مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية
المجلد (١٦) العدد (٦) حزيران (٢٠٠٩)

الصوت الشعري المختلف
بين خصوصية النوع وإشكالية الانتماء

أ. د. محمد صابر عبيد
كلية التربية / جامعة تكريت

خليل شكري هياس
كلية المعلمين / جامعة الموصل

شعريّة الاختلاف

ينزع الشعر بفعل طبيعته وكيفيته ووظيفته إلى منطقة تشكيل خاصة، تظهره نشاطا إبداعيا خلاّقا يتعالى على ما يجاوره من فنون إبداعية ويغذيها بإشعاعات تشكيله وفرادة حساسيته، لأن في تدخله النوعي في كل المجالات الحيوية المتاحة يمثل "رؤية جديدة للعالم والإنسان، وشكلاً كتابياً موزوناً أو منثوراً، يحتضن هذه الرؤيا"[١] حسب جبران خليل جبران، إذ ينفتح الشكل أساسا على طاقة الإبداع في معناه الجوهري ولا يتحدد بمصائر تشكيل تقلّص فرص الإبداع فيه، طالما أن ((الاتجاه النهائي للمعنى في البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه إلى الداخل))[٢] تسعى فيه هذه البنى إلى استشفاف جوهر الداخل وتمثيله وإعادة إنتاج الاستثنائي من طبقاته وأحواله.

وهو ما أدخل القصيدة في قدر شعري نأى بها عن مهرجانيتها الإيقاعية والدلالية، وأدخلها في معترك جديد أعادت فيه أسلوبيات تشكيلها ونشاطها وفاعليتها الشعرية، إذ أظهر نصها تأسيسا ((جديدا مغامرا يقتحم المجهول بعد أن تهدّم بناء القصيدة الجاهز وانتقل الإيقاع من الظاهر الحسي إلى التناغم الداخلي، وتحولت الصورة من البهرج المكشوف إلى الجزء المشحون بقوى النفس والمشدود إلى الجسد الكلي))[٣]، بما يجعل مصيرها الشعري مرهون بقابليتها على الاستجابة والتمثيل من جهة، وابتكار سبل تخترق السائد والمألوف لتحقق رؤيتها الجديدة للعالم والإنسان من جهة أخرى، عبر إدراك حقيقة أن ((الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله. اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن

العادي، المتجانس، المألوف (النثري). أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية))[٤].

من هذا المدخل الفكري – النوعي – الأسلوبي يمكننا الحديث شعريا عن قصيدة النثر، والنظر إليها بوصفها إمكانية تعبير شعرية جديدة أكثر حرية وانفتاحا وقدرة على التمثيل والتشكيل وأكثر رحابة في التعبير عن رؤياها العميقة، لأن معاينة شعرية القصيدة لا تتم عبر ما يتدفق من جمال التعبير قدر ما يتدفق من طبيعة الرؤية[٥]، لأنها ((رحلة في كثافة الأشياء))[٦] بطابعها المعنوي بوصفها ((كتلة مشعة وتبلور جوهر لا زمني))[٧].

إنّ قصيدة النثر العربية في تغلغلها النافذ في جسد الشعرية العربية الحديثة تجسّد ((الآن ما تجسّد من دلالاتها جزءا من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطالبها الجمالية والفكرية. وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة، بل هي عبر نماذجها الفاعلة، شرارة إضافية تندلع في الطرف الآخر من الغابة))[٨]، وتوافرت على قيم فنية خاصة عبّرت عن ((تجسيدها لرؤيا شعرية تخص الشاعر، ويترشح عنها موقفها الجمالي والفكري في بنية حسية تعبيرية))[٩]، استطاعت أن تقدم قصيدة مستوفية لكل شروط الشعرية منفلتة من شرط الوزن، ومستعيضة به إمكانات إيقاعية متنوعة ومدهشة لا تنتمي إلا إلى قوانين القصيدة ذاتها وقواعدها، وبذلك تمكنت من أن ((تلتمّ على نفسها، وتتوتر، وتصفو))[١٠]، على النحو الذي حقق لها تميّزها وفرادتها النوعية.

وإذا كانت قصيدة النثر خسرت عنصرا ثمينا من عناصر تشكيلها متمثلا بالوزن، فإنها سعت باجتهاد مستمر إلى اكتشاف عناصر إيقاع جديدة ((في لغة القصيدة ذاتها، فيما تدّخره حروف الكلمة الواحدة من ثراء صوتي دال فيما بين كلمات الجملة الواحدة في جوار متفاعل، في ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق بعينه)) [١١]، فضلا عن إمكانات أخرى يمكن تلمّسها في فحص دقيق للنماذج الرفيعة التي أنتجها شعراء قصيدة النثر العرب بمختلف أجيالهم.

الريادة والخصوصية والانتماء

يعدّ الشاعر محمد الماغوط أحد رواد قصيدة النثر العربية الحديثة وأكثر أصواتهم صفاءً وانتماءً إلى تجربة الحداثة في الشعرية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ وضعه جبرا إبراهيم جبرا في المقدمة حين أتى في أحد كتبه على هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية ويسميه شعرا حرا بقوله إن أهم كتّابه بين شعراء العرب اليوم هم محمد الماغوط وتوفيق صائغ وجبرا إبراهيم جبرا نفسه، وهذا الشعر في أنموذجه العربي – كما يراه – ((يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوا، ويحفل في الأغلب بالإكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المد – أحرف العلة))[١٢].

وبلغت قصيدة النثر العربية مراحل متقدمة في انتصارها لأنموذجها وتعزيز عروبتها، وكانت ((تصل أحيانا إلى مستويات تعبيرية مدهشة كما يتجلّى في قصائد محمد الماغوط))[١٣]، إذ هو في نظر معظم من درس هذه القصيدة أكثر شعرائها ((جاذبية وصفاء: نبرة عميقة، ومناخ شعري مترابط، كانت صوره التلقائية الباهرة تعكس عالما لا حدود له من أجواء الحنين، والصعلكة، والحلم، والتمرد))[١٤].

كما أنه ((أكثرهم بداوة وتجريحا في صوره ورؤاه))[١٥]، بما يقدمه أبرز شاعر قصيدة نثر عربي يقدم نصوصه خالصة من رحم التجربة، بكل تلك الروح الحية التي رسمت مسارا خاصا للنوع وقادته إلى الانتماء الأصيل الحر إلى شجرة العائلة.

