الحداثة وجماليات اللغة
دراسة في شعر أحمد درويش

دكتور/ عبد الهادي علي عبد الهادي
مدرس الأدب العربي- قسم الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم- جامعة المنيا

المقدمة

تطرح هذا الدراسة رؤية حول قراءة شعر الحداثة قراءة تستكنه جماليات اللغة؛ فهي محاولة لاستكناه جماليات الكتابة التي تطرحها الحداثة، متخذة من شعر "أحمد درويش" الحداثي مدونة تطبيقية لها.

تبدأ الدراسة بمهاد نظري يتناول "الحداثة وتجلياتها شعريا"، ومن هذا المنطلق بدأت الدراسة بتعريف الحداثة؛ حيث قد حالت كثرة النقاشات التي دارت حول المصطلح دون وجود صورة محددة له بين المهتمين بالثقافة والمنتسبين إلى حقول الفكر والأدب والنقد.

وقد حددنا في المهاد النظري ملامح عامة تؤطر مفهوما للحداثة ارتضته الدراسة، وانطلقت منه لتحدد الجماليات الشعرية التي تطرحها الحداثة. وبعد ذلك بينت الدراسة ملاح الحداثة عند "أحمد درويش".

وبعد هذا المهاد النظري دلفت الدراسة إلى الجانب التطبيقي الذي يحاول استجلاء جماليات الحداثة في لغة الشعر عند "أحمد درويش"؛ وقد رصدت الدراسة جانبين وملمحين مهمين ميزا هذه الجمالية الحداثية اللغوية، الأول هو جمالية موسيقى الشعر، وموسيقى الشعر أعدها جانبا لغويا، وإن كان شكليا في الشكل الكلاسيكي لقصيدة الشعر العربي؛ فإنه في قصيدة شعر الحداثة يصبح مكونا جماليا يتجاوز الناحية الشكلية إلى الإسهام في بناء المضون الحداثي في قصيدة الشعر.

والملمح الثاني لجمالية الحداثة في اللغة الشعرية عند "أحمد درويش" هو جانب التأليف اللغوي، وليس المقصود بالتأليف عملية إنتاج العمل الأدبي، وإنما المقصود به إدخال اللغة في تعبيرات وصياغات جديدة، تعبر عن مضمون حداثي متطلع إلى ديمومة التجديد وأبدية التساؤل؛ هذه الديمومة وتلك الأبدية اللتان تجعلان من

التأليف/الصياغة الشعري/ة شريكا في العملية الإبداعية لا وسيطا بين الشاعر الحداثي والمتلقي.

وكلا الجانبين (الموسيقي والتأليفي) طبعا قصيدة الحداثة عند "أحمد درويش" بطابع المفارقة، وهو ما بينته الدراسة في شقها التطبيقي. وهنا لا بد من التنويه إلى أمرين مهمين؛ الأول: أني عنونت الدراسة بـــ"الحداثة وجماليات اللغة دراسة في شعر أحمد درويش"، ولم أقل "في ديوان أفئدة الطير"؛ والسبب في ذلك أن الديوان قد حوى إلى جانب القصائدِ التي أبدعها أحمد درويش قصائدَ أخرى ترجمها لكل من فيكتور هوجو وجاك بريفير.

والأمر الثاني: أن الدراسة لم تتناول إلا شعر أحمد درويش الحداثي فقط؛ فأحمد درويش له قصائد غير حداثية، مثل قصائده العمودية التي أراها كلها لا تدخل ضمن إطار الشعر الحداثي، وأيضا له قصائد تفعيلة سارت على نمط قصيدة التفعيلة عند روادها الأوائل ولم تتأثر بجماليات لغة الشعر الحداثية؛ مثل قصيدة "سيدة البستان" على سبيل المثال، ومثل قصائده "الإخوانية" كقصيدته في وداع "د.أحمد فتحي عبدالمنعم" حين غادر باريس، ومثل شعر المناسبات كقصيدة "بطاقة صغيرة" التي كتبها لابنه هشام في عيد ميلاده الأول.

استبعدت الدراسة –إذن– الشعر المترجم، وشعر درويش غير الحداثي؛ وذلك حتى تستطيع الدراسة تمثيل الفكرة التي تطرحها حول "جماليات الحداثة في لغة الشعر عند أحمد درويش" من خلال الجانبين الموسيقي والتأليفي.

وبعد الدراسة التطبيقة جاءت الخاتمة مبينة أهم نتائج الدراسة، وموصية بالعناية بدراسة جوانب أخرى في شعر أحمد درويش الحداثي، تلاها ثبت المصادر والمراجع، ثم فهرس الموضوعات.

مهاد نظري

الحداثة وتجلياتها شعرياً

إن الحداثة –من حيث هي مصطلح– قد أوجدت جدلا كبيرا بين الباحثين والمعنيين بأمر الفكر والثقافة عامة، والدراسات النقدية والإبداعات الأدبية خاصة، سواء الرافضين أو من يتبنون المصطلح، وحتى أولئك الذي ينسبون أنفسهم لدائرة الحداثة لم نجد عندهم اتفاقا على معنى محدد للمصطلح، أو طرحا محددا للفكر الحداثي وما يستتبعه من نتاج أدبي؛ والمصطلح –أيُّ مصطلحٍ– «من شروطه أن يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المصطلح. وهذا شرط لا يتوفر في مفهوم الحداثة؛ لأنه مفهومٌ –اليومَ– تتعدد أبعاده بتعدد المتحاورين فيه؛ مما يجعله رؤية اجتهادية للفرد المتحدث، هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك» [١]. ومن هنا لن يخوض البحث في تتبع مصطلح الحداثة [٢]، وإنما سيعنى بتحديد المفهوم الذي تعنيه الدراسة بـــ"الحداثة"؛ لينطلق منه إلى تناول جماليات الحداثة في شعر أحمد درويش.

وللوصول إلى التصور الذي تتبناه الدراسة عن الحداثة أبدأ بتعريفها فلسفيا، ثم الإشارة إلى معنى التحديث لغويا، ومنه إلى معنى الحداثة في الفن عامة وفي الأدب خاصة؛ ففلسفيا «تعبر كلمة حداثة (عصرنة أو تحديث) عن أي عملية تتضمن تحديث وتجديد ما هو قديم؛ لذلك تستخدم في مجالات عدة ... والحداثة (Modernity) هي مذهب فكري أدبي، أُسِّس على أفكار وعقائد غربية خالصة؛ مثل الماركسية والوجودية

(١) د.عبدالله الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص١٠.

(٢) لتتبع مصطلح الحداثة بداية من الجذور التاريخية لنشأته في الفكر الغربي، وصولا إلى استخدامه وتوظيفه في البيئات العلمية والثقافية والنقدية العربية يُراجع: منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير في الأدب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، العام الجامعي ٢٠١٢/ ٢٠١٣م.

والفرويديدة والداروينية، وتأثر بالمذاهب الفلسفية والأدبية التي سبقته مثل السريالية والرمزية وغيرها» (١).

إن الحداثة –بهذا المعنى في الفكر الفلسفي– لا تعني مجرد التجديد وحسب، ولكنه التجديد المستمر الذي يتجاوز حتى نفسه بشكل دائم، هذا عن الجانب الفلسفي، أما الجانب اللغوي فإن عملية التحديث والاستحداث تعبر عن «العبور من النظام إلى الأطروحة، مثل استحداث اللغة في الكلام، ويصبح "الاستحداث" هنا عملية يثبت بها حضور وحدة اللغة في سياق لساني ما ... وهكذا نطلق "القيمة المستحدثة" على أية قيمة تستمر في موضوع متغير» (٢).

فعملية الاستحداث تعنى –من حيث تجليها لغويا– أن يخرج من نسق اللغة كلامٌ خاص بالفرد الناطق للغة، يعبر عنه وعن احتياجاته، وهذا الكلام قد يتوافق مع النسق العام لقواعد اللغة، وقد لا يتوافق، وهو –في توافقه وفي اختلافه– يمتزج بذاتية المتكلم؛ ومن هنا خلص "سعيد علوش" إلى أن التحديث يعني قيمة تستمر في موضوع متغير، أي إن حواجز النسق القديم لن تبقى مسيطرة، حتى لو حدث تماسٌ معها، لكن "الحديث" لا بد أن يكتسب نسقه وشكله الخاصين به.

إن الحداثة في التعريف الفلسفي تعني عملية مجاوزة القديم، ويرى أسامة حسيبة –كما تبين سالفا– أنها تعبر عن تلك الحركات الفكرية والفلسفية –وحتى العلمية مثل التحليل النفسي عند فرويد–؛ أي إن الحداثة ليس لها مظهر واحد خاص بها، بل إن فكرتها تكمن في عملية التجديدة المستمرة والمتجاوزة دائما لما سبقها. وفي التعريف اللغوي وجدنا أن نموذج الحداثة يتجلى في عملية الكلام، التي تعتبر تنويعا فرديا على النسق القواعدي العام للغة.

ولو ربطنا التعريفين معا لوجدنا أن الحداثة تعني التجاوز الدائم المستمر للقديم بما إنها لا تقف عند شكل أو مذهب معين، وكذلك ما دام "الكلام" تنويعا على النسق

---

(١) انظر: د.أسامة حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص١٧٩. وقد اخترت أن أنقل من كلامه بتصرف؛ لأنه يطرح في تعريفه بعض الأحكام القيمية التي لا تتفق مع روح البحث المنهجي؛ مثل وصف الحداثة بالإلحاد ومعاداة الدين وغير ذلك.

(٢) د.سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم ودراسة، دار الكتاب اللبناني بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ص٦٥.

العام للغة؛ فإنها تعني عدم هدم القديم، ومن هنا تكون الحداثة هي عملية تجاوز القديم دون هدمه، وهذا هو معناها في الفن والأدب؛ «فهي إدانة التقليد ورفض النسج على منوال القدماء، وهي أيضا الابتكار ومحاولة التفرد والتجاوز والسبق، وذلك مع ملاحظة عدم القطيعة مع التراث؛ إنما تجاوزه. أو هي انتقال من المعلوم سلفا إلى المجهول، أو من الألفة إلى الغرابة والتجديد، ومن النقل إلى الابتكار. وتمتاز الحداثة بفنها الخاص المحاط بالألغاز، ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها؛ ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد» (١).

إن الحداثة في الفن تعد خلاصة التعريفين السابقين للحداثة فلسفيا ولغويا، إذ إن «الحداثة هي نزعة فنية أو أدبية تهدف إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير. وتمثل هذه النزعة ثورة إبداعية، ولعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي، واستُخدِم مصطلح الحداثة ليغطي مجموعة من الحركات الطليعية التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومانسية، وكان ديدنَها التجديدُ، وهي حركات مثل الانطباعية والتعبيرية والرمزية والدادائية. أي إن الحداثة عنوان على نزعة أو مذهب، يشتمل على مجموعة من الحركات الطليعية بهدف استكناه أشكال فنية وأدبية جديدة ومغايرة» (٢).

ومن معنى الحداثة في الفن ننطلق إلى معرفة تجلي الحداثة في العمل الشعري، أو كيف تكون الحداثة واقعا مكونا لجماليات اللغة الشعرية؛ ومن هنا لا بد من فهم المكون البنائي الأساس للشعر؛ حيث «إن الشعر هو حالة تمثل لغوي راقية، وهو تجسيد فني لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولا وإدراكا، وبالتالي فهو حسَّاسِيَّة انفعالية عالية يمارسها الإنسان بعد بلوغه مستواها الذي يتآلف فيه الوجدان الشخصي للفرد مع الوجدان الجمعي للغة، مما هو تلاحم حضاري بين الواقع ويمثله الفرد وبين الأمة ويمثلها الموروث اللغوي، وبذلك تتمازج درجات الإبداع بين ما هو فردي وخاص وما

(١) د.محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ – مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص٣٣.

(٢) انظر: المرجع السابق: ص٣٠، ٣١.

هو جمعي وموروث. ومن هنا فإن القصيدة هي خلاصة هذا التوحد الإلهامي الذي به يتحقق انبثاق اليوم من الأمس» (١).

فالشعر إذن هو حالة من حالات "الكلام" بمعناه الاصطلاحي الموضح سالفا؛ لكنه الكلام وقد ارتقى واكتسب سمتا إبداعيا يعبر به الشاعر عن تجربة تجمع بين الذاتي والجمعي، هذا من جانب؛ ومن جانب آخر فإن الحداثة هي عملية ديمومة التجديد ولا نهائية التساؤل سعيا إلى تجاوز الأنماط القديمة؛ وبناء على المعطيين السابقين فإن الحداثة تتجلى في الشعر في عدة جوانب؛ منها الجانب الخاص بعملية التشكيل اللغوي، ومنها الجانب الموسيقي، ومنها الجانب الموضوعي المتعلق بالموضوعات والأفكار التي يطرحها الأدباء والشعراء الحداثيون في إبداعهم. من حيث عملية التشكيل اللغوي في التجربة الشعرية فإن الحداثة تكون «حيث يقع التعبير في منطق الإبداع، لا في منطلق التوصيل، حيث لا تصبح اللغة إخبارية، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها. وليس في هذا أي قدر من "الشكلانية" المفترضة؛ بل هي في الوقت نفسه اللغة الخلاقة التي تحمل دلالات تكاد تفيض عن وعاء اللغة نفسها» (٢).

واستشكاف الأشكال الفنية الجديدة والمغايرة لا يعني أن يعزل الشاعر الحداثي نفسه في برج عاجي، وإنما يعني أن تكون الحداثة «تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت، والحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع، كما إنها تتميز بالطابع الراديكالي والحيوية الجدلية التي تجعل ديمومة التجديد والتحديث فيها هي عملية إعادة تمركز من الواقع بهدف التفاعل معه قبولا أو رفضا أو تغييرا، أو فهما واستيعابا ومناقشة» (٣).

وفي عملية إعادة التمركز هذه من الواقع شعريا يكتسب الشعر الحداثي مجموعة من السمات الشكلية التي تتحاور مع الجانب الموضوعي المتمثل في عملية

---

(١) د.عبدالله محمد الغذامي: الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، العدد ٦٦ من سلسلة كتاب الرياض، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٩٩٩م – ١٤٢٠هـ، ص١٠، ١١.

(٢) إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، العدد ٩٧ من سلسلة كتابات نقدية، تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة المصرية، ١٩٩٩م، ص١٠.

(٣) انظر: مجموعة من المؤلفين: الخيال.. الأسلوب.. الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة بوزارة الثقافة المصرية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ص٢٧٣. والذي جعلني لا أُوَثِّق بالبدء باسم صاحب العمل المترجم أن الكلام المنقول هو للدكتور جابر عصفور في تقديمه لعمل "مارشال بيريان": "الحداثة الأمس واليوم وغدا".

التجاوز المستمر والسؤال المطلق الأَرِقِ عن ديمومة الجديد وصلاحية الكائن، وفي هذا الجانب نجد أن الحداثة ليست مجرد ذلك الكسر المستمر للقوانين البنائية المتوارثة –والتي تحدد الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه بنى الأعمال الأدبية– وحسب؛ ولكنها تجمع إلى ذلك أيضا تعبيرا عن مضمون يؤرِّقُ المبدعَ، وَهَمٍّ يحمل على عاتقه التعبيرَ عنه ومعالجتَه في فنه؛ إذ إن «شعر الحداثة كتابة أخرى تكشف تناقضات الواقع وصراعه وتأزمه، في الوقت الذي يشير فيه مفهوم الحداثة إلى التجاوز المستمر والاستباق والاستشراف، وخلخلة البنية المعرفية وتحطيم ثوابتها، وعدم القناعة بالوجود في نموذج الاستكانة إلى الجاهز المجَّاني. هي كسر دائم للأشكال القائمة الممكنة؛ الحداثة ضد الممكن، استجابة نحو المستحيل الذي لا يتحقق. شعرية قضت على المشكلة المفتعلة والصدام المدرسي الساذج: ثنائية الشكل والمضمون، فهي ترى أن الشكل مضمون والمضمون يتحقق جماليا من خلال شكل ما دال»[(١)].

هذا من حيث الجانبُ المضمونيُّ الذي يطرحه شعر الحداثة، أما من حيث تفاعل هذا الجانبِ المضمونيِّ مع الجوانب الشكلية المنشئة لجمالية اللغة الشعرية؛ نجد أن أهم هذه السمات هي: الجانب الموسيقي في الشعر، وأيضا جانب التشكيل اللغوي والذي فيه تطرح اللغة نفسها كجمالية مكتوبة تتجاوز الدلالة المباشرة لرصف الأصوات في كلمات منطوقة.

