FSM İlmî Araştırmalar
İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
FSM Scholarly Studies
Journal of Humanities and Social Sciences
Sayı/Number 6 **Yıl/**Year **2015** **Güz/**Autumn
© 2015 Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
http://dergi.fsm.edu.tr
http://dergipark.ulakbim.gov.tr/fsmia

التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع
ـ بحث في نماذج شعرية منتخبة ـ

ساجدة عبد الكريم خلف *(Sâcide ʻAbdulkerîm Halaf)*

ملخص البحث

يعمل هذا البحث على فحص وتحليل نماذج من التجارب الشعرية لشعراء لهم باع طويل في كتابة الشعر الحديث، وهم الشاعر اللبناني الرائد خليل حاوي، والشاعر المصري الرائد أحمد عبد المعطي حجازي، والشاعر العراقي عيسى حسن الياسري، واجتهد البحث في النظر في التجربة الشعرية لكل شاعر منهم في سياق العلاقة بين الرؤية الشعرية التي يتبناها الشاعر وموضوعه الشعري، فكان أن حلل البحث تجربة الشاعر خليل حاوي وهي تجربة ثرية بصدد علاقاتها الرمزية والأسطورية والفلسفية، حيث يتجلى موضوع الموت وانشطاراته الرؤيوية بوصفه الموضوع الأثير المكوّن لرؤية الشاعر وتجربته الشعرية، ثم أتى على تجربة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في ارتباط الموضوع الشعري الخاص بجدل العلاقة بين الريف والمدينة، وحلل تجربة الشاعر عيسى حسن الياسري الذي تشكلت تجربته من خلال العلاقة بين التجربة الشعرية والمرأة، وهو الموضوع الأكثر (رومانسية) وحضورا في تجارب الكثير من الشعراء على مر العصور، وانتهى البحث إلى الكشف عن خصوصية هؤلاء الشعراء المنتخبين في تحليل قصائدهم وبيان جوهر العلاقة بين الرؤية والموضوع.

مفاتيح البحث: التجربة الشعرية، الرؤية الشعرية، الموضوع الشعري، الشعر الحديث، التحليل الجمالي.

* أ . م . د. كلية الآداب/جامعة تكريت(العراق)
Yrd. Doç. Dr., Tikrit Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tikrit/Irak.

Vizyondan Temaya Şiir Tecrübesi -Seçilmiş Örnekler Üzerine Bir Araştırma-

Özet

Bu çalışma, modern şiir yazımında köklü bir geçmişi olan şairlerin şiir örneklerinin analizi üzerine bir araştırmadır. Bu şairler şunlardır: Lübnanlı şair Halîl Havî, Mısırlı şair Ahmed Abdulmu'tî Hicazî ve Iraklı şair İsa Hasan el-Yasirî.

Araştırma, her şairin şiir tecrübesi hakkında benimsediği şiir vizyonu ile şiirin teması arasında yoğunlaşır. Araştırma, şair Halil Havî'nin sembolik, efsanevi ve felsefik olan zengin tecrübesini analiz eder. Şöyle ki ölümün konusu ve görsel kısımları hakkında şairin şiirsel tecrübesini oluşturan zengin nitelemesiyle ön plana çıkıyor. Daha sonra şair Ahmed Abdulmu'tî Hicazi'nin özel şiir konusunun taşra ve şehir arasındaki mücadeleyle bağlantısına değinir. Ayrıca bu araştırma şair İsa Hasan el-Yasirî'nin de şiirsel tecrübe ve kadın arasındaki bağlantı konusunda şekillenen tecrübesini analiz eder ki bu, asırlar boyunca birçok şairin tecrübesinde bulunan en romantik ve en yaygın konudur. Araştırma, kasidelerin analizi ve vizyon ile tema arasındaki bağlantısının özü hakkında, bu seçkin şairlerin özelliklerini ortaya çıkartmakla sona erer.

Anahtar Kelimeler: Şiir tecrübesi, şiir vizyonu, Şiir teması, modern şiir, estetik analiz.

The Poetic Experience from Vision to Theme -A Survey in Selected Poetic Samples-

Abstract

The present paper examines and analyzes samples of poetic experiences to poets who have a long span in writing modern poetry. As cases in point are the Lebanese, Egyptian, and Iraqi pioneer poets, respectively: Khalid Hawi, Ahmed Abdu-Al-mu'ti Hujazi and Isa Hassan Al-yassiri. The paper examines the poetic experience of each of the selected poets. The examination is based on the relationship between the poetic vision adopted by the poet and his poetic theme. The paper further analyzes the highly symbolic, philosophical and mythical poetic experience of the poet Khalil Al- Hawi. In this experience the theme of death and its different ratified visions is seen as a highly essential component that helps build the poet's viewpoint and his poetic experience. Then, the paper passes through the experience of the poet, Ahmed Abd- Almu'ti Hujazi, where the specific poetic theme is connected with the argumentative relation between the city and the village . The paper further analyzes the experience of the poet, Isa Hassan Al-yassiri whose poetic experience evolved from the relationship between the poetic experience and women, a highly romantic and recurrent theme among the experiences of many poets throughout the passing ages. The paper finally examines the peculiarities of each of the three selected poets when they analyze their poems and state the relationship between the vision and the theme to be researched.

Keywords: Poetic experience, poetic theme, poetic vision, modern poetry, aesthetic analysis.

ـ مدخل نظري

التجربة الشعرية وهي تتحرى المسار الإبداعي الفني والجمالي من الرؤية إلى الموضوع إنما تؤسس شبكة علاقات بين ممكناتها ووحداتها، بحيث تستخدم كل إمكاناتها من أجل أن تعبر عن قدرتها على الاستجابة لوسيلة الفهم التي تعدّ الوظيفة الأبرز لحركة اللغة في الاستخدام الشعري، ويتم ذلك عن طريق صنع الدلالة التي هي الوسيط الفهمي بين المتكلم والسامع، بمعنى أنّ اللغة في حد ذاتها مجموعة من المتراكبات الدلالية[1] التي تؤلف الدلالة، والدلالة تؤلف الموضوع، والموضوع يقود إلى الكشف عن الرؤية، على النحو الذي يقوم ببناء التجربة الشعرية وتشكيل فضاءاتها التي تتجسد عادة بين الموضوع والرؤية.

وبعد ذلك تأتي المهمة النقدية في (تفسير النص، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة)[2]، من أجل استكمال شروط الفعالية القرائية التي لا قيمة للنص من دون حصولها، فالنص يكتب لكي يُقرأ على مستوى الفهم والمتعة والفائدة حين تتحول التجربة من تجربة ذاتية تخصّ الشاعر إلى تجربة موضوعية تخصّ جمهور القراء، حيث تتجلى فائدة الأدب والفن وقيمتهما بهذا التحول من تجربة الذات إلى تجربة الموضوع عن طريق الحمولات الدلالية والرمزية التي ينهض بها النص الشعري.

التجربة الشعرية المستمدة من تجربة الحياة تتبع من خلال (مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سروراً وحزناً خوفاً وخشية أو اطمئناناً)[3]، وبحسب نوع التجربة وطبيعتها وخصوصيتها على النحو الذي يؤسس بنيانها ويقيم هيكلها اعتماداً على الانفعال والعاطفة والتجربة النفسية، وهي تغذي العلاقات والتراكيب بالكثير من الدلالة والمعنى المكون للتجربة.

فالقصيدة وهي تمثل التجربة وتجيب عن أسئلتها الكثيفة إنما تعبّر عن درجة (تفاعلها مع جملة العوامل التي تشكل التجربة ومن ثمّ قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها)[4]، بما تكتنزه من حقائق حملتها التجربة وقدمتها على شكل قصيدة تحاول من خلال لغتها وصورها وإيقاعها وحساسيتها الشعرية أن تعبر عن جوهر التجربة وحقيقتها، وحين تكون اللغة هي الأساس الفعلي الميداني للقصيدة من أجل التعبير عن التجربة، فإنه لا يمكن للغة أن تكون منتجة على وفق هذا التوصيف الأدبي والشعري إلا حين تتمكن من أداء وظيفتها الجمالية على أكمل وجه[5]، من حيث طبيعة الأدوات وطبيعة التجربة.

إن التجربة الشعرية بما تحمله من (قيمة نفسية وحَدْسية شاملة ومستقلة بذاتها)[6] تتجلى على نحو عميق وشامل في اللغة الشعرية المعبرة عن جوهر هذه القيمة، واللغة الشعرية في نشاطها الجمالي الخلاق هي التي تؤسس الفعالية الشعرية في شكلها النهائي، وهو ما يقود إلى تشكّل الأسلوب الشعري الذي يعدّ الموازي الفني والجمالي للتجربة، إذ يتصل مفهوم البنية بتركيب النص المتعلق بشعريته، في حين يعمل الأسلوب على طريقة تشكّل النسيج اللغوي المكتوب به حين يتحول من تشكّل لغوي محض إلى بناء جمالي نصي[7]،

---

1 فضل، د. صلاح، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1972، ص 43.

2 علوش، د . سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 43 .

3 الصفار، د. ابتسام مرهون ، جماليات التشكيل اللونيّ في القرآن الكريم، ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010، ص 59، نقلاً عن صدمة الحياة والموت في التشكيل العراقيّ، طلال معلّى، عن مجلة التشكيليّ، موقع إليكترونيّ:httl.laltashkeely.com.2002 .ص 59 .

4 إسماعيل ، د. عز الدين ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة ودار الثقافة ، ط3 ، بيروت ، 1981 ص10 .

5 عثمان، اعتدال ، إضاءة النص قراءات في شعر (ادونيس ـ محمود درويش- سعدي يوسف – عبد الوهاب البياتي – أمل دنقل – محمد عفيفي مطر – أحمد عبد المعطي حجازي)، دار الحداثة ، ط1 ، بيروت ص 103.

6 دي سوسير، فردينان ، علم اللغة العام ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ، ص 12.1988

7 ربابعة، د . موسى، جماليات الأسلوب والتلقي ـ دراسات تطبيقية ـ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000، ص 111.

تتجلى فيه التجربة والرؤية والحساسية الشعرية في مسار واحد.