ولعلنا نستوحي من تلك الإضاءات الثرية التي قدمت فيها سنية صالح لآثار الماغوط الكاملة ما يعزز رؤيتنا في هذا الإطار، وهي إضاءات نابعة من فضاء التجربة الماغوطية وأسرارها، إذ تصف ذروة مأساته ((في إصراره على تغيير هذا الواقع، وحيدا، لا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر))[١٦]، في إحساس عميق وأصيل بقدرة الشعر على الفعل والتغيير والثورة عبر اعتزاز خاص بانتمائه ((للحب والشعر كعالم بديل متعال على ما يحيط بنا))[١٧].

ولأن الماغوط كان متماهيا في شعره بدرجة تتفوق فيها كثيرا شخصيته الشعرية على شخصيته الاجتماعية، أو أن الشخصيتين تندمجان في نقطة صفر الشعر، فقط

كانت ((فترات الخصب عنده تتواقت مع الأزمات)) [١٨]، إذ كان منفعلا بالخارج شعري قدر انفعاله بالداخل شعري.

ولعله في ذلك تمكّن من ضبط المعادلة الصعبة في تمثيل الخارج بإحساس شعري عال لا يخل بالمواصفات الفنية الخاصة التي يقتضيها الفن، إذ هو ((في الشعر يمتطي حلمه ويغيب، ليس بمعنى التخلي الشعوري عن واقعه، وإنما بمعنى الطموح الملحّ لخلق وجود بديل عنه))[١٩]، ولذا فان سنية صالح تعدّه ((من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل، دخل ساحة العراك حاملا في مخيلته ودفاتره الأنيقة بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر وجديد وحركة رافدة لحركة الشعر الحديث))[٢٠].

وهو ما يتضامن مع رؤيتنا في أن شكل قصيدة النثر الذي يكتبه الماغوط شكل عربي خالص يتوافر على قدر من الجدة والذاتية والابتكار، وينتظم أكثر من بقية النماذج في رفد حركة الشعر العربي الحديث ومتونها الأصيلة، فضلا عن اتسام شعريته ببدائية مدهشة وعميقة وفريدة وشديدة الخصوصية أدت ((دورا هاما في خلق هذا النوع من الشعر، إذ إن موهبته التي لعبت دورها بأصالة وحرية كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي. وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود))[٢١].

وانفتحت على آفاق شعرية تكفّلت بتمثيل تجربة شخصية شديدة التكثيف، خارجة من أعماق تجربة الهم الاجتماعي والسياسي والحضاري العربي، ومتحققة – على الصعيد الفني النوعي – في شكل الشعرية التي لا تبعده خصوصيته عن الانتماء الفعلي الصميمي إلى شجرة العائلة – شجرة الشعرية العربية – بكل تنوّعاتها وأشكالها، لكنها تضيف إليها معطيات تجربة شكل جديدة، تنهض على استثارة الروح الإيقاعية في اللسان " الشعري " العربي من دون الاتكاء على حاضنة الوزن الشعري، وعلى تقديم شعرية بدائية وحشية تهدّد عرف التلقي وتخلل منطقة السائد في القراءة والاستقبال.

المتن الماغوطي: شعرنة الواقع .. شعرنة اللغة

تشتغل قصيدة الماغوط على قضية مركزية وجوهرية تتمحور حول شعرنة الواقع، عبر إزاحته خارج حدوده الضيقة المقيّدة وفتحه على أفق شعري يرتفع بالتجربة

إلى فضاء الفن، وربما كانت سمة التغلغل الشعري في نسيج الواقع واستثارة مكامنه السرية وخواصه الفريدة من أبرز سمات شعرية المتن الماغوطي، وكان لاقترابه الساخن والمثير من جسد الواقع التأثير البالغ في تشعير المفردة والموقف والقضية، وإطلاق إحساس مختلف بالإيقاع ينبع أساسا من إيقاع الفكرة وحساسية أدائها الوظيفي في التشكيل الشعري.

تنهج قراءتنا في استشفاف "عروبة" قصيدة النثر عند الماغوط وتفرّدها ومفارقتها للأنموذجين الفرنسي والإنجليزي اللذين سار في ركبهما معظم شعراء قصيدة النثر العربية الخارجين من معطف مجلة "شعر"(*)، في تلمس الروح العربية والنفَس العربي والهمّ العربي والإيقاع العربي والحساسية العربية 'من خلال ما تفجّره المفردة الماغوطية عبر التحامها في نسيج لغوي مفعم بروح التجربة وأصالة نهجها وعمق انتمائها، من مدى شعري يجعل طاقة الشعر كامنة في كل منطقة من مناطق القصيدة.

وستذهب آلة التحليل المنهجية في هذا الفصل إلى التدخّل في عوالم المتن الماغوطي بمساربه ومتاهاته وكمائنه وتمويهاته لتستجلي كثافة الرؤية الشعرية وخصوبتها، وعلى ذلك النحو الذي يحيلها على تجربة عربية خالصة بوسعها أن تشير إلى متن شعري أصيل يضاف إلى المتون الشعرية الأصيلة في الشعر العربي الحديث، تلك التي يمثلها المتن السيابي والادونيسي والأنثوي – لدى نازك الملائكة –، وبذلك يصبح المتن الماغوطي هو المرجعية الأساس لقصيدة النثر العربية الحديثة.

تتبثق أنا الشاعر من بؤرة المنطقة الشعرية الساخنة لتعلن تصدّرها للمشهد الشعري وقيادتها دفة السرد الشعري.

ففي قصيدة ((المسافر))(٢٢) تثير عتبة العنوان رؤية مزحومة بالحرية والنشاط واللااستقرار بما يناسب الفعالية دائمة التموج والانشغال للوحدات الشعرية التي تؤلفها قصيدة الماغوط:

بلا أمل..
وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة
سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما..

بقع الحبر
وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج
وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذي يمصّ دمي

إذ تتبارى وحداتها الشعرية في استنهاض الهم الشعري المركزي ((بلا أمل..)) وهو يتمركز في محرق الفعالية البشرية ومركزيتها الوجدانية الشعرية ((وبقلبي الذي يخفق))، مشبّها تشبيها مشاكسا ((كوردة حمراء صغيرة)).

