الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي ليابس – سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الاغتراب في القصيدة العربية المعاصرة
محمد الماغوط أنموذجا

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الشعر العربي المعاصر

أعداد الطالب:
رمضان حينوني

إشراف الدكتور:
الأخضر بركة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ قادة عقاق..... رئيسا (جامعة سيدي بلعباس)
د/ الأخضر بركة..... مشرفا (جامعة سيدي بلعباس)
أ.د/ زين الدين مختاري ..... مناقشا (جامعة تلمسان)
د/ سعيد عكاشة ..... مناقشا (جامعة سيدي بلعباس)
د/ خيرة حمر العين ..... مناقشا (جامعة وهران)
د/ محمد بلحسين ..... مناقشا (جامعة تيسمسيلت)

السنة الجامعية 2012 – 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الشكر الجزيل موصول إلى الدكتور الأخضر بركة لقبوله الإشراف على هذه الرسالة، ولما بذله من جهد في سبيل إنجازها، من خلال تتبعه لمراحل إنجازها والتوجيهات السديدة التي أفادني بها.

والشكر موصول أيضا إلى كل من كانت له يد في إنجازها، بتقديم مرجع ، أو نقاش مفيد، أو تشجيع معنوي، أو كلمة طيبة

إهداء

إلى حماة الجزائر ..

أيا تكن مواقعهم ووظائفهم..

وإلى روح والدي الطاهرة ..

وبركة والدتي أطال الله بقاءها ..

وإلى أسرتي ..

زوجتي الفاضلة

والأبناء هشام وفاروق والتوأم المحبوب: أيمن وإيمان..

حفظهم الله جميعا وبارك فيهم..

(رمضان حينوني)

مقدمـــــــــة

مقدمـــة:

عرفت كتابات محمد الماغوط المميزة مذ كنت طالبا في المرحلة الثانوية في بداية الثمانينيات من خلال عموده المعروف بـ(أَلِيسْ في بلاد العجائب) بمجلة المستقبل التي كانت تصدر في باريس؛ حينها لم يكن لي إلمام بقصيدة النثر ولا بالصراع الذي احتدم بين أنصار التجديد وأنصار التقليد، غير أن حصولي على أعماله الكاملة التي طبعتها دار العودة في بيروت جعلني أشكل فكرة عن هذا الأدب الجديد الذي يختلف جذريا عما كنا نعرفه ونطالعه، خصوصا أن أعماله ضمت أيضا مسرحيتي (العصفور الأحدب) و(المهرج)، وتبين لي وقتها أن القاسم المشترك في كل ما يكتب من شعر ونثر هو طريقة التعبير ونوعية الخطاب اللذان لا يتبدلان ولا يتغيران، لأنهما مصبوغان بلون المرارة والهزيمة والاغتراب.

ربما كان نزوعه إلى التمرد، ورغبته في تعرية الواقع أكثر ما شدني إلى كتابات هذا الشاعر السوري الغريب؛ وهذا يعني أنني في بداية الأمر لم أكن أدقق النظر في خصائص أدبه اللغوية والشكلية، بل كانت تذهلني صراحته وقدرته على توظيف السخرية في تشريح الواقع، فجاءت صوره كالشهادة الدامغة على مأساة العالم الذي ينتمي إليه وبؤسه.

إنه الاغتراب إذن، ذلك الذي وجد في الشعر العربي قديمه وحديثه ضالته، ووجد في القصيدة المعاصرة على وجه الخصوص ميدانا خصبا لعوامل عدة منها طبيعة العصر المعقدة، ونزوع الشعراء إلى التحرر والتجديد، دون أن ننسى الأثر الكبير للتيارات الفكرية الأجنبية على الشعراء المعاصرين.

وعلى الرغم من أن الاغتراب من الموضوعات التي راج الحديث عنها كثيرا في النقد الغربي منذ أوائل القرن التاسع عشر، إلا أنه بوصفه ظاهرة إنسانية قديم عند الغرب والعرب وغيرهم من البشر؛ ذلك أننا واجدون في شعرنا القديم صورا عدة للغربة في أشكالها المختلفة، فوقوف الشاعر على أطلاله وحنينه إلى من سكنوها شكل من أشكال التعبير الاغترابي، ولجوء الشاعر إلى الفيافي والقفار بعد تخلي القبيلة عنه، وتحوله إلى صعلوك وقاطع طريق أدى به إلى نوع من التعبير عن غربته المفروضة عليه. ولا بد للباحث في هذه الجزئية أن يستأنس

بكتابات قديمة مثل (الإشارات الإلهية للتوحيدي)، وكتاب (الحنين إلى الأوطان) للجاحظ، وفيهما حديث مستفيض عن الغربة المكانية والنفسية.

غير أن الاغتراب– كمصطلح نقدي– جديد عند العرب، ولقد تناولته مؤلفات النقاد المحدثين بقوة أسوة بغيرهم من النقاد في الآداب الأجنبية، حينما لاحظوا نزوع كثير من شعرائهم إلى التعبير الاغترابي الناتج عن عوامل مختلفة، وكأنه مصدر من مصادر إلهامهم، أما الشاعر المعاصر فقد وجد نفسه مغتربا اجتماعيا وسياسيا ونفسيا دون خيار منه؛ فقد لعبت الظروف المأساوية التي مر بها الوطن العربي دورا بارزا في شعوره بالفراغ واليأس والقنوط وأشكال أخرى من مظاهر الانكفاء على النفس ورفض الواقع المفروض فجسدها شعريا.

والشعراء المعاصرون الذين اصطبغت تجاربهم بالشعور الاغترابي أكثر من أن يحصيهم عد، طارت شهرة العديد منهم في الآفاق، مثل البياتي ونازك وعبد الصبور وأدونيس والماغوط وأحمد مطر، والأسماء في هذا المجال كثيرة، فلا يكاد ديوان شاعر منهم يخلو منها، وكلهم عايش الوضع المأساوي الذي يجد فيه كل عربي نفسه، ممثلا في خطر موت هذه الثقافة العظيمة وهذا الإرث الحضاري الكبير، وقد ملأه الشعور بالعجز وانعدام القدرة على التأثير في مسار الأحداث، حتى بات الفرد مقتنعا بأنه مهزوم بصورة حتمية في أي صراع يخوضه، أو بتعبير آخر مقتنعا بصفرية قوة المغالبة عنده .

ويعود سبب اختياري لهذه الظاهرة عند محمد الماغوط إلى أمرين رئيسيين: الأول، كون الاغتراب ظاهرة متجددة في الزمان والمكان، وملازمة للشعراء بوصفهم مثقفين واعين بحركية التاريخ والفكر، تدفعهم إلى بناء مواقف مثيرة للجدل من الواقع وأطره المختلفة، والثاني لكون الشاعر السوري محمد الماغوط، شاعرا صنعه الاغتراب، وشكله على طينة الشعراء المتمردين على النظم القائمة، السياسية والاجتماعية والأدبية أيضا، كما أنه من الشعراء الذين لم ينالوا حظهم من الدراسة الوافية على الرغم من كونه واحدا من رواد قصيدة النثر التي شاعت في خمسينيات القرن الماضي؛ فباستثناء مقالات في الصحف والمجلات، وبعض أقسام من كتب في الأدب لا نكاد نجد دراسات كافية لتسليط الضوء على أدبه بشقيه الشعري والنثري، وآمل أن يكون هذا البحث سدا لبعض من ذلك النقص.

ويحاول هذا البحث الإجابة عن جملة أسئلة أهمها: هل يتوقف الاغتراب عند مجرد كونه إحساسا يحمله النص الشعري في لحظة أبداع معينة، أم هو صبغة يضفيها الشاعر على

تعبيره لتكون صفة لازمة أو شبه لازمة لذاك التعبير؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار الاغتراب محركا رئيسيا للإبداع عند نوع من الشعراء الذين أصبح الاغتراب جزءا من يومياتهم على غرار الشاعر محمد الماغوط؟ وهل يمكن اعتبار شعر الماغوط على وجه الخصوص ثمرة عفوية لاغتراب شكلت معالمه ظروف سياسية واجتماعية، ثم صقلته وأخرجته ثورة شعرية انتقامية في جزء من اتجاهاتها؟ أو بتعبير آخر، ما العلاقة بين اغتراب الماغوط والخط الشعري الذي تميز فيه عن شعراء قصيدة النثر المثيرة أصلا للجدل؟ وهل نجح الماغوط في أن يغطي على محدودية ثقافته الشعرية بالفيض الاغترابي وما يضفيه على التعبير من اندفاعية وقوة وتميز؟

ولمقاربة ظاهرة الاغتراب في شعرنا العربي المعاصر اعتمدت منهجا جامعا بين التاريخي والفني؛ فالأول اقتضاه الفصل الأول الذي يرصد ظاهرة الاغتراب في الشعر العربي قيدمه وحديثه، والثاني اقتضته الفصول الثلاثة التي انصبت على شعر الماغوط تستطلع دور الاغتراب في فنية التعبير عنده، مع الاستعانة بأدوات إجرائية مساعدة أهمها الوصف والتحليل، مركزاً على النص بالدرجة الأولى، ومستعينا- كلما دعت الحاجة- بأقوال الشاعر وآراء نقاده، في تحليل النص، أو في تحليل الموقف وفهمه، شريطة أن لا يتعارض ذلك مع روح النص الذي هو جوهر العملية النقدية، بما يمتلكه من عناصر التكامل اللغوي والفني والجمالي، إضافة إلى المنهج التاريخي كما في الفصل الأول، ممثلا في عرض ظاهرة الاغتراب عند العرب القدامى والمحدثين.

وظاهرة الاغتراب غير خافية عن الدارسين والنقاد الذين تناولوها من جوانبها الفلسفية تارة، ومن جوانبها الفنية الأدبية تارة أخرى؛ فريتشارد شاخت يحدثنا عن هذه الظاهرة في كتابه المعروف"الاغتراب"، ويحيلنا على عدد من الفلاسفة الذين وضحوا هذا المفهوم مثل هيجل، كما ينحو في تفسير الظاهرة مناحي عديدة منها النفسي ومنها الاجتماعي ومنها الذاتي، ولكولن ولسون في كتابيه(الشعر والصوفية) و(اللامنتمي) حديث طويل عن الاغتراب أو فشل هدف الشاعر المطلق، والحالات التي تعتري اللامنتمي في علاقته بالأشياء المحيطة به، دون أن ننسى ألبير كامي في عمله المعروف(المتمرد) وهو من الكتب المهمة في موضوع الاغتراب.

ومن الباحثين العرب الذين أفدت من أعمالهم، نجد محمد راضي جعفر في كتابه الموسوم بـ (الاغتراب في الشعر العراقي)، وهو دراسة أدبية تعنى بالاغتراب في الشعر العراقي المعاصر وكيفية التعبير عنه مع موازنة بين الغربة والاغتراب، كما تقدم لمحة تاريخية عن هذا

المفهوم مع عرض لوجهات نظر فلسفية ودينية واجتماعية، مسترشدة بآراء هيغل وفيورباخ وماركس.. ولم تهمل الحديث عن كيفية التعبير الذي استخدمه الشعراء، والسمات التي يتميز بها هذا التعبير على أصعدة مختلفة.

أما مصطفى حجازي فيتناول الاغتراب من زاوية نفسية بحثة من خلال كتابيه (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، و(الإنسان المهدور)، ومن المهم الاستفادة من استنتاجاته العلمية، ولحليم بركات كتاب مفيد أيضا سماه (غربة الكاتب العربي) وتناول فيه علاقة الكاتب العربي بمحيطه السياسي خاصة مثل الدولة وأجهزتها، بينما نجد صالح زامل في كتابه(تحول المثال) يسلط الضوء على اغتراب المتنبي وانعكاسه على مكانته الشعرية، إضافة إلى كتاب إحسان عباس(اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، وقد خصص فيه فصلا كاملا سماه(الموقف من المدينة)، وفيه كلام كثير عن الاغتراب تعكسه موضوعة المدينة، التي تعبر عن هموم وآمال الشاعر المعاصر، وغيرها كثير.

أما منهجية البحث فتتوزع على مدخل وأربعة فصول؛ فالمدخل حمل عنوان محمد الماغوط ولازمة الاغتراب، ويعرف بالشاعر محمد الماغوط تعريفا يضيء جوانب من حياته الخاصة وحياته الأدبية سواء منها الشعرية أو النثرية، وربط ذلك بالاغتراب الذي لازمه في مساره الأدبي، كما ويبحث في مفهوم" الاغتراب" من حيث اللغة والمصطلح، والفلسفة التي تؤطره، وينظر في علاقته بمصطلحات أخرى مثل التغريب والاستلاب.

وقد تناول الفصل الأول "الاغتراب في الشعر العربي"، مقسما إياه إلى ثلاثة مباحث؛ في الأول منها حديث عن علاقة الاغتراب بالأدب وانعكاس الأول على مكانة الشاعر الأدبية من خلال ملاحظة أن أشهر الشعراء الكبار عانوا أنواعا منه، وفي المبحث الثاني أتناول الاغتراب في الشعر القديم بغرض بيان سيطرة الاغتراب المكاني والاجتماعي والنفسي على الشاعر القديم، وقد اختير لذلك بعض الشعراء أمثلة ونماذج، مع بيان طبيعة الظاهرة عند هؤلاء، وأثرها في مكانتهم الأدبية، وهم شعراء تباعدت بهم الأزمنة، وتباينت تجاربهم تبعا لعصورهم وبيئاتهم، من معايش لاغتراب الرق، إلى المُعاني من اغتراب النفس في زمن تتداعى فيه أمجاد الأمة بمختلف أبعادها، إلى حبيس العمى أو الفقر، وغيرها من دواعي الاغتراب. وفي مبحث ثالث، أنقل الظاهرة من العصور القديمة إلى العصر الحديث والحقبة المعاصرة، لنجد أشكالا

جديدة من الاغتراب متأثرة بالتيارات الفكرية والفلسفية المستحدثة، التي أغنت التعابير الاغترابية موضوعيا وفنيا.

وخصص الفصل الثاني لتناول الغربة السياسية لمحمد الماغوط، وفيها إشارة إلى اتجاهه الأدبي المتسم بالضبابية وعدم الوضوح، لكونه شاعرا عفويا وعصاميا بامتياز، ثم أبحث في تجليات الاغتراب السياسي في شعره، خاصة ما تعلق بالنكسة وسوء الواقع العربي اللذين لم تؤثرا في أدب الماغوط وحده بل في كل شاعر عايش الفترة وأحداثها، إضافة إلى تداعيات السجن والمنفى الذين كان لهما الأثر البالغ في شعره وتوجهه التعبيري، وخُتم بعرض لأهم مظاهر التعبير الاغترابي الذي يميز أدب الماغوط على تنوعه مثل التهكم والحزن والمرأة، ويهدف هذا الفصل إلى الكشف عن المصدر الأول لاغتراب الماغوط، والطريقة التي بلورت رد فعله التعبيري.

أما الفصل الثالث فحمل عنوان "الثنائيات الاغترابية في شعر الماغوط"، وفيه حديث عن خمس تنائيات برزت بشكل لافت في شعره، منها ثنائية الأب والأم، وثنائية الذات والآخر، ثنائية والقرية والمدينة، ثنائية والحاضر والمستقبل، وهي موضوعات تدور كلها في فلك الشعور الاغترابي عند الشاعر، وبخاصة الجانب السياسي منه.

بينما حمل الفصل الرابع عنوان" الاغتراب والبني التعبيرية في شعر الماغوط"، وقد تناول ثلاث بنى هي: بنية اللغة، وتركز على المعجم الاغترابي عند الماغوط، وخصائصه، وبعض الأساليب الطاغية عنده؛ فعندما نقف على أسلوب التردد نجد له دلالة اغترابية واضحة، أما النداء فيبدو ظاهريا خطابية انفعاليا وهو في جوهره عمق اغترابي. وبنية الصورة من خلال البحث في طبيعة التشبيه عند الماغوط، بوصفه أداة لتصوير الذات والآخر، أما بنية الإيقاع فيلتفت فيها إلى ظاهرتين إيقاعيتين في قصيدة النثر هما التقابل والتكرار، اللذان يشكلان ركيزة الموسيقى الداخلية لهذا النوع الشعري، في غياب الوزن والقافية؛ وهدف الفصل إلى بيان ما لكل منها من دور في تميز شعر الماغوط من حيث تغليب التعبير الاغترابي، وجعله محورا لكل بنية، ويكشف هذا التغليب عن عمق الظاهرة في نفسه وانعكاسها على أدواته التعبيرية.

والملحوظ أن الفصل الأول من البحث هو الفصل النظري، أما الفصول الثلاثة الأخيرة فقد ركزت على الشاعر النموذج وهو محمد الماغوط الذي يعد شعره مثالا في التمرد والرفض الناتجين عن الاغتراب، والسبب في ذلك هو أن ظاهرة الاغتراب في ذاتها قد حظيت بكثير من

الدراسة كما أسلفنا، ولقد رأيت أن ربطها بالماغوط وشعره أهم وأنفع، لأنها تتلون بالطابع الخاص للشاعر على الرغم من الإيمان بوجود قواسم مشتركة بين المغتربين كما تعكسه أشعارهم وآدابهم.

هذا، وكل رجائي أن أوفق في الوصول إلى شيء يفيد القارئ العربي، وأسأل الله تعالى العون والتوفيق.

مدخـل: محمد الماغوط ولازمة الاغتراب

أولا: محمد الماغوط: حياته وأدبه

1-حياته

2-أعماله

3- الماغوط وقصيدة النثر

ثانيا : مفهوم الاغتراب وفلسفته

1-الاغتراب لغة واصطلاحا

2-فلسفة الاغتراب

3-الاغتراب في الفكر العربي

أولا: محمد الماغوط : حياته وأدبه.

1-حياته:

محمد الماغوط، شاعر سوري معاصر ولد عام 1934 بالسلمية بمحافظة حماه السورية ذات التاريخ الحافل بالأحداث العظام. كانت السلمية آنذاك قرية صغيرة، نائية وباسلة، كما يصفها هو، وكان الموت فيها طبيعيا بل ضروريا ومتوقعا، وليس غريبا، فهي التي هدمت مرات عديدة نتيجة الحروب والفتن، ويكفي أن تكون معقل القرامطة والمتنبي لترث عبر الزمن التمرد والشراسة، مما دفع السلطات إلى التفكير في تقطيعها..[1]

وكانت السلمية على صغرها تعج بالظلم البشري والفوارق الطبقية، مما أكسبت الشاعر مبكرا ذلك الإحساس المر تجاه الاستعباد والتسلط، إذ كان هو واحدا من الفقراء والبؤساء الذين يعتمدون على العمل في حقول الأغنياء، وتفتح وعيه على " مقابر خاصة للأمراء ومدارس خاصة لأولادهم" بينما هم أولاد الفلاحين فحسبهم (الكُتَّاب).

غادر الماغوط السلمية عام 1948 نحو دمشق ليلتحق بمدرسة (خرابو) في الغوطة، وهي مدرسة داخلية اختارها والده لأنها مجانية وتريحه من عبء المصاريف التي لا طاقة له عليها، على أن يدرس العلوم الزراعية، لكنه اكتشف أن اختصاصه(ليس الحشرات الزراعية، بل الحشرات البشرية)[2]، فهرب منها. وكان قدومه النهائي إلى دمشق عام 1955 حين بدأ دراسته الأدبية والثقافية، لكن سرعان ما سجن بتهمة انضمامه إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي، وكان منافسا قويا لحزب البحث، الذي اغتيل أحد قياداته المهمة واتهم الحزب القومي بتدبيرها.

وفي السجن بدأ الماغوط كتابة أولى قصائده (القتل) على أساس أنها مجرد مذكرات سجين، إلا أنه عندما قدمها لاحقا للشاعر(أدونيس) وقرأها أقنعه بأنها شعر، فبدأت مسيرته الإبداعية في الإنتاج والتوسع، إلى أن حصل على الاعتراف الرسمي بشاعريته عندما قدمه أدونيس إلى جماعة شعر، بقراءة بعض قصائده بصوت جميل جعله في مرتبة (رامبو وبودلير) في نظر الحاضرين.

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 29، حوارات حررها: خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002

[2] م. نفسه، 34

ولقد كان السجن منعطفا حاسما في حياته، إذ وضعه أمام الصورة الحقيقية لمجتمع فاسد ومنحرف عن القيم الإنسانية، وتعمق الإحساس بالظلم الذي شب عليه في السلمية، وبدأت معاناته تنتج نوعا متميزا من التفكير يقل حدوثه حتى عند بعض من ذوي الحظوظ التعليمية الواسعة. وهكذا كانت تجربة السجن – رغم قسوتها– منبعا للقوة في مواجهة الآخر، ومصدرا لكثير من الصور والمعاني والأفكار التي شكلت التجربة الشعرية لهذا الشاعر.

في زمن الوحدة بين مصر وسوريا، أصبح الماغوط مطلوبا ومطاردا، فذهب إلى بيروت، وعاش بها فترة من النشاط الكتابي، سواء ضمن نشاطات جماعة شعر أو خارجها، رغم أن المعاناة والشوق إلى دمشق ظلا يلازمانه، وعندما استقر بها في نهاية المطاف، لم يغير شيئا من مبادئه التمردية والثورية، بل ربما أضحت أكثر اتساعا في الأفق لأنها انتقلت من الشعر إلى أنواع أخري من الكتابة.

تزوج الماغوط الشاعرة سنية صالح(1935– 1985)، التي كانت له القارئة والمعلمة الأولى في الشعر وفي الحياة[1]، وقفت معه أيام المحن، بل كان حضورها كناقدة ضروريا عنده، لكن رحيلها ترك فراغا رهيبا في حياته أدى به إلى العزلة مع ما ترتب عنها من إدمان على الشراب والتدخين، إلى أن توفي في أبريل من عام 2006.

2-أعماله:

زين الماغوط مساره الأدبي بثلاثة دواوين: (حزن في ضوء القمر) وظهر عام1959، وغرفة بملايين الجدران) عام 1960، و(الفرح ليس مهنتي) عام 1970، كما كانت له كتابات أخرى في المسرح من خلال (المهرج) عام 1960 و(العصفور الأحدب) عام 1963، و(خارج السرب) عام 1999، إضافة إلى مسرحيات أخرى لم تطبع، وفي الرواية اكتفى الماغوط بـ(الأرجوحة)1974 وهي أشبه بالسيرة الذاتية للشاعر، أما المقالات والخواطر فنجدها في كتابين مهمين هما:(سأخون وطني)عام1987، و(سياف الزهور) و(البدوي الأحمر) وهما مزيج من الشعر والمقالات والخواطر.

وهذه الأعمال على كثرتها واختلاف أجناسها يوحدها شيآن: نمط الكتابة الشعرية بطريقة الماغوط الخاصة، والموضوعات التي لا تخرج عن معاناة الإنسان في المجتمعات المنغلقة

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 83

على القلق والخوف والاضطهاد، وبالتالي فإن كل كتاب كان يخرج إلى النور كان امتدادا لسابقه أسلوبا وموضوعا، ويبرر الماغوط ذلك بأنه ضد تصنيف الكتابة إلى أنواع ومدارس، ويضرب مثلا بمسرحية (العصفور الأحدب) التي كتبها على أنها قصيدة طويلة، لكن سنية صالح أعطتها صفة المسرحية فأضاف إليها فصلا وأخرجها.[1]

أما الجانب الموضوعاتي فالشاعر على ما يبدو لم يجد في الوضع السياسي والاجتماعي ما يدفعه إلى التغيير، فالهزائم السياسية متواصلة، وأساليب التعامل مع المثقفين وأنصار الفكر والحرية – في محيطه الذي عاش فيه على الأقل– لم تتبدل، وبالتالي ظل يقدم الجرعة في التعبير تلو الجرعة، على أمل أن يصحو يوما على التغيير المأمول، لكن الموت اختطفه دون أن يرى واقعا جديدا يدفعه إلى نقيض أو خلاف ما قال على امتداد سنواته السبعين.

إن التغيير في الواقع إذن هو الذي يؤدي إلى التغيير في نمط الفعل، فالسلوك الإنساني كما يرى محمد ساري يستجيب " لعدم توازن الإنسان مع الواقع محاولا إحداث توازن جديد بفضل هذا الوعي الجديد، يغير الإنسان في الواقع وعندما يتغير هذا الأخير، يتطلب توازنا جديدا، فيضطر الإنسان إلى إحداث سلوك جديد"[2] وهكذا. لكن هذا الواقع في حالة الماغوط لم يتغير، وبالتالي ظل السلوك نفسه يتجسد في أعماله المتشابهة إلى حد يجعلها تميزه عن غيره.

3- الماغوط وقصيدة النثر:

عندما حدد الماغوط الفرق بينه وبين أدونيس ثقافة وشعرا، كان يبدو وكأنه يبرئ نفسه– من حيث يدري أو لا يدري– من الانسياق نحو التبعية الشعرية للأدب الغربي، من جهة، ومن عدم الرغبة–أو القدرة–على شعر الرؤيا الذي انتهجته جماعة (شعر)، فاختار لنفسه ما اصطُلح على تسميته بشعر الشفوية التي تقوم على" إعداد الكلمات العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها من الإخبار والوصف والتقرير"[3]

ولقد حاول أن يُثبت أن سليقته الشعرية هي وحدها التي قادته إلى إنتاج هذه النصوص التي تضاربت الآراء حول جنسها وهويتها وغاياتها، بل يذهب بعيدا في الصراحة فيقر أنه كان

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 65.

[2] محمد ساري ، البحث عن النقد الأدبي الحديث، 47، دار الحداثة – بيروت

[3] حبيب بوهرور، الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة شعر اللبنانية ، 229، مجلة علامات في النقد ، مجلد 19، الجزء74 ، عدد يوليو 2011 .

يكتب ما يعتقد أنه مذكرات في الفترة العصيبة التي مر بها في السجن، قبل أن يعمدها أدونيس ويدخلها مجال الشعر، وبعد فترة من ذلك يكتشف أيضا أنه كاتب مسرحي حين تفعل معه سنية صالح زوجته الشيء نفسه في تحديد جنس مسرحيته (العصفور الأحدب)[1].

إن الحادثتين السابق ذكرهما تؤكدان أن هم الماغوط لم يكن في اتباع نمط معين في الكتابة، بل كان منقادا إليها بعفوية واضحة، مقدما ما يريد أن يعبر عنه عن خصائص القالب الذي يحتويه، وهو ما جعله واحدا من الشعراء الذين استطاعوا أن يتميزوا بنهج تعبيري متفرد بغض النظر عن الآراء التي تضاربت حول ذلك النهج.

وعلاقة الماغوط بقصيدة النثر تتوضح من خلال أمرين: الأول هو رؤيته الشخصية لهذا النمط الشعري الغريب على الذائقة العربية في منتصف القرن العشرين، والثاني في آراء النقاد الذين تناولوا قصيدة النثر كما أذاعها الماغوط وأوجد لها مكانا مقبولا في ساحة الشعر العربي. ولعل اجتماعه مع جماعة (شعر) هو الذي دفعه إلى تبني مواقف معينة من الشعر وإن لم يكن بالعمق الذي نجده عند غالبية شعراء الحداثة، وهي مواقف في مجملها منثورة في حواراته العديدة.

ولا يرى الماغوط للشعر العربي قدسية تعصمه من التغيرات والتعديلات التي تحافظ على جوهره، دون أن تمنعه من ميزة التنوع والاختلاف والانطلاق والحرية، وعليه، فلا بد للشاعر من عمل أشبه "بعملية بتر لكل الأطراف والزوائد المعيقة لاندفاع التجربة كي تتخذ إطارها الواضح والمختلف"[2] وهي عملية دعا إليها كثير من الشعراء مثل نازك الملائكة في ما أسمته بالشعر الحر، وإن كان بينهم شيء من الاختلاف في النظرة إلى حدود التغيير والتحرر، ولكن الهدف كان واحدا ممثلا في البحث عن سبيل يجعل الشعر ترجمة حقيقية للتجربة الإنسانية بعيدا عن القوالب والحواجز .

وإعاقة التجربة في نظر الماغوط تتعلق بالجانب الموسيقي في القصيدة بالدرجة الأولى، ولقد اختار– إراديا أم لا – الخوض في قصيدة النثر التي تعد أبعد الأشكال الشعرية عن الوزن والقافية وهما الأساس الموسيقي للقصيدة العربية الأصيلة، منطلقا من اعتقاده أن" الشعر [مثل] نوع من الحيوان البري، الوزن والقافية والتفعيلة تدجنه"، وقد رفض تدجين الشعر، كما يقول،

[1] ينظر: محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 66

[2] م. السابق، 55

مفترضا أن " قصيدة النثر هي أول بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائما على القسوة والغطرسة اللفظية".

ويرى أيضا أن هذه القصيدة مرنة وتستوعب التجارب المعاصرة بكل غزارتها وتعقيداتها، كما أنها تضع الشاعر وجها لوجه أمام التجربة، وتضطره إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور، أو دوران على القوافي."[1] فهو يربط بين سطوة الوزن العروضي وقسوة الواقع الذي ظل يشكو منه منذ رمته الأقدار في سجن المزة، ولا يعني ذلك أن آراءه عاطفية صرفة، بقدر ما يعني أنه ينطلق من تجربة تفرض عليه النظر إلى الشعر بوصفه ميدانا يغترف من الحياة اليومية الواقعية، وليس ظاهرة ميتافيزيقية غامضة تسبح في مجهول النظريات والاعتقادات غيرها.

وإذا كان الماغوط لا يعيب على الشعر الكلاسيكي ارتباطه بالوزن والقافية إن كان أصيلا ونابعا عن تجربة صادقة، كمثال المتنبي، فإنه بالمقابل يرفض أن يكون هذا النموذج مصونا وملزما في كل أحواله وفي كل العصور وأمام جميع التجارب، لذا كان فتح المجال أمام قصيدة النثر أو فرضها بوجه من الأوجه على الساحة الشعرية أمرا لا بد منه، فمن حقها – في نظره– أن " تسعى في تجاربها الأصيلة كي تصل إلى الصدارة دون زكاة من رأسماليي الأوزان والقوافي، باعتبارها رؤية جديدة للعالم وسط زحام الاعتبارات الشاحبة وتقاليد الطرب ورقص الكلمات."[2]

ويأتي رفض الشاعر لكون الوزن والقافية عمادا للشعر إلى رفضه العام لسلطة القوانين التي رأى فيها دائما أنها فوقية وتسير عكس إرادة الإنسان الضعيف خاصة، وبما أن القانون ليس دائما صحيحا أو إيجابيا، فإن الخروج عليه يعد في أحد أشكاله تخلصا من السلطة التي أصدرته. وبالتالي فإن تمرد الشاعر على النظام الموسيقي للقصيدة ليس نابعا من حاجة شعرية إبداعية صرفة دائما، بل أيضا من التراكمات السلبية التي أحدثتها الأوضاع السياسية والاجتماعية في عالم الشعراء، خاصة أن علاقة المثقف بالسلطة ظل على مر الأزمنة مشوبا بكثير من الخلاف، بل والصدام أيضا.

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 55

[2] نفسه ، 55

ولقد تعرض الماغوط بحكم اعتماده قصيدة النثر دون غيرها إلى انتقادات الرافضين لهذا النوع من الشعر، لعل أشهرها ما أوردته نازك الملائكة في كتابها(قضايا الشعر المعاصر)، حيث اعتبرت نصوصه نثرا عاديا، واعتبرت أصحاب هذا النمط من الكتابة كتابا يملكون" ذوقا أدبيا جميلا وأصالة تسيء إليها الروح الأوروبية المصطنعة"[1]، بل تذهب إلى أبعد من ذلك حين تقول عنهم إنهم يريدون منا" أن نسمي النثر شعرا والليل نهارا بمجرد هوى طارئ في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم"[2].

والغريب أن مثل هذه الأحكام سبق أن سلطت على قصيدة التفعيلة ذاتها التي دعت إليها نازك الملائكة ورأت أنها نوع من الشعر ينعتق من قيود الوزن والقافية، ولقد خاصم أحمد حجازي العقاد حين اعترض على مشاركة الشعراء الشباب الذين ينظمون على التفعيلة، "متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي"[3]، ما دفع حجازي إلى هجائه بقصيدة موزونة على البسيط عنوانها، وكأنما يبرهن له أن ترك الوزن لا يعني عدم القدرة عليه.

ولم يكن انتقاد قصيدة النثر من خصومها فحسب، بل نجد بعض روادها أيضا من أمثال جبرا إبراهيم جبرا، ومحمود درويش، وأدونيس ينكرون على كثير من الذين يكتبون كلاما يسمونه شعرا تشويههم لقصيدة النثر، من ذلك ما أورده جهاد فاضل من أن جبرا قال:" بعد ثلاثين سنة من بدايتنا عملية التحديث الشعري تحقق الكثير لكنه في تحققه انفلت، كان للشعر العربي بعض القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية... يخيل لي أحيانا أننا أخطأنا بذلك التحضير، لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر".[4] ويبدو واضحا أن كلاما كهذا موجه إلى المتطفلين على الشعر لا الشعراء الرواد الذين فتحوا به مجالا واسعا في ساحة الإبداع والتميز.

ومن المهم القول إن الماغوط ليس متطفلا، أو لنقل لم يعد متطفلا منذ تلك الجلسة التي عمد فيها أدونيس شعره، واعترف هو وطائفة من زملائه الشعراء مثل محمود درويش بتميزه في صياغة قصيدة جديدة في مضمار الشعر المعاصر، فعندما قدم أدونيس الماغوط في إحدى أمسيات جماعة شعر، أشار إليه قائلا: هو ذا الشاعر، وقبل الإعلان عن اسمه ترك

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 184، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط3 ، 1967

[2] م. نفسه ، 189

[3] أحمد حجازي ، الديوان ، 433 ، دار العودة –بيروت 1973

[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، 27 ، دار الشروق– بيروت – القاهرة، ط1، 1984.

المستمعين يتخبطون(بودلير؟.. رامبو؟..)[1]؛ فإذا كان يعترف لكتابات أدونيس وجبرا ودرويش بأنها من الشعر، فكيف يُستساغ إخراجُ من أعجبوا بشعره وقالوا فيه إطراء بأنه ليس من الشعراء؟

من جهة أخرى، لقد لفتت تجربة الماغوط الشعرية انتباه العديد من الدارسين الذين رأوا في هذه التجربة محاولة محمودة لتوسيع دائرة الشعر العربي، مع ما يعني ذلك من فتح لآفاق التجديد والابتكار، ويذكر جابر عصفور أن قصائد الماغوط النثرية الأولى وخاصة (حزن في ضوء القمر) و(الخطوات الذهبية) استطاعت لفت انتباه القراء والمهتمين بأمور الشعر أكثر مما فعلته قصائد غيره، فقد أضافتا إلى المحاولات السابقة" ما منح هذا النوع من الكتابة طاقة الاندفاع إلى الأمام، سواء على مستوى جذب الانتباه العام أو اتساع دوائر الإعجاب المتزايد في عمليات الاستقبال القرائية."[2]، وكان من نتائج ذلك أن أصبح شعر الماغوط منعطفا هاما في تاريخ قصيدة النثر العربية.

ثانيا: مفهوم الاغتراب وفلسفته:

1- الاغتراب لغة واصطلاحا:

للجذر(غرب) معان كثيرة ومتشعبة، لكن أغلبها يتعلق بالبعد والغموض وهما المعنيان اللذان يقتربان أكثر من غيرهما من المعنى الاصطلاحي. فقد جاء في اللسان:(غَرَبَ أي بعُدَ. والتغرب: البعد. والغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب، والتغرب كذلك. واغترب الرجل: نكح في الغرائب، وتزوج إلى غير أقاربه، والاغتراب افتعال من الغربة. والغريب: الغامض من الكلام؛ وكلمة غريبة، وقد غربت، وهو من ذلك).[3]

---

[1] سنية صالح ، مقدمة أعمال الماغوط الشعرية، 8. دار المدى- دمشق، ط2، 2006

[2] جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، 175 ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء.ط1 . 2008.

[3] ابن منظور. لسان العرب.639-640. المجلد الأول. دار صادر- بيروت. ط6 .1417هـ 1997م

وفي (شمس العلوم)[1] نقرأ: غَرّب: إذا أخذ ناحية المغرب، وغرّبه: أي أبعده، والتغريب: النفي من بلد إلى بلد، وفي الحديث عن النبي عليه السلام:«البكر بالبكر جلد مئة وتغريب عام».[2]

أما في مختار الصحاح فنجد: (الْغُرْبَةُ الاغْتِرَابُ) تَقُولُ: (تَغَرَّبَ) وَ(اغْتَرَبَ) بِمَعْنًى فَهُوَ (غَرِيبٌ) وَ(غُرُبٌ) بِضَمَّتَيْنِ وَالْجَمْعُ (الْغُرَبَاءُ). وَالْغُرَبَاءُ أَيْضًا الْأَبَاعِدُ. وَ(اغْتَرَبَ) فُلَانٌ إِذَا تَزَوَّجَ إِلَى غَيْرِ أَقَارِبِهِ. وَفِي الْحَدِيثِ: «اغْتَرِبُوا لَا تُضْوُوا» ... وَ(التَّغْرِيبُ) النَّفْيُ عَنِ الْبَلَدِ. وَ(أَغْرَبَ) جَاءَ بِشَيْءٍ غَرِيبٍ. وَأَغْرَبَ أَيْضًا صَارَ غَرِيبًا... وَ(الْغَرْبُ) وَ(الْمَغْرِبُ) وَاحِدٌ. وَ(غَرَبَ) بَعُدَ.[3]

هذا وثمة معان أخرى كثيرة لا تصب في هذه التي ذكرنا، فتبتعد عن معنى البعد والجهة والغموض، إلى معنى الحدة في اللسان أو السيف، والدلو الكبيرة، وما إليها مما لا يعنينا في هذا البحث، ولم تضف المعاجم الحديثة والمعاصرة شيئا يذكر على هذه المعاني الواردة في أمهات المعاجم العربية.

وقد جمع التوحيدي معني الغربة في تعريفه للغريب ، فقال:" الغريب من غربت شمس جماله، واغترب عن حبيبه وعزاله وأغرب فى أقواله وأفعاله، وغرب فى إدباره وإقباله، واستغرب فى طمره وسربااله، يا هذا، الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا. الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستعرفه"[4]، وهي لعمري إشارات تنم عن تجربة أصيلة في الحياة.

وفي اللغات الأوروبية كالإنجليزية نجد الفعل(alienate) المقابل للفعل(اغترب)، معناه حرفيا كما يؤكد شاخت" يغدو غريبا أو يجعل شيئا ملكا لآخر، والاغتراب هو حالة كون المرء مغتربا، أو مفارقا لشيء أو لشخص".[5]

---

[1] الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ، تح: د حسين بن عبد الله العمري – مطهر بن علي الإرياني – د يوسف محمد عبد الله، ج8 ، 4939، دار الفكر المعاصر (بيروت – لبنان)، دار الفكر (دمشق – سورية)، الطبعة: الأولى، 1420 هـ - 1999 م

[2] أخرجه مسلم من حديث عبادة بن الصامت في الحدود، باب: رجم الثيب في الزنى، رقم (1690).

[3] الرازي، مختار الصحاح ، تح: يوسف الشيخ محمد، 225، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت – صيدا ، ط5: ، 1420هـ / 1999م.

[4] التوحيدي، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي، 80–85 ، دار الثقافة – بيروت ، ط2 ، ج1 ، 1982.

[5] ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، 19، دار شرقيات – القاهرة ، ط1 ، 1980

أما اصطلاحا فإن الاغتراب(Alienation) وظف بمفاهيم مختلفة، فمن زاوية قانونية دل على انتقال ملكية مادية من شخص إلى آخر، ثم استخدمه أصحاب العقد الاجتماعي للدلالة على نقل الملكية السياسية؛ ومن زاوية طبية وظف وصفا لحالة من الصرع التي تصيب بعض الأشخاص، ممن تتطلب حالاتهم إقامة في مصحة بوصفهم أشخاصا غير قادرين على ممارسة حياتهم الطبيعية، أما من زاوية نفسية فاصطلح به لحالة المرء الذي يشعر بالانفصال والانسلاخ عن ذاته أو المجتمع الذي ينتمي إليه، كما نظر إليه أيضا من زاوية لاهوتية للتعبير عن حالة البعد عن الله.

والملاحظ أن الاغتراب المدروس في مجال الأدب والإبداع تتداخل فيه هذه المفاهيم جميعها بطريقة أو بأخرى، غير أن الواضح فيه هو الاغتراب النفسي الذي "يعني التعبير عن حالة تهدف إلى نقلة روحية أو هجرة نفسية من الواقع الذي يحياه الشاعر أو الكاتب إلى آفاق أخرى يتخذها بيئة يستلهمها أو موطنا يستوحيه"[1] أي إنه هجرة نفسية من واقع الإنسان المعيش إلى عالم متخيل متصور يجد فيه نفسه واقعا وتفكيرا.

ويعرف الاغتراب أيضا على أنه" انحلال الرابطة بين الفرد والمجتمع، أي العجز المادي عن احتلال المكان الذي ينبغي للمرء أن يحتلّه وشعوره بالتبعية أو بحسِّ الانتماء إلى شخص أو إلى آلية أخرى، فيصبح المرء مرهونًا له/لها، بل مستلَبًا. وهذا ما يولّد شعورًا داخليًّا بفقدان الحرية والإحباط والتشيؤ والتذرِّي والانفصال عن المحيط الذي يعيش فيه."[2]

ويستخدم هذا المصطلح للتعبير عن حالة انعدام التوازن في علاقة الذات بالوسط الذي تعيش فيه، بحيث يصبح الفرد غريبا عن محيطه، غير قادر على مسايرته إما لأنه يرى الخلل في نفسه، وإما لأنه يراه في المحيط ذاته، ويؤدي ذلك أحيانا إلى أن يفقد الإنسان ذاته، أو أن يستبدلها بذات أخرى في محاولة للبقاء ضمن الدائرة الاجتماعية التي تضمن له التواصل والاستمرارية في وجه من الوجوه.

وبجانب لفظ مصطلح الاغتراب نجد مصطلح (التغريب)، وهو في الغالب يحمل معنيين أساسيين: الأول معنى الدفع إلى الغربة بدافع ما فكري أو اجتماعي أو سياسي، وأما الثاني

---

[1] ناصر الحاني. المصطلح في الأدب الغربي. 197 .منشورات المكتبة العصرية –صيدا .بيروت 1968

[2] انظر: إبراهيم الحيدري ، الرابط:

http://www.almannarah.com/NewsDetails.aspx?CatID=11&NewsID=3119

(occidentalisation) هو اتباع الغرب في فكره واتجاهاته، أو هو" الطرح الداعي إلى الأخذ عن الغرب للتحرر من الشعور بالدونية، والسير في ركب الحضارة والحداثة"[1]. ويوصف عادة بأنه وليد الاستشراق؛ ذلك أن من أهداف الاستشراق الخفية – في نظر كثير من المهتمين بشؤون الحضارة العربية الإسلامية– إقناع العربي والمسلم بأن الفكر العربي يفتقد لعوامل النهضة والتطور، والسبيل لتدارك ذلك إنما يأتي من الغرب ومناهجه العلمية وفلسفاته المنتجة، فيصل الأمر إلى ما يشبه الاقتناع، فنجده" يحيا حياة أوروبية خالصة حتى لكأنه مقيم على أرض غير الأرض العربية، وكأنه لم يرث تراثا ثقافيا ضخما كان ينبغي أن يميزه بطابع خاص."[2]

ويتفق هذا المفهوم الثاني، إلى حد ما، ونظرية ابن خلدون القائلة بأن (المغلوب مولع أبدا بتقليد الغالب)؛ فلو لم يكن الإنسان في موقف ضعف لما تبنى هذا الشعور الذي عبر عنه أفرام البعلبكي بقوله: إنه" هجر الذات مما لها وما حولها ولجوءها إلى ما للغريب عنها، تتلبس به وتتقمصه بدافع جهل أو بدافع دونية أو بدافع نقمة نزقة على المحيط سياسيا كان أم دينيا أم اجتماعيا."[3] وهكذا يتوجه الإنسان، والحال هذه، إلى أن" يحيا حياة أوروبية خالصة حتى لكأنه مقيم على أرض غير الأرض العربية، وكأنه لم يرث تراثا ثقافيا ضخما كان ينبغي أن يميزه بطابع خاص ."[4]

ويذهب أفرام البعلبكي أيضا إلى أن مشكلة التغريب هي في كونه يتحول إلى فكر سائد عند مجموعة كبيرة في الأمة، بحيث ترى" كل إرث حضاري أجنبي إرثا متفوقا تراثنا، ومقياسا فريدا ووحيدا للتحضر، به تقاس الأفكار والعلوم والفنون في الأمة، فإذا حاكته اعترف بقيمتها، وإذا خالفته حط من شأنها." [5]

ويتضح من خلال ما سبق بعض الفرق بين التغريب والاغتراب، فإذا كان الأول منطلقا من نظرة جماعية سائدة تقمصتها الذات في شكل قناعة ومبدأ، فإن الثاني ينطلق من نظرة

---

[1] حسين سعد. بين الأصالة و التغريب في الاتجاهات العلمانية .7 . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع – بيروت . ط1. 1993

[2] زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية ، 82، دار الشروق – بيروت ، ط3 ، 1982.

[3] حسين سعد. بين الأصالة و التغريب في الاتجاهات العلمانية .34

[4] زكي نجيب محمود. من زاوية فلسفية.82 .

[5] م .نفسه . 34

فردية نفسية يحملها الإنسان" بسبب نقص فيه أو خطيئة بأرضه، فيبدو كما لو أن اغترابه هو مشكل وجوده الأرضي الذي لا يتحرر منه إلا بتحرره من هذا الوجود."[1] غير أن العلاقة بينهما قائمة، من حيث إن الأول يكون سببا مباشرا أو غير مباشر لوجود الثاني، خاصة عند فئة المثقفين بوصفها المفكرة والحاملة لهموم المجتمع.

لكننا نجد في الاستخدام الفعلي لهذين المصطلحين كثيرا من التداخل، بحيث يوظف الاغتراب للدلالة على التحول المكاني والحالي والنفسي معا، وقد يوظف التغريب بدلا منه للتعبير عن هذه التحولات ذاتها. ويعود ذلك إلى اشتراكهما في الجدر اللغوي، وهي ميزة اللغة العربية كما هو معلوم، على عكس اللغات اللاتينية كالفرنسية أو الإنجليزية مثلا، حيث نجد مصطلحين رائجين هما: estrangement و alienation، فالأول يدل على الانتقال المكاني، أو تغيير المحيط أو المجتمع بينما الثاني فذو بعد فلسفي ميتافيزيقي مأخوذ من الفعل aliénate أو aliénatus باللاتينية، ويعني فقدان الذات للانسجام مع المحيط.

على أن ثمة اصطلاحات أخرى خرج بها أصحابها عن الجدر اللغوي، مثل الاستلاب الذي يراه محمد شاويش[2] أفضل من مصطلح "الاغتراب" على اعتبار أن الأول أدق من الثاني الذي يحمل معاني أعم. كما يرى أيضا أن مصطلح الاستلاب جذاب لكل مفكر يريد دراسة مشكلة فقدان الإنسان للانسجام مع ذاته أو مع المجتمع.

ويتناول على حرب مفهوم الاستلاب على أنه" الوجه الآخر للارتداد، ولا غرابة، فالذي يشعر بأنه مستلب، يستبعد سواه ويحاكمه بوصفه مرتدا عن هويته خارجا عن مجتمعه، غير أن المستلب لا يصنع بذلك حقيقة بقدر ما يعتقد أن الحقيقة توجد في ماض لن يعود، أو في مستقبل لا ينفك يبتعد. "[3] غير أن الاستلاب بهذا المفهوم ليس انطواء على الذات، بل هو انطواء على مجموعة أفكار يأبى لها صاحبها أن تتغير أو تتجدد، فيدافع عنها بالهجوم على الآخر ومحاولة إلغائه .

---

[1] زكي نجيب محمود. من زاوية فلسفية.35

[2] انظر مقاله: انكشاف الأبعاد المتعددة للاستلاب على:

http://akhbar.khayma.com/modules.php?name=News&file=article&sid=138

[3] على حرب .الاستلاب و الارتداد .23. المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء .ط1 . 1997

ويستخدم عبد الله بن أحمد الفيفي مصطلح الانخلاع أو الانسلاخ معبرا عن(التمزق الحضاري الذي يؤرق الشاعر العربي)[1]، ومع تقديرنا لهذه المصطلحات والقائلين بها، فإننا نستعمل الاغتراب لشيوعه في الاصطلاح النقد

2- فلسفة الاغتراب

يذهب صالح زامل إلى أن الفلسفات التي قسمت العالم إلى مطلق ووجود، على غرار ما فعل أفلاطون من خلال(جمهوريته)، هي التي أسست للمفهوم الواعي للاغتراب.[2] فالبحث الدءوب عن المثال لمجابهة الواقع ما هو إلا تعبير اغترابي، يريد أن يعوض الموجود السيئ بالمتخيل الجميل على الرغم من كونه بعيدا.

والفلسفات التي تناولت الاغتراب في شكل نظريات لها وزنها في عالم الفكر كثيرة، ويمكن تقسيمها إلى فلسفات دينية وهي التي عبرت عنها الكتب السماوية أو الكتب المستندة إليها، وفلسفات عقلية خصصت للاغتراب حديثا مستفيضا، كالذي نجده عند هيغل وماركس، ودوركايم وأصحاب الاتجاه الوجودي.

فعلى المستوى الديني نجد الاغتراب واضحا عند الحديث عن البعد عن الله، أو عن رسله ومبلغي دينه؛ فالمسيح عليه السلام عاش الغربة بين قومه حتى انتهى به الصراع ضد الجحود والإنكار والظلم إلى الصلب في الثقافة المسيحية، وتطلعنا أناجيل(متى ومرقس ولوقا) مثلا عن رفض أهل الناصرة ليسوع المسيح وقولته الحاسمة لهم:" لا نبي بلا كرامة إلا في وطنه وبين أقربائه وأهل بيته."[3] وفي موضع آخر تحدثنا عن زمن الاضطهاد وما تعرض له رسل يسوع على يد الجاحدين والملحدين، فيخاطبهم قائلا:" ها أنا أرسلكم مثل الخراف بين الذئاب، فكونوا حذرين كالحيات، وُدعاء كالحمام، وانتبهوا، لأن الناس سيسلمونكم إلى المحاكم، ويجلدونكم في المجامع، ويسوقونكم إلى الحكام والملوك من أجلي."[4]

أما في الإسلام فإن الأمر لا يختلف في الجوهر كثيرا عنه في المسيحية؛ فقد عبر النبي ﷺ نفسه عن اغتراب هذا الدين بقوله: " بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى

---

[1] عبد الله بن أحمد الفيفي. حداثة النص الشعري.20. النادي الأدبي بالرياض. ط1. 2005

[2] صالح زامل، تحول المثال. 12. المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت. ط1 ،2003

[3] الإنجيل، مرقس، 6: 4 ، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، النشرة الرابعة 1992، الطبعة الرابعة 2001.

[4] م. نفسه، متى، 10: 16-18 .

للغرباء"[1]. غير أن هذه الغربة كما يؤكد علماء الإسلام ليست أبدية وممتدة عبر الزمان، إذ لا يعقل أن يدعو الرسول الكريم إلى اليأس والقنوط، بل هي محدودة الزمان والمكان بحيث قد يعاني الإسلام غربة ببقعة من الأرض، بينما يكون عزيزا بأخرى في الوقت نفسه.

وفي معرض تعليقه على هذا الحديث الشريف، يرى القرضاوي أن الإسلام في هذه النقطة يشبه غيره من الرسالات التي أراد لها الله تعالى أن تهدي البشرية، لكنها تعاني غربتها بين أهلها قبل أن تعانيها عند غيرهم، "حتى إن من يدعو إلى الإسلام الحق يعاني الاضطهاد والتنكيل أو الشنق أو الاغتيال..." [2]

واللافت للانتباه أن الغرباء المقصودين في الحديث ليسوا سلبيين انطوائيين، بل هم إيجابيون مصلحون. ففي بعض روايات الحديث السالف الذكر زيادة مفادها أنْ قد سئل النبي ﷺ عنهم فقال:(الذين يصلحون إذا أفسد الناس، وفي لفظ آخر: هم النزاع من القبائل وفي لفظ آخر: هم أناس صالحون قليل في أناس كثير سوء). وهذا وجه إيجابي يقابل الوجه الآخر الذي خصه كثير من الفلاسفة وعلماء النفس بالدراسة والبحث.

ويوظف الفكر الصوفي الإسلامي الاغتراب للتعبير عن الشوق والحنين إلى الجنة التي كان ينعم الإنسان بها قبل خطيئة آدم عليه السلام، التي هبطت به إلى الأرض حيث الأهواء والفساد. لهذا نجد الدعوة إلى البعد عن الخلق والانعزال عنهم مناشدة للتواصل مع الخالق عز وجل، والبعد عن حطام الدنيا الفانية. فالصوفي يعيش غربته راضيا بإيجابيتها ما دامت غايتها أسمى وهي" تحقيق الواقع الممكن الذي ينبغي أن يكون بعد تغيير الواقع الكائن."[3]

كما نجد فكرة التحرر جزءا من التفكير الصوفي، حيث يراد الوصول إلى تحرير الروح من أسر الجسد الذي هو رمز غربتها لتحلق بعالمها العلوي الصافي، حيث الذات الإلهية وحيث الأصل الذي تجب العودة إليه بعد الاغتراب والمكابدة، غير أن ذلك لا يتم إلا بمنظومة من السلوكات الظاهرة والباطنة التي ربما كشف عن بعضها الصوفيون من خلال أشعارهم

---

[1] ورد هذا الحديث في الكتب الصحيحة ، فقد رواه مسلم وابن ماجة عن أبي هريرة، والترمذي وابن ماجة عن ابن مسعود، وابن ماجة عن أنس، والطبراني عن سلمان وسهل بن سعد، وابن عباس .

[2] انظر تعليقه على الحديث على الرابط :

http://www.uae4ever.com/vb1/Emara3/thread89379.html

[3] د/ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل، 19، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2002

وأورادهم، وإن كان النظر إليها يحتاج إلى كثير من الجهد التأويلي، مع الإيمان بأن النتائج المستنبطة تبقى نسبية واجتهادية.

غير أننا نذهب مع العقاد في أن الحديث عن التصوف يقودنا إلى التفريق بين نوعين من السلوكات التي تتدرج تحت هذه التسمية: الأول هو الرهبانية والثاني هو التصوف العقلي أو القلبي؛ فأما الأول فليس –في نظره– من جوهر الإسلام، بل نجده في بعض الأديان الأخرى كالمسيحية مثلا، كما نجد له أمثلة عند بعض المتصوفة المسلمين الذين تأثروا بالأفكار الأجنبية، والرهبانية في بعض جوانبها شبيهة بالوجودية التي يركن بعضهم إلى أفكارها" التي يلجأ فيها الفرد كلما اشتد عليه طغيان العرف الاجتماعي، منطلقا من قيوده، تارة إلى الإباحة وتارة إلى عزلة الوجدان."[1]

وأما الثاني فهو الرياضة النفسية التي تقي من أذى المجتمع، بحيث إن " الفرد إذا افترق ما بينه وبين مجتمعه من هذه القيم تجنبه بالرهبانية ، ولا رهبانية في الإسلام، أو صاغ فضائله على وفاق ضميره وهو مقيم في مجتمعه، لا حسيب عليه بينه وبين ربه، وتلك هي شريعة الإسلام الذي لا سلطان فيه لمخلوق على مخلوق في طاعة الله."[2]

أما على المستوى الفلسفي، فقد وجد الاغتراب في التيارات الفكرية المتباينة ميدانا فسيحا، فاختلفت النظرة إليه باختلاف الرؤى والفلسفات. ولا يتسع هذا البحث لعرضها والخوض في دقائق دعاواها، إنما نكتفي بالإشارة إلى الإغتراب عند بعض أربابه مثل هيجل وماركس وسارتر، الذين بلوروا فكرته وقدموها بصيغ مختلفة ولكنها مبنية على أسس منهجية، وملاحظات عملية.

والاغتراب عند هيجل ثنائي المفهوم، إذ يرمي الأول إلى الانفصال بين الفرد وبين المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو إلى الانفصال بين المرء وبين طبيعته الجوهرية، فيحدث التنافر مع الذات؛ بينما الثاني فيرمي إلى التنازل الطوعي عن ذاته وفرديته، لصالح الاندماج في المنظومة الاجتماعية التي تؤدي في النهاية إلى بناء المجتمعات المدنية وضمان ديمومتها بوصفها" نتاجا للروح الإنسانية" كما يرى شاخت.

---

[1] عباس العقاد، التفكير فريضة إسلامية، 120، المكتبة العصرية – صيدا /بيروت، دت، دط

[2] المرجع نفسه، 126.

غير أن هذا التنازل ليس دائما إيجابيا في نظر روسو، فإذا كانت التضحية بالذات في سبيل هدف كبير مثل بناء المجتمع أمرا محمودا ومطلوبا، فإن التنازل يحدث أحيانا على شكل بيع للذات في سوق الحياة، أو التخلي عن الذات لمجرد مسايرة الغير أو الوقوع تحت سلطانه،[1] وبالتالي فهو سلبي لأنه يعمق مأساة الإنسان، بل ويمضي بها في مراحلها المتقدمة إلى الفوضى الاجتماعية عن طريق حركية التمرد والثورة.

إن نظرة روسو وهيجل، وقبلها هوبز ولوك، إنما هي نظرة عقلية للاغتراب تختلف عن نظرة ماركس المادية، التي تعتبر الاغتراب (أن يفقد الإنسان ذاته، ويصبح غريبا أمام نفسه، تحت تأثير قوى معادية وإن كانت من صنعه كالأزمات والحروب.)[2] أي أن الإنسان ينتج العمل ولكنه سرعان ما يصير عبدًا له، فيشعر بالغربة عما أنتجه.

ويتضح من هذا أن الاغتراب عند ماركس لم يعد ظاهرة عقلية، ذلك أن اغتراب العامل وناتجه" يتحقق بالدرجة الأولى ويجد تعبيرا عنه في العلاقة التي تقوم بين الإنسان وغيره من البشر، والنتيجة المباشرة لذلك هي اغتراب الإنسان عن الآخرين. [3]

ويعزو ماركس الاغتراب أساسا إلى العمل المأجور الذي يؤدي إلى ثلاثة أنواع من الاغتراب متكاملة فيما بينها؛ أولها اغتراب عمل حين يشعر المرء أن العمل لا يعكس شخصيته ولا اهتمامه إذ هو وسيله للكسب طالما أن وسائل الإنتاج في يد غيره، وثانيها اغتراب المنتوج الذي يصبح غريبا عن منتجه، وثالثها اغتراب الذات وهو محصلة النوعين الأولين ويحدث بتخلي المرء عن إنسانيته، ويصبح جزء من آلة العمل.[4]

أما الوجودية فتتعامل مع الاغتراب على أنه: انفصال الفرد عن الأنا الواقعية بسبب الانغماس في التجديدات وضرورة التطابق مع رغبات الآخرين ومطالب المؤسسات الاجتماعية [5]. وعليه فإن الفرد يتحول بفعل ذلك إلى مجرد شيء داخل هذا الوجود، دون فاعلية حقيقية أو شعور بالدور الذي يلعبه في المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

---

[1] انظر: صالح زامل ، تحول المثال، 22-23

[2] مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي.16. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية- القاهرة. 1983

[3] رستشارد شاخت، الاغتراب، 112.

[4] انظر : الشيخ محمد الشيخ، التحليل التفاعلي(نحو نظرية حول الإنسان) ، 123 ، دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ط1 ، 2001 ، وأيضا: صالح زامل، تحول المثال ، 25.

[5] انظر فاخر عاقل، معجم العلوم النفسية . 22. دار الرائد . لبنان . 1988.

وتعرف هذه الظاهرة بـ(التشيؤ reification) أي تحول الإنسان إلى شيء كصفر على اليسار، على أن الانفصال عندئذ لا يكون عن المجتمع فقط بل عن الذات أيضا، وهي الحالة التي تجعل الإنسان ينظر إلى مجتمعه وتاريخه وما يشيران إليه من أبداع وعمل وبناء كأنهما غريبان عنه، وهو فاشل تماما في علاقاته مع الآخرين، بينما يجد نفسه قادرا على الأداء المادي، الأمر الذي يلخص في كون التشيؤ هو بناء علاقات آلية بعيدة عن الروح الإنسانية. وبعبارة أخرى فإن " العلاقات بين الناس تتقطع وتتمزق، يحول بعضهم البعض إلى أشياء.. يسلبونهم ذاتهم ويفقدونهم أنفسهم ، وأحيانا يضعون ذاتا أخرى تحل محل ذاتهم الأصلية، فيتشيأون .. نصبح الأشياء آلهتهم ويتحولون هم إلى حشرات ليس لها ذوات.."[1]

3- الاغتراب في الفكر العربي:

ولا نريد في هذا الجزء من البحث أن نتتبع موضوعات الاغتراب في الشعر العربي، بل نرمي إلى تلمس مدى بلورة الاغتراب في آراء بعض القدماء خارج نطاق التعبير الشعري، أي لدى أعلام عرب وصلوا درجة من القدرة على التنظير الفلسفي، وإن كانوا أدباء أو شعراء، مثل الجاحظ والتوحيدي وابن باجة، وغيرهم ممن تأثروا بكتب الإغريق خاصة، وبنوا عليها آراءهم الأولية وزادوا عليها، فأنتجوا لنا تراثا خصبا ودالا على مساهمتهم في معالجة قضايا الإنسان الملحة في زمانهم.

والغربة بمعناها المكاني مصطلح معروف ومتداول عند العرب كما عند غيرهم منذ العصور الغابرة، فلقد كانوا أهل حروب ونزاعات وحل وترحال وحنين إلى مواطنهم الأولى التي حالت بينهم وبينها الظروف، فألفوا في ذلك الكتب والرسائل، ويعد الجاحظ واحدا منهم؛ فقد كتب (الحنين إلى الأوطان) وضمنه آراء وأخبارا وأشعارا عن الغربة وأبعادها النفسية وانعكاسها على حياة العربي. فعلى مستوى الآراء يورد الجاحظ جملة من أقوال العرب في هذه المسألة نقتبس منها قوله:" وكان يقال: أرض الرجل ظئره وداره مهده، والغريب النائي عن بلده المتنحي عن أهله كالثور الناد عن وطنه، الذي هو لكل رام قنيصة... وقال آخر: الجالي عن مسقط رأسه ومحل رضاعه كالعيْر الناشط عن بلده الذي هو لكل سبع قنيصة ، ولكل رام رديئة."[2]

---

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جدل الجمال والاغتراب، 131، دار الثقافة للنشر والتوزيع –القاهرة، (د ت) (د ط)

[2] الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، 8-9، دار الرائد العربي – بيروت ، ط2 ، 1982 .

أما الأشعار والأخبار التي تصب في هذا الاتجاه فكثيرة، ويعمد الجاحظ من خلالها إلى بيان الأثر النفسي المترتب عن الغربة، من حزن وخيبة واعتلال، بغض النظر عن المكانة التي يكون عليها المغترب في غربته، بل إنه يذهب أبعد من ذلك في بيان الأثر الجسمي الفسيولوجي على المغترب حال الغربة، وحال لقاء أهله أو وجوده بين قومه، ومن ذلك قوله:" الغريب كالغرس الذي زايل أرضه، وفقد شربه، فهو ذاو لا يثمر، وذابل لا ينضر... وقال بوقراط: يداوى كل عليل بعقاقير أرضه، فإن الطبيعة تتطلع لهوائها، وتنزع إلى غذائها."[1]

ويؤكد الجاحظ أنه " لو جمعنا أخبار العرب وأشعارها في هذا المعنى لطال اقتصاصه"[2]، مما يدل على سيطرة هذا المعنى على مفهوم الغربة والاغتراب عند العرب القدامى، غير أنهم لم يفهموهما بهذا المعني فقط بل أشاروا مع ذلك إلى ما يعتري النفس من أحاسيس الغربة النفسية أو التباعد الشعوري عن القوم في المكان نفسه، نتيجة لاختلاف الطباع وتقلب الأحوال.

ولا نريد في هذا الجزء من البحث أن نتتبع موضوعات الاغتراب في الشعر العربي، بل نرمي إلى تلمس مدى بلورة الاغتراب في آراء بعض القدماء والمحدثين خارج نطاق التعبير الشعري، كتلك التي نجدها عند التوحيدي على سبيل المثال في رسالته التي تضمنها كتابه (الإشارات الإلهية)؛ الأمر الذي قد يكون مؤشرا على تمكن الإنسان العربي القديم خاصة من بلورة كثير من الأفكار التي روج لها الفكر الغربي فيما بعد على أنها من بنات أفكاره، حتى صرنا نعتقد أنه الرائد في عالم الأفكار والرؤى الفلسفية، وأن ما توصل إليه هو فقط يعد مرجعية أساسية لكل حديث في شأنها. وإذا كان من غير الحكمة التقليل من أهمية الفكر الأوروبي والجهود الكبيرة التي بذلها رواده وعلماؤه، فإن التقليل من جهود المفكرين العرب في كثير من مجالات الفكر خطأ كبير، حتى وإن كان منطق التطور يؤكد أن الأفكار اللاحقة أكثر نضجا من السابقة.

ويبدو صحيحا القول إن التطور المتسارع للمدنية الغربية وما نجم عنها من مشاكل للإنسان نفسيا واجتماعيا هي التي أنتجت هذا الاهتمام الواضح بالاغتراب، وولدت هذه الاتجاهات المتشعبة لهذه الظاهرة، غير أن ظاهرة نفسية كهذه لا يمكن أن تكون خارج ملاحظة الباحث في كل عصر أو بيئة؛ ذلك أنها متعلقة بحالة إنسانية مشتركة، قد تختلف درجة حدتها

---

[1] الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، 10 .

[2] م. نفسه، 11

نتيجة لعامل معين كالدين مثلا، لكنها تبقى مطروحة أمام للملاحظة والجدل إن على مستوى العلم والفكر، أو على مستوى الانطباع والحديث اليومي.

وفي هذا الإطار، فإن كثيرا من الدارسين المحدثين يعتقدون أن مصطلح الاغتراب مثل كثير من المصطلحات الفلسفية وليد النقد الغربي، إذ ظهر بقوة منذ أوائل القرن التاسع عشر، وتبناه مجموعة من الفلاسفة منهم هيغل وماركس وفلاسفة العقد الاجتماعي (لوك وهوبز وروسو) والوجوديون من أمثال هيدجر وسارتر وغيرهما؛ غير أننا لا بد أن نعود إلى تراثنا العربي للبحث عن مفاهيم الاغتراب كما رآها القدماء وطرحوها في آراء تكشف عن وضوح في الرؤيا، ولعل تجاربهم الشخصية في علاقاتهم مع غيرهم ومحيطهم هي التي جعلت من تلك الآراء أقرب إلى تجسيد حقيقة الاغتراب الذي لا يخلو منه زمان أو مكان.

ولقد كان التوحيدي في (الإشارات الإلهية) واحدا من أهم المفكرين الذين عُنوا بهذه الظاهرة؛ فقد جمع مختلف أوجه الغربة والاغتراب في تعريفات لطيفة، فقال معلقا على أبيات في الغربة:" هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن ألاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحدق المراض، ثم كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض." وهو وصف يراد يراد به التجاوز، أي أنه يعكس حالا – على صعوبتها وسلبيتها – هينة مقارنة بما هو أقسى منها وأفدح، حين تنتقل الغربة إلى عذاب نفسي لا يخفف وطأته قرب أو أنس، فيلحق التوحيدي بهذا الوصف وصفا آخر لعله الذي يقصده لعظم شأنه وخطورة نتائجه على المستوى النفسي والاجتماعي فقال: " وأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه سكنه؟ وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة له على الاستيطان؟ "[1]

والواضح من خلال الاستفهام في قوله أنه يستعظم هذه الغربة، ويعتقد أنها أكثر أثرا في سلوك المرء، وأنها تقوده إلى كثير من التصرفات التي قد يُخالف فيها غيره؛ بل إن رسالته في الغربة تؤكد في مجملها أنه أحاط إدراكا بأنواع الاغتراب وما ينجر عنها من أحاسيس وسلوك وردات أفعال، ثم جاءت الفلسفة الحديثة وتوسعت في هذا المجال وخصصت له حيزا أكبر من الاهتمام لارتباطه بتطور الفكر البشري ومنظومته الحضارية.

[1] التوحيدي، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي، 80.

غير أن التوحيدي ما كان ليخوض في مثل هذه المسائل العميقة لولا تجربته الحياتية التي عاني فيها من الاغتراب المكاني والنفسي والاجتماعي على السواء، الشيء الذي دفعه في النهاية إلى اعتزال الدنيا وملذاتها، بل إن حرق كتبه لم يكن في النهاية سوى تعبير اغترابي حاد، وكأنه وصل إلى قناعة أن الناس لا تستحقون قراءة إنتاجه وهم الذين لم يولوه أهمية ولم يلتفتوا إلى معاناته عندما كان واجب العزاء والتضامن مستحقا له عليهم. ولقد عبر عن جزء من معاناته بقوله" لما رأيت شبابي هرما بالفقر، وفقري غنى بالقناعة، وقناعتي عجزا عن أهل التحصيل،عدلت إلى الزمان أطلب إليه مكاني فيه وموضعي منه، فرأيت طرفه عني نابيا، وعنانه عن رضاي منثنيا، وجانبه في موادي خشنا، وارتقائي في أسبابه نائيا، والشامت بي على الحدثان متماديا، طمعت في السكوت تجلدا، وانتحلت القناعة رياضة، وتألفت شارد حرصي متوقفا، وطويت منشور أملي متنزها، وجمعت شتيت رجائي سالبا، وادرعت الصبر مستمرا، ولبست العفاف محمودا، واتخذت الانقباض صناعة..."[1]

وسبب ذلك أنه أينما التفت لا يجد إلا أناسا لا خير فيهم، يملؤهم الحقد والغيظ، ويفسدون عطاءهم بالامتنان، ويجملون بخلهم بالاحتيال، ليصل في النهاية إلى التبرم" بطول الغربة، وشظف العيش، وكلب الزمان، وعجف المال، وجفاء الأهل، وسوء الحال وعادية العدو، وكسوف، منحرفا من الحنق على لئيم لا أجد مصرفا عنه، منقطعا من الشوق إلى إلى كريم لا أجد سبيلا إليه."[2]

ويحذو ابن باجة حذو التوحيدي في معالجة موضوع الاغتراب، ففي كتابه (تدبير المتوحد) نجده ينظر إلى الاغتراب نظرة صوفية فلسفية، من منطلق سعي الإنسان إلى الكمال الذي تختفي معه النقائص بأنواعها، ويورد مفهوم المتصوفة للمتوحدين بأنهم الغرباء " لأنهم وإن كانوا في أوطانهم وبين أترابهم وجيرانهم، غرباء في آرائهم، قد سافروا بأفكارهم إلى مراتب أخر هي لهم كالأوطان"[3]

وإذا كان الإنسان المتوحد أو (النابت) كما يسميه ابن باجة مرتبطا بخاصية العقل الذي يحقق له الوصول إلى العقل الفعال، أو إلى الله تعالى، فإن ذلك يقتضي أن يكون من حوله في

---

[1] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس ، ج5، 1939 ، دار الغرب الإسلامي- بيروت ، ط1 ، 1993 م. السابق . 1939

[2] ابن باجة، تدبير المتوحد ، 13 ، دار سراس للنشر- تونس، 1994

مثل حاله من الاتساع العقلي الذي يحقق السعادة للإنسان، غير أنه لا يتوفر المتوحد دائما على هذه الصحبة لوجود أناس ذوي طبائع أخرى أغلبها بهيمي، مما يجعله يفكر في اعتزال الناس، أو البحث عن وسط علمي يرتاح إليه.