ولا يتمّ ذلك في مرحلة بنية اللغة الشعرية إلا استناداً إلى (كيفية لغوية خاصة)[8] بوسعها حمل التجربة والتعبير عنها، إذ إن الاستخدام الخاص والنوعي للغة حيث يتشكل الأسلوب هو الطريق السليم نحو نقل التجربة الشعرية من حاضنة المرجعية الحياتية والواقعية إلى حاضنة التجربة الأدبية بمحمولاتها السيميائية والرمزية المختلفة[9]، بحيث تبدو وكأنها تجربة ثانية لا علاقة لها بالتجربة الأصلية.

إن هذه الفعالية التي يظهر فيها عمل الأداة في تمثيل التجربة إنما تبرز من خلال جهد اللغة في جوهرها الإبداعي (الفني والجمالي)، لأن اللغة الشعرية بطبيعتها السيميائية هي لغة رمزية ذات طابع إشاري، ولو بدت في ظاهرها وصفا أو تسجيلاً لكلام أو تجربة[10]، لكنها في عملها وجهدها الشعري تتحول إلى شبكة من الشفرات والعلامات والإشارات، تنهض بوظيفة كبرى على صعيد بناء النص وتشكيله أدبياً.

واللغة الشعرية لا تكتفي بالتعبير الذهني لتمثيل التجربة الشعرية فقط بل تذهب إلى توكيد النشاط الصوري البصري أيضاً، ويتم ذلك عبر تشكيلها الفيزيائي بوصفه دالاً بصرياً من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر القارئ، حتى إنها لتصبح منبها بصرياً فضلا عن كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري المصوّر للنص، وكأنه لا يقف فقط أمام نص لغوي مجرد وإنما أمام نص تشكيلي واضح الأبعاد أيضاً[11]، يحتاج إلى جهد قرائي نوعي واستثنائي من أجل تحليله.

وإذا كانت أصول المرجعيات فيما يتعلق بمعنى التجربة هي الأساس الموضوعي الرافد لحركة القصيدة في تجلياتها الفنية والجمالية، فإن الذاكرة بممكناتها الاسترجاعية تؤدي دورا رئيسا وجوهريا في هذا المضمار على مستوى الاستعادة والتمثيل والفعل والإنجاز، وهو ما يعبر عن جدل العلاقة الحية والواعية بين الذاكرة والمكان في النص الشعري الذي يتحقق عادةً عن طريق الارتباط الوثيق بين الألفاظ وأصولها الحسية ومرجعياتها والعلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني في تصوراتها الأولى[12].

وهو ما يتيح فرصة للذاكرة والمكان أن تظهرا على أبلغ ما يكون، ومن هنا يمكننا أن نفهم طبيعة العلاقة بين عناصر التشكيل الشعري ومكوناته، على أساس أن اللغة تؤسس في جدلية عناصرها نظاما من البنيات المعتمد بعضها على بعض لإنتاج القيم[13]، ومن ثم توفير فرصة للبناء الشعري الداخلي كي يكوّن عالمه كما يجب أن يكون، وبهذا تحقق التجربة هدفها في إحداث التوافق بين الموضوع الشعري والرؤية الشعرية.

في هذا المسار الشعري من مسارات التجلي الأدبي للتجربة حاولنا قراءة ثلاث تجارب شعرية متنوعة في سياقاتها وطبيعة تجربتها واتصالها بالموضوع والرؤية، الأولى تجربة الشاعر خليل حاوي وهي تجربة ثرية بصدد علاقاتها الرمزية والأسطورية والفلسفية، حيث يتجلى موضوع الموت وانشطاراته الرؤيوية بوصفه الموضوع الأثير المكوّن لرؤية الشاعر وتجربته الشعرية، والثانية هي تجربة الشاعر أحمد عبد

8 الربعي، محمود ، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1 ـ 2، الكويت، 1994، ص76.

9 الصفار، د. ابتسام مرهون، جماليات التشكيل اللونيّ في القرآن الكريم، ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010، ص22.

10 عثمان، اعتدال، إضاءة النص قراءات في شعر (ادونيس - محمود درويش- سعدي يوسف – عبد الوهاب البياتي – أمل دنقل – محمد عفيفي مطر – أحمد عبد المعطي حجازي)، دار الحداثة ، ط1 ، بيروت ، ص 82.

11 علوش، د . سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، سوشبريس - الدار البيضاء، ط1، 1985، ص102.

12 فضل، د. صلاح ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1972، ص 70.

13 دي سوسير، فردينان ، علم اللغة العام ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1988، ص 134.

المعطي حجازي في ارتباط الموضوع الشعري الخاص بجدل العلاقة بين الريف والمدينة، وهو موضوع بالغ الأهمية في تجربة حجازي كوّن رؤيته الشعرية في سياق مهم من سياقاتها ومسار جوهري من مساراتها، ولاسيما في المرحلة الأولى من مراحل تطور تجربته الشعرية حين ترك قريته (تلا) وجاء إلى القاهرة وتلقى صدمة المدينة فيها، عبر الصراع الكبير بين قيم الريف وقيم المدينة وتجلي ذلك على نحو واسع وعميق في تجربته الشعرية التي مثّلت رؤيته الأولى.

أما التجربة الثالثة من تجارب هذا الفصل فهي تجربة الشاعر عيسى حسن الياسري، وهي تجربة نوعية على صعيد تجارب جيله السبعيني في العراق، وتخصصت تجربته التي قاربناها في هذا البحث بموضوع المرأة، الموضوع الأكثر خيالية وحضورا في تجارب الكثير من الشعراء على مر العصور، وسعى الياسري إلى تكوين رؤيته الشعرية الخاصة بالمرأة انطلاقا من هذا الموضوع الحيوي والأثير في تجربة الشعرية العربية عبر نقل الموضوع إلى مستوى شعرية التشكيل والأداء الأنثوي، فظهرت المرأة في تجربته بوصفها مثالا حيا وزاهيا من النماذج الإنسانية القيمة ذات الأثر في الحياة عموماً.

وبهذا تكون التجارب الثلاثة تجارب شعرية عملت على تمثيل العلاقة الشعرية بين الموضوع والرؤية في مسارات مختلفة، كل تجربة ذهبت إلى العمل على موضوع معين يكوّن رؤية معينة، وباجتماع هذه التجارب الثلاث بموضوعاتها المختلفة ورؤاها المتنوعة يكون هذا البحث قد حقق هدفه في الاطلاع على تجارب منتخبة وتحليل نصوصها، على النحو الذي يؤكد قيمة الموضوع الشعرية في بناء الرؤية الشعرية على طريق الاستجابة للتجربة الشعرية لكونها أساسا جوهريا لبناء القصيدة.

قلق الوجود الشعري والموقف الإنساني:

قلق الوجود عند المثقفين والفنانين والأدباء عامة والشعراء على نحو خاص هو قلق إبداعي خلاق ومنتج على مستوى الثقافة والرؤية، فالثقافة والرؤية مصدران أصيلان من مصادر تموين النص الشعري بالكثير من مقوماته الفنية والفكرية والحضارية، ومن دونهما يبقى النص الشعري نصا ارتجاليا لا يمكن له أن يدوم طويلا في مجتمع التلقي على مختلف طبقاته، وكلما كانت الثقافة والرؤية عند الشاعر على أعلى درجاتها فإن ذلك ينعكس على القيمة الإبداعية والفنية والجمالية والثقافية للنص الشعري، فبالثقافة يرتفع مقام النص الشعري نحو أعلى مستوى ممكن بوصفها مرجعية لا غنى عنها، وبالرؤية يتحول النص الشعري إلى نص يحتوي على مقولة وقضية ولا يعمل في حدود الفراغ.

إن الموقف الإنساني والفكري عند الشاعر الرائد خليل حاوي* في ديوانه "بيادر الجوع" يبدو مختلفاً عما هو عليه في "نهر الرماد" و "الناي والريح" من حيث قوة الحياة ودفقها وألقها وحساسيتها العالية, ففي حين يعبق "نهر الرماد" و "الناي والريح" بالأمل والمستقبل المشرق وانتصار المبادئ وتأجج الثورة وعنفوانها وعزيمتها المتوقدة, يزحف الموت واليأس نحو "بيادر الجوع" بشكل يوحي بأنها النتيجة التي انتهى إليها عبر التجربة الحيوية القاسية التي عاشها الشاعر في خضم تقلبات

الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية المتنوعة, ولا نرى أية غرابة في ذلك عكس ما يراه بعض النقاد من أن تناقصاً ما حدث في مواقفه الفكرية بين "نهر الرماد- الناي والريح" وبين "بيادر الجوع"، ونعتقد أن موقفه من الحياة والموت والأشياء في "بيادر الجوع" خاصة كان غاية في النضج والامتلاء والصيرورة، على الرغم مما يبدو في نظر البعض سوداوياً شاذا.

---

* شاعر لبناني ولد عام 1919 في (الشوير) في لبنان، وتوفي عام 1982، وهو من الشعراء الرواد، حصل على الدكتوراه في جامعة كامبرج وعاد إلى الجامعة اللبنانية مدرسا فيها، من دواوينه الشعرية: (نهر الرماد) 1957، (الناي والريح) 1961، (بيادر الجوع) 1965، (ديوان خليل حاوي) 1972، (الرعد الجريح) 1979، (من جحيم الكوميديا) 1979، ترجمت قصائدة إلى الكثير من اللغات، وحظيت بدراسات كثيرة عربية وعالمية. ينظر: الموسوعة العالمية للشعر العربي، شبكة الإنترنت، الرابط: http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=130
تاريخ الزيارة 16/ 10/ 2015 الساعة 12 ظهراً.

ومثل كل دواوين حاوي يكتسب "بيادر الجوع" ميزة خاصة على صعيد التشكيل والتعبير, تخط سطرا جديدا في أزمته الوجودية الكبرى في تجربته الشعرية عموما, ولكل قصيدة من قصائد الديوان (الكهف- جنية الشاطئ – لعازر عام 1962)[14] تجربة نوعية استثنائية, تحمل خصوصية في الأداء الفعلي والأسطوري على المستويات كافة, وعمومية في التشكيل والتبلور البنائي الشعري, والتجارب الثلاث مستقاة من التاريخ الروحي والديني للكينونة البشرية في أرقى تجلياتها, عبر استلهام دقيق لازمات وأفعال الواقع المعاصر بشقيها الشخصي والمجتمعي داخل رؤية شعرية واحدة, وفيها امتزاج كامل بين الوجود والعدم والخير والشر والواقع والأسطورة والزمن والفراغ والكثير من مقومات الرؤية والثقافة.

