مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تجليات أبنية الخطاب الشعري عند أحمد مشاري العدواني

دراسة نقدية

الدكتور عبدالله أحمد المهنا

الكويت

2013

التدقيق الطباعي

ريم محمود معروف

الصـف والتنـفيـذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميـم الغلاف

محمـد العـلي

حقوق الطبع محفوظة

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 – فاكس: 22455039 (965+)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصدير

في عام 1996 أقامت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري دورتها الخامسة في أبوظبي باسم الشاعر أحمد مشاري العدواني، وحينها أصدرت المؤسسة مجموعة من الكتب في هذه الدورة منها (الأعمال الشعرية الكاملة) للعدواني حيث صدر الديوان مشتملًا على أغلب شعر العدواني المنشور. كما أصدرت المؤسسة كتابًا آخر بعنوان «العدواني في عيون معاصريه» تناول فيه مؤلفه الدراسات والبحوث التي تناولت تجربة العدواني الشعرية من التوهج الروحي في شعره إلى هاجس الرحيل، والموت، والغربة، إلى التصوف، والغزل والحب، إلى الرمزية، والسياسة، وجال في ميدان الإضاءات الفنية حول الشاعر وشاعريته ثم شهادات من معاصريه من الأدباء والشعراء والمثقفين التي أكدت جميعها ريادة العدواني وأنه ترك بصمة شديدة الوضوح في الحركة الأدبية في الكويت.

وأصدرت المؤسسة أيضًا كتاب (العدواني كاتبًا ورائدًا) تناول الجانب التربوي والثقافي والإبداعي لدى العدواني مبينًا حضوره المتميز في الساحة الأدبية الكويتية، كما تناول إبداعه في فن القصة، إذ إن العدواني – كما هو معروف – كتب القصة القصيرة في فترة مبكرة من حياته.

وهذا الكتاب (تجليات أبنية الخطاب الشعري عند أحمد مشاري العدواني.. دراسة نقدية) الذي نقدمه اليوم للقراء ومحبي الشاعر الأديب أحمد مشاري العدواني يأتي في الحقيقة استكمالًا لإصدارات الدورة الخامسة، وإن كان مختلفًا عنها بشكل واضح، إذ إنه يدخل إلى عمق الأعمال الشعرية للعدواني، ويسبر أغوارها، ويأخذ بأيدينا إلى عالم العدواني الشعري ليكشف لنا رؤاه وجمالياته في آن معًا، مرتكزًا في ذلك على منهج نقدي يجمع فيه المؤلف الأستاذ الدكتور

عبدالله المهنا بين الدرس الأكاديمي المنضبط والذائقة الفنية المدهشة، صادرًا في تحليله وتأويله عن نصوص العدواني ذاتها عبر نهرين متعانقين تجري في أحدهما بنية المضمون ذات الطبيعة الجدلية الحاكمة لرؤية الذات، والموت والواقع وما وراءه والخيال والتصوف وغيرها من الرؤى التي يطرحها شعر العدواني.

أما النهر/ الفصل الآخر في هذا الكتاب المدهش فينصرف إلى دراسة أنماط البنية الشعرية وصورها عند العدواني متناولاً إشكالية تجربته الشعرية من خلال تحليل شعرية التوازي وشعرية التكرار في إبداعه.

إنّ هذا الكتاب يكشف الكثير من الجوانب التي لم تتناولها إصداراتنا السابقة عن أحمد مشاري العدواني، لذا فإن المؤسسة تقوم بطباعته ونشره بهدف المزيد من التنوير والإضاءة لإبداع شاعرنا العدواني الذي يستحق المزيد من الدراسة الأدبية والنقدية لإيفائه حقه لما قدمه للثقافة والحركة الشعرية العربية ولوطنه الذي ما بخل عليه من جهد متواصل، فهو من أسس في الكويت سلسلة عالم المعرفة ومجلة عالم الفكر واسعة الانتشار ومجلة الثقافة العالمية وأسس في الكويت معرض الكتاب العربي كما أنشأ المعهد العالي للموسيقى العربية والمعهد العالي للفنون المسرحية ومعهد المعلمين وإنجازات أخرى كثيرة من الصعب في هذا التصدير أن نستقصيها ونحصرها..

وختامًا أتوجه بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عبدالله أحمد المهنا على إنجازه هذا الكتاب القيم الذي جال فيه بعمق في إبداع الشاعر الكبير أحمد مشاري العدواني رحمه الله.

والحمد للــه رب العالمين،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت 20 من صفر 1434 هـ

الموافق 2 من يناير 2013م

✱✱✱✱

المقدمة

يتضمن هذا الكتاب دراستين عن الشاعر أحمد مشاري العدواني، كُتبتا في وقتين وظرفين مختلفين، الأولى كتبت عام 1996، وقُدِّمت في دورة أحمد العدواني (الدورة الخامسة) التي أقامتها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في مدينة أبوظبي، أكتوبر 1996م.

توقفت الدراسة في هذا البحث عند بنية المضمون في شعر العدواني، بحسبها ظاهرة مهمة في شعره، لما تنطوي عليه هذه البنية من قضايا وإشكالات شديدة الحساسية لإرتباطها بقضايا الواقع اجتماعيًّا وسياسيًّاوثقافيًّا وفكريًّا، بيد أن الشاعر بمهارته الفنية واللغوية استطاع أن يقدم لنا مشاهد شعرية حية، تنبض بالحركة والحياة.

ولا مراء في أنّ الوقوف عند بنية مركزية، في أي عمل إبداعي يعد ضربًا من المغامرة النقدية التي تأخذنا إلى آفاق أبعد من بنية مغلقة على مضامين محددة، لذا ما زلت – كما قلت من قبل – أعد هذه الدراسة ضربًا من المغامرة النقدية، التي أتمنى أن أكون قد نجحت في اقتحامها وتقديم شعر العدواني بالصورة التي يستحقها، على الرغم من أن العدواني وقتها لم يكن له غير ديوان واحد هو «أجنحة العاصفة».

أمّا الدراسة الثانية في هذا الكتاب «أنماط وصور من البنية الشعرية عند العدواني» فتأتي بعد مضي أكثر من عشر سنوات من تاريخ كتابه الأول، بعد أن

تم نشر جميع المخطوط من شعر الشاعر وهو زمن طويل نسبيًّا تغيرت فيه الكثير من المفاهيم والرؤى النقدية في معالجة الشعر، وقد حاولت أن أوظف ما تحصَّل لي من ذلك في هذه الدراسة، التي تم نشرها من قبل في الكتاب التذكاري الذي أصدره قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الكويت عام 2010م عن فقيد اللغة العربية أ.د. مصطفى النحاس، يرحمه الله.

في هذه الدراسة حاولت أن أقدم صورة غير نمطية عن شعر العدواني بالوقوف عند الأبنية الشعرية التي تتعاقب بصور وأشكال منتظمة في معظم قصائد العدواني، حتى بدا للدارس كما لو أن الشاعر كان يتقصدها تحديدًا، لإكساب تجربته الشعرية ملامح خاصة، غير أنّ الواقع النقدي لهذه التجربة الشعرية يكشف أن العدواني لم يكن يتقصد شيئًا من هذه المظاهر الفنية، وإنما كانت تنساب بصورة طبيعية في أنسجة شعره، وبصور مكثفة أحيانًا تدعو للدهشة والانبهار.

ولعل ذلك، كما يبدو يعود إلى ثقافته الشعرية الواسعة من جهة وإلى طول تجربته الشعرية التي تعود جذورها إلى الأربعينيات من القرن الماضي، أيام عهد الطلب في مصر، فقد شهد في مصر حركات شعرية مختلفة، ابتداءً من حركة الديوان، وجماعة أبولو، إلى حركات الحداثة، التي قلبت مفاهيم الشعر رأسًا على عقب، وامتد أثرها إلى معظم المشتغلين بالشعر، ووسط هذا الضجيج الشعري، تمكن العدواني من أن يصنع له موقفًا وسطًا يحفظ له أصالته الشعرية، فلم يتنكر للقصيدة العمودية، التي تهيمن على الكثير من قصائده، ولم يرفض قصيدة التفعيلة فله فيها قصائد في القمة من الإبداع الشعري.

وفي نهاية المطاف لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأخ الكريم الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، رئيس مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الذي تفضل بكتابة تصدير هذا الكتاب، وأمر بطبعه على نفقة المؤسسة التي أعتز بالإنتماء إليها.

كما لا يفوتني هنا أن أشكر بعض الأخوة الأحبة الذين كثيرًا ما حثّوني على نشر هاتين الدراستين في كتاب مستقل وهم أ.د. محمد مصطفى أبوشوارب، الذي أدين له بالكثير في إخراج هذا الكتاب على هذا النحو، و أ.د. سالم خدادة، وأ.د. سعيد شوارب، والدكتور عبدالله القتم.

كما أتوجه بالشكر أيضًا للباحثة بالمؤسسة الأستاذة ريم محمود معروف والتي أسهمت بجهدها الطيب في تدقيق الكتاب بعد تنضيده في المؤسسة، وأشكر موظفي قسم الكمبيوتر بالأمانة العامة للمؤسسة على جهدهم في تنفيذ الكتاب وإخراجه.

والحمد لله من قبل ومن بعد،،،

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

2012/11/15

****

الفصل الأول

بنية المضمون في شعر العدواني[1]

قررت أن أموت !

أنا . أنا ..

قررت من تلقاء نفسي أن أموت

كي لا أرى زخارف اللسان

أو زوائف القلم

تهدم في ديارنا القمم

في ظل سلطة الجواري والخدم

تحت سماء الملكوت

قررت أن أموت !

نعم .. نعم

قررت أن أموت

العدواني

****

(1) هذا الفصل في أصله بحث شارك به المؤلف ضمن أعمال الندوة الأدبية المصاحبة للدورة الخامسة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دورة «أحمد مشاري العدواني» أبو ظبي 1996م.

تمهـــيد

(1)

ينتمي الشاعر أحمد العدواني (1922–1990) إلى جيل الشعراء العرب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، وحملوا راية التجديد، والدعوة إلى الإصلاح، والتبشير بحركة التنوير التي أخذت تسري بين شباب العرب بعد أن رأوا ما وصل إليه حالهم من ترد وتخلف في كثير من مناحي الحياة. وكان العدواني واحدًا من هؤلاء الشباب الذين آمنوا بالإصلاح طريقًا إلى الرقي والتقدم، وقد صقلت الحياة القاهرية التي عاشها في الأزهر دارسًا، زهاء عشر سنين (1939–1949)، الكثير من أفكاره ورؤاه، حيث شهد ما كانت تنطوي عليه الساحة المصرية آنذاك من صراعات سياسية، ومعارك فكرية، ونزعات تجريدية في الفن والأدب والشعر والحياة، أسهمت، كلها أو بعضها، بصورة أو بأخرى ، في تكوينه الفكري والشعري، حتى بدا له أنه منوط بقضية كبرى تجاه توعية أمته وإيقاظها، من السبات والركود اللذين غشيا أوجه الحياة فيها، ومن الزيف والضلال اللذين يروج لهما باسم العادات أو الدين، والدين منهما براء، لذا حشد العدواني كل أدواته وطاقاته التي تساعده على أداء رسالته، فكان الشعر سلاحه الأول الذي امتشقه في وجه الزيف، وهو لما يزل في سن الطّلب، ثم جاءت رسالة التعليم، التي أنيطت به، فيما بعد لتعزز من دعوته الإصلاحية نحو خلق جيل من الناشئة قادر على تجاوز التخلف والجهل، وبناء الوطن على أسس من معطيات العقل، ومنجزات العلم الحديث، وحين انتكست رسالته التعليمية، لسبب لا دخل له فيه، ساءه ذلك كثيرًا، حتى لم

يُر أشد حزنًا منه في مثل ذلك اليوم، إذ لزم بيته ورفض أن يتحدث إلى أحد[1]، وما ذلك إلاّ لإحساسه بالفجيعة التي أصابت رسالته الإصلاحية التي نذر نفسه لها لكنّ حزنه لم يدم طويلًا، إذ اختير، على إثر ذلك، ليكون مسؤولًا عن الثقافة الفنية في الكويت، في وزارة الإعلام، ثم فيما بعد أمينًا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حتى تقاعده منه سنة 1988م، واستطاع الرجل من هذين الموقعين أن يخطط للثقافة العربية الجادة، لا على المستوى المحلي فحسب، بل وعلى المستوى العربي، فأسس عددًا من المجلات الثقافية، والسلاسل العلمية، التي أصبحت تستحوذ على اهتمامات القارئ العربي على امتداد الساحة العربية، ينتظرها بفارغ الصبر، لما تنطوي عليه من ثقافة رصينة، تخاطب عقله وفكره، وتوقظ إحساسه بمواكبة ثقافة العصر، والتعرف على إيقاعات المعرفة المتسارعة في العلوم والفنون والآداب، وبهذه الوسائل الثقافية استطاع العدواني أن يوسع من الفضاء الجغرافي لحلمه بامتداد حركة التنوير العربية، التي أسهم فيها، في بادئ الأمر، بالشعر، لتشمل مناطق قصية في عالمنا العربي، لا تصل إليها الثقافة الجادة بانتظام، وما فتئت رسالته الثقافية تؤدي دورها التنويري حتى بعد رحيله عنا.

أمّا شعره، وهو ما يعنينا بالدرجة الأولى هنا، فقد ظل - رغم المتغيرات الكثيرة - خياره الأول في معركة التنوير، لم يتخل عنه حتى بعد أن أثقله المرض، وتمتد تجربته فيه من أواخر الأربعينيات، حيث نجد أول قصيدة منشورة له «براءة» تعود إلى نهاية عام 1946، وهي تجربة ليست بالقصيرة، تخللتها فترات صمت، كانت أطولها تلك الفترة الممتدة بين عامي 1952 و1963 م، بيد أنّ الشاعر لم يشأ

(1) من حديث صحفي مع زوجة الشاعر، دلال الزين، مجلة الكويت، العدد 97، مارس 1993 م ص20، وانظر أيضًا دلال الزين، رحلة حياة، في الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر، إعداد سليمان الشطي، وسليمان الخليفي 1993م، ص 31.

أن يكشف النقاب عن أسبابها، أو مسوغاتها[1]، ولم يصدر للشاعر إلاّ ديوان واحد هو « أجنحة العاصفة» عام 1980 م، وقد تأخر صدوره كثيرًا، إذ كان الشاعر طوال تجربته الشعرية مترددًا في إصدار الديوان لاعتقاده كما يقول : «إنني مصاب بما يسمى «مرض المثل الأعلى»، فيخيل إليّ أحيانًا أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يجمع ويطبع ويفرض على الناس... وأن الكلمة التي أريد قولها.. لم أقلها وأنّ كل ما صنعته هو تجارب أولية»[2]، ولا ندري بعد أكان هذا تواضعًا منه، أم هروبًا من المواجهة النقدية التي قد يتعرض لها شعره فيما لو جمعه في ديوان واحد ؟، ولا سيما أنّ بعضًا من شعره قد تعرض لنقدٍ قاسٍ[3]، قبل فترة قصيرة من إعلان رأيه في شعره، وبقي الشاعر محجمًا عن نشر ديوانه سنوات طوالا بعد هذا النقد، حتى قيض الله لتلك المهمة اثنين من محبيه وعارفي فضله هما سليمان الشطي وخالد سعود الزيد، فأقنعاه، بعد إلحاح منهما، وتمنع منه، أن يقوما بمهمة جمع الديوان وإصداره، وقد تحقق ذلك في عام 1980م. ومن الجدير بالذكر أنّ الديوان لا يضم كل ما نشره العدواني أو نظمه من شعر، بل بقيت كثير من القطع الشعرية خارج الديوان إمّا لاعتبارات خاصة ارتآها الشاعر، فاحترم رأيه لذلك[4]، وإمّا لأن

---

(1) محمد حسن عبد الله، الرسم بألوان ضبابية، دراسة في شعر أحمد العدواني، القاهرة 1996م، ص10. حاول المؤلف أن يعزو سبب صمت العدواني، خلال تلك الفترة الطويلة، إلى ما أثارته قصيدته المبكرة، « تحية العهد الجديد»، من حساسيات سياسية، بسبب تعرضها لرموز السلطة. وعلى ضوء رفض الشاعر الحديث عن هذه الفترة أو تعليل صمته الشعري يصبح ما يقوله المؤلف أقرب إلى الصحة والصواب، ولكن علينا من جانب آخر أن نقر بأن الصمت الشعري ظاهرة طبيعية تعتري الشعراء بين وقت وآخر، فقد صمتت الشاعرة نازك الملائكة ثلاث سنوات حتى ظنت أنها قد انتهت شعريًا إلى الأبد، وفجأة تفجر الشعر في نفسها كما تقول. وفي تعليلها لظاهرة الصمت عندها قدمت لنا نماذج من الشعراء الذين تعرضوا لظاهرة الصمت، أو البيات الشعري، وفجأة عادوا إلى التدفق الإبداعي. راجع مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة»، دار العلم للملايين، بيروت 1978م، ص 6 وما بعدها.

(2) من مقابلة صحفية مع الشاعر، مجلة الرائد، الكويت 25 يناير1973م، ص 24 وما بعدها.

(3) انظر، إبراهيم عبد الرحمن، أحمد العدواني وتيار الوجدان السياسي مجلة البيان، العدد 69، ديسمبر 1971م، ص 14 وما بعدها. و أعاد الكاتب نشر دراسته هذه في كتابه بين القديم والجديد، القاهرة 1983م، ص 108. وتعد هذه الدراسة النقدية الجادة أول دراسة عن شعر العدواني.

(4) نظر، مقدمة الديوان، أجنحة العاصفة، الكويت 1980م، ص 6.

بعضها قد نشر لاحقًا للفترة التالية لصدور الديوان حتى وفاته، ومنها أيضًا تلك القصائد التي وجدت ضمن أوراقه الخاصة بعد وفاته ونشرت في آخر الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر.

يضم الديوان ثماني وستين قصيدة، منها أربع وثلاثون قصيدة على نظام الشطرين، وخمس مشتركة بين نظام الشطرين والتفعيلة، وتسع وعشرون منها وفق نظام التفعيلة، أما القصائد التي نشرها بعد صدور الديوان، أو نشرت بعد موته فتبلغ أربع قصائد في «مجلة البيان»، وسبع قصائد وجدت في أوراقه الخاصة، تضمنها الكتاب التذكاري[1]، وما تزال أوراقه الخاصة تتضمن بعض القصائد التي لم يكشف النقاب عنها وتتوزع بين التامة والتي في طور التكوين، فالتامة تبلغ أكثر من عشر قصائد، أما غير التامة فهي أكثر من أن نحصيها[2]. وتكشف التجربة الشعرية عند العدواني، من خلال مسودات قصائده أنها لا تستوي في لحظة شعرية واحدة، بل تمتد هذه اللحظات وتتعدد، بين اتصال وانقطاع، حتى تستوي القصيدة على لهب هادئ من التجربة الإبداعية، ولعل هذا يفسر كثرة المحو والإثبات، والنسخ والإعادة، والشطب الذي تنطوي عليه أوراقه الخاصة، كما يفسر أيضًا تلك الوفرة من القصائد غير المنجزة أو شبه المنجزة، التي تركها العدواني للحظات شعرية قادمة، لم يتيسر له إتمامها، ولعل هذا أيضًا يتواءم مع مقولته السابقة من أنه مصاب بعقدة «المثل الأعلى» وأنّ ما صنعه من شعر لا يعدو أن يكون تجارب أولية.

---

(1) راجع أعداد مجلة البيان، 180، مارس 1981م، 204، مارس 1983م، 216، مارس 1984م، 243، حزيران 1986م. رابطة الأدباء في الكويت. وراجع الكتاب التذكاري ص 465 وما بعدها.

(2) من القصائد التامة التي أحصيناها : «تقرير»، «ليالي الهوى»، «قلت وقالوا»، «أوراق من يوميات رحالة»، «تسائلني السمراء»، «ما غبت عن خاطري»، «حورية»، «نام الدجى»، «على قبر»، «طيف»، «خاتمة المطاف»، «نغمات تائهة»، «يارفيقي». وتتفاوت القيمة الفنية لهذه القصائد تفاوتًا بينًا، إذ يغلب على بعضها اللغة التقريرية، والتعابير التراثية، وبعضها يقترب من التعبير الشعري الحديث صورة ورمزًا، ويبدو أنّ الشاعر لم يكن راضيًا فنيًّا عنها ولذا بقيت حبيسة أوراقه، وتنم الدفاتر القديمة التي كتبت عليها هذه القصائد أنها تعود في معظمها إلى فترة الخمسينيات، تلك الفترة المشوبة بالصمت - من حياة العدواني - نشرًا لا نظمًا.

(2)

إن البحث عن بنية للمضمون الشعري عند العدواني يبدو مغريًا نظرًا لتشابه القضايا والمشكلات التي يثيرها شعره، ولكنه في الوقت ذاته، لا يخلو من أن يكون ضربًا من المغامرة النقدية التي قد تفضي بنا في نهاية الأمر إلى التساؤل عن مدى عمق ما تقدمه بنية المضمون من وعي في مجمل ما أثاره العدواني من إشكالات شعرية، سواء ما كان منها على مستوى «الأنا» وحدها، أو ما كان منها على مستوى الأنا والآخر .

ولعل تحديد مفهوم دقيق لعنوان الدراسة يصبح أمرًا ملحًا على ضوء اضطراب المصطلح، وغموض بعض استخداماته، «فالبنية» على اتساع فضائها وتعدد استخداماتها في العلوم المختلفة، تصطدم أحيانًا بمفهومي الهيكلية والمعمارية، وتتداخل معهما، بل واعتبرت أحيانًا بديلًا عنهما[1]، كما أخذت أيضًا مفهوم الشكل Form، عند النقاد الجدد في الوقت الراهن[2]، مما يعني أنّ دلالته يكتنفها بعض الغموض، الذي يسمح باتساع استخداماته مع الحذر الشديد. ومجمل القول في البنية أنها بحث في أساسيات وقوانين انتظام البنية في الأشياء، والعلاقات والتحولات، التي تتفاعل عناصرها في داخل «الوحدة» فتتشكل في سياقها قوانينها الخاصة، وطبيعتها الجوهرية[3]، ولعل تعريف (Jean Piaget) للبنية أكثر دقة وتحديدًا حين وصفها بأنها تتألف من ثلاثة عناصر جوهرية : «الشمولية»، و «التحول»، و «الانتظام»، فمن هذه العناصر الثلاثة يتكون مفهوم البنية على نحو يحد من تداخله مع غيره من المفاهيم الأخرى، فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، باعتباره كيانًا تحكمه قوانين ذاتية تمنحه سمات

(1) عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1990م، ص85.

(2) Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms.,Longman, U.K., 1988,P 199.

(3) Martin Gray , Ibid , op. cit. p. 199.

Roger Fowler, Modern Critical Terms , (Routledge and Kegan Paul) , London , 1978 , pp. 235f.

شاملة، قادرة على التحول الدائم إلى بنى من داخلها فتفيض بتشكيلة واسعة من الجمل الجديدة التي لا تخرج على نظام اللغة. وتتم هذه العمليات التحويلية وفق نظام ذاتي من داخل البنية ذاتها معتمدة في ذلك على قوانينها الداخلية في سياقها اللغوي[1].

ويصطدم البحث أيضًا بعدم تحديد مفهوم دقيق لمصطلح «المضمون»، فما المراد من المضمون؟، أهو الموضوع الذي كان يلح عليه الشاعر ؟، أم هو المعنى الجوهري الذي يتشكل في رحم الموضوع، أيًّا كان الموضوع ؟ أم هو الوعي بالمحتوى العام الذي تدور في فلكه مجمل القضايا موضع الاهتمام والنظر ؟، أم هو كل هذه الأشياء مجتمعة؟ وينبثق في سياق هذه الأسئلة تساؤل آخر لا يقل أهمية عن الأسئلة السابقة وهو : ما دور الشكل الشعري في بناء المضمون ؟ إذ من الصعب الفصل بين المضمون والشكل، فلا يتخيل مضمون لا يكون للشكل دور في انتظام إبداعه وبنائه. مما يعمق من الشعور بالمغامرة النقدية التي أشرنا إليها آنفًا.

ومهما يكن من أمر فإنّ إثارة هذه الأسئلة لا تعني بديلًا عن تحديد موضوع الدراسة، بل هي محاولة لطرح كل الاحتمالات للبحث عن صيغة تكفل تحديد الموضوع تحديدًا يضمن تركيزًا شديدًا على تماسك البنية الفكرية التي كان الشاعر يصدر عنها في تعامله مع وعيه بذاته من جهة، والواقع من جهة أخرى، ولذا فإنّ بنية المضمون، كما يبدو لنا، يقصد بها شبكة الموضوعات التي كان الشاعر يلح عليها حتى أصبحت تمثل رؤيته الشعرية المتكاملة، ودراسة البنية الموضوعية في الشعر لشاعر واحد، أو مجموعة من الشعراء، في عصر واحد، أو عصور مختلفة، معروفة في الدرس النقدي المعاصر[2]، إذ إن إيقاعات الموضوع تشبه إيقاعات الشعر من حيث التردد والتناوب إلى حد أنّ «يوري لوتمان» أطلق عليها مصطلح

(1) Jean Piaget , Structuralism , trans. and ed. by Chaninah Maschler , London , 1971 , pp. 5f.

(2) انظر تفاصيل هذا المنهج في كتاب عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، وانظر أيضًا كتابه، (تطبيقًا لهذا المنهج)، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1983م.

«تقفية المواقف»[1]، ويقصد بها أن يختم الشاعر كل مجموعة من المواقف والأفكار بموقف أو فكرة تلح عليه، فلا يلبث أن يكررها ويكثر من ترددها.

(3)

لا مراء في أن الجذور الرومانسية، التي انسربت إلى وجدان العدواني في أواخر الأربعينيات، وتجلت في بواكير إبداعاته، كانت وراء تكوينه الفكري والنفسي في مواجهة الذات من جهة والواقع فيما بعد من جهة أخرى، ليصبح الأخير مجسدًا في شبكة من ركائز البنية الفكرية، محورها الجوهري هو التنوير، الذي يراد منه على المستوى العام توظيف العقل والمنطق في النظر إلى الواقع، وعلى المستوى الخاص استخدام العقل في المجال الإبداعي، وتتمثل أسس هذه البنية الفكرية في عدد من المضامين الشعرية التي تكون بالتوازي والتكرار، والتناص، والتشاكل، والتكامل بنية موضوعية متآزرة، أنفق العدواني فيها جل حياته مدافعًا عنها من غير هوادة، أو يأس أو مهادنة.

جدليات الرؤية الذاتية «للأنا»:

تمثل بعض البواكير الشعرية عند العدواني محاولة ابتدائية لاستكشاف عناصر الوعي في الذات المبدعة، وفرزها عن حركة الواقع تمهيدًا لنقد هذا الواقع وتحليله، ورفضه والتمرد عليه، والدعوة إلى تغييره، وهي في محاولتها هذه لا تنطلق من خارج هذا الواقع بل تنبثق من خضمه، حتى بدت وكأنها ردة فعل عنيفة لهذا الواقع :

ولـــم أر فـــي طـعـــام أو شـــــراب
ولا فـــي مـلـبـس إلاّ تَـعِـلّـــــــه
كـــأنّـــي ســابــح فـــي غـمـر بـحـــــر
تـــذائـبـــه الـــزعـــازع مـسـتـقـلـــــه

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، 1995م، ص 150.

فــلا فــي الــلــج قَــرَّ لــه قــــــرار
ولــم يَسْطـع إلــى الـشـطـآن رحلــه
فـظـل يـــدور فــي حـنـك المـنـايـــا
ويُـنْـشِـطُ حـولـه الـتـيـار حبلـــه
إلـــى كـم تحمـــل الأعـــبـــاءَ نـفسي
وتـضـرب فـي المـجـاهـل مســتـدلّه
وكـيـف تـطـيـبُ لـــي دارٌ وفـيـهـا
بـنـو حـــواءَ تُـفْـسِـدُ كـلَّ ملّه[1]

هكذا تبدو صورة «الأنا» مفعمة بالقلق، والحيرة، مما يدفعها إلى مزيد من الكشف عن هذا الجانب السلبي من الوعي فيها تجاه الأشياء والنفس، فلا يتحقق لها من ذلك إلاّ مزيد من ترسيخ حالة هذا الوعي وتعميق مساحة الخلاف بين «الأنا» والواقع، فالتجربة الذاتية تكشف على نحو سافر انحراف طبيعة الناس وسلوكهم مما يتعارض مع المفاهيم العامة لإنسانية الإنسان :

خـبـرت الـنَّـاسَ فـي يـسـر وعـسـر
فـضـقـت بـعـيـشـة لـهـم مُـمـلَّـــــه
وجـــدتُ لـديـهـمُ لـلـشـر دنـيـــا
ولـــم أر عـنـدهـم لـلـخـيـر ملّـــه
يُـــحَـــرِّفُ بـعـضـهـم آثـــارَ بـعـــض
إذا صـحـتْ ويـطـلـبـهـا مُـعَـلّـــه
وقـــد طُـبِـعـوا عـلـى ظـلـم وبـغـــي
كـمـا نـشـأوا عـلـى جـهـل وغـفـلـــه
ســـواءٌ كـلـهـم فـــي كـل حـــال
يـصـرف أمـرَهـم لـــؤمُ الجِبِلّه[2]

(1) أحمد العدواني، أجنحة العاصفة (الديوان)، الكويت 1980م، ص200.
(2) المصدر السابق، ص202.

وتأخذ الثنائيات التضادية في النص بعدًا جوهريًّا في رسم الصورة الفارقة بين الواقع والمثال على نحو يرتبط بالتجربة الحياتية «للأنا» كما يجسدها الفعل «خبر» الذي يتصدر النص. وإذا كان فعل «الوعي» يتوجه خارج النفس لسبر الحياة، فإنه لم يغفل في الوقت ذاته وعي «الأنا» بذاتها، وهو ما يمكن أن نسميه إن جاز التعبير «وعي الوعي»، الذي يفجر أقصى طاقات «الأنا» في الدفاع عن المبادئ والمثل التي تنشدها في العالم المُحْبِط من حولها، فتتجلى لنا في مستويات مختلفة من المعاناة النفسية الشاقة التي تعمل على تشخيص جوهر هذه «الأنا» فمرة تظهر لنا سابقة على الميلاد في ملمح إلى فكرة تجاوز الزمن :

أنا ؟ ومَنْ أنا ؟
سجينُ الأجلِ المحدّدِ
ظهرتُ في دفاتر الأمواتِ
قبل مولدي...[1]

وتبدو عبارة «سجين الأجل المحدد» في سياق اكتناه النفس، فرصة لاختبار فعل الإرادة وقدرته على تجاوز مفهوم الموت الذي يحبط الحياة في نهاية الأمر، والعمل على التهوين من شأنه، فلا يكون حينئذ عائقًا لإرادة الحياة، ويطرد المضمون ذاته في قصيدة أخرى :

قال : وأنت من تكون ؟
قلت : أنا المرهون
في خزائن الأمس
قال : إذن إليك الكفنا[2]

«فسجين»، و«مرهون» إشارتان تنطويان على الإحساس بالقيود المعوقة لفعل الإرادة، ولذا يأتي رد الآخر - قرين النفس - على هذا الإحساس، مشوبًا بالسخرية «إذن إليك الكفنا»، هذا هو أيسر الطرق للخلاص، ولكن أترضى «الأنا»

(1) المصدر السابق، ص30.
(2) المصدر السابق، ص14.

بالموت خلاصًا من مأزق الواقع وحرقته ؟ ! لا بل مضت تجلو حقيقتها مرة أخرى في مشهد آخر :

أنا غريبُ العالمين
زرعت في الدنيا شكوكي
وعشت في يقينْ[1] !!

ولعل هذه المزاوجة بين الفعلين «زرعت» و«عشت»، في سياق الشك واليقين، محاولة من «الأنا» للتوازي مع العالم، في ظل الإحساس بالاغتراب المبرر بفعل الإرادة «زرعت»، ونتيجة هذه الإرادة «عشت في يقين»، وهو ما تنشده «الأنا» لكنّ هذا المهد النفسي المطمئن لا يلبث أن ينفتح على مجلى آخر «للأنا» تصبح فيه، بعد أن ضاقت بها السبل، منغلقة على ذاتها في لعبة التوازنات النفسية بينها وبين الواقع، في سياق من التبادلية الثنائية التضادية، التي تنطلق من الذات وترتد إليها في وقت واحد، مما يعني أنّ رسالة «الأنا» لا تتجاوز ذاتها إلى الآخر، وهذا ما يزيدها ألمًا وحسرةً :

لمنْ أشكي ؟ لمن أبكي ؟
لقد ضاقت بي الحيلُ
أنا المكسور والمنصورُ
والمأسورُ والأَسرْ
أنا المهجورُ والهاجر....
ولست بلائمٍ أحدًا
على عمري الذي ضيعته أو ضاع
أنا المسؤول عن نفسي...
وما لاقيت من أوضاع[2]

(1) المصدر السابق، ص78.
(2) المصدر السابق، ص83.

حري بهذا الإحساس المحبط أن يقعد «الأنا» عن سعيها وراء الآخر المستغلق فهمه على تجاوز واقعه إلى واقع جديد، يحتكم فيه إلى العقل والمنطق، لكنّ الإيمان بالرسالة وبالآخر المستهدف من الرسالة يدفع «الأنا» إلى أن تدخل هذا الآخر معها في «لعبة المرايا»، في مراوغة منها لاصطياده في شبكة انعكاساتها لإيقاظ مفهوم الوعي والإدراك في نفسه، فتبدأ بنفسها ثم تدعوه إلى الولوج في عالم المرآة ليرى حقيقته هو بنفسه من الداخل لا كما يراها الآخرون :

حدقتُ في مرآة نفسي
فلم أجدْ نفسي!
بل لاح لي حشدٌ من الظَّلال..
جميلةُ الشكل.
لكنها وا أسفا !! ليستْ لي!

☆☆☆☆

حدقت في مرآة نفسي !
فلم أجد نفسي..
بلى..
وجدت هيكلًا..
تمردتْ كنوزهُ على البِلى..!
وا أسفا !! كنوزه تمردت على البلى!
فصار للقبر وللتابوت والصنم
في ظل وجداني حرم

☆☆☆☆

حدقت في مرآة نفسي
فدار رأسي

☆☆☆☆

يا أنتم! يا أهلي
لكم مرايا في نفوسكم
فحدقوا فيها!
لكن بصدق لا يهاب السيف أو يخشى القلم
وخبروني ما الذي تقوله
المرايا
عن عالم الخفايا...!

☆☆☆☆

يا أنتم! يا أهلى
عودوا إلى أنفسكم
وحدِّقوا فيها...
لعل من بين ظلالها.. ظلي
فأنتم يا أهلي...
وا أسفا.. مثلي![1]

تبدو تجربة المرآة في نص العدواني السابق مثيرة حقًا فمع أنّ الأصل في المرآة أن تشعر «الأنا» بالاختلاف عن الآخر، فإنها عند «الأنا» تتجاوز الآخر إلى ذاتها هي لتشعر بعمق الاختلاف بين الأصل والصورة في ثلاث دورات تنتهي الأخيرة منها بالإنهاك العقلي. ففي الدورة الأولى لا يظهر من المرآة إلاّ ظلال جميلة، لكنها مخالفة تمامًا لأصل الصورة مما يشير إلى وجود «الأنا» خارج ذاتها، وأنّ بإمكانها هي أن تصبح موضوعًا خارجيًّا شأنها في ذلك شأن الأشياء في الخارج خاضعة للتقييم والحكم[2] وأنّ هويتها الحقيقية ليست في هذا الشكل المادي الذي تنعكس ظلاله على المرآة، بل تبقى الحقيقة الكبرى لها خارج المرآة

(1) المصدر السابق، ص120 وما بعدها.
(2) محمود رجب، المرآة والفلسفة ، بحث منشور في حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية 1981م، جامعة الكويت، ص 14.

تحتاج إلى التأمل والكشف. وتبدأ الدورة الثانية للمرآة فتبدو قريبة من سابقتها غير أنها تتسم بالمراوغة والإثارة المعبرة عن الانشطار المستمر بين الأصل والصورة، فالأصل يتأبى على الظهور تامًا مرة أخرى، ولا يظهر منه إلاّ ما ينبئ بقدرته على تجاوز الموت، وهو الممثل له بالهيكل، والهيكل هو أصل هذه «الأنا» المتمردة التي احتضنت في وجدانها مناهضة أشكال الموت والأوثان. وإذا كان ثمة من فرق بين المرآتين فيكمن في درجة الاستجابة نحو ما تعكسه المرآة من ظلال أو رسوم، ففي حين تتم نفي صلة «الأنا»، نفيًا باتًا، بانعكاسات المرآة في الدورة الأولى نجد أنّ الثانية أقرب إليها على الرغم من نفيها ابتداء، لكنّ قدرتها على إثارة «الأنا»، وتفاعلها معها تمنع «الأنا» في نهاية المطاف من تأكيد نفيها عنها، وتبقى مفتوحة لكل الاحتمالات. أمّا الدورة الثالثة للمرآة، فلا تقول شيئًا على الإطلاق، إذ لا تقوى «الأنا» على الرؤية فيتوقف عمل المرآة.

ولا تبدو «الأنا» في أيّ من المرايا الثلاث - كما قد يبدو - منطوية على نفسها، أو معزولة عما يحيط بها، بل إنّ وعيها بنفسها يمتد إلى وعيها بالآخر النظير، الذي تريده أن يكون متوازيًا معها في درجة الوعي، ليكتشف ذاته من داخلها بعيدًا عن الخوف، فالداخل ينطوي على أسرار وخفايا، لا تفصح عن نفسها إلاّ حين يتم الارتداد إلى الذات وتأملها. وفي سبيل إيقاظ هذا الإحساس بالرؤية الداخلية للآخر النظير يتم التوازي معه انتماء بصورة حميمة «يا أنتم يا أهلي»، لإذابة الفوارق، والحواجز بين الداعي والمدعو، وإغراء الآخر بمحاولة بدء التحديق من الداخل، باستخدام مرآة النفس، فقد يؤدي ذلك في النهاية إلى اكتشاف ظل «الأنا» في مرايا الآخر، وهو ما تود «الأنا» تحقيقه ليتم التوازي مع الآخر وعيًا كما هو انتماء...، ولذا نراها في نهاية الخطاب تؤكد على نتيجة التماثل بين «الأنا» والآخر في سياق الأسف، لإظهار حجم المعاناة المطلوب اجتيازها بصورة جماعية

لاستنهاض الوعي الجمعي في مواجهة التخلف الذي تضطلع «الأنا» بمواجهته، وتتحمل وحدها تبعات مناهضته.

وتبدو فكرة التحديق الواردة في النص، هي الخيط الذي يقود في النهاية إلى الإحساس بالوعي، أيًّا كانت نتيجة هذا الإحساس، إذ يكفي أن ترى «الأنا» نفسها في مرآتها، لتميز بين الزيف والحقيقة، ولذا كان هناك إلحاح على استخدام الفعل «حدق» مسندًا إلى ضمير المتكلم ثلاث مرات، ومسندًا إلى ضمير جمع المخاطب مرتين، لتحقيق نوع من الوعي يحرك سبر الذات من الداخل قبل التوجه إلى الخارج الذي يمثل لب المشكلة وجوهرها، وكأن حالها يقول : فإذا لم أكن مرئيًّا من الداخل ومدركًا في الوقت ذاته درجة الاختلاف في وعيي لنفسي فكيف يتسنى لي أن أرى الأشياء خارج ذاتي؟ ومن هنا كان هذا الاكتناه المستمر لجدليات «الأنا» بوعيها بذاتها، أو بغيرها لتأكيد مفهوم الاختلاف الذي قد يتسع بينها وبين الآخر حتى يظن ألاّ تلاقي بينهما، وقد يضيق حتى كأنّ لا اختلاف بينهما، فهما في الهم سواء، وما بين فضاءَي الاختلاف والاتفاق تتحرك «الأنا» على نطاق واسع لنقد كل الأوضاع وتحليلها تحليلًا يكشف عن عوارها، وينبه إلى خطلها، ويحث على التمرد عليها.

(4)

جدلية الموت

يأخذ الموت بعدًا جوهريًّا في البنية المعمارية لعدد غير قليل من قصائد العدواني سواء في نقده لمجمل أوضاع الواقع، المناقض لطموحات «الأنا»، أو في ارتضائه الموت خلاصًا من واقع لا جدوى من إصلاحه. وتأخذ لفظة «الموت» مسحة دلالية واسعة لتضفي على الواقع صورة مأساوية كثيفة القتامة :

أيامُنا تموتْ..
كالحشراتِ في خيوط العنكبوتْ
أيامُنا تموتْ،
تنحل في بالوعة الزَّمن،
وظل «خضراء الدمن..
المرأة الحسناءِ في المنبت السّوء
لها وطن.
أيامنا تموت،
كالحشرات في خيوط العنكبوت
أيامنا.. للدود قوت..[1]

هذا الإحساس الطاغي بفكرة الموت، والإلحاح المستمر عليها من خلال التكرار النصي، أو التوازي المضموني، كما سنرى فيما بعد، لا ينبثق بصورة حادة، إلا من واقع آخر موازٍ لواقع الموت، وتأتي عبارة «وظل خضراء الدمن... في المنبت السوء» إشارة ثرية بمضمونها التراثي لتجسيد هذا الواقع الآخر، الذي ينهض على أشلاء الآخرين، من الشرفاء والثائرين على واقعهم :

والقمم الثائره
ملعونة كافره،
ليس لها في عرفنا حظٌ من الشرف
تمـــــــوت بـــالمـــجّـــــــان
عـــلـــى أحـــذيـــة الـــسـلاطـــين
وتـــــــرفُـــــــلُ الخِـــصـــيـــان
بـــحـــلـــة الـــنـــيـــاشـــــــين

وتبدأ عناصر تجليات هذا الواقع في التبلور وفق مستويات التصنيف الاجتماعي، التي تسم الخارجين على أعرافها، أو المتمردين على واقعها باللعنة

(1) الديوان، ص12، وما بعدها.

والكفر، وتمنح المماليين، والمنافقين لها أرفع النياشين، ومن ثم يصبح الموت مجانًا نصيب الفئة الأولى، والحياة المرفهة نصيب الفئة الثانية.

ويصنع الخطاب الشعري في لوحتيه السابقتين مناخًا غريبًا لفعل الموت، وانسرابه في حياتنا، فهو موت كموت الحشرات في خيوط العنكبوت، للدلالة على تمكنه من حياتنا، وعجزنا وهواننا عليه، وهو موت ينسرب بنا في بالوعة الزمن للإيحاء بمدى الضياع الذي يقاد إليه المجتمع، وانفلات السيطرة على هذا الضياع، وهو موت تحت أحذية السلاطين، في إشارة إلى سطوة السلطة وامتهانها كرامة الإنسان الذي يأبى أن يكون تابعًا، أو منقادًا لما تفرضه هي عليه مما لا يتوافق مع مبادئه، وتتجلى الغرابة حقًا في تلك العلاقة المعقدة التي تجمع بين العناصر الثلاثة السابقة في خلق مناخ الموت المتعدد الوجوه والقسمات. وتأخذ لفظة «تموت» التي تتكرر، في سياق هذه العلاقات بعدًا أساسيًّا في بنية اللغة والصور المجسدة لتعددية الموت، وهي حين تنفتح على مفهوم جديد للموت تلغي وجودها في بنية تركيبية خاصة توحي بمفهوم خاص للموت.

ويتوازى مفهوم الموت الشامل في قصيدة «مدينة الأموات» مع القصيدة السابقة، لتصبح رؤية الموت هي الرؤية السائدة على منطق الحياة :

يا صاحبي
إياك أن تُراعَ مما تشهدْ
فأنت في مدينةٍ انقطعت عن الحياةْ
تُدْعى : مدينةُ الأموات
... مدينةٌ نام السكون فوقها
وملأ الظلام أُفْقها
فلا تحسُّ في ثَراها حركة
هواؤها جمدْ

تغيّرتْ هيئتهُ

حتى يلائم البلدْ![1]

ويتبلور مفهوم الموت الخاص، الذي ينطلق منه النص الشعري، في قصيدة «مدينة الأموات»، ليؤسس لمفهوم الموت الافتعالي الذي يقيد حركة الحياة، أو يخلق واقعًا يتواءم مع المناخ العام الرافض لمنطق الحياة القائم على التحول المستمر لكل أشكال الحياة، وفق قانون التطور، ولتحقيق ذلك المفهوم يعمد النص إلى الاتكاء بشكل خاص على الجانب السردي من الرؤية في تقديم فضاء الموت الشامل، في سياق من العناصر المرئية وغير المرئية، التي تستمد حيويتها من شبه الحوار القائم بين «الأنا» والآخر، حيث تبدو «الأنا» في مقام دليل «مدينة الأموات». إنها حين تُقدم المدينة تتوجه إلى الآخر المخاطب ابتداء، بعدم الفزع مما يشاهد، لأنه في «مدينة الأموات»، لتهيئته نفسيًّا لمشاهد الموت وفق الرؤية «الأنوية» لمفهوم الموت، ثم تبدأ في عرض مشاهد الموت المحكومة بقطبين رئيسيين : السكون نقيض الحركة، والظلام نقيض النور، إذ تتشكل في محيطهما صور الموت التي تتنامى في مسار يعكس حس الفاجعة التي أوصلت المدينة إلى هذا الوضع المأساوي، ثم يعمد النص في نهاية الشريحة إلى الكشف عن سر هذا الموت ليتبين أنه موت افتعالي، قصد به تكييف الحياة، وسربلتها بما يخدم أغراضًا خاصة تتنافى مع حركة الحياة.

وإذا كانت الشفرة، «حتى يلائم البلد»، التي ختمت بها الشريحة، كافية لحل أزمة الموت، والوصول بها إلى غايتها، من منظور الرؤية السردية، فإنّ البنية السردية لا تلبث أن تنثال في دوائر متتابعة تصدر عن مركز واحد، وهو هيمنة الموت على الحياة، وتلتقي جميعًا في بنية تكرارية «يا صاحبي إياك..» تقدم على أثرها مشهدًا جديدًا من مشاهد الموت يعمد فيه النص إلى إدخال تقنية أخرى في شبه الحوار تتجاوز فيه «الأنا» الرؤية الفردية إلى الرؤية الجمعية، لكشف المزيد

(1) المصدر السابق، ص145.

من أسرار «مدينة الموت» في سياق من القول المنسوب إلى الآخر، لتعضيد رؤية «الأنا» لمشاهد الموت في المدينة :

يا صاحبي
إياك أن تُراعَ مما تشهدْ
إني سأروي لك ما يقوله الرواةْ
عن هذه المدينة....
مدينةِ الأموات
قالوا....
.... لها شوارعٌ سقوفُها من الحجر
تمنعُ أن ينفذَ من خلالها الضياءُ والهواء
وخيَّم الليلُ بها...
... فما له انتهاءْ
وربما خُيِّلَ للسارين في دروبها
أشباح!
مفزعةٌ قبيحةُ الأشكالْ
قد ألَّفَ الرواةُ عن أخبارها
الحكاياتِ الطوال !!
.. وفي مدينة الأموات...
مجامعٌ من الكهوف والسراديب
تكوَّمتْ فيها القبور
وكل كوْمٍ حوله رِمَمْ[1]

ومع أن إسناد القول، في الحكاية السردية للنص، إلى «الرواة» يفتح أفقًا واسعًا لدخول عناصر ذات صبغة خيالية أسطورية، في وصف مظاهر الموت، في صورة مرئية أو إيحائية، تعمل «الأنا» على تثبيتها في المكان، فإنّ النص يعاني بشكل

(1) المصدر السابق نفسه، ص146.

واضح من كثرة عناصر الغياب التي تفتقر إليها أنسجته الرأسية والأفقية من خلال البياض الذي يشير إلى توقف اللغة عن العمل.

ومهما يكن من أمر فإن بعضًا من العناصر الأسطورية الماثلة في النص، كالشوارع ذات السقوف الحجرية، التي تمنع نفاذ الضوء والهواء، والأشباح المفزعة، ومجامع الكهوف والسراديب التي تكومت فيها القبور - كلها تعمل باتجاه ردم فجوات توقف اللغة من خلال انفتاحها على السرد الحكائي الذي يتسع فضاؤه فيستغرق حديث «الحكايات الطوال»، التي تثير الخيال، وتحفزه على إدخال عناصر أخرى، لم يأت بها النص، وتوحي بها عبارة «الحكايات الطوال» في السياق النصي، وهذه الطريقة التحفيزية للخيال من وسائل الإغراب (defamiliarizing techniques) التي تلجأ إليها «الأنا» باعتبارها وسيلة اتصال ذاتية يقوم بها المخاطب نفسه، عوضًا عن قبضة اللغة الشعرية التي تفرض وجودها على المخاطب، بشكل مباشر[1]، وتجعله واقعًا تحت هيمنتها من غير أن يكون له أدنى دور ولو كان خياليًّا في رصد «واقع الموت» الذي تتحدث عنه «الأنا»، على نحو متكرر.

ومن المثير حقًّا أنّ رؤية الموت عند العدواني لا تلبث أن تتكرر في قصائد أخرى مشابهة، ففي قصيدة «مدينة» تكاد تكون الرؤية هنا متماثلة في عمومها مع قصيدته السابقة، «مدينة الأموات»:

مدينةٌ في فُلكٍ مهجورْ
سماؤُها نجومُها، قصورْ
سكانها رعاعُ الدودْ
تدبّ في ديجورْ
طعامُها شرابُها دمُ الدودْ
ونَضْحُ جثثِ الدودْ

(1) T. Hawkes , Structuralism and Semiotics , University of California Press , 1977 , pp. 69f.

قد ألِفَتْ حياتُها معيشةَ القبورْ

مدينة قد عشّشت فيها عناكبُ الخرابْ

وحكم الموت بها الأربابْ

وأغلقتْ من دون أهلها الأبوابْ...[1]

هذه الصور الغريبة التي ينتظمها النص في تحديد المضمون الدلالي للموت الحاكم الذي يفرض تبعات حكمه على بنية المدينة مكانًا وسكانًا إلى حد الحصار والعزلة التامة – إنما تصدر عن إحساس مفعم بالحساسية الإنسانية تجاه الحياة والإنسان، ومن هنا جاءت هذه الصور المنفرة لواقع يموج بمظاهر التخلف التي تحاصره كالموت.

وإذا كانت لفظة «تموت»، ومشتقاتها الصرفية تتوزع بشكل لافت للنظر على جميع شبكات النصوص التي أشرنا إليها قبل قليل فإنّ المفردات ذات العلاقة الدلالية مع اللفظة السابقة مثل قبور، وجثث، ورمم – قد أسهمت هي الأخرى مع سابقتها في خلق بنى متكررة لفظًا أو متوازية دلالة، في تصوير أجواء الموت، عن طريق التوافق أو التراسل الشعوري للوحدات التي تتكون منها النصوص[2]، مما يشعر بسطوة الرؤية التي تنتظم إشكالية العلاقة بين الكلمات والمضمون، وينتج عنه في النهاية تفاعل حي للمضمون في مجموعات لغوية مترابطة يهيمن عليها التكرار والتشاكل والتباين الدلالي، ولعل الجدول التالي يوضح بعضًا من أنماط هذه التشاكلات المهيمنة على المضمون في تجلياته المختلفة، عبر شبكة النص.

تكرار لفظي:

أيامنا تموت	// كالحشرات	// في خيوط // العنكبوت
أيامنا تموت	// كالحشرات	// في خيوط // العنكبوت
يا صاحبي	// إياك	// أن تراع

(1) الديوان، ص 68.

(2) جون كوين، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995م، ص36.

ياصاحبي // إياك // أن تراع

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

تشاكل دلالي:

أيامنا .. تنحل // في بالوعة الزمن

أيامنا .. للدود // قوت

مدينة // نام // السكون فوقها

لا تحس// في ثراها // حركة

ملأ // الظلام // أفقها

خيم // الليل // بها

تدب // في // ديجور

مدينة // انقطعت // عن الحياة

ألفت // حياتها // معيشة القبور

تباين دلالي:

وظل // خضراء الدمن... // في المنبت // السوء // لها وطن

والقمم // الثائرة // ملعونة // كافرة

تموت // بالمجان // على // أحذية // السلاطين

ترفل // الخصيان // بحلة // النياشين

إن هذا التكرار، وتلك التشاكلات والتباينات، بأنماطها المختلفة، تخلق في داخل نصوصها أوضاعًا شديدة التعقيد في عرض المضمون الشعري من زواياه المختلفة، غير أنّ العلاقة بين هذه العناصر ليست اعتباطية، بل تخضع في علاقاتها إلى نظام « المتواليات» التي تفرض على التعبير الشعري، تحت وهج الرؤية، أن يتجسد المضمون الواحد في أنماط تعبيرية متساوية، وفي داخل عناصر هذا المضمون يتواكب التماثل والتباين معًا، في تجمعها حول محور واحد هو الموت، كاشفًا عن تجليات موقعية في أنسجة النص الشعري من جهة، وعن «ميكانيزم» التعبير الشعري عند الشاعر من جهة أخرى، حين يصبح توصيل المضمون أو الرسالة هدفًا جوهريًّا لا محيد عنه، كما هو الحال مع العدواني في رسالته التنويرية.

(5)

نقد الواقع ومراجعته

إذا كان الموت هو المضمون الشعري العام الذي تصدر عنه رؤية العدواني في نظرتها إلى الواقع في عمومه، فما مسببات هذا الموت التي يرفض العدواني أن يقبلها أو يهادنها، أو يساوم عليها، والتي أصبحت بمرور الزمن تمثل هاجسًا مقلقًا وعذابًا ممضًا تقلب فيه الشاعر بين الاغتراب، والسخرية، والرحيل بالموت عن هذا الواقع، كخلاص من هذه المعاناة الدائمة التي تدفعه إلى أن يتفجر شعرًا غاضبًا، وهو يرى ما آلت إليه أوضاع الحياة في عصره، حيث انقلبت المفاهيم والقيم والأعراف إلى نقائضها؟:

تـخـطـى الـنـصـرُ خـــوّاضَ المـنـايـا
وصّـــال الـسـيـفُ فـي كـفِ الجـبـانِ
وقـــام عـلـى تُـــراثِ الـفـخـرِ نـغْـلٌ
عـلـى فـــــراش الـــطُّـــهْـــرِ زانِ

وأصبحت المنابرُ والكراسي

مطايا للأسافلِ والأدانـــي[1]

هكذا يبدو الموقف كما يراه العدواني، نظام من التبادلية غير السوية في الأدوار والمواقع، حتى بدا الموقف كما لو كان مشهدًا من مسرحية هزلية، قصد بها إثارة الضحك والسخرية. إنّ التوقف عند هذا الجانب السلبي من المجتمع، المفعم بالسوداوية، في نظام من الثنائيات الدلالية المتعارضة يعني توجيه الانتباه إلى اللامعنى للتمايز الإنساني في المواهب والطموح والقدرات، التي هي في جوهرها أساس هذا التمايز في ميزان العدالة البشرية، وكل هذا يتم في مهاد لغة تقريرية، تسودها النبرة الخطابية العالية، التي تتثال في سياقها لحظات هذا التبادل في صيغة الماضي المنفتح على الحاضر. وتنتظم المكونات اللغوية لمضمون النص تشاكلات صرفية ممثلة بالأفعال صال + قام + نام، وأخرى نحوية، فعل + فاعل + شبه جملة، كما هو ماثل في الشطر الثاني من البيت الأول، وفعل + شبه جملة + فاعل في البيت الثاني بشطريه، كما ينبثق من مجموعهما تشاكل إيقاعي آخر. ولعل مضمون هذه التبادلية السلبية التي ينبه الخطاب إليها كانت وراء صنع هذه التشاكلات لحالات تردي الواقع.

ويطرد في ذهن العدواني مضمون هذا التبدل والتغير اللامعقول فنجده عنده يتمفصل في مشهد آخر، يرتبط مع سابقه بوشائج المعاودة المضمونية التي يهيمن عليها التشاكل في تبدل الأدوار، والتغيير اللاعقلاني في المفاهيم :

إبليسُ في معْترَكِ الزعامهْ

أشهرَ إسلامهْ

ولبس الجبَّةَ والعمامه

وراح يدَّعي الإمامه[2]

---

(1) الديوان، ص24.

(2) المصدر السابق، ص25.

تبدو طرافة المشهد هنا كامنة في هذا الانقلاب المفاجئ في الدور التاريخي للشيطان، وما تثيره لفظة «إبليس» من تداعيات دينية، عن مفهوم الشيطان، في مقابل ما تثيره ألفاظ «الجبة والعمامة» و «الإمامة» من إيحاءات مغايرة تمام المغايرة للمفهوم الإبليسي، ومع ذلك يتم الانتقال إلى هذه الأدوار، كأقنعة وقتية تخدم مصالح خاصة، لا علاقة لها بالقيم والمبادئ والأخلاق، ولذا يضفي النص على هذا التبدل الغريب مسحة من الدهشة والعجب حين يتم ذلك من النقيض إلى النقيض، لا لشيء إلاّ لأن مقتضيات «الزعامة» تقتضي هذا التبدل، وأحسب أن أقنعة الجبة والعمامة، والإمامة، التي يتم التخفي وراءها إشارة إيحائية إلى تحالفات السلطة مع رجال الدين، ممن باعوا ضمائرهم من أجل المنافع الزائلة، وهي الفكرة التي تتردد في شعر العدواني في أكثر من مكان في الديوان.

وإذا كانت إغراءات «الزعامة» أو السلطة تستوجب مثل هذا التحول الغريب، فإنّ العدواني ينسب إلى السلطة الجائرة كل أسباب التخلف التي تعوق انطلاقة الحياة، وأنها وراء امتهان كرامة الإنسان، وإذلاله، وقتل إبداعاته وطموحه، فلا مكان في المجتمع إلاّ لشخص واحد، تضفي عليه من الطقوس والنعوت، ما يصبح معها وثنًا يلهج الرعاع بذكره، فلا يرى أحدًا يساويه منزلةً وقدرًا :

مـــــــــادام لـــــنـــــا وثـــــنْ
فـــــي دولـــــــــةِ الأوثـــــــــانْ
فـــمـــــا لـــــنـــــا ثـــمـــــنْ
ومـــــا لـــــنـــــا أوزانْ[1]

هكذا تبدو إطلالة الواقع عند العدواني مشحونة بالتنافر بين السلطة القهرية والإنسان، فالسلطة لا تريد من الإنسان إلاّ أن يكون عبدًا ذليلًا منقادًا لرغباتها، وإلاّ فهو عندها ساقط لا قيمة له:

(1) المصدر السابق،ص 27.

وجـــوهُـــنـــا لـــيـــس لـــهـــا ظـــلُّ
عـــلـــى مـــوائـــد الـــقـــصـــورْ
أســـمـــاؤُنـــا لـــيـــس لـــهـــا مَـــحَـــلُّ
إلاّ عـــلـــى شـــواهـــد الـــقـــبـــور
تُهْمِلُنا رُوزنامةُ الزمنْ
ونحن فرسان الوطن
ونَعمتِ الفرسان!![1]

هذه المفارقة الجوهرية، من منظور الـ «نحن» تجسد واقعًا يعمل على تصنيف أبنائه وفق اعتبارات خاصة لا صلة لها بقيمة الإنسان إلاّ من حيث موقعه، قربًا أو بعدًا من دولة الأوثان. وتولد التوازيات الدلالية، لمضمون السقوط، في البيتين السابقين، إحساسًا بالرفض التام إلاّ من القبور، فالوجوه تفتقد ظلها حيث يجب أن يكون لها ظل، والأسماء تفقد قيمتها إلاّ من شواهد القبور، كما يتولد عنها تراسل آخر يتضاد معها، على مستوى المضمون والدلالة، لخلق نوع من التوازن بين الإحساس بالرفض من السلطة، وبين الإحساس بالقيمة الجوهرية للذات من منظور الـ «نحن»، «ونحن فرسان الوطن»، وتكتمل ذروة النشوة والإحساس بالتوازن حين تصدر «الأنا» حكمها على الموقف، «ونعمت الفرسان»، مما يوحي بمدى المفارقة في تطبيقات الواقع.