إن الحداثة الشعرية فيما يتعلق بالجانب الموسيقي «هي من حيث الشكل –بغير انفصال عن مضمونه– الاستفادة من النسق الخليلي، وتطويره، وابتداع أنساق موسيقية أخرى أكثر تركيبا وأعلى وأعقد تشكيلا، تفيد من الموسيقى الخليلية وتطورها وتثريها، ويمكن أن تتجاوزها. وفي كل هذا هناك تأكيد على موسيقية الشعر ينأى به نأيا كاملا عن فكرة "النثرية"، وهو ما ينطبق أيضا على قصيدة النثر؛ إذ هي إيقاعية بمعنى خاص» [(٢)].

فعملية التجديد المستمر والتجاوز الفعال التي تعنيها الحداثة حين تعرض للجانب الموسيقي في الشعر، لا تعني هدم هذا الجانب كلية، ولكنه تعني طرحَ جديدٍ فيه يتجاوز قيودَه التي تحول دون أن يستوعب الشعر التجربة الحداثية؛ لكنها أيضا لا تعني

(١) د.عبدالناصر هلال: في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٧.

(٢) إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، ، ص٤٣، ٤٤.

هدم الجانب الموسيقي؛ فإشكالية الشعر والنثر –من حيث الجانب الموسيقي– تعد إشكالية زائفة إلى حد بعيد، فقد كُتبت المنظومات على أبحر الخليل وليس لها من الشعر – بمعناه الفني– نصيب، وقد تكتب قصائد ليس لها من الموسيقى الخليلية نصيب، ولكنها تحمل عبر تشكلاتها اللغوية موسيقاها الغنية الموحية.

ولا يعني هذا أنه لا يكون الشعرُ حداثيا إلا إذا تجاوز الجانبَ الموسيقيَّ العروضيَّ معتمدا على ما تطرحه اللغةُ الشعريةُ من تشكيل موسيقي، ولكن يعني أنه يمكن أن نفيدَ من العروض الخليلي – وأيضا من التجارب الموسيقية التي تجاوزته– في طرح أشكال جديدة للشعر الحداثي، وذلك لأن «عظمة الشعر في كل زمان ومكان لا تتحقق بمجرد ثورة الشعراء على القوانين العروضية، قديمة كانت أو حديثة. وإنما تتحقق تلك العظمة بما تزخر به إبداعاتهم من شعرية؛ لأن الشعرية لا تتوقف على الإيقاع وحده، مهما حاولنا تثوير قوانين هذا الإيقاع لتتجاوز أو تتخطى أو تُفَتِّتَ ما كان معروفا قبلها من ضوابط أو قوانين» (١).

إذا كانت ثورة شعراء التفعيلة ضد العروض الخليلي لأنهم رأوها قيدا؛ فإن الشعراء الحداثيين ثاروا ضد "وثن التفعيلة" –كما يسميه إدوار الخراط (٢)– لأنهم رأوا أن التفعلية نفسها تمثل قيدا على إبداعهم الشعري، ونحن إذا وافقناهم في أنه يجب أن تصل القصيدة إلى الشكل النثري الذي تتخلص فيه من الموسيقى العروضية بشكل كامل؛ فإنا نكون بذلك قد وضعنا القيد نفسه في وجه التجربة الشعرية التحديثية؛ لأننا بذلك نحرم كل صاحب تجربة يريد أن يعبر عنها شعريا من خلال الإمكانات الفنية والجمالية التي تطرحها الموسيقى الخليلية؛ وإنما في رأينا تكمن عملية الحداثة والتحديث في التنويع على العروض الخليلي بحيث يلائم ويستوعب التجربة التي تطرحها الحداثة الشعرية.

إذن الركون الكلي إلى القيد النثري يحرم الشعر من أن يخوض تجربة التحديث المستمر، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنه حين يظن بعض كتاب «"قصيدة النثر" أن أي كلام يسطره أيٌّ كان – كما هو حاصل– يمكن أن ينسب إلى الشعر بحجة

(١) د.أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص٨٥، ٨٦.

(٢) انظر: إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، ص٣٩: ٤١.

الحداثة والتحديث؛ فإن هذا وإن كان خطأ في حق الشعر عامة فإنه خطأ في حق قصيدة النثر أولا؛ فبهذا الطرح يتجاوز الكثيرون جدا جميع الخطوط الحمراء باسم الحرية» [١] والحداثة الشعرية، وفي النهاية لا يبقى لا الشعر ولا الحداثة.

وما دامت عملية التحديث الشعري تعتمد على الغرابة في البناء الموسيقي والعروضي للقصيدة دون هدمه، مما قد يصل بها إلى ابتداع أشكال وتنويعات موسيقية على العروض الخليلي، وقد يصل أحيانا إلى كتابة قصيدة النثر "الفنية"؛ فإنه لا بد أن يمتزج هذا التجريبُ الموسيقيُّ بكلامٍ [٢] تأليفي جديد؛ لتكون حصيلة تفاعل التجديد الموسيقي مع تنويعات التأليف الكلامي هي جماليةَ اللغة الخاصةَ بشعر الحداثة.

إن الناقد حين يعرض لتفسير جماليات اللغة الشعرية يكون «أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما وأن يوفِّق بين مقتضياتهما، فهو بين كلامٍ لفظيٍّ منطوق يمكن ملاحظتُه، ونشاطٍ عقليٍّ لا يمكن أن يقع تحت طائلة الملاحظة، أي إنه يسعى للجمع بين النقيضين ... والكلام الملفوظ هو الشيء الوحيد الذي يقبل الملاحظة؛ ومن هنا يتوجه الناقد إلى دراسة ما بين المفردات من علاقات، بوصفها مجسّدة للنشاط العقلي ومصورةً له. وهذه العلاقات – بدورها– ليست إلا إمكانات النحو واحتمالاته داخل التراكيب، فهي التي تعطي الصياغة ملامحها الفنية في الشعر أو في النثر، كما إنها هي التي تخلصها من فوضى "الجمع" وعفوية التعبير» [٣].

وليست إمكانات النحو فقط هي التي يستطيع الشاعر الحداثي أن يجدد في استعمالاتها بما يمكنه من طرح رؤيته التجريبية المتسائلة، ولكن أيضا هناك الجانب الصوتي؛ فالقصيدة «لا تستمد قيمتها من أنها أداة توصيل لمعنى معين فقط؛ إنما تكمن قيمتها –أيضا– من حضورها الذاتي وشكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها، فالعناصر الصوتية ليست فقط رموزا لمدلولات، إنما هي بتشكيلها (الإيقاع)

(١) انظر: محمد علاء الدين عبدالمولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٢٣.

(٢) آثرت هنا استخدام مصطلح "كلام" بديلا لـــ"لغة" تماشيا مع التعريف اللغوي لعملية التحديث هو أن الكلام تنويع على النسق القواعدي العام للغة.

(٣) انظر: د.محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة – مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص٥٩.

مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النصَّ الشعريَّ، مع ملاحظة قصد المبدع » [١].

إن الحداثة في تجليها في جانب التأليف الكلامي في القصيدة الشعرية تطرح نموذجا ونمطا جديدين في الاستعمال اللغوي؛ بل أقول لا نهائيين؛ وذلك أن كل شاعر يسعى إلى وضع نموذجه الكلامي الخاص في التعبير الشعري الذي يعتمد التواصل بديلا للتوصيل، وقضية التواصل هي «قضية التفاهم والتفاعل والمناقشة والتذاوت Intersubjetivity[٢] مع العلم أن هذه المستويات من التواصل قد يحصل فيها التبادل والتفاهم كما قد يحصل فيها عكس ذلك تماما. بمعنى آخر إن ممارسة اللغة تفتح آفاقا يصعب تكهن حدوثها أحيانا؛ وبالتالي فإنها تحتوي في ذاتها–أي ممارسة اللغة– على إمكانية المعنى كما تحتوي على احتمال التشويش عليه» [٣].

ولم يقف التجديد والتحديث في اللغة الشعرية وتنويعاتها الكلامية الفنية عند حد؛ إذ إن الحداثة الشعرية وهي تعنى بمعالجة الواقع الحديث –فنيا وأدبيا– وجد كثيرٌ من شعرائها أن اللغةَ العربيةَ الفصحى الكلاسيكيةَ تبعد درجاتٍ شاسعةً –في رأيهم– عن مسايرة واقعهم، ولكنهم أيضا لم يجدوا في العامية ما يمكن أن يحقق التقاربَ المنشودَ مع الواقع مشمولا بالحفاظ على فنية أعمالهم، وبالتالي حاولوا أن يوجِدوا حالةً من التقارب بين العامي والفصيح، وقد «تجلى هذا التقارب بطرق متعددة: منها اللجوء إلى أشكال وصيغ مُنتَخَبةٍ، يتم اغترافها من إمكانات اللغة التقليدية، ومنها اللجوء إلى صيغٍ "مُصالِحةٍ" تعمد إلى تغيير معتدل أو نسبي للقواعد والمعايير المتوارثة، هذا بالإضافة إلى الخروقات الصريحة للنظام اللغوي» [٤] المنتشرة في الشعر الحداثي،

(١) د.محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص٥٦.

(٢) الموجود في الأصل المنقول عنه هو "Intersujectivite" وهو المقابل الفرنسي للمصطلح الإنجليزي المثبت في المتن، ولكني فضلت إثبات المصطلح الإنجليزي بدلا من الفرنسي توحيدا للغة المصطلحات الأجنبية التي تنقل مع النصوص في هذه الدراسة.

(٣) محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م، ص٧٢.

(٤) د.كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م، ص٣١٦.

والتي ذاع خطأً عند الكثير –ليس من القراء فقط ولكن من بعض من ادعوا الحداثة الإبداعية– أنها الوجه المثالي للحداثة الشعرية الإبداعية.

ولكي تكتمل جمالية التحديث للغة الشعرية؛ لجأ شعراء الحداثة لاستبدال جماليات الكتابة بجماليات السماع والإنشاد المعروفين في الشعر الغنائي العربي، وحين يهتم شعر الحداثة بالكتابة وجمالياتها؛ فإن الكتابة ليست «بدعة منتحلة. إنها بالتأكيد شبح –على مستوى اللاوعي– بالنسبة لمن يجهلونها ... وتكريس بما يُعتقَدُ أنه الأصل. وإذا كانت الكتابة تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية؛ فإنها من ناحية أخرى مؤشر لرؤية مغايرة، تجهد الطليعة الشعرية العربية لبلورتها» (١).

إن السمات الثلاثة لجمالية اللغة في شعر الحداثة ليست سمات متنافرة ينفصل فيها الشكل عن المضمون الذي تحمل القصيدة الحداثية، ولكنها سمات تعالقية تآلفية؛ يوفر اجتماعها وتلاقحها في القصيدة الحديثة السمة الأبرز لجمالية اللغة في شعر الحداثة؛ وهي سمة "التجادلية"، وهي سمة «تحيل على فهم العالم والوجود الإنساني من منظور التناقض وتبادل التأثير فيما بين الظواهر والأشياء والعناصر والجوانب ... فليس هنالك ماهو ناجز بشكل نهائي. إذ إن التطور والتبدل والتغير من الصفات الملازمة لكل ماهو موجود. ولهذا لم يعد النظر إلى الأشياء يتمُّ من خلال الثبات أو الاستقلال أو الكمال. إن كل شيء ينبغي أن يؤخذ في تجادله مع الأشياء الأخرى، من دون أن يعني ذلك إغفال التميز الذاتي الخاص به» (٢).

وسواء كان هذا "التجادل" هو تجادل بين الشكل والمضمون في القصيدة الحداثية، أو كان تجادلا بين السمات الجمالية للغة الشعرية؛ فإنه في قراءة الشعر الحداثي «بهذا الفهم الناقد الذي تقدمه القراءة الجمالية، وعلى رأسها القراءة اللغوية، تنفلت الوظيفة الأدبية "الوسيلة" إلى "الغاية"، وتتحقق لها فُرادة الجمع بين "الإمتاع" و"الإفادة"؛ فتكتمل دائرة استقلالية الأثر الأدبي عن الواقع، بتجسيده الإفادة النفعية والمتعة الفنية من خلال خاصيته الأولى المتمثلة في لغته. وكلّ مقاربة له تتجاوز اللغة

(١) محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م، ص١٧.

(٢) د.سعد الدين كليب: وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م، ص٢٧.

ضرب من التخريف يستهلك الجهد، ويستنفد الطاقة دون طائل يذكر؛ لأن ربط الأثر الأدبي بنفعيةٍ وقتيةٍ فقط حكمٌ عليه بالموت إذا تولّت دواعيها، وتأكد الاستغناء عنها»(١). وبالتالي فإن القراءة التي سوف تقدمها هذه الدراسة لشعر "أحمد درويش" هي قراءة تتعلق بجمالية لغة الشعر الحداثية في شعر "أحمد درويش"، راصدة لجماليات اللغة الشعرية الحديثة المتعلقة بالجانب الموسيقي والجانب التأليفي اللغوي في ارتباطهما بالمضمون الذي تعبر عنه لغة الشعر عبر "جماليات الكتابة". ولأن الجانبين الشكلي (موسيقى لغة) والمضموني (وليس الموضوعي) لا ينفصلان في قصيدة الحداثة؛ بل إن بينهما عملية "تجادل" ووشائجُ تداخلٍ تنتج المعنى في القصيدة؛ فإن الدراسة لن تتناول كلا منهما بشكل مستقل، بل سيكون تناولهما من خلال دراسة كل قصيدة وبيان تكامل الجانبين في إبراز جمالية اللغة في قصيدة "أحمد درويش" الحداثية.

حداثة شعر أحمد درويش:

إن الحداثة في شعر الدكتور أحمد درويش لم تولد من فراغ، ولكنا نجد أنها استقت من المصادر الثلاثة للحداثة العربية؛ إذ «إن حداثة الشعر العربي المعاصر ذات مرجعيات ثلاث هي: واقع المجتمع العربي نفسه بما فيه من تحولات وتغيرات ومستجدات في حقول الاجتماع والسياسة والثقافة معا، فهذا الواقع أوجد عند الشاعر العربي تساؤلات وتطلعات نحو تغيير جذري في بنية القصيدة، يجعلها قادرة على استيعاب هذا الواقع وعلى التعبير عن مضموناته ... ثم مرجعية ثانية هي مثاقفة الغرب والتأثر بفكره وحداثته وشعره، فهذه المثاقفة وهذا التأثر نبها الشاعر العربي وحفزاه إلى تجديد الشعر وتحديثه. أما المرجعية الثالثة فهي التراث ... لست أقصد بمرجعية التراث هذا النوع من الامتداد المتواصل الواضح، وإنما أقصد نحوا من الإمكانية والاحتمالية، أي إن تحقق حداثة شعرية عربية في العصر العباسي يسوغ –منطقيا– إمكان تحقق حداثة شعرية عربية في عصرنا» (٢).

---

(١) حبيب مونسي: القــراءة والحداثــة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، ص١٢٣.

(٢) د.عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٣م، ص١٢٢.

والمرجعيات الثلاثة أو المصادر الثلاثة للحداثة العربية قد ذكرها الدكتور أحمد درويش في مقدمة الديوان الذي حوى أشعاره التي ألفها وتلك التي ترجمها، وهو ديوان "أفئدة الطير" (١). أما المصدر الأولى المتعلق بالواقع الاجتماعي وما فيه من مستجدات سياسية وثقافية تدفع ناحية الحداثة في شعر درويش؛ فقد عبر عنها حين أشار في تلك المقدمة إلى الندوات والصالونات الأدبية التي كان يرتادها في القاهرة، سواء صالون العقاد أو تلك الندوات التي كانت تعقد في جمعيتي "الشبان المسلمين" و"الشبان المسيحيين"، وغيرها (٢).

وأما صلته بالتراث فقد أشار إليها في أكثر من موطن في المقدمة، ولكن يهمنا منها ما يتصل بالتراث الدافع للحداثة، أو ذلك التراث المهيئ لإمكانية التحديث؛ وهذا ما أشار إليه شاعرنا في تتلمذه على يد "السيد أحمد صقر" «المحقق المشهور، الذي شارك أحد أمين في تحقيق أبي حيان التوحيدي، وقدم للعربية كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي، وغيره من أمهات كتب الأدب والحديث» (٣). والشائع بين النقاد الذي يحاولون أن ينظروا لوجود الحداثة في التراث النقدي أن أبا تمام يعد من الطليعة الحداثية –وربما يعد بدايتها الفعلية– في الشعر العربي في العصر العباسي.

