جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

شعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي

قراءة في أفق التوقع

Mohammed Al- Qaisi's poetry in the light of aesthetic reception

Reading in the horizon of expectation

إعداد: نبيلة طالب محمود الخطيب

إشراف: الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة

حقل التخصص- الأدب العربي

2017/11/9م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي

قراءة في أفق التوقع

إعداد

نبيلة طالب محمود الخطيب

ماجستير الأدب العربي، جامعة العلوم الإسلامية العالمية 2015م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

لجنة المناقشة:

أ. د. موسى سامح ربابعة، أدب ونقد، جامعة اليرموك ..... رئيساً

أ. د. يونس شنوان، أدب ونقد، جامعة اليرموك ..... عضواً

أ. د. يحيى عباينة، لغة ونحو، جامعة اليرموك ..... عضواً

أ. د. فايز القرعان، أدب ونقد، جامعة اليرموك ..... عضواً

أ. د. محمد المجالي، أدب ونقد، جامعة الزيتونة ..... عضواً

تاريخ تقديم الأطروحة 2017/11/9م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى الذي اختار أن يشاركني حياتي قبل أن أحصل على الثانوية العامة، ثم أعانني على دراستي حين لمس بي شغفاً بالعلم. وشرّعَ لي آفاقَ الارتقاء قائلاً: انطلقي نبيلة فسقفك السماء، وأنا معك.

عدنان.. أنت أولى مني بهذه الدرجة، فإليك أهديها:

ألا والله لستَ شقيق روحي ولا نصفي اليسار ولا يميني

ولكن– يا فديتك– أنتَ روحي وإني إذ فديتُكَ أفتديني.

نبيلة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

بعد شكر الله سبحانه وتعالى إذ أعانني على إعداد هذه الأطروحة، ويسّر لي السبل لإنجازها، أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور موسى ربابعة الذي تفضل بالإشراف على أطروحتي، ولم يبخل علي بسداد رأيه وإخلاص نصيحته. وأشكر الأستاذ الدكتور نبيل حداد الذي تفضل بقبول إدارة هذه الجلسة العلمية بعد غياب المشرف لظروف عمله الجديد خارج المملكة، شاكرة له اتساع صدره وإمدادي بالمشورة التي احتجتها لوقفتي هذه. كما وأشكر لجنة المناقشة الموقرة، أولاً الأستاذ الدكتور محمد المجالي بصفته مناقشاً من خارج الجامعة، وأثني بشكر أساتذتي الكرام: الأستاذ الدكتور يونس شنوان، والأستاذ الدكتور يحيى عيابنة، والأستاذ الدكتور فايز القرعان، الذين أفدت من ملاحظاتهم القيمة لرفع مستوى الدراسة. كما أتقدم بالشكر إلى كل من مدّني بالمساعدة وفتح لي باباً للفائدة. وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي الذي أشرف على رسالتي في مرحلة الماجستير، وأفدت منه إفادة واسعة، سائلة المولى أن يطيل عمره بالصالحات والصحة والعافية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحتوى

الموضوع	الصفحة
لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
المحتوى	هـ
الملخص باللغة العربية	ط
الملخص باللغة الإنجليزية	ي
• المقدمة	1
• محمد القيسي، لمحة من السيرة الذاتية	7
• تمهيد	10
– مفهوم أفق التوقع	13
مقاربات ياوس لإنشاءالأفق	17
• الفصل الأول أنا والآخر	25
– مقدمة	25
أ – الأنا والآخر في إطار أفق التوقع	29
ب– تحولات الذات	34
ج– الأنا في علاقتها مع الآخر	44
أولا: الآخر المؤتلف	45

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- المرأة أمّا 45
- المرأة حبيبة 51
- الآخر الصاحب الوفي 56
ثانيًا: الآخر المختلف 59
- الصاحب الضد 60
- الآخر الخصم: القريب البعيد 64
- الآخر النقيض (العدو) 68
- الأنا الإيجابي والآخر السلبي 75
خاتمة الفصل الأول 89
• الفصل الثاني 91
المفارقة 91
- المفارقة لغة 91
- المفارقة اصطلاحا 91
- أنواع المفارقة 98
- 1. المفارقة اللفظية 98
- 2. مفارقة الموقف والحدث 101
- 3. المفارقة الدرامية 102
- 4. المفارقة الرومانسية 103
المفارقة عند محمد القيسي 104

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاتمة الفصل الثاني 162

• الفصل الثالث

التشكيل الفني في إطار التوقع 164

الإيقاع . الصورة . النص 164

أولا: الإيقاع وتحولاته في إطار أفق التوقع 164

– الإيقاع وأفق التوقع 168

– عتبة الإيقاع: الوزن بين البحر والتفعيلة 170

– القيسي بين البحر والتفعيلة 173

– إيقاع الشعر إيقاع الحياة 178

– الإيقاع الداخلي والتقنيات الفنية (أو ما يسمى بالمحسنات البديعية) 181

– الجناس 184

– التوازي: أو الموازنة والمماثلة 196

– التورية 204

– التضاد 209

– الأضداد المتوائمة 213

ثانيا: الصورة الفنية 223

– التشبيه والاستعارة 227

خاتمة الفصل الثالث 245

• الخاتمة 247

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• المصادر والمراجع 249

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

الخطيب، نبيلة طالب محمود. شعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي قراءة في أفق التوقع. أطروحة دكتوراه بجامعة اليرموك. 2018 (المشرف: أ. د. الدكتور موسى سامح ربابعة)

تلقت هذه الدراسة شعر الشاعر محمد القيسي في إطار أفق التوقع، مرتكزة على طروحات نظرية التلقي، التي انطلقت من مدرسة كونستانس الألمانية على يد هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) وفولفجانج إيزر(Wolfgang Iser). التي منحت القارئ اهتماماً عالياً، إذ جعلته قلب المركز في عملية القراءة وتحليل النصوص الأدبية ومقاربتها. لقد أفادت الدراسة من هذه النظرية؛ وذلك بالتركيز في تلقي شعر القيسي على التأثير الجمالي للنص، عبر قراءة تحليلية فاعلة. فجماليات التلقي تحققت عملياً في هذه الدراسة بما توافر لقراءة النصوص فيها من أدوات نقدية وإجراءات عملية حديثة في الممارسة النقدية.

لقد تبين للباحثة من خلال القراءة المعمقة أن شعر القيسي بني، في جوانب كثيرة، على إثارة الدهشة بانتهاكه آفاق توقعات المتلقي، وذلك بإنشائه علاقات متشابكة احتفت بها تراكيبه الشعرية، التي أومأت غالباً إلى البعيد المتشابك والعميق من المعاني المعقدة، ما أوقع القارئ كثيراً في خيبات الظن. وقد وقفت الدراسة عند ذلك وحللته تحليلاً جمالياً متكاملاً. وتم كل هذا من خلال معاينة تحولات الأنا، وعلاقاتها بالآخر، التي تراوحت بين شدة القرب مع المؤتلف، واتساع الهوة بينها والمختلف، وكذلك النقيض أيضاً. وفي قراءة ألوان من المفارقة الشعرية توافرت لغة انزياحية جدلية مثيرة ومدهشة، ما حقق للنص الشعري مسافة توترية جمالية ممتعة. لقد كانت المفارقة عند القيسي ثرية وملفتة ومؤثرة حقاً.

وربطت الدراسة كذلك بين الإيقاع الموسيقي، والصورة الفنية، في تشكيل بنية متكاملة لنص شعري مختار من القيسي أظهر أساسيات الجمال الشعري وتفاعلها البنائي المحبوك داخل النص وخارجه في سيمفونية متماسكة؛ كالانزياح والمفارقة والإيقاع والصورة وتنوع التراكيب اللغوية.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

tcartsbA

The study receives Muhammad Qaisi's poetry in the theoretical framework of the horizon of expectations, focusing on the reception theory which was initiated in the German Constance School by Hanz Robert Jauss and Wolfgang Iser. This theory mainly favors the reader, locating him at the heart of the process of reading, analyzing and approaching literary texts. The study benefited from this theory, by focusing on the aesthetic effect of the text in Qaisi's poetry, through an active analytical reading; for the aesthetics of reception have been actually realized in this study through the available critical tools and the modern practical procedures in critical praxis.

The researcher finds, on thorough examination, that Qaisi's poetry is built in many ways on surprising the receiver by violating his horizons of expectation; that is, by creating a network of relations manifest in his poetic phrase, which alludes to the entangled, remote, complex and deep meanings; often causing disappointment for the reader. The study reveals this in an integrated aesthetic analysis, following the researcher's view. This has been achieved through investigating the transformations of the I and its relations with the other, which oscillates between extreme closeness to the familiar, and the wide gap separating it from the different and the opposite. In reading various paradoxes, a language is brought into existence: controversial, displaced, and amazing, which provides the poetic text with a fine aesthetic and tense distance. Paradox in Qaisi's poetry is rich, attractive and really effective.

The study connects as well the musical rhythm with the artistic image, in forming an integrated poetical structure for a selection of Qaisi's poems. It reveals the principles of poetic beauty, structural interaction, intertwined within and without the text in a well-wrought symphony; such as displacement, paradox, rhythm, imagery and the diversity of linguistic structures.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

ارتكزت هذه الدراسة على طروحات جماليات التلقي في سعيها لمقاربة شعر الشاعر محمد القيسي. وجماليات التلقي، التي انطلقت من مدرسة كونستانس الألمانية على يد هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفولفجانج إيزر (Wolfgang Iser)، فتحت هذه النظرية الباب على مصراعية لعملية التلقي ومقاربة النصوص الأدبية، وذلك بمنح القارئ اهتماماً عالياً؛ فهي استطاعت بما يتوافر لها من أدوات نقدية وإجراءات عملية حديثة في الممارسة النقدية، أن تقدم خدمة جليلة للنص وقارئه، وخاصة أنها جعلت المتلقي في مركز عملية القراءة، وهذا يعني من ناحية أولى تركيز المتلقي على التأثير الجمالي للنص، وقدرته على محاورة النص عبر قراءة تحليلية فاعلة من ناحية ثانية.

لقد استندت الدراسة على منهج محدد وواضح هو الإفادة من نظرية التلقي والتأويل وفرضياتها وخاصة أفق التوقع فيها، حيث تمثلت هذا الأفق وطبقته على شعر القيسي لإبراز جماليات التلقي في نصه الشعري. وقد تتبعت أشعار الشاعر بالتحليل العميق، والتقصي البعيد لوجوه الإبداع فيه، وربطت كل ذلك بمجريات أفق التوقع وكسره بصفتي متلقية لذلك الشعر ومشدودة إليه.

وبينت الدراسة أن المجموع الشعري للقيسي يمثل تجربة شعرية وإبداعية لها بنيتها الشكلية والمضمونية، التي عكست قدرة فنية تمظهرت فيها فضاءات أسلوبية، وبنى لغوية، ورؤى فكرية تدفع إلى دراسة فاعليتها في نسيج النص الشعري القيسي. وسعت هذه الدراسة إلى التركيز على أفق التوقع الذي يمتد عبر مصطلحات نقدية أخرى مثل: التأثير الجمالي، والفجوة مسافة التوتر، وانصهار الآفاق، وكسر أفق التوقع، بهدف تبيان اثرها في المتلقي، وانعكاسها على قيمة المضامين الوجودية، في أفق القارئ لشعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر. وكذلك تقصّي العلاقات الإنسانية في إطار المشاكلة والاختلاف، وإبراز القيم الفنية والجمالية كالصورة والإيقاع التي حفل بها هذا الشعر. لقد تم ذلك كله من خلال قراءة تحليلية في جماليات النص الشعري القيسي، وسماته الفنية والرؤيوية وفق أفق التوقع.

إن تحقيق هذه الأهداف تطلب الإجابة عن أسئلة تطرحها الدراسة، لأن كل موضوع يطرح للدرس ينبثق عن مشكلة، ومشكلة موضوع الدراسة هنا هي فك أسرار الشعر المختار لها، أعني أسرار شعر محمد القيسي؛ فهو-كما قد رأيته من خلال قراءاتي المتكررة له - غني متشابك معقد لأنه يطرح قضايا عامة وخاصة في لغة تحمل سمات الفن ذي المسحة الغامضة التي احتاجت قراء نقدية تفكيكية أكبر من كونها قراءة عادية. وهذا ما طمحت إليه، مستعينة بآليات النظرية القريبة إلى مستوى تذوقي للنص الشعري بشكل عام- (نظرية التلقي والتأويل) وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية التي تطرحها الدراسة:

أولاً: ما الأدوات التي شكلت نظرية التلقي النقدية، وما مدى فاعليتها في الدراسة ؟

ثانياً: ما الذي يمكن أن تقدمة القراءة الجمالية لشعر القيسي في إطار فنية النص ورؤيته للحياة والوجود؟ وكيف يمكن الكشف عن تمظهرات جماليات التلقي في شعره؟

ثالثاً: ما مدى تأثير القضية الجوهرية التي انشغل بها القيسي في شعره على تحفيز أفق القارئ؟

لا شك أن أهمية هذا الموضوع نبعت من كونه دراسة تجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي، وخاصة أن شعر القيسي يعكس عبر تقنياته حالة إبداعية مميزة، فهو شاعر صاحب قضية جوهرية اعتمد على أن يجعل نصه قابلاً لقراءة متوترة، تكشف عن جماليات التلقي، وتمثل مواجهة مباشرة للشاعر مع الذات والوجود بغية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعبير عن مكنوز دلالي عميق. كما أن الدراسة تزود المدونة النقدية في إطار الشعر العربي الحديث عامة وشعر القيسي خاصة بدراسة جديدة تتأسس على تمثلات جماليات التلقي في شعره .

واتبعت الدراسة في منهجيتها الانطلاق من مقولات جماليات التلقي النقدية لتعاين تجربة محمد القيسي الشعرية، وذلك بتحديد المفاهيم التي تنطلق منها تلك المقولات، وتطبيق أدواتها، والدراسة لا تعتمد على التنظير فقط، وإنما تركز جل جهدها على الجانب الإجرائي، وهذا يعني أن الدراسة تتغيا الاستعانة بمنهج التحليل النصي استعانة مباشرة.

كما أن الدراسة تعتني بجمع المعلومات الخاصة بجماليات التلقي من مظانها في المصادر والمراجع التي تهتم بنظرية التلقي، ومن ثم تعاين النصوص الشعرية معتمدة على تمثلات مفاهيم جماليات التلقي المهمة وخاصة أفق التوقع وما يتصل به من مفاهيم أخرى.

أما حدود الدراسة فتمحورت – كما هو في عنوانها – حول الكشف عن جماليات التلقي في المجموع الشعري لمحمد القيسي، الذي ضم الأعمال الشعرية الكاملة وغيرها من دواوينه.

تكونت الدراسة من مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة:

أما المقدمة فذكرت فيها موضوع الدراسة وأهدافها وأهم المشكلات التي تواجهها، والأسئلة التي تطرحها، والمنهجية التي تتبعها، وكذلك الدراسات السابقة. بينما ركز التمهيد على مفاصل نظرية التلقي والتأويل، وأهمها: ياوس وإيزر، بين الاشتراك والتفرد فيما بينهما ، وأفق التوقع، وكسر أفق التوقع، والمسافة الجمالية، والتأثير الجمالي، والفجوة مسافة التوتر، وانصهار الآفاق، وفاعلية القراءة، و القارئ الفعلي والقارئ الضمني عند إيزر بخاصة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتناول الفصل الأول الأنا والآخر عند محمد القيسي، وألقي الضوء على الأنا في تشكيلها وتطورها وتحولاتها، وكذلك في علاقتها مع الآخر بين الائتلاف والاختلاف، والثبات والتحول، الممنوع والممنوح، الزائف والحقيقي، السلبي والإيجابي، وقراءة ذلك من خلال تحليل النصوص الشعرية في إطار أفق التوقع.

أما الفصل الثاني فتناول البنية الشعرية وأفق التوقع من خلال المفارقة التي تشمل مفهومي (Irony) و (Paradox)، بما تصنعه من فجوات ومسافة توتر.

أما الفصل الثالث فاعتنى بالإيقاع الخارجي والداخلي وتحولات كل منهما، سواء في الشكل الذي يتعلق بعتبة الإيقاع؛ الوزن بين البحر والتفعيلة ، أو فيما يتعلق بالتقنيات الفنية المتعددة ودورها في تحقيق الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية، وأثر ذلك على أفق توقع القارئ. ثم درس الفصل أيضاً الصورة الفنية وأهم قضاياها؛ مثل الحس والخيال ، والجماليات التي تشكلها الصورة بأنواعها في نص مختار من شعر القيسي، وبيان كل تلك الجماليات من خلال تحليل النص الشعري وبنائه في إطار أفق التوقع.

وأود الإشارة هنا إلى أنني لم أتناول التناص في دراستي لأشعار محمد القيسي، على وفرته، بصفته أحد الأسس التي يتبنى عليها أفق التوقع لدى القارئ، وسبب تجاوزي عن هذا الموضوع هو وجود رسالة جامعية اختصت بالتناص في شعر القيسي، قد أثبتها ضمن الدراسات السابقة، وقد وجدتها قد غطت الموضوع بشكل كاف، فلم أجد ضرورة للتكرار أو الزيادة.

وأخيراً ختمت الدراسة بالخاتمة التي عرضت لأهم النتائج التي توصلت إليها .

الدراسات السابقة:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاولتُ في هذه الدراسة الالتفات إلى الدراسات السابقة حول شعر محمد القيسي، ولكنني لم أجد من درس شعره في ضوء نظرية جماليات التلقي وأفق التوقع، ومع ذلك سأذكر بعض هذه الدراسات: فهناك رسالة ماجستير في الجامعة الأردنية، بعنوان: "شعر محمد القيسي: دراسة أسلوبية" للباحثة حنان عمايرة، عام 2005م. تقوم على تحليل نتاج القيسي الشعري، وتربط بين التشكيل الفني والبُعد النفسي. وكذلك رسالة ماجستير في جامعة اليرموك بعنوان "الاغتراب في شعر محمد القيسي" للباحث عمر حسن العامري، بإشراف الأستاذ الدكتور يوسف بكار، 2011م، وقد هدفت الرسالة إلى استجلاء أبرز مظاهر الاغتراب في شعر القيسي، ووقفت الدراسة على الأشكال التعويضية التي استخدمها الشاعر، بوعي أو عن غير وعي، لرأب الصدع النفسي وردم الهوة بينه وبين ذاته المغتربة التي تعدّ محوراً تدور حوله شتى أشكال الاغتراب.

وهناك رسالة ماجستير في جامعة النجاح الوطنية في فلسطين، بعنوان "التناص في شعر محمد القيسي" للباحثة نداء علي يوسف إسماعيل، بإشراف الدكتور نادر جمعة قاسم. 2012م، تناولت التناص الديني والأسطوري والأدبي عربياً وعالمياً، وكذلك التناص التاريخي والتناص مع الموروث الشعبي وأبعاده الدلالية. ورسالة ماجستير في جامعة الأزهر في غزة، بعنوان "شعر محمد القيسي دراسة فنية" للباحث مراد عبد الله اللوح، بإشراف الأستاذ الدكتور محمد صلاح أبو حميدة 2013م. ومما تناولته هذه الدراسة: قضية الموت والحياة بحسب رؤية القيسي، والرمز والأسطورة، والصورة الشعرية، وشعرية الألوان، والتشكيل الكتابي.

ومن الدراسات السابقة أيضاً رسالة ماجستير في جامعة اليرموك بعنوان: "مظاهر الغنائية في شعر محمد القيسي" وهي دراسة تحليلية لمنى بشير الجراح، عام 2013م. تهتم بالجانب الغنائي المتمثل في لغة القيسي وصوره الفنية وإيقاعاته الشعرية. ورسالة ماجستير في جامعة الشرق الأوسط بعنوان" رؤية الموت في شعر محمد القيسي" للباحثة ملاك شعيلو، بإشراف الأستاذ الدكتور بسام قطوس، عام 2016م. وهناك بعض

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدراسات المبثوثة في الصحف والمجلات، منها على سبيل المثال دراسة لمحمد صابر عبيد بعنوان "محمد القيسي سيرة الموت ونبوءة الرؤيا الشعرية"، في مجلة نزوى، عدد يوليو 2009م. ودراسة للدكتور عمر العامري بعنوان " فلسطين في شعر محمد القيسي، الحداد يليق بحيفا" نموذجاً، منشورة في ملحق الخليج الثقافي لصحيفة الخليج، بتاريخ 2014/8/18م.

والجدير بالذكر أن الدراسات السابقة كلها لم تتعرض لنظرية جماليات التلقي وأفق التوقع التي تناولتها هذه الرسالة، وبهذا نأمل أن تمثل هذه الدراسة إضافة جديدة للمكتبة الأدبية العربية. وأما الدراسات السابقة التي تعنى بالتلقي والتأويل والقارئ وأفق التوقع فهي كثيرة منها:

– التلقي في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير في جامعة محمد خير بسكرة، الجزائر، لعلي بخوش، بإشراف د. الطيب بودربالة. 2003–2004م. اهتمت الدراسة برصد أفعال المتلقي وكيفية بنائه للمعنى في ضوء نظرية التلقي.

– المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصيّة في ضوء نظرية التلقي والتأويل، رسالة دكتوراة لنوال الإبراهيم، بإشراف أ.د.عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك. 2005–2006م. وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة شعر المتنبي، من منظور التلقي، قراءة جديدة ومغايرة، راصدة احتمالاته، ومحاولة الكشف عن أبعاد دلالية جديدة، مبرزة دور "أفق التوقعات" في عملية الفهم وإنتاج الدلالة ومشاركة المتلقي في عملية الإبداع، من خلال ملئه فضاءات النص الشعري.

– المتلقي في أدب أبي العلاء المعري، رسالة دكتوراة في جامعة مولود معمري، الجزائر، لعلي حمدوش، بإشراف د. آمنة بلعلي ومساعد مشرف د. سعيد بنكراد، 2010–2011م. تركز على أن المتلقي يبني ويستكشف الشخصية الفنية للمعري، ويحييها ويجددها مع أن الشخصية البيولوجية ماتت منذ قرون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– تلقي الشعر العباسي في النقد العربي الحديث من بشار إلى المتنبي. رسالة دكتوراة لزياد محمود مقدادي، بإشراف أ.د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، 2011م. وقد اعتمدت الدراسة على نظرية التلقي بصفتها منهجاً جديداً في النقد الحديث، مركزة في جانبها التطبيقي على مناهج الدارسين، والنقاد المحدثين للشعر العباسي ضمن الفترة الزمنية المحددة .

– تلقي شعر الطائيين في النقد الحديث، رسالة دكتوراة في جامعة اليرموك، لعلي محمود الطوالبة، 20013م بإشراف أ.د.عبدالقادر الرباعي. وقد اعتمدت الدراسة على ما أسمته بالحراك النقدي الحديث حول الشاعرين وفق المناهج النقدية نظرية وتطبيقاً، مستفيدة من آليات التلقي والتأويل في آفاق الواقع وإنتاج المعنى.

– أفق التلقي: بين الوصف البلاغي والتأويل الجمالي، رسالة دكتوراة في جامعة وهران، الجزائر، لخيرة بن علوة، بإشراف د. مفلاح بن عبد الله 2014-2015م. تبحث الدراسة مفهومي (أفق التوقع، والتجربة) اللذين يفعلان عملية القراءة، وينتجان تأويلاً جمالياً بالتعالق مع مرجعيات القارئ النفسية والثقافية، ومرجعية النص اللغوية.

محمد القيسي

لمحة من السيرة الذاتية

ولد القيسي في كفر عانة، قضاء يافا عام 1944م. خرج مع أهله من بلدته عام 1948م على إثر نكبة فلسطين، حيث تنقلت العائلة في قرى فلسطينية، فتلقى تعليمه في المرحلة الابتدائية في مدرسة مخيم الجلزون، والإعدادية ما بين مدرسة تابعة لوكالة الغوث ومدرسة بيرزيت الحكومية، بينما درس الثانوية، التي لم يتممها، في مدينة رام الله. ثم درس الرسم الهندسي في معهد قلنديا المهني، ولكنه لم يعمل في هذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المجال، بل تحول، فيما بعد، إلى دراسة اللغة العربية وآدابها حيث حصل على الشهادة الجامعية الأولى في لبنان. كتب الشعر ونشره مبكراً. تنقل بين دول عدة للعمل، منها: الكويت والأردن والسعودية وليبيا وتونس[1]، ودول أخرى عربية وغير عربية، حتى أنه وُصف بالمغني الجوال. يقول محمد العامري: "منذ زمن بعيد، وأنا أرى محمد القيسي، هذا الفتى الكنعاني، جوّال الشوارع، صائد الصور وعازف النصوص بامتياز" [2]. نال جائزة ابن خفاجة للشعر، التي يمنحها المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد، عام 1984م عن ديوانه "منازل الأفق". وفي العام نفسه نال جائزة عرار الشعرية، التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين، عن مجمل أعماله الشعرية[3]. وقد توفي القيسي في الأردن عام 2003م. يقول صديقه الزميل يوسف عبد العزيز: في الأوّل من شهر آب من العام 2003 مات القيسي، وشيّعناه إلى مقبرة الرصيفة، لنضعه هناك بجوار قبر أمّه حمدة، مثلما أوصانا ذات مرّة[4].

صدر للشاعر القيسي مجموعات شعرية ونثرية عدة، جُمع معظم الشعر منها في الأعمال الشعرية الكاملة، أذكر بعض هذه الإصدارات حسب تاريخ نشرها: راية في الريح، دمشق، 1968م، خماسية الموت والحياة، بيروت، 1970م، رياح عز الدين القسام، بغداد، 1974م، الحداد يليق بحيفا، بيروت، 1975م، إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها، بيروت، 1979م، اشتعالات عبد الله وأيامه، بيروت، 1981م، كم يلزم من موت لنكون معاً، دمشق، 1983م، الوقوف في جرش، عمان، 1984م، كل ما هنالك، بيروت، 1986م،

---

[1]. انظر: إبراهيم خليل، محمد القيسي الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص ص 17 – 20.

[2]. محمد العامري، المغني الجوّال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م، ص9.

[3]. انظر: إبراهيم خليل، محمد القيسي الشاعر والنص، ص ص 17– 20.

[4]. يوسف عبد العزيز، مقال بعنوان "الرصيف أجمل من بيت"، مجلة بيت الشعر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، عدد 3، آب، 2012م، ص ص 116–118.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عازف الشوارع، عمان، 1987م، كتاب حمدة، بيروت، 1988م، شتات الواحد، بيروت، 1989م، عائلة المشاة، عمان، 1990م، مجنون عبس، عمان، 1991م، الموقد واللهب، حياتي في القصيدة، عمان، 1994م، ناي على أيامنا 1996م، وغيرها مما يؤكد حضور القيسي في ساحة الأدب الحديث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمهيد

لا شك أن نظرية التلقي (Reception Theory) هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع، والعقد الثامن من القرن العشرين، وقد تبنت مدرسة كونستانس (Constance)الألمانية تجديد دراسات النصوص على ضوء القراءة. وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصباً على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، فراح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص [1].

ولنظرية التلقي جذور في النقد القديم، حيث ركز أرسطو في كتابه "فن الشعر" على تأثير الشعر في المتلقي ما يؤدي إلى ما يسمى بـ(التطهير) [2]. وكذلك فإن اهتمامات الجماليين بتأثير الأدب على المتلقي شكلت في القرن الثامن عشر إرهاصات بنظرية التلقي، التي باتت – بعد ظهورها– منهجاً جديداً لإعادة النظر في القواعد النقدية التقليدية [3]. وقد وقف روبرت هولب (R.Holub)على خمسة من المصادر الفكرية التي رآها مؤثرة في ظهور نظرية التلقي ورواجها، هي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان

---

١. انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط 1، 1994م، ص ص7–8.

٢. انظر: أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص18.

٣. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنجاردن(R.Ingarden)، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر (H.G.Gadamer)، وسوسيولوجيا الأدب. وهذه المصادر خاصة بموضوع التلقي أو علاقة القارئ بالنص[1].

وأود التوقف على أفكار رومان إنجاردن على وجه الخصوص كونها تمثل، بشأن عناصر التحديد والفراغات، أحد الأعمدة التي اعتمد عليها ياوس في بناء نظريته؛ فهو يرى، وفقاً للنظرية الظواهرية، أن للأشياء عدداً لا نهائياً من المحددات، ما يجعلها تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام، ويخلق عدداً من الفراغات التي تحتاج إلى ملئها من القارئ معتمداً على أفقه الخاص، أي إن القارئ يملأ مواضع الإبهام هذه غالباً بشكل لا شعوري ليصل بذلك إلى التحقق العياني الذي لا يتحقق فهم العمل الأدبي إلا به. فهذا النشاط يكون إبداعياً بالنسبة للفرد القارئ ويخضع لعوامل منها الخبرات الشخصية والأحوال المزاجية.. ما يجعل القراءات المختلفة لا تتماثل تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرت عن قارئ واحد في ظروف مختلفة[2].

من جهة أخرى انتقد ياوس (H.R.Jauss)، أستاذ النقد الحديث في جامعة كونستانس، الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب، وانتقد المنهج الوضعي الذي عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، وانتقد أيضاً مفهوم الانعكاس في المنهج الماركسي، كما انتقد نظرية الفن للفن لعجزها عن الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. أما منهجه فكان توفيقياً يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، فيحقق بذلك المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي. وقد أنشأ ياوس مفهوم (جماليات التلقي) الذي يحول الاهتمام من المؤلف إلى القارئ. وطور مفهوم (الأفق) إلى

---

١. انظر التفاصيل: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ص11-15.

٢. انظر: المرجع السابق، ص ص 87-92.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنجاردن(R.Ingarden)، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر (H.G.Gadamer)، وسوسيولوجيا الأدب. وهذه المصادر خاصة بموضوع التلقي أو علاقة القارئ بالنص[1].

وأود التوقف على أفكار رومان إنجاردن على وجه الخصوص كونها تمثّل، بشأن عناصر التحديد والفراغات، أحد الأعمدة التي اعتمد عليها ياوس في بناء نظريته؛ فهو يرى، وفقاً للنظرية الظواهرية، أن للأشياء عدداً لا نهائياً من المحددات، ما يجعلها تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام، ويخلق عدداً من الفراغات التي تحتاج إلى ملئها من القارئ معتمداً على أفقه الخاص، أي إن القارئ يملأ مواضع الإبهام هذه غالباً بشكل لا شعوري ليصل بذلك إلى التحقق الحياتي الذي لا يتحقق فهم العمل الأدبي إلا به. فهذا النشاط يكون إبداعياً بالنسبة للفرد القارئ ويخضع لعوامل منها الخبرات الشخصية والأحوال المزاجية.. ما يجعل القراءات المختلفة لا تتماثل تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرت عن قارئ واحد في ظروف مختلفة[2].

من جهة أخرى انتقد ياوس (H.R.Jauss)، أستاذ النقد الحديث في جامعة كونستانس، الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب، وانتقد المنهج الوضعي الذي عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، وانتقد أيضاً مفهوم الانعكاس في المنهج الماركسي، كما انتقد نظرية الفن للفن لعجزها عن الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. أما منهجه فكان توفيقياً يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، فيحقق بذلك المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي. وقد أنشأ ياوس مفهوم (جماليات التلقي) الذي يحول الاهتمام من المؤلف إلى القارئ. وطور مفهوم (الأفق) إلى

---

١. انظر التفاصيل: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ص11-15.

٢. انظر: المرجع السابق، ص ص 87-92.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(أفق التوقعات) الذي بات يمثل ركيزة أساسية في تشكيل نظريته [1]. فنظرية التلقي قائمة أساساً على التفاعل بين النص والقارئ بانتهاك آفاق توقعاته [2]. ويعتقد بعضهم أن نظريات التلقي وجماليات التلقي تمثل كسراً حاداً "لطوق المشروع البنيوي واللساني المغلق ليعيد للظاهرة الأدبية أسس انسجامها الكلي المنفتح على الآفاق المتعددة"[3].

أما نظرية آيزر (W.G.Iser) التي تناولت القارئ، فرأت أن للعمل الأدبي قطبين: قطباً فنياً، هو نص المؤلف، وقطباً جمالياً هو التحقق الذي ينجزه القارئ. فالموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، لذلك فإن تحقيقة هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين [4]. وقسم آيزر مصطلح "قارئ" إلى نوعين؛ أولهما "قارئ مضمر" يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تفتح باب تعدد القراءات بطرائق معينة. وهو ما يُسمى "القارئ الضمني" (The Implied Reader). أما النوع الثاني من القراء فهو "قارئ فعلي"، وهو الذي تصطبغ الصور التي يستقبلها أثناء القراءة بمخزونه الذهني من تجاربه [5]. حيث يلعب هذا المخزون دور الخلفية المرجعية التي يمكن من خلالها تصور الشيء غير المألوف ومعالجته[6].

---

١. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص ص15-16.

٢. انظر: المرجع السابق، ص181.

٣. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996م، ص64.

٤. انظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم حميد لحميداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1987م، ص12.

٥. انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص ص171-172.

٦. انظر: آيزر، فعل القراءة، ص ص30-35.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما العلاقة التي تربط بين متتالية الصور الذهنية التي تحدثها بنية النص في ذهن القارئ ومخزون تجربته، فيلخصها آيزر من خلال إبرازه لآلية عمل القارئ الضمني، الذي هو وسيلة لوصف العملية التي تتحول بواسطتها البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية [1]. وبذلك يرى أن مهمة المؤول لا تقف عند توضيح المعاني الكامنة في النص، أو اعتماد فكرة المعنى الوحيد للنص، بل تحليل التأثير الجمالي الذي يخلقه النص في القارئ، وتوضيح عمليات إنتاج المعنى، ليتخذ عدة أشكال مختلفة [2]. فالقارئ لم يعد مستهلكاً للنص، ولم يعد خاضعاً لسلطة النص المقروء، وإنما بات يدخل إلى عالم النص ويشارك في إكمال ما هو غائب فيه[3].

مفهوم أفق التوقع:

يقصد ياوس بأفق التوقع (Horizon of Expectation)"نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج عن ثلاثة عوامل أساس: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال لموضوعات أعمالٍ ماضية تُفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي" [4]. وقد عرف ياوس "أفق التوقعات" بأنه : "نظام من العلاقات، أو

---

١. انظر : آيزر، فعل القراءة، ص35.

٢. انظر: المرجع السابق، ص ص14-15.

٣. انظر: موسى ربابعة، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقي، مجلة أبحاث اليرموك، "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد15، العدد2، 1997م، ص46.

٤. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016م، ص55.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"[1]. أي أن أفق التوقع مصطلح يستند إلى تفاعل دقيق وحيوي بين لفظين: التوقع وهو فعل يصدر عن حالة طبيعية ضمن نسق ثقافي واجتماعي معين ومدرك. وأفق مفتوح على احتمالات تنسجم أو تختلف مع ذلك الأفق وفق حالات ثقافية نقيضة له، أو نفسية طارئة تنحرف عنه بسبب ما. وفي حالات الاختلاف ينشأ ما يسمى كسر التوقع. ومن كسر التوقع هذا تنشأ أشكال من التوتر والقلق مثل بعض أشكال الكلام، أو الصور أو الإيقاعات أو الفراغات أو غيرها مما رصدته نظرية التلقي، وأفق التوقع.

ويرى "هولب" أن "ياوس" قد عرف مصطلح الأفق تعريفاً غامضاً للغاية، معتمداً في إفهامه على الإدراك العام لدى القارئ، ثم يخلص إلى أن مصطلح أفق التوقعات ربما ظهر" لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، أي إلى " نظام من العلاقات" أو جهاز عقلي محض[2].

وقد أحاط بمفهوم الأفق عند ياوس هذا الإبهام بسبب تعدد العبارات المركبة التي ورد في سياقها، مثل: أفق التجربة، وأفق تجربة الحياة، وبنية الأفق، والتغير في الأفق، والأفق المادي للمعطيات، وقد ظلت هذه العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها[3].

ويصلح مصطلح "أفق التوقعات" عند ياوس لوصف المقاييس التي تعين القارئ للحكم على النصوص الأدبية في عصورها المختلفة، وذلك لتحديد نوعها الأدبي أو جنسها الأدبي . وكذلك يستطيع القارئ الحكم من خلال هذه المقاييس على الاستخدام الشعري أو الأدبي للغة، بوصفه مغايراً للاستخدام غير الشعري أو

---

١. هولب، نظرية التلقي، ص16.

٢. انظر: المرجع السابق، ص16.

٣. انظر: المرجع نفسه، ص ص155-156.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير الأدبي لها [1]. وهذا التغاير هو الذي يصدم القارئ بعناصر غير متوقعة، حيث ترتسم حدود المتوقع واللامتوقع من خلال معرفة القارئ وخبرته. لذلك يثيره التصادم مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية، فيتعرض وعيه إلى إثارات هي التي تفتح أمامه آفاقاً للتفسير [2].

فالمتلقي إذن يعيد بناء هذا الأفق، ويمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه منها. ويهدف ياوس إلى إنشاء علاقات بين الانتاج الأدبي والتاريخ العام، مخالفاً بذلك النظريات التي جعلت الأدب تابعاً للتاريخ، أي انعكاساً سلبياً له. وعلى هذا الأساس أكد ياوس الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، أي تأثير الأدب في المجتمع[3].

إن توقعات النص تحدد نشاط التلقي لدى القارئ وتفاعله، حيث إن لها دوراً أساسياً في صنع الأبنية الهيكلية ذات الخانات المفتوحة، أو الفراغات التي يقوم المتلقي بملئها عن طريق الإشارات السياقية أو النصية المسبقة، ليتخلق في هذا الأفق معنى أو معان تتبع التغير في الزمان والمكان ومستويات المتلقين أنفسهم من حيث خبراتهم المختلفة، مما يؤدي إلى تعدد القراءات وتراكم الخبرات، لتكوين أفق توقعات أوسع عند المتلقين، أو ما يطلق عليه (سعة الأفق)[4].

ويرى عبد الرحمن القعود تعريفاً للأفق بأنه: "الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية، وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي

---

١. انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص174.

٢. انظر: موسى ربابعة، المتوقع واللامتوقع، ص48.

٣. انظر: هولب، نظرية التلقي، من ص16-17.

٤. انظر: فالح شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، عالم الفكر، مج28، ع1، 1999م، ص362.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعامة، والأدبي بخاصة، وما يحكمه من قيم فنية وجمالية ومضمونية تكوّن لكل قارئ أفقه الخاص، أي معاييره الخاصة التي يبني بها انسجام النص وتماسكه دلالياً، أي بؤوله" [1].

ويرى نصر حامد أبو زيد أننا في فهم النص وتفسيره "لا نبدأ من فراغ، بل نبدأ -كما في فهم الوجود- من معرفة أولية عن النص ونوعه. حتى أولئك الذين لا يتصورون مثل هذه المعرفة أو ينكرونها يبد أون من تصور أن هذا النص -مثلاً- قصيدة غنائية. ومن جانب آخر فنحن لا نلتقي بالنص خارج حدود الزمان والمكان، بل نلتقي في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين" [2].

إن مفهوم أفق التوقع، كما أراه، ينقسم على قسمين: أفق قارّ أو راسخ، وأفق طارئ.

الأفق الراسخ: هو أفق توقع القارئ قبل أن ينكسر أو يحدث عليه أي تغيير. وهو الاستعداد المسبق أو الإمكانات التصورية الموجودة في ذهن القارئ آن شروعه بالقراءة الفعلية للنص بقصد فهمه وتحليله . وهذه الإمكانات تعني لي تاريخاً للخبرة الإنسانية والمعرفية التي تلقاها القارئ على مدى عمره الثقافي واختمرت لديه أفقاً متوقعاً ناجزاً. ويمثل هذا الأفق القاعدة المتحققة فعلاً والراسخة في ذهن القارئ، التي يتكئ عليها بثقة في محاولته الأولى للتفاعل مع النص.

الأفق الطارئ: ينشأ هذا الأفق عندما يضيق الأفق الراسخ للقارئ عن استيعاب أفق النص في حركته المتذبذبة، التي كلما اتسع مداها مبتعداً عن أفق القارئ، اتسعت مسافة التوتر بين أفق القارئ وأفق النص. وهذا منطقي لأن النص يعبر عن تجربة إنسانية وثقافية أخرى مختلفة. فحين يكتشف القارئ في أثناء القراءة

---

١. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، ع279، مطابع السياسة، الكويت، 2002م، ص336.

٢. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 7، 2005م، ص33.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن للنص أفقاً مغايراً، تحدث المخالفة ويصطدم الأفقان: أفق القارئ وأفق النص على مساحة غموض في تركيب عبارة شعرية، أو انزياح في اللغة غير مألوف لدى القارئ، أو تحوّل إلى معنىً مفاجئ..، فتتولد الدهشة؛ ويستثار التوتر، أو خيبة الظن، أو اللامتوقع، أي المسافة الجمالية. عندها يبدأ القارئ بالبحث عن الخيط الذي يربط العلاقات المتشابكة في النص، الذي قد يوصله إلى احتمالات من القراءة المنسجمة مع سياق النص، ويظل القارئ يطوف في أفق النص حتى يمسك بهذا الخيط، الذي يمثّل له شعاعاً يضيء غموض اللغة ويفك شيفراتها، ومن ثم يفتح مغاليق المعنى، بعد قدح للذهن وتفكّر وجهد يزيد أو يقل بحسب ما تتطلبه مسافة التوتر لتجاوزها. فهذا البحث هو الجدل الحادث بين أفق القارئ وأفق النص، الذي تنتج عنه عمليات تغيير لأفق القارئ حتى يتوافق مع أفق النص، وبذلك يتمكن القارئ من تأويل النص بشكل منطقي أو يحقق حياله، على الأقل، قراءة متماسكة ومقنعة. وهذا الكشف الجديد يُحدث لذة في نفس القارئ، من جهة، ويمثّل اتساعاً في أفقه يُضاف إلى مكتسبات الأفق الأول (الراسخ)، من جهة أخرى.

مقاربات ياوس لإنشاء الأفق:

يقترح ياوس ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق[1]:

الأول: يكون من خلال الخبرة السابقة بمعايير الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

الثاني: يكون من خلال الوعي المسبق بالعلاقة التناصية التي تربط النص بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والقيمية.

---

١. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص157 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الثالث: يكون من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي ، أي التفريق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة[1]. "وهذا ما يتاح دائماً للقارئ المتأمل في أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة "[2].

ففعل القراءة عليه أن يأخذ بالاعتبار الموسوعة العقلية التي أنتجها الاستعمال الخاص للغة النص، بما تشتمل عليه من إرث اجتماعي، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص، بما في ذلك النص الذي بين يدي القارئ. فعلى القارئ أن يراعي هذه العناصر حتى وإن استحال على قارئ واحد استيعابها كلها. وعلى هذا الأساس، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية[3].

وهذه العناصر السابقة هي التي تشكل أفق القارئ الذي يعتمد عليه في تأويل النص. وإذا ما تجاوز النص معايير هذا الأفق فإن الذات تنشعب في عملية القراءة بسبب تخييب أفقها أو سلب معاييرها، فتتراجع تجارب الذات السابقة إلى الخلف ، كما يرى آيزر، بيد أن هذا الانشعاب للذات بين التجربتين يعمق وعيها ويحركها نحو إنتاج دلالة تصبح جزء أ من وعيها. وبقدر ما يكون الاختلاف بين أفق النص وأفق القارئ يكون انشعاب الذات. وانشعاب الذات عند آيزر هو نفسه المسافة الجمالية عند ياوس [4]، التي نتحدث عنها بعد قليل.

---

[1]. انظر: هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص14.

[2]. هولب، نظرية التلقي، ص157.

[3]. انظر: أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004م، ص86.

[4]. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص ص217-218.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى جادامر أنه من الضروري أن يواصل القارئ تفرسه في الشيء عبر الحيرة التي تعتمل في نفسه، فهو يشرع في معنى للنص ككل حالما ينبثق معنى أولي في النص بناء على توقعات معينة يحملها المؤول، فهو فهم لما هو موجود في محاولة سبر الشخص غور المعنى من خلال تنفيذ هذا الشروع المسبق وتنقيحه. فحين ينقح المؤول الشروع المسبق يكون قادراً على شروع جديد، وتتناقص الشروعات المنبثقة جنباً إلى جنب حتى تتضح وحدة ماهية المعنى باطراد[1].

إن التصادمات والتعارضات التي تواجه موقف القارئ ووعيه ونوقه، تخلق لديه انفعالاً بالنص يجعله يدخل في شروع جديد للفهم والتفسير، من خلال تأثره بالحس الجمالي الحاصل من وقع اللامتوقع أو التوقع الخائب على نفسه، ما يخلق لذة التقبل لدى القارئ، وهي لذة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته، لمحاولة استبطانه بشكل موح ومؤثر[2].

ويؤكد جادامر بأنه لا يوجد أفق ثقافي مغلق أو ثابت، وأن أفق الحاضر هو في حالة تكوّن مستمرة، لأننا نضطر دائماً لاختبار أهوائنا، وذلك عند التقائنا الماضي، وفي فهم التقاليد التي انحدرنا منها، فالأفق شيء نتحرك فيه ويتحرك معنا، وآفاق الشخص المتحرك متغيرة. فلا يمكن تكوين أفق الحاضر دون الماضي، بل تتصهر الآفاق لتكون أفقاً جديداً. وهذا ما يؤكد أهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص أو

---

١. انظر: جادامر، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2007م، ص370.

٢. انظر: موسى ربابعة، المتوقع واللامتوقع، ص49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حدوث المعنى. ولا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيراً وغير مغلق تماماً كالثقافة التي تنتجه[1].

ومن هنا يكون النص قادراً، بتركيبه وتقنياته، على تحويل أفق المتلقي وتعديله، وتنشيطه وتحريضه بما لدى المتلقي من خبرة ووعي وحس ثقافي، يجعله قادراً على ممارسة نوع من المرونة التأويلية للنص، أو ما يطلق عليه (تكافؤ الآفاق)[2].

إن الدلالة الظاهرة وفق آلية التوقع تجعل الوعي للمتلقي يتجه إلى فهم العبارة باعتبارها رمزاً يوحي بأوجه من الدلالات المحتملة. وقد يقترح المتلقي أبعاداً دلالية مختلفة تفرض عليه أن يحدث تعديلاً على الكثير من توقعاته، أو التوقعات التي تقدمها الدراسات السابقة. فالفهم لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال حوار تنفتح فيه الذات على الموضوع. والإقرار بتعدد المعاني والدلالات لا يعني أن العمل الفني يحتمل كل الدلالات التي يذهب إليها القارئ دون ضابط أو إسناد من التوجيهات النصية[3].

ويسمي آيزر هذه الرحلة المستمرة من التعديلات في آفاق التوقع عند القارئ على مستوى الذات (جدلية التوقع والذاكرة)، وما يمسك به خلال القراءة هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، لا تشكل كل وجهة نظر على حدة معنىً ثابتاً أو مكتملاً [4]. وقد استعار آيزر هذين المصطلحين (جدلية التوقع والذاكرة) من مناقشة هوسرل (E.Husserl) للوجود الزماني، وهما يشيران إلى "التوقعات المعدّلة"،

---

١. انظر: جادامر، الحقيقة والمنهج، ص ص 415-417. وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 232، إبريل، 1998م، ص284.

٢. انظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص345.

٣. انظر: نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقع واللا متوقع في شعر المتنبي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، إشراف عبد القادر الرباعي، 2005-2006م، ص325.

٤. انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص157.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

و"الذكريات المحوّلة"، التي ترفد عملية القراءة بالمعلومات. فنحن حين نقرأ نصاً نقوّم الأحداث وندركها على ضوء توقعاتنا المستقبلية، المبنية على أساس من خلفية الماضي. وحين يحدث شيء غير متوقع، فإننا نعيد صياغة توقعاتنا وفقاً لهذا الحدث، وبالتالي نعيد تفسير المعنى على ضوء التغيير الجديد، وهذا ما يسميه آيزر "وجهة النظر الجوالة" التي تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص، كاشفاً كثرة المنظورات التي يترابط بعضها ببعض، وهي دائمة التعديل كلما حدث انتقال من منظور إلى آخر [1]. وهو ما سماه جادامر (صهر الآفاق)، حيث تندمج تجارب الماضي المتجسدة في النص مع اهتمامات قرائه المعاصرين، لدراسة العلاقة بين التلقي الأصلي للنص الأدبي، وكيف يدرك في مراحل مختلفة في التاريخ حتى الوقت الراهن [2]. ذكر محمد مفتاح أن مفهوم االتفاعل هذا الذي وضعته نظرية التلقي يسمى "اندماج الآفاق"، أي اندماج آفاق الماضي بآفاق الحاضر، وهذا يجعل المقروء معاصراً لنفسه ومعاصراً للقارئ في آن [3].

إن أفق التوقع الذي قدمه ياوس، قد تأسس على مفهوم كسر التوقع أو خلخلة التوقعات التي عرفها الشكلانيون. ولكن ياوس جعله أوسع وأكثر شمولية، حيث جعله مبدأ مرناً لا يقف عند حدود الانزياحات الأسلوبية المقردة، بل جعله مفهوماً يتسع للعمل بأكمله[4]. يقول ياوس إنه "حين يصدر عملٌ أدبي ما، فإن استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تَجاوُزِهِ أو تَخييبِهِ أو مُعارَضَتِهِ له تُعتبر بالبداهة مقياساً للحُكم على قيمته

---

١. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص ص214-215.

٢. انظر: أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن: البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 2002م، ص130.

٣. انظر: محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2000م، ص57.

٤. انظر: عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، 1994، ط1، ص 164.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و تحول الأفق" الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد تتحدد، بالنسبة لجمالية التلقي، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما"[1].

وعلى الرغم من وجود المحددات السابقة لأفق التوقع المتشكلة من الخبرات ، والمخزون المعرفي عند المتلقي، وكذلك المعطيات النصية، إلا أن طبيعة النص التي تنتهك هذه الحدود وتصدم القارئ بما يعترض توقعاته، لتتشكل هذه المسافة بين أفق النص وأفق القارئ، أي المسافة الجمالية أو البعد الجمالي ، هي التي تقدم الطابع الفني على أنه تعديل أو تغيير للأفق [2].

فقد أسس ياوس مفهوم "المسافة الجمالية" الذي له فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص والقارئ. فهو الذي عبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره. ويقاس انطلاقاً من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه . وهو يؤكد هنا أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بخيبة الظن، إذ إن الآثار الأخرى التي تساير آفاق القراء هي آثار عادية تكرر ما ساد قبلها، فتفقد شعلة الإثارة وتقصر المسافات الجمالية. أما الأعمال التي تسعى إلى تخريب آفاق الانتظار، فإنها تطور جمهورها الخاص بها، وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن . ومع أنها ترفض إلى حين، إلا أنها تلاقي رواجاً واسعاً في فترات لاحقة حين تجد القارئ الناضج [3].

---

١. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص59.

٢. انظر: خوسيه ماريا بوثويلو إفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، د.ت، ص ص128-129.

٣. انظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007م، ص156.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد انتقد هولب ملاحظات ياوس المتعلقة بالقيمة الجمالية التي حددها على أساس نوع تأثير العمل الأدبي الذي يقع على المتلقي، ودرجة ذلك التأثير. وكذلك إمكانية قياس البعد الجمالي، على أساس أنه الفرق بين أفق التوقعات والعمل. حيث يرى هولب أن هذا منحىً آلي في تناول موضوع التقويم الفني، فعلى سبيل المثال لا يوجد مقياس لقياس خيبة الظن[1].

ومع أن التناقض بين أفق النص وأفق القارئ وانتهاك توقعاته، هو من الأدلة على جودة النص وتميزه، إلا أنه " ليست كل مسافة بين أفق النص وأفق قارئه هي مسافة جمالية، إذ ربما تكون مسافة شوهاء، وأكثر ما تكون هذه المسافة شوهاء، عندما لا يكون هناك تكافؤ أو تجانس بين الأفقين يسمح بالتفاعل بينهما؛ إذ في غياب التكافؤ أو التجانس بين الأفقين، يحدث، بدلاً من التفاعل بينهما، صراع في شكل مقاومة ورفض من أحدهما للآخر"[2].

ويميز ياوس في مفاهيمه الخاصة بالتفاعل بين النص والقارئ تمييزاً واضحاً بين التأثير والتلقي؛ من حيث كون الأول مشروطاً بالنص، والثاني بالقارئ بصفة هذا التفاعل عنصراً تكوينياً ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويسهم في تكوين تقاليده الجمالية. وذلك على اعتبار أن التلقي هو تحقيق للنص من طرف القارئ عند استنطاق شبكاته العلامية، بينما يمثل التأثير مجموع وجهات النظر التي تستمر إلى ما بعد التلقي القائم[3].

---

١. انظر: هولب، نظرية التلقي، ص161.

٢. عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص344.

٣. انظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص ص 156- 157.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

الأنا والآخر

مقدمة:

بدأت جذور فكرة الأنا والآخر منذ أن خلق الله البشرية، إذ اختار إبليس بعناد أن يكون الآخر خصيماً لآدم كما في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾[1]. وقد علل رفضه السجود بادعاء أنه أفضل منه: ﴿قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ﴾[2]. فهو خصيم لاختلاف التكوين أو الخلق. لكن إن كان الاختلاف بين إبليس والإنسان أصّل اختلافاً حد الافتراق من جانب، إلا أنه أسس تواؤماً حد التزاوج بين آدم وحواء مع اختلافهما نوعاً أو جنساً. وبناء عليه فكل ما يحدث للأنا والآخر في عالم الإنسان عموماً وإلى الأبد مبني على الوئام من ناحية والاختلاف حد الاحتراب من ناحية ثانية: الوئام = السلام الروحي والانسجام والتماهي الروحي. لكن الاختلاف = التوتر والقلق والقوضى والافتراق حد القتل والإزالة.

وقد يكون الاختلاف على أساس الجنس: ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ﴾ [3]، أو على أساس الثقافة بشكل عام. وأما الآخر فهو يعني كل وجود غير وجود الأنا بالنسبة إليها. والإنسان ذات في مقابل العالم الذي هو

---

١. سورة البقرة، الآية 34.

٢. سورة الأعراف، الآية 12

٣. سورة آل عمران، الآية 36.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

موضوع لها.

ولو تأملنا نظام الكون لوجدناه قائماً على الثنائيات المختلفة، وهذا الاختلاف قد يفضي إلى الانسجام في حال، لكنه في حال ثانية قد يبقى اختلافاً، وقد يتأزم ليصل إلى حد الاحتراب والقتل، وشاهده في الأصل ماحدث بين قابيل وهابيل.

ويعد هذه الإ شارات التأصيلية لثنائية الأنا والآخر نطل على هذه الثنائية في الحقول المعرفية المختلفة؛ حيث راح الإنسان يبحث عن أناه ويتلمس من خلالها وجوده تحقيقاً وتحليلاً وبحثاً عن مراكز ها في الوجود، وعن كيفية هذا الوجود. ففي الحقل الفلسفي، راح الإنسان يتلمس الأدلة التي تثبت أنه موجود، يقول ديكارت: "أنا أفكر إذن أنا موجود"[1].

وهذا يعني أن وجود الأنا هو وجود عقلي مجرد قبل أن يكون وجوداً مادياً متعلقاً بالجسد. وقد قيل: (العقلُ قبل العِقال) بمعنى أسبقية العقل على الجسد في الوجود [2].

ويعدّ هيجل الذات الفردية جزءاً من الذات الكليّة المطلقة، كلية الصورة أو التصور، التي تتمثل في الحضارة التي كوّنتها، "والنتيجة لهذا أن الفردية، بمعنى الشخصية، ليست بذات قوام حقيقي، والفرد بالتالي، لا يمكن أن يكون مبدأ لوجود حقيقي مستقل بنفسه، فالموجود المفرد على هذا الأساس لا يكون ما هو حقاً إلا بوصفه مجموعاً كلياً من الوحدات المفردة" [3]. لذلك تفقد الذات الفردية عند هيجل شخصيتها وتتمحي

---

١. مصطفى غالب، ديكارت، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1985م، ص90.

٢. انظر: صالح إبراهيم نجم، جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين، رسالة دكتوراة بإشراف د. وفيق محمود سليطين، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 2012-2013م، ص21.

٣. عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955م، ص14.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حقيقتها في الذات المطلقة التي تبتلع كل ما يتعلق بذات الفرد كيما يبلغ تمام إدراكه لنفسه [1]. وهذا عكس ما يراه رنوفييه، حيث يؤكد أن الذات المفردة أهم من المطلق وأكثر حقيقة منه [2].

ولا تتحدد الأنا إلا بوجود الآخر، فحين يكون هناك (أنا) عالِم هذا يعني ضمنياً أن هناك (آخر) جاهل.. وهكذا. يقول باختين: "إنني أحقق وعيي الذاتي عبر كشف ذاتي للآخر وبمعونته، إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي، تتحدد بالعلاقة مع وعي الآخر.. الأنت" [3].

وحين يتحدث المرء عن نفسه فهو بشكل غير مباشر يتحدث عن الآخرين، "ومن لم يستطع أن يتحدث عن نفسه لم يستطع أن يتحدث عن غيره،... والشعور بالشخصية شعوراً قوياً يستتبع الشعور بالآخر كحدٍّ للمقاومة أو بوصف القطب الذي إليه تتجه الذات" [4]. ولذلك كان على عبارة سقراط (اعرف نفسك بنفسك) أن تتغير لتصبح اعرف نفسك بغيرك [5]. وقد وضع سارتر قيدين هامين بشأن حرية الأنا والآخر، الأول هو واقعة وجود الأنا نفسها، فإنني لست حراً في ألا أكون حراً. والقيد الثاني، فهو واقعة وجود الآخر، على اعتبار أن من شأن حرية الآخر أن تجيء فتحد من درجة حريتي [6].

---

١. انظر: المرجع السابق، ص15.

٢. انظر: فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، د.ت، ص14.

٣. رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، رسالة دكتوراة، بإشراف العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2012-2013م، ص17.

٤. فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، ص12.

٥. انظر: المرجع السابق، ص12.

٦. انظر: مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1986م، ص69.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي مجال علم النفس يرى سيجموند فرويد أن الشخصية الإنسانية هي محصلة تفاعل بين ثلاثة أنظمة، هي الهو، والأنا، والأنا العليا. ويمثل (الهو) الأنا الفطرية الغريزية أو الجانب البدائي اللاشعوري أو البيولوجي من الإنسان، والمحكوم بمبدأ اللذة والألم، في حين تمثل الأنا العليا مستودع المثاليات والأخلاقيات والتقاليد والمعايير الاجتماعية وقيم الحق والعدل والخير، أي تمثل الجان ب السوسيولوجي، فهي السلطة الداخلية والرقيب الذاتي، وهي أنا نامية متطورة بحسب التربية والخبرة والثقافة، وهي وإن كانت لا شعورية إلى حد كبير، إلا أنها تمثل ضابطاً (للهو) لكفه عن إشباع رغباته المحرمة. بينما تمثل (الأنا) مركز الشعور والإدراك الحسي الخارجي والداخلي للشخصية، أي الجانب السيكولوجي منها، وتعمل على حل الصراع بين (الهو والأنا العليا) بغية الوصول إلى التوازن[1].

