جمالية النص الشعري في ديوانَي (هي أمي) و (قوافل الراحلين) لعبد الرحمن العشماوي

الكلمات المفتاحية : جمالية النص ، هي أمي ، قوافل الراحلين

أ.م. د. نفلة حسن أحمد
جامعة كركوك /كلية التربية للعلوم الإنسانية
Naf43211@gmail.com

الملخص

سعى هذا البحث إلى توكيد العلاقة المتضافرة بين جمالية الفن الشعري وانغماس صوره اللفظية والمعنوية في تمثل مهجات القلب ورضابه الحزينة، وبين قضية شمولية كبرى ذات منزع وجودي وحتمية واقعة من دون شك، إنها قضية الموت التي تفجع المرء بمصابها منذ أول لحظة فقده روحاً إنسانية قريبة لذاته ووجدانه، وهو مصاب لا يمكن للشاعر أن يتغافل محوره او يتخطاه، لأنه يمثل باعثاً نفسياً صادقاً لتجربة شعورية تعزز مقومات النص مبنىً ومعنى.وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على ديوانيين حديثين لشاعر معاصر، ينبو شعره ضمن هذا المجال في مصاف الإبداع النابض بتجارب الفقد الحزينة، جاء الديوان الأول مطبوعاً من عنوانه بالصلة الشخصية المقربة بين ذات الشاعر ومكانة مفقوده، وهو ديوان(هي أمي) الذي تراسلت جميع قصائده بين دموع باكية ومشاعر متقدة، في حين احتكم الديوان الآخر(قوافل الراحلين) إلى رثاء شخصيات متعددة في لوحات فنية تعاطف معها الشاعر دينياً وثقافياً واجتماعياً، وفي ضوء ذلك ارتسم البحث عبر مخطط هيكلي قُسِّم بناؤه على توطئة نظرية وأربعة محاور تتابعت كالآتي:

١- فاعلية الذات الشاعرة ٢- تراسل الحواس ٣- التنسيق اللغوي ٤- تناغم الإيقاع ، ثم خاتمة أوجزت نتائج الرؤية التحليلية لجمالية القصائد التي كان فيها الإبداع موازياً لما فيها من اللوعة.

المقدمة

ترنُ نغمات الشعر الجميل في النفسِ كما هي رناتها في الأذن الذواقة لجماليتها الحسية والشعورية، إذ ان لباحات الشعر فيما حوله من عوالم لا تعترف بالنهائية والتقييد ألواناً شتى

وطرائق قددا، يُطلق لها العنان في مخيلة الشاعر المتمكن، فتمضي نحو مدارج الوسامة الفنية لغة ودلالة وإيقاعا، لا سيما وان انبثاقها قائم على فاعلية ذاتية، وشعور صادق يترجمه إحساس الفنان بعيدا عن الزيف والتملق ، ومن الوفاء الحسي يتولد الوفاء الفني – إن صح التعبير_ لينـاهض ما سبق من مقولات مست ديوان العرب قديما بتجريحات نقدية، كان أبرزها (أحسن الشعر أكذبه)، ثم ليعاكس مسيرة ثلة من الشعراء الذين كانوا يضعون نصب وصفهم المدحي مقدار ما يرومون إليه من كسب مادي أو مكاني يحقق لهم غايات اجتماعية أو حتى سياسية تنوء بهم عن المرامي الفاضلة والأغراض النبيلة.

وما فتئ معمار الشعر شامخاً بجلالة ألفاظه ومعانيه وأوزانه، يستحسنه جمع غفير من القراء والمستمعين، بالرغم من حياد بعض الوجهات النقدية عنه؛ وذلك تماهياً مع كتابات شتى أخذت على عاتقها زعامة الحداثة والتجريب.

ولم تكن المناصرة للقديم أو للحديث يوماً ما هي الحكم الفاصل في امتشاج جمالية النص الشعري من ثناياه المحورية شكلاً ومضموناً ، بل في مقدار ما تتصاعد به حُميا الشعر عند إنتاجه ثم عند تلقيه في اتجاه وجداني مشترك بين كل من الناص والمستقبل في كل عصر، مع التنويه إلى ان استشعار جمالية النصوص لا تنتهي بانتهاء زمنها التاريخي، وإلا لما استأنفت آليات الدراسة والتنقيب عملها فيما مضى من نتاجات فنية لمبدعين يشار إليهم بالبنان.

وما قامت عليه قسمات بحثنا هذا هو دراسة حول ديواني (هي أمي) و (قوافل الراحلين) لعبد الرحمن العشماوي أحد الشعراء المعاصرين، وهو من المحافظين على نغمة الشعر وتفعيلاته- ، وكان مبعث اختيارنا لهذين الديوانين هو ما ينمان به من وهج عاطفي ودافع مثير ولغة معبرة، كرستها حالة الشاعر المتألمة على فراق الأحبة، فآثرت البكاء الصادق بالشعر؛ علّها تخفف من وطأة ما تعانيه، وتجلو جزءا من قساوة الحزن الذي تكابده، ولا نحسب أجمل شيء في النص من أن يكون مدبجاً بهذا الصدق الذي تتفاعل معه النفس كلما استرسلت فيه، وأنشدت ذاكره، وقد قسمنا خطة البحث على توطئة وأربعة مباحث ثم خاتمة، وقد تناولت هذه المباحث ما يأتي: ١- فاعلية الذات الشاعرة ٢- تراسل الحواس ٣- التنسيق اللغوي ٤- تناغم الإيقاع

توطئة:

بدءا لم نحبذ الخوض في تفصيلات معنى الجمال والجمالية ، فالآراء متعددة ومتنوعة في تبيان هذا المعنى الذي خاض غماره الكثير من الفلاسفة والمفكرين القدامى والمحدثين، وثمة دراسات غير قليلة تناولت ما أُدلي به عن الجمال من تعريفات ومقولات جمة تحث قارئها على الوصول للمعنى المختصر بأن الجميل هو كل مفيد، يرضي الذائقة ويبعث السرور في النفس، وكان مناسبا لزمانه ومكانه.

وبما أن الفن عامة والشعر خاصة هو تناول جمالي، يضيء الوجهة الثانية للحياة من خلال آلية تصويرية مفعمة بالحيوية والحركة والتفاعل الحسي والشعوري المتكونين بفعل قوة المثير المؤلب لهما (سواء كان تجربة إنسانية معاشة أو حدثا مرئيا أو مسموعا أو فكرة ما) ، فـ"إن الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"(١)، ولا ضير من الوقوف عند " تعريف جديد للجمال يتمثل في أنه وجود قصدي تشكيلي، ذو مضمون معرفي، يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم" (٢).

وحين نضع هذه العوامل مجتمعة في بوتقة الشعر وتوضيباته الأسلوبية يتراءى لنا تصاعد درجة قوته، واحتدام تشكيلاته النصية في إبراز نغماته الحارة والمعبرة عن ما يدور في خلجات الشاعر وعالمه الداخلي من حزن أو فرح أو تفاؤل وآمال، ربما ستأخذ طريقها نحو التحقق، ولكن يبقى للأول – أي الحزن– نغم خاص وشعور مميز؛ لأن معيارية الشعر الصادق ترتسم في طياته لا محالة ، ويبرح الجمال في استنطاقه للخطاب النفسي يمثل وجوداً قصدياً تشكيليا بالفعل كما عبّر عنه التعريف المذكور آنفاً .

ثم كيف يمكن أن يكون ذلك الحزن مسيطراً على الشعور إذا كان محاكياً لسنة وجودية في هذا الكون المهيب، تقوم على قضية الموت والفناء، إنها مأساة حقيقية تهتاج لها كل المشاعر، غير انها لدى صاحب الملكة الشعرية كشاعرنا (العشماوي) تستوفي حدّتها، فتنتج من رحم ألمه إبداعاً مصوراً لها، ونظماً منقاداً بها، وهذا ما يدفع المتلقي الى التأمل العميق في حنايا النص لمكاشفة حقيقته المأساوية الممضة في ألمها وقسوتها.

ومن الجدير بالذكر أن ثيمة (الموت والفناء) قد استظهرت أكثر الأبيات القائمة على الحِكَم المستقاة من تجارب الحياة الفانية في شعر الشعراء منذ القدم ، إذ " ان الشاعر العربي كان يبدي اهتماما عميقا بالألم من حيث هو تجربة جمالية، ينبغي إظهارها وتوضيحها،

والتعمق في ماهيتها أكثر فأكثر، تماما مثلما يحدث أي موضوع آخر يحاول الوعي أن يستوعب ماهيته الجمالية، ويكشف عنها، ومن ثمّ فإن هذا الحدوث يجعل الألم يمارس أقصى فاعلية لوجوده"(٣) في الواقع وانعكاسه على النص.

وبما ان مأساوية الفراق الأبدي هي حقيقة حتمية لا مفر منها ، ولا سبيل إلى نكرانها مهما كان بإمكان الشعراء أن يموهوا فيما سواها من معان وأفكار ، إذ إنهم لن يستطيعوا أن يحيدوا عن بعدها الشمولي الممتد إلى نهاية زمنية غير معلومة، فإن طراز العمل الفني في ضوء هذا البعد له سمة مميزة بلا شك، وإذا كان من الصواب الاعتراف بأن "الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(٤)، فالأوْلَى أن يتحقق الإبداع الجمالي في الصورة حين ينصهر فيها الاثنان بتوصيف نصي مشترك، "والحق ان التجربة الجمالية تكون في الانفعال كما تكمن في الذاتية والموضوعية"(٥)، وهي تعلو بدرجة قوتها كلما كانت العاطفة متقدة ومتفاعلة مع رؤيتها العميقة للواقع.

ولم تغب عن أذهان المفكرين حقيقة ارتباط فلسفة الموت القائمة على فكرة الفناء بفلسفة الجمال الباعثة على الراحة(٦).

وحين ندرك أن اجتماع الآلام والآمال في مضمار واحد يقوم على المفارقة والتناقض أدركنا عندها كنه الرغبة الجامحة في البقاء، والسعي إلى استمرار الحياة في ديمومة تهدف إلى الانعتاق من صدمة الموت المخيفة، وتلك هي جِبلّة فطرية يتميز بها الإنسان عن سائر المخلوقات التي لا تفكر بعدميتها وانمحاء آثارها قدر ما يفكر هو بها، بل أخذ لغزها يمثل شغله الشاغل وقلقه الدائم حتى أرهقه ذلك الى حد العيش في ضنك مُهلِك.

وبناءً على ما تقدم فإن كل ما تجود به الملكة الشعرية من حيثيات حقيقية واقعة بلا شك، يبرح فيها " الانفعال أو الحساسية الانفعالية ملازمة لعمق الوعي الإنساني لتناقضات واقع مؤلم، وهذا الشعور يمهد لبلورة المضمون وأساليب الشكل في العمل الفني" (٧).

