

الغاؤون

شجون الشعر وسحر الموسيقى

إبراهيم خليل

الغاؤون

شجون الشعر وسحر الموسيقى

مقالات

عمان - الأردن

الطبعة الأولى

رقم الإيداع

الفهرس

7	المقدمة
9	مقاربات عامة
11	الجيوسي وشعر الحدائة العربي
19	الزمكنان في الشعر العربي المعاصر
27	أدونيس بين الإبداع والتنظير في دراسة للغربي
35	شعر حميد سعيد في كتاب يؤكد أزمة النقد
45	شعر سميح القاسم في كتاب لنبيل طنوس
53	الإيقاع الشعري وزن هو أم ماذا؟
63	حديث الدواوين والمختارات
65	مدوح عدوان وفتنة الإيقاع الشعري
75	الإيقاع في غياب الوزن: تحت سماء واحدة
85	فواز عبيد شاعر الثراء الموسيقي
95	من الوجهة الموسيقية في قراءة الشعر ونقده
105	تحولات الشاعر حميد سعيد وشعره 2005-2022
117	النظم وسحر الموسيقى في شعر محمود درويش
143	أحمد دحبور والنسق الصوتي
149	محمد إبراهيم لافي : معادلة الصوت والمعنى
159	شعر أمل دنقل: نحو نسق إيقاعي مختلف
169	للمؤلف

المقدمة

من هم الغاؤون؟ سؤال قد يتبادر لأذهاننا. إنهم باختصار الشعراء ومحبو الشعر. ذكر افلاطون في واحدة من محاوراته أن الشعراء يقولون الشعر الذي تلهمهم إياه ربّات الشعر، وأن الذين يعجبون بالشعر تنتقل إليهم نقحة الإلهام هذه بسبب تفاعلهم، وتأثرهم، بما يسمعون، أو يقرؤون منه، مثلما تنتقل قوة المغناطيس من قطعة لأخرى..

فللشعر قوة تشبه قوة السحر. أما من أين تأتي هذه القوة التي تهيم على المتلقي، فمن اللغة التي يستخدمها الشاعر، وهي مع ذلك اللغة نفسها التي يستخدمها الناثر، والمتكلم في أي شأن من شؤون الحياة. إذن، في هذه اللغة ما يتيح لها أن تسيطر على المتلقي. وبعض الناس من محبي الشعر يرون هذه القوة في الخيال الذي تمتلئ به القصائد، وبعضهم يرون ذلك في الصور، وبعضهم لا يراها في هذا ولا في ذاك، بل في البديع، وحسن التأليف، واللفظ البليغ القليل، الذي يوحى بالمعنى الجليل. ومن الناس من يغالون فيردون ذلك للنظم الذي يحيل الكلام لشيء يشبه الموسيقى. فكما أن الموسيقى تطرب الأذهان، وتسيطر على الأفتدة والأبدان، فكذلك الشعرُ في كثير من الأحيان.

من هذه الفكرة انبثقت نيتي في تأليف هذا الكتاب. فقد لاحظ كثير من متبعي الشعر العربي في قديمه، والحديث، أن الأوزان والقوافي، والإيقاع الشعري هي المصادر التي تهبُّ القصائد هذا السحر، وتجعل البعض ممن يسمعونه يشقون الجيوب صائحين: واظرباه!! أما حالُّ الشعر العربي في هذا الزمان فقد تقلبت به الظروف، ووجدنا من يهمل هذا الجانب في القصيد. تارة بحجة التحرُّر من القديم، وطورا بذريعة الاقتراب من الحداثة وما بعدها. وتارة بالتحرر من القافية، باعتبارها قيدا يختنق به الشاعر، فلا يقوى على الإطالة والإطناب، أو الزيادة في النظم

والإسهاب. ومنهم من يرى ألا فرق بين الشعر منظومًا أو منثورًا، فدعوا لألغاء التفرقة بين ما هو موزون، وما هو بلا وزن، وكتبوا قصيدة النثر.

ومع أننا لا نقف ضد التجديد، ولا نقف ضد الحداثة، وما بعدها، إلا أننا نخشى أن يكون الشعر في النثر مطية كل جاهل غير موهوب. فيكثر في الصحف وفي الدوريات وفي الدواوين ذلك الذي يسمى شعرا وما هو بشعر، لذا حرصت في هذا الكتاب على تناول الجانب الموسيقي في الشعر، مع التركيز على الإيقاع، بما في ذلك إيقاع النثر.

فبعض الفصول تتناول دراسات منشورة لنقاد سبقوا لهذا، كحسن الغري، وسلمى الخضراء الجيوسي. وبعضها مقارنة لطبيعة الحداثة في الشعر العربي، مع التركيز على موقع الموسيقى من تجارب روادها، مثلما هي الحال في رأي أدونيس. وبعض هذه الفصول يلقي الضوء على نموذج من الدراسات التي تؤكد، بل تعمق أزمة النقد الشعري. وأكثر هذه الفصول يرصد أفانين من الموسيقى في الشعر لدى موهوبين كحمود درويش، و فواز عيد، وحميد سعيد، و محمد إبراهيم لافي، وممدوح عدوان، وسميح القاسم، وأحمد دحبور، وأمل دنقل، وآخرين. وفي قليل منها معالجات لمشكلات تقنية في الوزن وفي الإيقاع.

وأيا ما يكن الأمر، فإن هذه المقالات تسعى لإلقاء الضوء على جانب غير هين في الشعر، ولكن أكثر الدارسين يتجاوزونه، ويتغاضون عن افتقار الشعر للإيقاع، وتأثيره، وللجرس الموسيقي ودوره، وبهذا نأمل أن يجد فيه القارئ ما يعوّض هذا النقص، ويسد هذه الثغرة.

وبالله التوفيق

المؤلف

مقاربات عامة

1

الجيو سي وشعر الحداثة العربي

تعد الحداثة الشعرية إحدى الإشكاليات التي عنيت سلمي الخضراء الجيوسي (1926-2023)، واهتمت بها اهتماما كبيرا. وتناولتها في غير مقالة من مقالاتها. تناولتها في دراسة عن الشاعر الأردني مصطفى وهي التل عرار. وتناولتها في بحث مطول نشر في مجلة عالم الفكر في الكويت (مج4، ع2، يوليو، 1973، ص ص 11-53) وهو عدد خاص بالشعر العالمي، وتناولتها في بحث استقصائي أسهمت به في كتاب بالإنجليزية صدر عن جامعة كمبرج بعنوان *The Cambridge History of Arabic Literature* الذي صدر بعناية محمد مصطفى بدوي عن الجامعة المذكورة سنة 1992 وترجم في جدة، وصدر في منشورات النادي الثقافي بها في العام 2002 (1423هـ) وشارك في ترجمة فصوله الأربعة عشرة كثيرون، منهم سعد البازعي الذي اضطلع بترجمة الرابع منها الموسوم بعنوان " الشعر العربي الحدائي " لسلمي الخضراء الجيوسي (ص195-263).

والمعروف أن الحداثة الشعرية – عربيا- تأثر ظهورها بعاملين اثنين أحدهما ذاتي والآخر غيري.

فأما الذاتي فيعزى لضجر المثقفين، وفي مقدمتهم الشعراء المبدعون، من القوالب التي أصبحت صارمة، ومتحجرة، كقوالب الجبس، وهذا ما تعبر عنه بوضوح كتابات جماعة الديوان التي تألفت من ثلاثة نفر، هم: العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري.⁽¹⁾ وما جادت به من نقد قاس لكبار الشعراء

في مطلع القرن الماضي كشوقي، وحافظ إبراهيم، وما كتبه آخرون كالزهاوي والرصافي وجبران وميخائيل نعيمة والشابي من تنظير لحركة الشعر الجديدة، وضرورة أن تولي ظهرها للأسلوب الشعري القائم على التقاليد، وتمهيش الموهبة الفردية.

الحدائة لدى الغربيين

أما العامل غير الذاتي، أي الموضوعي، فهو افتتاح المحيط العربي لرياح التثاقف، لا سيما في الحقبة الاستعمارية، وما جد من وقائع متغيرة على المستويين الجغرافي والسياسي بعيد الحرب العالمية الثانية، واندلاع الثورات التحررية التي تطرح أفكارًا جديدة في كل من فلسطين، ومصر، والجزائر، واليمن الجنوبي، والعراق. ونيل بعض هذه البلدان استقلالها، وانفكاكها عن المستعمر، فاستحدثت هذه الظروف أدبا جديدًا هو الذي يشار إليه، من حين لآخر، بأدب ما بعد الكولونيالية.

فالحدائة الشعرية، في رأي الجيوسي، تأثرت بالحدائة الغربية إلى جانب ظروفها الذاتية. فهي لدى الغربيين اتسمت بمناخ خاص هيمنت عليه أفكارٌ جديدة من لدن جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي The Golden Bower ونظرية داروين التي عرّفنا بها شبلي شميل، وفرويد الذي غدا في النصف الأول من القرن الماضي مناخًا فكريا شاملا على رأي أو دون Auden وما أضافه كل من ماركس عن الطبيعة الاستغلالية للرأسمالية، و نيتشة الديونيزي الذي أعلن نهاية السوبرمان.

وترى الجيوسي أنّ الشعر - عموما - تأثر بهذا كله، وأصبحت غاية الشاعر القصوى هي أن يكتب الشعر بلغةً جديدة، لغة رؤيوية، متحرّرة من جل ما هو قديم، وتقليدي. لذا شهدت بدايات القرن العشرين الكثير من التيارات، والمذاهب، التي ناصبت التقاليد العدا، كالتصويرية imagism والمستقبلية

Futurism والدادائية Dadaism والرمزية Symbolism والسورالية Surrealism وقد وقتت هذه المذاهب جميعًا في مواجهة المذهبين الطبيعي Naturalism والرومانسي Romanticism.

سعيد عقل

وإذا كان شعراء مدرسة الإحياء: شوقي وحافظ وقبلهما البارودي، قد اعتمدوا كثيرًا على النظم العقلاني، والاتباعية في التعبير البياني، والبلاغي، والمحاكاة في الأوزان، والقوافي، فإنَّ بعض طلائع الحداثة في المهجر كنعمة وجبران، والريحاني، ولفيف مدرسة الديوان، دعوا لغيرهنا. ومهدوا بما كتبوه، ووطأوا، لظهور التيار الرومانسي، في شعر علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، والشابي، وجبران، وآخرين.. بيد أن هذه الحركة المتوثبة - في رأي الجيوسي - لم تدم إلا لفترة قصيرة. فتركيزها على العنصر الناتي في الشعر، وتغليب المشاعر الجوانية التي تحيل القصيدة إلى صرخات قلب، وضع حدًا للتيار الكلاسيكي - الجديد أي new classic فظهر ما يعرف بالشعر الرمزي على يدي سعيد عقل (1912-2014) في زمن مبكر (المجدلية) التي مهد لها بمقدمة متأثرة بالرمزيين أمثال مالارمي، وبول فاليري. واقتفى هذا الأثر شاعران هما: بشر فارس (1907-1963) من مصر، وبديع حقي 1953 من سورية.

وأخيرًا توجت هذه الحركة بمحاولاتٍ ثورية لتجديد هيكل القصيدة، ونبد البناء العروضي المؤلف. وما يترتب على ذلك من كتابة نسقية أصبحت لا تلائم الذوق الحديث. وهذه المحاولات تجلت في التشطير، ونظم المرسل من الشعر، الخالي من القوافي. والخلط بين وزنين فأكثر في القصيدة الواحدة. وكان الشاعر الحصريّ علي أحمد باكثير (1910-1969) قد تخلص في إحدى ترجمات (رومي و جولييت) من الوزن التقليدي، معتمدًا التفعيلة الواحدة بدلا من البحر. والمؤسف أن أحدًا من مؤرخي الشعر لم يعر ما قام به هذا الحضري

المغمور ما هو حري به من أهمية، وجدير فيه بالانتباه، إلى أن ادّعت نازك الملائكة (1926- 2007) اكتشافها لهذا قالب الوزني الجديد في قصيدتها الأولى الكوليرا. وهو أدعاءٌ أزعج السياب (1926- 1964) الذي بادر لتفنيدته فنبه بذلك العالم الأدبي لزيادة بأكثر المبركة، وحرّم بذلك الشاعرة من ذلك السبق، وتلك الريادة.

أما أمين الريحاني (1876- 1940) فكان قد ادعى في " هتاف الأودية " أن الشعر لا يقدر في شاعريته خلوه من القافية، والوزن. فكتب تبعًا لذلك، ونشر، شعرا لا أثر فيه للموسيقى. وسُمي هذا الذي كتبه شعرا منثورًا. أو قصائد نثر. وفي ضوء هذه المحاولات، ظهر تيار شعري لا يكفي بهذا اللون من التجديد، فالذين أعجبوا بمجدلية سعيد عقل، وبشعر أورخان ميسر (1911 - 1965) وديوانه سوريات، ومقدمته التي تعرّف بالمذهب السورياتي، وجدوا ما يعمق هذا التوجه لدى جورج حنين بمصر (1914- 1973) على الرغم من أنه كتب أشعاره بالفرنسية، لا بالعربية. بيد أنه - بما تراءى فيه من اختراق لغوي، وأسلوبى، غدا في ستينات القرن الماضي محور نشاط كبير، وجدل أكبر. ومن هنا بدأت تتحقق في شعرنا المعاصر نُذر الحداثة، وبوادرُ التجديد.

مصطلح الرواد

وفي هذا السياق لا تجد الباحثة الجبوسي مناصًا من الرجوع إلى مصطلح " الرواد" الذي يطلق في العادة على من رسخوا ما يعرف بالشعر الحر، وهم نازك الملائكة، وبد شاعر السياب، وبلند الحيدري، والبياتي، وكلهم عراقيون. علاوة على خليل حاوي، ويوسف الخال، وهما لبنانيان. فنجاح هاتيك التجارب المبكرة أتاح لهذا الشعر الشيع، والهيمنة القصوى على آفاق الشعر العربي المعاصر من العراق شرقًا إلى المغرب. وفي المقابل ظلّ ما يعرف بقصيدة

النثر يناضل من أجل أن يؤكد حضوره، ويُثبت قدميه في ميدان التنافس،
فنشر توفيق صايغ - الشاعر الفلسطيني - (1924-1971) ديوان : ثلاثون
قصيدة 1959 و معلقة توفيق صايغ 1961 ونشر جبرا إبراهيم جبرا (1919-
1994) ديوان " تموز في المدينة " 1959، و ديوان " المدار المغلق " 1964⁽²⁾.

وتستنجد الجيوسي مما ذكر أنّ الشكل أصبح هو الشغل الشاغل للشاعر
العربي، فهل يعتمد في قصيدته البحر، أم وحدة التفعيلة، أم يتحرر من الاثنين؟
وما موقع القافية في هذا كله؟ أتبقى موحدة في القصيدة من المطع إلى المقطع،
أم يعتمد تعدد القوافي، أم يتحرر منها تحرراً مطلقاً، فينظم الشعر مرسلًا غير
معقود بقوافٍ؟ هكذا اتضح أن تجارب السياب، والملائكة، وحتى أدونيس
في أغاني ميمار الدمشقي، وصقر قريش، والبياتي في أباريق ممشمة، ويوسف
الخال (1916-1987) في البئر المهجورة، وتوفيق صايغ في غير ديوان، تدور
في هذا المدار، وتنطلق قُدماً في ذلك المسار.

أدونيس وخصومه

على أن ثمة محطاتٍ شبه حاسمة في هذا التيار المُترجّح، إحدى هذه
المحطات " أنشودة المطر " للسياب، وقصيدة لعازر 1962 لخليل
حاوي(1919 - 1982). وطابع هذه المحطات يظهر في تجلي الأساطير بصفتها
(موتيفات) رمزية. كذلك ثمة محطات تقفنا الدكتور سلمي إزاءها وهي تجارب
مجلة شعر⁽³⁾. وبعد كتاب يوسف الخال الحداثة في الشعر (1978) محطة
أخرى في طريق الشعر الحداثي، والنقد الحداثي⁽⁴⁾. ولا تخلو متابعة الجيوسي
لهذه الحلقات وما فيها من تطوّر، ومن جدال، من وقفاتٍ تحاول فيها الوساطة
بين أدونيس وخصومه شعرياً، كصلاح عبد الصبور(1931 - 1981). فردود
فعاله تجاه نبرة هذا الأخير الخطابية تختلف عن تلك التي يجدها في نبرة شاعر

حدائي آخر، هو محمد الماغوط (1934-2006). الذي يوظف في شعره سخريّة شديدة الرهافة، وذات تأثير بالغ. وفي هذا المقام، لا بد من التنبيه على ظهور تجارب أخرى لا تقل نجاحًا عن تجارب الرواد كتجربة حسب الشيخ جعفر (1942-2022)، ومحمد عفيفي مطر (1935-2010). والسوري سليم بركات (1951-). وبصورة مثيرة للدهشة تسترجع الدكتورة الجيوسي موضوعي الصورة، والأسطورة، لدى أدونيس وشعره. فالصورة عنده تنمّ على إخلاص عميق للجمايلات القصيدة " على نحو حدائي حقيقي ". فعلى الرغم من غرايتها تتعمد تشويه الواقع، بتحطيم الجسور، وإحراق السُنن. إذ لا مناص من الوقوف إزاء مقالتي نشرهما، وأولهما بعنوان صدمة الحداثة 1978 والثانية بعنوان بيان الحداثة 1980 ففي الثانية يناقض الأولى، إذ الحداثة في رأيه لا علاقة لها بالزمن، فهي تعبيرٌ عن رفض الشعراء الأشكال الموروثة، مع التأكيد على ما يتصفون به من أصالة وتجّد، وإبداع متفرد.

في ضوء هذا المعيار، الذي يفرق بين الحداثة واللا - حداثة، تزعم الجيوسي أن الشعر في سبعينات القرن الماضي انصب الاهتمام فيه على الابتكار المجازي. وهذا يتضح، لا في أشعار الماغوط، وأنسي الحاج (1937 – 2014) وتوفيق صايغ فحسب، بل أيضا في شعر محمود درويش (1941 – 2008)، حيث المزج بين النشوة، والمعاناة، اليأس والكبرياء، المقاومة والإحساس بتداعيات المجزرة، وما فيها من كوارث. علاوة على سعدي يوسف (1934-2021) الذي تصفه بشاعر العَصْر، فشعره أحد الأسس التي يقوم عليها شعر الحداثة العربي، يضاف إلى هؤلاء شعراء عراقيون مرهفو الحس، كياسين طه حافظ، وسامي مهدي، وحמיד سعيد. فعلى أيدي هؤلاء حدث هذا التحول الحدائي الذي لم تخل تبعائه من شعر عباس بيضون، وقاسم حداد، وأحمد دحبور، ومريد البرغوثي.

من النبع الحالم إلى ..

يُذكر أن الأديبة الراحلة كانت قد وُلدت في السلط عام 1926 وقيل
1928 وتلقت دراستها في مدرسة عكا للبنات في فلسطين، ثم في كلية شميت
في القدس. وعندما انتهت من الثانوية التحقت بالجامعة الأميركية ببيروت
لدراسة الأدب العربي. وبعد الشهادة الجامعية الأولى تابعت دراستها العليا في
أكاديمية الدراسات الشرقية والأفريقية بلندن، ومنها منحت درجة الدكتوراه في
الأدب العربي.

عملت الجيوسي في الصحافة لبعض الوقت قبل أن تعين مُدرّسة في جامعة
الخرطوم. ثم في جامعة قسنطينة في الجزائر، ثم في جامعة يوتا في الولايات
المتحدة. وإليها يُعزى تأسيس مشروع (بروتا) لترجمة الأدب العربي للغة
الإنجليزية، بدعم من التنظيم النسائي الفلسطيني في الكويت.
أصدرت في عام 1960 ديوان " العودة من النبع الحالم " عن دار الآداب
في بيروت.

ترجمت، وصنفت، عشرات الكتب، من أبرزها الاتجاهات والحركات في
الشعر العربي الحديث. وموسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر في مجلدين. وكتاب
راشد حسين وشعره باللغة الإنجليزية. ومن كتبها الكثيرة كتابٌ في مجلدين
بعنوان " الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ". وهو بالإنجليزية The
Legacy of Muslim in Spain أي: إرث المسلمين في إسبانيا. وكتاب
المدينة في العالم الإسلامي في مجلدين. وترجمت عن الإنجليزية كتاب " الشعر
والتجربة " لأرشيبالد مكليش. وعن العربية ترجمت نصوصاً مسرحية نُشرت
في كتاب بعنوان Short Arabic Plays ومن ديوان العودة من النبع الحالم
أصدرت الدار الأهلية بعجان مختارات لها بعنوان " صَمَوْنَا مع الدهر ". وهذا
غيض من فيض عطاها التّر، وإنجازها المتألق.

*مستخرج من الدستور الثقافي الجمعة 28 / 4 / 2023

1. للمزيد عن جماعة الديوان انظر كتابنا مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003، ص ص 138-150
2. للمزيد= خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: 2001، ص ص 103-125
3. للمزيد أبو سيف، ساندي: قضايا النقد والحداثة – جماعة مجلة شعر، ط1، بيروت: 2005. وانظر كتابنا الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023، ص 201
4. للمزيد= خليل، إبراهيم: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003، ص ص 189-205

الزمكان في الشعر العربي المعاصر

السياب وعز الدين المناصرة

في كتاب قل نظيره، وندر تثره وكثيره، يجمع بين شاعرين، أحدهما فلسطيني من الجيل الحاضر، وهو المرحوم عز الدين المناصرة، والثاني عراقي من الجيل الماضي (توفي 1964) وهو بدر شاكر السياب. علاوة على هذه الندرة شد بعنوانه عن غيره من عناوين. فالمؤلف يرى في هذه الكلمة الزمكان نحتاً لا مناص منه للتعبير عن تضافر الزمان والمكان. أما ما تبقى من العنوان، وهو الشعر العربي المعاصر، فزيادة أضفت على الكتاب من النظر الأول سمة التجاوز، والشمول، غير الواقعي. لأن الكتاب يقتصر على الشاعرين المذكورين. فلا مسوغ للقول بأن الكتاب يتناول الزمكان في الشعر العربي المعاصر. وليس من الصعب على المؤلف أن يسمي كتابه الزمكان في شعر السياب وعز الدين المناصرة، فهذا يستبعد عنه ما يوحي به من شمول زائف.

اقتصاد لغوي

ومع أن كلمة الزمكان من الكلمات التي لا تروق إلا للقليل من المشتغلين باللغة العربية وآدابها، فإن المؤلف سمير عباس (من الجزائر) حُرِّ في أن ينحت ما ينحت من المصطلحات، وترجمة ما يترجمه من ألفاظ. بيد أن القارئ، الذي ينعم النظر في التمهيد، يظن الكتاب كتاباً في الفلسفة تارة، أو كتاباً في علم الاجتماع تارة، أو في علم النفس تارة، فما إن يتجاوز حكاية الزمكان وتفضيلها على الحيز لدى عبد الملك مرتاض، وعلى المكان لدى باشلار ومن ترجموا

كتابه، وعلى الفضاء لدى حسن بحراوي، وحميد لحداني، وعلى فلسفة المكان لدى حبيب موسى، وعلى شعرية المكان عند إبراهيم أحمد ملحم (1989) حتى يتوقع المؤلف أن لا يستسيغ القارئ هذا المصطلح. ولهذا يحاول - جاهداً - باقتباساتٍ متعددة، ونقول متباعدة، من كانط - الألماني - إلى دوركايم - الفرنسي - فألى مقولات هنري لوفيفر، وما يطرد ذكره في تعليقات غالب هلسا مترجم جماليات المكان، وميشيل بوتور، وإيف تاديه، مؤلف " الرواية في القرن العشرين " أن يقنعنا بأن المكان لا معنى له، ولا وظيفة، في معزل عن الزمن. وأن الزمن بدوره لا معنى له، ولا وظيفة، في معزل عن المكان. لذا يأتي اختياره لمصطلح الزمكان من باب الاقتصاد اللغوي الذي يبلغ درجة الشحّ فعوضاً عن الإشارة للمكان، ثم الإشارة للزمان في موقع آخر، ها هو يعثر على مفردة واحدة تجمع البعدين، في لفظٍ يعني عن الاثنين.

يعظ بما لا يعمل به

ولا يستبعد أن يقع المؤلف سميح عباس فيما حدّر منه، ونهى عنه. فقد أضاف لهذا التمهيد المصطلحي فقرة عن المكان في الأدب بادئاً بالشعر الجاهلي (ص25) دون أن يتقيد بالمصطلح الذي أقتعنا بجذواه. وكتب الكثير عن مرماه. فوقفنا في هذه الفقرة عند أبيات لعنترة في وصف الطلول، زاعماً - وهذا صحيح- أن ذكر الطلل - وهو مكان - يجمع بين البعدين المكاني والزماني، ولكن المؤلف تحاشى في حديثه عن رقعة الطلل ما فيها من الزمكان. ذكراً في هذا السياق أقوالاً لكل من حبيب موسى، وباديس فرغلي (وهما جزائريان) يؤكدان فيها أن الشاعر القديم حرص حرصاً شديداً في مقدمته الطلية على إبراز قيمة المكان (ص27).

وهذا العزوف عن كلمة الزمكان يتكرر في أثناء حديثه عن قصيدة الجبل لابن خفاجة الأندلسي (ص28) : (وأرعن طلاح الذؤابة باذخ) ولا يفتأ

يكتر الربط بين الطلل والمكان، مع أن هذا معروف، وفي الدراسات الأدبية شائع ومألوف، ولا يحتاج إلى تكرار، يكشف عما أحاط به وعلاؤه من غبار. فهو في هذه الحال على وفاق مع الدارسين الكلاسيكيين، أمثال شوقي ضيف، وأحمد الحوفي، وشكري الفيصل، ووهب رومية، ونجيب البهيتي، وغيرهم في أن " الشاعر القديم، من جاهلي ومخضرم، تناول المكان بمستويات مختلفة نفسية وعاطفية وقبليّة "

وهذا - فيما يبدو- عزوفٌ من المؤلف عن كلمة الزمكان. إذ اقتصر في الحديث على المكان. وهو في هذا على حق. بيد أن رقعة الطلل في القصيدة لا تقتصر على البعد المكاني، ففيها يجد القارئ ذروة الإحساس بالزمن، والشعور الفياض بالحنين للماضي. فما من مقدمة طللية إلا وللزمن فيها حضوره الجلي، اللافت للنظر، الجاذب للانتباه، فها هو امرؤ القيس في مطلع معلقته المشهورة يجمع بين الاثنين قائلاً:

ققا نبيك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ

بسقط اللوى بين الدخول فحوملٍ

فصدر البيت يجمع بين الذكرى، وهو عنوان الماضي الذي يتوق الشاعر لاسترجاعه، والحنين إلى المنزل الذي لم يبق منه إلا الآثار، والدمن. وأما الشعر الحديث، فقد اجترأ المؤلف من كتاب يدور حول الزمن والمكان في الشعر الجاهلي رأياً يتبناه، قائلاً " المكان في الشعر الحديث يمثل في تجربته جوهر الأزمة التي يعيشها " (ص 30) والمثير للدهشة أن المرجع الذي يحيلنا إليه من مراجع الشعر الجاهلي، لا الشعر الحديث. والسؤال ها هنا هو: ما الأزمة التي يعيشها الشاعر الحديث خلافاً للقديم الجاهلي؟ جواباً عن هذا السؤال يومئ المؤلف لموقف هذا الشاعر من المدينة. فمن إحدى قصائد أبي ماضي (1957) يجتري أبياتاً يهجو فيها المدن التي تخدع الناظرين

بما فيها من أبراج تنطوي على كل ما هو عار (ص31). ولنتقل مثل هذا عن نجيب محفوظ في روايته القاهرة الجديدة، أو زقاق المدق.

جدلية الزمن

وما لا بدّ من ذكره، ولا مناص، ذلك الحجاج الذي لجّ فيه المؤلف حول مفهوم الزمن. وما هي علاقة الماضي بالحاضر، وما علاقة الحاضر بالمستقبل الآتي. وهذا يدفع بنا ثانية للفلسفة، وعلم النفس، فضلا عن التاريخ، وعلم الاجتماع، وإلى كل من الثقافة، والفكر. ونحن نرى في ما جمعه المؤلف الفاضل من آراء لمارتن هيدجر، وغيرترز، وأوتشيلد، وجون سكوت، وهنري برجسون .. وغيرهم ممن كانت لهم ملاحظة عن مفهوم الزمن، مادة قيمة تضاف إلى ما يقال عن الموضوع، إلا أننا لا نجد لتلك الاقتباسات حضورا مؤثرا عند الحديث عن الأدب. فعند تناوله للزمن في الأدب تناسى جلّ ما ذكره، مستخلصاً من تحليله الشيق لأبيات زهير بن أبي سلمى أن الزمن هو عدوُّ الشاعر الجاهلي بصفة خاصة، والعاشق على العموم. وهذا الرأي على ما فيه من دقة ليس جديداً، ولا يخلو من تعميم يأباه المنطق العلمي. فإذا كان شاعر قد يمّ يلوم الدهر - الزمن - كثيراً، فإن آخر يرى فيه عونا، وسندا، كقول المتنبي:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

فهو يستعين بالدهر على خلود شعره، وبقاء ذكره. والموقف من الزمن يختلف باختلاف الشاعر، واختلاف التجربة التي يمر بها، فعمر ابن أبي ربيعة يقول في قصيدة:

فيا لك من ليّلٍ تقاصرَ طولهُ

وما كان ليّلي قبلَ ذلك يُقصرُ

فهو يريد تثبيت اللحظة الزمنية، فلا يمرّ الوقت مرًا سريعًا كما هي العادة، لأنه سعيدٌ جدًا بقاء من يحب.

تكرار لا مزية فيه

وقد اضطر المؤلف لتكرار ما جاء في تمهيدته مرتين، الأولى عند الحديث عن الزمان والمكان، والثانية عند الحديث عن مصطلح الزمكان (ص 49- 58) فأعادنا ثانية لمراجعته الفلسفية، والنفسية، والاجتماعية، التي ذكر الكثير منها في السابق. وعلى الرغم من تكراره لهذا، فإن تناوله لبعض قصائد السياب لا أثر فيه لما تكرر ذكره. أي أنه يقحم كلمة (الزمكان) من حين لآخر إجحامًا لا مزية فيه، ولا ضرورة. إذ لا جدوى من الزعم بأن قصيدة النهر والموت تجسد مفهوم الزمكان من حيث أن النهر مكانٌ، والموت زمن. ولا يصح في الأفهام زعم المؤلف أن ذكر الماء في الجرار، إلى جانب ذكره الغروب، فيه ما فيه من تفاعل الزمان - الغروب - والمكان - الجرار. فالأشياء في القصيدة كالنثر يمكن أن تُذكر جنبًا إلى جنب دون أن يرمي الشاعر لإنشاء علاقة تفاعلية بينها. وهذا يذكرنا بما يقوله عن أن ذكر نهر بُوَيْب، والسنوات العشرين التي مرت من عمر الشاعر، مجاورةً تعني أن المكان بويب، والزمن - العشرين عامًا، شيءٌ واحد على المستوى الدلالي، فالعكس هو الصحيح، لأن النهر باقٍ على ما هو عليه منذ عشرين عامًا وأكثر، بينما الشاعر تغير، وفقد بمرورها الكثير.

ولسنا على قناعة بما يقوله المؤلف عن عنوان قصيدة السياب غريب على الخليج، وأن فيها ما يسميه المؤلف " زمكان " الاغتراب. والصحيح ان فيها تعبيرًا عن شعور المتكلم بالاغتراب لبعده عن بلده العراق. وهذا واضح لا يحتاج لفدلكة نقدية، أو حذلقة تأويلية، فهو يقول ذلك صراحة بلا أدنى مواربة " صوت تفجر في قرارة نفسي الشكلي عراق " مشيرًا إلى هذا إشارة مباشرة " واحسرتاه، فلن أعود إلى العراق ". وهذا التأويل غير الضروري لا يتخلى

عنه المؤلف في تناوله لتصيدة المومس العمياء. ولا في تناوله لحفار القبور التي يدعي أن فيها زمكانا هو زمكان المقبرة. أما وصف عيني الحبيبة بأنها كغابتي نخيل، فذلك في رأي سمير عباس زمكان يتحقق من امتزاج سواد العينين بخضرة النخيل، ثم يتحول هذا الزمكان لشيء آخر هو الشرفة، وهي من حيث مدلولها مكان، أما القمر الذي ينأى، فهو زمن، لما هو مستقر في عرفنا من أن للقمر منازل تعرف بها الأشهر.

والواضح أنّ لدى المؤلف فكرةً مسبقةً هي الحرص على تأويل كل لفظ، وكل تشبيه، وكل استعارة، أو مجاز، أو كناية، أو صورة، تأويلاً يرمي به إلى إقناعنا بهذا الزمكان. ولا يشذ عن هذا ادعاؤه بأن المطر ذكرى، وأن الحزن حاضرٌ. وأن العراق مكان، ولذا فهطول المطر فيه (زمكان).

منهج انتقائي

ولا يُخفي المؤلف، الذي لم نستطع أن نجد ما يزودنا بالقليل من المعلومات عن شخصيته، وما إذا كانت له مؤلفات أخرى، نهجه الانتقائي في تناوله لآثار أو بعض آثار الشعراء. فقد استهل الفصل الخاص بعز الدين بعبارة لشد ما تدهش القارئ، وهي "السياب ناظم أساطير والمناصرة مبدع أساطير" وفي الهامش الوارد ص 106 أحالنا المؤلف لكتاب "المناصرة وفنه الشعري" وهو لكتاب لم نسمع به قبلاً هو سامح حسن صادق. مع أن العبارة نُسبت لعلي عشري زايد أي أن سامحاً هذا كان قد اقتبسها من علي عشري زايد وهو اقتباس لا يخلو من تدليس. فالعبارة لمن يتأملها تنطوي على الخطّ من قدر السياب وشعره، مقابل الإعلاء من شأن المناصرة، وهذا غريب. مع أن المؤلف لا يبدي سعة اطلاع على شعر السياب، ولا على ما كتب عنه، وعن شعره. مما يدعو إلى الشك في دوافعه التي شجعت على الجمع بين الشعراء على ما بينهما من تباين، واختلاف، في الزمان والمكان (الزمكان). وكأنه لا

يتورّع عن تحيزه الذي لا يخلو من تصريح، فلسان حاله يقول: إن المناصرة والسياب يحظيان بالتقدير نفسه في أروقة النقد، وموازين التقدّة. وأنّ منزلتيهما في الشعر، ريادةً أو جودةً، منزلةً واحدةً، لا تنقسم على اثنتين.

البحر الميت

وفي تناول المؤلف للزمكان في شعر المناصرة يبدأ بالخروج من البحر الميت. وعن هذا البحر يجد القارئ معلومات لا علاقة لها بالشعر؛ عن موقعه، ومياهه المالحة، وغناه بالمعادن، ووقوعه تحت نير الاحتلال عام 1967 وما يتصل بحرب حزيران. وبالكنعنة، وما مُنح الشاعر من أوسمة، وألقاب، على رأسها الكنعاني الأول، وهو لقب منّ به عليه ياسر عرفات عام 1988 على ذمة الراوي، ومثل هذه المعلومات تفصح عن وجود علاقة شخصية بين الشاعر والمؤلف، وهذا شيء لا يضيره إذا توخى النزاهة، وحرص على التجرد من الميل والهوى. إلا أن ما يبعث على الدهشة هو خلو القسم الذي توقف فيه عند منتقياته من شعر السياب من هذا البعد الشخصي.

