر إزاحتها خارج حدودها الضيقة المقيّدة وفتحها على أفق شعري يعانق فضاء الفكرة والفن معا. وربما كان لاقترابه الكبير من جسد الواقع اليومي بكل حمولاته وارتكاساته النفسية ـ بعد أن صودرت فيه كل ملامح الحياة الدافئة الأثيرة ـ التأثير البالغ في تشعير هذا المعجم لحساسية أدائه الوظيفي في تشكيل الفكرة. فالمقطع يقوم على حلم الشنفرى ـ والشاعر من خلاله ـ بتغيير النظم التي صعلكته، فصار طعم حياة قارة فيها من الملامح التي أوردها المقطع حلم لا يتحقق إلا عبر الثأر بالقتل بالنسبة للشنفرى والثأر بالكتابة بالنسبة للشاعر. إن هذا الاستدعاء لهذا المعجم وإطلاق ألفاظه إشارات محلقة، أسهم في تكثيف واقع فكري وشعوري ونفسي يفصح عن مشاعر الحنين لانبثاق حياة تعانق اليومي الدافئ بكل تفاصيله الدقيقة الحانية، لذلك كانت اللغة أمينة في نقل الفكرة في إطارها الوجداني الصميم.

وفي دائرة هذا الحلم الذي لا يتحقق إلا عبر اللغة، يحضر هذا المقطع من قصيدة "فلسطين أولا!" ليبنّر للمعجم اليومي:

وكل الذين قضوا.. عائدون
إلى صفحة من كتاب
إلى عيد ميلاد نخله

---

[1] ـ المجلد الأول، ص 51.
[2] ـ المصدر السابق، ص 347.
[3] ـ نفسه، ص 157.
[4] ـ نفسه، ص 226.
[5] ـ نفسه، ص 244.
[6] ـ نفسه، ص 259.
[7] ـ قص: "انتقام الشنفرى"، المجلد الثاني، ص 605.

إلى قهوة الصبح
والدار والجار
في قعدة حلوة عند باب
إلى كأس ماء تراق برفق على ساق فلة
إلى حفل تخريج ست الصبايا وزين الشباب.[1]

إنه الحلم القاسمي المحموم للحياة اليومية الأليفة، البسيطة المصادرة في كل شبر من الوطن الممنوع يتسلل إلى لغته بعد أن تغلغل في مسارب ومتاهات روحه، فأدى إلى تشعير اللفظة والموقف والقضية.

ومن قصيدة "ليلى العدنية"، نقتطف هذا السرد الحكائي الذي يمزج فيه القاسم بين المألوف من حياة القص اليومية والعامي، والراقي من اللغة الذي لا يستطيع أن يتجاوزه:

.. منذ أن عاد بلا فارسه
ذاك الجواد،
كحل ليلى صار.. بارودا ورملا وغبار
وبكت ليلى.. بكت ليلى طويلا..
دمع ليلى لم يكن
ماءً وملحاً وانكسار
كان جمرًا، ونداءات لثار!
ومضت ليلى إلى الحي.. وصاحت:
يا.. لثارات .. العروبه
والجراح السود تستصرخ: أقدم! أيها الآتي ورائي .. خذ بثاري!
خذ بثاري..
..
فلتحسي ـ اليوم يا بْريطانيا العظمى ـ بعارك
لتعودي لصغارك!!
..
هكذا انقضّ على الغازين من خلف البحور
"رهط مرزوق " الجسور!
زغردت ليلى ـ فيا بيد أعيدي
وبنار الثائرين السمر .. ميدي!
الأهازيج تدوي:
"ما نطيق الذل: يا ربع الجدود
وابن أخت النذل: من يرضى القيود
ما نطيق الذل: للعادي الغريب
نهزم المحتل: لو حتى نبيد!"
ساعة مرت ـ ومرت ساعتان

[1] ـ "فلسطين.. أولا".

طلقة منا ـ ومنهم طلقتان
جثة منا ـ ومنهم جثتان!..[1]

يلتقط سميح القاسم كل ما هو ممكن ومتاح أمامه من أدوات تعبيرية ما آمن بقدرتها على تأدية غرض جمالي في رسم المعنى، فمعه "لم تبق تلك اللغة المصفاة الراقية الفخمة المستهلكة شعريا هي أساس الإبداع الشعري" [2] لذلك نجده يمتح من المألوف اليومي والعامي على السواء (كحل، بارود، رمل، غبار، ماء، ملح، روّح، رهط، ربع، ميدي، السود، المضارب، يا لثارات، خذ بثاري، ما نطيق الذل ..)، إلى جانب الراقي منها (انكسار، القيود، تستصرخ، الجسور، الغضاب، أفنوهم، جلال...)، ويسعى بين هذا وذاك إلى إعمال النواة الدلالية المتوزّعة على النص كلّه لتحرص على الإمساك بالمعنى ومراقبته، حتى لا تتنافر الأدوات بل تتجاوب عبر هذا السرد الدرامي الذي عملت حيوية الحديث اليومي والاستعمال الدارج للغة على إعطائه حسا واقعيا متحقق الحدوث. وكأن الشاعر تأمّل في حساسيات الشعوب المضطهدة وبواطنها وتجاوباتها مع "ليلى" وتملّى في لغتها فلم يجد ناقلا أمينا لمشاعرها مثل العامي الدارج على ألسنتها الناطق بالأهازيج الحرّى لينقلها إلى الوجدان الجمعي الذي يتسارع تجاوبه معها، وكأنه يدعو كل عربي ليهزج مع "ليلى" (ما نطيق الذل: ياربع الجدود.. نهزم المحتل: ولو حت نبيد).

فطبيعة البنية الإشكالية التي طرحت هي التي استدعت في بعض خصائصها ومقوماتها وقيّمها هذا النوع من المعجم الذي تحوّلت مفرداته إلى إشارات محمومة لعمق اتصاله بنوع المتلقي الذي يستهدفه الشاعر؛ حيث يبدو النص في تشكّله خاضعا لأبجديات الحكي الشعبي، ما جعل الراوي الشعري يمارس نوعا من الإزاحة الواضحة ـ في بعض المقاطع ـ للغة الراقية وتعويضها بدوال تكتنز طاقة جاذبة تتردد ملامحها أكثر ما تتردد في المقطع الأخير حين حقق السرد الحكائي مبتغاه فتبنى الراوي الشعري مقولات ليلى وردد منها ما سيجلعه فاعلا بقوة الفعل بعد أن فعل بقوة الصوت. وهذا التوظيف لهذه الدوال المتصلة بالعرف اللغوي الاجتماعي اليومي في نص كهذا يجعلها ضمن سياق الخطاب الشعري دالة على فطنة الشاعر ومقدرته الفنية على تطويع اللغة ـ راقية كانت أو عامية ـ وإرسالها إشارات ملأى بالحمولة النفسية والدلالية والإمتاع الجمالي.

ومن "مرثية لبتريس لومومبا" نقف على مثال آخر للمزج بين العامي والفصيح:

نمْ يا حبيبي بالهنا حتى م تسهر في الضنى
عيناك عالقتان بالضوء المشع على الدنى
تعبت جراحك ياجميل فأعطها أن تركنا
وامسح جفونك بالظلام.. أما ارتويت من السنى[3]

---

[1]- "ليلى العدنية"، المجلد الأول، ص 234.
[2] - عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص 127.
[3] - قص: "مرثية لبتريس لومومبا"، المجلد الأول، ص 61.

إنها حركة البحث عن لغة جديدة مبتكرة تمزج بين اللغة المترسبة الراسخة في اللسان الجمعي الشعبي، واللغة الرصينة الراقية التي أسست للمعجم الشعري العربي في تاريخه الطويل، ولكن بعد القيام بعملية إفراغ ثم إعادة شحن للمفردة على مستوى النوعين من اللغة، حتى تحلّق إشارات حرة لا تعانق إلا دلالاتها البكر التي ولدتها سياقاتها البكر.

ونجده في سعيه لاستثمار اللهجة العامية يراوح بين الاستعمال الجزئي؛ كإقحام لفظة عامية أو أكثر ـ أي في حدود ضيقة ـ كما يتبدى لنا في هذا المقطع:

سوف يأتون معك
يا حبيبي وسنحكي
وسنبكي يا حبيبي
فاذكر الله **وهالأم وهالارض الكريمه**
لم يعد لي غيرك اليوم، ومن عشرين عام
قتلت والدك الشهم، **وفي عز الحصيده**
حيّة غادرة[1]

أو يدخلها في سرد حكائي، يجعل فيه الشخصية المركزية تنطق من اللغة بما يجانس وضعها الاجتماعي الذي ارتضاه لها الشاعر، كما هو الحال في قصيدة "قطر الندى":

وحنّت
وغنّت
لشباكها:
"يا حِنّا يا حِنّا يا حِنّا ياقطر الندى
ياشباك حبيبي يا عيني جلاّب الهوى .. "
أطلت
وصلت
"ياخوفي، عدوّك بيدوّر عليك
لأحطك بشعري يا روحي وأتضفر عليك"
أجل، هكذا، إمتلئي بالربيع، إمنحي عطر زهرك
أجل، هكذا، باركيه،
ضعيه بشعرك[2]

أو قصيدة "خديجة تنتظر حبيبها العائد بالمهر":

ضحكت خديجه
ضحكت مقلّدةً عبارته العنيدة والأخيره
"أنا لن أبيع الكرم، مهما كان
والمهر اللعين
آتي به من آخر الدنيا، لوالدك اللعين!"

---

[1]- قص: "الجواد الأبيض يصهل على التل"، المجلد الثاني، ص 53-54.

[2] - قص: "قطر الندى"، المجلد الثاني، ص202.

..
وغاب وارتعشت خديجه!
"يا ليل! خبِّي بجانحك عابر سبيل
طالع من الغربه على الدرب الطويل
وإن كان نجم الموت حبُّو وما ارتجع
يا ليل .. دفّي بجانحك جرح القتيل .."[1]

فهو يمزج بين فصيح اللغة وعاميِّها، لنستشف عمق الصوت القادم من حدود الاستعمال اليومي العامي للغة في أنموذجه الرمزي المشحون بدلالات الواقع ومعاناته.

أو يلجأ إلى الاستعمال الكلي للهجة العامية عبر مقاطع كاملة، أو يجعلها تستوعب القصيدة ككل، إما بإبداعها أو عبر السرد الذاكراتي لمقاطع كاملة للأغاني الشعبية.

ونلمح التوظيف الأول حاضرا في قصيدة "محاولة لتركيب صور قديمة ممزقة" التي تستغرق كل القصيدة عدا مقطعها الأخير، ونلمح بدءا من العنونة سعي الشاعر إلى تركيب صور قديمة من أغاني شعبية يستدعي منها ما طفى على الركام الذاكراتي وجانس سرده الحكائي:

ياقمر القّميره
يا رافع الغيمات
على السما بنديره
يا خاطف البنات
..
يا غيم، ياعنيد
شتِّ، كما تريد
فبيتنا حديد
..
يما .. حرام
لا تذبحي زوج الحمام
لا تذبحيه
والآن يا يمّا أنام!"[2]

تتكشف الذاكرة في خضم هذا التركيب عن حزمة صور ذاكراتية منتقاة بعناية شعرية عالية، ومنتزعة بأناة من ذاكرة التراث الشعبي لتعكس سعي الشاعر إلى تفجير كل طاقة شعرية كمنت في اللهجة العامية من خلال إدخالها في نسيج لغوي يجعل طاقة الشعر كامنة في كل منطقة من مناطق القصيدة.

"سجل يا قرن العشرين عمعارك فلسطين
عللي جرى وعللي صار بين العسكر والثوار

---

[1] - قص: "خديجة تنتظر حبيبها العائد بالمهر"، المجلد الثاني، ص 50- 51.
[2] - قص: "محاولة لتركيب صور قديمة ممزقة"، المجلد الثاني، ص 61.

طلعت كلاب الأثر من عكا قبل العصر
على يركا والمكر والرامة وشعب والمغار
وزنود الشباب السمر بنادق، وعيونن جمر
والبيارق بيض وخضر وسود وحمر ونور ونار"[1]

فلغة الشعر تستمد من اللغة العادية مادتها (معجمها اللغوي) لتختلف عنها أثناء التشكيل، فالعبرة ليست بالكلمة الراقية أو اليومية المألوفة بل بالتركيب غير المألوف، فالكتابة ـ في نهاية المطاف ـ هي "إنشاء عالم يروم تكوين تفاصيله داخل لغة مركبة تشكّل طبقات الكلام ومنها تشكّل حدثا تخيليا خارج مألوف الأشياء ينشد القارئ فيها لذته المستشرفة."[2]

أما الحضور الكلي للمعجم العامي فنلمحه في قصيدة "الدم الصهيل":

يا رائحا للشام
سلّم على الحبيب
وقل له: " يازين
أنت له الطبيب"!
ياقاصدا بغداد
سلّم على أهلي
وقل لهم: "ياناس
يموت في الذلّ!"
يا راحلا لمصر
بُس لي ثرى الضريح ...[3]

هكذا تتبارى ـ عند سميح القاسم ـ وحدات اللهجة العامية واللغة الفصحى في استنهاض الهمّ الشعري، ليضيف المعجم العامي بأغانيه الشعبية دلالات تراكمية تضاعف من الإحساس بعمق تجذّره في لاوعي الشاعر، وإيمان هذا الأخير بإمكانية الاتكال عليه في بسط الهمّ الاجتماعي والسياسي والحضاري العربي بسطا شاعريا بعد أن وثق من مدى إسهامه في تأمين العاطفة الأم الأولى التي لا يريد الشاعر لها ـ أحيانا ـ أن تحتضنها اللغة الفصحى خشية أيّ تصدع.

في توظيف الأعجمي:

أما التفاته إلى إدراج الأعجمي فنلمحه يثابر عليه في عدد كبير من القصائد ابتداءً من المجلد الثاني مع قصيدة "اعترافات المهرب" [4] و"كتاب القرمطي الأخير إلى مولاه الحاكم بأمره" [5] وقصيدة "شخص غير مرغوب فيه " [6] وهو يدرجه إما معربا له ـ كتابة فقط ـ مثل:

---

[1] ـ "ثالث أكسيد الكربون"، السربيات، المجلد الرابع، ص 172- 173.
[2] ـ خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص47.
[3] ـ قص:"الدم الصهيل"، المجلد الثاني، ص17.
[4] ـ قص: "اعترافات المهرب"، المجلد الثاني، ص187.
[5] ـ "كتاب القرمطي الأخير إلى مولاه الحاكم بأمره"، المجلد الثاني، ص 576.
[6] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 102.

(كوكا كولا المنعشة رفيق التين إيجرز
جيل الجينز يفضّل صابونة بالموليف)[1]

ومثل:

واي؟ لاما؟ بهيكيه؟ بهركواه؟ باتشيمو؟ لماذا؟[2] مستفسرا بكل اللغات لماذا هو شخص غير مرغوب فيه.

أو مثلما نجده في قصيدة "انتقام الشنفرى" التي قسّمها إلى أحد عشر نشيدا، منتقلا عبر كل نشيد إلى رؤى جديدة تبرر للانتقام وتخطط لكيفياته، وعبر النشيد الثاني يطلّ علينا الشنفرى الجوّاب المعاصر، ليرصد لنا النص صورته وأفعاله:

بنصال أظافره الوسخه ..
وبخفة وحش صحراويّ
دملق ساقيه الهائجتين بسخط **"بلو جينز"** السَّمل الكالح
وتأهب لمطاوي الخسّة خلف زوايا الليل الفادح[3]

يأتي هنا هذا اللفظ الأعجمي (بلوجينز) في سياق الحديث عن شخصية تراثية نعتت بالصعلكة في شعاب شبه الجزيرة العربية التي لا تدين إلا للولاء الأعمى للأعراف والقبيلة، وبطّنت هذه الصعلكة رغبة جارفة في الانتقام من النظم والقوانين المذلّة للكرامة الإنسانية وواضعيها، وإن عمد الشاعر عبر جلّ القصيدة إلى اللغة الرصينة الراقية في سرد الأحداث فإنه في هذا المقطع ينتقي لفظا أعجميا في وسط معجم عربي صميم ـ دون أن يجهد نفسه في البحث له عن مقابله في اللغة العربية ـ وإنما عمد إلى ذلك ليجعله إشارة أسلوبية فارقة تأتي لتحفر على سطح اللغة المألوفة نقشا بارزا يفعّل العلاقة بين اللغة والفكرة كما تحتضنها حدقة الشاعر؛ فالشنفرى المعاصر ـ بداهة ـ مع تمرّده وسخطه ونفوره وانطلاقه لا يعقل أن يُرى بلباس كلاسكي تحكمه ربطة عنق أنيقة، أو بلباس أغبر هرأته الصحراء، فلا بد وأن يتجانس الفكر والمظهر وملابسات العصر، فلا عجب والحال هذه أن ينقش هنداميا نقشا مفارقا بارزا، فتنقش على غراره اللغة نقشا استعماليا مفارقا، لا لغاية تزيينية فلا يُستدعى الأعجمي هنا بصفته صورة تزيينية بل لاعتباره قوى تعبيرية لسانية رمزية مشحونة بعاطفة شعرية تبرر منطق المفارقة؛ فكما فارق الشنفرى أعراف قومه واستبدلهم بالسيِّد العملّس وأم زهلول وعرفاء جيأل،فارقت اللغة الواصفة له العرف المعجمي العربي، فأوردت من اللفظ ما يكسر النمذجة ويبين قابلية الانفتاح على الآخر بما هو حيوان (مع الشنفرى الجاهلي) وبما هو أعجمي لغة أو إنسانا (مع الشنفرى المعاصر). فهذا الاستعمال يعدّ أداة تصويرية لرؤيا شعرية في جوهرها، انطلقت من تحديد البؤرة وتكثيف الرؤيا وإضفاء المعنى على الحدث، فكانت بذلك أداة الشعر في تنطيم أوضاع واستعمالات اللغة وفق ما يشعرن الوصف. "ولا شك في أن التمكن من صياغة اللغة بالشكل الذي تستجيب فيه لتجليات الذات الشاعرة معبرة عن حاجات متطورة لدى الإنسان عبر الصورة

---

[1] ـ "كتاب القرمطي الأخير إلى مولاه الحاكم بأمره"، ص 584.
[2] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 127.
[3] ـ انتقام الشنفرى، النشيد الثاني، المجلد الثاني، ص586.

الشعرية وصولا لتحقيق معنى ينفتح على آفاق القيم الجمالية أكثر من خضوعه لمعايير عقلية صارمة، هذا التمكن هو ما يحقق التفرد الأسلوبي في خلق المعنى الشعري."[1]

وتحضر ذات اللفظة في قصيدة " الحصار" ضمن كوكتال معجمي عجيب:

ففي يوم الدينونة هذا
لا يعوز الجماهير
غير ملائكة شعبين
يستخفون بالمسيو بيير كاردان
ويكتفون بالبلوجينز والكوفية الصاخبة
في حفلات الكوكتيل الإلهية.[2] .

يقول محمد عبد المطلب:"إن اللفظ يتشكل على حسب اختيار المبدع ورغبته في استخدام اللغة للتعبير عن المدلول الذهني عنده."[3]

ولما كان هذا المدلول الذهني يبطّن التهكّم اللاذع من الواقع المرير الذي جمع بين المتناقضات، فإنّ اللغة لابد وأن تجانس هذا المدلول وتُفصَّل على مقاساته فتستدعي من الألفاظ المتفارق لغة ودلالة، وتدخلها في سياق له من سمة المفارقة ما لها. إنّها خلفية المدلول الذهني التي تتدخل في تحديد نوع المستدعى من اللفظ والتركيب.

فلغة القصيدة الحقّة كما يقول علي جعفر العلاق "هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها، امتزاجا بالغة القسوة والبراعة. ومفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيري حسي فقط، بل هي أبعد من ذلك، إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية... والقصيدة ليست إلا سحرا خاصا، ورؤيا شخصية مشعّة، في كيان تعبيري محسوس."[4]

يقول سيسيل دي لويس: "في القصيدة الناجحة يلتئم شمل عدد كبير من التجارب الجزئية التي لا تربطها أصلا أية صلة، بعض مشاهدات الشاعر أفكاره ومطالعاته وإرهاصاته العاطفية، تتجمع هذه على نهج يفقد لكل منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها، ويستوعبها ككل بنية مركبة تعطيها معنى."[5]

وفي قصيدة "الرجل الأخير":

كلمتان أنيقتان تليان بأحمر "ماكس فاكتور"
ضحكة واعدة
وتتدفق البرقيات
وتزدحم أجهزة التلكس

---

[1] - رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، ص 279.

[2] - قص:"الحصار"، المجلد الثاني، ص 651.

[3] - محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، 1995، ص88.

[4] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 23.

[5] - سيسيل دي لويس. ما الشعر الحديث (مقال). مجلة الشعر. س1 ع10. 1964، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 84.

بالصيحات المطالبة بإعدامك
رميا بالغربة أو"بالنابالم"[1]

نقنص من المقطع شعرية المساواة بين الغربة والنابالم، لتصبحا لفظتين متحاقلتين مع ما بينهما من تنافر وتباعد دلالي.

وعودا على بدء، قلنا أن حالات إدراج اللفظ الأعجمي إما أن يكون بصوت أعجمي وخط عربي، أو بلغته الأعجمية صوتا وخطا؛ وقد شمل هذا الأخير من اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والعبرية. وتحضر الأولى عبر بعض المقاطع على شاكلة أغنية إنجليزية كما هو الحال في "مراثي سميح القاسم " [2] وتحتضن نفس المرثية مقطع أغنية بالعبرية، وتحضر اللغة الإنجليزي ة أيضا في سربية "أشد من الماء حزنا" [3] عبر مقطع تهكمي لكنه يبئر حكمة ـ تبرر سرّ الانتصارات المتكررة للعدو ـ تنتظم دلالة المقطع:

"هناك.. على سطح ليلاك قناصةٌ معجبون بليلاكَ
لكنهم يرقبون قدومك في موعد الحبِّ والقنص
(BUSINESS BEFORE PLEASURE!)
وهم معجبون بجبهتك العاليهْ
مناظيرهم تترصدُ .. حمى بنادقهم تتوعَّدُ.. توقُ
أصابعهم يتنهَّدُ.. في لهفة الصلية التاليهْ
وأنت تلوب عليها
وترفعُ عينيك كفَّيْ صلاةٍ إليها[4]

إن حضور الحكمة الإنجليزية وبلغتها الأم في موضعها هذا تحديدا يشكّل مجازا قد يعجز ظاهر أيّ لفظ على الإتيان به والإمساك بدلالته كما فعل. وهي التفاتة توقّع نوعا من الشعرية خاصة؛ إذ يدعو هذا النوع من الاستعمال إلى التملّي في معناها للامساك به، وهذه الوقفة التأملية تضفي على النص سحرها حين تبئر دلالة المقطع القائمة على رصد سبب الانتكاسة والهزائم العربية، القابعة في اللهث خلف المتع وتضييع النفيس والنفس معا بالمقابل، وهو ما وعاه الآخر فقنص من وجهته الخصم، فظلّ مقنوصا.

إلا أن المعجم العبري كان أكثرها حضورا، فإن كانت اللغات الأخرى لا تحضر إلا عبر كلمات مختصرة فإنه مع اللغة العبرية قد تشغل مقطعا أو بعضه، مثلما نجده في سربية "إلهي، إلهي لماذا قتلتنيي؟" [5]، أوقد يورد من أغانيها كما في سربية "مراثي سميح القاسم"[6].

و يشغّل القاسم هذا الاستدعاء للمعجم الأعجمي بوصفه بؤرة إشعاع شعرية دائمة البث للإشارات والعلامات والإيحاءات، كما يشغّله كمحاولة منه لإعطاء

---

[1] - قص "الرجل الأخير"، المجلد الثاني، ص 228 -229.
[2] - مراثي سميح القاسم، ص 103.
[3] - سربية "أشد من الماء حزنا.."، المجلد الرابع، ص52.
[4] - المصدر السابق، ص 52.
[5] - سربية، "إلهي، إلهي لماذا قتلتني؟"، المجلد الرابع، ص 123.
[6] - سربية "مراثي سميح القاسم"، ص 103.

مساحة للانتشار لشعره وصدم الآخر بمخاطبته بلغته من خلال الإشارات التي يعيها والتي يفاجئه بها بصريا، فتدعوه إلى التواصل مع النص لمعرفة سرّ هذا التوظيف.

هكذا يحاول القاسم تجديد الوسائل والأدوات، خائضا غمار المغامرة والتجريب مع اللغة الشعرية لإيجاد متنفس جديد لمعجمها، بجعل اليومي والعامي والأعجمي إبدالا من إبدالات هذا المعجم اللغوي الشعري الذي ظل مرهونا بمعجم محدّد واستطيقا معيّنة، عساه بهذا ينحت تشكيلا فنيا مغايرا، فيصبح هذا الاستعمال بنية جمالية في بناء لغة شعرية جديدة تساير نفس المسار الذي ارتضاه شعراء الحداثة حين لجأوا إلى اليومي والعامي في بناء لغتهم الشعرية الجديدة، معللين ذلك بما قاله أحمد عبد المعطي حجازي: "لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية لأنها تحولت إلى عملة ممسوخة زائفة لا تحمل أي معنى. وحين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية، لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو قربا من عامة الناس كما يخيل للبعض، إنما كان القصد أن نقلب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه حين يقلب التربة قبل البذار، وفي اللغة خروج المتمكن الموهوب المتصرف، وهذا هو الخلق والإضافة."[1]

على أن التقليب لتربة اللغة اعتمده القاسم عبر اللغة الراقية والعامية على السواء، وقد ركزنا أكثر على التوظيف العامي والأعجمي محاولة منا لاستشفاف طبيعة المعجم اللغوي التي وُظّف وطريقة القاسم في تشعيره.

ظواهر إفرادية أخرى لتشعير المعجم:

أما عن اللغة الراقية، فمن صميم لغة الشعراء التي تنعت بالرصانة والرقي، كان سميح القاسم يتفنن في تشعير مفرداتها وإرسالها إشارات حرّة طليقة تجهد القارئ في كل محاولة للإمساك بدلالاتها، ولا تميّز له في هذا فهي سنة كل الشعراء، لذلك حاول أن لا يجعلها مرجع إشاراته الوحيد، فاستعار من فن الرسم إشارات فنية مكثّفة راح يزرعها في جسد بعض القصائد لتحتل موقعا علائقيا دالا يجعل منها نصوصا موازية تساعد على تشعير الفكرة والاقتراب منها، بل استعان حتى بإشارات المرور. على أن ما حاول أن يجهد به القارئ أكثر ـ لتَغَيُّم الدلالة معه وعتمتها ـ هو نوع من الشحّ مارسه على أدواته البنائية حين كان لا يورد من المواد الصوتية إلا صوتا واحدا يجليه في حرف يعنون به أو يفتتح به قصائده، متيمنا في ذلك بجمالية التوظيف القرآني في عنونته لبعض السور بحرف واحد (كسورة ص مثلا)، أو افتتاحه لبعضها الآخر بحرف أو حرفين أو أكثر لكن من أسماء الأصوات لا من مسمياتها، فابتداءً من المجلد الأوّل نلقاه في ديوان "مراثي سميح القاسم " يقسمها إلى مجموعة قصائد يعنون كل قصيدة بحرف يبتدئها بحرف (الباء) ويختمها بحرف (الياء) مضمنا في الوسط حرف (اللام والألف والدال) على التوالي لتجتمع مشكّلة هاجس الشاعر (بلادي) الذي به وله يغني ويبكي ويرثي. ويفتتح القصيدة الثالثة التي يعنونها بحرف (الألف) باسم حرفين (لام نون) التي تحمل مجتمعة دلالة (لن)، وبما أن قارئ الشعر خلاف قارئ القرآن لا يستطيع أن يقرأها قراءة فواتح

[1] ـ أحمد عبد المعطي حجازي، الخروج من الأسطورة، دار الهلال، القاهرة، 1985، ص73-74.

السور فإن القاسم هجأ الحروف موردا أسماءها. على أن القصيدة التي وردت فيها حاولت أن تجانس موسيقيا إيقاع القرآن. وتتكرر العملية عبر عدد من القصائد تحضر في ديوان "أبجدية العمر"[1] و"تلاوات من آي الحب"[2] وغيرها...

كما عمد إلى تطعيم معجمه بـ:

-التوظيف الجزئي لبعض الشخصيات أو الرموز التراثية أو الدينية أو الأسطورية ... في بعض القصائد، مثلما يحضر في استدعائه لهاجر في ديوان "عجائب قانا الجديدة"[3]:

هاجر تبحث في ورق التين عن عفة ضائعه.

وفي سربية الصحراء[4]:

يا أيها البحر
عقد على صدر هاجرْ
ويا أيها البحر
ها نحن أيتام هاجرْ

وفي استدعائه زرقاء اليمامة في قصيدة (مقدمة ابن محمد) ضمن ديوان "مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس"[5]:

وبح بسرك يا صديق
لا لا ترى عينيك زرقاءُ اليمامة

وفاوست وتموز وجلجامش:

فاعبر على تموز في عجلٍ ولا تمكث طويلا عند جلجامش
ولا تعبأ بلعبة فاوست أنت الآن بين رؤاك[6].

والسندباد في قصيدة (رؤى نوستراسميحداموس):

بعد عقود خمسة
في الموت والحداد
يرجع من رحلته الجرداء
سندباد
ويوقد الشموع في بغداد[7]

وقيس وليلى في سربية (سيرة بني سميح) ضمن ديوان " ملك أتلانتس"[8]:

من وجد قيس وحرمان ليلى وخوف
بثينة زندي جميل

وفي سربية الصحراء:

---

[1] - المجلد الثاني، ص 436.
[2] - نفسه، ص 440.
[3] - "عجائب قانا الجديدة"، ص 18.
[4] - سربية "الصحراء"، ص 269.
[5] - "مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس"، ص 6.
[6] - نفسه، ص 23.
[7] - نفسه، ص43.
[8] - ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 100.

ليلى تسوق الخراف
إلى واحة الروح
(يا قيس خذني
من القحط والنفط خذني
إلى مطرح آهل بالأفاعي ..)
...
(يا أهل قيس وليلى
تجيئون رملا
وتمضون رملا ..)[1].

وكذا في قصيدة (تلك العابرة جسور الآس) ضمن ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم" [2]، وعشتار ضمن قصيدة "عجائب قانا الجديدة" [3]، وجان دارك وسبارتكوس في قصيدة (سيرة بني سميح)[4]، ويحضر بلال في "سربية الصحراء": الصحراء":

"بلال" من الدم والنور
قام يؤذن في قمة الموتِ
من داهم الصوت بالصوت؟[5]

كما تحضر حتى أسماء الأقوام ممزوجة بأسماء الأشخاص والقبائل العربية:

أين البيارق؟
(عرب وروم وفرس)
وأين اللواعج؟
ليلى وقيس؟
وأين القوافل
أين القبائل
بكر، تميم وعبس؟
وأين سحيم وأوس؟
وهند ودعد
وأين الحجاز ونجد؟[6]

ـالتوظيف أو الاستلهام الكلي الداخلي الذي يهيمن على رؤيا النص ككل، وعلى كل مقاطعه، ويتم وفق رؤيا بنائية تقدم قراءة جديدة للرمز الموظف. ويحضر هذا التوظيف ضمن استدعاء شخص "المسيح" ـ عليه السلام ـ في قصيدة (مريم ... لا تلديني يا مريم!)[7] ضمن ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم". واستدعاء النبي

---

[1] ـ سربية "الصحراء"، ص 246- 247.
[2] ـ "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص 139.
[3] ـ "عجائب قانا الجديدة"، ص 199.
[4] ـ ملك أتلانتس، ص 100 - 101.
[5] ـ سربية "الصحراء"، ص 285.
[6] ـ نفسه، ص246.
[7] ـ ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص127.

النبي "إبراهيم" ـ عليه السلام ـ في قصيدة (في هجاء إبراهيم) [1] ضمن نفس الديوان. واستدعاء الشاعر الاسباني "فدريكو لوركا" في قصيدة (ليلا، على باب فدريكو) ضمن ديوان "شخص غير مرغوب فيه" [2]، والساحر "هاري هوديني" في قصيدة (مأساة "هوديني" المدهش)، ضمن نفس الديوان وهكذا...

تلك هي أهم الظواهر الإفرادية التي تجلت في خطاب الشاعر الشعري، وهي تكشف عن معجمه اللغوي الذي انتقى وآثر ليؤثث به خطابه الشعري، كما تكشف عن قدرته على التنويع، واستثمار كل ما يمكن استثماره من يومي عامي أو فصيح، مخزون قديم أو جديد مستحدث.

البنية التركيبية:

إن تلك الألفاظ المفردة التي وقفنا عليها في المعجم اللغوي، لا يمكن لها أن تتميّز بحسن ذاتي أو شعرية ذاتية وهي في حالتها الإفرادية تلك، وإنما يتحقق لها ذلك من خلال التركيب، فالكلمة وإن كان لها معنى في حالتها الإفرادية فإنه ليس لها دلالة "لأن الدلالة من خصائص الجملة، والجملة لا تتوفر إلا بتوفر التركيب.. فإذا كان المعنى يوجد بدون تركيب، فإنه يستحيل أن توجد دلالة بدون تركيب، ومن ثم فإن المكونين التركيبي والدلالي يدخلان في علاقة وطيدة" [3] لذلك يقول صلاح فضل: "لو كنا نعني باللغة (الشعرية) مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني بها تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية، لا تتميّز عن سواها بمضمونها وإنما ببنيتها."[4] فعبقرية العمل الأدبي تظهر أكثر ما تظهر من خلال طبيعة اللحمة التركيبية التي تسوده، أو خصائص الوحدات في البنية التركيبية، وطريقة نسجها في الخطاب الشعري وهو ما تؤكده يمنى العيد حين تقول: "إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات."[5] لذلك يقرر محمد عبد المطلب أنه لا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة[6] مؤكدا أن أهمية المعنى تأتي من من أهمية موقع الكلمة[7] في التركيب. فالتركيب ينسج العلاقات على أكثر من محور محور وهذه العلاقات "تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه."[8]

وتأخذ الصياغة أشكالا متمايزة في الحركة التركيبية، حيث تمتد هذه الحركة في شكل أفقي أحيانا، وفي شكل رأسي أحيانا أخرى، وقد تأخذ عمقا موضعيا أحيانا

---

[1] ـ نفسه، ص59.

[2] ـ قصيدة "ليلا، على باب فدريكو"، ديوان" شخص غير مرغوب فيه"، ص51.

[3] ـ علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري ـ من البنية إلى القراءة ـ دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 43.

[4] ـ صلاح فضل، "نظرية البنائية"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980، ص 349.

[5] ـ يمنى العيد، "في القول الشعري"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 127.

[6] ـ محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ص161.

[7] ـ نفسه، ص 161.

[8] ـ يمنى العيد، "في القول الشعري"، ص 127.

ثالثة. وقد يكون للتركيب أثره الدلالي من خلال حضور بعض عناصره أو غيابها، بل إن هذا الغياب قد يكون أفرز للدلالة من الحضور، كما أن طبيعة التحوّل التي تطرأ على خصائص الجزئيات تترك ـ هي الأخرى ـ علامات دلالية ذات أهمية بالغة، وهذه الأمور في مجملها تمثل البعد الأساسي لعناصر التركيب في الصياغة الأدبية.[1]

إذن فباتكاء الشاعر على هذه الأشكال المتمايزة للصياغة يتحقق له الملمح الأسلوبي الذي سيميّز لغته، بعد أن تتواتر فيها منبهات أسلوبية خاصة.

وقد اشتغل سميح القاسم على منبهات أسلوبية شتى، ارتكزت بدءا على القيم الصوتية الخالصة كالجناس والسجع والترصيع والتكرار والتوازي ـ كما بينا ـ وقد كان تفعيل هذا المنبه على مساحة التأليف أوسع وأهم. كما ارتكزت على التنويعات التعبيرية التي كانت تستمد وجودها من الأداء المنتظم لمستويات التعبير المختلفة، والتي يمكن رصدها في عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية (تقديما وتأخيرا، فصلا ووصلا، حذفا وتكرارا، إضمارا وإظهارا)، ثم طريقة انتظام الجمل، فالفقرات وصولا إلى البناء النصي المتكامل، ما أكسبه خصوصية نحوية مائزة. يقول محمد عبد المطلب: "لكل شاعر خصوصية نحوية لها إمكاناتها التي تميّزها، وتجعل لشعره طبيعة دلالية خاصة، تميّزه عن غيره من الشعراء، حتى ولو كان هناك تشابه في المعاني وتقارب في الأفكار."[2]

وإن محاولة تناول الظواهر التركيبية البارزة عند الشاعر، يسهم في الكشف عن خصوصية التركيب لديه، وعن كيفية تحركه داخل المناطق النحوية والتركيبية على السواء، ومدى مساهمة هذه التراكيب في إنتاج الدلالة. وإن ركزنا في هذا المبحث فقط على الجانب التركيبي وكيف يبنين للدلالة دون أن نولي اهتماما بالغا لما يولّده من صور فنية خاصة وأن عملية الاختيار والتوزيع على المستوى التراصفي والتنسيقي تسهم في خلق هذه الصور التي تعدّ الوسيلة الأولى للفن، فالعملية متكاملة ولا نستطيع فصلها وتجزئتها وإنما فعلنا ذلك لتسهيل الدراسة أولا، ثم لأننا سنفرد لدراسة الصورة فصلا خاصا ثانيا.

ولعل أهم الظواهر التركيبية التي تكررت على مستوى الحركة الأفقية كانت ظاهرة التقديم والتأخير.

التقديم والتأخير:

إن محاولة رصد حركة المفردات داخل التركيب الجملي تسلمنا إلى ظاهرة التقديم والتأخير، هذه الظاهرة التي أولاها النحاة والبلاغيون اهتماما بالغا، فأما النحاة فتدارسوها بغاية الكشف عن الرتب الثابتة، والرتب المتغيّرة في الجملة، وما يجوز أن يقدّم على غيره، وما لا يجوز. وأما البلاغيون فاعتنوا بها بغاية الكشف عن قيمتها الدلالية والفنية؛ فتنقل الكلمة عندهم داخل إطار الجملة ما دام لا يؤثر في

---

[1] ـ محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 160.

[2] ـ المرجع السابق، ص 235.

وظيفتها النحوية كالفاعلية أو المفعولية أو الإضافة، وإنما يؤثر في علاقتها الدلالية وقيمتها التأثيرية لذلك رأوا وجوب رصد هذه العلاقة وهذه القيمة.

وتقوم هذه الظاهرة على مقولة الثابت والمتغيّر، ويتمثّل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغيّر فيتمثّل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية ـ رتبها المحفوظة ـ (وفق ما عرفت به قواعد اللغة العربية من عناصر ترتيبية بالنسبة لمفرداتها، وأن هناك رتبا محفوظة لكثير من هذه العناصر) إلى أماكن أخرى جديدة تمثل نوعا من العدول عن النمط المألوف.

وتحضر هذه الظاهرة على مستوى الحركة الأفقية؛ إذ تتحكم في عملية رصف الكلمات داخل الجمل عوامل نحوية وصرفية وصوتية ودلالية، وما دامت اللغة العربية لغة معربة، والإعراب بطبيعته يتيح للمفردات قدرا كبيرا من حرية الحركة، فإن الشعراء استثمروا هذه الخاصية واشتغلوا على محور الحركة الأفقية للصياغة بعد أن رأوه "محورا من محاور الخلق اللغوي، يعمل بشكل أساسي على تحطيم الإطار الثابت للأسلوب، ولقوانين اللغة وقواعد الكلام" [1] فحاولوا تخصيص لغتهم الشعرية بالخروج على ما ألف من أنماط الكتابة، وكانت إحدى وسائلهم لهذا الخروج ظاهرة اللعب على الرتب داخل الجمل.

وقد أسهمت هذه الظاهرة (ظاهرة اللعب على الرتب داخل الجمل) أي تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف[2] في كسر النظام المألوف للجملة النحوية، ومن ثمة انتهاك وتغيير نظام اللغة العربية في ترتيب المفردات في الجمل، وكان المبرر في ذلك على المستوى الفني الخروج بها من الطابع النفعي إلى الطابع الإبداعي. [3]

ومن جهة أخرى منحت الشاعر حرية أوسع للتعبير عن مقاصده، فالتحريك يؤدي غاية مقصودة، وينبئ عن غرض محدود، فكما أن كل تغيير في المبنى يؤدي إلى تغيير في المعنى، فإن كل تغيير في ترتيب عناصر الجملة يؤدي إلى تغيير أو تعديل في دلالاتها.

وقد تنوعت أشكال استعمال هذه الظاهرة عند القاسم وكان كل استعمال يشي بغرض محدد.

تقديم الجار والمجرور:

يستغل القاسم حرية حركة الجار والمجرور والظرف في كسر النظام المألوف للجملة النحوية لتحقيق أغراضه المتنوعة، وتعدّ هذه الظاهرة من أكثر الظواهر بروزا على مستوى الصياغة عنده:

<u>وفي أعماق بئر النفط</u>
أورق سرُّ موتي وازدهرْ
فاقطف ثمار الموت
يا ابن الموت

---

[1] ـ محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ص 161.
[2] ـ نفسه، ص 161.
[3] ـ نفسه.

روحكم
في تراب الموت أنضجت الثمر[1]

إن التركيز على رصد سبب المأساة وسبب ازدهار الموت وإيراقه وفضح اللعبة القائمة كلّها على آبار النفط، أعطى الجار والمجرور ومتعلقيهما من مضاف ومضاف إليه (وفي أعماق بئر النفط) الأولوية في تصدُّر الجملة. وأعطى غرض تخصيص وإبراز الحالة التي يثمر فيها الموت وينضج الثمر الجار والمجرور والمضاف (في تراب الموت) مبرر توسّط طرفي الإسناد المبتدأ (روحكم) وخبره المتعلق بالجملة الفعلية (أنضجت الثمر)، هذا فضلا عن مراعاة الإيقاع الموسيقي ووحدة القافية والوزن.

أما في المقطع الموالي من ذات القصيدة:

اشتعلنا كالإطارات القديمةِ
في مداخل قريةٍ
للمرة العشرين داهمها الغزاة[2]

فيأتي تحريك شبه الجملة (للمرة العشرين) إلى الأمام قبل الفعل للتأكيد على تكرر الفعل، فالذي يركّز الشاعر على بثّه لا الفعل فعل المداهمة في حدّ ذاته فالحدث معلوم معه، لكن تركيزه الأكبر كان متجها نحو عدد مراته، لذلك عمد إلى تحريك عبارته إلى الأمام لإبرازه.

أما التقديم الموالي للجار والمجرور ونعته في هذا المقطع:

في الشرفة البيضاء قناصٌ
يسدّد نحونا حجراً من الأنقاض[3]

فيأتي بغاية إفادة التحديد المكاني وتخصيصه؛ هذا التحديد الذي شغل ثقلا تعبيريا خاصة بعد نعت المجرور، فدلالة النعت تنفتح في هذا السياق على البيت الأبيض فكل قنص كان يسدد إنما كانت تحبك خطته وتنفّذ من هناك. ولا يخفى ما لهذا التأثيث للدلالة والتعتيم عليها، ثم تحريكها إلى مكان يوجّه عنايتنا إليها لفك شفرتها من نباهة في الرصف والتأليف.

ولإفادة ذات التحديد المكاني وتخصيصه، يطلّ علينا التقديم لما حقه التأخير في المقطع التالي من قصيدة "أخذة الأميرة يبوس"[4]:

من كل جهات الأرض تهبُّ رياحُ الشَّهوة
لتسوق لقاح الولد المسكون الممسوس
إلى أشجار البنت يبوسْ.

فالأميرة يبوس وظفها الشاعر كرمز للوطن (فلسطين)، والولد المسكون الممسوس هو الشاعر ذاته وكل مبعد فلسطيني سكنت فلسطين قلبه، فأصابه مسّ العشق فهام بها وتمنى وصالها، لذلك كانت تهبّ رياح شهوته إليها، لكن الصياغة لا

---

[1] - قص: "القصيدة المفخخة"، مج3، ص147.
[2] - نفسه، ص 155.
[3] - المصدر السابق، ص 141.
[4] - قص: "أخذة الأميرة "يبوس""، مج 3، ص 592- 593.

تلتفت إلى هذه الرياح بقدر ما تلتفت إلى مصدرها لتدلل على أن الولهان والمسكون بحب فلسطين قابع في كل جهات الأرض، فمهما أبعدته المنافي ومدّت الشقة بين الوطن وأهله فإن حنين الوصال وأمله لا يفتر. لذلك تأتي الأخذة السابعة في المقطع الموالي لتؤكد انغراس الفلسطيني في كل شبر من أرضه فهو ساكنها وهي مسكونة فيه لذلك ستتبعه قضيتها إلى أبد الآبدين:

على ثمرِ الكرمِ تُبصرُ فصل فصول يديه
وفي ورق الغار تلمس آفاق عينيه
تسمعه همسةً في الهدير
وتشربه قطرةً من ضياء أخير
وفي صمتها تسمعه
وفي صوتها تسمعه
وبين البراري
على الليل
عبر النهارِ
إلى أبدٍ آبدٍ تتبعُهْ..[1]

تقديم الخبر على المبتدأ:

ويشتغل الشاعر أيضا على تحريك طرفي الإسناد في الجملة الاسمية، فيتقدّم المسند محتلا مرتبة المسند إليه الذي يتأخر عنه، مثلما نلمحه في الاستعمال التالي:

يا زوجتي الأرض.. منك السنابلُ.. منكِ
المواليدُ.. فيك المواعيدُ.. ياربّة الملح والزيتِ[2]

فتقديم شبه الجملة من الجار والمجرور المتعلقة بالخبر المحذوف (منك، منك، فيك) يأتي لإفادة القصر والتخصيص، فالشاعر لا يكفيه أن ينسب إليه الأرض ويلحقها به ليصيرها زوجة له بل يعمد إلى بيان أن كل خير من سنابل ومواليد منها، وكل المواعيد لا تحلو إلا فيها، فهي تابل الوجود والموجود، فكما تمثّل بالنسبة للشاعر نقطة الثقل الوجودي، يمثّل تحرك متعلقاتها في الصياغة تقديما نقطة الثقل التعبيري، فالصياغة ها هنا تقرر الحالة الفكرية والوجدانية للشاعر.

وهي ذات الحالة التي يقررها هذان المقطعان، ولكن بطريقة معكوسة :

وإليه الخطوهْ
ولديهِ الحُظوهْ[3]
وفي قلبه نجمةٌ لا تنامْ
وفي كرمِهِ ثمرٌ ناضجٌ
لطقوس الغرامْ[4]

---

[1] ـ المصدر السابق، ص 600.
[2] ـ سربية " تناثر مني شيءٌ"، ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى"، ص 121.
[3] ـ قص: "أخذة الأميرة 'يبوس'"، مج 3، ص 593.
[4] ـ نفسه، ص 595.

إذ يترجمان نظرة البنت يبوس إلى حبيبها، أي نظرة الأرض إلى صاحبها، فإن كانت بالنسبة إليه منها وفيها كل خير، فالأمر سيان بالنسبة إليها؛ فقد خصته بالخطوة والحظوة بعد أن قصرتهما عليه، فالحرص على توزيع التراكيب النحوية على هذا النحو يعكس الحالة الانفعالية للشاعر المُولية كلّ اهتمامها إلى أمر المتقدّم.

وتأتي أيضا غاية إفادة التحديد المكاني (الحقيقي والمجازي) وتخصيصه في الصياغة التالية، دون أن نتجاوز غاية التعبير عن المواقف العاطفية:

بين بغداد والقاهره
طفلةٌ ضامِرة

بين جرحي وجرحي
أساطيرُ أيامنا الغابره[1]

فكما امتدت الآلام على مساحة الوطن العربي امتدت على مساحة جسده.

وقد يوسّع القاسم من ظاهرة التقديم والتأخير لينوّع من المتقدمات في المقطع الواحد :

من وحشة الوادي القديم
طلعت مغتبطاً
تزيّن صدغك الدامي قرنفلةٌ
وتسطع في جبينك نجمةٌ حمراءُ[2]

فيتقدم الجار والمجرور والنعت (من وحشة الوادي القديم) على الفعل في السطر الأول، ويتقدم المفعول به والنعت (صدغك الدامي) على الفاعل في السطر الثالث. ويتوسط الجار والمجرور والمضاف إليه (في جبينك) العلاقة الاسنادية بين الفعل وفاعله (تسطع نجمةٌ).

بل قد تشمل الظاهرة القصيدة كاملة كما في قصيدة "أملاك الجنرال" المهداة إلى "أريك شارون" التي تقوم على زحزحة المبتدأ إلى الخلف لتتقدم عليه شبه الجمل المتعلقة بالخبر المحذوف عبر كلّ الأسطر :

على مائدة الجنرال مزهريَّة
في المزهريَّة خمس وردات
على دبابة الجنرال خمس فوهات
تحت الدبابة طفل في الخامسة
ووردة.
على كتف الجنرال خمس نجمات وطفل
في مزهريّته خمسة أطفال ووردة
تحت دبابته
خمس وردات وخمسة أطفال،
للدبّابة فوهات لا تُحصى ...[3]

---

[1] ـ نفسه، ص 602-603.
[2] ـ قص: "القصيدة المفخخة"، مج 3، ص 142.
[3] ـ قص: "أملاك الجنرال"، مج 3، ص 131.

فالقصيدة كلّها تقوم على علاقات اسنادية لا يحضر فيها إلا شبه الجملة المتقدمة والمتعلقة بالخبر المحذوف، والمبتدأ المؤخّر والذي تؤثث له كلمات تباعدت حقولها الدلالية، لكن إدخالها في مثل هذه التعالقات، واعتماد هذه العملية التوزيعية أدى إلى خلق معادلة لها قوانينها التحويلية الخاصة.

لك أنت صاروخٌ حقيقيٌّ
وللأعداء صاروخ الحوار[1]

فالشاعر لم يكفه تقديم الخبر (لك) لتأكيد الاهتمام بأمر المتقدم بل أكده بضمير الفصل (أنت) إمعانا في تعيين وتأكيد الذي يرصده الأعداء بتوجيه صاروخهم الفتاك إليه، وللمفارقة يخص الأعداء بصاروخ الحوار، ولا تخفى قيمة التحوير الدلالي التي يوقّعها التأليف بين اللامتجانسات (صاروخ / الحوار).

وقد يتقدم الخبر متوسطا بين الفعل الناقص واسمه بغاية التشويق لمعرفة المتأخر، كما في المثال التالي:

أكان كثيراً على الغصن طعمُ الثمرْ؟
أكان كثيرا على الأرض ظلُّ الشجرْ؟
أكان كثيرا على الحُلمِ عطرُ السواقي
وضوءُ الزهورِ
ولحنُ القمرْ؟
أكان كثيراً عليَّ قديم الأصيلِ
وكان كثيراً عليَّ جديدُ السَّحرْ؟
بلادي .. بلادي .. بلادي!
أكنت كثيرا عليكِ
وكنتِ كثيرا عليَّ[2]

تقديم الحال:

كما يتفنن القاسم في التصرّف في مواضع الحال حسب ما تقتضيه غائية الإبداع الفني، فيجعلها أحيانا فاتحة نصية مثلما نلمحه في قصيدة "أخذة الأميرة يبوس":

جزعاً مسكوناً بالحمّى. يرقم حيّوت الأعمى. في لوح الآجر المدهون بزيت المعبد. أُخذة حيّوت الرائي. لأميرة مدن الدنيا ونساء الأرض "يبوس".[3]

فأول ما يلامس أذن المتلقي وهو يقبل على قصيدة "أخذة الأميرة 'يبوس'" هي الحال التي تتصدر الكلام وتتقدم على صاحبها وعاملها معا، ويأتي هذا التقديم لإثارة التشويق لمعرفة سبب هذه الأحوال من جزع وحمى، ومعرفة صاحبها ولماذا لحقت به؟ إذن يعمد القاسم بهذا التشويق إلى استدراج المتلقي بغية إماطة اللثام عن الخطب الجلل المتمثّل في أخذة أو سلب أميرة مدن الدنيا ونساء الأرض "يبوس/

---

[1] - قص: "القصيدة المفخخة"، مج 3، ص 140.
[2] - قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 235.
[3] - قص: "أخذة الأميرة "يبوس""، مج 3، ص 589.

فلسطين"، لذلك غلب على اللغة التي كانت تؤثث للقصيدة الاستعمال الانفعالي الذي كان يجسّد حالات الصراع النفسي والتيه في مسعى الشاعر الحثيث لاستردادها. حتى أنه استعان بالكهانة فكانت التعاويذ التي كان يخطها الكاهن للوصل بين العاشق ومعشوقته تخط اسم سميح ويبوس، وما حالة الجزع والحمى التي وصف بها حيّوت الأعمى إلا إعلان عن صعوبة المهمة التي أوكلت إليه للوصل بين العاشق ويبوس، أي بين الشاعر وأرضه. لذلك كان وضع الحال في مركز الصدارة إعلانا عن كل هذه الصراعات النفسية التي ستتوزع على النص. وما تركيزه على عزل المفردة عن موقعها النحوي إلا لجعل المتلقي يمعن النظر فيها، ويتوقف عندها ليتحسسها في ذاتها أولا ثم في دلالتها ثانيا ليصل إلى هذه الأبعاد النفسية.

وتحضر الحال في قصيدة ".. وآه!"[1] لتشغل أكثر ما تشغله صدارة الجمل:

نزولاً من الحلم في الحلم
مغسولةً بدماء محبّيكِ تأتينَ
ناضجةً كسماء الحرائق
وادعةً تُقبلين
ورائعةً تذهبين

أو يراوح بين تحريكها إلى الأمام لتتقدّم على عاملها وصاحبها، أو يحافظ لها على رتبتها المحفوظة، مثلما يوظفها هذا السطر المقتطف من قصيدة "انتقام الشنفرى":

أقيم هجينا وحراً أهيم[2]

يعمد الشاعر في هذا التركيب إلى توظيف الحال مرتين؛ مرة شغلت رتبتها التي عرفت بها في الاستعمال الشائع متأخرة على عاملها وصاحبها، ومرة متقدّمة عليهما معا، وكان كل استعمال يحكمه ويوجهه عامل نفسي خاص. فتأخر الحال الأولى عن عاملها وصاحبها كان لاستهجانه نوع الإقامة فهو يغدو بين أهله هجينا، وقد مقت هذه الهجنة لذلك أخرها، أما حبه للحرية وشغفه بها جعله يقدم الحال التي تصفه بها (حرا) على صاحبها وعاملها معا إعلاءً منه وإجلالا للمعنى الذي تبرزه.

تقديم المفعول به:

كما يشتغل القاسم على تحريك المفعول به، تقديما أو تأخيرا، حسب ما يقتضيه المقام وبلاغة المقال، ومن أمثلة التقديم:

كيف توزع أبناءَها الأرضُ[3]

إن عملية تحريك المفعول به إلى الأمام وإزاحة الفاعل إلى الخلف تجعل مركز الثقل التعبيري والدلالي في المتقدم وبخاصة بعد أن لحق به الضمير الذي يعود على المسند إليه (الفاعل)، لتتفجر مشاعر الدهشة والتعجب من هذه الأم التي توزّع أبناءها. وتأتي هذه الصياغة في صميم التعبير عن تداخل الشك باليقين في قصيدة "السجلات ـ السجل الثالث ـ":

---

[1] ـ قص: "وآه!"، مج 3، ص 255.
[2] ـ قص: "انتقام الشنفرى"، مج 2، ص 587.
[3] ـ قص: "السجلات"، مج 3، ص 425.

ألا أيها الشك خذ بيدي/ وخذ عن ضميري حبل المسدْ/ ألا أيها الشك/ كيف توزّع أبناءها الأرضُ/ في آخر الدهر؟/ كيف يكون الحراك؟/ وكيف يصير السكون؟/ وهل يسأل الآخرون:/ متى البيتُ؟

فالشك أزاح اليقين حتى شكك الشاعر الأبناءَ في أمهم الأرض بأنها تعمدتهم بالتوزيع، بل وشكك حتى في أسئلة الآخرين الذين نسوا كيف يصاغ السؤال فصاروا يسألون عن المكان بالزمان (متى البيتُ؟).

تأخير المفعول به:

ومن أمثلته:

دم أهلي

أسمعه يصرخ

لكني أعلم أنك أوصدت بلحمي أذنيك![1]

إن التركيز على تقديم الجار والمجرور وتحريكه إلى الأمام وتحريك المفعول به إلى الخلف جاء لإبراز المعنى الذي يؤشر عليه الجار والمجرور وهو أداة الإيصاد، مع إبراز أثرها الجارح في نفس الشاعر، والذي بدأ منذ تركيزه على التعبير بالجملة الاسمية ناقلا (دم أهلي) من الفاعلية إلى الابتداء، ثم إلحاق الضمير العائد عليه بالفعل العامل فيه محاولة للفت الانتباه للمتقدّم الذي استهان به العدو، وإمعانا في فضح هذه الاستهانة أضاف الشاعر إلى جرائم عدوه جريمة صم آذانه عن سماع صراخ الدم بلحم الشاعر. إن أنسنة الدم، وتشييء اللحم، ولفت الانتباه إلى بعض الدوال التي يوضع الثقل التعبيري فيها كل هذا أسهم في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي.

هكذا يتكئ القاسم على ظاهرة التقديم والتأخير في خلق لغته الأدبية من خلال الانتهاك، أو الخروج على المألوف.

الحذف:

تقوم هذه الظاهرة التي تحضر على مستوى الحركة الموضعية على تغييب دال من موقع أقر النظام اللغوي بحضوره فيه "فالنظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدلّ في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها."[2]

ومن ثمة فإن النظام اللغوي تحكمه ظاهرتان أساسيتان، هما ظاهرة الذكر وظاهرة الحذف.

وحذف أحد أطراف الإسناد، إنما تستدعيه الحاجة الفنية التي قد لا تتحقق من دون استخدام هذا النسق من الأداء، لذلك يقرر محمد عبد المطلب أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها [3]، وقد التفت إليه

---

[1] - قص "قد نمهل لكن لن نهمل"، مج 2، ص 361.

[2] - محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، ص 182.

[3] - المرجع السابق، ص 181 – 182.

قديما الكثير من البلاغيين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني، الذي يثمنه قائلا: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، 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." [1] ولعل هذا أحسن تعليل لسبب كون تغييب الدال وإسقاطه يعدّ أكثر إبرازا لأهميته من ذكره.

والمحذوف وإن كان غائبا عن الصياغة في الظاهر، فلا بد وأن يكون قارا فيها في الباطن، يدعو القارئ إلى استحضاره. ومن هنا تأتي أهمية الحذف الأسلوبية والبلاغية في إتاحته أكثر من تأويل من جهة، وفي كونه "يحدث مشاركة لغوية بين المرسل والمتلقي، فإذا كان الأول قد أسهم في إرسال جزء وإخفاء جزء آخر، فإن الثاني ـ المتلقي ـ يقوم بتكميل واستحضار ما أبطنه المرسل، وفي ذلك إمتاع له وتنبيه وإيقاظ لذهنه" [2]. وها هنا تكمن طرافة الرحلة التي يستدعيها من المتلقي والتي تخوضها مخيلته نحو البحث عن الغائب. على أن هذا الحذف لا يلقي بالمتلقي في متاهة يضل فيها بل يسعفه بما يهتدي به "فلا يكون ذلك الغائب نكرة مطلقا وإنّما هو مما يوحي به السياق أو يشير إليه الحضور في السلسلة المركبية"[3].

وقد نوّع الشاعر من الاشتغال على هذا النسق من الأداء، فكان الحذف يتوجّه أحيانا إلى الأطراف الاسنادية أي العناصر الأساسية في الجمل الاسمية أوفي الجمل الفعلية، وأحيانا يتجاوزها إلى العناصر غير الأساسية.

حذف العناصر الأساسية:

ينوّع الشاعر الوسائل التي يعتمدها في حذف العناصر الأساسية، ولعل أكثرها شيوعا في خطابه أن يتقدم الجملة المحذوف منها العنصر الأساسي جملة سابقة تحتوي على ما يدل على هذا المحذوف.

حذف المسند إليه:

وما زال رأسي هناك على رأس رمحٍ، وما زال قلبي
هناك، سفرجلةً تتفسَّخُ
حوصلةً تتشرّخُ
أغنيةً علَّبتها المصانعُ
ساريةً حطمتها الزوابعُ

فقد وردت (حوصلةً، أغنيةً، ساريةً) خبرا للناسخ الذي حذف واسمه (مازال قلبي)، فتأويل المحذوف هنا يعتمد على قرينة سابقة، دللت على مدى ترابط الجمل وتعانقها، فالجمل الواقع فيها الحذف لا تستغني عن الأولى في استحضار ذلك

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5/ 2004، ص 146.

[2] ـ محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش ـ دراسة أسلوبية ـ مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص 230.

[3] ـ سلوى النجار، جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2006، ص 62.

المحذوف. ويعدّ الحذف المعتمد على قرائن لفظية سابقة من أكثر أشكال الحذف بروزا عند الشاعر لإسهامه في تيسير سبل تأويل وتحديد المحذوفات.

أنا الممكن المستحيل القبيح الجميلُ القصيرُ الطويلُ العدوُّ الدخيلُ الصديقُ النبيلُ أنا السلسبيلُ الوحولُ القويُّ الذليلُ الشقيُّ الأصيلُ الغليظُ الثقيلُ السمينُ الهزيلُ الرمالُ النخيلُ...[1]

ما يلاحظ في هذه السياقات حضور المسند إليه مرّة واحدة في الجملة الأولى متمثلا في ضمير المتكلم (أنا)، ثم سرعان ما يتتالى المسند الذي يُغيّب عامله (المسند إليه) من دون فاصل، ويُؤوّل المبتدأ المغيّب بضمير المتكلم (أنا) والذي تدلل عليه القرينة الواردة في الجملة الأولى ميسرة سبل تأويله. والغرض من وراء هذا التغييب إبراز مواصفات الذات، وبسط الرؤية ونقيضها من خلال رؤية الذات لنفسها ورؤية الآخر لها. وما دامت الذات قد ترجحت بين الممكن والمستحيل، فلتستحل معها اللغة إلى جمل متتالية لا فاصل بينها؛ فلا نقطة تعلن انتهاءها ولا مبتدأ يعلن ابتداءها. وهذا التشويش في البنية التركيبية المألوفة التي اعتاد عليها المتلقي في الجملة الاسمية وفي توظيف علامات الوقف التي طالها هنا الحذف كلية، إنما هي جزء من التشويش النفسي الذي طال الشاعر بعد أن تبين أنْ:

لا حلَّ في الحلِّ حرباً وسلماً.. أنا المعضله
ولا خيرَ غيري
ولا شرَّ غيري[2]

ولأنه لم يطق قبلا مهازل النكبة قرر أن يخرج من جسده، ويخرج اللغة معه من مألوف استعمالاتها:

إذن هكذا،
سقوط إلى قمة الموت،
خيلٌ تخبُّ وراءً على حلبةِ النكبةِ ـ المهزله
إذن هكذا،
ركونٌ إلى غفوة الظهر في مقعد الباص، زنزانة مقفله
وحيضٌ على العقم، عقمٌ على الحيض والحزن والرفض
والحبِ والبغض، منتجعٌ ـ مزبله
سأخرج من جسدي .. لا أطيق[3]

إن المسند إليه مُغيّب في العلاقات الاسنادية، التي لا يحضر فيها إلا المسند ومتعلقاته ليؤوّل المحذوف بأحد ضمائر الغائب هو أو هي ـ حسب جنس المسند ـ أو أحد أسماء الإشارة أو بالناسخ واسمه (إنه)، أي أن غياب القرينة اللغوية عتمت التأويل، وهذا التعتيم مقصود لأن الحذف في هذه الحالة جعل الدلالة متوجهة نحو الخبر الذي أراد له الشاعر أن يغرق في سلبية حادة دفعت الشاعر لأن يخرج من جسده بعد أن لم يطق الاحتمال. وخرجت معه اللغة في بعض استعمالاتها من

---

[1] - قص "شخص غير مرغوب فيه"، ص 230 – 231.
[2] - المصدر السابق، ص 230.
[3] - نفسه، ص 224- 225.

مألوف الاستعمال مثلما نلمحه في عبارة (سقوط إلى قمة الموت)، فالتركيز على انتقاء حرف الجر (إلى) من محور الاختيار بدلا عن حرف الجر (من) الذي يجانس دلالة السقوط من القمم، ثم اختيار لفظ القمة ونسبتها إلى الموت بدلا عما يجانس دلالة الموت ودلالة السقوط، أحدث تشويشا لغويا يجانس التشويش الذي كان يضغط على الشاعر، وكأن الشاعر يريد للغة أن تخرج من جسدها جسد المألوف مثلما سيخرج هو، علّ القارئ يحس عبرها ببعض ما يحس الشاعر.

حذف المسند:

كانت بلادٌ.. وكانت قبابٌ.. وكانت قناطرْ
وكانت خيولٌ.. وكانت صبايا.. وكانت بيادرْ[1]

إن الحذف ها هنا يعمل على انفتاح الدلالة وتوسّعها؛ فحذف الخبر المنسوخ وتعويضه بنقط مطبعية يسمح بإفراز دلالات أخرى مرتبطة بالمحذوف تدعو القارئ إلى استحضارها. وما إسهام النقط المطبعية في انتشار الدلالة على مساحة كبيرة من الصياغة إلا لأن نفس السامع ـ كما يقول ابن رشيق ـ تتسع في الظن والحساب، ولو علم ها هنا الخبر لكان هينا لكونه محصورا. وهو ما نلمحه من تغييب الخبر في المقطع الموالي أيضا:

ومادامت الأرض واقفةً في المدار
وما دام طيشُ الدمار
سأنكر وجهي وينكرني أقربائي[2]

حذف الفعل:

في انقصاف النخيلْ
..
كلّ مئذنةٍ تستحيلْ
شاعراً
أو قتيلْ
كلُّ أغنيةٍ قنبله
كلّ مرثيةٍ بوصله
كلّ قنبلةٍ سنبله
كلّ سنبلةٍ معضله
كلُّ معضلةٍ معبرٌ
نحو باب الزمان النبيلْ..[3]

لما ذكر الجملة الأولى المكونة من مبتدأ (كلّ وأضيفت إليه مئذنة لتمييزه) وخبر وارد جملة فعلية مكونة من فعل متعدي إلى مفعول واحد (تستحيل شاعرا)، استرسل في توصيف التحوّلات التي تنال الأشياء في زمن المعضلة عاطفا على الجملة الأولى ما هو نظير لها، وقد حذف الفعل في ما يلي من نظائر استغناء

---

[1] ـ سربية "أشد من الماء حزنا.." ديوان ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 54.
[2] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 219.
[3] ـ قص:"أخذة الأميرة "يبوس""، مج 3، ص 603.

بوجوده في الأولى، والحذف هنا يخدم المعنى، إذ يلغي عملية التحوّل التي قد لا تكون كاملة إذ قد يحافظ معها المتحوّل على بعض خصائصه، بخلاف الإخبار عن المبتدأ بخبر يزيح أي مساحة بينهما ليعلن تطابقهما (كلُّ أغنيةٍ قنبله/ كلّ مرثيةٍ بوصله/ كلّ قنبلةٍ سنبله/ كلّ سنبلةٍ معضله/ كلُّ معضلةٍ معبرٌ)، هذا فضلا عمّا يوقّعه من تسارع الإيقاع الذي يجانس تسارع عملية التحوّل ليتم العبور سريعا نحو باب الزمان النبيلْ.

أما حذف الفعل من المثال التالي:

ولج المهاجم في المُدافع
والمدافع في المهاجمْ[1]

فيأتي ليدل على الاستغراق في الفعل واحتدام الوضع.

وقد يأتي الحذف لغرض التحرّز من العبث، أو لضيق المقام، وهو ما نقف عليه في المثال التالي:

يعرفني ويجهلني
ويعرفني ويقتلني
ويأخذ جثتي معه رهينه
فلعلهم يهبونه كفني
ولحم حبيبتي
ويدي
ومفتاح المدينه[2]

فحذف المسند هنا نراه واقعا لغايتين؛ أولاها ما نعته محمد عبد المطلب بالتحرز من العبث "وهو سياق يعتمد بالدرجة الأولى على .. أن ما قامت عليه القرينة وظهر عند المخاطب، فذكره يعدّ نوعا من العبث، لسقوط عنصر الإفادة وذلك برغم كون المحذوف يمثل ركنا أساسيا في الكلام" [3]. ولعل ثانيها يعود إلى ضيق المقام عن إطالة الكلام لارتباطه بموقف نفسي عصيب، فتوقّعه لأن يوهب عدوه أخص خصوصياته (كفني، لحم حبيبتي، يدي، مفتاح المدينة) مقايضة بجثته جعله يسرّع تعداد ما يخشى خسرانه لذلك كان يتجاوز الفعل لأن الذهن متعلق بتذكر الأهم فالمهم.

كما يفعّل الشاعر تقانات أخرى تؤازر الحذف:

خرجت من الشام يوماً،
من القدس يوما،
ويوما من القاهرهْ[4]

إذ تشتغل الصياغة ها هنا على تقنية الحذف من جهة (حذف الفعل خرجت)، وعلى خرق المتوقّع من جهة أخرى في السطر الأخير؛ بتحريك الظرف الذي اعتاد

---

[1] - قص: " القصيدة المفخخة"، مج 3، ص 165.
[2] - المصدر السابق، ص 160.
[3] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994، ص 323.
[4] - سربية " تناثر مني شيءٌ"، ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 120.

أن يتأخّر في الأسطر الأولى، فكان تحريكه إلى الأمام في السطر الأخير خرق للمتوقّع، وقد وقّع هذا الخرق شعرية خاصة تقوم على تأكيد الخرجات عبر المكان والزمان كما عمل التنويع في الصياغة على الإيحاء بتنوّع هذه الخرجات.

وفي المثال الموالي:

تنهش في وطني شبراً شبراً
تنهش في لحمي شبراً شبراً
أكثير أن يبقى من وطني مسكب بقدونس؟
أكثير أن يبقى مرقد عنزة؟
أكثير أن تبقى زيتونة؟
بئر؟ دالية؟ ليمونة؟[1]

يأتي حذف الجملة المكررة في السطر الأخير استغناءً بوجودها وتكررها فيما سبق من أسطر، هذا من جهة ومن جهة أخرى كي يجانس بين نقص الكلمات في الصياغة ونقص الممتلكات في الوطن، فكي يجانس بين عملية التدرّج في السلب والنهب وإفراغ الوطن شبرا شبرا، راح يسلب الكلمات وينقصها من الصياغة كلمة كلمة؛ إذ حذف من السطر الرابع الجار والمجرور(من وطني) الذي ورد فيما سبقه اكتفاءً بانتشار دلالته عبر الأسطر بعد أن قامت عليه القرينة وظهر عند المتلقي، وحافظ على المفعول به الذي مدّد به الجمل حين جعله مضافا في السطر الثالث والرابع ثم سرعان ما يسلبه هذه الإضافة لينحصر السطر تدريجيا حتى لا نجد فيه إلا المفعول وحده في الأخير (بئر؟ دالية؟ ليمونة؟)، فقد حاول الشاعر بهذا الحذف إحداث تجانس بين الشعري والواقعي، وحاول أن يحقق فائدة دلالية تؤشر على البعد النفسي الذي كان يوجهه ويضغط عليه ليكون كل اهتمامه قار في بؤرة واحدة مركزها المفعول به (فضح محاولة إفراغ الوطن من الفلسطيني ومتعلقاته، وإعادة اعماره باليهودي ومتعلقاته) كما حاول أن يحقق فائدة تأثيرية على المتلقي بتوجيه كل قواه الإدراكية نحو هذه البؤرة.

حذف المفعول به:

إلهي آمنت فاعلمْ
وآمنت.. فارحمْ[2]

الحذف متعلق في هذا الاستعمال بالمفعول به، الذي غيّب من الجملة الأولى الذي كان الفعل فيها فعلا متعديا فهو أحد أفعال اليقين (اعلم) التي تستدعي مفعولها الذي غيّبه التركيب ولكن أوحى به السياق، ولعل قرينة الفعل (آمنت) تقرّب التأويل لكن دون أن تحصره، وكذلك الأمر مع الفعل (ارحم) الذي يستدعي من المفاعيل كل ما يتعالق معه. فالصمت عن الإفادة هنا كان أزيد للإفادة. هذا فضلا على أن الحذف هنا قد حقق نوعا من التخفيف اللغوي وسرعة الأداء الذي قد يأتي الحذف أحيانا بغرضهما.

---

[1] - قص: " قد نمهل لكن لن نهمل"، مج 2، ص 364.

[2] - سربية "سيرة بني سميح"، ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 105.

ولغاية زيادة الإفادة بالصمت عنها، يتحرك حذف المفعول من الجمل الفعلية التالية التي تستدعي حضوره في مألوف الاستعمال:

قالوا:

أتنشدُ؟

قلت: سأنشد باسم الذي يقتل العلق المنتظر

ومبتدأي والخبرْ

وأغنية ذبحت بالوترْ

وسنبلة من حجرْ

وأنشدُ مرثيتي الثانيه[1]

حذف العناصر غير الأساسية:

حذف الحرف والظرف:

بين طائرةٍ قصفتنا. وطائرة سوف تقصفنا ـ

طائرهْ

بين قنبلةٍ نسفتنا. وقنبلةٍ قذفتنا ـ

دمى طفلةٍ

تتناثرُ أشلاؤها في حفائرنا الغائرهْ[2]

حذف الظرف (بين) في جملة (وطائرة سوف تقصفنا)، (وقنبلة قذفتنا) تجنبا للتكرار فسياق الكلام دال عليه، إلا أنه يحدث كسر للمتوقع في الصياغة في الجملة الثانية إذ تشي الصياغة بتكرار حرف التسويف لكن الدلالة التي تحرص على تأكيد فعل النسف والقذف والإعلان عن كارثية ما نجم عنهما تحوّر الصياغة وتلغي الحرف وتثبت الفعل.

حذف أداة الاستفهام:

هل تستعيد بديهتها الكائنات؟

وتنسى القواميس كلُّ اللغاتْ؟[3]

وقد كان الحذف هنا لتقدّم القرينة اللفظية التي تدل عليها في الجملة التي سبقتها.

التنويع في المحذوفات:

وأقسم بالتينِ والنفطِ والصمتِ واللغطِ والخصبِ والقحطِ والشهدِ والسمِّ والوردِ والدمِّ والجهلِ والعلمِ والأمسِ واليومِ

أقسم أني أقاتل

وسوف أظلُّ أقاتلْ

وسوف أظلُّ

ليولد حقٌّ ويزهق باطلْ

---

[1] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 229.

[2] ـ قص: "أخذة الأميرة "يبوس""، مج 3، ص 602.