ويطرد الإحساس بحكم الفرد عند العدواني، حين يرى ذلك التلازم غير الطبيعي بين الحاكم المستبد والرعية الجاهلة التي تخلع عليه صفات التأليه واضعة فيه كل آمالها :

عـكـفـوا عـلـى صـنـمٍ وقـالـوا هـــا هُـنَـا
سِـــرُّ الـحـيـــاةِ ومـــا لـنـا عـنـه غـنـــى

(1) المصدر السابق، ص27 – 28.

ولـو استـفـاقـوا مـــن ضـلالِـهِـمُ رَأوْا
جُـنْـحَ الـظـلام عـلـى حـمـاهـم هَـيْـمَـنـا
الـنـورُ عـنـدى كـالـضـحـــى، لـكـنـهـم
ظَـنُّـوه سِـحْـرًا لـيـس يَـشْـفِـي مؤمـنـا
وغـــدًا إذا كشـــف الـغـطـاء وأقـبـلـتْ
زُهْـــرُ الـكـواكـب بـاهـراتٍ بـالـســنـا
سـيـرى ويـعـلـمُ كـلُّ مـن عَـشِـقَ الـهـدى
مـن فـــازَ بـالأقـمـار، أنـتـــمْ أم أنـا ؟
.....
يـا عـابـدي الأصـنـام يـبـغـون الـعُـــلا
خَـدَعَـتْ رهـيَن الـكـهـفِ بـارقـةُ المنى[1]

هذه الوثنية التي يدينها العدواني مرتبطة عنده بالجهل والتخلف الذي يدفع إلى الاعتقاد بمثل هذه الأصنام، ومن هنا كان هذا الاتكاء على ملفوظات «الظلام» و «الضحى» و «الهدى»، و «زهر الكوكب» و «السنا»، و «الأقمار»، و «الكهف»، للإيحاء بجدلية الصراع بين الجهل والتنوير في محيط يسبغ على السلطة قدسية خاصة، «صنمًا بأصباغ الطقوس مزينًا»[2]، ولا تغفل «الأنا» في سياق هذه الجدلية أن تراهن على الحقيقة، وهي تضع نفسها في إطار تعارضي مع الآخر، معتقدة أنّ الآتي سيكشف عن حجب هذه الحقيقة الغائبة، ما التزمت آليتها (من عشق الهدى)، وحينئذ يصبح الموقف تساؤلًا حادًا عمن فاز بهذه الحقيقة!

وتصبح تحالفات السلطة و بعض رجالات الدين غير المتنورين، وسيلة أخرى لتمكين السلطة من بسط قبضتها، وإحكام سيطرتها على قطاع كبير من بسطاء الناس، نظير ما يحصل عليه رجال الدين من امتيازات خاصة، ويأخذ هذا المضمون بعدًا أساسيًّا في مضمون التوسع الشبكي أو الخيطي لفضاء السلطة التعسفية

(1) المصدر السابق، ص45.
(2) المصدر السابق، ص45.

التي يطرد اتكاء العدواني، في أكثر من موقف، على فضح أساليبها المختلفة في امتهان كرامات الناس، والاستخفاف بعقولهم وإخضاعهم لمنطقها:

عمامةٌ على ضفافِ مائدهْ
تصبحُ قاعده
يقفُ فوقها مدارُ الشمس
وتسكن الحياةُ كلها على جداولِ الأمسِ
.....
مائدةٌ يصنعها السلطانْ
تزيَّنت بأجمل الألوانْ
.....
عمامةٌ على ضفاف مائده
وثيقةٌ ما بين سكان القبورْ
وساكني القصورْ
كانت ومازالت على مختلف العصور.. خالدهْ
تُصور التوارةَ والإنجيلَ والقرآنْ
حسب مرادِ الطبقاتِ السائدهْ[1]

هكذا يحدد النص أبعاد هذه العلاقة بين السلطة ورجال الدين، فعلى ضوء احتياجات السلطة يتم كل شيء وفق مرادها وهواها، من خلال التفسير والتأويل والفتوى، ولا ينسحب هذا الحكم بطبيعة الحال على جميع رجال الدين، بل على فئة خاصة، اتخذت من خدمة السلطة وسيلة لتحقيق أغراضها ومنافعها الدنيوية على حساب الدين، ويؤكد النص على تأريخية هذه العلاقة التلازمية في كل عصر، وعلى تحققها في بعض رجال الدين ممن يحسبون على الديانات الكبرى الثلاث. وتأخذ المفارقة في هذه العلاقة بعدًا آخر في تجليات النص، حين تصبح هذه

(1) المصدر السابق، ص61 وما بعدها.

العلاقة منسحبة سلبًا على طرف آخر هم سكان القبور في مقابل ساكني القصور، فالثوار والخارجون على السلطة مصيرهم القبور، حسب منطق هذه العلاقة.

ويتداعى في فكر العدواني من نتائج هذه العلاقة، أنها كرست في نفس الإنسان الخنوع، والنزوع إلى الطاعة العمياء، وغرست في وجدانه أنّ جماع الأمر كله يتوزع بين سادة لهم السلطة والجاه، لا ينازعهم فيهما منازع، ورعاع لاحظ لهم من شرف أو جاه، قدرهم أن يكونوا عبيدًا لسادتهم، مهما نالهم من خسف أو مهانة أو ذل، على أيدي سادتهم :

أنا بالسيد لا اكفر
السيد ؟ ما أعظَمَهُ !
ما أكْرمَهُ !
هو ربي
.....
أتعبَّدُ في محرابه..
وأروحُ أُقَبِّلُ نعليه...
كي يرضى بي
كلبًا أو قطًا يُقْعِي
بين يديه...
.....
مهما لاقيتُ من السيد !
سأظل له عبدًا
يهتك عرضي..
يسلخ جلدي
يطعنني بالخنجر...
يصنع مني سيفًا

أو كُرباجًا
يضرب عبدًا يتحررْ
وأنا مِلكُ السيد
وأقرُّ له بالملكية ![1]

هذا الإحساس الطاغي بفكرة العبودية المهيمنة على فكر هذا الإنسان تقتل في وجدانه إنسانيته وتحوله إلى آلة صماء في يد سيده يستخدمها متى شاء وكيفما شاء. وحين يقدم النص هذا الأنموذج من العبودية المفرطة التي تصل إلى حد الشرك في الربوبية، إنما يكشف عن عوار ما يعتمل في نفوس الكثيرين من خوف ورهبة، وجهل وتخلف، يحول بينهم وبين فكرة التخلص من الإحساس بالدونية. إنّ مفهوم العبودية عند العدواني هنا يوازي مفهوم الموت، فإلغاء مشاعر الإنسان وأحاسيه ، هو إلغاء لوجوده، وهو الموت بعينه.

وتأخذ صورة العبودية في النص أنماطًا مختلفة، فمن العبودية المطلقة، المتماثلة مع الربوبية، إلى الخنوع المطلق حتى ولو وصل الأمر إلى سلخ الجلد وهتك العرض، ويجنح النص في عرض مشاهد العبودية، عند هذا الأنموذج إلى التجسيد اللغوي الحاد لفاعلية العبودية في النفس حين يصل الأمر إلى تقبيل النعل أو حين يصبح العبد في يد سيده سوطًا يضرب به المتمردين عليه، أو حين يلغي وجوده تمامًا ليصبح شيئًا من مقتنيات سيده، أو حين يتساوى الإنسان مع الكلب أو القط، يقع ذليلًا بحضرة سيده، ولا يبالي بعد ذلك ما يفعل به. وتزدحم مكونات النص اللغوية بالأفعال المضارعة التي تولد حسًا بالعمومية المطلقة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، ليصبح الأنموذج بالتالي أنموذجًا إنسانيًّا عامًا، يمكن وجوده في أي مكان أو زمان، لكنّ هذا لا يعني أن النصّ لا يحيل إلى واقع مشاهد، بل على العكس من ذلك تمامًا أنّ مشكلة هذا الأنموذج التي يستعرضها

(1) المصدر السابق، ص142 وما بعدها.

النص هي في واقع الأمر مشكلة الإنسان العربي المعاصر الذي يرتعد خوفًا من المطالبة بالحرية، لأنه يدرك مدى ما سيناله من أذى وتبعات هائلة لا طاقة له بها، ولذا نراه يصرخ مرعوبًا :

الحرية ترعبني
تقذفني في جو فراغٍ
يغتال كياني....
ويطوّح بي في مهواة
.....
قولوا لدعاة الحرية...
فليبتعدوا عني
أنا ضدُ العتق
أنا مخلوقٌ للرق
.....
الحرية عزمٌ وإرادة
الحرية ما خُلقتْ لي....
بل خُلِقَتْ للسادة!
فأنا مهما نلتُ من الرفعه
والصيتِ وطيبِ السمعة !
.....
سأظل مدى عمري عبدًا
يخشى خطر الحرية[1]

هذا الرعب القاتل فرقًا من الحرية وإيثار العبودية عليها ما كان ليتجذر في النفوس إلى هذا الحد لولا أن الوسائل القمعية ضد حرية الإنسان كانت قد

(1) المصدر السابق، ص141 وما بعدها.

رسخت هذا الإحساس، واغتالت نقيضه، وهو الإحساس بقيمة الحرية، وحين تغتال الحرية تغتال الحياة ذاتها، وبالتالي تصبح العبودية وجهًا آخر للموت.

إنّ المضمون الفكرى للعبودية عند العدواني لا ينفصل عن الواقع السياسي، فالحرية محاصرة إمّا من داخل الإنسان نفسه، لأنه يخاف عواقبها، أو لأنه لم يكن يعرف غير الرق والطاعة حياة وسلوكًا، أو لأنه تربى على أنّ الحرية ليست له وإنمّا للسادة، من علية القوم، على اعتبار أنه يفتقر إلى أبسط وسائلها، وهي العزم والإرادة، وإمّا أن تكون هذه الحرية محاصرة من خارجه بفعل السلطة القهرية، ففي قصيدة «مدينة الأموات» هناك حديث عن تلك الشوارع المسقوفة بالحجارة التى تمنع نفاذ الضياء والهواء، وفي قصيدة «مدينة» هناك حديث آخر عن تلك المدينة التى قد أغلقت من دون أهلها الأبواب، وهذا الواقع المؤلم بغياب الحرية، ووأدها في وجدان الإنسان، يجعل من إعادة الثقة بها كوسيلة حياة أمرًا صعبًا بل شاقًا ومضنيًا، ولذا يبدأ العدواني بإعادة قراءة الواقع قراءة متأنية، وتفكيكه وإعادة بنائه تمهيدًا لمحاورته.

(6)

تفكيك الواقع وإعادة بنائه

إنّ محاولة قراءة الواقع قراءة تفكيكية، وتسليط المجهر الشعري على مكوناته الدقيقة يعني عند العدواني محاولة أعمق لفهم ما ينطوي عليه هذا الواقع من معوقات تحول دون تقبله لمفاهيم جديدة تنقله من ربقة التخلف إلى آفاق العصر :

أفكارُنا دجاجهْ
في كَنَفِ السَّلاطينِ
خَرَّاجَةٌ ولاَّجَهْ
في قُنِّ أصحاب الملايين
وبَيْضُها يُثمِرُ حَسْبَ الحاجَهْ
أفراخها مُدَجّنَهْ

تَلْقُطُ حَبَّ الذُّلِّ والقهر بمَسْكَنَهْ
حتى ترى خلاصَها، إخْلاصَها
للذَّبْحِ بالسكاكينِ[1]

هكذا تبدو نمطية التفكير العام لواقع مأسور فكرًا وسلوكًا بالسلطة وأصحاب الثروة، فلا يتشكل فضاء تفكيره إلاّ في محيط رغباتهم وأهوائهم، تحيط به الذلة والمسكنة. ويتحرك هذا المضمون في صيغة جماعية تضم «الأنا» والآخر لتأكيد شمولية هذا النوع من التفكير، فلا تتمحور الإدانة حول طرف دون آخر، بل تبقى مسؤولية جماعية تجسد مدى تدني المستوى الفكري الذي لا يرى أبعد من السلطة، ولا يفكر إلاّ بها. وإذا كان النص يومئ إلى إدانة الطبقة المفكرة في هذا الأمر فلأن دورها الأساسي يكمن في إيقاظ الوعي، والتمرد على أشكال الجمود والتخلف، باعتبارها النخبة المفكرة القادرة على إحداث التغيير وقيادة الرأى العام، لا أن تلغي وجودها وتنقاد إلى السلطة بصورة مذلة ومهينة، ويعمد النص إلى تجسيد هذه الأفكار المدجنة وما يصدر عنها «بالدجاجة»، التي لا تبيض إلاّ حسب الحاجة، ولا يصدر عنها إلاّ فراخ مدجنة مثلها، تلقط حب الذل بانتظار السكاكين التي تهوي على رقابها، والصورة عميقة المغزى والدلالة على بيان حمأة المهانة والمسكنة التي يتقلب فيها الفكر تحت مظلة السلطة التي تسخره لها حسبما تريد، مقيدة إياه بالمنافع الشخصية التافهة التي يقبل عليها بمذلة ومهانة.

ويتكرر المضمون عند العدواني، في تجل آخر، من منظور التعارض بين القول والسلوك، فالقول المزخرف ينبئ عن موقف، ثم لا يلبث السلوك أن يهدم هذا الموقف القولي تحت تأثير السلطة، التي تصبح هي الحقيقة التي ينبغي التوقف عندها، وما بعدها فسراب وقبض ريح :

لا يخْدعنَّكَ ما يقالُ فإنمّا
بينَ المقالةِ والسلوكِ خصامُ

(1) المصدر السابق، ص46.

كَلِمُ الملائكِ تحت ألسُنِ عُصْبةٍ
إبليسُ مأمومٌ لها وإمامُ
قالوا فنالوا، وازْدَريتُ مقالَهمْ
ومنالَهمْ، فدَهشْتِنِيَ اللّوامُ
وسألتُ أحْلامي وأيامي فما
صدَقَتْنِيَ الأحلامُ والأيام ...
إنّي دريتُ الأمرَ فاستغنيتُ عنْ
قومٍ على ذلِّ المقامِ أقاموا
.....
وسألتُ نفسيَ والطريقُ مفازةٌ
والطودُ يُهْجَرُ، والسهولُ ترامُ
هل تحفظُ الأقلامُ ما أودعتهُ
في صدرِها، أم تنكرُ الأقلامُ ؟
قالت : وأكّدَتِ الحوادثُ قَوْلها
الحقّ... ما قالتْ به الحُكامُ
منَّيتَ نفسكَ، والأماني كلها
خِدعٌ، وما عند الأنامِ ذِمامُ[1]

يتشكل النص هنا في إطار الرؤية الشخصية «للأنا» مع اتكاء خاص على التجربة التحليلية المباشرة لهذا الموقف، مما قد يعمق من تأثير فاعلية الخطاب في ذهن المتلقي، ولذا يكون هناك تركيز على المخاطب الذي يتوجه إليه النص بصورة مباشرة، مبتدئًا بعبارة تحذيرية «لا يخدعنك ما يقال..»، لتهيئة المتلقي ذهنيًا إلى نتائج التجربة الذاتية في سبر الواقع الذي يصطدم فيه القول بالسلوك، حيث يضفي القول مظاهر وأردية خادعة لا تعكس حقيقة النفس، التي تشترى

(1) المصدر السابق، ص 65 وما بعدها.

بالمتاع، فيفتضح سلوكها، وتظهر على جبلتها الحقيقية، جبلة منافقة ، لا تثبت على مبدأ، أو رأي، «قالوا فنالوا» هكذا ينسجم الموقف، لصالح هذه الفئة المخادعة، لكنّ العدواني يرفض هذا الزيف بل يزدريه، ورفضه هذا صادر عن تجربة وتحليل دقيق للموقف يلام على أثره، بشدة، مما يدفع «الأنا» إلى أن ترتد إلى نفسها من الداخل، في مساءلة حول حقيقة الموقف، تنتهي بها إلى تأكيد رؤيتها، ويتواصل الحوار مع النفس مرة أخرى، في سياق تناقضات الواقع، أملًا في الوصول إلى شبه يقين يضمن «للأنا» الحفاظ على القيم والمبادئ التي غرستها في النفوس، غير أنّ هذا الأمل لا يتحقق، إذ تؤكد النفس من الداخل، والوقائع من الخارج أن منطق السلطة فوق كل منطق، وأنّ الأحلام والأماني ليست إلاّ خدعًا. هكذا يكتشف العدواني حقيقة الموقف برمته، ودخائل نفوس الناس، وانجذابهم إلى السلطة، وتنكرهم للمبادئ والقيم التي تباع في سوق السلطة بأبخس الأثمان.

ويبقى تعارض الواقع وتناقضاته مع القول من المضامين الملحة على فكر العدواني، فيقف الشاعر عند هذه التناقضات متأملًا ومحللًا لما تنطوي عليه من أهداف، ومرام خاصة، فيلتقط لنا مشهدًا طريفًا من الحملات الانتخابية التي يكثر فيها الوعد للمواطن بتحقيق الطموحات، والوعيد للسلطة إن لم تستجب للرغبة الشعبية، وتعلو فيها الأصوات مطالبة بالتغيير، ثم ينتهي فجأة كل شيء إلى لا شيء:

الوعدُ مات
والوعيدُ مات
وعاثت الديدانُ بالرفات
وعربدتْ، فاغتالت التربهْ
وانتهت اللعبه
فما هناكَ ندوةٌ ولا خطبهْ

... وسقطت أعمدةُ الخيامْ
على موائدِ الطعام
وصارت الأحلام
سخرية الأيام
.....
وعادَ ما كان،
إلى ما كان،
يلابسُ الحياةَ في أمان
بنجوةٍ من رغبةٍ أو رهبَهْ[1]

ويأخذ استهجان تغليب المنافع الشخصية، والتغرير بالناس وخداعهم للوصول إلى السلطة حيزًا من فكر العدواني في تحليله للواقع، الذي يناهضه مناهضة شديدة تكشف عن عواره وأدوائه، فيلقي ضوءًا باهرًا على بعض النماذج الاجتماعية التي تمارس الكذب، وتظهر ما لا تبطن، في سبيل الوصول إلى السلطة:

كلُّ الذين أقسموا لكمْ
بكاذبِ القَسَمْ
اتَّخذوكمْ سُلَّمًا إلى مدارجِ النِّعَمْ
وأصْبَحُوا من الأساطين
وصارَ كُلٌّ مِنهمُ ينفخ أوداجَهْ
ويشيدُ أبراجَهْ
.....
صاحبَ سلطةٍ على الميادينِ[2]

يتم تشكل المضمون لهذه النماذج المنحرفة، في أبسط صوره الممكنة وبلغة شعرية تقريرية، لاعتماد أسلوب الصدمة النفسية في مفاجأة المخاطب البسيط

(1) قصيدة «نغمتان جديدتان» مجلة البيان، العدد 243، حزيران 1986م، رابطة الأدباء، الكويت ص4.
(2) الديوان، ص47.

بحقيقة أولئك الذين غرروا به حتى أوصلهم إلى سدة السلطة فإذا بهم مشغولون بذواتهم، ماديًّا ومعنويًّا عن معاناته وهمومه، فلا همّ لهم إلاّ جمع المال، وشهوة السلطة، ويكاد مثل هذا المضمون المعتمد على الصدمة المفاجئة، في مخاطبة المتلقي للنص لإشعاره بخيبة الأمل والإحباط في الآخر المضاد، قاسمًا مشتركًا في المضامين الشعرية عند العدواني، وبخاصة تلك المتعلقة بتحريض الوعي الجماهيري، وتبصيره بما ينطوي عليه واقعه من أمور قد تجوز عليه.

وإذا كان النص يتحدث عن موقف معين، وفي لحظة زمنية معينة، فلا يعني ذلك أنّ هذا شيء طارئ، يمكن تجاوزه، بتجاوز زمنه، أو بتغيير شخوصه، إنه جزء من بنية اجتماعية يستغل فيها الإنسان أخاه الإنسان لأغراضه الشخصية، وهي تكاد تكون تجربة إنسانية عامة وقضية أخلاقية، ولهذا كان جهاد العدواني في مناهضة هذا السلوك المنحرف وغيره حركة مستمرة لا تعرف التوقف أو المهادنة.

ولعل في اتكاء المضمون الشعري عند العدواني على نتائج الموقف لا تفاصيله، ولا ملابساته، التي قادت إلى هذه النتيجة ، يخدم هدفًا آخر وهو إعطاء إيماءة مكثفة إلى المفارقة الحادة بين الواقع والمثال في الممارسة الإنسانية للحياة.

وتمثل السلطة التي ترد في كثير من المضامين الشعرية عند العدواني، وبصيغ مختلفة، «السلطان» «سلاطين»، «دولة الأوثان»، «صنم»، «وثن»، «السيد»، «الحكام»، «دولة الجواري والخدم»، «عمامة وعسكر»، «العسكر»، «الأنظمة»، بنية أساسية في نسيج النص الشعري عنده باعتبارها مسؤولة عن الكوارث التي آلت بالواقع إلى التخلف وانهيار الحلم العربي بالوحدة، والهزائم النكراء، وقتل روح الإبداع في الإنسان، من خلال ارتباطها بالقوى المتخلفة التي تمكن لها من السلطة والتسلط، ولذا يلقي العدواني ضوءًا باهرًا على هذه الظاهرة محاولاً أن يغوص في تفاصيلها وأسبابها، ليقدم لنا رؤيته كشاهد عصر على هذه المأساة :

نحنُ لم نُهزمْ، ولكنَّ الهزيمهْ
في ضميرِ الأنظمهْ
عشَّشت فيها وباضتْ
فرَّختْ فيها السجون المظلمهْ
...
هزمتنا الأنظمهْ
هزمتنا الأنظمهْ
...
شرَّدت أحرارنا
شوَّهت آثارنا
فرَّغتْنا للحياةِ الهَرِمَهْ
هزمتنا الأنظمهْ
هزمتنا الأنظمهْ
رهنتنا للخدم
قتلت فينا الهمم
...
فغدونا أمةً مستسلمهْ
هزمتنا الأنظمهْ[1]

يبدأ النص في تأسيس موقف تضادي في سياق الضمير الجماعي، الذي يتخلل شبكة النص بصورة طاغية، والآخر المفرد فتتنامى كلها في اتجاه واحد نحو تجسيد لحظة إدراك الهزيمة، التي تنفيها الصيغة الجماعية عنها، وتلقيها على الطرف الآخر الذي تعتبره مسؤولًا بصورة مباشرة عن الهزيمة من الداخل، قبل أن تكون من الخارج. لقد قتلت هذه الأنظمة، بصيغة جماعية، إنسانية الإنسان وجعلته رهنًا للسجون والمعتقلات، فتحقق له من ذلك شمولية المصير المأساوي «أمة

(1) قصيدة «برقيات من الميدان» مجلة البيان،العدد 216 مارس 1984م، ص 4 وما بعدها.

مستسلمة». ويجنح النص إلى بيان حجم المأساة من خلال الإشارة إلى التفاصيل الواقعية التي كانت وراء هذا الحس الشمولي بالمأساة، وفي الوقت الذي ينفي فيه الخطاب الهزيمة عن الـ «نحن»، فإنه لا يلبث أن يؤكدها في سياق وقائع هذه التفاصيل التي تلتقي في تناميها عند نقاط جوهرية، ممثلة بالتكرار اللفظي «هزمتنا الأنظمة»، الذي يتكرر خمس مرات، ويمثل بؤرة ارتكازية في النسيج النصي، تشع بدلالاتها الكثيفة على واقع الحال – الذي يؤكد أن الهزيمة هزيمة الإنسان من الداخل بفعل الأنظمة – وترتفع في كل دورة من دورات النص درجة التوتر التي تسمح بتداعي الأفكار وانثيال الانفعالات بشكل تلقائي.

ويتجلى مضمون علاقة السلطة بالهزيمة بشقيها، المعنوي والمادي، في سياق بنية لغوية متضادة تبدأ بالجملة الأسمية المنفية الهادئة النبرة، ثم تنعطف منها إلى الجملة الفعلية المثبتة العالية النبرة، التي تتتابع بشكل متلاحق، و تتخللها الصيغة المضعفة، وتهيمن عليها التمددات الصوتية، التي تغطي شبكة النص بصورة لافتة للنظر، لتجسد حالة انفجار «الأنا» في مواجهة الحدث (الهزيمة)، أو الأحداث المأساوية التي آلت بالأمة إلى هذا الخنوع المذل، ويتوازى هذا الموقف تمامًا مع موقف العبودية الذي سبق أن أشرنا إليه قبل قليل، حيث حولت السلطة الإنسان إلى عبد يرفض الحرية والتمرد، ويستمرئ عليها العبودية والخنوع.

وتظل السلطة وتداعياتها، تلح على فكر العدواني باستمرار من خلال انسرابها في مضامينه الشعرية حتى بعد أن تقدم به العمر، إمّا بصورة مباشرة، أو غير مباشرة، وتأتي في شعره إما مقرونة بتحالفاتها التقليدية من القوى الرافضة لفكرة التنوير أو بدونها، غير أن أكثرها وضوحًا في شعره تناولها في سياق تحالفاتها، أو تناول تحالفاتها في سياقها، باعتبارها جميعًا وجهًا واحدًا من وجوه التخلف، ولذا كانت نظرته التأملية فيها تصدر عن حساسية فائقة تجاهها جميعًا :

آهِ من تلكَ الأراقمْ
تحت ريشِ العسكرِ المنفوش
أوطيِّ العمائمْ
حاصرتنا بمعاقلْ
قيدتنا بسلاسلْ
فجّرت فينا القنابلْ
فتهاوينا شظايا
مِنْ ضلوعٍ وجماجمْ
.....
إنما مُرُّ الهزائمْ
في نسيج الأنظمه
حيثُ تغتالُ العزائمْ[1]

إنّ لفظة «الأراقم» الذي تتصدر النص، تشير إلى أكثر من جهة، إنَها الكلمة المفتاح التي تنساب في إطارها كل متعلقات الوصف التي تصب في إطار ذلك الإحساس الشمولي بامتهان كرامة الإنسان، على كل المستويات، وهو المفهوم الذي يتكرر عند العدواني باستمرار مجسدًا هاجسًا لا ينقطع من التوتر والقلق، الذي يدفع اللغة الشعرية عنده إلى ابتداع تركيبات لغوية خاصة قادرة على شحن اللغة بإيحاءات تجسد المواقف الشعورية الغاضبة، مثل «ريش العسكر المنفوش»، «طيّ العمائم»، «سر الهزائم في نسيج الأنظمة»، «تغتال العزائم»، حيث تتوازى مع تعبيرات أخرى وردت في النص السابق «الهزيمة في ضمير الأنظمة»، «قتلت فينا الهمم»، «أمة مستسلمة»، ناهيك عن التكرار اللفظي المحض، الذي يمثل السمة الغالبة على الكتابة الشعرية عند العدواني، وقد رأينا له أمثلة عديدة على ذلك

(1) قصيدة « صوتان» مجلة البيان، العدد 204، مارس 1983م، ص 4 وما بعدها.

فيما سبق من الدراسة، حيث يصبح التكرار عنده بؤرة ارتكازية في النص يلتقي ويتقاطع عندها عدد من القضايا التي يثيرها الخطاب.

ولعل مقارنة سريعة بين مضموني النصيين السابقين عن السلطة تتيح لنا أن نلمح بعضًا من التكرار المضموني الذي يرصد على نحو مركز تداعيات الواقع، التي تأخذ بعدًا شموليًّا في تداعياتها، مما يشعر بهيمنة النموذج المضموني الذي يتشكل، في تراكيب لغوية، وصور فنية، متشابهة، تتسرب في شبكة النص بصورة تلقائية تفرضها طبيعة المضمون الذي تشكل في سياقه النموذج الأول.

(7)

الخطاب العقلي والتمرد

في لحظات الثورة والتمرد على تناقضات الواقع ينشط الشاعر في توظيف العقل، بما ينطوي عليه من مدركات وأفكار وأخيلة في محاورة اللحظة الراهنة للخروج، من مأزقها، فتتداخل في هذا الحوار أصوات : النبوءة، التي ترهص بما وراء الواقع، وتأرجح «الأنا» بين التوحد مع الواقع أو الانفصال عنه، وتلبس الخيال بالواقع، وتحول اللامعقول إلى معقول، حيث تتشكل في سياقاتها رؤية فكرية تعمل على اختراق منافذ الرؤية إلى أبعد فضاءاتها للقبض على اللحظة المدهشة في تعميق الإحساس بالوعي، وتأسيس المدرك العقلي القادر على الوصول بالمتلقي إلى إيقاظ فاعلية التفكير بالواقع وتداعياته السياسية، والاجتماعية، والفكرية، كجزء من فلسفة التنوير التي يسعى الخطاب الشعري عند العدواني إلى تأسيسها، وتجذيرها في وجدان المتلقي ليكون قادرًا على التوازي فكريًّا مع تحديات الحاضر التي تفرض هيمنتها عليه، إلى درجة التيه والضياع، وتمنع أو تحد من إشراقة المستقبل، بصور وأشكال متعددة.

(أ) النظر إلى ما وراء الواقع

تستمد النبوءة الشعرية إرهاصاتها بما وراء الواقع من عناصر الحدس التي تثور وتتوهج في لحظات التجلي الشعري، فتتشكل الرؤية من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز أو الموروث، بأنماطه المختلفة، دورًا حاسمًا في بلورة مشهد الرؤية[1] الذي ينفتح على فضاء آخر ينذر بالآتي، وفي قصيدة العدواني «خطاب إلى سيدنا نوح» نلمح شيئًا من أبعاد هذه الرؤية :

يا نوح أدركْنا
من قبل أن يأتمرَ الطوفانُ بالسفينة
وتفقد الأرض مظلة الضياء
في عالم ألقى المقاليدَ إلى عساكر الظلامْ
فشرَّعَت له قوانينَ الحلال والحرام
وطَمَرتهُ في أحافير الزمانِ قبلَ ألف عام
فباعَ دنياهُ وباعَ دينهْ
وقدس الصخورَ
صحُفًا وحجرًا
وهامَ في دنيا القبور
....
يا نوح أدركنا
فليس إلاّ أنت بين الأنبياءْ
سادَ على الطوفانْ
وعاد بالحياةِ والأحياء
على سفينة الهدى إلى برِّ الأمان

(1) انظر، عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، من المجلد التاسع عشر، 1988م، وزارة الإعلام، دولة الكويت ص615.

من قَبْلِ أن نغادرَ الحياةَ غرقى

مثل ابنكَ المسكين

أفزَعه الطوفان فاستولى على أعصابه الخَبَلْ

فكان بين المغرقين

.....

يا سيدَ الربابنَهْ

يا نوح أدركنا

من غرقٍ مهين

.....

يا قاهرَ الطوفان

بالحكمة واليقين

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا[1]

إنّه الطوفان، هكذا ترهص الرؤية بالنبوءة، المنبثقة من أتون الموروث الديني، الذي يصبح مركز الإشعاع الدلالي في تكوين عناصر الرؤية، ابتداء من عنوان النص، «خطاب إلى سيدنا نوح»، الذي يومئ إلى البحث عن مخرج من أزمة الطوفان القادم، فليس هناك تجربة في التاريخ تعاملت مع الطوفان كتجربة سيدنا نوح عليه السلام، وتدرك «الأنا» عمق هذه التجربة الإنسانية الفريدة، فتضفي على صاحبها من الصفات ما تجعله المنقذ الجديد من الطوفان القادم فهو سيد الربابنة، الذي قهر الطوفان بالحكمة واليقين. إنّ التوجه أو البحث عن الخلاص من خارج الواقع المعاصر إلى واقع التاريخ إيماءة إلى عقم الواقع، ورهبة القادم،

(1) الديوان، ص19 وما بعدها. شاع استخدام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر على نطاق واسع، وعلى نحو متكرر عند أكثر من شاعر، غير أن أحدًا لم يلتفت، فيما أعلم، إلى شخصية نوح مع غناها التراثي، كما التفت إليها العدواني، ووظفها توظيفًا فنيًا عاليًا بإسقاطها على واقعه.

وهنا تبرز تجربة الطوفان العظيم، كشاهد ماثل في الذاكرة على الخروج من أسر الواقع الحافل بالكارثة القادمة.

ويستلهم النص كل مكونات التجربة التراثية فيذكر اسم «سيدنا نوح»، الذي يتردد كثيرًا في النص، و«الطوفان»، و «السفينة»، و «ابن نوح»، فيوظفها توظيفًا عاليًا يكشف عن مدى قدرة اللغة الشعرية على مزج كل هذه المكونات وصهرها في كيان واحد لتصبح التجربة المعاصرة وجهًا آخر للتجربة التاريخية، لكنّ السمة الفارقة بين الوجهين، أنّ الأول لا يعاني من أزمة المنقذ، فهو حاضر قبل الكارثة وبعدها، في حين أنّ الثاني غائب لا وجود له، وهذا في حد ذاته يمثل بؤرة التأزم في الخطاب، ومن هنا كان هذا الخطاب الموجه إلى سيدنا نوح، بصفاته الجوهرية، التي لا يشاركه فيها مشارك على الإطلاق، «فليس إلاّ أنت بين الأنبياء ساد على الطوفان»، لتجسد الإحساس بانعدام النظير المعاصر القادر على الإمساك بخيوط الكارثة، وعلى هذا جاء الإلحاح المستمر على جملة النداء «يا نوح أدركنا»، التي تتخلل نسيج النص بصورة متكررة جامعة بين خطي التوتر، والتنامي في بنية النص الشعري في وقت واحد، حتى إذا ما اكتمل التنامي انهالت الجملة ذاتها في نهاية النص بشكل متتال لتجسد لحظة الفزع بغياب النظير المعاصر.

وإذا كان تشكل مضمون الخطاب في عمومه ينطلق في أبعاده الدلالية من المنظور التراثي، الذي تتنامى في رحمه أزمة الواقع، فإنّ بنية تشكله اللغوية أضفت خصوصية معينة على بعض دلالاته، التي تتجاوز الدلالة التراثية إلى دلالة جديدة، تأمل تعبير «وتفقد الأرض مظلة الضياء»، فالعلاقة بين المظلة والضياء، في هذه المزاوجة اللغوية، ليست متطابقة، لانتمائهما أصلًا إلى حقلين دلاليين مختلفين، بيد أنهما قد أقسرتا على هذه المزاوجة، لإنتاج دلالة جديدة، تشير إلى عناصر التنوير، التي تتعرض إلى الزوال تحت ضغط الواقع، وكذا الأمر ذاته مع التعبير الآخر «في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام»، فلفظتا «عساكر الظلام» في

هذا التعبير، غير متطابقتين أيضًا في المزاوجة، لاختلاف حقليهما الدلالي، لكنّ جمعهما في هذا التعبير يضفي دلالة جديدة توحي بمواقف القوى المضادة لحركة التنوير، وترتبط العبارتان السابقتان بعلاقات تضادية (ظلام × ضياء) لوصف واقعية الموقف المتأزم في صراع القوى التي تحاول بسط هيمنتها عليه، وتسمح جملة التضاد الثانية، بصيغتها الانفعالية، بانبعاث كل عناصر التضاد التي ترتبط معها في الموقف المضاد للأولى، فتتنامى حركتها بصورة سريعة من خلال تتابع بنية التشكيلات اللغوية، التي تعمل على تثبيت هذه العناصر بتسميتها، في سياق علاقاتها التضادية، الحلال × الحرام، دنياه × دينه، أو التناظرية، الصخور // صحف // حجر // قبور، لتأزيم الموقف، وشحنه بهذه الطريقة المثيرة التي يصعب معها تفادي الطوفان الذي يتحدث عنه النص.

وتبدو الإشارة إلى موقف ابن نوح من الطوفان، وعصيانه لأبيه، في بنية النص، ثرية الدلالة على نتائج الموقف المضاد، بحكم ما تستثيره القصة القرآنية في هذا الموقف، من إشعاعات دينية تجسد العقوق، والعصيان، والغرور، وفقدان العقل، في موقف يستوجب حضور العقل.

ويظل عالم ما وراء الواقع هاجسًا يتكرر عند العدواني في أكثر من مكان في ديوانه مشكلًا في ذلك جزءًا من بنية تفكيره وفلسفته في تجاوز واقعه، لإيمانه بحتمية التغيير متكئًا في ذلك أحيانًا على أحاسيسه ومشاعره حين تغيب الرؤية :

تمور في كياني شهوتانْ
حماسةٌ لدوحةٍ فينانةِ الشجرْ
ساحرةِ الثمرْ
وفزعٌ مروعٌ يرعدُ كالبركانْ
يعصفُ بالحياةِ والبشرْ...[1]

(1) الديوان، ص69.

هكذا تتنامى المشاعر والحواس وتتجاذب في عنف، بين حلم «يوتوبيا» تلك الجنة المفقودة على الأرض، وبين حلم التغيير، الذي لن يتم ما لم تجتث كل أشكال الحياة القائمة، لإعادة بناء الحياة من جديد. وإذا كان القلق والتوتر هما اللذان يهيمنان على النص لوقوع الشهوة بين بعدين متضادين «حماسة... × وفزع... فيتقاطعان بصورة حادة في وجدان «الأنا»، فما ذلك إلاّ لانعدام الرؤية، التي تلح عليها «الأنا» لكنها لا تنبلج، مضاعفة بذلك من مساحة القلق في النفس:

وهكذا أجلسُ فوق فُلكٍ مضطرب الأهواءْ
أنتظرُ السماءْ
لعلها تكشف عن نفسي غمةً عمياءْ
فيشرقُ الطريقُ بالضياءْ

إنّه «فلك مضطرب»، «وغيمة عمياء»، بمثل هذين الوصفين تجسد «الأنا» الموقف برمته، موقف يرهص بالكارثة، قد سدت فيه منافذ «الرؤية»، ولم يبق إلاّ انتظار العون من السماء، وهذا التسليم القدري للواقع، وانتظار المجهول يعمق من مساحة التوتر النفسي، لأن الإقرار بالعجز، يعني العودة «بالأنا» إلى نقطة البداية، إلى عالم النفس الذي تمور فيه الشهوتان، شهوة الأمل، وشهوة الثورة المروعة.

ويتكرر انعدام الرؤية عند العدواني، ليصبح انعدامها رؤية شمولية، يقودها الأمل الذي يعلق عليه فعل التغيير، ولكنه لا يأتي أبدًا :

ونظل نرصدُ طالعَ الأملِ
والليل يأتي بعدهُ
فجرٌ كريهٌ أبرصُ
عنه النواظر تنكُصُ
والفجر يأتي بعده
ليل تخال نجومَهُ
مثلَ الدمامِلْ

.....

ونظل نرصد طالع الأمل
وإذا المزابلُ تُعجَنُ الفضلاتُ فيها
وتُصَفُّ في طَبَقٍ على نَسَقِ

....

ونظل نرصد طالع الأمل![1]

تنتقل التجربة الرؤيوية من الذات إلى صيغة جماعية، ليصبح الموقف تعبيرًا عن رؤية شاملة ينتظمها التربص والترقب المشوبان بالقلق على الآتي الذي ما إن يقترب بزوغه إلاّ وينتكس، وتكتمل دورة الزمن، في تعاقب الليل والفجر فتصبح كل دورة من دوراته أكثر بشاعة من سابقتها، فالفجر كريه أبرص، والليل نجومه كالدمامل. وتتجلى الوظيفة الدلالية للنعوت هنا باعتبارها محددة لطبيعة الدورة الزمانية غير المرغوبة، وينطوي اختيارها دون غيرها، كنعوت بشعة، على مسحة نفسية، كرد فعل انفعالي لدورة الزمن الثابتة عند مستوى معين لا تتجاوزه إلى ما هو مرغوب فيه. وبقدر ما يصل الترقب إلى أقصى طاقاته في الانفراج تحدث الانتكاسة، لتبدأ دورة أخرى من الترقب، في حلقة مفرغة، تبلغ أقصى درجاتها بشاعة في تلك الصورة المنفرة «وإذا المزابل.. إلخ» لتبيان فاعلية الواقع في مواجهة الأمل بالتغيير الذي يظل في نطاق الترقب من غير يأس.

ولا تختلف بنية المضمون في هذه النصوص السابقة عن بعضها كثيرًا، إذ تتشكل البنية في كل منها من منظور الترقب والانتظار، لشيء قادم، فليس ثمة فرق كبير في الدلالة بين القول: «يا نوح أدركنا» والقول : «أنتظر السماء»، والقول : «ونظل نرصد طالع الأمل»، إلا في البنية النحوية، وما عدا ذلك فالمضمون، بصفة عامة، محكوم ببؤرة انفعالية، يسودها القلق الذي يتموضع في هذه النصوص في تشكيلات لغوية مختلفة تنتظمها علاقات التوازي المضموني التي تتخلل أنسجتها.

(1) المصدر السابق، ص169 وما بعدها.

(ب) جدلية اللامعقول

على الرغم مما قد يثيره مصطلح «اللامعقول» في ثقافتنا المعاصرة من نزاعات فلسفية ونفسية حول مضمونه، وطرق استخداماته، فإن ما يهمنا منه هو أبسط معانيه المستخدمة، ونعني به ما يتعارض مع الفطرة السليمة، أو ما يتضاد معها، مما هو مدرك بالتجربة والحس، أو مما قد عرف بالضرورة من خلال التلازم العقلي بين فكرة وأخرى تلزم عنها.[1]

من هذا المنظور تطل علينا لامعقولية الواقع الذي يحاوره العدواني، منبهًا إلى خطله وعواره تارةً، وداعيًا إلى التمرد والثورة عليه تارةً أخرى، لأنه تجاوز الحدود الدنيا من العقل، وأصبح اللاعقل سمة الواقع، وفي قصيدة «تأملات ذاتية» لمحة ذكية إلى تلك «اللامعقولية» بالمعنى الذي أشرنا إليه :

ونـــركـــبُ الـطـائـــــــــرة
إلـــــى مـــنـــازل الـســـــــلـف
والمـــــــرأة الـعـاقـــــــرة
نـخـطـب عـنـدهـا الخـلـــف[2]

بمثل هذه الصورة يتضاد الواقع – عند العدواني – مع العقل، ومنطق الحياة، وعلى الرغم مما تنطوي عليه الصورة من سخرية فإنّها تومئ إلى جدلية ذات بعد واحد، ترى الحاضر من زاوية الماضي، وهي تكاد تكون سمة عامة تجعل الإنسان العربي غير قادر على الخروج من شرنقة الماضي، وتنفس المعاصرة، ومن هنا جاء تعبير الشاعر عن هذا الموقف بصورة شاملة، تدين الإنسان والزمان. وينطوي البيت الثاني من الخطاب على بعد إشاري، يتجاوز دلالته الأولى، لينصرف إلى دلالة حرة تكمن في عدم تحكيم النظرة الموضوعية في شؤون حياتنا، أو في الاهتمام بالتافه من الحياة على حساب الجوهري منها.

(1) زكي نجيب محمود المعقول واللامعقول ، دار الشروق، القاهرة 1978 م ص 359.
(2) الديوان، ص13.

ويتوازى هذا المضمون، مع مضمون آخر، في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح»، ينطلق من مفهوم الماضي ذاته في النظرة إلى الواقع :

تناوبَ الموتى عليه يخطبونْ
يُكفِّرونَ
كُلَّ جيلٍ همَّ أَنْ يُفَكِّرا
ويكشف القناعْ
عن سادة رعاعْ
تصدرُ بالعاداتِ والطِّباعْ
عن رمَمٍ تحت الثرى
ترفضُ أن يكون للإنسان منزلٌ فوق الذُّرى[1]

ويكمن التوازي المضموني، في الدلالة العامة، على أسر الماضي، وسيطرته على بنية التفكير، التي لا تتواءم مع الحاضر، حتى بلغت محاصرة العقل والحجر عليه درجة الكفر لمن يهم باستخدامه، وهذه الفطرة لا تتفق مع فطرة الإنسان السوية التي شرفت بنور العقل. وتجلو بنية النص اللغوية خصائص وسمات هذه الفئة المتحكمة في اعتقال العقل بالتكفير سلاحًا ترهب به مخالفيها، فتتوالى الجمل الفعلية، في سياق المضارع، مشكلة موقفين متضادين للحظة من الزمن يتصادم فيها العقل، مع العادات والسلوكيات التي تجاوزها الزمن، ويبقى الإنسان وعلاقته بالزمن - (جدلية الماضي - الحاضر - أو المعاصرة - التراث) - هو جوهر هذا الصراع الذي يتجدد على الدوام بين الحركات الصاعدة، والحركات المثبطة، التي تتمسك بحرفية الماضي، فلا ترى الفضل إلاّ فيه، منكرة دور الحاضر في صنع الحياة.

ويتكرر مثل هذا الموقف كثيرًا عند العدواني، إذ نلتقي في «مدينة الأموات» مشهدًا آخر لا يقل تعارضًا مع العقل ومنطق الحياة عما سبقه من نصوص :

---

(1) الديوان، ص19 وما بعدها.

مستودعِ الأكفانِ والرفاتْ
مدينةٌ عاكفةٌ على عبادةِ الظلام
تكره أن تغرد الطيور
وتشرقَ الحياةُ بالزهورْ
حتى ابتسامة الأطفال !
تكرهها...
تخنِقُها على شفاههمْ
لكي يموتوا.. وتموت !
وشرعُها...
أنّ الوجود.. كله
إثمٌ، وجرمٌ، وألمْ
وراحةُ الضمير في العدم[1]

تعتبر جملة «عبادة الظلام» في النص هي العبارة المولدة، لجميع أنماط العادات الحياتية التي لا تلتقي مع العقل على صعيد واحد، وينطوي النص على بعض التوازيات المضمونية التي تتراسل في شبكته مع النص السابق، إذ تنطلق كلها من بنية مضمونية واحدة، تهيمن على شبكة النصوص بالتوازي، الذي يتجسد في بنى مختلفة تعبيرًا، ومتجانسة مضمونًا، ولنتأمل هذه الأمثلة :

يُكفّرون
كل جيلٍ همَّ أن يُفَكِّرا
تكره أن تغرد الطيور

ويكمن التوازي هنا في تلك العلاقة التشابهية بين فعل الجيل الذي يهم بالتفكير فيصد بالتكفير، والطيور التي تحاول التغريد، فتصد بالاعتراض، ومثلهما في التوازي:

(1) المصدر السابق، ص148 وما بعدها.

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الثرى
وتشرقُ الحياة بالزهور
حتى ابتسامة الأطفال تكرهها

فالإنسان، والحياة، والزهور والأطفال، كلها واقعة في دائرة الصد أو الحصار الذي يحاول التعبير الشعري التأكيد عليه في سياق تلك اللامعقولية التي يمارسها الواقع ضد الحياة، إذ يبدأ تشكيل العلاقات الدلالية فيما بين هذه الألفاظ من منظور «الموت والظلام» اللذين يشكلان معًا بؤرة مركزية، تلتقي عندها في النهاية كل الدلالات المفضية إلى ذات المنظور الذي انطلقت منه في البداية، مشكلة بذلك دائرة مغلقة، تبدأ من الموت، وتنتهي بالموت، وبذا تصبح فاعلية الموت بدلالاتها الرمزية مهيمنة هيمنة تامة على الإنسان الذي يحاول جاهدًا أن يخرج من حصاره وهيمنته بالتمرد عليه.

ويبدو هذا المناخ الناضح بالموت الذي يقدمه الخطاب مرعبًا، ومفعمًا بالسوداويّة المطلقة، ومزدحمًا بالقلق على المستقبل فهو يتحرك في سياق زمن واحد، إنّه باختصار يشير، دون لبس أوموارية، إلى اللحظة الزمانية الحاضرة، التي تزدحم فيها هذه الأصوات التي تختزل الحياة في ثلاثة مساوئ: إثم + جرم + ألم، لا ترى غيرها، ثم تبني عليها نتيجة فترى أن راحة الضمير في العدم ! متناسية الأوجه الأخرى للحياة. لكنه، على أية حال، الخيار الذي يناقض الفطرة السليمة في الإنسان الذي اختاره اللّه ليكون خليفته في الأرض.

ويتوازى مشهد وأد الإنسان واحتقاره، مع المشهد السابق لوأد الحياة واحتقارها، حيث نلتقي في قصيدة «يا جيلنا» صورة اللامعقولية الإنسان في تعامله مع أخيه الإنسان، صورة تنضح بالرعب القاتل لفقدان العقل، وانفلات السلوك اللاأخلاقي :

تجاربٌ من البشر على البشر..
تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبره !
تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره
... تسد فاه بالحجر ![1]

بمثل هذه الصورة السوداوية، البالغة البشاعة، تجسد لنا «الأنا» لامعقولية العلاقات الإنسانية، التي تتحول إلى تجارب بشرية تتوزع بين السجن، والقتل، والقبر وحبس المشاعر عن سكب الدمع، وسد الفم بالحجر عن الكلام.

وتجنح بنية النص اللغوية إلى تغليب صيغة الفعل المضارع على ما عداه، فتتوالى الأفعال بصورة متلاحقة لشحن الموقف بالحركة اللاهثة في متابعة أحداث هذه الصورة، كما لو كنا أمام شريط سينمائي طافح بالعنف، تتحرك أحداثه وفق طريقة «المنتاج» السينمائي التي يلجأ إليها مخرجو الأشرطة السينمائية، لإحداث أكبر تأثير ممكن في متلقي الرسالة، بجعله يتفاعل على نحو مضاد مع ما يراه من أحداث.

وتأخذ التشاكلات الصرفية للأفعال، «تسجنه»، «تصلبه»، «تدفنه»، «تمنعه»، أبعادًا انفعالية، في بنية النص، تهيمن عليها النبرة الخطابية، المواتية لمثل هذه التشاكلات، التي توقظ الاهتمام، وتحفز الذهن على ملاحقتها. ومهما يكن من أمر فإنّ المشهد يبلغ ذروته في الامتهان حين «تسد فاه بالحجر»، والتعبير ينطوي على إشارة إيحائية إلى غياب الحياة الديمقراطية، التي كان غيابها سببًا في هذه المأساة الإنسانية من العلاقات اللاعقلانية بين البشر، والخطاب، على أية حال، يوجه الاتهام إلى حاضر يزخر بمثل هذه العلاقات الشاذة.

ونلتقي عند العدواني، وجهًا آخر من «اللامعقول» يرتكز فيه على العلاقة المنطقية بين الأشياء، وحين تفتقد هذه المنطقية، يصبح الأمر عسيرًا على الفهم

(1) المصدر السابق، ص160.

فيدخل الشاعر في محاورة منطقية مع الذات بإثارة الأسئلة التي تقود الآخر ذهنيًّا إلى التفاعل معها بصورة تلقائية، لارتباطها المباشر بالواقع المعيش، وفي قصيدة «أريد أن أفهم»، يتكرر هذا العنوان في فضاء القصيدة ثلاث عشرة مرة، وفي ست دورات، من دورات النص، تبدأ كل دورة بطرح السؤال ثم تختتم الموقف بالسؤال ذاته :

أريد أنْ أفهم !
إذا طلبنا الرأيَ من غير ذويه
وجاءنا بالرأي.. من لا رأي لَهُ
أذاك ما نقصدُهُ، ونبتغيه ؟
مشكلة نَحُلُّها بمشكلة !
وهل من العزاء أن نندم ؟
أريد أن أفهم[1]

هذا المنحنى الفني في الإلحاح على طلب الفهم، يعمل على إثارة المتلقي ولفت انتباهه وتهيئته لموضوع المحاورة المنطقية، التي تجسد تناقضًا أساسيًّا، في طريقة اتخاذ القرار الذي قد تعقبه كوارث، ويعمد النص إلى إبراز هذا المضمون من خلال قلق «الأنا» الذي يبرز حادًا في مطلع الخطاب، مطالبة بالفهم، ثم تتحول إلى الذوبان في صيغة الجمع، ليصبح الموقف بالتالي حديثًا عن ممارسة شمولية تنطوي على مخاطر، ومن هنا ينتصب، التساؤل حادًا – عن مقصدية مثل هذا الاتجاه – معبرًا عن الدهشة والاستغراب، ويبدو الموقف برمته، كما لو كان، محاورة مع النفس فيما يجرى على أرض الواقع من أمور لا تستند في مرجعيتها إلى عقل أو منطق، فيتحول الموقف بالتالي إلى أن يصبح لغزًا يستعصي على الفهم.

ويعمد الخطاب إلى تقديم أمثلة عديدة للممارسات اللاعقلانية في حياتنا اليومية، للتدليل على انحراف الواقع عن النهج العقلاني في سير الأمور، فيعقد

(1) المصدر السابق، ص155.

مقارنة بين إحداها وبين السيل حين يسد الطريق أمامه، فلا يلبث السيل أن يكسر هذا الحاجز متدفقًا وفق نهجه المرسوم :

أريد أن أفهم !
للسيل دربٌ عندما يُسَدْ...
أيقفُ السيلُ وراء السد ؟
أمْ يا تُرى يرتدْ.. !
ويعلنُ الثورةَ والتحدي ؟
وما هو المغْنَمْ.. ؟
من صَدِّ سيلٍ شأنُهُ
من أمرنا أعظمْ.. !
أريد أن أفهم !!

يجلو النص واقعًا عمليًّا في الثورة والتحدي، وهو بهذا يلمح إلى الثورة على الأوضاع المكرسة التي تخالف طبيعة الحياة المفطورة على الحركة والتدفق والامتلاء، ولا تترك صيغة السؤال في سياق المثال، أدنى شك في النتيجة الطبيعية لهذا الموقف، وهو الثورة والتحدي، مما يعمق من إحساس التمرد في متلقى النص باعتبار ذلك أمرًا طبيعيًّا، ويتعزز هذا الإحساس عنده أيضًا بالصيغة المكررة التي يلح عليها الخطاب «أريد أن أفهم» ملمحًا إلى الإصرار على اختراق حاجز عدم الفهم.

وترد لفظة الثورة، والدعوة إليها، تصريحًا أو تلميحًا في العديد من قصائد العدواني، وأكثر ما تأتي هذه الدعوة، في سياق الحديث عن لامعقولية الواقع، مما يشعر القارئ بضرورتها للخروج من مأزق الواقع، إذ نجد في المقطع الأخير من قصيدة «مدينة الأموات» دعوة إلى اعتبار الثورة أحد الخيارات المفتوحة :

إنّا هنا أمام أمرين
ليس لنا فكاكٌ منهما :

أن نقلعَ الحياةَ من كياننا
ونختفي في غيهب القيودْ[1]
أو أن نثورْ....
ونعلن الحربَ على الأموات[2]

إنّ النص لا يترك لنا خيارًا ثالثًا، بل يضعنا أمام خيارين، يردان في سياق صيغة الجمع، وعلينا أن نختار أحدهما باعتباره مطلبًا يتجاوز «الأنا»، إلى الآخر – الجماعة، لإضفاء رؤية شمولية على هذا الخيار، مما يذكرنا بمقولة «شكسبير «نكون أو لا نكون»! إنّه خيار بين إرادتين متعارضتين، لا تجتمعان على صعيد واحد، إرادة الموت، أو إرادة الحياة.

لكنّ شمولية الثورة التي يدعو إليها العدواني في الخطاب السابق، لمّا تبلغ حد النضج الذي يكفل لها النجاح، ولذا فهو متيقن من هزيمتها، إذ يقول بعدها :

وتنتهي الثورة بانهزامنا...
فإنما....
«الكثرة تغلب الشجاع»

هكذا يلخص الشاعر، جماع الأمر كله، بعبارات قليلة، في سياق من تلك العبارة المشهورة: «الكثرة تغلب الشجاعة»، مما يشعر بانكسار خط الرؤية الجماعية وتحوله إلى رؤية فردية أو خاصة، لا تصمد أمام تحديات الجماعة المهيمنة على الواقع، ويسهم التناص في الخطاب في إبراز الموقف بصورة حادة، بين قطبين متضادين مجموع × فرد أو كثرة × شجاع، مما يشعر بتوحد «الأنا» في رؤيتها للثورة، وهو أمر لا طاقة « للأنا» وحدها به :

قلت : ومن يثورْ
على زمانه المأسور ؟

---

(1) تبدو لفظة «القيود» في هذه الجملة قلقة، ولعلها خطأ مطبعي للفظة القبور، التي يستقيم بها المعنى، وتطرد بها القافية.
(2) الديوان، ص150.

قال : تجيء بالمنكرْ
في زمن دولته
عمامةٌ وعسكر[1]

بمثل هذا الحوار الخاطف، تطرح «الأنا» فكرة الثورة التي ترف في الذهن، بإطراد، على المستوى الفردي، في محاولة لاختبار مدى امتداد هذه الفكرة عند الآخر، الذي ما إن يسمعها حتى يسرع إلى استنكارها خوفًا وهلعًا : «تجيء بالمنكر»، ولم يترك الخطاب دلالة لفظة المنكر لتتفلت كإشارة حرة، قابلة للتأويل الإشاري، بل حددها بزمانها تحديدًا دقيقًا «في زمن دولته عمامة وعسكر»، مما يشعر بمأساوية مثل هذا الفعل لو تم.

لكنّ «الأنا»، على أية حال، تراهن على المستقبل، فالمستقبل عندها كفيل بتحقيق هذه الثورة التي تصر عليها، ففي قصيدة «يا غدنا الأخضر»، يختلط اللونان الأخضر، والأحمر في هذه الثورة :

يا غدنا الأخضرْ...
نحن هنا نشعلها ثوره
في أفقٍ مُغْبَرْ....
وكلُّ سيف مدركٌ دوره
في اللهب الأحمر...[2]

يبدو اليقين، هنا، بلا حدود، من واقعية هذه الثورة القادمة، فالأدوار موزعة بشكل دقيق، يكشف عن نمطية التخطيط، لهذه الثورة الحمراء، وتتشكل رؤية هذه الثورة من منظور عام، يجمع «الأنا» والآخر، ويوحد هدفهما في سياق عبارة «نحن هنا» التي تتغلغل في أنسجة الخطاب ثلاث مرات، بصورة مطردة، محافظة بذلك على تماسك الرؤية الجماعية التي ينطلق منها النص في وصف هذا الحدث

(1) المصدر السابق، ص 13 وما بعدها.
(2) المصدر السابق، ص151.

القادم، الذي تتنامى دلالاته بصورة مطردة حتى تبلغ أوجها، في اكتمال نضج «غدنا الأخضر» الذي يصبح «أحلى من الكوثر».

تكشف بنية المضامين الشعرية، في نطاق «اللامعقول»، عن مشكلة مفعمة بالقلق، تهيمن على عقل الشاعر، فتتشكل في سياق عناصر حادة من العلاقات، التي ينتظمها خيط شبكي يتمدد في جسد النصوص مكونًا بؤرة ارتكازية تنبع من علاقة الإنسان بتداعيات الواقع وإفرازاته الخارجة على نطاق العقل والأخلاق والسلوك السوي، مما يفضي إلى أن ينبثق عن هذا الواقع حركتان تتنازعانه، بصورة تضادية : حركة تؤمن بالمكرس والثابت، وتعد الخروج عليه مروقًا وكفرًا، ولا تتردد في ممارسة كل الوسائل المتاحة لها للحفاظ على هذا الموروث، وكبت كل الأصوات والعناصر التي تحاول الخروج عليه، حتى ولو كان هذا الثابت غير متوافق مع العصر، وحركة أخرى تناهضها، وتكشف خطأها وخطلها، محاولة بذلك أن تؤسس رؤية جديدة، تصدر عن مقتضيات العصر، وبقدر ما تشتد الأزمة بين الحركتين، يأتي رد الفعل موازيًا لفعل قبلها، فإذا كان السجن، والقتل، والقبر، ووضع الحجر في الفم، هي أدوات الحركة الأولى، فإنّ أدوات الثانية هي الثورة والعنف، والسيف واللهب الأحمر، والأخيرة كما يبدو لا تدعو إلى الهدم، وإنما إلى البناء، وبذا يختلط، كما قلنا من قبل، اللونان الأحمر والأخضر في حركة واحدة، تجمع بين الثورة والبناء، على نحو متناغم كتناغم اللحمة والسدى في الثوب الواحد.

ويهيمن طغيان «اللامعقول» على فضاءات المضامين الشعرية، فيتجلى في صور وأشكال تنبض بالرعب، والهلع من مستويات السلوك المجافي للفطرة، وانفلات الوازع الأخلاقي في العلاقات، مما يدفع باتجاه شحن المشاعر، وهزها بصورة لا تترك معها مجالًا للتساؤل عما ينبغي عمله، فقد أصبحت الطريق واضحة لا تحتاج إلى من يدل عليها، فالنفوس مشحونة بالانفجار المرتقب.