يعتمد هذا التحول النعتي من الشكل إلى اللون إلى الحجم، ليمارس نشاطا تشبيهيا خاصا في كل حركة تحوّل، وهو يضيف دلالات تراكمية تضاعف من شدة الإحساس بعمق التشبيه ومرونته ودرجة انزياحه الشعري.

تمهيدا لدفع أنا الشاعر إلى واجهة المشهد وتقديمها وترشيح صورتها من أجل استلام زمام المبادرة الشعرية ((سأودع))، وتأثيث المكان الشعري فيه وإشغاله بـ ((أشيائي الحزينة)) المؤلفة لنسيج الفضاء انطلاقا من طبيعة المفردات الحسية ذات الطبيعة الخاصة في أسفل الصورة ((بقع الحبر / أثار الخمرة ....))، ثم الذهنية المعبرة عن أزمة التجربة وهي تعمل بوصفها خلفية ضاغطة وباثّة توجّه حيوات الصورة، فضلا عن تمظهر وتشكيل الحسية الحركية ((الناموس)) التي تسهم في تحقيق إشارة سيميائية تنظمّ إلى حساسية التجربة البشرية لأنا الشاعر ((الذي يمص دمي)) وتزيدها توترا وألما وفقدانا.

يتسم شعر الماغوط بكثافة تصويرية هائلة تعدّ من أبرز ملامح المعنى الشعري الماغوطي، إذ يستثير بصر التلقّي ورؤيته ويستفزّه ويشحنه بإغراء قرائي لا يمكن تفاديه.

في قصيدة "الشتاء الضائع" مثلا تتفجر مكامن القصيدة إمكانات تصويرية شديدة التكثيف والإثارة، تنشدّ كلها بالمركزية الدائرية لأنا الشاعر وتدور في فلكها:

صورة رقم (١)
غدا يتساقط الشتاء في قلبي
وتقفز المتنزهات من الأسماك والضفائر الذهبية

صورة رقم (٢)

صورة رقم (٣)

وأجهش ببكاء حزين على وسادتي

وأنا أرقب البهجة الحبيبة
تغادر أشعاري إلى الأبد

صورة رقم (٤)

والضباب المتعفن على شاطئ البحر
يتمدد في عيني كسيل من الأظافر الرمادية

صورة رقم (٥)

حيث الرياح الآسنة
تزأر أمام المقاهي

صورة رقم (٦)

والأذرع الطويلة، تلوح خاوية على الجانبين

الإطار الصوري

يطيب لي كثيراً يا حبيبة، أن أجذب ثديك بعنف
أن أفقد كآبتي أمام ثغرك العسلي

الصورة (١) المحمّلة بوعد سقوط الشتاء في مركز الأنا ((في قلبي)) تفتح الداخل على الخارج وتحيل المركز على محيط ضامّ وملتمّ.

وتذهب الصورة رقم (٢) إلى تحقيق مفارقة على صعيدي الفعل الشعري والمكونات الصورية الموثّقة لشكل الصورتين.

وتتدرج الصورة رقم (٣) في الإطار الصوري للصورة رقم (٢) مفسّرة سبب تشكلها على هذا النحو.

أما الصورة رقم (٤) فهي صورة صادمة وجارحة بغرابة تشبيهها القائم على سلسلة انزياحات تندفع إلى الأفق الاستعاري في الصورة رقم (٥) الذي يتأسس على إيحاء المكان.

وتستقر هذه الانزياحات في حاضنة المحيط الجسدي المكوّن للصورة رقم (٦) بفضائها الصوري الناهض على الحركة الطيرانية، وهي تحاول إقصاء المكان والانتقال إلى سياق شعري –عبر مكاني يفضي إلى انعطافة شعرية كبيرة تلتفت فيها أنا الشاعر إلى كينونتها، في إطار صوري يحيط بكل صور المشهد، داعماً قوة التفاته ((يطيب لي كثيراً)) باستلهام قوة الشريك المنادى ((يا حبيبة))، لإعادة التوازن الشعري والحيوي إلى طرفي معادلة العنوان ((الشتاء / الضائع)) ومحاولة استيعاب طاقته المعنوية في تشكيل الصور وتوجيه علاماتها السيمائية واستقرار محصولها الدلالي.

وتعكس قصيدته ((جفاف النهر)) أزمته الإبداعية في التعبير الشعري المستمدة من أزمته الروحية والإنسانية:

صاخب أنا أيّها الرجل الحريري
أسير بلا نجوم ولا زوارق
وحيد وذو عينين بليدتين
لكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة
وذات لحن جريح لا يتبدّل
أريد أن أرفرف، أن أتسامى
كأمير أشقر الحاجبين
يطأ الحقول والبشرية

فهو يخاطب ذاته التي فصلها عنه انفصالاً رمزياً وعبّأها بـ ((آخر مخلّق)) يتيح له فرصة المحاولة خارج إطار المونولوج الداخلي، وهي حيلة من حيل السرد الشعري تحرّر أنا الشاعر القائلة من الإحساس الضاغط بانقسام الأنا وتوازي القسمين في مناهضة قاسية.

فيضع الذات المنفصلة / الآخر المخلّق في مواجهة نشاط الأنا وفعاليتها ((أنا ← أيها الرجل الحريري))، وتتقدم الأنا المصرح بها تصريحاً جارحاً الحال الشعرية ((صاخب))، إذ تشيع إيحاءً موجّهاً بالحركة والاضطراب والتدفق، ثم ما تلبث هذه الحال الشعرية أن تتحلّل إلى صورة مشتتة تتسم بالضياع ((أسير بلا نجوم ولا زوارق)) والعزلة والجمود ((وحيد وذو عينين بليدتين)).

إنّ هذه المفارقة الشعرية بين الدخول الصاخب في المشهد الشعري، والانتهاء إلى التيه والوحدة والثبات، تستند في منطقها الشعري المفاجئ إلى الانعطافة الاستدراكية المتحققة بعد ((لكنني)) وهي تكشف عن أزمة الأنا الشاعرة في تشابه قولها الشعري وعدم تبدل لحنها الجريح، لأن الخارج الشعري الذي يموّن الداخل بالتجربة ويلوّنها بالتعددية والانفتاح والحرية ما زال مهيمنا يضطهد روح هذه الأنا وأدواتها في التعبير.

