الخطاب الشعري المعاصر

"ستة أبنية مختلفة"

أ د . عايدى على جمعة

أستاذ الأدب والنقد

جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب

سلسلة كتاب طيوف
المشرف الأدبي
السيد حسن

المدير التنفيذي
هناء أمين

الكتاب: الخطاب الشعري المعاصر

اسم المؤلف: عايدي علي جمعة

المقاس: 20x14

رقم الإيداع: 2025/17701م

الترقيم الدولي: 9 - 23 - 8334 -633 - 978

العنوان: 298 شارع فيصل - محطة ضياء
موقعنا على الفيس بوك: سلسلة كتاب طيوف
ت: 01123396882

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

الإهداء

إلى أستاذي/

ا د محمد فتوح أحمد

في رحاب الله

عايدي

الفهرس

مقدمة: 5

الفصل الأول : بنية الخطاب الشعري في قصيدة الاستعارة 21

الفصل الثاني : بنية الخطاب الشعري في القصيدة السردية 51

الفصل الثالث : بنية الخطاب الشعري في القصيدة المشهدية 85

الفصل الرابع : بنية الخطاب الشعري في القصيدة الحوارية 109

الفصل الخامس: بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية 143

الفصل السادس: بنية الخطاب الشعري في القصيدة/ الرسالة 173

خاتمة : 193

مقدمة:

من البنية إلى الخطاب

حبن ظهرت الشكلية الروسية في الربع الأول من القرن العشرين كان هدفها الأساسي هو الإجابة على سؤال واحد، وهذا السؤال هو ما الذي يجعل من الأدب أدبا؟
وحاولت بكل ما أوتيت من قوة وعلى يد علماء كبار أن تكشف عن أدبية الأدب من داخله، حيث رأت أن الأدب بناء يجب على الناقد أن يكشف عن أسسه المحورية.
وجاء ظهورها كرد فعل لما كان يسود الدراسات الأدبية قبلها من تركيز كبير على ما هو خارج النص، وليس على النص، ومن هنا فقد حاولت أن تنطلق من النص وبنيته في دراساتها اللافتة، وكان لمنهجها العلمي أكبر الأثر في الحركات والمدارس الأدبية التي ظهرت نتيجة لظهورها، ومن هذه المدارس المدرسة البنيوية التي أخذت ذيوعا كبيرا.
ولكن رأى الدارسون أن التركيز على داخل النص فقط مع إهمال ما هو خارجه يعد نقصا واضحا، لأنه يجعل النص بنية مغلقة، وفي هذا الصدد يظهر بوضوح أن

المنهج الشكلي يهتم اهتماما كبيرا بـ "التركيز على شكل الأعمال الأدبية لا على مضمونها أو محتواها، وعلى وسائل الخدع الفنية التي يستخدمها مؤلفو الأعمال الأدبية أكثر من الاهتمام بشئ آخر.(1)"

ومن هنا فقد ظهرت مدارس نقدية جعلت نصب عينيها أن تفتح بنية النص المغلقة على ما هو خارج النص، وإذا كانت معظم المدارس التي جعلت من النص بنية مغلقة تنتمي لتيار الحداثة في النقد الأدبي، فإن المدارس التي جعلت من النص بنية مفتوحة على ما هو خارجه تنتمي إلى سياق ما بعد الحداثة.

وهنا تظهر نظرية تحليل الخطاب باعتبارها من المدارس ذات الأهمية الكبيرة في ربط النص بقائله ومتلقيه والسياق الخاص به، مما يجعل منه بنية مفتوحة على ما هو خارجه، وليس بنية مغلقة.

وقد ظهرت دراسات متنوعة شكلت مفهوم هذه النظرية، أي نظرية تحليل الخطاب، "ويمكن تمييز مظهرين أساسيين فى الدراسات الحالية للخطاب (وعلى الخصوص الخطاب الأدبى) واحد ينحصر فى اعتبار النص كحضور ممتلئ غير قابل للتعويض بحد ذاته، فهو يحاول اكتشاف نظام فى النص ذاته منشغلا بالأشكال اللسانية التى تكونه، والآخر يسلم بأن نظام النص يتوقع

خارجه ويأخذ مكانه فى مستوى وضع تجريدى، ويرى أن النص هو تجل لبنية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة "(2). وتحليل الخطاب لا يغفل العناصر الثلاثة المحورية التي تنهض بإنتاج الخطاب، وهي صاحب الخطاب والخطاب ومتلقي الخطاب، كما أنه لا يغفل متعلقات الخطاب مثل السياق وغيره.

ويحمل الخطاب في داخله فجوات كثيرة جدا، فليست هناك لغة مهما كانت يمكنها القبض على العالم، وهنا يجب التنويه بأن عملية التلقي للخطاب تختلف من متلق لآخر، فلكل متلق تكونه المعرفي ورؤيته الخاصة في ملء هذه الفجوات، ويرى أمبرتو إيكو أن "النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التى يجب ملؤها، وأن الذى أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة أو(اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، الذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن

يكون مؤولا بهامش كاف، من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال."(3). ومن المعروف أن للسياق الذى أنتج فيه الخطاب دورا فى غاية الأهمية فى عملية الفهم لدى المتلقى، حيث "إنه كلما توفر المتلقى عن معلومات عن هذه المكونات: (المتكلم/ المتلقى للرسالة/ الزمان والمكان ونوع الرسالة) تكون له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أى وضعها فى سياق معين من أجل أن يكون لها معنى"(4). وهنا تأتي الأهمية الفائقة للمرجعية الخاصة بالخطاب في عملية الفهم، "ويدّعى فان دايك أنه فى حين أولت الدراسات النقدية للخطاب اهتماما مكثفا فى العقود الأخيرة لبنى النص والكلام، فإنها ـ فى اعتقاده ـ لم تعِ بالقدر الكافى ضرورة تطوير العلاقات القائمة بين النص والسياق."(5). و"تعتبر مقولتا الزمان والمكان، من بين أهم العناصر التى يتكون منها السياق، حيث لايمكننا أن نفهم أى خطاب كان بين مرسل ومرسل إليه معينين إلا بالعودة دائما إلى ظروف إنتاجه والتى نعنى بها الظروف الزمانية والمكانية"(6). وإذا كان تحليل الخطاب يهتم بسياق إنتاجه فإنه في الوقت نفسه يهتم بسياق تلقيه، فسياق التلقي في عصر ما أو فترة زمنية ما يختلف بصورة جوهرية مع سياق التلقي في عصر آخر أو فترة

زمنية أخرى، بل إننا نجد المتلقي الواحد قد تختلف قراءته للعمل الواحد إذا اختلفت ظروفه أو سياقه .

ستة أنواع من الشعر:

وقد جرى العرف على تقسيم الشعر العربي إلى ثلاثة أقسام: الأول هو الشعر العمودي والثاني هو شعر التفعيلة والثالث قصيدة النثر.

وهذا التقسيم له حسنات وله عيوب، من حسناته أنه تقسيم واضح أو تقسيم فارق، وبناء عليه يستطيع الدارس أن يميز بين هذه الأنواع بسهولة، لأن الفروق بينها شديدة الوضوح.

ومن عيوبه أنه تقسيم يقوم على الشكل الموسيقي فقط، ومن المعروف أن الشكل الموسيقي ـ رغم أهميته الفائقة ـ ليس هو الفيصل الحاسم في قيمة الشعر.

ومن هنا فإن هذا التقسيم تقسيم شكلي لا يحمل في ذاته قيمة فنية كبيرة.

ولذا فمن الضروري البحث عن تقسيم آخر، لا يجعل من الشكل الموسيقي عنصرا فارقا، وإنما يهتم ببنية الإبداع الشعري نفسه.

وبالنظر إلى بنية الخطاب الشعري في الإبداع العربي المعاصر يمكن تلمس ستة أبنية مميزة لها: البنية الأولى هي ما يمكن تسميته "قصيدة الاستعارة" والبنية الثانية هي "القصيدة السردية" والبنية الثالثة هي "القصيدة الحوارية" والبنية الرابعة هي "القصيدة المشهدية" والبنية الخامسة هي "القصيدة الجدارية" والبنية السادسة هي "القصيدة/ الرسالة ."

وشعر الاستعارة هو ذلك النوع من الشعر الذي يعتمد في جمالياته الأولى على فكرة الاستعارة، "إن الاستعارة عادة ما تدرك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية للغة المجازية، واللغة المجازية هي اللغة التي لا تعني ما تقول.(7)"

وشعر الاستعارة شعر رأسي، لا يهتم ببنية الحدث، وإنما يهتم بتصويره، فهو ساكن في هذا الاتجاه تأتي حركيته من فجائية صوره، وفي هذا النوع من الشعر يستغرق المتلقي في المتعة.

وهو شعر يتميز بالانزياح، وهذا الانزياح يظهر على مستوى العلاقات اللغوية الجزئية في الجملة، ويظهر أيضا على مستوى تتابع الجمل الشعرية، حيث يكون التتابع من مجالات تصويرية مختلفة.

أما شعر السرد فهو شعر حركي له حدث، تتداخل عناصر القصة في بنيته، ويأتي استمتاع المتلقي به من خلال تطور الحدث وفجائية النهايات فيه.

الفرق بينهما هو الفرق بين الأسلوب الاستعاري والأسلوب الكنائي.

شعر الاستعارة يعتمد على بث المشاعر، وشعر السرد يعتمد على التلميح بالمشاعر.

شعر الاستعارة يهتم بالعناصر التي تم تكريسها للشعر مثل اللغة والصورة والموسيقى وشعر السرد يطعم الشعر بالقص.

شعر الاستعارة هو الشعر الخالص.

شعر السرد هو الشعر الهجين، حيث يحمل داخل البنية الشعرية سمات البنية السردية.

شعر الاستعارة صاخب وشعر السرد هامس.

شعر الاستعارة يهتم بوحدة البيت وشعر السرد يهتم بوحدة القصيدة.

شعر الاستعارة يمزج العوالم، وشعر السرد يحافظ على العوالم.

شعر الاستعارة يهتم بالأثر الموضعي وشعر السرد يهتم بالأثر العام.

يلعب الزمن دورا كبيرا في الفرق بين شعر السرد وشعر الاستعارة، فشعر الاستعارة لا يهتم كثيرا بحركة الزمن في حين نجد شعر السرد يلعب الزمن فيه أكبر دور.
الزمن في شعر الاستعارة ربما يكون لقطات زمنية، أما الزمن في شعر السرد فهو كتلة واحدة.
المكان في شعر الاستعارة حاله كحال الزمن، أما المكان في شعر السرد فله حضور بارز.
وفي الشعر الحواري، أو القصيدة الحوارية فإننا نجد هيمنة عنصر الحوار على بناء القصيدة.
وفي هذا النوع من الشعر نجد هيمنة بنية السؤال وبنية الإجابة، وقد يكون هذا الحوار عن قرب، أو وجها لوجه، وقد يكون الحوار عن بعد .
ومن المعروف ان بنية السؤال تسجل نغمة صاعدة. وبالنسبة للغة العربية فإن التنغيم يظهر في الجمل، وليس في الكلمات مفردة «وحسبما تنتهي الجملة - صوتيا ودلاليا - يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة( ) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين هل والهمزة أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة ( ) ولكن إذا وقف المتكلم

قبل تمام المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا الهابطة" (8)

وربما كانت القصيدة الحوارية أقرب الأنواع الشعرية للتداولية، لأنها تدخلنا في قلب الحدث منها، فنلمس طزاجته وبكارته وكيفية تشكله.

كما أنها تتميز بالتعددية الصوتية، ومن هنا فإن بها ملامح واضحة من فن المسرحية، خصوصا بنيته الحوارية المميزة.

وقد يكون الحوار في القصيدة الحوارية بين الفرد وذاته، فنراها قريبة من فن المونولوج، وقد يكون حوارا بين شخصين مختلفين فتكون قريبة من الديالوج.

كما تتميز القصيدة الحوارية بتعدد مستويات البناء فيها، فهي في الغالب لا تكون مطردة على مستوى كل الأصوات فيها، وإنما يكشف الصوت عن طبيعة الشخصية ورؤيتها للعالم.

أما شعر المشهد أو القصيدة المشهدية فهو ينهض بتوقيف الزمن وتكون حركة الزمن فيه أفقية على عكس شعر السرد الذي تكون حركة الزمن فيه رأسية.

المكان في شعر المشهد له أكبر حضور، ويمثل كتلة واحدة.

تنحسر الشخصيات في شعر المشهد، وفيه يتم الحفاظ على العوالم.
وفي القصيدة الجدارية يتم تفاعل القصيدة مع فن الجداريات، ومن هنا فإن بنية الخطاب فيها تحتوي على ملامح فنين مختلفين: الأول فن الشعر والثاني فن الرسم، ولذا يلعب التشكيل البصري فيها دورا كبيرا.
أما شعر الرسالة فتظهر فيه طبيعة الرسالة وبنيتها الفنية ممتزجة بطبيعة القصيدة وبنيتها الفنية.
ولا يمنع بطبيعة الحال أن توجد كل هذه الأنواع الستة في القصيدة الواحدة، وهذا ما نجده في كثير من المطولات الشعرية في العصر الحديث، خصوصا القصائد اللافتة في تجربة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، على نحو ما نجد في مطولات صلاح عبد الصبور الشهيرة مثل قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" ففيها الاستعارة وفيها الحوار وفيها السرد وفيها المشهد.
وقد حاول هذا الكتاب أن يتفاعل مع هذه الأنواع الستة من خلال الكشف عن طبيعة بنية الخطاب الشعري في ست قصائد تمثل كل قصيدة منها نموذجا بنيويا للخطاب الشعري العربي المعاصر.
ومن هنا فقد جاء الفصل الأول تحت عنوان "بنية الخطاب الشعري في قصيدة الاستعارة" متخذا من

قصيدة "أنشودة الناي" نموذجا، ليكشف عن طبيعة الشعر القائم على الاستعارة، وهي قصيدة شعرية منشورة ضمن ديوان "حينما أنا في الغياب" للشاعرة الإماراتية الشيخة فواغي القاسمي، حيث ظهر في هذه القصيدة التركيز الشديد على البنية الاستعارية الممتدة، إذ لا يكاد يخلو بيت شعري واحد بل لا تكاد تخلو جملة واحدة من حضور هذه البنية الاستعارية، مما جعل القصيدة وكأنها غابة من الاستعارات المختلفة، وقد أسهمت هذه الاستعارات الكثيفة في تحقيق فائض معنى لا يخطئه المتلقي.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: "بنية الخطاب الشعري في القصيدة السردية"، وقد مهض هذا الفصل بمهمة الكشف عن طبيعة البنية السردية في القصيدة العربية المعاصرة متخذا من قصيدة "شنق زهران" للشاعر المصري/ صلاح عبد الصبور نموذجا لذلك.

وقد ظهر من خلال تحليل هذه القصيدة مدى الحضور الكبير للبنية القصصية داخل الشعر، حيث تحققت فيها أركان السرد القصصي المختلفة من سارد وحدث وشخصيات وزمان ومكان وتماسك حكائي ورسالة.

وفي هذا النوع نرى عملية التهجين بين فنين مختلفين: الأول هو فن الشعر والثاني هو فن القصة، مما ترك

بصمته الواضحة على طبيعة البنية في الخطاب الشعري الخاص بهذه القصيدة.

أما الفصل الثالث فقد تم رصده للكشف عن ملامح بنية الخطاب في القصيدة المشهدية، وهي تلك القصيدة التي تتخذ بنيتها من المشهدية نسقا معتمدا يبدو مهيمنا على البنيات الأخرى فيها، وهنا كان التفاعل مع قصيدة "سلة ليمون" للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، وهي قصيدة كتبها الشاعر عام 1957م وتتحقق فيها بنية المشهد أكثر من أي بنى أخرى، وقد ظهر المشهد من خلال لقطة شاملة لسلة ليمون تحت شعاع الشمس المسنون في شارع من شوارع المدينة المزدحمة بالسيارت، والولد الأسمر ينادي على الليمون "عشرون بقرش بالقرش الواحد عشرون"، وقد تحققت الملامح المختلفة من خلال المكان، وهو الشارع المزدحم بالسيارات التي تمشي بحريق البنزين، ومن خلال الزمان، وهو منتصف الظهيرة في يوم من أيام الصيف القائظ، وكان الزمن الحاضر هو المهيمن، والجملة الاسمية حاضرة بقوة، ولكن معظم الخبر جملة فعلية فعلها مضارع مما يشير إلى الحركة المشهدية، ولكنها حركة داخل إطار المشهد العام، فكانت حركة داخل الثبات، مما تواءم تماما مع بنية المشهدية في هذه

القصيدة، ومن خلال الناس: الولد الأسمر وسائقي السيارات والذات الشاعرة التي تراقب المشهد وتنقله، ومن خلال الحدث المهيمن وهو حالة الإخفاق الشديدة التي يلقاها الصبي الأسمر وليمونه في هذه المدينة المتجهمة، وإمعانا من الذات الشاعرة في تكريس الدلالات العامة لهذا المشهد نراها تنتزع مشهدا آخر لليمون ولكن هذا الانتزاع يأتي من الذاكرة، وليس من اللحظة الحاضرة التي انفرد بها المشهد الأول، حيث صورت لنا ملامح مشهد الليمون وهو على أغصانه في القرية البعيدة عن المدينة، حيث مثل رسم الشاعر لملامح هذا المشهد فردوسا مفقودا لليمون، جعل من مشهد حاضره أكثر حزنا وأشد تعاسة.

وكان من الطبيعي أن يتفاعل هذا الفصل مع ما يطرحه النقد البيئي من تقنيات ورؤى، وذلك لارتباطه الشديد ـ من وجهة نظري ـ بالمشهدية، حيث تعتمد المشهدية اعتمادا كبيرا على التصوير البصري للجوانب المختلفة للحدث، وهذا من صميم النقد البيئي.

في حين جاء الفصل الرابع تحت عنوان " بنية الخطاب الشعري في القصيدة الحوارية" متخذا من قصيدة "إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه" للشاعر محمد الفيتوري نموذجا للتحليل، وهي قصيدة تظهر فيها البنية الحوارية

بوضوح شديد، ومن المعروف أن البنية الحوارية مرتبطة بفن المسرح أكثر من أي فن آخر، مما يترك بصمته الواضحة على طبيعة بنية الخطاب الشعري في هذا النوع من القصائد.

بعد ذلك يأتي الفصل الخامس بعنوان "بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية"، وفي هذا النوع من القصائد يحدث التداخل بين بنيتين مختلفتين: البنية الأولى هي بنية فن الشعر والبنية الثانية هي بنية فن الجداريات الذي ينتمي إلى فن الرسم، وهنا يأخذ التشكيل البصري دورا ذا أهمية كبيرة، وتتحول القصيدة إلى شرائح بصرية في لوحة واحدة أو جدارية واحدة، وقد تم التفاعل مع قصيدة "تحت جدارية فائق حسن" للشاعر العراقي سعدي يوسف.

أما الفصل السادس والأخير فقد جاء بعنوان: "بنية الخطاب الشعري في القصيدة/ الرسالة"، وفيه تم التفاعل مع قصيدة نزار قباني التي يرسلها إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بعد وفاته، وفي هذالنوع من القصائد تأخذ بنية القصيدة ملامح واضحة من بنية الرسالة، من حيث المرسل والرسالة والمرسل إليه....إلخ.

بعد ذلك تأتي الخاتمة وفيها أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

الفصل الأول:

بنية الخطاب الشعري في قصيدة الاستعارة

تقول الشيخة فواغي القاسمي في قصيدتها "أنشودة للناي (9)"

اصدح يا ناي بلوعاتي واحرث أشجانك في ذاتي

أشتاق للحـــن يشعلني بأنين الشـــوق وأنـاتي

أدمنت الليل مناجيـــة أشكوه فيمسح عبـراتي

وخليل كان ينادمـــني ويقيد الوجـــــد بآهاتي

فنعتق حلـــــم أمانينا بخواب من أمـــل الآتي

يا ذاك النقش بذاكرتي والساكن عمقـــا بحياتي

يا صبح العيد وبهجته قنديل النور بمشكـــــاتي

حيرى والريح تلوحني ما بين مفـــارق عثراتـي

اسكب في كأسي أغنية تشدو بفضـــاء متاهاتي

تنثال كهاطل هائمـــــة تاهـــت ما بين الغيمات

تروي بيداء تعاشيبـي وتذيب صقيـع مسافاتي

ودع الأحلام تسامرني وترتل عذب حكـــاياتـي

بحنين الناي وغربتـه الـ يعزف لحن عذاباتـي

فهواي هوى ليل نزق أسقيه حميـم مناجاتـي

فيقيم مآدب سكــرتـه من وقع نبيذ الكلمـــات

دندن يا ناي ونادمني وتغنـى بالشعر وهـات

اتلو ترنيمة عاشقـــة واصدح باللحن البياتي

فأنا بالحب متيمـــــة وغرامي سـر المأساة!

يعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بأنها "نقل اسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة .(10)"

ومن هنا فإن سمة التحول لها أهميتها الكبيرة عند دراسة الاستعارة، وقد "مايز كونتيليان بين أربعة أنواع من "التحول" أو "النقل" الاستعاري على نحو يشبه مسلك أرسطو، وعبر أربعة مسارات مختلفة اختلافا ضئيلا:

1ـ من اللاحي إلى الحي "فالخصم يسمى سيفا."

2ـ من الحي إلى اللاحي "جبين التل."

3ـ من اللاحي إلى اللاحي "أطلق العنان لأسطوله."

4ـ من الحي إلى الحي "إن كاتو Catov قد نبح على شيبو(11)"Scipio

ومن هنا فـ "إن الغرض الرئيسي من الاستعارة كما يقر ريتشاردز هو توسيع اللغة، وبما أن اللغة هي الواقع فإن الاستعارة توسع الواقع كذلك، وعبر تجاور العناصر التي يحدث تفاعلها بعدا جديدا لكليهما، فإنه من الممكن القول بأن الاستعارة تخلق واقعا جديدا وتصونه عبر اللغة، حيث إنها تكون متقبلة لدى متكلميها" (12).

وتظهر بوضوح شديد كثافة الصورة في القصيدة السابقة، فلا تخلو جملة واحدة في الأبيات الشعرية من صورة مجازية، وقد سجلت الاستعارة حضورا كثيفا جدا، ومنذ العنوان "أنشودة الناي" ونحن نعيش مع الاستعارة، فقد أسندت الذات الشاعرة الأنشودة إلى الناي، و"يأخذ العنوان في حقل الدراسات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة باعتباره بؤرة دلالية تشع ضوءها على محاور النص، أو هو التجمع الدلالي للنص، وإذا كان العنوان يمثل عتبة الدخول لعالم النص فإن النص هو هذا البيت أو إذا كان العنوان يمثل المبتدأ فإن النص يمثل الخبر"(13), وفي هذه القصيدة يختزن عنوانها "أنشودة الناي" طاقة دلالية شديدة التركيز،

وبه إشعاعات دالة على أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها، لأنه ظل حاضرا بقوة عبر هذه الأبيات الممتدة.

وقد جاءت الأبيات بعده، وهي محملة بحالة كثيفة جدا للاستعارة، تقول:

اصدح يا ناي بلوعاتي واحرث أشجانك في ذاتي

فبداية القصيدة بفعل الأمر يحمل دلالة خاصة، لأنه يستدعي تاريخا عريضا من القصائد التي تبدأ بفعل الأمر، فمعلقة امرئ القيس نفسها وهي من أقدم القصائد في الشعر الجاهلي تبدأ بالفعل الأمر "قفا"،

ومن هنا فإن الأمر يحمل في داخله حوارية ما، لأنه يدل على وجود شخصين على الأقل: الآمر والمأمور، وهذا يحمل في طياته بنية خطاب له ثلاثة أبعاد، الأول المخاطِب والثاني الخطاب والثالث المخاطَب، وهذه العلاقة طبعا تتحقق في ظل وجود الجمهور من المتلقين لهذا الحدث.

والمخاطب هنا هو الذات الشاعرة، والخطاب هو فعلان للأمر يظهران في البيت الأول اصدح واحرث، والصداح هو الغناء، وهذا يتناسب مع طبيعة الناي فهو

فعل يقترب حقله الدلالي من حقل الناي، ولكن الفعل احرث يستدعي حقلا دلاليا مختلفا، لأنه يستدعي المحراث والأرض، ويستدعي الخصوبة والحيوية كما يستدعي النساء اللائي هن حرث للرجال، وهنا الذات الشاعرة تجعل من الناي محراثا، وتجعل من ذاتها أرضا يحرثها هذا المحراث، وتجعل من أشجان الناي بذورا تلقى في أعماقها، وهذه صور كثيفة جدا في بيت واحد، يتحقق فيها فائض المعنى كما هو عند بول ريكور .

ثم يأتي تحول في الفعل من الأمر إلى المضارع في البيت الثاني، فتقول:

أشتاق للحن يشعلني بأنين الشوق وأناتي

وهنا يأتي الفعل المضارع أشتاق مبررا لصيغتي الأمر في البيت الأول، فهي تطلب من الناي أن يصدح ويحرث لأنها في حالة اشتياق مستمر للحن يشعلها، ولا تخفى الانزياحات الكثيرة المستمرة عبر القصيدة فهي تشتاق للحن، وهذا اللحن يتحول إلى نار تشعل الذات الشاعرة، ولا يخفى عنصر الترديد الذي يجعل

للموسيقى صوتا مجلجلا، خصوصا ترديد حرف النون الذي سجل حضورا كثيفا.

ومن هنا فقد أدمنت الليل، وكأن الليل خمر تدمنها الشاعرة، فتقول:

أدمنت الليل مناجية أشكوه فيمسح عبراتي

فيتحول الليل إلى صديق تناجيه الذات الشاعرة، ويمسح عبراتها، وهنا يتحول الليل من خلال "أدمنت" إلى خمر تدمنها، ويتحول من خلال "مناجية" إلى حبيب تناجيه وتشكوه فيمسح عبراتها.