(جـ) مزج الواقع بالخيال

في قمة الألم، ولحظات هواجس اليأس تتحول الأخيلة وأحلام اليقظة إلى أن تكون عوالم موازية على نحو مفارق للواقع، أو أنها ترتدي ثوبه لتكون بديلًا عنه، وبالتالي يصبح الخيال هو الواقع الغائب – الحاضر، وبخاصة حين يكون الواقع بالغ القتامة، والبشاعة، كما هو واقع العدواني، الذي أرمضه، وعذبه إلى درجة اتخاذ قرار الموت خلاصًا منه كما سنرى بعد قليل، ولا يعني الاحتماء بالخيال هروبًا سلبيًا، أو فشلًا في مواجهة الواقع، وإنما يعني اختبارًا لهذا الواقع من منظور الخيال، فالخيال يوسع من دائرة الرؤية، حتى لتبدو بلا حدود، ويفجر الإرادة، وبخاصة حين يتعلق بهدف يكمن في المستقبل، ويعمل مع العقل – باعتباره أداة من أدواته كالمنطق – على ربط عناصر التجربة، غير أنه ليس بديلًا عن التجربة ذاتها[1].

وتكتسب تجربة المزاوجة بين الخيال والواقع عند العدواني، بعدًا محدودًا في شعره، فهو لا يلجأ إلى هذا النوع من «التكنيك» في مضامينه الشعرية إلاّ عرضًا، بمعنى أنه لا يتقصده لذاته، باستثناء قصيدة «مواقف» التي تجسد حالة خاصة في هذا المجال، وقد تتسم تجربته في هذا المجال بمسحة رمزية موحية بالتغيير الذي ينادي به الشاعر ويحلم به :

أشياؤك السريه
نحنُ كما شاء لنا الهوى زرعناها
أنا وأنت
في غابة الصمت
فأورقَتْ أشجارُها على مطالعِ المكانِ

(1) كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، 1974 م، ص238، 249 وما بعدها.

والزمان
وأثمرت مشيئةُ الإنسان
ملحمةً كونيهْ[1]

ولعل ارتكاز المضمون هنا على الرمز، «أشياؤك السرية»، قد حول لغة الخطاب إلى جملة من التداعيات الرمزية، امتزج فيها المكان بالزمان لتحقيق هذا الحلم، الذي تضافرت كل عناصره، في وحدة متناغمة، «أنا وأنت»، فجاء «ملحمة كونية» حسب التعبير النصي للخطاب. هكذا يصبح الواقع بعد تلبسه بالخيال حركة متدفقة بالحياة، تعززها إرادة التغيير، والتحول، فمن غابة الصمت، حيث السكون وخمود الحركة والموت، إلى تلك «الملحمة الكونية» التي تشي بالثورة العارمة، التي تكتسح كل شيء، وهي الحلم الذي يراود الشاعر، كهاجس يرهص به على الدوام، فينسرب في مضامينه الشعرية في أكثر من مكان - كما رأينا ذلك قبل قليل - مؤسسًا لظاهرة يعزز الواقع بمساوئه وقتامته توقع حدوثها باعتبارها أمرًا طبيعيًّا لواقع كهذا. ومهما يكن من أمر، فإنّ الحلم، أو الخيال هنا ليس إلاّ مجرد اختبار نفسي لهذا الهدف الذي لا يعدو أن يكون من باب الأماني العسيرة التحقيق.

ولكن يبقى الحلم والخيال هما المتنفس الوحيد، لحالات الإحباط، والخروج من مأساة اللحظة الزمنية الراهنة، إلى آفاق الخيال، حتى وإن كان ذلك لا يتجاوز الأمنية المجردة لهذا الخيال، ولذا يتجسد هذا الإحساس في إطار التعارض بين الواقع والرغبة الذاتية التي تظل أمنية رومانسية :

يا ليتها كانت معي
وتنتفي ما بيننا الموانعْ
ويلبس الخيالُ ثوبَ الواقعْ
نَهيمُ في أوديةِ السكينهْ
تَشْمَلُنا روحُ الطُّمأنينهْ
في ظلِّ روضٍ للجمال مُمْرعِ[2]

(1) الديوان، ص32.
(2) المصدر السابق ص41.

ويبقى التوازي المضموني، بين هذا النص وسابقه، كامنًا في تلك العلاقة المجسدة لهذا الخيال، فالعلاقة بين «أنا وأنت» حاضرة في الأول، تنمو في تناغم نحو اكتمال مشهد الصورة النابض بالحركة والحياة، في حين أن العلاقة في الثاني غائبة، محاطة بالحواجز، التي تعمق من حالة الانفصام بين «أنا وهي»، وليس من أمل في إذابة هذه الموانع إلاّ أن يلبس الخيال ثوب الواقع، وهنا تنساب الأحلام الرومانسية المخدرة من رمضاء الواقع، فتصبح السكينة، والطمأنينة مطلبين ملحين للإحساس بمتعة هذه العلاقة، التي تتشكل عناصرها في مهاد رومانسي حالم، وهي هنا تتضاد مع عناصر تلك العلاقة الأولى، في النص الأول، التي تهيمن عليها حركة الحياة اللاهثة التي تتوج بتلك «الملحمة الكونية»، ولعل هذا الاختلاف بين عناصر تلك العلاقة عائد إلى اختلاف المولد البنيوي، الذي تفيض منه رؤية الخيال في امتزاجها بالواقع، فهو في الأول مكون من عناصر متماسكة، يهيمن عليها الرمز الذي يشكل مكونًا نصيًّا يبلغ أوجه في نهاية الخطاب، في حين أنّ الثانية تعاني من أزمة الانفصام، التي في سياقها تنبثق رؤية التمازج بين الواقع والخيال، الذي يحاول أن يجمع أشتات الرؤية الموزعة بين متكلم + مخاطبة غائبة، ومن ثم يصبح غياب الآخر، هو المكون النصي الذي تتشكل عناصر الخيال في سياقه، فتضفي مسحة جمالية، وطمأنينة نفسية على قتامة الواقع، ولو في إطار التمني.

وتأخذ أحلام اليقظة «الأنا» في رحلات إسرائية من الخيال، الذي ما إن يحلق بعيدًا إلاّ ويعود ليرتطم بالواقع مخلفًا وراءه الحقيقة المرة التي لم يقهرها الخيال، وتجسد قصيدة «مواقف» وهي القصيدة الفريدة في هذا المجال، ثلاث دورات من الحلم تنتهي جميعها بالفشل في منح «الأنا» أدنى طمأنينة ممكنة :

أحلم أنَّ الليل ورائي
والصبحَ أمامي
وسحابةُ أحلامي

تزرعُ أيامي
.. وإخالُ الحلمَ حقيقهْ
فأسربلُ ذاتي بحديقه
فإذا بي صرتُ ضحيه
في تيهِ الأبديه[1]

هكذا تأخذ غيبوبة الحلم «الأنـا» في إسرائها، فتمعن في إظهار الأشياء بصورة تتواءم مع حالات الشعور التي تبسط هيمنتها على النفس في لحظات الاستغراق الحلمي هروبًا من جهامة الواقع، فتمدها بأمل التغيير، فترى الليل، رمز الواقع قد تراجع، والصبح رمز التغيير، قد أزف إشراقه، وما بين هذين البعدين نمت الأحلام وازدهرت، حتى تلاشت الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، مما أوقع «الأنا في الوهم فأصبحت لا ترى منه إلاّ ما يتواءم مع مشاعرها المتوهجة في أتون الحلم، فتخال الحلم حقيقة، وتبني عليه آمالها ثم لا يلبث أن ينكشف الحلم تاركًا «الأنا» في تيه الواقع، تعاني الخيبة والإحباط. وتتشكل رؤية الحلم في سياق عدد من الثنائيات الضدية، الليل×الصبح، ورائي × أمامي، الحلم×حقيقة، التي تعمق من جدلية الصراع بين الحلم والواقع من جهة، والحقيقة من جهة أخرى، حتى تبلغ أوجهها في خلق ذلك الوهم الذي يشي بتداخل الإحساس في التمييز بين الحلم والحقيقة، وعلى الرغم من أنّ مكونات الحلم، وتشابك علاقاته تمتص طاقة «الأنا» في عملية التجلي فإنها لم تؤثر كثيرًا على حالة الوعي بخيوط الحلم التي تتراقص أمامها، إذ كانت قادرة على رصد كل التحولات التي كانت تعتريها على نحو دقيق ومتسلسل مما يشعر بأن شبكة خيوط الحلم كانت تتحرك في توازٍ مستمر مع خيوط الوعي حتى اللحظة الأخيرة، التي تختفي فيها خيوط الحلم بشكل مفاجئ، فيطغى فيه الوعي بالحقيقة على الحلم، موحيًا بسطوة الواقع، وبدا

(1) قصيدة «مواقف» مجلة البيان، العدد، 180، مارس 1981م، ص4 - 6.

الحلم كما لو كان اختبارًا لجدلية الصراع بين الوهم والحقيقة من منظور التجربة الذاتية على الأقل.

وتستمر التجربة الذاتية في اختبار وهم الحلم وإسقاطه على الواقع في دورة أخرى، تكون فيها «الأنا» كسابقتها هي المحور الارتكازي الذي تفيض منه الرؤية على ما حولها فتجعله مؤتلقًا بالأقمار :

أحلم أني أفقُ
يحفلُ بالأقمار
ويصبُّ عبيرَ الأنوار
وحجابُ الظلمةِ يحترقُ
وأنا كوكبُ أفراحٍ يأتلقُ
وأفيقُ من الحلمِ
فوقَ فراشٍ للألمِ
نسجتْهُ مغازلُ للظلمِ
وانداحَ عليه القلقُ

تتحرك الدورة الثانية للحلم بين بعدين متعارضين، (أحلم × أفيق)، تتنازع حركتهما درجة الإحساس بسطوة كل منهما وحضوره في نفس «الأنا»، فعلى البعد الأول تنتظم الحلم ثنائية الأنوار والظلمة، والكلمات ذات الصلة بالمعجم الدلالي، تتحول معه «الأنا» إلى أن تكون أفقًا يحفل بالأنوار، والصورة عميقة الدلالة على الدور الريادي المطلوب من «الأنا» القيام به، كمنقذ من الظلمة التي تحيط بهذا الأفق، ولذا جاءت ألفاظ «يحفل»، و «يصب»، و «يحترق» مجسدة لقوة وفاعلية هذه الإرادة في تحولها إلى أفق حافل بالأقمار، يصب أنواره على حجاب الظلمة فيحترق، و «الأنا» تأتلق كوكبًا للأفراح. ويمثل «حجاب الظلمة»، في سياق الحلم، ذلك الستار الكثيف الذي يمنع نفاذ النور فتحتم إحراقه، وهو بالغ الدلالة على

وحشة الواقع وجهامته، ولا مراء في أنّ الإحساس العميق بتعارض «الأنا» مع الواقع كان وراء تشكيل عناصر هذا الحلم الطافح بالأنوار، المراد منها إضاءة هذا الواقع وغمره بالنور. ويأتي البعد الثاني من مكونات الحلم، في لحظة الإفاقة، اللحظة الحاسمة، بين الحلم والحقيقة، حين تبرز، منتصبة، الصورة المفارقة لمسار الحلم، صورة فراش الألم، المنسوج بمغازل الظلم، وقد انداح عليه القلق، ولعل ما يثير انتباهنا في هذه الصورة قوله «فراش للألم» إذ يكفي هذا التعبير وحده لإثارة كل التداعيات المرتبطة بالواقع المرفوض، لكنّ الشاعر آثر استقصاء متعلقات «فراش للألم» بصورة تثير المشاعر في النفوس، لتجسيد بشاعة هذا الواقع. وهكذا ينكسر الحلم مرة أخرى في صراعه الجدلي مع الواقع ليبقى الأخير شاهدًا على مدى قوة حضوره في النفس.

وتأخذنا الدورة الأخيرة، من تجليات الحلم، إلى الاتكاء، بصورة خاصة، على إبراز الدور الجوهري «للأنا» في تجربة الحلم فتظهر لنا متجلية في ثوب نبي، يراوغ واقعه بالحلم، ويراوغه الواقع حلمًا مثله :

أحلم والدنيا تحلم بي
أرفلُ في ثوبِ نبيْ
ثم أثوبُ إلى نفسي
فأراها في غيب الحبسِ
غمامةً تنحلُّ
كالريح.. لا شكلَ لها ولا ظلُّ

هكذا يصبح الحلم رغبة متبادلة، بين «الأنا»، والواقع، تمنح «الأنا» شعورًا وإحساسًا غامرًا بذاتها، فتخطر في ثياب النبوة، موحية بعلاقتها الجدلية مع الواقع، كعلاقة النبيّ بقومه، لكنّ هذه الصبغة الشعورية الزاهية لا تذهب بعيدًا ولا تضرب بعمق، إذ سرعان ما تنتبه «الأنا» من غفوة الوهم إلى واقع النفس خارج

هذا الشعور، «ثم أثوب إلى نفسي»، في إشارة إلى اختبار مدى صدق الحلم في النفس، وهي اللحظة الجوهرية في صراع «الأنا» مع الواقع، حيث تصبح الانطلاقة إلى معرفة حقيقة الأمر من الذات نفسها، فتبدو «الأنا» في ذاتها بعد الإفاقة بصورة مضادة لصورة النبوة في الحلم، وهذه الصورة التي ترى «الأنا» نفسها فيها بالغة الغرابة في عناصر تشكيلها إذ تجمع بين عناصر المكان والزمان، (الحبس + غمامة + ريح)، في مشهد هلامي يفتقد جوهر وجوده الحقيقي، فهل يعني ذلك أنّ الشاعر، لا شعوريًّا كان يرى واقعه الكئيب في نفسه، فكما امتزج هو والواقع في لحظة الحلم، يعود فيمتزج بالواقع في لحظة الصحو، فيصبح الحديث عن «الأنا» هو حديث عن الواقع، ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون ! المهم أنّ الواقع يفرض حضوره، بصفة دائمة، على الخيال أو الحلم، وتبقى ألوانه القاتمة أكثر ثباتًا من ألوان الشعور التي تفيض عليه مهما أوغلت في ذلك، هذه هي الحقيقة التي تدركها «الأنا» في نهاية المطاف.

وتتشكل بنية مضمون الخيال وامتزاجه بالواقع من رؤية الإحساس بالآخر المفارق للواقع، سواء أكان ذلك على مستوى المفرد، أم على مستوى الحلم، فعلى المستوى الأول تبرز الحاجة إلى هذا الآخر حضورًا أو غيابًا، إذ في سياقه تتشكل رؤية «الأنا» تجاه الواقع في شقيها السلبي والإيجابي، وعلى المستوى الثاني، يحيط الحلم بالواقع، ويمتزج به في دورات ثلاث، تتوزع بين حركتين متضادتين، حركة الحلم، وحركة الواقع، على نحو متكرر، فما إن تطغ حركة الحلم، وتصل إلى ذروة تمامها حتى تتهاوى سريعًا تحت ضغط الواقع الذي يتأبى على المزج، ويبقى فارضًا وجوده بكل مساوئه.

ومع أنّ التجربة الفردية «للأنا» هي التي تفيض بالرؤية، وتطغى حركتها في نسيج المضمون الشعري على ما عداها، وتتحرك الأشياء والعلاقات في سياقها، فإنها ليست منشغلة بذاتها، أو معزولة عن مجتمعها، إنها تفكر في الواقع والآخر

من خلال الذات، بمعنى امتزاج التجربة الذاتية بالمصير الجماعي، والتحرك بها من هذا المنظور من خلال البنية اللغوية، والصورة الفنية المجسدة لهذا الامتزاج الجماعي، فالحديث عن الأشجار المورقة على المكان والزمان، ومشيئة الإنسان، والملحمة الكونية، وإلباس الخيال ثوب الواقع، والحلم بالأفق الحافل بالأقمار، والإرفال بثوب النبوة وغيرها - كلها دوال على هذا الإحساس الدائم بالمهمة التي نذر الشاعر نفسه لها تجاه مجتمعه وواقعه.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الشاعر لم يكن ممن يلوذ بالخيال هروبًا من الاصطدام بالواقع، أو إيثار السلامة على المجابهة والتحدي، بل كان على العكس من كل ذلك تمامًا، فشعره يمثل روح التمرد والثورة على مجمل الأوضاع العربية والإقليمية، ولم يكن مزج الخيال بالواقع في شعره إلاّ تجربة اختبار لبيان مدى صلابة هذا الواقع الذي يناهضه، ولذا كان هذا الجانب قليلًا في شعره، وهذا يقودنا إلى ظاهرة أخرى شبيهة بظاهرة الخيال وهي مزج الواقع بالتصوف.

(د) مزج الواقع بالتصوف

كان العدواني يشيع عن نفسه بين أصدقائه أنه متصوف، وقد حاول أحدهم أن يداعبه فقال له : «كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المنفتحة على كل جديد ومتطور، وبين عزوف المتصوف وانصرافه عن عالم التغير والتحول واندماجه الكامل في كل ما هو أزلي وشامل» ؟، فكان رد العدواني على ذلك أنّ له صيغته الخاصة في التصوف.[1] فما تلك الصيغة التي يشير إليها العدواني يا ترى؟ وكيف استطاع أن يستخدمها في شعره لتتواءم مع قضايا مجتمعه وأمته العربية التي كانت تستأثر باهتمامه زهاء أربعة عقود ؟.

(1) أحمد العدواني، الكتاب التذكاري ، ص 408 وما بعدها.

إنّ المتأمل في شعر العدواني لا يستطيع أن يغفل تلك الإشارات والرموز الصوفية التي تطل من بعض قصائده مكونة رؤية خاصة يمتزج فيها المثالي بالواقعي، على نحو تستعير فيه هذه القصائد «من التصوف بعض مفرداته الدالة، وبعض رموزه الأثيرة، وتقوم بتوظيف هذه المفردات وتلك الرموز في خدمة مجالها الخاص».[1]

ولعل من أهم تلك الرموز الصوفية التي وظفها العدواني توظيفًا عاليًا، ومزجها بواقعه، رمز الأنثى، أو المرأة، الموحية بالحب الإلهي عند المتصوفة[2]، إذ أصبحت عنده ذات دلالة موحية على الواقع الذي يحاوره، وفي قصيدة « إلى رفيقة العمر أو (مناجاة)»، ترهص «الأنا» بالرؤية المحققة الوقوع، مرتدية مسحة صوفية :

أيتها اللؤلؤةُ اللّماعةْ:
الفجرُ آتٍ لك بعد ساعةْ
فانتظري شعاعه..
يكشفْ عن شموسكِ الستارْ
ويزدهي بتاجِكِ النهارْ
عهد الحباحب الغرار قد مضى
فما له في دارنا سوق ولا تجارْ[3]

تتجه كل العناصر الحسية التي تنتظم هذه الرؤية نحو الرمز، الأنثى المخاطبة، باعتبارها البؤرة الارتكازية، التي تنساب في سياقها تلك الدلالات الموحية بفيض التجربة، التي تستوعب تفريغ تلك الشحنات الشعورية المتعجلة تغيير الواقع، ولا تترك الرؤية وراءها أدنى لبس أو غموض في حقيقة هدفها، إنها تتجه إلى كشف

(1) جابر عصفور، العدواني شاعرًا أصيلًا، مجلة العربي، العدد،400، مارس 1992م، وزارة الإعلام، دولة الكويت، ص32 وما بعدها.
(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت 1978 م، ص 162 وما بعدها.
(3) الديوان، ص9.

الحجاب عن جوهر هذا الرمز، الذي يظل هو الحقيقة الغائبة، التي تسعى «الأنا» برؤيتها للكشف عنها، وتشيع دلالات البريق والضوء التي تتسربل الرؤية بها، إحساسًا بما يصاحب الرؤية الصوفية من بوارق ولوامع في سياق التجليات. ومهما يكن من أمر فإنّ ما يميز التجربة الصوفية الصرف من غيرها من التجارب الموازية لها، أنّ التجربة الصوفية أبعد غورًا، وأشد تعقيدًا، وأكثر غموضًا لارتباطها بما وراء الحس أو ما يسمى «بالواردات الإلهية»، في حين أنّ التجارب الأخرى، التي تتبع خطاها شكلًا، لا توغل في أبعاد الرؤية إلاّ من حيث هي وسيلة تعبير، تظل شبكة خطوطها واضحة في وعي الشاعر، وبخاصة حين ترتبط بواقع مادي، كما هو الحال مع رؤية العدواني الصوفية، التي تبدو مشدودة إلى واقعه، بصورة لافتة، ولا تعاني من أدنى غموض في بنية تركيبها، إذ يأتي التعبير بصيغة مباشرة، مما يشير إلى أن أحد أهداف الرؤية أيضًا كان التعبير، بشكل واضح عن إحساس ببوادر التغير، التي على أثرها فاضت الرؤية مبشرة بالفجر الذي يكشف الشموس، ومن الطبيعي حينئذ أن يبقى الرمز على صلة بالواقع، ولا يعتريه ما يعتري الرمز الصوفي من طغيان العنصر الفيزيائي الموغل بإثارة الحس الشهواني المفضي في عرف المتصوفة إلى الجمال المطلق، لاختلاف الهدف بين مثالية المتصوف، وواقعية العدواني الذي لا يمثل له الرمز الصوفي إلّا وسيلة فنية للإحساس بالتعالي على الواقع، أو تلوينه، وفق المثال الصوفي، للتوازي معه.

ويتكرر الرمز الصوفي ذاته في قصيدة، «إليها» حيث تكتسي القصيدة بعدًا صوفيًا محضًا، تشيع فيه ألفاظها و عباراتها الخاصة إحساسًا روحانيًّا صافيًا كتلك الأحاسيس المنبعثة من التجارب الصوفية في أشعارهم :

رووا عنكِ الحديثَ فما أصابوا

وجاروا في الشريعة والطريقهْ

ولــو عَـدلــوا لمــا وضــعــوا رسـومًــا
مــقــدرةً عــلــى شـــــمـس الحـقـيـقـهْ
ولــكــنَّ الــضـــــــلالَ بــهــم تمــادى
فــبــاتــوا تحــت أســـــــدافٍ صـفـيـقــهْ
أنـــا عــايـشــت ســـرَّك غــيــرَ أنـــي
دَهِــشْــتُ فـصــار جَــهْــدي أن أذوقــه
ومــا جـــدوى الــكــلام إذا تــعــاصـتْ
عــلــى الأفــكــارِ أكـــــــوانٌ عـمـيـقـه
مـــــرداي أنـــتِ مــا غــامـــــرتُ إلاّ
لأحــيــا فـــــي مـغــانــيــك الــوريــقــه
واتـــــركُ خــمــرةَ الــسـمــار خـلـفــي
لأَ غْــصِــرَ كـرمــةَ الأنـــسِ الـعـتـيـقــه
.....
فَـصُـبِّـي الــكــأسَ بــعـد الــكــأسِ حـتـى
أفـــوزَ بـنـشـــوةِ الـــروح الطَّليقه[1]

وتمضي القصيدة على هذا النحو من الجو الروحاني، في تجلية الأبعاد الإيحائية لهذا الرمز، مسقطة إياه على الواقع، حيث يطل علينا من خلال الآخر – نقيض «الأنا – الذي يمثل قيم الجماعة، التي تنكرها «الأنا»، باعتبارها خارجة على مقتضيات العدل والمنطق والحقيقة، وبرفض هذه الرؤية الجماعية تؤسس «الأنا» رؤيتها الخاصة المنبلجة من أتون التجربة الصوفية التي تستشعرها في تجليها على الواقع، وهي كما نلاحظ رؤية مفتوحة على أفق واسع من التطلعات الروحية، تستهدف الفوز «بنشوة الروح الطليقة»، التي لا تخضع للقوانين الفيزيائية المتحكمة بحركة الواقع، وتوجهاته، مما يمنح «الأنا» إحساسًا عميقًا

(1) المصدر السابق ص70، وما بعدها.

بتجاوز ماديات هذا الواقع، والانعتاق من أردانه، لكنه بطبيعة الحال، ليس انفصال قطيعة، أو لا مبالاة بما يجري على ساحته، بل هو محاولة للبحث عن وجه آخر للحياة، بعد تلك المعايشة المضنية، لأحوال هذا الواقع، التي توقع «الأنا» في مأزق الحيرة والدهشة، وبالتالي فلا مناص من تجرعها لمرارته.

ومع مادية الواقع الصلد، يضيع الكلام، وتستعصي الأفكار، ولذا جاءت لفظة النعت «عميقة» مجسدة لهذا المأزق الشائك، فتكون المغامرة الصوفية هي الحل، للخروج من مادية هذا الواقع، بمعنى أنّ التغلب على هذا الأخير لا يكون إلّا بنقيضه، أي إذابة جليد المادة الصلد بالنشوة الروحية الحرة من كل القيود، وهو جوهر الرؤية الصوفية، في تمحورها حول الرمز الذي يهيمن على أنسجة النص.

وهكذا تؤكد «الأنا» رؤياها المعتمدة على الجوانب الروحية، المستمدة من إيحاءات الألفاظ الصوفية، من أمثال «الطريقة»، «رسومًا»، «شمس الحقيقة»، «سرك»، «دهشت»، «أذوقه»، «مرادي»، «خمرة»، «الكأس»، «الروح»، التي تضفي مسحة صوفية على التجربة الذاتية «للأنا» في تعاملها مع جهامة الواقع، وتعسفه في الخروج عن أصول العدالة، وتطبيقات الشريعة.

ويلح الرمز الأنثوي الصوفي على فكر العدواني، فيتجلى هذه المرة في سياق الحلم، الذي يأخذنا إلى دهاليزه وأغواره، في شكل حوار «داخلي» بين متكلم – متكلمة ومخاطب، في إطار سردي، كما في قصيدة «رؤيا حلم»:

حوريةٌ تسبح في غمامةٍ من نورْ
ظلَّتْ تدورُ وتدورْ...
ونورُها المنثور
يَنْفَحُني بأجمل اللآلي
ثم تَنَزَّلَتْ وانتصبتْ حِيالي
وابتسمتْ، وقالت لي :

أنا عرفتُ من أنت،

فهل عرفتَ من أنا وما أصلي ؟

أنا اتخذت منك وطنا

منذ جنيتُ من كرمك أطيبَ الجَنَى

حين لَبِستُ ظلكْ،

في يقظات الروح في دنيا الكرى

في فلك السُّرى[1]

يبدأ الحلم من منطقة هلامية، لا يكشف فيها عن أبعاد الرمز المنامي إلاّ بمقدار ما يتناسب مع طبيعته التي ينتمي إليها، إذ تطالعنا ابتداء صورة الحورية السابحة في النور، وهي تحلق في محيط روحاني صرف، لا تلبث أن تتنزل منتصبة أمامه، بصورة درامية، بعد تفاعله شعوريًّا معها، ومعرفتها له، لتسأله إن كان قد عرفها، ثم تمضي معرفة بحقيقتها وبتجاربها معه، لتعميق الإحساس الشعوري بهذه العلاقة التي ليست وليدة الصدفة، وهذه الصورة الدرامية التي يقدمها الحلم، في سياق تلك العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، تنبع أساسًا من هاجس الشعور بالبطل المنقذ، الذي يستمد قواه في مواجهة واقعه من مخزون روحاني، قادر على التجاوز، لذا يأتي الحلم ليكشف عن هذا المجلى الذي تتمتع به «الأنا»، وهو مجلى زاخر بالطاقة الروحية، يتخذ منه المرموز إليه مهادًا له، وظلًا يتلبسه، ولعل هذا الامتزاج الروحاني بين الذات والموضوع، ولو من جانب واحد، يمنح «الأنا» شعورًا بقيمة الدور الريادي الذي تضطلع به في مواجهة الواقع، ولا يكتفي الحلم ببيان هذا الجانب فحسب، بل يمضي في تجلية الرمز، الذي يتجسد في تشكيلات متعددة، بغية تقريبه من مجلى «الأنا» لتعميق هذا الحس الشعوري بالامتزاج:

... عشقتُ جوَّ الطُّهْرِ في مَوْرِدكْ

وعشتُ عمري ويدي في يَدِكْ

(1) المصدر السابق ص34.

وأنت في غيبوبةٍ لا تدري
ما كان من أمركَ في أمري
فهل عرفتَ من أنا ؟
أنا رسالة السَّنا
لكنني كنت، ولا أزال، لا أُطيقْ
أثقالَ صمتكَ العميقْ

هكذا تواصل الحورية أخذ زمام المبادرة في الحوار دون أن تعطي أدنى مبادرة لحوار الآخر معها، على الرغم من تكرار صيغة السؤال الموجه لهذا الآخر، فتكشف عن بعض صفاتها التي توحي بعلاقتها الخاصة «بالأنا»، وهي لا تكتفي بذلك بل تميط اللثام عن رمزيتها متخذة رمزًا آخر، لا يختلف في دلالته كثيرًا عن الرمز الأول، لكنه أقل ثراء منه، نظرًا لما يثيره رمز «الحورية» من إشعاعات روحانية تفوق الرمز الآخر. ولعل ما يثير الغرابة في هذا الحلم، إظهار «الأنا» بصورة سلبية في علاقتها بالمرموز إليه، فالأخير كان أكثر التصاقًا، «بالأنا» منها به، فالأنا كانت في غيبوبة التجلي لا تعي شيئًا مما حولها، لكنّ هذا الغياب، أو الصمت الذي تستنكره الحورية على «الأنا»، هو رمز جوهرها الذي ترى به الحياة:

قلت لها : أيتها الحوريهْ
صمتي طبيعةٌ لي
ألمح فيها رايةَ الحريهْ
في ساعة التجلي

وأيًّا ما كان الأمر، فإنّ رمزية الأنثى هنا، سواء أكانت «الحورية»، أم «رسالة السنا» – لا يهم – هي الرؤية التي تراوغ «الأنا» من جهة، فتقابلها «الأنا» مراوغة مماثلة من جهة أخرى، حتى يتضح هدفها في مداه المحدد له، إنها تريد لها أن تنضج تحت أوهاج التجربة الصوفية، لتكون أكثر شفافية وصفاء، ومن ثم كان هذا

الصمت، وهذا التجلي الذي يشف عن اللحظة الحاسمة التي يمتزج فيها الواقعي، بالمثالي، فترف في وهجها «راية الحرية» بالمفهوم العدواني.

ويظل رمز الأنثى باسطًا هيمنته، على التجربة الصوفية عند العدواني، إذ يغدو أحيانًا موغلًا في الرمزية، يرفض الشاعر على نحو متكرر، أن يسميه، أو أن يكشف عنه إلاّ بمقدار ما يجعل القارئ لا ينساق وراء تهويمات الرمز أبعد مما يحتمل، كما في قصيدة «إشارات»:

يا أنتِ يا من لا أسمِّيها
تقاصرتْ قلائدُ الأسماء كلها
دونَ معانيها
....
لكنني باسمكِ يا قيثارةَ الخلود
أفتضُّ أبكارَ الوجود
أجعلُ قلبَ الموتِ معبدي
أقْنُتُ في سكينه
وكَفَنُ التاريخ في يدي
يحملُ جثةَ العبوديه
وموكبي يختالُ في منازلِ الغدِ
بالسيف والحريه[1]

فكما تستعصي الرؤية الصوفية على التعبير، وتضيق اللغة، على اتساعها، عن استيعاب أوهاج مثل هذه الرؤية لارتباطها بما وراء الحس، ويصبح الرمز هو اللغة الثانية الموحية بأشتات الرؤية، تستعصي الرؤية أيضًا عند العدواني ويتحول الرمز إلى بؤرة إشعاعية تتمركز حولها كل التداعيات التي تفيض بها التجربة، محاولًا بذلك أن يتوازى فيها مع التجربة الصوفية الصرف، وإن لم يبلغ مداها من حيث

(1) المصدر السابق، ص 30.

عمق الاستبطان الروحي الذي يميت في الذات نوازع الحس المادي للحياة، وهذا بطبيعة الحال لا يتواءم مع التجربة العدوانية، لأن التصوف عنده ليس منهج حياة أو سلوك بقدر ما هو أسلوب فني – كما قلنا من قبل – يستخدمه الشاعر لمناهضة واقعه، والتعالي على ماديته الصّلدة.

وإذا كانت «الأنا» تجل رمز الأنثى المخاطبة عن التسمية، لقصور الأسماء عن المعنى المناسب لها، فإنّ مجلى الرمز بطبيعة الحال يختفي تمامًا، وينتصب في مقابله مجلى «الأنا»، الذي ينفتح على أفق واسع من التداعيات، التي قد تكشف بعضًا من هوية الرمز في علاقته بهذه التداعيات، فهو يتحول إلى «قيثارة الخلود»، التي باسمها يتشكل مجلى «الأنا» في علاقته بالأشياء، وبالتالي يتحول هذا المجلى إلى أن يكون مجلى للرمز بصورة غير مباشرة.

ويبقى الرمز، هو الرؤية التي من خلالها تنشط «الأنا» في التعامل مع الحياة والواقع، فهي من هذا المنظور، تتحرك باتجاهين : الأول مفتوح تندفع فيه لافتضاض الواقع، (ولفظة أفتض الواردة في الخطاب عميقة الدلالة على فكرة النفاذ والتجاوز)، واتخاذ أرض الموت مكانًا للعبادة، والثاني مغلق على «الأنا» إنّه الصلاة في سكينة، وفي كلتا الحالتين يبقى الحاضر بمساوئه، والمستقبل بإشراقته حاضرين في ذهن «الأنا»، على ضوء التعارض الحاد بين العبودية، التي سيطوي التاريخ جثتها، وبين الحرية المصحوبة بالسيف، اللتين ترهص الرؤية بهما.

وهكذا تصبح الرؤية الصوفية ذات دلالة موحية على الواقع الذي تحاول امتصاصه، أو مزجه بعناصرها، أو صهره صهرًا فنيًّا تكشف فيه عن الوجه الآخر المرتقب لهذا الواقع.

ويتكرر رمز الأنثى الصوفي ذاته في قصيدة «ياليتها كانت معي» مصحوبًا بموقف الانكسار النفسي ولحظات اليأس التي كانت تعتري «الأنا»، حين تجد نفسها تقف وحيدة في متاهة الصمت، محاطة بالأسوار:

يا ليتها كانت معي
تملأُ من خمرتِها كأسي
تَغْمُرُ في نَشْوَتِها أُنسي
تَنْشُلُني من وحدةٍ كالصخرِ قاسيهْ
...
تكسرُ طوقَ الصمتِ في نفسي
تطردُ عني ظُلمةَ اليأس
تُطلقني من حجرة الحبسِ[1]

وتبقى تداعيات الرمز حاضرة في فضاء النص، تترابط فيما بينها على نحو يكشف عن عمق اللحظة النفسية القاسية، التي تواجهها «الأنا» في توحدها مع نفسها في مواجهة مظاهر، الصمت، واليأس، والحبس، وهي كلها كافية لأن تجعل «الأنا» في موقف بالغ الصعوبة، ولذا يصبح الرمز، في دلالته على المرموز إليه الغائب، هو بؤرة الخلاص من مأزق الموقف الذي تعانيه «الأنا» مجسدًا في الوقت ذاته علاقة حميمة من التشابك في بنية النص تنبع، في جوهرها من الحاجة الملحة «للأنا» إلى هذه الغائبة، في تجليات متعددة، تتجسد في تلك التشكيلة اللغوية من الجمل الفعلية التي يهيمن عليها المضارع بصورة متتالية، في السياق السردي للفعل الماضي، كاشفة عن مدى اللهفة، إلى هذه الغائبة، التي يعلق على حضورها بذرة الخلاص.

وعلى الرغم من أنّ الرمز يظل متلفعًا بغلالة شفافة من الغموض، الذي قد ينصرف في بعض دلالاته، إلى الرفيقة، أو الحبيبة بصورة عامة، فإنّ مجمل السياق العام، وفي ظل الإشارات الصوفية الأخرى التي تزدحم بها شبكة القصيدة، وفي إطار الرؤية العامة التي ينطلق منها رمز الأنثى عند العدواني، يصبح الرمز هنا دالًا على معاناة توقف الرؤية عن الظهور، وتعطل اللغة عن العمل بالصمت، في

(1) المصدر السابق، ص 37.

الوقت الذي تكون فيه الحاجة إلى الرؤية والتعبير مطلبًا ملحًا في سياق الإحساس باليأس، والعزلة.

وهذه الرؤية المعاندة، أو الحقيقة الغائبة التي يوحي بها رمز الأنثى في النص، هي التي يقول عنها العدواني في قصيدة «إشارات»:

أشياؤك السريه
أسطورةٌ في صدري
بنيتُ منها قصري
حفرت فيها قبري
عشقتها في صحوتي وسكري
كانت أنيسَ وحدتي في رحلةٍ قاسيةٍ
كالصخر
في رحلة العمر[1]

هكذا تبدو العلاقة بين الرمز، و«الأنا» علاقة تلازمية، تنطوي مكوناتها على أسرار لم يفصح عنها، بيد أنها تمثل جوهر حياة «الأنا» في رحلة الحياة، إنّها تأخذ «الأنا» في اتجاهين متعارضين : اتجاه يعمل على بناء «الأنا»، واتجاه يعمل على هدم «الأنا» ومع هذا التعارض الحاد بين الاتجاهين، ينبثق عشق «الأنا» التام في كل من لحظتي الصحو والسكر، لهذه الأشياء السرية التي تفيض بها الرؤية. ومهما يكن من أمر فإنّ هذه العلاقة التلازمية بين الطرفين لا تظهر بصورة حادة إلاّ في المواقف الصعبة التي تمر بها «الأنا»، فتكون أشبه بنقطة ضوء وسط ظلام اليأس والإحباط، ومن هنا نجد أنّ البناء السردي للنص، في سياق الماضي، يتجه نحو إبراز العناصر المؤثرة في بنية هذه العلاقة، لتجسيد عمقها، وإبراز دورها في حياة «الأنا»، وهي في مضمونها تلتقي بصورة عامة مع مضمون النص السابق، وتنطوي

(1) المصدر السابق، ص 32 وما بعدها.

بنية التراكيب اللغوية في هذا النص وسابقه على إشارات دلالية توحي بمدى المعاناة والمجاهدة التي تلقاها «الأنا» في رحلة الحياة مع الواقع، ومن ثم كانت هذه المسحة الصوفية التي تشع من بعض الرموز الصوفية المستخدمة، مثل «خمرتها»، «كأسي»، «صحوتي»، «سكري»، وغيرها حيث تعمل على إشاعة جو روحاني، في أعماق الذات، تتعالى به على الواقع وإحباطاته.

وثمة رمز صوفي آخر يشيع في الكتابة الشعرية عند العدواني، وأعني به رمز «الخمرة»، حيث يتداخل هذا الرمز مع الدلالة المعجمية للفظة ذاتها، فيمثل ذلك بعض إشكالية، مما يعني أن الرمز عنده هنا ليس على إطلاقه، وإنما يوظف ضمن سياق وموقف معين، ويقابلنا من هذا المنظور قصيدة «شطحات في الطريق»، التي تعد أطول قصيدة في الديوان، إذ يصل عدد أبياتها إلى مائة بيت، ولعل اللافت للنظر في هذه القصيدة، استخدامها مصطلح «الشطحات» مع ما يثيره هذا المصطلح عند المتصوفة من دلالات ترتبط بالسكر، فالشطح عندهم في العادة ناتج عن لحظات السكر الذي تشعر به النفس حينما تمثل لأول مرة في حضرة الألوهية[1]، وهو كما عرفوه أيضًا «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته»[2]، ومن ثم فلا غرابة أن يرتبط عنوان القصيدة، عند العدواني، بالمقدمة الخمرية التي تتصدرها، للسبب الذي يرتبط فيه الشطح بالسكر، فالخمرة ستنقل «الأنا» إلى لحظة السكر التي تنساب معها الشطحات العدوانية :

هـاتِ اسقِنِيـها !! لستَ من سُـمَّاري
إن لَـم تَـكُـنْ لـلـكـأسِ ربَّ الـــــدَّارِ
هـيَ بـنـتُ مَـنْ ؟؟ الشمسُ دارةُ أهلـها
أبـــدًا ونـحـــنُ الأهـــلُ لـلأقـمـــــار
أنـا مـن إذا شـعَّـت عـلـيـهِ تـفـتَّـحـــتْ
دُنـيـاهُ عـن روضٍ وعـن أطـــيار

(1) عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، دولة الكويت، 1978م، ص 10.
(2) المصدر السابق، ص 10. وانظر أيضًا عاطف جودة نصر، الرمز الشعري، ص 348.

ولمحتُ أسرارَ الوجودِ تُطيفُ بي
نشوى وأردانُ الجمالِ جواري

.....

صلَّيتُ لمَّا أمطرتْ أنوارَها
ما أروعَ الصلواتِ للأنوار
ووقفتُ بالوادي المقدَّس ساعةً
وأخذتُ عن نفحاته أشعارى

.....

وتزورني الخطراتُ في غسق الدُّجى
فإذا البُروقُ مواكبُ الزُّوار
وكأنَّ نفسي كوكبٌ متألِّقٌ
يَهمِي بأفراح السَنَا الثرَّار
وأديرُ - طرفي والوجودُ صحائف
شَتَّى - فأشهدُ وحدةَ الأسفار
وتَزولُ أضواءُ البيارقِ فجأةً
ويطولُ بعدَ زوالها استفساري
وتسدُّ أشياءُ الظَّلامِ مطالعي
ويضيقُ دوني واسعُ المِضْمار
وأسائِلُ الآثارَ عن أعيانها
وأظلُّ بينَ الشَّكِّ والإنكار
أوَّاهُ من هَمِّي وأين أفرُّ من
جبروتِ سطوته وكيفَ فراري ؟؟

يـا ربِّ أقـلـقـتِ الـرِّيـاحُ سفينتـي

فـامْـنُن عـلـيَّ بـشـاطِئ اسـتقرارا![1]

إذا كان عنوان القصيدة في الغالب ينم عن مضمونها، أو هو مفتاحه على الأقل، فإنّ عنوان هذه القصيدة، «شطحات في الطريق»، وما تثيره بنية تركيبه من إيحاءات خاصة ضمن مجالها الصرف، جاء ليعبر من هذا المنظور عن كل ما كانت تجيش به النفس على امتداد رحلة الحياة، فالقصيدة في مجملها أشبه ما تكون بسيرة حياة من النضال المتواصل في مسيرة التنوير الفكرية، يقدمها العدواني من خلال شطحات في الطريق، على غرار ما يفعله المتصوفة حين يوغلون في «الطريق»، و«السكر» فيقع منهم الشطح الذي تفلت السيطرة عليه، مع الأخذ في الاعتبار الفارق النوعي بين التجربة الصوفية المحض، التي تستهدف عالم ما وراء الحس، والتجربة الفنية التي تستهدف إصلاح عالم الحس بقيم عالم ما وراء الحس، أو بعبارة أدق، تقريب المثالي من الواقعي، لجعل الواقع أكثر قبولًا وتوافقًا مع قيم الحق والعدالة.

تبدأ التجربة الصوفية العدوانية في القصيدة بالولوج إلى عالم «الخمرة» «بالمعنى الصوفي الذي ينفتح على آفاق من الرؤى التي تدخل «الأنا» في عالم أسرار الوجود، فتثير حولها جوًا روحانيًّا يتوج بالصلاة التي ينتشي بأدائها، فتدخل في السكر المفضى إلى الشطح، فتجد نفسها واقفة في الوادي المقدس – ذلك المكان الطاهر الذي كلم اللّه فيه موسى – تستوحي منه شعرها، ثم تتوالى الشطحات واحدة بعد الأخرى لبيان «البوارق» التي تغشاها، مستخدمة في ذلك معظم المصطلحات الصوفية التي تكثف من مناخ الشطح، ولكنّ المهم في ذلك كله هو إبراز «الأنا»، في هذا المشهد، في موقفين متضادين: موقف التجلي الغامر الذي ترى فيه «الأنا» نفسها كوكبًا متألقًا يهمي بالأنوار، وهو الهاجس الذي يهيمن على

(1) الديوان، ص86 وما بعدها.

فكر العدواني، من منظور البطل المنقذ، أو النبي المرسل إلى قوم ضالين، وهذا الهاجس دائم التكرر عنده، في أكثر من مكان في الديوان، وقد نعت نفسه في إحدى قصائده بأنّه :

كان نبيًّا عربيًّا

وكان صادق الرؤيا[1]

والثاني، توقف هذه «البوارق»، فجأة وانقطاعها عن «الأنا» مما يوقعها في الالتباس بين الشك والإنكار، لتجد بعدها أنّ الواقع أكثر حضورًا، وأشد تجذرًا من أن يلون بأصباغ الشعور الصوفي، لذا نجدها تطلق صرخة متوجعة «أواه»، بعد أن سدت في وجهها منافذ الخلاص، ولعل صيغتي السؤالين، أين أفر ؟، «وكيف فراري»؟ عميقتا الدلالة على مأزق «الأنا» مع الواقع الذي يمثل لها همًّا لا ينقطع.

وتتشكل بنية العلاقات التي تربط بين المضامين الشعرية من منظور الخيال الصوفي، من ذلك الإحساس الطاغي على وعي الشاعر بضرورة تجاوز الواقع، والخروج من قبضته، فيتردد هذا الإحساس في شبكة العلاقات الداخلية بين النصوص متخذًا من الرموز الصوفية وسيلة فنية للبحث عن رؤية جديدة تمنح «الأنا» شعورًا بالطمأنينة والهدوء، غير أنّ هذه الرؤية، على الرغم من إلحاح «الأنا» عليها، والتبشير بها، لا تنجح في منح «الأنا» ذلك الشعور الذي تنشده، إذ يصبح الواقع بكل قسماته الشوهاء هو الحقيقة التي لا مناص من التعامل معها وفق معطياتها الواقعية والتاريخية، وأنّ وسائل التعالي عليه، أو مزجه شعوريًّا بالخيال أو الحلم أو التصوف لا يجدي نفعًا، إذ يبقى أقوى من كل هذه الوسائل، فهل يقبل العدواني هذه الحقيقة فيهادن واقعه أم تراه يرفضه، وينفصل عنه مؤثرًا إنقاذ نفسه من شروره، هذا ما سنحاول أن نعرفه من خلال المحور التالي.

---

(1) من قصيدة نغمتان جديدتان، البيان العدد، 243، حزيران 1986 م ص 10.

(8)

جدلية «الأنا» والواقع (توحد وانفصال)

تنطلق جدلية هذه العلاقة، من ذلك الإحساس الدؤوب بالدور الريادي الذي يفرض على المبدع تبعات جسامًا تجاه أمته ووطنه أمام الزيف والنفاق والغثاء الذي يحتل الصدارة في سلم العلاقات الإنسانية، ومن هنا كان جهاد العدواني المستمر على امتداد عمره، في حواراته مع الآخر المجموع، أو الآخر المفرد الموازي له، لإثارة وعي عام مشترك في التصدي لمواجهة مشكلات الواقع، تقلب العدواني فيه بين التوحد مع المجموع تارة، وبين الانفصال والإحساس بالاغتراب والثورة والارتحال تارة أخرى، حتى أصبح الأخير سمة بارزة من سمات شعره، ظلت ملازمة له حتى في قصائده التي تلت ظهور الديوان، مثل قصيدة «نغمتان جديدتان» وقصيدة «قرار»[1].

وتتحدد مركزية هذه العلاقة الجدلية مع الآخر بمستوياته المختلفة من منظور التمايز الذي يعطي «الأنا» الإحساس بالرسالة، كما لو كانت هذه العلاقة تتحرك في إطار علاقة نبيّ بقومه، إذ نجده في قصيدة «دعوة» يوجه الخطاب إلى المجموع بصورة مباشرة، مبينًا لهم مغبة جهلهم وضلالهم إن هم عصوا أمره :

أحبائي !! لئن خالفتموني
ورمتمْ وجهَ دربٍ غير دربي
لقد آثرتكم بهواي صرْفًا
ولم أشفِقْ على أسرار قلبي
رَمَزْتُ لكم بحُبِّي فاعذروني
إذا لم تشعروا برموز حُبِّي

(1) انظر البيان، العدد 243، حزيران 1986م، 4 - 10، والكتاب التذكاري، ص 465-467.

وَعَـيْـت قـضـيـةً وجـهـلـتـمـوهـا
فـحـسـبـي لـعـنـة الـتـاريـخ حسبي![1]

تتشكل العلاقة هنا بين «الأنا» والآخر المجموع في محيط ذهني صرف متسم بالدفء الحميمي الذي يحكم هذه العلاقة، لذا كانت لفظة «أحبائي» التي تتصدر خطاب الدعوة كافية لإذابة كل الحواجز، وجعل الرسالة في نطاق التبليغ، أو مهيأة لقبول المتلقي لها ذهنيًا، وفي تلك اللحظة تبدأ المحاجة الذهنية في التألق حين تتوجس «الأنا» المخالفة لدعوتها، أو الإعراض عنها، وهنا تنشط «الأنا» في إزاحة الجانب الذاتي من الدعوة لتجعل من حبها للمخاطبين دافعًا إلى التفاني في هذه الدعوة التي لم تدع «للأنا» سرًّا من حب إلاّ وكشفته.

وفي سياق هذا الحب الذي يحكم هذه العلاقة تلتمس «الأنا» العذر لهؤلاء المخاطبين إن هم عجزوا عن فهم رموز هذا الحب الذي آثرتهم به، وفي لفظة «آثرتكم» ملمح إلى خصوصية معينة تتجاوز الذات إلى الآخر، كعلامة على إنكار الذات في مواجهة الموضوع.

وإذا كان النص ينطلق في بنيته الأساسية من أزمة العلاقة بين «الأنا» التي تفيض بالوعي، والآخر الذي لم يصل بعد إلى مرحلة التوازي معها على الرغم مما تحيطه به من فيض حبها، فإنّ النص في نهاية الخطاب لا يغفل الإشارة إلى اكتناه لحظة حاسمة في هذه العلاقة تمنح «الأنا» تمايزًا من غيرها، في سياق الوعي برسالتها وجهل الآخرين بها، إذ تجيش النفس في تلك اللحظة بذلك التمايز الذي يجعل من لعنة التاريخ حكمًا عدلاً بين الطرفين.

ويتكرر الإحساس الريادي عنده في البحث عن خلاص لواقع أمته فهو يزرع النور في حقل الظلمة، فلا يلقى إلاّ الثورة من الظلمة، وفي قصيدة «وقفة

(1) الديوان، ص 22.

على طلل» تجسيد لهذه المعاناة المستمرة، التي تفرض عليه الالتحام بالواقع، وتحمل تبعاته:

زرعتُ النور في حقل الظلام فثارت الظلمه
وقالت : قد أردت فضيحتي...
فهتكتَ أستاري
ولم تُشْفِقْ بأسراري
فصدَّقَ كلُّ من خاف التعرِّي... هذه التهمه[1]

بمثل هذا الإحساس الذاتي تؤكد «الأنا» دورها الإيجابي، في بعث الحياة من حقل الموت، في سياق تلك العبارة المجازية البالغة الدلالة، التي تستنبت النور من الظلمة، وجعل ما هو غير مألوف مألوفًا، فتولد في الآخرين إحساسًا بإعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، بدل التسليم به، أو الاستسلام له، بغية الانتهاء إلى واقع جديد.[2] لكنّ الاستجابة في العادة لا تكون في توازٍ مع حماس التغيير، ولذا نجد ردة الفعل هذه مجسدة في مدلول عبارة « فثارت الظلمة.. » الذي يشير إلى أنّ المسار العام يتعارض على نحو حاد مع هذا الجديد الذي يجترئ على هتك الأستار فيعري الأشياء إلى درجة الفضيحة، التي تتجاوز حدود قيم الجماعة، فتتلبس بالخوف الذي يشل حركتها، ويجعلها مجرد محاولة، أو اختبارًا لمعاودات قادمة، لا تعرف اليأس.

ومن هذا المنظور نجد أن المعاودة للموضوع نفسه تتجسد في مضمون يجمع بين التوازي من حيث الفعل، والتضاد من حيث النتيجة، ففي قصيدة «بقايا رؤى» يكتنه النص شفافية اللحظة التي ترهص بالنجاح :

غرستُ غصنَ وردة في وهج النارِ
حتى إذا ما اشتد عوده..

---

(1) المصدر السابق، ص 79 وما بعدها.
(2). T. Hawkes , Ibid , p 62

وألفَ الخطر
طار إلى النجوم واستقرْ..
وصار حقل أنوارِ[1]

تتوازى في هذا النص، وسابقه، دلالة إنجاز الفعل، في غرس غصن الوردة في لهب النار، وزرع النّور في حقل الظلمة، فليس ثمة فرق كبير في فعل الإنجاز، إذ في محيط كل منهما يتولد الإنجاز من النقيض، فمع النور والظلمة، تتحقق الثورة والمعارضة التي تفضي إلى الخوف ومن ثم الإخفاق، ومع الوردة والنار يتحقق النجاح، ويمتد فضاء هذا النجاح ليصبح حقل أنوار، مما قد يشعر بشيء من الزهو أو الافتخار، ولا ننسى هنا ما تضفيه الدلالة الأسطورية للنار على فعل الإنجاز من دلالة الحياة والبعث، إذ اعتبرت النار عند الأقدمين مطهرًا قويًّا لإعادة الحياة من جديد.[2]

وعلى الرغم من إحساس العدواني بالتمايز بينه وبين الآخرين فإنه لم يصل فيه إلى درجة التعالي، التي تنفر الناس منه إلاّ في مواقف خاصة، وما عدا ذلك فقد بقي في حواراته ملتصقًا بهموم أمته، متجردًا من ذاتيته المحض، مفنيًا إياها في كيان الجماعة، مكسبًا مجاهدته طابعًا شموليًّا يتجلى في العديد من قصائده، التي تتخلل أنسجتها، وتراكيبها اللغوية صيغة الجمع، أو ضمائره (نحن - نا) معبرة عن إحساس الانتماء الجماعي تجاه العام والمشترك، نذكر منها على سبيل الأمثلة، «تأملات ذاتية»، «خطاب إلى سيدنا نوح»، «أفكارنا دجاجة»، «يا غدنا الأخضر»، «يا جيلنا»، «برقيات من الميدان»، وغير ذلك.

وهو حين يوجه خطابه إلى المجموع بصيغة الجمع، التي تضم «الأنا» والآخر، ينطلق من مفهوم الإحساس الشمولي بمأساوية الواقع من جهة، والمجموع الذي فرض

---

(1) الديوان، ص 101.

(2) انظر جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1982م، ص 132 وما بعدها، وراجع عبداللّه أحمد المهنا، الحداثة...، مرجع سابق ص 32.

عليه أن يعاني تداعيات هذا الواقع، ولذا نراه في حواره مع هذا المجموع يستخدم لغة عالية النبرة، معبرة عن الاستياء والسخط الذي انحدر إليه هذا المجموع :

يا جيلنا !

جيلَ الضياعِ والصراعِ والقدرْ!

يا جيلنا الذي كفر..

بكل أمجادِ البشر !

يا جيلنا الشريد !

تأكلُ من أشلائه ضواري السباعْ

تشرب من دمائه ظوامئُ البقاعْ

يا جلينا المضللَ الملعونْ

يا جيلنا المعربدَ المجنون

جيل متاهاتِ الضميرِ والفِكَرْ

جيل الضياع والصراع والقدر![1]

والقصيدة طويلة، يتكئ بناؤها على التكرار اللفظي، الذي يتوالى بصورة واضحة في سياق النداء، الذي يتواكب أيضًا مع هذا التكرار، مكونًا بؤرة محورية في نسيج النص تتداعى إليها كل مشكلات هذا المجموع، التي يجسد جوهرها هذا المقطع الأول من القصيدة. إنّ خاصية البناء اللفظي للخطاب، سواء ما يتعلق منها بالنداء، أو بالمضاف إليه «نا» تكشف عن تلك الوشائج الحميمة التي تنطلق منها «الأنا» في مخاطبة الآخر، الذي تتوحد معه في هذا المصير، كما يكشف التوازي اللفظي والتشاكل النحوي والصرفي في بنية الأبيات الستة الأخيرة عن حجم المأساة التي وصل إليها هذا المجموع ماديًّا ومعنويًّا، إذ تنعقد، تحت وطأة النموذج البنائي للجملة، المشابهات بين «ضواري السباع»، «وظوامئ البقاع» والمضلل

(1) الديوان، ص 158 وما بعدها.

الملعون»، و«المعربد المجنون»، و «الضمير والفكر»، و «الصراع والقدر» فتعمل على خلق مناخ مفعم بالمأساوية على نطاق عام.

ولا يغفل العدواني في حواره مع الواقع عن الالتفاتة إلى الآخر النظير الموازي له وعيًا وإدراكًا حين يحس أنه على وشك أن يلين، أو يستسلم للواقع فيخصه بانعطافة تذكره بالآخر المضاد لوعيه، كما في قصيدة «رسالة إلى جمل»:

إياك يا صديقي يا جمل...
إياك أن تيأس أو تلين
إياك أن تكون مثل آخرين
أدمغةً قد نزعتْ مِخاخَها
محشوةً بالرمم الملفقه
تفوح من أنفاسها رائحة
تعرفها المزابلُ المحترقه[1]

في سياق هذه الرسالة التحذيرية، التي يتكرر فيها لفظ «إياك» الدال على التنبيه، يتحرك النص في تجلية الآخر المضاد، الذي يخشى من تأثيره على الآخر الموازي «للأنا»، في صور تبلغ أعلى درجات التوتر والانفعال، وتنفتح على عالم مملوء بالتفاهة التي تصل إلى درجة العفن، وفي هذا الإطار تتشكل لغة الخطاب، بحضور الآخر المضاد، الذي يفجر حضوره في النفس كل طاقات اللغة التعبيرية للتنفير منه، وتعرية دخيلته. ويبدو أنّ المهدد بالانهيار أو السقوط في هذه الرسالة ليس الفرد، وإنما المبادئ والقيم التي يتمثلها هذا الفرد، الذي يعد سقوطه سقوطًا للمبادئ التي جاهدت «الأنا» في الدفاع عنها، وحاولت غرسها في نفوس الآخرين، ولذا كان هذا الفرد حامل هذه المبادئ حاضرًا في ذهن «الأنا» في أكثر من مكان من الديوان ؛ إذ نلتقي به في «مدينة الأموات» فتخاطبه «الأنا» بعبارة «يا صاحبي إياك أن تراع»، في نسق تكراري، مضفية على هذه العلاقة صبغة حميمية، وهي

(1) المصدر السابق، ص 131.

التي تدعوه إلى أن يعصر معها من الهواء ماء ليشرب العطاش، بعد أن تلوثت آبار الشرب بالسموم، في قصيدة «أعصر من الهواء ماء»:

اعصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظمأ

أنا وأنت والذين معنا على طريق واحد..

وذاك ما يريده الأعداء ! !..[1]

وهي التي تقول عنه أيضًا في قصيدة «تفاريق» بعد أن اختفى الرفاق وتنكروا للمبادئ، وأغرتهم الكراسي، فتحجروا عليها :

يـــا وضـــــيء المـــقـــابـــسِ

خـــــلّ أهـــــل الحـــنـــــــادس

لا يـــغـــرنْـــك مـــعـــشـــرٌ

فـــي صـــــدور المـــجـــالـــس[2]

هذا الآخر النظير، أو الموازي، هو الذي تؤكد «الأنا» على حضوره على نحو متكرر في سياق من الانهيارات أو التراجع، أو الدفاع عن القيم، ضمن الرؤية الجوهرية «للأنا» التي تحاول جاهدة أن تؤسس لعلاقات شمولية تتجاوز فيه الفردي والخاص، على الرغم مما شاب هذه الرؤية من انكسارات وإحباطات دفعت في اتجاه خلق توتر حاد بين «الأنا» والمجتمع، حاولت فيه «الأنا» أن تتكفئ على نفسها تجتر المرارة والأحزان، وهذا يقودنا إلى أن نتعرف على آليات «الأنا» في مواجهة هذا الموقف الصعب.

كانت مسيرة التنوير في الكتابة الشعرية عند العدواني حافلة بالألم والمعاناة التي لا تتوقف، تقذف بالشاعر في قلب الواقع فيتفجر شعرًا ملتهبًا يلهج بالإبداع

(1) المصدر السابق، ص 135.