وبذلك ارتسمت صور المأساة بكل معانيها المعبرة عن جمالية الحس في إلهام الشعراء وقدراتهم الإبداعية حتى غدت " مأساوية العالم الشعري العربي ذات أبعاد متعددة تتأصل في الماهية العميقة للجمال الشعري الذي يرى الوعي ذاته فيه، ويوجد لها وللمعنى"(٨) الذي يكنّه ويستشعره.

ثم من جانب مناظر يبدو فيه العامل الجمالي أكثر فاعلية وتوهجا في نتاج النص حين يشرع مبدعه (الواصف) بالتعبير عن رهافة حسه بعيدا عن التكلف المفتعل، إذ يكون غياب أحد طرفي المعادلة الشعرية- وهو الموصوف- حائلا من تبادلية الصوت وتمثله على مستوى الداخل النصي بين هذين الطرفين المتقابلين، والأمر موكول في ذلك إلى أن صوت الشاعر المتكلم في قمة الاهتزاز الوجداني المفجر للطاقة الإبداعية ،والصوت الآخر منعدم تماماً، وها هنا تبرز علاقة التأثر والتأثير جلية في العيان القولي والحسي، فمع ان المفقود غائب عن المخاطبة الشعورية المتحركة، لكن درجة تأثيره حاضرة وبالغة جدا من الزاوية النفسية والذهنية لدى المبدع.

وحين نقرأ ما أدلى به الشاعر (عبد الرحمن العشماوي) في مستهل ديوانه (هي أمي) نلتمس تلك الحساسية المفعمة بلوعة ذلك الانقطاع والحنين إلى روافد تلك الأمومة التي لا تمحى ولن تنسى في حياته، يقول: "هكذا اكرمت امي الحبيبة حينما واريتها الثرى، لقد كنت أحرص على اختيار ألين الوسائد وأنعمها لفراش الحبيبة، ولكنني حين رضيت أن أتركها هناك في (مقبرة النسيم) وحدها، اخترت لها وسادة من طين ..... وسادة الطين هي وسادة كل إنسان يودع الحياة، كبيرا كان أم صغيرا ، غنيا كان أم فقيرا، جليلا كان أم حقيرا"(٩).

ولطالما حظي القريب الحي باهتمام الناظم للشعر، فكيف به اذا افتقده؟ انه شعور لا تحده حدود أو يقيده نطاق قصيدة ما؛ لذلك جاءت منظومات كل هذا الديوان في تصوير مكانة الأم ، ولا سيما ما يترتب على فراقها الدائم من آلام وجراحات نفسية لا تندمل ، وذكريات لا تُنسى، في حين أن ديوان (قوافل الراحلين) تناول فيه الشاعر شخصيات متعددة على الصعيد الشخصي والديني والاجتماعي على سواء، فتنوعت الأسماء، وتفاوتت صور الرثاء، وثقلت موازين الحزن بها، فكانت أيما شخصية هي قريبة من وجدانه قد غادرت الدنيا، حطت معاني الشعر عنده رحالها المفجوعة بمصاب موتها الجلل.

وسيتبين ذلك فيما يأتي من مباحث تشبعت بنصوص الديوانين:

المبحث الأول: فاعلية الذات الشاعرة

يستطيع المرء أن يزعم من دون أن يقترف خطأً أن الشعر مراسه كينونة الذات نحو الحدث والحيوية الداخلية التي يستشعرها صاحب القريحة، لا كثرة الحفظ أو الإطلالة على أشعار السابقين والمواكبين فحسب، إذ كلما نبع القول المنظوم عن حس مرهف ودافع تغذيه

روافد الصدق الشعوري كلما كان للسمع أجلب، وللنفس أوقع، وللبصيرة أجمل وأنفع، وحسب المتلقي في ذلك كفاية الإعجاب بجمالية الشعر الذي يقرؤه أو يستمع إليه وهو يحمل هذه المزيات.

فذاك هو طرفة بن العبد يشيد باستحسان الشعر حين تطبعه المصداقية، إذ يقول(١٠):

وإنّ أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صَدَقَا

ثم نجد أنه من دواعي القول الذي لا يستطيع الناظم كتمانه هو انفعاله المتزامن مع الثيمة المنتجة للإبداع، فإن كان القول مرتجلا حَسُنت صفته الفنية ببداهة التعبير والصدق معاً، وإن عقب ذلك تأليفه فالأمر مرجوع إلى درجة الصفر الشعوري الذي هو وليد الموقف، والذي ينعدم فيه الكلام المألوف حينئذٍ، فكيف به إذا كان منظوماً! لكن الترسبات الشعورية يظل اعتمالها في الداخل على درجات متفاوتة زيادة وعمقا، وهو ما نستشعره حين نقرأ قول شاعرنا لفقده رحمة الدنيا الأنيسة (الأم)(١١):

لا تلومـــوا توجعي وأنيني فلقد أشـــعل اللهيب عنائي

لا تلوموا بكاء عيني فهذا عُشْرُ ما لا ترونه من بكائي

ثم يسترسل في نص آخر قائلاً(١٢):

سافر الليل بي بطيئا ثقيلا باهت البدر خافت الجوزاءِ

يتمـــتطى بصلبه ويريني كيف تبدو حقيقة التَّقَلاءِ

وجه ظلمائـــته تجهّم حتى خاف قلبي تجهُّمَ الظلماءِ

إننا حين نقرأ هذه الأبيات يُخيل إلينا مرام النفس وتوقها إلى الإشباع الملهم للقريحة الشعرية من دون تكلف يتقمصها أو شائب يتلبسها ، فلقد تساوق الظلام الداخلي بقرينه الكوني في البطء والثقل والعتمة والخوف، بل لنتخيل بهتاة شكل البدر على الرغم من اكتمال هالته وبلوغ درجة إضاءته، حيث انعكاس السريرة النفسية الممتلئة بالحزن على منظر لطالما أودعتنا مشاغل الحياة لهَدْأَته واحتكمنا لسكينته.

ثم نجد الشاعر يترجم أحاسيس ذاته وانفعالاتها، فيطرحها خارجاً عبر ترجمان لسانه الناطق ودمعه الدافق، فيقول(١٣):

أوّاه – يا أماه– من لوعة ما تركت من مهجتي زاويهْ

كم حُرْقةٍ في القلب أطفأْتُها بـدعوة صادقـــة صافيهْ

أرسلتُها في الليل ممزوجة بأدمـــعٍ من مقلتي الباكيهْ

إن تجسيد آهات النفس وصراعاتها مع ما ينتابها هو امتثال حي وواقعي لا يعزُبُ عن الذاكرة، ولا تغفو عنه المهجة وهي تطلق زفرات أنينها وجداً ووجعاً، إذ ما زالت المَلَكَة في توهج دائم حيثما ارتعد صداها بمنظر أو موقف أو حتى زمن – كالليل– باعثٍ في القلب تجدد الشعور والانفعال.

ولنا أن نتأمل هذه الأبيات، لتتناثر أمام رؤيتنا جمالية التعبير الشعري وصاحبه يكابد لظاظة الفقد المؤلمة (١٤):

لمـــن يتدفـق النـــغم ومـــاذا يكتب القلـمُ؟!
ومـن ترثـــي قصائدنا وكيف يُصـــوَّر الألمُ؟
إذا كـــان الأســـى لهباً فقُلْ لي: كيف أبتسمُ؟
وقُلْ لي: كيف يحملني إلـــى آفـــاقه الحُلُـــمُ؟
إذا كانـــت مواجـــعنا كمثل النـــار تضطـرمُ
فقُلْ لي: كيف أطفئُـها وموج الحزن يلتطمُ؟!

إن استعمال العاطفة بشكل جمالي ممنهج في اللفظ والصورة يكرس مدى تفاعلها وعلاقتها بواقع اللحظة المعيشة من جهة، والمكابدة المعبر عنها فنياً من جهة أخرى؛ وعليه فإن " التذوق الجمالي عند الفنان ليس مجرد استحسان لما يقع عليه حسه من صور أو أشكال أو ألوان أو نغمات أو حركات، فالفنان ليس مجرد مستحسن وملتذ، بل هو أكثر من هذا، مستقبل ومنفعل وهاضم ومحيل ما يهضمه إلى عصارة من لحم كيانه الوجداني"(١٥).

وفي الأبيات الآتية نتبين عبرات شاعرنا المختنقة وهو شاهد لحظة الافتراق، فيصف لنا بحضرة الطبيب قائلاً (١٦):

في لحظة سوداء قاتـمة كانت سياط الخوف تجلِدُها
كان الأنين لظى يلدغني واشتد فـــي نفسي تنهـدُها
أحسست أن الأرض دائرة بـــي دورة مـا كنت أعهدها

إذن ها هنا يكتظ البعد الزمني في أصغر وحداته المعتمة حتى يصل درجته القصوى، فتبدو الصورة المأساوية بكل معانيها المترامية على الذات خوفا وشدة وتحسرا لا ينفك عنها ، وبالتالي يأخذ ذلك البعد بالإطالة الراغمة للشعور لا الارادية، يتبعها الانتقال إلى تخوم

حياتية جديدة بالنسبة للفاقد والمفقود على حد سواء غير أن الأول يظل تفاعله مع الحدث في حدود معلومة والثاني يبرح في آفاق غيبية.

ولم تكن (الأم) هي من أثارت حفيظة (العشماوي) لنظم الأبيات وقول الشعر، بل ثمة شخصيات متعددة أخرى عمل افتقادها الأبدي فيه عملها المستأنف بالتفجع والألم.