غير أن حلم الحرية والانفتاح والانطلاق والتحليق في أجواء الحرية ((أرفرف / أتسامى)) ما زال هو المحرّك الأساس للفاعلية الحيوية والشعرية، وذلك الحلم الذي يرتفع إلى درجة النبوة التي تسمح بالانطلاق اللامحدود خارج قيد الزمان والمكان، فالتشبيه اللّوني الدال سيميائياً ((كأمير أشقر الحاجبين)) والمشتغل على معطى صوفي منزاح ((يطأ الحقول البشرية)).

يجعل الحلم الصعب قادرا على تقويض البنية الدلالية السلبية المتركزة في الحاضنة الداخلية للمشهد الشعري، وعلى الإحالة البصرية والذهنية على الحال الشعرية التي دخلت فيها الصورة ميدان المشهد الشعري ((صاخب)) بكل ما تتمتع به المفردة من قابلية على الإثارة والاستفزاز وإشغال آليات التلقي بمزيد من فضول الترقب والتوقع.

يمثّل المكان بفضائيته المستوعبة الضامّة مكوناً رئيساً من مكونات المتن الماغوطي، ولهذا المكان إيقاعه المنبثق من طبيعة حساسيته الشعرية وكيفية اتصاله وتفاعله مع الماحول المكاني الداخل في صلب هذا الفضاء والمعمّق لشكله وألوانه.

وغالبا ما يتحدث عن المكان / (مكانه) بروح عالية من الانتماء والجدل، فلو تفحصنا هذا المقطع من قصيدة ((الليل والأزهار)) لأدركنا سر هذا التلازم المكاني في متنه الشعري:

كان بيتنا غاية في الاصفرار
يموت فيه المساء
ينام على أنين القاطرات البعيدة
وفي وسطه
تنوح أشجار الرمان المظلمة العارية
تتكسّر ولا تنتج أزهاراً في الربيع
هي العصافير الحنونة
لا تغرد على شبابيكنا
ولا تقفز في باحة الدار

ولا شك في أن عتبة العنوان بجزأيه ((الليل / الأزهار)) تنطوي على إحالة فضائية (عامة وخاصة) على المكان، ولا سيما إذا هبطنا إلى المتن النصي باستثمار إيحاءات العتبة ودلالاتها المحتملة، إذ إن ((بيتنا)) البؤرة المكانية المتمركزة وسط اللوحة النصية والمنتمية إلى أنا الشاعر، تخضع لسلسلة عمليات تشكيلية تملأ خارطته الصماء بالخطوط والألوان والأشكال والحركات والمعاني، بما يؤلف لفضائها الشامل إيقاعاً مكانياً يتولد عبر تحسس جزيئات الصورة، أفقياً في تشكيلاتها المنفردة، وعمودياً في تلاحمها النسيجي مع التشكيلات الأخرى.

فالتشكيل اللوني الخاص ((غاية في الاصفرار)) يتدخل في عموم الصورة ويلوّن أجزاءها بمختلف درجات اللونية، لذا فإنّه يبعث إيقاعاً لونياً حاملاً لمعنى المكان والزمن معاً، أما التشكيل الفعلي في منظومة الأفعال فإنها تتفاعل دائرياً بروح (سرد – درا – ملحمية) بين صيغتي الإثبات والنفي ((يموت / ينام / تنوح / تتكسّر / لا تنتج / لا تغرد / لا تقفز)).

ولعل طابع السلب المهيمن على دلالات هذه المنظومة وأنشطتها وفعالياتها هو الذي يكسب الإيقاع المكاني حسّه ولونه وطعمه، بعد إذ نهض المكان في تعزيز قيمته الشعرية وتكريس مقوماتها على مقاربات الطبيعة في درجة حساسة وبارزة من درجاتها.

في قصيدة ((نجوم وأمطار)) تذهب أنا الشاعر لتشخيص مفردات الطبيعة وتجسيدها، ومفاعلتها مع مفردات الجسد لتوليد إيقاع حركي ينبع من هذا التقابل والتوازي:

أريد زهرة كبيرة بحجم الوجه
ثقباً كبيراً بين الكتفين
لتنبثق ذكرياتي كلها
كالينبوع
أصابعي ضجرة من بعضها
وحاجباي خصمان
متقابلان

فالصورة المرادة تقتضي إظهار الداخل ليتساوى بالخارج وليصبح الداخل والخارج وجهاً واحداً يعبّر تعبيراً واحداً، وهذا ما ينسجم مع الطبيعة المتمردة الثورية التي يتمتع بها المتن الماغوطي ويؤسس بها وجهة نظره في الأشياء والمفردات.

إنّ استدعاء الذكريات كي تنبثق كالينبوع بهذا التشبيه الحيوي المتّسم بالاندفاع والتدفّق والانطلاق، من شأنه أن يثري الحاضر الراهن ويغذّيه بأسباب الحياة فضلا عن إثارته أسئلة الماضي أمام حراجة الحاضر وضبابية المستقبل، وهو ما يولّد إيقاعاً زمنياً يتلمّسه الإحساس البصري والذهني حين تتعامد الأزمنة الثلاثة خطياً في مواجهة فضول القراءة.

ولعل التوازيات السلبية لآليات الفعل الجسدي في المشهد ((أصابعي ضجرة من بعضها / حاجباي خصمان متقابلان)) تعبّر عن صورة الحاضر القائمة على التشقق والانفصال والخصام (ضجرة / خصمان)، وما محاولة استدعاء الماضي إلا وسيلة من وسائل إعادة التوازن إلى الصورة في وضعها المشهدي العام وتوحيد إيقاعها.

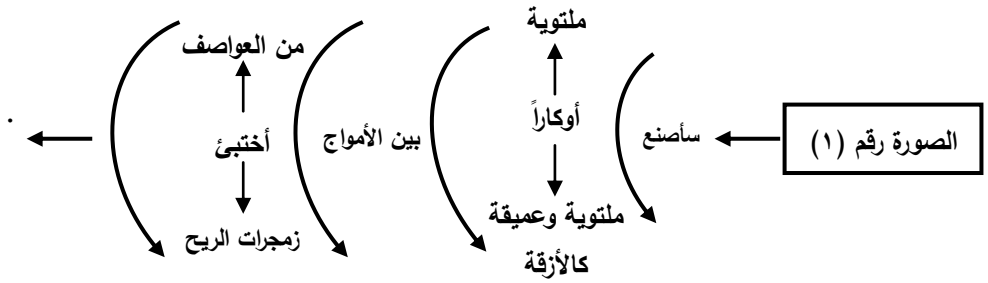
إنّ من أهم خصائص المشغل الشعري الماغوطي هو اعتماد أسلوبية صناعة تصويرية بِكر للمشهد الشعري في قصائدها، إذ يستعين بكاميرات شعرية لا تتوقف عند حدود الرصد والتسجيل بل التدخل الميداني في توجيه مشاهد الصورة ومنتجاتها أيضاً.