ولا ندري ما علاقة ارتباط الشاعر بأرض كنعان- فلسطين- وارتباط الشعب الفلسطيني بوطنه بمصطلح الزمكان، ولم يُطلق عليها اسم زمكان التجربة؟ وهل ما تبقى من زمكان لا علاقة له بالتجارب؟ وهل في قول الشاعر على لسان المتكلم:

لن أصنع وجهي بالألوان المختلطة

حتى لا يدهمني طيرُ الوروار

ما يصفه المؤلف بزمكان الأرض؟ أو زمكان الانتماء، الذي ينشيء تجربة على مستوى الوعي، ومقاومة الخروج، والنأي، والتمزق؟ لا خلاف في أن الشاعر يعبر عن التشبث بالوطن، وبأنه يأبى التلون، والبحث عن هوية أخرى غير هويته بصفته أحد الكنعانيين، إلا أن العلاقة بين هذا كله،

والزمكان، علاقةً مفتعلة. وفي زمكان الحضور يقتبس المؤلف أبياتا من قصيدة (جفرا أمي). وهي القصيدة التي يوظف فيها المناصرة - كعادته - شيئاً من التراث الغنائي الشعبي، يفرضُ المؤلف مفهوم الزمكان على هذا التوظيف فرضاً فيه من التعسف ما يباه المنطق. وهذا ينسحب على مختارات أخرى من شعره، كالذي يأتي فيه الشهيد أن يدفن في المنفى. لأن المنفى في عرفه لا يعدو كونه كلباً مسعوراً (ص 127).

تحيّر نقدي

وعلى الرغم من معرفتنا بالراحل المناصرة، ومتابعتنا لشعره منذ " الدم في الحدائق " حتى إصداراته الأخيرة النثرية والشعرية⁽¹⁾، لم نكن نعلم بما أورده المؤلف عن عضويته في جماعة شعر اللبنانية التي قادها الشاعران يوسف الخال، وأدونيس. فالمؤلف يُعلق على مصطلح قصيدة النثر الرعوية قائلاً إنه مصطلح صاغه المناصرة معبراً به عن انشقاقه الجذري عن تلك الجماعة. والمعروف أن جماعة شعر ظهرت سنة 1957 وكان صدور أول ديوان للمناصرة سنة 1970 وتفرقت الجماعة أيدي سباً منذ العام 1965 لهذا السبب ولغيره نرى فيما كتبه سمير عباس في هذا الجزء من كتابه فصلاً يغلب عليه التحيز، وتقلّ فيه النزاهة والتجرد.

1. للمزيد انظر كتابنا: شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج، 2021.

* مستخرج من الدستور الثقافي الجمعة 5 / 5 / 2023

3

أدونيس بين الإبداع والتنظير في دراسة للغرني

يختلف كثير من الناس لا سيما أولو الاهتمام بالشعر ونقده، والمعنيون بالثقافة والفكر، حول حقيقة أدونيس، ويعدونه شخصية إشكالية، ولا يخلو هذا الخلاف من مسوغ، فبين دعواته للثورة، والتجديد، والتحرر من النظرة القديمة للدين، وهي دعوات تصل درجة الإلحاد، نجده في بعض المواقف يتناقض مع هذه الأفكار تناقضا صارخا. فقد صنف مع خالدة سعيد كتابا صدر عن دار العلم للملايين في بيروت (1983) يثنيان فيه على رائد السلفية الوهابية الشيخ محمد بن عبد الوهاب، ويعدانه بطلا من أبطال النهوض. ولا يجد أدونيس حرجا في أن يقف ضد المطالبين بالحرية والديمقراطية في بلده التي غادرها منذ زمن طويل ليعيش ملاحقا في منفاه. ومع هذا فإن له في الشعر، وفي نظريته، من المآثر ما لم يتح لغيره. وفضلا لا يزاحمه فيه إلا القلة النادرة من ذوي البصر في الأدب، والبصيرة.

ففي كتابه " أدونيس في الإبداع والتنظير الشعري " يتصدى د. حسن الغرني - من المغرب- لإعادة النظر، لا في شعره حسب، بل في كنبه الأخرى، التي هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، وإلى النظرية منها إلى النقد. فالمعروف أن الشاعر الذي تخلى عن اسمه (علي أحمد سعيد أسبر) مُطلقا على نفسه اسم أحد أبطال الأساطير، نشر الكثير من المجموعات الشعرية، والدواوين التي تنقل فيها من النظم التقليدي الذي يعتمد البحور

والتوافي، إلى ما يعرف بقصيدة النثر، مروراً بجبل المحاولات التجريبية التي طرأت على القصيدة العربية. فكان أحد رواد هذه التجارب، متأثراً، لا بالأوضاع الثقافية المستجدة في الأدب العربي، وحدها، وإنما في الآداب الغربية، لا سيما الفرنسية منها. وعلى وجه الخصوص المدارس الرمزية، والسورالية، وحتى الشعراء الميتافيزيقيين، ودعاة الصورة *imagists* والمعادل الموضوعي.

وفي كتابه هذا قسماً اثنان: الأول منها يتناول دوره في الشعر إبداعاً وتجديداً. وفي الثاني منها يتناول دوره في التنظير الشعري، وهذا التعبير "التنظير الشعري" تعبير إشكالي، فليس ثمة ما هو تنظير شعري، وأحسب أن المؤلف يعني بهذا التعبير ما نُشر لأدونيس من مقالاتٍ، وكتبٍ، تُعنى بنظرية الأدب، وما يتصل منها بالشعر، لا غيره. ولا يفوت المؤلف التذكير بما يراه أدونيس في نفسه، وهو أنه ليس ناقدًا كغيره من الشعراء الذين برعوا في النقد براعتهم في الشعر كإليوت، وجبرا إبراهيم جبرا. لذا يقول في حوار أحالنا إليه العُرفي "لا أعد نفسي ناقدًا أبدًا" (ص 99).

توظيف التراث

وفي القسم الأول ثلاثة فصول، أولها عن توظيف التراث في شعره، والثاني عن النزعة الدرامية لديه، والثالث عن بنية الإيقاع فيه. فأدونيس، كغيره من شعراء الجيل الذي ينتسب له وينتمي (الرواد) تتوافر في شعره الاقتباسات من التراث الأدبي، والديني، والصوفي، والتاريخي. ولديه قصائد يركز فيها تركيزاً شديداً على صقر قريش، ومحمياري الديلمي (الدمشقي) وأبي العلاء المعري، وبشار، وأبي نواس، وغيره.. وغيره.. وما يختلف به عن الشعراء الآخرين إنما هو فارق كمي، لا أكثر، ولا أقل.

ويبدو أن الدكتور العُرفي لاحظ هذا فأكتفى بذكر أسماء الشخوص ممن اتخذهم الشاعر أقنعة يعبر عن ذاته من وراءها، أو أصواتا يخفي عبرها صوته الخاص. وتبعًا لذلك يذكر لنا عنوانات القصائد التي تتجلى فيها مثل هاتيك الاقتباسات: كالبعث والرماد، والرأس والنهر، و السماء الثامنة إلخ.. وهذه الصياغة فرضت على قصيدة أدونيس مفرداتٍ تميز بها عن غيره. ومنها " الكشف، والنشوة، والغياب، والحضور، والقطب، والمواجد، والتجلي، والخفاء، والحلوة، والبرزخ، والرؤيا" (ص 19).

البعد الدرامي

أما مصادره التي استقى منها تلك الأقنعة، فمتعددة جدًا، فعلاوة على التراث الشرقي العربي من بابلي وآشوري وسومري وفينيقي، ثمة تراث آخر غربي يوناني، وروماني؛ (أوروفبوس مثلاً) والتراث الصوفي، إسلامي وغير إسلامي، والتاريخ العربي وغير العربي، فايزيس ونفرتيتي وتموز وعشتار نماذج يجدها القارئ لدى الأديان، والتواريخ بصفة تستعصي على التحديد. واللافت أن المؤلف الغربي يتنبه إلى شيء خاص في توظيف أدونيس للتراث، ونعني بهذا شيوع النزعة الدرامية في شعره. فالقصيدة، لاسيما الطويلة، مثل " حزمة القصب " أو " تحولات الصقر " أو " تيمور ومهيار " أو " ملوك الطوائف " تسودها الحوارات، مما يضيء على القناع فيها بعدًا درامياً يقربها من المسرحية. فتغدو مثلاً لتداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض. فالشعر يتحول من الغنائي إلى القصصي، والدرامي، مع الاحتفاظ، في الوقت نفسه، بغنائية يمتاز بها عن النثر، وعن أي جنس أدبي آخر. وهذا جليٌّ، وواضح، في قصيدته " تحولات الصقر " التي ابتعث فيها الشاعر أمير الأندلس " عبد الرحمن الداخل " في أربعة فصول، الأخير منها يبشر بانبعث الصقر مجددًا:

وقيل بعد القبر شقَّ القبر، ألقى

موته، وطار

يبحث عن أمومة

في وطن الإنسان

الوزن والإيقاع

ويستهل الغريفي الفصل الثالث من هذا القسم بشهادة اقتبسها من أدونيس يتحدث فيها عن علاقته بالشعر. ومن هذه الشهادة يستدل القارئ أن أدونيس لم يتقّم الشعر تقحماً كالكثير من الأدعياء والمتطفلين. فقد نشأ قارئاً للشعر العربي منذ الصغر، وفي طفولته كان، وبتشجيع من والده، يتلو أشعار أبي تمام، والشريف الرضي، على مسامع زواره، مما وضعه على قدم المساواة مع رواة الشعر، وإلى هذا يعزو رسوخ اللغة الشعرية في ذهنه بما في ذلك أسرار الإعراب، وما فيها من تعقيد، وهو في الثانية عشرة من عمره. وفي هذا البحث يقفنا الغريفي إزاء البنية الإيقاعية في أشعار أدونيس، والمراكز التي تقوم عليها، مذكراً بدراسات له سابقة عن التشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش، والبنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، وحركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. والمؤلّف ينطلق - ها هنا - من قاعدة أساسية لا تختلف فيها معه، وهي ضلوع الشاعر في النظم التقليدي (الكلاسيكي) أي: ما يسمى خطأً العمودي، يضمن له شعراً رائع الجرس، متقن الموسيقى، حتى وإن خرج على أوزان الخليل وبحوره. أو تجاوز القافية الموحدة المتكررة. وهو يضمن ذلك لو تخلّى عن القافية، وعن الوزن، وكتب ما يعرف بجامع البحور، أو الشعر بعيداً عن النظم، فحتى هذه التجارب تُضفي على هذا الصوت الشعري سمة الإتقان الصوتي، وعدوبة الأداء. وتبعاً لذلك، فإن البحث في أوزان استخدمها أدونيس كالمندارك والرجز والمتقارب

والرمل والكامل وغيرها.. بحثٌ لا يقدم ولا يؤخر. فالشعراء جلهم يستخدمون هذه الأوزان تامة أو مجزوءة. ونحن نرى أن هذا الجزء، وإن كان ضرورياً، لا يسفر إلا عن القليل من السمات الإيقاعية التي تشهد لأدونيس بما في شعره من بصمة يعرف شعره، ويختلّف، بها عن شعر غيره. ولكن المؤلف سرعان ما تنبه لشيء آخر لدى أدونيس، وهو التنوّع الإيقاعي. فالشاعرُ يعمدُ، في بعض قصائده، للمقطوعات بحيث تتألف القصيدة من اثتلاف عدد قليل، أو كثير منها. ولكل مقطوعة وزنٌ خاص. وقد يتكرر هذا الوزن أو ذاك في مقطوعتين، أو أكثر. ويلتزم في أشعاره بالقوافي مرسلة، أو متقاطعة، أو متكررة. ويعمد للتدوير كما هي الحال في قصيدته المشهورة " هذا هو اسمي ".

ومما يسترعي الانتباه، ويلفت النظر، ما يذكره المؤلف من أدوات يعتمدها أدونيس بكثرة لتوفير ما تحتاج إليه القصيدة من تنوّع إيقاعي، فأول هذه الأدوات، وأحراها بالذكر، التكرار. وهو تكرر لا يفتأ يؤدي وظائف كالتأكيد والإيجاء والإفناع والإلحاح والتحريض. ومنه ما يكون في بداية القصيدة ومنه ما يقع في آخرها، أو في بداية كل وحدة، إذا بنيت على نسق مقطوعي. فهذا وأمثاله يتكرر في جناس الاستهلال بالتتابع :

مهيأرُ وجهُ خانة عاشقوه

مهيأر أجراس بلا رنين

مهيأر مكنوبٌ على الوجوه

ومن التكرار ما يكون خطياً، فيجاور الجزء المتكرر جزءاً آخر متكرراً،

فتنتظم التكرارات في شريط متسق الإيقاعات:

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرةٌ من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء

والتكرار لدى أدونيس يقع في اللفظ، والتركيب، والجملة، وفي اللازمة. وأيا ما يكن الأمر، فإن استقصاء مثل هذه الأدوات في شعر أدونيس، أو غيره، مما لا سبيل إليه لكثرة توافره في الشعر الحديث. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف - فيما يبدو - اختصر الحديث عن التنوع الإيقاعي، وأدواته، ذلك لأن التكرار ليس وحده مما عمد إليه الشاعر، ولا بد أن الأمر محتاج لفصل، أو فصول، يتناول فيها الغرقي، أو غيره، خيارات أخرى للزخرفة الإيقاعية، والتأنق الصوتي، والوقوف بأناة إزاء الطواهر التطريزية الشائعة في شعره. وهذا شيء يقدر عليه الغرقي، وتجاربه السابقة تشهد له بهذا، لا سيما ما كتبه عن شعر محمود درويش، وحميد سعيد، وحركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

الشاعر ناقدًا

أما ظاهرة الشاعر ناقدًا، والناقد شاعرًا، فتستدعي الإثارة، ذلك لأن المؤلف اختار أن يكون الإبداع أولًا، والتنظير الشعري تاليًا. ومع أن أدونيس يبغي أن يكون ناقدًا - مثلًا مر - إلا أن ما جادت به قريحته المتوثبة من مؤلفات؛ كزمن الشعر، والشعرية العربية، ومقدمة للشعر العربي، وسياسة الشعر، وصدمة الحداثة، يؤكد أنه - وإن لم يكن ناقدًا محترفًا - فإن لديه أنظارًا نقدية يتجاوز بها، ويتخطى، النقاد الذين مارسوا النقد كتابة ونشرًا، لزمن غير قصير. فأدونيس يرى في مفهوم الشعر عند المتقدمين مفهومًا عفا عليه الزمن، وتجاوزه الموقف الشعري، والنقدي. فتعريف القدماء للشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى الدال على معنى" تعريف سطحي، وساذج، ما أحرانا بتجاوزه.

بيد أن أدونيس، برفضه هذا التعريف، وسخريته اللاذعة منه، يتجاهل السياق، وأثره في هذا التعريف، فقد أرادوا به التفريق بين الشعر والنثر، لاتحاد طبيعة الشعر من حيث هو تعبير. ولو أنهم اطلعوا على ما يقوله أدونيس، وغيره، لاستضكوا من وهمه هذا، وقالوا: إنما أردنا بهذا التفريق بين ما هو نظم، وما هو نثر، أما إذا شئتم تعريفاً يلقي الضوء على طبيعة الشعر، وجوهره، وما فيه من التخيل، والتصوير، وفنون الأداء والتعبير، فإليكم الكثير مما هو متوافر في كتب البلاغة والبيان.

وقد أصلح المؤلف من موقف أدونيس هذا بذكره عددا من المصطلحات التي دأب على استعمالها؛ كالرؤيا والتنبؤ والكشف والتخطي والرمز والصورة والحلم والحساسية. والشاعر عنده هو الرائي تارة، والحالم المتمرّد تارة أخرى. وثمة جانب آخر من مفهومه للشعر، وهو توكيده على قوة التخيل، وذلك شيء لم يهمل الحديث عنه الفلاسفة المسلمون في تناولهم للأقويل الشعرية. ولدى حازم القرطاجني (684هـ)، صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المزيد مما له علاقة وثيقة بقوة التخيل الشعري.

ولأدونيس رؤية خاصة في الحداثة. فهي حادثة لا علاقة لها بالزمن. فقد يكون الشاعر القديم حداثيا والمعاصر ليس حداثيا. وهي قد تكون لدى الأقدمين كبشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي. والقدماء استخدموا كلمة " الحداث " وكانوا يعنون بها الجديد زمنيا، وأرادوا أيضا باللفظ نفسه ما خالف التقاليد القديمة منهجا، ورؤية. أما أدونيس، فيرى الحداثة في " الرؤيا " التي يتجلى أثرها في اللغة والصورة والرمز وآليات التعبير. فأبو نواس، على سبيل المثال، حمل لواء الدعوة للتجديد والحداثة في شعره:

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم

وإذا وصفت الشيء متبعا
لم تخل من غلطٍ ومن وهم

غير أن هذه ليست حادثة، بل شبه حادثة، لأن الشاعر صاحب هذين البيتين استبدل وصف الخمرة (ابنة الكرم) بوصف الطلول. أي أن الحيز الخاص بالطلل بقي على ما كان عليه، إلا أن المادة التي تملؤه هي صفة الخمر، لا الأطلال. فمقدمة القصيدة ينبغي لها أن تكون لأحد هذين الموضوعين، وهو في جل الأحوال موضوع منفصل، ومستقل، عن موضوع القصيدة. فالحادثة لدى أدونيس تقوم على أركان عدة اجتماعية، وثقافية، وفكرية، وإيدولوجية، علاوة على الإفادة من مختلف المصادر، ولا سيما الغربية منها. فجوهر الحادثة الأدونيسية سوربالية رمزية ثورية تستوعب كلا من القومي، والجمالي، والرمزي، والحضاري.

ويحاول أدونيس أن يكتب في غير موضع ما يمكن أن يعد تنظيراً لقصيدة النثر. وأشار الماغوط وأنسي الحاج وغيرهما لفضله على الأصوات الجديدة في هذا اللون من ألوان الشعر. بيد أن الشكوك تساور بعض الباحثين في أصالة آراء أدونيس هذه. ويزعم غير واحد أن لآرائه في قصيدة النثر علاقة هي أكثر وأبعد شبيهة من توارد الخواطر، ووقوع الحافر على الحافر، بما كتبتة سوزان برنار في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى زماننا هذا⁽¹⁾ ". ومن يؤيد هذه النظرية كاظم جهاد صاحب كتاب " أدونيس منتحلا " ⁽²⁾.

1. لهذا الكتاب ترجمتان لراوية صادق، ومراجعة رفعت سلام، دار شرقيات القاهرة، 1998 و أخرى لزهير مغامس، ومراجعة علي جواد الطاهر، بغداد 1993.
2. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ط1، بيروت، 1978. ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991. والفصل مستخرج من الدستور الثقافي 2023 /7/28

شعر حميد سعيد في كتاب يؤكد أزمة النقد

الكتاب الصادر عن دار الحداثة ببغداد (2023) لمؤلفه محمد صابر عبيد الموسوم بعنوان التحليق خارج السرب: حميد سعيد - شخصية الشاعر وشخصية القصيدة، كتاب يمكن تصنيفه في الدراسات النقدية، أو هكذا أراد له المؤلف، على الرغم من أن ما فيه من النقد قليلٌ جداً يكاد لا يلاحظ.

ففي بدايته ثمة حملة شرسة من المؤلف، الذي نشر نيفاً وثلاثين كتاباً في نقد الشعر، عدا غيرها من الكتب، على عدد من الشعراء الذين شاركوا فيما كتبوه، ونشروه، في بغداد، وفي غيرها، في النشاط النقدي الخاص بالشعر العراقي في ستينات القرن الماضي. فيصف كلا منهم بالزجسية وتضخم الذات، والمغالاة في الحديث عن شعره. فسامي مهدي، وفوزي كريم (ثياب الإمبراطور) وخالد علي مصطفى، وفاضل العزاوي، في الكتب التي أصدرها، أكثرها من الضغائن، والذكريات المؤلمة الملققة. وهذه اللوثة (الستينية) لصقت بهذا نفر من الشعراء حتى بعد أن تفرقوا في الأمصار، وتشتتوا في البقاع والأقطار.

فسامي مهدي في "الموجة الصاخبة" لا يتعدى الدفاع عن نموذج الشعري، والادعاء بأنه أبرز "فرسان الشعر العراقي" فتجربته لها "تأثيرها الكبير في تجارب زملائه" (ص8-9) وأما كتاب العزاوي "الروح الحية" 2003 فأكثر فيه من المبالغات عن طيبة حميد سعيد، وما قدمه من عون للشاعر حسين مردان حين انضم لفريق مجلة (ألف. باء) (ص9) وبما أن الشيء

بالشيء يُذكر، فقد استطرد المؤلف - مبتعدا عن الموضوع - ليورد شهادة ضياء خضير عن حميد سعيد، ورأيه في شعر سعدي يوسف، على الرغم من أنها ينتميان لإيديولوجيتين متخاصمتين (ص11). وجاءت آراء المؤلف في كتاب العزاوي متشعبة، فهو، أي العزاوي، يفتقر لمنهجية واضحة في التأليف. وفي موقع ثانٍ يصفه بالمغلاة في توثيق شخصية المؤلف مغلاة شديدة لا تتناسب مع التعتم الذي يضيفه، ويُسيغُه على غيره، من شعراء الجيل، ويمتدح تجاربه في أكثر من موضع (ص11).

ولا يسلم من هذا التهجم اللاذع كتابا خالد علي مصطفى " شعراء البيان الشعري"، و "بعيدا عن البيان الشعري". فقد وصفها بالمواربة، إذ يقول المؤلف فيها شيئا ويعني شيئا آخر (ص14). وهو - أي خالد علي مصطفى - مع تحيزه لشعراء البيان، ينكر جهود آخرين لم يوقعوا عليه، ويصفه علاوة على هذا بالذاتية المفرطة، إذ ينعت الشعراء الذين تناول بعض شعرهم ممن وقَّعوا على البيان بالإخوة المقرَّبين إليه جدًا (ص15). وصفوة القول هي أن محمد صابر عبيد يرى في كتابي خالد علي مصطفى تصوراتٍ مسبقة يعترض عليها كثيرون. ولا قيمة لهما أساسًا إلا من حيث أنها تاريخ محض. (ص19) كأنَّ التاريخ في رؤية من نافل القول.

ومثل هذا الرأي الكاسح، الماسح، لم يسلم منه كتاب لفوزي كريم، بعنوان " العودة إلى كاردنيا " 2014 فهو كتابٌ يطغى عليه - في رأي عبيد - البعد الذاتي الشخصي على حساب البعد الأدبي. فتكرار اسم سامي مهدي أربعًا في الصفحة الواحدة لا يبدد هذا الانطباع عن ذاتية المؤلف الذي لا يرى فيه إلا نفسه.

شخصية النص؟

يفاجئ المؤلف، الذي أراد القول بما ذكرناه أنه هو الناقد الوحيد، قراءه بغير هذه التوطئة بعنوان لا علاقة له عضوياً بالسابق، وهو شخصية الشاعر -

شخصية النص. في الجزء الأول من هذا العنوان يعني المؤلف ضرورة أن تكون للشاعر، أيا كان، شخصيته المستقلة التي يُعرف، ويناز بها، عن سواه، ويختلف بها اختلافا شديداً عن غيره. وهذه الشخصية متوافرة لدى الشاعر حميد سعيد توافراً لا يدع في ذلك ريباً لمرتاب، أو تحفظاً لمتحفظ. ويعني في الشق الثاني من العنوان أن تكون للشاعر - بصفة عامة - شخصيته التي يُعرف بها شعره مثلما يقول الباقلاني (402هـ): " فإنه لا يخفى على أحد أن يميز بين سبك أبي نواس وسبك ابن الرومي، أو سبكه من سبك البحري، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر الأعشى وشعر امرئ القيس؛ فلكلّ منهج معروف، وطريق مألوف" (1) وهذه السمة، عند عبید، لا تتحقق إلا لدى كبار الشعراء، ويستثنى منها أولئك الذين يقتربون من نار الشعر، فيحترقون بها، ويتحولون إلى رماد تذروه الرياح. وحميد سعيد ليس ممن يتحولون إلى رماد، فشعره يتمتع بشخصية عمادها ثلاثة أشياء هي:

1. المعجم الشعري الخاص.
2. الصور المبتكرة.
3. المكان.

ويبدو لنا أنّ المؤلف عبید لا يفرق بين مفهوم الشخصية الأدبية Literary character والشخصية الإنسانية التي تميز (س) من الناس عن (ص) بدليل أنه عدّل بعد هذا مباشرة، ودون سبب، للانتقال من موضوع لآخر، هو الحديث عن كتاب " سنين عمان " (2016) وهو سيرة، أو شبه سيرة، للشاعر حميد سعيد، جرى توليفها عن طريق القص، واللسق، من حوارات، وشهادات، ومقالات، نشرت سابقاً في الصحف، أو أجريت معه في مقهى الفوانيس في مناسبات متباعدة. ويظن المؤلف عبید أنه بهذه الحوارات التي نقّحها، وضبطها، وحرّرها، سليم النجار، يستخرج لنا شخصيته الشعرية

من شعره، لا من حوارهِ مع مُعدِّ الكتاب، وهذا ضربٌ بعيدٌ من الظن. وهو يذكرنا بالذي أراد أن يدرس شخصية المعري (449هـ) باستقصاء ما ورد من أخباره في المصادر، وأمّات الكتب، تاركاً شعره من سقط الزند، واللزوميات، إلى لزوم ما لا يلزم. ومع ذلك لم يكن ما يقوله عبید عن "سنين عمان" مما يقترب من النقد. فقد أفرط في الحديث عن براعة النجار في حواراته، دون أن يبين لنا ما الذي تجتده هاتيك الحوارات من ملامح شخصية حميد سعيد الشعرية، وقصارى ما نستخلصه من هذا الحديث أن حميداً إنساناً ناضجاً، دمثاً، متواضع، وكريم، لا يتأخر عن تقديم العون، والمساعدة، لمن يطلبها من الناس. وهذا - بلا ريب - معروفٌ، سبق للمؤلف أن ذكره، فهو لا يحتاج لتوكيد. ولا علاقة له بما سبق من وعد المؤلف الذي قطعه على نفسه، وهو أن يوضح لنا الشخصية الشعرية - النصية - إذا جاز التعبير لحميد سعيد. بتفصيل ما ذكره مجملاً عن المعجم والصورة والمكان.

الرؤية الشعرية

في فِصْلةٍ أخرى عنوانها الرؤية الشعرية - الوعي والممارسة، وهي فِصْلةٌ لا علاقة لها، من حيث المضمون، بما سبق، ينتقل بنا من الحديث عما يتصف به حميد سعيد من دماثة الخلق، ومن تشبُّثٍ بمواقفه، وقناعاته السياسية، وأن هذه القناعات يجدها القارئ في شعره، مثلما يجدها في شعر يوسف الصائغ، موحياً بأنه يبدأ من هذا العنوان فصاعداً بعرض آرائه في شعره. وقد عدل عن هذا العنوان لآخر دوّماً سبب، هو التشكيل الشعري، وهو عنوانٌ كسابقه لا يتضمن إلا القليل الذي لا يؤبه له عن التشكيل الشعري. فتحت هذا العنوان يجد القارئ عناوين أخرى منها إضاءة، ثم حساسية التشكيل، ثم المقهى فضاءً شعرياً. ثم عنوان آخر بعيد عن الثلاثة: سرُّد - درامية الحوار الشعري. فكانه

بمقدمة هذا العنوان يريد نَحْتُ كلمة واحدة من سرد، ودراما، مثلما ينحتون
زمكان من زمن، ومكان.

فلكل عنوان من هذه العنوانات موضوع مستقلٌ يُفترض أنه مختلف عن
غيره، محتاج لدراسة منفصلة. فالحلم أو الرؤيا شيء مختلف عن المقهى الذي هو
مكانٌ يرتبط عادة بما لا يُعد رؤيا. كذلك ما يعد سردا لا يعد دراما. ففي رأي
كثير من الناس، وفي رأي الحقيقة، يختلف السرد عن الحوار الدرامي. فالأول
اسم يطلق على نسج الحوادث بما فيها من توالٍ زمني، وتتابع، وأما الحوار، ففيه
يتوقف السرد، شعرا أو نثرا، ويتوارى الراوي، تاركا للشخص أن يتحاوورا.
ويروق للبعض التفريق بين السرد وسواه، بالقول: السرد هو الحكاية محذوفا منها
الوصف، والحوار، لكن صاحب هذا الكتاب يُلحّ، ويصر إصرارا شديدا على
التفريد خارج السرب، أو السباحة ضد التيار، مع افتقاره للتدرب على
السباحة، وعلى الغوص، فيفجأ القارئ بفرضياتٍ تمثل انقلاباً معرفياً على النقد
الذي يصفه مراراً بالقراءة، مع أنه لا قراءة لديه في كتابه، ولا ما يجزنون.

ثلاث قصائد

ومع أن المؤلف (عبيد) يتهجم على دعاة التنظير النقدي غير الكاشف، إلا
أنه يعظُّ بما لا يعمل به، فبدلاً من أن يستخرج لنا شخصية حميد سعيد النصية
من شعره، مثلما وعد، نجده يقتصر على ثلاث قصائد فحسب، فهي في رأيه
تمثل شعره كله. وهذا شيء يبعث على الإنكار، فكيف لثلاث قصائد أن تمثل
شخصية الشاعر النصية في تغييب مئات القصائد عن البحث، وعشرات
الدواوين؟ ثم نجده يتخلى فجأة عن التحليل النصي للقصائد، مكثفاً بالتوقف
عند العتبات، أي العناوين، مؤثراً السير على حُطى (العتباتيين) الذين يتركون
صدر البيت ويمضون أوقاتهم في الانتظار أمام الأبواب، لا لشيء إلا لأنهم

عاجزون عن اقتحامها، والوصول إلى صدر البيت. على رأي الشاعر القديم الذي قال:

قوم إذا حَصَرَ الملوِك وفوِذْهم نُتَفَتْ شوارِبُهم على الأبواب
وما ينبهر له القارئ الذي لديه الحد الأدنى من المعرفة بالشعر ونقده حديث
المؤلف عن الطباق في مستهل تناوله قصيدة [غرفة] لحميد سعيد. فالطباق،
وهو مصطلح بلاغي أكل عليه الدهر وشرب، يُعد عنده مفتاحًا يلج به الدارس
فضاء النص، ولكنه ما إن ينتهي من هذه الإشارة حتى نجده يتحدث عن
الإفراط الرومانسي (ص 47) وأن النصّ يتنازلُ عن جزءٍ كبيرٍ من شعريّته نظرًا
لوقوعه أسيرًا للرومانسية الطاغية. هذا مع أن القصيدة لا رومانسية فيها، وعلى
خلاف ذلك، يؤكد لنا المؤلف أن لديه فهمًا مضطربًا للرومانسية يحتاج إلى
إعادة نظر، فالشاعر يقول في (غرفة) ما يأتي:

أفتح عيني
مصايح الغرفة مطفاةً
أغمضها
أستحضر ضوءًا يفتح لي أفقا
فأغتر ألوان الجدران
أستبدل وجه المرأة في اللوحة
أخفف من غلواء الكنخل بعينيتها
أطرد هذا الشبح الخفي

فالرومانسية، التي نعرفها، ذات مُعجم لفظي، ولون شعوري، وفضاء
عاطفي، وجمالي، لا نجده في هذه القصيدة. ثم ما علاقة الرومانسية المزعومة
بما في كلمة (أفتح) من صلة تناصية بقصيدة دعبل الخزاعي (148-246هـ) التي
ذكر منها قوله:

إني لأغمض عيني ثم أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحداً ولا يفتأ المؤلف (عبيد) يُلثُ لفا، ويدور دورانا، حول الكلمة (أفتح) وما لها من علاقة مزعومة بإضرام الحريق بقتيل المغامرة. وما هي علاقة الرومانسية بوجود الفاعل، أو تقديره في الفعل (أفتح) أو (أغمض). من الواضح الجلي أن المؤلف من البداية لا تفارقه الرغبة الشديدة في ممارسة الخدلة اللغوية التي يتصف بها بعض من لا يعرفون ما يقولون، أو يكتبون. ويتحدثون في اللغة مع أنهم في الحقيقة، والواقع، لا يمتلكون الحد الأدنى من المعرفة بالعربية، وقواعدها الإملائية، والنحوية، والصرفية، وحتى الدلالية.. فمن هذا الباب قول المؤلف إن العنوان (غرفة) يفتح على آفاق سيميائية عديدة. والحال أن الغرفة كلمة متداولة جدا بين مستعملي العربية، ومدلولها معروف، لا آفاق له غير أنه المرادف للحجرة. وهذا ما أراده الشاعر- ها هنا - وأراده أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته " غرفة المرأة الوحيدة" (2). ويقول لك واحد من كبار المتحدثين: هذه القصائد اشتغلتُ عليها قراءتنا. ويقول آخر وصلني من فلان الناقد كتابا، مؤكداً ألا فرق بين الفاعل والمفعول به من حيث علامة الإعراب. وفي موقع آخر يُفصح عن استعمال جديد مبتكر لحروف الجر، فيكتب " وهم إخوة قرييون جداً عليه " والمتبع المتداول أن يقال: " قرييون إليه " أو منه. والضائر هي الأخرى لها نصيبها من هذا الابتكار، يقول: " جامعة بغداد كانت المهاد الذي تخرج فيها " وفي موقع آخر، يقول " سعدي يوسف لم يترك أحدا من الشعراء العراقيين لم يُعزض بها " ولحروف الجر نصيبها أيضاً من هذا التجديد، يقول: " فضلا على إلقاء الضوء " والعادة توجب أن يقول فضلا عن، لا على.

كلمة أخيرة

في هذا الكتاب الكثير من التكرار، واللث والعتن. فالقسم الأخير منه تتكَّدس فيه العناوين الباهرة المثيرة. مثل: المعنى الشعري وسمياء العنوان، و سحر العنونة؛ من القصيدة إلى المجموعة الشعرية، و قصيدة العنونة - وهذا عنوان يثير الشفقة، إذ يتهم المؤلف الشاعر- أو كالذي يتهمه - بتأليف قصيدة لا موضوع لها، إلا العنونة - وعنواً آخر: من الشكلية إلى الشعرية، لا نعرف أيها أولى بالتقديم، الشعر أم الشكل؟ وعنواً آخر " رمزية العنونة، وتشكيلية العنوان؛ من التأثق إلى الانفتاح"، وكأن المؤلف يظن التأثق انغلاقاً، فذكر الانفتاح نقيضاً للتأثق.

وبقراءة ما يقوله المؤلف تحت هذا العنوان يكتشف القارئ أن لدى المؤلف لغة جديدة ليست عربية. والدليل على هذا أنه يدعي أن العنوانين " باتجاه أفق أوسع" و "فوضى في غير أوانها" عنوانان يمثلان نسقاً تركيبياً واحداً فهما في رأيه متشابهان. وهذا التشابه، أو التجانس بين العنوانين، لا وجود له إلا في خيال المؤلف، ومع ذلك، إذا كان العننوانان متشابهين تركيبياً لمفترض أن تكون المجموعتان الشعريتان أيضاً متشابهتين. وهذا يؤكد أن المؤلف يقول ما يمكن أن يُعد من باب التهيؤات، لا من باب النقد القائم على التذوق، والاكتناه المعرفي.