ففي حين تبدو التفصيلات الفكرية والروحية والعاطفية واسعة متشعبة مركبة في قصيدتي "جنية الشاطئ" "ولعازار عام 1962" تتكثف التجربة والحيوية في قصيدة "الكهف" طارحة زمنها الخاص النوعي الاستثنائي, ينتزعه الواقع مرة والحلم مرة أخرى في سياق متعاقب, ثم يفقدها معا بعد ذلك, ليبقى ضائعاً قلقا تحاصره أبعاد المكان وتطارده أينما حلّ, فتمتص حيويته وتدفع به إلى مهاوي الشيخوخة والترهل والكآبة.

تنتمي قصيدة "الكهف" للشاعر خليل حاوي إلى نمط القصائد ذات المرجعية الرمزية الفلسفية التي تنهل من هذه المصادر الكثير من أصالة الموضوع وغناه، والتي تسعى إلى جعله أسطورة الراهن وتحويله إلى ملحمة شعرية بالغة التأثير من خلال تمثيلها لرؤية شعرية عميقة وعملها على صيغة شعرية عالية المستوى والفاعلية، تمكّن الشاعر فيها مثلما في قصائد أخرى من تثبيت هذا الموقف الحياتي الرصين القائم على موقف فلسفي من الحياة والأشياء عن طريق القصيدة ذات الرؤية.

ولعلّ عتبة العنونة "الكهف" بصيغتها المفردة المعرّفة تحيل على جملة من الدلالات والمعاني والقيم الدينية والتراثية والمكانية، وهو ما حاول الشاعر توظيفه في قصيدته من خلال المعجم اللغوي السلبي الذي احتشدت به لغة القصيدة، وربما يكون عمل العنوان في المتن النصي للقصيدة عميقا وواسعا على طبقات القصيدة بأكملها، فالمقولة الشعرية الأساسية التي حظيت باهتمام الشاعر تبلورت كثيرا عبر عنوان القصيدة:

وعرفتُ كيف تمطّ أرجلها الدقائقُ
كيف تجمدُ،
تستحيلُ إلى عصورْ
وغدوتُ كهفاً
في كهوف الشطّ
يدمغ جبهتي
ليلٌ تحجّر في الصخورْ
وتركتُ خيلَ البحر تعلكُ
لحمَ أحشائي
تغيّبه بصحراء المدى.

14 ينظر: حاوي، خليل ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1975. حيث تدور الكثير من قصائد الشاعر حول هذا الموضوع على النحو الذي يشكل سمة بارزة من سمات شعره الجوهرية.

يطرح الشاعر زمنه الثقيل مباشرة ومن دون مقدمات أو تحضيرات مسبقة, بصورة تشخيصية تمنح الماديات "الدقائق" فعلا بشريا أدائيا ينبع من خصوصية الزمن الثقيل, وثقل الزمن هنا مرتبط بالواقع النفسي المعيش على أكثر من صعيد, إذ تسيطر عليه الوحشة ويحكمه الخوف المخبأ في تضاعيف أصغر الوحدات الزمنية وأكثرها سرعة في التحول والتنقل والتحوّل, فينتقل الزمن بذلك من مفهومه التقليدي المعروف ضمنا, إلى كائن مرعب يهدد بالموت المنتظر الزاحف ببطء قاتل.

ويبدو لي أن الفكرة مع تشكيلها الأساسي مستمدة على سبيل التناص من معلقة امرئ القيس في وصف ثقل الزمن وانشداده بالصخور والجبال:

فيا لكَ من ليلٍ كأنَ نجومَهُ

بكلّ مغارِ الفتلِ شدّتْ بيذبلِ *

ثم يتحول الزمن إلى سكين عتيق يحز في الجسد ولا يدميه، في سياق التجربة المرّة العميقة التي تنطوي عليها القصيدة، سواء على صعيد الأدلة التي تؤلف بنية القصيدة أم على صعيد الشبكة الدلالية التي تؤلّفها:

ويحزّ في جسدي وما يدميهِ

سكينٌ عتيقْ ,

لو كان لي عصبٌ يثور

ربّاه كيف تمطّ أرجلها الدقائقُ

كيف تجمدُ..

تستحيلُ إلى عصورْ

أي أنه يبطئ إلى درجة التوقف والانتحار على عتبة مظلمة من عتبات التاريخ في ماضيه السحيق, إن الصورة معبأة بالألم والمعاناة على نحو قاس يكشف عن معاناة مريرة لا تتوقف عند حدود الذات الشاعرة بل تمتدّ إلى أكثر من ذلك بكثير, وهي تجسيد فعلي مباشر لقضية الشاعر الجوهرية, إذ وصلت هنا إلى أعلى مراحل التصعيد والنمو والفعل, وكان للفعلين (يحز- ما يدميه) دور كبير فعال في بلورة الجانب الحركي- الزمني في الصورة الحركية, وإعطائه شكلا غاية في الثقل والتحجر.

إن الشاعر يحس تماما في طريقة استخدام اللغة للتعبير عن محنته الروحية والفكرية والفلسفية، فله فيها تميز وتفرد وخصوصية, إذ إن كلماته جاءت متقدة مشحونة قابلة للانفجار, فهي مباشرة متداولة غير أنها بتشكيلها العام وبتداخل علاقتها اللغوية والدلالية, تتمخض عن بعد شعري جديد ومختلف, تخرج به من محدودية أدائها العام، وبتداخل علاقتها اللغوية السيميائية تتمخض عن بعد شعري جديد, تخرج به من محدودية أدائها العام إلى فعل سحري غريب غاية في الخصوصية والدقة.

ينتهي المقطع الأول من القصيدة إلى مرحلة توقف الزمن إذ تتعطل إزاءه قدرة الفعل الشعري على التأثير والحركة والإنتاج, فيصبح استدعاء الحلم الباطني أمرا منطقيا لا سبيل إلى تجاوزه أو استبداله أو تغييره, فهو يسيطر على مساحة اللاشعور ليعوض فيها المشاعر المقتولة المجهضة والرغبات المحبطة في الخارج الشعري, وهو بمثابة الخيط الوحيد الذي يربطها على نحو ما بالحياة:

---

* يتعجب الشاعر من الليل الطويل عليه بسبب حزنه كأنّ نجوم الليل واقفة لا تتحرّك، وكأنها مربوطة بحبل شديد الفتل، بحبل اسمه يذبل، كأن نجومه قد شدّت إلى يذبل بكل حبل محكم الفتل.

يا من حللتَ وكنتَ لي

ضيفاً على غير انتظارِ

وملأتَ مائدتي

بطيبِ المنّ والسلوى

سكبتَ الخمرَ مما ليس تعرفُهُ الجرارْ

أعطيتني ملكاً على جنّ المغاورِ والبحارْ

ما يشتهي قلبي تجسّدهُ يداي

فالحلم يهبط فجأة حال توافر الفراغ النفسي والروحي الملائم للحال الشعرية, ليدخل حلبة الصراع الوجودي العنيف, فيحقق تعادلية ما بين ظمأ وفراغ الواقع من جهة وارتواء وامتلاء الحلم من جهة أخرى, فما اجترار الحلم هنا سوى تعويض شعري جمالي عن فقدان القدرة على تحريك الزمن وتطويعه.

إن للحلم طاقة فعلية خارقة تتجاوز القوانين الطبيعية المعروفة, التي تحكم حركة الحياة والطبيعة والأشياء:

والشمسُ تؤوي من ضباب القطبِ

أدفأها ,

وتمضي مطمئنة

وهكذا ينتهي المقطع الثاني قويا اعجازيا خارقا للمتوقع, ذا فعل نافذ مختصر للزمن متجاوز له على مستوى الحركة والفعل والصورة والمعنى, في حين يبدأ المقطع الثالث بمفاجأة الحلم ومحاورته واستنطاقه, لإيجاد توفيق وتوازن بينه وبين الواقع من أجل تحقيق المعادلة الشعرية المطلوبة, بإحساس عميق دفين يقرّ بفقر الواقع وخوائه واستلابه وعجزه, مقابل وهم الحلم وسقوط معجزاته وغيابها، بما يجعل الذات الشعرية في حيرة لا تعرف كيف يمكن أن تقرر مصيرها على نحو من الأنحاء:

العارُ يفضحُ كهفيَ المطويَّ

في منفى الكهوفِ

وهل أصيحُ بمن يرجّي المعجزاتْ

الساحرُ الجبارُ كانَ هنا وماتْ؟

لذا يبقى الوجود قلقا محاصرا باستحالة دوران الزمن حول نفسه, فتنفجر آخر قطرات الحلم لتحدث الصدام العنيف مرة أخرى ومع الصمت الزمني المرعب الذي يخنق الحياة ويفتح المسالك واسعة نحو الموت:

هذي العقاربُ لا تدورْ

ربّاه كيف تمطّ أرجلَها الدقائقُ

كيف تجمدُ ,

تستحيلُ إلى عصورْ!

إن هذه الخاتمة المأساوية التي تنتهي إليها القصيدة على صعيد إيقاف الزمن وتحويله إلى زمن ماض متوقف الحركة والفعل، على نحو ما تفعله قصيدة "جنية الشاطئ" وقصيدة "لعازار عام 1962" داخل هذا الفضاء الشعري السلبي والذاهب إلى حاضنة الموت على حساب حاضنة الحياة، وبهذا تتحول قصائد "بيادر الجوع" كلها إلى موت منتشر في كل مساحات الفعل الإنساني وحساسيته, وظلام حالك لا يعرف طريقه إلى النور, حتى الملامح الصوفية التي تنتشر هنا وهناك في هذا الديوان على أشكال مختلفة, تبقى متشحة بوشاح سوداوي يعبر عن الموقف الذي انتهى إليه الشاعر خليل حاوي.