وهنا تتذكر الذات الشاعرة خليلها الذي كانت تنادمه ويقيد الوجد بآهاتها، فتقول:

وخليل كان ينادمني ويقيد الوجد بآهاتي

وتستدعي كلمة المنادمة التعتيق في البيت التالي، فتقول:

فنعتق حلم أمانينا بجواب من أمل الآتي

فالتعتيق دائما ما يكون للخمر، ولكن الذات الشاعرة تجعل التعتيق لحلم ، وهذا الحلم هو حلم أمانيهما،

وتعتق حلم الأماني بخواب، وهذه الخوابي تضاف لأمل الذي يضاف بدوره للآتي.

كل هذه الغابة من الاستعارات الكثيفة تكشف عن بنية خاصة للخطاب الشعري في هذه القصيدة "أنشودة الناي" للشاعرة الشيخة فواغي القاسمي.

بعد ذلك تقول:

يا ذاك النقش بذاكرتي والساكن عمقا بحياتي

ياصبح العيد وبهجتــه قنديل النور بمشكــاتي

حيرى والريح تلوحني ما بين مفارق عشـراتي

ومن هنا فقد جاز لها أن تنادي على هذا الخل الذي ترك بذاكرتها نقشا لا يغيب، وهنا البنية الاستعارية في الخطاب حاضرة بقوة، فهي تنادي على النقش، وتستخدم أداة النداء "يا" بعدها اسم الإشارة للبعيد "ذاك"، مما يشير بوضوح إلى بعد الغور لهذا النقش الذي يوجد في أعماق الذاكرة، وهنا تطل رائحة الفقد، لأن حضور الذاكرة يشير إلى غياب الواقع الآن، وهذا يتواءم مع الناي الذي يحمل رصيدا في اللاشعور الجمعي للأنين والفقد، وهذا النقش إذا كان في الذاكرة

فإنه ليس في الذاكرة فقط، وإنما الساكن عمقا بحياتي، والساكن تشير إلى استقراره تماما وهذا الاستقرار للنقش ليس في الذاكرة فقط وإنما في عمق الحياة، وتأتي كلمة "الساكن" لتحول النقش إلى إنسان يسكن ويستقر في أعماق حياتها، مما يجعل الحياة بحرا بعيد الغور ويوجد في أعماق هذا البحر بيت يسكن فيه هذا النقش، فرغم تقلب البحر بأمواجه المتلاطمة، وما يظهر منه من حركة عارمة، فإن هذا النقش ساكن في أعماقه لا يتزحزح قيد أنملة عن مكانه ومكانته، وهنا تثار سمة واضحة في هذه القصيدة وهي سمة التوقف رغم الحركة عند نقش لا يغيب.

وعلى الرغم من حالة الشجن الواضحة من خلال هذا البيت فإن البيت التالي يجعل الشجن أعمق رغم مفرداته الدالة تماما على الفرح فتقول:

يا صبح العيد وبهجته قنديل النور بمشكاتي

فهذه الصيغة تحمل دلالة المعايشة التامة لهذا الحبيب، فهي تستخدم النداء أيضا وتظل صيغة النداء فاعلة ومتكررة في إشارة إلى حالة من التلذذ الحزين / التلذذ بذكره والحزن لغيابه وفقده، وهنا أيضا تظل بنية

الاستعارة فاعلة عبر الخطاب الشعري، فنداء الصبح هو في حد ذاته استعارة، وجعل الحبيب صبحا مشرقا هو أيضا استعارة، فيها يتحول الحي/ الحبيب إلى غير الحي/ الصبح، وهنا تطل ثنائية النور / الظلام، والحضور / الغياب، فالحبيب صبح، ولكنه غائب، والحبيب بهجة هذا الصبح، ولكن هذه البهجة غائبة، وإضافة الصبح إلى العيد يكرس للإشراق الرائع للصبح، فصبح العيد له مذاق خاص، ويحمل كل الفرحة، وتظل الاستعارة فاعلة في الشطر الثاني أيضا، وهنا الاستعارة تأتي من المجال الدلالي للصبح نفسه، فقد جعلت هذا الحبيب قنديل النور، وإذا كانت كلمة القنديل لا تقارن بالصبح في الشطر الأول، لأن نور القنديل أقل كثيرا من نور الصبح، فإن مجئ كلمة مشكاة جعل للقنديل قدسية خاصة جدا، وهذه القدسية اكتسبتها المشكاة من ورودها في سورة النوروقوعها في موقع المشبه به لمثل نور الله سبحانه وتعالى، فالله سبحانه وتعالى يقول:

"الله نور السماوات والأرض مثل نوره كشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا

غربية، يكاد زيتها يضئ ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شئ عليم(14)"

ومن هنا فمجئ كلمة المشكاة في موقع المشبه به لمثل نور الله جعلها في غاية القداسة .

وكان لحضور الصبح / الحبيب في الذاكرة وعمق الحياة دور في تكريس إحساسها التام بفقده، ومن هنا جاء البيت التالي:

حيرى والريح تلوحني ما بين مفارق عثراتي

لقد كان اندماجها في صيغة النداء فيما سبق دالا على مأساة حقيقية تعيشها الذات الشاعرة في هذه القصيدة، وهنا نراها تعترف بأنها حيرى، وهذا الاعتراف أصبح مقنعا لنا بعد نداءاتها المتكررة لما كان يزيل حيرتها، ولما كان يهديها ولما كان يحميها، وهنا تكتسب الريح ثقلا دلاليا واضحا في هذا السياق، فالريح تلوح الذات الشاعرة، وترتبط الريح بدلالات الدمار، وقد كرس القرآن الكريم هذا الارتباط من خلال استخداماته المتعددة لكلمة الريح وهي مرتبطة بالهلاك والدمار

لأقوام كفروا بأنعم الله تعالى فكان عقابهم أن أرسل الله تعالى عليهم ريحا صرصرا عاتية.

وهنا تستخدم الكناية والاستعارة لتصب حالة تعسة جدا للذات الشاعرة، وفي الشطر الثاني تكتسب العثرات ثقلا دلاليا واضحا لأنها تشير إلى قلق السير للذات الشاعرة في طريق الحياة، وتعثرها الشديد المتكرر كثيرا ودور الريح في إيذائها، وهي وحيدة بلا رفيق الحياة، وهنا تطل في البنية العميقة استعارة لها حضورها في حياتنا، ومضمون هذه الاستعارة أن الحب رحلة، وقدتناول جورج لايكوف هذه الاستعارة في كتابين له: الكتاب الأول هو الاستعارات التي نحيا بها(15) ، وهو كتاب ألفه بالاشتراك مع مارك جونسون والكتاب الثاني هو النظرية المعاصرة للاستعارة، يقول: "تخيل علاقة حب موصوفة على النحو التالي:

"لقد وصلت علاقتنا إلى طريق مسدود"

هنا يكون الحب ممفهما بوصفه رحلةajourney

مع تضمين أن العلاقة متعثرة، بحيث إن الحبيبين لا يقدران أن يواصلا المضي في الطريق الذي كانا

يمضيان فيه، إلى حد أنهما يجب أن يقفلا عائدين أو يهجرا العلاقة كلية.(16)"

وهنا تطل استعارة الحب رحلة من خلال "عثراتي" التي تستدعي التعثر في الطريق.

ثم تعود لصيغة الأمر مرة أخرى، فتقول :

اسكب في كأسي أغنية تشدو بفضاء متاهاتي

تنثال كهاطل هائمـــــ تاهت ما بين الغيمـــات

تروي بيداء تعاشيبي وتذيب صقيع مسافاتي

وهنا تأتي صيغة الأمر مرة أخرى، فتخاطب الناي وتطلب منه أن يسكب في كأسها أغنية، وهنا أيضا تستمر عملية الحضور الكثيف للاستعارة، وكان لهذا الحصور الكثيف دور في عملية التوحد بين الغناء والماء، فاسكب تستدعي الماء المنسكب، وهنا يتحول الناي إلى ساقي، وحضور الماء هنا يحمل دلالة قوية على الجدب، مما يتطلب سكب المياه، ولكننا نفاجأ بأنها في كأسي، مما يجعل هناك تداخلا بين الماء والخمر، لأن الكأس مرتبط ارتباطا واضحا بالخمر، وهنا تتداخل اللذة مع الحياة، والأغنية تشدو بفضاء متاهاتها، وهذه

الأغنية تنثال مثل هاطل هائمة تاهت ما بين الغيمات، وهي تروي وهنا تأتي لفظة تروي لتشير إلى الماء ويعد هذا الإلحاح على مفردات الماء ذا دلالة خاصة، لأنها تشير إلى جدب في قلب الذات الشاعرة وروحها.

وهنا تأتي كلمة بيداء لتشير إلى مدى الحاجة الشديدة لهذا الماء، ثم يأتي المضاف إليه تعاشيبي ليوضح مدى الإشراف على الهلاك والموت في هذه البيداء الواسعة، وأن الذات الشاعرة في أشد الاحتياج لهذا الماء، ثم يأتي الشطر الثاني ليكرس للاستعارة الممتدة عبر الخطاب الشعري في هذه القصيدة، حيث يذيب صقيع المسافات، وذكر الصقيع هنا يستدعي البرودة القاتلة، وهذه البرودة نتيجة الوحدة الرهيبة التي تعيشها الشاعرة بعد فراق الحبيب، وهذا يتواءم مع برودة الموت ، وهذا الصقيع تضيفه الشاعرة إلى المسافات بما تحمله هذه الكلمة من البعد، وهي ليست مسافة واحدة وإنما مسافات ممتدة تفصلها عن حبيبها، مما جعل حياتها مليئة بالبرودة والصقيع، وتظل استعارة الحب رحلة حاضرة بقوة، من خلال "فضاء متاهاتي" و"تاهت" و"مسافاتي"، وكلها تكرس لتعثر رحلة الحب في حياة الذات الشاعرة، وعظيم معاناتها بسبب ذلك.

وهنا تعود الذات الشاعرة إلى فعل الأمر، فتطلب منه أن يدع الأحلام تسامرها، فتقول:

ودع الأحلام تسامرني وترتل عذب حكاياتي

تظل البنية الاستعارية هي المهيمنة، فتطلب أن يدع الأحلام لتسامرها، وهنا ليس حلما واحدا وإنما الأحلام الجمع، وتوحي بالرومانسية وتستحضر جو المساء بما فيه من مسامرة، حيث تتحول الأحلام إلى سمار الليل للذات الشاعرة، وهنا رغبة عميقة لتجاوز الواقع المهترئ، فالواقع ضاغط بلا رحمة، وهذه الأحلام تتحول إلى فرقة إنشاد مقدس، حيث تنهض بالترتيل، وهذا الترتيل لحكايات الذات الشاعرة العذبة، وتظهر البنية الاستعارية ذات دور كبير في الاستدعاءات المتشابكة للدلالة، فالترتيل يوحي بقداسة حكاياتها، وهذا يتواءم مع حبها المقدس لهذا الحبيب، وتطل في البنية العميقة أساطير الخصب والنماء، تلك الأساطير التي أبدعت منطقتنا العربية في تصويرها، ومنها أسطورة إيزيس وأوزوريس، فالحبيب غائب والحبيبة تقطع المسافات وتدخل في عوالم التيه بسبب هذا الغياب، ولكنها مؤمنة بقداسة الحب مع هذا الحبيب الغائب، ومن هنا حرصها الشديد على استحضار هذا الحبيب،

حتى وإن كان هذا الاستحضار عن طريق تكريس صورته عبر الحكايات العذبة، وتأتي كلمة "عذب" لتستدعي الماء وهو في حالة العذوبة، مما يوحي بالحيوية الدافقة في هذه العلاقة التي تستعصي على الموت نفسه، وبما يوحي بما يمنحه الماء من خصوبة للأرض العطشى، والحكايات تؤسطر قصص الذات الشاعرة في هذه العلاقة المقدسة.

وتتذكر الذات الشاعرة واقعها المفارق لهذه الأحلام العذبة، فتقول:

بحنين الناي وغربته الـ يعزف لحن عذاباتي

ويتحول الناي إلى عاشق له حنين، ويتحول إلى إنسان في حالة غربة، فبعزف لحن عذاباتها الممتد.

وهنا أيضا لا تفارق البنية الاستعارية جملة واحدة من جمل هذا البيت، والشاعرة تدخل "أل" التعريف على الفعل المضارع، وعلى الرغم من ورود دخول "أل" التعريف على الفعل المضارع في التراث العربي فإن هذا الدخول كان قليلا جدا، وهنا الذات الشاعرة تستخدم ذلك، لكي تشير إلى حالة قلقة جدا تعيشها ويصورها الناي تصويرا بليغا، ولا يخفى التقارب الصوتي بين

كلمة "عذب" من ناحية وكلمة "عذابات" من ناحية أخرى، فما نكاد نعيش مع الذات الشاعرة في دلالة العذوبة والراحة حتى تدخلنا في دلالة القلق والعذابات، وكأن ما عاشته من عذوبة مع حبيبها في السابق جعل إحساسها بفقده مضاعفا فعاشت في عذابات فراقه.

ويأتي البيت التالي لينهض بدور التفسير لهذه الرغبة العميقة التي أظهرتها الذات الشاعرة من خلال البنية التركيبية لفعل الأمر، تلك البنية التي سجلت حضورا واضحا، فتقول:

فهواي هوى ليل نزق أسقيه حميم مناجاتي

هنا تتضافر بنية التشبيه مع بنية الاستعارة في إنتاج الدلالة الشعرية، "إن التشبيه يتضمن علاقة تميل إلى أن تكون بصرية بين عناصره على نحو أكثر من الاستعارة، والحق أنه من المفترض أن التشبيه ذو علاقة واهنة بالاستعارة، حيث يعرض فحسب "العظام العارية" لعملية التحول في صيغة القياس التمثيلي أو المقارنة المحدودة التي يضيق مجالها نظرا لما تحدد سلفا .(17)"

وفي هذا البيت تشبه الذات الشاعرة هواها بأنه هوى ليل نزق، وهنا تكشف الانحرافات اللغوية عن عدم القدرة على السيطرة على ذلك الهوى النزق، وإضافة الهوى إلى الليل يجعل للهوى مذاقا خاصا، لأن الليل يكون مسرحا لهياج الحب ونزقه، حيث يعربد الهوى في الذات دون أن يؤثر على عربدته ما في النهار من أحداث تجعل الذات في شغل عن نفسها، ثم تأتي مفردة أسقيه لتستدعي الماء أيضا، وهذا الإلحاح على ذكر الماء لا شك يحمل دلالة واضحة على شدة حبها واشتياقها وظمئها القاتل للحبيب المفارق، ولكننا نفاجأ أنها تسقيه حميما وليس ماء، وهنا تستدعي نار جهنم وما يحدث فيها ففي القرآن الكريم قوله تعالى عن الكافرين يصب من فوق رؤوسهم الحميم" وفيه أيضا "وسقوا ماء حميما فقطع أمعاءهم"، والحميم هو الماء الحارق لشدة غليانه، وهنا تأتي الإضافة فتتحول المناجاة إلى نار حارقة تسقيها الذات الشاعرة لهواها النزق، فتتحول الدلالة من نار حارقة في جهنم إلى نار الحب الملتهبة، ولذا يجئ البيت التالي ليصب في هذا الاتجاه، فتقول :

فيقيم مآدب سكرته من وقع نبيذ الكلمات

وهنا تظل بنية الانحراف اللغوي فاعلة من خلال تجليها في بنية الاستعارة اللافتة، فنجد علاقة الإضافة ذات أهمية في هذا السياق، حيث نجد التركيب الإضافي "مآدب سكرته" و"نبيذ الكلمات"، لتجعل لحميم مناجاتها قدرة على إقامة مآدب سكرته، وتجعل الكلمات نبيذا مسكرا، والنبيذ يصنع من العنب، وهو يستدعي السكر، مما يجعل الحب بين الحبيبين خمرا لذة للشاربين، ويظهر بوضوح أن الحالة النفسية للذات الشاعرة وصلت إلى درجة عميقة جدا، وهذه الدرجة العميقة تجمع المتناقضات في تآلف عميق، فأطلت صور العذاب بنفس القدر الذي أطلت به صور السعادة، وهنا صورة ذات عمق بعيد الغور من صور السعادة، حيث يصبح الحب هو طعام الذات الشاعرة ونبيذها الحلال، وبذا تصل النشوة بها إلى درجة قصوى بعد ذكر السكرة والنبيذ فتطلب من الناي أن يدندن، فتقول:

دندن يا ناي ونادمني وتغنى بالشعر وهات

وهنا تعود الذات الشاعرة إلى بنية الأمر في أول البيت مما يجعل هذه البنية متكررة عبر أبيات كثيرة سابقة، وينهض تكرار الأمر بدور فاعل في عملية التبتل للناي والاندماج في أغنيته الشجية، وتظل البنية الاستعارية

في حالة حضور كثيف، فيتحول الناي إلى إنسان ينادم الذات الشاعرة، ويتغنى بالشعر الذي تعشقه، وكان لبنية الترديد دور كبير في نقل حس النشوة المرتفع، وذلك من خلال الترديد الكثيف لحرف النون وحرف الدال والتاء، فضلا عن حروف المد، ثم يجئ البيت التالي ليكرر صيغة الأمر، وكأن هذه الصيغة تعويذة ترددها باستمرار، فتقول:

اتلو ترنيمة عاشقة واصدح باللحن البياتي

وإذا كان الأمر الحقيقي يكون للعاقل فإن الناي يظل على إنسانيته التي منحتها له الذات الشاعرة منذ بداية القصيدة، وتظل بنية الأمر الدالة على التحول من جمادية الناي إلى الإنسانية مهيمنة في الشطر الأول والشطر الثاني لهذا البيت أيضا، فتطلب منه أن يتلو ترنيمتها العاشقة، وأن يصدح باللحن البياتي، وبعد ذلك يأتي البيت الأخير مفسرا لكل ما سبق، فتقول:

فأنا بالحب متيمة وغرامي سر المأساة!

وهنا تعترف الذات الشاعرة بأنها متيمة بالحب، وأن غرامها هذا هو سر مأساتها.

ومن خلال القصيدة السابقة "أنشودة الناي" للشاعرة الإماراتية الشيخة فواغي القاسمي تبدو بوضوح شديد اعتماد الذات الشاعرة على بنية الاستعارة في خطابها الشعري لهذه القصيدة.

وقد ظلت بنية الاستعارة نسقا معتمدا منذ عنوان القصيدة حتى آخر بيت فيها، مسجلة في الوقت نفسه حضورا كثيفا، وكأن القصيدة غابة ممتدة من الاستعارات اللافتة، والحقيقة أنه "يعتمد الشعر اعتمادا كبيرا على الاستعارة نظرا لاشتماله على عملية المحاكاة imitation "

ونظرا لخاصيته الساعية وراء التمايز في التعبير.(18)"

وهذه الاستعارات رغم ما في الكثير منها من جدة وطرافة فإنها تقع في المنطقة المأمونة من الفهم، لأنها تأتي ضمن بنية الاستعارة التي تم تكريسها منذ القدم وحتى الان، فهي لم تصل إلى نسف الدلالة أو تفجير اللغة على نحو ما نجد في بعض الإبداع المعاصر، خصوصا الشاعر السوري أدونيس الذي بدأ توسعا كبيرا جدا في هذا الجانب، ومن سار في هذا الدرب من شعراء مختلفين في مصر والوطن العربي.

وقد نهضت البنية الاستعارية في هذه القصيدة بالتكريس لنظرية فائض المعني كما هي عند بول ريكور، ووفقا لهذه النظرية تصبح المعاني أكثر من الكلمات، لأن كل كلمة تدخل بمجالها في علاقة مع الكلمة الأخرى ذات المجال المختلف، فيصبح هناك مجالان مندمجان يدركهما القارئ.

وعند التوسع في استخدام الاستعارة يشعر المتلقي بأنه يعيش في غابة شديدة الخصوبة والتنوع من الدلالات المختلفة، سواء كان هذا التوسع في العلاقات اللافتة بين ركنيها الأساسيين أم في الإلحاح على استخدام بنيتها بكثافة عبر أبيات القصيدة.

ومن الملاحظ في هذه القصيدة أن هناك بنية استعارية مهيمنة، وقد جاءت البنى الاستعارية الأخرى داعمة لهذه البنية المهيمنة.

وقد كانت البنية الاستعارية المهيمنة هي تصوير الناي بإنسان تناجيه الذات الشاعرة وتخاطبه وتندمج به إلى درجة التوحد معه، وهنا تبدو أهمية الرؤية الحدسية للعالم من خلال الاستعارة وكثافتها، إذ إنها تمنح العالم روحا خالدة تسري فيه، فيظهر مظهر في غاية الأهمية

تنهض به الاستعارة وهو سمة التعاون بين كائنات العالم المختلفة من أجل إنتاج رؤية جديدة أو أكوان جديدة لم تكن موجودة من قبل، فالاستعارة تواجه تراتبية الأشياء، وتخلق واقعا جديدا فيه الديموقراطية بين الكائنات هي السائدة، فاللاحي/ الناي يتحول إلى حي/ الإنسان، والحي / الذات الشاعرة يتحول إلى لا حي/ الناي، فقد اندمج العالمان في تآلف عميق دون أن يغضب أحدهما أو يتململ من هذا التحول، فالعالم أصبح وحدة واحدة تسري روح الحب والتعاون في كائناته بغير قلق.

ومن الملاحظ أن مركزية الصوت لها هيمنة واضحة على هذه القصيدة، بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد من بداية القصيدة إلى نهايتها (19)، فالذات الشاعرة تمنح سلطة الخطاب لسارد واحد في القصيدة يظل يتكلم من بداية القصيدة إلى نهايتها دون أن نجد شخصية أخرى لها صوت مسموع غيره فيها.

وهذه المركزية الصوتية تأتينا من خلال صوت الذات الساردة للقصيدة، وعلى الرغم من الحضور اللافت لبنية الأمر في القصيدة، وتوجه هذه البنية إلى اللاحي

فإن من يوجه إليه هذا الأمر ظل صامتا، ولم ينطق بالموافقة أو الاعتراض .

ومن هنا فإننا نجد في هذه القصيدة شخصية أخرى حاضرة، هي شخصية الناي، ولكنها لا تتكلم بصوت مسموع،

غير أن المتلقي المدقق يستطيع أن يملأ الفراغات الناتجة في هذا الخطاب مستعينا في ذلك ببنية الخطاب نفسه، حيث يستطيع أن يعلي نغمة الصوت لشخصية الناي الصامت كي يجعلها مسموعة، ويستطيع المتلقي في كل كلام أن يتدخل ويملأ الفراغات الناتجة والتي تظهر داخل بنية الخطاب نفسه، وذلك من خلال القول والقول الشارح لهذا القول، حيث يستطيع المتلقي بسهولة إنتاج الخطاب، "ولو أننا أمعنا النظر في الخطاب الشعري، بل في الخطاب الأدبي بعامة، لما استطعنا أن نحصي الحالات المشابهة، أو التي يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه، أي التي ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول.(20)"

كما يحدث أيضا انكسار للمركزية الصوتية داخل تيارها نفسه، وذلك حينما نجد استدعاءات صوتية كثيرة

عبر أبيات هذه القصيدة لملفوظات الآخرين، ويأتي ذلك من خلال تقنية التناص، والتي تؤدي بطبيعة الحال إلى حضور أصوات أخرى داخل التيار الصوتي المركزي. "وعلى الرغم من أن اللغة البشرية لا تعرف الخطابات النقية فإن درجة التهجين في الخطابات تتفاوت من خطاب إلى آخر.(21)"

كما نهضت تقنيات شعرية أخرى بدورها في الوقوف إلى جانب الاستعارة في التشكيل الشعري في هذه القصيدة "أنشودة الناي" للشاعرةالإماراتية الشيخة فواغي القاسمي، ومن هذه التقنيات التشكيل الموسيقي الواضح، فقد حافظت الذات الشاعرة على الوزن في نظامه الخليلي، وجعلت قصيدتها على بحر واحد لم تغادره من البداية وحتى النهاية، كما حافظت أيضا على القافية الواحدة، ولم تغيرها هي الأخرى من البداية وحتى النهاية، مما كان لهما من إسهام واضح في علو النغمة الموسيقية في القصيدة، واستطاعت الذات الشاعرة من خلالهما التوسع في الاستعارة بهذا الشكل الكثيف، كما أن الاهتمام بصيغ التكرار كان له إسهامه الواضح في البنية الموسيقية، وكان لتكرار الحرف دور

ذو أهمية كبيرة في هذا السياق، على نحو ما سبقت الإشارة إليه في قولها:

دندن يا ناي ونادمني وتغنى بالشعر وهات

فإننا نرى بوضوح تكرارا كثيفا لبعض الحروف، مثل حرف النون وحرف الدال وحرف التاء وحروف المد. كل هذا التكرار لا شك له إسهامه من الناحية الدلالية والناحية الموسيقية.

كما أن تكرار الكلمة وتكرار الصيغ خصوصا صيغتي الأمر والنداء كان ذا حضور كثيف فاعل على مدار القصيدة كلها.

وفي هذا القصيدة نجد اهتماما واضحا بمجاورة الألفاظ، حيث تولي الذات الشاعرة أهمية خاصة للعلاقات اللغوية بين الكلمات، مثل العلاقة بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر والصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه ويظهر بوضوح أهمية التوسع المجازي في العلاقة بين الفعل والفاعل، أو الانزياح بين الكلمات "وقد حاول رومان جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار"(22) ."

ومن هنا فإن المحور الاستبدالي الذي تمثله الاستعارة يسجل حضورا طاغيا في هذه القصيدة "أنشودة الناي" للشاعرة الإماراتية الشيخة فواغي القاسمي.

وكان من نتيجة هيمنة المحور الاستبدالي أو هيمنة الاستعارة أن ظهر الزمن بملامح خاصة، فالزمن في هذا النوع من الشعر لا يتحرك بسلاسة على عكس شعر السرد الذي نرى الزمن فيه يتحرك بسلاسة أكثر على قدر ما يسمح به الشعر .