وكما هو الحال في الفكر الصوفي، فإن الاغتراب عند ابن باجة يبدو ظاهرة إيجابية طالما أنها مرتبطة بسعي الإنسان إلى الكمال العقلي، وإلى خلق المدينة الفاضلة التي يتوق الإنسان إلى تحقيقها، وليست إذا مشكلة ناجمة عن العجز أو الشعور بالنقص أو الوقوع تحت هيمنة الآخر وسلطته كما نظر إليها عند كثير من المفكرين.

وهكذا تبدو العزلة عن الناس واحدة من نتائج الاغتراب السلبية؛ لأنها تترجم في النهاية عجزه عن الانسجام مع الآخرين، بتحمل شيء من التضحية في سبيل تحقيق حد أدنى من اللحمة الاجتماعية.

أما المعري فلم يكن بعيدا عن السابقين في تناول الظاهرة، وهو يربطها بالعقل والتفكير قبل كل شيء، ذلك أن الإنسان إذا بذل جهدا في التفكير في الكون وفي الوجود فسيصل إلى حالة من الاغتراب دون شك، بل إنه يذهب إلى أن مجرد كون المرء عاقلا فإن ذلك يشعره بالاغتراب ناهيك عن أن يحكم عقله:

هي غربتان: فغربة من عاقل ثم اغتراب من مُحكم عقله [1]

ويتقاطع هذا الرأي إلى حد كبير مع رأي المتنبي حينما يؤكد شقاء الإنسان العاقل في مقابل سعادة الجاهل بجهله في بيته الشهير:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم[2]

فاستخدام العقل في نظر الشاعرين يفتح أمام المرء أبواب الإدراك العميق لحقائق الأشياء، وبخاصة للسلوك وجملة ما يصدر عن الإنسان من تصرفات تنعكس عليه وعلى علاقاته بالآخرين. وتفسر هذه الرؤية ارتباط الاغتراب بالمثقف، بالشكل الكثيف الذي تكشف عنه الأعمال الفنية والأدبية خاصة.

---

[1] المعري ، المنتخب من اللزوميات، اختيار هادب علوي، 238، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1 ، 1990.

[2] العكبري، شرح ديوان المتنبي، 359، المطبعة العامرة ، الطبعة الأولى، 1308 هـ .

وتؤكد حياة الشاعرين على أنهما احتكما إلى العقل أكثر مما يفعل الشعراء عادة، فقد أدى الاغتراب بالمتنبي إلى أن يرى في نفسه المخلص القادر على سيادة الناس وحكمهم لو أتيحت له الفرصة، فحاول أن يقهر اغترابه بالفخر الذاتي الذي ملأ به الأسماع وجلب به النقم إلى آخر أيامه. أما المعري فقد تفلسف في قضايا الوجود والحياة والموت إلى حد خالف به أفكار زمانه، بل وخرج به عما هو مألوف في عرف الناس ومعارفهم حتى رمي بضعف الدين والزندقة وما إليها من تهم ناتجة في نظر المتهمين عن فساد في الدين، وفي نظره عن قصورهم في إدراك الحقائق نتيجة تهميش العقل.

ومهما يكن من أمر، فإن فلسفة الاغتراب لم تكن حكرا على الفكر الغربي قديمه وحديثه، بل نجد للعرب نصيب منها بغض النظر عن الشكل الذي تواجدت عليه، ذلك أن الاغتراب ظاهرة إنسانية تتعدى حدود الانتماء وطرق العيش والتفكير والمستوى الحضاري.

الفصل الأول: الاغتراب في الشعر العربي

أولا: الاغتراب والأدب

1-الأديب والعالم الخارجي.

2-الاغتراب ومكانة الشاعر الأدبية.

ثانيا: أشكال الاغتراب عند الشاعر القديم

1-الاغتراب المكاني.

2-الاغتراب الاجتماعي.

3-الاغتراب النفسي.

ثالثا: الاغتراب في الشعر العربي الحديث والمعاصر

1-دور المذاهب الغربية في اغتراب الشاعر الحديث.

2-أشكال الاغتراب في الشعر المعاصر.

أ- الاغتراب الذاتي .

ب- الاغتراب الاجتماعي.

ت- الاغتراب السياسي.

أولا: الاغتراب والأدب

1- الأديب والعالم الخارجي

مذ ربط الإنسان القديم الشعر بالجن، كان في حقيقة الأمر يعبر عن اختلاف الشاعر عن غيره من البشر، ذلك الاختلاف الذي يضعه في عالم معنوي قائم بذاته ينجم عنه نظم كلام يحتاج إلى معرفة وإدراك وخبرة لفك شفراته وفهم أبعاده، فبدا الشاعر وكأنه إنسان فوق البشر من حيث قوة البيان والقدرة على تأليف المعاني والصور تفوق تلك التي يملكها عامة الناس، ومن ثم نظر للشاعر على أنه إنسان من طينة مميزة، ونظر هو إلى الآخرين على أنهم لا يرتفعون دائما إلى مستوى فهم ما يريد.

ويشترك الشاعر– إلى حد ما– مع المثقف النخبوي في هذه الوضعية، من حيث علاقته بالآخرين، وإن كان الشاعر مطالبا بالإبداع أكثر من المثقف، وإنتاجه ليس واعيا دائما أو ليس مرتبطا بعالم الحقيقة في كل حال، ومن هنا كان الأديب أكثر قدرة على التأثر بأحداث المجتمع وتقلباته، وأكثر قدرة على مواجهة ما تأتي به تلك التقلبات من فوائد أو مضار، مع اختلاف في درجة ذلك بين أديب وآخر.

والأديب إذ ينطلق من ذاته في رؤيته للعالم المحيط به، فإن عوامل كثيرة تتدخل في تشكيل تلك الرؤية ومستقبلها، من ذلك تكوينه النفسي والثقافي، والتجربة الحياتية التي تنميها جملة من العوامل الاجتماعية والدينية والسياسية، فتبلورها في مجموعة سلوكات ومبادئ تترجم إبداعا، يخلص فيه تارة للجماعة على حساب ذاته، وتارة يعطي ذاته الأولوية وإن حدث الصدام بينه وبين الجماعة التي ينتمي إليها، والتي تريده صوتها وصورتها في مقابل الآخرين، دون أن تتفهم خصوصياته وأبعاد تفكيره التي مهما تكن علاقته بالجماعة، فإن لها تميزها واستقلاليتها اللذين يرسمان اتجاهها في التعبير، ورؤيتها للأمور المتعلقة بالإنسان ومحيطه الاجتماعي.

والأدباء كغيرهم من النماذج البشرية لا يتعاملون مع الواقع المفروض أو الانتماء القسري بدرجات متساوية، ذلك أن" بعضهم يستكين إلى تلك الظروف والانتماءات، وبعضهم يرى في جوانب منها ما يعوق تقدّمه، فيبحث عن الخلاص بتصور الحلّ، وإقرانه بالعمل اللازم لإزاحة ما يعوق التقدم، وفي أثناء ذلك يحدث الجدل، فيكون حاداً بالصراع أو هادئاً بالحوار، وفي كلتا الحالتين تظهر إرادة الإنسان القادر على التدخل في سير الظروف، مسلّحاً بالمعرفة البسيطة أو

العميقة للقوانين التي تحكم الطبيعة والوجود الإنساني معاً".[1] وفي كل حال من هذه الأحوال يسعى الأديب إلى تبرير اتجاهه، والدفاع عن موقفه في وجه الانتقادات التي يتعرض إليها من ذوي الاتجاهات الأخرى.

من هنا تطرح قضية الانتماء والالتزام عند حديثنا عن موقف الأدباء مما يحدث في محيطهم العام متعدد الأوجه، ذلك الموقف الذي يتعرض لكثير من الضغوط الخارجة عن نطاق الذات، فيحاول الأديب التكيف مع الواقع آخذا بعين الاعتبار منطق الربح والخسارة، سواء على المستوى الشخصي أو المستوى الاجتماعي. غير أن المسألة غاية في الصعوبة خاصة في أزمنة الأزمات التي تعصف بالمجتمع، أين يجد نفسه بين مطرقة مبادئه التي تربى عليها أو التي اكتسبها عبر ثقافة تراكمية، وبين سندان التوجهات السياسية والاجتماعية التي تدعوه إلى اتخاذ موقف معين، أو أكثر من ذلك تدعوه إلى الدفاع عن وجهات نظر السلطة التي يحتمي بها، سواء كانت سياسية أو دينية أو اجتماعية، حتى وإن كانت درجة الاقتناع بالمهمة المنوطة به أحيانا ضعيفة.

غير أن هذا الانتماء لا ينتفي بالضرورة إذا عارض الفرد رغبات الجماعة أو توجهاتها، بل هو قابل لأن يكون انتماء شكليا في مقابل الانتماء الجوهري الذي يرتقي إلى مرتبة الولاء، كما يرى الدكتور فرج عبد القادر طه، إذ إن " الفرد قد يكون عضواً في جماعة، ومحسوباً عليها إلاّ أنه لا يرتضي معاييرها، ولا يتوحد بها، ولا يشاركها ميولها واهتماماتها، فهو ينتمي إليها شكلاً، وليس قلباً، وفي هذه الحالة يصبح منتمياً إلى هذه الجماعة بينما يكون ولاؤه... لجماعة أخرى أو لزعيم آخر أو لمبدأ مغاير للجماعة المنتمي إليها"[2]. ولا يصل الأمر إلى هذه الدرجة عادة إلا حينما يتعرض الأديب إلى الاضطهاد الذي لا يلجأ فيه فقط " إلى أساليب العنف الظاهر بل إلى أساليب دقيقة جدا تهدف إلى عزل الكاتب وتهديم شخصيته وإسكاته"[3]

أما الحلقة الوسط بين الولاء والانتماء الشكلي فقد يكون ما يمكن تسميته بالولاء الواعي، ذلك الذي تتسع فيه دائرة الالتزام " بحيث تترك للكاتب الحق والحرية في تحديد قضايا المجتمع المهمة من زاويته الخاصة"[4]، حتى وإن كانت متفقة أحيانا وتوجهات السلطة ومؤسساتها؛ ذلك

---

[1] فاروق أحمد اسليم ، الانتماء في الشعر الجاهلي ، 11 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1998

[2] طه فرج، وآخرون ، معجم علم النفس والتحليل النفسي،،68، دار النهضة العربية بيروت.

[3] حليم بركات، غربة الكاتب العربي، 163، دار الساقي – بيروت، ط1، 2011

[4] حليم بركات، غربة الكاتب العربي ، 157،

أن المثقف بوجه عام– ومهما كانت علاقته بالسلطة – ليس مسخرا ليكون معارضا أبديا لها ولا بوقا يوصل صوتها، فقد يلتقي طرحه مع طرحها حينا من الدهر، ولكنه لا يستمر على ذلك طويلا نتيجة للتغيرات والتقلبات التي تعتري السلطة، ويمكن اعتبار مثل هذه العلاقة بين هذين الطرفين امتحانا حاسما لمدى استقلالية المثقف ونزاهة توجهه.

والاضطراب في الانتماء ليس سمة سلبية بالضرورة؛ بل قد يعد بحثا عن الحرية أو التحرر من المعيقات التي تحول دون اطمئنان الفرد إلى الوسط الذي يعيش فيه، ونذهب في هذا مع الدكتور فاروق أحمد اسليم الذي يرى" أن تنوع الانتماء هو نتاج جدل الإنسان، وهو يبحث عن الوسائل التي ترقى به نحو التحرر، والانفلات من الظروف التي تعوق تطوره"[1]، ويدل ذلك على الدور الذي يلعبه وعي الفرد، والمثقف على وجه الخصوص، في توجيه الانتماء بأشكاله المتعددة قبليا أو سياسيا أو فكريا.

أما خارج هذه الأشكال من الانتماءات، فنجد الأديب اللامنتمي الذي لا يجد طريقا إلى لعب دور حقيقي له في الحياة العامة يعبر عن إرادته، ويعبر عن وجوده ككائن مستقل، وخصوصا في العالم الصناعي الذي شيأ الإنسان وحوّله إلى مجرّد آلة، فاغترب عن نفسه وعن مجتمعه، وأصبح كبطل رواية هنري باربوس (الجحيم) لا يجد" طريقا هنالك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل ".[2]

ورغم أن الصورة التي رسمها كولن ولسن للإنسان اللامنتمي لا تنطبق بالضرورة على كل النماذج اللامنتمية، لاختلاف البيئات والمنطلقات الفكرية، إلا أنها تعبر من زاوية معينة عن طبيعة هذا النموذج الذي " يدرك ما تنهض به الحياة الإنسانية من أساس واه، والذي يشعر أن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه"[3] وهو بالتالي يرفض أن يكون في منظومة اجتماعية لا يرى أنها تحقق أناه الحقيقية، فهو دائم البحث عن ذاته وعالمه، ولهذا يعيش شقاء يقربه في نظر الآخرين إلى المجنون، مثل ما حدث لـ(فان كوخ) الذي انتهى به المطاف إلى الانتحار.

---

[1] فاروق أحمد اسليم ، م. سابق ، 11 .

[2] كولن ولسن. اللامنتمي، 18، تر: أنيس زكي حسن، دار الآداب – بيروت ط3– 1982.

[3] م . نفسه، 5.

وفي كل هذه الحالات المرصودة المتعلقة بالانتماء واللاانتماء، لا نجد الفرد في كامل الاطمئنان إلى علاقته مع الآخرين، فمهما تنازل عن بعض قيمه ليتأقلم فهو يظل مدركا لخلل نسبي تتفاوت درجته في تلك العلاقة، وذلك أمر طبيعي إذا علمنا أن الذات لا ترتبط بالقوانين والضوابط التي نجدها في المجتمع، وعليه فإن الحرية التي تريدها الذات لا بد أن تواجهها معوقات يفرضها النظام المسير للجماعة الإنسانية، فينجم عن ذلك عدم التطابق بين الطرفين يتمظهر في شكل ما من أشكال التعبير الانتقادي لدى الأدباء، كما لدى غيرهم ممن يستخدمون المنابر التعبيرية المختلفة.

وبناء على ما سبق، نجد عبر التاريخ العربي والإنساني نماذج متباينة لشعراء اتخذوا مواقف معينة مما يجري في محيطهم المضطرب تحت وطأة الأعراف والقوانين، أو تحت وقع القلاقل والحروب والفتن وغيرها، مع ما يترتب عن ذلك من ثمن يدفعه الأديب، أو مغنم يحظى به مقابل ذلك، بصرف النظر عما إذا كان المغرم والمغنم مقصودين أم لا.

لنأخذ نموذجين واضحين من العصر الجاهلي على سبيل المثال، نموذج المخلصين للقبيلة كدريد بن الصمة، وغيره، والشعراء الصعاليك المتمردين عليها، والخارج عن ولائها إلى قوم سواها؛ فدريد شاعر القبيلة بامتياز، وبيته الشهير الوارد في مرثيته لأخيه يستشهد به في هذا المجال إذ يقول:

.وما أنا إلا مِنْ غُزَيَّةَ إنْ غوت غَوَيت وإنْ ترشُد غُزَيَّةُ أرشُدِ

وهو تلخيص لمعنى أعم عبرت عنه الأبيات السابقة له، فقد أشار على قومه برأي بخصوص الغزاة القادمين كـ(جراد يباري وجه الريح)، ولكنهم رأوا غير ما رأى، أو أنهم أدركوا صواب رأيه متأخرين، ورغم عصيانهم اعتبر نفسه منهم وأنه غير مهتد.[1]

والملاحظ أن أغلب الشعراء الفرسان الذين كانوا عماد قبائلهم عرفوا بهذا الولاء، وقد تكون الثقة التي حظوا بها، والاحترام الذي يجدونه من أفرادها، والمسؤولية التي يشعرون أنها ملقاة على عواتقهم، كل ذلك شجعهم على إخفاء أناهم أو إذابتها في الجماعة، تحت عنوان كبير هو التضحية في سبيل الجماعة. والتضحية في ذاتها لا تكون إلا بالتنازل عن بعض ما يريده الشاعر، وإن كان نفيسا غاليا مثل النفس ذاتها. وقد يكون نظام القبيلة الصارم والمطالب بتلك التضحية في مقابل الحماية والمكانة هو مصدر إجبار على ذلك الولاء، فالولاء عندئذ لا

[1] دريد بن الصمة ، الديوان ، تح: عمر عبد الرسول ، 61-62 ، دار المعارف بمصر.

يعدو أن يكون إذعانا وخضوعا لقوة قاهرة تملك وسائل ردعها لكل مخالف أو رافض لنظمها، ممثلا في الخلع وهو" أعلى درجات النفي الفردي، حفاظا على المصلحة العليا للقبيلة والتزاماتها الأخلاقية ضمن توازن القوة في المجتمع القبلي".[1]

غير أنه، وفي ظل العصبية القبلية– في حال الشاعر الجاهلي– وما ينجم عنها من مظاهر الاضطراب والقلق، قد يرتقى الوعي الإنساني لدى الشاعر ليكون عامل توازن في هذا الانتماء،" فالجدل بين العصبية إلى الدم والوعي الفردي الذي يحمل مضمونا أخلاقيا، جعل ذات الشاعر الجاهلي أكثر تجذرا في إنسانيتها، وأشد حساسية في نشدانها لمثل أعلى، يخلق لديها نوعا من التوازن في عالم كاد أن يكون مستغلقا بسبب الصراعات عن الحمى".[2]

أما النموذج الثاني فتمثله تجربة فئة الشعراء الصعاليك الحاضرة في الأذهان؛ بفئاتها المختلفة[3]، التي خرجت لا شك عن المبدأ الذي رسخته القبيلة، فأعلنت رفضها الخضوع الذي يؤدي إلى ذوبان الفرد في الجماعة، وشقت لنفسها طريقا آخر فكريا واجتماعيا، أساسه النقمة والثورة على الأغنياء والأشحاء الذين تجمعت في أيديهم الثروة، في مقابل الفقر الذي يمس شرائح واسعة من المجتمع.

وإذا كانت دراسات كثيرة تذهب إلى أن ظاهرة الصعلكة ظاهرة اقتصادية، فإنه ليس من الصواب حصرها في الفوارق الطبقية بين الأشراف والعبيد في القبيلة، بل إنها نتاج تأمل فكري أوصل فئة من أفراد القبيلة إلى الخروج عن الإطار المسطر لها، وخصوصا عند ضحايا الخلع وهم من الطبقة العليا. وبالتالي فإن مسألة التحرر من قيود الآخر قد تكون سببا أكبر في الميل إلى هذا السلوك، فالقوانين التي كانت تحكم القبيلة عرفية صاغها الأقوى وصاحب المصالح، حتى وإن كانت في بعض جوانبها إيجابية، ولم يكن الضعيف في كل حال قادرا على الصبر عليها أو ليرضى بأن تكون دستور حياته، لهذا وجدنا الصعاليك بالذات يتخذون لأنفسهم طرقا لتحدى تلك الظروف الصعبة، من أجل البقاء أولا ومن أجل محاربة الواقع المفروض ومحاولة تغييره.

---

[1] على مصطفى عشا، جدل العصبية القبلية في نماذج من الشعر الجاهلي ، 3، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ج3 ، مجلد 83

[2] م . نفسه ، 3 – 4

[3] هناك أنواع للصعلكة، مثل الخلعاء والشذاذ ، وأبناء الحبشيات الذين رفض الاعتراف بهم، والمحترفين اتخذوا من النهب والسلب حرفة .

ومن هنا كانت ظاهرة الصعلكة حركة تمرد وثورة اتخذت في بعض حالاتها طابعا إصلاحيا كما هي عند عروة بن الورد وغيره، لكن الذي يهمنا من ذلك هو أن الشاعر الصعلوك لم ينزو في عالمه الخاص يمارس مهنته بصمت بل جسد لنا أفعاله ورؤاه شعرا، وقدم لنا موقفه من القبيلة أو المجتمع المصغر الذي خرج عنه وحاربه، فتكشفت لنا كثير من الإشارت الدالة على اغتراب الصعاليك ومعاناتهم والتبريرات التي ساقوها للتغطية على السطو الذي كان حرفتهم الرئيسة لكسب قوتهم، والحفاظ على مجتمعهم الجديد الذي شكلوه بديلا عن القبيلة التي رفضتهم فرفضوها، وطردتهم فحاربوها.

وربما كان الشنفرى واحدا من الصعاليك الذين قدموا لنا رؤيتهم الواضحة تجاه القوم، ففي لاميته[1] الشهيرة يذهب الشاعر إلى حد اتخاذ الحيوان قوما بدلا من قومه الذين هم بفراقهم، فلا حاجة له بهم طالما أنهم مصدر الأذى والكراهية، أما عالم الوحش ففيه الأمن وحفظ الأسرار:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ
وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّس وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وعلى الرغم من اختلاف الروايات حول تحول الشنفرى إلى الصعلكة، فإن الأبيات السابقة، بقدر ما تحمل من الصدق في العاطفة، والقوة في البيان، فإنها ترجمان لرؤية هذه الفئة من العرب لأقوامها، عندما تفتقد فيها الأمان والاحترام وحرية التصرف، فتكون الصحراء بقساوتها ووحشها ووحشتها مفرا مقبولا وملاذا محمودا.

ومع امتداد الزمن لم تتغير الصورة في جوهرها، بل تغيرت في جزئياتها، فقد ظل الأدباء في كل العصور المعروفة يمثلون النموذجين السابقين، ونحن نسمع اليوم عن شعراء المناسبات وشعراء الالتزام وشعراء البلاط وشعراء التمرد وغيرها من التسميات التي تدور كلها في بوتقة علاقة الشاعر بالمجتمع الذي ينتمي إليه، غير أن التوتر بات يلعب فيها الدور الكبير في العصور المتأخرة، لأسباب تاريخية تتعلق بتطور الأوضاع في المجتمع العربي سياسيا واقتصاديا وثقافيا، وبعلاقاته مع محيطه الدولي.

[1] الشنفرى ، الديوان ، تح: إيميل بديع يعقوب، 58 ، دار الكتاب العربي– بيروت ، ط2 ، 1996

والحاصل أنه، إذا كان خلاف الأديب مع الآخر في الإطار الاجتماعي هينا أو مقبولا إلى حد ما، فإن الخلاف السياسي قد شكل عقبة كأداء في طريق الشاعر إلى التعبير الحر عن مكنون نفسه، ذلك أن علاقته بالسلطة السياسية تتطلب منه التضحية وكثيرا من الجهد في ابتداع أساليب الاحتيال أو المهادنة رغبة في تجنب الصدام، فإذا رأى ذلك مستحيلا اختار لنفسه البدائل أو اختيرت له، حتى وإن كانت قاسية عليه ومؤلمة. غير أن للأديب القدرة على الاستفادة فنيا من ذلك، حينما تتحول المعاناة الذاتية أو الإحساس بالمعاناة الجماعية إبداعا أدبيا يرمي فيه صاحبة بأثقال النفس ليجني القارئ منها دررا ممتعة.

2-الاغتراب ومكانة الشاعر الأدبية:

عادة ما يشار بالبنان إلى الشعراء المتوترين نفسيا أو اجتماعيا على أنهم جيدو الشعر أو مبدعون أو متميزون، وهو الأمر الذي يدفع بعض الدارسين إلى ربط جودة الشعر بمعاناة الشاعر، في مجال من مجالات الحياة، بل إن من الشعراء من يعبر عن ذلك صراحة، ويؤكد على أن القلق والتوتر وجو المشكلة عموما تعد دافعا أساسيا إلى التعبير المميز بالقوة والإبداع، وإن كنا نستبعد أن نجد شاعرا هادئا على امتداد تجربته الشعرية، حتى الذين يوصفون عادة بالمنتفعين والتكسبيين والموالين لذوي النعم، فلا تخلو حياتهم من لحظات توتر وربما ثورة على أوضاع معينة.

ويرى نيقولاي برديائف أنه يحدث كثيرا أن تخفق الذات (الأنا) في إقامة علاقة مع الآخر(الأنت)، فينتج عن ذلك شعور حاد بالقلق والعزلة، فلا تعلو بنفسها كما يجب لها أن تعلو، " ولا يستطيع سوى شاعر غنائي أن يخلق شيئا جميلا من مثل هذه الحالة الشاذة، وحينذاك يكون الإبداع الشعري وسيله للعلو."[1]

ويبلغ الأمر ذروة وضوحه حين يتعلق بأحد أشكال الاضطهاد؛ ونذهب في ذلك مع حليم بركات حين يرى أن" الاضطهاد العنيف المباشر في الدول المحافظة التقليدية لا يقضي على الأدب، على العكس، يبدو أنه عامل مهم في نموه"[2]، ويستشهد على ذلك بالأدب الروسي في الحقبة القيصرية، والأدب الفرنسي في فترة ما قبل الثورة، والثورة الشعرية التي انطلقت من

[1] برديائف، العزلة والمجتمع، 92، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

[2] حليم بركات، غربة الكاتب العربي، 165.

العراق إبان فترة الخمسينات، وقبل هذه التجارب نجد مثيلات لها في مختلف العصور والحضارات، تأكد من خلالها أن العنف يولد العنف المضاد، حتى وإن كان على شكل كتابة فنية تجد أثرها الواضح في مجريات الأحداث، وقد تصنع للأمة تاريخا جديدا.

وبحكم حساسية الشاعر، وربما حساسيته المفرطة أحيانا، فإنه من غير المعقول أن يتغاضى عن أحداث أو مجريات معينة تسير في غير الاتجاه الذي يرتضيه في لحظة تاريخية معينة، ولقد لاحظ قراء العربية أمثلة ونماذج تثبت التفاوت بين الشعراء في درجة الانفعال تجاه الحدث، وينجم عنه اختلاف في درجة جودة الشعر المعبر عنه، ويكننا أن نجول في ساحة الأدب العربي الفسيحة عبر العصور لندرك ذلك؛ فلقد أنتج الصعاليك نصوصا قوية في وصف الغربة، وفي تبرير الغزو والسطو، وفي حميمية العلاقة بين الصعاليك فيما بينهم في مجتمعهم الجديد، بل وحتى في علاقاتهم مع الحيوانات في القفار والبراري، يدفعهم إلى ذلك بعدهم عن منابتهم وأهليهم، كما أجادوا في وصف الحنين إليها كلما غدر الزمان بهم.

ويرى عبده بدوي في حديثه عن الشعراء السود أن مشكلة اللون لدى هؤلاء الشعراء قد خلقت لهم مشكلة في علاقاتهم الاجتماعية، ذلك أنهم في الغالب كانوا يقبعون في الطبقة الثالثة لأنهم من أبناء الإماء، وذلك يسلبهم الاعتراف بهم، والتعريض بعيوبهم، الأمر الذي جعلهم يعوضون ذلك بالشعر الميال إلى الذات والافتخار بالقدرات الشخصية، ويعتقد" أن حاجز اللون، وإن كان إلى حد ما وراء فشل علاقاته– مهما كانت هذه العلاقة – أما وزوجة أب وحبيبة وزوجة، إلا أنه أعطاه نوعا من التحدي ونوعا من إثبات الذات في مواجهة المجتمع والحياة من حوله"[1]، وكان ذلك بالفروسية وبالشعر الذي خلد تلك الفروسية إلى حد تحويلها في العقل العربي إلى أسطورة.

كما أجاد العاشقون في بوادي الحجاز سبك أشعارهم بعد أن وقعوا ضحايا القوانين التي كانت تحرمهم من الزواج بمن يذكرون في غزلهم، ولعبت غربة المطاردة والبعد عن الحبيب دورا هاما في صياغة شعر يتقاطر شكوى وتبرما وإخلاصا، وسعى أصحابه إلى توظيف كل عوامل التأثير في السامع، إفراغا لشحنات نفسية لاذعة، وأملا في التعاطف الذي يجلب السلوى والعزاء.

1 عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، 39، دار قباء – القاهرة، 2001

كما كان للسجن الذي تعرض له الشعراء دورا بارزا في تفجير الطاقة التعبيرية الفنية، خاصة عندما يعتقدون أنهم ضحايا الظلم السياسي أو الاجتماعي، كما حدث في العصر العباسي مثلا، وأنهم مستهدفون بوصفهم يملكون سلاحا معنويا بإمكانه قلب الأمور إذا وظف لغاية معينة،" فجاء شعرهم في السجن رفيع المستوى عميق النظرة إلى الحياة، شديد اللصوق بالذات وبالواقع الجديد".[1]

وليس ثمة من شاعر لم يمر بمحنة ذاتية أو عامة، يجد نفسه فيها مدعوا إلى تسجيل موقفه منها، أو باحثا عن طريق لدفعها والتخفيف من وطأتها، مسخرا في ذلك ما حبته ملكته الشعرية من قدرة على البيان والتأثير في العامة والخاصة. وهذا الذي حدث مع المتنبي والمعري، وحدث للبارودي وشوقي؛ وحدث مع غيرهم في الأزمنة والأمكنة المختلفة.

وفي العصر الحديث، وعلى الرغم من انتشار مبادئ القانون والعدالة وحرية التعبير، إلا أن الشاعر كان يجد نفسه باستمرار في مواجهة المآسي والحوادث الخطيرة التي يمر بها المجتمع، فيصوغها شعرا، ويحاول أن يساهم به في تحريك دواخل الآخرين لفعل شيء ما على سبيل دفع الضرر أو الإصلاح؛ فحادثة دنشواي التي وقعت عام 1906 دليل على ذلك، فقد هزت الحادثة حافظ إبراهيم فكتب عنها قصيدته المشهورة التي يقول في مطلعها:

أيُهَا القَائمونَ بالأمْرِ فِيـــنَا هَلْ نَسيتُم وَلاءَنا والـــوِدَادَا؟
خفّضُوا جَيْشكُم ونَامُوا هَنيئاً وابْتَغُوا صيْدكَم وَجُوبُوا البِلادَا
وإِذَا أَعْوزَتْكم ذَاتُ طَـــوْقٍ بَيْن تلك الرُّبا فَصِيدُوا العِبَـادَا
إِنَّما نَحنُ والحَمامُ ســـــواءٌ لَمْ تُغادر أَطْواقَنا الأَجْـــيادُا

أما أحمد شوقي الذي كان شاعر القصر آنذاك فلم يقل عنها شعرا إلا بعد عودة ذكراها في السنة الموالية، في قصيدته التي مطلعها:

يَا دُنْشُوَايُ على رُبَاكِ سَلام ذَهَبَتْ بِأُنسِ رُبُوعِك الأَيَّامُ
كيفَ الأَرَامِلُ فيكِ بَعد رِجَالِها وَبِـــأَيِّ حالٍ أَصبَحَ الأَيْتَامُ

وليس الغرض المفاضلة بين القصيدتين، ولكننا نرمي إلى تلمس حجم الانفعال بالحدث لدى حافظ، وانعكاسه على مستوى الأداء الشعري الذي ميزه الإحكام والدقة في وصف مشاعر الإنسان المصري الواقع تحت الاحتلال الغاشم، والمشتكي من الظلم والقهر والإفراط في القوة

1 سالم المعوش، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، 50، دار النهضة العربية– بيروت، ط1 ، 2003

ضد أهالي قرية مسالمة. ولا شك أن سرعة التحرك عند حافظ، وطراوة الإحساس بالغيظ لديه ساهمتا في إخراج هذا العمل على الصيغة التي رفعت رأس الشاعر عاليا في نظر قرائه، يزكيها رأي طه حسين في الشاعرين، إذ يقول إن شوقيا " لم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله، ولم يتقن ما أتقن حافظ من تصوير الألم وتصوير هذا الإحساس وشكوى الزمان".[1]

إن مرارة الألم كما نشوة الفرح عاملان يقويان الملكة الشعرية وينشطانها أملا في ارتفاع المنتوج الشعري جمالا وقيمة، قد لا يكون ذلك مقصودا، ولكن العلاقة بين الانفعال والعطاء لا ينكرها عاقل، وكأنما الأول أزمة والثاني مخرج منها، وبقدر ما تكون الأزمة ضاغطة وخانقة يكون المخرج حاسما ومنقذا. والاغتراب بوصفه أزمة كبرى لها تأثيراتها على الشاعر، يعد من دواعي الإنتاج الإبداعي الشائعة، ومن أهم بواعث الحرص على جودة النص.

أما شعراء القصيدة المعاصرة فقد عاشوا عصرا تحالفت عليهم فيه الأزمات السياسية وتعقيدات العصر وماديته، فكان لذلك كله عظيم الأثر في تشكيل تجربة شعرية ناضجة تكون في مستوى الاستجابة لدعوات التجديد الملحة، ولضرورة التميز الذي يسعى إليه الشاعر، فتتحدد على أساسه مكانة الشاعر الأدبية، فقد شقت الأسماء الكبيرة طريقها إلى المجد الأدبي عبر المنافي والسجون والغربة، وعبر الصراع الذي فرض عليهم من مناوئيهم السياسيين خاصة، الذين يملكون قوة القهر والفعل المؤذي ماديا ومعنويا، سواء تعلق الأمر بالاحتلال في أشكاله المختلفة، أو بابن البلد الذي نظر إليه دائما على أنه قد يكون أشد من الأجنبي بطشا تجسيدا للبيت العربي الذي يقول:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبى أشدُّ مَضَاضَةً عَلى المَرْءِ مِنْ وقعِ الْحُسامِ المُهنَّدِ

ولقد وجدنا البردوني في اليمن، يجسد معاناة العمى الذي يمنعه رؤية النور والجمال، وغربة الوطن في نفسه تمنعه الافتخار، طالما أنه وطن الجياع والبائسين، فيه يشقى الناس بمآسيهم الذاتية، ولا يجدون ما حولهم يبعث على التفاؤل، فيقول معبرا عن غربته بين قومه:

وكأنّي تَحْتَ الدَّياجِـــــيرِ قَبْرٌ جَائعٌ فِي جَوانِحِ الصَّمْتِ عَـارِي
وأنَا وَحْدِي الْغَرِيبُ وَ أَهْـــلي عنْ يَمينِي وَ إخوَتِي عَـنْ يَسَارِي
وأنا فِي دَمي أَسيـرٌ، وَ فِي أرْ ضِي شَرِيدٌ مُقيّـــــــــد الْأَفْكارِ

[1] طه حسين، حافظ و شوقي ، 197، مكتبة الخانجي – القاهرة .

وَجريحُ الإبَا قَتيلُ الأَمَانـــــي وَغَرِيب في أمّتي وَدِيَـــــــارِي
كُلّ شيءٍ حَوْلِي عليّ غَضُــوبٌ نَاقِمٌ من دمي على غَـــــيْر ثَأر

وكذلك فجر محمود درويش في فلسطين طاقة الحرف العربي تعبيرا عن الظلم والبطش الصهيوني ضد العرب، وأحمد مطر نشر تهكمه وهجاءه المر على أسلاك الغربة، ليشهدا على غرابة عالم عربي يسير في اتجاه معاكس للمستقبل، ومعاكس لما يحلم به الإنسان العربي من الرغبة في الانعتاق والتحرر والمساهمة الفعالة في النهوض الفعلي للمجتمع والرقي به إلى مصاف المجتمعات المحترمة، وأمثالهم كثيرون فرضت عليهم الظروف أن يخرجوا واعين عن الاستكانة والخضوع حتى ولو كان ذلك على حساب استقرارهم الذاتي والاجتماعي.

إن النص الأدبي بوصفه عملا فنيا يستفيد إذن من الأزمات والمآسي وأشكال الاغتراب المختلفة، بل إن الجمال في الأدب " يتولد من القدرة على تصوير المأساة "[1]، فيكون الاغتراب عندئذ " الموضوع الرئيسي للعمل الفني ".[2]

وقد عبر كثير من المبدعين عن الدور الأساس الذي يلعبه الاضطراب في إنتاج النصوص الجيدة، ذلك الاضطراب الذي يتمظهر في أشكال كثيرة لكنها موحدة الجوهر، فممدوح عدوان يرى أن" إن الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم.. وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم.. إن الفن ينبع دائما من هذا الصدام، من الرغبة في أن لا يفقد الإنسان صفاءه.. ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا." [3]

ثانيا : أشكال الاغتراب عند الشاعر العربي القديم:

يكاد الاغتراب يلازم الشعر بوصفه مظهرا من مظاهر التعبير عن علاقة الشاعر بالواقع، فقد فرض نفسه على مستوى الرؤى كما على مستوى الأدوات التعبيرية، وهو" ظاهرة موغلة في القدم في أدبنا العربي القديم، فالمنهج الفني للقصيدة العربية في العصر الجاهلي،

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال ةالاغتراب ،129

[2] م . نفسه ، 123

[3] انظر : إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، 159 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب – الكويت . 1979

عند امرئ القيس وعبيد بن الأبرص وغيرهما من أصحاب المعلقات، ما هو إلا رد فعل شعوري أو غير شعوري على غربة العربي البدوي وسط الصحاري الشاسعة." [1]

وقد كثرت أشكاله في الشعر القديم عند العرب كما عند الشعوب المختلفة الأخرى عبر الزمن، بل ربما عملت البيئة الطبيعية والاجتماعية العربية على إذكائه وحدته؛ فالشاعر الذي يهجر خيمته وقومه لم يكن يجد في الغالب سوى بديل قاس يدعوه إلى التنازل عن بعض من كبريائه وأنفته ليتكيف مع الوضع الجديد، أو يدعوه إلى التخلي نهائيا عن الروابط التي تشده إلى أصوله ومنابته، وربما دعاه ذلك إلى الانقلاب عليها باللسان والسيف، أما إذا كان الهجر نفسيا فقد يدعوه إلى الانعزال عن الآخرين ورفضهم ولو في داخله، لانعدام الإحساس بقيمة الحياة وجدوى العيش.

وقد غلب على اغتراب القدماء ظاهرة الشكوى والبكاء، ليس فقط عندما يتعلق الأمر بالمكان، بل أيضا في أشكال الاغتراب الأخرى، مع بعض الاستثناء فيما يخص شعراء التمرد الذين يرفضون الاستسلام للضعف الناجم عن سيطرة الآخر أو فروضه التي تلزمه اتباعها أو الأعراف التي تحولت إلى قوانين يعد الخارج عنها مطاردا منبوذا.

ويعود السبب في غلبة الشكوى والبكاء في الشعر القديم إلى غلبة الاغتراب المكاني في بيئة تحكمها قوانين الطبيعة القاسية، وقوانين المجتمع القبلي، ولقد رأينا في أثار شعرائه حجم الروابط التي تجمع الشاعر بالعشيرة وفداحة انفصام عرى تلك الروابط، وبالمقابل نستطيع أن نستشف من أشعار الاغتراب تلك مدى الجهد الذي يبذله الشاعر في سبيل عرض حاله السيئة، أو إقناع الآخرين بأسباب بعده عن جماعته، مسخرا كل ما أوتي من بيان العربية العتيقة في استمالة السامع أو القارئ وجلب تعاطفه.

وإذا جلنا في فضاء الشعر القديم وجدنا ضالتنا في البحث عن الأشكال الاغترابية، وفي مختلف العصور، غير أننا آثرنا تخصيص الحديث عن أشكاله الثلاثة الرئيسية وهي: الاغتراب المكاني، والاغتراب الاجتماعي، والاغتراب النفسي.

1- الاغتراب المكاني:

إن ارتباط الاغتراب بالمكان أمر طبيعي وأصيل في الإنسان، ذلك أن بعد الإنسان عن وطنه وقومه بعد فترة من الألفة والود يدخل النفس في دوامة من الشوق والحنين إلى منابته

[1] د/ عبد السلام محمد الشاذلي . حول قضايا التجريب و التغريب . 67. دار الحداثة –بيروت .ط1 1985

وبيئته، وبخاصة إذا كانت تلك البيئة قبلية أو عشائرية أين يكون الفرد ملتصقا بالجماعة، غير قادر على تقبل فكرة العيش بعيدا عنها إلا في القليل النادر، حين تجبره الظروف على طلب مكان آخر مؤقتا أو بصفة نهائية.

ولقد عانى الشاعر القديم البعد عن القوم والعشيرة لأسباب عديدة كما بينا ذلك آنفا، نتج عنه شعر غني بالأحاسيس الجياشة والقلق المبرر حينا، وبالتمرد ومقاومة الفطرة التي تقتضي التضحية في سبيل التعايش والاستقرار حينا آخر. غير أن قمة الشعور بالاغتراب المكاني عند القدماء تلك التي تقترن بنهاية الشاعر بعيدا عن الآخرين، كما حدث لمالك بن الريب في قصيدته التي بناها الشاعر على تصور نهايته وكيف سيكون مآله بعد لفظ أنفاسه، وطالما أن القصيدة في رثاء النفس، فكان لا بد من أن يكون الاغتراب عنوانها البارز، حين يغيب عرض محاسن الميت ويعوضه كشف عن خلاصة رؤية صادقة صافية للحياة في جوانب معينة.

وتأتي مأساة مالك بن الريب من أنه أمل في نهاية الاغتراب الناجم عن الصعلكة، فوقع في اغتراب فرضه الموت بعيدا عن القوم[1]؛ أي أنه اعتقد أن توبته على يد سعيد بن عثمان بن عفان، قد تؤدي به إلى فتح صفحة جديدة في علاقته بالآخرين، لكن قدره أراد له أن يستشعر نوعا آخر من الغربة، هي أقسى من غربته الأولى، لأنه" يرقب شبح الموت ويتمثل صورة الفناء، فعزت عليه الحياة وارتفعت في نفسه فداحة الصورة المرتقبة"[2]، لذلك نراه يبني قصيدته على مجموعة من العناصر الاغترابية نلخصها في الآتي:

- الحنين إلى المكان الذي غادره صعلوكا، وأمل أن يعود إليه صالحا مجاهدا، في لحظات يدرك فيها دنو أجله وخيبة أمله، زاده مرارة وأسى:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيْتَنَّ لَيْلَـــــــةً ** بِجَنْبِ الْغَضَا أُزْجِي الْقِلاصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَا لَمْ يَقْطَعِ الرَكبُ عـرْضه ** وَلَيْتَ الْغَضَا مَاشَى الرِّكابَ لَـــــيَالِيْا
لَقَدْ كَانَ فِيْ أَهْلِ الْغَضَا لَوْ دَنَا الْغَضَا ** مَزَارٌ وَلَكِنَّ الْغَضَا لَيْسَ دَانـــــــــيَا

[1] تقول الرواية إنه وبعد فترة من قطع الطريق والفتك في سبيل المغانم في الصحراء، أقنعه سعيد بن عثمان بن عفان بالتوبة والانضمام إلى الجيش المتوجه إلى خراسان لإخماد الفتنة، فأطاعه وأبلى في ذلك بلاء حسنا، وفي طريق عودته إلى قومه مرض أو لسعته أفعى في قيلولته فشعر بدنو أجله وعظم عليه أن يموت بعيدا عنهم فأنشد هذه القصيدة التي لم يعرف إلا بها. انظر: ديوان مالك بن الريب،63 ، تح: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج: 15 ، ج1 .(د.ت)

2 م. السابق، 56،

فنراه يكرر الغضا خمس مرات في أبياته الثلاثة الأولى، ومعه يكرر أداة التمني(ليت)، الدالة عند العرب على استحالة أو بعد تحقق الشيء، تأكيدا على الحسرة التي يجدها في الموت بعيدا عن أهله الذين تعارضت يوما مصالحه ومصالحهم، فغادرهم وتمرد على قوانينهم، فيقول:

- مكانته عند رفاقه الذين هم ليسوا من أهله الذين يعرفون قيمته وقدره، فيخاطبهم خطاب من لا يرجو منهم وفاء أو بكاء عليه، ومع ذلك يأمل منهم دفنه، وذلك منهم أضعف الإيمان، فيقول:

فَيَاصَاحِبيّ رَحْلِيَ دَنَا الْمَـــوْتُ فَانْزِلَا ** بِرَابِيَةٍ إِنِّيَ مُقِيْمٌ لِيَـــــــالِّيُـا
أَقِيْمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْـــضَ لَيْلَـةٍ ** وَلاتَعْجَلانِيّ قَدْ تَبَيَّنَ مَـــابِيّا
وَقُوْمَا إِذَا مَااسْتَلّ رُوْحِـــيْ، فَهَيِّئَا ** لِيَ الْقَبْـرَ وَالْأَكْفَانُ عنـد فنائيا [1]
خُذَانِيْ فَجُرَّانِيٌّ بِبُرْدِيَ إِلَيْكُمَـــــــا ** فَقَدْ كُنْتَ قَبْلَ الْيَوْمَ صَعْبًا قِيَادِيْا

وإذا كان يعدم باكيه من ذوي القلوب والأكباد ممن يرافقونه، فقد وجد في الجماد والحيوان ما افتقده منهم، فسيفه ورمحه وفرسه خير عنده في هذه اللحظة من رفاق لن يصير عندهم سوى حدث عابر سرعان ما ينسى :

تفقدت من يبكي علي فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر محبوكا يجر عنانـــه إلى الماء لم يترك له الدهر ســاقيا

- تذكر الأم والبنتين بكثير من المحبة الممزوجة بألم الفراق، فها هي ابنته تستشعر فراقه الأبدي، وترثيه قبل الأوان:

تقول ابنتي لما رأت وشك رحلتي سفارك هذا تاركي لا أبا ليا

أما أمه وخالته ونساء الحي فليس لهن سوى البكاء الذي هو عزاؤه وسلواه، في غياب من يبكيه في حضرته؛ وإن كان بكاؤهن على سبيل التكهن والتوقع طالما كأنه في حضرة المجهول في هذا القفر الخالي:

فيا ليت شعري هل بكت أم مالك كما كنت لو عالوا نعيّك بـــــــاكيا
إذا مت فاعتادي القبور وسلـمّي على الرمس أسقيت السحاب العواديا

1 في رواية أخرى : ثم ابكيانيا . وفي ذلك إشارة إلى أنه لا يتوقع منهما فعل ذلك.

وبالرمل منا نسوة لو شهدنـــــني بكين وفدّين الطبيب الـــــــــمداويا
منهن أمي وابنتاي وخـــــــالتي وباكية أخرى تهيج البـــــــــــواكيا

لم يكن اغتراب مالك بن الريب من مجرد الإحساس بالموت، بل كان من فجأته في الوقت الذي صحح المسار الاجتماعي بقبوله الاندماج في العمل الجماعي المحمود، وبإمكاننا أن نتصور كيف انكسرت نفسه عندما تأكد أنه لن يعيش أجواء الاحتفال بالعودة في حيه، ولن يرعى النوق على جنباته، ولن ينعم بماله وبنيه كما كان يجب أن يحدث؛ فشكل كل ذلك مرارة صاغ بها قصيدته التي لم يعرف إلا بها، فكانت حقا جديرة بالذكر والدراسة.

ويعتبر السجن والنفي أيضا من الأسباب التي دعت الشاعر القديم إلى الإحساس بالاغتراب المكاني، إذ بالإضافة إلى البعد عن الأحبة هناك نفي الحرية أو التضييق عليها مما يزيد ذلك الإحساس تعمقا ومأساوية.

وتخبرنا كتب الأدب القديمة ودواوين الشعراء عما عانى منه الشاعر القديم في هذا المجال، فلم يجد سوى الشعر وسيلة للتنفيس عن كربه وضيقه، وربما كان مثال شاعر بني حمدان من أوضح الأمثلة في الغربة المكانية التي تشكلت من خلال أسره في بلاد الروم آنذاك، وما نتج عنه من مرارة الألم النفسي والجسدي على حد سواء، عمقته ثلاثة عوامل أساسية هي: كونه أميرا مهيبا في قومه يقع في الأسر، وتباطؤ ابن عمه سيف الدولة في فدائه، ونعيم خصومه في حضرة ابن عمه، إضافة إلى سعي حساده دس الأقاويل عنه لدى الأمير أثناء غيابه؛ فلا عجب أن يخصص قصائد كثيرة للشكوى والتبرم والتصبر على الحال السيئة التي آل إليها، ويصبغها بقتامة الحسرة التي تملأه.

في أسره الأول، يضطر أبو فراس إلى أن يكتب إلى سيف الدولة راجيا فداءه، ولا ندري أكان الشاعر يطلب فداء – وكان من المفترض أن يحدث دون طلب لكونه أميرا– أم كان يفرغ ما بأعماقه من أسى وحزن على فراق الأهل والمكان؟

يقول في إحدى قصائده مخاطبا سيف الدولة:

أُنَادِيكِ لا أَنِّي أَخافُ مِنَ الرَّدى وَلا أَرْتَجِي تَأْخيـــرَ يَومٍ إِلى غَدِ

وَآنفُ مَوْتَ الذُّلِّ في دارِ غربةٍ بأيدي النَّصارى الغُلفِ ميتةَ أكْمدِ
فلا تقْعدنَّ عَنِّي وَقدْ سِيم فِدْيتي فلستُ عَـنِ الفِعلِ الكَريــمِ بِمَقْعدِ

إن إلحاح الشاعر في طلب الفداء من الأسر مؤشر قوي على عدم القدرة على العيش بعيدا عن أرضه وأهله وما يعنيه ذلك من افتقاد لعوامل مهمة في تكوينه الشخصي، وبخاصة إذا كان في قبضة العدو الذي يهدد كرامته قبل حياته، بل إن حياته لا تهم إلا بقدر ما يؤثر موته أسيرا على قومه الذين هم في حاجة إلى أمثاله، وإذا مات فليس على أذرع الباكين بل على صهوات الجياد:

وَما الأَسْر ممَّا ضِقْتُ ذَرعًا بحمـلِه؛ ومَا الخَطْب ممَّا أنْ أقولَ لَــهُ: قَد
وما زلَّ عنِّي أنَّ شـخصًا، معرضًا لثَّبْلِ العدَى؛ إنْ لَمْ يُصبْ؛ فَكأنْ قَد
ولكنَّنِّي اختارُ مَوتَ بَنـــــي أبِي عَلَى صَهَواتِ الخَيْلِ، غــيرَ مُوسَّدِ
وَتأبى وآبى أنْ أموتُ، مُـــوسَّدًا بأيدي النَّصَارى، مَوْت أكْــمَدِ، أكْبدِ

لهذا يوظف أبو فراس وسائله المتعددة لإقناع سيف الدولة بالتعجيل في الفداء؛ من ذلك مثلا تذكيره بقصة الزرابيين الذين تباطئوا في افتداء معبد حتى إذا قضى راحوا يرثونه ندما[1]، وفي ذلك يقول:

فَإذا متُّ بَعد اليومِ عَابَكَ مَهلَكِي مَعَابَ الزَّرابيِّين مَهلِكَ مَعْبــدِ
هُمْ عَضَلُوا عنهُ الفِدَاء وأصبَحُوا يهدونَ أطرافَ القَريضِ المَقْصدِ[2]

ولم يكن سيف الدولة في قصائد أبي فراس في السجن يمثل الشخص والسلطان فحسب بل كان يمثل المكان أيضا؛ تلك الأرض التي شهدت على بطولاته وكرمه، بل ربما وجدنا في البيتين السابقين ما يمكن اعتباره تحذيرا مبطنا لسيف الدوله من مغبة التفريط في أبطال الدولة الذين يعول عليهم في حمايتها وصون عرضها.

على أن الأسر والبعد عن المكان عند أبي فراس لم يدعه فقط إلى ذكر سيف الدولة، بل نجده سببا في إذكاء عاطفة الابن تجاه أمه الحزينة التي حرمها القدر من عماد حياتها، فتدفعه

1 أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح: نخلة قلفاط،، 32 ، المطبعة الأدبية –بيروت، 1910م

2 م. نفسه، ص ن.

الغربة وطول الأسر إلى تصورها في حالها الصعبة وبكائها المستمر، ويحاول من خلال ما بقي في جعبته من الصبر والتجلد أن يواسيها آملا في فرج قد يأتي قريبا، فيقول:

وَإنَّ وَراء السِّتْر أمَّا بُكاؤهَا عَليَّ وَإنْ طَال الزَّمَـانُ طويلُ

فَيَا أمَّا لا تُخْطِئِي الأجرَ إنَّـه عَلى قدْرِ الصَّبر الجَميلِ جَزيلُ[1]

ويعمد أبو فراس في هذا النص إلى استحضار قصة عبد الله بن الزبير المعروفة في حربه مع الأمويين، وتحديدا علاقته بأمه أسماء بنت أبي بكر والدور الذي لعبته في تثبيته وتصبيره، يقول:

أمَّا لك في ذات النِّطاقين أُسوةٌ بمكَّةَ والحرْبُ العوانُ تَجولُ

أَرادَ ابْنُها أخذَ الأمَانِ فَلَمْ يُجَبْ وَتعلم علمًا أنَّـــــهُ لقَتيلُ

وكأن أبا فراس قد وجد المثال الذي يتصبر به، لمكانة ابن الزبير وأمه في الذاكرة الإسلامية، هذا المثال الذي يجسد اغترابا للنفس وقهرا له في الآن نفسه، ذلك أن موتة في عزة وكرامة وثبات وإن كانت مؤلمة، فهي باعثة على الذكر والفخر، وهو ما يبحث عنه كل بطل يختار لنفسه هذا الاتجاه.

بل إنه في قصيدة أخرى يحاول إقناعنا أن طلب الفداء ليس إلا طريقا لرؤية أمه التي لا يتردد في تصور حالها الصعبة الناتجة عن ألم فراقه، فيقول:

لَولا الْعجوزُ بمَنْبـــــج مَا خِفْتُ أسبابَ المَـنيَّـهْ

ولكانَ لِي عمَّا سألْـــ تُ مِنَ الفــدَا نفسُ أبيَّهْ

لكنْ أردتُ مُرادَهـــــا ولو انْجَذَبتُ إلى الدَّنيَّــهْ[2]

وهكذا صنع الأسر اغتراب الشاعر، ليس على صعيد المكان فقط، بل جلب إليه اغترابا نفسيا واجتماعيا أيضا، وكأن الأسر قد فتح للشاعر نافذة يرى من خلالها حقيقة نفسه وموقعه من قومه، ويمكننا القول إن أسره الأخير لدى الروم والذي دام أربع سنوات، كان عاملا مهما في تقوية اغترابه النفسي الناتج عن اغترابه المكاني، خصوصا بعد أن أساء الظن بابن عمه الذي حالت الظروف دون افتدائه، واعتقاده أن قومه ينعمون في غيابه لأنه كان في معزل عن أخبارهم زمنا طويلا.

---

1 أبو فراس الحمداني، الديوان ، 35

2 أبو فراس الحمداني، الديوان ، 36

2- الاغتراب الاجتماعي:

تعددت دواعي الاغتراب الاجتماعي عند الشاعر القديم، ولعل خيانة القيم الاجتماعية المتعارف عليها كانت واحدة من أهم تلك الدواعي، لقناعة الشاعر بأن ذلك عامل أساس في تفكك الروابط الاجتماعية، وبالتالي في فساد المجتمع وصعوبة أيجاد فضاءات للعيش المشترك دون صراعات ومشاكل، وخصوصا إذا كان الشاعر ساعيا بطريقة ما في خدمة الجماعة، ومعترفا بفضله في نصرتها ومحبة الخير لها.

ونجد مثالا لهذه الغربة في قصيدة عنترة العبسي التي مطلعها:

أُعاتبُ دهراً لا يَليـنُ لعاتبٍ وأطلبُ أمنًا مِنْ صُروفِ النَّوائبِ
وَتُوعِدُني الأيامُ وعداً تَغُرُّنِي وأعلمُ حقاً أنَّهُ وَعْدُ كـــــاذِبِ[1]

وبغض النظر عما يحيط بشخصية عنترة العبسي من الغموض والإنكار لدى الرواة والمؤرخين، إلا أن الثابت أنه شاعر أَسْوَدُ يعاني في وسط ينظر إليه وإلى أمثاله من أبناء الإماء على أنه في مرتبة دنيا، لهذا نما عندهم الإحساس بأنهم" كانوا يعيشون عند الناس لا بين الناس، وكانوا بلا جذور في مواجهة المجتمع"[2]، على الرغم من القدرات الجسدية والعقلية التي كان بعضهم يتمتع بها، والتي من أهمها الفروسية والشعر، بحسب البيئة التي كانت مبنية على هذين العاملين.

ويمثل البيتان السابقان تمهيدا لوصف حالة من اغتراب الشاعر بين قومه بسبب لون بشرته كونه ابن أمة حبشية، على الرغم من دوره البارز في حمايتهم، فهو خادمهم وقت الشدة، وهم يعيرونه بعد زوالها بأمه:

خدمتُ أناساً واتَّخذْتُ أقَـــــارِبا لعَوْني ولكنْ أصبَـحُوا كالعقَارِبِ
يُنادونَني فِي السِّلمِ يَـا ابْنَ زَبِيبةٍ وَعندَ صدامِ الْخَيلِ يَا ابْنَ الأطَايِبِ
وَلولا الْهَوى مَا ذَلَّ مِثْلي لِمِثْلِهِمْ ولا خَضَعَت أَسْدُ الفَـــلا للثَّعَالـبِ

على أن عزاءه وداعي صبره على هذه الحال هو مكانته التي لا ينكرها أحد إذا احتدم القتال، وكأن عنترة يجد في البطولة مخففا ومسكنا لآلام اغترابه بين قومه، وحيرته في أمر تفريقهم بين وجوده في حال السلم ووجوده في حال الحرب، ولذلك يتصبر مستغلا وجود عبلة

---

[1] عنترة ، الديوان ، 17، مطبعة الآداب – بيروت ، 1893.

2 عبده بدوي ، الشعراء السود، 9 .

محبوبته بين قومه ليقدم مزيدا من التضحيات، على الرغم من المرارة التي يستشعرها في نفسه من هذا الفرق العنصري، ومن محاولة إبعاد عبلة عنه كلما تمنى القرب منها، وفي ذلك يقول:

سَتَذكُرُني قَومِي إذا الْخَيلُ أصبحتْ تَجولُ بِهَا الْفُرسَانُ بَيْن الْمَضارِبِ
فَإنْ هم نَسُونِي فالصوارمُ والقَنَـــا تُذكِّرُهمْ فِعلي وَوقعَ مَضـــــارِبِي
فيَا لَيْتَ أنَّ الدَّهر يُدْني أحبَّـــتي إليَّ كمَا يُدْني إليَّ مَصَائِـــــبي
وَلَيْتَ خيالاً منك يَا عبلُ طارقـــاً يَرى فيضَ جفْني بالدمُوعِ السَّوَاكِبِ
سَأصْبِرُ حتَّى تَطرَحَني عَواذِلـــي وَحتَّى يَضجَّ الصبرُ بيْنَ جَـــوانِبِي
مَقَامُكِ في جوِّ السَّماءِ مكانُـــــه وبَاعي قَصيرٌ عنْ نَـــــوَال الْكَواكِبِ

وتكاد غربة عنترة تنحصر في هذين المجالين ولا تتعداهما، فهو دائم الشكوى من قومه الذين وإن كانوا يعرفون شجاعته ودوره في حماية القوم، إلا أنهم يمنعونه الوصول إلى أهدافه المشروعة في أن يكون كأي واحد شريف منهم، وفي الوصول إلى الزواج بابنة عمه –حسب بعض الروايات– عبلة وهو أولى بها في العرف القبلي القديم. يقول في حائيته:

وَقَوْمِي معَ الأيَّامِ عَوْنٌ عَلَى دَمِي وقدْ طَلَبُونِي بِالقَنَا والصَّفَـــــائِحِ
وَقدْ أبعدُونِي عَنْ حَبيبٍ أُحبُّـــه فأصبحتُ فِي قفرٍ عَنِ الإنْسِ نَازِحِ

إلى أن يقول:

فيا رَبِّ لا تَجْعلْ حَياتِي مَذَمَّـــةً ولا مَوْتِي بيْنَ النِّساءِ النَّـوائِحِ
وَلكنْ قَتيلاً يَدرجُ الطَّيْرُ حولَـهُ وتَشْربُ غِربانُ الفلا مِنْ جَوانِحِي[1]

وهكذا يحاول الشاعر اختصار شعوره بالاغتراب من خلال تمني هذه النهاية التي تعوض الهوان الذي لحقه من قومه، والتي ربما نفعته بعد موته ببقاء ذكره وفعاله، طالما أن تجاربه في الحياة تؤكد له أن القيم نكصت على أعقابها، وكان من نتائج ذلك:

1 عنترة ، الديوان، 21

لأَيِّ حَبيبٍ يَحْسُنُ الرَّأْيُ والـوُدُّ وأكثرُ هذا الناسِ ليس لهم عهدُ
أريدُ مـــنَ الأَيَّامِ ما لا يَضُرُّ فهل دافعٌ عنيَّ نوائبها الجـــهد
وما هــذهِ الدنيا لَنا بمطيعـةٍ وليسَ لخلقٍ من مداراتــها بدُ
تَكونُ المَوالِيَ والعبيدُ لــعاجزٍ ويخدم فيها نفسهُ البطلُ الفردُ
وكل قريبٍ لي بعيدُ مـــودةٍ وكلّ صديقٍ بين أضلعهِ حـقدُ[1]

إن وصول الشاعر إلى هذه الأحكام في أهل زمانه لدليل على البعد الاجتماعي عمن حوله، الذي كان يحز في نفسه دون أن يجد الجو الذي يجعله فردا كامل الحقوق مقابل الواجبات التي ربما لا ينتظر أن يذكره بها أحد، لأنه يندفع إليها تلقائيا بفعل الحس الانتمائي القبلي، لكنه بالمقابل لم يصل به الأمر إلى التمرد على هذا المجتمع كما فعل غيره، بل ظل يقاوم اغترابه بالشعر والبطولة على أساس أنهما قدره.

3- **الاغتراب النفسي:**

عندما يُختار شاعر مثل أبي العلاء المعري مثالا للاغتراب الوجودي فإن ذلك لسبب وجيه هو التطرف الذي نجم عن هذا الاغتراب في رؤية المعري للحياة وللكون، فلقد عمت الرؤية السوداوية كل إنتاجه، وتبارت الأقلام في وصف حياته وفلسفته اللتين عكستا حجم الظلمة التي عاناها الشاعر، ليس فقط على المستوى الجسدي بل على المستوى الفكري أيضا، ذلك أن العمى الذي حاول جعله نعمة لكونه يخفي عنه الوجوه السيئة والصور المشينة، كان في واقع الأمر معمقا للنظرة السلبية تجاه ما يحدث في مجتمعه من انحراف على مستوى التفكير والسلوك والتصرفات.

وإذا كانت الطبيعة قد جعلته حبيس عماه، وهو أمر ليس له فيه يد أو إرادة، فإنه –كما يرى طه حسين – قد أضاف إليه محبسين من صنع إرادته، أثقل بهما على نفسه؛ فكان أن مكث حبيس" سجن فلسفي تخيله كما يتخيل الشعراء، واشتقه من حقائق الأشياء كما يفعل الفلاسفة"[2]، كما مكث حبيس داره أكثر من أربعين عاما لم يخرج منها إلا في مناسبة واحدة سعى فيها لقومه عند أسد الدولة صالح بن مرداس صاحب حلب الذي قصد المعرة لإخماد ثورة فيها على الرغم من حبه للعلم، وقبول استقبال طلبته في بيته، وقال في ذلك:

---

1 عنترة ، الديوان ، 29

2 طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه، 33 ، دار المعارف بمصر (د.ت)

أَراني في الثَّلاثة مِنْ سُجُوني فَلا تَسألْ عَنِ الْخَـــــبرِ النَّبِيثِ
لِفقْدِي نَاظري ولُــزومِ بَيْتـــي وكونِ النَّفسِ في الْجَسدِ الْخَبيثِ[1]

وقد أدى هذا إلى تلون نفس المعري بألوان التشاؤم والسوداوية، التي كان من أهم نتائجها المساواة بين الإيجابي والسلبي في مناحي الحياة المختلفة، وكأن العالم في نظره فعل واحد أو صورة واحدة لا تختلف باختلاف الأشخاص وادعاءاتهم ونظرياتهم، ولو أجهدوا أنفسهم في إثبات العكس.

ونجد هذه المساواة كثيرة الورود في لزومياته كما في سقط الزند، فهو لا يرى في نفسه شذوذا عن غيره؛ بل كل ما في الأمر أنه يدرك سلبية الوجود بينما يوهم الآخرون أنفسهم بخلاف ذلك، فيقول:

إذَا سَألُوا عَنْ مَذْهبي فَـهْوَ بَيِّنٌ وَهَلْ أنا إلا مثلُ غَيْري أَبْلهُ؟
خُلقْتُ مِنَ الدُّنيَا وعِشْتُ كَأهْلِها أجدُّ كَمَا جَدُّوا وألـهُو كَمَا لـهوا[2]

ويؤكد هذه القاعدة الثابتة في نفسه ثبات العمى واليأس، قائلا:

إذَا مرَّ أعْمى فارْحمُوه وأيْقِنُوا وإنْ لَم تَكُفُوا أنْ كُلُّكُمْ أعْمَى[3]

ويعمق المعري هذه النظرة التشاؤمية الساخطة على البشر، فيسلبهم الرشاد والطهارة والعقل:

كَأنَّ حواءَ الَّتي زَوْجُـــــها آدمُ لمْ تَلْـقَحْ بِشَخْصٍ أَرِيبِ
قَدْ كَثُرَتْ في الأرْضِ جُهَّالُنا والعاقلُ الْحــازِمُ فينا غَرِيبُ[4]

---

[1] البطليوسي ، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، القسم الأول، 239 ، تح: حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991

[2] م. نفسه، 484

[3] أبو العلاء المعري، المنتخب من اللزوميات،219 ،

[4] أبو العلاء المعري، المنتخب من اللزوميات ، 209

ويصل الأمر إلى درجة تفضيله الحيوان في العشرة على نمط ما وجدناه في لامية العرب للشنفرى، فيقول:

وَالْوحشُ في الْفَلَواتِ أجملُ عِشرةً للمرءِ مِنْ أهْليه فِي الأمْصَارِ[1]

وإذا كانت الصورة في ناظريه على هذا النحو، فلا عجب من أن يعتزل الناس الذين لا يزيده اختلاطه بهم إلا سوءا وبؤسا، ليس لأنه أفضلهم بل لأنه سيء مثلهم، ولا يريد لأحد أن يكون مثله:

إنْ مَازتْ النَّاسَ أخلاقٌ يُعَاشُ بِـهَا فإنهُمْ عِنْدَ سُـوءِ الطَّبعِ أسْـوَاءُ
أو كانَ كلُّ بَني حوَّاءَ يُشْبِـــــهُنِي فَبِئْسَ مَـا وَلَدَتْ في الْخَلقِ حَوَّاءُ
بُعدِي مْنَ النَّاسِ بُرءٌ مِــنْ سِقَامِهِمُ وقُربُهُم للحِجَى والـــــدِّينِ أدْوَاءُ[2]

ثم يقول:

جِسْمي أنْجاسٌ فَمـــــا سرَّنِي أنِّي بِمسْكِ الْقَــوْلِ ضُمِّخْتُ
مِنْ وَسَخٍ صاغَ الْفَتى رَبُــــه فَلا يَقُولَنَّ تَـــــــــوسَّخْتُ[3]

إن الشواهد على اغتراب المعري تكاد تكون القاعدة في شعره وغيره الاستثناء، فعلى الرغم من أنه مدح وهجا ورثا وافتخر كغيره من الشعراء، إلا أنه لا يترك مناسبة إلا وأقحم نظرته السلبية من الكون والحياة، وعكس ما في نفسه من الضيق بالدنيا وأهلها التي جعلته إضافة إلى نقصه الخلقي ناقصا في نظر الآخرين، وغير قادر على أن يحيا بالحركية والطلاقة التي يحيون بها، وإن كان يحاول المكابرة والإقناع بترفعه عن حسد الآخرين فيما ينعمون به من الصحة والمال وما ينجم عنهما من متع الدنيا.

ونذهب مع حسين جمعة في قوله إن اغتراب المعري كان" أبعد ما يكون عن مبدأ التعويض الذي عرفه بشار بن برد أو عن مبدأ الاستلاب والانكفاء ، على الرغم من أن مفهومه

---

[1] م. السابق ،211 .

[2] م. نفسه، 208

[3] م. نفسه، 208

للاغتراب كان ينبثق من مشكاة فلسفته التشاؤمية، ومشكاة مبدأ الزهد والتنسك"[1]، ولهذا نقرأ في اغترابه وعيا بحقائق الأشياء، وإدراكا عقليا يجعله يعرف مكانه في عالم تحكمه مظاهر الفساد بشتى أنواعه أكثر مما تحكمه المثل العليا والأفكار. لذلك يؤكد معرفته بنهجه، ولا يحتاج إلى من يتفضل عليه بشيء، وإن كان ذلك صلاة بعد موته، فيقول:

سأفْعلُ خيراً ما اسْتطعْتُ فلا تُقِمْ عليَّ صلاةً يــومَ أُصبِحُ هَالِكَا

فَما فِيكُم مِنْ خيرٍ يُدَّعى بـــــه يُفرِّجُ عنِّي بِالمَضِيقِ المَسَالِكَا[2]

ونتيجة لقدرته الكبيرة على تعرية الواقع سياسيا واجتماعيا وفكريا، نجده يصل في نهاية المطاف إلى التأكيد على ارتباط حياته بالشقاء والعناء، بصرف النظر عن مشاركة غيره له في هذا الشعور أو لا، بل يذهب إلى اعتبار مجيئه إلى الدنيا جناية ارتكبها أبوه، فأبى هو ارتكاب مثلها، فأعرض عن متع الدنيا بما في ذلك الزواج والخلفة.

ثالثا: الاغتراب في الشعر العربي الحديث والمعاصر

1- دور المذاهب الغربية في اغتراب الشاعر الحديث:

أدى انفتاح العرب على الآداب الأجنبية في عصر النهضة العربية كثيرا من الأسئلة حول حدود الأصيل والدخيل في ما يطرحه الأدباء والشعراء من أفكار، وفي ما ينتهجونه من طرق وأساليب في التعبير عن قضاياهم، نتج عن ذلك كما هو معروف في تاريخ الأدب العربي كثير من الصراعات بين أقطاب الأدب وشخصياته، وألف في ذلك عدد هائل من الكتب، تحاول حسم هذه المسألة دون أن تصل في ذلك إلى فلاح يذكر.

بيد أن الأمر لم يتوقف عند الأدب، بل امتد إلى نواحي الفكر المختلفة التي شابها كثير من الأفكار التي أنتجت في بيئة تختلف عن بيئة العربي، فيما يسمى بالحداثة، ما أعتبره البعض خللا في المنظومة الفكرية للعقل العربي، في حين اعتبره آخرون تلاقحا طبيعيا بين الأفكار في عالم يجب أن يكون واحدا مشتركا رغم العقبات التي تحول دون توحيد العالم تحت مظلة الإنسانية.

---

[1] حسين جمعة ، الاغتراب في حياة المعري وأدبه، 17 ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 27 ، العدد الأول والثاني ، 2011

[2] أبو العلاء المعري، المنتخب من اللزوميات ، 214

وبصرف النظر عن اختلاف المفاهيم المتعلقة بمصطلح الحداثة، فإنه من الخطأ ربطه بالمعاصرة فقط، مثلما يرى جابر عصفور، لأن ذلك" يجعل حداثة القصيدة العربية المعاصرة موازية للقصيدة الأوروبية الحديثة، على نحو يكاد يجعل الأولى نسخة من الثانية"، بوصفها تتضمن العالمية المتوهمة، وهو ما يعني استعدادها الانسلاخ عن" أصولها التراثية فضلا عن حوارها مع واقعها الثقافي." [1]

وما يهمنا من كل هذا هو تبين مدى مساهمة المذاهب الأدبية الغربية في بلورة الاغتراب، من خلال التأثر بالمبادئ التي دعت إليها، وبالتالي مدى صحة اعتبار الاغتراب في مفاهيمه الجديدة صناعة غربية أو أجنبية خالصة أريد لها أن تشوه صورة الفكر العربي، أو اعتباره شعورا طبيعيا وقاسما إنسانيا مشتركا.