اللغة الشعرية في القصيدة والقصائد الأخرى التي تؤلف مقولة خليل حاوي هي لغة مظلمة وشائكة ومتوترة على مستوى تمثيل التجربة، وتتدخل الرؤية الشعرية الفلسفية في سياقها التشاؤمي تدخلا عميقا في الكثير من المفاصل التشكيلية في القصيدة، على مستوى الدال المفرد، والجملة الشعرية، والمشهد الشعري، والنص الشعري عموماً، وهو ما يقود إلى الكشف عن فلسفة خليل حاوي الشعرية وقد تجسدت في معظم مفاصل تجربته.

وعلى الرغم من إن القصيدة مبنية موسيقيا عروضياً على تفعيلة "البحر الكامل" المعروف بإيقاعاته العميقة البطيئة والواسعة، إلا أنها جاءت منسجمة تماما مع الواقع الزمني للقصيدة فقد اكتسبت تنغيماته شيئا من الرتابة والثقل الموسيقي الذي يشي بتعثر حركة الزمن وتوقفها وموتها, مما أضاف إلى القصيدة بعداً جديداً خلاقاً, حقق تكاملا مثاليا بين الإيقاع الموسيقي والبعد الزمني في القصيدة .

ولعبت القافية دورا مهما في ضبط الإيقاع العام في القصيدة, ولاسيما أن نهايات معظمها كانت مفتوحة تمطّ الصوت وتوسع مساحته الموجية نحو طبقات أعلى, مما يرسم في معظم مقاطع القصيدة مناخا صوتيا مشوبا بالتحسر والتوجع والألم, يتلاءم مع الواقع الفكري والنفسي للقصيدة وتجربتها المرتبطة بفكر الشاعر ومنهجه وفلسفته، أو قوافيَ ساكنة تسجن حركة الزمن في سياق شعري يعبر عن تقوقع الذات الشعرية وتمركزها حول ذاتها.

الثبات الزمني وتحولات التجربة:

إن إشكالية الثابت والمتحول الجدلية هي من الإشكاليات الفلسفية والثقافية الكبيرة في المنجز الحضاري العربي، وقد حظيت بدراسات عميقة وواسعة على المستويات كافة، وهي إذ تظهر في ميادين الفلسفة والفكر والثقافة فإنها في النصوص الأدبية تبرز على نحو عميق، وربما في الشعر تكون أوضح من بقية الفنون الأدبية الأخرى لأن الشعر بطبيعته يحتوي الإشكاليات الكبرى على نحو كبير من خلال اللغة والموضوع وأساليب التناول الفني والجمالي، وانعكاس كل ذلك على البعد الثقافي الذي يكشف عن فلسفة الشاعر ورؤيته، ويمكن رصد الكثير من تجليات العلاقة بين الزمن والتجربة على أساس علاقة الثابت الزمني بمتحول التجربة، كما هي الحال في تجربة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي[15] التي هي تجربة ثرّة بكل المقاييس على مستوى البناء الشعري والموضوع الشعري معا.

يشكل التقابل الزمني عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي♣ صراعا زمنيا بين الثابت والمتحول جدليا، بين السكونيه والسرعة إيقاعيا، بين التقوقع والانفتاح عاطفيا ووجدانيا، ففي المقابلة

15 ينظر: حجازي، أحمد عبد المعطي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1976. ولاسيما ديوانه الشعري الموسوم (مدينة بلا قلب)، ص 50، وتنظر في هذا السياق المقدمة المهمة التي كتبها الناقد رجاء النقاش لأعمال الشاعر الشعرية، من ص 1 إلى ص 70.

♣ شاعر مصري، ولد عام 1935 بمدينة تلا في محافظة المنوفية بمصر، عمل في الصحافة الأدبية، وقضى أعواما طويلة في فرنسا يدرّس الشعر العربي، حصل على جوائز عديدة عن أعماله الشعرية، وترجمت قصائدة إلى لغات عديدة، وحظي شعره بدراسات نقدية وأكاديمية عربية وأجنبية، دواوينه الشعرية: (مدينة بلا قلب) 1959، (أوراس) 1959، (مرثية للعمر الجميل) 1979، (أشجار الإسمنت) 1990، يرأس الآن تحرير مجلة (إبداع) في القاهرة. ينظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، المجلد الثاني، الطبعة الثانية، ص : 540.

الزمنية التي يحدثها الشاعر بين أبرز ثنائياته "المدينة والريف" التي اشتهرت بها تجربته، تظهر القوانين المتناقضة للزمن بينهما، على اعتبار أن الزمن يعد العنصر الأبرز في تشكيل الفضاء الشعري عند الشاعر بمشاركة المكان والرؤية الشعرية، حيث يأتي الزمن مندمجا بالمكان ومنتجا للرؤية على نحو ما:

خطى خطى ،

تتابعتْ خطى القطارْ..

تخترقُ النهارْ

إذ تجري الحركة في المدينة سريعة متعاقبة بكل آليتها ورتابتها وطبيعتها التي تعتمد على طبيعة بشرها وحركتهم، من دون الاهتمام بما تنتجه هذه السرعة من تأثيرات في العواطف والمشاعر والأحاسيس والسلوك والأفعال البشرية الأخرى، فهي دائما اختراق للزمن بتشكيلاته المعتادة من أجل إنتاج زمن جديد مختلف، وهو ما تجسّده الصورة الشعرية هنا في تكرار (خطى خطى) ذات الطبيعة الزمانية والمكانية، ومن ثم الصورة التشخيصية المؤنسنة لـ (القطار) في جملة (تتابعت خطى القطار) متوازية مع الجملة اللاحقة لها (يخترق النهار)، إذ يتجلى الفضاء الشعري في الصورة الكلية للمقطع الشعري بما يؤسس قيمة حركية شعرية يتفاعل فيها الزمن والمكان والرؤية الشعرية تحت حراسة الموضوع الشعري الأصل، وهو علاقة الريف بالمدينة في تجربة حجازي.

أما في الريف فعلى العكس من ذلك على مستوى تشكيل الفضاء الشعري عند الشاعر، إذ لا يجري الزمن بهذه السرعة والفاعلية والدوران، حيث يبتسم الزمن فيه بالحركة البطيئة المتثاقلة وهي تتلاءم مع طبيعة الحياة والصورة والفكرة والرؤية الريفية للزمن، وتتسم كل أشيائه بثبات نسبي لا يغامر بالكثير من الحركة التي تسهم في تغيير أسلوب الحياة وأخلاق التفاعل البشري، وهو ما يعكس صورة الفضاء الشعري الريفي:

هنا الحقيقةُ التي لا تعرفُ التلوّنَ المقيتَ،

هنا الدوامُ والثبوتُ

حتى هنا الأحزانُ لا تموتْ

ويسهّل ثقل حركه الزمن إمكانية التأمل والنظر الهادئ البعيد في الأشياء، واستثارة العواطف والمشاعر والوجدان على نحو عميق، وذلك لديمومة أشكال الحياة فيها و"ثبات" أبعادها الأساسية المكوّنة للمحيط والمركز، فكل مرتكزاتها في الريف أخذت صورها المستقرة، واتسمت بعدم قابليتها للتغيير السريع إلا في حدود ضيقة جدا، لأن الفضاء العام لها لا يسمح لها بالحركة السريعة التي لا تلائم المكان والرؤية.

فينحاز الشاعر في فضائه الشعري المضاد للمدينة إلى زمن الريف شبه الثابت، بعد أن طارده زمن المدينة مطاردة قاسية في أول مواجهة إنسانية بينه وبين أخلاق المدينة وأعرافها، وفجع قيمه الزمنية المقدسة وفتّت مقوماتها مما جعله يستعين بزمن الريف ويلوذ به بوصفه المخلّص من الأزمة الحالكة في المدينة.

إن الشاعر لم يستطع إزاء خصوصية زمن المدينة من الاستقرار فيها على صعيد العاطفة والوجدان والسلوك والرؤية كونها لا تتلاءم مع طبيعته الريفية، ولأن قضية الإقامة بحاجة إلى سلام روحي وجسدي يؤهل المقيم للتصالح مع المكان والزمن، وتقبّلِ الحال الراهنة وهو ما لم يتوافر للشاعر في ظل قسوة المدينة:

امنحُ قلبي كلّ يوم لفتاةٍ،
أو صديقْ
لكنني آبى الإقامة !

فكان يحاول على الدوام الهرب منها عن طريق فتاة أو صديق يقلل كل منهما من سطوة الغربة وضياع الحدود في زمن المدينة، لأن الاستقرار يعني القبول بزمن المدينة والإيمان به والتصالح معه، والاستسلام لمفرداته التي لا يمكنه احتواؤها بسهولة ويسر بما يحتوي عليه من أخلاق ريفية شبه ثابتة، لذلك فقد كان تغير نمط الحياة اليومية بكل تفاصيلها وحيثياتها، وطبيعة العلاقات الاجتماعية المتنوعة، وعدم الاستقرار، وسيله من وسائل التخلّص من قانون زمن المدينة والسعي إلى تجاوزه وقهره.

وتقاس أبعاد الزمن عند الشاعر بمدى انعكاسها على واقعه النفسي في درجة معينة من درجاته، إذ إن الزمن النفسي هو زمن شعري يتعلق بطبيعة التجربة التي يمرّ بها الشاعر، وكيفية انعكاسها على طبقات قصيدته لغةً وصورةً وإيقاعاً، وبما أنه موضوع شعري مهم من موضوعات التجربة فإنه يعكس رؤية شعرية محددة:

مضتْ ليلةُ الرعب مبطئةً
ساعةً إثر ساعة

فبقدر ما تتغلغل في نفسه، وتهيمن عليها وتفرض سطوتها على مقدّراته، وتفرض ما تحمله من خوف ورعب، فإنها تحمّل الزمن ثقلا غير اعتيادي على المستويات المادية والتعبيرية كافة، فيمضي بطيئا قاتلا على هذا النحو الذي يبدو كأنه زمن من حجر تحت تأثير الدوال المشكّلة للمقطع الشعري (ليلة الرعب/ مبطئة/ساعة/إثر ساعة)، وهو يرسم صورة البطء في أعلى درجات تأثيره في الزمن النفسي للشاعر بحيث يرصده وهو يتحرك بطيئا قاتلا، ليس في وسعه التحكم به أو تسريعه أو التلاعب بمجرياته.