[3] ـ سربية "سيرة بني سميح"، ص 106.

وسوف وسوفَ، علا وأسفَّ، ودار ولفَّ وجارَ وعفَّ ومارَ وكفَّ وماذا؟ وكيف؟[1]

يراعي القاسم في اختياراته للكلمات أن تجيء الكلمة مناسبة صوتيا ودلاليا للمكان الذي ستوضع فيه من التركيب، وأن تتساوق مع غيرها من الكلمات التي تسبقها والتي تليها. لذلك يشغّل تقانة الحذف ليجانس بين معطوفات الأسماء التي راعى في عملية اختيارها التضاد المعنوي والتجانس الصوتي المولد للأسجاع؛ فيُعمله مغيباً الفعل (أقسم) من الجمل المعطوفة، ومغيباً خبر الناسخ في جملة (وسوف أظلُّ)، والفعل بعد أداة التسويف (سوف وسوف)، وحروف الجرّ والظروف في أشباه الجمل المتعلقة بالأفعال (دار ولفَّ وجارَ وعفَّ ومارَ وكفَّ...). وبهذا يزيح الشاعر كل ما من شأنه أن يعرقل الانسياب المبتغى للتدفق التعبيري والشعوري من جهة، وكي يعطي نفسه حرية استثمار هذه الظاهرة على مساحة أوسع.

وهو ذات ما يفعله في المقطع الموالي:

.. قد يهدرون دمي للُّصوص الذين سطوا في النهار على منزلي

سلبوا. نهبوا. اغتصبوا. خرّبوا. نكبوا. غرَّبوا. أقبلوا. قتلوا. ذهبوا. أكلوا. شربوا. فضةٌ. ذهبُ. حنطةٌ. عنبُ. مارسٌ. رجبُ... تعبوا واستراحوا أخيراً على جثتي الوادعة[2]

فجلّ الأفعال المستعملة متعدية أي تحتاج إلى المفعول به لتشكّل معه جملة تامة الدلالة، لكن الشاعر لما كان في معرض سرد ما فعله اللصوص الذين سطوا على منزله، ولما كانت عملية السطو يتمّ فيها الفعل بشكل متسارع فإن الشاعر عمد إلى تسريع العملية بتشكيل جمل متتالية لا يحضر فيها إلا الفعل وفاعله وعلامة الوقف. أما المفعول به المتعلق بماذا سلبوا وماذا نهبوا وماذا خربوا... فتغيّبه الصياغة. أما الأسماء المتتالية التي توزعت على مساحة السطر الثالث والتي جُرِّدت مما يبيِّن وظيفتها أو حالتها الإعرابية فإنه نالها نوع من التعتيم حال دون التمكّن من تأويل وظيفتها النحوية، وإن أشارت معانيها المعجمية إلى نوع المادة المنهوبة (فضةٌ. ذهبُ. حنطةٌ. عنبُ.) وزمن النهب المتتالي (مارسٌ. رجبُ). ولعل الشاعر يدعو بذلك القارئ لأن يعالق بين الأسماء والأفعال ليحصّل ما يشاء من دلالة. وهو خيار آخر يبتدعه الشاعر لخلق منبهاته الأسلوبية.

الفصل والوصل:

تأتي هذه الظاهرة ضمن الحركة الرأسية التي تتمثل في انضمام عنصرين أو أكثر إلى بعضهما، ذلك أن التركيب إذا كان يعتمد في وجهه المبسط على تجميع كلمات داخل تركيب جملي مراعيا تغيير الرتب المحفوظة بتحريك المفردات إلى الأمام أو إلى الخلف لإنشاء علاقة جديدة تكثّف من دلالاتها، وتضاعف من تأثيرها، أو مراعيا استثمار الحذف والتغييب، فإنه يعتمد في شكله الموسّع على تمديد

---

[1] - قص: " شخص غير مرغوب فيه"، ص 224.

[2] - المصدر السابق، ص 238.

وتكثيف الدلالة عبر حركة تعمل على تحقيق نوع من التظام أو الانفصال بين الجمل بغية الالتفاف حول معنى معين لتأصيله والتكثيف من دلالته. وهذه الحركة تعرف بما يسمى بظاهرة الفصل والوصل؛ فالجملة لها مع مجاورتها أحوال في الاتصال وأحوال في الانفصال تستدعي ـ في حالتها الأولى ـ تركيبا يعتمد بالدرجة الأولى على الجهة الجامعة بين الطرفين وهذه الجهة تعتمد أساسا على الروابط الوصلية، والتي يأتي على رأسها حرف الربط الواو، وقد تغدو هذه الروابط الوصلية منبهات أسلوبية متى أوتي موظّفها القدرة على "الربط بين عناصر الموجودات في شكل صياغة جمالية تعتمد على التضايف والترابط لا على مجرد الجمع والرصّ."[1]

فالوصل هو عطف جملة على أخرى بالواو، والفصل هو ترك هذا العطف. وحول حروف العطف، يرى محمد عبد المطلب أن دورها في هذه العملية يمثّل العامل الأساسي في التركيب سواء أأدت دورها بالحضور، أم أدته بالغياب[2].

وقد عدّ عبد القاهر الجرجاني هذه الظاهرة من "أسرار البلاغة، ومما لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلّص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة وأتوا فنا من المعرفة في ذوق الكلام" [3]. ورأى أنه لأهميتها جُعلت حدّا للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها (عن البلاغة) فقال: "معرفة الفصل من الوصل" [4]، وعلل لقيمة الفصل والوصل هذه بأنه "لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد، إلا كمل لسائر معاني البلاغة."[5] فهو باب دقيق وصعب، وَجَبَ التبصُّر في أسراره "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفيٌّ غامضٌ، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب، وقد قنع الناس فيه بأن يقولوا إذا رأوا جملة قد ترك فيها العطف: "إن الكلام قد استؤنف وقطع عما قبله"، لا تطلب أنفسهم منه زيادة على ذلك، ولقد غفلوا غفلة شديدة." [6] فالدعوة صريحة وملحة ـ حتى لا ينعت الناقد بالغفلة ـ إلى تَبصُّر شعرية الفصل في مواضعه وشعرية الوصل في مواضعه أيضا، وهي الشعرية التي تفطن إليها الشاعر الحديث حين استثمر هذه الظاهرة في محاولته للخروج عن المألوف بكسر انتظام السياق، وبعثرة المضمون وإفقاده اتساقه بغية تفعيل عملية التلقي، فراحت الجملة الشعرية معه "تثور على مفهوم الاتساق الذي يخلق تماسك النص الجسدي، وتستبدله بمفهوم الفضاء الذري للنص، الفضاء الواسع حتى التوزّع، المفتوح حتى لا نهائيته، والحرّ حتى التفكّك، إن الطابع الذري للنص يعادل في مفهوم هذا الشعر حريته." [7] لذلك صارت الجمل أو أشباه الجمل التي تنضوي تحت الجملة الشعرية الواحدة تبدو وكأنها "مجرد وحدات تتوالى دون اكتراث بقواعد الانتظام، وبعلم المعاني الذي يكوّنها" [8] وذلك

---

[1] ـ محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، ص 179.
[2] ـ نفسه، ص 174.
[3] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 222.
[4] ـ نفسه.
[5] ـ نفسه.
[6] ـ المرجع السابق، ص 231.
[7] ـ يمنى العيد، في القول الشعري، ص 47.
[8] ـ نفسه، ص 48.

بسبب غياب الروابط الوصلية التي تعمل على تماسك البنية اللغوية وعلى ترابط الدلالة فيها. يتفطن الدكتور محمد صلاح زكي أبو حميدة إلى غاية تفعيل فعل القراءة من وراء كل هذا فيقرر أن الشاعر الحديث حقا يثور على القواعد النحوية لكنه لم يلغها، إنه يتحايل عليها، ينمي وسائلها، كي تقوم بدور نشط وفعال، وهو إذ يتلاعب بنسق العبارة أو يبعثرها، فإنما يفعل ذلك كي يحدث تفاعلا بينه وبين المتلقي، وكي يجنبه الاستجابة السلبية التي اعتادها في تعامله مع النصوص الشعرية ـ أي كمتلق عاجز عن التفاعل ـ إنه يفرض عليه أن يتحاور مع النص، ويستنطق كلماته، ويصل ما من حقه أن يوصل، ويقف متسائلا أمام النتوءات التعبيرية في النص، يبحث عن أسبابها، ويتعمق دلالاتها. هذه هي وظيفة المتلقي المبتغاة التي فرضتها الصياغة الشعرية الحديثة [1] وهو ما قصد الجرجاني الوقوف عليه بدعوته تلك.

أما حدود تشغيل القاسم لهذه الظاهرة، فيتجلى من خلال هذه الشواهد الراصدة لاستعمالاتها.

فيأتي الاستعمال المتداول المألوف لأدوات الربط، ولا تميّز له ها هنا، لذلك نجده يشغّل في هذه الحالة وسائل أخرى يحفظ بها لتراكيبه شعريتها وتميّزها:

صحراءُ
هل تمنحين الصدى صخرةً؟
وهل توصدين المدى مرّةً؟
وهل تُنعمين عليَّ
بقرن غزال
ألفّ عليه وشاح اليقين
وأطلقه صرخة في الخيالْ
تجوب البوادي تلو البوادي
وتطوي السهولَ
وتلوي الجبالْ
ألا اعتقيني
ولا تقتليني[2]

فوصل الجمل قائم من خلال أداة الربط (الواو) التي تتوالى محكمة تنسيق الجمل، أما الجانب الشعري فيتكئ على بدائل أخرى.

وقد يلجأ إلى وسائل بديلة تنوب عن الروابط المعروفة، فقد تلعب النقط المطبعية دور الرابط:

أشياؤنا شقيت بنا.. ماءٌ يكابدُ شحّنا.. رملٌ يضيقُ
بخفّنا.. عشبٌ يضجُّ بظلفنا.. تعبتْ بنا أشياؤنا
ملت تهافُتنا على أسمائنا أسماؤنا[3]

---

[1] ـ محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 289.

[22] ـ سربية "الصحراء"، ص 217.

[3] ـ سربية "عُظائيات أوكلاهوما.." ديوان " ملك أتلانتس وسربيات أخرى "، ص 66.

فالوظيفة المعهودة للنقط المطبعية هي الفصل بين الكلمات والجمل، إلا أنها ها هنا تقوم بدور الوصل بين الجمل، إذ تنوب عن أدوات الربط المحذوفة، بحيث يمكن أن توضع مكانها دون أن يختل التركيب لتصير الجملة الشعرية: (أشياؤنا شقيت بنا **ف**ماءٌ يكابدُ شحّنا **و**رملٌ يضيقُ بخفّنا **و**عشبٌ يضجُّ بظلفنا).

كما قد ينوّع من أدوات الوصل في المقطع الواحد، فإلى جانب حرف العطف الواو الذي يصل به بين بعض الجمل، يجعل حين يغيّبه السرد وتتابع القص عاملا للوصل بينها:

قلنا سننهض في صباح سقوطنا أسرى رغيف الخبز.. والأعمالُ واقفةٌ.. نمدُّ إلى مناشفنا أكفَّ الجوع.. ها هم حولنا الأولاد.. ما زالوا نياماً.. نفتحُ الصنوبر في رفقٍ.. يضنُّ الماءُ.. لا صابون هذا اليوم.. ننهض في الصباحْ

هي ذي مناشفنا على الأكتاف.. حيٍّ على الفلاحْ..

ويعودُ يأسرنا الرغيفُ

وعلى غبار جباهنا يمشي الرصيفُ

لاماءَ.. لا صابون.. حيَّ على الفلاح ولا صباحَ.. ولا فلاحْ[1]

ويستحضر أيضا ظرف الزمان المتكرر مع حرف الربط الواو لإحكام تنسيق الجمل:

والآن تصهرنا المعادن في برودتنا وتقذفنا الجهاتُ إلى الجهاتْ

والآن هجرتُنا بدون نبوة أُخرى.. ولا أنصار.. يثرب أوصدت أبوابها.. لقريش ما شاءت ومكّةُ لا تزالْ

مفتوحة الأبواب تبحثُ عن نزالْ

بين الإجابة والسؤالْ

بين الحقيقة في رسالتها الجديدة والخيالْ

والآن نبحث عن بلالْ

والآن تبكي من وداعنا الحروبُ.. ولا حروبْ

والآن يضحك من شجاعتنا السلامُ.. ولا سلامْ

والآن تهلعُ من فداحتنا الذنوبْ

والآن يُدركنا الغروبْ

والآن يتركنا الغروبْ[2]

وقد تلعب صيغة الماضي دور الرابط إلى جانب أسلوب السرد:

أخطأ العائدون من البحر.. أقدامهم لم تطأ جزر الهند..

ضلّت مراكبُهم.. أخطأوا.. إنما اكتشفوا وحشة الجزر الغائمهْ

شربوا من ينابيعها.. أكلوا ثمراً غامضاً

واستراحوا قليلا على رمل شطآنها الحالمهْ

أخطأ الإخوة العائدون من البحر.. بحراً وبراً وجوّاً.. هنا بلل الدمعُ قمصانهم ومناديلَ قيساريا الناعمهْ

---

[1] - سربية "عُظائيات أوكلاهوما.."، ص 69.

[2] - المصدر السابق، ص 73.

وليكن ما يكونُ ولا لائمهْ..
أخطأوا.. إنما أيقظوا الموجة النائمهْ..
أيقظوا الأرخبيلا
واستراحوا قليلا..[1]

إذ تتظام الجمل في نسق دلالي موحّد على الرغم من خلو النص من أدوات الربط اللازمة، فالشاعر يفضّل تجريد المقطع من الروابط ويوكل مهمة شدّ الجمل إلى بعضها البعض إلى التتابع الزمني المركوز في استحضار صيغة زمنية واحدة ترصد أحداثا مضت تصب في قالب سردي. ويسهم الاثنان معا في تقوية البنية التركيبية واتساقها.

ويسرّع عبر المقطع الموالي عملية تتابع الجمل التي يجعلها شديدة الاقتضاب، ويغيّب أي رابط وصلي بينها غير التدفّق الشعري:

.. قد يهدرون دمي للُّصوص الذين سطوا في النهار على منزلي
سلبوا. نهبوا. اغتصبوا. خرّبوا. نكبوا. غرَّبوا. أقبلوا. قتلوا. ذهبوا. أكلوا. شربوا. فضةٌ. ذهبُ. حنطةٌ. عنبُ. مارسٌ. رجبُ... تعبوا واستراحوا أخيراً على جثتي الوادعهْ[2]

فالشاعر يشغّل في هذا المقطع إلى جانب التقديم والتأخير والحذف تغييب أدوات الوصل، فالجمل التي تتالى تجري في نسق دلالي واحد لكن لا رابط لفظي يصل بينها، ولعل تغييب الرابط اللفظي ومتممات الجمل يعود إلى احتمالية إثقالها أو عرقلتها للانسياب المبتغى للتدفق التعبيري والشعوري، لذلك أوكل إلى الرابط الدلالي ها هنا مهمة شدّ الجمل بعضها إلى بعض.

كما يشغّل التشابه الذي يوقّعه في البنية التركيبية، وتكرار أجزاء من الجملة نفسها لإحداث الاتساق والانسجام والربط بين الجمل كما يحضر في المقطعين المواليين:

كلّ مئذنةٍ تستحيلْ/ شاعراً/ أو قتيلْ/ كلُّ أغنيةٍ قنبله/ كلّ مرثيةٍ بوصله/ كلّ قنبلةٍ سنبله/ كلّ سنبلةٍ معضله/ كلُّ معضلةٍ معبرٌ/ نحو باب الزمان النبيلْ..[3]

لك المجدُ/ نار الأيامى/ لك المجدُ/ حزن اليتامى/ لك المجدُ/ عزف ارتطام النيازك بالأرض/ سخط البراكين/ عارَ الهزائمْ/ لكِ المجدُ/ خزي الأسير[4]

أو يعمد إلى تكرار الفعل ليغدو واصلا بين الجمل:

أحبك / عقلا وقلبا/ أحبكِ/ محلا وخصبا/ أحبكِ/ رملاً وطلحاً وعشبا/ أحبك لكن هدوءاً[5]

أو كما في الاستعمال الموالي إذ يكرر الفعل (فعل القول) ليتوزّع على مساحة واسعة منوعا للدلالة ومؤديا في الوقت ذاته مهمة الوصل:

---

[1] - سربية "برق الأبجدية.. رعدُ السكون"، ديوان ملك أتلانتس وسربيات أخرى"، ص 77.
[2] - قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 238.
[3] - قص: "أخذة الأميرة "يبوس""، مج 3، ص 603.
[4] - سربية "الصحراء"، ص 218- 219.
[5] - نفسه، ص 221.

يقول السرابُ: اتبعوني !/ يقول الكثيبُ: اذكروني !/ تقول السوافي:/ أنا والنخيل/ جنون القوافي/ وأهزوجة المستحيل!/ أقول:/ أحبك![1]

كما قد يشغّل حرف الجر ليلعب دور الرابط:

لأطفالك الضحكة الصافية/ لأزواجك التمرُ والماءُ والعافية/ لغزلانك الكلأ المشتهى/ لك البدءُ والمنتهى[2]

أو يستخدم الاستفهام المتكرّر كوسيلة للربط:

بأية فتوى/ يعير الرعاةُ/ نواقيس قطعانهم/ للذئاب؟/ بأية فتوى/ يصير الرصاص أصابعْ/ تدوّن تاريخها في الشوارعْ/ وتمحو جنازير دبابةٍ/ وردةً رسمتها الطفولةْ/ في دفتر من تراب؟/ بأية فتوى/ يكون الحضورُ الغياب؟[3]

هل يهدأ القنصُ والقصفُ/ هل ينضجُ الخوفُ/ هل تبدأ الحصة القادمه/ وهل تمطر الغيمة القاتمه؟[4]

أهذا كتاب العداله؟/ كرتُ الإعاشةِ؟/ زيتٌ؟/ قميصٌ !/ طحين !/ أهذا كتاب العداله/ وهذا ختامُ الرساله؟[5]

وقد يلحّ الشاعر على إظهار الرابط وتكراره لغاية بلاغية، فتأكيد الوصل في المقطع الموالي يأتي لتأكيد الكينونة:

ألا استنفري/ وانفري/ واظهري/ سنابل ملء مروج الحرائق/ وضجّي/ وشجي رخام الردى/ وكوني صغاراً/ وكوني حدائق/ وكوني شهيدا/ تناسل ورداً وخبزاً وعيداً/ وبيتا جديدا/ وكوني فؤوساً/ وكوني مطارقْ/ وكوني جنوداً/ وكوني خنادقْ/ وأعطي المغاربَ/ ضوءَ المشارقْ![6]

كما قد يغيبه تغييبا كليا حتى تغدو الجمل النحوية مبتورة فلا واصل بينها:

وجوهٌ،/ صفائحُ تقلبها الريح/ أرصفةٌ/ لقنتها القذائف درساً/ مدارسُ/ منهاجها الموتُ/ لا وقتَ يا وقتُ[7]

فالجمل النحوية التي تتجاور ضمن الجملة الشعرية الكبرى ينعدم بينها أي رابط نحوي، مما يوحي بعدم الاتساق خاصة وأن كل جملة نحوية تبدو مكتفية بذاتها لاستيفائها لعناصرها عدا الجملة الأولى التي لم يحضر منها إلا لفظ المبتدأ (وجوه)، إلا أن عدم الاتساق الظاهر يبطن اتساقا شديد الإحكام يضبطه النسق التصويري الذي يربط بين الجمل النحوية المتوالية التي ترصد كل واحدة منها ملمحا لهذه الوجوه التي حضرت فيها اللفظة مبتورة من أي متمم. ويعمل هذا الرصد على تنامي الدلالة وتوسيعها ليسهم كل هذا في عملية تماسك البنية وترابطها ليغدو هذه التنسيق إحدى الرهانات التي يراهن عليها القاسم في إقامة الوصل والإيهام بالفصل.

---

[1] - نفسه، ص 241.
[2] - نفسه، ص 232- 233.
[3] - المصدر السابق، ص 239.
[4] - نفسه، ص 253.
[5] - نفسه، ص 254.
[6] - نفسه، ص 237.
[7] - نفسه، ص 252- 253.

كما يغني عبر النسق الإحصائي التفسيري الموالي الذي يربط بين جملة متواليات عن بروز الروابط الوصلية:

يهرع جند الكلام
الخصام/ الوئام/ القتال/ السلام/ النضال/ الجدال/ الصليب/ الهلال/ السموّ/ الجلال/ السجون/ الحبال/ السيوف/ الدفوف/ اليهود/ العرب[1]

إذ تعمد الصياغة إلى نوع من الحشد الاستجماعي لألفاظ تتوالى من دون رابط، غير الرابط الدلالي الذي يجعلها في معظمها قائمة على نظام الثنائيات الضدية، محصية ومفسرة نوع الكلام الذي تَجنّد وجَنّد.

كما يتكئ الشاعر في تمديد الجملة الشعرية وتوسيع الدلالة، على آليات للوصل متباينة، والمثال الموالي يبيّن بعضا منها:

شبابيكُك السبعةُ الموصده
يزلزلها القصفُ
يفتحها العسفُ
هل أنت حالمةٌ بدوارِ عبيرك؟
سكرى برائحة الدم والنار؟
ميِّتة في سريرك؟
يا وردة القلبِ
هل أنت جاريةُ الربِّ
يرزقها ولداً أزرقَ الوجنتين
ويطردها مرّةً ثانيه
وينصف قاتلها مرتين؟[2]

فيغيّب في الجملة النحوية الأولى أداة الوصل التي تصل بين الجملتين الفعليتين الواقعتين خبرا(يزلزلها القصف (و) يفتحها العسف)، ويفعل الشيء ذاته مع الجمل النحوية القائمة على الاستفهام ليكون تكرر الصيغة المغيّبة وسيلة للوصل، على أن يعمد في الجمل الموالية إلى استحضار أداة الوصل الواو (يرزقها ولداً أزرقَ الوجنتين/ ويطردها مرّةً ثانيه/ وينصف قاتلها مرتين..).

أما المثال الموالي فيبيّن اتكاءه على تكرار مفردة من المفردات مع أجزاء معينة في السياق الشعري لتمديد الدلالة، بحيث يغني تكرارها عن أداة الربط:

سلام عليكِ
سلام على نارك الأبديَّةِ
ماذا تبقّى لديكِ
سوى نخلةِ العنفوان
وخنجركِ الذهبيّ
المخبأ في غابة السنديان؟
سلام عليكِ

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص 258.
[2] - نفسه، ص 271.

على حجرٍ غامضٍ واضحٍ
في طريق الغُزاة
على وردةٍ طالما قصفتها المدافع
وظلّت تدافع
سلامٌ على طفلة عند بئرٍ
تردّد باكيةً آخر الأغنيات
وتنشدُ ضاحكةً أول الأغنيات
سلامٌ عليكِ
على كلِّ ومضةِ وجدٍ
تزلزل قلبَ الوجود
سلامٌ على نطفةِ الكائنات
وروح الحياة
سلام عليكِ..[1]

كما يتكئ على تكرار نسق تركيبي واحد يعتمد الألفاظ المتحاقلة، وإذا أراد أن يكسر النسق استدعى الرابط المتداول (الواو):

شمالاً تهبُّ المدامع
شرقاً تموت الزوابع
غرباً تضيعُ الشواطئُ
في زبد الذكريات
ولي في الجنوبْ
مطارحُ وجدٍ بعيدٍ قريبْ
ولي في الجنوب
هوى ليس يبلى
ولي في الجنوب
صهيلُ خيولٍ
وصيحاتُ قتلى[2].

فحينما كرر ذات الصيغة التركيبية مع الجهات الثلاث الأولى استغنى عن الرابط، وكان هذا التكرار حافظا للصلة بين الجمل، لكن حين أراد أن يخرج من تلك النمطية بكسر النسق المكرور استدعى الرابط إمعانا في تمديد الدلالة وتحويرها وإحكام وصل الجمل.

وخلاصة القول أن الشاعر وهو يوهم بالفصل في نطاق الجملة الشعرية الواحدة كان يحكم الوصل بلمسات فنية متباينة، مشغّلا النقط المطبعية أو التكرار، أو حروف الجر أو أدوات الاستفهام أو الظروف أو السرد أو الصيغ الزمنية ... ولا يخفى ما يولّده هذا التنويع في الصياغة وتشغيلها كمنبهات أسلوبية من تفعيل لفعل القراءة.

---

[1] - سربية " الصحراء"، ص 272 - 273.

[2] - نفسه، ص 276- 277.

هكذا كان القاسم يتحرك داخل المناطق النحوية والتركيبية رأسيا أو أفقيا أو موضعيا مركزا على توقيع منبهات أسلوبية تستمد وجودها من عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية (تقديما وتأخيرا، فصلا ووصلا، حذفا وتكرارا، إضمارا وإظهارا)، وقد أسهم كل هذا في تحقيق شعرية وقّعت نوعا من التمايز على مستوى التركيب.

الفصل الثالث

شعرية المخيال الصوري

- في مفهوم الصورة الفنية
- أنماط الصورة وشعرية التصوير

المرصد الصوفني:

إن الاهتمام بدراسة الصورة الفنية هو اهتمام بمقوم أساسي من مقومات الشعر، وبعنصر جوهري من عناصر "شعرية القول" [1]، فقد أجمع جلّ الدارسين على كونها جوهر الإبداع الشعري فعدّتها بشرى موسى صالح "الوسيلة الفنية التي تعبّر عن وجه الإبداع وماهيته وكنهه" [2]. أما محمد حسن عبد الله فيرى أنها "هي الشيء الثابت في الشعر كلّه، وكل قصيدة هي في ذاتها صورة" [3]. ويورد في مقام آخر"إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلّم الإنسان البدائي شعرا"[4]. وعدّها آخرون الخاصية المحددة للشعر بل وقلب القصيد فيه يقول جان موليو وجوئيل تامين:"إن الصورة هي اليوم بالنسبة للرأي العام قلب القصيد كما أن القصيدة هي الاستعمال المطرد للصور، (..) وبقدر ماترتخي الخصائص الشكلية (يقصد اللفظية والإيقاعية) للشعر وتضمحل، فإن الصورة تنال حظا من الأهمية يزداد باستمرار، وتصبح الصورة تدريجيا الخاصية المحددة للشعر والرابط الوحيد الذي يظل قائما بين القصيدة المنثورة وبين القصيدة المنظومة، وهي السمة الوحيدة التي تعارض بين الشعر وباقي الاستعمالات الأخرى للغة".[5]

---

[1] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 250.

[2] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص43.

[3] - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 12.

[4] - نفسه.

[5] - نفسه، ص 36.

بل يذهب نعيم اليافي إلى إيراد مقولة لهويلي من مؤلفه poetic process تؤشر على سعة وامتداد استعمال الصورة وأنها أداة كل متحدّث بل أساس الخلق يقول:"لقد تكلّم الله أول ما تكلّم بالصورة، ونطقت الحكمة أول ما نطقت بالصورة، وتحدث الأنبياء أول ما تحدثوا بالصورة، وعبّر الإنسان الأول أول ما عبّر بالصورة، فالصورة هي قطب رحى الوجود، وأساس الخلق، تلتقي فيها قوى النفس والطبيعة جميعاً، قوى الداخل والخارج في وحدة هي رؤية الخالق والفنان للنفس والحياة"[1].

والباعث على التعبير الصوري، يرجع أساسا إلى ذلك العجز الكامن في اللغة العادية التقريرية المباشرة، التي تقف ذاهلة عن ارتياد تلك المجالات الغامضة في النفس الإنسانية وعوالم المجردات، و"هنا يكمن سرّ الشعر، أي تكمن الخاصية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة، في حين أن هذا العالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود. لا بد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب فيها على هذه المحدودية. هذه الوسائل هي ، تحديدا، خاصية الشعر أو لغته. وهي التي سماها أسلافنا بلغة المجاز." [2] وهو ما التفت إليه عبد الله العشي حين عدّ اللغة معطى مادي محدود، والهاجس الشعري معطى روحي غير محدود، ومن الطبيعي أن تعجز اللغة بوصفها كذلك عن احتواء الهاجس العصيّ عن التحديد [3]، فاللغة وضعت أصلا لتترجم حاجات الإنسان المتعددة في حالاته الوجدانية والروحية العادية، ولكن حين تتغير "اعتيادية" الإنسان تفقد اللغة قدرتها وفاعليتها التعبيرية في تجسيد الحالة المستجدة، فيستيقظ الخيال لتطويق هذه الحالة واحتواء فيضها[4]. فالرغبة في التخلّص من المحدود الثابت العاجز عن احتواء التجربة الشعرية، والانتقال ـ بالتالي ـ للتعبير عن اللامحدود المتغيّر، هما أول باعث على التصوير.

وقد عدّ آخرون أن استعمال اللغة المجازية يرجع إلى قصور في العقل البشري، يقول دومارسيه صاحب كتاب (بحث في الصور المجازية): "إننا نتكلم بالصور لأنه ليس بإمكاننا أن نتكلم بطريقة أخرى، وأن استعمال اللغة المجازية يرجع إلى قصور في العقل البشري" [5]. يعلق جورج مولينيه على هذا الحكم فيقول: "وهذا الحكم نجده صحيحا فعليا بمجرد أن نفكر بالطريقة التي نتكلم بها عن "الأشياء المجردة"، أو بمجرد أن نحاول أن ننقل مقولة مجازية إلى مقولة غير مجازية."[6]

---

[1] ـ نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982، ص 36.

[2] ـ أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص297.

[3] ـ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص108.

[4] ـ نفسه.

[5] - Du Marsais, Traité des Tropes, 1730, réédité par Fr.Douay,Critiques- Flammarion, 1988 نقلا عن جورج مولينيه، الأسلوبية، ت: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1999، ص42.

[6] ـ جورج مولينيه، الأسلوبية ص 42-43.

فطبيعة النفس الإنسانية تفرض هذا النوع من اللغة الانفعالية "فهي موضوع لحالات
فكرية وعاطفية معقدة لا يمكن أن تعبّر عنها بالأسلوب التقريري المألوف ولا يمكن
بالقدر نفسه تبسيطها لأن في ذلك قضاء على كنهها، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ
إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي، عن طريق الرمز القائم، في أهم أسسه،
على تراسل معطيات الحواس والمدركات."[1]
وهكذا تتجاوز اللغة مع التصوير الحس والعقل معا، تتحرك كما يتحرك الحلم. ففي هذا المستوى يتجاوز الخطاب الشعري وصف الأشياء كما هي في حدودها الواقعية، ويتجاوز التركيب المستند إلى المقاييس العقلية والنسب المنطقية، ففي قصيدة الحلم لا نطرح التساؤل عن العلاقات الممكنة وغير الممكنة، وإنما نتبع الصورة الشعرية وهي تنمو نموا تلقائيا. وهنا تكسب اللغة طابعها الإشاري والرمزي. ففي هذا المستوى يمكننا أن نقول إننا أمام نص، وهذا النص الإشاري والرمزي يكشف عن ذاته بذاته.[2]

في مفهوم الصورة الفنية:

ترد الصورة في مجال العمل الأدبي مفردة أو منعوتة بنعوت شتى، وسبب هذا الاختلاف في النعوت يكون إما ناشئا عن الاختلاف في ترجمة المصطلح الغربي The artistic imagery إلى "الصورة الفنية" تارة أو "الأدبية" أخرى، أو ناشئ عن تمييزها في العمل الشعري عن قرينتها في العمل النثري أو الأعمال الأخرى، لذلك نعتت "بالشعرية".

أما اصطلاحا فقد تنوعت وتباينت تعريفاتها بتنوّع وتباين مدارس ومذاهب وفلسفات النقاد.

فيرى أحمد الشايب أن الصورة "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل." [3] وأنها "العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفه بها من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه كأنما نعامله." [4] فالناقد يعكف على رصد مكونات الصورة ومقياس أصالتها وجمالها، فيرى في الأولى أنها تحكمها اللغة والموسيقى والخيال

---

[1] - ينظر محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، 1978، ص 34 .

[2] - أحمد الطريسي، مقال "تحليل الخطاب الشعري وإشكالية التأويل"، مكونات النص الأدبي (ندوة)، جامعة الحسن الثاني - عين الشق - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، فبراير 1988، ص 27 .

[3] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973، ص 248.

[4] - نفسه، ص250.

(الذي جعله مركوزا في بعض عناصر البلاغة القديمة)، ويشترط لتحقق الثانية "قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة"[1] أي حدوث تناسب بينها وبين الفكر، بين لغتها والأحاسيس التي تترجمها مع نوع من الطراوة والشفافية، فهي الشكل والقالب (اللغوي والموسيقي) الخارجي للزخم النفسي والفكري الداخلي، حتى أنها تستحضر لنا روح الأديب وقلبه نسمع منهما ونحادثهما. إنها بهذا الفهم تجلي رؤى صاحبها وعواطفه للمتلقي من دون أي حجاب بما تمنحه من قدرة الحلول في نفس صاحبها وفكره. فهي بهذا قوة خلاقة تكشف كفاءة صاحبها وتميّزه، وتجعل حظا كبيرا من شعرية القول مركوزا فيها.

ويذهب عبد الإله الصائغ إلى أن "الصورة نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة، فتكون العملية الصوفنية بالمستوى الدلالي سعيا إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية بسيطة أو مركبة أيقونية أو مجازية للواقع الحسي الدال أو الذهني المدلول بأسلوب فائق". [2] فالصورة بهذا الفهم، لا تسعى لتقريب المجردات فقط وتجسيدها وتشخيصها بل تستوعب حتى الواقع الحسي لتحوّره وفق الرؤيا التي تؤطّرها والشعور الذي تصدر عنه.

أما الصورة في الشعر فهي عند عبد القادر القط "الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية." [3] فالناقد يرصد وسائل التعبير الفني التي توقّع الصورة، والتي تتخذ شكلا فنيا تتمظهر فيه الألفاظ والعبارات في سياقات بيانية شتى دلاليا وتركيبيا وإيقاعيا ومجازيا... وهذه التمظهرات تتموقع في منطقة اللغة، باعتبار أن الصورة دال وأن اللغة نظام من الرموز والدوال التي تكتنز بطاقات وإمكانات إيحائية هائلة تكتسبها بمجرد دخولها في أشكال من السياقات شتى.

ونقل عز الدين إسماعيل قولا للشاعر الفرنسي بول ريفردى يقول فيه: "إن الصورة إبداع ذهني صرف. وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلّة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة ... ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التي غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن ـ على العكس ـ إحداث الصورة الرائعة، تلك التي تبدو جديدة

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ـ الحداثة وتحليل النص ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص98 .

[3] ـ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية بيروت 1978، ص 435.

أمام العقل، بالربط دون المقارنة، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل.(ويضيف) إن الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر"[1].

وقريبا من مقولة ريفردي نرصد مقولة أندريه بروتون التي تكاد تطابقها يقول:"إن الصورة إبداع خالص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر" [2]. فالقولان يركزان شعرية الصورة في مدى قدرتها على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة. وهو ما التفت إليه النقد البلاغي العربي قديما.

وهي من الوجهة السميولوجية علامة تعتمد ثلاثة أطراف؛ هي مادة التعبير وأشكاله ومضمونه. يقول صلاح فضل أنها"علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية: مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية لهذا المضمون من ناحية أخرى"[3].

وهي من الوجهة البنيوية بنية منتجة للأثر الكلي بعلاقاتها المتشابكة، فقد عدّها كمال أبو ديب "بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل"[4].

وقد ركز النقاد على ربط الصورة بالعقل والشعور معا، ورأوا بأن استجابتنا لها تتأتى من كونها تمثل الإحساس وهو ما أشار إليه رتشاردز حين اعتبرها حدثا عقليا له علاقة بالإحساس فقد أورد في كتابه "مبادئ النقد الأدبي": "أن المزيد من الأهمية قد أعطي دائما للصفات الحسية للصور، والذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس"[5].

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى اعتبار أن الصورة وسيلة لنقل الشعور والفكرة، بل هي الشعور ذاته، متبنيا مقولة "هويلي" في كتابه poetic process : "إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدّل

---

[1] - Cf. Herbert Read: Collected Essays in Literary Criticism, (Faber, London) pp.98-90 نقلا عن عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص133-134.

[2] - محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 16.

[3] - صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق،القاهرة، ط1، 1997، ص 6-7.

[4] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر ـ ، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995، ص 21.

[5] - رنيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، ت. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ص255.

منها. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت."[1]

فالصورة الفنية ـ إذن ـ يحكمها دال انفعالي مكتنز بالمجاز تنطلق منه لتعبّر عنه وتعود إليه، وقد رأى عبد الإله الصائغ أنها تتكون من دالين، "يسمى الدال الأول تصريحيا أو بدليا أو ناسخا بينا يسمى الثاني تعجبيا ومجازيا وتغييريا". [2]

وفي نقدنا القديم، وإن لم تحضر بمسماها الحداثي فقد حضرت بمفهومها وتجلّت بوظائفها التي لا يستغني عنها الإبداع في أي زمان أو مكان. فقد أكد القرطاجني على أن "المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لا نفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها"[3]، فمقاصد الشعر تدور حول ما يدرك في صور حسية من معاني ترتسم في الخيال الذهني، وأنه لا مجال في الشعر للمنطق أو للمعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص، أي تأكيد حاجة الإبداع إلى التصوير. أما التفاتات الجرجاني إليها فكانت موسعة لذلك سنتبين بعض تفاصيلها.

وظيفتها:

لا يخفى ما للصورة الشعرية من دور متميّز في إحكام التلاحم العضوي لبناء القصيدة، بما تشيعه من تجانس وتلاؤم بين ما هو لغوي وفني وما هو فكري ونفسي، عبر هندسات تعبيرية شتى ترصد أثناء اشتغالها مستويين هامين هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي. فهي على المستوى النفسي؛ تمكّن الأديب أولا من استكشاف تجربته وتفهمها ونقل تلك الحالات الغامضة التي تخالج نفسه، وتلك الأفكار المجردة والمعاني الذهنية التي تستوجب تشكيلا حسيا يجسدها أو يشخصها حتى تتمكن من شدّ انتباه المتلقي للمعاني الكامنة فيها وجعله منفعلا بها. فهي تتوخى إحداث عنصر التأثير، الذي يمكّن المعنى في نفس المتلقي بفعل الإيحاءات والتداعيات النفسية الملحّة عنده. أما على المستوى الدلالي، فتنقل النص من الأحادية الدلالية إلى التشظّي الدلالي، مسهمة في رسم معنى المعنى. ثم إنها لا تنقل المعنى فحسب، بل تجعل لصاحبها رؤيا خاصة في نقل هذا المعنى حين تنفتح على الإدراك الشاعري المتميّز للأشياء، إنها لا تهدف إلى التعرّف على الأشياء ولكن إلى خلق رؤية خاصة إليها، ونقلها مهما عمقت الأفكار حولها وكثفت المشاعر نحوها في أوجز زمن وعبارة. ثم إنها تطمح إلى إذكاء عنصر الغرابة الذي له سمة الخلق، حين يدعو المتلقي إلى التأمّل فيستثير خياله ليمضي في إثر كلّ ومضة تلوح.

---

[1] - Whalley (G.): Poetic Process, p. 76عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 135.

[2] - عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي، ص 100.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص 29.

إن رهان الشعرية قائم في شقه الأكبر على مدى توفيق الشاعر في إنجاح هذا العنصر. وإن كان التشبيه والتمثيل والاستعارة من بين تجليات الصورة الشعرية، فقد التفت الجرجاني قديما إلى طاقة هذه الأصول ـ كما نعتها ـ في صناعة محاسن الكلام يقول:" فإن هذه أصول كثيرة كأن جلّ محاسن الكلام ـ إن لم نقل كلّها، متفرعة عنها، وراجعة إليها" [1]، فالتفت إلى الاستعارة وفائدتها ورأى بأنك ترى عبرها "الجماد حيا ناطقا، والأجسام الخرس مبيّنةً، والمعاني الخفية، بادية جلية.. وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت حتى رأتها العين، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون."[2] أما التمثيل فإنه "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين.."[3]

هكذا رصد الجرجاني كل وظيفة لما نصطلح عليه اليوم "الصورة الشعرية" من خلال رصده لطاقة اللغة المجازية وأهميتها؛ فالتفت إلى سرّ اعتماد المحسوسات في التصوير يقول: "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والرؤية، فهو إذن أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم."[4] ثم التفت إلى طاقة التغريب وفعلها في المتلقي ومدى استجابته لها فقال:"فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه" [5]، وإن كان رغم هذا الاستئذان قد يتمنّع عليه "ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له"[6]. ورغم ذلك فإن في هذه المحاولة الساعية إلى شقّ الصَدَفة تنشأ متعة الاكتشاف بعد البحث والتقصي "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف."[7]

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، ط3، 2001، ص25.

[2]- المرجع السابق، ص 37.

[3] ـ نفسه، ص 99.

[4] ـ نفسه، ص 93.

[5] ـ نفسه، ص 107.

[6] ـ نفسه.

[7] ـ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

ويكون إذكاء هذا التغريب، بربط العلائق في عملية التصوير بين المتباعدات المتباينات، لما يجلب من استحسان واستظراف، ولبيان ذلك يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وذلك.. أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين" [1]، لذلك أصبح التعبير المجازي مع الجرجاني هو لب اللغة الشعرية.

و لتعليل الأسباب التي تبعث ـ أيضا ـ على الإعجاب باللغة المجازية، يقول: "ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"[2].

فطاقة التصوير بهذا عظيمة فهي تتيح لنا "أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما. فهي من هذه الناحية الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها." [3] ويرى أدونيس أن "امتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه. هكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا ـ تكون رؤيا، أي تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء." [4] ولذلك كانت أدواتها الأساسية والأعمق ضرورة هي الإيهام، والاستعارة لا الإعلان الصريح [5]. وتأسيسا على هذه الأدوات يرى بعض النقاد أن الإشارية، تقوم جوهريا على خلق فجوة بين الطبيعة المباشرة للتعبير والطبيعة غير المباشرة له، بين "المعنى"و"معنى المعنى"، بين التقرير الكلي الكاشف للدلالة، واللغة الإلماحية [6]، وبهذا تغدو وظيفة الصورة تكثير الدلالة، والخروج بالتعبير من الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة، ويغدو معها النص مكتنزا بالغ التركيز والشعرية، يتناسل المعنى فيه ويتكاثر ويتمنّع.

ويُثمّن محمد فكري الجزار دور الصورة الشعرية ووظيفتها التي تجاوزت حدود التشكيل والبناء أو انتباه الخيال، فهي لم تعد معه مجرد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الظلام التقريري، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته، أصبحت أداة توحيد بين أشياء الوجود وصهر وإعادة تركيب، بها نمتلك الأشياء امتلاكا كليا. والشعر الذي يعتمد الصور هو فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود، والصورة ـ بهذا المعنى ـ رؤية فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن لئن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبواب الواقع، الصورة الشعرية ـ إذن ـ ليست تشكيلا فحسب، ولا منهجا في بناء القصيدة فقط، وإنما هي ـ إلى ذلك ـ

---

[1] ـ نفسه، ص 98.

[2] ـ نفسه، ص 99.

[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 261-262.

[4] ـ نفسه.

[5] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب للمسدي، ص 93.

[6] ـ مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 128.

أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والفنان حين يعبر عن البيئة المحيطة على هيئة صور فإنه يقوم بتثمين أيديولوجي وجمالي لها، إنه يعبر عن موقفه إزاء الواقع وفق مثله الجمالية فيما يسميه الأستاذ الدكتور رجاء عيد "الخبرة الإستعارية" والتي يتشارك في تكوينها كل من اللغة والمجتمع وموقف المبدع منهما في اللحظة الإبداعية.[1] فالصورة ـ بهذا ـ أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم يتجلى وفق مثل جمالية ورؤياوية، فالضابط لعمقها إنما هو الناظم الرؤياوي الخلاّق الذي من دونه "تصبح صورة قائمة على الانفعال العابر فسرعان ما تموت، بعد ولادتها."[2]

مصادرها:

يرفد الواقع بضربيه الحسي والذهني الشاعر بمادة صوره وموضوعاتها، وتلعب المخيلة دورا كبيرا في إضفاء قيم متفردة أثناء تقديم هذا الواقع على نحو يتجاوز العكس الآلي لمشاهده، مركّزة على رصد علاقة الذات بالموضوع، كاشفة عن خصوصية الذهن المبدع، والمؤثرات التي تلحّ عليه في نسج صوره وتشكيلها والتعبير عنها.

وقد قسم كولردج الخيال إلى نوعين: أولي وثانوي، أما الخيال الأولي فهو من العوامل الرئيسية في عملية الإدراك كلها، في حين أن الخيال الثانوي هو الخيال الفني أو الشعري على نحو خاص، وهو صدى للأول إلا أنه أسمى منه، إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد، ومهمته أن يضفي على اضطراب الحياة وتشتتها وما تقدمه من تجربة ناقصة مجزأة شكلا موحدا منسجما يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها.[3]

فالخيال يعدّ ـ إذن ـ مصدرا صميما في خلق التجانس بين عناصر الصورة المتنافرة؛ بإذابتها وإعادة دمجها، فهو أساس كل فن كما يرى س. داي. لويس:"إن الخيال ـ وهو أساس كل فن ـ ليس مجرد انعكاس آلي لمشاهد العالم، إنه طاقة تذيب الأشياء وتحللها لتخلق منها شيئا جديدا متجانسا" [4]، فهو نبع أزلي يمتاح منه الشاعر صوره ويجاوز به ما هو سائد ومألوف، فروح الشاعر هي التي تضع الصفات في نسب جديدة غير التي نراها سائدة في الحياة. [5] وهكذا تكون قيمة ما تؤديه الصورة الفنية لا الاقتراب من الواقع الحسي أو الذهني بصورة مرآتية عاكسة ودلالات مباشرة ـ قد يوفّق النثر العادي في تأديتها أيّما توفيق ـ وإنما تتمثل في الاقتراب من عالم الجمال والوجدان، من عالم الحدس والإيحاء، من ابتكار وابتعاث الجديد من التليد من المظاهر والوقائع اليومية، من خلال توقيع جمالي لرؤى ترصد الوجدان ويرصدها عبر معاني إيحائية حدسية، يقول أدونيس: ".. وحين كنت أتناول شيئا واقعيا، فليس لكي أرسم الواقع، وإنما لكي أحاول أن أظهر العمق الذي يختبئ

---

[1] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 154.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 261-262.

[3] ـ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 45.

[4] ـ جابر عصفور، مجلة المجلة، ص90 نقلا عن بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 149.

[5] ـ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 54.

وراءه. كنت، فيما وراء الأحداث وتفاصيلها، الأشياء وحركتها، أبحث عن معنى ما."[1] فالشعر يتحاشى النقل الحرفي للوقائع، لذا فهو "يغيّر إيقاع (نقل) الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد واقعا أغنى وراء (وقائع) العالم" [2] وهو ما يؤكده عز الدين إسماعيل حين يقول: ".. ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع."[3]

فالصورة تنتزع من الواقع مادتها وموضوعها لتخلق به واقعا جماليا جديدا، إنها تتعالى على عكسه ـ حتى لا تماثل فعل الصورة الفتوغرافية ـ بل تحاول إعادة خلقه وابتعاثه في الفن. والضابط في هذا الخلق، إنما هي دفقات الوجدان والرؤيا التي من دونها تغدو الصورة "قوة سلبية تحجب عنا الواقع وتغلق أبوابه دوننا (..) حين تصدر كيفيا، دون ناظم رؤياويّ خلاّق (..) فحين تجرد الصورة من الناظم الرؤياوي الخلاق تصبح صورة قائمة على الانفعال العابر ـ سرعان ما تموت، بعد ولادتها."[4]

فالواقع بطبيعته وموضوعاته وبكل موجوداته الحسية أو الذهنية، مصدر مهم يمدّ الشاعر بمكونات صوره، فينقله إلينا لا بعلائقه الناجزة وتجلياته المباشرة وإنما يفعل معه ما يفعل مع عناصر الطبيعة حين" يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا، ففي التجربة الشعرية، كما في بناء الصورة، تتنفس الذات والموضوع في إتحاد مطلق يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود"[5].

فبراعة الشاعر في النهل من هذا المصدر، تكمن في مدى قدرته على إحالة حسيته وماديته إلى حركة ودفق شعوري، إلى خلق وتفسير عبر رؤيا مستجدة مع كل صورة، وعبر كل إبداع. هذه الحركة التي تتجلى حتى عبر تصوير الذهني المجرد الغائب عن متناول الحس، بنقله من اللاواقع إلى الواقع، بإقامة نوع من المعانقة بينه وبين الأشياء ليبرز من خلالها (تجسيدا أو تشخيصا أو تقنّعا)، على أن لا تكون هذه المعانقة "فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء، أي انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة." [6] وهذا ما يشعرن تصوير الواقع الحسي والذهني باعتباره موضوعا لها، وفي الوقت ذاته مصدرا يرفدها.

وإن حصرنا مصادر الصورة في الخيال والواقع، فإننا أردنا بهذا الأخير كل ما ينسحب على مكوناته من مكانية وزمانية وتاريخية وطبيعة وثقافة وحضارة

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 52.
[2] ـ المرجع السابق.
[3] ـ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127.
[4] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 261-262.
[5] ـ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري ، ص33.
[6] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص129.

وإنسان.. ويكون للخيال الذي يقوم بمهمة الاستدعاء والالتقاط من عناصره مسؤولية التوليف والمجانسة وإقامة الوشائج بينها جميعا بل ومزجها مزجا يصعب معه ردها إلى مصدرها.

وغني عن الذكر- إذن ـ أنه "بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف إيحاءاتها"[1] لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية وجمالية.

مكوناتها:

قلنا أن الصورة مرتبطة بالعالم الرؤياوي، وما دامت الرؤيا صانعة للنص وكامنة فيه ومتجلية به، وما دام كل ما هو رؤياوي لا يتجزأ في شكل ألفاظ أو جمل أو أوزان أو استعارات أو تشبيهات أو رموز في حالاتها الانفرادية، بل يتكامل في تعالق المجموع فيما يشكّل النص، فإن الصورة لن تكون إلا النص بكامل عناصره المكونة له، وهو ما توصل إليه الطريسي الذي يرى أن عناصرها "هي استعارة وغير استعارة، تشبيه وغير تشبيه، رمز وغير رمز، إنها كل الأدوات التي تبني جسدها وروحها... وبهذا لن تكون الصورة إلا النص بكامل عناصره المكوّنة له، وحين تكون علاقة الصورة بالنص على هذا النحو، فإن النظر إلى المعنى الشعري لا يتم إلا بوجهه الكلّي والشمولي، ليعكس تجربة إنسانية في غاية غرابتها، وهكذا نجد أنفسنا أمام شيء واحد، كان قبل عملية بنائه شيئا متعددا، ولكنه بعد عملية بنائه أصبح شيئا تطلق عليه تارة النص، وتارة أخرى الصورة وتارة ثالثة الرؤيا."[2] وأمام هذا التوحد القائم بين الرؤيا والنص والصورة، نحاول أن نجلّي عناصر تشكّلها.

وما دامت اللغة هي الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تجلي الرؤيا أو النص أو الصورة في النص الأدبي عموما والشعر خصوصا إذ لا تتحقق إلا بها وفيها، فإنّ تفحصا لهذه المادة الحسية يعدّ ضروريا. ولجعفر العلاق التفاتة دقيقة في هذا إذ يقول "ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه، في البداية، إلا اللغة. إن معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفاعلية لا يقيم إلا هناك: في لغتها الشعرية. ففي اللغة، وعبر بنائها الجليل الآسر، يمكن العثور على جمر الروح، وأحجار الدلالة الساطعة، والرؤيا."[3]

فتنطلق الصورة بدْءا ـ إذن ـ من اعتماد بناء لغوي يمثّل الركيزة الجوهرية لكل ظاهرة تشكيلية لها، من خلال ما تنسجه من علائق على مستوى التركيب أو النظم الذي يتم من خلال عملية التوزيع التي تلي عملية الاختيار، ولا تكون هذه الأخيرة مفيدة ما لم يُحكم توزيع هذه الكلمات المختارة توزيعا حضوريا وغيابيا "مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة

---

[1] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 154.

[2] ـ أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، ص 111.

[3] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص23.

الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط."[1] فهي على المستوى الحضوري تتوزع سياقيا على مستوى أفقي يحقق بتجاورها نوعا من التأثير الصوتي والتركيبي والدلالي فتدخل به في علاقات ركنية، وهي على المستوى الغيابي تتوزّع في شكل "تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي. فتدخل، إذن في علاقة جدولية أو استبدالية فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض" [2] فإذا بالصورة تتحدّد بمجموع هذه العلائق، التي تقع في دائرة الانزياح الاستبدالي والانحراف التركيبي، الذي يؤدي وظائف جمالية جمّة، تتركز في تشظّي النسيج الدلالي بفعل ظاهرة الاتساع التي تتجاوز معها اللفظة دلالاتها الذاتية الوضعية إلى دلالات حافة بفعل ما يسميه الأسلوبيون بطاقة الشحن و"كل هذا يوقظ لدى المتلقي شعورا جديدا بالأشياء، يتولّد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبي، لكنها كافية لخلق درجة عالية من التوتر الجمالي"[3]. هذا التوتر الجمالي الذي تصنعه الصورة بإحدى انحرافات اللغة أثناء تشكّلها على المحور التنسيقي، هو الذي يسهم على نحو مباشر في إبداع اللغة الشاعرية المتميّزة.

ويتكئ صلاح فضل على بعض مقولات البلاغيين الجدد في تبين بعض مدارج التخييل الشعري القائمة على الانحراف وعدم المناسبة "يقول البلاغيون الجدد إن إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من (الانحراف) أو (عدم المناسبة) ـ قياسا على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية ـ يعدّ المدرج الأوّل للتخييل الشعري. إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقا تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المجسدة، دون أن يبعد كثيرا عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري."[4]

وللصورة علاقة أساسية بطريقة استخدام اللغة في نظر "أدونيس" "فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة" [5]. فاللغة في الصورة الشعرية كما يقول جعفر العلاق "موطن الهزّة الشعرية، التي تصدم، وتباغت، وتنعش، وتجسّد الفاعلية الشعرية وفتنتها... وليس مبالغة، كما يبدو، القول (مع أدونيس) بأن "في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة."[6]

إن هذا الكيان التعبيري المحسوس، لابد أن يكون حيّا حيويا بالغ الكثافة حاضنا لكل الدلالات الوجدانية والفكرية والفنية ممتزجا بها، حتى يسهم على نحو مباشر في توقيع نوع من التمايز للنص، بخلق نظامه الخاص الذي يخالف به غيره.

وتمتد ضمن هذا الكيان التعبيري صلة عميقة بين الصورة والإيقاع، بل إن هذا الأخير ليغدو جزءا منها، بها يتحدّد، وبه بدورها (الصورة) تتجسد "فضاء نغميا

---

[1] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 92.

[2] ـ توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس، 1984، ص85.

[3] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 102.

[4] ـ نفسه، ص 56.

[5] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص102.

[6] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 23.

موقعا"[1]. وقد أنتج هذا المظهر من التصوير ما يصطلح عليه (الصورة الإيقاعية) التي هي نمط من أنماط الصور. ويذهب خالد لغريبي إلى أن الصورة الإيقاعية هي الصلة النفسية والروحية والزمنية التي تولّد الإحساس بالشعر وهو يكتب ويلقى ويتلقى، هكذا يمكن الجزم ألا صورة في الشعر بلا إيقاع وأن إيقاع الصورة دليل من أدلة شعريتها: فسرّ القصيدة سحرها، وسحر القصيدة إيقاعها، وسرّ سحر القصيدة صورتها الموقّعة.[2]

ويعدّ العنصر الحسي، العنصر الأهم من عناصر تشكيل الصورة، وكنا قد بينا سابقا مع الجرجاني سبب تركيز التصوير ـ قديما ـ في العنصر البصري. وتلح الشعرية التصويرية الحديثة على تجاوز العنصر البصري لتلتفت إلى الحواس الأخرى، فتدخلها في علاقات قائمة على نوع من التراسل بينها، لتتداخل ـ بذلك ـ الحواس المتنوّعة في تشكيل مادة الصورة. ولا يخفى علينا ما قد تسهم به هذه الصور الذهنية، القائمة على تداخل الخصائص الحسية المتنوعة من إثارة وتحفيز للمخيلة، سواء أثناء مرحلة الإبداع أو التلقي، لذلك يقول عز الدين إسماعيل:"فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن ... إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها، وإلا كان شيئا مملا. وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية"[3].

وعلى خلفية مقولة رينيه وليك وأوستن وارين القائلة بأن "لكل مرحلة محسناتها (الشعرية) الخاصة التي تعبر عن رؤيتها إلى العالم" [4] فإن الصورة الشعرية في صورتها البلاغية الجديدة وإن كانت قد أفادت من عناصر البلاغة القديمة تشبيها واستعارة وكناية ومجازا، فإنها حاولت أن تخصب تربتها بإيجاد صيغ فنية جديدة تمثلت أولا في الرمز والأسطورة الذين حققت بهما معمارية فنية شكلت قفزة إبداعية نوعية في وقتها، ثم سرعان ما تجاوزتهما إلى ما استمدته من محاورتها للأجناس الأخرى، لتتكئ على تقانات استحدثها الوعي الإبداعي المعاصر كالمسرحة والسردية والدرامية والملحمية والتشكيلية والقناع... الشيء الذي أثر في خصائصها الفنية، ونوّع في مقاييس النقاد في تقييمها.

خصائصها:

لقد حرصت الذائقة النقدية المعاصرة، على تقصي جوانب التفرّد في إبداع الصورة الشعرية تشكيلا وبناء، فرصدت لها جملة خصائص رأت في غياب أحدها

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص48.

[2] ـ خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 261.

[3] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر لعربي المعاصر، ص 130.

[4] ـ محمد الوالي، مقال: "مكونات الخطاب الشعري"، ضمن ندوة مكونات النص الأدبي، ص 37.

انتفاء لشعريتها، وحصرت هذه الخصائص في: الجدّة أولا، ثم التركيز أو التكثيف ثانيا، ثم الحسية الاختزالية ثالثا، وأخيرا النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف.

وكانت سمة الجدّة مشروطة، باعتبارها تجاوزا لمملكة المكرور والمتشابه والجاهز، الذي أفرغ من كلّ ما يوقّع الدهشة. فتجاوز المستنسخ يعني تحاشي اجترار المستهلك الباهت، الذي فقد شحنته التأثيرية تدريجيا بسبب التشبّع. فنجاح الصورة مرهون بتقديم نموذج جمالي غير مسبوق. فالجدّة تدهش، تثير، تقوي الانتباه، تنفذ من زاوية اللامنتظر، فتابل الشعرية مركوز فيها. وعظمة الصورة وديمومة حيوية القصيدة مرهونة ـ في بعض جوانبها ـ بمدى ارتوائها من هذه الخصيصة، وعظمة الشاعر ـ بالمقابل ـ مرهونة بمدى ثورته على اكتشافه، وتجاوز الآخرين وذاته باستمرار.

يقول أدونيس:" القصيدة لغة لا تقول ما تظهره وحسب وإنما تقول كذلك شيئا آخر باطنا أو احتماليا. هذا الشيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة، وهو السمة الأساسية لكل شعر عظيم (..) وهو كذلك ضمانه الفني"[1]

على خلفية هذا البعد الذي يشكّل السمة الأساسية لكل شعر عظيم وضمانه الفني والذي لا تبطنه إلا الصورة نقف على شرط التركيز أو التكثيف، الذي يعزف على وتر المضمون الذي تحمله، ومدى قدرتها على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف التي تتناسل وتتوالد، فالصورة المكتنزة، بالغة التركيز تنبذ أحادية المعنى الذي تدلل عليه، بل تبتغي له من التناسل والتكاثر الكثير، فهي تعمل على تشقيق وجوه لانهائية له. بل هي ـ رغم بنيتها التشكيلية التي قد تكون لا أشد من اقتضابها ـ منطقة انبثاق المعنى، منطقة تخاتل، تسرّب، تنفتح، تراوغ بكل ما تقتضيه من حضور وغياب. إنها تمارس لعبة إغماض المعنى عبر صهر عجيب له، وهذا الصهر والإغماض يتيح له عبر محاولة الإمساك به التفجّر والانشطار والتوالد والاتساع. لذلك فهي ـ أيضا ـ مرهونة في بعض جوانبها بكثافة الدلالة الثاوية في تلافيفها.

وتحيل سمة الحسّية الاختزالية، إلى أن التشكيل الحسي للصورة الحديثة يركّز على اختزالها فيما يرصد الواقع النفسي والموقف الشعوري، بالاعتماد على الجزئيات التي تثري الدلالة وتغنيها وتعمّقها، فينبذ بذلك الزوائد التي قد تحول دون النفاذ إلى حقيقة المعنى المبتغى. على أن هذه الصور التي قد ترد في جسد القصيدة مجزّأة ليعبّر كل منها على الدلالة التي نسج لأجلها لابد وأن يدمج في المجموع، إذ لا تصنع الصورة المفردة معنى النص ولا تُجلّي فيه الرؤيا مهما بلغت قيمتها وتناهت في الشمول والدقة. وهذه السمة استفادت منها الصورة أصلا من تقنيات المونتاج السنمائي.

وتحضر السمة الرابعة لتؤكّد ضرورة النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف الذي يجب أن يشمل الصور الجزئية المبثوثة في ثنايا النص. والتي تنتظمها الرؤيا، التي توجّه جانب انتقاء موضوعات الصور، وطبيعة نسجها وتشكيلها والتعبير عنها وتقديمها على نحو خاص، يبعدها عن عدّها بنية معزولة عن كيانها المتكامل. بل

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 23.

يفرض نوعا من الإتحاد تضيف عبره الصورة السابقة للاحقة، أو اللاحقة للسابقة بنى فكرية وشعورية جديدة حتى إذا ما وصلت بالقصيدة إلى منتهاها استحال التخلي عن أيّ منها لأن ذلك قد يُحدث ـ إذا ما وقع ـ شرخا غائرا في جسد القصيدة على حدّ ما يقرره الطريسي حين يقول: "فالصورة إذن مرتبطة بالعالم الرؤياوي وكل ما هو رؤياوي لا يتجزأ في شكل استعارات وتشبيهات وكنايات ورموز في أشكالها الانفرادية، فالصورة لا تكون إلا بكامل أجزائها وعناصرها، وأيّ جزء أو عنصر تفتقده يحدث شرخا غائرا في جسدها وجرحا عميقا في روحها." [1] وهو ما يؤكده محمد مفتاح حين يشير إلى التشعبات التي قد تحدث في النص: "كل نواة لإنتاج خطاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثة أو أكثر.. ومع هذا التشعب فإن النص غالبا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة وتفصيلا لمجملها وتوضيحا لها مما يضمن مدار حديث وحيد: أي أن تلك التشعبات ليست إلا أغصانا لشجرة وحيدة.."[2]

لذا كان النص تجسيدا لمجموعة من الحوارات بين صور متعددة في حال من الدمج المطلق. وهذه الحوارات أو العلاقات "لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة لقانية intultiveخاطفة."[3]

فلكل قصيدة ـ بهذا ـ منطقها الخاص الذي ينظّم صورها، قد لا يُرى بشكل مباشر على سطحها، ولكنه يُلمس في داخلها موجها تشكيل وبناء صورها، ومتحكما في تسلسلها وتآلفها وامتزاج عناصرها على نحو يكشف عن خصوصية ذهن صاحبها. فالأمر كله يتعلق بتثبيت أقدام الرؤيا فكرا وشعورا ولغة وتصويرا وبناء.

وإن كنا قد ركزنا على رصد الخصائص العامة المشتركة التي ارتضاها التقعيد والتنظير، فإن الشاعر مهما تفنن في التزامها لن تضمن لعمله التميّز والفرادة ما لم يوفّر له سمات أخرى ذاتية فردية خاصة يخصّه بها، تكون حكرا على قدراته الذهنية الفردية، وطاقاته التخييلية ورؤاه، تضمن لأعماله فلتات إبداعية مستعصية لا يمكن رصدها إلا داخل نصوصه أو مجموعة أعماله. فبها يوقّع شعرية مخياله الصوري المتفرّد، الذي يفرقه عن غيره، ويضمن لعمله التمايز والتفرّد.

أنماطها:

قسّم الدرس النقدي البلاغي الحداثي، الصورة الفنية إلى أنماط وضروب عدة تبعا لمحورين اثنين ينتظمانها، هما محور التشكيل ومحور البناء؛ فكانت دراسة أنماط الصورة وضروبها ضمن محور التشكيل تهتم بمعرفة أنماط الصورة وأشكالها طبقا لعناصرها ومصادرها . أما دراسة أساليب بنائها فتتم ضمن محور البناء الذي يمثّل نمطها الفني؛ وهي تتوزع حسبه إلى نمطين: الأول من حيث علائقها بعضها ببعض وأساليب بنائها، والآخر علاقتها ببناء القصيدة العضوي.

---

[1] - أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 110.

[2] - محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 59.

[3] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 133

وشمل هذا التقسيم تنويعات؛ فقد صنفت من حيث التركيب والهيئة إلى بسيطة أو مركبة، كلية أو جزئية، حسية أو تجريدية. وصنفت من حيث نوعها وتكوينها وبنائها إلى رمزية، إيقاعية، تضادية، عنقودية وتشكيلية. ومن جهة مرجعياتها وأفقها إلى استرجاعية، استكشافية واستشرافية. ومن جهة طبيعتها الأجناسية إلى مسرّدة وممسرحة وملحمية. ومن حيث عناصرها المضمونية ووسائلها الذهنية والفكرية إلى الثيمية والفطرية. ورصد لأنماط بنائها: البناء الدرامي، القصصي، الحواري، المقطعي، الدائري، التوقيعي، اللولبي والحلزوني.

إن هذا التنوّع في الصور بنائيا، أو أجناسيا، أو إيقاعيا أو رمزيا أو حتى تقنّعا، فضلا عن العلاقات التي يمكن للغة أن تؤسسها، ولفنون القول البلاغية أن ترصدها كلّ هذا يسهم في الوصول بالتكثيف الشعري إلى ذروته.

الصورة في شعر سميح القاسم:

وفي هذا السياق العام من عناصر بنية الصورة، وخصائصها ووظائفها في الشعر العربي الحديث، تندرج تجربة القاسم الشعرية في اشتغالها المكثّف على الصورة. ويرتبط الاشتغال على الصورة في شعر القاسم بالمراحل التي قطعها في مسيرته الإبداعية الشعرية ما يزيد عن نصف قرن ـ ولا يزال ـ أي منذ بدايته في نهاية الخمسينات من القرن العشرين إلى يومنا هذا.

ولما كانت الصورة أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والوجود والواقع وفق مُثُل جمالية، فإنّ الجمالي والواقعي عبرها يتواشجان، وهذا هو الحال مع سميح القاسم في محاولته لملامسة الواقع الفلسطيني فنيا، ورصد الشعور الفلسطيني صمودا وتحديا أو انكسارا، فقد أضفى على صوره حركية وحيوية فائقة أسهم في توقيعها انتقائيته لطزاجة الأحداث وحيوية الصراع، ورصده لمظاهرهما رصدا فيه من الدقة والتنوّع والتلوين ما نوّع من صوره بناءً وتشكيلا.

هكذا انبثقت صور القاسم من عمق واقعه الثري بالمحن والإحن، الذي ينتظمه قانون الضحية والجلاد، الصمود والاضطهاد، الوطن والمنفى، الانتفاضة والانكسار.. ومن جدل هذه الثنائيات تشكّلت الصورة الثيمية التي انتظمت جلّ أعماله.

1 - الصورة الثيمية:

وتتحدد هذه الصورة المحورية الأم التي "تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص" [1]. وتكشف دراستها أن الأبعاد الرئيسية للتجربة الشعورية تتركز حول عدد من الظواهر أو المعطيات قد تتلاقى أو تتمايز.. إلا أنها تشكّل كلّها مجتمعة قاعدة مخاض العصر ومأساته. [2] وقد حصرها نعيم اليافي في ستة درجات هي: الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع، فالأساس فيها ما تفصح عنه من مشكلات العصر ووجدانه بروح إنسانية مدركة لا تقصر الواقع على

---

[1] ـ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم: محمد جمال طحان، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، الإصدار الأول، 2008، ص 260.

[2] ـ نفسه.

الذات وإنما تتفتح آفاقها على المجال البشري الأرحب. [1] وكانت فلسطين ـ عند الشاعر ـ مخاض العصر الذي يطلّ منه علينا في كل أعماله، شعرية كانت أو نثرية، طافحا بكل ما يستشعره من انكسارات وما يجابه به من تحديات.

لذلك توزعت الصورة الثيمية عبر أعماله متنوعة متلونة، لتكسب كل ديوان أو عمل خصوصية مغايرة.

فكانت الصورة الثيمية التي انتظمتها الرؤيا في ديوان "persona non grata" شخص غير مرغوب فيه تبنّر لمأساة الإنسان الفلسطيني المنفي المطارد وتنسحب لتشمل الإنسانية المضطهدة. إذ تنهض منذ مقاطعها الأولى على رصد جو المآتم المتكرّر عبر الزمكان الفلسطيني:

ـ" إذن هذه سنّة الوقت من مأتم في الصباح إلى مأتم في الظهيرة،
أمضي إلى مأتم في المساء "[2]
ـ"على الطرقات الطويلة تمضي الجنائز
وتبقى الحواجز
ويبقى غلام من الشرق دون جواز مرور ودون هويه
وتبقى القضيّة"[3]

والصورة الثيمية لا تتبين صريحة واضحة في جملة أو مجموع جمل أو مقطع لوحده، وإنما تخضع لتأليف وتمازج بين صور تتشكل على مستويات وأوجه شتى، تنفتح فيما بينها حدود الدلالات لتتجاوب أصداؤها محتضنة ثيمة العمل. والشاعر في مسعاه لتشعير واقعه المأزوم، والتبئير لثيمة المطاردة يكثّف لغته في أنماط من الصور شتى؛ فتحضر الصورة الإيقاعية لتنتظم بعض الجمل الشعرية حاضنة لصور مشهدية ترصد فعل المطاردة وما يقابله من تحدي، وأنفاس المطارد، وأنفاس الشاعر وهو ينقل الحدث:

وأقسم بالتين والنفْط والصمت واللغط والخصب والقحط والشهد والسّمّ والورد والدمّ والجهل والعلم والأمس واليوم أقسم أنّي أقاتل
وسوف أظلّ أقاتلْ
وسوف أقاتلْ
وسوف أظلّ
ليولد حقٌّ ويزهق باطلْ
وسوف وسوف، علا وأسفَّ، ودار ولفَّ وجارَ وعفَّ ومارَ وكفَّ وماذا ؟ وكيفَ؟[4]

إن الصورة الإيقاعية التي"هي صور تتشكل من إيقاعية القصيدة من جهة أصواتها وكلامها ومساحات صمتها وبياضها" [5] تحضر عبر هذا المقطع لترصد

---

[1] ـ نفسه.
[2] ـ قص: شخص غير مرغوب فيه، ص 103- 104.
[3] ـ نفسه، ص 125.
[4] ـ نفسه، ص 109 – 110.
[5] ـ خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 282.

أنفاس الشاعر ـ الذي تلبّس إيهاب المُطارَد ـ المتسارعة اللاهثة عبر تغييب علامات الوقف التي انتفت كلّيا في الجزء الأوّل من المقطع، فلم يظهر دالا على بعض وظائفها بعد إقرار القسم إلا البياض، أعلن به الانتقال بين الأسطر ليعلن معه الانتقال بالفعل، وتجديد الحركة بعد إنفاذ فعل المقاتلة. ويعمل الاستدعاء والإلغاء الذي يحضر بين الأسطر الشعرية التي تتساوق دلالاتها عموديا في عبارة (واليوم أقسم أني أقاتل/ وسوف أظلّ أقاتلْ) التي يلعب فيها القاسم على جملة الإبدالات التي يثبت بها بعض عناصرها، أو يلغيها بعملية تناوبية (وسوف أظلّ أقاتل/ وسوف أقاتلْ/ وسوف أظلّ) قصد خلق نوع من المجانسة الصوتية والدلالية في السطر الذي يبئر به للفكرة المحورية في المقطع والذي يتحدد بـ (ليولد حقٌّ ويزهق باطلْ)، ليبين أن تكرار الفعل والإصرار عليه لغاية مركوزة في تحقق هذه الدلالة. فالقاسم يشتغل على مستوى التصوير الإيقاعي كما يشتغل في الآن نفسه على المستوى التركيبي (التوزيع والاستبدال).

كما تلعب البلاغة بمركباتها التجنيسية وظيفة توليد إيقاعية اللغة [1] فيما تستدعيه من متجانسات (النفْط /اللغط /القحط، الشهد /الورد، السّمّ/الدمّ، العلم/ اليوم، أقاتلْ/ باطلْ، أسفَّ/ لفَّ/ عفَّ/ كفّ، دار/ جارَ/ مارَ). غير أن الإيقاع لا يتحدد فيه فقط (أي في المركب البلاغي التجنيسي)، بل يحضر ـ أيضا ـ من خلال المركب التطابقي الذي يوقّع الصورة المتضادة، والتي هي قوام أسلوبية الشعر عند الشاعر و"تقوم على لعبة إنتاج وحدة الصورة من خلال وحدة المتناقض بين العناصر وجدل النفي والإثبات" [2] ونقف عليه بين (الصمت/ اللغط، الخصب/ القحط، الشهد/ السّمّ، الورد/ الدمّ، الجهل/ العلم، الأمس/ اليوم). ويوظّف بشكل مكثّف أيضا عبر:

أنا الممكنُ المستحيلُ القبيحُ الجميلُ القصيرُ الطويلُ العدوُّ الدخيلُ الصديقُ
النبيلُ أنا السلسبيلُ الوحولُ القويُّ الذليلُ الشقيُّ الأصيلُ الغليظُ الثقيلُ السمينُ الهزيلُ
الرمالُ النخيلُ البروقُ السيولُ الصحاري الطلولُ
أنا ناطحات السحاب، السحابُ ، الغيابُ الحلولُ الطلوعُ النزولُ
أنا الممكن المستحيلُ
ولا ظلَّ غيري
ولا شكلَ غيري
ولا حلَّ غيري
وحملي على قدْر ظهري
وظهري على قدْر عمري
وعمري على قدْر صبري
وصبري جميلٌ جميلُ
وصبري طويلٌ طويلُ .. [3]

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 282.
[2] ـ نفسه، ص 283.
[3] ـ قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 117.