على أن إشكالية العناوين في هذا الكتاب لا تتوقف عند هذا الحد، فكلما بدأ فصلاً جديداً من الكتاب أعادنا لموضوع العناوين، ففي الفصل الأخير، وهو السيرة الذاتية للقصيدة أفرط في تعداد العناوين التي تقع تحت هذا العنوان. ولكنه لا يكتفي بهذا، بل يحاول أن يسبك مصطلحا

جديدا هو " السيرة الذاتية الشعرية "، ويُصدر ما يشبه الفتوى التي تزعم بأن السيرة الذاتية الشعرية شيء، والسيرة الذاتية دون كلمة شعرية شيء آخر، ومع أنه سبق أن قال الكثير في سيرة حميد سعيد، وسنين عمان، إلا أنه لم يتنبه لهذه الفروق. علاوة على أنه لم يتنبه لفروق أخرى، فمن يكتب من الروائيين سيرة ذاتية تصبح على مذهبه شيئا والسيرة الذاتية شيئا آخر، سيرة ذاتية روائية. ومن يكتب من كتاب القصة أو النقاد أو المؤرخين أو السياسيين سيرة ذاتية، فينبغي لها أن تكون شيئا مابيننا لأي سيرة أخرى فتضاف كلمة قصصية، أو نقدية، أو تاريخية، أو سياسية، بالترتيب. وهذا ضربٌ عجيبٌ من النظر. وقد تكون لدى المؤلف فكرة ما عن هذا الشيء الذي يسميه سيرة ذاتية شعرية، لكن اقتداره في اللغة يقعد به عن وصف، أو تبيان ما يريد به بشيء من الإفصاح. وهذه علة الكثيرين ممن يحاولون الكتابة من غير علة، ولا ذخيرة، من اللغة.

وهذه العناوين مُدرجة بعضها تحت بعض، وكان الأحرى بالمؤلف أن ينشر كتابه هذا بعنوان آخر غير التحليق خارج السرب. كأن يكون " شعر حميد سعيد والعنونة " أو " العنونة في شعر حميد سعيد " أو " شعر سعيد دراسة عناوينية ".

ولا ريب في أن القارئ يتساءل ما حكاية المؤلف مع العناوين؟ ألا يجد في شعر حميد سعيد ما يلفت النظر سوى العناوين؟ لقد أساء بعض المهتمين بالترجمة عندما نقلوا للعربية كتاب جيرار جنيت (1930-2018) " عتبات.. من النص إلى المناس " مثلما أساء الذين ترجموا كتاب باشلار " جهاليات المكان ". فما إن وقع هذا الكتاب في أيدي جهابذة الآداب لدينا حتى أخذوا يعضون

ما فيه، ويلوكونه، ويعيدون مضغه، كالمفلس الذي لا يجد ما يقوله، فيتسلى بتلك العلكة الرخيصة. فهو يمضغ، ويمضغ، مستبدلاً السطحيّ بالتحليل العميق، والقشور باللباب. وفي هذا يصدق عليهم قول تشومسكي عن بعض الفرنسيين الذين اعتادوا الجلوس في مقاهي الأرصفة يجتسون المشروبات الساخنة، ويتحدثون في اللغة والأدب حديثاً لا مزية فيه إلا الحذقة.

*مستخرج من الدستور الثقافي 23 / 6 / 2023

1. الباقلاني، أبو بكر: إجماز القرآن، تحقيق سيد صقر، ط3، مصر: دار المعارف بمصر، 1971 ص 208
2. وردت هذه القصيدة في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي "كائنات مملكة الليل"، ط1، بيروت: دار الآداب، 1978 ص 102 وانظر كتابنا: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003 ص 122

شعر سميح القاسم في كتاب لنبيل طنوس

هذه هي المرة الأولى التي نلتقي فيها بالدكتور نبيل طنوس من المغار في الجليل بفلسطين. وكان قد درس الإدارة التربوية إلى جانب اللغة العبرية، وظفر بالشهادة الجامعية الأولى، وما يليها من درجات تؤهله للتدريس في أكاديمية العلوم التربوية في حيفا العبرية. وأصدر فيما تذكر ترجمته الملحقة بكتابه "سميح القاسم شاعر الغضب النبوي" نحو أربعة عشر كتابا يغلب عليها الاهتمام بالحياة الأدبية الفلسطينية، ولا سيما الشعر المقاوم. فقد ذكر أن أول كتاب له كان عن الشعر، وهو بعنوان "ويطول الانتظار". وتلاه كتاب آخر عن أثر الفراشة، وهو ديوان محمود درويش. وهو، أي الكتاب، يتضمن دراسات عدة إحداها بعنوان أثر الفراشة. وله كتاب ثالث عن الشاعر الشهيد راشد حسين، بعنوان "راشد حسين ويسكنه المكان" في إشارة لما في شعره من تركيز على المكان.

إلى ذلك، ترجم عددا غير قليل من القصائد إلى العبرية، منها 100 قصيدة مختارة من شعر محمود درويش. وقصائد أخرى لراشد حسين، وسميح القاسم، وبدر شاكر السياب، والشاعرة التونسية راضية الهلوي. عدا هذه الكتب ثمة مشروعات تصدر مستقبلا عن الشعر، والأدب الفلسطيني في المحتل من الوطن عام 1948. ومن الطبيعي أن يولي نبيل

طنوس كلا من محمود درويش، وراشد حسين، وسميح القاسم جلّ اهتمامه، وعنايته، سواءً فيما يتصل بترجمته للعربية، أو بكتابة الدراسات عنه وعن شعره، فهو إلى جانب أنه فلسطيني كهؤلاء الشعراء الذين يهتم بهم، وبشعرهم، ينتمي للمكان الذي ينتمي له أكثر كتاب فلسطين، وهو الجليل. وعملاً بالمبدأ الذي يقول أبناء مكة أدري بشعابها، فإن نبيل طنوس، من حيث هو مَنْ هو، أولى الناس بالكتابة عن القاسم، وعن درويش، وعن راشد حسين، وعن غيرهم من أمثال: توفيق زياد، وحنّا أبو حنا، وحنّا إبراهيم، وسالم جبران، ومحمود غنّام، ونايف سليم إلى آخر هذه الكوكبة من نجوم الحياة الأدبية.

فكرة جديدة

وتقوم دراسة الدكتور نبيل طنوس على فكرة جديدة أو شبه جديدة. فالعملية الإبداعية في شعر القاسم عملية معقدة تحتاج لدراسة جديدة وتختلف عما هو شائع وسائد. وكان القاسم قد ولد في 11 مايو-أيار 1939 في مدينة الزرقاء الأردنية. فوالده كان ضابطاً في حرس الحدود الانتدائي. وفي سنة 1941 عادت الأسرة إلى بلدتها الأصلية الرامة التي يغلب على سكانها أنهم من طائفة الموحدين (الدروز). فتعلم في مدرسة الرامة الابتدائية (1945-1953) ثم في الناصرة (1953-1957) وبدأ كتابة الشعر، ونظمه، ونشره، في مقتبل الشباب، وما إن نيف على الثلاثين حتى كان قد نشر ستة دواوين. أما إصداراته في مجمل حياته فبلغت تسعة وسبعين كتاباً. وقبل وفاته في 19 آب (أغسطس) 2014 كان قد فاز بغير قليل من الجوائز، إحداها من إسبانيا وهي جائزة الغار. وفاز بجائزة نجيب محفوظ وبوسام القدس، وجائزة الشعر من سلطة رام الله، وتلقى عدداً من الدروع والأوسمة من جهات عدة. ولأن القاسم من البدء انحاز للوطن، ولشهادته، ولمناضليه، فقد خصّص شعره لهذا الموضوع، دون غيره. وتعرض بسبب ذلك للمطاردة، والملاحقة من

لأن الأمن الاحتلالي، وتعقبته سلطة الحكم العسكري، واعتقلته مرارا وتكرارا بتهمة التحريض على مقاومة الاحتلال، والاستخفاف بالكيان الإسرائيلي، والتشبُّث في أشعاره بعروبة فلسطين، ودعوة شعبها الصامد للالتفاف حول المقاومة، والانتفاضة.

لقد مرّت أشعار القاسم في نظر الدارس د. نبيل طنوس في دوائر ثلاث. إحداها ضيقة، وهي دائرة الأنا. وهو يعني بهذه الدائرة القصائد التي تناول فيها الشاعر قضايا الوطن من خلال الأنا دون أن يتطرق لأُمور تتجاوز الذات. ففي إحدى قصائده التي تنتمي لهذه الدائرة، وكان قد نظمها في بداياته، ونشرها مرارا قبل أن تصبح واحدة من قصائد ديوانه " دخان البراكين " 1968 وعنوانها (منتصب القامة أمشي) يقول فيها على لسان الشهيد الفلسطيني ما يأتي :

منتصب القامة أمشي
مرفوع الهامة أمشي
في كفي (قُصْفَةٌ) زيتونٍ
وعلى كفي نعشي
وأنا أمشي
وأنا أمشي

فهذا القصيدة، التي راجت رواجاً كبيراً بعد أن صدحت بها حنجرة الفنان مارسيل خليفة، تجسّد الاستشهاد في صورة البطل الذي لا تلين عزمته، ولا تهون شكيمته، ولا تخور صلابته، وهو مع ذلك شهيدٌ محمول على الأكتاف. والشاعر ينظم هذه الأبيات في مفردات بسيطة تخلو من الحذقة، والتأق. ذلك لأنه أراد بهذه العفوية، والبساطة، أن يجسد نموذج المناضل الحقيقي، وليس المناضل من وراء الميكروفون، أو من المكاتب. فنلاحظ تكراره كلمة

أمشي، وذكره كلمة (فُصْفَةُ) زيتون. ثم القلب، والقمر، والبستان، والعوسج،
والريحان، والنار، والحب، والمطر، والنعش. وكلها كلمات متداولة في هذا
السياق، ليس فيها ما يدعو للإحساس بأيّ ضرب من ضروب التصعّب. هذا
هو سميح القاسم، وهذه هي أناه.

في مواجهة الآخر

على أنّ لسميح القاسم وجهًا آخر، هو سميح الصدايمي، الذي يتوجّه
لعدوه، فيصور بهذا التوجه صلاقة ذلك العدو، وخطرسته، وافتقاده لأدنى
صفة من صفات الإنسان. فهو أقرب لجنس الوحوش منه إلى جنس البشر.
يريد تجويع الآخرين لتخلو له الميادين. وفي هذا يخاطب الشاعر الحاكم
العسكري الصهيوني، أو صاحب العمل الإسرائيلي، فهما وجهان مختلفان لشيء
واحد، هو التطرّف الصهيوني:

ربما تسلبني آخر شبر من ترابي

ربما تطعم للسجن شبابي

ربما تسطو على ميراث جدي

من أئاثٍ وأوانٍ وخوابي

ربما تحرق أشعاري وكنبي

ربما تطعم لحمي للكلاب

ربما...

يا عدوّ الشمس لكن لن أساوم

والى آخر نبض في عروقي سأقاوم

وقد يرى بعض الدارسين، فيما اختاره نبيل طنوس، ها هنا، نظماً تقريرياً
مباشراً، وأنه يُقرب الشعر من لغة الشعارات، أو المنشورات السياسية،
وأدبيات الأحزاب، وفي هذا الزعم بعض الحق، إلا أن من يزعمون هذا

يتناسون المقام، أو السياق، الذي تقال فيه القصيدة، أو تلقي. فمثل هذه العبارات عدوّ الشمس، ولن أساوم، وإلى آخر نبض سأقاوم، عندما يتفوه بها الشاعر في إطار يسوّدُ الرعب الذي يفرضه الاحتلال بالحرب، والبنادق، تغدو الجراة وحدها، والشجاعة، رواء الشعر- ها هنا - ورؤقه، وجالياته. وكان من الممكن أن يعمد القاسم للحذقة البديعية، وإلى الصور، والأساطير، والرموز، ولكن ما الذي تحدّثه مثل هذه اللغة في جمهوره الضامئ لكلمات مثل هذه، تقع على مسامع الاحتلال وقوع الشظايا، والقذائف.

ففي رأي د. نبيل طنوس أنّ هذه النغمة، أو النبرة المباشرة، التي هيمت على شعر القاسم في طور من أطواره، جعلت من شعره شعراً يتجاوز الأنا منسلحاً عن الذات بصورة ما، مالتاً قصائده بصور الآخر، بجلا ما فيه من أنخطاط.

الشاعر والعالم

أما الدائرة الثالثة، فهي التي تجاوز فيها حدود المسألة الوطنية فلسطين بطابعها المزدوج الذاتي، وغير الذاتي، لينخرط في التعبير عن هموم الإنسان، ليس الفلسطيني وحده، بل الإنسان حيث هو. في آسيا أو أفريقيا أو في أميركا اللاتينية. فهوم الإنسان مع الإمبريالية، ومع العنصرية العرقية واللونية، ومع الرأسمالية المستغلة، هموم متجانسة. فلا فرق في جوع الأفريقي وجوع الصيني أو الأمريكي اللاتيني، لذلك يجد نبيل طنوس في بعض أشعار سميح القاسم عدداً من القصائد التي تضع هذا الشاعر على قدم المساواة مع شعراء عالميين من أمثال: بابلو نيرودا، و بول إيلوار، و لويس أراغون، وعزيز نسين، ولوركا. ومن تلك القصائد قصيدة يحيي فيها فيديل كاسترو. و أخرى يحيي فيها جان بول سارتر. وأخرى يحيي فيها جوني غيتار. وأخرى يحيي فيها شاعر إسبانيا الكبير فديريكو غارثيا لوركا⁽¹⁾، الذي قُتل على أيدي أنصار الجنرال

فرانكو في الحرب الأهلية الإسبانية، وأصبح اسمه - كدّمه - رمزًا للتضحية بالنفس، وللفدائيّ الذي يتصدى للدكتاتورية بصدرة العاري من أي سلاح. يقول القاسم مخاطبًا شاعر إسبانيا:

الحرس الأسود ألقى في البئر سلاحه

فانزل للساحة

أعلم أنك محتبيّ في ظل ملاك

أحك هناك

زنبقة خلف ستارة شبك

ترتجف على فمك فراشة

وتمتد شعر الليل يداك

انزل فدريكو

وافتح لي الباب.

أي أن القاسم بهم أن يلحق بلوركا الذي قتله الفاشيون. فالقاسم هو الآخر مشروع قتيل، أو شهيد، لأن الفاشية الصهيونية وجه آخر لفاشية فرانكو، وعصاباته. وإن لم تكن وجهها آخر، فهي أشدّ منها قسوةً، ووحشية، وبعدا عن الإنسانية، والسلام. وعلى هذا النحو يبسط لنا المؤلف ما يراه من آراء في تجربة سميح القاسم الشعرية، وأبعادها الثلاثة: بعد الالتئام الشخصي، الذي تجسده فكرة الانتساب للوطن. والبعد الثاني هو البعد الوطني بالمعنى الذي ينصرف فيه الشاعر عن الأنا ليقترحم دائرة العدو، منطلقًا من قبو الذات. والبعد الثالث هو الذي ينصرف فيه عن الذات، وعن الوطن، بالمعنى الجغرافي المحدد، المعين، لمفهوم أوسع، هو العالم. فالعالم في رأي نبيل طنوس وطنّ الشاعر القاسم، علاوةً على وطنه فلسطين .

وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن المؤلف عرض لنا في الكتاب أطروحته الجديدة، أو أفكاره المبتكرة عن شعر سميح القاسم. وزاد على ذلك تضمين الكتاب الصادر عن دور نشر عدة: إحداها دار جسور الثقافية في عمان، وأخرى باسم الرعاة للنشر والتوزيع في رام الله، فضلا عن جهة أخرى شغلت موقع الجندي المجهول في هذا الإصدار، وهي مؤسسة سميح القاسم في بلدته الرامة التي تحاول منذ وقت غير قصير إنشاء متحف باسم متحف سميح القاسم يكون مركزًا ثقافيا يراعى الأجيال الشابة من الشعراء والكتاب، ويضمُّ، كمتحف محمود درويش في رام الله، إصدارات الشاعر، وكل ما نشره من مقالات، ومقابلات فلمية، أو ورقية، وتسجيلات صوتية، فضلا عما كتبه عنه من مقالات، ودراسات، ومؤلفات، وأطروحات جامعية أو كتب مستقلة، وأوراق قُدِّمت في مؤتمرات أو ندوات محلية أو دولية. وهي بطبيعة الحال تحتاج لمتابعة، وجمع. وقد أورد المؤلف، في نهاية الكتاب، ما استطاع حصره من هذه الدراسات، غير أنها، مثلما هو متوقع، ليست كاملة، ولا محصورةً حصراً دقيقاً، فهذا مطلب عسيرٌ، وصعب التحقيق، إن لم يكن مستحيلاً، فالدراسات عن القاسم وغيره من شعراء فلسطين لا تتوقف، وهي في تزايد مستمر، لذا لا يستطيع الباحث، أو الباحثون، الوصول لكل ما نشر وكتب.

ملاحظة أخيرة

وهذا الكتاب الذي يجي فيه مؤلفه ذكرى شاعر كبير هو سميح القاسم (1939- 2014) لا يخلو من مأخذ بسيط، ولا نريد أن نختتم هذا الفصل دون الإشارة إليه، والتنبيه عليه. فعنوان الكتاب يتضمن عبارة شاعر الغضب النبوي. ورغم أن ذاتقتنا اللغوية لا تأنس لهذه الكلمة (نبوي) إلا أن السؤال الذي يتعلق بها هو: أين حضورها في الكتاب؟ لقد استوفى المؤلف

في دراساته، وفي فصول الكتاب الثلاثة، الجانب الغاضب من سميح القاسم، وشعره، وهذا شيء لا غبار عليه، ولا نقص فيه، ولا خلل، لكنه لم يتوقف إزاء ما يتضمنه هذا الشعر من نبوءات. فالعنوان يعبّد القارئ بهذا، غير أن المؤلف - فيما يبدو - غلب عليه السهو، ولم يتفطن لهذا الشق من عنوان الكتاب. ولعل في هذه الإشارة ما يُذكره - والذكرى تنفع المؤمنين - بضرورة استكمال هذا الجانب إذا تراءى له أن يعيد النظر فيه، وأن يستأنف نشره في قابل الأيام (2).

*مستخرج من الدستور الثقافي 12 / 5 / 2023

1. للمزيد عن الشاعر لوركا انظر: خليل إبراهيم، أصداء وظلال أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000 ص ص 37 - 73 وانظر تأثير فديريكو غارثيا لوركا في شعر القيسي، علامات في النقد، جدة، النادي الأدبي، مج10، ج40، ص ص 377-400
2. للمزيد عن سميح القاسم راجع كتابنا: حاضر الشعر وتحولات القصيدة - نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار الآن (ناشرون) 2016 ص ص 255 - 264

الإيقاع الشعري

أوزنٌ هو، أم ماذا؟

كثيرا ما تستعمل كلمة الإيقاع في حقول شتى لا تجانس بينها، ولا شبه. ففي الموسيقى نستخدم هذه الكلمة، وتستخدم في مجالات الرقص التعبيري، وفي الرسم يتحدثون عن الإيقاع الناجم عن حركية الخطوط والأضواء، وتوجهما عبر الظلال. وفي النحت يستعملون كلمة الإيقاع للدلالة على حركة الكتل، واستدارتها في موقع، أو شموخها في موقع ثان. وفي الزخرفة العربية تستخدم كلمة الإيقاع. حتى في الأبنية والإنشاءات الهندسية لا يخلو الأمر من التعبير بها عن حركية الأدرج، واستدارة الأروقة، وتشكيلات الأقواس، والسقوف، لا سيما إذا انتهت ببعض القباب.

ولا حرج من الاعتراف بأن كثيرين منا يخلطون بين مفهوم الإيقاع في الشعر، ومفاهيم متاخمة له كالوزن والقافية. سواء ما كان منه على وفق البحور المعروفة من خفيف ووافر، ومن هزج ورجز، ومن منسرح ورمل، ومن مجزوء إلى تام، ومن مشطور إلى مهبوك، أو ما كان منه على وفق التفعيلة التي تتكرر في هاتيك البحور، فأصبحت وزنا باستخدامها فرادى، أو مجتمعة، في أشكال، وقوالب، لا ينتظمها عددٌ محدد، مثلما هي الحال في القصيدة العربية المعروفة منذ عصر المعلقات إلى يومنا هذا.

فكرة الإيقاع

ومما يلفت النظر أن القدماء - ممن اعتنوا بالنظم، وبموسيقى الشعر، والعروض - تجاهلوا فكرة الإيقاع، فجلُّ ما كان يثير اهتمامهم على هذا المستوى أن يكون النظم على "متخيّر من لذيذ الوزن" وأن لا يقع الشاعر في اضطراب مما يُعد كسرًا للنسق، أو الاعتماد على زحافٍ غير شائع، أو مستهجن، أو أن لا يحسن اختيار القافية، فتعاني من سناد الإرداف، أو التأسيس، أو الإشباع، أو الإقواء، أو الإيطاء، أو التضمين، أو أي عيبٍ آخر مما تعاب فيه القوافي.

بيد أننا عثرنا فيما يذكره ابن طباطبا العلوي (322هـ) في كتابه " عيار الشعر" بتحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام (1956) على نصِّ يوشك فيه أن يفرق بين الوزن واستقامته، وبين الإيقاع الذي هو شيء آخر يُضاف إلى هذا الوزن، يقول في ص 62: " وللشعر الموزون إيقاع يطربُّ الفهم لصوابه، وما يردُّ عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحّة الوزن، وصحة الوزن مع عدوية اللفظ، صفا مسموعه، ومعقوله، من الكدر، وتمّ قبوله، وإنْ نقص جزءٌ من أجزائه، التي يعمل بها، وهي اعتدالُ الوزن، و صوابُ المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكارُ الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".

وما يُفهم من هذا النص أنّ موسيقى الشعر لا تكتمل باستقامة الوزن، واطراد القوافي، من غير عيبٍ، ولا نقص، فثمة شيءٌ آخر يتأتى من حسن الألفاظ، وعدوتها، مع صفاء المسموع، وخلوّه من كدرٍ يهجنه، ويفسد دلالتّه، ومعناه.

التطريز والوشى

فابن طباطبا - إذن - يرى في النسيج الذي تتألف منه القصيدة، تراكيب وألفاظا، عاملا آخر له تأثيره البالغ في تحقيق الإيقان الموسيقي والصوتي، وهذا الأثر، أو التأثير، يتجاوز جلاً ما يتركه الوزن، وتتركه القوافي، في النظم. وقد يجد الباحث الممحصّ فيما يذهب إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) في (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) شيئاً كهذا في كلامه على النسيج والتأليف، والتطريز والوشى، والصياغة والتوليف. وقد عرض آياتٍ من سورة هود، وتوقف عند قوله تعالى (وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي، الآية 44) فعلق على كلمة (ابلعي) بما معناه: إنها في هذا الموقع تتألق تألق الحجر الكريم، لما بينها وبين كلمة أقلعي من تجانس، ولكنها في موقع آخر قد لا تروق، ولا تحسن، فأنت ترى الكلمة تروق في موقع، ولا تروق في موقع⁽¹⁾. وهذا شأن الألفاظ، فإن توالي الكلم في نثر، أو في شعر، مع حسن التأليف، والنظم، يلذ للقارئ المتلقي، وينتشي به، خلافاً لما يكون من توالي الكلم خلواً من حُسن النظم، والتأليف.

فإذا أضفنا هذا الذي يلح عليه الجرجاني، ويؤكد، في "دلائل الإعجاز" لما سبق إليه ابن طباطبا، نستنتج أن القدماء أحسوا وشعروا بأن الوزن والقافية لا يكفيان لإضفاء الألق على القول الشعري. ولا بد، مع ذلك الوزن، من وجود القوالب، والتراكيب، التي يتجلى فيها حسن النظم والتأليف، ليعذب القول، ويُتقبّل المعنى. فقول الشاعر محمد بن وهيب الحميري:

ولقد أبيتُ معانتي قمرٌ للحسن فيه مخايل تضخُّ

ما زال يلثمني مراشقهُ وبعلني الإبريق والقدحُ

مع ما فيه من حسن الوزن الذي يكفله - ها هنا - البحر الكامل، وقد حذف من عروضه وضربه الودد المجموع من مُتفاعِلُنْ، اطرده فيه الإيقاع لتكراره

بعض الأصوات؛ كالقاف بما فيها من تفخيم، وأصوات الذلاقة النون واللام والراء، وبعض الأصوات الحلقية مموستها، ومجهورها: العين في معانتي ويعلني، والحاء في القدح، وقد زاد في وضوح هذا الصوت، وعذوبته، مجاورته للدال المجهورة، فالمعروف أن الضد يظهر حسنه الضد.

حسن التأليف

هذا، ونعثر لدى بلاغي آخر هو حازم القرطاجني (684هـ) صاحب كتاب "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" بتحقيق محمد الحبيب بلخوجة (بيروت: 1986) على شيء قريب من هذا. فقد أضاف إلى الوزن والقافية شروطاً ليلم بها ما يهدف إليه الشاعر، وهو التأثير فيمن يتلقى شعره، فيحب ما يحبه الشاعر، ويكره ما يكرهه. ومن هذه الشروط حسن التخييل، والمحاكاة، وهذان الشرطان ينصرفان إلى البيان، والاستعارة، ويضيف مشيراً لهيئة تأليف الكلام، وما فيه من التغريب، والتعجب. فكأنه يريد أن يقول: إنَّ سحر الشعر لا يتأتى من الوزن حسب، ولا من القوافي حسب، ولا من التخييل والاستعارة حسب، ولكنّه يتأتى من حسن التأليف أيضاً. وهو الذي يلد للمتلقى بما فيه من علاقات غير سائدة، ولا معتادة. وهذه العلاقات هي التي تحدث لدى المتلقي ما يشعر به من دهشة، واستغراب، لدى تأمله في هاتيك القواعد التي تتطلبها السلاسة، ويتطلبها الألق الشعري الذي هو موسيقى القصيدة محذوفة منها القوافي والوزن.

فما يذكره المتقدمون عن جروس الألفاظ، ودورها في إشاعة الأجواء الموسيقية المطربة في الشعر، أن تكون الكلمات مما يعذب لفظه كالملامة مقابل الخشونة، والجعودة، في الأشياء المحسوسة، وذلك لا يكون إلا فيما تباعدت مخارج حروفه. فقد استهجنوا قول امرئ القيس في معلقته:

غداًرها مُستشزراتٌ إلى العلا

عِقَاضُ كَقِئْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ
 فمستشزراتٌ ثقيلةٌ في السمعِ ثَقَلَهَا في اللفظ، كذلك متعثل، وكقتو،
 تقرب الكاف مخرجًا من القاف. وكذلك استهجنوا بعض ما ورد في لامية
 الشنفرى مثل: خشرم، وحثث، ومحايض. فهي ألفاظ حوشية غير
 متداولة، وفيها تراكم لأصوات متقاربة، مهموسة. فالانسجام، والائتلاف،
 والتساوق في الكلمة الواحدة، وشيوع ذلك في الشطر أو البيت، أو في عدد
 من أبيات القصيدة، فيه المزيد من وفرة النغم المحبَّب للقارئ والسامع، على
 حدِّ سواء، وذلك ما استحسَنوه في قول أبي تمام:

مَطَرٌ يذوبُ الصَّحْوُ منه وبعدهُ

صحوُّ يكادُ من النضارة يمطر

فتكراره لذكر المطر والصحو في المصراعين، مع ما في بقية الألفاظ من
 عدوية: يذوبُ، ونضارة. والجمع بين أصوات متباعدة المخارج، متباينة المدارج،
 من شفوي وأسنانِي، ولثوي طبقي، ولثوي غير طبقي، ومن حلقي إلى
 شفوي، ومن أنفي إلى أقصى حنكي، عُدَّتْ بذلك الألفاظ آحادًا، وعُدَّتْ
 باجتماعها النسقُ، والمعنى.

جمالياتُ النسق

وكان القدماءُ قد لفتوا النظر لضرورِ من التصريح في المطالع، ونظرا لما
 فيه من عدوية صوتية تفرع السمع لدى البدء بإلقاء القصيدة، فقد جعلوه من
 لزوم ما لا يلزم. غير أن هذه الظاهرة تحوَّلت في القصيدة العربية المعاصرة
 لمواقع شتى من القصيدة، وليس لمطلعها فحسب، فها هو نزار قباني يفتتح
 هوامشه على دفتر النكسة بالقول:

يا وطني الحزينُ

حولتني من شاعر يكتبُ شعر الحب! والحنينُ

لشاعر يكتُب بالسكين

وقد نجد مئات الأمثلة التي تشبه هذا المثال في شعر الشاعر الواحد، مما يدعو للقول: إنَّ التصريح، الذي يقع - غالباً - مرة واحدة في القصيدة في شعرنا القديم، أضحى في القصيدة الجديدة مظهرًا موسيقيًا تميّز به قصيدة التفعيلة، بل أصبح ضربًا من التقفية المتكررة، وهذا بلا ريب شيءٌ لافتٌ للسمع لما يحدثه الروي المتكرر من صدى يعذب في الأسماع.

التصريح

وقد تطرقوا لما يشبه التصريح، لأنه في الواقع تلاعب بالأصوات. إذ يتكرر، ويتردد الصوت الهجائي نفسه مرارًا في البيت، أو الأبيات، فيجعله، أو يجعلها، أقسامًا، وعُرف هذا اللون باسم آخر هو التصريح. وهو يجري في الأسماع " مجرى الوشي في البرود، والتفصيل في العقود " في رأي القرطاجني. فالنفوس تتخيل فيه ما يُخيل لها من ضروب الزينة. وهي في نهاية المطاف زينة صوتية تقوم في الألفاظ مقام الزخارف في الحلي:

أبأن لنا من دُرّه يوم ودّعا

عقودًا وألفاظًا وثغرا وأدمعا

وذلك أن الألفاظ في عجز البيت تنتهي جميعا بالتنوين وفيه غنة، وفي عروض البيت، وضربه كرر كلمتين متشابهتين، هما: ودعا وأدمعا. ومثل ذلك زينة أخرى سموها التردد الذي يصلق الموسيقى الداخلية، ويعزز الجرس الصوتي في الجزء من القصيدة، كترديد الشاعر أحمد شوقي لكلمة أحبّ:

ألا هذا صحبة المكتبِ

وأحبّ بأيامه أحبّ

وكقول المتنبي: أرق على أرقٍ ومثلي يارُق

والتجنيس كالترديد، يُشعر السامع بما في الأبيات من تناسُب صوتي،
وتوافق لفظي، يقول البحري:

صنث نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كلّ جس

فترديد الأصوات الأسنانية السين، والصاد، أضفى على هذا المطلع
المصرّح ضربًا من الإيقاع الهامس الذي يناسب حديث الشاعر لنفسه في
مستهل قصيدة قيلت، وهو في أمس الحاجة لتلك المناجاة، بعد الذي شهده
من مقتل المتوكل على يدي ابنه وليّ عهده. وقد أوّلوا الجناس، والتكرار، مثل
ذلك من الاهتمام، لما فيها من إعادة الصوت اللغوي مرارًا، وما فيه من النغم
الذي يعمّق الإحساس بالتوافق، وهذا مثالٌ من إحدى القصائد التي لحنها
الموسيقيار محمد عبد الوهاب:

علموه كيف يجفّو فجفا
ظالمٌ لاقبثُ منه ما كفى
مسرفٌ في هجره ما ينثني
أتراهم علموه السرفا
جعلوا ذنبي لديه سهري
ليت بدري إذ درى الذنب عفا
غصنٌ بانٍ كلما عاتبتهُ
عطفتهُ رقةً فاعطفنا
كلما هيأته في خاطري
صقّ القلب إليه وهفا
أنا سهرانٌ على عهد الوفا
لم أمم، وهو بعهدي ما وفا

في الأول كترّ الفاء كيف، يجفّو، جفا. وفي الثاني وازن بين مسرفٍ وسرفاً، وفي الثالث: ذنبي، واذ، والذنب. وفي الذي يليه عطفته، وانعظفا. وفي الأخير كترّ وفا، والعهد، وعهدي. وهذه التردّدات لأصوات هجائية متباينة الصفات بين المهموس والمجهور، وبين الحلقي والشفوي، إلى جانب أصوات الذلاقة من نون ومن راء ومن لام، بما هو معروف عنها من سلاسة رقيقة، وعذوبة لطيفة، أضفت على هذه الأبيات من التوافق الصوتي ما يجعلها لرقعة غنائية مليئة بالعناصر الزخرفية التي شجّعت الملحن الكبير على اختيارها للغناء. ومن وجوه الاهتمام بالموسيقى الداخلية مراعاتهم للمطابقة، والمقابلة، والتضاد. وذلك ينسجم مع مبدأ تداعي الألفاظ لتداعي المعاني. إذ يقوم الشعْر في هذه الحال على سلسلة من علاقات الاختلاف، أو الإئتلاف. وقد أثنى الثعالبي (429 هـ) في " يتيمة الدهر وعسرة أهل العصر " على قول المتنبي الآتي لما فيه من تنافر الأضداد، وتواتر الطباق:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي

وأثنى وبياض الفجر يُعري بي

فقد أعجب إعجاباً شديداً بما في الشطر الثاني من ألفاظ، فكلّ لفظة منها عكس إحدى ألفاظ الشطر الأول. فالزيارة عكسها الانصراف (أثنى) وسواد الليل عكسه بياض الفجر، و يشفع عكسها يعري؛ لأن الأولى قصد بها الوقاية، والثانية قصد بها الإعتداء. ولي عكسها بي. ووصف هذا البيت لشدة إعجابه به بـ (أمير شعره). لأنّ مثلَ هذا الوشْي نادراً جداً. ولا يختلّف رأي حازم القرطاجني في البيت عن رأي الثعالبي. فقد أغرته المطابقات بالوقوف عنده مؤكداً أنّ المطابقات: " لما ضعفت فيه، وجاءت دالة على المعنى في أحسن ترتيب، وأبدع تركيب، فهو من مُتخيره لما فيه من إيقاعات مختلفة الشدة " وقد أورد في السياق ذاته قول الآخر:

فليعجب الناس مني أنّ لي بدنا

لا روح فيه، ولا روح بلا بدن

فالتناظر - ها هنا - حسنُ الموقع في النفس، قوي الدلالة على الحال التي وصلت بالشاعر. فهو كالشيء الذي بلا روح. وبلا بدن. وقد جاءت العبارة الأخير " لا روح بلا بدن " مرتبة ترتيباً عكسياً للعبارة السابقة بدن بلا روح. ومثل هذا يتم على براعة في الشعر تتجاوز براعة الشاعر في إقامة الوزن، واختيار القوافي، لأن الوزن، في رأيه، أيسر شيء على من كانت لديه أدنى براعة في صناعة الشعر. وهذا رأيي ينبغي له أن يؤخذ بالحسبان عند التفريق بين الإيقاع الشعري والوزن، فإن الذي لا مزية فيه، ولا خلاف، أن قصيدتين من وزن واحد، ومن قافية واحدة، تختلفان في وقعها على السامع. وهذا دليل على أن الاختلاف راجع لشيء آخر غير القافية، وغير الوزن. ولعلّ ما دارث حوله الأقوال، والاقتراسات، في هذا الفصل من كتابنا، يعزو هذا الاختلاف لإيقاع ينشأ من هاتيك الاستعمالات: من تصريع وترصيع، ومن تقسيم وتسهم، ومن تكرير وترديد، ومن مطابقة وتجنيس، ومن إرداف وتأسيس، ومن تضادٍ يتجلى فيه تداعي الألفاظ والمباني، لتداعي المدلولات والمعاني. علاوة على التناغم، التي تُحدثها في الألفاظ الصفات النطقية للأصوات، وتباعدها في المخارج، ومناسبة الصفات للإيقاع النفسي الذي هو غاية الشاعر من توظيف الأصوات الهجائية توظيفا نطقيا إلى جانب التوظيف الدلالي.

1. للمزيد انظر كتابنا الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، 1997 ص 40 .