ويصور لاكان هذه العلاقة العدائية بين مكونات الشخصية، فالأنا برأيه هي نموذج جدلي حقيقي للذات الإنسانية، وهي مقرّ للفردية معرض للتهديد، ويحتاج دائماً إلى التحصين ضد الغزوات العدائية من الهو والأنا الأعلى[2].

وكأني بكل جانب من هذه الجوانب الثلاثة للشخصية يمثل (أنا) خاصة، لها سماتها التي تميزها عن الجانبين الآخرين، وبهذا يكون في داخل الشخصة الواحدة ثلاث ذوات، تمثل كل منها (أنا) مقابل آخرين اثنين، هذا على مستوى التركيب الداخلي للأنا العامة للفرد، وكذلك ينشأ عن التفاعل بين هذه (الأنوات) أو بين اثنتين منها على الأقل، حالات مختلفة للشخصية قد تتمظهر في سلوك أو فكر أو شعور تلك الشخصية

---

١. انظر: صالح إبراهيم نجم، جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين، ص ص19-21.

٢. انظر: جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص94.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي تتغير (أناها) وتتطور بفعل الخبرات والتجارب.. لتقف بدورها في مواجهة الآخر. وتسعى الناحية الاجتماعية العربية خاصة إلى إذابة الأنا الفردية في الأنا الجماعية (نحن) كالقبيلة أو العشيرة، ولا يخرج (أنا) الفرد عن هذه المنظومة إلا إذا كان متصعلكاً أو متمرداً[1].

أ. الأنا والآخر في إطار أفق التوقع:

قد تجرد الأنا، في العلاقة الأزلية بين الأنا والآخر، من أريتها آخر تحاوره أو تجادله[2].

ويمكن للذات أيضاً أن تجعل من نفسها آخر، عن طريق استبطان ها العودة إلى العالم الداخلي، أو اقترانها بموضوع خارجي[3]. ومن التفاعل بين الاستبطان والاقتران تتولد التجربة الإبداعية الشعرية. فإذا كانت الأنا غالباً ما تتخذ مواضع يفرضها الموقف أو الآخر أو كلاهما. فإنها أحياناً تجد نفسها مندغمة في الآخر أو مختفية في عباءة كيانه. مثال ذلك من شعر محمد القيسي الذي أبرز جمالية الأنا في ظل الآخر، حيث جعل للأنا ضمير الغائب، وللآخر ضمير المتكلم في قصيدة " العابر"[4]. قال:

كان يمشي واهيَ الخطوِ حزينا

شاردَ الطرف بعيداً في خطاه

---

١. انظر: صليبا، جميل، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط2، 1984م، ص100.

٢. انظر: صالح إبراهيم نجم، جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي، ص 21.

٣. انظر: رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، ص 17.

٤. محمد القيسي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999م، ج1، ص ص 27-29.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فبعدما يخترق مظهر ذلك الآخر محاولاً سبر أعماق نفسه، تتضافر المفردات المختارة لترسم مشهداً يحمل مفارقات تكسر أفق متلقي الشعر وتستثير دهشته: فالعابر يمشي، ومشيه يعني تقدماً سريعاً للأمام. ولكن العابر في الشعر "واهي الخطو" حزين، ما يشعرنا بأنه مثقل بالهم. وليس غريباً على من هذه حاله أن يكون شارد الطرف وئيداً، لكن الغريب هو أن يكون بعيداً في خطاه. وهنا تصنع كلمة (بعيداً) مع شارد الطرف صورة تغير المعنى إلى الضد، فالمتوقع أن يكون - بحسب أحواله تلك - واهي الخطو منكسراً؛ فشارد الطرف يوحي بحالة من الفراغ اللامنتهي، لكن كلمة (بعيداً) تجعل الفضاء الذي تجوبه عينا العابر محتشداً بما يثير البعد لا في موضع القدم، وإنما في الاستغراق الذهني قبل شرود الطرف وبعده. فهناك عمق لهذا الشرود، جعله بعيداً في خطاه على الرغم من أنها واهية ومجللة بالحزن. فللشاعر يرفع من وتيرة التوتر لدى القارئ في وصف هذا العابر. "وما التوتر - حسب أيزر- إلا الشرط المسبق لمعالجة القراءة"[1].

وَجهُه المُغبَرُّ يَطوي،

في تجاعيدِ الأسى بَوحَ جِراحِه

فالوجه المغبرُّ يخفي تفاصيل الملامح، لأنه مغطى بغبار السنين المؤلمة. وإذا تأملنا كلمة (يطوي) وجدناها تتفاعل مع (المغبرّ، وتجاعيد الأسى). ولكن صورة (بوح جراحه) هي التي شكّلت المفارقة، فكلمة يطوي هنا شُحنت بمعنى البوح والنشر لا بمعنى الإخفاء والطيّ ، كما هو معروف ومتوقع ، فالوجه المغبرّ وتجاعيد الأسى كلها تفصح عن حجم المعاناة وعمقها وطول مداها، إنها تشرح بوح الجراح ولا تطويها. ولكنها من ناحية ثانية توحي بأن هذا العابر يغلف جراحه وهمومه في أغوار نفسه، فـ تنطلق الحال حين لا

---

١. أيزر: فعل القراءة، ص33.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُسعف المقال، وهذه الحال من الحزن تثقل كاهل صاحبها وتزيد من معاناته، وتشي بغور سحيق من الغربة والأوهام البعيدة:

ظلّ لغزاً في العيون

مثلَ وَهمٍ لا يُصدَّقْ

ظلّ باباً في ضَميرِ الغَيبِ مُغلَقْ

فللوهمُ شيء لا تحقيق له، إلا أن صورته تجريدية تعبر عن شدة غربة هذا العابر، فهو كيان مصطنع، لكنه يظل وهماً بعيداً عن التصديق. ويبالغ الشاعر في وصف غربة العابر ، حين يجعلها صورة باب مغلق من ناحية، وفي ضمير الغيب من ناحية ثانية. وهو في حالة التعبير اللغوي قد صاغ الوصف مسبوقاً بالفعل (ظلّ) للدلالة على استمرارية غيابه عن المكان والأذهان. إن هذا الباب هنا ليس كالأبواب المادية التي يمكن تكييفها، بل هو باب وهمي غير حسي في ضمير الغيب، ومغلق. لنلحظ ما تشكله الكلمات (ضمير، الغيب، مغلق) من إيغال في الطي والإخفاء ، إمعاناً في التعبير عن غربة هذا العابر وغرابته، وفي هذا اتساع في مسافة التوتر. ولدى ملاحقة هذا الغريب الوهمي سنجد الذات تحاول استكشاف نفس هذا الآخر لإخراجه من حالته البائسة:

نحنُ كم جئنا إليهِ، وابتهلنا أن يُعرّي،

حُزنَه المَدثورَ بالكتمانِ والصمتِ الرهيبْ

وفَتَحنا شُرفةَ القلبِ له،

وغَمرناه بسيلٍ من حنان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان لا يَرِفُ معنى الابتسامْ

كان يحيا عُمرَه دونَ زحامْ

صامتَ الحَرفِ

ولا يهوي على أرضِ الكلامْ

ويظل الكشف هنا في حالة استفزاز نفسي مستمرة مع تلاشي الأنا في الجمع الكلي، فأنا الشاعر هنا وهي تنخرط مع الأنا الجمعية وتذوب فيها، لم تعرف من أمر ذلك الغريب شيئاً، على الرغم من تكرار الزيارات له؛ لكن حين يخلو الشاعر مع نفسه يكشف ما لم تكن نتوقع:

كنت وحدي،

أعبرُ الدّرب إلى بَيتي القَديمْ

.....

فجأةً لاحَ أمامي، ذلكَ العابرُ يمشي وَاهِنَ الخَطوِ عليلا.

....

ذلكَ العابرُ قد عانقَ ظِلّي

يُوقظُ الأمس فلا يُجدي فَراري

إذن كشف الشاعر ، حين انفصل عن الأنا الجامعة، عن نفسه وأعلن أن العابر ليس إلا هو نفسه، فقد عانق ظله لأنه حلَّ فيه، فلتحد بأناه التي كانت غائبة عنه، وتلاشت من شعره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أنجز الشعر في هذا الكشف المفاجئ اختراقاً لافتاً لأفق القارئ فشكل أفقاً جديداً بعد أن انزاح عن سمت مساره إلى زاوية مضادة انتحى فيها وجهة متعرجة من مسافة التوتر اللذيذ. وبهذا اتفق أفق النص وأفق القارئ معاً في الانزياح عن الواقع ليؤديا وظيفة الجمال الفني. " فالقراءة الأكثر نجاحاً هي التي يمكن أن يتوصل فيها المؤلف والقارئ إلى الاتفاق التام" [1].

ولو وقفنا على حركة الضمير في كل منظومة من العبارات: (كان يمشي، واهيَ الخطوِ، وجهةُ المُغتربَ.....) و (نحنُ كم جئنا، وابتهلنا، وفتحنا....) و (كنتُ وحدي، أعبرُ الدربَ، طريقي...) للحظنا أن الشاعر يتنقل بين الضمائر من الغائب المفرد إلى المتكلم بصيغة الجمع، ثم المتكلم بصيغة المفرد.

هذه النقلة المفاجئة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو من ضمير الجمع إلى ضمير المفرد، يمكن أن تتدرج لغوياً في باب الانزياح لكنها في البلاغة العربية أخذت مصطلحاً آخر هو الالتفات [2]، وأياً ما كان المصطلح فإن هذا الانتقال كشف عن حقيقة شخصية الشاعر بعد أن كانت ضائعة بين الغياب والحضور. وقد كان كشفاً مفاجئاً ومدهشاً وغير متوقع. قصيدة العابر هذه طوحت بنا بعيداً، ثم أعادتنا قريباً لنعيش لحن الحزن والصمت والوحشة والخوف والشرود مثلما عاشها الشاعر فكانت طريقه. لكنها تلقي أمامنا لغزاً كبيراً !. ما سر تلك الحالة الكئيبة الرهيبة التي كانت تسيطر على الشاعر؟ ما سبب ذاك التناقض الذي تحس به أناته خارج الجمع الغفير؟ ويأتينا جواب الشعر في القصيدة:

كيف أيقنت بأن الغربة السوداء دربي

---

١. آيزر، فعل القراءة، ص33.

٢. انظر: حسين خريوش، بحث الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون–دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات)، مجلد13، عدد 2، 1995م، ص ص 107-142.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنني أمخر في المنفى بحاراً وبحار

.....

ذلك العابر قد عانق ظلي

يوقظ الأمس فلا يجدي فراري.

المنفى هو نفسه إذن!! يستوقفنا هنا ما يعزز الكآبة النفسية؛ وأهمها الصورة اللونية المجللة بالسواد وهي دربه، وكذلك صورة المنفى وقد أصبحت بحره. لكن هذا اليقين فرضه واقع الحال مع مرور الزمن كما يبدو، بدليل السؤال: كيف؟ وكأنه مر بحالة شك لا يصدق معها أن الغربة أصبحت واقعاً. فصورة تماهيه مع العابر الذي عانق ظله، وصورة إيقاظه الأمس، أوصلتاه إلى التسليم بواقعة النفي وعدم جدوى فراره من حقيقتها.

فالقيسي هنا لا يمثل ذاته فحسب، وإنما يمثل الذات والآخر الشبيه معاً في معاناة التشرد والتذكر في آن. التشرد لأنه أخرج من وطنه قهراً، والتذكر لما كان يحياه من عزة وكرامة في ظل ذاك الوطن الذي غدا سلبياً. وهكذا حل لغز الحزن والصمت والشرود والخوف وكل أشكال الرهبة التي يعيشها لاجئو المخيمات في شعر اتسم بالتوتر المؤطر بالزمان والمكان*.

ب. تحولات الذات:

تتولد التجربة الإبداعية الشعرية في حالة استبطان الذات أو الاقتران بالآخر. ففي حالة الاستبطان نجد الأنا تبحث عن ذاتها وتتمحور فيها لترصد تحولاتها. ولنرصد بعض تحولات الأنا وتطورها ونموها من خلال شعر القيسي، ولنبدأ من مرحلة الطفولة؛ فلعلي أظن أن أنا الطفولة (القارة في أعماق ذات الشاعر) تظل هي الأس الذي ربما انبنت وتنبني عليه شخصية الشاعر محمد القيسي، لتطغى على كثير من جوانب حياته. وقد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكون هذه أكثرها حضوراً في شعره، فهي تقتحمه متجاوزة حدود الزمان والمكان. يقول القيسي [1]:

أنا الطباشيرُ،

الأصابعُ التي تلوّنتْ بلا طُفولة

حنينُ أقلامِ الرصاص

هكذا عبّر الشاعر عن نفسه، فهو بكلّ أناه يتحول إلى أدوات للكتابة؛ الطباشير، والأصابع التي تكتب وترسم، وتلون بشقاء الطفولة، أو بدم التضحيات التي ذاق القيسي مرارتها منذ استشهد أبوه وهو في الثالثة من عمره[2]. فمن جماليات التعبير وصفه لأناه بأنه حنين أقلام الرصاص. فقد أنسن أقلام الرصاص وجعلها تحن للكتابة والتعبير.. فلا عجب إذن أن يكون شاعرنا مسكوناً منذ الصغر بهاجس الكتابة وهمومها. فالكتابة وسيلة بارعة لإثبات الذات، والأنا بأطوارها المختلفة.

ولعل هذا هو الإرهاص الأول بما سيؤول إليه شاعرنا في مستقبل أيامه، ليحتفي بالكتابة ويقاوم بالكلمة. ولماذا الطباشير وأقلام الرصاص؟ ذلك لأنها الأدوات الأولى للتعلم، فهي مواد قابلة للمحو، وتصلح للصغار الذي يكتبون ويخطئون، ويحاولون فيتعثرون، إنها رمزية لمحاولات التعلم الأولى للحياة، التي لا يؤاخذون على أخطائها وعثراتها، فتمحوها ممحاة الزمن، كما تمحو الممحاة خربشات الطباشير وأقلام الرصاص. مثال ذلك طيشه كأن يرشق الجيران بالحجارة:

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص135-136.

* كتبت في مخيم الجلزون، 1965م.

٢. محمد القيمي، ثلاثية حمدة/ نصوص في السيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص149.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنصبُ الفخاخْ

أُطاردُ الفَراشَ والجنادبْ

أو أرشقُ الجيرانَ بالحجارةْ

(أنا) القيسي في القصيدة هي الأنا التائهة المعزولة. وحين نستغرق في شعره نجد أن للأنا عنده أطواراً متعددة، وهذه الأطوار تمثل أشكالاً تكمن في أناه الكلية، لا تفارقه ولكنها حين تتلبسه إحداها تهيمن على نفسيته فتتمظهر في شعره، وكثيراً وقتها ما تختفي أشكال لتتيح الظهور لأشكال أخرى تتماهى معها. يقول[1]:

وقلتُ إنّني كَبرتْ

لم يسألني أحدٌ كيف؟

.....

سأحضنُ كُلَّ الساعاتِ الكابيةِ وأصمت

.....

حاملاً صليبَ الطُفولةِ، وكرّاسَ الأيام

.....

وأراكْ

---

١. الأعمال الشعرية، ج3، ص ص 53-55.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعلن الشاعر عن تحوله من الطفولة إلى النضج، لكنه يبقي على حال من الثبات حين لا يتخلى عن ذكريات طفولته بعذاباتها، بل إنه يحفرها في ذاكرة الأيام. ولكن كيف كبر الصغير؟ لم يسأله أحد عن المعاناة التي لقيها حتى كبُر، فتعبيره بعبارة "صليب الطفولة" يختصر – بكل ما تحمله العبارة من رمزية – مختلف العذابات التي يحويها كرّاس الأيام، فهي ساعات كبواته، كالخيل التي خذلت فارسها، لكنه مع ذلك، اتخذها منطلقاً لبدء الصعود بالتحدي حتى تحوّل الصمت كلاماً معلناً، وهاهو يدوّن ذكرياته شعراً يحدو مسيرته حتى يرى بلاده حُرّة.

أما حالة الصمت التي اعترت شاعرنا فكان منبعها الأسى والحيرة، وكأنه كان يهرب بصمته من مواجهة الواقع المؤلم. يقول في قصيدته " راية في الريح"[1]:

فأجترُّ الأسى والصمتَ والحَيرَةْ

وأقتاتُ الفراغَ الرحبَ أنحرُ فيه أيامي

وتَقضِمُ عُشبَ أحلامي

نُيوبُ الوَحشةِ المُرّةْ

وتَملأُ خافقي بالحُزنِ، تُفعمُ عالَمي حَسرةْ

نلحظ كيف اختار الشاعر كلماته التي تشغل الفم عن الكلام إمعاناً في الصمت، فتوقف عمله على الاجترار والقوت، والاجترار هو من أفعال البهائم آكلة العشب، وهي حيوانات مسالمة، ولكنه يجتر أساه وصمته وحيرته، فكأن العقل توقف عن التفكير لشدة الصدمة. ويستوقفني جمال التعبير في قول الشاعر "

---

[1]. الأعمال الشعرية، ج1، ص20.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأقتاتُ الفراغ الرحبَ أنحر فيه أيامي" فيتوقع القارئ حين يقرأ كلمة أقتات أن الشاعر سيتناول من القوت ما يسد رمقه ليعينه على البقاء في قيد الحياة. لكن الشاعر يكسر توقعنا حين يصنع مفارقة يجعل فيها القوت هو "الفراغ الرحب"، والرحابة صفة محمودة للمكان تدل على سعته وانبساطه، ومنها الترحيب بالقادم المحتفى به. وهي كذلك محمودة في الصدر حيث تعني انشراحه وسعته. لكنها حين تتعلق بالفراغ فتنقلب إلى صفة توحي بالضياع والتشتت. وبدل أن يكون الاقتيات سبباً في الإبقاء على حياة المرء، فإن الاقتيات بالفراغ هو عجز ونحرٌ لهذه الأيام التي تمر بلا قدرة على المقاومة، وهنا يشخص الشاعر الأيام ويجعلها كائناً ينهي حياته بسموم الفراغ التي يقتاتها. وقد تركه العجز لقمة سائغة لما يقضم عشب أحلامه الندية. وقد يتوقع أن يأتي الشاعر بعد عبارة " تقضم عشب" بكائن عاشب يتساوق مع الصورة التي وصف نفسه بها، وبخاصة أن كلمة عشب تقودنا إلى هذا التوقع، لكنه كسر أفق توقعنا حين وجدنا الشيء المقضوم هو عشب أحلامه، لا عشب الأرض. ولأن قضم الحلم هو نوع من القتل والافتراس، فقد أتى بكلمة " نيوب" ونسبها للوحشة المرة. وهكذا صوّر الوحشة وحشاً مفترساً ذا نيوب، ليعبّر عن حالة الرعب التي ألجمت فمه عن الكلام، وقد أشرعت نيوب الوحشة في كيان أحلامه. إنها صورة من واقع حياة الغاب التي يقتل فيها الكائنُ الدمويُ الكائنَ المسالم، في حالة من تعطيل لغة الكلام، حيث لا يوجد في ذلك العالم المتوحش إلا فكوك تجتر، وأنياب تنهش.

ولتكتمل صورة المأكولات والمشروبات المرّة، يجعل الشاعر من خافقه وعاءً ممتلئاً بالحزن، ويجعل من عالمه وعاءً مفعماً بالحسرة، فهو يتجرع الحزن والحسرة كما يجتر الأسى والصمت والحيرة، وكما يقتات الفراغ.

كما نلحظ أن الشاعر قسم ألفاظ هذا المقطع الشعري على مجموعتين، تتشاكل الألفاظ وتتآلف ضمن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المجموعة الواحدة، وتتخالف وتتنافر مع ألفاظ المجموعة الأخرى؛ فألفاظ المجموعة الأولى تتعلق بما يؤكل ويُشرب وإن كانت كلها استعارات مادية لأشياء معنوية لا علاقة لها بالبعد المادي، وهي (أجتز، أقتات، تقضم، عشب، نيوب، تملأ، تفعم). أما ألفاظ المجموعة الثانية فهي الجانب المعنوي التي تمثل الطرف الذي يصنع الاستعارات (الأسى، الصمت، الحيرة، الفراغ، أنحر، الوحشة، بالحزن، حسرة). وبذلك يتكون لدينا مقطع شعري بلغة استعارية عالية، تكسر آفاق توقعات القارئ، وتُحدث فجوات من التوتر بالغة الجمالية للتعبير عن أنا الشاعر المهزومة بالصمت.

ولكن في مرحلة تحول ملفتة لأنا الشاعر، نراه يجلد ذاته في حالة ندم على ذلك الصمت، ففي قصيدة "اللغو بالكلمات"[1] يقول:

صَمتْنا كُلَّ هذا العُمرِ لم نَرفضْ ولم نَحتجْ

ولا يَوماً تَمرَّدنا وَعفنا ليلَنا المقروزْ

....

تَظلُّ تَعيثُ هذا الرعب تنفثُه أفاعي الليلْ

تَنزُّ دماؤنا والصمتُ يلدغُنا وهذا الرُّعبْ

.....

- جَبانٌ أنتَ حينَ تصَلَّبتْ شَفَتاكَ، حينَ صَمتْ

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص43-44.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالصمت استسلام عبر عنه الشاعر بنفي التمرد. ويصوّر الصمت أفاعي الليل التي تلدغ النفوس المستسلمة للألم ونزف الجراح، وقد عبّر عن حالة الجمود والسكون التي يحدثها الصمت بتصلّب شفتيه حيث تنعدم الاستجابة للألم والجراح بأي صرخة أو ردة فعل، وهذه حالة من الموات أو الشلل. ولكن هنا تتحول أنا الشاعر من حالة الصمت تلك التي عدّها جُبناً، إلى حالة الغناء التي تعني المقاومة والبطولة والشجاعة. فيبدأ مقاومته بخروجه عن صمته في قصيدته "الغنوة الأولى"[1]:

غَنّيتُ يا وطني،

وكانت غنوَتي الأولى مُبلّلةً بأحزانِ الرحيلْ

...

والصّمتُ إذْ يَمتدُّ، يَحبِلُ بيننا في الليلِ أحزاناً زماديّة

تَسّاقَطُ الزّهَراتُ يا وطَني

ونَسمعُ كُلّ يومٍ ألفَ أغنيّة.

فَلتُرسِلِ الأنّاتِ، غَنّ عَذابَنا،

يا حاديَ الآلامِ يا مُبكي الجِراحْ

فَلعلّ يَغفو الجُرحُ أو يَتفجّرُ البُركانْ

فبعد الخروج من صدمة الأسى الأولى استطاع الشاعر أن يجعل من حزنه وقوداً للمقاومة، وبعد أن

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص38–39.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان الحزن في الجوف مادة للاجترار في مرحلة الصمت، بات نزفاً للجراح يبلل الغنوة الأولى بأحزان الرحيل. وباتت الأحزان بتعبير مدهش أجنّةً للصمت، وهذه الأجنة ستولد تضحيات، التي عبّر عنها الشاعر بتساقط الزهرات. فهاهو يخرج عن صمته ويَعِدُ وطنه بأن يسمع كل يوم ألف أغنية من المقاومة بعد أن انطلقت أغنيته الأولى. وقد جعل للآلام حادياً حتى تخرج عن صمتها، ولتنزف الجراح حتى تندمل شفاءً أو ليشتعل الكون ثورة. فالكلمة هي التي ستتصدر الموقف وليس الصمت. وبهذا يكون الشاعر قد تحوّل من السلب إلى الإيجاب.

ثم في وضع يفوق كل التوقعات تتحول أنا الشاعر إلى نبي متبصر، يخرج من خيمة الانكسار، ويتجاوز حدود الوطن السليب، لينثر أحزانه في البلاد زهوراً، ويمد جسوراً بين شعبه وإخوانه العرب، ويدعو إلى المقاومة من أجل الحرية. ويشكل إصراره على المقاومة حالة من الثبات لا تزعزعها الظروف ولا تحول دونها المسافات. فها هو يدعو أناه[1]:

اخرجي من حدودي الجديدة، من خَيمةِ الانكسارِ،

اخرجي ترجماً، زعتراً

واخرجي مهرةَ اللهِ راكضةً،

من جحيم المهازلِ والأقنعةْ

.....

والنبيُّ الطريدُ يواصلُ تغريبةَ اللهِ في الأرضِ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص 306-313.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تغريبة الأمهاتِ المحاطاتِ بالكرهِ والبغضِ،

ينثرُ أحزانه في البلادِ زهورا،

يمدُّ جسورا،

ويدعو إلى الماءِ والماءِ

يدعو إلى الوقتِ والموتِ،

يدعو إلى البيتِ،

يدعو إلى جبلٍ نافرٍ، وَيَشُدُّ الحزامِ

فها قد تحوّلت الأنا المنكسرة إلى أنا متبصرة مقاومة، بل قائدة للمقاومة، ضد الآخر العدو، وضد المنفى، وضد فرقة الأهل. ونلحظ أنه بعدما كان يقتات الفراغ في مرحلة الصمت ليتحر فيه أيامه، بات يدعو إلى الوقت والموت، فالوقت هنا لم يعد فراغاً يلفه بالحيرة والبؤس، بل صار فاعلاً يملؤه بالنضال. وكذلك الموت هنا لم يعد انتحاراً أو تحراً للأيام لتموت سدىً، بل صار موتاً مثمراً وحالة من الفداء. وهاهو أيضاً يدعو إلى صعود القمم الذي يحتاج إلى العزم والإرادة.

وفي هذا المقطع الشعري صورة مهمة لها رمزية خاصة؛ إنه رمز الماء في قوله: "ويدعو إلى الماء والماء". فأراها رمزاً للاستمرار في النضال والفداء، على أساس أن في الماء والماء حضوراً للجريان اللانهائي، وهي دعوة لاستعادة مياهنا التي استولى عليها عدونا تاركاً شعبنا ظامئاً وأرضنا عطشى. بالإضافة إلى أن دعوى العدو هي السيطرة على البلاد العربية من الماء إلى الماء؛ فالشاعر يقول إن البلاد العربية من الماء إلى الماء هي لنا. ولذلك راح ينثر حزنه في البلاد زهوراً، وليس في فلسطين المحتلة وحدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي المقطع الشعري التالي تتضح رمزية صورة هذه الزهور:

يتثالُ مدّ الغناء الجَماعيّ،

حُزنُ النبيّ،

الصبايا المضيئاتِ،

والأمهاتِ،

وحُزنُ المُخيِّمِ والسَروةِ الدامعةْ.

نثْر الزهور هي صورة حركية تعبّر عن حالة من الفرح، ولكن المفارقة هي أن يشكّل الشاعر صورة الفرح هذه من أحزانه. إن هذه (الزهور) التي تجعل حزن النبيّ يتثال مدّ الغناء الجماعي والصبايا المضيئات والأمهات وحزن المخيم والسروة الدامعة، هي رمز للشهداء. فهو حزن يهديه الشاعر زهوراً من الشهداء الذين بتضحياتهم يصنعون الآمال الكبيرة في التحرر، الذي رمز إليه الشاعر بالغناء الجماعي حيث جعله يطغى على كل الأحزان، بل إنه يضيئ الصبايا والأمهات والبلاد بالفرح. عندئذٍ تهون التضحيات ويهبّ الجميع للمقاومة بدافع الأمل بالتحرر. فبتحفيز وتضحيات الأنا المتبصرة وحكمتها في رصّ الصفوف يبدأ مهرجان النضال. ولكن من أين استمدت أنا الشاعر هذه الحكمة؟

في حواره مع جراح ذاته وهو يحدثها عن فعل الآخر العدو به وبشعبه، نتبين أن هذه الحكمة شكّلتها مرارة التجربة، وقد بثت الوحدة العربية المأمولة في نفس الشاعر عزيمة مرجوة بتفاؤل وبعد نظر:

(هاهنا هاهنا ابتدأ المهرجانْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النبيُّ الطريدُ وحاشيةُ البحرِ يلتقيانْ)

اسمعي يا جراحي وعي

مِنْ قديمٍ لُدغنا، وَمَثَّلَ كلُّ الغُزاةِ، وكلُّ الطُغاةِ بنا،

فقد جعل للمقاومة مهرجاناً ليضفي عليها حركة فاعلة من الفرح والبهجة، وهذا يتسق مع صورة نثره أحزانه زهوراً. وقد استوقفتني عبارته الشعرية "ها هنا ها هنا ابتدأ المهرجان/ النبي الطريد وحاشية البحر يلتقيان" فهي تختصر الحكاية كلها، بما فيها من ألم وعمل وأمل، وإحاطة بأبعاد الزمان والمكان؛ ففي تكراره للمكان مع الإشارة والتنبيه (ها هنا ها هنا) واقتران ذلك بالفعل الماضي (ابتدأ) ما يشير إلى أن الثورة لا بد من أن تبدأ من الداخل. وكلمة النبي ترمز إلى القيادة الحكيمة المتبصرة، التي تؤمن يقيناً بما تدعو إليه، وكلمة الطريد تختصر حال الشعب الفلسطيني ونكباته وآلامه، أما حاشية البحر فتمثل الأمل العريض بالوحدة العربية، وحين قال: (يلتقيان) فكأن هذا الأمل يتحقق الآن، بأثر من الفعل المضارع على العبارة، حيث يكاد القارئ أن يتخيل صورة الحشود كأنها البحر المائج في مهرجان مهيب، هو مهرجان النصر القادم.

ويؤكد الشاعر على فعل اللدغ الذي ذكره في مرحلة جلد الذات وتأنيبها على الصمت. فهو يجعل من اللدغ دافعاً للثورة وليس سبباً للموت. وفي مقطع شعري آخر يستمع النبي المخلّص إلى حكمة الريح والشجر، ليعلم أن النصر لا يكون إلا بالمقاومة:

قالت الريحُ لي والشجرْ

وحدكَ السيفُ غالصاً في حنايا النهرْ

وحدكَ النخلُ، والأغنياتُ الثمرْ.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فلم يعد أمام هذه الأنا (الشعب) إلا أن يكون سيد الموقف، وصانع المقاومة بنفسه، ليكون هو نخل أرضه السامق وثمرها وأغنيات بهجتها. وهنا يصل الشاعر إلى حالة من الثبات لا تحوّل عنها؛ فقد بات يتحلى بثبات الرؤيا والموقف والهدف في آن.

بعد أن تناولنا تحولات الأنا عند القيسي، التي تدرجت من حالة الصمت والانكسار حتى وصلت إلى حالة التبصر والنصر، ننتقل إلى اقتران الأنا بالآخر، ونبحث العلاقات التي تنشأ من خلال التفاعل بينهما.

ج. الأنا في علاقتها مع الآخر:

من أشكال الأنا وعلاقتها مع الآخر المؤتلف والمختلف والضد: الأم، والصديق الصاحب، وغير الصاحب، والمرأة، والعدو. وهذه العلاقات المتنوعة اتخذت أشكالاً متفاوتة من التفاعل يمكن حصر أغلبها في حقلين متباعدين هما: حقل **المؤتلف**، وحقل **المختلف**:

أولاً: الآخر المؤتلف:

- المرأة أماً:

يفصح القيسي، وهو الذي صدح بحب أمه في دواوين وقصائد، عن أنه كان في بداية حياته كثيراً ما يعاند أمه، لذلك كانا لا ينهيان حواراً بينهما إلا بالشجار يهطل شوكاً، ويتحول الحوار إلى عاصفة. لقد اعترف بتلك المتاعب التي كانت تثير الشجار بينه وبين أمه، في غير موضع من نثره وشعره، قال في ثلاثية حمدة نثراً[1]:

"أنا ابن حمدة، الموصوف في حارات المخيم بالزعرنة، الذي يشاهد مدخناً أحياناً، ويذهب إلى دور السينما،

---

١. ثلاثية حمدة، ص276.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بعد مشادات بيتية، ليحوز على شلن واحد، الذي لا يبالي، المتعلق ببرامج النادي، الناسي دروسه، المتشاجر مع أولاد الحارة دوماً، والمتعب أمه... أنا ابن حمدة".

ويقول شعراً[1]:

وَكنتُ أميلُ إليها لِتَمنَحني

شَلناً وَاحداً

فَأزورَ المدينةَ مثلَ التَلاميذِ يَومَ الأَحد

لم يكن يُقنعها طلبي

فتواصلُ أعذارَها، وتُؤنّبُني

وهي تدعو بأن أستقيمَ،

.....

انتبهْ لِدروسِكَ أفضلْ

فالشعور بالطفولة ترفٌ (باذخ!) لم يتسنَّ للقيسي أن يعيشه في ظل فقر العائلة، وهذه من المفارقات التي تدهمه في سن مبكرة، فهو لم ينحرف بعدُ ليُطلبَ منه أن يستقيم، لكنها الأم التي تعدّه لمواجهة قسوة الأيام القادمة، ليتحمل مسؤولياته تجاه القضية والوطن، فالأم التي فقدت زوجها على تراب الوطن السليب [2]، وما

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 178-179.

٢. ثلاثية حمدة، ص147.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زالت تخاطر بروحها من أجل صغارها حين تذهب لجمع المناديل من الحقول، حين كان جمْعُ القمح مخاطرة أودت بحياةَ كثيرين برصاص العدو [1] ، يقول[2]:

أذكرُ آخرَ الغُصونِ مائلاً،

وولولاتِ الريحِ

وأوّلَ الدموعِ فوقَ خدّ الأرملةْ

وكيف كانت تَجمع الأكياسَ وحدَها،

مُنيلةٌ، مُنيلة

إنه وحيدها من الذكور، وهي تعوّل عليه أن يكون ذخراً وعوناً لها في هذه المحنة، فهو الأمل في الصمود، ولكنه لم يكن ليفهم ذلك يومها، فقد كان يعوزه النضج، وتثقلت منه نفسه، بينما تجهد أمه لتقويم اعوجاجه. أما الآن وقد فهم عظمة المسؤولية التي كانت تتحملها أمه وحدها، راح يؤنب نفسه بعمق. وهكذا تحول الشجار الذي كان معها قديماً، إلى شجار مع نفسه حديثاً[3]:

فكيف لأميَ أن تعرفَ الآن ما بي!

وكيفَ أقولُ لها بؤسَ قلبي

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص 195.

٢. المصدر السابق، ص193.

٣. ثلاثية حمدة، ص300.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأحكي ولو لمحةً خاطفةً.

دونَ أن يهطلَ اليومُ شوكاً، ويطلعَ لي في الحديثِ شِجارا.

فلا تنتهي هذه العاصفةُ!

وهنا يكسر القيسي أفق التوقع مرة أخرى بجمالية التعبير، حيث وصف الحكي باللمحة الخاطفة، وهي من صفات النظر، لكنه جعلها صفة للكلام، ليشير بأن أقل الكلام كفيل بأن يثير عاصفة من تأنيب الضمير، وتأزم الموقف بينه وبين نفسه، ليهطلَ اليومُ شوكاً في أعصابه ودمه، فقد جسّم "اليوم" غمامةً، لا تهطل غيثاً، بل شوكاً. وإن كان هطول الغيث منتجاً للخير بطلوع الزرع والشجر، فإن هطول الشوك منتج للندم الذي يُحدث شِجاراً داخل ذات الشاعر، ويتميه في ظل حاضره المأزوم، وواقعه النضالي المفصلي. هذه الحقيقة الوطنية الجادة حاضراً تقف على النقيض من ماضيه الطفولي الطائش اللامبالي. ومن هنا فقد جرّد من نفسه آخر يتشاجر معه. إن القيسي يلعب بالكلمات ليرسم صوراً عجائبية تفوق كل التوقعات، وتدخلنا في عالم اللامعقول. لقد حمّلته أمه المسؤولية الوطنية، وهي ميتة، أكثر مما حمّلته إياها وهي حية. فحين أصبح يحمل عبء القضية، صار يرى مأساة أمه رمزاً لمأساة الوطن، وصار يشعر بمعاناتها ويدرك أبعاد القضية التي طالما أرّقتها في حياتها[1]:

وأعرفُ ما كانَ يُمرضُ أمي:

أنا

والبلادْ

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص192.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد جعل محمد القيسي نفسه "أنا" أولاً و"البلاد" ثانياً، سبباً لمرض أمه وهمّها، وهذه مفارقة تكسر توقع القارئ؛ إذ ليس من المتوقع أن يكون الولد وهو قرة عين أمه، سبباً في مأساتها حد المرض. ولكن لأن الأم طالما ربطت ذاتها بالوطن في علاقة مكينة ودائمة، فالبلد وابنها سواء بسواء: عاطفة ومصيراً. أما تقديمه نفسه على البلاد في سبب مأساوي؛ فذلك أمر صادم وغير متوقع فعلاً؛ لأنه خلاف الفهم في إطاره العام. لكن التصالح مع الذات هو الذي فرض على الشاعر تحميل نفسه الذنب أمام أمه أكثر من همّ البلد، ولعل هذا اعتراف صادق منه في حالة وعيه للحقيقة التي كانت غائبة عنه حين كان يشاكس أمه.

لقد بات كتاب حمدة وسيرتها وتكرياتها هي كتاب حياته الذي لا ينتهي منه ما دام حيّاً [1]:

ولا أغلق الكتابَ، كتابَ حمدةَ، كتابكِ،

لا أنتهي منكِ..

وحَمدةُ أمي

وحمدةُ ما لم أقلهُ إذن في النُصوص

(وحمدة أمي)؛ هكذا بلغة مجردة من حروف التوكيد. ومع ذلك، فهي صيغة تتفوق على كل تأكيد؛ لأنها حقيقة إقرار مطلقة لا يشوبها إنكار. هذا فضلاً عن أنها توكيد لنفي إغلاق كتابها: (كتاب حمدة) من جهة، ونفي انتهاء الابن من أمه من جهة أخرى؛ كونها في ذاكرته باقية ما بقي. إنها ليست في النصوص، بل هي فوق النصوص وأبعد شأواً من أن تحيط بها النصوص.

فإنْ قلتُ فالقولُ بيتٌ يَضيقُ عليَّ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 188-190.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وروحي يُرقْرِقُها شَجْوُها

وما المُفرداتُ سوى زَلَّتي وَعِقابي.

وهو على مدى تذكره اللامحدود لأمه يظل يحمل وزر مأساتها ومأساة الوطن، بل إنه مستمر في شعوره بالذنب. من أجل هذا يرى دائما أن شعره ليس سوى ذاكرة لزلته وعقابه، بل إن موتها لا يخلف لديه بعداً عنها، وإنما يحيلها أكثر قرباً. وهنا تحل المفارقة التي تخترق أفق القارئ؛ ذلك أن قربها وهي ميتة أكثر مما كانت كذلك وهي حية! وهذه حال تبعث في كيانه هولاً يرتعد له[1].

ثَمَّة ما يجعلني أرتعدُ،

لهولِ ما اقتربتِ مِنّي بِموتِكِ.

ولعل استخدامه كلمة "هول" منزاحة عن مكانها لمفارقة تدل على كسر التوقع المفاجئ، إلا أنها أضفت على الكلام الشعري معنى متعالياً، وشكلت فناً توترياً راقياً. فكل ذلك العناد ارتدَّ حنيناً وندماً، وخلق عالماً من الغرابة. لقد أصبح يعاني حالة جلد الذات أو قتل الذات، إنها حالة صراع بين ما كان عليه، وحالة ما صار إليه. والحالة الأكثر عمقاً أنه أدخل قضيته الأساسية "البلاد" ليعبر عن تراكمات عميقة، تجعله يعيش حالات داخلية تولد عنده صراعات نفسية مهلكة. لذلك كان من المتوقع أن يبكي أمه بمرارة، لكنه يفاجئنا بما يكسر أفق توقعنا إذ يقول[2]:

إذ أستحضرُ وجهَكِ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص177.

٢. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 161-162.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأواجهُ أيامَ طفولتهِ

لا عِلاجَ لها..

ليسَ عليَّ الآنَ

أنْ أهرقَ دمعاً

إنه الآن يستحضر وجهها، ولا يُستحضَر إلا الغائب، فقد طواها الموت، ولكن أيام الطفولة ما زالت تقض مضجعه وتهجم عليه كما المرض الذي يحتاج علاجاً، في حين لا علاج لهذا الألم الذي خلّفته تلك الأيام، ولا سبيل إلا بالمقاومة. فالقيسي ينتقل هنا من مرحلة الإغراق في الحزن ولوم الذات، إلى العمل الجاد المتوقع من الرجولة في المواقف الصعبة التي تمحو ما فات، وتستدرك ما هو قادم. وكأنه يقول: انتهى زمن الدموع، فالبكاء لن يفي أمه حقها. ومع مفاجأة عدم إهراق الدموع على أمه، إ لا أنه فسر هذا الموقف الذي تجاوز كل توقعاتنا، فهو لا يريد – على الرغم مما يشعر به من فقد – أن يقصّر الآن بحقها في الجد والعمل الدؤوب كما فعل في الماضي[1]:

يا شُهرتي سيري

خَوفي يَفيضُ الكأسَ

ويكونُ تقصيري

غَوْداً على بَدءِ

---

١. المصدر السابق، ج2، ص151.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن اختياره صورة المهرة للحركة السريعة نحو الأمام له ما يسوغه؛ فالخشية من العودة إلى بداية الخيبة هو الذي حفزه على الإسراع بإنجاز ما خطط له. والقيسي يستخدم الأشياء الحسية للرمز على مقصده؛ فالصورة الحركية للمهرة رمز الإنجاز المأمول، لكن صورة فيضان الكأس مقترناً بالخوف هي رمز لما يخشى من فوات الأوان، أو العودة إلى نقطة ما قبل تحقيق المأمول.

- المرأة حبيبةً:

كثيراً ما تضافرت صورة المرأة لدى الشاعر محمد القيسي مع صورة الوطن، فقد كان يبحث فيها عن أناه الضائعة وعن وطنه المفقود. لذلك كانت المرأة بالنسبة إليه حالة فقْد، فلم يكد يجدها حتى يفقدها، كما فقد الوطن والاستقرار وبهجة الحياة. يقول عن سارا[1]:

سارا هي النساء والحجارة. الزهرة والمنفى. وهي القرية البعيدة:

هل كانت سارا امرأة حيّة

أم حلماً راودني ذاتَ صباحٍ في طُرُقٍ أعرفها

أو لا أعرفها...

لا أعرفُ بعدَ صراخي الممتدّ إليها

في هذي الفسحةِ من سنواتِ البعدْ

---

١. محمد القيسي، الموقد واللهب -حياتي في القصيدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1994م، ص ص 137-139.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن كانت تملكُ عنواناً أو داراً أو بلداً..

لا أعرفُ إن كانت حيّة

أو كانت ميّتة أو راحلةً في أبدٍ لا أعرفُه

إن هذا الحب لامرأة خارج الزمان والمكان والواقع والمعرفة هو حالة حب غريبة تبعث في الضمير أسئلة حيرى، قد يفك بعض رموزها نزع ذاتي هو الحقيقي الوحيد في مقطع الشعر السابق. وتمثل ذلك النزع في كون تلك الحبيبة حلماً حمله لسنوات وما زال متعلقاً به، كما تمثل في شيء آخر هو صراخه نحوها. والصراخ هنا ليس إلا علامة سيميائية على استمرار تعلقه بها كتعلق الطفل بأمه. هي حلم سيتحقق مهما طال أمده. والدليل هو تكرار هذا الصراخ في المجهول، وبقاؤه ما بقيت:

لكني ما أعرفُه أنّ صُراخي يمتدُّ ويتّجهُ إليها

فإن في هذا الحب الكبير لامرأة مجهولة لا يعرف مكانها، ولا يعرف إن كانت حية أو ميتة، كسراً لكل التوقعات، التي تفتح آفاقاً جديدة ومحفزة لارتياد آماد وأغوار في النفس متشابكة. والشاعر يستمرئ هذا الغياب في ظل حضورها المعنوي الطاغي في نفسه، بل يراه الأجمل، مما يجعل هذه العلاقة غرائبية بشكل لا يُصدّق:

والأجملُ في سارا

أني لا ألقاها

لا أسمع عنها خبرا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الواضح أن القيسي بارع في الاشتباك مع المتلقي، فهو لا يكل من وضع الألغاز والأشواك في الطريق. فكيف يكون عدم لقاء سارا الحبيبة، ولا سماع خبرها هما الأجمل؟! هذا الاستفزاز البياني يبعثر أفق المتلقي أشلاء، ولا يمكن لمّها إلا بفض الاشتباك مع الكلمات وأبعادها.

قد يكون الحل في أن تكون سارا، كما أشار القيسي في الموقد واللهب، و"النساء والحجارة. والزهرة والمنفى. وهي القرية البعيدة". إنها الوطن والمقاومة ورمزيتهما في آن. وإذا كان الشاعر يمثل المقاومة الواجبة لتحرير وطنه، فإن عليه الانشغال بأسباب ذلك التحرير عملاً نضالياً فاعلاً بعيداً عن تسقط الأخبار التي قد يؤجل بعضها خططه، بل قد يصدها لفترة تقصر أو تطول. ومع كل هذا فهي تظل حلماً لا يبرح وجدانه ولا ينمحي من ذاكرته، ذلك أنها تأتيه ويستشف وجودها في كل شيء؛ في الألم، والجوع، والفرح، والحزن، وحجارة المقاومة وكل ما من شأنه أن يبقيها حية في الوجدان: الطلقات، والضحكات ورنات حزن الشعراء:

لكن تأتيني دوماً في الطلقاتِ،

وتأتيني في أيامِ الجوع،

تأتيني في التجوال المتواصل

في ضحكةِ،

أو رنة أحزان صحابي الشعراء.

وسارا التي قال عنها الشاعر إنها امرأة من لحم ودم، غدت الحنين إلى البلد الذي تنفس هواءه.. بل أصبح معها حائراً بين شك ويقين: "تراني حددت تضاريس قصيدة أم تضاريس سارا، أم تضاريس ذلك البلد،

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أم تضاريسي الضائعة بين حدّي النفي والثورة لا أعرف.لا أعرف حقا.." [1]. ويجمل القيسي ما تعنيه له المرأة في المقطع الشعري التالي[2]:

كُنتِ لي كلَّ شيءٍ، كُتبي ويَومي وأفكاري

كنتِ أمي التي تُودّعُ آخرَ أيامِها

وبيتي مَخزنَ الوَحشةِ،

كنتِ الشمسَ، وما كانَ لي شمسٌ

كنتِ سجائري وطَوافي في الطرقات

وكنتِ الليلَ، ليلي، وكنتِ وَطناً

حيثُ لا وطنَ هنا

وحدَكِ كنتِ تملكينَ كلَّ شيء

فحضور سارا وأمه والوطن تجذر في وجدانه كلاً لا انفصال فيه؛ فالكلُّ في واحد هو البلد الذي ما زال يملأ كيانه وخياله وكل شيء خاص به؛ يحمله في ذاكرته ويحن إليه: فهو شمسه وليله، وسجائره وتطوافه في الطرقات. وكذا الحال في قصيدته "غزالة كنعان" [3]. تمثّل المرأة فيها الوطن والقضيّة في صورة جمالية

---

١. الموقد واللهب، ص166.

٢. الأعمال الشعرية، ج3، ص72.

٣. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص471-472.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتماهى من خلالها المرأة بمكونات الوطن:

جاءته الحربُ وما كان لديه

إلا دمُه ويداها

وَالقيدْ ...

كان يُجانسُ بين أصابعها الناحلةِ،

وبينَ الأغصانِ

بينَ جدائلها وسنابلَ مقصوفةْ

وَيَرى الطوفانْ.

وفي اعتقادي؛ إن المرأة الحبيبة حين تكون صنو الأم مثلما قال، تكون رمزاً للعلاقة الروحية بالوطن. إنها في هذه الرمزية ترتفع بمزيتها حد الإنسانية التي لا تمايز فيها شعورياً بين حب المرأة والدفاع عنها، وحب الوطن والدفاع عنه، لكون العلاقة به وبها تغدو مصيرية لا عابرة.

– الآخر: الصاحب الوفي:

الصديق مرآة للنفس حين يكون صدوقاً مخلصاً، يفتح المرء قلبه له وينثر بين يديه جراحه وهمومه متكئاً على بعض مواساته، إلا أنه أيضاً جرح في القلب أو طعنة في الظهر حين تغيره الحياة عن مسار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوفاء، فيخون ويباع ويشترى. والصديق (الآخر) عند القيسي كان من الصنفين، فبكى مَن فقد من النوع الأول، وأنّب مَن واجه من النوع الثاني.

يقول في قصيدة "العاشق والأرض"[1] راثياً صديقه المناضل الفلسطيني الرائد فايز محمود حمدان*:

ذلك الشيءُ الذي أطفأ دفءَ الكلماتْ

كانَ عنوانَ حياةْ

حينما سيفُ المنايا وَقَعا

باسماً كان رفيقَ الأمنياتْ

فايزُ العاشقُ والمحبوبُ والأرضُ معا

أمسِ ودّعناه في عرس من النارِ وعَزمِ الأغنيات

كسر الشاعر هنا أفق توقعنا حين جعل الجنازة عرساً، وكسر توقعنا أيضاً حين جعل العرس من النار، وكسره ثالثة حين عطف على النار عزم الأغنيات. فهذه مفارقات ترفع مستوى التوتر. فمن المتوقع أن يكون العرس رمزاً للفرح والخصوبة والتجدد والاستمرار. ولكن حين جعل الشاعر العرس من النار وعزم الأغنيات انحرف بالمعنى إلى أن ولّد في المتلقي إصراراً على إشعال الحماسة والمقاومة. أما عزم الأغنيات فإيحاء باستمرار الصمود وتجدد الآمال بالتغني بها. فإذا كان العرس العادي ينتج مواليد، فإن هذا العرس البطولي

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، من ص 82-84.

* "في الرابع من آب 1968 رحل المناضل الفلسطيني الرائد فايز محمود حمدان مع شهداء العاصفة". المصدر السابق، ص82.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يزف بطلاً ليتوالد من بطولاته أبطال للمقاومة ونشدان الحرية، وهذا ما تؤديه رمزية هذا العرس الناري، إنه منارة للهدى، وبعث للعزيمة والأمل بغدٍ أفضل:

نُشعلُ الكبريتَ في الليلِ، نُضيءْ

ألفَ قنديلٍ على الدربِ لتمضي القافلةْ

إذن إشعال الكبريت في الليل صورة ضدية التركيب لكنها رمزية توحي بأن البطولة هي التي تبث ضياءها وسط ليلٍ بهيم، كاشفة ستر ليل الاحتلال البغيض. ومثلها صورة القناديل الألف المضيئة، فهي إيحاء بأن القافلة تحتاج، كي تمضي في مسيرتها، شهداء ينيرون لها الدرب. وهكذا تمر الحياة بإشعال العزائم، وتمضي قافلة البطولات لتحقيق النصر، فالكبريت الذي سيشعلونه من قبس نار العرس إذاً هو الوسيلة الناجعة لقهر الليل، وقتل الظلام من أجل أن تتضح الطريق وتمضي القافلة بأمان.

ما شَفَقْنا الثوبَ آنْ

لَوّحتْ كلُّ المناديلِ لتابوت المُسافرْ

وكمن يقدم تبريراً يضيف ملحوظة صغيرة، كما سمّاها:

حينما لم تبكِ فايزْ

ليمنَ معناه بأنا لم نعد نملك حمّا

والذي بين حنايانا حَجَرْ

إنما نحنُ يشَرْ

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ها هنا يفاجئنا الشاعر بما لم نكن نتوقع حين شكل الحزن بصورة حب البذار المطروح داخل الصدور وعداً بأن يزهر يوماً ما نصراً، مثلما ينتج البذار في الأرض قمحاً.

فعزمنا بيننا،

أن يظلّ الحزنُ في الداخلِ وعداً كالبذارْ

هذا هو السرُّ إذن؛ فالحزن على الشهيد مستقر في نفوسهم، لكن دون أن يحبط عزائمهم ، بل أرادوه عامل بناء، ووعداً بإنتاج الأمل، مستبشرين بكل ما ينبت ويزهر وينتج كما في قوله:

مثلَما يأتي المطرْ

مثلما ينبت في الأرض الزهرْ

مثلما المشتاقُ يأتي من سفرْ

فهو يوماً سيجيءْ

لم يمتْ فايزُ، مَنْ قالَ يَموتْ

تلكَ الحُبُّ الصَموتْ

فهو كالنبعِ، ولمّا هزَّه التِحنانُ للنورِ انفَجَرْ.

هذا صوت شعري عال ومدهش في قدرته على تلوين الخطاب وتشكيل الكلام الشعري المؤثر، فانتظار الآتي من الحزن المبثور في النفوس ظهر بصور مبهجة كتشقق الزهر من الأرض، وكعودة المشتاق من السفر. ثم صير الحُب الصموت نبعاً. وأضاف إليه هزة التحنان ليفجر نوراً يملأ ساحات الوطن. أليست

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غرابة غير متوقعة أن تكون كل تلك الصور الآملة بالأحلى؛ هي صورة الموت والحزن المعتق؟! إنها صورة الشهادة في سبيل الحق يجسدها شهيد الوطن وكل بطل شهيد كفايز الرمز. ولأن في الشهادة كبرياء وفخاراً فإنها لا تحتمل الحزن، بل تتناغم مع صور البذار، والنبع والحياة الآملة، إنه الحُبُّ الصموت الذي يعطي بصَمْته عطاء زاهراً مختلفاً.

* * *

ثانياً: الآخر المختلف:

وبعد الانتهاء من الآخر المؤتلف الذي ضم الأم، والحبيبة والصاحب المؤتلف (الحقيقي) مع اقترانهم جميعاً بالوطن، يبدأ الآن الكلام عن الآخر المختلف، ليشمل الصاحب الضد (الزائف)، والأخ الخصيم، والآخر النقيض (العدو): ثلاثة سبقت في المؤتلف، وثلاثة قادمة في المختلف.

- الصاحب الضد:

يمثل هذا النوع (الآخر) من الأصحاب الحالة المتضادة في القيم والمبادئ والسلوك، لهذا أسميته الصاحب الضد، وقد كشفته تجربة الشاعر معه. بدأت الصداقة من خلال صحبة الأرصفة[1]:

بيننا أننا وحّدَ الفقرَ بين مراكبنا، وحّدَ البابَ والنافذةْ

وحّدَ اللونَ والكلماتِ، ووحّدَ أصفادَنا والخُطى

ووهبنا من العُشْبِ ما أبهجَ الروحَ يوما،

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص426-428.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكانَ لنا غرفةٌ نَصطَفيها

ومقهى وأرصفةٌ حانيةْ

تبدو الصور المستخدمة في النص فاعلة؛ أمثال صورة الفقر الموحد في مراكب السفر، ووحدة السكنى في صورة الباب والنافذة، وتماهي الوجود والحدود في صورة اللون والكلمات. أما الروح وبهجتها فغذاؤها ما يجنيانه معاً في صورة العشب النامي. والأهم هو توحدهما في النضال ومعاناته في صورة الأصفاد والخطى. وتبقى لحظات الصفاء والحب في صور تضم الغرفة والمقهى والأرصفة الحانية.

من اللافت الذي يكسر التوقع، صورة الأرصفة وقد أصبحت حانية على الرغم من أنها رمز للتشرد والوحشة، لكن الألفة حفزت الشاعر أن يتجاوز الشعور بالوحشة مستدفئاً بالمشاعر الحرى يتلمس حنو الأرصفة التي كانت تحتضن خطواتهما. كانت عثرتهما غالية، خيانتها أمرٌ مستنكرٌ جداً، وخارج عن المألوف. لكنّ ما حدث من الصاحب الذي لم يعد صاحباً أوقع صاحبه والمتلقي في خيبة ظن كبرى. حيث تخلى عن مبادئه وقيمه وأعز أهله. لذا أمسى هذا الصاحب، ليس صاحباً:

صاحبي لم يَعدْ صاحبي

باعَني في الجريدةِ يومَ الأحدْ

باعني وابتَعدْ

يقدم الشاعر هذا الصاحب بصورة مختلفة عما قدم به الصاحب الأول. فإذا كان ذاك بقي في نفسه ملتصقاً بوجدانه، رأينا هذا باع صاحبه في الصحافة على رؤوس الأشهاد، ثم ابتعد إيذاناً بالقطيعة، لذلك بات مطروداً من قلب الشاعر ووجدانه وبلده وأهله جميعاً.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن الملفت للقارئ أن الخطوات التي كانت تُمشي أمس في عرس النار كانت خطوات قاسية على طريق من الشوك، في وداع الصاحب الشهيد، لكنها كانت وعداً باللقاء، وعهداً للوفاء[1]:

فهو يوماً سيجيءُ

من فؤاد العائلةْ،

بينما أفضت خطوات الشاعر مع الخائن إلى فراق نتيجة فقدان الوفاء. وحين كان الصاحب الأول مَطراً يُحيي الأرض، ونبعاً يروي النفوس ويُزهر القلوب ليُنضج ثمار الحرية، أصبح الصاحب الضدُّ صورةً قطاف محرم وبياس تام: فبين الوفاء وعدمه، والرواء واليباس، فراغات يملؤها القارئ باحتمالات أقلها السخرية من سلوك هذا الصديق الخائن[2].

ما الذي أنبلَ الدالية!

وَدَعى صاحبي للقِطافِ المُحرَّمِ، حتى أتاهُ اليباسْ

وكما أنه في الوقت الذي كان فايز، الصاحب الحقيقي، سبباً في إضاءة "ألف قنديلٍ على الدربِ لتمضي القافلة"، كانت لهذا الصاحب الآخر صورة مغايرة، كان مُطفأً تماماً ليس فيه بصيص من ضوء يصنع ظِلّاً، وعبارة (دون ظِلّ) هي كناية عن شدة قتامته:

مُطفأً صاحبي دون ظلّ

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص82-83.

٢. انظر دلالة الفراغات عند آيزر، فعل القراءة، ص97.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لعل قلق مؤلم في هذا التضاد يملأ فراغات أيزر السابقة. فحين كان الصاحب الأول البذرة المُستترة في الأرض لتنبت شجراً وحياة ونماء وظلاً وستراً.. أصبح صدر الثاني مقبرة هامدة لا تحوي إلا الموت والفناء. وهكذا سقط قناعه وبان عُريُه:

أرى صدره مقبرةً

سَقَطتْ قشرةُ الشجرةْ

وبدا عارياً فأسِفتْ

تتابعت في هذا الشعر صور معبرة عما في نفس الشاعر من خيبات تجاه هذا الصديق وقحط مشاعره، وأسى مواقفه. لا أحد يتوقع أن يكون الصدر مقبرة، ولكن الأمر كان على غير توقع عند الشاعر القيسي، ذلك لأن هذا الصاحب أماتَ قيمه وتاريخه وذكريات الطفولة والنضال والبلد بأكمله، فلم يعد شيء من هذا حياً في صدره الذي بات خاوياً كالمقبرة. فقد اختصر الشاعر بجمال التصوير الفني المقتضب سيرة كاملة لهذا الصاحب، تلخص ماضيه الذي كان يحمل بذار البطولة وأسبابها، وصولاً إلى حاضره الغارق في الخيانة. ويبدو أن الشاعر لا يفتعل مقولاته افتعالاً، فلأنه يعرف أنها حقيقة ثابتة، لم يحتج لعباراته أسلوباً مضافاً، وإنما اكتفى فيها بالأفعال الخبرية: (أرى، سقط، بدا) بعيداً عن أساليب التوكيد، أو أي أسلوب إنشائي آخر؛ ذلك أن المعروف لا يعرّف والحقيقي لا يؤكد.