إنها ملامح الأنا (أنا الممكنُ المستحيلُ القبيحُ الجميلُ القصيرُ الطويلُ ...)، وخيرات الأنا (الرمالُ النخيلُ البروقُ السيولُ...) يرصدها الشاعر بعينه وعين الآخر رصدا متسارعا، لكن حينما يَفعل فيها الآخر تَستَدعي مددا زمنية تجانس انجاز الفعل واستغراق الآخر فيه سلبا ونهبا، لذلك كان التركيز على استدعاء النقطة عقب كل فعل أو اسم باعتبارها الأطول زمنا في علامات الوقف.

"سلبوا. نهبوا. اغتصبوا. خربوا. نكبوا. غرّبوا. أقبلوا. قتلوا. ذهبوا. أكلوا . شربوا. فضة. ذهب. حنطة. عنب. مارس. رجب..... تعبوا واستراحوا أخيرا على جثتي الوادعه "[1]

جمل شعرية هي، لا أشد من اقتضابها، لا يؤثثها إلا (فعل وفاعله المضمر المتصل)، أو اسم (لا ابتداء فيه ولا خبر) بل قيمة وزمن، إنها لغة القاسم التي تبحث عن فلتات إبداعية للبوح والكشف لا تنأى بها بعيدا عن لغة الواقع بل تنغمس فيه وتسلمها في الوقت ذاته إلى الإيحاء والتركيز والإضاءة بما يتعادل وقيمتاها الدلالية والنفسية.

وراصدا ـ دوما ـ التحدي يركّز على "إعطاء القيمة التعبيرية (كلّها) للعلاقات بين المفردات لا إلى المفردات"[2] لكن عبر نوع من توليف المختلفات:

"أجل جسدي أمّةٌ ويدي دولةٌ وفمي ثورةٌ وأصابعُ كفي مزارعُ أوردتي منشآتٌ جبيني مصانعُ أنفي جسورٌ وساقي شوارعُ أذني مدارسُ عيني بيوتْ
وإني أموتُ ولا لن أموتْ"[3].

إن الشاعر يرسم عبر هذه التوليفة صورة تشكيلية للحلم "الدولة"؛ لوحة ألوانها كلمات، وأشكالها صور مركبة تبدأ بسيطة مفردة ثم سرعان ما تتراكم وتتراكب على سطح اللوحة، لتبدو صورة بصرية غريبة التنسيق عنوانها "دولة وصانع" وتفاصيلها: أمة وثورة ودولة فمزارع ومنشآت ومصانع وجسور وشوارع ومدارس وبيوت بمقابل: جسد ويد وفم وأصابع كف وأوردة جبين وأنف وساق وأذن وعين. إن كل جملة شعرية ـ وإن أفقدها الشاعر بعض خصوصياتها بفعل هذا الامتداد الذي يغيّب علامات الوقف ليخدم الصورة الإيقاعية والتشكيلية معا ـ تشكّل صورا جزئية بسيطة مفردة (جسدي أمّةٌ)، (يدي دولةٌ)، (فمي ثورةٌ)، (أصابعُ كفي مزارعُ)، (أوردتي منشآتٌ)، (جبيني مصانعُ)، (أنفي جسورٌ)، (ساقي شوارعُ)، (أذني مدارسُ)، (عيني بيوتْ) قوامها تشبيهات بليغة توحّد طرفي التشبيه في صورة يقتضيها انفعال يوحّد بين الموجودات الحسية والذهنية، تجليه أفكار تصنع دولة بأشلاء شهيد، إنه الفكر الحلولي الذي يبطن المعتقد الدرزي للشاعر يتجاوز هذه المرة طائر الفينيق ليحل بلمسة شاعرية في الدولة. على أن الصورة البسيطة الأخيرة (عيني بيوتْ) تثمّن الطرف الثاني حين تخصّه بالأثمن لتعكس قيمة ما يُفتقد بفقدان البيت. إن هذه الصور المتراكمة تراكما يشبه التقطيع السنمائي (المونتاج)، تنهض على تقنية تداعي المعاني وتناسلها، ويجمعها خيط تصويري ناظم لتتآلف

---

[1] - نفسه، ص 126.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 128 .

[3] - قص: "شخص غير مرغوب فيه، ص 105 – 106.

فيما بينها مشكلة الصورة المركبة التي لأجلها نسجت. فكل صورة مفردة غير مقصودة لذاتها في هذا البناء، وإنما هي عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها مترابطة ترابطا قوامه التداخل في بناء فني موحّد، يعمل على تصوير جانب متكامل من جوانب الأثر الكلي الذي يريد الشاعر أن يحدثه بقصيدته. حتى أن الشاعر فصّل الفكرة على هيئة جسد تتكامل فيه الأعضاء.

فالصورة المركبة التي يحدثها هذا الكلّ المجتمع، تشد أجزاء العمل الفني وتردُّ تشعباته وفروعه التي انبثقت من تلك الفكرة إليها، فتبعد عنه انفلاته عن وحدتها وجوِّها المتماسك.

2 - الصورة المسردة:

إن الشاعر راصدا لجمالية التشكيل الصوري يشتغل على حدود كل البلاغات، مستثمرا البلاغة القديمة بيانا وبديعا ومعاني، مزاوجا إياها بما جادت به لمسات الإبداع في التصوير الفني حديثا، ويبالغ من حدود حضورها منوعة في النص الواحد، فلا تكاد تمر فكرة دون أن تتلبّس لبوسا تصويريا.

لذلك نجده يواصل عبرها بسط ثيمته، فيضمّن النص ـ هذه المرّة ـ صورة مسردّة حين يتموضع الشاعر شخصية مركزية في القصة وفي الوقت ذاته راويا وساردا لأحداثها ووقائعها؛ إذ إمعانا في تجسيد شبح الرفض والطرد الذي صار قدرا مقدرا يطارد الشاعر أينما حلّ يلتفت إلى فعل القص لينسج في صورة درامية هذه الثيمة التي انتظمت جلّ قصائد هذا الديوان، بل وجلّ أعمال الشاعر:

"على متن طائرة اللوفتهنزا تعثرتُ بالجثث. انتقدوني كثيرا. وهاجت عليّ المضيفات واحتشد الطاقم. انتهرتني من الفارست كلاس سيدة (من بلاد الملايو ؟) ووبخني رجل (ربما من هواي !) اعتذرت كثيرا وأسرفت في الانحناء كما يقتضي بروتوكول الجنائز. لكنّهم رفضوا الاعتذار وحولني الكابتن العصبي إلى شركات الملاحة من آسيا. عبرتْ غيمةٌ بملاكين مُضطجعين على متنها. فرفعت ذراعيّ في لهفةِ وصرخت: ألا أيها الصّاحبان ألا تأخذان الفتى للبلاد التي أسقمتها فضائلها؟ للبلاد التي بهظتْ روحَها لعنات الأرامل وامتلكت جسمها شهوات الحرائق؟ يا أيها الصاحبان ارحماني!

ولم يبصراني

ولم يسمعاني

تجمّعْتُ. شلوا فشلوا. تجمعتُ من تيه أركانها الأربعه

وحين دخلت، تأفّف حارس مقبرة الأنبياء

لأني اقتحمت المكان المقدّس منتعلا جثتي. ساجدا في حذائي ولم أخلع القبّعهْ

ولم أحترمْ موْقعهْ

وصاحَ وناحَ وهاجَ وماجَ. وأقبلت الشرطة المسرعهْ

وتمّ اعتقالي بدون مقاومة (من أقاوم؟ ألبرد يقتلني في العراء. ودفء السجون أحب إلى الأجنبي المطارد من برد أحلامه المفزعهْ). "[1]

[1] - قص: "شخص غير مرغوب فيه"، ص 119 – 120.

إن انفتاح الشعر هنا على السرد لم يكن وليد رغبة في التغيير أو ترفاً وزينة، بل كان نابعا من تموجات نفسية ضاغطة، ارتأت التحوّل بالصورة من امتداد فضائها اللغوي والبلاغي والغنائي إلى آفاق سردية تعلي من طاقتها التعبيرية والدرامية، متستثمرة عناصر جديدة، مسلطة الضوء على بعض العناصر المكانية والذوات الفاعلة فيها، فضلا عن الأحداث المتداعية وأسلوب القص، وكأن الشاعر رأى بأن الفضاء اللغوي والبلاغي لم يتح للصورة مقدار الفاعلية والفنية التي طمح إليها من خلال شتى أشكال الصور التي أثث بها للفكرة فانحرف نحو هذا الضرب من التصوير.

ويبنين الشاعر الواقعة السردية بسيل متدافع من الأفعال التي تتتالى وتتوالى آخذا بعضها برقاب بعض، عبر حركات وانتقالات سردية، ليتولّد عن ذلك مجرى سردي شديد الاحتدام والحيوية، تطغى فيه حركة الأنا باعتبارها فاعلا سرديا (راويا) من جهة، وباعتبارها محرك الأحداث الفاعل فيها والمنفعل بها من جهة أخرى. على أن فاعليته فيها لا تسير إلا في خط هابط فهو مسلوب القرار مُنتَهَر، تَوزَّع رفضه بني البشر، فهي تترجم علاقته بجلاديه، تلك العلاقة التي استدعى الشاعر بسببها هذا المقطع السردي وغيره من المقاطع الأخرى ليثبت تأصّلها وتجذّرها وثباتها.

وبعد أن ينتعش خيط السرد عبر كلّ المقطع، يترسّب أخيرا في حركة فعل الاعتقال، ويأتي التعليق في الصيغة الإنشائية ليتكشّف الاستفهام الإنكاري وجوابه عن كثافة تعبيرية تكمن قيمة وقمّة ثيمة العمل فيها بما تبطّنه من مفارقات (من أقاوم؟ البرد يقتلني في العراء. ودفء السجون أحب إلى الأجنبي المطارد من برد أحلامه المفزعة).

ويواصل الشاعر عبر مقطع آخر في الاتكاء على التعزيزات السردية التي تقوّي من فاعليته:

"سترجع من حيث جئت ينمّ عليك الحنين وتبرق عيناك بالسخط ما شأننا نحن يا صاحب الرعب والشهداء؟ سترجع من حيث جئت، لعلك زيّفت أوراقك، اجتنبتك البواخر والطائرات وعلّق صورتك المخبرون على جدر الحافلات وفي الشاحنات وفي القطارات جميع الخطوط تخافك، يا سيدي جرّب الدائره

وحاول لدى النقطة الشاغره
لعلّ المثلث يعطيك زاوية للهدوء
وبين المربع والمستطيل بقاع مهيأة للجوء
فحاول وحاول
لماذا تجادل؟
وكيف تقاتل؟
سترجع من حيث جئت، ومعذرة سيدي، لا نريدك
مزوّرة يا صديقي نقودك
وخاو بريدك
ومعد وجودك

فمعذرة لا نريدك!
- واي؟ لا ما؟ بيوكيه؟ بهركواه؟ بلتشيمو؟ لماذا؟
- لهذا!"[1]

إن السرد بأحداثه وشخوصه وأمكنته وأصواته يقدّم عبر هذه الصور الدرامية أكثر من إشارة لثيمة الرفض والمطاردة. وكذا تفعل اللغة عبر تكثيف ممكناتها التعبيرية، فتكون جمل من مثل (يا صاحب الرعب والشهداء، اجتنبتك البواخر والطائرات، مزورة نقودك، خاو بريدك، مُعْد وجودك، لا نريدك..) بالغة الدلالة وشديدة التوتر والثراء.

وإن كان إيمان الشاعر بأن "الشعر في حاجة إلى تعزيزات سردية تقوي من فعاليته"[2] إلا أنه لا يتولى السرد بمعناه الدقيق، فبنية الخطاب هي التي تهيمن لا بنية الحكاية.

إن إبداع الشاعر في هذه الصورة الشعرية، ليس قائما على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنّما في قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع، من خلال الصياغة النابضة المتميّزة التي تتعمّد شتى أشكال وأدوات التصوير.

تجليات الصورة في سربية "سيرة بني سميح":

إن الصور في أعمال القاسم تتداعى وتتناسل وتتنوّع، والضابط الرؤيوي يجمع بينها ويصهرها في لحمة النص. ففي سربية "سيرة بني سميح" [3] تؤطّر الرؤيا مجموعة صور تتنوّع بين المفردة والمركبة والإيقاعية والمتضادة والعنقودية والمسرّدة..

الصورة المفردة والمركّبة:

يتحدد مفهوم الصورة المفردة باعتبارها أبسط الصور البنائية التي قد تحضر تحت مسمى آخر هو البسيطة أو الجزئية، بكونها جزء من لوحة أو مشهد، سريعة التركيب والإيقاع، تنفذ بلمحاتها اللاقطة وتفاصيلها الدقيقة إلى الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية فتؤشّر على أخص خصوصياتها. ورغم تمتعها بقيمة مستقلة فنيا ومعنويا إلا أنها غير منبتة عن غيرها من الصور، بل هي مرتبطة بها ارتباط الجزء بالكل، وأي عزل لها عن سياق القصيدة الكلّي، أو عن سياق الصورة التي تتركب فيها وتتفاعل معها يفقدها الكثير من قيمتها بل تغدو معه نشازا. فلا تتحدد معالمها ـ إذن ـ إلا في ضوء علاقتها بالكل وداخل سياقها العام.

وقد نظرت الدراسات النقدية إلى أساليب بنائها في جانبين: لغوي؛ رأى أن أسلوب بناء الصورة المفردة يعتمد على المفردة وحدها، سواء أكان ذلك عبر الوصف أم العطف أم التضاد أم التكرار. والجانب الثاني بلاغي؛ صنّف أنماط بنائها طبقا لعلائقها البلاغية بين الحس والتجريد. وحاولت الدراسات في هذا الجانب أن تجمل الأنماط البنائية للصورة في: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات

---

[1] ـ المصدر السابق، ص 127.

[2] ـ علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية ـ قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ـ دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص 156.

[3] ـ ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى"، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005، ص91.

بالتجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التجسيم، وبناء الصورة عن طريق تراسل الحواس، وبناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، أو بتعبير آخر بناء الصورة الاستعاري والرمزي والتشبيهي.[1]

وتتركب الصور التي أثثت للسربية، من مجموع هذه الصور التي تناثرت هنا وهناك قانصة لأي معنى يسهم في الإمساك بالرؤيا من كل جوانبها:

.. دارت به الأرض جيلاً فجيلاً..
بلادٌ تطوحه في بلادْ
وعاشر كل العبادْ
وآمن أن الحياة محبَّهْ
وأن الصلاة محبّهْ
وأن القضاء يحبُّ القدَرْ
وآمن أن القدرْ
يحبُّ الشجرْ
وأنّ الشجرْ
يحبُّ الحَجَرْ
وآمن أن المطرْ
يحبُّ جميع البشرْ
وأدرك أن الظمأ
له وحدهُ.. فانكفأ
ولكنه ما انطفأ[2]

إن الصور ها هنا تسعى لأنسنة المادي والمجرّد؛ حين تضفي على القضاء والقدر والشجر والمطر ما للبشر من مشاعر وأحاسيس، عبر تشكيلات إستعارية ترد متتالية سريعة التركيب والإيقاع يتداعى بعضها من بعض؛ فمحبة القضاء للقدر تولّد محبة القدر للشجر، ومحبة القدر للشجر تولد محبة الشجر للحجر والمطر للبشر.. إنها صور تتداعى يتأسس التصوير فيها على ما تحدثه من علائق بين المفردات، وقد تكون هذه العلائق حقيقية أو مجازية، فعبر الأسطر الأولى تجلت في سمتها الحقيقية (معاشرة العباد، وأن الحياة محبة والصلاة محبة..)، أما ما استدعته من صور لاحقة فقد قامت العلائق المجازية عبر الاستعارة التي كانت تفرق بين ما حفظته الذاكرة والاستعمال متلازما غير مفترق (القضاء والقدر)، لتقيم بينهما ما استعارته من بني البشر من علاقات المحبة، فتقيمها بين المتجانسات (القضاء والقدر بسمتهما التجريدية) واللامتجانسات (القدر بصفته المجردة والشجر بصفته المحسوسة)، (المطر بماديته والإنسان ببشريته) لتثير نوعا من الإحساس بالسخاء وفيض العطاء الذي ينتظم الماحَوْل، والذي ينذر بالمنع والحرمان الذي يتهدد الشاعر، والذي سرعان ما يتبدى حين يتخذ الشاعر من هذه الصور مَعبَرا ينفذ من خلاله باعتباره أحد البشر إلى علاقته بالمطر، لتُحدث الصورة التجنيسية التي يختم

[1] - ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، ص 135.
[2] - سربية "سيرة بني سميح"، ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 103.

بها مقطعه المفارقة "وأدرك أن الظمأ/ له وحدهُ.. فانكفأ / ولكنه ما انطفأ" تأكيدا للحصار والحرمان الذي يترصده. إنّ الشاعر الذي يطلّ على المعنى الوجداني بهذه الطريقة، يكشف عن خصوصية متميّزة وبراعة في الانتقاء والتنسيق والتوزيع، بما يضفيه على الأشياء من معاني لا تمتلكها في ذاتها مستقلة. وهذا يؤكّد تلاحم الصور الجزئية المفردة فيما بينها لتشكّل الصورة الأولية المركبة، فأصداء هذه الصور المفردة النفسية والفنية لا يمكن أن نصل إليها بوضعها المستقل بعيدا عن سياقها لذلك يؤكد عز الدين إسماعيل أنه "إذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة، فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب." [1] هذه الحيوية والخصب تفرض ـ أيضا ـ تعالق كل الصور المركبة داخل النص لأن بعضها بما يحتويه من معاني جزئية يكمّل بعضها الآخر. فالشاعر يتوخى بمجموع هذه العلائق رصد الرؤيا الكلية التي تؤطّر العمل، ويتوخى بهذه الصور مجزأة ومركّبة تفاصيل التجربة الشعرية وأبعادها، لذلك نجد الصور بأنماطها المختلفة تتباعد لكنها تتكامل. فمجموع الصور التي افتتح بها القصيدة ـ عبر مقاطع ثلاث ـ مهما تناثرت وتباعدت في اقتناص التفاصيل والجزئيات إلا أنها تأتلف في النهاية راصدة بعض أسباب حياته المفجعة :

"لأن الفتى أوّل القادمين إلى الأرض من كوكب الحسرات القديمهْ
وآخر من أبصر المجرمين ووجه القتيل، قبيل ارتكاب الجريمه..
لأن الفتى بذرة دحرجتها العواصفُ بين رمال الصحارى بلا مطرٍ أو غمامْ

***

لأن الفتى ميّتٌ في الحياةِ وحيٌّ على الموت صاح: ألا أيها الناس لا تأخذوا حكمةً من فمي
أجلْ.. إنّما حكمتي في دمي
خذوا حكمتي من دمي
وهذا دمي نازفٌ زاحفٌ من حريق البساتين مكتنزا بالندى والثمار خذوا حكمتي من دمي..
ولا تعبأوا بالكلام السمين، قصارى الكلام السمين هواءُ المنافيخ، ريش الكلام السمين امتلاء الوسائدْ
وأقصى الكلام السمين صدى للكلام، وكولسترول القصائدْ
وبعض الكلام السمين فضائيةٌ يبعث اليأس عنقاءها من رماد الجرائد
خذوا حكمتي من دمي..

***

لأن الفتى أزرق النَّسر كان له أن يرى ما رأى
وأن يفتح المغلق المُرجأ
وأن يقرأ..
هنا يكشف الموتُ أوراقهُ في وضوح الحياةْ

[1] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 126.

هنا تتعرّى الجهاتْ
ويجتهد الوقت كي يبدأ..
بعيدا عن الخطَب الموسمية والصيغ المنتقاةْ
هنا يفتح الموتُ أبوابه ليُطلَّ اليتامى على يتمهم في الحياةِ
ويكتشفوا أفقها المطفأ..
هنا تستعير الجريمة وجه البطولةْ
وأطفالنا يكبرون، إذا ولدوا، يكبرون بأسرع مما تشاءُ الطفولةْ
ولدنا ـ كما يحدس القلبُ ـ في خطأٍ مطبعيٍّ على ورق الريح في ليلةٍ أنكرتها التقاويمُ نحنُ ولدنا
قرابينَ كل المعابد.. فينا اكتمال الطقوس الوجيهة في حضرة الموت..[1]

إن السوداوية التي تحنّط هذه السيرة، حاول الشاعر أن يتفنن في رصد مظاهرها عبر بلاغة هذه الصور التي تجنح لأن تكون بلاغات سواء من ناحية تشكيلها أو بنائها، بما تؤكده من قيمة الكشف الوجداني، وبما تبديه من براعة الانتقاء والتنسيق والتركيب.

الصور العنقودية:

تحضر في السربية صورا عنقودية، تتكوّن من نواة تصويرية مولّدة، تتفرّع إلى غصون أو دوالي، تنهض على التوليد سواء داخل المقطع الواحد أو داخل المقاطع الموالية، وتنطلق هذه النواة التصويرية المولّدة من جملة النعوت والأدوات الإخبارية التي تتقصى سيرة الفتى الراصد لجرائم الآخر التي حولت حياته إلى جحيمية، وحولته إلى أحد ضحاياها. هذه النواة التي تتفرع إلى دوالي ولكل دالية لون وطعم ثمر مختلف، وكل دالية مهيأة للانشطار إلى دوالي بظلال وألوان وأطعمة مختلفة. إنها العين اللاقطة التي تطلّ على الواقع بأدق تفاصيله تتأمله ثم تعيد صياغته بعد أن تعرضه على مصفاة الوجدان والرؤى. وتلعب التراكيب ـ التي يحرص الشاعر فيها على إحكام العلائق بين المنتقى من المفردات ـ الدور الكبير في تلمّس ذوقه وخبرته الجمالية في مسعاه للتوحيد بين الفكر والانفعال، فهذه الصور العنقودية قائمة على ما يحدثه النظم أو التركيب من انحراف وانزياح نقف عليه في عبارة (لأن الفتى أوّل القادمين إلى الأرض من كوكب الحسرات القديمةْ/ لأن الفتى ميّتٌ في الحياةِ وحيٌّ على الموت/ ولدنا ـ كما يحدس القلبُ ـ في خطأٍ مطبعيٍّ على ورق الريح في ليلةٍ أنكرتها التقاويمُ نحنُ ولدنا/ قرابينَ كل المعابد.. فينا اكتمال الطقوس الوجيهة في حضرة الموت../ يصيح: قطعتُ صَلاتي قطعتُ صِلاتي/ إنّما حكمتي في دمي/ خذوا حكمتي من دمي)، إذ تتخلّق الصور ـ هاهنا ـ من العامل التركيبي في تكوينه، باعتبار أن التركيب فعل سابق على الوزن والتصوير، وتنطلق من ممهّد يمثل البداية أو المنطلق (لأن الفتى)، يستدعي وحدات تركيبية متلاحقة، ما يفتح الباب لعمليات التتابع والتراصف الوصفي عبر ظواهر نحوية لعلّ أبرزها (الإضافات والنعوت والظروف والأحوال). وكان تدخّل هذه المقولات النحوية في البنية التركيبية يقوم على عدم الملاءمة بين أطراف التتابع

[1] ـ ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 93- 95.

الوصفي ما جعل عمليات الإضافة وتعدد النعوت وتباين الأحوال تنتقل من "نحوية الملاءمة إلى نحوية الإدهاش" [1] ما أسهم في إحداث توترات دلالية؛ فالتعريف للكوكب على شيئيته (كوكب الحسرات القديمه) يؤدي بإسناد المجرّد المؤنسن إليه إلى وضع التركيب في مستوى انحرافي تنزاح معه دلالة اللفظة التي فقدت في هذا النسق معناها المعجمي المحدود الذي ألفته، لتكتسب بالمقابل دلالة إيحائية تعددية، وكذا الحال مع الجمل الحالية في (ولدنا في خطأٍ مطبعيٍّ على ورق الريح في ليلةٍ أنكرتها التقاويمُ/ ولدنا قرابينَ كلّ المعابد..)، فالاضطراب المولد للتوتر الدلالي ـ هنا ـ قائم في العلاقات الإسنادية لا في الصياغة. والإلحاح على إقامة هذه الصلات بين اللامتجانسات من أطراف التتابع الوصفي ذو بعد وظيفي فـ" الأمر يتعلق بإعادة الاعتبار للمعنى من جهة، وتثبيت أقدام المعنى الإيحائي التعددي "[2] من جهة أخرى. وقد اعتبر فيليب ويلورايت المعنى المتعدد المقوّم الشعري الرئيسي وأن اللغة تفقد شعريتها بغير التوتر الدلالي يقول: "ويمكن ولو في أبسط أشكال اللغة الشعرية الإحساس بتوتر دلالي ما. إذ أنه بدون شعلة من الحياة المتوترة تغدو اللغة ميتة دلاليا وتصبح نتيجة ذلك غير شعرية مهما عظم النبوغ الذي يكشف عنه الوزن."[3]

وإلى جانب هذه الصور القائمة على مستوى التركيب بجملة الانحرافات الموتّرة والمكثّفة للدلالة والمتوزّعة عبر كل القصيدة، يتكئ القاسم على عناصر البلاغة القديمة في بناء الصور الجزئية البسيطة، كالبناء على التشبيه والبناء على الاستعارة والبناء على الكناية والبناء على المجاز، لكنه يدخل هذه العناصر في تعالقات تجعلها تتجاوز مداليلها وتقسيماتها التقليدية وترقى بها إلى مستوى الصورة في مفهومها الحداثي.

الصور التشبيهية:

وعلى مستوى الصورة التشبيهية ـ التي هي قليلة الحضور في السربية مقارنة بالصور الاستعارية والكنائية ـ يقوم الشاعر بتحريك أبنية التشبيه دلاليا بالاتكاء على بؤرة الوصف التي تكسب المشبه به سمة الاتساع والامتداد إما بإضفاء الأوصاف الملائمة أو غير الملائمة (لأن الفتى بذرة دحرجتها العواصف بين رمال الصحارى بلا مطر أو غمامْ/ .. ظلُّ البخار تضاريسُ وجهي/ طقسُ الحلاقة طقسُ البكاء وحنّاؤنا الرقصةُ المستحيلةْ/ وقهوتنا في الصباح على شرفة البيت بعضُ الخطايا/ وأقصى الكلام السمين صدىً للكلام، وكلسترول القصائدْ/ وبعض الكلام السمين فضائيةٌ يبعث اليأس عنقاءها من رماد الجرائدْ / أنا قلب فينيق ينهض من قلب هذا الرمادْ ومن قلب هذا السواد وهذا الحدادْ).

فالنزوع البارز ـ الذي نلمحه ـ إلى عدم المجانسة بين طرفي التشبيه وبين الأوصاف المتلاحقة، إنما يتعمّده الشاعر في تحريك البنية التشبيهية دلاليا باعتبار أن المشابهة بين المتباعدات أقوى على خلق المفارقة الشعرية بخلاف التشابه المطلق الذي يحول دون تدفقها ـ وقد لمحنا سابقا كيف أكّده الجرجاني ـ وهو ما

---

[1] ـ محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص139.

[2] ـ محمد الوالي، مقال مكونات الخطاب الشعري، ص 35.

[3] ـ نفسه، ص 35.

يستدعي الغوص في استجلاء أنواع العلائق المؤطرة لهذه الصور لتلمّس أبعاد الرؤية الجديدة المقصودة. وقد نفذ عبد الرحمان غركان إلى هذه الحقيقة بقوله: ".. فإذا كانت الاستعارة تقترب من الحقيقة الشعرية عن طريق الكذب اللغوي، فالتشبيه يمارس هذا الاقتراب عبر الحقائق اللغوية مستثيرا قدراتها على استحضار الوقائع الحيوية في قران غير متوقّع، وهذا القران يعتمد على بنيتين: إحداهما سطحية وهي العلاقة بين الطرفين، المتكئة على التشابه بمستوياته المتعددة، والأخرى العميقة، وهي التي تقوى على تقديم رؤية جديدة للموضوع على ضوء هذه العلاقة."[1]

وعلى خلفية هذه الرؤية الجديدة المرجوة التي تمنح التشبيه فرصة توقيع الشعرية بالجمع بين المتنافرات لا المؤتلفات يمعن القاسم في استدعاء ما تمادى في البعد والتنافر (الظل، البخار/ التضاريس، الوجه)، (الحلاقة/ البكاء)، (الحناء/ الرقصة المستحيلة)، (الريش، الكلام، السمنة، الوسائد، الكولسترول، الفضائية، الرماد، العنقاء، الجرائد..). وقد أشار الجاحظ من قبل إلى حدود هذا التنافر وشعريته الكامنة في غرابة العلائق التي يولّدها، إذ قال: "إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع." [2] فمعدن الحلاقة ليس من معدن البكاء وطقوس هذه ليست من طقوس تلك، ومعدن الحناء ليس من معدن الرقص المستحيل، أما أن يكون للبخار ظل يحاكي تضاريس الوجه فإن صورة التلاشي التي قد تجمعهما قد تضفي طرافة عجيبة في توقّع الصورة وتوتر الدلالة. فوظيفة التشبيه "هي انجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، (لكن) بمعدل فني من نوع متميّز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثرا، أي بمعدل قدرته التخييلية."[3]

ومن هذه القدرة قدّت الصورة التشبيهية التي يغدو فيها الكلام السمين صدىً للكلام، وكلسترول القصائدْ، أو فضائيةٌ يبعث اليأس عنقاءها من رماد الجرائدْ، وتغدو فيها الأنا المشبّهة قلب فينيق ينهض من قلب الرمادْ ومن قلب السواد والحدادْ، وإن كان التشبيه هنا لا يأتي صرفا بل يمازج التركيب بينه وبين الرمزي والاستعاري والكنائي.

كما تحضر بعض التشبيهات في شكل صور تبدو متراصة أو مكرورة (ريش الكلام السمين امتلاء الوسائدْ/ وأقصى الكلام السمين صدى للكلام، وكولسترول القصائدْ/ وبعض الكلام السمين فضائيةٌ يبعث اليأس عنقاءها من رماد الجرائد..) فعبر سلاسل الصور هذه المتوالية التي تعرض معنى واحدا مكررا في أثواب عديدة نتساءل: ألم تكن صورة واحدة تكفي لحمل المعنى الواحد؟ ونجيب مع اليافي في مثل هذا النوع من الصور: "في الواقع أن التكرار هنا ليس حشدا فحسب يتم بدافع البراعة والتزيين وإنما هو امتداد يتم بدافع التعبير، أو هو إلحاح على إقامة أكثر من

---

[1] - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، ص 222.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، ص89.

[3] - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، ص 221.

صلة بين الذات وموضوعها، وإبراز لصلات متشابكة تقيمها الأنا حين تستقر داخل الشيء وتراه منه، إن الحشد هنا وظيفيّ تصاغ صوره في حدود التجربة الشعورية ولذلك فأثوابه لا تشكّل أغصانا زائدة لا ضرورة لها بل تشكّل أغصانا تلتحم بالجذع الأصلي التحاما وثيقا." [1] فهذه الأغصان الملتحمة بالجذع هي التي تحاول أن تلم بجوانب الرؤيا الجديدة.

الصور الاستعارية:

وتستدعى الصور الاستعارية، لتتآزر مع الصور التشبيهية والكنائية لتسهم في رسم الهيكل التصويري للصور البسيطة والمركبة، إلا أن الصورة الاستعارية في تشكّلها عند القاسم كانت تتجاوز الحدود التي حوصرت بها قديما من مقاربة في التشبيه وإصابة في الوصف، لتنفتح على مجالات إبداعية أوسع في "الكشف والبوح عن مضمرات غير مألوفة في الدلالة والتعبير والرمز لما تقتضيه من تفكير استعاري نفسي عند الشاعر يوحّد بين الموجودات الحسية والذهنية في سياق متميّز وبراعة نادرة تأخذ بالصورة بعيدا عن شرك التجزيء التشكيلي المألوف، (وتغنيها) بمعانٍ متجددة في وحدة تركيبية قوية قادرة على احتواء مظاهر التوتّر الحادّة التي يعانيها الشاعر بين الواقع المرئي العام وقدراته العقلية والخيالية الخاصة والهوّة الواسعة التي تفصل بينهما أحيانا."[2]

وهو أمر بعث على النظر في الاستعارة لا من خلال قيامها على المشابهة بل على المغايرة أو الاختلاف ـ أيضا ـ ومن هنا طرح ريتشاردز فرضيته المعروفة: "في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة، بقدر ما تقوم على المغايرة والاختلاف."[3] وقد عدّها بعض النقاد "علامة العبقرية المميزة لأنها تقود إلى الانحراف في لغة الشعر" [4] ولأن الشاعر يتفنن في عقد العلائق بين حديها المتباعدين ما يدخلهما في تشابك وتداخل وتلاحم يمحي الحدود، لتوقع شدّة الائتلاف في شدّة الاختلاف ـ التي ترسمها ـ الشعرية.

وهو ما سعى الشاعر إلى تحقيقه عبر بعض الصور التي كانت الفعالية الشعرية التصويرية فيها تنهض على توخى الغرابة؛ بخلق علائق جديدة تهدف بدءاً إلى خلق صور بصرية تجسد المعاني وتقرّبها، إلا أنها بمحاولتها استثارة العملية الاستعارية باعتماد الانزياح الاستبدالي كانت تدخل حدّي الاستعارة في علاقات غريبة ثم تدخلها في علاقات أخرى أشدّ غرابة (وهذا دمي نازفٌ زاحفٌ من حريق البساتين مكتنزا بالندى والثمار)، (وهذا دخان دمي، لا دخان السجائر، ينسلُّ من رئتيَّ ومن حاجبيَّ/ ومن شعر رأسي.. ولا شيء بين أصابع يُمنايَ إلا قليلٌ من الماء.. بين أصابع يمنايَ ماءٌ أخطُّ به سيرة النار....)، (هنا يفتح الموتُ أبوابه ليُطلَّ اليتامى على يتمهم في الحياةِ/ ويكتشفوا أفقها المطفأ..) إن الصورة البصرية التي تحرص هذه النعوت على إقامتها تتمنّع وتتأبى ويعسر الإمساك بها، وقصارى ما

---

[1] - نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 118- 119.

[2] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ، ص 124.

[3] - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، ص 223

[4] - نفسه، ص 224

تستطيع أن ترسمه صور ذهنية أشدّ تجريدية لكنها أشدّ كثافة وقدرة على تفتيق الدلالة. وهنا مكمن الشعرية لأنه يحقق الأساس الذي تقوم عليه فلسفة الصورة في الشعر الجديد؛ فعالم الأفكار ـ الذي هو بطبيعته غير واقعي ـ يحاول الشاعر أن يقربه من الواقع بإدخاله في معانقة مع الأشياء ليبرز من خلالها، لكن الفكرة بهذا التشكيل الشعري ظلت "في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة." [1] ذاك أن الشاعر وإن كان يستمد في تشكيله للصورة عينات ماثلة في المكان، ولكن لما كانت حقيقة هذا المكان نفسية وليست واقعية فإن تشكيل الصورة اتفق تماما مع حقيقة المكان النفسية، فكانت بذلك الصورة نسقا للفكرة والشعور وليس للطبيعة، نسقا للمكان النفسي لا للمكان الواقعي.[2]

وتتعمق شعرية التصوير الاستعاري في هذا المقطع، عبر أنسنة الموت في جوّ درامي يحاكي كارثية الموقف:

يا موت هل كنتَ من أجلنا أم وُلدنا لأجلكْ
ويا موتُ.. نطفتنا أنت أم أننا بعضُ أهلكْ؟
ويا موت جرِّبْ نجاعتنا في الحياة قليلا، إذا أنتَ أمهلتنا سنكرّسُ لاسمك كل الجوارحْ
ونكتبُ باسمك أحلى المدائحْ
تمهّلْ
لعلَّ الحياة قليلا لأجلكَ أرقى وأنقى وأجملْ
تمهّلْ.. تمهّلْ.[3]

إن أنسنة الموت عبر هذه الانعطافات الاستعارية، المرسومة بلغة النداء تارة والاستفهام أخرى والالتماس ثالثة، أقلقت النظام الذي انتظم خط القطعة الشعرية فأخضعها إلى تحويل صوري وإيقاعي مفاجئ صعّد من نبرتها، فبعد أن سارت كل المقطوعة في خط واصف راصد لمواقف انهزامية ترشح بالأسى، تنعطف اللغة عبر استعارات مفاجئة تقلب الصورة عبر حوارية لا يحضر فيها إلا صوت المخاطِب في حين تُغيِّب صوت المخاطَب الذي ناب عنه فعله الذي وسم الموصوفات عبر كل المقطع الشعري. فيرتفع الاستفهام ليخلط الشك باليقين (يا موت هل كنتَ من أجلنا أم وُلدنا لأجلكْ/ ويا موتُ.. نطفتنا أنت أم أننا بعضُ أهلكْ؟)، ويرتفع الطلب في نبرة توسلية ليوتر الدلالة (ويا موت جرِّبْ نجاعتنا في الحياة قليلا،/ إذا أنتَ أمهلتنا سنكرّسُ لاسمك كل الجوارحْ/ ونكتبُ باسمك أحلى المدائحْ تمهّلْ)، على أن تحتل عبارة (لعلَّ الحياة قليلا لأجلكَ أرقى وأنقى وأجمل) بؤرة المشهد التصويري الراصد لتصاعد المفارقات التي تغدو معها الحياة لأجل الموت أرقى وأنقى وأجمل. إن هذه الحوارية التي يدخل فيها القاسم مع الموت، عبر هذه الاستعارات بعد أن تعذرت واستحالت مع الآخر تدخلنا في صورة درامية ممسرحة تبيّن مدى حرص الشاعر على تكثيف التخييل، ليمسك بظلال المعاني

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127.
[2] ـ نفسه، ص 127 – 128.
[3] ـ ديوان "ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ص 93- 95.

الهاربة، عسانا نحس بها كما أحس بها. فضلا عما أفاده عنصر المفاجأة على مستوى الإيقاع والصورة والدلالة.

الصورة الكنائية:

وتأتي الصور الكنائية لتؤشر على الدلالات الثاوية وتكثّفها (وأطفالنا يكبرون، إذا ولدوا، يكبرون بأسرع مما تشاءُ الطفولةْ/ لنا الحزنُ في سهرة العرس.. تنزو الطيور الأبابيل.. تنزو على ناطحات السحابِ/ لأن الفتى أزرق النسر كان له أن يرى ما رأى وأن يفتح المغلق المُرجأ وأن يقرأ...)

فيُوجد المنزع الكنائي السياق الدلالي وظلاله التي تنتظم لأجلها المفردات والتراكيب وفق أنساق خاصة، "فالكناية لا(تكاد) تدع مفردة في النص غير قابلة لحمل دلالة رمزية."[1]

إن هذه الصور المرصودة عبر المقاطع الثلاثة الأولى وإن احتلنا للوقوف على جمالياتها في صورتها الإفرادية، إلا أنه لا يمكنها أن تشتغل بمثل هذه الانعزالية والفردانية لأنها تغدو والحال هذه قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية بعيدا عن الكل الذي تتجاوب فيه أصداؤها سواء على مستوى المقطع الواحد أو المقاطع الثلاث، لذلك وجب النظر إليها داخل المجموع الذي ينتظمها وهي تشكّل أولى عناقيد الصور من الصورة الكلية التي تنتظم رؤيا السربية.

ويستمر تيار الصور في التدفق والتتالي داخل السربية "دون أن تقطع مجراه أو تعكره انحرافات جانبية ومسارب لاتصب في مسراه أو لا تلتحم به التحاما من قريب أو من بعيد."[2]

فتتنوع أنماطه، ففضلا عما رصدنا في المقاطع الثلاثة الأولى نرصد أنواعا أخرى للصور المجازية الإستعارية التشبيهية الكنائية، وتحضر الصور الرمزية والمتضادة والصور الثابتة والصور المتحركة.

الصورة الرمزية:

فعلى مستوى الصورة الرمزية، نجد مجموعة الرموز التي استثمرت في تكثيف المعنى أو التبئير للرؤيا تشتغل إما على مستوى الاستدعاء أو على مستوى الإنشاء. فما كان على سبيل الاستدعاء فقد توزع بين وقائع وشخوص أو حيوانات متباينة المصادر؛ فمن الأسطورية (الفينيق، النار والرماد، جلجامش) ومن التاريخية (سبارتاكوس، جان دارك)، ومن الأدبية (قيس، ليلى، بثينة، جميل)، ومن الدينية (الطيور الأبابيل، بئر زمزم، الصليب) ومن الوقائع (القادسية، عين جالوت، كربلاء، داحس والغبراء).. وقد استثمر من هذه الرموز كثافتها التي ترشح بها، ووجوهها الخفية التي ينظر من خلالها. وأما ما كان على مستوى الإنشاء، فإن الشاعر برع في محاولة نقله بعض الألفاظ من حياديتها تجاه المتعارف عليه إلى الانفعال والتفاعل مع العوالم الجديدة التي يرسمها لها من خلال السياقات التي أدخلها فيها، وارتهن شرط نجاحه على ما هنالك من علّة لوجوده (وجود الرمز)

---

[1] - محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري ، ص141.

[2] - نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 117.

ترتبط بالوظيفة التي تتسق مع غيرها من وظائف الرموز الأخرى التي تتآزر معها لتكثيف الدلالة.

ورَصْدُنا لهذه الرموز خارج أنساقها سوف لن يجدي نفعا، لذلك سنركز على ماء الإيحاء الذي اكتسبته من أنساقها حين عوملت كرموز. ففعل تسويق البشري (الفلسطيني تحديدا) في عبارة "وولت ديزني يسوقنا في ملاهيه" تشحن الفعل بدلالة شيئية البضاعة المسوقة لكن هذه الشيئية مع فعل التسويق فقط دون مكانه لا تسلبها قيمتها بل قد تثمنها وتشي بندرتها، لكن حين يعلن عن المكان، مكان فعل التسويق تظهر المفارقة بظهور حقيقة هذه السلع المسوّقة التي تتخذ أدوات للتسلية في الملاهي بما تبطّنه من تحقير واستهانة وتعالي كانت دائما تحكم علاقة (الغربي) بالآخر (العربي عموما والفلسطيني خصوصا). إذ تنفتح هذه العبارة على بعض ملامح خبث السنما الأمريكية كثقافة ناظرة في تعاملها مع الآخر (العرب) كثقافة منظورة، وقد خصّ الشاعر هنا ما يروّج في الأفلام الكارتونية الهوليودية ـ التي تبني عقل الطفل الغربي مستقرة في اللاشعور ليتكأ عليها لاحقا في بناء المشاريع المستقبلية التوسعية ـ فقد بنى مروّج هذه الأفلام الكارتونية ولت ديزني أسطورة المطاردة التي لا تنتهي بين القط (توم) والفأر (جيري) على خلفية المطاردة الواقعة بين الإسرائيلي والفلسطيني، وجعل فاصل التوقف فيها دوما لصالح مرموز الفأر (جيري) الذي يضفي عليه هالة من الوداعة والذكاء والدهاء بمقابل ما يضفيه على مرموز القط (توم) من جلافة ووحشية وبلاهة وغباء، وإن تخفّت دلالة هذه الرموز وراء نوع الفلم الذي يسوّقها والجمهور المستقبل للثيمة، إلا أنها بعين النقد جليّة بيّنة.

وتشحن لفظة (النهر والمصب) في استفهام (هل عدت نهرا بدون مصب؟) عبر الصورة القائمة على التشبيه بدلالة الوجود واللاانتماء في آن؛ الوجود بالقوة عبر دال النهر المكتنز بدلالة الخيرات وبذخ العطاء الجاري (تجري مياهك) لكن في غير ما محل، فانتفاء المصب يدلل على اللامكان، الحقيقة الوحيدة التي يقبض عليها الفلسطيني، فالمياه تجري والدماء تجري لكن دون جدوى (تجري مياهك تجري دماؤك لعلك معجزة دون جدوى) فلا بذخ العطاء (عبر جريان المياه) أجدى، ولا رهان الدماء (عبر جريانها) نفع. وترفدها الصورة الكنائية في (يأكل دا ڤيد من غرسنا ما نشاء..) التي تتواشج مع رموز سياقها في (غرسنا، وقد غرسوا فأكلنا، غرسنا ويأكل داڤيد.. لا بأس، يأكل داڤيد من غرسنا ما نشاءُ..) إن الاشتغال على مستوى التناص الذي يحرّكه الشاعر من خلال عبارة (وقد غرسوا فأكلنا) مستلهما لمقولة (غرسوا فأكلنا، ونغرس فيأكل غيرنا)، التي تدلل على قيم الإيثار والتكامل والأريحية في البذل للغير ولو من دون مقابل لتستقيم عملية إعمار المعمورة في نهجها الرباني الصحيح، نقول إن الاشتغال على هذه الدلالة وجعلها في مقام الجملة الاعتراضية التي لا يعلن عنها بالمعترضتين والتي وردت فارقة بين الفعل غرسنا وتوابعه، وتموضعها في هذا الموضع تحديدا إنما كان ليدلل بها عن سبب تمكين الآخر (دا ڤيد) من غرسه بطواعية، لكن (دا ڤيد) هذا لن يترك شيئا من الغرس للغارس، بل قد يمنع عنه حتى غرسه بل حتى مساحة الغرس ومتعلقاتها... يدللنا

على هذا تواتر جملة مؤشرات تقوم أولا على علامات الحذف التي تجعل الكلام غير منتهي يدعو القارئ لإنهائه وملء الفجوات التي تظهر أولا بعد فعل الغرس وأكل الغريب (داڤيد) منه، لتفصل بينها وبين عبارة التعليق (لا بأس) (غرسنا ويأكل داڤيد.. لا بأس) لتؤشر على كثرة المأكول من المغروس الذي أقبل عليه نهما ناهبا لا آكلا، بل وربما أباحه لغيره وأشركه فيه ما حزّ في نفس الغارس لكنه صبّرها بما أورده معلقا (لا بأس)، ثم يظهر مباشرة بعد التسامح وإباحة هذا المنهج في الأكل (يأكل داڤيد من غرسنا ما نشاءُ..) لتأتي علامات الحذف مقام كلام يؤشر على فعل قائم على حيز الواقع غائب على حيز الكتابة، فعل يبوح بإباحة (داي ڤيد) وأمثاله كل المغروس سطوا ونهبا وقلعا وبترا، بل وتجاوزوه إلى الغارس طردا ونفيا بل اجتثاثا وافناء، يدعم هذا الفهم صداه الذي يتجاوب مع الرموز التي تتداعى بعده "غرسنا.. وتأكل جرّافة الموت، لا بأس أطول من شهوة الموت أشجارنا العاقلةْ" و".. (لا أرز عندي ولا يحزنونْ../ فماذا إذن تطلبون/ وما كان وهم الأساطير لا لن يكون ولا لن يكون..)، ولنا أن ننفتح على دلالات الرمز في الأشجار العاقلة ومع الأرز الذي نفذ، ومع وهم الأساطير وما نسجته حول هيكل سليمان والمشاريع التي تبنى عليه والتي لا ولن تكون ـ كما يقرر الشاعر ـ وعلى دلالات الرخام في كبرياء رخام أريحا (أريحا لأسوارها كبرياء الرّخام ومجد العقيدة وجمر القصيده)، وعلى مقولة نحلة الدم في (قالت له نحلة الدم في عسل الصابرين)، وعلى الأقنعة التي تكثر في موته، وعلى النخيل، والمهاة والخيل والليل والبيد والشمس ولبن النوق والتمر، ووجد قيس وحرمان ليلى وخوف بثينة زندي جميل...

إن هذه الرموز التي يلحّ الشاعر عليها ويحرص على تنميتها، وبلورتها باستمرار تفصح مجتمعة "عن مكونات رؤياه بجميع عناصرها الفنية والفكرية والوجدانية، وتومئ إلى عالمه الشعري الخاص به."[1]

هكذا كانت الألفاظ وهي تتخلّق رموزا بين يدي الشاعر، بادئة رحلتها من وجدانه متشربة بمشاعره وحرارة دمه النابض بالكلمة، وهكذا كان دأبه في إروائها بماء التمنّع والتفلّت والإغواء، فلا تغادره إلا وقد تلبست بلبوس لا يصف ولكن يشف، لا يقول عن المعنى شيء في الوقت الذي يقول كل شيء.

على أن هذا الرصد لا يقف على كل الصور التي اشتغل عليها القاسم في هذه السربية والتي سنؤشر على البعض الآخر منها ضمن المجموع العام لأنماط الصور التي وقّع بها الشاعر الشعرية المصورة في أعماله.

أنماط الصور وشعرية التصوير:

إن الصورة الشعرية تنشأ عند القاسم متنوعة من حيث تركيبها وهيئتها وبنائها ومرجعياتها وطبيعتها الأجناسية، ولنا هنا التركيز على أنماط تشكيلها ومرجعياتها وطبيعتها الأجناسية لأن جانب بنائها أو تركيبها أو هيئتها مركوز في هذه الأنواع المتداخلة فيما بينها في النص الشعري الواحد، وما هذا الفصل إلا لتسهيل دراستها وقد أكدنا سابقا أن لحمة النص لا تتجزأ والصورة عنصر بنائي

[1] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 22.

صميم في هذه اللحمة. وقد إلتفتنا فيما قاربناه سابقا إلى بعض أنماطها كالصورة الكلية والجزئية والمركبة والعنقودية، وسنحاول هنا رصد أهم الصور الناظمة للمشروع الصوري عند الشاعر.

الصورة المسرّدة:

يرى بعض النقاد أنه بات من الصعب وجود شعر خالص مطلق، أي خالص الإنتماء إلى جنسه ومنقطع إلى شمائله المعروفة. [1] فهو لم يعد في معزل عن تلقي المؤثرات التي تهبّ عليه من الأجناس الأدبية المجاورة. خاصة وأن إبداعات الشعراء ما عادت قاصرة على الشعر دون سواه، بل صار الكثير منهم ينوّع في مجلات الإبداع بين نصوص سردية أو مسرحية أو شعرية أو حتى فنون تشكيلية. وسميح القاسم واحد من هؤلاء الذين أتقنوا فنون القول إن شعرا أو سردا أو مسرحية، فلا بد والحال هذه أن تتحاور وتتلاقح هذه الأجناس عنده فيما بينها.

ولعل ما يقرره علي جعفر العلاق في هذا الشأن يؤكد نجاعة هذه الوجهة التي توجهها الشعراء الذين أرادو التخفيف من التقريرية المباشرة والغنائية الحادة المترتبة على هيمنة أنا الشاعر التي جعلته يقف ـ لعقود ـ موقف المناجاة والخطابية إزاء موضوعه القائم في الخارج، إذ يقول: "ما عادت القصيدة اليوم، تصنع نهرها الخاص من لغة نضّاحة بالشجن أو البهجة أو التأمّل فقط، إنها مفتوحة الآن على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير. فلم يعد النهر وحيدا، أو مسترخيا أو معزولا، إنه الآن ملتقى فريد لتموجات سردية، ودرامية، وشعرية غامرة ضاعفت من حيويته الداخلية، ووسعت من مداه."[2]

فكان أن اقترب القص اقترابا حميما من فضاء النص الشعري "وهكذا أخذت النصوص الشعرية والنصوص الروائية تذيب الكثير من كثافة أسيجتها الواقية تاركة لرياحها أن ترتطم ببعضها البعض، ولرائحة حقولها أن تختلط، وتتمازج، وتتفاعل، في فضاء أدبي مشترك يسعى إلى الاكتمال بالآخر، ويزداد به غنى وفاعلية."[3] فكان أن نشأ في الشعر جانب تصويري قائم على هذا التمازج عرف بالصورة المسرّدة أو المسرودة، وهي صورة تتضمن أفعال سرد وخططه، ويكون الشاعر فيها بمثابة سارد لوقائع في أسلوب قصصي ووصفي أحيانا. فأسلوب القص وما يداخله من حوار ووصف وزوايا النظر وتتابع الأفعال.. يطغى ويجعلها تنماز بالحيوية في سرد الوقائع والأحداث.

وسميح القاسم ـ كما أسلفنا سابقا ـ لم تكن إبداعاته شعرية محضة في مجملها، بل كانت الكتابة القصصية والمسرحية تستغرق جزءا هاما منها، وإن ظلّ الشعر أهمها وأكثرها وأكثفها في نشاطه الإبداعي. ومع هذ التجاور للملكتين في الذات الواحدة كان لابد وأن يحدث التفاعل والتدافع الحيوي والحميم من أجل تبادل الخصائص والمزايا النوعية بين هذه الأجناس على أن تظلّ عينه المبدعة ـ دوما ـ الرقيب اليقظ حتى لا يسطو أحدها على خصوصيات الآخر فيحوّله إلى جنسه بعد

---

[1] ـ علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص، 155.

[2] ـ المرجع السابق، ص 157 – 158.

[3] ـ نفسه، ص 155.

أن يحنطه بكل مزاياه النوعية. لذلك تظل القصيدة معه مهما أوغلت في مناطق السرد، وبالغت في الحراثة في أرضه الخاصة، تظل فنا شعريا قبل كل شيء. ويظل الشعر في محصلته النهائية، وطبيعته المهيمنة إصغاء للدوال واستغراقا فيها مهما كانت استعانته بعناصر السرد. [1] فالشعر يقترض من الجنس الآخر ما يعزز قدرته على الأداء، ويزداد به غنى وفاعلية، ويظل منتميا إلى جنسه ومجسدا لخصائصه المهيمنة.

لذلك لا عجب أن يتمدد السرد في جلّ إبداعاته رغم غنائيتها، لكن وفق تمظهرات شتى؛ فتشكلات النص الشعري ذات الطابع السردي في استعانتها بعناصر القص الشعري المركوزة في الرمز والأسطورة والقناع تتباين بحسب آلية استدعاء هذه العناصر، فطبيعتها الموضوعية الدرامية ذات الأفق الصوتي المتعدد المجافي للغنائية والصوت الواحد تضع الصوت المتكلم في النص إما في حالة مفارقة لصوت الشاعر أو الراوي الحقيقي، أو في حالة تداخل بين الصوتين، ويتشكّل في الحالة الأولى ما يعرف بالقناع "بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبّس، وانسحاب الشاعر من النص، ليخلي مساحته لأنا أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنه في الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي" [2]، وتتشكل في الحالة الثانية المسرحة (الدرامية)، وهي تقانة تعتمد الممازجة بين الصوت الواحد والمتعدد وفنون التعبير الدرامي الذي يقوم إما على الحوار الداخلي المونولوج (حوار الذات وما فيه من مناجاة)، أو الحوار الخارجي الديالوج الذي يتم بين اثنين فأكثر. وتنطق هذه الأصوات بلغة هوية أصحابها، وتبني مشاهد مسرحية توضع فيها الأحداث في إطارها الزماني والمكاني.

وإن عددنا الرمز والأسطورة والقناع العناصر التي يستعين بها النص الشعري في تشكلاته السردية المتنوعة فذلك لما "تكتنزه من عناصر القص الشعري الذي يمثل جوهر تشكّلها، وهجرتها من مرجعها إلى النص الشعري" [3] وفي هجرتها تلك يستثمر النص ما في الرموز من مضامين فيضيفها إلى رصيده المعنوي والبنائي، ويستثمر ما في رحم الأسطورة عبر عملية التناص من قصص زاخر وممتلئ، ويبني بما استثمره من الاثنين قناعه بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبّس. ومن هذه العناصر يرفد أدوات سردية تخفف من غنائيته وتقريريته.

على أن أساليب استخدام هذه العناصر تتنوع "من الوعي البسيط بها، ووضعها هامدة مجتزأة في النص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقري للنص ودخولها في لحمة نسيجه البنائي." [4] أما أساليب العرض فقد تتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجي، وقد يختلط الرمز بالقناع والأسطورة، وقد

---

[1] - علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص156.

[2] - حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1999، ص 106.

[3] - المرجع السابق، ص105.

[4] - نفسه.

يتداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التي يستثمرها الشاعر، أو يجري عليها وعلى الشخصيات من التعديلات ما يمكّنها من الانسحاب إلى عصرنا وهمومه القائمة. كما يستفيد من الحوار والوصف وزوايا النظر وتتابع الأفعال، وينفذ خطط السرد من حيث الاستباق والاسترجاع والوقفة والخلاصة وغير ذلك .

وتتبدى المسرودية جلية في "السربيات" لغلبة لغة السرد على تشكيلاتها النصية، من توافر الحوافز، إلى ثراء الوصف للدواخل النفسية مع فضاء السرد، إلى تلوينات الحوار ولا سيما النجوى، وهي تستحضر الأمكنة والكائنات والشخوص في منظور سردي لا يخفى. بل لقد وصل السرد إلى العتبات النصية كمثل العنوان الرئيسي في "ارم" و"اسكندرون" و"ملك أتلانتس" و"عظائيات أوكلاهوما" وبعض العناوين الفرعية مثل "سيرة بريطافور، سيرة بنيون، سيرة جليات" ضمن سربية "ثالث أكسيد الكربون"، أو العناوين الفرعية لسربية "ارم" التي تتناص مع أناشيد العهد القديم.. وتتمدد هذه العناوين المسرّدة على مستوى المتن الشعري عبر الوحدات السردية الأخرى، وصفا أو حوارات أو حوافز فعلية ومعنوية..

هكذا وجد سميح القاسم في الشعر طاقة سردية كامنة، فجعله نافذة يطلّ من خلالها على قومه وأقوام أخر، على تاريخه وتاريخ الإنسانية في الحقب المترامية الأطراف، ويطلّ من خلالها تارات أخر على مادة الروح بأحزانها وقلقها وهزائمها وأحلامها وتشوّقها... للوطن.

واستكمالا لما كنا قد بدأناه من رصد لأنماط الصور في سربية "سيرة بني سميح"، فإننا نقف على هذا النمط من التصوير في المقطع التالي:

"تزوَّج جان دارك في الحُلم.. قال لها: جان دارك ! أنا سبلوتاكوس بن بلاد الأعاريب.. أهلي عبيد النظام الجديد وكانوا عبيد النظام القديم.. وأشهرتُ حرّيتي في الحياة على سنّة الموت أشهرتُ حرّيتي في الحياة على سنّة الموت أشهرتُ حرّيتي إنما زوَّجوني لطاعتهم.. جان دارك خذيني زوجاً وأقسمُ بي أفتديك بمهر الشهادة.. قالت له: قَرَّ عيناً فإنِّيَ زوجتُك الآن نفسيَ

لكنَّ هذا الحجاب ثقيلٌ.. وضوء النهار قليلٌ، وما نفعلُ الآن غير الرحيل من الأطلس المستباح إلى الجرمق المستباح إلى نخلة دمها نازفٌ في رماد العراق؟

طلبتَ يدي.. سبلوتاكوس من بلاد الأعاريب.. زوّجتُك الآن نفسي لكنَّ هذا الحجاب ثقيلٌ.. وحرّيتي لا تطيق وأنشوطتي لا تطاق

فما نفعل الآن غير.. الطلاق؟!

وأمضي لمشنقتي أو لناري.. وتمضي كما يشتهي النزفُ فوق شظايا الزجاجْ

ألور.. بون ڤوياجْ

سبلوتاكوس من بلاد الأعاريب

خذْ قبلةً.. بون ڤوياجْ..

وواصل نزيفك واصل نزيفك فوق شظايا الزجاجْ"[1]

[1] - سربية "سيرة بني سميح"، ص 100 – 101.

فالمقطع ينهض على دعائم سردية، تتبدى أول ما تتبدى في صوت الراوي الذي يسرد تفاصيل الحلم. ثم في عملية خلق الشخصيات الشعرية بما هي ـ من المفروض ـ شخصيات مستقلة عن الشاعر، تحرّك الأحداث وتخضع للوصف وللتحاور بينها ويحاول الصوت المسموع فيها أن يضفي البعد الموضوعي والدرامي على القصيدة مشددا على تخفيف الغنائية، إلا أن هذا الصوت المسموع فيها وضمير المتكلم المهيمن عليها يحيلان منذ الانطلاق ودون التباس إلى الذات الشاعرة، يتكشف هذا من خلال الإضافة التي عرّفت بها الشخصية المستدعاة (أنا سربلوتاكوس بن بلاد الأعاريب) وما تضمنه من دوال هي عربية النسب والنكهة والمعتقد (الشهادة، نخلة دمها نازفٌ في رماد العراق)، وهذا كملمح لتوظيف السرد يفرق عن توظيف القناع إذ لا تباعد لصوت الشاعر عن الصوت المسموع بل هيمنة وتوحّد، ويفرق أيضا عن قصيدة الشخصية الشعرية؛ فإن كان الشاعر في قصيدة القناع "ينطلق من رؤية ذاتية ودرامية داخلية، فينفتح على الشخصية باعتبارها ذاته الأخرى، أو أناه المغاير الذي يتفاعل معه" [1] مع التركيز على الانسحاب من النص ليخلي مساحته للأنا الأخرى (الشخصية المستدعاة)، ويظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنه في الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي، فإنه في قصيدة الشخصية الشعرية ينطلق من "رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية، ليس هو (لا يغدو فيها الشاعر) صاحب الموقف الدرامي أو الحالة السيكولوجية أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها" [2] ففيها تخلق شخصية مستقلة عن الشاعر مفارقة تماما له فالصوت المسموع هو صوتها لا صوت الشاعر والضمير المتكلم المهيمن يحيل إليها ولا يحيل على الشاعر. وهذا ما عاكسه الشاعر حين لم يستدع من الشخصية الأولى إلا اسمها (وإن ظلت حمولتها التاريخية تضفي بنوع من الظلال على المعنى) فالمنطلق هو رؤية ذاتية ودرامية داخلية والشاعر فيها هو صاحب الموقف الدرامي وصاحب الحالة السيكولوجية والتجربة، والصوت المهيمن هو صوته. لكن ظلال الرمز كانت تتحدث عن امتداد بين زمنين تتوحد فيهما التجربة الإنسانية (أهلي عبيد النظام الجديد وكانوا عبيد النظام القديم..)، ثم يضاف إليهما الزمن الثالث زمن جان دارك. وبما أن الشخصيات التي حركت خيوط السرد مستدعاة من التاريخ بكل حمولتها الثورية ومواقفها التمردية، فإن الشاعر يستغل فاعلية التشخيص الشعري والمنزع السردي والحوار في بلورة القصيدة وتحويلها في هذا المقطع إلى حكاية رامزة وتمثيل مجازي.

كما يجلّي إحكام انتقاء موضوع صورته، وإضفاء القيم المتفردة عليها بما ينتقي لها من شخوص مترامية البعد زمانا ومكانا، ثم تقديمها على نحو خاص يعتمد التوليف بينها حتى يتبدى الانسجام والتجانس بينها، إن كل هذا يجلّي براعته الفنية في مزج الغنائي بالموضوعي. ويحدث هذا التوليف منذ انطلاق الصوت الذي نسب

---

[1] ـ محمد مصطفى علي حسانين، حطاب البياتي الشعري، ص 179.

[2] ـ نفسه.

إلى العبد الذي خاض ثورة العبيد الثالثة [1] (في زمن ما قبل التاريخ) ضد روما ليحدث الانحراف بعد التعريف الذي لحقه بإضافة النسب العربي إليه (أنا سبارتاكوس بن بلاد الأعاريب) داعيا عذراء أورليانز [2] إلى إقامة عقد قران يقارب بين الزمنين وبين الهدفين وبين الفجيعتين، وللانفلات من جوّ المناجاة الحميمة التي كانت قد تؤدي إلى العلاقة المستهلكة، وتكثيفا لثيمة الرحيل بحثا عن الحرية (الوطن) يرتفع صوت جان دارك معلنا التراجع عن قبول العرض (ألور.. بون ڤوياجْ/ سبارتاكوس من بلاد الأعاريب/ وواصل نزيفك واصل نزيفك فوق شظايا الزجاجْ) منحرفا بحركة السرد لتتواصل المعاناة، ويكون هذا الانحراف مرآة تعكس بواطن نفسية تتأبى إبطال ثيمة الرحيل بعد أن استقر في اللاشعور فأدمنه، لتستمر معاناة القاسم عبر معاناة سبارتاكوس بن بلاد الأعاريب.

ويطلّ القاسم هذه المرة، على مادة الروح التي يقول فيها معرفا بثالث أكسيد الكربون في سربية "ثالث أكسيد الكربون": "إننا نظلم إنسانيتنا ظلما فاضحا حين نتجاهل مادة الروح التي ننفثها مع زفيرنا آلاف المرات في اليوم الواحد من أعمارنا لا سيما في إمبراطورية صهيون الفتية. مادة الروح هذه مكوّنة من عناصر الحزن والفرح والتشوّف والقلق والنصر والجريمة وهلم جر ا.. وهي تؤثّر في أجسادنا تأثيرا ماديا.. هكذا نرى أن "ثاني أكسيد الكربون" ليس سوى جزء من المادة التي نزفرها.. أما المادة الكاملة التي ننفثها آلاف المرات في اليوم الواحد من أعمارنا فهي مادة "ثالث أكسيد الكربون" وللبيان حرر" [3] لبيان ذلك حرر الشاعر سربية "ثالث أكسيد الكربون" والتي يطلّ منها على مادة الروح هذه من خلال طاقة السرد وهي ترصد حركة التاريخ رصدا شعريا.

وتنبض روح التاريخ في هذه السربية مستعينة بتعدد الفنون الأدبية (السيرية والسردية والمسرحية) التي تزاحم هذا الفضاء الشعري، حيث يحتل السردي رتبة المهيمنة إلى جانب الشعري، فتلتقي القصص الطويلة والقصيرة، وتتخلّق الأساطير والرموز لتتحرك الأصوات في فضاء تكون فيه الغلبة لصوت الراوي، على أن تطل الحوارية أحيانا من خلال النجوى أو الحوار الخارجي، مما يسهم في تحقيق

---

[1] - وهي ثورة قادها سبارتاكوس في (عام 71 ق. ت) ضد الرومان، وألحق بهم هزائم عديدة. قتل واليه زوجته التي كانت أمة اشتراها مثلما اشتراه حتى لا تشغله عن المصارعة والمبارزة التي كان واليه صاحب مدرسة لها، وكانت تقام للمتعة وجلب الأموال. فانتقم سبارتاكوس لزوجته وقتل واليه، لكنه قتل في آخر معركة له مع الجيش الروماني، وبموته انتهت الثورة وصلب العبيد الآخرين في الساحات العامة.

[2] - هو نعت ألحق بجان دارك (1412- 1431) إثر رفعها للحصار الذي ضربته القوات الإنجليزية على مدينة أورليانز الفرنسية عام 1429م بعد أن قادت جيشا صغيرا وهي لم تتجاوز من العمر ثلاث عشرة سنة، وقد واصلت حربها ضد بريطانيا ، حتى أعتبرت أحد أبرز وجوه مقاومة الاحتلال الإنجليزي أثناء حرب المائة عام بين بريطانيا وفرنسا (1337م- 1453م). أعدمت عام 1431 حرقا وهي حية من قبل قوات الاحتلال التي اتهمتها بالشعوذة والإلحاد وهي لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها. لقبت عام 1920 بالقديسة تكريما لها.

[3] - سربية "ثالث أكسيد الكربون"، السربيات المجلد الرابع، ص 167.

درامية النص الشعري واتساعه للرؤى الاستعارية الأشمل التي تبتعد قليلا أو كثيرا عن الذاتية والغنائية، ويتحرك فضاء المسرحة في حدود هذه الحوارية. أما السيرية فتتبدى في السير الثلاث الناظمة للسربية: سيرة الرمز الأول (بريطافور)، والرمز الثاني (بنيون)، والرمز الثالث (جليات). فالسربية بهذا المعنى سجل حافل لتحاور الأجناس الأدبية الشعرية والسردية وتزاحمها تزاحما حميما من جهة، وهي في الوقت ذاته سجل حافل بوقع الصراعات التاريخية القائمة في وطن الشاعر على وجدانه. فهذه التموجات أو الطاقة السردية التي نجدها كامنة في الشعر "تشكّل تحفيزا جماليا شديد الإدهاش لرؤية الوقائع التاريخية على وجدان الشاعر، وصدى صوته عليها."[1]

وتتكئ **السيرية** أولا، على رصد إسم صاحبها الذي ارتأى له الشاعر أن يقدّ من (بريطانيا ووعد بلفور) لينشئ الإسم المزجي "بريطافور" الذي تحرك في النص رمزا لديناصور دموي قاتل.. ويتحقق في الرمز هنا ما يراه اليافي من أنه "تجسيد عينيّ من جهة وتجريد انفعاليّ من جهة أخرى، وبكلمة ثانية إنه تجريد كيفي يبدأ بالتجسيد أو بالخبرة الخاصة ذات المشكلة المحددة وينتهي إلى المطلق أو إلى الخبرة العامة ذات المشكلة الإنسانية الدائبة، وعن طريق الاندماج بين الخبرتين الخاصة والعامة أو القدرة على مواجهة الأولى حتى تبرز الثانية من خلالها يتخلق الرمز الحقيقي الذي يتضمن قدرا لا بأس به من الإحساس الفلسفي أحيانا أخرى."[2]

فتتضافر في التسمية حوافز معنوية تحيل إلى نص غائب ـ منذ العنونة ـ منضو في الأجواء المحيطة بعقد مؤتمر "بلفور" وقراراته ومطامع بريطانيا في المنطقة، ووعوده المشؤومة بإنشاء دولة إسرائيل... وعبر الرمز الأول تخلّق الرمز الثاني الذي شمل السيرة الثانية للابن البار لبريطانيا "بنيون" رمز دولة صهيون التي قضى وعد بلفور بزرعها في أرض فلسطين ليبسط بنو صهيون"بنيون" يده الدموية على وطن الشاعر. فانتفض "جليات" الذي شغل السيرة الثالثة كرمز للحرية التي تصدت لهذه المؤامرة.

على أن الناظم الأول الذي احتضن هذه السير الثلاث كان السرد ـ الذي ترجم صدى صوت الشاعر على هذه الوقائع ـ وقد فعّله عبر كل مقاطع السربية وأجزائها، في شكل سرد حكائي يقصر تارة ويطول أخرى، فكان إذا طال قارب القص، وكانت هذه المسرودات بما اعتمدته من رموز أو تناصات تومئ إلى أفعال وتجارب ووقائع كامنة في النصوص الغائبة فهي ذات بعد إيحال ي. كما عمد الشاعر إلى التحوّل من أناه الحادة والواضحة وتخفى وراء أنوات وذوات أخرى، وقد صحب ذلك تغيير واضح في المستوى التعبيري والمستوى الشعوري والمستوى التصويري، وكان هذا بغية خلق الإيحاء بالحالة الشعورية بدلاً من تقريرها وتسميتها بشكل مباشر.

---

[1] ـ عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004 ، ص 235.

[2] ـ نعيم اليافي، تطور الصور الفنية، ص 239.

وكان السرد يتلبّس لغة الشعر بإيقاعها وكثافتها التصويرية وإشاريتها عبر معظم مقاطع القصيدة، وأحيانا قليلة كان ينحدر إلى مستوى اللغة النثرية التقريرية المباشرة، وهذا كي يفرق بين نوعين من صوت الراوي؛ فقد هيمن على السرد صوت الراوي وكان راويا عليما احتضن السرد منذ بدايته، ثم كان يوكل أمر سرد بعض الحكايا الأخرى لراوي آخر بسمات فارقة ـ كما سنرى لاحقا ـ.

وقد تفنن الشاعر في تقديم هذه السير مستثمرا ما يعتمده السرد في طرق تقديم أحداث القصة استباقا واسترجاعا ووقفا ... ليشتغل على عنصر الزمن السردي في توجيه وتنويع القص. فقد انطلق السرد بادئا باستشراف انتفاضة أطفال الحجارة مهددا بريطافور الذي لم تقدمه لنا السيرة إلا في المقطع الرابع ما يجعلنا نعدّ المقطع الأول استباقا وهذا ما يخالف نظام فن السيرة في تشكّلها المستقل (أي في تشكلها بعيدا عن الشعر والسرد)، ويؤكد هذا الاستباق زمنية الأفعال القائمة على الفعل المضارع المقرون بحرف الاستقبال :

في البدء سيخرج الأطفال وقد عبأوا جيوبهم بالحلوى
سيتسللون إلى معسكر الدبابات والمجنزرات
سيدسّون قطع الحلوى في صهاريج الوقود سيكتشفهم الجنود سيفتحون عليهم نيران رشاشاتهم
سيسقط الأطفال صرخات مكتومة لكنها ساخرة
ستتحلل أجسادهم الصغيرة في رمال الصحراء
ستنضح السنابل ستتلألأ كواكب التفاح والكواكب
ستتفتح المدن الصناعية، المزارع الجماعية
سيولد الأطفال وأطفالهم
أما أنت يا بريطافور فلن نغفر لك.

ثم يتراجع القص إلى الزمن الماضي ليتكئ على تقانة الاسترجاع، فيفتتح السرد ـ عبر المقطع الثاني ـ على طريقة القص القديمة التي تقوم على عبارة الكينونة المتحققة (كان يا ما كان):

كانت هناك طفولة أخرى وانجذابات أخر
كان السيف العربي مستلقيا بين البحر والصحراء
عاقدا راحتيه تحت رأسه...

إن الحكاية الثانية تقوم فيها طاقة السرد على نحت صورة تشكيلية قوامها شخوص ووحوش وأماكن وحالات وتشخيص وتجسيد واستعارات وكنايات ترصد طاقات السيف العربي المستلقي بين البحر والصحراء، والمحارب القتيل الذي لم يجد من يسبّل له جفنيه في ردّ عدوان الهوام والوحوش والعوادي. وتتناص هذه الحكاية في بعض حلقاتها مع قصة سيدنا سليمان ـ عليه السلام ـ الذي مات ولم تتفطن الجن لموته وكادت تلبث في العذاب المهين لولا الأرضة التي كانت تأكل من منساته. وتشتغل هذه الحكاية كتهديد مبطن لبريطافور بما ينتظره من السيف العربي الكامنة ثورته إلى حين.