إن الاغتراب كما بينا سابقا لم يكن غريبا عن الشاعر القديم، غير أنه لم يكن أيضا نهجا فكريا يدعو الشعراء إلى اتباعه أو التأثر به، بل كان شعورا فرديا تتحكم فيه ظروف معينة يمر بها الشاعر؛ ومع انتشار النظريات الغربية في الأدب والنقد، ووصول أنواع مختلفة من الكتابات الغربية إلى العرب، بدأت تأثيراتها تسري في جسم الأدب العربي، ومعها بدأ القارئ العربي يلحظ جملة من التغيرات الموضوعية والأسلوبية فيما يقدم له من إنتاج.

ومن المهم التأكيد على أن ركود الأدب العربي قبل فترة التواصل مع الغرب كان له كبير الأثر في عملية التأثر تلك، فأينما التفت المرء في ساحة الأدب لم تكن عينه تقع على غير المدح والهجاء والفخر وغيرها من الأغراض، ولم يكن يجد غير أفكار مكرورة ممجوجة من فرط تداولها، فشجع ذلك كله فئة قليلة من الأدباء على البحث عن البدائل في آداب الغير، على سبيل التقليد والمحاكاة، ثم سرعان ما توسعت دائرة المتأثرين بالآداب الأجنبية التي بدت وكأنها المثال الأكمل الواجب اتباعه إذا أريد للأدب أن يتطور ويتجدد.

هذا الذي دعا المقدسي إلى القول:" إن في الشعر الحقيقي غير الشاعرية وترصيع الكلام، ثمة الموضوع الموحي الذي أهمله أكثرنا واهتم به الإفرنج فسبقونا في الحياة الأدبية، ومهما فخرنا بشعرنا وقوة شعرائنا فإننا لا نستطيع أن نفخر بمواضيعنا الشعرية وتحليقاتنا الفكرية التي تجعل الشعر والفلسفة والحياة مظاهر لقوة واحدة في النفس المفكرة."[2]

---

[1] جابر عصفوى، رؤى العالم ،334.

[2] صلاح لبكي، الأعمال النثرية الكاملة، 292، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع –بيروت ، ط1 ، 1982 .

والواقع أن هذا التأثر بالآداب الأجنبية لم يكن بمعزل عن التأثر بالحياة المادية التي غزت العالم في كل اتجاه بفعل المنجزات التي حققتها الثورة الصناعية، فكان من الصعب الانفلات من الشعور الداهم بالتفوق الأوروبي في عناصر الحضارة المختلفة بما فيها الأدب، وأيقن كثير من العرب أن روحهم" ليست صخرة تتحطم عليها هذه الثقافات الغربية الجائحة الفاتحة الهائجة المائجة، [وأنه] إذا كان التبديل طارئا على حياتنا في كل مظاهرها، فأين نجعل أدبنا كي لا يمسه التبديل؟"[1]

وإذا استثنينا الكلاسيكية التي كان أثرها الفكري محدودا لكونها تعيد الأديب إلى عصوره القديمة، فإن الرومنسية وما تلاها من مذاهب كالرمزية والواقعية والبرناسية، كان لها يد في التغيير الشعري الواضح على مستويات عدة، منها دون ريب دخول الاغتراب بأنواعه في منظومة البناء الشعري العربي؛ فقد عملت الرومنسية على جعل الذات محور العملية الإبداعية، فأصبح الشعر ينطلق من داخل الشاعر ووجدانه لا من العوامل الخارجية التي تحيط به، ونتج عن هذا المبدأ تضمين الشعر مجموعة من الرؤى التي قد تصل حد المرضية، وتمجيد للألم، واليأس من تحقيق المثل العليا في مجتمع متقلب ومضطرب، وهي العناصر التي تصنع الاغتراب في بعض صوره.

ولقد انبثقت مشكلة الاغتراب عند الشاعر العربي الحديث من عامِلَيْن: الأول كونه دعي بإلحاح إلى تطوير الشعر وتجديده استجابة لدعوات" المدارس والمذاهب الشعرية، التي حرضته على استخدام الرمز والإغراب والغموض والإيحاء، وعندما استجاب الشاعر لهذا التحريض وجد نفسه وحيدا أعزل بلا جمهور"[2]، أما الثاني فهو كونه متهما بتقليد الشاعر الغربي في تقلباته النفسية والمذهبية على السواء، وما ينجم عن ذلك من بعد عن روح الشرق وعناصر فكره وحضارته، فيكون الحاصل اغترابا مزيفا مصطنعا لا يعبر بصدق عن طبيعة العربي وحقيقة علاقته بواقعه؛ فقد رأى بعض النقاد مثلا أن الشاعر الحديث عندما يشكو المدينة وما فيها من حركية وسرعة وبعد روحي بين أفرادها إنما يحاول أن يقلد الشاعر الغربي في شكواه من مدينته، لأن المدينة العربية وخاصة في العقود الوسطى من القرن العشرين لم

---

[1] م. نفسه، 246 ، (عن عمر الفاخوري في مقدمة لديوان القفص المهجور) ،

[2] جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون ، 294 ، دار الشروق – القاهرة ، ط1 ، 2000 .

تكن بالغة هذا التعقيد الذي دعا الشعراء الغربيين إلى نبذ المدينة وذمها وعرض آثارها النفسية على ساكنيها، مما يعني ببساطة "أن شعراءنا كانوا مقلدين إلى حد كبير"[1]

لكن المسألة نسبية، حلى حد تقدير إحسان عباس الذي لا يستبعد أن يكون ذلك الإحساس بالمدينة حقيقيا؛ ذلك أن كثيرا من المدن العربية تميزت بشكل واضح عن القرى والأرياف من حيث تعقد الحياة وما يعنيه من انعكاسات على أحاسيس الإنسان ومشاعره، كما لاحظ أن مجموعة من الشعراء المعاصرين نزحوا من الريف، فاضطروا إلى" التعبير عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة"[2]

وعمقت الرمزية الشعور بالاغتراب عند الشاعر الغربي من خلال الدعوة إلى البعد عن الكشف والتصريح، وإلى الغور في أعماق المجهول عبر الصور الغريبة الغامضة التي تتكسر عند عتبات اللغة فيها حدود المنطق والحواجز بين الحواس، كما هي عند بول فاليري مثلا، فأقتفى الشاعر العربي أثره كما يتضح في قصيدة (نشيد السكون) لأديب مظهر، وهي من النماذج الرمزية الأولى في الشعر العربي الحديث، من جمع بين" نشيد السكون، والنسيم الأسود، وعزيف اليأس، والنغم القاتم، والصدى في أعماق الروح، ودبيب الموت بين الجفون، وخيال الطيوب، والنسمة المعسولة المبسم، والأحلام المنسابة زفرات"، وهي كلها صور تعتمد "الفراغ الصوري، وتداخل مع الحواس"[3].

ولقد ارتبط التشاؤم والحزن والشعور بالإحباط بهذين المذهبين وغيرهما من المذاهب الغربية نتيجة لتأثرها بالفلسفات المختلفة التي أنتجتها التقلبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها أوروبا منذ القرن السادس عشر، أو ربما كان السر في ذلك يعود "إلى فكرة الخطيئة التي تسيطر على الفكر الغربي كله، فلسفاته وآدابه"[4]، وبما أن الفكر العربي الإسلامي كان بعيدا عن هذه الفكرة، فقد عيب على الأدباء العرب انتهاجهم هذه السبل التي لا تعبر حقيقة عن طبيعة الإنسان العربي، ولا البيئة الثقافية التي ينتمي إليها.

---

[1] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، 8 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت ، أبريل 1995

[2] إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر ، 90 .

[3] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، 194 ، مؤسسة نوفل– بيروت ، ط1، 1980 .

[4] أنور الجندي ، الفكر الغربي، 198 ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية –الكويت ، ط1 ، 1987 .

غير أن الذهاب بعيدا في تبرئة الفكر العربي من عناصر التشاؤم والانطوائية والسلبية، وربط ذلك كله بالتأثيرات الأجنبية، ينطوي على كثير من المبالغة ومجانبة الحقيقة، فالفكر العربي لم يتشكل من فراغ، بل من تراكمات فكرية أنتجها عاملا التأثير والتأثر عبر الحقب الزمنية المختلفة، حتى غدا الحديث عن فكر نقي وصاف ضربا من الوهم، ولهذا وجدنا أن الأدب القديم بدوره تلون بكثير من الأفكار الأجنبية عنه والتي لم يكن ممكنا تجنبها، دون أن ننسى من جهة أخرى الأثر الذي تركه الأدب العربي في الأدب الغربي في عصور الظلمة الأوروبية عن طريق بغداد والأندلس.

وما نود الوصول إليه في هذا الباب هو أن تأثر الأدب العربي بالفكر الغربي ومذاهبه لم يكن عاملا سلبيا دائما، كما أن الاغتراب وما يتعلق به من أفكار وموضوعات وأساليب تعبير لم يكن دائما من تأثيرات الآداب الأجنبية، فالتفكير المعمق بقضايا النفس والمجتمع يقود حتما إلى نوع من الشعور بالاغتراب خصوصا عندما تؤول أحوال المجتمعات العربية إلى السوء الذي بلغته في العصر الحديث، ولا نعتقد أن كل الشعراء العرب استحضروا الأفكار والنظريات الغربية عندما كانوا يعبرون عن واقعهم في مجتمعاتهم التي تتجاذبها الأطماع وعوامل التخلف والهيمنة، وإن كنا لا ننفي ذلك عن بعضهم.

وما من شك في أن المذاهب الغربية بما اعتمدت من طرق تعبير مختلفة، وبما دعت إليه من مبادئ وأفكار ساعدت الأدباء العرب على تنويع طرق التعبير عن الاغتراب وعن غيره من أشكال التعبير الأدبية، ولكنها ليست هي التي أوجدت الاغتراب كظاهرة في الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ أو بتعبير آخر، فإن اتساع دائرة الاغتراب بفعل المدنية الحديثة أجبرت الشاعر العربي على البحث عن الطرق والأساليب الجديدة في التعبير عن حالاته النفسية وعلاقاته بمن حوله، فكان أن وجد في المذاهب والنظريات الغربية بعض ما يريد، معتبرا أن الجوهر العربي لا تشينه الأشكال الأجنبية، ناهيك عن وجود القواسم الإنسانية من حيث الأحاسيس والرؤى والرغبة في إيجاد متنفس فني يخفف آلم الإنسان ومعاناته.

كما يمكن للشاعر أن يحدث التغيير الفني الذي يراه مناسبا خارج إطار المذهب الذي يعتمده دون أن يعني ذلك أنه يخرج عنه، أو بتعبير آخر لا شيء يمنع الشاعر من تكييف مبادئ المذهب الذي يرتضيه أو يتأثر به، حسب والهدف الذي يريد تحقيقه؛ وفي تعليقه عن قصيدة (رجوعيات) لتوفيق زياد، يلاحظ إحسان عباس أن رومنسية الشاعر" لم تعد مرضا فرديا

وإنما أصبحت قوة عجيبة في قدرتها على الربط بين الحزن والصلابة، بين الانتظار والاستمرار في النضال، وهي رغم الاستغراق الشديد في بحر الأسى، ترى بوعي شديد أن هذا الأسى يجب أن لا يقف حائلا دون الصمود الدائم"[1]

إذا كانت المذاهب الأدبية الغربية قد فسحت المجال أمام تفشي الشعور بالاغتراب لدى الشعراء العرب، فقد فسحت مجالا مماثلا أمام أساليب قهر ذلك الاغتراب بما وفرته من قدرة على خلق التعابير الفنية التي تمكن الشاعر من تحويل المواقف المتأزمة إلى إبداع. أما عن مدى توفيق الشاعر في ذلك فمسألة نسبية لا تمنعنا من أن ننظر إلى علاقة المذاهب الأدبية بالاغتراب بموضوعية تجعلنا نعطي لكل حالة ما يناسبها.

2- أشكال الاغتراب في الشعر العربي المعاصر.

إن اجتماع أشكال الاغتراب في أدب شاعر واحد أمر قليل الحدوث في الشعر القديم، لقد حدث ذلك عند المعري وقد يكون عند غيره، لكنه عموما لا يحدث عند عدد كبير من الشعراء الذين يشتركون في العصر والظروف الحياتية، بينما يحدث كثيرا في الشعر الحديث والمعاصر حتى ليكاد يكون ظاهرة عامة؛ فأينما يممت في ساحته لا تجد إلا شاعرا يعاني مما يشكل عنده مع الوقت شعورا بفقدان الصلة مع الآخر أو مع الجماعة المحيطة أو مع الوطن أو معها جميعا، أو حتى مع النفس التي تبدو أحيانا غريبة في نظر صاحبها، أو شاذة خارجة عن إطار ما يريد منها.

إن الأمراض التي اعترت عددا من الشعراء المعاصرين، وجعلتهم يعيشون هاجس الفناء والموت مرات عديدة قبل أن يلقوا حتوفهم، قد دفعتهم إلى كثير من التشاؤم والانطواء واحتقار الدنيا الغادرة التي تجعل الموت حائلا دون تحقيق مآربهم من حياة هي في أصلها قصيرة.

وكذلك فعل الفقر والعوز بآخرين، فحولهم إلى متشردين مدفوعين إما إلى موالاة ذوي الجاه والسلطان سدا لحاجاتهم أو تأمينا على حياتهم، وفي كلتا الحالين يكون الشاعر مغامرا بشرفه وكرامته، لآن علاقة كهذه عندئذ ستكون موقوفة على مدى جريان الأمور في صالح استمرارها، إذ لا يسلم جوار لشاعر مع السلطان من حاسد يترصد، أو من ظالم يتجبر. أما إذا

[1] إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، 53 .

اختار الشاعر الصبر على الفاقة والرضا بعطاء الله، فهو في امتحان آخر عسير، لأنه سيكون في مواجهة المتربصين الذين يرون في عفافه وعزته وتمرده على ولائهم تحديا خطيرا، فيسبقون إليه بالأذى إن ظفروا به.

كذلك فعلت السجون والمنافي بعدد لا يستهان به منهم لرفضهم هذا الواقع المرير الذي تمر به الأمة في تاريخها الحديث، ولطول ألسنتهم في ذم المتسببين في هذا الوضع المزري أيا كان موقعهم في دواليب السياسة والحرب، وإن كان الشعراء في هذا الإطار قلما يستهدفون أشخاصا بعينهم، بل يشرحون أسباب الهزيمة ومظاهر التخلف، هادفين وخز الضمائر وإيقاظ النفوس من سباتها. فلا يشفع لهم ذلك لأن المتربصين بهم يرون فيهم سببا في كشف عوراتهم، وإظهار عجزهم، بدلا من الاستفادة من هذا الشعر الذي يندرج في حالات كثيرة منه في إطار النقد السياسي أو الاجتماعي البناء.

أما إذا اجتمعت هذه الحالات كلها في شاعر واحد– وأمثلة ذلك كثيرة– فكيف نتصور شاعرا معاصرا من هذا النوع يركن إلى الغزل والمدح والهجاء وغيرها من الأغراض، وأنى له الوقت والقدرة على أن يمجد ويفخر وكل ما حوله يبدو في ناظريه سيئا معوجا، أو بأقل تقدير ناقصا يحتاج إلى تقويم؟

إن كثيرا من شعراء هذه العقود الأخيرة عانوا حقا من هذا الاغتراب المركب، فكان من حسن حظهم– أو ربما من سوئه– أنهم شعراء، ينفسون بالشعر عن ضيقهم، ويفرغون به شحنات الغضب والرفض التي تعذبهم، ويأملون به في الوقت ذاته تصحيح ما يمكن من أوضاع الناس والأوطان تأدية للرسالة التي يؤمنون أن الإبداع يؤديها، ووسائلهم في ذلك كثيرة، ذلك أن بعضهم وجد في السخرية والتهكم أفضل وسيلة لأداء تلك الرسالة، ورآها آخرون في التمرد والثورة على الواقع المفروض، ورآها فريق آخر في والأقنعة واستحضار الماضي على سبيل الرمزية وغيرها.

أ– الاغتراب الذاتي :

عانى الشاعر العربي المعاصر من الاغتراب الذاتي سواء في شكله الوجودي، أو في شكله الظرفي الذي يأتي وليد ظروف طارئة مؤقته ومعرضة للتغير، فالشاعر في النوع الثاني لا يطرح أسئلة الوجود إلا في حدود علاقته بمحيطه الذي لم يعد قادرا على التكيف معه أو

الاستجابة لمنظومته المضطربة، نتيجة لعوائق ذاتية أو موضوعية، بل إنه كثيرا ما ينطلق من وعيه التام بصعوبة التعامل أو الاندماج، ويحلم بظروف أحسن قد تأتي وقد لا تأتي؛ وفي انتظار ذلك يعتصر ذاته بحثا عن مبررات الوجود في مجتمع يمعن في تعذيبه أو يزيد في تنفيره من عيش حياة صافية بريئة.

قد نجد القلق الوجودي عند أمثال حسين مردان(1927-1972) مثلا، ذلك الشاعر الذي أثارت حياته كما كتاباته الزوابع والسخط، لأنه عرى ذاته من أغلفة التهذيب، وأطلق روحه من سجون عذابها، تشدو بأغنية الجحيم الساعر، وجعل قصائده (عارية) إلا من التمرد والثورة في وجه ما يراه زيفا في الحياة. بل ما يراه زيفا حتى في وجوده هو:

يا يوم مولدي المشؤوم ما فتئت
ذكراك تزعج أهل الأرض أحيانا
فهل أتيت إلـــى الدنيا لأملأها
خزيا وعارا وأحـــــزانا وكفرانا؟

فينتهي الأمر به إلى أن يقول:

وددت لو أستطيع في لحظة
تحطيم هذا العالم الفاني.[1]

ويتقلب الشاعر عبر قصائده المتتالية في اغتراب وجودي حاد، فهو تارة "لا يحب إلا نفسه و" شخصيته التي يتوقع أنها تنفصل عنه في كل لحظة"، وتارة أخري يؤكد " أنه طالما كان يوهم نفسه ويضحك مع نفسه على نفسه"[2].

وهذا البردوني (1929-1999) يأسره العمي كما أسر المعري من قبل، فينطلق مثله في التعبير عن نفس معذبة وغير قادرة على أن تحيا الحياة الطبيعية، فيلجأ إلى سخر ممزوج بكثير من المرارة التي ساهمت عوامل أخرى في تكوينها مثل حياة البؤس التي عاشها الشعب اليمني والعربي عموما في ظل أخطاء السياسة، وقصور الرؤية عند القائمين على شؤون المجتمع، فيقول في قصيدة(مع الحياة) [3]:

---

[1] انظر: فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي ، 111، دار الحوار للنشر والتوسيع- اللاذقية، ط1 ، 2011.

[2] م. نفسه 112

[3] البردوني ، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ديوان من أرض بلقيس، 187 وما بعدها، دار العودة. بيروت، 1986م

أيُّها ذي الْحَياة ومَـــــا أنت إلَّا ... أملٌ في جوانحِ اليَـــــأْسِ مُبْهمْ
غِرةٌ تُضحِكُ العَبُوسَ وتُبْـــــكِي ... فَرِحاً هائـــــناً، وتُشْقِي منعَّمْ
يا حَيَاتي، ومَا مَعنى حياتي ومَا مَعْـ ... نى وُجُودي فِيـــهَا لأشْقَى وأُظْلَمْ
أنَا فيها مُسَـــــافِرٌ زَادِيَ الأحْلا ... مُ والشِّعْرُ والخَـــــيالُ المُجسَّمْ
وشَرَابِي وَهْـــمِي، وَآهي أغَارِيـ ... دِي ونُورِي عَمَى الظَّلامِ المُطْلْسَمْ
لمْ أجدْ ما أُرِيـــدُ حتَّى الْخَطايَا ... أَحَرامٌ عَلـــــيَّ حتَّى جَهَنَّمْ
كُلُّ شَيءٍ أَرُومُـــــه لمْ أَنَلْهُ ... ليْتَني لـــــمْ أُرِدْ، ولا كُنْتُ أفْهَمْ
أنَا أحْيَا مَعَ الْحياةِ ولـــــكِنْ ... عُمْـــــري مَيِّتُ الأمَانِي مُحطَّمْ

هو ذا البردوني مسلوب القيمة والإرادة، يبحث في وجوده عن أمل أو شعاع أو مبرر للحياة فلا يجد غير الوهم والظلام. فيدفعه ذلك إلى السخر من حياته وما فيها من فراغ؛ فيعمد الشاعر في هذا المقطع إلى توظيف معجم اغترابي كثيف، عناصره كل شيء سلبي ومأساوي، أو كل ما يمضي ضد تيار السعادة.

وفي المقابل نجد أمل دنقل(1940-1983) يدخل اغترابا ذاتيا حادا ناتجا عن المرض الذي سكنه زهاء ثلاث سنوات، كتب خلالها ديوانه الأخير(أوراق الغرفة8) الذي جسد فيه معاناته التي انتهت بموته، ويذكر عبد العزيز المقالح صديقه ومقدم ديوانه حاله مع المرض حسب رواية صديق مشترك لهما زاره في أيامه الأخيرة بقوله:" ...أما جسمه فقد صار شيئا آخر، أي عذاب رهيب يفوق الخيال هذا الذي تعرض له الشاعر؟"[1]

ولم يكن المرض المستعصي هو السبب الوحيد في اغتراب أمل دنقل، ذلك أن حياة البؤس التي عاشها فترة مهمة من حياته القصيرة كان عاملا آخر من عوامل السخط والتمرد الذين اصطبغت بهما أشعاره، فقد كان " يذرع الطرقات بحثا عن صديق يدفع له ثمن الغذاء"[2]؛ لكنه صرف قسما من جذوتهما إلى الهم الاجتماعي والسياسي الذي سكن مصر والأمة العربية بعد هزيمة فلسطين وما تلاها من أحداث حزينة؛ ويذكر المقالح أن أملا كان يلقب بالشاعر

[1] عبد العزيز المقالح ، أمل دنقل أحاديث وذكريات ، (من مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة)، 8، مكتبة مدبولي –القاهرة، ط3، 1987 .

[2] م. نفسه ، 9.

الصعلوك وهي تسمية لها دلالات كبيرة في عصر الشاعر لارتباطها بمجموعة من الصفات المميزة للشاعر القوي والمتحدي والمنبري لمعالجة الأحداث الخطيرة في صراحة وعنفوان.

في قصيدته (الورقة الأخيرة)[1] من ديوانه الأخير تبلغ غربة الذات عند أمل ذروتها، حين تضعه صورة قديمة للعائلة أمام سؤال حائر:

هل أنا كنت طفلا ..

أم أن الذي كان طفلا سواي؟

إن الفارق الزمني الذي يشير إليه السؤال، يقود الى انتقال حاسم من منظومة الفرح والبراءة ممثلة في اجتماع العائلة وعبق دفئها إلى منظومة الانفراد والبؤس والتشرد والآلام التي تراكمها عبر السنين، فيدخل في عمق الذكريات باحثا عن مصير العائلة التي كان طرفا فيها، فيدرك أنه بقي ورحل الآخرون إلى قبورهم، لكن هل بقي هو حقا؟ وهل يمثل ذلك الطفل في الصورة المعلقة على مشجب الزمن؟

أَوَ كان الصبي الصغير أنا؟

أم ترى كان غيري؟

أحدق..

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

والعيون التي ترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي

صرت عني غريبا

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمي.

وليست ذاته هي المفتقدة فحسب، بل أيضا تلك الوجوه التي كانت حاضرة يوما وقاسمها الحياة: وجه الذي سكن قلب الشاعر وسكن الشاعر بيته، ومات في غرفة العمليات، ووجه عامل البناء الذي غنى للفضاء فغُيب في الأرض، ووجه الذي يشبه المسيح في

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، 360

صعوده، والذي خبأته الجميلات بين أوراقهن وعلمنه أن يسير ولا يلتقي بأحد، ليخلص في النهاية إلى أن ينظر في مرآته فيرى حقيقته وجها لوجه، فيقرر في النهاية:

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة والأوجه الغائبة.

هذا الانفصال عن الذات الماضية وعن الذكريات مظهر من مظاهر التمزق الداخلي الذي عانى منه الشاعر وهو في أسر المرض، حيث يتعاظم الإحساس بضعف الذات وعجزها أمام ثقل الأحلام والذكريات الواقفة خلف جدار الواقع تحاول فتح كوة يتسرب منها النور ويتدفق عبرها الأمل لكنها تخيب وتتراجع، لأن شبح الموت كان هو ذاك الجدار.

إن جولة في الشعر العربي المعاصر كافية لإطلاعنا على صور شتى لاغتراب الذات عند الشعار العربي؛ فهذا أحمد مطر(1954–) يعرض صورة لضياع الذات وانفصالها، حين يخاطب المرء ذاته ويصافحها ويقبلها، وباختصار يعاملها كأنها الآخر، في مشهد ساخر معبر عن حجم الضياع الذي عنون به مقطوعته، فيقول:

صدفة شاهدتُني

في رحلة مني إليْ

مسرعا قبلت عينيْ

وصافحتُ يدي.

قلت لي: عفوا.. فلا وقت لديْ

أنا مضطر لأن أتركني

بالله..

سلم لي عليْ![1]

وإذا كان الشاعر يربط هنا ضياع الذات بالسرعة التي تميز العصر، حيث يتحول المرء إلى شبه آلة يلهث خلف المكاسب، ويسابق الزمن من أجل الحصول عليها، فإن مظفر

[1] أحمد مطر، الأعمال الشعرية، 200، دار كنوز المعرفة العلمية–عمان ، ط1، 2009 .

النواب(1934–) يجسد عذابات الإنسان في زمن القهر، أو زمن تفضيل الموت على الحياة في مشهد درامي من مسرحيته الشعرية(الشاعر ليس استيراد)[1]:

الصوت10: كم يتعذب؟

الصوت9: من قال له يبقى حيا في الأيام؟

من يبقى حيا يتعذب

ليمت مثلك أو مثلي

تسكنه الراحه.

فالحي يتعذب والميت وحده من يهنأ وتسكنه الراحة، ويقر على لسان الجوقة في حزن وأسى:

عند الموت يكون الشاعر وحده

عند الموت يكون الثائر وحده

عند الموت يكون القائد وحده

ويدفع جو الوحدة والعزلة الشاعر إلى إطلاق صرخته اليائسة، وينادي في الملأ:

يا أحبائي اجتمعوا

يا كل الأيام اجتمعوا.. فأنا وحدي

والليلة يعرفني حزني

والليلة يعرفني الشك القاتل في ابني

الليلة وحدي..

إنها صرخة مظفر النواب المنفي عن العراق، الماكث أربعين عاما بعيدا عن وطنه، ومعذبا بالسنوات التي تلتهم عمره عجْلى لترديه جثة هادئة، بعدما زلزل عالم الشعر بقصائد الرفض والتمرد، فما أفدح أن يموت الشاعر وليس حوله إلا حزنه ووحدته!

ب- الاغتراب الاجتماعي:

ما من شك في أن التطور الحاصل في المجتمع العربي في العصر الحديث، وبخاصة في العقود القليلة السابقة قد طرح إشكالا كبيرا يتعلق بمدى التوافق بين الإنسان وبين المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فبالإضافة إلى التغيرات الطارئة على المستوى المادي (المدينة

[1] ورد مقطع منها في ديوانه: للريل وحمد ، 5 ، دار المدى –دمشق، ط1 ، 2008

وما ينجر عنها من ماديات)، شهدت القيم والمبادئ المتوارثة بدورها تحولات ملحوظة، دفعت بالإنسان إلى التساؤل عما إذا كان ذلك أمرا طبيعيا يمكن التعايش معه أم هو وافد أجنبي يقتضي محاربته ومواجهة أخطاره.

وإذا كان الإنسان يسعى – لكونه كائنا نوعيا كما يرى ماركس– إلى تحقيق طبيعته الأساسية، فإن ذلك لا يتم إلا بالتوافق مع الآخرين عن طريق الجماعة والتضامن والتناسق والرفقة كمقابل للانفصال والعداء والاستغلال[1]، لكن ذلك يتطلب منه بذل كثير من الجهد حين يدرك أن عقبات كثيرة تحول دون اقتناع الإنسان بهذه المبادئ، في وجود رؤى متضاربة تصل حد الصدام أحيانا، بفعل أمراض نفسية واجتماعية كالأنانية والمصلحية وغيرهما.

ويسعى الشاعر، بحكم وعيه وحساسيته، إلى حمل الهم الجماعي والتعبير عنه عن طريق طرح رؤيته لقضايا الجماعة التي ينتمي إليها، ليس بالضرورة من منطلق التأييد والولاء كما كان الأمر في نظام القبيلة، بل أيضا وفي كثير من الأحيان من منطلق النقد والتقويم، كاشفا عن الخلل في البنية الاجتماعية وما يتعلق به من أسباب ونتائج؛ كما يلعب الشاعر دور المنبه في زحمة الغفلة والانغماس في آلية الحياة المعاصرة،.

يتناول البردوني مسألة انقلاب المعايير في معاملات الناس بعضهم لبعض، وفي تشويههم للقيم الاجتماعية التي طالما تغنى بها العربي في دهوره القديمة، ويجعل من ذاته طرفا في صناعة هذا الوضع والوقوع ضحية له في الآن نفسه، لتكتمل صورة المجتمع المضطرب وضوحا، فيقول في(أنا وأنت)[2]:

يَا بْنَ أمِّي أَنَـــــا وأنْتَ سَواءُ وكلانا غَبَاوةٌ وفُسُـــــــــولَهْ
أنتَ مِثْلي مُغَـــــــــفَّلٌ نَتَلَقَّى كلَّ أُكذُوبَةٍ بـــــــكلِّ سُهُـولَهْ
ونُسمِّي بُخْل الرِّجال اقْتِـــصاداً والْبَرَاءَات غَفْلَةً وطُفُـــــــولَهْ
ونُسمِّي بَراءةَ الوَحْشِ طُغْيَـــــا ناً ووحْشيةَ الأنَاسِ بُطُـــــولهْ
ونَقُولُ: الْجَبَانُ فـــي الشَّرِّ أنْثَى وَوَفيرُ الشُّرُورِ وَافَي الرُّجـــولَهْ
يَا ابْن أمِّي شُعورُنا لمْ يَزَلْ طِفْلا وهَا نَحْنُ في خريفِ الكُهُـــولَهْ

[1] انظر: ريتشارد شاخت، الاغتراب ، 103

[2] من ديوان (في طريق الفجر) ، 42 .

كمْ شَغلْنَا سُوقَ النِّـــفاقِ فَبِعْنَا واشْتَرَينَا بِضَــاعَةً مَـــــــرذُولَهْ
لا تَلمْنِي وَلَمْ أَلُمْكَ.. لِـــــمَاذَا؟ يَحْسِنُ الْجَهْلُ في الْبِلادِ الْجَهُولَهْ

يصور هذا المقطع اغترابا اجتماعيا من زاوية شعور المرء بالتغير الفادح على مستوى القيم الاجتماعية، ويعتمد البردوني فيه ثلاث ميزات تعبيرية لرسم المشهد الاغترابي؛ الأولى هي خاصية التسوية التي كثيرا ما اعتمدها المعري قبله، وهو يرمي بها إلى الإشارة إلى تعميم المشكلة من جهة، وإلى تبرير القلق تجاه ما يحدث من حوله، والثانية هي السخرية المبنية على الكشف والصراحة، وكأنما السخر لا يكون مؤثرا إلا إذا كانت الصورة عارية وجارحة؛ أما الثالثة فهي ميزة أسلوبية تتمثل في استعمال الفعل المضارع الذي يحمل معنى الاستمرارية والتجدد تارة، والجمل الاسمية الدالة على الثبات من جهة أخرى، وبهذا يجعل البردوني انقلاب المفاهيم الاجتماعية مقترنا بالديمومة والقوة بحيث يبدو تصحيح الوضع أمرا بعيدا، وهذا الذي يجعل الملمح الاغترابي في المقطع واضحا.

وكثيرا ما يطرح الاغتراب الاجتماعي في ثوب إدانة المجتمع المنحرف عن المسار المتصور له. أترى أمل دنقل حين عبر عن الأشياء التي تحدث في الليل كان يقصد جماعة محدودة أم مجتمعا عاما مصابا بالغفلة والاستسلام للمعتاد، عندما قال:

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل
وفي حقول قرية بعيدة
شق السكوت- فجأة- عواء ذئب
وانعقد الحليب في الضروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء -بعدها- عن الوجيب
هنيهة ثم استعادت نبضها الرتيب.[1]

إن غفلة الناس عن اغتيال شخص مثل(صلاح حسين) شهيد الفلاحين، ليست في نظر الشاعر سوى غفلة عن اغتيال قيم المجتمع وعدالته، بتواطؤ مع الأجهزة التي من المفترض أن تكون حامية له صائنة لغرضه، لكنها استسلمت هي الأخرى للخوف من القوي الذي يملك

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، 169

السطوة؛ ففي الوقت الذي يراق فيه دم القتيل، ينشغل الساسة بأغنية طروب، وتخرج المطابع السوداء الصحف البيضاء في مشهد اعتيادي، أما الآخرون فحالهم:

وصاحبان في ترام العودة الكسول

يختصمان في نتائج الكرة

وفي طريق الهرم الطويل

تبادلت سيارتان كادتا في الليل أن تصطدما

السباب.

إن الحسرة التي تعتصر الشعراء من هذا الوضع الاجتماعي لهي امتداد طبيعي لما حل بالوضع السياسي من بؤس وخراب، بدأ منذ وقوع البلاد العربية تحت السيطرة الاستعمارية، وأذكتها السياسات الخاطئة التي حاولت تدارك المأساة فوقعت في مآسي أعظم وأكبر، نتيجة لغياب الوعي بمعناه الواسع الذي يبدأ بالأفراد وينتهي بالمؤسسات الضامنة لتماسك المجتمع وسيرورته الصحيحة. لما كان الشعراء فاقدي التأثير الفعلي في السياسة وإدارة المجتمع، كانت نقمتهم على الأوضاع التي لم يشاركوا في صنعها قوية ومدوية، جسدتها روح التمرد والثورة التي لا تبالي بمآلات الشعراء ومصائرهم إذا كان المقابل هو السكوت والتجاهل.

ج- الاغتراب السياسي:

كان السؤال المؤرق في واقعنا العربي هو: لماذا يرتبط التناول السياسي عند العرب بثلاثية رهيبة: السجن أو النفي أو التصفية، في حق إنسان لولا لسانه ووعيه لكان أضعف البشر قدرة على التأثير في الآخرين ناهيك عن الضغط عليهم، أو لكان مثل شعراء التكسب يزاحم غيره عند أبواب أصحاب النعم للظفر بما يملأ الجيوب والبطون؟ ولماذا يُسيتكثر عليه الخوض في الأمور المصيرية، ويسمح بها لغيره من ذوي الثرثرة وصناعة الفراغ؟

قد يبدو المنفى أهون الثلاثة، من حيث أنه يسمح للشاعر أن يهيم على وجهه بحثا عن بديل لما فقده، لكن البديل لا يستطيع أن يرقى إلى مستوى الأصيل، ولكنه يشكل مأوى مؤقتا لشعراء تمردوا فملأوا الآفاق نقدا وتهكما وشكوى، آملين أن ينفس ذلك عن شيئ مما يعانون من ضغوط أقلها البعد عمن يجب أن يكونوا معهم بحكم المواطنة أو العائلة أو الصداقة. أما الهم الأكبر عندهم فهو كيف يفون بحق أوطانهم وقضاياهم المصيرية وهم خارج الإطار الذي من

المفترض أن يعيشوا فيه؟ وكيف يواجهون ظلم الساسة وضعف الأوطان في مواجهة التحديات الكبرى التي تتذر بمستقبل صعب في ظل صراع غير متكافئ بين أقوياء العالم وضعفائه؟

بيد أن النفي نفيان: أحدهما يكون خارج الأوطان والآخر داخله، وإذا كان الأول سيئا فالثاني أسوء، وكلاهما مقصود عندما نتحدث عن الاغتراب السياسي، الذي تسوء فيه العلاقة بين الشاعر وبين رجل السياسة أيا كان مركزه في هرم السلطة: حاكما أو رئيس حزب أو مسؤولا إداريا أو سجانا، لأن كثيرا من هؤلاء لديهم حساسية تجاه الكلمة الناقدة التي يملكها الشاعر وكلهم يسره صمته. غير أنه لا يقبل الصمت حيال ما يرى وما يسمع وما يعي، بل إن اندفاعه لمواكبة الأحداث واتخاذ موقف منها ليس إلا وفاء لشاعريته التي إن يخنها في مواقف كهذه فلن يستحق قطعا أن يكون شاعرا؛ وإن لم يبذل جهده في تفجير طاقاتها فلن يكون إلا عابرا في ساحة الشعر والإبداع لا يستطيع أن يلتفت إليه الناس، ولا أن يتمثلوا تجربته، ولذلك، فإن التضحية بالنفس قد تكون أهون على الشاعر الأصيل من الصمت والخنوع في ظل الظروف التي وصفنا.

وبناء عليه، فقد شهد العصر الحديث ظاهرة نفور الساسة من الشعراء، حين يخرجون عن منطق المدح والتصفيق، ونفور الشعراء من الساسة حين يثبتون عجزهم عن حماية أوطانهم وحفظ كرامة مواطنيهم، وتعود بنا هذه العلاقة أحيانا إلى الصورة القديمة التي تعود إلى العصور الغابرة، حيث كانت سلطة القبيلة تفرض على الشاعر أحد أمرين: القبول بقوانينها وسياساتها أو الابتعاد عنها وتركها لحالها، فيضطر الشاعر إن كان يستعصى على وعيه الخضوع والمسايرة إلى البحث عن جو بديل، على الرغم مما يعنيه ذلك من المعاناة التي تبدأ بالحنين إلى الموطن وتنتهي بالإشفاق عليه مما يستقبله من الأحداث.

ومن المعروف أن الشاعر ليس صانع القرار، وربما قد لا يريد ذلك لو يعرض عليه، ولكنه يرى في نفسه صالحا لكي يكون شريكا في ذلك، عن طريق عرض مواقفه وطرح نظرته في ما يستجد دون أن يحاسب على ذلك، أو دون أن يتهم في انتمائه أو وطنيته أو عقيدته.

وهكذا عاني عدد غير قليل من الشعراء من النفي القصري أو الاختياري، أو التضييق أو الحصار المعنوي من خلال عزلهم عن مراكز التواصل الشعبية، لكونهم لم يقبلوا أن يكونوا أبواقا لغيرهم، أو مهرجين على منصة الرداءة التي تغرق المجتمع في متاهة الضياع، أو لم يهضموا ثقافة الهزيمة التي شاعت على امتداد عقود منذ سقوط فلسطين وما تبعه من قضم

للأرض والكرامة، فغادروا كما غادر الصعاليك قبائلهم، ولكنهم ظلوا يحملون أعباء أوطانهم وهمومها بل أعباء الأمة بأسرها عند أكثرهم، منهم السياب والبياتي ومظفر النواب، ونزار قباني، والبردوني وأحمد مطر، والقائمة تطول،

لكن ذلك–على الرغم من سلبياته– كان أحد عوامل صنع التغيير في الوعي الجماعي لدى الشاعر، وفرض رؤيته على السلطة بطرق فنية تحرك الجماهير وتؤثر فيها، وهي وسيلته في الانتقام الإيجابي ممن اعتقدوا أن إخراجه جغرافيا أو عزله ماديا يعني قتله فنيا أو إبداعيا منه فخاب ظنهم؛ ذلك أن الأزمة تدفعه دفعا إلى التحدي والمكابدة في سبيل مواجهة الظلم، ورفض الخضوع وأشكال التخلف عن أبناء أمته؛ وهذا هو الأمر اللافت عند شعراء الوعي السياسي، إذ حولوا جهودهم في أغلبها إلى نقد واقع الأمة السياسي والاجتماعي، بوصفه المشكل الأساس في مسار وجودها، والذي تتولد عنه باقي المشكلات الجزئية، وكأن لسان حالهم يقول: أعطونى سياسة رشيدة أعطكم مجتمعا متقدما.

وقد خاض البردوني في مجال السياسة كغيره من الشعراء الذين لاحظوا تدهور الأوضاع في أوطانهم أو في عالمهم العربي، وخافوا على مستقبل الأجيال التي حملوا همها، واستشعروا غربتهم وغربة الناس في أوطانهم، فانبروا للتعبير عنها في أشكال مختلفة من التصوير، فيقول:

مُوَاطِنٌ بِـــلا وَطَنْ لِأنَّـــــــهُ مِنَ الْيَمَنْ
تُبَاعُ أرضُ شَعْــبِه وَتُشْتَــرى بِـــــلا ثمنْ
يَبْكي إذا سَـــــأَلْتَهُ مِنْ أَيْنَ أَنْتَ؟.أَنْتَ مَنْ؟
لأنَّهُ مِـــــنْ لا هُنَا أَوْ مِـــــنْ مَزَائِدِ الْعَلَنْ

إنها غربة مواطن كان يكفي أن يكون ابن اليمن، وسليل الحضارة والمجد، بل غربة وطن أصبح أبناؤه على هامش الحياة، وللأجنبي فيه مرتع، أو هو المفهوم الجديد لاغتصاب الأوطان وضياع الإنسان، فيتعاظم الهم وتطفو المرارة على فم الشاعر السجين في عماه، وفي عجزه عن رد الأمور إلى مكانها إلا بما يسمح به ذلك اللسان وتلك الشاعرية، وبما يصل منهما إلى عقول الناس وقناعاتهم.

وإذا كان اغتراب البردوني السياسي هادئا، فإن اغتراب نزار قباني ثائر لاذع، يتجاوز حدود اللياقة في تعامله مع السياسيين، ويشحذ خنجر السخرية والقدح غير آبه بسخط هذا أو غضب ذاك، خاصة بعد النكسة التي عرت إخفاق هؤلاء في الحفاظ على الأرض والعرض،

وقلما نرى شاعرا يخاطب الحاكمين وصناع القرار بالمباشرة والصراحة التي نجدها عند نزار، ولعله كان ينوب في ذلك عن الملايين التي تتفرج على الهزائم والصمت يأكل من عزائمها، والخوف يكبل إرادتها، دون أن تملك الجرأة على فتح فمها بكلمة حق أو عبارة نقد.

هو نفسه الذي قال" عندما كتبت (خبز وحشيش وقمر) عام 1954 كانت الغيبوبة جزئية والشلل نصفيا، أما الآن فإن الجسد العربي فقد حساسيته القومية نهائيا، فهو لا يحس بآلاف المسامير التي تغرز فيه، ولا بآلاف السكاكين التي تعمل فيه بترا وتقطيعا"[1]. وكأنه بذلك يعطي مبررا كافيا لصرخات الشعر المدوية التي حاولت مقاومة هذا التدهور الخطير في مسار الأمة.

إن إطلالة على أية قصيدة من قصائد التمرد والهجاء السياسي عنده تكفي لنرى في نزار شاعرا يتخطى كل حدود الدبلوماسية التي امتهنها زمنا، ويحطم كل الجدران التي يراد لها أن تستر عورات الساسة، بل يذهب به اغترابه السياسي إلى التشكيك في وجود بلاد تسمى بلاد العرب:

أحاول منذ الطفولة رسم بلاد
تسمى- مجازا- بلاد العرب
.....
أحاول رسم بلاد لها برلمان من الياسمين
وشعب رقيق من الياسمين
تنام حمائمها فوق رأسي
وتبكي مآذنها في عيوني
أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعري
لا تتدخل بيني وبين ظنوني.
ولا يتجول فيها العساكر فوق جبيني.
أحاول رسم بلاد
وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني.[2]

---

[1] انظر: نزار قباني وأروع قصائده، 17. المكتبة الحديثة ناشرون- بيروت/ دار الهدى عين مليلة، (د.ت)

[2] م. نفسه ، 349 .

ما الذي دفع قباني إلى كل هذا التطرف في الحديث عن بلاد العرب؟ ولماذا يحدثنا عن البدو والجواري والنعال والماعز والصحراء والنفط كمقابل للحضارة والحرية؟ وما الذي يعيب العربي حين يواكب التمدن ويتصرف كما يتصرف الآخرون غير سخطه العام على من اكتسحوا الحضارة في مظاهرها ولم يفقهوا شيئا من لبها وحقيقتها؟

ويكثر نزار قباني من إيراد القبيلة والسخرية من عاداتها وتقاليدها، وهو في ذلك يربطها بواقع مجتمعه الذي لم يتغير كثيرا عن مجتمع القبيلة في صورته السلبية؛ فلقد نالت المجتمعات العربية حظها من المدنية وما يترتب عنها من تغيرات فكرية واجتماعية، كغيرها من المجتمعات الأخرى، غير أن أشياء من موروثات الماضي ظلت تصاحب هذا التطور وتطل برأسها بين الفينة والأخرى، خاصة في الظروف العصيبة التي تمر بها مجتمعاتنا، ومنها عدم قبول التعدد في الرأي وحجب حريته، ما يمنع شرائح المجتمع عامة ومثقفيه خاصة المساهمة في بناء المجتمع عن طريق النقد والتوجيه وتحليل الأحداث، وبالتالي المشاركة في صناعة القرار.

ولا يتردد نزار في استخدام كل ما في جعبته من كلمات حتى المبتذل منها، فغرف من لغة الشارع ما يعينه على إفراغ شحنة الغضب التي تملأه، كما ملأت شعراء جيله الذين ناب عنهم مظفر النواب حين قال:" اغفروا لي حزني وخمري وغضبي وكلماتي القاسية، سيقول البعض بديئا.. لا بأس، أروني موقفا أكثر بداءة مما نحن فيه؟[1]

غير أن الوضع السياسي ليس وحده وراء هذه الغربة السياسية عند نزار، فرحيل زوجته بلقيس في تفجير مفجع في السفارة العراقية في بيروت عام 1981 ضخم غربته تلك، فهو لم يظفر بها أصلا إلا بعد عناء لرفض القبيلة تزويجه منها بادئ الأمر، وعندما حدث ذلك، حصدتها أيادي الغدر والظلام، فأشعره ذلك بالمرارة والحزن بعد ذلك الحب الذي خصصه لها وعكسته قصائد الغزل الكثيرة التي أبدعها، يُضاف إلى ذلك تأثره الواضح بالثقافة الغربية، وما يميزها من تحرر من قيود الماضي وأسوار العادات والتقاليد. ولهذا نجد في هجائه السياسي ذكرا كثيفا للقبيلة في شكلها القديم، وكأن العصور الجاهلية لم تول، وإنما غيرت ظاهرها فيما بقي جوهرها فاعلا ومانعا هذا الإنسان العربي من التقدم والانفتاح.

ورغم كل مبالغاته في الشتيمة واحتقار الواقع العربي في تاريخه الحديث، يبقى نزار موقنا أن مكانته عند القارئ العربي مصونة، وبكل ثقة نفس يعتقد أن المعضلة ليست في

[1] مظفر النواب ، الأعمال الكاملة، 3 ، الأوديسا . (د.ت)

الإنسان العربي المغلوب على أمره، بل في المتسلطين عليه بأنواع القمع والترهيب والخداع، ولهذا يجزم قائلا:" إن الشعر المطلوب في هذه المرحلة ليس شعر المساومة والمجاملة وأنصاف الحلول، وإنما هو شعر المصادمة والتحديات"[1].

وبالانتقال إلى نموذج ثالث، يترسخ لدينا الاعتقاد أن الشعراء السياسيين الجدد يشتركون في الرؤية الثاقبة لمجريات الأمور في مجتمعهم الأصغر أو الأكبر، على الرغم من اختلاف ظروفهم ومنطلقاتهم الفكرية. فأحمد مطر الذي يبدو كمتظاهر دائم على رصيف الغربة لا يتوقف عن رفع لافتاته الساخرة والموجعة في آن، كاشفا عن وجه قبيح لسياسات قادرة على تحقيق أي شيء باستثناء ما يجعل العربي مواطنا ناضجا وكريما، ينظر إليه كما ينظر إلى آدمي لا كما ينظر إلى شيطان أو وحش جاهز للإخافة أو الافتراس.

ولا يختلف أحمد مطر عن نزار قباني في الجرآة وطريقة تشريح الوضع السياسي المتعفن في نظرهما، ولكنه أكثر ميلا إلى السخرية الناقدة التي تبتعد عن السباب المباشر والابتذال الواضح حال الانفعال الشديد، خصوصا في الموضوعات المتعلقة بالحوادث الكبرى، فيلجأ إلى تغليف اللغة بتهذيب لا يجرح القارئ ولكنه يحمل قدرا مهما من عناصر التأثير، تساعده في ذلك طريقته الرياضية في الوصول بالقارئ إلى إدراك فداحة الخطب وحجم الرزية.

في لافتة من لافتاته المقتضبة يربط ضياع الذات بضياع مقوماتها ومصدر فخرها، فتستحيل الحياة بلا مبادئ إلى موت معنوي أكيد:

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الأعراب

تجمعت من حولها النسور والذباب

وفوقها علامة

وتقول: هذي جيفة

كانت تسمى سابقا .. كرامة.[2]

ويستوحي أحمد مطر جل صور الاغتراب في شعره من الوضع الاجتماعي والسياسي للإنسان العربي، مما يؤكد الملاحظة السابقة التي قلنا فيها إن الأزمة التي يعانيها الإنسان

[1] مظفر النواب ، الأعمال الكاملة ، 20

[2] م. نفسه ، 13 .

العربي ليست وجودية، بل طارئة بفعل العلاقات الجديدة التي فرضها منطق السياسة بكل ما فيه من تكميم للأفواه وقيد للمعاصم وحجز في المعتقلات بل وقتل وسفك دماء، ما جعل المواطن في زمن القهر والاستلاب لا يهنأ حتى بالحياد، ولا ينجيه من عذابه الصمت والمشي خلف الجدران، لأنه مساءل ومتهم ومعاقب في جل حالاته ووضعياته.

وتستولي فكرة الضياع على الشاعر بشكل لافت للانتباه في توصيف المآسي العربية، وكأن الضياع عماد بقائنا، إن لم يحدث قدرا أحدث عمدا، إنه الهدر الذي يمس الجوانب الكثيرة في حياة هذه الأمة، بدأت ذات يوم باحتلال فلسطين، لكنها أبت أن تتوقف أو أن تنتهي، لكن الغريب في رؤى الشاعر، أن لا ينتهي لأن المفاهيم المرتبطة به لا تكف عن التبدل والتغير، فإذا ضاعت الحرية في البلاد سميت ببساطة إرهابا وتخريبا كما يقول في قصيدة (دمعة على جثمان الحرية):

أأكتب أنني حيٌّ
على كفني؟
أأكتب أنني حر
وحتى الحرف يرسفُ بالعبودية؟
لقد شيعتُ فاتنة
تسمى في بلاد العرب تخريبا
وإرهابا
وطعنا في القوانين الإلهية
ولكنَّ اسمها
والله
لكنَّ اسمها في الأصل
... حرية.[1]

إن انقلاب المفاهيم في نظر الشاعر يقف وراء الهزائم المحبطة التي تقف خلف الشعور بالاغتراب عند فئة واسعة من المثقفين الذين يدركون أن المسار المتبع في علاج كثير من قضايانا المصيرية لا يؤدي إلا إلى مزيد من الأخطاء القاتلة لهذه الأمة، ويبدو أن أسوأ ما هذه

[1] أحمد مطر ، الأعمال الشعرية ، 47 .

القضية هو الإجماع على طمس الحقائق، كما في قصيدة (حلم)[1] إذ يستنكر مفسر الأحلام أن يرى الشاعر يعيش مثل البشر له صوت وطعام ولا يتبعه من خلفه مخبر، فيصيح به:

يا ولدي حرام

لقد هزئت بالقدرْ

يا ولدي .. نمْ عندما تنام!

في هذه النصيحة المقتضبة يكمن تعبير قاس عن واقع الإنسان الباحث عن مكان طبيعي بين البشر، ويريد أن يزاحم للآخرين في عيش كريم يتسع للجميع، وإذا كان مفسر الأحلام ينصحه فإن المفاجأة تأتيه من مصدر الخوف الحقيقي:

وقبل أن أتركه

تسللت من إذني

أصابع النظام

واهتز رأسي .. وانفجر!

إن ارتباط هذه الأشكال من الاغتراب في ثقافة الشاعر العربي فجرت قريحته عن كثير من الشعر الذي ارتقى في أغلب القصائد إلى مستوى الوعي الفكري لديه، وبقدر ما دلت دواوين الشعراء المعاصرين على رمادية الواقع العربي، كانت دليلا قويا على رغبة الشعراء في تصحيح ما يمكن من المظاهر الفردية والسياسية والاجتماعية التي لا تسيء فقط إلى الإنسان في حاضره، بل إلى الأمة بكل ما تحمل من إرث حضاري ومن تطلع نحو الآفاق المستقبلية. لهذا كانت إدانة الشاعر من أي جهة أتت خطأ بين لأنه – في الغالب– الإنسان الذي يرفض الأنانية ويقبل التضحية، ويساند القضايا الجوهرية عندما تكون في صالح الإنسان.

[1] أحمد مطر ، الأعمال الشعرية ، 49 .

الفصل الثاني: غربة الماغوط السياسية وانعكاساتها في شعره

أولا: عوامل تشكل الاغتراب عند الماغوط.

1-الماغوط واتجاهه الأدبي.

2-تجليات النكسة في أدب الماغوط.

3-تداعيات المنفى والسجون.

4-نزعة التمرد عند الماغوط

ثانيا: مظاهر التعبير الاغترابي في شعر الماغوط

1-التهكم والسخرية.

2-الحزن والانطواء على الذات.

3-الغزل والمرأة.

أولا: عوامل تشكل الاغتراب عند الماغوط

1-الماغوط واتجاهه الأدبي:

من المهم أن نتحدث عن غربة الماغوط انطلاقا من حواراته الصحفية العديدة، فهو الشاعر العفوي الصريح الذي يكشف حقائقه دون خوف أو حياء. وكأن لا شيء في حياته يستحق الإخفاء، ولعل ما مر به من رعب السجون، ومطاردة الأمن، وملازمة الحزن والتشرد أن يكون الدافع لهذه الصراحة في الحديث عن الذات. ويبدو الماغوط رغم ثقل العقود التي عاشها مثل طفل بريء يترجم لسانه ما في قلبه دون تزويق أو تلفيق؛ لا يزهو إذا ذكر انتصاراته الصغيرة، ولحظات سعادته القليلة، ولا يخجل من إخفاقاته وخيباته، فالكل عنده تجربة حياة، وكأنما لا بد للإنسان أن يكون له نصيب منها.

وإذا تجاوزنا الحديث عن دقائق حياة الماغوط وتفاصيلها، فإننا لا بد أن نتوقف عند جوانب منها صنعت من الرجل شاعرا من طينة خاصة.. شاعرا غريب الأطوار مقارنة بكثير من معاصريه وغير معاصريه ممن تعايش مع الأحداث الأليمة المتسارعة ومتغيراتها، تعايش المتكيف أو المتلون، اتقاء الوقوع في ما يعود على الشاعر بالوبال والمشاكل .

إن الفترة الممتدة بين 1934 السنة التي ولد فيها الماغوط، و2006 السنة التي توفي فيها، يمكن أن تستوقفنا فيها محطات بارزة، منها فترة الفتوة والشباب، ودخول سجن المزة، وفترة الفرار إلى بيروت والتقائه بشعراء رابطة "شعر" ثم العودة إلى سوريا، وخلال ذلك كله كان العالم العربي يشهد التغيرات الجذرية في تاريخه الحديث، من قبيل نكسة عام 1967 وما تلاها من أحداث جسيمة صنعتها الحسابات الإقليمية والدولية، والحرب الباردة التي كان من نتائجها تعميق الانقسام العربي بين المعسكرين، ومفاوضات السلام المختلفة الأشكال والمسميات، وما خلفته من شد وجذب بين أفكار واتجاهات شتى بعضها مع الوهم، والآخر مع الواقعية دون أن ندري تحديدا دقيقا لهذين المصطلحين وأي الفريقين أحق بهذا اللفظ أو ذاك من الآخر.

هذا التحديد وإن كان في أغلبه تاريخيا سياسيا، إلا أن له ظلالا اجتماعية وثقافية، فهذه العوامل تنصهر كلها وتصنع الوجود الفردي والجماعي، فتنتج فكرا يعبر عنها ويجسدها في صورة من الصور.

أما الشباب فكان عند الماغوط فترة رصد وبحث عن الذات، وفترة للتموضع الأولي في عالم متحرك، وفترة تجريب يحاول من خلالها أن يكون واحدا من الناس له نصيب من التعليم،

وله مصدر للرزق، خاصة في ظل وضعه الاجتماعي العسير؛ فقد كانت طفولته على قدر من البؤس والحرمان دفعاه لاحقا إلى محاولة التمرد عليهما، لكنه سرعان ما وجد نفسه في معترك السياسة والحزبية ووحلهما، وإن دون إرادته، سينجر عن ذلك سجن يعد الحد الفاصل بين البحث عن الوجود، والتعبير عنه. فقد كتب عليه أن يدخل سجن المزة بسبب انتماء حزبي عشوائي، لا يمت إلى القناعات بصلة، فانظم إلى الحزب القومي السوري لسبب بسيط هو كونه قريبا من بيته، بينما حزب البعث تفصله عنه ظروف الطبيعة وبعد المسافة، بل الغريب أنه لم يقرأ مبادئ الحزب قبل الانتماء إليه، وكأنما الانتماء إلى الأحزاب موضة أو تقليد، أو كأنه تصرف مغامراتي غير محسوب أو ناجم عن عدم نضج سياسي، قدر للشاعر أن يدفع ثمنه فيما بعد؛ فقد قتل عدنان المالكي في العام 1955، وهو مساعد قائد الأركان، ومقرب من البعث، وكان ذلك سببا كافيا لملاحقة المنتمين إلى الحزب المنافس واعتقالهم أو تصفيتهم، وكان الماغوط واحدا منهم.

ولكن تجربة السجن عند الماغوط ربما لم تكن سلبية بالمنظور الإبداعي، فإذا كان القيد وما ينجم عنه من ألم وعذاب وغربة مرحلة سيئة في حياة الإنسان، فإن عزاء الماغوط أن موهبته الإبداعية قد بدأت في التفتق والظهور في هذه الظروف، حتى وإن تعلق الأمر بالكتابة" على ورق البافرا، وهو نوع رخيص من الدخان" [1] كما يروي ذلك في حديثه عن حياته.

ثم تأتي مرحلة الشعور القومي بالمرارة والهزيمة نتيجة تخبط العرب في مواجهة كيان صغير غاصب تدعمه القوى الكبرى؛ فعلى امتداد الحروب التي خاضها العرب ضد إسرائيل، كان يتبين شيئا فشيئا أن زمام الأمور ينفلت من العرب، وإذا أضفنا إلى ذلك الأزمات التي كان يشهدها كل قطر عربي على حدة، فإن الصورة السياسية في الخمسينيات والعقدين المواليين كانت حالكة، دفعت بكثير من الأدباء وأرباب الفكر والثقافة إلى التعبير عن هذه المرحلة برفض وتمرد آملين الوصول إلى التغيير والتصحيح.

إنها إذن مرحلة اضطرابات في مناح شتى، في السياسات ونظم الحكم، كما في الفكر والمنظومة الثقافية، كما في علاقة الفرد بالمجتمع، واضطرابات في مراعاة الأولويات في عالم يسير ببطء ولكن بثقة إلى هيمنة الدول الكبرى، في مقابل خضوع أو إخضاع الدول الأخرى،

[1] محمد الماغوط ، اغتصاب كان وأخواتها، 41 .

خاصة في ظل تعدد الاتجاهات السياسية، وما شابها من عيوب في التنفيذ والتجسيد، أكثر منه في المبادئ والأسس.

وهكذا بدا واضحا أن الشعارات الموهومة المتعددة التي ميزت الصوت العربي في هذه الحقبة، لم تستطع أن تخدع الشعراء والكتاب في الغالب الأعم، لذلك نجد الماغوط لا يتردد في تناولها بكثير من السخرية والتشريح المر فيما بعد، فقد دخل الماغوط بعد السبعينيات مرحلة جديدة في مسيرته الأدبية، مرحلة اللجوء إلى الأنواع الأدبية الأخرى، فكتب في المسرحية "المهرج" و"صانع الأحذية" والعصفور الأحدب" وفي الرواية" الأرجوحة" وكتب الكثير في المقالة التي كانت تخصص لها بعض المجلات ذات الشعبية الواسعة ركنا أسبوعيا أو صفحة من صفحاتها، مثل(المستقيل)[1] وغيرها. فكان هذا الإنتاج مواكبا للمتغيرات التي عرفها المجتمع العربي، إذ اكتسحت العولمة العالم بأفكارها وتأثيراتها، واستسلم العرب– أو كادوا– لفكرة التعايش مع الكيان الغاصب، فدخلوا معه في مفاوضات تحت مظلات عديدة، فكان سهلا للملاحظ أن يرصد سلسلة التطورات التي فرضت على العالم العربي، أدت إلى نتائج وخيمة على مستوى الشعور العام، دفعت بالقوى المثقفة، ومنها الشعراء إلى مواقف وردود أفعال أرادوا بها إسماع صوتهم وبيان مواقفهم مما يجري.

وما من شك في أن الشعر العربي المعاصر قد وجد في هذه البيئة التي وصفنا مرتعا فنيا وتعبيريا خصبا، فسعى الشعراء إلى التعبير عن وجودهم– الرافض في الغالب– لهذا الوضع القائم الذي يتنافى أو يتباعد عما يجب أن يكون، دون أن يعني ذلك بالضرورة نصب العداء لهذه الجهة أو تلك.

والماغوط كغيره من أبناء جيله عايش أهم مرحلة في تاريخ العرب الحديث، فكان شاهدا على تلك التحولات من خلال كونه شاعرا ومثقفا، ومن خلال وجوده في منطقة صراع بين العرب وإسرائيل أي في سوريا ولبنان.

ورغم خطر الكلمة في البيئة العربية، وطبعه المتمرد، ولسانه الساخر، وعفويته المؤثرة، فقد أُمن له في مراحل حياته المتأخرة عيش كريم يسد له الحاجة، ويحافظ له على الحياة، وكأن المنزعجين من أدبه لم يجدوا بدا من قبوله والتعايش معه، فمن الصعب أن تكتم الكلمة

[1] مجلة منوعة أسبوعية أسسها الصحافي والكاتب الراحل نبيل خوري، عام 1977 في باريس، وكانت مقالات الماغوط اللاذعة في أولى صفحاتها تحت اسم (أليس في بلاد العجائب) ، في فترة الثمانينات، وعدت سببا رئيسيا في ازدهار المجلة.

المعارضة أو الرافضة أو المعاكسة في زمن تتبدل فيه الأحوال عاما بعد عام، بل في زمن لو وضعت فيه الشاعر حبيس زنزانة معزولة في صحراء قاحلة لرأيت كلامه وقصاصات أدبه عند الناس، وكأنه يعيش حرا طليقا بينهم.

أما اتجاهه الأدبي والفكري، فمن الصعب أن نجزم في أمره بشيء، ذلك أننا لا نستطيع أن نلمس في إنتاجه الشعري أو النثري اتجاها واضحا، ولعل طبيعته المتمردة سبب رئيس في ذلك. لنذكر أنه دخل حزبا دون أن يقرأ مبادئه، وأنه ترك دراسة الزراعة في وقت كان لابد أن يشق لنفسه طريقا تعليميا يؤدي إلى وظيفة محترمة، وأنه سخر من كل السياسات التي أوصلت الوطن الكبير إلى خسائر كثيرة في الأرض والمكانة الدولية.

وفضلا عن هذا، لا يعتبر نفسه شاعرا كالشعراء، ولا مثقفا كالمثقفين، ولا مفكرا كالمفكرين، بل مواطن حساس يدرك ما يدور حوله، فينقله بكثير من الصدق الإخلاص، لكننا لا يجب أن ننخدع لهذه التصريحات، فإذا لم ندرجها في خانة تواضع الشاعر، فليس أقل من أن نحاول وضعها في إطارها المناسب، ونحدد لها معانيها المقصودة. وما من شك في أن الماغوط لم يبن شاعريته على احتكاك بتراث أدبي ونقدي ضخم، كما هو الحال عند شعراء الحداثة الذين تأثروا بإليوت والمدرسة الإنجليزية في الشعر، أو بسوزان برنار والمدرسة الفرنسية، وليست له تلك الثقافة الأكاديمية، وذلك الفكر الفلسفي اللذان يدفعانه إلى التنظير للشعر، أو للحداثة التي أصبح واحدا من أعمدتها بوصفه رائدا لقصيدة النثر، إنه ببساطة شاعر فطري إلى أبعد حد.[1]

إن الماغوط في هذا يختلف عن كثير من أمثاله ذوي الاتجاهات الواضحة، مثل شعراء القومية، وشعراء الرومنسية، وشعراء الواقعية، وشعراء العبثية والعدمية، وشعراء الحداثة، بل إنه" لم يكن معنيا بالنظريات الأدبية، أو إيديولوجيا الأدب حتى في كتابة الشعر، وما وجوده بين هؤلاء الشعراء المثقفين أو النخبويين سوى ضرب من المصادفة" [2] أملتها ظروف بعده عن سلمية ودمشق إلى بيروت، أو ربما أملاها البحث عن حماية أدبية أو شرعية شعرية، تضمن له

---

[1] في حوارات الماغوط الكثيرة ، يردد دوما أنه لو كتب له أن يتعلم أكثر من الابتدائية التي توقف عندها، لكان باستطاعته أن ينظر للشعر مثل أدونيس، ويعترف أنه لا يفهم حتى شعره ناهيك عن نظرياته. انظر: اغتصاب كان وأخواتها، 68، و70.

[2] ناظم مهنا، الماغوط بين شعرية الفطرة وقوة التجربة، الموقف الأدبي ،47 ، اتحاد الكتاب العرب، عدد 432، سنة 2007.

إطارا للتعبير عما يملأ جوانحه. إنه " شاعر لم يكن حريصا على الانطلاق من إطار مرجعي معين"[1]، فعلى الرغم من أن جماعة (شعر) كان لها الفضل الواضح في التعريف به، وتقديمه إلى جمهور الشعر، إلا أنه لم تكن له فلسفتهم في فهم الشعر؛ لقد ابتعدوا في نظره عن" فطرية مجتمعهم، والذي يحتم عليهم أن ينطلقوا منه للتعبير عن طموحاتهم وأهدافهم من أجل الارتقاء به." [2] لذلك ابتعد كلية عن غموض النص وتعقيده ورمزيته، فجاء شعره مكشوفا عاريا، يفضح الواقع المزري على أصعدته المختلفة.

وهكذا نجد الماغوط يبين منذ البداية عن انتماء وحيد شكلته معاناته الحياتية بالدرجة الأولى، والأحداث المتوالية التي ظلمته إنسانا، فانتقم لنفسه شاعرا، هذا الانتماء هو للحرية في معناها الأوسع، إنه متمرد؛ والمتمرد قلما تجد له اتجاها معينا ..

2-تجليات النكسة في أدب الماغوط .

إن عهد الشعر بالنكسات والنكبات والهزائم ليس جديدا، سواء على مستوى الأفراد أو المدن أو غيرها، فما زالت نكبات بغداد العديدة، ودمشق والبصرة والأندلس وغيرها ماثلة في الأذهان، وما زالت نكبة البرامكة، والحلاج وشهداء الكلمة من البشر، تؤكد خللا ما في منظومة العلاقات السياسية والاجتماعية للأمة؛ وهي نكبات بكى فيها الشعراء القيم قبل الأجساد والشجر والحجر، فجاءت أشعارهم ترجمانا لوعي الشاعر المثقف الذي ينظر إلى المستقبل، وهو يندب الحاضر ويرثيه. فجاءت قصائدهم مؤثرة تتفاعل مع الوجدان العام، وتدفع بشكل أو بآخر إلى التأمل والتدبر بحثا عن وضع جديد.

ولقد أطلق العرب اسم" النكسة" على هزيمة جيوشهم أمام الكيان الإسرائيلي عام 1967، وهي نكبة تضاف إلى نكبات أخر سجلها التاريخ في صفحات هذه الأمة، و"النكبات شرخ يصدع البناء الاجتماعي على كلّ المستويات، ويعري ما استتر منه، ويظهر الظلال القاتمة التي كانت بعيدة عن النور"[3].

---

[1] جابر عصفور، رؤى العالم، 177.

[2] فاتح كلثوم ، الرؤيا الفطرية في شعر محمد الماغوط ،الموقف الأدبي 66، – اتحاد الكتاب العرب ، عدد 432، سنة 2007.

[3] محمد حمدان ، أدب النكبة في التراث العربي ، 205 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2004

ولم تكن النكسة محطة عابرة في تاريخ العرب الحديث، بل ظلت على امتداد عقود الحدث الذي غير كثيرا من المعالم الثقافية والفكرية العربية؛ فلقد أنهت العصر الرومانسي الحالم بمجد الأمة، كما أفرغت الشعارات المرفوعة منذ 1948 من معانيها، وبدأت مرحلة جلد الذات بحثا عن تفسير لما آل إليه الوضع، ودخل الشعراء كغيرهم في خضم الجدل القائم حول أسباب النكسة ونتائجها، كل يبلورها حسب قناعاته السياسية أو اتجاهه الفكري أو انتمائه القومي.

واستفاق قسم هام من الشعراء على واقع آخر غير الذي كانوا يأملونه، وتأزمت علاقاتهم بصناع القرار، ومنظري الوحدة العربية والقومية العربية، فلم يجدوا غير الشعر ملاذا وأنيسا، يفجرون فيه طاقاتهم، ويعبرون عن رفضهم، وأحيانا يظهرون تمردهم على أنماط التفكير القائمة، داعين إلى التغيير. وقد رأينا أسماء كبيرة في عالم الشعر، حركتها النكسة والواقع العربي من قبيل أدونيس ونزار قباني والبياتي وبلند الحيدري وسعدي يوسف وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل، وكثيرين غيرهم توزعوا على رقعة الوطن العربي، يجمعهم الهم الواحد، ويختلفون قليلا أو كثيرا في كيفية التعبير عنه.

وقد كان" من فضائل نكسة 1967 إذن أنها هزت العقل العربي وأيقظته من سباته الطويل.. لقد فجرت النكسة قنبلة داخل قبيلة المثقفين، وجعلت الجميع يلتفت حوله، ويعيد من جديد النظر في مجمل أفكاره واتجاهاته، وإذا كان البعض قد سقط في قبضة الغموض والعبثية، فإن البعض الآخر وضع يديه على مكمن الداء، وعلى الأسباب الحقيقية التي كانت وراء نكسة مدوية ما زالت تتفاعل أحداثها ونتائجها على ساحة الصراع العربي– الاسرائيلي." [1]

لكن ردود أفعال الشعراء لم تكن في مستوى واحد، من حيث التعامل مع النكسة، فلأسباب ما أخذ بعضهم يلطف وقعها على القارئ العربي، معتبرين إياها خسارة معركة وليست خسارة حرب، يقول الشاعر عبد الغني حسن يرد على من لم ير في النكسة سوى نكبة للأمة:

لا تَلُمْها فِي الْحَادِثَاتِ المُـــلِمَّهْ إنَّهَا أمَّـــــةٌ، وأيَّةُ أُمَّهْ؟!
كيفَ لا يحملُ الْحَـــوادِثَ شَعبٌ عربيُّ السِّماتِ، عَـــالِيَ الْهِمَّهْ؟

[1] أحمد جودة، نكسة 67 أيقظت الضمير الثقافي العربي، صحيفة الشرق الأوسط الإلكترونية،عدد:8594 بتاريخ:09 /2002/6، الرابط :

http://www.aawsat.com/details.asp?section=28&article=107418&issueno=8594

لا تفُلُّ الْخُطُوبُ مِنْ غَـرْبِ مَتْنَيْـ هِ ، ولا تثْلِمُ المُــصِيبَةُ عَزْمَهْ
يَتلقَّى مِنَ الـــــهَزِيمَةِ درْساً يتَـحدَّى اللَّيَالِيَ الـــمُدْلَهِمَّهْ
فيُحيلُ الدُّجى وضَـــاءَةَ صُبْحٍ وَيَردُّ الشَّكوَى حَــلاوةَ نَغْمَهْ
وَيصوغُ العُبوسَ مِنْ صَفحةِ الدَّهْـ رِ ائتلافًا على الشِّفاهِ وبَسمَـهْ.