وعرفتْ

أنه باع أقراطَ عمّتِهِ، وطفولتهِ في البَلَدْ

وطريقَ الكروم،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأرغولَ نعمانَ راعي البَلَدْ

باعَ أحجارَ، أشجارَ، أسرارَ نَبعِ البَلَدْ

وتُرابَ البَلَدْ

وأغاني البَلَدْ

عندما باعَني،

في الجريدةِ،

يومَ الأحدْ

وهكذا نسب كل ما رصده من أفعال هذا الصاحب المشينة إلى معرفة يقينية (عرفت) وهي معرفة لسلوكات تصل حد الخيانة. ومن المفارقات الملفتة أيضاً، أن الصاحب الأول الشهيد الذي أطفأ دفء الكلمات كان عنوانَ حياة، وكانت جنازته عرساً من النار وعزم الأغنيات التي تشحذ الهمم للمقاومة، بينما انشغل الصاحب الثاني بمن لا يعنيهم أمر البلد، لكنهم فقط عطسوا مرةً، في أقاصي البلد. فهو ليس إلا منافقاً للغرباء والمتآمرين على البلد. وعبارته (في أقاصي البلد) تشير إلى أنهم ليسوا من قلب البلد الحريصين عليها، بل هم منبوذون من البلد وأهلها. قال آيزر: "إن المعاني الضمنية... هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى"[1].

---

١. آيزر، فعل القراءة، ص99.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– الآخر الخصيم: القريب البعيد:

كان أبي –رحمه الله– يقول: "الخلافات بين الأقارب قشور". وهذا يعني أنها لا تتغلغل في النفوس أحقاداً، وما علينا إلا نزع هذه القشور الخارجية لتزول الخلافات وتصفو النفوس. ولكن الخلاف مع بعض الإخوة الذي عبّر عنه القيسي وصل حدوداً بعيدة المدى عميقة الأغوار، فما كان موقفه حيالها؟

في شعر القيسي قدر لا بأس به صدر في إطار شعوره بالغربة بعد أن أصبح لاجئاً في غير وطنه الأم مثل قوله التالي[1]:

أنا الغريبُ

في أرضكم تَدْعني شِقاهُكمْ،

لقد بلغ شعوره بالغربة حد الشكوى من القطيعة التي عانى منها مقهوراً من إهانات بعضهم. لعل الفعل "تدعّني" يدل على التزف النفسي البعيد، وهو يتلقى دلالة ذلك الفعل مترجماً إلى معناه العملي: الدفع للخلف وترك المكان الذي أنت فيه. إن مثل هذا الاستخدام البائس للرفض يستثير أقسى ما في النفس من إحباط خاصة أنه يرد من فم من يعد أخاً في الأصول والجذور. فالشاعر هنا إنما يمثل شريحة كبرى من أولئك الذين شردوا من وطنهم فلجؤوا إلى أماكن أخرى. والشاعر إذ يعبر عن مرارة ما لاقاه إنما يعبر عن مرارات تلقاها غيره أيضاً، والمفاجأة التي تكسر أفق التوقع أن تلك المرارات المُغيظة لم تدفعه إلى مقابلة السوء بالسوء، وإنما بالحب الكبير .

ويستمرُ، يستمرُ..

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص98.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَدُّ شَوقيَ المُشرّعِ الكُوى

لأنْ أصمتكمْ

في جانحيَ يا أحبتي

برغمِ أنّكمْ

قَوّمتمو أخي وصَاحبي

ولمْ تزلْ في ظَهريَ المَحنيّ صَلبيّةٌ،

وفَوقَ حاجبي

آثارُ جرحْ.

فمثل هذا التسامح الذي يعد مفارقة سعيدة! غير متوقعة يقلب البغض حباً لا يستطيعه إلا كل صاحب نفس خيرة وجميلة، لكن الذي ذهب إليه القيسي فاق كل توقع لأنه بيدي الحب لمن "قوسوا" (هكذا باللغة الدارجة!) أخاه وصاحبه؛ بل هو نفسه قد أصيب بنار بعضهم، وما تزال في ظهره وفوق حاجبه آثار سلاحهم، .. ومع ذلك فقد كانت مشاعر الغفران تجاههم أوسع كوى من أفق المتلقي، إلى أن يضمهم في جانحيه، فهم – حسب شاعريته – يظلون أحبته على الرغم من كل ما عاناه منهم. فالمساحة بين الذاتين: الخيرة والشريرة، واسعة. إنها المسافة الجمالة بتسمية ياوس، التي سبق الحديث عنها.

ومن جماليات التعبير هذه المفارقات التي ضمنها نصه التي شكلتها صورة " تدعني شفاهكم"، ومن المعروف أنّ الدّعْ يكون بالأيدي، وهو قوة الدفع، ولكن القيسي جعل الدّعْ للشفاه دلالة على قسوة عباراتهم،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الأيدي فجعل لها فعلاً، عبر عنه باللهجة المحكية، (التقويس) المميت، الذي يتجاوز التجريح الشفوي والطرد المُهين إلى حدّ إنهاء الحياة. ومن المتوقع ممن يريد التسامح أن يتسامى على جراحه وآلامه، ويكظم غيظه، ويكتفي بالعفو، لكن الشاعر صدم توقعنا بما هو أفضل حين أفاض شوقاً ممتداً ومستمراً، فضمهم إلى جناحيه ودعاهم (أحبّته). وبهذا أدهشنا القيسي بتركيب عباراته التي ارتكز فيها على فاعلية الزمن الممتد والمستمر من جهة، وبموقفه الإنساني الذي ينم عن قوة مشاعره وحميميتها، من جهة أخرى.

ويظل الشاعر القيسي فوق الآتي بما تحمله هذه الكلمة من معنى، ذلك أنه متعلق بالآتي؛ والآتي مرتبط بتحرير وطنه، فهو اللب الأعمق والأبقى بالنسبة له، وهو الذي منعه ويمنعه من الانشغال بالحواف قريبها وبعيدها. لذا عامل المسيئين بكياسة. ويرد مقطع آخر في قصيدة "يوسف في الجب" [1] يؤكد ما ذكرته سالفاً عن حبه لأهله ووطنه، وعما لقي من السجن والعزل، بل من العداء، تماماً كما حدث ليوسف من إخوته. فالمتوقع أن الحب لا يستثير إلا مشاعر الألفة والقرب، لكن تصرف الإخوة انتهك كل التوقعات، فعاملوا يوسف بأقسى ما يمكن أن يتوقع:

قيّدني إخواني

ورموني في الجُبّ

قتلوني بجواب الصمت

قتلوني يا حادي الركب لأني أحببتُ.

لعل علاقة يوسف بإخوانه أفضل دليل على ذلك الذي بدر من القيسي تجاه من أنكره من إخوته.

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص51.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالمفردات المستعادة مما حدث ليوسف أدت هنا مهمة الرمز الشعري؛ فالجب ليس سوى إيحاء بعقاب غير مستحق، وكذا (جواب الصمت) إيحاء بالخذلان وعدم العون على المحنة، وأما (القتل الصامت) فذاك إيحاء بعدم إدراك حجم معاناته بفقد وطنه. ومع كل ذلك ظل مآلفاً وودوداً.

أما رمزية (حادي الركب) فإيحاء للجامع بينه وإخوته. معناه في التراث اللغوي القائد الذي يزجر الإبل ويسوقها[1]. وهنا تعني في ظلالها القائد العاقل الموثوق الذي يحفظ إبله من التفرق والوهن، ويحثها للمسير قُدُماً. إنه في رمزيته الأب العادل في قصة يوسف عليه السلام. إن هذا الشعر من أدب المقاومة؛ ومن أهم وظائف أدب المقاومة الدعوة إلى الوحدة وتأليف القلوب تصدياً للمعتدي. يقول غالي شكري عن أدب المقاومة إنه من عوامل التجمع، لا من عوامل الفرقة[2].

- الآخر النقيض (العدو):

تعرض الدراسة هنا للأنا الجامعة في حدود الوطن فتشمل الشعب بأطيافه؛ الذي ما زال حياً يقاوم العدو، والآخر الذي لم يخن لكنه جَبُن، وبيّن علاقة كلٌ منهما بالعدو الآخر النقيض الذي ما زال سادراً في تجبّره. ولأنه كذلك سميته (النقيض) وليس المختلف، لأن غيره يمكن أن نختلف معه ونتفق، فأوجه الخلاف قد تكون في الفكر أو الموقف. بينما النقيض هو نقيض وجود زماناً ومكاناً. والصراع معه – مثلما أراد وسلك– صراع بقاء أو فناء. وبناء عليه اغتصب الأرض وكوّن وطناً زائفاً على مكان ليس له. وغدا أهل المكان مقاومين بكل السبل لاسترداد ما سلب منهم. وما القيمي هنا إلا شاعر مقاومة يجسد بالكلمة هذا

---

1. انظر: لسان العرب، مادة حدا.

2. انظر: غالي شكري، أدب المقاومة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، 1970م، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطموح النازف في الثبات على النضال حتى استعادة الحق السليب[1]:

أحكَموا البابَ عليَّ

أغلَقوا كلَّ الشبابيكِ وجاءوا بالستائر

حجبوا عني ضياءَ الشمسِ والوجهَ الذي أهوى، وأطفالي الصغارْ

فتَّشوا ما كنتُ أحوي من متاعْ

كَسروا ظَهري بعقبِ البندقيةْ

ثُم قالوا: أتهاجرْ؟

أتهاجر؟ هذا هو السؤال الفاجع المفاجئ وغير المتوقع لما سبقه من صور التعذيب الجسدي ككسر الظهر بأعقاب البنادق، والمعنوي كالسجن والحرمان ممن يحب: وجه من يهوى، وما يحب: المتاع، فكل هذا الألم الذي لا يطيقه آدمي في جسده وروحه؛ طلب من المعذَّب فيه أن يجيب بنعم عن آمالهم: أتهاجر؟ إن من يعرف مخططات العدو يعلم أن الجواب بنعم عنده أهم بكثير من القتل؛ فهم يريدونه وكل سكان وطنه أن يختاروا الهجرة والتنازل عن الأرض وتركها طواعية لهم!!. فالشاعر إذن يصور إحدى محاولات العدو الماكرة لإرغام السجين على الهجرة. ومن المعروف أنهم لو أرادوا نفيه لفعلوا، ولكنهم يريدون أن يجبروه عنوة وقهراً على اختيار الهجرة بنفسه، حتى يفقد حقه بالعودة أمام الرأي الدولي والعالمي. وهكذا كان سؤال (أتهاجر؟) واسع الأفق والمكر في آن! فماذا كان ردّه؟

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص75.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قلتُ: يا ليتَ فؤادي صارَ طائرْ

وأنا لا أملكُ الآنَ زمامَه

هاهنا جمالية المفارقة التي كسرت آفاق كلّ التوقعات؛ فردّه بأداة التمني (ليت) مقرونة بحرف النداء (يا) الممتد إلى مدى نقيض وبعيد، يشكل تعبيراً عن استحالة تحقق ما يطلبونه منه. جاء في التنزيل على لسان مريم حين وضعت عيسى– عليهما السلام–: (يَالَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا)[1]، وهذا تمني المستحيل الذي فاتَ أوانُ تَحَقُّقِه. لكن المهم ملاحظة صيغة التعبير الشعري التي واكبت ذلك التمني المستحيل. إنها خرجت من فم هادئ بارد الأعصاب كي لا يُشعر الشاعرُ معذبيه أن وصولهم إلى ما يرومون محتمل. فالرد البارد مع التمني بحرف (ليت) أبلغ في احتقارهم وتحديهم من أي رد آخر متشنج، بل هو أكثر تصميماً على استمرار نضاله حباً لأرضه، وعدم التفريط بذرّة منها مهما كانت وسائلهم عنيفة ومؤلمة ومميتة.

ومن الصور اللماحة فنياً: تخيل قلبه طائراً لا يملك زمامه. فالصورة توحي بأن ما يطلبونه منه ليس خارج رغبة جسده المتألم، وإنما هو مكين في حيز روحه التي لا سلطة عليها، وبلغة أخرى إن الأرض التي يطالبونه بالهجرة عنها هي حياته ولا قدرة له على الانفصال عنها. أما خارج الذات، فللكلمات والصور الشعرية في رده فعلها الصامد في النضال والمقاومة. فالشاعر فدائي يخيف الأعداء كما المقاتل بالسلاح وأكثر، لأن دوي كلماته يُعبّئ الجماهير لا في عصره فحسب، وإنما في مسامع الأجيال التالية. فالشعر المقاوِم يشحذ الهمم للمقاومة، بل يشكّل مدرسة للنضال تتربى فيها الشعوب وتتخرج بحمية بالغة. لذلك استهدف العدو الشعراء بضراوة. يقول القيسي [2]:

---

١. سورة مريم الآية 23.

٢. الأعمال الشعرية، ج1، ص26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على شفتيْ قد صَلبوا حنينَ الحرفْ

أهانوا عِفَّةَ الكَلِمةْ

أرادوا الموتَ للكَلِمةْ

أرادوا الصمتَ للشاعرْ

وما حَسِبوا بأنَّ الحَرفَ يحرّ ما له آخرْ

وأنَّ المَجدَ للشاعرْ

ففي هذه المقطوعة الشعرية يجعل القيسي للحرف حنيناً للانطلاق في الآفاق، حتى يملأ الأسماع برسالة الفداء، لذلك اختار (عفّة الكلمة) الشعرية ليعبّر عن شرف المعنى النضالي المبرأ من كل زيف. من أجل هذا استعرت حرب العدو على الشعر فانتهكت عفة هذه الكلمة، بإهانتها الشاعر نفسه حاملها. وبهذا يؤكد القيسي أن خطورة الشاعر تكمن في شعره الذي يحسب له العدو ألف حساب. ومن براعة التعبير أن القيسي شخّص الكلمة الشعرية لخبرته بقوة تأثيرها، فحين تموت الكلمة الشاعرة تموت جذوة المقاومة. لكن الكلمة المقاومة لا تموت بل تعلو فيها نبرة التحدي ما دام هناك شعراء مستعدون للموت فداء لها. ولهذا جعل القيسي للحرف صورة فنية واسعة المدى حين تخيله "بحراً ما له آخر". وهنا حدثت المفارقة واللاتوقع، فحين قتلوا الشاعر أهانوا الكلمة، لكنهم – ويا للعجب!– سجلوا لصاحبها مجداً مؤثلاً باقياً. ويؤكد القيسي هذا المعنى في قصيدته المهداة للشاعر الشهيد علي فودة، حيث اغتاله العدو في عين المرّيسة[1]:

مَنْ وسّدَ الشاعرَ بعد أن أدّت القذيفةُ مهمّتها..

---

١. الأعمال الشعرية، ج3، ص121.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آنَ أعطى الشاعرُ آخرَ نَفَسٍ في قصيدته المُتفائلةْ

تلكَ التي بَدأتها الطُّلقة

وكيفَ كانَ الأعداءُ

يعبئونَ بَنادقَهم لقَتْلِ الشاعر

فمن المفارقات الكبرى هنا أن الشاعر عاجل العدو بقصيدته المتفائلة بالنصر، فأصاب منهم فرصة للانطلاق والتعبير عما يبتغي من صوت للحرية عال. فإن كان العدو سلب الشاعر أنفاسه، فإنه كان أودعَ قصيدته لدى آخر نفَس، ليستمر صوته المقاوم حيّاً. وما دام الصراع مع هذا الآخر (العدو) صراع وجود فقد أثبت الشاعر أن المجد للأبقى وهو صوت الكلمة الشاعرة.

يقول محمود درويش[1]:

"خضراء، أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في خصوبتها"

فالقصيدة التي تنبت فيها عوامل الخصب والحياة بلا توقف إنما هي كتاب مفتوح لمقاومة محاولات الإلغاء بالكلمة.

ومن أشكال المقاومة الأخرى للتغلب على طغيان الآخر المحتل، هو العشق. يقول القيسي [2]:

---

١. محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004م، ص473.

٢. الأعمال الشعرية، ج1، ص111.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنتَ إنْ أصبحتَ عَاشِقْ

يَسقُطُ المُحتلُّ في الطينِ، ويَبقى

وحدَه وجهُ الوَطَنْ

و"أنت"، هنا، هي "الأنا" أو مَن هو في صَفِّها بلغة الالتفات السابقة الذكر، لأن الآخر في المقابل هو المحتلّ. وفي هذا التعبير نقلة بعيدة المدى إلى النتيجة الحتمية للعشق، فعشق الوطن يدفع العاشق أن يبذل ما وسعه البذل لافتداء معشوقه. ويتوقع المتلقي للشعر أن يجد بعد عبارة (أنت إن أصبحت عاشق) عبارات جميلة مثل: تصبح الحياة وردية..، لكنه يفاجأ بما يكسر توقعه حين يعلم أن العشق درب للفداء وإسقاط المحتل. (يسقط المحتلّ في الطين). كم هي المسافة الجمالية فارقة بين العبارتين حدّ الهوّة، لكن القارئ يمتد بتصوره إلى ما قد يحدث بعد سقوط العدو في الطين، عندها قد تصبح الحياة وردية للوطن مع الآمال العراض كما المتوقع. وعندها فقط يحضر المعنى وإن غابت العبارة.

ولم يكتفِ الآخر العدو (النقيض) بالنفي والتهجير، بل راح يلاحق المبعَدين في الشتات ويقتلهم في الغربة. يصور القيسي المشهد في صورة بارعة، رغم قسوتها[1]:

إنها تُمطرُ الآنَ، تُمطرُ..

والعادياتُ يمشّطنَ تلاً من الزعترِ،

العادياتُ يُجرّدنَ بَرقوقَ نيسانَ من زهرِهِ

1. المصدر السابق، ج1، ص305.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضعنا الشاعر عبر المشهد باستعماله ظرف الزمان (الآن) وجعلنا نشعر أننا تحت المطر، وكرر صورة المطر بتكرار الفعل (تمطر) ليشعرنا بغزارة المطر وقوّته واستمراريته. ومن المتوقع أن ينمّي المطر نتاج الشجر، لكنه أصابنا بخيبة الظن حين كشف لنا بقية المشهد، فالمطر ليس غيثاً متمنى، بل هو وابل من القذائف تمشّط به الطائرات تلّ الزعتر من زعتره، وتجرد البرقوق من زهره. وفي كلمة العاديات مفارقة، فالعاديات التي أقسم بها الله هي سلاح حق وأهله، مقابل الشر وتابعيه [1]، بينما العاديات هنا أداة للشر على أصحاب الحق قصد إفنائهم. ويعود الشاعر لاستكمال الصورة المركّبة، فيصوّر هذه العاديات تجرد الشجر بمطرها المدمّر من زهره وثمره، إيحاء بسلب النماء، واستئصال بهجة الحياة وهي في بواكير طفولتها. لقد رسم الشاعر بكلمات قليلة صورة للآخر العدو موغلة في الوحشية. إن الصورة بكليتها رمزية، فالبرقوق المجرد من زهره، وكذا الزعتر الممشط من زعتره؛ ليس سوى محاولة بائسة من العدو لأن يفرغ بطائراته الأرض من أبطالها المقاومين. ولكن الأنا المقاومة المؤمنة بحقها في الحياة لا يهزمها الموت، فبكلمات قليلة يُحطّم الشاعر تغوّلَ المشهد السابق لهذا الآخر المعتدي[2]:

أموتُ، وهل تموتُ الشمسُ لو طالتْ خُيوطُ الليلْ؟

سَيُزْهِرُ حُزننا، إمّا يُعانقُ شَعبُنا فَجرَ الخَلاصِ، ويَكسِرُ الجَرّةْ.

من الواضح أن القيسي في هذا الجانب من الأخر (العدو النقيض) يتخذ من الرمز سبباً إلى قوة الشعر وعمق دلالاته، وعلو فنيته. فإذا كان الليل هو رمز الآخر المعتدي، فإن الشمس هي رمز الأنا

---

١. انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (ت 774)، تفسير القرآن العظيم، تحقق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، ط1، 1419 هـ، ج4 ص599.

٢. الأعمال الشعرية، ج1، ص48.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقاوم. ومن بديع صور المفارقة استخدامه تركيب التضاد ممزوجاً بروح التفاؤل: (سيزهر حزننا) ومتى كان الحزن يزهر؟! لقد شكل الشاعر من المستحيل حياة أمل لا تموت. وقد أتبع ذلك التركيب المفارق نعيماً متخيلاً من خطوط الشمس. لا بدَّ في هذه الحال من أن تبدد الشمسُ ما تبقى من خيوط الليل. وبهذا يكون الشاعر استعمل كلمة (خيوط الليل) لكي تأخذ ذهننا إلى خيوط العنكبوت الواهية. إن في هذا إيحاءً سيميائياً بأن قوة العدو في قلوب المقاومين، ليست إلا كخيوط العنكبوت الواهية المتهالكة. أما خيوط الشمس فتظل ساطعة قوية الإشعاع رمز الأمل بفجر للحرية والخلاص. هكذا إذن رمزية (إزهار الحزن) غير المتوقع! إنها شحن للكلمة الشعرية بكل ما يمكن تخيله من البهجة والجمال والنماء والتجدد.. وبهذا يتحقق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم لدى القارئ[1].

الأنا الإيجابي والآخر السلبي:

الأنا الإيجابي:

الأنا القيسية إيجابة على الرغم من كل الظروف القاسية التي حاصرت حياته. فهو لا يُفلت خيط الأمل من يده حتى وهو يجابه أعتى العواصف، إنه يستطيع أن يحلم وهو في قلب العاصفة، بل إنه يجعل من قسوة التجربة حافزاً للانطلاق. هاهو في قصيدته " ووحدي ألهو"[2] يقول:

وَوَحدِيَ ألهو

---

١. انظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي: دراسة في جماليات التلقي عند هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص188.

٢. الأعمال الشعرية، ج2، ص440.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَوَحدي أُخاطِبُني غالباً:

– أما زلتَ تَغْفو؟

وَأفركُ عينيَّ، أُخرِجُني منْ نُعاسيَ،

أمشي إلى عُمْقٍ، ذابلاً

وأموتُ قليلاً مِنَ الموتِ،

حَتّى

لأصحو.

استهلّ الشاعر قصيدته بواو العطف، وهذه الواو تعطف لاحقاً على سابق. بمعنى أن هناك كلاماً محذوفاً أو مضمراً توحي بوجوده هذه الواو، التي وإن جُعلت منطلقاً للقصيدة، إلا أنها ليست مبتدأ للقصد؛ أما الكلام المتجاوَز فتشي به مفردات القصيدة. إن كلمة (وحدي) غالباً من تتوشح بظلال ثقيلة من الوحشة. ولكن الشاعر يكسر أفق هذه الظلال التي تخيم على توقعنا حيال هذه الكلمة حين يفاجئنا بكلمة (ألهو). فالكلمة الثانية تشكل مفارقة مع الكلمة الأولى من جهة، ومع معرفتنا بطبيعة الشاعر وواقعه وظروفه من جهة ثانية؛ فشاعرنا صاحب قضية ولا مكان للهو في المساحة الشاسعة من مسؤولياته الثقيلة ومهامه العظام. فلنرجئ تأويل كلمة (ألهو) لنبحث عن دلالتها من خلال علاقتها بكلمات القصيدة، وإن كان ذلك سيبقي أفق القارئ، إلى حين، خالياً من بديل لهذه الدلالة السطحية للكلمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستأنف الشاعر كلامه بجملة شعرية جديدة لا تقل غموضاً عن الأولى: " ووحدي أخاطبني غالباً".

والخطاب هو الملفوظ الموجه للغير لإفهامه قصداً معيناً، فهو يتعلق بالهدف التواصلي[1]. فالمرء يحتاج إلى من يخاطبه ويتواصل معه، إذ يحصر (موشر) الخطاب في الحوار ، وقريباً من هذا التصور تنطلق الأدبيات الأنجلو- ساكسونية من هاليداي إلى فان دايك في استعمالهما الخطاب بصفته مقابلاً للحوار مع بعض الاختلافات[2]. وعلى الرغم من كون الخطاب غير مادي فإنه يتجسد ويتحقق ويقول الخبر، فهو كيان وفعل تفكير، وهو الذي يمنع الفكر من أن يكون مجرد ثرثرة[3]. فخطاب الشاعر ليس مجرد ثرثرة، وإنما هو كيان وفعل وتفكير ينطوي على أهمية كبرى سنتبينها بعد قليل. لكن حين لا يجد المرء من يتواصل معه أو يحاوره، فإنه قد يلجأ إلى الكلام مع نفسه عندما تشتد حاجته للكلام. وهذا يتوافق مع نظرة (مايكل هوو) للخطاب على أنه "المنولوج" شفوياً كان أو كتابياً[4].

إن تكرار الشاعر لكلمة (ووحدي) يوحي بعمق حالة الشعور بالوحدة التي يعانيها الشاعر وشدة أثرها في نفسه. وقد استوقفتني صيغة كلمة أخاطبني، فهذه الصيغة من الفعل التي يكون الفاعل فيها مفعولاً لنفسه لم ترد في العربية إلا في مجال الرؤى وأحلام النوم، قال تعالى في سورة يوسف: " وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا

---

١. انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3 ، 1997م، ص18.

٢. انظر: المرجع السابق، ص25.

٣. انظر: الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص ص 13- 14.

٤. انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، ص25.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ"[1]، فهل الشاعر في حالة نوم؟ نعم إنه لكذلك، فهاهو يسأل نفسه: "أما زلت تغفو"؟ ولكن هذا ليس نوماً عادياً مطلوباً لراحة النائم، لأن الشاعر يقاومه ويحاول التخلص منه: "وأفرك عينيّ، أُخرجني من نعاسي"، فالنوم هنا يشكّل حالة سلبية يرفضها الشاعر النائم اليقظ فيثبت بذلك إيجابيته حيال هذا النوم السلبي.

من المعروف أن النوم حين يداهم الإنسان فإنه يبدأ بالسيطرة على مواطن اليقظة فيه، حيث يتوقف العقل عن التفكير، وتتسدل الجفون على العيون لتحجب الرؤية عن كل ما من شأنه أن ينبه العقل. فالنوم غفلة، بل سمي في الأثر بالموتة الصغرى. ونلحظ ما لكلمة (أفرك) من إيحاء بالمقاومة للنعاس، فالفرك هنا هو تحريض لأعصاب الإبصار لتؤدي عملها. حيث إن النعاس مأزق يريد الشاعر أن يخرج منه. وإذا بحثنا عن صورة تجسيدية في هذا النص فإننا نرى أن الشاعر جسّد النعاس وجعله كأنه مكان مغلق أو سجن يجاهد كي يخرج نفسه منه. وبما أن الشاعر هو الفاعل المنفعل فالنوم هنا ليس حقيقياً، لأن الشاعر يمثّل العضو المتيقظ الإيجابي في الجسم النائم. والشاعر جزء من شعبه، فهو هنا يخاطبه: "أما زلت تغفو؟" فحين يعبّر بكلمة (أخاطبني) فإنه يرى نفسه الشعب ويرى الشعب نفسه لشدة التصاقه به وانتمائه له، لذلك يبدو حديثه منولوجاً لم يخرج عن حدود دواخل نفسه، وفي الوقت نفسه يتجاوز حدود الذات ليصبح خطاباً تواصلياً يحاور به شعبه. وقد حملت كلمة (غالباً) دلالة على أن هناك قلة من هذا الشعب لم يغطوا في النوم والغفلة، وهم فئة من المناضلين، متخلىً عنهم من قبل الذين يُتوقع أن يساندوهم. وهذا التخلي يستشعره الشاعر حين تمر أحداث تستوجب لمّة الأهل وتعاضدهم. وهل هناك أحداث أصعب من سلب البلاد وقهر العباد؟!

ولأن الشعب في نظر الشاعر كيان واحد، فهو مشترك في وحدة المصير، فلا ينجو الجاد دون

---

1. سورة يوسف، الآية 36.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللاهي، ولا المتيقظ دون النائم، فهم في سفينة واحدة تتخبطها الأمواج. لذلك راح المتيقظ يقاوم النعاس ويطرد النوم ليصحو الذين لهوا عن قضيتهم وانشغلوا عنها بما هو دونها من مصالح ذاتية وما إلى ذلك.

ونلحظ كم تحمل عبارة (أما زلت) من أبعاد زمنية متباينة ولكنها متصلة، فهي تدل على الماضي والحاضر المستمر. واقترانها بالفعل المضارع (تغفو) يعمق الشعور بهذه الأبعاد الزمنية المتلاحقة. فالزمن الماضي من فعل الإغفاء، في خضم الأحداث القاسية، هو الذي كان قبل واو الاستهلال العاطفة على محذوف أو مضمر، فكأنه يقول لشعبه: أبعد كل هذا الظلم الذي نعانيه من العدو ما زلت لاهياً ونائماً؟!

شاعرنا لا يريد الهروب من وحدته عن طريق النوم، بل إنه، كما يقول، "أمشي إلى غسقٍ، ذابلاً". وفي تنكيره لكلمة (غسق) ما يجعل المهمة أصعب؛ فهذا الـ(غسق) غير محدد المصدر والحدود، وحين يضطر المرء إلى مواجهة المجهول فعليه أن يكون بالغ الحذر شديد اليقظة، لأنه لا يعرف من أين يؤتى على حين غرّة. فهل هذا الغسق، الذي هو رمز للخطر الذي قد يكون مميتاً، يعني العدو؟ أم هو غفلة الشعب وتخاذله وحالة ضعفه؟ أم هو التآمر والخيانة؟.. ومما يزيد من صعوبة الموقف هو أن الشاعر يواجه هذه المخاطر وهو في حالة ضعف وإنهاك، تلك الحالة التي عبّر عنها بكلمة (ذابلاً)، وهي صورة يجسد فيها الشاعر حالته فيصورها شجرة ذابلة، والذبول هو حالة من المشارفة على الموت والجفاف. ولكن الشاعر، على الرغم من تعبه وذبوله، فإنه يواجه هذه الظروف الحالكة، بل يمشي إليها بنفسه، ويستكمل مسيرته في التقدم. وهذه هي قمة الإيجابية.

ويفاجئنا الشاعر بعد أن اتخذ قرار المواجهة بكلمة (أموتُ)، ونشعر بأن هذه الكلمة الإشكالية تعيدنا إلى المربع الأول وتسقط الشاعر كما يتبادر إلى الذهن في حضيض السلبية؛ فهو يقاوم الموت بكل ما تبقى من قواه الواهنة رافضاً كل ما يؤدي إليه. فكيف يصبح الموت خياراً له؟! لكنه لا يطيل حيرتنا وخيبة ظننا،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث يستطرد: (قليلاً من الموت)، فكلمة قليلاً غيرت اتجاه أفق توقعنا وأعادته إلى خط إيجابية الشاعر، بل تؤكد عبارته الأخيرة في القصيدة هذه الإيجابية: (حتى لأصحو). فالموت الذي قصده الشاعر هنا ليس مواتاً وإنما هو خوض لتجربة المعاناة بكل ما فيها من قسوة، ليخرج مستفيداً من هذه التجربة أكثر قوة وصحواً ويقظاً، فكما يقال: الضربة التي لا تقصم الظهر تقويه. والشاعر لن يسمح لهذه الضربات بأن تقصم ظهره، بل إنه سيتصرف بإيجابية بالغة، ويجعلها دافعاً لتعميق خبرته في الحياة عن طريق المواجهة وليس بالهروب والغفلة، فقد خرج من نعاسه ليعاين الحقيقة ويعيش مراراتها، ومن ثم ليتغلب على حالة النوم بالصحو الكامل. وقد جاء الفعل (لأصحو) مؤكداً باللام بعد حرف (حتى) الذي يفيد انتهاء الغاية. فقد وصل الشاعر بإيجابيته الفاعلة إلى غايته في إيقاظ شعبه.

إذن توصل التأويل إلى المعنى العميق لكلمة ألهو، وهي تخاذل الغافلين من الشعب، والسقوط في السلبية، بينما قاوم الشاعر فعل اللهو السلبي وعالجه بأفعال إيجابية غيرت المعادلة تماماً، وبذلك تحوّل الموقف، بسبب إيجابية أنا الشاعر، من سلبية اللهو في مطلع القصيدة إلى إيجابية اليقظة في خاتمتها، وهذه الأفعال الإيجابية هي: (أخاطبني، أفرك، أخرجني، أمشي، أموت "قليلاً"، لأصحو) مع ملاحظة أن هذا الفعل الأخير (لأصحو) هو الفعل الوحيد الذي جاء مؤكّداً في القصيدة، وأهمية ذلك تكمن في كونه النتيجة الحتمية لإيجابية الأنا.

ويستكمل الشاعر التعبير عن إيجابيته في القصيدة التالية مباشرة "مستعيناً بموتي"[1]، وكأنهما قصيدة واحدة:

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص441.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مُستَعيناً بِموتي

أشُقُّ لِروحي طَريقاً مُناسبةً

وأُعِدُّ العَشاءْ

العَشاءَ البسيطَ لإخوةِ قَلبي

أُعِدُّ شَراشِفَ صُوفيةً لِرِعاةِ الجبلْ،

يَتَّقونَ بها بَردَ هذا الشتاءْ

وأُزاملُ وقتي

بخلاف القصيدة السابقة التي بدأت بحال سلبي بائس (ووحدي) يبدأ الشاعر القيسي قصيدته هنا باستعمال فعلٍ إيجابي فاعلٍ مستمر(مستعيناً)، وقمة الإيجابية التي يتمتع بها الشاعر وتكسر كل توقعاتنا تكمن في أن المستعان به ليس صديقاً أو أخاً أو صاحب نفوذ أو مال.. إنما كان المستعان به هو الموت نفسه. فالشاعر يتخذ من الألم معيناً له ودافعاً للمضي في طريق الفاعلية الإيجابية: "أشق لروحي طريقاً مناسبة" فالطريق المناسبة ستُشقّ بمعول المعاناة. وهنا يجسد الشاعر روحه فيجعلها كائناً يمشي ويحتاج إلى طريق معبّدة ممهّدة. شاعرنا يلعب بالألفاظ مستعيناً بالدلالات المتوافقة من جهة والمتنافرة من جهة أخرى؛ فقد شق (طريقاً) وهي مادية في مستواها السطحي بالألم أو الموت المعنوي. وكذلك واءم بين الطريق والروح على الأساس نفسه، وجعل الطريق مناسبة للروح.

إن الطريق المناسبة للروح هي التي تفتح لها أفق مراقيها، إنها طريق السمو والتعالي على صغائر الأمور. فكأن شاعرنا يقول إن المعاناة صقلت روحه، وهذه إيجابية لا تتوفر إلا لدى أصحاب النفوس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العظيمة. لقد استطاع بإيجابيته أن يوقظ المجموعة اللاهية من غفلتها، وهو الآن يستكمل القيام بمهامه تجاههم: "وأعد العشاء" ولن يعد العشاء لنفسه، بل "لإخوة قلبي"، كما قال. وهذا "العشاء البسيط"، بحسب وصفه، سيقوّيهم ويمكّنهم بصحبته من مواصلة الطريق التي شقّها لروحه. فالعشاء ليس طعاماً مادياً، إنما هو غذاء للروح يرفع معنوياتها ويدفعها للارتقاء. ونتبين من وصفه للعشاء بالبسيط أن الذين سيقدمه لهم لا يحتاجون إلى الكثير من الجهد لصقل أنفسهم، فهم مهيئون لذلك أساساً، ولكن الغفوة أخذتهم لبعض الوقت، فأصابهم التقاعس الذي لم يكن متأصلاً فيهم، لذلك وصفهم بإخوة قلبه.

وقد جمعهم تحت هذا المسمى (إخوة قلبي) لأن الأخوّة التي تجمعهم هي عاطفة حب الوطن، فهم مشتركون في الحب ذاته، وهذا الحب هو الذي سيجعلهم يتآلفون للدفاع عن محبوبهم المشترك، بينما يزودهم الشاعر بالمتاع اللازم ليعينهم على مهامهم الصعبة: "أعدّ شراشف صوفية لرعاة الجبل". لقد تحوّل الذي كانوا لاهين إلى رعاة للجبل، وكلمة رعاة مشحونة بالحرص والعناية والدفاع والحماية. والجبل هو رمز للشموخ والعلو والصمود، فرعاته هم رعاة القيم العالية والقمم التي ترتقي بهم عن كل منخفض. ولأن الذين يرابطون في القمم يكونون أكثر عرضة للرياح والزوابع من القابعين في قيعان الأودية، فإن الشاعر سيزودهم بشراشف صوفية لتقيهم برد الشتاء الذي يواجهونه.

ومن سياق القصيدة نلحظ أن الشاعر ما زال يجسد المعنويات في أشياء مادية، فالشراشف الصوفية تستحضر إلى أذهاننا تصوّف العابدين في صوامعهم الجبلية، والجبل، كما سبق، هو رمز للأخلاق والقيم العالية، ورسوخه رمز لرسوخها، والشتاء ببرده وعواصفه هو الضد الذي يرمز للعدو وكل ما يقف إلى صفه من تآمر أو عمالة أو تخاذل. فالشاعر الرحيم يريد أن يحمي نفوس إخوة قلبه ويحصنها من كل هذه المخاطر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأخيراً تتجلى إيجابية شاعرنا من خلال صورة تبهر القارئ وتتجاوز كل آفاق توقعاته، ففي عبارته الخاتمة لهذه القصيدة: "وأزامل وقتي"، يتوقع القارئ أن يجد بعد كلمة أزامل شخصاً بطلاً أو مناضلاً ..، أما كلمة وقتي فإنها تصنع مفارقة صادمة. إن كلمة (أزامل) [1] التي جاءت هكذا بصيغة المفاعلة، تعني أن الشاعر فاعل في وقته ومنفعل به في آن، فقد شخّص الشاعر الوقت وجعله معيناً له على حمله الثقيل في مسيرته الهادفة، وأصبح الزمن بأحداثه رديفاً للشاعر يفيده سواء عن طريق إكسابه الخبرة والعبر، أو باستثمار مسافته لتحقيق الإنجازات. وكذلك يفيد الشاعرُ زمنَه لأنه سيُحلّ فيه الأمن والازدهار، وسيسجل فيه صفحة مشرقة من البطولات. فالشاعر ليس متصالحاً من نفسه وروحه وشعبه إخوة قلبه الذين باتوا رعاة للجبل، فحسب، بل هو متصالح أيضاً مع زمنه. فهل فوق هذه الإيجابية من إيجابية تُذكَر؟!

الآخر السلبي:

ظل القيسي يقاوم السلبية ويحاربها لما لها من أثر بالغ في تثبيط الهمم وصناعة الهزيمة. فهاهو في الأنشودة التاسعة والعشرين من "الأناشيد الخمسون" [2] يقف موقفاً صارماً من سلبية الإنسان العربي بما في ذلك الفلسطيني. يقول:

كيفَ توافرَ لكَ أن تنامَ الضُحى

أنْ تحتسي بأمانٍ

---

١. الزُمل والزَمل عند العرب الحِمل. والتَزَمّل التلفُّف بالثوب. والزميل الرديف على البعير، والرفيق في السفر الذي يعينك على أمورك. (انظر: لسان العرب، مادة زمل).

٢. الأعمال الشعرية، ج3، ص268.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قهوتكَ الصباحيّةْ

بَينا ينتظرُ الغُزاةُ

خلفَ مرابطِ الخيلْ

وقريباً من أوتادِ خيامِكْ

يُقيمونَ مدائنَهم

ومن تحتِ الوسادةِ

يسحبونَ مناديلَ عَبسٍ

ورُسومَ طُفولتِها؟!

فعلى أيّ جانبٍ ستَميلُ

وعلى أيّ رصيفٍ

تُدخّنُ الوقتَ من جديدٍ

قبلَ أنْ يخرجَ من ثيابكَ

غُزاةٌ آخرونَ

ويَضعوا النِهايةْ!

لقد اخترت هذا النص تحديداً لأنه يشكل حالة معاكسة تماماً لنص الأنا الإيجابية السابق، ولذلك لا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بد من بعض المقارنات بين النصين من حيث الإيجابية والسلبية في أثناء التحليل. بدأ الشاعر هذا المقطع الشعري بسؤال يحمل الكثير من العتب بل التأنيب للآخر، والآخر الرمز هو عنترة العبسي الذي شهد التاريخ ببطولاته ودفاعه عن القبيلة، فهو يمثّل العربي الإيجابي صاحب الحميّة في ذلك الزمن، ولكنه تحوّل إلى إنسان سلبي في هذا الزمن؛ "كيف توافر لك أن تنام الضحى"، فالشاعر هنا يركز على عنصر الزمن الذي ختم به نصه الإيجابي السابق. فهذا النائم يهدر وقت الضحى بالنوم، وهو وقت قمة النشاط والعمل.

إن كلمة (توافر) في ذاتها هي كلمة ذات دلالة باذخة، فهي تفيد سعة الإمكانيات والكثرة والرخاء.. وخاصة بزيادة التاء والألف إلى جذر الكلمة، حيث مُنحت دلالة الكلمة بهما اتساعاً واستطالة وزيادة في معنى الوفرة. لكن أداة السؤال التي سبقتها ألقت عليها ظلالاً من الاستغراب والاستهجان، مما أضفى عليها نبرة تهكمية، صبغت ليس العبارة الشعرية فحسب، بل لعلها أثرت على أفق التوقع عند القارئ بشأن المقطع الشعري بأكمله، ذلك لأنها العبارة الاستهلالية فيه.

وبما أن الفعل (توافر) هو فعل لازم، فقد منحه ذلك شمولية أوسع، حيث لم يتعدّ إلى مفعول محدد؛ فقد يكون التوافر في المال أو الوقت أو الأمان أو الرخاء بكل أشكاله وجوانبه.. في حين حمل الجار والمجرور (لك) قدراً كبيراً وثقيلاً من التوبيخ، فنوم الضحى أمر غير محمود ولا ينبغي أن يكون لأحد بشكل عام، لأنه كسل يعطل الإنتاج الضروري لحياة الآخرين حتى وإن كانت ذات الشخص مترفة ومستكفية. فما بالك أنت يتوافر لك نوم الضحى ثم تحتسي قهوتك بأمان في هذه الظروف الصعبة؟! واحتساء القهوة أمر كماليّ يتعلق بالمزاج العالي، يتجاوز الحاجة الملحة للغذاء والماء من أجل التقوّي وحفظ الحياة. ويعيدني ذكر القهوة هنا إلى العشاء البسيط الذي كان يُعدّه الشاعر الإيجابي لإخوة قلبه من أجل أن يعينهم على مواجهة الخطر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والخطر الذي يحصن منه الإيجابي وطنه ويُعدّ شعبه لمواجهته هو نفسه ذلك الخطر الذي ينتظر هنا خلف (مرابط الخيل)، إنهم الغزاة الذين باتوا قريباً من (أوتاد خيامك). ولنا أن نستشعر أهمية هذين العنصرين: مرابط الخيل وأوتاد الخيام، وقد اختارهما الشاعر لما لكل منهما من دلالة بعيدة؛ فالأول يرمز إلى التأهب للانطلاق من أجل الدفاع عن الوطن، والثاني يرمز إلى التشبث بالوطن. فالخيول سلاح قوة للمواجهة، والأوتاد المنغرسة في الأرض هي التي تثبّت الخيام، وإليها تُشدّ الحبال التي تحفظ تماسكها في وجه الريح. وقد قدّم الشاعر الخيول على الخيام، لأن الأولى تمثّل القوة التي تحمي الثانية، فإذا جُرّدت القبيلة من سلاحها وقوّتها، يسهل على الغزاة استهداف الخيام واقتلاعها من أوتادها وأساساتها للتهاوي بدون مقاومة. عندئذٍ يقيمون مدائنهم مكانها. والشاعر هنا يصوّر الواقع حيث بدأ اليهود في حربهم مع العرب بتدمير المطارات، ثم اجتاحوا البلاد وأقاموا ما يُسمى بمستوطناتهم مكان المدن والقرى الفلسطينية وما حولها.

إن أخطر ما يعمد إليه عدونا هو طمس هويتنا العربية، ولكنهم لن يتمكنوا من ذلك إلا إذا كان الشعب سلبياً مستسلماً لثقافة الدخيل، غافلاً عن حضارته ومفرّطاً بها. وهذا ما كنّى عنه الشاعر بعباراته: "ومن تحت الوسادة/ يسحبون مناديل عبس/ ورسوم طفولتها"، فكلمة (الوسادة) التي تتفق مع (تنام الضحى) هي كناية عن الغفلة التي تتيح للعدو سرقة تاريخنا وأحلامنا التي رسمناها منذ بواكير وجودنا التي عبر عنها الشاعر برسوم الطفولة.

ويستطرد الشاعر في توبيخ عتترة هذا الزمان (السلبي)، "فعلى أي جانب ستميل" فكلمة (جانب) تشعرنا بانكشاف جوانب هذا الآخر السلبي، ولم يعد له ما يستند إليه وقد داهمته الخطوب. وأرى في كلمة (تميل) صورة لمن يثقله الجمل ويحتاج أن يتكئ على ما يعينه أو من يعينه. ولكن المُعين مفقود؛ فالبلاد سليبة، والتاريخ مسروق، والقوة مدمّرة.. فقد اختُرقت الجوانب المعنوية والمادية، وبات هذا السلبي مكشوفاً من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جميع الجوانب، ولم يجد لنفسه مكاناً إلا الرصيف، الذي هو كناية عن التشرد والشتات، حيث لا استقرار ولا حماية ولا أمان.

أستوقفتني العبارة الشعرية "تُدخّن الوقتَ" فالوقت الذي زامله الإيجابي في القصيدة السابقة، يدخنه الآن السلبي فيحرقه ويحترق بناره، بل إن عبارة (من جديد) تدل على أن له أسبقيات في حرق الوقت، وليس هذا الأمر طارئاً عليه لظرف معين أوقعه في الإحباط أو ما شابه.. ولأنه لم يستثمر وقته كما ينبغي فقد أنتج غزاة آخرين، ولكنهم هذه المرة يخرجون من ثياب الشخص السلبي.

ولنتوقف عند كلمة "ثيابك" لأنها تصنع هنا مفارقة كبيرة؛ فالدلالة المعجمية لكلمة ثياب إيجابية في معناها السطحي، حيث الثياب ستر للجسم وصون لعوراته وعفته، وهي حفظ له من القر والحر، وكذلك هي زينة وأناقة للإنسان. ولكن استعمالها هنا في هذا الموضع هبط بدلالتها إلى حضيض السلبية، إذ جعلها الشاعر ستاراً ينشأ في ثناياه غزاة آخرون، ربما هم من ذرية هذا السلبي الذين تربوا على مبادئه الخائنة، أو هم من صنع يده، قدم لهم الرعاية والعمالة بعد أن قربهم إلى نفسه، وقد تحتمل العبارة أن الغزاة الذين خرجوا من ثيابه هي مطامعه التي تضحّي بكل ما هو ثمين من قيم ووطن وأهل من أجل مصالحه الخاصة. وقد سماهم بالغزاة لأنهم سيفعلون فعل الغزاة أنفسهم، إلا أنهم أكثر خطورة لأن العدو الخارجي منظور يرفضه الشعب ويُستثار من أجل مقاومته، بينما العدو الداخلي كامن كالمرض الخبيث يفتت روح المقاومة في نفوس المجتمع ليشل حركة النضال فيه.

وهنا أستحضر الشراشف الصوفية التي كانت تُعدّها الأنا الإيجابية في القصيدة السابقة، لوقاية رعاة الجبل من برد الشتاء، مقابل ثياب الآخر السلبي حيث يأتي الخطر من قِبَلها. هؤلاء الغزاة هم الذين سيضعون النهاية، من الجدير بالذكر أن الشاعر استعمل كلمة (ويضعوا) ولم يقل يصنعوا أو ما شابه؛

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالوضع هو ضدّ الرفع، إنه السقوط في النهاية. وهذا الوضع السلبي يلح علي للعودة إلى نتيجة فعل الأنا الإيجابية، التي جعلت النتيجة الحتمية لليقظة هي المرابطة في الجبل حيث السموّ والرفعة.

ولنتوقف عند الأفعال التي وردت في القصيدة؛ فهي من حيث الزمن أفعال مضارعة تعبر عن الواقع المأزوم، أو مستقبلة تنذر بالمستقبل المشؤوم. وهي من حيث الفاعل مقسمة بين الآخر السلبي والعدو، بالإضافة إلى وجود فعل لازم. فالأفعال المسندة للآخر السلبي هي: (تنام، تحتسي، ستميل، تُدخّن) فنلحظ أن جميعها تحمل دلالات سلبية في ذاتها أو في السياق الذي وضعت فيه، فهي تعبر من خلال علاقاتها بالكلمات التي تجاورها عن وضعٍ مُزرٍ للأنا السلبية، فالفاعل النحوي هنا غير فاعل في الحقيقة بلغة الحياة والإنتاجية، بل هو في الفعل الآخير فاعل للسلبية التي تفاقمت لديه بالتدريج؛ فالنوم والترف والاسترخاء أمور أدت إلى الميل والانحرف، فكانت نتيجة انحرافه أن أنتج غزاة يضعون نهاية القضية بدلاً من أن يصنع مقاومين يرفعون علم الوطن.

أما المجموعة الثانية من الأفعال فهي مسندة للغزاة، وهي: (ينتظر، يقيمون، يسحبون، يخرج، ويضعوا). وهذه الأفعال مدروسة تدرجت تصاعدياً من الخطر إلى الأخطر؛ فقد بدأت بتربص العدو وانتظار الفرصة المناسبة للهجوم. وبعد الاجتياح أقاموا مدنهم. وبعد تمكنهم راحوا يطمسون الهوية ويقتلون الأمل. وأخيراً حوّلونا إلى أعداء لقضيتنا وبأيدينا وضعوا نهايتنا. ولم تكن هذه النتيجة مفاجئة للقارئ، ولم تكسر أفق توقعه الذي تشكل منذ الجملة الشعرية الأولى في النص الشعري. فقد توافق أفق القارئ هنا مع أفق النص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاتمة الفصل الأول:

تلونت صورة الأنا بالانسجام في أشعار محمد القيسي ضمن إطار يجمع أشكال هذه الأنا بكل تحولاتها ومواقف ثباتها، في لوحة من الحياة، تشكلت في ظل ظروف متوترة من فقدان الوطن والتغريب والفقر والقهر.. وقد عبّر الشاعر عن تحولات الأنا لديه في مواجهة هذه الظروف. فهو لم يقف عاجزاً أمام قسوة الحياة، بل تجاوزها بشكل تدريجي عبر مراحل من التحولات الإيجابية؛ فتحول من مرحلة الصدمة واليأس، إلى مرحلة جلد الذات ثم المقاومة، إلى أن وصل مرحلة التبصر واليقين والثبات. وبالمقابل فإن صورة الآخر تباينت بشكل كبير، وتراوحت علاقات الأنا فيها بين شدة القرب مع المؤتلف منها؛ أماً، وحبيبة، وصديقاً، واتساع الهوة بينه والمختلف منها؛ صاحباً مُهادناً، وأخاً خاذلاً. بينما اتسعت الهوة إلى أبعد مدى مع العدو النقيض، المغتصب للبلاد، المضطهِد للعباد.

وقد انتهك الشاعر القيسي آفاق توقعات المتلقي، بإنشائه علاقات متشابكة احتفت بها تراكيبه الشعرية، وجمله التي تومئ – على الرغم من بساطة مأخذها – إلى البعيد المتشابك والعميق من المعاني المعقدة، الأمر الذي كثيراً ما أوقع القارئ في خيبة الظن من خلال كسر آفاق توقعاته.

ومن الملاحظ أن للأنا صوراً في شعر محمد القيسي متشحة بالغياب، فهو في بحث دائم عن أناه التي لا يكاد يجدها بين شتات معنوي وفعلي، ولم يعد يستطيع تمثّلها إلا من خلال البحث عن الوطن المفقود والسعي إلى تحريره، حيث تتشرّب مرارة الغياب عنه منذ طفولته، فتذر نفسه له. وأبدع للآخر كذلك صوراً تتعدى أفق التوقع في تمركزها في بؤرة الغياب، فهو في حاله مع الآخر المؤتلف قد انكشفت لشعره حجُب الرؤية بعد أن أطبقت عليه سُدَل الغياب، فعوّض الغياب المادي بالحضور المعنوي الطاغي؛ فحين غابت أمه عن عالم الأحياء، حضرت بكامل هيئتها في شعره. وكذلك الحال مع الحبيبة التي لم يكن يجدها إلا من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلال غيابها لتتجلى له حنيناً للوطن وللروح في آن. وحتى الصديق المؤتلف فقد استحضره في شعره شهيداً في جنازة، فأقام له عرساً من النار وعزم الأغنيات، ليبقى حاضراً في الروح وإن غيّبه الموت.

أما الغياب في حال الآخر المختلف أو النقيض فقد اتخذ شكلاً معاكساً تماماً؛ فحين كان هذا الآخر يتمسك بفرض وجوده بكل الطرق غير المشروعة، لم يكن في الحقيقة إلا غائباً عن وجدان الشاعر الذي يمثل وجدان الشعب والوطن. فالخائن والمتخاذل والمعتدي كائنات مرفوضة مستنكَرة، هي هزيع من الليل زائل، لا محالة، مع أول خيط من شروق الشمس.

وقد تجلت الأنا الإيجابية مقابل الآخر السلبي في مواضع كثيرة من نصوص الشاعر القيسي، فالأنا الإيجابية هي عامل بناء، تمتلك القدرة على المبادرة والتغيير للأفضل والتأثير الفاعل في روح الشعب وتوجهاته. بينما يمثل الآخر السلبي، كما لاحظنا في شعر القيسي، عامل هدم خطير، فيسقط في مزالق الاتكالية والغفلة والتفريط بمقدرات الوطن..، إلى أن يتحول هو نفسه إلى منتج لأسباب السقوط، ويضع صيغته النهائية.

هذا وإن أساسيات الجمال الشعري عند القيسي كالصورة والمفارقة والانزياح وتنوع التراكيب اللغوية كانت مرتكزاً فنياً مهماً في تكوين أفق التوقع والانتظار ومسافة التوتر والجمال؛ كما أظهره التحليل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

المفارقة

المفارقة لغة:

الفرق خلاف الجمع، فَرَقه فَرْقاً وفَرَّقه، وقيل: انفَرَقَ الشيءُ تَفَرَّقَ وافتَرَق. والتَّفَرُّقُ والافتراق سواء، ومنهم من يجعل الأولى للأبدان والثانية في الكلام [1]. وتعدّ المفارقة – من زاوية المعجمية التاريخية– عاملاً من عوامل التطور الدلالي للغة. من حيث إن اللفظ يكتسب معها معنىً جديداً، هو بمنزلة النقيض من معناه القديم المتعارف عليه، وذلك حين يكون هدف الخطاب التهكم ونحوه [2].

المفارقة اصطلاحاً:

لقد ورد مفهوم المفارقة للمرة الأولى في جمهورية أفلاطون، حيث وردت الكلمة الإغريقية (آيرونيئيا) التي أطلقت على محاورات سقراط المقنّعة بالتجاهل من أجل الوصول إلى الحقائق. إذ يطبقها سقراط على أحد ضحاياه. وكانت هذه الحيلة الكلامية " طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين" [3] بهدف زعزعة ثوابتهم القديمة. ولكن الكلمة "المفارقة" لم تظهر في الإنجليزية إلا بعد عام 1502م، ولم تدخل الاستعمال الأدبي إلا

---

١. انظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 6، 1997م، المجلد العاشر، مادة فرق.

٢. انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994م، ص8.

٣. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد 4، ط1، 1998م، ص26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في بداية القرن الثامن عشر، مع أن مفهومها كان حاضراً من خلال كلمات أخرى مثل السخرية والاستهزاء والغمز والتهكم والازدراء والاحتقار والرياء وغيرها من الألفاظ [1].

ولم يحضر مصطلح المفارقة صريحاً بلفظه في أدوات دراسة الأدب العربي القديم، ولكن حضرت دلالته من خلال مفاهيم عدة مثل التعريض، والتشكك، والمتشابهات، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، والهزل الذي يراد به الجد، وحضر مفهوم المفارقة أيضاً من خلال بعض المحسنات البلاغية المتنوعة، كالطباق والكناية والاستعارة...، وذلك في إضراب هذه الأنواع البلاغية عن المعنى المباشر، إلى المعنى الأعمق [2].

وهناك نوع آخر من المفارقة سمي بالإنجليزية (Paradox) وهو قول يحوي على ما يبدو تناقضاً ذاتياً، بمعنى أن ينسب للذات الواحدة وصفان متناقضان مثل قول أحدهم مثلاً: يكرهني وأحبه [3].

أو ما يوهم بالتناقض،على الرغم من كونه حقيقة [4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ص 27-28.

٢. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999م، ص ص 22-24 .

٣. انظر: Ganz, A. and Beckson, K. Literary Terms Dictionary, New York, 1977, pp 173-174.

٤. انظر: رمزي منير البعلبكي، قاموس المورد الحديث ، دار العلم للملايين، بيروت، 2008، مادة Paradox.

فالمفارقة "عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها، لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين" [1]. وقد تتساوى هذه المفارقة مع ما عرف بنوافر الأضداد، كما سماه أبو تمام بقوله مادحاً [2]:

أبغَضُوا عزكم ووَدُّوا نداكم فَفَزُوْكمْ من بغْضةٍ ووِدادِ

لا عدمتم غريب مجدٍ ربقتم في عُراه نوافرَ الأضداد

لقد نسب إليهم بغض آخرين وودهم معاً. وهذان النوعان من المفارقة (Irony، و Paradox نجدهما عند شاعرنا محمد القيسي، وقد تكون الثانية عنده أكثر من الأولى، مثلما ترى ذلك في مكانه من النماذج الشعرية المحللة تالياً.

حاول العلماء في النقد الحديث تعريف المفارقة، ولكنهم لم يُجمِعوا على مفهوم واحد لتعريفها، يقول ميويك إن المفارقة تواجه عقبات أمام إمكانية تعريفها، فهي ليست بالظاهرة البسيطة، ذلك لاتساع مداها وتعدد أنواعها. فالمفارقة لا تقتصر على اتخاذ أشكال معينة، بل هي تطور مستمر من عصر لعصر، ومن مكان لمكان، ومن شخص لآخر.. [3]. ويرى رتشاردز أن المفارقة هي توازن الأضداد [4]. ويرأي فلايشر

---

١. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، هوامش المترجم، ص114.

٢. أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2009م، ص368.

٣. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ص19-21.

٤. إ. ا. رتشاردز مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م، ص298.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وميشيل هي نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية. إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي[1].

أما كلنث بروكس فيقول: "المفارقة هي لغة الفكر والصلابة والبراعة وسرعة الخاطر، ونادراً ما تكون لغة الروح... فإن هذا التحيز للمفارقة يدفعنا إلى اعتبارها نتاج العقل لا العاطفة، والحذق لا التعمق، والمنطق لا الحدس"[2].

وقد أشار رينيه ويليك إلى مفهوم كلنث بروكس بالنسبة للمفارقة، وربطه بجودة الشعر، فهي عنده" اصطلاح واسع الدلالة يعني إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بروكس في كل الشعر الفني الجيد. فعلى الشعر أن يتصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقية"[3].