ففي قصيدة (تلويحة وداع لشيخ الهند) يتسنم جمال المعنى علية النظم(١٧):

قوافي الشعر فـــي دمها حنين تدفق مـن دمي وإليّ عـــادا
أضاءت بها دروب الوعي حتى رأيـــت لهمتي فيـــها اتقـادا
عبرت بـــها محيط الهـــند لما رأيت وراءه قصـــرا مُشادا
وأبصرت المـــآذن شـــامخات تذّكر مـن تغافل أو تمادى
وتسمعني صدى كلـمات شيخ تذيب عناد من أبدى العنادا

لقد ركز الشاعر على حقيقة الموقف الشعوري في لبوس متخيل، طاف به متقصداً نحو قيم جمالية امتلكت ذاته بمعطيات الفن الذي يشد القارئ للمتابعة والنظر فيما يلي من أبيات تستلهم وقع الحدث بوعي صادق وانسيابية تعبيرية(١٨):

تحرّكُ بالهـدوء شعورَ فـــظّ فيعلن بعـــد شدته انقيادا
لمن هذا الحديث يفيـض حُبّا وتستهوي بلاغته الفؤادا؟؟
لمن؟ فأجابني صوت حـــزين يخافتني ويرتعـــد ارتعادا
لقد مات المحدِّث، قلت ماذا؟ فغمغم بالكلام ومـا أعادا

ومن الحقائق الأكيدة أن عملية الإبداع تمر بمراحل أساسية حتى تبلغ منتهاها عبر الأفكار والمشاعر والأخيلة التي تطبع العمل المنتج بوسم الفن الناضح بما فيه، ومن تلك المراحل، مرحلة (العمق الانفعالي)، إذ انه يؤدي دورا مهما في إضفاء سمات متميزة على مخاض الفن الجمالي سواء في التجسيد اللغوي للمتخيلات الذهنية أو في تحريك عاطفة المتلقي واستجلاب ميله نحو ذلك الفن، وبغياب هذه المرحلة يفقد النتاج فعاليته على التوصيل والتواصل، فيبرح مبتورا ذهنياً وعاطفياً(١٩)، ولن نتناسى عند هذه النقطة مزية فن الشعر عن رديفه النثري، فالأول هو فن حسي بجدارة ؛ كونه يخاطب الكتلة الوجدانية قبل كل شيء، فيدغدغ منابعها ويلاعب نسيجها الغريزي، والثاني يخاطب العقل ليستنفر مكامنه الإقناعية، فيستطرد القول في التعبير بوصفه وسيلة إجرائية تحقق الغاية المنشودة.

وحين نلتمس الصواب في مقولة:" إن لحظة الفرح تولد فكرة ولحظة الحزن تولد قصيدة"(٢٠)، يتمثل أمامنا منتهى طلاقة الشعر في الإدلاء بالقيم الروحية المؤثرة والأسلوب الموحي المعبر، كالذي نقرؤه في هذه الأبيات(٢١):

يا لائم الشعر – صمتا– ربَّ قافلةٍ تأبى مسيرا على أصوات حاديها
صمت الحزين بـكاء لا تحسُّ به إلا القلوب التي جـارت مآسيها
نبكي بلا أدمـع، إن الدمـوع إذا تمكن الحزن جفَّت فـي مآقيـها

ثم يسترسل بالصورة الفنية التي يزدهي تركيبها بتواصل مدادها الحزين(٢٢):

ما كلُّ من ذرف الدمع الغزير بكى قد يذرف المرء دمـع العين تمويها
تُشوى قلوب بنار الحزن وهي على نهر المـحبة تُستسقى غـواديها
أكلما صدحت في القلب صادحة من الرضى جدّد الأحزان ناعيها؟!
وكلما ابتسمت أطـياف فرحتنا مُدّت إليها يـد الآلام تبكـيها؟!
يا من يعاتبني فـي حزن قافيتي أما رأيت سـهام الحزن تـرميها؟!

في هذه الأبيات تتراءى لنا فاعلية احتدام الذات غداة وعيها بالمرارة التي لا مناص من مواجهة تأثيراتها المتجددة، فما تعايشه سلّمها لتجربة صراعية مع الواقع، آل بها تباعاً إلى حمولات ممتلئة بالقريض الصادق، وهي مجرة أخرى لخلجات نفسية معبرة ومعتبرة في آن واحد، لا زائفة متنكرة تستهوي سبل الكتابة للتحرر من قيد لازم، بل إنها ترسل خطابها عن سجية داخلية تحاور الآخر بوعي شعوري يُؤْثر مداومة الرؤية بالقلب، ويتكئ في اطراح الهم على محبة اليقين، ولعل ذلك له صورة أوضح في قصيدة (آه يا إيمان) التي ينعي فيها الشاعر براءة طفلة فلسطينية قُتِلت (٢٣):

أيـها السائل عـما أشتكـي من لظى الحزن الذي بين الضلوع
لا تسل عـن جذوة أشعـلها ظالـم يقـتل أزهـار الـربيع
لا تسلني واسـأل الغرب الذي يأمـر الليل بإطفاء الشـموع
ينقض العدلَ بحق النقض في مجلـس يعـجز عما يستـطيع

فثمة جمالية حسية انعكس أثرها في الخطاب على المقطع الصوتي الأخير الذي تناوب بين الياء والواو ، حتى لَكَأَنّ القافية نفسها تصدح بصدى الحوار المنسّب للداخل والموجه لشعور آخر يدرك واقع الحال ثم يتنكر له، كما أنه ما من شك في أن الاستخدام اللفظي ولا سيما

الشعري هو الذي يرابط العلة بالمعلول، ويستمرئ ماهية الفن للتعبير عن كينونة الذات، حيث النظر إلى الأمور قائم على إدراكها بشعور متضامن، يستلهم هموم مكابديها بمعانٍ وجدانية مشتركة، ونلمح هذا في قول الشاعر(٢٤):

إني لأعلم كيف توقد جـــــمرة في القلب ، كيف تذيبه الأشجان
إني لأعرف كيف يعتصر الأسى قلب المحب وتُشعل النـــيران
وأحس بالأعـــماق حين يذيبها ألــمٌ ويكشـــف ســـرها الخفقان

فكأن السياق الشعري هنا يوحي بحرارة الانفعال الخارج عن نطاق الفردانية؛ لاحتوائه على سنن الحياة وصور قسوتها المتنوعة.

المبحث الثاني: تراسل الحواس

تجوب الكلمات بوصفها أوعية للمعاني في ميدان الشعر الرحب، فتنهل من كناناته ما يؤلّب القلب ويوسع الخيال، إذ ان المتعة الفنية والصور الحسية تتناثر بين جنبات الكَلِم الساري بالذائقة نحو الرضا والتشويق، ولعل ذلك يعد من منشطات النص الحية في استنفار المتلقي واجتذابه لسماع الشعر أو قراءته، وهنا ينعقد التواصل بين الباث والمستقبِل، وتعلو درجة الارتباط النصي القائم على التخييل عبر تحريك مسار الكلمات لدلالات مغايرة تمتشج مركزية هذا الركن _اي التخييل– بوصفه" الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم والتوقع بكل توابعها البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية "(٢٥)، فيتحول نمط الصورة إلى أخرى مكثفة حسياً، ولها قيمة جمالية ذات تأثير فريد.

من هذا المنطلق يُعدُّ تراسل الحواس "نوعاً من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر؛ للتوسع في الخيال وخلق (كذا) صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي"(٢٦)، ثم الإبقاء على ديمومتها مع توالي الأزمنة وتتابع القراءات المتعاقبة؛ ذلك أنه كل نص ولاسيما الشعري قد يُقيد برهان عصره كتابةً وإبداعاً وشكلاً، لكنه يفتك من هذا بمجمله ويتجاوز حدوده الزمانية والمكانية عبر فعل القراءة والنظرة المتفحصة لروافد فنيته ومراحل انصهاره في بوتقة الحس والشعور.

وقد كان لهذه الظاهرة سبق الوجود في نصوص السالفين، كما كان لها حضوراً مميزاً في القرآن الكريم، ولم يبرح انتهاجها قائما فيما توالى من نتاجات إبداعية حتى عصرنا الحالي،

ولعل ذلك هو سر جمالية هذه الظاهرة فيما نقرأ ونتصور، كالذي يتهيأ لمخيلتنا ارتسام نوبات الشعر الحسي بملامح البساطة اللفظية في الأبيات الآتية(٢٧):

ألست ترى الأحبة حين غابوا وجـدّ بهم عن الدنيا الرحيلُ
مضوا عن هذه الدنيا سراعا فـما فيـهم للقياهـم سـبيلُ
تبعدني مطايا الحزن عنهم كما ابتعد الصدى عما نقولُ
وتدنيني خيول الصبر منهم وكم تُدني مـن الحلم الخيولُ
وما زلنا نرى في كل حينٍ لنا قـمرا يغـيبه الأُفـولُ

فنلاحظ أن حرارة الشعر هنا مرتكزة على حاستين هما البصر بحضور لفظ (الرؤية)، والسمع بحضور لفظ (الصدى)، وقد انعكست وظيفة هذه على تلك ؛ لأن الأحبة لسنا نراهم جميعاً أو دائما، بل نسمع عن أخبارهم ونتابعها عن كثب، بناءً على القرابة الودية الخالصة ، وتجميل النفس بالصبر المذكور في البيت ما قبل الأخير يعزز تلك القرابة الالتقائية محبةً وألفةً ومكانةً في القلب.

ومن مثيل ما تقدم نلمح وجود صور أخرى متعددة عند الشاعر ترتكز على حاستي السمع والبصر معا، وربما كان لضراوة التباسهما عنده رؤية جمالية تحدد الوعي الشعري للعالم المحيط به، وتلتفت لطرفيها المعنيين بتشكيلها، هما طرف ممسك بتلابيب الحياة وآفاقها المطلقة، يناظره آخر ممسك بحقيقة الموت وغيبياته، وما كان لهذه الحياة إلا أن تندب مصيرها بمواجهة سطوته واستحضار حتميته، ذلك هو ما يعبر عنه الشاعر بقوله(٢٨):

فقصيدتي مـني تعاني كلـما تعب الفؤاد من الأنين وعانى
وإذا شدوت شدتْ وتبكي حينما أبكي وأطلق للجـفون عنانا
ما بين جملة "يحفظ الله الفتى" فينا "ويرحـمه" نـرى البرهانا

فالتراسل بين معطيات هاتين الحاستين في هذه الأبيات لم يأت عفو الخاطر؛ لأن الحقائق ليست أفكاراً تومض في أذهاننا حيناً، وتختفي حيناً، بل إنها تُعاش ونلتمس أثرها في النفس كلما تكررت وتزامن بقاؤها، ثم إن ترنم اللغة الشعرية واستشعار عذوبتها بالمدرك الحسي المسموع لا شك أنه يطبع أثره بقوة على العين التي ندرك بها البصر، فتأخذ جريرته بشدة البكاء وانهماره، لتتشكل البصيرة هذه المرة بناءً على تلك الحقائق المقروءة بالحاستين معاً في رؤية البرهان.

وحين يصح للأذن أن تبث فينا جمالية الإحساس بوقع الألفاظ وتراكيبها والتأمل فيها ملياً؛لإدراك كنهها، كان حقاً للعين أن تؤدي الوظيفة نفسها، وتعزز تلك الجمالية بموجاتها الرؤيوية التي تُقِلُّ ما تبصره إلى الذهن من أجل تضافر الإدراك وتمام الوعي بكلتا الصورة القولية والمرئية، إذ ما يُرى يُذكر، فيُنقل خبره لتسمعه الأذن، وما تتناقله الألسن بالأدلة اليقينية يبرح أمراً مشاهداً تراه العين فيما بعد، وهكذا تباعاً قائماً مداره بين هذه وتلك.