إن الأوصاف الجميلة هذه التي أوردها الشاعر كان يراد لها أن ترفع المعنويات، وأن تعد الإنسان المقهور المحطم في نفسه وآماله بمستقبل أفضل، يعيد له شيئا من الكرامة المهدورة، وربما يكون التفاؤل مطلوبا بعد النكسات حتى لا يكون السقوط موتا ليس بعده نهوض، فلكل جواد كبوة، ولا بد أن تستفيد الشعوب من أخطائها.

إنَّما الحربُ يا صَديقِي سِجَالٌ
فلِمَ اليأسُ عند أولِ صَدْمَهْ
بينَنَا في الوَغَى لِقاءٌ طَويلٌ
ومَواعيدٌ في الْمَعارِكِ جَمَّهْ

غير أن الواقع يعطي المتشائمين نصيبا من الحق أيضا في غرقهم في التفجع على أمة أصيبت في مقتل، حتى أنهم يعتبرون النكسة لفظا لطيفا جدا للكارثة التي وضعت العالم العربي في موقف لا يحسد عليه.

فنزار قباني لم تترك له النكسة ما يتحفظ عليه في خطابه لصناع القرار، فدعا إلى قطيعة نهائية مع فكر قاد إلى الهزيمة، ويشرح بمرارة الشاعر الواعي أسبابها:

انعي لكم يا أصدقائي اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم..
كلامنا المثقوب، كالأحدية القديمة
ومفردات العهر ، والهجاء، والشتيمة
أنعي لكم .. أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة.[1]

[1] نزار قباني وأروع قصائده، 368 .

ويتعمد الشاعر في(هوامش على دفتر النكسة) الإيغال في السخرية من قدرة الإنسان العربي على الكلام، وعجزه عن تجسيد الكلام:

إذا خسرنا الحرب لا غرابة

لأننا ندخلها

بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابة

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة

لأننا ندخلها ..

بمنطق الطبلة والربابة.

هذه اللهجة الجديدة في خطاب الشاعر ستفرض منطقها خلال هذه الفترة الحرجة، ويصبح السلوك السياسي والاجتماعي وحتى الثقافي في قفص الاتهام، وتشحذ اللغة أسلحتها للإيذاء، كنتيجة لعجز العقل والوجدان عن استيعاب الذي كان.

ويمضى الشاعر السوداني سيد أحمد الحردلو في تشريح النكسة، والانتقام ولو شعرا من صانعيها الذين توهموا أنهم أبطال، وإذا هم قاصرون أو مراهقون رغم ما بلغوه من السنين، فيقول في (هوامش على دفاترهم):

أكتب للمزيفين واللصوص والمخنثين

أكتب للمنافقين

أكتب للذين حسبوا على بلادنا رجال

أكتب للذين جاوزوا خمسينهم

ولا يزال بعضهم أطفال

أكتب للأشباه

للذين فجأة تحولوا أبطال.

ويتفق الحردلو مع القباني في بعض أسباب النكسة، فيقول:

وكانت الهزيمة

لأننا كنا مليئين بأغنيات الموت في الشفاه

بمفردات العهر ..والخدر

بكل ما في الكون من ضجر

لأننا كنا مليئين بأن الله

ينام تحت هدب امرأة من قرطبة ..[1]

ويذهب حيدر حيدر مع الشعراء والأدباء الذين أعلنوا انتهاء الزمن الجميل، على أن لا يدفعهم ذلك إلى الاستسلام للحزن والصمت وانتظار المجهول، فيقول:" ولأنني مدرك حجم الكارثة والانحطاط اللامتناهي والخراب السائد، والمستقبل الأسود، مصمم أنا بكامل وعيي ومعرفتي أن أكون صوتا فضائحيا في مواجهة هذا التدهور والانحطاط والعسف المبرمج"[2] فأطلق العنان للنص الأدبي المستشعر للفجيعة وأعاصيرها، شعرا ورواية ومسرحية، و" تناول جوانبها المتعددة عبر وصف تفصيلي للإنسان العربي، في إطار فضائي- زمني، تطبعه علائق القهر والقمع والحرمان والاستغلال... إلى التساؤل الساخر المتشكّك في أطروحات السياسة وبريق الشعارات.[3]

ومهما يكن من أمر، فإن النكسة – بوصفها حدثا عظيما- لا بد أن تلهم الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم ورؤاهم، واختلاف الطرح في شأنها لا ينفي أن يكون الهدف المبتغى واحدا، هو في الغالب تنبيه الإنسان العربي إلى جلال الحدث، وضرورة تجاوزه، والاستفادة منه، وإن كان ذلك لا يكون إلا بإعادة الاعتبار لآليات تفعيل المجتمع، خصوصا ما تعلق منها بالحرية والديمقراطية وما ينجر عنهما من مفاهيم لا تكتفي بالشعار، بل تتجاوزه إلى الفعل والعمل.

وديوان محمد الماغوط(الفرح ليس مهنتي) لا يختلف كثيرا عن (حزن في ضوء القمر) أو(غرفة بملايين الجدران)، من حيث الخصائص التعبيرية العامة، بل يكاد كل منها يزكي الآخر في التعبير عن القلق والحزن والاغتراب الناجم عن معاناة النفس طورا، وعن الإحساس الجماعي بالظلم والقهر والتهميش، وما يترتب عن ذلك كله من ظلامية في الرؤيا، وتطرف في الوصف، وثورة على كل ما هو مألوف ومبتذل. لكن(الفرح ليس مهنتي)، وبحكم ميلاده متزامنا مع النكسة، يعكس آلام هذه المرحلة، ويحمل شحنة إضافية من السخط والغضب لا تخفى على القارئ، إذ يعد" تعبيرا موجعا محتشدا بالعفوية ومشاعر السخط التي فجرتها هزيمة العام السابع والستين"[4]؛ فقد أضيف ألم المعاناة الذاتية، إلى ألم الجماعة، الذي يمثله الشعور القومي بقسوة

---

[1] انظر: جروه علاوة وهبي ، التجريب في القصيدة العربية ، 131-132 ، دار البعث- قسنطينة ، ط1 ، 1984

[2] حيدر حيدر، أوراق المنفى ، 8 ، دار أمواج للطباعة والنشر – بيروت ، ط1 ، 1993

[3] محمد رضوان، محنة الذات بين السلطة والقبيلة ، 9 ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق . 2002

[4] جابر عصفور، رؤى العالم ، 178

النكسة، فأصبح الشاعر كمثقف كأنه فقد" مصداقيته، وبات على هامش الفعل التاريخي.. لقد انكشف الوهم الكبير الذي ألهم المثقفين تلك المشاريع الشاملة والإيديولوجيات الثورية، لتغيير العالم وتحرير الشعوب من القهر والاستلاب."[1]

وعبثا نبحث عن تصريح بالنكسة في ديوانه هذا، لكن صورها واضحة من خلال حالة اليأس التي تطفو على لغته، مرة وقاسية، وفي نداءاته اليائسة وأوامره الجافة محاولا تفجير آلامه القومية دون أن يضطر إلى مشاركة الآخرين لغة انتقاداتهم المباشرة للحدث.

يقول في قصيدة (بعد تفكير طويل) [2]

قولوا لوطني الصغير الجارح كالنمر

إنني أرفع سبابتي كتلميذ

طالبا الموت أو الرحيل

ولكن

لي بذمته بضعة أناشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأريدها الآن .

إن تصغير الوطن، وطلب الموت أو الرحيل، وتعتيق الأناشيد، كلها إشارات إلى ما يعتري الماغوط من غضب وحنق، إنه لا يريد أن يبقى في وطن لم يعد يحقق له الإحساس بالعزة، ويطالب بالأناشيد التي صدح بها زمنا، تمجيدا له وأملا في أن يكون عرينا له ولغيره من أبنائه، وهاهو يكتشف أنه مجرد ضحية من ضحايا ضعفه.

ويوغل الشاعر في التعبير عن المأساة، عندما لا يرى في الوطن غير تابوت ممدد لا حراك به، وأكثر من هذا لا يستحق الرثاء، وهو أبسط شيء يقدم إذا انعدمت الحيل والرغبة في فعل شيء ما، ثم هو لا يريد أن يخاطبه مباشرة بل يتخذ بينه وبين الوطن حجاب، كأنما يمارس حقه في الخصومة والإعراض:

قولوا لهذا التابوت الممدد حتى شواطئ الأطلسي

إنني لا أملك ثمن المنديل لأرثيه.

---

[1] على حرب ، الاستلاب والارتداد، 78.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 191

من ساحات الرجم في مكة

إلى قاعات الرقص في غرناطة

جراح مكسوة بشعر الصدر

وأوسمة لم يبق منها سوى الخطافات.

ويفجع بزيف الأحلام التي بنيت على الأوهام والمظاهر التي عرتها الأحداث، فانعكس كل ذلك مرارة تدفع الشاعر إلى استكثار الوحل على أرصفة الوطن:

فاهربي أيتها الغيوم

فأرصفة الوطن

لم تعد جديرة حتى بالوحل.

هذا مظهر من تمرد الشاعر على واقع فرضه العرب على أنفسهم، فذاقوا وباله، لذا تتعاظم حيرته، ويبدو كأنه يطالب" بوضع إنساني تكون فيه جميع الأجوبة إنسانية، أي مصاغة بشكل منطقي"[1]، وهو يتجرع هزيمة تفنن الآخرون في تبريرها وتحليل أسبابها ونتائجها، دون أن يعني ذلك شيئا بالنسبة إليه، طالما أنه يصدر ممن لا يثق في كلامهم وشعاراتهم وأصواتهم المأجورة، ثم هو يرى الألم جماعيا، الأمر الذي يحمله مسئولية أكبر بموصفه شاعرا له صوت فني وكلمة مقروءة.

لهذا لا يكتفي الماغوط بالتمرد على الوضع القائم، بل ينتقل إلى نتيجته المنطقية وهي الدعوة إلى الثورة لتصحيح الأمور، وكثيرة هي أشعاره التي تجسد ذاك، دون أن يتوقف معناها بالضرورة عند الانتفاضات الجماهيرية المعروفة. فالثورة بمعناها الأوسع تشمل إعادة النظر في الوضع القائم برمته، وهي" عملية تتجاوز رفض الواقع إلى محاولة تقويضه، وبناء واقع جديد."[2]

يقول في قصيدة (كل العيون نحو الأفق) [3]

مذ كانت رائحة الخبز

شهية كالورد

كرائحة الأوطان على ثياب المسافرين

---

[1] ألبير كامو ، الإنسان المتمرد ، 27 ، تر: نهاد رضا ، منشورات عويدات – بيروت، ط3 ، 1983

[2] عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية (ديوانه – المجلد الثاني) ، 24، دار العودة – بيروت، ط3 ، 1979

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية . 193

وأنا أسرح شعري كل صباح

وأرتدي أجمل ثيابي

وأهرع كالعاشق في موعده الأول

لانتظارها

لانتظار الثورة التي يبست

قدماي بانتظارها.

يعمد الماغوط إلى تصوير الثورة بوصفها حدثا جميلا، يستحق التزين له، والاحتفاء به وترقبه مثل ترقب العاشق لموعده الأول، وهو بهذا التصوير كأنما يقول إن الثورة المنتظرة هي التي يجب أن تكون جوابا لأسئلتنا، وحلا لوضعنا، ويمضي بعد ذلك في التغزل بهذه الحبيبة الموعودة التي تعلق الآمال عليها لإعادة استرجاع الكرامة بأبعادها المختلفة، لكن ماذا إذا لم تأت؟ ماذا لو لم تستجب لمراسم الاحتفال التي أقامها الشاعر على شرفها؟

لكن إذا لم تأت

سأعض على شراييني كالمراهق

سأمد عنقي على مداه

كشحرور في ذروة صداحه

وأطلب من الله

أن يبيد هذه الأمة.

إن شحنة الغضب التي ختم بها قصيدته، ليست إلا ترجمة لشحنة حب الثورة في نفسه، فالنتائج تقاس بالمقدمات، وإذا كانت هزة عنيفة كالنكسة لا تؤدي إلى ثورة في مستوى هذا العالم المترامي الأطراف، فلا تستحق هذه الأمة– في نظر الشاعر– الحياة.

لقد هزت النكسة جيلا كاملا من الشعراء، تعددت طرائقهم في الشعر، وانتماءاتهم في الحزب والسياسة، ورؤاهم في الحياة والواقع، ولكن جمعهم الإحساس بالانتماء للوطن الجريح، فخصصوا له قصائد أو دواوين كاملة، بعضهم اعتبرها وعكة صحية سرعان ما تنتهي، وآخرون

توقعوا أن تكون حالة مزمنة تطول[1]، وتركوا جميعا الفصل للزمن المتعاقب الذي أكدت سنواته أن النكسة لم تكن خسارة ستة أيام في تاريخ العرب، بل إنها بدأت بخسارة الستة الأيام.

3- تداعيات المنفى والسجون

يحتل كل من المنفى والسجن مكانا خاصا في التعبير الاغترابي للقصيدة المعاصرة، ولا ينحصر المنفى في البعد عن الأوطان فقط، كما أن السجن لا يعني فقط تقييد الحرية فترة من الزمن، بل يمتد إلى نوع آخر هو المنفى داخل الوطن، وإلى سجن الأفكار والعقول، وتكريس مظاهر التقهقر والتخلف، وعندئذ يشعر المرء أن الذي يحيط به غريب عنه، أو أنه منبوذ بسبب موقف أو اتجاه لا يقبله الآخر، أو أنه ممنوع من التعبير عن نفسه بحرية، فيكون أمامه خيار العزلة وحيدا يفجر فيه الإبداع بقدر ما يمزق قلبه ألما وحيرة.

وإذا كان للسجن والمنفى محاسن، فهي تعلم القدرة على التحدي والمواجهة، وعلى الإبداع أيضا، الذي ربما يتفتق فيهما وينمو ليكون الوجه الآخر للمعاناة، يقول هيجو" هاكم رجلا تحطم حتى لم يعد يملك سوى شرفه، وتجرد من كل شيء حتى لم يعد له سوى ضميره، وانعزل عن الدنيا حتى لم يبق بالقرب منه سوى العدالة، وأنكره الناس حتى لم يبق معه سوى الحقيقة، وألقي به في الظلمات حتى لم يبق له سوى الشمس، ذلكم هو رجل المنفى."[2]

وعهد الشاعر العربي بالمنفى والسجن قديم، بمعنييه السالفي الذكر، فنحن أمام تجربة الصعاليك، وبخاصة الخلعاء والشذاذ منهم الذين ساروا على درب الثورة على القبيلة بعزة وإباء، رافضين الظلم والذل، وداعين إلى الحرية في علاقتهم بالقبيلة التي تفرض عليهم التبعية والذوبان والامتثال دونما احتكام لما يريدون هم، وأمام تجربة أسرى الحروب العربية من الشعراء مثل أبي فراس الحمداني والبارودي وشوقي وغيرهم، وإذا كان هؤلاء في أغلبهم يشتكون البعد عن الأوطان والأهل، فإن غيرهم وسع آفاق غربته ومنفاه لتشمل" بشكل جوهري النظام القيمي والاجتماعي والأخلاقي، وماهية الأهداف التي يحملها أبناء الوطن الواحد". [3]

---

[1] من هؤلاء نزار قباني في ديوانه (قصائد مغضوب عليها) يذهب فيها مذهبا متطرفا، إلى حد وصف البعض له بالشعوبي. انظر مثلا: جهاد فاضل ، فتافيت شاعر (وقائع معركم مع نزار قباني) 25 – 38 ، دار الشروق – بيروت ، ط1 ، 1989

[2] فيكتور هوجو، رسائل وأحاديث من المنفى، تر: أحمد رضا محمد رضا،6 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986

[3] محمد محفوظ، الحرية والإصلاح في العالم العربي، 119 ، الدار العربية للعلوم – بيروت ، ط1 ، 2005 .

إن العالم العربي لا يمثل استثناء من حيث سوء استقرار الفرد النفسي والاجتماعي، أو من حيث سوء علاقة الفرد بالمنظومة السياسية والاجتماعية، لكن الظروف التي مر بها في العصر الحديث ربما جعلته أحد النماذج السيئة في هذا المجال، بالنظر إلى حجم الإحباط والآلام التي ترجمها الإنتاج الأدبي بأنواعه المختلفة، والأديب بوصفه مثقفا متميزا أقدر طبقات المجتمع شعورا بالوضع الاجتماعي والقيمي من غيره، كما يعد أفضلهم وسيلة في الكشف والإبانة، لأن وسائله التعبيرية أوضح أثرا على المستوى البعيد.

لهذا وجدنا الشاعر يعاني منفى داخليا قبل أن يكون منفى عن وطن أو مدينة، فإذا كان الثاني مؤقتا في الغالب، وقد يزول بعودة الشاعر إلى أحضان بلده وقومه، فإن الأول أكثر مرارة؛ لأنه يعاكس فيه الفطرة الميالة إلى التعايش والاندماج، ويقضي في داخله على ما تبقى من شعور بالعدالة والإنصاف عند بني جلدته، كأنما هو غريب داخل وسطه، ما يدفعه إلى الدفاع عن نفسه بوسائله الخاصة؛ ذلك الدفاع ضد محاولات سلبه حقه في عالم لا يعتقد الشاعر أنه في مستواه، لأنه لا يؤمن بالمواطنة بل بالولاءات أو الحزبية أو العصبية وما إليها من أنظمة الهدر وأشكال التعسكر أوالتخندق التي تقسم الناس إلى فئات، ترضى عن هذه وتقمع تلك، إلى حين تنقلب المعادلة، وهكذا دواليك.

وفي الحالتين نجد حضور المكان قويا، رغم أنه ليس سببا مباشرا في شعور الشاعر بالوحدة والمعاناة، فلا يمكن للمكان أن ينعزل عن عناصره المرتبطة به ارتباطا آليا، كالإنسان والزمان، فكل من هذه الثلاثة مكون أساسي للحياة في شكلها الاجتماعي أولا، ثم في أشكالها الأخرى المتفرعة. لهذا نجد الشاعر يطرب للمكان أو يشكو منه بناء على العلاقة التي تجمعه بالناس أو بالآخر عموما، في زمن معين أو مطلق.

إن العلاقة بالمكان كما تراها نهى بيومي" تتناول الموقع من حيث دلالاته المتراكبة: موقع الذات في المجتمع ومكانتها فيه، وموقع الفرد من الجماعة التي يعيش فيها ومكانته عندها، والموقع باعتباره جغرافيا الذات والعالم."[1]

ومهما يكن من أمر، فإن الشعور بالنفي أو السجن بسبب الرأي أو الانتماء، في أي من صورهما يتعارض مع المواطنة التي ليس من شروطها" الاتفاق في الرأي أو الاشتراك في الدين، أو المذهب أو القومية، إن مفهوم المواطنة يستوعب كل هذه التعدديات والتنوعات،

[1] انظر: مصطفى حجازي، الإنسان المهدور ، 256، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء . ط1 ، 2005

ويجعل المناخ السياسي والثقافي والاجتماعي مواتيا لكي تمارس كل هذه التعدديات دورها ووظيفتها الحضارية والوطنية في إثراء الواقع الوطني ومده بأسباب الاستقرار والانسجام."[1] وإذا اضمحل الشعور بالمواطنة عند الشاعر، فإنه من الصعب أن يتحكم في آلته التعبيرية، وعلى القارئ أن يستعد لكثير من المفاجآت التي يصب أغلبها في إطار التمرد والثورة والرفض.

سجن الماغوط لأول مرة عام 1955 بسبب انتمائه إلى القوميين بالشكل الذي رأينا، وقضى فيه تسعة أشهر، فر بعدها إلى منفاه الاختياري في بيروت أين سجن أيضا عام 1962 إثر انقلاب القوميين، ثم سجن في الشام، بسبب كتاباته الصحفية، وجرأته الناقدة. وعندما يتحدث عن معاناة السجن يبدو أنه مصدر كل ما يحمله في نفسه من غربة وثورة وتمرد؛ لقد حطم حذاء السجان في داخله كثيرا من القيم والمبادئ الجميلة، قبل أن يحطم فيه الضلوع والعظام، وأسكنه جحيما من الخوف والرعب، والكفر بكل الشعارات التي يؤكد الواقع أنها زائفة. وفي الوقت الذي كان يعتقد فيه أن السجن للمجرمين تبين أنه أيضا للذين لا يريدون تقديم الولاء الأعمى، فتُقدَم للسجن زهرات شبابهم، وما تبقى لهم من عزة وكرامة.

وعلى الرغم من أن الماغوط لا يقارن بشعراء المنفى الكبار المعاصرين له، من حجم السياب أو محمود درويش أو غيرهما، أولئك الذين أبعدوا عن الوطن أو ابتعدوا عنه، وحرموا العودة إليه، لأن ما يكتبون يزعج أناسا لهم سلطة الأمر والنهي، إلا أن المنفى ليس في حاجة إلى إطالة زمنية لينعكس حسرة ومعاناة في نفس الشاعر. فالنفي أو السجن في حد ذاتهما حدثان خطيران في حياته بغض النظر عن حجمهما الزمني أو مكانهما، أما إذا صاحبته الظروف السيئة على مستوى النفس أو الشعور العام، فإنه يصبح أكثر قسوة وهجوما وشراسة في التعامل الشعري مع الآخر؛ إذ يحطم الشاعر به كل قيد، ويتجاوز كل حد تعبيرا عن تمرده ورفضه.

وهكذا طال السجن جيلا بكامله من الشعراء الشباب، الذين كانوا يحلمون بلعب أدوارهم الطبيعية في توعية الأمة بقضاياها المهمة، فأريد لهم أن يكونوا خارج إطار التأثير الاجتماعي الثقافي، وتعرضوا لما يسميه مصطفى حجازي بالهدر الوجودي الذي يحدث حين" يحال بين الإنسان وصناعة مجاله الحيوي، من خلال الممارسة والفعل والإنتاج والإنجاز والمشاركة في

[1] محمد محفوظ ، الحرية والإصلاح في العالم العربي ، 110

قضايا هذا المجال الذي يشكل الوطن، واحتلال الدور والمكانة الفاعلة فيه. "[1] وقد جسد هذه التجربة أحمد حجازي في قصيدته(سجن)[2] فقال:

لي ليلة فيه

وكل جيلنا الشهيد

عاش لياليه

فالسجن باب ، ليس عنه من محيد .

لكن حجازي يستدرك موضحا أن السجن ليس بالضرورة أن يكون مكانا حقيقيا للحبس، وتلك هي المشكلة الكبرى، إذ يغدو كل شيء حول الشاعر سجنا معنويا إذا هو نجا من السجن المادي:

والسجن ليس دائما سورا، وبابا من حديد

فقد يكون واسعا بلا حدود

كالليل.. كالتيه

نظل نعدو في فيافيه

حتى يصيبنا الهمود.

وقد يكون السجن جفنا، قاتم الأهداب نرخيه

وننطوي تحت الجلود

تجتر حلم العمر في صمت ، ونخفيه !

وإذا أردنا أن نتلمس مأساة النفي والسجن في شعر الماغوط، فإن ديوانه الأول(حزن في ضوء القمر) الذي ولد في المنفى البيروتي، وقصيدته" القتل" التي يعتبرها القصيدة المعلنة عن وجوده كشاعر، والتي ولدت في سجن المزة، أفضل ما يمكن أن يستشهد به. ونظرة على فهرسة هذا الديوان تُبين عن حجم المأساة الناتجة عن السجن والنفي، فالعنونة تساعد في الكشف عن الاتجاه العام للديوان حتى قبل قراءة القصائد. وهكذا نجد في القصائد الثماني عشرة المشكلة له عناوين مثل:"حزن في ضوء القمر" و"جنازة النسر"و"المسافر" و" الشتاء الضائع"و"رجل على الرصيف"و" الغرباء" و" القتل"، وغيرها مما يدل على أن الشاعر لم يكن في حالة من السعادة

[1] مصطفى حجازي ، الإنسان المهدور ، 250

[2] أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، 256.

أو الهدوء، بل كان في اضطراب وقلق واضحين، يسيغان له كل أشكال التعبير، حتى وإن حمل تناقضات ومفارقات يحتاج فيها من القارئ أن يتفهمها ويقبلها منه، فإذا كان الآخرون يجتازون طريق الشعر الوعر والشائك على المركبات، فإنه يجتازه حافيا.[1]

والماغوط يعلن بوعي أن السوط الذي أرعبه، هو السوط العربي بيد السجان، وفي السجن انهارت أمامه الأشياء، وسقطت جماليات الحياة، ولم يبق أمامه سوى الرعب والفزع ، لهذا لم تكن سوداويته زيفا، ولا تشاؤمه ادعاء؛ لقد جعلته ظروف الحياة ينضج قبل الأوان، فأوصله ذلك النضج إلى إطلاق العنان لصورته القاتمة علها تمتص شيئا مما يعذبه، وتخفف شيئا مما يعانيه.

وعندما تتحد الرؤى حول السجون الظالمة وما تخلفه من آثار رهيبة في حياة المثقف، فإن جرعة الصدق التي يلمسها القارئ من كتاباته وأشعاره تجعله يؤمن بأحقيته في رفع الصوت مطالبة بالحرية، وبالإبداع في تعرية الواقع إنصافا للمحرومين والمعذبين في الأرض. وهاهو البياتي يعرفنا بهذا المكان وما أصبح يعنيه ويعكسه من أساليب الإذلال، التي غطت على الصورة القديمة لقمع ذوي الفكر والوعي بأشكاله التي لا تكف عن التجدد والابتكار. يقول في (قصائد حب على بوابات العالم السابع):

عرفت يا حبيبتي كل سجون العالم القديم
لكنني أكتشف الآن سجون العالم الجديد
والقهر والإذلال في الأزمنة الحديثة
والموت في أقبية المدينة
وغرف الفنادق اللعينة.[2]

لهذا تتجه الغربة عند هؤلاء الشعراء إلى أن تكون أيضا غربة داخل الوطن الضائع بين أبناء لايعرفون حقه، وأجانب لا يراعون حرمته، تلك الغربة التي لخصها البردوني في قصيدته (من منفى إلى منفى) حين صور" واقع الوطن تصويرا يوحي بمعنى الاختناق، ويعمق المأساة التي يعيشها الوطن"[3]، قائلا :

---

[1] محمد الماغوط ، اغتصاب كان وأخواتها،73.

[2] ديوان عبد الوهاب البياتي ، مجلد2 ،209.

[3] ريم العيساوي ، قراءة في قصيدة من منفى إلى منفى لعبد الله البردوني ، 137، مجلة صدانا الثقافية – الشارقة ، العدد الأول 2010

بلادي من يدي طـــاغ إلى أطغى إلى أجـفى
من سجن إلى ســـجن ومن منفى إلى منـفى
ومن مستعمر بـــــاد إلى مستعمر أخـــفي
ومن وحش إلى وحشين وهي الناقة العـــجفى

إلى أن يقول:

بلادي في ديار الغير ** أو في دارها لـهفى
وحتى في أراضيها ** تقاسي غربة المنفى.

وبما أن الماغوط يعيش غربته الحقيقية داخل وطنه، فهو" لا يتردد في أن يجعل القبح موضوعا، والذمامة لازمة أساسية من لوازم صوره كما لو كان يواجه واقعه بما هو من جنسه"،[1] فتستحيل صور الوجود في رؤاه قبيحة ومشوهة، لكن في تعبير جمالي. وليس في الأمر تناقض حين يتعلق الأمر بالإبداع، إذ في مستطاع الشاعر أن يخرج الصورة القبيحة في جمال فني بديع التشبيه والاستعارة والمجاز. وفي الوقت الذي كان فيه أدونيس يحلق بقصيدة النثر عاليا في سماء الرمز والغموض والضبابية، كان الماغوط يلتصق بالواقع، ويستقي مادته من الإنسان والتراب وما يرتبط بهما من عناصر الطهر والقذارة. وقد قال محمود درويش في أربعينية الماغوط:" كان محمد الماغوط يعثر على الشعر في مكان آخر، كان يتشظى ويجمع الشظايا بأصابع محترقة، ويسوق الأضداد إلى لقاءات متوترة. كان يدرك العالم بحواسه، ويصغي إلى حواسه وهي تملي على لغته عفويتها المحنكة فتقول المدهش والمفاجئ، كانت حسيته المرهفة هي دليله إلى معرفة الشعر..."[2] لهذا، فهو لا يتحرج في أن يحدثك عن التشاجر في المراحيض، والبول خلف الجدران، وجلد الحروف بالقمل والغبار والجرحى، ويرى " أن كل كلمة في اللغة العربية هي كلمة شعرية... المهم أن تجد مكانها الملائم في النص. " [3]

هذا الواقع المأساوي الذي يرسمه، يتجسد عند الشاعر عبر اتجاهين، الأول هو المدينة، والثاني هو ذاته بكل ما فيها من حطام وخراب وضياع أحلام، وليس الماغوط من النوع الذي

---

[1] جابر عصفور، رؤى العالم ، 187

[2] من كلمته في دار الأوبرا بدمشق بتاريخ: 2006/05/22 . انظر الرابط :
http://falsstini.jeeran.com/archive/2008/8/652653.html

[3] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ،66.

يتوانى في رسم صورته في أقبح حالاتها، طالما أنه يريد أن يكون صادقا في تعبيره، وطالما أنه يفهم الشعر رسالة واقعية إذا لم تنزل إلى عالم الحقيقة، فهي تهريج وتضليل.

ويبدو شيء من هذا في حديثه عن دمشق وبيروت المدينتين الأكثر حضورا في شعره؛ فإذا كانت الثانية محط إعجابه، وسعادته، فإن الأولى هي رمز اغترابه، ولا غرابة في ذلك؛ فبيروت احتضنته وأظهرت مواهبه، وكانت له مأمنا، فأصبح بفضل نشاطها الأدبي شاعرا دون أن يعلم أن ما يكتبه يمكن أن يصنف في خانة الشعر، بينما دمشق طاردته، فهي المدينة التي تأخذ ولا تعطي كما يؤكد الشاعر في حواراته. ورغم كل ذلك تظل تسكنه ولا يملك عنها بديلا، فبقدر ما تتعمق الغربة في نفسه، يجد نفسه مشدودا إليها، رغم حبه بيروت واحتضانها له:

أظنها من الوطن

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين

أظنها من دمشق

هذه الطفلة المقرونة الحواجب

هذه العيون الأكثر صفاء

من نيران زرقاء بين الشفن.

أيها الحزن.. يا سيفي الطويل المجعد

الرصيف الحامل طفله الأشقر

يسأل عن وردة أو أسير،

عن سفينة وغيمة من الوطن...

والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون

لا امرأة لي ولا عقيدة

لا مقهى ولا شتاء

ضمني بقوة يا لبنان.[1]

إن الحنين إلى الوطن يصطدم بانكسار الشاعر وعجزه عن الوصول إليه، فيكتفي بغيمة يعتقد بأنها من الوطن، يتأملها ويسائلها، وعندما يدرك عدم جدوى ذلك يعود إلى ذاته ويصرف

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 16

الحب إلى الوطن الذي يأويه ويحتضنه، دون أن يقوى على تجاهل جاذبية دمشق وقوة تأثيرها في نفسه، يقول في (الرجل الميت): [1]

وأنا أسير وحيدا باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعدا لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعا وأتحسسهم بيدي

ان أتسكع ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبة .

إنه ملمح صعلوك لا يمنعه اقتناعه بمبادئه وسلامة اختياره من أن يحن إلى منبته الذي يطارده، ويروم النيل منه. إنه يذكرنا بمالك بن الريب، ذلك الصعلوك الذي رفض وعود العفو، وإغراءات الاندماج في القبيلة، ومات بعيدا عن ابنته التي آلمه فراقها، فأنشد وهو في لحظات حياته الأخيرة:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلـــــة ** بوادي الغضا أزجي القلاص النواجيا

لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا ** مزار، ولكـــــن الغضا ليس دانيا

لكن الماغوط يعود إلى دمشق، ولا يمنعه جمالها في نفسه من كشف عوراتها كأية مدينة تقسو على أهلها بفعل ما مس الحياة من تبدل أفضى إلى انقلاب كبير من المفاهيم، وأضحت المعايير التي تحكم الفرد ذاتية أو قبلية أكثر منها حضارية، لهذا نجد الشاعر يركز على تصوير القبيح أكثر من الالتفات إلى الحسن، لأن الثاني لا تكاد صورته تستقر حتى يغطيها القبح بطبقات من السواد الحالك، تعيد الإنسان– مهما ادعى الحضارة ومجاراة الزمن – قرونا إلى الوراء .

وهكذا نجد في منفى الماغوط، كل شيء قبيحا وسلبيا.. العالم والذات على حد سواء، فشقاء الشاعر يجعل من دمشق عربة سبايا وردية، وامرأة يسمع نبض لحمها العاري، وهي صورة تحمل انتقام الشاعر من المدينة التي أوصدت أبوابها الصلدة أمامه عشرين عاما دون أن تراعي حاله أو تلتفت إليه :

عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة

[1] م. نفسه ، 46

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا،
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس.[1]

ويستعين الماغوط بالنداء لينقل مأساته إلى الوطن، ويبعث رسائله الكثيرة إليه دونما شعور باستجابة ما، كأنما الصدى يرجع الصوت إليه في كل مرة ليعاود الكرة أملا في وصول إحدى مناجاته إلى هدفها. إن الوطن عنده جميل ولكنه قاس، فهو(الجرس المعلق في فمه، ولكن يحرمه اللقمة، وهو كليلة طويلة على صدر أنثى، ومجده الطاعن في السن يقبع تحت أظافره العطرية). وتترجم مثل هذه الصور ما بداخل الشاعر من سخط جراء التسكع الذي احترفه، والتشرد الذي أتقنه، حتى غدت يومياته ترديدا لأغنية حزينة واحدة تتعدد أشكالها ويجمعها إطار واحد.

وتصرخ جرأته الجارحة عاليا، وترسم اللوحة الواضحة لجيل الضياع، علها تنبه الوطن الغافل عن أبنائه، فيقول أيضا في (الرجل الميت):

لا وطن لنا ولا أجراس
لا مزارع ولا سياط
نبحث عن جريمة وامرأة تحت نور النجوم
وأقدامنا تخب في الرمال
تفتح مجارير من الدم
نحن الشبيبة الساقطة
والرماح المكسورة خارج الوطن.

وتتعزز علاقة الماغوط بدمشق والوطن في قصيدته(أمير من المطر، وحاشية من الغبار)[2] فيتصورها عجوزا مزرية الحال بملاءتها المرقعة، وسالفيها الأشيبين، مهملة عند

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 11

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 174

المنعطف والبعوض يحوم حول رأسها، فيسأل عن هويتها وهو في موقع الأمير، وما أن يخبر أنها دمشق حتى ينكرها ويمضي في إخراج قيح النفس وآلام الذكريات.. لم تعد له مدينة إلا جيبه، ولا وطن إلا رسم على خرائط، ولا يتردد في أن يأمر حاشيته الوهمية بقوله:

اضربوها بالحجارة

دعوا الأطفال يتحلقون حولها

وألسنتهم ناتئة بين الأسنان

ليعلقوا في ملاءتها صفائح التنك

وهم يرقصون هازئين.

لا شك أن غضب الشاعر وتنكره لمدينته له سبب قوي، أو مبرر كاف.. إن حقدا كهذا لا بد أن يكون لماض قاس عاشه الشاعر دون أن يجد من يعينه على مواجهته، وها هي الفرصة قد أتت ليشفي غليله من مدينته:

عندما انتزعوني من سريري الغافي

وأنا أغط كفراشة على زهرة

ورحت أنبض آلاف السنين

كحشرة مقلوبة على ظهرها

تشبثت بجدرانها

بحلقات أبوابها

بلحى شيوخها وأثداء نسائها

وأنا انظر إليها باكيا متوسلا

كما كان العبد المطوق بالحراب

ينظر إلى أمه الطبيعية.

قلت لها: عطشان يا دمشق

قالت اشرب دموعك

قلت لها : جوعان يا دمشق

قالت: كل حذائي.

وعلى عادة الماغوط في تعميق الجراح وتضعيف الألم، يمضي في سرد آلامه التي سببتها مدينته التي تسكنه، ورغم كل ذلك لا يستطيع أن يراها يُنفذ فيها ما أمر من "تعذيب أو إعدام" لأنه لا يملك إلا أن يحبها:

ولكن ..

اسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك

إنني أحبها يا رجال

ولن أخونها

ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع.

أما قصيدته(جناح الكآبة)[1] فتبدو كملخص لما عاناه في منفاه، إنها التقرير النهائي والشاهد على بؤس الرجل الخارج من مجال الاهتمام، لذلك يرتد الشاعر إلى أمه وطفولته، يستنجد بهما، على الرغم من أن ذلك لا يخلصه مما هو فيه من سأم وضيق:

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

اتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تخترق في الليل

والحنين يلسع منكبي الهزيلين

كالرياح الجميلة والغبار الاعمى

فالطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح.

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدف

وأنشج بين الثديين العجوزين

لألمس طفولتي وكآبتي

الدمع يتساقط

وفؤادي يختنق كأجراس من الدم.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 42

وتصل مرارة الغربة عند الماغوط، وثقل المنفى عليه حدا جعله يخشى الموت بعيدا عن عشه الذي يحن إليه، ويتساءل في مرارة الحائر الخائر القوى، والمنسي الخارج عن حسابات الآخرين، في قصيدة(إلى عتبة بيت مجهول) [1] قائلا:

إذن سنموت على أرض أخرى

ولن تلمحوا دموعنا وأسمالنا ؟؟

إن هذا الخطاب اليائس الذي يحمله السؤال، يكفي وحده للإبانة عن حجم اليأس والضياع اللذين يسكنانه، ويجعله يتنازل عن القمح والرايات، أو عما يربط المرء إلى الحياة، ليطلب تحقيق حلم هو أشبه بالكلمة الأخيرة قبل الإعدام :

لا نريد قمحا أو رايات

نريد فقط أن نموت في قرانا البعيدة

أن تبعثرنا الريح فوق قرانا البعيدة

كالرسائل الممزقة.

إن ثنائية السجن والمنفى التي مست عددا معتبرا من الشعراء، كان لها الدور الواضح في بروز طبع عنيد، وتحد فريد للظروف السيئة التي فرضت وجودها لفترة مهمة من تاريخنا المعاصر، ويكفي أنها أوجدت جيلا واعيا، أو لنقل صامدا في وجه الظلم والتخلف والاستبداد التي حارب الإنسان العربي مستعمرا ومحتلا قويا في سبيل القضاء عليها، ليجد نفسه في زمن التحرر من الأجنبي في قبضة قريب له لا يرقب فيه إلا ولا ذمة، فقط لأنه يخالفه الرأي، أو يريد أن يساهم معه في بناء المجتمع الذي هو ملك للجميع، بصرف النظر عن الاعتبارات الهامشية.

وربما حق لهؤلاء الشعراء أن يرددوا مع البردوني في قصيدته" من منفى إلى منفى " قوله:

بلادي من يدي طاغ ** إلى أطغى إلى أجفى

ومن سجن إلى سجن ** ومن منفى إلى منفى

ومن مستعمر بـاد ** إلى مستعمر أخفى

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 131 .

وقد فعل ذلك الماغوط ولو ساخرا عندما قال:" إنني مثل السجين الذي ظل يحفر نفقا في زنزانته لمدة عشرين سنة، ثم اكتشف أن النفق الذي حفره يقوده إلى زنزانة أخرى."[1]

4- الماغوط والتمرد:

إن التمرد بوصفه ظاهرة سلوكية طبيعة في الإنسان مهما كان وضعه الاجتماعي أو الثقافي، لكنه يخضع في ظهوره لاعتبارات معينة، بعضها شخصي وبعضها الآخر خارجي؛ فلا بد أن يمر الإنسان بأوضاع صعبة، أو يصطدم بقرارات مجحفة، أو يعيش في واقع متعفن، فيدعوه ذلك إلى التمرد على كل ما ينافي اتجاهه في الحياة، ويتعارض مع رغباته في رؤية الأشياء على الصورة الصحيحة التي يتوقعها. غير أن التمرد يخص إنساناً عارفاً ومطلعاً ومدركاً لحقوقه، وواعيا بأنه المرحلة التي تسبق الفعل المغير أو الثورة على الأشكال المعيقة لسيرورة المجتمع واستقامة آلياته المسيرة والموجهة نحو الاستقرار والتقدم.

ولقد كان الماغوط مؤهلا ليكون متمردا وثائرا، حاول أن يقنعنا بأن ذلك آت من المنطقة التي انحدر منها، ذات البعد التاريخي والجغرافي الهام، فلطالما اعتبر (سلمية) رمزا للتمرد على الأنظمة والحكام، ومعقلا للثورات التي حاولت تغيير العالم بأفكارها أولا ثم بالقوة التي تستطيع تحقيق تلك الأفكار؛ فعامل الدم والوراثة إذن قد يكون له دور في نشوء هذه الظاهرة عنده، غير أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى هذا العامل وحده، بل إن الواقع الذي عايشه الماغوط منذ وقت مبكر من شبابه حتى الأيام الأخيرة من حياته كان كفيلا بأن يجعل منه ومن كثير من أمثاله متمردين وثوريين على مستوى الإبداع على الأقل. فمعايشة الواقع تشكل المثير أو المحرك لبذرة التمرد في النفس فتأتي الكتابة أو القصيدة لتجسد ذلك وتعلن عنه.

وإذا بحثنا في ذلك الواقع عن عوامل التمرد أمكننا – مثلا– أن نقف على ما يأتي :

- انقسام الناس في (سلمية) إلى سادة وعبيد رغم كونها قرية صغيرة؛ هذا الانقسام الذي يشعر الفقراء والمحرومين أنهم في في مرتبة أدنى، حتى وإن كانوا هم أصحاب الجهد والعمل الشاق والإنتاج المنتظر. وعندما يتحدث الماغوط عن هذا الوضع المختل،

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ،64.

فلأنه يستنكر أن يعيش القسم الأكبر من المجتمع مهمشا معزولا عن الفعل الاجتماعي، وحصره في كونه مسخرا كأداة لسعادة الآخر وغناه.

- دخوله السجن لمجرد كونه منتميا لحزب منافس متهم، وما انجر عنه من تعذيب وإذلال، يطيح بكرامة الإنسان وينتهك حرمته، حين تطلق يد السجان تفعل ما تشاء في غياب العدالة، ويحرص الماغوط على تصوير حياة السجن التي عاشها بطريقة تجعل تمرده المزمن مبررا؛ حين تتحول التحية إلى كلمة بذيئة، والكرم إلى انحصار الوجه تحت حذاء السجان الخشن، والتعليم إلى انتظار موعد السوط والسجن الانفرادي وإتقان الصراخ، فتنهار على إثر ذلك كل الأشياء الجميلة والأحلام الطفولية، ويسكن الشاعر الخوف والرعب والقسوة.
- تعرضه للمطاردة نتيجة لكتاباته، وخروجه من بلده، وبالتالي دخوله تجربة المنفى ليس في بيروت فقط بل في كل مكان كان يشعر أنه مطلوب ومطارد، لأنه يتكلم ويكتب، وتلك جريمة في الظروف الاستثنائية كالتي تنعدم فيها الحرية، وتتحرر فيها قبضة الظلم لتفعل فعلها في العقول والأجساد.
- الوضع العام للأمة الآيل إلى الانقسام والتمزق منذ احتلال فلسطين، وما ساد العالم العربي من حيرة وقلق نتيجة التناقض الصارخ بين الشعارات الضخمة المرفوعة والنتائج الهزيلة التي خيبت الآمال وسببت الإحباط وفقدان الأمل في غد أفضل.
- استمرار الممارسات المقيدة للحرية في البلد وفي الوطن الكبير، في الوقت التي تتحسن فيه مجتمعات أخرى في هذا المجال، فيبدو الشاعر كمثقف مخيرا بين المغامرة بالكلمة، وبين الهروب والغربة.

وفي كل عامل من هذه ما يدعوه ليقول (لا) في الوقت التي يسير فيه غيره على الخط المرسوم له سلفا، دون أن تكون له القدرة الكافية لطرح الأسئلة ومراجعة الأمور، وهذه (اللا) ليست عبثية أو مغامرة بقدر ما هي تعبير عن وعي بالفعل واقتناع به، أي إنها تخص إنساناً عارفًا ومطلعًا ومدركًا لحقوقه، حتى في مثال التمرد الأبسط للعبد الذي يعصي فجأة أوامر سيده بعد أن ألف الإذعان لها لفترة طويلة، وهي تعني كما يقول كامي" أن الأمور استمرت أكثر مما

يجب، وأنها مقبوله حتى هذا الحد، ولكنها مرفوضة فيما بعده، وإنك غاليت في تصرفك، وتعني أيضا أن هناك حدا يجب أن لا نتخطاه، وخلاصة القول إن هذه (اللا) تعني وجود حد."[1]

هذه (اللا) إذن هي باختصار الأداة التي يواجه بها المثقف أزمة الوجود والحرية، تلك التي تعني" أن الأفكار على ما يطرحها ويديرها أهل الفكر، لم تعد هي التي تسهم في تشكيل العالم المعاصر، بل الملاحظ أن أصحاب الأفكار الكبيرة والنظريات الشاملة والنماذج الكاملة يشهدون على جهلهم بمجريات العالم وسيرورة الزمن."[2]ولذلك نجد المثقف يرفض الكون كما هو، ويعمل على خلخلة القيم السائدة، في محاولة للحد من سيادة اتجاه ما لم يعد لاستمراريته مبرر.

والماغوط يعتبر التمرد حقا طبيعيا من حقوقه، بوصفه من الصفات المبدئية للإنسان كما قال كامي، لأنه واقع تاريخي لا يجوز الهروب منه، ويتضمن قيمة مهمة تتمثل في الدعوة إلى وجود مجتمع إنساني لا تكون فيه للبشر أو الأشياء قداسة، وبما أن التمرد كذلك فمن المهم أن نلاحظ أنه ليس فرديا وإن كان ينشأ في صميم فردية الإنسان؛ ذلك أن القيمة تلك مشتركة بين الناس وتقودنا إلى تصور طبيعة بشرية[3].

ولقد استطاع الماغوط أن يجسد شاعرية الرفض والتمرد بكثير من التفرد، تلك الشاعرية التي تجعل قصيدة التمرد" قصيدة الشاعر قبل أن تكون قصيدة الشعر، ومعنى هذا أن تكون التجربة الحية فيها أهم من التقاليد"[4] التي حرص كثير من الشعراء على الوفاء لها. وهكذا بدا الماغوط – على حد وصف حجازي وكأنه " شاعر فوق صهوة الحرية خارج السلطة والمجتمع، ينتظر الموت مفعما بحب الحياة"[5]

أما العامل الشعري فيبدو في موقفه من انقسام الشعراء من حوله بين مكبل بدكتاتورية القوالب الجامدة باسم الأصالة، وبين منقاد بتطرف إلى الرموز والأساطير والغموض باسم

---

[1] ألبير كامي، الإنسان المتمرد، 17.

[2] علي حرب . الاستلاب والارتداد ، 79

[3] انظر: ألبير كامي . المتمرد ، تر: عبد المنعم الحفني ، 21 ، مطبعة الدار المصرية.

[4] أحمد عبد المعطي حجازي ، قصيدة لا ، 7، مركز الأهرام للترجمة والنشر– القاهرة ، ط1 ، 1989

[5] م. السابق ، 7 .

الحداثة؛ وبينهما ظل القارئ العربي ضائعا في متاهات النقد وفلسفة التنظير، بعيدا عن الواقع اليومي وما يحمله من صور لحياة الناس في علاقاتهم وأحلامهم وأوجاعهم وكل ما تحبل به أيامهم من مشاعر ومواقف مما يحدث من حولهم؛ فقد كان ضد التصنيف والتقسيم في كثير من مجالات الشعر والحياة بما في ذلك التصنيف السياسي والحزبي على الرغم مما أصابه من جراء انتماء عفوي قلب حياته رأسا على عقب.

ولقد قال عنه محمود درويش يوما:" لقد كان محمد الماغوط شامل التمرد على الصنمية السياسية، وعلى النمطية التعبيرية معا، وكان صوت الهامش الذي اقتحم المشهد الشعري، وكسر كل ما يعترض تدفق موهبته الفطرية الجامحة كتدفق السيل"[1]، وما تأتى ذلك إلا من شجاعته وقناعته بما يعتقد ويقول فاندفع إلى التمادي في النبش عن المستور، وكشف عورات الواقع الزائف الذي يحرص الناس على تلميعه وتسويقه إلى المغفلين، ولهذا نراه عفويا إلى أقصى الحدود وصريحا فوق العادة حتى عندما يتعلق الأمر بالمحظورات التي ترتبط بالجنس والدين.

وبالمجمل، يمكن القول إن الماغوط خلق ليكون متمردا؛ فكل شيء فيه يشير إلى هذه الظاهرة التي شغلت الفلاسفة والمفكرين والنقاد على امتداد التاريخ، سلوكه ومواقفه وشعره كلها أكدت أنه لم يكن" على وفاق مع واقعه وواقع أمته، ولهذا نراه رافضا لهذا الواقع وناقما عليه، ومتذمرا منه، ومحاولا تغييره"[2]، كاشفا عن شخصية مسكونة حتى العمق بهاجس الحرية والعدالة التي افتقدها الإنسان، حتى أصبحت حلما ومبتغى يضحى في سبيله بالأثمان الباهظة.

ثانيا: مظاهر التعبير الاغترابي في شعر الماغوط

1- التهكم والسخرية .

ليست السخرية جديدة في الشعر العربي الحديث، فلقد عرفها الشعر القديم في عصور مختلفة، وهي عند المثقف بخلافها عند الجاهل والأمي؛ ذلك أن الأول" يدرك باللين والضحك

[1] انظر: سمير حداد، الماغوط بين الحزن والتمرد، 15 ، مجلة الموقف الأدبي، العدد 432، 2007

[2] فواز حجو، صورة الماغوط في شعره،مجلة الموقف الأدبي، 26 ، عدد:432

والابتسام والسخرية والتعريض، أكثر مما يناله غيره بالعنف والقسوة"[1]، لكنها وبفعل التطور الحاصل في الفكر الإنساني اتجهت إلى الظواهر السياسية والاجتماعية أكثر منها إلى الأفراد والشخصيات مع استثناءات قليلة.

ومذ كانت الكلمة مؤثرة في علاقات الفرد بالجماعة، كانت السخرية وسيلة من وسائل تقويم العيوب، ليس بالشكل المقصود دائما، ولكن مفعول الكلمة الساخرة كثيرا ما يدفع إلى التفكير والتصحيح بعد ذلك. ولا يحتاج الأمر إلى دليل حين نقر للساخر بقوة البداهة ودقة الإصابة في تشكيل الصورة الساخرة، أما إذا كان الشاعر يعيش اغترابا كالماغوط، فبالإمكان القول إن الظاهرة عنده تتأصل بشكل يجعلها جزء من أسلحته الأساسية في مواجهة الآخر.

والسخرية، بوصفها قوة ناقدة، كانت دائما طاقة ذاتية موجهة إلى الآخر؛ فالساخر يقف مقابلا موضوعه، متحكما في زمام أداته، مبدعا في رسم اللوحة التي اهتدى إليها إبداعه، وهذا الانفصال بين الذات الساخرة والموضوع هو الذي يكشف قدرة الساخر على تمثل الأشياء وتصويرها وإخراجها فنيا إلى القارئ، فيكون نجاحه على قدر نضج ملكة السخر في نفسه، وعظم الخلل أو العيب الموجود في موضوعه.

وإذا كان الشعراء يسخرون عادة من الآخر، أو الأشياء المنفصلة عن ذواتهم، فإن الماغوط يفاجئنا بالسخرية من نفسه أيضا، فلا شيء عنده فوق النقد والتهكم، طالما أن شيئا مهما في حياته ينقصه، هو رؤية الأشياء في وضعها الطبيعي بعيدا عن عبث السياسة والسلطة وما لهما من سطوة وقدرة على تشويه الصورة المثالية للحياة. وهذه السخرية موجهة بالأساس إلى كشف علاقة الذات بالآخر، وتحاول أن تعري الواقع العربي المبني على الانتقائية عندما يتعلق الأمر بقضايا الإنسان وحقوقه وقيمته، وبقضايا الأمة الجوهرية التي تخسر كلما حاولنا الحفاظ عليها.

وعندما يعلن الماغوط أنه(مع القضايا الخاسرة حتى الموت)، فإنه يعني القضايا الكبرى بالتأكيد، وهذا الذي ولد في نفسه تلك المرارة الناتجة عن رؤية العرب يتقهقرون إلى الوراء في الوقت الذي يوهمون فيه أنفسهم بأنهم في المسار الصحيح. ثم إنه في وجه من الأوجه أحد ضحايا هذا التقهقر، في البداية بسبب (تهوره) ودخوله حزبا دون أن يتبين ويقتنع ويحسب للعبة

[1] السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، 5 ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان– طرابلس، ط1، 1988

السياسية حسابا، وبعد ذلك بسبب كونه شاعرا واعيا أصبح يملك الوسيلة التي تقض بعض المضاجع، وتغيظ بعض النفوس التي تريد أن تعيش ربيعها الدائم على حساب الشعوب ومستقبلها.

إن سخرية الماغوط التي تكاد تشكل ظاهرة في شعره، أنبأت مع مثيلات لها في العصر الحديث عما يمكن وسمه بالسخر السياسي. لقد كانت سخرية كثير من الشعراء قديما موجهة إلى الأفراد بغرض الهجاء، أو موجهة إلى المظاهر الاجتماعية المعيبة بغرض لفت الانتباه إليها، أما الآن، فتحت ضغط الانكسارات، وضخامة الأحداث التي يمر بها الوطن الكبير، فإن الشاعر المعاصر غير كثيرا من أنماط التعبير، بل كيفها لتستوعب الثورة الكامنة في نفسه على كل مظاهر الضعف والبؤس والاستهانة بأمة من المفترض أن يكون لها مكان محترم بين الأمم.

لكن السخرية عند الماغوط تأخذ منحى غريبا، عندما يسخر من نفسه، أو من الإنسان الذي آل إليه نتيجة لعلاقته مع الآخر. وهو عندما يفعل ذلك، فكأنما يسخر من جلاده الذي صنع منه أضحوكة بشرية من جهة، والذي قبح الحياة في نظر الناس حتى فكروا في العودة إلى بدائيتهم الأولى كحل للهروب من جحيم الواقع، أو فضلوا حياة الغاب الأصلية على حياة الغاب المزيفة التي شوهت فيها يد الظالم معالم البراءة والبساطة، يقول في قصيدة (خريف الأقنعة)[1]:

أيها المارة

اخلوا الشوارع من العذارى

والنساء من المحجبات..

سأخرج من بيتي عاريا

وأعود إلى غابتي .

إنه تعبير رافض للواقع صب في صورة مضحكة، بل صورة متطرفة في التعبير عن البؤس وانعدام الجدوى، حين تكون المدنية منتجة لوسائل دمار الإنسان من الداخل، ومن الأفكار والقيم، فيحن إلى طفولته الأولى عندما كانت حياته خلوا من الفكر والوعي، وكانت أقرب إلى الحيوان والجماد منه إلى الإنسان.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 165

هذا الذي يدفع الشاعر إلى التأكيد على أنه في غير المكان الذي يلائمه، ومع غير العناصر الحياتية التي ينسجم معها، لهذا يبحث عن أقرب كائن يمكن أن يكونه، فيقول:

محال .. محال
أن أتخيل نفسي
إلا نهرا في صحراء
أو سفينة في بحر
او .. قردا في غابة
يقطف الثمار الفجة
ويلقي بها على رؤوس المارة
وهو يقفز ضاحكا مصفقا
من غصن إلى غصن.

وإذا كانت نظرته إلى عالمه بمثل هذه السوداوية، فلا غرابة أن يتمنى نسفه وهدمه والانتقام منه، والعودة إلى نقاء الصحراء وهناء البداوة، طالما أن الإنسان العربي الذي حاول السمو إلى مستوى التطور الحضاري أملا في الوصول إلى حياة أسعد، ومواكبة الإنسانية في إعداد الحياة الكريمة للفرد، قد فشل في مسعاه، فاستحق أن يعود إلى دهوره الأولى ليكون مجرد (بدوي يبحث عن بدوية) [1]:

كم أتمنى.. لو أستيقظ ذات صباح
فأرى لمقاهي والمدارس والجامعات
مستنقعات وطحالب ساكنة
خياما تنبح حولها الكلاب
لأجد المدن والحدائق والبرلمانات
كثبانا رملية
آبارا ينتشل منها الأعراب ماءهم منها بالدلاء !

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 172

يمارس الماغوط سخريته على طريقته الخاصة، إنها" خطاب مقموع يتمرد على قامعه "[1] على حد قول جابر عصفور، وهي السخرية التي لم تستثن شيئا في الوجود من حوله، فالألم منبع هذه السخرية وموجهها وراعيها، يدفع الشاعر إلى فتح جبهات السخر على مصاريعها، وطالما لم يستثن نفسه من هذه الحتمية، فإن الأشياء من حوله لا بد أن تأخذ نصيبها من تذمره ورفضه وثورته. وهكذا، حين يفكر أحيانا بالنصر والهزيمة يتراءى له الأبطال العظام :

وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسيجة

وهم يتثاءبون في دورات المياه

ثم يعرض عن ذلك ليدخل في تساؤلاته " المعرية" حول جدوى التفضيل بين الأشياء طالما أن لا فرق بين زهرة على المائدة ، وزهرة على القبر:

بين الخبز والتنك؟

بين النهد والمطرقة؟

بين أن يموت الإنسان على رأس حمله

أو يموت وهو يتبرز متثائبا في إحدى الخرائب؟ [2]

إن السخرية سوط الشاعر المعنوي، حين لا يستطيع أن يقبل الدور الذي يريده الآخرون له، وحين يصحو فيه الضمير أكثر مما يجب، ويأبى أن يتجاوز ما اعتاده الناس ورضوا به بفعل الترويض أو الترهيب، لهذا نجد فئة من الشعراء لا تتخلى عن سوط سخريتها مهما كانت الظروف والعواقب.

2- الحزن والانكفاء على الذات.

يقدم الماغوط مدينته إلى القارئ بوصف غريب وحزين، مخالفا بذلك عددا من معاصريه الذين احتلت مدنهم مكانا جميلا وزاهيا في نفوسهم. فسلمية عنده هي الدمعة التي ذرفها الرومان على أول أسير فك قيوده بأسنانه، وهي الحزينة.. والخائفة.. والمسافرة، بل هي التي :

يحدها من الشمال الرعب

ومن الجنوب الحزن

---

[1] جابر عصفور ، رؤى العالم ، 181

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 136

ومن الشرق الغبار

ومن الغرب الأطلال والغربان..

فصولها متقابلة أبدا

كعيون حزينة في قطار.[1]

فلا غرابة إذن في أن (تعلمه الحزن والسوداوية، طالما أنها تقيم في دمه)، وتحول الحزن إلى علامة خاصة في دواوينه الثلاثة، كأنه لم يعرف السعادة في حياته قط، بل إنه القادر على تقليب الحزن على أوجه كثيرة دون أن يفقد وجه منها مأساويته، وفي الوقت التي يتمظهر فيه الحزن سكينة واستسلاما وتأملا في الحياة، يبدو حزن الماغوط ثائرا مستفزا بل مهاجما أحيانا، حين يرى منابعه تتعدد وتتشعب، وتأبى أن تتوقف عن تلويث الحياة بالسأم والضجر، وكأنما يقول لقارئه إن الحزن وإن كان قدره الذي لا مفر منه، فإنه يوما منقلب على صانعيه، ومنتقم من الذين احتكروا لأنفسهم الفرح، وحرموا البؤساء من نعمة السعادة.

على أننا ونحن نبحث عن بواعث الحزن في شعر الماغوط، لابد أن نقف عند المرايا المكسرة داخل نفسه، والتي تريه حزنه في كل قطعة وفي كل اتجاه. فالسجن والخوف والمطاردة ثم المنفى هي رصيده، وحصاد سنوات عمره السبعين، وحين يحدثنا عن هذا الرصيد فإنه يعطينا مبررا كافيا لرغبته الجامحة في أن يكون بدويا أحمر، أوقرويا ساذجا أو قردا في غابة عندما يريد أن يتطرف في التشبيه.

وعلى عادة الماغوط في الصراحة، فإنه يبرر الحزن في شعره بقوله: " إن المرحلة التاريخية والبيئة والمناخ الذي نعيشه طابعه حزين." و أن " الحزن هو جوهر كل إبداع وتفوق ونبوغ، حتى الكوميديا الراقية إذا لم يكن منطلقها الحزن، تصبح تلفيقا وتهريجا. " [2]

إن ارتباط معاناة الماغوط النفسية بالوطن العربي وموروثاته الفكرية والعملية، يضع الماغوط في زمرة الشعراء المتمردين على أنظمة الهدر، وصانعي السياسات التي أوصلت الأمة إلى عتبات الإفلاس. يقول الماغوط في هذا الشأن: " أعرف أن الحزن يولد مع الإنسان العربي، ويظل معلقا في عنقه كما يعلق القفص في عنق العصفور...وأنا من النوع الذي يملأ هذا القفص بدموعه... وما أعرفه أنني لم أصنعه، بل صنعه الطغاة، صنعه التاريخ، صنعه

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 167

[2] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 86.

الفقر."[1] ويبدو اتهام الشاعر للشخصية العربية، محاولة لتفسير الواقع السيء الذي ارتبط بهذه البيئة الشرقية الموغلة في التحفظ، إلى درجة القمع والتسلط، لهذا يصل الأمر به إلى الجزم بأن " الحوار ظل ممنوعا في الوطن العربي وما يزال، الحوار الوحيد المسموح به هو حوار السوط والصرخة، حوار الجلاد والضحية" [2]!

هذه النظرة الحزينة إلى الوجود هي التي تريه كل شيء بعيدا، سواء في ذلك الطفولة أو الكهولة، الوطن أو المنفى، وهذا التمزق الذي يعانيه سببه كونه شاعرا من الشرق، فيقول في قصيدة (أيها السائح) [3]:

طفولتي بعيدة.. وكهولتي بعيدة ..

وطني بعيد .. ومنفاي بعيد

أيها السائح

أعطني منظارك المقرب

علني ألمح يدا أو محرمة في هذا الكون تومئ إلي

صورني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق

واكتب على قفا الصورة :

هذا شاعر من الشرق.

وإذا تجاوزنا التعابير الصريحة للحزن، فإن صوره في شعره شديدة الإيحاء، قاسية الرمزية؛ ذلك أنه الشاعر الذي يصور نفسه في حنين دائم إلى الغابة ومخلوقاتها، أوإلى الصحراء وبدوها، أو إلى عالم لا يجد فيه أحدا. إن الرغبة في العزلة لا تعني أكثر من التعب من الواقع ومآسيه التي لا تكف عن التكاثر والتعاظم، إلى الحد الذي يجعله مستعدا للخروج عاريا إلى غابته كما قال في قصيدة (خريف الأقنعة).

وإذا كانت هذه الأماكن التي يحن إليها الشاعر هادئة بطبعها، وغارقة في البساطة فلأنها بعيدة عن كيد الإنسان وجبروته، وعندئذ يصبح التغير الذي يحدث في المدينة أية مدينة،

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 85.

[2] م . نفسه، 80

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 187

مرهون بنوع البشر الذين يشكلون تركيبتها، ونوع النظام الذي يحتكمون إليه، وليس مرهونا بالتطور العمراني وازدحام الناس على مصادر الرزق بالضرورة. وبالتالي، فإن السخط في النهاية من الخلق لا من المكان أو الزمان الأكثر حضورا في التصريح الشعري، وعندما يعجز الشاعر عن الوصول إلى مكانه أو زمانه المنشود، يقنع نفسه أنهما في قلبه، كما يقول في (حلم): [1]

ونمنا متعانقين طوال الليل

وأيدينا على حقائبنا

وفي الصباح أقلعنا عن السفر

لأن الصحراء كانت في قلبينا

صحيح أن العامل الشخصي العائلي قد يكون له دور في تعاظم الحزن عند الماغوط، فقد فَقَدَ الأم التي ارتبط بها فكره رغم بعده عنها سنوات طويلة، فتحكم طيفها في أغلب صوره الشعرية، وفقد المرأة التي أحبها بعمق، وكان لها دور كبير في الحفاظ على حياته في فترة حرجة، هي زوجته سنية صالح التي (حملته ثلاثين عاما على ظهرها كالجندي الجريح، بينما هو لم يستطع أن يحملها بضع خطوات إلى قبرها، فكانت حقا عنده يتيمة الدهر وكل الدهور)، وقد بلغ في رثائها في (سياف الزهور) [2] حد قوله:

آه يا حبيبتي

الآن يكتمل جنوني كالبدر

كل أسلحتي عفا عليها الزمن

كل صحبتي تفرقت

وحججي فندت

وطُرَفي استنفدت

ومقاهي تهدمت

وأحلامي تحطمت.

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 162

[2] محمد الماغوط ، سياف الزهور، 11-13 ، دار المدى – دمشق. ط3 ، 2009

وفي غمرة حزنه بموتها، يحاول أن يبرر تقصيره في حقها بعبارة تحيلنا إلى أصل أحزانه كلها حين يقول:

فكراهيتي للإرهاب

لم تترك لي فرصة

حتى لمحبة الله.

إن أحداثا مثل هذه إذن لا تولد في الغالب حزنا طويلا أو مستمرا. هذا الذي يدفعنا إلى القول: إن المكون الأساس للحزن عند الماغوط إنما هو الشعور بالخوف من عدوه جلادا أو سجانا أو مستبدا، وما يحيط به من رعب الدماء والظلام، وما ينجر عن ذلك من ألم وإذلال وتفاهة، بل إن السخرية نفسها عنده تستمد طاقتها من الألم، أما العناصر الأخرى التي لا دخل فيها لعدوه مثل المرض وفقد الحبيب، فهي فروع صغيرة لمجرى كبير. وهكذا يكون واقع الحياة العربية الآيل للأسوأ أهم عنصر في تكوين الحزن وحب العزلة، كتعبير عن رفض الحال القائمة المفروضة في الوقت الذي يمكن –في نظر الماغوط– أن تتغير هذه الحال ويعيش الإنسان كما تريد له الكرامة الإنسانية أن يعيش.

في قصيدة (الحصار) [1]، يعبر عن انعزاليته، مقدما مبرره الغريب، ومتمردا به على واقعه، فحركية المجتمع أضحت لا تعنيه، طالما أن مصيره معروف سلفا:

فليذهب القادة إلى الحروب

والعشاق إلى الغابات

والعلماء إلى المختبرات

أما أنا

فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق..

لأعود كما كنت

حاجبا قديما على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعا أو سجينا

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 169

ويعرض الماغوط في قصيدة (واجبات منزلية) أوجها أخرى لحزنه في قالب ساخر على عادته، فهو الكهل في خريف العمر يطلب من حبيبته أن تطلب له مزيدا من الرعب والعذاب لأن مستقبله في قبره، ثم يعود عن طلبه إلى آخر هو عقال وكوفية وصحراء لا حدود لها لأنه يريد العودة إلى الماضي، ثم إلى آخر هو إحضار هويته وجواز سفره ليبادلها بالخرز والمرايا الملونة، ثم إلى عرض أخير يمثل ذروة الألم الذي يختلج في صدره فيقول :

لا..

اغرسي كلابة في شفتي السفلى

وجريني كالجثة النافقة

إلى ضواحي المدينة

ودحرجيني في أحد الوديان

وإذا ما لمحك علم بلادي المختال

فوق ساريته

اعبري بسرعة

كالمدين أمام حانوت مُدينه.

إن حديث الماغوط عن حزنه الشخصي مربوط دائما بمسببه، في شكل من الأشكال. والعبارة الأخيرة في المقطع السابق تظهر ذلك بوضوح، فشعوره بعدم الاستقرار في وطنه، مبعث حزن منطقي، خاصة إذا كان الوطن مختالا وابن الوطن في الحالة التي وصفها الشاعر، عندها تكون المفارقة عجيبة في منطق الشاعر.

ويمكن أن نلاحظ مما سبق أن حزن الماغوط ليس حزن بكاء، وملازمة فراش مثلما ألفناه عند الرومانسيين الحالمين، بل على العكس من ذلك، هو الحزن الذي يحمل التمرد والثورة والصراع من أجل البقاء، لهذا يستحيل الحزن تارة سخرية، وثانية هجاء وتعريضا، وأخرى إثارة للمسكوت عنه في الجنس والدين.

3- الغزل والمرأة.

ظل الغزل في شعرنا العربي يتغنى بالجانب العاطفي تجاه المرأة، فالشوق والوصال، والوفاء بعهود اللقاء، هي الحجر الأساس لما سمي الغزل العفيف، عندما كان الشاعر يلعب

دور العاشق المغرم المعذب المستعطف، الذي يعيش على الآمال ليفوز بنظرة من الحبيب تنعش قلبه، أو كلمة تحيي موات عزائمه، فيطير به إلى أعالي السماء، أو يسكنه في أغوار وجدانه، أو يجعله زهرة أو طائرا أوظبيا، وفي كل أحواله فالحبيب شبيه بفقاعة الهواء يخشى زوالها، أو زجاجة يخاف كسرها، فإذا حدث شيء من ذلك بكى الشاعر وتألم، وشكا وتذمر. وهكذا مارس رومانسيته المعلنة والخفية، دون أن يجرؤ- إلا في القليل النادر- على الكشف والتجسيد، مخافة الذم والاتهام، وربما الاعتداء من الفرد أو الجماعة.

وأمام حساسية العربي تجاه الغزل المكشوف، اضطر كثير من الشعراء إلى التستر خلف الكلمات لكبح جماح تصويرهم للمرأة، مع تفاوت في ذلك بحسب البيئة والزمان، ودرجة المحافظة فيهما، غير أن شعراء العصر الحديث، وتحت وطأة المراقبة متعددة الأوجه التي تضع الشاعر موضع الاتهام والاستهجان إلا إذا أثبت العكس، انطلق الشعراء في توسيع مجال حرياتهم في التعبير عن القضايا المسكوت عنها، وخاصة ما تعلق منها بالمرأة والجنس والحب، فتناولوها في جرأة اختلفت نسبها من شاعر إلى آخر، خاصة في ظل المآسي وحالات الإحباط التي لحقت بالوطن العربي منذ احتلال فلسطين، مما جعل القبح والحسن، والخير والشر، والفوز والخيبة تبدو أشياء متساوية في نظر الشعراء الذين غزاهم التشاؤم، ونال منهم اليأس.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار التغيرات العالمية التي انعكست على العرب فكريا وماديا، فإننا أمام دوافع كثيرة لإعادة تناول المرأة بمنظور يختلف عما كان معروفا، أو مما هو مسموح به، فالاحتكاك بالآداب الأوروبية، وما تولد عنه من مظاهر المدنية، وتغير في العادات والتقاليد والأعراف، والقوانين المستحدثة في العلاقات الاجتماعية، كل ذلك كان له أثر في انطلاق الشاعر نحو التحرر من القيود الأخلاقية الصارمة التي كان يخضع لها، دون أن يعني ذلك تعميمه على عموم الشعراء. أما إذا تعاملنا مع الشاعر المعاصر من منطلق كونه متمردا وثائرا، فإننا أمام تكسير للعديد من الحواجز أو الخطوط الحمراء التي رسمتها التقاليد الشعرية على مستوى الذوق والنقد معا، بطريقة أقرب إلى التعمد منها إلى العفوية.

وهكذا أصبحنا نجد الغزل المكشوف في أشكاله الجديدة، التي تركز على الجانب الحسي من المرأة، غير أنه لا مناص من الاعتراف بأن الهدف ليس دائما الإثارة الجنسية، وإنما قد ينحو هذا الغزل منحى إيحائيا رمزيا، خاصة عندما يفقد الوصف في سياقه معنى الإثارة الحسية كوصف الثديين بالعجوزين.