وينقلنا السرد في الحكاية الثالثة ـ عبر الاسترجاع دوما ـ إلى جو أسطوري من خلال تفجّر طاقة الوصف الراصدة لصفات وحركات هذا الوافد، ثم سرعان ما تلفّ الواقعية والتاريخ الحقائق المرصودة:

من أعماق البحر جلجل هزيم عظيم
تصدعت الأمواج عن أنياب سوداء هائلة
كل ناب في حجم ثلاث مآذن
لم يكن بلال شامخاً هناك
ولم يكن الله أكبر
كان هناك غزاة مدججون باللؤم
...
وكنت أنت هناك يا بريطافور القاتل
كنت هناك بالسلندر والخوذة الحربية
كنت هناك بالحقائب الدبلوماسية
وأطقم الأسنان الاصطناعية اللامعة
أنت هناك بخرائط المنشآت العسكرية والهجوم والانسحاب
والهجوم ومصافي البترول
كنت هناك بالطرادات المثقلة بالذخائر...
وأمراض الجنس والويسكي...[1]

ويتخلل السرد سرد حكائي، يقوم على استذكار واستثمار طقوس القص القديم من تحوّم الصغار حول الكبار، وإمعان الكبار في أسطرة القص:

"إحك لنا ياجدي، ماذا حل بالست بدور؟"[2]

ويسهم هذا الحكي ـ الذي كان موغلا في أسطرة الأحداث والشخوص ـ لأوّل مرة في الاقتراب أكثر من شخصية بريطافور للتعريف بها:

كان بريطافور فتىً جميلاً يصطاد الأسماك
على سواحل جزيرة شمالية يغطيها الثلج والضباب
كاللبنة الناصعة على رغيف ساخن
ذات يوم اصطاد بريطافور سمكة ميكانيكية جميلة
قالت السمكة الميكانيكية: احتفظ بي جيدا أجعلك موسراً!
وغابت الشمس على بريطافور دون أن يعود إلى كوخ والديه
وخشي السير في الليل المزدحم
بالحيتان الميكانيكية وأشباح الموتى
فآثر النوم في كهف صخري صغير على شاطئ المحيط
وبينما كان نائما أبصرت به ربّة الظلام والكوابيس
ففتنت بجماله وفتوته النابضة كبركان
واستنجدت بكل الآلهة لتجعل بريطافور من أتباعها وأزواجها

---

[1] ـ سربية "ثالث أكسيد الكربون"، ص172.

[2] ـ نفسه، ص 184 – 185.

وسيطرت ربة الظلام والكوابيس على بريطافور
ونفخت في أذنيه وهو نائم
فامسخ واحتقنت روحه بالأحلام الشريرة وشهوة البطش
وحين أفاق من نومه كان قد أخصب بالربّة القاتلة
وأولدها "بنيون" الرهيب..
"بنيون" نسيل بريطافور ورفيق رحلته إلى بلادنا..[1]

نلاحظ أن لغة القص هنا تتحدر إلى اللغة النثرية العادية التقريرية المباشرة، فطاقة الشعر تنسحب لتترك الهيمنة لعناصر القص فيتبدى القص عبر فقرة نثرية أنسب لاحتواء هذه الحكاية، فتوزيعها على أسطر شعرية لم يضمن لها دفق الشعر وحرارته وإيقاعيته، وكأن الشاعر أراد أن تأخذ الحكاية المؤسطرة مكانها ضمن الحكي القديم وسماته اللغوية، فضلا عن المجانسة بين لغة الحكي ولغة الراوي الذي أراد الشاعر أن يبتعد عنه ـ إن لغة أو شخصا ـ ليجعله "جدا" يستثمر الذاكرة السردية وطقوس القص القديم في استحضار سيرة بريطافور وحكايته.

هكذا يشتغل السرد على مستوى الراوي الذي ـ فضلا عن محاولته شعرنة الوقائع التاريخية ـ يركز على خلق أساطير على غرار الخلق الأوّل لها، يظهر ذلك في قصة خلق الشمس:

- كان الله يقود مركبته الملكية في جولة تفقدية
ليعدّ لنفسه تقريرا عن مدى فعالية الغارات الجوية
وحين انحنى فوق فلسطين
انفلتت إحدى عجلات مركبته
وانطلقت تتدحرج وحيدة نحو شفير الأرض
هاربة من سيدها إلى الأقمار البعيدة
تلك كانت الشمس الغاربة.[2]

وفي قصة تخلّق ثمار شجرة الزيتون:

وسحبا (بريطافور وبنيون) الست بدور من شعرها الأسود الطويل
زاحفين بها نحو السهول والقمم البعيدة
انتحبت الست بدور وأغربتْ في النحيب
حتى ذاب كحل عينيها الشهلاوين في دموعها الغزيرة
وانتثرت الدموع السوداء على التلال والسفوح
ورثت الآلهة الطيبة لعذاب الست بدور
فجعلت دموعها السوداء ثمارا أبدية لشجرة الزيتون[3]

وتشتغل **المسرحة** على مستوى الأحداث التي أخضعها لأطر زمانية ومكانية خاصة تنوعت بتنوعها، وعلى مستوى الشخصيات التي جعلها وكأنها تتحرك على خشبة المسرح ناطقة بلغة تعطيها هويتها (الدموية أو المستسلمة أو المقاومة)، أو

---

[1] - المصدر السابق، ص 175 – 176.
[2] - سربية "ثالث أكسيد الكربون"، ص 176 – 177.
[3] - نفسه، ص 178 – 179.

على مستوى المشاهد الراصدة للمشاعر والخبايا النفسية الكامنة. كما تنهض المسرحة على حركة الأحداث وتناميها من خلال تفعيل الحوارية سواء بين شخصين أو أكثر، أو بين شخص بعينه كما هو الحال مع النجوى (المونولوج الدرامي)، وعلى تعددية الأصوات وتباينها وتصارعها تعبيرا عن الصراعات التي تحتضنها.

فعلى مستوى التعبير الدرامي الذي يتكئ على أنواع الحوار، فقد فعّل الشاعر هذه التقانة بإدخالها في فضاء يمازج بين الصوت الواحد والصوت المتعدد؛ ويحضر الصوت الواحد المضمر عبر الحوار الداخلي أو المونولوج الذي تُسائل فيه هاجر نفسها:

وضعت سارة طفلها
فلماذا إذن لم تعد طيّبه؟
ولماذا إذن ضاقت الأرض عن رحبها؟
سألت "هاجر" وهي ترنو إلى ربّها.[1]

أو يبدي فيه إسماعيل تشوّقه للوطن:

بين انفجار وآخرْ
يرفُّ صوتي عليكِ
ويومَ ترجعُ "هاجر"
أُمي- أعود إليكِ![2]

أو يرتفع فيه صوت الشاعر الداخلي على مرايا الذات بالدعاء ليصير تعبيرا صريحا في:

.. فليسبد العشب على طرقات العالم
ولترتطم الصواعق بالمطارات والموانئ
ولتراجع الأمطار والرياح حساباتها القديمة..

ويحضر الثاني في حدود الحوار الخارجي الذي يتمظهر خطابا يتوجه به المخاطِب إلى مخاطَب قد يكون شخصا أو شيئا أو فكرة مجردة. فيحضر أولا مع صوت الشاعر الذي يرتفع عبر المقاطع الأولى مخاطبا بريطافور:

بريطافور أيها الديناصور القاتل لن نغفر لك
أيها الديناصور الغارب مع إمبراطوريتك الغاربة

أو مخاطبا الشمس:

وأنت أيتها الشمس
أيتها العجلة الهاربة من مركبة الله
إهدئي قليلا وانظري إلى الوراء..
ملايين الأيدي مشدودة نحوك

ثم إن الشاعر ليدخل الشخصيات التي يستدعيها في حوارات لا تتكامل، إذ قد يرتفع مثلا صوت "هاجر"عبر هذا المقطع سائلة دون أن تتلقى جوابا:

---

[1] - نفسه، ص 181 - 182

[2] - المصدر السابق، ص 188 – 189.

سألت "هاجر" المتعبه
-"أين؟ أين؟"
ولم يكن من جواب غير رجع الصدى:
وأجاب الصدى مرتين:
"أين؟ أين؟"
أو صوت جليات لامرئ القيس:
كان أن التقى جليات بامرئ القيس في بادية الشام
أوقفه غاضباً وصاح به:
"لمن أنت ملتجئٌ يا امرأ القيس
هل تستجير بنار الأجانب؟
أقصر لُعنتَ،
ورمضاءُ أهلك بردٌ عليك انتبهْ
يا امرأ القيس
ما من مجير سواي، وإني مجيرُكْ
فهيا نحكّم هذا البعير
ترجَّل وأرخ الرسان، وسوف ترى،
يستدير على عقبيهِ الى حيِّنا
يستدير بعيرُكْ
وإني مُجيرك!"
ويحضر الحوار المباشر القائم على تبادل الأصوات في:
قال ضابط المخابرات:
هل أكلت أمس؟
ردّ جليات:
تسليتُ بدمي!
قال ضابط المخابرات:
-هل بكيت اليوم؟
ردّ جليات:
-تسليتم بدمي!
قال ضابط المخابرات:
-هل ستضحك غداً؟
ردّ جليات:
-لن أترككم تتسلون بدمكم
سأعلمكم تحويل الملاجئ الحربيّة إلى نوادٍ ليليه!
وسأعزف على قيثارتي حتى تنهدم جميع أسوار العالم!
قال ضابط المخابرات:
-لن أطلق سراحك!
ردّ جليات:

لن تطلق سراحي لأنك لن تعتقلني..
أنا الحرية!!

وتسهم مسرحة حادثة أسر "ست البدور" في تنويع الحوار بين بريطافور وابنه بنيون؛ ففي حوار بريطافور مع "ست البدور" نلاحظ الغياب الكلي لصوت ست البدور(رمز فلسطين) فلا نلمح لها إلا أوصافا نطق بها الراوي من مثل (كانت ترتجف هلعا ولوعة بين جثث لداتها من عذارى يافا وعكا)، أما صوت بريطافور فيحضر عبر خطابه ـ على أن مسرحة المشهد تملي على الراوي نعت سلوكه أثناء المحادثة لذلك تستحضر جملة (قهقه بريطافور)ـ قائلا:

ستكونين لي أيتها الجميلة!

ثم حوار الابن والأب معا:

وهمهم بين ساقيه العملاقين، ولده الخبيث بنيون:

-"ثم تكونين لي من بعده"

وسمعه بريطافور فزجره مُعنفاً:

كيف تجرؤ أيها الولد العاق؟!"

فتمسّح به بنيون الخبيث: (إن هذا التجسيد للحركات عبر هذه الأوصاف يمشهد الأحداث ويجعلها مرئية على خشبة المسرح).

-"لا بأس يا أبي وسيدي
هي لك متى تشاء
فأي جُناحٍ عليّ إذا اشتهيتها لنفسي أيضاً..
ألست ابنك البار يا بريطافور العظيم؟"

-"بلى، بلى، ولدي أنت ونصيري يوم لا نصير
وستكون هذه الحسناء طوع بنانك
يوم تصدف عنها نفسي
على أن تكونا معاً طوع بناني هذه!"

ونرصد أيضا من أنواع الاشتغال على هذه الصور الحوارية في دواوين أخرى ما يحضر في قصيدة "سأخرج من صورتي ذات يوم"، عبر المقطع التالي الذي عنونه الشاعر بـ "مقطع من محضر تحقيق":

وكيف تسمي البلاد؟
ـ بلادي
إذن تعترف؟
ـ أجل سيدي أعترف
- وما أنا بالسائح المحترف
تقول بلادي؟
ـ أقول بلادي
وأين بلادي؟
ـ بلادُك
وأين بلادُك؟

ـ بلادي
وقصف الرعود؟
ـ صهيل جوادي
وعصف الرياح؟
ـ امتدادي
وخصب السهول؟
ـ اجتهادي
وكبر الجبال؟
ـ اعتدادي
وكيف تسمي البلاد؟
ـ بلادي
وكيف أسمي بلادي؟
ـ بلادي[1]

ثم إن الشاعر ليدخل حكاياه عبر جملة تناصات تَعَانق فيها التاريخي والديني، وهذه المعانقة الاستعارية النابضة بفيض هذه الدلالات التاريخية والدينية، وهذا التكثيف للرمز المستدعى (هاجر، سارة، إسماعيل، امرؤ القيس، ربّة الظلام والشر والخير)، أو الذي تخلّق في النص (ست البدور، بريطافور، بنيون، جليات...) كل هذا أسهم في تعميق جوّ الصراع وإبرازه على مستويات واسعة تحاول أن تلم بمأساة التجربة الفلسطينية فنيا.

إن الشاعر وهو ينوّع الأصوات والحوارات ويمسرح الأحداث، ويطل على فكرته ويبث رؤياه عبر شعر طافح بحيوية سردية، ومشهدية ممسرحة، وسيرية خاصة ورمزية مكثفة.. إن اشتغال الشاعر على كل هذه التقانات في نص واحد يبين آليات اشتغال الشعرية المائزة لكل عمل عنده. ويؤكد حرصه على رصد واستثمار كل ما يضمن له التميّز.

الصورة الرمزية:

هي صورة تتكوّن عادة من الألفاظ الرموز، أو الرموز التراثية أو الدينية أو الأسطورية بمرجعياتها المختلفة، ما تعلّق منها بالرموز الشخصية أو بالرموز الشعرية العامة المتداولة في نماذج من شعر الحداثة.[2]

وتتخلّق الألفاظ الرموز حين يرتفع الشاعر بالكلمة العادية من مدلولها المتداول المعروف إلى مستوى الكلمة الرامزة، بعد أن يدخلها في سياق يشحنها من خلال رؤيته الشعورية بمدلولات جديدة وخاصة. على أن يكون المغزى الذي يشحن به الرمز وثيق الصلة بالتجربة والموقف الشعوري. [3] فهو يضيف إلى الدلالة التي

---

[1] ـ سأخرج من صورتي ذات يوم، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000، ص57.
[2] ـ ينظر خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 282 .
[3] ـ ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 217- 219.

اكتسبها موقفا شعوريا خاصا إزاء قيم محددة، يتوسل بها صاحبه إلى التعبير عن حالاته الداخلية فيغدو بذلك معادلا موضوعيا لها. ولا خصوصية تفرق اللفظة المؤهلة لأن تكون رمزا إلا السياقات التي تدخلها فتكسبها هذه الدلالات الجديدة. وإذا ما أدمن الشاعر هذه الرموز ـ محافظا على نفس الدلالات الجديدة التي شحنها بها أو محورا فيها بعض التحوير ـ عبر جلّ أعماله أو حتى بعضها تصير رموزا شخصية. وإذا ما تلقفها منه غيره وشاع توظيفها وتداولها فإنّها تغدو رموزا عامة، وإذا ما تكرر استعمالها فإنها تبدأ شيئا فشيئا تفقد طزاجتها وألقها وحيويتها.

وعلى هذه الخلفية كان استدعاء الرموز القديمة التراثية أو الدينية أو الأسطورية، فإنها تستدعى لتعبّر عن التجربة الشعرية، نظرا لاكتنازها بالمغزى الذي يجانس تلك التجربة؛ فإن طبيعة هذه التجربة بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية. وفي هذا يرى عز الدين إسماعيل أن "العناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر، بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف، وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة. فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني."[1]

ويرى علي زيعور أن الرمز "ابتكار الإنسان اللغوي المفكّر، بل الرمز لغة، ورسالة، وفعل من أفعال الإنسان، ونسق، وبنيةٌ أو "مؤسسة" تبقى بعد الفرد وتوجد قبله... والثقافة نفسها كما اللغة واللاوعي، نسق من الرموز".[2]

ويرتقي اليافي بالرمز ليؤنسنه فيجعله "شخصية أو كيانا يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود يراد به أن يثير في نفس المتلقي الرائي أو السامع حالة وجدانية معينة.. وأنه ضرب من الرؤية أو الحدس." [3] ويجمع الخصائص أو المبادئ المشتركة التي تقوم عليها أنماط الرموز جميعا (العلمية أو المنطقية أو اللغوية، أو الفنية أو الدينية..) في أن:

- كل رمز يقوم مقام شيء ما.
- كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة.
- كل رمز يحمل عنصري الواقع والمتخيل.
- كل رمز يملك طاقة أو وظيفة مزدوجة.

---

[1] - عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 203.

[2] - علي زيعور، التحليل النّفسي للخرافة والمتخيّل والرمز (حكايا ومقدّسات أو الاستعاريُّ والهوامي في اللاّوعي الجماعيّ، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 2008، ص 15.

[3] - نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 226.

ويخص الرمز الفني أو الجمالي أو الشعري بجملة خصائص تتمثل في: الأصالة والابتكار، الحرية الكاملة غير المقيدة، الطبيعة الحسية، الكيفية التجريدية، الرؤية الحدسية، النسقية، ثنائية الدلالة.[1]

فالأصالة والابتكار، تعني إما الاعتماد على رمز قديم مع تجنب استنساخه بل تحطيمه وإعادة صياغته، وإما خلق رمز خاص طازج غير مسبوق هو ابن تجربته الشعورية في لحظة تخلّقها.

أما حريته الكاملة غير المقيدة، فتتبع من تحركه داخل نسقه حركة تفجّر الدلالة بما تستدعيه من علاقات في ذهن المتلقي، فمعه الطرفان معا يعملان: طرف العلاقة الدالة وطرف الشيء المدلول عليه. وهذا يسلمنا إلى النسقية التي تحكمه، "فالرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة. فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق.. فقيمته كامنة في لحظة التجربة الشعرية ذاتها لا في ديمومته أو كثرة استعماله" [2] فينبغي ـ إذن ـ تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها. فالعبرة "ليست بدلالة الرمز في مطلق معناه، بل في صفته الإستطيقية التي تتجلى في العمل الأدبي، وتتحقق فاعليتها بما يظاهرها من بقية الدلالات، وقد كان من حسنات الإستطيقا الأنطلوجية تقييم الرمز بناء على ما هنالك من علّة لوجوده، ولا يستقيم الرمز إلا إذا تحققت له وظيفة تظهر معها هذه العلّة، متسقة مع نظائرها من علل الرموز الأخرى، لتجلي الوجود الإستطيقي، وتميط عنه اللثام."[3]

وتنبعث ثنائية الدلالة من كونه "بؤرة علاقات مكثّفة في إطار محدد" [4]، هذه العلاقات التي تجمع بين ما كان عليه و ما هو عليه بغية تكثيف دلالته الجديدة؛ ما كان عليه في أصله الأول بعيدا عن السياق، وما هو عليه في نسقه الجديد. فأساس استدعاء الرمز يكمن في محاولة استغلال خاصة الامتلاء بالمغزى التي تمثّل عبء تجربته الأولى الخاصة المتفردة، وينبغي أن نتوقعه في السياق الشعري الجديد وقد شحن بقيم فكرية وشعورية جديدة ما يزال يحافظ على وقائع تجربته الأولى يثبت وجودها فتؤدي معه دورها، حتى يحقق تأثيره الشعري المنشود. وفي هذا يرى محمد صابر عبيد أن الرمز غدا "آلية تثوير وتنشيط مكيفة داخل منظومة التشكيل الشعري، وبأداء وظيفي مزدوج ـ الأول (محيطي) يشتغل على خلق الفضاء والثاني (بؤري) يشتغل على بعث الدلالة، من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعرية القصيدة."[5]

---

[1] - ينظر المرجع السابق، ص 227- 229.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 200.

[3] - لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 193.

[4] - نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 229.

[5] - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 43.

وهو يوصف بالحسية لأنه "معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل" [1]، وبالرؤية الحدسية لأنه ذو طبيعة حدسية استبصارية تنفذ إلى عالم الرؤى.

أما خاصية الكيفية التجريدية فتنبع من كونه يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدي، لارتباطه بعالم الأفكار وعملياته الذهنية، فالعبرة هنا هي في كيفية التعبير عن هذه المجردات إما انطلاقا منها أو وصولا إليها.

ويفرق اليافي بين الصورة الرامزة والرمز بعد أن يتساءل: هل يعدّ الرمز صورة فنية؟ فيجيب أننا لا نستطيع أن نعدّ كلّ صورة فنية رمزا وإن كانت مشحونة بطاقة رمزية كاملة، أو كانت حافلة بوفرة وافرة من الإيحاء وتعدد لا حصر له من الدلالات، فالذي يجعل من الصورة رمزا ليس وفرة دلالاتها وكثرة معانيها وقدرتها على الإيحاء والتداعي وإنما هو وضع خاص لها تكون فيه نسقا كاملا من التجربة أو كائنا مستقلا يملك حياته المتكاملة دون اعتبار لأي معيار عرفي من معاييرها (أما الرمز فإنه) ليس مجرد صورة أو كلمة أو مفردة قادرة على نقل حقائق هامة بعيدا عن سياقاتها، بل هو صورة حرّة مكثفة إلى حدّ بعيد ومبأرة بدقة بالغة، وإذا كان يعدّ شيئاً فسوف يعدّ شيئاً مختلفاً في كل سياق معين، وما دام وسيلة لنقل أعلى قيم الشعر فهو أشد حساسية وتأثرًا بسياقه من أي لون آخر من ألوان الصور أو الكلمات.[2] وفي مجال المفاضلة بينهما يرى أن الرمز وليس الصورة أكثر قدرة على خلق العلاقات وتعميقها، ووفرة الدلالات وتنويعها، وتعدد أوجه الإيحاءات وانتشار أفيائها.. فهو رؤية يسير من الخاص إلى العام، وينتقل من التحليل إلى التركيب، ويتغيا المطلق من خلال النسبي، ويصل إلى التجريد مبتدئاً بالتجسيد، وينتهي إلى السكون منطلقا من الحركة، بل أكثر من ذلك إنه وحده فحسب قادر على أن يحول الزمن إلى اللازمن، والمكان إلى اللامكان، أو بتعبير أدق قادر على أن يأخذ بنا إلى زمنية اللازمن ومكانية اللامكان..[3]

وفي ضوء هذه المقدمات، نلتفت إلى رموز القاسم، القديم منها والجديد، الأسطوري وغير الأسطوري، لنتبين كيف مارس صناعتها في خطابه الشعري.

وأهم ما يلفتنا في هذا المجال هو أنه كان يلجأ إما إلى استلهام ما في الأساطير أو القصص القديمة من مواقف وتجارب، والاستدعاء المباشر أو غير المباشر لبعض شخوصها (بشرية كانت أو حيوانية)، أو يعكف على صناعة رموزه الخاصة، بأسطرة بعض الشخوص التاريخية أو الأدبية.

أو كان يلجأ إلى إبداع رموز جديدة تكون إما بنت نسقها وسياقها اللحظي الذي تدخل فيه لتكثّف دلالته ولا تتكر ر في الأعمال الأخرى، أو تتخذ كأدوات ورموز متمكنة تشترك كثيرا في تخليق الشعرية عنده عبر جلّ أعماله.

فعلى مستوى تعامله مع الأساطير والقصص القديمة، نقف أولا على الاستدعاء المباشر لبعض الشخصيات الأسطورية أو التاريخية بحمولة تجاربها الخاصة الواقعية أو الممكنة، والتي تلخص وجها من وجوه التجربة الإنسانية

---

[1] - اليافي، تطور الصورة الفنية، ص228.

[2] - نفسه، ص234.

[3] - ينظر المرجع السابق، ص 235 – 246.

الشاملة الممتدة، ليوكل إليها ـ فضلا عن حمل تجربتها ـ مهمة حمل عبء تجربته الخاصة. على أن هذا الاستدعاء وإن تخلل جلّ أعماله خاصة السربيات منها إلا أنه كان ـ في معظم الأحيان ـ لا يستغرق القصيدة بكاملها أي لا يبئر للرؤيا الكلية الناظمة للعمل وإنما يشغل صورا جزئية بسيطة أو مركبة ليضيء بعض جوانب الرؤيا لا كلها ـ على أن تظلّ أصداءه تتجاوب معها ـ من ذلك (هاجر، إسماعيل، ابن رشد، ابن سينا، سبارتكوس، أنتيجونا، سقراط، جان دارك، كنعان..). فيستدعى (ابن رشد وابن سينا) عبر هذا المقطع من سربية "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته.. باحثا عنها":

هذا أنا.. فعمي صباحا يا أثينا
ومعي إليك تحية
من ابن رشد وابن سينا
لم يطلبا كتبا،
فقد سمعا تفاصيل المصيبه
واستنكرا تعذيب جالينوس
في "يورا" الرهيبه...[1]

ويستدعى ضمن السربية ذاتها (سقراط وأنتيجونا):

يا انتجونا!!
سقراط هذا العصر، يرفض كأسهُ
ويموت باسمٍ آخرٍ
في ساحة الإضراب،
في المنفى،
أو السجن الذي سيصير يوما مدرسة!![2]

على أن استدعاء (هاجر)، يتم عبر قصائد كثيرة لتغدو أحد رموزه المتمكنة المكرورة عبر أعماله، لكونها شخصية طفرت على سطح التاريخ بتجربتها الواقعية وما تضمنته من معاني الاغتراب والنفي والتيه والإبعاد والخوف والضياع، (وهي ملامح الثيمة الكبرى والأهم التي سيطرت على جلّ أعماله) فهي تلخّص وجها من وجوه التجربة الإنسانية الشاملة الممتدة، وتجربته الخاصة المتفردة. إنه وجهها المصغر الذي احتضن عذاباتها بعد أن امتدت إليه، لذلك يلح على استدعائها فهي تستدعى في قصيدة "فلسطين أولا!" منذ المقطع الأول:

"يا أمنا الريح يا هاجر المتعبة
أعدي الطعام القليل لأبنائك العائدين على عربات المنافي"

فالصورة الناجزة للرمز والمستقرة في لاوعي الجماعة بكل مضامينها وحمولتها التاريخية التي ذكرنا ولم نذكر تتفجر طاقاتها التعبيرية لتتجاوب مع كل دلالة في المقطع بدء من الأبناء العائدين على عربات المنافي .

هاجر: يا أيها البحر

---

[1] ـ سربية "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته.. باحثا عنها"، ص 58.
[2] ـ نفسه، ص 60.

عقد على صدر هاجرْ
ويا أيها البحر
ها نحن أيتام هاجرْ[1]

وفي سربية " ثالث أكسيد الكربون" تكون "هاجر" المعادل الموضوعي للشاعر الحالم بالعودة المستميت في تحقيقها:

هاجرت "هاجرُ"
وعلى مفرق الموت والذاكره
سألت "هاجرُ" المتعبه
-أين؟ أين؟"
ولماذا إذن ضاقت الأرضُ عن رحبها؟
سألت "هاجر" وهي ترنو إلى ربها.
سألت "هاجر" المتعبه
-أين؟ أينْ؟
وأجاب الصدى مرتينْ:
"أين؟ أين؟"[2]
"هاجر" المتعبه
سئمت في المنافي ولائمها المرعبه
إيه يا "هاجر" انتظري طائر الرعد والإخوة الباسلين
"هاجر احترقت.. مرة.. مرتين![3]

فالشاعر يقوي بناء النص، وينوع ويعدد مستوياته الدلالية عبر هذا الرمز المستحضر، على أن هذا الاستحضار لم يكن استحضارا خارجيا سطحيا يكتفي فيه بذكر الرمز مجملا أو عابرا، بل كان يدخله في لحمة النص لتحقيق التناص في أوسع صورة وأعمقها وأغناها، ولتكون أحد شخوصه المركزية التي تسهم في تحقق رؤيته الاستشرافية، فهو يعبر بها من زمنها إلى زمنه، و"الرمز بهذا الاستعمال بؤرة يتبلور حولها الفعل، وتتجمع طاقاته في مركزها، ويتخذ اتجاها معينا يتحرك نحو الداخل."[4]

وكانت "الريح" أيضا أحد الرموز المتمكنة التي اتكأ عليها كثيرا بما حمّلها من دلالات استمدها من القص القرآني وهي دلالات التغيير والاجتثاث:

والرياح جرت مثلما تشتهي سفن الشمس والمبصرين
وانقضت، انقضت شربة الغاصبين[5]

وكان طائر (العنقاء الأسطوري) أو ما ينعت بطائر الرعد، الرمز المتمكّن الأكثر حضورا في كتاباته إما حضورا مباشرا أو حضورا غير مباشر، أي

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص 269.
[2] - سربية "ثالث أكسيد الكربون"، المجلد الرابع ، ص 182.
[3] - نفسه، ص 186.
[4] - اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 233.
[5] - سربية "ثالث أكسيدالكربون"، ص 189.

باستعماله كخلفية توجّه الدلالة نحو حمولته التي تؤكد خرق النواميس نواميس الخلق الغيرية والفناء لتؤكد الانبعاث والتجدد والخلود. ولما كانت النار والرماد من مستلزماته فقد صار لهما نفس الحظ من الحضور. وفضلا عن تلك الحمولة، فهو يمثل الخلفية العقائدية للمعتقد الدرزي الذي يدين به الشاعر والذي يغفو في اللاشعور ويطل شعريا كلما هُدد الشاعر في كينونته ووجوده:

أقسم بالعرب البائدة
رمادي جناحي
وناري عنقاؤك العائده![1]
.....
عنقاء من دير ياسين، من عين جالوت، من ميسلون[2]

لذلك نجد هذا الرمز يحضر في كتاباته منذ دواوينه الأولى، وقد أفرد له ديوانه السابع عنوانا وثيمة مبئرة للرؤيا "ويكون أن يأتي طائر الرعد" والذي انتظم في رؤيا الديوان كمعادل ورمز للثورة:

وطائر الرعد .. على القمم![3]
ويكون أن يأتي
يأتي مع الشمس
وجه تشوّه في غبار مناهج الدرس
ويكون أن يأتي
بعد انتحار القحط في صوتي
شيء.. روائعه بلا حدّ
شيء يسمى في الأغاني:
طائر الرعد!
لا بد أن يأتي
فلقد بلغناها،
بلغنا قمة الموت !![4]

وفي مجال القصص التاريخي، استلهم قصة بناء شداد بن عاد لمدينة (ارم)، وما كان من كفر أهلها وجحودهم وضلالهم والعقاب الذي سلط عليهم، ليبني على أنقاضها مدينته الحلم (ارم) الفاضلة في سربية "ارم". كما استلهم قصة (هوديني) الساحر اليهودي الصغير في بناء ثيمة قصيدة "مأساة هوديني المدهش" الفتى الفلسطيني الصغير، وكان الاستلهام يوجه الأحداث ويكثفها. كما استلهم في قصيدة "مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس" التنبؤات التاريخية لميشيل نوستراداموس الطبيب الفرنسي المنجم؛ الذي قام بكتابة كتاب التنبؤات "القرون" les

[1] - سربية "الصحراء"، ص 248.
[2] - سربية "ثالث أكسيد الكربون"، ص 186.
[3] - سميح القاسم، ديوان (ويكون أن يأتي طائر الرعد)، دار العودة بيروت، 1970 ، ص 21.
[4] - نفسه، ص78.

prophéties الذي يشمل مئة نبوءة صاغ على منوالها القاسم نبوءاته التي تستشرف الآتي.

وعلى نطاق آخر، ركّز القاسم على إبداع رموزه الخاصة، فإذا كانت رموز الشعراء المعاصرين القديمة قد ركزت في شخوص أسطورية أو شخوص تاريخية أدخلت على مرّ الزمن عالم الأسطورة (السندباد، سيزيف، تموز، عشتروت، أوديب، بنيلوب، أوليس، أيوب، هابيل، قابيل، عنترة، شهريار، هرقل، التتار، سقراط..)، فإن القاسم استثمر بعضا من تلك، وعكف بالمقابل على صنع رموزه الخاصة، بأسطرة بعض الشخوص التي استدعاها من التاريخ القديم أو الحديث كشخصية الشاعر الجاهلي (الشنفرى) والمناظل الثوري (فيديركو لوركا) والشاعر الفلسطيني (معين بسيسو)، والأسطرة تتمثّل في "تحويل العادي إلى أسطورة" [1] وتدخل عملياتها ضمن آليات الترميز الشعري العام.

وكانت صور تعامله مع الشخوص المستدعاة تتباين، فتارة تظهر الشخصية عن طريق ضمير المخاطب أو الغائب، وتارة يركّز على استلهام الرمز بحيث لا تظهر الشخصية، وإنما تكون بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبّر عنه، متخذا منها قناعا يتوارى خلفه، وفي هذه الصورة يبئر الرمز للرؤيا الناظمة للعمل ككل بحيث ينحل إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي. وقد لا يكون التقنّع كاملا، بحيث ينفصل ـ أحيانا ـ عن قناعه فيحادثه أو يتحدث عنه.

ففي سربية "انتقام الشنفرى"ـ التي شملت أحد عشر مقطعا وسمي كل مقطع بالنشيد ـ نلمس شعرية الترميز في اشتغال القاسم على تقانة القناع، حيث يظهر التقنّع جليا في القصيدة مستفيدا من مكونات الاشتغال عليه: المرجعية التاريخية والتناص مع وقائعها ومأثور أفعالها وأقوالها [2]. إذ تلبّس الشاعر هذه الشخصية وانطلق بها عبر أزمان ثلاثة: ماضية غابرة، وحاضرة راهنة، ومستقبلية آتية. محاولا استشراف المستقبل في قراءة عميقة لواقع مكرور باعث على الشجن الممض. وقد تم هذا في نسق سردي ممسرح، بصياغة نجوى درامية في فضاء متخيّل لمبنى رمزي شامل عن معنى الانتقام، ضمن رؤية عصرية تسترجع مضاء قناع المنتقم وهو يستشرف نذر التغيير وبشائره.

.. مما وُهبتُ أردّ الهبة!
غبنت أهنت لعنت طعنت
وأمّت يمين القبائل وجهي
وباحت بسري يمين امرأة
"إذا ما أروم الودّ بيني وبينها
يؤمّ بياضَ الوجه مني يمينها"
أقيم هجينا وحراً أهيم
أهذا إذن شرفي عندهم؟
وهذا صراطهم المستقيم؟

---

[1] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص 112.

[2] ـ ينظر، عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص100.

وهذا إذن قدري بينهم؟
يميناً .. يميناً
هو الثأر يقسم لن أرجئه
سأقتل منهم بما استعبدوني
سأقتل منهم مئه[1]

وقد ركّز على تنويع عناصر التقنّع وتلوينها،عامدا إلى المفارقة في توزيع الأصوات وإحكام نسبة التداخل بينها في الآن ذاته، مستخدما تارة ضمير المتكلم عبر نجوى درامية تماهي بين (الشنفرى الأصل) و(الشنفرى الفلسطيني):

أخاطبكم من رماد العصور وصحراء أحزانها المجدبه
أنا الشنفرى
رسول الصعاليك والأغربه
بُعثت لأنقضَ مجد الأباطيل من أسِّهِ
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضرا
لأسحب ـ من أنفه ـ عالم العسف والمعصياتِ
إلى شمسهِ
أنا الشنفرى
شهيد الصعاليك والأغربه
وسرّ التفجُّر عفواً
وروح الهدوء، وكفارة الأنفس المذنبه
أيذكرني الشر بالشر؟
لا بأس
مما وُهبت أرد الهبه.[2]

أو ينفصل ويبتعد عنه، فيعمد إلى ضمير الغائب ليتحدث عنه:

وها هو ذا الشنفرى الميتَّم بصكوك الباطل
يرضع حليب العبوديّة الغامضة
ليخلف بانتقامه المتقن
خطا واضحاً من الدم الواضح..[3]
.....
شنفرى
سيم خسفا وهواناً،
فانبرى
شنفرى
أقسمتْ أحزانه أن يثأرا
ألف ويل يا " شبابه"

---

[1] ـ سربية "انتقام الشنفرى"، المجلد الثاني، ص 587.
[2] ـ المصدر السابق، ص 609.
[3] ـ نفسه، ص 595.

يا "سلامان" ويا كل الورى
ألف ويلٍ من عذاب الشنفرى
وانتقام الشنفرى[1]

وما يلبث في النشيد ذاته أن يتماهى الصوتان معا، صوت الشاعر (الشنفرى الفلسطيني) مع صوت الشنفرى التاريخي، انخراطا في حال مأساوي واحد:

فإلا تزرني حتفتي أو تلاقني ... أُمشِّ بدهمٍ أو عداف بنزَّرا
أُمشِّي بأطراف الحماط وتارةً ... يُنفضُ رجلي بُسبطاً فعصنصرا
أبغّي بني صعب بن مُرٍّ بدارهم ... وسوف ألاقيهم إن الله أخَّرا
ويوما بذات الرَّس أو بطن منجلٍ ... هنالك نبغي القاصي المتغوّر!
ويوما بذات الجليل
ويوما بذات الخليل
ويوما بيافا وحيفا
وبيروت، باريس، عمّان، روما

فتتداخل جبهات (الشنفرى الأصل) مع جبهات (الشنفرى الفلسطيني)، لتأتي القصيدة ملمحا لجدل واقع بين المعاصر والقديم لغة ووقائع. كما أنه يعدّل ويحوّر في جزئيات النموذج المستدعى، ويسبغ عليه كثيرا من هموم العصر وتداخلاته، حتى صار النموذج مركبا معقدا متعدد الدلالات. [2] ويحرص الشاعر على ألا يستبدّ الصوت التراثي بالعمل الفني حيث تصبح القصيدة مجرد إعادة بعث مجانية لموروث قديم، ويحرص ألا يقصي الصوت التراثي إقصاء كاملا بحيث يقبع بعيدا في مؤخرة الصورة الذهنية ـ للقصيدة ـ حتى ليصبح الموروث المستلهم مجرد خلفية باهتة بعيدة غير داخلة في صميم لحم العمل الفني ودراماه الداخلية [3]. لذلك كان يحرص تارة على المناوبة بين الصوتين، وأخرى على المزاوجة بينهما بدمج صوت الشاعر مع صوت الشخصية المستدعاة انخراطا في حال الرفض المطلق لما هو سائد، وتطلعا إلى الثورة الشاملة التي تبدّل هذه الأوضاع الخاطئة:

أجوس الأرض ملتفا بحرماني
بلا وطنٍ بلا أهلٍ
بلا شكلٍ بلا ظلِّ
وأشعل في جذور النار نيراني
وأفري الغلَّ بالغلِّ
ألا يا أيها الأحياء والموتى
مزيّفة مواجعكم
مزورة شرائعكم
وإني قادم أبغي مضاربكم بعسف شريعة الغابِ

---

[1] - سربية "انتقام الشنفرى"، ص 590.
[2] - حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 118.
[3] - حلمي سالم، مقال "الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم"، سميح القاسم في دائرة النقد، ص 315.

سأغزوكم بما للحقد من ظفرٍ ومن نابِ
لأشعل بالدم المهراق أحطاب السدى الكابي
نِحل تنوء بخزيها وملوك ويفت فيها مضمرٌ مهتوكُ
هجن وأحرار؟ عبيد كلهم والحق غبن واليقين شكوك
فاضرب، لُحيت، هي الحياة رسالة دموية.. ورسولها صعلوك[1]

فهو على مستوى اللغة، لم يفته استغلال خصوصية الرمز المستدعى ليشتغل عليها لتوقيع نوع من الشعرية الخاصة، يتجاوب فيها الرمز مع أصدائه إن لغويا، أو وقائعا وأحداثا تاريخية "فمثلما حافظ القاسم على أصالة الشنفرى، في عملية التطوير حافظ على استمرارية إيقاعات اللغة القاموسية الكلاسيكية واللغة العصرية الممسوقة. وقد برزت هذه المحافظة أكثر ما برزت في الأناشيد التي تقاسم تلاوتها الشنفرى والشاعر (الأول والثاني والثالث). فإن القارئ يعايش أجواء الصعاليك وأجواء معاصرة دون الحاجة إلى محطات من شأن الوقوف عندها أن يؤدي إلى بتر المعنى."[2] هذا ما جعل عملية التلبس "تبدو أصيلة إلى أبعد الحدود بحيث أن الانتهاء من قراءة السربية يضعنا وجها لوجه أمام شخصية بطلها المستحضر (كما وصلتنا أخباره عبر روايات التاريخ).. يضاف إلى ذلك أن الشاعر هنا كتب عن شخصية فحملها أكثر من معنى ودلالة تقوم على أرضية حضورها الوجودي والمادي"[3] بعد أن شحنها بقيم فكرية وشعورية جديدة، فكما حضنت الشخصية فكرته وأثرتها بما خلعته عليها من خصوصياتها ومن وجهها الخفي الذي يمثل نصا مقابلا، انتشلها الشاعر ـ بدوره ـ من واقعيتها وتاريخها المنسي ليدخلها إلى باب الرمز والأسطورة.

على أن المراوحة بين العمودي والحرّ، واستخدام شكل التضمين النثري غير الممسوق كجزء من البناء الفني كان يتجاوب والحالات الشعورية والفكرية التي تستدعي مثل هذه النقلات، فعملت الثلاثة مجتمعة على تعميق الرؤيا، وحفظ خصوصية كل صوت، فضلا عن الجمالية الإيقاعية التي وفرت للسربية عبر كل هذا تميّزها بين أعمال القاسم.

وقد كان الشاعر ـ أيضا ـ يطوّع الرمز إلى أبعد من مظهر النجوى أو المنولوج الدرامي، إلى الديالوج (الحوار)؛ فيحاور الشاعر وتحاور الشخصية المستدعاة، اعتمادا على المسرحة والتزاوج بين الاسترجاع والاستباق بغية تمثيل الصراع والحركة من جهة و"حمل أبعاد نفسية ووجدانية وفكرية في انطباع الموضوع على ذات الشاعر"[4] من جهة أخرى. خاصة وأن الجديد في هذه السربية

---

[1] ـ سربية "انتقام الشنفرى" ، ص 593.

[2] ـ أنطوان شلحت، مقال "الشنفرى بـ (البلوجينز)! حول سربية (انتقام الشنفرى)"، سميح القاسم في دائرة النقد، المجلد السابع، ص 64.

[3] ـ نفسه، ص50.

[4] ـ عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي، ص 101.

ليس في تعامل الشاعر مع شخوص من التراث وإنما في "تعامله مع حالة نفسية في حركتها وصراعها الدائبين."[1]

وكان الصوغ ملحميا، يضفي البطولة والمواجهة والمقاومة في ذات الشاعر المتكلمة لدى وعيها للتاريخ:

أنا الشنفرى
تخيَّرت موتي بحد الحسامِ
لأبعث حيّا بحدّ الحسامِ
على كل خارطة شنفرى
وفي كل أغنية شنفرى
ومن كل مجزرة شنفرى
يموت بحد الحسام ويحيا بحد الحسامِ
وإني لأنذر من غضبي وانتقامي..[2]

ويرى حلمي سالم أن "إعادة تفسير (الشنفرى الفلسطيني) لظاهرة (الشنفرى الجاهلي) من منظور القضية المعاصرة، الجامع بين الوجه الاجتماعي والوجه الوطني والوجه الوجودي، جعلت مفهوم العدو (الراهن) يتسع، بحيث لا يقتصر فحسب على العدو (الصهيوني) الجاثم على أرض الوطن، بل يشمل كذلك (القبيلة العربية) التي ساهمت في تشريده ونبذه وسلبه لهويته، بل ويشمل كذلك كل من تآمر ـ في العالم المحيط ـ على خلعه من جذوره والإطاحة به خارج ماضيه وحاضره ومستقبله، أي خارج التاريخ!"[3]

لذلك تمتد ويلاته لتشمل كل الورى:

ألف ويل يا "شبابه"
يا "سلامان" ويا كل الورى
ألف ويل من عذاب الشنفرى
وانتقام الشنفرى.[4]

هذه بعض ملامح تشعير الرمز المشتغل على مستوى هذه التقانة، غير أن صناعة الرمز الشعري ـ عبر هذه السربية وغيرها ـ غير قاصرة على هذا المذهب الرمزي في التعمّد بماء الأسطورة إنشاءً أو استلهاما، إذ يخضع الأداء الشعري إلى استراتيجيات أخرى تتبع آليات تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري عبر مجموع أدوات التعبير الأخرى، والتي تحكمها العلاقة التي تقام بين المستوى اللغوي والمستوى العاطفي للتعبير و"تواتر المؤشرات التي تؤدي إلى الحدس بدلالته"[5]. ويتحكم فيها التحولات الأسلوبية، والأنساق أو السياقات التركيبية، والمادة

---

[1] ـ أنطوان شلحت، مقال "الشنفرى بـ (البلوجينز)!، ص 50.
[2] ـ سربية "انتقام الشنفرى"، ص 610.
[3] ـ حلمي سالم، مقال "الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم"، ص 323.
[4] ـ سربية "انتقام الشنفرى"، ص 590.
[5] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص 114.

الاستعارية التي تقدّمه، وهذا يحدد أقسام الرمز التي "تتدرج في مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصي الكاشف، إلى الرموز التشكيلية التي تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة، حتى نصل إلى تلك الرموز الغائرة التي لا تترك لدى المتلقي سوى آثار استجابة عاطفية بعيدة" [1] وتشكل (الضبع، السيّد، البيد، الهبة (مما وهبت أرد الهبة)، الشكل والظل في (بلا شكل بلا ظل)، ظمأ الكوانين، غيظ التين والزيتون، رسول الخير، رسول الشر، حمورابي، ورد ونحاس، نوار اللوز، التنين، الوشم، بهار الهند، النار ، الثلج، الوردة..) في نص السربية القسم الثاني من الرموز، أي الرموز التشكيلية التي تقدم بذاتها صورا أيقونية دالة، ويدلل على ذلك السياقات التي زرعت فيها. وتشكل رموز (البوابات الحديدية الصدئة، عشبة الفرح، الفراخ، تعبيد الطرقات، توزيع الحلوى، وضع الطيور بيوضها على الشبابيك وفي الحنادق الحربية المهملة، الأمم المتحضرة الحرّة، الأمم الجاهلة العبدة، الأمم المبهورة بين العتمة والنور...) النوع الأخير من الرموز لأنها وإن كانت دالة ومحيلة فإنها لا تترك فينا سوى آثار استجابة عاطفية بعيدة غائرة لكن عابرة. على أن النوع الأول من الصور المعتمة يغيب في السربية.

وقد انتظمت لدى القاسم جملة رموز حميمة تكررت في أعماله، كان يبئر بها للرؤى التي كان معظمها يدور حول ثيمة النفي، الإبعاد، الاضطهاد، المقاومة، الثورة، الأمن، السلام... من ذلك (البحر، المطارات والموانئ، الصحراء، الدار والجار، القهوة، الحبق والنعناع، الريح، التراب، النخلة، السنبلة، أسماء الأماكن والبلدان ...).

إن التفات الشاعر إلى الصورة السردية والممسرحة والرمزية أعطاه فرصة تعديد روافد نصوصه بنائيا، لأنها تغذي الشعر بآليات وعناصر القصة والمسرح والأسطورة، وتعدد الأصوات فتدمج صوته بصوت الراوي أو البطل أو شخصية الرمز أو القناع، ما أتاح له فرصة التحوّل من أناه الحادة إلى ما تتخفى وراءه من أنواة مغايرة، الأمر الذي جعل الغنائية المتميزة بالانفعال العاطفي المباشر تخفت قليلا، لينوب الإيحاء بالحالة الشعورية عن طريق التعبير بالمعادل الشعوري والتصويري محلّها.

ثم إنها فتحت مخيلته على التاريخ لا بزمنية وقائعه ودلالاتها الثابتة، بل أتاحت له فرصة الانفلات والتحليق بعيدا لمعانقة رموزه وشخوصه البارزة وأحداثه التي تتخلق بين يديه رموزا مشعّة، فهو لم يكتف باستدعاء الرموز القديمة أو الأساطير بل عمد إلى خلق الأساطير والرموز والأقنعة الخاصة، وعمد إلى تعديل الأسطورة أو الرمز المستدعى بما يتناسب و الحالة التي يريد التعبير عنها. وحتى في حالة استدعاء الرموز فإنه لم يكتف باقتطاع الرموز من سياقاتها الأولى التي انتظمتها ووضعها هامدة طافية على سطح النص، بل حاول زرعها في جسد النص ولحمته حتى تغدو أي محاولة لانتزاعها هدم وتدمير للنص. وترتب عن ذلك أيضا "توسيع مفهوم التناص، وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو

---

[1] ـ نفسه.

التعايش بين نص وآخر. إذ غدا يتخذ أشكالا أعم وأشمل، تتصل بالتناص الزمني أي نقل أمداء الزمن النصي من الماضي إلى الحاضر. والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت رمزه أو قناعه..." [1] وهذه النصوص المتناصة أو الرموز والأساطير المستدعاة، تعددت مرجعياته ومصادرها وروافدها، بين تراث محلي وطني، أو عربي إسلامي، أو إنساني عالمي. وترتب عن كل هذا أن تنوعت وتحاورت أوزان الشعر في النص الواحد، فكان يحضر الشعر الحر والعمودي والمختلط بينهما.

الصورة المتضادة:

وتحضر في أعمال القاسم بشكل مكثف، و"تقوم على لعبة إنتاج وحدة الصورة من خلال وحدة المتناقض بين العناصر وجدل النفي والإثبات، تحقيقا لصفتي الانزياح والتجريد."[2]

وقد أشار (إليوت) إلى ذلك التغيير الطفيف في اللغة، وإلى تلك الكلمات التي ما تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة، وهذا التغيير دائم أي أنه لا يمكن تحاشيه في القصيدة وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب. [3] إن القاسم لم يتحشاه وإنما تقصّده وتعمّده واتّخذ منه قوام أسلوبية الشعر عنده في بعض القصائد. وقد اتخذت لغة التضاد عنده تمظهرات شتى أورد فيها اللفظ وضده تارة، أو الفعل ونفيه (مجليا حضور الطباق بنوعيه طباق السلب وطباق الإيجاب من خلال هذين التمظهرين)، أو باللعب على مراتب المواقع الألسنية بين المتضادات.

إن الصورة المتضادة عند القاسم ليست مجرد بنية فنية أو تشكيلة جمالية، بل هي رؤية إلى النص والواقع؛ النص بما يحتجب فيه من قلق الشاعر الغائر في "لا شعور النص" [4] والذي يتبدى لغة قلقة تولّف بين المتضادات، والواقع حيث تصطخب المتناقضات فيغدو التصنيف الثنائي القائم على المفارقة والتضاد خير معادل له. وتحضر شعرية هذا النوع من التصوير باعتباره كما نعته أبوديب أحد تجسيدات الفجوة أو مسافة التوتر والتي عنى بها "جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود" [5] حيث تُلتقط الصورة ـ في تمام تكوّنها ومن خلال نسيجها العام ـ من حالات متباينة بل غاية في المفارقة قاسمها المشترك الحالة الشعرية التي تمتص كل المفارقات وتمزجها لتولّد الدلالة التي عجزت المتشابهات على الإتيان بها كما أرادها الشاعر، فالصورة ـ في كل الأحوال ـ تبني كيانها باعتبارها حالة تتلبّس بصانعها.

---

[1] - حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 110.

[2] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 283.

[3] - Brocks. C.'The Well Wrought Urn'p.9, Lon 1965 نقلا عن نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 154.

[4] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 288.

[5] - كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، الفكر الديمقراطي. ع 3/ 1988، ص 140.

فيحضر في سربية الصحراء وحدها ما يزيد عن عشرين صورة متضادة، تتوزع على صور جزئية تتمظهر تمظهرات شتى: اللفظ وضده، أو الفعل ونفيه، أو تغيير مواقع المتطابقات، على أن تشمل أحيانا الصورة الواحدة تمظهرين فأكثر "مما يجعل الصورة الكلية حصيلة مركبات عناصر جزئية لا تخضع لمنطق اللغة، وإنما لمنطق ما وراء الصورة الذي ينشأ من تكوينات الواقع والذاكرة وما فوق الواقع."[1]

وأنت الصدى في المدى
وأنت المدى في الصدى
وأنت البزوغُ
وأنت الغيابْ
وكل قدوم إليك رحيلٌ
وكل رحيلٍ إليك إيابْ
يميل النخيل قليلاً
وبعد قليلٍ،
تنام على قبر من أيقظوها الرياح.
وقبل قليلٍ
يميل القتيلُ على سرّه المستباح[2]

إن البناء الفني في هذا المقطع من سربية "الصحراء" يقوم على مبدأ التضاد بين دلالات الألفاظ المشكّلة للغتها في(القدوم والرحيل/ الرحيل والإياب/ البزوغ والغياب) وفي المدد الزمنية (قبل/ بعد)، كما يوهم بالحضور عبر التوازي القائم على تغيير المواقع في (وأنت الصدى في المدى/ وأنت المدى في الصدى). وهذه المتطابقات تصب في نهر الثيمات الكبرى التي انتظمت الرؤيا القاسمية مشكلة محور الصراع بين الأنا والهو (الأنا المطارَد والهو المستبد المطارِد)، إلا أنها هنا تتجاوب مع انتكاسة عربية مستديمة غلّفها ضجيج وشعارات وأكاذيب وسراب لصحراء أشد ما يميزها أنها (صحراء/غامضة.. واضحه..)، هذه الصحراء التي كانت موضع النخوة العربية، وعنفوان القوة والحكمة صارت أصداءً عبر أمداء، وأمداءً عبر أصداء ولا نتيجة (أناديك صحراء/لا تخذليني/ ولا تورثي الشك بؤس اليقين!) (هو البدر/ يمنحني منزلا دون بابْ/ وكل قدومٍ رحيلٌ/ وكل رحيلٍ إيابْ..)، (هنا مفرق العقم والنسل/ نحن ظهرنا هنا واختفينا...).

فالصحراء ذات المدى والبراح، تكثر بها الأصوات لكنها تضيع بلا صدى يتجاوب، والشاعر يريد للصوت تجاوبا وللبراح حدودا (قومي نلُمّ أوائل من آمنوا/ فجر هجرتنا لاهب/ درب عودتنا لاحب/ بدرنا طالع لا محالة)، إنها الصحراء "الهوية، العلم، الرسالة التي يريد الشاعر تحديدها. ويجب أن تكون هذه الهوية في حدود اليقين لتطلق صرخة تتجاوب مع الصدى فينقلها من مكان إلى مكان، يسمعها الجميع في كل مكان. هذه هي إذن الصحراء الأولى، بلا حدود بلا انتماء اليقين التي

[1] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 273.
[2] - سربية "الصحراء"، ص 279.

أطلقت عنان الفوضى في التاريخ العربي وجعلت التمزق والشك والانكسار من حصيلة الإنسان العربي."[1]

فالشاعر وهو يكشف الوجه الحقيقي، ويعري الكلام والشعارات والأحلام الزائفة بسخرية مريرة، كان لا بد وأن يعمد إلى تصوير يجانس ذلك فكانت الصورة المتضادة المعادل لكل ذلك.

لذلك يرتفع على خلفية هذه السلبية الصحراوية المقيتة، صوته هازئا عبر جملة متطابقات:

لك المجدُ
سيّدة القحطِ
كيف افتقرنا
لك المجدُ
سيِّدة النفط
كيف اغتنينا.
وأنسى وأذكر كيف ابتدأنا
وأنسى وأذكرُ أين انتهينا!
لك المجد
عارُ الهزائمْ

فالجمع بين التمجيد و(القحط والنفط، الفقر والغنى، الابتداء والانتهاء، النسيان والتذكّر..) هو جلد للصحراوية السلبية التي تُمجَّد على سرابها وكذبها..

ويرصد ـ أيضا ـ على خلفية هذا الواقع المصطخب بالمتناقضات، الطاعة التي كانت تعلن عمى الولاء:

أطعت أولي الأمر
في الخير
والشّر
في البرد
والحر[2]

والصور المتضادة الناظمة للسربية كثيرة "تلعب فيها ظلال الدلالات دورا يفوق
الدور الذي تلعبه الدلالات المحددة ذاتها"[3]:

وقرب سياج الحديقة
جثة سيدة
قصفتها الصواريخ
مرت عليها التواريخ

---

[1] ـ نعيم عرايدي، "الصحراء" مرثية مطولة.. ونبوءة جديدة، سميح القاسم في دائرة النقد، ص 345-346.

[2] ـ سربية "الصحراء"، ص 226.

[3] ـ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 153.

لم يعرفوها
وكم عرفوها
وكم قصفوها
ليعطوا القبور الجماعية
اليوم
معنى الأمومة[1]

إن هذه المفارقة التي تحضر من خلال الفعل المثبت تارة والمنفي أخرى (لم يعرفوها/ كم عرفوها) تقوم على تهكّم صارخ مما يبديه العدو وهو يقصف المناطق الآهلة مدعيا إخطاء الهدف، هذا ما تبديه الدلالة الظاهرة المحددة، أما ظلال الدلالة فتجعل السيدة التي قصفتها الصواريخ ومرّت عليها التواريخ هي فلسطين ضحية الصحراوية السلبية (التي عرفتها وكم قصفتها..). لذلك لا غضاضة أن يقدم شكر على طبق تتجاور في لغته المتضادات:

فشكرا.. وشكرا
وجوا .. وبحرا
وخيرا .. وشرا
وشكرا جزيلا[2]
نذرنا كثيرا
لنجزى قليلا[3]
وأعلم
أن التتار الغزاةُ
وأومن أن الضحايا التتار
وأومن أني أغيب لأحضر
وأنسى لأذكرْ
وأومن أني أموت لأبعث[4]
أبليت خير البلاءْ
أبليت شرّ البلاءْ[5]

إن المفارقات في ظل هذا الجدل الدائر ليست حيلا ذهنية أو لغوية[6]، وإنما هي وليدة

مواقف شعورية تقيم المحيط السيكولوجي للنص، فالكلمات المنطوقة كما يرى أرسطو رموز لحالات النفس. [7] والسبيل الوحيد والمحتوم ـ كما يرى اليافي ـ

---

[1] ـ سربية "الصحراء"، ص 230- 231.
[2] ـ نفسه، ص231.
[3] ـ نفسه، ص 232.
[4] ـ نفسه، ص 256.
[5] ـ المصدر السابق، ص 263.
[6] ـ نعيم اليافي، تطورالصورة الفنية، ص158.
[7] ـ سمير الشيخ، القصائد المائية ـ دراسات أسلوبية في شعر نزار قباني ـ دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص 64.

لاحتواء محاولة النفاذ إلى جوهر الوجود الذي يتجاوز نطاق الحواس، واكتشاف العالم الباطن المختفي، ومعرفة حياة الأشياء الداخلية، والتعبير عن الشعور الخاص الدقيق الذي يعانيه (الشاعر) هو اللجوء إلى أبنية فنية خاصة متناقضة كانت أو متضادة أو حتى بعيدة عن المألوف والتي تتولد تحت ضغط الإحساس الغامض لتحمل التجربة وتخرج إلى الحياة غاصة بالدلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة."[1]

وعما قريب ..
يهرع جند الكلام
الخصام
الوئام
القتال
السلام
النضال
الجدال
الصليب
الهلال
السمو
الجلال
السجون
الحبال
السيوف
الدفوف
اليهود
العرب
وماهب هب
وما دب دب [2]

في هذا التشكيل الجمالي، نرى أن الشعرية تتحقق بفعل الانتقاء الدلالي للمتقابلات (الخصام/ الوئام، القتال/السلام، النضال/ الجدال، الصليب/ الهلال، السمو/ الجلال، السجون/ الحبال، السيوف/ الدفوف، اليهود/ العرب)، مثلما تتحقق بالتركيب الذي يدخل هذه الدوال في علاقات، مع أن هذا التركيب لا يزيد على إيرادها متراصفة تراصفا عموديا متتابعا لا فعل يحركها ولا أداة تربطها، مثلما تتحقق ـ أيضا ـ عن طريق المعاني المتباينة التي أدخلها التجاور في تحاور لتضيف بعدا ثانيا وثالثا.. إلى الموقف الشعوري الأصلي، إنّها ظلال الدلالات تقيم من خلال الألفاظ المتطابقة المحيط النفسي للنص فيما تظل ثيمة سلبية الصحراء المتجلية في خيانة القادة العرب الذين (لم يعرفوها (فلسطين)/ كم عرفوها/ وكم قصفوها) والذين

[1] - نعيم اليافي، تطورالصورة الفنية، ص154.
[2] - سربية "الصحراء"، ص257- 258.

(موائدهم أثقلت بالفواكه والخمر/ والسحر/ والعهر) والذين انتظمت علاقاتهم (كؤوس النميمة) وكللت انجازاتهم (كؤوس الهزيمة)، وغدت عواصمهم ندلٌ رشاق (عما قريب/ يجيء بآنية الورد نُدلٌ رشاقْ/ وتلتف ساق بساقْ/ لمؤتمرات الملوك وأملاكهم/ منطق يستدرّ اللعاب/ وعمّا قريب/ يجيئون بالنعش (نعش فلسطين)/ تنهمر الكاميرات على موتك البضِّ/ سجته/ أيدي ذويك الغطاريف) ليهرع جند الكلام، فكل هزيمة يرفع لها مشجب للكلام ينتظم ما أوردنا من متطابقات تنطق بعلاقات العرب التي وقّعت السلبية المقيتة الفاضحة للصحراء. إن هذه الثيمة الغامرة بإيحاءات الشقاق والنفاق والتعتيم والسراب توجه مسار الفكرة حتى خواتيمها، وتوجه نمط التصوير الذي يعبّر عنها ويحتويها نحو الصور المتضادة، فتنعكس في أبنيتها الاستعارية الجمالية.

وهكذا الحال عبر جلّ الصور المتضادة التي اشتغل عليها القاسم في أعماله، وإن ظلت لكل منها خصوصيات فارقة حسب السياق الذي تنتظم فيه، والدلالة التي تدلل عليها.

الصورة التشكيلية:

وهي صورة تستوحي وجودها من تركيبها المتنوّع ومن اعتمادها على فن التصوير والرسم بالألوان واستخدام تقنية الظلال. [1] أو هي صورة تصنعها الألوان والظلال والأضواء، تميل إلى فن الرسم في هيئة لوحات منفصلة أو متصلة. [2] فاللون بقيمه المباشرة وغير المباشرة، والضوء والعتمة، والظل هي العناصر الرئيسية المؤلفة لهذا النوع من التصوير. على أن تظل الكلمة هي الوسيط الجمالي الاحتمالي الذي يحركه الإحساس فيحلق الخيال بريشته.

ومن نماذج الصور التشكيلية التي اعتمدها الشاعر مايلي:

هدوءاً
يجيء عواء الذئاب البعيدةِ
غمغمة في الضباب الثقيل
ويندلعُ البدرُ
يبهر عينيَّ
يعلو ويصخب في غابة الروح
قرع الطبول
وأصرخ رعبا
وأمسخ ذئبا..[3]

إن اللوحة التي ترسمها هذه العناصر التشكيلية هي خلاصة تداخل لوني وتداخل صوتي والنتيجة تحوّل في الفعل (أمسخ ذئبا)، فعلى مستوى اللون يعلو اللوحة ضباب ثقيل يشقه ضوء بدر يبهر العيون، على أن حركة البدر تتم عبر دال

---

[1] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 150.
[2] - نفسه، ص284.
[3] - سربية "الصحراء"، ص208.

هو أكثر ارتباطا بالعنف والحرب (يندلع) لتبين هيئة تمظهره التي تشحنه بموازي هذه الانفعالات. كما تحضر في مساحة اللوحة صورة آدمي يصرخ ويمسخ ذئبا. هذا ما تتيحه الأدوات لرسم الصورة المرئية، على أن عناصر الصورة التشكيلية الذهنية تتواصل عبر أدوات لغوية لا ترصدها الصورة المرئية عبر اللوحة وإنما تبقى في نطاق المجردات لتعلقها بالصوت، فعلى هذا المستوى يرتفع صوت خارجي عبر استعارة سمعية في صورة عواء الذئاب البعيدة، وصوتِ صراخِه مرعوبا الذي يبدأ صوتا داخليا مكتوما يتم في حدود غابة الروح عبر قرع الطبول التي سرعان ما تعلو وتصخب ليتفجر الصوت متجاوزا حدود الكتمان ثم تتم عملية المسخ. إن هذه الحركة التي تبدأ بصرية ثم تتحوّل إلى سمعية ثم تأخذ سمة التحوّل الجنسي عبر فعل المسخ، وهذه الصورة الذئبية التي يلحّ عليها الشاعر عبر كل السربية بمجيء عواء الذئاب البعيدة وبمسخه ـ هو ذاته ـ ذئبا، إنّ هذه الصورة الكنائية تشتغل أولا على مستوى تشكيل اللوحة الفنية ثم على مستوى تعتيم الدلالة وتكثيفها؛ فالذئبية التي يرتفع عواؤها هي ذئبية بشرية تزحف نحو وطن الشاعر مستغلة عتمة الضباب الثقيل الذي يعشي الرؤية والذي يحيل إلى سلبية الصحراء أو الخنوع العربي الذي جرّأ الآخر عليه، وما البدر الذي يبهر عينيه إلا نور الثورة التي تقرع طبولها في روحه وأنفاسه داعية إياه أن يخلع عليه نفس إهاب النازحين نحو وطنه فيمسخ ذئبا بشريا بسمات أكثر دموية. إن هذه الدلالة لم يشأ لها الشاعر أن تبسط عارية من كل فن فانتقى لها لوحة بظلال وألوان، وشاء لها نوعا من الانحراف بأن تحتضن عناصر غير تشكيلية (لا يقوى عليها البصر لأنها سمعية في أصلها) لكن ريشته أبت إلا أن توقّعها لسانيا.

ونقف على صورة تشكيلية أخرى في المقطع التالي:

أتذكرُ عصفورة الفجرِ
أُغنية السنديان؟
أيذكر بعض الرُعاة القدامى
طراوة نعناعة النبعِ
في أول الليلِ
هل ظلّ بين الخلائق
من يذكر الولد الأرجوانيَّ
تحت القناطِرِ
والبنتَ
في ثوبها الليلكيِّ[1]

إن الشاعر يحاول التأسيس لعالم شعري من خلال التصوير، فالصورة في اللوحة التشكيلية هذه تحاول أن تؤسس لهذا العالم الشعري من خلال خلق تجاوراتها الخاصة بها والتي تعمل على دفع المشهد الشعري من الواقعي ـ وبنفس أدواته ـ إلى المشهد (فوق الواقعي) والذي يجعله فوق واقعي هو هذا "التلاعب السحري الدقيق

[1] ـ سربية "الصحراء"، ص 228.

والواعي بخلق متجاورات تدفع المعنى إلى خارج دائرة الواقع" [1] فالصورة تقوم على مساءلة الذاكرة على مشاهد مرّت بها وهذه المشاهد قد خلقت "لغة ثالثة هي غير لغة المعجم وغير لغة الكاميرا" [2] التي لا ترصد إلا ما تراه، ومن اللغة الثالثة تتأتى شعرية التصوير، وهذا ملحوظ من خلال ما أوجدته الصورة التشكيلية من انزياحات تصويرية تمت على مستوى (الولد الأرجواني تحت القناطر، أغنية السنديان التي تذكرها عصفورة الفجر)، فالاستعارة اللونية والاستعارة السمعية التي تدخل في مثل هذه التجاورات اللغوية تجعل ريشة الرسام عاجزة على تمثّل المشهد ما لم تتكئ على فهم هذه اللوحة التشكيلية التي استدعاها الشاعر من ذاكرة الطفولة وهي ترصد عصفورة الفجر وهي تغني فوق شجرة السنديان، ونكهة نعناعة النبع بطراوتها التي يتسامر حولها الرعاة أول الليل، والولد ـ الشاعر الصغير ـ بأحلامه الأرجوانية تحت القناطر (وتشكل القناطر دلالة العبور والنزوح التي ظللت الذكريات...) فالألوان في اللوحة تتداخل حسب زمن كل مشهد؛ ففي أفق اللوحة مشهد ظلمة تتلاشى يكاد ينبجس منها ضوء يلوح في وقت الفجر أين تبدأ العصفورة حياة الإنشاد، وفي جانب منها تتخلل ظلمة أول الليل وهي تحتضن الرعاة المتسامرين حول إبريق نعناع طري، وفي اللالون واللازمن ترصد حركة ولد ـ كيف ستجسد اللوحة أحلامه الأرجوانية التي ستبقى في حالة التجريد؟ـ يعبر القناطر إلى المجهول إلى اللامكان، وغير بعيد عنه تتمرأى بنت لا ترصد لها الذاكرة من تفاصيل غير لون ثوبها الليلكي. إن الذاكرة ترصد صورا علقت بها لارتباطها بزمن بعيد طالما افتقده الشاعر وحنّ إليه هو زمن ما قبل النزوح ثم أول لحظاته (لحظات النزوح)، فكانت هذه الصور تطفو على الذاكرة وأكثر ما يطفو منها كان ما لامس البصر والسمع والذوق، لذلك ستتردد هذه الألوان وهذه الأغاني وتبقى لها نكهتها لتحضر النعناعة كثيرا في لوحاته التشكيلية في أعماله الأخرى.

ثم إن هذه الصور الجزئية ـ التي كانت بين يدي الشاعر عناصر تشكيل اللوحة عبر الاستعارة اللونية والاستعارة السمعية والاستعارة الذوقية ـ غير متشاكلة، فتبدو الصور سلسلة من التداعيات (فأغنية السنديان، وطراوة نعناعة النبع. والولد الأرجواني، والبنت بالثوب الليلكي) ليس ثمة خارج السياق ما يؤلف بينها، لكن التشكيل المصوّر فعل تأسيس لكون تعبيري خاص، له قانون داخلي مفتاحه الصورة المركبة التي ينتظمها شعريا الفعل الجامع (يذكر)، فالصورة المركبة تشتغل على مستوى الذاكرة التي تستدعي هذه الصور المتباعدة وتؤلّف بينها.

ويحضر اللون والصوت منتظما الصورة التالية:

تدبّ العقارب
منتصف الليلِ
تسقط في الشرك الليلكيّ القواربُ
يُهرع سكان ضاحية الموتِ

---

[1] ـ محمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، اتحاد كتاب العرب دمشق، 2009، ص 62.

[2] ـ نفسه.

صوب رنين النواقيس
تنفجرُ الصرخات الرهيبةُ:
"زلزلت الأرض زلزالها"
"ساعة الصفر"
"يا جلبة الحشر"[1]

إن اللوحة التشكيلية ينتظمها فضاء تلفه رهبة مرعبة، جماعها سواد مرهب وصوت مرعب؛ إذ تنطلق من الفضاء الليلي بسواده (منتصف الليل) ثم الشرك المنصوب، والموتى الذين يهرعون، والصرخات الرهيبة، والزلزلة، وجلبة الحشر... إنها صورة تشكيلية ترصد ظاهريا أحداث البعث لكنها تبطن ملامح ثورة مرعبة قدّت رهبتها من رهبة يوم القيامة.

ويتواصـــل ولع الشـاعـر بالألوان، وإن كـان اشتغـال الشعراء بمعجم الألوان داخـل

النصوص يتم برسم " اللوحات من خلال المماهاة بين الألوان: بالمزج، والتركيب، والإضافة، والتجاور، والتقابل، والتوازي وهكذا عبر حوار الألوان المفردة والمركبة ونظمها، وانتظامها، ينتج الفنان التشكيلي، خطابا استعاريا رمزيا، يستهدف التأثير في المتلقي.." [2] فإن القاسم ـ في الصورة الموالية ـ وإن كان ينشئ خطابه الاستعاري عبر اللون والصوت معا فإنه يلح أكثر على الألوان حتى "غدت (عنده) الوحدة اللسانية (الدالة على اللون) أشبه ما تكون بوحدة تشكيلية في ريشة رسام"[3] فقد تحاورت الألوان المفردة في صورته التشكيلية هذه:

صحراء
خضراء؟
بيضاء؟
سوداء؟
حمراء؟
يغبطك اللونُ
زيتونة في المحال
وأنشودة شرقت بدم البرتقال.[4]

إن الصورة التشكيلية هاهنا تقوم على تحاور الألوان الأربعة (الأخضر والأبيض والأسود والأحمر) التي تغبط الصحراء لأنها أيقونات العَلَم الوطني، دال السيادة، لكن علامات الاستفهام التي كانت تفصل الألوان وتَوَزُعها على أسطر متباعدة، ثم تمديد السواد والحمرة من خلال حصرها في (زيتونة في المحال) و(أنشودة شرقت بدم البرتقال) ما يؤشر على أجواء السيادة ولا سيادة، فالعَلَم بألوانه

---

[1] - سربية "الصحراء"، ص207

[2] - عبد الرحمان حمادي، مقال "وضع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية وآليات اشتغال الكتابة القصصية الخيالية العلمية آل آمخ نموذجا" ضمن ندوة "مكونات النص الأدبي، ص 207.

[3] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص338.

[4] - سربية "الصحراء"، ص 240- 241.

ودلالاتها ـ التي يستفهم الشاعر عن حقيقة حضورها ـ قائم لكن لا يهيمن من تلك الألوان إلا السواد والحمرة، فالألوان رموز ولكل لون دلالته يحددها اليافي فيرى بأن اللون "الأحمر يشير إلى الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة، والأبيض يرمز إلى الصفاء والغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلم، والأسود عكس ذلك يوحي بالحزن والخطيئة والظلام والقساوة والصلادة، والأخضر عنوان انبثاق الحياة والصحة يرمز إلى الكون والطبيعة والربيع والمرح والسرور والشباب" [1] إنه لا يهيمن من هذه الدلالات إلا مرموز السواد من حزن وخطيئة وظلام وظلم وقساوة، أو مرموز الحمرة التي كانت بدءاً لون الجريمة التي اقترفتها أيدي الغطاريف من الحكام العرب في حق فلسطين (يجيئون بالنعش/ سجته/ أيدي ذويك الغطاريف) ثم انسحبت إلى أيدي العدو التاريخي وما أوجب ذلك من غضب وقسوة وتمرد وثورة وانتقام. لذلك تنسحب الألوان الأخرى فما دلّ على الصفاء والغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلم، وعلى انبثاق الحياة والصحة والمرح والسرور يغيب، يغيّبه الاستفهام ثم يغيبه الحصر الذي تم لها في لون الزيتون، ثم في دلالة الزيتون (رمز السلام) الذي حصر ـ بدوره ـ في (المحال). هكذا يوزع الشاعر الألوان على لوحته لتكون معادلا موازيا للدلالات التي يبطّنها.

وقد تحركت هذه الصور التشكيلية وغيرها لتشمل الصور الرمزية المشهدية التي تقوم على صياغة رؤاه في أشكال تصويرية عبر رموز مادية مراوحة بين المشهدية الذهنية والمشهدية المجسدة؛ ففي قصيدة "فلسطين أولا !" يتكثّف رمز الأرض وتتداعى حرقته في المنافي وترتفع اللوحات التشكيلية راصدة تارة الحنين وأخرى مظاهر العودة وثالثة ملامح الوطن المشيّد وهكذا... وعبر الصورة المشهدية التالية المجسدة تارة والذهنية أخرى، ترتفع الأرض لوحة للأنوثة المراوغة:

مقيما على هذه الأرض .. شاءت وشئت
ولكنها راوغتني بلا رحمة
فاشتعلت على صدرها وانطفأت
وعدت اشتعلت وعدت انطفأت
مراوغة هذه الأرض!
محورها بؤبؤ العين. لعبتها أن تراني
وألا تراني
مراوغة. بنت كلب. هوايتها ذبح عشاقها بنصال الزنابق
أغويتها فأشاحت
وأغوت. فجدلت في شغف شعرها. بحرير دمي وبورد الأغاني
مراوغة هذه الأرض. سفاحة.. وهي لي طفلتي آخر الأمر.

وتتكثف العناصر الرامزة الحاملة لحنينه إليها وإلى كل أشيائها وعناصرها في مشهد تصويري يكثّف من أبجديات العودة عبر لوحة مشهدية مجسّدة أقانيمها من:

[1] ـ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 180.