أما الجانب المتعلق بمثاقفة الآخر والتفاعل معه معرفيا وثقافيا بحيث يُنْتِجُ هذا التفاعلُ –حين يتضامُّ إلى المرجعيتين الواقعيةِ والتراثيةِ– تيارَ الحداثة العربية؛ فإن هذا التفاعل قد ذكره الدكتور أحمد درويش في حديثه عن ترجمته لواحد من شعراء الحداثة الفرنسية وهو "جاك بريفير" (٤)؛ يقول الدكتور أحمد درويش عن تجربته في الترجمة لجاك بريفير: «ولقد ترجمت بعض القصائد الفرنسية لفيكتور هوجو وجاك بريفير، وعندما حرصت على أن تولد الترجمة مكسوة بمسحة من النغم العربي، دون أن يكون

(١) د.أحمد درويش: ديوان "أفئدة الطير"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م. وهذه الطبعة هي التي تعتمدها هذه الدراسة، ولن أذكر في توثيق الاستشهادات بعد ذللك توثيق الديوان كاملا، وإنما سوف أكتفي بهذه الصيغة (الديوان: ص...).

(٢) الديوان: ص١٤: ١٦.

(٣) الديوان: ص١٣.

(٤) هناك دراسة في جامعة تشرين عن الحداثة عند جاك بريفير، وهي كالتالي: (ماريا خضور: جمالية الحداثة في شعر جاك بريفير، قسم اللغة الفرنسية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية–سوريا، ٢٠١٧م). والرسالة موجودة بنسخة pdf على الموقع الرسمي للجامعة: www.tishreen.edu.dy.

ذلك على حساب دقة الترجمة، تركت هذه القصائد انطباعا لدى كثير من طبقات القراء، وأذكر على وجه خاص قصيدة جاك بريفير "لكي ترسم لوحة لعصفور" التي كان لها صدى واسع، حتى إنها عندما بثها التليفزيون المصري مرة، قال لي أحد أبناء قريتنا من الفلاحين: "لقد تمتعت بهذه القصيدة وأعجبتني حكاية العصفور"»(١).

إن الدكتور أحمد درويش في حديثه عن ترجمته لجاك بريفير لم يُنَوِّه فقط إلى هذا المصدر من مصادر الحداثة، والمتمثل في التأثر بالحداثة الأوروبية عند واحد من شعرائها المعروفين، ولكنه أيضا أشار إلى ما يتعلق بجماليّة اللغة في الشعر الحداثي في الجانب المتعلق بالموسيقى والعروض، حيث إنه حين ترجم جعل لشعره المترجم لمسةً موسيقية، وهذا هو الجانب الذي ارتضاه شاعرنا "أحمد درويش" في تجربته الحداثية الشعرية؛ إذا يجعل الشعر ذات لمسة موسيقية، وإن كان لا يتقيد بالعروض الخليلي، فالقصائد التي كتبها على عروض الخليل كلها –في قراءتي على الأقل– قصائد كلاسيكية ليس فيها من الحداثة شيء، لكنه في شعره الحداثي خرج عن القيد الخليلي، وأيضا خرج عن قيد التفعلية فنوع –في كثير من قصائده– بين تفعيلات الأبحر المختلفة، وأيضا نجد في شعره أحيانا التنويع بين جعل التفعلية تنتهي مع نهاية السطر وأحيانا يقسمها بين السطرين، وغير ذلك من صور التنويع الموسيقي؛ وكل ذلك لم يكن عبثا ولا بغرض الركون إلى شكل موسيقي جديد، وإنما جاء في إطار التلاحم بين الشكل الجمالي للموسيقى والمضون الذي تعبر عنه القصيدة، وسوف نرى ذلك بالتفصيل عند التعرض للجانب المتعلق بجماليات موسيقى الشعر في دراسة شعر أحمد درويش "الحداثي" (٢).

(١) الديوان: ص٢١.

(٢) اخترت تقييد شعر أحمد درويش الذي سوف تتناوله الدراسة بوصف "الحداثي" لأن هناك قصائد أخرى للشاعر غير حداثية، وهي قصائده العمودية وبعض قصائد التفعيلة عنده.

الدراسة التطبيقية

في قصيدة أفئدة الطير يقول أحمد درويش في المقطع الأول من القصيدة:

كان العشاقُ...
يصوغون بماء الورد رسائلَهم
حين يهيمونْ،
أو تندس بطيات الصفحاتِ
أوراق الزهرِ
أو تتجمل بعض الكلمات بأبيات الشعرِ
يرحل بعض العشاق إلى المجنونْ
أو يبحر في شعر نزارِ ويبحث عن حرف موزونْ (١)

إننا نلحظ هنا أن الشاعر بدأ قصيدته في السطر الأول بتفعيلة المتدارك ولكي تستقيم التفعيلة الأولى في السطر الثاني كان لا بد أن تتصل القاف المتحركة من آخر كلمة بالسطر الأول بالكلمة الأولى من السطر الثاني لكي تصبح التفعيلة (قُيَصُوْ فَعِلُنْ). وهذا النمط من الاتصال بين آخر حرف في السطر وأول كلمة في السطر الذي يليه لم يسر عليه الشاعر في المقطع كله؛ إذ إنه في السطر الرابع لا بد من الوقوف وإشباع كسرة التاء، لينتهي البيت بسبب منفصل (تِي فا)؛ لأنه لو وُصلت التاء المكسورة سيبدأ السطر التالي بوتد مجموع، وبالتالي تتحول التفعيلة من المتدارك إلى المتقارب، والقصيدة كلها تسير على تفعيلة المتدارك. وهذا الأمر نجده في السطر السادس؛ إذ لا بد من الوقوف وإشباع كسرة الراء حتى لا تتحول التفعيلة الأولى من السطر السابع –في حالة الوصل– إلى (رِيَرْحَلُبَعْ مفاعلَتُن).

وبالانتقال إلى المقطع الثاني من القصيدة نجد الشاعر يقول:

حين تمر السنواتْ
يصبح ماء الورد بقعًا فوق الصفحاتْ
وتغدو أوراق الزهر مثل تجاعيد عجوز (٢)

---

(١) الديوان: ص٢٧.

(٢) الديوان: ص٢٧.

نجد الشاعر هنا قد خالف النمط الذي بدأ به قصيدته، فبدلا من أن يجعل آخر حرف في السطر الأول من المقطع يتصل بأول كلمة من السطر الذي يليه، فإن الشاعر آثر أن تنتهي التفعيلة بساكنين؛ لتتحول (فَعِلُنْ) إلى (فَعِلاتْ). وهذا الاختلاف بين بداية المقطعين ليس عبثا، أو لغرض موسيقي بحت، وإنما هنا تتآلف الجمالية اللغوية في جانبها الموسيقي مع المضمون المطروح في القصيدة من أجل إنتاج المعنى؛ فإذا كان شاعرنا الحداثي هنا يقدِّم طرحا لتغير الحال بين الأمس واليوم، في عالمنا القاسي الذي تنسحق فيه الذات الشاعرة أما طوفان الماديات العاتي؛ فإنه في حديثه عن حال الشعر وكاتبيه من العشاق بالأمس جعل "العشاقُ" نهاية سطر، وفعلَهم الشعريَّ "يصوغون" بداية سطر آخر، ولعدم الفصل بين الشاعر وفعله الموحي بالحب والأمل –حيث كتابة القصيدة بماء الورد– ربط الشاعر التفعيلتين معا، حتى يوحي بعدم الانفصال بين الشاعر وذاته الشاعرة المحبة.

أما وقد تغير الواقع، وأصبح ماء الورد بقعا فوق الصفحات، لا معانيَ عطرةً يتناقلها المحبون الصادقون؛ فإن الانفصالَ بين الشاعر وذاتِه المحبةِ قد عبرتْ عنه جماليّةُ اللغة في جانبها الموسيقي؛ حين جعلتِ الموسيقى الشعريةَ صورةً للسنوات العجافِ المهلكةِ، فأوقفت التفعيلةَ عند "السنوات" بسكونين متتاليين، السكون الأول منهما مد، ليوحي المدُّ المردوفُ بالسكون بشدة وطأة هذه السنوات وعمق تأثيرها السلبي، وليوحي الانفصالُ بين تفعيلتي السطرين (على خلاف الاتصال في المقطع الأول) بأثر تشظي الذات الشاعرة وانفصالها عن فعل الحب الخصب، ذلك الانفصال الذي أحال ماءَ الورد بقعًا فوق الصفحات.

ولا يقف الشاعر في تنويعه الموسيقي عند وصل التفعيلة بين السطرين الأول والثاني في المقطع الأول وعدم وصلها في المقطع الثاني بيانا لتحول الذات الشاعرة من الاتصال إلى الانفصال، ولكنه أيضا يحدث نوعا من الكسر لتتابع تفعيلة المتدارك ذات اللإيقاع السريع والجرس الموسيقي الهادر المتتابع، يقول عبدالله الطيب عن بحر المتدارك «ولا يصلح لشيء –فيما نرى– إلا للحركة الراقصة الجنونية، وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلُقَ نوعا من "الهستيريا"» [(١)].

(١) عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الناشر: مطبعة حكومة الكويت، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م، الجزء الأول، ص١٠٤.

وهذا الحكم الانطباعي المجافي لما يمكن أن تحمله أي تفعيلة موسيقة من جمالية نحن نرفضه، وخاصة ونحن نتناول جمالية اللغة الشعرية من ناحية الموسيقى في شعر حداثي، لكن يهمنا هنا من كلام عبدالله الطيب فكرة أن تفعيلة المتدارك هي تفعيلة موسيقية صاخبة الإيقاع، هذا الإيقاع الصاخب عبر به الشاعر في المقطع الأول عن صخب الحب وقد احتضن الذاتَ الشاعرةَ واحتضنته، أما حين حدث الانفصالُ –كما عبر عنه المقطع الثاني من القصيدة– فقد أحدث الشاعر كسرا في تفعيلة المتدارك تماشيا مع التعبير عن هذا الانفصال، ففي السطر الثاني تستقيم تفعليةُ المتدارك وصولا إلى الراء الساكنة في كلمة "الورد" وبحركة الدال وما بعدها تتابع أربع حركات قبل الساكن (دِبُقَعًا)، مُشَكِّلَةً فاصلةً كبرى [1]، والفاصلةُ الكبرى لا وجود لها في تفعيلة المتدارك؛ فتُعدُّ كسرًا عروضيا، وهنا يتماثل الكسر العروضي مع انفصال الذات الشاعرة عن حالة الحب السوية من ناحية، ومع الانكسار الحاصل في ماء الورد الذي كان ينتظم سطورا تعبر عن مشاعر المحبين فأضحى بقعا متكسرة متفرقة.

والأمر نفسه نجد في السطر الثالث؛ إذ تستقيم تفعيلة المتدارك حتى الهاء الساكنة في كلمة "الزهر"، وتتحرك بعدها الراء، ولكي تحافظ على تفعيلة المتدارك لا بد أن يَلِيَ الراءَ ساكنٌ، ولكن الذي حدث أن الراءَ تلتها الميمُ المتحركةُ فالميمُ الساكنةُ، ويعني هذا أن الشاعر استبدل بالسبب وتدا تلاه فاصلة صغرى [2]، لتصبح التفعيلة (مفاعلتن) ليشاكل التحولُ من فاعلن وتنويعاتها إلى مفاعلتن ذلك التحولَ الحاصلَ من الشباب ونضارته الذي يمثله زهر يانع متفتح إلى الشيب وتجاعيده.

وهذا التحول والتنوع في الجانب الموسيقي قد رافقه أيضا المفارقة في جانبها اللغوي التأليفي، لتُشاكلَ تلك المفارقةُ اللغويةُ ما طرح الشاعر في قصيدته من مفارقات "الذات" التي تسعى إلى الحب في واقع يكبت الحب ويحبطه، ويرسخ القطيعة والهجر. إن الكتابة الإبداعية حين تصدر عن الحداثة مستلهمة جمالياتها؛ وتكتب شعرا يكون مرآة لها ولموقفها المتسائل من العالم؛ فإنها «تتحول عن الخارج إلى الداخل؛ عن

(١) الفاصلة الكبرى: هي ما تتألف من خمسة أحرف، الأربعة الأولى منها متحركة والخامس ساكن **(انظر: د.عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م، ص١٩)**.

(٢) الفاصلة الصغرى: وهي ما تتألف من أربعة أحرف، الثلاثة الأولى منها متحركة والرابع ساكن **(انظر السابق: ص١٨)**.

الخارج بوصفه عالم الرؤية والوضوح والتحديد، إلى الداخل بوصف عالم الرؤيا والغموض واللا تحديد، ومن ثم عن العالم المرئي المعلوم في الخارج إلى العالم اللامرئي المجهول في الداخل. غير أن ما يهمنا في هذا السياق هو التركيز على طبيعة الفعل التحولي من جهة، وآلية تحققه من جهة ثانية. على المستوى الأول يمكن القول إن تجربة فعل التحول في هذا التيار – وفي كل تجربة تقوم على التحول– ظلت مرتبطة ارتباطا وثيقا بطبيعة التجربة التي تفضي إلى هذا التحول، وبطبيعة الدور الذي يناط به القيام به. وبما أن خلْفيّة هذا الفعل لم تبق في الواقع الاجتماعي، أو في الذات الشاعرة من حيث هي ذات اجتماعية، بل في الذات المنفصمة عن الواقع –وهي ذات فردية غير معممة– فإن طبيعته جاءت انبثاقا عن هذه الذات الفردية، لأسطرة وجودها. ومن هنا فقد دُمغ هذا التحول بطابع المفارقة "للواقع"» [(١)].

وحين يفارق الشعرُ الحداثيُّ الواقعَ، لا تكون المفارقة بمعنى الانفصال المطلق، ولكنها بمعنى محاورة الواقع ومجادلته؛ بهدف أن تضرب عصا الحداثي في المجهول سعيا لاستكناه الذات وموضعها من الواقع والحياة حولها، وإذا ذاك يواكب تلك المفارقةَ المضمونيةَ مفارقةٌ لغويةٌ تدمغُ السمتَ العامَ لجمالياتِ لغةِ شعرِ الحداثةِ؛ ومن ثم تصبح المفارقةُ –في شقها اللغوي– وسيلةً جيدة للتعبير عن «التناقضات التي يقوم عليها العالم» [(٢)].

وأحمد درويش يدمغ شعره الحداثي كله بجمالية المفارقة اللغوية والتصويرية، وهنا نجده يقول:

يرحل بعض العشاق إلى المجنون

أو يبحر في شعر نزارِ ويبحث عن حرف موزون

هذه هي حالُ العشاق حالَ تواصلهم، يجدون ملاذهم وجنتهم في أشعار مجنون ليلى وقصائد نزار، وتُبرز جماليةُ الاستخدام اللغوي الجديد قيمةَ الوصل، حين تجعل الوزن يفارق البيت ويلتصق بالحرف، وكأنه التصاق الإلف بالإلف تحت ظلال الواحة

(١) د.عبدالواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م، ص٧٩.

(٢) خالد سليمان، المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٣٥.

الشعرية للمجنون ونزار، وحين يتغير الحال، وتثقل وطأة الواقع المحبط على قلوب العشاق؛ يحدث أن:

وتفر عصافير الأبيات الشعرية

ويصير المجنون من العقلاء

وتصنف أبيات نزار..

أحْرُفَ جر.. أو أفعالًا.. أو أسماء (١)

تبرز المفارقة هنا في تحول شعر قيس ونزار من واحة للمحبين إلى مكان طارد ليس للمحبين، وإنما لعصافير الشعر نفسها، وبالتالي يصير المجنون –الذي خلد جنونُه حبَّه– عاقلا، وهنا تفارق دلالة التعقل في هذا السياق الشعري دلالتها التواضعية المعروفة، فإذا كانت الدلالة التواضعية للعقل والتعقل هي مما يمدح به المرء ويرغب به أهل السبق، فإن التعقل هنا يكتسب دلالة سلبية، مفادها انتهاء زمن الحب أمام واقع الانفصال والبغض، وبالتالي يتحول الحرف (الموزون) في شعر نزار – مع الدلالة الأخرى لكلمة موزون والتي تعني في العامية المصرية التعقل؛ إذ يوصف الرجل العاقل بأنه (راجل موزون)– إلى مجرد حرفٍ مبنًى داخلٍ في تركيب كلمات لا تتجاوز شكلها اللغوي (اسم أو فعل أو حرف) إلى فعلٍ خلاق في قصائد شعراء الحب.

إن غياب الحب أحال قصائد نزار إلى مجرد أقسام الكلام الثلاثة المعهودة عند النحاة، وهي الحرف والاسم والفعل، وهذا يعني أن غياب الحب وما يترتب عليه من فعل الاتصال أحال الشعر من لغة نابضة بالحياة والعاطفة إلى لغة جافة مجدبة، مجرد تقسيمات نحوية تخلو –مع خلو الحياة من الحب– من الحيوية والتدفق الجماليين.