يقول الشاعر(٢٩):

يا ناقل الخبر المبكي، فمي جمدتْ فيه الحروف ودمع العين هتّانُ
وهــل يُجمِّد فـي الأفـواه أحـرفنا إلا الأسى وجراحاتٌ وأشــجانُ
يا وادي "المَلَدِ" الباكي أرى ألــماً به تبوح مــن الأشجار خِيْطانُ
كأننــي بشجيرات الحَمَاطِ بكــتْ حــزناً وأيّـدها لــوزٌ ورمــانُ

عند هذا الموقف نجد التبادل الصوري والامتزاج الفني واضحا بين فعلي الرؤية والاستماع، المرتبطين بالشعور الحسي المرهف؛ ذلك أن الصورة هنا ليست –كسابقتها– ذهنية تدرك البرهان العقلي للأشياء فتفسرها منطقياً، بل انها شعورية بحتة وحسية بالتعبير المعنوي الأدق، فمنظر الوادي قد عمّق فنية الصورة بطريقة انعكست فيها ظلال الطبيعة المرئية على البوح المسموع ، كما انعكس فيها صوت البكاء على منظر الشجيرات حين تراها العين، وكأن فعل الجمود القولي الساكن في البيتين الأول والثاني قد ألّب وظيفة الحاسة البصرية الى إدراك ما حولها بانغماس نفسي فعّال، يثير الشجن، ويحول المظاهر الحزينة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية.

شبيه ما تقدم نلمحه كذلك في الأبيات الآتية(٣٠):

فلماذا أرى ملامح جــرحـي نقلتها إلــيّ خُضر الروابي؟
ولماذا أرى الجبال قــــلاعاً من أنيني مغمورة بالضبابِ؟
من روى للجبال قصة حزني وأنيني، ومن روى للشعابِ؟

إن هذه الاستفهامات هي ذات العلاقة نفسها المرتكزة على التخييل الصوري والإثارة الوجدانية، فقبس رؤية جمال الروابي المكسوة بالخضار والمتكامل حسنها بالجبال والشعاب قد ازدادت شحنته بصدى النفس المفعمة بالأنين المتدرج هرمياً، حتى أصبح الأخير –

لشدته وبلوغ منتهاه– قصة تروى أحداثها للأسماع ، وتتيح للعين النظر في متعرجات خطوطها اللونية.

وفي موضع تالٍ نلمح تراسلاً مع حاسة ثالثة، وهي الشم في قوله (٣١):

ودماء أبطال الجهاد تدفقت مسكاً يضوّع كوننا تضويعا
إني لأسمع في التراب نشيدها وأرى عليه كتابها المطبوعا
وأكاد أسمع من حديث عجينها قولاً ينبه غافلاً مخدوعا

إذن حين تكون العاطفة نقية يصدق الشعر في التعبير، ولا مراء في ذلك، فالدلالة حاضرة في الألفاظ الممتلئة بالتكثيف الحسي الذي جعل المرئيات مشمومات؛ لقداسة دماء الشهداء وزكاء جهادهم الخالص ، ثم أكسب المسموعات المتهيئة للأذن تخيّلاً صفة المرئي الملاحظ عياناً.

كما يواتي هذا الأمر صدق الشعور المعقود نظماً في قول شاعرنا(٣٢):

خفقان قلب الشعر أم خفقاني أم أنه لهب من الأحزانِ
ماذا يقول محدّثي؟ أحقيقةٌ ما قال أم ضرب من الهذيانِ؟
ما لي أرى ألفاظه كحجارةٍ ترمي بها الأفواهُ للآذانِ؟
"الشيخ مات"عبارة ما خِلْتُها إلا كصاعقة على الوجدانِ
أو أنها موج عنيفٌ جاءني يقتاد نحوي ثورة البركانِ
يا ليتني استوقفتُ رنّة هاتفي قبل استماع نداء من نادان

إن الأثر النفسي طاغٍ على كلمات النص وأجوائه المتحركة بحركة الوجدان المتقد، حتى ارتمى ذلك على قافية الشعر الحزينة، فكانت موضعاً خصبا لانهيال المشاعر والانفعالات التي دمجت مدركات الحس في صورة فنية متلازمة، فمقول الألفاظ التي تدركها حاسة السمع تحول إلى لوحة مرئية عاتية تتخيلها العين كأنها موج عنيف أو بركان ملتهب يذيب القلوب كما يذيب الأبدان حين يلتمسها،إذ انطبع أثر المسموع على عمق الإبصار وشدة اللمس معا، فتلونت الصورة بهيئة سياقية متعددة الإيحاء في ذاتها.

المبحث الثالث: التنسيق اللغوي

انمازت اللغة العربية عما سواها بكثرة مفرداتها، وقوة معانيها، وحسن نظام مبانيها، ووصِفت بأنها لغة مطواعة لمن يجيد الإمساك بزمام التفرس في ألفاظها وتراكيبها على وفق ما تقتضيه السياقات المقامية لأحوال العالم المحيط بها من انتقاءٍ واعٍ، وتساوقٍ فاعل مع المعنى وبلوغ القصد، ولذلك تفاخر العرب منذ القدم بفصاحتهم وبلاغتهم وانتشاء لغتهم الحية المعبرة.

في ضوء ذلك تمثلت الإمكانية الشعرية في سبر أغوار البيان ونظام المعرفة بطرائقه ومسالكه الجمالية التي يزدان بها اللفظ قوة وجزالة وتصويراً، "فالبيان جمال فني، اي تشكيل لغوي للمعنى، لكنه لا ينفصل عن مُوجِده، بمعنى أنه اذا كان البيان ذا قيمة جمالية بذاته فذلك لأنه يستمدها من القيمة الوجودية للإنسان كانفتاح على ممكنات المعرفة"(٣٣) وأسسها المتنامية مع الفكر والزمان والمكان.

وحين نحدق في نظم الشعر وسبله الكتابية بعيداً عن متاهات التعقيد والاعتساف اللفظي والمعنوي نجد أن سر انجذابنا إلى ماهيته شكلا ومضمونا عائدا إلى بيانيته المتماسكة في الرؤية والأسلوب والأداء، وليس الأمر كذلك حين يكون منافياً لفظه للذوق العربي، أو شاذةً تراكيب عباراته لقواعد النحو وأصوله ومعانيه، فهذا مما يهبّط مكامن الجمال ويعاكس عذوبته وبعده التأثيري في المخاطب، ومن ثم تبرح النتيجة المترتبة على ذلك كسر أفق الإعجاب أو تقطع مداها الحاضر في الوعي الذاتي لسامع النص أو قارئه على سواء، بل كيف لهذا الوعي أن يحقق وجوديته وهو في معزل عن عالم الوعي الشعري عموما ما دام البعد السيكولوجي للمجال بين الاثنين يبدو متوترا أو سلبياً.

إذن ما يحدد نقطة الالتقاء هو اللغة، "وفي ما يخص الوعي الشعري، فإن شعريته تتأصل في لغويته التي تحكمها علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض: القصدية ، التذاوت، التعبير، الإبداع ، والشعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال"(٣٤)، على أن لا يكون هذا الأخير قالباً مسبقاً أو عنوة تحكمية، بل حيزاً ديناميا يتعالى بناؤه باكتمال لبنات مستويات الأسلوب اللغوي فيه.

ومن النصوص الشعرية التي تلبست بلبوس منسق لغوياً قول شاعرنا (٣٥):

مات الفقير وفقره أُحدوثةٌ جعلت له في الصابرين مكانا

مات الغنـــيُّ وللمباهــج حــولـــه زهــوٌ يثير ربيـــــــعه الفينانا
لو صُدَّ موتٌ في الحياة عن امرئٍ بالجاه والعيــش الرغيد لكـانا
مات الجميع وشيَّعَتْــهُم أعـــــينٌ تبكي وأفئدة تئـنُّ حـــــزانى
لا تعجبي – يا من تعاتبني– إذا أبصرتِ غيث مدامــعي هتّانا
فلقد رأيتُ مـــــن الحياة وبؤســها وعنائـها ما يلـــهبُ الوجــدانا

حَسُنَ القريض في مواقيت الصفاء الروحي والحكمة المستقاة من تجارب الحياة التي تسير نحو نهاية تؤبد أعمار خائضيها في مضمار جبري لامناص من الوقوع في شراك أبديته الخفية، مع سبق التفكير في سرانية ظاهرته الوجودية التي حيرت الألباب، وأوجعت النفوس بالمصاب ، فكان اللغز اللامنتهي على مدى تعاقب الأزمنة والدهور.

من هذا المرتكز انطلقت منصة اللغة في الأبيات أعلاه لتعبر عما يستحق الوقوف عند جلالة أمره وهيبة مقامه في النفوس، ولتدغدغ المشاعر بألفاظ مختارة في وزنها الصرفي الذي يحاكي نظيره الثيمي في تعميق الرؤية وحضور الحكمة، فوافق مجيء اللفظ كـ(احدوثة) على وزن (افعولة) مثلا مرتبطاً بالفقير لدلالة الحديث عن فقره عند بعض الناس على سبيل السخرية التي آلت به في الشطر الثاني إلى منزلة أخرى إجلالية تتناحر عُقُباً مع منزلة الغني ومكانته الاجتماعية المبجلة، ثم تتساوق المنزلتان مع اجتماع الإجلال بالنسبة للأول والتبجيل بالنسبة للثاني في صورة طباقية بديعية آلت الى منتهاهما – وهو (الموت)– بلا حدود فاصلة أو حواجز مفاضلة.

ومما يلفت النظر من جهة مواتية لمفتتح النص بالفعل (مات) الذي تشابكت حوله المفردات في علاقات تركيبية إسنادية هو ختام الأبيات بأبنية لغوية منصهرة صوتياً في بوتقة موحدة، وقد أملت على الأذهان معانٍ ودلالات متنوعة بتنوع أطياف البشر وانتماءاتهم وعروقهم،ومن تلك المعاني (الرفعة/ مكانا، لطافة الصفة/ الفينانا، امتناع المتمنى/ لكانا، الحرارة الشعورية/حزانى، المبالغة/هتانا، الامتلاء/الوجدانا)، وهي معانٍ لا تخرج عن طورها الحركي المتسع مع كثافة الأفعال الواردة في سياق النص وديمومتها المستمرة عياناً في الواقع.