تظهر عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قدرة فريدة على "اختصار وتكثيف" الزمن العام المحوّل إلى زمن شعري، عبر ربط الماضي "السعيد" الذي يقف عند حدّ زمني معين بالراهن الذي يخلق له معاناة خاصة نابعة من صميم التجربة المعيشة، بالمستقبل المجهول الذي لا يظهر في سلسلة التحول الزمني الشعرية عند الشعر، ليغيب هذا الماضي السعيد ثم يظهر بصورة حاضرة، تلتحم عبره الغياب، على نحو يحقق نوعا من التعادل والتفاعل بين أنماط الزمن وأنماط التجربة، فالزمن الواقعي المتحول إلى زمن شعري يتوافق مع التجربة الواقعية المتحولة إلى تجربة شعرية، ومثل هذا التوافق هو الذي يخلق جدل العلاقة بين الثابت والمتحول في حساسية القصيدة:

لنرحلَ كأننا نواصلُ الآنَ لقاءَنا القديم
كأننا كنّا غفونا زمناً
ثم رجعنا أذرعاً مشتبكةْ
وأوجهاً مستضحكةْ
نمسحُ عن وجوهنا الحصى،
وعن وجوهنا
الغيوم

فترة الغياب هذه التي تمثل الحلقة الزمنية "المفقودة" بين الماضي والحاضر، يحاول الشاعر أن يلغي طولها ليجعله قصيرا، ويحولها إلى "إغفاءة قصيرة" تفصل الزمنين فتتحرك لحظات الفرح من "الماضي" عبر الحلقة الزمنية المفقودة الضائعة، باتجاه "الحاضر" وشروعا في استئناف حركتها نحو "المستقبل"، حيث تأتي الدعوة الجمعية في خطاب الشاعر (لنرحلَ كأننا نواصلُ الآنَ لقاءَنا القديم)، وفيها تأكيد لـ (لقاءَنا القديم) حيث العودة إلى الماضي بزمنه ومكانه ورؤيته لتشكيل الفضاء الشعري المطلوب، للتخلص من ربقة الحال الجديدة التي عكست رفضا ذاتيا وموضوعيا للزمن.

ويرثي الشاعر زمنه الجميل الراحل، حيث يتحول إلى" رمز" يسيطر على حركة الحاضر الراهنة، التي تفتقد إنجازاته، وتغيب فيها صورته المشرقة التي كان يتغنى بها ويمتدحها بوصفها زمنه الذهبي الذي مضى ولم يعد له أثر في المجال الشعري المكوّن للتجربة:

زمنُ الغزوات مضى، والرفاقُ

ذهبوا، ورجعنا يتامى

إنه لا يرثي الزمن الراحل فقط، بل يرثي نفسه وكل من يقف في صفه، لأنهم جزء من هذا الزمن، الذي افتقدوه في "الحاضر" وضيعوه في تفاصيل حركتهم وحياتهم، وقد حولهم إلى يتامى بائسين، فقدوا ألقهم وطموحهم ومستقبلهم.

وحين تتفجر في المدينة طاقاتها الانجازية الكبيرة على المستويات والأصعدة كافة، يكتسب فيها الزمن ديمومته وحياته وضرورته، وتستكمل الحياة دورتها فيه لأنها هي القادرة دائما على فرض نموذجها على المشهد والحال:

ماذا يفعلُ الموتُ..

لهذا الفرحِ المولودِ كلّ لحظةٍ

من قلب أحجارك

من ضلوع أنهارك

فتتحول كل مفرداتها إلى لحظات زمنية "خارقة" تنجب فرحا وبهجة وقدرة على مجابهة الموت وطرده من تفاصيل الصورة، إذ يخفق الموت – السلطة التي تستطيع إيقاف الزمن - في منع الحركة الزمنية الجديدة من الظهور والبروز والتمدد، فتتحرك معها حياة جديدة لا تتوقف لأنها قادرة على فرض الحياة بقوة الإخلاص والإيمان.

لقد سرقت المدينة صورة الزمن الجميل من الشاعر – الطفل، وأسقطته في دائرة الزمن الآلي للمدينة، وهو يقتل كل شيء جميل فيه:

تلك القطاراتُ التي دهمتْ منازلنا الوديعةَ

من يقولُ لها قفي !

ويعيدُ لي صمتَ الظهيرة ،

والطنينَ اللامعَ المعقودَ في أصداء أصواتِ

الحقول

إذ شعر الشاعر إزاءه باغتراب زمني كبير لا يمكن تمثّله واستيعابه والتفاهم معه على نحو من الأنحاء، دفعه – لتحقيق معادل زمني – إلى استدعاء زمنه المفقود والمهيمن على الذاكرة والرؤية " زمن القرية" الناصع الواضح الجميل والسهل من حركته وشعريته، ليوقف هذا المد الزمني الجديد الذي لا يستسيغه ولا يمكنه التفاعل والاستسلام له بسهولة، وهو لا يستطيع الإمساك به أو مجاراته أو التفاهم معه على نحو من الأنحاء.

إن زمن المدينة هو الزمن القاهر المهيمن على حركة الحياة بكل مسمياتها التي لا تدعو إلا إلى الرثاء أكثر مما تدعو إلى المعايشة والتصالح، في ظل هذا القهر والمصادرة التي يعيشها في زمن المدينة لأنه زمن لا يستجيب لفهم الشاعر وطبيعته وفلسفته، فهو يتحرك في زمن مختلف أكثر حرية وبساطة من زمن المدينة:

زمنٌ واقفٌ

يتعامدُ فوق مدى الزمن الأفقيّ

وينأى عن المعدن المتدفّقِ

في الطرقات المضيئة

إنه زمن "مركب" يتقاطع فيه شكله العمودي مع شكله الأفقي بطريقة مهيمنة وسلطوية باغية، ليحقق حضورا وسيطرة نهائية على عالم المدينة الواسع والشامل والعنيف. إنه الزمن "الآخر" الذي يرثيه الشاعر لأنه أصبح جزءا منه، ولا شكّ في أن الصيغ الشعرية المحتشدة هنا بطبيعتها النعتية الوافية **"زمنٌ واقفٌ/ الزمن الأفقيّ/المعدن المتدفّق/الطرقات المضيئة"** تؤدي وظيفة شعرية استثنائية على مستوى التعبير العالي عن حساسية العلاقة بين الزمن والتجربة، بحيث ترهن التعبير الشعري بثبات واضح.

إن جدل الريف والمدينة عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي هو جدل مستمر وفعال ومنتج شعريا وإنسانيا، ويمكن النظر إليه من خلال طبيعة العلاقة الفكرية والفلسفية والثقافية والشعرية بين المستقر وغير المستقر، ولعل موقف الشاعر في نهاية الأمر هو موقف التجربة كما تتجلى في اللغة الشعرية والصورة الشعرية والمشهد الشعري، يصير في داخله تساؤلا كبيرا عن كيفيه جمع الأزمنة كلها في سلّته الشعرية، ويقود التعبير الشعري على صعيد اللغة والصورة والإيقاع وأدوات التعبير الأخرى نحو مزيد من القوة والفعل والأداء، على طريق بناء هذا الجدل الحاصل بين فضاء الزمن وفضاء التجربة:

كيف تجتمعُ الأزمنةُ

بينما هي تهربُ من يدينا،

ثم تسقطُ خارج الأمكنة !

فما محاولة جمعها إلا الرغبة في تقويضها والسيطرة عليها لكنها تتسرب من شقوق اليد وفراغ الأصابع على نحو قاتل ومرعب، إن الزمن في هذا السياق غير قابل لـ "التحديد" والإمساك والسيطرة، فهو خارج الحدود المكانية القابلة للتحديد والإمساك، وهو أيضا خارج القدرة على التحجيم والتموضع.

إن الصورة الشعرية الثلاثية الأبعاد ترسم شبكة من المتغيرات على صعيد الإحساس بالثبات والتحول في استلهام روح الريف ومادية المدينة، وتنهض الصورة على صيغة استفهامية تؤسسها أداة الاستفهام (كيف) وهي تسأل عن الحال، إذ تأتي جملة (تجتمع الأزمنة) في سياق صورة كلية مطلقة تربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، تعقبها جملة (تهرب من يدينا) لترسم صورة ثبات حالة الشاعر بصيغته الجمعية (يدينا) بإزاء حركة الأزمنة في اجتماعها داخل بؤرة واحدة، وتنتهي حركة الصورة الشعرية بجملها الثلاث إلى (تسقط خارج الأمكنة)، وما الأمكنة عند الشاعر هنا سوى المكان الريفي القديم والمكان المديني الراهن،

وكأن الأزمنة ترفض أن تسقط داخل الأزمنة كي تبقى عصية على الرضخ.

لذلك تبدو قناعة الشاعر بهذه النتيجة واضحة لا تحتاج إلى تفسير كثير، فهو يدركها تمام الإدراك لذلك جاء تساؤله استنكاريا على هذا النحو العميق، لكنه مع ذلك يبقى دائما حاضرا وقادرا على الفعل والإنجاز فالموقف من الزمن يكتسي دوما بحس البطولة الفردية التي تواجه الاغتراب بشكله الحضاري المتعدد المستويات والأدوات، لا بالمعطى الوجداني الذاتي العاطفي والانفعالي، ومن ثم لا فواصل على هذا الأساس بين الذاكرة والحلم لأن الزمن يجمعهما في منظور شعري واحد.

إن موقف حجازي – كما يبدو لنا – قد تخلّص من نظرته القروية الريفية الأولية ذات الطابع الريفي، وعلى الرغم من أن شيئا منها ما يزال عالقا في ذهنه ومتشبثا بوجدانه وحساسيته العاطفية الإنسانية، لأن جذورها الأساسية لا يمكن قلعها بشكل نهائي وبهذه السهولة والبساطة، وقد بدت نظرته إلى الزمن في أعماله الشعرية الأخيرة أكثر نضجا وتحسسا لقيمه الحياة وتفاصيلها، فالفرق بين الشاعر المبدع والشاعر المتخلف يكمن في موقفهما إزاء الزمن وتحولاته، إما عن طريق صدور ردود أفعال عندهما، عن أفعال حقيقية أو مفتعلة وبقدر ما يستجيب الشاعر لقيمة الزمن الحضارية، حيث تغتني تجربته الإبداعية، وتمتلك قابليه للتطور والنضج، على وفق معطيات العصر وقوانينه "دائمة التغير" من خلال طبيعة الزمن في حاضنته الطبيعة والشعرية وأفق التجربة.