وهذه القصيدة تحفل بالجدة والطرافة في العلاقات اللغوية، والتوسع الكبير في ذلك، حتى لا يكاد تخلو بيت شعري واحد من ذلك، بل لا تكاد تخلو منه جملة واحدة .

وقد ساعد ذلك بقوة واضحة على حضور المجاز بصورة لافتة، وكأن المتلقي يشعر بأنه وسط غابة كثيفة من المجازات اللغوية المدهشة، خصوصا الاستعارة التي تسجل حضورا كثيفا جدا في هذه القصيدة، وعن الاستعارة يقول أرسطو: " إن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أي شئ آخر، وهي ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية.(23)."

ولكن التوسع في المجاز في هذه القصيدة لا يصل إلى عملية تفجير اللغة أو نسفها كما هو مكرس له عند أدونيس مثلا في العلاقات اللغوية البعيدة جدا في شعره أو ما نراه في بعض شعراء السبعينيات في مصر.

على أن التشكيل الموسيقي في هذه القصيدة قد لعب الوزن الواحد والقافية الموحدة خصوصا في النماذج الخليلية أكبر دور فيه، ولكن ذلك لم يمنع من اعتماد تقنيات موسيقية مثل تقنية التكرار، «يقول شتايجر في كتابه عن أسس الشعرية، إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار»(24). فوجدنا تكرار الحرف وتكرار المقطع وتكرار الكلمة وتكرار الجملة قد لعب دوره أيضا في التشكيل الموسيقي الثري في هذه القصيدة.

وقد كان الشعر العمودي كما هو مكرس له عند الخليل بن أحمد الفراهيدي هو الشكل الموسيقي المهيمن،

ومن هنا فإن التكثيف الاستعاري نهض بدور كبير في تركيز طاقات دالة عبر العصور السابقة ورؤيتها للعالم، وجعلها تعود بطاقات دلالية واضحة في هذا العصر .

ومن الملاحظ أن القصيدة القائمة على الاستعارة تتحرك في الغالب حركة دائرية، ولا تتحرك حركة رأسية، فالزمن دائري. وهذا ما نراه بوضوح في هذه القصيدة.

ومما يلفت النظر بقوة أيضا في هذه القصيدة هو تفاعل الذات الشاعرة الواضح مع السياق الاجتماعي الحاف و"يختص مفهوم "السياق" بأنه إعادة نظر لعدد من السياق الاتصالي، تلك الملامح التي تشكل جزءا من القيود، التي تجعل المنطوقات بوصفها أحداثا كلامية مصيبة .(27)"

كما أن البيئة حاضرة بقوة، وهنا تمكن دراسة العلاقة بين هذه القصيدة من ناحية والبيئة الطبيعية من ناحية أخرى، وذلك من خلال الحضور الكثيف للكثير من مفرداتها، وقد استعانت الذات الشاعرة بمفردات الطبيعة من أجل تشكيل الصورة، ويظهر تفاعلها الكبير مع بيئتها ويبدو حرصها الشديد على التغني بها، والحدب عليها وهذا ما يراه النقد البيئي من الأهمية بمكان، فشيريل غلوتفيلتي تعرف النقد البيئي على انه " دراسة العلاقة بين الأدب والبيئة.(25)"

ويظهر بوضوح أن"العمليات الكلامية أنظمة تتواصل فيما بينها، سواء أكانت هذه الأنظمة فونولوجية أو تركيبية أو معجمية.(26)"

ومن هنا تسجل البنية الاستعارية حضورا كثيفا جدا في هذه القصيدة للشاعرة الإماراتية الشيخة فواغي القاسمي.

الفصل الثاني:

بنية الخطاب الشعري في القصيدة السردية

قصيدة شنق زهران/ صلاح عبد الصبور:(28)

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ

تنين

له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل

يا الله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء

في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

****

كان زهران غلاما

أمه سمراء

والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

(دنشواي)

شب زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ونمت في قلب زهران زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبلة

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم...

واشترى شالا منمنم

ومشى يختال عجبا، مثل تركي معمم

ويجيل الطرف .... ما أحلى الشباب

عندما يصنع حبا

حينما يجهد أن يصطاد قلبا

****

كان يا ما كان

أن زفت لزهران جميلة

كان يا ما كان

أن مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما ..... سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاؤوا

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع

قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقا للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة

تظهر بوضوح البنية السردية في قصيدة "شنق زهران" للشاعر المصري صلاح عبد الصبور، مثل السارد والشخصيات والزمان والمكان والحدث....إلخ.

وقد كان السارد بالضمير الثالث "هو" نسقا معتمدا في هذه القصيدة، فهو سارد خفي يراقب الأحداث ولا يشترك فيها.

وهو سارد عليم بسرده، ولا يخبرنا من أين جاء بالمعلومات في هذه القصيدة، مما يطلق العنان لخيالنا كي نتصور قربه الشديد جدا من زهران وعالمه، سواء كان هذا القرب بالقراءة والمعرفة أم كان بالمعايشة

والمجاورة، ولكننا نعلم من خارج النص أن الشاعر صلاح عبد الصبور ولد بعد شنق زهران بأكثر من عقدين من الزمان.

وفي هذه القصيدة يتم التركيز على الشخصية المحورية تركيزا هائلا.

وهذه الشخصية لها اسم محدد هو زهران، مما يوحي بالجمال والنقاء، وكأنه نجم لامع، أو شجرة مزهرة، ويمنحه الشاعر صفات مؤثرة في المتلقي، مما يجعل إحساسه بالمصاب في فقده فادحا، لأن زهران هنا يمثل قيمة إتسانية في غاية النبل والصفاء، فهو شاب قروي، ومن المعروف أنه شخصية حقيقية من الذين تم إعدامهم أمام أهاليهم على يد المحتل الإنجليزي الغاصب في جرن القرية ـ قرية دنشواي بمحافظة المنوفية ـ موقع الحادثة الشهيرة التي تعرف في التاريخ بـ "حادثة دنشواي"، عام 1906م.

وقد تم شنقه وهو في مرحلة الشباب والفتوة، وحالته الجسدية قوية جدا، فزنده مفتول، كما أنه يسير خفيفا وأليفا، وحالته النفسية متزنة، ولكن تبدو مسحة من التيه وحب الحياة الشديد.

وقد رصدته كاميرا الذات الشاعرة، وركزت على التفاصيل الصغيرة التي تمنح إحساسا شعريا بعيد الغور، وهذه التفاصيل الصغيرة هي موطن ذو أهمية كبيرة في السرد، كما بدت الحركة الزمنية المتماسكة بوضوح شديد في هذه القصيدة، والحقيقة أن هذه القصيدة يظهر فيها التماسك النصي بوضوح شديد، والتمساك النصي يتجلى من خلال الصورة الشكلية والصورة الدلالية، والصورة الشكلية "تعني" ترابط الجمل في النص مع بعضها البعض بوسائل لغوية معينة .. والثانية تهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبين معرفة العالم من جهة ثانية.(29)"

فالقصيدة تبدأ من النهاية، بعد ذلك تقوم بعملية ارتداد كبرى حتى تصل إلى لحظة النهاية وما بعدها، مما منح القصيدة تماسكا سرديا واضحا.

فالمقطع الذي بدأت به القصيدة، وهو:

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ

تنين

له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل

يا الله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء

في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

يصور نهاية زهران، وقبل هذا المقطع كان العنوان هو "شنق زهران"، وهو يتكون في كلماته الظاهرة من كلمتين، وهاتان الكلمتان بينهما علاقة قوية جدا هي علاقة الإضافة، الأولى "شنق" والثانية "زهران"، فكلمة الشنق تثير في نفس المتلقي الكثير من الشجون والألم، لأنها تستدعي الموت العنيف، عن طريق الضغط بحبل محكم حول الرقبة حتى الموت، وهذا الشنق يضاف لشخصية رجالية هي زهران.

يبدأ هذا المقطع الملحمي بواو العطف وواو العطف تعطف المعطوف على المعطوف عليه، ومن هنا فإن هذه القصيدة تبدأ قبل بدايتها، لأنها تنهض بتنشيط ذهن المتلقي لملء فجوات سردية لم يملأها الشاعر حتى الآن، وعلى المتلقي أن يستغل العنوان الذي يستحضر الشنق لشخصية إنسانية هي زهران ويستغل أيضا معلوماته الخارجية عن مذبحة دنشواي عام 1906م ليسكن المتواليات السردية في ذهنه المنظم.

بعده يتبعه فعل ماض هو ثوى، بما يستدعيه من السكون التام وعدم الحركة، ويستدعي المثوى الأخير، ولكننا نفاجأ أن الذي ثوى في جبهة الأرض هو الضياء، بما تستدعيه كلمة جبهة من شموخ، فهناك شموخ في الموت، وكان من نتيجة ذلك أن تأتي متوالية سردية، يظهر فيها الحزن، وهو يمشي إلى الأكواخ، بل إن هذه المتوالية السردية تؤسطر الحزن، فتجعله تنينا له ألف ذراع، مما يوحي بجبروته وقسوته وثقله الهائل على أكواخ القرية، وتمدده الرهيب، وهو بأذرعه الأسطورية المخيفة المتوحشة يتوغل في كل مكان، ويحدد الشاعر زمنا لهذا الحزن الرهيب، وهو من أذان الظهر حتى الليل، أي في نصف نهار ظهرت كل هذه

المحن الصماء، ووصف المحن بأنها صماء له دلالة، وكأن صراخ أهل القرية الإنساني أمام هذه المحن لم يجد منها أذنا تسمع، فهي أذن صماء تماما، لا تبالي بآلام المطحونين، وهنا تنهض الاستعارة بدورها الدلالي والجمالي داخل الخط السردي للقصيدة، فقد تحولت هذه المحن وهي لا حي إلى كائن حي، ولكنه فقد أهم ما كينونته الحيوية، وهو الاستماع الرحيم لآلام الآخرين، وحتى هذه اللحظة لا نعرف السبب الذي جعل كل ذلك يحدث، وإن كان العنوان يدخلنا في الحالة المأساوية منذ البداية، حتى تأتي الجملة الكاشفة والمفسرة لما حدث، وهي:

"مذ تدلى رأس زهران الوديع ."

وتنهض حروف المد بدورها في التنفيس عن الألم الرهيب المكبوت.

ومن هنا فإن القارئ يدخل في قلب المأساة منذ البداية، وتلعب تقنية النجوم دورا كبيرا في منح القارئ هدنة يلتقط فيها أنفاسه، ويحاول أن يستوعب هذه الجملة السردية الكابوسية، والتي تراسلت تماما مع عنوان القصيدة، ويعد تركيز الضوء على رأس زهران وهو

يتدلى متوائما مع جبهة الأرض من قبل، ومتوائما مع الضياء أيضا.

ولا شك أن الجملة السردية السابقة تنهض بتحفيز حس السؤال لدى المتلقي، لأنه أصبح يود الإشباع السردي عن هذه الشخصية، فقد تم ذكرها حتى الآن مرتين: المرة الأولى في العنوان: شنق زهران، والمرة الثانية في جملة تدلى رأس زهران الوديع، وكان من نتيجة هذا الشنق وذلك التدلي لرأس زهران أن ثوى الضياء في جبهة الأرض وأن مشى الحزن الرهيب الثقيل عبر أكواخ القرية ودهاليزها وأطبق الحزن الشامل عليها، وهنا قد يجد المتلقي أن ما يحدث نتيجة هذا الشنق أكثر مما ينبغي، ولذا كان لابد من تدخل الذات الساردة لكي تفعّل الاقتناع التام بهذا الحزن الكبير، ذلك الذي وضعتنا في قلبه دون سابق تمهيد، ولذا رأينا عملية الارتداد الكبيرة في المقطع التالي، وذلك بعد وقفة نهضت بها تقنية النجوم.

وقد رسمت الذات الشاعرة بحرفية الفنان صورة مفعمة بالحياة لزهران الذي تدلى رأسه الوديع في المقطع الأول. وهنا ينهض الوصف بوظيفة ذات أهمية بالغة، وهي الوظيفة "التفسيرية الرمزية في الوقت نفسه،

فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى .. إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن، تلك الشخوص التي هي بمثابة علامة وعلة (سبب) ونتيجة دفعة واحدة .(30)"

ويبدأ الارتداد الخارجي منذ أن كان زهران غلاما، أي في مرحلة عمرية ممعنة في الماضي، يقول:

كان زهران غلاما

أمه سمراء

والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية (دنشواي)

يظهر الهدف من السرد بوضوح منذ البداية، وهذا الهدف يتمثل في عملية معايشة ممتدة للشخصية التي تفاجأ المتلقي بوجودها في عالمه دون سايق معرفة

حقيقية، وهذه المعايشة تهدف إلى استمالة القارئ لكي يكون حزنه هائلا بسبب الموت العنيف الذي تعرضت له الشخصية المحورية، وبالتالي لا يجد غضاضة في جثوم تنين الحزن على أنفاس القرية كلها.

والسطور السردية السابقة تتسم ببطء الحركة، لأنها تنتمي إلى عالم الوصف، وهذا الوصف نهض بدوره في تثبيت الصورة للشخصية المحورية صاحبة المأساة، فزهران أمه سمراء، وهنا يكتسب اللون أهمية فائقة، فالأم سمراء، مما يشير إلى عملية التداخل بين الأم من ناحية وأرض مصر من ناحية أخرى، فمنذ التاريخ الممعن في القدم ومصر هي "كمت" أي الأرض السمراء، وهذا يدل على مدى ارتباط زهران الوثيق بأرض الوطن، كما أن الجمل السردية التعريفية تتوالى بكثرة فالأب مولد، وهناك وسامة في عينيه، ومن المعروف أن العينين هما منفذ الروح على العالم، فإذا كانت هناك وسامة في عينيه فإن روحه تتميز بالوسامة أيضا، ثم تمعن الذات الساردة في نقل تفاصيل صغيرة تكشف بوضوح شديد عن طبيعة البيئة التي يعيش فيها زهران، حيث تهتم القرية المصرية خصوصا في فترة حادثة دنشواي بالوشم، وهنا تضخ الذات الشاعرة

متواليات سردية تكرس في هذا الاتجاه، فعلى الصدغ، وهو جزء من الوجه حمامة/ رمز السلام الذي يتمتع به أبناء هذا الوطن، وعلى الزند أبو زيد سلامة ممسكا سيفا، وربما كان ذكر الحمامة على الصدغ يشير إلى ضعف الشخصية وانسحابها من هذا العالم، ولذا جاءت صورة الفارس الممسك بالسيف والمرسوم على زنده، لتشير إلى قوة الشخصية وفروسيتها، فالسلام يحتاج إلى قوة تحميه، واختيار أبو زيد يحمل دلالة خاصة فهو بطل شعبي له في وجدان الجماهير مكانة خاصة، خصوصا أبناء القرية منهم. هؤلاء المفتونون بالسير الشعبية عموما، وسيرة تغريبة بني هلال وبطلها أبو زيد الهلالي خصوصا، ثم تضخ الذات الشاعرة متوالية سردية أخرى، وهي وتحت الوشم نبش كالكتابة اسم قرية دنشواي، وهنا تتوحد الشخصية المحورية مع وطنها المتمثل في قرية دنشواي، ويتم استدعاء التاريخ الفرعوني من خلال ذكر النبش والكتابة مما يدل على أن هذا البطل يختزن في داخله تاريخ أمته.

وهنا يظهر بوضوح شديد أهمية الوصف في توقيف الزمن، مما جعل المتلقي يعايش الشخصية المحورية أطول فترة ممكنة، فتنشأ في داخله صلة نفسية معها، ثم

تقفز الحركة الزمنية قفزة كبيرة لينتقل السرد بنا من مرحلة الصبا للشخصية إلى مرحلة الشباب، وهذه القفزة الزمنية تمثل فجوة زمنية يستطيع المتلقي أن يملأها بخياله.

يقول:

شب زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

نجد القفزة الزمنية واضحة بين هذه السطور وما قبلها، فقد كان زهران غلاما، واليوم شب زهران قويا ونقيا، ويبدو بوضوح شديد انحسار الانزياحات اللغوية التي كنا نجدها في القصيدة الاستعارية، والتقاط صور واقعية بسيطة ولكنها بعيدة الغور، حيث ينحسر الأسلوب الاستعاري الذي يعتمد على التحويل مفسحا

المجال للأسلوب الكنائي المعتمد على المجاورة ذلك الذي نراه متحققا في السرد، وقد لعبت صيغة المبالغة دورا كبيرا في بث ملامح زهران النفسية والجسدية، فهو قوي ونقي وأليف وخفيف وضحاك وولوع بالغناء وسماع الشعر في ليل الشتاء، وكلها تجعل من زهران شخصية محبة جدا للحياة وما فيها من شغف، وبعد ذلك يقول:

ونمت في قلب زهران زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبلة

يبدو بوضوح شديد التفاعل مع البيئة والامتياح من مفرداتها في القصيدة السردية، فقد نمت في قلب زهران زهيرة، وهنا يلعب اللون دورا كبيرا في الدلالة، فالزهيرة ساقها خضراء، بما يوحي به اللون الأخضر من خصوبة وحيوية دافقة، ويستدعي مرحلة الشباب وما فيها من ازدهار، ويأتي اللون الأحمر في قوله:

تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبلة، وإذا كان اللون الأحمر والنار يستدعي الحريق في الكثير من التصور فإن النار هنا هي جوهر الحياة وقدرتها على التجدد، لأنها لون نار العشق والهوى، فهي هنا نار إيجابية.

يقول:

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم...

واشترى شالا منمنم

ومشى يختال عجبا، مثل تركي معمم

ويجيل الطرف .... ما أحلى الشباب

عندما يصنع حبا

حينما يجهد أن يصطاد قلبا

وهنا لقطة تصور حركة الشخصية المحورية، وما يصاحب هذه الحركة من خصوبة وحيوية دافقة، وتلعب التفاصيل الصغيرة دورا فائقا في بث دلالات بعيدة الغور، ويأخذ الشال المنمنم مركز ثقل واضح في هذا

السياق، وتظل الصور المجازية في حالة انحسار واضح، ولكن يظهر التشبيه في قوله:

ومضى يختال عجبا مثل تركي معمم، وهذا التشبيه يشير إلى سياق له دلالة، حيث كانت مصر واقعة في هذه الفترة تحت الاحتلال الإنجليزي من ناحية والسيطرة التركية الصورية عليها من ناحية أخرى، ولذا فقد كان للأتراك حضور كبير على الساحة المصرية، وكان معظمهم يتمتعون كثيرا بخيرات مصر، في حين كان أبناؤها المنتجين الحقيقيين لا يتمتعون بشئ، وكان أقصى طموح أحدهم أن يمر بالسوق ويشتري شالا منمنما يجعله يتيه من الفخار مثل التركي المعمم رمز الغنى والجاه والأبهة، لكم كانت هذه الشخصية في غاية البساطة، ولكنها في الوقت نفسه في غاية الحب للحياة وفي غاية الخصوبة والحيوية.

ومن هنا فإن خصوبته وحيويته هي ما يغري به، فهو يصطاد قلبا بشبابه وليس بماله ولا بسلطته أو جاهه.

وإذا كانت هذه السطور تنتج الدلالة في جانب الفرح وحب الحياة فإن القارئ لا يستطيع أن يتلقاها وهو في حالة من الخدر اللذيذ، وإنما يتلقاها في ضوء ما تلقاه

من سرد سابق كرس لحدوث الفجيعة كأقسى ما تكون، فيتشكل في ذهن المتلقي خطان مختلفان: خط الموت المفجع وخط الخصوبة الدافقة، وإذا كان خط الموت المفجع قد تلقاه القارئ منذ البداية فإن خط الخصوبة المتدفقة لا يزال في طور التشكل، وتشكله هذا يجعل خط الموت للشخصية المحورية/ زهران أكثر مأساوية من ذي قبل، لأن القارئ أصبح يعرفه أكثر، فيقول:

كان يا ما كان

أن زفت لزهران جميلة

كان يا ما كان

أن مرت لياليه الطويلة

تحضر سمات الحكي الشعبي في قوله "كان يا ما كان"، وهي سمة لها حضور كبير حينما تتم أسطرة الحكاية، وانعتاقها من المحددات الزمانية والمكانية ليتم الحكي الذي يمتد عبر الأزمان والأماكن، والتركيز على الحكاية فقط، وهنا ينجح زهران في اصطياد قلب عامر بالشوق والجمال، وتمر لياليه ذات الطول الفائق، والقارئ يتلقى السرد في هذه القصيدة وقد أصبح مهيئا للاقتناع بتوالي الجمل السردية، فزهران ذو الخصوبة

والحيوية الدافقة والشباب الحلو نجح بعد جهد في اصطياد قلب، وكان سر نجاحه هو استجابته لنداء قلبه الشاب وجسمه الغض فبذل الجهد الكافي من أجل الحب، وكان شبابه وبساطته الآسرة وحيويته الدافقة هي السر الذي جعل هذا القلب يقع في شباكه الذهبية، وهنا تأتي المتواليات السردية لتكشف عن تطور الحدث السردي، فيقول:

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

ويتم تكرار نفس الأفعال والصيغ والجمل ولكن بتحريف بسيط، ولكن هذا التحريف البسيط يحول مؤشر الدلالة إلى النقيض، وإذا كان في السابق قد نمت في قلب زهران زهيرة، فإنه الآن قد نمت في قلبه شجيرة، وهنا يتم أيضا استغلال الألوان في إنتاج الدلالة، فساق الشجيرة هنا سوداء، بما يضخه اللون الأسود من دلالة التشاؤم، وفرع هذه الشجيرة التي نمت في قلب زهران أحمر، وإذا كان اللون الأخمر مع الزهيرة كان من الشوق والهوى فإنه هنا من الحريق

الذي يلتهم الحقل / رمز خصوبة الحياة. وهنا يبدأ التراسل مع عنوان القصيدة ومع المقطع الأول منها، وأصبح القارئ يتوقع حدوث الكارثة، ولا تخفى بطبيعة الحال دور أدوات الربط اللغوية في تماسك الحدث السردي، وهنا يكتس حرف العطف "الواو" أهمية كبيرة جدا.

وإذا كانت البنية التشبيهية متراسلة مع بنية تشبيهية سابقة فإن انحرافها بدا واضحا جدا، فتاج الزهيرة التي نمت في قلب زهران شبهه الشاعر بالنار التي تصنع قبلة، ولكن هنا نجد فرع الشجيرة التي نمت في قلب زهران كالنار التي تحرق حقلا، وما أبعد الفرق بين النار هناك والنار هنا، فالنار هناك كانت نارا إيجابية هي نار الحب والشهوة، وهذا هو صميم الحياة وقلبها النابض، والنار هنا هي تلك النار التي تحرق الحقل/ رمز الخصوبة والحيوية ولذا فالنار هنا هي تلك النار الحارقة المهلكة، وهنا يتواءم ما يعرفه المتلقي عن حادثة دنشواي الشهيرة التي حدثت عام 1906م، وكان من مظاهرها القوية نشوب الحريق في جرن من أجران القمح، مما جعل الأهالي يطاردون الجنود الإنجليز الذين تسببوا في هذا الحريق لمحصولهم الذي جاء بعد

شهور من الكد والعرق، وبعد طول انتظار له، لأنه يمثل لهم أهمية فائقة في حياتهم.

وقد نهضت البنية التشبيهية هنا بتحول مفصلي في سرد القصيدة، جعلها تغادر جوانب التفاؤل والحيوية ليدخل بنا الشاعر/ السارد في طريق مسدود، هو طريق الموت العنيف الذي كان من نصيب الشخصية المحورية فيها.

وبدأ المتلقي يعيش في جو النار الحارقة بعد أن كان يعيش في جو النار الخصيبة إن صح هذا التعبير. وهنا تأتي الجمل السردية المعبرة عن جو النهاية، فيقول:

عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

ويتكر مرور زهران بالسوق يوما ذات يوم، ولكن شتان بين مروره في القديم، وقد اشترى شالا منمنما واختال عجبا بنفسه مثل تركي معمم، واستطاع بفتوته وشبابه أن يصطاد قلبا جميلا ومروره الآن وقد واجه الكارثة، وعليه أن يتخذ موقفا، فقد رأى النار رمز الجحيم تجتاح الحقل رمز الحياة، بل رآها تصرع طفلا رمز مستقبل الوطن، ورمز الحياة المتجددة على أرض هذا الوطن، وزهران صديق الحياة، وها هو يرى النيران ـ جمع النار فقد توالدت وكثرت في لحظة ـ تجتاح الحياة.

كل هذه الجمل السردية تميل بجانب المتلقي لمعرفة اختيار زهران للفعل الذي سيقوم به، ومن هنا فقد:

مد زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما ..... سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

فقد لجأ إلى السماء أولا كي تقف بجانب الحياة ضد هذه النيران الغاشمة، ودعاها يسألها اللطف، واستعداها على النار.

وتظهر سقطة البطل التراجيدي، فعلى الفور:

وضع النطع على السكة والغيلان جاؤوا

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

فبسرعة فائقة وضع النطع على السكة، وبسرعة فائقة جاء الغيلان وبسرعة فائقة أتى السياف مسرور وأعداء الحياة وبسرعة فائقة صنعوا الموت لأحباب الحياة، وبسرعة فائقة تدلى رأس زهران الوديع.

وهنا تكتسب السكة ثقلا دلاليا واضحا، فقد تم التنفيذ في موقع الحادث، وأمام عيون الجميع، وأمام الأهل والأطفال، وتستحضر الذات الساردة تاريخا عريضا من الظلم حينما تستدعي السياف مسرورا رمز آلة تنفيذ البطش بالأبرياء.

ويكشف الشاعر عن وحدة القهر والعسف عبر الأزمان والأماكن، فمسرور الذي اكتسب شهرة بالعسف والجبروت في العصور الوسطى يظهر الآن بسرعة

فائقة في العصر الحديث وينهض بأفعال العسف نفسها رغم اختلاف الزمان والمكان والحضارة.