حديث الدواوين والمختارات

ممدوح عدوان

وفتنة الإيقاع الشعري

لا نكاد نسمع باسم ممدوح عدوان (1941- 2004) حتى تتبادر لأذهاننا تلك الأعمال الجمّة التي خلفها بعد رحيله، وهي آثار أدبية يجمع المتابعون، ونقّدة الأدب، على جودتها، والتنويه بما تحظى به من مستوى إبداعي رفيع، يؤكد أن المبدع يمكنه أن يجيد في أكثر من مجال. فإلى جانب دواوينه: الظل الأخضر، وتلويحة الأيدي المتعبة، والدماء تدق النوافذ، وهذا أنا أيضاً، والليل إذ يسكنني، وأغنية البجع، وللريح ذاكرة ولي، وطيران نحو الجنون، ومختارات في أكثر من كتاب، ومن الروايات: الأبتز، ورواية أعدائي. ومن النصوص: هواجس الشعر، وجنون آخر، كتب نيفا وعشرين مسرحية شعرية، وبضع مسلسلات تلفزيونية، وترجم منفرداً، أو مع آخرين، نيفا وعشرين كتاباً. منها روايات، ومسرحيات عالمية، وكتابات عن الشعر، وعن بعض شجونه.

وفي المختارات التي نشرتها الهيئة العامة للكتاب، والأعمال الشعرية الصادرة عن دار المدى، علاوة على إصدار آخر للأعمال الشعرية الكاملة عن دار العودة ببيروت، ما يسعف الناظر في شعره، والدارس لقصائده. وهذه المقالة تحاول - لمناسبة صدور كتاب جديد عنه لعصام شرخ بعنوان ممدوح عدوان "مدونات الفن الشعري" - أن تسترعي النظر لما فيها من تجارب عفوية تمس الجانب الصوتي، والموسيقى، وهما ينان على سعيه

المتكرر للحفاظ على شد القارئ والسامع للشعر كليهما، لما في هذا الشعر من طابع غنائي لافت، ومن مزية جمالية عنوانها الإيقان الصوتي، والإيقاع الشعري المرهف الذي تتوافر فيه قوالب؛ من ترديد وتكرار، ومن توازن وتنوع في الفواصل، والقوافي، والأوزان، ومن غنائية عالية النبرة، إلى تراكب متساوقة ترتقي بسردياته شبه النثرية لمرتبة الغنائي لا السردية.

ترديد وتكرار

ففي شعره يكثر التردد، وهو في الأساس ضربٌ من التكرار. على أن العنصر المتكرر فيه، أو اللفظ المتردد يعدُّ بعد كل مرة من تكراره بالافتتاح على عناصر أخرى. فهو كالدلول الذي يفضي من معنى إلى معنى آخر، من غير أن يؤدي ذلك لغياب النسق الصوتي، مما يضيفي على المتواليات الشعرية نسقا غنائيا وموسيقيا لافتا للأسماع، فضلا عن الأنظار؛ لما يوحي به على المستوى الجرافيكي من أطراد النسق:

واحدًا واحدًا سقطوا

ميتٌ بيكاء

ميتٌ بشهيق وآخر بجلو الغناء

ميتٌ عند بابٍ وآخر وسطَ الطريق

وأخزُ فوق الرصيف

ميتٌ. ميتٌ. ميتٌ

لا قبور ولا ذكريات

ميتٌ في صفوف الجهاد وفي الردة الناكه

ميتٌ من حراب الأعداي ومن أسرة غادره

ميت يتلقى الخناجر دون نزييف.

ميتٌ، سقط القلم الناقلُ السرّ

جفّ اللسان على الجملة الساخرة

فمثل هذا التزديد لكلمة (ميتت) يفتح في كل مرة أفقا جديدًا على تكرارات أخرى. وهي أشبه ما تكون بتداعي الألفاظ لتداعي المعاني. فالبكاء والشهيق والباب والطريق والرصيف والقبور والذكريات والجهاد والردة، وحرابُ الأعادي والأسرة الغادرة، والحناجر والزيف، والسقوط، هذا كله يرسم لنا لوحة ذات عناصر يتلو بعضها بعضها الآخر، وتصور بهذا الاطراد السلس، الذي لا يخلو من تنعيم مصدره التكرار، رؤية مرعبة لواقعنا العربي المأزوم، فنحن لا نعرف من أين تأتينا الطعنات، أهي من المرتدين الناكرين، أم من الأعادي، أم من سكاكين الأسرة، وخنجرها الغادرة. فأمام مثل هذه الصورة المعبرة عن الحال لا يلام المرء إذا سقط ميتا حسرةً وكمدًا على رأي الشاعر القديم **أبي البقاء الرندي** (684هـ):

لمثل هذا يذوب القلبُ من كمدٍ إن كان في القلبِ إسلامٌ وإيمانٌ

سرد وغنائي

أما قصيدته **ابن الحرام يحلم** فيستوحي فيها شيئًا من حكاية **أوليس** بطل الأودسا الأغريقية المنسوبة لهوميروس. وقد توقف بنا عند الجزء المتعلق بزوجته بنليوب وهي تنتظره بفروغ صبر وحولها المتطفلون من أعيان إيثاكا يحاولون إغراءها باختيار زوج لها من بينهم، بعد أن فقدوا الأمل بعودة أوليس. وهي تحبط آمالهم بهذا مرة تلو الأخرى. يقول الشاعر في مقطع قصير روايا فيه جزءًا من الحكاية، مع ملاحظة خضوع هذه الترتيبات لإيقاع معين تفرع فيه بعض الألفاظ السمع:

أوليس العائدُ يغلق أبواب القصر

على أسرته المتهمّة

يطلق سهماً ، يمرق ناراً بينهما

يعلن اسمه

أوليس يشد القوس

يهيئ في الصمت لكل سهمه

فهذا الترتيب لمجريات عودة أوليس اقترب بالقصيدة من النثر
السردي، غير أن الشاعر سرعان ما يتخلى عن هذا حين يبدأ أوليس
بتوعد هؤلاء المتطفلين، في أداء صوتي يذكر القارئ بالطابع الغنائي
للقصيدة:

يأتي الصوت صدى من أعماق الآبار

يحشرهم بالنظرات النارية

في زاوية القاعة

تتألق بين الأحداق ذنوب الماضي

تنكشف قدامى الأسرار

أعرفهم قوادا قوادا

عاهرة عاهرة

أعرف من كان البائع

من كان الشاري

من كان السمسار

وهذا نسقٌ يختلف عن السابق الذي روى فيه جزءاً من حكاية
أوليس. بيد أن هذا النمط يفصح عن رؤية جديدة من الشاعر لأسطورة
أوليس وبنلوبي. فالنظرات النارية تؤكد أن هؤلاء الموجودين في القصر
تحيط بهم سنائر الغموض، وأن لدى المتكلم الأحداق التي ترى ما خلف
هذا الغموض، إذ هو يعرف الجميع قوادا قوادا، وعاهرة عاهرة.. يعرف
البائع منهم وهم يختلف عن المشتري. وهم يختلف الاثنان عن السمسار.

وإذا تأملنا نهايات الأبيات فوجئنا بالحرص اللافت على الفاصلة الوزنية. وهي تذكر السامع والقارئ بالجرس الذي تنتهي به قوادا قوادا، عاهرة عاهرة، إلى جانب التكرار الموظف للمقابلة: البائع والشاري، علاوة على ما سبق من تكرار تراكمي.

الفاصلة الوزنية

وفي قصيدة أخرى بعنوان (وتمضي المدينة برقاً) نجد التكرار إياه في نسق يضيفي على بعض مقاطعها نغمة موسيقية، ونبرة إيقاعية، يميزها المتلقي قارئاً وسامعاً عن سواها من المقاطع، مصداقاً لرأي الناقد الأميركي إدجار آلان بو Poe (1809-1849) القائل بأن مقاطع القصيدة لا تستوي جميعاً من حيث الوهج، والتألق، فبعضها يتوهج أكثر من بعضها الآخر. ويلاحظ بصفة خاصة تكرار الأصوات الهجائية نفسها كالتفاف المفخمة، والراء المكررة، والتاء المتبوعة بنون التنوين، مما يكسب الفاصلة الوزنية، ويضيفي عليها، لونا من الجرس الأغنّ، واللحن الأرنّ:

سقط الأصدقاء

قطرة

قطرة

قطرة

وتركت وحيدا بقعر الإناء

ورقة

ورقة

ورقة

وتردد بعضهم ليلاً

ثم مالوا مع الريح حيث تميلُ

بين هذه الألفاظ المتكررة تستوقفنا كلمتا أصدقاء، وإناء، بما تتبيان به من همزة تأنيث زائدة. وهذه الهمزة هي الأخرى فاصلة وزنية، وقافية يتواصل تكرارها في مواقع متباعدة في القصيدة. والمعروف أن الوقوف على أصدقاء، وإناء، وشساء، ودماء، ووقوفٌ يتطلب زيادة في شأو الألف مثلما يقع في التجويد (يعز من يشاء، ويذل من يشاء) وهذا لا يعني إلا أن الشاعر لا يفتأ يتوختى الاستعمالات اللفظية ذات الجرس الموسيقي البين، الواضح، لا الخفي، وسط فيض من العبارات العفوية.

تنوع الوزن

أما قصيدته (أمة خلعت مؤتمها) فتختلف عن سواها باعتبار الشاعر فيها على غير وزن واحد، كما هي العادة. وبهذا أدخل تنويحاً على إيقاعها، إذ يشعر المتلقي بشيء من التغيير كلما انتقل من المتدارك للرجز، وبشيء آخر من التنويع كلما عدل عن مشطور الرجز لمنهوكه. تضأف إلى هذه التشكيلات زيادة وتد مجموع (فعو) على منتهى الفاصلة الوزنية، وهو شيء متبع في الرجز، وإن أنكرته نازك الملائكة. ولهذا تطرد القوافي في القصيدة اطراداً يسترعي الاهتمام، ويجذب الانتباه:

قد دفنا رؤى طارق بالهموم
كان سيفاً كسرناه فوق الصخور
هذه لعنة جلبتنا إليها رياح السموم
لا نرى غير هذي الصقور
التي منذ جئنا تدور
لا ماء في البحار
والنار في السفن
تمتد للمدن

وطارقٌ كالحلم طار

يستدعي الشاعر في هذه القصيدة حكاية طارق بن زياد الذي أحرق السفن، وفتح الأندلس، وإذا تجاوزنا هذه الحكاية، وتوظيف الشاعر لها، معبرا عن موقفنا البائس، لاحظنا حرصه على نغمة متكررة وظف لأجلها الواو بما فيها من امتداد تليها الراء الساكنة المتكررة، والميم بما لها من جرس أنفي أغن: سموم، هموم، وصخور، صقور، تدور، وبحار، وطار مع المزج بين تفعيلتي الرجز، والمتدارك. ومن يدقق في المثال يتضح له أن ممدوحاً يحسن توظيف الطواهر فوق المقطعية في شعره. وهذا شيء يكاد يكون مشتركا لدى جلّ الشعراء الذين ينظمون الشعر باعتد التفعيلة الواحدة لا البحر. فالوقوف على كلماتٍ من مثل هموم وسموم وصقور وصخور وتدور وطار وبحار، وقوفٌ يؤدي لنقل المقطع المنبور فيها إلى المقطع الصوتي الأخير، والتوقف على المقطع المنبور، بلا ريب، يجذب انتباه السامع، ويستحوذُ بالقدر نفسه على اهتمام القارئ، لا بسبب المعنى مع أهميته، ولكن بسبب الجرس الموسيقي، والنغم الصوتي.

توازن تركيبي

وفي قصيدة " رحلة دون كيشوت الأخيرة " يتوازى المتن الحكائي للقصيدة- إذا جاز التعبير - مع التوازن الإيقاعي، بما تبثه فيها القافية التي تذكرنا بالفاصلة القرآنية في (سورة الرحمن) من نغم. فمن المطلع: شجؤ أم زهو أم هذيان؟ تقرر أن يلتزم الشاعر بهذا الروي قدر المستطاع. وهو رويٌّ يعتمد على الصائت الطويل قبله كالفاصلة التي تتكرر في السورة المذكورة (الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان) فما من أبياتٍ في القصيدة إلا ونجدها تنتهي بهذا الجرس الصوتي. وهو جرسٌ يمتزج فيه

امتداد النَّفس بالصائت الطويل (الألف) يعقبه الرنين الناتج عن النون، بما يصاحبها من غنة يزداد وقعها تأثيرًا بتكرارها في مواقع غير متباعدة:

شجُو أم زهو أم هذيان
شعر أم لغو يستطرد في الذاكرة
إلى أن يقطعه النسيان
تتحرك شفتاي ليخرج من أعماق القلب
فخيح الشيطان
قم يا سانشو

لقد امتلأ القلب المرهق بالأحزان

يستخف كثير من الشعراء بسحر القافية، ويغالي بعضهم مغالاةً شديدة، فيعدها قيدًا يرسف فيه الشاعر فلا يستطيع الانطلاق، كالذي يمشي في الوحل، وقد عُرست قدماه في الطين. ولكن القافية شئنا أم لم نشأ لها تأثيرها الجلي الواضح لا في الوزن فحسب، ولا في إيقاع القصيدة المتخطي للوزن، ولكن تأثيرها يشمل المعنى. وهذا يظهر في الشذرة الآتية من قصيدة رحلة دون كيشوت:

قم واسمع أخبارًا ما كانت في الحسبان
نجحوا في سحب الفيل ليدخل في سم الإبرة كالخيطان
فلماذا لا تنجح في شغل الفيل عن الخيطان
إن كانوا نجحوا في تحويل الإنسان إلى حيوان
فلماذا لا تنجح في إرجاع الحيوان إلى إنسان
ليكمل جولاتٍ خاسرةً في الميدان

ومع ما في هذه القوافي من جرس يعذب في النطق، والسمع، إلا أن الشاعر لا يلتزم بها في جلّ القصيدة، ويرواح بينها وبين قوافي أخرى

لا تقل عنها جمالا ولا عذوبة. وهذه المراوحة تسلك سبيل التداعي اللفظي، والائتلاف الصرفي القائم على تشابه الوزن، من مثل: مرغوب، ومطلوب، ومقلوب، ومعطوب، ومشروب. وأخرى تتساقق وزنا وصرفا ورويا في مثل: هزيل، قتيل، فتيل. ومثلها حراس وأعراس، وناس. وأمثلة، وأفضل، وأرحل. يضاف إلى هذا شيء آخر هو التوازي التركيبي، إذ تخضع بعض الأبيات لمقاييس موحد ينتج عنه جرسٌ صوتي متجانس أيضا:

هذي أرض لا تصلح

هذا طقس لا يسمح

هذا ظرف لا يسبح

فقد جمع في هذه الشذرة من القصيدة بين تكرار اسم الإشارة، وتكرار الأصوات الأسنانية المهموسة س، ص، واتخذ الحاء رويا، وهي صوت حلقي مهموس بعيد المخرج عن الأسنان، مما يجعل اللفظ خفيفا على اللسان، يحسن وقعَه في الأذان.

كلمة أخيرة

مختصرُ القول، وزبدة الحديث، هي أن شعر ممدوح عدوان، الذي عُرف باتمائه القومي، والتزامه بالقضايا التي يلتزم بها كبار الشعراء، إن كان الأمر على المستوى الوطني، والاجتماعي العربي، أو الإنساني، يفصح عن التزامه بقضايا الشعر، والسعي للخروج به عن (سيناريوهات) القصيدة التقليدية. لذا لا يفتأ يبت في شعره، وفي نسيج قصائده، الأدوات التي تحافظ على ما هي في حاجة إليه من اتساق، ومن استواء عروضي، وإيقاعي، يتجاوز بها الجديد إلى الأجد، والحديث إلى الأحدث. فبتكراره الأصوات اللغوية، والتوازن، والتلاعب بالقوافي؛ تنوعًا وتجنيسًا وتناوبا، يضمن لقصيدته، التي يجنح فيها غالبا للنثر، حُسن الإيقاع الذي يجذب

إليه السامع والقارئ، على السواء، مقدرين ما فيه من تألق إبداعي، ومن
فتنة موسيقية، هي غاية الشاعر المنشودة، وضالته المفقودة.

* مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة 9 يونيو- حزيران 2023
* للمزيد عن الشاعر انظر كتابنا: الصوت المنفرد من النص إلى القارئ، ط1، عمان: دار
أمواج للطباعة والنشر، 2011 ص ص 29- 36
** الشواهد المدرجة ها هنا من المختارات التي جمعها وقدم لها عصام شرخ في كتابه
مدوح عدوان " مدونات الفن الشعري " صفحات للنشر، دمشق؛ ودي، 2014.

الإيقاع في غياب الوزن

تحت سماء واحدة لنضال برقان

بعد دواوينه " مصاطب الذاكرة " 1999 و " مصيدة الحواس " 2003 و " مطرٌ على قلبي " 2005 و " مجاز خفيف ⁽¹⁾ " 2010 و " ذئب المضارع " 2015 تصدر للشاعر الإعلامي نضال برقان مجموعة شعرية جديدة بعنوان " تحت سماء واحدة " (الآن، 2022) وتنفرد هذه المجموعة عن مجموعاته الشعرية الأخرى باختياره الإقلاع عن قصيدة الوزن التي تعتمد التفعيلة العروضية الواحدة، أي ما يعرف بالشعر الحر على رأي نازك الملائكة، إلى التحرر من الأوزان تحرراً كلياً فيما أصبح معروفاً ومتداولاً شائعاً تحت مسمى " قصيدة النثر " مع تحقُّظنا الشديد على هذا الاصطلاح؛ كونه اصطلاحاً يجرّد الشعر من هويته، وينسبه لهوية أخرى، هي النثر. إذ المضاف في العربية مخصوصٌ - حكماً - بالمضاف إليه، فالمعنى المستخلص من هذا التعبير أن القصيدة ليست شعراً بل نثراً. وهذا ما لا يهدف إليه الشاعر حين يكتب شعراً خالياً من الأوزان، ولا يريدُه واضعو هذا الاصطلاح.

وكنّت في دراسة لي قديمة نشرت عن أشعار أجد ناصر تحت عنوان أجد ناصر من سلطة النظم إلى سلطة النص ⁽²⁾ قد لاحظت أن الشعراء الذين انطلقوا في بداياتهم مما هو تقليدي، أي من الشعر القائم على الوزن، والقافية، سواءً منه القائم على البحر العروضي، أو على التفعيلة الواحدة،

عندما هجروها لما اصطاح عليه في اللغات الأخرى باسم الشعر بالنثر Poetry in Prose in جاءوا بما يروق، ويُستحسن من الشعر، والنظم، وهذا ينسحبُ على محاولات سركون بولص، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وأنسي الحاج، ومحمد القيسي، وأحمد ناصر، وآخرين.. خلافا لأولئك الذين هجموا على النثر هجوماً، وجعلوا منه شعراً من غير عدّة، أو ذخيرة، سوى التعسف.

ومن حسن الحظ أنّ نضالا سبق له أن خاض في مستنقع الشعر خوض الخبير في الغوص على المعاني، المجيد لبنائه في نسق العروض والمباني، لذا جاءت أشعاره في هذا الديوان " تحت سماء واحدة " وقد تأسّست وتوطدت على قاعدة من البحث عن بدائل، أو نظائر مكافئة لذلك الذي خسرتة القصيدة بالتخلي عن الوزن، وتغييب القوافي، فالشاعر لا يستخفّ بالموسيقى كغيره من أشباه الشعراء الذين يظنونها حلية في الشعر تضاف إلى القصيدة بعد أن تكون قد تخلّقت تخلّقا جنينيا، فيتخيّر الشاعر الوزن ليجعل من ذلك الكيان الجنيني كيانا مكتملا على رأي ابن طباطبا العلوي(322هـ) في كتابه عيار الشعر. لذا يجد القارئ المنصف في " تحت سماء واحدة " بدائل يقترحها نضال برقان لتقوم مقام الوزن؛ لا بأسبابه، وأوتاده، وفواصله، وتفعيلاته، وبحوره، الكاملة منها والمجزوءة، والتامة منها والمشطورة، بل بأنغام تتسق هنا، وتنسجم هناك، وتنافر أحيانا، وتتقارب في أحيان. مما يجعل النص يجتذب القارئ يبناه الصوتية، علاوة على ما فيه من التصوير الرائق، والدلالات التي تشعل في هشيم اللغة مزيداً من الحرائق. ففي إحدى قصائده تستوقفنا نهاية النص بما فيها من تنقلات رشيقة تفصح عما لا يخفى من إيقاع عذب، وتنغم حُصَب:

في رثي الكون
ذلك الذي

يتنفس الصعداء

كلما اطمأن

أنا لم نزل

على قيد الأمل (ص9)

أفادَ الشاعر- ها هنا - من الاتساق اللافت بين كلمات؛ نزل وأمل، وذلك والذي، ومن تماثل التراكيب وما فيها من تقارب (اطمأن، أننا) وفي أخرى نجده يوظف جناس الاستهلال لتأليف تيار موسيقي تتناوب فيه الأصوات تناوبًا يؤكد ما فيها من تجانس صوتي، واتئلاف تنغمي، يقول في قصيدة تركة الشاعر (ص55):

أترك البئر ظمأى

أترك البيت دون باب

ولا أقطع شجرة

أترك الحقل دون تراب

ولا أجوع طائرا

أترك صور أجدادي

معلقة على جدار التذكر

وأذهب لأحرس وردة

نبنت في شرخ جدار النسيان

وتجاوزًا لما في الأبيات من مجاز، ومن نهج استعاري، ومن مفارقات، في البئر الظمأى، وجدار التذكر، وجدران النسيان، فهذا كله من الخيارات الأسلوبية التي تتكئس في شعره المبكر، لا سيما في ديوانه مجاز خفيف، ولكننا نشير لتكراره كلمة (أترك) في رأس كل بيت تقريبا تكرارا مطّردا، وهذا الاطراد يسلك الأبيات في نسق صوتي فيه من التجانس النغمي أكثر مما فيه

من الاختلاف والتباين. على أنه بتكريره كلمة الجدار، والجدران، والتذكر، والتناقض بينها وبين النسيان، يضيف أيضا إلى إيقاع القصيدة مظهرا لافتا؛ إذ المعروف أن الإيقاع الداخلي يستمدُّ قوامه، في كثير من الأحيان، من التكرار، والترابط الصوتي، الذي يجمع بين المتشابهات، والمتقابلات، في قرنٍ. ولم تأت هذه الظاهرة في القصيدة من باب الشذوذ العفويّ، أو الانفراد الذي يُحلّ بوحدة النسق، ففي قصيدة أخرى نجد لها حضورًا لافتا للأنظار، كاشفًا عما في شعرية النثر من الخفايا، والأسرار:

أدرّب السمك على النعاس
 الجمل على الترهّل والكسل
 النحل على التمرّد والعصيان
 أدرّب روجي على الذكرى

وأدرّب الذكرى على النسيان (ص52)

تستوقف القارئ بلا ريب - ها هنا - كلمتا التمل، والنحل، لأنها من حيث المستوى الصوتي من نغمة واحدة، متكررة، نظرا لتعاقب التضعيف في النون والتسكين فيما بعدها. كذلك كلمتا الترهّل، والتمرّد نظرا لتكرار التاء والتضعيف في عيني المصدر التفعيلي، مع تكرار الراء المكررة. فالمقاطع المنبورة في الكلمات الأربع تقع على مسافات تجعلها من مستوى تنغمي متجانس. وإلى جانبها نجد كلمتي العصيان، والنسيان. وهما من النغم ذاته، تضاف إليهما نبرة المقطع الأخير الأغنّ. أما تكرار كلمة الذكرى مرتين في موقعين غير متباعدين، فيشبه نغمة متكررة في السلم الموسيقي. وقد أشاعت هذه التناغم بصفة عامة، وفي الأبيات، على نحو خاص، زخرفة إيقاعية، وزركشة موسيقية تشبه التطريز الإيقاعي الذي لا يخفى على دارس ناقد، ولا يُنكر تأثيره في النصّ إلا معاند جاحد، أو كارّة حاقد.

ولا تخلو أشعارُ برقان في " تحت سماء واحدة " من ترددٍ نغمي يضفي على القصيدة في بعض الأحيان طابع التموج، والاندفاع، في درجاتٍ من التتابع اللاهث، وهذا واضح في قصيدته: " في أي أجسادك تنامين الليلة " يقول الشاعر:

تُرى

في أي أجسادك تنامين الليلة

في الجسد الغيمة

أم في الجسد البحيرة

أم في الجسد التلال والمرتفعات

أم في الجسد السيول والوديان

أم في الجسد الغابة

أم في الجسد الصحراء (ص 37)

فهو بإعادته كلمة الجسد مرارًا، وتكرارًا، مسبوقًا بالأداة أم، بما تفيدُهُ من استمرار التوقع بالانتقال لخيار آخر من خيارات المتكلم، مع الارتباط بأداة التعريف التي تحيل المتأخر إلى المتقدم، في حركة ديناميكية، مؤارة، تشير لتدفق الخيارات، ينشئ إيقاعًا لافتًا بما فيه من تسارع، وتوتر، يلهبان ذائقة المتلقي، ويستحوذان على دهشة القارئ.

وفي الحديث عن الحرب ينزلق النثر عن طريق الأدوات ليصبح نظرًا غير بعيد عن الوزن، ولا عن التقفية، مما يؤكد أن الحسَّ بالنغم لدى الشاعر أولى من الحسِّ بغيره، وأقوى. ها هو يقول في قصيدة " أستنشق أنفاسك وأحلق ":

الحرب تمر على مهلها

وأنتظرُ

الموت يَمْرُ كَبْرُق مَالِحٌ
في القلب وأنتظرُ (ص13)

ففي البيت الأول تتكرر تفعيلات فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعلُن. وهي أم تفعيلات المتدارك، أو الحَبَب. ويتسق هذا أيضا بلا أي خلل أو اضطراب في البيت الثاني: الموت يمر كبرق مالح. وقد فصلنا شبه الجملة عن كلمة مالح، فنشأ بيت آخر من الوزن نفسه. وهذا يعني فيما يعنيه أن وفرة النغم غير العروضي قاد لوجود هذا النسق العروضي التام، من غير علة، ولا اضطراب. علاوة على هذا يكتسب النص من الفعل المتكرر بين حين وآخر (وأنتظرُ) سمة إيقاعية لافتة بإشباعه الحركة الخلفية القصيرة، فهي كاللازمة التي تُذكر المتلقي بوحدة النغم، إلى جانب ترابط النسق الصوتي، وانسجام التقفية على الرغم من أن القصيدة ليست من النظم المُقفى. وهذا يتكرر في قصيدة أخرى بعنوان " لماذا لم نرقص سووية إلى الآن؟" ففيها يتأنق النثر، ويتوازن توازنا يرقى فيه لمرتبة الوزن العروضي الواضح، يقول:

ويدوران

يموجان تارةً

يحلّقان أخرى

يتباعدان تارة

يتعاشقان

أخرى

لا يهدأ. (ص25)

ويُكسِبُ التكرارُ التراكمي هذه القصيدة ما يضيفي على هذا النسق
الوضوح الذي لا ينكره سَمْع المتلقي أو القارئ:

يقفان مرة

ويركضان أخرى
يتها مسان مرةً
ويتصايحان أخرى
يدوران

وفي قصيدة " رصاصة ذهبية من السماء " يشقُّ النثر ويصُفِّو إلى أن
يغدو نظمًا رقيق الحاشية، عذب الوقع، رهيف الجرس، في سلسلة من
الأداءات المتناغمة التي تعتمد توظيف الصفات الموسيقية للحروف:

تأثني قليلا
فما زلتُ أهوي وأهوي
وذئبك ما زال في جسدي
منذ عمُر الهوى والحنين
وما زال يعوي
تأثني قليلا
لأبقى على أهبة الموت حيناً
ولا تكسري خاطرًا للسماء
وقد أطلقتُ - وهي تلهو

رصاصتها الذهبية نحوي(ص74)

فالألفاظ أهوي، وأهوي، ويعوي، ونحوي، تضيئي لونا من التناسق
الصوتي، كذلك قليلا، قليلا، وحيناً . وشيء آخر هو تكرار صوت الهاء
الحنجري المزماري بما فيه من خفة: أهوي، والهوى، وأهبة، ووهي، وتلهو،
وذهبية، وهذه التكرارات تحيل الأبيات لنسيج أيقاعي بديع يرفده وزن
المتقارب الذي يختلف عن غيره من البحور بإيقاع سريع نتيجة تقارب الأوتاد
فيه، وخلقو تفعيلاته من توالي الأسباب. وعلى هذا النحو يجد القارئ في

القصيدة نثراً كأنه نظم، ونظماً كأنه نثر، على رأي أبي حيان التوحيدي. ومن أدواته في هذا السياق تكرار الاستفهام، وهو تكرر يتطلب نغمة هابطة سلسلة تمثل رقعة موسيقية في جزء من القصيدة تجاوز رقاعاً أخرى، يقول " في سماء الدعاء ":

كيف يصمْتُ لسمع

كيف يغيبُ ليرجع

كيف يموتُ ليحيى (ص 94)

فبتكراره (كيف) جمع جناس الاستهلال لنوع آخر من الجناس، وهو جناس التركيب. ففي كل من الأبيات الثلاثة تركيبٌ يناظر البيتين الآخرين: فعنان مضارعان تجمعهما لام التعليل. والتعليل هنا لا علاقة له بمرادنا من هذا الملحظ، إنما الذي نومي إليه، ونبه عليه، هو أن وجود اللام يصلُ الفعلين أحدهما بالآخر، ويصلهما باسم الاستفهام (كيف) وفي كلّ تناسبٍ وتوازنٍ دقيق، ومتمكّر، وذو تأثير في مدى الاتقان الصوتي لهذا الجزء من قصيدة في سماء الدعاء. وربّ قائل يقول: نراك تختار مقاطع من هذه القصيدة أو تلك، فتتقف لديها مشيراً لما فيها من مزية الاتقان، فهلا تناولت لنا القصيدة كاملة بالطريقة نفسها لافتنا أنظارنا لتلك المزية؟ والرد على هذا يتلخّص في أن القصيدة- بصفة عامة - تتخللها مواقع تتصّف بالتألق، أو التأنق، وهي التي في الأعم والغالب والأرجح تخلبُ لبّ القارئ، وتسترعي انتباه المتلقي، وهذا شيءٌ متفق عليه، ويكاد يجمع الدارسون، وأهل البصر بالشعر، على أنّ في كل قصيدة مواقع تتوهج فيها شاعريّة الشاعر، ومواقع أخرى أقلّ توهجاً، وهكذا، فتستوقف الناقد تلك التي هي أكثر توهجاً من الأخرى.

وأخيراً يحتاجُ تتبع الدارس لما في هذا الديوان من أدواتٍ لجأ إليها الشاعر بصفته بدائل تحظى بكفاية صوتية للتعويض عما خسرتّه القصائد بتخليه عن

البحر ذي التفعيلات، أو عن التفعيلة ذات الأوتاد، والأسباب، لما هو أقرب إلى الإسهاب، والإطناب، من الإيجاز، والاختصار، وذلك شيء تضيق به هذه الوجزة، ولا تتسع له هذه الإضاءة، مما يذكرنا بالقول المأثور، في مثل هذه الأمور: " يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق ".

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 22 / 12 / 2022

1. انظر ما كتبناه عن هذا الديوان في كتابنا: أوراق وبحوث في أدب الأردن وفلسطين، ط1،

عمان: دار فضاءات، 2013 ص ص 44 - 50

2. خليل، إبراهيم: أمجد ناصر من سلطة النظم إلى سلطة النص، مجلة نزوى، مسقط، يناير 1999، ع 17 ص ص 231-234 وللمزيد انظر كتابنا: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في

الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003 ص ص 31-49

فواز عيد

شاعر الشراء الموسيقي

في كانون الثاني من العام 1999 توفي الشاعر فواز عيد الذي صدر ديوانه الأول (في شمسي دوار) عن دار الآداب 1963 وفي حينه عدّ الديوان بشارة ميلاد لشاعر يقف إلى جانب الكبار من رواد الشعر العربي الحديث أمثال السياب والبياتي والحيدري وأدونيس ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور وغيره ممن وطأوا الطريق ومهدوا السبيل للحدائث بالفعل والقوة، لا بالإدعاءات الزائفة، والشعارات التي لا تستند للواقع.

فقد ولد هذا الشاعر في سميخ بفلسطين سنة 1938 ويعيد النكبة كتب عليه أن يعيش مع ذويه في سقيفة متواضعة بمخيم في حي جوبر، وبعده في حي القدم قريبا من دمشق. وأتيح له على الرغم من الظروف السيئة أن يتابع دراسته في جامعة دمشق، وأن يظفر بالشهادة الجامعية الأولى، وأن يعمل مدرسا لوقت غير قصير في السعودية، ويتابع نشر قصائده في مجلة الآداب إلى جانب نزار قباني والسياب وأدونيس ومحمد بوسنة وحسن توفيق والمناصرة وأحمد أبو سويلم وصلاح عبد الصبور. وفي العام 1963 صدر ديوانه المذكور، ثم تبعته أربعة دواوين: أعناق الجياد النافرة: دار الآداب

1969 و ومن فوق أنحل من أئين 1982 وديوان بباب البساتين والنوم 1986 و أخيراً في ارتباك الأخوان 1999 وقد صدر هذا الديوان بُعيد وفاته. إلى جانب الشعر، كتب فواز عيد المسلسلات الإذاعية، وقد ظلمه الدارسون، وقدة الأدب ظلماً شديداً. فباستثناء مقالة واحدة عن ديوانه الأول لرشاد أبو شاور نشرت في الآداب 1963 وأخرى أقصر منها بكثير نشرت في معجم الشعراء العرب المعاصرين (مج 6 ص 76) لا يجد الدارس عنه شيئاً مذكوراً. فالدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي - رحمها الله - تجاهلته في موسوعة الأدب الفلسطيني (1996) في المجلد الخاص بالشعر تجاهلاً مثيراً للريبة. مع أنها نشرت ديوانها الأول العودة من النبع الحالم عن دار الآداب 1960 وهي الدار التي نشرت ديوانه، ولا يتوقع أن تكون على غير دراية به وبشعره. علاوة على أن من يؤلف موسوعة عن أدب ما فلسطينياً كان أم غير فلسطيني يفترض أن يكون متابعاً لما بجل صغيرة وكبيرة عن هذا الأدب، فهذا تبعاً لذلك تجاهل يجعل القارئ يقف إلى جانب المرحوم عز الدين المناصرة الذي حمل عليها حملة شعواء، واتهمها فيها بعدم الاطلاع على الشعر الفلسطيني، وبالتحيز لنفر من صغار الشعراء ممن منحتم فرصة التلاعب بمادة الموسوعة في أثناء الطباعة، والتحرير، الذي يسبق النشر عادةً، ومع هذا التلاعب، وجهت لهم الشكر الجزيل على ما فعلوه.

وكغيره من شعراء ذلك الزمن غلب عليه موضوع الحزن، ومشاعر السأم والقلق، والتوتر من الحياة في المدن، والإحساس باللاجدوى، وبالضياح، نظراً للأوضاع التي تكتنف الواقع العربي. يقول في واحدة من قصائده (السحب العريقة) عن السفر، وما يعقبه من إحساس بالعبث، واللاجدوى:

عبر القطار
فصحت أين يمر ؟ لا أدري
وينكفي النهار
قدح من البلور نافذتي،
وبعض لفاقةٍ ووميض نار
وشجيرتان قديمتان يشم طيبهما القطار
وشرائط الأنهار تشرهما الحقول
وتخور أعمدة النهار(ص91)

ومن غريب ما يلاحظه الدارس في شعره الحرص اللافت للنظر على غنائيته العذبة، وثرائه الموسيقي. فالقارئ يجد في هذه الغنائية مفتاح شاعريته، وسر جماله الفني الذي يميزه عن غير من الشعراء المعاصرين، إن كانوا من جيله، أو ممن جاءوا بعده. ففيه يجد الدارس والقارئ على حد سواء نسقا يجمع بين الشعر القائم على وحدة التفعيلة، والشعر القائم على أوزان الخليل، وبجور الشعر العربي. فهو لا يفتأ يمزج بين اللونين من النظم، ولا سيما في القصيدة التي تشهد إلى جانب استقلال البيت عما يليه اعتماد التدوير اعتمادًا يتيح لبعض الأبيات أن تتواصل، لا من خلال المعنى وحده، ولكن من خلال النسق، أو المبنى العروضي:

لخطوك إذ يرقّ الليلُ واحثُ
نسيج من نعاس النخل والأسفار والشجن
حديث البحر، زرقته المذابة، خبأته عن
الموائع والشموس

عن انهار الريح
والأسماء ، عن
بحارة السفن
حديث الرمل والتهيه
رواه الترمذي ودلسوا فيه
وواحة موجع حتى العروق أنا
وقفْتُ عليه أبكيه

فالأبياتُ، بدءاً من حديث البحر إلى حديث الرمل، أبياتٌ متواصلة
دلالةً ووزناً ومبنى، ومع أن الشاعر لم يتخلَّ عن هذا التدوير فقد أبدى مع
ذلك حرصاً على الفواصل الوزنية أيضاً. فبحارة السفن تعيدنا إلى الأسفار
والشجن. وتعيدنا عبارته: وقفت عليه أبكيه، لقوله: ودلسوا فيه. فالمزج
والتدوير لا يستبعدان الجرس المترتب على تكرار القافية، والتوقف إزاء
الفاصلة الوزنية، وهذا يدعو للشعور بمراعاة الجانب الغنائي، ووضوح الجرس
الصوتي في شعره.