وقد تنوعت المفردات الزمنية التي استخدمها الشاعر، حسب موضوع الاستخدام، ودرجه حساسيته الزمنية:

(الليل – المساء – الساعة – العام – اليوم – الشروق - الغروب – السنين – العمر –الوقت – الزمن – الأشهر ومسمياتها – الصباح – الشتاء – الربيع – الصيف – الخريف – العصر – الظهيرة – غدا – النهار – ليله – الأمس – الفجر – الماضي – الآن – لحظة – هنيهة – برهة -.. ..الخ)

وتكررت بعض المفردات مثل (الليل – المساء) عشرات المرات، إلا أنها في كل مرة تعطي دلالة محددة ومغايرة، قد تختلف وقد تلتقي مع دلالاتها الأخرى، حسب طبيعة الموقف النفسي للمفردة الزمنية، وانعكاسها على موقف الشاعر .

وقد شئنا ألا نفصّل القول في خصوصية المفردات الزمنية في سياق معجمها الشعري وتشعب دلالاتها على المستويات كافة، لأن ما يهمنا في هذا المبحث تحليل وكشف علاقة المدينة، من حيث بعدها الزمني المرتهن بالتجربة من جهة، وبالشاعر من حيث تطور موقفه من الزمن من جهة أخرى، عبر تطور تجربته في المدينة. إذ تبين لنا مسار هذا التطور على نحو واضح، من زمنيته "الريفية" المتجذرة، إلى الانسلال الجزئي من إسارها شيئا فشيئا، حتى استطاع التخلّص منها - بنسبة كبيرة – والاندماج بزمنيه "المدينة" بشكل متحفظ أولا يستند فيه على ما تبقى له من قيم زمنيه ريفية فاعلة ومؤثرة، تظهر بين الآونة الأخرى ظهورا نسبيا، لتعلن إخفاق الشاعر في إعدامها والتخلص منها بشكل نهائي.

إن اللغة الشعرية في القصيدة وصورها وطبيعة تركيبها الأسلوبي وتنوع تشكيلاتها الإيقاعية تحتشد كلها في سياق شعري واحد من أجل استكمال صورة التجربة، فالتجربة هنا تتجاوز البعد الزمني والمكاني والرؤيوي لتدخل في مناخ جديد من التعبير عن الأزمة، التي هي أزمة الشاعر الذاتية والموضوعية، أزمة المكان والزمن واللغة، متمثلة في قدرة الشاعر على استلهام روح التجربة واستحضار الطاقة غير الاعتيادية للغة، لتدمج كل ذلك من خلال رؤية شعرية تستوعب الفكرة وتتمثل الفضاء ثم تكوّن صورة القصيدة.

الرمز الإشكالي: الحب والموت

ظلت المرأة على مدى قرون الشعرية العربية موضوعا شعريا أثيرا لدى معظم شعرائها، وحيث كان الشاعر العربي القديم يضع موضوع الغزل في مقدمات قصيدته تثمينا لقيمة المرأة في الحياة العربية، فإن الشاعر الحديث ظل وفيا لهذا العقد الاجتماعي والإبداعي والثقافي والحضاري بين تجربة الشعر والمرأة، وقد سخر الكثير من شعراء العربية المحدثين جلّ أشعارهم للمرأة على مستويات مختلفة، منها حسية، ومنها معنوية، ومنها ثقافية واجتماعية وغيرها، بحيث بقيت المرأة تتصدّر الموقف الشعري العربي على مرّ العصور وعند مختلف الشعراء والتيارات الشعرية التي شهدتها الشعرية العربية، وبقيت المرأة تحتل هذه القيمة على الصعيد الشعري الجمالي بوصفها رمزا شعريا على مستوى الموضوع والرؤية.

تكون المرأة ضمن هذا السياق هي المحور الأول والرئيس الذي تشكّل شعريا على مستوى الموضوع والرؤية في ديوان (المرأة مملكتي)[16] للشاعر عيسى حسن الياسري♣، إلا إن هذا المحور لم يطرح على نحو تقليدي ومباشر وسطحي، فقد عالجه الشاعر بطريقة تأملية عالية تعتمد أساسا على إشكالية الحب والموت حياتيا وشعريا، والصراع التقليدي الحاصل بين طرفيها، والانتزاع المتبادل للمواقع بينهما، فأظهر لنا الشاعر مملكة المرأة عنده بقسمين الأول منهما يتجسد فيما يمتلكه من طاقة وفعل وإنجاز فيما يسيطر على قسمها الثاني الموت بكل أشكاله وطرقه المتعددة في المجابهة.

وعلى الرغم من أن الشاعر يميل عاطفيا وإنسانيا وشعريا نحو انتصار الحب على أعدائه بفعل القوة الكبيرة التي تتحرك في وجدانه الشعري، وهو الذي يعني عنده انتصار الحياة على الموت في الموضوع والرؤية والرؤيا والفكر، غير أن الموت بما يحمله من فعل جبار وساحق يبقي عنصر التهديد والمباغتة في هذه الإشكالية قائما وفعالا على نحو جدلي، بحيث تظل الحساسية الجدلية قائمة ومنتجة.

إن إشكالية الحب والموت تجري مراحلها الأولى بين الشعور واللاشعور، بين العقل الباطن والعقل الظاهر، بين الأنا والهو، بين الذات والموضوع، بوصفهما الميدان الجدلي الحقيقي لنشوء الحب ونموّه وانتشاره وتداوله:

كم ليلةً ..
شهدتُ موتي واحتفلتُ فيه
صامتاً
وعندما ينتفضُ النهارُ
اشقُّ عني كفنَ احتضاري فيكِ
يا غائبتي
فأنتِ وحدك الحضورُ إذ يغادرُ
الجميعُ
مملكتي ..
ويهطلُ الغبار.

16 ينظر: المرأة مملكتي، الياسري، عيسى حسن ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985، ص 76.

♣ شاعر عراقي ولد عاد 1942 في ميسان، اشتغل بالتعليم والصحافة، له عدد من الدواوين الشعرية مثل: (العبور إلى مدن الفرح) 1973، و (رحلة طائر الجنوب) 1976، و (المرأة مملكتي) 1982، و (صمت الأكواخ) 1996، ترجمت قصائدة إلى لغات أجنبية كثيرة، وحظي شعره بدراسات نقدية وأكاديمية كثيرة، يعيش الآن في المنفى في كندا. ينظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، المجلد الثاني، الطبعة الثانية، ص : 860.

فعندما يتعاظم الإحساس بالموت إلى هذه الدرجة المفجعة، في حالة سيطرة اللاشعور وهيمنته على مقدرات الصورة الشعرية واللغة الشعرية (كم ليلة .. شهدت موتي واحتفلت فيه .. صامتا) تقوم الأفعال المتنامية تناميا (دراميا) منتجا (شهدت - احتفلت)، بعرض مناخ خاص يستوعب واقع الانقياد والانصياع والصمت (صامتا) لكن انحسار اللاشعور وظهور السيطرة الشعورية الفاعلة على مسرح الفعل الشعري (ينتفض النهار)، يؤدي بالضرورة إلى استلال شفرة الحب من فم الموت بقوة استثنائية كبيرة (أشق عني كفن احتضاري فيك) حيث تتكامل ملامح الحب وترسو كيانا متفردا بقوة الحضور (فأنت وحدك الحضور إذ يغادر الجميع)، ويقوم هذا الكيان بإنهاء الصراع الوجودي عبر حضور الحب (وحدك) ومغادرة الموت (الجميع) المقترنة بجوه العام (ويهطل الغبار).

ويبدو أن هذه الفكرة الوجودية مأخوذة من فلسفة سارتر في مقولته الشهيرة: (الآخرون هم الجحيم) ولكن ليس بدلالاتها الفلسفية السلبية المعروفة، بل بإعطائها شكلا عاطفيا محضا ينهض على قوة الوجدان وخصب العاطفة وتجلّي الحسّ الشعري لغةً وصورةً وإيقاعاً وتشكيلاً، من أجل الوصول إلى الصورة الحالية (وحدك) بهذا الحضور الحار المتفرد الاستثنائي الأصيل، ومن خلال صورة الطباق البلاغي الحاد الحاصل بين (وحدك - الجميع) وبين (الحضور - يغادر)، وقد جاءت بشكل ضدي قصدي مباشر ومنتج لدلالة شعرية كثيفة تتجلى على مستوى الموضوع والرؤية معا.

إن المناخ الشعري الذي يسيطر على عالم الشاعر الداخلي يتشكل من خلال صورتين شرطيتين متواصلتين، تتمثلان الفكرة والموضوع والرؤية في سياق شعري متجذر في الروح الإنسانية العميقة المضاهية للطبيعة:

لو يسقطُ المطر
مبكراً فوق بذارِ الحزن
لأينعتْ حقولُ هذا
الشرق
بالشجرِ المثقلِ بالبكاء.
لو تفصحُ القبورُ
عن حزنـها
لاشتعلَ البحرُ ..
وغاضَ منه الماء
فابتعدي
واسعةٌ هي الدنيا
وضيّقٌ منفاي
عذبٌ هو الحبُ
وقاتلٌ هواي

ففي الصورة الأولى يستدعي الشاعر ولادة سريعة للطبيعة الخاصة المكونة لرؤية الشاعر (لو يسقط المطر مبكرا) لبعث الحب في شكل مثير من أشكال الموت (فوق بذار الحزن)، ولينتقل بذلك شكل الموت إلى نموذج جديد آخر بعيد عن النموذج المعروف، يمتزج فيه الحب بالموت امتزاجا واضحا (لا ينعت حقول هذا الشرق .. بالشجر المثقل بالبكاء) أي تحويل (بذار الحزن)، الذي هو رمز للحب المؤجل إلى

(بالشجر المثقل بالبكاء) رمز الموت المشحون بالعدم، من دون أن تتحقق موازنة من أي نوع سوى إبراز هذه المقابلات التي تجعل من الحب شكلا جديدا من أشكال الموت، بطريقة شعرية تلتئم فيها اللغة الشعرية مع الصورة مع الإيقاع مع الدلالة في سياق واحد، وصولا إلى وحدة الموضوع والرؤية داخل فضاء وحدة التجربة.