هنا يفتح الحزن شباكه الذهبي لعباد شمس النهار
هنا حبق الشرفات البري. ونعناعة الدمع. طفل يفك
اللفافة عن جرحه. ويطير إلى ساحة المدرسة
هنا عودة العاملين. بكيس الفواكه والخبز. من موقع للبناء
ومن ورشة الماء والورد والكهرباء
ومن طرقات الكفاح الجديد وساحاته المشمسة
ومن مصنع الصلب. من منشآت السياحة.
من مشتل اللوز والبيلسان.
ومن مقلع الصخر والكبرياء.

تسيطر على مناخ اللوحة الشعرية حركة محمولة بِشَرَهِ النفس وجموحها إلى الوطن الذي يعانقه في أدق تفاصيله، بل ويجمع له من الملامح ما يجعل اللوحة تنوء بحمل كل هذه التفاصيل والتفريعات التي تعكس تفاعل "أحوال الذات الداخلية مع العالم الخارجي. فهو لا يصف واقعا ولا يحيل على مرجع يناسب المعنى الحرفي للملفوظ وإنما هو محكوم بمنطق الاكتشاف (الحلم) وهيام النفس الواصفة وهي تولّد من الموصوف الواحد الكثرة وتفرّعه بحثا عن الأصل"[1].

كما تحضر الصورة التشكيلية التجريدية ذات البعد السريالي، والصورة التجريدية هي صورة استعارية أو كنائية تتكون من عناصر تركيبية غير موحدة، وقد ينزع الشاعر فيها منزعا سرياليا[2]، كما نلمح في هذا المقطع:

نضِّد ملفات القرارات..
القديمة والجديده
خذ قلب خفاشٍ
وعيني بومةٍ
وجناح قاذفةٍ
وسعلة طفلةٍ، ستموت في سل الرئة، واكسر عليها بيضة العنقاء،
واقذفها لقعر البئر..
تحترق الخيام
ويصير نسلك متعة للناظرين
تدف أجنحة السلام
وتعود للبلد الأمين![3]

إن سميح القاسم وهو يشتغل على الصورة التشكيلية بأنواعها، يبدي نزوعا شعريا لفن الرسم، فهو يقترب منه محاولا الإفادة من خصوصياته في حدود ينخرط فيها جدل التشكيلي والغنائي.

---

[1] - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص339.
[2] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 280.
[3] - سربية "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته.. باحثا عنها، ص 70-71.

وإن كنا قد ركزنا التحليل في هذه الأنواع من الصور (الثيمية والمسردة والممسرحة
والرمزية والمتضادة والتشكيلية والعنقودية والمفردة والمركبة والكلية) فإن ما بقي
من أنواع كالمجملة والاسترجاعية والاستكشافية والرؤياوية متضمنة في تلك الصور
التي أوردنا وفي غيرها مما لا يتسع المجال لإيراده مفصلا، لذلك سنحاول الالتفات
إليها بشكل مجمل فقط لنبين تركيز الشاعر على توقيع الشعرية من هذا الجانب
التصويري.

فالصورة المجملة بما هي صورة شمولية تنهض على تصوير عنصر خاص في عملية تبئير تشمل فضاء النص بأكمله ومن أمثلة ذلك تركيز الرؤيا على شخصية (معينة) بتعدد صورها الجامعة في هيئة من الترديد للاسم يتحول إلى لازمة رثائية أو تعويذة طقوسية. [1] فإنها تحضر كثيرا في شعره، ومثالها تركيز الرؤيا على شخصية "فدريكو لوركا" في قصيدة "ليلا على باب فدريكو"، أو شخصية "معين بسيسو" في قصيدة "أنت تدري كم نحبك" أو على الفتى "هوديني" في قصيدة "هوديني المدهش"[2] وهكذا...

أما الصورة الاسترجاعية، وهي "صورة مرتبطة بالذاكرة والتذكّر، تنخرط في الحاضر والمستقبل من خلال الماضي، وهي أقرب على استبطان ما كان وما يكون."[3] ومثالها حاضر في جلّ ما أوردنا من الصور القائمة على استرجاع الماضي لاستشراف المستقبل في السربيات كسربيةُ "ثالث أكسيد الكربون" القائمة على التأمل في تاريخ فلسطين استرجاعا واستشرافا، وسربية "ارم" و"اسكندرون"، وسربية "الصحراء" وغيرها...

أما الصورة الاستكشافية فمن ماهيتها القائمة على توغّل الشاعر من خلالها في العناصر ليستكشف فيها الذات والعالم بحثا عن الممكن واللاممكن [4] نتلمس انبثاثها في كل إبداعاته مستكشفة هذه العناصر.

أما الصورة الرؤياوية ببعدها الإستشرافي المستقبلي والتي تنهض على أدوات وعلامات من حروف وأفعال دالة على المستقبل يحدس الشاعر من خلالها بالآتي ويجول في آفاقه..[5] فإنها تشكّل الخلفية التي كان يتكئ عليها في أعماله إلى بناء عالم مستقبلي منتحيا فيه منحى الحلم والتنبؤ والاستشراف، وكان هذا العالم يطلّ عادة إما من مقدمة العمل أو خاتمته أو يُبَث في ثناياه، على أن توجه كل مضامين العمل

---

[1] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 152.
[2] - ديوان "شخص غير مرغوب فيه".
[3] - خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 285.
[4] - المرجع السابق، 286.
[5] - نفسه، 285.

وجهة الرؤيا التي تؤطر العمل الكلي؛ وما الصورة الذئبية التي يبتدئ بها سربية "الصحراء" حين يتنبأ بأنه سيمسخ ذئبا أو أهوال يوم الحشر التي تتبدى في بعض صوره التشكيلية، أو المقدمة التي يفتتح بها سيرة بريطافور في سربية ثالث أكسيد الكربون التي يتحرك فيها أطفال الحجارة ضد العدو... إلا استشرافا لانتفاضة يتلبّس فيها إيهاب العدو ليغدو أكثر دموية منه ـ في الصورة الأولى ـ ليفتكّ منه الوطن. وترتفع الرؤية الاستشرافية ـ أيضا ـ في مقدمة "فلسطين أولا !" وفي خاتمتها؛ ففي المقدمة تنهض أدوات وعلامات تطلّ على الغيب من خلال عودة النازحين (يا أمنا الريح.. يا هاجر المتعبه / أعدي الطعام القليل لأبنائك العائدين على عربات المنافي)، وفي الخاتمة تنهض حروف وأفعال وكلمات يحدس من خلالها الشاعر تحقق ثيمة الحرية واسترجاع الوطن في (نعم/ عائدون/ أجل/ عائدون/ بلى../ هلا.. يا هلا !/ إلى عرسنا.. أولا/ إلى شمسنا.. أولا/ إلى قدسنا.. أولا../ هلا.. ياهلا../ بأبيض/ أسود/ أخضر/ أحمر/ والله أكبر/ الله أكبر !) وهكذا عبر صور كثيرة من هذا النوع.

إن التجربة الشعرية القاسمية مرتبطة بملحمة النفي والإبعاد الكبرى التي عاشها الشاعر، وفيما كانت الصور تحمل مضمون الشقاء والحرمان والغربة والعذاب، وكانت أبنيتها تشتق محمولها ووسيلتها معا من الموت والنفي والقحط.. كانت بالمقابل الصورة الرؤياوية تستشرف للحرية، للدولة، للوطن.

إن الوعي القاسمي بالصورة من جهة وظائفها الفنية وأبعادها المضمونية، فضلا عن علاقاتها بمقومات شعرية القصيدة هو الذي جعله لا يفتعل المواقف الجمالية ولا يتكلفها، بل كانت صوره تصدر من معين واحد معين التجربة الشعورية الواحدة التي تتآلف أجزاؤها، وتتعاضد معطياتها، وتتساند ملامحها، وتتلاحم وتترابط في كل ما تقدمه وتصوغه محققة مبرر وجودها وتشكيلها.

الفصل الرابع

شعرية الرؤيا

- استراتيجيات الرؤيا الشعرية الجمالية وملامحها
- محاور الرؤيا الشعرية
- شعرية الرؤيا القاسمية

استراتيجيات الرؤيا الشعرية الجمالية وملامحها:

يقول عبد المعطي حجازي: "ليس الشاعر وحده صانع قصيدته، فالقصيدة كخلق ناتج تفاعل مدرك أو خفي لثالوث يتكون من الشاعر والكون واللغة، والشاعر هو مركز هذا الثالوث، أو همزة الوصل بين طرفيه الآخرين. إن الكون مفعم بشعر خام، أو شعر من نوع خاص، لكن هذا الوعي الخاص، أو الشعر الممكن ينتقل عن طريق الشاعر إلى اللغة ليصبح شعرا بالفعل." [1] ولن يتم له هذا الانتقال إلا بوجود رؤيا خاصة تحرّك الإبداع وتحرّض عليه وتوجّهه بما هي "قفزة خارج المفهومات السائدة (و) تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها" [2]. فالنظرة المغايرة للكون، والإحساس المتمايز به سيؤدي حتما إلى طريقة مغايرة ومتمايزة في استعمال اللغة.

ولنا أن نميّز هنا بين مصطلحي "الرؤيا" و"الرؤية"، الرؤيا بما هي حلم؛ أو ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام [3]، و"الرؤية" التي تعني الإبصار في حالة اليقظة. [4] وفي القاموس المحيط "الرؤية: النظر بالعين وبالقلب.. والرؤيا: ما رأيته في منامك وجمعها رؤى"[5].

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص 237.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، ص 150 – 151.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ج 3، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د.ط، ص 1540-1541.

[4] - نفسه، ج2، ص 979.

[5] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 5، 1996، ص 1658.

ويرى عبد الرحمن العكيمي أن الرؤيا تعتمد على البصيرة، بمقابل الرؤية التي تعتمد على العين المجردة، وأن "الرؤيا في اللغة الشعرية تجربة نافذة باتجاه المستقبل من خلال قراءة معطيات الواقع بأدوات ترتكز على الوعي والنضج واستلهام التجارب الأخرى" [1]. ويستند إلى قول عبد الله خلف العساف في كتابه "قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا" لبيان بأن "هناك فرق بين الرؤيا ذات السمة الواقعية (التي يشتقها الشاعر أو المبدع بعامة من الواقع) وبين الرؤيا المثالية (التي يغلب عليها الحدس، وتتخذ من الوعي (الفكرة المطلقة لدى هيجل) مصدرا لها" [2].
ويميّز أدونيس بينهما بجعل الرؤية حسية خارجية ثابتة، والرؤيا قلبية داخلية متغيّرة بحسب الحالة الشعورية لصاحبها يقول: "الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال وإنما يتغيّر مظهره وإن بقي جوهره ثابتا."[3]

إلا أن بعض النقاد لا يعير اهتماما لهذا الاختلاف الكتابي بين المصطلحين فيستعملهما بدلالة واحدة، وهي دلالة الرؤيا ذات البعد الاستبصاري الفني. وهو ما نلمحه في الحكم التالي لعبد الله العشي الذي يفرق بين دلالتيهما ولا يفرق بينهما كتابيا حين يقول: "إن الرؤية العادية لا ترى إلا البعد المقابل للعين، وفي حجمه الطبيعي، ودون معنى أو إيحاء. أما الرؤية الشعرية فتحاول إدراك الأبعاد كلها مملوءة بالمعنى. وهذه الرؤية هي التي تتحكم في الأفكار وكذلك في اللغة."[4]

أما خصائصها فتستمدها كما يقول غالي شكري "من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوّق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون."[5]

وقد استخدم الفلاسفة مصطلحا آخر رديفا للرؤيا هو مصطلح التخيّل وقد استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو، بل وجعلوا لهذا الرديف الفضل الأول في تفعيل الرؤى[6]، ومنهم من نعته بالتخييل كحازم القرطاجني.

والرؤيا أداة فعالة في الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة سواء كانت فلسفية أو علمية أو شعرية فكل هذه المعارف تصدر عنها. [7] وقد التفتت إليها الشعريات الغربية؛ فتذهب الشعرية الرومانسية ـ خاصة الإنجليزية منذ كولردج ـ إلى إطلاق مصطلح الرؤيا على الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا بحيث

---

[1] ـ عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص ـ دراسة نقدية في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط1، 2010، ص 85.
[2] ـ المرجع السابق، ص 86.
[3] ـ أدونيس، الثابت والمتحول، ج3 ، ص 168.
[4] ـ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 94.
[5] ـ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص 76.
[6] ـ ينظر، بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية، ص116 – 118.
[7] ـ المرجع السابق، ص 120.

يفضي إلى الشهود ويعبّر عن الولع بالغيبيات التخيلية.[1] أما البنيوية التكوينية خاصة مع غولدمان فتلتفت إلى تعدد الرؤى للعالم وفق رؤى سوسيولوجية يتعالق فيها الأثر الأدبي بالمجتمع. وترى زبيدة القاضي مترجمة كتابه "الإله الخفي" أن غولدمان صاغ منذ عام 1947 مسلمة لن يغيّرها، وسيؤسس عليها منهجه تقوم على أن "المادية التاريخية ترى أن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يكمن في كون الأدب والفلسفة، على صعيدين مختلفين تعبيرين عن رؤية للعالم، وأن رؤى العالم ليست أحداثا فردية، بل أحداثا اجتماعية"[2]. وترى أن "مركز هذا الفكر مفهوم رؤية العالم الذي هو (وجهة نظر متجانسة وموحدة لمجمل الواقع). ليست وجهة النظر هذه وجهة نظر متغيّرة دائما للفرد، بل منظومة فكر لمجموعة من البشر يعيشون في الظروف الاقتصادية والاجتماعية نفسها." [3] وهو ما ينفي أهم سمة للرؤيا وهي الذاتية.

ويلتفت ميخائيل باختين وبافل مدفيديف إلى أثر المحيط الأدبي في تشكيل رؤيا أي عمل أدبي بقولهما أن"العمل الأدبي جزء مباشر من المحيط الأدبي، من مجموع كل الأعمال الأدبية الفعالة اجتماعيا في مرحلة محددة ومجموعة اجتماعية خاصة. ويمكن القول من وجهة نظر تاريخية دقيقة إن العمل الأدبي الخاص عنصرٌ تابع ومن ثم لا ينفصل عمليا عن المحيط الأدبي. وهو يحتل مساحة محددة في هذا المحيط وتحدده مباشرة تأثيرات هذا المحيط. وسيكون من العبث أن نعتقد أن العمل الذي يحتل مساحة في المحيط الأدبي يمكن أن يتجنب تأثيراته المباشرة أو يكون استثناءً من وحدته وانتظامه."[4] ويذهب جوستاف لانسون – الذي حاول تأسيس علم علم اجتماع التلقي – إلى اعتبار أنّ "تاريخ كل عمل أدبي يحتوي باختصار على ذائقة وحساسية الأمة التي أنتجته، والأمم التي تبنته" [5]. أما الشعرية الألسنية بامتداداتها الأسلوبية فتلتفت إلى تمظهرات الرؤيا لغويا؛ أي كيف تتشكل الرؤيا لغويا، أو كيف تسعى الرؤيا إلى تشعير اللغة ليتكافأ الجانب الفكري مع الجانب الفني. وهو ـ أيضا ـ ما التفت إليه غولدمان حين وضع فرضية تقول "إن الحدث الجمالي يقوم على ركيزتين من المعادلة الضرورية:

ـالمعادلة بين رؤية العالم كواقع معيش والعالم الذي أبدعه الكاتب.

ـالمعادلة بين هذا العالم والجنس الأدبي، والأسلوب، والتركيب، والصور، باختصار، الوسائل الأدبية الصرفة التي استخدمها الكاتب للتعبير عنها.

---

[1] ـ نفسه، ص 130.

[2] ـ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ت: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق 2010، ص 13.

[3] ـ نفسه.

[4] ـ ب. ن. مدفيديف / م. م. باختين، مقال "موضوع التاريخ الأدبي ومهماته ومناهجه"، ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين – قراءات أعد لها وقدم لها المؤلف- ت: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 29.

[5] ـ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص8.

(ويعلق على هذا قائلا) فإذا كانت هذه الفرضية صحيحة، فإن كل الأعمال الأدبية المشروعة متجانسة وتعبر عن رؤية للعالم.."[1]

إن سبيل تحقيق القصيدة لوجودها وفعاليتها الجمالية ـ إذن ـ مرهون بالرؤيا، أو بذلك "الضوء الذي ينير العتمة في المادة الخام، وينفخ فيها الحياة، فيعطي تلك المعرفة التي تزهر في اللحظة الشعرية." [2] لذلك صارت الرؤيا أداة نقدية تتلخص غاية كل قراءة شعرية في الوصول إليها، فالجانب التصويري واللغوي والإيقاعي في النص لا يمكن تفهّمه ما لم يلتفت إليه في ظلّها، يقول أحمد الطريسي: ".. ولذلك كانت الغاية من كل قراءة شعرية، تتلخص في الوصول إلى رؤيا الشاعر، عبر هذه الغابة من الإشارات الغامضة. وكل قراءة تتوقف عند حدود الجزئيات، تظل قراءة ناقصة وكذلك كل قراءة تتوقف عند الكشف عن البنيات اللغوية والإيقاعية، تفككها لتحصيها في خانات، ثم تعيد بناءها من جديد، إنما تقطع نصف الطريق إلى الهدف الذي يظل متمثلا دائما في رؤيا الشاعر. ولن تكون هذه الرؤيا إلا معرفة في صورة شاملة وجديدة لا عهد للعالم بها." [3] فالبنيات اللغوية والشعورية والتصورية وحتى الأيديولوجية التي تولّدها الرؤيا لا يمكن تفهّمها ومقاربتها إلا في حدود هذه الرؤيا التي تنتظمها وتضيئها. فهي التي تهيمن على كلّ الإجراءات التعبيرية، وتوجّه الإستراتيجيات الدلالية. لذلك يرى شكري غالي أن القصيدة الرؤيا "هي التي تجمع التجربة الفريدة وأنساق التشكيل الخيالي ومركبات الإيقاع، هنا يصبح الشعر موقفا من الوجود في شموله وتفاصيله على السواء."[4] ويرى المنصف المزغني أن الرؤيا هي البؤرة الإبداعية التي يحترق فيها الشعر كله، وهي البؤرة الجمالية التي تتشكل في نيرانها القصيدة. [5] وهي أيضا أساس التفريق بين الشعر الذي يمثل تجربة والشعر الذي لا يمثل تجربة كما يقرر العكيمي:"فالشعر الذي يأتي مستلهماً ومتجاوزاً في آن واحد لتجارب أخرى ومقدماً رؤيته للكون والحياة حاملاً لغته الإبداعية هو الذي يمثل التجربة، وليس كل شاعر تجربة شاعرا رائياً، لكن كل شاعر رؤيوي هو شاعر تجربة بالضرورة، فالشعر الجديد تجربة ورؤيا."[6]

ومن ثمة فإن شعرية القصيدة وعظمتها لا تتحقق إلا بحضورها، بما تضمن لها من إضاءة عبر الأزمنة، وما تلفت إليه من تحوّل في البنية الفكرية والحضارية على مستوى الشاعر وعلى مستوى المرحلة، فهي المعبرة عن الجوهري وعن الإنساني وعن صميم الحياة وصميم التغيير، عن حدود التعالق بين الشاعر والواقع، بين الشاعر والماضي والحاضر والآتي، بين الشاعر واللغة الموروثة، بين الشاعر والكلمة، بين الشاعر والشعر، بين الشاعر والعالم الذي لم يتكوّن بعد، العالم اللامتشكّل، المحلوم به، المغاير، النبوئي .. الحلم الأسمى في العالم وفي الذات وفي

---

[1] - نفسه، ص 12.

[2] - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 79.

[3] - أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 143.

[4] - غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص 36 – 37.

[5] - نفسه، ص 48.

[6] - عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص، ص 87.

الفن واللغة، فأبجدياتها تتجلى ثورة على المستحاثات القابعة إن على مستوى الواقع أو على مستوى اللغة أو مستوى الأيديولوجيا أو حتى مستوى العقيدة، إن القصيدة تسمى بها عظيمة وتغدو "حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر (الواقعية) بل في مدى إسهامها بإضافة جديد إلى هذا العالم."[1]

إنها تبطن ـ إذن ـ كما يحدد صلاح عبد الصبور نوعا من الشهوة لإصلاح العالم، يقول: "إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد ليرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشّر بها." [2] على أن هذا الإصلاح ليس مركوزا في جانبه الأيديولوجي أو الاجتماعي أو السياسي، بل إنه يشمل كل هذا ويتعداه إلى لغة شعرية يستحدثها تتواءم والتعبير عن المكتشف من وجه العالم المخبوء وراء الألفة والعادة، عن المكتشف من الشعر الخام الذي يبطّنه الكون، عن المكتشف من العلائق الخفيّة التي قد تحقق حالة الانسجام والتوافق والتناغم في العالم، بما يجمّله ويحذف كل مظاهر الخلل والنشاز منه فقوام هذه اللغة الشعرية الجديدة أو هذا الشعر الجديد "معنى خلاّق توليدي، لا معنى سردي وصفي" [3]. وهذا هو امتيازه في الإصلاح وفي الخروج من التقليدية ومن العادات الثابتة والإرث القار.

خصائص رؤيا الشاعر الرائي:

تحدد لرؤيا الشاعر الرائي الذي يملك شهوة إصلاح العالم بعض الخصائص ـ كما يراها أدونيس ـ تتمثل في:

ـ التعبير عن قلق الإنسان، أبديا؛ في صراعاته، في بحثه عن كينونته وهويته، في مسعاه لاستقطاب المشكلات الكيانية التي يعانيها في "حضارته وأمته وفي نفسه هو، بالذات."[4]

ـ التخلص من كل شيء مسبق، وتجاوز شعر المناسبة أو الواقعة أو الحادثة العابرة ذلك لأن الشعر هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان لأنه لا يحتاج إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها، لذلك فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة ـ المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل ـ ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل.[5]

ـ تجاوز عكس الواقع؛ فالشاعر في التفاته إلى الواقع يتجاوز مجرد تصنيف وتصوير أرائه وأفكاره الشائعة والمسبقة بل إنه يُشترَط فيه أن "يغيّر إيقاع "نقل" الواقع بإيقاع "إبداعه" ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم." [6] وإن كان لوكاتش قد

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 152.
[2] ـ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 27.
[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 151.
[4] ـ نفسه.
[5] ـ المرجع السابق، ص 152.
[6] ـ نفسه.

قال ـ قبلا ـ بفكرة "الانعكاس" إلا أن استعماله لها كان استعمالا متميّزا فهو لا يعني الاقتصار على مجرد عكس المظهر السطحي للواقع، بل تحدد مفهوم هذا المصطلح عنده بكونه ""تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع؛ أعني وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية. ويقرر لوكاتش أن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس "العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظلّ القارئ دائما على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن "شكل خاص من أشكال انعكاسه".[1] لذلك كان يرفض "التمثيل (الفوتوغرافي) البحت، ويقدم ـ بدلا من ذلك ـ وصفا للعمل الفني الصحيح الذي يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصورة التي يقدمها، فهذه الصورة تتسم "بوحدة شاملة مكثّفة" توازي "الوحدة االشاملة الممتدة" للعالم نفسه، فليس الواقع مجرد تدفّق أو تصادم آلي للجزئيات، بل إن له "نظاما" ينقله الروائي في شكل "مكثّف" والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزوّد القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقّدها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها. ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي كافة."[2]

وتنفذ زبيدة القاضي متكئة على مفهوم العمل الذي أقامه غولدمان خلال مسيرته المهنية إلى أن "الفنان لا ينقل الواقع بل يبدع كائنات حيّة، وعالما له بنية ما، يصنع غناها ووحدتها وقيمتها، ولهذا يمكن أن تكون هناك أعمال فنية حقيقية، تحافظ على قيمتها إلى الأبد. ومع ذلك، فالكاتب العبقري هو الذي لا يحتاج إلا للتعبير عن حدسه ومشاعره لكي يقول في الوقت نفسه ما هو جوهري لعصره وللتحولات التي خضع لها. فالعبقرية دائما "تقدمية"."[3]

ـ الالتفات إلى كلية التجربة الإنسانية: ففي التفاته إلى نفسه يتجاوز أزماته وظروفه الاجتماعية التي يعانيها، يتجاوز السياقات الضيقة، يتجاوز الشعر الأغنية، الشعر الوقائع الصغيرة، الشعر الوصف ليلتفت إلى الأفق الأشمل والأعم، إلى كليّة التجربة الإنسانية "هكذا يمكن الكلام على العاطفة والانفعال الشعريين، شريطة أن لا نعني بهما، لحظة ذاتية، جزئية، كما كانا في معظم الشعر العربي التقليدي، بل نعني بهما شرطا لاكتشاف جوهري ـ بحيث أن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية، فردية وكونية في آن." [4] وهو شرط تتقاسمه الأجناس الأدبية السردية مع الشعر إذ على مستوى الشخصيات الروائية ـ مثلا ـ سيثبت لوكاتش أنها تتطوّر بحسب الجدلية الداخلية لوجودها الاجتماعي والنفسي وذلك حين"يرجع إلى نص أنغلز حول

---

[1] ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 55.
[2] ـ نفسه، ص 56.
[3] ـ غولدمان، الإله الخفي، (مقدمة المترجمة)، ص14.
[4] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 153.

بلزاك الذي نجح في تحليل بنيات المجتمع في عصره. فالشخصيات لا تتطور بحسب إرادة الكاتب بل بحسب الجدلية الداخلية لوجودها الاجتماعي والنفسي، وكل ذلك يطرح مسألة "رؤية العالم" لدى الكاتب، إذ تشكل أفكار هذا الكاتب المستوى السطحي، ونجد في العمق قضايا العصر الكبرى، وآلام الشعوب التي تعبر عنها الشخصيات."[1]

ـ النفاذ إلى أعماق الرؤيا: ويولّد كل هذا التخلي عن الرؤية الأفقية و التفكك البنائي، ويكون تخطي الرؤية الأفقية التي ولدت تاريخيا القصيدة اللعبة أو القصيدة الحلية ـ كما يسميها أدونيس ـ القصيدة المثقلة بالزخارف البيانية أو البديعية التي حاولت بها مدارات سطحية التعامل مع الأشياء بوصفها مجرد ظواهر أو وظائف بدت فيها الحياة مشهدا أو ريفا أو نزهة، وبدت العلاقة فيها بين الإنسان والعالم علاقة ظاهريةـ قلنا يتخطى الرؤية الأفقية بتجاوز السطح والغوص وراء ظواهر الأشياء حيث يمكننا "أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد، وأن نتحد معه. فلا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحدّ ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه." [2] وهو ما يلحّ عليه سبندر ستيفن في كتابه "الحياة والشاعر" حين يجعل "مهمة الشاعر الآن كما هي دائما أن يبيّن أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حياة إنسانية ... وأن الشاعر هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤيا الغريب الشيّق وراء العادي المألوف" [3]. ومن هذه الناحية، فإن الشعر أداة لتجسيد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا، ومن ثم كان الشعر المثالي عند إليوت يمثل محاولة لتوسيع حدود الوعي الإنساني وللإخبار عن أشياء مجهولة للتعبير عما لا يعبر عنه.[4]

ـ استشراف المستقبل: حيث ترتقي الرؤيا لتؤشّر على عنصر النبوءة في الشعر، باستشفاف خبايا المجهول ورؤية ما لم ير من قبل، ويؤكد إليوت أن "العنصر النبوئي في الشعر هو غالبا لا واع في الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك" [5]. والرؤيا التي لا تتجاوز الواقع هي رؤية تقودها الحواس، لأنها مرهونة بالنظرة الخارجية التي لا تلمس إلا السطح المرئي أو القشرة الخارجية، ولا ترتقي إلى ذلك الحدس الممزوج بالحلم الذي فيما يتمثّل الواقع يستشرف المستقبل.

ـ شعرية التشكيل اللغوي والصوري والإيقاعي: ويعضد الرؤيا، شعرية تنهض على الجديد المكتشف إن على مستوى الجوهر أو على مستوى الشكل، فكما يقول رامبو: "اكتشاف ما لا يعرف، يفترض أشكالا جديدة" [6]، أشكالا تعلو على كل مسبق مسبق قبلي، تتمرّد على كل انحباس، تدير ظهرها لقماقم الأشكال البائدة، تأبى

---

[1] ـ غولدمان، الإله الخفي، (مقدمة المترجمة)، ص 11.
[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 153 – 154.
[3] ـ بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 128.
[4] ـ نفسه، ص 129.
[5] ـ نفسه.
[6] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 154.

الثبات فهي رهن لتموّج الحياة الإنسان والعالم "فالقصيدة الجديدة قصيدة/ حركة، مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة. ومن هنا، لا نهائية الخلق الشعري."[1]

وإذا كانت اللغة في شعرنا العربي التقليدي، تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسا عابرا رفيقا بكونها لغة وصف وتعبير، فإن الشعر الرؤيوي يطمح إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير، لغة تتجاوز الظواهر لتواجه الحقيقة الباطنة في الأشياء وفي العالم، لغة لا تقول ما ألفت قوله بل ما لم تألفه، لغة ليس للكلمة فيها "أن تكون مجرد تعبير بسيط عن فكرة، بل إن عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه."[2] فاللغة هي الجسد الذي تتقمصه روح التجربة وخيال الرؤيا، وفرق كبير بين اللغة التي تستقطب الذوق العام إلى دائرة هذه التجربة وتلك الرؤيا، وبين اللغة التي تساهم في استقرار الذوق السائد بالاشتباك معه واصطناع موقف اللامبالاة به.[3]

محاور الرؤيا الشعرية:

تتشكل ـ إذن ـ رؤيا النص المعاصر في إطار تأكيد محاور تتوزّع على عناصر ثلاثة: العالم أو الواقع بكل تناقضاته وصراعاته وملابساته (ويشكل الموضوع أو الفكرة أو المحتوى)، الشاعر وعلاقته بهذا الواقع وطريقة رؤيته له، وأخيرا التشكيل الفني الجمالي الذي ينقل هذه العلاقة وهذه الرؤيا. وتنتظم هذه العناصر في محورين اثنين؛ يتعالق ضمن المحور الأول العنصر الأول بالثاني، من خلال تعميق إدراك الشاعر للأشياء في الكون وفي الواقع، وبعلاقته بالآخر بما هو صديق أو بما هو ندّ ونظير، وبمراعاة الإنسان باعتباره واقعا وحلما، وباعتباره ذاتا تسعى لرأب الشروخ العظيمة التي ولدها الماضي وولدها الآخر وولدتها ملابسات الحياة بعبثيتها وخللها. ويتعلّق المحور الثاني، بضمان التعدد لوسائط التحوّل الدلالي والرؤيوي من خلال تعدد أنماط التشكيل الشعري، ومن ثمة من خلال النظرة إلى اللغة وإلى نطاق التعامل معها توقيعا لشعرية جديدة تتجاوز القار المستهلك بل وتتجاوز حتى نفسها. فما دام الشعر رؤيا فإن خصائصه الفنية امتداد لها، فلغته وصوره وإيقاعاته إنما هي حصيلة لها، حصيلة تلك الرؤيا الخاصة التي تنشأ نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم، فالرؤيا الراسخة كما يقول علي جعفر العلاق "تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية، وتنعكس على أشكاله التعبيرية، وتطبع لغته الشعرية بطابعها."[4]

ولما كانت الرؤيا الشعرية جوهر الشعر، وأهم أقطاب العملية الإبداعية فإن القطبين الآخرين للعملية الإبداعية يتحركان ضمنها: اللغة مانحة الشكل، والكون أو الواقع أو الآخر مانح المحتوى أو المضمون أو الفكرة، فهما نتيجة لها وتشكيلهما

---

[1] - المرجع السابق، ص 156.
[2] - نفسه، ص 157 – 158.
[3] - غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، ص 129.
[4] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 28.

ينبني وفقا لمنطقها الذي تحكمه جملة من الملامح أو الضوابط الجمالية لعل أهمها: الكشف ـ التجاوز ـ النبوءة والاستشراف ـ ثنائية الرفض والنفي.

علاقة الشاعر بالكون والواقع والآخر:

وفي سعينا لبيان علاقة الشاعر بالعالم أو الكون، نعمد أولا إلى مقولة سارتر التي تقرر بأنّ "أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقا في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم." [1] ثم مقولته أن "الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية فمتى شرعت فيها ـ إن طوعا أو كرها ـ فأنت ملتزم". [2] وتسلمنا هاتان المقولتان إلى خلفية وحقيقة علاقة المبدع بالعالم وحاجته إلى أن يكون ضروريا فاعلا فيه، ثم إلى مفهوم الالتزام في الكتابة التي يؤديها.

إذ تنبني أية عملية إبداعية، على خلفية رؤيوية قائمة على قراءة العالم وأشيائه قراءة لعل من أهم سماتها أن تأخذ فيها هذه الأشياء صورا جديدة ومعاني جديدة وتنسحب هذه الجدّة على اللغة التي لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. متجاوزة النظرة التقليدية القائمة على الملاحظة والاستعادة والوصف إلى الارتياد والخلق والتجديد، بل وتستبق العالم الراهن الضيق المبتذل وتتخطاه إلى عالم متوقّع عالم حلمي أنضر وأبهى، فالعالم الذي نعيش فيه كما يقول أدونيس "لا يجوز أن يكون ولا يصح أن يكون، غاية للشعراء وإطارا لهم. إنه وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى. فما أضيق العالم وما أكثر ابتذاله إذا كان العالم "الواقعي"، عالم الحساسية المشتركة هو العالم كله. ليس هذا العالم "الواقعي" إلا بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود إليه."[3]

إنه العالم النبوئي الاستشرافي الذي يصير معه "الشعر سحرا: يحني العالم، يهزّ التاريخ، يخضّ الأيام، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها. هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي، ويصير لهبا وتحوّلا، وتترك الفراديس الضائعة مكانها إلى المستقبل وفراديسه الآتية." [4] ومن هنا تبدأ مغامرة الكشف وتقصي المعرفة فالشعر العربي المعاصر "مغامرة في الكشف والمعرفة، ووعي شامل للحضور الإنساني... من هنا طموحه إلى أن يصير نبعا من الشرارة والفتوة، أن يصير قوة خلاقة تكشف برؤاها عن الجزء الغامض من حياتنا ومصيرنا، وتضيئه وتغنيه. إنه يصير الفعل الذي نبدع به وجودنا ونعيد إبداعه باستمرار."[5] فالسباحة على سطح الواقع المرئي لا تسلمنا إلى الخارق والفائق فيه ولا تنفذنا إلى لبّه وأعماقه، بل تبقينا دوما خارجه وعلى الهامش منه، لذلك راح العقاد يردد وينبّه: "اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة

---

[1] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص214.

[2] ـ نفسه.

[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 182.

[4] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 112.

[5] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص180.

به، وليس همّ الناس من القصد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه"[1]. ففاعلية الكشف في الرؤيا الحداثية تنطلق من تمزيق ستائر المبصر المسموع الواضح لتتكفئ على الجوهر الغامض العميق في الذات ثم في العالم ثم في تعالقهما معا، فهي "فاعلية كشف وإيجاد للذات أولا، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا. وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحّد بين الذات والعالم، فتتحوّل الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحوّل ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد."[2] وهذا الإلحاح على تقصي المجهول إنما يتأتى من الخوف من السقوط في الاجترار والتكرار فلا يغدو الإبداع والحال هذه كشفا. وقد قرر أدونيس بأن "القصيدة تكون شعرا بقدر ما تكون كشفا للوجود وانفتاحا على أبعاد الإنسان"[3]. هكذا لا يستقر العالم مع الشاعر الرائي على حال ولا يثبت على صورة ولا على وضع، بل هو يتوالد ويتجدد ويسمو دوما طالبا الأمثل.

ومن هنا تظهر خاصية التجاوز كخاصية مركزية في الرؤيا الشعرية، والتي من دونها لن يتمايز الشعر عن غيره، فالشاعر بهذا ينطلق من نظرة تحاول أن تضفي نوعا من العذرية على العالم بعد أن تخضعه للتجاوز المصحوب بالتغيير والتجدد بغية تحقيق عالم أكثر جمالاً وصفاءً.

ثم إن هذا الشاعر وهو يتحاور مع الواقع ويتفاعل مع أحداثه، يحقق كينونته ويبني شخصيته ويحدد هويته، بل ويحدد موقفه من الحياة ومن الناس ومن القيم وحتى من الدين، فالهدف من الشعر يمتد كما يقول يوري لوتمان إلى "معرفة الإنسان بالعالم، وبالعلاقات بين الناس، وقدرته على بناء شخصيته في غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعي"[4] هذا البناء الذي يكسبه القدرة على النفاذ إلى أسرار الكون، وأسرار الذات البشرية في شتى أحوالها العاطفية، وتقلباتها النفسية.

وإذا كان الشاعر في العملية الإبداعية القطب الذاتي الذي لا تنبعث الحياة في القطب الآخر (الموضوعي) إلا به، فإن التعالق القائم بينهما شديد الإحكام بحكم أنهما يتكاملان فلا غنى لأحدهما عن الآخر، يؤكد ذلك صلاح عبد الصبور حين يقول: ".. وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي في الفن فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي، فإنه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذاتية السنتمنتالية بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه."[5] هذا التفاعل الجدلي القائم بينهما يجانب الشعر أن

---

[1] -عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، الديوان (في الأدب والنقد)، دار الشعب، القاهرة، ط4، ص 39.

[2] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 164.

[3] - أدونيس، زمن الشعر، ص 33.

[4] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 250.

[5] - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 52.

يكون صورة عاكسة للواقع أو للذات فقط، بل يغدو معه مغامرة نحو الكشف والخلق والتغيير والتطهير؛ التغيير على مستوى الواقع نحو ما هو أصدق وأجمل، والتطهير تطهير الذات من تلك الشروخ العظيمة التي تولّدت عبر الزمن وعبر التاريخ، بفعل النكسات التي وقعتها يد الآخر. فالواقع الذي يتمفصل فيه الأدب خصوصا والفن عموما هو سبيل الفنان والأديب إلى إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي واجتماعي أكثر تناغماً وانسجاماً.

فعبر الرؤيا ـ إذن ـ يقدم الشاعر صورة للوعي بالذات والعالم المحيط، ويصبح الإبداع الوسيلة الأنجع للتعبير عنها.

فالنص بهذا لا يصدر من فراغ ولا يتحرك في فراغ، وإنما هو نتاج مجتمع معين وظرف حضاري محدّد، به تنعكس وتتحدد هوية المرحلة التاريخية التي يتحرك فيها، لذلك يذهب حسين خمري إلى أن "الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع حيث إن الواقع هو ذلك الحيّز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدّد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن، ولا تتحدد قسمات الواقع إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكّل في مجموعها بنية المجتمع." [1] هكذا يتقاطع النص في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه، لتتشكل محاور الرؤيا التي ستدور حول أحوال هذا المحيط؛ حول ما هو سياسي واجتماعي وأيديولوجي في ظرف حضاري محدد، وما شعرنا الرؤيوي الحداثي أو كما ينعته بشير تاوريريت الشعر الكشفي "سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه تشقق في الكينونة المعاصرة" [2] وهنا تتبدى علاقة الشاعر بهذه الكينونة، بالواقع، وبمفهوم الالتزام.

ويرى غالي شكري أن الحداثة الحقيقية "ثورة في المجتمع والفكر والفن، والمبدع الحديث هو إنسان ثوري لأنه يدرك أن الحداثة تجربة ورؤيا متناقضتان مع الذوق السائد والوجدان السائد والعقلية السائدة، ويدرك أن الفكر لا ينفصل لحظة عن الجمال، وأنه في الحقيقة ليس هناك "شكل" معزول كالوعاء الزجاجي يتلون بلون السائل داخله. الحداثة بهذا المعنى رؤيا ثورية تقتحم السائد في عقر داره اللغوية ـ الفكرية ـ الاجتماعية، إنها تبادر إلى الاشتباك ولا تنتظر الإذن من أحد، وهي لا تحتاج إلى أبواق الدعاية والتقريرية والمباشرة، بل تواجه عرين التخلّف بأسلحة الفن وحده: اللغة الجديدة والتجربة الجديدة والأفق الإنساني الجديد والأعماق المجهولة في الشخصيات الحيّة والبناء الذي يكشف ما تخبئه الأحداث والمواقف تحت السطح. هذه الحداثة لا تشعر بالغربة، ولا نشعر معها بالاغتراب، بل هي الدفء الذي نفتقده في الأدب السائد الذي يزخرف الواقع فيحوله إلى ديكور والكائنات إلى دمى." [3] هكذا تتحرك فكرة الرفض أو الثورية في الرؤيا الحداثية على كل ماهو سائد باعتباره مناهض للأفضل وللجمالي وللقيمي، فالنقص والقصور

---

[1] - حسين خمري، فضاء المتخيل، ص49-50.

[2] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية، ص 167.

[3] - غالي شكري، برج بابل، ص 130.

والنشاز الذي يشوّه الواقع هو الذي يدفع إلى الهجس بالتغيير وإلى تصور واقع أمثل عبر الكتابة.

ومن هنا يتحرك مفهوم الشعر الملتزم، أو الالتزام في الشعر الذي لا يعكف على إفراغ هذا الأخير من روحه الجمالية لحساب الفكر الذي يروّج له، وإنما يغنيه فيما يبسط هذا الأخير.

أما القضايا الذاتية أو الموضوعية التي تشملها رؤى الشاعر وتتحرك ضمن مجال الالتزام فتشمل قضايا العصر الكبرى؛ من مشكلات كيانية (الكينونة، الهوية، الانتماء)، وجوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي والسياسي، الحروب والثورات والمقاومة، آلام الشعوب وقلقها، الاغتراب، الخوف، الحب، الزمن، الموت، التراث، الإبداع، الشعر ... وكما يقول إحسان عباس: ما دامت الحياة مواقف فما هو موقف الشاعر سميح القاسم من كل قضية كبرى؟

الرؤيا القاسمية:

تقوم قراءة القاسم للعالم والواقع على خلفية الإيمان بالتزامية الشعر وضرورة استيعابه لكل ما يحيط بالشاعر، أي شمولية رؤية العالم، فيحدد في مجلة "الحوادث" اللندنية (24 نيسان 1987) الحقيقة الشعرية عنده فيقول: "لا تكتفي الحقيقة الشعرية بالهامش، الكل أو لا شيء، هذا هو مدى الحقيقة الشعرية. وعلى هذا المدى أن يشمل السياسة لا أن يوازيها. أما المدائح المنظومة لهذا الحاكم أو ذاك النظام فهي ليست شعراً. لأن روح العصر وطبيعة المرحلة لا تبرر شعرياً ضرائب الكلام التي يدفعها بعض المتكسبين بالشعر. ولا أعتقد أننا نملك اليوم الحاكم الشعبي أو النظام الجماهيري الذي يرتفع إلى مستوى الحقيقة الشعرية المطلقة أو الحلم المتناسب مع فداحة الواقع.. والسياسة لا تفسد الشعر، كما يدعي البعض، بل من شأنها أن تغنيه.. إنما الذي يفسد الشعر هو انعكاس السياسة من خلاله. حين تنظم برنامج الحزب فأنت لا تقدم شعراً. لكن حين تكون مؤمناً بهذا البرنامج فإنه يتحول إلى جزء من نفسيتك ومسلكيتك ورؤياك وستعبر عنه قصيدتك باعتباره تفاعلا وجدانياً ووجودياً لا معادلة سياسية علمية. وليس غريباً بالنسبة لي أن أهم شعراء العصر العرب والأجانب هم أناس مسيسون حتى النخاع. ويجب ألا ننسى، على سبيل المثال، أن نيرودا وأراغون وحكمت ومایاكوفسكي وآخرين كانوا أعضاء منظمين في أكثر الأحزاب تسييساً وأدلجة والتزاماً." [1] إن هذا التأكيد على ضرورة تجاوز الهامش والتركيز على الكل، مع التفاعل الوجداني والوجودي معه، ونبذ فكرة الانعكاس الصرف أو إلزام الشاعر بتحاشي المواضيع السياسية... تشكّل بعضا من خلفية فهم الشاعر لوظيفة الشعر ومضامينه. على أن يشكّل البحث عن عالم أغنى وأنظر الخلفية الثانية التي كان يتكئ عليها في قراءته للواقع، فالعالم الواقعي عنده عالم مبتذل ضيّق، لذلك يتخذه بوابة تصله بالعالم الكبير الأرحب. على أن أساس العلاقة بين الواقع والفن ـ عنده ـ هو مجانبة الانعكاس بل تصل أحيانا حدّ التناقض، فالشاعر حين يحسّ بثقل الواقع برتابته و"ترابيته" يحاول الانعتاق

[1] ـ أنطوان شلحت، مدى "الحقيقة الشعرية" عند سميح القاسم، مقدمة الطبعة الثالثة ضمن مجلد "سميح القاسم في دائرة النقد"، ص 9- 10.

بالتحرّر منه بوساطة الإبداع ، يقول القاسم:"إن عملية الكتابة ليست موازية للواقع بل في أغلب الأحيان ـ بالنسبة لي على الأقل- هي في عكس الواقع، ربما في أقصى لحظات الكراهية، ربما تكتب أروع قصائد الحب، لأن عملية الكتابة هي محاولة للهروب من واقع، والدفاع عن النفس ضد بيئة معينة." [1] ويجعل صلاح عبد الصبور الشاعر أثناء عملية الإبداع معادلا للواقع وواقفا إزاءه يقول:"الشاعر في مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءا من العالم، لكنه معادل له، وهو يفنى فيه، لكنه يقف إزاءه، وهو يستطيع عندئذ أن يحقق فرديته بل وجدانيته. الشاعر ـ إذن ـ يكتب حين يكون معادلا للعالم، واقفا إزاءه، ويعجز عن الكتابة حين يكون جزءا من العالم، لأنه في هذه الحالة سيكون إنسانا عاديا لم يتحوّل بعد إلى حالة الشاعر المبدع، إن الوحدة توفّر الانسجام والتناغم بين العناصر المنجذبة إلى بعضها."[2]

وعندما نحاول وضع خطاب القاسم في ضوء السياق الاجتماعي والسياسي والتاريخي، فإننا سنجد أننا أمام مجموعة من القضايا والهموم المطروحة ضمن هذه السياقات وجهت فكر الشاعر وتوزعت على كل إبداعاته شعرية كانت أو نثرية.

على أن الشاعر كان ينوّع من زاوية النظر للعالم والواقع بقضاياه وهمومه المطروحة، فكل يوم ينظر إليه من زاوية نفسية وروحية جديدة، فيرى فيه معاني جديدة. مستعينا في ذلك بالخيال والحلم والرؤيا فهو يعانق واقعه الحقيقي بهاجس واحد ـ كما أشرنا ـ هو تغييره وتغيير الحياة معه. وشعره وإن كان مشغولا في أكثره بالهم العربي، وأزمات الإنسان العربي وقضاياه، والقضية الكبرى قضية وطنه فلسطين إلا أن الأبعاد الدلالية التي تمحور حولها تنوعت وتباينت لتشمل البعد النفسي (الفردي الشخصي)، والبعد الديني، والبعد الثوري، والبعد التاريخي، والبعد الحضاري، والبعد القومي، والبعد الإنساني الشامل...

لقد كان القاسم يقرأ الواقع جيدا بكل معطياته وإرهاصاته، حتى تشكّلت لديه رؤى كثيرة باتجاه العالم المثقل بالغموض. ولعل ما نورده عبر المقاطع التالية يجلي بعضا مما نقول:

"عال لتبصر أو عميق
هو ذا الطريق إلى الرؤى
يا صاحبي. هو ذا الطريق
رؤيا
برؤية ثاقب بصرا
ورؤيا
حالم لا يستفيق

---

[1] ـ سميح القاسم، الحوادث، ع 1678 لسنة 1988، ص 59، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 92.

[2] ـ صلاح عبد الصبور، كتابة على وجه الريح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1/ 1980، ص 69 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 107.

وسوى السبيلين المضيق"[1]
أما الحكمة التي تعلّمها ويعلّمها:
" .. واشهد بعقلك
ما شهدت بقلبك المفطوم بالخيبات
والمفطور بالحسرات
واجهر ناطقا بالصمت. واصمت جاهرا بالنطق
مقتربا من الدنيا. ومبتعدا عن الدنيا
ومحتشدا بآباد الرؤى في ثانيه.."[2]
أما السبيل والهدف:
"فاجمع رؤاك من الوهاد إلى السهول إلى التلال
إلى السفوح
إلى الجبال
وارفع لواءك بالجواب
على متاهات السؤال
ليقول من يأتي
رأى الآتي رأى الآتي.. وقال!"[3]

أما المحاور الدلالية التي احتضنت هذه الأبعاد فارتبطت بـ: الأرض، النفي، الرفض الاغتراب والمعاناة، الثورة و المقاومة، الإنسانية...

محورالأرض:(الأرض/ الوطن، الأرض/ المكان)

ويعدّ هذا المحور أكبر المحاور الدلالية التي غطت مساحة واسعة من دواوينه، فقد كان حاضرا على طول طريقه الشعري، وشكّل بؤرة العمل في أعمال كثيرة له، وإن لم يكن مركزيا في بعضها الآخر فإنّه شغل فيها محطات دلالية. وقد توزّع هذا المحور على دلالتين متباعدتين؛ شملت الأولى دلالة الوطن الذي يدخل مع أرضه وترابه وكل عناصره في عناق من الحب والتلاحم فيدافع عنه ذائدا ومقاوما بانيا ومشيّدا، وشملت الثانية دلالة الأرض/ المكان؛ أي المكان بما هو خارج الأرض/ الوطن حين يحدث الانفصام والتنافر بين الذات والأرض الأخرى، أو بما هو داخل الوطن لكن مع حالة حادة من الاستلاب وبالتالي الانفصال.

ولما كان محور الوطن يبسط ظلاله على كل المحاور الأخرى التي يولّدها بشكل مباشر أو غير مباشر، بعد أن أشربت جلّ الخطابات به، فإن المحاور الأخرى التي كانت تعضد وتكثف الدلالة المحورية كانت تنسحب نحوه، ومن ثمة فإننا سنعالق بين هذا المحور والمحاور الأخرى التي تتعلق بالثورة والمقاومة والنفي والرفض والاغتراب والمعاناة..

الأرض/ الوطن:

---

[1] - قصيدة "مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس"، ص 5.
[2] - المصدر السابق، ص 14.
[3] - نفسه، ص 15-16.

ينطلق الشاعر من خلفية إيمانية تنطق بجمال الأرض (أرضه أي أرض الوطن) وسخائها وبؤسه بها رغم ذلك:

"أرضنا،

من عسل ـ يحكى ـ بها الأنهار ـ يحكى ـ من حليب أنجبت ـ يحكى ـ كبار الأنبياء

وعشقناها

ولكنا انتهينا في هوانا أشقياء

وحملنا كل آلام الصليب."[1]

فتتحدث دوال (العسل والأنهار والحليب) بسخائها، ويتحدث إنجابها كبار الأنبياء بقداستها، ويأتي دال عشقناها كوسيلة لغوية ثانية تؤكد تلاحم الذات ـ لا الفردية فقط بل الجماعية أيضا ـ بالموضوع (الأرض) بعد أن أسهم ضمير الجماعة المتكلم بدءاً في النطق بهذا التلاحم (أرضنا)، إلا أننا نلمح بعد ذلك تقابلا يشحن الصياغة بتوتر انفعالي شديد؛ فالسخاء يقابله الشقاء والعشق يقابله تحمّل آلام الصليب، ومن هنا يبدأ الحبّ المشوب بالمعاناة.

ولا سبيل للخلاص من هذا الحب، فالعقد الناظم لعلاقته بها أكبر من أن يُتجاوز، ولنا أن ننفذ من هنا إلى الجانب الذي شعرن به هذه العلاقة؛ إذ تبدأ هذه العلاقة مذ زوجه منها والده وأوكله أمرها فراح:

" يبايعها عابرا بين نارين.. هذا الحرير الملوكيُّ جمرٌ..

ليمضي إذن حافيا.. وليبايع مليكته في وقار الشهيد:

لك الوردُ.. والشوك لي.. لقتيل الغرام.. لك الوردُ

يازوجتي الأرض.. منك السنابلُ.. منكِ

المواليدُ.. فيك المواعيدُ.. يا ربّة الملح والزيتِ

زوّجني والدي منكِ جيلا فجيلاً على سنّة

الله.. والدتي زغردتْ والدموع على وجهها

كلماتٌ.. قرأتُ أمام القبائل عقدَ زواجي..

وهمتُ على وجهِ توقي

وآخيت ما بين غربي وشرقي

وها أنذا راحلٌ بالرسالهْ

إلى ما تشاءُ وما لا تشاءُ السلالهْ

أموت إذا كان لي أن أموتَ

لتحيا رسالةُ عِشقي.."[2]

وقبل أن نخوض في الفكرة التي يؤثث لها المقطع والتي تترجم علاقته بالأرض، نلتفت إلى الآليات التي يشتغل عليها القاسم في هندسة مشاعره وأفكاره. وأول ما نلمحه فنيا هو مزج الشاعر بين التشكيلين التشكيل السردي والتشكيل

---

[1] ـ قصيدة "رسالة إلى الله"، المجلد الأول، ص 36.

[2] ـ قصيدة "تناثر مني شيء" ديوان: ملك أتلانتس، ص 121-122.

الغنائي عبر حضور ذاتين ذات راوية وذات متكلمة؛ إذ ينطلق المقطع بجزء سردي سرعان ما يخترق بجزء غنائي، ويقوم المقطع السردي بوظيفة نقل الحدث باعتباره بؤرة ما سيتناوله الغنائي لذلك يأخذ موقع الصدارة مما هو مُروى، ويقوم الغنائي بتفصيل هذا الحدث، أما الأصوات التي ستتشابك فإن هي إلا صوت الشاعر الذي انفصل عن أناه وانشطر إلى ذاتين ذات ناظرة وأخرى منظورة، وتولّد عن هذا الانشطار أن جرّد من نفسه آخر يتحدث عنه عبر ضمير الغائب في (يبايعها، يمضي، يبايع مليكته) ثم سرعان ما يؤوب إلى أناه عبر حوارية يجريها معها في المقطع الغنائي. وتكسب الذات الراوية في المقطع السردي الذاتي الحدث رهبة خاصة بعد أن تجعل الحرير الملوكي جمر وتجعله يمضي عليه حافيا لعملية المبايعة. إذن يعمل الشاعر من خلال المقطع السردي على تضخيم الحدث وإضفاء نوع من الدرامية عليه، لتكتسب النبرة الذاتية في المقطع الغنائي ـ بعد ذلك ـ فاعلية خاصة ما أن تدخل في اللحظة الشعورية الكثيفة التي تصوّر علاقته بالأرض، ثم يأتي المقطع السردي الآخر الذي تتولاه الذات المتكلمة برواية التفاصيل الأخرى للحدث (والدتي زغردت والدموع على وجهها/ قرأت أمام القبائل عقدَ زواجي../ وهمتُ...) ليكمل المشهد. فالشاعر محاولا إبراز حدود هذه العلاقة التي تربطه بالأرض ينوّع من وسائل اشتغاله، ففضلا عن السردي والغنائي تقوم وسائل لغوية أخرى تحضر على المستويين التراصفي والتنسيقي لتؤدي دورها الآخر. فهو ـ محاولا رسم حدود هذه العلاقة التي ستغدو رسالة ـ يشتغل على هذه الوسائل اللغوية التي تكتّف من تيمة الاندماج والتوحّد بل وتحمله مسؤولية قد لا تُؤَدّى إلا بمقابل جدّ عسير هو "الفناء"؛ تتوزع بدءا على الدوال التي تدور حول المبايعة، الزواج، الغرام، الشهادة، الولادة، الموت، والعقد الذي شهدته القبائل وعُدّ تَبِعة مُلزِمة. ثم تأتي التراكيب لتعمّق ذلك؛ فالعلاقات الإسنادية التي يتحرك فيها المسند إلى الأمام ليشغل رتبة المسند إليه تنطق بالتبجيل هذا فضلا عن لفظة "مليكته" بما لها من تعالي وسمو بمقابل ما له من تواضع ووقار؛ فعملية اللعب على الرتب المحفوظة بتأخير المسند إليه وتقديم المسند (لك، منك، فيك) كانت تؤسس لإظهار ما في النفس من عواطف وأخيلة وأفكار، فهي الأصل في المعنى هنا وعليها دوران الحدث وعنها يصدر، فلتبجيلها عمد التركيب إلى تقديم المسند متمثلا في شبه الجمل إمعانا في تقديس لا ما يقدّم ولكن لمن يقدّم "لك الورد" التي تتكرر مرتين (بتقديم الخبر على المبتدأ والذي يعلل بلاغيا بالاهتمام بأمر المتقدم) بمقابل الاحتفاظ بالرتب المحفوظة في جملة "والشوك لي" للاهتمام لا به ولكن بمادة ما يقدم له. وتستمر الصياغة في المحافظة على هذا التوزيع الذي يشتغل على مراتب حروف الجرّ والضمائر المتصلة بها (منك السنابل.. منك المواليد.. فيك المواعيد..) بذكر فضائلها تثمينا لقيمتها، فضلا عما قد يضيفه القارئ من دلالات أخرى أشّر إليها النص وسكت (من خلال علامات الحذف والاستمرار المرتبطة بالنقط المطبعية التي تعمّد وضعها وتكرارها في مواضع معينة). وتأتي دوال "همت على وجهي وراحل" في سبيل أداء الرسالة لتؤكّد صعوبة تبعة هذه العلاقة، فهذه المبايعة وهذا الزواج تجاوز حدود العادي لذلك كانت الدوال التي أثّث بها الشاعر للفكرة تؤشّر على خطر داهم

(نارَيْن، جمر، حافيا، الشهيد، الشوك، قتيل، الدموع). ولذلك ـ أيضا ـ انتظمت آخر المقطع ثنائيات ضدية من قبيل (موت مقابل حياة) (أموت إذا كان لي أن أموتَ/ لتحيا رسالةُ عِشقي..)، وسلالة تشاء مقابل أخرى لا تشاء (إلى ما تشاءُ وما لا تشاءُ السلالةْ) وما تشاؤه السلالة أو لا تشاء متعلق بنهجِ نهجِهِ ومواصلةِ دَربِه أو العكس.

أما خياره هو فإنه لأجلها يهيم على وجهه متشبثا بها حتى النخاع، هذا ما يؤكده المقطع التالي من قصيدة "أنا وأنت"[1] يقول:

لوحززوني مثل ليمونه
تبقين لي، في الصدر أيقونه
تبقين لي، لو نتفتْ جسدي
أيدٍ من الفولاذ.. مأفونه
لو نزّفوا حتى العظام دمي،
تبقين.. في الأعصاب مخزونه
تبقين لي، لو فتتوا بدني
فأصير بعض غبار زيتونه!
وإذا ولجت رئاتهم نفسا
تضحين أطيب ما يشمونه!
أنا أنتِ
أنتِ أنا
وكل يد بيني وبينك
ألف مجنونه! !

هكذا يتفنن الشاعر في إخفاء أرضه في خلايا جسده، وتأبى معه اللغة إلا أن تمدّه بوسائل الإخفاء؛ فالشاعر يأبى لها كما سكنت في أعمق أعماقه إلا أن تسكن لغويا ـ في كل سمة نووية ـ على حدّ تعبير غريماس ـ وعبر كل السمات السياقية؛ إذ تشكّل المِلْكية اليقينية في "تبقين لي" (التي تتكرر أربع مرات) إلى جانب "أيقونه، مخزونه.." السمات النووية التي تنبني عليها البنية العميقة للنص تدعمها في ذلك السمات السياقية التي تدخل هذه النويات في سياق يقوم على الاحتمال عبر الحرف (لو) والنتيجة التي قد تترتب عليه والتي لا تؤكّد إلا الاستغراق في التشبّث بها والتماهي فيها فمادام ضوء الشمس ملتحم فعبثا ـ إذن ـ أن تشاد حواجز دونه، بل ـ وأكثر من ذلك ـ إن الأرض (فلسطين) ـ في عرفه ـ سميح، وسميح الأرض " أنا أنتِ/أنتِ أنا" أي أن التماهي فيها يصل به إلى مرحلة العشق الصوفي الذي تفنى فيه الأنا العاشقة في الأنت المعشوقة. هكذا يتفنن القاسم في ترجمة مشاعره عبر اللغة؛ فهذه الزوجة ـ التي اتخذ ـ تتموضع حيث يستحيل الوصول إليها أو القدرة عليها إنها في الصدر أيقونه وفي الأعصاب مخزونة، لذلك لا يضره أن يفتت جسده في سبيلها ليصير "بعض غبار زيتونه!" فهو أولا وآخرا منها وإليها.

وإن شابه يوما حنين للأم فإن الأرض تصير أما، ففي القصيدة التي يعنونها بـ"الأرض من بعدي"[1] يصيرها أما:

---

[1] ـ قصيدة "أنا وأنتِ"، مج الأول، ص 340.

يا أجمل النبضات في قلبي
يا من نعمتُ لديكِ بالحبِّ!
أتراني أشقى فيك بالبغض؟ ردي على ابنك..
ابنك المفجوع.. يا أرضي! !
وجدير بالأم الرحيمة أن ترفع عينيها نحو ابنها المكلوم، لذلك يدعوها عبر قصيدة "تعالي لنرسم معا قوس قزح"[2]:
ارفعي عينيك فالأم الرحيمه
لم تزل تنجب، والأفق فسيح.
ويدعوها لأن تشغف بعودته أما أو زوجة أو حبيبة، فللأم يقول:
قومي اشهديني.. صاعدا كالريح، من كهفي الذليل
قومي فإني قادم .. جيلا على آثار جيل
آت لأحصد حنطتي، وأعيد ترتيب الفصول
آت.. قفي بالباب يا أمي، مباركة دخولي
ترف لديك العيش.. أرضى منه بالنزر القليل
وإذا قُتلت لديك يا أمي.. فيا ترف القتيل.[3]
وللزوجة "إذا صرت كفؤا/ لأن تسكبي دمعة واحده/ على جثتي العائده/ فلا توصدي باب سرّك/ ولا تحرمي زوجك الحب والمائده/ وحلما قصيرا على دفء صدرك/أنا الرحلة الخالده/ أنا العودة الخالده/ فلا تحرميني.."[4]
أما حين تغدو حبيبة فلأجلها يبذل كل ما يضمن بقاءها معه:
"معي أنتِ! معي في القلب، في العينين، في الصوت/ معي في رعشة الميلاد.. حتى رعشة الموتِ/ لأجلك .. أسرج الأحزان/ من أرض إلى أرض/ لأجلك أركب الأهوال/ من بحر إلى بحر/ فضوء العمر/ أن تبقي معي أنتِ.."[5]
أما العشيقة فينعتها بالأميرة وينعت نفسه بالعاشق الفظ يقول:
يا أميره!
عاشق فظٌ أنا،
آكل لحما أو أموت
عاشق فظٌ.
فإما الشجرُ الغرسُ يميني والبيوت
أو زنازين.. ومنفى.. وحفيره..[6]
بل ويدعوها بالمجدلية وبسلطانة العشق ويرتئي لها السدانة لقداستها:
لن تهوني

---

[1] - قصيدة "الأرض من بعدي"، مج الأول، ص 123.
[2] - قصيدة، "تعالي لنرسم معا قوس قزح"، المجلد الأول، ص453.
[3] - قص: "أصوات من مدن بعيدة"، مج الأول، ص413-414.
[4] - قص: "لا تحرميني"، مج الأول، ص 524 .
[5] - قص: "في ذكرى المعتصم"، مج الأول، ص 211-212.
[6] - قص: "العاشق الفظ"، المجلد الأول، ص 611.

لم أزل أغسل، رجليك بدمعي
ودمي... يا مجدليه
من قرون الهمجيه
لقرون الهمجيه
فاسلمي سلطانة العشق، اسلمي لي، واقبليني
سادنا في حضرة الحب المدمى
لن تهوني أبدا يا مجدليه[1]

وهنا تتفجر طاقة الرمز المستدعى في مريم المجدلية تلميذة المسيح وخادمته وأقرب المقربين إليه، ليغدو سادنا لها والسدانة لا تكون إلا لما هو مقدّس ـ كما عُلِم ـ فقد خصت بخدمة الكعبة، ومن هذا الفعل يضفي عليها القداسة التي يرتضي.

إنها تعالقات متباينة لكنها تحاول كلها أن ترسم نوعا من الحميمية، نوعا من العطاء المتبادل، تؤنسن الأرض تخرجها من دائرة الشيئية والجماد إلى دائرة الإنسانية، إلى دائرة التفاعل والانفعال، الأخذ والعطاء، إلى كائن منتج فائق الخصوصية، فالتعامل مع البشري يقنن أكثر ويجلّي حدود الالتزام. لهذا نفذ القاسم عبر الخيال تلك الملكة التي "تشاكس التقنينات والثوابت والمعايير" [2] إلى التصوير الفني، إلى الصورة التي تجسّد وتشخّص وتؤنسن، ليبيّن حدود علاقة الذات بموضوعها/ علاقة الشاعر بأرضه و وطنه، لتتحدّد الرؤيا أكثر نحو هذا الوطن ونحو من يتعامل مع هذا الوطن ومن يمرّ ويحاول سلب هذا الوطن. مجانبا في كل هذا رسم جغرافيته أو هندسة خرائطه أو نقل حقيقة المكان الواقعية بالاقتصار على الوصف المادي لجمال عناصره... فالمنطلق كان الواقع المرير واقع سلب الأرض والوطن لذلك سيغدو كل ما يكتبه حوله أو حولها هو محاولة لنفي هذا الواقع وتغييره، لذلك كانت رؤياه له تطلّ من زوايا متنوّعة ومتعددة .

فانطلقت الرؤيا ـ تارة ـ لتطلّ من فلسفة للحب والعشق خاصة تربطه به تتوزع على مساحات واسعة، ترتفع ـ عبر ما بيّنا سابقا ـ وعبر قصيدة أخرى تعنون بـ"حب الوطن"[3] يجانب فيها المباشرة في بثّ فكرته ليعمد إلى انتهار ابنته المتخيّلة على أن تأتي بمساءلة على نحو يفرغ القضية من بعدها وفلسفتها:

يا ابنتي،
لا تسأليني
عن ملاييني،
وأمسي،
وتضاريس بلادي
يا ابنتي.. حب الوطن
ألفة تنمو على ألوان زهرة

---

[1] ـ قص: "طالب السدانة"، مج الأول، ص 523.

[2] ـ محمد العمري، "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص 163.

[3] ـ قص: "حب الوطن"، مج الأول، ص 597.

وسنين تنتهي وشما
على أنقاض حائط
لا ملايين من الناس،
وتاريخ،
وأشكال خرائط...

"إن الصراع بين الداخل والخارج يمتنع عن اتخاذ الدليل الهندسي كمعيار"[1] فالعبرة لا هي مكان عبر أزمان، ولا هندسة مكان، ولا من يسكن المكان، وإنما العبرة كل العبرة عنده أين يسكن المكان/ الوطن وكيف ينقش على حائط الروح وشما لا تجلّيه الأحزان. وهذا يعلّل شوقه الخالد لعطر الحبق وأغاني المطر ونهار الوطن:

ولذا تعجز كل المعجزات
أن تميت الشوق في لحمي وصوتي
لأغاني المطر الواقف في باب النهار
ولعطر الحبق القادم من شرفة جاري...[2]

إن الوطن بكل جزئياته، ولعل أهمها البيت باعتباره الوطن الصغير الذي هو "ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى (...) البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذين يوفرهما لنا البيت."[3]

لذلك يظل يحلم بالعودة إلى كل أماكن الألفة فيه:

" وكل الذين مضوا.. عائدون/ إلى حفنة من تراب/ وكل الذين قضوا.. عائدون/ إلى صفحة من كتاب/ إلى عيد ميلاد نخله/ إلى قهوة الصبح/ والدار والجار/ في قعدة حلوة عند باب/ أجل عائدون/ إلى كأس ماء تراق برفق على ساق فلّة/ إلى حفل تخريج ست الصبايا وزين الشباب/ إلى بسملة/ إلى سنبلة/ إلى وردة في الخراب/ إلى زنبق الوعر بين بقايا القباب..."[4]

فالذاكرة تحشو الصورة بذكريات متباينة "تركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية"[5].

إنه حلم العودة إلى زمان ومكان "حين كان الوجود هنيئا، حين كان الإنسان منخرطا في الهناءة، وحين كانت الهناءة ترتبط بالوجود."[6] إنها محاولة لمعايشة تثبيتات الحماية، محاولة لإراحة النفس من خلال إبتعاث ذكريات الأمن والسعادة ومعايشتها مرّة أخرى، "فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته، يصبح استرجاع لحظات

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص205.

[2] - قص: "ما تيسر من سورة السلاسل"، مج الأول، ص 556.

[3] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

[4] - قص: "فلسطين أولا!"

[5] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36

[6] - نفسه، ص38.

المكان المحصور، البسيط، المغلق، تجارب المكان المنعش للقلب، المساحة التي لا تحاول التمدد ولكن أشد ما ترغب فيه هو أن تُمتلك. (...) فاللاوعي يقطن البيت، ويمكننا أن نضيف أنه يعيش في سعادة كبيرة في مكان سعادته"[1]

لذلك يصرخ مستعجبا:

يا تعاليم المباكي والغبار
ما الذي تنتظرين
من يدٍ تاريخها عشب وطين
سلبوها مقبض الفأس
وأعراس البذار؟"[2]

ويطلّ أيضا من مسؤوليته تجاهه والتي تبدّت متنوّعة، هادئة تارة وصاخبة أخرى؛ فهاهو هنا يجرّد نفسه حارسا لعناصره:

"أنا/ حارس الكرمة في أقصى الجليل"[3]

وإن كانت علاقة الجزئية هنا عبر المجاز المرسل في لفظة (الكرمة) لاتعني كرمة واحدة أو كرمة بعينها وإنما ترمز إلى كل الجليل وكل فلسطين، وإن عنتها فهو إجلال لها حين يتكفّل شخص من حجمه بحراستها لوحدها، لينبئ أن كل شيء في الجليل جليل.

ولأجل كل جليل في أرضه، يعلن حربه الشعواء:

"مادامت لي من أرضي أشبار!
مادامت لي زيتونه..
ليمونه.. ! بئر.. وشجيرة صبار..
ما دامت لي ذكرى
مكتبة صغرى
صورة جدّ مرحوم.. وجدار
ما دامت في بلدي كلمات عربية..
وأغاني شعبية!
أعلنها في وجه الأعداء!..
أعلنها.. حربا شعواء"[4]

إن العناصر المكانية الجاذبة التي تشكّل أماكن الألفة تصنع فعل الشاعر، فهو يتذكّر، يتأمّل، ينفعل فيقرّر، أما القرار فهو صارخ صاخب بالحجم الذي أبدت له مشاعره وفلسفته هذه العناصر:

فليكتب اسمي بعد هذا اليوم
في قائمة الناس الغضاب!
من آمنوا بالشمس والإنسان

---

[1] - نفسه، ص40.
[2] - قص: "ما تيسر من سورة السلاسل"، مج الأول، ص 556.
[3] - قص: "في ساعات الليل المتأخرة (الحركة الثانية)"، المجلد الأول، ص 510.
[4] - قص: "أعلنها"، مج الأول، ص 117-118.

واختاروا التراب!"[1]

فالشاعر يتكئ في رسم صوره على تحريك عناصر المكان التي تستثير الشوق في لحمه وصوته، لتتحرك عبر العطر القادم من شرفة الجار، أو لتتحرك عبر عشب وطين أَلِفا عبر تاريخ طويل يدا سُلب منها مقبض الفأس ومنعت أعراس البذار، أو لتتحرك عبر زيتونة أو ليمونة أو بئر أو شجيرة صبار... إن الخيال بهذه الطريقة يعمل على تشعير الفكرة والمحافظة على الطاقة الوجدانية التي تبتعثها مجانبا إياها البث المنطقي والعقلي المباشر، بل إنه حوّل مختلف التفاصيل المكانية إلى كون شعري. لذلك كانت مساحة استدعاء العناصر المورفولوجية للأرض واسعة وممتدة ساعدت على النفاذ إلى الدلالات التي تصنعها خطرات روحه وتموجات نفسه، ولعل قيمة صوره كانت تزداد بقدر ما يضفي عليها من ذاته لنلتقي هذه العناصر كما بدت له هو لا كما هي عليه في الواقع:

نعناعك البري قصتك الطويلة والمثيره
والمنزل الجبلي في العتمات نجمتك الأثيره
ولديك ما تتلو عليه صلاة حسرتك الكبيره[2]

فخيالات الشاعر التي ارتدت إلى الأماكن الأثيرة تجسّد مشاعره التي تغدو حسرة كبيرة يعكف على تلاوتها كما يعكف على الصلاة، ويعكف على المجانسة بين إيقاعها عبر اللغة وإيقاعها عبر مشاعره.

"وطني، بستان لوز واجاص وعنب"[3]

"وحمامة بيضاء تجنح للمبيت. ووردة حمراء تحلم بالندى. والشمس تؤذن بالمغيب."[4]

لذلك يظل "كائنا في العيون الخفيّه
كائنا في بذار الأكف البعيده
كائنا في نخاع الجذوع المربده
كائنا في ركام القرى
في الصدى..."[5]

هكذا يلعب القاسم على التنويعات المكانية المرتبطة بموضوعة الأرض والوطن محولا إياها إلى كون شعريٍ بعد أن يربط عناصر المكان الحسية في وطنه بالخواطر الروحية، وتهيّج عملية الاستذكار حركة الخيال نحو المكان المفقود القابع في الوطن فتصحو الأشياء المدفونة في الذاكرة وتستيقظ صورة (الحبق والنعناع والزيتون والليمون والكروم... والمنزل الجبلي، والحمامة البيضاء التي تجنح للمبيت، والوردة الحمراء الحالمة بالندى...) لتتعانق عبر أبسط أنماط الصور البانية، في شكل صور مفردة بسيطة، ممثلة كأجزاء من لوحة أو مشهد، سريعة

---

[1] - قص: "استقالة من شركة التأمين على الموت!"، مج الأول، ص 471.
[2] - قص: "مقدمة ابن محمد" ديوان " مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس "، ص30.
[3] - قص: "أغنية مشوه حرب"، ص 298.
[4] - قص: "مقدمة ابن محمد"، ص 37.
[5] - قص "ديمومة"، مج الأول، ص 356.