وهنا تلعب المقابلة دورا كبيرا في الكشف عن الصراع بين جانبين مختلفين: جانب الموت وجانب الحياة.

وتكتسب الصفة أهمية كبيرة (رأس زهران الوديع) فالآن يدرك المتلقي بقناعة تامة صفة الوداعة، ويتفاعل أكثر وبأثر رجعي مع هذه الصفة التي ذكرت من قبل في المقطع الأول، ولكنه استقبلها فجأة، أما ذكرها مرة ثانية هنا فقد تفاعل معها وعايش الشخصية منذ الصبا وحتى موتها العنيف فعرف بقناعة تامة أنه ضحية لهؤلاء الغيلان البشعين.

وهنا تظهر بداية القصيدة مرة ثانية، ولكن بعد أن نهضت عملية الارتداد الكبرى بالإضاءات السردية الكاشفة لكل ما بتعلق بالشخصية المحورية ونهايتها المفجعة.

وكان من المتوقع أن تنتهي القصيدة عند هذا الحد، فيكون السرد دائريا مكتملا، ولكن الذات الشاعرة تنطلق بسردها إلى ما بعد موت الشخصية المحورية

لتلقي الضوء على القرية التي تجسد فيها الوطن كله فيقول:

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع

قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقا للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة

وهنا القرية/ الوطن في حالة حزن منذ رحيل زهران، وهذا ما يرفضه الشاعر، فزهران نفسه كان صديقا للحياة، بل إنه وهو يموت كانت عيناه حياة، فلماذا قريتي تخشى الحياة؟

والحقيقة أن موت زهران لم يجعل القرية تخشى الحياة، فرغم العسف والقهر فإن دماء زهران لم تذهب هباء، وإنما كافحت القرية/ الوطن حتى استطاعت أن تطرد هؤلاء الغاصبين. ومن هنا فإنه على الرغم من وجود المأساة في هذه القصيدة وإطباقها بمقابض من فولاذ

على الروح العام فإن الذات الشاعرة ترفض الاستسلام لهذ الحزن، وتنهي القصيدة بسؤال يحمل الكثير من التعجب، وهو فلماذا قريتي تخشى الحياة؟

وهذا السؤال يحمل نغمة صاعدة، هي آخر ما يستقر في ذهن القارئ، وقد نهض بعملية تحول من الأساليب الخبرية المتوالية إلى الأسلوب الاستفهامي المتصاعد، وهيمنة الأساليب الخبرية بصورة كثيفة جدا، وهيمنة الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي بصورة كثيفة جدا كان تجليا واضحا لطبيعة البنية السردية في هذه القصيدة.

وتبدو سمة الترابط بوضوح في هذا النمط من الشعر، فالمتواليات فيها مترابطة كي تجعل منها قصة مكتملة الأركان، وكان للمتواليات الإخبارية دور واضح في هذا السياق، في حين انحسرت بصورة واضحة المتواليات الإنشائية.

ومن المعروف أنه "تتألف الجملة من مستويين في بنية الخطاب: إخبارية وإنشائية، ومنها تتفرع ألوان الخطاب من الإخبار إلى الإنشاء، وذلك وفق الفاعلية الشعرية التي تكمن في طبيعة العلاقات اللغوية على مستوى

الخطاب ككل، وتشاكلها وتباينها، وانتقال الخطاب من الإخبار إلى الإنشاء، والرجوع إلى الإخبار مرة ثانية، والغاية من ذلك خلق فاعلية شعرية ناتجة من خرق الأنساق الأسلوبية السابقة وإنتاج أنساق أسلوبية جديدة، ثم الانزياح عنها مرة أخرى.(31)"

من خلال ما سبق تبدو ملامح السرد بوضوح شديد داخل هذه القصيدة "شنق زهران" للشاعر المصري صلاح عبد الصبور، فقد كان النمط المهيمن للسارد هو السارد غير المشارك الذي يستخدم الضمير الثالث "هو" في السرد، وكانت الشخصية المحورية في النص هي شخصية زهران، وهي شخصية لها وجود خارج النص أيضا، فقد كان أحد الذين تم إعدامهم أمام أهلهم في مذبحة دنشواي، وقد تتبعتها كاميرا السرد عبر مراحل مختلفة من عمرها، وهذا التتبع أسهم بشكل كبير في عملية معايشة القارئ لهذه الشخصية، مما جعل مأساة موته مؤثرة جدا بل وفاجعة جدا، "فزهران في مشهدين، الأول عكس مقدار البراءة والرغبة في الحياة والإقبال عليها، والثاني يعكس مقدار الفزع الذي ترك بصمته على الأشياء وعلى الحالة النفسية للشخصية، فالزهيرة .. تحولت إلى شجيرة، والتاج

أصبح فرعا، واللون الأخضر المشبع بماء الحياة أصبح أسود مصبوغا بطينها، واللون الأحمر المتأجج بالعاطفة أصبح نارا حارقة لكل ما هو حي أو أخضر، وأصبح الحزن يغمر نفس زهران ونظرته للحياة، أصبح كل شئ يشيخ ويهرم .(32)"

وكانت هناك شخصيات أخرى في القصيدة، شخصيات تقف إلى جانب الشخصية المحورية وشخصيات تقف ضدها، وهي في الغالب شخصيات عامة، ليست محددة مثل الغيلان والسياف مسرور وأعداء الحياة، وكلها شخصيات مضادة للبطل المحوري، وكانت هناك شخصيات صديقة للبطل المحوري مثل جميلة التي زفت له، ومثل أحباب الحياة ومثل أطفال زهران، ولكن الغيلان استطاعوا إنهاء حياة زهران بطريقة عنيفة جدا.

وكان المكان المحوري هو قرية دنشواي، وهي قرية في محافظة المنوفية شهدت حادثة دنشواي المدوية، فهي قرية في الدلتا بما فيها من ملامح، الاتساع/ الحقول/ الحيوانات/ الطيور/ الطوب اللبن الذي تبنى منه البيوت في تلك الفترة/ الفلاحين البسطاء وما بينهم من علاقات.

وعلى الرغم من بساطة القرية والقهر الذي يعيش فيه سكانها فإنها هي المنتج الحقيقي للغذاء الذي يقوم عليه أود الناس، سواء في القرية أم في المدينة، ومن هنا فهذا المكان منتج وعظيم الفائدة.

أما عن الزمان في هذه القصيدة السردية، فقد تفاعل مع سمات زمنية خارجية، هي أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فمن المعروف أن حادثة دنشواي الشهيرة وقعت عام 1906م في عهد الاحتلال الإنجليزي لمصر، وقد كان هذا الزمن هو نهاية الشخصية المحورية، وقد تفاعلت القصيدة مع فترات زمنية مختلفة من حياته، منذ أن كان غلاما، مرورا بفترة شبابه وزواجه وإنجابه ونهاية بموته المروع.

أما الزمن الداخلي في هذه القصيدة السردية فقد تراواح بين التوافق الزمني الذي ظهر في بداية القصيدة، وقد غلبت عليه سمة نقل الحدث الرهيب، بصورة مشهدية غير متطورة زمنيا، ولكن المقطع الثاني جاء من خلال عملية ارتداد كبرى، بدأت منذ أن كان زهران غلاما حتى وصلت إلى لحظة بداية القصيدة، أي مشهد شنقه المروع، ثم انطلق الزمن بنا إلى ما بعد نهاية الشخصية المحورية.

وكان لهذا التفاعل مع الزمن دور كبير في ضخ متواليات سردية تعرّف بالشخصية المحورية تعريفا عميقا يجعل المتلقي يتفاعل مع موتها المأساوي بصورة قوية.

وكان الوصل بالعطف للمتواليات في هذه القصيدة ذا هيمنة واضحة، مما حقق لهذه القصيدة سمة الترابط.

وعلى الرغم من السرد المحكم والحكاية المكتملة فإن هذه القصيدة السردية قد جمعت إلى جانب السرد فيها سمات تنتمي إلى عالم الشعر انتماء واضحا، مما جعل القصيدة مطعمة بهذين الفنين بصورة واضحة.

وقد ظهر من سمات الفن الشعري فيها انتماؤها إلى فن الشعر، فقد نشرت في ديوان شعري ضمن قصائد لشاعر شهير جدا في العصر الحديث هو الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، ومن هنا ظهرت القصدية أي قصدية الشاعر وإعلانه أن يكتب قصيدة وليست قصة.

الملمح الثاني من ملامح فن الشعر هو المحافظة على الوزن الواحد، وذلك من خلال ما يعرف بقصيدة التفعيلة، أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر،

والمحافظة على الوزن سمة تنتمي للفن الشعري، بل إنها من أهم ملامحه، كما ظهر ملمح آخر من ملامح فن الشعر وهو حضور القافية حضورا واضحا، والقافية في هذه القصيدة ليست هي القافية الموحدة كما نراها في القصيدة العمودية، وإنما هي قافية تتردد بمقدار ما يحتاجه النص، وتتغير أيضا بمقدار ما يحتاجه النص، ولكنها تظل حاضرة من البداية وحتى النهاية.

ومن ملامح الفن الشعري أيضا في هذه القصيدة حضور الجانب التصويري مثل "ثوى في جبهة الأرض الضياء"

"مشى الحزن إلى الأكواخ تنينا له ألف ذراع"

"كل دهليز ذراع"

فهذه انزياحات تكرس لفن الشعر أكثر من أي فن آخر.

كما نجد من ملامح فن الشعر عنصر التكثيف في الصورة.

وتتخذ الذات الشاعرة من بنية التكرار تقنية معتمدة في القصيدة، وهذه البنية تنهض بدور إيقاعي واضح يكرس

لملامح الفن الشعري بقوة، وقد كانت بنية التكرار ذات تجليات مختلفة، منها تكرار الحرف الذي سجل حضورا قويا، على نحو ما نجد في قوله:

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

نجد تكرارا كبيرا لحرف الراء في السطور السابقة، فقد تكرر هذا الحرف تسع مرات في ثلاثة أسطر قصيرة، مما جعله يسجل كثافة واضحة.

كما تكررت الكلمة أيضا وتكرر أكثر من الكلمة مثل "ورأى النار التي"

كما تكررت الصيغ مثل صيغة الفعل المضارع المبدوء بتاء، مثل تحرق/ تصرع، ومثل الاسم المنصوب يوما/ حقلا/ طفلا.

كل هذا التكرار الكثيف يعد سمة محورية من سمات فن الشعر، ومن هنا فإن التداخل بين فن الشعر من ناحية وفن القص من ناحية أخرى يظل حاضرا بقوة في هذه القصيدة السردية للشاعر المصري صلاح عبد الصبور.

الفصل الثالث :

بنية الخطاب الشعري في القصيدة المشهدية

قصيدة "سلة ليمون"(33) للشاعر المصري/ أحمد عبد المعطي حجازي:

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادي بالصوت المحزون

عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر

كانت حتى هذا الوقت الملعون

خضراء منداة بالطل

سابحة في أمواج الظل

كانت في غفوتها الخضراء

عروس الطير

أواه

من روعها

أي يد جاعت قطفتها هذا الفجر

حملتها في غبش الإصباح

لشوارع مختنقات مزدحمات

أقدام لا تتوقف سيارات

تمشي بحريق البنزين

مسكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون

والولد الأسمر يجري لا يلحق بالسيارات

عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

وقعت فيها عيني

فتذكرت القرية

تظهر المشهدية بوضوح شديد في هذه القصيدة "سلة ليمون" للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، ذلك على الرغم من وجود ملامح البنية السردية وملامح البنية الاستعارية، ولكن المشهدية كانت لها الهيمنة فيها .

وحاءت مقاطعها الثلاثة لترسم مشهدا مكتملا في شارع من شوارع القاهرة المزدحمة بالسيارات، في فصل الصيف القائظ.

فالمقطع الأول يقول:

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادي بالصوت المحزون

عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون

نجد الذات الشاعرة تنقل لنا مشهدا مكتملا، فيه المكان/ الشارع

والزمان الظهيرة والشخصيات الولد والحدث المناداة على الليمون من أجل بيعه.

ومن الملاحظ أن تبطئ الزمن يسجل حضورا كبيرا، فالذات الشاعرة تلتقط لقطة عرضية وليست طولية.

وفي هذا المشهد نسمع الصوت، متمثلا في صوت الولد الأسمر وهو ينادي بالصوت المحزون "عشرون بقرش."

كما نسمع صوت السيارات وهي تعبر الشارع مسرعة ولا تنتبه لصوت الولد.

ونرى اللون متمثلا في اللون الأسمر للولد، واللون الذابل لليمون، ولون السيارات المختلفة وألوان أخرى تظهر عبر الشارع.

كما ينقل لنا المشهد الحركة المتسارعة للسيارات والحركة القلقة للولد الذي يريد أن يلحق بهذه السيارات.

نجد من نباتات البيئة الليمون، ونجد ملامح الحضارة العصرية من خلال السيارات المسرعة، كما نجد ملامح للحالة الاقتصادية لطبقات الشعب المختلفة، فهناك طبقات ترفل في الراحة المادية وتركب سيارات فارهة،

وهناك طبقات شديدة المعاناة تعمل منذ صباها الباكر في الشارع الذي لا يكاد يرحم.

ومن هنا فإن قصيدة المشهد ترتبط ارتباطا كبيرا بالبيئة، لأنها في الأساس تنقل مشهدا خارجيا من مشاهد البيئة، وهنا تبدو أهميتها الشديدة باعتبارها تقترب من الوثيقة الدالة على لقطة مكانية وزمانية في بيئة محددة. وهذا يجعلها أكثر عصرية وأكثر التحاما بالواقع الخارجي والسياق الاجتماعي.

ومن هنا يظهر بوضوح التفاعل مع البيئة في هذه القصيدة، حيث نجد تعاطفا شديدا مع كائناتها، ومنها بطبيعة الحال الليمون، وهو نبات يزرع في البيئة المصرية،

وظهرت مفردات بيئية مثل الليمون/ منداة/ الطل/ الطير/ الفجر/ الظل/ أمواج/ الشمس، وقد سجلت هذه المفردات حضورا كثيفا في هذه القصيدة.

ومنذ البداية نجد كلمة سلة، وهي مصنوعة من نباتات البيئة، بطريقة يدوية، ونجد كلمة ليمون، وهي من نباتات البيئة المعروفة للجميع.

ونجد كائنات البيئة الطبيعية من جماد /الشمس، ونبات / الليمون، وحيوان/ الطير،/ وإنسان/ الولد.

وعلى الرغم من أن الليمون مذكر فإن الذات الشاعرة جعلته مضافا إليه، وجعلت كلمة سلة في موقع المضاف، وهي كلمة مؤنثة، مما يجعل للمؤنث حضورا قويا منذ عنوان القصيدة نفسها، بل هي أول كلمة في العنوان، وبالتالي أول ما يواجهه القارئ، ومن المعروف أن النقد البيئي يهتم اهتماما كبيرا بالمؤنث، وهو يوحد بين المرأة والأرض، فكلاهما رمز الخصوبة وتوالد الحياة، وهنا "ينبغي أن نهتم ثقافيا وتفكيكيا بقضية تأنيث الطبيعة والبيئة في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر، بغية استكشاف الأنساق البيئية والثقافية المضمرة نصا وخطابا.(34)"

ومن سمات القصيدة المشهدية الاهتمام بالمكان، وهنا في هذه القصيدة نجد مكانين مختلفين: المكان الأول هو شوارع المدينة، والمكان الثاني هو حدائق القرية.

في المكان الأول نجد سمة الضيق الشديد هي المهيمنة، وفي المكان الثاني نجد سمة البراح الواسع هي المهيمنة.

في المكان الأول نجد الزحام الشديد/ شوارع مختنقات مزدحمات، ونجد سرعة السيارات، ونجد الضياع الكامل ونجد حريق البنزين، وهنا تطل سمة من سمات النقد البيئي، وهي سمة إفساد الإنسان للبيئة، فقد حقق الإنسان بعض الرفاهية في المدينة من خلال السيارات، ولكن هذه الرفاهية كادت تهدد حياته نفسها من خلال حريق البنزين.

وفي المدينة يبذل الإنسان جهدا فائقا، ولكن بلا طائل، "والولد الأسمر يجري لا يلحق بالسيارات"، فقد تمثل الجهد الفائق في "يجري" وتمثل بلا طائل في "لا يلحق"، وهذه لقطة لها حضورها الكبير في قلب المشهد، كما أن استخدام الصفة كان له دور كبير في بث دلالة الضيق حتى درجة الاقتراب من الموت في المدينة، وذلك من خلال وصف الشوارع بأنها "مختنقات مزدحمات."

وكان لعدم وجود مساحات خضراء بالصورة الكافية ووجودالأسفلت والمباني الأسمنتية الشاهقة، وهي مبان لم تراعِ طبيعة البيئة ولا تنسجم معها، كل ذلك كان له دور كبير في الإحساس بحرارة الشمس الحارقة، ومن ثم وجدنا وصف الشاعر لشعاع الشمس بأنه "مسنون"،

وكأنه من سن الرمح أو السهم يرشق في قلب الليمون فيدمره، وهذا بطبيعة الحال يكشف عن تحديث الإنسان لحياته، ولكنه في الوقت نفسه يكشف عن رعونته لأنه يخلخل في طبيعة البيئة، مما ينعكس بالتالي على حياته نفسها، بل ويمثل تهديدا واضحا لهذه الحياة، وهذا أثر من آثار التركيز على المشهد، حيث شعر الإنسان بحالة من ضيق هذا الواقع.

وفي المكان الثاني القرية نجد الذات الشاعرة ترسمه بصورة تقترب من الحلم أو من الجنة، ففي القرية نجد المفردات الدالة على الطهر والنقاء، مثل: الطل/ الظل/ الخضراء، وهكذا، وهذا الارتداد كان له دوره في تكثيف دلالة الضيق الشديد التي نقلها المشهد المهيمن، وهو مشهد الولد في الشارع وقت الظهيرة ينادي على الليمون الذي أشرف على الذبول التام.

ويكتسب اللون/ "الخضراء" قيمة كبيرة مما يستدعي الخصوبة والحيوية في مقابل اللون الداكن في المدينة.

والشاعر يصف غفوة الليمون بالخضراء ويجعل الليمون عروسا للطير، وتشبيه سلة الليمون بالعروس يحمل دلالة ذات أهمية خاصة، لأن المرأة "تمثل

التعالق مع البيئة وتروضها حتى أصبحت جزءا من البيئة، هل الأنثى بمثابة الطبيعة من الإنسان؟.(35)"

وهنا تبدو طريقة الذات الشاعرة في التفاعل مع البيئة، فقد نهض الانزياح/ تشبيه سلة الليمون بعروس الطير بدور جمالي ودور دلالي: الدور الجمالي في صورة سلة الليمون التي تتحول إلى عروس، والدور الدلالي في الكشف عن الصورة العميقة للمرأة باعتبارها الصورة الإنسانية للطبيعة، وعلى الرغم من اللمسات الجمالية الواضحة لهذه الصورة فإنها تعود بأثر عكسي على طبيعة المشهد المهيمن، لأنها تجعله ضيقا لا يطاق.

وتظهر سمة التوازن الواضحة في البيئة الريفية بين كائناتها والسلام التام، ولكن ما يهدد سلام هذه البيئة هو كائن من كائناتها، وهو الإنسان الذي يرى لنفسه الحق الكامل في الاعتداء عليها "أي يد جاعت قطفتها هذا الفجر؟."

والنقد البيئي له اهتمام كبير بالعلاقات بين الكائنات الحية في بيئتها الطبيعية، ويركز على تمثل الإنسان لبيئته(36). ومن المعروف أن النقد البيئي يتراسل في

هذه القصيدة بوضوح شديد مع سمة المشهدية الغالبة عليها، لأن النقد البيئي يهتم بالبيئة المنظورة، وهذا الاهتمام يعد في صميم المشهدية.

وقد ظهر التعاطف التام مع الليمون باعتباره مساويا للإنسان نفسه في حق الوجود، ولذا نرى الشاعر ينقل الليمون من عالم النبات إلى عالم الإنسان، فنراه يقول:

"أواه

من روعها"

فقد جعل الليمون إنسانا يصاب بالفزع والترويع، وهذا ما يدعو إليه النقد البيئي، حيث يرى أن كائنات الطبيعة لها الحق الكامل في الوجود، وليست هناك أفضلية لكائن على كائن آخر، وإنما كل الكائنات في حق الوجود سواء.

فالليمون مثله مثل الإنسان يروع ويفزع، بل إن الذات الشاعرة تستمر في التركيز على الصفات الإنسانية وإلحاقها بالليمون، فيقول:

مسكين

وهذه صفة إنسانية لدى الذهن البشري الإنساني، ولكن الصفات الإنسانية من منظور النقد البيئي تنسحب على كل كائنات الطبيعة حتى الجماد منها، فلكل كائن إحساسه وانفعاله بالعالم من حوله، فالنقد البيئ يبدو "متجاوزا الحدود بين الكائنات والجماد.(37)"

ومن هنا فإن الذات الشاعرة تستخدم عناصر البيئة في صنع الصورة والمشهد "فالبحث عن دور عناصر البيئة في صناعة المتخيل الحكائي لا بد أن يكون من صميم النقد البيئي، لأن فيه إعلاء من شأن البيئة ودورها داخل النصوص الأدبية.(38)"

وإذا كانت البيئة تنعكس في كثير من النماذج الشعرية فإنها في هذه القصيدة تتجاوز ذلك، فتتحول مفرداتها إلى رموز.

وفي هذه القصيدة نرى الشاعر يقسمها إلى ثلاثة مقاطع شعرية: المقطع الأول قصير نسبيا، والمقطع الثاني يتميز بالطول، في حين نرى المقطع الثالث قصيرا نسبيا أيضا.

كان الزمن الحاضر هو المهيمن على المقطع الأول، واشترك الزمن الماضي مع الزمن الحاضر في المقطع

الثاني، وجاء المقطع الثالث جامعا أيضا بين الزمنين وإن كانت الغلبة للحاضر. وتعد هيمنة الزمن الحاضر على هذه القصيدة من أهم الأركان التي صنعت مشهديتها.

وقد ساعدت البنية الزمنية في هذه القصيدة على تجليات خاصة للنقد البيئي وفي الوقت نفسه رسم ملامح المشهدية، فالحاضر بالنسبة لسلة الليمون تعيس جدا، حيث فقد الليمون مكانته وتدهورت حالته تدهورا شديدا، في حين بدا هذا الليمون في الماضي حتى وقت قريب/ الفجر ذا ألق وبهاء، وهنا تبدو الدلالة العامة لاعتداء الإنسان الرهيب خصوصا في الوقت الحاضر على البيئة، حتى صرخت كائنات الطبيعة من أفعاله المدمرة لها، ولم تكن هذه الأفعال المدمرة منعكسة على كائنات الطبيعة غير الإنسانية وحدها، وإنما انعكست على الإنسان نفسه، حتى شقي بحياته وفقد هدوء القلب والعقل.

كما وظف الشاعر البنية الموسيقية في هذا الاتجاه، وكأن البنية الموسيقية تنوح على ما آلت إليه الطبيعة على يد الإنسان، وكان لها دورها الفاعل في رسم ملامح المشهدية أيضا في هذه القصيدة، وهنا تضطلع

القافية بدور كبير في هذا السياق، فحرف الروي/ النون الساكنة المسبوقة بواو المد كشف بقوة عن هذا النواح، وقد استخدمها الشاعر بكثرة وبدأ بها في المقطع الأول من القصيدة، وسجل حضورا كثيفا في المقطع الثاني، وختم به في المقطع الثالث.

وكأن كائنات الطبيعة/ هنا الليمون قد وقعت في دائرة حديدية من صنع الإنسان الذي اعتدى عليها، مما جعلها تفقد رواءها وقيمتها.

وقد كان السكون هو المهيمن على روي القوافي التي استخدمها الشاعر مما تواءم مع دلالة الركود التي لحقت بالليمون، فالراء جاءت ساكنة الفجر/ الطير/ الفجر، واللام جاءت ساكنة الطل/ الظل، والتاء جاءت ساكنة مزدحمات/ سيارات.

أما عن السياق الحاف بإنتاج القصيدة فقد جاء متفاعلا مع المنظور البيئي، وكان له دوره في إنتاج المشهدية فيها، فعلى مستوى السياق الفردي فإن الشاعر قد أنتج هذه القصيدة عام 1957م، ومن المعروف أن الشاعر من مواليد 1935م، فقد كان في الثانية والعشرين من عمره، وقد غادر قريته في المنوفية قريبا وجاء إلى

القاهرة باحثا عن المجد الشعري والغنى، فلاقى الأمرين في بداية انتقاله إليها، حيث وجد نفسه بلا وظيفة وبلا سكن، وكأنه ليمون اختطف من حديقته الغناء/ القرية، وألقي في المدينة غريبا جائعا بلا سكن أو معرفة بأحد فأحس بغربة واغتراب كبيرين.

أما السياق الاجتماعي فإن الدولة المصرية في هذه الفترة مرت بسياق خاص، كان له إسهامه في تكريس المنظور البيئي في هذه القصيدة، والذي أنتج المشهدية بهذه الملامح في هذه القصيدة.

فقد قامت ثورة 23 يوليو 1952م، وقد جعلت قيادتها السياسية نصب عينيها تحديث مصر، وقد أنشأت مجموعة من المصانع في المدن، وتوسعت في إنشاء الجامعات، وجعلت التعليم مجانيا، واهتمت اهتماما كبيرا بالبنية التحتية في المدن، كل ذلك أدى إلى حركة نزوح كبرى من القرى إلى المدن، خصوصا القاهرة، وقد كان لذلك تأثيره الكبير على نفسية من انتقل من بيئته الأولى إلى البيئة التي انتقل إليها فشعر في البداية بكثير من مشاعر الضياع وانحدار القيمة.