(2) المصدر السابق، ص 105.

الذي يفضح كل أنماط الزيف والنفاق والتخلف والعفن في الحياة العربية، ويتحمل بشجاعة المبدع كل ردود الفعل الغاضبة التي تخشى على مواقعها المهترئة من السقوط، وكانت معاناته جزءًا جوهريًّا من رسالته التي نذر نفسه لها، إذ كان يعي على نحو دقيق تبعات الكتابة في هذا الاتجاه :

أول خطوة إلى مراجل الألم
أنك تحيا
وتعشق الأحلام والرؤيا
أول خطوة إلى مراجل الألم
أن تحمل القلم
وتكتب التاريخ للقمم[1]

بمثل هذا التصور يقدم لنا العدواني رؤيته لتبعات الكتابة الشعرية، التي تمثل له قدرًا يحياه ويعشقه، مهما ناله منها من مشقة وعنت، لأنه يجد في أنسجتها وتضاريسها نفسه التي تتصدى لكتابة الواقع والتاريخ.

وإذا كانت الكتابة، هي بداية الألم، مثلها في ذلك مثل الإحساس بالحياة، وعشق الأحلام والرؤى، فإنّ مسيرة هذه البداية على امتداد عمره الشعري، لم تكن بحجم ما كان العدواني يسعى إلى تحقيقه من طموحات تجعل للحياة وللإنسان معنى وقيمة، إذ كانت المعوقات، والمكرس والثابت أقوى من مفعول كتابته الشعرية مما أوجد بينه وبين واقعه شروخًا عميقة، دفعته إلى الثورة، والتمرد، والاغتراب نفسًا ومكانًا :

تُسائلُني الغريبةُ عن ديـــاري
ومـا علمت ديـــاري أرضَ غُربهْ
فقلتُ لها : ديـــاري حيثُ ألقى
غريبَ هوى يبادلني المحبّهْ[2]

(1) المصدر السابق ص 16.
(2) المصدر السابق، ص 23.

وعلى الرغم من اغترابه في المكان، فإنّ هذا لا يعني عنده شيئًا ذا بال قدر اغترابه عن الجماعة، أو الواقع، الذي لا يجد فيه من يبادله شعوره، أو يتوافق فيه مع رؤاه وأحلامه. وحتى مع لحظات الألم الممض، عز عليه أن يجد النصير الذي يواسيه أو يحنو عليه بعد أن انفض الجميع عنه، وتركوه لمصيره يعاني العذاب :

أتيت إليك مغلوبًا على أمري
بلا أهلٍ ولا أصحابْ
وفي صدري... رؤوسُ حرابْ
تَشُبُّ النارُ في صدري
فكن لى ملجأً أرمي به رأسي
وأغفو ساعة عن ثورةٍ
تعصف في نفسي...
تصب عليَّ سوط عذاب[1]

تطغى النبرة الذاتية هنا على ما سواها، إذ يصبح الموقف الآن معاكسًا، فبعد أن كانت «الأنا» تبحث عن خلاص الجماعة، أصبحت هي تبحث فيه عن خلاصها من هذه النار التي تتلظى بين جوانحها، فلا تجد إلاّ الشكوى. إنّ اكتناه اللحظة الحاسمة في رحلة الألم هو الذي يدفع «الأنا» إلى مزيد من التأمل في مراجعة الواقع، ووضع الخيارات التي تحقق للذات احترامها وتقديرها، فيكون الانفصال، والاغتراب، تجسيدًا لتضاد المفاهيم الحياتية، والعقلية، ولا يعني ذلك قطيعة تامة بين الذات الفردية، والجماعة، بل قطيعة مرحلية للتأمل تستجمع فيها الذات قواها، وتراجع آلياتها وأسلحتها في معركة التنوير.

عديدة هي تلك القصائد التي تؤكد هذا الانفصال، أو الاغتراب الذاتي عن قيم الجماعة، ولعلّ من أبرزها في هذا الصدد قصيدة «من أغاني الرحيل»، التي تحتل فضاء واسعًا من الكتابة، الشعرية، تليها في الأهمية قصيدة «تلك السماء»،

(1) المصدر السابق ص 82 - 83.

ثم قصيدته اللاحقة لنشر الديوان، «الغريب والأصوات»، عدا الكثير من الإشارات الخاطفة التي ترد في فضاءات قصائده، هنا وهناك، مؤكدة على اغترابه، وانفصاله عن واقعه.

في قصيدة «من أغاني الرحيل» تتجمع كل خيوط المأساة لترسم صورة، بل صورًا، قاتمة لرحلة «الأنا» مع الواقع، حتى فاضت النفس بما لا قبل لها به، فلم يكن إلاّ الرحيل المستمر الذي لا تهدأ حركته أبدًا :

رحلت عنكم... ضقتُ بنفسي بينكم مرارا..
ضقت بكم جوارا..
ضقت بكم ديارا..
تجمدتْ مشاعري تجهَّمَتْ خواطري
وماتت الدهشةُ في وجداني
وصار كلُّ ما أسمعُ أو أرى..
مكررًا.. مكررًا !!
يقتل شهوةَ الحياة في كياني
.....
رحلت عنكم.. ولم أزل.. أرحل...[1]

تأخذ لفظة «رحلت»، التي تتكرر ست عشرة مرة، في بنية القصيدة بعدًا مركزيًّا في شبكة علاقات النص باعتبارها، العنصر المسيطر الذي يعمل على تكامل بنية النص، فتحكم وتحدد وتحول بقية العناصر،[2] فترتبط على نحو محاجة عقلانية بمسببات الرحيل النفسية والمادية على حد سواء، حيث يمتزج الاثنان معًا فيكونان تيارًا واحدًا، يصب في نهر الرحيل المنساب في شعاب النفس، لترسيخ وحدة الذات، وتمايزها،، في التمرد على بنية الحياة الاجتماعية، وخلق نوع من التوازن النفسي

(1) المصدر السابق، ص 110.
(2) R.Schoes, Stracturalism In Literature, Yale University Press, U.S.A, 1975. P.88 .

بينها وبين قيمها التي تسعى إلى نقض البنى السلطوية الجامدة التي تحكم قبضتها على الحياة، وتنعكس بنية التوازي النفسي ذهنيًّا على لعبة التوازنات التعبيرية للخطاب، حيث يسود التشاكل الصرفي والنحوي بعض الجمل على النحو التالي:

ضقت بكم جوارا

تشاكل صرفي ونحوى + تكرار جزئي ←

ضقت بكم ديارا

تجمدت مشاعري

تشاكل صرفي ونحوي ←

تجهمت خواطري

وتنطلق «الأنا» في رحلتها من وجود الآخر، الذي تتعارض معه، فهو حاضر معها على الدوام في فضاء النص، وهو الذي يدفعها إلى اكتشاف فاعليتها، عبر الانعتاق من الحياة الرتيبة التي تقتل روح الإبداع والفكر وشهوة الحياة.

ويرتبط الرحيل عند العدواني بالولادة الجديدة، النابضة بالمغامرة التي لا تقف عند حد، وتعمل في الوقت ذاته على إطلاق كل مكنونات القوة في الذات لتأسيس فاعلية جديدة تتحسس فيها «الأنـا» معاني الخطر، والظفر والثورة، فتتصهر في أتونها على نحو يفجر ذاتيتها المتمردة، ويحقق لها جوهر وجودها :

رحلت عنكم
لكي أمارس الحياة..
في مغامراتٍ، ما لها نهايه.. !
أحسّ فيها نشوةَ الخطر.. !
تريشُ لي أجنحة عاصفه
....
تُشْعِلُ نفسي ثورةً هادرةً
كأنها قاعُ سَقَرْ !!

تجعلُ للحياة عندي ألفَ غايةٍ وغايه..
ما خطرتْ على بشرْ. !
رحلت عنكمُ.. لكي تكونَ كلُّ لحظة من
عمري... ولادةً جديده..[1]

تبلغ رؤية الارتحال المستمر عند «الأنا» ذروتها حين تكشف، في سياق العديد من الأسباب، عن ارتباط الارتحال بالولادة الجديدة، القادرة على منحها شهوة ممارسة الحياة، وترتبط هذه الشهوة عندها بالثورة، والثورة هي الطاقة التي تتحرك بها «الأنا» في اختراق الحياة، وتحقيق الطموحات، وتجلي «الأنا» في هذا المشهد المملوء بالرغبة العارمة، بالحياة والثورة، يمنح «الأنا» إحساسًا بالقوة، وبالتمايز بينها وبين الآخر غير القادر على امتلاك فاعلية التغيير، أو السعي إليه، إنه تجلي النقيض الفرد في مقابل المجموع الذي ارتضى السكون، وألف الحياة الراكدة. إنّ تأكيد «الأنا» على استمرار الانفصال عن الواقع، إشارة جلية، إلى عدم قدرة هذا الواقع على تقبل التغيير، أو مواكبة الحياة، بالمعنى الذي تريده «الأنا»، حيث يصبح للحياة كما تقول : «ألف غاية وغاية»، ولذا يصبح الانفصال عنه هو الملاذ الآمن، من انحراف «الأنا» إلى مهادنة الواقع، أو تقبل قيمه، ونظام حياته.

ويتجسد مفهوم الانفصال عن الواقع عند العدواني، في موضع آخر من خلال العلاقة بين السماء والجماعة، حيث تصبح العلاقة، علاقة انفصال، لا التقاء، لعدم إدراك الجماعة كنه مفهوم السماء :

لا، لا، إليكم عني
تلك السماء ليس لي عنها غنى
وكيف استغني... عن نبع أشواقي ؟
عن صلوات ملء أعماقي
قدسية اللحن

(1) الديوان، ص 115.

لا، لا، إليكم عني...

تلك السماء.. ما لكم وما لها ؟

أغمضتم أعينكم كي لا ترى نجومها...

أنكرتم جمالها

وبتّم تكفرّون كل من مدّ إليها سببا

أو ناولته شهبا![1]

لا مراء في أنّ العلاقة، التي يشير إليها النص تمثل عودة، أو معاودة إلى فكرة الارتحال، في نظام من العلاقات التي تتراسل في نسيج النص، مع ما سبقه من نصوص، حول المضمون ذاته، إذ تصبح أطراف العلاقة حاضرة، في شبكة النص، تتحرك في مساراتها وفق منطلقاتها الحسية في وعي الواقع، حيث يتم التعارض، ثم الرفض، ثم الانفصال. وإذا كانت «الأنا» تؤكد في عرضها لموضوع الانفصال على الجوانب الحسية، أو المادية، فيما يظهر بينها من تناقضات، فلأن الخيال الحسي عندها يطغى على ما عداه، ولا يعني هذا إلغاء الفكرة على حساب الخيال، بل يعني أنّ الخيال ينطلق من الفكرة، فشمولية المفهوم لا تحول بينه وبين الارتباط بالواقع الصميمي.[2] ومن الجلي هنا أنّ لفظة «السماء» تنطوي على بعد رمزي، إنها الحرية، أو الحقيقة التي لا تستطيع «الأنا» أن تستغني عنها باعتبارها جزءًا من كيانها الروحي الذي يرفض أن يتواءم مع الجماعة أو أن يلتقي معها، بعد أن أضاعت الجماعة فرصة هذا الالتقاء من قبل، وتنتصب «الأنا» فارضة وجودها باعتبارها رمزًا للتفوق الطاغي على الوجود الجماعي، ومكررة في الوقت ذاته إحساسها بالانفصال عن الجماعة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 166.

(2) عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 60.

وتصبح قصة السفر التي يكررها العدواني، في قصيدة «أشتات» موازية تمامًا لهذا الارتحال الذي يشكل بنية مضمونية تتخلل خطاباته الشعرية التالية لظهور الديوان :

اكتب على جناح الريح
قصة السفر
فالريح لا ترهب سطوة البشر
اكتب على جناح الريح
عصف بركان هدر
وحطم الأصنام والصور..[1]

ومن خلال المقارنة السريعة، بين النص هنا، ومكونات النصوص السابقة تبرز تلك العلاقات الجدلية التي تتحكم في بنية مضمون الانفصال، فتتمدد في شبكة النص مكونة موقفًا واحدًا يتكرر في بنى لغوية متعددة، يهيمن عليها التوازي المضموني، فعبارات مثل «رحلت عنكم» «تريش لي أجنحة»، «تشعل نفسي هادرة»، «قاع سقر»، تتجاوب أصداؤها، متوازية مع عبارات مثل «قصة السفر»، «جناح الريح»، «فالريح لا ترهب سطوة البشر»، «عصف بركان هدر»، تتمحور كلها حول «الأنا» في تجلياتها الانفصالية عن الواقع.

ويصل الانفصال إلى درجة اللاعودة، إمّا بالغياب التام، الذي يعادل الموت، فيصبح الحديث عن مفرد غائب، ذهب وخلّف السراب، بعد أن أظهرت مراياه الخفايا والنوايا، كما في قصيدة «الغريب والأصوات»، التي نشرت قبل وفاته ببضع سنين، وإمّا باتخاذ قرار الموت، كما في قصيدة، «قرار»، التي أهداها إلى الشاعر علي السبتي ونشرت بعد موته.

في القصيدة الأولى، يتجلى «تيار الوعي»، في تقديم صورة هذا الغائب، باستخدام ضمير المفرد الغائب المستكن، لتعميق فكرة الغياب التام التي يلح عليها النص :

---

(1) من قصيدة «نغمتان جديدتان» البيان، العدد 243، حزيران 1986 م، ص 5.

كان هنا وغاب
وخلف السراب
كانت له مرايا
تصور الخفايا
فتظهر النوايا
مكشوفة الحجاب[1]

هذا «التكنيك» الجديد، في تجلية «الأنا»، من منظور الغياب، في سياق «تيار الوعي» يمنح «الأنا» شعورًا، بالمسافة الزمانية بينها وبين نفسها، إنها الآن تنظر إلى نفسها، بعد انتهاء الرسالة، كما لو كانت شخصًا آخر تحاول تقييم تجربته الذاتية، كما تراها وتعتقدها، ومن ثم ترى نفسها ذاتًا ناقدة، قادرة على النفاذ إلى دقائق الأشياء وهتك أستارها، من غير مواربة أو نفاق، ولعل في هذا بعض عزاء لها، عن رحلة الغياب.

وفي القصيدة التالية، يصبح «قرار الموت»، هو الانعتاق النهائي من الواقع، أو هو بعبارة أخرى إعدام «الأنا» لنفسها إن صح التعبير، بعد رحلة العذاب :

قررت أن أموت !
أنا.. أنا..
قررت من تلقاء نفسي أن أموت[2]

ويتكرر قرار الموت في جميع شرائح القصيدة البالغة سبع شرائح خمس عشرة مرة، مقرونة بأسباب اتخاذ مثل هذا القرار، مما يشير بصورة واضحة إلى أن الشاعر لم يعد يقوى على رؤية هذا التردي المستمر للواقع، فقرر إعدام نفسه، وأخذ يكرر هذا القرار، كما لو أنه كان يموت خمس عشرة مرة، إذ أصبح الموت عنده هو الملاذ الآمن من هجير هذا الواقع، البالغ القتامة، مؤذنًا بانتهاء دوره.

---

(1) المصدر السابق، ص 7 .
(2) من قصيدة «قرار» أحمد العدواني، الكتاب التذكاري، ص 664.

وعندما نصف بنية العلاقات التي تربط بين مضامين الاتصال والانفصال عن الواقع، كما تتجلى في هذه النصوص، نلاحظ أنّ العلاقة تبدأ من منظور التناغم حيث تصبح الشمولية، هي الحركة المسيطرة على بنية المضامين الشعرية عند الشاعر، تبدأ منها وتنتهي إليها، على نحو يوحد المصير العام المشترك، غير أنّ هذه الحركة لا تستمر إلى نهايتها، إذ تتكسر وتتحطم، لينشأ على أنقاضها حركة أخرى مضادة تتكفئ على نفسها، محاولة أن تؤسس لانفصام حاد بين الذات الفردية، والجماعة، يظهر في اختلاف القيم والنظرة إلى الحياة، وتزداد حركة هذا التيار حتى تصبح نغمة تتكرر في مضامين الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته.

(9)

السخرية من الواقع

إذا كانت الثورة والتمرد، والصمت، والرحيل هي الوسائل التقليدية التي يلجأ إليها المحبطون من الواقع للدفاع عن قيمهم ضد قيم المجتمع، فإنّ السخرية هي جماع هذا كله، إنّها محاكمة الواقع من خلال لفت الانتباه شعوريًّا إلى شيء ما خارج عن القيم الإنسانية المألوفة يثير الضحك أو الابتسامة، وتمثل السخرية في شعر العدواني، إلى جانب ما ذكرنا من وسائل، ظاهرة لافتة للنظر في تفكيره الشعري، تنسرب في كثير من مضامينه الشعرية المفعمة بروح التمرد، والثورة، وهي لا تبدو في هذه المضامين مقحمة، أو قلقة، يؤتى بها لمجرد إثارة الضحك، أو السخرية، بل هي لحمة المضمون وسداه، إنها تحمل موقفًا، أو قضية يراد التعبير عنها بأسلوب ساخر، لقدرة هذا الأسلوب على جعل الآخر المخاطب يتفاعل مع الموقف ولو بالابتسامة، وهذا وحده كافٍ في تحريك الإحساس بالوعي تجاه الشيء المسخور منه.

ويبدو أنّ السخرية عنده تمثل منهج حياة، في رفضه أو تمرده على ما يتعارض مع مبادئه أو قيمه، غير أنه لا يصل فيها إلى الإسفاف، أو الابتذال المستهجن، إنها السخرية الكاشفة عن عمق البصيرة، وروح التسامح[1]، اللذين فطر عليهما العدواني في تعامله مع الحياة، ولذا كانت النظرة الساخرة ملازمة له لا تفارقه، حتى وإن ناله منها أذى :

أستقبلُ الدنيا بنظرةِ ساخرٍ
وأضالعي ضيفٌ على الجزَّارِ ![2]

هكذا يطل العدواني على الدنيا، تسبقه سخريته التي تنبئ عن موقفه من الحياة والناس والأشياء من حوله، يلتقط أدق المواقف فيؤلف بين أشتاتها وعناصرها صورًا ساخرة تشي بعمق إدراكه لما وراء المشهد الذي يسخر منه، ولنتأمل تلك الصورة الغريبة، التي تأتي في سياق رفضه لقيم الجماعة كما في قصيدة «سما دير»:

على جناح نمله
نام جبل
وسهرت غابه
وفي ضمير رَمْله
دَمْعٌ هَمَلْ
فاغتسلتْ سحابه[3]

إنّ العناصر الحسية التي تتألف منها الصورة، عناصر مألوفة، قد لا تثير فينا أدنى اهتمام يذكر، غير أن تشكيلة بنائها المتكئ على حسّ المفارقة هو الذي وجه الاهتمام إليها. إنها تومئ إلى موقف حاد تتشكل أبعاده في سياق الرمز والسخرية

(1) محمد حسن عبد اللّه، الرسم بألوان ضبابية، ص 233.
(2) الديوان، ص 91.
(3) المصدر السابق، ص 26.

مما يساعد على إثارة الانتباه، وحفز الخيال على اختراق بنية العلاقات التي تجمع بين عناصر المشهد، على الرغم من تباينها حجمًا وطبيعة ونوعًا، ولعل ما يثير الانتباه ورود جميع عناصر هذا المشهد الساخر في سياق النكرة مما يساعد على إضفاء مسحة دلالية واسعة على الموقف وجعله قادرًا على أن يتجاوز حدوده الضيقة التي انبثق منها إلى فضاء مفتوح قادر على استيعاب العلاقات المشابهة، بغض النظر عن طبيعتها.

إنّ تعقد بنية العلاقات الرمزية في هذا المشهد، وعدم منطقيتها، تتداخل مع منطقة الرؤيا المنامية، من حيث انعدام الرابطة، في أغلب الأحوال، بين خيوط الرؤيا التي تومئ إلى شيء ما، وتترك مساحة ضافية للتفسير، الذي قد تتعدد أبعاده الدلالية، ولعّل هذا ما كان يهدف إليه النص في بنية تشكيلته الغريبة. ولا مراء في أنّ النص يمثل شحنة تعبيرية مكثفة، بصورة مدهشة، تجعله أقرب إلى مشهد «كاريكتيري» في صحيفة، من حيث عمق التأثير، ولفت الانتباه.

وتصبح الدعوة إلى الابتسامة أو الفكاهة الممزوجة بالسخرية من جهة، والتمرد المقرون بالفعل من جهة أخرى أمرًا لا مفر منه لمواجهة مأزقية الواقع الحافل بالمتناقضات التي تفرض ظلها على الحياة :

ابتسمي.. فنحن في عصر الفكاهات !
ابتسمي إذا رأيتِ أعرجَ الرجلين
يرقصُ فوق مسرح العُميان...
والصمُّ والبكمُ تغني له
وحوله الأمساخ
تلعب بالدفوف والعيدان
فابتسمي.. على فكاهة الزمان !
ابتسمي حتى يحين الجد

وعندك ذاك فاغضبي

وحطمي...

كلَّ مشوهٍ يفسقُ بالحياة..[1]

تزدحم مكونات الخطاب، وبنية تشكيله بالتوتر والقلق الذي يفرضه منطق العصر على مسار الحياة، فلا تجد «الأنا» وسيلة إلى مقاومته إلاّ بالسخرية منه، ومن هنا كان هذا الإلحاح المستمر على الدعوة إلى الابتسامة، إذ إن العصر كله لا يعدو أن يكون مشهدًا هزليًّا يستدعي الفكاهة، وعلى الرغم من أنّ الدعوة إلى الابتسامة تنطوي على مغزى الرفض والتمرد السلبي لما يحدث فإنها تخفي وارءها ثورة وغضبة مكتومة تتحين فرصة الانفجار الذي يحطم هذه المشاهد الهزلية ولذا فهي دعوة مرحلية، «حتى يحين الجد» عندئذ تصبح الغضبة الفعلية هي البديل المناسب للابتسامة الساخرة.

وإذا كان تحقق فعل الإنجاز مرتبطًا بتحقق وقوع جملة الشرط (إذا رأيت..)، التي يؤكد عليها الخطاب من حيث بناء النص لغويًّا فإنّ الواقع الذي يتحدث عنه النص في قلب الممارسة الفعلية للحدث، وإنّ الأمر لا يعدو أن يكون إغراء أو تحريضًا على الابتسامة الساخرة باعتبارها متنفسًا طبيعيًّا للرفض والتمرد ما دام الإنسان غير قادر على فعل يتجاوز السخرية.

وتنطوي المكونات اللغوية للخطاب - في إبراز مشهد فكاهة العصر - على إحساس ذاتي بالقدرة على تكثيف الموقف، بصورة مركزة، وجمع عناصر المشهد في تناغم يثير الانتباه، على غرار المنتاج السينمائي، الذي يستهدف إثارة المشاهد ولفت انتباهه إلى لقطة، أو لقطات جوهرية في العمل المشاهد، ومن هنا كان هذا الجمع في الخطاب بين المثيلات المتجانسة هدفًا ووظيفة في مشهد صاخب الحركة،

(1) المصدر السابق، ص 138.

فهناك الأعرج الراقص في مسرح العميان، والصم والبكم تغني له، والأمساخ من حوله تضرب بالدفوف والعيدان، وغني عن البيان أن لغة المشهد كله تنطوي أيضًا على أبعاد إيحائية تتجاوز فيها دلالة السطح إلى أبعد مما تفرضه العلاقة بين الدال والمدلول، لتصبح دالة على مدلول أبعد.

ويعمد العدواني، في العديد من المواقف، إلى تعميق سخريته من الواقع والتهكم عليه، بتوظيف رمزية الحيوان، لتجسيد مواقف الرفض والتمرد في مشاهد رمزية ساخرة، كوسائل إقناع فني لرؤيته، وهي خاصية رومنتيكية (تشبه إلى حد ما، ما يسمى عند الغربيين بالاستعارة الرمزية Allegory)[1]، ولها نظائر مشابهة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومن قصائد العدواني في هذا المجال على سبيل المثال، «أفكارنا دجاجة»، «معزتنا العجفاء»، «إلى القطيع»، «اعتل يومًا ملك السباع».

وفي قصيدة «أفكارنا دجاجة» تتجلى سخرية العدواني من طريقة التفكير العربي المدجنة التي تسخر لخدمة أغراض خاصة :

أفكارُنا دجاجهْ
تبيضُ حسْب الحاجهْ
فتارةً تبيض قلمًا مُسَمَّمًا
وتارة تبيضُ صَنَمَا
وتارةً تكون كالشواهينِ
لكنما طعامُها لَحْمُ المساكينِ[2]

---

(1) محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة 1978م، ص 158، وانظر المصطلح في الآداب الأوروبية

J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms , Penguin, London , 1977, pp. 24-26.

(2) الديوان، ص 47 وما بعدها.

إن الإدانة الشمولية التي ينطلق منها الخطاب في تجسيد الفكر العربي، في أشكال حسية مهينة، إنما تصدر عن حساسية وقلق فائقين تجاه تدجين العقل العربي، ووضعه رهينة في سوق النخاسة، ولذا جاء الوصف بالدجاجة مجسمًا لعمق التدجين الذي تردى فيه العقل العربي، ذلك العقل الذي يعتمد عليه العدواني كثيرًا في إثارة الوعي العام لدى الجماعة، ولذا فإن انتكاسته تعتبر انتكاسة للتقدم العربي، ولعقود من الكتابة التنويرية.

ويكشف الخطاب عن مساوئ الفكر العربي، في إطاره العام، فيحمله مسؤولية ظهور الأقلام المشبوهة، وصناعة الأصنام، وإرهاب الآخرين باسم السلطة، وفي هذا كله امتهان للعقل، الذي كرم الله به الإنسان، وبالتالي إلغاء لكرامة هذا الإنسان، الذي باع عقله لغيره، وبهذه الصورة من الامتهان، والسخرية والتهكم تنظر «الأنا» إلى واقع الفكر العربي المتردي في حمأة التدجين، والفاقد لفاعلية الإرادة والاختيار.

وتنطلق بؤرة السخرية في الخطاب من الربط بين العنصرين الإنساني والحيواني، في خاصية مفارقة أصلًا في طبيعتها عند النوعين، لكنها تتحول إلى خاصية مماثلة في النوعين، بسبب انحراف الأول عن نهجه الطبيعي، وارتضائه خاصية الثاني، ولذا كان هناك اتكاء خاص على الفعل «تبيض» الذي يتكرر ثلاث مرات لتجسيد هذا العنصر المماثل في الشكل والمفارق في الفعل، فالدجاجة تبيض، بحكم طبيعتها، لا لحاجة الآخر إلى هذا البيض، ولكنّ أفكارنا لا تصدر عن طبيعتها وإنما عن حاجة الآخر إليها، وتلك هي المفارقة الجوهرية التي يؤكدها الخطاب في وصف أفكارنا بالدجاجة.

وتأتي صورة الماعزة، في قصيدة «معزتنا العجفاء» أنموذجًا ساخرًا آخر لفكرة التسلط، والجشع اللذين يبلغان مستويات غير طبيعية عند البعض تعززها طبيعة منحرفة، لا ترى في الكون إلاّ نفسها، وأنّ كل ما فيه حق لها لا يشاركها فيه

مشارك، فيمتد أذاها ليشمل الكون كله أرضه وسماءه، وتمضي القصيدة في خمس دورات، مكررة رمز «المعزة العجفاء»، فتجلو في كل دورة من هذه الدورات وجهًا ساخرًا من وجوه هذه المعزة الشرهة للحياة حتى لتبدو كالطاحونة، أو الجراد :

مِعْزَتُنا العجفاءْ
طاحونةٌ شهواء
شرهةُ الأضراسِ والأمعاءْ
.....
روحُ الجراد في ضميرها المسعور
لا تبقي ولا تذرْ
.....
معزتنا العجفاءُ أصبحت
ذاتَ طباع شرسهْ
وشهوةٍ مفترسهْ
كم مضغت أثوابنا
ولحستْ جلودنا...
.....
معزتنا العجفاءْ
تنزو إلى السماءْ...
بشهوة بهيميه
تقول : تنّور السماء جادَ لي
بهبةٍ إلهيَّه
أهدى إليَّ قرص خبزةٍ سماويه
....
معزتنا العجفاء
الكون كله في شرعها... عشب وماءْ...[1]

(1) المصدر السابق، ص 73 - 75.

إنّ المعاودة المتكررة لمضمون، رمزية «الماعزة العجفاء» على امتداد فضاء الكتابة الشعرية للخطاب لتوحي بمدى ما وصلت إليه روح هذا الجشع البغيض الذي تجسده «الأنا»، طباعًا و سلوكًا، في أنماط حسية مثيرة، قادرة على إثارة الوعي، ولفت الاهتمام إلى هذه الظاهرة، التي تمثلها تلك «الماعزة العجفاء»، فالرمز ذاته ينطوي على شحنة إيحائية مفتوحة لكل التأويلات، والإسقاطات، وفقًا لرغبات الوعي أو اللاوعي في إثارة الأحاسيس والمشاعر تجاهه. وتتواءم البنية التركيبية للرمز «الماعزة العجفاء» مع محيط تشكل الخطاب الساخر، فعجف هذه الماعزة ينفتح على فضاء من نهم مسعور يتجاوز حدود وطاقات هذه الماعزة، فيأتي الاتكاء على المشاهد التمثيلية، لهذا الشره المنهوم، بديلًا عن اللغة، التي قد تعجز عن تقديم التصور الدقيق، لمشهد هذه الماعزة المنهومة، في أبعادها وأشكالها المختلفة، فهي طاحونة شهواء، وروح الجراد المسعور، وماضغة الثياب، ولاحسة الجلود، والنازية بشهوة بهيمية نحو السماء، وهذه الأوصاف كلها تتضافر لخلق مناخ دلالي يستوعب كل الإيحاءات التي يمكن أن تشيعها تلك الصورة عن حدود وأبعاد هذا الطمع.

وتتجلى الماعزة في الخطاب رمزًا شاهدًا على فاعلية الحركة المسعورة التي تتسم بها هذه الماعزة، على الرغم من عجفها، الذي يبدو أنّه الطاقة المحركة لنهمها، الذي لا يقف عند حد، إذ لم تكتف بما هو متاح لها على وجه الأرض، بل تطاول جشعها ليصل إلى السماء، فترى القمر خبزة سماوية، مما يكشف عن عمى الطمع والشره الذي يهيمن على هذه الماعزة.

وإذا كان الخطاب يتخذ من الماعزة رمزًا ساخرًا لهذه الجبلة المنهومة من بعض الناس الذين انساقوا وراء شهواتهم المسعورة، في حب السيطرة والتملك بالحق والباطل، فإنّ عملية تمثيل الانحراف، كما يجلوها الخطاب، واستخدام النعوت

المحـددة، بصورة لافتة، وترتيب الجمل الشعرية الموحية بمعانٍ تخاطب العقل، والشعور، كقوله: «شرهة الأضراس»، «لا تبقى ولا تذر»، «ذات طباع شرسة»، «شهوة مفترسة»، «مضغت ثيابنا»، «لحست جلودنا»، قد كثف من درجة السخرية، وشحن الموقف بطاقة تصعّد من إثارة المتلقي للخطاب، بغية تحريكه في الاتجاه المضاد.

وتبلغ «السخرية» في قصيدة «إلى القطيع» درجة عالية من التهكم الجارح الذي قد يصل إلى حد الاستفزاز، والإثارة :

بشراك يا قطيع !!
الذئب والجزارُ قد تنسكا!
والنابُ والسكينُ أصبحا لكا !
أما علمتَ يا قطيع !
أنّ أساطينَ الزمان !
وساسةَ الدولة والسلطان
اكتشفوا.....
بعد ضلالٍ حيَّر الأفكارْ
وزيَّفَ التاريخَ والأسفار
اكتشفوا....
أنك قد خُلقتَ للسياده!
وأنك الموعودُ بالقياده
فتَّوجوك مَلِكًا على القلوب والعقول
يا قطيع ! !
بشراك يا قطيع[1]

إنّ إحساس «الأنـا» الفاجع، بـروح القطيع تسري سلوكًا في الجماعة، أو الأمة، يدفع بها نحو خلق مناخ من المفارقة الساخرة، التي تقلب مفاهيم العلاقة

(1) المصدر السابق، ص 125 وما بعدها.

التقليدية بين الجزار والذئب من جهة، والقطيع من جهة أخرى، إذ يفقد الذئب والجـزار طبيعتهما القاتلة، ويصبح الناب والسكين من خصوصيات القطيع، أو سماته الجديدة، ويتحول القطيع أيضًا، في سياق هذه المفارقة التهكمية، إلى بؤرة ارتكازية للحقيقة الغائبة التي يتم اكتشافها، وتستدعي التهنئة أو البشارة، إذ أصبحت القيادة، والسيادة للقطيع!. هكذا يعمق النص من فضاء السخرية والتهكم في الجمع بين عناصر قد تبدو، بحكم علاقاتها، متنافرة كالجزار والذئب والقطيع والسلطان، غير أنه يضفي عليها من روحه الساخرة ما يبطل تنافرها ويجلو تناغمها في صورة مدهشة، تثير الضحك من جهة، والرثاء للحالة التي تردت فيها الأمة من جهة أخرى.

وعلى الرغم من أنّ الخطاب قد يوصف بأنه هجاء حاد وجارح، لإطلاقه وصف «القطيع» على الأمة، وورود هذه اللفظة ذاتها معرفة عنوانًا على القصيدة، وتكرارها في أنسجة الخطاب خالية من التعريف، ووضعها في سياق مفارق، هو سياق النكرة المقصودة : «يا قطيع»، سخرية وتهكمًا، فإن إشكالية الإحساس بغياب الوعي على نطاق الجماعة، وتغيب العقل، وإلهاء الأمة، وشغلها بالتافه من الأمور، والإيحاء لها، زيفًا وتملقًا ومكرًا، بأنها هي مصدر القوة والسيادة، في حين أن الواقع والممارسة ينفيان ذلك، تدفع الشاعر إلى تعميق حس المفارقة الساخر بالربط بين لحظة الاكتشاف والسلطة، إذ يجعل السلطة تكتشف بعد حيرة طويلة أنّ الأمة هي السلطة، وتلك هي المفارقة الساخرة، التي يؤكدها النص عبر تكرار جملة «بشراك يا قطيع»، التي تنطوي على إحساس انفعالي ممزوج بالسخرية والتهكم، لعمق إدراك «الأنا» لألاعيب السلطة ومكرها.

وتعود فكرة الإحساس بروح القطيع تسري في الأمة عند العدواني إلى وقت مبكر من حياته ففي قصيدة «نداء» التي يرجع نظمها إلى عام 1949م، نجد الشاعر يخاطب ولاة الأمة، بلغة خطابية حادة النبرة، ممزوجة بالسخرية والتمزق، «برعاة الشاء»:

رعـــاةَ الـشـاء ! فـي دُهْـــم الـروابـــي
أفـيـقـوا ! فـالحـمـى وَشْـــكُ انـتـهـاب
تـــوسّـــدتِ الـثـعـالـبُ جـــانـــبـيـه
ولابـــت حـولـه طُـلْـسُ الـذئـــاب

.....

رعـــاة الـشـاء ! ويـحـكـم أفـيـــقـوا
لـقـد جـل المـصـاب عـن الـتـغـابـي
دعـــوا أهـــواءكـــم، وارعـــوا شـيـاهًـا
أســـأتم رعـيـهـا بـــين المـــرابـــي [1]

ومع اختلاف الظروف والزمان تبقى العلاقة بين السلطة والقطيع، أو الأمة علاقة جدلية حاضرة، تتردد في فكر العدواني موضوعًا للسخرية والتهكم كلما واتته الفرصة لذلك، ففي قصيدة «اعتل يومًا ملك السباع» نلتقي بالاستعارة الرمزية الساخرة التي تجلو مظهرًا آخر من تلك العلاقات التي تربط بين الراعي والرعية :

اعـتـلّ بـومًـا مـلـكُ السبـــــــاع
فـصـار لا يـقـوى عـلـى الـــــصراع
فـانـزعـجـتْ مـن سُـقْـمِـهِ الضـــــواري
وخـشـيـت مـغـبـةَ الـعِـثـــــــار
وانـطـلـقـتْ تـسـألُ عـن علـتـــــه
وتـبـسـطُ الأيـــدي إلـى خـدمـتـــــهُ
وكـــان فـيـهـم سَـبْـعٌ فـقـيـــــــهُ
لـيـس لـه مـن بـيـنـهـم شـبـيـــــهُ
قـام وقـال : يـا حـمـاةَ الـغـــــاب
ويـــا جـنـود المـلـك المـهـــــاب

(1) المصدر السابق، ص 213 وما بعدها.

الـواجـبُ المحـتـوم تـوزيـعُ العمـلْ
مـا بـيـنـنـا لخـدمـة الـربّ الأجـــــل
.....
وهـكـذا تـقـسـمـوا إلـى فـــــــرَقْ
واخـتـصَّ كـلٌ بـنـظـامٍ ونسـق
وانـضـمـتِ الـضـبـعُ لأربـــاب القنص
مـخـتـــارةً وشـاركـثْـهـم فـي الحِـصَـص
وأقـبـلـت نـوبـةُ أم عـامـــــــرِ
فـانـفـلـتـتْ مـسـنـونـةَ الأظـافـــــر
تـبـحـثُ عـن صـيـدٍ لـهـا ثـمـيـــــنِ
تـهـدي بـه لـسـيـد الـعـريـــــن
.....
وبـيـنـمـا كـانـوا عـلـى اخـتـــــلافِ
ولَجَـــجٍ مـشـتـبـه الأطـــــــراف
إذ أقـبـلـتْ عـلـيـهـم لـهـيـفـــــه
حـامـلـة لـهـم بـقـايـا جيفـه[1]

ومع أن جذور هذا «التكنيك» الرمزي تعود إلى ما عرف من قصص على لسان الحيوان، كما في كتاب «كليلة ودمنة» قديمًا، وإلى ما نظمه – حديثًا – أحمد شوقي الذي بلغ بهذا الفن مستوى عاليًا لم يدانه فيه أحد من معاصريه، لغة وأسلوبًا وتوظيفًا فنيًّا لقضايا عصره[2]، فإنّ قصيدة العدواني هذه ليست محاكاة سلبية لقالب فني سابق عليه، وإنما ترجع إلى تفاعل، مع القصائد الأخرى، في مجال الحوار الإبداعي، لا التكرار السلبي.[3]

(1) المصدر السابق، ص 178 وما بعدها.
(2) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة بيروت، بدون تأريخ، ص193 وما بعدها. وانظر أيضًا محمد فتوح، الرمز والرمزية، ص 158 وما بعدها.
(3) جابر عصفور، المصدر السابق، ص 33.

وتتشكل قصيدة العدواني الرمزية في إطار حركة العلاقة التي تربط بين السلطة التقليدية، والقوى المحيطة بها، إذ تنتصب صورة الفرد المتسلط العاجز عن إدارة شؤون الأمة، وهنا تنشط هذه القوى في تسخير كل طاقاتها لدعم هذا الفرد الموشك على التهاوي والسقوط، للمحافظة على قواعدها. ولا يغفل الخطاب أن يشير بصورة إيحائية ساخرة إلى بعض تلك القوى المساندة للحكم المتسلط، كما في عبارة «وكان فيهم سبع فقيه»، وهذا السبع كما يفهم من الخطاب قوة مؤثرة قادرة على الاستنفار، ولذا جاءت عبارة «ليس له من بينهم شبيه» مؤكدة على مجلى هذه الشخصية الفريدة التي تعتمد عليها السلطة في الأزمات، إذ يبرزها النص لنا في موقف خطابي يستحث كل الأطراف، ذات العلاقة بالسلطة، أن تنظم نفسها تنظيمًا تتوزع فيه الأدوار كل في اختصاصه، أو ما ندب له، وهنا تظهر شخصية أم عامر، وهي شخصية دموية، تضع نفسها في خدمة القمع والقتل، إذ تنفلت «مسنونة الأظافر»، بحثًا عن صيد تقدمه للملك العليل، هكذا يصف النص حركة انطلاقتها، لكنّ سرعة هذه الانطلاقة لا تتواكب مع بطء عودتها، ولا مع النتيجة التي أسفرت عنها، إذ تعود بعد طول غياب ببقايا جثة !، وهذه إشارة مطلقة قادرة على استثارة دلالات عديدة يمكن إسقاطها على واقع العدواني، وهناك نقطة أخرى جديرة بالاهتمام في سياق حركة هذه القوى لنصرة السلطة، وأعني بها ذلك القلق والاختلاف والجدال الذي نشب بين هذه القوى نتيجة لتأخر أم عامر في العودة من المهمة التي ندبت نفسها إليها، مما يشير بوضوح إلى أن قلقها ناشئ عن قلق السلطة نفسها لهذا التأخير الذي يتجسد في لذعة الجوع عند الليث :

وشعرُ الليثُ بلاهبِ السغبْ
يَصْهرُهُ فثار مسودَّ الغضب
واضطرب القومُ فمن معتذرِ
للضبع أو من لائم مستنكر

إذن كان يعوَّل على هذه المهمة في أشياء كثيرة، غير أن طبيعة الغدر عند الضبع تأتي في مقدمة أولوياته، فلا يقدم إلاّ التافه، أو ما فاض عن حاجته، وإخفاق الضبع في مهمته إخفاق لكل تلك القوى المتآزرة في نصرة السلطة، ولعل هذا بعض ما تهدف إليه القصيدة في نهاية الأمر.

وعلى صعيد العلاقات التي تجمع بين مضامين السخرية التي تتسرب في لغة الخطاب الشعري عند العدواني، عفوًا أو قصدًا، نجد أنها تمثل في مجملها بنية متواشجة تهدف إلى إثارة الانتباه، في مواقف الرفض والتمرد السلبي، الذي تصبح فيه السخرية أو الفكاهة هي الأسلوب المناسب للدفاع والهجوم في وقت واحد، إنها تصدر عن رؤية جوهرية في التصدي لمحاكمة الواقع وتعريته تعرية تكشف عما خفي من مساوئه بالتجسيد الحي من خلال استخدام الرمزية الحيوانية، التي تكون بديلًا عن السرد اللغوي في تفاصيله وجزئياته المملة، إذ تصبح الصورة أكثر فاعلية في اختراق المشاعر، لما تنطوي عليه من شحنات إيحائية، تعمق من حدة الرؤية، وتجعل من تلك المضامين الشعرية شبكة متآزرة من العلاقات التي تنطوي على عناصر ومكونات تحمل خصائص وسمات الرؤية الأساسية لموقف «الأنا» من الواقع، في سياق السخرية.

(10)

الروح الرومانسية ونزعة التطهر

كان العدواني شأنه شأن الرومانسيين الضائقين ذرعًا بواقعهم، والساخطين على البنى الاجتماعية السائدة، والمكرسة، لما تنطوي عليه من مظالم، تدفعهم إلى الفرار والهجرة، والاعتزال بحثًا عن عالم آخر يتوافق مع مبادئهم ومثلهم، وما تمني الموت، والهروب من الناس إلاّ محاولة لإنقاذ الذات من أوحال الواقع، وقد رأينا قبل قليل كيف كان قرار الموت عند العدواني خلاصًا من واقع صلد معاند

لرؤاه وأحلامه وآماله، فآثر عليه اتخاذ قراره بالموت، وتمتد جذور هذا القرار إلى قصائده الأولى، التي نظمها في أواخر الأربعينيات، المفعمة بالروح الرومانسية، كما في قصيدتي «الخلاص»، و «سأم» إذ كانت السمة الرومانسية هي الغالبة على الشعر العربي آنذاك، ففي القصيدة «الأولى» نجد أن الإحساس بالبحث عن الخلاص كامن حتى في عنوان القصيدة ذاتها من أول وهلة، مما يشير إلى إشكالية ذاتية في علاقة «الأنا» بالعالم من حولها :

سألت روحي : أيُّ الدار تطلبها ؟
قالت سوى الأرض، فيها غاية الطلبِ
سعادةُ الروح غيرُ الأرض موطنُها
وحليةُ الروح غيرُ الدرِّ والذهب
فقلت : جسمي بظل الأرض مرتبط
وما له مذهب عن كونه الترب
قالت : إليك، فحطمه بلا مهل
وادفع بأشلائه في مارج اللهب
وانفذ بذاتك من عيش شَقيت به
ولم تزل من عواديه على رقب[1]

هذا الحوار الداخلي بين «الأنا» والروح يكشف عن عمق المعاناة التي تمور في وجدانها، بحثًا عن مخرج أو حل لأزمتها مع الواقع المثقل بالماديات التي تكاد تخنق جوهر الروح، ولذا يتحول الموقف كله إلى أن يكون محاورة منطقية بين المادة والروح، في سياق التساؤل الذي يتصدر الخطاب موحيًا بلاهب القلق الذي يهيمن على فكر «الأنا»، فتظهر إغراءات الروح أكثر إقناعًا ومنطقية في حوارها من غيرها، إنها تمس أكثر الأشياء حساسية عند «الأنا»، وهي معاناتها وشقاؤها من

(1) الديوان، ص 228.

متاعب الحياة، وتصدر هذه الفكرة، بطبيعة الحال، عن أصول رومانسية صرف، فتمني الموت، والتوق إلى حياة أخرى تتواءم مع نزعات الروح موجود في الأعمال الرومانسية[1].

وتختمر فكرة إيثار الموت على الحياة عند العدواني، في قصيدة «سأم» بعد الإحساس بفشل الرسالة، وتهاوي الأحلام، حيث تضيق الدنيا أمامه، على اتساعها، فلا يرى فيها إلاّ سجنًا وضنى :

سئمتُ العيشَ والدنيا
وعِفْتُ الأهل والوطنا
وراقَ لي الردى كأسًا
وجوفُ القبرِ لي سكنا

.....

تهاوتْ غرُّ أحلامي
وخلَّف ضوؤها الدُّجُنا
وكنت أصونها بدمي
وألقى دونها الغبنا

.....

حياة أرهقت دَنِفًا
بحبُ النورِ مُفْتتِنَا
سجون كلها وضنى
وحسبك بالسجون ضنى[2]

(1) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت 1973 م، ص 58 وما بعدها، وللدكتور إبراهيم عبد الرحمن تفسير مهم في رومانسية العدواني إذ يرى أنّ هدفها أن تدخل بالحديث عن الواقع السياسي والاجتماعي إلى قلوب الناس وعقولهم لما للنغم الرومانسي من مكانة في نفوسهم. راجع في ذلك كتابه بين القديم والجديد، ص 121.
(2) الديوان، ص 204 وما بعدها.

هذه النظرة المتشائمة، اليائسة التي تستسيغ فيها «الأنا» الموت على سجن الحياة، تقترب إلى حد كبير من اتخاذ قرار الموت، حلًّا لمواجهة الانتكاسات الكبيرة التي واجهت «الأنا» في رحلة التنوير، كما في قصيدة «قرار»، مع فارقين جوهريين: الأول يكمن في الفارق الزمني الذي يمتد إلى أكثر من أربعين عامًا، ما بين نظم القصيدة الأولى «سأم» والثانية «قرار»، وهي فترة ليست قصيرة في حساب المبدع، والثاني في طبيعة اتخاذ القرار، أو الحل ، فهو في الأولى، لا يعدو أن يكون خاطرًا يرف في الذهن، «وراق لي الردى كأسًا»، على أثر الإحساس بانتكاسة الحلم والآمال، لكنه في الثانية يأتي قرار تصميم وعزم لا رجعة فيه، معززًا باصطفاء اللفظة ذاتها «قرار» عنوانًا على القصيدة، وتكرار القرار، بصيغة واحدة، على امتداد فضاء النص، مما يشعر بأن تأكيد هذا القرار جاء عن قناعة تجذرت في وجدان العدواني، واستوت على سوقها على مدى تلك السنوات الطوال.

ومهما يكن من أمر فإن الحيثيات التي ترد في كلتا القصيدتين لتبرير اصطفاء الموت على الحياة تكاد تكون متشابهة إلى حد ما، غير أنها في قصيدة «قرار» أكثر شمولية واستقصاء، حتى بدت كما لو كانت تلخيصًا عامًا لمجمل ما آلت إليه الأمة، من أوضاع سيئة، حتمت اتخاذ قرار الموت، وبالتالي يصبح الموت هو المطهر من حمأة الواقع المادي الذي شقيت به «الأنا» خلال رحلتها الطويلة، وجهادها الدؤوب في مسيرة التنوير.

ولا مراء في أنَّ تمني الموت، ليس سمة خاصة في إبداع العدواني، على الرغم من ملاءمتها لمجمل الظروف والأحوال التي مرت بها رسالته، بل هي سمة رومانسية لها نظائر في أعمال الكثيرين من الشعراء الرومانسيين، باعتبارها فيضًا من الحيوية التي تغري أصحابها في البحث عن عالم مثالي آخر، يتواءم مع التطلعات الروحية والآمال الفسيحة، والنزعة إلى الخلد، عند الرومانسيين[1].

(1) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 59.

ولم تكن نزعة التطهر بالموت هي الخيار الوحيد عند العدواني، بل سبقها في ذلك خيار العودة إلى الماضي، والتحسر عليه، كما في قصيدة «صفحة من مذكرات بدوي»، والعنوان وحده كافٍ للدلالة على النزوع إلى حياة البداوة المفعمة بالقيم والأخلاق، وبساطة العيش، والحس الفطري النقي الذي لم تلوثه الحضارة، والفضاء الرحب الذي تمرح في أرجائه الأغنام، والخيمة المنصوبة على الرابية كلها تتداعى في ذهن الشاعر لحظة إحساسه بتلوث الحياة، وتبدل القيم :

كنتَ هنا.. وكان لي بيتٌ من الشعرْ
نَسَجْتُهُ، صنعَ يدي.. بالصوف والوبر
قام على رابيةٍ مخضرةِ الطــرَرْ
تؤمه الضيفانُ، بين مرتقى ومنحـدر
والشمس تفترُّ له ويضحك القمــر
كنت هنا.. وكان لي على الحمى مقر
ملاعبُ الربيع بالأعشاب والزهــر
تمرحُ في أرجائها الأغنامُ في بطر[1]

في تلك اللحظات الحالمة، يتشكل المهاد الرومانسي، في ابتعاث الماضي، الذي يحتضن «الأنا» والخيمة، (لحاضرة – الغائبة)، في علاقة حميمة، تبدأ من حس الملكية، وفطرة الصنعة، في تثبيت البيت في المكان، على الرغم من هلامية البيت وهشاشة صنعته، لكنّ صورته الغاربة لم تفارق «الأنا»، إنّها قادرة على تحديد جغرافية المكان، واستثارة كل العلاقات الإنسانية التي كانت ترتبط به، وسط مظاهر الطبيعة التي تحيط بهذا البيت الذي أقيم على رابية مخضرة الجوانب، إنّ سمات هذا البيت تبلغ من البساطة، والتجذر في اللاوعي، ما يجعلها تستعاد بمجرد تذكرها، كما لو كانت ماثلة للعيان أو مجموعة من العادات العضوية، التي تمارسها بصورة تلقائية[2].

(1) الديوان، ص 162.
(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، 1987م، ص 42 وما بعدها.

ويجنح النص إلى تأكيد انتماء «الأنا» للمكان من خلال تحديد البؤرة المركزية للمشهد «كنت هنا»، وفي سياق هذا التحديد، تتكرر صورة الهوية والانتماء «وكان لي بيت من الشعر»، «وكان لي على الحمى مقر»، موحية بعمق العلاقة التي تربط بين «الأنا» وهذا المكان، الذي اندرست آثاره ولم يبق منها إلاّ ما يرف في الذاكرة. وغني عن البيان أنّ «الأنا» تجد في هذا المكان، الذي تحاول استعادة مشاهده، متعة نفسية، تدفعها إلى استقصاء كل التفاصيل الصغيرة التي كان يزدحم بها المكان، وذات صلة «بالأنا» ذاتها :

اللبنُ المخيض بالزبدة قد خَثَـرْ
وربما طبخته بالنار فانشمــر
وعاد إقْطًا ملءَ سقفِ بيتيَ انتشـر
كقطع من اللُّجينِ، سِلْكُها انتثـر
لذيذةٌ مسعفةٌ بالحلّ والسفــر
وللصبايا لَعِبٌ يمضي بلا حــذر
تواثبتْ فيها الحياةُ وثبةَ الظفـر
.....
كم عبثتْ بكلبيَ الأمين فانزجـر
أو شلَّها فعثرتْ.. وبان ما استتـر
فانقلبتْ ضاحكةً، لكنْ على خفـر

هكذا تأخذنا «الأنا» في رحلة إسرائية من أحلام اليقظة، فتعيد كل عناصر المكان وترتبها في مشهد نابض بالحركة والحياة، تطل منه عادات البدو في صنع غذائهم، كما تنتصب فيه مشاهد الطفولة البريئة في عبثها ومرحها، وإذا تذكرنا أنّ الشاعر كان ريفيًّا قضى جُلّ طفولته في قرية «الفنطاس» القريبة من مدينة الكويت، علمنا مدى تجذر هذه المشاهد في ذاكرته، ومدى ألفتها إليه، وتماسك عناصرها في وحدة متناغمة تجسد حياة البادية، ومن المدهش حقًّا أنّ ذاكرة

«الأنا»، في استعادة مشاهد الماضي، لم تغفل الإشارة إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تتيه وسط تذكر الأشياء الجميلة في حياة الإنسان، ولنتأمل على سبيل المثال معابثة الصبايا للكلب، وسقوطهنّ على الأرض، وانكشاف ما استتر منهن، وتأمل انزجار الكلب، وحركته المعاكسة، وكل هذا يتم في سياق ملكية «الأنا» للكلب، مما يزيد في عمق المشهد، ويوسع من فضائه، «فالأنا» والكلب والصبايا، وقبلها الإقط المنتشر، في جوانب البيت وسقفه، وطريقة صنعه، كلها تمثل عناصر جوهرية في تثبيت هوية المكان وانتماء «الأنا» إليه، ولا مراء في أن استدعاء هذه الذكريات يضفي عليها قيمة في ذاتها[1]، ويمنح «الأنا» إحساسًا، أو فيضًا من المشاعر الحالمة التي تنقلها إلى التمتع بالماضي الجميل المترع بالبساطة المتناهية، والفضاء الرحب الذي يستوعب كل الأشياء فتبدو على صفحته واضحة الخطوط والقسمات، كما هي في طبيعتها، وهذه الأشياء هي التي تفتقدها «الأنا» في حياتها، فتحاول إعادة بنائها من جديد في النفس لتكون مطهرة لها في صراعها مع قيم الجماعة، التي لا تنتمي إليها، مما يدفعها إلى البحث عن هذا الشيء المفقود، الذي يتجسد في أشياء كثيرة، كما رأينا، لكن جذوره الأساسية تعود إلى ذلك المكان الريفي البسيط الذي عاش فيه العدواني طفولته، فملأه إحساسًا بالقيم العربية الأصيلة، التي كان صداها يتردد فيما يسمعه من حكايات العرب الأولين عن مناقب حاتم الطائي، وفروسية عنترة وقصة حبه لعبلة :

ولي إذا جنّ الدجى.. وائتلفَ السمر
مع الصحاب مجلسٌ بالأمس قد عَمَرْ
تدور فيه قِصَصٌ عن زمنٍ غبـر
عن الجدود الأولين من مَعَدّ أومُضَر
وكيف رام عنترٌ... عبلةَ فانتصر
وكيف ساد حاتمٌ وسَيْبُهُ غَمَـر

(1) المصدر السابق، ص 76.

وتكتمل مشاهد البادية حضورًا في النفس، في تلك القصص، التي يجد البدو فيها متعة لا حدود لها، لارتباطها المباشر بأخلاقيات الصحراء وقيمها، التي تربي في الإنسان النزوع إلى البطولة، والصدق مع النفس، قبل الآخرين، ووضوح الرؤية، والعزم، والإرادة والتمرد على القيود، والنزوع إلى الحرية، والشجاعة في القول والفعل، وتلك هي الصفات التي انسربت في تكوين العدواني النفسي والثقافي فأصبحت جزءًا من حياته، عانى بسببها الكثير من المتاعب والآلام، وانعكست آثارها في شعره، معاناة وألمًا مضاعفًا منذ وقت مبكر من حياته الشعرية حتى وفاته، ومن هنا ندرك مدى اهتمام الشاعر بتلك المشاهد الغائبة من حياته السابقة، وإبرازها بصورة تذكر قيمة الماضي في النفس، فتعنى بتفاصيله، وبتسمية الأشياء في المكان، والإلحاح عليها، «والتسمية جزء أساسي من عملية تثبيت الأشياء في العالم، فالعالم دون أسماء هيولى غائمة، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الحاد»[1].

ولا شك أنّ امتلاء المكان بالأشياء الغائبة، على هذا النحو من التذكر الاستقصائي، يعمل على حل أزمة «الأنا» مع زمن اللحظة الراهنة، بتطهيرها، أو تحريرها نفسيًّا من أزمتها فتستعيد توازنها النفسي والعاطفي والثقافي ولو إلى حين.

ويقترب من هذا نزوعه إلى حياة الصحراء، وتوقه إلى حياة الوحش والفضاء الواسع الذي يحتضن كل أحلامه، حتى يرى الكون كله قد أصبح ملكه، لا يشاركه فيه أحد، كما في قصيدة «خطرات»:

لـقـد طـابـت حـيـاةُ الـوحـش عـنـدي

فـبِـتُّ ولـي بـهـا لَـهـفٌ وغُـلَّـه

(1) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986 م، ص 325.

فـهـل لـي أنْ أفـرَّ إلـى الـبـراري
وأسـكـنَ قـلـبَ مـومـاة مُـضِـلّـه
إذا مـا جَـنَّ لـيـلـي طـالـعـتـنـي
كـواكـبُ فـي نـواحـي الأفـق جَـذْلـه
وأمـلأُ مـن رحـيـق الـفـجـر كـأسـي
وأغـزل مـن شـعـاع الـشـمـس حُـلّـه
وأحـسـبُ أنّ هـذا الـكـون ملـكـي
وأنـي قـد صـنـعـتُ الـكـونَ كله[1]

ولعله من المعلوم أن هذه النزعة الرومانسية، التي يصدر عنها خطاب العدواني معروفة في أعمال الرومانسيين، فالطبيعة الفطرية، وحياة الوحش، والصحراء البعيدة عن السابلة، والغابات، كلها مألوفة لهم، يهيمون بها ولهًا وحبًّا، نظرًا لما تنطوي عليه نفوسهم من ضيق بالموجودات والأشياء من حولهم، إذ يعتبرونها قيودًا تحد من انطلاقتهم، لأن المجتمعات مباءة، ومصدر المشكلات، وعبء كبير على نفوسهم ومشاعرهم المرهفة[2].

وتأتي استطابة العدواني لحياة الوحش، والهيام بها، والحلم بتلك البراري الموحشة استجابة طبيعية لمشكلاته مع مجتمعه التي تصل إلى حد الاختناق، فيبحث عن متنفس طبيعي، لم تلوثه الحضارة، فتكون الصحراء المضلة هي ذلك المكان الذي يود الفرار إليه، وفي فضائها الرحب، وصمتها الموحش، يرسم مشاهد حالمة، تتواءم مع طبيعته النفسية المرهفة، تتقاطع فيها ظلمة الليل، وائتلاق الكواكب، ورحيق الفجر، وشعاع الشمس في منظومة كونية، يسترخي بين خطوطها، فيحسب أن الكون ملكه، أو هو من صنعه.

(1) الديوان، ص 202.
(2) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 170.