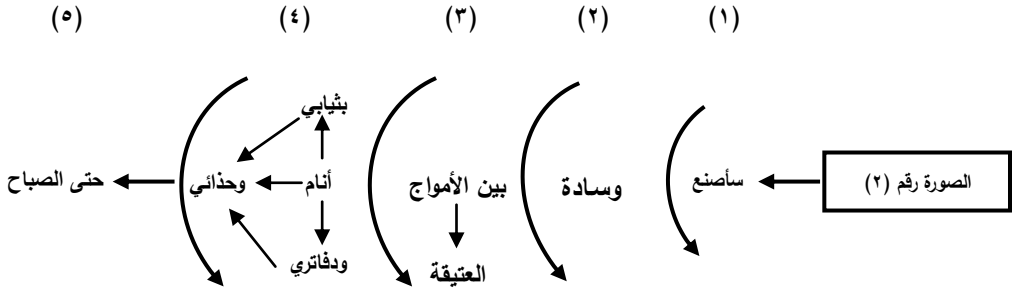
فعنوان قصيدة ((منزل قرب البحر)) يقدم – بصرياً – فرصة لمثل هذا الاشتغال الشعري النوعي:

سأصنع أوكاراً ملتوية بين الأمواج
ملتوية وعميقة كالأزقة
أختبئ فيها من العواصف
وزمجرات الريح
سأصنع وسادة من الأمواج العتيقة
وأنام بثيابي وحذائي ودفاتري
حتى الصباح

إذ تتناوب الصورتان المصنوعتان شعرياً وتشكيلياً وسيميائياً بوساطة أدوات اللغة والفرشاة والكاميرا، في احتضان أنويّة الفاعل الشعري والتأمين عليها، والصورتان متوازيتان توازياً لفظياً ودلالياً وتشكيلياً على النحو الآتي:

(١) (٢) (٣) (٤) (٥)





كل صورة مجزّأة إلى خمس وحدات شعرية، يمثل كل جزء مرحلة من مراحل تطور الفعل الشعري دلالة وتشكيلاً وتصويراً. وعلى الرغم من التوازي الذي تجلّى على نحو بصري أفضل بعد التجسيد الخطي لهذه الوحدات في المرتسم السابق، إلا أن الطابع الثنائي الجدلي ينمو بين الصورتين نموّاً ظاهراً، إذ تشتغل كل المجازات والتشكيلات البلاغية من تشبيهات واستعارات على تعميق روح التجربة انتقالاً من الميدان رقم (٢).

حيث تنتهي إلى ولادة زمنية جديدة ((حتى الصباح)) تحفّز فيها رغبة القراءة بمزيد من الاقتراحات كالتأويل والاحتمال، فضلا عما يولّده ذلك من تناوب إيقاعي متوازٍ يتحول من الأصوات المتسارعة العالية إلى الأصوات المتباطئة الواطئة.

ويفيد الشاعر من تقانة التكرار المتنوّع في إثراء الطاقة الدلالية والإيقاعية لنصوصه، ولا تتوقف هذه التقانة عند حدّ التماثل الصوتي واللفظي بين وحدات التكرار، بل تتجاوز ذلك إلى محاولة إيجاد تماثلات سيميائية بين مفردات لا يتحقق فيها التماثل الصوتي واللفظي، لكنها داخل الفضاء الشعري يمكن أن تعاين معاينة سيمائية على أنها تكرارات:

لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيء يربطني بهذه المروج

سوى النسيم الذي تنشقته " صدفة " فيما مضى

ولكن من يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي

فلو أجرينا إحصاءً أسلوبيا للتكرارات المتمثلة بالمفردات المتماثلة صوتياً ولفظياً، وعاينّاها معاينة دقيقة داخل أنساقها لتوافرت لنا الفرصة لأدراك ذلك التكرار المغيّب بين المفردات غير المتماثلة عبر الاستقرار السيميائي للنسق الكلي المؤلف للقول الشعري.

وبوسعنا وضع مرتسم تخطيطي يبرز هذه العلاقات ويكشف عن خصائصها وطبيعة المنطق التكراري بصورته الطبيعية المباشرة والسيميائية الإيحائية:

تكرارات متماثلة				تكرار غير متماثل	متماثل	غير متماثل
لا	شيء	يربطني	بهذه	الأرض	سوى	الحذاء
لا	شيء	يربطني	بهذه	المروج	سوى	النسيم

لكن ←

متماثل	غير متماثل
يلمس	زهرة
يلمس	قلبي

فالعلاقة التكرارية غير متماثلة بين (الأرض / المروج) هي علاقة الكل بالجزء، وهذا الجزء الخاص ينعكس انعكاسا إيجابيا على مقابلة التكرار الكلي (الأرض) ويمنحه دلالة عميقة وإيقاعا تصويريا متخيلا، تعمل فيه الحركة واللون باعثين على البهجة والغنى ووعد الخصب والنماء.

أما العلاقة ذاتها بين (الحذاء / النسيم) فإنها تأخذ منحنى أخر يتمثل في طبيعة العلاقة بين حركة (الحذاء) الدائبة والمصيرية على (الأرض) وهو يفصل بين الجسد المحمول عليه و الأرض، وبين حركة (النسيم) على (المروج) بالتماسّ ذاته وبالدأب ذاته، وهو ينتقل إلى أعلى هرم الجسد الممثل لأنا الشاعر ((الذي تنشقته)) رابطاً الماضي بالحاضر ٠

ليأتي الاستدراك الشعري إيذانا باستثارة زمنية تفترض المستقبل وتحقق في ظله التكرار غير المتماثل بين (زهرة / قلبي)، إذ تتحوّل (المروج) إلى (أرض) الجسد لأنا الشاعر بحيث إن كل (زهرة) فيه هي (قلب) أنا الشاعر، فيتعدد قلبه الواحد بتعدد الزهور في المروج.

ولعلنا نلاحظ التماثل الإيقوني – الصوري – شكلا ولونا بين (الزهرة) و (القلب)، وبذلك فإن المحصول الدلالي والإيقاعي بصريا وذهنيا يتكثف ويتضاعف من خلال الشبكة النسيجية التي تؤلفها الأنساق الشعرية بطابعيها المباشر والسيميائي.