ثم تعقبها الصورة الشرطية الثانية التي تعمل على تفجير صورة الموت (لو تفصح القبور عن حزنها) وصولا إلى صورة الحب (لاشتعل البحر .. وغاض منه الماء)، بحيث تكون استكمالا للصورة الأولى وتوسيعا لحجم حضورها الشعري وفعلها الشعري وكينونتها الشعرية ورؤيتها الشعرية، على النحو الذي يستجيب فيه للموضوع الشعري المؤلف للتجربة في سياق مهم وجوهري من سياقاتها.

وتأتي الموازنات الطباقية عاملا جديدا في إثارة التداخلات العاطفية الوجدانية والفكرية الثقافية في أجواء الصورة الشعرية كلية (واسعة هي الدنيا - ضيق منفاي) و (عذب هو الحب - قاتل هواي) فالمطابقة البلاغية الحاصلة بين (واسعة - ضيق) و (الدنيا - منفاي) و (عذب - قاتل)، إنما هو تثوير لعنصر الصراع (الدرامي) الشعري بين قوتي الجذب (واسعة - الدنيا - عذب) التي تمثل قطب الحب في سيميائه الرمزي، وبين (ضيق - منفاي - قاتل) الذي يمثل قطب الموت في منظوره الدلالي الماثل في جوف المعنى.

وترسم المقابلات الطباقية صورة بلاغية أخرى من صور الاختيار الذي يؤدي في كل الاحتمالات إلى النتيجة ذاتها:

ينامُ
أو يواصلُ الرحيلَ
يموتُ أو ينهضُ من مرآبه
متوجاً بالكفن الرثّ ..
وبالوحلِ
فأنت آخر البحيرات التي يقمرُ فيها
إرثه الثقيلُ
وأنت من يمنحه النشورَ والقيامة

فسواء اختار أفعال السكون والغيبوبة والمهادنة (ينام ، يموت) أو اختار أفعال الحركة والانطلاق والبحث (يواصل، ينهض) ففي كل الحالات يبقى الحب هو الورقة الأخيرة التي يلعبها ويمارس من خلالها قدراته البشرية، ويستجلي أزماته البشرية المهددة دائما بالموت (فأنت آخر البحيرات التي يقمر فيها.. ارثه الثقيل) وهي الوحيدة التي تمنحه الحياة من أعماق مجاهيل الموت، وتخلّصه من تربته الثقيلة، التي أماتته وحطت من كبرياء إنسانيته وموقفه (وأنت من يمنحه النشور .. والقيامة) .

إن الحب عند الشاعر هو عملية إبداع جديد، تقوم المرأة فيه بدور كبير وفعال واستثنائي على أكثر من صعيد، وهل ليست مجرد أداة للمتعة فقط ينشغل الشاعر بتلمّس جمالياتها (الإيروتيكية) البارزة، بل هي مصدر للإشعاع والجمال الروحي تسهم في تغيير الرجل وضخه بالكثير من الصفات الإنسانية الخلاقة التي تجعل منه إنسانا جديداً، وشعرية القصيدة تنبع أساسا من هذه الفكرة وتتحلى بجميع خصائصها الفنية والجمالية استنادا إلى قيمة حضور المرأة في جوهرها، القصيدة بلا مرأة تبقى ناقصة عند الشاعر العربي مهما كان، وتبقى بحاجة إلى ماء ورطوبة أنثوية تغذي لغتها وصورها وإيقاعها.

فهي عند الشاعر عيسى حسن الياسري أشبه بالمنقذ والمخلّص حين لا يكون شيئا مهماً قبل أن يلتقيها، لكنه حين يلتقيها فإن هذا اللقاء الاستثنائي الجمالي المشحون بالمعنى والقيمة، يتزود منه الشاعر معنى الحياة

وقيمة الطبيعة وما تزخر به من جماليات صورية وتعبيرية على المستويات كافة:

لم يكن عابئاً بالزمانِ الرديءِ
لم يكن بالذي يتوسّدُ أحلامَهُ
وينامُ إلى آخر الليلِ
حتى التقاك
وإذ ذاكَ
غيّرت الأرضُ دورتَها
والزمانُ مساراتِهِ
والنجومُ مداراتِها
المتعبة.

فهي الموقف الجديد الذي يحدث الانقلاب في الخاص والعام، في الذات والموضوع، في الداخل وفي الخارج، في الماضي والحاضر، فمرحلة ما قبل المرأة تعيش فيها الشخصية أقصى مراحل العبث والفوضى وعدم الاكتراث (لم يكن عابئا بالزمان الرديء)، حيث تلمس واقع الحياة ملامسة حية مباشرة خارج إطار الحلم (لم يكن بالذي يتوسد أحلامه) وخارج احتمالات التغيير (وينام إلى آخر الليل)، إلا أن الاصطدام بالمرأة (حين التقاك) غيّر الموازين وأحدث تغييرا شاملا في المسيرة (وإذا ذاك)، فقد انقلب العرف الطبيعي المتعاهد عليه وتناثرت خصوصياته (غيرت الأرض دورتها) وبرز الزمن بمفردات جديدة (والزمن مساراته)، وتغيرت المواصفات التقليدية الدالة على الأشياء (والنجوم مداراتها المتعبة).

وبهذا تكون المرأة عند الشاعر نقطة انعطاف لمرحلة رتيبة هي أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، تمثل مرحلة ما قبل المرأة، ومرحلة أخرى ضاجة بالحب والعطاء والحركة تمثل ما بعدها، وهذه الموازنة الشعرية الحساسة على مستوى التجربة بين ما قبل وما بعد المرأة تحيل على فلسفة الزمن عند الشاعر، وما تؤديه من وظيفة وتنتهي إليه من نتائج على مستوى الفكرة الشعرية والتعبير الشعري في سياق متصل.

وعندما ينتشر الموت على مساحة واسعة من خارطة الفكرة الفلسفية المنبثة في الديوان، يأخذ الموت مدى أوسع:

أحصِ مواريثَك
آخر الذين غادروك عاد عارياً
إلّا من الحزنِ
ومن ثيابهِ ..
الرثة
قد تراه راقصاً
وربّما تسمعه مغنياً وراء جدرانِ عذابهِ
فتلك آخر المراثي
إنّ من ماتوا
كثيرونَ

ووحشةُ الجدرانِ ..
لا تُطاقْ
فلتدّخر هواكَ ..
والأشواقْ
لطفلةٍ .. وطفلٍ
قد يولدان بعدنا
يحترفان
العشقَ ..
والعناقْ.

حيث تشكل فكرته بأشكال مختلفة وصيغ ملونة تعبر عنها التشكيلات الشعرية الآتية: (آخر الذين غادروك – عاريا – الحزن – ثيابه الرثة – وراء جدران عذابه – آخر المراثي – إن من ماتوا كثيرون – وحشة الجدران – لا تطاق)، وبصبح استدعاء الحب ضرورة قصوى لانتشال الفعل الحيوي من المآل الخطير الذي وصل إليه، ولضخه بقدرات جديدة من القدرة على مواصلة الطريق وصولا إلى الموازنة (فلتدخر هواك + الأشواق)، فهما الوسيلة الوحيدة التي باتحاد عنصريها يتكون الحب الذي يبحث الشاعر عنه، وسط هذا الركام الهائل المتكدس من مفردات الموت، لعله يستطيع إنقاذ الموقف وبث الحياة من جديد (لطفلة وطفل .. قد يولدان بعدنا)، ويأتي استخدام (قد + يولدان) هنا استخداما احتماليا، لا يوفر نتيجة مضمونة ولكن فيما بعد لا خيار هنا في اللجوء إلى الحل الأوحد على الرغم من خضوعه لنتيجة احتمالية، تجعل التعبير الشعري أكثر سلاسة وليونة وحساسية.

إذ عندما يكون احتمال النجاح هو الأوفر حظاً في هذه المعادلة الشعرية القائمة على الصراع (الدرامي)، يمكن وقتها أن ينتصر الحب على الموت على النحو الذي تستكمل فيه المسيرة نحو خلق مستلزمات جديدة لصيرورة الحركة الإنسانية القائمة على الحب (يحترفان العشق .. والعناق)، بحيث يتحد الموضوع الشعري بالرؤية الشعرية في طريق بناء التجربة.

لكن الإشكالية مع ذلك تبقى قائمة وحاضرة على مستوى قراءة الصورة الشعرية لأن مطلق الحب أو مطلق الموت لا يمكن لأي منهما أن يحدث ويستقر، ثم ينشر ظلاله على الفعل البشري بصورة كلية وشاملة وحاسمة ونهائية، بمعنى أن تجربة الشاعر هنا هي تجربة إنسانية عامة على الرغم من خصوصيتها.

إن العلاقة الجدلية بين الحب والموت هي علاقة رمزية وأسطورية قديمة قدم الشعور الإنساني والعاطفة الإنسانية والوجدان الإنساني، لا تنفك تعمل على تزويد الشعراء والفنانين عموما بالكثير من القيم الجمالية والصور الفنية التي تعبر عن جوهر الفكرة، وقد أسهم الكثير من الشعراء المحدثين بالاعتماد على الأساطير والرموز والموروث الشعبي في هذا المجال لشحن الموقف الشعري بالطاقة والرؤية والفعل والتشكيل، من أجل تدعيم فكرة العلاقة والجدل القائمة بين الحب والموت.

إن فكرة جمع الحب بالموت على هذا الأساس فكرة قديمة جدا، إذ بدأت مع بداية انطلاق العاطفة الإنسانية نحو أرحب الآفاق وأوسعها تلك التي تمثلت بمفاهيم وفلسفات عدة، منها الاتحاد والفناء والحلول وغيرها من فلسفات المتصوفة، إلا أن الشاعر لا يحاول أن يضع قضية الحب عنده بهذا السياق الفلسفي المعقد، لكنه يحاول طرحها برؤى شعرية أكثر مما هي فلسفية، فكيف جمعت بين الحب والموت .. والموت .. في سياق تجربة شعرية تعتمد في تشكيلها على لقاء الموضوع الشعريّ بالرؤية الشعرية؟

لذلك جاءت الفكرة هنا عن طريق التساؤل (كيف جمعت) فالشاعر يعيش الحالة معايشة تفصيلية دقيقة، لكنه يريد أن يستوعبها ويضع يده على أسرار القدرة الكبيرة، على جمع قوتين متضادتين على نحو شعري (درامي)، فالشاعر هنا يعيش حالة اتحاد الحب بالموت لا شعوريا، وانفصالهما شعوريا، لذلك يتساءل وسؤاله نابع من التناقض الحاصل عنده بين إحساس اللاشعور ومدركات الشعور.