وفي القصيدة نفسها في المقطع الثالث يعبر الشاعر عن رسائل محبوبته إليه، تلك الرسائل التي يحاول التوصل بها إلى حب في زمن أضحى مدادُ الحب بقعًا فوق الكلمات واستحال عبيرُه الفواح وزهرُه النضر تجاعيدَ عجوز، فتأتي رسائلُ حبيبته لتُحْدِثَ تحوُّلا جديدا من هذه الوحشة إلى أُنْسٍ يختص به الشاعرُ وحده، فيصف هذه الرسائل بأنها:

هي أفئدة الطير

"فَخُذْ كوكبةً منهنّ فَصِرْهُنَّ إليك"

---

(١) الديوان: ص٢٧، ٢٨.

ثم انفخ فيهن نسيم الحب
ثم ادعهنْ .. يأتينك سعيا
واعلم أن القلبَ
يبث شرايين الكلمة روحًا
لا يعيا (١)

إن الشاعر في هذا المقطع يبدأ وهو يوجه الخطاب لمحبوبته المفترضة، تلك المحبوبة التي يلجأ إليها هربا من الواقع المزري المفضي إلى تشظي الذات الشاعرة وتحطمها على صخرة الوقائع المؤلمة المؤذنة بذبول الزهر، فرسائلها تمنح اللغةَ دمَها؛ لتصبح لغةُ الحب هي أفئدةَ الطير، وبعد هذا الوصف يتحول إلى مخاطبة الذات متناصا مع القرآن الكريم، حين طلب سيدُنا إبراهيم من الله أن يريَه كيف يحيي الموتى، والموات الذي سوف تحييه أفئدةُ الطير هو موت الحب في واقع "الاغتراب" الذي يعانيه الشاعر، ولما كانت دعوةُ أفئدةِ الطير هي المنقذَ لها من هذه الغربة تحولت التفعيلةُ الموسيقيةُ من تفعيلة المتدارك إلى تفعيلة الرجز وهو يعبر عن فعل هذه الدعوة (ثم ادعهنْ مستفعلن)، والرجز حين يأتي في صورة قصيرة –وقد جاء هنا تفعيلة واحدة– فإنه يعبر عن جو من المرح والنشوى (٢)، والنشوى تأتي إثر حال التوحد مع الذات، ذلك التوحد الذي تجلبه أفئدةُ الطير، ولأن الشاعر يتشبث بهذا التوحد، فقد عاد بعد تفعيلة رجزية واحدة إلى تفعيلة المتدارك؛ لتنبئَ السرعةُ التي تعبر عنها موسيقى المتدارك بالرغبةِ الملحةِ عند الشاعر في هذا الوصل الذي يبغيه بعد أن تَدِبَّ الروح في أفئدة الطير وتأتيَه سعيا.

إن القصيدة أصبحت بعد غياب الحب كلماتٍ لا روح فيها، وحين حدثت المفارقةُ وعاد واقع الحب إلى الشاعر – أو عاد الشاعر إلى واقع الحب– حدثت المفارقة في اللغة، فأضحت الكلماتُ حين تدخل قصيدةَ الحب غيرَ الكلماتِ المعتادة في صيغتها التواضعية عند الناطقين باللغة (اللغة المأهولة)، واستحالت هذه الكلمات فعلا نابضا بالحياة، نشأت منه أفئدة الطير. ولِيُعبِّرَ الشاعرُ عن الواقع الجديد الذي تمثله أفئدةُ الطير لجأ إلى التناص، والذي يعني «تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص

(١) الديوان: ص٢٨.

(٢) في هذا المعنى انظر: عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الأول، ص١٠٦.

حدث بكيفيات مختلفة» [1]، والشاعر هنا تناص مع قول الله تعالى [وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ] **(سورة البقرة، آية ٢٦٠)**

والتناص عمليةُ إفادةٍ من النص القديم دون تَمَثُّله كليا، ولكن لإدخاله في بنية النص الجديد واستجلاء معناه في إطار السياق الذي جاء فيه. إن سيدنا إبراهيم قد طلب من ربه أن يريَه عيانا إحياء الموتى، لكن الميتَ –في النص الشعري هنا– ليس الجسدَ، لكنه الحب المفقود، وحين جاءت رسائل الحبيبة أصبحت كلماتُها أفئدةً من أفئدة الطير، وهذه الأفئدة التي تمثل استنباتا لحياة الحب في قلب موات الواقع لا بد أن تكون كوكبة لا أربعة؛ لأن التحديد –أيا كان العدد– غير كاف لمجابهة طوفان الواقع المُحبِط، ومن ثم كانت "الكوكبة" بدلا من "أربعة"؛ وإذا كانت عملية الإحياء في الآية الكريمة تتم بقدرة الله الخالق بمجرد أن يدعوَ النبيُّ إبراهيمُ الطيرَ الذبيح؛ فإن عملية الإحياء هنا لا تكفيها الدعوة فقط، وهنا تكون المفارقة؛ فسيدنا إبراهيم قد ذبح الطير والله أحياه بقدرته؛ أما الشاعر فقد وجد الحب ميتا ويسعى لإحيائه باستجلاب صاحبة الرسائل التي أحالت كلمات اللغة أفئدةَ طير خفاق، فكان لا بد أن يساير التناص هذه المفارقة، وعليه يسبق دعوة "أفئدة الطير" ونداءها أن ينفخ فيها نسيم الحب؛ لأنه بدون أن يبادل صاحبة الرسائل حبا بحب وتواصلا بتواصل فسوف يجف الدم من شرايين قلبها، وبالتالي حين ينفخ نسيم الحب تجري الكلمة دما يحيي "أفئدة الطيرة".

وفي المقطع الرابع من القصيدة نفسها يصف الشاعر أفئدة الطير؛ قائلا:

هي أفئدة الطير
يَعْمرن جبال الكون طيورا
ونباتا وزهورا
لمْ تعشب في ديوان المجنون
ولا كلمات نزار

(١) د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص١٢١.

شيئا يختلف عن الجنة والنار [١]

إن الزهور من قبل قد استحالت تجاعيدَ عجوزٍ حين مرت السنوات وأخفى واقعُها المرُّ الحبَّ من حياة الناس، لكن تحدث المفارقة مع بعث الحياة في أفئدة الطير، وحين جرى الدم في شرايين الكلمة، فدبت الروح في حياة المحبين؛ إذ ذاك تفارق الزهور حالة الذبول والموت، وتعود طيورا تصدح في أعالي الجبال؛ تلك الزهور التي لم تعشب في ديوان قيس ولا قصائد نزار، تدب فيها الحياة، والحياة هنا مفارِقة حتى لحياتها الأولى في قلوب الأحبة قبل مرور السنوات؛ إنها شيء (يختلف عن الجنة والنار)؛ أي عن مفهوم الحياة بشكلها التقليدي، إنا نرى المفارَقة هنا وقد أصبحت «بنية أسلوبية موضوعها الأساس هو التضاد، ووظيفتها الرئيسة هي تحقيق الدهشة لدى المتلقي من خلال كسر توقعاته، وتحتل حداً فاصلا بين ضدين، وتفصح عن نفسها من دون أن تذكر صراحة، بل يلجأ القول المفارق إلى التلميح والإشارة»[٢] .

لقد كان القارئ يتوقع أن تتمثل المفارقة في بعث أفئدة الطير للزهور في جبال الكون أجمع بعدما أخفتها السنوات من دفاتر العشاق ورسائلهم؛ لكن المفارقة لا تقف عند مفارقة الزهور الموتَ عائدةً إلى للحياة، إذ تكسر توقُّعَ القارئ بكونها تخالف القانونَ الإلهيَّ الطبعيَّ لفكرة البعث التي تقضي إما بجنة أو نار، إنها شيء مختلف، ماهية فريدة، ومكنون جوهري متميز لا يدركه إلا من يعرف لغة العشق التي لم يحوها قاموس.

وهذا الاختلاف كما بينته جماليَّةُ المفارقةِ اللغويةِ، فكذلك بينته جماليةُ البناء الموسيقي، إذ يكسر الشاعرُ – مرةً أخرى– النسقَ التقليديَّ لتفعيلة المتدارك، فيجعل التفعيلة الأولى من سببين خفيفين (شيئا فعْلنْ) والتفعيلة الثانية من سبب خفيف وآخر ثقيل (يخْتَلِ فاعلُ)، ولكي تسير تفعيلة المتدارك على نسقها الموسيقي الطبعي كان ينبغي أن يلي السببَ الثقيلَ سببٌ خفيف، لكن الشاعر لم يفعل ذلك، وإنما أتي بوتد مجموع بعد السبب الثقيل (فُ عَنْ ْ) لكي يكون عندنا من مجموع السبب الثقيل والوتد المجموع فاصلة كبرى، والفاصلة الكبرى بطبيعتها نثرية أكثر منها شعرية، وهي إذا

---

(١) الديوان: ص٢٩.

(٢) محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص الستيني العراقي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة المستنصرية، العراق، ٢٠٠٠م، ص١.

وجدت في بعض الأبحر لا تكون إلا نتيجة زحافات سماها القدماء "الزحافات القبيحة" لبعدها عن النغم الموسيقي واقترابها من النثر، وحتى إن وجدت الفاصلة الكبرى نتيجة هذه الزحافات؛ فإنها لم توجد في تفعيلة المتدارك، لكن الشاعر أحمد درويش قد أتى بها هنا لكي تُشاكل المفارقةُ الموسيقةُ المفارقتين اللغويةَ والمضمونيةَ المذكورين سلفا. فالانتقال من موسيقى المتدارك الهادرة إلى الفاصلة الكبري (شحيحةِ الموسيقى) يتعاضد مع المفارقة المدهشة في مخالفة بعث الزهور للفكرة التقليدية للثواب والعقاب.

وهذا الاختلاف يبينه الشاعر في الأسطر التالية؛ فالزهور لم تُبعَث بعثَ حساب، ولا على هيئتها الأولى –إذ فكرة البعث تقوم على أن يُبعث الميتُ على هيئته التي مات عليها ويُحاسب على ما فعل من خير أو اقترف من إثم– لكنها بُعِثَتْ:

عصفورا لا يرتد إلى وكر آخر

لغة ما لاكتها الألسن من قبل...

لا يعرفها القاموسُ

لا ينكرها القاموسُ

نجما لا يخبو لا تلبس ثوب مجاز متجمد.

دفئا لا يبرد.

مددا لا ينفد.

كأن البحر مدادا للكلمات (١)

لا ينفك الشاعر عن إدهاشنا عبر مفارقاته اللغوية؛ فرسائل حبيبته أضحت أفئدة طير، ورغم أنها رسائل حب لكنها لم يكتب لها الحياة إلا حين يأخذا الشاعر كوكبة منهن وينفخ فيها نسيم الحب، فتدب الحياة في شرايين القلب المجدِب بفعل مفارقة الحب، وإذ ذاك تتحول أفئدة الطير إلى زهور الحب، ثم ترتد زهور الحب وتعود إلى حالتها الأولى، حالة اللغة البكر الحاملة لمشاعر القلب، وفي رصد هذا التحول يستعير الشاعر لأفئدة الطير صورة "عصفور لا يرتد إلى وكر آخر"، ففؤاد الطائر يصبح عصفورا وليس قلب عصفور فقط، وهذا التنويع على اللغة في التشبيه بالطير ناتج عن مفارقة فكرة البعث الدنيوي للبعث الأخروي، إذا ينبغي أن لا يقف فؤاد الطائر منفردا،

(١) الديوان: ص٢٩.

فلا بد أن يكتمل البناء الجسماني للطائر حتى يضرب بجناحيه بعيدا ولا يرتد لوكر الواقع الذي جرد أهلَ الحب من شعر المجنون وقصائد نزار.

ثم يجعل الشاعرُ هذا الطائرَ لغةً، لكنه يصر أن يُصْحِب المفارقةَ المضمونية بالمفارقة عن طريقة الاستعارة، فإدراك «التشابه في التباين هو منبع الاستعارات ... وبناء استعارة جديدة يعني إشباع جزء من تطلع العقل إلى إسباغ النظام على ما حوله وقدرته على التأثير فيه، وهذا هو معني العلاقة» [(١)]. لكن الشاعر لم يجعل الاستعارة محوا للمفارقة، بل جعلها امتداد عميقا للمفارقة حين جعل الأفئدة –التي هي في الأصل رسائل المحبوبة المختلطة بأنفاس الشاعر المحبة– عصفورا لا يرتد إلى وكر، فالعصفور الأصل فيه أن يرتد إلى الوكر، لكن الشاعر يجعله يباين طبيعته حين يظل محلقا في سماء الحب، ليعود ويستخدم الاستعارة مرة أخرى في تشبيه العصفور بلغة، لكنها لغة الحب التي لم تتداولها الألسن.

هذه هي جماليات لغة الحداثة؛ حيث يكون الابتكار هو روح العمل الفني، ليس ابتكارا في المضمون وحسب، ولا في التعبيرات اللغوية المعبرة عنه فقط، ولكنه ابتكار في جوهر الاستخدام اللغوي نفسه؛ ففي شعر الحداثة «توافق إهدار المرجعية مع الخروج من الشفاهة، فإذا كانت شعرية التراث تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور؛ فإن ذلك يرجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقي، أما خطاب الحداثة فإنه لم يعتمد هذا التوحد، وإنما اعتمد "الوحدة" النافية لكل ظواهر الاحتفال الإنشادي تأسيسا على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة وتحويلها إلى أداة فردية بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد» [(٢)]، وهذا ما نجده عند "أحمد درويش"؛ فهو يطلب لغة ما لاكتها الألسن من قبل.

ليست المفارقة الجمالية في تشبيهِه عصفورَ الحب في عدمِ ركونِه لوكرٍ باللغةِ المنفصلة عن جماعةٍ من الناطقين وحسب، ولكن الصياغةَ اللغويةَ تحقق هذه الفرادةَ في التملُّك الفرديِّ لِلُّغةِ الحداثيةِ الجديدةِ، إذ حين جعل انبعاثَ الأفئدة عصفورا – بعد أن جعله زهورا– جعل نفي الارتداد للوكر بصيغة المضارع (لا يرتد) وحين جعل هذا

(١) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م ، ص١٥٦.

(٢) د.محمد عبدالمطلب: ركائز التجديد في شعر الحداثة، في (كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب)، القاهرة ٢٠٠٦، ص٣١٥.

الانبعاث لغةً نفى اشتراكها بين جماعة لغوية مستخدما صيغة الماضي (ما لاكتها)؛ لأن فعل الطيران للعصفور يبدأ حين يغادر الوكر، وبالتالي جعله الشاعر يغادر وكره ولا يرتد إليه مرة أخرى، فكان الأنسب أن يستخدم صيغة الفعل المضارع، أما اللغة فلو تُحدِّث بها مرة واحدة لأصبحت لغةً تواضعية بين جماعة المتحدثين بها، والشاعر يريد أن يستحدث لحبه لغة فريدة، فكان الفعل المنفي بصيغة الماضي حتى تكون لغة الحب التي يبحث عنها مفارقة لديوان قيس وقصائد نزار (لم تعشب في ديوان المجنون ولا كلمات نزار) فهي لغة جديدة استحدثتها الذات الشاعرة في مواجهة الجدب الذي قضى على لغة المجنون ونزار؛ حين جعلت ماءَ الورد بقعًا وزهورَ الكلمات تجاعيدَ عجوز.

ولما كان اللغة المستحدثة للتعبير عن حالة الشاعر في مناهضة واقعه المجحف لغة بكرا عبر عن عدم نطقها من قبل بصيغة الماضي (ما لاكتها)؛ فإنه من الطبعي أن هذه اللغة تعجز القواميس عن الإحاطة بها (لا يعرفها القاموس – لا ينكرها القاموس). وهنا يضعنا الشاعر أمام مفارقة جديدة فالقاموس لا يعرفها وهذا نستوعبه مع لغة لم تنطق بها الألسن من قبل، لكن كيف لا ينكرها؛ إنها ليست لغة محصورة في كلمات، ولكنها إمكانات الكلمات وقد وظفت توظيفا جديدا، أخرجها من دائرة المعنى المعجمي إلى التعبير عن المعنى الوجودي الكلي لأزمة الشاعر الذي افتقد واقعُه أشعارَ قيس وقصائدَ نزار، فأوجد هذه اللغة لكي تكون «فوق "الآنية"، وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية، أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل؛ لأنهما معا مادة الزمن الذي لا يفصمه "الآن" بوقتيته وحدود المرحلية» [(١)].