إنّ التطهر الروحي أو النفسي في هذا المكان الرحب التام العزلة، يمنح «الأنا» قدرة جديدة على إعادة خلق الواقع من جديد، من غير عوائق أو منغصات، إنّ هذا العالم الجديد يتشكل بين يديها وفق مرادها وهواها، فالكواكب في دجنة الليل، تطالعها جذلة في أفقها البعيد، ويأتي الفجر فتملأ كأسها من رحيقه، وتشرق الشمس فتصنع من شعاعها حلة، ثم لا تلبث أن ترقى بخيالها إلى درجة الصنعة، أو الخلق، في لفتة إلى هاجس التفوق، أو التمايز، أو الحلم بالبطولة، حتى ولو وصل الأمر إلى درجة التّأله:

أصيخ إلى العناصر حين تغلي

مراجلها إصاخة من تألّه

هذا التّألّه الذي تحاول «الأنا» تأكيده في نهاية القصيدة، ينبع في جوهره من ذلك الإحساس المفعم بالإحباط والفشل من تغيير الواقع المعاند لأمانيها وطموحاتها بعالم مثالي يرتفع بالإنسان والحياة إلى قيم العدالة، والحرية، والأخلاق الفاضلة، ومن ثم يصبح التطلع إلى مستوى التّألّه، عند العدواني، هو قمة التطهر من هذا الفشل والإحباط الذي يلاحق رسالته على الدوام.

ونلتقي، عند العدواني، وجهًا آخر من وجوه الرومانسية، وهو أنموذج «الشيطان»، الذي يعد أنموذجًا عالميًّا، تردد في أعمال كثير من الرومانسيين الكبار من أمثال الشاعر الإنجليزي «ملتون» (ت 1674م)، في «الفردوس المفقود»، «وليرمنتوف» (ت 1841م)، في قصيدة «الشيطان»، والعقاد، في قصيدة «ترجمة شيطان»[1]. وعلى الرغم مما يثيره اسم الشيطان من دلالات تتصل بالثورة والتمرد

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 314 وما بعدها. وانظر أيضًا دراسة حمدي السكوت «الشيطان بين العقاد وملتون»، مجلة فصول المصرية، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981م، ص 163-172.

على الإرادة الإلهية فإنّ الكثير من هؤلاء الرومانسيين حمّلوه - إلى جانب دلالته الأصلية - بعضًا من أفكارهم ورؤاهم في الشر، والإغواء، والتوبة والحرية، والإرادة، والاختيار، حتى إن « فكتور هوجو» جعله يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة عن اللّه[1]، إلى غير ذلك من أفكار فلسفية تساق على لسان الشيطان.

وتعد قصيدة العدواني «الناسك وشكوى الشيطان» جزءًا من الحوارات الموازية، سواء بالمعنى الذي يصله بأعمال الرومانسيين الكبار، أو بالمعنى الذي يصله بالإبداع العربي، كما في قصيدة «ترجمة شيطان للعقاد»[2] إذ لم يكن العدواني معزولًا عن كل هذه الحوارات، مما يجعل من مقارنة قصيدته هذه بالأعمال المناظرة لها عملًا مغريًا للمشتغلين بالدراسات المقارنة.

تضم قصيدة العدواني عشر لوحات تدور حول معاناة ناسك آثر العزلة والعبادة وحياة الروح على حياة المادة، فيطل عليه الشيطان بكل مغريات الإثم التي تخاطب الجسد، فيضطرب الناسك، ويكاد يسقط في غوائل الخطيئة، غير أنّ قوة إيمانه تدفعه إلى الاعتصام بالقرآن فينهزم الشيطان، ويتحول الموقف إلى صراع بين الشيطان وقدره الذي أنيط به، في افتتان الناس وإغوائهم، فيشكو إلى اللّه تعالى قلة حيلته، وفساد خططه، وضعف سلطانه، ويطلب منه إمّا أن يهب له مكانًا في النفوس الخيرة ليفسدها، أو أن يخلصه من شروره ليعود إليه إيمانه، وكل ذلك يتم في أسلوب درامي مفعم بالإثارة، التي يظهر فيها الشيطان منهزمًا أمام الفطرة السليمة المعززة بالتمسك بكتاب اللّه.

ومهما يكن من أمر فإنّ ما يهمنا بالدرجة الأولى من هذه القصيدة، هو جزؤها الأول الذي يجسد تلك العلاقة الجدلية بين إغراءات الروح وإغراءات

(1) محمد غنيمي هلال، المصدر السابق، ص 315.
(2) جابر عصفور، المصدر السابق، ص 33.

الجسد في حياة الزهاد الذين اتخذوا من الزهد والاعتزال أسلوب حياة لهم، في رفضهم لقيم مجتمعهم، ثم يتعرضون للفتنة الشيطانية، التي تختبر مدى صدق إيمانهم ومبادئهم:

على جدار غرفةٍ وضيعهْ

مغارةٌ لناسك عاش مع الطبيعه

جليسهُ الوحده

أعزلُ ما لهُ غيرُ تلاوة القرآن عِدَّهْ

قد أسكرْتهُ خمرةُ التّجلِّي

وغابَ في سكرته يصلي

.....

أطلَّ شيطانٌ عليهِ في المغارهْ

بكلِ مُغريات الإثمِ والدَّعاره

امرأةٍ نارية الأردافِ والأعطاف

محمومةِ الشارةِ والإشارَهْ

تَفُحُّ منها الفِتَنُ القَهَّارهْ

والشهوةُ الطاغيةُ الثَّواره

.....

اضطربَ الناسكُ وارتبكْ

وأَحْدَقَتْ به غوائلُ الشَرَكْ

فهَبَّ يقرأُ القرآن

يتلوه باللسانِ والوجدانْ

بشوقِ عاشقٍ ولهان

أعطى حياةَ الروحِ كلَّ ما ملك

فانبعثتْ من حوله مناره

وأغرقتْ بنورها القدسيِّ داره

فهرب الشيطانْ

يجرُّ ثوبَ ذُلّهِ وعارَه

تَتْبعه اللعنةُ أينما سَلَكْ..[1]

هكذا يحاول الخطاب أن يجسد ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان المفطور على العبادة، وحياة الروح، والشيطان المفطور على الافتتان وإغواء الناس بالآثام والشرور، والخطاب في حد ذاته يشير بصورة رمزية إلى علاقة «الأنا» بالإغراءات المادية الفاحشة التي تحيط بها من كل جانب محاولة كسر عزلتها، وترفعها على إغراءات الحياة، وشهواتها. ويكشف لنا مجلى الرمز، في أبعاده الرومانسية، عن مدى صلابة «الأنا» في مواجه الاختبار ؛ إذ في إطار العزلة والصلاة والتجلي تطل تلك الفتنة المتجلّية في امرأة مفعمة بكل إغراءات الجسد الذي يزلزل النفس ويغري بالإثم. ويعمد النص إلى تجلية هذا المشهد بصورة مثيرة، إلى أبعد حدود الإثارة الممكنة، في سياق التعبيرات اللغوية الدالة على حضور الشهوة بتجلياتها الآثمة، فهي «امرأة نارية الأرداف»، «محمومة الشارة والإشارة»، «تفح منها الفتن القهارة»، «والشهوة الطاغية الثوارة»، وكل هذه النعوت الخاصة، التي تتداعى بحكم الموقف الانفعالي لمشهد الفتنة الطاغية، تكشف عن مجلى آخر «للأنا» ينبثق من لحظة الاضطراب، والضعف البشري الذي يعتري الإنسان، في موقف كهذا، على الرغم من المخزون الروحي، الذي يكاد ينهزم أمام تجلي الشهوة الفوارة، الطافحة بالإغراء، كما هو في مشهد هذه المرأة، التي يضعها الشيطان في مقابل هذا الناسك، العازف عن مباهج الدنيا، وأدران الحياة.

(1) الديوان، ص52 وما بعدها.

وفي ظل هذا الموقف المعقد يأتي المحصن من الخارج ليردف المحصن الداخلي الذي يهتز بفعل الموقف، فيكون القرآن هو ذلك الملاذ الآمن من شر الشيطان، يندفع إليه الناسك سريعًا بفعل الغريزة الروحية، التي صقلت بالتدريب الروحي، من غير إعمال فكر، أو تخطيط، «فهبَّ يقرأ القرآن»، ويجسد الفعل هَبّ بصيغته المضعفة حركة تلك الاندفاعة الروحية إلى القرآن، وهكذا تكون ردة الفعل موازية لهول المفاجأة، أو المأزق، أو الارتباك الذي وجد الناسك نفسه فيه وقد أحاطته غوائل الإثم.

ويأتي المجلى الثاني للناسك في سياق قراءة القرآن مجسدًا لمشهد الاستغراق الروحي، الذي يتوازى مع مجلى حجم الفتنة، التي تعرض لها، فيحتشد لهذا اللسان والقلب، مدفوعين بالعشق والوله الروحي، تعززهما ذخيرة من الحياة الروحية المتصلة. وفي لحظات هذا التجلي الإيماني العميق ينبثق الحاجز الروحي الذي يفصل بين الناسك والشيطان، فيتشكل في تلك المنارة النورانية، التي تغرق الناسك وداره بنورها القدسي، ولعل في صيغة الإغراق النوراني هذه إشارة إلى احتواء الروح وذوبانها في ذلك النور القدسي، بحيث تحول الموقف كله إلى نور مقدس لا يجرؤ الشيطان على الاقتراب منه (فهرب الشيطان)، والفكرة هنا، على أية حال، تحيل إلى جذور صوفية. وهكذا تخرج «الأنا»، ممثلة بالناسك، من حمى هذا الصراع النفسي الهائل، منتصرة بتطهرها على غوائل الشيطان وفتنه، إذ مرت بمطهرين : مطهر روحي بالعزلة والبادة، ومطهر آخر بالفتنة، التي انكسرت أمام المطهر الأول، لتخرج من الأخير أكثر قوة وصلابة في تطهرها.

وهكذا يظهر بجلاء تام أنّ علاقة العدواني بالرومانسية لم تنقطع حتى بعد انحسار ظلها عن الشعر العربي، إذ ظلت خيوطها وظلالها تتسلل إلى شبكة نصوصه الشعرية بوعي تام، لملاءمتها لظروف الدعوة التنويرية التي اضطلع بها منذ بداياته الشعرية الأولى حتى رحيله عنا، لكنّ هذه الخيوط الرومانسية قد

تتراخي، أو تختفي في حالات المد الشعوري بالتغير الواقعي المتكئ على المنطق والعقل في النظرة إلى الحياة والأشياء، بيد أنها تبلغ أوجها في حالات الانكسار، واليأس، والحيرة، والقلق، والغضب والثورة، والتمرد، وهي الخطوط التي التفت حول «الأنا»، فشكلت لها حصارًا نفسيًّا رهيبًا لم يخترق إلاّ بالتوجه نحو الرومانسية التي وجدت في رحابها راحة، خالية من أكدار الحياة، تمثلت في التوق إلى حياة الروح، وإيثار الموت على الحياة، والارتداد إلى الماضي، والوقوف عند تفاصيله، وحبّ الحياة البرية، بما فيها من طبيعة مفتوحة على الكون كلّه أرضه وسمائه، والاعتزال للعبادة والتنسك. وتتنامى هذه الظواهر فيما بينها جميعًا، بما يسمح بخلق نوع من التكامل المضموني الهادف إلى تشكيل مهاد رومانسي تستريح فيه «الأنا» من متاعبها، وتتطهر فيه الروح من شوائب الحياة.

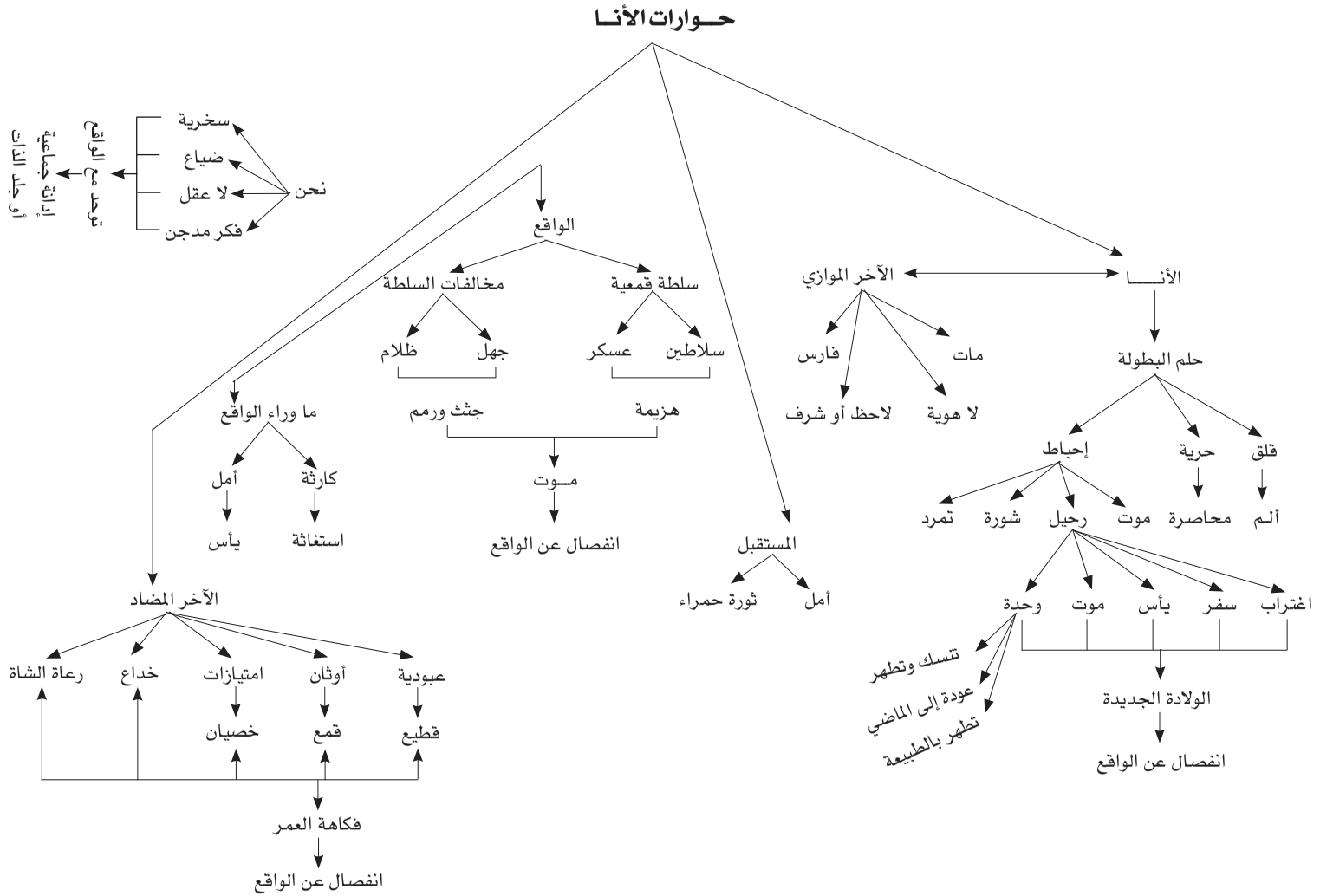
وهي من جانب آخر، لا تعدو أن تكون مجموعة من الرؤى المتجانسة، تتجاوب فيما بينها بالحوارات المستمرة التي تصدر عن «الأنا» في حالات تأملها وعجزها عن اختراق طوق الواقع المعاند لرؤاها.

وفي نهاية مطاف هذه الدراسة، يتضح لنا بصورة جلية أنّ المحور الأساسي الذي ينطلق منه شعر العدواني هو التنوير، بالمعنى الذي يقوم على توظيف الإبداع في النظر إلى الواقع، فتجسدت دعوته هذه في عدد من البنى الفكرية، ينتظمها خيط واحد من العلاقات المتواشجة، التي تدور في فضاءات الثورة والتمرد والرفض، لا بالمعنى الخاص وإنما بالمعنى العام الذي يجعل من العدواني أحد شعراء التنوير العرب الذين أفنوا حياتهم في سبيل قضية نبيلة آمنوا بها طريقًا إلى التقدم والنهضة، غير مبالين بما ينالهم من أذى في سبيلها.

ولعله بات من الواضح أيضًا أن «الأنا» في كل حواراتها، على امتداد فضاءات النصوص الشعرية التي مرت بنا كانت تقلب نظم الأشياء والعلاقات، والقيم بما

يخدم الرسالة التي تضطلع بها مما جعل منها بؤرة ارتكازية بالمعنى العام الذي يصلها بحلم البطولة أو التفوق على الجماعة، سواء أتم ذلك المعنى بصورة مباشرة أم غير مباشرة، تفيض التجربة في بعديها الداخلي والخارجي على حد سواء فتتناغم مرة، وتتصادم مرات كثيرة، مع النفس والواقع، مشكلة بذلك موقفًا فكريًّا ثابتًا يتردد صداه بأنماط وصور مختلفة، وتتسرب مضامينه بصورة واعية أو غير واعية في أنسجة النصوص الشعرية، مكونًا في مجمله رؤية «الأنا» لهذا العالم الذي تحاوره، ولذا كانت جميع خيوط هذه المضامين الشعرية مشدودة بعلاقاتها إلى البؤرة الارتكازية التي تمر من خلالها هذه العلاقات فتتلاقى وتتقاطع باتجاه حركة تغيير هذا العالم، والتطلع إلى المستقبل الذي يمثل الحلم الدائم «للأنا» في تخطي الواقع، أو تفجير هذا الواقع المعاند بصورة تعتمد على فك العلاقات بين نظام الأشياء، وإظهارها بصورة قبيحة منفردة، تعتمد على منطق النفس أكثر مما تعتمد على منطق الواقع، ولعل في الجدول التالي ما يوضح شبكة تلك العلاقات المضمونية التي تهيمن على النصوص الشعرية وارتباطها بالبؤرة المركزية.

****


حـــوارات الأنـــا
الأنـــــا
الآخر الموازي
فارس
مات
لاحظ أو شرف
لا هوية
حلم البطولة
قلق
حرية
إحباط
ألـم
محاصرة
تمرد
شورة
موت
رحيل
اغتراب
سفر
يأس
موت
وحدة
تتسك وتطهر
عودة إلى الماضي
تطهر بالطبيعة
الولادة الجديدة
انفصال عن الواقع
الواقع
سلطة قمعية
مخالفات السلطة
سلاطين
عسكر
جهل
ظلام
هزيمة
جثث ورمم
مـــوت
انفصال عن الواقع
نحن
سخرية
ضياع
لا عقل
فكر مدجن
توحد مع الواقع
إدانة جماعية
أو جلد الذات
ما وراء الواقع
كارثة
أمل
استغاثة
يأس
المستقبل
ثورة حمراء
أمل
الآخر المضاد
عبودية
أوثان
امتيازات
خداع
رعاة الشاة
قطيع
قمع
خصيان
فكاهة العمر
انفصال عن الواقع

الفصل الثاني

أنماط وصور من البنية الشعرية

عند العدواني

«ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع الشعرية وإنما الخصائص النوعية المجردة للخطاب الأدبي، هي وحدها التي تصنع تميز الحدث الأدبي».

ت. تودوروف

(1)

مفتتــح

يعد أحمد مشاري العدواني أحد الرموز الشعرية الفاعلة في مسيرة الشعر العربي في الكويت، لا بحسبه أحد المجددين الأوائل الذين واكبوا حركة التجديد في الشعرية العربية المعاصرة فحسب بل بمعايشته الشعرية لواقع كان يموج بأنماط القبح، التي شكلت له قلقًا مستديمًا، عالجه مرة بالعزلة فلم يفلح، ثم ارتأى معالجته بالثورة والتمرد عليه شعريًّا، فكان له ما أراد، مما أضفى على بنيته الشعرية للقصيدة طابعًا خاصًا تحوّل إلى ما يشبه البصمة اللغوية، التي لا يكاد يتعداها إلى غيرها، من أشكال التعبير الشعري، إلاّ في حدود ضيقة تقتضيها العلاقات الوظيفية للغة حين الكتابة الشعرية، وهو ما سنشير إليه لاحقًا حين التعرض لأنماط البنية الشعرية عنده، في سياقاتها اللغوية.

ولعل من نافلة القول إن البحث عن «بنية شعرية» عند شاعر بعينه ليس أمرًا سهلاً ؛ بل يقتضي أن نقف ابتداءً عند محددات مصطلحية ذات أبعاد معرفية، شديدة التعقيد، تبلغ أحيانًا درجة عالية من التباين والاختلاف في فهم وظيفتها النقدية، بل في وظيفتها اللغوية أيضًا.

«فالشعرية» (Poetics) مازالت حتى اليوم، على الرغم مما بلغته الحركة النقدية العربية المعاصرة من تقدم، في مجال الممارسة والتطبيق، تشكل للناقد العربي قلقًا نقديًّا بسبب تباين تطويعها للدرس النقدي المعاصر[1]، في حين أنها لا تواجه مثل هذا المأزق في النقد الغربي، بحكم أنّ جذورها تعود إلى النقد

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994م، ص 14.

الأرسطي، ولعل مما يؤسف له أن النقاد العرب القدامى الذين كانوا ينقلون عن أرسطو من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، لم يتعرضوا إلى «الشعرية» بوصفها مصطلحًا إجرائيًّا فاعلاً، بل نظروا إلى اللفظة في حدود ضيقة استدعتها نظرتهم العامة إلى الشعر، في إطار الموروث النقدي العربي.

وعلى الرغم من أنّ لفظة «الشعرية» تتكرر في كتابات حازم القرطاجني، نقلاً عن الفلاسفة السابقين، إلا أنها تجيء مرة متواشجة مع مجال الدلالة في نصوص هؤلاء الفلاسفة، ومرة أخرى تكون مختلفة عن ذلك[1] مما يوضح مدى الاضطراب الذي واجه النقاد قديمًا في تطبيق مصطلح «الشعرية»، سواءً أكان على مستوى الشعر وحده، أم على مستوى الجنس الأدبي بصورته العامة، ومهما يكن من أمر فإن آراء القرطاجني في الشعرية، في تماسها مع الفكر الفلسفي اليوناني، من خلال شروح الفلاسفة المسلمين، قد أحدثت نقلة نوعية في مفهوم الشعر عنده بحسبه محاكاة، وتخييلاً وإغرابًا[2]. وهو ما يكاد يتوافق بصورة أو بأخرى مع الاتجاهات الحديثة في النظرة إلى الشعر[3]، مما يجعل حازمًا في المقدمة من النقاد العرب القدامى الذين حاولوا وضع نظرية للشعر، وإن لم تصل بعد في نضجها واستوائها إلى ما وصلت إليه النظريات الحديثة في مفاهيم الشعر والشعرية.

وإذا كانت «الشعرية» اليوم تعني الاهتمام بالمنجز الإبداعي، بغض النظر عن النوع، بحيث تصبح اللغة هي الفاعلية الأساسية في المنجز الأدبي، بدون اللجوء إلى المعنى الضيق الذي يهتم بالنواحي الجمالية ذات الصلة بالشعر فحسب[4]، فإن التطبيقات اللغوية الواسعة، التي صاحبت الفن الشعري خلال العقود المنصرمة، جعلت «الشعرية» تبدو في تطبيقاتها على الفن الشعري، أقرب ما تكون إلى

(1) المرجع السابق، ص 13.

(2) المرجع السابق، ص 31.

(3) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي – جدة 1985، ص 15 وما بعدها.

(4) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1987م، ص 23 وما بعدها.

فن الشعر منها إلى الفنون الأدبية الأخرى، لذا كان «رومان ياكبسون»، (Roman Jakobson)، رائد التحليلات اللسانية، وأحد رواد «الشعرية» الحديثة، تطبيقًا وتنظيرًا - حريصًا كل الحرص على ضبط مفهوم «الشعرية» ضبطًا يتسق مع تنظيراته اللسانية في تحليل الشعر، فوصفها بأنها «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، وفي الشعر على وجه الخصوص»[1]، كما لا ينسى من جانب آخر أن يؤكد على أنّ «الشعرية» تعد جزءًا لا ينفصل عن اللسانيات[2]، ويعترف «ياكبسون» بأن تعريفه «للشعرية» هذا، قد ووجه باعتراضات تدعو إلى فك العلاقة بين «الشعرية» واللسانيات، بحكم التعارض بينهما إذ إن «الشعرية» تختص بمهمة الحكم على قيمة الآثار الأدبية، في حين أن اللسانيات تقف عند الحدود الوصفية للعلاقات الوظيفية في لغة الخطاب.

ويرى «ياكبسون» أن الفصل بين الجانبين يعتمد على تأويل خاطئ ناجم عن التباين الموجود بين بنية الشعر، والأنماط الأخرى من البنيات اللفظية، وحتى مع هذا التباين فإن السلوكيات اللفظية تتوجه نحو غاية وهدف معين، ويؤكد هذا مسألة التوافق بين الوسائل والأثر المراد تحقيقه، وهو توافق وثيق أكثر مما يعتقده النقاد، يتمثل في انتشار الظواهر اللسانية في الزمان والمكان، والانتشار الفضائي والزماني للنماذج الأدبية[3]. وهذه المحاجة المنطقية من جانب ياكبسون، في دفاعه عن نظريته، تكشف عن مدى حجم ما تواجهه هذه النظرية من اعتراضات على المستوى التطبيقي للنظرية.

إن حماسة «ياكبسون» «للشعرية» بوصفها الحقل المعرفي للسانيات، لم يمنع جمهور مستمعيه في إحدى الندوات، من أن يوجهوا إليه سؤالاً مثيرًا حول الموضوع ذاته، بعد أن استفاض حديثًا عن الشعرية وعلاقتها الوطيدة باللسانيات، فكان السؤال على هذا النحو: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملاً فنيًّا»[4].

---

(1) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1988م، ص 78.

(2) Roman Jakbson Closing Statement: Linguistics and Poetics, in Style in Language ed. By T.A. Sebeok, Cambridge Massachusetts, 1978, P. 350.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 351.

(4) المرجع نفسه.

لم يعدم «ياكبسون» أن يرد على هذا السؤال، فكأنه كان على موعد معه، فاستفاض في الحديث عن دور اللسانيات في اكتشاف كل المشكلات التي تثيرها العلاقات بين الخطاب وعالم الخطاب، وأشار في هذا السياق إلى اللبس المصطلحي الواقع بين ما يسمى «الدراسات الأدبية»، «والنقد الأدبي»، مما يدفع «عالم الأدب» إلى التلبس بشخصية الرقيب، الذي يقدم علمًا ذاتيًا على حساب المحاسن الداخلية للأثر الأدبي، كما أن تسمية «ناقد أدبي»، في تطبيقها على عالم يدرس الأدب، تسمية خاطئة، فليس هناك بيان يفصل آراء ناقد معين وأذواقه الخاصة، على الأدب الخلاق، يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي للملفوظ الفني[1].

ومع جهود «ياكبسون» لضبط حدود «الشعرية» وربطها عضويًّا باللسانيات، ونجاح هذا المسعى في الدراسات التي سارت في سياقاتها بعد الحرب العالمية الثانية، كدراسات «رولان بارت» (Roland Barthes)، «وديفيد لودج» (David Lodge)، «ويوري لوتمان» (Juriy Lotman)، «وميخائيل رفاتيري» (Michael Riffaterre)، وغيرهم كثير، فإنّ الجدل حول فاعليتها في الكشف عن قيمة الأثر الأدبي موضع جدال لم ينقطع، إذ تداخلت مع «الشعرية» مصطلحات أخرى «كالأدبية»، و«الأسلوبية»، «والتأويلية»، على نحو اتسع فيه الجدال حول الأثر الأدبي في سياق تقاربات هذه النظريات والمصطلحات، التي تتداخل فيما بينها مرة، وتتقاطع مرات، حتى أصبح العمل الإبداعي نهبًا لتجاربها التحليلية، ليس لبيان قيمته الجمالية التي أصبح الحديث عنها شيئًا من الماضي، بل لتجريب نظريات ومناهج جديدة تعمد إلى التحليل العلمي المنضبط للأثر الفني واختراق قوانينه اللغوية، التي تنتظم هيكله، بصورة تضمن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المعرفية، بحيث تتراجع هذه الأخيرة إلى درجة الصفر، في حين تتعالى فيه الأولى إلى درجة المركز،

(1) المرجع نفسه، ص 352.

وبقدر ما يعالج الخطاب الأدبي ذاته لسانيًّا، تتكمش الرؤى والأفكار في مقابل ذلك بصورة تلقائية.

لن تحاول هذه الدراسة أن تتبنى كل هذه الأفكار، والأراء والأطروحات المختلفة للشعرية بصورة عشوائية، بل ستحاول أن تنتقي منها ما يتناسب مع منهج الدراسة الذي يستهدف التأكيد على نمطية بنية اللغة الشعرية عند العدواني، بحيث تصبح الأشياء المعبر عنها لغويًّا في الخطاب، هي لب العمل وجوهره الحقيقي وليس الأشياء ذاتها، «والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه باختصار خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[1].

وعلى هذا فإنّ تميز العمل الأدبي لا يظهر إلاّ من خلال بنيته اللغوية، التي تشبه الشفرة الخاصة، التي تكشف عن دخيلة الشاعر في اختيار هذا النمط من التعبير دون غيره، وهذا لا يعني ألبتة، أنّ الإبداع الأدبي شكل من أشكال اللغة فحسب، بل هو قبل كل شيء إبداع فني منتظم في شكل من أشكال اللغة، ولا تعرف حقيقة هذا الإبداع الفني وأسراره التعبيرية إلاّ من خلال تفكيك أبنيته اللغوية، للكشف عن أسرار اختيار الشاعر هذا النمط بالذات من البنى التركيبية المختلفة في إحالته إلى الأشياء، التي يعالجها الخطاب من غير أن يكون له حضور فاعل، أو غير فاعل، في عمليات التحليل، فالحضور الكلي هو للعمل الأدبي نفسه، أو للسارد إن وجد، بحكم أنّ هذا الأخير هو محرك أحداث العمل، وأبنيته اللغوية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر، أو الخطاب المحكي، فضلاً عن اختياره المتواليات الزمنية في الخطاب[2]، ولذا فإن دراستنا سوف تنحو إلى هذا المنهج في بحثها عن أنماط وصور من شعرية الخطاب عند العدواني في سياقاتها وأبنيتها اللغوية المختلفة.

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 40.

(2) Tzvetan Tadorov, Introduction to Poetics, The Harvester Press, Sussex, U.K.1981 P.38.

(2)

إشكاليات التجربة الشعرية عند العدواني

تواجهنا في مطلع هذه الدراسة مشكلة إجرائية ومنهجية في آن واحد، تتعلق بشعر العدواني نفسه، ارتأينا الوقوف عندها، ومناقشتها مناقشة موضوعية قبل الولوج في إجراء عمليات تحليلية لرصد هذه المظاهر الشعرية، بوصفها صورة نمطية لشعرية الخطاب عند العدواني.

من المعروف أنّ العدواني لم يصدر له خلال حياته الشعرية إلاّ ديوان واحد متوسط الحجم، هو «أجنحة العاصفة»، الذي صدر عام 1980م، ويضم بين دفتيه ثمانية وستين قصيدة، وذلك بعد إلحاح شديد من محبيه وعارفي فضله، وتمثل هذه القصائد حصيلة ما نشره الشاعر، في الصحف والمجلات الأدبية، عبر حياته الشعرية التي امتدت من نهاية أربعينيات القرن الماضي حتى وفاته، عام 1990م، ثم صدر له بعد وفاته ديوانان، الأول «أوشـال»، وقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام 1996م، بإشراف شاعرين متميزين الأول هو الدكتور خليفة الوقيان، والثاني هو الدكتور سالم خداده، الأول رفيق درب الشاعر، والقريب منه روحًا وجسدًا بحكم عملهما في المجلس الوطني للثقافة لسنوات طوال، والثاني شاعر وأكاديمي بارز له بصر ثاقب في نقد الشعر، ولذا فقد جاء اختيار المجلس الوطني لهما للعمل على إخراج الديوان الثاني في محله الصحيح.

وتواجهنا في هذا الديوان نصوص شعرية نشرت في الصحف بعد صدور الديوان الأول، وعددها لا يتجاوز تسعة نصوص، وهذه لا تمثل لنا مشكلة منهجية لأن الشاعر نفسه نشرها خلال حياته، أمّا المشكلة الرئيسة في هذا الديوان فتتمثل في نقطتين: الأولى، نصوص نشرت في الصحف قبل صدور الديوان الأول، ولم تضم إلى مجموعة الديوان، وعددها ضئيل لا يتجاوز أربعة نصوص، رأى الشاعر

عدم ضمها إلى مجموعة الديوان لسبب غير معروف، وأربعة أخرى نشرت في كتاب تذكاري أصدرته رابطة الأدباء، تكريمًا للشاعر بعد رحيله، والنقطة الثانية تتصل بالنصوص الأخرى المخطوطة، وعددها سبعة وستون نصًا، تمّ استخلاصها من أوراق الشاعر ومُسَوَّدَاتِه الخاصة، وهي تمثل العمود الفقري لمجموعة الديوان «أوشال»، ويقول عنها المشرفان على إخراج الديوان: «وحين تسلمنا تلك الكمية الكبيرة من صور الأوراق وجدناها في حالة سيئة، فهي في غالبها مسودات غير مرتبة، وغير مرقمة، وغير مشكولة، ولا يحمل قسط منها عناوين للقصائد فضلاً عن عدم وضوح الخط، وغياب التواريخ التي ترشد إلى زمان كتابتها»[1].

ولا يخالجني أدنى شك في أن تشخيصهما لهذه الأوراق كان تشخيصًا دقيقًا، إذ سبق للباحث أن أطلعته زوجة الفقيد يرحمه الله على هذه الأوراق بعد رحيله، حين كان يكتب بحثًا عن «بنية المضمون في شعر العدواني» عام 1994م[2]، على أمل أن يجد في تلك الأوراق ما يساعده على بلورة أبعاد الموضوع وفضاءاته المختلفة، إلاّ أن الباحث بعد القراءات المتأنية لتلك الأوراق صرف النظر عن الركون إلى ما فيها واكتفى بالديوان «أجنحة العاصفة» خشية ألاّ تمثل تلك الأوراق الشاعر نفسه لعدم اكتمال نصوصها، أو أن المكتمل منها ربما كان الشاعر قد أجلَّ نشره طمعًا في أن يعود إلى مراجعته مرة أخرى لو امتد به الأجل.

وهكذا أجدني مرة أخرى في مواجهة مع هذا النصوص (المشكلة) وإن كانت على نحو أقل وطأة من سابقتها، بحكم استخلاصها من قبل شاعرين متميزين وضعا لهما منهجًا دقيقًا وصارمًا في جمع نصوص هذا الديوان، سواء ما نشر منها بعد الديوان الأول «أجنحة العاصفة»، أو ما تم استخلاصه من تلك المسودات عن نصوص يعتقدان أنها مكتملة أو شبه مكتملة مما لم ينشر من قبل، إذ يقولان عنها

(1) أحمد العدواني، أوشال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996م، ص 9.

(2) نشر البحث ضمن أبحاث الدورة الخامسة (دورة أحمد العدواني)، التي أقامتها مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، في أبو ظبي في الفترة من 28-31 أكتوبر 1996.

«وقد خرجنا بحصيلة وفيرة من النصـوص تبلغ أضعاف ما نشر له من قبل، ومنها ما يمثل بداياته، وفيها ما نحسـب أنه لا يرتضي نشره لاعتبارات عديدة، وبين هذه الطائفة من النصوص وتلك، مقاطع أو بدايات لقصائد لم تكتمل»[1].

ومن الطبيعي أنه ليس ثمة مشكلة مع النصوص المنشورة، بعد صدور الديوان الأول، ولا مع تلك التي لم تدرج ضمن قصائد الديوان على اعتبار أن الشاعر أجاز نشرها من قبل، لكنّ المشكلة تبقى حاضرة تفرض ظلالها على البحث، وتتمثل في تلك النصوص التي نشرت بعد رحيل الشاعر، ولا أظن أنني مُغالٍ حين أقول إنها تمثل تحديًا لنتائجه إن تم استبعادها كلها أو بعضها، لذلك فسنتعامل معها بحذر شديد، على أمل أن يصل البحث إلى استخلاص بنية شعرية، تعكس النمطية التراتبية للغة الشعرية عند العدواني.

أمّا المشكل الرئيس الثاني في المسألة الشعرية عند العدواني فتتمثل في الديوان الثالث «صور وسوانح»، الذي تم استخلاص قصائده من مجموعة مسودات أخرى للشاعر، على يدي مخرجي الديوان السابق، وقد وصفا هذه الأوراق بأنها كانت في حالة سيئة كسابقتها، غير أنهما كما يصرحان هذه المرة بقولهما: «لمسنا رغبة ملحة في نشر أكبر عدد من النصوص التي كتبها شاعرنا الكبير، وإن كانت من تجاربه الأولى، لذلك اضطررنا إلى التساهل قليلاً، وأعددنا بعض تجاربه المبكرة للنشر، بعد أن استخلصنا ما نعتقد أنه الشكل الأخير لكل نص»[2].

وقد أسفرت نتيجة هذا الاستخلاص، من تلك المسودات، حسب ما هو مدون عن ستٍ وأربعين قصيدة، منها اثنتان وعشرون تامة، وأربعٌ وعشرون قصيدة لم يضع الشاعر لها عناوين، وعلاوة على ذلك، فهناك عدد غير قليل من المقاطع والقصائد القصيرة.

---

(1) أحمد العدواني، أوشال، ص 10.

(2) أحمد العدواني، صور وسوانح، مركز البحوث والدراسات الكويتية– الكويت 2007م، ص 13.

وقد اقتضت الأمانة العلمية لمخرجي الديوان الاعتراف بأنهما لم يتقيدا، في هذا الديوان، بالمبدأ الذي وضعاه من قبل في تعاملهما مع الديوان السابق[1]، إذ إنهما، كما يقولان، قد اضطرا إلى التساهل قليلاً في ذلك تلبية لتلك «الرغبة الملحة»، في إخراج أكبر عدد ممكن من قصائد الشاعر ومقطعاته المخطوطة، لذا نجد أن مخرجي الديوان يسارعان – تحت ضغط إحساسهما بالأمانة العلمية من جهة، وبالوفاء لذكرى الراحل – إلى التنبيه إلى أنّ الشاعر «غير مسؤول أدبيًّا عما نشر بعد وفاته، ونعني بذلك شعره المخطوط، الذي نشر بعضه في ديوانه «أوشال»، أو الذي سوف ينشر في هذه المجموعة»[2].

وموقف البحث من هذه المجموعة الأخيرة كموقفه من سابقتها، لا يرفضها برمتها، ولا يقبلها كلها، مع كثرة المحاذير التي تحيط بهذه المجموعة الأخيرة، ومنها أنّ الكثير من هذه القصائد بدايات لم تكتمل، ومع هذا فسيحاول هذا البحث أن يخضع ما يناسبه منها للدرس والتحليل، بغية تتبع أنماط البنية الشعرية وصورها عند العدواني.

---

(1) تمثل ذلك المبدأ الذي يشيران إليه في أنهما آثرا أن يبتعدا « عن إغراءات نشر ديوان كبير الحجم، يضيع في ثناياه قدر كبير من الملامح الحقيقية لشاعرية العدواني، حين تطغى بداياته الأولى وتجارب قصائده غير المكتملة على تجاربه اللاحقة التي حققت تطورًا فنيًا كبيرًا فضلاً عما حملت من رؤى فكرية تمثله بحق. «مقدمة ديوان أوشال» ص 13، ومع كل هذا الكلام الجميل فقد وقع المحققان في المحظور، الذي حذرا منه وذلك بنشرهما ديوان «صور وسوانح» الذي يضم قدرًا غير قليل من بدايات الشاعر، وتجاربه المبكرة، مما اضطرهما في النهاية إلى نفي مسؤولية الشاعر عن كل شعره المخطوط، سواء ما نشر منه في ديوان «أوشال»، أو الديوان الأخير، «صور وسوانح».

(2) صور وسوانح، ص 14.

لا أحد ينكر من خلال قراءة الديوانين، المجهودات غير العادية، التي بذلها مخرجا الديوانين في استخلاص نصوص شعرية، من مسودات خطية بالغة السوء في حالتها المادية، وكان بإمكانهما أن يصرفا النظر عن القيام بهذه المهمة الصعبة، ولا أظن أن أحدًا سيلومهما على ذلك، وبخاصة ممن اطلع على تلك المسودات من قبل، لكن إحساسهما بالمسؤولية الأدبية والعلمية تجاه الشاعر نفسه، وتجاه الحركة الشعرية في الكويت، وإدراكهما لمدى أهمية اطلاع الباحثين والدارسين على تراث شعري غير منشور لشاعر كان ملء السمع والبصر، على الساحة الشعرية في الكويت، دفعهما إلى المضي قدمًا في مهمتهما، ولعل مما يحمد لهما في هذا الصنيع أيضًا أنهما كشفا لنا من خلال هذه المسودات عن كيفية تنامي التجربة الشعرية عند الشاعر وذلك من خلال الشطب والمحو والإعادة، والمراجعة، ما يشير بصورة ملحوظة إلى أن طبيعة البزوغات الشعرية عند الشاعر كانت مراوغة ومباغتة، وأن نفسه معها قصير وخاطف إذ سرعان ما تنطفئ نار جذوته لتبقى القصيدة معلقة بلا نهاية.

هذا هو التحدي الكبير الذي يواجهه هذا البحث من جهة، وتواجهه هذه النصوص من جهة أخرى، في إثبات جدارتها الشعرية، سواء على مستوى اللغة، أو تقنيات الخطاب الشعري، وفيما يلي صور وأنماط من البنية الشعرية عند العدواني كما تتجلى في أعماله الشعرية.

(3)

شعرية التوازي

يعد «التوازي» «Parallelism» أحد الأبنية الشعرية، المعقدة التي تحتاج إلى مهارات خاصة في تصريف القول، وهو ذو طبيعة هندسية بحكم مجال الانتماء، وقد عرفه الشعر العبري القديم في أصوله الأولى نقلاً عن الكنعانيين[1]، كما عرفته الأشعار الشفاهية عبر التاريخ وبخاصة الأعمال «الفلوكلورية» منها، وعُرفَ في الشعر القديم والحديث والمعاصر، وفي مختلف الثقافات قديمها وحديثها.

ولا نكاد نجد اختلافًا يذكر في تحديد مفهوم «التوازي»، سواء في الموسوعات الأدبية أو الدينية[2]، إذ إنها مجمعة على أنّ التوازي ذو طبيعة ثنائية، تتكئ فيه البنية على التماثل في الأصوات، أو الكلمات، أو الجمل، أو الفقرات اللفظية، أو الأبيات الشعرية، بحيث تقف كلها، في أنساق النص وشبكة علاقاته، على نحو متماثل في أبنيتها اللغوية، أو النحوية، أو الصرفية، أو البلاغية، لتخدم أغراضًا وغايات يستهدفها النص من هذه التشكيلة الفنية. وهو كما يبدو أقرب صلة

(1) لقد حظي التوازي، (Parallelism)، في الشعر العبري القديم، على وجه الخصوص، بدراسات عميقة ومتنوعة، في معظم اللغات الأوروبية، وترجعه معظم هذه الدراسات إلى الموروث الكنعاني.

(2) راجع مصطلح التوازي *Parallelism* في:

Jewish Encyclopedia , ed. By Iedidore Singer, Published by Katw Publishing House, 1964, 521.
Catholic Encyclopedia , New Yourk. 1913.
Chris Baldick, Oxford Dictionary of literary Terms, Oxford University Press, 2008, P.247.
Roman Jakobson, The Poetry of Grammar and The Grammar of Poetry, In Language in Literature, eds. K. Pomorska and S. Rudy PP. 121-144 Cambridge. MA. Harvard University.

بالتكرار، بيد أنه ليس تكرارًا بالمعنى الدقيق للكلمة، فالتكرار يقتضي التطابق بين عناصره، في حين أنّ التوازي يقتضي التماثل[1]، سواء كان تماثلاً صوتيًّا أو معجميًّا أو دلاليًّا، فضلاً عن تعادل طرفي التوازي في الأهمية[2].

إنه باختصار كما يقول «يوري لوتمان» «التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق»[3].

وليس التوازي بعيدًا عن عالم البلاغة العربية فقد عرفته بصور وأنماط أخرى مختلفة مثل الترصيع، والتجنيس، والمقابلة، والطباق، والسجع، بالإضافة إلى التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، إذ في كل هذه الأنواع شكل من أشكال التوازي، سواء أكان هذا التوازي ظاهرًا أم خفيًّا.

وتتعدد أنواع التوازي وأنماطه وفق غايات الخطاب وأهدافه، فمرة يكون التوازي مترادفًا، يعيد فيه الطرف الأول الطرف الثاني في تعبير آخر، وقد يكون متضادًا، يتضاد فيه القسم الثاني مع القسم الأول، وقد يكون التوازي في بعض الأحيان توازيًا توليفيًّا، يحدد فيه القسم الأول القسم الثاني[4]، وقد يتمدد التوازي في شبكة الخطاب بصور وأنماط تتجاوز ما ذكر، تحددها العلاقات الوظيفية لأنساق الخطاب وأبنيته اللغوية، على نحو تبدو فيه هذه التوازيات من المنظور اللغوي بعض ركائز الإبداع الفني في العمل الأدبي.

ويواجهنا العالم الشعري للعدواني بأنماط وأشكال مختلفة من التوازيات الشعرية منها ما هو جلي، ومنها ما هو خفي، يشف عنه النص، بصورة لا يخطئها القارئ الفطن، وأول هذه الأشكال الفاشية في شعره:

---

(1) راجع رومان ياكبسون، قضايا الشعرية 103، وعشتار داود محمد، تقنية التوازي في الشعر الحديث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 421 أيار، 2006، دمشق.

(2) محمد مفتاح، الشعرية في شعر الشابي، ص52.

(3) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، لقاهرة 1995م، ص 129.

(4) محمد مفتاح، المرجع السابق ص 52.

أ - التوازي الصوتي

ينبغي أن نتذكر ابتداءً أننا حين نتعامل مع التوازيات الصوتية في القصيدة، فإننا نتعامل مع نص مدوّن على الورق، تلعب فيه العين القارئة دور المراقب لحركة الداولِّ الصوتية في القصيدة، وهنا تتراجع حركة السمع إلى درجة الصفر، وتبقى العين هي المهيمن الأكبر في رصد درجات التوازيات الصوتية ودلالاتها، ولعل ما يذكره «جون كوهن» (Jean Cohen) في هذا السياق صحيحٌ، إذ يرى «أن الشعر وضع للإنشاد غير أنّ المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة ... وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيت شعري ... ، وإذا ما شئنا أن نقف عند المعطيات الموضوعية المسلمة فينبغي أن نتمسك بما حدده الشاعر صراحة أي بالنص المكتوب»[1]، إذن النص المدوّن هو المعطي الحقيقي، الذي ارتآه الشاعر لنصه الشعري بعيدًا عن الاختلافات النطقية، أو اللهجية، التي تصاحب النص حين إنشاده، لكنّ هذا لا يلغي درجة الإحساس بالصوت كقيمة دالة على نفسها، في سياق اللفظة الواحدة، التي تكون بها ومعها مجموع الدلالة، ولنتأمل بعض الأمثلة من التوازيات الصوتية التي ترد بكثافة عند العدواني في سياقات

أنا وأنت كالنهارْ ..

أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد عبرنا من طريق واحد ..

قد عَبَرته قبلنا أجيال ..

تلألأت كأنها أقمار ..[2]

قد يبدو المشهد في هذه اللوحة من القصيدة، كما لو أننا أمام تكرار لفظي يحاول أن يكثف من مشهد الصورة المراد إيصالها عبر الكلمات، بيد أن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ إذ إنّ التوازي بين «الفونيمات» يطغي على المشهد بصورة لافتة،

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 54.

(2) أحمد العدواني، صور وسوانح، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، 2007، ص 61.

تجعل من حضور الفونيمات مقصودًا لذاته في سياق المتكلم والمخاطب، بحسبهما النواة المركزية في المشهد الشعري، لخلق نوع من التوازي لا على مستوى الأصوات فحسب، بل على مستوى بنية الضمائر أيضًا، سواء كانت ضمائر تكلم، أو خطاب، أو غيبة، التي تهيمن على هذا المشهد من القصيدة بصورة طاغية، لخلق حالة شعرية يهيمن عليها «التوازي».

فإذا ما توقفنا عند عالم «صوتيات» هذا المشهد الشعري لنتبين توازيات «فونيماته» فسنجد أنّ صوت «الألف» بمواقعه المختلفة من الكلمة، مهيمن بصورة لافتة تبلغ خمسًا وعشرين مرة، يليه في التردد صوت «النون»، إذ يبلغ اثنتي عشرة مرة، ثم صوت «التاء» الذي يتردد في توازياته ست مرات متخذًا شكلاً أفقيًّا، يليه الرابط الصوتي للتوازيات الثنائية «الواو»، الذي يتوازى مع نظائره ثلاث مرات متخذًا شكل توازٍ رأسي.

إن الكثافة الشعرية التي تحاول هذه التوازيات الصوتية، أن تفرضها ابتداءً على مستوى الدلالة، هو خلق حالة من التماثل في سياق التوازي، وهذا نادر الحدوث، في الكتابة الشعرية، فالتوازي يشير إلى حالات الاختلاف أكثر مما يشير إلى حالات التوافق أو التطابق، وهو مبدأ متفق عليه.

لكنّ مما يخفف من ذلك أن «الفونيمات» هنا، تخلق فيما بينها حالات من التوازيات الصوتية المختلفة سواء على مستوى الجنس «للفونيم» أو الأجناس الأخرى المختلفة، فالفيصل في كل هذا هو موقع «الفونيم» في الكلمة الواحدة، وتردده في كلمات أخرى متوافقة أو مختلفة في صوتياتها، مما يجعل من عمليات السلب والإيجاب بين هذه الفونيمات المتجانسة والفونيمات الأخرى السالبة في النص الشعري بالغة الحيوية في عملية التنغيم الصوتي وخلق حالة من التوازيات الصوتية، على الرغم من درجة الاختلاف في عمليات النطق الصوتي حتى على مستوى «الفونيم» الواحد بين

الناطقين بلغة واحدة، وهذه ليست ظاهرة خاصة بلغة معينة، بل هي ظاهرة موجودة في الكثير من اللغات، تختفي على مستوى الكتابة، وتبرز على مستوى الصوت.

ولعلّ السؤال الذي يمكن أن يثار في خضم هذه «الفونيمات» في بعديها السلبي والإيجابي يكمن في التساؤل عن القيمة الفنية للبياض الممثل له بالنقط في ثلاثة مواقع من النص، والذي يشير إلى غياب عناصر صوتية أخرى، ولعله من المعروف أن غياب عناصر صوتية من النص الشعري، يعني غياب اللغة من جهة، أو عجزها عن التعبير من جهة أخرى لكثافة الرؤية الشعرية وتعقدها، ومن ثم تصبح الفجوات في الخطاب علامة دلالية، تمنح القارئ مساحة غير محدودة، لإنتاج اللغة الغائبة، ومن ثم يصبح القارئ مشاركًا إيجابيًّا في عملية الإبداع الشعري، وليس سلبيًّا، يكتفي بقراءة النص فحسب.

وحين نضع النص كله، في سياق البياض، نجد أنّ الأخير يتركز بصفة رأسية في نهاية الأسطر الشعرية في عشرين موضعًا، ولا يشير السياق الشعري، إلى فجوات دلالية تستدعي أشياء خارج دلالتها، مما يجعل من البياض الشعري في هذا مشكلاً دلاليًّا، لا حلّ له، وبخاصة أنّ هذا النص من الشعر المخطوط للشاعر، ومن ثم فلا نعلم إن كان البياض أصلاً موجودًا في المسودة الشعرية، التي نقل عنها النص، أو أنه أدخل على النص حين إعداده للنشر.

وسواء أكان هذا الأمر أم ذاك، فإنّ هذا لا يغير شيئًا من الدلالة المركزية في النص التي تحاول التجنيس الدلالي بين «أنا» كضمير متكلم، وبين «أنت» كضمير مخاطب، في سياق تجنيس أوسع يتم في سياق ضمير الجمع الغائب، المعبر عنه في أربعة مواقع بصورة متباينة، تنتظمها أصوات مختلفة، تحظى بقيمة بنائية دالة على نفسها من خلال امتزاجها بأصوات الكلمات الأخرى، فتصبح بصمة دالة على الخواص الشكلية والدلالية، للكلمة المعبر عنها شعريًّا في هذا المشهد الشعري القصير، المكتنز الكثافة الشعرية.

ويتركز مشهد التشبيه في هذه القطعة الشعرية على المماثلة في صوت، «الكاف»، الذي يرد مرتين في سياق كلمتين متشابهتين في الدلالة، «النهار وأقمار»، وإسقاطهما على الآخر، وهذا النمط من التشبيه كما يصفه ياكبسون نقلاً عن «هوبكنس» (Hobkins)[1]، ينتمي إلى ما يسمى بالتوازي المنقطع المتكئ على التشابه بين الأشياء[2] لخلق حالة شعورية، من التماثل الدلالي، يصفها هذا الأخير – وفقًا لياكبسون – بالتشبيه من أجل التشابه، والتشبيه من أجل المغايرة [3].

ولعله يلاحظ أنّ «فونيم» التشبيه، يظهر مرتين، في صيغة «فونيمية» واحدة، لا على مستوى القطعة المستشهد بها فحسب بل على مستوى القصيدة كلها، وفي موقع مميز على لسان السارد لمشهد التماثل، وبحسب هذا التماثل فهو الأنموذج المرغوب فيه، والمفتقد على مستوى الواقع، والمطلوب تأكيد حضوره حَسْبَ الهوية الحقيقية لهذا الواقع، الذي تتمثله «الأنا» في نفسها وفي الآخر النظير لها، حاضرًا وماضيًا، وهذا الربط من التماثل بين الماضي والحاضر، الذي يضطلع به فونيم واحد، يؤكد قدرة هذا الفونيم على اختصار عمليات لسانية معقدة لتأكيد حضور التماثل في الأشياء حتى مع اختلاف الزمن.

وفي المشهد الأخير من القصيدة ذاتها نلتقي بالتوازي الصوتي مرة أخرى في أنماط متشابهة من الفونيمات، محكومة بتوازٍ أكبر على مستوى البنية الشعرية

---

(1) يعني ياكبسون هنا الشاعر البريطاني: ***Gerard Manley Hopkins 1844 -1889***.

(2) ويعد «هوبكنس» هذا أحد الشعراء البارزين في العصر الفيكتوري، تحول إلى المذهب الكاثوليكي بعد تخرجه من جامعة أكسفورد، وأصبح فيما بعد قسيسًا بارزًا في الكنيسة الكاثوليكية، له كتابات نقدية في نظرية الشعر، يصفه ياكبسون في كتابه قضايا الشعرية ص 105، بأنه أحد المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري. وقد نالت كتابات «هوبكنس»، وآراؤه في الشعر إعجاب «ياكبسون» الذي كثيرًا ما يحيل إليه واصفًا إياه مرة بالفطن، ومرة أخرى بمنظر القرن الأخير، الذي أدرك الدلالة الشعرية، الخاصة لصورة النحو . ص 80 وما بعدها.

Roman Jakobson, Linguistics and Poetics,P 368.(2)

(3) المرجع نفسه، ص 369.

للنص حيث تتقاطع فيه مشاهد الصورة الشعرية إلى أنموذجين مختلفين، أحدهما إيجابي، والآخر سلبي، الأول يسعى إلى البناء، والثاني يدفع في اتجاه الخراب والتدمير:

أنا وأنت كلنا زراعْ ..

أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد أتينا من طريق وادٍ[1]

قد عبرته قبلنا أجيال ..

تحمل في أكفها الأنوار ..

وإنما في غفلة من الزمان

تآمر الطغيان ..

إذا بجيش كالظلام هب كالرياح ..

فأطفأ الأضواء .. في البطاح ..

لكنما شعلتها لما تزل ..

مضيئة بنا ..

ونحن ها هنا ..

أنا وأنت نشعل المصباح ..

لا يزال التوازي الصوتي كما قلنا مستحكمًا في هذا الجزء الأخير من القصيدة كسابقه ويكاد يكون «بالفونيمات» السابقة ذاتها، حيث تتركز بصورة جوهرية في مطلع المقطع، بنسب مختلفة، لتأكيد مشهد الاختلاف والتباين الذي

(1) (وادٍ) هكذا في الأصل، ولعلها (واحد)، وهو ما يستقيم به المعنى.

يسعى الخطاب إلى تأكيده، وتعميق صورته، على نحو تصبح فيه المطابقة والمخالفة أنساقًا لغوية تعمل دلالاتها وفق علاقات الدوال بمدلولاتها، سواء كانت هذه العلاقات اعتباطية طبقًا للرأي السوسيري Saussurian، أو ضرورية وجوهرية كما هي عند «إميل بنفنست» (Emile Benveniste)، إذ لا يمكن النظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر، أو توصيفه خارج نطاق دلالته، التي تواضعت عليها الجماعة البشرية، فهناك لحمة قوية وتطابق بين الاثنين مهما اختلفت أو تباينت مسميات هذه العلاقة، التي لا تزال موضع جدل إلى اليوم.

ما نريد تأكيده هنا هو أنّ مدلولات النص الشعري، لا تعمل وحدها ولا تملك أن تعمل خارج نطاق مدلولاتها إذ إنها ما تكاد تنفرط من عقد الكلمة، حتى تصبح علامة حرة، تملك خاصية الاندماج مع عدد غير محدود من الفونيمات، التي بها ومعها تكون مدلولاتها الخاصة، وربما كان «ياكبسون» أكثر وضوحًا حين وصف الفونيم بأنه عنصر يساهم في إبراز المعنى غير أنه خِلْوٌ من المعنى، وإن ما يميزه من جميع العناصر الأخرى، والمكونات اللغوية، والقيم السميولوجية كونه رمزًا سلبيًا لا غير[1].

ولعله يلاحظ أنّ السيادة المطلقة، في هذه الشريحة من الخطاب «لفونيم» «الألف»، الذي تكرر أربعًا وأربعين مرة، متوازيًا مع نظائره من «الفونيمات» الأخرى، التي توازيه في شيوعها، «كالنون»، و«التاء»، مع اختلافهما في الكم، ولعل هذه المتواليات الصوتية في كلتا الشريحتين السابقتين تؤكد نوعًا من إطراد البنية الصوتية، على مستوى الصوت المنطوق، والزخرفة الفنية على مستوى الرسم

(1) رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، وعلى حاكم صالح، المركز العربي الثقافي، بيروت، 1994، ص 143.

الكتابي، وسواء نظر إليها صوتيًّا أو قرائيًّا فهي محكومة بمبدأ التوازي، فالبنية الشعرية في جوهرها بنية التوازي المستمر، والترنيمات الموسيقية[1].

يا وضيء المقابس

أين شم المعاطس ؟

رفضوا أن يشاركوا

في الأمور الخسائس

فتوارت ظلالهم

كالطلول الدوارس !

يا وضيء المقابس

أين دار الفوارس ؟

لهفَ نفسي على الحمى

والكنوز النفائس ..!

عاجلتها طوارق

من خبيث الدسائس

فإذا ساحةُ العلى

قفزةٌ كالبسابس!! [2]

مرة أخرى نلاحظ في هذه القطعة سيطرة فونيم واحد، يقود العملية النمطية لبنية الخطاب، وهو «السين» الذي يتموضع مع بقية «الفونيمات» الصوتية الأخرى في صيغتين صرفيتين «مفاعل»، «وفواعل»، وهما معًا تشكلان توازيًا آخر على

(1) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 105 وما بعدها.
(2) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 74.

مستوى البنية الصرفية في سياق شبكة الخطاب، حيث استأثرت الصيغة الأولى في ترددها التنغيمي بسبع دورات من التردد، في حين استأثرت الثانية بدورتين اثنتين فحسب.

ومهما يكن من أمر فإنّ فونيم «السين» الذي يبلغ مدى تردده في هذه الشريحة من الخطاب أربع عشرة مرة، كون له نواة مركزية، في قلب النص، فأصبحت جميع التوازيات تدور في إطار هذه النواة، في بعديها الرأسي والأفقي، وإن كان الأول يستأثر بالنصيب الأكبر من التوازيات بحكم وقوعه أساسًا موقع القافية من الخطاب.

ويلاحظ أنّ هذه التوازيات تتم في دورتين من دورات النص الشعري، أو بعبارة أدق في شريحتين منه، متماثلتين في دلالتهما الكبرى، التي يسعى الخطاب إلى تأكيدها بصورة ملحة من خلال التكرار مرة، والتوازي الشكلي، والدلالي مرة أخرى.