التركيب والإيقاع، تنتظمها تشبيهات (المنزل الجبلي نجمتك الأثيرة، يداك سنبلتان..)، أو استعارات (وردة حمراء تحلم بالندى، والشمس تؤذن بالمغيب، وصايا الجروح، ألفة تنمو على ألوان زهرة، تميت الشوق في لحمي وصوتي، أغاني المطر الواقف في باب النهار..)، أو كنايات (حمامة بيضاء تجنح للمبيت، كائنا في العيون الخفية، كائنا في أكف البذار البعيده، كائنا في ركام القرى، كائنا في بقايا سياج الحديقه، كائنا في هشيم السطوح...)، أو مجازات (يد تاريخها عشب وطين/ سلبوها مقبض الفأس وأعراس البذار، ما دامت لي أشبار ! مادامت لي زيتونه.. ليمونه.. ! بئر.. وشجيرة صبار، ما دامت في بلدي كلمات عربية.. وأغاني شعبية، حارس الكرمة في أقصى الجليل) لتأتلف وتتراكب عبر خيط تصويري ناظم في شكل صور مركبة، وتترابط ترابطا قوامه التداخل والتداعي والتناسل والنمو. وإن كانت هذه الصور البسيطة تأتي كأنماط بنائية تعبّر عن فكرة أو عاطفة أو موقف فردي واحد فإن جملة الأفكار أو العواطف أو المواقف التي تنتظمها ضمن هذا الجوهر العام يخلق بينها حالة انتظام لتتكامل فيما بينها في بناء فني موحّد يوقّع الأثر الكلي الذي يريد الشاعر أن يحدثه بها.

لذلك يطلّ هذه المرّة من خلال هذا المنبت الأرضي على جرح الوطن ويستنكر الفرار:

"فكيف نفر؟ كيف نفر؟ من منبتنا الأرضي!
وكيف نبيح للنسيان.. أجيالا من البغض؟
وكيف؟ وكيف؟ .. لن نهدأ!
يا موطننا الجارح![1]

وينفتح هذا المعنى على أفق أوسع في قصيدة "الموت في الوعي الكامل" [2] من خلال هذا المقطع:

حين تغوص السكة الغربيه
في لحمك المسبي يا ترابي
تسيل من لحمي أنا الدماء
وتغرق الأشياء في الضباب
ويولد البكاء

كما تحقق سربية "عجائب قانا الجديدة"[3] جسرا لهذه الدلالة:

"بكل اللغات، رضينا به وطنا من نضار ونرضى
به وطنا من حديد
ونرضى به باقة من زهور ونرضى به ندبة من صديد
وليس لنا غيره
وليس له غيرنا
وعن دربنا لا يحيد وعن دربه لا نحيد.

---

[1] - قص: " الجواد الجامح"، المجلد الأول، ص 113.
[2] - قص: "الموت في الوعي الكامل"، المجلد الأول، ص 406.
[3] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 47.

إن شاعرية الشاعر المرتبطة بالمكان تجعله "يعطي اللغة وجودا كيانيا، فبالذات والتجربة تصبح اللغة ابتداء وحضورا دائما" [1] فهو يستخدم اللغة بوصفها رموزا وإشارات لكتابة التاريخ الذاتي الأرض/ الوطن برؤيا القلب ونشوة اللغة، فتصبح اللغة نفسها "حركة الكائن ـ مصهورة في صوائت وسواكن، أو كأنها ذائبة في حركة التجربة" [2] فهي تنبض بالمكان وينبض بها المكان. فالشاعر يراهن عبر كل هذا على الدلالة الحافة، أي على تلك المعاني الإضافية التي تتفجّر متجاوزة المعاني المعجمية للدوال، والتي يساهم البيان أكثر على إحداثها عبر العملية الاستعارية أو المجازية أو التشبيهية أو الكنائية بما يوقّعه عبرها من توتّر دلالي ينشأ بين التنافر والتجانس الدلاليين (رضينا به وطنا من نضار ونرضى/ به وطنا من حديد/ ونرضى به باقة من زهور ونرضى به ندبة من صديد...).

ويدعوه سائلا:

يا وطني الحبيب
فهل تراها تولد الموعودة النجوم
ثانية،
هل يولد الليلك والتفاح والصبار
يا وطني، وهل تعود الدار
بعد تخوم الجدب .. بستانا بلا تخوم؟[3]

إن الهتاف الشعري المنطلق، عبر النداء وعبر علامات الاستفهام المتكررة، يتمثّل تلك المخاوف التي تكبر وذلك الانتظار الذي طال ويطول حتى مرغت الأم، الزوجة، الحبيبة في الوحل، في الشوك وفي الحفائر:

" مقطوعة الضفائر
في الوحل، يا حبيبتي،
في الشوك، في الحفائر
مقطوعة الوريد، يا حبيبتي،
مقلوعة الأظافر! ولم يزل جبينك المناره
في عتمة الضمائر
ولم يزل صوتك يا حبيبتي
فضيحة القاتل.. بعد ليلة الخناجر..
ولم أزل أنتظر الإشاره
لأشعل المجامر
لأنني ما زلت يا حبيبتي
أومن في فجيعتي
بالضوء.. بالإنسان.. بالحضاره!"[4]

---

[1] - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص 135.
[2] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 163.
[3] - قص: "تاريخ أغنية من عالم الجذور"، المجلد الأول، ص 636.
[4] - قص: "أصوات من مدن بعيدة"، ص 414-415.

يقول عزالدين المناصرة:"إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية."[1]

لذلك يطلّ عليه من خلال الإرث التاريخي إرث الأجداد، إرث يدلل على أمان كان:

"أرضي التي.. بعظام أجدادي
قلبتها .. وجبلت أولادي
أرضي التي دللت تربتها
ورعيت طول العمر حنطتها
يا بيتنا الباقي
يا بيتنا النعبد
يا من على عتباته أسجد
وأشمّ طيب حذاء من شيّد!
يا باب بيتي.. مشرعا لتؤمك الدنيا
يا مهد أول كِلمة أُنشد
أنتم شهودي في محبتها
من ركز الصخرات في السفح؟ من رافق النجمه؟
من.. غير جدي الطيب السمح؟"[2]

الشعور يحرك الصور حركة داخلية متجاذبة فمهما ارتدت فسترتد إليه. وهكذا نستطيع أن نفهم سلاسل الصور المتوالية التي قد تختلف أو تأتلف في معاني واحدة مكررة في أثواب متنوعة، والتي يكثّف كل منها إحساس الانتماء والملكية الشاملة والمطلقة .

ويحرص على تنويع صور الانتماء، ووعي هذا الانتماء الذي يتكثّف وتتباين الرؤى نحوه، فيخاطب هذه المرّة عناصره فاضحا مأساة الأمة وانتكاستها:

"لماذا تصيح عناقدك المهملهْ
ومنذا تُكلِّم يا كرمُ
منذا تخاطب يا شجرَ التين؟ منذا؟ وتعرف أنك تجهل قاموس ضيفتك القنبلهْ
وتسقط في ورطة الأسئله
وفي المحنة المهزله
على أمة مثقلهْ
ولا شيء فيها سوى البسملهْ/
وما في يديها سوى الحوقلهْ" [3]

---

[1] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ـ وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، ع1/1990، ص 38.

[2] - قص: "الأرض من بعدي"، المجلد الأول، ص 121-122.

[3] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 9.

وتغدو عناصره عناصر فاعلة تشحذ الخيال وتقوّي الإرادة وتنير الدرب:

"هشائش العشب على جبيني
تاج من العباده
وحول عنقي
شال برقوق وياسمين
يشدني في الموت، بالولاده"[1]

هكذا تكتسب العناصر عبر هذه الاستعمالات خصائصها الجديدة التي نفثتها فيها روح الشعر، وتكتسب معها الكلمات عبر هذه الأنساق الفنية خصيصتها الإشارية ليصير "وراء كل معنى ظاهر (..) معنى آخر، يختفي في الماوراء. ثم إن هذا المعنى الخفي التي تكشف عنه الصفة الإشارية ليس واحدا، بل هو متعدد، ومتعدد إلى ما لا نهاية."[2]

إنها تنويعات في الرؤيا وتنويعات في الصياغة، باستثمار المرصد اللغوي أو التركيبي أو الفني أو حتى التناصي، فعبر المقطع الموالي سنرى كيف يمتص مقولة امرئ القيس المشهورة ليبرر من خلالها علّة حرصه على وطنه:

لم يضيعني صغيرا
ولذا،
أحمل من أرض لأرض
دمه، عبئي وإرثي
منذ أصبحت كبيرا![3]

فهو يخضع نص امرئ القيس للامتصاص والتحويل الجذري، ولكنه لا يلغه كليّة وإنما يحافظ على مايؤشر عليه (لم يضيعني صغيرا، أحمل دمه كبيرا) التي تقابل (ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا).

وتظل تيمة الوطن المعلقة في فضاء الرؤيا تسري وتسري في أوصال قصائده لذلك يطلّ هذه المرّة ناعيا وطنه المنهوب يقول:

"وماذا؟
حين، في وطني
يموت بجوعه الدوريُّ
منفياً، بلا كفن!
وتتخم من طعام الله
تتخم دودة الدمني! !
وماذا؟
والحقول الصفر
لا تعطي لصاحبها
سوى ذكرى متاعبها

---

[1] - قص: "أذكريني"، المجلد الأول، ص 525.

[2] - احمد الطريسي، النص الشعري، ص217.

[3] - قص: "صحو"، المجلد الأول، ص 368.

ويدفق خيرها الموفور
في أهراء غاصبها؟ وماذا؟! حين، شعبي صار
مهزلة لبعض الناس
ووجهي صفقةٌ صغرى
يتيه برفضها نخّاس!"[1]

إن التعجب والاستفهام يؤسسان أسلوبيا للسخرية والتهكّم اللذين يستنفران للتعبير عن أوجّ التصعيد الشاعري لمأساة الذات، فينتظمان جدل المفارقة الصارخة القائمة في المقطع والذي يشكّل الوطن مساحة لفعالياتها، كما يؤسس لهذه المأساة أيضا الاشتغال على الدلالة المتقابلة من خلال ألفاظ تتقابل (يجوع يتخم، لا تعطي يدفق، غاصبها صاحبها)، فنسيج المتناقضات هذا الذي حاكه راح ينحو به إلى التوجه الدرامي ليبث وعي المأساة؛ فالتفاف هذه الدلالات المتقابلة يحشد صورا متنافرة تتداعى إلى المأساة في تدرّج. وتواتر هذه الظواهر اللغوية والأسلوبية التي غدت منبهات فنية تتجدد بتكرارها من جملة شعرية إلى جملة شعرية أخرى، وفق التوزيع الخاص الذي انتقى، يومئ بوعي الشاعر بمدى فاعلية الاشتغال على صيغ التعجّب تارة والاستفهام أخرى والاستفهام التعجبي ثالثة، وعلى نسيج المتناقضات ليتمكن عبرها من ملامسة المأساة ملامسة فنية.

وبغية تشعير اللغة الواصفة والراصدة لتجليات المأساة، ينطق القاسم الأرض لتروي عما بها وبه:

"روت الأرض عن الأرض فقالت: الرحى تطحن قمحي وظلالي
والرحى تصقل أحزان رجالي
وأنا منتظرة
وأنا أشهد حزن الياسمينة
وعذاب القنطرة
ريثما ترجع من منفى التواريخ الهجينة
قبلة ممهولة بالدمع
في بعض الليالي المقمرة..."[2]

لذلك كان لا بد وأن تنطق عناصرها لتعيد المنفيّ وتعيد الحياة إليها (إلى الأرض):

أنا والسيول المستميته
في سفرة لا تنتهي.. حتى نعيد إلى الحدائق
حسونها المنفيّ.. والجذر الترمّد في الحرائق!
حتى يشبّ اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق![3]

---

[1] - قص: " وطن"، المجلد الأول، ص 154 .
[2] - قص: "حوارية القنطرة والياسمينة ـ كلمة الختام ـ"، المجلد الأول، ص 628.
[3] - قص: "أوزريس الجديد "، المجلد الأول، ص 197.

وإمعانا في بيان الولاء يتهدد ويتوعد حتى نفسه:

لتنسني يميني
إذا نسيت القدس،
ولتخلد على جبيني
وصمة عصر الموت والجنون
ولتنسى وجهي الشمس
ولينعب البوم على صوتي وأطفالي وزيزفوني
إذا نسيت القدس!"[1]

وإذا حاولنا أن نفهم كل هذا فما علينا إلا أن نسقط مقولة باشلار حول البيت على الوطن وأرضه باعتباره البيت الأكبر والبيت الوطن الأصغر:" لو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء(...) ونظرا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرّة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة."[2]

إن محاولة الشاعر تنصيص الوطن شعريا، اتكأت بدءا على تلك الطبقة الباطنية الغائرة في المشاعر أولا، ثم في الذاكرة ثانيا، وتجلى المستحضر منهما عبر إضاءات صورية كانت تلمح وتلمع في فضاء الصور التي كان يرسمها له في كل مرّة. واتجهت أبعاد الصور إلى تشغيل فضاء الخيال، الذي كان يفسح لها المجال لتتشظى على النحو الذي ترشح فيه الفكرة عبر الوجدان، وتلتئم شبكة الوحدات الجزئية التي تعطي بمجموعها المعنى والقيمة، وتحدد شكل الخطاب والتركيب الكلي وتفرز مقولته الجوهرية.

هكذا تدخل علاقة القاسم بأرضه ووطنه إلى الشعر عبر اللغة ممسكا بها بواسطة الخيال الذي به أنسن الجماد، وتزوج منه ليُنجَبَ منه، وناجاه وحاوره، وأعطاه عهودا وأبرم معه عقودا، ونقشه وشما في العظام والعروق... إنها تقرئنا فضاء الشاعر الخاص بعيدا عن " الواقع بعاديته وبمقاييسه المعلومة"[3].

أما أهم الظواهر الأسلوبية التي هيمنت على هذا المحور فظهور (الأنا) بشكل بارز، والتي تأتي عادة مضافة إلى لفظ (الأرض) أو عناصرها (كترابي مثلا) أو مقابلها الوطن. كما تتولى أحيانا مهمة النيابة عن (النحن) في علاقتها بالأرض، أو ينوب هذا الأخير عنها حين يكون إسناد الفعل للجماعة أكثر فاعلية. وقد عملت إضافة هذا الضمير على تضييق المسافة بين الذات والموضوع فأصبح اتصالهما على المستوى اللغوي دليلا على تلاحمهما على المستوى الفعلي. كما شكّلت ظاهرة غياب أداة النداء في الأساليب التي قامت على نداء الأرض أو متعلقاتها ملمحا أسلوبيا عمل الشاعر من خلاله على تقريب العلاقة بينه وبينها إلى درجة التماهي. كما كرست الغنائية لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقات انفعالية عالية ومتنوعة.

---

[1] - قص: "إذا نسيت القدس"، المجلد الأول، ص 620.
[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 37-38.
[3] - فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 246.

كما يكشف الجمع بين العناصر النباتية والإنسان في حلقة دلالية واحدة عن ظاهرة أسلوبية يقوم الشاعر من خلالها بعملية إحلال وتبادل بين الذات وموضوعها، متجاوزا مباشرة الوصف ذي السمة الرؤيوية (من الرؤية) القائم على تلمس السطح المرئي والقشرة الخارجية من خلال العكوف على النظرة الخارجية، إلى مباشرة نوع من التناول ذي البعد الرؤيوي (من الرؤيا) الذي يتخلل الوجدان ليرتقي إلى ذلك الحدس الممزوج بالحلم، فعلاقته بالنبات والشجر والحجر هي علاقة مشاركة وارتباط تحمل في ثناياها أبعادا وطنية وأيديولوجية ورؤياوية. أما صور الأرض أو صور الوطن فهو لا يرينا الجانب الجغرافي منه ولا يهندس لنا خرائطه بل يهندس لنا مسكنه بمشاعر الشاعر، ويهندس حركة إيقاعه حين تستثار الذكريات، حين يرف خاطر، حين تطرده الأماكن.

أما ما كان يحقق به شعرية المكان فهو الطابع الإستعاري الذي تقوم عليه لغة النص المكاني مُجسَّدة ومُؤنسَنة "فكلما ابتعد الشعراء عن الوصف العقلي والمنطقي للمكان، كلما حققوا شعرية أكبر لنصوصهم." [1] فشعرية المكان لا تجيء من جماله وإتقان وصفه بل من رؤيا عمادها الوجدان والخيال والحلم، فالإنسان على هذه الأرض كما يقول أحمد الطريسي ليس واقعا فحسب، بل هو واقع وحلم .. وقد مكنه هذا الحلم من اكتشاف أن له عيونا أخرى تريه ما لا يراه الآخرون "إنه الحلم إذن ... القوة الهائلة، التي تختزل كل الأزمنة في لحظة، تجعل الإدراك الإنساني يحيط بكل الأشياء، ويتعمّق الكشف عن الأسرار إلى أبعد مدى. فإن اللغة الشعرية هي لغة الكشف وليست لغة الوصف، هي لغة تكتسب إشارتها في الحضرة الإشراقية، حين يبدأ الشاعر يطرح أسئلته الكبرى، فتتألق هذه اللغة، وتتحرك إلى أعلى، تتسلّق ذرى الاستعارات والرموز والإشارات، في مستوى المعاني المستجيبة لارتعاشة الحلم واشراقته.. "[2]

الأرض / المكان:

وتأخذ الأرض ها هنا الدلالة العامة، أي بما هي موضع أو مكان، سواء أكان خارج الوطن أو داخله. إلا أن المكان هنا سيأخذ بعدا نفسيا آخر سوف تلفه الوحشة والغربة والفراغ:

"هنا الأرض. موحشة فارغهْ
وبعض الكلاب الشريدة في دمها والغهْ
هنا الأرض في الأرض في الأرض فارغه فارغه."[3]

إنه الانفصام والتنافر يحدث بين الذات والمكان أو الأرض الأخرى، الأرض المغتصبة التي ولغت في دمها الكلاب الشريدة، هذا التنافر الذي قد يصل به إلى حدّ الاختناق والاحتراق فيصرخ:

"أنقذوني من المدن الخاويه!
والقرى الخاويه!/ أنقذوا متعبا من عناء السفر

---

[1] - المرجع السابق، ص 285.
[2] - أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 218-219.
[3] - "عجائب قانا الجديدة"، ص 17.

يا اخوتي.. إنني أحتضر!
إنني أختنق
إنني .. أحترق
في نتف الخارطة"[1]

فإن كانت الأرض الأولى هي أرض الوطن التي غدت مكانا خاويا موحشا مفرغا بعد أن توزّع على مساحتها المغتصب، فإن الأرض هنا هي أرض الآخر أرض المنفى التي تغدو معه مدنها وقراها ـ أيضا ـ خاوية خاوية... لذلك يعمد إلى شحن الصياغة بنوع من التوتر الدلالي الناتج عن تواتر أفعال الأمر (أنقذوني، ضمدوا، ارفعوني) من جهة، والجمل التقريرية المتتابعة (إنني أحتضر/ إنني أختنق/ إنني .. أحترق) من جهة أخرى، وهي تحوم كلها حول دلالات الاستنفار للنجدة، فضلا عن الدوال المكثّفة بالدلالة السالبة (الخاوية/ القانية/ الداميه، أحتضر/ أختنق/ أحترق) ما جعل الصياغة كلّها تحيل على جوّ من التوتر الشمول ي بين الداخل والخارج. فدال (الخاوية) يفرز دلالة تتساوق مع موقف الشاعر من المكان وهو موقف نفسي يتحرك على مستوى الشعور عن طريق الخيال، ولا يتحرك الدال على مستوى الواقع المستوى العمراني أو البشري الذي يعمر المكان. ويحضر دال التعب وعناء السفر ليحددا أن العلاقة القائمة ها هنا هي علاقة المَنفِيّ المبعد بمنفاه أو النازح بمكان نزوحه وفي الحالتين يُفقِد المكانُ الحياةَ فيه ألقها وجمالها لتلفها رتابة قاتلة:

"أعود في المساء..
لغرفة في أفقر الأحياء
أعود يا حبيبتي..
مجرجرا خطاي! مشدودا إلى حقيبتي.. من شدة الإعياء!
وأوقظ الراديو بدون رغبة
وأمضغ الخبز، بلا اشتهاء
وأشرب القهوة، في تقزز
.. وأشتم السماء!"[2]

إنه سجن الكون الكبير المنفتح على الدنيا، والمنفتح أيضا على الاغتراب بشتى أشكاله لذلك يقول عزالدين المناصرة: "نحن المعلقين في الهواء في المنافي ونحن المعلقين في أمكنة نصوصنا ندرك أن فضاء الكون المفتوح أصبح مغلقا وسجنا وتعذيبا، على عكس دلالته الطبيعية العلمية، ونحن نحلم بالعودة إلى مكاننا الأول، النواة الخفيّة، إلى مساحة الحرية في دائرة المكان المغلق..."[3]

هكذا كان سميح القاسم ـ وكل فلسطيني ـ معلقا في فضاء الكون المفتوح الذي أصبح مغلقا وسجنا وتعذيبا؛ فالقطارات تستنزف أحزانه والموانئ لا شغل له فيها

---

[1] ـ قص: "أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة"، ص 460.
[2] ـ قص: "ما زال"، المجلد الأول، ص448.
[3] ـ عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 46.

سوى تعداد السفن التي أقلته وتقلّه إلى ما لا نهاية، أما المدن فهي غريبة عنه عربية كانت أو غربية:

القطارات الحزينه
تذرع الليل.. وتستنزف أحزاني الدفينه!
ومن الميناء، يستنجد تعديد سفينه:
ما الذي أفعل في هذي المدينه؟
أفتح المذياع.. كالعادة في كل الليالي
أم كلثوم.. تغني: "إنها قصة حبي"..
وأغني: إنها قصة حزني!
وأغني.. وأغني.. وأغني
أم كلثوم اطمئني
يصبح الحزن ـ متى غنيتِ ـ حزنين، اطمئني!
أسلم الشارع للشارع في ليل المدينه
شارع "الحمراء"، أمسى لفظة أخرى، غريبه
ساحة "المنصور"، أمست لفظة أخرى غريبه
فأنادي: أرجعوا لي.. آه.. أسمائي الحبيبه!
والمدى يصدي: الحبيبه
وتردّ الضحكة الأخرى: سيعتاد صليبه! ![1]

إنها مأساة المكان أو مأساة الإنسان في المكان الذي يغدو لامكان:

جهاتهم ضاعت.
وضاعوا في المكان بلا مكان"[2]

صراع حاد قائم بين الداخل والخارج. بين هوية الأنا وهوية المكان.

إن القاسم لا يعدم وسيلة لتشعير كل ما تقع عليه يده أو نظره أو سمعه، أو ما يبدعه في أحلام يقظته ليعبّر عن هذا الصراع وعن ضجره من المكان؛ لذلك يقتنص مقطع "أم كلثوم" من بين كل المسموع ليسقطه على مأساته فحين تغني "إنها قصة حبي"، يغني معها بالمقابل "إنها قصة حزني !"، ويغني ويغني لهذا الحزن الذي سيغدو حزنين، وتغدو معه الشوارع التي كانت ذات يوم رمز عزّ وسيادة وانتماء تغدو غريبة بعد أن مسخت أسماؤها أسماءً غربية. أما ترجيع الصدى فإنّ اللفتة الفنية فيه قد بلغت مداها وهي تشعرن لسياسة تنصير المكان وإلغاء هويته وبرمجة المالك الأصلي لقبول هذه السياسة.

إن "الحياة تبدأ بداية جديدة، بداية مسيّجة، محمية دافئة في صدر البيت." [3] كما يقول باشلار أما من دون بيت أو وطن فإن غربة المكان ستغدو غربتين وبخاصة في الوطن المسلوب. وقد عاين الشاعر حالة الإقامة في سجن الوطن المسلوب، حين

---

[1] - قص: "من هنا تعبر النسور"، المجلد الأول، ص150- 151.
[2] - قص: "لا يعرفون السنديان"، ديوان: "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص79.
[3] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.

فرضت عليه الإقامة الجبرية في حيفا، كما فرضت عليه أوامر تقضي بعدم مغادرته المنزل بعد الساعة السادسة مساءً فترجم الموقف في قصيدة "الرعب"[1] ":

حين تغيب الشمس. قالوا. أغيب
في حجرة من وطن!
أحرم. قالوا. من عناق الهموم
بيني وبين القمر
يرعبهم. أعلم. بثّ الضجر
بيني وبين النجوم
يرعبهم لمسي جذوع الشجر!
وفي مغيب الشمس، قالوا أغيب
في حجرتي يا وطن
قالوا أكون الغريب
وأنت ملء البدن

ويقول في قصيدة "حبيبتي ومدينتنا":

"مطرٌ على ريحٍ.. ووجه حبيبتي
في زرقة البرد ارتمى يتدفأ
مطر على ريح.. وكل معاطفي
بيعت.. وجلدي كاسد يتهرأ
وحبيبتي جوعى.. وحزني مهلك
نمشي.. وأرصفة المدينة تهزأ
كل الموائد .. في المقاهي كلّها
محجوزة.. فلأي سقف نلجأ؟
نعمت بمرفئنا النوارس، واحتمت
بقبابنا.. وبنا يضيق المرفأ؟!
هذي المدينة، نحن بعض بيوتها
كيف انتهينا وهي فينا تبدأ؟
ياصبر أيوب استعرتك حقبةً
فمتى يعود دمي.. ولحمي يبرأ؟"[2]

إنه "اللاوعي المخلوع الذي أزيح من مكانه بخشونة ولؤم"[3] يحرك البؤرة المركزية التي توجّه دلالات هذه المقطوعة، والتي تتمركز في السطرين الشعريين (هذي المدينة، نحن بعض بيوتها/ كيف انتهينا وهي فينا تبدأ؟) والتي يحكمها الأسلوبين الخبري التقريري، والإنشائي الاستفهامي الإنكاري، لذلك يتراوح المقطع بين هذين الأسلوبين مقررا تارة متسائلا مستنكرا أخرى (وبنا يضيق المرفأ، فلأي سقف نلجأ؟، فمتى يعود دمي ولحمي يبرأ؟...) لتعلو في النهاية عبارة فارقة تستنجد

---

[1] - قص: "الرعب"، المجلد الأول، ص 419-420.
[2] - قص: "حبيبتي ومدينتنا"، المجلد الأول، ص 515.
[3] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 40.

بصبر أيوب. إن طغيان دلالات الجدب هنا يبرره الإخفاق في استعادة المكان الحميم وتحصيله.

يقرر باشلار أنه "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله. سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت (...) أحلام يقظتنا تقودنا إليه."[1]

لذلك وفي اللامكان عبر الأحلام يستثار الخيال لإنتاج أمكنة بديلة:

تؤنس وحشته وردة كرمليّه
وأغنية ساحليّهْ
وحفنة تمرٍ من البيدِ،
توقظُ أحلامهُ المقدسيَّهْ

فـ"المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم، إنه يتوزّع ويتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى." [2] وهذا يعلل تلك التنويعات المكانية المرتبطة بموضوعة الأرض التي كان ينجذب إليها انجذابا حتى صنع منها كونه الشعري الأثير. والتي تطل علينا أيضا من خلال توجيه أحلام اليقظة ـ من اللامكان ـ حنينه وحلمه نحو الوطن العفوي، فيبتهل كاتبا رسالته:

"(بسم الله../ وقتٌ للبيت الأوّل في الوطن الأصليّ/ خارج فترينات السوبرماركت،/ ملفوفا بالسيلوفان الفضيّ/ وقت للوطن العفويّ/ مغسولا بالمطر الأول،/ محتفلا بمراح العجّال،/ حفيّاً بالمشتى،/ بالأولاد حفاةً في الملعبِ/ مصطافاً بروائح نعناع الغُدران/ ومشمشهِ البلديّ...)[3]

"هنا كل شيء أكثر بساطة، بساطة أكثر جذرية" [4] إنه البيت الأول في الوطن الأصلي بعيدا عن الزيف والتحضّر المصطنع، إنه ركنه في العالم وكونه الأول وقد التفت إليه باشلار قائلا: "كل ما علي قوله عن بيت الطفولة هو ما يكفي لجعلي في حالة حلم يقظة ويضعني على عتبة الأحلام حيث أجد السعادة في الماضي. عندها آمل أن تمتلك صفحتي الرنين الصادق لصوت بعيد في داخلي، وهو الصوت الذي نسمعه كلنا عندما نصغي لأبعد ذكرى، وحين نكون على حدود الذاكرة، وحتى متجاوزين الذاكرة... فالبيت الذي ولدنا فيه محفور، بشكل مادي في داخلنا."[5]

أما الوقت الثاني في الرسالة فهو يمنحه للزمن السلبي وللتساؤل والدعاء:

"زؤانٌ ولا قمح/ لا زيتَ.. لا ملحَ/ يا من خلقتَ المواسمْ/ أغثني بقطرة ماءٍ وأنطق ترابي/ وأعتقْ دمي من قيود التمائمْ/ ويا من خلقت الدروبْ/ إلى أي دربٍ على ألف دربٍ ألوبْ؟/ ويا من رسمت البلادْ/ ومن طينها المدهش الأوليِّ جبلت

---

[1] - المرجع السابق، ص 38.
[2] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 38.
[3] - قص: "تناثر مني شيء"، ديوان: ملك أتلانتس، ص 117-118.
[4] - باشلار ،جماليات المكان، ص 204.
[5] - المرجع السابق ، ص 42 – 43.

العبادْ/ ألا بيت لي بين تلك الجهاتِ/ ولا شعبَ لي بين هذي الشعوبْ/ ألا دلني أين أخطأتُ يا خالقي،/ أين أخطأتُ.. حتى أتوبْ!"[1]

إنه زمن الضياع حيث لا بيت بين تلك الجهات، وفي خضم هذا الضياع، ينفصل الأنا عن أناه ليصير منظورا إليه موصوفا عبر ضمير "الهو":

وحيد هو الآن.. محتشد بالصواعق،
تبكي أعاصيرهُ.. تتململ فيه براكينهُ،
صدرهُ مُرهقٌ مُرهقٌ، قشرة الأرض
عبءٌ ثقيلٌ.. وأثقل ما تشتهي النارُ أثقلْ[2]

إذا كان البيت (الوطن الصغير) يحفظ الإنسان من عواصف السماء وأهوال الأرض، ومن دونه يصبح كائنا مفتتا [3]. فيا ترى كيف يصير من دون البيت الكبير (الوطن)؟!

من دون الوطن غدت كل الأمكنة مشطوبة عند القاسم، وغدا بدوره مشطوبا من منطقة الأماكن وقد ارتفعت قصيدة "شخص غير مرغوب فيه" ـ كما رأينا ـ لتجسد هذه الوضعية، وانتفى أي تآلف بين الداخل والخارج، بل صار المكان هنا "ليس سوى داخل ـ خارج مخيف"[4].

لذلك كان يرتد دوما إلى الداخل عبر أحلام اليقظة ليستعيد ذكرى أماكن الألفة عساه يأخذ بقربه منها مكانه في الوجود. يقول عزالدين المناصرة: "كلما حاصرتنا المنافي والحدود، نعود إلى المكان الأول بوساطة الفعل الممكن والخيال والمنامات. ولا يستطيع المغتصب للمكان الأول أن يقف أمام الخيال. فالخيال قادر على اختراق الحدود. من هنا يشكل الخيال مساحة من الحرية يتنفس من خلالها المنفي، كتعويض مؤقت في مقابل القهر." [5] كما يقرر أن "إقتلاع البشر أمر سهل، لكن المكان الأول ينتقل معهم وفيهم، يتمحورون حول نواته الخفية حتى في المنافي سرا أو علنا ويتوارثون هذا التمحور."[6]

يترجم هذا المقطع التالي من قصيدة "لمن أعطيك؟" [7] الذي تتقد فيه ذاكرة المكان الحميم:

أتذكر طفلة الماضي.. وألوانا من اللهو؟
ونبع الظلّ.. والمخبأ
ونحن هناك ، لا نفتأ
ندوخ بلعبنا الحلو
وراء السور.. بين اللوز والرمان والسرو.

---

[1] ـ قص: "تناثر مني شيء"، ديوان: ملك أتلانتس، ص 117-118.
[2] ـ نفسه، ص 119-120.
[3] ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[4] ـ المرجع السابق، ص 196.
[5] ـ عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 28.
[6] ـ نفسه.
[7] ـ قص: "لمن أعطيك؟، المجلد الأول، ص 203.

وينطق المقطع الموالي بآلام التذكّر والفقد:

"كان لي.. كان بيت على رابيه
كان من صخر هذي الجبال
كان من خشب السنديان
كان .. يا ناس.. كان
واقعا رائعا كالخيال!"[1]

لذلك سيكون التقوقع في دائرة الأرض/ الوطن، وقرار عدم المغادرة أهم ما سيواجه به الموقف:

لا تغادر إذن هذه الدائرة
أنت محورها اللولبي
صاعدا من رماد التقاويم والأغنيات
ومن طلل الذاكرة.[2]

وأما صفات المكان فتعارضت بين ألفة ودفء وأمان في أماكن الألفة المحلوم بها أو التي تستعاد عبر أحلام اليقظة لألفتها وحميميتها، وبين الغربة والبرودة والعدوانية في الأماكن الأخرى، لذلك يؤكد باشلار أنه "لشرح ميتافيزيقياء الوعي علينا أن ننتظر التجارب التي يمر عبرها الإنسان حين يلقى به إلى العالم، خارج البيت، وهو وضع تحتشد فيه عداوة البشر والكون." [3] ولعل قصيدة "انتظرني" [4] تترجم بعضا من هذا، يقول فيها:

"عنقي على السكين يا وطني
ولكني أقول لك: انتظرني!
ويداي خلف الظهر يا وطني
مقيدتان
والأوتار يا وطني مصادرةٌ
ولكني أغني
لك. آه يا جرحي. أغني!
أنا لم أخنك.. فلا تخني
أنا لم أبعك.. فلا تبعني

هكذا ظل المكان يحكم القاسم بسلبه وإيجابه، ولنا أن نتساءل مع المناصرة:"هل الحنين إلى المكان الأول مجرد حنين إلى الماضي؟ أم أن الحنين حافز ودافع باتجاه المستقبل؟" [5] ولنا أن نتأمّل جوابه "الحنين يدفع إلى فعل إذا كان ديناميا محركا جدليا وبالتالي إلى المستقبل. أما الحنين السلبي فهو الذي يتمركز في الماضي ويرسمه نموذجا مقدسا. هناك إذن حنين ثوري ايجابي، وهناك حنين غير

---

[1] - أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة"، المجلد الأول، ص 457.
[2] - قص: "حفلة البرق والرعد في أوجها"، المجلد الثاني، ص 303.
[3] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[4] - قص: "انتظرني"، المجلد الأول، ص 401.
[5] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 32.

ثوري، ساكن إلى درجة الموت. الحنين الفاعل هو محرك الشعر ومحرك الثورات."[1] ثم ينعرج بسؤاله ليجعل البشر كلهم مرضى بنوستالجيا الأمكنة يقول: "هل الحنين إلى المكان الأول يقع في دائرة الأمراض والعقد النفسية كما يقول الفرويديون؟ إذن فالبشر في العالم كلهم مرضى بنوستالجيا الأمكنة. ألم تبدأ الثورات من الخيال الحيوي والحنين الفعال؟؟!!"[2]

وعبر هذه الأسئلة والأجوبة نبحث عن موقع الشاعر ضمن هذه الدائرة، ولن نطيل البحث لأنه سيطلّ علينا من مركز الدائرة؛ فالشاعر مريض بل مهوس بنوستالجيا الأمكنة إلا أن هذا الحنين الذي يتملّكه وهذا الهوس الذي أصابه كانا فاعليْن، حركاه نحو الثورة ونحو استشراف المستقبل، ونحو مكابدة معاناة الإنسانية، إنه هم كياني كامل "والرؤيا التي تنبثق من همّ كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة. بل لا بد من تشظيها، في أعمال الشاعر، وانتشار أجزائها في كل ما يكتب من شعر ونثر."[3]

محور المعاناة والثورة:

يقول غسان كنفاني: "لقد انطلق شعر المقاومة من أرض الالتزام ومن التزام الأرض وكشف عن طريق الممارسة والمواجهة أعماقه وأبعاده"[4]، ولعل سمة التغلغل الشعري في نسيج الواقع، واستثارة مكامنه السرية، والاقتراب الساخن والمثير من جسده الملغّم بالمعاناة والآلام والاغتراب شكّل أبعاد الالتزام، وكان له التأثير البالغ في تشعير اللغة والموقف والقضية. وإن كان محور الثورة هو نتيجة حتمية لمحور المعاناة، فإن هذا المحور يتوزّع ليشمل محاورا فرعية أخرى، تتعلق بأشكال المعاناة من مطاردة ونفي وغربة وحنين وما وقعه الخذلان العربي من صدمة ومن شرخ نفسي عظيمين.

محور المعاناة:

ينسحب هذا المحور ـ أيضا ـ على مساحة كبيرة من الخطاب الشعري عند الشاعر، وقد جاء موزعا على دائرتين: دائرة العذاب الشخصي (معاناة الشاعر)، ودائرة العذاب الغيري (معاناة الأهل والشعب والأمة). وتأتي الوظيفة الجمالية والطاقة الإبداعية ـ ضمن هذا المحور ـ لخدمة الوظيفة الإعلامية القائمة على فضح ممارسات الآخر[5] وتبرير الفعل الثوري. تلك الممارسات التي أهم ما ميّزها تلك العدوانية التي سلبت من العدو كل سمة للإنسانية. فعبر المقطع التالي يبرز مفاجأة الآخر الغادرة له والتي لا تبطّن من النوايا إلا الاستئصال:

"ذات يوم فاجأوني!
دفعوا أمي وأختي جانبا!

---

[1] ـ نفسه.
[2] ـ نفسه، ص 32-33.
[3] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص22.
[4] ـ غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948- 1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت، ط1، 1968، ص 76.
[5] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 117.

واعتقلوني
وبعيدا.. أخذوني!
ومع العتمة في بعض السجون
ضفروا لي الشوك
وعلى الأوحال والأسلاك جروني. طوال الليل
لكن ..
ظل مرفوعا جبيني
فركوا بالرمل والملح جراحي
وإلى ركن كريه ركلوني
كنت بستان جراح
قبل ميلاد الصباح
وبلا رعشة هدب
قتلوني..[1].

نقبس من هذا المقطع، اتكاء القاسم لتشعير فكرته وإلصاق سمات الوحشية بسلوك الآخر على صور بلاغية أعمدتها الاستعارة والكناية والتشبيه في (ضفروا لي الشوك، فركوا بالرمل والملح جراحي، وإلى ركن كريه ركلوني، كنت بستان جراح) وعلى تراكيب قائمة على الانزياح التركيبي بتقديم ما حقه التأخير أو تأخير ما حقه التقديم وقد منحت هذه الطريقة التعبير إخراجا جماليا متميزا، فضلا عن الحمولة الدلالية التي عملت على تجسيد الألم وتقريب ملامح المعاناة.

وإمعانا في فضح ظلم الآخر وغدره، تتعاقب المقاطع التي تنوّع من أشكال جرائمه، مع التركيز على بثّ عنصر المباغتة والمفاجأة التي حدثت للشاعر الذي كان في غفلة كليّة منشغلا بدر خيراته على كل من حوله:

"أنا قبل قرون
لم أطرد من بابي زائر
وفتحت عيوني ذات صباح
فإذا غلاتي مسروقه
ورفيقة عمري مشنوقه
وإذا في ظهر صغيري .. حقل جراح"[2]

ويسعى الشاعر إلى تشعير الأحداث الواقعية التي تفضي إلى الحياة المأساوية التي يحياها من خلال اللغة التي ينوّع بين تشكّلها الغنائي وتشكّلها السردي، فضلا عن الانزياحات التي تحدث على مستوى العلائق في التركيب، ففي المقطع الموالي يقبس الشاعر من السردي ليؤازر الغنائي:

"أفقت من أعوام.
ذات صباح، يابس في ساحة الإعدام
كان أبي مؤرجحا، من قبة السماء

---

[1] - قص: "الذي قتل في المنفى كتب إلي.." 267.

[2] - قص: "في القرن العشرين"، المجلد الأول ،ص 27.

ووجه أمي كان مرمياً على الأقدام
في ساحة الإعدام
وصحت مذعورا ببعض الناس: من أكون؟[1]

فتسهم التراكيب بفضل ما يحدث داخلها من انزياحات في تكثيف الدلالة؛ فلقد أدت الصيغة الخبرية التقريرية إلى شحن الحدث بطاقات توتر مكتوم، وبخاصة بعد كسر العلاقة المنطقية بين (مؤرجحا) من حبل المشنقة واستبدالها بـ(قبة السماء)، والحرص الشغوف على خلق صورة جديدة من خلال رمي وجه الأم على الأقدام.

كما يشتغل على المستوى المعجمي باستدعاء دوال تعلي من عنجهية الآخر التي تمعن في إذلاله، وفي ترصّده لإلغائه من مشهد الوجود نهائيا:

ولذا تصنع من جلدي السجاجيد
الستارات المماسح
في مقر الأمم المتحده
ولذا تنهش أطفالي الجوارح
ولذا يكتب إعدامي على كل اللوائح[2].

هكذا يسعى الشاعر إلى توسيع حقل دلالات هذا المحور، ليتركّز عبر المقطعين التاليين على بيان أن هذه المآسي تأتي رغم السخاء والعطاء:

كرمي الفسيح، بدون سور
أبواب بيتي،
لا تخيّب طارقا في الزمهرير
زادي لكل فم يسير[3].

"عطشي المهدّب قاتل، والصخر في وطني يدرّ حليبه عسلا إلى أجرانهم. ويسيل شرياني يسيل. ولا حدود ولا سدود والجوع يقتلني، ولحمي شائع بين الشعوب وقمح آبائي نذور، والردى كرم وجود"[4].

إن الفكرة تتشكّل ها هنا في إطار تأكيد المفارقة الضدية الجذرية، بين العطاء والمنع ويستقي المقطع شعريته من عبارة (والصخر في وطني يدرّ حليبه عسلا إلى أجرانهم، ولحمي شائع بين الشعوب، والردى كرم وجود)؛ فبينما تنال العطاء أجرانهم، لا يناله هو إلا الجوع والعطش والردى والنفي والمطاردة، وحول هذين الأخيرين يقول متهكما متوجّعا:

بصماتي غدت كلّها اليوم معروفة
في محطات بوليسكم كلّها
وكلاب الأثر
أتقنت كلّها

---

[1] - قص: "تاريخ أغنية من عالم الجذور"، المجلد الأول، ص 634.

[2] - قص:"أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص"، المجلد الأول، ص 398.

[3] - قص: "كلمة السر"، المجلد الأول، ص 365.

[4]- قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.."د: سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص 160.

مهنة الركض خلفي،
وفن اكتشافي، طريحاً
على زهرة أو حجر
نازفا.. نازفا.. أُحتضر[1].
لذلك يتساءل ملتاعا:
لماذا؟ لماذا تدق حوافر صهيون أبوابنا
وكيف يطالبنا الموت بالصمت والسمع والطاعة المزرية
ونحن كما نحن دون سلام ودون كلام
وما من طعام
ولا أغطيه
ولا أدويه[2].
ليقرر:
هنا يغضب الموت من موتنا
وتنفجر الريح والروح والأغنيه
على الصمت والسمع والطاعة المزريه[3].
على أن ما يزيد من مأساوية الموقف أن يتكالب عليه ليس العدو فقط، بل والأهل أيضا:
"اغفري لي غلظة البركان.. لو ناديت موتي
طال صلبي..
وعلى جرعة سمٍّ
ينهب الأعداء لحمي
والأحباء.. تقاطيعي وصوتي! !"[4].
"وأعداء أطفالنا يضربون
وأصحابنا يكذبون
ولم يبق في الأرض
غير الذين
يحبوننا ميِّتين
وإن قدّر اللهُ حُسْنَ النوايا
فقد يقبلون بنا لاجئين
ومستضعفين
ومستنزفين.."[5].
بل إنهم وصلوا إلى حدّ أن طعنوه بحربة مستعاره.[1]

---

[1] - قص: "مساء واحد فقط"، المجلد الأول، ص 518.
[2] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 25- 26.
[3] - نفسه، ص 26-27.
[4] - قص: "أنادي الموت"، المجلد الأول، ص 305.
[5] - قص: "تغريبة"، المجلد الثاني، ص 696.

وغداة رفت رايتي الحمراء في وهج المعارك
وهتفتُ: بارك خطوتي للفجر..
يا تاريخ بارك
غاصت بظهري حربةٌ من أصدقائي الخاذلين..[2]
إخوتي بسكاكين فاكهة يسلخون فرائي.
فرائي ثمين بأعين زوجاتهم، وعلى مهلهم بدبابيس ربطاتهم يثقبون يديّ.[3]
ويتوارى خلف صوت صقر قريش ليطلّ على الخيانة العربية وطعناتها:
"أقسمت أمتي أنها منحتني الأمان
أقسمت أمتي
ثم كان
أنها قتلت زوجتي
وأنا أقطع النهر،
لا سيف.. لا حول.. لا صولجان
خبّري يا رفوف الرؤى القانيه
خبري أمتي
أمتي الخاطيه
أنني لم أبع زوجتي
لم أبعها.. بأندلس ثانية.."[4]

وفي قصيدة "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي"[5] يفضح الخيانة العظمى التي خصّه بها إخوته من الزعماء والخطباء والشعراء والفقهاء: "قالوا وقالت خيبة الحُصّاد أن صدّقتُهم يوما طويلاً. إخوتي الزعماء والخطباء والشعراء والفقهاء. كم قالوا وكم صالوا. كم قالوا وكم جالوا. وكم صدّقتُهم يوما طويلاً. أنبياء الكذب من دهر. شهود الزور والبهتان. أشهد أنني صدقتهم حزنا طويلا..."

فلا بد والحال هذه أن ينخرط في جو من الوحدة والاغتراب:
وتنضج وحدته الباردهْ
ويبقى وحيداً
يعجّ بعزلته الحاشدهْ..[6].
تتلقاني المقاهي غريبـــــــــا وغريبا أنسلّ خلف صداعي
وغريب عني فراشي.. غريب وغريب عـني صدى المذياع[7]

---

[1] - قص: "في الهزيع الأخير"، المجلد الأول، ص 552.
[2] - قص:"البيت الحزين، المجلد الأول، ص 138.
[3] - قص:"ألفراء"، ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص 116-117.
[4] - قص: "صقر قريش"، المجلد الأول، ص 613.
[5] - قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.."، ص 158.
[6] - قص: "تناثر مني شيء "، د: ملك أتلانتس 124.
[7] - قص: "من المدينة"، المجلد الأول، ص 129.

إن الظلال المأساوية تطلّ من خلال هيمنة دوال قد شحنت بدلالات (الوحدة، العزلة، الغربة، اليتم، الخوف، الخراب، العزاء، الصداع...).

هكذا كان إحساس "الفلسطيني التائه" .. في هذا الكون الظالم إحساسا عميقا بالاستلاب أنى اتجه.. وليس سوى الأسوار يواجهها وحيدا مستلبا:

"وحدي على الأسوار
عذبني حبي
غربني شعبي ولا شعبي
وأغلقت بنادق الغزاة
نوافذي
وأطفأت حبيبتي من خوفها الأنوار"[1].

وتظل ثيمة الطرد والإبعاد تتردد:

نصف عمري مرّ، جوالا
من مدينه
لمدينه
لم أعد أذكر كم بدّلت فيها
من ثياب وحقائب"[2].

"وطردت من باب إلى باب
وتهرأت نعلي وأثوابي
وشتمت في صلف
وطعنت في شرفي
وبكيت في ذلّ وعار"[3].

هكذا غدا الفلسطيني بسبب الطرد والإبعاد من الشرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشرق ابن سبيل ممزق:

"ثوبي تمزق بين أنياب الصخور
وجفّ حلقي
وتهرأت قدماي في الأشواك
من غرب لشرق!
إن نمت.. من تعب أنام
أو جعت.. فالميسور من عشب الجبال
ابن السبيل أنا"[4].

بل ويطوّر القاسم فنيا هذه الثيمة ليتجاوز المباشرة إلى نوع من التكثيف والتورية الفنية، يقول معبرا عن الشروخ التي أصابت الروح بفعل النفي والإبعاد والمطاردة:

---

[1] - سربية "المراثي"، المجلد الرابع، ص 97- 98.
[2] - قص: "قصفة الفيجن"، المجلد الأول، ص 424.
[3] - قص: "قميصنا البالي"، المجلد الأول، ص 98.
[4] - قص: "العار"، المجلد الأول، ص 349.

"تناثر مني شيءٌ على سلّم الطائره
وشيء على دفة الباخره
وشيء على مقعدٍ في قطارٍ
يجوب البلاد بلا قاطره
وشُرطةٌ حيفا، تناثر منّي شيءٌ عليها
وشُرطة لندن والناصرهْ
وشيء تناثر في مطر الليل تحت سماء الجليلْ
وحاضرةُ الفاتيكان تناثر منيَ شيءٌ عليها
وشيءٌ على حزن غرناطة الغابرهْ
وظلَّ القليلُ القليلْ
لتنثرهُ آخر الأمر عاصفةُ الآخرهْ"[1].
وهكذا حتى "تناثر منه الكثير../ ولم يبق للروح لونٌ.. ولم يبق للقلب ضوءٌ"[2].

وتترجم قصيدة "لا تبكي علي يا أمي" مأساوية التشرّد على أرصفة الغربة:
"عابر نومي على أرصفة الغربة..
عابر
ونزيف الحزن
من قلبي
على آلاف آلاف التذاكر
وبكائي في القطارات التي أجهل فيها
لغة الجار المسافر
وانطفائي في مواويل المهاجر
واشتهائي في الزنازين لأعقاب السجائر
عابر زحف خيامي كل عام
عابر جرحي الذي صكت عليه ختمها
كل المخافر"[3].

أما القصيدة التي نفذ القاسم بها إلى صميم الاغتراب الذي يعانيه الفلسطيني المبعد عن الوطن أو المقيم فيه، إلى صميم الجرح الفلسطيني النازف فقد كانت قصيدة "تغريبة"[4]، تلك القصيدة التي لا تكمن "أهميتها في أنها تحكي قصة الخصام والمحبة بينه وبين درويش، بل لأنها تتسلم جواب التاريخ وتعود فتطرحه سؤالا وجوديا على الجيل والأمة والبشرية بأسرها." [5] فهي لا تبسط تغريبة للمهاجر فقط، بل وأخرى للوطن:

---

[1] - قص: "تناثر مني شيء" د ملك أتلانتس ص 114.
[2] - نفسه، ص 133.
[3] - المجلد الأول، ص 479.
[4] - المجلد الثاني، ص 684.
[5] - غالي شكري، تغريبة الزمن الفلسطيني، سميح القاسم في دائرة النقد، ص32.

يؤرخنا الحب والموت
في دفتر الأرض
تغريبة المَهَاجر
وتغريبة للوطن
فالتغريبة اثنتين واحدة للمهاجر وأخرى للوطن.
يفرقنا العالم اليعربيُّ
ويجمعنا العالم الأجنبيُّ
ونبقى أجانب في العالمين!
ويبقى الرحيلْ
مع الريح، من منزلٍ في الجليلْ
إلى الريح
في فندق غامضٍ
يعانق فيه القتيل القتيلْ

فاللامقر واللامقام قدر للشاعرين هكذا يتألق (الكشف) وتنجلي الرؤيا، لتتجاوز اللحظة الشخصية في حياة الشاعر وصديقه "ويبدأ الكشف رحلته الدائرية نحو الرؤيا من وجه حيفا الممتد في كل مكان وفي اللامكان فلبيروت وجهان وللندن وجهان ولكل عواصم الدنيا وجهان أحدهما "وجه لحيفا". ومن سؤال ال(كيف) وال(لماذا) وال(أين) ينسج الشاعر بنيته الشعرية المتماثلة والمتقاطعة مع الزمان فالوطن ـ السجن، هل يتغيّر إذا أمسى الوطن ـ المنفى؟[1]

إن القاسم يرسل ـ كما يتبيّن ـ مع كل دفقة تعبيرية منبها أسلوبيا، يؤكد استمرار المعاناة، ما يؤشر على ضرورة تبدّل اللغة التي ستستحيل جمرة أو كمين وتتبدل معها آليات التشكيل والبناء والتصريف والتركيب والعدّ:

"منذ أدمى جبهتي عام وراء الأربعين
أيها العالم، صارت رئتي
كير حداد حزين
واستحالت لغتي
جمرة. سوطا فدائيا. كمين
أيها العالم، هل تسمع؟
صارت زنبقاتي،
زنبقاتي ـ آخ ـ أبواقا تدوي
لاحتراقي في خيام اللاجئين"[2].

لتنطلق لهجة التحدي والتهديد والوعيد:

"فأنا، زهرة، سنبله
مرّة..
وأنا مرّة قنبلهْ"[1].

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ قص: "أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص"، المجلد الأول ، ص 398.

"ياعدو الشمس.. لكن .. لن أساوم
وإلى آخر نبض في عروقي
سأقاوم!"[2]

وترتفع عبر قصيدة "أتحدى" لغة صارمة تتحدث بكل دلالات العنوان:

"كل ما أملك من ميراث جدي وأبي/ أن أتحدى !/ كل ما أفهمه من لغة الريح/ وأسرار القرى المندثرة/ ومواويل الينابيع/ على أعشابها المحتضرة/ شهقة مكتومة/ تحفظها عني جذور الشجرة/ شهقة .. أن أتحدى !/ ...وبعنقي .. أتحدى/ بجبيني.. أتحدى/ وبأسناني،/ وأسنان الأغاني.. أتحدى !/ واقتلوني.. أتحدى/ أقتل الموت،/ وآتيكم إلها يتحدى! !"[3]

وبنفس الصرامة والإلحاح ترتفع عبر هذا المقطع من سربية "عجائب قانا الجديدة" لغة التحدي:

وأقسم .. هذا دمي.. وبلحمي وحلمي/ أنا أتصدى/ وأقسم.. هذا دمي.. وبإعصار زهري/ وأزهار فجري/ ونيران شعري/ وأنوار شعري/ وعيني وظفري/ وكفي وصدري/ أنا أتحدى/ أجل أتحدى/ بلى أتحدى"[4].

على أن تشكّل المراثي [5] ملمحا أسلوبيا متميزا، وحزنا عميقا ينساب، وهذا الانسياب الحاد يبرر كل لعبة فنية، فقد لجأ الشاعر إلى تحطيم الوزن تماما في بعض المقاطع: كما في المقطع الذي يرثي فيه نفسه، حين راح يغني بالانجليزية والعبرية ويلحق (أل) التعريف بالفعل المضارع، وحين يقسّم مراثيه إلى مقاطع يبدأ بالمقطع (ب) فالمقطع (ل) ثم المقطع (ا) و(د) .. مخالفا بذلك التقسيم الأبجدي المعروف، (وهذه المخالفة تأتي على خلفية الحرقة للبلد فالحروف مجموعة تعطي اسم بلادي)، ويشاكل آيَ القرآن الكريم في افتتاح القصائد (لام نون)، ويتجاوز إملائيا التاء المربوطة فيقول:

(من قمّت جبل الجرمق/ أو أزهار البريّت / وشياهي وحديقة بيتي/ .. فلماذا تقصم باللعنت صلبي)

إن هذه الخصوصية التعبيرية التي إنمازت بها المراثي شكلت انحرافا أسلوبيا بيّنا يضاهي الانحراف الواقع على مستوى الدلالة.

ثم إن ملامح هذه المعاناة التي تمتد وتتنوع وتتشظى في كل إتجاه جعلته يتهكم عبر مقاطع كثيرة في أشعاره من أكذوبة السلام، ففي سربية "عجائب قانا الجديدة" يقول:

إذن هذه الحرب مبتدأ والسلام الخبر
وعسر الهلاك قضاء ويسر الدمار القدرْ
وبرق الرصاص ورعد القنابل وحي المطر

---

[1] - قص: "مساء واحد فقط"، المجلد الأول، ص 517.
[2] - قص: "خطاب من سوق البطالة"، المجلد الأول، ص 91.
[3] - قص: "أتحدى!"، المجلد الأول، 530.
[4] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 49- 50.
[5] - المراثي، المجلد الرابع، ص 83.

وما يحفر اللغم في الحقل توق البذور وحلم الشجر
وما من خراب وما من عذاب وما من ضرر
وللموت حق الحياة،
فمن ورد الأرض عنها صدر[1].
لذلك سيكون قرار الثورة قاطعا، ليرتفع محور الثورة مشكلا مهيمنة تتوزع على كل القصائد والدواوين.

محور الثورة:

"لا سمسم يقبل من خلف الأفق
ليزحزح هذي الصخرة
لاسمسم يفتح أبواب الحق
غير الثورة**"**[2]
"أنا قبل قرون
ماكنت سوى شاعر
في حلقات الصوفيين
لكني بركان ثائر
في القرن العشرين**!!"**[3]

فبعد أن قال الفلسطيني بحسن النوايا لزمن، أيقنته الحوادث بسوئها فخط درب الثورة، على أن القاسم يرصد هذه الحوادث ويتفنن في إيجاد المعادل الوصفي لها:

" كمينٌ أسميه حسنُ النوايا
مفاجأة الغاب كاملةٌ.. هوّة في الطريق
نسورٌ تحطّ من الجوِّ.. تدنو الضباع من الخلفِ..
فخٌ تكامل ـ أين الفريسةُ؟
لا لن أكون فريستكم..[4]
"فافسحوا لي الدرب،
إني قادم من خلل الدخان
من خلل الرياح والدموع والأمطار
آت أنا،
أحمل في حقيبتي.. خريطة
للشمس والبركان
وصورة الإنسان**!"**[5]

لذلك تتنوع وتتعدد أساليب الخطاب الثوري مع الآخر:

وأنادي .. ودمي أحقاد مرجل:

---

[1] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 60.
[2] - حماسة.
[3] - "في القرن العشرين"، المجلد1، ص 28.
[4] - قص: "تناثر مني شيء"، ص 122-123.
[5] - قص: "لو"، المجلد الأول، ص 319.

آن للفارس يا أعداءه أن يترجل..[1]
".. لكنني أقسم بالحرف الملبي
أن أسوق النار من كل طريق
وأذرّيك رمادا عن حريقي!
إن في الشمس مخاضا.. فتطلع نقمتي ليست بعيده"[2]

ولعل الظاهرة الأسلوبية المتميزة في هذا المحور، هو الاستقصاء الشامل المتلاحق لعناصر الطبيعة التي صارت تقاوم:

"فكهوف الشاي الأسود والقهوة والقات
صارت ثكنات"[3]
وصار للزيتون صوت يصيح:
"كبرت دوالينا
وشاخ اللوز
والزيتون صاح: أنا الخلود"[4]
أما الرياح فلها أن تُكافَأ:
"مكافَأتي للرياح العنيده
غداة تهزّ الخشب
غداة تبلّ وريده
قطوف العنب!
فقولوا لها أن تبادر
وأن تحمل الماء في دربها
وتبن البيادر
وأن تحفظ الخصب في صلبها
مكافأتي للرياح العنيده
مهب جديد
لدنيا جديده!"[5]

هكذا كان تماهي الشاعر في قضية وطنه، تقول إنعام الجندي: "يخيّل إلي أن سميح القاسم دخل مرحلة التوحيد المطلق مع القضية، توحدا جسديا ونفسيا، عقليا وشعوريا، عفويا وقصديا.. بل إلى حد ما تمحي معه هذه الصفات جميعا أمام تجل واحد هو "سميح القاسم ـ القضية" أو "القضية ـ سميح القاسم" لا فرق. بل لو قلت

---

[1] - قص: "من هنا تعبر النسور"، المجلد الأول، 151.
[2] - قص: "على قلعة الإمبراطور"، المجلد الأول، ص 114-116.
[3] - قص: "أختي صنعاء!" المجلد الأول 1، ص142.
[4] - قص: "ذكريات بعيده"، المجلد الأول، ص346.
[5] - قص: "مكافأة.. "، المجلد الأول، ص ص394.

القضية لتعرفت إلى وجهه. ولو قلت سميح القاسم لتعرفت إلى القضية.. فقد امتدت القضية حتى غمرت الوجود كله."[1]

بل وتجاوز القاسم قضيته الضيقة ليطل على الإنسانية، فالأدب وإن كان صاحبه يعبر عن ذاتية فلا بد أن يكون في عين الوقت غيريا مرتبطا بمن حوله، "إنه الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع." [2] بل وبين الشاعر والإنسانية جمعاء فما ناله في فلسطين خصوصا وفي الوطن العربي عموما إن هو إلا وجه لما نال البشرية عبر تاريخها. لذلك يقول:"حين نرثي أمواتنا نحن نرثي/ كلّ ميت قبل انتهاء العباره"[3] لذلك ترفع قصيدة "معتاد"[4] معاناة الإنسانية:

اليوم مثير ـ كالمعتاد
عدد القتلى في هايفونغ ازداد
في عدن ، قتلوا ستة أولاد
ذكرى النصر على النازيه
ذكرى مجزرة بشريه
في إسرائيل حداد
قائد أركان الجيش،
يهدد سوريه!...

لذلك رثى جلاده في قصيدة "خاتمة نقاش مع سجان"[5]:

من كوة زنزانتي الصغرى
أبصر زنزانتك الكبرى

وأجرى حوارية بين رجل ساهر في الظلام وطاغية مُترعٍ بالظلام (ينام ويصحو.. ولا هو يصحو.. وليس ينام):

"أنا أسألك
ولي أن تجيب بما لن تجيبَ،
سؤالي في آخر الأمر،
أوّلُهُ أوّلُكْ
وما أنت عندي
سوى طرفة من "كتاب الأغاني"
وصورة ذئب وحيد
تلون زاوية من مجلّة "look"
أنا أسألك

---

[1] - إنعام الجندي، مقتطفات نقدية عن التجربة الشعرية والبناء الفني في أعمال سميح القاسم، سميح القاسم في دائرة النقد، ص228.

[2] - إحسان عباس ، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص 160.

[3] - قص: "في الهزيع الأخير"، المجلد الأول، ص552.

[4] - قص: "معتاد"، المجلد الأول، ص261.

[5] - المجلد الأول، ص580.

وتعلم أني لا أجهلُكْ
أمامك ألف جدارٍ وبابْ
فكن واضحا جارحا بالجوابْ
لماذا تحرِّضُ وحش الظلام
وجيش الكلامْ
على طفلة خطفوا والديها
ومن يومها لا تنامْ
لماذا تسيء إليها
وتقسو عليها...

وما من سبيل لإنقاذ البشرية إلا بإرجاعها إلى فطرتها الأولى وبراءتها الأولى لذلك راح يخاطب الفطرة والبراءة في الإنسان علّها تعيد تنظيم العالم:

" يا أيها المفرد الآدميّ؟
بهذا الهبوط القصيّ
وهذا القنوط العصيّ
ولا فوق.. لا تحت..
ما من جهاتٍ وما من لغاتٍ
سوى صمت تكوينك الأوليّ..
يعيد البيوت الكروم الدروب المقاهي
يعيد جميع شؤون الحياة"[1]

كما يدعو الإنسانية أن تتحد وتنبذ كل فرقة :" يا شعوب الأرض فاتحدي على خبزي وملحي. واخرجي فينا. دعي الغابات تفتح للنشيد المشمس العربي أبوابا على الظلمات. مدّي يا شعوب الأرض أيديك الكليلة وأخرجي فينا إلى ساحاتنا الكبرى. إلى العربية الفصحى. تعددت اللغات وواحد نبض القلوب.

والأبجدية شرَّقت دهرا. ودهرا غرّبت. والحلم درب واحد التقت فيه كل الدروب.

وتكاثرت صيحاتنا. والصوت فرد يا شعوب.

وتلاطمت أمواجنا. والبحر فرد يا شعوب.

وتشاحنت راياتنا. وتطاحنت غاياتنا. وتلاحمت آياتنا.. والكون فرد يا شعوب."[2]

هكذا تأبى لغة القاسم أن تتحرر من مأساة التاريخ، من وطئة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر بل إنها تتشكل حاملة انتماءه الجغرافي وموروثه الأيديولوجي

---

[1] - قص: " تناثر مني شيء"، ص 132.

[2] - قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.." د: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 152-153.

ضمن خصوصية رؤيوية. إنها تعانق كل هذا ناهضة نحو مستقبلها المتشكّل في حلمه المستقبلي بجدارة محولة الجرح إلى سلم للعبور والعروج.

استراتيجيات الرؤيا الشعرية الجمالية وملامحها:

يقول عبد المعطي حجازي: "ليس الشاعر وحده صانع قصيدته، فالقصيدة كخلق ناتج تفاعل مدرك أو خفي لثالوث يتكون من الشاعر والكون واللغة، والشاعر هو مركز هذا الثالوث، أو همزة الوصل بين طرفيه الآخرين. إن الكون مفعم بشعر خام، أو شعر من نوع خاص، لكن هذا الوعي الخاص، أو الشعر الممكن ينتقل عن طريق الشاعر إلى اللغة ليصبح شعرا بالفعل." [1] ولن يتم له هذا الانتقال إلا بوجود رؤيا خاصة تحرّك الإبداع وتحرّض عليه وتوجّهه بما هي "قفزة خارج المفهومات السائدة (و) تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها" [2]. فالنظرة المغايرة للكون، والإحساس المتمايز به سيؤدي حتما إلى طريقة مغايرة ومتمايزة في استعمال اللغة.

ولنا أن نميّز هنا بين مصطلحي "الرؤيا" و"الرؤية"، الرؤيا بما هي حلم؛ أو ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام [3]، و"الرؤية" التي تعني الإبصار في حالة اليقظة. [4] وفي القاموس المحيط "الرؤية: النظر بالعين وبالقلب.. والرؤيا: ما رأيته في منامك وجمعها رؤى"[5].

ويرى عبد الرحمن العكيمي أن الرؤيا تعتمد على البصيرة، بمقابل الرؤية التي تعتمد على العين المجردة، وأن "الرؤيا في اللغة الشعرية تجربة نافذة باتجاه المستقبل من خلال قراءة معطيات الواقع بأدوات ترتكز على الوعي والنضج واستلهام التجارب الأخرى" [6]. ويستند إلى قول عبد الله خلف العساف في كتابه "قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا" لبيان بأن "هناك فرق بين الرؤيا ذات السمة الواقعية (التي يشتقها الشاعر أو المبدع بعامة من الواقع) وبين الرؤيا المثالية (التي يغلب عليها الحدس، وتتخذ من الوعي (الفكرة المطلقة لدى هيجل) مصدرا لها" [7]. ويميّز أدونيس بينهما بجعل الرؤية حسية خارجية ثابتة، والرؤيا قلبية داخلية متغيّرة بحسب الحالة الشعورية لصاحبها يقول: "الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص 237.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، ص 150 – 151.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ج 3، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د.ط، ص 1540-1541.

[4] - نفسه، ج2، ص 979.

[5] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 5، 1996، ص 1658.

[6] - عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص - دراسة نقدية في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط1، 2010، ص 85.

[7] - المرجع السابق، ص 86.

ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال وإنما يتغيّر مظهره وإن بقي جوهره ثابتا."[1]

إلا أن بعض النقاد لا يعير اهتماما لهذا الاختلاف الكتابي بين المصطلحين فيستعملهما بدلالة واحدة، وهي دلالة الرؤيا ذات البعد الاستبصاري الفني. وهو ما نلمحه في الحكم التالي لعبد الله العشي الذي يفرق بين دلالتيهما ولا يفرق بينهما كتابيا حين يقول: "إن الرؤية العادية لا ترى إلا البعد المقابل للعين، وفي حجمه الطبيعي، ودون معنى أو إيحاء. أما الرؤية الشعرية فتحاول إدراك الأبعاد كلها مملوءة بالمعنى. وهذه الرؤية هي التي تتحكم في الأفكار وكذلك في اللغة."[2]

أما خصائصها فتستمدها كما يقول غالي شكري "من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوّق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون."[3]

وقد استخدم الفلاسفة مصطلحا آخر رديفا للرؤيا هو مصطلح التخيّل وقد استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو، بل وجعلوا لهذا الرديف الفضل الأول في تفعيل الرؤى[4]، ومنهم من نعته بالتخييل كحازم القرطاجني.

والرؤيا أداة فعالة في الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة سواء كانت فلسفية أو علمية أو شعرية فكل هذه المعارف تصدر عنها. [5] وقد التفتت إليها الشعريات الغربية؛ فتذهب الشعرية الرومانسية ـ خاصة الإنجليزية منذ كولردج ـ إلى إطلاق مصطلح الرؤيا على الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي إلى الشهود ويعبّر عن الولع بالغيبيات التخيلية. [6] أما البنيوية التكوينية خاصة خاصة مع غولدمان فتلتفت إلى تعدد الرؤى للعالم وفق رؤى سوسيولوجية يتعالق فيها الأثر الأدبي بالمجتمع. وترى زبيدة القاضي مترجمة كتابه "الإله الخفي" أن غولدمان صاغ منذ عام 1947 مسلمة لن يغيّرها، وسيؤسس عليها منهجه تقوم على أن "المادية التاريخية ترى أن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يكمن في كون الأدب والفلسفة، على صعيدين مختلفين تعبيرين عن رؤية للعالم، وأن رؤى العالم ليست أحداثا فردية، بل أحداثا اجتماعية" [7]. وترى أن "مركز هذا الفكر مفهوم مفهوم رؤية العالم الذي هو (وجهة نظر متجانسة وموحدة لمجمل الواقع). ليست وجهة النظر هذه وجهة نظر متغيّرة دائما للفرد، بل منظومة فكر لمجموعة من

---

[1] ـ أدونيس، الثابت والمتحول، ج3 ، ص 168.
[2] ـ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 94.
[3] ـ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص 76.
[4] ـ ينظر، بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية، ص116 – 118.
[5] ـ المرجع السابق، ص 120.
[6] ـ نفسه، ص 130.
[7] ـ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ت: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق 2010، ص 13.

البشر يعيشون في الظروف الاقتصادية والاجتماعية نفسها."[1] وهو ما ينفي أهم سمة للرؤيا وهي الذاتية.

ويلتفت ميخائيل باختين وبافل مدفيديف إلى أثر المحيط الأدبي في تشكيل رؤيا أي عمل أدبي بقولهما أن"العمل الأدبي جزء مباشر من المحيط الأدبي، من مجموع كل الأعمال الأدبية الفعالة اجتماعيا في مرحلة محددة ومجموعة اجتماعية خاصة. ويمكن القول من وجهة نظر تاريخية دقيقة إن العمل الأدبي الخاص عنصرٌ تابع ومن ثم لا ينفصل عمليا عن المحيط الأدبي. وهو يحتل مساحة محددة في هذا المحيط وتحدده مباشرة تأثيرات هذا المحيط. وسيكون من العبث أن نعتقد أن العمل الذي يحتل مساحة في المحيط الأدبي يمكن أن يتجنب تأثيراته المباشرة أو يكون استثناءً من وحدته وانتظامه."[2] ويذهب جوستاف لانسون – الذي حاول تأسيس علم اجتماع التلقي – إلى اعتبار أنّ "تاريخ كل عمل أدبي يحتوي باختصار على ذائقة وحساسية الأمة التي أنتجته، والأمم التي تبنته" [3]. أما الشعرية الألسنية بامتداداتها الأسلوبية فتلتفت إلى تمظهرات الرؤيا لغويا؛ أي كيف تتشكل الرؤيا لغويا، أو كيف تسعى الرؤيا إلى تشعير اللغة ليتكافأ الجانب الفكري مع الجانب الفني. وهو ـ أيضا ـ ما التفت إليه غولدمان حين وضع فرضية تقول "إن الحدث الجمالي يقوم على ركيزتين من المعادلة الضرورية:

ـالمعادلة بين رؤية العالم كواقع معيش والعالم الذي أبدعه الكاتب.

ـالمعادلة بين هذا العالم والجنس الأدبي، والأسلوب، والتركيب، والصور، باختصار، الوسائل الأدبية الصرفة التي استخدمها الكاتب للتعبير عنها.

(ويعلق على هذا قائلا) فإذا كانت هذه الفرضية صحيحة، فإن كل الأعمال الأدبية المشروعة متجانسة وتعبر عن رؤية للعالم.."[4]

إن سبيل تحقيق القصيدة لوجودها وفعاليتها الجمالية ـ إذن ـ مرهون بالرؤيا، أو بذلك "الضوء الذي ينير العتمة في المادة الخام، وينفخ فيها الحياة، فيعطي تلك المعرفة التي تزهر في اللحظة الشعرية." [5] لذلك صارت الرؤيا أداة نقدية تتلخص غاية كل قراءة شعرية في الوصول إليها، فالجانب التصويري واللغوي والإيقاعي في النص لا يمكن تفهّمه ما لم يلتفت إليه في ظلّها، يقول أحمد الطريسي: ".. ولذلك كانت الغاية من كل قراءة شعرية، تتلخص في الوصول إلى رؤيا الشاعر، عبر هذه الغابة من الإشارات الغامضة. وكل قراءة تتوقف عند حدود الجزئيات، تظل قراءة ناقصة وكذلك كل قراءة تتوقف عند الكشف عن البنيات اللغوية والإيقاعية، تفككها لتحصيها في خانات، ثم تعيد بناءها من جديد، إنما تقطع نصف الطريق إلى الهدف الذي يظل متمثلا دائما في رؤيا الشاعر. ولن تكون هذه الرؤيا إلا معرفة في صورة

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ ب. ن. مدفيديف / م. م. باختين، مقال "موضوع التاريخ الأدبي ومهماته ومناهجه"، ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين – قراءات أعد لها وقدم لها المؤلف- ت: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 29.

[3] ـ لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص8.

[4] ـ نفسه، ص 12.

[5] ـ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 79.