وبعد أن يبين الشاعر ديمومة لغته، ومجاوزتها اللحظة الآنية المحدودة إلى التماهي في الزمن المطلق؛ نجده يعود لوصف هذه اللغة عبر الاستعارة مرة أخرى؛ فيجعلها (نجما لا يخبو لا تلبس ثوب مجاز متجمد)، والفعلان "يخبو" و"تلبس" منفيان بـــ"لا"، لكن حدث تغير بينهما في حرف المضارعة، وهذا التغير استتبعه تغير في إسناد الفعل إلى ضمير يكون الفاعلَ، إنها جمالية اللغة حين يجعل الشاعر النجم إما نعتا للغة التي لم تلكها الألسن من قبل، وإما تمييزا للأفئدة، وبالتالي كان الفعل المنفي "لا يخبو" نعتا لـــ"نجما"، وبدل من أن تستمر اللغة في نسقها المعتاد فيطرد وصف النجم بأنه لا يلبس؛ فإن الشاعر –في الجملة نفسها وفي السطر الشعر نفسه– ينتقل من إيراد

(١) د.عبدالله الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص٩.

الفعل نعتا للنجم إلى إيراد فعل آخر مسند إلى الضمير الغائب "هي" ليكون نعتا لـــ"اللغة"؛ لتظل اللغة الجديدة البكر هي مناط الفعل الشعري المنجز، فتصبح (دفئا لا يبرد ومددا لا ينفد) إنها لغة شعرية اكتسبت من جماليات الحداثة رونقها حتى طبعت بطابع الديمومة والاستمرارية المتجاوزة عتبات الماضي ووشائج الواقع (كأن البحر مدادا للكلمات) التي لا يعرفها القاموس ولا ينكرها في آن واحد.

في قصيدة "**كابوي في وادي الإنسان خمس لوحات عن الحرب**" يقول الشاعر أحمد درويش في اللوحة الأولى:

كاوبوي،
تركب ظهر جودا أرعنَ
تحمل في يدك الأنشوطةَ
والحبلَ الملتف..
تُقَطِّبُ بين العينينْ
ترمي في كل صلفٍ
فتشلُّ خطى الثور الجامح
هو مثلك، لكن ليست في يده أنشوطة
لمْ تقع القبَّعة على الكتفَيْنْ
ولم يلحق بالسرجِ تلفْ
وتواصل لعبتك بكل صلفْ (١)

يرسم الشاعر بريشةِ لغتِه لوحةً لذلك "الكاوبوي" المعروف في "أفلام الغرب" الأمريكية، واختار لقصيدته تفعيلة المتدارك، تلك التفعيلة التي يلائم صخبُها الموسيقي صخبَ الحركة المرتبطة بصورة "الكاوبوي"، بل وربما يلائم أيضا تلك الموسيقى شديدةَ الصخبِ التي كثيرا ما نجدها في هذه النوعية من أفلام الغرب.

السطرُ الأول في اللوحة الأولى –وبالتالي في القصيدة كلها– هو كلمة "كاوبوي" ولو نُطقت النطق العربي الذي لا يلتقي فيه ساكنان إلا في حالة الوقف على آخر الكلمة ستكون (كَوْبُيْ فاعلْ) وذلك في حالة وصل النطق الشعري لهذا السطر

(١) الديوان: ص٣٦.

بالسطر الذي يليه، أو تكون (كوْبويْ فاعال) لو وقف عليها، أو لو عُدَّتْ كلمة دخيلة غير معربة ونطقت النطق "الإنجليزي" ستكون (كاوبوي فاعْلانْ).

بدأ الشاعرُ قصيدتَه بجعله جماليةَ البناء الموسيقي تدع القارئ في حيرة من الشكل الموسيقي الذي تكون عليه تفعيلة السطر الأول، وليس ذلك من حيث الاضطراب بين الصور الثلاث المذكورة لتفعيلة المتدارك، ولكن أيضا من حيث فكرة انتهاء التفعيلة بانتهاء كل سطر أو اتصال سطرين بانقسام التفعيلة بينهما، فطبقا للرسم الإعرابي لأواخر الكلمات في هذه اللوحة (١) ترك الفاء –التي تعد مدار الروي بعد كل عدة بضعة أسطر– في آخر السطر الرابع (الملتف) بدون أن يرسم عليها لا السكون ولا حركة الفتح كونَها نعتا لـــ"الحبل"، ليوقعنا في حيرة الاختيار ما بين الوصل أو القطع، وبالتالي تتلاءم هذه البلبلة الموسيقية مع البلبلة التي يحاول العم سام فرضها عبر نموذجه الإمبريالي على العالم.

في السطر السادس يرسم الشاعر نهاية سطر الروي –الفاء– معربة متحركة لا ساكنة للوقف؛ وهنا يخرج بنا من اضطراب الشكل الموسيقي (المتعمد) إلى الوضوح في عدم وقف الروي عند الفاء الساكنة ولكن عند تنوين الكسر، وبالتالي تنكسر الموسيقى من (فَعِلُن) وهي فاصلة صغرى إلى (فَعِلُلُن) وهي فاصلة كبرى لا وجود لها في موسيقى المتدارك. وهذا الكسر يلائم تلك المفارقة اللغوية الموجودة في السطر نفسه؛ لأن الصلف فعل معنوي غير مقيس بحجم؛ هذا في العامية الفصيحة، لكن الشاعر –سيرا على جماليات الحداثة في اللغة الشعرية– فارق التعبيرَ الفصيحَ إلى التعبيرِ العاميِّ الذي يبيح إضافة (الكل والتبعيض والتحجيم) إلى هذه الأفعال المعنوية. وهذا التشاكل بين الجانبين الموسيقي والتأليفي يجعل جمالية اللغة –المتكسرة موسيقيا ونحويا– تلائم حالة انكسار الثقافات المهمشة أما غزو الكاوبوي الاستعماري.

إن الصورة التقليدية للكاوبوي حين يمسك أنشوطته ويركب فرسه ويطارد قطعان الثيران البرية أو الجاموس البري؛ هي أن يصطاد تلك الثيران، والطبعي –إذن– أن يكون الثور خصما للكاوبوي، وهذا النمط الطبعي سار عليه الشاعر حين جعل الثور مشلول الخطى بعد أن رمى عليه الكاوبوي أنشوطته بصلفه المعهود، لكن الشاعر – سيرا على نمط الاضطراب الذي أرساه في قصيدته بداية من موسيقاها

(١) وهذا الرسم قد نقلناه كما في الديوان بالضبط.

وتآلفا مع بناها اللغوية– لم يكتف بهذا، بل جعل الثور الذي هو عدو الكاوبوي شبيها به ومماثلا له. وبالتالي ما بين الاضطراب في استهداف الكاوبوي للثور، وما بين المشابهة بينهما؛ يقع هذا الاضطراب في فهم –أو تفهم– طبيعة الدور الذي يزعمه العم سام لنفسه في قيادة العالم.

لكن الشاعر لا يترك هذا الاضطراب طويلا، ففي آخر اللوحة يتحول عن مناصفة التفعيلات بين الأسطر، ويجعل كل تفعيلة تنتهي بنهاية كل سطر، حتى تفعيلة سطر الروي، وهذا الحسم في الصورة الموسيقية المتمثل في نهاية التفعيلة بنهاية السطر يصاحبه حسم في معرفة طبيعة فعل "الكاوبوي"؛ فهو يواصل لعبته بكل صلف؛ وبهذا التوصيف الدقيق تنتهي اللوحة الأولى.

في اللوحة الثانية ينتقل الشاعر من فعل الكاوبوي مع الذكران "الثيران" إلى فعله مع الإناث "قطعان البقر" رمز الخير والنماء والخِصب؛ ولأن الشاعر قد حسم الاضطراب في توصيف فعل "الكاوبوي" في اللوحة الأولى فقد تجلت صورة هذا الحسم موسيقيا بجعل كل سطر مكتف بتفعيلاته دون أن يحتاج إلى السطر التالي من أجل أن تكتمل تفعيلته الأخيرة؛ فالكاوبوي يضع إحدى عينيه على العشب/الأرض المستعمرة/الشعب المحتل، ويضع العين الأخرى على الضرعين/الخيرات/الثروات التي يبغي نهبها؛ فيحدث أن:

ينكفي الراسْ
وتختلط الأنفاسْ
على العشب الأخضرْ
كي تحلب أكثر
وإذا ما جف الضرعُ، امتنع العشب
ديست تحت القدمينْ (١)

النمط السائد في القصيدة –وفي أكثر قصائد الديوان التي تأتي على تفعيلة المتدارك– أن الشاعر حين يجعل السطر منتهيا غير متصل بما بعده موسيقيا؛ فإنه ينهي السطر بسبب خفيف (ْ) لكنه في التعبير عن حال البقر الخائف من نظرات الكاوبوي/المستعمر إلى ضروعه يجعل السطر ينتهي بساكن يلي السبب الخفيف لتكون

(١) الديوان: ص٣٧.

هكذا: (ـَـْ) ليتماثل هذا المد المتبوع بسكون مع حالة مد الأبقار نظرها تجاه ضرعها خوفا من نظرات المحتل الطامعة والمشتهية في آن، ولأنه ليس نظر حيطة وترقب ولكنه نظر حسرة وأسى على تملك المستعمر المرتقب لها؛ كانت النهاية بالسكون بعد السكون بدلا من الحركة المشبعة [١]. فتكون نتيجة هذه السلبية أن هذه الأبقار الساكنة المستسلمة جف ضرعها و(ديست تحت القدمين).

في اللوحة الثالثة يقول الشاعر:

كاوبوي

تمتد بك الأحلام سهولا فسهولا

كيف تصير القطعان حقولا

كيف تمد الأنشوطة لحقول الجيران الضعفاء

تحبس عنها الماء

فتعيد العيدان ذبولا [٢]

هنا نجد جماليات التأليف اللغوي تلعب الدور الأبرز في تجلية فكرة الكاوبوي وأغراضه الاستعمارية، حتى لا يقع الاضطراب حين يصف نفسه بأنه محرر الشعوب وقائد العالم الحر، فثمة مفارقة بين العشب الذي جف، وبين الحلم الاستعماري الذي يرسم له العالمَ كلَّه سهولا يريدها مراعيَ لقطعانه أو لقطعان الغير التي سينهبها.

ولا تقف المفارقة عند هذا الحد؛ بل إنها تمتد إلى تغيير الحقل الدلالي، فإذا كانت الأنشوطة تنتمي للحقل الدلالي لأدوات صيد الحيوانات؛ فإنها هنا تنقل للحقل الدلالي المختص بالترع ومصارف ري الأراضي، فتصبح سدا يمنع الماء عن تلك السهول التي يحلم الكاوبوي بأن يستخلصَها من أصحابِها ويحوزَها لنفسه، فتضعنا تلك المفارقة الدلالية –أو قل مفارقة الأنشوطة لحقلها الدلالي الأساس– أمام النهاية الطبعية لأحلام المستعمر، الذي يريد أن يجعل من العالم سهولا ومراعي لما اغتصبه من قطعان الغير؛ فإذا بأنشوطته تحصد الزرع قبل أوانه، بحبس الماء عن حقول الضعفاء، فلا الضعفاء/القطعان نفعتهم سلبيتهم، ولا المستعمر انتفع حين حالت أنشوطته دون وصول الماء للحقول التي ترعى فيها القطعان.

---

(١) أي بدلا من إشباع الضمة لتصبح واوا ساكنة لو قلنا (الراسُ) و(الأنفاسُ).

(٢) الديوان: ص٣٧.

وتتجلى المفارقة أيضا في هذه اللوحة في الفارق بين قبعته حين يخرج لصيد الثيران، وبين القبعة نفسها حين يعمد لحيازة خير المستكينين الضعفاء، فمن يتجرأ منهم ليس أهلُ الفتوة من الشباب، ولكن عجوز لم يألف الضيم ولم ينشأ تحت وطأة الغزو الفكري لثقافة الكاوبوي العولمية؛ هذا العجوز الضعيف حين يتجرأ تسحله خيل "الكاوبوي" فوق عشبه المغتَصَب، أما القبعة التي نزلت على الكتفين وهي تسعى في اصطياد الثيران القوية، حين قتل الكاوبوي العجوز الضعيف فإنها:

لم تقع القبعة على الكتفين

وإن كان السرج قد اهتز قليلا (١)

في اللوحة الرابعة يجلي الشاعر حقيقة الكاوبوي، فلم تعد فهم حقيقة دوره ولا طبيعة أفعاله في العالم مضطربة، وليس ثمة اضطراب في التعبير السافر عن هذه الحقيقة؛ لا في الجانب الموسيقي، ولا في الحقول الدلالية للغة، ولكنها لغة مباشرة سافرة تسفر عن حقيقة الكاوبوي الإمبريالية:

كيف يكون هناك سلام؟!

إما أن تحمي القطعان

أو تذهب عنك القطعان (٢)

فالاستفهام الاستنكاري مباشر في تجلية حقيقة فعل "الكاوبوي" الاستعماري؛ ذلك الفعل الذي يدعي السعي للسلام ظاهرا، ويحتل الشعوب مبددا أو ناهبا ثرواتها حقيقة، وبالتالي يُتبِع الاستفهامَ بالتركيب الشرطي (إما أن تحمي القطعان أو تذهب عنك القطعان) والتركيب الشرطي هنا رغم وضوحه في التعبير عن الموقف من إمبريالية الكاوبوي، لكنه جاء تعبيرا غير منفصل عن جماليات الحداثة في اللغة الشعرية؛ إذ حمل هذا التعبير المفارقة أيضا؛ فرغم أن التعبير جاء موافقا للشكل الطبعي للتركيب الشرطي في النحو العربي؛ حيث «معنى الشرط وقوع الشيء لوقوع غيره»(٣)، وهذا ما جاء هنا؛ فإما الحماية التي تعني السلام وإما الانصراف في ظل اللا سلام؛ رغم هذا

(١) الديوان: ص٣٨.

(٢) الديوان: ص٣٩.

(٣) المبرد محمد بن يزيد بن عبدالأكبر الثمالي: المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص٤٦.

فإن المفارقة موجودة في مآل الحال مقارنةً بأحلام الكاوبوي التي كان يتمنى فيها أن يمتد العالم أمامه سهولا خضراء يرعى فيها قطعانه وما يسلبه من قطعان الغير.

في اللوحة الخامسة ينتقل الشاعر من العام (الحديث عن السلام بمفهومه الإنساني العام) إلى الخاص، المتعلق باحتلال الأمريكان للعراق، فيخاطب "الكاوبوي" بأنه قد أخطأ طريق السلام إلى طريق الحرب المهلك له كما هو مهلك لخصمه:

قد أخطأت طريقك

رغم جموح المهر الأرعن

رغم الأنشوطة والتدبير المتقن

ليس هنا.. وادي القطعان

نحن هنا.. وادي الإنسان (١)

إن الشاعر يختم قصيدته بإبراز النتيجة المفارِقة لما كان يبغيه "الكاوبوي" من وراء إطلاق أنشوطته تقصف رقاب الشعاب وتلتهم القطعان وتمنع الماء عن الحقول والمراعي؛ فحين يسلك الطريق الخطأ؛ وإن صادف من يفسحون له فلا شك سيجد من يتصدون له؛ لأن الواقع مفارق لخيال "الكاوبوي" فنحن في وادي الإنسان، ولسنا في وادي القطعان.

وما زلنا مع العراق، ولكن ليس من منطق مجادلة وجهة النظر الإمبريالية للكاوبوي أو العم سام، ولكن من وجهة نظر أحفاد هارون الرشيد، الذين نسوا درب المجد ورضوا بالتيه الحضاري، وذلك في قصيدة "**أغنية حزينة لإسحاق الموصلي**"، حيث تبرز صورة جديدة من جماليات الموسيقى في القصيدة الحداثية؛ تتمثل في أن الشاعر يضمنها بعض كلام موزون مقفى بشكل معين يختلف عن الوزن والتقفية في الشعر العمودي، ففي القصيدة الرجزية التفعيلة، يقول أحمد درويش على لسان إسحاق الموصلي:

شددتُ أوتاري / هيأت مزماري / واخترت أشعاري

لكن طيف هاجس / يلوح في الصدر / كلفحة النار (٢)

---

(١) الديوان: ص٤٠.

(٢) الديوان: ص٤٤.

في الثلاثية التي في السطر الأول نحن أمام صورة من صور منهوك الرجز، «والبيت إما تام أو مجزوء أو مشطور أو منهوك، فالتام ما استوفى جميع أجزائه، والمجزوء ما حذف جزء من شطريه ما آخرها، والمشطور ما حذف ثاني شطريه بتمامه، والمنهوك ما حذف ثلثا شطريه» (١). وأيضا فإن الأبيات الثلاثة التي رصها الشاعر بجوار بعضها –وليست متتالية رأسيا– بينها ما يعرف في البديع بـــ"حسن التقسيم"، فكل واحد منهم تفعيلتان من الرجز، الأولى في البيت الأول مخبونة (محذوف ثانيها الساكن)، وأما في البيتين الآخرين فالتفعيلة صحيحة لم يداخلها زحاف، والثانية محذوذة (محذوف منها الوتد المجموع) في الأبيات الثلاثة، وأيضا كل بيت بروي الراء المكسورة، وهذا التوافق في التفعيلات والروي يتناسب مع حالة الفرحة التي تنتاب مغنيا يذهب لمسامرة الخليفة في مجلس خاصته.