المتن الماغوطي متن عاصف وكثيف ومضمّخ بالشعرية، وأيّ تعاطٍ له لا ينظر إلى قابليته اللغوية والصورية المتشظّية ليس بوسعه الكشف عن خصائصه الجوّانية، إنه بلا شك متن يعمل في العمق لأنه ينبع دائما من جوف التجربة بأقصى درجات ألقها وعنفوانها وسخونتها.

في قصيدة " هياج الفأر " تتجلّى هذه الكثافة الشعرية وتتشظّى لغته وصوره بإيقاع مشعّ، مكتظّة بالرؤى والإيحاءات على نحو تقدّم فيه العذاب الإنساني بحنين وبوح عاليين:

أنا سيد الأحلام
وزعيم الأرائك الفارغة
أحلم بأصدقاء من الوحل
بأمطار من النار
بجبل هائل من النار فوق ظهري
تجلس على سفوحه كل نساء الشرق الجميلات
ذوات الآباط الحليقة
والغدائر الممزوجة بالعطر والتوابل
أحلم بامرأة صغيرة كالإصبع
هنا في البراري القرمزية
حيث الأزهار ميتة

والعصافير تلمع كالأظافر على الأشجار

إن مظلّة العنوان ((هياج الفأر)) تلقي بظلالها على أنساق المتن وتمدّها بالتوتر والإيقاع الوحشي القائم على حركات صورية حدّية، إذ إن الإعلان عن تسيّد أنا الشاعر المشتقّة من فضاء العنوان (أنا – سيد – زعيم) ينقل الفعل الذاتي على صعيد (الأحلام)، ومن منصّة هذا الصعيد تبدأ أفعال الحلم وما يتشظّى عنها من خطوط فعلية أخرى تشتغل ضمن دائرة الفضاء ذاته.

ينطلق الحلم ابتداء باستضافة الماحول البشري ((بأصدقاء)) المرتبط بذاكرة الطفولة وميراثها الشعبي ((من الوحل))، ثم بالنسق الطبيعي الكثيف الهابط عموديا من الأعلى إلى الأسفل ((بأمطار)) المنزاح انزياحا هائلا ((من النار))، وهو يتسلّم مقاليد التشكيل التصويري راسما صورة الشرق المختزلة إلى إغراء استثنائي محكوم بالحرق والتلاشي.

وبعد ذلك يستأنف الحلم الشعري نشاطه ليؤسس نسقا آخر يتمثل في رغبة الاختزال والتصغير ((بامرأة صغيرة كالإصبع))، كي يضمن له الحلم الحضور الدائم لما يشتهي استثناء من شرطي الزمن والمكان.

لينفتح بعدها مكانيا انفتاحا محكوما باللون الغريب ((البراري القرمزية)) والإيقاع المأساوي ((الأزهار ميتة)) والتشبيه المحايد ((العصافير تلمع كالأظافر على الأشجار)).

ويتمظهر الحلم تمظهرا سالبا يعكس صورة العزلة والوحدة والوحشة في قصيدة ((حلم))، إذ يصبح الحلم بمثابة خلاص للمتن المحبوس، أو نافذة علوية يتوسل إليها المتن لمغادرة سجنه نحو فضاء الحرية:

منذ أن خلق البرد والأبواب المغلقة
وأننا أمدّ يدي كالأعمى
بحثاً عن جدار
او امرأة تؤويني
ولكن ماذا تفعل الغزالة العمياء

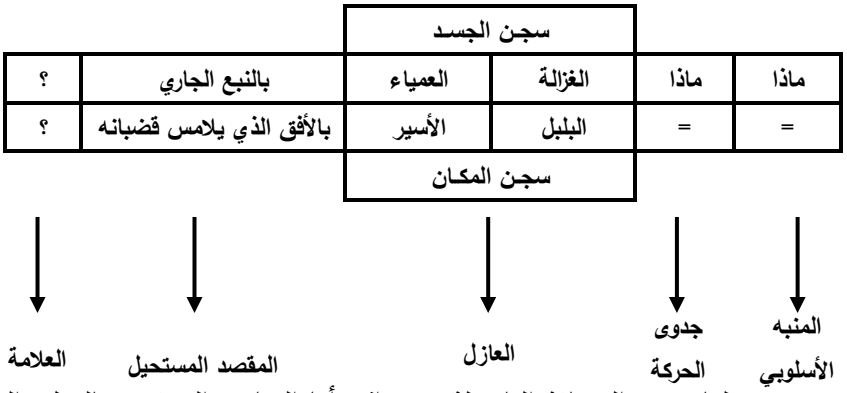
بالنبع الجاري ؟
والبلبل الأسير
بالأفق الذي يلامس قضبانه ؟

ف (البرد / الأبواب المغلقة) هما ذراعا معادلة السجن اللذان يفصلان الداخل عن الخارج، فتتحول الأنا الشعرية إلى شبيه بـ (الأعمى) تتحسس إيقاع المكان ((بحثا عن جدار)) كما تتحسس ملاذاً عاطفياً وإنسانيا دافئا وحسيا ((أو امرأة تؤويني)).

غير أن هذا التحسّس محكوم عليه بالإخفاق لان الاستدراك الشعري بـ (لكن) الذي يمثل سمة أسلوبية ظاهرة في شعرية المتن الماغوطي يحيل على هذا الإخفاق، ويمنع تحقق الفعل الشعري المتمنّى في فضاء من الحرية.

يصنع الاستدراك صورتين متوازيتين في فضاء إحكام السلب، وباستخدام آلة الاستفهام بوصفها منبهاً أسلوبيا.

يمكننا وضع مرتسم يحشد أمام بصر التلقي فاعلية الحركة التصويرية القائمة على نظام التوازي وما يتصل به من فضاء موجّه:



يتضح جليا عمق المسافة الفاصلة بين واقع أنا الشاعر المحكوم بالعزل والفصل والتقويض و حلمه المفتوح على فضاء لا متناه من الحرية والانطلاق، وتمثل هذه القضية

جوهر المتن الماغوطي وهمّه الأساس، على النحو الذي يقدم فيه خطابه الشعري بوصفه نضالاً كتابياً يستثمر طاقة الجسد والروح والشعر من أجل إقرار هذا المعنى.