شاملة وجديدة لا عهد للعالم بها." [1] فالبنيات اللغوية والشعورية والتصورية وحتى الأيديولوجية التي تولّدها الرؤيا لا يمكن تفهّمها ومقاربتها إلا في حدود هذه الرؤيا التي تنتظمها وتضيئها. فهي التي تهيمن على كلّ الإجراءات التعبيرية، وتوجّه الإستراتيجيات الدلالية. لذلك يرى شكري غالي أن القصيدة الرؤيا "هي التي تجمع التجربة الفريدة وأنساق التشكيل الخيالي ومركبات الإيقاع، هنا يصبح الشعر موقفا من الوجود في شموله وتفاصيله على السواء." [2] ويرى المنصف المزغني أن الرؤيا هي البؤرة الإبداعية التي يحترق فيها الشعر كله، وهي البؤرة الجمالية التي تتشكل في نيرانها القصيدة. [3] وهي أيضا أساس التفريق بين الشعر الذي يمثل تجربة والشعر الذي لا يمثل تجربة كما يقرر العكيمي:"فالشعر الذي يأتي مستلهماً ومتجاوزاً في آن واحد لتجارب أخرى ومقدماً رؤيته للكون والحياة حاملاً لغته الإبداعية هو الذي يمثل التجربة، وليس كل شاعر تجربة شاعرا رائياً، لكن كل شاعر رؤيوي هو شاعر تجربة بالضرورة، فالشعر الجديد تجربة ورؤيا." [4]

ومن ثمة فإن شعرية القصيدة وعظمتها لا تتحقق إلا بحضورها، بما تضمن لها من إضاءة عبر الأزمنة، وما تلفت إليه من تحوّل في البنية الفكرية والحضارية على مستوى الشاعر وعلى مستوى المرحلة، فهي المعبرة عن الجوهري وعن الإنساني وعن صميم الحياة وصميم التغيير، عن حدود التعالق بين الشاعر والواقع، بين الشاعر والماضي والحاضر والآتي، بين الشاعر واللغة الموروثة، بين الشاعر والكلمة، بين الشاعر والشعر، بين الشاعر والعالم الذي لم يتكوّن بعد، العالم اللامتشكّل، المحلوم به، المغاير، النبوئي .. الحلم الأسمى في العالم وفي الذات وفي الفن واللغة، فأبجدياتها تتجلى ثورة على المستحاثات القابعة إن على مستوى الواقع أو على مستوى اللغة أو مستوى الأيديولوجيا أو حتى مستوى العقيدة، إن القصيدة تسمى بها عظيمة وتغدو "حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر (الواقعية) بل في مدى إسهامها بإضافة جديد إلى هذا العالم." [5]

إنها تبطن ـ إذن ـ كما يحدد صلاح عبد الصبور نوعا من الشهوة لإصلاح العالم، يقول: "إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد ليرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشّر بها." [6] على أن هذا الإصلاح ليس مركوزا في جانبه الأيديولوجي أو الاجتماعي أو السياسي، بل إنه يشمل كل هذا ويتعداه إلى لغة شعرية يستحدثها تتواءم والتعبير عن المكتشف من وجه العالم المخبوء وراء الألفة والعادة، عن المكتشف من الشعر الخام الذي يبطّنه الكون، عن المكتشف من

---

[1] ـ أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 143.

[2] ـ غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص 36 – 37.

[3] ـ نفسه، ص 48.

[4] ـ عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص، ص 87.

[5] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 152.

[6] ـ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 27.

العلائق الخفيّة التي قد تحقق حالة الانسجام والتوافق والتناغم في العالم، بما يجمّله ويحذف كل مظاهر الخلل والنشاز منه فقوام هذه اللغة الشعرية الجديدة أو هذا الشعر الجديد "معنى خلاّق توليدي، لا معنى سردي وصفي" [1]. وهذا هو امتيازه في الإصلاح وفي الخروج من التقليدية ومن العادات الثابتة والإرث القار.

خصائص رؤيا الشاعر الرائي:

تحدد لرؤيا الشاعر الرائي الذي يملك شهوة إصلاح العالم بعض الخصائص ـ كما يراها أدونيس ـ تتمثل في:

ـ التعبير عن قلق الإنسان، أبديا؛ في صراعاته، في بحثه عن كينونته وهويته، في مسعاه لاستقطاب المشكلات الكيانية التي يعانيها في "حضارته وأمته وفي نفسه هو، بالذات."[2]

ـ التخلص من كل شيء مسبق، وتجاوز شعر المناسبة أو الواقعة أو الحادثة العابرة ذلك لأن الشعر هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان لأنه لا يحتاج إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها، لذلك فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة ـ المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل ـ ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل.[3]

ـ تجاوز عكس الواقع؛ فالشاعر في التفاته إلى الواقع يتجاوز مجرد تصنيف وتصوير أرائه وأفكاره الشائعة والمسبقة بل إنه يُشترَط فيه أن "يغيّر إيقاع "نقل" الواقع بإيقاع "إبداعه" ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم." [4] وإن كان لوكاتش قد قال ـ قبلا ـ بفكرة "الانعكاس" إلا أن استعماله لها كان استعمالا متميّزا فهو لا يعني الاقتصار على مجرد عكس المظهر السطحي للواقع، بل تحدد مفهوم هذا المصطلح عنده بكونه ""تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع؛ أعني وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية. ويقرر لوكاتش أن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس "العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظلّ القارئ دائما على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن "شكل خاص من أشكال انعكاسه".[5] لذلك كان يرفض "التمثيل (الفوتوغرافي) البحت، ويقدم ـ بدلا من من ذلك ـ وصفا للعمل الفني الصحيح الذي يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصورة التي يقدمها، فهذه الصورة تتسم "بوحدة شاملة مكثّفة" توازي "الوحدة االشاملة الممتدة" للعالم نفسه، فليس الواقع مجرد تدفّق أو تصادم آلي للجزئيات، بل

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 151.

[2] ـ نفسه.

[3] ـ المرجع السابق، ص 152.

[4] ـ نفسه.

[5] ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 55.

إن له "نظاما" ينقله الروائي في شكل "مكثف" والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزوّد القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقّدها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها. ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي كافة."[1]

وتنفذ زبيدة القاضي متكئة على مفهوم العمل الذي أقامه غولدمان خلال مسيرته المهنية إلى أن "الفنان لا ينقل الواقع بل يبدع كائنات حيّة، وعالما له بنية ما، يصنع غناها ووحدتها وقيمتها، ولهذا يمكن أن تكون هناك أعمال فنية حقيقية، تحافظ على قيمتها إلى الأبد. ومع ذلك، فالكاتب العبقري هو الذي لا يحتاج إلا للتعبير عن حدسه ومشاعره لكي يقول في الوقت نفسه ما هو جوهري لعصره وللتحولات التي خضع لها. فالعبقرية دائما "تقدمية"."[2]

ـ الالتفات إلى كلية التجربة الإنسانية: ففي التفاته إلى نفسه يتجاوز أزماته وظروفه الاجتماعية التي يعانيها، يتجاوز السياقات الضيقة، يتجاوز الشعر الأغنية، الشعر الوقائع الصغيرة، الشعر الوصف ليلتفت إلى الأفق الأشمل والأعم، إلى كليّة التجربة الإنسانية "هكذا يمكن الكلام على العاطفة والانفعال الشعريين، شريطة أن لا نعني بهما، لحظة ذاتية، جزئية، كما كانا في معظم الشعر العربي التقليدي، بل نعني بهما شرطا لاكتشاف جوهري ـ بحيث أن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية، فردية وكونية في آن." [3] وهو شرط تتقاسمه الأجناس الأدبية السردية مع الشعر إذ على مستوى الشخصيات الروائية - مثلا - سيثبت لوكاتش أنها تتطوّر بحسب الجدلية الداخلية لوجودها الاجتماعي والنفسي وذلك حين"يرجع إلى نص أنغلز حول بلزاك الذي نجح في تحليل بنيات المجتمع في عصره. فالشخصيات لا تتطور بحسب إرادة الكاتب بل بحسب الجدلية الداخلية لوجودها الاجتماعي والنفسي، وكل ذلك يطرح مسألة "رؤية العالم" لدى الكاتب، إذ تشكل أفكار هذا الكاتب المستوى السطحي، ونجد في العمق قضايا العصر الكبرى، وآلام الشعوب التي تعبر عنها الشخصيات."[4]

ـ النفاذ إلى أعماق الرؤيا: ويولّد كل هذا التخلي عن الرؤية الأفقية و التفكك البنائي، ويكون تخطي الرؤية الأفقية التي ولدت تاريخيا القصيدة اللعبة أو القصيدة الحلية ـ كما يسميها أدونيس ـ القصيدة المثقلة بالزخارف البيانية أو البديعية التي حاولت بها مدارات سطحية التعامل مع الأشياء بوصفها مجرد ظواهر أو وظائف بدت فيها الحياة مشهدا أو ريفا أو نزهة، وبدت العلاقة فيها بين الإنسان والعالم علاقة ظاهرية. قلنا يتخطى الرؤية الأفقية بتجاوز السطح والغوص وراء ظواهر الأشياء حيث يمكننا "أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد، وأن نتحد معه. فلا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحدّ ذاتها، بل عن

---

[1] ـ نفسه، ص 56.
[2] ـ غولدمان، الإله الخفي، (مقدمة المترجمة)، ص14.
[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 153.
[4] ـ غولدمان، الإله الخفي، (مقدمة المترجمة)، ص 11.

الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه." [1] وهو ما يلحّ عليه سبندر ستيفن في كتابه "الحياة والشاعر" حين يجعل "مهمة الشاعر الآن كما هي دائما أن يبيّن أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حياة إنسانية ... وأن الشاعر هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤيا الغريب الشيّق وراء العادي المألوف" [2]. ومن هذه الناحية، فإن الشعر أداة لتجسيد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا، ومن ثم كان الشعر المثالي عند إليوت يمثل محاولة لتوسيع حدود الوعي الإنساني وللإخبار عن أشياء مجهولة للتعبير عما لا يعبر عنه.[3]

ـ استشراف المستقبل: حيث ترتقي الرؤيا لتؤشّر على عنصر النبوءة في الشعر، باستشفاف خبايا المجهول ورؤية ما لم ير من قبل، ويؤكد إليوت أن "العنصر النبوئي في الشعر هو غالبا لا واع في الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك" [4]. والرؤيا التي لا تتجاوز الواقع هي رؤية تقودها الحواس، لأنها مرهونة بالنظرة الخارجية التي لا تلمس إلا السطح المرئي أو القشرة الخارجية، ولا ترتقي إلى ذلك الحدس الممزوج بالحلم الذي فيما يتمثّل الواقع يستشرف المستقبل.

ـ شعرية التشكيل اللغوي والصوري والإيقاعي: ويعضد الرؤيا، شعرية تنهض على الجديد المكتشف إن على مستوى الجوهر أو على مستوى الشكل، فكما يقول رامبو: "اكتشاف ما لا يعرف، يفترض أشكالا جديدة" [5]، أشكالا تعلو على كل مسبق قبلي، تتمرّد على كل انحباس، تدير ظهرها لقماقم الأشكال البائدة، تأبى الثبات فهي رهن لتموّج الحياة الإنسان والعالم "فالقصيدة الجديدة قصيدة/ حركة، مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة. ومن هنا، لا نهائية الخلق الشعري."[6]

وإذا كانت اللغة في شعرنا العربي التقليدي، تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسا عابرا رفيقا بكونها لغة وصف وتعبير، فإن الشعر الرؤيوي يطمح إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير، لغة تتجاوز الظواهر لتواجه الحقيقة الباطنة في الأشياء وفي العالم، لغة لا تقول ما ألفت قوله بل ما لم تألفه، لغة ليس للكلمة فيها "أن تكون مجرد تعبير بسيط عن فكرة، بل إن عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه." [7] فاللغة هي الجسد الذي تتقمصه روح التجربة وخيال الرؤيا، وفرق كبير بين اللغة التي تستقطب الذوق العام إلى دائرة هذه التجربة وتلك الرؤيا، وبين اللغة التي تساهم في استقرار الذوق السائد بالاشتباك معه واصطناع موقف اللامبالاة به.[8]

محاور الرؤيا الشعرية:

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 153 – 154.
[2] ـ بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 128.
[3] ـ نفسه، ص 129.
[4] ـ نفسه.
[5] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 154.
[6] ـ المرجع السابق، ص 156.
[7] ـ نفسه، ص 157 – 158.
[8] ـ غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، ص 129.

تتشكل ـ إذن ـ رؤيا النص المعاصر في إطار تأكيد محاور تتوزّع على عناصر ثلاثة: العالم أو الواقع بكل تناقضاته وصراعاته وملابساته (ويشكل الموضوع أو الفكرة أو المحتوى)، الشاعر وعلاقته بهذا الواقع وطريقة رؤيته له، وأخيرا التشكيل الفني الجمالي الذي ينقل هذه العلاقة وهذه الرؤيا. وتنتظم هذه العناصر في محورين اثنين؛ يتعالق ضمن المحور الأول العنصر الأول بالثاني، من خلال تعميق إدراك الشاعر للأشياء في الكون وفي الواقع، وبعلاقته بالآخر بما هو صديق أو بما هو ندّ ونظير، وبمراعاة الإنسان باعتباره واقعا وحلما، وباعتباره ذاتا تسعى لرأب الشروخ العظيمة التي ولدها الماضي وولدها الآخر وولدتها ملابسات الحياة بعبثيتها وخللها. ويتعلّق المحور الثاني، بضمان التعدد لوسائط التحوّل الدلالي والرؤيوي من خلال تعدد أنماط التشكيل الشعري، ومن ثمة من خلال النظرة إلى اللغة وإلى نطاق التعامل معها توقيعا لشعرية جديدة تتجاوز القار المستهلك بل وتتجاوز حتى نفسها. فما دام الشعر رؤيا فإن خصائصه الفنية امتداد لها، فلغته وصوره وإيقاعاته إنما هي حصيلة لها، حصيلة تلك الرؤيا الخاصة التي تنشأ نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم، فالرؤيا الراسخة كما يقول علي جعفر العلاق "تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية، وتنعكس على أشكاله التعبيرية، وتطبع لغته الشعرية بطابعها."[1]

ولما كانت الرؤيا الشعرية جوهر الشعر، وأهم أقطاب العملية الإبداعية فإن القطبين الآخرين للعملية الإبداعية يتحركان ضمنها: اللغة مانحة الشكل، والكون أو الواقع أو الآخر مانح المحتوى أو المضمون أو الفكرة، فهما نتيجة لها وتشكيلهما ينبني وفقا لمنطقها الذي تحكمه جملة من الملامح أو الضوابط الجمالية لعل أهمها: الكشف ـ التجاوز ـ النبوءة والاستشراف ـ ثنائية الرفض والنفي.

علاقة الشاعر بالكون والواقع والآخر:

وفي سعينا لبيان علاقة الشاعر بالعالم أو الكون، نعمد أولا إلى مقولة سارتر التي تقرر بأنّ "أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقا في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم." [2] ثم مقولته أن "الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية فمتى شرعت فيها ـ إن طوعا أو كرها ـ فأنت ملتزم". [3] وتسلمنا هاتان المقولتان إلى خلفية وحقيقة علاقة المبدع بالعالم وحاجته إلى أن يكون ضروريا فاعلا فيه، ثم إلى مفهوم الالتزام في الكتابة التي يؤديها.

إذ تنبني أية عملية إبداعية، على خلفية رؤيوية قائمة على قراءة العالم وأشيائه قراءة لعل من أهم سماتها أن تأخذ فيها هذه الأشياء صورا جديدة ومعاني جديدة وتنسحب هذه الجدّة على اللغة التي لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. متجاوزة النظرة التقليدية القائمة على الملاحظة والاستعادة والوصف إلى الارتياد والخلق والتجديد، بل وتستبق العالم الراهن الضيق المبتذل وتتخطاه إلى عالم متوقع عالم حلمي أنضر وأبهى، فالعالم الذي نعيش فيه كما يقول أدونيس "لا

---

[1] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 28.

[2] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص214.

[3] ـ نفسه.

يجوز أن يكون ولا يصح أن يكون، غاية للشعراء وإطارا لهم. إنه وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى. فما أضيق العالم وما أكثر ابتذاله إذا كان العالم "الواقعي"، عالم الحساسية المشتركة هو العالم كله. ليس هذا العالم "الواقعي" إلا بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود إليه."[1]

إنه العالم النبوئي الاستشرافي الذي يصير معه "الشعر سحرا: يحني العالم، يهزّ التاريخ، يخضّ الأيام، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها. هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي، ويصير لهبا وتحوّلا، وتترك الفراديس الضائعة مكانها إلى المستقبل وفراديسه الآتية." [2] ومن هنا تبدأ مغامرة الكشف وتقصي المعرفة فالشعر العربي المعاصر "مغامرة في الكشف والمعرفة، ووعي شامل للحضور الإنساني... من هنا طموحه إلى أن يصير نبعا من الشرارة والفتوة، أن يصير قوة خلاقة تكشف برؤاها عن الجزء الغامض من حياتنا ومصيرنا، وتضيئه وتغنيه. إنه يصير الفعل الذي نبدع به وجودنا ونعيد إبداعه باستمرار."[3] فالسباحة على سطح الواقع المرئي لا تسلمنا إلى الخارق والفائق فيه ولا تنفذنا إلى لبّه وأعماقه، بل تبقينا دوما خارجه وعلى الهامش منه، لذلك راح العقاد يردد وينبّه: "اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس همّ الناس من القصد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه"[4]. ففاعلية الكشف في الرؤيا الحداثية تنطلق من تمزيق ستائر المبصر المسموع الواضح لتنكفئ على الجوهر الغامض العميق في الذات ثم في العالم ثم في تعالقهما معا، فهي "فاعلية كشف وإيجاد للذات أولا، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا. وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحّد بين الذات والعالم، فتتحوّل الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحوّل ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد." [5] وهذا الإلحاح على تقصي المجهول إنما يتأتى من الخوف من السقوط في الاجترار والتكرار فلا يغدو الإبداع والحال هذه كشفا. وقد قرر أدونيس بأن "القصيدة تكون شعرا بقدر ما تكون كشفا للوجود وانفتاحا على أبعاد الإنسان" [6]. هكذا لا يستقر

---

[1] - أدونيس، زمن الشعر، ص 182.

[2] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 112.

[3] - أدونيس، زمن الشعر، ص180.

[4] -عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، الديوان (في الأدب والنقد)، دار الشعب، القاهرة، ط4، ص 39.

[5] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 164.

[6] - أدونيس، زمن الشعر، ص 33.

العالم مع الشاعر الرائي على حال ولا يثبت على صورة ولا على وضع، بل هو يتوالد ويتجدد ويسمو دوما طالبا الأمثل.

ومن هنا تظهر خاصية التجاوز كخاصية مركزية في الرؤيا الشعرية، والتي من دونها لن يتمايز الشعر عن غيره، فالشاعر بهذا ينطلق من نظرة تحاول أن تضفي نوعا من العذرية على العالم بعد أن تخضعه للتجاوز المصحوب بالتغيير والتجدد بغية تحقيق عالم أكثر جمالاً وصفاءً.

ثم إن هذا الشاعر وهو يتحاور مع الواقع ويتفاعل مع أحداثه، يحقق كينونته ويبني شخصيته ويحدد هويته، بل ويحدد موقفه من الحياة ومن الناس ومن القيم وحتى من الدين، فالهدف من الشعر يمتد كما يقول يوري لوتمان إلى "معرفة الإنسان بالعالم، وبالعلاقات بين الناس، وقدرته على بناء شخصيته في غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعي"[1] هذا البناء الذي يكسبه القدرة على النفاذ إلى أسرار الكون، وأسرار الذات البشرية في شتى أحوالها العاطفية، وتقلباتها النفسية.

وإذا كان الشاعر في العملية الإبداعية القطب الذاتي الذي لا تنبعث الحياة في القطب الآخر (الموضوعي) إلا به، فإن التعالق القائم بينهما شديد الإحكام بحكم أنهما يتكاملان فلا غنى لأحدهما عن الآخر، يؤكد ذلك صلاح عبد الصبور حين يقول: ".. وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي في الفن فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي، فإنه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذاتية السنتمنتالية بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه." [2] هذا التفاعل الجدلي القائم بينهما يجانب الشعر أن يكون صورة عاكسة للواقع أو للذات فقط، بل يغدو معه مغامرة نحو الكشف والخلق والتغيير والتطهير؛ التغيير على مستوى الواقع نحو ما هو أصدق وأجمل، والتطهير تطهير الذات من تلك الشروخ العظيمة التي تولّدت عبر الزمن وعبر التاريخ، بفعل النكسات التي وقعتها يد الآخر. فالواقع الذي يتمفصل فيه الأدب خصوصا والفن عموما هو سبيل الفنان والأديب إلى إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي واجتماعي أكثر تناغماً وانسجاماً.

فعبر الرؤيا ـ إذن ـ يقدم الشاعر صورة للوعي بالذات والعالم المحيط، ويصبح الإبداع الوسيلة الأنجع للتعبير عنها.

فالنص بهذا لا يصدر من فراغ ولا يتحرك في فراغ، وإنما هو نتاج مجتمع معين وظرف حضاري محدّد، به تنعكس وتتحدد هوية المرحلة التاريخية التي يتحرك فيها، لذلك يذهب حسين خمري إلى أن "الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع حيث إن الواقع هو ذلك الحيّز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدّد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن، ولا تتحدد قسمات الواقع إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكّل في

---

[1] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 250.

[2] - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 52.

مجموعها بنية المجتمع." [1] هكذا يتقاطع النص في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه، لتتشكل محاور الرؤيا التي ستدور حول أحوال هذا المحيط؛ حول ما هو سياسي واجتماعي وأيديولوجي في ظرف حضاري محدد، وما شعرنا الرؤيوي الحداثي أو كما ينعته بشير تاوريريت الشعر الكشفي "سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه تشقق في الكينونة المعاصرة" [2] وهنا تتبدى علاقة الشاعر بهذه الكينونة، بالواقع، وبمفهوم الالتزام.

ويرى غالي شكري أن الحداثة الحقيقية "ثورة في المجتمع والفكر والفن، والمبدع الحديث هو إنسان ثوري لأنه يدرك أن الحداثة تجربة ورؤيا متناقضتان مع الذوق السائد والوجدان السائد والعقلية السائدة، ويدرك أن الفكر لا ينفصل لحظة عن الجمال، وأنه في الحقيقة ليس هناك "شكل" معزول كالوعاء الزجاجي يتلون بلون السائل داخله. الحداثة بهذا المعنى رؤيا ثورية تقتحم السائد في عقر داره اللغوية ـ الفكرية ـ الاجتماعية، إنها تبادر إلى الاشتباك ولا تنتظر الإذن من أحد، وهي لا تحتاج إلى أبواق الدعاية والتقريرية والمباشرة، بل تواجه عرين التخلّف بأسلحة الفن وحده: اللغة الجديدة والتجربة الجديدة والأفق الإنساني الجديد والأعماق المجهولة في الشخصيات الحيّة والبناء الذي يكشف ما تخبئه الأحداث والمواقف تحت السطح. هذه الحداثة لا تشعر بالغربة، ولا نشعر معها بالاغتراب، بل هي الدفء الذي نفتقده في الأدب السائد الذي يزخرف الواقع فيحوله إلى ديكور والكائنات إلى دمى." [3] هكذا تتحرك فكرة الرفض أو الثورية في الرؤيا الحداثية على كل ماهو سائد باعتباره مناهض للأفضل وللجمالي وللقيمي، فالنقص والقصور والنشاز الذي يشوّه الواقع هو الذي يدفع إلى الهجس بالتغيير وإلى تصور واقع أمثل عبر الكتابة.

ومن هنا يتحرك مفهوم الشعر الملتزم، أو الالتزام في الشعر الذي لا يعكف على إفراغ هذا الأخير من روحه الجمالية لحساب الفكر الذي يروّج له، وإنما يغنيه فيما يبسط هذا الأخير.

أما القضايا الذاتية أو الموضوعية التي تشملها رؤى الشاعر وتتحرك ضمن مجال الالتزام فتشمل قضايا العصر الكبرى؛ من مشكلات كيانية (الكينونة، الهوية، الانتماء)، وجوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي والسياسي، الحروب والثورات والمقاومة، آلام الشعوب وقلقها، الاغتراب، الخوف، الحب، الزمن، الموت، التراث، الإبداع، الشعر ... وكما يقول إحسان عباس: ما دامت الحياة مواقف فما هو موقف الشاعر سميح القاسم من كل قضية كبرى؟

الرؤيا القاسمية:

تقوم قراءة القاسم للعالم والواقع على خلفية الإيمان بالتزامية الشعر وضرورة استيعابه لكل ما يحيط بالشاعر، أي شمولية رؤية العالم، فيحدد في مجلة "الحوادث" اللندنية (24 نيسان 1987) الحقيقة الشعرية عنده فيقول: "لا تكتفي الحقيقة

---

[1] - حسين خمري، فضاء المتخيل، ص49-50.

[2] - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية، ص 167.

[3] - غالي شكري، برج بابل، ص 130.

الشعرية بالهامش، الكل أو لا شيء، هذا هو مدى الحقيقة الشعرية. وعلى هذا المدى أن يشمل السياسة لا أن يوازيها. أما المدائح المنظومة لهذا الحاكم أو ذاك النظام فهي ليست شعراً. لأن روح العصر وطبيعة المرحلة لا تبرر شعرياً ضرائب الكلام التي يدفعها بعض المتكسبين بالشعر. ولا أعتقد أننا نملك اليوم الحاكم الشعبي أو النظام الجماهيري الذي يرتفع إلى مستوى الحقيقة الشعرية المطلقة أو الحلم المتناسب مع فداحة الواقع.. والسياسة لا تفسد الشعر، كما يدعي البعض، بل من شأنها أن تغنيه.. إنما الذي يفسد الشعر هو انعكاس السياسة من خلاله. حين تنظم برنامج الحزب فأنت لا تقدم شعراً. لكن حين تكون مؤمناً بهذا البرنامج فإنه يتحول إلى جزء من نفسيتك ومسلكيتك ورؤياك وستعبر عنه قصيدتك باعتباره تفاعلا وجدانياً ووجودياً لا معادلة سياسية علمية. وليس غريباً بالنسبة لي أن أهم شعراء العصر العرب والأجانب هم أناس مسيسون حتى النخاع. ويجب ألا ننسى، على سبيل المثال، أن نيرودا وأراغون وحكمت ومایاكوفسكي وآخرين كانوا أعضاء منظمين في أكثر الأحزاب تسييساً وأدلجة والتزاماً." [1] إن هذا التأكيد على ضرورة تجاوز الهامش والتركيز على الكل، مع التفاعل الوجداني والوجودي معه، ونبذ فكرة الانعكاس الصرف أو إلزام الشاعر بتحاشي المواضيع السياسية... تشكّل بعضا من خلفية فهم الشاعر لوظيفة الشعر ومضامينه. على أن يشكّل البحث عن عالم أغنى وأنظر الخلفية الثانية التي كان يتكئ عليها في قراءته للواقع، فالعالم الواقعي عنده عالم مبتذل ضيّق، لذلك يتخذه بوابة تصله بالعالم الكبير الأرحب. على أن أساس العلاقة بين الواقع والفن ـ عنده ـ هو مجانبة الانعكاس بل تصل أحيانا حدّ التناقض، فالشاعر حين يحسّ بثقل الواقع برتابته و"ترابيته" يحاول الانعتاق بالتحرّر منه بوساطة الإبداع ، يقول القاسم:"إن عملية الكتابة ليست موازية للواقع بل في أغلب الأحيان ـ بالنسبة لي على الأقل- هي في عكس الواقع، ربما في أقصى لحظات الكراهية، ربما تكتب أروع قصائد الحب، لأن عملية الكتابة هي محاولة للهروب من واقع، والدفاع عن النفس ضد بيئة معينة." [2] ويجعل صلاح عبد الصبور الشاعر أثناء عملية الإبداع معادلا للواقع وواقفا إزاءه يقول:"الشاعر في مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءا من العالم، لكنه معادل له، وهو يفنى فيه، لكنه يقف إزاءه، وهو يستطيع عندئذ أن يحقق فرديته بل وجدانيته. الشاعر ـ إذن ـ يكتب حين يكون معادلا للعالم، واقفا إزاءه، ويعجز عن الكتابة حين يكون جزءا من العالم، لأنه في هذه الحالة سيكون إنسانا عاديا لم يتحوّل بعد إلى حالة الشاعر المبدع، إن الوحدة توفّر الانسجام والتناغم بين العناصر المنجذبة إلى بعضها."[3]

---

[1] ـ أنطوان شلحت، مدى "الحقيقة الشعرية" عند سميح القاسم، مقدمة الطبعة الثالثة ضمن مجلد "سميح القاسم في دائرة النقد"، ص 9- 10.

[2] ـ سميح القاسم، الحوادث، ع 1678 لسنة 1988، ص 59، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 92.

[3] ـ صلاح عبد الصبور، كتابة على وجه الريح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1/ 1980، ص 69 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 107.

وعندما نحاول وضع خطاب القاسم في ضوء السياق الاجتماعي والسياسي والتاريخي، فإننا سنجد أننا أمام مجموعة من القضايا والهموم المطروحة ضمن هذه السياقات وجهت فكر الشاعر وتوزعت على كل إبداعاته شعرية كانت أو نثرية.

على أن الشاعر كان ينوّع من زاوية النظر للعالم والواقع بقضاياه وهمومه المطروحة، فكل يوم ينظر إليه من زاوية نفسية وروحية جديدة، فيرى فيه معاني جديدة. مستعينا في ذلك بالخيال والحلم والرؤيا فهو يعانق واقعه الحقيقي بهاجس واحد ـ كما أشرنا ـ هو تغييره وتغيير الحياة معه. وشعره وإن كان مشغولا في أكثره بالهم العربي، وأزمات الإنسان العربي وقضاياه، والقضية الكبرى قضية وطنه فلسطين إلا أن الأبعاد الدلالية التي تمحور حولها تنوعت وتباينت لتشمل البعد النفسي (الفردي الشخصي)، والبعد الديني، والبعد الثوري، والبعد التاريخي، والبعد الحضاري، والبعد القومي، والبعد الإنساني الشامل...

لقد كان القاسم يقرأ الواقع جيدا بكل معطياته وإرهاصاته، حتى تشكّلت لديه رؤى كثيرة باتجاه العالم المثقل بالغموض. ولعل ما نورده عبر المقاطع التالية يجلي بعضا مما نقول:

"عال لتبصر أو عميق
هو ذا الطريق إلى الرؤى
يا صاحبي. هو ذا الطريق
رؤيا
برؤية ثاقب بصرا
ورؤيا
حالم لا يستفيق
وسوى السبيلين المضيق"[1]

أما الحكمة التي تعلّمها ويعلّمها:

" .. واشهد بعقلك
ما شهدت بقلبك المفطوم بالخيبات
والمفطور بالحسرات
واجهر ناطقا بالصمت. واصمت جاهرا بالنطق
مقتربا من الدنيا. ومبتعدا عن الدنيا
ومحتشدا بآباد الرؤى في ثانيه.."[2]

أما السبيل والهدف:

"فاجمع رؤاك من الوهاد إلى السهول إلى التلال
إلى السفوح
إلى الجبال
وارفع لواءك بالجواب
على متاهات السؤال

---

[1] - قصيدة "مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس"، ص 5.
[2] - المصدر السابق، ص 14.

ليقول من يأتي
رأى الآتي رأى الآتي.. وقال!"[1]

أما المحاور الدلالية التي احتضنت هذه الأبعاد فارتبطت بـ: الأرض، النفي، الرفض الاغتراب والمعاناة، الثورة و المقاومة، الإنسانية...

محورالأرض:(الأرض/ الوطن، الأرض/ المكان)

ويعدّ هذا المحور أكبر المحاور الدلالية التي غطت مساحة واسعة من دواوينه، فقد كان حاضرا على طول طريقه الشعري، وشكّل بؤرة العمل في أعمال كثيرة له، وإن لم يكن مركزيا في بعضها الآخر فإنّه شغل فيها محطات دلالية. وقد توزّع هذا المحور على دلالتين متباعدتين؛ شملت الأولى دلالة الوطن الذي يدخل مع أرضه وترابه وكل عناصره في عناق من الحب والتلاحم فيدافع عنه ذائدا ومقاوما بانيا ومشيّدا، وشملت الثانية دلالة الأرض/ المكان؛ أي المكان بما هو خارج الأرض/ الوطن حين يحدث الانفصام والتنافر بين الذات والأرض الأخرى، أو بما هو داخل الوطن لكن مع حالة حادة من الاستلاب وبالتالي الانفصال.

ولما كان محور الوطن يبسط ظلاله على كل المحاور الأخرى التي يولّدها بشكل مباشر أو غير مباشر، بعد أن أشربت جلّ الخطابات به، فإن المحاور الأخرى التي كانت تعضد وتكثف الدلالة المحورية كانت تنسحب نحوه، ومن ثمة فإننا سنعالق بين هذا المحور والمحاور الأخرى التي تتعلق بالثورة والمقاومة والنفي والرفض والاغتراب والمعاناة..

الأرض/ الوطن:

ينطلق الشاعر من خلفية إيمانية تنطق بجمال الأرض (أرضه أي أرض الوطن) وسخائها وبؤسه بها رغم ذلك:

"أرضنا،
من عسل ـ يحكى ـ بها الأنهار ـ يحكى ـ من حليب أنجبت ـ يحكى ـ كبار الأنبياء
وعشقناها
ولكنا انتهينا في هوانا أشقياء
وحملنا كل آلام الصليب."[2]

فتتحدث دوال (العسل والأنهار والحليب) بسخائها، ويتحدث إنجابها كبار الأنبياء بقداستها، ويأتي دال عشقناها كوسيلة لغوية ثانية تؤكد تلاحم الذات ـ لا الفردية فقط بل الجماعية أيضا ـ بالموضوع (الأرض) بعد أن أسهم ضمير الجماعة المتكلم بدءاً في النطق بهذا التلاحم (أرضنا)، إلا أننا نلمح بعد ذلك تقابلا يشحن الصياغة بتوتر انفعالي شديد؛ فالسخاء يقابله الشقاء والعشق يقابله تحمّل آلام الصليب، ومن هنا يبدأ الحبّ المشوب بالمعاناة.

---

[1] ـ نفسه، ص 15-16.

[2] ـ قصيدة "رسالة إلى الله"، المجلد الأول، ص 36.

ولا سبيل للخلاص من هذا الحب، فالعقد الناظم لعلاقته بها أكبر من أن يُتجاوز، ولنا أن ننفذ من هنا إلى الجانب الذي شعرن به هذه العلاقة؛ إذ تبدأ هذه العلاقة مذ زوجه منها والده وأوكله أمرها فراح:

" يبايعها عابرا بين نارين.. هذا الحرير الملوكيُّ جمرٌ..
ليمضي إذن حافيا.. وليبايع مليكته في وقار الشهيد:
لك الوردُ.. والشوك لي.. لقتيل الغرام.. لك الوردُ
يازوجتي الأرض.. منك السنابلُ.. منكِ
المواليدُ.. فيك المواعيدُ.. يا ربّة الملح والزيتِ
زوّجني والدي منكِ جيلا فجيلاً على سنّة
الله.. والدتي زغردتْ والدموع على وجهها
كلماتٌ.. قرأتُ أمام القبائل عقدَ زواجي..
وهمتُ على وجهِ توقي
وآخيت ما بين غربي وشرقي
وها أنذا راحلٌ بالرسالهْ
إلى ما تشاءُ وما لا تشاءُ السلالهْ
أموت إذا كان لي أن أموتَ
لتحيا رسالةُ عِشقي.."[1]

وقبل أن نخوض في الفكرة التي يؤثث لها المقطع والتي تترجم علاقته بالأرض، نلتفت إلى الآليات التي يشتغل عليها القاسم في هندسة مشاعره وأفكاره. وأول ما نلمحه فنيا هو مزج الشاعر بين التشكيلين التشكيل السردي والتشكيل الغنائي عبر حضور ذاتين ذات راوية وذات متكلمة؛ إذ ينطلق المقطع بجزء سردي سرعان ما يخترق بجزء غنائي، ويقوم المقطع السردي بوظيفة نقل الحدث باعتباره بؤرة ما سيتناوله الغنائي لذلك يأخذ موقع الصدارة مما هو مُروى، ويقوم الغنائي بتفصيل هذا الحدث، أما الأصوات التي ستتشابك فإن هي إلا صوت الشاعر الذي انفصل عن أناه وانشطر إلى ذاتين ذات ناظرة وأخرى منظورة، وتولّد عن هذا الانشطار أن جرّد من نفسه آخر يتحدث عنه عبر ضمير الغائب في (يبايعها، يمضي، يبايع مليكته) ثم سرعان ما يؤوب إلى أناه عبر حوارية يجريها معها في المقطع الغنائي. وتكسب الذات الراوية في المقطع السردي الذاتي الحدث رهبة خاصة بعد أن تجعل الحرير الملوكي جمر وتجعله يمضي عليه حافيا لعملية المبايعة. إذن يعمل الشاعر من خلال المقطع السردي على تضخيم الحدث وإضفاء نوع من الدرامية عليه، لتكتسب النبرة الذاتية في المقطع الغنائي ـ بعد ذلك ـ فاعلية خاصة ما أن تدخل في اللحظة الشعورية الكثيفة التي تصوّر علاقته بالأرض، ثم يأتي المقطع السردي الآخر الذي تتولاه الذات المتكلمة برواية التفاصيل الأخرى للحدث (والدتي زغردت والدموع على وجهها/ قرأت أمام القبائل عقدَ زواجي../ وهمتُ...) ليكمل المشهد. فالشاعر محاولا إبراز حدود هذه العلاقة التي تربطه

[1] ـ قصيدة "تناثر مني شيء" ديوان: ملك أتلانتس، ص 121-122.

بالأرض ينوّع من وسائل اشتغاله، ففضلا عن السردي والغنائي تقوم وسائل لغوية أخرى تحضر على المستويين التراصفي والتنسيقي لتؤدي دورها الآخر. فهو ـ محاولا رسم حدود هذه العلاقة التي ستغدو رسالة ـ يشتغل على هذه الوسائل اللغوية التي تكثّف من تيمة الاندماج والتوحّد بل وتحمله مسؤولية قد لا تُؤَدّى إلا بمقابل جدّ عسير هو "الفناء"؛ تتوزع بدءا على الدوال التي تدور حول المبايعة، الزواج، الغرام، الشهادة، الولادة، الموت، والعقد الذي شهدته القبائل وعُدّ تَبِعة مُلزِمة. ثم تأتي التراكيب لتعمّق ذلك؛ فالعلاقات الإسنادية التي يتحرك فيها المسند إلى الأمام ليشغل رتبة المسند إليه تنطق بالتبجيل هذا فضلا عن لفظة "مليكته" بما لها من تعالي وسمو بمقابل ما له من تواضع ووقار؛ فعملية اللعب على الرتب المحفوظة بتأخير المسند إليه وتقديم المسند (لك، منك، فيك) كانت تؤسس لإظهار ما في النفس من عواطف وأخيلة وأفكار، فهي الأصل في المعنى هنا وعليها دوران الحدث وعنها يصدر، فلتبجيلها عمد التركيب إلى تقديم المسند متمثلا في شبه الجمل إمعانا في تقديس لا ما يقدّم ولكن لمن يقدّم "لك الورد" التي تتكرر مرتين (بتقديم الخبر على المبتدأ والذي يعلل بلاغيا بالاهتمام بأمر المتقدم) بمقابل الاحتفاظ بالرتب المحفوظة في جملة "والشوك لي" للاهتمام لا به ولكن بمادة ما يقدم له. وتستمر الصياغة في المحافظة على هذا التوزيع الذي يشتغل على مراتب حروف الجرّ والضمائر المتصلة بها (منك السنابل.. منك المواليد.. فيك المواعيد..) بذكر فضائلها تثمينا لقيمتها، فضلا عما قد يضيفه القارئ من دلالات أخرى أشّر إليها النص وسكت (من خلال علامات الحذف والاستمرار المرتبطة بالنقط المطبعية التي تعمّد وضعها وتكرارها في مواضع معينة). وتأتي دوال "همت على وجهي وراحل" في سبيل أداء الرسالة لتؤكّد صعوبة تبعة هذه العلاقة، فهذه المبايعة وهذا الزواج تجاوز حدود العادي لذلك كانت الدوال التي أتت بها الشاعر للفكرة تؤشّر على خطر داهم (نارَيْن، جمر، حافيا، الشهيد، الشوك، قتيل، الدموع). ولذلك ـ أيضا ـ انتظمت آخر المقطع ثنائيات ضدية من قبيل (موت مقابل حياة) (أموت إذا كان لي أن أموتَ/ لتحيا رسالةُ عِشقي..)، وسلالة تشاء مقابل أخرى لا تشاء (إلى ما تشاءُ وما لا تشاءُ السلالةْ) وما تشاؤه السلالة أو لا تشاء متعلق بنهجِ نهجِهِ ومواصلةِ دَربِه أو العكس.

أما خياره هو فإنه لأجلها يهيم على وجهه متشبثا بها حتى النخاع، هذا ما يؤكده المقطع التالي من قصيدة "أنا وأنت"[1] يقول:

لوحززوني مثل ليمونه
تبقين لي، في الصدر أيقونه
تبقين لي، لو نتفتْ جسدي
أيدٍ من الفولاذ.. مأفونه
لو نزّفوا حتى العظام دمي،
تبقين.. في الأعصاب مخزونه
تبقين لي، لو فتتوا بدني
فأصير بعض غبار زيتونه!

[1] ـ قصيدة "أنا وأنتِ"، مج الأول، ص 340.

وإذا ولجت رئاتهم نفسا
تضحين أطيب ما يشمونه!
أنا أنتِ
أنتِ أنا
وكل يد بيني وبينك
ألف مجنونه! !

هكذا يتفنن الشاعر في إخفاء أرضه في خلايا جسده، وتأبى معه اللغة إلا أن تمدّه بوسائل الإخفاء؛ فالشاعر يأبى لها كما سكنت في أعمق أعماقه إلا أن تسكن لغويا ـ في كل سمة نووية ـ على حدّ تعبير غريماس ـ وعبر كل السمات السياقية؛ إذ تشكّل المِلْكية اليقينية في "تبقين لي" (التي تتكرر أربع مرات) إلى جانب "أيقونه، مخزونه.." السمات النووية التي تنبني عليها البنية العميقة للنص تدعمها في ذلك السمات السياقية التي تدخل هذه النويات في سياق يقوم على الاحتمال عبر الحرف (لو) والنتيجة التي قد تترتب عليه والتي لا تؤكّد إلا الاستغراق في التشبّث بها والتماهي فيها فمادام ضوء الشمس ملتحم فعبثا ـ إذن ـ أن تشاد حواجز دونه، بل ـ وأكثر من ذلك ـ إن الأرض (فلسطين) ـ في عرفه ـ سميح، وسميح الأرض " أنا أنتِ/أنتِ أنا" أي أن التماهي فيها يصل به إلى مرحلة العشق الصوفي الذي تفنى فيه الأنا العاشقة في الأنت المعشوقة. هكذا يتفنن القاسم في ترجمة مشاعره عبر اللغة؛ فهذه الزوجة ـ التي اتخذ ـ تتموضع حيث يستحيل الوصول إليها أو القدرة عليها إنها في الصدر أيقونه وفي الأعصاب مخزونة، لذلك لا يضره أن يفتت جسده في سبيلها ليصير "بعض غبار زيتونه!" فهو أولا وآخرا منها وإليها.

وإن شابه يوما حنين للأم فإن الأرض تصير أما، ففي القصيدة التي يعنونها بـ"الأرض من بعدي"[1] يصيرها أما:

يا أجمل النبضات في قلبي
يا من نعمتُ لديكِ بالحبِّ!
أتراني أشقى فيك بالبغض؟ ردي على ابنك..
ابنك المفجوع.. يا أرضي! !

وجدير بالأم الرحيمة أن ترفع عينيها نحو ابنها المكلوم، لذلك يدعوها عبر قصيدة "تعالي لنرسم معا قوس قزح"[2]:

ارفعي عينيك فالأم الرحيمه
لم تزل تنجب، والأفق فسيح.

ويدعوها لأن تشغف بعودته أما أو زوجة أو حبيبة، فللأم يقول:

قومي اشهديني.. صاعدا كالريح، من كهفي الذليل
قومي فإني قادم .. جيلا على آثار جيل
آت لأحصد حنطتي، وأعيد ترتيب الفصول
آت.. قفي بالباب يا أمي، مباركة دخولي

---

[1] - قصيدة "الأرض من بعدي"، مج الأول، ص 123.

[2] - قصيدة، "تعالي لنرسم معا قوس قزح"، المجلد الأول، ص453.

ترف لديك العيش.. أرضى منه بالنزر القليل
وإذا قُتلت لديك يا أمي.. فيا ترف القتيل.[1]

وللزوجة "إذا صرت كفؤا/ لأن تسكبي دمعة واحده/ على جثتي العائده/ فلا توصدي باب سرّك/ ولا تحرمي زوجك الحب والمائده/ وحلما قصيرا على دفء صدرك/أنا الرحلة الخالده/ أنا العودة الخالده/ فلا تحرميني.."[2]

أما حين تغدو حبيبة فلأجلها يبذل كل ما يضمن بقاءها معه:

"معي أنتِ! معي في القلب، في العينين، في الصوت/ معي في رعشة الميلاد.. حتى رعشة الموتِ/ لأجلك .. أسرج الأحزان/ من أرض إلى أرض/ لأجلك أركب الأهوال/ من بحر إلى بحر/ فضوء العمر/ أن تبقي معي أنتِ.."[3]

أما العشيقة فينعتها بالأميرة وينعت نفسه بالعاشق الفظ يقول:

يا أميره!
عاشق فظٌ أنا،
آكل لحما أو أموت
عاشق فظٌ.
فإما الشجرُ الغرسُ يميني والبيوت
أو زنازين.. ومنفى.. وحفيره..[4]

بل ويدعوها بالمجدلية وبسلطانة العشق ويرتئي لها السدانة لقداستها:

لن تهوني
لم أزل أغسل، رجليك بدمعي
ودمي... يا مجدليه
من قرون الهمجيه
لقرون الهمجيه
فاسلمي سلطانة العشق، اسلمي لي، واقبليني
سادنا في حضرة الحب المدمى
لن تهوني أبدا يا مجدليه[5]

وهنا تتفجر طاقة الرمز المستدعى في مريم المجدلية تلميذة المسيح وخادمته وأقرب المقربين إليه، ليغدو سادنا لها والسدانة لا تكون إلا لما هو مقدّس ـ كما عُلِم ـ فقد خصت بخدمة الكعبة، ومن هذا الفعل يضفي عليها القداسة التي يرتضي.

إنها تعالقات متباينة لكنها تحاول كلها أن ترسم نوعا من الحميمية، نوعا من العطاء المتبادل، تؤنسن الأرض تخرجها من دائرة الشيئية والجماد إلى دائرة الإنسانية، إلى دائرة التفاعل والانفعال، الأخذ والعطاء، إلى كائن منتج فائق الخصوصية، فالتعامل مع البشري يقنن أكثر ويجلّي حدود الالتزام. لهذا نفذ القاسم

---

[1] ـ قص: "أصوات من مدن بعيدة"، مج الأول، ص413-414.
[2] ـ قص: "لا تحرميني"، مج الأول، ص 524 .
[3] ـ قص: "في ذكرى المعتصم"، مج الأول، ص 211-212.
[4] ـ قص: "العاشق الفظ"، المجلد الأول، ص 611.
[5] ـ قص: "طالب السدانة"، مج الأول، ص 523.

عبر الخيال تلك الملكة التي "تشاكس التقنينات والثوابت والمعايير" [1] إلى التصوير الفني، إلى الصورة التي تجسّد وتشخّص وتؤنسن، ليبيّن حدود علاقة الذات بموضوعها/ علاقة الشاعر بأرضه و وطنه، لتتحدّد الرؤيا أكثر نحو هذا الوطن ونحو من يتعامل مع هذا الوطن ومن يمرّ ويحاول سلب هذا الوطن. مجانبا في كل هذا رسم جغرافيته أو هندسة خرائطه أو نقل حقيقة المكان الواقعية بالاقتصار على الوصف المادي لجمال عناصره... فالمنطلق كان الواقع المرير واقع سلب الأرض والوطن لذلك سيغدو كل ما يكتبه حوله أو حولها هو محاولة لنفي هذا الواقع وتغييره، لذلك كانت رؤياه له تطلّ من زوايا متنوّعة ومتعددة .

فانطلقت الرؤيا ـ تارة ـ لتطلّ من فلسفة للحب والعشق خاصة تربطه به تتوزع على مساحات واسعة، ترتفع ـ عبر ما بيّنا سابقا ـ وعبر قصيدة أخرى تعنون بـ"حب الوطن"[2] يجانب فيها المباشرة في بثّ فكرته ليعمد إلى انتهار ابنته المتخيّلة على أن تأتي بمساءلة على نحو يفرغ القضية من بعدها وفلسفتها:

يا ابنتي،
لا تسأليني
عن ملاييني،
وأمسي،
وتضاريس بلادي
يا ابنتي.. حب الوطن
ألفة تنمو على ألوان زهرة
وسنين تنتهي وشما
على أنقاض حائط
لا ملايين من الناس،
وتاريخ،
وأشكال خرائط...

"إن الصراع بين الداخل والخارج يمتنع عن اتخاذ الدليل الهندسي كمعيار" [3] فالعبرة لا هي مكان عبر أزمان، ولا هندسة مكان، ولا من يسكن المكان، وإنما العبرة كل العبرة عنده أين يسكن المكان/ الوطن وكيف ينقش على حائط الروح وشما لا تجلّيه الأحزان. وهذا يعلّل شوقه الخالد لعطر الحبق وأغاني المطر ونهار الوطن:

ولذا تعجز كل المعجزات
أن تميت الشوق في لحمي وصوتي
لأغاني المطر الواقف في باب النهار

---

[1] ـ محمد العمري، "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص 163.

[2] ـ قص: "حب الوطن"، مج الأول، ص 597.

[3] ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص205.

ولعطر الحبق القادم من شرفة جاري...[1]

إن الوطن بكل جزئياته، ولعل أهمها البيت باعتباره الوطن الصغير الذي هو "ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى (...) البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذين يوفرهما لنا البيت."[2]

لذلك يظل يحلم بالعودة إلى كل أماكن الألفة فيه:

" وكل الذين مضوا.. عائدون/ إلى حفنة من تراب/ وكل الذين قضوا.. عائدون/ إلى صفحة من كتاب/ إلى عيد ميلاد نخله/ إلى قهوة الصبح/ والدار والجار/ في قعدة حلوة عند باب/ أجل عائدون/ إلى كأس ماء تراق برفق على ساق فلّة/ إلى حفل تخريج ست الصبايا وزين الشباب/ إلى بسملة/ إلى سنبلة/ إلى وردة في الخراب/ إلى زنبق الوعر بين بقايا القباب..."[3]

فالذاكرة تحشو الصورة بذكريات متباينة "تركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية"[4].

إنه حلم العودة إلى زمان ومكان "حين كان الوجود هنيئا، حين كان الإنسان منخرطا في الهناءة، وحين كانت الهناءة ترتبط بالوجود." [5] إنها محاولة لمعايشة تثبيتات الحماية، محاولة لإراحة النفس من خلال إبتعاث ذكريات الأمن والسعادة ومعايشتها مرّة أخرى، "فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته، يصبح استرجاع لحظات المكان المحصور، البسيط، المغلق، تجارب المكان المنعش للقلب، المساحة التي لا تحاول التمدد ولكن أشد ما ترغب فيه هو أن تُمتلك. (...) فاللاوعي يقطن البيت، ويمكننا أن نضيف أنه يعيش في سعادة كبيرة في مكان سعادته"[6]

لذلك يصرخ مستعجبا:

يا تعاليم المباكي والغبار
ما الذي تنتظرين
من يدٍ تاريخها عشب وطين
سلبوها مقبض الفأس
وأعراس البذار؟"[7]

ويطلّ أيضا من مسؤوليته تجاهه والتي تبدّت متنوّعة، هادئة تارة وصاخبة أخرى؛ فهاهو هنا يجرّد نفسه حارسا لعناصره:

"أنا/ حارس الكرمة في أقصى الجليل"[8]

---

[1] - قص: "ما تيسر من سورة السلاسل"، مج الأول، ص 556.
[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.
[3] - قص: "فلسطين أولا!"
[4] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36
[5] - نفسه، ص38.
[6] - نفسه، ص40.
[7] - قص: "ما تيسر من سورة السلاسل"، مج الأول، ص 556.
[8] - قص: "في ساعات الليل المتأخرة (الحركة الثانية)"، المجلد الأول، ص 510.

وإن كانت علاقة الجزئية هنا عبر المجاز المرسل في لفظة (الكرمة) لاتعني كرمة واحدة أو كرمة بعينها وإنما ترمز إلى كل الجليل وكل فلسطين، وإن عنتها فهو إجلال لها حين يتكفّل شخص من حجمه بحراستها لوحدها، لينبئ أن كل شيء في الجليل جليل.

ولأجل كل جليل في أرضه، يعلن حربه الشعواء:

"مادامت لي من أرضي أشبار!
مادامت لي زيتونه..
ليمونه.. ! بئر.. وشجيرة صبار..
ما دامت لي ذكرى
مكتبة صغرى
صورة جدّ مرحوم.. وجدار
ما دامت في بلدي كلمات عربية..
وأغاني شعبية!
أعلنها في وجه الأعداء!..
أعلنها.. حربا شعواء"[1]

إن العناصر المكانية الجاذبة التي تشكّل أماكن الألفة تصنع فعل الشاعر، فهو يتذكّر، يتأمّل، ينفعل فيقرّر، أما القرار فهو صارخ صاخب بالحجم الذي أبدت له مشاعره وفلسفته هذه العناصر:

فليكتب اسمي بعد هذا اليوم
في قائمة الناس الغضاب!
من آمنوا بالشمس والإنسان
واختاروا التراب![2]

فالشاعر يتكئ في رسم صوره على تحريك عناصر المكان التي تستثير الشوق في لحمه وصوته، لتتحرك عبر العطر القادم من شرفة الجار، أو لتتحرك عبر عشب وطين أَلِفا عبر تاريخ طويل يدا سُلب منها مقبض الفأس ومنعت أعراس البذار، أو لتتحرك عبر زيتونة أو ليمونة أو بئر أو شجيرة صبار... إن الخيال بهذه الطريقة يعمل على تشعير الفكرة والمحافظة على الطاقة الوجدانية التي تبتعثها مجانبا إياها البث المنطقي والعقلي المباشر، بل إنه حوّل مختلف التفاصيل المكانية إلى كون شعري. لذلك كانت مساحة استدعاء العناصر المورفولوجية للأرض واسعة وممتدة ساعدت على النفاذ إلى الدلالات التي تصنعها خطرات روحه وتموجات نفسه، ولعل قيمة صوره كانت تزداد بقدر ما يضفي عليها من ذاته لنلتقي هذه العناصر كما بدت له هو لا كما هي عليه في الواقع:

نعناعك البري قصتك الطويلة والمثيره
والمنزل الجبلي في العتمات نجمتك الأثيره
ولديك ما تتلو عليه صلاة حسرتك الكبيره[1]

---

[1] - قص: "أعلنها"، مج الأول، ص 117-118.

[2] - قص: "استقالة من شركة التأمين على الموت!"، مج الأول، ص 471.

فخيالات الشاعر التي ارتدت إلى الأماكن الأثيرة تجسّد مشاعره التي تغدو حسرة كبيرة يعكف على تلاوتها كما يعكف على الصلاة، ويعكف على المجانسة بين إيقاعها عبر اللغة وإيقاعها عبر مشاعره.

"وطني، بستان لوز واجاص وعنب"[2]

"وحمامة بيضاء تجنح للمبيت. ووردة حمراء تحلم بالندى. والشمس تؤذن بالمغيب."[3]

لذلك يظل "كائنا في العيون الخفيّه
كائنا في بذار الأكف البعيده
كائنا في نخاع الجذوع المربده
كائنا في ركام القرى
في الصدى..."[4]

هكذا يلعب القاسم على التنويعات المكانية المرتبطة بموضوعة الأرض والوطن محولا إياها إلى كون شعريٍ بعد أن يربط عناصر المكان الحسية في وطنه بالخواطر الروحية، وتهيّج عملية الاستذكار حركة الخيال نحو المكان المفقود القابع في الوطن فتصحو الأشياء المدفونة في الذاكرة وتستيقظ صورة (الحبق والنعناع والزيتون والليمون والكروم... والمنزل الجبلي، والحمامة البيضاء التي تجنح للمبيت، والوردة الحمراء الحالمة بالندى...) لتتعانق عبر أبسط أنماط الصور البانية، في شكل صور مفردة بسيطة، ممثلة كأجزاء من لوحة أو مشهد، سريعة التركيب والإيقاع، تنتظمها تشبيهات (المنزل الجبلي نجمتك الأثيرة، يداك سنبلتان..)، أو استعارات (وردة حمراء تحلم بالندى، والشمس تؤذن بالمغيب، وصايا الجروح، ألفة تنمو على ألوان زهرة، تميت الشوق في لحمي وصوتي، أغاني المطر الواقف في باب النهار..)، أو كنايات (حمامة بيضاء تجنح للمبيت، كائنا في العيون الخفية، كائنا في أكف البذار البعيده، كائنا في ركام القرى، كائنا في بقايا سياج الحديقه، كائنا في هشيم السطوح...)، أو مجازات (يد تاريخها عشب وطين/ سلبوها مقبض الفأس وأعراس البذار، ما دامت لي أشبار ! مادامت لي زيتونه.. ليمونه.. ! بئر.. وشجيرة صبار، ما دامت في بلدي كلمات عربية.. وأغاني شعبية، حارس الكرمة في أقصى الجليل) لتأتلف وتتراكب عبر خيط تصويري ناظم في شكل صور مركبة، وتترابط ترابطا قوامه التداخل والتداعي والتناسل والنمو. وإن كانت هذه الصور البسيطة تأتي كأنماط بنائية تعبّر عن فكرة أو عاطفة أو موقف فردي واحد فإن جملة الأفكار أو العواطف أو المواقف التي تنتظمها ضمن هذا الجوهر العام يخلق بينها حالة انتظام لتتكامل فيما بينها في بناء فني موحّد يوقّع الأثر الكلي الذي يريد الشاعر أن يحدثه بها.

---

[1] - قص: "مقدمة ابن محمد" ديوان " مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس "، ص30.

[2] - قص: "أغنية مشوه حرب"، ص 298.

[3] - قص: "مقدمة ابن محمد"، ص 37.

[4] - قص "ديمومة"، مج الأول، ص 356.

لذلك يطلّ هذه المرّة من خلال هذا المنبت الأرضي على جرح الوطن ويستنكر الفرار:

"فكيف نفر؟ كيف نفر؟ من منبتنا الأرضي!
وكيف نبيح للنسيان.. أجيالا من البغض؟
وكيف؟ وكيف؟ .. لن نهدأ!
يا موطننا الجارح![1]

وينفتح هذا المعنى على أفق أوسع في قصيدة "الموت في الوعي الكامل" [2] من خلال هذا المقطع:

حين تغوص السكة الغربيه
في لحمك المسبي يا ترابي
تسيل من لحمي أنا الدماء
وتغرق الأشياء في الضباب
ويولد البكاء

كما تحقق سربية "عجائب قانا الجديدة"[3] جسرا لهذه الدلالة:

"بكل اللغات، رضينا به وطنا من نضار ونرضى
به وطنا من حديد
ونرضى به باقة من زهور ونرضى به ندبة من صديد
وليس لنا غيره
وليس له غيرنا
وعن دربنا لا يحيد وعن دربه لا نحيد.

إن شاعرية الشاعر المرتبطة بالمكان تجعله "يعطي اللغة وجودا كيانيا، فبالذات والتجربة تصبح اللغة ابتداء وحضورا دائما" [4] فهو يستخدم اللغة بوصفها رموزا وإشارات لكتابة التاريخ الذاتي الأرض/ الوطن برؤيا القلب ونشوة اللغة، فتصبح اللغة نفسها "حركة الكائن ـ مصهورة في صوائت وسواكن، أو كأنها ذائبة في حركة التجربة" [5] فهي تنبض بالمكان وينبض بها المكان. فالشاعر يراهن عبر كل هذا على الدلالة الحافة، أي على تلك المعاني الإضافية التي تتفجّر متجاوزة المعاني المعجمية للدوال، والتي يساهم البيان أكثر على إحداثها عبر العملية الاستعارية أو المجازية أو التشبيهية أو الكنائية بما يوقّعه عبرها من توتّر دلالي ينشأ بين التنافر والتجانس الدلاليين (رضينا به وطنا من نضار ونرضى/ به وطنا من حديد/ ونرضى به باقة من زهور ونرضى به ندبة من صديد...).

ويدعوه سائلا:

يا وطني الحبيب

---

[1] - قص: " الجواد الجامح"، المجلد الأول، ص 113.
[2] - قص: "الموت في الوعي الكامل"، المجلد الأول، ص 406.
[3] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 47.
[4] - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص 135.
[5] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 163.

فهل تراها تولد الموعودة النجوم
ثانية،
هل يولد الليلك والتفاح والصبار
يا وطني، وهل تعود الدار
بعد تخوم الجدب .. بستانا بلا تخوم؟[1]

إن الهتاف الشعري المنطلق، عبر النداء وعبر علامات الاستفهام المتكررة، يتمثّل تلك المخاوف التي تكبر وذلك الانتظار الذي طال ويطول حتى مرغت الأم، الزوجة، الحبيبة في الوحل، في الشوك وفي الحفائر:

" مقطوعة الضفائر
في الوحل، يا حبيبتي،
في الشوك، في الحفائر
مقطوعة الوريد، يا حبيبتي،
مقلوعة الأظافر! ولم يزل جبينك المناره
في عتمة الضمائر
ولم يزل صوتك يا حبيبتي
فضيحة القاتل.. بعد ليلة الخناجر..
ولم أزل أنتظر الإشاره
لأشعل المجامر
لأنني ما زلت يا حبيبتي
أومن في فجيعتي
بالضوء.. بالإنسان.. بالحضاره!"[2]

يقول عزالدين المناصرة:"إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية."[3]

لذلك يطلّ عليه من خلال الإرث التاريخي إرث الأجداد، إرث يدلل على أمان كان:

"أرضي التي.. بعظام أجدادي
قلبتها .. وجبلت أولادي
أرضي التي دللت تربتها
ورعيت طول العمر حنطتها
يا بيتنا الباقي
يا بيتنا النعبد

---

[1] - قص: "تاريخ أغنية من عالم الجذور"، المجلد الأول، ص 636.

[2] - قص: "أصوات من مدن بعيدة"، ص 414-415.

[3] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ـ وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، ع1/1990، ص 38.

يا من على عتباته أسجد
وأشمّ طيب حذاء من شيّد!
يا باب بيتي.. مشرعا لتؤمك الدنيا
يا مهد أول كِلمة أُنشد
أنتم شهودي في محبتها
من ركز الصخرات في السفح؟ من رافق النجمه؟
من.. غير جدي الطيب السمح؟"[1]

الشعور يحرك الصور حركة داخلية متجاذبة فمهما ارتدت فسترتد إليه. وهكذا نستطيع أن نفهم سلاسل الصور المتوالية التي قد تختلف أو تأتلف في معاني واحدة مكررة في أثواب متنوعة، والتي يكثّف كل منها إحساس الانتماء والملكية الشاملة والمطلقة .

ويحرص على تنويع صور الانتماء، ووعي هذا الانتماء الذي يتكثّف وتتباين الرؤى نحوه، فيخاطب هذه المرّة عناصره فاضحا مأساة الأمة وانتكاستها:

"لماذا تصيح عناقدك المهملهْ
ومنذا تُكلّم يا كرمُ
منذا تخاطب يا شجرَ التين؟ منذا؟ وتعرف أنك تجهل قاموس ضيفتك القنبلهْ
وتسقط في ورطة الأسئله
وفي المحنة المهزله
على أمة مثقلهْ
ولا شيء فيها سوى البسملهْ/
وما في يديها سوى الحوقلهْ" [2]

وتغدو عناصره عناصر فاعلة تشحذ الخيال وتقوّي الإرادة وتنير الدرب:

"هشائش العشب على جبيني
تاج من العباده
وحول عنقي
شال برقوق وياسمين
يشدني في الموت، بالولاده"[3]

هكذا تكتسب العناصر عبر هذه الاستعمالات خصائصها الجديدة التي نفثتها فيها روح الشعر، وتكتسب معها الكلمات عبر هذه الأنساق الفنية خصيصتها الإشارية ليصير "وراء كل معنى ظاهر (..) معنى آخر، يختفي في الماوراء. ثم إن هذا المعنى الخفي التي تكشف عنه الصفة الإشارية ليس واحدا، بل هو متعدد، ومتعدد إلى ما لا نهاية."[4]

---

[1] - قص: "الأرض من بعدي"، المجلد الأول، ص 121-122.
[2] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 9.
[3] - قص: "أذكريني"، المجلد الأول، ص 525.
[4] - احمد الطريسي، النص الشعري، ص217.

إنها تنويعات في الرؤيا وتنويعات في الصياغة، باستثمار المرصد اللغوي أو التركيبي أو الفني أو حتى التناصي، فعبر المقطع الموالي سنرى كيف يمتص مقولة امرئ القيس المشهورة ليبرر من خلالها علّة حرصه على وطنه:

لم يضيعني صغيرا
ولذا،
أحمل من أرض لأرض
دمه، عبئي وإرثي
منذ أصبحت كبيرا![1]

فهو يخضع نص امرئ القيس للامتصاص والتحويل الجذري، ولكنه لا يلغه كليّة وإنما يحافظ على مايؤشر عليه (لم يضيعني صغيرا، أحمل دمه كبيرا) التي تقابل (ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا).

وتظل تيمة الوطن المعلقة في فضاء الرؤيا تسري وتسري في أوصال قصائده لذلك يطلّ هذه المرّة ناعيا وطنه المنهوب يقول:

"وماذا؟
حين، في وطني
يموت بجوعه الدوريُّ
منفياً، بلا كفنِ!
وتتخم من طعام الله
تتخم دودة الدمني! !
وماذا؟
والحقول الصفر
لا تعطي لصاحبها
سوى ذكرى متاعبها
ويدفق خيرها الموفور
في أهراء غاصبها؟ وماذا؟! حين، شعبي صار
مهزلة لبعض الناس
ووجهي صفقةٌ صغرى
يتيه برفضها نخّاس!"[2]

إن التعجب والاستفهام يؤسسان أسلوبيا للسخرية والتهكّم اللذين يستنفران للتعبير عن أوجّ التصعيد الشاعري لمأساة الذات، فينتظمان جدل المفارقة الصارخة القائمة في المقطع والذي يشكّل الوطن مساحة لفعالياتها، كما يؤسس لهذه المأساة أيضا الاشتغال على الدلالة المتقابلة من خلال ألفاظ تتقابل (يجوع يتخم، لا تعطي يدفق، غاصبها صاحبها)، فنسيج المتناقضات هذا الذي حاكه راح ينحو به إلى التوجه الدرامي ليبث وعي المأساة؛ فالتفاف هذه الدلالات المتقابلة يحشد صورا متنافرة تتداعى إلى المأساة في تدرّج. وتواتر هذه الظواهر اللغوية والأسلوبية التي

---

[1] - قص: "صحو"، المجلد الأول، ص 368.
[2] - قص: " وطن"، المجلد الأول، ص 154 .

غدت منبهات فنية تتجدد بتكرارها من جملة شعرية إلى جملة شعرية أخرى، وفق التوزيع الخاص الذي انتقى، يومئ بوعي الشاعر بمدى فاعلية الاشتغال على صيغ التعجّب تارة والاستفهام أخرى والاستفهام التعجبي ثالثة، وعلى نسيج المتناقضات ليتمكن عبرها من ملامسة المأساة ملامسة فنية.

وبغية تشعير اللغة الواصفة والراصدة لتجليات المأساة، ينطق القاسم الأرض لتروي عما بها وبه:

"روت الأرض عن الأرض عن الأرض فقالت: الرحى تطحن قمحي وظلالي
والرحى تصقل أحزان رجالي
وأنا منتظرة
وأنا أشهد حزن الياسمينة
وعذاب القنطرة
ريثما ترجع من منفى التواريخ الهجينة
قبلة ممهولة بالدمع
في بعض الليالي المقمرة..."[1]

لذلك كان لا بد وأن تنطق عناصرها لتعيد المنفيّ وتعيد الحياة إليها (إلى الأرض):

أنا والسيول المستميته
في سفرة لا تنتهي.. حتى نعيد إلى الحدائق
حسونها المنفيّ.. والجذر الترمّد في الحرائق!
حتى يشبّ اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق![2]

وإمعانا في بيان الولاء يتهدد ويتوعد حتى نفسه:

لتنسني يميني
إذا نسيت القدس،
ولتخلد على جبيني
وصمة عصر الموت والجنون
ولتنسى وجهي الشمس
ولينعب البوم على صوتي وأطفالي وزيزفوني
إذا نسيت القدس!"[3]

وإذا حاولنا أن نفهم كل هذا فما علينا إلا أن نسقط مقولة باشلار حول البيت على الوطن وأرضه باعتباره البيت الأكبر والبيت الوطن الأصغر:" لو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم يتيح للإنسان

---

[1] - قص: "حوارية القنطرة والياسمينة ـ كلمة الختام ـ"، المجلد الأول، ص 628.
[2] - قص: "أوزريس الجديد "، المجلد الأول، ص 197.
[3] - قص: "إذا نسيت القدس"، المجلد الأول، ص 620.

أن يحلم بهدوء(...) ونظرا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرّة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة."[1]

إن محاولة الشاعر تنصيص الوطن شعريا، اتكأت بدءا على تلك الطبقة الباطنية الغائرة في المشاعر أولا، ثم في الذاكرة ثانيا، وتجلى المستحضر منهما عبر إضاءات صورية كانت تلمح وتلمع في فضاء الصور التي كان يرسمها له في كل مرّة. واتجهت أبعاد الصور إلى تشغيل فضاء الخيال، الذي كان يفسح لها المجال لتتشظى على النحو الذي ترشح فيه الفكرة عبر الوجدان، وتلتئم شبكة الوحدات الجزئية التي تعطي بمجموعها المعنى والقيمة، وتحدد شكل الخطاب والتركيب الكلي وتفرز مقولته الجوهرية.

هكذا تدخل علاقة القاسم بأرضه ووطنه إلى الشعر عبر اللغة ممسكا بها بواسطة الخيال الذي به أنسن الجماد، وتزوج منه ليُنجَبَ منه، وناجاه وحاوره، وأعطاه عهودا وأبرم معه عقودا، ونقشه وشما في العظام والعروق... إنها تقرئنا فضاء الشاعر الخاص بعيدا عن " الواقع بعاديته وبمقاييسه المعلومة"[2].

أما أهم الظواهر الأسلوبية التي هيمنت على هذا المحور فظهور (الأنا) بشكل بارز، والتي تأتي عادة مضافة إلى لفظ (الأرض) أو عناصرها (كترابي مثلا) أو مقابلها الوطن. كما تتولى أحيانا مهمة النيابة عن (النحن) في علاقتها بالأرض، أو ينوب هذا الأخير عنها حين يكون إسناد الفعل للجماعة أكثر فاعلية. وقد عملت إضافة هذا الضمير على تضييق المسافة بين الذات والموضوع فأصبح اتصالهما على المستوى اللغوي دليلا على تلاحمهما على المستوى الفعلي. كما شكّلت ظاهرة غياب أداة النداء في الأساليب التي قامت على نداء الأرض أو متعلقاتها ملمحا أسلوبيا عمل الشاعر من خلاله على تقريب العلاقة بينه وبينها إلى درجة التماهي. كما كرست الغنائية لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقات انفعالية عالية ومتنوعة.

كما يكشف الجمع بين العناصر النباتية والإنسان في حلقة دلالية واحدة عن ظاهرة أسلوبية يقوم الشاعر من خلالها بعملية إحلال وتبادل بين الذات وموضوعها، متجاوزا مباشرة الوصف ذي السمة الرؤيوية (من الرؤية) القائم على تلمس السطح المرئي والقشرة الخارجية من خلال العكوف على النظرة الخارجية، إلى مباشرة نوع من التناول ذي البعد الرؤيوي (من الرؤيا) الذي يتخلل الوجدان ليرتقي إلى ذلك الحدس الممزوج بالحلم، فعلاقته بالنبات والشجر والحجر هي علاقة مشاركة وارتباط تحمل في ثناياها أبعادا وطنية وأيديولوجية ورؤياوية. أما صور الأرض أو صور الوطن فهو لا يرينا الجانب الجغرافي منه ولا يهندس لنا خرائطه بل يهندس لنا مسكنه بمشاعر الشاعر، ويهندس حركة إيقاعه حين تستثار الذكريات، حين يرف خاطر، حين تطرده الأماكن.

أما ما كان يحقق به شعرية المكان فهو الطابع الإستعاري الذي تقوم عليه لغة النص المكاني مُجسَّدة ومُؤنسَنة "فكلما ابتعد الشعراء عن الوصف العقلي والمنطقي

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 37-38.

[2] - فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 246.

للمكان، كلما حققوا شعرية أكبر لنصوصهم." [1] فشعرية المكان لا تجيء من جماله وإتقان وصفه بل من رؤيا عمادها الوجدان والخيال والحلم، فالإنسان على هذه الأرض كما يقول أحمد الطريسي ليس واقعا فحسب، بل هو واقع وحلم .. وقد مكنه هذا الحلم من اكتشاف أن له عيونا أخرى تريه ما لا يراه الآخرون "إنه الحلم إذن ... القوة الهائلة، التي تختزل كل الأزمنة في لحظة، تجعل الإدراك الإنساني يحيط بكل الأشياء، ويتعمّق الكشف عن الأسرار إلى أبعد مدى. فإن اللغة الشعرية هي لغة الكشف وليست لغة الوصف، هي لغة تكتسب إشارتها في الحضرة الإشراقية، حين يبدأ الشاعر يطرح أسئلته الكبرى، فتتألق هذه اللغة، وتتحرك إلى أعلى، تتسلّق ذرى الاستعارات والرموز والإشارات، في مستوى المعاني المستجيبة لارتعاشة الحلم واشراقته.. "[2]

الأرض / المكان:

وتأخذ الأرض ها هنا الدلالة العامة، أي بما هي موضع أو مكان، سواء أكان خارج الوطن أو داخله. إلا أن المكان هنا سيأخذ بعدا نفسيا آخر سوف تلفه الوحشة والغربة والفراغ:

"هنا الأرض. موحشة فارغهْ
وبعض الكلاب الشريدة في دمها والغهْ
هنا الأرض في الأرض في الأرض فارغه فارغه."[3]

إنه الانفصام والتنافر يحدث بين الذات والمكان أو الأرض الأخرى، الأرض المغتصبة التي ولغت في دمها الكلاب الشريدة، هذا التنافر الذي قد يصل به إلى حدّ الاختناق والاحتراق فيصرخ:

"أنقذوني من المدن الخاويه!
والقرى الخاويه!/ أنقذوا متعبا من عناء السفر
يا اخوتي.. إنني أحتضر!
إنني أختنق
إنني .. أحترق
في نتف الخارطة"[4]

فإن كانت الأرض الأولى هي أرض الوطن التي غدت مكانا خاويا موحشا مفرغا بعد أن توزّع على مساحتها المغتصب، فإن الأرض هنا هي أرض الآخر أرض المنفى التي تغدو معه مدنها وقراها ـ أيضا ـ خاوية خاوية... لذلك يعمد إلى شحن الصياغة بنوع من التوتر الدلالي الناتج عن تواتر أفعال الأمر (أنقذوني، ضمدوا، ارفعوني) من جهة، والجمل التقريرية المتتابعة (إنني أحتضر/ إنني أختنق/ إنني .. أحترق) من جهة أخرى، وهي تحوم كلها حول دلالات الاستنفار للنجدة، فضلا عن الدوال المكثّفة بالدلالة السالبة (الخاوية/ القانية/ الداميه، أحتضر/

---

[1] - المرجع السابق، ص 285.
[2] - أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 218-219.
[3] - "عجائب قانا الجديدة"، ص 17.
[4] - قص: "أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة"، ص 460.