في الثلاثية الثانية اختلف النسق الموسيقي واختفى حسن التقسيم، فالبيت الأول تفعيلته الأولى صحيحة والثانية مخبونة، والبيت الثاني تفعيلته الأولى مخبونة والثانية محذوذة، والبيت الثالث تفعيلته الأولى مخبونة والثانية محذوذة أيضا، ولكن اختلف الروي، ففي البيت الأول الروي هو السين المكسورة، وفي البيت الثاني الروي هو الراء المكسورة ولكن بعد حرف صحيح، والبيت الثالث اتفق مع الثلاثية الأولى في روي الراء المكسورة بعد الألف الممدودة، وهذا الاختلاف في النسق الموسيقي واختفاء حسن التقسيم –اللذين ميز الثلاثية الأولى– يتلاءم مع وجود الهاجس وذهاب الطمأنينة.

ويَبرُز التعبير اللغوي في تآلفه مع المعنى المطروح حين يجعل الشاعر ما يقلق إسحاقَ الموصليَّ ليس "هاجسا" وإنما "طيف هاجس"، ليتبين لنا بعد ذلك أن هاجسه نبوءة مستقبلية وليس توقعا لسوء آنيٍّ، وقد عبر الشاعر عن اعتمال طيف هذا الهاجس في صدره بلفظ "يجوس"، و«الجَوْس: مصدر قولك: جاسوا خلال الديار، أي تخلّلوها فطلبوا ما فيها، كما يَجوسُ الرجل الأخبار أي يطلبها. وكذلك الاجتياس. والجوسان بالتحريك: الطوفان بالليل» (٢). وهنا تأتي المفارقة بين خطى يحثها حثا –وهي متثاقلة–

(١) محمد علي السراج: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة: خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م، ص١٨٨.

(٢) الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م، الجزء الثالث، ص٩١٥.

إلى مجلس الرشيد، وطيفِ همٍّ يجوس جوسَ من يطلب الأخبار ليلا، وكأن تلك الهموم التي جاء طيفها لينبئ بما سيحدث في المستقبل تجوس ليلا تتحسس الأخبار لتتحين من الأمة لحظة ضعف تنال فيها منها.

واستخدام اللفظ "يجوس" يحمل تناصا مع قول الله عز وجل [فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا] (الإسراء: آية٥)، والتناص نفسه يحمل بنية المفارقة، فتفسيرات الآية كثيرة، وليس هنا مجال الخوض فيها، يهمنا منها ما جاء في تفسير البسيط للواحدي: «إنّ معنى الجوس هو التردد للطلب، فيحتمل أنهم جاسوا لطلب الخبر –على قول مجاهد– ويحتمل أنهم جاسوا بالقتل والعبث وطلب من يقتلونه»(١).

وهذه المفارقة في حمل البنية الواحدة للمعاني المتقابلة تسير معنا في القصيدة كلها، فبعدما أنشد إسحاق الموصلي أبيات شعر موزونة مقفاة –أدخلها الشاعر بكامل بنيتها العروضية الخليلية في بنية قصيدته الحداثية التفعيلية–؛ بعد هذا الإنشاد:

قال الرشيد: يا إسحاق

تمزج في الكأس السرور

والشموخ والحزن!

هل هذه طبيعة العراق؟ (٢)

فإذا كانت كلمة الجوس تحمل الخير والشر معا؛ فإن كأس الطرب من شدو الموصلي تمزج السرور والحزن معا، وهذا الجمع بين المتقابلات نجد يتضام مع مفارقة أخرى من كلام الموصلي وهو يتناول النبوءة التي جعلت الهم يجوس في صدره:

فقلت يا مولاي،

ينخلع القلب

إذا رويتُ

---

(١) الواحدي علي بن أحمد بن محمد بن علي: التفسير البسيط، الناشر: عمادة البحث العلمي – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الطبعة: الأولى، ١٤٣٠هـ، الجزء الثالث عشر، ص٢٥٨.

(٢) الديوان: ص٤٦.

ما أولتُه من شجو هذه الحمامة [١]

فالرواية تكون بالعنعنة، أي يروي راو عن آخر عن آخر، أما المفارقة هنا فتتمثل في أن الموصلي يروى عن نفسه، وكأنه قد حدث انفصام للذات تحت وطأة النبوءة التي (كأنها تنذر بالقيامة وبالنواح والعويل والندامة .. إلى آخر ما قاله في وصفها)، فثمة ذات تروي وأخرى مروي عنها، فكما حمل الجوس المعنيين المتقابلين، وكما مزج في الكأس الضدين الفرح والسرور، فكذلك دلت "الرواية" على ذات منفصمة إلى ذاتين متقابلتين، واحة تُؤَوِّل شجو الحمامة وتنبئ بما فيها من نذير السوء، والأخرى تقف عاجزة عن مجابهة الحقيقة المفجعة، فتخشى أن تروي عن الذات التي أولت.

وتتجلى المفارقة أيضا بين عزة الماضي والحاضر، تَحْمِلُها لغةُ القصيدة وموسيقاها، فالرشيد يرد على إسحاق:

قال الرشيد: لا تخف يا صاحب النبوءة

الجند في أرض السوادْ

والعسكر الممتد في كل البلادْ

والعرب الأشاوس الأمجادْ

لن يسلموا بغدادْ [٢]

فالرشيد يتحدث عن وضع زمانه حيث الجند والجيش العرمرم، وحيث النخوة العربية قد بلغت بهم سيادة العالم، ويأمل أن يكون هذا الحاضر زادا للمستقبل حين يأتي زمن هذه النبوءة المنبئة بسقوط بغداد، والمفارقة هنا تكون مع واقع العرب في زمن الشاعر، فالعرب يقولون كنا وكان جدودنا، دون أن يعدوا العدة لاستعادة هذا المجد، أما الرشيد فيقول نحن عندنا فلن يكون لنا السوء غدا؛ إن المفارقة هنا «أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان ... إن المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان لنرى ما فيه من تناقضات وتضاربات»[٣]. والشاعر لكي يعمق تلك المفارقة

---

(١)الديوان: ص٤٦.

(٢) الديوان: ص٤٧.

(٣) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٤٩.

بين الزمنين، يجعل الرشيد يتوجس خيفة من النبوءة رغم محاولته الاحتماء في قوة حاضره:

أصواتنا غليظة الأوداج

فهل تصير إن أتى هذا الزمان

خافتة مثل النقيق في حظائر الدجاج؟! (١)

والمفارقة هنا ليست في ارتفاع الصوت في الماضي وخفوته في الحاضر، ولكن الشاعر يضعنا أمام مفارقة في ارتفاع الصوت ما بين الماضي والحاضر، فالأصوات في الماضي غليظة منتفخة الأوداج لأنها أصوات أمة لها جيش يملؤ السواد، ولها حاكم يأتيه الخراج من أطراف الدنيا قاطبة، أما الآن فأمة العرب أصوات بلا فعل، وجعجعة بلا طحن، إن الصوت مرتفع، وكان الأجدر بأصحابه إن هزموا أن يخفضوا أصواتهم حتى يستطيعوا سبيلا إلى استعادة مجدهم فعلا لا كلاما.

ويختتم الشاعر القصيدة بنبوءة للرشيد تفارق نبوءة إسحاق الموصلي، فليست نبوءة شجو حمامة التي جاس طيف همها بصدر إسحاق الموصلي (المغني) كنبوءة توارثها الرشيد (الخليفة) عن ألف جد من أصول العرب؛ إن نبوءة الرشيد ضاربة في التاريخ بألف جد يجعلون التاريخ يصرخ في ضلوع بغداد والأمة العربية؛ وإذ ذاك:

ساعتها سوف يعود يأجوج إلى أوكاره

وصوتك الشجي يا إسحاق،

يا أرجوحة الجمال في العراق،

سوف يُفكُّ من إساره. (٢)

وفي نبوءة الرشيد التي اختتم بها "أحمد درويش" قصيدته، لا تنفك المفارقة تأتي بجماليات جديدة للغة القصيدة، فإذا كانت المفارقة فيما وضحناه في درج القصيدة تأتي بالمعاني المتقابلة في المتن الواحد، كدلالة الجوس على الخير والشر، وامتزاج السرور والحزن في كأسِ طربِ شدوِ الموصليِّ، وانفصام الذات في الرواية عن الذات في نبوءة الموصلي؛ فإن الشاعر أتى هنا بمفارقة لهذه المفارقة؛ إذ جعل المتقابلين بمعنى واحد، إذ ثمة مقابلة بين العودة إلى الوكر والفكاك من الأسر، لكن هذين

(١) الديوان: ص٤٧.

(٢) الديوان: ص٥٠.

الجملتين المتقابلتين لغة يحيلان إلى معنى واحد، وهو عودة بغداد إلى مجدها، وانعتاقها من أسر مستعمريها ومستبيحي حضارتها، وتكون مفارقة المفارقة –على هذا النحو– منبئة باتصال الحاضر بالماضي استجابة للنبوءة الضاربة في التاريخ بألف جد.

ومن وصل الحاضر بالماضي ينتقل الشاعر إلى البحث عن الاتصال مع ذات أخرى في قصيدة "**اللمى**"؛ وقد استخدم فيها جمالية اللغة على المستويين؛ مستوى الموسيقى وتنويعاتها، ومستوى اللغة ومفارقاتها؛ فالقصيدة تبدأ وكل سطر مكتف بتفعيلاته، حتى تصل إلى قول الشاعر:

واستثارت بيَ..
المضغةَ الخائفةْ
رجفها في الضلوع
هو العاطفةْ. (١)

فالشاعر لو وقف على "بي" ستكتمل تفعيلتان معقولتان من تفاعيل المتدارك (٢)، لكنه اختار الوصل رغم استقامة الوزن، فحرك ياء المتكلم –المتصلة بالباء بالفح من أجل أن يصلها بالسطر الذي يليها، واعتمادا لجماليات الكتابة وضع النقطتين ملتصقتين بحرف "الياء"، حتى يدفعَ القارئَ إلى أن يصل السطرين معا، ولا يُسَكِّنَ لتمام التفعيلة بالسكون. ورغم الوصل الصوتي النطقي فإن الفصل الكتابي على سطرين يأتي بيانا لمدى فعل الاستثارة المقرونة بالخوف في فعل المضغ. ولننظر إلى المجالات الدلالية للكمات المكون لهذه الصورة: (استثارة – خوف – مضغ)؛ ثلاث مجالات دلالية لثلاث عوالم مختلفة، الأول منها فعل بيولوجي نفسي، والثاني فعل نفسي بحت، والثالث فعل بيولوجي بحت. جمع الشاعر الكلمات الثلاثة بحقولها الدلالية المتباينة في سياق واحد؛ لكي يفسر هذا الجمعَ في السطرين التاليين عن طريق ضم مجال دلالي رابع لهم، هو "الرجف في الضلوع"، وصولا لتفسير حالته؛ إنها "العاطفة" التي تنتابه مع الغضة المرهفة للشفاه اللمياء التي يرجو منها رشفا ومن صاحبتها وصالا؛ ذلك الرشف الذي وصفه بقوله:

ذُق رضاب السحابِ

---

(١) الديوان: ص٥١.–

(٢) العقل: وهو حذف الخامس المتحرك(**انظر: د.عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص١٧٤**)

لكي تعرفه، [1]

وهنا لكي يصل الشاعر ما بين السطرين لكي تكتمل تفعيلة المتدارك المعقولة؛ جعل الوصلَ عن طريق "الفاصلة المنقوطة"، والوصل هنا جاء ليربط بين المجالين الدلاليين لكل من الطبيعة ومظاهرها الحسية من سحاب ومطر (رضاب السحاب) والمعرفة؛ فالفاصلة المنقوطة وإن كانت لغرض التعليل نحويا ولغرض إكمال التفعيلة بوصل السطرين موسيقيا؛ فإن هذا الوصل يمثل مفارقة ما بين الحالة الشبقية (التقبيل وتذوق الرضاب)، والتي تقتضي فعلا جنسيا حسيا وعملا بيولوجيا شهويا، وما بين الخروج من هذه الحالة الحيوانية في الاتصال إلى رحابة الاتصال بعالم الطبيعة عن طريق المعرفة العقلية؛ يأتي الاتصال الذي يبغيه الشاعر والذي حان موعده ولا يستطيع أن يخلفه.

من العرض السابق يتبين لنا أن الشاعر ينوع ما بين فكرة الاتصال –إثر فعل الواقع المجحف المفضي إلى الانفصال– مع محبوبة اتخذها رمزا؛ ليجعل من التواصل معها تمثلا للاتصال بالذات الشاعرة المتشظية في واقعها المعاصر المؤلم، وما بين فكرة الاتصال الحضاري العام للأمة العربية بماضيها المشرق انفلاتا من واقعها المخزي؛ إذ تدور "أفئدة الطير" حول التواصل بفعل الحب مع هذه المحبوبة/الرمز، أعقبها "كاوبوي في وادي الإنسان" و"أغنية حزينة لإسحاق الموصلي" عن واقع الأمة العربية المستعمرة والمنهزمة أمام الآخر الأجنبي المحتل الدخيل. ثم تلى ذلك بقصيدة "اللمى" ليعود من خلالها إلى الحديث عن اتصال الذات الشاعرة بالمحبوبة/الرمز، وبعد "اللمى" تأتي قصيدة "**أغنية حزينة لطائر المساء**" التي يتحدث فيها عن سيناء؛ فيقول:

عناكب الشمس على حدائق القناة
تخط آخر السطور في نهارها الطويل
والمُدُنُ التي تمور بالحياة
تغرق في دوامة الصمت الملول
شطآنها خنادقٌ يملؤها الثأر الجريح، [2]

(١) الديوان: ص٥٢.
(٢) الديوان: ص٥٣.

لقد عمد الشاعر في طباعة الديوان أن يرسم الضمة إعرابا لكلمة "خنادق" لا التنوين، وهنا لم يترخص الشاعر ويستخدم الضرورة الشعرية حفاظا على الوزن، وآثر أن يحافظ على أصل القاعدة النحوية في منع صيغة منتهى الجموع من الصرف، وإنْ غيّر ذلك في التفعلية العروضية؛ إذ تكون تفعيلات السطر –بالرسم الإعرابي الذي اختاره الشاعر– كالتالي: (شطآنها مستفعلن – خنادق يمْ مفاعلتن) وبقية السطر إما تكون تفعيلاته (لؤها الثْ فعِلُن – ثَأْرُ الْجَرِيحْ مستفعلان) أو تكون (لؤها الثَّأْ متفاعلْ – رُ الْجريحْ فاعلان). وهنا هذا التنوع الذي لا يقف عند الخروج من تفعيلة الرجز –التي بدأ بها القصيدة ولم يخالفها حتى وصل إلى هذا السطر– إلى تفعيلة الكامل (مفاعلتن)، وإنما وصل التنوع في تصور أكثر من شكل لتفعيلات السطر الشعري؛ بحيث تتوافق تلك التصورات المختلفة للشكل العروضي لهذا السطر الشعري مع حالة الاضطراب التي تمر بها المدينة المحتلة سيناء حين تتحول وما حولها من مدن القناة من مدن عامرة موارة بالحياة إلى مدن لا يقطع الصمتَ فيها إلا أناتُ المرضى المتكسرة، فيكون التحولُ من صخب الحياة إلى أنين المرضى والجرحى صورةً من تحولات الموسيقى وتفعيلات العروض في هذا السطر الشعري.

أما من حيث الجانب النحوي فإن الحفاظ على الأصل النحوي وعدم اللجوء إلى الضرورة الشعرية التي تحافظ على الوزن الموسيقي يعطي دلالة أخرى –إضافة إلى دلالة التنويعات والتغيرات الموسيقية التي أحدثها الحفاظ على هذا الأصل– وهذه الدلالة هي أنه يجب عدم الانصياع للرخص ولا الانقياد للضرورات في حالة الهزيمة، فهي جولة يتبعها جولات، يكون النصر فيها لمن حافظ على أصول النصر واجتنب رخص الهزيمة.