وفي موضع آخر يقول الشاعر(٣٦):

أدرها على مـــا تشتهيه المسامعُ قصائدَ فيــها للـوفاء منابـــــعُ
أدرها وسيّر مركب الشعر نحوها رسولاً يعزّي مَن دهته الفواجــعُ

رسولاً أميناً طيب القلب صادقـاً يروّح عمـــن أرّقته المواجــعُ
يُعزِّي ويُهـــدي للحــزين تحـيةً عسى الصبرُ من الأنين يطـاوعُ
عزاءً إلى مـن أشعل الرعبُ ليلَه وثارت بما لا تشتهيه الزوابـــعُ
إلـــى كل قلبٍ لـوّعته جـــراحُه إلى كل عينٍ أغرقتها المدامــع

تتطلب قوة الحزن وشدتها – في أغلب الأحيان– المؤانسة الخطابية في الأسلوب، ولا سيما ما كان منه بالصيغة الإنشائية الطلبية، كالفعل الملاحظ هنا وهو (أدرها) المكرر، إذ نجده يساير محراب الحالة الانفعالية المندفعة للخروج من مكبلات اللغة الواقعية الى أطياف صورها المجازية التي جعلت للشعر مركبا ،ولقيادته رسولا يخفف من وطأة الألم وقسوة الحياة المثقلة بالمصائب وظلالها الرديف بألفاظ الجموع المتناظرة في بنيتها اللغوية بين شطري البيت الأول (المسامع/المنابع) وتوافق المنتهى الصوتي في الأبيات التي تليه (الفواجع /الزوابع = المواجع/ المدامع) ، وهي جموع مترتبة على كثرة حالات(الأرق ، الحزن، الأنين ، الرعب ، اللوعة)، وكأن الشعر هنا أصبح صوتاً ذا بعد إنساني، كينونته الوسامة المتفننة في القول اللطيف والنظم المروح عن النفس قتامة العذابات كلها.

هكذا إذن تجلت عظمة المهمة الإرسالية التي يقوم بها الشعر، حيث "العاطفة العنيفة لا تنفصل عن الكلمات التي تنقلها، والكلمات في هذه الحالة توهب قوة كما توهب إنجازية الرغبة في التعبير الفني عن هذه العاطفة، وفي ترسيخ القيم الجمالية الخلقية والأخلاقية التي تسوغ حالة الحزن هذه في شعر الرثاء" (٣٧)؛ لأنها أصدق الحالات، وأوفاها لكينونة الذات البشرية.

وربما يجنح تأزم الشعور إلى الارتماء في أحضان الطبيعة ومناغاة أجوائها بعبرة فيها غصة، كالذي نقرؤه في النص الآتي(٣٨):

باحة الحب ما نسيت جمالاً وجلالاً ولا فقدت صوابـــي
غير أني لاقيتُ فيك جراحي واجهتني هــنا بغـير حجابِ
لم أزل أذكر الأمومة نــهراً يمنح الأرض لهفة الإخصاب
يوم كانت "عَراء" تفتح نحوي مــن معاني سعادتي كل بابِ

إن مرتكز الظرفية الزمانية – المكانية في البيت الأخير قد احتوى مكونات الصورة اللغوية والفنية التشبيهية معاً في ما سبقه من أبيات وذلك بمحمل عاطفي بحت، جعل

التفاعل قائما بين أنا الشاعر المتكلم وكاف الخطاب المتجلية في سياق الاستثناء المعزز للحالة الشعورية المتأرجحة بين آنية الواقع وماضيه،" ولعله من المسلم به أن الرثاء عامة ... فن يقوم على جدلية الحضور والغياب، غياب جسدي يتمنى الراثي لو لم يكن، وحضور نفسي تذكري يستبد بنفس الراثي، ويجري على لسانه شعراً، ويتمنى دوامه"(٣٩)، ولأجل ذلك لمحنا تنوع الأفعال في دلالالتها الزمنية المنبسطة بين أشطر الأبيات أعلاه، كما تراءى لنا الالتفات في التجلي الضميري من المخاطبة لـ(باحة الحب) إلى الغيبة في تذكر قرية (عراء) التي هي نفسها ملتقى أنوية الشاعر مع الأمومة.

ولا مراء في شعور مختنق بغصة الحنين المتواتر بأجواء نفسية تستذكر الماضي في ظل الحاضر المؤلم الذي يمليه الوقع الشعري في هذه الأبيات(٤٠):

كانت الدار ثم صارت فويْحي مــن مساء مـجرّد مــن شِـهابِ
بين كانت وبين صـارت رأينا كيف يكوي القلوب حرُّ المُصابِ
أصبحت دارنا كــتاب حنينٍ آهٍ مما حــوت سطــورُ الكـتاب
أين أمي يا قريتي لا أراهــا حــين آتي تخصني بالخطاب؟!
أين أمي يا بُؤسه مــن سؤال أتــحاشى ما بعده مــن جواب؟!
ودّعــتنا أمــي فللّه حــزنٌ جــارفٌ في الفؤاد لولا احتسابي

قد يتراءى لنا من خلال القراءة الأولية لهذه الأبيات سرعة التموج في حركة الحدث الفعلي لمجريات الذاكرة واستفهاماتها المجازية المترامية بين جنبات سياقها اللفظي ، لكن قوة الدلالة برحت كامنة في مرفقات النواسخ الباعثة على الحيرة والتعجب من تغير الحال وصيروته المرتبطة بالاحتباس النفسي والفكري، ناهيك عن أن هذا التراكم الدلالي كسا التعبير فخامة ومهابة امتازت بها مكانة الأم في قلب السائل المتحير من سؤاله، ولذلك نراه يجوب في أفق من الأريحية المشروطة بلفظ ندائها له في قوله(٤١):

لما تقول: "بُنيّ" أشعر أنــــها تبني حصون سعادتي وقِبابَـها
رحلت عن الدنيا رحيل كريــمةٍ رفعت مواقفُها العظامُ جنابــها
نقصت ملامح فرحتي من بعدها مهما جنيتُ من الحياة رُضابَها

إذن فاعلية الاستشعار بحلاوة اللفظ (بُنيّ) الدال على التحبب والتلطف بدت نافذة إثْر زمن بيولوجي قنن صور التوسل بالسعادة المنشودة، ولا يعد ذلك بِدْعاً ذاتياً، بل هو محصلة

منطقية بطبيعة الحال، مفادها أن الشعور بالنقيضين (الحزن/ الفرح) ليس على حد سواء؛ ولهذا فإن تتمة المعنى الإخباري القابع في ظرفية (من بعدها) قد أوضح التفاوت الزمني بينهما نفسياً.

ولعل المقطع الآتي من قصيدة أخرى هي قصيدة (عبّارة الموت) يُظْهِر ترجماناً أكثف لمقول القول في ذلك(٤٢):

وقفنا على عبارة الموت بُـرهةً لنا الله من أقسى وأطول بُرْهَةِ
نظرت إلى أهلي فديت عيونهم تبادلني بالحزن أعمق نظـــرةِ
فـــكان حديثا بالعيون مُحمّلاً بحزنٍ وآلامٍ وإحـــساس فُـرْقةِ
وقفنا سوياً وقفةً لـــو وصفتُها لأعجزني وصفٌ لأقصر وقفةِ

إذ إن المنجز الكلامي هنا محكوم برسم صورة تراجيدية تتهاوى فيها المجاميع المتساقطة من رُكّاب العبّارة التي غرقت في البحر الأحمر – بحسب ما ذكره الشاعر في مقدمة القصيدة–، حيث الاستشراف على الموت يجعل النفس تعمّق إحساسها بالواقع الزمني المحيط بها في خضم مهالك التمزق والذعر والشتات المحتّم ؛ فيبطأ مقياس اللحظة، ويعظم شأنها بامتداد رهاب قسوتها على المرء ، من هنا نلحظ أن هذه المعانقة الحسية المؤلمة قد أجزمت تلك الصورة باللغة الحوارية الصامتة والمنتهية بسبق الحدث في مقام انقطاع التواصل الزمني بين عالمي الحياة والموت، وبغض النظر عن جدلية العلاقة القائمة بين العالمين فإن اللغة وسياقاتها البنائية هي التي أومأت لنا بالمزج بين بعدي الذات والموضوع، أي بالقدرة الوجدانية التي جعلت شعرية النص متكئة في روايتها للحدث على البساطة وخفة التعبير في مقابل التعقيد الموضوعي المهول.

ولما تم ذكره مسوغ يُبِيْن عن أن شأن الأديب في لغته كشأن الرسام في لوحته، يتخير لها أنى كانت وسامة الفن ومثار الإعجاب المتأمل به، لكن لكل منهما شاكلة معينة ، فذاك يلامس الذائقة باللفظ والتركيب، وهذا يلامسها باللون والتصوير، وتنأى الشاكلتان عن الاعتباطية الممحوقة، فالأديب يتذرع بالكلمات والصيغ الحاملة للشحنات الوجدانية ليتم توزيع أطيافها على مجمل عمله الأدبي، كما الرسام الذي يروم إلى إظهار لوحته بانتخاب لوني مؤثر وفعال وجدانياً(٤٣).

في ضوء هذا المعرض يتضح لنا "أن من أهم سمات الإشارة الجمالية نبرتها الانفعالية"(٤٤) التي ترسم اللغة في مضمار فني متواشج الصلة مع ماهيتها وألفاظها المختزنة في جوى الذات المعبرة والمتوسلة لباريها في إلهاج ندائي لا يفتر(٤٥):

يا ربِّ عونك ما زلنا نرى ثُلَماً في أمة تشتكي جدْبا مغانيها

رحيلُ أحبابنا نـــــار مؤججة تذيبُ أكبادنا وجداً وتُصليها

هكذا إذن اجتمعت أصالة العاطفة وبواعث صدقها الفني مع القيمة التعبيرية التي تغلفت بها وأخرجتها عملاً متماسكاً مستأنف الولوج في حيثياته المتعددة على الرغم من توحد الرابط الموضوعي وهو (الفقد الأبدي).

وليس من المبالغة التأكيد على أهمية الصلة بين الجانب الوجداني والجانب التصويري اللغوي المعبر، ولا سيما إذا كان الحزن عميقاً والرثاء حاراً مع التنبه إلى عدم الاكتراث بأحد الجانبين على حساب الآخر؛ لأن ذلك سيخل بجمالية النص ، فلا البهرجة اللفظية والضخامة الكلامية هي الوسيلة الداعمة لتذوق النص ، ولا الاندفاع الحاد أو الغلو في الاستسلام لهواجس ومشاعر ذاتية دقيقة هي المُغْنية في التماهي معها إذا لم تكن هناك لغة فنية تستوعب بنيتها الداخلية وتستمرئ طريقة التعبير عنها بأصدق ما يمكن (٤٦)، وعبر ما يتشعب من تداعيات مؤثرة ومتأثرة يدور فلكها في دائرة الحس المتسع شكلا ومضمونا.