وفي دواوين الماغوط الثلاثة، بإمكاننا أن نلاحظ الظهور اللافت لمعجم غزلي عنيف وجارح، عناصره الثديان والنهدان والخصر والفخذان وبدرجة أقل الشعر المسدول على الكتفين، والشفتان والعينان والساقان، كما تجد التصريح باشتهاء النساء، أو بالمضاجعة مسندة إلى ضمير المتكلم، في خطوة قلما نجدها في الموروث الغزلي بهذا الوضوح. ومهما يكن دافع الماغوط إلى هذا النوع من التعبير الغزلي المكشوف، فإن تجربته الحياتية لا يمكن إلا أن تكون حجرا أساسيا في سلوكه هذا النهج، دون أن نبعد فرضية التحليل النفسي التي تعيد الأمر إلى الحرمان الجنسي أو العاطفي الناتج عن الكبت الذي تفرضه تقاليد المجتمع، خصوصا في مرحلة الصغر.

ومن الطبيعي أن تصدم هذه الصورة الغزلية المكشوفة القارئ العربي؛ إذ لم يكن مهيئا ليجد في قصيدة شعر مثل قول الماغوط في (حزن في ضوء القمر) [1]:

قبل الرحيل بلحظات

ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة

عن الليل والخريف والأمم المقهورة.

ولا يكاد الغزل ينفرد عند الماغوط بقصيدة واحدة، بل هو جزء من كل قصيدة، وفي علاقة مع جميع الموضوعات التي يطرقها، وكأنما هي إشارة إلى كونه أمرا شعريا ثانويا مقارنة بالقضايا الكبرى والسياسية منها على وجه الخصوص، وبذلك يغدو طريقة تعبير عن الرفض، ووسيلة انتقام من القوانين والقيود، فحتى عندما يريد الماغوط أن يعبر عن علاقته السرية مع الوطن يستخدم هذه الصورة الجنسية الواضحة:

كليلة طويلة على صدر أنثى أنت يا وطني.

لكن ذلك لا يعني أن المرأة عند الماغوط مجرد جسد وجنس، بل إنها تتبدى في شعره على ثلاثة أشكال، فهي الأم مصدر الذكريات، وهي الحبيبة التي تقاسمه المشاعر ومتاعب الحياة، ثم هي الساقطة في وحل الضياع، ومستنقع الرذيلة، ولكل منها خطاب مميز، لكن وجودها على أي وجه كان ضرورة من ضرورات الحياة عنده، حتى أنه يصرخ في وجهها قائلا:" كوني أما أو شقيقة أو حبيبة" [2]

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 12

[2] م. نفسه ، 111

والاستنتاج الأولي الذي قد يخرج به القارئ في هذا الخصوص، هو أنه محروم عاطفيا، ومتعطش للحب، وقد يكون هذا صحيحا، لكننا تعتقد أن الحرمان الحقيقي الذي يعانيه هو الحرمان من الحرية، ومن الوطن الذي يصبو كل إنسان إلى أن يكون له حاضنا. لقد عاش في بيروت مدينة الحرية الجنسية كما حرية الرأي، وكان يمكن أن يروي هذا الجانب العاطفي، وكان يمكن أن يكون ابن أبي ربيعة جديد أو قبانيا ثانيا في حب عشرين ألف امرأة، أو يزيد، ولكن هو الاغتراب الذي يشوه صفاء الأشياء، ويدفع إلى رؤيتها من الزوايا المختلفة لظواهرها الخادعة.

أما الأم فيكسوها الماغوط بهالة من الحب، وفيض من الحنين، وأكثر ما يذكر فيها الثديان، ورائحة العطر ولون الثياب، وإذا كان الثديان في الأم رمز الحياة والنماء والخصب، فإن الرائحة واللون مظهران من مظاهر الذكرى والحنين، عندما يتحولان إلى مثيرين يجبران الذاكرة على استرجاع الماضي، وتلمس محطات معينة فيه، خاصة أن صور هذه العناصر الثلاثة ترتبط دائما بالطفولة، أي أنها ترسخ في ذاكرة المرء مبكرا، وتظل تفرض نفسها عليه بتقدم السنين، وتعقد الحياة وتبدلها، ولاسيما إذا انقلبت حياة المرء جحيما ومعاناة في دابر أيامه. يقول في (جناح الكآبة) [1]:

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة، ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدف

وأنشج بين الثديين العجوزين

لألمس طفولتي وكآبتي.

ولا غرابة في هذا التعلق رغم قسوة القلب التي جعلته يبتعد عنها إلى دمشق، باحثا عن عالم اعتقد أنه له، يقول عنها في أحد حواراته: " أمي كانت جميلة وشاعرية في طبعها، وتحب الزهور... أمي أعطتني الحس الساخر، الصدق والسذاجة، رؤية العالم كحلم قابل للتحقيق." [2]

إن لجوء الشاعر إلى الأم، المصدر الفطري للأمان والطمأنينة دليل اضطراب الشاعر، ويبدو النداء في المقطع السابق استغاثة يائسة، ومحاولة للإمساك باللحظة الهاربة، والزمان

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 42

[2] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ،31.

الذي ولى وعوضه الخوف، وفي (الخوف)[1] يعظم ارتباطه العفوي بالأم، وتزداد صرخة الألم عنده، لتعلن الضياع النهائي:

أمي ..

يا ذات النهد الملون كالأكواخ الإفريقية

اسرعي لنجدتي

تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العميق

مع الإبر والخيطان والأزرار

فالموت يحيق بي من كل جانب.

وأما الحبيبة فهي الشريك في البؤس.. هي القريب الغارق معه في وحل العذاب، يحاول أن يجعلها تقاسمه الأعباء والهموم، ويحرص في الوقت ذاته على أن تظل تحمل الصورة النقية للأنثى أو الأم. إنها ليلى، الاسم الذي اختاره الشاعر بين أسماء كثيرة لها دلالاتها الشعرية، هي ليلى (ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين)، وهي ليلى التي ترنو إليها عصافير الجبال العذراء، يقول في (الشتاء الضائع) [2]:

يطيب لي كثيرا يا حبيبة، أن أجذب ثديك بعنف

أن أفقد كآبتي أمام ثغرك العسلي

فأنا جارح يا ليلى

ولأنه عاطل عن العمل منذ بدء الخليقة، عليها أن تعذر فيه هذه القسوة، وهذا العنف، فهولا يعدو أن يكون بدويا أو غجريا منبوذا يطرد من مكان إلى آخر، هو وأشعاره وقمصانه الفاقعة اللون!

وليلى هي الأنيس في الوحشة، يحشوها بالغبار والدموع، ويسرق منها براءتها، ويسجنها في أحلامه الصغيرة والكبيرة، وكأنها الوحيد الذي يسمعه، ويستوعب الرعب الذي يهذر به كالمحموم وهو يتذكر قسوة الواقع، وقتامة الأفق الملوح بالحزن والخيبة؛ لهذا تكثر الحكاية في شعر الماغوط، كأنما يتحدى قوى الصمت أو قوى الصوت الواحد، الذي كان وراء مأساة العالم في منظوره.

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 204

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 26

والحبيبة عند الماغوط تتحول إلى حرية، وإلى دمشق، وإلى الحلم الذي يراوده كلما ضاق عليه الأفق. وإلى كل شيء جميل يفتقده في هذه الحياة. وهاهو يكشف لنا عن سره الصغير وهو يعلن في (أربع عيون مغمضة)[1] أن:

المرأة التي أحلم بها

لا تأكل ولا تشرب ولا تنام

إنها ترتعش فقط

ترتمي بين ذراعي وتستقيم

كسيف في آخر اهتزازه.

قد تكون هذه التي لا تأكل ولا تشرب هي الحرية التي يهفو إليها في زحمة العذاب المسلط عليه، والآتي إليه من كل مكان، وقد تكون الوطن أو المدينة التي يلقى العذاب فيها.. بل التي تتحول هي نفسها إلى همجية متجبرة تمارس البطش ألوانا.

ومهما تكن هذه المرأة الحبيبة غامضة وغير الواضحة المعالم، فإن الذي (يسلبها منه يغامر مع أعظم غضب في التاريخ) وإن صوتها الحنون (كأجنحة مسافرة، لو ناداه إلى الهلاك للباه مغمض العينين)[2]. ذلك أنها تمثل كل ما تبقى له في حياة لم يفهم في نظام تكوينها شيئا، إلا أن الناس يحيون كالحشرات الآدمية يأكل بعضها بعضا دونما رحمة، وكأنها لا تتسع للجميع.

بينما تمثل المرأة الساقطة في شعر الماغوط حقلا للانتقام من الخصوم، بإغاظتهم وإثارة الحساسية في نفوسهم، خصوصا عندما يتطرف في التقبيح، ورسم النموذج الأسوأ للمرأة التي تخرج عندئذ عن كونها جسدا من لحم ودم، إلى كونها عدوا تحاصره وتداهمه في خلوته، وتنغرس كالصئبان في لحمه، فتستحيل رخيصة تافهة، يتوقف دورها عند حدود الإثارة السطحية المؤقتة، فتفقد بذلك بريق الحب والإعجاب واللهث إليها كقيمة رفيعة تساند الشاعر في سموه العاطفي، ومطمحه الإنساني، فتنتهي علاقته بها أخيرا بالرحيل:

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 142

[2] محمد الماغوط، سياف الزهور، 17

التي تغسل ثيابي بماء النهر
وآلاف العيون في الظلمة
تحدق في ساقيها الهزيلين
وسعالها البارد، يأتي ذليلا وبائسا
عبر النافذة المحطمة.[1]

هذا التشويه المتعمد للصورة يبدو ردة فعل من الشاعر على علاقته السيئة بالآخر، وعلاقته بالوضع المتردي الذي جعل الآخر في موقع السيطرة والاستعباد والتعسف. لذلك لا يتواني في تنويع الصورة القبيحة المقززة، (فللمرأة رائحة الدم وعبير المقصلة) وهي (بغي في معسكر)، وهي (جثة زرقاء)، وهي في كل هذه الأحوال النافذة التي ينظر من خلالها إلى عالم قبيح، والمرآة التي تنعكس عليها وحشيته وسلبيته، فيخاطب المدينة بهذه الصورة في قصيدته المطولة(القتل):

استيقظي أيتها المدينة المنخفضة
فتيانك مرضى
نساؤك يجهضن على الأرصفة
النهد نافر كالسكين
اعطني فمك.. أيتها المتبرجة التي تلبس الخوذة. [2]

هذا الغزل الوحشي الماغوطي يمثل الأداة الكاشفة عن سوء تموضع الأشياء داخل عالم مختل، وغير مستعد لقبول النظام، لهذا تتخذ المرأة في شعره أداة تصويرية أكثر منه حديثا عن المرأة المعتادة في تراث القصيدة العربية، فلكي يصور دونية الإنسان أمام جبروت التسلط يقول في (الرجل الميت) [3] :

لعشرين ساقطة سمراء
نحمل القمصان واللفائف
نطل من فرجات الأبواب

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 23
[2] م. نفسه، 58
[3] م. نفسه، 45

ونرسل عيوننا الدامعة نحو موائد القتلى .

وفي قصيدة (القتل) صورة مشابهة لهذه، في قوله :

لقد فقدنا حاسة الشرف

أمام الأقدام العارية والثياب الممزقة

أمام السياط التي ترضع من لحم طفلة بعمر الورد

تجلد عارية أمام سيدي القاضي

وعدة رجال ترشح من عيونهم نتانة الشبق

والهياج الجنسي . [1]

وفي هذه الصور جميعها أو أغلبها، ينقلب القبح ليرتبط بالمستبد الجبار الظالم، أي أن المرأة تغدو مثل الشاعر ضحية لا مذنبا، وصفات القبح المرتبطة بها تصبح صورة لجلادها وجلاد الشاعر معا، لذلك نجده في قصائد أخرى يستعير هذا القبح لنفسه، بحيث لا يبدو فرق بين الصورتين، في إشارة إلى أن الأمر يتعلق في آخر الأمر بمعاناة الشاعر الذاتية وما تعكسه من إسقاطات تعبيرية فنية. ذلك ما يمكن الوقوف عليه في قصيدته(الرعب والجنس) [2] التي يقلب فيها أسلوب الخطاب ليجعل المرأة تتحدث عن الرجل الجائع إلى الحب، والذي يأتي إليها وحيدا كطائر عذب حتى الموت، وترى دموعه من منابعها، وملايين القطارات المسافرة تلهث بين حاجبيه:

يمرر يده القذرة بين نهدي

ثم يمضي ولا يعود

وعندما يجوع

وتتسخ ثيابه من الحبر والكتابة

ولا يجد بيتا أو شارعا يأوي إليه

يأتي إلي

بطيئا تحت الأشجار الجرداء

يلوح شهوته كالسلسلة بين إصبعيه.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 70

[2] م. نفسه ، 113

ويمضي الشاعر بطريقته المعتادة في تعرية الواقع القبيح، في وصف الشريد البائس بنفس الأوصاف التي ميزت المرأة الساقطة، فهو الذي (ضاعت طبقات من شفتيه في المباغي)، وكأنما يريد أن يقول لقارئه: إن المشكلة ليست في البؤساء والمحرومين من الرغيف والجنس، بل في المتعطشين للقضاء على إنسانية البشر، ليهنئوا بمراكزهم وسلطتهم.

تبدو المرأة إذن في شعر الماغوط حاضرة بقوة، لا فرق عنده إن كان الموضوع بعيدا عن قضاياها أم لا، بل يهمه أن تكون المرأة في صورة أو تشبيه أو شكوى، ولا يهمة إن كان ملمحها مستفزا أو مدغدغا للعاطفة، طالما أن شعره من النوع الذي يصعب أن تجد فيه الروابط المنطقية بين العناصر المتنافرة أو المتناقضة.. إنه الشاعر الذي يمارس رغبته في الإثارة كأنه يمارس حقا من حقوقه، أو يجسد حرية يعتقد أن الجو العربي يمنعها من التحليق كالسحاب في سماء الناس. وهذا الذي نجد شيئا منه في قوله:

.. أرسل لي نقودا يا أبي
لأشتري محبرة
وفتاة ألهث في حضنها كالطفل
لأحدثك عن الهجير والتثاؤب وأفخاذ النساء
عن المياه الراكدة كالبول وراء الجدران
والنهود التي يؤكل شهدها في الظلام. [1]

أو في قوله:

أشتهي أن أقبل طفلا صغيرا في باب توما
ومن شفتيه الورديتين
تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعه
فأنا ما زلت وحيدا وقاسيا
أنا غريب يا أمي . [2]

وعلى الرغم من أن الماغوط يعلل الحسية في وصف الجسد وعلاقات الحب بجوعه التاريخي للحنان، إلا أننا لا مفر من أن نأخذ طبيعته المتمردة بعين الاعتبار، كسبب منطقي

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 25

[2] م. السابق ، 19

لهذه الظاهرة التي ميزت الصورة الغزلية عند بعض القدماء فيما يعرف بالغزل الماجن أو الخليع. وإذا كان الماغوط يعي ردة فعل القارئ العربي إزاءها، فإن التمادي فيها بالشكل الذي نجده في أغلب شعره، يعد عامل تمرد وتحد، ليس للقارئ العربي كمستقبل للنص، بل للظروف التي أجبرته أن يعاكس فيها منطق الأشياء.

ونخلص إلى القول إنه إذا كان محمد الماغوط يصرح في حواراته بأنه يكره السياسة وما له علاقة بها، فلأنه تورط فيها مبكرا دون أن يحسن لعبتها، أو يحسب لعواقبها، ولقد كتب له أن يكون شاعر السياسة بامتياز، وإن كانت طريقته في التعبير تخفي ذلك بشكل يوهم القارئ أنه يعرض هموما حياتية عادية.

وإنه لمن الصعب جدا أن يقتنع الدارس لشعر الماغوط أن غزله وسخريته وهجاءه، مثل التي نجدها عند غيره، صحيح أنها كذلك في زاوية ضيقة من رؤاه الشعرية، لكنها في الزوايا الكثيرة الأخرى، ليست سوى إحالات إلى ما يعانيه من عذاب في إطار علاقته بالآخر، والسياسي على وجه الخصوص.

ولا يمثل الماغوط حالة استثنائية في هذا الاتجاه، فقد رأينا جيلا كاملا يتبع ركب التمرد والتحدي لتيار القمع والظلم في مختلف البلاد العربية، لكن الماغوط ببساطته التعبيرية كان أكثر جرأة في تعرية الواقع بلغة مكشوفة، لا تترك للقارئ بدا من ملاحظة الصورة وملء النفس بها، وربما الاقتناع بها، طالما أنها لا تخرج عما يستيقظ عليه القارئ العربي كل يوم أو يمسي عليه.

وإذا سلمنا أن ليس في الكون مجتمع مثالي، فإنه من المهم أن نلاحظ أن المجتمعات البشرية في تطورها العقلي والعلمي باتت في سباق دءوب نحو تحسين مستوى الفرد، خصوصا من حيث الكرامة الإنسانية، وحقوق الإنسان، لهذا بات مطلوبا من المجتمع العربي أن يوفر لمواطنيه الحد الأدنى منهما في مقابل أن يعمل الفرد في سبيل إنجاح مشروع المجتمع في النهضة والتطور. وعندما يلاحظ الشاعر أن هذه القاعدة تختل، ويكون أحد ضحاياها فإن الشعر عنده قد يأخذ منحى مختلفا عن منحى المستسلمين للأمر الواقع أو اليائسين من التغيير، وهذا الذي حدث مع الماغوط.

لقد كان ممكنا أن يكون الماغوط شاعرا عاديا لو لم يدخل سجن المزة في وقت مبكر، وإذا آمنا بمقولة أن أحسن الإبداع ما خرج من رحم العذاب، فإن المكانة الشعرية الكبيرة لقصيدة

الماغوط النثرية، قد تشكل شطر منها في ظل السجون والمطاردات والمنفى، دون أن يعني ذلك أن هذه الأوضاع الثلاثة مطلوبة أو مستحسنة، ولكن إذا عاشها الشاعر فلا بد أن يستثمرها فنيا، ليعوض ضررها المادي والروحي على أقل تقدير.

الفصل الثالث: الثنائيات الاغترابية في شعر الماغوط

تمهيد

أولا: ثنائية الأب والأم.

1-قوة حضور الأم.

2-نداء الوالدين.

ثانيا: ثنائية الذات والآخر:

1-التسكع.

2-الخوف.

3-التفاهة واحتقار الذات.

ثالثا: ثنائية القرية والمدينة.

1-القرية في شعر الماغوط.

2-المدينة في شعر الماغوط.

رابعا: ثنائية الحب والكره.

1-طبيعتهما.

2-مستوياتهما.

3-حدودهما.

خامسا: ثنائية الحاضر والمستقبل

1-تمهيد

2-صورة الماضي.

3-صورة المستقبل.

تمهيد:

تمثل هذه الثنائيات محل الدراسة واجهات تظهر الجانب الاغترابي عند محمد الماغوط، وهي ليست موضوعات شعرية تماما بقدر ما هي أُطرٌ لرؤيته للحياة، وإذا كنا نجمعها في شكل ثنائيات فلأنها تجسد مبدأ التقابل الذي يعتمده الشاعر في بناء القصيدة؛ أي التقابل الذي يجعل الأشياء تتضح أو تتمايز من خلال ما يقابلها أو يناظرها.

غير أن التقابل هنا لا يعني التضاد بالضرورة، بل يمكن أن يكون بين المتقابلين توافق في الرؤية، وعندئذ تكتسي الثنائية طابعا خاصا من حيث قدرتها على إظهار الحالة الموحدة للشاعر في نظرته للأشياء. فإذا كان بين الأب والأم تقابل من حيث الجنس، فإن ذلك ينتفي حين تتعلق بالعلاقة بالأبناء، فيصير معناهما واحدا والنظرة إليهما من حيث الوظيفة الاجتماعية واحدة، مع فارق الدرجة أحيانا.

وفي شأن الثنائيات، يمكننا أن نتمثل تجربة المعري في نظرته إلى ثنائية الحياة والموت، وكيف أنه أبان من خلالها عمق اغترابه عن الحياة، أو تجربة أبي فراس في ثنائية القيد والحرية، أو غيرهما من التجارب الكثيرة التي عكست ثنائيات أخرى، وكشفت عن عمق الإحساس بوطأة الأشياء في ظل ظروف معينة يمر بها هؤلاء.

ولا نقصد إلى حصر الثنائيات في شعره، وإنما وجدنا أن هذه الخمسة المختارة بارزة بشكل يسهل معه تلمس منابع الاغتراب في فكره، وعوامل انعكاسه على النص، كما أنها(الثنائيات) تتميز بالتنوع لتشمل جوانب عدة من الحياة.

أولا: ثنائية الأب والأم:

يورد الماغوط ذكر الأب والأم في ثنايا قصائد دواوينه كثيرا، ونحاول في هذا الجزء الوقوف على دلالة اللفظتين عنده، وعلاقتهما بحياته التي شهدت شتى أنواع التقلبات والتناقضات، خصوصا في جانبها السياسي أو ما له علاقة بنظرته السياسية لأوضاع بلاده ومحيطها العربي.

يذكر الماغوط أباه بغير الطريقة التي يذكر بها أمه، إذ يرثي لوالده فقره وشقاءه في العمل أجيرا في حقول الآخرين، في حين يذكر أمه بكثير من الحنان والإعجاب لأن البيت كان تحت تسييرها ونظامها، وإذا كانت جرعة الحب الزائدة للأم طبيعية عند البشر فإن طبيعة

العلاقة بين الابن والأبوين قد تحدد معالمها ودرجتها أكثر. وإذا تأملنا حديث الماغوط عنهما في حواراته، وتتبعنا ذكرهما في قصائده، خرجنا باستنتاجين أساسيين هما:

- حضور الأم أقوى من حضور الأب.
- ارتباط حضورهما بالنداء.

1-قوة حضور الأم:

إن حضور الأم القوي قد يعود إلى عوامل موضوعية، وإلى أخرى لها علاقة بطبيعة الشاعر المتمردة، فالعامل الموضوعي الأول يتمثل في غياب الأب عن ساحة البيت في هذه الفترة القصيرة التي قضاها الشاعر في قريته(سلمية)، فقد كان الأب لاهثا وراء لقمة العيش، كأي إنسان يتقيد بمسؤوليته تجاه أسرته وأبنائه، فقد قضى حياته في الحصاد لغيره لأنه كان فقيرا ولا يملك أرضا ترفع من مستواه المعيشي، أما الأم فلعلها ملأت هذا الفراغ بعزيمتها وقوتها" لأن الحياة علمتها الاعتماد على نفسها في تربية أبنائها."[1]

أما العامل الثاني فيتضح في الجانب الفكري، فعلى الرغم من أن أبويه كانا أميين كغيرهما من الأسر الريفية في ذلك الوقت، إلا أن الشاعر يذكر في أمه جمال حديثها وفهمها للحياة مما دعا الجواهري الذي كان في زيارته يوما يصاب بالذهول من ذلك، أما أبوه فلا يذكر له شيئا غير الصورة التي ذكرنا، وهذا دليل على أنه لا يعرف من الحياة إلا الكد والجهد لسد رمق أبنائه.

أما الثالث فهو تقديره لبحثها عنه وزيارتها له عندما سجن لأول مرة في سجن المزة، مع أنها لم تزر دمشق من قبل[2]، في وقت كان فيه شابا حديث العهد بالسجون، وكان للزيارة عنده قيمتها المعنوية الكبيرة.

أما العوامل النفسية في هذا التفضيل فلعلها تعود إلى طبيعته المتمردة التي نمتها السجون والمطاردات، وما ينتج عنها من رعب وخوف وتشرد؛ فالأب الفقير المسالم نموذج الإنسان الخاضع الضعيف الذي يستسلم ولا يتحدى، ويقبل بالذل ولا يأبى، وهو النموذج الذي يفضله الظالم والمستبد وصاحب السلطة أيا كانت طبيعتها، وعلى الرغم من أن الماغوط لم

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 30

[2] م. نفسه، 31

يولد ثائرا، إلا أن الحياة علمته أن النموذج الذي يمثله أبوه لا يمكن إلا أن يعزز الوضع القائم ضد الفئات الاجتماعية المسالمة، لذا كان يرى في أمه- رغم محدودية قدراتها- أمثلة العزة وروح التحدي والإصرار على صناعة الحياة في أسرتها، فليس من الضرورة أن يكون الفعل عظيما لتؤخذ منه الإشارة والعبرة، بل تكفي رمزيته ودلالاته لتنعكس عند الآخر طاقة كبيرة، ويجمل الماغوط هذا الأثر المتميز للأم بقوله" أمي أعطتني الحس الساخر، الصدق والسذاجة، ورؤية العالم كحلم قابل للتحقيق."[1]

ولقد تعزز ذلك في التوظيف الشعري جليا، ففي المواقع القليلة التي يذكر فيها الأب، فإنه يتحدث عنه كشخص لا يمكن التعويل عليه في أمر مهم، بل يذهب أحيانا إلى توظيف روح الدعابة في حديثه عن والده الأب، مثل تذكره كيف أدخله مدرسة داخلية لأنها تقدم الطعام والشراب مجانا كحل لمشكلة تعليمه[2]، ومثل وصف هيئته وشقائه في أموره الحياتية الصغيرة، كقوله في(مقهى في بيروت)[3]

اشتهيت أن يدخل أبي
من ذلك الباب المذهب
وعقاله يتأرجح على ظهره كحبال المسارح
ومخاط بقرته الحبيبة
يسيل هنا وهناك
كما يسيل الدم من شقوق المقابر.

ومراعاة لسلبية الأب، نرى الخطاب الموجه إليه مشوبا بالقلق والاضطراب؛ فنراه إما يطلب منه شيئا ثم يعرض عنه، وإما يشكو له الحال دون أن يأمل في مساعدة منه، لعلمه أنه عاجز عن تقديمها، غير أن حدة الخطاب لا تذهب إلى حد الإبانة عن العقوق، أو إلى إنكار دور الأب بالجملة، بل هي جزء من خطابه العام الساخر حتى على نفسه، والتمرد على كل شيء حتى على السلوكات البريئة التي تصدر من الناس.

في قصيدة (المسافر)[4] يخاطب الأب قائلا:

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 31

[2] م. نفسه 34

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 108

[4] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 23

في أعماقي أحمل لك ثورة طاغية يا أبي
فيها شعب يناضل بالتراب، والحجارة والظمأ
وعدة مرايا كئيبة
تعكس ليلا طويلا، وشفاها قارصة عمياء
تأكل الحصى والتبن والموت.

إن خطابه للأب بهذه الشحنة من الغضب والثورة تعكس نظرته إليه كما بينا؛ فالسكون والركود الذين يشيرا من طرف خفي إلى الأب، يحتاجان إلى ثورة تغيير يحملها هو، على الرغم من أن الأب كما الفئة التي ينتمي إليها كادحة عاملة، تؤدي واجبها العائلي حسبما توفره الظروف، وهو الأمر الذي يعرفه الشاعر في قرارة نفسه، إلا أن هذا الشكل البشري لا يتناسب مع أحلامه في رؤية مجتمع عادل متوازن تكون القوة والضعف فيه من صنع الإرادة الحرة وليس من التسلط والظلم كما هو حاصل في الواقع.

وحتى وهو يطلب شيئا من أبيه يعرف أن ذلك سيكون على حساب الغير:

بع أقراط أختي الصغيرة
وارسل لي نقودا يا أبي
لأشتري محبرة
وفتاة ألهث في أحضانها كالطفل...

ويصل به اليأس مداه فيصرخ في وجه العالم قائلا:

لا أريد أبا يلوح بشملته
ولا حبيبة تنعق لأجلي كالغراب
أريد أن أرحل هكذا
فقيرا كسولا
في كل عام أخطو خطوة
وفي كل جيل أكتب كلمة. [1]

إن الخشونة في الطبع والحدة في الخطاب الموجهتان إلى أب مسالم ضعيف، كأنما يرمي بهما إلى إعابة هذا السكون والاستسلام، ليس في أبيه فقط بل في الإنسان الذي يمثل

[1] م. السابق ، 92

أبوه نموذجه، فالصورة النمطية للأب تجعله فاعلا قويا وملجأ للأبناء وقت الحاجة، أما عند الماغوط فتبدو مشوهة بفعل أسقاطاته النفسية أكثر مما هي عليه في الواقع؛ بينما تنقلب الصورة عندما يتحدث عن الأم التي يتسم خطابه لها بالودية والشوق، بوصفها ملاذا معنويا برمزيتها وتاريخها وحضورها القوي في حياته.

لهذا نجدها مصدرا للحنين والسكينة والبراءة، يشكوها حاله، ويتمنى الارتماء في أحضانها كما كان زمن الطفولة، فذكراها تخفف مأساته، بشخصها وألوانها وأشيائها القديمة، يقول في (جناح الكآبة)[1]:

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدف

وأنشج بين الثديين العجوزين

لألمس طفولتي وكآبتي.

إن أكثر ما يذكر الماغوط الأم إنما يكون في لحظة التعبير عن الخوف والرعب والمآزق، وما أكثرها في شعره، وهو بذلك يعكس الشعور الفطري بالأمان في حضورها، فإن كانت بعيدة أو فقيدة، فإن في مناداتها والحنين إليها العزاء والسلوى. والالتصاق بالأم بهذا الشكل هو شكل من أشكال الحنين إلى الماضي البعيد، أو ربما البعيد جدا أين يكون الإنسان طفلا بريئا لا يدري من أمور الحياة غير ثدي أمه وحضنها، حيث لا سياسة ولا سجون، لا تشرد ولا جوع، ولا تعذيب ولا شكوى.

وتدعم هذه الرؤية قصيدة (الخوف)[2] التي يقول فيها:

أمي

يا ذات النهد الملون كالأكواخ الإفريقية

أسرعي لنجدتي

تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العتيق

مع الإبر والخيطان والأزرار

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 42

[2] م. نفسه، 204

فالموت يحيق بي من كل جانب

وفي المقطعين كليهما ملمحان متجانسان، فيهما طفل في صورة رجل، الأول يبحث عن ماض بريء وإن كان بسيطا أو بدائيا، لأن حاضره بائس وقاتل، وفي الثاني يبحث عن مخبأ من (كلاب مسعورة) تريد إفناءه، ولو كان المخبأ جيب أمه.

2-نداء الأبوين:

يستحضر الماغوط أباه وأمه غالبا في شكل منادى، ولعل النماذج السابقة التي أوردناها دالة على ذلك، بينما حينما يتحدث عن أي أب أو أم فإن النداء يختفي، ويصبح الحديث إخباريا تقريريا، وهو قليل في نصوصه بشكل ملحوظ.

ومع أن النداء ظاهرة عامة في شعره، يوظفه في خطابه للأحياء والجوامد، ويكررها بكثرة كأنها الأسلوب الوحيد المتاح، فإن نداء الأب أو الأم، لا يندرج فقط تحت الرغبة في النداء، بل يمكن أن نعزوه أيضا إلى عوامل تتعلق بالجانب النفسي؛ فإذا أخذنا بعين الاعتبار مغادرته المبكرة للسلمية مسقط رأسه، وتشرده في دمشق فترة من الزمن ودخوله معترك السياسة مكرها، وما سببه له من سجون وملاحقات، ثم ما تلا ذلك ما ختم به حياته من وحدة وقلق ومرض، خصوصا بعد وفاة زوجته سنية صالح، فإننا يمكن أن نقول إن تركيزه على النداء في هذا المجال قد يعود أساسا إلى الشعور بالوحدة، ليست الوحدة المادية فقط ممثلة في البعد عن الآخر، بل الوحدة المعنوية أيضا، تلك التي يدرك فيها المرء أنه مختلف عن الغير في الداخل وفي الرؤى وفي ردود الفعل تجاه الأحداث المتلاحقة، فردية كانت أم جماعية، لذا وجد هذا الشعور في الأم خاصة ذلك الخيط الرابط بينه وبين العالم، أو تلك القناة التي تقربه من الماضي حتى وإن كان مجرد سراب وذكرى.

إن وظيفة النداء إذن في هذا السياق هو محاولة للتقرب من عالم البراءة الذي تمثله الأم من خلال ذكريات الارتباط بينهما في زمن ماض، ولو على سبيل الحلم والتمني، أو محاولة للجوء إلى صرح محصن بالعواطف، أو هكذا يتخيل للشاعر الهارب من كل شيء في عالم مخيف، كله قسوة ووحدة وفقدان لأهم امتياز يجعل حياته طبيعية، على النحو الذي يكشف عنه قوله في (أغنية لباب توما)[1]:

فأنا ما زلت وحيدا وقاسيا

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 19

أنا غريب يا أمي

أو قوله في (الخوف)[1]:

آه يا أمي

لو كانت الحرية ثلجا

لنمت طوال حياتي في العراء.

إن نداء الأبوين كما نراه في شعر الماغوط، لا يجعل منهما موضوعا أبد، بل يتبدى هذا النداء في إطار ذاتية محضة، فهما ليسا سوى جزء من ذاكرته وأثرا من آثار حياته المتقلبة المضطربة، وبالتالي فهما وسيلة من وسائل التنفيس عن غربته التي تعقدت بعد اختفائهما، وبقائه وجها لوجه أمام أحداث الزمن المتلاحقة.

والكلام نفسه يقال عن الوجه الآخر في توظيف الأبوين، أي التوظيف الإخباري التقريري، فهنا أيضا لا يلتفت إلى الأبوة والأمومة في دلالتهما أو الأحداث المتعلقة بهما، بقدر ما يربطهما بذاته ونظرته إلى العالم، كقوله في (النخاس)[2]:

عندي آباء للتذمر

أمهات للحنين.

فهما جزء مما في حوزته من أشياء يعرضها للمارة، وهما جزء من مأساته كذلك حين يتحولان إلى ضحية مثله في عالم الوحوش الإنسانية:

لقد ملت الحنان

وذابت الشفقة من بؤبؤ الوحش الإنساني

القابع وراء الزريبة

يأكل ويأكل

وعلى الشفة السفلى المتدلية آثار مأساة تلوح

أمي وأبي والبكاء الخانق

آه ما أتعسني

إلى الجحيم أيها الوطن الساكن في قلبي

---

[1] م. نفسه ، 206

[2] م. نفسه 201

منذ أجيال لم أر زهرة.[1]

ثانيا: ثنائية الذات الآخر :

يزخر شعر محمد الماغوط بالمتناقضات والمفارقات على مستويات عدة، أسلوبية وموضوعاتية وتعبيرية، بل حتى مشاعرية. غير أن الذي لا يتغير فيه، ويكاد يسيطر على أغلب إنتاجه هو صورة الذات العربية والشرقية بنمطيتها وتفاصيل أجزائها، حتى لنكاد معها نجزم بأن الشاعر بلغ في يأسه من التغيير حد الغرق في السلبية والعزلة والاغتراب.

عايش الماغوط كغيره من أبناء جيله تطورات البلاد العربية مند احتلال فلسطين عام 1948 مرورا بحرب 1967، و1973، وأحداث لبنان عام 1982، ووصولا إلى ما شهده هذا العالم خلال السنين العشر الخيرة من حياته، وكان خلالها الشاعر الذي نجح صور جانبا مهما من معاناة الإنسان العربي النفسية والفكرية والمادية.

لقد كان لهذه الأحداث جميعها آثارها الواضحة على كتاباته، فجسدها في صور قاتمة اللون، متنوعة الأشكال، هي مزيج من التهكم والسخرية، ومن الحزن والرثاء، ومن السخط والثورة، ومن النبش في التاريخ لرسم الصورة الأخرى لهذا الإنسان الذي آل إلى درك من الضعف والهوان، بعد أن كان سيدا للعالم؛ يهزه بصرخة تهديد، أو زحف جيش ، أو جامعة علم.

ولكن هذه العوامل الخارجة عن نطاق ذاته لم تكن وحدها صانعة هذا الشعر، فقد كانت تجربة السجن، من أهم العوامل التي أخرجت شعره بهذه الصبغة، وأضفت عليه طابعها الخاص. فسجن (المزة) لم يترك للخوف مفرا، ولطالما حدثنا الماغوط عنه في مقابلاته الصحفية، ناهيك عن ذكره في أكثر من قصيدة كعامل من عوامل الرعب. بل يصل في النهاية إلى قناعة مفادها أن" الإنسان العربي محتل، مناطق احتلها الرعب، ومناطق احتلها الجوع، ومناطق احتلها اليأس".[2]

وإذا كانت صورة الواقع العربي مشتركة بين شعراء حقبة تمتد من نكبة فلسطين إلى أحداث لبنان واحدة في مجملها، فإنها مختلفة كل الاختلاف في دقائق تركيبها إبداعيا، وجزئيات

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 62

[2] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها،87

تفاصيلها وظلالها على حياة الإنسان العربي، وطبيعة ما يضيفه الشاعر على ألوانها من أصباغ خاصة، هي نتاج تكوينه الشخصي ووعيه السياسي، وقدرته اللغوية التي تستطيع، بعيدا عن صرامة البلاغة وقوانين الجمال الكلاسيكية، أن تقتحم على القارئ صمته أو حياده أو لامبالاته، ولتدخله عالم التفاعل والتجانس مع الواقع بشكل أو بآخر.

يفتح الماغوط عينيه على واقع مر مأساوي، تغتلي فيه الأحداث، وتتعاظم فيه المؤامرات، وتتراكم فيه الإخفاقات على أصعدة جمة. الأمر الذي أشعره أنه في سجن أكبر من سجن "المزة" اسمه الشرق الوسط، سجن تنعدم فبه حرية التعبير عن الذات والواقع، ويكون المآل المحتوم لكل من يحاول كسر القاعدة، والمساهمة في تصحيح الأمور الآيلة إلى مزيد من الكوارث. و" ليس هناك من مأزق وجودي يعدل في مأزميته من كون الإنسان في غير موضعه، أي يكون خارج المكانة والدور والمشاركة والإدارة والقرار، وبالتالي العطاء والنماء.. إنه الضياع الوجودي".[1]

هذه النظرة التي تبدو متطرفة لها ما يبررها، عند جيل عايش المآسي السياسية والاجتماعية والفردية، كما عاش التجربة الثقافية وآثارها. ذلك الجيل الذي لم يكن همه المأكل ووسائل العيش، بقدر ما كان يصبو إلى الحاجات الأخرى التي تحقق للإنسان كيانه ووجوده. وإذا احتكمنا إلى سلم ماسلو[2] فإن أهم حاجتين يسعى المثقف إليهما هما حاجتا الدرجتين الرابعة والخامسة، أي إلى احترام الذات، وتحقيقها. لهذا كله لا نملك إلا أن نقدر في هؤلاء نظرتهم القاتمة وتشاؤمهم الزائد ونقدهم الرثائي للواقع والتاريخ، حتى وإن لم يكونوا دائما على صواب.

وعلى الرغم من أن الماغوط لا يعتبر نفسه مثقفا بالمعنى الصارم للكلمة، بل واقعي يصور الواقع المعيش، إلا أن ذلك لا ينقص من وعيه وقدرته الكبيرة على التأثير في القارئ؛ فالصورة التي ارتكز عليها شعره لا تقل أهمية عن عناصر أخرى ميزت إبداع غيره، مثل اللغة الراقية، والرموز المبهمة وغيرها، فالصورة هي الأساس في التأطير الموضوعي للنص، ومن خلالها نستطيع قراءة الواقع السياسي والاجتماعي المحيط بالشاعر من جهة، وإدراك موقف الشاعر منه وتفاعله معه من جهة أخرى .

---

[1] د. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور،250.

[2] وضع " أبراهام ماسلو" سلما للحاجات الإنسانية من خمس درجات، الأولى الحاجات الفسيولوجية أو الطبيعية، والثانية حاجات الأمن والحماية ، والثالثة الحاجات الاجتماعية ، والرابعة حاجات احترام الذات، أما الخامسة فهي حاجات تحقيق الذات.

والمتصفح لشعر الماغوط يلحظ هذا التنوع في صور الذات، وهي هنا الذات العربية بكل حمولاتها الدينية والتاريخية والقومية. تلك الذات التي يمكن أن ترى من زوايا مختلفة، وتحمل وجوها متغايرة ولكنها في النهاية ذات طابع واحد هو الهزيمة، أو هكذا ينظر الماغوط إليها من خلال قصائده، بل من خلال مجمل أعماله بما فيها المسرحية.

لكن، من الصعب الحديث عن كل الجوانب التي تعكس صورة الذات في دواوين الماعوظ المختلفة، فأنت أمام إخطبوط تتعدد أرجله، ويتعذر الإمساك بها بإحكام في آن. لهذا سنحاول في هذه المقاربة تسليط الضوء على ثلاثة من تلك المظاهر المشكلة لما يمكن وسمه باغتراب الذات، ويتعلق الأمر بالتسكع والخوف والتفاهة.

1-التسكع:

لخص الماغوط العلاقة الحميمة بينه وبين التسكع، في كلمة موجزة مركزة وصريحة، قائلا:

أحب التسكع والبطالة ومقاهي الرصيف

ولكنني أحب الرصيف أكثر[1]

والتسكع والتشرد من أكثر الألفاظ استعمالا في كتاباته المختلفة، وهو بذلك لا يجسد واقعا حقيقيا أملته الظروف السياسية والأمنية التي مر بها سواء في دمشق أو بيروت، بل أيضا يجسد واقعا نفسيا موازيا رسخته ممارسات السنين السابقة التي حفرت في ذاكرته خندقا رهيبا اسمه الرعب، فكان نتاج ذلك كتابات متشابهة لم تتغير بتغير الظروف الصعبة التي عاشها في المنافي وأقبية السجون؛ فتوقه إلى الحرية المفقودة ظل هاجسه الأول، وتسكعه في الشوارع يتحول من حقيقة واقعة إلى رمز لاستمرارية المآسي التي إن تكن قد خففت عنه، فهي أكثر شدة على غيره.

وفي كتابه (سياف الزهور) يسخر الماغوط من مظاهر والترف التي يسمع عنها لرجال أغنياء امتلكوا الأرض وما فيها من قصور وملاه وحدائق وغابات وكل شيء له قيمة مادية أو معنوية بقوله:" أقول لهم دون أن يرف لي جفن، أو أن أرفع رأسي مما أنا فيه، هنيئا لهم المال والجاه والسلطة والقصور والفنادق والكازينوهات والسيارات الفارهة والموقع الاستراتيجي... ما دامت لنا الأرصفة، وما زالت ملكا لأقدامنا" [2]

[1] محمد الماغوط، سياف الزهور، 260،

[2] محمد الماغوط، سياف الزهور ، 74

لكن حتى الأرصفة لا تدوم، وتضيق الدنيا بالمسحوقين والمغلوبين، فيشعرون أنهم خارج الأرض وخارج التاريخ، وتكون النتيجة أن" لم يبق لنا –نحن المتسكعين الأوائل – من الأرض إلا تلك المسافة بين سيارة وسيارة، ورشاش ورشاش، وسيف وسيف، ومقبرة ومقبرة، وسحابة وسحابة.."[1] فيتدحرج بهم الحظ خطوة خطوة إلى أن ينتهي بهم الأمر إلى التلاشي والزوال:

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل.[2]

فالتسكع عند الماغوط رديف التهميش والتضييق وهما فعلان سياسيان بامتياز، وعليه فإن علاقته بالحرية جلي، والمحبة التي يتحدث عنها ليست سوى الألفة القهرية التي شكلتها السنون، والتي تجرع الشاعر مرارتها حتى أصبحت حقيقة حتمية وقناعة إجبارية، ودلالة على أن مأساة الوطن صغيرا أو كبيرا آتية من ذلك التوزيع الجائر لحقوق البشر وحرياتهم.

ويرتبط التسكع في أغلب سياقاته بالدونية والغربة عن العالم المحيط، ففي قصيدته (في المبغى)[3] يقول :

من قديم الزمان ..أنا من الشرق

من تلك السهول المغطاة بالشمس والمقابر

أحب التسكع والثياب الجميلة.

ويزيد في هذا التعلق درجة فيقول في (الرجل الميت)[4]:

... مستعدا لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعا وأتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبة؟

---

[1] م. السابق ، 76

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 42

[3] نفسه، 20

[4] نفسه، 43

إن الماغوط يجعل حبه للتسكع كحبه للثياب الجميلة، بل ويمكن أن يرتكب من أجله جريمة قتل؟ كتعبير عن الشعور بالملازمة اللصيقة بينهما، إلى درجة أصبح معها التسكع متعة وطبعا؛ فهو الرفيق مهما يكن قبحه يظل المترجم لما يحيط بصاحبه من مظاهر الغبن والغربة.

لكن لفظ التسكع وحده، وإن تكرر في قصائد الماغوط، لا يكفي لرسم اللوحة المأساوية بفنية؛ وهكذا، فإن (الشوارع) و(الأرصفة) و(الأزقة) و(الأحذية) ألفاظ دالة كلها على وضع واحد مشترك، ينقل صورة الذات المعذبة المحطمة في أمانة تعبيرية تامة.أما الذي ساهم في تشكيلها فهو في نظر الشاعر ذلك الغير الناقص، والغير المتعالي على الحقيقة، وعليه فنحن لسنا أمام ذات سلبية تجد ولا تأخذ، ويفسح أمامها المجال فلا تتفاعل، ويطلب منها الاجتهاد فتكسل، بل أمام ذات تبدو مقهورة، تفرض عليها السلبية ولا تجد منفذا لصرفها.

2- الخوف :

لا يختلف اثنان في أن الخوف أعدى عدو للإنسان، وضد الأمن الذي يعد من النعم التي تفتح الباب أمام سعادة الفرد. لهذا نجد القرآن الكريم ينكر على قريش شركها وكفرها بالنعم الكثيرة التي من أهمها القوت والأمن فقال تعالى:{ فليعبدوا رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف}.(قريش3-5)

هذا الخوف الذي يمكن استثماره فنيا، لأنه حقيقي لا مفتعل.. الخوف من السجن، الخوف من التعذيب.. الخوف من كل شيء، يقول الماغوط: (ولدت مذعورا وسأموت مذعورا، أنا مسكون بالذعر، وأي شيء يخيفني.)[1]

وربما تكون قصيدة (الوشم)[2] واحدة من أكثر القصائد تعبيرا عن ظاهرة الخوف عند الماغوط، وهي تتوزع على أربعة مقاطع تتحد في رسم الصورة الثانية في هذا الثالوث العجيب.

في المقطع الأول صرخة تحاول تغيير الواقع، أو انتفاضة في وجه مخترعي الخوف، تشبه إلى حد كبير محاولة اليائس الذي يعرف مسبقا عدم جدوى ما يريد:

الآن

في الساعة الثالثة من القرن العشرين

حيث لا شيء يفصل جثث الموتى

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 89

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 199

عن أحدية المارة

سوى الإسفلت

سأتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو

ولن أنهض

حتى تجمع كل قضبان السجون وإضبارات المشبوهين

في العالم

وتوضع أمامي

لألوكها كالجمل على قارعة الطريق

حتى تفر كل هراوات الشرطة والمتظاهرين

من قبضاتها أصحابها

وتعود أغصانا مزهرة مرة أخرى

في غاباتها.

إنها صرخة رومانسية حالمة، لكنها واعية، تلك التي تستهجن تحويل الأشياء عن طبيعتها الابتدائية البريئة. فليست القضبان للسجون ولا الإضبارات للمشبوهين ولا الأغصان للهراوات أصلا، بل جعلت هذه لتلك لانحراف الإنسان عن كينونته وغايته، ولتشوه العلاقات الإنسانية نتيجة لتضارب الاتجاهات والرغبات والأفكار؛ فينتج عن ذلك جميعا حب الظلام والاستتار لدى الظالم والمظلوم، إذ يختفي كل منهما لغايته، الظالم ليتربص بضحيته، والمظلوم هروبا من جلاده:

أضحك في الظلام

أبكي في الظلام

أكتب في الظلام

حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي

كلما قرع باب أو تحركت ستارة

سترت أوراقي بيدي

كبغي ساعة المداهمة.

ولئن كان الظلام ملاذا للشاعر، فإنه لا يعني الاطمئنان، فالمداهمة يمكن أن تحدث بين اللحظة والأخرى، لأن الآخر المتربص يمارس ظلامه هو الآخر. فالظلام ثنائي الوجه حلبة لصراع مرير بين عالمين: عالم الحق والحرية، وعالم الظلم والتجبر.

ويأتي المقطع الثالث بسؤال كبير:

من أورثني هذا الهلع

هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي؟

إن تضمن السؤال كلمة (أورثني) يتجه بالخوف هنا إلى عوامل أبعد من أن تكون وليدة الأحداث السياسية أو الاجتماعية المستجدة. والماغوط لا ينفك يتحدث عن طبيعة الإنسان العربي الضاربة بجذورها في عمق التاريخ. ويسلط الضوء على كثير من الخلفيات الذهنية المتحكمة فيه، غير أنه لا يذهب في ذلك مذهبا عنصريا تعميميا، بل يحاول بوصفه عربيا أن ينقد الماضي، ويستنطق أحداثه إيجابية كانت أو سلبية .

فهل يريد الماغوط تبرير حالة الهلع بإرجاعها إلى العامل الوراثي الذي يعلم الجميع أن ليس للإنسان دخل مباشر فيه، أم إن الشاعر يسعى بتأصيل الخوف إلى الانتقام –بصورة أو بأخرى – من المجتمع الذي يقض مضجعه؟

ويصل الخوف بالذات المعذبة إلى حده، حين يصبح طيفه كمثوله:

ما أن أرى ورقة رسمية على عتبة

أو قبعة من فرجة باب

حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها

ويفر دمي مذعورا في كل اتجاه

كأن مفرزة أبدية من شرطة السلالات

تطارده من شريان إلى شريان.

إن لفظتي(دمي) و(سلالات) الدَّالتين على العامل الوراثي تكشفان بوضوح عن حجم المأساة في عمق الشاعر، إذ عليه أن يكون دائما في تأهب أقصى وبالتالي في قلق دائم، في انتظار المفاجآت.

ويشكل المقطع الأخير حالة الجزم بالواقع المرير، والاستسلام للأمر الواقع:

عبثا أسترد شجاعتي وبأسي

المأساة ليست هنا

في السوط أو المكتب أو صفارات الإنذار

إنها هناك

في المهد... في الرحم

فأنا قطعا

ما كنت مربوطا إلى رحمي بحبل سره

بل بحبل مشنقه .

فالحالة إذن ميئوس منها، ونبرة الشاعر الحزينة تغرقه في التشاؤم والغربة النفسية والاجتماعية. ومثل هذا الشعور يعكس في واقع الأمر الشعور بالسلبية، أو بالتهميش. ويدخل الشاعر والمجتمع في سجال حول تحديد المسؤولية عن هذا الوضع، ومهما تكن نتائجه فإن خللا واضحا يعتري الواقع، ولا بد من تصحيحه.

3- التفاهة و احتقار الذات :

من الطبيعي أن يكون التشرد والخوف عاملين مهمين في الوصول إلى أهم ملمح في صورة الذات الماغوطية وهو التفاهة، وبهذا تكتمل أضلاع المثلث المأساوي، بحيث يؤدي كل منها إلى الآخر. فالتفاهة تؤدي إلى الخوف، و الخوف إلى التشرد، والتشرد إلى التفاهة، وهكذا دواليك.

وإذا كان من عادة الإنسان أن يسعى جاهدا لتغطية عيوبه، ورفض أي شكل من أشكال الاحتقار التي قد يتعرض لها، فإن ما نجده في دواوين الماغوط الثلاثة [12] من قصائد تعبر عن تفاهة الإنسان العربي في مجتمعه لا يكاد يحصى. ولكن لنقتطف بعض فقرات تجسد هذا الملمح بشكل واضح سافر، بدل عرض قصيدة بعينها.

ففي قصيدته(النخاس)[1] يلعب الشاعر دور بائع متجول بضاعته أشياء لا يمكن شراؤها، إما لأنه لا يملكها أصلا مثل السماء الزرقاء والعواصف الثلجية، وإما لأنها مما ينفر منه الإنسان، ويسعى للتخلص منه مثل الرمد للأطفال أو التذمر للآباء !

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 201

ويمضي الشاعر في عرض البضاعة بنفس لا يتعب جامعا بين المادي والمعنوي، والمعقول واللامعقول، لنعرف في النهاية أنه في عجلة من أمره، وأنه يريد إنهاء صفقته لا ليسعد بربح أو يهنأ ببيع ، بل ليغرس في صدره شيئا ويموت.

هذه العبثية الصارخة ما هي إلا شكل من أشكال التعبير عن التفاهة، عن التيه والضياع وانحطاط القيمة، إذ يبدأ الماغوط نصه بقوله:

الاسم: حشرة

اللون: أصفر من الرعب

الجبين: في الوحل

مكان الإقامة: المقبرة أو سجلات الإحصاء

المهنة: نخاس

هذه البطاقة التعريفية واضحة الدلالة، صريحة اللفظ، فهو لا يعدو كونه شيئا خارج المجتمع، وخارج الحياة. وهي صورة تجمع التفاهة إلى الخوف من خلال صفرة الوجه، والتشرد من خلال مكان الإقامة وهو المقبرة، وهكذا تبدو هذه الثلاثة المكونات الرئيسية في صورة الذات.

غير أن اللافت في شعر الماغوط أن التفاهة الشخصية التي يعبر عنها تجر معها أحيانا تفاهة لما يرتبط بها في ملمح انتقامي على ما يبدو. ففي معرض بيعه تمتد سلع البيع إلى أعز ما يزين تاريخنا:

كل الفتوحات العربية

مقابل سرير

كل نجوم الشرق

مقابل عود ثقاب.

إن تفاهة الذات أدت إلى تفاهة الآخر، فردا كان أو جماعة؛ فكأن الشاعر يسقط حاله على محيطه، باعتبار أن هذا المحيط هو السبب في ما آل إليه؛ غير أن سخط المثقف على المجتمع الصغير أو الكبير يأخذ –عند شعراء كالماغوط– منحى بعيدا، فهو يتوغل في الإرث الحضاري وفي التاريخ، ولا يتوقف عند مجرد المكونات المادية، أو ما له علاقة بحياة الإنسان الضيقة. وعندما يركز الشاعر على الفتوحات العربية إنما يريد أن يعبر عما آل إليه المجتمع

الكبير من صغار وضعة، يستشعرها الفرد من خلال ذاته أولا، ومن خلال علاقاته بالمحيط، ومقارنة هذا المحيط بغيره من المحيطات التي تبدو أكثر منه انسجاما وتحقيقا لأحلام الأفراد.

إن الإحباط الذي بدا من خلال المقطعين، ليدعونا إلى التساؤل عما إذا كان الولاء للمجتمع ما يزال قائما عند الشاعر. لكن لا مفر لنا من ملاحظة، وهي أن سخط المثقف– كما هو عند الماغوط– سخط واع لا يهدف إلى الهدم إطلاقا. إنه ضرب من النقد العنيف الذي يحاول فضح الظواهر السلبية لإعادة النظر فيها وتصحيحها. ويذكرنا هذا الجزء من النص بـ(المهرج)، المسرحية التي استعاد فيها الماغوط شخصية صقر قريش، وبعثه إلى الحياة ليكتشف التحول العظيم للإنسان العربي، لكنه ينتهي به المطاف إلى أن يباع مثل أي تحفة أثرية إلى أعدائه الأسبان وبأبخس الأثمان. أما بائعه فهو ابن جلدته، والمنتظر منه الاحتفاء به وتمجيد بطولاته.

ويمضي الماغوط في التعبير عن التفاهة واحتقار الذات في قصائد أخرى كثيرة ؟ ففي(أغنية لباب توما)[1] يقول:

ليتني وردة جورية في حديقة ما

يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والغرباء.

.....

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء

قرب كنيسة

أو صليبا من الذهب على صدر عذراء

إن تركيز الشاعر هنا على الموجودات الجامدة، ورغبته أن يكون واحدا منها، لمظهر آخر من مظاهر التفاهة، حتى وإن كانت الأشياء هذه ثمينة ماديا أو معنويا. فمهما تكن قيمة هذه الموجودات، فإن حياة الإنسان هي الأهم. وعندما يفقد الإحساس بذلك لسبب أو لآخر تتجسد المأساة في أجلى صورها.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 18

والنبرة نفسها نراها في(الخطوات ذهبية)[1] فالشاعر ما زال يرغب في أن يكون غير ما هو عليه.. كأنما يريد أن يفر من ذاته، حتى وإن كان ما يؤول إليه عبودية:

آه كم أود أن أكون عبدا حقيقيا

بلا حب ولا وطن

لي ضفيرة في مؤخرة الرأس

وأقراط لامعة في أذني.

يبدو إذن أن الماغوط يتموضع في مثلث السلبية الذي أضلاعه متساوية، وزواياه متقابلة، ومتحدة ضده في آن. أينما اتجه في حلبته البائسة لا يجد غير الشكوى والأنين، والأوجاع والأمراض. إنه المحاصر بأحلامه وكوابيسه.. بتاريخه وحاضره، يحاول أن يتمرد على نفسه ومحيطه ويفشل، وكأنما كتب عليه أن يعيش كئيبا مهزوما، والدنيا من حوله لا تأبه إلا بعيشها وقوت يومها.

وما أبعد الماغوط عن شعراء العنتريات والفخر، أين هو من عنترة والمتنبي والحمداني، وأين هو من القباني ومفدي زكريا وكثيرين غيرهم، عرفوا بفخرهم رغم ما طالهم من الغربة وضيق العيش، وكأنهم كانوا يكابرون ليقولوا إنهم أقوياء. أما الماغوط، فيبدو أنه لا يعرف في حياته إلا الضعف والاستكانة رغم جرأته وصراحته. كيف لا وهو المرعوب بالولادة، الخائف من كل شيء، حتى من آذان الحيطان !

ثالثا: ثنائية القرية والمدينة

ركز كثير من الشعراء على دهشة اللحظة الأولى الفاصلة بين القرية والمدينة، لحظة المغادرة إلى عالم مجهول قد تحمل له الذاكرة بعض الملامح المتأتية من أخبار المرتحلين السابقين، أو من أحلام اليقظة التي بنيت على العلم بوجود عالم أوسع وأنشط في الحركة البشرية والعمرانية، يقبع بعيدا عن الأكواخ والتلال والأطيان والدواب التي تقاسم البشر حياتهم مأكلا ومناما، ولكنه يظل مجهولا إلى وقت اكتشافه، حين تطأ قدما الشاعر أرضا جديدة سرعان ما تغمره بمشاعر الوحدة والانفراد في زحمة الأشياء التي تشد الحواس إليها، ومن هنا تبدأ الخطوة الأولى في علاقة الشاعر الريفي أو القروي بالمدينة.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 39

هذه اللحظة التي نجد لها صورا في شعر حجازي الذي يجد المدينة بلا قلب والبياتي والسياب الذي يستصرخ جيكور في ذروة انصهاره في المدينة وغيرهم من الشعراء الذين كان من حظهم أن عايشوا البيئتين، فكان لصورهم الشعرية عن المدينة خاصة قيمة جمالية لا تتوقف عند المكان المادي بقدر ما تركز على ما يلعبه الخيال من تأليف بين المكان وجملة الأحاسيس والصور التي تتشكل عبر المقارنة بين الأمكنة المختلفة وما توحي به من مظاهر شتى تتعلق بالارتياح والطمأنينة تارة ، والقلق والاضطراب تارة أخرى.

على أن الصورة الغالبة للمدينة عند الشعراء القادمين من الريف تكاد تكون واحدة، وإن اختلفت طرق التعبير عنها من شاعر إلى آخر، فهي المكان مصدر الضياع والأسى وربما التسكع أيضا إذا كشرت الغربة أنيابها في وجه الشاعر، ولفظته حظوظه خارج منطق الناس العاديين الذين يحيون ويموتون دون أسئلة كثيرة. وقد ساعدت الروح الرومانسية التي تشربها شعراء القصيدة المعاصرة في أول عهدهم بالشعر في بلورة موقفهم من المدينة وحنينهم إلى الريف أو ما يرمز إليه من صفاء وبساطة وعلاقات حميمة مع الإنسان والحيوان والطبيعة.

لقد كان محمد الماغوط واحدا من الذين انتقلوا من الريف إلى المدينة، وكان من الطبيعي أن يكون الريف عنده رديف الطفولة والصبا بمساوئه ومحاسنه؛ فقد قضى به عقدين من الزمن كانا كافيين ليفهم فيهما اللعبة السياسية مصغرة في ثنائية السيد الإقطاعي والفلاح المغلوب على أمره، أما المدينة فكانت ساحة أكبر لتناقضات الحياة وقسوتها، وكانت الرافد الأهم للرفض والتمرد، بوصفها ميدان معركة خفية بين الواقع والمأمول، وبين الأفكار والسلطة، وبين الماضي والمستقبل. لهذا نجد الماغوط يتناول موضوع القرية والمدينة بعيدا عن دائرة الميل العاطفي أو الارتباط الزمني بهذه أو تلك، بل لعله ينظر إليهما على أنهما متشابهين جوهرا مختلفين في بعض تفاصيل الحياة.

لنبدأ هذه الثنائية عند الماغوط باللحظة المهمة التي فرقت بين ريفه الذي قضى فيه طفولته وقسما من شبابه، والمدينة التي دخلها مكرها في قفص متهما بالانتماء إلى حزب سياسي، فكان أول مكان يزوره خارج السلمية هو سجن المزة[1]، فأي موقف تجاه المدينة سيبرز في ظل هذه البداية الغريبة؟

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 34

إن سجن المزة ليس دمشق المدينة، ولكنه وجهها الصارم في شكل من الأشكال، أو هو نفايتها من البشر الذين ترفض أن يكونوا أبناءها ولو عاقين، وبالتالي فإنه يمثلها في ذاكرة هؤلاء المحكومين الذين يرون في السجان جزءا من صورة المدينة التي تصنع القرار وتشرع قوانين الولاء والتمرد وفق اتجاهات معينة تمليها الحسابات السياسية والاجتماعية. فلا غرو إذن أن يكون السجن بوابة الماغوط إلى المدينة التي تظل تؤرقه وتعذبه وتشعره بأنها امتداد لسجن المزة، وعليه فإن كثيرا من الصور التي نجدها في شعره هي ظلال لمعاناة السجن في سن مبكرة، ما يعني أن صدمة الماغوط بواقع المدينة كانت مبكرة ومفاجئة وغير اختيارية، وعلى هذه العناصر الثلاثة ستبنى الصور الشعرية المتعلقة بهذين المكانين.

1-القرية في شعر الماغوط:

على عكس السياب في تشبثه بجيكور وفي حمايته لها من غزو المدينة وطمس لملامحها ولو في نفسه ووجدانه، فإن الماغوط لم يخصص لـ(السلمية) غير قصيدته التي تحمل هذا الاسم، وإذا ذهبنا مع القائلين إن تكرار تسمية المكان دليل الاهتمام، فإن الماغوط لم يكن في حاجة إلى تكرار اسم قريته تلك لأن ملامحها ظلت تطل برأسها في شعره، فهي -كما يقول - مقيمة في دمه، وبالتالي فهي التي علمته الحزن والسوداوية[1].

والملاحظ أن الماغوط لا يتحدث عن السلمية كمكان شبه مقدس بوصفه مسقط الرأس ودليل الانتماء، بل يحرص على إظهارها مكشوفة دون زينة مزيفة، لأنها تحمل التناقض مثلها مثل كل مكان تقطنه مجموعة بشرية، وربما كان هذا أكبر عامل في صدق الشاعر وهو يعكس رؤيته للعالم من حوله، فهو لا يحب أن ينكر أنها فتحت عينيه على طبقية رهيبة وشعور بالظلم، كما لا يغفل أنها علمته التمرد الذي غدا ساريا في الدماء عبر التاريخ، خصوصا منذ عهد القرامطة الذين اتخذوا هذه البلاد موطنا في بعض فترات انتشار ثورتهم، ولا يتردد في القول أيضا بأنها القرية التي لا يذكر منها سوى الوحل والبرد والأحلام والغيوم والأبقار والرياح.[2]ورغم ذلك فهو يفسح المجال للحديث عن الحياة الساذجة لفلاحيها وأطفالها، وعن بيت

[1] م. نفسه، 32

[2] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 33

الطفولة وما في أركانه وباحته من الذكريات وعن الأم والأب وما يمثلانه من ملاذ منقطع ورجاء مستحيل.

وإذا راعينا ذاتية الماغوط الطاغية في شعره، أدركنا حضور (سلمية) في كثير من قصائده، حتى دون أن يسميها، فهي المكان الريفي الوحيد الذي عرفه قبل أن تبلعه دمشق وبيروت على امتداد خمسة عقود، وعليه فإن الصور الباقية في مخيلته عن (سلمية) ظلت تشكل الأساس في رؤيته إلى الريف عموما سواء في سخطه أو في حنينه، ولا بأس عنده أن تختزل هذه القرية في بيته هو، بيته الذي طالما عكس بؤس السنين الأولى:

كان بيتنا غاية في الاصفرار

يموت فيه المساء

ينام على أنين القطارات البعيدة

وفي وسطه

تنوح أشجار الرمان المظلمة العارية

تتكسر ولا تنتج أزهارا في الربيع

حتى العصافير الحنونة

لا تغرد على شبابيكنا

ولا تقفز في باحة الدار[1]

فيم يختلف هذا البيت إذن عن (سلمية) نفسها كمكان أعم؟ عن القرية التي رسم لها حدودا كافية للإخبار عن حجم مأساتها، وجعل لها أوصافا أقرب إلى العقم والخراب منها إلى الحياة والانبعاث:

يحدها من الشمال الرعب

ومن الجنوب الحزن

ومن الشرق الغبار

ومن الغرب .. الأطلال والغربان.[2]

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 48

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 165

إن القرية التي كانتها (سلمية) جعلته ينساق إلى هجرها في محاولة للتخلص من هاجس الفقر والحزن اللذين يربضان على نفوس أصحابها، ورغبة في الانعتاق من مشاهد ثابتة لا تتبدل بعضها من صنع التاريخ، وبعضها من صنع أبنائها الذين لم يتمكنوا من الخروج عن إرث الآباء والأجداد:

بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر

ومن سقفه المتداعي

يخطر الأصيل والزنبق الأحمر

هجرته يا ليلى

وتركت طفولتي القصيرة

تذبل في الطرقات الخاوية

كسحابة من الورد والغبار.[1]

ويردد الماغوط فكرة هجر القرية في مواضع كثيرة من قصائده، وفي كل منها يحاول أن يبرر الموقف بحال القرية المزرية، وخصوصا ما تعلق منها بالرضا والاستكانة للأمر الواقع، في الوقت الذي يخبر تاريخها عن ثقافة ثورية تسري في الدماء قبل العقول، وكأنه لا يريد أن تكون شراسة الأطفال وقسوة الكبار منصبة على الشجر والحيوان، بل على الواقع الصعب الذي تعيشه (سلمية) على المستوى الاجتماعي خاصة. ويبدو أن هجر (سلمية) هو هجر لواقعها المأساوي أكثر مما هو هجر لبيوتها وتاريخها وسكونها الرومنسي الجميل، لذا نجد حنين الشاعر إلى الريف يأتي في أغلب الأحيان على شكل عرض لبعض ذكريات الطفولة البريئة مثل رعي الغنم في أطراف القرية، والتجمع الدراسي في الكتاب أو تحت الأشجار مع الصبية وغير ذلك.

لكن أكان موقف الماغوط هذا من القرية نابعا من وعي ذاتي أم من الظروف التي رمت به خارج (سلمية) وهو في سن التاسعة عشر؟ من الممكن أن ما قاله الماغوط في هذه المسألة كان تفريغا لخيبة الأمل التي ملأت نفسه بعد سجنه لسبب يراه تافها، لكن الوضع الاجتماعي الذي حدثنا به الماغوط عن هذه القرية الحائرة كان دافعا قويا إلى الإدراك المبكر بضرورة تغيير المكان، حتى وإن لم يكن بالطريقة التي تم بها، وبالتالي فإن الوعي باستحالة البقاء في

[1] م. نفسه ، 26

مثل هذه القرية التي تعد مآسيها شكلته جملة المواقف التي تعرض لها الشاعر وهو بين أسرته وأهل قريته، بما في ذلك فقر والده، والهوة السحيقة بين الأغنياء والفقراء في قرية صغيرة كل شيء فيها يبدو جليا مكشوفا لا يخفى على أحد.

2-المدينة في شعر الماغوط

المدينة من الموضوعات التي دخلت مجال الشعر العربي الحداثي بقوة منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أسوة بالشعر الغربي الذي أخذت فيه العلاقة بين الشاعر وبين المكان والزمان والأشياء بعدا جماليا، على غرار ما نقرأه في أشعار إليوت خصوصا في (الأرض الخراب) وكتابات غاسطون باشلار في مثل(جمالية المكان) وغير ذلك. وكانت المدينة قبل هذه الفترة " لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا"[1]، ولم تركز على الأثر الذي يحدثه المكان في بلورة الصورة الشعرية في القصيدة. وقد ظهر في ساحة الشعر العربي شعراء خصصوا حيزا للمدينة من أمثال أحمد حجازي في ديوانه(مدينة بلا قلب) والبياتي والسياب، وغيرهم كثير حاولوا جميعهم أن يسجلوا مواقف من المدينة التي فرضت وجودها في عصر العمران ووسائط النقل ومراكز التعليم والثقافة والتجارة وغير ذلك من مظاهر الحياة الحديثة.

ومهما قيل عن فرضية تقليد الشاعر العربي لنظيره الغربي في موضوعة المدينة، إلا أننا لا ننفي أن الشاعر العربي حاول أن يشكل موقفا من المدينة انطلاقا من تجاربه الذاتية، حتى في العدائية للمدينة التي تعد عنوانا لشعر المدينة في الغرب. ولقد أدرك الشاعر العربي بدوره أن ليست " أهمية المدينة نابعة من كونها إطارا مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمر للقيم وأنماط الحياة، بل باعتبارها عمقا لهذه الحركة وهذا التشكل، وباعثا عليهما، ومحصلة لهما"[2].

ويعد الماغوط من الشعراء الذين لم يفتنوا بتقليد الغربيين في قضايا الشعر المعاصر، ومنها موضوعة المدينة، على الرغم من أنه عد واحدا من الحداثيين العرب الذين كان لهم الفضل في إحداث ثورة على مستوى القصيدة العربية، فلقد كانت جماعة شعر من حوله تثير

---

[1] مختار على أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، 8.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري ،139 ، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان ، 2003

ضجة كبرى حول المفاهيم وأنماط الكتابة الشعرية والنظريات المتعلقة بها، متأثرة في ذلك بالنظريات الغربية، بل لم تكن جهود هؤلاء إلا صدى لما كان يتردد في النقد الغربي من أفكار ومطالب وتوجهات يراد للشعر أن يتبناها ليكون جديدا وناجحا. أما الماغوط فقد أبان من البداية عن عدم الرغبة في الخوض في النظريات، مفضلا أن يستجيب لرؤاه الخاصة للشعر وللعالم من حوله، لذلك نراه قد شق طريقه الخاصة تتفق مع ما تريده الحداثة في بعض الجوانب، ولكنه يخضع أولا وآخرا لقناعات الشاعر بأن الشعر ينبغي أن ينطلق من الذات ويعكس رؤاها وتطلعاتها ومحترما خصوصياتها وعناصر اختلافها عن غيرها؛ لهذا كله نجد الماغوط يطرح الفكر والفلسفة جانبا ويشهر حواسه في مواجهة الواقع ترصده وتبني به الصورة واللغة والإيقاع معتبرة إياه المنطلق والغاية معا؛ إذ لا وجود لشيء خارج الواقع يستحق المعالجة، لأن الشعر وجد ليكون مع الإنسان في عالمه الأرضي وليس مع الملائكة في عوالمها العليا.

والماغوط إذ ينتقل من القرية إلى المدينة، إنما ينتقل من مجال ضيق إلى آخر أوسع، لكن مع اتساعه تكبر المأساة أيضا وتزداد تشعبا، أو لنقل تزداد وضوحا، وتصبح القضية الأساسية في حياته أكبر من تضييق الهوة بين الأغنياء والفقراء، وتقفز الحرية إلى سلم اهتماماته خصوصا بعد الذي لاقاه في السجن من إذلال قبل أن يكون عذابا. ويدرك أن الحرية هي مفتاح الخلاص في الريف كما في المدينة، وإن كانت في المدينة أكثر إلحاحا لأسباب موضوعية عديدة.