ومن قصائده التي يئهر بها القارئ لما فيها من إيقاع موسيقي مرتفع النبرة،
عذب اللحن، رخي الإيقاع، قصيدة وسمها بعنوان موسيقي هو " دان. دان.
" وهما صوتان يحاكي بهما الصوت الصادر عن التصفيق بالأيدي على وفق
اللحن الذي يرافق الرقص الذي تصدَّره شيخ سبعيني ينتشي فرحاً بذلك
العرس الذي هو موضوع القصيدة. فالكلمتان: دان. دان. تتكرران فيما يشبه
اللازمة في اللحن الموسيقي:

كان شيخا خلفه سبعون عاما وصحاري

وعلى الخصر نطاق
وعلى الساح تلوبُ القدمان
تحقق الراحة كالنسر على الأخرى
وتعدو الساق خلف الساق
يلتفُ ويستعطي أكفَّ المنشدین
يتعرى راقصا من عمره السبعین
ينفصّ جبینٌ بارقٌ
تبكي إذا أوجعه اللحن شفاهٌ ويدان
ويغني طائفا بالساحة الكبرى
فتنهذُ أكفَّ : دان. دان

ويواصل فواز عيد هذا النظم، منتقلا من مقطع لآخر، مع الحفاظ على
هذه اللازمة دان. دان. بيد أنه مع اقتراب النص من آخره، والأغنية من
النعمة الأخيرة، نجد اللازمة دان. دان تتكرر في مواقع متقاربة جدا، كأنها
أغنية تعلن عن قرب توقف المغني عن الغناء، وفي هذا يقول:

فمتى أرجع كالنهر إليها
دان. دان
وأراها مثلما كانت صبية
دان. دان.
آكل الخبز وأصفر إذا قلتُ وداعا
دان. دان
تنداني إن بكت يوماً على النهر بصمتٍ ضفتان

دان . دان .

ولهذه القصيدة ذات الإيقاع البديع، والجرس الموسيقي العذب الرفيع،
نظائر في شعره. ففي قصيدة بعنوان " المنقوش في البردي " يتخذ من بعض
الألفاظ أصواتا تشبه دان . دان . مثل الجدران، والألوان، مع ما يتناوب بينها
من قوافٍ أخرى لا تغيب عنها الألف المهموزة في مثل ماء وجاء وأسماء:

هلمي وافتحي الجدران

أيا من تسكنين الماء

تضطربين في الألوان

ايا من تحرسين الماء

تردّين الجواد إيّ .. والصفيف الذي ما جاء

تردّين الذي ضيّعته للناس من أسماء

فأنفثها على الجدران

فالشاعر- ها هنا - يكرر كلمة الماء، ويوازن بين تسكنين وتحرسين
وتردّين، وتضطربين، وبين جاء وأسماء وماء، وهذه التوازنات تضيف على
القصيدة الرائق من النغم، والمطرب من حسن التأليف، والاتساق الصوتي.
ولهذا لا نعجب إذا وجدنا ثراءً الموسيقي هذا ينتقل فيما يشبه العدوى
لأشعار آخرين، من أمثال: محمد القيسي، ومحمود درويش. فها نحن أولاء نقرأ
للقيسي في ناي على أيامنا(1996) ما يأتي:

دخانٌ على القلب هذا الدخانُ

دخانٌ دخان

خرجتُ من النور أم خاتمي النصّ

حتى ليزدادَ أو يتجدّد هذا الغياب
وتنأى ظلال النهار
وينأى الأمان
دخانٌ. دخان

ولم يُنكر المرحوم محمد القيسي تأثيره بهذه القصيدة دان. دان. فبعد أن
اطلع على مقال لي نُشر في الرأي الثقافي بتاريخ 5 / 3 / 1999 وكنث قد
أشرت لهذا الأثر، قال معلقاً: إن القصيدة المذكورة من أكثر القصائد تأثيراً
فيّ. أما محمود درويش، فقد استحضر إيقاع دان. دان. في واحدة من قصائد
ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1996) وفيها يتخذ من
كلمة (جيتارتان) وترديدها، معادلاً صوتياً لكلمتي دان. دان. وقد أشاعت
الكلمة المذكورة في القصيدة مناخاً صوتياً وموسيقياً يشبه المناخ المهيمن على
قصيدة فواز عيد المذكورة، يقول درويش في تلك القصيدة ما يأتي:

جيتارتان
تتبادلان موشحاً
وتتقطعان
بحرير بأسهما
رخام غيابنا
عن بابنا
وترقصان السنديان
جيتارتان

ومن بين قصائده التي تجذب الانتباه قصيدة بعنوان " الأشياء حتى
النصف " ففيها يكرر كلمة نصف في مطلع كل بيت :

نصف المئزر

نصف الوجه على الشرفة

نصف الإفصاح

ونصف التلميح المجروح

ونصف الذكرى

وهذا التجنيس يتكرر في ما يكاد يربو على نصف القصيدة إلى أن
يتحول لضربات إيقاعية جديدة تبدأ بتكرار يا التي للنداء. جاعلا من هذا
التكرار ترديدا ذا نغمة صاعدة في أول كل بيت إلى جانب تكراره كلمات
أخرى:

يا امرأةً عليا

يا طفلا في أرجوحته العليا

يا سيد عزلته العليا

مع من أتكلم بالفصحى

أو أشرحه طورا بالصمت

وطورا بالإيماء

ويتخذ الشاعر فواز عيد من عبارة (هل تأذنين لي بأن أحبك) استهلالا
لعدد غير قليل من أبيات قصيدة بهذا العنوان. فهي لا زمة موسيقية تقع في
أول المقطع الشعري لا في آخره. والقصيدة من أربعة مقاطع ثلاثة منها تبدأ
بهذه اللازمة. أما الأخير فهو متحرر منها ولكنه يمهد لهذا التخلي عن اللازمة

بسلسلة من الأبيات التي لا يخفى ما فيها من نغم يقوم على مبدأ تداعي
الأصوات لتداعي المعاني:

خمسون عاما من دم

ووجوه من أحببت ليل

بين بلورٍ وناز

سفرٌ وأمتعَةٌ من الأحزان

موتى واقفون على رصيف الليل

قاعاتٌ انتظا

موتى وأحباب

وليلٌ في قطار

والترديد الإيقاعي هو إحدى الأدوات التي يلتزم بها فواز عيد من حين
لآخر. ففي قصيدة عنوانها " بباب البساتين والنوم " يكثر هذا التردد من
قبيل:

معا يرسمون

طيورا وماء

زهورا وماء

بيوتا وماء

حقولا وماء

إلى جانب كل الذي يرسمون

يضيفون ماء

وهذا ترديد غير عشوائي، وإنما هو مبني على توازن دقيق، فليس يخفى على المتابع ما في كلمات: طيور وزهور وبيوت وحقول من تجانس صرفي، تسهم واو المد فيها بدور لافت في إيجاد نغمة متكررة. كذلك تكراره لكلمة ماء، بما فيها من مد سببه وقوع الهزمة الساكنة بعد الصائت الطويل، مما يزيد في طول الألف زيادة كبيرة. وأما قصيدته: "بجانب الوردة والجرح" (ص 255) فتشد الانتباه بما فيها من مقاطع يبدأ كل منها بشبه الجملة (لذلك) تليها سلسلة من الجمل التي تضيف ما الذي يعنيه الشاعر بالإشارة (ذلك) فينشأ من تواتر هذا الأسلوب الشعري إيقاع يعتمد على تكرير النغمة التي يأنس إليها المتلقي لسببين؛ أولهما: التأثر بالنغم، وثانيهما حاجته لمعرفة ما الذي يعنيه الشاعر باسم الإشارة:

لذلك الذي

يأتي من البستان في الظهيرة

يرسم لي

بيتا على اليدين

وفرحةً ضريرة

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن غنائية فواز عيد* غنائية لافتة للنظر في مجموعتيه الأولى، والثانية. وحتى الأخيرة. ولم تضعف، أو تتراجع في أيٍّ منها نغمته العالية، ونبرته الصافية، وإيقاعه الفاتن، الذي يغلف معانيه بسحر الموسيقى، ويكسوها بغلالةٍ من الغناء الرخيم.

* مستخرج من الدستور الثقافي ع 26 / 5 / 2023

من الوجوه الموسيقية في قراءة الشعر ونقده

أثار النموذج الشعري المستحدث المعروف بقصيدة النثر الكثير من التساؤلات حول ضرورة الموسيقى في الشعر ، وما إذا كان الشعر يمكن أن يكون شعراً بلا وزن، وبلا قوافٍ، وبلا نسق عروضي، أي أن يكون نظماً ونثراً في آن. ومن هنا جاءت بعض الدراسات لتجيب عن تساؤلات كهذه. فاستبقت نتائج البحث بفرضية هي أن الوزن ليس حلية خارجية تزدان بها القصائد بعد أن يكون الشاعر قد نظمها، وأتم ما فيها من إيجاءات وظلال، وما فيها من مجازات واستعارات، ومن صور وكنيات، ومن عواطف وإحساسات. بل هو جزء لا يتجزأ من الكيان، أو المبنى، العضوي للقصيدة. وهذا ما نجده في غير دراسة للدكتور حسن الغري، أولاها الدراسة الموسومة بالعنوان " البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد " الصادرة في كتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد 1989

شعر حميد سعيد

فالوزن هو أحد الأسس التي يركز عليها الإيقاع في الشعر العربي. ومثلها هو معروف بحملنا الوزن لبهور الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) وما فيها من تفعيلات. ويلاحظ الغري أن شعر حميد سعيد يغلب عليه تكرار البحر المتدارك، وهو من البحور التي لم يتحدث عنها الخليل، ولكنه توقع أن

يكون في الشعر العربي مثل هذا الوزن الذي تتكرر فيه فاعلن مرارًا أربعًا في كل شطر. واستدرك الأخص على الخليل، فذكر أمثلة من الشعر جاءت على هذا البحر وسماه المحدث، وأطلق عليه آخرون اسم الرخص. ومن صورته الوزن المعروف بالخبب، وهو تكرر فَعْلن لا فاعلن فيه، وهي من صورها بتغيير بسيط هو حذف ثاني السبب الخفيف. يلي المتدارك، من حيث الغلبة في شعره، الرجز، ثم المتقارب، فالوافر. وهذا الانطباع عن تكرر بحور معينة في شعره، لا يفصح - تماما - عن بنيته الإيقاعية فيما نظرًا، ونحسب.

وذلك لسبب بسيط، وهو أن ما هو على بحر المتدارك، أو الخبب، يختلف من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر لشاعر. ويستطيع الدارس، والقارئ، على حدٍ سواء، أن يلاحظ هذا إذا قرأ قصيدة السياب " شبّك وافية " مثلا، وهي من المتدارك، والمقارنة بأي قصيدة أخرى من البحر نفسه، للشاعر ذاته، أو لحמיד سعيد، أو لغيرهما. فالإيقاع في اعتقادنا شيء يتجاوز الوزن إلى النسيج الداخلي للقصيدة. ولهذا فإن دراسة الدكتور الغرني لما يتكرر في شعر حميد سعيد من زحافات كالخبب، أو الطي، أو القبض، أو الخبل، أو الكبل، أو غيره، وغيره.. وما هو ضرورة، أو ليس بضرورة، مع تقديرنا لما لذلك من أثر في الجرس الصوتي للشعر، فيها من الجهد الذي بذله شيء أكبر من ذلك المكسب الذي يتطلع إليه الدارس.

وقد استدرك على ما سبق بتناوله ما يتجلى في شعر حميد سعيد من توازٍ، مشيرًا للوقفة، أو لنقل الفاصلة الوزنية، بتعبير أقرب للموسيقى. فكثيرًا ما يذكر الغرني من وقفات حميد التي يتواءم فيها النظام الصوتي في الشعر مع النظام الدلالي. وذلك أن التوقّف في موضع معين ينبغي له أن يخضع لضوابط دقيقة لها علاقة بالإيقاع النفسي للمعنى. ففي قصيدة " الاختيار " يتوقف الشاعر حميد عند منتهى كلمة الأسماء:

تركبها للحظة ساخنة في الشارع المضاء

ولم أعد أفرق الأساء

فهذه الفاصلة الوزنية تنطوي على توقف حاسم يضع حدًا لتدفق الإيجاءات المتقدمة. وهو علاوة على هذا يلجأ في قصائد أخرى إلى عكس هذا التوقف، فتكون الفاصلة الوزنية مغايرةً ، عروضيا ، لانسياب المعنى وجريانه في الألفاظ. ففي " تفاصيل في صورة السيدة " يقف بنا عند كلمة أمتعة. فيظن القارئ أن المعنى قد اكتمل بهذه الكلمة. وأنه سينتقل بعدها لشيء آخر. فإذا به يخالف هذا التوقع ، إذ يتضح أنه هذه الوقفة، أو الفاصلة، فزقت - زمنيا - بين المضاف (أمتعة) والمضاف إليه (السفر المتناثرة) مع أنها كالشيء الواحد:

والنسوة المتقلات بزيتنن الرديئة

يجمعن أمتعة

السفر المتناثرة

التدوير والإيقاع

والفاصلة الوزنية تختفي إلى حدٍ ما في القصيدة التي يعتمد الشاعر فيها على التدوير. فهو - أي التدوير- نسقٌ عروضيٌّ ينتهك به الشاعر ما هو متعارف عليه في العروض التقليدي. إذ يبدو البيت متصلا بالذي يتلوه، لا بالمعنى وحده، ولكن بالتقطع العروضي، والنسق الموسيقي. إذ يتوقف الشاعر في موقع تكون التفعيلة التي ينتهي بها البيت غير تامة، ليأتي ما تبقى منها في بداية البيت اللاحق. وهذا كثير في شعر حميد سعيد. ويذكر المؤلف عددًا غير قليل من عناوين القصائد المدوّرة، ومنها قصيدة " اللقاء بالفتى مروان " التي يقول فيها الشاعر ما يأتي:

كأنّ في أغصانها طفولة الحياة

أو كَأَنَّ فِي جَدورها معترًا
بني أن وطنًا أبيض كالحليب
أت فوق فرس كرهرة الدماء
لهذه النبوءة البيضاء

ففي نهاية كل بيت من الأبيات، باستثناء الأخيرين منها، تفعيلة غير مكتملة. وهذا يضي على الأبيات، وعلى القصيدة، أيقاعا يتسم بالسرعة، لأن القارئ مضطّر لوصول الأبيات بعضها ببعض دون توقف. وفي هذا النسق يرتقي الحسّ الدرامي، والمحمي، على حساب الهاجس الغنائي على رأي علي جعفر العلاق.

الشعر والقوافي

ولم تفت المؤلف فكرة التركيز على القافية، وأنها قسيمة الوزن في محاسن الإيقاع الشعري. فالقدماء كانوا يعرفون الشعر بشرطين هما: القافية والوزن. وبعض المحدثين دعوا للتخلص منها، ولا سيما القافية، بحجة أنها كالتبويد التي تحدّ من حرية الشاعر، فهو كالذي يمشي في الوحل بسبب هذه القافية (1). على أنها، وبسبب من الروي الذي يتكرر من موقع لآخر، تشحن القصيدة بنبرة لها قوة الهمنة على القارئ الذي يتوقع الفاصلة الوزنية بتوقع الروي، وربما توقع الكلمة التي سينتهي بها البيت. وهذا فيه شيء من الترقّب الذي يشحذ فاعلية التلقي. وإهمالها في الشعر يقلل من جمالياته، ومن تمّوج الشعرية في نهر القصيدة، وجداول القريض.

وتبعًا لهذا نجد الشعراء الذين نبذوا القافية، وكتبوا شعرًا مرسلًا، لا يعدون من كبار الشعراء، وشعرهم لم يُعمر طويلًا، وقد أهمله التاريخ الأدبي إهمالًا كبيرًا، ولم يلتفت النقد إلا للقليل منهم، وعلى استحياء. فالقافية، مثلما

يوضح الغرني، ذات علاقة بالوزن، وذات علاقة بالمعنى. فكثير من الأبيات الشعرية يتحدد فيها المدلول تبعاً للقافية، ففي قول حبيب بن أوس:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

تُنالُ إلا على جسرٍ من التعبِ

فلولا ذكر الراحة في صدر البيت، لما كان ثمة ما يدعو لذكر التعب. لكننا إذا أمعنا النظر، وجدنا الشاعر قد أوحى بمعنى هذا البيت دافعاً بالقارئ لتوقع ذكر التعب. وفي ذلك تتضح المفارقة اللفظية. ويقول آخر:

سريعٌ إلى ابن العم يطمُ خدّه

وليس إلى داعي الندى يسرع

فإنّ الشطر الثاني أتم الدلالة بقافيته التي بدأ بها صدر البيت. ولو لم يأت بهذه القافية "سريع" لما كانت المقارنة بين الموقفين بهذه الجودة، والألق. والقافية ذات بناءٍ موسيقيّ تتخلله حركاتٌ قصيرة، وأخرى طويلة. وليس الهدف من إشارتنا هذه الحرص على تميمط القوافي، فنشير للمتراكب منها، والمتكوس، والمترادف، والمتواتر، فهذه ألقابٌ كدّسها العروضيون في حشو مُصنفاتهم، وشغل بها أبو العلاء المعري(449هـ) في مقدمة اللزوميات، ويكادُ يكفي الناقد الغرني أن يقول لنا كيف تسهم القافية في (بيت كاظم جواد) في جعل المقطع الشعري رائعاً بتكراره بعض الأصوات ولا سيما الفاء الاحتكاكية المهموسة، مع الألف: في زجاج وصباح، والياء المدية في شفيف ورفيف:

بلبلٌ من زجاج شفيف

أعلمه في الصباح الرفيف

ومن استقرأ المؤلف لشعر حميد سعيد يتضح أنّ القوافي لديه تتنوع بين قوافٍ متعاقبة، وأخرى متداخلة، أو متقاطعة. وهذه الأنماط - على كثرة تواردها في

شعره - ليست مقصورة عليه دون غيره. فهي متواترة في أشعار الآخرين، وهذا المقال لا يتسع لذكر الأمثلة من شعر السياب أو العلقم أو محمود درويش أو أحمد دحبور ومعين بسيسو وغيرهم من كبار الشعراء. لذا من الصعب أن نوافق المؤلف في أن هذه القوافي تمثل بصمة شعرية تميز حميداً عن غيره.

المحور الثاني

في المحور الثاني من دراسته عدل الغرقي عن موضوعي الوزن والقافية لموضوع أخرى بالبحث وأجد، كونه أكبر أثراً، وأعمق غوراً، في الإيقاع الشعري، والتفريق بين لغة الشعر ولغة النثر تفريقاً معياره النظم، والاتساق الصوتي. وذلك أن الوزن والقافية وحدهما غير كافيين لجعل الشعر شعراً. والدليل على ذلك أن المنظومات التعليمية في النحو، وفي العروض، وفي تاريخ الدول، وعلم القراءات، يتوافر فيها الوزن، وتتوافر فيها القوافي، ومع ذلك لا تعدُّ شعراً. والباحث، ها هنا، يتنبه لما تنطوي عليه لغة الشاعر حميد سعيد من حرص لافت على ما يسمى التجانس الصوتي، وتجانس الحروف، والانزياح الفونيمي، والمونيمي. وهذان الأخيران يطلقان على شيء من اللعب بمواقع الأصوات، والكلمات، تكراراً أو توزيعاً في مواقع متقابلة في البيت، أو القصيدة. فتكرار مفردة مثلاً في سياق معين تضفي عليه شيئاً من التنغيم اللافت للسمع. وما يسميه التقسيم، أو التعادل العروضي، من الظواهر المنظومة التي تمنح الشعر موسيقى لا تخفى، وتناغم لا تُنكر، وهو شيء يشبه الترضيع لدى البلاغيين، كقول حبيب بن أوس الطائي:

تدبير معتصم، بالله منتقم،

الله مرتقب، في الله مرتغب

فهذه الأقسام الأربعة جاءت في بيت واحد، فأشاعت فيه من الاتزان، والاتساق الموسيقي، ما لا يُنكر معجزه، ولا يخفى أثره. كذلك يتناول المؤلف

توازن التراكيب، لا سيما ما يسمى منها جناس الاستهلال، كما في قول حميد سعيد :

أَيْكَمَا يَعْبُرُ الْجَسْرُ
أَيْكَمَا يَسْتَطِيعُ الْإِقَامَةَ
أَيْكَمَا يَسْتَضِيفُ الْبِنَايِعَ
أَيْكَمَا تَسْكُنُ الْقُبْرَاتُ قِصَائِدَهُ

ويعرّج الغرقي على التكرار الذي يتضمّن أشكالاً، فمنه تكرر الأصوات الهجائية، ومنه تكرر الكلمة، ومنه تكرر التركيب. وهذا، بلا ريب، يُضفي على الشعر ضرورياً من التنغيم لا يفي بها الوزن. ولأن الغرقي كثير الاهتمام بهذا المنحى من مناحي قراءة الشعر، وتذوّق ما فيه من الجماليات؛ فقد صنف للغرض ذاته، والفحوى نفسه، كتاباً آخر عن التشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش (تونس: دار البدوي، 2015).

محمود درويش

فمما يلفت النظر في كتابه هذا ما فيه من جهد يركز فيه تركيزاً شديداً على تشكيلات إيقاعية تتوافر في شعر محمود درويش، وليس على تشكيل واحدٍ محض. فقد عرض - أولاً - لبنية الأوزان، وهذا شيءٌ مهمٌّ في هذه الدراسة، لأن أكثر الذين يحبون شعر محمود درويش، ويعجبون بما فيه من تألق، وتألق، ومن تلحين وتمؤسّق، لا يعرفون أنه يتبع في أشعاره الأولى منحى القصيدة الكلاسيكية، ففيها يعتمد وحدة البحر العروضي، لا التفعيلة. وقد استوقفت الباحثة، الذي يبدي اهتماماً بالعروض، وزناً وتقنية، تلك البحور التي كثر تداولها في شعره؛ كالرمل، والمتقارب، والكامل، والمتنارك، ولكن الذي استوقفته أكثر من هذا هو التقنية، بما فيها من التزام بالمجرى تارة، وبالردف، والتأسيس تارة، وبالوصل والخروج تاراتٍ أُخَرَ. فكانه، من هذه

الزاوية، شاعرٌ كلاسيكيٌّ مجدّد، شأنه في هذا شأن الجواهري، وبدوي الجبل، وعمر أبي ريشة، ولا غرو في ذلك، لأنّ النباش في مصادر شعريّة درويش تؤكد قراءته، وحفظه للمعلقات، ولشعر الصعاليك، وشعر المتنبي، وآخرين من شعراء العصور الزاهرة، مثلما يتّضح أنه تتلمذ للشعراء أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) وإبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وغيرهم.. من شعراء فلسطين. ولا ريب في أن المؤلّف - الغرّي - فاته أن يذكر تأثر درويش في مراحلهِ الأولى - وهو الشاعر المتقف - بشعر نزار قباني، وأنه استمدّ بعض نزوعه الغنائيّ منه، تشهد على ذلك دواوينه الأولى: عصافير بلا أجنحة، وأوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين.

بنية التّمفّصل

لقد كشفَ الدكتور الغرّي، بتتبعه الدقيق لبنية الأوزان، والتقنية، عن مراوحة الشاعر الراحل بين قصيدة البحر العروضي، وقصيدة التفعيلة الواحدة. وتلك المراوحة التي نجد لها نماذج " في عاشق من فلسطين " حُسمت في ديوانه " آخر الليل "، وغيره من دواوين، فأصبح بعد العام 1970 شاعراً تهيمن على شعره البنية الغنائية الحدائثية، مبتعداً عن البناء التقليدي، إلا ما كان من نزوعه لاستخدام البحور المركبة في قليل من قصائده، كالبيسط، والخفيف، وهي ظاهرة برزت في شعره على استحياء، ولعلها من أقل الظواهر تأثيراً في شعره، وهي إلى التجريب أقرب منها إلى الطبع.

وما إنْ ينتهي المؤلّف من تتبع الأوزان تتبعاً يقفنا فيه على أمثلة من شعره متباعدة الأزمان، حتى يخلص إلى ما يسميه بنية التّمفّصل، وهي البنية التي يدور الحديث فيها عن التقفية، وأنماط القوافي، والتدوير، الذي قد يكون جزئياً في قصائد، وكلها شاملاً في قصائد أخرى.

أما القسم الثالث، والأخير، من الكتاب، فقد توقف فيه إزاء ظواهر أسلوبية – إيقاعية؛ كالتكرار الذي يتجلى في الاستهلال تارة، وفي النهايات تارة، وفي الألفاظ، والوحدات الدلالية تارة، وفي الجمل والتعبيرات النامة تاراتٍ أُخَرَ. مع الإفاضة في بيان تأثيراتها الصوتية على إيقاعات القصيدة، وما تمتاز به من إتقان صوتي، وأنسجام موسيقي. أما التوازي، والتجنيس، فهما أيضًا من الأدوات التي يلجأ إليها درويش كثيرًا لإشاعة مناخات موسيقية داخلية في قصائده.

وهذا الكتاب، على ما فيه من الجهد النقديّ الرصين، البعيد عن المجاملات، لا يفوته أن يؤكد ما في غنائية محمود درويش من تقاطع مع الموشح الأندلسي، وموسيقى الأغاني الشعبية (الفولكلورية) المتداولة كالميجنا، والمواليا، ووفرة اتكائه على العناصر الموسيقية مباشرة، وذكره المتواتر لأسماء الآلات، والألحان، والمقامات الموسيقية، واعتماد التبر، والتطويل، والتخطيط اللخني، الذي يجعل من القصيدة- شكلا ولغَةً – قصيدةً قريبةً من الأغاني⁽²⁾، وفاته مع ذلك التأكيد على حقيقة أخرى، لا يختلف فيها اثنان، وهي أن غنائية درويش هذه لا تنفي ما في قصائده من طابع دراميّ يتجلى في تعدد الأصوات، ولا سيما في القصائد الطوال، كقصيدة " طباق " و "لماذا تركت الحصان وحيداً" و "أحد عشر كوكبا"، وقصيدة أحمد الزعتر، وأثر الفراشة، وغيرها الكثير، وذلك موضوع آخرٍ يحتاج لدراسةٍ تتجاوز التشكيل الإيقاعي، إلى تحليل النسق الإبداعي.

*نستخرج من الدستور الثقافي 19 / 5 / 2023

1. تابع هذه الآراء في كتابنا تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987 ص ص 18 – 19 وللمزيد انظر: هلال ناجي، الزهاوي وديوانه المفقود، ط1، القاهرة، دار العرب للبستاني، 1963 ص ص 361-366 وللمزيد انظر: شموئيل موريه، حركات

التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، ط1، دار النشر العربي، ص ص 19-32 .
2. للمزيد انظر مقالنا: موسيقى النظم وظلال المعنى في شعر محمود درويش، مجلة شعر، القاهرة، ع مارس – آذار 2010 ص ص 52-61 .

تحولات الشاعر حميد سعيد وشعره

2022-2005

بعد دواوينه شواطئ لا تعرف الدفء 1968 ولغة الأبراج الطينية 1970 وقراءة ثامنة 1972 والأغاني العجرية 1975 وحرائق الحضور 1978 وطفولة الماء 1985 ومملكة عبدالله 1986 وباتجاه أفق أوسع 1991 وفوضى في غير أوانها 1996 ومجلدي الأعمال الشعرية 2002 صدرت للشاعر الكبير حميد سعيد ستة دواوين في عمان، ورام الله، وهي: من وردة الكتابة إلى غابة الرماد 2005 ومشهد مختلف 2008 و من أوراق المورسكي 2011 وأولئك أصحابي 2015 وما تأخر من القول 2019 ونجمة بعد حين 2022 وتمثل هذه الدواوين - في واقع الأمر- مرحلة جديدة في شعره تختلف عما كان عليه فيما سلف.

وسبب هذا الاختلاف واضح بلا ريب، ولا يحتاج لطويل بيان. فالشاعر منذ الاحتلال الأنجلو- أميركي للعراق، وما تلا ذلك من تطورات خطيرة، وهو يرقب ذلك من ملاذه في عمان متأثراً بهذا كله تأثراً يترأى في قصائده. وهي قصائد جديدة بأن تصنف في أدب المقاومة مع الشعر العراقي الذي عرف من شعرائه النابيين عبد الرزاق عبد الواحد و سامي مهدي وعلي جعفر العلاق وحسب الشيخ جعفر. فهو، وإن كان يقيم في المنفى، يقاوم الاحتلال بأشعاره التي تسيّر بها الركبان في بغداد والبصرة والموصل والفلوجة والرمادي والحلة وبابل وغيرها من حواضر العراق الأبيّ. وهذا التصنيف لا يحتاج إلى

فذلكة، ولا لاجتهادات المجتهدين ممن يغردون خارج السرب، أو يسبحون عكس التيار.

فهو في ورده الكتابة.. يقترب من المقاومة على النحو الذي عرفناه وألفناه في شعر لويس أراغون وبول إيلوار في أثناء الاحتلال النازي لباريس. مقتربا اقتربا أكبر من شعر المقاومة الفلسطينية لدى محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان. ففي عنوان القصيدة "إنها ليست أميركا والت وايتان" ينعى للآخرين زوال أميركا الماضي، أميركا التي لم يبق منها جورج بوش الابن سوى خرائب في ظلال الأساطير، وناطحات سراب لا سحاب، وظلمة حالكة ليست كتلك التي جاء منها غراب آلان بو Poe:

روح الظلام

الذي جاء منه غراب آلان بو

كان الجحيم الذي يوقظ الغراب الأخير

في سلالته

ويسميه جورج دبليو بوش

الأحرق

الكئيب

الكالح

المتجهّم

هذا الذي يقيم الخرائب في ظلال الأساطير

يقوم الخراب

ومن ينظر في عناوين القصائد تدهشه المفارقة التي تعبر تعبيرًا ساخرًا عن رؤيته للاحتلال الأميركي مقابل الرؤية الصداميّة لأولئك الذين يتصدون

للاحتلال، وعملائه من الطائفين، والإيرانيين، في بغداد والبصرة وتكريت
وسامراء وكركوك وصلاح الدين:

للصوص الصغار

يخدمون للصوص الكبار

واللصوص الكبار

أقبلوا فرحين بما حَقَّقَتْهُ اللصوص الصغار

أكلوا بالخرائق

ما لم تنله الفيالق

واقنسموا حفلات الدمار

بين نارٍ ونار

وفي " مشهد مختلف " 2008 يجد الدارس نماذج شعرية جديدة تشهد
على تحول الشاعر من شاعر قومي فحسب، إلى شاعر مقاومة بالمعنى الدقيق
لهذه الكلمة. فالصورة التي كانت سائدة في شعره قبيل العدوان الثلاثيني تزهو
بما فيها من إشراق الوجوه، وقامات النخيل العراقي، والمدائن المتألفة، سرعان
ما حل محلها الخراب، وهي الخراب نفسه من غير شك، ولا ريب. الظلال
قائمة موحشة، والبيوت مغيبة، والمرأة التي كانت تنيه بجبالها الأخاذ، وحسنها
البهّي، لم تعد تستطيع الظهور في المناخ الرابع، واختفت هي الأخرى من
الصورة، فأصبحت المدينة كالكانن الحي الذي ينتظر حثفه المترتص، وجلّ من
فيها من الأحياء لا يعرفون أيان، ومتى، يأتي أحدهم طارق الموت:

الموت في أنظار كل حي

عند كل باب

لا فرق بين ميته وميته

وبين مقتول ومقتول وقد

تختلف الأسباب
لا أحد يدفع عن أخلاقه وحش الكوايبس
وعصف الملح والكبريت والهباب
لا ثمّر يقيم في ألوانه الأولى
فالرمادُ سيّدُ المكان
فالوباءُ الذي أصاب العراق غير كل شيء، واللوحة القديمة بما فيها من
أضواء، ومن ظلالٍ ترسم أطيايف الحب، والمودة، تتحول إلى مشهد مليء
بالقسوة بفعل الأيدي القذرة:

ما كنت قد شاهدتهُ من قبل
أو لم تكنُ شاهدتهُ
ها أنتُ

ترى فيما تبقى
صفحةٌ سوداء

وفي أوراق المورسكي (2011) يرسم الشاعر حميد سعيد قوسًا طرفه في
الماضي السحيق، ماضي الأندلس بعد السقوط، (1491م) وأخزه في حاضرٍ
بات مطعونًا باحتلالاتٍ لا أحد يعلم متى تنتهي. وعلى الرغم من أن حكاية
المورسكي حكاية مَنْ ينتقل حاملاً قيثارة قلبه على صدره من مدينة لأخرى،
عازفًا لحن الوداع الأخير، إلا أن حميدًا نجح في أن يجعل من المورسكي هذا
رمزًا يوحى بمعاني النهوض، والصمود، مؤكدًا أن المدائن التي تشهد جولاته
الحرّة، وإن رآه عليها الحزن، وخيم الاكتئابُ دهرًا، فستنفض ثانيةً نهوض
طائر الفينيق من رماده:

أصالح ذاكرتي
وأقولُ

في المدينة بيتٌ يعيد لها البحر
بمنحها من سجاياهُ
فيصًا
إذا أقبل الفجرُ
تبدو البلادُ معوذةً بالمثاني
فندخلها آمنين

من الغنائي إلى الدرامي

وإذا كان لحמיד سعيد أن يؤرّخ بديوانه من أوراق المورسكي لمسيرة في شعره تقوم على توظيف الإرث الثقافي في القصيدة الجديدة بابتعائه لهذا المورسكي، وظلال الأندلس، فإنه في ديوان " أولئك أصحابي " (رام الله، 2015) يؤرّخ لمسار آخر، هو التحول من الغنائي إلى الدرامي. وإذا كان الغنائي يقتصر على صوت الشاعر المتكلم في أكثر الأحيان، فإنه بنوحيه الدرامي يشرك معه أصواتا أخرى. فهذه قصيدة يتقمّص فيها أو يوحى بوجود إيهاب أحد شخصوس رواية مويي ديك لهرمان ملفل، وتلك قصيدة يتخذ فيها من عوليس – بطل الأودسا- نموذجاً يحاوره تارة ، ويتوحد فيه توحداً تارة أخرى. وهذا البناء الدرامي لا يخفي في الوقت ذاته صوت الشاعر الذي يبرز من خلال القصيدة الدرامية بما فيها من حوارات وتباينات مُضمرة ، فهذا هو ذا يعبر من خلال عوليس عن اعتزابه وتوقه إلى بغداد قائلاً:

يسأل عوليس: إلى أين سأمضي
لا مكان لي
وليس لي من سُفنٍ
تعيديني إلى
فردوسي البعيد

فليس عوليس هو الذي يتكلم: إلى أين سأمضي، بل هو الشاعر ذاته، ولكنه اتخذ من عوليس قناعاً، وهو لا يفتأ بكلمات قليلة يتغلغل في صميم هذا النموذج الأسطوري الذي كتب جيمس جويس رواية ضخمة متخذاً من اسمه عنواناً لها Ulysses وفي القصيدة يتجلى لنا عوليس وبينلوب والمتطفلون الساسرة، وهو في هذا كله يرمز لبغداد، ومصيرها على أيدي ذوي العمائم السود، من صغار الطائفيين:

عام ركبث البحر باتجاه الضفة الأخرى

وجدت الضفة الأخرى

تعد ما تعد للرحيل

فإلى أين سأمضي

لا مكان لي

بينلوب ماتت.. واستبيح نزلها

والمياه

فارقث لغتها الأولى

تصخرت ضفاف آخر القصائد البيض

غزاها الرمل والرماد

وادعاها السادة الساسرة

وهذه الأجواء تتكرر على نحو مختلف، ومغاير، في قصيدة "صمت البحر" التي استوحى ما فيها من رموز من رواية بهذا العنوان لأحد روائي المقاومة الفرنسيين فيركور Vercors أثناء الاحتلال النازي لباريس. رشقة رصاص، وجنود يقتحمون البيت. البيت الذي لم يبق فيه شيء على ما كان. ساعة الحائط. صورة المتنبئ التي ترمز لماضي المتكلم، وإرثه الثقافي، وهويته، وزمانه القرفلي، لم تعد موجودة. البيت الذي كان بيتنا غداً ركماً وحطاماً في فضائه

تولد قصيدة المقاومة جارحة كالسيف، مسنونة مثل شفرات الخلاقة، بل
وأَمْضَى:

هذا الحطامُ الذي يملأ الأرض
كانَ فضاءَ القصيدة
تُقبل من كوكب بعيد إليه
ثم تدنو مشاكسة
لثريه مفاتها
تشعلُ النار فيما تبقى من الوقت
ترتك جمرتها في يديه

يُتضح للقارئ أنَّ المقاومة في هذا الديوان هي الطريق، والنفق هو
الاحتلال الذي يتكئ على جلاوزةٍ منهم الدعاة، والسعاة، والمساهرة.
وأصحاب الخلب والمثالب، والرصاص الطائش، والعمائم السود، والفتاوي
الخجلة، التي تفسد كل شيء، والكتب الضفر التي تنن بما فيها من ترهاتٍ،
وخرافات. من هذا المنظور يوقن القارئ لشعر حميد سعيد، في تجاربه
المتأخرة، ولا سيما ديوانه " أولئك اصحابي " أن في استخدامه عددًا من
الشخص، وأكثرهم من أبطال الروايات، استخدامًا يؤكد افتتاحه على غير
فنيٍّ من فنون الأدب، ولا سيما الرواية، دون أن يُضحّي بشروط القصيدة
العنائية التي تتيح للشاعر المتكلم في القصيدة أن يقول ما يقول بصوته الخاص،
مندغمًا بأصوات الآخرين، وتلك مزية نادرة لا نجدُها إلا في الشعر العظيم.