المبحث الرابع: تناغم الإيقاع

القول بمعيارية الشعر وجماليته بناءً على الطاقة الصوتية الموزونة والمتزنة إيقاعيا هو من المسلمات المطلوبة في فن الشعر بحسب مقتضيات الدرس النقدي القديم، ولا سيما أن هذا الفن كما عهدناه في قراءتنا لأشعار الأقدمين كان شفاهياً وارتجاليا في أغلب مظانه إن لم يكن في عمومها ، وله محافل يشهدها جمعٌ يرنو لسماعه قبل تذوق دلالاته ومحتواه؛ لذلك كانت نقطة الانبعاث الصوتي السائر على منواله صاحب النص الشعري هي الأقوى من حيث استدعاء الأذن قُبُلَ ما يتلوه من حركات وسكنات تزدان بها صوامت ألفاظه المنتخبة، فيغدو الهدف في مرماه حين تتم المتابعة في الاستماع للقصيدة حتى نهايتها تذوقا واستلطافا وإعجابا متأهبا للاستئناف والإثارة من غير ملل أو سأم.

أما في النقد الحديث والمعاصر فقد بات الأمر فيه من المرونة ما يجيز التحرر – في أول الأمر – من التقفية المستمرة في عموم القصيدة، ثم التخلي من حدّها ومن الوزن تماما باستثناء ما يحتويه أو يتضمنه الإيقاع الداخلي من مؤهلات تسمو بمقول الناص إلى مصاف القصيدة الجديدة المسماة بالقصيدة الحداثية.

ولم تكن سالفتها العمودية بوصفها فن العربية الأول مثاراً للجدل من الناحية الصوتية فيما مضى ، لكن تجلة الخلافات في الرؤية النقدية باتت متزامنة مع قصيدة النثر التي كسرت القيود الموسيقية وطاوعت خطى الكثير من كتّابها ، وبخاصة بعد أن شقت قصيدة التفعيلة الطريق أمامها، وجعلت – بفعل مبرراتها المواكبة لواقعها المعاصر– المجال فسيحاً للخروج من قولبة الالتزامات الموسيقية الواجب حضورها في النص الشعري.

ولا يظن ظانٌّ أن عدم التوافق بين أشكال فن الشعر قديما وحديثا هو من العثرات التاريخية في طريقه الفني والأدبي ، بل هو تطور محتسب لمديات القدرات الإبداعية المتباينة بين الشعراء وأهليتهم في السير على هَدْي إمكانياتهم في اختيار أي شكل من أشكال القصيدة يرونه مناسباً لهم.

لكن يبقى عند هذه النقطة التي أثارت تساؤلات مضنية في الإجابة ثمة من يرى ويؤكد على أنه" من أبرز السمات التي تميز الشعر عن غيره من الكلام تلك الموسيقى التي تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي قارئاً كان أو مستمعاً"(٤٧).

ويُعزى البحث في هذه المسألة إلى أنه بحث وصفي مرتبط بإيقاعية النص وجمالية تحسسنا لوقع موسيقاه المتنوعة، كالذي تشدنا إليه هذه القصيدة(٤٨):

يا دفق القلم المسكون بلوعة قلبي
سطّر بمداد دموعي قصة حــبي
اكتبني حرفا مشبوبا بالألم القاسي
اكتبني وجدا حزنا، لوعة إحساسِ
اكتبني قافية
عطّرها الألم وأشعلها

وأعاد صياغة وجداني فيها
والى الدنيا ، كل الدنيا أرسلها
يا دفق القلم الباكي
هل تعرف معنى الحزن..
إذا بلغ نهايته القصوى
هل تعرف معنى الحسرة..
حين تهز الأعماق تزلزلها؟

الذبذبات الصوتية التي تولدها هذه القصيدة على امتدادها الطويل الذي لم نورده هنا كاملا من باب التقنين في ذكر النموذج خطياً ، اشتملت – أي هذه الذبذبات– على مجموعة من الحزم التكرارية التي باشرت في الطرق على السمع بصفات الحروف الواقعة بين الشدة والرخاوة كالياء والألف والنون، فضلا عن اعتلاء نغمة الصفير بالسين في (الحسرة والإحساس والقسوة) والزاي في نهاية المقتبس (تزلزلها) الذي يحاكي واقع الحال ويشي بدلالته الخاضعة لهدوء المكبوت الذي ربما سينفجر على حين غفلة كالبركان.

وهذا يؤكد على أن " الإيقاع صوتا ودلالة ما هو إلا صدى لحركة التجربة الداخلية للفنان وما يعتلج في عواطفها من عنفوان وخفوت، ومن جهر وهمس وانكفاء"(٤٩)، يتواكب انسجامه مع النغم ليفرغ من آهاتها المتتالية.

وفي قصيدة أخرى يتجلى ذلك السند الإيقاعي القائم على الأطر التي تنتظم بها طبيعة الصوت اللفظية والتركيبية المجتمعة في جوهرية الشعر، وهذه مقطوعة منها(٥٠):

قوافي الشعر تختصر البلادا وتجتاز المفاوز والوهـــادا
تزور الشام وهي بأرض نجد وتسرج نحو بغداد الجـــوادا
تصافح باليمين رُبــى دمشقٍ وتمسك باليد الأخرى السوادا
وفي أرض الكنانة للقوافـــي مصادر تمنح الحسّ الجمادا

اتزان النظم هنا بوزن الوافر جمع شمائل الإحساس بتلك المعاني التي احتوتها لغة الشعر على عموميته وتنوع محطاته المكانية ، وقد ساعد زحاف العصب فيه على تذوق المناوبة بين الحركات والسكنات ، وإضفاء قبس من الجمالية المرتبطة بوفرة تلك المناوبة وتكرارها في مواضع متعددة، فضلا عن أسبقية البناء العروضي في البيت الأول على

المناظرة المرصعة لمقاطع الألفاظ بين شطريه الأول والثاني، حتى تناسبت الأجزاء وتقاسم النظم اعتداله بين الصدر والعجز، وكأن هذا الاتزان عكس بظلاله على بقية الأبيات، فتماوجت الأشطر فيها متقابلة بتقابل المغاني التي أخذت بمجامع القلوب المودعة للراحلين عن هذه الدنيا.

وليس بإمكان التناغم الإيقاعي التجرد من واقع الحال الذي يعيشه الشاعر، فثمة أصوات تصدر عن عفو الخاطر وتعبر عن البعد النفسي دونما أي تكلف أو تصنع؛ لأنه ينم عن استرسال تصاعدي من الحشو إلى العروض، ومنه إلى الضرب، كالذي نقرؤه في هذه الأبيات(٥١):

أدنى الأمور إليك أبعـــدها لما يـعزُّ عليك مَقْصِـدُها
وحياتك الدنيا لها صـــــورٌ شتى عيون الريح ترصُدُها
دعْ عنك أحلاما تطـــرزها وبديـــع أشـعارٍ تـــردّدها
فأنين قلبك صـــار قافـــية مشبوبة يبكـــيك جيّـــدُها
لاتعجبوا إن أصبحت لغتي نارا فـإن الحـزن يوقـــدها
نـــار مـــن الآلام لافـحة يا ليت شعري من سيُخْمِدُها
أغمدتُ من حزني صوارمه لـــكن آلامـــــــي تجـرّدُها

إن أجلى معالم النغمة الإيقاعية يمكن أن نلتمسها في قافية الأبيات المتتالية في ضوء بحرها السريع، إذ ان التقفية المتراكبة* هنا لم تشر إلى احتواء (فاعلن) المخبونة بـ(فعلن) مع المتحرك الذي يسبقها في المقطع الصوتي الأخير فحسب، بل اتضحت حيثياتها عبر استقطاب صوت الروي (الدال) ذي المخرج الشديد إلى جانب هاء الوصل الرخوة والمسعفة بالألف الممتدة، وكل من هذه الأصوات قد تشبعت بالدلالات الغنية في محور هذه القصيدة، مع أن الدال والهاء مختلفان في بعضٍ من صفاتهما العامة والخاصة، لكنهما متساوقان في التعبير عن طبيعة الإنسان وأحواله المختلفة، فالأحلام المطرزة هي غير أنين القلب، وبديع الأشعار التي يرددها اللسان هي غير القافية المشبوبة بالبكاء، وإيقاد نار الحزن هو غير إخماده، كما أن إغماد صوارمه هو غير تجرده، وبالنتيجة فإن جميع تمثلات الطباق قد ارتبطت بصور الدنيا ومساراتها المتقلبة، بل أن التشبث بقوافي الشعر ولغته القوية المعبرة لم يكن مخرجاً للتخلص أو منفذاً للهرب من الواقع الفعلي وشراسة الآلام المتجذرة

فيه، من هنا كان خروج هاء الغائبة في أضرب الأبيات بألف المد مواكباً لزفرة الآهات ومرارتها وامتداد وقعها المؤثر في النفس، ولعل ذلك هو ما يفند كثرة المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة في جعبة ألفاظ الحشو (أدنى) نَى – ص ح ح ، و(أمور) مُو– ص ح ح ، و(عيون، الريح ، أحلاماً، صار، مشبوبة) والتمثيل يجهد لسعته في القصيدة.

وثمة هاء متولدة من تسكين تاء التأنيث في قافية الأبيات الآتية، ولتكرارها ها هنا شأن ثاوٍ في جب الوجدان وعمق الأكنان (٥٢):

عام مضى والقبر مستأمنٌ والبيت فـــي وحشته الثاويه
كل القناديل التي أُسرجت من بعد أمي أصبحت ذاويه
حتى نجوم الليل أنكرتُـها بالرغم مـــن أنوارها الزاهيه
أروح أغدو ومعي حسرةٌ مــن بعــدها رائحة غــاديه
قريـــبة المثوى ولكنها بعـــيدة كالنجــمة القاصيه
دانيةٌ والشـــوقُ نارٌ ولا تمــكن لقيانا ولــو ثانـــيه
نائيةٌ يا ويح قلبي الذي ما زال يشــكو لــوعه كاويَه

هكذا تتآزر ألفاظ القصيدة مع ترنيماتها الموسيقية المليئة ندباً وبثاً للمواجع التي لا تنسى، إذ تبدو الصوامت والصوائت متلونة بالإيحاء النفسي في ارتفاع وانخفاض إيقاعي متناسق مع النغم الشعري المنتظم حتى في طبيعة استخدام الفونيمات بين (ثاويه – ذاويه ، دانيه – ثانيه) ، فضلا عن أن الترديد الاشتقاقي لصيغة اسم الفاعل في نهاية كل بيت قد أضفى دوراً ارتكازيا متواترا بجوهريته واعتباراته المعنوية، وهو ما حقق هدفين لا مناص من الأخذ بهما في تذوق الشعر، أولهما قوة انسكاب العاطفة في بنية الإيقاع بمعيار متقن ومتأنٍ، والثاني حسن انتقاء الألفاظ والعبارات المكنونة بالشحنات الوجدانية المتجاوبة مع صوت القافية ووظيفتها الجمالية، وفي الهدفين استمالةٌ لأذن المتلقي وحسن تفاعله مع الجرس الصوتي للقصيدة.