أختنق/ أحترق) ما جعل الصياغة كلّها تحيل على جوّ من التوتر الشمول ي بين الداخل والخارج. فدال (الخاوية) يفرز دلالة تتساوق مع موقف الشاعر من المكان وهو موقف نفسي يتحرك على مستوى الشعور عن طريق الخيال، ولا يتحرك الدال على مستوى الواقع المستوى العمراني أو البشري الذي يعمر المكان. ويحضر دال التعب وعناء السفر ليحددا أن العلاقة القائمة ها هنا هي علاقة المَنفِيّ المبعد بمنفاه أو النازح بمكان نزوحه وفي الحالتين يُفقِد المكانُ الحياةَ فيه ألقها وجمالها لتلفها رتابة قاتلة:

"أعود في المساء..
لغرفة في أفقر الأحياء
أعود يا حبيبتي..
مجرجرا خطاي! مشدودا إلى حقيبتي.. من شدة الإعياء!
وأوقظ الراديو بدون رغبة
وأمضغ الخبز، بلا اشتهاء
وأشرب القهوة، في تقزز
.. وأشتم السماء!"[1]

إنه سجن الكون الكبير المنفتح على الدنيا، والمنفتح أيضا على الاغتراب بشتى أشكاله لذلك يقول عزالدين المناصرة: "نحن المعلقين في الهواء في المنافي ونحن المعلقين في أمكنة نصوصنا ندرك أن فضاء الكون المفتوح أصبح مغلقا وسجنا وتعذيبا، على عكس دلالته الطبيعية العلمية، ونحن نحلم بالعودة إلى مكاننا الأول، النواة الخفيّة، إلى مساحة الحرية في دائرة المكان المغلق..."[2]

هكذا كان سميح القاسم ـ وكل فلسطيني ـ معلقا في فضاء الكون المفتوح الذي أصبح مغلقا وسجنا وتعذيبا؛ فالقطارات تستنزف أحزانه والموانئ لا شغل له فيها سوى تعداد السفن التي أقلته وتقلّه إلى ما لا نهاية، أما المدن فهي غريبة عنه عربية كانت أو غربية:

القطارات الحزينه
تذرع الليل.. وتستنزف أحزاني الدفينه!
ومن الميناء، يستنجد تعديد سفينه:
ما الذي أفعل في هذي المدينه؟
أفتح المذياع.. كالعادة في كل الليالي
أم كلثوم.. تغني: "إنها قصة حبي"..
وأغني: إنها قصة حزني!
وأغني.. وأغني.. وأغني
أم كلثوم اطمئني
يصبح الحزن ـ متى غنيتِ ـ حزنين، اطمئني!
أسلم الشارع للشارع في ليل المدينه

---

[1] - قص: "ما زال"، المجلد الأول، ص448.

[2] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 46.

شارع "الحمراء"، أمسى لفظة أخرى، غريبه
ساحة "المنصور"، أمست لفظة أخرى غريبه
فأنادي: أرجعوا لي.. آه.. أسمائي الحبيبه!
والمدى يصدي: الحبيبه
وتردّ الضحكة الأخرى: سيعتاد صليبه! ![1]
إنها مأساة المكان أو مأساة الإنسان في المكان الذي يغدو لامكان:
جهاتهم ضاعت.
وضاعوا في المكان بلا مكانْ"[2]
صراع حاد قائم بين الداخل والخارج. بين هوية الأنا وهوية المكان.
إن القاسم لا يعدم وسيلة لتشعير كل ما تقع عليه يده أو نظره أو سمعه، أو ما يبدعه في أحلام يقظته ليعبّر عن هذا الصراع وعن ضجره من المكان؛ لذلك يقتنص مقطع "أم كلثوم" من بين كل المسموع ليسقطه على مأساته فحين تغني "إنها قصة حبي"، يغني معها بالمقابل "إنها قصة حزني !"، ويغني ويغني لهذا الحزن الذي سيغدو حزنين، وتغدو معه الشوارع التي كانت ذات يوم رمز عزّ وسيادة وانتماء تغدو غريبة بعد أن مسخت أسماؤها أسماءً غربية. أما ترجيع الصدى فإنّ اللفتة الفنية فيه قد بلغت مداها وهي تشعرن لسياسة تنصير المكان وإلغاء هويته وبرمجة المالك الأصلي لقبول هذه السياسة.
إن "الحياة تبدأ بداية جديدة، بداية مسيّجة، محمية دافئة في صدر البيت." [3] كما يقول باشلار أما من دون بيت أو وطن فإن غربة المكان ستغدو غربتين وبخاصة في الوطن المسلوب. وقد عاين الشاعر حالة الإقامة في سجن الوطن المسلوب، حين فرضت عليه الإقامة الجبرية في حيفا، كما فرضت عليه أوامر تقضي بعدم مغادرته المنزل بعد الساعة السادسة مساءً فترجم الموقف في قصيدة "الرعب"[4] ":
حين تغيب الشمس. قالوا. أغيب
في حجرة من وطن!
أحرم. قالوا. من عناق الهموم
بيني وبين القمر
يرعبهم. أعلم. بثّ الضجر
بيني وبين النجوم
يرعبهم لمسي جذوع الشجر!
وفي مغيب الشمس، قالوا أغيب
في حجرتي يا وطن
قالوا أكون الغريب
وأنت ملء البدن

---

[1] - قص: "من هنا تعبر النسور"، المجلد الأول، ص150- 151.
[2] - قص: "لا يعرفون السنديان"، ديوان: "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص79.
[3] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[4] - قص: "الرعب"، المجلد الأول، ص 419-420.

ويقول في قصيدة "حبيبتي ومدينتنا":

"مطرٌ على ريحٍ.. ووجه حبيبتي
في زرقة البرد ارتمى يتدفأ
مطر على ريح.. وكل معاطفي
بيعت.. وجلدي كاسد يتهرأ
وحبيبتي جوعى.. وحزني مهلك
نمشي.. وأرصفة المدينة تهزأ
كل الموائد .. في المقاهي كلّها
محجوزة.. فلأي سقف نلجأ؟
نعمت بمرفئنا النوارس، واحتمت
بقبابنا.. وبنا يضيق المرفأ؟!
هذي المدينة، نحن بعض بيوتها
كيف انتهينا وهي فينا تبدأ؟
ياصبر أيوب استعرتك حقبةً
فمتى يعود دمي.. ولحمي يبرأ؟"[1]

إنه "اللاوعي المخلوع الذي أزيح من مكانه بخشونة ولؤم" [2] يحرك البؤرة المركزية التي توجّه دلالات هذه المقطوعة، والتي تتمركز في السطرين الشعريين (هذي المدينة، نحن بعض بيوتها/ كيف انتهينا وهي فينا تبدأ؟) والتي يحكمها الأسلوبين الخبري التقريري، والإنشائي الاستفهامي الإنكاري، لذلك يتراوح المقطع بين هذين الأسلوبين مقررا تارة متسائلا مستنكرا أخرى (وبنا يضيق المرفأ، فلأي سقف نلجأ؟، فمتى يعود دمي ولحمي يبرأ؟...) لتعلو في النهاية عبارة فارقة تستنجد بصبر أيوب. إن طغيان دلالات الجدب هنا يبرره الإخفاق في استعادة المكان الحميم وتحصيله.

يقرر باشلار أنه "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله. سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت (...) أحلام يقظتنا تقودنا إليه."[3]

لذلك وفي اللامكان عبر الأحلام يستثار الخيال لإنتاج أمكنة بديلة:

تؤنس وحشته وردة كرمليّه
وأغنية ساحليّهْ
وحفنة تمرٍ من البيدِ،
توقظُ أحلامهُ المقدسيَّهْ

---

[1] - قص: "حبيبتي ومدينتنا"، المجلد الأول، ص 515.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 40.

[3] - المرجع السابق، ص 38.

فـ"المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم، إنه يتوزّع ويتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى." [1] وهذا يعلل تلك التنويعات المكانية المرتبطة بموضوعة الأرض التي كان ينجذب إليها انجذابا حتى صنع منها كونه الشعري الأثير. والتي تطل علينا أيضا من خلال توجيه أحلام اليقظة ـ من اللامكان ـ حنينه وحلمه نحو الوطن العفوي، فيبتهل كاتبا رسالته:

"(بسم الله../ وقتٌ للبيت الأوّل في الوطن الأصليّ/ خارج فترينات السوبرماركت،/ ملفوفا بالسيلوفان الفضيّ/ وقت للوطن العفويّ/ مغسولا بالمطر الأول،/ محتفلا بمراح العجّال،/ حفيّاً بالمشتى،/ بالأولاد حفاةً في الملعبِ/ مصطافاً بروائح نعناع الغُدرانِ/ ومشمشهِ البلديّ...)[2]

"هنا كل شيء أكثر بساطة، بساطة أكثر جذرية" [3] إنه البيت الأول في الوطن الأصلي بعيدا عن الزيف والتحضّر المصطنع، إنه ركنه في العالم وكونه الأول وقد التفت إليه باشلار قائلا: "كل ما علي قوله عن بيت الطفولة هو ما يكفي لجعلي في حالة حلم يقظة ويضعني على عتبة الأحلام حيث أجد السعادة في الماضي. عندها آمل أن تمتلك صفحتي الرنين الصادق لصوت بعيد في داخلي، وهو الصوت الذي نسمعه كلنا عندما نصغي لأبعد ذكرى، وحين نكون على حدود الذاكرة، وحتى متجاوزين الذاكرة... فالبيت الذي ولدنا فيه محفور، بشكل مادي في داخلنا."[4]

أما الوقت الثاني في الرسالة فهو يمنحه للزمن السلبي وللتساؤل والدعاء:

"زؤانٌ ولا قمح/ لا زيتَ.. لا ملحَ/ يا من خلقتَ المواسمْ/ أغثني بقطرة ماءٍ وأنطق ترابي/ وأعتقْ دمي من قيود التمائمْ/ ويا من خلقت الدروبْ/ إلى أي دربٍ على ألف دربٍ ألوبْ؟/ ويا من رسمت البلادْ/ ومن طينها المدهش الأوليِّ جبلت العبادْ/ ألا بيت لي بين تلك الجهاتِ/ ولا شعبَ لي بين هذي الشعوبْ/ ألا دلني أين أخطأتُ يا خالقي،/ أين أخطأتُ.. حتى أتوبْ!"[5]

إنه زمن الضياع حيث لا بيت بين تلك الجهات، وفي خضم هذا الضياع، ينفصل الأنا عن أناه ليصير منظورا إليه موصوفا عبر ضمير "الهو":

وحيد هو الآن.. محتشد بالصواعق،
تبكي أعاصيرهُ.. تتململ فيه براكينهُ،
صدرهُ مُرهقٌ مُرهقٌ، قشرة الأرض
عبءٌ ثقيلٌ.. وأثقل ما تشتهي النارُ أثقلْ[6]

إذا كان البيت (الوطن الصغير) يحفظ الإنسان من عواصف السماء وأهوال الأرض، ومن دونه يصبح كائنا مفتتا [1]. فيا ترى كيف يصير من دون البيت الكبير (الوطن)؟!

---

[1] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 38.
[2] - قص: "تناثر مني شيء"، ديوان: ملك أتلانتس، ص 117-118.
[3] - باشلار ،جماليات المكان، ص 204.
[4] - المرجع السابق ، ص 42 – 43.
[5] - قص: "تناثر مني شيء"، ديوان: ملك أتلانتس، ص 117-118.
[6] - نفسه، ص 119-120.

من دون الوطن غدت كل الأمكنة مشطوبة عند القاسم، وغدا بدوره مشطوبا من منطقة الأماكن وقد ارتفعت قصيدة "شخص غير مرغوب فيه" ـ كما رأينا ـ لتجسد هذه الوضعية، وانتفى أي تآلف بين الداخل والخارج، بل صار المكان هنا "ليس سوى داخل ـ خارج مخيف"[2].

لذلك كان يرتد دوما إلى الداخل عبر أحلام اليقظة ليستعيد ذكرى أماكن الألفة عساه يأخذ بقربه منها مكانه في الوجود. يقول عزالدين المناصرة: "كلما حاصرتنا المنافي والحدود، نعود إلى المكان الأول بوساطة الفعل الممكن والخيال والمنامات. ولا يستطيع المغتصب للمكان الأول أن يقف أمام الخيال. فالخيال قادر على اختراق الحدود. من هنا يشكل الخيال مساحة من الحرية يتنفس من خلالها المنفي، كتعويض مؤقت في مقابل القهر." [3] كما يقرر أن "إقتلاع البشر أمر سهل، لكن المكان الأول ينتقل معهم وفيهم، يتمحورون حول نواته الخفية حتى في المنافي سرا أو علنا ويتوارثون هذا التمحور."[4]

يترجم هذا المقطع التالي من قصيدة "لمن أعطيك؟" [5] الذي تتقد فيه ذاكرة المكان الحميم:

أتذكر طفلة الماضي.. وألوانا من اللهو؟
ونبع الظلّ.. والمخبأ
ونحن هناك ، لا نفتأ
ندوخ بلعبنا الحلو
وراء السور.. بين اللوز والرمان والسرو.
وينطق المقطع الموالي بآلام التذكّر والفقد:
"كان لي.. كان بيت على رابيه
كان من صخر هذي الجبال
كان من خشب السنديان
كان .. يا ناس.. كان
واقعا رائعا كالخيال![6]

لذلك سيكون التقوقع في دائرة الأرض/ الوطن، وقرار عدم المغادرة أهم ما سيواجه به الموقف:

لا تغادر إذن هذه الدائرة
أنت محورها اللولبي
صاعدا من رماد التقاويم والأغنيات
ومن طلل الذاكرة.[1]

---

[1] ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[2] ـ المرجع السابق، ص 196.
[3] ـ عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 28.
[4] ـ نفسه.
[5] ـ قص: "لمن أعطيك؟، المجلد الأول، ص 203.
[6] ـ أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة"، المجلد الأول، ص 457.

وأما صفات المكان فتعارضت بين ألفة ودفء وأمان في أماكن الألفة المحلوم بها أو التي تستعاد عبر أحلام اليقظة لألفتها وحميميتها، وبين الغربة والبرودة والعدوانية في الأماكن الأخرى، لذلك يؤكد باشلار أنه "لشرح ميتافيزيقياء الوعي علينا أن ننتظر التجارب التي يمر عبرها الإنسان حين يلقى به إلى العالم، خارج البيت، وهو وضع تحتشد فيه عداوة البشر والكون." [2] ولعل قصيدة "انتظرني" [3] تترجم بعضا من هذا، يقول فيها:

"عنقي على السكين يا وطني
ولكني أقول لك: انتظرني!
ويداي خلف الظهر يا وطني
مقيدتان
والأوتار يا وطني مصادرةٌ
ولكني أغني
لك. آه يا جرحي. أغني!
أنا لم أخنك.. فلا تخني
أنا لم أبعك.. فلا تبعني

هكذا ظل المكان يحكم القاسم بسلبه وإيجابه، ولنا أن نتساءل مع المناصرة:"هل الحنين إلى المكان الأول مجرد حنين إلى الماضي؟ أم أن الحنين حافز ودافع باتجاه المستقبل؟" [4] ولنا أن نتأمّل جوابه "الحنين يدفع إلى فعل إذا كان ديناميا محركا جدليا وبالتالي إلى المستقبل. أما الحنين السلبي فهو الذي يتمركز في الماضي ويرسمه نموذجا مقدسا. هناك إذن حنين ثوري ايجابي، وهناك حنين غير ثوري، ساكن إلى درجة الموت. الحنين الفاعل هو محرك الشعر ومحرك الثورات."[5] ثم ينعرج بسؤاله ليجعل البشر كلهم مرضى بنوستالجيا الأمكنة يقول: "هل الحنين إلى المكان الأول يقع في دائرة الأمراض والعقد النفسية كما يقول الفرويديون؟ إذن فالبشر في العالم كلهم مرضى بنوستالجيا الأمكنة. ألم تبدأ الثورات من الخيال الحيوي والحنين الفعال؟؟!!"[6]

وعبر هذه الأسئلة والأجوبة نبحث عن موقع الشاعر ضمن هذه الدائرة، ولن نطيل البحث لأنه سيطلّ علينا من مركز الدائرة؛ فالشاعر مريض بل مهوس بنوستالجيا الأمكنة إلا أن هذا الحنين الذي يتملّكه وهذا الهوس الذي أصابه كانا فاعليْن، حركاه نحو الثورة ونحو استشراف المستقبل، ونحو مكابدة معاناة الإنسانية، إنه هم كياني كامل "والرؤيا التي تنبثق من همّ كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها

---

[1] - قص: "حفلة البرق والرعد في أوجها"، المجلد الثاني، ص 303.
[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[3] - قص: "انتظرني"، المجلد الأول، ص 401.
[4] - عزالدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، ص 32.
[5] - نفسه.
[6] - نفسه، ص 32-33.

دفعة واحدة. بل لا بد من تشظيها، في أعمال الشاعر، وانتشار أجزائها في كل ما يكتب من شعر ونثر."[1]

محور المعاناة والثورة:

يقول غسان كنفاني: "لقد انطلق شعر المقاومة من أرض الالتزام ومن التزام الأرض وكشف عن طريق الممارسة والمواجهة أعماقه وأبعاده" [2]، ولعل سمة التغلغل الشعري في نسيج الواقع، واستثارة مكامنه السرية، والاقتراب الساخن والمثير من جسده الملغّم بالمعاناة والآلام والاغتراب شكّل أبعاد الالتزام، وكان له التأثير البالغ في تشعير اللغة والموقف والقضية. وإن كان محور الثورة هو نتيجة حتمية لمحور المعاناة، فإن هذا المحور يتوزّع ليشمل محاورا فرعية أخرى، تتعلق بأشكال المعاناة من مطاردة ونفي وغربة وحنين وما وقعه الخذلان العربي من صدمة ومن شرخ نفسي عظيمين.

محور المعاناة:

ينسحب هذا المحور ـ أيضا ـ على مساحة كبيرة من الخطاب الشعري عند الشاعر، وقد جاء موزعا على دائرتين: دائرة العذاب الشخصي (معاناة الشاعر)، ودائرة العذاب الغيري (معاناة الأهل والشعب والأمة). وتأتي الوظيفة الجمالية والطاقة الإبداعية ـ ضمن هذا المحور ـ لخدمة الوظيفة الإعلامية القائمة على فضح ممارسات الآخر [3] وتبرير الفعل الثوري. تلك الممارسات التي أهم ما ميّزها تلك العدوانية التي سلبت من العدو كل سمة للإنسانية. فعبر المقطع التالي يبرز مفاجأة الآخر الغادرة له والتي لا تبطّن من النوايا إلا الاستئصال:

"ذات يوم فاجأوني!
دفعوا أمي وأختي جانبا!
واعتقلوني
وبعيدا.. أخذوني!
ومع العتمة في بعض السجون
ضفروا لي الشوك
وعلى الأوحال والأسلاك جروني. طوال الليل
لكن ..
ظل مرفوعا جبيني
فركوا بالرمل والملح جراحي
وإلى ركن كريه ركلوني
كنت بستان جراح
قبل ميلاد الصباح
وبلا رعشة هدب

---

[1] ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص22.

[2] ـ غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948- 1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت، ط1، 1968، ص 76.

[3] ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 117.

قتلوني..[1].

نقبس من هذا المقطع، اتكاء القاسم لتشعير فكرته وإلصاق سمات الوحشية بسلوك الآخر على صور بلاغية أعمدتها الاستعارة والكناية والتشبيه في (ضفروا لي الشوك، فركوا بالرمل والملح جراحي، وإلى ركن كريه ركلوني، كنت بستان جراح) وعلى تراكيب قائمة على الانزياح التركيبي بتقديم ما حقه التأخير أو تأخير ما حقه التقديم وقد منحت هذه الطريقة التعبير إخراجا جماليا متميزا، فضلا عن الحمولة الدلالية التي عملت على تجسيد الألم وتقريب ملامح المعاناة.

وإمعانا في فضح ظلم الآخر وغدره، تتعاقب المقاطع التي تنوّع من أشكال جرائمه، مع التركيز على بثّ عنصر المباغتة والمفاجأة التي حدثت للشاعر الذي كان في غفلة كليّة منشغلا بدر خيراته على كل من حوله:

"أنا قبل قرون
لم أطرد من بابي زائر
وفتحت عيوني ذات صباح
فإذا غلاتي مسروقه
ورفيقة عمري مشنوقه
وإذا في ظهر صغيري .. حقل جراح"[2]

ويسعى الشاعر إلى تشعير الأحداث الواقعية التي تفضي إلى الحياة المأساوية التي يحياها من خلال اللغة التي ينوّع بين تشكّلها الغنائي وتشكّلها السردي، فضلا عن الانزياحات التي تحدث على مستوى العلائق في التركيب، ففي المقطع الموالي يقبس الشاعر من السردي ليؤازر الغنائي:

"أفقت من أعوام.
ذات صباح، يابس في ساحة الإعدام
كان أبي مؤرجحا، من قبة السماء
ووجه أمي كان مرمياً على الأقدام
في ساحة الإعدام
وصحت مذعورا ببعض الناس: من أكون؟[3]

فتسهم التراكيب بفضل ما يحدث داخلها من انزياحات في تكثيف الدلالة؛ فلقد أدت الصيغة الخبرية التقريرية إلى شحن الحدث بطاقات توتر مكتوم، وبخاصة بعد كسر العلاقة المنطقية بين (مؤرجحا) من حبل المشنقة واستبدالها بـ(قبة السماء)، والحرص الشغوف على خلق صورة جديدة من خلال رمي وجه الأم على الأقدام.

كما يشتغل على المستوى المعجمي باستدعاء دوال تعلي من عنجهية الآخر التي تمعن في إذلاله، وفي ترصّده لإلغائه من مشهد الوجود نهائيا:

ولذا تصنع من جلدي السجاجيد
الستارات المماسح

---

[1] - قص: "الذي قتل في المنفى كتب إلي.." 267.

[2] - قص: "في القرن العشرين"، المجلد الأول ،ص 27.

[3] - قص: "تاريخ أغنية من عالم الجذور"، المجلد الأول، ص 634.

في مقر الأمم المتحده
ولذا تنهش أطفالي الجوارح
ولذا يكتب إعدامي على كل اللوائح[1].

هكذا يسعى الشاعر إلى توسيع حقل دلالات هذا المحور، ليتركّز عبر المقطعين التاليين على بيان أن هذه المآسي تأتي رغم السخاء والعطاء:

كرمي الفسيح، بدون سور
أبواب بيتي،
لا تخيّب طارقا في الزمهرير
زادي لكل فم يسير[2].

"عطشي المهدّب قاتل، والصخر في وطني يدرّ حليبه عسلا إلى أجرانهم. ويسيل شرياني يسيل. ولا حدود ولا سدود والجوع يقتلني، ولحمي شائع بين الشعوب وقمح آبائي نذور، والردى كرم وجود"[3].

إن الفكرة تتشكّل ها هنا في إطار تأكيد المفارقة الضدية الجذرية، بين العطاء والمنع ويستقي المقطع شعريته من عبارة (والصخر في وطني يدرّ حليبه عسلا إلى أجرانهم، ولحمي شائع بين الشعوب، والردى كرم وجود)؛ فبينما تنال العطاء أجرانهم، لا يناله هو إلا الجوع والعطش والردى والنفي والمطاردة، وحول هذين الأخيرين يقول متهكما متوجّعا:

بصماتي غدت كلّها اليوم معروفةً
في محطات بوليسكم كلّها
وكلاب الأثر
أتقنت كلّها
مهنة الركض خلفي،
وفن اكتشافي، طريحاً
على زهرة أو حجر
نازفا.. نازفا.. أُحتضر[4].

لذلك يتساءل ملتاعا:

لماذا؟ لماذا تدق حوافر صهيون أبوابنا
وكيف يطالبنا الموت بالصمت والسمع والطاعة المزرية
ونحن كما نحن دون سلام ودون كلام
وما من طعام
ولا أغطيه
ولا أدويه[1].

---

[1] - قص:"أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص"، المجلد الأول، ص 398.

[2] - قص: "كلمة السر"، المجلد الأول، ص 365.

[3]- قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.."د: سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص 160.

[4] - قص: "مساء واحد فقط"، المجلد الأول، ص 518.

ليقرر:
هنا يغضب الموت من موتنا
وتنفجر الريح والروح والأغنيه
على الصمت والسمع والطاعة المزريه[2].
على أن ما يزيد من مأساوية الموقف أن يتكالب عليه ليس العدو فقط، بل والأهل أيضا:
"اغفري لي غلظة البركان.. لو ناديت موتي
طال صلبي..
وعلى جرعة سمٍّ
ينهب الأعداء لحمي
والأحباء.. تقاطيعي وصوتي! !"[3].
"وأعداء أطفالنا يضربون
وأصحابنا يكذبون
ولم يبق في الأرض
غير الذين
يحبوننا ميِّتين
وإن قدّر اللهُ حُسْنَ النوايا
فقد يقبلون بنا لاجئين
ومستضعفين
ومستنزفين.."[4].
بل إنهم وصلوا إلى حدّ أن طعنوه بحربة مستعاره.[5]
وغداة رفت رايتي الحمراء في وهج المعارك
وهتفتُ: بارك خطوتي للفجر..
يا تاريخ بارك
غاصت بظهري حربةٌ من أصدقائي الخاذلين..[6]
إخوتي بسكاكين فاكهة يسلخون فرائي.
فرائي ثمين بأعين زوجاتهم، وعلى مهلهم بدبابيس ربطاتهم يثقبون يديّ.[7]
ويتوارى خلف صوت صقر قريش ليطلّ على الخيانة العربية وطعناتها:
"أقسمت أمتي أنها منحتني الأمان
أقسمت أمتي

---

[1] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 25- 26.
[2] - نفسه، ص 26-27.
[3] - قص: "أنادي الموت"، المجلد الأول، ص 305.
[4] - قص: "تغريبة"، المجلد الثاني، ص 696.
[5] - قص: "في الهزيع الأخير"، المجلد الأول، ص 552.
[6] - قص:"البيت الحزين، المجلد الأول، ص 138.
[7] - قص:"ألفراء"، ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم"، ص 116-117.

ثم كان
أنها قتلت زوجتي
وأنا أقطع النهر،
لا سيف.. لا حول.. لا صولجان
خبّري يا رفوف الرؤى القانيه
خبري أمتي
أمتي الخاطيه
أنني لم أبع زوجتي
لم أبعها.. بأندلس ثانية.."[1]

وفي قصيدة "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي" [2] يفضح الخيانة العظمى التي خصّه بها إخوته من الزعماء والخطباء والشعراء والفقهاء: "قالوا وقالت خيبة الحُصّاد أن صدّقتُهم يوما طويلاً. إخوتي الزعماء والخطباء والشعراء والفقهاء. كم قالوا وكم صالوا. كم قالوا وكم جالوا. وكم صدّقتُهم يوما طويلاً. أنبياء الكذب من دهر. شهود الزور والبهتان. أشهد أنني صدقتهم حزنا طويلا..."

فلا بد والحال هذه أن ينخرط في جو من الوحدة والاغتراب:

وتنضج وحدته الباردهْ
ويبقى وحيداً
يعجّ بعزلته الحاشدهْ..[3].
تتلقاني المقاهي غريبـــــــــا وغريبا أنسلّ خلف صداعي
وغريب عني فراشي.. غريب وغريب عـني صدى المذياع[4]

إن الظلال المأساوية تطلّ من خلال هيمنة دوال قد شحنت بدلالات (الوحدة، العزلة، الغربة، اليتم، الخوف، الخراب، العزاء، الصداع...).

هكذا كان إحساس "الفلسطيني التائه" .. في هذا الكون الظالم إحساسا عميقا بالاستلاب أنى اتجه.. وليس سوى الأسوار يواجهها وحيدا مستلبا:

"وحدي على الأسوار
عذبني حبي
غربني شعبي ولا شعبي
وأغلقت بنادق الغزاة
نوافذي
وأطفأت حبيبتي من خوفها الأنوار"[5].

وتظل ثيمة الطرد والإبعاد تتردد:

---

[1] - قص: "صقر قريش"، المجلد الأول، ص 613.
[2] - قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.."، ص 158.
[3] - قص: "تناثر مني شيء "، د: ملك أتلانتس 124.
[4] - قص: "من المدينة"، المجلد الأول، ص 129.
[5] - سربية "المراثي"، المجلد الرابع، ص 97- 98.

نصف عمري مرّ، جوالا
من مدينه
لمدينه
لم أعد أذكر كم بدّلت فيها
من ثياب وحقائب"[1].
"وطردت من باب إلى باب
وتهرأت نعلي وأثوابي
وشتمت في صلف
وطعنت في شرفي
وبكيت في ذلّ وعار"[2].

هكذا غدا الفلسطيني بسبب الطرد والإبعاد من الشرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشرق ابن سبيل ممزق:

"ثوبي تمزق بين أنياب الصخور
وجفّ حلقي
وتهرأت قدماي في الأشواك
من غرب لشرق!
إن نمت.. من تعب أنام
أو جعت.. فالميسور من عشب الجبال
ابن السبيل أنا"[3].

بل ويطوّر القاسم فنيا هذه الثيمة ليتجاوز المباشرة إلى نوع من التكثيف والتورية الفنية، يقول معبرا عن الشروخ التي أصابت الروح بفعل النفي والإبعاد والمطاردة:

"تناثر مني شيءٌ على سلَّم الطائره
وشيء على دفة الباخره
وشيء على مقعدٍ في قطارِ
يجوب البلاد بلا قاطره
وشُرطةٌ حيفا، تناثر منِّي شيءٌ عليها
وشُرطة لندن والناصرهْ
وشيء تناثر في مطر الليل تحت سماء الجليلْ
وحاضرةُ الفاتيكان تناثر منيَ شيءٌ عليها
وشيءٌ على حزن غرناطة الغابرهْ
وظلَّ القليلُ القليلْ
لتنثرهُ آخر الأمر عاصفةُ الآخرهْ"[4].

---

[1] - قص: "قصفة الفيجن"، المجلد الأول، ص 424.
[2] - قص: "قميصنا البالي"، المجلد الأول، ص 98.
[3] - قص: "العار"، المجلد الأول، ص 349.
[4] - قص: "تناثر مني شيء" د ملك أتلانتس ص 114.

وهكذا حتى "تناثر منه الكثير../ ولم يبق للروح لونٌ.. ولم يبق للقلب ضوءٌ"[1].

وتترجم قصيدة "لا تبكي علي يا أمي" مأساوية التشرّد على أرصفة الغربة:

"عابر نومي على أرصفة الغربة..
عابر
ونزيف الحزن
من قلبي
على آلاف آلاف التذاكر
وبكائي في القطارات التي أجهل فيها
لغة الجار المسافر
وانطفائي في مواويل المهاجر
واشتهائي في الزنازين لأعقاب السجائر
عابر زحف خيامي كل عام
عابر جرحي الذي صكت عليه ختمها
كل المخافر"[2].

أما القصيدة التي نفذ القاسم بها إلى صميم الاغتراب الذي يعانيه الفلسطيني المبعد عن الوطن أو المقيم فيه، إلى صميم الجرح الفلسطيني النازف فقد كانت قصيدة "تغريبة"[3]، تلك القصيدة التي لا تكمن "أهميتها في أنها تحكي قصة الخصام والمحبة بينه وبين درويش، بل لأنها تتسلم جواب التاريخ وتعود فتطرحه سؤالا وجوديا على الجيل والأمة والبشرية بأسرها." [4] فهي لا تبسط تغريبة للمهاجر فقط، بل وأخرى للوطن:

يؤرخنا الحب والموت
في دفتر الأرض
تغريبة المَهَاجر
وتغريبة للوطن
فالتغريبة اثنتين واحدة للمهاجر وأخرى للوطن.
يفرقنا العالم اليعربيُّ
ويجمعنا العالم الأجنبيُّ
ونبقى أجانب في العالمين!
ويبقى الرحيلْ
مع الريح، من منزلٍ في الجليلْ
إلى الريح
في فندق غامضٍ

---

[1] - نفسه، ص 133.
[2] - المجلد الأول، ص 479.
[3] - المجلد الثاني، ص 684.
[4] - غالي شكري، تغريبة الزمن الفلسطيني، سميح القاسم في دائرة النقد، ص32.

يعانق فيه القتيل القتيلْ

فاللامقر واللامقام قدر للشاعرين هكذا يتألق (الكشف) وتنجلي الرؤيا، لتتجاوز اللحظة الشخصية في حياة الشاعر وصديقه "ويبدأ الكشف رحلته الدائرية نحو الرؤيا من وجه حيفا الممتد في كل مكان وفي اللامكان فلبيروت وجهان وللندن وجهان ولكل عواصم الدنيا وجهان أحدهما "وجه لحيفا". ومن سؤال ال(كيف) وال(لماذا) وال(أين) ينسج الشاعر بنيته الشعرية المتماثلة والمتقاطعة مع الزمان فالوطن ـ السجن، هل يتغيّر إذا أمسى الوطن ـ المنفى؟[1]

إن القاسم يرسل ـ كما يتبيّن ـ مع كل دفقة تعبيرية منبها أسلوبيا، يؤكد استمرار المعاناة، ما يؤشر على ضرورة تبدّل اللغة التي ستستحيل جمرة أو كمين وتتبدل معها آليات التشكيل والبناء والتصريف والتركيب والعدّ:

"منذ أدمى جبهتي عام وراء الأربعين
أيها العالم، صارت رئتي
كير حداد حزين
واستحالت لغتي
جمرة. سوطا فدائيا. كمين
أيها العالم، هل تسمع؟
صارت زنبقاتي،
زنبقاتي ـ آخ ـ أبواقا تدوي
لاحتراقي في خيام اللاجئين"[2].

لتنطلق لهجة التحدي والتهديد والوعيد:

"فأنا، زهرة، سنبله
مرّة..
وأنا مرّة قنبلهْ"[3].
"ياعدو الشمس.. لكن .. لن أساوم
وإلى آخر نبض في عروقي
سأقاوم!"[4]

وترتفع عبر قصيدة "أتحدى" لغة صارمة تتحدث بكل دلالات العنوان:

"كل ما أملك من ميراث جدي وأبي/ أن أتحدى !/ كل ما أفهمه من لغة الريح/ وأسرار القرى المندثرة/ ومواويل الينابيع/ على أعشابها المحتضرة/ شهقة مكتومة/ تحفظها عني جذور الشجرة/ شهقة .. أن أتحدى !/ ...وبعنقي .. أتحدى/ بجبيني.. أتحدى/ وبأسناني،/ وأسنان الأغاني.. أتحدى !/ واقتلوني.. أتحدى/ أقتل الموت،/ وآتيكم إلها يتحدى! !"[5]

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ قص: "أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص"، المجلد الأول ، ص 398.

[3] ـ قص: "مساء واحد فقط"، المجلد الأول، ص 517.

[4] ـ قص: "خطاب من سوق البطالة"، المجلد الأول، ص 91.

[5] ـ قص: "أتحدى!"، المجلد الأول، 530.

وبنفس الصرامة والإلحاح ترتفع عبر هذا المقطع من سربية "عجائب قانا الجديدة" لغة التحدي:

وأقسم .. هذا دمي.. وبلحمي وحلمي/ أنا أتصدى/ وأقسم.. هذا دمي..
وبإعصار زهري/ وأزهار فجري/ ونيران شعري/ وأنوار شعري/ وعيني وظفري/ وكفي وصدري/ أنا أتحدى/ أجل أتحدى/ بلى أتحدى"[1].

على أن تشكّل المراثي [2] ملمحا أسلوبيا متميزا، وحزنا عميقا ينساب، وهذا الانسياب الحاد يبرر كل لعبة فنية، فقد لجأ الشاعر إلى تحطيم الوزن تماما في بعض المقاطع: كما في المقطع الذي يرثي فيه نفسه، حين راح يغني بالانجليزية والعبرية ويلحق (أل) التعريف بالفعل المضارع، وحين يقسّم مراثيه إلى مقاطع يبدأ بالمقطع (ب) فالمقطع (ل) ثم المقطع (ا) و(د) .. مخالفا بذلك التقسيم الأبجدي المعروف، (وهذه المخالفة تأتي على خلفية الحرقة للبلد فالحروف مجموعة تعطي اسم بلادي)، ويشاكل آيَ القرآن الكريم في افتتاح القصائد (لام نون)، ويتجاوز إملائيا التاء المربوطة فيقول:

(من قمّت جبل الجرمق/ أو أزهار البريّت / وشياهي وحديقة بيتي/ .. فلماذا تقصم باللعنت صلبي)

إن هذه الخصوصية التعبيرية التي إنمازت بها المراثي شكلت انحرافا أسلوبيا بيّنا يضاهي الانحراف الواقع على مستوى الدلالة.

ثم إن ملامح هذه المعاناة التي تمتد وتتنوع وتتشظى في كل إتجاه جعلته يتهكم عبر مقاطع كثيرة في أشعاره من أكذوبة السلام، ففي سربية "عجائب قانا الجديدة" يقول:

إذن هذه الحرب مبتدأ والسلام الخبر
وعسر الهلاك قضاء ويسر الدمار القدرْ
وبرق الرصاص ورعد القنابل وحي المطر
وما يحفر اللغم في الحقل توق البذور وحلم الشجر
وما من خراب وما من عذاب وما من ضرر
وللموت حق الحياة،
فمن ورد الأرض عنها صدرْ[3].

لذلك سيكون قرار الثورة قاطعا، ليرتفع محور الثورة مشكلا مهيمنة تتوزع على كل القصائد والدواوين.

محور الثورة:

"لا سمسم يقبل من خلف الأفق
ليزحزح هذي الصخرة
لاسمسم يفتح أبواب الحق
غير الثورة"[1]

---

[1] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 49- 50.
[2] - المراثي، المجلد الرابع، ص 83.
[3] - سربية "عجائب قانا الجديدة"، ص 60.

"أنا قبل قرون
ماكنت سوى شاعر
في حلقات الصوفيين
لكني بركان ثائر
في القرن العشرين!!"[2]

فبعد أن قال الفلسطيني بحسن النوايا لزمن، أيقنته الحوادث بسوئها فخط درب الثورة، على أن القاسم يرصد هذه الحوادث ويتفنن في إيجاد المعادل الوصفي لها:

" كمينٌ أسميه حسنُ النوايا
مفاجأة الغاب كاملةٌ.. هوّة في الطريق
نسورٌ تحطّ من الجوِّ.. تدنو الضباع من الخلفِ..
فخٌ تكامل ـ أين الفريسةُ؟
لا لن أكون فريستكم..[3]
"فافسحوا لي الدرب،
إني قادم من خلل الدخان
من خلل الرياح والدموع والأمطار
آت أنا،
أحمل في حقيبتي.. خريطة
للشمس والبركان
وصورة الإنسان!"[4]

لذلك تتنوع وتتعدد أساليب الخطاب الثوري مع الآخر:

وأنادي .. ودمي أحقاد مرجل:
آن للفارس يا أعداءه أن يترجل..[5]
".. لكنني أقسم بالحرف الملبي
أن أسوق النار من كل طريق
وأذرّيك رمادا عن حريقي!
إن في الشمس مخاضا.. فتطلع نقمتي ليست بعيده"[6]

ولعل الظاهرة الأسلوبية المتميزة في هذا المحور، هو الاستقصاء الشامل المتلاحق لعناصر الطبيعة التي صارت تقاوم:

"فكهوف الشاي الأسود والقهوة والقات
صارت ثكنات"[7]

---

[1] ـ حماسة.
[2] ـ "في القرن العشرين"، المجلد1، ص 28.
[3] ـ قص: "تناثر مني شيء"، ص 122-123.
[4] ـ قص: "لو"، المجلد الأول، ص 319.
[5] ـ قص: "من هنا تعبر النسور"، المجلد الأول، 151.
[6] ـ قص: "على قلعة الإمبراطور"، المجلد الأول، ص 114-116.
[7] ـ قص: "أختي صنعاء!" المجلد الأول 1، ص142.

وصار للزيتون صوت يصيح:
"كبرت دواليا
وشاخ اللوز
والزيتون صاح: أنا الخلود"[1]
أما الرياح فلها أن تُكافَأ:
"مكافَأتي للرياح العنيده
غداة تهزّ الخشب
غداة تبلّ وريده
قطوف العنب!
فقولوا لها أن تبادر
وأن تحمل الماء في دربها
وتبن البيادر
وأن تحفظ الخصب في صلبها
مكافأتي للرياح العنيده
مهب جديد
لدنيا جديده!"[2]

هكذا كان تماهي الشاعر في قضية وطنه، تقول إنعام الجندي: "يخيّل إلي أن سميح القاسم دخل مرحلة التوحيد المطلق مع القضية، توحدا جسديا ونفسيا، عقليا وشعوريا، عفويا وقصديا.. بل إلى حد ما تمحي معه هذه الصفات جميعا أمام تجل واحد هو "سميح القاسم ـ القضية" أو "القضية ـ سميح القاسم" لا فرق. بل لو قلت القضية لتعرفت إلى وجهه. ولو قلت سميح القاسم لتعرفت إلى القضية.. فقد امتدت القضية حتى غمرت الوجود كله."[3]

بل وتجاوز القاسم قضيته الضيقة ليطل على الإنسانية، فالأدب وإن كان صاحبه يعبر عن ذاتية فلا بد أن يكون في عين الوقت غيريا مرتبطا بمن حوله، "إنه الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع." [4] بل وبين الشاعر والإنسانية جمعاء فما ناله في فلسطين خصوصا وفي الوطن العربي عموما إن هو إلا وجه لما نال البشرية عبر تاريخها. لذلك يقول:"حين نرثي أمواتنا نحن نرثي/ كلّ ميت قبل انتهاء العباره"[5] لذلك ترفع قصيدة "معتاد"[6] معاناة الإنسانية:

اليوم مثير ـ كالمعتاد

---

[1] - قص: "ذكريات بعيده"، المجلد الأول، ص346.
[2] - قص: "مكافأة.. "، المجلد الأول، ص ص394.
[3] - إنعام الجندي، مقتطفات نقدية عن التجربة الشعرية والبناء الفني في أعمال سميح القاسم، سميح القاسم في دائرة النقد، ص228.
[4] - إحسان عباس ، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص 160.
[5] - قص: "في الهزيع الأخير"، المجلد الأول، ص552.
[6] - قص: "معتاد"، المجلد الأول، ص261.

عدد القتلى في هايفونغ ازداد
في عدن ، قتلوا ستة أولاد
ذكرى النصر على النازيه
ذكرى مجزرة بشريه
في إسرائيل حداد
قائد أركان الجيش،
يهدد سوريه!...

لذلك رثى جلاده في قصيدة "خاتمة نقاش مع سجان"[1]:

من كوة زنزانتي الصغرى
أبصر زنزانتك الكبرى

وأجرى حوارية بين رجل ساهر في الظلام وطاغية مُترعٍ بالظلام (ينام ويصحو.. ولا هو يصحو.. وليس ينام):

"أنا أسألك
ولي أن تجيب بما لن تجيبَ،
سؤالي في آخر الأمر،
أوّلُهُ أوّلُكْ
وما أنت عندي
سوى طرفة من "كتاب الأغاني"
وصورة ذئب وحيد
تلون زاوية من مجلّة "look"
أنا أسألك
وتعلم أني لا أجهلُكْ
أمامك ألف جدارٍ وبابْ
فكن واضحا جارحا بالجوابْ
لماذا تحرِّضُ وحش الظلام
وجيش الكلامْ
على طفلة خطفوا والديها
ومن يومها لا تنامْ
لماذا تسيء إليها
وتقسو عليها...

وما من سبيل لإنقاذ البشرية إلا بإرجاعها إلى فطرتها الأولى وبراءتها الأولى لذلك راح يخاطب الفطرة والبراءة في الإنسان علّها تعيد تنظيم العالم:

" يا أيها المفرد الآدميّ؟
بهذا الهبوط القصيّ
وهذا القنوط العصيّ
ولا فوق.. لا تحت..

[1] - المجلد الأول، ص580.

ما من جهاتٍ وما من لغاتٍ
سوى صمت تكوينك الأوليّ..
يعيد البيوت الكروم الدروب المقاهي
يعيد جميع شؤون الحياة"[1]

كما يدعو الإنسانية أن تتحد وتنبذ كل فرقة :" يا شعوب الأرض فاتحدي على خبزي وملحي. واخرجي فينا. دعي الغابات تفتح للنشيد المشمس العربي أبوابا على الظلمات. مدّي يا شعوب الأرض أيديك الكليلة وأخرجي فينا إلى ساحاتنا الكبرى. إلى العربية الفصحى. تعددت اللغات وواحد نبض القلوب.

والأبجدية شرَّقت دهرا. ودهرا غرّبت. والحلم درب واحد التقت فيه كل الدروب.

وتكاثرت صيحاتنا. والصوت فرد يا شعوب.

وتلاطمت أمواجنا. والبحر فرد يا شعوب.

وتشاحنت راياتنا. وتطاحنت غاياتنا. وتلاحمت آياتنا.. والكون فرد يا شعوب."[2]

هكذا تأبى لغة القاسم أن تتحرر من مأساة التاريخ، من وطئة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر بل إنها تتشكل حاملة انتماءه الجغرافي وموروثه الأيديولوجي ضمن خصوصية رؤيوية. إنها تعانق كل هذا ناهضة نحو مستقبلها المتشكّل في حلمه المستقبلي بجدارة محولة الجرح إلى سلم للعبور والعروج.

---

[1] - قص: " تناثر مني شيء"، ص 132.

[2] - قص: "إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعد لسهرتي.." د: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 152-153.

خاتمة

سعى العمل إلى محاولة رصد معالم شعرية الخطاب الشعري عند الشاعر سميح القاسم، من خلال فحص بنياته الداخلية المؤسسة، واكتشاف ملامحها الدالة، وصولا إلى إدراك هذا الخطاب وفهمه في ضوء آليات اشتغاله الجمالي، والوعي بطرائق تأويله في سياقيه التاريخي والثقافي، بوصفه خطابا متلاحم الأجزاء يضيء بعضه بعضا، عبر مسيرة شعرية حافلة بثرائها النوعي والكمي، امتدت على مدة زمنية جاوزت نصف قرن قد أهلته منذ ديوانه الأول أن يرتاد أفق التحديث بذائقة خاصة في تشكيل النص.

أما أهم ما يمكن أن نستنتجه من هذا البحث مايلي:

ـاشتغاله على عنصر الإيقاع اشتغالا موسعا، حتى صار جانب كبير من الشعرية مركوزا في هذا العنصر.

ـحرصه على تجاوز المنجز القائم المشترك إلى منجز فردي تتشكّل عبره الذات داخل الخطاب.

ـتخلصه من المنطق الرياضي السيمتري للنموذج العروضي بهندسته البنائية القارة، وتفلّته من صرامة هذه القوانين العروضية وإن ظل ظاهريا في إطارها.

ـتعامل الشاعر الإبداعي مع بنية التفعيلة مكّنها من التحوّل إلى بنيات أخرى لتصبح إمكانية إيقاعية لا نسقا حتميا منجزا.

ـالتعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة بما يتوافق والإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري. فالموسيقى عنده توقيعات نفسية تستثمر كل أداة يحتمل فيها أن تحقق هذه الغاية. ومنها جاء استثماره لظاهرتي الوقف، ولما اصطلح عليه بالعيوب الوزنية ومنها بالتحديد عيب "التضمين".

ـإيكاله إلى عامل الشكل القرائي مهمة تحديد عملية التقطيع؛ فالبنية الخطية التي تتيح إدراك حدود البيت بمجرد النظر إلى النص المكتوب، والعاملان الوزني والتركيبي اللذان يتظافران في تقسيم الخطاب إلى أبيات وإلى تفعيلات، فقدت هذه العوامل ـ والحال هذه ـ قدرتها تلك ليوكل إلى عامل الشكل القرائي وحده مهمة تحديد عملية التقطيع، أو تحديد القوانين التي تحكمها.

ـإن التموجات النفسية التي كان الشاعر يصغي إليها فأفرزت هذا التنغيم الخاص بالشكل القرائي، فرضت من الجهة التركيبية خاصية اللانحوية ومن الجهة الوزنية خرقا لقانون النموذج العروضي، إلا أن هذا الخرق اكتسي دلالة فنية ولم يترتب عليه افتقاد البيت لشكله العروضي.

ـإن التشكيل الموسيقي ـ عند سميح القاسم ـ ينسف مقولة "النقاء النغمي لكل تشكّل"، إنه فيما يلتزم القوانين النظمية المتوارثة لا ينخرط في البنية العروضية معيدا إنتاجها، وإنما يتعامل معها ويوظفها؛ ففيما يثبت الشكل الخطي الذي يتيح إدراك حدود الشكل العروضي التقليدي القائم على النقاء النغمي، يسهم الشكل القرائي في محو هذا الإثبات بعد أن يفرز لنا قراءة نغمية تعتمد الحوار لا داخل البحر الشعري الواحد فقط، بل الحوار بين البحر الشعري والبحور الأخرى.

ـوقد نجم عن خرق التماثلات الوزنية بفعل الوقفات الدلالية التي كانت توجّه الفعل القرائي أوزانا لا وجود لها في الذاكرة الإيقاعية الرسمية بتلك الطريقة للبحر، مما ولّد تلك القراءة الوزنية التي تدل على رغبة الشاعر في تحديث الوزن لكن دوما داخل الإطار التراثي. ومن يتأمّل هذا التشكيل يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه، لا يعيش فيه نتيجة ترسبات لا إرادية، وإنما يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا إليه.

ـفالانطلاق كان من روحية القديم لا من هيكليته، فنوعية العلاقة التي كانت تربط الشاعر بالشكل التراثي هي علاقة استيعاب وتفهّم وإدراك واع لحدوده ووسائله الفنية من جهة، ولخصائص كل عنصر حتى يستطيع أن يستثمر كل حسب طاقته ليوقّع به شعرية خاصة، وليست بحال من الأحوال علاقة تقليد صرف. فقد استغل ظاهرة الوقف الدلالي، وبعض التقنيات غير الشعرية كعلامات الترقيم مثلا (علامة الحذف، النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام ..) لكسر هيكلية النموذج العروضي لموسيقى القصيدة التقليدية (سواءً على مستوى التفعيلة أو على مستوى البحر) ما أبدع تشكيلا موسيقيا جديدا.

ـالتنويع بين الاحترام الكلي للشكل العمودي خطيا وقرائيا، والشكل العمودي الخطي القائم على شكل قرائي خاص يتحكم فيه الوقف الدلالي، والشكل العمودي الذي يخضع لتشكيل خطي مغاير، والشكل الموسيقي المتراوح في القصيدة الواحدة بين العمودي والحر.

ـتنوع الأبحر في المنجز الواحد؛ فوفقا لقانون التداخل والتخارج الذين يمليهما الوقف الدلالي خضوعا للشكل القرائي، أو لمساحات البياض المتوزعة، أو لعلامات الترقيم التي تحكمهما دوما التموجات النفسية التي تتحكم في حجم السطر امتداده أو اقتضابه، ومن ثمة عدد تفعيلاته ـ تنتقل التفعيلة من بنائها المحدد سلفا (في النموذج العروضي للبحر) إلى الإيقاع الموسيقي الشعري الجمالي المقترح في المنجز النصي، ما يولّد أوزانا لا وجود لها في الذاكرة الإيقاعية الرسمية بتلك الطريقة لذلك البحر، ما يؤدي إلى انشطار البحر الواحد من خلال تفعيلاته إلى أبحر تتنوع في المنجز الواحد.

ـاستثمار ظاهرة (التضمين) ـ التي عدّت ذات زمن عيبا عروضياـ لتغدو معه طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه وتدرجاتها في القصيدة الواحدة، فتكون له بذلك عونا في إثراء القصيدة إيقاعا ورؤيا.

ـتوزع الإيقاع بين الترجيعات المنتظمة المشروطة بالتقايس والانتظام التي يحكمها الوزن، وبين وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشكيل وحداته، وبين التراكيب التي كانت تنشئ في تساوقها تشكّلات إيقاعية يردد بعضها صدى أبنية بعضها الآخر، بل وحتى على خط ما يصطلح عليه بإيقاع الكتابة وإيقاع القراءة.

ـهندسة معجم التقافي على تلوينات نغمية تقوم على اقتناص نبض القافية التي يوزعها بين التواتر والترادف، وينوّع داخل القافية الواحدة من حيث نوع حروفها فيجعلها تارة مؤسسة متواترة، وأخرى متواترة موصولة من دون تأسيس (أي يستثمر عيبا من عيوب القافية حسب الشعرية القديمة هو عيب سناد التأسيس)،

متواترة مطلقة تارة، متواترة مقيدة أخرى (أي كسر النغم الأحادي المنبني إما على إطلاق النغم أو على تقييده)، مزدوجة تارة ومثلثة أخرى، مع تنويع موسّع في حرف الروي وفي الهندسات الموسيقية التي يستعيض بها عن إيقاع التقافي في حال غيابه، وفي استثمار انفتاح الجملة الشعرية بفعل التدوير والدلالة، ما يسهم في إحداث الانسجام بين التدرجات اللونية، الإيقاعية، الروحية والفكرية. ومباغتة المتلقي بجعله مهيأ دوما للمفاجأة، ما ينشّط حسه السمعي لاقتناص كل دلالة متغيرة عبر أي تجمع قافوي، وبهذه التقنية يشعرن هذا الدال.

-إن التنسيقات الموسيقية التي يعتمدها الشاعر لا تحضر من باب التكرار أو التوازي أو التجنيس المجرد، بل هي مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية وظلالها العاطفية.

-استثمار دال الإيقاع بهندساته الموسيقية في تنويع خياراته المعجمية، وذلك باعتماد شبكة التناسبات الصوتية واللعب على مستوى مراتب المواقع الألسنية، والمتكررات والتوازي فضلا عن اللعب على نقض المعنى، ما يجعلنا أمام فسيفساء من الأصوات المتقاربة، والكلمات المتماثلة المتباعدة المتطابقة المتنافرة التي تغدو إشارات يضمها تسلسل دلالي صارم في مجموعات تركيبية واحدة.

-المراهنة على إثراء المعجم وتشعيره بما ألف في اللغة أو رقى أوعمّ أوعجم، وعلى الاقتباس من لفظ القرآن وآيه، والتضمين من الشعر، أي بالتقاط كل ما هو ممكن ومتاح من أدوات تعبيرية قادرة على تأدية غرض جمالي في رسم الصورة الشعرية وفي بسط الرؤيا؛ فمعه لم تبق تلك اللغة المصفاة الراقية الفخمة المستهلكة شعريا هي الأساس الوحيد للإبداع الشعري.

-تجاوز خلق مفردات جديدة، بل اعتماد المعجم العام العادي، ولكن من هذا المعجم العام تخلق سياقات مخالفة، وتوجد ترابطات وعلاقات بين الأشياء من خلال المخيال الصوري وألوان أخرى من الأبنية اللغوية والبلاغية والرمزية والأسطورية، ما يغني اللغة بمعاني مشعّة جديدة، تتجدد في كل تجربة إنسانية، وكل محاولة إبداعية.

-التحرك داخل المناطق النحوية والتركيبية رأسيا وأفقيا وموضعيا مع التركيز على توقيع منبهات أسلوبية تستمد وجودها من عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية (تقديما وتأخيرا، فصلا ووصلا، حذفا وتكرارا، إضمارا وإظهارا)، وقد أسهم كل هذا في تحقيق شعرية وقّعت نوعا من التمايز على مستوى التركيب.

-اعتباره الصورة الشعرية عنصرا بنائيا صميما في لحمة النص، بل وأسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والوجود والواقع وفق مُثُل جمالية، ومن ثمة كانت ملامسة الواقع الفلسطيني فنيا، ورصد الشعور الفلسطيني صمودا وتحديا أو انكسارا، ما أضفى حركية وحيوية فائقة على صوره أسهم في توقيعها انتقائيته لطزاجة الأحداث وحيوية الصراع، ورصده لمظاهرهما رصدا فيه من الدقّة والتنوّع والتلوين ما نوّع من صوره بناءً وتشكيلا.

-التنوّيع في الصور بنائيا (بسيطة، مركبة، كلية، عنقودية)، أو أجناسيا (محاورة الصورة للأجناس الأدبية الأخرى سرديا، ملحميا، مسرحيا)، أو إيقاعيا أو

رمزيا أو حتى تقنّعا، فضلا عن العلاقات التي يمكن للغة أن تؤسسها، ولفنون القول البلاغية أن ترصدها كلّ هذا أسهم في الوصول بالتكثيف الشعري إلى ذروته.

-اعتماد الرؤيا في اللغة الشعرية كتجربة نافذة باتجاه المستقبل من خلال قراءة معطيات الواقع بأدوات ترتكز على الوعي والنضج واستلهام التجارب الأخرى.

-تشكل الرؤيا القاسمية في إطار تأكيد محاور تتوزّع على عناصر ثلاث: العالم أو الواقع بكل تناقضاته وصراعاته وملابساته، الشاعر وعلاقته بهذا الواقع وطريقة رؤيته له، والتشكيل الفني الجمالي الذي ينقل هذه العلاقة وهذه الرؤيا.

-تحرّك مفهوم الشعر الملتزم، أو الالتزام في الشعر إثرها، لكن دون أن يفرغ هذا الأخير من روحه الجمالية لحساب الفكر الذي يروّج له، وإنما يغنيه فيما يبسط هذا الأخير.

-اشتمال القضايا الذاتية أو الموضوعية التي تحركت ضمن مجال الالتزام لقضايا العصر الكبرى؛ من مشكلات كيانية (الكينونة، الهوية، الانتماء)، وجوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي والسياسي، الحروب والثورات والمقاومة، آلام الشعوب وقلقها، الاغتراب، الخوف، الحب، الزمن، الموت، التراث، الإبداع، الشعر.

-التنوّيع من زاوية النظر للعالم والواقع بقضاياه وهمومه المطروحة، ومعانقته بهاجس واحد هو تغييره وتغيير الحياة معه. وشعره وإن كان مشغولا في أكثره بالهم العربي وأزمات الإنسان العربي وقضاياه والقضية الكبرى قضية وطنه فلسطين التي توزعت على مساحات شعره إلا أن الأبعاد الدلالية التي تمحور حولها تنوعت وتباينت لتشمل البعد النفسي (الفردي الشخصي)، والبعد الديني، والبعد الثوري، والبعد التاريخي، والبعد الحضاري، والبعد الإنساني الشامل.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

أولا- المصادر:

سميح القاسم:

1 -شعر: المجلد الأول، المجلد الثاني، المجلد الثالث، المجلد الرابع (السربيات)، دار الجيل- دار الهدى، ط1، 1992.
2 -ملك أتلانتس وسربيات أخرى، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005.
3 -مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس (111رؤيا في 111 ثلاثية)، الحكيم للطباعة والنشر، الناصرة 2006.
4 -persona non grata شخص غيرمرغوب فيه – قصائد- دار الكلمة بيروت لبنان، ط1، 1986.
5 - أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس"، منشورات إبداع الناصرة، 1995.
6 -ديوان (ويكون أن يأتي طائر الرعد)، دار العودة بيروت،1970.

ثانيا - المراجع:

العربية:

أحمد (محمد فتوح):

1 -الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2 /1978.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

2 -سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
3 - زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2006.
4 - الثابت والمتحول – صدمة الحداثة- دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
5 - ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
6 - مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، 2009.

إسماعيل (عزالدين):

7 -الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط3، 1981.

أنيس (إبراهيم):

8 - موسيقى الشعر العربي، مطبعة الأنجلو مصرية، ط3، 1965.

أبو حميدة (محمد صلاح زكي):

9 -الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب ـ جامعة الأزهر ـ غزة، ط1، 2000.

أبو ديب (كمال):

10 - في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

11 - جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر ـ دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995.

أبو هيف (عبد الله):

12 - قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2004.

آيت أوشان (علي):

13 - السياق والنص الشعري ـ من البنية إلى القراءة ـ دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

الجزار (محمد فكري):

14 - الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

15 - البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985.

الجرجاني (عبد القاهر):

16 - أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، ط3، 2001 .

17 - دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبةالخانجي، ط5، 2004.

الدوخي (محمد محمود):

18 - المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، اتحاد كتاب العرب دمشق، سلسلة دراسات(1) 2009.

الزيدي (توفيق):

19 - أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس، 1984.

الشايب (أحمد):

20 - أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2/ 1973.

الشيخ (سمير):

21 - القصائد المائية ـ دراسات أسلوبية في شعر نزار قباني ـ دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

الصائغ (عبد الإله):

22 - الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ـ الحداثة وتحليل النص ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

الصكر (حاتم):

23 - كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1994.

24 - مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999.

الطريسي (أحمد):

25 - النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية ـ دراسة نظرية وتطبيقية ـ دار عالم الكتب، الرياض.

الطرابلسي (محمد الهادي):

26 - خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

العلاق (علي جعفر):

27 - في حداثة النص الشعري ـ دراسة نقدية ـ دار الشروق، الأردن، ط 1، 2003.

28 - الدلالة المرئية ـ قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002.

العيد (يمنى):

29 - في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1987.

العشي (عبد الله):

30 - أسئلة الشعرية ـ بحث في آلية الإبداع الشعري- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

العمري (محمد):

31 - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، منشورات دار سال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

32 - البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005.

لعكيمي (عبد الرحمن):

33 - الاستشراف في النص ـ دراسة نقدية في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط1، 2010.

العقاد (عباس محمود)/ المازني (عبد القادر):

34 - الديوان (في الأدب والنقد)، دار الشعب، القاهرة، ط4.

الغذامي (عبد الله):

35 - الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

الغريبي (خالد):

36 - في قضايا النص الشعري العربي الحديث- مقاربات نظرية وتحليلية - مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1،مارس2007.

الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب):

37 - القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996.

القرطاجني (حازم):

38 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

القط (عبد القادر):

39 - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، 1978.

القيرواني (أبو الحسن بن رشيق):

40 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء.

الكبيسي (طراد):

41 - في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

الكيالي (عبد الرحمن):

42 - الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1975.

المسدي (عبد السلام):

43 - الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب ـ الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1977.

الملائكة (نازك):

44 - ديوان شظايا ورماد، دار المعارف بغداد، ط1، 1949.

النجار (سلوى):

45 - جماليات العلاقات النحوية في النص الفني، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2006.

الورتاني (خميس):

46 - الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع دمشق، ج1/ط1، 2006.

الوالي (محمد):

47 - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

اليافي (نعيم):

48 - مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982.

49 - تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم د. محمد جمال طحان، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، الإصدار الأول/ 2008.

بنيس (محمد):

50 - الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، دار توبقال الرباط، ط 2، 1996.

51 - حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

بوسريف (صلاح):

52 - حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق 2012.

ابن حسن بن عثمان (محمد):

53 - المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتاب الحديث القاهرة، ط1، 2004.

ابن جعفر (قدامة):

7 -نقد الشعر، ت كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978.

ابن خليفة (مشري):

54 - القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ، ط1، 2006.

ابن الشيخ (جمال الدين):

55 - الشعرية العربية، دار توبقال الرباط، ط1 ، 1996.

ابن منظور (محمد بن مكرّم بن علي بن القاسم الأنصاري):

56 - لسان العرب، ج 3، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د.ط.

تبرماسين (عبد الرحمن):

57 - البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003.

تاوريريت (بشير):

58 - إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ط1، 2006.

حجازي (أحمد عبد المعطي):

59 - الخروج من الأسطورة، دار الهلال، القاهرة، 1985.

حيزم (أحمد):

60 - فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2001.

خمري (حسين):

61 - فضاء المتخيل- مقاربات في الرواية- منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002.

راغب (نبيل):

62 - موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، 2002.

زاهيد (عبد الحميد):

63 - الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة ـ دراسة صوتية ـ المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، 2000 المغرب.

زيعور (علي):

64 - التحليل النّفسي للخرافة والمتخيّل والرمز (حكايا ومقدّسات أو الاستعاريُّ والهوامي في اللاّوعي الجماعيّ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 2008.

سعيد (خالدة):

65 - حركية الإبداع، دار العودة بيروت، ط2، 1982.

سالم (حلمي):

66 - مقال "الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم"، ضمن مجلد "سميح القاسم في دائرة النقد"، المجلد السابع، دار الجيل – دار الهدى، ط1، 1992.

شكري (غالي):

67 - شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.

68 - برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1989.

شلحت (أنطوان):

69 - مدى "الحقيقة الشعرية" عند سميح القاسم، مقدمة الطبعة الثالثة ضمن مجلد "سميح القاسم في دائرة النقد"، المجلد السابع.

70 - مقال "الشنفرى بـ (البلوجينز)! حول سربية (انتقام الشنفرى)"، سميح القاسم في دائرة النقد"، المجلد السابع.

شريق (عبد الله):

71 - في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1 2003.

صبحي (محي الدين):

72 - نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الجزء الثاني من نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس، 1984.

عبد الصبور (صلاح):

73 - حياتي في الشعر، مكتبة الأسرة، 1995.

عبيد (محمد صابر):

74 - مرايا التخيّل الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1،الأردن 2006.

75 - موسيقى القصيدة العربية الحرة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل، 1991.

76 - جماليات القصيدة العربية الحديثة (في النقد الأدبي 2)، وزارة الثقافة دمشق 2004.

عبد البديع (لطفي):

77 - التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، دار المريخ، الرياض، ط 1989.

78 - عبد المطلب (محمد):

79 - جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، 1995.

80 - عبد المطلب (محمد):

81 - البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994.

عبد الله (محمد حسن):

82 - الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1981.

عبو (عبد القادر):

83 - فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ـ بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي ـ إتحاد الكتاب العرب دمشق 2007.

عرايدي (نعيم):

84 - "الصحراء" مرثية مطولة.. ونبوءة جديدة، سميح القاسم في دائرة النقد، المجلد السابع.

عزام (محمد):

85 - الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1995.

غركان (رحمان):

86 - مقومات عمود الشعر ـ الأسلوبية في النظرية والتطبيق ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

فضل (صلاح):

87 - بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت أغسطس1992.

88 - أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء القاهرة، 1998.

89 - علم الأسلوب ـ مبادئه واجراءاته ـ دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998.

90 - نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980.

قباني (نزار):

91 - الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1975.

كحلوش (فتحية):

92 - بلاغة المكان ـ قراءة في مكانية النص الشعري ـ ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

كنفاني (غسان):

93 - الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال من 1948إلى 1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1968.

محمد شاكر قاسم (مقداد):

94 - البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة عمان، ط1، 2010.

مرتاض (عبد الملك):

95 - في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.

مصطفى علي حسانين (محمد):

96 - خطاب البياتي الشعري ـ دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1/ 2009.

مطلوب (أحمد):

97 - الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، 1989.

مفتاح (محمد):

98 - التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1996.

99 - مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

100 - في سمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989.

موسى صالح (بشرى):

101 - نظرية التلقي ـ أصول وتطبيقات ـ المركز الثقافي العربي ، الرباط، ط1/ 2001.

102 - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، تقديم عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، 1994.

مونسي (حبيب):

103 - توترات الإبداع الشعري، سلسلة الدراسات (18)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

مندور (محمد):

104 - فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية (12)، دار القلم، القاهرة.

ميشال شريم، جوزيف

105 - دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

ناظم (حسن):

106 - مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم- ط 1 المركز الثقافي العربي 1994.

وادي (طه):

107 - جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.

المترجمة:

ايكو (امبرطو

1 -الأثر المفتوح، ت: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، دمشق، ط2/ 2001.

بارت (رولان)

2 -الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، ط3، 1985.

باشلار (غاستون)

3 -جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

جاكوبسون (رومان)

4 -قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

سلدن (رامان)

5 -النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

غوفار (جان ميشال)

6 -تحليل الشعر، ت: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

غولدمان (لوسيان)

7 -الإله الخفي، ت: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق 2010.

كوين (جون)

8 -بناء اللغة الشعرية، ت: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.

9 -اللغة العليا ـ النظرية الشعرية ـ ت: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000.

لوتمان (يوري)

10 ـ تحليل النص الشعري – بنية القصيدة- ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

مدفيديف (بافل) / باختين (ميخائيل)

11 مقال "موضوع التاريخ الأدبي ومهماته ومناهجه"، ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين – قراءات أعد لها وقدم لها المؤلف- ت: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1/ 1996.

مولينيه (جورج)

12 - الأسلوبية، ت: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1999.

هويسمان (دني)

13 - علم الجمال، ت: ظافر الحسن، المكتبة العلمية، الجزائر، ط 1، تموز1961.

وليك (رنيه)، وارين (آوستن)

14 - نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3 /1985.

ثالثا ـ المجلات:

علي حرب

1 ـ"قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة" ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61 / س1989.

محمد الهاشمي

2 ـ "المكون الموسيقي في المتن الشعري – الإيقاع الداخلي"، ضمن ندوة مكونات النص الأدبي، جامعة الحسن الثاني – عين الشق كلية الآداب والعلوم الإنسانية الدار البيضاء، فبراير 1988.

فدوى طوقان

3 -ذكريات، مجلة الكرمل، ع 27.

عبد الرحمان حمادي

4 -"وضع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية وآليات اشتغال الكتابة القصصية الخيالية العلمية آل آمخ نموذجا" ضمن ندوة "مكونات النص الأدبي".

أبو ديب، كمال

5 -"لغة الغياب في قصيدة الحداثة"، الفكر الديمقراطي، ع 3/ 1988.

الطريسي، أحمد

6 -"تحليل الخطاب الشعري وإشكالية التأويل"، مكونات النص الأدبي (ندوة)، جامعة الحسن الثاني ـ عين الشق ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، فبراير 1988.

حمادي، عبد الرحمان

7 -مقال "وضع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية وآليات اشتغال الكتابة القصصية الخيالية العلمية آل آمخ نموذجا" ضمن ندوة "مكونات النص الأدبي"(ندوة)، جامعة الحسن الثاني ـ عين الشق ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، فبراير 1988.

الوالي، محمد

8 -مقال "مكونات الخطاب الشعري"، مكونات النص الأدبي، (ندوة) جامعة الحسن الثاني ـ عين الشق ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، فبراير 1988.

خالدة سعيد

9 -"الحداثة أو عقدة جلجامش" ـ مجلة مواقف ع 51 - 52 /خريف وصيف 1984.

عشراتي سليمان

10 - "مفهوم الجمالية عند أبي حامد الغزالي"، مجلة "تجليات الحداثة" معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران،ع1/ س1/ 1992.

بنجدو رشيد

11 - "قراءة في القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العددان 48 - 49 شباط 1988.

12 - جريدة القدس، عدد 12 أكتوبر 2001، حوار مع الشاعر "محمود درويش" أجرته "جيزيل خوري".

فهرس الموضوعات

مقدمة :.....(أ- و)
مدخل:
- الشعرية، المفاهيم والمقولات 11
- شعرية الأبنية النصية 33
الفصل الأول: الشعرية المصوتة
- شعرية الإيقاع (الظواهر الموسيقية).....42
- مكونات الإيقاع 44
الشكل الموسيقي: مراحل تطوره وأساليب تشعيره.....48
التشكيل الموسيقي بين التقليد والتحديث.....49
مراحل تطور الشكل الموسيقي عند سميح القاسم
وأساليب تشعيره :.....54
أ ـ مرحلة الشكل الموسيقي التقليدي 54
ب مرحلة الشكل الموسيقي الحديث.....64
الهندسة الموسيقية :.....77
الظواهر التشكيلية للأصوات :.....80
1 -إيقاع التقافي.
- مفهوم القافية 83
- وظائفها 84
- الهيئات الهندسية للتقافي.....87
- هندسة التقافي في شعر القاسم:
أ ـ تماثل القافية 89
ب تناوب القافية 92
-القافية المتناوبة موحدة الروي.....92
-القافية المتناوبة منوعة الروي.....93
2 -التنسيقات الصوتية:
أ ـ التكرار :.....105
- إيقاع تكرار الحروف 108
- إيقاع تكرار الكلمات 119
- إيقاع تكرار الجمل 128
ب المتوازي:

- مفهومه 134
- مستوياته 135
- أقسامه 136
- حضوره في أعمال القاسم:
- التوازي التام 137
- التوازي العمودي 139
- التوازي المزدوج 143
- التوازي الأحادي 144
- توازي التناظر 145
ج- التجنيس:
- مفهومه 149
- أصناف وحدات التجنيس 149
- حضوره في النص القاسمي 150
الفصل الثاني: شعرية الأبنية اللغوية
- اللغة والمختبر الشعري 157
1 -البنية الإفرادية / الوحدة المعجمية وماؤها
الشعري :.....161
- المعجم اللغوي ورهان الإيقاع :.....164
-المعجم اللغوي ورهانات اللغة (اليومية والعامية
والأعجمية) 174
في توظيف اليومي والعامي :.....174
في توظيف الأعجمي :.....183
ظواهر إفرادية أخرى لتشعير المعجم:.....188
2 -البنية التركيبية :.....192
1 -التقديم والتأخير :.....194
2 -الحذف :.....204
3 -الفصل والوصل :.....214
الفصل الثالث: شعرية المخيال الصوري
المرصد الصوفني 226
في مفهوم الصورة الفنية :.....229
- وظيفتها 234
- مصادرها 237
- مكوناتها 240

- خصائصها 244
- أنماطها 246
الصورة في شعر القاسم :.....247
- الصورة الثيمية :.....248
- الصورة المسردة 253
تجليات الصورة في سربية "بني سميح".....256
- الصورة المفردة والمركبة :.....256
- الصورة العنقودية :.....260
- الصورة التشبيهية :.....262
- الصورة الاستعارية :.....264
- الصورة الكنائية :.....267
- الصورة الرمزية 268
أنماط الصور وشعرية التصوير:
- الصورة المسردة :.....271
- الصورة الرمزية :.....290
- الصورة المتضادة 308
- الصورة التشكيلية 315
الفصل الرابع: شعرية الرؤيا
- استراتيجيات الرؤيا الشعرية الجمالية وملامحها.....326
- خصائص رؤيا الشاعر الرائي.....332
- محاور الرؤيا الشعرية 337
- علاقة الشاعر بالكون والواقع والآخر.....337
- الرؤيا القاسمية 342

خاتمة :.....395
قائمة المصادر والمراجع :.....402
فهرس الموضوعات :.....412