وفي ديوان ما تأخر من القول (2019) يلاحظ القارئ المتابع لأعمال حميد
سعيد الأخيرة علامة فارقة فيه تتمثل في أن أكثر القصائد، إن لم نقل فيها كلها
، تحاور أشخاصًا يقتربون من مشارف العمر. وهذا قد يفسر اختياره هذا
العنوان " ما تأخر " وفي موقع آخر " ما تبقى " من القول. وهو على دأبه في

مزج القصيدة ذات الطابع الغنائي بالدرامي من خلال الحوارات المعلنة، أو المضمرة .

ففي " رجل في السبعين وسيدة في ... " يقترب بنا من هذا البناء الذي تتعدد فيه الأصوات، وتزرع البنية نزوعا لافتنا للتركيب بدلا من التبسيط:

في دائرة الهجرة

فاجأه صوت امرأة يأتي من زمن جد بعيد

- أنت

بلى

- أو أنت ؟

لقد كنت أحدث أحفادي عنك

وهذا أوسطهم

سيزورك في المقهى ذات صباح

وتمضي قصائد الديوان في هذا الاتجاه. ففي قصيدة " العجوز اليساري " يضعنا في المناخ ذاته. أجواء الرجل السبعيني والسيدة. فهذا اليساري لم يعد لديه ما يتذكره. يجترُّ ماضيه لا مثلما كان، بل مثلما يتمناه. ومن سوء حظه أن الجارة التي يكرر لها الحديث عن هذا الماضي الوهمي، فقدت سمعها منذ عامين اثنين:

منذ جفت الذاكرة

منذ أطلّ الصباح

أعاد حكايته .. حين كان

على جارة فقدت سمعها منذ عامين،

للمرة العاشرة

وفي قصيدة أخرى بعنوان " تحولات " يدرك الرجل أن قطار العمر يمرُّ،
ويمضي به سريعًا، من غير توقّف. فالطفلة التي يراها، ويتابعها في أول النص،
تصبح أمًا، وسيدةً، في آخره:

يجلس كل صباح

وتأتي

لقد ثقلتُ

وهي تحملُ طفلا تشير إليه

تقولُ له : ولدي

أي أنّ من كانت طفلة بالأمس، أصبحت سيدة وأمّا الآن. وهو ما يزال
على ما هو عليه جليس المقهى. نحن إذا - في هذا الديوان- أمام شاعرٍ يحاول
بما أوتي من بديهة فنية، ومن سليقة شعرية، ومملكةٍ بيانية، ورؤية، أن يقدم
لنا نموذجاً جديداً مبتكراً وفريداً للقصيدة التي لا تعبر عن الإحساس بالآنا، أو
بالواقع، فحسب، بل عن الإحساس بالزمن، وهو يجري متجاوزاً ما هو
مألوف، وسائدٌ، في الشعر العربي منذ عصر المعلقات إلى زماننا هذا.

التراسل الدلالي

ومن اللافت للنظر في ديوانه " نجمة .. بعد حين " (دجلة للنشر، عمان
2022) شيوع بعض الظواهر الأسلوبية التي تكررت في تجاربه الشعرية
المبكرة، والمتأخّرة. مع ذلك نلاحظ الإلحاح عليها، وتكرارها - ها هنا - بصفة
لا يُنكرها قارئ، ولا تخفى على متابع. ففي قصيدته " تأتي كما تشاء " التي
يتحدث المتكلم فيها عن بغداد، تبرز إشكالية التراسل الدلالي بين الألفاظ.
وهو تراسلٌ يقوم على دمج لفظتين للتعبير عن شيء لا تعنيه، ولا تدلّ عليه،
أيّ منهما. فللغة طفولة، وللريح مضارب، وللأنهار قبائل، وللديدان حجاجل،
وللرصافة - اسم مكان - أميرة، وللنور قوافل، وللظلام يدٌ، والظلم يأتي من

منافي المياه - كذا- وللورد عاصفة، وللرماد مخائئ، وللحرير غابة، أما بغداد،
فهي:

غابة الزُّرْجُد الذي
مَدَّ خَلْقَ اللَّهِ الْبِلَادَ غَرَسْتُهُ
بين الكرخ والرصافة الملائكة

وهذا التراسل الدلالي لا يقتصر على قصيدته المذكورة، ولا ينحصر
في نصّ دون آخر، فنحن نجد في قصيدة أخرى أن السِنط الأبيض ذو إيقاع
يطفو على لغة الماء، وللأبنوس عاصفة، كما للبخور الشريقي عاصفة هو الآخر.
وللعطر جموح، وللقصائد جمْر. وللحرير فتن كالصَّحْك الأبيض. وللضوء سَجَّادة،
والشعر الذي تكتبه العواصف تودعه في الضفاف، أو تأتمنُّ عليه دفاتر الماء.
جلّ هذه التركيب تتوالد، وتتناسل، في القصيدة، لتؤكد شيئاً واحداً هو أن
القصيدة عند الشاعر حميد سعيد قصيدة لا تنتظم، ولا تطرُد، وفق قواعد
المنطق اللساني السائد في النثر، أو الشعر، بل هي نصّ تطرّد فيه الكلمات
اطرادَ الأحلام، والرؤى، في نسقٍ يخالف المنطق الذهني، والعقلي، مقترَّباً
من منطق الأساطير. فهي - أي: القصيدة - لا تعدو كونها صفحةً من كتاب
القُرْفل، أو يبرق الصولجان. أو شيئاً من ذاكرة الورد. لذا، لا ريب في أن
للشاعر منطلقاً خاصاً به في هذا الشعر، ولبعده عن بغداد، وعمّن في بغداد،
صلاةً متينة بالتزامه هذا النوع من المنطق الشعري الذي تتغلّب فيه المشاعر،
والإحساسات، على قواعد المعجم، وقواعد النحو، وأصول البيان:

لماذا أقيم بعيداً عن الحلم البالي
ليتبعني الموت حيثُ أكون..
ويشاركني قهوتي في الصباح.

ومثلُ هذا التراسل، الذي يتم عن تفاعلٍ داخلي في القصيدة، وعن فيضٍ دلالي، تندفع فيه المعاني بعضها تلو بعض، متجاوزةً حدود الفهم المعجمي، لآخر سياقٍ، تحمته الرؤيا الشعرية؛ فالنساء يغسلن رائحة الليل - صورة تجمعت خطوطها من اندماج الغسل بالرائحة، واندماجهما بالليل، ثم بـ " يوقدُ جمرَ التشهي " ولعلّ في قوله " للرياح قاموسها " تعبيراً موازياً لتعبير آخر في القصيدة، وهو للقصيدة قاموسها، وللرؤى قواميسها أيضاً. فالمفردات تغتصم بأصدادها. وإذا كانتِ المفردات على هذا النحو، فلا مندوحة لنا عن تقبل قوله " تستفيقُ الحجارة ". وإذا أقبل الليلُ يشمُّ عرارَ جديلتها، وفُرُتُلَ صحكتها، وتتفتّح أزهارُ قصائد شاعرها المنسي:

هريث من صفحاتِ الكتمان قصيدته

ومضت حافيةً،

تتعرّ في الظلّ

ولا يفتأ الشاعرُ يواجهُ المتلقي بهذا السيلِ العرم، المتدفق، من المجازاتِ في شعره. معلقة الریح، صحائف من سيرة الحجر، و من شذى وردة الكتابة، ومن تاريخ الحزن المتعالي، فالذاكرةُ تشاكس صاحبها مشاكسة تجعل أحلامه السود أحلاماً بيضاً، لا سوداً.

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن في شعر حميد سعيد الذي كتبه، ونشره بين عامي 2003 و 2022 تحولاتٍ خرج فيها من التجارب الأولى في " شواطئ لم تعرف الدفء " و " لغة الأبراج الطينية " و " قراءة ثامنة " وما تبعها من دواوين، لمراحل شهدت تنوعاً في بنية القصيدة. أولها تلك التي هيم عليها صوت المقاومة، ومع هذه الهجينة توظيف النموذج الأسطوري التراثي في أوراق المورسكي، تلاه السعي الواضح للارتقاء بالقصيدة ذات الطابع الغنائي لمطّ آخرٍ تترج فيه البنية الدرامية بالغنائية، دون أن يتخلى الشاعر في هذا

الجديد عن صوته الخاص، مثلما يتجلى الأمر في قصائد " أولئك أصحابي " تلي هذه الخطوة نقلةً أخرى، وهي المضي قدمًا بالقصيدة العربية لاكتشاف ما هو غير معروف، ولا مطروق شعريًا، ونعني الإحساس بالزمن، لا على طريقة " وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر " ولكن على طريقة من أنطقه الحب، فقال: إن الزمن يمضي مثل عربات سريعة، ونحن ثابتون في انتظار الذي يأتي، ولا يأتي

كما تتدافع الأمواج نحو الشاطئ والحصى
تتعجلُ السيرَ دقائقنا نحو غايتها
كلُّ تتبادل المكانَ مع سابقتها
جاهدةً إلى الأمام في اندفاعها المتوالي

. وأخيرًا نجد الشاعر يُعني في ديوانه الأخير " نجمة .. بعد حين " ويثري معجمه الشعري بالمزيد من الألق المجازي، وهو ثراءٌ تمتاز به لغة الشعر، وتتألق. وليس مستغربًا من الشاعر أن يغالي في استخدام المجاز، والرمز، والتراسل الدلالي بين الألفاظ؛ فالشعرُ في رأي الكثير من التقدِّة هو الفنّ الأدبي الوحيد الذي تغني اللغة عن طريقه بالاستعمالات الجديدة للألفاظ، ولولا هذا لالت اللغات للتقهقر، والجمود، والانحطاط، فالإسراف المجازي هو الذي يمنح اللغة، ولا سيما معجمها اللفظي، القدرة على البقاء والتجدد كما يؤكد الشاعر الإنجليزي شيللي Shelly، في مقاله المشهور جدًا " الذودُّ عن الشعر " Defense of Poetry .

• ترجمه للعربية هذا العنوان نظمي خليل، ونشره بصفته فصلًا من كتابه محممة الناقد، ط1، القاهرة، المؤسسة العامة للأنباء والنشر، 1933 من ص 76- 101 وانظر كتابنا: في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2002 ص 21- 22 .

النَّظْمُ وَ سِحْرُ الْمَوْسِيقِي

في شعر محمود درويش

من يتصفَّح الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، تستحوذ على انتباهه تلك الصفة الملازمة لشعره، وهي "الغنائية" التي هي نتيجة حتمية لاعتنائه بإيقاع القصيدة، وسلاسة العبارة، وجزس الكلمة، عناية تفوق عناية أيِّ شاعر آخر.

وإذا صحَّح أن الشعر وُجد، أساسًا، في رحاب الغناء، مثلما يؤكد موريس بورا، في كتابه القيم "الشعر والغناء عند الشعوب البدائية"، وجدنا التفسير الذي نبحت عنه لحرص محمود درويش اللافت على موسيقى شعره، فهو حُرِّصَ بدا واضحًا في تجاربه المبكرة، ثم نما نموًا ملحوظًا في تجاربه التالية، وظلَّ ملازمًا له ولشعره، حتى قصائده الأخيرة، بما فيها قصيدته المشهورة "لاعب النرد".

فنحن نجد في موسيقى شعره ما يُعزِّزُ الفكرة القائلة بأن الشعر غناءٌ قبل أن يكون أيَّ شيءٍ آخر. وأنَّ روح الشعر، وجوهرة، يتجلبان في الغنائِي منه، لا في الملحمي، ولا في القصصي، ولا في المسرحي. وأن الغنائيَّ منه يكاد، لشدة رهافته الموسيقية، واللحنية، يكون غناءً خالصًا، ونشيدًا محضًا، يلدُّ في الأسماع، والآذان، أكثر مما يلدُّ في الأبصار والأذهان. ومن يتتبع الدواوين، يجد في عناوين بعض قصائده ما يشي بذلك. فهذه طائفة من العناوين التي تجسد

هذا الاطباع، وتؤكد: " أغنية" و " أغاني الأسير" و " شهيد الأغنية" و " أغنية حبّ على الصليب" و " موال" و " أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر" و " مُعْتِي الدم" و " أغنيات إلى الوطن" و " الأغنية والسلطان" و " أغنية إلى الرّيح الشمالية" و " أغنية حبّ إلى أفريقيا" و " أغنية زفاف". وإلى جانب هذه العناوين ثمة قصائد تتضمّن في عناوينها ما يوحي بالغناء، كالآلات الموسيقية، ومن ذلك: " على غلاف إسطوانة" و " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" و " مزامير" و " عازف الجيتار المتجول" و " تقاسيم على الماء" و " موسيقى عربية" و " لحنٌ عجيبٌ" و " عزف منفرد" و " جملة موسيقية" و " كُنْ لجيتاري وتراً أيها الماء" و " تمارين أولى على قيثارة إسبانية" و " الكمنجات" و " فانتازيا الناي" و " بكى الناي". يُضَافُ إلى ما سبق، أنه وسَم أحد دواوينه بعنوان " هي أغنية.. هي أغنية" 1986 واستخدم بكثرة ألفاظاً موسيقية مثل: لحن، "عزفٌ منفرد"، جملة موسيقية، سوناتا، ونهاوند، وهو اسم مقام موسيقي معروف، لدى مَنْ يهتمون بالموسيقى.. وسلّم الإيقاع.. وأصواتاً كلامية موسيقية مثل: هلوليا، وغيرها مما سوف يأتي ذكره في هذا الفصل الموجز من هذا الكتاب.

ويُستدلّ، من هذا كله، على قُربِ شِعْره من الأغاني، وبما أنّ الأغاني تحتاجُ إلى كلماتٍ لها وقعٌ خاصٌّ في الأُسماع، ومذاقٌ خاصٌّ في الآذان، فقد لوحظ - تبعاً لذلك - اعتماده الأوزان، والإيقاعات، والقوافي، التي تناسبُ الغناء، وتجعل من القصيدة، إذا أُديت على الوجه المناسب، الصحيح، من الإلقاء، أغنية، أو تقاربُ الأغنية؛ ففي قصيدته "أغنية"⁽¹⁾ يراعي حضور القافية، وتكريرها على مسافاتٍ متناسبةٍ تخضعُ لحسابٍ كميّ دقيق، ففي المطلع نجد القافية تتكرّر في البيتين الثاني والثالث (وحده، وردّه) ثم نجدهما تتكرران في منتصف القصيدة "وحدة، مسودة" أما "ورداتي" و "مأساتي" فيقع التكرير

فيهما بعد المطلع، وقبل نهاية القصيدة. وبين ذلك وذلك يكرّر الشاعر قافية أخرى "قهوة، نشوة"، و"قبلتها، ولمستها".. وكرر قافية "البيت" أربعاً ورّعها بين نصف القصيدة الأول، والأخير.

عبر ذلك يتقاطع مع هذه القوافي جناس الاستهلال في: "وحيداً"، و"حيداً" التي تتكرر في أول القصيدة، ومركزها، وكذلك التركيب "بغير حفيف قبلتها" الذي يتكرر في شيء من الاختلاف الهنّ في البيت الذي يعقبه: "بغير رفيف لمستها" فالتجانس الصوّئي واضح جداً، مما يُضفي على هذا الجزء إيقاعاً هامساً تبعثه كلمتا "حفيف" و"ريف" لكثرة ما فيها من الأصوات الاحتكاكية المَهْمُوسَةِ الرَّخْوَةِ.

وهي - إلى ذلك - قصيدة تعجّ بالتكرار، الذي يلحظه السامع، وهو تكرارٌ يحدّم الدلالة، فضلاً عن الإيقاع الصوتي، فما الذي يوحي به تكراره لكلمة "أخسر"، وكلمة "وحدّي" وكلمة "مأساتي" وكلمة "الوحدة" وكلمة "وحيداً" غير الإحساس بمعاناة هي التي توحى له بهذا الغناء الحزين؟

وحين أعود للبيتِ

وحيداً فارغاً إلا من الوحدة

يداي بغير أمتعة

وقلبي دوماً ورّدة (2)

وتتألف قصيدة "أغاني الأسير" (3) من أربعة مقاطع، يستهل كل مقطع منها بوصف يتقدم على الموصوف، من نوع: "ملوحة يا مناديل حي"، ومفتحة يا شبايك حي. إلخ.. وهو ابتداءً يشتمل على ضربٍ من ضروب التجانس الإيقاعي الذي تحتل فيه القافية موقعاً مهماً، لا سيّما أنّ الشاعر ورّع القوافي فيه توزيعاً خاصاً لحسابات دقيقة. ففي المقطع الأول تكرر ثلاثاً، وفي الثاني تكرر ثلاثاً، وفي الثالث تكرر ثلاثاً، على الرغم من أنه أكثر طولاً من

المقطعين السابقين، مما دعاه لإيقام قافيةٍ أخرى تتكرّر على نحو متباعدٍ تجنبًا للرتابة:

شربنا، شربنا

على غفلةٍ من شفاهِ الظمَاءِ

وقلنا

نخافُ على شفَتَيْنا اللّدى⁽⁴⁾

في حين أنّ المقطع الرابع عدلَ فيه درويش عن النظام السابق، مُباعداً بين القافية الأولى: " يا عيون الحبية"، والثانية: " الضفاف الغريبة". متخذاً من القافية الأخرى: " مقلتين" و" اثنتين" و" توأمين" مادةً صوتيةً تمنح المقطع الختاميّ تناسباً صوتياً يفوق المقاطع الأخرى:

معلقةٌ يا عيونَ الحبيبةُ

على جبلٍ نورٍ

تكسّرُ منْ مُقلتَيْنِ

ألا تعلمينَ بأبي

أسيرُ اثنتينِ

جناحيّ أنتِ، وحرّيتي

تنامانِ خَلْفَ الصّفافِ الغريبةِ

أجْبُكُما – هكذا – توأمينُ⁽⁵⁾.

فالتلاعبُ في القوافي شيءٌ يعتاده درويش منذ البداية، فهو يسعى لإخضاعها لنظامٍ داخليّ، ونسقٍ خاصّ، فكلما كاد القارئ يدرك أنّ الشاعر انتقل من قافيةٍ لأخرى، فاجأه درويش بالرجوع إلى القافية الأولى، التي بدأ بها القصيدة. ولا بدّ أن يتنبه القارئ لذلك، لكون القافية تنتهي عادة برويٍ مُتكرر هو الرأى في " شهيد الأعنية"⁽⁶⁾ على سبيل المثال. وهو رويٌّ مُحدّ له

الشاعر بصائتٍ طويل هو الألف، مما يجعل المقطع الأخير في الكلمة المقفاة مقطوعاً مثنوياً واحصاً في السَّمْع، بَيِّنًا في الإيقاع، وهذا جليٌّ فيما يأتي:

يا مَنْ أَحْبَبْتُكَ مِثْلَ إِيمَانِي..

وَلَا سَمَكٍ فِي فَمِي الْمَغْمُوسِ

بِالْعَطَشِ الْمَعْتَرِ بِالْعُبَارِ

طَعْمُ التَّيْبِ إِذَا تَعَتَّقَ فِي الْجِرَارِ (7)

الإيقاع الهامس

يكتشف الدارس لقصيدة ذرويش "أغنية حب على الصليب" جنوح الشاعر إلى الإيقاع الهامس، فباستخدامه تفعيلة المتقارب، وهي تفعيلة ذات تسلسلٍ نسقيٍّ، متناغم، مصدره، أو لنقل: عيادته، تقارب الأوتاد، وكثرة ما يقع فيها من زحاف القبض، مما يؤدي إلى وفرة الحركات قياساً للسواكن، وقد زاد ذلك وضوحاً بلجونه إلى الأسئلة التي تكتنف النهايات بإيقاع هابطٍ، مما يُضفي على النص سلاسةً في العبارة لا يُنكرها مُنكر:

مدينة كل الجروح الصغيرة

ألا تُحمدين يدي

ألا تبعثين غزلاً إلي

وعن جهتي تنفضين الدخان ..

وعن رتي (8)

وهذا التوقيع الهامس للقصيدة يرافقه تقسيم النص إلى ما يُشبهه الرباعيات، في كل منها يستخدم الشاعر عدداً من القوافي المتداخلة، على نمط: أب أب مثلاً يتضح من المقطع الآتي:

لحبتك يا كل حي مذاق الزبيب

وطعم الدم

على جبهتي قمرٌ لا يعيبُ
ونارٌ وقبثارةٌ في فمي.

وهذا التوليف بين القوافي، مع الموسيقى الهامسة، والنغمة الهابطة، في النهايات، يتيح للقصيدة التأثير في القارئ عبر المدخل الصوتي أولاً، والمعنوي تالياً. وهذا - في رأينا - هو روح الشعر، وهو جوهره، لأنَّ الشعرَ غناءٌ يُطربُ الأسماع، ويشتتُ الآذان، قبل أن يخاطب العقول والأذهان، وفي ذلك تكمن القوة المؤثرة التي يختلُف بها عن غيره من الفنون. وفي "موال"⁽⁹⁾ يتضح للحن الهامس من اعتماده على وزن المُجتث الذي اقتطع أصلاً من البحر الخفيف، فعلى ما فيه من الإيقاع الرشيق، نجده يُحاكي الأهازيج الفولكلورية باستخدام اقتباساتٍ من هاتيك الأغاني، مؤكداً أنه بذلك لا يختلف عن المغني، وإن كان شاعراً:

هزي يدي بعنفٍ ينساب نهزُ الأغاني
يا أمُّ مهري وسيني
يما مويل الهوى
يما مويليتا
ضربُ الحناجرِ ولا
حكم التذيلِ فيا⁽¹⁰⁾

اثتلاف موسيقي

ففي المثال السابق يمزج الشاعرُ الفولكلور بالقصيدة، والموشح، مما ينجلي عن زخرفة إيقاعية، وتنوع موسيقي، تغنيه القوافي المتكررة في صدور الأبيات، وفي الأفعال، مما يجعل الموال - ها هنا - اسمًا على مسمى. والواقع أن من ينظر في قصائد درويش المبكرة يظنُّها مما يُعرف بالشعر الحر غالباً، لكنَّ النظر المُتعمق يكتشف مدى مراوحته بين بنى إيقاعية متعدّدة. ففي قصيدة "أغنية

ساذجة عن الصليب الأحمر " (11) نجدُه يمزجُ بين أسلوب التفعيلة، والبحر، مستخدمًا تفعيلة الرمل في أبياتٍ، ملتزمًا القافية في المطلع، وفي صدور المقاطع، مناوبًا بين قافية وأخرى في أواخر المقاطع، مما يجعلها على مسافةٍ واحدةٍ من القصيدة، والمؤشخ الأندلسي:

هل لكل الناس في كل زمانٍ

أذرعٌ تطلُعُ خبزًا وأماني

ونشيديًا وطنيًّا

فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان

ونغني خلسة لحنا شبيًّا

يا أبي نحن بخير وأمانٍ

بين أحضان الصليب الأحمرِ

ففي المثال يلاحظ استيفاءً يبت من الرمل المُصرَّع، (مكان / زمان) وشطرًا من مجزوء الرمل، يليه أربعة أقسمةٍ من مجزوءه، أحدها يشترك مع الرمل التام في القافية، وأحدها يشترك مع شطره المَجزوء، ثم يقفل المقطع بمركز يتألف من شطرين يتفق أحدهما مع المطلع في القافية (وأمان) والثاني يلتزم فيه قافية جديدة تتكرر في سائر الأفعال، وتتكرر فيها اللازمة مع تغيير هيين، وبسيط، في المفردات، وفي عدد التفعيلات: فهو ثلاثيٌّ مرَّةً، ورباعيٌّ مرَّةً، ثم ثلاثيٌّ مرَّةً أخرى. على أن القسم الثاني من القصيدة، الذي وسمه الشاعر بعنوان: " ملاحظات على الأغنية" نجدُه يعتمد فيه وحدة التفعيلة (فاعلاتن) لكنه يتبع نظامًا في التقفية مختلفًا، مُعمدًا التكرير المتتابع للقافية في أبياتٍ على النحو الآتي:

أخذوا مِنكَ الحِصانَ الحشبي

أخذوا لا بأسَ ظلَّ الكوكبِ

يا صبي

يا زهرة البركان، يا نبَّصْ يدي

إنتي أبصرُ في عينيك ميلادَ الغدِ (12)

وتتوالى القوافي بهذه الطريقة، ولم يشدَّ عنها إلا في بيتٍ واحدٍ، مما يُضفي على هذا الجزء، من القصيدة، لوناً من الوضوح الموسيقي، والإيقاعي، لا نجده في القسم الأول منها، مما يوحي للقارئ، عبر التناغم، بأنَّ هذه الملاحظات تُفصِّح عن اقتراب القصيدة من النهاية، وذلك شيءٌ يكاد يكون مألوفاً في الأغاني. ويُعثر القارئ على مقطع في (أزهار الدم) بعنوان "مغني الدم" (13) وهو مقطع ينبيئ صراحة عن مفتاح الشعريَّة لدى درويش، فالشعر عنده غناء، والشاعر الحقُّ مُغنيٌّ، وهو لا يفتأ يكرِّر أنه مغني الزيتون، وعازف الجيتار، ذات الأوتار، وهو المغني الأسير، الذي تاب عن النؤم، وتسلى بالسَّهر، وقَهَرَ القاتلَ:

الذي ماتَ هو القاتلُ يا قيثارتي

ومُغنيكِ انتصرُ (14)

وهو الشاعِرُ، والمُغنيُّ، والشهيد، الذي يعودُ من الموت ليغنيَّ، مستعيراً صوته، ولحن قصيدته، من جرح يتوهج، ولا يساوم:

إنتي عدتُ من الموت لأحيا لأغني

فدعيني أستعزُّ صوتي من جرحٍ توهج

وأعينيني على الحقد الذي يزرعُ في قلبي عوسج

فأنا مندوب جرحٍ لا يساوم

علمتني ضربة الجلاذ أن أمشي على جرحي

وأمشي ، ثم أمشي

وأقاوم (15)

ولعلّ اللافت، في شعر محمود درويش، كثرة ما فيه من المُواوَحَة بين قصيدة البحر والتفعيلة، والمُوَشَّح، في النصّ الواحد، فعلاوةً على ما سبقَ تبدو قصيدته "أغنيات إلى الوطن" نموذجًا تتجلى فيه هذه الظاهرة، ففي المقطع الأول "جبينٌ وَعَصَبٌ" (16) يَنْعَتُقُ الشاعرُ، ويتحرَّرُ، من القلب الموسيقي التقليديّ، لكنّه في الأغاني الأخرى يلتزمُ الأوزان منتقلًا بين الخفيف تارة، والكامل تارة، ومجزوء الخفيف تارة أخرى. ثم يعود ثانية للقصيدة المتحرّرة من القوالب الوزنيّة التقليديّة الثابتة، وذلك واضحٌ في "أحبك أكثر" (17) وفي المقطع الموسوم بعنوان "لا مفر" يساوي بين الآلة، التي يعزف عليها الموسيقيّ، أو المغني، والشعر، فهو لا يفرق بين جراح الوطن، وأوتار القلب. ولكنّه في "أحبك أكثر" يقتربُ من ذلك اقترابًا أكبرَ إذ يصف شعره بالغناء، قائلاً:

ولكنني لا أعني

ككَلِّ البلبَل

لأنَّ السَّلاسَل

تُعَلِّمني أنْ أقاتلُ (18)

غير أنّ وصف الشاعر لقصائده بالأغاني ليس حِكْمًا على هذه القصيدة، أو تلك. ففي تجربة الاعتقال يرمزُ محمود درويش للشاعر بالأغنية، وللسجان بالسلطان المُستبدّ، الطاعي. وليدلل على أنّ مراده بالأغنية هو الشاعر المناضل، الذي لا يفتأ يدفع ثمن التزامه أيّامًا يقضيها في غياهب السجون؛ مُصرِّحًا على لسان السلطان بما يأتي:

غضبَ السلطانُ،

والسلطان مخلوقٌ خيالي

قال: إنّ العيبَ في المرأة،

فليخُذْ إلى الصمّتِ مُعْتيكمُ،

وعرشي سوف يمتد من النيل إلى نهر الفرات
اسجنوا هذي القصيدة.
غرفة التوقيف خير

من نشيدٍ وجريدة⁽¹⁹⁾

فبقوله: " اسجنوا هذي القصيدة "، دلت على أن المراد بالمعني هو الشاعر
" الذي ينبغي - في رأي الحاكم العسكري- أن يخلد للصمت، كي لا يُزعج الدولة
(الكيان) بأغانيه، أو أشعاره، وزيادةً في ربط الشعر بالأغاني، والقصيدة
بالأغنية، يضيف:

للأغاني منطوق الشمس، وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والأغاني كجدوع الشجرة
فإذا ماتت بأرض
أزهرت في كل أرض⁽²⁰⁾

لذا تبدأ الأغنية في القصيدة " زرقاء " وهي فكرة، ثم تنتهي " حمراء " عندما
تتحول إلى ثورة⁽²¹⁾. وفي هذا يُنصّد الشاعر، إلى جانب الموسيقى: الألوان،
فكلاهما: الصوت، واللون، له أثره في الإيحاء بظلال المعاني. وفي قصيدة
لدرويش بعنوان: " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة " ⁽²²⁾ يتلاعب باللازمة
اللفظية، وهو لعب لا يبتعد كثيراً عن الإيحاء بهاتيك الظلال، فهو يجعل من
الاسم: "أورشليم" لازمة استهلال تارة، ومن السلاسل، ويقاثل، لازمة انتهاء.
فلفظ (أورشليم) يبدأ به كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة، يعقبه الاسم
الموصول: التي، وجملة الصلة، في تنظيم صوتي، ودلالي، ونحوي متجانس: التي
ابتعدت، التي عصرث، التي أخذت.. تلي ذلك عبارات شعرية سلسلة،
تتخللها القوافي التي ظهرت في المقطع الأول. وهو إلى ذلك حريص حريصاً

شديدًا على أن ينتهي كلُّ مقطع منها بقافية ذات صلةٍ عضويّةٍ ببقية المقاطع؛
فالأول، ينتهي باللام التي تعتمد على التأسيس، والإشباع، في:

صوت حَرِّيَّتِي

قادمٌ من صليل السلاسل

وصليبي يقاتلُ

وهي لازمةٌ تتكرَّرُ في المقطع الأخير:

وأنا فيك كوكبٌ

يسقط البُعد في ليل بابلُ

وصليبي يقاتلُ⁽²³⁾

وأما المقطع الأوسط، فقد لجأ فيه إلى المغايرة في اللازمة، إذ جعلَ الرّويّ
مطلقًا، مُعتمدًا على الإزداف، لا على التأسيس، ناقلاً الإشباع من الدخيل
إلى الروي:

رجموني بها

وأعادوا اغتيالي

قزبَ بيّارة البرتقالِ⁽²⁴⁾

وهذا ملحظٌ ينبغي ألا يُنسبنا لِعَبِّهِ المتوازنَ بالقوافي، فالأولى: أقرب،
كوكبٌ، معدّبٌ،⁽²⁵⁾ تأخذُ حطّها من التكرار في المقطع الثاني: أقرب، المُعلَب،
وكوكبٌ، مثلما أخذت القافية في المقطع الأول (بابل) حطّها من التكرار في
سائر المقاطع، سلاسل، يقاتل، بابل، يقاتل، كذلك الهزمة:

صار جلدي حذاء

للأساطير والأنبياء⁽²⁶⁾

يبدُ أنّ الشاهد على مقارنة درويش للغناء في شعره هو اختتام المزمور
بأداء صوتي، غنائيّ خالص، هو تكراره كلمة: " هلولويا.. هلولويا.. هلولويا.."

وهو أداءٌ يُؤكِّدُ ما يذهب إليه موريس بورا في " الغناء والشعر عند الشعوب البدائية " من أنَّ الشعر تطويرٌ لأغاني العمال، والفلاحين، والصيادين، والمحاربين، في أثناء أدائهم لأعمالهم، وهذا التطوير لا يستبعدُ بعض الرواسب التي تركها ذلك الغناء في الشعر.