ثم ينجح الشاعر في إلقاء الضوء على هذه العملية الشعرية المختبرية بتسليط مجهره الشعري الدقيق على الفعاليات الداخلية العميقة لحالة الحب، إذ إن الحب لا يتحقق على وفق تحديدات منطقية جافة وموضوعية ومخطط لها مسبقا، يرسمها الشعور المقنن والمهندس بقصدية وحرفية ووعي عال، ويقنن مساراتها العقل الظاهر الذي ينتمي إلى المنطق أكثر من انتمائه إلى العاطفة والوجدان:

لا أدري ..
وما أدريه ..
حين أفقتُ رأيتُ كفني
تستريحُ بكفكِ العذراء ..
أيّ صبيةٍ أنتِ
رأيتُ غصونَها مسدولةً فوقي
تغطيني ..
وتمطرُ صيفَ وجهي بالرذاذ
وماء (الشطّ)
. مرتجفاً أراكِ
. أخافُ
وقيل إنك امرأةٌ ..
تحبّ الداخلين مدينتها ..
تعانقهم طوالَ الليل باكيةً
وعند الصبح تصلبهم على نخلة.

وبهذا يكون الموقف العام لتحليله وتفسيره وتعريفه محددا بـ (اللاأدرية) في قول الشاعر (لا أدري) حيث يلغي المنطق ويبدأ التراجع نحو لا شعورية العقل الباطن (وما أدريه) الذي يمكن أن يعطي تفسيرا حلميا، تتحكم فيه المشاعر وتسيره العواطف ويتحكم به الوجدان العميق والخصب على نحو شعري لافت، وتخلق له صورا ذهنية متراكمة، قد لا يضبطها تسلسل منطقي مقنع لأنه سيكون عصيّاً على ذلك، إذ تحدث خارج إطار السيطرة العقلية المحضة (حين أفقت) أي قبل حالة اليقظة.

فتأخذ الصورة الأولى شكل المفاجأة المتوقعة (رأيت كفي تستريح بكفك العذراء)، وهو موقف أول هدفه التطهير والمثول في رحاب الحب ومساحته الثرة الواسعة، إذ يحدث التآلف وتوحد المناخ (كفي تستريح بكفك) وصولا إلى تطهير (كفي) التي أرهقها التعب ومزقتها الخطايا (بكفك العذراء)، وحين تكون النتيجة أكثر إيجابية مما كان يتوقع يتساءل بدهشة (أي صبية أنت)، تعبيرا عن خصوصيتها واستثنائيتها.

لتأتي الصورة الثانية التي تمثل مرحلة أخرى من مراحل التطهير عبر تنقية الأجواء القديمة، وخلق مناخ جديد يتحرك خارج إطار المناخ العام (رأيت غصونها مسدولة فوقي .. تغطيني) ثم تتضح محاولة العزل بالفعل (تغطيني) لتأتي المرحلة الأخيرة من مراحل التطهير، عبر صورة ثالثة تقلب موازين الطبيعة العامة، من خلال تفجيرها وخلق الموت فيها، وخلق طبيعة لا تخضع في استجاباتها الوجودية لقوانين

الطبيعة التقليدية (وتمطر صيف وجهي بالرذاذ) وتكتمل دوائر الاحتلال وتنفصل حركة الوجود الخاص عن (الماحول) لتستقر في وجود جديد يمتلك استقلالية الفعل .

وعلى الرغم من أن هذا الوجود الجديد كان يستقطب كل مشاريع الأمل المنبعثة شعريا من فكرة الحب وتجلياتها العاطفية والوجدانية ذات الصلة بتجديد الحياة عندما كان يتحرك على خارطة الحلم، إلا أن تحققه وجوديا خلق حالة من الاهتزاز (مرتجفا أراك) وجاء الجواب سريعا منفعلا مرتبكا (أخاف)، ليستبطن – تبريرا لذلك – إحساسا متأخرا (قيل انك امرأة) يتكامل من خلاله كيان المرأة – الواقع، الذي يمر الاتحاد بها بثلاث مراحل متداخلة ومتعاقبة شعريا على أكثر من صعيد.

أولى هذه المراحل هي مرحلة الإغواء والاستقطاب التي تجلت في جملة (تحب الداخلين إليها)، وثانيتها مرحلة التحذير وتثوير العواطف وقد تجلت في الصورة الشعرية الآتية (تعانقهم طوال الليل باكية)، ثم تختتم بمرحلة ثالثة تحقق التوحد بالموت من خلال هذه الصورة الشعرية (وعند الصبح تصلبهم على نخلة) وهي تستوحي فكرة الصلب بمرجعياتها الدينية والأسطورية المعروفة في الفكر المسيحي الخرافي.

إن هذه المراحل التي تمثل المرأة – الحلم .. فـ (كفي تستريح بكفك) تناظر (تحب الداخلين إليها)، و (تعانقهم طوال الليل باكية) تناظر (رأيت غصونها مسدولة فوقي تغطيني) و (عند الصبح تصلبهم على نخلة) تناظر (تمطر صيف وجهي بالرذاذ) من حيث استلال الحب من الموت على شكل من الأشكال.

ولعل الطباق البلاغي بحالته الجمالية الأسلوبية والتعبيرية والتشكيلية الحاصل بين (تعانقهم – تصلبهم) يرتبط بخيط سحري متحد من حيث طبيعة الفعل الشعرية وصورته الالتحامية، ومن خلال طبيعة الأداء وشكل الدافع الذي ينشد الحب بأقصى طاقاته الممكنة، وهو يمضي باتجاه ضخ الرمز الشعري بمزيد من القوة والفاعلية والتأثير الشعري في سياق التفاعل بين الموضوع الشعري المتمثل بـ (المرأة)، والرؤية الشعرية المتمثلة في الخصوصية والتفرد والاستثناء، على طريق تمثيل التجربة الشعرية وتعميق فضائها الشعري في سياق لغوي وصوري وتشكيلي نابع من حرارة الوجدان، ودفء المشاعر، وحيوية اللغة الشعرية ووضوح صورتها وتجلي إيقاعها.

الخاتمة:

حاول البحث قراءة ثلاث تجارب شعرية متنوعة في سياقاتها وطبيعة تجربتها واتصالها بالموضوع والرؤية، التجربة الأولى هي تجربة الشاعر اللبناني خليل حاوي بما انطوت عليه من خبرة وثراء وقيمة في علاقاتها الرمزية والأسطورية والفلسفية، وكان موضوع الموت وحالاته الرؤيوية الموضوع الأبرز المكوّن لرؤية الشاعر وقضيته الشعرية، وكشفت التحليل عن ارتباط وثيق بين الشاعر وموضوعه بحيث استطاع التعبير بفنية وموضوعية واضحة عنه.

أما التجربة الثانية فهي تجربة الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي وقد كشف التحليل عن جدلية العلاقة بين الريف والمدينة، وهو موضوع ذو أهمية كبيرة لكون الشاعر من أصول ريفية تحوّل إلى عالم المدينة وعانى ما عانى منها، بحيث خصص الكثير من قصائده لنقد المدينة وتمجيد الريف ولاسيما في دواوينه الأولى.

التجربة الثالثة هي تجربة الشاعر العراقي عيسى حسن الياسري، وكانت تجربته تتصل بموضوع المرأة، وهو الموضوع الأكثر خيالية وحضورا في تجارب الكثير من الشعراء العرب وغيرهم، وتوصل التحليل إلى أن الشاعر استطاع من خلال قصائده عن المرأة تكوين رؤيته الشعرية انطلاقا من هذا الموضوع الحيوي، فكانت المرأة في تجربته مثالا حيا وزاهيا من النماذج الإنسانية القيمة ذات الأثر في الحياة عموماً.

التجارب الثلاثة تجارب شعرية متنوعة كشفت عن العلاقة الشعرية بين الموضوع الشعري والرؤية الشعرية في سياقات عديدة، ولو جمعنا هذه التجارب الثلاث في سياق بحثي واحد ضمن موضوعاتها المختلفة ورؤاها المتنوعة يكون البحث قد حقق هدفه في الاطلاع على تجارب منتخبة وتحليل نصوصها، بما يؤكد قيمة الموضوع الشعرية في بناء الرؤية الشعرية على طريق الاستجابة للتجربة الشعرية لكونها أساسا جوهريا لبناء القصيدة، حيث ينبري الشاعر للتعبير عن موضوعه الشعري حين يتحول إلى تجربة عميقة فيها الخبرة والمعرفة والإحساس.

المصادر والمراجع

إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة ودار الثقافة ، ط3 ، بيروت ، 1981

البكري، سعاد، التجربة الشعرية: الأداة والتشكيل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001

تليمة، د. عبد المنعم، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978

حاوي، خليل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1975.

حجازي، أحمد عبد المعطي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1976.

دي سوسير، فردينان ، علم اللغة العام ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1988

ربابعة، د . موسى، جماليات الأسلوب والتلقي ـ دراسات تطبيقية ـ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000.

الربعي، محمود ، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد 1 - 2، الكويت، 1994

الصفار، د. ابتسام مرهون، جماليات التشكيل اللونيّ في القرآن الكريم، ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010.

عثمان، اعتدال، إضاءة النص قراءات في شعر (أدونيس - محمود درويش- سعدي يوسف – عبد الوهاب البياتي – أمل دنقل – محمد عفيفي مطر – أحمد عبد المعطي حجازي)، دار الحداثة ، ط1 ، بيروت، 1982.

علوش، د . سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء، ط1، 1985

فضل، د. صلاح ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1972

فضل، د. صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، 1978

معلّى، طلال ، صدمة الحياة والموت في التشكيل العراقيّ، عن مجلة التشكيليّ، موقع إليكترونيّ: .httl laltashkeely.com.2002.

مفتاح، د. محمد ، تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1985 .

الياسري، عيسى حسن، المرأة مملكتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985.