كما أن التوسع في المدينة وكثرة السكان بها وعدم وجود إنتاج زراعي بها أدى إلى نقل فائض هذا الإنتاج الزراعي من القرية إلى المدينة، وبالتالي فقد انتقل الليمون ضمن ما تم نقله من منتجات زراعية من القرية إلى المدينة.

كما أن كثرة سكان القاهرة وعدم وجود أرض زراعية كافية بها أدى إلى أن تنهض المحافظات القريبة بمدها بالغذاء.

كما تبدو معرفة الشاعر بالبيئة في هذا النص فقد كشف عن معرفته بالليمون، وهو نبات يزرع في محافظات مصر، ومنها بطبيعة الحال محافظة المنوفية ويراه الشاعر ويتفاعل معه.

وعلى الفور يدرك القارئ طبيعة الذات الشاعرة القروية، ويأتي المقطع الأخير مؤيدا لهذا الإدراك، حيث يقول :

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

وقعت فيها عيني

فتذكرت القرية

وهنا تطل عملية التذكر والمعايشة للماضي، وتطل ملامح اكتمال المشهد أيضا في الحاضر، كما يتم ـ بأثر من هذا المشهد ـ تذكر الشاعر لبيئة القرية التي عاش فيها شطرا كبيرا من حياته، خصوصا في مراحلها الأولى، وتفاعل مع كائناتها، وأحب هذه الكائنات، ومنها بطبيعة الحال الليمون ومزارعه الممتدة. وتكشف عملية التذكر هذه عن قوة ارتباط الذات الشاعرة ببيئتها الأولى وكائناتها المختلفة، وفي الوقت نفسه عن صعوبة التأقلم مع بيئة المدينة التي كشفت عن اغترابه الشديد فيها، لأنها تحمل في ذاتها نظاما بيئيا مختلفا تماما عن النظام البيئي الذي ألفه في القرية، وهو بعد لم يألف هذا النظام المختلف، بل ظهر نفوره الشديد منه، وذلك عبر صور ذات دلالة خاصة في هذا السياق على نحو ما نجد من قوله:

حملتها في غبش الإصباح

لشوارع مختنقات مزدحمات

أقدام لا تتوقف سيارات

تمشي بحريق البنزين.

ويلعب البعد الزمني دوره، فالذات الشاعرة قريبة عهد بالمدينة، وتكاد تلاقي حتفها بسبب نظامها البيئي المختلف، مثل الليمون تماما الذي أشرف على الهلاك حينما طرأ على المدينة، رغم قرب الفترة الزمنية "الفجر/ غبش الإصباح."

وهنا يظهر "أن النص الشعري هو في العمق نص ثقافي واجتماعي، ويعبر من خلاله الشاعر عن تصوراته إزاء البيئة ومتغيراتها.(39)"

وتتجلى في هذه القصيدة ثنائيات كثيرة تكرس للمنظور البيئي وتدعمه، وتنهض بدورها في رسم ملامح البعد المشهدي فيها، حيث ظهرت ثنائيات واضحة كان لها دور في تجلي صورة البيئة في هذا النص، وما ضخته هذه الصورة في اتجاه المشهدية، ومن هذه الثنائيات، ثناية الحاضر/ الماضي، فحاضر الليمون صوره الشاعر في منتهى التعاسة، وماضي الليمون صوره الشاعر في منتهى السعادة، وكأن سعي البشرية الحثيث من أجل الرفاهية تسبب في شقائها، لأنها أصبحت في حالة عداء مع البيئة، في حين كانت في ماضيها سعيدة لأنها كانت في حالة انسجام مع البيئة، وبذا يبدو المشهد أكثر حزنا وأعمق تعاسة.

كما تبدو ثنائية المدينة/ القرية، حيث نرى الذات الشاعرة تجعل من المدينة أتونا لاهبا تفقد فيه الأشياء الندية قيمتها، ومن المعروف أن المدينة يظهر فيها بوضوح التدخل البشري، ويظهر فيها أثر اعتداء الإنسان وتدخله فيها، مما كان له أبعد الأثر في خلخلة التوازن البيئي، وعاد بالضرر على البيئة وعليه هو شخصيا، وهنا يتم تحفيز قوى الوعي لخطورة ما بفعله الإنسان بالبيئة، وكان المشهد التصويري لهذه اللوحة ذا أهمية واضحة في هذا السياق، لأنه قدم البرهان الصادق على رسالة الذات الشاعرة التي تدق ناقوس الخطر المحدق بنا وببيئتنا .

في حين يظهر طرف الثنائية الثانية/ القرية وكأننا نسبح في عالم الأحلام، أو كأنها جنة ذات ظلال، مما كشف عن توازن بيئي بين الكائنات، كان له أثر كبير في نشر السعادة والفرح العام، "عروس الطير". وتبدوالمدينة رمز الضياع، مثل ضياع القيمة، فسلة الليمون في بيئتها الأولى لها قيمة عالية، وهنا تكتسب كلمة عروس قيمة عالية، لأن العروس ـ في الغالب ـ هي أجمل تجل في حياة البنت، وتتميز بالإقبال الشديد عليها، ولكن هذه السلة في المدينة تفقد كل قيمتها، ولا أحد يقبل عليها، حتى وصل

الأمر إلى أن يبذل الولد الأسمر جهدا فائقا من أجل لفت الأنظار إليها، ولكن هيهات.

وهنا تظهر أيضا ثنائية التعاسة/ السعادة، وقد تجلت التعاسة في المكان الحديث/ المدينة وتجلت السعادة في المكان القديم/ القرية، كما تجلت التعاسة في الزمان الحاضر، وتجلت السعادة في الزمان الماضي.

كما ظهرت ثنائية الذلة/ العزة، الذلة في المدينة الآن، والعزة في القرية في الماضي.

كما تبدو ثنائية القسوة/ الرحمة ، ففي المدينة تظهر القسوة بوضوح، ولكن في القرية تبدو الرحمة والتراحم بين الكائنات مما جعلها تعيش في تآلف عميق.

وتبدو ثنائية التجاهل/ التعارف أيضا، فهناك حالة من التجاهل الشديد في المدينة لليمون رغم محاولة الولد المستميتة من أجل تسويقه، وفي القرية تبدو حالة التعارف ومن ثم التراحم بين الكائنات، فسلة الليمون عروس الطير.

وهناك ثنائية المعاناة/ الراحة، ففي المدينة تظهر معاناة الليمون الشديدة تحت وهج شعاع الشمس المسنون، وفي القرية تظهر الراحة الكبيرة "غفوتها الخضراء."

كما تتجلى ثنائية الصخب/ الهدوء، ففي المدينة حالة من الصخب تجعل كل كائن فيها رغم الازدحام يتقوقع في ذاته، ولا يلقي بالا لما حوله وما يعرض عليه، في حين نرى في القرية الهدوء وأمواج الظلال الناعمة .

وتتجلى ثنائية الجدب/ الخصب، ففي المدينة يظهر العالم مجدبا مليئا مزدحما خانقا مليئا بحريق البنزين وتنعدم المساحات الخضراء ولا يأتي أي ذكر لعالم الطير، في حين تظهر القرية مليئة بالخصب والنماء والهواء النقي واتساع المساحات الخضراء والحضور القوي لعالم الطير.

وهناك ثنائية الذبول/ النضارة، ففي عالم المدينة تذبل الكائنات حتى تفقد رونقها، فالليمون يفقد نضارته تماما بمجرد وصوله لهذا العالم فلا يقبل عليه أحد

" لا أحد يشمك ياليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون"

ولكنه في عالم القرية يتميز بالنضارة التامة والصباحة والجمال. كل هذه الثنائيات كشفت عن المنظور البيئي في هذه القصيدة "سلة ليمون" للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، وبدا دور هذا المنظور الفاعل في تشكيل المشهدية الواضحة، حيث بدت اللائمة الكبيرة على أفعال الإنسان ضد البيئة، وبدت حالة من تعظيم الضيق الشديد والاختناق الكبير في المدينة، وهي من صنع الإنسان الذي لم يراع التوازن البيئي في مقابل حالة من تعظيم الاتساع والراحة الكبيرة في القرية، وفيها يظهر التوازن البيئي بوضوح شديد، وهذا ملمح أصيل من ملامح النقد البيئي، لأنه نقد يدعو إلى العدالة بين الكائنات في حق الوجود واحترام هذا الوجود.

وهنا يظهر بوضوح أن التعاطف الكبير مع نباتات البيئة/ هنا الليمون يتواءم مع منظور النقد البيئي.

فالنقد البيئي هو "ذلك النقد الذي يهتم بدراسة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية في ضوء نظرية بيئية إيكولوجية، تبحث عن مكانة البيئة أو الطبيعة أو المكان أو الأرض أو الحياة داخل الإبداع الأدبي والفني، وذلك بالتنظير أو التحليل أو القراءة والفحص والدراسة بغية رصد رؤى الكتاب والمبدعين والمثقفين تجاه البيئة.(40)"

وتبدو الأفكار السائدة في المجتمع مصورة في هذه القصيدة المشهدية للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، حيث تظهر في بنيتها العميقة المدينة باعتبارها جحيما لايطاق، أو أتونا لاهبا "تمشي بحريق البنزين"، في حين تبدو القرية جنة خالدة ""سابحة في أمواج الظل ....."، فالذات الشاعرة تؤمن بالبيئة الطبيعية، وتركيزها الشديد على تلوث البيئة بهذا الشكل يجعلنا في قلب النقد البيئي الذي يرتبط ارتباطا وثيق العرى بالمشهدية.

وهنا تتراسل الذات الشاعرة مع صورة آدم عليه السلام حينما أُجبر على مغادرة الجنة/ القرية ليلاقي مرارة الغربة والمعاناة على الأرض/ المدينة.

ويبدو توافق النص مع القيم السائدة في المجتمع، وتفضيل القرية باعتبارها/ الجنة على الأرض، ويتوافق أيضا مع دعوات سابقة في هذا السياق، مثل دعوات جان جاك روسو وجبران خليل جبران.

ولأن القصيدة مشهدية فقد هيمنت الجملة الاسمية بصورة واضحة على هذه القصيدة، ما عدا المقطع الارتدادي لعالم الليمون في القرية، فقد هيمنت عليه الجملة الفعلية المبدوءة بكانت ـ ومن المعروف أن كانت تدخل على

الجملة الاسمية أيضا ـ مما يتواءم مع الحالة السردية الغالبة على هذا المقطع، وعلى الرغم من أن عملية الارتداد للماضي وقعت في منتصف القصيدة، فإن هذه العملية لم نعدم فيها صفة المشهدية هي الأخرى، ولكنها مشهدية منتزعة من الذاكرة، فظهرت وكأنها الفردوس المفقود لليمون، وكان من ملامح المشهدية فيها المكان الذي تمثل في القرية ومزارع الليمون الممتدة، واللون الأخضر المهيمن على المشهد، والطيور ذوات الألوان المختلفة، وذوات الأصوات المغردة، والإنسان صاحب اليد الجائعة التي قطفت هذا الليمون في الفجر، والحركة المتمثلة في حركة الأشجار مع الهواء العليل وحركة الطيور وأجنحتها المرفرفة وحركة البشر الذين قطفوا الليمون من على أشجاره الوارفة، وحركة النقل من القرية إلى المدينة، أما المقاطع التي تتجلى فيها المشهدية في الحاضر فإن الجملة الاسمية لها الهيمنة، مما يتواءم مع المقطع العرضي الذي يمثله المشهد، وليس المقطع الطولي، ولكن كثيرا ما يكون خبر المبتدأ فيها جملة فعلية فعلها مضارع مما يدل على الحركة، ولكن هذه الحركة تكون داخل الثبات، وهذا من أهم خصائص المشهدية.

الفصل الرابع:

بنية الخطاب الشعري في القصيدة الحوارية

يقول الشاعر السوداني محمد الفيتوري في قصيدته "إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه:(41)"

حين يأخذك الصمت منا

فتبدو بعيدا

كأنك راية قافلة

غرقت فى الرمال

تعشب الكلمات القديمة فينا

وتشهق نار القرابين

فوق رؤوس الجبال

وتدور بنا أنت

يا وجهنا المختفى

خلف سحابة

فى زوايا الكهوف

التى زخرفتها الكآبة

ويجر السؤال .. السؤال

وتبدو الإجابة نفس الاجابة

****

وننناديك

نغرس أصواتنا

شجرا صندليا حواليك

نركض خلف الجنائز

عارين فى غرف الموت

نأتيك بالأوجه المطمئنة

والأجه الخائفة

بتمائم أجدادنا

بتعاويذهم حين يرتطم الدم بالدم

بالصلوات المجوسية الخاطفة

بطقوس المرارات

بالمطر المتساقط فى زمن القحط

بالغاب والنهر والعاصفة

****

قادما من بعيد على صهوة الفرس

الفارس الحلم ذو الحربة الذهبية

يا فارس الحزن مرغ حوافر خيلك

فوق مقابرنا الهمجية

حرك ثراها

انتزعها من الموت

يافارس الحزن

كل سحابة موت

تنام على الأرض

تخلقها ثورة فى حشاها

انتزعها من الموت يا فارس

الحزن

أخضر

قوس من النار والعشب

أخضر

صوتك بيرق وجهك قبرك

لا تحفروا لى قبرا

سأرقد فى كل شبر من الأرض

أرقد كالماء فى جسد النيل

أرقد كالشمس فوق

حقول بلادى

مثلى أنا ليس يسكن قبرا

****

لقد وقفوا..

ووقفت

لماذا يظن الطغاة الصغار

وتشحب ألوانهم

أن موت المناضل موت القضية ؟

أعلم سر احتكام الطغاة الى البندقية

لا خائفا .. ان صوتى مشنقة

للطغاة جميعا..

ولا نادما .. إن روحى مثقلة بالغضب

كل طاغية صنم

دمية من خشب

وتبسمت .. كل الطغاة

ربما حسب الصنم الدمية المستبدة

وهو يعلق أوسمة الموت فوق صدور

الرجال..

أنه بطلا ما يزال

وخطوت على القيد

لا تحفروا لى قبرا

سأصعد مشنقتى

وأغسل بالدم رأسى

وأقطع كفى

وأطبعها نجمة فوق واجهة العصر

فوق حوائط تاريخه المائلة

وأبذر قمحى للطير والسابلة

****

قتلونى وأنكرنى قاتلى

وهو يلتف بردان فى كفنى

وأنا من؟ سوى رجل

واقف خارج الزمن

كلما زيفوا بطلا..

قلت: قلبى على وطنى

ربما لا تخلو قصيدة من الشعر من ملمح من ملامح الحوارية، فالحوارية طبقات، ربما كانت أقلها درجة هي الحوارية المخاتلة، التي يلمحها القارئ في سياق الكلام، حيث نجد تهجينا في الأسلوب الشعري، بين صوت الشاعر وأصوات أخرى، ولكنها داخل المجرى الصوتي للذات الشاعرة، وهناك الحوارية الصريحة، حيث نجد التعددية الصوتية بوضوح شديد، فالذات

الشاعرة تبتعد في هذه الحال بدرجة ملحوظة عن الذاتية لتدخل عالم الموضوعية، ومن هنا فإن المجرى الصوتي الواحد ينحسر مفسحا المجال إلى التعددية الصوتية.

وإذا كان ميخائيل باختين قد ذكر أن الشعر يخلو من التعددية الصوتية، لأنه صوت الشاعر الفرد فإن القصيدة الحديثة في مغامرتها وتداخلها مع الفنون العصرية المختلفة قد عبرت الحدود الخاصة بها وتداخلت مع حدود أنواع أخرى، وهذا ما منحها ثراء كبيرا.

في هذا النوع من الشعر يظهر بوضوح التعددية الصوتية، ومن المعروف أن تعدد الأصوات يجعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، فوجود صوتين متحاورين أو أكثر في القصيدة الواحدة يشير إلى الموضوعية، ويشير بالتالي إلى تعدد الأفكار، فكل صوت يحمل سماته الخاصة به، ويحمل بالتالي رؤيته المختلفة للعالم.

ومن الملاحظ أن الحوارية في القصيدة العربية المعاصرة تأخذ ملامح شتى، فنرى منها حوارا بين

الذات الشاعرة من ناحية وبين نفسها من ناحية أخرى، وهنا تنقسم الذات على نفسها.

ومن الممكن أن يكون الحوار بين الذات الشاعرة وشخصيات ليست موجودة في الواقع الآن، ولكن كان لها حضور تاريخي، فحينما تستدعي الذات الشاعرة شخصيات تراثية وتقيم معها حوارا فإنها في الوقت نفسه تستلهم رؤية هذه الشخصيات وما عرفت به في التاريخ. فحوار محمود درويش مثلا في قصيدته "نشيد"(42) مع السيد المسيح عليه السلام ومع سيدنا محمد ﷺ ومع حبقوق أحد أنبياء التوراة بالتأكيد لن يكون حوارا مباشرا، وإنما هو استلهام لمواقفهم المعروفة في التاريخ ورؤيتهم للعالم وفي الوقت نفسه اتكاء على مقولاتهم من أجل استحضار قيم الحق التي دافعوا عنها وفي الوقت نفسه اكتساب روح الشجاعة في الدفاع عن هذا الحق منهم.

وفي هذه القصيدة بلجأ الشاعر محمود درويش إلى حوار عصري، وهو الحوار عبر الهاتف، فيقول:

آلو

أهنا المسيح فيأتي الرد نعم

فيسأله عن الدفاع عن حقه، فيجيبه المسيح بضرورة الدفاع عن هذا الحق.

ولا شك أن القارئ سيعرف فورا أن هذا الحوار غير واقعي، فهذه الشخصيات ليست موجودة الآن بالجسد، ولكنها بطبيعة الحال موجودة بقوة بتعاليمها وقدرتها الكبيرة على التأثير في أفعال الناس وردود أفعالهم.

ومن الملاحظ أن أزمة محمود درويش مع اليهود الذين احتلوا أرضه، وكان استدعاؤه في هذه القصيدة لثلاث شخصيات مؤثرة جدا: اثنتين من هذه الشخصيات لا يؤمن بهما اليهود أصلا، ودارت خصومات رهيبة بينهما من ناحية وبين اليهود من ناحية أخرى، وواحد من هذه الشخصيات نبي من أنبياء التوراة، وقد جمعت هذه الشخصيات بين الديانات الثلاث مما يشير إلى أن الحق واحد، وأن الدفاع عن الأرض والعرض ليس حكرا على دين دون دين، فقد اتفق الجميع على ضرورة أن يتمسك السائل/ محمود درويش/ رمز الفلسطيني بحقه في الدفاع عن تراب وطنه المغتصب.

وقد كان الحوار في هذه القصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش جزءا من القصيدة، ولا يستوعب القصيدة كلها.

كما أن الحوار في القصيدة الحوارية قد يكون واقعيا، بين شخصين أو أكثر لهما أو لهم حضور جسدي متصل في مكان وزمان محدد.

والقصيدة الحوارية تساعد على أن يعيش القارئ في قلب الحدث منها، فالكلام يتشكل أمام عينيه، وفي حضوره.

وتقترب القصيدة الحوارية من التداولية، لأن اهتمامها الأول ينصب على نقل الحوار، ومن المعروف أن الحوار بما فيه من سؤال وإجابة أقرب إلى التداولية، خصوصا إذا كان المتحاوران شخصين عصريين، تتضح سمات العصر الأسلوبية في كلامهما.

وقد يكون الحوار بين الذات الشاعرة من ناحية وبين كائن من كائنات الطبيعة من ناحية أخرى، مثل حوار مع الشمس أو القمر أو طائر من الطيور أو دار غادرها الشاعر منذ فترة ثم عاد إليها فأثارت شجونه وتذكر ذكرياته، فقصيدة "الإبريق"(43) مثلا للشاعر

المهجري إيليا أبو ماضي يستنطق الشاعر فيها جمادا، وهذا الجماد يتمثل في الإبريق، ويقيم معه حوارا رمزيا كاشفا.

وقصيدة المواكب(44) لجبران خليل جبران حوارية بين صوتين مختلفين صوت يحب حياة المدنية وصوت يحب حياة الغاب بما فيها من اندماج في الطبيعة البكر.

وقد يستغرق الحوار القصيدة كلها على نحو ما نجد من قصيدة سؤال وجواب(45) لعلي محمود طه المهندس تسائلني، وقد دار حوار بين الحبيب/ الحبيبة مما كشف عن إيروتيكية يتميز بها الحبيب بشدة.

وقد تكون الحوارية من طرف واحد، حيث تستحضر الذات الشاعر مخاطبا تتوجه له بالخطاب، وهذا المخاطب صامت منذ البداية وحتى النهاية، على نحو ما نجد من قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة(46) للشاعر أمل دنقل.

وقد يكون الحوار مباشرا يجعلنا في قلب التجربة الشعرية، وقد يكون منقولا.

وفي القصيدة الحوارية تبتعد الذات الشاعرة عن الغنائية المفرطة

في ضوء ذلك يمكن دراسة قصيدة الشاعر السوداني/ محمد الفيتوري السابقة، والتي أهداها إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه(47)، والتي تبدأ بقوله:

حين يأخذك الصمت منا

فتبدو بعيدا

كأنك راية قافلة

غرقت فى الرمال

تعشب الكلمات القديمة فينا

وتشهق نار القرابين

فوق رؤوس الجبال

فالذات الشاعرة تستحضر المخاطب منذ العنوان نفسه، فهي تتوجه إليه بالخطاب، فتقول إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه، ومن المعروف من خارج النص أن عبد الخالق محجوب ورفاقه مجموعة من الثوار

أعدمهم الرئيس السوداني الأسبق جعفر نميري، وكان لإعدامهم صدى واسع في السودان والوطن العربي.

وهنا نجد ضمير المخاطب الكاف في السطر الشعري الأول، ونجد تركيب الخطاب يجنح إلى المجاز "حين يأخذك الصمت منا"، ويستمر المجاز فاعلا في قوله "كأنك راية قافة غرقت في الرمال" فقد أسندت الذات الشاعرة الأخذ للصمت، والمقصود هنا بطبيعة الحال الموت الذي يجعل البطل المحوري في صمت تام، "فهو يشبه عبد الخالق محجوب الذي أعدم بالراية القافلة الغارقة في الرمال، وليس هناك شبه حسي بين الطرفين، وإنما يقوم الشبه على وحدة الأثر النفسي لكليهما.(48)"

وتكتسب الراية ثقلا دلاليا واضحا، حيث تستحضر تاريخا عريضا من الجهاد، ولكنها هنا غارقة، وليست مرفرفة، وغرقها ليس في الماء، وإنما غرقها في الرمال. وهنا تعشب الكلمات القديمة فينا، بما تمنحه كلمة تعشب من خصوبة واضحة، لأن موت هذا المناضل حرك القضية، وتتواءم كلمة غارقة التي تستدعي الماء، لأن الغرق يرتبط بالماء أكثر من أي شئ آخر، مع كلمة تعشب، هذه الكلمة التي تتواءم مع

الماء، فالعشب ينبت لوجود الماء، وترتبط أيضا بالصحراء فالعشب يظهر في الصحراء الممتدة حسب ما يهبط عليها من ماء، والتي تعشب هنا ليست النباتات، وإنما الكلمات، مما يشير إلى خصوبة الكلمات رغم ظهورها في المكان المجدب، وكأن إنباتها ظهر وسط القهر والصعوبات الممتدة، ولكنه ظهر على كل حال، وهذه الكلمات تصفها الذات الشاعرة بالقديمة، وكأن هناك اندماجا بين الحاضر والماضي، فموت هذا البطل استدعى كل تاريخ إفريقيا، وجعله يعشب فيهم، وتشهق نار القرابين فوق رؤوس الجبال، وكلها ملامح إفريقية توحي بالأثر الفاعل لهذا المناضل، وما كان له من دور في الصلة بين الأرض والسماء، حيث ظهرت بسببه القرابين الكثيرة فوق رؤوس جبال إفريقيا كلها، عل السماء تقبل هذه القرابين، فيكتسب أصحابها الرضا والقدرة.

وتظل عملية الخطاب للبطل من طرف الذات الشاعرة مستمرة، فيقول:

وتدور بنا أنت

يا وجهنا المختفى

خلف سحابة

فى زوايا الكهوف

التى زخرفتها الكآبة

ويجر السؤال .. السؤال

وتبدو الإجابة نفس الاجابة

****

وهنا تستحضر الذات الشاعرة المناضل الفقيد في خطابها عبر البنية التركيبة للخطاب، حيث يظهر ضمير المخاطب في قولها: "وتدور بنا أنت يا وجهنا المختفي"، وهذا الوجه يختفي مرة خلف سحابة ومرة أخرى في زوايا الكهوف التي زخرفتها الكآبة، وهنا تبدو الدائرة مطبقة، حيث يجر السؤال السؤال، ولكن الإجابة تظل كما هي، ولا تتغير أبدا.

وننناديك

تغرس أصواتنا

شجرا صندليا حواليك

نركض خلف الجنائز

عارين فى غرف الموت

نأتيك بالأوجه المطمئنة

والأجه الخائفة

بتمائم أجدادنا

بتعاويذهم حين يرتطم الدم بالدم

بالصلوات المجوسية الخاطفة

بطقوس المرارات

بالمطر المتساقط فى زمن القحط

بالغاب والنهر والعاصفة

****

ويظل استحضار المخاطب عبر البنية التركيبية للخطاب، والقارئ يعلم موت المخاطب من خارج النص، فيطل حس الفجيعة كأقوى ما يكون، فالجماعة تنادي الفرد، بل إن الجماعة تغرس أصواتها شجرا صندليا حول البطل الصامت، والشجر الصندلي يستدعي النعش، وهنا تظهر في البنية التركيبية للخطاب ملامح إفريقية صميمة، فيها الحركة المتوفزة وفيها

الركض وفيها عري الأجسام في غرف الموت، وفيها تمائم الأجداد، وتعاويذهم حين رؤية الدماء المرتطمة بالدماء، وفيها الصلوات المجوسية الخاطفة، وفيها المرارات وطقوسها وفيها المطر المتساقط في زمن القحط، وكأن إفريقيا تستحضر كل ملامح روحها لكي تجذب البطل إليها وتستدعيه من عالمه الصامت، وهنا يطل في البنية العميقة للخطاب استحضار ما تتميز به إفريقيا من سحر، وما يمكن أن ينهض به هذا السحر من استحضار الموتى الغائبين عن هذا العالم، ويبدو أن هناك نجاحا في إعادة البطل، فها هو يعود قادما من بعيد.