فالمزاميرُ، على الرغم من تذكيرها القارئ بمزامير داود - عليه السلام - إلا أنها تُستخدم من باب التذكير أيضًا بالآلات الموسيقية التي تكثُر في شعره على نحوٍ لافتٍ. ولذا، إذا كانت القصيدة المذكورة توحى بضربٍ من التعلق بمزامير داود، من حيث أنها تذكر " أورشليم"، فإنَّ للشاعر قصيدة أخرى يستهلُّ بها الديوان: " أحبك أو لا أحبك " سماها هي الأخرى " مزامير"⁽²⁷⁾ وهي بأجوائها الموسيقية، واللفظية، والدلالية، غير بعيدة عن " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة " ولكنها أكثر تركيبًا، وأغنى من قصائده الأخرى بالعناصر الصوتية من تكرر، ومقابلة، وتجنيس يلفت النظر، ويجذب السمع. وقد جعلها درويش في اثني عشر مقطعًا، وهي من قصائده الطوال (320 بيتًا) والقصيدة الطويلة يصعب الاحتفاظ فيها بالجدوة الغنائية، والألق الموسيقي، غير أن اعتمادها تقسيمها مقاطع أتاح له المروحة بين أبنية إيقاعية، ووزنية، عدة. فالتقارب، وهو وزن يتسم بالسلاسة، والاطراد الموسيقي، والإيقاع السريع، لوفرة القَبْض فيه، ووفرة الحركات، يناسب الشائبة اللفظية المتكررة: أحبك أو لا أحبك، أريدك أو لا أريدك. ويلاحظ القارئ أنَّ القوافي التي تكثر في المزمور الحادي والخمسين تتكرر في هذا المقطع، مما يبيِّن عن أن لهذه القصيدة - على المستوى الموسيقي - علاقةً متينةً بالقصيدة المذكورة. فمن بين القوافي التي تتكرر: بابل، وأذهب، والمعلب، وكوكب. علاوة على أن نمَّو المقطع الأول يشبه نمو المزمور الحادي والخمسين، بدليل تكراره لازمة الاستهلال، في كل جزءٍ من أجزائه. فكلُّ منها يبدأ بعبارة

أحبك أو لا أحبك ، أو أريدك أو لا أريدك.. وذلك يشبه تكراره " أورشليم
" في أول كلِّ مقطع من المزمور الحادي والخمسين. وفي هذه القصيدة يُلاحظ
خروج الشاعر عن النظم، والجمع بين ما يُعدُّ قصيدة نثر، وقصيدة وزن، إذا
جاز التعبير، وساغ التوصيف.

ففي المقطع الثاني يستبعد الشاعر الموسيقى الخارجية المعروفة بانضباطها
المقطعيِّ المعهود، ليعتمد - بصفةٍ رئيسة- على الموسيقى النابعة من الكلمات،
ومن جزس الحروف، ومن تكرار الأبنية المتوازنة، والعبارات، ومن الترادف،
والتواتر، ومن الإيقاع النفسي. فتكراره عبارة: " أيها الوطن المتكرر في المناخ
والأغاني " مرارًا، وتكراره عبارة " المحاصر بين الريح والخنجر " مرارًا، يُوكِّدُ
ما لهذا الأسلوب من وظائف في توفير النعمة التي تميِّز النثر من الشِّعر، والنبوة
التي يتصف بها القولُ الشِّعريُّ دون غيره. ولكنَّ هذا الانكفاء على الموسيقى
الداخلية سرعانَ ما يتوارى أثره في المقطع اللاحق. الذي يراوخ الشاعر فيه
بين قالبين، أولهما من الرمل الثاني، والآخر من مجزوء الرجز المُرقَّل، الذي
زيد في ضربه متحركٌ وساكنٌ. فهو مقطع يتناوب فيه وزن من دائرة عروضية
واحدة، هي الدائرة الثالثة التي تضم ثلاثة أبحر، هي: الهزج، والرمل، والرجز
التام⁽²⁸⁾. وما ساعد الشاعر على توفير المناخ الصوتي، والموسيقى اللازم،
التقسيمُ الثنائي، والتزام القافية المتكررة تباعاَ فيما يشبه همزة الوصل التي تشدُّ
أجزاء المقطع بعضها إلى بعض:

يوم كانتُ كلماتي ثورةً

كنتُ صديقًا للزلازل

يوم كانت كلماتي حنظلا

كنتُ صديقَ المتفائل⁽²⁹⁾

ويستطيع الدارس القول بأن الشاعر يراوح في هذا المقطع بين القصيدة التقليدية، والشعر الحر، والموشح. ونجده في المقطع السابع يسترسل في موسيقى البحر الكامل بامتداد الأبيات، وتداخل العبارات، الطويلة منها والقصيرة، مما أتاح لهذا المقطع أن يكون هامسًا كالأول. وقد رافق هذا الإيقاع النفسي الهامس كثرة الخطاب، والحوار في القصيدة، وهو حوارٌ من جانبٍ واحدٍ هو المتكلم:

الذكريات هويّة الغرباء أحيانًا ولكنّ الزمان

يضاجع الذكرى وينجب لاجئين

ويرحل الماضي، ويتركهم بلا ذكرى، أتذكرنا

وماذا؟ لو نقول: بلى

أتذكر كلّ شيءٍ عنك، ماذا؟

لو نقول: بلى، وفي الدنيا قضاةٌ

يعبدون الأقوياء⁽³⁰⁾

فهذا المقطع، على الرغم مما فيه من التزام دقيقٍ بالقوافي، إلا أنّ تأثيرها- أي القوافي- يتوارى، لسببَيْن، أولهما: امتداد الجملة الشعرية، وكثرة التدوير، مما يباعد بين القافية والتي تليها. والثاني: الحوار الذي يشبه (المَنولوج) الداخلي في القصة والرواية والمسرحية، وهو حوارٌ يُضفي على المقطع مسحةً من الهمس، والتجوى، سرعان ما تتحوّل إلى هديرٍ صاحب في المقطع الثامن:

حالة الاحتضار الطويلة

أرجعتني إلى شارعٍ في ضواحي الطفولة

أدخلتني بيوتًا

قلوبًا

سنابلٌ

منحني هوية

جعلني قضية

حالة الاحتضار الطويلة⁽³¹⁾

وبسبب ذلك يجدُّ الباحثُ في هذا المقطع، خلافاً لغيره، كلماتٍ تلفت النظر بجزسها القوي الحشن، ودلالتها على العنف، والقسوة، كالجثة، والملفات، والانقلابات، والقتل، وأنا سيّد الحزن، وعلى جثتي ينبُثُ الشغُر، والرُعاء، مما أعال النشاز، في اللغة، واقعاً موسيقياً ينبئُ عن ظلالِ الفحوى:
وكلّ ساسرة اللغة الوطنية

صفقوا

صفقوا

صفقوا

ولنعش حالة الاحتضار الطويلة⁽³²⁾

ومزاميرُ درويش هذه تكثُفُ - إذا صحَّ القول - معظم تجاربه المتقدمة، والمبكرة، في مَوْسَقَةِ الشغُر، فالى جانب التكرار، الذي يشملُ الألفاظ (قريباً. قريباً. قريباً). والإيقونات الصوتية (هللوياء) وما يمانلها من اقتباسٍ يحيلنا فيه إلى بعض الغناء الشغبيّ، والمراوحة بين شعر الشطّرين وشعر التفعيلة، أو الشطر الواحد، في النصّ، وما يُعرفُ بالشعر داخل النثر، أو بقصيدة النثر، وقصيدة اللانثر.. ومزجه بين الإيقاع الصوتي النابع من الكلم الملفوظ، والإيقاع النفسي الذي ينبُع من التجربة الوجدانية التي يتمخض عنها وفيها النصّ، كلُّ ذلك مما لا تقتصر عليه مزاميرُهُ، بل سيغدو ملمحاً عامّاً يطبع سائر شغره.

وفي "عازف الحيتار المتجول" تتطابق القصيدة، والأغنية، والمعزوفة، من خلال التكرارات، والجمال الشعرية القصيرة التي تجسّد ديناميّة اللحن المتسارع،

وقد ساعدته تفعيلة الرمل بأدائها المرقص، والقوافي المتكررة، واللازمة التي تتكرر بعد كلِّ مقطع على تحقيق هذا التطابق:

يا صديقي، أيُّها الجيتار
حُدني⁽³³⁾

أما "تقاسيمُ على الماء" فهي صورةٌ من صُور التعلق بالغناء الشجّي، الذي يخلو من الحدّة، والسرعة، اللتين تظهران في النصّ السابق "عازف الجيتار المتجول" ويتجلى الشجنُ في الإيقاع السلس، الهادئ، الذي توقّره تفعيلة المتقارب بتشكيلاتها المختلفة، واعتماده على التدوير كثيرًا:

أحبك

والبحر أزرق

أحبك

والعشبُ أخضر

أحبك - زنبق

أحبك - خنجر

أحبك يومًا

وأعزف تاريخ موتي⁽³⁴⁾

الإيقاع النفسي

وتساندُ ما سبقُ تكراراتٌ تراكمية تتوافق مع نمو القصيدة، وبلوغها الذروة، مما يُشعِرُ المتلقي باطراد الإيقاع النفسي، والصوتي، اطرادًا يوحى بعنف التجربة الشعورية، وبظلالها البعيدة. وهذا التّوع من التكرار يطغى على قصيدة أخرى، هي "أغنية للريح الشمالية"⁽³⁵⁾ ولعل السبب الذي يدعوه لذلك هو ما في القصيدة من مزج غنائيّ، وسردي، يتكئ على حكاية الطفل الذي يستعيد ذكريات الوطن، والماضي، وحكاية الذين سُردوا في المنافي، وأصبحوا

لاجئين، والأصدقاء الذين باتوا في المعتقلات والسجون. ولهذا يلجأ، أيضاً، للجملة الموسيقية الطويلة في بعض أجزاء القصيدة، وإلى التدوير في بعضها الآخر، مما يتيح للقارئ الوقوف على الموسيقى المضمرة في النص، والإيقاع السلس، الخفي:

كان الحديثُ سدىً عن الماضي
وكانَ الأصدقاءُ
في مدخلِ البيتِ القديمِ يسجّلونَ
أسماءَ مؤثاهم
وينتظرونَ بوليساً
وطوقَ الياسمين⁽³⁶⁾

غير أن الشاعر، لحرصه على تركيز الانتباه على الموسيقى، لا على الحكاية، نجده يعتمد اللازمة "بالقيد أحلم" التي يستهل بها عددًا من المقاطع في الجزء الأخير من القصيدة، وهذه اللازمة ترفع من مستوى الإيقاع الهادئ السلس، لا سيما أنها استُخدمت في إطار يُحشد فيه صورًا متقابلة، واستعاراتٍ مُتنافرة، من مثل: البرهة والعصور، المشنقة ولم أشنق، القيد والحرية، أكون ولا أكون، البوليس وطوق الياسمين:

والأصدقاءُ هناكِ ينتظرون بوليساً
وطوقَ الياسمين
وأنا أحاولُ أنْ أكونَ
ولا أكونَ⁽³⁷⁾

ويأخذه الحنين إلى الشعر العربي القديم فينبى قصيدته "موسيقى عربية"⁽³⁸⁾ على شطر بيت قديم لثيم بن مقبل يقول فيه: "يا حبذا العيش لو أنّ الفتى حجرٌ" ثم يتلوه قوله في الشطر الثاني: "تمر عنه الليالي وهو مَلومٌ".

وهو من "البيسط". والبيسط أحد البحور التي تخلى عنها الشعر الحديث الحرّ لجمعه بين تفعيلتين مختلفتين، هما: مستفعلن وفاعلن. ولدرويش تجاربُ عدّة في كسر الإيقاع النمطي الرتيب - أحياناً - لقصيدة التفعيلة. وقد سبق أن أشرنا لإحدى القصائد التي زاوج فيها بين مشطور الرمل ومجزوء الرجز. وهو في هذه القصيدة يراوح بين منهوك البيسط ومشطوره. وقد أتاحت هذه المراوحة للقصيدة أن تكونَ فسيفساءً موسيقيةً مؤلفة من مقاطع يستقل بعضها عن بعضها الآخر من الناحية التركيبية، غير أن جناس الاستهلال يجعل منها مقاطع متواشجة على صعيد المعنى. فالاستفهام المتكرر: "أكلماً" والانتقال من بعدُ للجواب الشرطي يجعل منها جميعاً تنوعاتٍ مختلفة للشيء الواحد، وهو إحساس الشاعر، أو المتكلم، أو كليهما، بالألم الذي يجعله يتمي لو كان حجراً:

أكلماً لمعتُ

جيتارة خضعتُ

روحي لمصرعها في رغوة السفن؟

أكلماً وجدتُ أنثى أنوثتها

أضاءني البرق من خصري

وأحرقني؟ (39)

كسر النمط العروضي

والإفادّة من الأوزان التقليدية في القصيدة الحرّة شيءٌ اعتاده درويش. ففي حصار لمداخ البحر قصيدة بعنوان "لحنٌ تجرّي" (40) يتكئ فيها على مجزوء الخفيف، بعد أن يوقع فيه تعديلاً يسيراً على تفعيلة الحشو في كامل الخفيف، والضرب في مجزوءه:

اتهمى الآن كل شيء

واقتربنا من النهر
انتهت رحلة الفجر
وتعبنا من السفر
شارعٌ واضحٌ
وبدث
خرجتُ تلصق الصور
فوق جدران جثتي
وخيامي بعيدة
وخيامٌ بلا أثر (41)

ويكرر الشاعر تلك المحاولة في "عزف منفرد" (42) التي يراوح فيها بين مشطور البسيط والمنهوك منه، مستعيناً بالقوافي، وبالتكرار، على النشاز الذي ينشأ من كسره الإيقاع النمطي للبسيط، إلا أنّ هذا الالتكاء على القافية يبدو مُفرطاً في كثير من أبيات القصيدة بحيث تبدو القافية كما لو كانت حجر الزاوية في النص، بدليل التكرار الذي يغلو إلى حدّ التكلف:

بَعْدَ البَعِيدِ بَعِيدٌ كَلَّمَا ابْتَعَدَا
صَارَ البَعِيدُ قَرِيبًا مِنْ خُطُوطِ يَدِي
أَجْبِيهِ وَأَرَاهُ وَاحِدًا أَحَدًا
عَلَى هَوَاءٍ لَهُ يُيقَاعُ أُعْنِيَتِي
أَكَلَّمَا اتسَعَتْ خُطُوتُنَا وَقَعَتْ
سَاوِنَا فَوْقَنَا وَاسْتَجَمَعَتْ بَدَا
لَوْ عَدْتُ يَوْمًا عَلَى مَا كَانَ مِنْ بَلَدٍ -
الزيتون، صَحْتُ: تباطأ أيها البلد (43)

فغياب الانسجام واضح في القصيدة، مع أنّ الشاعر حريص الحرص كله على الانسجام الصوتي في شعره، وفي قصائده الطويلة منها، والقصيرة. وهو انسجامٌ يبدو لافتاً في " جملة موسيقية " (44) على الرغم من أنها تتألف من مقاطع تبدو مستقلة بعضها عن بعض، أو هذا ما يوحي به- على الأقلّ- المظهر الطباعي. وقد تجلّى هذا الانسجام، وظهر، في نمط التفتية، وتوزيع التفعيلات في الأبيات، وفي مقادير التراكيب الشعرية المتساوية طولاً أو قصراً. وتكرار وحدة صرفية، أو تركيبية في مستهل كل مقطع من القصيدة، من مثل: شاعرٌ ما، فارسٌ ما، ولد ما، طائرٌ ما، رجلٌ ما.. يضاف إلى ذلك تكراره الاستفهام في القسم الثاني من الجمل الموسيقية: لماذا تلبس، لماذا تذرّف، لماذا يدخل، لماذا يقف، لماذا يخرج. وتسمية القصيدة جملة موسيقية تسمية دقيقة في دلالاتها على واقع النص، لأن القارئ لا يستوقفه منها سوى إيقاعها البديع، ودلالته غير المباشرة على ظلال المعنى، وإجاءات الفحوى.

مَوْسِقَةٌ الْمُظْم

في " أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي " مقطعٌ بعنوان: " كُنْ لجيتارتي وترّاً أيها الماء " (45) وهو عنوانٌ فيه اسمان موسيقيّان: الوتر، والجيتار، وعلى الرّغم من أنّ هذا المقطع يشبه المونولوج، فالمتكلم فيه، وهو أبو عبد الله الصغير، يخاطبُ البحر متحدثاً عن نفسه، متسائلاً عن ماضيه، وحاضره، وعن خروجه من الأندلس، وعن المعنى الذي يمثله ذلك الخروج المُشين، إلا أنّ الشاعر لجأ فيه إلى مَوْسِقَةِ الحوار الداخلي، فيما يمثّل الضربات الشديدة المتكررة على الأوتار، مُصدراً بالكلماتِ نغماتٍ متماثلةٍ متكررة:

كُنْ وترّاً

كن لجيتارتي وترّاً أيها الماء

لا فأس في فأس

والشام تنأى
ولا صقرَ في راية الأهلِ
لا نهَرَ شرقَ النخيلِ المحاصرِ
بخيولِ المغولِ السريعةِ، في أيّ أندلس أنتهي
ها هنا أم هناك
سأعرفُ أيّ هلكثُ، وأيّ تركثُ هنا
خيرَ ما فيّ، ماضيّ، لم يبقَ لي غيرَ جيتارتي
كنْ لجيتارتي وتراً أيّما الماءِ
قد ذهبَ الفاتحونُ
وأقى الفاتحونُ⁽⁴⁶⁾

فعلى الرغم مما يوحي به المظهرُ الطباعيُّ من طول الجملة الشعرية، ومما تتركه تفعيلة المتدارك السالمة من انطباع عن الإيقاع البطيء، إلا أنّ الشاعرَ، بتكراراته المتوازنة: لا فاس، لا صقر، لا نهْر، وها هنا وهناك، وما فيّ، ماضيّ، وجيتارتي، كنْ لجيتارتي، وذهب الفاتحون، وأقى الفاتحون . هذه التكراراتُ تبعث في المقطع ضرباً من الموسيقى الداخلية الحادة التي تحمل في تأثيرها شكل الضربات المتلاحقة على الأوتار. والنغمات المتواترة في مظهر صوتي يقربُ القصيدة من الأغاني.

وهذا التفنُّنُ في مؤسّقة القصيدة، وتلحين النظم، يتكرّر في " الكمنجات " ⁽⁴⁷⁾ فتكراره الجناس في أوائل الأبيات : الكمنجات تبكي، الكمنجات تحرق، الكمنجات تدمي إلخ... و الكمنجات خيلٌ، حقل، وحشٌ، جيشٌ إلخ.. تكرارٌ يؤكدُ التماثلَ الشديدَ في اهتزاز الوتر مع كلّ ضربيّةٍ، وحركةٍ، إلى جانب التماثلِ الواضحِ جداً في نسقِ الجملِ الشعريّة، وتناوبِ القوافي اثنتين اثنتين، وتكريرِ بعضها مع تلك الثنائية، وتكريرِ الكلمة القافية مراراً(أندلس) يجذبُ انتباهَ

السّامع إلى النعمة المُصاحبة. يُضاف إلى هذا كلّه كثرة ما في الأبيات - وعدّها عشرون - من الألفاظ المتشابهة الحزّس، أو المتنافرة، مثل "زمن، ووطن" ضائع وضائع، والتراكيب المتوازنة، والمتوازية، صوتيًا، مثل: لا يعود وقد يعود، وذاهبين وخارجين، ومثل: يدنو وينأى، ومثل: على العرب و على العجر. فمن هذا كلّه يطرد للمقطع إيقاعٌ لا يخلو من صحبٍ، وحدّةٍ، يعبران عن أوجاع المتكلّم تعبيرًا يجري تشخيصه من خلال الصوت المُفصح عن الضلال البعيدة للمعاني:

الكمّنجأتُ تنكي على العَرَبِ الذّاهبينَ من الأندلس
الكمّنجأتُ تنكي مع العَجْرِ الذّاهبينَ إلى الأندلس (48)

وتختلف قصيدة درويش " تمارين أولى على جيتارة إسبانية " (49) عما عداها من قصائده بتنظيمها الهندسيّ الدقيق، الذي يتيح لها التحول من قصيدة إلى أغنية من غير حاجة إلى تلحين. فاللازمة " جيتارتان "، والقافية المكرورة في انضباطٍ يخضع لتوازن كميّ، والمكوّن الصوتي المؤلف من: المدّ، والصوت الرّنيني الأنفي السّاكن، كلّ ذلك يجعل منها أغنية يتحدّ فيها تأثير الكلم المكتوب بالشفوي الملفوظ:

جيتارتان
أغنيّةٌ بيضاءٌ للسمرء
ينكسرُ الزمانُ
ليمرَّ هوْدُجُها على جيْشِين
مُصْرِيّ، وحتي
ويرتفعُ الدُّخانُ
دخانُ زيتها، الملون،
فوق أنقاضِ المَكانُ

جيتارتان (50).

وهي إلى ذلك قصيدة يعتمد المعنى فيها على التناغم الذي ينشأ من تعاقب القوافي، ومن تكرار بعض الألفاظ، المتشابه منها والمختلف، المتنافر منها والمؤتلف، مثل تسقط وينكسر وتبكي، الريح تبكي، يرتفع، وأنقاض، وزينة، وكفى كفى. فمن تكرار المتقابلات، ينبثق في القصيدة هذا الإحساس المأسوي الذي تعبر عنه هذه الصورة الصوتية الرشيقية:

لا شيء يأخذُ منك أندلس الزمانُ

ولا سَمَرُ قُند الزمانُ

إلا خُطى التهاوُندُ

تلك غزاةٌ سَبَقَتْ جنازتها

وطارثٌ في مَهَبِ الأُخوانِ

يا حَبِّ، يا مَرَضِي المَرِيضِ

كفى كفى

لا تَنَسُ قَبْرُكَ مَرَّةً أُخْرَى

على فرسي

ستدبجنا هنا جيتارتانُ

...

جيتارتانُ (51)

يُستخلص مما سبق أنّ لمحمود درويش علاقةً جذريّةً متينةً بالغناء، والموسيقى، وقد تجلّى أثرهما في شعره الذي يُحَقِّقُ فيه الدرجة القصوى من التناغم الرَّشِيق، والإيقاع البديع، والارتقاء بمستوى القصيدة إلى مقام الموسيقى التركيبية، التي تفصح عن المعاني بناها الصوتية، والنغمية، مما يتيح

لتلك البنى أن تكون سَنَدًا، مِعْوَانًا، للمستوى الدلالي، الذي يهتك الشاعر بوساطته حُجُب المَعْنَى، ويميط الستار عن حقيقة الفحوى.

وفي مقدمة المظاهر البنيوية الصوتية في شعره بنية الوزن، الذي يراوح فيه بين القوالب التقليدية، ووحدة التفعيلة، والمُوَشَّح الأندلسي، وموسيقى الأغاني الشَّعْبِيَّة المتداولة بين عامة الناس. وبنية النسق الشعري الذي يتخذ من القافية - في معظم الأحيان - وحدة مركزية تلتقي حولها عناصر الأداء الصَّوْتِي الأخرى، من تكرار، ومقابلة، وتجنيس، وسلاسة في الألفاظ والحروف، وتلوين في الأوزان، وتنويع في التقسيم العضوي للنص. وثمة مظهر ثالثٌ آخرٌ لا يقلُّ تأثيره عن المظهرين السابقين، وهو كثرة اتكاء الشاعر على العناصر الموسيقية المباشرة، والتلفظ بأسماء الآلات، والألحان، والمقامات الموسيقية، واعتماد التبر، والتطويل، والتخطيط الموسيقي، أو اللحني، الذي يجعل من شكل القصيدة، ولغتها، قرييْن من لغة الأغاني، ومن مُحَطَّطِ الأغنية. وهذا لا ينفى أبداً عن قصيدة درويش الطابع الدرامي، الذي يتجلى - غالباً - في تعدد الأصوات، وغلبة الحوار، الذي يدور بين المتكلم - وهو الشاعر عادة - وآخر يَلْتَبَسُ - في بعض القصائد - بالشاعر نفسه.

*مستخرج من مجلة شعر، القاهرة، ع آذار (مارس) 2010 ص 52- 61

1. محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين، 2003، 17/1
2. السابق نفسه .
3. الأعمال الشعرية 47/1
4. الأعمال الشعرية 48/1
5. الأعمال الشعرية 48/1
6. الأعمال الشعرية 51/1
7. الأعمال الشعرية 52/1
8. الأعمال الشعرية 84/1

9. الأعمال الشعرية 88/1
10. الأعمال الشعرية 89/1
11. الأعمال الشعرية 97/1
12. الأعمال الشعرية 98/1
13. الأعمال الشعرية 99/1
14. الأعمال الشعرية 99/1
15. الأعمال الشعرية 100/1
16. الأعمال الشعرية 109/1
17. الأعمال الشعرية 112/1
18. السابق نفسه
19. الأعمال الشعرية 114/1
20. الأعمال الشعرية 114/1
21. الأعمال الشعرية 115/1
22. الأعمال الشعرية 137/1
23. الأعمال الشعرية 138/1
24. السابق نفسه
25. الأعمال الشعرية 137/1
26. الأعمال الشعرية 138/1
27. الأعمال الشعرية 179/1
28. يزعم العروضيون أن الرمل انفك من الهزج بنقل الوند المجموع من بداية التفعيلة إلى آخرها، وأن الرجز انفك من الرمل التام بتأخير الوند المفروق من بداية التفعيلة إلى آخرها. وعلى الرغم من أن هذا الزعم لا يقوم عليه دليل تاريخي، ولا عقلي، إلا أن الذوق لا ينكر ما بين هذه الأوزان من تقارب؛ فالهزج والرمل والرجز بينها تقارب موسيقي، وكذلك المتقارب والمتدارك.
29. الأعمال الشعرية 183/1
30. الأعمال الشعرية 186/1
31. الأعمال الشعرية 187-186/1
32. الأعمال الشعرية 188/1

33. الأعمال الشعرية 194/1
34. الأعمال الشعرية 196/1
35. الأعمال الشعرية 206/1
36. الأعمال الشعرية 207/1
37. الأعمال الشعرية 208/1
38. الأعمال الشعرية 385/2
39. السابق نفسه
40. الأعمال الشعرية 386/2
41. الأعمال الشعرية 387-386/2
42. الأعمال الشعرية 452/2
43. الأعمال الشعرية 453/2
44. الأعمال الشعرية 524/2
45. الأعمال الشعرية 558/2
46. الأعمال الشعرية 559/2
47. الأعمال الشعرية 561/2
48. السابق نفسه
49. الأعمال الشعرية 646/3
50. السابق نفسه
51. الأعمال الشعرية 647/3

أحمد دحبور والنسق الصوتي

أحمد دحبور (1946- 2017) شاعر فلسطيني تفتح عطاؤه الإبداعي مبكراً. فقد صدر أول دواوينه وعنوانه الضواري وعيون الأطفال عن منشورات دار الأندلس بجمص عام 1964 ولما يتجاوز عمره الثامنة عشرة. لتتوالى إصدارته بعد ذلك. إذ صدر ديوانه الثاني حكاية الولد الفلسطيني عن دار العودة بيروت 1971 تبعته مجموعة شعرية بعنوان " طائر الوحدات " عن دار الآداب بيروت 1973 و" بغير هذا جئت " عن اتحاد كتاب فلسطين 1977 وديوان " اختلاط الليل بالنهار " عن دار العودة 1979 و" واحدٌ وعشرون مجرّاً " 1981 و" شهادة بالأصابع الخمس " عن دار العودة 1982 وديوان " هكنا ... " عن دار الآداب 1990 و" كسورٌ عشرية " عن دار الأهالي 1992 و" هنا.. هناك " عن دار الشروق في عمان 1997 و" جيل الذبيحة " عن الدار نفسها 1999. وكانت دار العودة قد نشرت مجلداً يضم أعماله الشعرية حتى عام 1990 .

ولأحمد دحبور الكثير من المقالات النقدية، والأدبية، التي توقّف فيها عند بعض الأعمال الشعرية لأبناء جيله من الشعراء، أمثال: محمود درويش وفدوى طوقان ومحمد القيسي وشوقي بغدادي وممدوح عدوان ووليد سيف وآخرين.. من لا يتسع هذا المقال لذكرهم. وقد نُشرتْ هاتيك المقالات في مجلات أدبية عربية كالموقف الأدبي، والآداب، والشعراء، و" البيادر " التي ترأس تحريرها في الفترة التي صدرت فيها بتونس (1990- 1993).

واللافت للنظر أن الشاعر الذي توفي في 8 إبريل- نيسان 2017 يُعزَّر في شعره الاقتباس من الموروث الثقافي، والشعبي، والديني، والأسطوري، غزارةً تعري بدراسة شعره من زاوية التناص، وفاعليته التعبيرية، والجمالية، وهذا ما كنتُ قد نهضت به في دراسة لي عن فاعليّة التناص في شعره نُشرت في إحدى الدوريات قبل أن تشقَّ طريقها للنشر في كتابنا الموسوم بعنوان " حاضر الشعر وتحولات القصيدة " الصادر عن دار الآن (ناشرون وموزعون) 2016. بيّد أن ظاهرة أخرى تسترعي النظر في هذا الشعر، وهي موضوع اهتمامنا في هذه الفصلة القصيرة، ونعني بها ظاهرة اللعب بالأصوات حرصاً على الموسيقى التي تتخطى الوزن، والقافية، والروي، وآليات النظم الأخرى، إلى التغلُّل في النسيج اللفظي لكلِّ من الكلمات، والعبارات، حتى ليبدو الشاعر وكأنه يتدوَّق إيقاع الحروف، والأصوات اللغوية، تدوُّقا يدفع به دفعا لمراعاة الانساق، والتوازن، في ما بينها، مراعاةً تحيل الملفوظ الشعري إلى نغمات لا تقلُّ جمالا، وأثرا، عن نغمات الآلات الموسيقية، والأوركسترا.

ففي واحدةٍ من قصائده الجيدة في ديوانه " هنا.. هناك " (دار الشروق 1997) وعنوانها " خيرٌ من ألف شهر " نجده يتركز في المقطع الاستهلاكي، على الأصوات اللثوية المجهورة، وأصوات الذلاقة، بادئا بالصوت الانفجاري، وهو الدال، منتقلا إلى صوتين غير انفجاريين، وهما اللام، والنون. مكررا هذه الأصوات تكرارا لافتا:

إذا افتتحت ليلة القدر لي
فلا تعلقيني
ولا تحسدي بعدُ هذا الجسد
لأنك أولى بهذا الحسد

فبتكراره كلمات: حَسَد، جَسَد، حَسَد، يُضفي على الأبيات نَعَمًا مَيِّمين
على القارئ، ثم ينتقل من هذا النغم المتجانس الأجزاء، إلى النغم الآخر المترتب
على تكرار الصائت الأني الأعن:

ومنذ اختلاط الأسي باليقين
وقلبك لي بلدٌ من ندى الياسمين
وإني لحلُّ هذا البلد.

فما اللافت في كلمات: اليقين، والياسمين، غير هذا الروي المُعتمد على
الصائت الطويل الياء، مما زاد في طول المقطع عند التوقف. مع تكراره للدال
الانفجارية في بلد، والبلد، وندى. رابطا بين هذا الصوت وما سبق من تكراره
في جسد وحسد. مع مراعاة ما في هذه الكلمات من تجانس. وهذه الرقعة
الشعرية في رأينا تخضع لنوع من الرقش، أو النقش، لا بالألوان، بل بالأصوات.
وفي المقطع الذي يليه يفتتح الشاعر الملقوظ الشعري بعبارة " إذا انفتحت ليلة
القدر لي ". وهي عبارة تتكرر كلما انتقل الشاعر من وَحْدَةٍ في النص إلى
وَحدة أخرى، وبهذا تشبه اللازمة في الموشح، لكنها لا تأتي بعد الأبيات، بل
في المطلع. وإذا مضينا قُدماً في القراءة، جابهنا الشاعر بسلسلة من الصوامت
الأسنانية المهموسة؛ منها المنفتح، ومنها الطبق، مستفيداً من ظاهرة الصغير،
ومن الظاهرة فوق المقطعية في: يستقيلا، وتميلا، وجميلا. ففي كل كلمة من
هذه الكلمات يمدُّ الشاعر من شأو الصائت الطويل مدًا ملحوظا على مستوى
السَّمع، والإدراك الموسيقي، يقول:

سأطلبُ من ملكِ الصبرِ أن يستقيلا

ومن كاهنِ الصبرِ أن يستقيلا

ومن أمةِ الصبرِ أن تستقلَّ عن الدمعةِ الراضيةِ

وأن تستقلَّ جوادينِ مختلفينِ إلى جهتينِ.

لأولها النار والماء للثانية
وأطلب من نخلة، لا تميل ولا تنحني، أن تميل
فقد تنحني لالتقاط نواها
وترجم آخر ما ظل في الروح -
مما نسّميه صبراً جميلاً

فقد كرر الشاعر السنين الصغيرية، مقابل تكراره للصاد الطبقية الصغيرية،
مع ما بين الصوتين من مفارقة تمّ على موقفين متعاكسين. وكرر أيضاً كلمة
الصبر، واتكأ- مثلاً قيل من قبل - على الصامت الأنفي، في جوادين.. مختلفين..
ووجهتين. وراوح في توازن الصيغ بين تميل، وتنحني، وتنحني، وتلاعب في
ترديد تستقبل، وتستقلّ، بما بينها من اختلاف في المعنى، واثتلاف في اللفظ
، يناسبه الاختلاف في المقاطع المنبورة. وهذه التجاذبات في الأصوات،
والتكرارات، مع ما فيها تارةً من صفير، وطوراً من غنّة، ورّين، ومن افتتاح
وانطباق، كل ذلك يجعل من هذه الوحدة، كالتي سبقتها، لؤحة تتكرّر فيها
المفاتيح التي ينقر عليها القارئ فترسل النغم المتوقع، والجرس العذب الذي
يشنف الآذان، على الرغم من أن القصيدة تتحدث عن موضوع شجيّ، وهو
موضوع الرغبات المُخبّطة التي لا تتحقّق، وتشهد على ذلك عبارته المتكرّرة
في رأس كلّ وحدة " إذا انفتحت ليلة القدر لي "

وهي العبارة الأولى التي تبدأ بها الوحدة الثالثة، التي يراوح فيها الشاعر
أحمد دحبور بين المجهور ذي النغمة العالية الصاعدة، والمهموس في: غرف،
وشغف، ونزف، وهدف. فكلما وقفنا على الفاء - وهي صوت شفوي أسناني
مهموس - لاحظنا أنّ الشاعر يمهّد لهذا الوقوف بصامتٍ آخر مجهور، متكرّر،
أو متردّد، أو مهتز. وهنا يبرز الفارق بين أصوات كالراء، والغين، والزاي،
وهي أصوات شديدة الجهر، والفاء، علاوة على أنه بين ذلك وذلك لا يفتوّ

يكرر القافية بالنغمة الصاعدة ذاتها: واحدة، صاعدة، راكدة. نلاحظ على هذه القوافي أيضًا - عدا الدال الانفجارية، وموقعها قبيل هاء الوصل - أنَّ الكلمات الثلاث تبدأ بمقطع صوتي طويل مفتوح من نوع (ص ح ح) فضلًا عن ذلك يجمع بين الألفاظ الثلاث أنها جميعًا على وزن اسم الفاعل. فقد جمع فيها بين: تجانس المقطع الصوتي، وتماثل الوزن الصرفي، والانتهاؤ بنبرة نُطْقِيَّة صاعدة، وبارزة. وبذلك يؤكد أحمد دحبور في قصيدته هذه أنه كالحائك الذي ينسج القصيدة نسج البزاز للديباج من خيوط ذات الوان تَمُضِي بالنسيج ليغدو لوحة مُطرزة تطريرًا أساسه في الشعر الأصوات، والأنغام، والقوافي ذات الجُروس، لا الألوان. مؤكدًا أنَّ الملفوظ، والمسموع، هما جوهر اللغة الشعرية، وهما يعادلان المنظور، والمرئي، في التطرير على الديباج، والحريز، وفي الفنون البصريَّة المختلفة، وهذا ليس بالمُستغرب؛ فقد أثبتت الدراسات أن لا اختلاف بين إدراكنا للمُسموعات، والمُرئيَّات، فحاستنا البصر، والسمع، تعملان وفقًا لمبدأ بيولوجي واحد. وفي الوحدة التالية:

سأطلب ليلة قدر سواها

وأطلب مما سواها

سواها

ولا أكتفي

فلي متنا عطشٍ فوق رملٍ يخبئُ حتى السراب

ولا ريَّ لي

في وُعود الغيوم، ولا نهْرٌ خلف الضباب

كأني على تعبِ الريح أوقفْتُ روجي

جبالَ شفوحِي

وخلف الجبال الجبال التي لا تنامُ ولا تتناهى

لقد فرّ بي عطشي ليغيظ المياها

نجد الشاعر دحبور يجمع بين الصوت الانفجاري والآخر الرخو، الاحتكاكي، شأنه في هذا شأن الوحدة المذكورة سابقاً. فتكراره لكلماتٍ مثل: سواها، ومياها، وتناهي، وروحي وسفوحى، يذكرنا بتكراره لجميلاً ويستقيلاً وما شابهها. وتكراره للضباب والسراب في تركيز على التنافر الظاهر بين الهاء والحاء الرخوتين، والباء الانفجارية، يؤكد ما سبق أن نوهنا إليه من حيث توظيفه للتنافر الإيقاعي الصوتي على قاعدة أنه كلما اختلفت الألوان في الرقعة ازداد الانسجام البصري، وكما تباعدت مخارج الأصوات، وتباينت في الصفات - على رأي ابن جني 392هـ - ازداد الانسجام النطقي وعذب، وأتضح التناغم الرشيق وحسن، في الكلمة، والعبارة، والنظم الشعريّ ذي الطابع الشفوي. وهذه الصنعة الشعرية لا تقتصر على قصيدة " خيرٌ من ألف شهر " ومن يتنبّع ذلك في شعره يجده كثيراً إن لم يكن شاملاً، مؤكداً أنّ عنايته بهذا الجانب، واهتمامه بالموسيقى الشعرية، هما مفتاح شخصيته الإبداعية. ولو أنّ الدارس المتخصص يلاحظ أنّ هذا الملمح الإبداعي يتجلى في شعر محمود درويش بدرجة أظهر، وأبين، وأشدّ، وضوحاً مما هو في شعر الراحل أحمد دحبور، أو محمد القيسي، أو فواز عيد، أو عز الدين المناصرة.