لا شك في أن التركيز على منطق الجسد وفاعليته الشعرية واستنطاق آفاقه وفضاءاته يعدّ من أخطر الملامح الأسلوبية في المشغل الشعري للمتن الماغوطي، فهو يحيل عليه باستمرار ويشغله بوصفه بؤرة إشعاع شعرية دائمة البث للإشارات والعلامات والإيحاءات.

في قصيدة ((المصحف الحجري)) يتحرك العنوان في المجال الحيوي للتاريخ، إذ تتفاعل علاقتان متضادتان تنطلق الأولى من الرصيد الديني والتاريخي لمفردة (المصحف) بواقعها التعريفي، كما تنطلق الثانية من طبيعة الثبات والجمود والأثر لمفردة (الحجري) بواقعها التعريفي أيضاً:

سأصعد أحد التلال
القريبة من التاريخ
وأقذف سيفي إلى قبضة طارق
ورأسي إلى صدر الخنساء
وقلمي إلى أصابع المتنبي
وأجلس عارياً كالشجرة في الشتاء
حتى أعرف متى تنبت لنا
أهداب جديدة، ودموع جديدة
في الربيع ؟

تهيمن أنا الشاعر على مقاليد السرد الشعري لتمدّ يدها الساردة إلى حضن التاريخ وتحاسب التراث على تغلغله في أجسادنا وأرواحنا حتى لا نرى شيئاً غيره، ثم ما تلبث الأنا الشعرية أن تنزع عنها رداء التراث وتعيد لغة القوة بمنطق السيف إلى طارق – فاتح أوربا – التي ندور الآن في فلك مركزيتها الغربية ((أقذف سيفي إلى طارق))، وتعيد لغة الرثاء والبكاء لما مضى وفات واندثر ومات إلى الخنساء ((ورأسي إلى صدر الخنساء))،

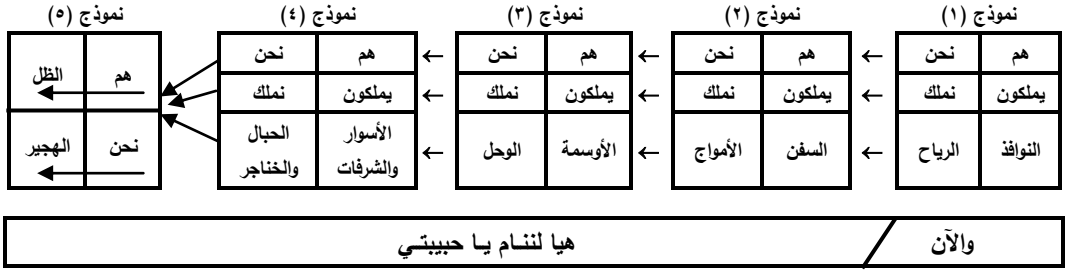
وتعيد لغة الإعلام والحرب الكلامية والنبوءة الشعرية التي تبقى مهما علت في فضاء الكلام . لا الفعل . إلى المتنبي ((وقلمي إلى أصابع المتنبي))، ليعود كل شيء إلى مكانه في الماضي، وتخرج أنا الشاعر الراهنة إلى فضاء العصر ((عارياً كالشجرة في الشتاء)) بانتظار موسم الخصب والنماء (الربيع) لتلد ولادة عصرية بـ ((أهداب جديدة ودموع جديدة)) تنظر فترى الحياة بعين العصر لا عين التراث.

إن هذه الصورة الشعرية تفيد من طاقات الدراما في تطور الفعل الشعري، كما تفيد من طاقات السينما في حركة الشخصية المركزية (أنا الشاعر) وتحولاتها، وتفيد أيضاً من طاقات التشكيل في رسم ضربة بانورامية للمشهد بكل حركاته وألوانه، وتفيد أخيراً من طاقة السرد في آليّات القص والحكي، بما يجعل الصورة شبكة بانورامية تستعير تقانات هذه الفنون جميعا من أجل تطوير بنائها الصوري المتماسك.

وفي قصيدة ((الظل والهجير)) يتمظهر توازٍ ضاغط وكثيف ابتداءً من عتبة العنوان المبني على ثنائية متضادّة (الظل / الهجير)، تحقق مطابقة عالية على المستوى البلاغي وجدلاً مكانياً وزمانياً على المستوى الفلسفي:

هم يملكون النوافذ
ونحن نملك الرياح
هم يملكون السفن
ونحن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة
ونحن نملك الوحل
هم يملكون الأسوار والشرفات
ونحن نملك الحبال والخناجر
والآن
هيّا لننام على الأرصفة يا حبيبتي

وهذا التوازي المتكرر الضاغط يشتغل على آلية المفارقة والمفاجأة الشعرية التي تعدّ خصيصة أسلوبية مركزية وأساسية من خصائص المتن الماغوطي، ويمكننا توزيع أشكال التوازي ومفرداته على مرتسم يبين طبيعة حركة التوازي ووظائفه:



فالنماذج الأربعة الأولى تمثل طبيعة التوازي المتقابل بين الضمائر الابتدائية الفاعلة وأفعالها ذات التوازي المتقابل المتطابق، ومفعولاتها ذات التوازي المتفارق، وتسهم التقابلية التي تحيل على مرجعية التوازي ذاته في العنوان في تأسيس بنية إيقاعية ودلالية تفضي إلى المفاجأة الزمنية (والآن)، وهي تنفتح على جملة الاستدعاء الفعلي المشترك ((هيّا لننام يا حبيبتي)).

تكمن المفارقة الأساسية المتولدة عن المفاجأة الزمنية في الإيحاء المتعلّق بانتصار الـ (نحن) على الـ (هم) بالرغم من أن الـ (هم) يمتلك المكان ((النوافذ / السفن / الأوسمة / الأسوار والشرفات / ← الظل)).

في حين يمتلك الـ (نحن) الوسائل النافذة في المكان والمتغلّبة عليه ((الرياح / الأمواج / الوحل / الحبال والخناجر / ← الهجير))، ومن هنا يصبح إيقاع المشهد يتناوب بين سكون المكان وحركة الوسائل، وهو إيقاع دلالي.

وتشكل بنية الحلم ركيزة فاعلة ومحورية في المتن الماغوطي، إذ غالبا ما تتردد مفردة (الحلم) ومشتقاتها في قصائده عاملة في أكثر من اتجاه وموظفّة في أكثر من سبيل.