إن الشاعر بعدم صرف "خنادق" قد أوجد مفارقة جمالية بليغة، وليست تلك المفارقة في مضمون معنى لغوي، ولكنها مفارقة بين دلالة التغيرات الموسيقية التي أحدثها الحفاظ على الأصل الإعرابي، وما بين الدلالة اللغوية النحوية التي أحدثها هذا الفعل النحوي عينه، والمفارقة هنا ليست لغرض التضاد بين المعنيين، بل «تأتي المفارقة في عمل الشاعر؛ لأنه يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة

التحليلية، وإحداث أثر» [١] في نفس المتلقي حول القضية التي يطرحها، والقضية التي يطرحها الشاعر "أحمد درويش" هنا هي قضية تحول سيناء من مدينة مصرية حرة إلى مدينة مصرية محتلة، وما صحب ذلك من انكسار الحياة فيها وفي مدن القناة بفعل المحتل، وإذا كان الثأر المطلوب قد وصفه الشاعر بأنه "الثأر الجريح" فإنه لكي يبرأ الثأر ويعرف طريق النصر لا بد من السير على أصول النصر وعدم الاستسلام لرخص الهزيمة وضرورات الموقف.

إن يد المحتل لن ترتد عن إلحاق الأذى بأصحاب الأرض، ولن تمتنع عن محاولة فصلهم عنها إلا إذا أخذ أصحاب الأرض بعزائم النصر لا برخص الهزيمة، وبالتالي فإن ضيوف "**عرس في بنت جبيل**" هم:

حفنة رمل من حطَّين
وبقايا من قلعة بارليف،
وعيون من شرفات القدس تنادي
وا.. معتصماه
كان لديَّ فتىً صخريَّ القدِّ
وتاهْ [٢]

إن كل الأسطر الشعرية هنا مكتفيةُ التفعيلة ما عدا السطر قبل الأخير، حتى السطر الأول، وقد رسم الشاعر حركة إعرابه (فتحةً علامةَ جرٍّ الممنوع من الصرف)، فقد بقي السطر مكتفيَ التفعيلة؛ فبإشباع الفتحة وتحولها إلى ألف ممدودة تصبح تفعيلته الأخيرة (طينَا فعْلن)، وهذا الحفاظ على الأصل اللغوي الإعرابي في "عرض" اجتمع فيه ضيوف من أراضي مدن عربية شهدت النصر؛ يعني أن يحافظ العربي على الأصول والعوامل التي جلبت النصر لهذه المدن، حتى يخرج من واقع هزيمته المخزي، ولما تحول الحديث من "حطين" و"سيناء" –التي عبر عن انتصارها الإشارةُ لخط بارليف– إلى الحديث عن عيون القدس التي تنادي من تأمل أن ينقذها من براثن المحتلين؛ حدث تحوُّلٌ على مستوى القصيدة؛ ففتاها الصخري القد قد تاه عنها، وماثل

(١) د.عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م، ص٧٧.

(٢) الديوان: ص٦٠.

تيهانَه وانفصالَه عن مدينته انفصالُ التفعيلة بين السطرين؛ فالانفصال عن عوامل النصر يفضي إلى التيه في غياهب الهزيمة؛ تلك الهزيمةُ ويدُ صانعيها الغاصبين:

لن ترتدْ
عبر الحبر يراق على الأوراقْ
عبر هدير الأشواقْ
لن ترتدْ
بغير اليدْ (١)

إن الشاعر في السطر الأول من هذا النقل يجعل التفعيلة الأخيرة فيه تنتهي بسبب خفيف، ولا يَنتُج هذا السبب الخفيف نتيجةَ إشباع حركة من الحركات، بل إنه انتهى بحرف صحيح ساكن، وليس أي حرف، ولكنه حرف الدال، و«صوت الدال أصمّ أعمى مغلق على نفسه كالهرم ، لايوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصوان» (٢). فالدال وما يوحي به من القوة والصلابة حين يأتي في آخر التفعيلة ساكنا، وتكون التفعيلة نهاية سطر مكتف، فإن جماليات الموسيقى تتواشج مع جماليات الصوت اللغوي في التأكيد على الفعل الذي ينبغي حذوه من أجل أن ترتد يدُ الغاصب.

وحين يكون هذا الفعل غير مُجْدٍ، وليس من الأفعال الجالبة للنصر، تأتي الموسيقى الشعرية –عبر قافية السطر الشعري– لتُعَبِّرَ عن عدم الجدوى، فالحبر على "الأوراق" وهدير "الأشداق" كلا تفعيلتي نهاية السطرين ينتهيان بالقاف الساكنة والتي قبلها ساكن (٣)، وهذا المد قبل السكون يناسب حالةَ الجهد غير المجدي التي تنتهي إلى لا شيء كما في حبر الأوراق الذي لا يَضعُ خُطَّةَ نصرٍ، وكذلك يلائم ارتفاعَ الصوت دون دق طبول الفتح.

---

(١) الديوان: ص٦٠.

(٢) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص٦٦.

(٣) يسمى في مصطلحات القافية الردف وهو (حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين، **انظر: د.عبدالعزيز عتيق: علم العروض القافية، ص١٣٦**)

لكن الشاعر يعود إلى قافية الدال الساكنة الصلبة القوية، لينبئ أن النصر فقط يقف عند حدود اليد التي تصد العدوان (لن ترتدْ بغير اليدْ).

ولا يرتبط ظهور الغاصب بغياب المحبوبة، ولكن يرتبط أيضا بغياب القمر، وهنا لا تتمثل وطأة الواقع في الانفصال عن المحبوبة الرمز، وإنما في الانفصال عن الطبيعة الأم؛ وقد صور أحمد درويش ذلك في قصيدته "**عندما غاب القمر**"؛ يقول في مطلعها:

نسائم الصيف التي تُهيجُ ذكرياتنا
وقمر يكشف منا جوعنا.. عراءنا
وأفقٌ.. رُصّت على دروبه.. خيامنا
تحتضن الأنات.. والدمع السخين.. والضنى (١)

التفعيلات في السطر الشعري الأول كلها تفعيلات رجز، كلها مخبونة محذوف ثانيها الساكن، ماعدا التفعيلة الثانية تفعيلة صحيحة. أما السطر الثاني، فيبدؤه الشاعر بفاصلة كبرى، ثم تأتي تفعيلات الرجز بعد الفاصلة الكبرى، الأولى مطوية محذوف رابعها الساكن، والثانية صحيحة، والثالثة مخبونة. وكذلك السطر الثالث يبدأ بفاصلة كبرى، يليها ثلاث تفعيلات رجزٍ؛ الأولى صحيحة، والثانية والثالثة مخبونتان. في حين جاء السطر الرابع في أربع تفعيلات رجز؛ الأولى مطوية والثانية والثالثة صحيحتان، والثالثة مخبونة.

وهذا التنوع الموسيقي يساير التنوع في الحقول الدلالية التي اختار الشاعر أن يصوغ منها صوره المعبرة عن الألم الذي يحيطه وهو يَحيَى بين الطبيعة، ولكنه غير متصل بها اتصال الذات بمصدر وجودها الأم، فنسائم الصيف "تهيج" الذكريات؛ فالذكريات موجودة ومكنونة في نفس الشاعر، ولم يكن للصيف ولا لنسائمه فعل في معانقة آلامه، وإنما وقفت عند مجرد إهاجة هذه الذكريات.

وحين انتقل الشاعر من مجرد إهاجة المكنون إلى الفعل الكاشف، انتقل من تفعيلة الرجز إلى فاصلة كبرى بدأ بها كلامه عند فعل القمر في كشف كل من الجوع والعراء، والفاصلة الكبرى في هذا الموطن حين يبتدأ بها السطر الشعري تقترب من النثر كثيرا وتبتعد عن الشعر، فالكشف عن الجوع عمل قاسٍ، لا يستدعي موسيقى

(١) الديوان: ص١٠٤.

الشعر ولا طربه، وإنما يستدعي «النثر الذي هو طريقة تعبيرية أكثر ميلا إلى التحليل» [١]، لتتابع الفاصلة في السطر الذي يليه محللة فعل القمر الكشفي عن حالة العراء، إذ تتجلى في رصف الخيام على دروب الأفق.

وفي السطر الرابع تأتي جملة "تحتضن الأنات .... " إما خبرا لـــ"نسائم الصيف" أو نعتا للخيام"، وهذه الإمكانية التي تطرحها الصياغة الشعرية تجعل اللغة ليست مجرد وسيط بين المبدع والمتلقي؛ فبهذه الجمالية التي تفتح الباب لأكثر من تأويل –أو لتأويلات عدة– لمرجعية الإحالة النحوية «تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فالذي ينطق ويتكلم في الشعر هو الأبنية الصياغية التي تقدم نفسها مباشرة تقديما فريدا، فأصبح من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، وأن يدفعها إلى التعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لمهام ليست من مهامها الأصلية» [٢].

في هذا المقطع الأول من القصيدة حدث التزاوج بين جماليات الموسيقى وجماليات التأليف والابتكار اللغويين في بيان مقصدية الشاعر في التعبير عن حالة الانفصال عن الطبيعة رغم ما يبدو ظاهرا للعيان أنه يغوص فيها محاورة للنسائم ومكاشفة للقمر واحتضانا للأفق؛ هذا المظهر الذي يفتقده روحا وإن بدا مظهرا، يفتقد كلماته المورقات التي:

تنساب عبر أغنيةْ

يرسها الناي الرخي.. ساعة مستأنيةْ

يا عابر الدرب.. عرج عند مغنانا لا يعرف الليلُ والسمارُ أحزانا [٣]

وبعد هذا البيت سبعة أبيات عمودية أخرى، ويتماثل هذا التحول الموسيقي من تفعيلة الرجز وتنويعاتها إلى بحر البسيط العمودي؛ مع فكرة الانسياب التي تصدر عن موسيقى الناي، وتبرز الجمالية اللغوية هنا في وصف الوقت الذي يزفر فيه الناي أغنيته بأنه "ساعة مستأنيةْ"، وهي كلمة لم أجد له وجودا فيما طالعته من معاجم اللغة

(١) د.عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص٧٧.

(٢) د.محمد عبدالمطلب: ركائز التجديد في شعر الحداثة، في (كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب)، القاهرة ٢٠٠٦، ص٣١٤.

(٣) الديوان: ص١٠٥.

العربية قديمها وحديثها، ومن ثم تجدر محاولة تتبع الجذر الذي نحت منه الشاعر "أحمد درويش" لفظته التي وصف بها الساعة التي شدا فيها الناي.

أصل مادة الفعل"أنى"، «وأَنَى الشَّيْءُ يأني أُنِيّاً إذا تأخر عن وقته» (١). وحين تتحول الصيغة الثلاثية إلى صيغة خماسية إما تكون على تفعل (تأنى) أو على استفعل (استأنى)، ويقال: «تَأَنَّى فِي الأَمْرِ، أَي تَنَظَّرَ وتَرَفَّقَ. واسْتَأْنَى بِهِ: أَي انْتَظَرَ بِهِ» (٢). واسم الفاعل من "استأنى" هو "مستأني" –رغم عدم وجود اللفظ في المعاجم– وبالتالي يكون الشاعر أحمد درويش قد نحت اسم فاعل من الفعل "استأنى" الذي يحيل إلى الانتظار وطلب الأناة والتريث، وجعل اسم الفاعل هذا وصفا للساعة التي ينساب فيها الناي بأنشودته العمودية؛ وكأن ساعة النشيد هذه تطلب من الزمن الانتظار ليفرغ الناي من أنشودته؛ تلك الأنشودة التي يعلن مُرَدِّدُوها في نهايتها أن أجسادهم ستقوم سدا مانعا ضد المعتدين على الأعواد الخضر التي تُمثِّل غدَهم المأمولَ وماضيَهم الموروثَ.

ولأنها ساعة "مستأنية" تسأل الزمن أن ينتظر ريثما يترنم المرددون بأنشودة الناي الحزين، فإن الواقع لا يلبي سؤلها وطلبها الانتظارَ، ويدهم أولئك المترنمين بالأحلام الخضر دون كَدٍّ بالسوعد وبذلٍ بالجوارح، فيُقْبِل الجنودُ المعتدون؛ جنودُ العدا الحاقدِ أو جنودُ الواقع المجتاحِ طيفَ الحلمِ الناعس؛ فالنتيجة واحدة؛ وهي أن الناعسين في ترديد أغنية الناي يفيقون من ساعتهم المستأنية على صوت حزين يردد المقطع الذي بدأت به القصيدة.

إن الشعر عند شعراء الحداثة «غوص في صميم النشاط الكوني والفكري للموجود البشري، الذي أبدع بمغامراته في طبيعة الأشياء التي من شأنها أن تحرك النسق الحضاري في حركيته المتسارعة» (٣). وبالتالي لا بد أن يكتب الشاعرُ الحديثُ

(١) الخليل بن أحمد الفراهيد: كتاب العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثامن، ص٤٠١.

(٢) الزبيدي محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، الكويت، دار الهداية، ١٩٦٦م، الجزء السابع والثلاثون، ص١٠٩.

(٣) خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م، ص٣٣.

عن الشعر ونسقه الحضاري وإمكاناته في عملية تخليق الواقع؛ وهذا ما فعله أحمد درويش في قصيدة "**الشعر والزحام**"؛ يقول:

تهيأت قبل نزولي من البيت،
رتبت أوراقي الشاردة
حديثي عن "الشعر والحب"
سوف يسجل في العاشرة.
وسوف تراه الجماهير في سهرة الليل
حين يقول المذيع: "هنا القاهرة" (١)

اختار الشاعر لقصيدته تفعيلة المتقارب "فعولن"، ومن الناحية الموسيقية فإن الشاعر سار على نمط يتعلق بتفعيلة السطر الأخير، والتي يأتي بها كلَّ سطرين منقسمةً بين السطرين؛ أي يأتي السطر الأول متصلا بالسطر الثاني، للحاجة إلى اكتمال التفعيلة، وكذلك الثالث مع الرابع والخامس مع السادس، ورغم أن الشاعر كان يمكنه أن يلجأ إلى التسبيغ (٢) في التفعيلة الأخيرة والأولى من السطر الذي يليها بحيث يجعلها مخبونة، لكنه آثر صحة التفعيلة ووصل كل سطرين معا.

وهذا الشكل الذي اختاره الشاعر من مجموعة خيارات عروضية كانت متاحة أمامه يشاكل المعنى المطروح في هذه الأسطر الستة، فكل سطرين لهما معنى خاص بهما في إطار المعنى الكلي الذي يطرحه المقطع، فتهيؤا للنزول رتب أوراقه، وحديثه الإذاعي سوف يسجل في العاشرة، وسوف تستمع إليه الجماهير وهي تستمع إلى صوت المذيع وهو يقول جملته المشهورة "هنا القاهرة".

ولا يكتفي الشاعر بهذا التشاكل بين الموسيقى والتأليف اللغوي، ولكنه يلجأ إلى المفارقة عبر تراسل الحوس؛ فالحديث الذي سيجريه الشاعر هو حديث إذاعي، وبالتالي فإنه يُستمع ولا يشاهد، ولكن الشاعر جعله مشاهدا عند الجماهير، وإمعانا في التأكيد

---

(١) الديوان: ص١٣٧.

(٢) والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، وذلك يكون في بحر واحد هو الرمل، وفيه تتحول فاعلاتن إلى فاعلاتان (**انظر: د.عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص١٨١**)، هذا في العروض الخليلي، ولكن بما إننا نتكلم عن قصيدة التفعيلة وما فيها من خروج على القيد الخليلي فإنه يمكن أن يوجد في أي سبب خفيف ينتهي به السطر الشعري.

على تماهي الشاعر مع الحدث (التسجيل في الإذاعة) وآماله الكبيرة المبنية على معرفة الناس به شاعرا يتحدث عن الحب؛ لم يقل "المستمعون" وإنما قال "الجماهير" حتى يتماشى التعبير مع الصورة الرومانسية الخيالية التي افترضها لجماهير تتلقف ما ستسمعه وكأن الشعر وجماله –المظنونَيْنِ لدى المستمعِينَ– قد أحالا المُستمَع مشاهَدًا، وكذلك أحالا المستمِع مشاهِدا. فهو سوف يحدث الناس عن الشعري ويريهم:

وكيف تفوح الحروف بعطر الصفاء
وكيف نُضَمِّخُ بالشعر بسمتَنا
في ثنايا اللقاء. (١)

في السطر الأول الحديث عن الفعل الذاتي لحروف الكلمات الشعرية، وهي فوحان عطر الصفاء منها، وبالتالي جعل الشاعر السطر مكتفيا، ولم يصل تفعيلته بالسطر الذي يليه. أما في السطر الثاني فالشاعر يتحدث عن فعل الناس –المأمول– مع الشعر والإفادة منه روحيا ووجدانيا، فهم سيستخدمون عطر الشعر الفواح في التعطر، وبالتالي وصل السطر الثاني بالثالث، فقد جاء الوتد (تنا فعو) في السطر الثاني، والسبب (في لنْ) في بداية السطر الثالث، ليكون اتصالُ السطرين في تفعيلة واحدة صورةً من اتصال المعنى في حفاوة الناس –المظنونة– بشعر الحب وحديث الشاعر الإذاعي عنه.