قادما من بعيد على صهوة الفرس

الفارس الحلم ذو الحربة الذهبية

يا فارس الحزن مرغ حوافر خيلك

فوق مقابرنا الهمجية

حرك ثراها

انتزعها من الموت

يافارس الحزن

كل سحابة موت

تنام على الأرض

تخلقها ثورة فى حشاها

انتزعها من الموت يا فارس

الحزن

أخضر

قوس من النار والعشب

أخضر

صوتك بيرق وجهك قبرك

ثم تلتقط الذات المخاطبة صورة من تتوجه إليه بالخطاب، وتذكر أنه قادم من بعيد على صهوة فرسه، وهو الفارس الحق والحلم للشعوب المقهورة، وهو ذو الحربة الذهبية، بما يبثه وصف الحربة بأنها ذهبية من قيمة عالية لهذا الفارس، ثم يتوجه إليه بالنداء "يا فارس الحزن" ويطلب منه أن يمرغ حوافر خيله فوق مقابرنا الهمجية، لكي يحرك ثراها، وينتزعها من الموت والخمول، وهنا تنهض البنى التركيبية وتجليها في

العلاقات اللغوية مثل علاقة الصفة بالموصوف وعلاقة المضاف بالمضاف إليه بدور واضح في إنتاج الدلالة في الخطاب الشعري، فالتركيب الإضافي "صهوة الفرس" يدل على التمكن في الفروسية التي يتمتع بها هذا الفارس، وينقل لنا صورة بصرية بها الحركية الدافقة، والبنية التركيبية للصفة والموصوف في قوله "الفارس الحلم" تضخ في دلالة أن هذا الفارس هو حلم الجماعة، لأنه يجسد على أرض الواقع أحلامها، ثم يأتي التركيب التالي الذي نرى به بنيتين متداخلتين، هما بنية المضاف والمضاف إليه وبنية الصفة والموصوف في قوله "ذو الحربة الذهبية" ليكرس الدلالة السابقة نفسها، ولكن التركيب التالي "يا فارس الحزن" يضيف الحزن إلى الفارس فنتذكر المأساة التي لحقت به وبالجماعة، فقد فقد حياته بصورة مأساوية ذلك على الرغم من أنه يمثل الحلم المتجسد لهذه الجماعة، وعلى الرغم من نبل قضيته فهو ذو الحربة الذهبية.

ثم تأتي بنية الأمر لتنهض بدورها في الخطاب الشعري، وذلك في قول الذات الشاعرة، مخاطبة البطل "مرغ حوافر خيلك فوق مقابرنا الهمجية"، وهنا تنتفض الذات الشاعرة ضد كل مظاهر الموت على أرض

الوطن، حتى يصل الأمر إلى رفض هذه الذات الشاعرة رؤية المقابر على أرض الوطن، فهي تناشد البطل المخلص أن يخلص الجماعة من كل مظاهر الموت الذي يبدو تجسده الكبير في صورة المقابر الهمجية، وهنا تنهض الصفة "الهمجية" بدورها في بث رفض الذات الشاعرة لوجود هذه المقابر الدالة على الموت، ويأتي تكرار صيغة الأمر في قوله "حرك ثراها" و "انتزعها من الموت" ليكرس لصفة المخلص الذي ينتزع الجماعة ومقابرها من الموت، ويبدو أن الفارس الذي أخذه الصمت والموت قادرا رغم موته على إعادة الحياة إلى الموتى من جماعته، فموته حياة لهم، وهنا تأتي الصفة أخضر وتكرارها لتصب في دلالة الحياة التي يمنحها هذا الفارس لشعبه، فقد استطاع أن يحول لون الموات والهمود إلى لون الحياة والاخضرار، وقد بدا تكرار الصيغ مثل صيغ الأمر والنداء ذا قدرة تعويذية لافتة تجعل الغائب يعود من غيابه، ليمنح بني وطنه الحياة والقدرة، ويظهر في البنية العميقة أن موت هذا البطل واستشهاده هو الخلود بعينه له ولشعبه، لأنه سيهب ـ من خلال موته ـ الحياة الكريمة لشعبه، ولذا تكتسب كلمة "أخضر" ثقلا دلاليا واضحا في هذا

السياق، لأن الذات الشاعرة منحت كل مفردات البطل لون الحياة.

وتطل في البنية العميقة للخطاب الشعري صورة "أوزوريس" إله الخصب والنماء لدى المصريين القدماء، والذي كان يوصف بأنه "الرجل الأخضر"، لأنه جعل اللون الأخضر على أرض مصر مهيمنا، فقد علم شعبه الزراعة رمز الحياة في مقابل الجدب، ويطل أيضا "الخضر عليه السلام" لأنه رمز الحياة والحيوية الدافقة التي تمنحها بركته للكائنات .

وهنا كل ما يتعلق بهذا البطل الراحل يتسم باللون الأخضر حتى قبره نفسه .

كل ذلك والمخاطب صامت لا يتكلم، ولكنه بدأ يتكلم رافضا أن يحفروا له قبرا، وبدأت القصيدة تأخذ تشكلها في بنية حوارية، وعلى الرغم من أن أحد المتحاورين غائب في عالم الموت ذي الصمت المطبق فإن الذات الشاعرة قد استحضرته وأنطقته فكان في موته صاحب صوت عميق أبلغ من كثيرين جدا من الأحياء، يقول:

لا تحفروا لى قبرا

سأرقد فى كل شبر من الأرض

أرقد كالماء فى جسد النيل

أرقد كالشمس فوق

حقول بلادى

مثلى أنا ليس يسكن قبرا

****

وهنا نجد في بنية الخطاب العميقة حضورا لشخصية سيدنا حمزة عليه السلام، فحينما وقف الرسول الكريم على جثته يوم أحد ورأى ما بجسده الشريف من مثلة قال: "لولا أن تحزن صفية لتركته في بطون السباع وحواصل الطير."

وصفية هي أخت سيدنا حمزة وعمة الرسول الكريم وأم الزبير بن العوام، وكأن الرسول الكريم يرى أن جسد حمزة أعظم من أن يضمه قبر، كما أن في قوله سأرقد في كل شبر من الأرض أرقد كالماء في جسد النيل تراسلا مع أسطورة أوزوريس الذي كان يتجسد عند المصريين القدماء في حقول القمح، كما أن في قوله

أرقد كالشمس فوق حقول بلادي استدعاء للعلو والطهر والنقاء، وكأنه آتون معبود المصريين القدماء.

ثم يؤكد قوله مثلي أنا ليس يسكن قبرا.

وهنا تظهر البنى التركيبية لتقوم بدورها في الدلالة، فتظهر بنية النهي وبنية التكرار وبنية الخبر، لتصب في التكريس لصنع أسطورة هذا البطل الذي يتداخل مع أبطال الماضي العظماء، مثل أوزوريس الذي لم يضمه قبر، ومثل حمزة بن عبد المطلب الذي أراد الرسول الكريم ألا يدفنه في قبر، ولكنه عدل عن ذلك حتى لا تحزن صفية بنت عبد المطلب.

وهنا تأتي بنية النهي في قول البطل الراحل "لا تحفروا لي قبرا"، ثم تأتي بنية التكرار عبر ثلاث جمل تبدأ بقوله "سأرقد في كل شبر من الأرض"، ويبدو التداخل الواضح مع أوزوريس، فقد قتله أخوه ست إله الشر عند القدماء المصريين، ولكنه لم يكتف بقتله، وإنما قطّع جسمه إلى أجزاء صغيرة، وألقى بكل جزء في بقعة مختلفة من أرض مصر، والسطر التالي يكرر بنية الفعل المضارع وفاعله المستتر أنا فيقول "أرقد كالماء في جسد النيل" ويتبعه بسطر آخر تتكرر في البنية

نفسها فيقول "أرقد كالشمس فوق حقول يلادي"، فيتم من خلال هذه البنى التكرارية أسطرة البطل الراحل، وتحويله إلى رمز من رموز الخصب والنماء، وهنا تكتسب الأرض والنيل والشمس مراكز ثقل دلالي واضح يكرس للوقوف في وجه الموت، والانحياز إلى عناصر الحياة الثلاثة: الأرض/ الماء / الشمس، وتاتي الجملة الخبرية لتكون مقبولة جدا بعد ذكر عناصر الحياة المختلفة، فيقول "مثلي أنا ليس يسكن قبرا."

ثم يقول:

لقد وقفوا..

ووقفت

لماذا يظن الطغاة الصغار

وتشحب ألوانهم

أن موت المناضل موت القضية ؟

أعلم سر احتكام الطغاة الى البندقية

هنا تخاطب الذات الشاعرة عبد الخالق محجوب/ رمز المناضل الثوري بأن طغاته وقفوا ووقفت، ثم يلقي

سؤالا يجعل النغمة صاعدة، ويندهش من هؤلاء الطغاة الذين يظنون أن موت المناضل موت لقضيته، وتنهض بنية الجملة الاعتراضية في قوله "وتشحب ألوانهم" بإلقاء الضوء على مدى زيف هؤلاء الطغاة وضعفهم، فألوانهم تشحب قبل أن يموت المناضل وتشحب بعد موته، لأنهم بلا أساس قوي يجعلهم في موقف قوة.

وهنا يقر بأنه يعلم سر احتكام الطغاة للبندقية، لأنهم لا يستطيعون أن يواجهوا الحجة بالحجة، ومن الضروري أن يخرسوا الأصوات بالبندقية، واستخدام البندقية هنا يدل على غدرهم وخستهم، فهم لا يستطيعون المواجهة من قريب، وليست لديهم القدرة على الدخول في صراع حقيقي، فهم أضعف من ذلك بكثير، ولذا فإنهم دائما ما يحتكمون إلى البندقية في حل قضاياهم.

وتظل الحوارية فاعلة بين الصوتين: صوت الذات الشاعرة وصوت المناضل الراحل، فيقول:

لا خائفا .. ان صوتى مشنقة

للطغاة جميعا..

ولا نادما .. ان روحى مثقلة بالغضب

كل طاغية صنم

دمية من خشب

وهنا يأتي صوت المناضل الشهيد ليبعد عن ذهن الذات الشاعرة أن يكون خائفا، فيقول لا خائفا بما تمنحه دلالة النفي بلا من النفي التام، ثم يقول إن صوتي مشنقة للطغاة، فالذي يشنق ليس المناضل المشنوق، وإنما طغاته المتجبرون، ولا نادما على ثورته التي جعلته يفقد حياته، فروحه مثقلة بالغضب، وهو يرى أن كل طاغية ما هو إلا صنم أو دمية من خشب، فهم فاقدون للحياة أصلا، وفي المقطع السابق تظهر بعض البنى التي تسهم في إنتاج الدلالة عبر الخطاب الشعري في هذه القصيدة الحوارية للشاعر محمد الفيتوري، ومنها بنية النفي وتكرارها وبنية الجملة الخبرية وبنية الحذف أيضا، فقد ظهرت بنية النفي في قوله "لا خائفا" وتكررت في قوله "ولا نادما"، وهنا يكتسب النفي بـ "لا" دلالة النفي المطلق في كل وقت وفي كل حالة، فالبطل لا يعرف الخوف، ولا يعرف الندم.

وتأتي بنية الخبر عبر ثلاث بنى هي "إن صوتي مشنقة للطغاة جميعا، وتتكرر صيغتها في قوله "إن روحي

مثقلة بالغضب" وتأتي مرة ثالثة في قوله "كل طاغية صنم، دمية من خشب."

وهي جمل خبرية محملة بفائض المعنى، بسبب اعتمادها بنية الانزياح على مستوى الصورة الشعرية، فقد جعل البطل الراحل من صوته مشنقة للطغاة، وهي صورة شعرية تجعل من الطغاة بكل جبروتهم مشنوقين بسبب صوت الثائر، لأنه يعريهم، وهنا يتحول المشنوق إلى شانق، رغم رحيله في عالم الموت والصمت، والشانق يصبح هو المشنوق، لأن صوت الثائر لا سبيل إلى دفعه، لأنه صوت الحق وصوت الجماعات المقهورة. وهنا تأخذ كلمة مشنقة ثقلا دلاليا واضحا، لأن هذه المشنقة لها حضورها الكبير خارج النص، من خلال ما يعرفه المتلقي من شنق هذا الثائر ورفاقه .

وتظهر البنية الخبرية الثانية في قوله "إن روحي مثقلة بالغضب"، فقد جعل هذا الثائر من روحه شجرة مثقلة أغصانها بالثمار، ولكن هذه الثمار ليست من الفاكهة، ولكنها من الغضب، مما جعل المعنى يسير في اتجاهين، الاتجاه الأول أن روحه شجرة مثمرة، وهذا يتواءم مع خصوبة روحه، وتمتعها بالعطاء، واستشهادها في سبيل الوطن، والاتجاه الثاني أن هذه

الروح الخصيبة مثقلة بالغضب، بسبب ما رآه من فساد كبير ضارب بأطنابه في جنبات بلاده الحبيبة.

أما البنية الخبرية الثالثة فقد ظهر انزياح الصورة فيها أيضا، فقد جعل هذا الثائر كل طاغية صنما، بما تثيره كلمة صنم من تاريخ عريض في المفهوم الجمعي من انحراف واضح عن الحق والعدل وفقدان القدرة على النفع أو الضرر، بل وفقدان القدرة على الحياة أصلا، ومع ذلك يتصدر هذا الطاغية المشهد، وهنا تأتي بنية خبرية مكملة، لتصب في تجريد هذا الطاغية من كل قدرة، حيث يتحول إلى دمية، بما تثيره كلمة دمية من فقدان الحياة، وتفاهة القيمة، وتأكيدا لذلك تصبح هذه الدمية من خشب، لبيان مدى التفاهة والعجز. كل ذلك رغم أن هؤلاء الطغاة شنقوا هذا الثائر وشنقوا رفاقه، ولكنهم أبدا لم يسكتوا صوتهم، فقد ظل صوتهم حاضرا في ضمير الجماعة، وتضحيتهم الكبيرة ظلت راية مرفوعة خفاقة تلهم الجماعة أسمى المعاني وأصدق الكفاح.

كما تنهض بنية الحذف التي يعبر عنها استخدام النقط لتلهب خيال المتلقي في إنتاج ما تم حذفه، وأشارت إليه هذه النقط، وهنا يتدخل كل متلق بصوته فتتعدد صور

إنتاج هذا المعنى حسب كل قارئ، وهنا تكتسب الحوارية في القصيدة عمقا واضحا فوق عمقها الظاهر.

ويأتي صوت الذات الشاعرة التي تحاور هذا الثائر الراحل، فتقول :

وتبسمت .. كل الطغاة

قالذات الشاعرة تنقل لنا تبسمها، وهنا يتحول الحوار إلى سرد من خلال " وتبسمت .." ولكن ما يلبث أن يعود الحوار مرة أخرى على لسان الذات الشاعرة التي تسأل هذا الثائر من خلال قولها "كل الطغاة"

فيأتي صوت الثائر مؤكدا أنه:

ربما حسب الصنم الدمية المستبدة

وهو يعلق أوسمة الموت فوق صدور

الرجال..

انه بطلا ما يزال

وهنا يؤكد الثائر أنه ربما حسب هؤلاء الأصنام الدمى أنهم لا يزالون أبطالا، وهم يقتلون الرجال الحقيقيين، وتنهض الصورة بدورها في تكريس وصف هؤلاء

الطغاة بأنهم أصنام ودمى مستبدة، ويعد الإلحاح على هذه الصورة ذا دلالة في انتزاع كل ميزة من الطغاة.

ثم يقول:

وخطوت على القيد

ثم يأتي صوت الشاعر مخاطبا المناضل، ويقول له وخطوت على القيد، فيرد المناضل، وهو ذاهب لمشنقته ويوصي بألا يحفروا له قبرا، وهو سيصعد مشنقته ويغسل رأسه بالدم، ويقطع كفه ويطبعها نجمة فوق واجهة عصره ويبذل القمح للطير والسابلة.

لا تحفروا لى قبرا

سأصعد مشنقتى

وأغسل بالدم رأسى

وأقطع كفى

وأطبعها نجمة فوق واجهة العصر

فوق حوائط تاريخه المائلة

وأبذر قمحى للطير والسابلة

****

وهنا يأتي صوت المناضل عبر ستة سطور أخيرة، معترفا بأنهم قتلوه، ويموت وآخر كلمة يقولها قلبي على وطني.

قتلونى وأنكرنى قاتلى

وهو يلتف بردان فى كفنى

وأنا من؟ سوى رجل

واقف خارج الزمن

كلما زيفوا بطلا..

قلت: قلبى على وطنى

نلاحظ أن القصيدة هنا حوارية بين الذات الشاعرة من ناحية والمناضل الشهيد من ناحية أخرى. وعلى الرغم من معرفة المتلقي مما يعرفه من خارج النص بأن صاحب الصوت الثاني هو مناضل تم إعدامه على يد الرئيس جعفر النميري فإن صوته حاضر في النص، ومن هنا فإن الحضور الصوتي له تم تقمصه من الذات الشاعرة، وقد انقسمت القصيدة إلى صوتين من بدايتها

حتى نهايتها، بدأت بصوت الذات الشاعرة وانتهت بصوت المناضل الثوري.

وعلى الرغم من أنهما صوتان فإن البنية التركيبية والموسيقية والدلالية لكل صوت منهما لا تختلف عن البنية التركيبية والموسيقية والدلالية للصوت الآخر، فالرؤية عند الصوتين واحدة وتسير في اتجاه واحد، وهو اتجاه يكرس لعظمة هذا المناضل وحقارة شانقيه، لدرجة أن هؤلاء الشانقين يصبحون في البنية الدلالية للقصيدة مشنوقين، فصوت هذا المناضل يشنقهم جميعا.

أما البنية التركيبية للخطاب في هذه القصيدة، فقد ظهر تعدد مستوياتها والحقيقة أنه "تبنى القصيدة العربية على مجموعة من المستويات، هي المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.(49)"

وظهر التنوع في الأساليب، وقد سجل الأسلوب الخبري حضورا طاغيا على الرغم من أنها قصيدة حوارية، وربما يرجع ذلك لانتهاء الفعل، فالبطل المناضل قد تم شنقه فعلا، وأصبحت القصيدة وكأنها تعليق على ما حدث، فقد تمت معرفة كل شئ، وهنا تنحسر الأسئلة التي تتطلب في جوهرها معرفة الإجابة، فالإجابة

أصبحت معروفة، وبدا أن همّ القصيدة يتمثل في أسطرة الذات المناضلة، وتحويلها من بطل تم إعدامه إلى بطل خالد لا يموت، وإذا كان البطل في واقع الحياة له مكان محدد هو ما يشغله جسمه من حيز في الفراغ، وله زمان محدد هو الفترة الزمنية التي عاشها في الواقع، فإن هذا البطل نفسه بعد شنقه المدوي أصبح يشغل كل مكان على أرض وطنه، وأصبح خالدا إلى الأبد، وليس محدودا في زمان ومكان معينين. وبدا تراسله واضحا مع رموز من البطولة خالدة على مر الأزمان والأماكن، مثل تراسله مع سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب، ومثل تراسله مع أوزوريس إله الخصب والنماء عند الفراعنة القدماء.

وقد سجل أسلوب النهي على لسان المناضل الثوري حضورا واضحا، خصوصا جملة "لا تحفروا لي قبرا" التي تكررت على لسانه كثيرا، كأنه أكبر من أن يدفن في قبر.

الفصل الخامس:

بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية

يقول الشاعر العراقي سعدي يوسف في قصيدته "تحت جدارية فائق حسن:(50)"

تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها

وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا

في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان:

وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا . . . ووجه النبي

الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة.

وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسا ، يبيعون

أذرعهم : سيدي قد بنيت العمارات ،. . . أعرف كل

مداخلها ، وصبغت الملاهي . . . أعرف ما يجذب

الراقصين إليها ، ورممت مستشفيات المدينة. . .

أعرف حتى مشارحها سيدي . . . لم لا تشتري؟

إن كفي غريبة.

ـ أجس ذراعك ؟

ـ يا سيدي جسها

ـ أمس . . . أين اشتغلت؟

تطير الحمامات في ساحة الطيران . . . وعينا المقاول تتجهان إلى الأذرع المستفزة . يدخل شخصان سيارة النقل . . . ثم يدور المحرك ، ينفث في ساحة الطيران دخانا ثقيلا . . . ويترك بين الحمائم والشجر المتيبس رائحة من شواء غريبة.

- **يقول المقاول : نرجع بعد الغروب**
- **تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب.**
- **المغني : بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟**

تطير الحمامات في ساحة الطيران ، تريد جدارا ليس تبلغ منه البنادق ، أو شجرا للهديل القديم ارتفعنا معا في سماء الحمائم ، صغنا من الحجر المتألق وجه الجدار ، انتقيناه جزءا فجزءا ، وقلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب : هذا أوان الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل

إلى المدن المقبلة.

ولكننا يا بلاد البنادق ، كنا صغارا ، فلم نلتفت

لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة. . .

نحن كنا صغارا ، أقمنا جدارا ، ونمنا على مضض. .

والحمامات خافقة في الهزيع الأخير . . لماذا

تظلين خافقة؟ قد بنينا ملاذا لنا وغصونا

تنامين فيها ، ونحن هنا في الرصيف ـ المقاول

يأتي . . . ويأتي إله الجنود . . . وتهوي على الوطن

المقصلة

تطير الحمامات مذبوحة . . . دمها الأسود النزر

يسقط فوق الجدار الذي بنيناه. . . يسقط

مختلطا

بالرصاص ، وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة

شاحنات المقاول كانت تطاردنا ، والمدافع محمولة. .

يا بلاد البنادق . . . إن الحمامات مذبوحة ، والجدار

الذي قد بنيناه بيتا وغصنا ينز دما أسودا ،

ويهز يدا مثقلة.

- **يقول المقاول : جئنا لنبقى**
- **تقول الحمامة : هل قال حقا؟**
- **يقول النقابي : إن السواعد أبقى.**

تعبنا : زمانا نلم دماء الحمائم ، نرسم في السر

أجنحة ، ثم نطلقها في القرى . . . يا زمان الجذور

الذي

ما انقطعت ، وما انقطعت عنك تلك الجذور. . .

هنا نحن في ساحة الطيران . . . وقوف أمام الجدار

نرممه قطعة قطعة ، حجرا حجرا ، ونمسد أذرعنا

يازمان الجذور انتظرنا طويلا . . . وها نحن نبني

على هاجس الروح مملكة فاضلة.

ويبقى لنا أن نحب ، وأن لا نحب . . . كرهنا كثيرا،

كرهنا حقيقتنا والوجوه الأليفة . . . حتى الجدار الذي

قد بنيناه يوما . . . قد كرهناه . يبقى لنا أن نحب

وأن لا نحب. . .

انتهينا إلى البدء . . . يا وطنا ظل ينزف أبناءه

بين قصر النهاية والماء والعجلات السريعة

ما غادرتك ، وما غادرت منك غير عذاباتها. . .

وطني : زهرة للقتيل ، وأخرى لطفل القتيل

وثالثة للمقيمين تحت الجدار . . . تطير الحمامات

في ساحة الطيران . . . ارتفعنا معا في سماء الحمائم

قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب هذا أوان

الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة.

- **يقول المناضل : إنا سنبني المدينة**
- **تقول الحمامة : لكنني في المدينة.**
- **تقول المسيرة : دربي إلى شرفات المدينة.**

يعد فن الجداريات من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وهاهي الآثار الفرعونية الموغلة في القدم ترينا هذه الحقيقة بوضوح شديد، فقد سجل الفراعنة جداريات كثيرة وشديدة التنوع على جدران معابدهم، وظلت هذه الجداريات بحالتها حتى اللحظة الراهنة، وقد كشفت عن عقائدهم الدينية وحياتهم اليومية ومعاركهم الحربية ورؤيتهم للعالم، وهي كنز ثري من كنوز الحضارة البشرية عموما والمصرية خصوصا .

ولم تكن الحضارة الفرعونية وحدها في هذا السياق، وإنما وجدت الجداريات عبر العديد من حضارات العالم المختلفة، وظلت استمراريتها حتى اللحظة الراهنة، ويمكن القول "إن مفهوم الفن الجداري المعاصر قد تغير عن المفهوم التقليدي له في العصور السابقة، حيث تميز باستخدام عدة أشكال مختلفة من الجداريات، كالجداريات الحركية أو الضوئية أو التي تقوم على علاقات بينية لأشكال جاهزة الصنع أو الخردة أو التجميع والتركيب وتحطيم الأشكال المعروضة، وإعادة صياغتها تشكيليا مرة أخرى أو تمثيل الواقع ومحاكاة عناصر الطبيعة في صياغات متعددة ومختلفة"(51)، وهناك جداريات لها شهرة عالمية .

ومن هنا فـ"إن الفن الجداري نشأ في أحضان الدين وكانت الجداريات ترسم في المعابد والمقابر وبعدها الكنائس والمساجد لذا ظلت رسوماتها غالبا ذات طابع ديني لتجسيد رؤى الإنسان للموت والعالم الآخر وذلك لفترة طويلة من الزمن، كما تجسد أبعادا دنيوية أخرى تناقض تلك الأبعاد الدينية كمشاهد الصيد وغيرها من المشاهد التي ترسم أبعاد الحياة الإنسانية وما تحفل به من صراعات.(52)"

وكان لعمق فن الجداريات وأثره في الفكر الإنساني والانفعال الكبير به أن تداخلت الكثير من القصائد معه، بل إن الربط بين فن الشعر من ناحية وفن الرسم الذي ينتمي إليه فن الجداريات يعد واضحا جدا، وقديما جدا، حتى إن مصطلح الصورة الشعرية يجمع بين فن الرسم من خلال الصورة أو التصوير وفن الشعر من خلال الشعرية، بل إننا نجد كثيرا من القصائد منذ القدم تتفاعل بالأساس مع الصورة المرسومة، و" لقد عرف تاريخ الأدب الغربي هذا الجنس الأدبي المتميز الذي يمكن أن نسميه قصيدة الصورة منذ العصرين الإغريقي والروماني، حتى يمكن القول إنها قديمة قدم الأدب والفن نفسيهما.(53)"

وهنا يظهر نقاد كثيرون جدا وعبر القرون يرون في الشعر تصويرا، فالجاحظ نفسه يقول : "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(54)، فهو يربط بين الشعر والتصوير .