شبيه ما تقدم نلتمسه مع قافية النون في بحرها البسيط ومقارباتها الموضعية الناقلة لصورة الواقع الحي والواقع النصي في آن معاً، وذلك عبر بنيات صرفية ودلالية مترابطة في قالب متحرك بين كل من (فعَّال) و(فَعْلان) و(فُعْلان) ، إذ يتناوب التكرار في بوتقة شعور ذاتية – خطابية أدلى بها صاحب النص بنظمه الآتي(٥٣):

تهون دنـياكَ والأحباب ما هانـــوا يا شـاعرا قلـــبه الخفّاق ولهانُ
ما كلٌّ من رحلوا غابوا، فكم رحلت أجسام قـومٍ وهم في القلب سكانُ
بعـض العباد لـــــه ذكرى مـعطرةٌ فـــــكلٌّ أخـــــباره ورد وريحانُ
وبعضـــهم كـــنباتاتٍ مشـــــوّكةٍ لذكره فـــــي قلوب الناس نُكرانُ
هل يرحل القلب؟لاتسأل فكم رحلت منا القلوبُ علـى آثار مـن بانوا
وكم ضحكنا وفي الأعماق حسرتنا يُخفي مواجـــــعنا صبرٌ وسُلْوانُ

فحظر السؤال هنا مقرون بتغيب الإجابة، وعروضيا هو مقرون بعلة القطع المتواترة في تفعيلة الضرب (فاعلن– فاعل)؛ لتأتلف بنية الكلمة الصوتية مع نظائرها في التركيب والدلالة المرتكزة على ثنائية(الرحيل/ الذكرى)، وهي ثنائية ضدية وليست توافقية، تترجمها اتكاءات التصدير والحشو والتقفية على النفي الظاهر أو المنطوي في معنى اللفظ وضمن سياقه(تهون /ما هانوا ، ما كلٌّ من رحلوا /غابوا ، معطرة / مشوكة ، ضحكنا/ حسرتنا ، ولهان/ سلوان، ريحان / نكران)، يُضاف إلى ذلك حضور الردف بالألف وتضافره الممتد مع انسيابية البث الشعري الصادح بالخفقان تارة، وبإخفاء المواجع تارة أخرى، ومجمل ذلك كله لا يفتأ عن الارتباط بالقيمة الموضوعية الخاصة باستعارة العطر لذكرى الراحل الحبيب إلى القلب، أو – بالمقابل الضدي– تشبيه ذكريات بعض الناس بالنباتات التي تنفر منها الذات حساً وشعوراً ومرأى.

ولا شك في أن ضالة المبدع تكمن في جمالية فنه الذي يطرح عبره حيثيات تجربة ألمت به في واقعه، ولا سيما إذا كان مريراً أو مصاباً جللاً أودعه الحزن والتأسي، فإنه يعبر عن هذا الحزن تعبيراً جمالياً يتضمن طرائق عدة ، كأن يكون من ضمنها عزف لقطعة موسيقية ، أو رسم للوحة معبرة ، أو كتابة لقصيدة صادقة (٥٤)، والأجمل أن تحتوي الأخيرة على التماسات فنية تستعيرها من فحوى الصوت في العزف وروعة التصوير في الرسم، كالذي نقرؤه في قصيدة (هو رامي أو محمد) التي تحاكي واقع تعامل اليهود مع العرب، وتحكي قصة الطفل الفلسطيني الذي قتل في حضن أبيه الجريح مع تضارب الأنباء حول اسمه(٥٥):

هو رامي أو محمدْ

صورة المأساة تشهدْ:

أنّ طفلاً مسلماً في ساحة الموت تمدّدْ
أن جندياً يهودياً على الساحة عربَدْ
وتمادى وتوعَّدْ
ورمى الطفلَ وللقتل تعمّدْ
هو رامي أو محمدْ

صورة المأساة تشهدْ:

أنَ طفلاً وأباً على وعدٍ من الموت محدّدْ
مات رامي أو محمد
مات في حضن الأب المسكين...
والعالم يشهدْ
مشهدٌ أبصره الناسُ....
وكم يخفى عن الأعين مشهدْ
هو رامي أو محمدْ

صورة المأساة تشهد:

تطول هذه القصيدة في سردها أحداثاً حقيقية ورامزة في آن واحد، إذ تتعدد المشاهد وتتنوع مقاطعها التصويرية بتكرارات مكثفة نصياً على صعيد صوت (الدال) الصامت بسكونه وأثره الإيقاعي المنفرج على البوح بوجود عملية انتهاك واقعية ، والمُنتهك مسلوب الإرادة، وعلى صعيد اللفظ (محمد) وتعالقاته الاسمية المتناظرة والمشبعة بالمرارة، وعلى صعيد عبارة (صورة المأساة تشهد) التي تشكّلَ حولها النص، فكانت بؤرته الدلالية العميقة بعمق لون خطها الكتابي الموزع على بنية القصيدة من أولها إلى منتهاها ، ثم بوصفها فاصلاً سردياً مكررا قد عمدت كاميرا الناص من خلالها إلى تكثيف مشاهد التصوير في بانوراما لوحة فنية جامعة بين المادي والمعنوي ، وعبر توازيات صوتية طافحة بالعذاب (٥٦):

صورة المأساة تشهد:

أن أشجاراً من الزيتون تُجتثُّ
وفي موقعها يُغرس غرقدْ

أنّ تمثالا من الوهم..
على تلٍّ من الإلحاد يُعبدْ
هو رامي أو محمد
صورة المأساة تشهد:
أنّ ما أدلى به التاريخ...
من أخبار صهيون مؤكّد
أنّ ما نعرف من أحقاد صهيون تجدّد
ما بنو صهيون إلا الحقدُ..
في صورة إنسان يُجسّدْ
أمرهم في نسق الناس معقّد
يا أعاصير البطولات احمليهم
ووراء البحر في مستنقع الذل اقذفيهم
وعن القدس وطُهر القبلة الأولى خذيهم
قريبهم من مخازيهم وعنّا أبعديهم
هو رامي أو محمد
هو سعدٌ وسعيدٌ ورشيدٌ ومُرشّدْ
هي لُبنى هي سُعدى وابتسامٌ وهي سارةْ
هم بواكير زهور المجد في عصر الإثارةْ
هم شموخٌ في زمان أعلن الذل انكسارَه
هم وقود العزم والإقدام عنوان الجسارةْ

تبقى القافية هكذا مقيدة بمقطع صوتي مغلق على الرغم من تنوع رويها الملتف بها؛ وكأنها تشي إلى إغراق تأزم الواقع العربي المشهود والمكبل بأغلال الاحتلال من الطغاة والجبابرة، هذا التأزم المنفرج على مديات التكرار للضمائر بنوعيها الفردي والجماعي عزز نصياً هنا من قوة العزيمة التي ينبغي ان لا تحبط والتي نجد تعالي صوتها في نغمة متصاعدة من همس السينيات الرقيقة المكثفة إلى حد الوشوشة ذات الخفة المنفتحة على صوت الشين في الأسماء المذكورة ، ثم بلوغ الارتقاء النبري الدائب على التنديد باللإنسانية والقمع الدموي من

خلال حركات سريعة وحامية، كابدت خطاها تفعيلة الرمل (فاعلاتن) في مستواها الأفقي الخطابي أولاً، ثم في غيبية الضمير (هو) و(هي) والوصل بـ(هم) ثانياً، فضلا عن التراكم الدلالي للراء ورفده سياق الجملة الشعرية بالقوة والإصرار للحد من شرور القتل والتنكيل.

وملاءمةً مع مقاصد الوظيفة الإخبارية التي يُراد تبليغها للمتلقي ، فقد "دخلت القصيدة الحديثة أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من كل الفنون المجاورة، واكتسبت شيئاً من تقنياتها"(٥٧)؛ لأجل أن يتم التفاعل مع ما فيها من صور ومقاطع تستفز فضولنا أو تشبع ذائقتنا وتهيئنا لتقبل المعنى، وهو ما التمسنا ظلاله التشكيلية في القصيدة الآنفة، إذ إنها أُبتنيت –كما لاحظنا– إِثْرَ حافز مرئي أفضت تداعياته النفسية الى تكوين مناسبة النص برواية تفاصيل الحدث والتعريج الى وحدات أخرى لصيقة به ،فامتط هيكله البنائي الى احتواء عناصر فن القصة من حدث وشخصية وفضاء رؤيوي، ثم وجدنا استيفاء تلك الوحدات بمحطات سردية تتساوق وتشكيل اللوحة الفنية ذات التفاصيل المتنقلة بين جزئيات معبرة بعمق اللون وخفته أو بحدود الأسطر المنجزة لفعلية البناء، يضاف إلى ذلك تناسب الإيقاع الموسيقي المرتكن في مقاطعه الداخلية والخارجية إلى تموجات متناوبة في صفات الأصوات ومخارجها كالراء والدال والسين والميم والهاء والشين والألف، مع اتزان القافية وتنوع الروي بحسب ما أملته ظواهر الحزن والقهر والصمت حيناً والصبر والتأليب على القوة والعزيمة حينا آخر.

الخاتمة

في منتهى تجوالنا بين نماذج شعرية متعددة من ديواني (هي أمي) و (قوافل الراحلين) للشاعر عبد الرحمن العشماوي يمكننا عند هذه المحطة الأخيرة من البحث الوقوف على مجموعة من الاستخلاصات الآتية:

١– إن التنبه للرؤية الجمالية في النص الشعري محمول على سلامة الذوق ونمائه ووفرة قرائنه، لا نظرة التماهي المندفعة صوب ضوابط وهمية مرتجلة؛ فالجمال إحساس قائم بذاته، وعصارة تجليات فكرية فلسفية متعددة ومتنوعة نسبياً؛ ولذلك فهو يقوّم الوعي الشعري في ماهياته وصفاته وأحواله المختلفة.

٢– أصدق العواطف وأجملها ما كان نابعاً من أحشاء القلب وصميم جوفه، وهو ما تسمو به المراثي منذ عهدها الأول حتى يومنا هذا، إذ يتوثب حضورها البياني طرفان متناظران هما

(الجمال) بفلسفته العميقة المعنى، و(الموت) بظاهرته الكونية الخفية، وبين الاثنين علاقة جدل واسع؛ محصلتها أن الثاني هو الذي يقود إلى إمكانية حدوث الأول؛ ليولّد أحر المشاعر وأجلاها بلا زيف أو تكلف، وحين تنبري العاطفة بصورتها الصادقة في ذاتية التجربة الإنسانية (الشعرية) تتولد معها معاني الجمال الحسي بأبهى صورة ، وأمثل تعبير.