وتعرّف نبيلة إبراهيم المفارقة تعريفاً تبرز فيه دور الطرفين الفاعلين فيها؛ الكاتب والقارئ، فتقول إنها "لعبة لغوية ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفيّ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى

---

١. انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص16.

٢. بروكس، كلنث، لغة المفارقة، ترجمة محمد منصور أبا حسين، مجلة الدارة، الرياض، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة، 1411هـ، ص171.

٣. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم السلسلة 110، فبراير، 1987م، ص ص397-398.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض،بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه؛ ليستقرّ عنده" [1].

والمفارقة كما تراها سيزا قاسم "استراتيجية قول نقديّ ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني؛ ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له" [2]. وهناك فرق دقيق بين الاستعارة والمفارقة بأن " المتكلم في الاستعارة هو متكلم على المجاز، لا يعني ما يقوله حرفياً، بل يعني شيئاً أكثر منه، بينما يعني المتكلم في المفارقة نقيض ما يقوله" [3].

فالمفارقة لغة تواصل خفي بين الكاتب والقارئ، قد تكون جملة وقد تكون العمل الأدبي كله [4].

وإن كانت المفارقة تقول شيئاً وتعني غيره، أو تثبت حقيقة ثم تلغيها، إلا أنه لا بد لها من علامة أو قرائن توجه المخاطب ليستدل بواسطتها على المعنى الخفي، أي التفسير السليم المقصود في الكلام [5]. ويعدّ السياق عاملاً مهماً في تحديد محتوى إمارات نقوش الكلام في مناسبات مختلفة من النطق. فالسياق هو الذي

---

١. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 3-4، ص132.

٢. سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد2، عدد2، 1982م، ص143.

٣. محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص30.

٤. عبد القادر الرباعي ، عزار الرؤيا والفن: قراءة من الداخل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002م، ص144.

٥. انظر: سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر ، ص ص143-144.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحدد معنى الوحدة الكلامية، ويتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى العميق، أو المعنى الأسلوبي المفارقي [1]؛ وهذا ما يؤكده جي. آر. فيرث في مقولته بأن اللغة ليست لها أهمية إلا في سياقها الموقفي أو سياق الظرف [2]. فمعنى الكلمة هو " مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي إليها، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس إلا مجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما" [3].

قد يكون النص "في تضاد مع السياق ويحمل في نفس الوقت تناقضاً ذاتياً، أو قد ينطوي على الأقل على شيء من المبالغة أو التلميح أو الغموض أو غير ذلك من إشارات الإنذار الأسلوبية" [4]. فالمفارقة ليست ظاهرة سياقية فحسب، بل هي أيضاً أداة أسلوبية فعّالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءاً من بنية نصية أكبر. إنها أداة لإعلاء دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطَب جزءاً ضرورياً منه [5]. لذلك لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

---

١. انظر: جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1987م، ص ص222-223.

٢. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ص240.

٣. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ص116.

٤. دي سي موويك، المفارقة وصفاتها، المفارقة وصفاتها، ص79.

٥. انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص48.

بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص [1]. فالنص المفارقي هو " صورة من صور الخروج عن المألوف، وانتظار اللامنتظر، وتوقع اللامتوقع، وهو ضرب من الانزياح الأسلوبي". [2]

ولعل المفارقة، بصفتها أدباً، " تنطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، وبين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً منعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي" [3]. بينما يصفها لوكاش من جانب الذاتية قائلاً: "المفارقة، تلك الذاتية القادرة على تجاوز الذات التي ذهبت إلى أقصى ما يمكن بلوغه، هي أعلى درجة من الحرية يمكن بلوغها" [4].

وترى يمنى العيد أن للمفارقة الأدبية ارتباطاً وثيقاً بالتأويل؛ حيث يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة التي هي أداة التواصل، باعتبارها تعبيراً يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس وتجربة معيشة[5].

وأحسب أن ارتباط المفارقة بالتأويل يُردّ إلى أن المفارقة نفسها تُحدث معنىً بحاجة إلى تأويل، وذلك للبحث عن الجانب الخفي من ذلك المعنى. ولعلي أرى هنا أنني بحاجة إلى عكس عبارة يمنى العيد التي ترى أن التأويل يرتكز على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء. ذلك لأنه ليس كل ما يحتاج إلى تأويل من

---

١. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص 133.

٢. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2013م، ص178.

٣. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، المفارقة وصفاتها، ص109.

٤. المرجع السابق، ص251.

٥. انظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، القاهرة، (دت.) ص41.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلام يحتوي على مفارقة بين الكلمات والأشياء بالضرورة. بينما كل مفارقة تدفعنا إلى تأويل بالضرورة ليتأتى فهم مرامي الكلام المحبوك بعناية.

إن المفارقة علاقة بين الأشياء تقود إلى دلالات عميقة، وبالتالي هي أداة مهمة من أدوات التأويل. وتحتاج صياغتها إلى أسلوب راقٍ في استخدام اللغة بفنية عالية، لتترك تأثيراً مقلقاً في المتلقي. وما أراه هو أن المفارقة معادلة تواصلية مختلفة مشروطة بالتميز، الذي ينبغي أن يتحقق في جميع أطرافها؛ فهي تتطلب مبدعاً يمتلك رؤية إنسانية عميقة نافذة، ويتمتع بدرجة عالية من الحساسية الفنية، بالإضافة إلى ثقافة متبصرة، وأدوات متكاملة رفيعة ليصوغ رسالته المفارقية بأسلوب رفيع المستوى من التعبير العالي، يبتعد بها عن السطحية والتقريرية المباشرة، فيجعل لها أبعاداً من المعاني المتضاربة المنسجمة، تترامى عمقاً واتساعاً، كلما لاح فيها معنى توتري طغى على المعاني الأخرى. فهي بذلك تكون أشبه برسومات خداع البصر، حيث يلوح للرائي صورة معينة، وحين يقلّب فيها بصره، تختفي الصورة الأولى لتظهر له صورة أخرى بأبعاد جديدة مثيرة وملامح مفارِقة تماماً، تعبر عن أمر غريب مدهش. إن كل هذه الغرابة في التشكيل مجتمعة في إطار واحد بالنسبة للوحة الفنية البصرية؛ بل في عبارة واحدة أو نص واحد بالنسبة للمفارقة الأدبية. أما الطرف الثالث الذي يستقبل هذه الرسالة العالية فينبغي أن يكون قارئاً عميقاً منتجاً، يتمتع بذكاء حاد، ورؤية نقدية ثاقبة تستطيع أن تخترق طبقات المعنى المتخالفة ، لتصل إلى قرارة المعنى الأكثر خفاء. وبذلك يتحقق نوع من التواصل الراقي بين مرسل متميز الإبداع، ومستقبل كفؤ كفاءة نقدية عالية، من خلال رسالة أدبية فنية راقية ومؤثرة.

أنواع المفارقة:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الدراسات التي تناولت المفارقة، انطلقت من زوايا عدة لتصنيفها؛ وذلك باعتبار درجة المفارقة، أو طرائقها وأساليبها، أو تأثيرها، أو موضوعها [1]. وقد ذكر عبد القادر الرباعي أن "أبرز أنواع المفارقة ثلاثة هي: المفارقة اللفظية Verbal or Rhetorical Irony، المفارقة الدرامية Dramatic or Tragic Irony، والمفارقة الرومانسية Romantic Irony[2]. أما ميويك فقد جعل المفارقة في قسمين رئيسين: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف [3].

1- المفارقة اللفظية:

هي التي يصنعها صاحبها فيتعمّد المفارقة، فهي مفارقة مقصودة [4].

وتعرف سيزا قاسم المفارقة اللفظية قائلة: "هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر.... ويجتمع فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى illocutionary، هو مقصد القائل... وتشتمل كذلك على عنصر لغوي locutionary أو بلاغي هو عكس الدلالة، ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة . antiphrasis"[5]

---

١. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص24.

٢. الرباعي، عرار الرؤيا والفن، ص148.

٣. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص40.

٤. انظر: المرجع السابق، ص43.

٥. سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر ص144.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول خالد سليمان إن الدراسات اتفقت على أن المفارقة اللفظية هي "نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر" [1].

وعن كيفية تشكّل المفارقة اللفظية يقول ناصر شبانة: "تتكون المفارقة اللفظية حين يؤدي الدال" مدلولين نقيضين: أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفياً، والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه" [2]. وهنا- بحسب خالد سليمان- " تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقته ذو بنية ثنائية، غير أن المفارقة، إلى جانب كون المعنى الثاني نقيضاً للأول، تشتمل على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول" [3]. وهذا ما يسميه ميويك انقلاباً في الدلالات [4]. بل وأكثر من ذلك، فبحسب رأي فرويد إن النكت التي تتعلق باللعب بالكلمات والكلمات المضادة تختزن الشحنة النفسية لدى القارئ[5].

للمفارقة اللفظية أسلوبان، تتحول المفارقة في كليهما إلى تنفيذ بلاغي [6]:

---

١. خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص26.

٢. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002م، ص64.

٣. خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص26.

٤. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص32.

٥. انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص34.

٦. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص27.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولهما أسلوب الإبراز؛ وهو الذي يبرز سير وهدف المفارقة. ومن الأمثلة على ذلك الذم بأسلوب المدح، كأن تمدح شخصاً أو تشكره على فعلة مؤذية يستوجب عليها ذمه [١]. وقد وردت أمثلة كثيرة على هذا الأسلوب في القرآن الكريم، وفي كتابات الجاحظ، ومقامات الحريري والهمذاني. وكذلك حفل شعرنا الحديث بهذا الأسلوب الذي وظفه عدد من الشعراء[٢].

والأسلوب الثاني للمفارقة اللفظية هو أسلوب النقش الغائر؛ وأسلوب النقش الغائر يعزل هدف المفارقة أو موضوعها، عن طريق النيل من الذات، والقيام بدور غرير المفارقة لا غرير التبجح [٣]. مثل ذلك أن يعطي الكاتب دوراً هاماً أو معقداً لشخصية ساذجة أو بلهاء لا يمكنها القيام بهذا الدور، ومع ذلك يظن صاحب هذه الشخصة أنه صاحب الرأي السديد أو الفعل الصحيح.. [٤].

ويقوم مفهوم النقش الغائر أو الإغراق، على تخفيف القول بدلاً من المبالغة فيه. وكثيراً ما يتداخل هذا النمط من المفارقة مع المفارقة السقراطية، أو مفارقة الاستخفاف بالذات، حيث تدخل شخصية صاحب المفارقة بسماتها الخاصة عنصراً فعالاً فيها. أما اهتمام القارئ إزاء هذه المفارقة فيتوجه إلى الجهل المصطنع لصاحب المفارقة وإلى سذاجته، وكذلك إلى موضوع المفارقة ذاته [٥].

---

١. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص195.

٢. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص27.

٣. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص196.

٤. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص29.

٥. انظر: المرجع السابق، ص ص28-29.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويشترط لفهم هذه المفارقة أن يكون المتلقي عارفاً بأن القائل لا يتبنى قوله بشكل جدي، بل يقصد المعنى المضاد. وهناك طريقتان لإدراك أن هذه المفارقة تنم عن سخرية؛ أولهما طريقة "الذكر"، حيث يشير القائل إلى شيء غير ملائم، أو ينص على ما فيه مبالغة أو مدار للتندر [1]. ولأن القائل يفصح عن مفارقته بعبارات صريحة فإن ميويك يسميها المفارقة الصريحة [2]. أما الطريقة الثانية فتكون بإحداث المفارقة بعبارات غير موسومة بأي شكل، ذلك حين يكون القائل واثقاً من أن السامع لديه معلومات كافية تجعله لا يمكن أن يصدّق القول حرفياً [3]. وهذا ينطبق على ما يسميه ميويك بالمفارقة الخفية [4].

2- مفارقة الموقف والحدث:

وتسمى أيضاً مفارقة السياق لارتباطها بالسياق الذي يشكل فيها عنصراً مهماً. وتكون هذه المفارقة، في الغالب، "ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو فلسفية" [5] فهي مفارقة ناتجة عن موقف ما أو حدث. ولكن هناك فرق بين المفارقة الناتجة عن موقف، والمفارقة الناتجة عن حدث؛ فالأولى مفتعلة والثانية أقرب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص95.

٢. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ص 75-76.

٣. انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص95.

٤. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ص 75-76.

٥. المرجع السابق، ص73.

إلى الحياة يتصرف من المؤلف [1]. كما أن مفارقة الموقف ترتبط بالأفكار والآراء، بينما ترتبط مفارقة الحدث بما هو ملموس وظاهر [2].

وما يميز مفارقات الموقف ومفارقات الحدث أنها لا يشترط فيها وجود صاحب مفارقة، بل هناك ضحية أو مراقب. فهي مجرد حالة أو ظرف أو نتيجة لأحداث يتم رؤيتها أو شعورها بأنها مفارقة. وتتفرع عن مفارقة الموقف المفارقة الدرامية، حيث يساير جهلُ الجمهور جهلَ الضحية، ويشاركها غفلتها، وحين تتكشف الحقيقة للضحية والجمهور، تتولد مفارقة الأحداث [3].

3- المفارقة الدرامية:

ومن المفارقات التي تتضوي تحت مفارقة الموقف، المفارقة الدرامية؛ وتتشكل هذه المفارقة عندما تتصرف الشخصية بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها، بينما تكون الصورة التي تتراءى لهذه الشخصية مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي. وإن كان هناك تداخل بين المفارقة الدرامية ومفارقة الحدث، إلا أن الفرق بينهما هو أن مفارقة الحدث تكتمل بظهور خيبة أمل الضحية، بينما تكون المفارقة الدرامية موجودة قبل كشف الضحية لحقيقة الأمر [4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص94.

٢. يبرير قريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، رسالة جامعية، إشراف جلولي العيد، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، الجزائر، 2009-2010م ، ص ص23-24.

٣. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ص65-68.

٤. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص ص30-31.

وقد ارتبطت المفارقة الدرامية أساساً بالمسرح، لذلك تسمى أحياناً " مفارقة سوفوكليس" نسبة إلى المسرحي اليوناني الشهير.

4- المفارقة الرومانسية:

أطلق النقاد على هذه المفارقة التي تعتمد البناء ثم الهدم المفارقة الرومانسية. فهذه المفارقة " بوصفها منهجاً فنياً، تضع نصب عينها هدفاً مزدوجاً: تضم الوعي الذاتي لدى الفنان ليضفي على التأليف .. حركية العملية الإبداعية، ويبتكر في الوقت نفسه، ولكن باتجاه معاكس، شكلاً للتعبير عن هذا الوهم الفني للإبداع الذاتي" [1]. بمعنى أن الكاتب يقوم بخلق وهم " جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب" [2]. وقد نالت المفارقة الرومانسية من الاهتمام في الدراسات الغربية ما لم ينله أي نمط آخر من المفارقات، بل إنها تطورت في ألمانيا على يد مجموعة من الرومانسيين في العقد الأخير من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، لتصبح نظرية سميت بنظرية المفارقة الرومانسية [3]. والجدير بالذكر أن الرومانسيين هم أول من استعملوا كلمة المفارقة فعلياً في سياق فكرة أن الحياة تنطوي على تناقضات لا سبيل إلى حلها [4]. وقد أراد الرومانسيون التعبير عن تجاربهم الخاصة، فتجاوزوا الزمن، فالمفارقة بحسب منظورهم أنهم وضعوا الأبدية في الزمن [5].

---

١. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص252.

٢. خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص33.

٣. انظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص144.

٤. انظر: المرجع السابق، ص149.

٥. انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص ص138-139.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد تعددت أنماط المفارقات بحسب تقسيم النقاد وتصنيفهم، وسنمر على ذكر بعض تلك الأنماط مما سنجده عند القيسي في ثنايا الجزء التطبيقي من هذا الفصل.

المفارقة عند محمد القيسي:

حفلت أشعار القيسي بأشكال من المفارقة بأنواعها المختلفة؛ المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف والمفارقة الدرامية والمفارقة الهزلية وغيرها مما سيتم الكشف عنه في ثنايا الدراسة. ونلحظ أن المفارقات عند القيسي تداخلت وتشابكت، حتى أن المفارقة الواحدة يمكن أن تنضوي تحت أكثر من نمط، أو من الممكن وجود مفارقات من أنماط مختلفة في قصيدة واحدة، أو في مقطع شعري واحد، كما سنرى في الأمثلة التي ستتناولها الدراسة، بعون الله تعالى. لذلك سيكون من الصعوبة بمكان ترتيب كل نمط منها تحت عنوان منفصل بسبب هذا التعدد، والتداخل بين المفارقات في القصيدة الواحدة أو المقطع الشعري الواحد.

في قصيدة "الجثة"[1] مفارقة لفظية تتشكل من عبارتي (في الداخل)، و(في الساحة)، وكذلك تتشكل مفارقة أخرى باجتماع كلمتي (معاً، بعيدة) في عبارة واحدة. يقول القيسي:

– ماذا في الداخلِ

0 في الداخلِ نحنُ، ولكنَّا نجلسُ فوقَ المقعدِ في الساحة!

وَحيدَيْن، يمرُّ علينا الحارسُ،

تحكينَ عن الوقتِ، وأحكي كيفَ يمرُّ العمرُ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص449–450.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكيفَ نُقضّي السّاعاتِ معا

بَينَا أنتِ بعيدةْ

وأنا وحدي.

عنوان القصيدة التي أُخذ منها هذا المقطع الشعري "الجثة"، هو بحد ذاته يشكل مفارقة كبيرة، تتبين في نهاية القصيدة. أما القصيدة فتتناول الإجابة عن سؤال تلقيه السيدة على الشاعر حول ماهية شيء في الداخل، وأداة السؤال (ماذا) تجعل القارئ يتوقع أنها تسأل عن موجودات لا روح فيها. وتأتي الإجابة صادمة: في الداخل نحن. فهذه الإجابة ينبغي أن تكون رداً على سؤال يبتدئ بأداة الاستفهام (مَن). أما السؤال بماذا فإنه يهيء أفق القارئ لتوقع إجابة حول موجودات جامدة لا بشرية؛ لذا أتت كلمة (نحن) لتشكّل معها مفارقة لفظية تكسر هذا التوقع وتدفع القارئ إلى البحث عن مغزى هذا التجميد للأحياء من البشر، وعن هؤلاء (النحن) الذين يقصدهم الشاعر.

وتتصاعد وتيرة التوتر حين يستدرك الشاعر بعبارة: "ولكنا نجلس فوقَ المقعد في الساحة!" ومن المعلوم أن الساحة تُعدّ خارجاً، وهذا ما أوحت به أداة الاستدراك (ولكنّا)، فهي استدراك على عبارة (في الداخل نحن). وقد عزز هذا التوجه في التأويل عبارة (يمرُّ علينا الحارس)، فالحارس ينبغي أن يكون في الخارج ليقوم بمهمته. وكما تُضفي عبارته (لا شكّ)، التي وردت في المقطع التالي، توكيداً بأن السائلة لا ترى ما في الداخل، وإلا لما احتاجت إلى هذا التوكيد، ولما سألت عما تراه أساساً، فضلاً عن تكرارها للسؤال في في المقطع التالي أيضاً. فأي داخل يتحدث عنه الشاعر حين يقول: (في الداخل نحن)؟ ثم تتعقد الأمور حين نكتشف أن اللذين يجلسان على المقعد في الساحة هما الشاعر والسيدة معاً، وهذا يعني أنها معه في الخارج وفي الداخل في آن واحد!!.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن مسافة التوتر تصل إلى أوجها حين يقول الشاعر: "وكيف نقضّي الساعات معاً، بينا أنتِ بعيدة، وأنا وحدي". هذه مفارقة جديدة بعيدة الغور والمدى في آن؛ إنهما يجلسان على مقعد واحد في الساحة خارجاً، وهما معاً في الداخل، بينما هي بعيدة وهو وحده! إذ لا يمكن لمتباعدين أن يجلسا على مقعد واحد، أو أن يجتمعا معاً في داخل وخارج ضمن حيز مكاني واحد.. ففي هذا المقطع الشعري مفارقات متعددة ومتناقضة فيما بينها أيضاً.

وبانتفاء توحد الحيز المكاني، فإن اجتماعهما المستحيل سيتجاوز الماديات إلى المعنويات؛ مثلما يؤكده المقطع الشعري التالي:

-ماذا في الداخل؟

في الداخلِ سيدتي لا شَكَّ، أثاثٌ وفراغْ

في الداخل بعضُ حرائقْ

ورمادُ صَباحٍ عاديّ

في الداخلِ قتلى، وصعاليكُ، نَبيّونَ، نساءٌ غريباتْ

في الداخلِ أشياءُ الروحْ

في الداخل جُثّتنا، فَعَلام سُؤالُك..؟!

فهذا الداخل الذي يحوي كل هذا المتباعد والمتناقض ليس بيتاً ضيقاً محصوراً بين جدران، بل هو كيان واسع يجمع كلَّ هؤلاء. لأنه مكان يعج بالمفارقات؛ ففيه أثاث كناية عن أنه مأهول، ولكن يملؤه الفراغ!

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلالة على أنه خالٍ من أهله ومن الحياة. أما عبارة "ورماد صباح عادي" ففيها مفارقة تفوق كل توقع؛ فالصباح رمز لانبلاج الحياة والحركة والندى.. لكن كيف يكون للصباح رماد؟ هذا يعني أن الليل كان كما قال: (حرائق)، ولكن ما يأخذنا إلى أقصى مسافة التوتر هو أن ذلك الصباح المتزمّد عاديّ! وفي ظل هذا الجو الذي لا شيء فيه يدعو إلى الحياة، فقد أعلن الشاعر عن ماهية هذا الشيء الذي في الداخل: إنها جثتهم جميعاً على اختلاف أنواعهم، وأوصافهم، وأوضاعهم، وأخلاقهم، لقد عبّر عنهم كلهم؛ قتلى وصعاليك ونبيون ونساء عربيات، بالإضافة إلى أشياء الروح بما ترمز إليه من فكر وإيمان ومشاعر. جمعتهم كلهم كلمة واحدة: (جثتنا)، ما يؤشر على أن ذلك الكيان الجامع هو الوطن الذي يجمعهم معاً في وحدة المصير ووحدة الحال، وكأنهم شخص واحد، سواء من كانوا في داخل الوطن أو خارجه. لذلك كان عنوان القصيدة يعبر عن شيء واحد، هو "الجثة".

لكن الغريب أن الشاعر يشمل السيدة التي هي بعيدة، فيجعلها معهم في الداخل، لتكون هي أيضاً من أعضاء هذه الجثة. ولا أرى تفسيراً لهذه المفارقة إلا أن تلك السيدة البعيدة تمثل الفلسطينيين في المنفى، وبهذا يتوحد مصير الذين في الوطن المحتل والذين في المنافي، فهو يرى أنهم جميعاً موتى لا حياة لهم، لافتقادهم الاستقرار والأمان والسيادة والكرامة. من أجل هذا بدت القصيدة كئيبة يتداخل فيها الوقت والصفصاف، ويتصاعد الدخان وتغيب الألوان:

اثنان وحيدان

.....

إذ تشتبك الكفان ولا يشتعلان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في المنزل والموسيقى!

وكيف يشتعلان في المنزل وهما فيه جثتان، أو في الموسيقى، وكل ما يملكانه خيوط دخان!.

كل ما مر في النص من مفارقات يندرج في إطار ما لا يتوقع من علاقات للأحياء والأشياء.

وفي قصيدته "**منزل أصطحبك لأبحث عنك**"[1]، يشكل محمد القيسي مفارقة كبيرة يبدأها من عنوان القصيدة؛ فكلمة (منزل) تفيد الاستقرار والسكينة والأُنس، وكذلك الفعل المضارع (أصطحبك) يفيد الألفة والقرب والحميمية الممتدة في مضارعتها للزمن والحال، وفي الاصطحاب معاني الاستئثار والحرص على استبقاء الشخص المُصطحَب والاختصاص بصحبته، تلك المعاني التي لا تتوافر في كلمة (أصحبك) أو غيرها من الجذر نفسه. وفي توجيه الخطاب للمرأة مباشرة باستعمال ضمير المخاطب ما يؤكد قربها منه وتحقق اجتماعهما في المكان والزمان، هذا ما يمكن أن يتوقعه القارئ حين يقرأ النصف الأول من عنوان القصيدة" **منزل أصطحبك** " وخاصة حين يلحظ ما فيه من حميمية الإضافة في تركيب الجملة، الذي يشكل بحد ذاته كسراً لقوانين اللغة العربية، حين جعل المضاف اسماً والمضاف إليه فعلاً. أي هذا منزل الاصطحاب، وتحديداً اصطحابي أنا لك أنت، في فعل مضارع يفيد قيام حدث الاصطحاب واستمراريته. وقد تجلى هذا التلاحم في اجتماع الضميرين؛ ضمير المخاطِب وضمير المخاطَب في فعل واحد يضمانه إليهما دون انفصال عنه، وكأنهما قوسان يحيطان به ولا يدَعان حرفاً منه يتجاوزهما إلى خارج حدود منزلهما المشترك.

---

١. الأعمال الشعرية، ج 1، ص ص 625 – 626. وقد ورد عنوان هذه القصيدة في طبعة 1987م بدون كلمة "منزل"، ص621.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن سرعان ما يخيب ظن القارئ وينكسر أفق توقعه بشكل حاد حين يقرأ النصف الثاني للعنوان "لأبحث عنك"، فيثور السؤال الحائر: أكلّ هذا القرب والحميمية والائتلاف مشوبٌ بالضياع؟ كيف سيبحث عنها وقد اصطفاها لصحبته؟ هذا يدل على أن الشاعر يعيش حالة فقْدٍ دائم، فالمرأة عنده حاضرة غائبة في آن.

ويتساءل الشاعر الذي تلح عليه الرغبة في أخذ المرأة إلى كرمه، حيث تتمنى له هناك أمور عدة يهدف إلى تحقيقها:

أولاً: ليبحث عنها:

كَيف آخُذُكِ إلى كَرْمي

كيفَ أصطَحبُكِ لأبحَث عَنْكْ

فهو يتوقع أن يجدها في كرْمه، فهو، وإن كان يصطحبها، إلا أنها لن تتجلى له إلا هناك في كرمه. إن العثور عليها يبعث في نفسه الراحة والأنس واكتمال الدائرة التي تعني اكتمال الحب والدفء والخصوبة والاستمرار والتجدد والحياة.

ثانياً: ليريها كم هو وحيد وعاجز في غيابها، فحياة الوحدة جامدة تفتقد أسباب النماء والتجدد والحياة.

وأريكِ كم أنا وَحْدي

وَكمْ يَدايَ بِلا عَزْفْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً: ليريها مشاهد الإثمار والرزق والجمال في ظل الحماية والحراسة لممتلكاته التي تؤمن أسباب الحياة والازدهار، بما في ذلك العصافير التي ترمز إلى العائلة والأطفال والحرية، في ضوء النهار حيث ترفرف وتزقزق...:

وأريكِ ما يَرمي من ثِمارْ

أريكِ أعوادَ الذُرة،

تلكَ التي كَسِياجٍ

يُحيطُ مُمتلَكاتي

وأريكِ العصافيرَ

ولكن المفارقة الكبيرة التي تخيب كل الظنون دفعة واحدة، أنه لا شيء مما سبق له وجود؛ الفراغ حيث لا عصافير، والظلمة القائمة، (بما في هذه الصورة من معاني الاستعلاء والجثوم والاستقواء والإقامة) حيث لا ضوء ولا ظلال، والعقم الذي يعيشه فهو لا يمطر ولا يثمر. والأهم من ذلك كله، أنه لا كرْمَ له!

أريكِ الفَراغْ

كيفَ أصطحبُكِ

والظلمةُ قائمةٌ،

وأنا لا أُمطِرُ،

والأهمُ منْ ذلكَ،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أني بلا كَرْمْ.

لعل هذه الخاتمة تخلق ما يمكن أن يسمى بالمفارقة الرومانسية، لأن الشاعر هنا بنى وهماً ثم قام بتحطيمه، وهْم الكرم الذي سيصطحبها إليه وسيبحث عنها فيه. ولكنه كشف لنا بأنه لا كرم لديه؛ فما دام الكرم غير متحقق الوجود أساساً، ولعله كان مجرد حلم، أو حتى وهْم حلم، فهذا يعني أن صاحبة الشاعر هي أيضاً غير متحققة الوجود. وبذلك يكون منزل الشاعر عدماً في عدم، ووهماً بناه ثم هدمه، ما يفضي إلى حالة يأس مميتة.

وإذا كان الشاعر يشير بشكل غير مباشر في القصيدة السابقة، إلى من جرده من حلمه وكرْمه، وهو العدو الغاصب الذي سلب كل شيء من الشعب الفلسطيني، فإنه في القصيدة التالية" منزل مريض الأس" [1]، حين كان يهيء البيت الذي كان يخطط لأن يدعو المرأة إليه وينتظرها فيه، وينصب لها الأقواس ابتهاجاً وحفاوة بزيارتها، يجد نفسه في وضع مشابه للوضع السابق، مع تغيّر الفاعل وكذلك انقلاب النظرة من السوداوية المحضة إلى التفاؤلية المحضة:

سَيكُونُ عَليّ

أنْ أدعوكِ إلى بَيتي في يَوم مَا

ولنلحظ الفعل المضارع (سيكون) الذي فتَحتْه سين التسويف على أوسع آفاق المستقبل، فعبارة (سيكون عليّ) موشاة بالأمل والوعد الذي يحتم على الشاعر الوفاء به لثقته بأنه سيتحقق، في ظل هذه

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص627-628.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النظرة المستقبلية الآملة. ولو استعمل الشاعر الفعل الماضي (كان) لأخذت العبارة معنى معاكساً تماماً؛ الندم على أمر فات ولم يعد تحققه ممكناً.

وأعيدُ لكِ الأوتارَ

وَتَرَاً، وَتْراً

وأزيّن رُوحي بِطَمأنينةِ وَجهِكِ

سيكونُ عليَّ

أن أجدَ الأغنيةَ، وأصطادَ غَزالَ الماءِ

أن أنتظرَكِ ثانيةً،

وأقيمَ لكِ الأقواس

في جملته الشعرية "وأعيد لك الأوتار" ما يفيد أن هذه الأوتار كانت لها، وقد فقدتها. والأوتار هي أداة العزف والطرب التي تصنع البهجة. وفي تفصيله: "وتراً، وتراً" معنى أنه سيعيد لها حياتها المبتهجة بكل تفاصيلها، حتى تطمئن. ومن جماليات المعنى أن طمأنينة وجها ستكون زينة لروحه، أي زهواً وبهجة. ولكن ليتحقق ذلك عليه أن يجد الأغنية، والأغنية رمز دأب الشاعر أن يجعله للفداء. فبها سيستدرج غزال الماء ليروي ظمأه، وهي روحه التي ينتظر أن يضحي بها من أجل أن يعيد الحرية لمحبوبته، وينصب لها أقواس النصر. إنه الحب هو الذي يمنح الشاعر هذا الأمل، فللحب طاقة عظيمة تصنع الفرح وتدفع إلى التضحيات:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فأنا رجلٌ ذهبَ به الحُب إلى أبعدِ مَذْهَبْ

فَرِحٌ بِيَدَيكِ وَمُتْعَبْ

وأنا أحتاجُ

أغنيةٍ واحدةً،

كي تَهْدأ فيَ الأمواجُ

فهذه الأغنية التي ستُهدّئ أمواج نفسه هي الشهادة من أجل محبوبته. والمفارقة تكمن هنا في أن موته سيمنحها حياتها الهانئة. فماذا فعل هذا الحُب بالشاعر؟ لقد جعل نظره يمتد إلى ما هو أبعد من كفاف الضروريات إلى ترف الحياة وبذخ البهجة، سيملأ حياتها بالموسيقى والفرح، ويمنحها الطمأنينة التي تجمّل روحه بروعة الفداء.

لكن هناك مفارقة أخرى تكمن في النصف الثاني من القصيدة:

سَيكُونُ عَلَيَ

أنْ أدعوكِ إلى بَيتي في يَومٍ مَا

لكنّي ماذا أفعلُ هَذي الأيامَ،

وَقِيثَاري غَائِبْ

وَاليَنَاوُونَ انْصَرَفُوا عنْ قَطْعِ حِجَارةِ بَيتي

أبْقُوني في الجَبَلِ وَحيداً،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانحدروا

دُوني!

فالذين يفترض أنهم سيبنون للشاعر بيته، قد تخلّفوا عن هذه المهمة، وغدروا به حين تخلوا عنه وتركوه وحده في الجبل. وإن كانت هذه المفارقة تدور حول موقفه لدعوة محبوبته إلى بيت الحرية والأمان وتزيينه وانتظار وصولها إليه، إلا أن القارئ يكتشف أن هذا البيت لم يُتح له البناء بَعد، فهو غير موجود على أرض الواقع، فقيثار الشاعر غائب، أي صوته الذي سيدعو به الناس للمقاومة، كناية عن أن صوته لا يصل إليهم. فالشاعر المناضل وحيد، وبعيد. والمفارقة الخفية التي تصدم القارئ تكمن في عبارة "وانحدروا دوني!"، فالشاعر في هذه الحال يتمركز موقعه هناك في الجبل الذي يرمز إلى العلوّ والصلابة، أما الذين تخلوا عنه وخانوه، فقد انحدروا دونه، فقد اختاروا بموقفهم هذا طريق الانحدار والانزلاق إلى الهاوية أو المنخفض من الأرض. ويبقى بين العلو والانحدار مسافة للرمز والتوتر في مجال المغزى الأخلاقي حين يكون الموقف نضالاً وثباتاً عليه حتى النهاية. من هنا يمكن أن تعد هذه المفارقات وأمثالها مفارقات موقف. ومن هنا ندرك أن الشاعر لم ييأس في هذه القصيدة ولا في سابقتها، لأن الأمل لم يغادره على الرغم من كل هذه الظروف المحيطة. ودليل ذلك ربطه الإحباط أو ما يعادله بعبارة (هذه الأيام) التي تعني أن الوضع المأساوي مؤقت. وكذلك تعلقه بفعل الاستقبال المصحوب بسين التسويف (سيكون). وهنا يتوصل القارئ إلى اكتشاف أن المحبوبة هي الأرض، وما سيكون هو النصر والتحرر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

درج القيسي على بناء تراكيب متشابكة ومتداخلة من المفارقات، تجتمع ليس في قصيدة واحدة فحسب، بل في مقطع شعري واحد. من ذلك ما جاء في المقطع الشعري التالي من الجزء الثالث من قصيدته "الكنعانيون"[1]. يقول القيسي:

يلغونَ كثيراً وأذهبُ في الصمت

.....

وأنا أجرعُ صَمتَ الأمسية

وحيداً ومُحاطاً بنظراتِكِ

تلكَ التي تكسوني كيتيم

لا عجب في أن يذهب الشاعر في صمته بينما الآخرون يكثرون من الحديث، لكن المفارقة تتشكل عندما ينسب الصمت إلى الأمسية الصاخبة التي تضج باللغو، فلعله بدأ الجملة بكلمة (يلغون) لأن كلامهم الكثير لا أهمية له ولا معنى بحسب رؤية الشاعر، أو ربما لأنه منشغل عنه بشأنه الخاص. وبذلك تشكل كلمة (يلغون)، وكلمة (صمت) المنسوبة للأمسية، مفارقة لفظية. ولكن كلمة (وحيداً) تُصعّد من مستوى المفارقة، لأن الشاعر متواجد في الأمسية التي تضج بالحضور. ثم تأخذ المفارقة مستوىً آخر حين يقول "محاطاً بنظراتك" فهو إذن ليس وحيداً، وكلمة (محاطاً) وحدها تصنع مفارقة ذات معنيين متضادين؛ فهي، من جهة، تشكل حائطاً يحول بينه وبين الحاضرين، وهذا ما يفسر وحدته بينهم، ولكنها من جهة ثانية تحيطه

---

١. الأعمال الشعرية، ج3، ص ص 104-105.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعالم آخر أكثر خصوصية وربما أُنساً، فتخرجه من وحدته تلك لتدمجه في فضاءات أكثر رحابة، وهي نظراتها.

ولكن المفارقة تتعقد حين يتحدث عن فعل تلك النظرات بأنها تكسوه كيتيم. فالكسوة لباس يستر الجسم ويمنحه الدفء وربما الأناقة، وهي شيء يبهج النفس، وربما يتوقع القارئ أن يأتي الشاعر بعد كلمة تكسوني بكلمة تعبر عن الابتهاج بهذه الكسوة مثل: الأُنس، أو البهجة، أو الفرح أو بأي شيء يغنيه عن كل الحضور. ولكن كلمة يتيم تقلب الموازين وتخيب توقعاتنا، فاليتيم يكون منكسر النفس، ولا تستر الكسوة الخارجية عُريَ نفسه الداخلي، فهو يحتاج أكثر من الكسوة، إنه بحاجة إلى الاحتضان والرعاية الكاملة، حتى يكبر ويصبح قادراً على شق طريقه وكسب رزقه ليعيش حياة كريمة. وهنا يتوقع القارئ أن إحاطتها له بنظراتها يؤمّن له كل ذلك. وما يؤكدهذا التوقع ما جاء في العبارة التالية:

وتضعني على أوّل الطريق

عندئذٍ يتنفس القارئ، المتعاطف مع اليتيم، الصعداء ويتلاشى توتره حين يجد أن توقعه لم يخب، فأول الطريق بالنسبة لليتيم تعني أنه لم يعد بحاجة إلى أحد. ولكن الشاعر ينقلنا فجأة إلى الضد في مفارقة تهدم كل ما بناه من تفاؤل وأمل دفعة واحدة:

لأتسوّل وأغنّي وأنتظر

إذن لم يجد هذا اليتيم نفسه محاطاً بحضنٍ من الأمان والدفء، أو في بيت يوفر له الاستقرار أو كرامة العيش، بل ألقي به على قارعة الطريق ليتحول إلى متسول مشرد. وما يعمق المفارقة ويوسع مسافة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوتر كلمة (تكسوه)، لأنها في الحقيقة كسته بالعُري، وكذلك لم تمنحه الإحاطة إلا التشرد والضياع. فهي مفارقات ممعنة في التشابك والتشعب.

ويكمل الشاعر المقطع الشعري السابق بمفارقة أخرى تندمج مع المفارقات السابقة في المقطع ذاته، وتبرز على شكل مفارقة تجاهل العارف؛ وأصل هذه التسمية أن سقراط كان " يتقنع بصورة الرجل الجاهل الذي لا يفتأ يسأل الآخرين عن أشياء يدعي الجهل بها، هادفاً بذلك، أي الظهور بمظهر الجاهل، الوصول إلى النقطة التي تجعل الطرف الذي يحاوره يفقد الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه. وعندئذ يترك الشخص المكان خالي الوفاض[1].

والمفارقة التي نحن بصددها صادمة لا يتوقعها أي قارئ على الإطلاق، يقول القيسي:

ما الذي يتسوّلُه إنسانٌ وَحيدٌ

في صَحراءَ مُوغِلةٍ بلا حاشيةٍ أو عابرين!

فمن المعروف أن المتسوّلين يقصدون الأماكن العامة المزدحمة بالناس التي تتوفر فيها المحلات التجارية وأسباب العيش والكسب، لكن أن يُقذف بهذا المتسول اليتيم وحيداً في صحراء قاحلة خالية من البشر، فهذا ما لا يمكن تصديقه، وما لم يفعله أحد حتى إخوة يوسف، فقد كانوا، قياساً بهذا الموقف، رحماء حين وضعوه في طريق القوافل. ولا أستطيع هنا إلا العودة مرة أخرى إلى كسوة اليتيم التي كانت في حقيقتها تعرية من كل شيء، حتى من الحياة نفسها، لأنها بشكل أو بآخر هي اغتيال لكل وجوه الرحمة.

---

١. خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص19.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا اتجهنا إلى المعنى العميق لهذه المفارقات فلعلها تشير إلى وضع الشعب الفلسطيني الذي تُعقد المؤتمرات من أجل قضيته، التي تمثلت بالأممية التي تضج باللغو الذي لا طائل منه، بينما الشعب صاحب القضية صامت لا يستطيع التدخل في اتخاذ القرارات، تلك القرارات التي تحيط به وتزيده حصاراً وعزلة، ولا تزوّده إلا ببعض الفتات الذي تمثّل بكسوة اليتيم، حيث لا يزيده إلا عُرياً وفقراً وإهانة. ثم يكون القرار الأخير لتتخلص الدول المانحة من عبء هذه المساعدات البائسة، فتلقي بهذا الشعب إلى المنافي ليموت جوعاً وغربةً وضياعاً في بلاد يملؤها البشر، لكنها للفلسطيني صحراء لا روح فيها ولا حياة متمناة. هذه مفارقة أيقونة قلبها الصحراء رمز لعالم الخواء حيث البشر ليسوا بشراً. وها هنا المفارقة التي يخيب عندها الظن .

فكما رأينا تشكّل المقطع الشعري السابق من سلسلة من المفارقات التي بُدئت بوحدة الشاعر بين الناس وتدرجت إلى أن أوصلته إلى الوحدة التامة والعزلة المجردة عن كل أسباب الحياة، في سلسلة من المواقف ناتجة عن إشارات يقول عنها ريتشاردز: "المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف التي تنجم عن الإشارات نظامها الخاص بها، وعلاقات انفعالية فيما بينها، وهذا غالباً لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الإشارات التي تولد الموقف" [1].

وتتوالى المفارقات في شعر القيسي، فلعله يجد في المفارقة أقصر الطرق للتعبير عن شحنات نفسه المأزومة، وذلك من خلال رفع وتيرة التوتر في جمله الشعرية، ما يمدد المسافة الجمالية على كامل نسيج القصيدة، يقول[2]:

رَجُلٌ كانَ يُبطئُ في مشيه،

---

١. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ص322.

٢. الأعمال الشعرية، ج2، ص486.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُدَخِّنُ غَليونَهُ وهو يعبرُ لندنَ،

نتوقف أولاً عند دلالة كلمة (يُبطئ)، حيث يفيد هذا الفعل بأن الرجل كان يتعمد المشي البطيء، ولم يكن البطء صفة دائمة لمشيته، وإلا لاستعمل عبارة (بطيء في المشي). ونتوقع من هذا التباطؤ المتعمد في المشي مدخناً غليونه ثلاثة احتمالات؛ أولها أن الرجل يتمتع بفضاء من الحرية والترف في بلده، يفعل ما يشاء وقتما يشاء. وثانيها أنه لا شيء يدعوه للسرعة؛ فلا أسرة تنتظره أو ربما لا بيت له يشرع أبوابه ليلج إلى عالم الاستقرار والدفء، أو قد لا تكون لديه مواعيد عمل أو ارتباطات مقيدة في برنامج زمني أو مكاني. والثالثة أنه قد يكون أثقله الهم فقر يحزنه يتسكع في الشوارع هرباً من تحمل مسؤولياته والتفكير فيها. وعلينا أن نفحص هذه الاحتمالات من خلال تحليل الآتي من النص:

قالَ لنفسِه:

يا مُحمَّدْ

يا أسيراً ولا أيَّ أسرِ

حُزْنُكَ أصبحَ أبعدْ

تتَهجّى منازِلاً عَزَلوها

بِسياجٍ منَ الهَوانِ مُؤيَّدْ

إذن يكشف الشاعر سرّ هذا الرجل، ويفند احتمالاتنا دفعة واحدة كاسراً آفاق كل توقعاتنا؛ فالرجل غريب عن المدينة، إنه محمد القيسي نفسه، وعلى الرغم من أنه طليق في شوارع لندن، إلا أنه في الحقيقة أسير قيدٍ ما، قيدِ حزنِه الذي يزعم لنفسه بأنه أصبح بعيداً عنه بينما هو قابع في نفسه ويسيطر عليه. أما

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنزل فإن كان لا يتوفر له في هذه المدينة، إلا أن له ولأهله منازل يحاصرها الهوان في وطنه، تلك المنازل التي غاب عنها ولم تغب عنه، تسكنه وإن لم يعد يسكنها، فهو يتهجاها في ذاكرته جداراً جداراً، وعتبةً عتبة بكل تفاصيلها المحفورة في وجدانه. فالشاعر يتشظى بين عالمين خارجي وداخلي متناقضين تماماً، فمن المفارقات أنه أسيرٌ هنا في بلاد الحرية دون أي أسر على الإطلاق، وطليق الخيال يجوب بحرية في تفاصيل وطنه الأسير. وهو هنا لا يملك من منازل هذه المدينة منزلاً أو حتى مقعداً، كما سيأتي في القصيدة، بينما له في وطنه منازل يحن إليها ويشتاقها. ويبطئ مشيته في لندن حارقاً تبغ غليونه بينما يحترق قلبه بنار الغربة. لذلك يقول عن حالة التشظي هذه:

لمْ يَكنْ صُدفةً سَفَرُ القلبِ،

أو صُدفةً هَا هُنا تَتَشرّدْ

فالقلبُ يُسافر إلى حيث الوطن، بينما هو مشرد في هذه المدينة بلا قلب. ما جعله يدخّن عمره ويحرقه حيث هو وحيد ولا يملك شيئاً:

رجلٌ كانَ يُقرغُ غَليونَهُ

منْ رمادِ الصَباحِ،

وَحيداً،

ولا ثَمّ مقعدْ.

وهنا يكرر الشاعر الصورة التي ذكرها في قصيدة سابقة، وقد شكلت مفارقة ملفتة: "رماد الصباح" قلن أكرر التعليق عليها هنا. ولكن المعنى الجديد في هذه الصورة المفارقة هو أن الشاعر البائس هو الذي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان يحرق وقته وصباحه، حيث بات الفراغ والإبعاد والشعور بالعجز.. كلها عناصر تجعل من عامل الزمن شيئاً ثقيلاً غليظ المادة، فيلجأ الشاعر إلى إحراقه وتحويله إلى رماد يتطاير في الهواء، ليتخلص من وطأة ثقله.

يمكن أن تأخذ المفارقة أكثر من بعد في المشهد ذاته أو في المشاهد المتقابلة في آن، ففي قصيدة "وجه المرأة"[1] يقول محمد القيسي:

كلُّ شيءٍ على ما يُرامُ حبيبي

أنتَ في المقعدِ المجاورِ منّي

وأنا أحتسي مِنَ يديكَ،

عصيرَ العنبْ

هذا ما يقوله وجه المرأة للشاعر، وحين نقرأ العبارة الأولى "كل شيءٍ على ما يُرام" نستشعر مسافة بين الحبيبين، لأن هذه العبارة الجاهزة عادةً ما تُكتب في الرسائل أو تُقال في الهاتف لطمأنة البعيد عن حال المرسِل. إنها عبارة تكمن في طياتها ظلال الغياب. لكن تفاجئنا العبارة التالية بمفارقة تكسر هذا التوقع، حين تقول: " أنتَ في المقعد المجاور منّي..." فما دام يجلس بجوارها لم يعد بحاجة إلى هذا التقرير في الجملة الأولى. واحتساؤها عصير العنب من يديه يعني أنهما في غاية الأُنس والنشوة.. وهنا تنشأ مفارقة خفية ذات بُعد أكثر عمقاً، وهي أن هذه اللحظات الحميمية تُعاش ولا تُقال، حيثُ يُبهِت القولُ ألقَ اللحظة ويصبح فائضاً عن حاجة المشهد. وهذا التناقض يضع القارئ في حيرة: أهما في مشهد لقاء أم في حالة فراق؟!

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 599- 600.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتضح الصورة في المفارقة التهكمية حين نصل إلى اللقطة الأخيرة من المشهد:

كُلُّ شيءٍ على ما يُرامُ حبيبي

غيرَ أني وحيدٌ تماماً

كعودِ القصبْ.

إذن ليس كل شيء على ما يرام، بل ليس أي شيء على ما يرام.. فلا تجاور ولا احتساء ولا أُنس، إنما ترسم الكلمات لنا مشهداً مقلوباً بامتياز. ومن روعة التشبيه أن عود القصب يكون وحيداً تماماً إذا قُطع من حقله، ثم بُتر هذا العودُ مجتزّءاً من نبتته، وثُقِّبَ ليُصبحَ ناياً أجوف، لا تنبعث نغماته إلا إذا صفّرت فيه الريح، فيخرج النغم غناء شجيّاً يُقلق الروح ويعتصر الوجدان، وهذا وصفٌ يناسب حال المرء الذي ينقطع عن أسباب الاستقرار، وتتقاذفه عواصف المحن، وهذا يفسّر ما تقوله القصيدة التي تتظاهر بالنشيد وتخفي في طياتها النشيج، فتترك القارئ حائراً حيال المشاعر المتضاربة التي شُحنت بها عبارات تقول شيئاً وتعني ضده تماماً.

ومن المفارقات الملفتة ما جاء في قصيدة "زنابق الموت" [1] حيث تختلف أحوال الزنابق التي عددها الشاعر رامزاً بها إلى صور من الموت؛ فمنها ما هو ملقىً على الأرض، كناية عن دم الشهداء وأجسادهم، ومنها ما يزين عربات نقلهم أو مواكب جنائزهم.. ومنها ما هي مرئية كناية عن الشهداء الذين قضوا، وغير مرئية كناية عن الذين ينتظرون شهادة في علم الغيب، ويمكن تأويلها عكس ذلك، حيث تكون المرئية هي

---

١. انظر: الأعمال الشعرية، ج3، ص ص 479- 490.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحياء الذين ما زالوا بيننا رهن الشهادة، وغير المرئية أولئك الذين انتقلوا إلى عالَم الغيب فعلاً.. فكل الزنابق السابقة ترمز إلى الموت، بينما الشاعر يبحث عن زنبقة الحياة:

أما الزّنبقةُ المُتوحّدة، الحيةُ بامتياز،

زنبقةُ الحب الخافيةُ في زنبقة الموت.

وهذا يعني أن كل الزنابق التي رآها في ذلك اليوم هي زنابق حب خافية في زنبقة الموت. فكلهم على اختلاف أحوالهم ومواضعهم وأماكنهم شهداء في سبيل الوطن، المقيم منهم والمهاجر، بل إنه يرى كل ناس المتوسط والصحراء مشاريع شهداء لافتداء أوطانهم.. فطوبى لهم جميعاً. وهذه نظرة تفاؤلية مشرقة من قلب جنائزيتها القانية التي تشكل مفارقات حادة الرؤوس:

طُوبى للزنابقِ

طُوبى لمن ينتظرونَ

طُوبى لمنْ يمتلكون الأبديةَ

طوبى لناس المتوسط والصحراء

طُوبى لهم حينَ يحبّونَ، وحينَ يموتونَ،

كعصافير غريبة

طُوبى للمهاجرِ والمقيمِ

للعاشقِ والعاشقةِ،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وطُوبى لحبيبي

إذن هذا هو السرّ، فبالحب يمتلك المحبون الأبدية، والزنبقة المتوحدة الحية بامتياز هي زنبقة الحب، ولكن المفارقة أنها خافية في زنبقة الموت. فهنا تندغم الحياة في الموت، ويبرعم الموت حياةً بالحب، لتتفتح الزنبقة المتوحدة الحية بامتياز، وقد وصفها الشاعر بأنها حية بامتياز ذلك لأنها لا تموت، فالحب حياة، والتضحية من أجله حياة لكرامته، فهذا هو حب الأوطان، وشهداؤها أحياء عند ربهم يُرزقون.

ومن الملاحظ أن الشاعر استعمل كلمة (المتوحدة) وليس المتفردة في وصف زنبقة الحب الحية، لأن الحب توحدّ بين طرفين يلتحمان ليتشكلا زنبقة واحدة، وإن كان الموت شكّل لها ستاراً إلا أنها نابضة بالحياة الأبدية في جوفه. وفي كلمة " ينتظرون" ما يدل على ذلك الشوق الكامن في النفوس المتحرقة للفداء، فالمرء ينتظر ما يشتاق إليه. ولكن ذلك الانتظار ليس حباً للموت في ذاته، بل من أجل الحياة الحرة الكريمة، فالعيش الذليل هو الموت الحقيقي. وتكمن المفارقة هنا بانتظار العاشق للموت، على الرغم مما طُبعت عليه النفس البشرية من حبٍ للحياة وتعلّق بها.

وفي قصيدة "أيها السكرتير"[1] مفارقة من نوع آخر، حيث يقول القيسي

أيها السكرتيرْ

أيتُها السكرتيرةْ

اسمَحَا لي إذنْ بالخروجِ

اسمَحَا أنْ أرى الأرضَ تحتي،

---

١. الأعمال الشعرية، ج١، ص453.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اسمَحَا أن أسافرَ في الملكوتْ

واسمَحَا أن أموتْ

إنها بكل بساطة مفارقة عبثية، فالشاعر في هذه المفارقة يرمي إلى معنى الاستلاب الكامل لإرادته؛ فهو ليس بصاحب المكان الذي يحتويه، وليس بصاحب قرارٍ فيه، ولا حتى في أبسط أموره كأن يخرج أو حتى ينظر إلى موطئ قدميه.

وإذا حللنا الجملة الشعرية هنا رأينا أنها تنبني على شكل طبقات متصاعدة، حيث تتحرك فيها النغمة الخطابية من أدنى درجات الانفعال إلى أقصاها في غضون جملٍ قليلة وقصيرة؛ تبدأ بلهجة التودد المشحون بقدر من الثقة المبنية على خلفية منطقية، بدلالة كلمة (إذن) التي تعني أن رغبته بالخروج مبنية على أمرٍ ما حدث قبل (إذن). ولكن يبدو أن الخروج بات أمراً بعيد المنال بالنسبة له، وهنا تبدأ طبقة ثانية من الخطاب، تُداخلها نبرة تهكم خفيف، لكنها منبثقة عن ضعف واستلاب كاملين "اسمحا لي أن أرى الأرضَ تحتي".

إلى هنا ما زلنا نتحدث عن حالة الاستلاب المتعلقة بحرية الجسد وإرادة الإنسان العادية.لكن الطبقة الثالثة من الخطاب الشعري التي تتصاعد بشكل متسارع، تأتي عالية النبرة مشحونة بالسخط، وشديدة التهكم الاحتجاجي، لكن المفارقة العبثية في العبارتين الأخيرتين، تتشكل حين يطلب الشاعر من السكرتير والسكرتيرة السماح لروحه بالصعود إلى ملكوت ربها، فهو يطلب منهما الإذن بالموت! وكأن حدود صلاحياتهما تجاوزت السيطرة على الظروف المادية لهذا الكيان البشري، لتصل إلى مرحلة التحكم بالروح حياةً وموتاً. بل إن المفارقة الكبرى في كون طلبه من السكرتير والسكرتيرة السماح بشيء من الحرية الذاتية حتى اختيار موته! فما بالك لو تعدى طلبه إلى رئيسهما؟! وهذا ما حوّل المفارقة إلى مفارقة كونية رمزية تهكمية صارخة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن مسافة التوتر المفارقية هذه تكسر كل إمكانيات أفق التوقع دفعة واحدة، حيث لا يمكن لقارئ أن يتوقع هذا النوع من السلطة البشرية، التي يعطيها الشاعر عبئاً وتهكماً لحاكميه. وتتداخل هذه المفارقة مع مفارقة النغمة التي تتصاعد شيئاً فشيئاً، ولكن بإحداث عنصر مفاجأة يلعب دوراً رئيساً في التمييز بين الحركات النغمية المتلاحقة. وذلك من خلال الانتقال من مستوى لآخر في النغمة، التي تنتقل من المعقول، وهو الاستئذان بالخروج من المكان، حتى تصل حد اللامعقول، وهو الاستئذان بالموت، وحين تصل نغمة المفارقة إلى ذروتها ينقلب المعنى تماماً، حيث ينقلب الشاعر من محاصَر بقيود بشرية، إلى محاصِرٍ لمحاصريه، وذلك حين يطلب منهما ما ليس بمقدورهما، فينتصر عليهما ببيان عجزهما ومحدودية صلاحياتهما، وبهذا يهدم الشاعر معنى التبجيل الذي بدأ به خطابه لهما: "أيها" و"أيتها"، ويوشيه بمعنى خفي يفيد التبكيت، فكأنه يقول لهما: هل تظنان نفسيكما إلهين تقدران على كل شيء؟!. وهذا هو المعنى الخفي الذي تصل إليه هذه المفارقة المعقدة.

وفي قصيدة "زيارة ديك الجن"[1] يجد الشاعر نفسه في المكان الذي يشكّل فيه وبه أكثر من مفارقة:

أجيءُ قرنفُلَ هذا المكانْ

بروحٍ فَتىً

ورأسٍ،

يُجلّلُها الشيبُ والأُرجُوانْ

---

١. محمد القيسي، منمنمات أليسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص136.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من عتبة النص نعرف أن المكان المقصود هو حمص، فالشاعر في زيارة لديك الجن الحمصي. وقد خصّ الشاعرُ القرنفل بالذات من بين أزهار المكان وأشيائه لما بينهما من مشتَرَك، أقصد بين الشاعر والقرنفل؛ فإذا بدأنا بعنصر اللون، فإن للقرنفل أزهاراً بيضاء وأخرى حمراء، ومنها ما تتخلل الحمرةُ البياض في الزهرة الواحدة. ولكن الزهرة التي تنطبق على التشبيه في المقطع الشعري ومعناه، تلك التي ينبع اللون الأحمر من قلبها ويكلل البياض بتلاتها. [1] وهذه الصورة تحاكي الصورة التي وصف بها الشاعر رأسه، التي يجللها الشيب والأرجوان. أما الأرجوان فهو الاحمرار القاني، أو شدة الحمرة. [2] وهو كما أراه لون الدم النازف من جراحات الشاعر، ومن عمره الدامي الذي تشيب له رؤوس الأطفال، وهذا ما توحي به عبارته " بروح فتيّ". فما أصعب أن تتوقد الروح للانطلاق، بينما تكبح المعيقات جماحها! ولهذه الصورة ما يماثلها في الجزء الثاني من القصيدة.

والجدير بالذكر أن ذِكر الشاعر للأرجوان في حضرة ديك الجن يعيدنا إلى قصة الأخير الدامية مع زوجه ومحبوبته (ورد)، التي قتلها بيده، ثم راح يبكيها بقية أيام عمره، وصار يرى لون الدم والحمرة في كل ما يراه [3]. ولكن ما علاقة دم زوجة ديك الجن ورد القتيلة، بأرجوان رأس الشاعر؟ لعلنا نتبين ذلك بعد قليل.

أما وجه الشبه الثاني بين القرنفل والقيسي، هو أن زهرة القرنفل ذات صفات متطرفة تنطوي على مفارقة خاصة بها؛ فهي تتفتح في وقت قصير، وتعبق بشذاها الفواح القوي، وتشيخ أو تذبل بسرعة قبل أن

---

١. انظر الصورة: https://ar.wikipedia.org/wiki/

٢. انظر: لسان العرب، مادة رجا.