وبغض النظر عن الظروف التي قادته إلى المدينة، فلم يكن بإمكان الماغوط بما أوتي من شعور مبكر بالظلم، ورغبة متصاعدة في التمرد عليه، أن يكتفي بالريف أو يظل به وقتا طويلا. لذا كان عليه أن ينتقل إلى المدينة بوصفها ساحة تليق بحجم المأساة التي تتنامى في نفسه، والمتأتية من تراكم التناقضات الاجتماعية والسياسية من حوله نتج عنها غربة الذات ووحشتها في مجتمع المصالح والأنانية.

ولم يعالج الماغوط مدينته بانبهار، ولا بهجاء واستغراب كما فعل غيره، ولا هو اهتم بها كيانا ماديا أو عمرانا، بل على العكس من ذلك مضى يتتبع جزئياتها رابطا إياها بذاته المعذبة، فأصبحت أرصفتها وشوارعها وحاراتها وكلابها ومقاهيها عاكسة لحياته في اختبائه وحزنه وجوعه وبؤسه وأحلامه وكوابيسه، وفضل أن يلتفت إلى القاع حيث الفقراء والبؤساء والمتشردين مثله، يراقب عالمهم عن قرب ويؤوله بالطريقة التي تعكس رؤاه الخاصة، فاختار عندئذ أن

يجعل مدينته مرصودة حسيا كأنها راقصة في عرض، أو مهرج في حلقة، وهو في كل ذلك لا يريد أن تكون هذه المدينة محددة مجسدة، بل هي" مدينة غير مسماة وغائمة التفاصيل، عابرة ولها أسرارها، مطلقة ومتحولة تتخذ أشكالا ومواصفات ولكنها لا تحل كاملة في أي من صورها، وتظل نائية ومستقلة بذاتها ومنطوية على نفسها"[1]، وربما تأتى ذلك من كون الشاعر نفسه، كما يقول البياتي،" مدينة حقيقية لها وجود واقعي .. ولكنها مدينة غريبة، تختلف عن سائر المدن .. مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء"[2]

وحتى عندما تشده المدينة الأوروبية الجميلة كباريس أو غيرها من المدن التي زارها، فإنه لا ينشد فيها قصرا ولا بيتا فخما، بل وكرا بين أرصفتها:

يا أرصفة أوربا الرائعة

أيتها الحجارة الممددة منذ آلاف السنين

تحت المعاطف ورؤوس المظلات

اما من وكر صغير

لبدوي من الشرق

يحمل تاريخه فوق ظهره كالحطاب؟[3]

هذا التوصيف لمدينة الماغوط ينطبق على دمشق وبيروت، وهما المدينتان المذكورتان بالاسم في بعض القصائد، فأنت لا تجد ملامح المدينة المعتادة الواضحة، وإن كان يحدثك بلغة اليومي والمتداول، فيجعل دمشق مثلا مجموعة من العناصر المتناثرة المتباعدة لكن يجمعها إطار دلالي واحد تحمله ثنائية السخط والسخر من جهة وثنائية الكره والحب من جهة ثانية:

وأنت يا جدتي الحزينة

ماذا تفعلين في مثل هذه الساعة

بملاءتك المرقعة وسالفيك الأشيبين؟

هل أضعت مسبحتك

وأنت تنقلينها من جيب إلى جيب؟

أم طردك أحفادك

---

[1] محمود نسيم ، فجوة الحداثة ، 412، أكاديمية الفنون بمصر.

[2] البياتي ، الديوان ، المجلد الثاني ، 79.

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 93

وأنت منهمكة في القيل والقال ومضغ المخللات؟

أيتها الأرض

أيتها السماء

من هذه العجوز الجامدة عند المنعطف

والبعوض يحوم فوق رأسها

كأنه مصباح أو مستنقع؟ إنها لا تسأل ولا تجيب

وإنما تهز رأسها يمنة ويسرة

وهي تعلك حجابها المبلل بالدمع.[1]

ليست هذه العجوز سوى دمشق، هذه المدينة التي يحاول أن ينكرها فلا يستطيع لأنها جزء من تاريخه، وعندما يدرك ذلك يتمادى في رسم ملامحها بالطريقة التي يريد، كاشفا عن قسوتها في مواجهة (أناه) عبر مجموعة من الأوصاف المتناثرة التي يجمعها في النهاية الإحساس بسلطة هذه المدينة عليه وقهرها له، لهذا يحاول أن يجرب لعبة الانتقام من المدينة، أو من العجوز التي تقف أمامه في حال مزرية، وإذا به يدرك صعوبة الأمر لأن المدينة التي يريد تحليق الأطفال حولها ليضربوها بالحجارة، ويعلقوا في ملاءتها صفائح التنك وهم يرقصون ضاحكين هازئين تسكن في أعماقه، فهي في النهاية عذابه وحبه، يصل جفاؤها إلى أن تطلب منه شرب دموعه وأكل حذائها إذا أراد سد عطشه وجوعه، ويصل حبه إلى أن يفضل سمل عينيه قبل أن يصيبوها بأذى:

... ولكن

اسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك

إنني أحبها يا رجال

ولن أخونها

ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع.

أما بيروت فلها ملامح أخرى في شعر الماغوط، فهي الضحية التي تستوجب العطف والتضامن، وهي العورة التي تسيء إلى أمة كبيرة اعتادت الهزائم، وبما أنها المأوى في زمن

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 177

الضيق والمطاردة فهي مدينة الشاعر وقارته التي تعيش في داخله، وهي الأم المنهكة في الغسيل وإذا بان فخذاها قالوا عنها عاهرة.

إن دفاع الشاعر عن بيروت/ لبنان يختلط فيه السياسي بالذاتي، فلبنان جزء من القضية العربية الكبرى، وورقة مهمة في ملف النضال ضد الظلم والاحتلال، ونرى الشاعر يهتز لاحتراق لبنان، وتتصاعد لهجته الانفعالية لتلقي اللوم على العرب الذين يفقدون قلعة أخرى في سلسلة التشرذم، نجد مثل هذا في (حريق الكلمات) [1] إذ يقول:

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالدة

لبنان يحترق

يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء

وأنا أبحث عن فتاة سمينة

أحتك بها في الحافلة

عن رجل عربي الملامح، لأصرعه في مكان ما

بلادي تنهار

ترتجف عارية كأنثى الشبل

وأنا أبحث عن مكان منعزل

وقروية يائسة أغرر بها..

أما الذاتية فتطل علينا عبر تصوير مآله في حال ضياع لبنان، أو القلعة الوحيدة التي احتمى بها زمنا، لأنه يعني ضياع الشعر وطقوس التسكع في بيروت، وهما أجمل شيء عنده، وبدونهما لا يبقى لديه سوى إطلاق رصاصة الخلاص على حنجرته. ويدعم هذا أيضا ما قاله في (مقهى في بيروت)[2]

لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيء يربطني بهذه المروج

سوى النسيم الذي تنشقته صدفة فيما مضى

ولكن من يلمس زهرة فيها

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 50

[2] م. نفسه، 108

يلمس قلبي

من " بلس إلى جاندارك"

ومن " جاندارك إلى بلس"

رفعت يدي مئات المرات

محييا مئات الأشخاص

باليد التي تأكل

والتي تكتب

والتي تجوع.

وهكذا تكون أهمية بيروت في كونها مدينة الحرية التي تتيح للشاعر أن يصرخ ويتسكع ويتصرف بالطريقة التي تشعره أنه كائن موجود، وكأنه يومئ بتفرد هذه المدينة المنطلقة عن مثيلاتها من المدن التي فتن بها أو عاني منها غيره من الشعراء.

وفي كل الأحوال، تمضي مدينة الماغوط مفككة غامضة، أهم ما فيها الأرصفة التي تصلح للتجوال والتسكع، وإن رحل عنها فلا يعود إلا إليها، رغم ما فيها من مظاهر البؤس، وأنه لا يملك فيها سوى بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة والناموس الذي يمص دمه، لهذا يفكر في الرحيل عن أشيائه هذه:

سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر

وآلاف العيون في الظلمة

تحدق في ساقيها الهزيلين

وسعالها البارد يأتي ذليلا

عبر النافذة المحطمة[1]

ولكن إلى أين يمضي وفي كل مدنه سل ودخان وامرأة عاهرة، وفي كل منها هجير وتثاؤب ومياه راكدة، وهو في كل منها يحمل حقائبه المليئة بالجراح والهزائم؟ وأين يمضي والقرية عنده مجرد ذكرى تدغدغ أحلامه، ولا تشبع رغبته في التسكع في الأزقة، ومراقبة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،23

السحب والبواخر، فإذا حن إليها فليس إلى وجودها مكانا قائما، بل إلى بعض ما يربطه بماضيه وطفولته وبيته:

فاعطني طفولتي ..
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري
لأسافر يا أبي[1]

وقد دأب الماغوط على طلب الأشياء التي تربطه بالقرية من أبيه أو أمه، وكأنما يريد أن يؤتى بها إليه لا أن يأتي هو إليها، في ما يشبه التعالي الذي كونته المدينة في نفوس النازحين إليها، غير أن ارتباط الماغوط بقاع المدينة وليس بعالمها الزاهي المثالي ينفي عنه هذه الشبهة، فأنت أمام ترسانة من الأوصاف التي تجعلك وجها لوجه مع شعرية القبح على حد وصف جابر عصفور، أي حينما يتحول (المرض والوجوه المختنقة بالسعال الجارح، حزينة كالوداع صفراء كالسل، والأقدام الجريحة على الرصيف، والألم الذي يومض كالنسر، أو الذي يبسط جناحه الخائن، والتسكع كالعواهر من شارع إلى شارع، والموت المعلق في خاصرة الجواد، والعمال الذين يسقطون من الأدوار العليا، ويقبرون بإحكام تحت المطر الحزين) إلى صور شعرية جميله تبلورها تجربة مريرة مع الحياة في هامشها وجزئها المنسي، أو الذي تحاول المظاهر الخداعة محوه وستره، ويأبى الشاعر إلا تحويله إلى عالم تعبيري قائم بذاته.

وما يطلبه الشاعر عصي عن الاستجابة دائما، وكأنما هو في رباط مع المستحيل؛ فطفولته وضحكاته القديمة، وإرسال قرميدة من سطح بيته وخصلة من شعر أمه كلها أماني بعيدة عن الشاعر في منفاه الدائم، وهو بعد ذلك لا يريد شيئا منها غير مجرد الذكرى التي قد تخفف من غربته في عالمه الأوسع، في إشارة إلى أسر المدينة له، والتي أصبحت قدره الذي لا مهرب منه، وعندما يشتد به السخط عليها يتمنى أن يستيقظ يوما فيرى (المقاهي والمدارس والجامعات مستنقعات وطحالب ساكنة أو خياما تنبح حولها الكلاب، ويرى المدن والحدائق والبرلمانات وقد استحالت كثبانا رملية أو آبارا ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدلاء).

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 25

إن مدينة الماغوط هي التي تنتهي به دوما إلى الموت أو الضياع، يحاول أن يتشبث بها، أن يدافع عنها، لكنها تصيبه في قلبه؛ ففي قصيدته (وداع الموج) يلخص الشاعر علاقته بالمدينة .. ففي المرافئ المزدحمة حيث الموج يلهث وزبده الحريري يرنو إلى الأقدام المتعبة، ويتناثر على الحقائب الجميلة، يريد أن يقيم بيته، فيطلب من السفن الهرمة الابتعاد والعودة إلى الصحراء المموجة، لكنه وهو يتقدم في ضجة الميناء، ويرسل نحيبه الصامت ويلوح بيده للأشعار الميتة في فمه، لا يجد غير البرد المفضي إلى الوحشة وإلى النهاية:

سأبكي بحرارة

يا بيتي الجميل البارد

سأرنو إلى السقف والبحيرة والسرير

وأتلمس الخزانة والمرآة

والثياب الباردة

سأرتجف وحيدا عند الغروب

والموت يحملني في عيونه الصافية

ويقذفني كاللفافة فوق البحر.

إن المدينة في شعر الماغوط ليست مبهرة ولا غريبة، إنها فقط أكثر شساعة من القرية، وأفضل مكانا للتسكع وتآكل الأحذية والتقاط الصور التي لا يريد كثير من الناس رؤيتها أو تذكرها، فلا تفضل الريف إلا في هذه الجوانب التي يركز عليها الشاعر بشكل غريب. فالمدينة لا تستطيع ستر عيوبها، ولهذا تبدو قاسية على الشاعر في رهافة الحس وضعف المقاومة عنده، ولكنها والحال هذه تمنحه الفرصة لإشهار ما يتاح له من أسلحة الدفاع وأسلحة الهجوم الشعرية معا في مواجهة عالمها المليء بالمتناقضات والمفاجآت، وعندئذ لا يمكن للمدينة أن تحافظ في شعره على معالمها وسطوتها، بل قد تضطر إلى التحول والتبدل وربما التشكل من جديد تحت وطأة رؤى الشاعر الخاصة.

رابعا: ثنائية الحب والكره:

1-طبيعة الحب والكره:

طبيعي جدا أن تكون للمرء رغبات يسعى إلى تحقيقها، ومنفرات يعمل على تحاشيها، تلك طبيعة الإنسان التي لا مناص منها لأنه لا يعيش في المدينة الفاضلة، بل في عالم الأرض وما

تحويه من تناقضات في القيم والسلوك وأنماط الحياة، يترتب عنها اختلال في العلاقة بينه وبين الآخرين أو بينه وبين الأشياء بدرجات متفاوتة. وقد ارتبطت موضوعة الحب تاريخيا بالغزل وموضوعة الكره بالهجاء، فكان هذان الغرضان يعكسان العلاقات الإنسانية في شكلها الحقيقي، ذلك أن الشاعر يعجب بالمرأة في حسنها أو علمها أو أدبها فتكون مبعث غزله أو تشبيبه، كما ينفر من العدو أو البخيل فيهجوه مسلطا عليه آلة لسانه بكل عيب أو نقيصة أو ذمامة، وهو في الحالين يتوجه إلى إنسان معين ربط بينهما القدر بشكل مباشر أو غير مباشر.

ثم تطور الأمر في العصور الأخيرة وخصوصا منذ ظهور الحركة الرومانسية، فأخذت موضوعة الحب والكره تتشعب ليكون لها وجهان، وجه حقيقي كما كان عليه الأمر في القديم، فيكونان ترجمة للعواطف المعتادة أو المتفق عليها مثل حب الخير والمرأة، وكره الشر والشيطان، ووجه رمزي يرتبط فيه الحب والكره بأمور معنوية كالحرية والظلم، أو الطبيعة والخراب، أو العلم والجهل، وسائر القيم التي يثمنها الإنسان أو يحاول التقليل من خطرها، فأصبح الشعر بناء على ذلك يخرج شيئا فشيئا عن دائرة الحقائق المادية والعواطف المألوفة إلى دائرة الحقائق المعنوية أو الرؤى التي تخرج الأحاسيس الإنسانية على غير شكلها المباشر، فيتلون الواقع بأصباغ النفس وإذا به يخرج خلقا جديدا.

أما في الشعر المعاصر، فنجد وجها ثالثا يختلف نسبيا عن الثاني، نجد فيه الحب والكره يتخذان شكلا غريبا إذ يتجهان إلى التعبير عن الرفض والتمرد على الموجود لكونه يختلف عما ينبغي أن يكون، كما يتجهان إلى الكشف عن اختلال التوازن بين الشاعر وبين العالم من حوله، فتتداخل المفاهيم وتختلط القيم، وينتج عن ذلك كله الشعور بحالة من الغرابة في الربط بين الأشياء، أو في إيجاد العلاقة فيما بينها. فيحتاج القارئ إلى مجهود تأملي للوقوف على الدلالات المنشودة، خصوصا في ظل انزياحات اللغة في التعبير عن الأفكار والقضايا المطروحة.

وبصرف النظر عن تجنيس نصوص الماغوط، وقربها أو بعدها عن الشعر، فإن نصه (شوارد الدم)[1]، أوضح نصوصه تجسيدا لهذه الثنائية في وجهها الثالث، والمرتبطة باغترابه وفلسفته الخاصة في الحياة؛ فنجده يعرض سلسلة من (المحبوبات) تضعنا أمام مفارقاته العجيبة ورؤاه الخاصة، ويبني النص بطريقة تبين عن تفرده فيها، فيبدأه بالإقرار بفشله في الوصول إلى

[1] محمد الماغوط، سياف الزهور، 259

شيء أو نتيجة مما كان يأمل طيلة خمسين سنة، ولكن سرعان ما يدرك سبب ذلك، إنه اختلاف أولوياته في الحب والبغض بما يكشف عن اختلاف طباعه ورغائبه عن الآخرين:

أحب التسكع والبطالة ومقاهي الرصيف

ولكنني أحب الرصيف أكثر.

******

أحب الغابات والمروج اللانهائية

ولكنني أحب الخريف أكثر

وعلى امتداد النص يعرض الشاعر مجموعة غير قليلة من الأشياء التي يحبها، والأشياء التي يحبها أكثر، وإذا كانت الأولى اعتيادية ومشتركة بين الناس مثل الزهور والرياحين والعطور الباريسية، والنظافة والاستحمام ورياضة الصباح والعلم والعولمة وحفيف الأشجار، فإن الثانية هي التي تحمل عبء التعبير عن غربته ورؤيته المختلفة للأشياء والعالم، مثل رائحة الغبار والزمهرير في الخارج، والوحول والسعال والدخان، وهذيان البرداء، وأبواق الإسعاف، والأنقاض والأمواج، والرصاص، وزحام الملاجئ، والزلازل والقصف الجوي، والغيظ وصرير الأسنان، والظلام والهزائم، وغيرها من العناصر التي لا يمكن أن تحب في ذاتها عند الإنسان السوي.

إن الحب في منظور الشاعر إذن، وهو ينحو إلى هذا الاتجاه، إنما هو تعبير عن رفض أو معاكسة، إذ لا يصل المرء إلى حب الزلازل المدمرة الفتاكة إلا إذا كان يرى في التدمير حلا للواقع المزري على شكل تغيير لمعالمه القائمة، لا التدمير المادي المألوف، وعليه فإننا يمكن أن نقرأ النص على نحو تأويلي يجعل من هذه العناصر(المحبوبة) إشارات إلى تمرد الشاعر على الوضع العربي الراهن، الذي امتلأ بها حتى أصبحت ميزته الملازمة سياسيا واجتماعيا؛ فالمظاهر المذكورة موجودة وراسخة في المجتمع، بل أصبحت جزءا من يوميات الإنسان في هذه الرقعة الواسعة من العالم، وتقديمها في الشكل الذي رأينا هو فضح لها، وذم للوسط الذي يحتضنها بطريقة الماغوط الخاصة.

وكما يبدو حبه غريبا نجد كرهه كذلك؛ فـ(اليوم الذي يمر ولا يحقد فيه على إنسان أو مجموعة أو حيوان أو نبات في هذه الأمة، لا يعتبره يوما من حياته)، فيكون كرهه وحبه إذن

وجهين لوضع واحد، وهذه النظرة السوداوية لحال الأمة ما هي إلا نتاج لاستمرارية الخيبة والسقوط في عالم مليء بالتحديات. لهذا يقف الماغوط متسائلا في نهاية النص:

هل أنا مشروع كاتب

أم مشروع خائن؟

إنه سؤال واع دون شك، بل هو سؤال جواب في الآن نفسه، ذلك أن وعي الشاعر بالمأساة التي تحيط بعالمه، وصعوبة الوصول إلى تغيير تسترجع من خلاله الأمة بعضا من هيبتها وكرامتها، تدفع الشاعر إلى ابتداع طرق يوصل بها رؤاه تختلف عن الطريقة الخطابية المباشرة التي امتلأ بها تاريخها دون جدوى، بل ربما أصبح المنهج الخطابي نفسه جزءا من الركود الذي قتل القضية في النفوس، لذلك كله رأينا كيف استطاع شعراء الثورة الرومانسيين في بداية القرن العشرين، ثم شعراء التمرد الواقعيين منذ منتصفه، بما اهتدوا إليه من طرق التعبير المختلفة وربما الغريبة أيضا، أن يضربوا وترا حساسا في ضمير الأمة لتعي وضعها، ولتفعل شيئا تتدارك به الوضع قبل التلاشي والضياع، حتى وإن تطلب الأمر اللجوء إلى التعنيف والقسوة في الخطاب، كما نراه عند أحمد مطر في لا فتاته، ونزار قباني في مثل ديوانه المثير(قصائد مغضوب عليها)، وغيرهما.

2-مستوياتهما:

تتنوع مستويات الحب والكره في شعر الماغوط ليأخذ كل منهما أشكالا من التعبير تعكسها الأداة المستعملة، وهي الفعل عادة، ويمكننا أن تلحظ ثلاثة مستويات للحب تمثلها الأفعال(أريد – أحب – أشتهي)، ومستويين للكره، يمثلهما الفعلان (لا أريد – أكره)، وترتبط هذه المستويات بدرجة الانفعال النفسي للشاعر تجاه الموضوع المعالج.

أ-مستويات الحب:

يوظف الشاعر الفعل (أريد) كلما كان في وضعية التمني والحلم الحاضر لا الحلم التذكاري الماضي، ذلك الحلم الذي يلخص سأمه من واقعه، وعجزه عن بلوغ مرتبة الأقوياء الفاعلين، الذين يطأون الحقول والبشر:

أريد أن أتسامى ، أن أرفرف

كأمير أشقر الحاجبين

يطأ الحقول والبشرية .[1]

وإذا كان التسامي والرفرفة في الأعالي من الأمور الكبيرة التي يتمنى الإنسان تحقيقها ولو في إطارها الرومانسي، فإن أحلام الشاعر في مقاطع أخرى من شعره تضعنا أمام غربته وغرابة الأشياء عنده، وتعود بنا إلى صورته التي يسعى دوما إلى تأطيرها وتزيينها بالبؤس والمعاناة:

أريد أن أشوي الذرة عند الغروب

أن آكل الحجر والحصى عند الغروب

أريد أن أضم إلى صدري أي شيء بعيد

زهرة برية

أو حذاء موحلا بحجم النسر

أريد ان آكل وأشرب وأموت

وأنام في لحظة واحدة [2]

إن التركيز على الأحلام الصغيرة أو التافهة أو اللامعقولة مثل التي ذكرها في المقطعين السابقين، إنما هي إشارات لا إلى الحب بالمعنى الحقيقي بل إلى تعرية الواقع القائم على الزيف والقسوة، والذي يشير إلى مبلغ الهوة الفاصلة بين فئات المجتمع، حين يطأ الأمير البشرية، ويأكل الآخر الحجر والحصى ويضم إلى صدره حذاء موحلا.

وفي (منزل قرب البحر)[3] يتخذ الحب شكلا تمرديا، حين يحلم بالإبحار والبعد عن البلاد الجائعة، وترك الفقر والوطنية والمساواة وراءه، وكأن الشاعر يمارس حقه في نقد بيئة تجمع المتناقضات، أو تضرب الواقع بالشعارات:

أريد فقط

وللحظة واحدة

أن أداعب الزبد الأبيض بعقالي

وأنا مبحر إلى مكان ما

تحت مطر حزين .. حزين

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية 34

[2] م. السابق، 82

[3] م. نفسه ،91

أن أرى بلادي الجائعة

تبتعد عني زهرة زهرة وشجرة شجرة

أن أرى الفقر والوطنية والمساواة

من نوافذ السفن.

أما الفعل(أحب) فيوظفه الماغوط عندما يريد أن يصف الحال التي هو عليها، أو يعترف بالواقع الذي يأسره وإن كان رافضا له، أو لتذكر لحظة معينة؛ ففي قصيدة(الليل والأزهار)[1] يقول:

وكنت أحبك يا ليلى

أكثر من الله والشوارع الطويلة

وأتمنى أن أغمس شفتيك بالنبيذ

وألتهمك كتفاحة حمراء على منضدة

وهو مشهد تذكري، لكن الحب هنا يبدو غريبا مشوها أو هكذا يريد له الشاعر أن يكون، فحين يبلغ حبه لليلى أن يتمنى التهام شفتيها مع النبيذ، يكون قد عمد إلى هدم البناء الذي أقام عليه حبه، حين جمع فيه بين الحرمان العاطفي والحرمان المادي، وجعل الثاني يحوى الأول بحيث تبدو جلسة التهام الشفتين أكثر أهمية في الصورة من حبه ليلى. والجمع بهذه الطريقة بين المشاهد المتباعدة طريقة الشاعر في التصوير، ذلك أنه يروم ما هو أبعد من هذه المشاهد مثل إظهار حالة التشرد التي هي واحدة من أهم صوره حضورا في شعره.

والشيء نفسه نجده في مطلع قصيدته (في المبغى)[2]، فالشاعر ألف رضاعة التبغ والعار، وأحب الخمر والشتائم، وإذا كان طبيعيا عنده حب التبغ والخمر، فإن العار والشتائم لمن المواقف التي ينأى عنها المرء قدر إمكانه، أو يحاول ذلك على الأقل، لكن الشاعر في جمعه هذا يقدم لنا مسوغا يتمثل في عبارة (من قديم الزمان) التي تصدرت النص كله، وهو مسوغ قد يكون مقبولا إذا راعينا ما تحدثه الأيام المتلاحقة من ألفة للشيء وقبوله، حتى وإن كان ممقوتا مرفوضا. ولنا في بيت المتنبي الشهير مثال إذ يقول:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيـــــلام

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 48

[2] م. نفسه ، 20

مع ملاحظة أن قبول الهوان قد يكون من ضعف في الجسم أو النفس أو النسب، وقد يكون من إجبار وإكراه، وكلاهما إذا طال بصاحبه لم يعد عنده فرق بين الحسن والقبح، ولا بين القيم العليا والصغائر، ولعل الشاعر وهو يجمع في حبه التبغ والعار، كان يريد أن يشير إلى الشبه بين حاله وحال العبد الذي ولد أو نشأ على البؤس حتى أصبح عنده مألوفا، والإشارة إلى العبودية في زمن الشاعر لا شك أن لها بعدا سياسيا وليس اجتماعيا.

في المستوى الثالث نجد الفعل(أشتهي) في صيغته المضارعة، ومثله الفعل(أود) وكلاهما يأتي في شكل أمنية تكشف في عمقها حالة شعورية حادة؛ فالماغوط لا يستعمل هذا الفعل إلا في حال السخط العارم الذي يجتاحه في لحظات اليأس والخيبة، أو في حالة الرغبة الملحة في شيء ما، فيبحث عن الصور المتطرفة ليحملها ثورة نفسه، ويخفف بها الضغوط الآتية من استمراره في حياة تأبى أن تحقق له ما يريد من السعادة والاستقرار، فيشتهي مثلا أن يكون بعيدا عن الناس، متروكا لقلمه، فلا يتأتى ذلك إلا في سفينة في عمق البحر:

اشتهي منضدة وسفينة ..لأستريح
لأبعثر قلبي طعاما على الورق.[1]

ويعزز هذه العزلة أكثر عندما يتمنى أن يصير جمادا، مجرد شيء بلا شعور أو إرادة، فيكفي عندئذ أن يكون زينة لغيره مثل شجرة أو صليب، يحقق بها سعادة الآخرون إذا كان هو محروما منها:

اشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليبا من الذهب على صدر عذراء
تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين

ترفرف حمامتان من بنفسج.[2]

إن الرغبة في التشيؤ كما يكشف عنها هذا المقطع تعبير متطرف عن الذات، ففي العادة يحدث التشيؤ عندما يشعر المرء أنه مجرد شيء في هذا الكون، فيعمل على مقاومة هذا

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 33

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 19

الشعور والدفاع عن وجوده وإثبات حضوره، أما في الحال التي لدينا فالشاعر يشتهي التشيؤ، كأنه يدرك عقم الوجود بعد أن عاش الضياع، أو كأنه يريد للآخرين أن ينتبهوا له شيئا، إذا كانوا لا يفعلون ذلك وهو بشر قائم بينهم.

لهذا نجد الشاعر يختار شجرة قرب الكنيسة وليس في الغابة أو على أطراف المدينة، ويختار صليبا عل صدر عذراء لا معلقا على قبة أو حائط أو حتى على صدر عجوز، فالكنيسة يرتادها الناس والعذراء تشد إلى جمالها أنظارهم، فتكون الرغبة في التشيؤ عندئذ ليست فقط إظهارا لما وصلت إليه قيمة الإنسان في زمن سيء، بل إشارة لخطورة التشيؤ على الوجود الاجتماعي، ذلك أن الإنسان في حقيقته يرفض أن يكون مجرد شيء في الطبيعة، وإذا صور نفسه أو غيره كذلك، فلأنه يريد أن يقهر هذا التشيؤ بطريقة فنية جمالية.

وتمضي صور الاشتهاء في التعدد ولكن دون أن تفقد خاصيتها في شعر الماغوط، فيشتهي تارة أن يكون (عبدا حقيقيا بلا حب ولا مال ولا وطن)، وتارة أخرى ينشد (رائحة ثدي المرأة من خلال تقبيل طفلها الصغير الذي أرضعت)، وفي كل منها يكسر قاعدة الاشتهاء القائمة أساسا على ما هو جميل وصالح للنفع والفخر، لأنه في نفسه مهزوز الصورة أو مغطى عليه بحجاب الظلم والقهر اللذين أفضيا به إلى الغربة عن كل ما هو جميل في العالم.

ثم نجد الاشتهاء في مواضع أخرى يصل عنده حد العنف، وهو أقصى درجات التطرف حين يميل إلى تشويه المشتهى أو إفنائه، خصوصا إذا تعلق الأمر بالمرأة، وهي صورة بعيدة عن الحب في صورته السليمة قبل الصورة الرومانسية، يقول في قصيدته(الدموع)[1]

أود أن أهيم على جسدك الصغير

وأسحقه كالوردة

أن أرفعه كبندقية صغيرة فوق التلال.

وفي (هياج الفأر)[2] يقول:

آه كم أود

أن آكل النساء بالمعالق

أن أقرض أكتافهن كالفهد

---

[1] نفسه،141

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 130

فقد ألفنا الشاعر يرفع المحبوب إلى مصاف الملائكة، أو ينصبها ملكة على قلبه فيحافظ عليها أكثر من روحه وعينيه، أما الحب الماغوطي فيدمر المرأة تعبيرا عن حبه لها، وكأنما يريدها أن تكون مثله، وأن تتوحد معه في تمزقه الداخلي ومأساته النفسية.

أما الفعل (اشتهيت) في صيغة الماضي فيفقد به التعبير عنفوانه ونبرته الانفعالية الحادة، ليتحول إلى تذكر للحظة الهاربة، أو الحسرة عليها، وهي بذلك تعود بالشاعر إلى حالة استكانة واستسلام. ففي (مقهى في بيروت)[1] نجد السياق العام يمضي في هذا الاتجاه، تماشيا مع الموقف الحزين الذي عبر عنه السطران الأولان من هذا المقطع:

سمعت موسيقى حزينة

وهززت راسي كالجواد

واشتهيت أن اصهل صهيلا طويلا يمزق عنقي

أن يكون عنقي من البلور الصافي

لأرى أنهار الشوق والجوع والذكريات

كيف تجري

أن اخلع نواجدي

وأضعها على طاولتي كالقفاز

وأنام .. حتى ينتهي العالم.

وعلى هذا النسق (اشتهى أن يدخل أبوه ومخاط بقرته الحبيبة يسيل هنا وهناك، واشتهى أن تدخل أخته الصغيرة ليبتلع يديها الصغيرتين كالنعناع، وأن يسمع ضحكة عالية تهدم الجدران وتحيلها إلى رمل)، دون أن يخلو التعبير تماما من الألفاظ الجارحة، أو دون أن يغير تماما من الخط التعبيري العنيف الذي ينتهجه في رؤيته للعالم الذي يحيط به.

ب- مستويات الكره:

وعلى عكس مستويات الحب، نجد مستويات الكره ضيقة الوجود قليلة التصريح؛ فأدواته لا تعدو الفعلين (لا أريد) و(أكره)، والأول منهما قد لا يرقى إلى مستوى الكره في كثير من استعمالاته بدليل أنه غالبا ما يأتي في سياق التفضيل، والتفضيل في أصله لا يعني وقوف طرفين على النقيض، بل يعني أنهما يتساويان ويزيد أحدهما على الآخر في الصفة. كما أن

[1] م. نفسه ،108

الأول منهما كثيرا ما وظفه الشاعر سابقا أو لاحقا للفعل المثبت(أريد)، ونستنتج من ذلك أن الأولوية بالاهتمام في مثل هذه السياقات هو لما يريد لا ما لا يريد، ومثال ذلك ما نجده في قصيدته(في يوم غائم)[1]

لا أريد أن أشكر
لا أريد أن أبتسم
سأضرب المائدة بسوطي
وأصفع الأبواب خلفي بجنون
أريد أن أغني
أن أنهب وآكل وأثور
هذا من حقي
لقد ولدت حرا كالآخرين.

فالشكر والابتسامة لا ترقيان هنا إلى درجة الكره كعاطفة ثابتة أو كمبدأ قار، وبالتالي فإن الشاعر بدلا عنهما يريد الغناء والنهب والأكل والثورة ، ليعبر بها عن حقه طالما أنه ولد حرا مثل الآخرين، فهدف التعبير في المقطع يتجه صوب ما يريد، خاصة أن الحيز المخصص للإرادة أكبر وأوسع.

وهذا ما نجده في مواضع أخرى من ديوانه، مثل قوله:

لا أريد الشوارع قصيرة هكذا
أريدها عميقة وهيابة
طويلة وفاتنة.
...
لا أريد أبا يلوح بشملته
أو حبيبة تنعق لأجلي كالغراب
أريد أن أرحل هكذا
فقيرا وكسولا.[2]

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،151

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،91

إن الشوارع القصيرة ليست مكروهة بالمعنى الحقيقي للكره، فحبه للشوارع كبير لأنها محل تسكعه، وكلما كانت طويلة وعميقة كانت أفضل وأمتع، والشيء نفسه بالنسبة للوداع والرحيل، فإن الأهم عنده أن يرحل أما وجود من يشيعه إلى غربته فغير مهم.

أما الفعل الصريح (أكره) فقليل الاستعمال أيضا في قصائد الماغوط، وهو يتجه في الغالب إلى كشف التناقض الذي يعانيه الشاعر في رؤيته للعالم من حوله، ذلك التناقض الذي منبعه ذات تائهة ضائعة اختلطت عليها الأمور حتى غدت تتساءل عن الفرق بين زهرة على المائدة وزهرة على القبر، وبين الخبز والتنك، وبين النهد والمطرقة.

في قصيدته (النار والجليد)[1]يجسد هذه الحال بوضوح، حين يقف حائرا بين كره الشيء والحاجة الماسة إليه، كأن الأول نفي لجدوى الحياة ويأس منها، والثاني اضطرار لاستمراريتها والبقاء في ربوعها:

أكره الخبز كما أكره السم

أكره الماء كما أكره الطاعون

ولكنني ظمآن وروحي تشتعل...

.....

أكره البغايا كما أكره السل

أكره العذارى كما أكره الطاعون

ولكنني أقعي ساعات طويلة

تحت المطر وخلف المداخن

علني ألمح رجلا يقترب من زوجته

أو طفلة تحك خصرها أمام المرآة.

والنص كله يجسد فكرة اضطراب النفس المستلبة وضياعها بين سلبية الحياة والرغبة فيها، وترتبط مكروهاته بأمور متناقضة أو متقابلة على النمط الذي وجدناه في محبوباته، فالتسوية بين كره الخبز والحياة وهما من مقومات الحياة بالسم والطاعون وهما من مسببات الهلاك والموت أمر يعبر عن غربة الشاعر أو عن رؤاه الاغترابية، حين تتساوى عنده الأشياء وتتداخل

[1] م. نفسه، 136

فتفقد أهميتها ومكانتها، فيفقد الإنسان الإحساس بها والتعامل معها، وتلك مشكلة وجودية جسيمة.

3-حدودهما:

أحب الماغوط التبغ والعار، وكره العذارى والبغايا، فهل يحق لنا بناء على ما سبق أن نتحدث عن حب وكره عند الماغوط في صورتهما الحقيقية؟ إن التشوه الملازم لصورة الحب وصورة الكره على السواء لأمر يقودنا إلى الاعتقاد بأن المحبوبات والمكروهات التي امتلأ بها شعره ليست مقصودة في ذاتها، من حيث هي أشياء ترتبط بحياته على شكل من الأشكال، وإنما المقصود هو الوضع الذي يجد نفسه أسيرا بداخله، لا يستطيع أن يغيره أو يعدل من ملامحه، وربما نجد دليلا على ذلك في تلك النزعة التعبيرية العنيفة التي تصاحب بعض صوره تلك، والتي تدل على مبلغ يأسه من التغيير وعجزه عن تحقيقه، فيحتمي بالحلم في إفراغ شحنة اليأس تلك، فيتمنى مثلا أن يستيقظ يوما فيرى معالم المدينة وزينتها تتحول إلى خراب ورمال وآبار.

فالحدود بين الحب والكره عند الماغوط تتضاءل وتكاد تختفي، حتى الرصيف الذي خصه الماغوط بالاهتمام وجعله حبه الأول في الموجودات يبدو صورة من صور تشرد وتسكع الإنسان في المدينة لا غير، فمكانته ليست متأتية من كونه مكانا للغدو والرواح ومشاهدة مناظر الحياة العامة، بقدر ما تتأتى من كونه تعبيرا عن وضع إنساني فرض نفسه على شريحة من الناس بديلا عن التفاعل الاجتماعي والعلاقات التواصلية فيما بينهم.

إن التسوية بين الأشياء التي تقتضي منا الاختيار، وحب المكروه وكره المحبوب لهي واحدة من علامات الاغتراب والعزلة، ويذكرنا تعامل الماغوط مع العالم بالشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري، الذي وهو يساوي بين الحياة والموت وبين الميلاد والفناء وبين الضحك والبكاء، إنما كان يستجيب لغربته التي فرضتها عوامل كثيرة أهمها عماه، أما الماغوط فيساوي بدوره بين الحب والكره لأنه يرى نفسه ضعيفا أمام الظلم والتسلط اللذين أشهرا مختلف الأسلحة لترويض الإنسان وإسكاته، ومن ثم لجعله تابعا يتربى على مظاهر السلب حتى يبدو كأنه القاعدة في التعامل الإنساني.

وإذن لا نستطيع أن نحتكم إلى الحيز في هذه الثنائية لفهم اتجاه الشاعر فيها، ذلك أن الصور في كل من الحب والكره مشوشة ومضطربة، بل إن الحيز الواسع للحب في أعماله الشعرية هو مجرد مظهر خادع طالما أنه في جوهره العام ليس أكثر من كره لوضعه الخاص كإنسان معذب، ووضعه العام كعضو في أمة يراها مختلة وضعيفة. ومن هنا يمكننا فهم الطريقة الغريبة التي يبني بها رؤاه، ذلك أنه يبحث عن نقد يبتعد عن الخطابية المباشرة التي أثبتت عجز أصحابها السياسيين وقادة الحروب وغيرهم، وكرست خطابا عقيما لم ينجح في تحسين وضع الأمة، ولم يعط أفرادها شيئا من بوادر الأمل في مستقبل زاهر، ومن هنا أيضا يمكن فهم البنية اللغوية الفريدة التي تسمح للشاعر بأن يضع قارئه أمام واقع عار من الألوان المزيفة، حتى وإن كان يصدمه من حين إلى آخر بما اعتاد الشعراء الإعراض عنه.

فالكره إذن هو القاعدة التي يبني الشاعر عليها شعره، ولكنه كره يبتعد عن أي ارتباط بنموذج معين، أو ظاهرة محددة المعالم والأوصاف، حتى السجان الذي يذكر الماغوط أنه غير حياته وشكل منعطفها الحاسم نحو السوداوية والتشاؤم، لم يكن مستهدفا كسجان أو كنموذج بشري له أثر في حياة نزلائه، بل إن الذاتية التي ينطلق منها الخطاب جعلت آلة النقد الماغوطية تصيب هدفها عن بعد، ولا تقترب كثيرا من الهدف حتى لا يكون متهما رئيسيا في الوقت الذي يبدو أن مشاكل الأمة ومشاكل أفرادها –في نظره– هي نتاج شبكة من العوامل والأفعال والقرارات والسياسات وليست وليدة تصرفات فردية ومنعزلة.

وعلى هذا الأساس يتحول الكره والهجاء عند الماغوط وأمثاله نقدا ليس هدفه التجريح بل التشريح، وكأن السوء في نظره لا يصدر عن الشخص بل عن المؤسسة التي تستطيع تفريخ الأشخاص الذين يقومون به، لهذا يحدثنا عن (السراج)[1] مثلا في حواراته ولكنه لا يهمه كشخص في شعره، بل يهمه السجن الذي تُقتل فيه المروءة والكبرياء والعزة، وهي نظرة يفترض أن تكون عاملا مهما في فهم رؤية الشاعر الواسعة لقضايا الأمة، وفي تفهم قلقه المزمن على مجتمع يؤسس للظلم والقهر والتخلف، بدلا من أن تكون هذه الظواهر مجرد ممارسات من النماذج المنحرفة.

[1] عبد الحميد السراج سجان الماغوط في سجن المزة ، أصبح عنده رمز الهدر وفقدان الإنسانية.

خامسا: ثنائية الماضي والمستقبل

تمهيد:

عن أي ماض ومستقبل نتحدث؟ أهو ماضي ومستقبل الماغوط، أم ذلك المتعلق بالأمة التي ينتمي إليها؟ من المؤكد أن حياة الشاعر كلها ليست سوى نقطة في بحر، أو كما عبر عنها الماغوط نفسه عندما قال:" أنا جملة معترضة في الثقافة العربية"[1]، أو هو الهامشي الذي يعيش في الظل ولكنه يعكس الواقع الذي زيفه أصحاب الوجاهات. وعليه، فإن حياة الشاعر بماضيها ومستقبلها قد لا تعني شيئا كبيرا دون تفاعلها مع المجتمع الذي تحيا فيه، ودون تعبيرها عن حياة الإنسان في جوهره وثقافته وتفكيره وفعله الاجتماعي الذي لا يتوقف عند فترة وجوده في الحياة، بل يصبح جزءا من إرث المجتمع وعاملا في تحديد مستقبله.

وإذا كان الشعر المعاصر يتمحور في مجموعه حول الذات والتجربة الذاتية، فإن ذلك لا يعني تقوقع الشاعر على ذاته، واهتمامه بحياته في تفاصيلها وجزئياتها، فالشاعر حتى في أشد اللحظات تشاؤمية وسوداوية يعبر عن العلائق التي تجمعه بالآخر وبالوسط الذي يعيش فيه، أليست العزلة التي ينشدها بعض الشعراء، والانتماء الذي يسعى إليه آخرون هما في نهاية المطاف نتاج التواصل الاجتماعي، داخل إطار من التاريخ والجغرافيا والثقافة وغيرها؟ وإذن، ليست هناك حدود صارمة فاصلة بين الذاتي والجماعي، بل نجد بينهما من التداخل ما يجعلنا نعتقد أن كلا منهما يحيل على الآخر، ويعكسه بشكل من الأشكال.

هذه الضبابية في الحدود بين ما هو ذاتي وما هو جماعي نجدها في شعر الماغوط واضحة، فأنت تتساءل مثلا: أيهما المريض والمتشرد والخائب والمنهزم؟ أهو الماغوط بوصفه إنسانا عانى ما يستوجب هذه الأوصاف، أم هو الوطن أو الأمة التي ينتمي إليها؟ من الصعب أن نقول بأحدهما دون الآخر، وإن كان الاعتقاد بأن الماغوط جعلهما وجهين لعملة واحدة صحيحا، إلا أننا نستطيع ترجيح اهتمامه بمستقبل الأمة التي طالما سخط عليها وعلى أداء الإنسان فيها، بل إننا نستطيع القول دون كثير تحفظ أن الهم الذاتي عنده ليس إلا صورة مصغرة للهم الجماعي الذي يؤرق كل آمل في عودة الأمة إلى لعب الدور الحضاري الذي تستحقه.

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 93

1-صورة الماضي:

ينظر الماغوط إلى ماضي الأمة- على الأرجح- انطلاقا من حاضرها الصعب الذي تعاني فيه من المشاكل والقلاقل والاضطرابات، لكن ذلك لا يعني أنه لم يلم بتاريخها، أو لم يقرأ أحداثها بعين الناقد المتأمل. صحيح أنه يتطرف أحيانا في بعض أحكامه، ولكنه يحاول في كل ذلك أن يجد طريقا إلى وخز الضمير ومراجعة المسار رغم صعوبة المهمة.

إن لكل أمة تاريخا حافلا بالإنجازات والإخفاقات، وبيئة فكرية واجتماعية تميزها عن غيرها، وليس من العدل أن ننظر إلى الماضي من خلال زاوية واحدة، فنغطي على جزء من التاريخ، أو نوهم بأن حركته كانت أحادية الاتجاه سلبا أو إيجابا، لأننا بذلك إما أن نبخس الأمة حقها في الفخر بإنجازاتها، أو ننسب إليها ما يلمع صورتها ويخفي خباياها السلبية، تحت ذريعة معينة.

وعلى الرغم من ذلك فالماغوط بما أوتي من صراحة جارحة يحدد اتجاهه ويكشف عن أوراقه، فهو لا يرى من الكأس إلا نصفها الفارغ كما يقول، لذلك ينطلق من نظرة ناقدة للماضي، حتى لكأنه حقبة سوداء خالية من إشراقة واحدة، بل ربما يعتقد أن أي إنجاز لا يسود ويستمر لا خير فيه، لأن حجم المآسي يحجب الإنجازات والانتصارات واللحظات الساطعة.

وقد رأينا في فصل سابق كيف أن الأحداث التي عاشها جيل الماغوط كان لها كبير الأثر في بلورة نظرة تشاؤمية تجاه الحياة داخل هذا الشرق العربي الفسيح، فلم يجد الشاعر بدا من استعمال القسوة في مواجهة الهزيمة بكل أشكالها، تلك القسوة التي طبعت اللغة والصورة بشكل يعكس مبلغ الإحباط الذي أصاب الإنسان عموما في ظل مقارنته بين واقعه وواقع غيره، مستحضرا في كل مرة ما تتعرض له قيمة الإنسان ذاته في هذا العالم العربي المثخن بالجراح.

وهكذا اختارت طائفة من الشعراء المعاصرين ذم الأمة بأسرها، وإظهار مدى هوانها على الأمم الأخرى التي تسير في دروب الحرية ، وركزت فئة ثانية على نقد الإنسان الذي يشكل جوهر هذه الأمة دون أن يعي خطورة دوره المسلوب منه، وأعطت أخرى الأولوية لكشف ممارسات فئة معينة هي سبب البلاء في الأمة، بما تنتهجه من أساليب لا يمكنها أن تخدم المجتمع في شيء سياسيا أو اجتماعيا، بل ربما كانت العامل الأبرز في ما وصلت إليه هذه المجتمعات الشرقية من تقهقر وتخلف على مستوى المواطنة والحريات والفعل الواعي التي تشكل في مجموعها عوامل البناء والتقدم.

وقد جمع الماغوط بين هذه الخيارات الثلاثة في شعره الرافض للواقع الصعب الذي تنعكس آثاره على الإنسان الضعيف خاصة، فعلى مستوى الأمة لا يرى الماغوط لها مكانا في قطار التاريخ لأنها نزلت منه ذات يوم، واستقرت في مكانها تتعرض للصوص والغارات فتفقد في كل حقبة طرفا أو عضوا يحول دون عطائها الحضاري، ولذلك يصرخ في الملأ قائلا في لحظة يأس :

كل الفتوحات العربية مقابل سرير

كل نجوم الشرق

مقابل عود ثقاب لأهتدي إلى أقرب حصاة

أو مسمار في هذا الوطن

أغرسه في صدري كمنقار البجعة

وأموت.

إن الفتوحات العربية بما تمثله من ماض مشرق تاريخيا يتحول هنا إلى شيء صغير ورخيص، لأن ما كانت تمثله من قيم العزة والغلبة قد انطفأ واختفى، وكأن الأجيال الحالية التي تعيش الاحتلال والذل لا يعني لها مجد الأجداد شيئا، طالما أنه لا يتجسد في حياتها، بل إنها لا تتردد في بيعه إذا كان ثمنه شيء يُحتاج إليه في الحاضر، ولو *لاستعمال* مؤقت. والتعبير هنا إيحائي يكشف مبلغ الشعور باليأس الناجم عن انحراف القيم عن مسارها، ودخولها نفق السلوكات المحتكمة إلى الظلم والغطرسة والمصالح المحدودة. فالمقابل الذي يريده الشاعر في المقطع السابق ليس مهما، على الرغم من أن الإنسان في الأصل يبيع ليشتري ويحيا، لا ليبحث عن أداة ومكان للموت والاندثار، فكأن البيع إذن وظيفته الإشعار فقط بالتخلص من عبء الإحساس بالمرارة والهزيمة ريثما يضع لذلك كله نهاية.

ويسيطر هاجس بيع الماضي على فكر الماغوط بشكل لافت، وهو في ارتباط وثيق مع الخيانة التي استخفت بالأوطان وبالقيم التي تحفظها، ولعل ذلك ما دفعه إلى كتابة (صقر قريش)، المسرحية التي تجسد بيع الماضي أو التاريخ بعيدا عن أي وازع، وخلافا لكل الأعراف التي توارثتها المجموعات البشرية التي ربما تحملت الويلات في سبيل الحفاظ على مآثر ذلك التاريخ.

وهكذا يشكل بيع الماضي واختيار الاهتداء إلى الموت أشارة مزدوجة لقيمة الماضي وقيمة الفرد الذي هو جزء من ذلك الماضي، وكلتاهما تحيل إلى الأخرى في علاقة جدلية، فالماضي ميت في شعور الفرد ولا غرابة أن ينتج عنه رغبة الفرد في الموت، إذ لا وجود لشيء يربطه بالحياة، أو كأنه يعيش العدم بإلغائه الماضي؛ في قصيدته (الفائض البشري)[1] يتأمل الشاعر ماضيه فيدرك أنه غدا باهتا بلا جدوى لأنه انقطع عن الحاضر وبات غريبا عنه، فيقول:

أنا الذي لم أقتل حتى الآن
في الحروب والزلازل وحوادث الطرق
ماذا أفعل بحياتي ؟
بتلك السنوات المتماوجة أمامي
كالبحر أمام البجعة؟
بعد أن ذهبت زهرة كلماتي
على الرسائل وطلبات الاسترحام
ورسم مستقبلي
كما ترسم البطة على لوح المدرسة.

يطرح الاستفهام هنا سؤالا وجوديا عن جدوى البقاء في حاضر لا يفهم الماضي ولا يرتبط به، (فصوت الشاعر الضال كالرعد، لا يعرف أجيالا ينشدها، ولا فما قديما يعود إليه)، إنه الوضع الذي يعذب الشاعر ويدفعه إلى الاعتقاد بأن ماضيه استحال شيئا تافها أو متجاوزا في وسطه الذي يعيش فيه، أما السبب فقد يكون في الوطن الذي لم يستطع أن يوجد الروابط الطبيعية التي تبقيه قائما قويا بين الأوطان، لهذا يخلص في آخر المطاف إلى القول بحرقة الأمنية التي لا تتحقق:

أه..
لو يتم تبادل الأوطان
كالراقصات في الملهى!

ويُشعر الماغوط قارئه بهذه المعاناة من الماضي في قصائد شتى، ففي قصيدته (في المبغى) يخبرنا بأنه(من قديم الزمان وهو يرضع التبغ والعار، ويحب التسكع والثياب الجميلة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 220

لأنه من الشرق المغطاة سهوله بالشمس والمقابر)، والعبارة (من قديم الزمان) لا تدل فقط على قدم المعاناة التي يرزح تحتها الشاعر، بل على امتدادها في التاريخ، مما يجعلها شعورا عاما ومشتركا.

أما اللحظات الجميلة في ماضيه فلا تعدو أن تكون استثناء ضئيلا في زحمة الظلمة والوحشة، فيصعدها على شكل ذكرى فيها من المرارة أكثر مما فيها من الانشراح، وتلك طبيعة في الشاعر الذي يسمو إلى العوالم الصافية النقية فلا يجد غير ما يثبت العكس، وعندئذ تمحي معالم الجميل وتسود الصورة القبيحة التي لا تحسنها غير أداة الشاعر التعبيرية فتصنع منها الجمال.

2-صورة المستقبل:

وإذا كان التعامل مع الماضي في شعر الماغوط كما رأينا، فكيف يخرج المستقبل عن إطار الصورة الكلية للحياة؟ فهو ما فتئ يؤكد أنه لا يخرج من وضع سيئ إلا ليدخل آخر أسوأ منه، في تأكيد لتشاؤمه ويأسه من أي تغيير نحو الأفضل، ومع ذلك فهو(مع القضايا الخاسرة حتى الموت)، ومهمته أن يغوص في أعماق الألم ليخرج ما تبقى من عذابات الإنسان الواقع تحت رحمة القسوة والهمجية.

ويطل تنبؤ الماغوط بالمستقبل من خلال قصائد كثيرة؛ مستقبله هو ومستقبل الأمة التي يحمل بعض همومها مكرها أو راغبا لأنه جزء منها، فالواقع المرير الذي يتجرع مرارته، والمعطيات المتوفرة على الأصعدة المختلفة توحي كلها بأن المستقبل لن يكون مبشرا، وصاغ كل ذلك في صور لخصت إحساس الشاعر الحاد بظلامية القابل من الأيام، على الرغم من الرغبة في التحدي وتخطي الصعاب التي تحول دون استعادة التوازن النفسي والاجتماعي.

يقول في(الغجري المعلب)[1]:

أعرف أن مستقبلي ظلام

وأنيابي شموع

أعرف أن حد الرغيف

سيغدو بصلابة الحجر

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،163

وأن نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم

***بأشرعته الدامية**

وفرائصه الغبراء

فأنا نبي لا ينقصه إلا اللحية والعكاز والصحراء.

قد يكون ما لاقاه من قهر وإذلال في السجن قد ساهم في تشكيل تلك الصورة القاتمة، السجن الذي إن لم تكن أيامه طويلة، فقد كانت جرعة العذاب فيه أكبر مما يحتمل، في الوقت الذي خطا به الشباب أولى خطواته نحو الوعي والإدراك، لكن المعاناة التي ذاق طعمها المثقفون والشعراء والساسة المعارضون وكل من سار عكس التيار، صدقت هذا الاتجاه وسهلت على الشاعر أن يستشرف المستقبل فلا يجد غير الضباب والعدم ليقرر أخيرا:

فليذهب القادة إلى الحروب

والعشاق إلى الغابات

والعلماء إلى المختبرات

أما أنا

فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق..

لأعود كما كنت

حاجبا على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعا أو سجينا.[1]

إن الشاعر وهو يضفي طابع النبوءة على استشرافه ذاك، إنما يحيل إلى اعتقاده أن الظروف التي تقف دون تقدم الإنسان وتطور المجتمع إلى أفضل بتخليهما عن الممارسات السلبية القديمة لن تتغير، ويؤدي هذا الإحساس لدى الفرد في المحصلة إلى نوع من الإحباط يجعل الإرادة مشلولة والفعل منعدما، ويركن إلى انتظار اللحظة التي يستتر فيها تحت التراب كما قال الكواكبي في وصف الشخصية المقهورة.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 196

لكن الشاعر يؤكد معرفته بالحلقة المفقودة في سلسلة سيرورة المجتمعات العربية، ولكنه لا يملك سبيلا إلى وصلها، تلك هي الحرية التي بنى عليها آماله، وانتظر أن تزين حياة العربي وتعيد إلى عروقه الدماء النقية بعد أن لوثها الاستبداد دون جدوى، فأينما امتد بصره لا يقع إلا على السجون والمنافي والخمارات والأقبية الضيقة، وما تشير إليه من دماء وآهات وتسكع وموت، بوصفها الوحيدة التي استوعبت هذا الجيل بهمومه وأحلامه، فإذا أراد أن يقفز على هذا الواقع المؤلم فلا يقع إلا في النظارة. ثم يلتفت إلى الثورة بوصفها وسيلة لتحقيق الحرية، فلا يجد ما يدل على قربها على الرغم من حب الكثيرين لها، حتى إذا خيبت أمله، بعد طول انتظار واستعداد وأحلام، أشهر سيف لسانه، وقال:

ولكن

إذا لم تات

ساعض شراييني كالمراهق

سأمد عنقي على مداه

كشحرور في ذروة صداحه

وأطلب من الله

أن يبيد هذه الأمة .[1]

وهكذا ينظر الماغوط إلى مستقبل أمته العربية بكثير من الحزن والإشفاق، فهي التي (تسير كالريح إلى الوراء) فلا يُرى لها غير الغبار، وهي التي(دخلت القرن الواحد والعشرين، ولكن كما تدخل الذبابة غرفة الملك)، كيف لا و:

مستقبل العراق مظلم

مستقبل فلسطين مظلم

مستقبل الحرية مظلم

مستقبل الوحدة مظلم

مستقبل التحرير مظلم

مستقبل الاقتصاد مظلم

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 194

مستقبل الثقافة مظلم

مستقبل الحب مظلم

مستقبل الطقس مظلم[1]

لتكون نتيجة ذلك كله احتضار الوطن.

إن احتضار الوطن على الأصعدة المختلفة قد يعني إفراغ الوجود الفردي من أي معنى، فلا يعود هناك مجال صغير أو كبير، خطير أو حقير، فردي أو جماعي إلا ويُشعر الفرد بالضيق والقلق، لهذا يقرر الماغوط في قصيدة(المقص)[2] أن:

كل ما تراه أو تسمعه وتلمسه وتستنشقه

وتتذوقه

وما تذكره وتنتظره وينتظرك

يدعوك للرحيل والفرار ولو بثيابك الداخلية

إلى أقرب سفينة أو قطار.

ويحاول الماغوط بكل الوسائل التعبيرية أن يهز الضمير الجماعي ليدرك حجم المشاكل المستعصية والحائلة دون سعادة الإنسان، على الرغم من طغيان الخطاب الذاتي، الذي يكاد يوهم القارئ أن عالم الشاعر ضيق وخاص، لكنه ليس كذلك. فهو كغيره من شعراء ما بعد النكسة مسكون بهم الوطن الصغير والكبير، غير أنه لا يريد أن يكون مثل الآخرين في عنترياتهم أو بكائياتهم أو خطاباتهم التي ملأت الآذان دون أن تسد ثغرة في جدار أمة امتلأت شعارات وخطبا حتى وهي في ذروة الهزائم.

والماغوط ليس من النوع الذي يهمه التحليل والتعليل عندما يسلط اهتمامه على موضوع ما، بل إن وسيلته الأساسية هي الوصف الذي يجرد الصورة من زخارفها وألوانها الاصطناعية فتبدو قبيحة مستفزة، تغريك بردة فعل ما على مستوى الشعور والإدراك. وقصيدة(عنتر وعبلة)[3] واحدة من القصائد التي نظر فيها إلى واقع الأمة من منطلق ذلك الوصف الذي لا يراوغ ولا

---

[1] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 40، دار المدى–دمشق ط2، 2007

[2] نفسه، 32

[3] محمد الماغوط، البدوي الأحمر، 447 ، دار المدى –دمشق ، ط1، 2006 .

ينافق، فتنساب الصور وهي تجر خلفها الحقائق المؤلمة، حتى يصير الحلم بمستقبل زاهر ضربا من الوهم أو التخريف

يتساءل الماغوط كعادته كلما استبدت به الحيرة عما فعلوا بهذه الأمة؟ أولئك الذين امتهنوا حرفة التشويه وقلب الحقائق وفرض الأمر الواقع بكل متاح ومفتعل، ولا يعرف حجم هذا السؤال إلا حين يستعرض الشاعر الأوجه الغريبة للحياة التي يتجرعها الفرد المقهور راضيا طورا وكارها أطوارا كثيرة:

كم شردوا من شبابها

وأهانوا من شيوخها

واغتصبوا من نسائها

وروعوا من أطفالها

وحطوا من كرامتها

وبددوا من ثرواتها

وسجنوا من أحرارها

واستغلوا فقراءها

وابتزوا أغنياءها

وأذلوا حماتها

وشرذموا أحزابها

وقزموا صفوتها

وطولوا وقصروا ولونوا أعلامها

وغيروا وبدلوا من أسماء شوارعها ومدارسها ورموزها

وأضافوا واختصروا من تاريخها..

إن الإحاطة بهذه الأفعال وتعدادها على عادة الماغوط في مواجهة الواقع يهدف إلى التأكيد على أن المعضلة عامة وشاملة، والأمر أشبه بأمراض متعددة تصيب جسما واحدا فتشل أعضاءه ولا يقوى على حركة؛ فأي مستقبل لوطن لم تبق فيه فئة لم يصبها نصيب من الظلم والقهر؟ إذا كانوا لم يتركوا:

..عاملا مطمئنا على أجره

ولا فلاحا على أرضه

ولا قاضيا مرتاحا لحكم

أو محاميا لمرافعة

أو سجينا فرحا لعفو

أو مريضا واثقا من دواء

أو موظفا آملا بتقاعد

أو جنديا متحمسا في خندق

أو بلاطة نظيفة في شارع

أو مقعدا سليما في حديقة

أو مقيما مطمئنا على غده

أو مسافرا لا ترتعد فرائصه على كل حدود..

هذه إذن هي الأمة العربية كما يراها محمد الماغوط من كوخه المتواضع، وهي عكس ما هي عليه عند أصحاب البروج العاجية من الشعراء وغيرهم من المتفائلين الباحثين عن شعاع الضوء في فضاء العتمة، أو النابشين عن حبة القمح وسط الرماد، لعلهم ينفخون شيئا من الأمل في إنسان معلق بين اليأس والرجاء، أما الماغوط فقد حسم أمره، وقرر أن خارطة الطريق الوحيدة المتاحة هي تلك التي تقود إلى الانهيار ما دامت المعطيات المتوفرة لا تقود إلا إلى ذلك.

الفصل الرابع: الاغتراب والبنى التعبيرية في شعر الماغوط

تمهيد:

أولا: بنية اللغة.

1-المعجم الاغترابي

2-أسلوب التردد.

3-ظاهرة النداء.

ثانيا: بنية الصورة.

1-الصورة الاغترابية في شعر الماغوط.

2-التصوير الحكائي.

3-التصوير المشوه.

4-خصائص الصورة الاغترابية.

ثالثا: بنية الإيقاع:

1-مفهوم الإيقاع عند رواد قصيدة النثر.

2-أنواع الإيقاع في شعر الماغوط.

أ-إيقاع التقابل.

إيقاع التعداد.

إيقاع التكرار.

تمهيد:

لا يتسع هذا المجال للحديث عن كل الجوانب المتعلقة بالجدل القائم بين النقاد والشعراء حول قصيدة النثر، والاختلافات الجوهرية التي تميزها عن القصيدة العمودية، ولكن يهمنا أن نتعرف إلى الآفاق الواسعة التي فتحتها للتعبير عن القضايا والأوضاع المستجدة في عالم الناس، كما يهمنا التركيز على محمد الماغوط بوصفه أحد الشعراء البارزين الذين يمثلون هذا التيار في أمثلته المقبولة.

لقد وصفت سنية صالح الماغوط بأنه" دخل ساحة العراك حاملا في مخيلته ودفاتره الأنيقة بوادر قصيدة النثر، كشكل مبتكر وجديد وحركة رافدة لحركة الشعر الحديث"[1]؛ فإذا كان النقاد يؤرخون لنضج هذه القصيدة بمطلع الستينيات من القرن الماضي، فإن الماغوط عكف عليها في وقتها المبكر، سواء من خلال قصيدته(القتل) أو من خلال ديوانه الأول(حزن في ضوء القمر) الذي ظهر عام 1959.

هذا الذي دعا بعض العاملين في مجال الشعر إلى التنويه بريادة الماغوط لهذا النوع الشعري، مثل نزار قباني وأدونيس وكمال خير بك الذي قال:" إن قصيدة النثر بدأت مع محمد الماغوط"[2]، ولا تعني البداية هنا أول كتابة بقدر ما تعني أول إنتاج يمثل هذا التيار الإبداعي الجديد، فقد تكون الكتابات السابقة في مجال ما كثيرة ولكنها متعثرة أو غير قادرة على تمثيله وفق الصورة التي يستقر عليها لاحقا.

أما الماغوط نفسه فليس ناقدا أو منظرا حتى يكون له باع في الحديث عن قصيدة النثر، وما يتعلق بها من تقنيات وخصائص، وما يكتنفها من غموض بدء من التسمية وانتهاء إلى العلاقة بينها وبين كل من الشعر والنثر في سمتهما المألوف، فقد وجد نفسه يكتب شيئا يعبر به عن آلامه وآماله وغربته، وعندما قرأه أدونيس فاجأ الشاعر بقوله" إنه شعر"، ولثقته أن أدونيس ينطلق في حكمه من خبرة ودراية بعالم الشعر، فقد كان لهذه البداية ما يتبعها دون أن يهمه في ذلك التصنيفات التي احتدم الصراع حولها في الخمسينات وما تلاها بين أرباب الشعر والنقد.

لذلك لا يجد الباحث عن مواقفه الخاصة تجاه الشعر وقضاياه بدا من اعتماد حواراته الكثيرة في الصحف وسائل الإعلام المختلفة، وهي حوارات تبدو صريحة وصادقة ويمكن

---

[1] في مقدمتها لديوانه ، انظر : الأعمال الشعرية، 10

[2] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 59

الاعتماد عليها، يدافع الماغوط فيها عن اتجاهه في الكتابة بكثير من الواقعية، ممزوجة بالسخرية من الآراء التي لا ترى الشعر إلا كما عرفه العرب في العصور الأولى، فيقول:" من ينزع عنها (قصيدة النثر) صفة الشعر، لا يختلف عن (بوكاسا) عندما ينزع الأوسمة عن صدر(نابليون) ويعلقها على صدره."[1]

ومهما تختلف الآراء وتتضارب في شأن كتابات الماغوط تجنيسا أو جمالية، فإن مبادئ القراءة الواعية تقتضي أن نتعامل مع النص الأدبي من منطلق الاختلاف والتنوع اللذين يصبو إليهما الشاعر في مساره الإبداعي، واللذين يسمحان للقارئ أيضا أن يتذوق النص دون أن يخضع لمعيارية ثابتة أو شبه ثابتة ليعترف به، بل إنه من المهم أن يترك النص في جانب من جوانبه للقراءة التذوقية التي تتلمس مواطن الجمال فيه، لأن" الحكم على جمال النص هو حق طبيعي أولي للذوق الأدبي السليم، ولا يمكن لقوانين العلم –مهما حاولت – أن تجعل ما هو غير جميل في ذوقنا جميلا"[2] أو العكس.

ونحاول فيما يأتي من صفحات أن نقف على ثلاث بنيات، تشكلت فيها ملامح الاغتراب عند الماغوط، وليس اختيار هذه الثلاث على سبيل الحصر، بل هي أمثلة تبين تجذر هذه الظاهرة عنده، فلا ينفك المعجم اللغوي ولا الصورة الشعرية ولا الإيقاع في شعره يخرج عن دائرة الاغتراب وما يتعلق به من مظاهر الرفض والثورة واللاانتماء.

أولا: بنية اللغة :

1- المعجم الاغترابي:

يقول الماغوط في قصيدته(جفاف النهر)

... لكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة

وذات لحن جريح لا يتبدل.[3]

هذا حكم الشاعر على قصائده، ولقد كان صادقا فيه، فالتشابه بين القصائد يبدو على أكثر من صعيد، منها النداء الممتد على مساحة دواوينه، والتشبيه بالكاف أداته التصويرية الأولى، أما معجمه الاغترابي فبالإمكان تحديده بسهولة لأنه مكرر بشكل لافت يدعو إلى

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 61

[2] عبد الله الغذامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، 109، دار الميلاد جدة ، ط1 ، 1987

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 34

التساؤل عن سبب هذه اللغة التي تبدو سابحة في مدار مغلق على التشرد والمرض والحزن والخوف والحرمان والإهمال.

غير أن تكرار المعاني وما ينتج عنها من تكرار على مستوى الألفاظ لا يكاد يسلم منه شاعر، ولقد اشتكى القدماء من هذه الظاهرة فقال شاعرهم زهير:

ما أرانا نقول إلا معاراً * أو معاداً من لفظنا مكرورا**

وتفسير ذلك يختلف من شاعر إلى آخر، بحسب الظروف الحياتية، وبيئة الشاعر وحجم القضايا التي يعالجها؛ فعند زهير يجوز أن تكون بساطة الحياة الجاهلية ، وفقر البيئة العربية آنداك من الأحداث الجسام سببا في ما قال، أما عند الشاعر المعاصر فالأمر لا بد أن يختلف، لأنه بات يعيش في عالم متقلب مليء بالأحداث التي لها علاقة مباشرة بوطنه أو أمته أو شخصه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار المطالب الشعرية والنظريات النقدية التي نشطت خلال القرن الماضي، فإن الشاعر المعاصر يدرك أن عليه الاستجابة لمطالب القراء، وتوجيهات نقاد الشعر، وقد يكون تكرار المضامين، والقاموس الشعري مخلا بمكانة الشاعر، أو قيمة قصائده.

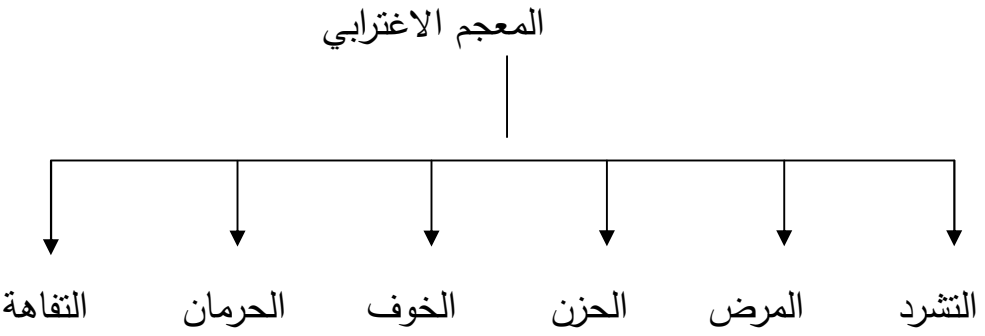
في حالة الماغوط يمكن القول إن لغته ليست بالاتساع الذي نجده عند الحداثيين، ولعل الأمر يعود في بعض أوجهه إلى محدودية ثقافته اللغوية، أو اطلاعه اللغوي، وبعده الملحوظ عن الفكر الفلسفي؛ إذ تبدو العفوية إحدى أهم وسائله التعبيرية مع ما أوتي من قدرة على السخرية وتعرية الواقع بشكل يدعو إلى اعتبار بساطة اللغة عنده هي السلاح المعتمد في مواجهة العالم الذي يحيط به.

ولطالما اعتبر الماغوط كل كلمة في اللغة تصلح للشعر، حتى وإن كانت وضيعة وتافهة، ولعله بذلك كان يعوض هذا النقص في قاموسه الشعري، غير أننا لا يجب أن ننخدع لهذه الاستنتاجات الأولية، ذلك أن شاعرا كبيرا مثل الماغوط ليس طالب صف يتعامل مع الكلمات تعامل الرصف والتجميع، بل إن وعيه بقيمة الكلمة ودلالتها وتأثيرها لا يخفى على قارئه.

ويمكن أن تكون حياة الماغوط البائسة، وما تعرض له من مآسي السجن والمطاردة، وما نجم عن ذلك من رعب وخوف وقلق مستمر، سببا أقوى جعل قصائده كأنها هذيان أو صرخات ألم متشابهة في أشكالها وصورها، لأن مسببها واحد هو الظلم والاستبداد وما أضفياه على مستقبل الأمة من ظلام ونكسات. وكأن الماغوط حين يكرر لفظه ومعانيه، يقول للقارئ العربي

إن حياته تتكرر حيثياتها، وتتشابه تفاصيلها رغم أن العالم من حوله يتنوع ويتبدل، وعندئذ تصبح هذه الظاهرة عنده رسالة تعبيرية تشبه إلى حد ما ما نجده عند شعراء سُكنوا بقضايا معينة، فسخروا لها طاقاتهم وتجاربهم الشعرية.