*لمزيد عن أحمد دحبور انظر: فاعلية التناص في الشعر العربي الحديث، أحمد دحبور مثلاً، فصل من كتابنا: حاضر الشعر وتحولات القصيدة، الآن (ناشرون) عمان، ط1، 2016 ص

ص 79- 95

محمد إبراهيم لافي في معادلة الصوت والمعنى

تعد القصيدة القصيرة أحد مكتسبات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فلم يعرف مثل هذه القصيدة في تراثنا الشعري . وعندما حاول بعض الدارسين نفي هذه الحقيقة، والزمع بأنها موجودة في شعرنا؛ القديم منه والجديد، باءت ادعاءاتهم بالإخفاق الفظيع، والفشل الذريع. لأن ما قدموه من أمثلة ونماذج - على قلتها وندرتها - أشبه بالشوارد لا بالقصائد، وبالشواهد لا بالفرائد. فالقصيدة القصيرة في شعرنا اليوم تقوم على فكرة فنية جديدة. وهي وجود معنى ما لدى الشاعر في غاية القوة والوضوح ولا يحتاج التعبير عنه إلا لما هو غريب وطريف من المفارقات التي تحطم ما هو مألوف، وتتجاوز ما هو معروف.

فها هو ذا محمد إبراهيم لافي في قصيدة قصيرة هي إحدى لافتاته في ديوانه ويقول الرصيف (2010) ينشئ اتساقاً بين الجحيم والتنظيم والعظيم على ما بين هذه الكلمات من تشابه في الوزن الصرفي يترتب عليه تشابه في الجرس الموسيقي. فكل من جحيم وتنظيم وعظيم على وزن فعيل، وجميعها تنتهي بتلك الميم الشفوية الساكنة ذات الغنة الخفيفة التي تسمح للمتكلم بإطالة أمد النطق، وهو شيء يختلف به عن الباء، على الرغم من وحدة المخرج. والعلاقة الدلالية بين التنظيم والجحيم والعظيم على الرغم من تباعد الحيز المعجمي لكل

من الكلمات الثلاث إلا أن الصلة بينها قائمة وموجودة، فالتنظيم والعظمة، وكذلك الجحيم، تتراسل بعضها مع بعض من حيث المعنى. ويتضح من البيتين الأخيرين مثل هذا المعنى إذ في كل الأحوال، وجل الظروف لن يتغير القائد المستبد، صغر التنظيم أم كبر:

والليل والمنشور والجحيم

سيكبر التنظيم

ويصغر التنظيم

وفي كلا الحالين يبقى قائداً

قائدهُ العظيم

وهذه المقطوعة – القصيدة التي قل عدد كلماتها عن خمس عشرة كلمة، وأبياتها عن الستة، لا تستمد شاعريتها من التقاليد وزنا وقافية ونحوا شعريا وإنما تستمدّها من هذه النبضة الإيقاعية المنبثقة من التوازي في القيم الصرفية : جحيم و تنظيم وعظيم. والثنائيات يكبر ويصغر، وليل و منشور، فالمنشور يرتبط بنشر الفكرة أو الشعار أو التعليمات، والليل مثلما يقال أخفى للأسرار، وأدعى لتجنب الويل بسبب توزيع المنشورات. وقد عبر الشاعر بكلمة (وكلا الحالين) عن اندماج المتوازيات والثنائيات في شيء واحد هو المفارقة المثيرة باستمرار القائد في تسلطه على التنظيم، وقيادته له، فضلا عن مناداته بالعظيم على الرغم من أنه يفتقر لتلك العظمة.

على أن بعض القصائد القصار ينحو فيها الشاعر الحديث منحى الحكاية على الرغم من قصر النص. فالسرد في العادة يحتاج لتفاصيل تتم على تتابع الحوادث واطرادها في زمن تصوّري مشترك بين السارد والمتلقي. بيد أن كثافة القصيدة القصيرة لا تسمح بهذا الاسترسال، والاطراد، فنقوم الحكاية فيها على الحذف والإضمار. وفي قصيدة لافي الموسومة بعنوان " وجه " يروى

المتكلم شيئاً عن فناة ملت الانتظار في أبيات قليلة العدد، قصيرة الوزن (تفعيلتا رجز) تنتهي بالقوافي التي يتصدرها صوت أسناني مهموس يتكرر في مواقع متقاربة لا متباعدة ، تليه هاء الخروج مما يضمن عليها وعلى النص نغمة تذكرنا بالشعر القائم على الشطرين:

أعرف هذي السوسنة

منذ ثلاثين سنة

كم أشرقت شمس

وأغربت شمس

وهي على جلستها في الدار

تنتظر الخطاب .. جاهة ابن خالها العريس

تتكزز في الظاهر كلمة شمس، وقبلها تتردد كلمتا سوسنة، وسنة، ثم تأتي المفارقة التي لا يتوقعها القارئ بكلمة العريس، صارفاً النظر عن الواو التي تسبق الروي في كلمة العروس إلى الباء في العريس. وهذا جائز حتى في العروض التقليدي، ولا يعد سناداً.. غير أنه بهذا التغيير خالف توقع القارئ، أو السامع، وعدل عن الصائت الخلفي الواو إلى الأمامي، وبهذا عبر عن طريق الملاءمة الصوتية عن تغيير في الحكاية، وفيما انتهت به.

ومن هذا النسق يتضح أن القصيدة القصيرة لا تستمد شعريتها من المعاني المبتكرة فحسب، ولا من تلك الإيجاءات التي لا تخطر إلا بأذهان القلة النادرة من الناس، وإنما تستمدّها من هذه الروح التي تتجلى في ترقيص الاصوات، والجمع فيها بين المتقابلات تارة، والمنسجبات تارة أخرى، مما يجعل الكلام العادي كلاماً ذا جرس يسترعي الانتباه.

والتناسب الصوتي في شعر لافي لا يقتصر على قصار القصائد، ولكنه شائع في غير القصار. ففي قصيدة " شرفة على ليالي الوحيد " نجد يلهو

بتلك التوازنات الصوتية، والقوافي التي تحيل القصيدة، أو مقاطع منها، إلى
رقاع تشدنا بما فيها من زخارف موسيقية لا تخفى على متلقٍ:

الليلة الوحيد في منامه

يحتله الكابوس

يرى الفؤوس

وساحة مقفلة

ومقصلة

يديرها الجلاد يوميا

على الرؤوس

فكلمة الكابوس، التي تصدم القارئ، تستدعي بصورة غير مباشرة ذكر
الفؤوس، وذكر المقصلة، بعد الساحة - ساحة الإعدام- فالكلمات: كابوس،
فؤوس، مقصلة، جلاد، رؤوس، ترتبط برابطة النداعي الصوتي، والدلالي.
فذكر الكابوس والفؤوس، والرؤوس، تتابع قائم على النداعي. وبعد ذكر
المقصلة يتوقع القارئ إضاءة تنكشف بها رمزية الصورة، فتأتي كلمات: الجلاد،
والرؤوس.. فكانَّ فيها إجابة عن السؤال المقتر: وهو ما الذي يجعل هذا
الرجل يرى كابوسا وأي كابوس هذا الذي يراه؟ أي أنَّ الشاعر نجح عن
طريق السياق الصوتي: كابوس، فؤوس، رؤوس، في توضيح مأساة هذا
الوحيد من غير أن تفتقر القصيدة - الصدمة ما هي في حاجة إليه من تناسُبٍ
إيقاعي، وإتقان صوتي.

وثمة قصيدة بعنوان " الورقة السادسة " من ديوانه " لم يعد درج العمر
أخضر " (2005) ففي أبيات القصيدة، وعددها تسعة يستهلها الشاعر
بكلمة (أيُّ) الاستفهامية، ومن هذه الكلمة المتكررة في رأس كل بيت، نشأ
نغم صاعد:

أَيُّ نَجْمٍ لَنَا لَمْ يَغِبْ
أَيُّ أَرْضٍ لَنَا لَمْ تَضُقْ بِالْحَطَى
ويستمرّ هذا التكرار إلى نهاية القصيدة، واعدًا بنغمت هامسة تساندها
القوافي، وتفعيلية المتدارك (فاعلن). مما يجعل الإيقاع شديد الانسجام، ففاعلن
ذات إيقاع بطيء لكثرة الأسباب. أما كلمات: الردى، والخطى، والمدى،
وتختنا، و ذِمَّتْنَا، فذلك كله يزيد من حركية الإيقاع المسفر عن الإحساس
بالأنانة:

أَيُّ نَجْمٍ لَنَا لَمْ يَغِبْ
أَيُّ أَرْضٍ لَنَا لَمْ تَضُقْ بِالْحَطَى
أَيُّ سَيِّدَةٍ لَمْ تَخْنَا
أَيُّ الْعَنَاوِينَ ظَلَّ لَنَا صَامِدًا فِي الْمَدَائِنِ
أَيُّ مَدَى
أَيُّ ضَاحِيَةٍ لَمْ يَصِلْهَا لِسَانُ الْحَرِيقِ
وَأَيُّ الْخَنَادِقِ كَانَ بَرَاءةَ ذِمَّتِنَا

والهاجس الموسيقي لدى لافي ليس جديدا فهو لم يظهر في دواوينه
الأخيرة فحسب. ففي " مواويل على دروب الغربية " 1973 نجده يُفصح عن
تصور لشعره، فهو أحلام تتراقص، وأنغام يصدح بها الأرغول، وتجوّد بها
أوتار القيثارة.:

أنا وهواك والمصباح
وسيجارة
وأحلام تتراقص في عيون الليل
تصنع من جلال الصمت
أرغولا وقيثارة

وآمالا تخلق بي وراء الغيم
تسمو، تلثم البدرا
وتبني لي هناك بظله قصرا

يعتمد محمد إبراهيم لافي في هذه المقدمة الشعرية لقصيدته على نسق تتكرر
فيه واو العطف. فهي تضم ألفاظا عدة، وتصوغ منها تركيبا واحدا تتألف عبره
بعض الألفاظ المنتهية بالمقطع المنبور في سيجاره، و قيثاره، والبدرا، و قصرا،
وسبحان الذي أسرى. وهذه التوافقات تُضفي - بلا ريب - على هذه المقدمة
طابع الانسجام الصوتي. وقد يعتمد الشاعر لافي، مثلما اعتمد في كثير من
أشعاره، على تداعي الكلمات التي يستدعيها بحرف الجر "

للنور .. للأمنار

لسحر الغاب .. للأشجار

وهذا يتردد في مواقع أخرى:

وكنت رقيقة

كالنور

كالأحلام .. كالفجر

وكنت لذيذة

كالوجد

كالهمسات .. كالطيف الذي يسري

تَطَرَّدُ التشبيهات بانفاق مع الكاف لتُشعر القارئ بالترديد، الذي تسفر
عنه نغمة لافتة متكررة يتنبه لها المتلقي. أما تكرار الأدوات؛ من ياء النداء،
إلى اسم الاستفهام متى، فإلى حروف الجر، وأمّ النواسخ(كان) في مقطع
شعري يجلو عن القصيدة ما قد يشوبها من نثر، مؤكداً ما فيها من طلاوة

النظم، وحسن التأليف، مع مراعاة الشاعر، والتزامه، بتفعيله الوافر التي عرض لها وتكرر فيها زحاف العصب، وهو حذف ثاني السبب الثقيل:

متى تأتين يا حبا جنونيا

ويا عرس الصبايا البكر

يا عشق الندى والزهر

يا فرحًا طفوليًا

متى تأتين طال الدرب

حملتك وردة في القلب

حملتك غصة في القلب

فكنت عوالم الأفراح

كنت عوالم الأحزان

في آفاق عينيا

يجد المتابع - ها هنا - عناصر ائتلاف، وعناصر اختلاف، تُسبغ على القصيدة المزيد من الحس الغنائي المفعم بالإيقان الصوتي. فعدا عن النغمة الصاعدة في تكرر يا حبا، يا عرس الصبايا، يا عشق الندى، يا فرحا طفوليا، ثمة نغمة مستوية تحفّض هذا النغم، وتقترب به من الهمس الذي هو طابع الحوار بين العاشقين: متى تأتين؟ حملتك، كنت، ففي هذا السياق تؤدي هذه التراكيب نغمات متنافرة مع تلك التي نجدها في النداء، والشكل المركب من عناصر مؤتلفة، وأخرى مختلفة، متباينة، وقوالب متوازية كحملتك وردة في القلب، يوازيه حملتك غصة في القلب، وكنت عوالم الأفراح، وكنت عوالم الأحزان، وما في هذا كله من تكرر، ومن أصداد، و من تنافر حيناً، ومن تماثل، أو تقارب حيناً آخر، يذكرنا بالنعيمات التي تجمع بين تناظر الأشكال في موقع، واختلافها في موقع آخر.

وهذا لمن اراد تتبعه، واستقصاءه، كثير في شعره جداً. مما يضطرنا للقول،
والتأكيد على أن شاعرية لافي عدا عن أنها مستمدة أساسا من موقفه
الوجداني، والسياسي، تصقلها كفاءة لغوية تغني أداءه، وتمده بما يحتاج إليه
من تطريب، كقوله من قصيدة :

على الجسرين أنتظرُ
معي شباتي الغناء والقمرُ
معي الأحلامُ والصورُ
معي العطرُ
معي الخمرُ
على كفيّ باقهُ ورْدُ
نظمتُ من النجوم الزُّهر أحلى عقْدُ
وأنتظرُ ..

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن الشاعر محمد إبراهيم لافي في
أشعاره، المبكرة منها والمتأخرة، لا يبتني عن الاهتمام بالإيقاع الموسيقي في
قصائده، القصيرة منها وغيرالقصيرة. وقد لاذ لأجل هذه المهمة الفنية بغير قليل
من الأدوات، في مقدمتها التكرار، ومنه ما يكون تكرارا للصوت، أو للكلمة،
أو الأداة، كحرف الجر، أو اسم الاستفهام، وغيرها. ومنه تكرار العبارة، أو
التركيب نفسه، مع اختلاف المفردات، عدا عن التكرار؛ يلود بالقوافي،
وبالأوزان، وبالمقاطع المنبورة في الفواصل الوزنية، مثلما يلود بالتوير في
بعض المقاطع. ويعتمد على التوازي لا سيما في الصيغ الصرفية، ومنها ما يكون
متجانسا ومنها ما يكون متنافرا. ولا تخلو أدواته هذه من استخدام واو
النسق التي تنتظم عددا من الألفاظ في قرن. مما يشعر المتلقي بتوارد المشاعر،
والإحساسات، تواردا يتخلل تدفق الكلمات، وفق إيقاع بطيء تارة، أو سريع

تارة أخرى، وهذا ما يشهد له بمعادلته للمعاني بالأصوات، إذ الشعر ذو طبيعة شفوية في رأينا، وإن كنا قد اعتدنا قراءته في الكتب، والدواوين.

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 14 تموز - يوليو 2023

1. انظر مقالة إحسان عباس عن الموضوع في: اوراق مبعثرة، تحقيق عباس عباس، ط1، إريد: عالم الكتب، 2006، ص ص 348-350 وللمزيد انظر كتابنا: الناقد وعالمه، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر، 2018 ص 39
2. انظر أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، معجم مصطلحات علم العروض والقافية، ط1، عمان: دار البشير 1991 ص 179
3. للمزيد انظر ما كتبناه عن الشاعر في: من الشعر الحديث والمعاصر - اعلام وشخصيات، ط1، عمان: دار ورد الأردنية، 2009، ص ص 111 - 151

شعر أمل دنقل نحو نسق إيقاعي مختلف

المعروف أن أمل دنقل (1940- 1983) توفي في 21 مايو - أيار من العام 1983 تاركاً غير قليل من الأعمال الشعرية المنشورة في دواوين. علاوة على أعمال أخرى لم تنشر. وفي مجلد "الأعمال الشعرية⁽¹⁾" وهو الطبعة الأولى الكاملة لأشعاره التي صدرت عن مكتبة مدبولي في القاهرة 1995 نجد في مستهل الكتاب قصائد لم تتضمنها الدواوين من ص 7 - 72 تلي ذلك قصائد ديوانه الأول " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " الصادر عن دار الآداب ببيروت 1969 ثم قصائد الديوان الثاني " تعليق على ما حدث " الصادر ببيروت أيضاً عام 1971 و الديوان الثالث " مقتل القمر " الذي صدر ببيروت 1974 " فديوان " العهد الآتي " الذي صدر هو الآخر ببيروت 1975 تليه مجموعة " أقوال جديدة عن حرب البسوس " التي كتبت قصائدها بين عامي 1976 و 1977 ونشرت في العام 1981. وفي نهاية الكتاب يجد القارئ المجموعة السادسة التي نشرت بعد رحيله في ديوان بعنوان " أوراق الغرفة 8 " 1983 وهي الغرفة التي قضى فيها أيامه الأخيرة في الطابق السابع من المعهد القومي لعلاج الأورام.

وقد استأثرت أشعار أمل دنقل بعناية الكثير من الدارسين، والنقّدة، فلم يتركوا في شعره جانباً لم يدرسوه، ولا جزئية لم تجد من يتناولها في البحث؛

التناس، والرفض، وتوظيف التراث، والرمز، والبناء الدرامي، والسرد القصصي في بعض شعره، والموازنة بين بعض شعره وشعر سلفيا بلاث. ومن وفرة الدراسات التي سُلطت فيها الأضواء على شعره نجد من يُولف كتابًا عن الحركة النقدية حول شعره⁽²⁾.

وفي هذا الفصل نصرف النظر عن هذا كله، وننظر في شعره من حيث هو سعي متواصل لبناء جديد في لغة الشعر، وما تتصف به من نسق إيقاعي يعدّ، بمعنى ما، سمة تغلب على شعره. ففي قصيدة من ديوانه أوراق الغرفة 8 يركز تركيزًا شديدًا على كلمة " أبيض " التي تتكرر مرارا، وبتكرارها شغلت موضع البؤرة في النص. وهو الموقع الذي تتجمع فيه أصداء الكلمات الأخرى مثلما تتجمع الأشعة في بؤرة العدسة المقعرة:

تقاب الأطباء أبيض

لونُ المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض

أردية الراهبات، الملاءات ،

لون الأسرة، أربطة الشاش، والقطن،

قرص المنوم، أنبوية المصل ،

كوب اللبن ،

كل هذا يشيع بقلبي الوهن

كل هذا البياض يُذكرني بالكفن (الأعمال الشعرية ص 440)

فالقارئ، ما إن يصل البيت الرابع، حتى يجد عددا من الأشياء يطرد ذكرها دون رابط نحوي مما يسبغ على هذا التدفق الشعري صفة التداعي الذي يتوافق مع استدعاء الشاعر لبعض المعاني التي تشترك في رسم صورة ذات

أجزاء متعددة، ومناسبة لشيء واحد هو الغرفة ذات الرقم 8 ، وما فيها من بياض يذكره بالكفن. وهذه الكلمة التي تستدعي في خيال القارئ بياض الكفن تشبه من حيث وزنها الصرفي ، و نسيجها الصوتي كلمة الوهن، مما يفسح المجال للزعم بأن الكلمة، وإن كانت مما يدعو المشهد لذكره، قد اختيرت لمناسبة صوتية بينها وبين الوهن، واللبن.

وتداعي الأشياء في الشعر يمثل في رأينا ضرباً من التجاوز، والتخطي، لهيمنة الوصف على القصيدة، إذ يتحوّل هذا الوصف للقطات متتابعة في شريط سردي سريع تتوالى أجزاءه في إيقاع متدقق لاهث :

بينما نحن نمتلك النور

عشب البحيرات- صوت الكنار-

مجالسة الورد- أشودة المهدي- رقص البنات الصغيرات -

تمتمة القط في الصلوات- خريف الينابيع -

هذا التساؤل عن لون عينين عاشقتين -

كنافذتين على البحر - طعم القبل

بينما أنت من ظلمة العدم الآسنة

تلتقي النفايات تلو النفايات دون كلل (ص 453)

فمن قوله عشب البحيرات، حتى طعم القبل، جملة واحدة ينتقل فيها الشاعر بسرعة لافتة، حاذفا ما ينبغي أن تبدأ به كلّ عبارة تقتضي الربط بواو العطف، أو بغيرها من الحروف. وهذا النسق يسفر عن توالي المفردات في نغمٍ مشابه لذاك الذي وقفنا عنده في قصيدة البياض. وتوكيداً لهذا نجد الشاعر ينشئ من " طعم القبل " و " دون كلل " فاصلتين وزنيتين تضع كل منهما حدا لاعتماده التدوير الذي تنسبُ إليه سرعة الإيقاع، بما فيه من تواصل صوتي

ودلالي. وفي قصيدة الطيور يتكرر اعتماده على تداعي الألفاظ، وتراكم الصور،
وفقا لتسلسل إيقاعي يشكل فيه الجنس الصوتي حافزا:

الطيور مشردة في السموات
ربما تنتزل كي تستريح دقائق فوق النخيل
النجيل
التماثيل
أعمدة الكهرباء
حواف الشبايك والمشربيات
والأسطح الخرسانية
الجناح حياة
الجناح ردى
الجناح نجاة
والجناح مدى (ص455)

ففي هاتين الشذرتين من قصيدة الطيور يجد القارئ نموذجين من اتباع
التداعي الذي ينشئ به الشاعر نسقا صوتيا مختلفا عن سائر القصيدة. أي
أن الشاعر يتنقل بنا في القصيدة الواحدة من جو إيقاعي معين لآخر، وهذا
يضفي على القصيدة طابع التركيب الإيقاعي؛ فالوزن وحده لا يكفي، كما القوافي
وحدها لا تكفي. وما يلفت النظر أيضا أن الشاعر أمل دنقل يتكرر لديه
استخدام الصوت الجماعي أو الجوق. فالقصيدة التي يغلب عليها البناء الدرامي
مثل قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " يفاجئ فيها القارئ بشذرة من
القصيدة تختلف وزنا وجرسا عن سائر النص، وتوضع في قالب صوتي يحاكي
فيه صوت مجموعة تردد لازمة خلف المنشد أو المغني:

هل تَبَّتْ الثَّقفي
قناعه المهزوز
فقد مضى تموز
بوجهه العربيّ (ص 156)

فإذا تجاوزنا الحجاج بن يوسف الثقفي، والإشارة إليه، وكذلك تموز في هذه الشذرة، لاحظنا أنها من وزن مختلف عن الكامل، وهو وزن القصيدة. فهي من تفعيلة الرجز، أو لنقل السريع المهوك. وأيا ما يكن الأمر، فإن النسق التركيبي لهذه الشذرة يضيف على القصيدة لونا من التنوع الإيقاعي، لا سيما إذا تواصلت هذه الشذرة مع الأخرى:

ملثما يخطو
قد شوهته النار
لن يصلح العطار
ما أفسد النفطُ (ص 157)

فإلى جانب ما في هذه الأبيات من توظيف لقول الشاعر القديم (وهل يُصلح العطارُ ما أفسد الدهرُ) ومن سخرية من أمراء البترول، فقد عدل بالقصيدة من نسق إيقاعي معين لآخر، مقتربا بذلك من ظاهرة المنشدين، أو المردددين في المسرح الشعري. وهذا شأن إيقاعي طريف لا يتكرر في غير أشعاره. وقد تكرر هذا النسق في قصيدة بعنوان " بكائية الليل والظهيرة ":

يا دقة الساعات
هل فاتنا ما فات
ونحنُ ما زلنا
أشباح أمنيّات

في مجلس الأموات(ص211)

قطر الندى

فمع أنّ القصيدة على تفعيلية الوافر (مفاعلتن) فقد جاءت هذه الشذرة من السريع. علاوة على أنه التزم فيها القافية المتكررة مقتربا بذلك من الشعر العربي القديم، مؤكدا جنوحه الدائب للتشكيل الموسيقي الذي يتصرف فيه تصرفا موحيا بانفراده، وتميزه على غيره. ومن فضاء الوزن التقليدي إلى الاقتراب من الأغاني. ففي قصيدة بعنوان " الحداد يليق بقطر الندى " (ص254) نجده يستوحي فكرة الجوق فينقلها من المسرح الشعري إلى القصيدة التي تعبر- مثلما مر - عن صوت الشاعر وحده، لكن الجوق يُتحمُّ في هذا الصوت أصوات الآخرين:

قطر الندى يا عين

قطر الندى يا ليل

قطر الندى يا خال

مهرٌ بلا خيال

قطر الندى يا ليل

تسقط تحت الخيل

قطر الندى يا مصر

قطر الندى في الأسر

وإلى جانب هذا النسق، الذي يطيب لبعضهم اعتماده دليلا على تفشي النزعة الدرامية في شعره، نجده يعتمد التوازي في التراكيب. فهو بين حين وآخر يلفت النظر لبعض الأبيات التي تقع على نمط واحد متجانس، ففي المثال التالي

يجد القارئ ثلاثة تراكيب متشابهة إلا من شيء واحد مختلف هو: الحب،
والطهر، والصدق، وما تبقى لا اختلاف فيه، ولا تباين:

ودعونا الله أن
يكشف عنا الغمة المنعقدة
أعطنا ليلة حبٍ واحدة
أعطنا ليلة طهر واحدة
أعطنا ليلة صدق واحدة (ص306)

فتكرار الفعل (أعطنا) وتكرار الليلة و تكرار كلمة واحدة، يضيفي، بلا
ريب، تجانسا صوتيا موحدًا على هذه الشذرة من القصيدة الموسومة بعنوان "
الضحك في دقيقة الحداد". وما يضع هذه الشذرة من القصيدة في نسق
القصيدة الشمولي هو الرابط الصوتي بين المنعقدة وواحدة. فكلتاها تنتهي
بالصوت الوقفي المجهور الانفجاري نفسه دون تغيير، ولا موضع لثناء التأنيث
فيها من حيث اللفظ. أما التكرار فهو من الأدوات التي تشيع في شعره كغيره
من الشعراء. وبعض التكرار يشمل الأصوات، والكلمات، والتراكيب، فها هو
في قصيدة " قالت امرأة في المدينة " :

نحن جيل الأُم
لم نر القدس إلا تصاويرَ
لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين
لم نتسلم سوى راية العرب النازحين
لم نتعلم سوى أن هذا الرصاص
مفاتيح باب فلسطين
فاشهد لنا يا قلم

أنا لم نتم
أنا لم نقف بين لا ونعم (ص 478)

حدة النبوة

فالشاعر يلجأ لهذا التكرار في موقعين، كثر في أولهما (لم نفعل سوى) ثلاثاً، ثم كرر في الموقع الثاني أننا لم نفعل (لم نتم، لم نقف) تخللت ذلك كلمتان متوازيتان قلم، ونعم. وهذا التنافر تارة، والتوافق تارة، يغذي النبوة الموسيقية الحادة في شعره. فهو كثيراً ما يلجأ لهذه النغمة. ولعل قصيدته الموسومة بعنوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (ص 159) هي أكثر قصائده حدة نبوة:

تكلمي .

تكلمي أيتها النبوة المقدسة

تكلمي بالله ..

باللعنة..

بالشيطان ..

لا تغمضي عينيك فالجرذان

تلعق من دمي حساءها ولا أردّها

تكلمي

لشدّ ما أنا محان

لا الليل يخفي عورتي حتى، ولا الجدران

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها

ولا احتبائي في سحائب الدخان (ص 160)

والقصيدة كلها من هذا النمط الذي تضخب فيه النبوة، ويعلو صوت الشاعر، صارخاً بالجميع أن لا يكونوا سلبيين مثل المتكلم في القصيدة:

قيل لي احرص
فخرستُ وعميتُ وائتممتُ بالخصيان
ظللت في عبيد عبسٍ أحرص لقطعان
أجرُّ صوفها
أرد نوقها

أنا في حظائر النسيان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تحاذل الكباة والرماة والفرسان
أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة (ص 161- 162)

مع حدة النبرة التي تشبه الصراخ في هذه الأبيات من القصيدة، لا تفارق الشاعر دنقل الرغبة في الإبقاء على النسق الإيقاعي نسقا لا يخلو من التناغم الرشيقي، واللحن الأغن. فإن صوت النون المتكرر في القوافي، والمعتمد على الصائت الطويل الألف، يذكرنا بالفاصلة الموسيقية التي تتكرر في سورة الرحمن. وهذا يوفر للنص، شعرا أو نثرا، جرسا موسيقيا لافتا للأسراع، مشنفا للآذان، تنتشي به النفس لما فيه من التطريب. فالصوت الغاضب في القصيدة لا يؤثر سلبيًا على ما فيها من الحس الغنائي الرقيق، والنغم الشعري الأنيق. والدليل على هذا ما نجده في قصيدة له أخرى عنوانها " العينان الخضراوان " ففيها يستخدم المكوّن الصوتي نفسه في التعبير، لا عن الغضب والحدة، وإنما عن المحبة والحنان، والوقوع تحت سحر العينين وما فيها من الفتنة:

العينان الخضراوان

مروحتان
في أروقة الصيف الحران
أغنيتان مسافرتان
أبحرتا من نايات الرعيان
بعبير حنان

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحزان (ص130)

فإذا تراءى لنا أن هذا الإيقاع الموسيقي القائم على توظيف الصائت الطويل، والصوت الأنفي الأغن، يناسب في موقع من المواقع الغضب والحدة والسخط، وفي موقع آخر يلائم التعبير عن رقة العشق، وحنان المحب، وتفاعل العاشق بما يراه من محاسن من الحبيب، إذا كان ذلك كذلك، فهو دليل قاطع، وبرهان ساطع، على أن الوزن ليس وحده هو الذي يفرق بين النظم والنثر، وإنما ثمة شيء آخر هو الإيقاع الذي ينشأ من حسن التوليف، واختيار الأصوات الملائمة، والقافية التي لها شيء من العلوq بالنفس، وفيها ضرب من التطريب، والجرس العجيب. وهذا ما يتضح مظهره لدى غير شاعر ممن تناولنا شعرهم في هذا الفصل من كتابنا، وفي غيره.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 21 تموز - يوليو 2023

1. صدرت في طبعات أخرى في بيروت والقاهرة وبغداد .
2. محمد سلمان: الحركة النقدية حول شعر أمل دنقل، ط1، عمان: دار اليازوري، 2007.

للمؤلف

في النقد الروائي

- في القصة والرواية الفلسطينية 1984
الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993
أفئعة الراوي- دراسات 2002
تيسير سبول من الشعر إلى الرواية 2005
في الرواية النسوية العربية 2007
بنية النص الروائي 2010
من الاحتمال إلى الضرورة دراسات في السرد العربي 2008
في السرد والسرد النسوي 2008
تأملات في السرد العربي، 2010
الرواية. التاريخ. السيرة، 2012
أساسيات الرواية، 2015
بلاغة الرواية ومسارات القراءة ، 2015
جولات حرة في مرويات ليلي الأطرش، 2017
محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، 2018
اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، 2018
روايات عربية تحت المجهر ، 2018
الذاكرة والمنتخيل في الخطاب السردي، 2019
بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، 2020
مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة. 2022
الرواية الكويتية بين جيلين، 2022

بهاء طاهر وآخرون- قراءات في المتن الروائي العربي.

في نقد القصة القصيرة

القصة القصيرة وبحوث أخرى 1994

فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، 1995

شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، 2010

مراوغة السرد وتحولات المعنى، 2016

السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، 2021

في نقد الشعر

الشعر المعاصر في الأردن، 1975

تجديد الشعر العربي 1987

أمين شنار الشاعر والأفق، 1997

تحولات النص 1999

الضفيرة واللهب، دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر

2000

مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث 2003

من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، 2006

شعراء تحت المجهر، 2006

من الشعر الحديث والمعاصر - أعلام وشخصيات 2009

حاضر الشعر وتحولات القصيدة، 2016

فدوى طوقان وآخرون.. 2021

شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، 2021

النافذة المضاءة عن الشعر ونقده 2022

في التراجم

محمد التيسي الشاعر والنص، 1998

- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، 2001
في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات 2007
محمود درويش قيثارة فلسطين 2011 ط 2 ، 2023
ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب 2017
جمال أبو حمدان 1970- 2015 (2017)
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، 2017
القباض على الحجر- حميد سعيد، 2018
علي جعفر العلاق- شعرية الحدائث وحدائث الشعر 2018
محمود السمرة والنقد الأدبي 2019
الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط 1، عمان: دار الخليج، 2023
في النقد والنظرية
في الأدب والنقد 1980
النص الأدبي تحليله وبناءه 1995
الأسلوبية ونظرية النص 1997
في النقد والنقد الألسني 2002
نقاد الأدب في الأردن وفلسطين 2003
فصول في نقد النقد 2005
النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك 2007
مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، 2007
المناقشة والمنهج في النقد الأدبي ، 2010
في نظرية الأدب وعلم النص 2010
أوراق لسانية ونقدية معاصرة، 2012
واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام 2013

- الأسلوبية العربية مدخل إجرائي 2014
الناقد وعالمه ، 2018
في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى 2021
مفاهيم نقدية 2021
مع النقد والنقاد، في مؤلفات مختارة 2023
في الأدب- تاريخ ونقد
الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي 1990
فصول في الأدب الأردني وقده 1991
ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر 2000
مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن 2003
من أدب البلدان في القدس وعمان، 2010
الصوت المنفرد من من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ
2011
- بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين 2014
صفوة المجتبي من الأدب المغربي 2022
في اللغة والنغويات
أوراق في اللغة والنقد الأدبي 1993
في اللسانيات ونحو النص 2003
عروض الشعر العربي 2007
مدخل إلى علم اللغة 2010
قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق 2013
مقدمة في علم الأصوات العربية 2013 ط2 2020 ط3 ، 2022
نحو النص بين النظرية والتطبيق 2014

ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب 2021
لغويات، ط1، دار الخليج 2021
لغويات، ط1، دار الخليج، ج2، 2022
في اللغة والتراث، ط1، دار الخليج 2023