ومما يلاحظ أيضًا أن هذا النص يتكئ على حس المماثلة والمخالفة، في عملية التوازي، فالمتكلم أو السارد يتوجه في ندائه وتساؤله نحو مخاطب غائب، معلوم الهيئة، «وضيء المقابسّ»، التي تتكرر في كلتا الشريحتين، بالصيغة ذاتها، ليرتب عليها تنميط مجموعة من المتواليات الدلالية التي تتوائم مع رؤى المتكلم والمخاطب، ومتواليات دلالية أخرى مناهضة لها تحملها ملفوظات مثل «الأمور الخسائس»، «خبيث الدسائس»، «قفرة كالبسابس»، وبهذا النمط من التوازي المتضاد، يظهر التوتر في أنساق الخطاب وفق الإحالات الدلالية، التي تشير إليها عناصره، في اتجاهيها الأعلى والأدنى في وقت واحد.

ويبدو أنّ العدواني كان يتقصد التوازي الصوتي في بعض قصائده لإدراكه مدى قيمة هذا التوازي في إثراء تجربته الشعرية سواء في دلالات أبنيتها الشعرية، أو تنوع أنماطها وأنساقها الشكلية، والنص التالي يلقي ضوءًا آخر على نمطية استخدام الشاعر للتوازي الصوتي وتكراره وتوظيفه في أنساق النص الشعري:

طردوني

أغلقوا الأبوابَ دوني

سلبوني أمنياتي

كفِّروني

جعلوا من صلواتي

في شعاعِ الشمسِ، في ظلّ القمرْ

وسوسات وهذرْ

سلموني .. للقدرْ

يا سماء الله يا أحلى سماءْ

اذبحيني إنني كبشُ فداءْ

عشقَ الموتَ على نعشِ ضياءْ[1]

إنّ حضور السارد في مركزية النص، بصفة مستمرة بوصفه طرفًا فاعلاً في أحداث الخطاب يمنح الأصوات قيمة صوتية خاصة، كما هو ماثل في هذا النص أمامنا، على نحو يصبح فيه السارد هو بطل الأحداث، في شبه تماس مع سارد الرواية أو القصة، مع الاختلاف في الوظيفة والأهداف، والزمن، والفضاء، والمكان،

(1) أحمد العدواني، صور وسوانح، ص 99.

فنحن هنا لا نعلم على وجه اليقين لمن يتوجه السارد بالخطاب، إلى نفسه أم إلى الآخر ؟، لكنه في كل الأحوال يصور نفسه ضحية لآخرين تجنب الكشف عنهم، كما لو أنّ التجهيل مقصود لذاته، لإعطاء مساحة واسعة من التخييل تستوعب معاناة المتكلم.

تستمد العناصر الصوتية في الخطاب قيمتها الدلالية من علاقاتها بالوحدات اللغوية للخطاب، فصوت «الياء»، على سبيل المثال، في هذا الخطاب، يتوزع على مساحة ملحوظة من النص تكاد تستغرق أكثر من نصف مساحته، متخذًا موقع الضمير الذي يتوزع بين ثلاث مواقع نحوية، خمس مرات في موقع المفعولية، وأربعة في موقع الإضافة، وواحد في موقع اسم إنّ، ويتقاطع هذا الفونيم مع فونيم آخر يتخلل شبكة الخطاب بشقيها الرأسي والأفقي، وهو «فونيم» الألف الذي يأخذ أحيانًا شكل الألف الممدودة على نحو متتالٍ، كما لو كان المشهد قائمًا على ثنائية تقابلية بين هذين «الفونيمين» لتجسيد معنى خاص يسعى النص من غير وعي إلى تأكيده، أو على الأقل لفت الانتباه إليه من خلال حركة هذين الفونيمين في أنسجة الخطاب وتوزعهما، ويؤكد «ياكبسون» أن ثنائية المتقابلات ليست سمة اعتباطية، بل هي ضرورية، والمتقابلات ليست وحدها في النظام الفونولوجي، بل يعتمد بعضها على بعض، أي على وجود متقابل يدل على مصاحبة تقابلية [1]، وبخاصة حين نعلم أنّ السمة المشتركة بين هذين الصوتين، أنهما ينتميان إلى حروف العلة، وتشاركهما في ذلك «الواو»، التي لها حضور فاعل أيضًا في النص، مما يثير تساؤلات عن القيمة الرمزية لهذه الأصوات الموصوفة بحروف العلة، صحيح إن معظم اللسانيين المحدثين يرون أنّ العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة اعتباطية،

(1) رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ص150.

وأنّ الإنسان بإمكانه أن يختار أيّ شيء آخر للدلالة على الصوت، فليس بالضرورة أن يكون هناك ترابط تطابقي بين الصوت والمعنى، وهذا يثير مسألة العلاقة بين الدال والمدلول، وهي علاقة أُشبعت بحثًا ولا تزال مثار جدل بين علماء اللسانيات إلى اليوم، لكن هناك محاولات حثيثة، ودراسات حديثة مكثفة[1]. تحاول أن تربط بين الأصوات ودلالاتها الطبيعية بما تملكه من قدرة على الإيحاء بالمعنى، ومنها أصوات حروف العلة بصفة خاصة، التي هي محور توازيات هذا النص.

وفي هذا السياق يمكن أن يثار مثل هذا السؤال، أليس من الممكن أن تكون هناك علاقة حميمية بين أصوات حروف العلة، في هذا النص، وبين الحالة النفسية للمتكلم؟، وبعبارة أخرى أكثر دقة، أليس من الجائز أن تكون هذه الأصوات المختارة على وجه الخصوص، في هذا الخطاب تترجم لنا، بغير وعي، حين النطق بها، إحساسات الألم؟، وبخاصة حين الضغط على آخر حرف العلة «الياء» على نحوٍ متتالٍ كما في الكلمات التالية:

«طردوني»، «دوني»، «أمنياتي»، «أغنياتي»، «كفروني»، «صلواتي»، «سلبوني»، «سلموني»، وإذا لم يكن الأمر على هذا النحو الذي نقوله، فإلى أي شيء يمكن أن تُعزى هذه الهندسة الصوتية من التوازيات المتتابعة بصورة مدهشة في هذا

---

(1) هناك دراسات كثيرة صدرت في السنوات الأخيرة تؤكد وجود علاقات ترابطية بين الأصوات والمعنى على مستويات مختلفة، إذ تصبح هذه الرمزية الصوتية في الشعر كما يقول «ياكبسون» عاملاً فعليًا، وتبدع نوعًا مكملاً للمدلول، راجع تلك الدراسة القيمة التي كتبها في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي. ***Benjamin Hrushovski, The meaing of Sound Patterns in Poetry***. التي نشرتها مجلة ***Poetics Today , Vo 2 No. Ia, 1980***. مع مجموعة أخرى من الأبحاث الجديدة التي كتبها ياكبسون في سنواته الأخيرة، بعد بلوغه سن الخامسة والثمانين، والعدد إصدار خاص يلقي أضواء على مجهودات ياكبسون عبر مسيرته الطويلة في حقل اللسانيات، مع مقدمة احتفائية بهذه الشخصية الفريدة.
ومن الدراسات الحديثة التي تتناول العلاقة بين ملفوظات الأصوات ومعانيها في عدد من اللغات تلك المجموعة من الدراسات، التي أصدرتها جامعة كمبردج لعدد من الدارسين اللغويين في مجلد واحد تحت عنوان:
Sound Symbolism eds. by John J. Ohala , Leanne Hinton and Johanna Nichols Cambridge University . Press 1994.

الخطاب، أنعزوها إلى جماليات النص وزخارفه الفنية؟، وهل هذا وحده يكفي لتفسير النص؟ أم نعزو الأمر كله إلى المصادفة وحدها فحسب؟، وهل يمكن للمصادفة أن تنجز إبداعًا خلاقًا ؟، أيمكن أن تكون بديلاً مقنعًا عن صدق التجربة الشعرية، وصوت الأحاسيس والمشاعر التي كانت وراء مثل هذا الخطاب؟ أسئلة كثيرة كانت تلح على ذهن الكاتب وهو يتابع قراءة هذه التوازيات الصوتية متمثلاً إياها صوتيًّا.

ليس «فونيم» الياء وحده هو الفاعل في هذا الخطاب، بل يشاركه في ذلك فونيمات «الواو» والألف، والأخيران، كأخيهما فونيم الياء، يملكان خاصية الإيحاء بحالات النفس في تقلباتها فرحًا أو حزنًا، وهذه الخاصية من الإيحاء، أو النمّ عن المشاعر من خلال بعض أصوات اللغات موجودة في الكثير من اللغات ومنها الإنجليزية على سبيل المثال، إذ نجد أنه في حالة تعرض شخص لانفعالات شديدة تصدر عنه تلقائيًّا هذه الأصوات محاكية انفعالات البث النفسي المتأوِّه (a a a a e e e e i i i i o o o o u u u u) مما يؤكد قدرة هذه الفونيمات على الإيحاء بالمعنى أو بالموقف النفسي للمتكلم[1].

ويقابلنا أيضًا في هذا النص فونيم «السين» الذي يتحرك في فضاء النص بصورة أفقية سبع مرات مشكلاً مع فونيم «الشين»، الذي يتردد خمس مرات توازنًا نغميًّا، هو أشبه ما يكون «سيمفونية» حزينة.

---

(1) من الطريف أن أحد الباحثين المهتمين بدراسة علاقة الأصوات بمعانيها نشر إعلانًا على صفحات الشبكة العنكبوتية تحت عنوان «حروف العلة والرمزية الصوتية ***Vowels and Sound Symbolism***».
يطلب فيه من الدارسين أن يمدوه بما يتوفر لديهم من معلومات حول الموضوع بمختلف اللغات فانهالت عليه المعلومات من مختلف اللغات، ومنها اللغة اليابانية، فضلاً عن الإنكليزية، ولولا خوف الإطالة لنقلنا بعضًا منها إلى القارئ العربي، لتأكيد فاعلية الأصوات الطبيعية في نقل المعنى المراد التعبير عنه، من خلال نطقه بطريقة معينة.
ومن الجدير بالذكر أنّ العربية، مثلها في ذلك مثل بقية اللغات التي تحاكي بعض أصوات كلماتها معانيها. راجع في هذا الموضوع، ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة 1962، الناشر غير معروف، ص 76.

إن إبداعات العدواني في صناعة التوازيات اللغوية، والاتكاء عليها بصورة مكثفة، مع القدرة على التنوع والتعقيد، وهندسة التوزيع الفضائي، والعمودي في شبكة الخطاب، تؤكد بلا جدال قدرة الشاعر على تصريف اللغة، وتكييفها وفق تجربته الشعرية، على نحو لا يخرجها عن قوانينها، وأنظمتها المتواضع عليها، مع الاحتفاظ بنزعته التجديدية، التي طالت أنظمة القصيدة عنده في السنوات الأخيرة من حياته.

لقد أصبحت توازيات الخطاب عند العدواني كما لو أنها جزء رئيس من البنية التركيبية للقصيدة، وبخاصة قصائد التفعيلة، تلك التي يجد الشاعر فيها نفسه محلقًا في إبداعاته الهندسية، على نحو يصبح خاضعًا للغة ملقيًا نفسه في أحضانها، كما لو أنها هي التي تصنعه فيما تريد، وليس هو الذي يصنعها فيما يريد.

(ب) التوازي المعجمي:

يلعب التوازي المعجمي في شعر العدواني دورًا بالغًا في الكثير من قصائده، لإضفاء كثافة شعرية على الموقف المراد التعبير عنه دون أنّ يشعر القارئ أنّ وراءه تكلفًا أو افتعالاً بل إنّ الهاجس التركيبي لبنية الجملة الشعرية ينثال عليه لحظة التجلي بصورة عفوية، وهذا ما تكشفه مسودات قصائده، التي نشر بعضها في ملحق ديوانه الأخير «صور وسوانح».

وما دمنا نتحدث عن التوازي المعجمي، فإننا نتحدث بالضرورة عن دور الكلمة الشعرية بوصفها جوهر النص، ووحدته الحقيقية، في أي موقع تحتله من البنية التركيبية للنص، وبموقعها في هذه البنية تتحقق هويتها الدلالية، ووظيفتها النحوية، والهدف من وجودها في مكان معين من النص، وارتباطاتها الوظيفية

بالكلمات الأخرى من النص، وبهذا يمكن استجلاء نظرة الشاعر، ومعرفة المغزى والهدف من اختيار هذا النمط أو ذاك من الكلمات، ولنتأمل هذا النمط من التعبير الذي يشع بالتوازي المعجمي عند الشاعر، من قصيدة «وقفة على طلل»:

ألا يا أيها المهجور يا طللُ

لمن أشكي ؟ لمن أبكي

لقد ضاقت بي الحيلُ

أنا المكسور والمنصورُ

والمأسورُ والآسر

أنا المهجورُ والهاجر ..

ولست بلائمٍ أحدًا

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي

وما لاقيت من أوضاع

ألا يا أيها المهجور يا طَلَلُ

أنا مثلُكَ بل أنتَ

– كما شاهدت – لي مَثَلُ[1]

إن هذا التوازي المدهش الذي ينبثق من صيغتي «مفعول»، و«فاعل» على امتداد هذا المقطع من القصيدة، وصيغتي أَفْعال وفَعَلُ « بدرجة أقل، يشيء بقدرة هذا النوع من التوازي على أن يخلق مناخًا خاصًا من التماثل في الدلالات الصوتية، والمعجمية، والنحوية، والصرفية، ما يدفع إلى إثارة العديد من الأسئلة حول طبيعة هذه التوازيات، ودوافع بروزها على هذا النمط الهندسي، من البنى التركيبية، وما

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 61.

الروابط الدلالية، أو المعجمية، التي تربط بين وحدات هذا التوازي، وبهذه الصيغة على وجه الخصوص ؟، هل لعبت المجاورة بين الألفاظ المعجمية دورًا رئيسًا في تجنيس صيغ التوازي؟. وقد أثار «ياكبسون» من قبل مثل هذه الأسئلة في إجابته عن سؤال لأحد تلاميذه عن «التوازي»، وبماذا يتم الربط بين المتوازيين، فطرح في هذا السياق العديد من الأسئلة التي تحتاج إلى حل ومنها، «هل يقوم الربط اعتمادًا على المشابهة، أم على المباينة؟ أم أن الربط يقوم على المجاورة، وإذا كان الأمر كذلك فهل يتعلق الأمر بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الزمان[1].

ثم لا يلبث «ياكبسون» أن يصعد من وتيرة أسئلته هذه، فيطرح في هذا السياق، موضوع العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية، بمعنى كيف يتوزع «الحامل» و«المحمول» حسب المفاهيم البلاغية؟ وكيف تتحدد تلك العلاقة ؟ هل تتحدد اعتمادًا على مضمون الأبيات أو على موقع الأبيات كأن يتقدم أحدهما على الآخر، أو اعتمادًا على الموقع الذي يحتله البيت الشعري ضمن السياق؟ [2].

أسئلة كثيرة يطرحها «ياكبسون» في هذا السياق، لكن ليست هناك إجابات حاسمة يمكن الركون إليها، أو الاطمئنان إلى نتائجها، وإنما تبقى فروضًا قائمة تخضع لنتائج تحليل الخطاب .

واستجابة لتساؤلات «ياكبسون» فسنقوم بتطبيق بعض هذه الأسئلة على النص المستشهد به، لنرى إلى أيّ مدى يستجيب هذا النص أو يستعصي على مثل هذه الأسئلة.

لا مراء في أنّ الموقف الذي تعرضه هذه الشريحة من النص ممتلئ بالتوتر، والخيبة والإحباط إلى درجة التوحد مع النفس ذاتها لغياب البديل الآخر إلاّ من

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 106.
(2) المرجع نفسه، ص 106.

الطلل، والطلل رمز تراثي يستخدمه الشاعر لا على أصل استخدامه لبكاء الأحبة، بل للحسرة على ما ضاع من عمره، إذن فهناك نقطة التقاء على مستوى الزمن الغائب بين الطلل من جهة، والمتكلم من جهة أخرى، في حساب اللحظة الزمنية المفقودة، تصل في نهاية المطاف إلى شبه تماثل، أو أن الطلل على أقل تقدير أنموذج للمتكلم، لكن الفارق الدقيق بينهما سلبية الطلل الذي لا يملك أن يغير واقعه، وبين المتكلم الذي يحاول جاهدًا أن يغير واقعه بكل السبل، لكنه ينتهي إلى مصير الطلل، ليصبح الوجه الآخر للطلل، أو ليصبح الأخير هو الأنموذج أو المثال حسب تعبير الخطاب.

هذه المماثلة الواعية، أو غير الواعية، سمها ما شئت، كانت وراء خلق هندسة ألفاظ الخطاب على نمط من الثنائيات المتوازية مقودةً بالثنائية النواة، (المتكلم × الطلل) بصورة مطلقة، حتى بدت لسانيات الخطاب صورة نمطية لهذه الثنائية، التي بعثت في الكلمات حس المجاورة، التي يبدو أن وراء تكوينها دافع نفسي يحاول أن يبدد حس التوحد من خلال محاورة المخاطب – «الطلل المهجور»: لمن أشكي × لمن أبكي، أنا المتكلم: «أنا المكسور × والمنصور» (ثنائية ضدية)، «أنا المأسور × والآسر» ثنائية ضدية، «أنا المهجور × والهاجر»، ثنائية ضدية، أوضاع // أوضاع، تماثل صرفي، «أنا مثلك» // «أنت .. مثل»، تماثل دلالي، «طلل // مثل»، تماثل صرفي.

وهكذا تلعب المجاورة بين الألفاظ، في هذه التوازيات دورًا في استدعاء الآخر النظير، حتى لو كان في استدعائه مخالفة صرفية، في تشكيل بنيته اللغوية، فمن المعروف لغويًّا، على سبيل المثال، أن تصريف الفعل شكى إنما يكون على صيغة أشكو وليس أشكي، لكنّ حس المجاورة تغلب على حس القاعدة، مما يشير إلى وطأة المجاورة في خلق نظائرها المتماثلة . حتى ولو كان الأمر على حساب العرف اللغوي.

أمّا العلاقات التراتيبية بين هذه الوحدات المتوازية، فتكمن أساسًا في الصيغة الصرفية نفسها، التي تستدعي نظيراتها في نسقٍ متوازٍ بصورة منتظمة وتراتبية، فصيغة «مفعول» تستدعي نظائرها من كلمات معجمية مشابهة، وكذا الأمر مع الصيغ الأخرى، كصيغ «فاعل»، «وأَفْعال»، و«فَعَلْ» ومن ثم تصبح العلاقات هنا علاقات تبادلية لتجلية مشهد الصورة التي يحاول الخطاب الإيماء بها، من خلال تنوع صيغ الخطاب، وأبنيته الدلالية.

وأمّا فيما يتعلق بحديث «ياكبسون» عن طبيعة هذه العلاقة، وهل تكمن في مجاورة الفضاء أو أنها قائمة في الزمان، فإنه يبدو غامضًا بعض الشيء، إلاّ إذا كان المقصود بالفضاء هنا هو توزع وحدات التوازي في أنساق النص، وفضاءاته، المختلفة، بمعنى أن فضاء النص، بشكليه العمودي والرأسي، يستوعب علاقات تبادلية بصورة فضائية تمتد على مساحة واسعة من النص، فإن كان هذا هو ما يعنيه «ياكبسون» فإن هذا الأمر، كما رأينا، متحقق في نص العدواني بصورة ملحوظة.

وأمّا فيما يتصل بلعبة الزمان في اتساق هذه التوازيات، فإن الزمن لا يشف عن نفسه، بصورة واسعة إلاّ من خلال بناء الصيغ اللفظية، لملفوظات التوازي، فلفظة «المهاجر» تشير إلى الفعل الماضي هجر، وكذا بقية الصيغ الأخرى، فكلها تتم في سياق هذا الزمن، الذي تتوالى تداعياته بفعل ذاكرة المتكلم لمعاناته مع واقعه، لكنها كلها مع هذا تقع في دائرة وصف الحالة الواقعية للمتكلم، بيد أنه تحت ضغط هذه الذاكرة، تحاول الذات المتكلمة اختزال كل الأحداث والوقائع من خلال فعلها هي، أو بعبارة أدق، من خلال شعورها وإحساسها بتفريطها في ماضي حياتها «عمري الذي ضيعته أو ضاع»، وهنا تواجه الذات المتكلمة نتائج فعلها في شجاعة، فلا تلوم أحدًا بل تلوم نفسها على هذا التفريط، أو الضياع المزعوم، الذي أوقعها في مأزق التوحد مع نفسها من جهة، أو مع «الطلل» من جهة أخرى، «أنا المسؤول عن نفسي .. وما لاقيت من أو ضاع»، وبذا لا يكون الزمن هنا زمن الخطاب بل هو زمن ما قبل الخطاب يتم استرجاعه في سياق وصف الحالة لا غير، وعلى هذا يمكن وصف توازيات الخطاب بأنها تتم في السياق الزمني لوصف

حالة ما قبل الخطاب، أي زمن الأحداث وليس زمن الخطاب، ومن ثم فلا يكون زمن الخطاب – كما يقول «تـودوروف» (Todorov) موازيًا لزمن الأحـداث، على اعتبار أنّ زمن الخطاب أحادي البعد في حين أنّ زمن الأحداث متعدد الأبعاد.[1].

ويقابلنا في شعر العدواني نمط آخر من التوازيات المعجمية، التي تتمركز بصورة عمودية في نهاية الأبيات، مشكلة بذلك أزواجًا متناغمة من التوازيات النغمية والدلالية، في مساحة شعرية محدودة، وبصورة تكاد تكون مركزة، محدثة بذلك كثافة شعرية غير عادية، يقول العدواني في واحدة من مقاطعة القصيرة «سؤال»:

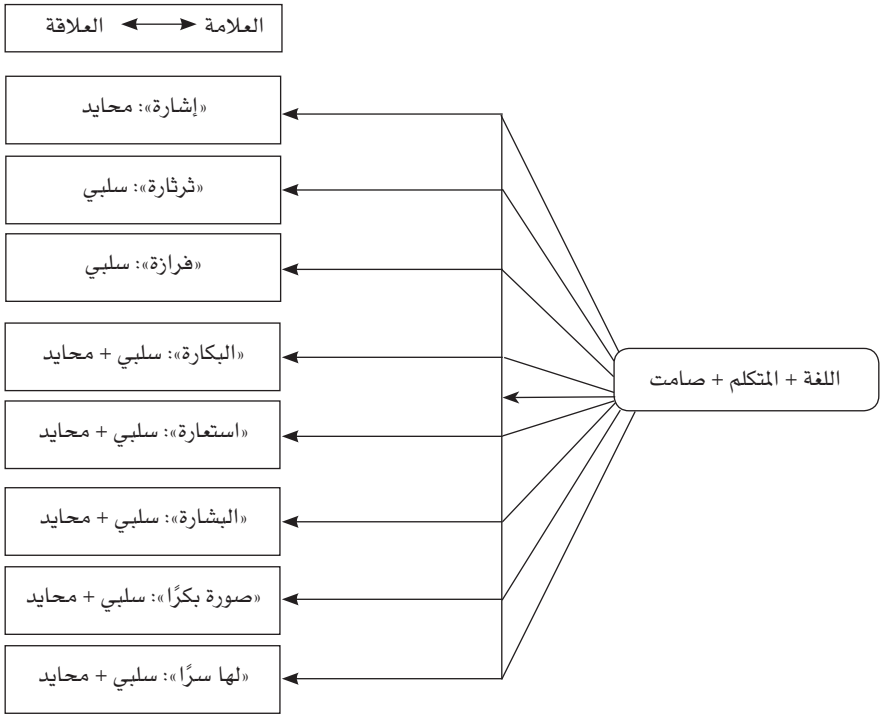
هل تفهمُ الرمزَ أو الإشارهْ
اللغةَ الثرثاره ؟
مثلَ فصوصِ الزئبقِ الفرّاره
من صامتٍ أخفى وراءَ صمتِهِ أسراره
ضاقَ بما يجولُ في ضميره
وضاقتْ العباره
فارتبكتْ أشواقُهُ، وأربكتْ أشعاره
يا رب أين لغةُ البكاره
تلك التي ما افتضَّها المجاز
أو تزمّلتْ بها استعاره
أرسمُ منها صورةً بكرا
ما عرفَ الناسُ لها سرّا
نوريةَ المطلعِ والبشاره [2]

معاناة الشاعر مع الإبداع والبحث عن لغة بكر لم تدنسها الألسنة أو الأقلام قديمة قدم الشعر، واجهها الشاعر العربي القديم، كما واجهها الشعراء المعاصرون بكيفيات وأشكال مختلفة من الاستخدامات اللغوية المتكئة بصفة رئيسة على

(1) Tzvetan Tadorov , Introduction to Poetics, P, 30 .
(2) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 311 وما بعدها.

«الانزياح»، وعلى الخروج على الأعراف والقواعد اللغوية، محدثين بذلك فوضى لغوية شوهت الإبداع اللغوي حتى غدا هذرًا لا معنى له ولا طعم، لكنّ العدواني مع محاولاته الحداثية على مستوى تقنيات الخطاب أو توظيف اللغة، لم يخرج على الأعراف اللغوية أو قواعد النحو، أو قوانين الخطاب بحثًا عن لغة بريئة أو شبه برئية من الاستخدام كما فعل الآخرون المتمردون من دعاة الحداثة الشعرية، بل اكتفى برصد معاناته معها على نحو تصبح فيه تقنيات التوازي اللغوي، التي يتجنبها الخطاب الحداثي، جزءًا فاعلاً من تجربته الشعرية، بل وهو أيضًا يحملها معاناته مع لغة الإبداع، بصورة تبدو معها «أنا المتكلم» عاجزة تمامًا عن خلق لغة جديدة ؛ لأن النظام اللغوي للخطاب أقوى من محاولات اختراقه، أو تجاوزه، إلاّ في حالات خاصة يكون الانحراف مطلوبًا بوعي ليحقق مغزى معينًا، وهدفًا خاصًا وليس الانحراف لمجرد الانحراف أو المخالفة، ومع أنّ النص هنا يحاول الخروج على المألوف ؛ لأنّ الرؤية أقوى من العبارة، لكنّ سطوة اللغة تأبى أن تستجيب لمحاولات الاختراق، وتبقى الرؤية سجينة اللغة ونظامها، ويبقى الشاعر متحسرًا على بكارة اللغة، التي لا تستجيب له.

في هذا المأزق اللغوي البالغ الحدة، تبدأ عملية التوازي في الخطاب متخذة أنماطًا متماثلة، من المزاوجات النغمية أو الصرفية، حيث تلعب المجاورة دورًا رئيسًا في توليد أنماطها على نحو تبدو فيه أطراف التوازي مشحونة بدلالات معينة لتوصيل مضمون خاص يؤكد توازيات ملفوظات الخطاب بعضها مع بعض، الأمر الذي ينتج عنه ترابط فني ودلالي بين هذه المتشابهات المعجمية، وبقدر ما تتعمق أواصر هذه المتشابهات فيما بينها، تتكثف الدلالة المراد التعبير عنها، ولنتأمل أنماط هذه التوازيات، وترابطاتها الدلالية وفق الرسم التالي:



وما بين إيجابية المتوازيات وسلبياتها في هذه الأنساق من التعبير، يكمن مأزق الشاعر في تعامله مع اللغة المفقودة، التي ينشدها كمثال لتجربته الشعرية، إنه يبحث عن لغة لم يفتضها المجاز ولم تهتك حرمتها الاستعارة، وصورة شعرية يحار الناس في فك أسرارها، ولذا نراه يحمل اللغة مسؤولية هذا العجز، « وضاقت العبارة»، في إشارة خاصة إلى تعبير مشهور عن النّفري يقول فيه: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[1]، كناية عن عجز اللغة وقصورها في مواجهة نقل الرؤية وتعقيداتها الفنية لحظة بزوغها.

ومهما يكن من أمر فإنّ هذه التوازيات التي ينتظمها النص في جميع أنساقه، ليست سلبية بالمعنى الحرفي تمامًا، بل إنها أكثر من إيجابية في امتصاص مشكلة

(1) محمد بن عبد الجبار النفّري، كتاب المواقف والمخاطبات، دار الكتب العلميـة، بيروت 1997م، ص 51.

الشاعر وعرضها في أنماط متوازية لا نقول بأنها مجرد تطابقات صوتية وإيقاعية لا تعني شيئًا، بل إنها في حقيقة الأمر وواقعه تحمل تطابقات صرفية ونحوية ودلالية أكسبت النص الشعري المستشهد به ثراء شعريًّا ملحوظًا، إذ يكفى أنها استطاعت أن تطلعنا على ذلك الصراع الخفي الذي كان يدور دائمًا بين الشاعر واللغة لحظة ميلاد القصيدة.

وهناك نماذج أخرى من التوازيات المعجمية، معضدة لإحداث تأثيرات دلالية خاصة، لتتلاءم مع المشهد الشعري الذي يستهدف عناصر التطابق بالتكرار من جهة والتماثل من جهة أخرى، مما يشير إلى أن عناصر البنية الشعرية أكثر رحابة من أن تنحصر في عنصر ما دون أن تنفتح على عناصر بنائية أخرى تناقضها، أو تعاضدها لتحقيق أهداف دلالية قد لا يحققها عنصر واحد من عناصر البنية الشعرية، وهذا النموذج من التداخل بين عناصر البنية الشعرية شائع عند العدواني، ففي قصيدة «الليل حياة الحرية» يقول الشاعر:

في الليل أكونُ ضميرَ الليل
بتلاوةِ ألفاظٍ سحريه
فإذا الأستارُ مرايا
وإذا الأسرارُ عرايا
ترفضُ كذبَ البشريه
وتعودُ هياكلَ أرضيه

☆☆☆☆

في الليل أكونُ ضميرَ الليل
بتلاوةِ ألفاظٍ سحريه
فأصيرُ حياةً فلكيه
وتضمُّ الأنجُمُ أثوابي

وأكـــوكـــبُ رؤيـــــــــا كـونـيـه

☆☆☆☆

فـي الـلـيـل أكـــونُ ضـمـيـرَ الـلـيـل
بـــتـــلاوةِ ألـــفـــاظٍ سـحـريـــــه
الـلـيـلُ، الـلـيـلْ، الـلـيـلُ، الـلـيـلْ
الـلـيـلُ حـيـاةُ الحريه[1]

صحيح إنه ليس من النادر في الشعر أن يجتمع التوازي والتكرار معًا، لما بينهما من أواصر التطابق والتماثل والاختلاف، بيد أنّ وجودهما في هذا النص على وجه التحديد قد أضفى بعدًا تشكيليًّا على التنظيم الهندسي للنص بحيث أصبحت «الموقعية»[2] (Paradigm) هي التي تتولى تنظيم العلاقة بين عناصر النص في سياق التكرار، الذي يتصدر مطلع كل شريحة من شرائح النص الثلاث، ومن رحم هذا التكرار تنثال التوازيات المعجمية، ومع هذا فإن التمايز الوظيفي بين النوعين، سواء على مستوى البنية أو الدلالة، حاضر يفرض وظيفته الشعرية حسب موقع كل منهما من النص.

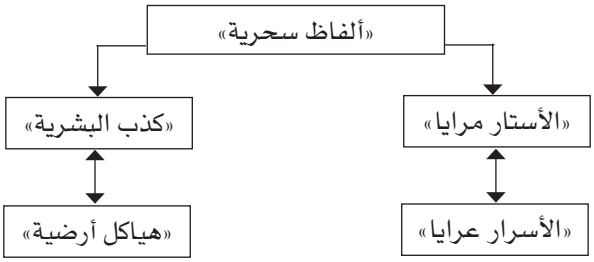
وتطالعنا في الشريحة الأولى، من النص صيغة التكرار الأولى، من خلال ترابط علاقتها بالذات الساردة التي تعيد في سياقها اكتشاف نفسها « أكون ضمير الليل»، ومع مجازية هذا التعبير، فإن مجازيته ليست هي وحدها وراء كثافته الشعرية والدلالية، بل ترجع إلى علاقاته بتوليد النمط المدهش من التعبير الموسوم «بألفاظ سحرية»، هذه الألفاظ التي تصنع في سياقاتها أنماطًا من التوازي في كل حالة من الحالات الثلاث.

---

(1) أحمد العدواني، المرجع السابق ص 216.

(2) Paradigm الموقعية تتنازع هذا المصطلح مجموعة من المعارف منها العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية، واللغويات، بيد أنه أقرب إلى هذه الأخيرة، ويعني مجموعة من الوحدات اللغوية تتبادل المواقع فيما بينها من غير أن يتأثر السياق العام للنص، راجع ***Oxford Dictionary of Literary Terms***، ص 246 مرجع سابق.

ففي الحالة الأولى يواجهنا أزواج من التوازيات التي يجمع بعضها بين البنية الدلالية، والبنية الصرفية، مما يساعد على خلق وحدة تنغيمية، وتركيبية وإيقاعية بين وحدات هذا التوازي، ولنتأمل الصورة القرائية لهذه التوازيات كما هي على الورق في الرسم التالي:



يلاحظ في هذا الرسم أن «الموقعية»، التي أشرنا إليها قبل قليل، وتتمثل في هرم هذا المخطط، تقوم بنمذجة هذا التوازي في أزواج متوازية لتحقيق ضرب من التماثل بين عناصر النص، بدرجاته المختلفة، الدلالية والتركيبية، والصرفية، والإيقاعية، ومن خلال هذا التنظيم المتناغم يحقق العمل الأدبي أعلى درجة من الشعرية.

وفي الشريحة الثانية نلتقي بالصيغة التعبيرية الأولى ذاتها، متصدرة كسابقتها رأس الشريحة، ومع أنّ الأمر كما يبدو للوهلة الأولى تكرار لصيغة سابقة عليها، وأنّ المقصدية من هذا التكرار هو التطابق أو التجانس بين الشريحتين أو الشرائح اللاحقة، لكنّ هذا التصور لو أخذنا به فسيفسر القيمة الدلالية للتكرار، ويجعله عبثًا لغويًّا لا معنى له، فالقيمة الحقيقية للتكرار لا تتحدد بذاتها فحسب، وإنما من خلال علاقاتها الوظيفية بلواحقها من أساليب التعبير، التي يسمح بها النظام اللغوي، وبحسب الموقعية التي تحتلها تلك اللواحق في السياق العام للنص، ولذا فليس في الفنون الإبداعية تكرار عبثي لا معنى له ولا قيمة، بل يأتي التكرار اللاحق ليقول شيئًا آخر غير ما يقوله التكرار الأول في نسق مختلف من العلاقات.

فإذا ما قارنا الشريحة الأولى، بالثانية، نجد أنّ القاسم المشترك بينهما يكمن في تعبير واحد، غير أن متواليات التعبير الأول تختلف عن متواليات التعبير الثاني في الدلالة على الأقل، حيث تتكشف الرؤية المستترة فتظهر الأشياء على حقيقتها الفيزيائية كما هي في الواقع، في حين أنّ المتواليات التعبيرية الأخرى اللاحقة لصيغة التكرار الثانية، تعيد فيها الذات المتكلمة اكتشاف نفسها من جديد «فأصير حياة فلكية»، وهنا ينفتح التخييل إلى أبعد مدى ممكن في هذه الولادة الجديدة للذات المتكلمة – متماثلة مع الولادة الأولى لها «أكون ضمير الليل» – حين تصبح هذه الأخيرة في موقف تبادلي مع متعلقات هذه الولادة الجديدة، «تضم الأنجم أثوابي» + «أكَوْكبُ رؤيةَ كونية»، في سياق توازٍ قائم على الترادف، «فلكية» + «كونية».

ويلاحظ أنّ التوازي في هذه الشريحة قد بدأ بالانحسار بصورة ملحوظة بعد أن بلغت الرؤية أوج تألقها، وهو يكاد يختفي تمامًا من الشريحة الثالثة، إلاّ من الكلمة المفتاح «سحرية» + «حرية»، ويستعاض عنه بتكرار كلمة «الليل» خمس مرات، لتأكيد فاعلية حضور الليل في نفس الشاعر، وانتشائه به بصورة تبلغ حد العفوية والبراءة الطفولية، في اكتشاف شيء جديد، فيتعالى هتافه «الليل، الليل ... الليل، الليل، الليل حياة الحرية».

ولعله ليس غريبًا أن ينحسر التوازي في الثانية، ويتراجع إلى الحد الأدنى في الشريحة الثالثة، فالبنية الشعرية في جوهرها ليست بنية جامدة، بل هي بنية متجددة، تسعى لكسر الرتابة والخروج عليها لتولد إحساسًا عند متلقي النص بأن النص يجمع بين النظام والترتيب وعدم التنظيم، بحيث لا يطفئ في نفسه الإحساس بعدم اكتمال ذلك الترتيب[1].

ومن النماذج الحافلة بالتوازي المعجمي عند العدواني مطولته الرائعة «حديث السندباد»، التي كنا نتمنى لو أمكننا إيرادها كاملة لما لها من قيمة كبيرة في هذا السياق، غير أن المساحة المحدودة من هذا البحث تحول دون ذلك، لذا سنكتفي

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 66.

بإيراد مقطع قصير منها، لنتبين كيف يمكن لهذا التطريز من التوازي أن يلعب دورًا بارزًا في خلق أبنية دلالية وصرفية فاعلة في تكثيف الرؤية الشعرية عند الشاعر:

عدتُ وفي ذاكرتي تاريخُ كلِّ قومْ
لم يختلف يومٌ مضى عن يـوم
ما زالت العميانُ أقمـارَ الفلك
والمبصرون فـي غماليل الحلك
ولم تزل عبـادةُ الدينـار
لها السيادةُ العظمى على الأمصار
والفكرُ والثقافةْ
تسليةُ السماء
وكلماتُ الأنبياء
ودماء الشهداء
ضاعت هباء
فما لها في شرعنا آثار
عدتُ أنا المسافرُ القديمُ السندباد
من بعد ما طوفتُ في البحار والبراري
عدتُ إلى أقطاري
وجدتُها كما خلَّفتها في سالف الأزمان[1]

لا يبدو أن في توظيف شخصية السندباد في قصيدة الشاعر شيئًا جديدًا، أو لافتًا فالسندباد كان حاضرًا دائمًا في العديد من القصائد العربية المعاصرة، لكنّ التمايز بينها يكمن في الرؤية الشعرية للسندباد، وكيف يمكن لهذه الشخصية التراثية والأسطورية المثيرة للجدل أنّ تكيف لتحمل آراء الشاعر وأفكاره الخاصة،

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 252.

وكيف يمكن للشاعر، من جانب آخر، أن ينظر إليها على أنها ليست أكثر من مادة خام يكيفها ويشكلها وفق رؤاه وأدواته الخاصة، مثله في ذلك مثل الفنان في تعامله مع الريشة والألوان، من غير أن يخرج هذه المادة عن طبيعتها الأصلية، التي تحيل إليها، وإلاّ فقدت مرجعيتها وهويتها التي تدل عليها، وأصبحت عبئًا على النص.

يواجهنا ابتداءً عالم الخطاب بصوت واحد منفرد، هو صوت الشاعر متقمصًا شخصية السندباد في سياق سردي يحكي عالم الشاعر (السندباد)، مستخدمًا في ذلك عناصر بنائية مختلفة على كل المستويات التي تجيزها قوانين اللغة من جمل فعلية وإسمية، مثبتة أو منفية، وأدوات عطف، وبقدر ما تتعدد الوظائف اللغوية في الخطاب بقدر ما تتسع رؤية الشاعر لواقعه الذي يحيل إليه بصورة ملحة تكشف عن أسىً عميق يعتلج في أعماق الشاعر على حالة التخلف الذي يطبع واقعه على كل المستويات الحياتية.

لكنّ الذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى هو الكيفية التي يتم في سياقاتها رسم التجانسات البنائية بين مختلف الجمل الشعرية في ملاحقة أبعاد المشهد الشعري، وتقديمه بالصورة التي تعكس قراءة الشاعر الخاصة لواقعه الذي يراه جامدًا لم يتغير منذ رحيله عنه وعودته إليه .

إن أنساق المتوازيات في هذه القطعة القصيرة من القصيدة تتم في سياق مصوغات الإضافة، والجر، وإن كانت السيادة المطلقة للأولى، وهي بهذا ليست زخارف نحوية في أزواج متماثلة فحسب، كما قد يبدو ذلك من الشكل الخارجي، بل تحمل دلالات مثقلة بتوقف حركة الزمن، عن الدوران، لا بالمعنى الفيزيائي، ولكن بالمعنى الذي يجعل الإنسان حركة لا تكف عن التوقف والتطور، ولعل رمزية السندباد تلخيص مكثف لهذه الدلالة، التي يريد النص تأكيدها.

وفي سياق المتواليات النحوية، وبأنساقها المختلفة، يقدم النسيج النحوي للنص أشكالاً وصورًا بالغة الخصوصية، تمر عبر قناة متواليات الذاكرة الحاضرة في ذهن المتكلم (السندباد)، الشاهد الوحيد لهذه الصور « عدت وفي ذاكرتي ..»، وهذه الذاكرة، التي تبلغ حد «النواة» في النص، هي الميزان الذي يحدد معيارية الأشياء في أنماط من التوازيات المعجمية، التي تتسمر عندها حركة العين القارئة، في توازنٍ هندسي بالغ التعقيد، يعكس معمارية خاصة تترجم بصمة الشاعر في استخدام التوازي لتكثيف رؤيته للأشياء من حوله، سواء من خلال التماثل الدلالي، أو الأبنية الصرفية، أو التضاد، وفي الرسم التنميطي التالي ما يوضح ذلك:

«عدت» + «ذاكرتي» ⟵ «يوم» + «يوم» + «قوم» = تطابق صرفي + تماثل دلالي

«العميان» + «المبصرون» ⟵ «أقمار الفلك» + «غماليل الحلك» = تضاد دلالي + تطابق صرفي

«عبادة» + «السيادة» ⟵ «الدينار» + «الأمصار» + «آثار» = تقاطع دلالي

الفكر = الثقافة ⟵ «السماء» + «الأنبياء»

تماثل دلالي = { + «الشهداء» / + «هبـــاء» }

«عدت» + «طوفت» ⟵ «البراري» + «أقطاري» = تماثل دلالي

ولعل ما يقوله «ياكبسون» صحيح من أنّ الخاصية الملزمة لـلأدوات النحوية، والمفاهيم النحوية، تدفع الشاعر إلى مراعاة هذا النمط من المعطيات الهندسية للخطاب، بأن يتجه في بنيته الشعرية نحو التناظر الهندسي للكلمات، التي بطبيعتها تبني على مبدأ ثنائي[1]، وهذا ما نراه جليًّا في هذا التناظر الهندسي من الكلمات التي يتضمنها نص العدواني، والتي يريد في سياقاتها أن يدين مجتمعه، بصورة لا تخلو من قسوة.

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 71.

لاشك أن إبداع العدواني في قصيدة «السندباد»، لا يتوقف عند حدود نمذجة الواقع أو نقده، بل يتجاوز ذلك إلى قدراته اللغوية في توظيف مختلف الأبنية النحوية، والتعبير في سياقات مختلفة، من أجل تكثيف رؤيته الشعرية، التي اضطر معها إلى توظيف رمزية «السندباد»، على الرغم من إدراك الشاعر أنّ هذه الرمزية قد استهلكت إلى حد الابتذال، لكنّ الشاعر كان واثقًا من أنه قادر على توظيف هذه الشخصية ليقول شيئًا مختلفًا في دلالاته، عمن سبقه، وهذا يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا بطبيعة الحال مكانها المناسب.

المهم في هذا أن شعرية التوازي المعجمي عند العدواني، بالإضافة إلى غيرها من أنواع التوازيات الأخرى، في مختلف قصائده، التي سبق ذكرها، أو التي سيرد ذكرها في هذا البحث لاحقًا، تعكس بصمة شعرية خاصة، تتردد في معظم قصائده بصورة تكاد تكون مطردة، ولعل الشاعر قد أدرك أنه بلعبة التوازي هذه وما تحدثه من تنغيم صوتي، وبما تحمله من كثافات دلالية، كفيلٌ بتبليغ رسالته المتكئة بصورة واسعة على نقد واقعه.

(جـ) توازي بنية الجملة الشعرية:

من الظواهر اللافتة في التجربة الشعرية عند العدواني توجهه نحو استخدام التوازي في بنية الجملة الشعرية، لإضفاء مزيد من الدلالة الشعرية، وتوسعة دائرة الجدل بين كلمات النص من جهة، وعناصر الموضوع من جهة أخرى، مما يساعد على خلق حوار فني يضفي على النص وأجزائه المختلفة حيوية شعرية وبخاصة حين نعلم أنّ التطابق والتماثل أو حتى التجانس بين الأبنية الشعرية، لا يعني بالضرورة أنها بمنأى عن الاختلافات، التي هي من طبيعة البنية الشعرية، كما هو معروف، لذا

فإن التوازي بين الجمل الشعرية، في النص الشعري، مستراح واسع للحوار والجدل، مثلها في ذلك مثل بقية التوازيات في الفنون الأخرى، مع اختلاف في الدرجة.

ونلتقي في المثال التالي من قصيدة «ياليتها كانت معي»، نمطًا آخر من أنماط وتوازيات الجملة الشعرية التي تكاد تكون أسلوبًا شعريًّا خاصًا بالقصيدة العدوانية.

يا ليتها كانت معي

تملأُ من خمرتها كأسي

تغمُرُ في نشوَتها أنسي

تنشلني من وحدةٍ كالصخر قاسيه

بنظرةٍ حانيه

يا ليتها كانت معي

☆☆☆☆

يا ليتها كانت معي

تكسرُ طوقَ الصمتِ في نفسي

تطردُ عني ظلمةَ اليأس

تطلقني من حجرة الحبسِ

يا ليتها كانت معي

☆☆☆☆

يا ليتها كانت معي

على مطالع الذُّرى

على مواقع السُّرى

قنديلُها ينير بسمتي

منديلُها يمسحُ دمعتي

تأسو جراحَ قلبي المُصَدَّع

يا ليتها كانت معي[1]

إن تأمل هذه الشرائح الثلاث، وكذا بقية الشرائح الأخرى، من النص المذكور نفسه يؤكد بلا جدال أن النص على درجة عالية من التنظيم اللغوي، والسياق النصي، حيث تؤدي «الموقعية» اللغوية هنا دورًا بارزًا في تكثيف عناصر النص، وتنظيمها في بنية تركيبية موحدة على نمط تقابلي، يحقق من خلاله السياق، بعناصره المختلفة، نوعًا من المواجهة الاحتمالية لتداعيات المعاني التي يستهدفها النص من بنيته التركيبية الخاصة.

يلجأ الخطاب ابتداءً، إلى تشكيل نواته المتمثلة في صيغة التكرار، «يا ليتها كانت معي» حيث تتكرر في بداية كل شريحة ونهايتها، وهذا التكرار لا يعني ضربًا من الهذيان اللغوي الفارغ من المعنى، بل يجيءُ لازمةً فنيةً، تنداح في سياقاتها كل مرة عناصر جديدة تتماثل مع سابقاتها في تشكيلة لغوية متوازية، ويؤكد قريبًا من هذا الرأي، قولُ الناقد الروسي «يوري لوتمان»، من أننا نرى في «أية بنية شعرية مستويات عدم التطابق، تتواكب مع مستويات التطابق، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق ... نراهما يختلفان من حيث موقعهما في الشكل الفني، ثم من حيث علاقتهما به، ومن حيث الوظيفة .. فإن التمايز يظل موجودًا في شكل تلك التعددية الصماء التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة[2]».

في سياق هذه اللازمة الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل تتنمط العلاقات بين كل شريحة على حده، ثم بين الشريحة الواحدة وبقية الشرائح الأخرى، بصورة

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 28 وما بعدها.

(2) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 65.

تناغمية على مستوى تركيب البنية الشعرية محدثة بذلك توازيات موقعية على هذا النمط من التركيب اللغوي:

تملأ // من خمرتها // كأسي

تغمر // في نشوتها // أنسي

تنشلني // من وحدة ..

أ – فعل + جار ومجرور + مفعول به (منفصل)

ب – فعل + جار ومجرور + مفعول به (منفصل) } توازٍ تام

جـ – فعل + مفعول به، (متصل) + جار ومجرور ← شبه توازٍ

وبنظرة فاحصة يتبين أنّ النموذجين أ + ب يتوازيان بشكل تام مع بعضهما، من حيث البنية التركيبية النحوية، والبنية الصرفية لبعض مفرداتهما، ويتوازيان شبه توازٍ مع النموذج (جـ)، بسبب موقعية كل من المفعول به، والجار والمجرور، وهذا الأخير مع النموذجين السابقين (أ + ب) اتخذ موقع الحاجز اللغوي، الذي يمنع اتصال الفعل بمفعوله لعلة، في حين أنه مع النموذج (جـ)، يختفي هذا الحاجز، ويتم التواصل بين الفعل ومفعوله بشكل مباشر «تنشلني».

أمّا فيما يتعلق بعلة الفصل والوصل، على مستوى البنية الدلالية، فيمكن إرجاعه إلى متعلقات الذات المتكلمة من جهة، والذات مع الذات الأخرى الغائبة من جهة أخرى، فالأولى متعلقاتها وهمية ليس لها وجود حقيقي، إلاّ في ذهن المتكلم، ولذا فالفصل يبطئ من حركة الاتصال بين الفعل ومفعوله ؛ لإعطاء فرصة لتأمل هذه المتعلقات، قبل الاتصال المباشر بالمفعولية المنشودة. لكن الأمر مع الحالة الثانية مختلف بحكم أنّ هذه الأخيرة تملك وجودًا حقيقيًّا على أرض الواقع، غير أن الصورة المادية غائبة لعلة، وبحكم الوحدة القاسية، التي يصفها النص

«كالصخر»، يتم التواصل بشكل تام بين الفعل + الفاعل + المفعول به، بصورة حميمية يصفها النص «تنشلني من وحدة ..»، إذًا فالوحدة القاسية كانت وراء هذا التواصل النحوي، على مستوى البنية التركيبية للجملة النحوية.

ولا تكاد الشريحة الثانية من القصيدة تختلف كثيرًا في بنيتها النحوية والدلالية عن الأولى، إذ إن عناصر موضوعاتها كلها تتشكل في سياق المفردة الغائبة، بوصفها جزءًا جوهريًّا من محورية النص إذ في سياقاتها تتنمط أشكال البنية النحوية، محققة بذلك شبه توازٍ على درجة عالية من التنظيم والتعقيد، الذي يستهدف رفع درجة حالة التوتر النفسي عند الذات المتكلمة لبيان مدى إحساسها بالوحدة، فتتنمط العلاقات لترجمة هذا الإحساس، وفق القيم اللغوية التالية:

تكسر // طوق // الصمت // في نفسي

تطرد // عني // ظلمةَ // الليل

تطلعني // من حجرة // الحبس

شبه توازٍ {
فعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور
فعل + جار ومجرور+ مفعول به + مضاف إليه
فعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه
}

وفي هذا النمط التشكيلي من بناء الجملة النحوية يقابلنا حضور الفعل، وغياب الفاعل بصورة مستديمة، ترفع من درجة حوارية النص مع هذا الغائب على المستوى المادي والحاضر على مستوى التفكير والمخايلة.

ويلاحظ هنا أنّ جميع العناصر النحوية في الشريحة الأولى حافظت على وجودها في الشريحة الثانية مع اختلاف الموقع النحوي لهذه العناصر، وبذا

أصبحت الموقعية اللغوية هي المحدد الأكبر للتراسلات الإشارية بين الشريحتين، على مستوى التوازي الدلالي.

في الشريحة الثالثة يواجهنا نمط آخر من البنية النحوية، في إطار النواة المحورية نفسها التي تضمنتها الشريحتان السابقتان، ونعني بذلك تلك اللازمة الفنية من التكرار، إذ في سياق هذه الأخيرة يتنمط أنموذج آخر من التراكيب النحوية، المتماثلة في بنيتها النحوية والصرفية بصورة لافتة:

على مطالع // الذرى

على مواقع // السرى

قنديلها // ينير بسمتي

منديلها // يمسح دمعتي

جار ومجرور + مضاف إليـه
جار ومجرور + مضاف إليـه
} توازٍ تام

مبتدأ + خبر جملة فعلية
مبتدأ + خبر جملة فعلية
} توازٍ تام

لا مراء في أنّ هذا التنظيم الهندسي المدهش من توازيات الجملة بمستوييها النحوي والصرفي يكشف عن تمفصل متقن، مما يثير أسئلة عن مدى إسهام الوعي الشعري، (Poetic Conscious) في تحقيق هذه المعادلة الهندسية من التوازيات، لحظة الخلق الشعري، أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون ضربًا من حالات اللاوعي (Subconscious)، التي تصاحب العمل الإبداعي تلقائيًّا، وهذه مسألة مثارة على

الدوام بين النقاد وعلماء النفس حين نواجه بعمل إبداعي بالغ الصنعة والتنظيم، وقد سئل «ياكبسون» مرة في لقاء مفتوح مع طلبة «جامعة كولون» Colognes عن هذه المسألة بالذات، فأشبعها حديثًا لينتهي إلى أنّ الأمر في معظم الحالات، لا يخرج عن حدود اللاشعور منبهًا إلى أنه قد تعرض لهذا الموضوع في بحث سابق ***(Subliminal Verbal Petterning in Poetry)*** ناقش فيه أبعاد الموضوع، وقدم أمثلة على ذلك من الشعر الشفاهي الصربي، تؤكد في الغالب حالات اللاشعور في التجربة الإبداعية[1].

ويلاحظ في الشريحة الثالثة أن التنميط البنائي للجملة النحوية قد اختلف عن مثيلاته في الشريحتين السابقتين، لكنه بقى محافظًا على بنية التوازي، التي هي لب الموضوع وجوهره، كما حافظت الشخصية السردية على وجودها بالهيئة ذاتها الموجودة في كلتا الشريحتين السابقتين، كما أنّ المخاطبة الغائبة، أُبقِيَ على وجودها في السياق السردي للنص من خلال مرجعية الضمير إليها فحسب، بوصفها محورًا من محاور الخطاب على مستوى التنظيم النصي لأبنيته النحوية والدلالية، وللإبقاء على حالة التوتر بين الحضور الذهني والغياب الفعلي لهذا الشيء المطلوب بشدة، لكنه لا يأتي أبدًا.

وهكذا ترتبط الشرائح الثلاث بوحدة مركزية، تسمح بتنميط العلاقات بين وحداتها على نحو لا يخرجها عن مركزية الدلالة التي ينشدها الخطاب، وهي حالة الإحساس بالفقد على المستوى النفسي للذات المتكلمة، وعلى المستوى المادي للذات الغائبة.

ولعل البنية التلقائية لهذه الشرائح الثلاث، بكل متعلقاتها النحوية يمكنها أن تتبادل المواقع مع بعضها البعض من غير أن يختل النظام الدلالي لأي منها، بمعنى أن كل واحدة منها يمكن لها أن تكون جماع ما في أختها من دلالة، مما يشير وبشدة

---

(1) Roman Jakobson, On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry, In Poetic Today, Vo.2.No. Ia Autumn 1980, Tel Aviv University, P.88 .

إلى أنّ الشرائح الثلاث تتموضع كلها في مضمون دلالي واحد، غير قابل للتجزئة، أو الانفصام، ويمكن لهذا المفهوم أن يتجاوز حدود فضائه المنظور، ليغطي كل أبعاد القصيدة بشرائحها المناظرة لهذا المستوى التنظيمي من البنيتين النحوية والدلالية.

إن اهتمام القصيدة العدوانية بالتوازي، وجعله أحد أبنيتها الشعرية الجوهرية وبصور وأنماط وتقنيات مختلفة لا يكاد ينتهي عند حد، وفي هذا النص الشعري الذي نقتبس بعضًا منه، نجد أنّ التضاد في الجمل الشعرية يدخل طرفًا في لعبة التوازي، لإضفاء مزيد من التنوع البنائي بين عناصر البنية الشعرية، يقول العدواني من قصيدة «البحيرة الخالدة»:

هي الطير صادرة واردة
عليكِ بأسرابها الحاشده
تجيئك مثقلةً بالشجو
نِ وتذهب خاليةً ناشده
وربَّتَما أقبلتْ بالضلال
وعادت مهلِّلَةً راشده
وربتما أقبلت بالهدى
وعادت مضلَّلة جاحده
وماؤك يختال في ضفتيك
ويغمر أعطافك الناهده
ويهزأ من صُدّرٍ أقفلتْ
ويسخر من وُرَّدٍ وافده
....
وقيل تدنَّس واستوبَلَتْ
مجاليه بالرمم البائده

وقـيـل تـوحـلَ واسـتـوبـأت

مـغـانـيـه بـالـنـسَـمِ الفاسده[1]

لعله لا يخفى على فطنة القارئ أنّ موضوع البحيرة ليس جديدًا في الشعر، ولعل شهرة قصيدة «لامرتين» «البحيرة»، بجمال لغتها وصنعتها الفنية قد طغت على ما عداها، وأنّ كل المحاولات الشعرية لمحاكاتها كانت دونها صنعة وجمالاً، وما أظن أن العدواني في هذه القصيدة يحاكي قصيدة «لامارتين»، وما أظنه أيضًا يجهلها، ولكن كل ما أراده العدواني من البحيرة أن تكون رمزًا يسقط عليه همومه، ويجلو في سياقه مواقف الناس، وسلوكياتهم من حوله.

يتخذ الرمز «البحيرة» في القصيدة بعدًا مركزيًّا في استجلاء الأنماط السلوكية التي تتنمط في لغة يحكمها التوازي من جهة، والتضاد من جهة أخرى، وفق نظام متشابك من العلاقات، مما يسبغ على البنية الشعرية قيمة دلالية، تصبح في ضوئها مؤهلة لأي مقابلات أو مقارنات وفق قوانين التوازي، أو التماثل، أو التطابق، أو التضاد.

وحين نضع هذه القواعد والمفاهيم في مواجهة النص المقتبس، نجد أنّ العلاقات بين أطراف الخطاب علاقات محكومة بقواعد، وسلوكيات خاصة، وتتحدد هذه العلاقات بين الأطراف، في جانبيها السلبي والإيجابي، وفق المبدأ النفعي الصرف لا غير، باستثناء المركز، (البحيرة // الشاعر) الذي تنتفي عنده فكرة النفعية في علاقاته أصلًا، ومع ذلك لم يكن بمنأى عن الأذى والسخط، وهذه الفكرة التي يلح عليها النص بصورة مكثفة، عبر أنساقه المختلفة، تجسيد حي لواقع العدواني وعلاقاته بالناس بخاصة والحياة من حوله بعامة، والمشهد كله في هذه القصيدة يصدر عن دلالة مركزية قائمة على التوازي التضادي بين طرفين البحيرة من جهة، والطير من جهة أخرى، ومن خلال هذه الدلالة تتشكل العلاقات بين الأطراف.

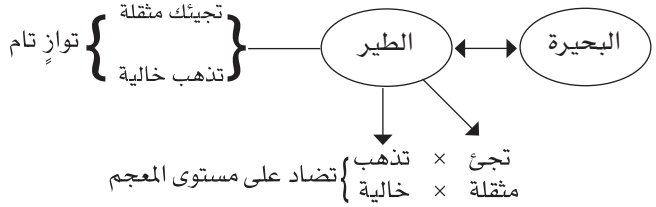
(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 158.

ينطلق النص ابتداءً، في استهلاله، بتأكيد واقعية الرمز الثاني في القصيدة، من خلال اقتران الاسم بالضمير، «هي الطير»، ويكشف المغزى اللساني لهذا التعبير عن أنه ينطوي على بعد دلالي خاص، يتمثل في تأكيد الحضور المادي لهذا الرمز، وبقدر ما يتأكد هذا الحضور – حتى مع التعبير عنه بضمير الغائب – تتأكد فاعلية العلاقات بين الأطراف، بصورة عملية، محكومة بقواعد التوازي والتضاد بين أنساق الأبنية الشعرية، التي يتميز بها هذا النص على وجه الخصوص.