٣. انظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، (ت 356هـ، 976م)، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية، مصر، ج14، ص55.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يزول عبقها. وهكذا هي حال الشاعر التي تشكّل مفارقة يمكن أن أسميها مفارقة صورة، فروحه ما زالت فتية تعبق بالشباب، لكنّ شعره شاب قبل الأوان بفعل الأحداث الدامية التي مرت به، تلك التي قد يكون يحمّل نفسه وشعبه وغيرهم بعض المسؤولية بشأنها، وذلك بسبب الهجرة وتراخي المقاومة والتآمر.. ما أتاح لهذه الأحداث أن تستفحل، فالهجرة والتراخي والتآمر.. كلها من أشكال ذبح البلاد، سواء أكان الفعل مقصوداً أم غير مقصود. لذلك قد يكون أصاب شاعرنا حيال فلسطين ندمُ ديك الجن حيال قتل ورد.

وقد يكون وجه الشبه الثالث بين القرنفل والشاعر، هو أن زهرة القرنفل تُقطعُ عن أصلها ليُتاجر بها، وربما تكون هذه إشارة إلى مطامع الدول التي أسهمت في تهجير الشعب الفلسطيني من أجل استلاب وطنه ومقدّراته...!!!

أجيءُ إلى حمص،

ليتَ نواعيرَ حمصَ تُعيرُ فَمي

قَصَباً للشجى

أو لِسَانْ

وهنا يذكر الشاعر اسم حمص صراحة لا إشارة، كما فعل في الجزء السابق، ويقف أمام نواعيرها، ذات الإيقاع الشجيّ الذي يبعث الشجى في النفوس ويهيّج الحنين. وهنا يشعر الشاعر بعجزه الذي يشبه عجز روح الفتى المتوقدة التي يكلل رأس صاحبها الشيب والأرجوان. فنفسه الآن تمور بالمشاعر ولكنه لا يستطيع التعبير، فيستجدي النواعير أن تمنحه قصباً أي ناياً، ليعزف به آلامه وينفث من خلاله هموم صدره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو تعيره لساناً لينطق به ويفصح عما انحبس في كوامنه من كلام. وتكمن هنا مفارقة ... حيث يلتمس الإعانة على البوح من جماد أعجم، بينما هو الإنسان الناطق! فماذا يريد الشاعر أن يقول؟

أقولُ لهُ يا أبي

لماذا قَطَفْتَ هُنا عُنقَ أمي

وَسَوْيتَ كأسكَ منها

لتَقتلني جرعةً جرعةْ

ثُمَّ تبكي عليَّ كما الآنَ أبكيكَ،

بعدَ فَواتِ الأوانْ!

إذن هو يريد أن يقول الذي لا يقال لمن لا يمكن التحدث معه، وهنا يكمن سر المفارقة. فيبدأ الشاعر هذا المقطع الشعري بالفعل المضارع (أقول)، ولأن المخاطَب هو أبوه الغائب في العالم الآخر، فإن ذلك يعني أن الخطاب يجري مستمراً دون أن يحده الزمن بأي بُعد من أبعاده كصوت النواعير الذي لا يتوقف ما دام فيها ماء يجري. فهو ما زال يقول ذلك الخطاب أمس واليوم وغداً وما دام في قمه ريق. أما الخطاب فهو سؤالٌ حائر تتصدره كلمة (لماذا)، وأداة الاستفهام هنا ليست للاستفهام الحقيقي، فالشاعر لا ينتظر جواباً عن سؤاله، وإنما هو يحرّش مواطن الألم في نفسه، ليهيّج أوجاع روحه التي لا يجد لها علاجاً. ففي هذه المفارقة يبرز حجم الورطة الكبيرة التي وقع فيها الشاعر، فهو متورط بوجوده من أساسه، ويعاتب أباه، حين لا يُجدي العتاب: "لماذا قطفتَ هنا عنق أمي"، هل قطف أبوه عنق أمه كما تُقطف أعناق أزهار القرنفل؟ أم أنه ذبحها برحيله عنها كما ذبح المهاجرون أرضهم بالرحيل عنها؟ وكلمة (هنا) هل تفيد بأن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقعة حدثت هنا بالفعل، أم أن تشابه الأشياء جعل الأماكن تتماهى في الأماكن والزمن يتماهى مع الزمن؟ تلك أسئلة نحاول أن نستنطق الشاعر حولها وهو في عالم الغيب، كما كان هو يستنطق أباه بشأنها وهو كذلك في عالم الغيب.

تتجلى في هذا المقطع الشعري مفارقات معقدة؛ فقد جعل الشاعر من الزواج ذبحاً للأم، وصوّر حمل الأم بالشاعر وامتلائها به، كامتلاء الكأس بما شربه الأب نشوةً دفعة واحدة، وشربه الابن سماً قاتلاً ولكن جرعة جرعة، ليعاني الموت تدريجياً؛ جرعة اليُتم، وجرعة الفقر، وجرعة السجن والقهر، وجرعة التغريب في المنافي... كما هو حاله الآن. والأب الذي اقترف فعلة الزواج – في نظر الشاعر – لا يختلف عن ديك الجن الذي قتل زوجه وأمضى عمره يبكيها. فأبو القيسي أيضاً كأنما قتل زوجه حين تركها للأسى والعمل في والحقول والخدمة في البيوت لتأمين قوت أبنائه من بعده، وكذلك بكى على مصير ولده الشاعر لأنه لا يستطيع أن يقدم له ما يكفي، فقد كان يقاوم في الحقول والجبال ليدافع عن وطنه السليب. لذلك بكى والد القيسي على ولده بعد فوات الأوان، وشعر بورطة إنجاب الولد في الزمن القاسي، حيث تحول مسؤولياته العظيمة دون القيام بواجبات الأبوة والزوجية. وكذلك بكى القيسي أباه، بعد فوات الأوان أيضاً. وهنا كانت مفارقة الورطة في الحالين؛ حال الأب وحال الابن؛ ذلك لأن الذي كان كان، ولا مجال لمعالجته أو التراجع عنه.

تلفتني حركة الضمائر في هذا الجزء من القصيدة وإيحاءاتُها الدلالية؛ فالضمير في (أقول) مستتر مع أن المتكلم حاضر بلحمه ودمه، وكأن الشاعر مندغم في الخطاب من جهة، وفي المخاطَب، الذي هو أصله، وذلك ما تعززه ياء النسبة في كلمة (أبي) بما تحمل من حميمية. وفي ذلك إيحاء بقوة الترابط بين الابن والأب. وقد جعل الشاعرُ الضمير الذي يعبر به عن أبيه ضمير الغائب المتصل (له) فهو ضمير

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظاهر للعيان أي غير مستتر مع أن صاحبه غائب، وكذلك هو ضمير متصل، وهذا يوحي بقوة حضور الأب حتى وهو غائب، وباستمرارية الاتصال به بالنسب والدم، وكذلك بالروح، ذلك لأنه يتجاوز حدود الزمان والمكان حين يخاطبه. وفي أداة النداء (يا) ما يوحي بالبعد الواقع بين الجسمين في الواقع، وبُعد المنزلة ارتفاعاً وارتقاءً. ثم أميز هنا بين (تبكي عليّ) و(أبكيك) مع أن المعاجم العربية لم تميز بين الصيغتين؛ فأرى أن صيغة تبكي عليّ التي نسب فيها البكاء للأب، تحمل دلالة أن الأب يبكي على الحال التي سيترك ولده ليعانيها بدون عون، فهو يعرف أن ظروف حياة ولده ستكون صعبة في ظل الاحتلال. وأما صيغة أبكيك التي نسب فيها الشاعر فعل البكاء لنفسه، فتعني أنه يبكي فقْد أبيه لا ظروفه وحاله. فالأب يبكي على ولده بدافع الشعور بالمسؤولية تجاهه، بينما الابن يبكي والده بدافع الحزن لفقده. وهذا ما يعزز ما ذهبتُ إليه في حركة الضمائر، حيث الابن مستتر بأبيه، والأب حاضر بحسه بالمسؤولية.

وهناك خيط شفيف يربط بين أجزاء القصيدة، وهو خيط الشعور بالورطة التي تتمحور على شكل مفارقة؛ روح الفتى الوثابة، وشعره الأشيب. واحتشاد الشجى في نفس الشاعر وعجزه عن البوح. ثم ورطة الزواج والإنجاب بالنسبة للأب، وورطة الوجود بالنسبة للابن. كل ما سبق يمثل مفارقة الورطة بامتياز.

وفي قصيدته : "أيتها الغربة وداعاً"[1] يقول القيسي:

الحُزنُ خميرتُنا يا خالدْ

والحزنُ سلاحٌ لا يُفقَدْ

نَغسِلُ أعماقَ الروحِ بهِ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، من ص 126-132.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نَسمو، نَتجدّدْ

حينَ يُرافقُنا في اليَقظةِ والنومْ

يتنفسُ معنا، ويشاركنا الخبزْ

لا نقدرُ أنْ نتجاهلَ هذي النِعمةْ

تتوارى خلف هذا النص وفي ثناياه أكثر من مفارقة؛ فحين يبدأ الشاعر بالكلام يستطيع إيهامنا بأنه جاد في كلامه ومعتقداً بصحته. وتسمى هذه المفارقة بمفارقة الإيهام، وتقوم هذه المفارقة على خطاب بالشيء عن اعتقاد المخاطِب دون ما في الأمر نفسه. إنه حكاية المخاطِب أو المتحدث عنه في المفارقة. هنا تختار المفارقة من اللفظ، ما يحكي هذا الزعم، ويوهم بأنه حقيقي ومقرر، في الوقت الذي تزدريه وتسخر منه.

ويعني ذلك أن اللفظ الذي تختاره المفارقة له معنيان: أحدهما قريب توهم به المفارقةُ القارئ بصحة فكرة الشاعر، والآخر بعيد ينقض الأول [1].

فلغة المنطق والحكمة تظهران في استعمال الشاعر للكلمات (خميرتنا، سلاح، نغسل، نسمو، نتجدد)، حيث يجد القارئ وجهة نظر معقولة في هذه المعاني؛ فالحزن يضاعف حجم المشاعر ويُنضجها كما تُضاعف الخميرة حجم العجين وتكثّره، وتهيئه ليصير خبزاً سائغاً للأكل. والحزن سلاحٌ لا يُغمد لأنه يقاوم النسيان، وهو بهذا المعنى الإيجابي يشكل دافعاً لصاحبه ووسيلة مقاومة، حتى يتخلص من أسباب ذلك الحزن ليصل إلى حالة الفرح والاستقرار. وأما كلمة " نغسل" فهي تعيدنا إلى فكرة التطهير الأرسطية، التي

---

١. انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص111.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتحقق بإثارة مشاعر الشفقة والحزن والألم عن طريق المأساة، حيث تتخلص النفس من شوائب القسوة. وبهذا يتحقق السمو للنفس البشرية وكأنها تتجدد وتولد من جديد حين تنهض من أوهاق التبلّد والقسوة، فيُصقَلُ الفكر ويتعمّق، وتتهذب الأخلاق، وكل هذا يوجه الأفعال إلى الإيجابية. يقول أرسطو: "فإن ثمت عاطفتين طبيعيتين تحددان الأفعال وأعني بهما: الفكر والخلق، والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق" (١).

كل ما سبق يتساوق مع المنطق. ولكن يفاجئنا الشاعر في جملته الأخيرة بما يغير الأفق الذي بنينا توقعنا عليه، حين توهّمنا جديّة كلامه. فحين يقول: "لا نقدر أن نتجاهل هذي النعمة"، تبرز المفارقة التهكمية التي، بمهارة عالية، تلقي على الفكرة المأساوية وشاحاً ملهاتياً، إن جاز التعبير، صارخ الألوان. وقد صنعت هذه الجملة مفارقة جديدة أيضاً من قلب الحقائق حيث يزعم ما يخالف حقيقة أن الحزن، حتى في معناه الإيجابي المُحرّك، إنما هو ابتلاء، ولا يمكن أن يكون شكلاً من أشكال النعيم بأية حال. فالقيسي يمزج المأساوية بالسخرية المقنّعة بالمنطق والحكمة.

وبذلك يكون لدينا في هذا النص مفارقتان رئيستان؛ الأولى تشكلت من كلمة (خميرتنا) ومنظومة الألفاظ التي تساوقت معها لتشكل معاً مفارقة الإيهام، التي توهم القارئ بأن الشاعر معتقد لما يقول. والمفارقة الثانية تشكلت من كلمة (النعمة) والجملة التي وردت في سياقها هذه الكلمة، لتبرز من خلالها المفارقة التهكمية، التي نقضت المفارقة الأولى وحوّلت اتجاهها. وذلك حين وصف الحزن بـ(النعمة) التي لا ينبغي تجاهلها، تجاوز الشاعرُ هنا المنطوقَ إلى ضده أو نقيضه. وهذا الازدراء ينفي تماماً ما توهمنا أنه معتقَد الشاعر، ويبرئه منه.

---

١. أرسطوطاليس، فن الشعر، ص19.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالعودة إلى عنوان القصيدة " أيتها الغربة وداعاً" نجد أن العنوان نفسه يشكل مفارقة كبيرة، حيث إن هذه الغربة التي يودّعها في العنوان هي قائمة في تفاصيل قصيدته وحياته كلها، وقابعة في حزنه الذي بات لا يفارقه:

حين يرافقنا في اليَقظةِ والنومْ

يَتَنفَّسُ معنا، وَيُشاركنا الخبزْ

إذن هو غارق في غربته التي هي سبب حزنه الطاغي الذي جعله يستسلم لسطوته، حين يغالط الشاعر قناعاته ويعدّ ذلك الحزن نعمة! وإنّ الذي يرفع من وتيرة التوتر ويوسع من مسافته ما جاء في المقطع الأخير من القصيدة نفسها مقارنة مع عنوانها:

ياغُربةُ هاتي كَفيكْ

أُودِعُكِ بها كلماتي المُرّةْ

ورنينَ الزمنِ الجاحدْ

إني أرتحلُ الآنْ

فَيّاضاً بالفرحِ إلى خالدْ.

ففي عتبة النص كان قد أعلن الشاعر بإنه يودّع الغربة، ولكنه في قفلة القصيدة يناديها لتمد له كفيها، فيتوقع القارئ هنا أنه عدل عن وداع الغربة مقرراً البقاء فيها. ولكن سرعان ما يردّ إلى توقعنا مساره حين نكتشف من عبارته التالية أنه يريد أن يُودِعها كلماته المُرّة. ونلحظ جمالية التجنيس بين اللفظتين

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(يودّع، يُودِع) التي لم يخدشها التصريف. وكذلك يريد أن يودِعها "زنين الزمن الجاحد" وهو زمن الغربة الذي يصدر عنه رنين كناية عن فراغه وعدم جدواه. فما دام يريد أن يودِع فهو يودّع ليرحل. لكنه يريد الرحيل تاركاً مرارته لدى الغربة، وفيّاضاً بالفرح ليذهب إلى خالد، الذي تحدى أمر الإبعاد وراح يواظب على التدريب بلباسه العسكري الكاكي، ليعود فدائياً إلى الوطن.

وهنا تتجلى في هذه القفلة مفارقة درامية تشكلت من (هاتي كفيك) من جهة، و(أودعك، أرتحل) من جهة أخرى. وكذلك تتخللها مفارقة موقف درامي آخر يرتبط بالمقطع الذي جمع بين مفارقة الإيهام والمفارقة التهكمية؛ فالشاعر الآن يقرر أن ينطلق فياضاً بالفرح إلى خالد، بعدما كان في مقطع سابق يتسربل بالحزن، ويصف مرارته، تهكماً، بالنعمة.

والمفارقة الدرامية، برأيي هي من أهم المفارقات حين ترتبط بأشكال المقاومة، وقد وردت في شعر محمد القيسي بشكل متكرر لافت. ففي النص الثامن عشر من مطولته "عبد الله يمتلك أيامه" [1]، يطل الشاعر على وطنه الأم محيّياً ومقدماً بين يديها عذر غيابه بعبارات حافلة بالمفارقات:

صباحَ الخير يا سيدتي المنطفئة

عبد الله يُحييكِ

كان في إجازة المَنعِ،

وليمن في استراحة.

---

1. الأعمال الشعرية، ج3، ص ص 44-45.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

يبدأ الشاعر حديثه بتحية الصباح، وكلمة (الصباح) تحمل دلالات الإشراق والضياء والبهجة..، وحين يضيف إليها كلمة (الخير) فإنه يشحنها بمزيد من التفاؤل والأمل بالعطاء الكثير، لكنه يصدم توقعاتنا كلها حين يفاجئنا بكلمة (المنطفئة)، مشكّلاً بذلك مفارقة لفظية بين الكلمات (صباح، الخير، المنطفئة)، وكان من المتوقع أن يصفها بكلمة تتناسب مع إشراقة الصباح، مثل: المُشرقة، أو المضيئة، أو البهية، أو السَّنية، أو الندية...، ولكن أي خير يكون مع الانطفاء في الصباح، وهو وقت النشاط والحيوية والانطلاق للحياة؟! إنه أمر يبعث على الحزن والأسى، ويعكس الدلالات من الإيجابية إلى السلبية تماماً.

وهل كان انطفاؤها بسبب غيابه عنها وأسباب هذا الغياب؟ فها هو يشرح أسباب غيابه عنها؛ لقد كان في إجازة المنع، وليس في استراحة. فيقدم الإثبات على النفي ليسارع في استرضائها، ولكن المفارقة المشحونة بنغمة سخرية مُرّة أنه كان في إجازة، والإجازة تعبير عن زمن من الحرية والانطلاق، يسعى المرء للحصول على امتيازاته برغبة وإرادة منه من أجل الاستراحة من العمل ومتاعبه، والتمتع بفسحة للاستجمام أو الانطلاق بحرية حيث يريد، ليفعل ما يريد، فهي شكل من أشكال الحرية والمنح المحمود. لكن هذه الإجازة التي يتحدث عنها الشاعر ليست إرادية بل قسرية. وليست منحاً بل هي منع وقيد، وهنا تتشكل مفارقة لفظية أخرى في هذا المقطع الشعري، حيث يجمع بين كلمتي (إجازة، المنع). وقد جعل كلمة (المنع) مطلقة فلم يحدد ماهية هذا المنع أو الأمور التي مُنع عنها بموجبه. إذن هو منع مطلق؛ من الانطلاق والعمل والمقاومة وممارسة حياته الطبيعية اليومية.. إنه منع من كل شيء. ولا يكون ذلك إلا بالسجن، ولهذا جاء بالعبارة معرّفة (إجازة المنع) لأن لها دلالة تحمل مفهوماً خاصاً متعارفاً عليه، وهو الاعتقال، وفي السجن تعذيب واستجواب، أي تعب جسدي ونفسي في آن، لذلك يؤكد أنه لم يكن في استراحة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والجدير بالذكر أن الشاعر يخاطب سيدته المنطفئة بضمير الحضور لها، وبضمير الغياب عن نفسه، فهي حاضرة مع أنها منطفئة وصامتة، وهو غائب مع أنه ماثل بين يديها متحدثاً، وهذا يشكّل مفارقة خفيّة يستشفّها المحلّلُ لهذا الخطاب الإشكالي؛ فعبد الله الذي يتحدث عنه الشاعر هو القيسي نفسه، لكنه لا يمثّل نفسه فحسب، بل هو يتحدث باسم المقاومين من أبناء هذه السيدة الذين تمور نفوسهم بالثورة، ليكونوا المورد الدافئ الذي يحميها من البرد، والاشتعال المتوهج الذي يبدد انطفاءها ويعيد لها الألق، فهم منذورون للتضحية والفداء، لتظل هي أيقونة الحياة والبقاء، لذلك جاء خطابه لها بصيغة الحضور، لأنها حاضرة أبداً لا يغيّبها شيء حتى هذا الانطفاء المؤقت، ويتحدث عن نفسه بصيغة الغائب لأنه يَعدّ نفسه في حكم الشهيد الغائب فيها ليكون مورداً دافئاً يمد عروقها بالحياة المشعة بالضياء. فها هو يتضرع لها أن لا تذهب في العتمة والانطفاء واعداً إياها بالدفء والنور:

فأين تذهبين يا سيدتي المنطفئة

...

ليس لعمرك إلا هذا المورِدُ الدافئ

إلا هذا الاشتعالُ الجنونيّ

فهذا المورد الدافئ من التضحيات بالدماء الساخنة سيروي جذورها، لتنبعث فيها الحياة، وتسلم جذورها من الموت، الذي هو الاحتلال. سيكون ذلك بفعل الاشتعال الجنوني الذي سيُنبتُ تفاحاً ناصعاً ومشعّاً وبلا سوس، يعني الأجيال الحرة القادمة، فإذا كانت ثمارها ناصعة ومشعة فهذا يعني أنها هي أصل الضياء كله، وهذه مفارقة مع كونها منطفئة:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذ كيف تخرجين بتفاحِ عمرك

ناصعاً مشعّاً وبلا سوس

دون أن تسلمِ جذوركِ من هذا الموت

الذي يَنشرُه أبناؤك ومُحبوك

والمغنون باسمك

وهنا تكمن مفارقة درامية، حيث إن الموت يصنع الحياة؛ فالاشتعال يحرق كل شيء ويحيل الأشياء إلى رماد، فماذا إذا كان اشتعالاً جامحاً وجنونياً؟! فعلى غير ما يمكن أن يتوقعه إنسان سيثمر هذا الاشتعال الجنونيّ تفّاحاً ناصعاً ومشعّاً، بعد أن يحرق السوس وأسبابه، ليهدي الأبناء المضحّون لعمر هذه السيدة الأم ما يكللها بالضياء والنور والنصر والحرية.

يتوقف القارئ عند "الموت الذي ينشره أبناؤك ومحبوك والمغنون باسمك"، فكلمة الموت في ذاتها تحمل سوداوية شديدة القتامة. لكن السياق أضفى عليها ظلالاً من الجمال والأُنس والفرح بفعل الكلمات التي تلتها، فالموت هنا سينشره أبناؤها ومحبوها والمغنون باسمها، وليس أعداؤها. وبهذا المعنى فإن الموت سينشر ألق النصر بموت الأعداء، أو عبق الشهادة بتضحيات الأبناء. وتقودنا هذه المفارقة الدرامية إلى أن السيدة المنطفئة هي رمز لفلسطين التي ستشع خارجة من الموت بنضال أبنائها.

وفي خطاب أخير يستكمل به الشاعر مفارقته الدرامية، يوجهه لسيدته المنطفئة المكتسية بلون البنفسج، يقول:

آه يا سيّدتي المُنطفئة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا سيّدتي البنفسجيّة

حلمكِ قليلاً، واستيقظي علينا

أو جمّعي أوراقكِ وارحلي بعيداً

بعيداً وإلى الأبد

من جلودنا وقصائدنا وهمومنا اليوميّة

لكنْ كيفَ يكونُ ذلك، وأنتِ أُمّنا!!

تند عن قلب الشاعر آهة موجوعة، لأنه في حضرة السيدة الغالية على قلبه وهي منطفئة وبنفسجية، ولون البنفسج يرمز إلى الموت، ربما لأنه مزيج من اللونين الأحمر والأزرق المُشرب غالباً بالسواد. لكن الشاعر يريد أن يعرّضها لصدمة يحفز فيها مشاعرها لتستفيق من غيبوبة الموت، وتتحلى بالحلم والصبر. وتشكل هذه الصدمة مفارقة درامية ترفع من مستوى التوتر لدى القارئ والسيدة في آن؛ فالشاعر يتظاهر بأنه يخيرها بين الاستيقاظ والتجلد وبين أن ترحل بعيداً إلى الأبد هي وقضيتها المتمثلة في أوراقها. أن ترحل من جلودهم؛ والجلود هي الأوعية التي تغلف الأجسام وتحيط بها بالكامل وتحفظها، وفي الجلود نهايات أعصاب الحس[1]، فإذا فقدوها فإنهم يفقدون الإحساس بالقضية، التي لا تعود وقتها من همومهم اليومية، ولا تعود لديهم مشاعر تحفز قصائدهم التي تتغنى بحبها ومجدها وتلهب المشاعر والهمم من أجل تحريرها.

---

١. جاء في التنزيل الكريم: {إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا} (سورة النساء آية56)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن ذلك مستحيل لأنها أمهم. وهذا يعني أنها إذا غادرتهم فلن يظل لهم كيان ولا وجود ولا تاريخ ولا امتداد، فهي الجلد الذي يحتوي كيانهم ويحفظ وجودهم، وهي متغلغلة فيهم من خلال جيناتها المبثوثة في كيانهم، فإن غادرتهم انبتّوا عن أصلهم وتاريخهم، وبالتالي فقدوا امتدادهم عبر الزمن. فذلك لا يمكن أن يكون أبداً، فهي أمهم التي يقدمون أرواحهم لتحيا وليحيوا فيها حياة نصر أو فداء وشهادة.

وإذا ربطنا النص التالي من قصيدته "الكنعانيون" بالنص السابق، نجد الشاعر ما زال يدور في فلك سيدته حيث يخاطب القيسي مقامها العالي موجهاً إليها سؤالاً محتشداً بالمفارقات المكثفة المتعاقبة، وهذا شأنه في الكثير من شعره، حيث يطوّح بأفق التوقع لدى القارئ المتأمّل، ويتركه مندهشاً أمام روعة التعبير واقتصاد العبارة، حيث يقول[1]:

أين تذهبينَ أيّتُها السيّدةُ المريضَةُ

المُشَعّةُ بالجَداول والرصاصاتِ القادمة

السيدة التي يخاطبها الشاعر في هذا النص هي ذاتها التي كان يخاطبها في النص السابق، ولكنها هناك كانت منطفئة، وهي هنا مريضة لكنها مشعة، لا شك في أن المقاومة هي التي بعثت فيها هذا الإشعاع من جديد. ولعل للتعبئة الشعبية والتخاطر مع حركات التحرر العالمية في المعسكر الشرقي وفيتنام وغيرهما، وظهور "الاتحادات والنقابات ا لقطاعية (المرأة والطلبة والعمال) والمهنية (معلمون وكتاب وصحافيون، وغيرهم) شأن مهم في توسيع هذه القاعدة وتنظيمها إلى حد ما. وكان لليسار دور ملموس خلال السبعينيات

---

١. الأعمال الشعرية، ج3، ص102.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والثمانينيات من القرن المنصرم في تنظيم القاعدة الشعبية، وخاصة العمال والمرأة، علاوة على الطلبة والشباب، وكان لهذا أثره في توسيع المشاركة الشعبية في الانتفاضة الأولى"[1].

ولعل هذا هو ما بعث خيوط الأمل في نفس شاعرنا وأحدث عنده هذا التحول في الرؤية من عام 1977م، وهو زمن كتابة قصيدته السابقة، إلى عام 1982م، وهو زمن كتابة هذه القصيدة. حيث بدأ بهذا الحراك إرهاص بالثورة التي اندلعت على شكل انتفاضة شعبية عام 1987م. وبانتظار تلك اللحظات العارمة تحولت السيدة المنطفئة إلى السيدة المشعة بجداولها ورصاصاتها القادمة، لتقاوم المرض الذي ما زال يستولي على أعضائها.

كان لا بد من هذه المداخلة التاريخية لنتمكن من متابعة التدرج في مفارقات القيسي التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث.

فحين يفتتح الشاعر خطابه بسؤاله أين تذهبين، ويُذيّجه بنداء التبجيل (أيتها السيدة) يتوقع القارئ للوهلة الأولى أن هذه السيدة بكامل عافيتها، وهي ذاهبة لإنجاز عملٍ ما أو شأن من شؤون الحياة اليومية. ولكن كلمة (المريضة) قلبت الموازين وخيّبت التوقع، فقد انقلب معنى السؤال وهدفه، بعد أن توقعناه سؤالاً يهدف إلى التوصل إلى معرفة يدفع إليها الفضول، إلى سؤال مفجوع متخوف من وجهة هذا الذهاب. فهو يخشى عليها الموت. وبذلك تتشكل المفارقة من تساؤل أشبه بتساؤل العارف، ذلك لأن السائل يتوقع الجواب ويخشى تحققه.

---

١. هلال، جميل، صعود منظمة التحرير الفلسطينية وأفولها، شبكة الإنترنت، تشرين الثاني، 2011م.

http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2051

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن المألوف أن يكون المريض شاحباً منطفئاً، فيفاجئنا الشاعر في وصف السيدة (المريضة) بصفة (المُشعّة)، وهذه مفارقة لفظية تكسر أفق توقعنا ثانية في كلمتين متتاليتين متناقضتين. بينما تتعمق المفارقة حين نجد السيدة مشعة بما لا نألفه من الضوء والأنوار، إنما هي مشعة بالجداول. والجداول تتبع من الأرض وتتشعب فوقها فتروي الكائنات التي تعيش عليها، وتتسرب في أحشاء التراب فتروي جذور النباتات وتنميها وتصنع الخضرة والجمال، بل الحياة كلها حيث جعل الله من الماء كل شيء حي، ولكن وجه العجب فيها أنها مشعة بما في هذه الكلمة من دلالات التنوير والتمكين من الإبصار واستيضاح الطريق.. إذن هذه ليست جداول عادية، إنها شاملة العطاء.

ولكن المفارقة التالية تتشكل بشكل مفاجئ حين يعطف الشاعر على الجداول عبارة الرصاصات المقبلة. فالحياة التي تنتجها هذه الجداول الخارقة واعدة بالمقاومة لتكتمل لوحة الجمال بالحرية. أما المفارقة الكبرى فهي أن كل هذه الحياة المتكاملة الممتدة والمستمرة تكمن في هذه السيدة المريضة التي ليست سوى الأرض المريضة بالاحتلال، فهي تقاوم الموت بالحياة، وتهزم الفناء بالتجدد.

ومن المفارقات التي وردت عند محمد القيسي، مفارقة يطيب لي أن أسميها مفارقة الخيبة (أو الصدمة)، وتكون هذه المفارقة حين يبذل المرء جهداً فعلياً يأمل أن يحقق به هدفاً أو نتيجة معينة، لكنه يتفاجأ في النهاية أنه لم يحصل إلا على نقيض ما كان يسعى إليه. يعبر عن هذه المفارقة من شعر القيسي ما يقوله في قصيدة "شارة المذبحة"[1]:

أنا كنتُ حاملَ أوراقِهِمْ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص144-145.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكنتُ أصوغُ الأغاني

وحينَ تجاسرتُ ألفيتني

خارج القوقعة

فالبطل أو المتحدث هنا كان يسعى لأن يجد لنفسه مكاناً بين من حوله، فيقوم على خدمة القادة ويحمل أوراقهم ويصوغ لهم الأغاني والمدائح التي تعبّر عن البطولات التي ينسبها لهم. لكنهم استأثروا بكل شيء وقذفوه خارج القوقعة التي تقوقعوا بها حول أنفسهم مؤثرين مصالحهم الشخصية على تلك البطولات التي يهتف بشعاراتها. وتكمن المفارقة هنا في التضاد بين الفعل والنتيجة؛ الفعل في العبارتين (أنا كنت حامل أوراقهم، وكنت أصوغ الأغاني. والنتيجة في العبارة الأخيرة (ألفيتني خارج القوقعة).

أما ضمير المتكلم المنفصل (أنا) فإنه يدعم ويعضد بناء هذه المفارقة، حيث يؤكد الشاعر حضوره وفعالية هذا الحضور داخل دائرة العمل الفاعلة، والمتعلق به هو لا غيره، لكنه بعد أن بذل ما بوسعه لتحقيق هدفه بإيجاد مكانه ومكانته اللتين استحقهما عن جدارة، وجد نفسه خارج تلك الدائرة.

وإذا نظرنا إلى النص من زاوية ثانية، فإننا نجد مفارقة أخرى كامنة فيه تتعلق بالزمن؛ وهي ما يمكن أن نسميها مفارقة التحول، لأن العنصر الأساسي فيها هو تحول الزمن المحدد بعبارة (حين تجاسرت) فهذا التحول في نوعية الفعل عبر زمن التجربة والتطور، هو الذي جعلهم يخرجون صاحبه خارج القوقعة. فقد بدأ بمهنة أشبه ما تكون بمهنة المراسل لكن قفزه إلى المقدمة أوصله في عرف الناكرين لفضله خارج قوقعتهم الخاصة بهم فنبذوه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما المفارقة التالية ففيها بعدٌ خاص يجعلها مختلفة عما سبق من المفارقات. يقول القيسي في قصيدة " العروس الذاهبة في تفاصيلي"[1]:

سأغني لكِ طويلاً، وطويلاً أغني

ففي يدي زجاجتي

وأنتِ قريبةٌ، قريبةٌ من الأهداب

والليلُ بيننا

ففي هذا المقطع الشعري مفارقتان: الأولى نشأت من الحماس العارم الذي عبرت عنه العبارة الشعرية المؤكدة بالتكرار "سأغني لك طويلاً، وطويلاً أغني"، فالغناء للوطن هو شكل من أشكال المقاومة التي تهدف إلى الوصول للحرية، وستكون هذه المقاومة المفارقة طويلة الأمد بلا ملل أو كلل، فهذه العبارة مشحونة بالإصرار والاندفاع.

فقد ورد في السياقات المتعددة للشاعر نفسه أو لعدد من شعراء جيله من شعراء المقاومة، ما يؤكد ما شُحنت به كلمات الغناء والمغني والأغنيات والنشيد... بمعاني المقاومة والنضال والتعبئة وشحذ الهمم وهزيمة النسيان...، من ذلك قول القيسي في الجزء الثالث من قصيدته المطوّلة (الكنعانيون) [2]:

ما الذي يُغنيه القلبُ حتى يصلَ الحجارة

---

١. الأعمال الشعرية، ج3، ص58.

٢. المصدر السابق، ص105.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويَرى لها أجنحة

ما الذي يَنتظرُ الشاعر

لِيكونَ له مَوعدٌ ومَكان!

فالغناء– كما نرى– يصل الحجارة ويجعل لها أجنحة نراها، وهذا كناية عن قوة فعل الغناء في تهييج الثورة وشحذها، فيتحقق أن يكون له وطن وموعد مع النصر. ونلحظ أن كلمة موعد آكَدُ من الوعد، حيث في الـ(موعد) دلالة تحديد الزمان والمكان، مما يدل على أن الغناء آتى ثماره.

وفي انتقاده للقادة الخادعين المخدوعين، يقول في قصيدته "ثارة المتبحة"[1]:

وكنتُ أصوغُ الأغاني

....

أقولُ وقد أيقظَتني رُؤى الفاجعةْ

نَجيءُ زمانُ السقوطِ الأخيرِ،

ويُقضى على الشوكةِ الجارحةْ

فقادتُنا يَجهلونَ علينا،

يُريدونَ أنْ نتركَ الأسلحةْ

---

١. الأعمال الشعرية، ج١، ص144–145.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ألا إنها شارةُ المذبحة.

فالأغاني هي الشوكة الجارحة، وهي الأسلحة التي تَركُها يعني شارة المذبحة، ويعدّ ذلك زمان السقوط الأخير والفاجعة الحقيقية. فسكوت الكلمة يعني خمود جذوة المقاومة وبالتالي موت القضية. لذلك يعمد العدو إلى قتل المغني وقنص الكلمة، كما وجدنا في الكثير من أشعار القيسي وغيره، لأن الكلمة هي المقاومة الحقيقية للنسيان، وهي الوسيلة لرص الصفوف وتوحيد الجهود ضد العدو.

والمقاومة تتطلب عزيمة ثابتة وعقلاً يقظاً متوهجاً قادراً على التخطيط والتفكير بعمق. هذا ما يتوقعه القارئ حين تقع عينه على هذه العبارة الحازمة "سأغني لكِ طويلاً، وطويلاً أغني". ويزداد انتظار تحقق هذا التوقع حين يقرأ الجزء الأول من العبارة التالية: "ففي يدي" فيستبشر القارئ ويتوقع أن يقرأ كلمة من كلمات المقاومة مثل: بندقيتي، أو سلاحي.. وبخاصة أن (الفاء) التي أدخلها الشاعر على حرف الجر (في) توحي إلى القارئ بأن القادم من الكلام يحمل لنا ما يجعله واثقاً من قدرته على تحقيق الفعل المؤكد في العبارة الأولى، وتنفيذ عزمه فيه. لكن الشاعر يصدم هذا التوقع ويخيب ظن القارئ حين يقرأ الكلمة التالية: " زجاجتي" حيث تقلب هذه الكلمة كل المعاني المتوقعة من الجملة الأولى إلى الضد تماماً. فهذا التغير في أفق القارئ كان مبنياً على ما أوحته كلمة زجاجة المرتبطة في أذهان الناس بالخمرة، وهذا التصور السابق عن الكلمة يلقي بظلال سلبية على المشهد الشعري. فيقر في ذهن القارئ أن هذا البطل المفترض ما هو إلا شخص سكّير مُغيَّب العقل، عندئذٍ ينقلب حماس القارئ الذي توقعه في العبارة الأولى إلى يأس يغرق فيه شخص مهزوز القوى يسعى إلى الهروب بالسكْر بدلاً من المقاومة بالتيقظ والعمل الجاد والتعبئة أو السلاح. وبحسب هذا التصور تكون كلمة (زجاجتي) قد أثرت على كلمتي (سأغني، أغني) وجردتهما من العمق النضالي، وأخرجتهما إلى المعنى العبثي المحض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن عبارة الشاعر المؤكدة بالتكرار "وأنت قريبة، قريبة من الأهداب" توسع مسافة التوتر إلى أبعد مدى، لدرجة أنها تغير مسارات أفق التوقع وفضاءاته تماماً. إذ كيف يمكن أن تكون بلاده قريبة بهذا التأكيد من حلم رجل تائه؟! وكذلك تؤكد العبارة أن هذا القرب هو قرب من الأهداب؛ فإنّ الذي يقترب من الأهداب هو الحلم الذي يوشك أن يتحقق بخلاف أضغاث الأحلام التي لا يؤبه بها، ما يبعث الأمل من جديد، فهذا القرب يعني أن حركة النضال قائمة، وأن التحرير قادم لا محالة. ويتعمق هذا المعنى حين يقول: "والليل بيننا"، بنبرة عالية من التحدي شحن بها الشاعر عبارته. وهنا يغير القارئ أفق توقعه لينسجم مع المعنى الجديد. فالغارق في اليأس والضياع لا يقدر على التحدي. لذلك يعكس القارئ المعادلة ليجعل كلمة (سأغني) هي التي تؤثر بمعناها الإيجابي على كلمة (زجاجتي) وتلقي بظلالها عليها، لتكتسب الزجاجة بذلك دلالة المقاومة وتكون سلاحاً يتساوق مع الغناء الطويل الذي يَعِد به الشاعر.

يلتقي هذا التصور في اقتران القول بالفعل، الأغنيات بالنار، في قصيدة القيسي "العاشق والأرض"[1]:

أمسِ وَدّعناه في عرسٍ منَ النارِ وعَزمِ الأغنياتْ

ثم غنّا،

تُشعلُ الكبريتَ في الليلِ، تُضيءْ

ألفَ قنديلٍ على الدربِ لتَمضي القافلةْ

---

١. الأعمال الشعرية، ج١، ص82.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد قرن الشاعر، كما أشرنا في موضع سابق، عرس النار بعزم الأغنيات، حيث تبعث الأغنيات العزم في الثورة، فهي الكبريت والوقود للانطلاق على درب الكفاح حتى النصر. وإن كانت الأغنيات هي الجانب المعنوي من المقاومة، فإن الزجاجة الحارقة هي رمز الجانب العملي أو التنفيذي منها.

إذن نحن أمام مفارقة إيحائية، بمعنى أن الزجاجة تبدو لأول وهلة زجاجة خمر وينطبق على حاملها ما ذكرت من صفات سالبة، لكن حال تبين أن الزجاجة مرتبطة بسلاح المقاومين المتاح، حينها ينقلب الحال وتتعاكس الصفات. فما كان يبدو سلوكاً قبيحاً عابثاً يائساً، يغدو نضالاً شريفاً. وهكذا، يضاف إلى مفارقة الغناء في المقاومة، مفارقة مدهشة هي مفارقة الزجاجة التي حولتها ألفاظ المقاومة في النص إلى سلاح المولوتوف أو الزجاجة الحارقة. والمفارقتان في النص (الغناء والزجاجة) هما من مفارقات المقاومة التي يمكن أن يضمهما مصطلح المفارقة الدرامية.

ومن المفارقات التي تبرز دور الأغنية الخارق في تحصين النفس من الضياع، وأثرها في تبديد الظلمة، ما جاء في قصيدة القيسي "معراج"[1]:

وأسيّجُ بالخفقةِ أغنيتي

وأعدُّ سراجي

ليُضيءَ جوانبَ مُعتمةً فيّ،

وأبدأ مِعراجي

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص636-637.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

.....

وأنا داخلَ هذا الكونِ المفتوحِ،

أُغنّيكِ،

وأدعوكِ،

سياجي!

وهكذا يربط بين الأغنية والمعراج، ولكن المفارقة تكمن في مسافة التوتر البعيدة الفاصلة بين كلمة (المفتوح) و(سياجي)، فكم هي المسافة الجمالية واسعة بين الكلمتين! الأولى غاية في انعدام الحدود وفي التميّع، والثانية غاية في التحديد والتحصين. فإن الأغنية التي تحمل معنى التاريخ والثقافة والحضارة تحول دون ذوبان الفلسطيني في المناقي، وتناثر خصوصيته في الشتات، حيث تعدد الثقافات وتداخلها. وكل هذا يندرج أيضاً في المفارقة الدرامية، التي نلحظ أنها أبرز مفارقات القيسي وأكثرها حضوراً على رقعة شعره. [1]

وقد تمتد المفارقة الدرامية على الرقعة الكاملة للقصيدة الشعرية كما هو الحال في القصيدة التالية من شعر القيسي بعنوان "بضع كلمات للحديث عن فراس"[2]، حيث يقول:

---

١. بحسب جرين، فإن فهمنا للمفارقة الدرامية يستدعي استحضار ثلاثة عوامل إلى الذهن، تتلخص في أن خلق التوتر يكون من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة، مقابل شخصية أخرى أقوى منها، أو في مقابل قوة أخرى، على أن تكون الشخصية الغافلة جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، ليكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها. ثم يكون الآخرون من المشاهدين أو غير المشاركين في صنع الأحداث وتوجيهها، على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة، فيعرفون سبب إخفاق تلك الشخصية، وبذلك تكون المفارقة هي لب التناقض بين ظاهر الحدث وحقيقته. (انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص ص30-31.)

٢. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص166-167.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَنهلُ صَوتُكِ والأغاني مُطفأة

والعابرونَ تأخروا

فالدربُ مَلغومٌ، وخَلفَ البَابِ موت

.....

والصمتُ شاركَ في سُيولِ الدَّمِ

.....

يَنهَلُ صَوتُكِ والنساءُ لَبِسنَ أثوابَ الحِداد

وأنا خَبِرتُ منَ الزمانِ المرّ هذا أسوأة

في المقطع الشعري السابق من قصيدة القيسي، يخاطب القيسي الـ(هي)، وهي شخصية مغيَّبة عن الأحداث تماماً، كما نفهم من السياق، حيث ينهلُ صوتها متأخراً، فقد انطفأت الأغاني وتأخر العابرون والموت محيق، والنساء لبسن أثواب الحداد..

ومن جماليات التعبير التي تعمّق هذه المفارقة أن الشاعر يجمع بين المتناقضات على مستوى اللفظ، وعلى مستوى الحدث أو الموقف، وعلى المستوى الدرامي في آن معاً؛ فعلى مستوى اللفظ هناك مستويات متعددة: أولها مستوى التناقض في الدلالة، وذلك حين يربط بين الكلمتين (ينهلُ) و(صوتك)، وكل من هذين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللفظين ينتمي إلى حقل مختلف، فالانهلال يكون للمطر [1]، والانهلال من فعل الطبيعة، يستثير من حواس الإنسان البصر واللمس المباشر أو بما ينتج عنه من برودة ورطوبة، وكذلك يستثير حاسة السمع لشدة انصبابه وارتطامه بالأرض والأشياء[2].

وبذلك يكون الشاعر قد أكسب الصوت المنهلّ كل هذه الخصائص المحسوسة من قوى الطبيعة، بالإضافة إلى الخصائص المعنوية التي تنتج بفعل انهلال الغيث من الاستبشار بالخير، والإغاثة من الجفاف. ما يجعل القارئ حين يقرأ عبارة (ينهلُّ صوتك) يتوقع البشرى والخير والفأل بالحياة.. لكنه حين يقرأ كلمة (مطفأة) فإنه يخيب ظنه لأن هذه الكلمة صنعت مفارقة قلبت المعنى من البشرى إلى الفاجعة.

وأما التناقض الثاني فيتمثل في الحدث؛ فمع أن الصوت المنهلّ يحمل كل الخصائص السابقة، إلا أنه لم يلق أية استجابة، لأن الأغاني مطفأة، فصاحبة الصوت تصوّت في السكون. تقول العرب: "أسمعُ صَوتاً وأرى فَوتاً أي أسْمَعُ صَوتاً ولا أرى فِعلاً" [3]. فصمت الأغاني يقابل جلبة الصوت المنهلّ، الذي لم يعد صالحاً سواء لطلب الاستغاثة أو للإغاثة، بعد فوات الأوان.

---

١. "هَلَّ السحابُ بالمطر وهَلَّ المطر هَلّاً وانْهَلَّ بالمطر أهلالاً واستَهَلَّ: وهو شدة انصبابه". (ابن منظور، لسان العرب، مادة هلل.)

٢. والجدير بالذكر أن من معاني الصوت في اللغة العربية الفصيحة: النداء لطلب الاستغاثة (انظر: لسان العرب، مادة صوت.). جاء في مقاييس اللغة: " فأما قولهم (دُعيَ) فانصات، فهو.. كأنه صُوّتَ به فانفعل من الصّوت، وذلك إذا أجاب". ابن فارس، أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، (ت 395هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399هـ-1979م، مادة صوت.

٣. لسان العرب، مادة صوت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبرز لنا في هذا المقطع الشعري المكثف مفارقة أخرى، فمن المعروف أن الانهلال يؤدي إلى جريان السيول، سيول الخير والرواء. ولكن يفاجئ الشاعر توقعنا بأنه جعل الصمت هو الذي يشارك في جريان السيول، لكنها سيول الدم وصنع الموت، لا سيول الغيث التي تصنع الحياة، ذلك لأنه صمتٌ عن نصرة الحق، بل هو صمتٌ تخاذل حيال الظلم.

وبدلاً من أن تلبس الأرض ثوب الخضرة والأزهار القشيب بفعل ذلك الانهلال، لو أنه حمل الدلالة المعجمية للكلمة، فقد لبست النساء أثواب الحداد بسبب انقلاب معنى اللفظة التي صبغتها سيول الدم بلون الموت. فكان هذا الزمان الذي خبره الشاعر هو الأسوأ. ونلحظ أن الشاعر يخبر صاحبة الصوت عن الحال التي آلت إليها البلاد، مما يجعلنا نتوقع غيابها عن المشهد، فعبارة " ينهلّ صوتك" مع القرائن التي تدل على غيابها عن المشهد يزيد من توقعنا أن الصوت قادم من الخارج، ربما عن طريق الهاتف، أو أنه صوت انبعث من ذاكرة الشاعر. لكن الشاعر يفاجئنا بما يحتم علينا تغيير أفق توقعنا والانعطاف بشكل حاد إلى جهة أخرى:

.. وأنتِ تُسائلينْ

عنْ لَونِ هذا الحُزنِ في عينيَّ، عنْ

شَعري المُشَعَّث، عن مشاويرِ المَساءْ

والحارسُ الليليُّ أيضاً، لا يكفُّ عن السؤالْ.

فالمفارقة هنا أشد تعقيداً وتأثيراً إذ اكتشف القارئ أن المخاطَبة في هذا النص ليست ذاتاً غائبة عن العيان؛ فهي معه تشاهد لون الحزن في عينيه وشَعره المشعّث، وتسأله عن مشاوير المساء التي لم تشهدها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذات المفترضة سابقاً، التي يُفترض أنها لا تعرف عنها شيئاً لغيابها. فمن هذه السائلة التي تعرف كل شيء ومع ذلك تسأل عنه؟! ليس لدي تفسير إلا أن هذه السائلة العارفة المتجاهلة هي ذات الشاعر نفسه في بُعد من أبعادها التي تتصارع في داخله، ويتنكر بعضها للبعض الآخر.

وإذا ربطنا مشاوير المساء بالحزن والشعر المشعث، نعرف أن هذه المشاوير كانت لأهداف نضالية يقوم بها الشاعر تحت جنح الظلام، ولم تكن مشاوير للمتعة لأنها أولاً تتنافى مع هيئته، وثانياً لأنها كانت تستثير ريبة الحارس الليلي الذي لا يكفّ عن السؤال. فلو كان الرجل متأنقاً في هيئته ويمضي بصحبة امرأة لما أبه بهما الحارس الليلي حيث لا خطر على الأمن يستشعره من تلك المشاوير المسائية. ولكن هناك مفارقة في أن الأسئلة توجه إليه من طرفين متناقضين، طرف يستشعر آلامه ومتاعبه، فهو طرف داخلي يخصه لذلك يلح بالسؤال (تسائلين) عن التفاصيل التي تتعلق به شخصياً، وطرف لا يكف عن (السؤال) بصيغة المفرد دون أن يحدد هذا السؤال الذي يكرره الحارس، وهو الطرف الخارجي الذي لا يهمه إلا معرفة وجهة الشاعر أو هدفه من الخروج المسائي. فإن كانت الأسئلة تنتهي بعلامات استفهام في كلا الحالين، إلا أنّ المستفهم عنه مختلف تماماً؛ فالأولى أسئلة تنبع من الخوف عليه، والثاني سؤال متكرر مبعثه الخوف منه.

وما يزيدنا استئناساً بأن هذا الصوت الذي ينهلُ هو صوت داخلي ما جاء في المقطع التالي:

صَمتتِ يُرافقني، شوارعُ ذلك البلدِ البعيدِ مَعي،

وليسَ بهذه الطُرقاتِ منْ أحدِ

وأنا أضمُ قِراسَ:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(آهٍ فِراسُ يأكلُ قَلبَنا هذا البِعادْ

ويَعودُ لي حُزني الجميلُ

وزهرةُ الحُلمِ المُهاجرِ والبُكاءْ).

وتُعاتبينَ وأنتِ لا تَدرينَ ما يَفري الفؤادْ

هذا شتاءٌ آخرٌ قد فاجأهْ

ينهلُّ صَوتُكِ، والأغاني مُطفأةْ.

فمع أن الصوت ينهلّ، والشاعر يحاوره من أول القصيدة إلى آخرها، إلا أن الصمت يرافقه. وحين يفصح الشاعر أن شوارع ذلك البلد البعيد معه، نفهم أنه في المنفى، وأن التي تعاتبه هي تلك الشوارع التي تعيش في داخله، شوارع الوطن. بينما يعيش هو في منفاه في طرقات لا أحد فيها. لقد استشعر هذا الفراغ وهو يطلق آهته ويضم جثمان (فراس العجلوني) الذي استشهد من أجل فلسطين، القضية المشتركة. لذلك عبر عن الهم الواحد بكلمة (قلبنا) وكأنه قلب واحد بل إنه لكذلك. وقد أعاد إليه استشهاد فراس حزنه الجميل، وهذه مفارقة أخرى حين يصف الحزن بالجميل، لأن استشهاد فراس-على مرارته- يعبر عن وحدة الشعب بجناحيه الأردني والفلسطيني. وقد عادت باستشهاد فراس زهرة الحلم المهاجر، وهو حلم الوحدة.. وقد عاد البكاء أيضاً للشاعر، ولكنه بكاء مفارقيّ أيضاً؛ فهو يبكي حزناً على فراق فراس من جهة، وانفعالاً وتأثراً بمعنى هذا الفقد المر وهو الوحدة الحلم.

وبعد هذه المفارقات المتتالية، التي طوّحت بآفاق توقعاتنا وحملتنا على تغيير اتجاهاتها أكثر من مرة، ينهلّ الصوت بالعتاب مرة أخرى، وصاحبته لا تدري بما يفري الفؤاد، وهو استشهاد فراس من أجلها. فكان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انهلال صوتها بالعتاب همٌ آخر قد فاجأ الشاعر بعكس ما كان يتوقع. فكأني بالصوت المنهلّ هو صوت الذات ينبعث من داخل الشاعر، متقمصاً صوت الأرض بشوارعها البعيدة التي تعيش معه. فذلك الصوت يجلده لبعده عن أرضه، فيما هو يدفع اللوم عن نفسه بأنه يناضل من أجلها في موقعه البعيد، مستشفعاً بفراس الذي كان يرافقه درب نضاله، فهو هنا مع رفاقه في هذا البلد ليسوا في نزهة، بل إنهم مرابطون مناضلون. ألا إنها مفارقة درامية بامتياز.

من أنماط المفارقة التي ذكرها محمد العبد، مفارقة السلوك الحركي؛ "ترسم هذه المفارقة صورة السلوك الحركي لمن تقع منه، أو عليه، عناصرها ومكوناتها. وهي حركة عضوية، أو حركة جسمية عامة، تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية" [1]. ويرى ناصر شبانة أنه "من المهم الالتفات هنا لما لم يلتفت له محمد العبد من أن هذا الضرب من المفارقات يحتاج إلى مراقب خفي لا ينتبه لوجوده الشخص ضحية المفارقة، الذي لن يقوم بمثل هذه الحركات لو علم بمن يراقبه" [2]. أقول هنا إن العبد، وإن لم يذكر الرقيب صراحة، إلا أنه ألمح إليه ضمنياً، فحين يناقش المفارقة الحركية السلوكية في الآية الكريمة: { أَلَا إِنَّهُمْ يَثْنُونَ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخْفُوا مِنْهُ أَلَا حِينَ يَسْتَغْشُونَ ثِيَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ}[3]، يقول العبد: " وكأنهم ظنوا أنهم يقدرون على الاستخفاء من خالقهم ومالك أمرهم"[4]. وهذا الكلام

---

١. محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص198.

٢. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص71.

٣. سورة هود، الآية 5.

٤. محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ص207.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يؤكد أنهم يعلمون بوجود الرقيب، وإلا لما حاولوا الاستخفاء منه على طريقتهم التي تصوروا أنها مجدية، ذلك لجهلهم بقدرة ذلك الرقيب وصفاته.

وقد وقعت على نمط من المفارقات عند القيسي، يبدو للقارئ أنه نمط حركي، لكن الحركة في هذا النمط غير حقيقية، بل هي حركة أو سلوك على المجاز. يقول القيسي في قصيدة "برق يماني" [1]:

منذُ عامٍ وأنا أجمعُ أوتاري

ولا أذهبُ في العزفِ،

....

فإذا أمسكتُ بالخيطِ جَفاني ورقي الأبيضُ

فهذه المفارقة تبدو حركية سلوكية في ظاهرها أو في معناها المباشر، وتجمع بين الحركة في جمعه الأوتار، وبين السكون في عزوفه عن العزف. ولكن المفارقة في مستواها العميق تدل على معنى القصور في تكامل الجهد المبذول، والخلل الحاصل بين النظرية والتطبيق، فما فائدة الأوتار إذا لم يُعزف عليها؟! لذلك أرى أن أسميها مفارقة الإخفاق. وقد نسب الشاعر الأوتار التي بذل جهداً طويلاً في جمعها إلى نفسه، لأنه يريد العزف على أوتار قضيته هو بحسب رؤيته وليس بحسب رؤية الآخرين الذين لا تهمهم القضية كما تهمه. ويؤكد هذا المعنى في العبارة التالية، فإذا أمسك بالفكرة لم يجد الفرصة لتدوينها وتثبيتها لتدخل حيز الوجود، وهذا بحد ذاته كسر للتوقع يتكرر في المعطيات القادمة أيضاً. فنسْبه الورق إلى نفسه يعني أنه لا

---

[1]. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 517- 518.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يريد ورق الآخرين، ولكن صفحاته البيضاء سُوِّدت بأقلام غيره من الغرباء أو من غير المخلصين للقضية، وبأفكارهم وأعمالهم المضادة. وهذا سبب الإخفاق الذي يبدد الجهد المبذول.

ونلحظ أن تركيب الجمل الشعرية بما فيها من التوازي والتقابل يقوّي بناء المفارقة ويحدث الترابط بين عناصرها، ويبرز التلاحم بين العلاقات المتشابكة بين الكلمات ودلالاتها السطحية والعميقة على التوالي، أقصد في المعاني الظاهرة والمعاني الكامنة في آن معاً؛ فتجميع الأوتار يقابله القصور عن العزف، وكذلك الإمساك بالخيط أي بالفكرة يقابله فقدان الورق الأبيض الذي سيدونها عليه، ما يؤدي إلى ضياعها والعجز عن تنفيذها. وهذا ينم عن قدرة بارعة لدى الشاعر في كتابة نص متماسك، يرهص أوله بمعنى آخره، ويؤكد آخره على معنى أوله، على الرغم مما يتخلل المسافة التي تقع بين الأول والآخر من توتر وكسر لآفاق التوقعات.

ولعل هذه المفارقة من هذا الباب تدخل في إطار "مفارقة النسق المتماثل"، كما ورد عن هذا النمط عند خالد سليمان، فهي تشكل "جزءاً في بناء لم يعتمد المفارقة أساساً يقوم عليها. بمعنى أن الشاعر هنا يستعين بتقنية المفارقة وسيلةً بلاغية.. لإثراء شعرية النص الذي ترد فيه، ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيرية ممكنة، ودون أن يجعل من نصه بناءً قائماً على المفارقة" [1].

وكذلك من المفارقات التي تبدو سلوكية حركية وهي غير ذلك، ما يمكن أن أسميه مفارقة الحيرة. وهي ما شُحن به هذا المقطع الشعري من قصيدة "أنَّةُ القوسِ والباب"[2]، يقول محمد القيسي:

---

١. خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص51.

٢. منمنمات أليسا، ص127.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل نظلُّ ندورُ، ندورُ،

وَحيدينِ نبحثُ عن مقعدينِ ومائدةٍ

في العَراءِ،

ونَبكي البَلدْ!

إنهما في حركة دائبة يبحثان عن أسباب الاستقرار (مقعدين ومائدة)، ولكن المفارقة الأولى أنهما يبحثان عن أسباب السكنى في العراء حيث لا سكنى ولا سكن. والمفارقة الثانية أنهما يبكيان البلد، فهما يطلبان أقل القليل خارج الوطن ولا يجدانه، بينما لهما بلدٌ بأكمله، لكنه سليب. فهل يكفي البكاء في هذه الحال؟ وهل يكون الحل في البحث عن مكان بديل في العراء يؤويهما حيث لا إيواء؟! إنها صورة للنشاط والسلوك الحركي ظاهرياً، ولكن الحقيقة الكامنة خلف هذا السلوك النشط الدائب هي الحيرة والسير في الاتجاه الخاطئ. إنه سلوك حائر غريب يثير السخرية المُرّة لأنه لا طائل منه.

وأرى أن هذا النمط من المفارقات يدخل في نطاق المفارقة الدرامية، لأنه يعبر عن مشهد تمثيلي. وكذلك لأن هذه المفارقة صيغت على شكل تساؤل، فإنها تنضوي أيضاً تحت نمط المفارقة السقراطية، أو ما يسمى بتجاهل العارف سالفة الذكر.

ومن المفارقات ما أورده خالد سليمان باسم المفارقة الهزلية [1]، وهذه المفارقة لا تستوجب جملة لغوية محددة، لذلك تنعدم البنية المركزية للمفارقة، إذ تتلاحق المفارقات في جمل متصلة، وتكون الجملة الأولى

---

١. انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص52.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لاذعة لتصل إلى الجملة الأخيرة فتكون الأكثر لذعاً. والهدف من هذا البناء تشكيل الصورة الأكثر سخرية وتهكماً من الشخصية المقصودة، لتتكون المفارقة الهزلية [1].