إن الشاعر متشوق لحديثه الإذاعي عن "الحب والشعر"، ويسبح في غياهب الأحلام الوردية عن تشوق الناس لسماعه حتى يُحيل السماعَ مشاهدةً والمسموعَ مرئيًّا، ويوغل في تخيل الناس وهم يعطرون أنفسهم وأرواحهم بعطر الشعر الرومانسي، وبعد أن يستجمع أوراقه سابحا في أحلامه، ويخرج من برجه العاجي إلى الشارع؛ يجد الواقعَ غيرَ المأمول، والمتخيلَ غير المعايَن:

فتحت الخطى نحو سيارتي
تنام بعرض الطريق
وألقيت نظرتي العاجلة
تبينت أن الإطار ينام
فصبيان شارعنا مولعون؛

---

(١) الديوان: ص١٣٧، ١٣٨.

إذا هدأ الليل أن يغرسوا

لست أدري لماذا

مساميرَهم في كعوب الحسانْ (١)

إن الموسيقى في هذا المقطع في نهاية الأسطر تسير على نسق يختلف عن نسق مثيلتها في المقطع السابق، إذ في الأسطر الأربعة الأولى يتشاكل كل سطرين متتاليين في شكل من أشكال تفعيلة "فعولن"؛ ففي السطر الأول من كل سطرين متتاليين يدخلها "الحذف" أي يحذف منها السبب وفي نهاية السطر الثاني يحذف السبب الأخير ويذيل الوتد المجموع بإضافة ساكن له، ويتكرر هذا النمط كل سطرين من الأسطر الأربعة الأولى. ويحدث التغير والتنويع على هذا النسق في السطرين الخامس والسادس، فتفعيلة نهاية السطر محذوفة مذيلة، والسطر السادس تفعيلته محذوفة فقط، وأما السطران السابع والثامن فيعودان لنمط الأسطر الأربعة الأولى، فتكون تفعيلة السطر الأول منهما محذوفة فقط، وتفعيلة السطر الثاني محذوفة مذيلة.

في الأسطر الأربعة الأول نجد أن كل سطرين –كالمقطع السابق– لهما معناهما المختص بهما في إطار المعنى الذي يعبر عنه المقطع كله؛ ففي السطرين الأولين يحث الشاعر خطاه إلى سيارته الموجودة في الشارع وليس في "جراج"، وفي السطرين التاليين ألقى عليها نظرة عرف فيها مشكلة الإطار المثقوب، أما في الأسطر التالية فإن تغير النسق الموسيقي لعلل التفعيلة الأخيرة يحمل معه تغيرا في المعنى الذي تعبر عنه الأسطر الشعرية، فالشاعر ينتقل من الجرم المعاين إلى انطباعاته النفسية عنه؛ فلا يحكي فعل أطفال الشاعر، وإنما ينقل معه استنكاره واستهجانه هذا الفعلَ وينقل وقعَه النفسيَّ عليه، وذلك عبر السؤال الاستنكاري المنفي الذي جاء جملة اعتراضية (لا أدري لماذ؟).

إن جمالية التأليف اللغوي هنا تضامت مع جمالية التنويع الموسيقي تعبيرا عن تغير مزاج الشاعر السابح في أوهام الحب والرومانسية إلى الصدمة التي لاقاها لما نزل من برجه العاجي ولامس واقع الحياة في فعل أطفال الشارع، فلم يكتف الشاعر بالسؤال الاستنكاري، وإنما –إمعانا في بيان المفارقة بين تهويماته الحالمة وواقعه المزري– جعل السؤال الاستنكاري منفيا، ونقْلُ الواقع الحرفي المزري بتعبير شعري

(١) الديوان: ص١٣٨.

يستخدم جماليات اللغة التأليفية وإمكاناتها الموسيقية هو من سمات شعر الحداثة؛ «فعلى محور المضمون، لشعراء الحداثة المصريين كشوف كثيرة، منها –لأول مرة– الإمساك بالواقع الحي، حتى وإن كان قذرا وملطخا، شائها، أو رثا؛ إمساكا شعريا محكما وصارما، فهم يروون في عملهم الشعري المبتذل والرث والصغيرِ، والجدلَ بين مستويات الشائع والسامي، اليومي والأسطوري، الوقائعي والرمزي؛ في وقت معا»(١).

والشاعر في عملية الإمساك بالواقع لا يلجأ إلى لغة عامية، وإنما يصوره من منظور الشاعر الحالم الذي تحطمت رؤاه وشطحاته الرومانسية على صخرة الواقع، ومع ذلك لا يزال يستخدم لغة الشعراء الحالمة، فالأطفال لا يغرسون المسامير في إطار السيارات؛ وإنما في "كعوب الحسان"؛ ليأتي المقطع الثالث تعبيرا عن هذه الإفاقة المؤلمة، فقد عانى الشاعر حتى يغير إطار سيارته، فناله من معاناة التفاصيل المتعبة و"الرثة" للواقع – بتعبير إدوارد الخراط– ما ناله من اتساخ قميصه بالشحم، ومعاناة الرفع والتنزيل، وغير ذلك؛ حتى هم أن يأتي بالصبية الذين ثقبوا إطار سيارته لكي يدفعوا محركها للعمل:

وكدت أفتش عن صبية الليل...

أوقظهمْ.. يدفعوني

ولكن سيارتي جاملتني وسارت

تَفَرَّج همي قليلا (٢)

إن الشاعر أفاق من حلم الشعر الرومانسي إثرَ تحطم هذا الحلم على صخرة الواقع وتفاصيله المبتذلة، وهذه الإفاقة أنسته (التحمس للشعر والزهر)، وكم كان التعبير بليغا حين جعل الواقعُ الشاعرَ لا ينسى الشعر، وإنما ينسى التحمسَ له فقط تحت وطأة أفعال الواقع المباينة لتطلعات خياله الرومانسي؛ ورغم هذا الغضب فإن الشاعر حين تدور السيارة لا يرصد دورانها رصدا جافا سطحيا، ولكن يرصده رصدا شعريا، رصْدَ من يحاول أن يجد الجمال في قلب القبح وإن عانده الواقع، فالسيارة لم تسر، ولكنها (جاملته وسارت)، وتمسكا بهذه اللمحة المكافحة من خياله الشعري يتنفس الشاعر الصعداء حين تدور سيارته، وينفرج بعض همه، فيعود إلى حديث الشعر الرومانسي

(١) إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، ص٤٥.

(٢) الديوان: ص١٣٩.

في المقطعين التاليين؛ فيتمنى أن ينسج النسيم ويطرزه ليزين به صدر بلاده، وأن يستنبت من شعره حبا يملأ به طرقات بلاده وشرفات بيوتها.

ورغم هذا السعي الحثيث من الشاعر والإصرار على العيش في حلمه الرومانسي، فإن الواقع لا يمهله ريثما يتمادى في حلمه الرومانسي بعد تلك الإفاقة من الهم التي أمسك الشاعر بتلابيبها إمساكا حين دارت سيارته؛ فقد وجد سائقَ سيارة نقل ثقيل يتعامل باستهانة مع قوانين المرور، وحين تشاجر وأتى الشرطيُّ؛ فإن هذا الشرطيَّ لم يأت ليحل المشكلة وفقا للقانون؛ فحاول الشاعر الرومانسي الحالم أن يسمع الناس وجهة نظره:

تكلمتُ لم يسمع الناس صوتي
وردوا عليَّ ببعض السباب
صرخت فبحت عروقي
وضاع النداء...
أحسستُ طعمَ الكوابيس...
حين نصيح بأفق تجمد فيه الهواء؛
فترتدُّ أحرفنا طعنة في الحلوق (١)

إن جمالية اللغة هنا في جانبها الموسيقي ليست في إحداث تنويعات موسيقية على تفعيلة المتقارب، ولكن في الحفاظ على هذه التفعيلة (فعولن) تامة في نهاية كل الأسطر الشعرية المنقولة هنا، باستثناء التفعيلة الأخيرة من السطر الخامس، والتي تكتمل حين يوصل بالسطر الذي يليه، وهذه الاستقامة الموسيقة ملائمة للمعنى المطروح؛ لأنها تعبر عن تصويرِ شاعرٍ حالمٍ للواقع المزري، فهو ينقل الواقعَ من زاويته كشاعر رومانسي ما زالت بقايا حلمه ممسكةً به، حتى والواقع يصفعه الصفعة تلو الأخرى، وحين يبلغ أذى الواقع ذروتَه تأتي التفعيلات في نهايات الأسطر الشعرية معبرة عن استيعاب الشاعر لقسوة الواقع؛ فيعود الشاعر إلى التنويع ما بين كل سطرين؛ حيث تتصل التفعيلة في أحدهما بالذي يليه، وتتم في الثاني؛ يقول:

وحين شكوتُ إلى الشرطيِّ
استدار وغنَّى،

(١)الديوان: ص١٤٠.

وحين شكوت إلى الناس
أوسعني مُعْظم الناس لعنا
تريد الحديثَ عن الشِّعرِ والحبِّ
فلتُطحن اليوم طحنا (١)

وكما يتصل كل سطرين من هذه الأسطر الست عروضيا عبر اتصال التفعيلة الأخيرة في السطر الأول بما يكملها في السطر الثاني؛ فإن كل سطرين أيضا يمثلان معنى مستقلا في إطار المعنى العام الذي تعبر عنه هذه الأسطر، وهذا عود من الشاعر إلى النسق الذي بدأ به قصيدته، وإن كان نسق البداية يمثل طرح الشاعر لحمله الرومانسي في تلهف الناس على سماع شعره واستقبال الحب من حديثه الإذاعي؛ فإن النسق نفسه –هنا– ينقل موقف الناس منه ومن شعره، وقد طحنه الناس طحنا وانصرفوا عما يطرحُ الشعرُ من خيالات الحب وتهويمات الرومانسية. ليموت في النهاية الزهرُ في وجدان الشاعر أمام (صوت الضجيج وطعم الدخان وفوضى الكلام) الذي (كان يجلجل في الطرقات).

(١) الديوان: ص١٤١.

الخاتمة

حاول هذا البحث أن يرصد الجمالياتِ التي تطرحها الحداثةُ في لغة الشعر، على المستويين الموسيقي والتأليفي، وكانت مدونته التطبيقية شعر "أحمد درويش"، وقد بدأ الشاعر بتقدمة نظرية بينت معنى الحداثة التي يعنيها البحث، ومصادر تلك الحداثة عند أحمد درويش، ثم تلى تلك المقدمة النظرية بالمتن التطبيقي للبحث، وقد توصل البحث إلى النتائج التالية:

١- إن الحداثة لا تقف عند شكل معين، ولكن عنايتها الأساس تنصب حول ديمومة عملية التجديد، وعدم الوقوف عند نقطة معينة باعتبارها الغاية القصوى، فلا غاية للتجديد الحداثي إلا الجديد الذي يلي الجديد.

٢- لا تعني الحداثة القطيعة مع التراث، ولكنها تعني مجاوزته إلى أفكار تلائم حداثة الواقع الراهن؛ فتفيد من ذلك التراث مع تجاوزه ومباينته.

٣- في الجانب الفني فإن الحداثة تبحث عن أشكال فنية جديدة معاصرة تناهض تلك الأشكال التراثية وتتجاوزها.

٤- وفي الشعر فإن الحداثة لا تعني –في الجانب الموسيقي– النثرية الكاملة بقدر ما تعني الإفادة من عروض الخليل مع تجاوزها عبر تنويعات عدة تتراوح بين إيراد الشكل الخليلي للموسيقى الخليلة مضمنة في القصيدة – سواء كانت من شعر الشاعر أو تناصا من شعر غيره– وبين الانتقال بين الأبحر، والخروج المبدع عن نسقها حدَّ الاقتراب من النثرية في كثير من الأحيان دون أن تفقد القصيدة جمالها الإيقاعي.

٥- والجانب التأليفي في لغة شعر الحداثة يتصل بغرابة اللغة التي تضرب في المجهول، بحيث تصبح اللغة طرفا في عملية الإبداع الشعر، وليست مجرد وسيط بين المبدع والمتلقي.

٦- برزت جمالية اللغة في شعر أحمد درويش في شقيها الموسيقي والتأليفي، ففي الجانب الموسيقي أفاد "أحمد درويش" من الإمكانات الموسيقية الرحبة التي تطرحها القصيدة الحداثية، بكل تنويعاتها الموسيقية، دون أن يغرق في النثرية، وبالطبع لم يكتب قصيدة النثر.

٧- وفي الجانب التأليفي طرح "أحمد درويش" أشكالا متميزة ومتمايزة لبكارة التأليف اللغوي.

٨- في شعر أحمد "درويش" لم تكن جمالية الموسيقى في اللغة الشعرية منفصلة عن جمالية التأليف اللغوي؛ بل تضام الوجهان في جمالية تبرز المضمون الحداثي الذي تحمله قصائد شعره الحداثي.

٩- تنوع المضمون والموقف اللذان يعبر عنهما شعر "أحمد درويش"، فتارة يكون فكرة الاتصال الإنساني، والتي يتخذ من "المحبوبة" وفعل الحب رمزا لها، وتارة يكون حمل هم الوطن المنفصل عن أمجاد ماضيه، الواقع تحت وطأة المستعمر الرازح تحت نيره، وتارة يكون الموقف الوجودي العام للشاعر من العالم بحيث تُبرِز القصيدةُ الحداثيةُ مباينةَ رؤيا الشاعر الرومانسية لزراية الواقع المحيط بها.

وفي النهاية فإني أرجو أن تكون هذه الدراسة وضعت اليد على مناطق متميزة في إبداع "أحمد درويش" الشعري الحداثي، وأن تكون فاتحة وابتداء لدراسات تليها تتناول هذا الشاعر المبدع من زوايا أخرى، ومن المقترحات –في هذا الصدد– أن تفرد دراسة لتناول القصائد المترجمة في ديوان "أحمد درويش" ليس من زاوية نظرية الترجمة فقط، ولكن من منطلق المقارنة بين الطابع الذي طبع به أحمد درويش قصائد كل من "فيكتور هوجو" و"جاك بريفير" أثناء ترجمته، وبين ما ظهر من تأثير لتلك الأعمال الشعرية المترجمة في شعر "أحمد درويش".

المصادر والمراجع

١- د.أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٢- أحمد درويش: ديوان "أفئدة الطير"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

٣- إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، العدد ٩٧ من سلسلة كتابات نقدية، تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة المصرية، ١٩٩٩م.

٤- د.أسامة حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٥- الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م.

٦- حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٧- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

٨- خالد سليمان، المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٩- الخليل بن أحمد الفراهيد: كتاب العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، بدون تاريخ.

١٠-خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م.

١١-الزبيدي محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، الكويت، دار الهداية، ١٩٦٦م.

١٢-سعد الدين كليب: وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م.

١٣-د.سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم ودراسة، دار الكتاب اللبناني بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
١٤-د.عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٣م.
١٥-د.عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
١٦-عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الناشر: مطبعة حكومة الكويت، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
١٧-د.عبدالله الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.
١٨-.عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، العدد ٦٦ من سلسلة كتاب الرياض، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٩٩٩م - ١٤٢٠هـ.
١٩-د.عبدالناصر هلال: في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٢٠-د.عبدالواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
٢١-د.عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
٢٢-د.كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٢٣-المبرد محمد بن يزيد بن عبدالأكبر الثمالي: المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، بدون تاريخ.
٢٤-مجموعة من المؤلفين: الخيال الأسلوب الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة بوزارة الثقافة المصرية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.
٢٥-د.محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان والدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م.

٢٦-د.محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٢٧-د.محمد عبدالمطلب: ركائز التجديد في شعر الحداثة، في (كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب)، القاهرة ٢٠٠٦.
٢٨-د.محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة – مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
٢٩-محمد علاء الدين عبدالمولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
٣٠-د.محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ – مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
٣١-محمد علي السراج: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة: خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
٣٢-د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
٣٣-محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م.
٣٤-محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص الستيني العراقي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة المستنصرية، العراق، ٢٠٠٠م.
٣٥-ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م.
٣٦-الواحدي علي بن أحمد بن محمد بن علي: التفسير البسيط، الناشر: عمادة البحث العلمي – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الطبعة: الأولى، ١٤٣٠هـ.