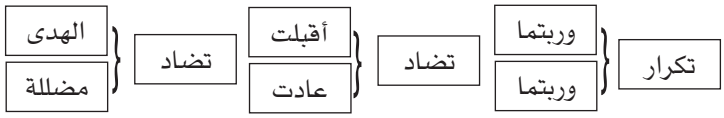
في البيت الأول من القصيدة نلتقي بذلك التوازي المتكئ على التضاد في بنية الجملة الشعرية، بين ملفوظين متحدين في بنيتيهما «الصرفية» «صادرة × واردة»، وهذا النمط من التوازي يكشف عن أنّ البنية الشعرية في الخطاب تتمفصل بصورة هندسية متقنة، محملة بدلالة مثقلة تتجاوز بكثير ما قد يظن أنه زخرفة فنية، في إطار اللعب بالكلمات، أو أن المجاورة تستدعي نظيرتها الأخرى تلقائيًّا، كما قد يتوهم أيضًا، على كلٍّ ليس الأمر بهذه البساطة بل إنه باختصار شديد، إشارة لغوية إلى تناسب حميمي بين أطراف العلاقة، قائم على المفارقة، التي تنمط العلاقات بين الأطراف على هذا النحو، فكأن التوازي المتضاد هو المعيار الذي في ضوئه تجلو الأطراف مواقفها وعلاقاتها، ولذا نراه يتكرر على مستوى البنية النحوية مرة، وعلى مستوى البنية المعجمية للكلمة مرة أخرى . من غير تبدل في مفاهيم تلك العلاقات، التي وصفناها قبل قليل بأنها علاقات نفعية لا غير.

في البيت الثاني من القصيدة نجد أن شطري البيت يتوازيان بصورة لافتة، على مستوى البنية التركيبية للجملة الشعرية، في سياق التضاد بين بعض مفرداتها، المتكئة على المبدأ الثنائي في تحريك أبعاد المشهد الشعري، إلى الصورة، والصورة المضادة، وفق قواعد التناظر بين الكلمات، سواء كانت هذه الكلمات متوازية، أو متطابقة، أو متضادة، كما هو الحال في هذه القصيدة، ولنتأمل هذه الصورة

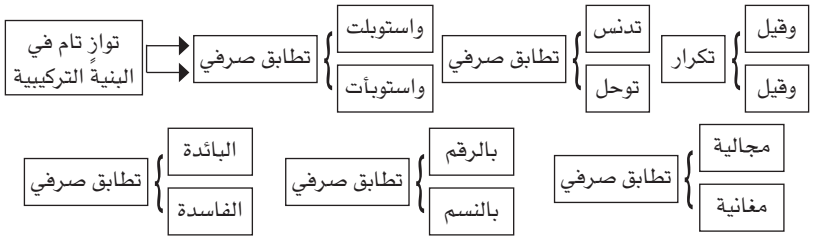
التجسيدية، في الشكل التالي، لأطراف الحالة كما يصورها البيت الثاني، والتي في ضوئها تتنمط العلاقات بين جميع أطراف الحالة في القصيدة.



ولا تكاد بقية أبيات القصيدة تختلف عن هذا التنظيم من التوازي المتكئ على التضاد بين أطراف الحالة، فالبيت الثالث والرابع، متجانسان، في البنية الشعرية بصورة تطابقية في سياق توازيات الجملة وفق التصنيف التالي:



أما البيت الثالث فقائم على التوازي بين شطريه، في سياق التضاد أيضًا بين ملفوظاته «صّدر × ورّد»، «أقفلت × وافدة» متماثلاً في ذلك مع بقية العناصر الأخرى، التي تدور في فلك هذا التضاد، الذي يحكم معظم القصيدة، فإذا ما أتينا إلى البيتين الأخيرين، في هذه الشريحة من القصيدة، نجد أنّ بنيتهما التركيبية تتماثل بصورة ملحوظة مع البيتين، الثالث والرابع باستثناء التضاد فهما يتوازيان مع بعضهما البعض في إطار التكرار، والتطابق، والتوازي.



ولا مـراء فـي أن اسـتخدام الشـاعـر لهـذه التقنيات الفنية المتنـوعـة، من التجانسات البنائية بين الجمل الشعرية، في إطاري التوازيات الصرفية، والتباينات اللفظية، والتضادية على مستوى المعجم، أو الجملة النحوية، تؤكد قدرة الشاعر على تصريف القول الشعري، وتطويعه لموضوعه، بما يخدم الرؤية الفنية للموضوع نفسه، وأن ما قد يظن من تشابه بين أبيات القصيدة الواحدة عنده، هو ظن في غيـر محله إذ هو لا يخرج عن كونه تشابهًا تركيبيًا، بفعل التداعيات اللغوية، إنه يدعم ويعزز من التباين الدلالي بين عناصر موضوعه بصورة مركبة، بين الشيء ونقيضه، أو بين الشيء وما يماثله أو يوازيه أو يطابقه .. وهكذا.

ويستوقفنا عند العدواني ضرب آخر من توازيات الجملة الشعرية، حيث تمتزج التقاربات الدلالية، في أنساق من التوازيات الإيقاعية، التي تضفي على الأبنية التركيبية لجمل التوازي نغمًا مفعمًا بالتوتر الانفعالي، فمن قصيدة «يا جيلنا» يقول الشاعر:

يا جيلنا الشريد !
تأكلُ من أشلائه ضواري السباعْ
تشربُ من دمائه ظوامئُ البقاعْ
يا جيلنا المضللَ الملعونْ
يا جيلنا المعربدَ المجنونْ
جيل متاهات الضمير والفِكَرْ
جيل الضياع والصراع والقدر!!
يا جيلنا الذي يعيش في قلق !!
ويشعلُ النارَ بأعصابه
لكي يرى أجنحة الظلام ... تحترق !
ويملأ الآفاق بالدخان ... حتى يختنق ![1]

(1) المصدر السابق، ص 109.

وعلى الرغم من النغمة الإنشائية التي تطبع أنسجة هذا الخطاب، فإن العناصر اللغوية التي تصدر عنها مترابطة فيما بينها بنظام من العلاقات والتقابلات، والتماثلات، التي تدور حول محور واحد، (المخاطب) لا بديل له في سلم هذه العلاقات المعقدة، وهذا هو سبب الإلحاح عليه في جميع أنسجة الخطاب، وبوتيرة دلالية واحدة، لا تكاد تختلف، وهذا النمط البنائي من التعبير قد يكون في العادة مطلوبًا في المواقف الخطابية وليس مع الشعر، غير أن هذا لا يغير شيئًا من المستوى الدلالي الذي يستهدفه النص، لأن هذا الأخير لا يقدم معلومة معرفية عن موضوعه بقدر ما يريد أن يسجل موقفًا شعريًّا من واقعه مستخدمًا في ذلك عناصر صوتية عالية النبرة كأصوات حروف اللين (الألف والواو والياء)، التي تتخلل أنسجة النص بشكل ملحوظ، لتعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتكلم عنه، بغض النظر عن الجانب الأخلاقي في صدق الموضوع أو عدم صدقه.

في مثل هذا الموقف الانفعالي يصبح التوازي أداة فاعلة في تجلية الموقف، وتقديمه بصورة تستهدف التأثير المباشر على متلقي الرسالة، فإذا ما أمعنا النظر في البنية التركيبية للبيتين الثاني والثالث نجدهما متوازيين بشكل تام في البنية النحوية التي تتشكل كالتالي: فعل مضارع + حرف جر + اسم مجرور + فاعل + مضاف إليه.

مرة أخرى نجد أنّ الفعل، في كلا عنصري التوازي لا يتوصل بفاعله، إلا عبر حاجز لغوي، وهو حرف الجر، وهذه دلالة لغوية، وتقنية، استخدمها الشاعر من قبل وكأنه يستهدف بها توقف القارئ عندها، قبل الوصول إلى الفاعل نفسه.

وإذا ما توقفنا عند مفردات العناصر التركيبية لكلا عنصري التوازي في البيتين، المشار إليهما نجد أنهما ينطويان على مفردات ذات إيحاءات بالغة الكثافة في تجسيد المشهد الشعري، بصورة مروعة، بالغة التأثير، على نحو متناظر، فصيغة فعل المضارع «تأكل» + «تشرب»، تؤكد واقعية الحدث، واستمراره بصفة

«درامتيكية» بالغة الأثر، وبخاصة حين توضع هذه الواقعية في سياق تبعات الحدث، «من أشلائه» + من «دمائه»، مع التأكيد على مغزى ضمير الإضافة الغائب، في كلا النسقين من الدلالة مما يعزز من واقعية الحدث وأحداثه، واختصاصه بالمخاطب الغائب، يضاف إلى ذلك أنّ التماثل الدلالي والصياغي لكلا الضميرين، بين جناحي التوازي، قد أضفى حاجزًا نفسيًّا بين المتكلم، وبين المخاطب في إدراك واقعية الأحداث التي يشير إليها الخطاب، بين حالتي توهج الوعي عند المتكلم، وغيابه عند الآخر.

ثم يأتي الفاعل في كلا النسقين متأخرًا في الرتبة، ضوارئ السباع + ظوامئُ البقاع – للعلة التي أشرنا إليها سلفًا – وهذا التوصيف الصياغي للفاعل، في سياق التوازي الدلالي لطرفي الحالة، الموشح بالبنية الصرفية لملفوظي الجزء الأول من التركيب، ضوارئُ + ظوامئُ، يضفي على المشهد الشعري صورة بالغة التأثير، إلى درجة تشبه ما يسمى في لغة السينما «بالمونتاج»، الذي يعمد إليه المخرج لإحداث أكبر أثر ممكن في ذهن المشاهد عن الموضوع الذي تدور الأحداث حوله، فكأن العدواني قد أدرك أثر مثل هذا المشهد الصياغي من التعبير في ذهن قارئه، فألح عليه لا في هذا الموقف فحسب بل في مواقف كثيرة، تنم عن حساسية شعرية مفرطة في الوصف التعبيري للمواقف، التي تتعارض مع رؤاه وأفكاره، ومواقفه من الحياة بصورة عامة.

ويبلغ العدواني درجة عالية من السخط والغضب تجاه المخاطب، فيلجأ إلى استخدام ألفاظ تبلغ حد الشتائم والسوقية في أبنيتها التركيبية، فيبدو كما لو أنه يستجدي ردًّا من المخاطب يتوازى معه في عنف كلماته، لكن المشهد الشعري لم يؤسس أصلاً على بنية حوارية، وإنما أريد له أن يمثل إدانة جيل بأكمله من حالة عدم الوعي والغفلة، ولذا نجد هذه الشتائم توزعت بين حالات الإدانة والتقريع مرة، والرثاء مرة أخرى.

ولهذا كله نجد أن التوازيات في هذا السياق تأخذ أشكالاً مختلفة في بنيتها التركيبية عن سابقتها، لكسر النمط من جهة، والخروج على رتابة التعبير الصياغي من جهة أخرى، وذلك لإضفاء مزيد من الحيوية والتجديد في الأبنية الشعرية للنص، من غير أن يؤدي ذلك إلى انفصام النص عن شفراته، أو توقف هذه الشفرات عن أداء دلالاتها الوظيفية، بل على العكس من ذلك نجدها في هذا النص حاضرة تفرض وجودها في أشكال من التوازيات المختلفة، للإبقاء على مركزية الدلالة حاضرة في ذهن المتلقي بصفة دائمة، ولنتأمل هذه الصورة البنائية الأخرى من التوازي:

يا جيلنا // المضلل // الملعون

يا جيلنا // المعربد // المجنون

حرف نداء + منادى + مضاف إليه // نعت + نعت

حرف نداء + منادى + مضاف إليه // نعت + نعت

} توازٍ تام

وهذا النمط من التوازي المسبوق بالنداء من جهة، والمنعوت بصيغتي «اسم الفاعل»، واسم «المفعول» على التوالي، «مضلّل» + «معربد»، «ملعون» + «مجنون»، يؤكد خاصية التوتر الفني داخل العمل الأدبي الذي يمثل محورًا ارتكازيًّا[1] فالنداء، يأخذ مداه الفضائي في إحضار المنادى ضمن دائرة السماع اللفظي، ثم تنهال عليه الأوصاف الجارحة، فلا يملك معها ردًّا، أو هكذا أريد له أن يكون، لتبقى الساحة اللفظية من اختصاص المتكلم وحده، لا يشاركه فيها أحد.

ولعله من الطبيعي أن هذا التنوع من التوازي في العمل الأدبي الواحد يؤكد على مبدأ الوفرة اللغوية للغة نفسها، التي تستطيع أن تجسد الدلالة الواحدة

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 173.

في أكثر من خيار لغوي، وتؤكد من جانب آخر مهارة الشاعر الفنان، الذي يعزف على أوتار اللغة، لتوصيل مضمون معين، يحمل بصمته، ورؤيته اللغوية، على نحو متواكب، ولذا فإن التوازيات بأنواعها المختلفة ليست إلاّ تلك اللمسات الفنية التي تطبع العمل الأدبي بطابع خاص، يحمل شفرات ورموزًا معلومة أو مجهولة، خاصة أو عامة، وهذه الشفرات تولد صلات وعلاقات بين جميع عناصره، تجمع بين التطابق، والتماثل، والتجانس، والتوازي، والأخير هو القاعدة الأكثر اتساعًا في رقعة العمل الأدبي بصفة عامة، لما له من قدرة فائقة على ربط عناصر العمل الأدبي، أو بحالة من الانسجام الدلالي، كما هو مشاهد في بعض أعمال العدواني التي سبق ذكرها، أو بحالة من التنافر الدلالي بين أطراف التوازي، كما مر بنا من قصيدة «السندباد» حين تصبح الذاكرة والتاريخ الطرف المقابل لحالة تردي الواقع المعيش، وتوقف حركة التاريخ عنده.

وفي الجزء الأخير من شريحة النص السابق نلاحظ اختفاء التوازي التام بصورة ملحوظة، باستثناء الصورة التطابقية لبنية فعل الجملة، الذي يحافظ على صيغة الفعل المضارع، متوازيًا شبه توازٍ مع مطلع النص، الذي يؤكد على البنية ذاتها، التي افتتحت بها الشريحة، مما يشير بوضوح إلى أن النص برمته، ينطوي على بعدين من الصلات، صلات بين الأبيات في سياق التوازي، وصلات إضافية تتولد بين الكلمات، للمحافظة على النظام الدلالي داخل النص الشعري، لذا نجد الكلمات مثل «يعيش في قلق»، «يشعل النار»، «يرى أجنحة ... تحترق»، «يملأ الآفاق»، «يختنق»، مشدودة إلى بعد مركزي، من الدلالة مع فعلي التوازي الأول «تأكل» + «تشرب»، مع ترميز إشاري إلى استمرار الحالة بلا نهاية.

ويواجهنا في نهاية الشريحة أيضًا البياض مرة أخرى، المرموز إليه بالنقط في موقعين من النص إشارة إلى تعطل اللغة عن العمل، إذ أصبح الموقف كما يبدو من وجهة نظر النص أبعد عن القدرة على الوصف والتعبير، ولعل في استخدام ألفاظ مثل «النار»، «الظلام»، «تحترق»، «الدخان»، «يختنق»، إشاراتٍ بالغة الدلالة

على حالة الدمار النفسي، الذي تردى فيه المخاطب، ومن ثم لا يصبح للغة في مثل هذا الموقف أدنى قيمة، في سلم العلاقات الإنسانية.

وبمقدار هذا التكثيف الدلالي، سواء على مستوى التوازي بين الأبيات، أو بين الجمل والكلمات بعضها البعض، أو اللعب على وتيرة البياض، وترك القارئ يستجمع أشتات اللغة الغائبة - يبلغ النص درجة عالية من الشعرية، بالمعنى الذي يصله بالنصوص البالغة الذروة من التعبير عن موقف أو حالة من حالات التعارض بين الفنان المبدع وعالمه الطافح بالقبح، والسلوكيات الفجة المستهجنة.

ويواجهنا عند العدواني نمط آخر من توازيات الجملة على مستوى الأبيات الشعرية بصورة منغمة بشكل مثير، حيث تلعب البنية الصرفية للصياغات اللفظية درجة عالية من التأثير الموسيقي، وتشكل في الوقت نفسه وحدة تبادلية متكاملة، فمن قصيدة «طيفها» يقول العدواني:

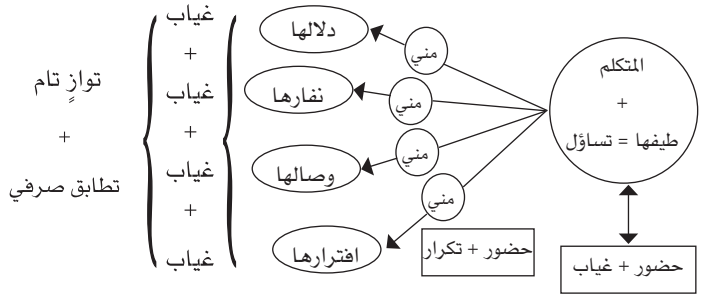
أيـــــن مـــنـــي دلالُـــهـــا
أيـــــن مـــنـــي نِـــفـــارُهـــا
أيـــــن مـــنـــي وِصـــالُـــهـــا
أيـــــن مـــنـــي افـــتـــرارُهـــا
ذهـــبـــتْ نـــشـــوةُ الـــهـــوى
وتـــبـــقّـــى خُـــمـــارُهـــا
فـــإذا الـــعـــيـــشُ لـــيـــلـــةٌ
قـــد تـــدجّـــى اعـــتـــكـــارُهـــا
وإذا الـــشـــوقُ جـــمـــرةٌ
يـــتـــلـــظـــى أوارُهـــا[1]

(1) أحمد العدواني، المصدر السابق، ص 288.

في هذه الشريحة من القصيدة يقترن التكرار بالتوازي، في صورة مدهشة، لكنّ التكرار هنا ليس إلاّ معضدًا للعلاقات بين الأبنية الإيقاعية، والتركيبية، في سياق بنية التوازي التي تهيمن على النص بصورة مطلقة، إذ كل شطر يتوازى بصورة تامة مع نظيره، باستثناء البيت الثالث الذي يفصل بين أطراف التوازي، ليكسر من حدة هذا التوازي الصارم ثم يعاود الكرة مرة أخرى، وكسر النمط في العمل الأدبي ليس بدعًا بل يصبح ضرورة فنية لدفع الرتابة اللغوية، التي قد تبعث السأم في القارئ، وقد أكد مثل هذا المفهوم يوري لوتمان في حديثه عن النظام وصدع النظام، على اعتبار: «أن تواكب هاتين القاعدتين يشكل سمة عضوية في كل عمل فني، إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي[1]».

وحين نتتبع حركة هذا التوازي وتوزعه في أنسجة الخطاب، نجد أن النص يفتتح بالتساؤل، الذي يتكرر مع كل شطر من أشطر البيتين الأول والثاني «أين مني»؟، وكأن هذا التساؤل هو المحفز لتداعيات القول بعده، مما ساعد بصورة تلقائية على إيجاد تماثلات لفظية، وأبنية صرفية مشدودة بقوة إلى هذا التساؤل الذي يتم في سياق هلامي لم يعد له وجود مادي «طيفها»، وهذا الطيف يستمد وجوده عند المتكلم من علاقات سابقة غائبة لم يشر إليها إلاّ من خلال متعلقاتها السلوكية مع المتكلم، وهذا التنميط من المتعلقات الغائبة للطرف الآخر، يتم ربطها بصورة مباشرة بياء المتكلم «مني»، التي تتكرر بصورة مطردة أربع مرات، لإعطاء انطباع قوي عن حالة الإحساس بالفقد، وسواء أكانت القصيدة ذات بعد رمزي، أم أنها تعبير عن حالة خاصة بالمتكلم، فإن ذلك لا يغير شيئًا من أن القصيدة تبلغ درجة عالية من التنظيم اللغوي، وأن عناصرها إشارات إلى مضمون معين، يمكن تجسيد علاقاته وفق الشكل التالي:

(1) يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 66.



هنا تنعقد المشابهة بين «الطيف»، «والمرأة الغائبة»، فيتجلى الأول بحضوره كمعادل شخصي يقاس عليه، بوصفه الأسهل والأقـرب حضورًا من الغائبة، وتتنمط على أساسه تعارضات وتماثلات هذه المتعلقات بصيغة لغوية واحدة على النحو التالي:

دلالها + وصالها = تماثل

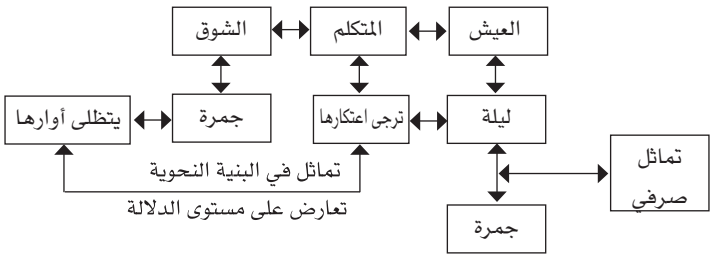
دلالها × نفارها = تعارض

نفارها + افترارها = تماثل

نفارها × وصالها = تعارض

وهـذا النمط من التماثلات اللغوية، والصرفية، والتشاكلات الصوتية، والإيقاعية، والتوازيات على مستوى المفردة، أو الصوت، أو الجملة هو ما يميز الكثير من قصائد العدواني بوصفها أدوات، وتقنيات شعرية بالغة الأثر في المتلقي، وبخاصة تقنية صدع النص التي رأيناها تتكرر في أكثر من مكان، ومنها هذه الشريحة من القصيدة، حيث نجد التوازي قد انحسر عن البيت الثالث، على مستوى التركيب البنائي، لكن دلالته بقيت مشدودة إلى المركز، تنم عنها عبارة «وتبقّى خُمَارُهَا»، هنا يعود التوازي مرة أخرى بين عناصر البنية الشعرية، في البيتين الرابع والخامس، ليجسد حالة الصحوة الجديدة، مما يسميه الخطاب

«ذهبت نشوة الهوى»، كناية عن الإفاقة من غيبوبة الحب . هنا تصبح الرؤية، في نطاق الوعي الذي يقيسها ويزنها وفق حساباته الخاصة مع حالة الحب، التي لم ينل منها شيئًا، حتى مع الطيف الذي ألح عليه في تساؤلاته فلم يظفر منه بطائل، هنا يأتي التوازي بقياس أطراف الحالة ببنية لغوية، موشاة بمسحة خفيفة من التكرار، وبنية صرفية متماثلة على النحو التالي:



وهذا التوازي من العيش الداجي كظلمة الليل، والشوق المستعر كجمرة ملتهبة، في سياق زمن واحد، «ذهب + تبقى»، أحدهما مسند إلى مؤنث «نشوة»، والآخر مسند إلى مذكر، «خمارها»، يتميز، كسابقه، بالإضافة إلى ضمير المؤنثة الغائبة «ها»، التي تتوزع بين الذاتي، كما في التوازي الأول، والموضوعي كما في التوازي الثاني، حيث يبرز التعارض الأكبر في النص ما بين الطيف من جهة، وما بعد الطيف من جهة أخرى.

ومن المدهش في هذا النص أن نمطية العلاقات، والعناصر التي تجمع أطراف هذا التوازي تتضاد بصورة حادة مع التوازي السابق في مطلع النص، وبذا يتوازيان توازيًا أكبر على مستوى الدلالة الكلية للنص الشعري، وهذا يشير بوضوح إلى أن حركة التوازي في هذا النص تسير بصورة دائرية، تجمع علاقات التوازي في سلسلة دائرية، يضم فيه الثاني أطراف الأول في لحمة متواشجة الدلالة.

والخلاصة التي نصل إليها من ذلك كله، هي أن العدواني قد أدرك في وقت مبكر من حياته الشعرية، أن للتوازي قيمة شعرية خاصة في شبكة الخطاب، وأن القيمة الدلالية التي يتركها التوازي على شعرية الخطاب بالغة الأثر، سواء على مستوى الصياغة اللغوية، أو على مستوى العلاقات والعناصر الأخرى المكونة لبنية الخطاب، كالانسجام الصوتي بين الألفاظ، وتجنيس الكلمات، والإيقاع، فوظف ذلك كله بصورة متقنة تنم عن بصر ثاقب بأسرار اللغة، وإمكاناتها، التي لا تكاد تنتهي عند حد.

(4)

شعرية التكرار

يمثل التكرار أحد الأساليب الفنية الرفيعة في العمل الأدبي، لما له من قيمة لغوية ودلالية تتمثل في ذلك الأثر النفسي الذي يتركه في وجدان المتلقي وهو يتأمل صوره وأنماطه وهي تتتابع في أنساق مختلفة من تصريفات القول، وإبداعات اللغة، ويكفي أنّ القرآن الكريم، وهو في الذروة من البلاغة، قد تضمن أنماطًا وصورًا من أساليب التكرار المميز، في العديد من سوره الكريمة، نرتلها كل يوم، ولا نمل من ترتيلها، بل يزداد وقعها في أسماعنا وقلوبنا جمالاً وألقًا بلا نظير.

وقد أدرك الشعراء قديمًا وحديثًا هذه الخاصية الفريدة من أساليب التعبير فوظفوها ووجدوا فيها مستراحًا دلاليًّا وتعبيريًّا واسعًا لتصريف رغباتهم وأحاسيسهم وأخيلتهم على نحو واسع وبتطبيقات مختلفة، كل على قدر طاقته، وإمكاناته الفنية، وهذا الضرب من التعبير الفني ليس خاصًا بثقافة دون أخرى، بل نجده في الكثير من الثقافات الأخرى، وبخاصة في فن الشعر.

لقد عرف الشعراء العرب القدامى، ومن جاء بعدهم، على مدار عصور الثقافة العربية، قيمة التكرار في العمل الأدبي، فاستخدموه في أشعارهم بصيغ

مختلفة، تنم عن ذوق رفيع، ومهارة فنية عالية، كما أفرد له اللغويون العرب مساحة في معاجمهم، أمّا البلاغيون منهم، فقد بسطوا القول فيه وأفاضوا، من أمثال الجاحظ، (255 هـ)، وابن قتيبة (276 هـ)، وابن رشيق القيرواني (456 هـ)، وحازم القرطاجني (684 هـ)، وغيرهم كثير . وليس من أهداف هذا البحث ملاحقة ظاهرة التكرار بمنظورها العام في الثقافة العربية، فهذا ليس مكانها وإنما نكتفي من ذلك بالإشارة إلى أنّ هذه الظاهرة قد حظيت في الثقافة العربية، على مر العصور باهتمام واسع سواء على مستوى التطبيق أو التنظير نظرًا لقيمتها اللغوية والدلالية.

وحين نضع تقنيات التكرار وأساليبه التعبيرية في مواجهة مع شعر العدواني، نجد أن هذه التقنية الفريدة قد استحوذت على الكثير من شعره، وبخاصة شعر التفعيلة الذي وجد في فضائه الواسع فرصة ليمارس مهاراته اللغوية، والفنية، فتلاعب به أي تلاعب، إن صح التعبير، وقد أمكن رصد أربعة نماذج رئيسة من التكرار تدور في أفلاك قصائده، وهذه النماذج ليست نماذج صارمة، بل مرنة قد تتداخل فيما بينها أحيانًا بنسب مختلفة، لكن تبقى سمة النموذج مشدودة إلى مركز القصيدة، تمارس سلطاتها الدلالية عليه، وهي على النحو التالي:

التكرار المفرد / التكرار المزدوج / التكرار المركب / التكرار الدائري أو المغلق، وفيما يلي أمثلة تطبيقية على هذه النماذج، تُظهرُ كيف يحقق النموذج بنيته الشعرية في أنساق النص وفضاءاته المختلفة.

(أ) التكرار المفرد

ويقصد به أنّ التكرار في القصيدة يحمل صيغة لغوية واحدة، لا يتعداها إلى غيرها مع الاختلاف في حدود دورانها في النص، فقد تكون ثلاثًا أو أربعًا، أو أكثر من ذلك حسب قدرة الموضوع وتحمل أبعاده الدلالية لاستيعاب شحنات التكرار، فمن قصيدة «لابد من طريق» يقول العدواني:

ابتسمي ..

ابتسمي .. إن الذبابَ شأنُهُ الطنين

مذ خلق الله الذباب

فابتسمي ... إذا سمعت للذباب ضَجَّةً

على الرياح والنجوم والسحاب

فإنها زَمزَمةُ الذباب !!

ابتسمي إذا تراءت للخفافيش ظلالٌ

تملأ الرحاب ..

وتلعنُ النور وأهلَ النور في كل كتاب!

ابتسمي .. إن الخفافيش ستختفي غدا ..

فالفجر بالأبواب ..

ابتسمي .. إن سماءنا وأرضنا للنور منبعانْ

فليس للظلام فيهما مكان

فابتسمي .. إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا..

يومَ نزال وحساب..

وانتظري غدًا ..

ومعه السلاح والكتاب !

ابتسمي .. فنحن في عصر الفكاهات!

ابتسمي إذا رأيتِ أعرجَ الرجلين

يرقُصُ فوق مسرح العميان ..

والصمُّ والبكمُ تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان

فابتسمي .. على فكاهة الزمان !

ابتسمي حتى يحين الجد
وعند ذاك فاغضبي
وحطمي ..
كلَّ مشوهٍ يفسقُ بالحياة[1]

تبدو القصيدة من حيث الشكل، والرسم الكتابي كما لو أنها تمثل حزمة واحدة، محكومة بصيغة لغوية واحدة تتردد تسع مرات، «ابتسمي»، في تشكيلات مختلفة، من الأبنية اللغوية والدلالية . والحقيقة أنّ سجلات الكلام هنا ليست إلاّ لوحات تصويرية لواقع يموج بأنواع الكراهية والقبح ضُم بعضها إلى بعض، كما لو أنها، في عرض تشكيلي يحمل بصمة صاحبه، وإلا فبإمكاننا تفكيك هذا المشهد وإفراد لوحاته، كل على حده، اتكاء على صيغة التكرار «ابتسمي»، فمع كل لوحة يبدأ التكرار وينتهي بها على نحو متتابع، والعلاقة بين هذه اللوحات المختلفة لا تخرج عن التوازي بينها في أشكال تناظرية، تتمحور حول دلالة كبرى واحدة، وهي التخلف.

وبإمكاننا أن نتوقف عند كل لوحة من هذه اللوحات التسع المشدودة إلى مركزية لفظة التكرار «ابتسمي»، لنرى كيف تتشكل بنية المشهد الشعري من خلال السمات الصوتية، والمعجمية، والنحوية والخطية، بصورة تتابعية تنقلنا إلى مجمل الأحداث التي يستدعيها السارد، في سياق كل دورة من دورات التكرار التسع.

تفتتح القصيدة بكلمة واحدة، فعل أمر مسند إلى ياء المخاطبة «ابتسمي» متبوعة بعدد من النقاط، التي تمثل غياب اللغة، أو تعطلها عن العمل، كما قلنا من قبل في حالات مشابهة، والكلمة في حد ذاتها تشير إشارة ضمنية إلى أنها مسبوقة بأعمال أو أحداث غير سوية استدعتها كموقف، أو كرؤية مناهضة لهذه الأحداث، وإلاّ كانت الدعوة إلى الابتسام جوفاء لا معنى لها أَلْبتة، إنها باختصار تمثل موقفًا،

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 95 وما بعدها.

أو رؤية تجاه رؤية قبلها، لكنها في كل الأحوال رؤية سلبية، لا تتجاوز المخاطبة إلى غيرها، ومع هذا يبقى رد فعل المخاطبة، على الدعوة إلى الابتسام غائبًا، أو هكذا أريد له أن يكون، ليكون تكرار الدعوة إلى الابتسام، ذا معنى دلاليٍّ وحضور ماديٍّ في السياق السردي للخطاب.

في السطر الشعري الثاني تواجهنا اللفظة ذاتها «ابتسمي» متبوعة أيضًا كسابقتها بعدد من النقاط، التي تحمل إشارات لغوية غائبة، ترك النص إنتاجها للقارئ، وهذا النوع من المحو أو البياض المتكرر، وفي موقعية واحدة من سياق تكرار الكلمة نفسها على امتداد شبكة الخطاب، ليست مجرد مشابهة شكلية أو عينية، بل إنها تعكس في كل دورة من دوراتها رؤية دلالية جديدة، يحمل بصماتها المنتج الصياغي التالي لها .. «إن الذباب شأنه الطنين»، وهذه العبارة تقر حقيقة علمية غير مجهولة، «مذ خلق الله الذباب»، هذا ما يقر به النص، لكنّ المقام هنا ليس مقام تقديم معلومة علمية معروفة بداهة، بقدر ما تمثل رؤية لموقف يسبقها غاب في تجاويف البياض قبلها، فيأتي رد الفعل، على هذا الموقف من السارد بالقول من جهته، وبدعوة المخاطبة إلى الابتسام، تعبيرًا عن السخرية من الموقف من جهة أخرى، وبذا يتوازيان معًا تجاه المشهد المسكوت عنه.

لكنّ المشهد لا ينتهي عند هذا الحد، بل تظل الدعوة إلى الابتسامة حاضرة تفرض وجودها على المشهد ذاته مرة أخرى بالصيغة ذاتها في سياق الجملة الشرطية مقرونة بجوابها « إذا سمعت للذباب .. فإنها زمزمة الذباب»، في محاولة للتماثل مع منطوق المثل السابق: « إن الذباب شأنه الطنين»، و«الذباب» هنا كما هو واضح في النص، رمز يراد به تمثيل سلوك بعض التافهين من البشر.

ومع تغير المفاهيم اللغوية بشأن توظيف «الذباب»، كرمز دال، يبقى الرمز مشدودًا إلى دلالته المادية على أرض الواقع، من حيث الجانب الصوتي على

الأقل، «الطنين + «الزمزمة»، إذ لا فرق بينهما من حيث الدلالة، فكلاهما صوت مزعج غير مفهوم، ومع هذا تبقى الوظيفة الشعرية بسياقها الرمزي في النسقين النحويين السابقين، جملة التأكيد + جملة الشرط، أشد حضورًا في النفس من القيمة المعرفية، التي يمكن تحققها بأي صيغة أخرى غير شعرية.

في المشهد الشعري الثاني، تواجهنا صيغة الأمر «ابتسمي»، في سياق رمز آخر هو «الخفافيش»، وهو لا يختلف في رمزيته عن الرمز السابق «الذباب»، فمرموزهما يكاد يكون واحدًا، بيد أنّ الرمز الثاني أكثر فاعلية «وديناميكية» من الرمز الأول، «تملأ الرحاب» و«تلعن النور»، هكذا ينمط النص لحركتها وحيويتها، في توازٍ بين اثنين أصغر وأكبر، فالأصغر يتم على مستوى البنية النحوية بين جملتي تملأ .. وتلعن ....، وتوازٍ أكبر يتم على مستوى الدلالة بين حركة «الذباب من جهة، وحركة «الخفافيش» من جهة أخرى.

وتستمر دورة التكرار في الدوران للمرة الخامسة بالصيغة ذاتها «ابتسمي»، لتؤكد أنّ مصير «الخفافيش» إلى زوال، «إنّ الخفافيش ستختفي» هكذا يرهص النص بالأمل بعد أن استفحلت فاعلية المرموز إليه، وضاق الفضاء به، وتبقى مرجعية التفاؤل بهذا الزوال حاضرة تفرض وجودها في أنساق بنائية متماثلة الدلالة، وإن اختلفت في تجلياتها الموقعية، وهنا ينقلب مفهوم نموذج الدعوة إلى الابتسامة من السخرية إلى التفاؤل، ومن ثم ينتصب التوازي بين النموذجين في سياق التضاد، ليضع المشهدين كلاًّ في مواجهة الآخر، ويستمر هذا النموذج الآخر بالتنامي في النص مؤكدًا على نغمة حس الانتقام من «الذين هرّبوا الظلام»، هكذا يسميهم النص، وينعتهم بوضوح لا لبس فيه، ليقطع حبل التأويل، وهو لا يكتفي بذلك كله بل يؤكد من جانب آخر على فاعلية الإجراء العقابي الذي ينتظر هذه الفئة ممن «هربوا الظلام» حسب تعبير الخطاب، وليس هذا فحسب، بل يمضي النص إلى أبعد من ذلك حين يسمي مشاهد الصراع المرتقبة «يوم نزال وحساب» + «ويوم

غد معه السلاح والكتاب»، وتبدو كلمة «الكتاب»، في الخطاب، مُضَلّلة بعض الشيء، لكنها إذا وضعت في إطار الصراع الناشب بين ما يسمون بالمتنورين، وما يسمون بالرجعيين، أدركنا أنّ اللفظة عندئذ تصبح رمزًا دالاً على المساءلة والحساب.

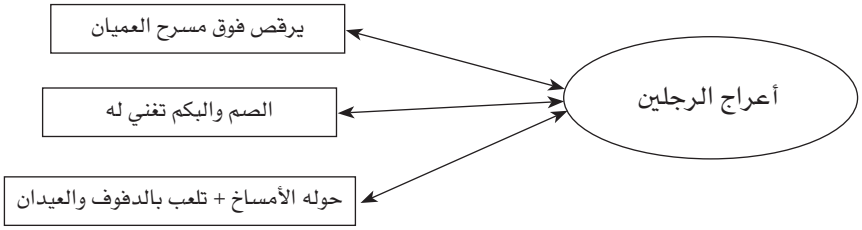
لكن البنية النحوية لخط التفاؤل في الخطاب لا تستمر كثيرًا إذ سرعان ما تنكسر أمام جهامة الواقع، وكثافة حضوره، لذا يعاود النص مرة أخرى الدعوة إلى الابتسامة الساخرة في وجه الأحداث المتصاعدة، في سياق المخاطب المؤنث، الذي يبقى شاهدًا حيًّا في جميع أنساق القصيدة، على تجليات المواقف وأحداثها.

وهذه الثنائية التي تجمع بين اطراد الدلالة مرة، والتراجع عنها إلى نقيضها مرة أخرى، هي ما يمنح العمل الأدبي حيويته وشعريته، إنّ هذه الثنائية الحية بين استمرار النمط مرة وتراجعه مرة أخرى، هي المحفز والمثير للتناظرات والتوازيات بين الأبنية الشعرية، وبالقيود الصارمة لسجلات العناصر التركيبية، التي تستخدمها القصيدة[1].

لكن كيف كانت العودة إلى الابتسامة الساخرة مرة أخرى في سياق تلك الكلمة السحرية «ابتسمي»، المنظرة لجدليات الصراع بين الأبنية النحوية في أنسجة النص وعناصره التركيبية ؟، إنها تأتي على مستوى أكثر اتساعًا ورحابة، إنها تأتي على مستوى العصر كله، لا تستثني منه أحدًا، إنه كما يسميه النص «عصر الفكاهات».

ولعل تعبير «عصر الفكاهات»، وتجلي متوالياته في هذا النص يذكرنا بحالة اقتران الحالة الحسية بالعقل الباطن، لحظة التجلي الإبداعي، فتنبثق عن حالة هذا الاقتران صور ومشاهد بالغة الغرابة، موشاة بمسحة تخييلية شديدة الحسية، ولنتأمل طبيعة هذه الصور الغريبة المفعمة بالحس الفكاهي في الترميز التالي:

(1) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 70.



هذه سمة العصر، كما يرسمها العقل الباطن تجاه الواقع، أو ما يسميها النص «فكاهة الزمان»، وهي فكاهة لا تستدعي «الابتسامة» فحسب، بل وتتطلب أكثر منها، غير أن الشاعر حافظ على صيغة التكرار حتى مع هذا المشهد المفعم بالإثارة، فانعطف إلى المخاطبة يدعوها إلى الابتسامة، «ابتسمي»، والابتسامة هنا، كما تبدو من سياق النص، تنطوي على السخط والغضب وحب الانتقام، وهذا ما يذكره الخطاب صراحة ويدعو إليه، في نهاية القصيدة حيث يبقى هذا الحس متقدًا حتى تحين اللحظة الحاسمة وهي حسب تعبير الخطاب «حتى يحين الجد»، عندئذ تتحول الابتسامة من مجرد إيماءة عضلية، إلى فعل مدمر يعصف بهذه الرموز، التي يؤكد الخطاب أنها تفسق بالحياة.

وهكذا يتمثل لنا في هذا النص نمط من العلاقات المتعارضة بين المتكلم والمخاطبة من جهة، والآخرين من جهة أخرى، لكننا في كل الأحوال لا يظهر لنا على سطح القصيدة إلاّ جانب واحد من تلك العلاقات، وهو صوت السارد، الذي يصرف القول وينمطه في اتجاه واحد يخدم أغراضه وتطلعاته تجاه واقعه، متخذًا من الأسلوب الفكاهي الساخر أداة لوصف معارضيه، ورميهم بأقبح الأوصاف المثيرة للضحك من جهة، وللشفقة من جهة أخرى، فهم «ذباب» / «خفافيش» / «أعرج الرجلين» / «مسرح العميان» / «الصم» / «البكم» / «الأمساخ»، مما يشير بوضوح تام إلى أن العلاقات بين المتكلم والعالم المحيط به متوترة غاية التوتر، وهو ما يكشف عنه طبيعة المعجم الشعري المستخدم في هذه القصيدة، التي يمكن أن تنسب إلى شعر الهجاء السياسي.

ولعله من المهم هنا أن نتوقف عند أبنية الأفعال وتوزعها في هذا النص لنرى كيف تتداخل هذه العلاقات فيما بينها، في سياق هذه الصيغة، لتخدم أغراض الخطاب.

يواجهنا ابتداء فعل الأمر «ابتسمي» بوصفة الصيغة المعتمدة للتكرار في جميع أنسجة النص وخلاياه، وقد استمرت دورة هذا الفعل تسع مرات حافظ فيها على صيغته البنائية إلاّ من دخول «الفاء» عليه، «فابتسمي»، ثلاث مرات، كما حافظ أيضًا على موقعيته في تصدره البيت الشعري، في كل دورة من دوراته، وقد حققت هذه الموقعية في كل دورة من دوراتها التسع لعناصر النص نوعًا من المواجهة التماثلية من جهة، ونوعًا من المواجهة الضدية من جهة أخرى، مع محافظتها على دلالتها المركزية في كلا الاتجاهين.

ومهما يكن من أمر، فإن صيغة التكرار «ابتسمي» تمثل الحضور الأكبر في النص، ويساويها في هذا الحضور السارد والمخاطبة، لكنّ وظيفتها الشعرية، ودورها في معمارية القصيدة، يفوق دورهما، إنها المنظم الرئيس، لعناصر البناء النحوي في سياقاته المختلفة، كما سنرى ذلك مع زمن بقية الأفعال.

أمّا حالات صيغ الأمر الأخرى التي وردت في سياق لفظة التكرار «ابتسمي»، وهي «انتظري» + «اغضبي» + «حطمي»، فكلها معلقة على حدوث حدث قبلها، إذ هناك تلازم منطقي بينها وبين ذلك الحدث، لكنّ دلالاتها الموقعيه، وعلاقاتها بعناصر النظام البنائي لسجلات الكلام تكشف عن مدى التوتر والقلق، الذي يريد النص التعبير عنه، من خلال هذه الأفعال.

أمّا الزمن الرئيس الثاني الذي يواجهنا في هذا الخطاب، فهو الزمن الماضي المصروف إلى المستقبل، في سياق صيغة التكرار نفسها «ابتسمي»، حيث علّقت الابتسامة، على شيء لم يحدث، ولكنه ممكن الحدوث: «إذا سمعت للذباب ...»،

«إذا تراءت للخفافيش ...»، «إذا رأيت أعرج الرجلين..»، وهذا النمط من البنية التركيبية للفعل يضفي على عناصر الخطاب نوعًا من التوتر والصراع المشوب بالقلق والترقب، والتحفز لفعل قادم لا يعلم متى أوانه أو حدوثه، لكنه معلق على حسّ الأمل بالتغيير، يسميه الخطاب مرة، «غدًا»، ومرة أخرى «حتى يحين الجد»، لكنه في كل الأحوال أمل هلامي من صنع الخيال الحسي للشاعر، حيث تطغي الحسية على جميع عناصر النص دون استثناء، وهذه الحسية ليست إلاّ من صنع الواقع نفسه، الذي يفرض على المبدع حين يواجهه أن يتجانس معه في هذه الحسية، بالمقاييس التي يراها الشاعر تخدم أغراضه ودوافعه النفسية، في حالتي سخطه أو رضاه عن هذا الواقع.

أمّا أفعال المضارع في هذا النص فهي مشدودة بقوة إلى الفعل الماضي الآنف الذكر المصروف إلى المستقبل حتى تحقق حدوثه، ولذا فإن عملها معلق من حيث الممارسة العملية للحدث نفسه، على حدث قبلها، لكنها مشحونة بالدلالة، في علاقاتها مع عناصر البنية التركيبية، التي ترد في منظومتها، ولنتأمل هذه الصياغات التي يرد فيها الفعل، «نملأ الرحاب»، «تلعن النور»، «يرقص فوق مسرح العميان»، «الصم والبكم تغني»، «تلعب بالدفوف ..»، فكلها تجسد نمطية الانحراف، والقبح الذي يتردى فيه المجتمع حسب دلالات أنسقة الخطاب، لكنّ هذه الصياغات في كل أحوالها تبدو عديمة القيمة إذا فصمت عراها عن صيغة التكرار «ابتسمي»، إذ هناك تلازم سياقي ودلالي يحرص النص على عدم الإخلال به بوصفه بنية معمارية تنتظم جميع أجزائه في وحدة متماسكة، تتماثل مرة، وتتعارض أخرى، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية التي تعطي للكلمة في النص قيمة جوهرية ودلالية تفوق مثيلاتها في الأعمال النثرية.

بقيت حالة من حالات الفعل المضارع قائمة بنفسها ارتبطت بحتمية واقعية الأمل القادم، لذا جاءت صيغة التكرار في نهاية الخطاب مقرونة بحتى الغائية

المسندة إلى فعل الأمر، «ابتسمي حتى يحين الجد»، لتبقي الأمل متوهجًا على الدوام في وجدان المخاطبة، بصورة دائمة، على أساس أنها هي نفسها أمل التغيير، لذا نرى الشاعر ينسب إليها أفعال التغيير «اغضبي»، «حطمي»، مما يشير بصورة واضحة إلى أنّ المخاطبة، في هذا الخطاب، ليست مجرد أنثى عابرة يستخدمها الشاعر، لتشاركه آلامه وأحزانه، بل إنها تفوق ذلك بكثير إنها باختصار رمز التغيير القادم، أو بعبارة أخرى رمز الطوفان القادم من التغيير، هكذا يستشرف الشاعر ملامح المستقبل، والحياة القادمة.

وحتى مع حالات الانكسار، نجد أنّ جذوة الأمل أقوى من أن تنطفئ في نفس الشاعر، لذا نراه في مثل هذه الحالات يعمد إلى صياغة أبنيته الشعرية بما يرفع من معنوياته الذهنية والنفسية فتأتي جملُهُ الشعرية، موشاة بصيغ لغوية يغلب عليها البساطة والعفوية، والتلقائية، فلا تحس معها بالصنعة أو التكلف، مما يضفي عليها تعاطفًا شعوريًّا، ولنتأمل بعضًا من صيغه اللغوية بهذا الخصوص، «إن الخفافيش ستختفي غدًا، «إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان»، «إن لنا مع الذين هرّبوا الظلام، في ديارنا يوم نزال وحساب».

إن جميع هذه الجمل الثلاث مرتبطة برباط علائقي مع صيغة التكرار «ابتسمي»، ولا يتضح مغزاها ومعناها إلاّ من خلال ارتباطها بهذه الصيغة، النواة، إن صح التعبير، فإذا أخذنا الجملة الأولى في الاعتبار، نجد أنها جملة إسمية مقترنة بأداة التأكيد إنّ، وأن خبرها جملة فعلية مصروفة إلى المستقبل، بالسين «ستختفي»، لكنه مستقبل مقيد، «غدًا»، من حيث التركيب البنائي، لكنه مطلق من حيث الدلالة، إذ لا يعلم متى يكون هذا الغد، لكنّ الشاعر في كل أحواله يراهن على هذا الغد القادم، لذا فخصوصية أن يكون الخبر جملة فعلية تأكيد على فاعلية هذه الحركة القادمة «ستختفي»، ولذا تصبح الدعوة إلى الابتسامة منوطةً بهذا الأمل القادم.

وحين نتأمل الجملة الإسمية الثانية المؤكدة بأن، نجد أنها تكاد تكون جملة عادية، بيد أنّ ما يلفت النظر في بنية تركيبتها، هو موقع الجار والمجرور من الجملة، «للنور»، حيث نجد أنه وقع بين المبتدأ والخبر، كفاصل لغوي، وهذا الموقع الانزياحي أعطى المجرور قيمة دلالية خاصة في بنية هذا التركيب، ليجعل القارئ يتماس ابتداءً مع «النور»، قبل أن يتماس مع خبر الجملة، وكان بإمكانه أن يؤخر الجار والمجرور إلى نهاية الخبر، ولا يتغير من المعنى شيء، ولكن هذه الموقعية المختارة في النص، أعطت للكلمة قيمة دلالية خاصة تدفع القارئ أو المنشد إلى التوقف عندها بوصفها لب مشكلة الصراع بين النور والظلام، ولذا فليس غريبًا أن نجد العبارة التالية المضادة لها «الظلام» مقترنة بلام الجر أيضًا لذات الهدف مع اختلاف الدلالة، «فليس للظلام فيهما مكان»، ولو قال الشاعر «فليس فيهما مكان للظلام»، لكان مقبولاً ذلك منه، لكنه لا يحقق الغرض الأساسي الذي يسعى الخطاب إلى تأكيد حضوره في نفس المتلقي قبل أن يتم الكلام، وهذا لا يتحقق إلاّ على مستوى الصيغة المختارة في الخطاب.

وحين نأتي إلى الجملة الثالثة المؤكدة «بـأن»، نجد أنها «تأخذ صفة شبه الجملة»، «إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا يوم نزال وحساب» . بسبب طبيعة تقدم الخبر على المبتدأ في موقعين من البنية التركيبية لشبه الجملة «إن لنا ..» + «في ديارنا»، وهذا التقدم هو انزياح آخر عن البنية التركيبية لجملة المبتدأ في أحوالها الطبيعية، حيث يأخذ المبتدأ الصدارة من الجملة، والمدهش أنّ الشاعر لا يبخس المبتدأ حقه من الرتبة، لذا نراه يسارع فيضعه في الصدارة من البيت الشعري التالي: «يوم نزال وحساب»، بعد أن شغل مكانه في الجملة المنزاحة بالنقاط، التي تومئ إلى تعطل عمل اللغة، وبذا تحقق الموقعية هنا نوعًا من مباغتة

القارئ، بكونها ذات سمة دلالية وإشارية، أكثر من كونها كلمة أو صوتًا منطوقًا أو مفهومًا نحويًّا، ولذا فالعلاقة بين النظام والنص في العمل الأدبي ليست مجرد علاقة تجريدية، أو تلقائية، بل هي على الدوام علاقة صراع وتوتر[1] ومباغتة، لتحقيق أكبر قدر ممكن من اهتمام القارئ، ولفت انتباهه إلى العدول عن النظام في عمليات ترتيب موقعية سجلات الكلام في الخطاب الأدبي.

وهكذا نرى أنّ التكرار في هذا النص قد لعب دورًا رئيسًا في تفجير سجلات الكلام، من حيث البنية المعمارية للنص، وعلاقات أطراف النص بعضها ببعض سلبًا أو إيجابًّا، على نحو تتماثل فيه هذه العلاقات مرة، وتتقاطع فيما بينها مرة أخرى، مما أضفى على أبنية الخطاب حيوية انعكست في ترتيب وتوزيع الجملة الشعرية خطيًّا على الورق، أو بنائيًّا على المستوى النحوي، لتحقيق أغراض دلالية، يستهدفها النص، ولعل اللافت في هذا التوزيع النصي لسجلات الخطاب إحلال لفظة التكرار في موقع الصدارة من كل بيت شعري وإتباع معظمها مباشرة بالنقاط التي تشير كما قلنا من قبل إلى توقف اللغة عن العمل، لحفز المتلقي على تنشيط مخيلته، ودفعها إلى إنتاج الكلام الغائب، ولم تكن هذه التقنية الخطية مخصوصة بلفظة التكرار وحدها في هذا النص، بل يشاركها في هذه الخصوصية الكثير من الجمل الشعرية، بمستوياتها المختلفة.

ولكي يحقق النص أدنى درجة من اللغو الشعري الممل، في سجلاته اللفظية، وأبنيته الشعرية، لجأ إلى إفراد شفرات ألفاظه في أنساق عمودية، حتى رأينا أن البيت الشعري قد يتكون من كلمة واحدة، أو كلمتين، أو ثلاث كلمات، لها ارتباطات مباشرة مع ما قبلها من كلمات، غير إنّ إفرادها في البيت الشعري الواحد يحقق لها دلالات إضافية يستهدفها النص لتحقيق أدنى درجة ممكنة من اللغو الشعري.

(1) يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 173.

(ب) التكرار المزدوج

ويقصد به التكرار الذي يأخذ صيغتين في أنسجة النص، تتآزران فيما بينهما بنسب مختلفة في إضفاء معمارية خاصة على النص الشعري بدلالاته، وأبنيته التركيبية المختلفة، كما تحددان بصورة تلقائية أبعاد التشكيل الخطي، وتوزيع مفرداته في مواقعها من النص، بحكم أن هذه الرابطة العلائقية هي التي تجمع بين صيغ التكرار، وسجلات الكلام . وفيما يأتي نموذج من هذه النماذج التي يتحكم التكرار في تسيير أنساق القصيدة وأبنيتها التركيبية، يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان، «تصريح»:

(1)

حبسونا في قواقعْ
في ظلام متتابعْ
فلبسنا غابةَ الليلِ
ولليل فواجعْ
عربدت فيه المصارعْ

(2)

آهِ من تلكَ الأراقمْ
آه مما اقترفتْهُ من جرائمْ
تتوارى في تجاويفِ القماقمْ
تنفثُ السمَّ ولكن ..
في قواريرِ البلاسمْ
فإذا نحنُ مطايا
لهواها ومطامعْ

(3)

آه من تلك الأراقمْ

ضلَّلتنا بتصاويرِ الطلاسمْ

خدعتنا بالمظاهرْ

أعملت فينا المجازرْ

فإذا النجمُ الذي يخترقُ الظلمةَ كافرْ

وإذا مَنْ أشعلَ النيرانْ

في أقبيةِ الطغيانْ

جانٍ متآمرْ

ما لهُ والٍ ولا مِنْ

قبضةِ الجلادِ دافعْ

(4)

آه من تلك الأراقمْ

تحتَ ريشِ العسكر المنفوش

أوطيِّ العمائمْ

حاصرتنا بمعاقلْ

قيدتنا بسلاسلْ

فجّرت فينا القنابلْ

فتهاوينا شظايا

مِنْ ضلوعٍ وجماجمْ

(5)

يا رفاقي !!

نحن مازلنا كما كنا نهاجمْ

في أجيجِ الملحمهْ
إنما مُرُّ الهزائمْ
في نسيج الأنظمهْ
حيثُ تُغتالُ العزائمْ

(6)

يا رفاقي !!
نحنُ ما زلنا كما كنا نهاجمْ
نضمدُ الجرحَ على الجرح بنارْ
ونصلي لتباشيرِ النهارْ
صلواتٍ كالنسائمْ
ولنا سيفٌ ودرعُ
ولنا وسعٌ إذا ما
ضاقَ بالفرسان وَسْعُ
فاطمئنوا يا رفاقي
إنَّ يومَ الفصلِ قادمْ [1]

لعل أول ما يفاجئنا في هذا النص، هو هذا التنظيم الكتابي لوحدات النص الشعري وترقيمها كوحدات يكمل بعضها بعضًا، بوصفها وسيلة للتعبير الفني، لأن الدلالة الرقمية كما يقول، يوري لوتمان . «تؤدي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد، فإن مجرد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرًا غير متوقع .. وبالتالي يتيح إمكانية الدلالة الإخبارية للنص»[2]، وهذه الخاصية الترقيمية لوحدات النص ليست خاصة بالتكرار، بل ترد في أكثر من مكان في قصائد الشاعر، وقد يأخذ

(1) أحمد العداوني، الأعمال الكاملة، ص 197 وما بعدها.
(2) يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 107.

الترقيم شكل حروف الهجاء عوضًا عن الترقيم الحسابي، لكنه في كلتا الحالتين خاص بالعملية التنظيمية للنص.

يتخذ النص عنوانًا له «تصريح»، والعنوان ينطوي، كما يبدو من أنساق النص، على بعد سياسي يتماثل مع غيره من التصريحات السياسية التي يطلقها الخصوم في ساحات الصراع السياسي، ولذا نجد العنوان حاضرًا في كل شريحة من شرائح النص، التي تنتقد أطرافًا أخرى سيطرت على الأوضاع السياسية، وعزلت الأطراف المناهضة لها، ولذا تعد هذه القصيدة، كما لو أنها، رد مباشر على تلك الأوضاع.

يتكون النص من ست شرائح حسب الترقيم النصي للخطاب، مع تفاوت في طول الشريحة أو قصرها، ويبدو أنّ هذا التفاوت له صلة باختلاف الدلالة، التي يريد النص لفت انتباه القارئ إليها، ناهيك عن التمايز اللفظي بين تلك الشرائح المتفاوتة، طولاً وقصرًا، على اعتبار أنّ الألفاظ الشعرية لا غيرها، هي المكونات الجوهرية لأبنية النص الشعري، بغض النظر عن موقعها في النص، وبغض النظر أيضًا عن طولها أو قصرها أو حداثتها أو قدمها.

تتكون صيغتا التكرار في هذا النص، من مصوغين لفظيين، يتردد الأول منهما ثلاث مرات، «آه من تلك الأراقم»، في حين أن الثاني يترد مرتين فقط: «يا رفاقي! نحن مازلنا كما كنا نهاجم»، وهذا الاختلاف العددي في التردد بين الصيغتين، مرده إلى التنظيم البنائي للنص من جهة، وإلى اختلاف الدلالة من جهة أخرى، ولذا نجد أنّ صيغة التكرار الثانية لا ترد في البيت الشعري كاملة، بل يتقاسمها بيتان من الشعر، ينفرد كل بيت بجزء منها، وهذا يشير بوضوح إلى دقة التنظيم الكتابي للنص، لتحقيق دلالات ذات إيحاءات خاصة.

تبدأ الشريحة الأولى من النص بتشخيص الحالة، التي سينمط في ضوئها أنساق النص، وعلاقاته الوظيفية، وذلك لتجلية الفكرة الأساسية لموضوع

القصيدة، وتحقيق أكبر قدر من التعاطف مع الموضوع، الذي يأخذ صفة ذاتية من خلال صيغة ضمير «نا»، «حبسونا»، «فلبسنا»، الذي يجسد فعله في صيغة الزمن الماضي، لكنّ آثاره مازالت حية على أرض الواقع، ولذا يلجأ النص إلى اختيار مصوغاته اللغوية مركزة، وبأقل قدر من الكلمات الدالة على الحالة، مما يشير إلى أن عملية الانتخاب الشعري كانت تخضع لحالة من الوعي الشديد، لأن هذه الكلمات حتى لو جردت من أبنيتها الشعرية، تبقى دلالاتها المعجمية حاضرة تفرض ظلها على المتلقي بصورة تلقائية، ولنتأمل أمثال هذه الكلمات «حبسونا»، «فواجع»، «مصارع»، «عربدت»، فكل كلمة هنا تعطي انطباعًا دلاليًّا عن حالة الكلمة معجميًّا، وهذا النمط من الكلمات ليس خاصًا بهذه الشريحة من النص وحدها بل نجده ماثلاً أمامنا في بقية الشرائح الأخرى من القصيدة بنسب مختلفة، حسب موصوف الحالة.

تفتتح الشريحة الأولى من هذه القصيدة، بكلمة ذات وقع مؤثر، ودلالة عنيفة «حبسونا»، بصيغة الجمع، وهي النواة الأولى، التي ستنمط الأحداث في سياقها، ولذا تقرن بالمكان، وإن كان هذا الأخير لا يحمل هوية جغرافية، بل صفة مجازية، «في قواقع»، كناية عن القيود المفروضة على الحريات العامة، ويتابع النص رسم أبعاد هذا المشهد وتلوينه بألوان قاتمة تتناسب مع أوضاع الموصوف، فهناك الظلمة، المتماثلة مع الحبس، وهناك الليل الموصوف بالغابة، كناية عن امتداد الظلمة واتساع رقعتها، وهو بهذا يتماثل مع عبارة «في ظلام متتابع»، التي تتماثل أيضًا مع العبارة السابقة عليها، «في قواقع»، وبهذا التماثل الثلاثي تتجسد أبعاد هذا المشهد الشعري المؤثر، البالغ التركيز الدلالي.