وهذه الحال تنطبق على ما قاله الرباعي: "فمن المفارقات الساخرة، أن يتولى تصريف الأمور أشد الناس جهلاً بها، وأن يتخلى العارفون بشؤونها، أو يبعدوا عن إدارة أحوالها وناسها" [2].

وقد تمثلت هذه المفارقة في المقطع الشعري التالي من قصيدة محمد القيسي "وقال تلميذ الشوارع" [3] في جزئها الثالث، حيث يقول:

ويوزّعونَ المناصبْ

ميّالينَ إلى الزهو

بفراغِ الأسماء

وفراغِ الصدى

يُجمّلونَ فساتينَ الأكذوبةِ

والدويَّ الذي يُحدثونَ إثرَ تعليقٍ ما

أو جملةٍ عاديّة

---

١. انظر: الخوجة، محمد، نماذج بخلاء الجاحظ، على شبكة الإنترنت 2006/8/18م.
(http://academic-research.blogspot.com/2006/08/blog-post_7605.html

٢. الرباعي، عرار الرؤيا والفن، ص170.

٣. الأعمال الشعرية، ج3، ص82.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في سطرٍ من هناكْ

حتى لتمتلئ جدرانُ النفق

بجرائد الحائط

الحافلةِ بانتصاراتٍ دون كيشوتْ

وبأشكالِ سيوفٍ لامعةٍ من خشبْ

فالعبارة الأولى من هذه المفارقة (ويوزعون المناصب) هي عبارة تمهيدية شبه محايدة قد تحمل إشارة إلى بذرة مفارقة، لأن كلمة (المناصب) لا تبشر بالكثير كما لو استُعملت بدلاً منها كلمة المسؤوليات أو المهام. ثم تتخلى الجملة الأولى عن فرصة حُسن نية التأويل حين تتلوها جملة فيها انتقاد منخفض النغمة، وقد يستشعر القارئ نغمة الانتقاد من كلمة (ميّالين) التي يجد فيها رخاوة تفيد ادعاء الزهو على ما لا يستوجب ذلك، لأنهم لو كانوا من ذوي الإنجازات التي تبعث على الفخر والزهو، لعبّر الشاعر عن ذلك بألفاظ واثقة مثل: يزهون، أو يليق بهم الزهو أو ما شابه.

ويتأكد صدق هذا الحدس بقراءة العبارة الثالية (بفراغ الأسماء) التي تتصاعد فيها النغمة لتتحول من مجرد انتقاد إلى سخرية، ذلك حين تكتشف أن ذلك الزهو ليس بإنجاز معين، بل بفراغ الأسماء. وفراغ الأسماء يعني أن هذه الأسماء هي مجرد ألفاظ لها دلالات، ولكنها بلا مدلولات حقيقية تناسبها أو تعبر عنها. ويزيد الشاعر من مستوى نبرة السخرية حين يعطف على هذه الأسماء الفارغة (فراغ الصدى). فيضيف الفراغ إلى الصدى؛ فمن المعروف أن الصدى يتردد في الفراغ، وقد يكون الصدى ارتداداً لصوت ذي بال كصرخة استغاثة أو نداء للتحفيز على أمر ما أو للتحذير من خطر ما.. يصل إلى الآذان وينبه

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أصحابها بأن هنالك رسالة تستحق أن تقال بصوت مجلجل لضرورة إيصالها لأبعد مدى يمكن أن تسمع فيه لأهميتها، أما أن يكون الصدى فارغاً، فهذا يعني أنه صادر عن فراغ بصوت أجوف لا رسالة فيه ولا هدف له.

إلى هنا يتوضح دور هذه الشخصيات بشيء من السذاجة، ولكن الموقف يتصاعد في الجملة التالية (يجمّلون فساتين الأكذوبة) حيث يبدأون بالكذب بل بتجميل الكذب وإلباسه فساتين تستر عريه. وكذلك يقومون بالتهويل والتغني بتوافه الكلام الذي يزيفونه حتى يملؤوا به وسائل إعلامهم (حتى لتمتلىء جدران النفق/ بجرائد الحائط) وهنا نكتشف معنى فراغ الصدى بجلاء أكبر، فهو ليس كالصدى الذي يتردد بين جبلين في وادٍ سحيق، ليملأ الفراغ بين الجبلين اتساعاً، وبين قاع الوادي ومراقي الفضاء ارتفاعاً، لأنه ليس صدى صادر عن صوت حي، بل هو جيزٌ في جرائد الحائط. وكلمة (الحائط) تدل على أنها ليست صحف عامة تخرج إلى النور ويقرأها الناس ويتفاعلون مع أخبارها، بل هي محصورة في نفق، لا تصل إلا إلى من وُجد في هذا الحيز المُسرّب الخانق. نكتشف أخيراً مع تصاعد نغمة السخرية إلى حدّ الإهانة ما يضخم المفارقة، وذلك حين يصدّقون أكاذيبهم التي تتحول فيهم إلى حالة مرضيّة كحالة الشخصية الهزلية المعروفة، دون كيشوت، البطل الذي صوره الأديب الإسباني ثير بانتس وجعله غارقاً في الوهم، متخيلاً أنه يحقق انتصارات عظيمة بسيفه الخشبي.

ومن الملاحظ أن القيسي رصف نصه الشعري بكلمات تحمل دلالات متواشجة تصنع علاقات متشابكة في بناء محكم التراكيب، يتجه إلى نهاية المفارقة في سير تصاعديّ نغمة السخرية وتنازليّ الدلالة؛ فكان ترتيب الكلمات والعبارات في النص: المناصب، الزهو، فراغ، الأكذوبة، الدويّ، النفق، جرائد الحائط، انتصارات دون كيشوت، بأشكال سيوف لامعة، من خشب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لنكتشف من هذا الترتيب المفارقي أن المناصب التي تدل على الرفعة كانت في نفق تحت الإرض، ووسائل الإعلام التي تتغنى بانتصاراتهم هي جرائد حائط في ذلك النفق لا يقرؤه أحد غير هؤلاء القابعين في نفقهم المظلم، حيث يزهون بالفراغ ويعيشون في كذبة كبيرة يصنعونها ثم يتوهمون صدقها.

وهذه المفارقة بهزليتها تعدّ من النمط الدرامي البنائي، حيث تكون الصورة المغلوطة التي كونتها الشخصية عن نفسها متعارضة مع الصورة التي يتيح العمل للقارئ تكوينها. (والمفارقة الأوسع أن) تكون الصورة المغلوطة التي كونها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي" [1].

خاتمة الفصل الثاني:

تلك كانت أهم أنماط المفارقة في شعر محمد القيسي، وقد وجدنا أن المفارقة الدرامية، ومفارقة الموقف والحدث هي الأكثر حضوراً في شعره. وكذلك كان للمفارقة اللفظية حظ وافر، بينما ندرت عنده المفارقة الهزلية. ولعلي أردّ ذلك إلى الأحداث الدموية المؤلمة التي عصفت بالبلاد في هذا العصر؛ من النكبة إلى النكسة ويُتم الشاعر والشتات والفقر.. كل ذلك لا يناسبه التعبير الهزلي، حيث طغت نبرة الحزن على المرحلة الأولى من الصدمة، ثم تنامت قوة النبرة لتناسب التحدي الذي تتطلبه المقاومة. هذا وقد متّلت الدراسة على هذه الأنماط معتمدةً مبدأ النسبة والتناسب في تناول هذه المفارقات، لأن حصر مفارقاته في فصل واحد هو المحال بعينه، حيث لا تكاد تخلو قصيدة في شعره من مفارقة أو أكثر.

وقد لاحظنا أن المفارقات عند القيسي غلب عليها موضوع الوطن وما يتعلق به من موضوعات، مثل القضية والمقاومة والتضحيات والأمل بالتحرر، والاحتلال والعمالة والتآمر والتسلق على أكتاف القضية من

---

1. دي سي ميوريك، المفارقة وصفاتها، ص ص 238-239.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أجل المصلحة الخاصة..، كل ذلك تناوله القيسي من خلال توظيفه للمفارقة، التي أسهمت بشكل كبير في حبك شبكة العلاقات في نصوص شعره، وتعقيدها أحياناً، وتعميق أبعادها، ما جعل نصه يتميز بمستويات متعددة من المعنى، ويترابط ملفت بين أجزاء النص على مستوى اللفظ والمعنى على حد سواء.

والضحية في مفارقات القيسي هو في الأغلب، الإنسان الفلسطيني الذي يمثل الشعب أو شرائح منه بأطيافه. فهي لم تتقصّد أشخاصاً بأعينهم، لأن هدفها هو معالجة قضايا عامة تخص القضية. لذلك لم تستدع شخصيات الضحية في مفارقاته الضحك والتندر والتسلية، بل كانت تثير في نفس القارئ إما التعاطف مع الشخصية المظلومة المقهورة، لأنه في الواقع يتعاطف مع قضيته، وإما الثورة على الشخصية السادرة في ظلمها أو تآمرها، لأنها تمثل جهة معتدية أو شريحة خائنة منبوذة.

لقد كانت المفارقة عند القيسي ثرية وملفتة ومؤثرة. وبصفتها من أهم الأساليب التي تكسر أفق توقع القارئ، فقد وظفها توظيفاً ناجحاً؛ فهو بكلمات وعبارات مختصرة كان يضطرنا إلى تغيير أفق توقعنا أكثر من مرة أحياناً كثيرة، لنتمكن من الوصول إلى معنىً خفي يكمن وراء كلماته الظاهرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

التشكيل الفني في إطار التوقع:

الإيقاع، الصورة، النص.

يندرج التشابك في إطار القراءة ضمن قاعدة التوقع في نظرية التلقي والتأويل. ستنطلق القراءة من خلال مفرديّ الإيقاع والصورة على أن يكون مرجعية كل منهما النص الشعري لدى الشاعر محمد القيسي: محور الأطروحة المختار، وأبدأ بالإيقاع:

أولاً: الإيقاع وتحولاته في إطار أفق التوقع

إذا شئت أن أجتهد في توصيف الإيقاع الخارجي للشعر، كما أراه وأحس به أقول: إن الإيقاع الخارجي هو أشبه بصوت جريان الماء في مجاريه المتنوعة التضاريس، فحين يصادف الماء منحدراً شاهقاً يسقط مُصدراً هديراً يعلو على كل الأصوات المحيطة، إنه إيقاع الغضب والهيبة والجلال. وحين يتدفق الماء من بين الصخور ويترقرق بينها فإنه يصدر خريراً ناعماً يصلح أن يكون خلفية موسيقية لحياة هادئة وادعة بالحب والجمال. وحين ينسرب صامتاً في أعماق الأرض مودعاً فيها رواءه، فإنه يعبر عن جوهر الحياة بعشبة أو بغصن أو زهرة أو ثمرة.. وبين الصخب والصمت يتدرج إيقاع الماء بحسب تضاريس الأرض التي يقع فيها أو عليها، كما يتدرج إيقاع الشعر بحسب الموقف الذي يعبر عنه، أو الحالة النفسية للشاعر نفسه، وقوة المشاعر التي تحرك فيه الحاجة إلى التعبير أو البث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الإيقاع الداخلي للمشهد المائي فهو كل ما تقع عليه العين من مشاهد تنسجم مع المشهد بأكمله؛ فالماء يُنبت الخضرة، والخضرة تنتج الزهر، والخضرة والزهر تستدعيان وجود الطيور والفراشات واليرقات والنحل وشتى مظاهر الحياة، وكل هذا يحرك الحياة في المكان ويخلق إيقاعها المنسجم. فلو سمعنا هدير شلال أو خرير ينبوع لتوقعنا أننا سنرى خضرة وحياة في المكان، فإن لم نجد شيئاً من هذا لكان المشهد نشازاً، ما يكسر أفق توقعنا ويوقعنا في خيبة الظن. وهذا ما ينطبق تماماً على الشعر، فلو أننا توقعنا سماع قصيدة تطرب الأسماع بإيقاعها، وتحرك المشاعر بعاطفتها، ثم وجدنا الشاعر يسرد على أسماعنا كلمات منفردة متقطعة متنافرة، فإننا نشعر عندئذٍ بالضجر وخيبة الظن، بينما لو انتظمت هذه الكلمات في سياق لغوي متناسق يحمل في طياته المعنى المقصود التعبير عنه بفنية عالية، وانسجام بين الشكل والمضمون، وبين الكلمات والتراكيب... لتشكلت من هذه الكلمات قصيدة، لتكون عالماً من الانسجام والجمال.

فالإيقاع الخارجي هو مؤشر مباشر أو غير مباشر، وبدرجات متفاوتة، يدل على أن اللغة التي نسمعها ليست لغة نثر عادية، ولكن قبل أن نحكم عليها بالشاعرية علينا أن نبحث فيها عن إيقاع الحياة، الإيقاع الداخلي الذي لا يتحقق إلا ببعث الحياة في الكلمات، من خلال انسجامها وتواشجها في علاقات متشابكة متوائمة تشكل النسيج الشعري الطافح بالمشاعر الحية والمعاني المتوائمة، وإلا لكان المسموع نظماً لغوياً أجوف مبنياً أشبه ما يكون على هيئة القبر، الذي له هيكل بنائي ولكنه يحوي في داخله هيكلاً عظمياً، أو تراباً ميّت.

كان ما سبق حصيلة خبرة ذاتية نتيجة معرفتي وممارستي للإيقاع في تجربتي الشعرية، لكنني سأسعى لتكوين صورة علمية عن الإيقاع قديماً وحديثاً، وأبدأ من النقد العربي القديم حيث عرّف قدامة بن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جعفر الشعر على أنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]. وذكر ابن رشيق القيرواني أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر" [2].

نلحظ مما تقدم أن الشعر عند العرب قائم على الإيقاع الخارجي الذي يتحقق في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الذي يتحقق عن طريق الألفاظ والعلاقات التي تربط بينها، وكذلك تواشج المعنى مع اللفظ ليكون البناء متكاملاً. فالإيقاع بجزئيه –كما فهمت– هو الأساس الذي يقوم عليه الشعر.

يقول إليوت: " أعتقد أن الخصائص التي تهم فيها الموسيقى الشاعر على أوثق نحو هي الحس بالإيقاع والحس بالبناء"[3]. ويهتم إليوت بالإيقاع على مستوى الكلمة وعلاقاتها، والتركيب والمعنى..، فيقول إن "موسيقى الكلمة إنما تقع.. عند نقطة تقاطع: فهي تتبع من علاقتها أولاً بالكلمات التي تسبقها وتليها مباشرة، ومن علاقتها غير المحددة ببقية السياق، كما تتبع من علاقة أخرى هي علاقة معناها المباشر في ذلك السياق بكل المعاني الأخرى التي كانت لها في سياقات أخرى، وبكل ثروتها – الكبيرة أو الصغيرة – من التداعيات"[4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. قدامة بن جعفر (ت 377هـ)، نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص3.

٢. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي (ت 456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1401هـ–1981م، ص68.

٣. ت. س. إليوت، المختار من نقده، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، تصدير جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم المسلسلة 135، ج2، 2000م، ص25.

٤. المرجع السابق، ص23.

ويعرّف كمال أبو ديب الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحاسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقدة" [1].

ولعلي أرى في تعريف أبي ديب تعميقاً للمفهوم البسيط لهذه اللفظة، ما يجعله يناسب الإيقاع المتعلق بالشعر خاصة. أما الإيقاع في هيئته الطبيعية المبسطة، فقد لا يشترط التنامي في حركته، من ذلك الإيقاع الثابت الذي يصدر عن حركة متكررة في ظروف ثابتة، كصوت تدفق الماء من ينبوع، أو إيقاع ضربات قلب النائم..

وعن تعالق الإيقاع مع طبيعة حياة العرب ودوره في شعرهم وحياتهم، يقول كمال أبو ديب: " عبّرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش. ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني، لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر. بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واعٍ لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف، المنسرب، المائج، الراقص، الصاخب أحياناً، الهامس أحياناً، والهازج الراجز أحياناً" [2]. فالمصدر الحقيقي للوزن الشعري هو حاجة عضوية تثور في البشر جميعاً وقت الانفعال القوي، وهي تبلغ أقصى احتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال في الشعراء. فالوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمر طبيعي جداً. وهو في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب

---

١. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص ص230-231.

٢. المرجع السابق، ص43.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر زينة ورونقاً، وطلاوة وحلاوة..، إنه ضرورة يقوم أساسها على حقيقة جذرية في صميم التكوين والسلوك البشريين [1].

- الإيقاع وأفق التوقع:

وبحسب ريتشاردز فإن الإيقاع والوزن يعتمدان على التكرار والتوقع سواء ما كان يتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث... واللفظ المفرد أو الصوت الواحد ليس له أثر خاص به، ولكن يدخل العنصر الجديد (الكلمة) بمجموعة من التأثيرات الممكنة الخاصة به، في كمٍّ من التوقعات غير المحددة. ولكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة، يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها [2]. وهذا يعني أن تأثير الكلمة إيقاعياً لا يكون إلا ضمن سياقه. من أجل هذا اهتم ريتشاردز بالإيقاع والتوقع بالسياق أو النسيج كما سماه، قال: " والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات، أو خيبة الظن، أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات لأقصى قوته إلا من خلال الإيقاع، ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع " [3].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. انظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، الطبعة العالمية 16، 1964م، ص37.

٢. انظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ص 188 وما بعدها.

٣. المرجع السابق، ص192.

ويشير هذا القول إلى ما يراه كولريدج من أنه من حق القارئ أن يتوقع، ومن واجب الشاعر أن يقدم هذا النوع وهذه الدرجة من الاستثارة الممتعة [1].

ويتابع ريتشاردز فيقول بأن الشكل المعقد الخاص للتتابع الإيقاعي الزمني يعرف بالوزن. "والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع – الذي هو عادة غير شعوري..– فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه" [2]. وهذا الكلام يتطابق تماماً مع ما جاء في نظرية الأدب، حول ارتباط الإيقاع بالزمن في تشكيله لأفق التوقع "إن وقت اللغة الشعرية وقت توقع. فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة إيقاعية، غير أن هذا التوقيت لا يحتاج إلى الانضباط كما أن الإشارة لا تحتاج إلى أن تكون قوية فعلاً ما دمنا نحس بأنها قوية"[3].

وفي كتابها الشعر كيف نفهمه ونتذوقه تتحدث إليزابيث درو عن التوقع الذي يتشكل لدى القارئ حين يفتح كتاباً ويرى قصيدة، فهو يتوقع أن يقرأ شيئاً مختلفاً فيما لو كان الكتاب بلغة النثر. فالتجاوب الذي يحدث عند القارئ في حالة رؤيته القصيدة المطبوعة هو تهيؤ عقلي غريزي، حيث يتوقع تركيزاً أكثر في

---

١. انظر: كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971م، ص295.

٢. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ص194.

٣. رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987م، ص175.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحاسيس، والأهم من ذلك هو تهيؤ تجربة الأذن (أفق توقعها) ذلك لأن الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية [1].

أما شكري عياد فيقول: "والشعر الموزون يحدث أكبر درجة من التوقع. والشعور بالإيقاع يحدث من التقاء هذا التوقع، أو هذا التهيؤ النفسي بما يرد على الحس من كلمات جديدة.. فإن ما يرجع إلى العادة، أو إلى روتين الإحساس، من ارتقاب المصوت، إنما هو جزء من التوقع العام" [2].

– عتبة الإيقاع: الوزن بين البحر والتفعيلة:

لئن كان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من وضع علم العروض، إلا أنه في الحقيقة لم يقنّن تقعيداً علمياً لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي، إنما قام بوصفٍ لما هو متحقق من نماذج الإيقاع ووحداته المكونة، كما بدت له [3].

وقد تنامت الحاجة إلى تجديد الشكل في الشعر الذي سبقنا إليه الغرب، حيث خرج عن النمط الكلاسيكي القديم. لكن هذا الكلام لا يؤخذ على عواهنه؛ يقول إليوت: "لكن الابتكارات العروضية لا تقاس فقط بمدى الانحراف عما هو شائع؛ إنها قضية موقف تاريخي فبعض اللحظات قد تكون أحوج إلى تغيير عنيف من البعض الآخر. والمشكلة تختلف في كل عصر" [4].

---

١. انظر: إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للمساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1961م، ص43.

٢. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م، ص157.

٣. انظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص44.

٤. إليوت، المختار من نقده، ج1، ص528.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مع أن إليوت لا يغيب عن ذهنه أن الثورات العنيفة في التجديد قد لا تكون في بعض الأحيان ممكنة أو مستحبة.. وآية الأستاذية هي أن يحدث المرء تغييرات بسيطة تكون في المستقبل بالغة الدلالة مثلما أن آيتها هي إحداث تغييرات جذرية – في وقت آخر – يعود الشعر من خلالها إلى معياره"[1].

أما التجديد في رأي إليوت فهو تجديد مدروس يراعي حاجة المرحلة والظروف الخاصة بها، وهو تغيير تدريجي متأنٍ، يحافظ على خيط فني يربط الحديث بالقديم، بل إن الشعر من خلال التجديد يعود إلى معياره، فيلبي بذلك متطلبات المعاصرة، ولا يتنكر لأصالته، فتتبلور هويته الخاصة به التي يواكب بها تطوره.

وبناء عليه برز رواد للتجديد في شكل الشعر العربي في العراق منتصف القرن العشرين كنازك الملائكة وبدر شاكر السياب.. وترى نازك الملائكة أن في التحرر من الأوزان القديمة نزوعاً إلى الواقع، وحفظاً للطاقة الفكرية التي تحد قيود الشعر القديم من تدفقها، وكذلك فإن الغنائية العالية الملازمة للأوزان القديمة، تعطيها جواً من العاطفة المصطنعة، بما في ذلك مأزق القافية الموحدة [2].

ولكن من ناحية أخرى فإن هذه المزايا قد تكون خادعة للبعض، وتشكل خطراً على الشعر. وذلك من خلال الاستسهال والتحرر غير المدروس أو المجاني من الوزن والموسيقى، والتدفق غير المنضبط في رصف التفعيلات، في تجاوز تام للعروض. [3] فحركة الشعر لم تصدر عن إهمال للعروض، "وإنما صدرت

---

١. إليوت، المختار من نقده، ج1، ص528.

٢. انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص ص43–44.

٣. انظر: المرجع السابق، ص ص29–30.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر" [1].

وربما استفادت نازك من رأي كولريدج في هذا المجال، الذي يرى أن الشعراء القدامى، في كل من إيطاليا وإنجلترا، قد أنتجوا تنوعاً عظيم الأثر، عن طريق تكييفات لا حصر لها، وتوازنات دقيقة للصوت في الأوزان الشائعة لديهم [2]. مؤكداً أن "الشاعر يولد (بتشديد اللام وكسرها) ولا يصنع" [3].

ويحضرني هنا ما قاله كولريدج في تشبيهه للوزن مقارنة بأي غرض من أغراض الشعر، بأنه "الخميرة التي لا تساوي شيئاً، وهي مسيخة المذاق في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب" [4]. فلعل عبارته "بالقدر المناسب" تترك المجال مفتوحاً ليتصرف الشاعر بهذا الوزن موفقاً بين الغنية التي يتطلبها الشعر من جهة، وبين التماشي مع حاجات الواقع التي يتطلبها تطور العصر من جهة أخرى، دون أن يعرض نفسه لتهمة العقوق للماضي، ولا الخيانة للحاضر.

ورداً على من يريد التحرر من الإيقاع، يتحيز شوقي بغدادي للإيقاع في الشعر، فيقول إن كثيرين اندفعوا إلى نبذ إيقاع الشعر العربي، متأثرين بالترجمات النثرية عن الشعر الغربي، ومتطلبات التعبير المعاصرة المتطرفة، أو بالهبوط المستمر لمناهج تدريس اللغة العربية، وإهمال تدريس العروض العربي المدهش بغناه الإيقاعي. بل وردّ ذلك إلى دوافع مشبوهة لمشروع عالمي تدميري لأصالة الشعوب وتحقيق

---

١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص39.

٢. انظر: كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص266.

٣. المرجع السابق، ص254.

٤. المرجع نفسه، ص297.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التبعية[1]. وبعيداً عن التطرف أرى أن فضاءات الأدب أكثر اتساعاً وتلوناً من أن نحصرها في شكل واحد أو لون معين، وإنّ تجاوُب أصداء القديم والحديث في الأدب يثري المشهد، ويؤكد استمرار التطور دون أن يصادر أي منهما حق الآخر في الوجود.

القيسي بين البحر والتفعيلة:

النبر بدلاً من التفعيلة: يرى محمد النويهي أن العيب الأساسي للشكل الشعري الجديد هو أنه لا يزال قائماً على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدي، ما يجعله محتفظاً بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتابته التي تملها الأذن المرهفة، التي تطمع بإيقاع أكثر خفوتاً، وموسيقية أكثر تنوعاً. وإن كانت الزحافات التي جرت على تفعيلات الشعر القديم قد خففت من حدة هذه الرتابة، إلا أنها، بحسب رأي النويهي، ليست كافية لحاجة الشعر الحديث في شكله الجديد (التفعيلة)، بل إنه يسعى إلى الابتعاد عن هذا الإيقاع ما أمكن ذلك [2].

ولعل شيئاً من هذا التصور هو الذي دفع النويهي إلى الاقتراح بأن نستبدل بالتفعيلة نظام النبر على المقاطع، ذلك النظام المتبع في الشعر الإنجليزي، الذي يتميز بأنه أكثر مرونة ومطاوعة، وأقل انضباطاً وصرامة، ما يسمح بالتنويع الإيقاعي [3].

---

١. انظر: شوقي بغدادي، مقالة بعنوان: " هل انتهى زمن الشعر؟"، نظرية الشعر، القسم الثاني، تحرير وتقديم، محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997م، ص620.

٢. انظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ص 142-146.

٣. انظر: المرجع السابق، ص ص 142-146.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا ما حدا بأبي ديب أن يدعو إلى دراسة الكم في الشعر العربي على أساس جديد، لأنه يرى أن الأساس الكمي ذاته خاطئ حين يُطبق على المكونات الصوتية للشعر العربي، ذلك لأن المقطع الصوتي تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفرداً، أو في وحدة صوتية معينة عنه في وحدة صوتية أخرى.

ويخلص أبو ديب إلى أن التعادل الإيقاعي في العربية لا يرتكز على التساوي الزمني أو الكمي، وإنما ينبع من الإمكانات التي يوفرها تتابع النوى في اتجاه معين لوضع النبر في مواضع معينة، فينشأ التعادل الإيقاعي من توحد نموذجي النبر في وحدتين إيقاعيتين معينتين[1].

وأرى أن هذا التصور ربما كان سيتغير، أو على الأقل سيُخفِّف من وطأة الهجوم على إيقاع الشعر العربي، لو قرأنا تراثنا قراءة جديدة، ونظرنا إليه من زاوية أخرى تُوسع أفق الرؤيا لدينا حيال شعرنا القديم.

لم يخلُ شعر محمد القيسي من القصائد المبنية على نظام القصيدة العربية التقليدية بشطريها، ولو أنه كان مقلاً في ذلك مقارنة مع ما كتبه من الشعر الحر. والشعر الحر عنده ليس تحرراً أو هروباً من جماليات التأليف الشعري شكلاً كان أم مضموناً. وهنا أستحضر قول إليوت: "إنه ما من شعر حر في نظر الإنسان الذي يود أن يؤدي عمله جيداً. وليس ثمة من يعرف أكثر مني أن قدراً كبيراً من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر... غير أنه لا أحد سوى الشاعر الرديء يستطيع أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل"[2].

---

١. انظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ص209-212.

٢. إليوت، المختار من نقده، ج2، ص25.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالقيسي يتنقل بين شكلي القصيدة الكلاسيكي والحديث في قصيدة واحدة، كما نرى بكل سلاسة وانسيابية، فلا ينكسر إيقاع ولا ينثلم وزن في الشعر الموزون. لكنه يعود في أجزاء الشعر الحر من قصيدته إلى ممارسة الحرية، تدريجياً بالتصرف في تفعيلاته، لكي لا يصدم الأذن المرهفة بالتحول إلى إيقاع مختلف مرة واحدة.

ففي قصيدته المطوّلة "الوقوف في جرش"[1] راوح القيسي بين الشكل الكلاسيكي للشعر وبين الشكل الجديد المتحقق في وحدة التفعيلة، وفي تناغم غير مألوف جعلنا نتنقل بين مستويي القصيدة اللذين أجاد فيهما معاً أيما إجادة. وأقتبس هنا من القصيدة ما يجمع بين الأسلوبين:

سأغني إذنْ

باسمِ من

باغني للقفارْ

.....

وأغني:

بنى القيسي المقطع الشعري السابق على تفعيلات متقاربة، فهي باستثناء التفعيلة الأولى والأخيرة (مُتَفاعِلْ)، مبنية على تفعيلة (فَعولُنْ) أو جزء منها (فَعُو). وفعولن هي من تفعيلات الوافر الذي بنى عليه الجزء العمودي من قصيدته، مهيئاً أسماعنا بذلك التدرج في الاقتراب من بحره، للغناء المنضبط الذي سيصدح به. وكأنه أيضاً بهذه التفعيلة (مُتَفاعِلْ) الخارجة عن نسيج البحر الذي ينوي الخوض فيه يريد أن

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص498-502.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينبه أسماعنا إلى عدم الانسياق وراء هذه الشطحة المؤقتة في هذا البحر المقيّد، ولكن لا بد من العودة للانطلاق بحرية في ألوان أخرى من التفعيلات، لأن "استخدام خيوط مترددة طبيعي في الشعر مثلما هو طبيعي في الموسيقى"[1].

نَفَّنا أجملَ الفِتيانِ فيكِ

وَقُلنا يا صَبِيَّةُ هل نَفيكِ

فَمن أسقاكِ هذا الكأسَ مُرّاً

سَقاني مِنْ لَظاهُ بِخَتْمِ فيكِ

وَقَفتُ على طُلولِكِ في جَلالٍ

أُريكِ من الهَوى ما لا أُريكِ

لَئِنْ طَوَّفتُ في البُلدانِ عَهداً

فَقَدْ كانتْ يَداكِ هُما شَريكي

وأصمتُ لحظةً،

وأرى حبيبي...

ها قد عاد القيسي بعد الجزء العمودي من قصيدته، وهو على البحر الوافر، إلى شعر التفعيلة، ولكنه لم يبتعد عن الوافر، بل أبقى على البحر بتفعيلاته السليمة بدون زحافات (مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن)، واكتفى

١. إليوت، المختار من نقده، ج2، ص26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأن يهيئنا للانتقال من العمودي إلى التفعيلة بصرياً فقط، فقد كتب شطر البيت، كما نلحظ أعلاه، على طريقة قصيدة التفعيلة. بعد ذلك ومن أجل أن تنطلي الحيلة على سمعنا، عمد إلى إجراء زحاف في تفعيلة تتوسط مثيلتين لها سليمتين:

أراهُ هنا

أرى عينيهِ، قامتَهُ

(مفاعلُتن مفاعلُتن مفاعلُتن)

وبقي القيسي يتدرج بأسماعنا حتى انتقل بها إلى تفعيلة من بحر آخر تماماً:

لا عصافيرَ هُنا، لا طَلّقاتْ

(فاعلاتن فعلاتن فعِلن)

وهكذا يكون خرج من الوافر وتفعيلاته تدريجياً، وبسلاسة تامة دخل في تفعيلات بحر الرمل، وطار محلقاً بحرية إيقاعية لَبقة.

إيقاع الشعر إيقاع الحياة:

يرى إليوت أن "موسيقى الشعر ينبغي أن تكون موسيقى كامنة في الكلام الشائع لعصره. ومعنى ذلك أيضاً أنها ينبغي أن تكون كامنة في الكلام الشائع في مكان الشاعر... فإن مهمة الشاعر هي أن يستخدم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلام الذي يجده من حوله، والذي يعرفه أكثر من غيره"[1]. ولكنه هو نفسه يُحتّم في موضع آخر أنه "ينبغي للشعر أن يعبر، على نحو لا يستطيعه الكلام الطبيعي"[2].

وبالمقابل يرى كولريدج: "من الممكن أن يفترض بطبيعة الحال أن لا بدّ أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري وبين تناسق النثر أعظم مما يُتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي" [3].

أما النويهي، فمع أنه لا يؤمن بالحدود بين لغة الشعر واللغة اليومية، إلا أنه في الوقت ذاته يقول: إن من "أعظم مزايا الشعر لا أنه يترفع عن لغة الكلام بل أنه يرتفع بها، فهو يبدأ منها– مما سمعته أذنا الشاعر فعلاً من التراكيب والنبرات والأنغام والإيقاعات في لغة الكلام– ثم يزيدها شحذاً وصقلاً ويزيدها تركيزاً وشحناً، وبهذا تصل كلمات اللغة إلى أقصى غناها وأتم قيمتها وأقوالها حملاً للمعاني وشحناً بالعواطف واستدعاء للتجارب"[4].

ولنمثل على ما سبق من شعر محمد القيسي، الذي حقق شيئاً من هذه المطالب، في مقطع شعري، يجمع بين البساطة التي تلائم زمن الطفولة الذي يستذكره الشاعر، وبين لغة الكلام الدارج، دون أن يتخلى عن فنياته وشعريته. يقول القيسي[5]:

نِداءُ جارةٍ لنا:

---

١. إليوت، المختار من نقده، ج2، ص23.

٢. المرجع السابق، ص516.

٣. كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص ص290–291.

٤. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص115.

٥. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 135–136.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

/ يا أمّ صبري

تعالي وشوفي

محمّد الذي وراءَ أرنبٍ،

في البيتِ أو دجاجةْ /

أنا الغلامُ مَنْ رآهُ،

أو رآني

أجمّعُ الجُمّيزَ والبلخْ

وأنصبُ الفخاخْ

أُطاردُ الفراشَ والجنادبْ

أو أرشقُ الجيرانَ بالحجارةْ

يشعر القارئ بأن الكلمات تصدر من فم الجارة التي تتحدث بشكل عفوي دون تزويق للكلام أو تشدق بالألفاظ: "يا أم صبري، تعالي وشوفي". ثم يحشد الشاعر مفردات من واقع الحياة التي كان يعيشها في طفولته التي تستحضر البيئة الريفية؛ (أرانب، دجاجة، الجميز، البلح، الفخاخ، الفراش والجنادب، الحجارة). ويربط بين هذه المفردات في سياق يعج بالحياة ويملأ المشهد حيوية وحركة، وذلك من خلال استعماله الأفعال المضارعة، التي تشعرنا بأن المشهد ما زال مستمراً وما زلنا نتابعه بحركته التي لا تهدأ، وذلك من خلال الأفعال: (أجمّع، أنصب، أطارد، أرشق). وما يلفت الانتباه أنه حين يسرد المشهد بلسانه هو، يذكر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه الأفعال التي كان يقوم بها، بالصراحة التي تناسب وضوح الأطفال وبراءتهم وعفويتهم، بينما حين يتكلم على لسان جارتهم، فإنه يحذف الفعل الذي يُفهم من سياق الكلام، تمشياً مع أسلوب الكبار في الميل إلى الاختصار، وتسريع إيقاع الكلام خاصة في السياق الذي يلجئهم النزق فيه إلى السرعة في إرسال الرسالة الكلامية. فالجارة ضجرة من تصرفات الصغير، لذلك تنادي أمه لتوقفه عن عبثه، فحين تقول: "محمد الذي وراء أرانب.. أو دجاجة" تقصد (يركض، أو يقافز..) فهي تقتصد في الكلام والأم تفهم الرسالة. فنلحظ أن سرعة إيقاع الحركة في هذا الجزء من المشهد تتطلب سرعة إيقاع الكلام المعبر عنه. بينما في الجزء الثاني من المشهد، لم تتطلب الأفعال التي كان يقوم بها على هواه (أجمّع الجميز، وأنصب الفخاخ..) مثل هذه السرعة من إيقاع الكلام، لذلك سردها بالتفصيل مسهباً، ليعبر عن استمتاعه بها، الذي يغاير ضجر الجارة الذي اقتضب العبارة، وربما جعله يحسب حساب عقوبة أمه له بسبب هذه الشكوى. فناسب إيقاع الكلام الحالة النفسية للمتكلم في كلا الجزئين من المشهد.

وكما أن اختيار الشاعر مفرداته من زركشات نسيج واحد متناسق من موجودات البيئة التي يعيش فيها، خلق في المشهد الشعري إيقاعاً داخلياً على مستوى الدلالة بالانسجام بين الأسماء فيما بينها، من جهة، ومناسبة الأفعال الطفولية العارمة بالحركة والنشاط، التي تقع على هذه الأشياء من جهة أخرى. وكذلك، بين الأفعال التي تصرفت بين الماضي والحاضر، ما أضفى على المشهد أبعاداً زمنية، لم يمنعها تقارب العبارات وتتاليها من الإغراق في التباعد إلى أبعد مدى.

ومع أن القيسي يعبّر عن مشهد من طفولته اللاهية بلغة تناسب بساطة الطفولة وبراءتها، إلا أنه لا يتخلى عن العمق الذي يمنح الشعر بعداً يتجاوز به التسطيح الممجوج، أو الكلام الطفولي العادي، ذلك حين يقول: " أنا الغلام من رآه، أو رآني"، فهنا ندخل في مستوىً أعمق من التعبير، وبُعداً آخر من زاوية الرؤية،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما يكسر توقع أفقنا على مستوى التركيب اللغوي، حيث كنا نتابع مفردات طفولة الشاعر المبسطة، ثم نقلنا الشاعر إلى مستوى آخر من التركيب اللغوي؛ فالعبارة تبدأ بضمير المتكلم (أنا)، ولكنه يتساءل عن أناه بما يفاجئنا ويدهشنا: (مَن رآهُ)، وكأنه أخرج نفسه من ذات ذلك الغلام والتفت ليسأل عنه من رآه بصيغة الضمير الغائب، فبات هو نفسه يبحث عن ذاته في ذلك الصغير الغائر والغائب في ذاكرة الطفولة وضميرها. ثم يعود متشبثاً بذاته الطفولية ملتحماً معها حين يستعيد حضوره الساطع المغيَّم في آن، حيث يقول: "أو رآني" بصيغة الضمير الحاضر. وهذه العبارة الأخيرة تكسر مرة أخرى توقعنا على المستوى النفسي للشاعر، حيث كان يدور في فضاءات أفقنا أن الشاعر يبحث عن ذات طفولية باتت بعيدة عنه، لنجد أن تلك الذات ما زالت قابعة في صاحبها تتقمصه ويتقمصها، ومع ذلك ما زال يبحث عنها حتى اللحظة، في إيقاع يعزفه الشاعر على أوتار الحنين الذي لا يخبو مع مرور الزمن.

الإيقاع الداخلي والتقنيات الفنية، (أو ما سمي بالمحسنات البديعية):

اهتم العرب بالمحسنات البديعية في شعرهم ونثرهم على حدٍّ سواء. وأول من ألف في علم البديع عبد الله بن المعتز، حين أنشأ كتابه "البديع"، فجمع فيه– خلافاً لألوان البديع الخمسة المعروفة – سبعة عشر نوعاً من المحسنات اللفظية. وقد عاصره قدامة بن جعفر، فجمع من أنواع البديع ثلاثة عشر نوعاً. ثم اقتدى بهما الناس في التأليف بعد ذلك فكثر من المحاسن ما وسعه التكثير [1].

أكتفي بالتمثيل على بعض هذه الأنواع التي وردت في شعر القيسي، والوقوف عليها لبيان ما أضفتْ على شعره من إيقاع داخلي. وكذلك لإثبات أن الاستفادة من هذا العلم التراثي لا يتنافى مع التجديد

١ـ انظر: صفي الدين الحلي، عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992م، ص ص52–53.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الشعر شكلاً ومضموناً، بل إنه يزيده ثراء وقوة في التأثير، إذا استطاع الشاعر الخروج به من عباءة القديم، وتوظيفه بما يلائم روح العصر، ويعبر عن واقعنا وانفعالاتنا الحية بلغتنا الحية.

وقد تحفظت في عنوان هذا المبحث على كلمة "المحسنات" بمفهومها القديم الذي يعرب عنه ابن خلدون بقوله: "ثم يتبع تراكيب الكلام في هذه السجية (يقصد المطبوع من الكلام) التي له بالأصالة ضروبٌ من التحسين والتزيين، بعد كمال الإفادةِ وكأنّها تعطيها رونقَ الفصاحةِ من تنميقِ الأسجاعِ، والموازنة بين حمل الكلامِ وتقسيمه بالأقسام المختلفة الأحكام والتورية باللفظ المشترك عن الخفيّ من معانيه، والمطابقة بين المتضادّات، ليقع التجانس بين الألفاظ والمعاني، فيحصل للكلامِ رونقٌ ولذّةٌ في الأسماع وحلاوة وجمال كلها زائدة على الإفادة"[1].

فالبلاغة الحديثة مختلفة من الناحية النظرية والعملية عن البلاغة الموروثة. وما نسميه باسم الأسلوبية الحديثة وجه آخر مختلف عن البلاغة. فاللغة في العقل النقدي الحديث هي تكوين، فنحن لا نسمي الأشياء على التدقيق وإنما نفكر فيها. وكلمة نفكر تعني أننا نضيف ونحذف ونكوّن ونركب [2].

فكلمات مثل الاستعارة والجناس والطباق... لم تعد تعني لنا تلك الوسائل المقولبة التي تستعمل للزينة في الشعر، إنما بتنا نبحث عما خلفها من علاقات متشابكة، تحقق الإيقاع الداخلي للنص الشعري، من خلال تفاعل الوحدات اللغوية، للتعبير عن مكنونات فكرنا ومشاعرنا.

---

١. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت 808هـ)، المقدمة، اعتناء ودراسة أحمد الزعبي، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص659.

٢. انظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد193، يناير، 1995م، من ص118-119.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد لفتني أن الدكتور الرباعي استبدل بعبارة "محسنات بديعية" عبارة "تقنيات فنية" وقد وجدتُ هذه التسمية صدىً كبيراً عندي لأنني وجدتُ فيها ضالتي للتعبير عن المفهوم الذي أراه أكثر مناسبة من كلمة المحسنات التي أراها بحسب تسمية القدماء قد جُرّدت من دورها الحقيقي في النص. يقول الرباعي: "أما قصيدة نهج الغربة للشاعرة نبيلة الخطيب فتروي وجع الإنسان من أخيه الإنسان! ... وفي النهاية تمثل الإحباط للشاعرة مفارقةً كونيةً عجيبةً...، إلا أنها محكومة بتقنيات فنية رفيعة؛ ففيها التناص، والصورة الفنية بأشكالها، وفيها المفارقة والتناقض والتوتير، وكذلك الإيقاع الداخلي المنظم مثل الانزياح والتوازي. وفيها أيضاً تشكيلات موسيقية للتفاعيل، والقافية، والروي. فالنص إنتاج لبناء فاعل ومتكامل من القلق الرخيم"[1].

وقد حفل شعر القيسي بأنواع من التقنيات الفنية التي تضفي على الشعر رونقاً خاصاً، وترفع من مستوى فنيته، بخاصة أن هذه التقنيات جاءت في مواضعها المناسبة بشكل عفوي غير متكلف. فمن قراءتي لشعر القيسي لاحظت أنه أبعد ما يكون عن التكلف، فهو يغرف من عفو خاطره ما يعبر به عن مشاعره الصادقة الجياشة. ومن التقنيات الكثيرة التي وظفها القيسي في شعره، نختار بعضها مثل:

- **الجناس*:**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. عبد القادر الرباعي ، نصّان.. وناقد واحد، مقاربة نوعيّة في جماليّات القراءة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2018م، ص14.

* "هو ما تماثل ركناه واتفقا لفظاً واختلفا معنى من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما سواء كانا من اسمين أو من فعلين أو من اسم وفعل"؟ (ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي، (ت 837هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، طبعة بولاق، 1304هـ، ص30.) وينقسم الجناس إلى نوعين: لفظي ومعنوي. (انظر: ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، الطبعة الأخيرة 2004م، ج1، ص95.

يقول القيسي في مطلع قصيدته "سيناريو الطلق والطلقة"[1]:

حينَ أتاها الطَلقُ، وحينَ أتتْهُ الطَلقَةْ

كانتْ تَبحثُ عن اسمٍ، كان يقولُ الأخضرْ

- أتريدُ صبيًا

0 وتُسمّيه الأخضرَ يا مريمْ

يتجلى التجنيس بشكل صارخ بين كلمتي (الطلقُ، الطلقةْ)، وهو جناس ناقص [2].

ينشر البعد الدلالي الذي تشكل من هذا الجناس سحابة من البؤس والسوداوية تمتد على فضاء أفق توقع القارئ بأكمله، حيث يموت الأب لحظة ولادة الطفل. فنحن هنا في مشهد يجمع بين الحياة والموت، الطلق الذي تُبدأ به حياة، والطلقة التي تُنهى بها حياة أخرى. ولكن تبدأ هذه السوداوية بالانقشاع تدريجياً بعد القراءات المتتالية للنص ثم تحليله. حيث نلحظ هنا أن كلمة الطلق مضمومة الآخر (متحركة) لدلالتها على الانطلاق في الحياة، بينما كلمة الطلقة أرادها الشاعر مُسكّنة الآخر، ليدل بها على الهمود في الموت.

---

١. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص 443- 444.

٢. الجناس الناقص من أنواع الجناس غير التام، ويسمى ناقصاً لنقصان حروف أحد اللفظين عن الآخر. (انظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص277).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالتالي فإن المتحرك أكثر فعالية من الساكن، والحركة أقوى من السكون. وهناك جناس لفظي تام [1]، يوجد بين كلمتي (الأخضرُ، الأخضرَ).

إن جماليات هذين النمطين من الجناس اللفظي (الناقص والتام) لا تنحصران في الجانب الصوتي، بما يشكله من إيقاع فحسب، ومع عدم الاستهانة بجمالية هذا الجانب، إلا أن الجناس يتجاوز التسطيح الصوتي إلى العمق الدلالي، وسنرى كيف استطاع التشكيل اللغوي توجيه دفة البعد الدلالي إلى وجهة كسرت كل آفاق توقعنا.

نلحظ أن كلمة الأخضرُ الأولى جاءت مضمومة لأنها فاعل، وكلمة الأخضرَ الثانية جاءت منصوبة لكونها مفعولاً. ذلك لأن الأولى، باعتقادي، تعني الحلم أو الأمل، فهو لا بدّ أن يكون فاعلاً ليصنع الأخضر الثاني الذي هو المستقبل؛ رمز الاستمرار في الحياة والنماء. وبهذا المعنى فإن الطلق يتحدى الطلقة، ويلفتنا ذلك إلى أسبقية ورود الطلق في السياق، وتأخر ورود نتيجته التي هي الخضرة التي تجاوزت الموت (الطلقة) إلى الحياة (الأخضرَ).

أما الجناس المعنوي فقد وجد في هذا النص على نوعين: جناس إضمار، وجناس إشارة [2].

---

١. الجناس التام هو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها. (انظر: الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، (ت 739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ص288). شرط اختلاف المعنى.

٢. أ- جناس الإضمار: "وهو أن يضمر ركنا الإسناد ويذكر ألفاظ مرادفة لأحدهما فيدل المظهر على المضمر". (السبكي، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين (المتوفى: 773 هـ)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان الطبعة: الأولى، 1423هـ - 2003م، ج2، ص299).

ب- جناس الإشارة: ويسمى أيضاً جناس الكناية، وسبب ورود هذا النوع في الأصل" أن الشاعر يقصد المجانسة في بيته، بين الركنين من الجناس، فلا يوافقه الوزن على إبرازهما فيضمر الواحد، ويعدل إلى مرادف فيه كناية تدل عي الركن المضمر،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجناس الإضمار – كما أفهمه– يعني أن يستدعي اللفظ المستعمَل إلى الذهن لفظاً آخر، يضيف دلالة أعمق للفظ الأول ويثري معناه ببعد جديد.

فقد تحقق جناس الإضمار في كلمة (الأخضر) التي تستدعي إلى أذهاننا شخصية الولي الخضر صاحب موسى عليه السلام، بما تحمل دلالة هذا الاسم من رؤية خارقة منبعها العلم اللَّدُنيّ الذي لا شك فيه. وكأن المناضل الذي أنتته الطلقة يريد أن يقول بثقة ويقين، كيقين الخضر، إن الجيل القادم سيحقق الأمل بالنصر.

وأرى كذلك أن جناس الإضمار تحقق في اسم (مريم) الذي يستحضر شخصية مريم التي أنجبت عيسى–عليهما السلام– دونما أب ورثته، فكان نبياً. ومريم التي في القصيدة ستربي ابنها دونما أب (مع الفرق في التشبيه) ليكون له شأن في الناس كما الخضر الولي، وليكون صاحب قضية ورسالة نضالية، كما كان عيسى صاحب رسالة سماوية، وكأنه يوحي بأن الأخضر القادم سيكون من ورثة الأنبياء برسالته المبشرة بالحرية. وبذلك يكون الشاعر ذكر اسمين وأشار بهما إلى مثالين من التاريخ جعلنا نستحضر قصة كل منهما ونتمثلها بأحداثها وبالعِبَر التي تحملها.

وأما جناس الإشارة: فإنني أرى له وجهاً آخر يقع بين لفظ ومعنى؛ فإن كان الجناس تحقق لفظاً بين الطلق والطلقة بصفته جناساً ناقصاً، إلا أن اللفظ الثاني يحمل معنى يتجانس في معناه العميق مع معنى اللفظ الأول. فكلمة (الطلقة) تحمل دلالة الموت في معناها السطحي، لكنها تحمل إشارة إلى الحياة الكريمة التي سيصنعها الموت (الشهادة)، فهي طلقٌ مجازي يتمخض عن ولادة زمن أخضر مُشرق بالحرية. فالكلمة، وإن

فإن لم يتفق له مرادف الركن المضمر يأتي بلفظة فيها كناية لطيفة تدل عليه". (ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص95.) و(انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، طبعة بولاق، ص ص41–42.) وهذه الوجهة تعتني باللفظ ومرادفه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت من حيث دلالة اللفظ توهم بالطباق، إلا أنها من حيث المعنى البعيد تشير إلى جناس، هو من لوازم المعنى، وهو جناس إشارة كما أراه.

وأما حركة الزمن في هذا المقطع الشعري، فإنها تصنع إيقاعاً داخلياً ملفتاً، وبخاصة في تضافرها مع حركة الضمائر؛ فكل من الفعلين الماضيين (أتاها، أتته) يمثلان لحظة مفصلية حاسمة، إنها لحظة مصيرية تحدد دور كلٍّ منهما ومسؤولياته، فعليها احتضان المولود وإرضاعه ورعايته، وعليه هو الفداء. فإذا كانت هي تمثل الأرض والخصوبة، فإنها تحتاج إلى الذكر الذي سيمنحها أسباب العطاء والاستمرار، وقد تمثل ذلك بالضمير المذكر المستتر الذي اندغم في ضميرها المؤنث المتصل. وبالمقابل فإن ضميره المتصل قد التحم بضمير المؤنث الذي يدل على لحظة الفداء، التي تأبى التغييب والاستتار، بصفتها لحظة الإشعاع التي لا ينبغي أن تنسى. أما التي أتاها الطلق فهي الأرض صاحبة الصدارة ومُثبتة الوجود وناصعته. لذلك (هي) التي كانت تبحث عن (اسم) أي عن جيل جديد بمسمى معين، يحفظ بقاءها وكرامتها. ونلحظ أن صيغة (كانت تبحث) تفيد امتداداً في الزمن الماضي، فبحثها امتد على مساحة زمنية، ولم يكن وليد لحظة كما انبثاق الحياة أو حادثة مفاجئة كما الموت. أما (هو) فكان منشغلاً بالحلم الذي يعطيها ما تبحث عنه، فجاء الفعل حاضراً يشير إلى المستقبل (أتُريدُ)، وجاء الفاعل ضميراً مستتراً بفعل الإرادة السابق بمعنى: أنت تريدُ، بينما المفعول قد عُبّر عنه صراحة بالكلمة الدالة (صبياً)، ولم يعبّر عنه بالضمير لأنه هو مركز الاهتمام في هذا المشهد؛ فهو امتداد لمَن أتته الطلقة، وهو المعوّل عليه لحفظ حياة وكرامة التي أتاها الطلق. وسيسميانه الأخضر بضميرهما المشترك المرتبط بزمن المستقبل، حيث إن هذا الأخضر منذور للمستقبل. ولكن من أجل أن يخضر هذا المستقبل، عليها (هي) أن تبحث عن بذور الحياة وتحتضنها وتنجبها، وعليه (هو) أن يرويها بدمه، لينبُتَ الأخضرُ فيها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونلحظ ما في المقطع الشعري من جماليات تغيير وجهة الكلام التي تصنع جمالية إضافية [1]؛ فقد بدأ الكلام بصيغة الماضي بأبعاده، ثم أجرى القول بضمير الغائب (يقول) وبعدها جرى التفات مفاجئ: حين كلم نفسه بضمير المخاطب: أتريد صبياً؟ وفي التفات مدهش آخر يكسر توقعنا، يتجاوز الشاعر السائل، ليوجه حديثه لمريم، ويحذف الجواب الذي نتوقع أن يكون: (أجل أريد صبياً)، ولهذا الحذف جمالية فائقة في هذا الموضع، فهو بالإضافة إلى إفادة الإيجاز من خلال الإيحاء بدرجة عالية من اليقين بأن الصبي قادم ومتحقق الوجود لا محالة، فإن الحذف يجعلنا نستشف صورة الانسجام والتفاهم العميقين بين الرجل والمرأة، فقد فهما بعضهما دون حاجة إلى كثير من الكلمات. فالاقتصاد في الكلام أو حتى حذفه مع وجود التفاهم يعني أقصى درجات التآلف والتوافق بينهما، بالإضافة إلى أن الموقف يتطلب غاية السرعة في هذه اللحظات الحرجة، فهي في حالة مخاض، وهو في حالة نزاع مع الموت. لذلك وبلا تردد يحدد الأب اسم المولود، بقرار مشترك حاسم، حتى دون أن تتكلم مريم، بأنهما سيمنحانه اسم الأخضر، فهو نتاجهما معاً، وهما أيضاً متفقان في الرؤيا والرأي، وفي الأمل المتجدد الممتد الذي كسر توقعنا في بداية المشهد، حين ظننا ه يأساً طاغياً.

وقد حفلت القصيدة بإيقاعات بمستويات مختلفة، منها ما أحدثه تكرار الحروف:

مَالتْ سُنبلةٌ في الحقلْ

شبّبَ راعٍ، رَفْرَفَ عُصفورٌ بجناحيهِ وطارْ

---

١. الالتفات "على رأي السكاكي أن ينْقل كلٌّ من التكلم، والخطاب، والغيبة مطلقاً إلى الآخر. وقال البديعيون: هو عبارة عن الرجوع عن الخطاب إلى الغيبة، أو إلى التكلم وعلى العكس.." (شرح الكافية، ص 78.) وسماه قوم الانصراف، أي النقل من التكلم إلى الخطاب. (انظر: المرجع السابق، ص78).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول موسى ربابعة عن أثر تكرار الحروف: "من المسلم به أن تكرار الحروف يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر،.. فإن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية"[1].

ولنأخذ إيقاع حرف الراء، بوصفه الإيقاع الأبرز الذي تكرر في هذا المقطع الشعري، لدراسة إيقاعه وعلاقته بالمعنى، والظلال التي يلقيها على الألفاظ الأخرى من خلال شبكة علاقات تتواشج بين المعنى والإيقاع بشكل عجيب. تكرر حرف الراء في المقطع الشعري السابق خمس مرات. منها مرتان في كلمة واحدة. "والصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها" [2]. والراء من الأصوات المجهورة التي لا مهموس لها[3].

فقد جاء في كلمة (راعٍ)، وحين يتجاور حرف الراء مع حرف الألف الذي هو أطول أصوات اللين، التي تصل إلى أبعد مسافة [4]، فإنهما يشكلان وحدة صوتية إعلانية بامتياز. ويتحد الصوتان في كلمة واحدة مع حرف العين، الذي هو أنقى الأصوات وأصفاها على الإطلاق [5]، و"هذا الحرف هو من نتاج المرحلة الرعوية"[6] ما يؤكد ارتباطه بكلمة "راعٍ". والراعي هنا هو صاحب الرسالة التي ستنشر من خلال تشبيبه، فهو بعزفه على شبابته (نايه) ينفث مكنونات صدره ويعبر عنها باللحن، الذي سينتشر من خلال النقشي، الذي

---

١. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2001م، ص27.

٢. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، دت، ص58.

٣. انظر: المرجع السابق ، ص ص23-24.

٤. انظر: المرجع نفسه، ص39.

٥. انظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص209.

٦. المرجع السابق، ص204.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتصف به حرف الشين في (شبب) ويخرج انفجارياً قوياً من خلال تكرار حرف الباء الانفجاري الشديد والمجهور. وبخاصة أن الباء الأولى مشددة ومفتوحة لينتقل تأثيرها للباء الثانية التي ستطلق انفجار الصوت من خلال حركة الفتحة. فتتردد الرسالة التي يبثها الراعي في تشبيبه إلى راءات (رفرف، عصفور، طار) ويتماوج الصوت بين المهموس من خلال الفاء المكررة في (رفرف، عصفور) وبين المجهور الانفجاري الشديد في حرف الطاء (طار)، ليعبر عن الانفعالات المتخافقة في هذه العبارة الشعرية، والمرددة من خلال حرف الراء، لتُحمل على صوت الألف بعيد المدى، فتصل إلى أبعد مسافة ممكنة في الفضاء الواسع الذي يجوبه العصفور في طيرانه.

فلو تأملنا تأثير الحروف ببعضها وبالكلمات التي ترد فيها أو تجاورها لوجدنا شبكة مدهشة من العلاقات تجعل من النص بناء ذا أبعاد باتجاهات متعددة؛ فحرف العين يعطي الرقعة الإيقاعية نقاءها وعذوبتها وصفاءها، وحرف الشين يمنح هذه المنظومة الإيقاعية اتساعاً وانتشاراً... لكن حرف الراء له إيقاع ذو نغمة متكررة، فنحس أنه بحضوره المكثف في المقطع الشعري، يضفي حركة على الأصوات ويجعل إيقاعها أكثر حيوية، ينجذب إليه ويسلمه قياده؛ فتتضاعف عذوبة العين في راعٍ وعصفور، ويتجاوب تكرار الباء في الجملة مع تكرار الراء فيها، حتى لنتخيل الراعي يتمايل مع أنغام تشبيبه، وباتساع رقعة الانتشار في الشين، نشعر كأن كل الكلمات الأخرى قامت ترقص بحركات تغمرها النشوة لتملأ مساحات من الأرض والفضاء بالحركة المتموسقة بإيقاع حرف الراء النشط والحيوي. وكل ذلك له ارتباطاته ودوره في تشكيل المعنى كما بيّنا سالفاً.