٣- يدين الشعر لصاحبه بالوجود كما يدين للجو الفكري والثقافي بالتذوق والرواج، وديوانا (هي أمي) و(قوافل الراحلين) من الدواوين المترصدة لتحقيق ذلك، حيث فاعلية الذات الشاعرة قائمة في قصائد الديوانين برمتها، وقد نضحت القريحة عبرها من غياهب الحس والوجدان لتنقل حرارة العمق الانفعالي للشاعر في خضم مواقف حياتية شهد فيها فقدان شخصيات مقربة الى ذاته برابطة أسرية أو فكرية عقدية أو اجتماعية عامة.

٤- تغلفت معظم الصور الحسية في الديوانين بلبوس التراسل الوظيفي المرتكز على حاستي السمع والبصر من دون انعدام لبقية الحواس، وهي نقطة التقاء شعري عام ؛ ذلك أن الحاسة الأولى تطبع قيمتها الجمالية بوقع الألفاظ وحسن جرسها في الذهن، ولاحقتها الحسية الثانية تكترث بتلك القيمة عبر تموجاتها الرؤيوية الشاهدة للعيان، فتتواصل الحاستان في علاقات وظيفية متبادلة يتطلبها النص ويستجلبها المعنى لإحداث المتعة.

٥-انطلاقاً من أن يقين الشعر هو غماره اللغوي الكامن في قصدية الذات المعبرة ؛ فإن اهتمام العشماوي بالمستوى التركيبي العام ومقاماته الفنية قد دأب على تحفيز عنصر التشويق لاستكمال القراءة النصية لمجمل القصائد – محور البحث- ، إذ إن بناءها قد وجه غرضها الرثائي وجهتين، الأولى بدت حاضرة في هيئات المباني وسياقاتها البلاغية العامة، والأخرى امتلأت بحركة الوجدان المتقد عبر تضافر الألفاظ والعبارات المنسجمة مع بعضها بعيداً عن التعقيد والتعسف اللغوي المتكلف الثقيل.

٦- أخير تسامرت نغمات الإيقاع الصوتي مع مقاربات التكرار لنغمة الحزن الراسية لفظاً وصوتاً في حزم الأوتاد والأسباب المجموعة بتفعيلات عروضية متماثلة حيناً ومتناوبة حيناً آخر، كان أبرزها تفعيلة(فاعلن) الصحيحة أو ذات الخبن الحسن السائغ.

٧- بقيت القصيدة عند العشماوي محافظة على قالبها الاتزاني المتواتر في نماذجها الشعرية العمودية ،أو تلك النماذج المتحررة من القافية الموحدة ضمن شكلها السطري، علماً أن

بعض المناسبات النصية نفسها قد احتوت الشكلين، فانبثقت للشاعر قصيدتان من النوعين في الموضوع ذاته كقصيدة (رامي أو محمد) وقصيدة (رامي).

٨- تم التركيز على بعض الصوامت في البنية الموسيقية الداخلية عموما ومنها صوتا السين والهاء المهموسان، وهما مؤتلفان مع التوليد الإيقاعي الباعث على ترجمة الحسرات المتألمة والآهات المتوطنة في القلب.

Abstract

The aesthetics of the poetic text in my books (She is my mother) and ((Convoys of the departed

Abdul Rahman Al-Ashmawi

Keywords: the aesthetic of the text, is my mother, the convoys of the departed

Dr.. Nafla Hassan Ahmed

Kirkuk University/College of Education for Human Sciences

This research seeks to reveal relationship between the aesthetic of poetic art and the indulgence of its verbal and semantic images that represents the heart's pleasures and sad sorrow, and between a major totalitarian issue with an existential and deterministic reality undoubtedly occurring, it is the cause of death that one suffers from suffering from the first moment he lost a close human spirit For himself and his conscience. Death is disaster , and the poet cannot ignore or transcend its axis, because it represents an honest psychological emitter for an emotional experience that reinforces the elements of the text constructively and meaning. We have chosen in this research on two modern collections of a contemporary poet, whose poetry is growing in this field in the ranks of creativity pulsed with sad experiences of loss.ThePoetic collection (Diwan) (Hea Umee) (she is my mother) whose poems are all written between crying tears and burning feelings, while the other Poetic collection (Diwan) (Qwafel Ar-Rahleen) (the convoys of the departed) mourned the lament of multiple personalities in artistic paintings that the poet sympathized religiously, culturally and socially, . According to this the research is drawn up through a structural scheme that is divided according to The introduction of theory and four axes sequenced as follows: 1- Poetic self-efficacy 2- Correspondence of the senses 3- Linguistic coordination 4- Rhythm harmony, then a conclusion summarizing the results of the analytical vision of the aesthetic of the poems that contained creativity in It

الهوامش

(١) علم الجمال فلسفة وفن، آمال حليم الصراف : ١٤ .

(٢) جماليات الشعر العربي ، هلال الجهاد : ١٣.

(٣) المصدر نفسه: ٣٣ .

(٤) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٧ .

(٥) جماليات الخطاب الشعري في ديوان (حين تنزلق المعارج الى ..فيها) لحليمة قطاي، إيمان غضاب:١٦ .

(٦) ينظر: جماليات الشعر العربي: ٣١٤- ٣١٥ .

(٧) جماليات النص الأدبي، مسلم حسب حسين: ٢٤ .

(٨) جماليات الشعر العربي:٣٣.

(٩) هي أمي، ديوان، عبد الرحمن العشماوي: ٥

(١٠) ديوان طرفة بن العبد: ١٧٤ .

(١١) هي أمي: ١٧ .

(١٢) المصدر نفسه: ١٩ .

(١٣) المصدر نفسه: ٢٧ .

(١٤) قوافل الراحلين، ديوان، عبد الرحمن العشماوي: ٢٦ .

(١٥) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل: ٥٠ .

(١٦) هي أمي: ٤١ .

(١٧) قوافل الراحلين: ٣٤ .

(١٨) المصدر نفسه: ٣٥.

(١٩) ينظر: جماليات النص الأدبي: ٢٣-٢٤ .

(٢٠) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب: ٥٣ .

(٢١) قوافل الراحلين: ٥١.

(٢٢) المصدر نفسه:٥٢ .

(٢٣) المصدر نفسه: ١٢٧-١٢٨ .

(٢٤) المصدر نفسه: ١٤٢ .

(٢٥) الشعر العربي الحديث (أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ١٠-١٢ ديسمبر ٢٠٠٥ ، ج١ : ٩٣ .

(٢٦) ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، زينب عرفت وأمينة سليماني، مجلة

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، س٤، ع١٥، ٢٠١٤م: ٦١ .

(٢٧) قوافل الراحلين : ٦ .

(٢٨) المصدر نفسه: ١٨ .

(٢٩) المصدر نفسه: ٦٤.

(٣٠) هي أمي: ٢١-٢٢ .

(٣١) قوافل الراحلين: ٦٩ .

(٣٢) المصدر نفسه: ١٠٩ .

(٣٣) جماليات الشعر العربي: ١٩٢.

(٣٤) المصدر نفسه: ٢٣.

(٣٥) قوافل الراحلين: ٢٠ .

(٣٦) المصدر نفسه:٢٢ .

(٣٧) في التشكيل اللغوي للشعر (مقاربات في النظرية والتطبيق) ، محمد عبدو فلفل:٩٠

(٣٨) هي أمي: ٤٨ .

(٣٩) في التشكيل اللغوي للشعر: ٩٢ .

(٤٠) هي أمي: ٤٨-٤٩ .

(٤١) المصدر نفسه: ٣٥ .

(٤٢) قوافل الراحلين : ٤٥-٤٦ .

(٤٣) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: ١٨٢ .

(٤٤) طبيعة الإشارة الجمالية (دراسات) ، ترجمة: مصطفى عبود: ٢٣ .

(٤٥) قوافل الراحلين: ٥٤ .

(٤٦) ينظر: التذوق الأدبي ، ماهر شعبان عبد الباري: ١٦٠-١٦١ .

(٤٧) موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، شعبان صلاح : ١١ .

(٤٨) هي أمي: ١٢- ١٣ .

(٤٩) الدلالي في الإيقاعي ، بشرى البستاني: ١٨ .

(٥٠) قوافل الراحلين:٣٣ .

(٥١) هي أمي: ٤٠ .

* (كل قافية توالت ثلاث حركات بين ساكنَيْها). ينظر: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع: ٢٧٩ .

(٥٢) هي أمي: ٢٥-٢٦ .

(٥٣) قوافل الراحلين: ٦٢ .

(٥٤) ينظر: التذوق الأدبي: ٢٢ .

(٥٥) قوافل الراحلين:٧٢-٧٣ .

(٥٦) المصدر نفسه: ٧٥-٧٦ .

(٥٧) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد : ٤٢ .

المصادر والمراجع

- التذوق الأدبي (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) ، ماهر شعبان عبد الباري، دار الفكر-
- عمّان ، ط٣ ، ٢٠١٠ .
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – الأردن، ط١، ١٩٩٩ .
- جماليات الخطاب الشعري في ديوان (حين تتزلق المعارج الى ..فيها) لحليمة قطاي، إيمان غضاب، رسالة ماجستير،كلية الآداب واللغات- جامعة محمد خيضر –بسكرة- ، ٢٠١٥ .
- جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، د.هلال الجهاد ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
- جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة) ، د. مسلم حسب حسين، دار السياب – لندن ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- الدلالي في الإيقاعي (قراءة في قصيدة السلام المباح) لعبد الوهاب إسماعيل ، بشرى البستاني، المديرية العامة لتربية نينوى- العراق، د.ط.، ٢٠١٠ .
- ديوان طرفة بن العبد ، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط٢ ، ٢٠٠٠ .
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ .
- الشعر العربي الحديث (أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ، ج١ ، المجلس الوطني
- للثقافة والفنون والأدب – الكويت ، ديسمبر ٢٠٠٥.

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة – بيروت ،
- ط٣،١٩٨٣ .
- طبيعة الإشارة الجمالية (دراسات) ، ترجمة: مصطفى عبود ، دار الهمداني –عدن ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، زينب عرفت وأمينة سليماني، مجلة
- إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، س٤، ع١٥، ٢٠١٤م
- علم الجمال فلسفة وفن، آمال حليم الصراف ، دار البداية ، عمّان ، ط١ ، ٢٠١٢م .
- في التشكيل اللغوي للشعر (مقاربات في النظرية والتطبيق) ، محمد عبدو فلفل ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة– دمشق ،٢٠١٣م
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى– جيل الرواد والستينات)، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق ، ٢٠٠١ .
- قوافل الراحلين،ديوان، عبد الرحمن العشماوي، العبيكان للنشر– الرياض، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب – القاهرة ط٤ ، ٢٠٠٧ .
- هي أمي، ديوان، عبد الرحمن العشماوي، العبيكان للنشر– الرياض، ط١ ، ٢٠٠٧ .