ويحظى «الليل» هنا بالتفاتة خاصة، من خلال توجيه الاهتمام، إلى ارتباطه بالمتكلم، فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية، مفروضة قسرًا بحكم الواقع لا مجال فيها إلى الاختيار، حتى وإن كانت البنية الشعرية تشير إلى فعل الاختيار، غير أن

منطوق دلالتها، وارتباطها بالعناصر الأخرى من النص تشير إلى قسرية الاختيار «فلبسنا غابة الليل»، كناية عن هيمنة الواقع وسطوته، ويأبى النص إلاّ أن يظهر الجانب السلبي من هذا الواقع الذي يهيمن عليه الليل، «ولليل فواجع»، ومع الكثافة الدلالية الشديدة لهذا التعبير، الذي يحفز مخيلة المتلقي، إلى أبعد الحدود، فإن النص يقطع حبل المخيلة الذاتية للمتلقي، ويضعه وجهًا لوجه أمام الحقيقة التي يراها المتكلم ويشاهدها ويحسها في نفسه، فتأتي عبارة «عربدت فيها المصارع»، بالغة الكثافة اللغوية والدلالة الشعرية.

وتبدأ الشريحة الثانية بصيغة التكرار، المفعمة بنغمة انفعالية، عالية النبرة، «آه من تلك الأراقم»، ولعل حركة امتداد الصوت في لفظة «آه»، ومثلها أحرف المد في «أراقم» تكشف عن احتقان النفس، وتشبعها بالتوتر الشديد، لذا نجد أنّ لفظة «آه» تعاود الظهور مرة أخرى على التوالي في البيت الثاني، مع ربطها بمتعلقها كسابقتها تمامًا، بيد أنّ متعلق الثانية أكثر دقة وتحديدًا، من حيث الفعل لا الهوية، التي تبقى متوارية وراء لفظ «الأراقم»، والأراقم رمز يشير إلى مرموز إليه، له كيان وهوية، بيد أنّ النص يكتفي بالرمز دليلاً عليه، وتعد «الأراقم» من أشرس أنواع الثعابين، لذا فاختيار اللفظة، لم يكن تلقائيًّا أو عفويًّا بل كان اختيارًا واعيًا، لما تملكه هذه الكلمة من قوة إيحائية شديدة الكثافة والحضور بتداعياتها السلبية، سواء خارج النظام الشعري، أو داخله على السواء، غير أنّ وجودها ضمن المنظومة الشعرية للنص أكسبها شعرية خاصة بحكم رمزيتها، وتعلق تداعيات المعجم الشعري والموضوع بها بصورة متناغمة، تكشف عن أنّ الرمز يهيمن بصورة مطلقة على تداعيات القول بعده، بصفة جوهرية.

وفي سياق هذا الرمز يتم تتابع المتواليات النصية في جمل قصيرة، دون أنّ تخل بالعلاقات السببية، التي تربطها بالرمز بخاصة، وبمتوالية التكرار بعامة، فالمرموز إليه يواجه بلائحة من الاتهامات يمارسها ضد خصومه، يحددها النص

بملفوظاته اللغوية، «اقترفته من جرائم»، «تتوارى ..»، «تنفث السم ..»، وهكذا ينمط النص سجلات كلامه بأدنى درجة ممكنة من الكلمات، دون أن يخل بدلالات ملفوظاته، أو يبخسها حقها من التبليغ، فالمستهدف من هذه الكلمات هو القارئ، الذي يريد خلاصة الموقف، دون المضي في التفاصيل الصغيرة، التي قد تشتت ذاكرته في مواجهة هذه الأحداث.

ويبقى الحس الجمعي مهيمنًا، في هذه الشريحة، وباقي شرائح النص الأخرى، لما له من قوة تأثيرية في تحريك الأحداث، لذا يلجأ النص إلى عملية التحريض كوسيلة لرفض الواقع المهين «فإذا نحن مطايا»، «لهواها ومطامع»، ولعل كلمة «مطايا» في سياق نحن وحدها كفيلة بتجسيد حالة الامتهان، والهوان، الذي ترزخ تحته الأمة، مما يشير مرة أخرى إلى أنّ كلمات النص مختارة بعناية فائقة، لتخدم دلالات خاصة.

ويمتد هذا الاختيار الواعي للكلمات إلى التنغيم الصوتي الذي يجمع بين كلمات مثل «قواقع»، «فواجع»، «مصارع»، «أراقم»، «جرائم»، «قماقم»، في أبنية صرفية متماثلة، وهذا لا يعني أنّ النص يتكئ على العلاقات الصوتية، ليغطي على وهن العلاقات بين أنسقته، بل على العكس من ذلك تمامًا، إنه يستهدف بذلك تحقيق مزيد من الدلالات الإضافية لدعم موقفه ورؤيته من أحداث عصره المضطرب والمختطف من فئة يصفها «بالأراقم».

وفي الدورة الثالثة من الخطاب ينهض التكرار في رأس الشريحة من النص محافظًا على بنيته اللغوية، وعلى موقعيته في البنية التنظيمية للخطاب، بوصفه منمطًا لأحداثه على نحو متماثل مع أحداث الشريحة السابقة، مما يعزز من الدلالات التي يسعى الخطاب إلى إشاعتها في وجدان المتلقى، فهناك لفظة «آه»، تلك الصرخة المفعمة بالحسرة والألم، وهناك «الأراقم»، وتداعيات أحداثها، وهناك

الجلاد والضحية، ومن هنا حقق التكرار وظيفة فنية بوصفه محفزًا لتداعيات أحداث الموضوع بما يتواءم مع صيغته اللغوية، التي تنتظم هذه الأحداث، كما لا ينبغي أن نغفل من جانب آخر أن التكرار يحقق وظيفة نفسية، وبخاصة في السياق السردي للخطاب، كما هو الحال هنا، بوصفه مخففًا لحالة الاحتقان النفسي تجاه موضوع الحالة المسرودة في الخطاب، وفوق هذا وذاك، لا ينبغي أيضًا أن ننسى الجانب الموسيقي، الذي يضيفه التكرار على وحدات الخطاب في أبعادها الفضائية المختلفة، حتى تبدو القصيدة في أوج تناغمها الموسيقي.

ومن الجدير ذكره هنا، أن الإحالة السردية في الخطاب، على المتلفظ بصيغة ضمير الجمع، مازالت هي السمة الغالبة على محاوره بصفة عامة، وفي هذه الشريحة بصفة خاصة، «ضللتنا»، «خدعتنا»، «أعملت فينا»، حيث يأخذ التشخيص بالضمير بعدًا فاعلاً في إضفاء أبعاد ذاتية، على الموقف الشعري، ويقابله من جانب آخر تشخيص الفاعل المسند إلى غائب دل عليه، النعت، «كافر»، «جان»، «متآمر»، وهذا يعزز تباينًا دلاليًّا بين مصوغات القول الشعري، فإذا كانت «الأراقم» تمارس الخداع، والتضليل والمجازر ضد خصومها، فإن مقاومتها مستمرة، حتى وإن لحقت بهذه المقاومة كل أدوات البطش والطغيان، ووسمت بأبشع النعوت والصفات.

إن الإحالة الشعرية، في هذا المقطع من القصيدة، ومِثْلُهَا في ذلك بقية المقاطع الشعرية الأخرى، لا تحيل إلى واقع هلامي، بل إلى واقع حقيقي بالغ التعقيد، يصبح فيه مخزون الذاكرة، المترع بالأحاسيس والمشاعر، هو البؤرة المنمطة لسجلات الكلام، بعد صيغة التكرار، ولذا كانت الصور البصرية المخزونة في الذاكرة هي الرافد لساحة الوعي في هذه السجلات اللغوية، إذ هناك «تصاوير الطلاسم»، و«المجازر»، و«الظلمة»، و«النيران»، و«أقبية الطغيان»، و«الجلاد»، وكل هذه الصور الحسية، التي تأتي في السياق السردي لمنطوق الخطاب، تدعم موقف الشاعر في دفاعه عن موضوع الحالة، الذي يستأثر باهتمامه، كما أنها تخدم في الوقت ذاته الوظيفة الانفعالية التي اتسمت بها معظم مفردات القول الشعري.

ومن الملاحظ أنّ الملفوظات الشعرية في هذه الشريحة المحكومة بصيغة التكرار قد تطول، وقد تقصر وقد تقطع تبعًا لمقتضيات القول الشعري، فمع الاستهلال القولي، وتوضيح الموقف، ورسم أبعاده المادية، تطول الجملة الشعرية، كما في السطرين الثاني، والخامس، لتلوين المشهد الشعري وصبغه بما يخدم موضوع الحالة.

أمّا في حالات الإخبار عن المواقف، فتقصر الجمل الشعرية إلى أدنى حد من الوحدات اللفظية، فقد تكون من كلمتين، أو ثلاث كما في السطور الثالث والرابع والثامن، من أجل استقطاب توقف القارئ، عند حدودها اللفظية ودلالاتها الإيحائية المركزة، أمّا تقطيع عناصر الجملة وتوزعها بين الأسطر الشعرية كما في السادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر، فالمراد منه إبطاء حركة النطق أو القراءة لتأمل مفردات المصوغات اللغوية، ولفت الانتباه إلى إيحاءاتها الدلالية، وهذا التفسير ليس خاصًا بهذا المقطع من القصيدة فحسب بل هو ظاهرة عامة تنطبق على جميع مقاطع هذه القصيدة، ومشاهدها الدرامية.

وفي الدورة الرابعة من الخطاب تطل علينا مرة أخرى صيغة التكرار «آه من تلك الأراقم»، في سياقها الدلالي الجديد، لتنقل إلينا نمطًا من الممارسات السلبية، عبر السلطة القهرية، أو السلطة الدينية، التي يتم استغلالها لتحقيق مآرب خاصة، ومن هنا كانت الإشارة إلى «العسكر المنفوش»، «أو طي العمائم»، لجعل المشهد واقعاً معيشًا، وبذا يعيد هذا المقطع من القصيدة عبر فاعلية اللغة إنتاج أطراف الصراع بتسمياتها التي لا تخلو من لمسة ساخرة، تدلنا ابتداءً على دوالها أكثر مما تدلنا على مدلولاتها، ولهذا نجد النص هنا يراهن على البنى التعبيرية بحكم قدرتها التأثيرية على البنى الدلالية، التي يمكن أن تستقبل بأنماط وصور مختلفة من التأويل.

وفي هذا المقطع من النص نجد أن القيمة الإخبارية، تهيمن بصورة مطلقة على البنى التعبيرية للخطاب، كما لو أنها تستهدف المتلقي على وجه الخصوص، لوضعه بصورة مباشرة في قلب الأحداث، ولذا جاءت كلها في سياق زمن واحد، هو الماضي المسند إلى ضمير الجمع، لإضفاء سمة عامة على موضوع الحالة،ولجعل الوظيفة المرجعية أكثر حضورًا في نفس المتلقي من الوظيفة الشعرية، ومن هنا يلجأ الخطاب إلى انتقاء معجم يتواءم مع هذه الحالة المرجعية،المتداولة في اللغة اليومية مثل، «معاقل»، «قنابل»، «شظايا»، «جماجم»، حيث يتسم هذا الاختيار المقصود بالتماثل الدلالي بين وحداته اللفظية، لإضفاء دلالات إيحائية مركزة، على الموقف الإخباري للحدث الشعري نفسه[1].

وإذا كانت كلمات النص قد اختيرت بعناية فائقة لتخدم موضوعها فإن توزعها في النص بصورة واعية، قد أكسبها موقعية تصويرية نابضة بالحياة من خلال متواليا‌تها، كما لو أننا أمام منتاج سينمائي، اختيرت لقطاته بعناية فائقة، وبصورة مكثفة من خلال توالي اللقطات الساخنة لإثارة المشاهد واستدرار عواطفه،على نحو لا تصبح معه الصورة مجرد بنيه تعبيرية عابرة، بل صورة تخدم أغراضًا أخلاقية وإنسانية،ولنتأمل هذه الصورة المجازية «حاصرتنا بمعاقل»، كيف تتحول إلى صورة نابضة بالحياة، حين تردف بالصورة المادية التالية لها، «قيدتنا بسلاسل»، كما لو أننا نسمع قرع السلاسل، بما تثيره أصوات هذه الكلمة من قعقعات، ومثلها صورة تفجير القنابل، «فجَّرَتْ فينا القنابل»،وهنا نلاحظ إيثار الشاعر استخدام الفعل المضعف، في البنية التعبيرية لصوره من أجل استثمار بنيته الدلالية في تجسيد أحداث المشهد.

---

(1) ومن الجدير بالذكر أن استثمار الكلمات المتداولة في لغة الحياة اليومية ظاهرة عامة استخدمها الكثير من الشعراء المعاصرين من أمثال عباس العقاد، في «عابر سبيل»، وبدر شاكر السياب، في «أنشودة المطر»، وصلاح عبد الصبور في «تأملات في زمن جريح»، وغيرهم كثير، انظر في هذا الموضوع مقالة الدكتور محمد العبد، لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، «مجلة إبداع»، العدد السابع تموز 1986م، ص 25-30.

أمّا الصورة الأكثر إثارة، واستفزازًا في هذا المشهد الشعري، فتتمثل فى تلك البنية التعبيرية البالغة القسوة، وهي قسوة مقصودة، «فتهاوينا شظايا من ضلوعٍ وجماجم»، لإحداث رجّة نفسية في عقل المتلقي، ولنتأمل الإيحاءات الدلالية التي تثيرها كلمات مثل «تهاوينا»، «شظايا»، «ضلوع»، «جماجم»، حتى وإن جردت من أبنياتها الشعرية، مما يشير بوضوح إلى دقة اختيار المعجم الشعري لهذا المقطع من القصيدة.

ومن الجليّ أن اختيار مثل هذه الكلمات ناجم عن تأثير مصوغ التكرار، «آه من تلك الأراقم»، فكلها تنساب في تيار تلك الكلمة المفتاح «الأراقم» .

وفي المقطع الخامس من هذه القصيدة نواجه بمشهد شعري جديد تتصدره جمله تكرار مختلفة عن سابقتها، «يا رفاقي! نحن مازلنا كما كنا نهاجم»، حيث يضفي النداء وجملته بعدًا حميميًا في علاقة المتكلم بالمخاطبين من خلال «ياء الإضافة»، حيث يصبح الاهتمام بهذه العلاقة بحسها الجمعي تيارًا مستمدًا بحكم العلاقات بين أطراف الصراع، وقد رأيناه من قبل متجليًا في ضمائر الجمع المتصلة التي تنساب بصورة عفوية، في أنساق دلالية متطابقة في بنيتها التعبيرية، «ضللتنا»، «ضيعتنا»، «حاصرتنا»، «قيدتنا»، حيث يكتسي الموضوع المتحدث عنه بعدًا جمعيًّا وليس بعدًا ذاتيًّا.

ولكي يعمق الشاعر هذا المفهوم الجمعي في حس المتلقي يلجأ إلى تقنية فنية يفرد فيها أداة النداء والمنادى في أول سطر شعري في هذا المقطع «يا رفاقي!، ثم يُتْبعه في السطر الشعري الثاني بموضوع النداء، «نحن مازلنا كما كنا نهاجم»، وهذا الفصل بين الجملتين وسيلة تعبيرية خارج اللغة يلجأ إليها الشاعر، لجعل القارئ يتوقف وقفة قصيرة، عند الجزء الأول من الجملتين، ليستوعب الحس الجمعي، الذي ينطلق منه الشاعر، في معالجة موضوعه.

وفي هذا السياق الجمعي، الذي يحظى باهتمام الشاعر في هذه المرحلة الحاسمة من النص يأتي الضمير «نحن»، وهو لا يختلف في تجلياته الموقعية، في سياق الضمائر السابقة، إلاّ من حيث إفراده، وفي إفراده تأكيد لواقعية الضمير «نحن»، في مواجهة الحدث وهو الأهم، وتحقيق لما يسميه «يوري لوتمان»، «نظام البدائل والمتغيرات المتجمعة حول محور ثابت، رغم تميزها فيما بينها واحدًا عن الآخر [1]».

ونظام البدائل هذا هو ما أكسب النص الشعري تنوعًا سياقيًّا ودلاليًّا، وذلك حين يتم هذا في إطار أسلوب التكرار، الذي يضفي على النص حسًا موسيقيًّا وبخاصة حين يتعانق ذلك مع متواليات لغوية متماثلة في أبنيتها الصرفية، مثل «الهزائم»، «العزائم»، أو متماثلة إيقاعيًّا مثل «الملحمة»، «الأنظمة» . مما يشير بوضوح إلى أن البنية النحوية للنص تتشكل وفق نظام هندسي متميز، يأخذ في الحسبان الدلالات التي تشي بها تلك الأبنية في مواجهة الأحداث، التي يشير إليها الخطاب، في أبعادها المختلفة، سواء على مستوى المتكلم أو المخاطب.

وفي الوقت الذي يؤكد فيه النص حس الهجوم والمقاومة بما يعبر عنه، المتكلم بضمير الجمع «كنا نهاجم»، «في أجيج الملحمة»، فإنه يحمل الأنظمة السلطوية مسؤولية الهزائم، «إنما مرّ الهزائم في نسيج الأنظمة»، ولا يعني هذا اعتذارًا عن الهزائم، بقدر ما هو تعرية لواقع شاذ محكوم بالقهر والاستبداد، من قبل سلطة غاشمة، إنها على حد تعبير الخطاب، «تغتال العزائم».

هكذا يصفها النص بهذا التعبير المجازي، الذي يتجاوز حدود بنيته اللغوية ليتمركز حول الدلالة، التي يشي بها، وهي دلالة واسعة مفتوحة على كل الاحتمالات الشاذة التي يمكن أن تمارسها السلطة القهرية في غياب الحياة الطبيعية لأي

(1) يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 66.

مجتمع، لذا يمكن أن ينظر إلى الخطاب في هذا السياق، بوصفه هجاءً سياسيًّا لواقع يمتهن كرامة الإنسان.

وعلى الرغم من أنّ الموضوع في ذاته هنا قد لا يمثل قدرًا كبيرًا من الأهمية، فإن أهميته تكمن في طريقة التعبير عنه، التي تتركز حول الرسالة في تجلياتها اللفظية، محققة بذلك ما يسميه «رومان ياكبسون» «الوظيفة الشعرية»[1]، التي تنساب في سياقها أنماط من التماثل، والتشابه، والانزياحات الدلالية، كما في نقل ألفاظ من حقول دلالية، إلى حقول أخرى، لتحقيق ضرب من المراوغة الدلالية، كما في نقل لفظ «أجيج»، من حقل النار إلى حقل «الملحمة»، ولفظ «مُرّ»، من حقل «الأطعمة»، إلى حقل الهزائم، ولفظ «نسيج» من حقل الأبسطة والملابس، إلى حقل الأنظمة، ولفظ «تغتال» من حقل الموت، إلى حقل العزائم، وغير ذلك مما يضفي على الخطاب شعرية وحيوية تحقق له تلك الوظيفة الشعرية، التي أشار إليها «ياكبسون» قبل قليل.

ومن الجلي والواضح أنّ هذه الأنماط المختلفة من التعبير ليست منفصلة عن مركزية التكرار بل هي مرتبطة به ارتباط العلة بمعلولها، بحسبه المفجر الأساس لمركبات التعبير الشعري بعده، إذ نجده ماثلاً أمامنا على رأس كل مقطع من مقاطع الخطاب، لا يتخلف عن ذلك أبدًا، ولا يغير موقعه، ولا بنيته التعبيرية، حتى يستنفد معطيات التعبير المرتبطة به، في جميع دورات الخطاب، بصورة منتظمة، تعكس هندسة متقنة في البنية المعمارية للنص الشعري.

وفي هذا السياق نجد أنفسنا مرة أخرى في مواجهة مع صيغة التكرار السابقة نفسها، وقد تصدرت المقطع الأخير من الخطاب، بذات التوزيع البنائي للجملة الشعرية، المتكئ على تقطيع الجملة وتوزعها بين سطرين شعريين، «يا

(1). Roman Jakobson , Closing Statement Linguistics and Poetics, Ibid 356

رفاق! // نحن مازلنا كما كنا نهاجم»، وهذا النمط من الترتيب الفني لتوزع الجملة الشعرية يستهدف إبطاء حركة نطق الجملة الشعرية كما ذكرنا ذلك من قبل، لإبقاء حركة العين مشخصة على الرسم الكتابي، وبذا يحقق هذا الترتيب وسيلة تعبيرية أخرى لا تخضع لمفاهيم اللغة، وهذا النمط من الكتابة يكاد يكون أسلوبًا شائعًا في الشعر الحداثي على وجه الخصوص، وقد استخدمه العدواني بنجاح في الكثير من المواقف الشعرية، التي يريد من المتلقي أن يتوقف عندها برهة، ليتأمل أبعاد المشهد الشعري بعامة، قبل الدخول في تفاصيل عناصره، ومكوناته.

وفي هذا المقطع الأخير من القصيدة تتآزر المرجعيتان الإخبارية، والانفعالية في تشكيل الوظيفة الشعرية للمشهد كله، في سياق التكرار الرابط بين هذه العلاقات اللسانية، بحكم مرجعيته المنمذجة للمتواليات اللسانية بعده، فعلى المستوى الإخباري يقابلنا الفعلان «نُضمد»، و«نصلي»، وهما يترجمان واقع الحالة، المفعم، بالفعل والتصميم، وفي مقابل هذا تواجهنا الحالة الانفعالية في سياق أصوات اللين الطويلة، التي تهيمن بصورة مطلقة على مجريات القول الشعري («لنا»//«لنا»// إذا // ما// ضاق// بالفرسان// «فاطمئنوا» // يا رفاقي// «قادم») مما يقوي من حالة الشعور النفسي تجاه واقع الحالة، موضوع الخطاب.

ومن المدهش في هذا المقطع أيضًا، أن بناء المتوالية اللسانية على المجاورة قد شكل مشهدًا فريدًا آخر من التكرار اللفظي، بين أبنية النص، مما ساعد على تواصل التنغيم بين الوحدات المختلفة للمقطع الشعري، كما يتجلى ذلك في صيغ التكرار القائمة بين وحدات الجمل اللغوية: «نصلي لتباشير النهار» //، «صلوات كالنسائم»، و«لنا سيف ودرع» // ولنا وسع...// .. «ضاق بالفرسان وسع»، حتى بدت العلاقة بين بعض الوحدات اللغوية أقرب ما تكون إلى التماثل في السمات الأسلوبية.

أمّـا الصـورة الفريدة لنماذج التكرار في هـذه المقطوعة فتتمثل في لفظة «الجُرح»، الذي يضمد بالنار، «نضمد الجرح على الجرح بنار» وهي صورة مبتكرة، ومدهشة، في آن واحد، إذ لم أسمع من قبل عن استخدام النار في تضميد الجراح، كناية عن تواصل المقاومة، حتى بدت لفظة «الجرح» نفسها في سياق التكرار شديدة الكثافة، في دلالتها على الموقف من الحالة، التي يتحدث عنها الخطاب.

أمّا تكرار جملة النداء «يا رفاقي» في نهاية الخطاب، فهي أشبه ما تكون بالقفلة الموسيقية، التي تتراسل إشاريًّا مع نظيراتها في مطلع المقطع، توثيقًا لحالة التواصل الحميمي بين أفراد المجموعة، كما هو متمثل في سياق «ياء الإضافة»، «يا رفاقي»، الذي يأتي في سياق البشري، والثقة بالقادم . «إن يوم الفصل قادم».

وهكذا نرى أنّ التكرار المزدوج، ببنيتيه اللغويتين، قد خلق أنماطًا وصورًا بين وحدات الخطاب، ومفرداته اللغوية، سواء على مستوى التماثل، أو التخالف، أو التباين، أو التوازيات اللفظية والصوتية، مما أضفى على مشاهد القصيدة أبعادًا شعرية بالغة الحيوية والجدة التعبيرية، سواء على مستوى الأبنية الشعرية، أو ترصيف النص بصورة هندسية، أو استخدام وسائل غير لغوية، تستهدف المتلقي في طريقة تلقيه للخطاب.

جـ - التكرار المركب

ويراد به التكرار القائم على تعددية صيغ التكرار في القصيدة الواحدة سواء كان هذا التكرار، تكرار بيت أو جملة أو لفظة، وسواء اتخذ التكرار في معمارية النص موقعية محددة، أو تعددت موقعيته بحسب العلاقات اللغوية، التي يفرضها منطق الخطاب، وهذا النموذج يعد من النماذج القليلة في شعر العدواني، قياسًا على النماذج الأخرى من التكرار عنده، وفيما يلي نموذج مجتزء من هذه النماذج التي يشيع فيها مثل هذا النوع من التكرار يقول الشاعر من قصيدة .. إلى «القطيع»:

بشراك يا قطيع !

بعصرك الزاهي البديع

الذئبُ والجزارُ قد تنسكا

والنابُ والسكين أصبحا لكا

.....

إصْغِ قليلاً أيها القطيع !

واصغ إلى ضجيج عصرك الزاهي البديع !

إصغ إلى جلجلة الأقلام !

تزأرُ من فوق الطروس!

إصغ إلى صلصلة الأفواه بالكلام

تكاد تخلَعُ الضروس

إصغ لها ...!

تطالبُ الحقولَ أن تزخرَ بالثمار

تطالبُ السماءَ أن تجودَ بالأمطار

ليشبع القطيع!

ويرتوي القطيع !

بشراك يا قطيع !

الذئب والجزارُ قد تنكسا!

والنابُ والسكينُ أصبحا لكا!

..... أما علمتَ يا قطيع !

أن أساطينَ الزمان !

وساسةَ الدولة والسلطان !

اكتشفوا .....

بعد ضلالٍ .. حيَّر الأفكارْ
وزَّيفَ التاريخَ والأسفار ..
اكتشفوا ....
أنك قد خُلِقتَ للسياده !!
وأنك الموعودُ بالقياده !
فتوَّجوك مَلِكًا، على القلوب والعقول
ياقطيع !!
بشراك يا قطيع !!!
بشراك !! قد أصبحتَ معبودَ الجميع !!
يُسكَ باسمك الدرهمُ والدينار
وتُحكمُ الديار!
وتُبلغُ الأوطار!!
طوبي لهم !! طوبى لهم !!
أولئك الذين نبذوا ضلالهم!!
وخلعوا عليك يا قطيع
كلَّ الصفات للإله والحياة والربيع!!
بشراك يا قطيع !!
الذئب والجزار قد تنسكا!!
والناب والسكين أصبحا لكا!!
بشراك يا قطيع !!
بعصرك الزاهي البديع !![1]

يبدو عنوان القصيدة «إلى القطيع» لافتًا ومثيرًا، في دلالته وكثافته الشعرية التي تحيل إلى مرجعية ثقافية تخالف بشدة ثقافة المتكلم، ولذا بدا العنوان ببنيته التعبيرية أشبه ما يكون برسالة موجهة إلى هذا «القطيع» الذي يشير إليه العنوان.

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 87 وما بعدها.

ومع أن لفظ «القطيع» حين يطلق على مجموعة من الناس يبدو مهينًا إلى أبعد الحدود، ومثيرًا للقلق والاستفزاز، فإنّ الشاعر لم يجد حرجًا في إطلاق هذا الوصف على أمة بأكملها في أسلوب ساخر مفعم بالتهكم والاستهزاء .

ومع أنّ العدواني لم يكن الشاعر الوحيد، الذي استخدم مثل هذه الكلمة النابية في الشعر، إذ سبقه في هذا من قبل الشاعر الروسي «كيو خيلبكر»[1]فإن العدواني قد جعلها محور خطابه فتمددت الكلمة في أنسجة هذا الخطاب إحدى عشرة مرة في سياقات تعبيرية مختلفة، مما جعل المعجم الشعري للقصيدة يدور في فضاءات وتداعيات هذه الكلمة، على نحو تبدو فيها العلاقات بين الذات المتكلمة والمخاطبين في أوج توترها النفسي.

لم يكن باستطاعتنا إيراد هذه القصيدة كاملة، إذ هي أطول مما يسمح به المكان لكنّ ما اجتزأناه منها يعد كافيًا وممثلاً لأبعاد القصيدة في مستوياتها التعبيرية والسياقية والشكلية والتنظيمية، وهي الأبعاد الأساسية المطلوبة في كل قصيدة.

يلاحظ من حيث التنظيم الكتابي للقصيدة، اختلاف درجة توزيع مفرداتها في السطر الشعري الواحد، حيث يتفاوت هذا التوزيع ما بين أربع كلمات، وثلاث، واثنتين وواحدة، كما يلاحظ وجود البياض، وهو كما قلنا من قبل يعني توقف اللغة عن العمل، وكثرة وجود علامات التعجب بصورة مكثفة تكاد تلازم معظم البنى التعبيرية للخطاب، نظرًا لطبيعة وغرابة هذه البنى التعبيرية، التي يرهص الخطاب بتحقق تداعياتها، كما يلاحظ أيضًا غياب ترقيم مقطوعات النص، وهو ما لا يتفق مع النهج الذي اعتاده الشاعر في الكثير من قصائده ذات الأبعاد السياسية، المتكئ فيها على السخرية والتهكم، وهذه كلها وسائل للتعبير الفني

(1) يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 126.

خارج إطار البنية اللغوية، إذ من المعروف أنّ النص الشعري يرتكز عمومًا على أقصى حد من التنظيم، ودقة الترتيب الكتابي، وأن التوزيع الكتابي لكلمات النص في السطر الشعري، هو السمة البارزة لانتماء النص إلى حقل الشعر[1]، وهو من جانب آخر يمثل الذائقة الفنية للشاعر في إبراز نصه الشعري، بوصفه بصمة فنية.

وتبدو القصيدة من حيث الشكل الفني، كما لو أنها بنية واحدة مترابطة الحلقات، في منظومة من العلاقات المتواشجة، التي تعمل على تشكيل رؤية الشاعر للآخر، (القطيع)، في سياق الإحالات السلبية من الأول إلى الثاني، على نحو يصل درجة الاختلاف بالسخرية والتهكم والتعالي على الآخر، فتبدو القصيدة من هذا المنظور بناءً واحدًا متشابك الأركان، وهي وإن بدت كذلك فإنّ التكرار المصاحب للبنى التعبيرية على امتداد النص، قد أفرز أربع وحدات على نحو لا تحتاج معه إلى مزيد من الإضافات الخارجية لتحديد هذه الوحدات، فكل وحدة من هذه الوحدات تبدأ بالتكرار، الذي ينمذج وحداته التعبيرية، بمستوياتها الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، على نحو يصلها بالأنساق اللفظية، التي تشكل فيما بينها صلات موضعية داخل الوحدة، أو الشريحة النصية.

في الوحدة الأولى من النص هناك جملة التكرار الأولى، التي تحتل مساحة تعبيرية واسعة تصل إلى أربعة أسطر شعرية «بشراك يا قطيع ...»، وهذا المدى التعبيري الواسع من التكرار نجده فاشيًا في عدد غير قليل من قصائد العدواني، مما يشير إلى فاعلية هذا النوع من التكرار في تكريس جماع الصورة، أو الرؤية الشعرية، التي يريد الشاعر غرسها في ذهن المتلقي، لحظة تلقيه للنص، ولذا كان التكرار عنده في الغالب يتصدر مطلع الخطاب، ووحداته التكوينية.

وإذا ما تأملنا البنية التعبيرية لهذا التكرار، ومفرداته المعجمية، نجد أنها تتسم بالمباشرة، والتقريرية، في وصف عملية الخداع، والكذب، والزيف، والاستغلال

(1) المرجع السابق، ص 106.

التي يتعرض لها الشعب، من قبل المطالبين بحكم الشعب لنفسه، فينخدع الشعب وينساق وراء هذه المطالبات، التي لا تخدم إلاّ أصحابها، فظاهرها حكم الشعب، وباطنها حكم القهر والاستبداد، ولذا نجد الخطاب يتجه بصورة مباشرة إلى السخرية من انخداع الشعب بهذا الوهم الكاذب، وكأن الشاعر قد تعمد هذه المباشرة، والتقريرية، حتى لا يقع كلامه تحت طائلة التأويل، الذي قد يصرف دلالته إلى غير ما يستهدفه، ومن هنا كان هذا التركيز الشديد، في الخطاب بصورة عامة، على المخاطب، الموهوم بالسيادة، وعلى المعجم الشعري، الذي تتردد مفرداته، مع كل دورة من دورات التكرار، فكلمات مثل «قطيع»، «الذئب»، «الجزار»، «الناب»، «السكين»، لا يمكن أن تأتي في الشعر بصورة تلقائية، بل إن اختيارها كان يتم في سياق وعي نشط، مدرك للقيمة الدلالية، التي تتركها مثل هذه الكلمات في وجدان المخاطب بها، ومن هنا جاء اختيارها مدخلاً لمتواليات الخطاب.

يصدع النص ابتداءً بالبشارة، في سياق النداء، «بشراك يا قطيع»، التي تتكرر على امتداد القصيدة ست مرات مكونة في كل دورة من دوراتها بؤرة ارتكازية تتحدد في إطارها علاقة النص بعناصره التركيبية، التي تتموضع كلها في إطار هذه الصيغة التعبيرية اللافتة، والبشارة في الاستعمال الطبيعي للغة، تقتضي الفرح والسرور، لكنه قد يعدل عن ذلك إلى النقيض، فيراد منها السخرية، وقد استخدم القرآن الكريم كلا المعنيين، في مواضع كثيرة[1]، والعدول عن الأصل، إلى النقيض، كما في تلك العبارة السابقة، يعني تجاوزًا للعادي والمألوف في الحياة الطبيعية، يقتضي التنبيه عليه، بالسخرية منه، والتهكم عليه، ونقله من حالة الوهم، إلى صحوة الوعي بالسخرية نفسها، التي تصبح هي الوسيلة المتاحة لتواصل المتكلم بالمخاطبين، عبر لغة غير مألوفة تعمل على خفض حالة الاحتقان النفسي عند المتكلم من جهة، وتهز في الوقت نفسه ثقة المخاطبين بواقعهم.

(1) « وبشر الذين كفروا بعذاب أليم» (التوبة) آية : 3
«وبشر الذين آمنوا أنّ لهم قدم صدق عند ربهم» (يونس) آية : 2

ولذا فمن الضروري أن نؤكد هنا أنّ الحساسية الشعرية الحديثة التي ينطلق منها العدواني في مواجهة عصره، أيقظت لديه حسًا نقديًّا ساخرًا، جعله يتصدى لكثير من انحرافات عصره، بثقة ويقين يبلغان حد التوجيه، الذي يصل به إلى درجة الأبوة، تلك الأبوة التي تنطوي على حس ساخر، يرفض الرضوخ لقواعد العصر ومنطق الواقع، وفي هذا السياق تنهض اللغة بدور بالغ الحساسية تتحول فيها الدوال إلى مدلولات، حسب قوانينها الداخلية الخاصة بها، وبذا يصبح التكرار والصيغ التقليدية الأخرى، كأصوات الكلمات، والإيقاع، والتقفية عوامل فاعلة في إثارة الحس الشعري في الكلمات والأبنية اللغوية، لتصبح ذات قوة تأثيرية في المتلقي، وهي لا تكون كذلك إلاّ بعد أن تبلغ اللغة حدود الوظيفة المعرفية والإشارية حسب تعبير، «تيرنس هويكس» (T. Hawkes)، وتنحرف إلى أبعد حد ممكن عن الاستعمال العادي، بواسطة وسائل تضع العملية التعبيرية أي فعل الكلام، في المقدمة[1].

وفي هذا السياق نجد أن أساليب التعبير الشعري، في هذا المقطع من القصيدة تبلغ درجة عالية من التنظيم التعبيري، الذي يستهدف تغيير قناعات المخاطب من خلال التجربة العملية، المدركة بالأحاسيس والمشاعر، ولهذا يضع الشاعر المخاطب في دائرة الحوار المباشر، حتى ولو كان هذا الحوار من جانب واحد، لا يظهر فيه فعل المخاطب، وإنما يظهر فيه فعل المتكلم، وهنا تلعب صيغة الحوار الثانية، الممثلة بكلمة التكرار «إصغ ...»، التي يبلغ عدد ترددها في هذا المقطع خمس مرات، أدوارًا فاعلة في تجسيد مشاهد الاختلاف والتغيير، التي تسخر كلها في خدمة ما يسميه النص «القطيع».

ويستغل النص كل معطيات التعبير، سواء كانت تكرارًا فنيًّا، أو تشكيلات صوتية، أو صرفية، أو تنغيمية، أو توازيات فنية، وحتى البياض استغل بمهارة فائقة لتوسعة

(1) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California 1977,P.74.

الدائرة الفضائية للنص لتستوعب أبعادًا تخييلية تسهم في إثراء حركة مرايا النص، التي تتوزع مشاهد الأحداث فيما بينها بصورة تتابعية، كما لو أننا أمام مشاهد سينمائية، تعرض صورًا مختلفة تتمحور حول بؤرة واحدة من أحداثه الرئيسة وهي «القطيع».

وإذا ما توقفنا عند حدود هذه الوسائل الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل نجد أن بعضها يكاد يبلغ حدود التبليغ الديني، الذي يحتاج المبلغ معه إلى اليقين المادي ليبرهن على صدق موضوعه، ولذا كان التكرار بصيغه المختلفة، قد نهض بهذه الرسالة، فإذا وضعنا «بشراك» المتكررة في سياق التبليغ، نجد أنها تستدعي نقيضتها بشكل مباشر، وهي «النذير»، وهما من صفات الرسالة والتبليغ، ومثلها في ذلك كلمة «إصغ»، التي أشرنا إلى فاعلية ترددها في النص قبل قليل، فهي تستدعي بصورة مركزة حركة الجهاز السمعي عند المتلقي لاستقبال الرسالة المصدوع بها من قبل المتكلم، لذا فليس غريبًا أن نجد النص يركز عليها بصورة لافتة لما للسمع من يقينية الوجود بالشيء المسموع، ولذا لم يقل النص: «انظر» بل قال «إصغ»، لتعددية اتجاهات السمع، وأحادية اتجاه الرؤية البصرية.

أمّا التركيز في البنية الشعرية على العناصر الصوتية والصرفية والإيقاعية واستخدام البياض، فهو قاسم مشترك بين الكثير من قصائد العدواني، لما لها من قيمة دلالية وسياقية في خلق علاقات قائمة على التجانس والتماثل والتطابق والتوازي والتناغم، وهي من سمات الشعرية في الخطاب، وقد مرت بنا نماذج كثيرة من هذه الأبنية الفنية، في قصائد سابقة من هذه الدراسة.

لكنّ أبرز ما في هذا المقطع من القصيدة هو ذلك التوازي الموشي بالتكرار، الذي يتمحور في وسط القصيدة ونهايتها في تشكيلات لغوية مدهشة، عمادها التوازي النحوي والدلالي، ولنتأمل هذه البنى التركيبية لهذا التوازي.

صحيح أنّ البنية التركيبية لهذه الجمل النحوية محكومة بصيغة التكرار وبوصفين نحويين مختلفين، بيد أنّ بنية التوازي النحوي تطغى بصورة لافتة، على بقية التكرار، إذ إن العلاقة هنا بين طرفي التعبير ليست علاقة تطابق أو تباين، بل علاقة تماثل وتشابه، حيث تنعقد المماثلة بين «جلجلة الأقلام»، «وصلصلة الأفواه»، فالتعبير الأول معادل للتعبير الثاني، ومنمط له، فهما يقومان على قاعدة نحوية واحدة، مع تطابق في الصيغة الصرفية، وكذا الأمر مع بقية الأمثلة الأخرى، فكلا طرفي التوازي في هذه الأمثلة ينهضان على قاعدة نحوية واحدة، ويعادل كل واحد منهما الطرف الآخر، مع تطابقهما في بعض الصيغ الصرفية.

ولا مراء في أن هذه المنظومة من العلاقات بين أطراف التوازي في إطار التكرار تضفي على العمل الأدبي قيمة فنية عالية، تميزه عن غيره من الأعمال الأخرى، وذلك بما تضفيه عناصر التوازي من مشاهد وأحداث تقابلية بين وحداتها، تسهم بها في تجلية موضوع الحالة المعبر عنها.

وفي المقطع الثاني من القصيدة نجد أنّ أبنية التكرار السابقة قد حافظت على موقعيتها المركزية في مطلع المقطع، لتتنمط في أوعيتها مشاهد أخرى محورها

السلطة، هذه السلطة التي تمثل للشاعر حساسية خاصة نجدها في الكثير من قصائده، فلا يكاد يلتقي معها على صعيد واحد، ولا وسيلة لمقاومة بأسها عنده إلاّ بالسخرية منها، وتعرية شعاراتها الفاسدة بسحر الكلمة وبفاعلية اللغة التي تتحول عنده إلى سياط لاذعة تلهب ظهرها، وتكشف عوراها بصورة تكاد تكون مستفزة لطرفي الحالة «السلطة والقطيع» معًا، إذ يجمعهما قاسم مشترك هو المكر من جانب السلطة، وغياب الوعي والغفلة والجهل من جانب القطيع، ولذا حظي هذا الأخير بالتفاتة خاصة من الشاعر عبر تساؤل مفاجئ يفترض في المخاطب الجهل المطلق، «أما علمت يا قطيع» ..»، ويصادر الخطاب حق المخاطب في التجاوب مع هذا التساؤل إيجابًا أو نفيًا، بل يمضي إلى أبعد من ذلك حين تتوالى سلسلة من المعلومات التي تفيد إنتاج الواقع الجديد وعلاقته بأطراف الصراع، إذ يصبح الطرف الأضعف «القطيع»، هو الأقوى في معادلة السلطة وعلاقتها بالقطيع، على سبيل السخرية، من الطرفين معًا ومن القطيع على وجه الخصوص.

وتتآزر أنماط التكرار المركب، (Complex repetition)، في هذا المقطع من القصيدة في تجلية مشاهد السخرية من السلطة، فتأتي كلمة «اكتشفوا»، المسندة إلى واو الجمع، في إشارة إلى السلطة، مرتين في بيتين شعريين، متبوعة في كل منهما بعدد من النقاط الدالة على تعطل عمل اللغة، لتبدو الكلمة دالة على نفسها أكثر من دلالتها على غيرها، وبقدر ما تثير هذه الكلمة المخاطب وتستدعي حضوره ووعيه الكامل، تصبح المتواليات اللغوية التالية لما بعد هذه الكلمة منطوية على حس مراوغ، يستهدف طرفي المعادلة – السلطة والقطيع –، في آن واحد، كما يستهدف من جانب آخر إعادة صياغة الواقع، في مشهد تخييلي ساخر، يركز فيه القول على المخاطب بصفة خاصة، بوصفه بؤرة الخطاب ومرتكزه الأساس.

ومع خصوصية المخاطب، فإنّ الفعل التخييلي للمتكلم لم يهمل طرف المعادلة الآخر (السلطة)، الغائب // الحاضر: الغائب على مستوى العلاقات اللغوية، والحاضر على مستوى تواليات الأحداث من منظور الوصف الذي تستأثر فيه

العبارات بحضورها اللافت، كما لو أنها تتحدث عن نفسها أكثر مما تتحدث عن غيرها، ولنتأمل نماذج من هذه العبارات المثيرة:

أما علمتَ يا قطيع!
أن أساطينَ الزمان
وساسةَ الدولة والسلطان
اكتشفوا ....
بعد ضلالٍ حيَّر الأفكارْ
وزيَّفَ التاريخَ والأسفار
أنك قد خُلِقْتَ للسياده !

إن القراءة المتأنية لهذه الأبنية التعبيرية المختلفة، تكشف بصورة لا تقبل الجدل عن حسٍ واعٍ باختيار مفرداتها، مما يجعل من عنصر المخالفة بين الموقفين (ما قبل وما بعد) عنصرًا بالغ الدلالة على عملية التحول، التي تتم فصولها في سياقات ساخرة، عمادها التكرار على مستوى البنية اللفظية، والتوازي على مستوى البنية الدلالية.

ولا يكتفي الشاعر بهذه المخايلة الذهنية الساخرة لقراءة واقعه، بل يصر على أن يختتم هذه الشريحة بتلك اللفظة الجارحة «يا قطيع!»، وأن يتقصد إفرادها في سطرٍ شعري، وكأنه يريد من قارئه أن يتوقف عندها، قبل تجاوزها إلى غيرها من الألفاظ والعبارات الأخرى، على الرغم من أن القيمة الكتابية للكلمة، أدنى من القيمة الصوتية، إذ مع الأخيرة يمكن التلاعب بطبقات الصوت وفق تمثلات الناطق بالكلمة، مما قد يخرجها أحيانًا عن دلالتها الكتابية وفق من يرى أنّ السمة الكتابية ليست وحدها هي السمة الجوهرية، التي تعكس واقع القصيدة[1]

في المقطع الثالث تواجهنا ابتداء صيغة التكرار (المفتاح) «بشراك يا قطيع»، مع تراجع صيغ التكرار الأخرى المصاحبة، للصيغة الافتتاحية للشريحة الواحدة،

(1) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ص 109.

إلاّ من لفظة «بشراك»، الثانية، تأكيدًا لموقعية الكلمة المفتاح، وتأثيرها السياقي المباشر في خلق ونمذجة أنماط صياغية أخرى قادرة على تجلية أبعاد المشهد الجديد، الذي يفيد التحول في الرؤية العامة، من خلال التوصيف المباشر لعناصر ومعطيات هذا التحول الذي يستدعي هذه «البشارة»، تلك التي يصر النص على ترددها في حس ساخر، وفق مشاهد هذه التحولات، التي تبدو من وجهة نظر الخطاب انقلابًا في مفاهيم العلاقة بين السلطة الاستبدادية والرعية.

لم يعد « القطيع» وفق العرف السياسي السائد تابعًا ذليلاً للسلطة، يفعل ما تمليه عليه، بل يحدث تبادل للأدوار حيث يصبح «القطيع» مركز الحركة وقطب التحولات الجديدة، وهي كما ينمطها الخطاب في أبعادها السياسية والاجتماعية، تبدو غير واقعية على الإطلاق، وتكمن عدم واقعيتها في سياق الحس الساخر، الذي يبلغ مداه في جعل «القطيع» معبود الجميع، حيث يسك باسمه الدرهم والدينار، وتخلع عليه صفات الإله والحياة.

صحيح أنّ دارسي الشعر ونقاده يختصمون حول ما يسمى بواقعية النص، أو عدم واقعيته، وبخاصة حين يتعلق الأمر بقضايا تبدو ظاهريًّا لصيقة بالواقع المعيش في حين أن تحليلها وتفكيك أبنية تشكيلاتها اللغوية، يظهر أنها ليست إلاّ تصورات ذهنية، يخلع عليها الشاعر بعضًا من أردية الواقع، فتبدو من حيث الظاهر، كما لو أنها صورة نمطية للحياة، في حين أن تبعاتها ليست إلاّ وهمًا من صنع المخيلة الشعرية، تعيد فيه هذه المخيلة إنتاج الواقع من جديد في صورة غير واقعية، عمادها السخرية والتهكم، وهذا النص لا يخرج بطبيعة الحال عن تلك التصورات الذهنية . ومن هنا، كانت السخرية هي العماد الرئيس الذي يشكّل عناصرها التكوينية.

وتبلغ السخرية أوجها حين يضع الخطاب الطرف الآخر، الموازي للقطيع ممن يسميهم «أساطين الزمان» «وساسة الدولة والسلطان»، في دائرة اهتمامه، فيوجه

في نهاية المطاف حديثه إليهم مشيدًا بفعلهم، بعد رجوعهم عن ضلالهم، في جعل «القطيع» هو هرم السلطة الرئيس، في كل مناحي الحياة، وهذا أبعد ما يكون واقعيًّا عن الذهنية السياسية للسلطة، التي يستهدفها الخطاب، ولذا جاء الحس الساخر، في تعبير «طوبى لهم..» المكرر مرتين، عميقًا وشفافًا، يكشف عن عمق ما ينطوي عليه هذا الحس من مرارة، وغصة وألم.

ولتأكيد حضور السخرية، بوصفها متنفسًا طبيعيًّا لتجاوز حالة الإحباط السياسي، يختم الشاعر النص بصيغ التكرار ذاتها التي افتتح بها الخطاب، مع وصف واقع الحال، كما يتوهمه، بأنه العصر الزاهي البديع، وهو في واقعه الحقيقي أبعد ما يكون عن ذلك.

لقد حرص النص عبر مقاطعه المختلفة أن يحقق أكبر درجة عالية من الشعرية سواء عبر تنوع صيغ التكرار اللغوية، التي أضفت على عناصر النص أبعادًا دلالية في تعميق الأحاسيس الساخرة، تلك التي تفيض بها النفس لحظة تأمل واقعها، أو عبر تداعيات المعجم الشعري للخطاب، حيث تصبح الكلمات المختارة في أبنية النص ذات دلالات بالغة الحساسية والكثافة الدلالية كما أشرنا إلى ذلك آنفًا، فضلاً عن تطريز النص بالأبنية النحوية، والصرفية المتواشجة تركيبًا ودلالة، وبالتوازي بمستوياته المختلفة سواء على مستوى المفردة الواحدة، «الذئب» // «الجزار»، «الناب» // «السكين»، «ضجيج» // جلجلة، الحقول // السماء، «تزخر // تجود، حيّر // زيف، أو على مستوى الأبيات الشعرية، أو الأبنية التركيبية للجملة النحوية، وقد مرت بنا نماذج من هذا التوازي، في هذا النص قبل قليل، كما عني النص عناية فائقة بالتنغيم الموسيقي لمفرداته وأبنيته اللغوية. وذلك من خلال استغلاله البنية اللغوية للقافية بتنوعها لكسر الرتابة الموسيقية وتوظيف البنى الصرفية والصوتية لبعض مفرداته، كرديف آخر يعضد موسيقى التكرار التي تتخلل جميع أنسجة الخطاب بصورة متتابعة كما هو مشاهد في هذا النص والنصوص السابقة، ولا أظن أننا بحاجة إلى مزيد من الأمثلة، فمفردات النص وأبنيته التشكيلية واضحة بما فيه الكفاية على ما نقول.

د – التكرار الدائري، أو المغلق

ويطلق هذا النوع من التكرار، سواء كان مفردًا، أو مزدوجًا، أو مركبًا، على التكرار الذي يتصدر كل مقطع من مقاطع القصيدة، وبه تختتم، كما لو أنّ هذا الاختتام لازمة موسيقية تحتم وجوده، في نهاية القصيدة، لتأكيد حضور حدث القصيدة وتفرده في وعي الشاعر من جديد، كما لو أنّ هذا الوعي أيضًا يتحرك في دوائر حول موضوع مراوغ ما إن تكتمل حلقاته حتى تنحل من جديد واحدة بعد أخرى، وبخاصة حين يكون هذا الموضوع الذي يطارده هذا الوعي موضوعًا هلاميًا لا يتمتع بوجود مادي، لكن الأمل في القبض عليه يجعل الوعي في حالة استنفار مستديم عبر فاعلية اللغة، التي تجسد درجات هذا الوعي في مطاردة موضوعه على الدوام، ولعلّ في قصيدة «المتفائلون» ما يعكس شيئًا من هذا الوعي المتتابع الذي يطارد موضوعه، تقول القصيدة:

ونظل نرصدُ طالعَ الأملِ
والليل يأتي بعدهُ
فجرٌ كريهٌ أبرصُ
عنه النواظر تنكصُ
والفجر يأتي بعدهُ
ليل تخال نجومَهُ
مثلَ الدمامل
قد شوَّهتْ وجهَ السماء
فوجهها
متورمُ القسماتِ حائلْ
ونَظَلُّ نرصدُ طالعَ الأملِ
وإذا بزَمزَمةٍ تَضجُّ لها الرحاب

لله ... أسرابُ الذباب

هبّت لتصْطادَ السحاب

ونظل نرصد طالع الأملِ

فنرى المقابرَ

حولها الأمواتُ تزدحمُ

في منظر مزري

ضاقتْ بها دنيا الردى

فتكومت عصرًا على عصرِ

والدود يحرسها

ويزعُمُ

أنها حَرَمُ

ونظل نرصدُ طالع الأملِ

وإذا المزابلُ تُعْجَنُ الفضلاتُ فيها

وتُصفُّ في طبقٍ على نسقِ

يغري النفوس

فتشتهيها

ونظل نرصد طالع الأمل ![1]

تتألف هذه القصيدة، حسب دورات التكرار التي تدور في فضائها، من أربعة مقاطع كل منها يبدأ بصيغة التكرار، «ونظل نرصد طالع الأمل»، والعبارة شديدة الوضوح والإحساس بالأمل القادم، وهي بهذا تتواءم على نحو متكافئ مع العنوان «المتفائلون»، الذي جاء معرفًا بأداة التعريف «أل»، ليعكس يقينية حضور الأمل، وتوقع حدوثه، وفي اقتران «أل» بصيغة الجمع ملمح إلى أنّ هذه اليقينية قدر لا محيد

(1) أحمد العدواني، الأعمال الكاملة، ص 115 وما بعدها.

عنه، ولو جاءت اللفظة مجردة من أداة التعريف، لانتفت يقينية الحضور، وأصبح الموضوع واقعًا بين احتمالية التوقع، والحدوث، وبين عدم وقوع هذه الاحتمالية، ولذا كان الشاعر في أعلى درجات وعيه الشعري، وهو يصوغ عنوان قصيدته.

وهذا ما يتوافق مع نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله بصورة عامة، فعلى الرغم من سخطه البالغ على أوضاع عصره وتشريحه لعلله وأوجاعه، بعبارات تبلغ في بعض الأحيان حد التجريح والشتائم، فإن اليأس لم ينسرب إلى عقله أبدًا، بل كان يراهن على المستقبل، وعلى دورات التغيير في الحياة بوصفها حركة لا تعرف التوقف، سواء تعلق الموضوع بعلاقاته الشخصية، أو بنمطية الحياة الموحشة من حوله، فالتفاؤل والأمل، هما رائداه في كل إبداعاته الشعرية.

وهذه القصيدة التي بين أيدينا نمط، من أنماط هذا التفاؤل الذي يلح على الشاعر رغم قتامة الظروف والأحوال، ولذا كانت صيغة التكرار: «ونظل نرصد طالع الأمل»، هي المحرك الأساس لكل تداعيات القول بعدها بصورة مطردة، يهيمن عليها الوصف السردي، المحكوم بطبيعة الحافز (Motif)، الذي يتشكل على امتداد العمل الشعري، بالمعنى الذي تصبح به المكونات اللغوية ذات طبيعة متجانسة سواء في أبنيتها التركيبية، أو مفرداتها المعجمية، ويمكن أن يمتد هذا التجانس في بعض الأحيان ليشمل الصور الفنية، إذا أحسن الشاعر استخدامها، مما ينعكس كنظام فني على سائر العمل الأدبي بوصفه متسقًا في رؤيته وشعريته، وهذه القصيدة نموذج حي على ما نقول، إذ تتجلى في أنسجتها كل مظاهر ما يسمى بالوحدة الداخلية (Internal Unity)، تلك التي تجمع عناصر العمل الأدبي في وحدة دالة على الموضوع الذي تنطلق منه هذه القصيدة وتعود إليه بصورة دائرية، لتشير بوضوح لا لبس فيه إلى أن إشكالية الموضوع مازالت قائمة ومفتوحة على أفق ممتد يستمد وجوده من وعي الشاعر بحتمية بزوغ الآتي، «ونظل نرصد طالع الأمل».

ولعلّ هذه الرؤية التي لا تعرف الانكسار أمام جهامة الواقع وقبح معطياته، هي جزء من رؤية أكبر واجهها شعراء الحداثة العربية، من جيل العدواني، في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي[1]، وقد تحولت هذه الرؤية في شعر العدواني إلى ملمح جوهري يكشف عن عقيدة صلبة تحلم برؤية مغايرة لكل أشكال الجمود والتأخر عن مواكبة معطيات العصر، في مستوياتها المختلفة، سواء كانت سياسية، أو اجتماعية، أو ثقافية.

ويراهن النص، كما هو سائد في الثقافة الشعبية، على أنّ حركة الزمن كفيلة بإحداث التغيير المطلوب، ومن هنا كان الترقب، واستشراف الآتي، لكن هذا المستشرف لا يأتي إلاّ بالأسوأ والأقبح، فالليل، قرين الظلمة والوحشة، لا يعقبه إلاّ فجر يصفه الخطاب بأنه «كريه أبرص»، مع أنّ الفجر معروف عنه في العادة أنه قرين النور والأمل، وإذا كان وصف الفجر بأنه «كريه»، ينطلق من إحساس شعوري صرف، يجسد موقفًا نفسيًّا لا يمكن تحديده أو قياسه، فإن وصفه بأنه «أبرص» قد أضفى عليه صفة مادية محدودة، سجنته في إطارها فأصبحت دالة عليه، وهذا الجمع بين المسندين الشعوري، والمادي في سياق المسند إليه النكرة، «فجر»، يقلب دلالة هذا الأخير إلى دلالة منفرة، « عنه النواظر تنكص»، وهذا يعني تضمن الدال مدلول المرض، الذي تخشى عواقبه، لا على مستوى التماس الجسدي، بل على مستوى التماس البصري، وعلى هذا المعنى يتحول ما هو رمز الأمل إلى رمز المرض المنفر، وهذه الصورة التخييلية ليست إلاّ إفرازًا لحالات الشعور بالإحباط، والخيبة من إفرازات الواقع المعيش.

ويلح الشاعر على التوقف عند تعاقب دورات الزمن، لعل الأول المُسْتَشْرَف منها يبزغ من بين ثناياها، فيأتي بعد الفجر ليل، لكنّ هذا الليل يبدو أشد بشاعة من سابقه،

(1) راجع عبد الله أحمد المهنا ، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر ، العدد الثالث ، أكتوبر – ديسمبر 1988 ، وزارة الإعلام ، دولة الكويت 5-46.

على نحو يلقي المغايرة الزمنية بين الاثنين، إذ تصبح عديمة الجدوى، ويوحد بينهما في الصورة المرضية، فالبرص مع الفجر، يلتقي مع نجوم الليل التي تشبه الدمامل، ومع وجه السماء المتورم القسمات، فتبدو الصورة في كلا المشهدين منفرة إلى أبعد الحدود.

وهكذا يبطل الشاعر مفهوم المغايرة الزمانية، وقدرتها على تغيير الواقع، مما يستدعي الوقوف عند بدائل أخرى، دون الوقوع في دائرة اليأس، «ونظل نرصد طالع الأمل»، وبهذه النظرة الجماعية التي يحاول الخطاب، التأكيد عليها من خلال مصوغات التكرار، يتجاوز الشاعر فرديته الذاتية، لتصبح المعاناة همًّا جماعيًّا يستدعي التوقف عند نتائجه وتداعياته، ومن هنا كان التكرار، بصيغته اللغوية الثابتة، هو المهيمن بصورة مطلقة على نمذجة تداعيات كل مرحلة من مراحل هذا الرصد والترقب، كما لو أننا أمام مرايا متماثلة، تتوازى فيها المشاهد على نحو يجعل من عناصر المشابهة بين هذه المرايا عناصر كثيفة الدلالة على قتامة الواقع.

****

المحتوى

- تصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين 3
- المقدمة 5

الفصل الأول

بنية المضمون في شعر العدواني

- تمهيد 11
- جدليات الرؤية الذاتية للأنا 17
- جدلية الموت 24
- نقد الواقع ومراجعته 32
- تفكيك الواقع وإعادة بنائه 41
- الخطاب العقلي والتمرد 50
- النظر إلى ما وراء الواقع 51

- جدلية اللامعقول 57
- مزج الواقع بالخيال 67
- مزج الواقع بالتصوف 74
- جدلية الأنا والواقع (توحد وانفصال) 89
- السخرية من الواقع 104
- الروح الرومانسية ونزعة التطهر 117

الفصل الثاني

أنماط وصور من البنية الشعرية عند العدواني

- مفتتح 137
- إشكاليات التجربة الشعرية عند العدواني 142
- شعرية التوازي 146
- التوازي الصوتي 148
- التوازي المعجمي 160
- توازي بنية الجملة الشعرية 175

- شعرية التكرار 195
- التكرار المفرد 196
- التكرار المزدوج 208
- التكرار المركب 222
- التكرار الدائري أو المغلق 235
- المحتوى 240

****