لكن ما علاقة تكرار حرف الراء بالرسالة التي عزفها الراعي؟ وما تلك الرسالة؟ إنها في الجملة السابقة لهذه الأحداث، حين "مالت سنبلةٌ في الحقل". والسنبلة لا تميل إلا إذا كانت ملأى بالقمح، فهي إذن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بُشرى الخصوبة والعطاء والخير القادم، يُبشّر بها الراعي وينقلها العصفور برفرفته. وما يؤكد هذه البشرى اليقينية أن الراعي حين يشبب في الحقل يهدف إلى إطراب الأغنام ليحفزها على المزيد من الرعي؛ وهذا مشهد يعبر عن الخير والخصوبة والخضرة والفرح.

وأما العلاقة بين مريم في المقطع السابق والسنبلة هنا، هي أن كليهما ملأى بالخير، فمريم حامل بالأخضر، والسنبلة حامل بالخضرة. وكلا الحملين بذار خير تَعِد بالمضاعفة والنماء [1]، ما يجعل الراعي يشبب فرحاً وينشر الخير، ليحمله العصفور مرفرفاً بالراءات المتتالية، ويطير إلى أبعد مدى في فضاء ربيعي مدهش.

ولا يغيب عن المتأمل إيقاع الحروف الأخرى في المقطع الشعري السابق وتواشجها مع المعنى، في إيقاع داخلي زاخر يترجم الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر. مثال ذلك جمالية إيقاع حرفي الميم والنون في عبارة " مالت سنبلة" وتجاويبهما من خلال غنة غنّاء تلقي بظلال الحنان والأمومة على العبارة، تلك الظلال التي تؤكد ما بثته العبارة السابقة لهذا المقطع، وهي: "فاقتربتُ بحنانٍ منه". هذا تمثيل على تأثير صوت الحرف المتكرر في شعر القيسي، وعلاقته بالحروف والألفاظ الأخرى التي في نسيج النص الشعري.

وتستكمل الدراسة الحديث عن أشكال أخرى من التكرار[2] بصفته ظاهرة في شعر القيسي، ذلك لبيان أثره في الإيقاع: فالتكرار هو إلحاح على جهة هامة أو حساسة في العبارة الشعرية، يُعنى بها الشاعر أكثر

---

١. {مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ}، (سورة البقرة، الآية261).

٢. هو أن "يكرر المتكلم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها لتأكيد الوصف أو المدح أو غيره من الأغراض.." شرح الكافية، ص134.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من غيرها. إنه مؤشر ذو دلالة نفسية" يضع في أيدينا الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما" [1].

ويرى موسى ربابعة أن للتكرار وظيفة فاعلة من خلال الإحساس الذي يمكّن السامع من أن يعيش تجربة الشاعر، ويشاركه إحساسه فيها: "إن الإحساس الذي يمكن أن يثيره هذا التكرار في نفس السامع هو ذلك الإحساس نفسه الذي كان الشاعر قد عاشه، ولذلك فإن وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن يلغي انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، لذلك لا يمكن أن يكون هذا التكرار هامشياً، وإنما لا بد أن يكون فاعلاً" [2].

والتكرار عند محمد القيسي يشكل ظاهرة بكل معنى الكلمة، فلا تكاد تخلو منه قصيدة، وأرى أن العبارة أو الكلمة التي يتناولها بالتكرار تمثل الوتر الحساس في القصيدة، الذي يريد أن يفرغ بالعزف عليه شحنات من الشعور الذي يمور في داخله. وسأكتفي بعرض مثال على التكرار بأشكاله مما جاء في قصيدته " قصيدة يونانية"[3]:

مُشبعٌ بالرنينْ

مُشبعٌ بتفاصيلِها

ويَسيطُ كَخيطِ الأنينْ

---

١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242-243.

٢. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص26.

٣. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص659-660.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العبارة التي تتكرر في هذه القصيدة هي " مُشبعٌ بالرنينْ"، وهي العبارة التي ابتدأ بها الشاعر القيمي قصيدته واختتمها بها. والرنين هو صوت الشجى والبكاء [1]. وأما كلمة مشبع فإنها تعني أكثر من الامتلاء[2]، فالإشباع يعني الامتصاص أو التشرّب الذي يتغلغل في كل خيوط النسيج وأجزائه، والإشباع بهذا المعنى يفيد حلول شيء في شيء حتى ليأخذ الشيء المحلول فيه صفة الشيء الحال، تماماً كما يأخذ الثوب لون الصبغة. ومن جماليات التعبير عبارته (خيط الأنين) فقد جسّدت هذه الصورة المسموع، وصوّرته خيطاً، فالخيط رفيع وممتد، وكذلك هو الأنين في ضعفه واتصاله.

وصوت الرنين – كما هو معروف– إذا صدر عن ارتطام شيء بجماد صلب فيدل ذلك على فراغ في الداخل، كالطبل مثلاً، أما إذا صدر عن صوت بشري فإنه يدل على شحنات عارمة من الانفعال. وهكذا هو شاعرنا يشتمل على خواص الرنين حياً وميتاً، فالرنين متغلغل فيه إلى درجة أنه لا يملك إلا تكرار العبارة التي لم يجد أصدق منها للتعبير عن شحناته الشعورية:

مُشبعٌ بالرّنينْ

كيفَ أملأُ هذا الفَراغَ إلهي

وأخُفّرُ ساحلَ أهدابِها

بِرياشِ الحنينْ!

إنني ميّتٌ لا مَحالَةَ منْ فَرحي

وأسيفٌ

---

١. الرنين هو الصياح عند البكاء، والصيحة الشديدة والصوت الحزين عند الغناء أو البكاء، والصوت الشجي، والإرنان صوت الشهيق مع للبكاء. (انظر: لسان العرب، مادة رنن).

٢. يصف العرب الثوب المصبوغ بأنه مشبع، (انظر: المرجع السابق، مادة شبع).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبي نَفحةٌ مثلما قيلَ لي

منْ سلالةِ قَوْمٍ،

قَضَوْا

عاشقينْ

مُشبعٌ بالرنينْ

القصيدة مشبعة بالإيقاع الذي تحقق بفعل التكرار، وقد تناغم الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي بشكل مدهش من خلال هذا التكرار:

1- تكرار التفعيلة: بنيت القصيدة على تفعيلة بحر الخبب (فاعلن) وزحافها (فعِلن)، وتكررت هذه التفعيلة مشكّلة نسيج القصيدة بالكامل. وما يزيد القصيدة تماسكاً على مستوى الشكل ذلك التدوير الذي يربط بين بعض عباراتها، وكأنه التعشيق الذي يربط بين أجزاء تحفة فنية متماسكة. وتكرار التفعيلة يخلق إيقاعاً من نسق زمني يشكل توقعاتنا، ويؤثر فينا حتى لنشعر أن هذا الإيقاع ينبعث من داخلنا، وأننا معه صرنا نتنفس على نحو خاص [1].

2- تكرار الكلمة: كلمة مشبع في العبارتين الأولى والثانية. وكلمة (يبين) مرتين في المقطع الثالث. إن تكرار الكلمة نفسها المتفقة في شكلها وعدد حروفها، يكوّن توافقاً صوتياً يحدث موسيقى داخلية في الشعر، تبرز نغمتها إيقاع النفس المنفعلة والمندهشة. كما أن تكرار الكلمة يعين المتلقي على الكشف عن البنية الداخلية لعالم النص، من خلال الكشف عن القوة الخفية في الكلمة [2].

---

١. انظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص195.

٢. انظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ص28-31.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- تكرار اللازمة: (مشبع بالرنين) ثلاث مرات. فهذه العبارة تشكل لازمة للقصيدة، وتكرار اللازمة يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، لتكون تركيباً متناسقاً، يجعلها ذات وحدة متكاملة مترابطة على مستوى الموضوع والبناء، على حدٍّ سواء [1].

4- تكرار حرف أو حرفين في الكلمات: لا يخفى على القارئ وفرة تكرار الحروف في هذا النص. وقد مثلت الدراسة على هذا النوع من التكرار في موضع سابق قريب، فلا داعي للتفصيل هنا.

كل ذلك التكرار يحقق تناغماً صوتياً بين ألفاظ القصيدة وعباراتها، ويعززه قِصَر العبارات المتلاحقة. والغريب في الأمر أن بحر الخبب معروف بأنه بحر راقص يعج بالحيوية، وكلمة (الرنين) تحمل دلالة مزدوجة، فقد يصدر هذا الصوت عن الفرح أو الغناء أو البكاء في آن، فكيف تغلب معنى الحزن في القصيدة على معنى الفرح؟ لقد وجدت القصيدة توشحت بالحزن من خلال دلالات الألفاظ التي نثرها الشاعر في قصيدته: الأنين، غامضة، الفراغ، ميّت، أسيف، قضوا، عاشقين. فهذه الألفاظ بتواشجها تشكل إيقاعاً داخلياً وانسجاماً على مستوى الدلالة، وكأن كل كلمة تقضي بمكنون أختها بما يناسب موضوع القصيدة، ما يجعل الرقصة على أنغام هذا البحر كرقصة المذبوح. والقصيدة محتشدة باللفتات الفنية التي تحتاج الوقوف عندها، لكن ليس هذا مكان التحليل المسهب.

- التوازي: أو الموازنة والمماثلة:

---

١. انظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص63.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نتناول هذه التقنية من زاوية المعنى الحي، والإيقاع الداخلي للتراكيب والكلمات وظلالها، متجاوزين الإيقاع الخارجي للكلمات. يشكل التوازي حسب ياكوبسون عنصراً هاماً قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي؛ فبنية الشعر عنده هي بنية التوازي المستمر [1]. والتوازي في فهمه له، هو نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، ومستوى الأشكال والمقولات النحوية، ومستوى الترادفات المعجمية، ومستوى تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية[2].

وهو لا يحصر التوازي في التشابهات، وإنما يضيف إليها المختلفات أيضاً، يقول: "إن الترتيب.. داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأية مشابهة وبأي اختلاف... وبعبارة أخرى فإن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة، وإلى كل تباين وزناً خاصاً" [3]. ويرأيه أن هذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه. لكن ياكوبسون يتجاوز التماثلات الشكلية إلى العلاقات بين الحامل والمحمول بما سماه العلاقة التراتبية للوحدات المتوازنة وسؤال الإيحاء والدلالة التي تشكل توزيعاً متوازياً حيث يحظى الصوت بالأسبقية في الدلالة [4].

لقد أدرك مومسى ربابعة فحوى أسئلة ياكوبسون حول ماهية العلاقات بين المتوازيات حين قال: "ويبدو أن بنية التوازي الناتجة عن تماثل (ما) لا تعني البعد الشكلي، وإنما تعمق البعد

---

١. انظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988م، ص ص 103 وما بعدها.

٢. انظر: المرجع السابق، ص106.

٣. المرجع نفسه، ص106.

٤. انظر: نفسه، ص108.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعنوي، وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها ومن هنا لا يمكن أن تكون بنية التوازي بنية شكلية فقط، وإنما هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطاً وثيقاً" [1]. وكان قد أوجز تعريف التوازي بقوله:" هو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر، يقوم على تكرار أجزاء متساوية" [2].[3].

في قصيدة "العاشق والأرض"[4] يقول القيسي:

... ما شَقَّقَنا الثوبَ آنْ

لَوّحتْ كلُّ المناديلِ لتابوت المُسافرْ

حينما لم نبكِ فايزْ

ليس معناه بأنا لم نعدْ نملكُ حسّنا

....

فعزّمنا بيننا

أن يظلّ الحزنُ في الداخلِ وعداً كالبذار

....

مهرُها ليس بكاء.

---

١. انظر: موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، ضمن كتابه: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ط1، 1998م، ص 132.

٢. المرجع السابق، ص127.

٣. والتوازي بحسب المنظور التقليدي: " أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التفعيلة. فإن كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن خُصَّ باسم المماثلة". (الإيضاح، ص100).

٤. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص 83- 84.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انقسمت ألفاظ هذا المقطع الشعري إلى مجموعتين متناقضتين، لكن السياق آلف بينهما بشكل عجيب، حيث حقق توازياً ينسحب على القصيدة كلها، ويضفي عليها تماسكها وجماليات خاصة. فالمنظومة الأولى أسميها ألفاظ الموت: (شققنا الثوب، تابوت، نبكِ، حجر، تخلو، البكاء، أحزاننا، الحزن، تسرينا إلى الأرض، بكاء).

أما منظومة ألفاظ الحياة، فقد تشبثت بفكرة أن الشهيد مسافر وليس بميت، وقد شُحنت بمعاني الوعد والانتظار: (سيجيء، لوّحتْ، المناديل، المسافر، حسّاً، حنايانا، بَشر، خوابينا، شَعر، فعزّمنا، يَظلّ، وعداً، كاليذار، رفضنا، الانتظار، انزرعنا، كبرياء، مهرها).

ومن خلال التأمل في المنظومتين السابقتين، نجد أولاً إيقاعاً داخلياً بين ألفاظ المجموعتين كلٍ على حدة، ثم نجد إيقاعاً باتجاهٍ آخر شكّله هذا التوازي بين المجموعتين. ومن جماليات التعبير الذي يكسر توقعات القارئ ويرفع من سقف آفاقها بشكل غير عادي، هو أن أفعال الموت جاءت منفية، بينما أفعال الحياة جاءت مثبتة، مع أن الموقف هو موقف موت. ذلك أن أفعال الموت جاءت لتعزز الحياة، وأفعال الحياة جاءت لتتحدى الموت. فمع أن المشهد في القصيدة هو مشهد جنازة وموت، إلا أن الإرادة هي إرادة حياة.

مثلَما يأتي المَطَر

مثلما ينبتُ في الأرضِ الزهر

مثلما المُشْتاقُ يَأتي من سفَرْ

فهذه ثلاثة أسطر شعرية تمثل التوازي بأبعاده الشكلية والمعنوية، ففيها تماثل في الشكل والإيقاع والمعنى والمغزى أيضاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التناسب والائتلاف[1]:

ومن الإيقاع التناسب أو الائتلاف أو ما يسمى بمراعاة النظير في البلاغة. وقد دأب القيسي في أشعاره على استحضار الألفاظ المتناسبة المتآلفة، التي يوافق بعضها بعضاً من جهة، وتناسب المعنى أو الفكرة من جهة ثانية، وتشكل إيقاعاً داخلياً يشمل مساحة القصيدة ويربط أجزاءها معا بتماسك ملحوظ من جهة ثالثة. ففي قصيدة الطوق يقول[2]:

أريد أن أكونَ

وَحدي

كما العصفورُ وَحْدَهُ

والزَّهرُ بعدَ أن يلفَّهُ الذبولُ

وَحْدَهُ

يستولي على الشاعر القيسي شعورٌ بالميل إلى الوحدة، ويستطيع الشاعر أن يسكب شعوره هذا في قصيدة كل ما فيها ينِّ من قسوة الوحدة، فهي وحدة واحدة متآلفة، تتناغم ألفاظها وجملها ومعانيها، في نسيج القصيدة.

---

١. "ويسميه أصحاب البديع مراعاة النظير، والتوفيق والمؤاخاة أيضاً. وهو في الاصطلاح: أن يجمع الناظم أو الناثر أمراً وما يناسبه لا بالتضاد لتخرج المطابقة، سواء كانت المناسبة لفظاً لمعنى أو لفظاً للفظ أو معنى لمعنى، إذ المقصود جمع شيء إلى ما يناسبه من نوعه أو ما يلائمه من أي وجه من الوجوه". (عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ت.)، ص179).

٢. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص22-24.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فها هو الشاعر يعلن بأنه (يريد) أن يكون وحده، وفعل الإرادة هذا يوهمنا في جملته الأولى بأن الشاعر يميل للوحدة من تلقاء نفسه، ربما للتأمل أو التفكر.. ذلك حين يقول: "أريد أن أكون/ وحدي"، حيث لم تفصح هذه الجملة عن سبب ميله إلى الوحدة. لكن سرعان ما يخيب ظننا حين نقرأ العبارة التالية: "كما العصفور وحده"، وهنا قد نتوقع أنه بحاجة إلى شريكة أو حبيبة. ولكن حين يعطف على صورة العصفور الوحيد صورةً هي أشد قسوة، وهي صورة الزهر بعد أن يلفه الذبول، ينكسر أفق توقعاتنا تماماً، ونمسك أول الخيط الذي يدلنا على سر هذا الشعور بالوحدة.

من أجل هذا نستعيد المقطع الشعري من آخره؛ فالزهر يلفه الذبول حين يُقطف من روضه أو يُجتزّ عن ساقه. والطير حين يكون وحيداً يعني أنه بلا عش ولا شريكة ولا فراخ. وهذا يعني أنه شريد بلا وطن. ولأن كلاً من الزهور والطير لم تختر وحدتها راغبة، فكذلك الشاعر الذي شبه نفسه بهذه الكائنات هو أيضاً لم يختر الوحدة راغباً، وإنما فُرضت عليه، فقد اجتُزَّ من وطنه، وحُرم من أرضه وبيته..

هذا ما يمكن أن نسميه مراعاة النظير من حيث موافقة المعنى للمعنى، وأما مراعاة النظير من حيث ائتلاف اللفظ واللفظ؛ فلفظة العصفور تلائمها لفظة الزهر، لأن موطن الزهر هو الروض، وكذلك مرتع العصفور ومكمن عشه هو الروض أيضاً. وكذلك التواؤم الواضح بين كلمتي الزهر والذبول. وقد أضفت كلمة (يلفه) على المشهد شعوراً عميقاً بالوحدة، فمن المتوقع أن يلف الزهر في روضه ما يحميه، كالسور الذي يلف الحدائق، أو الأشجار التي تصد الرياح.. ولكن حين يلفه الذبول فهو أشبه ما يكون بالكفن، لأن الزهور حين تذبل تكون قد ماتت. وهكذا الشاعر تلفّه الوحدة لفّاً حيث لا منفذ ولا مفرّ، وكأنه، معنوياً، في كفن أو في قبر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَحدي أُريدُ أنْ أكونْ

كما القِطارُ يَنْهبُ الطريقَ وَحدَهُ

كما الغُبارْ

يَهُبُّ وَحدَهُ

ويبدأ المشهد بالتبلور حين يستحضر الشاعر صورة القطار، فهو أداة الرحيل التي تحمل الناس بعيداً، ولكن ليس في رحلة سياحية أو نزهة ينسرح فيها القطار بين المناظر الخلابة. ولكنه ينهب الطريق. وكلمة (ينهب) تلقي ظلالاً قاتمة على المشهد، فالسبب الذي جعل الشاعر مشرداً هو نَهبُ أرضه. وكذلك الغبار الذي يهبّ وحده يزيد المشهد ثقلاً وقتامة، فهي زوبعة من الغبار تكتم الأنفاس وتحجب الرؤية.

ونلحظ التوافق بين ألفاظ هذا المقطع الشعري، فكلمة القطار تناسبها كلمة الطريق، وكلمة الغبار يناسبها الفعل يهبّ. وصورة القطار الذي ينهب الطريق تناسبها صورة الزوبعة من الغبار لفظاً بالجناس الناقص بين ينهب ويهب. كما أن صورة الغبار هذه تستحضر الصحراء، وتسمح لنا مقابلة هذا الحاضر المقفر بصورة العصفور والزهور التي كانت يانعة في موطنها قبل أن يُنهَب منها وتُبعد عنه. وهذا يؤكد أن الإيقاع الداخلي ليس متحققاً في كل جزء من القصيدة فحسب، بل بين أجزاء القصيدة كلها. وهذا ما يؤكده المقطع الشعري التالي:

كالشرفةِ الوحيدةْ

والخُفّةِ البَعيدةْ

في الصمتِ وحدَها تموتْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما دمي في كلّ خربٍ وَحدَهُ

يُواجِهُ الطاغوتْ

يغادر الشاعر التلميح إلى التصريح، فيبوح بأسباب حزنه الذي ألجأه إلى الوحدة؛ الوطن الذي ترك وحيداً حين غادره أبناؤه، والشعب المشوق الذي أمسى مشرداً ليلاقي حتفه بعيداً عن وطنه، ولكن الأشد قسوة وإيلاماً، أن إخوته تخلوا عنه ليواجه الطاغوت وحده. ويتضح من هذه العبارة الأخيرة أنه لم يختر وحدته بنفسه، ولكن العرب تخلو عنه وتركوه وحيداً.

ونلحظ تواشج الكلمات (الوحيدة، البعيدة، الصمت، وحده) فيما بينها، وكذلك الكلمات (تموت، دمي، حرب، يواجه، الطاغوت)، وكذلك شبكة العلاقات الدلالية التي تربطها ببعضها في هذا المقطع الشعري وفيما سبقه من أجزاء القصيدة. فلو استثنينا الكلمات المشتقة من الوحدة لأن ترابطها لا يحتاج إلى توضيح، نجد أن ترابطاً شديداً يجمع بين الكلمات: (يلقه، الذبول، الصمت، تموت)، والكلمات: (القطار، الطريق، الغبار، البعيدة)، والمنظومة الثالثة تشكلها الكلمات: (تموت، دمي، حرب، يواجه، الطاغوت). ونلحظ أن كلمات المنظومة الأخيرة كانت الأكثر وضوحاً وصراحة، لأنه بدأ القصيدة بالتلميح البعيد الذي جعل مقصده في الجملة الأولى "أريدُ أن أكون وحدي" يختلط على أفق توقع القارئ، ثم تدرج في البوح والتفصيل حتى أعرب عن حزنه العميق الذي أوصله إلى وحدته واقتلاعه من أرضه وتهجيره، إنه تضافر الطاغوت (العدو) والخذلان من الأهل، ما أوصله إلى هذه الحال. وكل ما جاء في بقية القصيدة ينسحب عليه ما جاء في هذه الأجزاء منها.

- التورية [1]:

---

١. عرفها الحموي (أشير إلى أنني أنقل النص كما هو في الأصل، وقد أسقطت بعض الهمزات، وقد ورد بدون علامات ترقيم): "التورية يقال لها الايهام والتوجيه والتخيير والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى لانها مصدر وريت

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وردت التورية عند القيسي في غير موقع من شعره، ولكن استوقفتني التورية في المقطع الشعري التالي لما فيها من أغوار بعيدة، تطلبت مني قراءات عدة وبحثاً عن مرامي الإشارات البعيدة لمحاولة فك شيفرات النص المعقدة، حتى تمكنت من تكوين قراءتي الخاصة.

يقول القيسي في قصيدته المطولة " نص الوحشة/ كتابك" تحت العنوان الفرعي " ممنون"[1]:

هَذا القَصيدُ اسمي وَغرناطتي

وَآخرُ ما قَالَه ضَبٌّ حَبيسْ

في مَساءٍ من رَملٍ،

وَيُروتْز.

مَساءٍ أَميلكار

فيه دِلاءُ كُروم بَعيدةٍ

وَاعتذاري عن ثَعالبِ الأَوديةِ

وَفيه أَنهارُ صَدري

وما تَركته يَدي قُربَ سريرِكِ

من أَشكال التوية

الخبر – تورية إذا سترته واظهرت غيره كأن المتكلم يجعله وراء ظهره بحيث لا يظهر وهي في الاصطلاح ان يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة والاخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية فيريد المتكلم المعنى البعيد ويوري عنه بالمعنى القريب فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك ولاجل هذا سمي هذا النوع ايهاما". (ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، طبعة بولاق، ص239).

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص127.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حين يقرأ القارئ الجملة الأولى في هذا المقطع الشعري، يفهم بدون شك أن الشاعر يتحدث عن غرناطة، ويتعزز هذا اليقين حين نقرأ الجزء الأول من الجملة الثانية "وآخر ما قاله" حيث يتبادر إلى الذهن مباشرة اسم أبي عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة. وآخر ما قاله أو صدر عنه – كما يقال– زفرته المشهورة. لكن الشاعر يعدل عن الاسم الصريح مكتفياً بتلك الإشارة ويقول: "ضبٌّ خبيئ في مساءٍ من رملٍ وبرونز". تقول بعض المصادر إن الصغير بعد تسليمه غرناطة اتجه إلى فاس، (حيث لا رمل ولا جفاف) وأقام فيها حتى وفاته [1].

فلعل مساء الرمل والبرونز هو مجاز أو كناية عن أفول مملكته وانحباسه في جفاف روحه وبرودتها.. ويضع الشاعر في آخر هذه الجملة نقطة للدلالة على توقف الحديث عن هذا الملك الخاسر. بينما لم يتوقف التنقيب عن مكنون الشاعر.

فالشاعر يستطرد في تعقيد اللغز، مطوّحاً بآفاق توقعاتنا إلى أبعد مدىً، وذلك حين يعطف مساءً آخر على المساء الأول "مساءٍ أميلكار"، ذلك القائد القرطاجي العظيم، الذي قاد بلاده في حروب عدة قبل الميلاد بأكثر من مائتين وخمسين سنة، وعادت جيوشه سليمة بعد أن حقق انتصارات عظيمة، ثم اغتيل ضحية لمكيدة سنة 228 ق.م.[2]. فما علاقة أميلكار بأبي عبد الله الصغير، أو بمن يتوارى خلف هذه الشخصية؟! ولماذا يعطف الشاعر مساء القائد الذي بذل نفسه في سبيل بلاده، على مساء مَن سلّم البلاد وفرّ بجلده؟!

---

١. انظر: راغب السرجاني، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011م، ص689.

٢. انظر: محمد أسد الله صفا، هانيبال، دار النفائس، بيروت، ط1، 1987م، ص81.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللمقارنة بين المساءين، نجد مساء أميلكار هذا فيه دلاء كروم بعيدة، فهو مساء حافل بالرواء والنشوة، لكن تلك الكروم المعطاءة باتت بعيدة، أي أنها قد فُقدت. بينما مساء الضب الحبيس قاحل وبارد. أتراه زفر زفرته الأخيرة حسرة على تلك الكروم الضائعة؟! أم هي تورية عن غرناطة الضائعة؟ أم هي تورية بغرناطة عن غيرها؟ تظل الإجابة عن جميع الأسئلة مؤجلة إلى حين.

ولنكمل البحث في مساء أميلكار حيث اعتذارٌ للشاعر عن ثعالب الأودية. إذن في الأمر رائحة مكر، فالثعالب رمز للمكر والمراوغة، وهي كائنات دنيئة لأن الشاعر نسبها للأودية. ولكن لماذا يعتذر عنهم؟ فلو كانوا أعداء غرباء لما تطلّب الأمر اعتذاره، فهم إذن من أبناء جلدته، لكنهم عملاء مكروا وخانوا الكروم فضيّعوها.

وفي ذلك المساء المحتشد أيضاً أنهارُ صدرِ الشاعر، فالشاعر شَعب، وقد جرت دماء ذلك الشعب في الأودية التي تختفي فيها الثعالب، حيث يمسك الكلام بتلابيب بعضه، وتتعالق الأحداث في ذلك المساء. وللمساء دلالة النهاية، فهو نهاية اليوم وغياب الضوء حيث يتاح للثعالب أن تمكر مكرها، ليمتد الظلام على مساحة أفق البلاد.

ويختتم المقطع الشعري بعطف أخير، حيث يعطف على أنهار دمه توبته قرب سرير مَن يخاطبها. ولعل كلمة سريرك هي بمثابة قرينة توحي لنا بأن المخاطبة هي أمه حمدة، ويعزز هذا التوقع العنوانُ الرئيس للقصيدة "كتاب حمدة". إذن يعرب الشاعر عن ندمه، ويعلن توبته بين يدي حمدة ولكن، بعد فوات الأوان. بعد أن فقدها. فهل وزّى الشاعر بغرناطة عن حمدة؟ وهل وزّى بحمدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن فلسطين؟ نعم إنها حمدة، وحمدة هي فلسطين. فهو يقول في ختام قصيدته المطولة جداً: "بهذه الزفرة الأسيانة المستشرقة يتم كتاب حمدة"[1].

لقد وزّى الشاعر بزفرة أبي عبد الله الصغير، التي لم ينكرها صراحة، عن زفرته هو نفسه، فذلك الضب الحبيس.. هو الشاعر نفسه أيضاً.

ولكن ما علاقة أميلكار بحمدة أو بغرناطة؟! لقد ترك (هملكار) زوجه وبناته وطفليه الأصغرين في قرطاجة وذهب ليخوض المعارك دفاعاً عن بلاده [2]، وكذلك والد القيسي ترك حمدة وحيدة مع صغارها ورحل مناضلاً. وكما القيسي، حين كبر هنيبال الغلام حمل عبء قضية بلاده، ولكن خانته الطبقة الأرستقراطية القرطاجية، ووشت به إلى الرومان، فنُفي ثم فرّ إلى مملكة أرمينيا. ولكنه تعرض للخيانة مرة أخرى فأُسر، إلا أنه تناول سماً كان يخفيه في خاتمه، مفضلاً الموت على ذل الأسر[3].

هنيبال غادر قرطاجة طفلاً وقضى عمره من اليفاعة حتى الكهولة خارج وطنه [4]، وكذلك حال القيسي، فهو هنيبال الذي وزّى به عن نفسه. فقد خرج القيسي من وطنه في طفولته وقضى عمره بعيداً عنه. إن قصة أميلكار وابنه هنيبال تحاكي قصة القيسي ووالده من جوانب عدة، وهي

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص200.

٢. انظر: محمد أسد الله صفا، هانيبال، ص ص 77-78.

٣. انظر: المرجع السابق، ص258.

٤. انظر المرجع نفسه، ص85.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصة الشعب الفلسطيني بكل ما قدم من بطولات وتضحيات مفضلاً الشهادة على الهوان، وبكل ما لاقى من خيانات وعمالة غُرست خنجراً في ظهر حركة النضال.

فأميلكار، إذن، شخصية وزّى بها الشاعر عن أبيه، أميلكار حارس بلاده الأمين والبطل الذي قُتل وهو يدافع عن شرف بلاده، وكذلك والد الشاعر قُتل برصاص الإنجليز بينما كان يدافع عن شرف بلاده في الكروم. تلك الكروم التي كانت تمنحح العطاء باتت (بعيدة) وهذه الكلمة قرينة تدل على الوطن السليب فلسطين. ويعزز هذه الرؤية ما جرى من كلام عن الثعالب الذين تآمروا في الخفاء ضد الوطن.

أرى أن التحليل استطاع أن يفك شيفرات النص، فما الذي يريد النص أن يخلص إليه بعد ذلك من خلال هذا المقطع الشعري الذي أثقلته التوريات؟ أعتقد أنه يريد القول بأن هذه الأرض لنا منذ فجر التاريخ.. وتؤكد الجملة الأخيرة "ما تركته يدي قرب سريرك/ من أشكال التوية" أن زمن الغفلة والتفريط قد انتهى، حيث يعلن الشاعر (الشعب) توبته وندمه على الصمت حيال من فرّطوا بالوطن وخانوه، بعد أن قدم اعتذاره بشأن هذا الصمت والتخاذل.

نلحظ كيف شكلت التوريات المتلاحقة في هذا النص خيطاً نظم أحداثاً وأماكن وشخصيات ضاربة في عمق الزمن ليوزّي بها عن الحاضر المأزوم، وكأن الزمن يعيد نفسه من خلال الأحداث والمواقف. وكذلك أوجد الشاعر إيقاعاً داخلياً في النص على مستوى اللفظ والدلالة، فغرناطة الضائعة تورية عن فلسطين السليبة، والزفرة هي ذات الزفرة، ومساء الرمل والبرونز هو زمن المنافي والشتات، وأميلكار الذي يستدعي شخصية هنيبال وثعالب الأودية... لقد وزّى القيمي بكل شيء عن كل شيء دون أن يصرّح بشيء، بل جعل إيحاءات النص بألفاظه المتشابكة الدلالات والموزعة بين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحداث والشخوص والزمان والمكان تطوّح بآفاق توقعات القارئ، حتى إنه ليخيب ظنه وهو يحاول اجتياز مسافات التوتر المقلقة عدة مرات، محفزاً كل طاقاته لعله يصل إلى قراءة يجد فيها ما يريحه.

ولكن ما علاقة التورية هنا بالإيقاع في النص؟ إن لكلٍ من هذه التوريات عمقها في الزمن، واستحضارها في النص للتورية بها عن الحاضر يجعل من النص الشعري أشبه بالمرايا المتعاكسة التي تتردد فيها صور الزمن وإيقاعات أحداثه وشدة التباين الذي يفعله السبب في النتيجة. هذا من جهة المعنى. أما من جهة اللفظ؛ فإن التورية بكلمة "غرناطة" يناسبها التورية بعبارة "آخر ما قاله"، وكذلك تشترك مع أميلكار في التورية بعبارة "كروم بعيدة" وهذه بدورها تتشابك مع التورية بعبارة "تعالب الأودية"، والأودية تشكل مع "أنهار صدري" صورة إيقاعية متحركة.. فالتورية هنا خلقت في النص أبعاداً شديدة التباعد وشديدة التقارب، حتى تجعلنا لا نكاد نفرق بين التورية والمورى عنه لشدة تشابكهما، ما يبث في ثنايا النص إيقاعات داخلية معقدة التشابك، حتى لكأن الزمن قطعة نسيج واحدة مغزولة بخيوط طويلة تمتد من الماضي الغائر في عمق التاريخ، إلى الحاضر الواقع، يتجلى في إيقاع نص شعري واحد.

– التضاد[1]:

---

١. سمّاه الجرجاني التطبيق، وقال إنه مقابلة الشيء بضده. (انظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20.) والطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين. والطباق نوعان: طباق الإيجاب: وهو ما اتفق فيه الضدان إيجاباً وسلباً. مثل أبكي وأضحك.. لا صدّق ولا صلى.. وطباق السلب: هو ما اختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً، كأن يوتى بفعلين أحدهما مثبت والآخر منفي. مثل: تعلم ولا أعلم.. (انظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص244). بمعنى أن المتكلم يطابق الضدُّ بالضد. (شرح الكافية، ص72.)

* وهناك نوع من الطباق يسمى الطباق الضمني وهو ليس كلمة ضد كلمة في المعنى وإنما معناهما يؤدي إلى التضاد وفق موقعها في الكلام". (يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص 244.)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويشكل التضاد سمة أخرى مختلفة من الإيقاع كما نعيه في قصيدة "موت أمير فلسطيني" مثلاً[1]:

نائمٌ في رذاذِ المساء حبيبي

نائمٌ كأميرْ

أوقدوا شمعتينِ ليصحو

وأوقِدوا شمعةً ليراني

في هذا المقطع الشعري طباق إيجاب بين كلمتي (نائم، يصحو)، وليس الطباق هنا للزينة فحسب، وإنما ليبث في المقطع الشعري إيقاعاً خاصاً من خلال السياق، حيث تضافرت الألفاظ لتخلق هذا الانسجام المتميز؛ فهناك تلاؤم بين كلمتي (نائم، المساء) وكذلك بين كلمتي (يصحو، يراني)، والجدير بالملاحظة تكرار كلمة نائم مرتين، ليقابل ذلك كلمة (شمعتين) من أجل التغلب على هذا النوم العميق (الموت)، بينما قابل كلمة (يراني) كلمة (شمعة) واحدة.

والمعنى هنا يصبح منسجماً، فالموت هو العنصر الخارجي المتمثل في الطغيان، لذلك نحتاج إلى إشعال شمعتين من التضحيات لجَبّه، فاحتراق الشمعتين وذوبانهما في لهيب النار يُنتج ضوءاً يحيي النفوس الميتة. ولكن إذا استيقظت النفوس من موتها فإنها تحتاج إلى نصف هذه التضحيات، فيكفيها ضوء شمعة واحدة ليُنجلي الظلام الداخلي الذي في النفوس حتى تتمكن من رؤية بعضها.

نائمٌ مثل زيتونةٍ،

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص26-28.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أوْ حَصاةٍ بلا حركةْ

- وهنا، كما أرى، طباق ضمني بين كلمتي (زيتونة، حصاة)، فالزيتونة أيقونة للحياة والنماء والعطاء، بينما الحصاة مجردة من هذه المعاني بدليل نفي الحركة عنها. وكذلك فإن الزيتونة رمز للتجذر في الأرض والتشبث بها، لتسمق فوقها بجلال وهيبة، وتمنحها الظل والخضرة والجمال والرونق، بينما الحصاة لا توجد إلا ملقاة تركلها الأرجل أو تدوسها، مسطحة لا عمق لها في الأرض ولا ارتفاع لها في الفضاء. لذلك نفى الحركة عن الحصاة، ولم ينفها عن الزيتونة، ذلك لأن الزيتونة في حركة دائمة من النمو في كل الاتجاهات، فجذورها تمتد بعيداً في الأرض، وساقها يمتد بعيداً في الفضاء، وأغصانها تنتشر حولها في نمو دائم بكل الاتجاهات. بينما الحصاة لا تملك الحركة من ذاتها إلا بفعل فاعل.

نائمٌ مثل نهرٍ يُغنّي

وتَقلتُ منه البلادْ

نائمٌ ويَداهُ على صدرِهِ،

تقطرانِ أسىً وعنادْ

وفي المقطع طباق آخر بين كلمتي (أسىً، عناد) فالأسى انكسار، بينما العناد مقاومة، وهنا أيضاً تناغم وإيقاع داخلي بين كلمتي (أسىً، وتقلتُ)، وكذلك انسجام بين (عناد، يغنّي)، فلم يكن الأسى إلا بسبب ضياع الوطن، ولم يكن العناد إلا بالغناء الذي هو المقاومة. فاليدان اللتان على الصدر يقيدهما الأسى ويطلقهما العناد وفي هذا تضاد غير متوقع.

ولم يأتِني في الليالي الوحيدةِ،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلا ليذهبَ،

إلا لينزعَني من سريري ويَذْهبَ،

.....

نائمٌ مثلَ روحي التي تَعِبَتْ

دونَ أن تسأله

أن يعودَ إليّ،

ويرشق نافذتي بالأغاني

هذا النوع من الطباق هو طباق سلب، وهو في الألفاظ: (لم يأتني) و (إلا ليذهب، يعود)، فالأولى منفية، والأخريان مثبتتان، وكذلك طباق الحرف الذي تشكل من اجتماع (لم، إلا) في جملة واحدة، وهو طباق خاص بهذه الحالة وما شابهها، شكله السياق، كما أرى. وتنسجم هذه الألفاظ أيضاً في سياق متماسك من خلال تشابك العلاقات بين عناصر النص، فهناك خيط يربط بين الكلمات: (الليالي، سريري، نائم) فيما بينها. وكذلك يوجد خيط يربط بين الكلمات: (الوحيدة، روحي، تعبت)، وآخر يربط بين الأفعال: (يأتي، يذهب، ينزعني، تسأله، يعود، يرشق). ونلحظ ما بين (ينزعني، تعبت) من جهة، و(من سريري،) مقابلهما، من طباق معنوي أيضاً، فالمرء في سريره يخلد للنوم والراحة والاستقرار، بينما إذا نُزع من "تزعاً" فإنه يفضي إلى التعب وبعدم الاستقرار. وتتواشج كلمة (الأغاني) مع كلمة يغني في المقطع السابق وكأنها صدىً لها يتردد في أفق القصيدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد كرر الشاعر المقطع الأول في نهاية القصيدة ليتحقق بذلك للقصيدة من بديع النظم ما يشبه التصدير [1].

إلا أن هذه التقنية هنا تصنع ما هو أكثر اتساعاً وعمقاً من التصدير المعروف في البيت الواحد، لأنها لا تردّ عجز بيت على صدره، بل ترد قفلة القصيدة على مطلعها، ما يمنح القصيدة شكلاً دائرياً أو ما يمكن تسميته القصيدة المدوّرة، حيث ينهي الشاعر قصيدته من حيث ابتدأ.

- الأضداد المتوائمة:

هذا التعبير وضعه عبد القادر الرباعي بديلاً عن عن مصطلح "توافر الأضداد" الذي سبق ذكره في الفصل السابق، وأنا أتفق معه على هذه التسمية لأنه يعطي معنىً أكثر دقة من توافر الأضداد. ويمكن تسميته المتنافرات المتوائمة، فهو يعبّر عن تواؤم بين الأضداد المتنافرة في النص، ذلك لأن الأضداد متنافرة بطبيعة الحال، ولا يشكل تنافرها البديهي تلك الحالة الجمالية التي تتشكل من تواؤم هذه الأضداد المتنافرة[2].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. التصدير "في الشعر أن يجعل الشاعر اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بالمتجانسين اشتقاقاً أو شبه اشتقاق على الوجه الآتي: يأخذ أحدهما موقعاً ثابتاً لا يتغير هو آخر البيت، ويتردد الآخر بين أن يكون، أول المصراع الأول أو في حشوه، أو آخره، أو أول المصراع الثاني". (أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص 287. وانظر: الإيضاح، ص ص294-296.)" وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحاً للبيت، والأخرى ختاماً له". (شرح الكافية، ص82.)

٢. انظر: عبد القادر الرباعي، في كتابه: الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان، 2015، ص 289، وكتابه: نصان.. وناقد واحد، ص183.

وقد وجدت تقنية الأضداد المتوائمة متوافرة عند شاعرنا محمد القيسي بشكل لافت، وسأقتطف من قصيدته " قليلاً وأمشي" هذا النص المحتشد بجماليات هذه التقنية العالية[1]:

قليلاً لأشربَ نخبَ دمي المُستباحِ على مائدةْ

وأبكي وأضحكَ ممّا أرى

وَيُحاكْ

هنا وهناكْ

يتوقع القارئ حين يقرأ الكلمات الأولى من الجملة الشعرية الأولى "قليلاً لأشرب نخب" أن الشاعر سيشرب نخبَ شيء أو أمر يبعث على الاحتفال والاحتفاء والفرح، والكلمة الأولى "قليلاً" توحي بأن الشاعر ينتظر الاحتفال بذلك الأمر بشوق ويفارغ الصبر، فهي في هذا السياق تحمل دلالة زمنية. لكن الشاعر يفاجئنا بما يكسر توقعنا حين نجد أنه يشرب نخبَ دمه المستباح. وتزداد الصورة تنافراً حين يقول:" على مائدة". والمائدة يفترض أن تحتوي على أصناف مباحة من المأكولات والمشروبات. ولكن جاءت كلمة مائدة خالية من أي أداة تعريف، فهي ليست من الموائد التي يعرفها الناس ويتعارفون عليها، إنما هي مائدة منكرة، ويدل الصنف المقدّم عليها بأنها مستنكرة. فدمه غير مباح أساساً، لكنه مستباح على هذه الـ"مائدة"، فإضافة الحرفين (س، ت) إلى كلمة مباح نقلتاه إلى الضد: (مستباح) فهناك من استباح هذا الدم على غير وجه حق، سنتعرف عليه أو عليهم بعد قليل.

فقد واءم الشاعر بين متناقرات في هذه الجملة: (نخب، دمي)؛ فنخب لفظة تحمل دلالة الابتهاج، ودمي لفظة تحمل في هذا السياق دلالة الذبح الذي يبعث على الأسى، وأين هذا من ذاك!

---

١. الأعمال الشعرية، ج2، ص ص14-18.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكذلك واءم الشاعر بين لفظتي (مباح، المستباح) فالدم ينبغي أن يحرّم، ولكنه هنا يُستباح. فلو قال (مباح) لكانت الكلمة مع لفظة الدم تعني المنح والعطاء، وهذه لغة الشهادة والفداء، وهي لائقة بالنضال والمقاومة والمقاومين. لكن كلمة (مستباح) تعني الضد تماماً لأنها تحمل في السياق معنى القتل أو الجريمة. وهناك تنافر آخر بين (المستباح، مائدة)، الذي يوسع فجوة التوتر هو أن المائدة يمكن أن تحتوي على المباح أو المحرّم، لكن أن يُستباح المحرم فهذا تجاوز لكل قوانين الكون وشرائعه، ما يشكّل تنافراً بين الواقع والمنطق المنبثق من الشرع والأخلاق والإنسانية...

فهذه المتنافرات المتوائمة والخارجة عن سياق المنطق والمعقول، وضعت الشاعر في حالة هستيرية، توازي حالة اللامعقول السابقة، ليشكل تواؤماً بين متنافرين منبثقين عن ذاته، فراح يبكي ويضحك في آن، وكأنه في حالة سُكر تتوافق مع ما شربه نخب هذه المناسبة المأساوية. وقد قدم البكاء لأنه يشكّل ردة الفعل الطبيعية لهذا الوضع المؤلم، لكنه حين لم يتمكن من استيعاب فظاعة المشهد، انهارت أعصابه وفقد السيطرة على عقله، فغرق في الضحك.

وإن كان هناك تنافر واضح بين دلالتي اللفظتين (أبكي، وأضحك)، إلا أن تنافراً أبعد غوراً بين لفظة (أضحك) بمفردها، وبين الجملة الشعرية الأولى بكاملها، أي بين الموقف الذي تصوره الجملة، فهو موقف لا يدعو على أية حال إلى الضحك، إلا في وضعٍ يكون العقل فيه غائباً من سُكر أو من صدمة.

يبكي الشاعر ويضحك مما يرى ويُحاك هنا وهناك، وهذه متنافرات واءم الشاعر بينها؛ فكلمة "أرى" تعني العلن، أي الاعتداء السافر من العدو، بينما يُحاك تشير بشكل أو بآخر إلى معنى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخفاء[1]. فالأمر الذي يُحاك أو يُنسج ضد الشاعر وشعبه، يستدعي صورة الاحتباء في الثوب الذي نُسج، وانضمام الظهر للساقين تحت الثوب، فإذا كان الظهر هو الذي يتوقع منه أن يسند الجسم، والساقان هما عضوا الحركة والانطلاق مستندة إلى الظهر، فإن وضع الاحتباء هذا يُسكّن حركة الجسم ويقيّدها معطلاً الإسناد والانطلاق في آن. ويؤكد هذه الصورة صورة اجتماع رؤوس الأضلاع واتصالها ببعض، حيث إن وظيفة هذا الاجتماع لرؤوس الأضلاع، لهي تشكيل حصنٍ يحقق تآزر الأضلاع لحماية القلب وصدّ أي صدمة خارجية عنه. ولكن الواقع المبكي المضحك يقول غير ذلك، فلا الظهر يسند ولا السيقان تنطلق ولا الأضلاع المتعالقة برؤوسها تحمي القلب، بل بدلاً من ذلك يحتبي جميع هولاء في نسيج الجريمة ليشتملهم كلهم، متدانين من بعضهم للتآمر على استباحة دم الشعب الفلسطيني في السر.

فهذه الرؤية في التأويل جعلتني أرى في اللفظتين: (أرى، ويحاك) معنيين متنافرين هما العلن والسر. وكذلك الأمر بالنسبة لكلمتي (هنا، وهناك)؛ فالـ"هنا" تعني القريب أو الذي في داخل الوطن من أبنائه. بينما تعني الـ"هناك" البعيد الذي ليس من البلد، وبهذا فإن التآمر يحدث بين أقطاب مهمة في الداخل والخارج، يجمعهم نسيج واحد ويتدانون تحته للتخطيط للتضحية بدم هذا الشعب من أجل مصالحهم الخاصة، إما بقمع حركته وشلّها، (ولنلحظ دلالة حركة السكون التي جثمت على كلمة يُحاكُ فقمعت حركتها الإعرابية الطبيعية)، أو باختراق أمنه من حيث ينبغي أن يكون آمناً.

قليلاً مِنَ الأفقِ أحمرَ في غُرفتي

---

١. حاك الثوب... نسجه. وتحوّكَ بثوبه إذا احْتَبَى به، إذا اشتمله الثوب وضم ظهره إلى ساقيه داخل الثوب. والاحتباء الدنوّ من حبا الميل: دنا بعضه إلى بعض. وحبت الأضلاع وهو اتصالها أو اتصال رؤوسها بعضها ببعض. (انظر: لسان العرب، مادتي حوك، وحبا، على التوالي).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقليلاً من الياسمين

قليلاً من العشب والماءِ بين يديّ

قليلاً من الراحلين

يرسم الشاعر بريشة كلماته، في هذا المشهد لوحةً يتوقع القارئ من تأملها أنها امتداد للمشهد السابق. وبحسب هذا التوقع يكون الأفق الأحمر هو لون شفق الغروب انسجاماً مع ما جاء في المقطع الشعري السابق ذي الظلال القاتمة الثقيلة. ولأن شفق الغروب في غرفة الشاعر، فهذا يدل على غياب لشمس كانت تنير سماء هذه الغرفة. ولكن كلمة "الياسمين" التي في الجملة التالية تصنع فجوة من التوتر، تجعل القارئ يشعر بالحاجة إلى تعديل أفق توقعه. فكلمة الياسمين تتنافر في دلالتها مع الغروب والظلام، ففي الياسمين نستنشق عبير الصباح حيث يكون فيه أكثر فوحاً، ونلمح ألق البياض والنقاء، ونحس طراوة الندى. وعليه فيتغير مفهوم كلمة أحمر لتحمل دلالة الدم والتضحيات التي بها ومعها يطلع الفجر.

وما يزيد من استئناسي بهذه الرؤية ما جاء بعدها من "العشب والماء" فالعشب خُضرة تبشّر بجيل جديد، وفي الماء حياة، وكل ذلك ليس ببعيد، بل هو قريب جداً بدلالة قول الشاعر "بين يدي".

إذن انعطف جوّ القصيدة من اليأس إلى الأمل. لكن الأمر يحتاج إلى قليل من "الراحلين" المضحين بأنفسهم من أجل أن يتحقق أمل الكثير من نبت هذه الأجيال القادمة. ويتجلى هنا تواؤم الأضداد بين (العشب والماء) من جهة، وبين (الراحلين) من جهة أخرى؛ فالعشب والماء هما من أسباب الإقامة لا الرحيل، كما هو معروف. ولكن الرحيل هنا كان لحفظ حياة العشب وتأمين استمرارية تدفق الماء لتستمر خضرة الحياة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قليلاً من الصمت والكلمات

قليلاً من الصلوات

في المقطع الأول من هذا النص، كان هناك تواؤم بين متضادين؛ إعلان وإسرار، الإعلان يتمثل في الاعتداء السافر على الشعب الفلسطيني من قبل العدو الصهيوني الذي يراه الشاعر بوضوح، والإسرار يتمثل في حياكة المؤامرات الخفية ضد هذا الشعب، التي كانت تجري بين الخونة من القريب والبعيد. من هنا ينبغي على الشعب المناضل أن يقاوم بالطرق ذاتها، ولكن بمعناها الإيجابي؛ لذلك بخلاف ما جاء في المقطع الأول سبق هنا الصمت الكلام، وهما متضادان واءم بينهما الشاعر بترتيب جديد؛ فالصمت يقابل حياكة نسيج المؤامرة، ويدل هنا على التأمل والتفكر والتخطيط، ويأتي بعد ذلك شحذ الهمم والتعبئة المعنوية عن طريق "الكلمات" لمقابلة الاعتداء السافر. ولا بد لنجاح كل ذلك أن يتصبّ كل من الصمت والكلمات في الصلوات، فكل ذلك عبادة، والصلوات دعاء مخلص للتحصن به والتوجه إلى القوة العليا للتوكل واستمداد القوة من الذي ينصر جنده. فلا بد من الصلوات التي تطهّر النفوس وتبعث فيها العزائم، وتثبت الأقدام التي عقلت وتوكلت.

فهنا تواءمت الأضداد المكونة من الصمت والكلمات، وتضافرت مع الصلاة بإخلاص النية، التي تتناقر مع فساد نية المتآمرين.

قليلاً مِنَ الضوءِ يرشحُ من هذه النافذةْ

قليلاً مِنَ الوردِ والآنيةْ

لأجمَعَها ثانيةْ..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وألقطُ أعضاءَها من قيافي يَديّ،

فهذا الضوء الذي يرشح من النافذة يؤكد صحة افتراض التأويل بأن الأحمر الذي في غرفة الشاعر هو شفق الفجر، والغرفة صارت تعني الوطن. وهنا، وقد بدأت الرؤيا تتضح لتكشف الطريق أمام الحركة النضالية التي لم تعد تتخبط في الظلام بعد أن رشح الضوء من النافذة، وصار على الشاعر أن يعمد إلى الورود التي اقتُلعت من آنيتها، ليجمعها ثانيةً، وهم فلسطينيو الشتات، فالشاعر يريد في قصيدته أن يعيد الورد للآنية، أي يعيد المهجّرين إلى الوطن، وكلمة " ثانية" تفيد أنهم من أبناء الوطن الذي عاشوا فيه يوماً ثم غادروه، وقد آن أن يردّهم إليه، وكأنهم جسد واحد تفرقت أعضاؤه في فيافي الوطن العربي، بدلالة نسبة هذه الفيافي إلى يديه: "وألقط أعضاءَها من فيافي يديّ". ونربط هذه العبارة بعبارة الشاعر: "قليلاً من العشب والماء بين يديّ". فالورود المشتتة في الفيافي خارج فلسطين، ستذبل وتموت، لأن الفيافي ليست مكانها الطبيعي الذي يمكن أن تحيا فيه. بينما بيئة العشب والماء هي الموطن الحقيقي للورود، الذي ستينع فيه وتنمو وتنتعش. بمعنى أن حياة الفلسطيني ستزهر وتزدهر حين يكون في وطنه يدافع عنه ويعمره، وليس حين يهجره ويعيش خارجه.

وأما المتضادات التي واعم بينها الشاعر فهي موجودة بشكل غير مباشر، وتتعلق بدلالات الألفاظ: (قليلاً من الضوء) يعني أن هنالك عتمة، يتخللها هذا الضوء الراشح، الذي لم يسطع بعد. وكذلك (الآنية، الفيافي) فالآنية تعني الوطن، والفيافي تعني الشتات والمنافي. وكذلك أيضاً (لأجمعها، ثانية) ما يفيد أنها متفرقة، ويريد الشاعر جمع هذا المتفرق ليعيده إلى مكانه.

أحكُّ الجراحا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قليلاً لأكسو الرياحَ نَواحَا

وأصحو

نشيداً وموتا

قليلاً

وأرفعَ بيتا

وأهوي كما ناطحةْ

فالشاعر يريد أن يستفز عنصر الألم، لتعلو الصرخة وتصل عبر الرياح إلى الغافلين، ويصحي غفلتهم ليهبوا للإنقاذ. فبدل أن يضمد الجراح ليسكن ألمها وتشفى، يحكّها ليقلّب المواجع فيجعل الألم محرضاًعلى الثورة. لأن سكون الألم يُنسي المرء جرحه، وهنا يُنسي الفلسطيني قضيته. فهناك تنافر بين فعل الحك والجراح، لكن الشاعر واءم بينهما ليخرج بنتيجة مفيدة وهي الصحوة. ومن المتنافرات أيضاً أن الشاعر سيكسو الرياح نَواحا، وأصل الكلمة نُواح بضم النون لتعبر عن البكاء، أو نَواح بفتحها لتعبر عن الجهات، فتصبح الكلمة في حالة المفعولية إما نُواحا أو نَواحي. ولا أدري إن كان الشاعر يحاول المزج بين الكلمتين لتحمل الدلالتين في آن، وإن كان يجوز له هذا النحت أصلاً.

على أية حال، إذا كان الشاعر يقصد النَوح فإنه بذلك يرسل صرخة الألم عبر الرياح. وإن كان يتجاوز ويقصد النواحي فهو يجعل الرياح تلبس الجهات ويوجهها لتصل حيث يريد، بدلاً من أن تتفرق فيها. ومهما كان المقصود فإن التنافر هنا يتجلى بين كلمتي (أكسو، الرياح)، فالرياح من عوامل التعرية في الطبيعة، لكن الشاعر جعلها مكسوّة بدلاً من أن تكون هي عنصر تعرية، وذلك

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توظيفاً لها من أجل تحقيق هدفه. فالشاعر لا يدخر جهداً ولا يترك وسيلة إلا ويستخدمها لإيصال صوت القضية إلى أقصى مدىً ممكن.

وتكون الصحوة على شكل نشيد وموت، وهنا تنافر بين اللفظتين (نشيد، وموت) وقد واءم بينهما الشاعر من خلال الدلالة التي شحن بها كلاً منهما، فالنشيد بمعنى المقاومة، والموت بمعنى التضحيات، فصهر المتنافرتين في بوتقة واحدة لتنسجما أشد الانسجام، على الرغم من تنافرهما في اللغة على المستوى المعجمي.

قليلاً

وأرفع بيتاً

وأهوي كما ناطحة

وهنا في هذا الطباق يوائم الشاعر بين (أرفع، وأهوي)، وهذا ينسجم مع الموقف النضالي السابق، فهو بتضحياته سيرفع بيتاً ليعيش فيه الشعب بأمان. لكنه سيصنع ذلك عن طريق تضحيته بنفسه. فيقضي نحبه عظيماً كما ناطحة، فهو بهذا يحقق الأمان لشعبه، والمجد لنفسه.

كثيراً سأسكبُ روحي

وأمنحُ هذا الحصادَ الغزيرَ،

وثوبي لها

لتنهضَ فيَّ،

وتخضبَني يافعاً وقتيلا..

فليمنَ لنا غيرُ هذا الطَريقْ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهنا حين يصل إلى ما سيقدمه لأجل الوطن، ينتقل الشاعر من القليل إلى الكثير، فكلمة "كثيراً" تتنافر مع كلمة "قليلاً" التي امتدت على جسد القصيدة. لأنه يريد أن يمنحها حصاد روحه الكثير، ويمنح ثويه لها، هذا الثوب هو ثوب الفداء والمقاومة وبالتالي العزّة، وهو يقابل به نسيج المؤامرة والخيانة والخزي الذي ورد في المقطع الأول من النص. ذلك لتنهض البلاد في الشاعر عزيزة، وتنهض به فادياً، مقابل أنها كانت تُثَلّ حركتها مع المتآمر. وتحضن الشاعر ومن سار على طريقه (يافعاً وقتيلا)، وهنا مواءمة بين الكلمتين، فاليافع يمور بالحياة والحيوية والنشاط، والقتيل جثة هامدة، لكنه قُتل في بقاعته ليُبقي على حياة الأرض. فهذه هي الطريق الوحيدة التي ستوصلهم إلى ما سيأتي:

قليلاً قليلا

نصوغ العناقيد والدالية..

ونمشي نخيلا

ونمشي ينابيع ظمآنةً

وهديلا

ويعد هذه التضحيات تتحول صيغة الضمير المفرد التي سادت القصيدة إلى الضمير الجمعي. حيث يتحقق هدف النضال والمقاومة، فلا شتاتَ ولا منافيَ، ويكون كرْمنا لنا، ومن عناقيدنا ودوالينا نشرب نخبَ دمنا المباح الذي قدّمناه فداء للوطن بإرادتنا، أي نحتفل ونمجّد تضحياتنا التي حققت لنا النصر والحرية. لا نخب الدم المستباح على مائدة المكر والتآمر والخيانة. فحق الآن للشعب أن يمشي شامخاً كما النخيل. ونلحظ ضمير المتكلم للذي سقط كناطحة، فهو يشارك الشعب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا الشموخ، وهو معهم في الوجدان، ولم تغيبه الشهادة عن مشهد النصر هذا. وسيمشون (ينابيع، ظمآنة) وهذا تواؤم آخر بين المتناقضات، ذلك لأن أبناء الأرض هم ينابيعها التي تسقيها وتحييها، لكنها ينابيع ظامئة للفداء من أجل الحرية حيث يعلو الهديل، أي الحياة الآمنة الوادعة في الوطن.

نلحظ أن تقنية المواءمة بين المتنافرات شكلت إيقاعاً داخلياً في نسيج القصيدة. ومن خلال هذه المتنافرات المتوائمة كانت تتعالق كلمات القصيدة ومقاطعها وتتشابك حتى غدت بتنافراتها المتوائمة كالشهيق والزفير الذي لا يتكون النفَس، وهو سرّ الحياة، إلا بهما معاً.