إن قارئ كتابات الماغوط على اختلافها لا بد أن تلفت انتباهه مجموعة من المفردات التي تعد العمود الفقري لموضوعاته التي يطرقها، وهو بذلك يكشف عن معجمه الشعري بشكل لا يحتاج إلى كثير جهد لإدراكه، خاصة أنه يعتمد الصورة الحسية المكشوفة للتعبير عن جزئيات الحياة اليومية للفئة المسحوقة في المجتمع، وإذا أخذنا ديوانه الأول (حزن في ضوء القمر) على سبيل المثال وجدنا الشاعر يعتمد معجما اغترابيا يمكن تقسيمه إلى ستة اتجاهات يوضحها الشكل الآتي:



ويحشد في كل اتجاه منها جملة من الألفاظ التي تعمق إحساسه الاغترابي، ولا تخلو قصيدة من اتجاهين أو ثلاثة على الأقل من الاتجاهات المذكورة ، إلى الحد الذي يجعل أغلب قصائده تسير في مسار تعبيري واحد تقريبا.

واختيار هذه الاتجاهات لا يعني عدم وجود غيرها، إنما أردنا أن نركز على هذه لغرض إدراك الهم الذي يسكن الشاعر، والمأساة التي فرضها اختلال في توازن عناصر القوى في المجتمع، وهذه المعاجم الستة المختارة لا بد أن لها نظيرا في حياة الفئة الأخرى من المجتمع، ولكن انحياز الشاعر وخيار تموقعه في زمن الصراع الطبقي والسياسي خاصة جعل هذه المعاجم تفرض وجودها إلى درجة أنها جعلت من الماغوط بطل الشوارع والأوحال، وفارس البؤس والتشرد بلا منازع.

- **معجم التشرد:**

يحرص الماغوط على تصوير التشرد في أوضح صورة وأقساها، حين لا يجد الإنسان الأكل والمأوى والدفء والأمان، فتستحيل حياته سياطا باردة على الجسد العاري، أو سعالا جارحا في الصدر الضيق بالدنيا وهمومها.

ويتفرع إلى مجموعة معاجم فرعية، يتشكل كل منها من مجموعة ألفاظ محورية، وهي:

- البعد عن الآخر: السفر / الرحيل / السفينة / المركبة/ الجسور المحطمة/ الغربة/ الغابة.
- التسكع: دق الأبواب / الرصيف / الحذاء/ الزقاق/ الشارع/ البؤس/ التيه/ الوحدة/ المطر على الثياب/الشتاء.
- التذكر المؤلم: ترك الطفولة/ الحنين / السحابة (الغيمة).

والعلاقة بين هذه الثلاثة علاقة سبب بالنتيجة، فالبعد عن الآخر وطنا كان أو أشخاصا يؤدي إلى التسكع، ويؤدي التسكع الناتج عن البعد عن الآخر إلى التذكر المؤلم للماضي بصفائه وبراءته .

- **معجم المرض**

ويختار منها الشاعر الأمراض المرتبطة عادة بالبؤس والفقر، ويمكن أن نلحظ تفرع هذا المعجم إلى فرعين:

_ نوعية المرض: ، وهي : السعال/ السل/ الطاعون / الملاريا / الجرب.

_ مظاهر المرض: الألم / الجوع/ الدم.

- **معجم الحزن**

وهو شائع بشكل لافت، ويتركز أكثر في الجانب الشعوري، الذي يحمل الأبعاد الدلالية الواسعة، ويبرر الشاعر وجوده بقوله:" الفرح مؤجل كالثأر من جيل إلى جيل، وعلينا قبل أن نحاضر في الفرح، أن نعرف كيف نتهجأ الحزن "[1]، ويتفرع إلى فرعين هما:

_ المظهر المحسوس: البكاء/ النواح/ الأنين/ الدمع.

_ المظهر الشعوري : الكآبة / المقبرة / طول الليل/ العار _ الشتائم/ الاصفرار/ الغروب/ الوداع.

[1] محمد الماغوط، أغتصاب كان وأخواتها ، 107

- **معجم الخوف**

ويكاد يسيطر على نصوصه كلها، وليس ذلك بغريب وهو الذي قال حين سؤل عن سبب تكرار الخوف والذعر والعزلة في شعره:" ولدت مذعورا وسأموت مذعورا، أنا مسكون بالذعر، وأي شيء يخيفني." [1] ويبدو في مظهرين هما:

_ مظهر المسبب : الجواسيس/ الخيانة/ الطعن في الظهر.

_مظهر النتيجة: الاصفرار/ الارتجاف/ السجن/ المداهمة.

- **معجم الحرمان**

ويتخذ صبغته من الحديث عن الحرية والعاطفة المفقودتين في حياته وعالمه الخاص، ويتفرع إلى:

- المظهر المادي: الشهوة / الفقر/ القبلة/الظمأ/ أسمال.
- المظهر المعنوي: العبودية / التلصص.

- **معجم التفاهة والسلبية**

ويبدو نتيجة طبيعية لما سبق من معاجم، غير أن السلبية كما تبدو في شعره ليست أصيلة أو اختيارية، بل مفروضة بغرض قتل عناصر القوة في الإنسان المسلوب، وعليه فإن الشاعر إذ يجسدها فلأنه يحاول جهده أن يقاومها، تارة بالتهكم ، وتارة أخرى بالثورة التي تحاول الخلاص من براثن صانعيها، والانطلاق إلى رحاب الانعتاق والحرية ولو على سبيل الحلم.

ويرتكز هذا المعجم على عاملين رئيسيين هما:

- عامل المسبب: البطالة/ الخيبة/ الوحل/ الخذلان.
- عامل النتيجة: التثاؤب/ السأم/ الكسل / الانتظار/ النعاس.

هذه المعاجم تتكثف بشكل واضح في قصيدة الماغوط، مما يدفعه إلى تكرارها بأساليب مختلفة، ودرجات متفاوتة، فالشاعر لا يتخذ من واحد منها موضوعا للقصيدة، بل يوظف مجموعة منها معا كأنما اتحادها يوحي إلى درجة السطوة التي تحكم الشاعر وتقيده وتجعله فاقدا للانتماء. ففي قصيدة (حزن في ضوء المطر) [2] **التي سمي الديوان بها**، نلاحظ بوضوح

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها.89

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 12

كيف أن الشاعر لا يحدثنا عن التشرد وآثاره فقط، ولا عن السأم ولا عن المرض ، بل يرى أن اجتماعها هو الذي يضع الصورة في إطارها الصحيح، فيقول:

عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا،

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل

ورياح البراري الموحشة

تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على الصفحات التاريخ

نبكي ونرتجف

وخلف أقدامنا المعقوفة تمضي الرياح والسنابل البرتقالية.

في المقطع يتجسد التسكع والمرض والخوف بعيدا عن دمشق، تدعم هذا الثلاثي صفات الاتساع والكثرة والمبالغة من خلال امتداد الزمن(عشرون عاما)، وثقل المعاناة(الاختناق بالسعال) والإحساس بالرعب(نعدوا كالخيول الوحشية). فاللفظة عند الماغوط لابد أن تتشبع بحمولة معنوية يبين عنها السياق؛ فعشرون عاما من التسكع والخوف سياق يعمق الأزمة التي يعانيها الشاعر، وهو سياق يبرر– من جهة أخرى– حالة الانفصام المستمر بين الشاعر ومحيطه الواقعي، ويقول:

وتحت شمس الظهيرة الصفراء

كنت اسند رأسي على ضلفات النوافذ

وأترك الدمعة

تبرق كالصباح كامرأة عارية

فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية

وقرب الغيوم الصامتة البعيدة

كانت تلوح لي مئات الصدور العارية القذرة

تندفع في نهر من الشوك

وسحابة من الغيوم الزرق الحزينة

تحدق بي

بالتاريخ الرابض على شفتي .

هنا يطل الحزن والسأم برأسيهما راسمين لوحة مؤلمة لذات معذبة، سمتها الوضوح والانكشاف؛ فالدمعة تبرق كالصباح وكالمرأة العارية، وعلاقته القديمة بالحزن والعبودية تجعله لا يرى من عالمه غير الاشمئزاز وما يدعو إلى التقزز. لكن الشاعر، واحتكاما إلى وعيه يلمح أحيانا إلى أن حالا كهذه ليس مقدرا لها أن تدوم، بل ما كان لها أن توجد أصلا، لأن الإنسان خلق ليكون حرا ومسئولا، وبالتالي سعيدا مهما تكن الظروف التي تعتريه في ظل هذه الحرية، ولعل هذا هو مبعث روح التمرد والاحتجاج التي تكشف عنها قصائده وحواراته على حد سواء.

ثم يقول:

وداعا أيتها الصفحات، أيها الليل

أيتها الشبابيك الأرجوانية ..

انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب

عندما يكون قلبي هادئا كالحمامة

جميلا كوردة زرقاء على رابية ،

أود أن أموت ملطخا

وعيناي مليئتان بالدموع

لترتفع إلى الأعناق ولو مرة في العمر

فإنني مليء بالحروف والعناوين الدامية .

في طفولتي ..

كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب

وجواد ينهب بي الكروم والتلال الحجرية ،

أما الآن ..

وأنا أتسكع تحت نور المصابيح

أتنقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمة واسعة

وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها المالحين

إلى بلاد بعيدة

حيث في كل خطوة حانة شجرة خضراء

وفتاة خلاسية

تسهر وحيدة مع نهدها العطشان.

في هذا المقطع الأخير تتجسد النهاية التي تتوقعها الذات المعذبة، في توقها إلى الخلاص والسلام، ويستحضر الماغوط عادة في رسم النهايات صورة المحكوم عليه بالإدام وهو يمارس حقه في كلمته الأخيرة قبل تنفيذ الحكم، لذا نجده وهو في تصور انتظار المشنقة، يعود بالذاكرة إلى الطفولة وذكرياتها كأنما يسخر من الحاضر، ويشتهي فعل ما لم يتوصل إلى فعله نتيجة لبؤسه وحرمانه، وكأن السعادة التي ينشدها الفرد المعذب لا تتحقق إلا في حلم أخير ليست له الفرصة للتحقق.

وهذه الكثافة في المعجم الاغترابي داخل القصيدة الواحدة نعطي الانطباع بأن الشاعر في حالة أسر معنوي ومعاناة، أي أنه محكوم بالتطويق والمحاصرة بأعداء كثر دون أن يجد لهذه الحال سببا معقولا أو مخرجا قريبا.

بيد أن ديوان (حزن في ضوء القمر) لا يحتكر هذه الظاهرة التعبيرية، فنحن واجدون الماغوط يستخدم التكثيف نفسه في ديوانيه الآخرين، وربما وجدنا شحنة الانفعال وحجمه هما الفارق الأهم بين الدواوين الثلاثة لا أكثر، بحيث يساير الأحداث السياسية الطارئة والجديدة، ويتأثر بالواقع الجديد الذي تفرضه سلسلة الإخفاقات التي مني بها العرب – في نظره– سواء على الصعيد الداخلي في علاقات الأنظمة مع الشعوب، أو على المستوى الخارجي في علاقاتها مع الآخر عدوا كان أو مواليا للعدو تحت مظلات مختلفة.

2–ظاهرة التردد:

التردد مظهر من مظاهر الاضطراب الذي يعانيه الشاعر، يدفعه إلى الإقرار أو الإخبار بالشيء ثم سرعان ما يعدل عنه ويتركه، كأنما هو تائه لا يدري ما يريد. والتردد بهذا المعنى مشكلة يعاني منها عادة غير الواثقين من أنفسهم، أو الخاضعون للتبعية لغيرهم ذوو الشخصية الضعيفة. وفي هذه الحال يبدو الإنسان المتردد عاجزا عن تنفيذ أو إعمال قراره الأول، منتقلا

منه إلى آخر متخليا بذلك عن " المجابهة منسحبا أو مستسلما أو متجنبا، إما طلبا للسلامة وخوفا من سوء العاقبة، أو يأسا من إمكانية الظفر والتصدي."[1].

ويدخل التردد أيضا في منظومة نفسية معقدة لها ظلال على مستوى الاستقرار النفسي للأشخاص، وعلى مستوى الاستقرار الاجتماعي للجماعات، لكنه محاصر بالسلبية في أغلب معانيه، فهو لصيق العجز والضعف والاستسلام وغيرها، غير أننا يمكن أن نخرج به في عالم التعبير الفني والأدبي إلى مظهر قد يعيد له شيئا من الإيجابية ولو في حدود ضيقة؛ ذلك أن الشاعر الذي ينهج هذا السلوك في عملية الإبداع لا يعدم الوسيلة للوصول إلى أشكال التعبير التي تختلف في طريقتها عما نجده في السلوك العادي للأفراد، وكأن الشاعر ينطلق من وضعيات سلوكية معينة للوصول إلى صور أو رؤى ذات فنية ودلالة، بصرف النظر عن الموقف من شكلها السلوكي العلمي المدرك.

ولا نريد بذلك الدفاع عن الأديب ودفع الضعف عنه، ولكننا نروم التعرف على طاقته في تكييفه تلك العوامل النفسية والسلوكية مع القوى التعبيرية التي يملكها، فتستحيل عندئذ رؤى جميلة أسلوبا وغنية دلاليا، خاصة عندما يعترف الشاعر بضعفه في مواجهة الآخر المتجبر صاحب إمكانات القمع والبطش. لكنه مع ذلك لا يخفي أبدا أن له من الأسلحة ما يدافع به عن نفسه، أو على الأقل ما يجعله فردا بقدر ما يعترف بعجزه المادي عن مجاراة الآخر، يملك أسباب تعرية الواقع من حُجُب الزيف، وظلامية النفاق.

ويبدو الشاعر في "تردده" كضحية اعتداء يتوجه إلى مخفر الشرطة ليشكو حاله ويطرح قضيته، فيفرغ ما في جعبته من تظلم، وعندما ينتهي وتدخل الشرطة في بدء إجراءات القضية يستيقظ فيه جزؤه الضعيف، فيطلب التنازل عن تظلمه، بعد أن وجد من يستمع إليه، أو بعد أن تمكن من إفراغ الشحنة الثقيلة من الهم الذي كان يسكنه. وكأن المسألة في نهاية المطاف لا تعدو كونها طريقة في صرف الزائد من مشاعر السخط والثورة، مما يؤدي إلى شبه ارتياح مؤقت. وهكذا، وبغض النظر عما يكشف عنه التردد من ضعف في مواجهة الأشياء، فإن أهم ما فيه هو تلك الطاقة في عرض التظلم والشكوى، وتلك القوة في تصوير الأحوال والمواقف، وما يعتري ذلك من صدق في المشاعر، وبراعة في الكشف.

[1] مصطفى حجازي . مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور. 45

تمثل(رسالة إلى القرية)[1] واحدة من قصائد الماغوط العاكسة لظاهرة التردد؛ فهي بوحدتها الموضوعية، وجزئياتها التعبيرية، ترسم صورة التائه المشرد الذي لا يعرف لوضعه حلا.. فمأساته الكبرى أنه يكتب في وسط لا يحب الكتابة، ويفكر في وسط لا يحب التفكير المفضي إلى الوعي والحرية ! لذلك يبدو تظلمه من نوع خاص.

يتقاسم النص ثلاثة مواقف:

في الأول، يطلب من أبيه أن يأتي لنجدته، مناشدا فيه عاطفته التي– مهما تكن الأسباب أو الحيثيات التي حالت دون قربهما– تفرض سلطانها، وتستجيب لنجدة الابن الضال، فتعيد لهذا الفلاح المتهالك على محراثه شيئا من دوره الوراثي في حماية دمه وكرامته.

أناشدك الله يا أبي
دع جمع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون .

يستخدم الماغوط في هذا المقطع تكثيفا معنويا مقابل اقتصاد لغوي، صور من خلاله حال أبيه الواقع بين هم الحياة اليومية، والاهتمام بأمر الابن البعيد، ثم ينقل حاله التي وصفها بالحطام فيعكس بها صورة الذات المتسكعة التائهة، من خلال عبارتين تحملان ثقل التصوير المأساوي. فالريح يمكن أن تطمره كأي قشة في الشارع، فإن لم تكن الريح، فالكناسون وهم بشر لا يجدون فرقا بينه وبين أي شيء تافه يميطونه عن الطريق. ومهما تكن رمزية الكناسين، فإن الصورة لا تتغير: ذات تافهة لا شيء فيها يلفت الانتباه، أو يدل على قيمة.

في الموقف الثاني ينقلنا الشاعر إلى علة ما آل إليه؛ إن الأمر لا يتعلق بمرض جسماني يذيب فيه اللحم والشحم، ولا جوع يهزله فيجعل منه شبح إنسان، بل هو القلم وهو الكلمة.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 213

في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد
حيث هذا يبحث عن حالة
والآخر عن مأوى
أبحث أنا عن كلمة
عن حرف أضعه إزاء حرف.

إنه الزمن الذي تتحول فيه الكلمة إلى هاجس حقيقي، ليس للإبداع فقط، بل للخوف أيضا. ذلك هو واقع المثقف المغترب روحيا ونفسيا عن وطنه أو مجتمعه. لقد كان من المفترض أن تكون الكلمة مبعث فخر وسعادة للشاعر والمجتمع على حد سواء، لكنها في حال شاعرنا مبعث خوف وقلق. وفي هذا السياق يأتي الاستفهام الساخر ليشوه الصورة الرائعة للإبداع الأدبي والفكري، لمجرد كون الإنسان مثقفا واعيا.

لكن
أوتظنني سعيدا يا أبي ؟

أبدا.. يجيب الشاعر ! كيف يسعد وفعل الكتابة جرم يقود صاحبه إلى المهالك، أو يقوده إلى التشرد والتسكع في أحسن الأحوال؟

إن هذا القلم سيوردني حتفي
لم يدع سجنا إلا وقادني إليه
ولا رصيفا إلا مرغني عليه
.....
أنام
ولا شيء غير جلدي على الفراش
جمجمتي في السجون
قدماي في الأزقة
يداي في الأعشاش

كسمكة سنتياغو الضخمة

لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون.

في الموقف الثالث، يتراجع الشاعر عن طلب عون أبيه، كأنما وصل إلى قناعة يائسة بأن الوضع لن يتغير، بل كأنما ما دعاه أصلا في مطلع النص إلا ليخبره بما آل إليه.. ليتكلم حتى لا ينفجر بما في جوفه وقريحته، لعل الكلام أن يخفف شيئا من مأساته الثقيلة. لذلك يطلب منه هذه المرة أن يمحوه من ذاكرته، وأن يعود إلى محراثه وأغانيه الحزينة، لأن الذي آل إليه لا يمكن تصحيحه:

لقد تورطت يا أبي

وغدا كل شيء مستحيلا

كوقف النزيف بالأصابع .

إن النهاية التي يفضي إليها التردد كما في هذا النص تبدو أقسى من التظلم نفسه، فهي تكشف عن عمق المشكلة التي يعانيها، وفداحة الواقع الذي يعيشه؛ فالتورط واستحالة وقف النزيف بالأصابع هما أسوأ من العيش في براثن الظلم والتشرد، لأن هذا العيش مهما يكن مرا فإنه يحمل صفة المؤقت، أو إمكانية التغير والتبدل وبالتالي الزوال بزوال أسبابه، أما الشعور الذي ختم به الشاعر، فكأنما هو المسمار الأخير في نعش يساق إلى مثواه الأخير.

أما النموذج الثاني لهذه الظاهرة، فتجسدها قصيدة(واجبات منزلية)[1] بشكل أكثر وضوحا مما هو في النموذج السابق؛ ذلك أن الشاعر في ظل خريف العمر والشيخوخة البيضاء المفضية إلى الإهمال، يفكر في طلب شيء من حبيبته، يجسد به عذابه، ويرد به على عدم اهتمام الآخرين به، لكن ما يكون هذا الشيء؟

أديري قرص الهاتف يا حبيبتي

واطلبي مزيدا من الرعب والعذاب

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 189.

ولأنه لم يعد يبالي بشيء، فإن الطلب هذا يبدو صغيرا، لا يصل إلى مستوى التعبير عن قيمته التي انهارت لتلامس العدم، فيعرض عنه إلى آخر:

لا
اطلبي لي كوفية وعقالا
وصحراء لا حدود لها
لاعود إلى الماضي
وأحضر ملف دموعي ورقم خدي.

ثم إلى آخر:

لا
اعطيني هويتي ودفتر عناويني
وجواز سفري
سأصفها حول جبيني
واجلس متربعا وسط المدينة
كزعيم إحدى القبائل المتوحشة
وأبادلها بالخرز والمرايا الملونة.

لكنه لا يرى واحدا من هذه الطلبات مناسبا، فيفكر في تعميق الإحساس بالتفاهة، فينتقل إلى طلب أخير لعله أن يكون شافيا لغليله في التمثيل بنفسه، فيقول:

لا
اغرسي كلابة في شفتي السفلى
وجريني كالجثة النافقة
إلى ضواحي المدينة
ودحرجيني في أحد الوديان.

إن استقرار الشاعر على هذا الطلب يدل على أنه لم يصغ الطلبات السابقة إلا ليصل إليه، وهو هنا كالمحكوم الذي يخير في أداة إعدامه، مع فارق مهم هو أن الشاعر يختار الأسوأ في الوقت الذي يختار المحكوم أفضلها أي تلك التي تنهيه دون أن تعذبه!

ولقد وظف الشاعر هنا الحرف (لا) كأداة للتردد، يفصل بها بين طلب وآخر، وهي أوضح في الدلالة على التردد مما وجدناه في النموذج الأول، الذي لم يعتمد فيه على أداة بل على كلمتين أديتا هذه المهمة بوضوح هما: (تعال) في بداية النص، و(عد) في آخره. ويعود الاختلاف بين الطريقتين إلى طبيعة كل نص منهما، فالنص الثاني يتسم بصفة التعداد الذي يطرح مجال الاختيار، فكأن الشاعر أمام خيارات عدة للتعبير عن مأساته، فهو يختار منها إذن في آخر المطاف ما يناسب وضعه، أما في النص الأول فنجد طلبا واحدا هو قدوم الأب، سرعان ما يعرض عنه، إلى مواجهة مصيره بنفسه بعد أن أدرك عدم جدوى الغير حتى وإن كان أقرب الناس إليه.

3-ظاهرة النداء

إن النداء في قصائد الماغوط يشكل ظاهرة فنية لها وزنها في المنظومة الجمالية لنصه الشعري، فقليلة هي القصائد التي تخلو من النداء في ديوانه، وكأنما يريد أن يفجر بها هموما فكرية تسكنه فلا يكاد يتخلص منها حتى يمتلئ بها من جديد؛ إنها وسيلته الأساسية في التواصل مع القارئ، وأداته التي يضرب بها أعداءه المختفون خلف أقنعة من الصعب الكشف عنها.

وبما أن الماغوط يعاني هواجس العلاقة مع الآخر، فلا غرو أن يكون النداء من أكثر الأساليب البلاغية استعمالا عنده. فالبعد عن الناس فزيولوجيا ومعنويا يعطي للنداء حضورا متميزا في النص، خصوصا إذا كان البعد غربة بكل أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية.

أ- توالي النداء:

ما أكثر ما نجد توالي النداء في قصائد الماغوط، إلى حد أن القصيدة قد ترد كلها سلسلة نداءات، كما هو الحال في" أطلال دارسة"و"دخان الخرائط" و"سفر برلك" و" مدرجات رومانية" على سبيل المثال، وبتعدد النداء تتعدد الجهات المخاطبة به، في إشارة إلى تشتت الشاعر وتيهه وضياعه. فحين يخاطب الشاعر جهة واحدة، فإن ذلك يعني تركيز وعيه، وأن

القضية التي تشغله محددة معينة، وبالتالي يكون أكثر ارتياحا في صوغ فكرته. أما في حال الماغوط، فإنه يبدو كمحارب مرهق وسط عالم من الأعداء، أو متهم بين عشرات القضاة، كل منهم يريد توريطه وانتزاع الحق منه.

ففي (أطلال دارسة)[1] وهي نموذج القصيدة الندائية، يريد الشاعر استرجاع جملة مطالب صرفت في غير وجهتها الصحيحة ، أو أخطأت وجهتها :

فلسطين أريد شهدائي

إسرائيل أريد حطامي

أيتها الشواطئ أريد مرساتي

أيتها الصحراء أريد سرابي

أيتها الغابات أريد طيوري

أيها الصقيع أريد جدراني

ويمضي في نداءاته الكثيرة التي تجمع الجامد والحي، المادي والمعنوي، من عتبات وعواصف ومطربين ومراجيح وملكات جمال ومقابر وغجر وغيرها، يطالبها جميعا باسترجاع ما منحها إياه، وكأن ما أعطي لها لم يؤد إلى نتيجة ، أو إلى النتيجة التي كان يرجوها. فكثرة الشهداء لم تحرر فلسطين، وحطام الأرض لم يكسب إسرائيل إخضاع أصحاب الأرض التي حطمتها، و الطيور لم تحول الغابات إلى جنان الراحة و الهناء ، و هكذا يفعل اليأس فعلته فيجعل الماغوط يخبط في غير اتجاه، يوزع صرخاته على الجميع، وكأن موجودات الأرض كلها ساهمت في هذا الوضع السيئ الذي يعيشه .

وفي(دخان الخرائط)[2] يهندس الشاعر النص بطريقة تتالي النداء أيضا ينتهي بطلب، كما هو الحال في السابقة؛ غير أن ما يريده هو البراء من أشياء و ليس الرغبة في استرجاعها. وتبدو الأشياء في نظره مزيفة فقدت بريقها وحقيقتها:

أيها التايمز الجميل هذه ليست أغنيتي

أيتها البحار الهائجة هذه ليست سفني

أيتها البحار هذه ليست مغاوري

---

[1] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 529.

[2] م . نفسه ، 171.

.....

نيتشه ليس هذا جنوني

كافكا ليست هذه متاهتي

.....

أيها المسيح هذا ليس صليبي

أيها المهدي المنتظر لست بانتظارك

موسى هذه ليست سينائي

هرتزل هذه ليست أرض ميعادي.

وإذا كان الماغوط مولعا بالتعديد، كما نرى، والإبحار في إيراد المعلومات العامة، فليس ذلك إلا ليخدم فكرته أو مطلبه. إن هذه الأغاني والسفن والمغاور وما إليها ما هي جميعها إلا وجود الشاعر المسلوب أو المهدور. إذ تغدو الأشياء التي تشكل جوهر الإنسان في غير صورتها الحقيقية، مقنعة لا يكاد يتعرف عليها رغم أنها كانت جزء منه.

وفي كلا النصين، نلمس حرص الشاعر على نسبة الأشياء إلى أصحابها كما يعرفها الناس ويعتبرونها من بديهياتهم، و هو عندما يتوجه إلى منادى معين فإنه يربطه بما عرف عنه. إنه أسلوب يبين مدى معرفة الآخر بما يسببه من ضيق أو أذى أو تزييف، و كأن الشاعر يقيم الحجة على الآخر، و يترك الكرة في مرماه.

أما في (سفر برلك)[1] فإن الشاعر يمضي معتمدا الطريقة نفسها، مع فارق بسيط هو الاكتفاء بأداة نداء واحدة في مطلع النص ، ثم يعطف عليها كامل نداءاته بالواو:

أيتها التفاحة الهاربة من الإصلاح الزراعي

والقطة الهاربة من جمعية الرفق بالحيوان

والنشيد الهارب من مدرسة الإعداد الحزبي

والنشيد الهارب من مدرسة الإعداد الحزبي

واليافطة الهاربة من إحدى المسيرات

.....

تعالوا إليّ

[1] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 187،

وتجمعوا حولي في هذه الليلة الموحشة

فلي معكم حديث طويل ومستفيض

كدجلة والفرات والنيل واليرموك

قبل أن يجفوا ويلحقوا ببردى القائد.

فلا نكاد نلمس اختلافا لهذه القصيدة عن سابقتيها إلا في شيء واحد هو الخبر المؤجل إلى نهاية النص، فالنداء يتسلسل و يتنازل ليصل في آخر المطاف إلى ما يريد الشاعر من كل مناداته. لهذا تشكل الأسطر الأخيرة في هذا النوع من النصوص زبدة النص أو فكرة الشاعر الجوهرية. وهو ما نجد شبيها له في (مدرجات رومانية)[1] حيث يختم الشاعر قصيدته بسلسلة من النداءات الموزعة على جهات مختلفة كما في النماذج السابقة. فهو يخاطب الحدادين والنجارين والحجارين والبواقين وشرطة المرور والنساء المتلاسنات، وكل ذي صوت وضجيج وصخب ليطلب في النهاية شيئا واحدا:

اخفظوا أصواتكم

وأصوات صفاراتكم وأبواقكم و مطارقكم

تخاطبوا همسا

وسيروا على رؤوس أقدامكم

فالوطن يحتضر !!

يفاجئنا الماغوط هنا بالربط الغريب بين أصوات تصخب بها الحياة اليومية للكادحين والناس العاديين وبين الخشوع للوطن المحتضر، فهذه الفئة من الناس لا دخل لها مباشرا في احتضاره. بل إن الفئة التي كان يجب أن يطلب منها ذلك هي الساسة، وكبار رجالاتها باعتبارهم أصحاب الحل والعقد، فهم الأجدر بهذه النداءات لأن احتضار الوطن يمس بمراتبهم ومصالحهم. فإذا كانوا لم ينجحوا في انتشال الوطن من الكارثة، فحري بهم على الأقل أن يتركوه يحتضر بسكينة وسلام.

إن الشاعر بهذا يعبر عن وعي ناضج بحقيقة الأمور، فعندما يقلب المفاهيم فإنما يريد في إشارة ذكية إلى كشف الزيف عن واقع يراه منحرفا.. إنها نوع من السخرية الناقدة التي

[1] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 45

تسعى إلى إظهار مبلغ الخطأ في النظر إلى الغطاء الخارجي للأشياء، وعدم التعمق في جوهر الحقائق.

ويتموضع النداء في النص وفق حالات نفسية، ويعكس دلالات معينة؛ فعندما يريد الشاعر أن يفجر غضبه وثورته العارمة يبدأ بالنداء، كأنما يصرف به تلك الضغوط النفسية التي نتجت عن غليان الأحداث وتناقضها وعبثيتها أحيانا، قبل أن يعود إلى هدوئه وتقاريره وأوصافه وتصوراته. يقول في (الرجل الميت)[1] :

أيتها الجسور المحطمة في قلبي

أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال

كنا ثلاثة .....

فالنداء هنا يكشف عن ثورة متفجرة، وهم طاف على السطح يؤكدان أن الشاعر في حالة من الصحب والاضطراب، ثم قليلا قليلا يمتص القص والحكي شيئا من ذلك، وإن كان يلجأ من حين لآخر إلى النداء لكن نبرته ليست كالتي نلمسها في مطلع النص.

إن تحطم الجسور على القلب لتعبير صارخ شاك يعكس حجم المأساة التي أضحى يعيشها، واختيار الجسر ليتحطم على القلب في حد ذاته اختيار دال. لقد كان يكفي في الحقيقة شيء اقل حجما من ذلك بكثير ليتألم الشاعر، لكن الجسر رمز التواصل قد تحطم على قلبه. أما الجمع بين الأوحال والصفاء فإنه من باب وضوح المصائب وشفافيتها دون أن يكون هناك إمكانية للانصراف عنها.

هذا التموضع يختلف عما نجده في (آخر تانغو في الصعيد)[2] إذ يبدأ النص بسلسلة منوعة من الأخبار التي تدور كلها حول الجديد المستجد في العالم:

إعصار جديد في أمريكا

حوت جديد في اليابان

أرز جديد في الصين زهور جديدة في هولندا

ثم ينطلق في سلسلة نداءاته المعتادة المشتتة، والموجهة إلى أشياء لا يجمعها جامع:

أيتها الأغصان الباردة كأطراف الموتى

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 43

[2] محمد الماغوط، شرق عدن عرب الله ، 533.

أيتها المواهب الذابلة في ربيعها الأول

أيتها السجون المزدحمة بالأحرار

.....

ليختم باستفهام حائر عن الجديد الأهم الذي ينتظره ولا يتحقق:

أما من عبد الناصر جديد و لو برتبة عريف؟

لقد خدم النداء في هذه القصيدة الخاتمة التي تمثل زبدة المعنى الذي يريده؛ إنه واسطة ناجحة بين الأخبار الجديدة التي لا أهمية كبيرة لها في نظر الشاعر، وبين اليأس من تحقيق الحلم الكبير الذي يراوده.

إن النصوص التي تعتمد تتالي النداء في أغلبها وحدوية الفكرة؛ فالنص بأكمله يأتي ليقول شيئا واحدا، أو ليعكس خاطرة واحدة، وهي في نص: استرجاع ما قدم للآخر فلم يأت بنتيجة، وفي آخر:التبرؤ مما قدم للآخر لأنه تعرض للتشويه والتزييف، وفي ثالث: الرغبة في الحديث وتفريغ الهموم الناتجة عن اختلال الأوضاع، وفي رابع: الخشوع لاحتضار الوطن، وهكذا.

ويربط الماغوط الفكرة في النصوص السابقة بذاته، فضمير المتكلم حاضر فيها، مما يعزز الاعتقاد بأن النداء عند الماغوط وسيلة للتنفيس عن غربة متجذرة، وعامل من عوامل التعبير عن سخطه من الواقع الفردي والجماعي السيئ.

وبالطبع، ليس تتالي النداء بهذه المواصفات بدعة ماغوطية، بل نحن واجدون شعراء ضاربين في القدم عاشوا الغربة في وجه من أوجهها، وجدوا في هذه الطريقة وسيلة للتعبير والتخفيف، مثل الذي نجده عند امرئ القيس في قوله:

أجارتنا إن الخطوب تنــوب وإني مقيم ما أقام عسيـب

أجارتنا إنا غريبان ههــنا وكل غريب للغريب نسيب

أجارتنا ما فات ليس يؤوب وما هو آت في الزمـان فريب

ألا ترى أن الشاعر عمد في خطابه للمرأة الميتة إلى تكرار النداء بالهمزة(أ) وكرر المنادى أيضا، ثم عطف إلى تكرار الغربة في صيغ مختلفة،(واستحضر روحها فأحيى

شخصها، وهو الغريب البعيد عن وطنه؛ وأخذ يكرر نداء القريب مع لفظ يدل على لطف بديع ليزيل وحشته.)[1]

ب- أنواع النداء:

قبل أن نتطرق إلى هذه الجزئية ، حري بنا أن نقف عند لغة الماغوط نفسها؛ تلك اللغة التي لا تختلف كثيرا في معجمها اللغوي من اللغة العامة، وليس ذلك غريبا بالنسبة إلى شاعر مسكون بهم الإنسان العربي البسيط، ومتمرد على القوانين التي تقيد التعبير دون النجاح في الوصول إلى القراء.

فاللغة عند الماغوط تبدو كأنها وسيلة لا غاية.. وسيلة لإيصال الفكرة، ونقل الواقع أكثر منها لغة تمضي في ركاب البلاغة العربية بزخارفها وأبهتها وأساليب البيان المبهرة فيها. لكنه يحرص ألا تتجاوز حد الفصاحة إلى الابتذال والركاكة، يؤكد أن له رقيبا لغويا داخليا ينبهه إلى الخطأ[2] ، ورغم ذلك فهو مثل غيره من الحداثيين يتساهل في اللغة وكأنه يفضل أن يكون كما هو بسيطا في لغته كما في حياته، عاريا من كل تنميق أو زيف أو تظاهر، وهو ما يتفق ودعوة (ت. س. إليوت) إلى هبوط اللغة إلى مستوى الحياة اليومية، وهي (الدعوة التي وجد فيها الشاعر العربي إغراء خاصا، دفعه إلى تبسيط لغته الشعرية، وإحكام صلته بالأرض، وما تعج به من غبار وأنين وبساطة.)[3]

وربما كان لمسيرة شاعرنا الدراسية أيضا دور في ذلك؛ فهو لم يتابع دراسته بعد الابتدائية إلا قليلا عندما أراد أن يدرس الزراعة، لكن فقر أسرته حال دون أن يجعلها مسارا ليتركها إلى الكتابة الشعرية والأدبية. ولا يعني هذا بالطبع أن لغة الماغوط ضعيفة أو ركيكة، لكنها لغة استطاع صاحبها أن يجعلها في مستوى الأفكار التي تحملها، فهو يلبس اللفظ البسيط حلة من الإيحاء الفني، والإشارة المعنوية الجميلة، وأحيانا التصوير المكشوف والمغري للظواهر والأحداث، بحيث يؤثر في القارئ، ويترك في نفسه مجالا للتصور ورد الفعل.

---

[1] حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء.193. منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق . 2005

[2] انظر: اغتصاب كان وأحواتها، 68

[3] على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري.25.

لهذا كله، لا نكاد نعثر في شعر محمد الماغوط سوى على أداة نداء واحدة هي(يا)، وكأن الماغوط لا يعرف غيرها. فهل يعود ذلك إلى فقر في لغته كما ألمحنا آنفا، أم يعود إلى الدور والمعاني التي يعكسها هذا الحرف في البلاغة العربية؟

يجمع العرب على أن أدوات النداء كثيرة ومتنوعة الدلالات والأغراض البلاغية، فمنها ما هو للقريب وما هو للبعيد، وما هو للنداء الحقيقي وما هو لأغراض بلاغية تفهم من سياق الكلام، ولاحظوا أن العربي قد ينزل القريب منزلة البعيد، والبعيد منزلة القريب، وما إليها مما ورد في كتب البلاغة قديما وحديثا. ويهمنا من ذلك بعض ملاحظات تتعلق بحرف (يا) لها علاقة بشعر الماغوط نوردها فيما يأتي:

إنه الحرف الأقرب من بين أحرف النداء الثمانية إلى الاستعمال مطلقا، ألا نراء شائعا في كتاب الله عز وجل؟ في ندائه لأنبيائه، وللمؤمنين، والكافرين، والناس أجمعين، فيقول: (يا عيسى)، (يا أيها الذين آمنوا)، (قل يا أيها الكافرون)، (يا أيها الناس اعبدوا ربكم).

إنه الحرف الذي يستخدم للمسافات البعيدة بعدا حقيقيا أو مجازيا، ذلك أن صوته (يتشكل من جوف الفم مع حركة انفتاح الفك الأسفل باتجاه الصدر، وهذا يعني أنه يخرج من أقصى الحلق ثم يلتصق بالقعر العميق لتجويف الفم، مما يجعله بعيدا في المنطلق، وأكثر التصاقا بالنفس الداخلية.)[1]

إنه الحرف الذي لا يصلح فقط للنداء الحقيقي، بل يخرج أيضا إلى الندبة والاستغاثة، إذا أمن اللبس، وهما أقرب النداءات تعبيرا عن الأزمات والأحزان وضيق النفس وغربتها.

وهو الحرف الذي يقترن بأيها وأيتها المخاطب بهما المعرف بـ(أل)، مذكورة قبلهما أو محذوفة. بل هي التي نقدر بها الأداة المحذوفة في كل منادى، فقولنا: أيها الطالب ، مقدر بـ: يا أيها الطالب. وقولنا: محمد احذر عدوك، مقدر بـ: يا محمد احذر عدوك ، وهكذا .

إن اختيار الشاعر لحرف(يا) يجسد غربة الماغوط وبعده عن واقعه والعالم الذي يحيط به، فهو يشعر أن ثمة حائلا بينه وبين ما يريد سياسيا واجتماعيا. لهذا لا يوظف أدوات النداء التي أجمع العرب أنها للقريب مثل الهمزة و(أي)، والماغوط يوظف النداء بأشكال مختلفة بأداة

[1] حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء. 186

مكررة تارة، ودون تكرار تارة أخرى، ومحذوفة طورا ودون حذف طورا آخر؛ كما يجمع بين الأداتين (يا وأيها) أحيانا. ففي(حريق الكلمات)[1] مثلا يبدأ النداءات بـ(يا):

لبنان .. يا امرأة بيضاء تحت المياه

يا جبالا من النهود والأظافر

ثم ينتقل إلى (أيها) في خطاب انفعالي مختلف يدعمه فعل الأمر:

اصرخ أيها الأبكم

وارفع ذراعك عاليا

حتى ينفجر الإبط، واتبعني ..

ويقول في (رجل على الرصيف)[2]:

أيها الشارع الذي أعرفه ثديا ثديا، وغيمة غيمة

يا أشجار الأكاسيا البيضاء

ليتني مطر ذهبي

يتساقط على كل رصيف وقبضة سوط.

ويقول في(جفاف النهر)[3]:

وطني.. أيها الجرس المعلق في فمي

أيها البدوي المشعث الشعر

هذا الفم الذي يصنع الشعر واللذة

يجب أن يأكل يا وطني

يبدو إذا من خلال ما سبق أن النداء بـ(أيها) موظف عادة ليكون للثورة والانفعال، فالشاعر يحمله ما يريد أن ينقله إلى الآخر رفضا وتمردا وصراخا، وزمجرة في وجه القدر الذي وضعه في غير الزمان والمكان الذين يوائمانه، بينما النداء بـ(يا) موظف للانكفاء على الذات، والتقوقع في محراب الحزن واليأس في انتظار الموت.

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 52

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 29

[3] م . نفسه ، 34

وهكذا يصنع النداء عند الماغوط جزء من جمالية القصيدة معنويا وشكليا، خصوصا في القصائد الندائية المتميزة عن غيرها باستعراض ملفت لترسانة من الكلمات المتجانسة إيقاعا، رغم بعدها الشاسع بعضها عن بعض من حيث الدلالات اللغوية، إلى الحد الذي يبدو فيه كأن الشاعر يسوقها، كما تساق نوق عشواء في صحراء ممتدة.

ج- النداء والخطابية الجديدة:

يعيب كثير من النقاد على الشعراء استغراقهم في الخطابية الجافة التي تملي على الآخر ولا تعطيه شيئا، تتسلط عليه ببيانها وتركيب كلماتها دون أن تحركه فعلا للقيام بشيء للصالح العام. وقد أذكى النبرة الخطابية على امتداد عقود ماضية صراع مذهبي وسياسي وعقائدي كرسته نكبة فلسطين وما آل إليه الوطن العربي بوجود احتلال مفروض في قلب هذه الأمة؛ فانقسم الشعراء إلى معسكرات وأحزاب، كل حزب يحاول الدفاع عن مبادئه ورؤاه.

وأصبح الشاعر نتيجة لذلك خطيبا فواهة لا يشق له غبار، يهز الجماهير هزا بما أوتي من بيان، ثم سرعان ما تتآكل الكلمات المنمقة بمرور وقت قصير كأنه لم يقلها، ولم تكن من صنع حماسته وثورة نفسه؛ حتى دأبنا على إلصاق وصف(الأجوف) لكل كلام أو شعر أو نثر يحمل هذه الصفات.

لا أقصد هنا الخطابة النثرية سياسية كانت أو غيرها، بل أقصد الشعر عندما يتحول إلى مجرد كلمات وعبارات خطابية. قد نشاطر سميح القاسم قوله: (لو يُعطى الآن خطاب سياسي حماسي لأي واحد منا " الشعراء " نراه أفضل من خطيب. الفرق بين الخطابة كعمل سياسي ثوري وبين العبارات الجوفاء الكبيرة، حيث يقف الخطيب لمدة أربع ساعات ويقرأ جملا كلها صحيحة لغويا، كان قد جمع أبياتا شعرية وآيات قرآنية وكلمات سياسية منتقاة. لكنها لم تصل إلى الجماهير لأنها مجرد خطابة)[1] لكن القاعدة ليست واحدة، وليس الشعراء جميعهم قادرين على توظيف الخطابية بشكل واع وفعال خصوصا في هذه المرحلة الصعبة من تاريخ الأمة.

ومهما يكن من أمر، فإننا لا نريد مما سبق أن تبخس الخطابية حقها في استنهاض الهمم، ودفع الشعوب إلى التحرك لاسترجاع الحقوق، لكننا نعيب عليها أنها اعتمدت على

[1] اعتقال الطائي، المباشرة في شعر سميح القاسم. حوار أجرته مع الشاعر في بودبست 1980. انظر الرابط:
http://www.iraqiartist.com/iraqiwriter/Observer/observer_11.htm

الأوامر والنواهي الفوقية العمودية، واتخذت منحى واحدا ولهجة مكررة عند عديد من الشعراء حتى غدت صالحة للتتكيت والدعابة أكثر منها للفعل الحقيقي.

وجاء جيل من الشعراء، بقدر ما تمرد على الواقع المزري الذي وصلت إليه الأمة، تمرد أيضا على النظم التقليدية للخطاب. وإذا لم يكن هو صانعَها ومبتكرَها فعلى الأقل هو الذي فرضها بديلا، فهو لا يميز نفسه عن القارئ، بحكم كونهما ضحيتين لعالم مجنون تتقلب قوانينه وأحكامه كما يتقلب النائم على سرير من شوك.

وعلى الرغم من توفر عناصر الخطابية عند محمد الماغوط، ممثلة في كثرة استخدام النداء والأمر والمضارع المقترن بلام الأمر، إضافة إلى اللغة البسيطة المباشرة، إلا أنه يصح لنا أن نسميها (الخطابية الجديدة) التي تبتعد عند محمد الماغوط من مجرد كلام أجوف، أو الخطابية التقليدية التي نجدها عند شعراء المناسبات على سبيل المثال، كما أنه يتعمد أحيانا أن يلعب دور الخطيب على منبر ما ليهزأ من الخطابية لا ليوظفها أو يتبناها. فلنستمع إليه في قصيدة (بالمطر أحيانا وبالحب دائما)[1]:

أيها الوطن العاق

تعرف كيف كنت وكيف أصبحت على يدي

كنت مصدورا

فعالجتك وقضيت على سعالك إلى الأبد

بالموسيقى وتغريد الطيور

كنت قذرا

فغسلتك سبع مرات كالكعبة

وجففتك بالسجع والمعلقات

وحتى لا تعطش بنيت سد مأرب وأسوان والفرات ..

ويستعرض فضائله الساخرة بهذه الطريقة، حتى آخر النص لنعرف أن ذلك كله حفاظا على كرامة عابر السبيل، وليس لهذا الوطن أو أبنائه وساكنيه؛ فلا نحتاج إلى وقوف طويل عند النص لندرك أن هذا النوع من الخطابية إنما هو كشف فاضح ونقد لاذع لكل مظهر سلبي مهما علا شأنه السياسي والاجتماعي في شجاعة وقوة. فالشاعر تجاوز الاستجداء وطلب الفعل

[1] محمد الماغوط ، شرق عدن غرب الله ، 263

إلى وضع القارئ أمام واقعه ومسؤولياته. وتكفي صورة الذات التي يرسمها، وعلاقة الفرد الضعيف بالآخر القوي، والبراءة من الفساد والتشويه، والمطالبة باسترجاع ما يبذله الفرد لمجتمعه دون أن يجد ما يريد من الحماية والعزة والكرامة، وأشياء غيرها كثيرة مما رأيناه في النماذج السابقة، يكفي كل ذلك لإيصال الخطاب إلى القارئ دونما حاجة إلى قرع سمعه بالعنتريات التي لا تنتج غير التثاؤب والتقاعس.

والخطابية الجديدة عند الماغوط أيضا توظف المأساة والملهاة معا؛ فهي تلهيك لتبكيك، وتبكيك لتخفف عنك شيئا من مأساة الواقع، وفي كلتا الحالتين على القارئ أن يكون منتبها إلى الرسالة التي يوجهها الشاعر إليه. وبمعنى آخر، فإن الخطابية الجديدة خطابية مثقفة وواعية، أما التقليدية فهي حماسية غوغائية تلونها العاطفة، ثم تدفع بها إلى الواجهة، لكن سرعان ما تذهب الأصباغ ويفتر الإعجاب وتسقط الكلمات في بحر الضياع، فتضيع القضايا ويظل خطابنا يراوح مكانه، ولا يبرح دائرة القول إلى الفعل إلا ناذرا.

د- جرأة النداء:

نصطدم أحيانا، ونحن نبحث في فنية الكتابة، بتعابير وأفكار مرفوضة اجتماعيا أو دينيا؛ فالالتزام بمفهومه الشامل لا ينفك مطلبا يصر عليه جمهور كبير من القراء. ويكفينا ما لاقته مقولة " أعذب الشعر أكذبه " من ردود أفعال عند النقاد، فهناك أشعار تهزنا بمبالغاتها وخروجها عن المألوف القولي وتبلغ القمة بلاغة وجمالا، لكن الذوق يرفضها لأنها تمس وترا حساسا في ثقافة الإنسان.

فقديما عيب على ابن هانئ الأندلسي قوله في الخليفة الفاطمي:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهـار
وكأنما أنت النبـــــي محمد وكأنما أنصـــارك الأنصـار
أنت الذي كانت تبشرنـا به في كتبها الأحبار والأخبـار[1]

لكن الناقد لا ينظر إلى النص من زاوية واحدة، أخلاقية أو سواها، بل يحاول ربط ما يمكن أن يعد زلات فكرية أو معنوية بالرغبة في إبداع الصورة الأدبية الراقية التي تهز القارئ، فالمبالغة في الحالتين السابقتين يمكن أن تخريجهما تخريجا فنيا فتكونان صورتين بليغتين أو

[1] ابن هانئ الأندلسي ، الديوان ، 146 ، دار بيروت ، 1985

ناجحتين جماليا، وليستا فقط دليلا على كفر الشاعر وخروجه من دينه وملته، كما حدث مع ابن هانئ، وهذه ليست مهمة الناقد بأي حال من الأحوال.

وقد نقل إلينا كرم البستاني جملة من آراء النقاد في شعر ابن هانئ الأندلسي، تنم عن إعجابهم بشعره رغم أنهم لا يؤيدونه في مبالغاته كابن خلكان مثلا، ثم يعلق على المسألة بقوله:" وليس في هذا التقبيح ما يضير الشعر، لأن الفن الجميل لا يقاس على صحة العقائد وصلاح الشعر، فلا يمس الكفر وفساد العقيدة جوهر الشعر بشيء".[1]

ونقرأ في الوساطة كلاما كهذا، إذ يقول القاضي الجرجاني تعليقا على أبيات لأبي نواس:" فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ... ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر." [2]

والماغوط مثل أي شاعر متمرد لم يسلم من النقد (الأخلاقي) لبعض أشعاره؛ ففي قصيدة (خوف ساعي البريد)[3] يقول:

لكن يا أيها التعساء في كل مكان

جل ما أخشاه

أن يكون الله أميا.

ولا شك أن شريحة من القراء تأبى على الشاعر أن يتجاوز الحدود، ويمس الذات الإلهية بوقاحة الجاهل، لكن، أفلا يمكن للناقد أن يقرأ هذه الجرأة من منظار آخر تصبح فيه العبارة مربوطة بسياق معين يبعدها عن أن تكون مجرد عبارة مطلقة متحدية لمشاعر المؤمنين؟

وإذا عدنا إلى سياق هذه الأسطر وجدنا للأمية تلميحا لعدم الاستجابة؛ فالشاعر ينادي مجموعة من البائسين اليائسين الذين تجمعهم الشكوى من الحياة طالبا منهم أن يبعثوا له بهمومهم ليعد بها ملفا يرفعه إلى الله، ولكنه يخشى بعد كل هذا الجهد والعناء، ورغم درجة المأساة التي مست هؤلاء، أن لا تكون ثمة استجابة من الله للتخفيف من وقعها.

---

[1] ابن هانئ الأندلسي ، الديوان ، (مقدمة الكتاب) 7.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 50، مكتبة ومطبعة صبيح – القاهرة

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 186

إن رفع ملف إلى الله، بهذا التعبير الجريء يمكن قراءته على أنه لجوء من الشاعر إلى الله بعد أن تمادى البشر في غيهم و طغيانهم، وفرطوا في رسالتهم ومهامهم. وإذا كان اللفظ قارعا حساسا فإن المعنى لا يخرج عن نطاق ما يعيشه الإنسان في مجتمع أهمل واجباته تجاه الضعفاء.

وبغض النظر عن إدراك المؤمن أن استجابة الله عز وجل لدعاء عبده مربوطة بإرادته وعلمه، فإن الشعراء عادة، وإن كانوا يدركون هذه الحقيقة، لا يعبرون عنها بالشكل المباشر كما هو عند الناس، فيتجرؤون على ركوب ألفاظ خطرة يعرفون أنها تمس جانبا في نفس المخاطب، لكنهم يريدون بها بالمقابل التأثير فيه من خلال إظهار مدى بلوغ القضية المعنية حد الاستفحال الذي سببه تقصير الإنسان في مواقعه المختلفة.

ويمضي الماغوط في نداءاته الجارحة، فيقول مثلا في (أطلال دارسة)[1]:

أيها الله أريد صلواتي.

وفي (الرجل الميت)[2]:

يا رب

أيها القمر المنهوك القوى

أيها الإله المسافر كنهد قديم

يقولون أنك في كل مكان.

على أننا لسنا في صدد تبرير جرأة الماغوط أو إدانتها، إنما نريد أن نقرأ فيها الشاعر نفسه بعذاباته وغربته ومعاناته في الحياة، وهو الذي قال في قصيدة (بعد الذي والتي)[3]:

ووزارات الأوقاف لا تقرر أهليتي كمؤمن

وهذا صحيح، وهو يعني ما يقول؛ إذ في النهاية لا يصح إلا ما يعتقده الإنسان في نفسه، لا ما يقوله فيختلف الناس في تأويله و قياسه.

ثم أين يمكن أن نضع نداءات أخرى ابتعدت عن هذا المنحى، وجاءت وفق ما هو متعارف عليه. يقول في (كرسي الاعتراف)[4]:

---

[1] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 530

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 44

[3] محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، 453.

[4] م. نفسه ، 13.

يا رب

ساعدني على قول الحق

ومواجهة الواقع.

وهو استسلام كما نرى لقوة الله وجلاله، في لحظة هادئة صافية؛ مما يعزز القول بأن النظر إلى عمق الشاعر أهم من النظر إلى سطحه، وقراءة الشاعر في سياق اتجاهه العام أجدى من تتبع الألفاظ والعبارات لإدانته بها، وكأن الهدف هو إقامة محكمة للشاعر تعري سقطاته وزلات لسانه وتظهره للناس تافها حقيرا، وهذه ليست مهمة النقد الحقيقية على كل حال.

ثانيا: بنية الصورة :

1. **الصورة الاغترابية في شعر الماغوط :**

ظهر الماغوط في زمن كانت القصيدة العربية تبحث فيه لنفسها عن منفذ للنجاة من التقريرية والخطابية والصورة المباشرة المحسوسة، فكان ظهور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر يبدو فتحا جديدا ومهما لهؤلاء الباحثين عن التغيير، والمتمردين على الأشكال القديمة في جميع صورها، واستبشروا بها خيرا بوصفها الميدان الذي يتحررون فيه من قيود الشعر الشكلية والمعنوية، والانطلاق نحو قارئ لايسألهم عما يريدون قوله بل يغوصون في عمق النص فيأخذون منه بقدر إدراكهم له، وقدرتهم على مساءلته في بنيته وتشكيله، على اعتبار أن الإبداع عملية _ وإن كانت واعية في جانب من جوانبها_ غير واعية في الجانب الآخر، وبالتالي فإن النص لا يكشف دائما عن شيء مقصود، بل يمتلك القابلية للتعبير عن الغائب المختفي، والمختبئ خلف الكلمات والإشارات.

وفي الوقت الذي احتمى فيه الماغوط بجماعة شعر التي عرفته إلى جمهور الشعر لأول مرة، ومنحته الفرصة ليكون تحت الضوء في بيروت، فقد كان متوقعا منه أن يمثل هذه المدرسة، أو يكون شعره أحد نماذجها، على المستوى الفلسفي الذي نظر له يوسف الخال، لكن الماغوط وبقدر ما كان في أمس الحاجة إلى غطاء شعري ونقدي لتجربته، لم يكن– كما بدا لاحقا – مستعدا ولا قادرا على أن يضحي بأهم ميزة له عن كثير من معاصريه وهي بداوته أو فطرته اللتان جعلتا منه شاعرا أقرب إلى التوحش منه إلى لطافة العصر المزيفة، ومظاهره الخادعة.

وعلى الرغم من أنه لم يخرج في شعره تماما عن نظام القصيدة الجديدة المتجهة نحو الصور الفلسفية العميقة، فإنه جعلها تتلون بأصباغ بساطته وعقده الخاصة معا، فجاءت نازعة إلى البساطة والرؤية البصرية تارة، وقريبة من الرؤيا تارة أخرى. ولطالما كان يعتقد أنه لا يملك القدرة على مجاراة أدونيس في طريقته الشعرية التي عدت مثال الرؤيا الشعرية الجديدة التي تلغي الصورة المحسوسة المباشرة، وتسبح في فضاء الخيالي الرامز، دون أن يعني ذلك إعجاب الماغوط بها فقد كان شعراء (شعر)، حسب تعبيره "يكتبون في المطلق، وأنا حاولت أن أسحبهم إلى الأرض بكل ما فيها من أرصفة وتشرد وحطام، وأرغمهم على أن يعودوا من الفضاء إلى الأرض"،[1] الأمر الذي دفعه إلى رفض غرق الشعر في جدلية الوجود والعدم، و" ألغاز تفصلها مائة سنة ضوئية عما يدور على الأرض".[2]

إن بُعد الماغوط عن الخيال الرامز ربما كان له ما يبرره؛ فبصرف النظر عن ثقافته المدرسية المحدودة، وعن عدم إتقانه لغة أجنبية تسمح له بالاطلاع على التراث الأوروبي الغني بالأساطير والرموز والتنظير المبحر في عالم الإبداع الشعري، فإن التصاقه المفرط بمعاناته الذاتية ومعاناة الوسط الذي يعيش فيه جغرافيا وتاريخيا وثقافيا جعله يخالف كثيرا من معاصريه في الميل إلى الرموز والإيحاءات الموغلة في الغموض، أو ربما يريد أن يكون قاسيا في شعره كما في طبعه عندما يصدم القارئ بواقعه، ويفاجئه بحقائق لا يبذل الجهد الكبير في إدراكها، لأنها في متناول التأمل اليسير.

لهذا نجده في أحد حواراته يقول:" لم أجد نفسي في خيمة التنظيرات، أردت أن أبقى وفيا لتجربتي كما هي، وفيا لأسلوبي الذي كتبت به قصائدي الأولى، إذ لم أكن مهتما بالشكل بل بالإحساس القادم من تجربة ما ومعاناة ما، فليس في شعري رموز أو أسطورة، ولا أعتمد على تراث بعينه، فقط أعتمد على الصدق والبساطة."[3]

أ-التشبيه وبساطة الصورة:

ويرتكز الماغوط في بناء صورته على التشبيه بالدرجة الأولى، فلا يكاد يخلو نص منه، بل إن كثافته في بعض النصوص لتلفت الانتباه، وتغطي على الطرق التصويرية الأخرى، ولقد

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 52

[2] م، نفسه، 48

[3] م. نفسه، 53

برر الشاعر ذلك ببعده عن التفلسف والفكر، وارتباطه بعالم الناس ويومياتهم، في معاناتهم وأمراضهم وآلامهم، وبكونه لا يملك " إلا القلب والعينين"[1] في مقابل الفكر والخيال لدى غيره من شعراء التفلسف والغموض، لذلك نجد بساطة الصورة تكاد تلاحظ في جميع أعمال الماغوط الشعرية، وحيزها أكبر بكثير من حيز المجازات والرموز، وكأن البساطة عنده وجه من أوجه المواجهة مع الآخر؛ فالكشف الذي تتميز به الصورة يمثل استعداد الشاعر للتحدي والمواجهة؛ إذ ليس له شيء يخفيه عن خصومه، وهو مع ذلك يملك من القوة ما يعطيه الثقة بالنفس.

وتعد (كاف) التشبيه أداته المفضلة في بناء صوره الساخرة والجادة على حد سواء، فهي أداة شائعة تعزى إليها قلة الخيال لأنها تجمع بين الصور المحسوسة غالبا؛ فقد اعتمدها الشاعر القديم ومن اقتدى به اعتمادا واضحا جعلت نقادا كثيرين يقللون من قيمة الشعر الكلاسيكي لكونه قليل الخيال الذي هو عماد بناء الصورة الجيدة.

ففي قصيدته (إلى بدر شاكر السياب) يقول الماغوط:

لا تضع سراجا على قبرك

سأهتدي إليه

كما يهتدي السكير إلى زجاجته

والرضيع إلى ثديه.[2]

إن وضوح الصورة لكونها تجمع طرفين محسوسين، لا يعني خلوها من الالتفاتة الفنية؛ ذلك أن ما يجمع بين طرفي التشبيه ليس معرفة الهدف وهو الوصول إلى الآخر فحسب بل أيضا تلك الحميمية التي أشار إليها بالعلاقة بين السكير وزجاجته، وبين الرضيع وثدي أمه، وكأن الحميمية هي البؤرة التي تدور حولها الصورة؛ " فالصورة تصبح هي معرفة الواقع ، فكأنها بهذا المفهوم معادلة للمعرفة "، كما تصبح الأشياء البسيطة المحسوسة " كالنار والبرتقال والحلزون والزنبور والماعزة... من مصادر هذا الاتجاه الشعري الذي كان يبحث عن الواقع اليومي في بساطته وصدقه، باعتبار أن البساطة تفضي إلى الصدق، وأن الصدق يفضي إلى الجمال والعمق".[3]

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها ، 92

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 208

[3] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، 25، دار الحداثة –بيروت، ط1 1986

والأمر نفسه نجده في (الفائض البشري)حيث يقول:

رئتاي جاحظتان خارج صدري

كعيني اليتيم

وصوتي ضال كالرعد

لا يعرف أجيالا مقبلة ينشدها

ولا فما قديما يعود إليه

أيها البناءون ادعموني بحجر

إني أتصدع

كالجدران التي خالطها الغش

أنهار

كالقمم الثلجية تحت شمس الربيع

آه لو يتم استبدال الأوطان

كالراقصات في الملهى.[1]

فعلى الرغم من اعتماد الماغوط على كاف التشبيه بالدرجة الأولى، إلا أنه يغلف الصورة بإطار معنوي قوي، هو حالة الضياع الرهيبة التي تنتابه تحت ظروف معينة؛ فحسية الصورة مراد منها الكشف عن فداحة الخطب بالشكل الذي يعطيه الظهور والبروز، وكأن التلميح إليه غير كاف وغير شاف للغليل.

وقلما يستغني الماغوط عن أداته المفضلة (الكاف)، مع أن حذفها أبلغ في الكلام كما لاحظ البلاغيون، ومن القصائد التي اعتمد فيها حذف الكاف(بكاء السنونو) التي يقول فيها:

الذئب والأفعى لن يكونا أبدا

حمامتين تحت المطر.

...

يا شعبي احتضني

أنت الأب الحكيم

وأنا الابن الضال

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 221

أنت السيل الجارف

وأنا الكوخ المتداعي[1]

ويبدو التشبيه أكثر قوة في هذا المقطع، وكان يمكن أن يعتمد هذه الطريقة في كثير من قصائده، لكن اغلب الظن أن الكاف عنده ليست مجرد أداة للتشبيه فقط، بل له فيها مئارب أخرى لعل منها الإيقاع الصوتي كما سنوضحه في حينه.

غير أن أحكاما مثل هذه تبقى نسبية؛ فجمال الصورة لا يلتزم نمطا معينا من البناء، ولا يشترط أدوات دون أخرى، بقدر ما يتوقف على قدرة الشاعر على صياغة التعبير والتفنن فيه، ونحن – على سبيل المثال– لا نستطيع أن ننكر براعة كثير من الشعراء القدماء في التصوير كالمتنبي وأبي تمام وغيرهما، وفي الوقت ذاته نرى أن المجاز والاستعارة والكناية تصنع صورا أكثر قوة من صور التشبيه نتيجة لخاصيتي الحذف والإخفاء اللتين تضفيان على التعبير قوة الإيحاء وتدفعان إلى استحضار أجزاء الصورة وتركيبها ومعرفة مراميها.

ب – المجاز والرؤيا التصويرية:

تعتمد الرؤيا المجازية في الشعر على الصورة " المجازية التي تنتقل فيها الدلالة من الإبصار الحسي إلى النظر العقلي"[2]، ويستند الماغوط فيها أساسا على المجاز والاستعارة محاولا بها التعبير عن حالاته الانفعالية التي غالبا ما تنحو في اتجاه معاكسة الأشياء والانتقام من الأوضاع التي يفتقدها الشاعر أو يراها في غير محلها؛

غير أن الصورة المجازية عند الماغوط لا تكاد تستقل بنفسها، ولاهي قادرة على فرض وجودها في مساحة القصيدة، بل تكبلها الصورة الحسية، ولا تسمح لها إلا بالقليل من الظهور، أو لنقل بظهور مؤقت سرعان ما تعود فيه سطوة الحس إلى الريادة، وكأنما هي عادة مهما حاول المرء الابتعاد عنها عاد إليها، أو لم يستطع إلا العودة إليها.

فعندما نقرأ في (أوراق الخريف) قوله:

طالما عشرون ألف ميل بين الرأس والوسادة

بين الحلمة والحلمة

لن أعود إلى المسرح بأصابع محطمة

---

[1] م. نفسه ، 224–225

[2] جابر عصفور ، رؤى العالم ، 5

والحبر ينزف من غرتي على الجدران والقاعات.

سأعيش هكذا

زهرة يرويها الدم وتقصفها الريح

أروي ظمئي العميق

إلى الرمل والجنون

للتشفي من بلاد حزينة

تتأرجح أسنانها كالحبال على مداخل التاريخ.[1]

نقف على هذه الصورة المجازية المعبرة عن الحنق والرفض لهذا الواقع الذي يتجرع الشاعر مرارته، فالبعد بين الوسادة والرأس، وكون الأصابع محطمة، وتشبيه نفسه بالزهرة التي يرويها الدم، والرثاء لأسنان البلاد التي تتأرجح، كلها صور مجازية ذهنية ذات أبعاد دلالية واسعة، تدفعنا " إلى التحديق في الواقع الذي أعادت إنتاجه في علاقاتها الدالة، كي ترينا فيه ما لم نكن نراه، وتصدمنا بما ينتهي بنا إلى التمرد عليه والوعي النقضي به"[2] ؛ غير أن التشبيه ما يزال يحيط بها، ويشدها إلى منطقه، دون أن يعني ذلك التقليل من التعبير الشعري في هذا المقطع وفي سواه، إنما يعزز ذلك كله ارتباط قصيدة الماغوط بأسلوب التشبيه الذي يجعل الصورة في منحاها العام حسية مشهدية أكثر منها تصورية ذهنية.

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة الشعرية من زاوية أخرى، وجدناها عند الماغوط –كما عند قسم من شعراء القصيدة الجديدة– متجهة نحو مظهرين أساسيين: الأول جزئي والثاني كلي مشهدي؛ فيبدو الثاني كأنه مؤلف من مجموعة صور جزئية، ليس بالضرورة أن يكون بينها نوع من العلاقة العضوية.

1- **المظهر الأول:** يشكله مجموعة كبيرة من الكلمات ذات البعد الدلالي الواسع، التي كونت المعجم الاغترابي للشاعر، ورأينا كثافته في مبحث سابق. فالوحل في قصيدة الماغوط ليس مجرد منظر طبيعي ينقل حقيقة البؤس في المدينة أو الريف، بل هو صورة داخلية تنقل قبح العالم كما تشعر به النفس المغتربة فيرتبط بـ (الشباب البارد كالوحل، والأغنية الطويلة في تجويف من الوحل ، والشاعر المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل)، فيتحول الوحل من عنصر

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 75

[2] جابر عصفور، رؤى العالم، 189

دال مفرد إلى عالم من الدلالات المختلفة، تحيل قارئها إلى صورة يساهم الجزء المخفي منها في تشكلها، فالحاضر من الصورة لا يعدو كونه جزء صغيرا، أما الغائب فتكفي إيماءة الحاضر ليلقي بظلاله على الصورة الكلية.

وقل مثل ذلك في الحزن والرصيف والسحابة والسل وغيرها من المفردات التي تختزل في دلالاتها صورا شتى لمعاناة الشاعر، وهو ما نجده عادة في السطر أو السطرين، أو العبارات المركزة، كوصفه نفسه بالحاجب القديم على باب الحزن.

2. **المظهر الثاني:** تشكله الصورة المشهد، عبر مقاطع تطول أحيانا وتقصر أخرى، وتأتي تارة على شكل حكاية أو حلم، وتارة ثانية في ما يشبه الهذيان اليائس، وتارة أخرى في محاولة فلسفية لفهم الذات أو العالم المحيط به، رغم ترديده لقصر باعه في مثل هذا المجال.

فالصورة الأولى يمكن أن يمثلها مقطع مثل:

حلمت ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسادتي

وحلمت مرة بالبحر

وفي الصباح

كان فراشي مليئا بالأصداف وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب تطوق عنقي

كهالة المصباح.[1]

تعتمد هندسة هذه الصورة على تقنية التدرج الموصل إلى المفاجأة، فالشاعر يصل إلى الصورة المعنية المعبرة عن الموقف المقصود عبر تمهيدات مخادعة، فلا بأس أن تتحقق أمانيه في حضور الربيع والأصداف إلى فراشه، طالما أنهما لا يكلفان الآخر شيئا، ولكن سلسلة الأحلام تنقطع فجأة وتتحول إلى كابوس إذا تجاوز الحلم حدا يكلف هذا الآخر التنازل عن السطوة والمركز والمصالح الضيقة، وكأن حرية الفرد يجب أن تصدم بحرية الآخرين الآخرين، أو كأن الحرية لا تتسع للجميع.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،197

والصورة الثانية يمثلها قوله:

بياقات صلبة تصل حتى الدقن

بشفاه دبقة ومعاصم تخنقها الازرار

نقف لنأكل

نقف لنشتاق

نهوي على الذباب بالقصائد والمناديل

لنلمح شجرة أو طائرا يمضي.[1]

فالكلام هنا يكاد يميزه التشتت، فهو أقرب إلى التمتمة غير الواعية منه إلى الكلام المتزن المفهوم.

أما الصورة الثالثة فيمثلها هذا المقطع من(من العتبة إلى السماء)

لا بد ان تكون

كل الآهات والصلوات

كل التنهدات والاستغاثات

المنطلقة من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

مجتمعة في مكان ما من السماء.. كالنجوم

ولربما كانت كلماتي الآن

قرب المسيح

فلننتظر بكاء السماء

يا حبيبتي.[2]

ومهما يكن من أمر فإن الصورة في قصيدة الماغوط تحتكم –أول ما تحتكم–إلى البساطة والعفوية، ورفض الانجرار نحو الصورة الفلسفية الغامضة؛ فهي وسيلته إلى إخراج غضبه وثورته وتمرده في وضوح وصراحة، معتمدا في ذلك على مبدأ الحرية التي تجعل

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 80

[2] م. نفسه، 159

الشاعر بعيدا عن قيود الشعر إيقاعا وتصويرا على حد سواء، كما أنه لا يريد إجهاد القارئ بالغموض والفكر في زمن هو أحوج ما يكون فيه إلى الالتفات إلى الواقع الملموس بقضاياه وهمومه ومآسيه.

2-التصوير الحكائي:

يعمد الماغوط إلى التصوير بالحكائي في أكثر من موضع، بل يبدو أن الحكاية هي إحدى وسائله المفضلة في تصوير المعاناة من خلال ذاته المعذبة أولا، ثم من خلال الواقع السيئ المحيط به؛ فهو في أغلب كتاباته يقترب من الحكواتي في الأسواق الشعبية، يريد أن يسمع الجميع ما لديه من أخبار الفجائع والمهازل، في صور شتى تعكس فيما يظهر تمرده وثورته على الواقع السلبي الذي لا يكف عن التكرار والاستمرارية.