ففي قصيدة ((اليتيم)) تنهض الفكرة وتعمل الدوال الاسمية والفعلية في فضاء الحلم، عبر مجموعة مقاطع تستند إلى نظام حكائي يقوم به السارد الذاتي (أنا الشاعر):

آه

الحلم..

الحلم.. عربتي الذهبية الصلبة

تحطمت، وتفرق شمل عجلاتها كالغجر

في كل مكان

حلمت ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسادتي

وحلمت مرة بالبحر

وفي الصباح

كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوق عنقي كهالة الصباح

.... فلن تجدوني بعد الآن

في المرافئ أو بين القطارات

ستجدونني هناك ... في المكتبات العامة

نائماً على خرائط أوربا

نوم اليتيم على الرصيف

حيث فمي يلامس أكثر من نهر

ودموعي تسيل من قارة إلى قارة

إذ يبدأ السارد الذاتي بافتتاح المشهد الاستهلالي السرد – شعري من خلال وصف الحال الحلمي وإغناء فضاء الاستهلال بالموجز الحكائي ((آه / الحلم ... / الحلم ... / عربتي الذهبية الصلبة / تحطمت، وتفرق شمل عجلاتها كالغجر / في كل مكان))، لتتواصل بعد ذلك مقاطع القصيدة في تفصيل الحكاية عبر سرود حكائية مستقلة تعمل بطريقة عنقودية.

الحكاية الحلمية الأولى ((حلمت ذات ليلة بالربيع / وعندما استيقظت / كانت الزهور تغطي وسادتي))، تشحن الحلم بطاقة تحقّقٍ عالية وتساوي بين حلم الشاعر ويقظته على النحو الذي يرتفع فيه الحلم إلى مستوى اليقظة.

كذلك الحال في الحكاية الحلمية الثانية ((حلمت مرة بالبحر / وفي الصباح / كان فراشي مليئا بالأصداف وزعانف السمك)).

إلا أن المفاجأة الشعرية والمفارقة السردية تظهر في الحكاية الحلمية الثالثة بعد الاستدراك الذي يمثل انعطافة سردية واضحة ((ولكن عندما حلمت بالحرية / كانت الحراب / تطوق عنقي كهالة الصباح))، حيث تنعطف اليقظة بالحلم انعطافا سلبيا مفارقا يجعل من مفردة (الحرية) وضعاً غير قابل للحلم كما هو الحال في مفردتي (الربيع / البحر).

وهذا ما يسهّل عملية الانتقال السردي الحكائي إلى خاتمة الحكاية الأم خارج العنقود الحكائي المؤلف من الحكايات الثلاث السالفات، ليظهر فيها السارد الذاتي / أنا الشاعر بوضع سردي يقود فيه حكايته إلى منتهاها حيث يشم رائحة الحرية في الخارطة / الحلم ((... فلن تجدوني بعد الآن / في المرافئ او بين القطارات / ستجدونني هناك ... في المكتبات العامة / نائما على خرائط أوربا / نوم اليتيم على الرصيف / حيث فمي يلامس أكثر من نهر / ودموعي تسيل من قارة إلى قارة))، إذ ينتقل الحيز المكاني الضيق (الخارطة) إلى محتواه الدلالي الشامل (أوربا) في المنظور الشعري، وبذلك فان الإحالة على عنوان القصيدة (اليتيم) تشير إلى فقدان الحرية، فبوسع الحلم أن يملك الكثير من الأشياء إلاّ الحرية.

لا شك في أن آلة التصوير الشعرية استثمرت كل ما تيسّر من آلياتها التشكيلية والسينمائية والبيانية في رصد مشهدي يرتفع بطاقة التعبير الشعرية إلى أعلى مراتب الشعرية.

إن هذه القراءة المجهرية لطبقات المتن الماغوطي تكشف عن الكثير من خصائصه الأسلوبية ذات النفس العروبي المتميز لغة وصوراً وقضية شعرية، وعن الطاقة التعبيرية الهائلة التي تكتنز بها المفردة والجملة والقصيدة الماغوطية، وعن الإيقاع المشاكس الذي ينفتح على تجربة خصبة بكر تفاجئ المتلقي بشدة خصوصيتها وفرادتها وأصالتها وانتمائها إلى الأرض والمصير والإنسان، بحساسية شعرية بدائية تنهل من الينابيع الأولى ولا تحيل في مختلف فعالياتها الشعرية دوالاً ومداليل إلا على ذاتها.

هوامش الفصل الرابع

(١) أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٢٠٧.

(٢) نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمّان، ١٩٩١: ٩٣.

(٣) مصطفى الكيلاني، وجود النص – نص الوجود، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٩٢: ١١٦.

(٤) كمال أبو أديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.، بيروت، ط٢، ١٩٨٧: ٢٨.

(٥)، (٦)، (٧) سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٩٣: ٢١٩، ٢٦١، ٢٨١.

(٨)، (٩)، (١٠)، (١١) د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ١٤٤، ١٤٥–١٤٦، ١٤٢، ١٤٥–١٤٦.

(١٢) جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ١٤–١٥.

(١٣)، (١٤) في حداثة النص الشعري: ١٥٠–١٥١.

(١٥) خيري منصور، أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧: ١٧٠.

(١٦)، (١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢٠)، (٢١) الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣: ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣.

(*) حيث كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الأساسي، نموذجاً ومفهوماً، على شعراء قصيدة النثر من العرب، كما يتجلى في شعر أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال تحديداً، أما المصدر الانكلوسكوني للتأثير فقد ظل أقل انتشاراً، لكنه كان واضحا في نتاج شاعرين لا يسميان ما يكتبان قصيدة نثر بل شعراً حراً Free Verse هما جبرا إبراهيم وتوفيق صائغ. ان تباين هذين المصدرين في النظر إلى قصيدة النثر مصطلحاً وتطبيقاً وجد صداه في الكثير مما كتب في قصيدة النثر وعنها أيضاً، وكان محمد الماغوط الاستثناء الوحيد الذي يشتغل على قصيدة نثر عربية خارج الرافدين.

(٢٢) كل المقاطع الشعرية الواردة في الدراسة مأخوذة من الآثار الكاملة لمحمد الماغوط في صفحات مختلفة، وقد غطّت المجموعات الشعرية الثلاث ((حزن في ضوء القمر)) و((غرفة بملايين الجدران)) و ((الفرح ليس مهنتي)) المؤلفة للجانب الشعري في الكتاب.