والجمع بين هذين الفنين يترك أثرا واضحا على تشكيل بنية الخطاب الشعري، وهذا ما يبدو في هذه القصيدة الجدارية للشاعر العراقي سعدي يوسف، حيث نجد اندماجا واضحا بين فنين مختلفين، هما فن الشعر وفن الرسم متمثلا في الفن الجداري .

ومن المعروف أن الفن الشعري فن يعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر الزمن، فهو تشكيل داخل الزمان، في حين نجد فن الجداريات يعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر المكان، فهو تشكيل داخل المكان، ومن هنا فإن المتلقي يبصر الصورة التشكيلية "كاملة أو شبه ناجزة، وذلك لأنها تأخذ مكانا محددا يمكن للعين أن تحصره ضمن منظورها، بينما تعتمد الصورة الشعرية على خيال متلقيها.(55)"

ويلفت عنوان هذه القصيدة النظر بقوة، ففيه نجد ذكرا لاسم الجدارية، فقد ذكرت كلمة جدارية باسمها فيه،

وأضيفت إلى فنان تشكيلي عراقي له شهرة واسعة في الفن التشكيلي، وهو الفنان فائق حسن، ومن هنا فالذات الشاعرة تعترف لنا أنها تحول جدارية فائق حسن التشكيلية إلى جدارية سعدي يوسف الشعرية، وبذا يحدث التراسل بين جدارية فائق حسن وقصيدة سعدي يوسف، ومنذ القدم والصلة وطيدة بين فن الرسم ومنه الجداريات من ناحية وبين فن الشعر من ناحية أخرى، مما يشير إلى طبيعة بنيتها، ومن المعروف أن الفن الجداري له بنية خاصة، وهو من أوائل الفنون التي عرفها الإنسان، ولا تخلو حضارة قديمة منه، فهو موجود ـ كما سبق القول ـ على جدران المعابد منذ القدم. و"يعد الفن الجداري أو الجداريات كما اصطلح عليها واحدة من حقول الفن التشكيلي والتي كان له انتشار كبير في التاريخ قديما وحديثا مرت خلالها بمراحل كثيرة حيث كان للعقيدة والخلود أثر في امتزاجها بالنزعة العقائدية وتحقيق فكرة دينية إلى جانب وظيفتها لتخليد ذكرى أو مناسبات أو أحداث بها جانب خاص بحياة الملوك وانتصاراتهم.(56)"

وهذا العنوان "تحت جدارية فائق حسن" يشير إلى نوع من التداخل الواضح بين فن الشعر، وقد اكتنزته كلمة

"تحت"، فالقائل معروف بانتمائه إلى الشعراء، وله إنتاج شعري سابق ومشهور، ومن هنا فإن المتلقي يتوقع أن ما سيتلقاه منه هو قصيدة بالأساس، وفن الرسم، في صورته الجدارية، وقد ظهر ذلك في العنوان من خلال كلمة "جدارية"، حيث تشير هذه الكلمة إلى الفن الجداري الشهير، ومن خلال اسم "فائق حسن"، وهو فنان عراقي شهير جدا، وجداريته التي يتراسل معها الشاعر هنا لها شهرة فائقة.

ومن هنا فإن المتلقي يدخل عالم النص، وهو متوقع أن يتلقى قصيدة محملة بفن الشعر، خصوصا النوع الذي يكتبه سعدي يوسف، أي "شعر التفعيلة" أو ما اصطلح على تسميته باسم "الشعر الحر"ومحملة أيضا بطبيعة فن الرسم، وبالتحديد الجداريات منه، وخصوصا جدارية فائق حسن ذات الشهرة الفائقة.

وبذا تبدو هذه القصيدة وكأنها نقش تحت الجدارية يشرح أبعادها، أو كأنها التعليق الصوتي بالشعر على ما فيها.

يقول سعدي يوسف :

تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها

وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا

في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان:

وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا . . . ووجه النبي

الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة.

تبدو بوضوح اللقطة التصويرية التي تستدعي إلى الأذهان فن الجداريات، حيث تهيمن البقعة المكانية على هذه اللقطة، ومن تجليات المكان هنا ساحة الطيران والرصيف، وإذا كانت الجملة الأولى توحي بالفرح والحرية والسلام، من خلال فعل الطيران الذي يمارسه الحمام، وهي طيور مسالمة، بل هي رمز محوري من رموز السلام فإننا نفاجأ بالجملة التالية التي تأتي لتنسف الملامح الدالة على السلام والحرية "البنادق تتبعها" فالبنادق الجمع آلات تدمير تزهق الروح بطريقة عنيفة جدا، ومن العجيب أنها لا تتبع أعداء الوطن، وإنما تتبع الحمامات المسالمة الوادعة، وهنا يصبح طيران هذا الحمام فرارا مذعورا من رصاص البنادق، وتأتي الجملة التالية "وتطير الحمامات" ولكنها صبت في نفوسنا رعبا هائلا على مصير هذه الحمامات، مع رغبتنا الحارة في نجاتها من هذا الرصاص الغاشم الذي

لا يرحم، ولكن هيهات هيهات لأنها "تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم"، وهنا يأخذ الفعل تسقط ثقلا دلاليا واضحا، فالحمامات التي كانت تطير منذ لحظة تسقط الآن، وتأتي كلمة "دافئة" لتبين قرب عهدها بالحياة، فهي ما زالت دافئة رغم إصاباتها القاتلة، وجاء السقوط فوق أذرع من جلسوا، وهنا تركز اللقطة التصويرية على الأذرع، فهي كثيرة وقوية ولكنها في الوقت نفسه محتاجة احتياجا شديدا، فجلس أصحابها على الرصيف يبيعون هذه الأذرع كي تعمل في مقابل ما يقيم أودهم وأود أهاليهم.

وربما يظن القارئ أن سقوط هذه الحمائم المسالمة قد يسهم في سد رمق هؤلاء العمال البسطاء، ولكن الذات الشاعرة تجعل للحمامة وجهين: وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا، ووجه النبي الذي تتأكله خطوة في السماء البعيدة."

وهنا نجد ملامح البراءة والسلام تتجسد في هذه الحمائم المسالمة من خلال ما ألحقته الذات الشاعرة بملامح وجهها وتداخل هذه الملامح مع وجه الصبي ووجه النبي.

وهنا فإن جوع هؤلاء العمال الذين يبيعون أذرعهم في الرصيف يظل كما هو.

يقول:

وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسا ، يبيعون

أذرعهم : سيدي قد بنيت العمارات ،. . . أعرف كل

مداخلها ، وصبغت الملاهي . . . أعرف ما يجذب

الراقصين إليها ، ورممت مستشفيات المدينة. . .

أعرف حتى مشارحها سيدي . . . لم لا تشتري؟

إن كفي غريبة.

وهنا ينهض الظرف إذ باقتناص الزمن في لقطة تصويرية، وهذا من طبيعة الفن الجداري، لأنه يعبر عن الزمان من خلال المكان، فتظهر الكثافة الزمنية، فيلتقط لحظة وقوف هؤلاء البسطاء والمهمشين جلوسا، فهم لا يستطيعون أن يقفوا باعتدال تام، فوقوفهم جلوس، ويبيعون أذرعهم، وهنا تأخذ كلمة أذرع أهمية خاصة في هذا السياق، فهذه الأذرع العاملة هي التي بنت الوطن، وبنت كل ما فيه، فيعرض أحد العمال

بضاعته فيخاطب المقاول الذي يشتري هذه الأذرع بأقل القليل، فيقول قد بنيت العمارات، فقد بنى العمارات ولم يبن عمارة واحدة أو اثنتين، وإنما العمارات بما فيها من أل التعريف للدلالة على ارتفاعها الشاهق، وهو يعرف كل مداخل هذه العمارات، في حين يسكنها غيره، كما أنه صبغ الملاهي ورمم المستشفيات، ورغم هذا الجهد الكبير فإنه لا يجد قوت بومه، وما قدمه من جهود هائلة في بناء الوطن يستمتع غيره بثمار هذه الجهود.

ثم يأتي استفهام حائر "لم لا تشتري؟.

وهنا تستخدم الذات الشاعرة التشكيل البصري في رسم ملامح الصورة، فنجد استخدام تقنية النقط ذا أهمية بالغة يحتاج من المتلقي ان يملأ هذه الفجوات البصرية التي يجدها في اللوحة.

ويدل في الوقت نفسه على الإهمال الذي يلاقيه هذا العامل المعدم من المقاول، حتى يشعره بكساد بضاعته. وهنا يبدأ المقاول في الحوار مع هذا العامل المهمش، يقول:

ـ أجس ذراعك ؟

ـ يا سيدي جسها

ـ أمس . . . أين اشتغلت؟

يشترط المقاول على هذا العامل أن يجس ذراعه ليتأكد من قوتها وقدرتها على العمل، فيوافق العامل.

وهنا نجد العامل يخاطب المقاول ـ سيدي، وكأنه سيده وصاحب الفضل عليه، على الرغم من أن العامل هو الذي يبني الوطن، وهذا المقاول وأمثاله هم من يسرقون الجهد الكبير لهؤلاء العمال.

وتظل القصيدة داخل البقعة المكانية التي اختارتها من البداية، وتعود للحمام مرة ثانية، فتقول:

تطير الحمامات في ساحة الطيران . . . وعينا المقاول

تتجهان إلى الأذرع المستفزة . يدخل شخصان

سيارة النقل . . . ثم يدور المحرك ، ينفث في ساحة

الطيران دخانا ثقيلا . . . ويترك بين الحمائم والشجر

المتيبس رائحة من شواء غريبة.

تمسك الذات الشاعرة بعيوننا معلقة على الحمامات، وهي تطير، وقد أصبحنا نتابعها ونحن في حالة خوف شديد على مصيرها، فهي ليست على ما يرام في هذا الوطن، كما أنه يلتقط صورة لعيني المقاول وهما تتجهان إلى الأذرع المستفزة كي تأخذها في عمل شاق مضن، وهناك شخصان يدخلان بسيارة النقل التي يتكدس بداخلها أكبر عدد من هؤلاء العمال الذين يبيعون أذرعهم مقابل الفتات، وهنا تنفث هذه السيارة دخانا كثيفا، وهذا الدخان يترك بين الحمائم والشجر المتيبس رائحة شواء غريبة.

ترى حل تحولت هذه الحمائم بفعل احتراقها في نار البنادق إلى شواء غريب لا يصلح للأكل؟

وتظل الذات الشاعرة شاغلة بقوة لحاسة البصر في بقعة مكانية واحدة، لم تتحرك منها، وعلى الرغم من مجئ سيارة النقل التي كانت ترشح لانتقال كاميرا الذات الشاعرة لمكان آخر فإن المكان ظل كما هو في هذه القصيدة، ولم تذهب القصيدة للمكان الذي ذهبت إليه سيارة النقل بهؤلاء العمال، وهذا من طبيعة الفن الجداري الذي يحافظ بقوة على اللوحة المكانية.

ويلقط الشاعر حوارا مكتنزا يتواء مع طبيعة الحوار السابق، فيقول:

- **يقول المقاول : نرجع بعد الغروب**
- **تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب.**
- **المغني : بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟**

وهنا يقول المقاول الذي ضخت فيه الذات الشاعرة ما جعله رمزا للمستغلين لهذا الوطن "نرجع بعد الغروب."

فتصاب الحمامة بالذعر من قوله ذلك، فقد لاقت الأمرين من بنادق هذا المقاول ومن على شاكلته طيلة النهار، وهي تود أن تهجع بعد الغروب، ولا تستمر في طيرانها الفزع، وهنا يأتي صوت المغني الذي يمثل الجوقة في المسرح الإغريقي، فيعلق بصوته على الأحداث، فيقول:

بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟

فالغروب عند المغني هنا هو وقوع بلاده في غروب المجد والتقدم عنها، ودخولها إلى عصر الظلمات، ذلك

العصر الذي يغيب فيه العدل وتغيب عنه الحرية والكرامة.

ثم يقول:

تطير الحمامات في ساحة الطيران ، تريد جدارا

ليس تبلغ منه البنادق ، أو شجرا للهديل القديم

ارتفعنا معا في سماء الحمائم ، صغنا من الحجر

المتألق وجه الجدار ، انتقيناه جزءا فجزءا ، وقلنا

لسعف النخيل وللسنبل الرطب : هذا أوان الدموع

التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل

إلى المدن المقبلة.

لم تتغير البقعة المكانية قيد أنملة، مما يتواءم تماما مع الفن الجداري، ذلك الفن الذي من الممكن ان يجمع شرائح تصويرية مختلفة داخل الجدارية الواحدة، وهذا ما تكرسه هذه القصيدة، ففيها لقطات تصويرية متعددة، ولكنها داخل جدارية واحدة، وداخل قبضة زمنية واحدة.

وتكرر القصيدة بكثافة واضحة جدا جملة " تطير الحمامات في ساحة الطيران"، ولكن متعلقاتها تختلف، وهذا يدل على أننا نشاهد شرائح مختلفة داخل جدارية واحدة، وهنا الحمامات في ساحة الطيران تطير، ولكنها ما زالت في حالة الذعر الرهيب من طلقات البنادق التي لا ترحم، وهي في طيرانها هنا تبحث مذعورة عن جدار يحميها أو عن شجر تطمئن فيه تغني مثلما كانت تغني في الماضي، وهنا يأتي صوت العمال البسطاء الذين يتحدون مع الحمائم في الهدف والمصير، فلا ندري هل هذه الحمائم المسالمة هي في حقيقتها عمال هذا الوطن الذين تحصدهم بنادق القهر والعسف بلا رحمة، أم أن هؤلاء العمال هم الحمائم التي تنزف في وطنها، فهؤلاء العمال هم بناة هذا الوطن وهم أيضا أكثر الباكين فيه وأول المطرودين من جنته .

"لقد طار المناضلون في المدينة كما تطير الحمامات التي أرادوا أن يقيموا لها جدارا ليس تبلغ منه البنادق، أو شجرا للهديل القديم، وارتفعوا معا في سماء الحمائم، وصاغوا من الحجر المتألق وجه الجدار، وقالوا لسعف النخيل وللسنبل الرطب: هذا أوان الدموع التي تضحك الشمس فيها، وهذا أوان الرحيل إلى المدن المقبلة،

ولكن الحمامات رفضت أن تلوذ بالجدار، فقد رأت في سمائها ما لم يروه، وعرفت أن بلادهم هي بلاد البنادق، وأن المقاول الذي جاء ليشتريهم يجئ ومعه الجنود وأصحاب الحقائب الثقيلة" (57) ثم يقول:

ولكننا يا بلاد البنادق ، كنا صغارا ، فلم نلتفت

لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة. . .

نحن كنا صغارا ، أقمنا جدارا ، ونمنا على مضض. .

والحمامات خافقة في الهزيع الأخير . . لماذا

تظلين خافقة؟ قد بنينا ملاذا لنا وغصونا

تنامين فيها ، ونحن هنا في الرصيف ـ المقاول

يأتي . . . ويأتي إله الجنود . . . وتهوي على الوطن المقصلة

وهنا يتذكر هؤلاء العمال فترة طفولتهم وما فيها من براءة، تلك البراءة التي جعلتهم لا يلتفتون للطاغية المستبد وجنوده، ولا يلتفتون للحقائب الكثيرة المثقلة بالألم التي يحملها أبناء هذا الوطن وهم يرحلون قسرا عنه، ورغم هذا الارتداد تظل اللحظة الحاضرة مهيمنة،

فهم على الرصيف والمقاول يأتي ويأتي الطغاة المستبدون فتهوي على الوطن المقصلة

ولذا نراه يقول:

تطير الحمامات مذبوحة . . . دمها الأسود النزر

يسقط فوق الجدار الذي بنيناه. . . يسقط

مختلطا

بالرصاص ، وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة

شاحنات المقاول كانت تطاردنا ، والمدافع محمولة. .

يا بلاد البنادق . . . إن الحمامات مذبوحة ، والجدار

الذي قد بنيناه بيتا وغصنا ينز دما أسودا ،

ويهز يدا مثقلة.

وهنا نظل في الجدارية، فالشريحة البصرية السابقة انتهت بالمقصلة التي تهوي على رقبة هذا الوطن، وتطل في هذه الشريحة البصرية من الجدارية الحمامات أيضا، ولكنها أخذت نصيبها من المقصلة التي هوت بلا رحمة على هذا الوطن، ولذا نراها تطير مذبوحة، ودمها الأسود يسقط فوق الجدار الذي بناه

هؤلاء العمال بكدهم وعرقهم، وتتحول ساحة الطيران في هذه الشريحة البصرية من الجدارية إلى ساحة معركة، وفيها عملية المطاردة من المقاول الغاشم لهؤلاء العمال، وهو يطاردهم بشاحناته ومدافعه المحمولة عليها، والبنادق القاتلة وهنا يأخذ لون الدم الأسود مركز هيمنة واضحة على هذه الشريحة البصرية من الجدارية.

وتطل البنية الصوتية التي تعلق على الأحداث، وكأنها صوت الجوقة في المسرح الإغريقي، فيقول:

- **يقول المقاول : جئنا لنبقى**
- **تقول الحمامة : هل قال حقا؟**
- **يقول النقابي : إن السواعد أبقى.**

فصوت المقاول/ رمز المستغل لخيرات هذا الوطن وسواعد أبنائه يعبر عن رؤيته واطمئنانه إلى آلته العسكرية الغاشمة فيقول جئنا لنبقى إلى الأبد، فيأتي بعده صوت الحمامة/ رمز أبناء هذا الوطن المسالمين إلى أقصى درجة والأنقياء إلى أبعد مدى فيتساءل صوتها هل قال حقا، وكانت في تساؤلها تعبر عن

خوف من تحقيق رؤية هذا المقاول الغاشم، وفي الوقت نفسه يحمل صوتها تشكيكا في صدق مقولته، وإلا لما تساءلت، وهنا يأتي صوت النقابي/ رمز البطل المجاهد عن هؤلاء البسطاء فيحسم القضية بقوله إن السواعد أبقى، فالمستبد الغاشم مهما امتلك من آلة القتل الجبارة لن يقهر الشعب أبدا، فسواعد هذا الشعب البانية للوطن هي التي ستبقى في النهاية.

ولكن رغم نظرة التفاؤل المستقبلية هذه فإن صوت هؤلاء العمال يأتي ليعترف بالتعب، فيقول:

تعبنا : زمانا نلم دماء الحمائم ، نرسم في السر

أجنحة ، ثم نطلقها في القرى . . . يا زمان الجذور

الذي

ما انقطعت ، وما انقطعت عنك تلك الجذور. . .

هنا نحن في ساحة الطيران . . . وقوف أمام الجدار

نرممه قطعة قطعة ، حجرا حجرا ، ونمسد أذرعنا

يازمان الجذور انتظرنا طويلا . . . وها نحن نبني

على هاجس الروح مملكة فاضلة.

وهنا تأتي شريحة بصرية أخرى من الشرائح البصرية لهذه الجدارية، وهذه الشريحة تكشف عن معدن الشعب الحقيقي، ذلك الشعب الذي تعب وهو يحاول إعادة الحياة للملامح الجميلة لهذا الوطن، فقد بذل جهودا مضنية وهو يلم دماء الحمائم، وها هو يحاول بكل الطاقة أن يعيد الحياة لوطنه، فيرسم أجنحة ويطلقها في القرى فهو حريص على إعادة الخصب بعد أن جعل المستغل الموت والدم هو المهيمن على وجه هذا الوطن، وهؤلاء العمال من الشعب المجاهد يقفون لكي يرمموا هذا الجدار قطعة قطعة وحجرا حجرا، وذلك رغم الجهد الكبير الذي يبذلونه في إعادة الإعمار لما تم تخريبه فهم يعرفون ما يصنعون، فهدفهم في غاية النبل، لأنهم يبنون مملكة فاضلة.

بعدها يقول:

ويبقى لنا أن نحب ، وأن لا نحب . . . كرهنا كثيرا،

كرهنا حقيقتنا والوجوه الأليفة . . . حتى الجدار الذي

قد بنيناه يوما . . . قد كرهناه . يبقى لنا أن نحب

وأن لا نحب. . .

انتهينا إلى البدء . . . يا وطنا ظل ينزف أبناءه

بين قصر النهاية والماء والعجلات السريعة

ما غادرتك ، وما غادرت منك غير عذاباتها. . .

وطني : زهرة للقتيل ، وأخرى لطفل القتيل

وثالثة للمقيمين تحت الجدار . . . تطير الحمامات

في ساحة الطيران . . . ارتفعنا معا في سماء الحمائم

قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب هذا أوان

الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة.

وفي هذه الشريحة البصرية من الجدارية تظل الهيمنة للون الدم والقهر حتى فقدت قوى الشعب العاملة هدفها، فقد ظهر في هذه الشريحة بوضوح فقدانها لبوصلتها، حتى كرهت نفسها، وهنا يأتي هذا التركيب الرهيب "يا وطنا ينزف أبناءه" ليكون في مركز الثقل الدلالي المهيمن على هذه القصيدة/ الجدارية، وتأتي صورة الحمائم التي تطير في ساحة الطيران فيتم التركيز البصري عليها، ولكن قوى الشعب العاملة والمنتجة

ترتفع معها في سماء الحمائم وهي راحلة إلى مدن أكثر حكمة وأكثر عدلا.

وهنا يأتي ختام هذه القصيدة الجدارية بقوله:

- **يقول المناضل : إنا سنبني المدينة**
- **تقول الحمامة : لكنني في المدينة.**
- **تقول المسيرة : دربي إلى شرفات المدينة.**

فالمناضل لا يعرف اليأس، وهو واثق في قدرته على البناء، فيقول "إنا سنبني المدينة" والحمامة/ رمز القوى المسالمة وطبقات الشعب العاملة تستدرك على ذلك فتقول "ولكنني في المدينة" أما المسيرة الكبيرة لجموع الشعب فهي تعرف دربها إلى شرفات المدينة، ولن تفقد هدفها أبدا.

وهنا لا نجد صوتا للمقاول/ المستبد، فقد أخرجته القصيدة من حساباتها وألقت به إلى عالم النسيان، في حين ألقت كاميرا القصيدة التصويرية بتركيزها كله على القوى العاملة للشعب فهي أساس هذا الوطن، وهي المنتج الحقيقي لمدنيته.

وهنا نجد قدرة القصيدة وهي فن زماني بالأساس على التراسل مع الجدارية، وهي فن مكاني بالأساس. وكان الشاعر سيمونيدس يرى أن "الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة.(58)"

ولا تخفى بطبيعة الحال كثافة الصورة الشعرية في هذه القصيدة للشاعر العراقي سعدي يوسف، "والصورة الشعرية بها "وفرة المواد التي تساعد على تشكيلها، وترفع من قيمتها الجمالية، كالإيقاع ، وتنوع الحركة وتعددها عن طريق اتكائها على الفعل، والزمان وامتداده وتنوعه" (59)، كما لا يخفى حضور المفردات الحسية والتشكيلات البصرية عبر هذه القصيدة، وكلها مفردات تجمع الإنسان داخل الطبيعة، مما يتواءم تماما مع فن الجداريات.

ويمكن القول إنه على الرغم من أن الشعر فن زماني بالأساس فإنه لا يتجاهل المكان، وإنما يعبر عنه من خلال الزمان، كما بمكن القول أيضا إنه على الرغم من أن الرسم فن مكاني بالأساس فإنه لا يهمل الزمان، وإنما يعبر عنه عن طريق المكان.

وهنا يحدث التداخل مع الفن التشكيلي، فالقصيدة لم تتحرك منذ البداية وحتى النهاية عن مكان واحد وهو اللوحة المرسومة على الجدار، ومن أهم رموزها ساحة الطيران، فقد جمع الشاعر في لحظة واحدة ومشهد واحد عناصر شتى، ونظرة سريعة إلى القصيدة ترينا الحضور الواضح لفن الجداريات، فالبقعة المكانية فيها لا تتحرك، فكل أحداث القصيدة في مكان واحد، والزمن مكتنز بوضوح، وهذا من خصائص فن الجداريات، لأنه بالأساس رسم على الحائط أو على السقف، لأغراض دينية أو تسجيلية أو جمالية .

وهنا تظهر بوضوح شديد إشارة ليسنج إلى أن "الرسم الذي هو فن مكاني قد يحاكي الفعل الإنساني (موضوع الشعر ومادته) أي يقدم قصة، والشعر قد يحاكي الأجسام والحجوم (موضوع الرسم ومادته) أي يقدم لوحة.(60)"

وظهرت ثنائية القاهر والمقهور، والضحية والجلاد، والمستغل بفتح الغين والمستغل بكسر الغين.

وكانت الآلة التي اكتسبت ثقلا واضحا، هي البنادق/ آلة القتل بالمجان، ومن تقتل؟ إنها تقتل الحمائم/ رمز البراءة والوداعة لجموع الشعب العراقي المسالم.

وهنا تكشف الجدارية عن سياق اجتماعي كثيرا ما مر به العراق، وهو سيطرة حفنة من المستغلين الطغاة على مصيره وقتلهم لكل ما يمت لمعاني الحياة والتقدم بصلة، كل ذلك من أجل تكديس الأموال في حساباتهم، وليذهب الوطن بكل ما فيه إلى الجحيم.!