ثانياً: الصورة الفنية:

الصورة الشعرية هي "رسم قوامه الكلمات" [1]، ولغة الشعر هي "لغة التصوير المكثف والخيال المتحفل الخلاق. إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي أو تغوص في الأعماق. هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول. ومن المحدود إلى اللامحدود. وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات" [2]. فمفهوم الصورة الشعرية لا يقوم إلا على أساس الخيال الشعري. فالخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية، وبحسب دي سيسل لويس أنه

---

١. دي سيسل لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، مؤسسة الطليح للطباعة والنشر، الكويت، 1982م، ص21.

٢. عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009م، ص102.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا ملكة عقلية أصعب على التعريف من ملكة الخيال، التي جمعت من حولها شتى التعاريف المتضاربة [1]. وإذا كان العقل يعنى بتعداد الكميات المعروفة مسبقاً، فإن الخيال هو إدراك قيمة هذه الكميات منفردة أو متكاملة[2].

وبناء عليه فلا صورة بدون خيال. والخيال ينظر إليه كولريدج باعتباره أولياً وثانوياً. والخيال الأولي عنده هو تلك الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني. أما الخيال الثانوي فهو صدىً للخيال الأول، ويظل متحققاً معه من حيث نوع عمله. والفرق بينهما يكون في الدرجة وفي طريقة العمل؛ فهذا الخيال الثانوي يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد، فهو حي تماماً في حين تكون الموضوعات ثابتة وميتة [3]. فالخيال الأولي هو علمي في وظيفته، حيث لا بد لكل إدراك علمي من هذا النوع من الخيال. وهو يقابل ما يسميه " كانت" الخيال الإنتاجي، في حين يسمي الخيال الثانوي بالخيال الحمّالي. ويتخذ الخيال الثانوي مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير يجسم بها الأفكار التجريدية والخواطر النفسية[4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

١. انظر: دي. سيسل لويس، الصورة الشعرية، ص73.

٢. انظر: المرجع السابق، ص74.

٣. انظر: كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص240.

٤. انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص ص390-391.

فالخيال الشعري مهمته إذن أن يوحد بين المادي الحسي، والفكري المعنوي، ويذيب الحدود المصطنعة بينهما، فيتناغم الحس مع الفكر، دون أن يفصله أو يتميز عنه [1]. والصورة هي "أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها، فاعليته ونشاطه" [2].

يرى جابر عصفور أن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر. بل هي العنصر الملاصق له، فإذا تغيرت مفاهيم الشعر ونظرياته، تتغير وفقها مفاهيم الصورة ونظرياتها. وسيظل الاهتمام بالصورة ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعه الشعراء وإدراكه والحكم عليه [3].

وتقوم الصورة على إيحاء تلك الكلمات ودلالتها المركزية والهامشية، التي تنسج علاقات جديدة من خلال تبادل المدركات، وذلك بإضفاء الصفات المادية على المعنوية، أو بإضفاء صفات معنوية على المادية، بأساليب متعددة وأشكال فنية مختلفة كالتشخيص والتجسيد [4]. أما التشخيص فهو "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله". [5] والتجسيد "يعني تقديم المعنى في جسد شَيْئِيٍّ أو نقل المعنى من

---

١. انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص343.

٢. المرجع السابق، ص14.

٣. انظر: المرجع نفسه، ص ص7-8.

٤. انظر: رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013م، ص559.

٥. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام، ص210.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية" [1]. وقد أضاف الرباعي إلى المفهومين السابقين مفهوم التجسيم؛ وهو " إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره" [2].

والصورة برأي جون كوين "ليست هي الإدراك، أياً كان ما تحمله من محتوى، لأنها تطرح موضوعها على أنه غير واقعي (كما يقول سارتر) وكذلك التجربة الشعرية لأنها لم تُعَش كحدث أو كحالة للذات لكن كقيمة موضوعية وهي موسومة باللاواقعية ويمكن أن يقال صورة تأثرية أو تأثير صوري، وهو ما دعاه بودلير (حساسية الخيال)" [3].

ويعرف عبد القادر الرباعي الصورة بمفهومها الحديث على أنها "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعبّرة وموحية في آن" [4].

تتمثل أهمية الصورة الفنية في إثارة انتباهنا للمعنى الذي تعرضه، وفي طريق استثارة تفاعلنا مع ذلك المعنى، وتأثرنا به. فالصورة تفرض على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، لأنها تبطئ من التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى بدونها [5]. فهي تقدم لنا متعة

---

١. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام، ص209.

٢. المرجع السابق، ص211.

٣. جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 2000م. ص160.

٤. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984م، ص83.

٥. انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص 327-328.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعرف على أشياء لم نكن نعرفها، إنها تثير فضولنا، فنقبل عليها لإشباع هذا الفضول [1]. وقد امتازت الصورة عن "الإدراك المباشر للأشياء. فالإدراك المباشر يتلمس الموجودات بحواسه الواعية ويدرك العلاقات بينها بالعقل. ولكن الصور لا تبتعد عن الإدراك المثار في الذهن والشعور" [2].

وفي الحقيقة فإن الصورة لا تغير المعنى، وإنما تغير شكل المعنى، وذلك من خلال تغيير التصور إلى صورة، وتغيير المعقول إلى محسوس [3]. فالمعنى موجود قبل التعبير عنه، ويكون التعبير عنه قبل وبعد "محصور فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين، أو خصوصية وتأثير. هذا التزيين أو التحسين قد يُسمى إيجازاً، أو توكيداً، أو قصراً، أو تقديماً وتأخيراً، وبالجملة ما نسميه تركيباً، كما يُسمى في أحيان أخرى مجازاً، أو تشبيهاً، أو استعارة، أو كناية، وبالجملة ما نسميه نحن بالصورة الفنية" [4]. فالمجموعة الأولى من المفاهيم السابقة تمثل التصور القديم للصورة الفنية، بينما تمثل المجموعة الثانية تصور النقد الحديث لها. يقول علي البطل: "يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث" [5]. ويرى الرباعي أن " التصور الجديد يعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري ويجعل الوسائل الفنية الأخرى

---

١. انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص325.

٢. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص88.

٣. انظر: جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ص148.

٤. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص322-323.

٥. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ-1981م، ص15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– وبخاصة الموسيقى الشعرية– مرتبطة بها، متعاونة معها على تحقيق التكامل لهذا العمل حتى يكون في مقدوره تأدية وظائفه الجمالية بشكل فني ناجح" [1].

التشبيه والاستعارة:

التشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم. والحديث عنه يعدّ مقدمة ضرورية للاستعارة. وأما الاستعارة فإنها تتيح لنا الإشارة إلى المجاز دون أن نفصّل فيه. والأهم من ذلك كله أن الاستعارة توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته [2]. ربما كان أرسطو هو أول من أطلق مصطلح الاستعارة[3]، ورأى أن جودة العبارة في أن تكون واضحة من غير ابتذال، وكذلك أن لا تكون معمّاة بكثرة الاستعارات إلى الحد الذي يوقعها في الإغراب والرطانة والإلغاز [4]. وقد سمى ابن سينا الاستعارة في ترجمته "المتغير" يقول : "وأما المتغير وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في الخطابة" [5].

فالاستعارة – حسب أرسطو – إذن شكل ناضج من أشكال الصورة الفنية الحية. فهي عنصر غير مألوف تتوافر فيه الغرابة والدهشة، لكن أرسطو اشترط أن تكون لوناً من الكلام لا كل الكلام حتى تحقق غرابتها بين

---

١. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام، ص15.

٢. انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171.

٣. انظر: منطق أرسطو، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1980م، ص82.

٤. انظر: أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ص122.

٥. أرسطوطاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص192.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غيرها من العبارات الأخرى. وأساس الاستعارة التشبيه مثلما شرحها ابن سينا، إلا أنها ليست إياه، ولهذا سماها (المتغير) أي التي تخالف غيرها فتظهر عبقريتها.

وأرى أنه قد يكون تطور حياة العرب بشتى أبعادها هو الذي كان وراء التحول من الشكل الأبسط للصورة، وهو التشبيه، إلى الشكل الأكثر تعقيداً، الذي يحتاج إلى مستوى أعلى من إعمال الفكر لفهمه، وهو الاستعارة. وذلك بسبب الحاجة إلى التعبير عن الدلالات التي لا يمكن أن تحدث إلا بخرق اللغة. وتأكيداً لذلك، يقول الرباعي: "الأشكال البلاغية للصورة كانت تتطور مع تطور الحياة والعقول... فلو حاولنا دراسة التغير الذي طرأ على كل من التشبيه والاستعارة منذ امرئ القيس حتى أبي تمام، لوقفنا على آثار هذا التطور"[1].

ومفهوم الصورة الفنية كما أراه هو شكل من التعبير يعتمد الإيحاء بالكلمات وسيلة للدمج بين الحس والخيال، لتكثيف أثر المعنى في نفس المتلقي. وقد تتمظهر الصورة الفنية بأشكالها القريبة كالتشبيه والكناية، أو البعيدة كالاستعارة والرمز.

وسأحاول أن ألم بكل ما سبق من مفاهيم حول الصورة الشعرية في تحليل داخلي لنموذج شعري حي لدى القيسي هو قصيدته: " **فاكهة آسيوية**"[2]، يقول:

تُرمِضُني عيناكِ ومَعرفتي بحُدودِ تُرومِكْ

تُرمِضُني كَلماتُكِ، بَرقُ نجومِكْ

---

١. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق ، ص103.

٢. الأعمال الشعرية، ج1، ص ص231-235.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تُرمضُني أيامُكِ تَترى

تُرمضُني الذكرى،

وَرياحُ سَمومِكْ

تَعصِفُ وَهْجاً

فَأُغَنّي لغُروبِ هُمومي،

وَأُغني لشروقِ هُمومِكْ

قبل أن أدخل إلى محتوى القصيدة يستثيرني العنوان: (فاكهة آسيوية) والعنونة الشعرية لها المكانة العليا في فهم مجري النص وتاويله السيميائي [1]. حيث "يعد العنوان نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شيفرته الرمزية" [2]. فكلمة فاكهه وحدها ليست صورة قابلة للنظر والتأويل، لكن إتباعها بوصف، هو: (آسيوية) نقلها إلى حيز الصورة الموسعة والرمزية المحتاجة تأويلاً؛ فالفاكهة الآسيوية تنقلنا إلى عالم من العدوان الغاشم على بلدان في آسيا، ودول كانت آمنة كفيتنام مثلاً. وبهذا يصبح العنوان رمزاً لفعلين متلازمين: أولهما وحشية العدوان. وثانيهما المقاومة الشرسة نصرة للحق ونشدان التحرر. وإذا انتقلنا إلى القصيدة وجدناها تسير في الدرب نفسه: عدوان ساقر، ومقاومة عنيدة؛ مثلما نرى ذلك في تحليلنا التالي إياها.

---

١. انظر: بسام قطوس: سيمياء العنوان، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، مكتبة كنانة، إربد، ط 1، 2001م، ص14 وما بعدها.

٢. المرجع السابق، ص33.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

افتتح الشاعر قصيدته الرمزية بالجملة الشعرية "تُرمضني عيناكِ ومعرفتي بحدود كرومك"، فقد جعل لعيني مخاطَبته فعل الرمضاء التي تصليه بشدة حَرّها [1]، وهذه استعارة تشكل صوراً مركّبة ومتعالقة، فالشاعر أولاً يرمز للأرض بالمرأة، والرمز عنصر عال من عناصر الصورة الفنية، فالمرأة هنا هي حبيبة الشاعر ورمز لأرضه، أو لوطنه السليب، ثم يعبّر عن تلك المرأة بالشمس، فيجعل لعينيها فعلاً كفعل عين الشمس حين يشتد حرّها، فتصيب منه حاسة اللمس بحرها اللافح الشديد، لتتشكل صورة بصرية لمسية في آن. فمع كونه بعيداً عنها، إلا أن هذا البعد ذاته هو الذي كواه وأذاقه شدة الرمض ووجعه. وبناء عليه نلحظ من معاني كلمة (رمض) وإيحاءاتها حجم المعاناة التي تقع على المرموض. لكن الشاعر – مع هذا – ينقلنا إلى استعارة أكثر تعقيداً وتأثيراً حين يسند فعلَ الرمض إلى معنى شيئي؛ هو معرفته بحدود كرومها، ذلك أن البعد لم يكن عامل نسيان كما يتوقع، ولكنه غدا عامل اشتعال مقاومة حية معيشة تنعشه، مشعلها ذكرى الكروم البعيدة. لقد بدا في النص وكأنه يطوف بكل آفاقها وحدودها. فهو ينتقل من الحسي في الاستعارة الأولى، المرأة والشمس، إلى المعنوي في قالب حسي ضمن الاستعارة الثانية، حيث جعل للمعرفة فعل الإرماض. وهنا يكمن سرٌّ في هذا الإرماض، فمعرفة الشاعر بحدود كروم وطنه أمر طبيعي لا يدعو إلى كل هذا العذاب، ولكن معرفته بحقيقة أن هذه الحدود باتت فاصلة بينه وبين وطنه هو ما يؤلمه. فهذه الأرض سليبة وهو مقصيّ عنها.

---

١. الرَّمَضُ: شدّة الحَرّ، وشدة وقْع الشمس على الرمل وغيره. وحُرقةُ الغيظ. وارتَمَضَتَ كبِدُه: فسدت. ورَمِضَ إذا حرّ جوفه من شدة العطش. ورَمَضَهُ إذا جعله بين حجرين أملسين ودقّه ليرقّ. ورَمَضُ الشاة: سلخُها بعد ذبحها وبقْرُ بطنها وإخراج حُشوتها، وكذلك شقُّها شقّاً وعليها جلدها، ثم تكسير أضلاعها لتطمئن على الأرض، وشيّها على الرضف. واللحم الذي يؤكل بعد تقشير الجلد يسمى مرموضاً. (انظر لسان العرب، مادة رمض).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي استعارة أخرى يشخص فيها الأرض ويستعير لها هيئة المرأة من جديد حيث يقول: "ترمضني كلماتك" فهذه الأرض الأنثى تتكلم، وقد جعل الشاعر لكلماتها وهجاً يصليه، فالصورة السمعية بات لها ملمس، فهي تخترق الأذن بوهج كلماتها لتلفح كيان الشاعر كله. ولكنه يعود إلى تعقيد الصورة حين ينسب إرماضه إلى برق نجومها، "برقُ نجومك" فقد أعاد المخاطَبة إلى أصلها (الأرض) لأنه جعل لها سماء ونجوماً. إن للشعر هنا سمة التنوع والتعقيد في الصورة؛ فإذا كانت الكلمات توحي بصورة سمعية فإن النجوم تؤشر على صورة بصرية ضوئية، لكن للتعقيد صفة شعورية مختلطة أيضاً؛ فأشياء الوطن متعددة ومتنوعة؛ وهو يحاول الإحاطة بها، لذا تتابعت صور أشيائه وتنوعت. وتبعاً لهذا أصبحت النجوم في إطارها الرمزي من الكلمات المتضادة؛ ذلك أنها مضيئة على الحقيقة، إلا أنها، في عرف الشاعر المبعد عن أرضه، ليست سوى كناية عن الظلام الذي يخيم عليه في ابتعاده عن أرضه أولاً، وكناية عن الأرض ذاتها التي تعمها مصائب تأتيها من مغتصبيها ثانياً. إن الصورة بصرية لكنها –على بُعدها– تستطيع أن تؤثر على حاسة اللمس لديه فتلفحه وأرضه معاً. ولكن كيف لبرق النجوم أن يلفح الشاعر؟ تلك النجوم يمكن في قراءة ثانية أن تكون رمزاً للشهداء الذين ارتقوا في سماء هذه الأرض من أجل تحريرها. فهم وإن كانوا يزينون سماءها ويقاومون ليلها بالبريق، إلا أن فقْدهم يشكل غصة في قلب الشاعر.

كل الاستعارات السابقة وُجدت في حيز مكاني؛ المرأة والشمس والكلمات التي يحملها الأثير، وكذلك النجوم وبريقها. لكن الشاعر يتجاوز المكان ليعبّر باستعارته عن الزمان حين يقول: "ترمضني أيامُك تترى" فهذه استعارة تجسيدية بحسب مفهوم التجسيد السابق الذكر؛ فقد نقل القيسي المعنى من نطاق المفهوم إلى نطاق المادية الحسية. فالأيام كلمة ذات دلالة معنوية تفيد الزمن، والشاعر هنا جعل لها جسداً يبعث الوهج الذي يلفحه، فكأنه يتلمس هذا الزمن ويصطلي بوهجه. وهذه الأيام تترى أي متتابعة ومتعاقبة في الزمن، فقد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبقى لها صفة الزمنية، وجمع إليها صفة المادية الحارقة في صورة حركية لمسية تتجاوز كل آفاق التوقع المعهودة. والعجيب أن الشاعر ينتقل من حركية الزمن المتتابع في فعل الإرماض، إلى سكون ذلك الزمن القابع في الماضي المنطوي على الذكرى، فإذا به يقوم بالفعل نفسه: "ترمضني الذكرى" والذكرى صور لأحداث مضت، وقد تجسدت هذه الذكرى لتصبح مادة ذات حريق يلفح شاعرنا بوهجه. هذا الوهج المُرمض هو وهج معنوي كناية عن العذاب الذي يلاقيه الشاعر من حال الأرض السليبة. فكل الأشياء التي كانت جميلة غدت تشكّل للشاعر حرقة معنوية في ذاتها.

بعد هذه الجمل الشعرية التي حقق فيها الشاعر قدراً كبيراً من التوازي بين الجمل الفعلية المبدوءة بالفعل ترمضني سواء تحققاً أو تقديراً، وما لذلك من أثر في التشكيل الإيقاعي، ينتقل شاعرنا إلى صيغة جديدة يشمل فيها الثابت والمتحرك من الأشياء، والماضي والحاضر والقادم من الزمن في جملة تعج بالفعل والحركة مع أنها اسمية: " ورياح سهومك/ تعصف وهجاً"، فكلمة رياح اسم لكنها دالة على الحركة، بل كلمة تعصف تفعّل هذه الحركة وتنشطها لتجعلها صورة حركية لمسية (عواصف من الوهج)، وهذه العواصف هي التي أرمضت كيان الشاعر كله، ما مرّ في القصيدة من حواس وما سيمرّ. ونلحظ الفعل (تعصف) جاء مضارعاً بصيغته مطلقاً في زمنيته، لأن هذه الرياح العاصفة منسوبة إلى سهوم الأرض، وهذه صورة أخرى نتجت عن استعارة تشخيصية، حيث جعل الأرض ذات سهوم*. لذلك ستظل هذه الرياح تعصف وهجاً ما دامت الأرض ساهمة تعاني الهم والكرب وتغير اللون من النضارة إلى الذبول والشحوب. وهذا السهوم الذي له رياح تعصف وهجاً يجعل الشاعر فاعلاً في مواجهة وهج الألم ذاك: " فأغني لغُروب همومي،/ وأغنّي لشروق همومك". لقد حوّلت رياحُ الوهجِ العاصفةُ شاعرَنا من حالة المفعولية التي كانت في الجزء السابق من القصيدة إلى الفاعلية، فقد قرر أن يواجه ذلك الألم بالغناء. والغناء في الجملتين الشعريتين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

* السهوم: الضمور وتغير اللون وذبول الشفتين، وكذلك العبوس من الهم والكرب. وسهم لونه: إذا تغير عن حاله لعارض.(انظر: لسان العرب، مادة سهم).

السابقتين ليس واحداً، فهو في كل جملة يشير إلى معنى مختلف، فهما في الحقيقة فعلان مختلفان، وإن كانايسيران في اتجاه واحد إلى هدف واحد ونتيجة واحدة.

فغناؤه الأول لغروب همومه، هو كناية عن تعلقه بالأمل في التحرير الباعث للبهجة بزوال همومه والابتزاد من هذا الرمض المضني، فالغروب يعني انطفاء أسباب الحر الذي كان يرمضه من عينيها "تُرمضني عيناكِ". وأما غناؤه لشروق همومها فكناية عن النضال وشحذ الهمم والتضحيات التي سيبذلها من أجل تحريرها. وقد تكون همومه – في قراءة ثانية – تدهمه غرباً لأن قلبه مملوء بالألم حزناً على ما تواجهه أرضه من شدائد يخلقها المحتل الغاصب، كما قد تزاحمه همومها شرقاً لأنه أصبح يشعر بأنه مكلف بحمل أمانة تحريرها وافتدائها مع أمثاله من المناضلين لتحقيق هذا الهدف الواجب الإنجاز. ولكي تزول همومها وهمومه لا بد من النضال هنا وهناك حتى التحرير والعودة. والشاعر –على أية حال– يستعير صورة الشمس في حال الغروب وفي حال الشروق ليعبر عن حضور الهموم وزوالها. لكنه يكسر أفق توقعنا هنا مرتين؛ الأولى حين يقدم الغروب على الشروق، والثانية حين يستعير الشروق ليعبر به عن هموم الأرض. فالشروق كلمة تفاؤلية، لكن الشاعر حين يربطها بالهموم يكون قد آلف بين متناقضين متباعدين جداً، وقلب معنى الشروق إلى الضد تماماً.

كأن الشاعر بتقديمه الغروب على الشروق يؤكد النتيجة قبل الفعل، أي أن التحرر هو نتيجة حتمية للنضال. وأما جمعه بين المتضادين (شروق همومك) فقد يكون مردّه إلى أن هذه الهموم هي التي أصابته بشدة الحر وبالابتلاء الكبير، حيث أرمضته. وشروقها يوحي بأن لهذه الشمس المُرمِضة دورة لا بد منها وإن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طالت، فهي وإن ارتفعت عالياً في كبد السماء، إلا أنها ستؤول إلى الزوال لا محالة. وعلى الشاعر الذي هو رمز للشعب الفلسطيني المناضل أن يستعد لهذه المرحلة:

وأُوقِّعُ بالحُزنِ الأخضرِ فوقَ شَبابيكِكِ، آهْ

أهتفُ بكتابِ الجوعِ،

ويَرد الصحراءِ القارسِ والآهْ

ألهمتني الرُؤيا والقدرةَ والسيرْ

ألهمتني حُبَّ البحرْ

الحزن الأخضر صورة لونية معبرة ورامزة: لقد استعار الشاعر من الحزن قلماً ليوقّع به ما يصادق به على عهده وعزمه، وقد استعار للحزن نقيضاً هو الخضرة، فجعل الحزن الذي سيوقع به أخضر، ليقول إن الحزن دافع للأمل القادم مع العزم والنضال إلى العودة إليها، وهذا كسرٌ للتوقع المعهود عن فعل الحزن الكاسر للنفوس. والكتاب الذي سيوقع عليه هو شبابيكها، فإذا كانت الأبواب قد غُلِّقت في وجهه، فإنه لن يعدم الوسيلة للوصول إليها وسيدخل من الشبابيك. أما التوقيع نفسه فهو الـ (آه)، والآه هي عهد الألم الذي سيلازمه ويبقى غصة في قلبه ما دام بعيداً عنها. إنها العهد الذي يفعل به الأفاعيل المحفزة من أجل أن يعود إليها. كل تلك اللغة هي لغة استعارية، حشدها الشاعر ليصبَّ في نفس المتلقي أثر ما يجيش في نفسه هو، من الحزن الموشى بالخضرة ليجعله حزناً آملاً دافعاً فاعلاً منتجاً، لا حزناً محبطاً مدمّراً. كما نلحظ أنه يواجه الرمضاء الحارقة التي لفحه حَرُّها في بداية قصيدته بخضرة الحزن، وفي هذا تحوّل إيجابي يعين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر للمضي نحو هدفه. وهذا على المستوى الفني يخلق ترابطاً مدهشاً بين أجزاء القصيدة، حققته هذه الصور المتباينة المتآلفة في آن.

وحتى يفي الشاعر بالعهد الذي وقّعه على كتاب شبابيك محبوبته، لا بدّ له من أن يفتح كتاباً آخر يتطلبه الوفاء بالعهد، وهو كتاب الجوع إلى الحرية، والمعاناة من أجلها، فرغد العيش لا يتناسب مع هذه المهام الشاقة. وهنا يفاجئنا الشاعر باستعارات متوالية تشكل صوراً متلاحمة، فقد جعل للجوع كتاباً وكأنه دستور مدوّن لا ينبغي اختراقه أو مخالفته. وجعل الجوع مسيرة راح يهتف فيها ليلهب مشاعر الجياع ويشعل فيهم جذوة النضال والمقاومة. وكذلك راح يهتف ببرد الصحراء القارس، المتمثل بما يرمز إليه من الشتات والغربة والعذاب، ويهتف بالحزن في (الآه). أما مضمون الهتاف فهو: "ألهمني الرؤيا والقدرة والسير / ألهمني حب البحر"، فقد شخّص الشاعر المعاناة وبرد الغربة والحزن، وشكّل منها شخصاً واحداً ذا قوة خارقة، وطلب منه أن يلهمه ما يوصله إلى هدفه، وهو الوفاء بعهد العودة الموقّع بالحزن الأخضر، والممهور بالآه.

فالشاعر يتضرع للقوة الخارقة أن تلهمه الرؤيا أولاً، والقدرة ثانياً، والسير ثالثاً، ثم حب البحر أخيراً. فلماذا هذا الترتيب؟ ذلك لأن الرؤيا تتعلق بالبصيرة، فمسيرة التحرير تحتاج إلى بصيرة رائية لتختار النهج الصحيح الذي يوصل إلى الهدف بدون تخبط. أما القدرة فهي الاستعداد الكافي للقيام بمهمة التحرير، لأن الرؤيا بلا قدرة لا تستطيع فعل أي شيء، فينطبق على تلك الحال قول المثل: " العين بصيرة واليد قصيرة". لكن منطق الشعر هنا: العين بصيرة إلا أنها – للشاعر – ليست قصيرة. والشاعر يطلب أن يُلهم السير، وهو العزم على المضي، فبالرؤية والقدرة دونما تقدم فعلي في المسير تصبح الحالة نوعاً من التقاعس والتكوص. لذلك لا يكتمل الفعل إلا بهذه العناصر التي أوجزها الشاعر في صورة شعرية واحدة. وأخيراً يطلب أن يُلهم حب البحر؛ فالبحر رمز لركوب المخاطر، وهل هناك مخاطر أكبر من مواجهة عدو غاصب غاشم مدجج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأعتى سلاح؟! لكن اللامتوقع أن يكون البحر في هذا الفهم محبوباً؟ نعم هو محبوب لأن الفرح النهائي لا يكون إلا بأن تجتازه كي تصل لهدفك الأسمى. ولكن لماذا قال حب البحر وليس الصبر على ركوبه؟ ذلك لأن الحب هو الذي سيمنحه الصبر والإرادة ليصل إلى وطنه. فالإقبال على هذه المخاطر بحب، وليس بإكراه، سيجعله متلهفاً للوصول، متقبلاً متاعبه بحب كبير وإيمان عميق. فحب الألم والمعاناة والمخاطر أمر غاية في الصعوبة، يحتاج إلى أن يُلهَم لصاحبه إلهاماً، ليعينه على الوفاء بعهد العودة. فينشغل الشاعر بمتاعب المهام الجسام التي باتت تثقل كاهله، وهذا تحوّل كبير في حياته:

يُرمضُني الجوعْ

يُرمضُني بَردُ الصحراء المَشروع، وغيرُ المشروعْ

يُرمضُني رَجعُ الآهِ،

ووَقعُ خُطى الليلِ المسموعْ

يُرمضُني، واحدتي، قلبي الموجوعْ.

فبعد أن كان الشاعر في بداية القصيدة يصطلي بحرّ الطغيان المفروض على الأرض من خارجها، تحوّل فعل الإرماض ليقع على الشاعر، وليفرض عليه مواجهته طوعاً من أجل أن يشق طريقه إليها. وأعادنا الشاعر من خلال المقطع السابق إلى تقنية التوازي في الجمل الشعرية التي تضفي إيقاعاً إضافياً على الجمل الشعرية، كما نرى، وإلى استعارات جديدة يشكل بها صوراً جديدة تبين ما يتعرض له من دعك المصاعب وعركها، التي ترمضه بمعنى تدقّه ليرق، كما جاء في بعض معاني كلمة (رمض). فالجوع صار هنا أداة للسحق يُدق بها كي يلين ويستكين جسماً ونفساً، وكذلك برد الصحراء المشروع برمزيته، مشكلاً من برودته

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صورة لمسية، وغير المشروع الذي ينتج عن برود المعاملة وسوئها فيصور وقعه المقلق على حالته النفسية . وإن كان في مقطع سابق هتف بكتاب الجوع وبرد الصحراء القارس والآه، فإنه هنا دخل حيز التنفيذ الذي جعله يعيش معاناة هذه التحديات.

وفي استعارته النافذة في صورته السمعية: "ووقع خطى الليل المسموع" التي يشخص فيها الليل ويجعله كائناً مخيفاً قادماً نحوه بخطى بغيضة لها وقع مسموع. والليل رمز للعدو وللطغيان. فيمزج الشاعر صورة بصرية بأخرى سمعية لإنتاج صورة رمزية تحدث أثراً كبيراً من الرعب يستشعره المتلقي وهو يعيش الصورة. ويدعّم تأثير الصورة بأنه يجعل لها حيزاً مكانياً من خلال الخُطى، وحيزاً زمانياً من خلال الوقع، ما يُشعر القارئ بالحركة الثقيلة التي تكاد تحاصر النفس وتطبق على الأنفاس. ثم يختتم الشاعر هذا الجزء من القصيدة بما أراه مقدمة للجزء التالي؛ فهو يخاطب محبوبته الرمزية بـ (واحدتي)، ويشكو لها أن الذي يؤلمه هو قلبه الموجوع. فوجع قلبه عدوى أتته من وجعها. وهنا تحوّل سبب إرماضه من أمور وأشياء خارجة عنه، إلى شيء داخله، وهو قلبه الذي يتفتت حرقة عليها، وبعداً عنها:

واحدتي، كم نحنُ بَعيدانْ

نَتَعانقُ والوَردُ الذابلُ يَفصِلُنا والشُطآنْ

لكنَّكِ تَنتشرينَ كفطرِ بَريَ

وتَنامينَ بحضني مُجهَدَةً، شاردةً

وأهالي الحيّ

يَغفونَ وتَحترقُ الأجرانْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نامَ الحرّاس

والحزنُ هُنا فاكهةٌ يوميّةٌ

يَتَداولُها النّاس

يبدأ الشاعر هذا المقطع الشعري بنداء للقريب، ولكنه يكسر توقعنا حين يرسم صورة عناقهما وهما بعيدان! يقول لها: "كم نحن بعيدان"، ويُتبع بآخر حين يقول: "تتعانق والورد الذابل يفصلنا والشطآن" إذن هو عناق معنوي، وهذا ما يفسر نداءه لها دون أن يستعمل أي أداة للنداء. ويرسم الشاعر بالتشبيه المباشر صورة فنية مستخدماً أداة التشبيه (الكاف): "تنتشرين كفطرٍ برّي"، وهذا انتشار معنوي يتيح خياله له أن تصل إليه وتنام في حضنه. فهي أيضاً تشتاق إليه كما يشتاق إليها، وتحتاجه لتشعر في حضنه بالأمان والراحة، ومن ثم تعود الحياة إلى زهورها الذابلة. وكذلك هو يحتاجها ليشعر بعودته إليها بالاستقرار والدفء، بعيداً عن برد الصحراء ورمضائها.

إن حركة الانتشار كالفطر البري هي صورة خيالية، ترمز إلى أن المأساة عامة طامة مترامية الأبعاد المادية والمعنوية، وهي تتفاقم سريعاً وبكثافة عالية ومستمرة بدليل الفعل المضارع (تنتشرين). إنها نكبة، واستنكارها أكبر من أن يبقى محصوراً في مكان محدود. هذا جانب من الصورة، لكن للصورة جانباً آخر، يتمثل في أن اتساع رقعة النضال يتطلب كثرة من المناضلين لردع اليغي وتحرير الأرض، بينما أهالي الحي (يغفون)! وقد استعمل الشاعر الفعل المضارع ليعبر عن حالة النوم المسيطرة عليهم والقائمة المستغرقة في امتدادها، لذلك لا توقظهم الأجراس التي تحترق. والأجراس استعارة عن القادة النضاليين الذين يجاهدون ليجمعوا حولهم الشعب، ويوقظوه من غفلته، فهؤلاء ليسوا نياماً، ولكنهم يحترقون بنار المخاطرة، فقد جاء الفعل (تحترق) وليس تُحرق، بمعنى أنهم يحترقون بنار القضية بدافع الغيرة والحرص على الأرض والشعب،

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الذي تحرقهم غفلته أيضاً. فهم بذلك يفعلون ما يعرضون به أنفسهم لخطر العدو، ذلك الذي يترصدهم ويتعهدهم إما بالأسر وإما بالاغتيال وإما بالنفي.. أما الحراس، الذين ينبغي أن يحرسوا الأرض وأهلها، فقد ناموا تخاذلاً، أو جبناً، أو خيانة. والدليل أن فعل (نام) جاء مفاجئاً ومغايراً للأفعال التي سبقته، فهم لم يكونوا مستغرقين في النوم كبقية أهالي الحي، فبدا فعل النوم كأنه قرار جماعي مفاجئ قد اتخذوه بإرادتهم، حتى لا يعرضوا أنفسهم للاحتراق الذي يعانيه دعاة الثورة.

لقد أُخمدت الثورة إذن، ولم يعد للناس إلا أن يمضغوا حزنهم، الذي جعله الشاعر فاكهة يومية، لكنها فاكهة مُرّة عبرت عنها الصورة الذوقية بشكل غير مباشر، فالفاكهة حلوة وشهية، ولكن حين يكون الحزن هو الفاكهة فهذا يكسبها طعم المرارة والألم والغصة، وإن كانت هذه الطعوم معنوية كما هو الحزن كذلك. فلأجل مرارتها سمّاها الشاعر فاكهة آسيوية، وعنون القصيدة بها! إنها فاكهة الحزن التي رمز بها الشاعر إلى الحروب التي أهلكت آسيا: الحرب الكورية، وحرب فيتنام، والحرب على اليابان... ومثلها الحرب على فلسطين!.

وتتوالى الصور الفنية من خلال التشبيه:

وأمدُّ يدي فتفرّين غزالاً مذعوراً

وأظلُّ بعيداً عنكِ، يظلُّ المنفى

داراً موحشةً، ويظلُّ لباسي

هنا نكتشف أن اللقاء الذي كان بين الشاعر ومحبوبته (تتعانق، وتنامين بحضني) هو لقاء في الحلم الذي يكاد الشاعر أن يصدقه، فيمد يده ليتلمسها، لكنها تفرّ غزالاً مذعوراً، وهذه صورة تشبيهية، حيث يشبه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طيفها بالغزال المذعور الذي يفر بأقصى سرعة لديه مما يحول دون الإمساك به. وهذا التشبيه يخلو من أدوات التشبيه وذلك ليجعل صورة المشبه ألصق بالمشبه به. وكذلك يفعل الشاعر في الصورة التالية: " يظلّ المنفى داراً موحشةً" فبدون أي أداة تشبيه يشبه القيسي المنفى بالدار الموحشة، فالوحشة شعور ينبع من داخله، لأن تلك الدار ليست له، وكذلك أهلها ليسوا أهله، فهو يشعر بالغربة عن الدار ومن فيها. وهو يعبر في الصورة التالية أعمق تعبير عن غربته: " ويظلّ لباس" فهو يشبه المنفى باللباس، ويذكر طرفي التشبيه بدون أداة تشبيه أيضاً. فحين يكون المنفى لباساً فإنه يعني العُري بعينه، حيث لا لباس يستره أو يحميه من برد الصحراء الذي ذكره سابقاً في القصيدة وقال إنه يُرمضه. لكنه على الرغم من عذابات المنفى لا ينسى أن يسجل اسمها على المتاح له حتى لو كان جداراً مكشوفاً، أو كراساً. إن التسجيل بحد ذاته صورة لتخليد ذكراها من جهة، وتاريخ لعذاباته فداء لها وتعلقاً بها: اسماً وحباً وأملاً من جهة ثانية.

أكتب وقوق الجدران المكشوفة

أكتب اسمك في الكراس.

إن من يكابد المنفى بعيداً عمن يحب، وما يحب– مثلما يصور القيسي حالته – ليس له إلا الأحلام؛ لذا راح في مقطع من القصيدة يرسم لأحلامه صوراً خيالية مستعادة من أرض وطنه الحبيب. لقد حلم فرسم له ولفتاته الرمزية حياة يتشاطرانها داخل ذلك الوطن :

أحلم أنا نتراشق بالماء

ونلعب في رمل الساحل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا تتقافز الصور أمام ناظري هذا الحالم المنفي الجميل وصاحبته؛ فهاهما يعبران بين الأشجار، ويتمرجحان في الغصن المائل منها، بل يحلم أنهما يصعدان جبل الكرمل ويجمعان من هناك باقات الدحنون المختلفة الألوان، ويركضان خلف عصافير الزرع ... ولكن بلا طائل. ربما قال العبارة الأخير بعد أن أفاق من حلمه وعاد يواجه حقيقة أنه في الليل الحالك يرقب ميعاد قدومها، ناسياً أنها كانت في الحلم رفيقته قبل لحظات. ومن هنا ختم حلمه الذي كان بدون طائل، بتذكره قرار المحتل في إبعاده، قال:

أحلم والأعداء يصوغون قرار الإبعاد.

وهكذا أعاد الشاعر بحلمه صوراً مثلى من أشياء وطنه مخزنة في وجدانه تظهر له حين يشتد أوار الإبعاد في خاطره ويزلزل كيانه. لكن المهم فنياً هنا هو تلاقح الصورة بالإيقاع؛ فقد ابرز هذا المقطع ظاهرة التوازي بشكل تفاعلي مثير؛ إذ تعلق الشاعر بعبارة (أحلم أنّا....) فكررها أربع مرات مع أفعال مختلفة هي: نتراشق، ونعبر، ونركض، ونصعد، كما كرر كلمة (أحلم) بعدها أربع مرات أيضاً. إن هذا التداخل بين الصورة والإيقاع وفر للمقطع مساحة كبيرة من الفن الراقي بجانبيه الأساسيين: الصورة والإيقاع.

ولنتوقف بعد هذا عند المقطع الشعري الأخير من القصيدة لنرصد الصور التي عبر بها عن خلاصة تضال الشاعر ونرى إذا كان أوفى بعهده لها أم لا:

ليكنْ في معلومِكْ

أنّي في كلّ مَساءْ

أركضُ نحوَ تُخومِكْ

أحملُ في جُعبتيَ الخَضْراءْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَرْدَ الجُرحِ، وناقوسَ الأوجاعْ

أحملُ مُدناً، وقُرىً، وقِلاعْ

وأطيّعُ صِلصالَ الغُربةِ بغنائي الليليّ،

أتوّجُ في الحفلِ أميراً للموتِ، أنا عاشقُ أبعادكِ،

أورثني أهلي قانونَ النارِ،

وقِطَعَ إعادةِ تَرتيبِ الأشياءْ.

ولنتناول الاستعارات في هذا المقطع الشعري: "جعبتي الخضراء" فقد استعار الشاعر لجعبته من الأرض خضرتها ليشكل صورة لونية بصرية، والخضرة دالة على الخصوبة والإنتاج والنماء. ولكن ما الذي يحمله لها في جعبته الخضراء؟ إنه يحمل "وردَ الجرح، وناقوس الأوجاع" فقد استعار للجرح ورداً ليشكل صورة بصرية من خلال اللون الوردي، وصورة شمية من خلال عَبَق الورد، وهذا إرهاص بحلم استشهاده لأن دم الشهيد زكي كريح المسك، وهو بذلك يقابل بصورة عملية تلك الصورة التي كان الحزن فيها فاكهة يتداولها الناس، ولا يملكون إلا مضغ الحزن وابتلاعه. والشاعر يحمل للأرض أيضاً ناقوس الأوجاع، فقد استعار للأوجاع ناقوساً ليدق ويوقظ الغافلين، فهو بذلك يعوّض بناقوس أوجاعه الأجراسَ التي احترقت في جزء سابق من القصيدة، بل إنه ينضمّ إليها.

وفي صورة أخرى شكّلتها الاستعارة يحمل الشاعر "مدناً وقرىً وقلاعْ"، فقد جعل هذه الأشياء بمساحاتها الشاسعة وارتفاعاتها الشاهقة أشياء قابلة للحمل في جعبته الخضراء، وهذا أمر غير قابل للتوقع أساساً، ولكن الاستعارة صورت الجعبة وطناً، فالشاعر يريد أن يعيد لوطنه ما سُلب منه من مدن وقرى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقلاع، أي يعيد إليه حريته، ولا يكون ذلك إلا بطرد العدو الذي سلب هذه الأماكن وسيطر عليها. وهذا يدل على فاعلية المقاومة وعظم مهمتها التي يقوم بها الشاعر المناضل بصفته رمزاً للشعب المقاوم. وليتمكن الشاعر من فعل ذلك عليه أن يطوّع صلصال الغربة بغنائه الليليّ. وهنا يستعير الشاعر للغربة صلصالاً، وبما أن الصلصال شيء جامد فلا بد من إخضاعه لعملية تجعله قابلاً للتشكيل، ليصبح أداة نافعة تعين على المقاومة والتوحد. ويعود لرمزية الغناء التي تعني المقاومة، ورمزية الليل التي تعني الطغيان، فبغنائه سيقاوم الشاعر الغربة والعدو في آن، ذلك حين يرطّب صلصال الغربة وأسبابها بدمه، ويشكلها عودةً إلى الوطن.

وأخيراً يفي الشاعر بعهده لمحبوبته حين يقام في وطنه حفل النصر والتحرر، وسيتوّج الشاعر أميراً، وقد يتوقع القارئ أن هذا المناضل البطل سيتوّج أميراً على البلاد، أو أميراً على عرش قلب محبوبته، لكن كل آفاق التوقعات تستذكر العبارة التي أرهص بها الشاعر لمصير "ورد الجرح"، ليتحقق ذلك التوقع الذي كاد يُنسى في خضم الأحداث المتتالية والصور المتعاقبة. فإذا بشاعرنا يتوج أميراً للموت، أي أنه نال الشهادة، وهذا ما جعله أميراً للموت المشرّف الذي يرفعه في سماء بلاده الحرة، وفي وجدان شعبه المحرر.

وفي ترابط عجيب بين أجزاء القصيدة من أولها حتى آخرها يؤكد الشاعر لأرضه التي كان خاطبها في بداية القصيدة: "ترمضني عيناك، ومعرفتي بحدود كرومك" بقوله في نهايات القصيدة: "أنا عاشق أبعادك". أما آخر ما تلفظ به شاعرنا أمير الموت في قصيدته، فهي حكمة يورثها للأجيال من بعده كما ورثها هو عن أهله، لأنها هي التي مكنته من هذا الإنجاز العظيم، وأوصلته إلى هذه المرتبة: "أورثني أهلي قانون النار، وفعل إعادة ترتيب الأشياء" فقد استعار للنار قانوناً، وقانون النار هذا ينص، كما فهمتُه، على أن النار تصهر المعادن وتنقيها من شوائبها، لتجعلها معادن حرة، في حين تحرق الهشيم والحطب لتجعله رماداً وهباء منثوراً. فالنار هي استعارة عن مُعاركة الصعاب ومواجهة الشدائد والصبر على الألم لتحقيق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهدف السامي. والنار هنا هي اختبار حقيقي لمعادن الرجال. ومن جهة أخرى فإنها تحرق الأعداء ومن يوالونهم من الخونة والعملاء والمتآمرين. وقانون النار هذا مكّن الشاعر (الشعب المناضل) من إعادة ترتيب الأشياء، فالأرض التي كانت سليبة صارت حرة- مثلما يتصورها – والعدو الذي كان داخلها صار خارجها أو في جوفها، وقد أعاد الشاعر كل شيء إلى نصابه. ويحلو أن أربط خاتمة القصيدة بمطلعها من خلال كلمتي (تُرمضني، النار)، فالحرارة الشديدة التي حاصرت كيانه كله بكل حواسه وأبعاده الزمانية والمكانية في صور فنية متتابعة، هي نفسها باتت قانون النار الذي صهره ونقى معدنه وطهره ورقّاه.

ولو تأملنا الصور الفنية التي أوردها الشاعر في قصيدته لوجدناها متعالقة متشابكة متعانقة، تقودنا كل صورة إلى الأخرى، وتستدعي كل صورة أختها. وإذا أضفنا لهذا الترابط ما رافق الصور الفنية من إيقاعات موسيقية، وقفنا على تشكيلة نصية كبرى تعاورت عليها أساسيات البناء الشعري، وهي: قراءة متجذرة في الإيقاع، والصورة، والنص. وهكذا كانت هذه القصيدة الرمزية (فاكهة آسيوية) منطلقاً لتجربة شعرية صافية الرؤية؛ بحيث نجحت في تشابك الفن بكل أشكاله مع المعنى العميق المرموز له بكل أبعاده وغاياته، لتأليف بناء شعري كلي مختلف ومؤتلف: متساند، ومتحد، ومنسجم. وبهذا أصبحت القصيدة لوحة فنية متكاملة بالصور الفسيفسائية المتراكبة.

خاتمة الفصل الثالث:

نتبين مما سبق أن الإيقاع بجزئيه الخارجي والداخلي، هو أساس في بناء القصيدة، حيث يتضافر الشكل والمضمون لبناء نص محكم يتواشج فيه إيقاع الشكل مع المعنى المضمر، حتى يبلغ تأثيرُ الشعر مداه في نفس القارئ. فلئن كان مفهوم الإيقاع الخارجي عند العرب يقولب الكلمات، إلا أنه في شعر القيسي من الكلمات والتراكيب ما يضفي تأثيراً خاصاً على ذلك الإيقاع والتحامه خارجياً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وداخلياً، ليصبح الإيقاع بكليته عنصراً في مكونات القصيدة، وجزءاً من نسيجها الداخلي، وليس مجرد قالب مفروض عليها من الخارج.

كما أن التقنيات الفنية المتعددة التي عرضنا لبعض ما استعمله الشاعر منها، قد أثرت نصوصه الشعرية بقدرٍ كبير، فقد أنشأت، بأنواعها المختلفة، شبكة علاقات ربطت بين الكلمات والتراكيب في المقطع الشعري الواحد، وكذلك ربطت بين أوصال القصيدة في مقاطعها الشعرية المختلفة، حتى خرجت القصيدة جسداً حياً منسجماً في وحدة فنية، تبث مكنونات الشاعر وتوصلها إلى القارئ وتحرك فيه مشاعره تأثراً واستجابة لوقع هذا الشعر الراقي.

وقد لاحظنا أن الصورة الفنية عند الشاعر القيسي أسهمت بشكل كبير في تشكيل اللغة العليا في شعره، وقد تجلت الصورة الفنية بشكلها القريب من خلال التشبيه والكناية، وبشكلها البعيد من خلال الاستعارة والرمز. كما أن الصور الفنية بترابطها وتشابك علاقاتها أضفت إيقاعاً داخلياً تميز به النص الشعري القيسي بصورة لافتة. وبخاصة أن الدراسة ربطت بين الإيقاع الموسيقي، والصورة الفنية، وبينت أثر ذلك في تشكيل بنية متكاملة لنص شعري متميز تجلت فيه أساسيات الجمال الشعري وتفاعلها البنائي المحبوك داخل النص وخارجه في سيمفونية متماسكة؛ كالانزياح والمفارقة والإيقاع والصورة وتنوع التراكيب اللغوية.

بقي أن أقول إن الفنيات العالية التي حفل بها شعر الشاعر قد أعانته على وضع القارئ في أحوال من القلق غير قليلة، وذلك من خلال مسافات التوتر التي كثيراً ما كانت تضع القارئ في حيرة حيال نص من النصوص الشعرية، مما يضطره إلى إعادة القراءة المرة تلو المرة، بحثاً عن التعالقات في القصيدة، لمحاولة فك شيفرات النصوص التي كثيراً ما يبرع الشاعر في إحكام

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مغاليقها، متعباً القارئ، في بعض المواضع، قبل أن يمكّنه من القرينة التي توجهه إلى معنى يستطيع أن يستريح له، لكن بعد أن يكون القارئ غيّر وعدّل من آفق توقعاته مرات عدة. وبالنسبة لي فقد كان كل كسر لهذه التوقعات يخلق صدمة مدهشة لدي، وكل إمساك بطرف خيط للمعنى يبعث في نفسي نشوة الاكتشاف، التي تجعلني أشعر وكأنني تمكنت من استنطاق الشاعر وهو في العالم الآخر، من خلال نصوصه التي بين يديّ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

بعد الانتهاء من هذه الدراسة لأشعار الشاعر محمد القيسي في ضوء جماليات التلقي، وقراءتها في إطار أفق التوقع، يمكن القول إنها توصلت إلى أن المجموع الشعري للقيسي يمثل تجربة شعرية وإبداعية غنية لها بنيتها الشكلية والمضمونية، التي تعكس قدرة فنية تتمظهر فيها فضاءات أسلوبية، وبنى لغوية، ورؤى فكرية، تجسدت في نسيج النص الشعري الكلي عند القيسي. وركزت أساساً على أفق التوقع الذي امتد عبر مصطلحات نقدية أخرى مثل: التأثير الجمالي، والفجوة مسافة التوتر، وانصهار الآفاق، وكسر أفق التوقع.

وقد عرضت الدراسة للأدوات التي شكلت نظرية التلقي النقدية، وبينت مدى فاعليتها في القراءة الجمالية لشعر الشاعر في إطار فنية النص ورؤيته للحياة والوجود، وبخاصة أن شاعرنا صاحب قضية جوهرية انشغل بها في شعره . لقد أثارت قضية الشاعر اهتمام القارئ وحفزت أفقه، لما اشتملت عليه من مضامين وجودية، وما أبرزته من علاقات إنسانية في إطار المشاكلة والاختلاف ضمن نصوصه الشعرية.

كما أبرزت الدراسة أيضاً القيم الفنية والجمالية كالانزياح والمفارقة والإيقاع والصورة الفنية التي حفل بها شعر القيسي، وبينت مدى تأثيرها على تماسك النص الشعري، الذي بدا جلياً من خلال قراءة تحليلية متشابكة العلاقات في جماليات النص الشعري وفق أفق التوقع.

وأدركت الدراسة لدى تلقي التقنيات الفنية للنص الشعري وتحليلها أن هذه التقنيات أوجدت تفاعلاً داخلياً خلق ترابطاً ووحدة فنية في إطار النص الواحد؛ حتى لكأن القارئ يعاين الروح الشعرية لدى الشاعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتتبع مواضع تطورها وثباتها وذبذباتها، منفعلاً بها ومتفاعلاً معها بروح منفتحة على النصوص الشعرية، حتى بدا أن الشاعر أكثر يقيناً بأحقية وجوده وارتباطه بالوطن، فالشاعر ظهر وكأنه يمثّل الإنسان الفلسطيني عامة، كما بدت القصيدة وكأنها صوت الوطن الخالد. ولا بد لي هنا من ملاحظة ظاهرة شعرية ميزت نفسها في شعر القيسي هي تكرار الأشياء والصفات والمعاني الخاصة بالشاعر والوطن. أظن أن الظاهرة ليست مجرد تكرار كلمات رتيبة، وإنما هي إلحاح وجداني على علاقات قارّة في القلب تؤدي وظيفة جمالية بتجدد حركيتها في كثير من القصائد.

أخيراً، لن أغادر هذه الدراسة قبل الإشادة بإبداع النص الشعري القيسي، وقدرته على استثارة اهتمام القارئ، ودفعه إلى تغيير آفاق توقعاته بكسرها أكثر من مرة لدى مواجهة النص الواحد، متلمسةً من تلك الآفاق مسافة توتر جمالية مستحدثة بين النص والقارئ. وقد تولدت منها قراءات متباينة في الاتجاهات لكنها متحدة في الإجماع على ميزة الإبداع وفتيته. وبناء عليه لا بد من التوصية بضرورة متابعة دراسة أشعار القيسي من زوايا مختلفه ومتعددة، فالقصيدة القيسية أرض خصبة، مكنون فيها البذار، وما زالت تنتظر غيث النقد البنّاء، حتى يجني الباحثون منها ما لم تصل إليه آفاق توقعاتنا بعد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر:

- القرآن الكريم.

القيسي، محمد، الأعمال الشعرية، ج 1، ج2، ج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999م.

- ثلاثية حمدة، نصوص في السيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.
- منمنمات أليسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م.
- الموقد والنهب –حياتي في القصيدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1994م.

المراجع:

١. إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 7، العدد 3-4، 1987م.

٢. إبراهيم، نوال مصطفى أحمد، المتوقع واللا متوقع في شعر المتنبي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، إشراف عبد القادر الرباعي، 2005-2006م.

٣. أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م.

- أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
- منطق أرسطو، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1980م.

٤. إسماعيل، سامي، جماليات التلقي : دراسة في جماليات التلقي عند هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

٥. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، (ت 356هـ، 976م)، تحقيق إبراهيم الأبياري، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية، مصر، ج14.

٦. إليوت، ت. س.، المختار من نقده، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، تصدير جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم السلسلة 135، ج1، ج2، 2000م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، د.ت.
٨. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، (د.ت.).
٩. إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004م.
١٠. بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955م.
١١. بروكس، كلنث، لغة المفارقة، ترجمة محمد منصور أبا حسين، مجلة الدارة، الرياض، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة، 1411هـ.
١٢. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ-1981م.
١٣. البعلبكي، رمزي منير، قاموس المورد الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، 2008، مادة Paradox.
١٤. بغدادي، شوقي، من مقالة بعنوان: "هل انتهى زمن الشعر؟"، نظرية الشعر، القسم الثاني، تحرير وتقديم، محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997م.
١٥. بغورة، الزواوي، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،، 2000م.
١٦. جادامر، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2007م.
١٧. جرادات، رائد وليد، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013م.
١٨. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (ت 471 أو 474هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ت.).
١٩. ابن جعفر، قدامة ، نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢٠. جنيدي، رضوان، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، أطروحة دكتوراة، بإشراف العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2012-2013م.

٢١. ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد بن حجة القادري الحنفي، المعروف بابن حجة الحموي، (777-837هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، طبعة بولاق، 1304هـ.

٢٢. الحلي، صفي الدين، عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 2، 1992م.

٢٣. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 232، إبريل، 1998م.

- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، ج1، الطبعة الأخيرة، 2004م.

٢٤. خريوش، حسين: بحث الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون-دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات، مجلد13، عدد 2، 1995م.

٢٥. الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م.

٢٦. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، اعتناء ودراسة أحمد الزعبي، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت).

٢٧. خليل، إبراهيم، محمد القيسي الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م.

٢٨. خوسيه ماريا بوذيلو إفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة وتحقيق حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، الفجالة، مصر، ط1، 1992م.

٢٩. درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1961م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. درويش، محمود، الأعمال الجديدة، الجدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004م.
٣١. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروط، ط1، 1974م.
٣٢. ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2001م.
– قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربده ط1، 1998م.
– المتوقع واللامتوقع : دراسة في جمالية التلقي، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلد 15، العدد2، 1997م.
٣٣. الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
– الصورة الفنية أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان، ط 1، 2015م.
– الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1999م.
– الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984م.
– عرار الرؤيا والقن: قراءة من الداخل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط 1، 2002م.
– نصّان.. وناقد واحد، مقاربة نوعيّة في جماليّات القراءة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م.
٣٤. رتشاردز، إ. ا.، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م.
٣٥. أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م.
٣٦. السبكي، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين (المتوفى: 773 هـ)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1423هـ – 2003م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٧. السرجاني، راغب، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011م.
٣٨. سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
٣٩. سليمان، خالد، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.
٤٠. شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002م.
٤١. صفا، محمد أسد الله، هانيبال، دار النفائس، بيروت، ط 1، 1987م.
٤٢. صليبا، جميل، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط 2، 1984م.
٤٣. العامري، محمد، المغني الجوال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.
٤٤. عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
٤٥. عبد العزيز، أحمد، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن: البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2002م.
٤٦. العبد، محمد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط 1، 1994م.
٤٧. عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ت.).
٤٨. العجمي، فالح شبيب، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، عالم الفكر، مج 28، ع1، 1999م.
٤٩. أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2013م.
– مدخل إلى البلاغة العربية: علم المعاني– علم البيان– علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، ط3، 2013م.
٥٠. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥١. عياد، محمد شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.
٥٢. العيد، يمنى، فن الرواية العربية، دار الأدب، القاهرة، (د.ت.).
٥٣. غالب، مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1986م.
– ديكارت، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1985م.
٥٤. غالي، شكري، أدب المقاومة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، 1970م.
٥٥. الغذامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
٥٦. ابن فارس، أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، (ت 395هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399هـ-1979م.
٥٧. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996م.
٥٨. قاسم، سيزا، المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد 2، عدد 2، 1982م.
٥٩. قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، مكتبة كتانة، إربد، ط1، 2001م.
٦٠. القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، عدد 279، 2002م.
٦١. القيرواني، أبو علي الحسنبن رشيق الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1401هـ-1981م.
٦٢. كامل، فؤاد، الغير في فلسفة سارتر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، د.ت.
٦٣. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، ج4، ط1، 1419 هـ.
٦٤. كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، مصر، 1971م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٥. كوين، جون، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 2000م.
– بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م.
٦٦. لاكان، جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.
٦٧. لاينز، جون، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1987م.
٦٨. لويس، دي سيسل، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، 1982م.
٦٩. مفتاح، محمد، النص من القراءة إلى التنظير، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
٧٠. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 3، 1967م.
٧١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 6، 1997م.
٧٢. مونسي، حبيب، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007م.
٧٣. ميويك، دي سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد 4، ط1، 1998م.
٧٤. ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد193، يناير، 1995م.
٧٥. نجم، صالح إبراهيم، جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين، رسالة دكتوراة بإشراف وفيق محمود سليطين، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 2012-2013م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٧٦. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، الطبعة العالمية 16، 1964م.
٧٧. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
٧٨. هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1994م.
٧٩. ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم السلسلة 110، فبراير، 1987م.
٨٠. ويليك، رينيه، وارين، وأوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987م.
٨١. ياكوبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
٨٢. يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، رسالة جامعية، إشراف جلولي العيد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2009-2010م.
٨٣. يقطين، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي: الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3 ، 1997م.
٨٤. Ganz, A. and Beckson, K. Literary Terms Dictionary, New York, 1977, pp 173-174.

صفحة الإنترنت: (الشبكة العنكبوتية)

٨٥. الخوجة، محمد، نماذج بخلاء الجاحظ، على شبكة الإنترنت 2006/8/18م.
http://academic-research.blogspot.com/2006/08/blog-post_7605.html
٨٦. https://ar.wikipedia.org/wiki/ قرنفل (صورة)
٨٧. هلال، جميل، صعود منظمة التحرير الفلسطينية وأفولها، شبكة الإنترنت تشرين الثاني، 2011م. http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2051

© Arabic Digital Library-Yarmouk University