ويمكن ربط لجوئه إلى هذا النمط من التعبير باعتماده الملحوظ على الخطاب الذاتي، حتى ليصعب أحيانا التفريق بين ما هو قصة أو حكاية وبين ما هو معالجة مباشرة لقضية ما؛ فكل قضية هي قضيته الخاصة، وكل مأساة له منها نصيب، فكأنه نموذج بشري لمشاكل الناس في هذا الشرق المعروف بشكواه المستمرة من انعدام حرية التعبير، وكأن الحكاية والحوار في القصيدة متنفس الشاعر، وطريقته ليقول في عالم النص ما لا يستطيع أن يقوله في عالم الحقيقة، أو ما ليس للآخرين وقت أو رغبة في سماعه. ولعل ضيق الفارق بين شعره ومسرحياته وروايته الوحيدة (الأرجوحة) ومقالاته الصحفية، من حيث الموضوعات والأسلوب وطرق الخطاب، يؤكد أن الطابع الحكائي عنده نوع من مواجهة جدار الصمت، أو مواجهة مسار الرأي الأوحد الذي كان يؤرقه، كما أن الحكاية في طابعها الشعبي مثلما هي عند الماغوط تبدو طريقا سهلا في اتجاه نقل الأفكار وشحنات العواطف إلى الناس البسطاء خاصة، بعيدا عن عالم الرموز والأساطير التي يرتع في ساحتها ذوو الفلسفات والأفكار السابحة في فضاء بعيد عن عالم الفقراء والكادحين.

غير أن الحكاية في شعره ليست متكاملة العناصر، أو متماسكة الأطراف، بل تتبدى كالهذيان طورا، وكالمزحة أو النكتة طورا آخر، ويبدو أن كرهه للنظام والقوانين قد تجسد في حكاياته الشعرية أيضا؛ ذلك أنه يعرض الحدث متخيلا من بنات أفكاره، وبشكل غريب في علاقة الأجزاء بعضها ببعض، وفي النتائج أو الخواتيم التي يعتمدها، والتي تكون في الغالب

غير متوقعة، وأحيانا غير منطقية أيضا، غير أن الحكاية عنده، ومهما يكن الشكل الذي تأخذه، لا تخلو من إشارة أو دلالة واضحة، نابعة عن وعي الشاعر بما يقول.

ولعل قصيدته (أمير من المطر وحاشية من الغبار) مثال من ذلك؛ فالشاعر يقسم النص قسمين، الأول يعنونه بالشبح الصغير والثاني بالشبح الكبير، وهما بردى ودمشق، ويشكل الماغوط نصه على شكل حوار بين أمير وحاشيته حول الشبحين الذين رمي بهما الدهر في مملكة الأمير المفترضة، فيكشف عمق البعد المعنوي بين الشاعر والوطن. إن لفظ الشبح في ذاته دليل غموض وضبابية هوية، ويستوجب الكشف والإبانة، فالأمير ينكر الشبحين ولا يتردد في وصفهما بالشكل الذي يعمق غربته اتجاههما، ويقاوم محاولة الحاشية للتعريف بهما أو تذكيره بهما.

في (الشبح الصغير) يبدأ الماغوط بالوصف كعادته، ذلك الوصف الجارح الصادم الذي ينبئ دائما بوجود مشكلة بين الشاعر والأشياء، فيخاطب الحاشية متحدثا عن الشبح المقترب سائلا عمن يكون، ومركزا على وصفين مشوهين لصورة النهر الرائعة التي تغنى بها الشعراء عبر الزمن، وهما(النساج الأعمى/ ضرير يتعرف على ملامح أحفاده).

إن اختيار هذين الوصفين إشارة إلى شحنة الغيظ من تبدل الأوضاع إلى الأسوأ، فبردى الذي كان نهرا جاريا صافيا باردا أضحى عند الشاعر جافا خربا تائها على غير هدى، وشبحا مجهولا؛ فعندما تقول الحاشية للأمير بأن الشبح بردى، وتتعجب من إنكاره يجيب:

- بردى؟

لا أذكر أخا أو صديقا بهذا الاسم

أهو صندوق أم جدار؟

- مولاي

إنه بردى..

النهر الذي ترافقه الزهور العطشى

من نبعه إلى مصبه.

- ليراجعني غدا

في مكتبي القائم بين الأرصفة

علني أجد له ميتما بحريا

أو سحابة شمطاء تتبناه [1]

ويزيد في درجة القسوة وحدة الخطاب حين تصوب الحاشية اعتقاده، ويعيد طلب مراجعته، ولكن هذه المرة مشفوعا بطلب الاسترحام ملصوقا على ضفتيه.

وفي الشبح الكبير يتبع الطريقة نفسها مع جرعة زائدة من الحنق وحب الانتقام، خاصة أن الأمر يتعلق بدمشق، فهي أكبر وأهم من بردى، ولا بد أن يكون تعامله معها أكثر عنفا وتجريحا، فهي تتراءى له عجوزا بملاءتها المرقعة وسالفيها الأشيبين، ويحوم البعوض حول رأسها، وتعلك حجابها المبلل بالدمع ، وعندما ينبه إلى أنها دمشق يحاول تجاهلها في البداية، ويقول:

– دمشق؟ لا أعرف أما أو شقيقة بهذا الاسم

أهي خزانة أم مطرقة أم مرآة؟؟

– إنها مدينتك يا مولاي

– مدينتي ؟ لا مدينة لي سوى جيوبي... [2]

لكنه يعود ويتذكرها، لا ليبكي فراقها أو يرثي لحالها بل ليمارس طقوس الانتقام منها، ويستفيض الشاعر في ذكر الأسباب التي تجعله يتجاهلها، فيعود بالذاكرة إلى الماضي ليسترجع ما سببته له دمشق من ذكريات الألم والمعاناة مفصلة تفصيلا يراد منه جلب التعاطف والشعور بعظم ما يعانيه الشرقي من الظلم والحيف في وطنه وبين بني قومه، ويرسم الماغوط لوحته التعبيرية في هذا المجال بكثير من العاطفة، خاصة حين يتعلق الأمر بالتشرد، كما يوضحه قوله:

عندما انتزعوني من سريري الغافي

وأنا أغط كفراشة على زهرة

ورحت أنبض آلاف السنين

كحشرة مقلوبة على ظهرها

تشبثت بجدرانها

بحلقات أبوابها

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 174

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 175

بلحى شيوخها وأثداء نسائها

وأنا أنظر إليها باكيا متوسلا

كما كان العبد المطوق بالحراب

ينظر إلى أمه الطبيعة

قلت لها :عطشان يا دمشق

قالت: اشرب دموعك

قلت لها: جوعان يا دمشق

قالت: كل حذائي.[1]

فماذا أبقت له غير أن يحكم عليها بالإعدام في ساحة ذاكرته، على أن لا يحضر مراسم إعدامها، لأن زاوية من قلبه ما تزال تحتلها هذه المدينة الوطن، ولا يستطيع أن يكون شاهدا على إعدام نفسه من خلالها، فحين يأمر الأمير بضربها بالسياط، وطردها من الأبواب والكتب والحانات والأعراس والمآتم وبغلق أبواب العالم في وجهها، يقول بما يوحي بالمسؤولية:

ولكن..

اسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك

إنني أحبها يا رجال

ولن أخونها

ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع.[2]

وإذا كانت هذه الحكاية الشعرية واضحة المعالم من حيث دلالات أحداثها، فإن نماذج أخرى في ديوان الماغوط تبدو أشبه بحلم مبهم يحتاج إلى تفسير، ولعل(ذكرى حادث أليم لم يقع) مثال من ذلك، يقول فيها:

فيما كنت أتسكع تحت الأشجار المزهرة

مع مذكراتي وغليوني

كبطل عجوز يتريض في منفاه

لمحتهم يهرولون في العواصف الثلجية

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 180

[2] م. نفسه، 182

نصفهم معاطف

ونصفهم عباءات

يرشقون الوحل بنعالهم كالرصاص

وكل منهم يشبك أصابعه فوق رأسه

ويصرخ:

النجدة .. النجدة

أنا دفتر

أنا ثائر

أنا كاتب عدل

أنا هاتف

أنا ساعي بريد

وأنا أجثم على جدران المدينة كسلم الحريق

وسيفي مغروس حتى قبضته

في نخاع الباستيل[1]

فالنص حكاية قصيرة أغرب ما فيها النهاية؛ فالحدثان الجزئيان الأولان يوحيان إلى جدية الأمر وخطورته، الأول تسكعه أو تريضه في مكان جميل، والثاني رؤيته لنماذج من الناس يصرخون ويستنجدون، أما بعد ذلك، فتوجد صورة ضمن إطارها بطل وهمي يجثم على جدران المدينة وسيفه مغروس في نخاع الباستيل.

3-التصوير المشوه:

يعمد الماغوط إلى التصوير المشوه ليعبر عن رفضه وتمرده واغترابه، فالصورة الواقعية المحسوسة لن تخرج عنده إلى الوجود كما تريدها طبيعتها، بل لا بد أن تتسخ بدخان حالك ينبعث من نفسه التي تعاني في محيطها الصعب، الأمر الذي يعني أن العالم المرئي الذي يستقبله الشاعر، لا بد أن يتأثر بالعالم الداخلي المختبئ خلف الكلمات التي تفضحه.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 229

إن الأمر لا يتعلق بالرغبة في تشويه الشيء في حقيقته تشويها مرضيا، بل هو مسعى إلى هدم الصورة الواقعية لبناء صورة جمالية حتى وإن كانت مادتها القبح بدل الجمال، أو هو إنتاج الصورة كما صيرتها الأنفس المريضة وفرضتها على ذوق وشعور الأنفس الصافية، بفعل عامل وسيط وقوي هو التسلط.

يعمد الماغوط إذن إلى الصور الجميلة التي اتفق الناس على جمالها، وإن في إطارها العام، فيشوهها ويقبحها، لكنها صورة لحسن الحظ تركن إلى نوع آخر من الجمال، هو الجمال الفني، أي أنها تنتقل في تعابيره الشعرية مشهد عام يشترك في وصفه الجميع إلى مشهد خاص ينفرد به الشاعر دون غيره، لا لشيء إلا لكونه خاضعا لرؤاه الخاصة المتشكلة في إطار تجربته الخالصة.

هذا الذي نراه في قصيدته(أربع عيون مغمضة) [1] حيث يقول:

هل اشتهيت امرأة زرقاء

زرقاء كالريح؟

هل تفرست في أصابعها النحيلة

وشعرها المزين

بالأسلاك والمطر المهجور؟

هل تفرَّست في لحمها الخائن

وصدرها المحشو بالأقمشة والخطافات؟

إنه لحم عادي ورقيع

كالذي نضربه بالسوط

ونأكله أيام الرعب والمجاعات.

إن المرأة التي احتكرت الجمال الحي في المخيلة البشرية تتحول في هذه الصورة الماغوطية إلى شيء مقزز، ويتفنن الشاعر في تقبيحها، فيعمد إلى تغيير اللون إلى الأزرق، وهو لون غريب في قاموس الجمال الأنثوي، وتفقد الأصابع امتلاءها فتغدو نحيلة جافة، أما الشعر والصدر والجسد وهي المقومات الأساسية لذلك الجمال فتتغير مظاهرها بما يبعد الجمال عنها، فيجعل المرأة في النهاية أقرب إلى الجثة منه إلى الكائن الذي يضج بالحيوية والحياة.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية. 142

وكذلك يفعل في (خيانة)[1] حين يصف النهدين، وهما رمز الخصب ومنح الحياة، ومحط إعجاب المحبين والمغرمين بأنهما مثانتان فارغتان:

نهداها الأزرقان

يتأرجحان تحت المطر كمثانتين فارغتين.

فيعمد إلى اللون الأزرق مرة أخرى وصفا للنهدين ليسلبهما الحياة والتألق، ثم يشبههما بمثانتين، حتى وإن كانتا فارغتين فإن ربطهما بهذا العضو يدعو للتنفير منهما بدل الرغبة فيهما، ويتكرر الأمر في مواقع كثيرة أخرى من شعره، حين يجعل (النهود المهجورة تقذف من الحافلات)، أو (تقرض مع الخضراوات)، و(الأثداء يفتتها الزحام)، وغيرها من الصور الصدامية القاسية التي تعكس مبلغ ما يعانيه الماغوط في علاقته مع الواقع، إلى درجة السعي إلى معاكسة المألوف، ورفض المسلمات القائمة في عالم منافق تغيرت مبادئه، والتبست حقائقه.

ويمتد التشويه على هذا النمط ليشمل كل ما هو في عرف الناس جميلا أو مهما أو نفيسا، مثل الوطن والحب بل حتى الذات التي يسعى كل فرد إلى إخفاء عيوبها، والتظاهر بما هو جميل ومحمود، نجد الماغوط يوغل في تشويهها وتقبيحها، وقد رأينا كيف يصل به الأمر إلى تخيل نفسه قردا في غابة، فيقول في (خريف الأقنعة)[2]:

محال .. محال

أن أتخيل نفسي

إلا... قردا في غابة

يقطف الثمار الفجة

ويلقي بها على رؤوس المارة

وهو يقفز ضاحكا مصفقا

من غصن إلى غصن.

إن وصول الشاعر بالتقبيح والتشويه إلى ذاته مؤشر على ما وصلت إليه نظرته إلى العالم الذي يحيا فيه، وإلى الأشياء التي تحيط به أو يتعايش معها، إذ هو منفصل عنها في داخله، وغريب عنها بالأشكال التي تُتداول بها، وكأنه يقول للقارئ: لك عالمك ولي عالمي.

---

[1] م. نفسه، 85

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،165

4-خصائص الصورة الاغترابية:

نستطيع أن نتلمس- مما تقدم- بعض الخصائص المميزة للصورة الاغترابية في شعر الماغوط؛ فبقدر ما تبدو بسيطة التركيب، ساذجة الوجه ظاهريا، هي في وجهها الآخر عنيفة وقاسية، لأنها لا تستتر خلف شيء يخفف وطأها، فهي مثيل صفعة تنبيه على خد غافل، ووخز إبرة في جسم خمول، لا تعترف بالتجميل والنفاق بل تخرج على القارئ عارية متوحشة لتضعه أمام الواقع كما هو وجها لوجه، فصورة (البغي ساعة المداهمة)، ورغبته في أن (يخرج عاريا ويعود إلى غابته) صورتان مجسدتان لهذا المنحى من التعبير، وكاشفتان عن مدى إلحاح الشاعر على أهمية إشعار الآخر بوحشية الواقع.

أما الخاصية الثانية لهذه الصورة الماغوطية فهي السخرية؛ إذ يبدو وهو في ذروة الألم والشكوى ساخرا عابثا، وكأنما السخرية صمام الأمان الذي يمنعه من الانفجار والتحول إلى أشلاء شاعر مستسلم خائب.

أما الثالثة فهي التموضع في جو الحلم، حين يجد أن قساوة الواقع وخروج الناس فيه عن الإنسانية ومعانيها، وعن القيم النبيلة وانعكاساتها، لا تصنع من الإنسان إلا عبدا حقيرا يجره الآخرون بخيط رفيع لا يراه، أو إمعة لا يملك من سلطة قراره شيئا إلا ما تريده الشعارات والأهواء والنفوس المريضة، لذلك نراه يلجأ إلى الصورة (الحلمية) ليستعين بها على الاستمرارية في الواقع الذي يشكو منه؛ ففي الواقع يسود الآخر ويعاني هو، وفي الحلم ينقلب الوضع مدعوما بجرعة من النقد الجارح والواعي في آن.

أما الرابعة فهي القدرة على توظيف الكلمات غير المتجانسة في إطار صورة دالة، ففي تجاهله دمشق في النص السابق يقول:

- دمشق؟ لا أعرف أما أو شقيقة بهذا الاسم

أهي خزانة أم مطرقة أم مرآة؟؟

فدمشق إن لم تكن أما أو شقيقة فهي خزانة أو مطرقة أو مرآة، ومن الصعوبة أن نجد نوعا من القرب بين المجموعتين(الأم – الشقيقة) و(الخزانة والمطرقة والمرآة) في وصف دمشق، لكن الشاعر في معرض عبثه وانتقامه المعنوي من المدينة يجمع بينهما، وإذا أضفنا إلى هذه الجزئية جزئيات أخرى في النص وصلنا إلى أن هذه الطريقة واعية وهادفة، وأن مجموع الكلمات الكثيرة والمتباعدة يوظف عادة لبناء الصورة الحقيقية التي خلفها الواقع في نفس

الشاعر، حتى وإن كانت المدينة المكان في مثالنا لا تمثل هذا الواقع بقدر ما تمثله العلاقات بين الأفراد في مختلف مواقعهم ومسؤولياتهم.

ثالثا: بنية الإيقاع:

1-مفهوم الإيقاع عند رواد قصيدة النثر.

أثير جدل واسع حول مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العربية، خصوصا بعد أن سيطر النموذج الموزون لقرون طويلة، وفرض مقياسا للتجنيس، وهو الجدل الذي كان مصدره ما كتبته سوزان برنار في كتابها الشهير عن (قصيدة النثر)، والذي وصلت فيه إلى أن" مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة."[1] هذه الصعوبة في تحديد الإيقاع هي جزء من الصعوبة التي نجدها في تحديد ملامح قصيدة النثر ذاتها كما تؤكد برنار في مقدمة كتابها بالقول:" إن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها:"[2]

وقد اختلفت الآراء حول مسألة الإيقاع ومكوناته وصفاته، والفرق بين إيقاع القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الجديدة المعاصرة، ولكن الإجماع يكاد يحدث حول اتساع مجال الإيقاع مقارنة بالوزن، ومن هنا كان السعي إلى بناء موسيقي بأشكال جديدة ومتجددة تحديا مستمرا عند الشعراء الذين سعوا إلى التجديد ونظروا له، ثم طلبوا من القارئ أن يتخلى عن نظرته الثابتة إلى علاقة الشعر بنمط واحد من الموسيقى هو الوزن والقافية، وأكدوا أن البنية الشعرية "هي بنية شكلية تحاول أن تخلق موسيقاها، أي إيقاعها، بل إن مفهوم الموسيقى الشعرية أوسع بكثير من أن نقزمه بإيقاع أو تنغيم. الإيقاع تكرار دوري لعناصر متناوبة في النص تفصل بينها وقفات زمنية محددة، وليس من الضروري أن تكون هذه الوحدات عروضية تتشكل من

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، 127، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

[2] م. نفسه ، 12

بنية صوتية بحتة، لأنه مرتبط بمستويات النص المختلفة، فهو إيقاع نص، نجده في أي مستوى من مستويات البنية النصية"[1]

ويذهب بعض النقاد إلى التأكيد على عدم وجود صلة حقيقية بين الإيقاع الذي تتبناه قصيدة النثر، وبين الإيقاع الشعري كما يتجسد في الوعي الشعري العربي، هذا ما يراه كمال أبو ديب في قوله:" الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع المعروف على مستوى تصوري، أي مستوى التحديد الواعي للشعرية عند العرب."[2]

ويورد أدونيس أمثلة لذلك بقوله:" إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه"[3]، وهو الأمر الذي يراه رضوان القضماتي أيضا في قوله:" التناوب بين البوح والانفعال، أو بين السرد والوصف، بين توتر متن النص وارتخائه، بين الصورة الحسية والصورة الذهنية، بين بنية تركيبية اسمية وأخرى فعلية، إنها عناصر تخلق إيقاع قصيدة النثر الذي يتميز بإمكانية تحديده من خلال سمات محددة تقوم على التقابل والتناوب، أما تلك التي لا تكتسب تلك السمات فستبقي النثر نصاً نثرياً لا قصيدة شعرية."[4]

ويلتقي الماغوط مع جماعة شعر وأدونيس تحديدا في النظر إلى موسيقى الشعر وإيقاعاته، وإن كان الأول لم يعبر عن ذلك بتوسع أو منهج نقدي كما فعل الآخرون، لأسباب ذكرناها آنفا، وهي النظرة التي تركز على ضرورة التقليل من سطوة الإيقاع الصاخب للأوزان والقوافي، والخروج إلى إيقاعات خفية تصنعها اللغة والحالات النفسية المتقلبة التي يكون عليها الشاعر أثناء إنتاج النص. لهذا يوصف شعر الماغوط بأنه "طرب، لكنه طرب داخلي لا خارجي، يضع الرؤيا مقابل النظم، ولا يقبل أن تموت الرؤيا لتحيا القافية، وأن تموت التجربة ليستقيم الوزن، بل إنه شعر لا يعبأ بكل هذه التقابلات لأن تقابله الأول ألا يموت الداخل ليهرج

---

[1] د. رضوان القضماني شعرية قصيدة النثر في نص محمد الماغوط، من موقع جماليات، الرابط: http://www.jamaliya.com/new/show.php?sub=938

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر ، 221، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط1، 2002

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 116، دار العودة –بيروت، ط3 ، 1979

[4] رضوان القضماتي ، م. سابق

الخارج."[1] إن الماغوط بذلك يبدو موليا اهتمامه للجوهر أكثر من الأشكال ليس في الشعر وحده، بل في الأمور والقضايا التي عالجتها نصوصه الشعرية والنثرية، لهذا وجدناه في قوله السابق يرفض الانسياق وراء كلام يعتمد تقاليد الطرب ورقص الكلمات، دون أن يصاحب ذلك إثارة ما يهم الإنسان في وجوده، وما يحيط به من المخاطر الناجمة عن المنظومة التي يخضع لها راضيا أو كارها.

وبما أن الماغوط لم يجرب الأوزان والقوافي في أي من القصائد التي كتبها، فإن ذلك يضعنا أمام افتراض عدم قدرته على مثل ذاك البناء الموسيقي الصعب والمقيد في آن، لكننا نفترض أيضا أنه كان ينطلق من إحساس عميق بأن موسيقى الشعر أكبر وأكثر تنوعا وتشعبا من أن نحصرها في الوزن والقافية، أو ربما ذهب مع أدونيس في أن "موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة والحياة الجديدة. فهي موسيقى ترتبط باللغة وسحرها وغناها وإيقاعها لا بالعروض."[2]

إن شعر محمد الماغوط قد يكون أحد الأمثلة الحية للموسيقى الشعرية البعيدة كثيرا عن النمط التقليدي المعروف، لكن إيقاع الموسيقى عنده بارز بشكل لافت بما يوفره من أساليب التقابل والتضاد والتكرار وغيرها، حتى ليدرك القارئ له أنه يبتعد عن النثر الخالص ابتعادا واضحا، وأنه ربما كان النموذج البارز لقصيدة النثر كما تصورتها جماعة " شعر" على الأقل، ما حدا بأمثال علي العلاق إلى الحكم بأن الماغوط " كان أكثر شعراء قصيدة النثر جاذبية وصفاء ونبرة عميقة ومناخاً شعرياً مترابطاً."[3]

ومهما يكن من أمر، فإن الماغوط في مسار شعره يبدو بعيدا عن الجدل والصراع على المفاهيم والمصطلحات والنظريات، فهو لا يسمع إلا إيقاعه هو، ولا يرى إلا صورته المفضلة المنتزعة من حياة الناس، وهكذا صم أذنيه عما يدور في شأن قصيدة النثر ، وآمن بشيء واحد –على ما يبدو– وهو أنه يعبر عن حياة الإنسان العربي من داخله بصدق، لذا ظل يواصل نمط كتابته الذي يطمئن إليه حتى وهو تتكرر، كما يواصل ترسيخ مبدإ شعري يقوم على الحرية

---

[1] د. رضوان القضماني شعرية قصيدة النثر في نص محمد الماغوط، م. سابق.

[2] العلاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، 246، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2005

[3] انظر: د. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ، 94، اتحاد الكتاب العرب–دمشق، 1999 .

في الاختيار، سواء تعلق الأمر بالمفردات أو اللغة أو الصورة أو الموسيقى التي يؤكد الماغوط أن نصوصه لا تخلو منها.

إن المتمعن في أشعار الماغوط – وسط الزوابع التي أثارتها مسألة الوزن والإيقاع وتجنيس النصوص _ يمكن أن يدرك أنه قد ركز على بعض أنواع الإيقاع، ليس من منطلق التعلم والتنظير، وإنما من منطلق العفوية التي ميزت تجربته، ويمكن أيضا أن يدرك أنه لا يعمد إلى عنصر محدد منها، ولا يتكلفه بل ربما لا يقصده أصلا طالما أنه من النوع الذي يريد أن تنجز الأمور بسرعة لينتهي منها.

وسنحاول فيما يأتي من أسطر أن نتوقف عند ثلاثة أنماط من الإيقاع، يمكن القول إنها أنقذت كتاباته من التصنيف النثري البحت، وفرضت على القارئ أن يقر ولو في قرارة نفسه أنه أمام ظاهرة شعرية جديدة، تختلف جوهريا عما ألفه من شعر، ولكنها لا تبتعد عنه ابتعادا كليا، وهي إيقاع التقابل وإيقاع العد ولإيقاع التكرار.

2-أنواع الإيقاع في شعر الماغوط:

أ- إيقاع التقابل

قد لا تكفي القراءة الواحدة لإدراك السمة الإيقاعية في قصيدة النثر عند الماغوط، وعليه فإن القراءة المتخصصة واستعداد القارئ للإحساس بأنواع أخرى من الإيقاعات الجديدة المختلفة قد يوصلان إلى تلمس هذا العنصر الهام في قصيدته. ويبدو أن

وبما أن حياة الماغوط فيها قلق وتقلب وخوف وتمرد، فإن إيقاع التقابل واحد من خياراته الموسيقية، ففي غمرة بشاعة الواقع واختلال موازين الحياة ونظامها، يأتي التقابل ليضعنا أمام الحقائق العارية التي نعرفها أو نجهلها، لكننا في الحالين معا نشعر أننا أمام رسم جديد لمشهد الحياة التي يعيشها الإنسان العربي دون أن يكون اختارها بإرادته، أو كان له رأي في حيثياتها، بل فرضت عليه مثل القدر، فكان له نصيب كثير من شرها، وقلما يطمع بالنزر القليل من خيرها.

وإيقاع التقابل نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل أشكال مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها، وبعضها الآخر للتكرار أو للتعداد أو للمقارنة، وقلما يشمل القصيدة كاملة، بل يتواجد غالبا في أحياز معينة، وخاصة في افتتاحيات النصوص، ففي قصيدة (الحصار) مثلا يقول:

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية[1]

ومثل ذلك في قصيدة(الليل):

هناك نحل وهناك أزهار

ومع ذلك فالعلقم يملأ فمي

هناك طُرف وأعراس ومهرجون

ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي[2]

نلاحظ أن إيقاع التقابل تم بين جملتين حملتا نظاما لفظيا شبه متساو، فالسطران الأولان يقابلهما السطران المتبقيان دون أن يكون بينهما تضاد أو تطابق صوتي، فالتقابل هنا يكتفي بالجمع بين طرفين يتساويان في عدد الكلمات، ويتشابهان في الكلمة أو الكلمات الأساسية مثل(دموعي/ من كثرة– من طول/ ما نظرت–ما حلمت)، في المقطع الأول. إن هذه الكلمات لا تشكل في مواقعها إيقاعا وزنيا مضبوطا، ولكنه إيقاع نسبي يدركه القارئ من خلال تموقع الكلمات ونظام تواجدها في المقطع.

وفي قصيدته (بدوي يبحث عن بدوية) نقرأ هذا المقطع:

أه كم أتمنى .. لو أستيقظ ذات صباح

فأرى المقاهي والمدارس والجامعات

مستنقعات وطحالب ساكنة

خياما تنبح حولها الكلاب

لأجد المدن والحدائق والبرلمانات

كثبانا رملية

آبارا ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدلاء[3]

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ،169

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 195

[3] م . نفسه. 172

وهو يشبه المقطعين السابقين في نظامهما الإيقاعي، فالسطر الثاني إلى الرابع يقابلها الخامس إلى السابع، بالطريقة نفسها التي أشرنا إليها، ولا يعني ذلك أن بقية النص تخلو تماما من الإيقاع، بل قد يتبدل الإيقاع فقط ويتخذ شكلا آخر مما سنوضحه لاحقا، وقد يستمر ليشمل النص بأكمله كما في (الظل والهجير) التي يحمل عنوانها معنى التقابل؛ فالعنوان يرسم ملامح النص ويلخص فكرته، وهي هنا تقسيم المجتمع إلى فئتين من حيث حظهم في الحياة، فيقول:

كل حقول العالم

ضد شفتين صغيرتين

كل شوارع التاريخ

ضد قدمين حافيتين.

==

حبيبتي

هم يسافرون ونحن ننتظر

هم يملكون المشانق

ونحن نملك الأعناق

هم يملكون اللآلئ

ونحن نملك النمش والتواليت

هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار

ونحن نملك الجلد والعظام.

نزرع في الهجير ويأكلون في الظل

أسنانهم بيضاء كالأرز

وأسناننا موحشة كالغابات

صدورهم ناعمة كالحرير

وصدورنا غبراء كساحات الإعدام

إن اختيار الشاعر لهذا الإيقاع يخدم غرضه في إيصال فكرة الظلم والحيف التي تلحق بالضعفاء وهو وواحد منهم، والتقابل بهذا الشكل يجعل القارئ أمام مقارنة فاضحة لضخامة الخلل الحاصل في العلاقات الاجتماعية نتيجة لسوء تنظيم استفادة العباد من موارد البلاد،

وكأن الشاعر يضع القارئ أمام الأمر الواقع الذي لا يستطيع إنكاره، أو الصورة الحقيقية التي يحب أن يراها لأنه يعايشها.

لكن الماغوط يأبى أن يكون الحظ العاثر دائما لصيقا بالضعفاء، فيستخدم التقابل نفسه ليعيد لهذه الفئة شيئا من الإحساس الإنساني بأسباب قوة ما، فيواصل القول:

ومع ذلك فنحن ملوك العالم:

بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات

وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف

في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص

وفي جيوبنا عناوين الرعد والأنهار

هم يملكون النوافذ

ونحن نملك الرياح

هم يملكون السفن

ونحن نملك الأمواج

هم يملكون الأوسمة

ونحن نملك الوحل

هم يملكون الأسوار والشرفات

ونحن نملك الحبال والخناجر[1]

ونلاحظ أن بين المقطعين نفسيهما تقابل، فالأول يظهر الامتياز للفئة القوية مالا أو نفوذا أو سلطة، والثاني يظهره للفئة المستضعفة التي تحاول أن تكون ندا للأولى، حتى وإن كان بالمعنويات أو المبادئ أو بالقوة الخفية التي لا تظهر إلا في الأوقات العصيبة، عندما يشتد الضغط الذي يؤدي إلى الانفجار.

وكثيرا ما نجد هذا النوع من الإيقاع في أعمال الماغوط الشعرية، ولكنه موجود أيضا في تلك التي لم تصنف ضمن خانة الشعر مثل(سياف الزهور) و(البدوي الأحمر)، والتي يعتبرها بعضهم عصية على التجنيس، لأنها تجمع خليطا من (مقالة وخاطرة ونثر شعري وزاوية

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، 183

صحفية)[1]، والحاصل أن هذا الضرب من الإيقاع هو أحدى وسائل الشاعر في التعبير عن اغترابه وتمرده، ورفضه لما هو قائم من زيف ونفاق في التعاملات الاجتماعية والإنسانية في هذه البقعة الكبيرة من الشرق.

ب- إيقاع التعداد:

هذا الإيقاع يعتمد فيه الشاعر على العد؛ أي تعداد الأشياء الكثيرة في تسلسل مطرد، وأكثر ما نجده في مقالاته السياسية وبعض من قصائده، وقد اعتمدها في كتاباته المتأخرة بشكل لافت لعله نتيجة تراكم المآسي على الوطن العربي والإنسان العربي المغلوب على أمره. ويفسر ذلك النبرة الخطابية الحادة التي تميز هذا الإيقاع، بحيث يبدو الشاعر فيه كأنه مهرج في حلقة، أو مجنون في سوق، يجمع بين الأشياء التي لا تجمع، ويعددها في ترادف عجيب، ويمرر خلال ذلك كله رسائله الضمنية بعد أن يكون قد أرهق القارئ وأعياه لا بكثرة الكلام، بل بكثرة التفكير في هذا الكلام الذي لا ينطلق من فراغ.

ويمكن التمثيل في هذا الصدد بقصيدة (النخاس)، التي يتقمص فيها دور نخاس في سوق، لكن بضاعته ليست جواري، بل تمتد إلى ما يباع وما لا يباع من أشياء معنوية، بما فيها (الفتوحات العربية) التي لم تعد تساوي غير (سرير)، وهي علامة دلالية واضحة.

وبعد مقدمة ساخرة يعرف فيها بالبائع العجيب، يدخل في عرض وعد البضاعة، فيقول:

عندي غبار للقرى

رمد للأطفال

وحول للأزقة

وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات

عندي آباء للتذمر

أمهات للحنين

أرصفة لبيع الزهور

وغابات لصنع السفن والقباقيب وسواري الأعلام

[1] انظر:علاء الدين عبد المولى، محمد الماغوط حصن النثر من بلاغة الشعر، مجلة الموقف الأدبي، 13، العدد 432، 2007.

عندي ثلج للعصافير

وخريف للغابات

سعال للأزقة

ونوافذ عالية لمناداة الباعة، للاستغاثات.

عندي كل شيء أيها السادة

نسور أعقاب سجائر

نشارة خشب

صفائح فارغة

وعندي.. شعوب

شعوب هادئة وساكنة كالأدغال

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير.[1]

إن الإيقاع هنا يبدو أكثر تنظيما مما عرفناه في النماذج السابقة، فطريقة العرض هذه جعلت الشاعر يعمد إلى نظام المقطع على نمط كثير من نماذج (شعر التفعيلة)، ولكن في غياب تام للتفعيلة والقافية، فيبدأ كل مقطع بكلمة (عندي) تتبعها مجموعة كلمات تمثل مبيعات مفترضة، وتحتل أربعة أسطر غالبا، الأخير منها أطول من الثلاثة السابقة.

وعلى امتداد التسعة عشر مادة المعروضة في سوق النخاسة هذا، يشير الشاعر إلى ما أصاب الإنسان من إحباط ويأس من تغيير الأوضاع وتحسنها في المنظور القريب، وقد أعطى تتابع هذه الكلمات وقعا صوتيا ملحوظا، إضافة إلى ما يضفيه على شعور القارئ من معان ودلالات بقدر ما هي قاسية، هي منبهات تجاه الوضع الذي لا بد أن يدرك الناس خطورته.

وإذا انتقلنا إلى (عتابا معاصرة) وجدنا الإيقاع نفسه، النص كله معدودات مختلفة يجمعها شيء واحد هو علاقته كضعيف بالآخر القوي ، فيقول:

الذين ملؤوا قلبي بالرعب

وراسي بالشيب المبكر

وقدحي بالدموع

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية. 201

وصدري بالسعال

وأرصفتي بالحفاة

وجدراني بالنعوات

وليلي بالأرق

وأحلامي بالكوابيس

==

وحرموني براءتي كطفل

ووقاري كعجوز

وبلاغتي كمتحدث

وصبري كمستمع

وأطياني كأمير

وزاويتي كمتسول

وفراستي كبدوي

ودهشتي كمسافر

وحنيني كعائد

==

ثم أخذوا سيفي كمحارب

وقلمي كشاعر

وريشتي كرسام

وقيثارتي كغجري

وأعادوا لي كل شيء وأنا في طريقي إلى القبر

ماذا أقول لهم أكثر مما يقوله الكمان للعاصفة؟[1]

ففعل العد عند الماغوط، كما يوضحه المثالان السابقان ، وإضافة إلى كونه وسيلة إيقاعية، هو وسيلته للتعبير عن فوضى الأشياء من حوله، فالأمور التي يعدها لا تخضع لأية علاقة ارتباط عادة، فلا شيء يجمع بين النسور وبين أعقاب السجائر ونشارة الخشب على

[1] محمد الماغوط، سياف الزهور ، 107

سبيل المثال، إنها أشياء متناثرة مشتتة تشبه إلى حد كبير تشتته الذهني الناتج عن غربته المستمدة من واقع لا يريده، ولا يملك القدرة على استبداله. غير أن ذلك لا يعني أن هذا الكم من الكلمات اعتباطي، بل هو مقصود جدا ذلك أن الماغوط يعول–كما يبدو– على ما تحدثه تلك الكلمات المعدودة المختارة من وقع معنوي قبل الوقع الحسي، لذا يبدو الثاني ثانويا إلى حد ما مقارنة بالأول، وإن كانت طريقة العد قد وفرت له حدا أدنى من البروز يحافظ به الشاعر على الخيط الرفيع الفاصل في نظر النقاد بين كتاباته وبين النثر الخالص، ويؤكد الماغوط ذلك بقوله:" الموسيقى في أشعاري موجودة في متن النص، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض كالحب الحرام، أي حركة تفسر على نحو ما."[1]

إن فعل العد إذن قد فسح المجال للكلمة بأن تجد لها مكانا في المتن، وأن تكتسب معنى ما يمليه موقعها منه، رافضا ترفع الشعر عن كلمات وقبوله أخرى، شرط أن يخضع معناها للسياق العام الذي تدور فيه مجموع الكلمات المشكلة للنص.

ج– إيقاع التكرار:

من المؤكد أن المقصود بالتكرار هنا ليس الذي يعتمد على الوحدات المتساوية التي نسميها التفعيلة سواء في بناء البيت أو في بناء السطر، ولكننا نرمي إلى نوع آخر من التكرار الذي يعتمد على اللفظة طورا، وعلى الجملة طورا آخر، وما يترك تكرارهما على نمط معين من إيقاع، ولكنه لا يتصف بالدوام والاستمرارية بل بالانقطاع والتبدل.

وإذا كان التكرار أساس كل إيقاع مهما اختلفت صوره، فإن أهميته لا تتوقف عند المجال الصوتي، كما بينا ذلك في الحديث عن النوعين السابقين، بل إن الامتداد المعنوي والشعوري لا بد أن يلاحظ فيه خصوصا إذا كان ميدان الكتابة يغمره الشكوى والتذمر، والثورة على كل شيء تقريبا في واقع الناس المزري في منظور فئة من الشعراء.

ويصاحب التكرار الظواهر الإيقاعية المختلفة مثل التقابل والتعداد والتضاد والنداء وغيرها مصاحبة لصيقة، سواء في اعتماده على تكرار اللفظة المفردة ، أو تكرار مجموعة مفردات أو جملة بذاتها، ويمكن التمثيل لذلك، بمجموعة من قصائد الماغوط التي نجحت في نظر النقاد في أن تشكل لنفسها إيقاعها الخاص.

---

[1] محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 66

ففي قصيدة(في يوم غائم)1 قول الشاعر:

لا أريد ان أشكر

ولا أريد ان أبتسم

سأضرب المائدة بسوطي

وأصفع البواب خلفي بجنون

أريد أن أغني وأهاجر

أن أنهب وأهاجر وأثور

هذا من حقي

لقد ولدت حرا كالآخرين

بأصابع كاملة.. وأضلاع كاملة

ولكنني لن أموت

دون أن أغرق العالم بدموعي

وأقذف السفن بقدمي كالحصى.

==

ولدت عاريا ، وشببت عاريا

كالرمح

كالإنسان البدائي

سأنزع جلود الآخرين وأرتديها

سأنزع جلود السحب والأزهار والعصافير وأرتديها

محتميا بالضباب والأنين

==

كل امرأة في الطريق هي لي

كل نهد كل سرير

هو لي .. لعائلتي.. لرفاقي الجائعين

طالما لنا شفاه وأصابع كالآخرين

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية،151

ودماء فوارة كالآخرين

يجب أن نأكل ونحب ونهجر

ونقذف فضلات الأثداء خلف ظهورنا.

==

ولكنني وأنا أحتضر

وأنا أسبح في قبري كالمحراث

سأموت وأنا أتثاءب

وأنا أشتم

وأنا أهرج

وأنا أبكي..

إن الإيقاع في هذه المقاطع بنبني على أساس تكرار الكلمة، وعلى تكرار الجملة لكن دون أن نحتفظ الجملة بكامل عناصرها وحرفيتها؛ ففي المقطع الأول تكرار لكلمة(أريد) منفية تارة وتارة مثبتة، ولكن السطران الأولان يشكلان أيضا ما يشبه تكرار الجملة على الرغم من اختلاف الكلمتين الأخيرتين من كل سطر، فشعور الشاعر في السطرين واحد وهو كاف لتوحيدهما تحت معنى واحد وإيقاع واحد.

والطريقة نفسها يعتمدها في المقطع الثاني، بتكراره للكلمات:(ولدت، وكاف التشبيه، وسأنزع وأرتديها)، ويتنوع توزيع التكرار رغم قصر المقطع؛ فكلمة (ولدت) تقع في الجزء الثاني من الجملة في السطر الأول، و(كاف التشبيه) تقع في الجز الأول من الكلمتين في السطرين المواليين، وكلمتا(سأنزع وأرتديها)، تضمان معا ما بينهما من كلمات.

وفي المقطع الموالي يكتفي بتوزيعين من الثلاثة التي سبق ذكرها؛ فكلمتا(كل ولام الحيازة) تتكرران ثلاث مرات، في أول الكلام وفي آخره، بينما كلمة(كالآخرين) فمرتين في آخر الكلام. أما المقطع الأخير فيكتفي بتكرار كلمة واحدة هي (أنا) ست مرات في ستة أسطر، فيهيمن الضمير بذلك على الانتباه، ويختم الكلام كله.

ونخلص من ذلك إلى جملة استنتاجات،هي:

- مقارنة مع النوعين الأولين من الإيقاع، يعد التكرار أكثرها صخبا وبروزا في قصيدة النثر، وبالتالي فإن هذه القصيدة أكثر إيقاعية من كثير من قصائده الأخرى، لكثرة الكلمات المكررة واختلاف مواقعها في النص.
- إن بروز الإيقاع جاء لضرورة فنية، ذلك أن الشحنة العاطفية في النص كبيرة، وحجم الانفعال واضح سواء من خلال محاولة فرض الإرادة وما صاحبها من خشونة في الخطاب، أو من فعل الهيمنة في الحيازة الذي لخصته الكلمتان (كل– لي)، كل ذلك في إطار ذاتية تحاول ألا تستسلم للموت إلا على الصورة التي تعبر عن مأساته.

إن الإيقاع غير متكلف ولا مستهدف في ذاته، ذلك أنه لا يعم النص كله، بل نجد أسطرا لا يكاد الإيقاع يلاحظ أو يميز فيها، خصوصا في لغة بسيطة هي أقرب إلى لغة العامة في حياتهم اليومية، فقد شكلته الكلمات التي تكررت على نحو يخضعها للحالة النفسية والشعورية للشاعر، وليس على نحو تفرضه أنظمة وقوانين.

وهذا النمط من التكرار يصاحب عادة ظاهرة النداء عند الماغوط، وقد رأينا في مبحث سابق أن القصيدة كلها قد ترد نداءات تتكرر فيها أداة واحدة هي(يا) أو منادى على شكل (أيها) محذوف الأداة، أما دور النداء في إيقاع القصيدة فواضح للعيان، إذ إن الشاعر يحرص على بناء النداءات وفق نظام من تشابه الكلمات وزنا أو تقاربها على الأقل؟ ليس القصد أنه يقيم للوزن العروضي أهمية، ولكنه الوزن الذي يأتي من تكرار النداء مصحوبا بتجاور الكلمات المتناسقة على النمط الذي رأيناه آنفا.

ومثال ذلك قوله في (دروس في اللغة الصينية)[1]:

أيتها الأرصفة..

سأريحك من خطواتي

أيتها الجدران ..

سأريحك من ظلي

أيتها السنابل ..

سأريحك من أسناني

أيها الأطباء ..

[1] محمد الماغوط، البدوي الأحمر، 31 .

سأريحكم من سعالي

أيها النائمون..

سأريحكم من غنائي.

و الشيء نفسه في (غيوم)[1]:

أيها الحزن

أيها الفرح

أيها الربيع

أيها الخريف

أيتها الفصول

أيها الوحل

أيها الشرق

أيها الغرب

ليس هناك أزمة إيمان

بل أزمة جهات!

على أيها يتوجه المفلس أو الخائف أو الضائع

أيها الشعر الرضيع

متى تشب عن الطوق؟

وتصير دينا؟

فكل كلمة في سلسلة النداءات هذه لها ما يقابلها ويجانسها؛ فالاسم يقابل الاسم والفعل يقابل الفعل والحرف يقابل الحرف وقل مثل ذلك عن الصيغ اللغوية الأخرى. ففي غياب الوزن العروضي، يبحث شاعر قصيدة النثر عن البديل ممثلا في التوازي والسجع والجناس والتكرار وقياس الأسطر، وكل ذلك يقوده النداء الذي هو الصوت الأول المكرر في مثل هذه التراكيب.

ويحدث التكرار هذا في سياق العد أيضا، كما في قوله:

بلى .. بلى

تذكرتها

[1] م. نفسه، 144

دمشق المناسف والاهراءات

دمشق البيضة المسلوقة

والرغيف المطوي بعناية في حقيبة المدرسة

دمشق الخيول الجامحة

والسفن التي تسد وجه الأفق

دمشق الغبار

والدراجة المسنودة على الحائط

دمشق النجوم والمشاعل المضاءة على ذرى الأورال

دمشق الليل.. والقنديل المطفأ بالشفتين

دمشق الحداء والخناجر المسمومة برايات كسرى

دمشق التأتأة

والبصمات الممسوحة بالركب وقوائم الطاولات

دمشق المنتصبة على شواطئ الأطلسي

دمشق المحدودبة أمام الصنبور

دمشق الوحل .. النجوم.. فقاقيع الحمى

أشلاء الثوار.

إن عد سمات دمشق قديما وحديثا، كان يمكن أن يحدث دون تكرار اسم المدينة، لكن الشاعر يملك في نفسه أشجانا يريد التنفيس عنها، فإبراز اسم دمشق بهذا الشكل المتكرر يكشف عن مخزون ما يعانيه في ذمها وحبها على حد سواء، وقد عبر عن ذلك بأن جعل كل طاقته الانتقامية المفترضة مصوبة ضدها، لكنها سرعان ما تفتر في النهاية أمام حبها ومكانتها عنده.

أما تكرار الجمل فقليل في شعره مقارنة بتكرار الكلمات أو تكرار التعداد، فالماغوط قلما يكرر الجمل نفسها دون أن يحدث في أحدهما تغييرا معينا، مما يخرج هذا النوع من دائرة التكرار إلى دائرة التقابل الذي رأيناه.

وتمثيلا لتكرار الجملة نستحضر قوله مخاطبا بدر شاكر السياب:

ثم تسمع صوتا يصرخ من اعماق الليل:

لا أحد في البيت

لا أحد في الطريق

لا احد في العالم

ثم تلوي عنقك وتمضي

بين وحول آسنة

وأبواب أغلقت بقوة

حتى تساقط الكلس عن جدرانها

وأنت واثق أن المستقبل

يغص بآلاف الليالي الموحشة

والأصوات التي تصرخ:

لا أحد في البيت

لا أحد في الطريق

لا أحد في العالم

إن التكرار الحاصل على شكل لازمة تتكون من ثلاث جمل، يضفي على النص إيقاعا موسيقيا ملحوظا، وهو إيقاع يتناسب مع الخطى البطيئة التي يتصور زميله الشاعر يمشيها وهو في لحظات الوهن والضعف والاستسلام للموت، وهو يجعلها ضمن إعادة الصوت في سياق سردي يثبت مرة أخرى أن غرضها الدلالي أولى من وقعها الصوتي.

ونجد تكرار الجملة أيضا في قصيدة (الرجل الميت)[1]، حين يكرر جملة النداء (يا قلبي الجريح الخائن) في بداية كل مقطع من المقاطع الثلاثة الأخيرة، ورغم تباعد الجمل المكررة إلا أن تموقعها على رأس المقطع يمنح التعبير إيقاعا لا ينكر، لكنه ليس بالقوة التي تحدثها عندما تتتابع، وهو الذي لا يحدث غالبا في قصائد الماغوط.

وفيما عدا هذه النماذج القليلة من إيقاع الجملة، يطغى إيقاع التقابل المعتمد على جملة كلمات مكررة كالذي نجده في قصيدة (الواشي)[2] مثلا:

وفي اليوم التالي

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 43

[2] محمد الماغوط، سياف الزهور، 107

عاد أحدهما مستعجلا تحت المطر

أما الثاني

فكان يسبح بدمه في أحد أقبية التعذيب

لقد تذكرت:

كان أحدهما يتحدث أكثر من اللازم

وكان الآخر يصغي أكثر من اللازم.

إن السياق هنا يمنع تكرار الجملة في السطرين الأخيرين، على الرغم من اشتراكهما في عدد من الكلمات، وكون المتحدث عنهما يتلازمان كشخص وظله، ويفعلان معا الأشياء نفسها، لكن أحدهما واش والآخر ضحيته، لهذا جاء السطران الأخيران يفترقان في أهم لفظتين في سياق المقطع، وهما (يتحدث – يصغي).

خـــــــاتمة

خاتمــة:

إذا كان الاغتراب قد فرض وجوده على الشاعر قديما وحديثا، فإنه جعل من طائفة من الشعراء نماذج فريدة من حيث القدرة على تشريح الواقع وتعريته من عوامل الزيف، تبعا لرغبة الشاعر في السمو الشعري والصفاء الروحي اللذين يلزمانه بالنظر إلى الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي في منظور البسطاء والمخدوعين ببهارج الأشكال والألوان؛ ومعنى ذلك أن الاغتراب يدفع إلى القراءة المختلفة للأشياء، وإلى بناء رؤى ومواقف قد تثير الأسئلة لكنها تجسد الرغبة الملحة في التغيير، وفي تشكيل عالم جديد تحكمه القيم الضائعة، وتبلوره الأفكار العظيمة.

ولقد لوحظ أن الاغتراب الشاعر ليس مجرد تعبير عن واقع مؤلم ناتج عن ظروف داخلية أو خارجية بل يعد أحد أهم محركات قرائح الشعراء، وطاقة فنية تزخر بعناصر الجمال والقوة، لأنه ليس فكرة أو موضوعا فحسب بل يتجاوز ذلك إلى كونه مساهما مباشرا في بناء اللغة والصورة والإيقاعات الجديدة. ويمكن لدارس الأدب أن يلاحظ أن أقوى الشعراء تعبيرا وأشهرهم مكانة هم الذين عرفوا بالاغتراب في شكل ما من أشكال وجوده حتى ليعتقد أنه شرط من شروط التميز الشعري، وليس فقط عنصرا ضمن مجموعة عناصر تصنع تجارب الشاعر الأدبية وتغنيها.

وبما أن لكل شاعر غربته الخاصة تطفو على قصائده قليلا أو كثيرا، يرجع عنها حينا ويتمادى فيها أحيانا، فإن الشاعر السوري محمد الماغوط من الشعراء الذين شكلهم الاغتراب تشكيلا خاصا، أهم مميزاته الأصالة والصدق؛ فهو البعيد عن التصنع والاتباع والتقليد، ولذلك نجد اغترابه حقيقيا نابعا من تجربة صادقة دفعته إلى مخالفة كثير من شعراء قصيدة النثر اقتناعا منه بأن ما ينبع من ذاته هو المعبر عن علاقته بالآخرين والعالم من حوله.

إن الاغتراب الذي طرق حياة الماغوط باكرا، جعله مستعدا للتضحية بكثير من قوانين الشعر العربي الشكلية الواقفة حاجزا أمام تدفق أحاسيسه تجاه ما يحيط به من مظاهر الظلم والتعسف، فانطلق جامحا يبحث عن قاموس بمفردات اليومي، وعن الصورة التي تعكس تناقضات العالم ومفارقاته، وعن إيقاعه الخاص الذي لا يتفق وما أريد للقصيدة المعاصرة كما يطرحه المنظرون وأرباب النقد العربي الحديث، وهكذا استطاع رسم خط شعري خاص، لم

يلتفت بعده إلى المشككين والمستهزئين، ولم يحفل معه بالمعجبين والمادحين، وكأنما لسان حاله يقول: هذا أنا وهكذا يجب أن يكون شعري.

ونستطيع القول، إن الماغوط احتكم أولا وأخيرا إلى فطرته، وإلى الرغبة الجامحة في أن يعبر عن وجوده بما ينتجه من أدب، فإذا كان أغلب الشعراء قد ابتدأوا بتقليد قالب معين، وانطلقوا من تجربة شعرية سابقة، فإن الماغوط بدا وكأنه بدأ من نقطته الخاصة.. لا نريد أن ننفي تأثره بشعراء سابقين، بقدر ما نريد القول إن الخط الأدبي الذي سطره منذ بواكير قصائده كان واضح الدلالة على أنه يريد أن يتكلم بصوته لا بصوت غيره، بصرف النظر عن مدى نجاحه في ذلك من عدمه. بل لعله استفاد من تمرده المبكر على الظلم الذي لحقه كما لحق غيره من الفقراء والمعدمين، بأن نمت لديه الرغبة في كسر الحواجز التي تحول دون أن يقول ما يريد هو لا ما يريد غيره.

ولقد حاول الماغوط أن يخفي معاناته السياسية التي شردته ونفته، وذلك بالاختباء خلف القضايا الاجتماعية، فإذا كان الفقر والتشرد والجوع وغيرها من مظاهر البؤس والغبن تسيطر على شعره، وإذا كان يبدو ساعيا وراء البحث عن الخلاص على المستوى النفسي والاجتماعي، فإن إشاراته إلى الهم السياسي لا يخفى على الدارس المتأمل، لذلك لا نراه مثل الشعراء السياسيين في تناول الموضوعات وإن كان واحدا منهم. وكأنما أراد الماغوط بذلك أن يظهر أن الأولوية التي يتوجب الاهتمام بها تتعلق بحرية الإنسان وكرامته قبل الحزبية والحكم والسياسة، ولكن بما أن السياسة أبت إلا أن تشوه الإنسان وتفرق الجماعة، فكان لزاما أن تنتقد عبر الشأن الاجتماعي بالدرجة الأولى بوصفه العامل المؤثر في حياة الفرد والمجتمع.

ولقد استطاع الماغوط أن يشكل شعره في سلسلة من الظواهر التي لا تخطئها العين، مثل ميله إلى الثنائيات والتقابل بين الأشياء؛ ما يوحي بأنه يضع الأشياء في ميزان لمعرفة حقائقها والفرق بين المقبول والمنبوذ منها، لهذا استعان بالسخرية مثلا وسيلة لإشعار القارئ بأهمية الانتباه إلى ما يدور من حوله، وأبعد الرمز من دائرة اهتمامه، لأنه يرى أن على الشاعر أن يصل إلى هدفه دون التفاف على اللغة إلا بقدر ما يحافظ بها على شعرية النص.

من جهة أخرى نرى تميز قاموسه اللغوي الذي لا تكاد تخلو قصيدة من ملامحه، حتى كادت قصائده تتشابه من حيث توفرها على كلمات بعينها، مأخوذة من الخطاب اليومي للبائسين والمحرومين، لكنها تدور في أغلبها في فلك الضعف والسلبية، وليس ذلك ناتجا سوى

عن رفضه لصورة العربي المهزوزة بفعل التهميش الذي يرى الماغوط أنه مفروض عليه. إن رسم الصورة بهذه الأوصاف السلبية المنفرة مؤشر من جهة على وعي الشاعر بأسباب التخلف الذي يشل المجتمع ويمنعه الحركية والحرية، ومن جهة أخرى على الرغبة في دفع الإنسان إلى تغيير هذا الواقع بالطرق التي يسمح بها منطق التطور الفكري لدى شرائح المجتمع الفاعلة. والمتأمل في شعر الماغوط يدرك أن الفقر والتخلف ومظاهر السلبية لم تكن هما فرديا ذاتيا فقط، بل كان هما جماعيا عاما يتعلق بمستقبل الإنسان العربي في ظل مجتمع دولي لا يرحم.

وكنتيجة لذلك جاءت صوره حسية شرسة تقف بالمرصاد أمام كل أشكال التهذيب المصطنع والتزييف الموهم، وكأنما يريد الشاعر من خلالها أن يحرج الواقفين خلف ستار الشعارات والمتخفين خلف صناعة الوهم، فيضعهم أمام ما يجري في مختلف مجالات الحياة، حتى ليبدو للقارئ أن الماغوط يزاوج بامتياز بين الأديب والصحفي، غير صحافته مجردة من قواعدها وطرقها لأنها في ثوب أدبي إبداعي.

وامتد اغتراب الشاعر إلى خاصية النظام الذي لم يلتزم به.. ليس فقط في صوره والمعاني التي يعبر عنها، بل أيضا في النظام الإيقاعي الذي اعتمده؛ فالوزن عنده مرتبط بمنظومة الخضوع للقواعد الظالمة، أو القواعد المثبطة التي تعرقل سير الأحاسيس المتمردة على واقع سيء، لهذا نجده يصطنع لأشعاره موسيقاها الخاصة، التي لا تشبه حتى موسيقى الشعر لدى زملائه الذين تمردوا بدورهم على الوزن والقافية. وهكذا اعتمد الماغوط على إيقاع التكرار والتقابل والتعداد محاولا أن يحملها شحنة الانفعالات التي تعتريه في لحظة الكتابة؛ على أنه في كل ذلك لا يعطي للإيقاع أولوية أو اهتماما أساسيا بقدر ما يهتم بالمعاني التي تحمل رؤيته إلى الحياة من حوله.

ولقد حاول هذا البحث أن يبتعد عن جدلية مفهوم الشعر عند شعراء قصيدة النثر، وينطلق من فرضية أن الشعر عالم واسع وفسيح يتسع لمختلف الاتجاهات التعبيرية حتى تلك القريبة نسبيا من النثر، لأن الشاعر عندئذ يملك تقنيات (التعويض) إن صحت التسمية، أي إمكانية تعويض خاصية شعرية بأخرى تقوم مقامها مع المحافظة على الجوهر وهو تميز النص الشعري عن النص النثري في خصائص معينة.

وإذا كان الماغوط قد ذهب بعيدا في تبسيط قصيدة النثر، إلى الحد الذي طرح معه التساؤل حول شعريته، فإن تعميد أدونيس وآخرين من رواد الشعر المعاصر لكتاباته تعطيه

الحق في أن يكون شاعرا في جزء مما أنتج من كتابات، دون أن يكون للإجماع على ذلك أهمية كبيرة. بل إن بعض نقاده يذهب إلى أن الصبغة الشعرية الخاصة به تمتد أيضا إلى مسرحياته ومقالاته الأدبية، مما يعني عند هؤلاء أن شاعريته هي التي تطغى على أعماله وليس العكس.

ومهما يكن من أمر، فإن الثابت أن أدب الماغوط لافت للانتباه، بما يفرضه من تميز واضح عن كثير من النماذج الكتابية الأخرى، ولعل الاغتراب هو أحد أهم الأسباب في ذاك التميز، بما فرضه على الشاعر من قدرة على مخاطبة القارئ بالطريقة التي تفاجئه، وتصدمه، وتمتعه في آن.

ثبت المصادر والمراجع

1- المصادر:

- أحمد عبد المعطي حجازي ، قصيدة لا ، 7، مركز الأهرام للترجمة والنشر- القاهرة ، ط1 ، 1989
- أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة – بيروت . 1973
- أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار كنوز المعرفة العلمية-عمان ، ط1، 2009 .
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،، مكتبة مدبولي -القاهرة، ط3، 1987 .
- إلإنجيل ، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، النشرة الرابعة 1992، الطبعة الرابعة 2001.
- باجة (ابن) ، تدبير المتوحد ، دار سراس للنشر- تونس، 1994
- البردوني ، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ديوان من أرض بلقيس، وما بعدها، دار العودة. بيروت، 1986م
- البطليوسي ، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، القسم الأول، تح: حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991
- التوحيدي، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي، دار الثقافة – بيروت ، ط2 ، ج1 ، 1982.
- الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي – بيروت ، ط2 ، 1982 .
- الحميرى ، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ، تح: د حسين بن عبد الله العمري – مطهر بن علي الإرياني – د يوسف محمد عبد الله، ج8 ، دار الفكر المعاصر (بيروت – لبنان)، دار الفكر (دمشق – سورية)، الطبعة: الأولى، 1420 هـ - 1999 م
- حيدر حيدر، أوراق المنفى ، دار أمواج للطباعة والنشر – بيروت ، ط1 ، 1993
- دريد بن الصمة ، الديوان ، تح: عمر عبد الرسول ، 61-62 ، دار المعارف بمصر.
- الرازي ، مختار الصحاح ، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت – صيدا ، ط5: ، 1420هـ / 1999م
- الشنفرى، الديوان، تح: إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي- بيروت ، ط2 ، 1996
- عبد الوهاب البياتي، الديوان ، مجلد2 ، دار العودة – بيروت ، ط3 ، 1979
- عنترة بن شداد، الديوان ، مطبعة الآداب – بيروت ، 1893.
- فراس (أبو)الحمداني، الديوان شرح: نخلة قلفاط،، المطبعة الأدبية -بيروت، 1910
- القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مكتبة ومطبعة صبيح – القاهرة
- مالك بن الريب، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج: 15، ج1 .(د.ت)
- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى- دمشق. ط2، 2006
- محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، حوارات حررها: خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002

- محمد الماغوط، البدوي الأحمر، دار المدى –دمشق ، ط1، 2006 .
- محمد الماغوط، سياف الزهور، دار المدى – دمشق. ط3 ، 2009
- محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ، دار المدى – دمشق، ط2 ، 2007
- مظفر النواب، الأعمال الكاملة، الأوديسا .
- مظفر النواب، للريل وحمد، دار المدى –دمشق، ط1 ، 2008
- المعري ، المنتخب من اللزوميات، اختيار هادي علوي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1 ، 1990.
- منظور (ابن). لسان العرب. المجلد الأول. دار صادر– بيروت. ط6 .1417هـ 1997م
- نزار قباني وأروع قصائده، تقديم غالية محمد حسن ، المكتبة الحديثة ناشرون –بيروت – دار الهدى –عين مليلة ،(د.ت)
- هانئ (ابن) الأندلسي ، الديوان ، دار بيروت ، 1985
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس ، ج5 ، دار الغرب الإسلامي– بيروت ، ط1، 1993

2– المراجع:

- إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، فبراير 1978
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة –بيروت، ط3 ، 1979
- ألبير كامي . المتمرد ، تر: عبد المنعم الحفني ، مطبعة الدار المصرية.
- ألبير كامي، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات – بيروت ، ط3 – 1983
- أنور الجندي ، الفكر الغربي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية –الكويت، ط1، 1987 .
- برديائف، الغزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982
- جابر عصفوى، رؤى العالم، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1، 2008
- جروه علاوة وهبي ، التجريب في القصيدة العربية، دار البعث– قسنطينة ، ط1 ، 1984
- جهاد فاضل ، فتافيت شاعر (وقائع معركم مع نزار قباني)، دار الشروق – بيروت ، ط1 ، 1989
- جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق– بيروت – القاهرة ، ط1 ، 1984.
- جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون ، دار الشروق – القاهرة ، ط1 ، 2000 .
- حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء. منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق . 2005
- حسين سعد . بين الأصالة و التغريب في الاتجاهات العلمانية. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع – بيروت . ط1. 1993

- حليم بركات، غربة الكاتب العربي، دار الساقي – بيروت، ط1، 2011
- ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، دار شرقيات – القاهرة ، ط1 ، 1980
- زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية، دار الشروق – بيروت ، ط3 ، 1982.
- سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دار النهضة العربية– بيروت، ط1 ، 2003
- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان– طرابلس، ط1 ، 1988
- صالح الزامل، تحول المثال. المؤسسة العربية للدراسات و النشر– بيروت. ط1 ،2003
- صلاح لبكي، الأعمال النثرية الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع –بيروت ، ط1 ، 1982 .
- طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر (د.ت)
- طه حسين، حافظ و شوقي، مكتبة الخانجي – القاهرة
- طه فرج وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية بيروت.
- عباس العقاد، التفكير فريضة إسلامية، المكتبة العصرية – صيدا /بيروت، دت، دط
- عبد الحميد جيدة، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل– بيروت ، ط1، 1980 .
- عبد السلام محمد الشاذلي . حول قضايا التجريب و التغريب. دار الحداثة –بيروت .ط1 1985
- عبد الله الغدامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار الميلاد جدة ، ط1 ، 1987
- عبد الله بن أحمد الفيفي . حداثة النص الشعري، النادي الأدبي بالرياض . ط1. 2005
- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة –بيروت، ط1 1986
- عبده بدوي ، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، دار قباء – القاهرة ، 2001
- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط1، 2002
- على جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري. دار الشروق– عمان .ط1 . 2003
- على حرب .الاستلاب و الارتداد. المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء .ط1 . 1997
- فاتح العلاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2005
- فاخر عاقل، معجم العلوم النفسية. دار الرائد . لبنان . 1988.
- فاروق أحمد اسليم ، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1998

- فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، دار الحوار للنشر والتوسيع- اللاذقية، ط1 ، 2011.
- فيكتور هوجو، رسائل وأحاديث من المنفى، تر: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986
- كولن ولسن. اللامنتمي، تر: أنيس زكي حسن ، دار الآداب – بيروت ط3 - 1982
- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع–القاهرة، (د ت) (د ط)
- مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية- القاهرة. 1983
- محمد حمدان ، أدب النكبة في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2004
- محمد رضوان، محنة الذات بين السلطة والقبيلة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق . 2002
- محمد ساري ، البحث عن النقد الأدبي الحديث، دار الحداثة – بيروت
- محمد محفوظ، الحرية والإصلاح في العالم العربي، الدار العربية للعلوم – بيروت ، ط1 ، 2005.
- محمود نسيم ، فجوة الحداثة ، أكاديمية الفنون بمصر.
- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2002
- مختار على أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت 1995
- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب–دمشق، 1999 .
- مصطفى حجازي . الإنسان المهدور. المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء. ط 1 . 2005
- مصطفى حجازي . التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط9، 2005.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد ، ط3 ، 1967
- ناصر الحاني . المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية –صيدا .بيروت 1968

3- الدوريات

- حبيب بوهرور، الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة شعر اللبنانية ، مجلة علامات في النقد، مجلد 19، الجزء74 ، عدد يوليو 2011 .
- حسين جمعة ، الاغتراب في حياة المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 27 ، العدد الأول والثاني ، 2011
- ريم العيساوي ، قراءة في قصيدة من منفى إلى منفى لعبد الله البردوني، مجلة صدانا الثقافية – الشارقة، العدد الأول 2010.

- سمير حداد، الماغوط بين الحزن والتمرد، مجلة الموقف الأدبي، العدد 432، 2007
- علاء الدين عبد المولى، محمد الماغوط حصن النثر من بلاغة الشعر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 432، 2007.
- على مصطفى عشا، جدل العصبية القبلية في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج3، مجلد 83
- فاتح كلثوم، الرؤيا الفطرية في شعر محمد الماغوط ، الموقف الأدبي– اتحاد الكتاب العرب، عدد 432، سنة 2007 ،
- فواز حجو، صورة الماغوط في شعره،مجلة الموقف الأدبي، عدد:432 ، سنة 2007
- ناظم مهنا، الماغوط بين شعرية الفطرة وقوة التجربة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، عدد 432، سنة 2007 .

المقالات من الانترنيت:

- إبراهيم الحيدري، مفهوم الاغتراب بين الفلسفة المعاصرة والفرويدية الجديدة.(آخر دخول : 2012/4/01) الرابط:
http://www.almannarah.com/NewsDetails.aspx?CatID=11&NewsID=3119
- اعتقال الطائي، المباشرة في شعر سميح القاسم. حوار أجرته مع الشاعر في بودبست 1980، (آخر دخول: 2012/4/01) ، الرابط:
http://www.iraqiartist.com/iraqiwriter/Observer/observer_11.htm
- أحمد جودة، نكسة 67 أيقظت الضمير الثقافي العربي، صحيفة الشرق الأوسط الإلكترونية، عدد: 8594 بتاريخ: 2002/6//09، (آخر دخول: 2012/4/01)، الرابط :
http://www.aawsat.com/details.asp?section=28&article=107418&issueno=8594
- محمد شاويش، الوضع العربي الراهن:انكشاف الأبعاد المتعددة للاستلاب، (آخر دخول:2012/4/01)، على الرابط:
http://akhbar.khayma.com/modules.php?name=News&file=article&sid=138
- يوسف القرضاوي، تعليق على حديث (بدأ الإسلام غريبا..)،(أخر دخول: 2012/4/01)، الرابط:
http://www.uae4ever.com/vb1/Emara3/thread89379.html
- محمود درويش، من كلمته في دار الأوبرا بدمشق بتاريخ: 2006/05/22. (آخر دخول:2012/4/01) الرابط:
http://falsstini.jeeran.com/archive/2008/8/652653.html

محتويات

محتويات

مقدمة 5
مدخل : محمد الماغوط ولازمة الاغتراب.....12
أولا: محمد الماغوط : حياته وأدبه 13
1- حياته. 13
2- أعماله 14
3- الماغوط وقصيدة النثر.....15
ثانيا: مفهوم الاغتراب وفلسفته 19
1- الاغتراب لغة واصطلاحا 19
2- فلسفة الاغتراب 24
3- الاغتراب في الفكر العربي.....28
الفضل الأول: الاغتراب في الشعر العربي 34
- أولا: الاغتراب والأدب 35
1- الأديب والعالم الخارجي.....35
2- الاغتراب ومكانة الشاعر الأدبية.....41
- ثانيا: أشكال الاغتراب في الشعر العربي القديم.....45
1 - الاغتراب المكاني 45
2 - الاغتراب الاجتماعي.....52
3 - الاغتراب النفسي 54
ثالثا: الاغتراب في الشعر العربي الحديث والمعاصر.....57
1- دور المذاهب الغربية في اغتراب الشاعر الحديث 57
2- أشكال الاغتراب في الشعر العربي الحديث والمعاصر.....62
الاغتراب الذاتي 63
الاغتراب الاجتماعي 68
الاغتراب السياسي 71
الفصل الثاني: غربة الماغوط السياسية وانعكاسها في شعره: 79
أولا: عوامل تشكل الاغتراب عند الماغوط.....80
1 - الماغوط واتجاهه الأدبي 80
2- تجليات النكسة في أدب الماغوط.....84
3- تداعيات المنفى والسجون 92

4-الماغوط والتمرد 104
ثانيا: مظاهر التعبير الاغترابي في شعر الماغوط.....107
1- التهكم والسحرية 107
2- الحزن والانكفاء على الذات.....111
3- الغزل والمرأة 116
الفصل الثالث: الثنائيات الاغترابية في شعر الماغوط.....127
تمهيد.....128
أولا: ثنائية الأب والأم 128
1- قوة حضور الأم 129
2- نداء الأبوين..... 133
ثانيا: ثنائية الذات والآخر..... 135
1- التسكع.....137
2- الخوف.....139
3- التفاهة واحتقار الذات 142
ثالثا: ثنائية القرية والمدينة.....145
1- القرية في شعر الماغوط.....147
2- المدينة في شعر الماغوط 150
رابعا: ثنائية الحب والكره.....157
1- طبيعة الحب والكره في شعر الماغوط 157
2- مستوياتهما.....160
3- حدودهما.....168
خامسا: ثنائية الحاضر والمستقبل.....170
تمهيد.....170
1- صورة الماضي.....171
2- صورة المستقبل.....174
الفصل الرابع:الاغتراب والبنى التعبيرية في شعر الماغوط 180
تمهيد.....181
أولا: بنية اللغة : 182
1. المعجم الاغترابي.....183
2. ظاهرة التردد 189

3. ظاهرة النداء.....195
ثانيا: بنية الصورة.....209
1- الصورة الاغترابية في شعر الماغوط.....209
2- التصوير الحكائي 217
3- التصوير المشوه 221
4- خصائص الصورة الاغترابية 224
ثالثا: بنية الإيقاع 225
1- مفهوم الإيقاع عند رواد قصيدة النثر 225
2- أنواع الإيقاع في شعر الماغوط.....228
خاتمة 244
ثبت المصادر والمراجع 249
المحتويات 255