الفصل السادس:

بنية الخطاب الشعري في القصيدة الرسالة

يقول نزار قباني في قصيدته "رسالة إلى جمال عبد الناصر:(61)"

هذا خطاب عاجل إليك

من أرض مصر الطيبة

من ليلها المشغول بالفيروز والجواهر

ومن مقاهي سيدي الحسين، من حدائق القناطر

من ترع النيل التي تركتها .. حزينة الضفائر

هذا خطاب عاجل إليك

من الملايين التي قد أدمنت هواك

من الملايين التي تريد أن تراك

عندي خطاب كله أشجان

لكنني .. لكنني يا سيدي

لا أعرف العنوان

(2)

الزرع في الغيطان، والأولاد في البلد

والمولد النبوي،

والمآذن الزرقاء،

والأجراس في يوم الأحد-

وهذه القاهرة التي غفت

كزهرة بيضاء في شعر الأبد

يسلمون كلهم عليك

يقبلون كلهم يديك

ويسألون عنك كل قادم إلى البلد

متى تعود للبلد؟

(3)

حمائم الأزهر، يا حبيبنا، تهدي لك السلام

معديات النيل، يا حبيبنا، تهدي لك السلام

كرسيك المهجور في (منشية البكري) يبكي فارس الأحلام

والصبر لا صبر له..

والنوم لا ينام..

وساعة الجدار، من ذهولها، ضيعت الأيام

يا من سكنت الوقت والتاريخ والأيام،

عندي خطاب عاجل إليك..

لكنني يا سيدي .. لا أجد الكلام.

(4)

الحزن مرسوم على الغيوم، والأشجار، والستائر

وأنت سافرت .. ولم تسافر

فأنت في رائحة الأرض .. وفي تفتح الأزاهر

في صوت كل موجة، وصوت كل طائر

في كتب الأطفال، في الحروف، في الدفاتر

في خضرة العيون، وارتعاشة الأساور..

في صدر كل مؤمن، وسيف كل ثائر

عندي خطاب عاجل..

لكنني، لكنني يا سيدي

تسحقني مشاعري..

(5)

يا أيها المعلم الكبير

كم حزننا كبير

كم جرحنا كبير

لكننا..

نقسم بالله العلي القدير

أن نحبس الدموع في الأحداق

ونخنق العبرة

نقسم بالله العلي القدير

أن نحفظ الميثاق

ونحفظ الثورة

(6)

وعندما يسألنا أولادنا

من أنتم

في أي عصر عشتم؟

في أي عصر ملهم؟

في أي عصر ساحر؟

نجيبهم: في عصر عبد الناصر

الله .. ما أروعها شهادة

أن يوجد الإنسان في زمان عبد الناصر

تبدو ملامح خاصة ببنية الرسالة في هذه القصيدة، فهناك ثلاثة أركان محورية، الراسل، وهو هنا نزار قباني الشاعر، الرسالة وهي هنا هذه القصيدة، والمرسل إليه، وهو هنا الرئيس جمال عبد الناصر.

وهنا يحدث التراسل بين النص وخارج النص، فالقارئ يعلم معلومات كثيرة من خارج النص، معلومات عن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وقيامه بثورة 23 يوليو 1952م وحكمه لمصر حتى عام 1970م، ووقوفه في وجه الاستعمار ومناداته بالعدالة الاجتماعية ومبادئ ثورة يوليو والفترة المدوية التي عاشها في التاريخ المعاصر، ووقوفه مع حركات التحرير على امتداد الوطن العربي كله وإفريقيا والعالم وتكتل القوى الاستعمارية عليه حتى هزموه في عام 1967م ثم وفاته عام 1970م

كل ذلك وأكثر يعرفه القارئ عن جمال عبد الناصر، كما يعرف القارئ معلومات كثيرة خارج النص عن الشاعر نزار قباني، وهنا يعرف أن هذه القصيدة كتبت بعد وفاة جمال عبد الناصر.

ومن هنا فإن المرسل إليه/ جمال عبد الناصر حاضر حضورا شديدا منذ عنوان القصيدة وحتى آخر كلمة فيها، فاسمه الصريح / جمال عبد الناصر موجود في العنوان، فالقصيدة متوجهة إليه، واسمه الصريح موجود في آخر سطر شعري، فقد بدأت القصيدة/ الرسالة به، وانتهت به، وظل حاضرا في كل سطر من سطور هذه القصيدة بضمير المخاطب الذي تتوجه إليه القصيدة.

وتأتي لغة الرسالة هي اللغة العربية الفصحى، وهي لغة المرسل والمرسل إليه، ولغة المحيط الكبير الذي يعيشان فيه، وحينما يعلم القارئ تاريخ كتابة القصيدة، ويعرف أنها كتبت بعد وفاة الزعيم الراحل، فإنه يدرك أن هذه الرسالة لا تهدف إلى الوصول الحقيقي للمرسل إليه، وإنما هي بث يحولها إلى فن الرثاء، وما فيه من إحساس عارم بالفقد.

تقع هذه القصيدة الرسالة في ست مقاطع: المقطع الأول يتوجه فيه الشاعر للرئيس الراحل جمال عبد الناصر قائلا:

هذا خطاب عاجل إليك

من أرض مصر الطيبة

من ليلها المشغول بالفيروز والجواهر

ومن مقاهي سيدي الحسين، من حدائق القناطر

من ترع النيل التي تركتها .. حزينة الضفائر

هذا خطاب عاجل إليك

من الملايين التي قد أدمنت هواك

من الملايين التي تريد أن تراك

عندي خطاب كله أشجان

لكنني .. لكنني يا سيدي

لا أعرف العنوان

فهذا الخطاب خطاب عاجل إلى الرئيس جمال عبد الناصر، وهذا الخطاب من أرض مصر الطيبة، وما تحويه من مفردات مثل الليل ومقاهي الحسين وحدائق القناطر وترع النيل ومن ملايين الشعب المصري، وهذا الخطاب كله أشجان، ولكن الذات الشاعرة لا تعرف العنوان.

-2

الزرع في الغيطان، والأولاد في البلد

والمولد النبوي،

والمآذن الزرقاء،

والأجراس في يوم الأحد-

وهذه القاهرة التي غفت

كزهرة بيضاء في شعر الأبد

يسلمون كلهم عليك

يقبلون كلهن يديك

ويسألون عنك كل قادم إلى البلد

متى تعود للبلد؟

وهنا يلتقط الشاعر صورة أخرى لمفردات موجودة على أرض مصر ترسل سلامها لعبد الناصر، مثل الزرع في الغيطان والأولاد في البلد والمولد النبوي والمآذن وأجراس الكنائس والقاهرة كلها. كل هؤلاء يسألون متى تعود؟

(3)

حمائم الأزهر، يا حبيبنا، تهدي لك السلام

معديات النيل، يا حبيبنا، تهدي لك السلام

كرسيك المهجور في (منشية البكري) يبكي فارس الأحلام

والصبر لا صبر له..

والنوم لا ينام..

وساعة الجدار، من ذهولها، ضيعت الأيام

يا من سكنت الوقت والتاريخ والأيام،

عندي خطاب عاجل إليك..

لكنني يا سيدي .. لا أجد الكلام..

كما أن حمائم الأزهر ومعديات النيل والكرسي الذي كان يجلس عليه يبكي فراقه، وانفرط عقد الأشياء تماما، وهنا لا يجد الشاعر الكلام

(4)

الحزن مرسوم على الغيوم، والأشجار، والستائر

وأنت سافرت .. ولم تسافر

فأنت في رائحة الأرض .. وفي تفتح الأزاهر

في صوت كل موجة، وصوت كل طائر

في كتب الأطفال، في الحروف، في الدفاتر

في خضرة العيون، وارتعاشة الأساور..

في صدر كل مؤمن، وسيف كل ثائر

عندي خطاب عاجل..

لكنني، لكنني يا سيدي

تسحقني مشاعري

ويخبره أن الحزن مقيم في كل شئ فعبد الناصر سافر ولم يسافر، لأنه في رائحة الأرض وفي الأزهار والموج وصوت الأطيار ودفاتر الأطفال وخضرة العيون وارتعاشة الأساور وفي صدر كل مؤمن وسيف

كل ثائر، وهو عنده خطاب عاجل إليه، ولكن المشاعر تسحقه.

(5)

يا أيها المعلم الكبير

كم حزننا كبير

كم جرحنا كبير

لكننا..

نقسم بالله العلي القدير

أن نحبس الدموع في الأحداق

ونخنق العبرة

نقسم بالله العلي القدير

أن نحفظ الميثاق

ونحفظ الثورة

وهنا يتوجه الشاعر إلى عبد الناصر ويقول له يا أيها المعلم الكبير كم حزننا كبير وجرحنا كبير ولكنه يقسم

أن نحبس دموعنا ونخنق عبراتنا ونحفظ الميثاق ونحفظ الثورة.

(6)

وعندما يسألنا أولادنا

من أنتم

في أي عصر عشتم؟

في أي عصر ملهم؟

في أي عصر ساحر؟

نجيبهم: في عصر عبد الناصر

الله .. ما أروعها شهادة

أن يوجد الإنسان في زمان عبد الناصر

ثم يطمئنه على خلوده فعندما يسألنا أطفالنا في أي عصر عشتم؟ ستكون الإجابة في عصر عبد الناصر.

وهنا نلاحظ أن القصيدة / الرسالة فيها متكلم واحد هو المرسل يتوجه إلى المرسل إليه، وهو صامت، بل إننا نكون مع المرسل وهو يكتب الرسالة، فالرسالة لم تقع

بعد في يد المرسل إليه، ولن تقع أبدا، فالمرسل إليه قد فارق الحياة، ولكن هذا الخطاب يثبت وجوده فهو راحل ولم يرحل فقد رحل بجسده فقط وظلت روحه في كل شئ على أرض مصر، وكل مفردة عليها ترسل له السلام وتفتقده، وقد بدأ الخطاب بإجمال في البداية وهو السلام من أرض مصر، وبعد ذلك جاء التفصيل، وعبر ستة مقاطع مرقمة تتحرك القصيدة/ الرسالة وتتمدد على الصفحة.

فقد بدأت بالسلام بشكل عام، ثم انطلقت عبر أربعة مقاطع في تفصيل ما أجمل، وقد التقط الشاعر/ المرسل بعض التفاصيل التي توضح أن كل ما هو على أرض مصر يرسل السلام للزعيم الراحل، وقد كانت التفاصيل التي التقطها الشاعر بعيدة الغور، وتنبض بحس إنساني مرتفع، وتدل دلالة قاطعة على تسرب حب الزعيم في قلوب الإنسان والطيور والنبات والجماد، فقد امتزج الزعيم الراحل بكل ذرة على أرض مصر، وهنا يأتي المقطع الخامس ليوضح مدى الحزن الكبير على الفراق، فقد سكن الحزن القلوب، ولأن تصوير الحزن بهذا الشكل قد يوحي بالغياب التام والاستسلام التام فإن الرسالة كانت في حاجة ماسة للمقطع السادس والأخير،

والذي يطمئن فيه المرسل/ نزار قباني المرسل إليه/ جمال عبد الناصر بأنه سيظل خالدا إلى الأبد فقصته سيرويها الآباء للأولاد من جيل لجيل.

وقد جمع الخطاب السابق إلى جانب بنية الرسالة المعروفة بنية القصيدة، وقد تجلت بنية القصيدة من خلال حضور القصد والنية ومن خلال حضور البنية التصويرية وأيضا من خلال حضور البنية الموسيقية. كل ذلك بوضوح شديد، وهذه سمات ترتبط ارتباطا وثيقا ببنية الشعر.

وقد حدث حضور القصد والنية من خلال نشر الشاعر هذه القصيدة ضمن ديوان له موضح عليه انتماؤه لفن الشعر، وقد اشتهر نزار قباني بأنه شاعر أكثر من اشتهاره بأي فن آخر غير الشعر، وقد وجدنا البنية التصويرية من خلال الانزياحات اللافتة، والتي تسجل حضورا كبيرا عبر المقاطع الستة للقصيدة/ الرسالة، وظلت فاعلة منذ البداية وحتى النهاية، ومن هذه الانزياحات بنية الاستعارة التي تكررت بصورة فائقة، فقد أهدت كائنات لا تعقل السلام إلى الزعيم، مما جعل الرسالة تنتمي بوضوح إلى عالم التخييل الشعري، فأرض مصر تهدي السلام للزعيم، والمآذن وأجراس

الكنائس في يوم الأحد ومعديات النيل وحدائق القناطر ومقاهي الحسين وحدائق القناطر .. إلخ

ولا شك أن الذات الشاعرة أدخلتنا إلى عالم التخييل الشعري من خلال هذه الانزياحات الكثيرة.

أما البنية الإيقاعية فقد سجلت حضورا واضحا جدا، وهي سمة شعرية بالأساس، وقد ظهر الإيقاع من خلال المحافظة على التفعيلة، ومن خلال القوافي المترددة عبر مقاطع القصيدة من البداية للنهاية، وعبر التكرار الذي سجل حضورا فائقا بأنواع مختلفة منه، مثل تكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار الجملة، ويعد التكرار (من أبرز الظواهر الخالقة لشعرية الصوت، لما يمتلكه من تنغيم مزدوج داخلي وخارجي، ولما يفصح عنه من "تركيز دال" على أهمية "المكرر" ومن فاعليته الإيحائية.(62)

وهناك إيضا إيقاع الدلالة، فقد كانت حركة الدلالة لها إيقاعها الخاص، فقد بدأت بتوجيه الرسالة إلى المرسل إليه، ومضمونها أنه لديه خطاب تهديه فيه أرض مصر السلام، ثم بدأ في التقاط مفردات خاصة بالبيئة المصرية تهديه السلام، وكانت هذه المفردات من الكثرة

والتنوع ما جعلها ممثلة لكل ما هو على أرض مصر، وكانت نتيجة ذلك التركيز على دلالة الحزن المقيم بسبب رحيل المرسل إليه، ولكن المقطع السادس والأخير جاء ليقاوم هذا الحزن المقيم بذكر خلود المرسل إليه عبر الأجيال من جيل لجيل.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة/ الرسالة كتبها نزار قباني وهو فرد فإن الضمير المستخدم ليس هو الضمير "أنا" في صورته الفردية، وإنما الضمير "نحن" في صورته الجماعية، فقد أرسل الشاعر رسالته ليست باسمه فقط، وإنما باسم الجماعة في أرض مصر التي عمها الحزن لفراقه الأليم، ولم تكن هذه الجماعة هي الجماعة العاقلة فقط، وإنما كل ما هو على أرض مصر من جماد ونبات وحيوانات وإنسان، وكل ما هو طبيعي وكل ما هو من صنع يد الإنسان،وقد لمس الشاعر/ المرسل مفردات البيئة المصرية الدالة التي جعلت القصيدة بعيدة الغور.

وعلى الرغم من حالة الحزن المطبقة في هذه القصيدة فإنها في النهاية فتحت باب الأمل واسعا في خلود هذا الشعب جيلا من بعد جيل وخلود المرسل إليه في قلوب هذه الأجيال.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة/ الرسالة خاصة، فهي من مرسل لمرسل إليه فإن السياق الاجتماعي حاضر بقوة عبر مقاطعها، فقد كشفت بوضوح شديد عن ملامح البيئة المصرية وخصوصيتها الشديدة، فهي بيئة زراعية بالأساس، تعيش على نهر النيل، وفيها حضور واضح للترع والنبات والحدائق والقناطر الخيرية ومقاهي الحسين، وهي بيئة تتميز بالتسامح الديني، ففيها المآذن تهدي السلام مثل أجراس الكنائس في يوم الأحد، وهي بيئة تعتز بتاريخها وأبطاله، فالآباء يقصون على الأبناء تاريخهم وتاريخ زعمائهم.

وهي بيئة تتميز بالوفاء، لأنها لا تنسى أبطالها الراحلين، وهي بيئة تهتم بالتعليم، وكان حضور دفاتر الأطفال له دلالة في هذا السياق.

وهي بيئة لها طقوس دينية خاصة من خلال الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهي بيئة الأزهر منارة العلم عبر القرون.

كما تلمس هذه القصيدة/ الرسالة سياقا تاريخيا خاصا، حيث رحل الزعيم جمال عبد الناصر مخلفا وراءه حالة

من الحزن العام ترك بصمته على كل شئ في الحياة المصرية.

ومن الملاحظ أن بنية الخطاب الشعري في هذه القصيدة/ الرسالة ينتمي إلى عالم البصر أكثر من انتمائه لعالم السمع، ومن هنا فقد كان لذلك أبلغ الأثر في السمة العصرية لها، فالكائنات فيها مما تقع عليه العين في البيئة المصرية، ويعرفه القراء جيدا، مما كان له أبلغ الأثر في انقرائية هذه القصيدة/ الرسالة، والعلاقات اللغوية فيها علاقات تقع في المنطقة المأمونة للفهم، وعلى الرغم من وجود الازياحات وترددها ترددا كبيرا فإنها لم تزرع الغموض في النص، لأنها جاءت علاقات يستطيع المتلقي بسهولة تفكيكها وإدراجها ضمن البنية المفهومة لعقله وخياله.

خاتمة:

وقعت الدراسة السابقة في مقدمة وستة فصول وخاتمة، وقد تناولت المقدمة مبحثين : الأول عنوانه من البنية إلى الخطاب، وفيه تم إلقاء الضوء على رحلة النقد الأدبي ودراساته للنص الأدبي باعتباره بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ثم ما قام به بعد ذلك من فتح هذه البنية المغلقة على ما هو خارج النص الأدبي.

أما المبحث الثاني في المقدمة فقد تم رصده لإلقاء الضوء على ستة أبنية مختلفة للقصيدة المعاصرة، وهي القصيدة الاستعارية والقصيدة السردية والقصيدة المشهدية والقصيدة الحوارية والقصيدة الجدارية والقصيدة الرسالة.

بعد ذلك جاءت ستة فصول: الفصل الأول تم تخصيصه للتفاعل مع القصيدة الاستعارية، وذلك من خلال قصيدة للشاعرة الإماراتية الشيخة فواغي القاسمي، فكشف عن هيمنة البنية الاستعارة عليها من البداية حتى النهاية، وكأننا نعيش في غابة من الاستعارات الممتدة.

والفصل الثاني تفاعل مع القصيدة السردية متخذا من قصيدة شنق زهران نموذجا للتحليل، وفيه يظهر بوضوح شديد أثر امتزاج فن الشعر بفن السرد على ملامح بنية الخطاب فيها.

والفصل الثالث نهض بمهمة التفاعل مع القصيدة المشهدية من خلال التفاعل مع قصيدة سلة ليمون للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وألقى الضوء على أبعاد المشهد فيها.

والفصل الرابع تفاعل مع القصيدة الحوارية من خلال قصيدة الشاعر محمد الفيتوري، وما تميزت به بنية القصيدة الحوارية من ملامح.

والفصل الخامس تم رصده للقصيدة الجدارية من خلال قصيدة تحت جدارية فائق حسن وهي قصيدة للشاعر العراقي سعدي يوسف، فكشف عن أثر تفاعل القصيدة مع جدارية فائق حسن على بنية الخطاب الشعري فيها.

أما الفصل السادس والأخير فقد تم رصده للتفاعل مع القصيدة الرسالة وهنا جاءت قصيدة الشاعر السوري نزار قباني إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر،

وكشف هذا الفصل أيضا عن ملامح بنية الخطاب الشعري فيها، ودور الرسالة في تشكيل هذه الملامح.

والحقيقة أن المتتبع لبنية الخطاب الشعري في القصيدة العربية المعاصرة يلمس بوضوح شديد مدى التنوع والثراء الذي تميزت به بنيتها بسبب تفاعلها مع الفنون المختلفة.

الهوامش

1- آرثر إيزا برغر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص72..
2- تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن زيان، منشورات الاختلاف، ص24.
3- مجموعة باحثين ، نظرية الأدب: القراءة ـ الفهم ـ التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن،الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004، ص32.
4- محمد خطابى، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى،المغرب، 1991، ص297.
5- مناهج التحليل النقدى للخطاب، تحرير روث فوداك ، ميشيل ماير، الطبعة الأولى، 2088، ترجمة حسام أحمد فرج، عزة شبل محمد، المركزالقومى للترجمة، 2014، ص40.
6- حكيمة حبى، السياق التداولى فى كليلة ودمنة لابن المقفع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، فسم اللة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة مولود معمرى بتيزى وزو، الجزائر، ص58.

7- تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص12
8- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص127
9- فواغي القاسمي، حينما أنا في الغياب، مؤسسة شمس للنشر والتوزيع، 2022م، ص19.
10- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هز ويتر، إسطنبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م، ص368.
11- تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص25.
12- تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص77.
13- عايدي علي جمعة، تحليل الخطاب: قراءة جديدة في شعرنا القديم، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، 2022م، ص129
14- القرآن الكريم، سورة النور، الآية، 35 .
15- انظر جورج لا يكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2009.

16- جورج لا يكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة طارق نعمان، مكتبة الإسكندرية، سلسلة مختارات (1)، 2014، ص12
17- تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص13
18- تيرنس هوكس، السابق، ص18.
19- حول طبيعة الصوت في الشعر انظر عايدي علي جمعة، الصوت في الشعر: دراسة في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2015م..
20- عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة في تراثنا النقدي، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 59، 1988م، ص844.
21- عماد عبد اللطيف، إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثى، تطبيقا على خطب حادثة السقيفة، مجلة الخطاب، العدد14، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمرى، وزو، ص207.
22- عبد السلام المسدى ، الأسلوبية والأسلوب ،نحو بديل ألسنى فى النقد والأدب، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، 1977، ص160
23- كلمة أرسطو منقولة من اللغة الفنية لمحمد حسن عبد الله، دار المعارف، ص47

24- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة الهيئة العامة للكتاب، 1999م، ص103.
25- فان ديك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد حسن، مصر، دار القاهرة للكتاب، 2001، ص135
26- مجموعة باحثين، النقد البيئي : مفاهيم وتطبيقات، مؤسسة الانتشار العربي، إمارات العربية، 2022، ص 30
27- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط1، عدد 111، النادي الأدبي، جدة،مارس 2000، ص214.
28- صلاح عبد الصبور، الديوان، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م، ص18..
29- انظر جمعان عبد الكريم، إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، ـ النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2009م، ص222 – 223.
30- جيرار جينيت، حدود السرد، ترجمة بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص77..
31- يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة في القرنين السابع والثامن الهجريين، العصر المملوكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (10)، 2012م، ص28.

32- محمد أبو الفتوح العفيفي، النص وأدوات تماسكه في قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد 28، يناير، 2013، ص417.
33- ا د أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، أخبار اليوم، ص31 .
34- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، ص302.
35- خثير عيسى، النقد البيئي وأبعاده الثقافية: رواية مملكة الزيوان للروائي الصديق حاج أحمد أنموذجا، جسور المعرفة، المجلد 08، العدد 03، سبتمبر 22، ص6.
36- انظر فاطمة جاري عائض القرني، البيئة الكونية في الرواية السعودية نماذج مختارة: دراسة في ضوء النقد البيئي، جامعة الملك سعود.
37- محمد أبو الفضل بدران، أهمية النقد الأدبي البيئي في الدراسات النقدية، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، ص196 .
38- مجموعة مؤلفين، النقد البيئي: مفاهيم وتطبيقات، دار الانتشار العربي / الشارقة / الإمارات العربية المتحدة/ الطبعة الأولى 2022م بالتعاون مع وحدة السرديات بجامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية، ط1، 2022، ص104 .

39- دليلة مكسح، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، 2015، ص187
40- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، دراسة منشورة على شبكة الألوكة، ص 297.
41- محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، ص71 .
42- محمود درويش،الديوان، الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، يونيو/ حزيران، 2005م، ص156 .
43- انظر إيليا أبو ماضي، ديوان الخمائل، دار العلم للملايين، 1987م .
44- انظر جبران خليل جبران، المواكب، دار البستاني للنشر والتوزيع ..
45- علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي، 2012م، 279 .
46- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة، 1987م، ص105 .
47- محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، ص71 .
48- عايدي علي جمعة، شعر محمد الفيتوري: الرؤية والتشكيل، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، ط2، 2022م، ص149 .

49- يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة في القرنين السابع والثامن الهجريين، العصر المملوكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (10)، 2012م، ص5 .
50- سعدي يوسف، مجلة الآداب، العدد 9، 1973، ص29، وهذه القصيدة منشورة ضمن الأعمال الشعرية الكاملة لسعدي يوسف، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، 1978م، ص 149/ 152.
51- مجموعة مؤلفين، فن الجداريات، أصوله وتقنياته، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد 28، 2013م، 587.
52- بركات سعيد محمد، الفن الجداري، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص9.
53- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مؤسسة هنداوي، 2022م، ص8.
54- الجاحظ/ الجيوان، الجزء الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ص315.
55- عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، (شعر الستينات في سوريا، أنموذجا)، مجلة الوحدة، السنة السابعة، عدد 82/ 83، يوليو/ أغسطس، 1991م، المحرم/ صفر/ 1412ه، ص27.

56- مجموعة مؤلفين، فن الجداريات، أصوله وتقنياته، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد 28، 2013م، ص573.
57- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مؤسسة هنداوي، 2022م، ص47.
58- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة , الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 119، نوفمبر، 1987م، ص13.
59- عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، (شعر الستينات في سوريا، أنموذجا)، مجلة الوحدة، السنة السابعة، عدد 82/ 83، يوليو/ أغسطس، 1991م، المحرم/ صفر/ 1412ه، ص27.
60- نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق. ط 1، 1983م.، ص18.
61- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة (بيروت، منشورات نزار قباني، 1993) الطبعة الخامسة، ص373/ 380.
62- نوفل أبو رغيف، المستويات الجمالية في نهج البلاغة/ دراسة في شعرية النثر، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، ط1، 2008م، ص64.

کتاب طبوف