٨٢٢
٤٠١٤٥
٥٤٩

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الاردنية
كلية الدراسات العليا

١٤٤
ص ل
١٢

عبدالرحيم عمر
حياته وشعره

عميد كلية الدراسات العليا

ناصـــر يوســـف ابراهيـــم جابـــر

إشـــراف
الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية
وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الاردنية

١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قـــرار لجنـة المناقشـــة

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٣١/ ٥ / ١٩٩٥م وأجيزت

أعضاء اللجنة	التوقيـــع	
١ ـ الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين (المشرف).		رئيســـاً
٢ ـ الدكتور سمير قطامي		عضـــواً
٣ ـ الدكتور خالد الكركي.		عضـــواً
٤ ـ الدكتور خليل الشيخ.		عضـــواً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إهـــــداء

إلى القمرين اللذين أضاءا لي شرفتي

أمـــي و أبـــي

وإلى المؤنسة الغالية

سلافة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شـــــكر وتقـــــــدير

يسعدني أن أزجي خالص الشكر وعاطر العرفان لمشرفي الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين على ما أولاني من رعاية، وعلى ما قدمه من جهد ووقت، فقرأ فصول الرسالة وقدم ملاحظاته القيمة، ورافقني رحلتي حتى النهاية.

ويسعني كذلك أن أتقدم بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة الدكتور سمير قطامي والدكتور خالد الكركي والدكتور خليل الشيخ لما تلطفوا به علي من ملاحظات أسهمت في إكمال جوانب هذا البحث، و إقالة الكثير من عثراته.

كما أقدم جزيل عرفاني لعائلة الشاعر واصدقائه وأخص زوجته الطيبة أم جمال وابنه محمد وابنته رجاء، على ما أولوني من مساعدة متحلين بسعة الصدر وعمق المودة.

وأثني أخيراً على وزارة الثقافة لما قدمته لي من معلومات وكتب وعلى كل من أسهم في إنجاز هذا البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويـــات

قرار لجنة المناقشة	ب
الاهـــداء	ج
شكر وتقدير	د
المحتويات	هـ - و
ملخص الرسالة	ز
المقدمـــة	١
الفصل الاول:	٤
ـ حياته	٥
ـ آثاره	١٩
ـ مصادر ثقافته	٢٦
الفصل الثاني: المضامين الشعرية	٢٩
ـ الانتشار / الانحسار	٣٠
ـ الضوء / العتمة	٣١
ـ الصوت / الصمت	٣٩
ـ القصيدة / السلطة	٤٦
ـ الاقامة / الرحيل	٥١
ـ تحولات المرأة	٥٨
الفصل الثالث: البناء الفني	٦٦
* المعجم والصورة:	٦٧
١ ـ المعجم الشعري	٦٧
ـ التناص	٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢ ـ الصورة الشعرية	٩١
أ ـ الصورة البيانية	٩١
ب ـ القناع	١٠١
جـ ـ الرمز والاسطورة	١٠٤
* بناء القصيدة:	١١٥
ـ تعدد البنى	١١٦
ـ البناء الدرامي	١٢٠
ـ انماط حوارية	١٢٣
ـ البنية السردية	١٢٩
* الموسيقى والايقاع:	١٣٦
ـ السكون / الحركة	١٣٦
ـ إيقاع القافية	١٣٩
الفصل الرابع: المسرح الشعري	١٥٢
ـ المضامين	١٥٣
ـ البنية المسرحية	١٦٠
ـ خاتمـــة	١٧١
ـ المصادر والمراجع	١٧٣
ـ ملخص باللغة الانجليزية	١٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص الرسالة باللغة العربية

عبدالرحيم عمر
حياته وشعره

ناصر يوسف ابراهيم جابر

المشرف : الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

يعد عبدالرحيم عمر واحداً من أبرز الشعراء الذين أسهموا في توطيد دعائم القصيدة الحديثة بما يحفظ لها صلتها بالموروث من جهة، ويمنحها القدرة على الانطلاق والتحليق من جهة أخرى، فكان له الأثر الكبير في إقامة هذا الاتجاه التوفيقي بين تيارين متنافسين قل أن يلتقيا، وقد أسهمت ثقافته الواسعة، وتعدد مواهبه واهتماماته في هذا الجانب، فقد أضاف للمكتبة العربية مجموعة من الدواوين الشعرية الرائدة، ومجموعة من المسرحيات الشعرية، بالاضافة إلى دوره الريادي في العمل الصحفي والاذاعي، لكن جلّ آثاره لم يحظ بالدراسة الوافية المتقصية، فكان ما كتب عنه قليلاً وبعيداً عن العمق والتقصي بالمقارنة مع أهمية هذه الآثار، وعليه فقد شرعت في إعداد هذا البحث ليكون ذا شقين، شق يتصل بحياته، والشق الآخر بشعره وأسميته (عبدالرحيم عمر ، حياته وشعره).

وقد اخترت أن يكون منهج الدراسة فنياً يعتمد على رصد البنيات المختلفة في النص بما لا يتجاهل الواقع والتاريخ ودورهما في بناء النص، من دون أن أقيد نفسي بصرامة المنهج، فقد بقيت أنظر بعين مرنة إلى القضايا الفنية التي تتجلى في شعره، ومن منطلق الباحث الذي يفسح لنفسه من الأدوات النقدية ما يعينه في الكشف عن فضاء الرؤية.

وتحاول هذه الدراسة من خلال تتبع حياته وآثاره أن تبين دوره في الحركة الأدبية الأردنية، وتتلمس موقع قصيدته بين نظيراتها على الساحة الأدبية العربية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمـــة

لم ينل عبدالرحيم عمر بوصفه شاعراً عربياً واكب جيل الرواد، وقدم إسهاماً مميزاً في حركة الشعر الحديث، حظه من الدراسة والبحث، وظل يفتقر إلى دراسة شاملة مستقلة تعرض لمراحل حياته، وتتقصى آثاره، وتتعرض لدراسة قصيدته فنياً، لتنظر في كيفية تفاعل العناصر الفنية فيها.

فقد ظلت الدراسات في هذا الجانب قليلة جداً، ولم تنل من الاهتمام ما يوفيها حقها، فاقتصرت في معظمها على دراسات انطباعية سريعة، نشرت في الصحف والمجلات، وحتى تلك الدراسات التي اشتملت عليها كتب الدارسين، لم تكن في أول أمرها سوى مادة منشورة في إحدى الدوريات، كتلك الدراسة التي قدمها الدكتور ابراهيم خليل في كتابه «فصول في الادب الاردني ونقده» التي نشر الجزء الأول منها في العدد الاول من مجلة «أوراق» الصادر عام ١٩٩١.

وأفدت كثيراً من المحور الخاص الذي قدمته مجلة أفكار عن الشاعر بعيد وفاته، واستكتبت فيه مجموعة من الكتاب من مثل الدكتور محمود السمرة، والدكتور ابراهيم السعافين، والدكتور عبدالرحمن ياغي، والدكتور هاشم ياغي والدكتور خليل الشيخ وغيرهم، وإن كانت تلك الكتابات في معظمها لمحات موجزة لم تهدف إلى الاستقصاء والتفصيل.

وقد كان للحوار الذي أجراه الدكتور فواز طوقان مع الشاعر في العدد الثاني من مجلة «الرابطة الثقافية» بعنوان «حوار مع الشاعر عبدالرحيم عمر» إفادة لي في استقصاء عدد من قضايا هذا البحث، فقد كان لقاء مطولاً تناول العديد من القضايا المهمة في جانبي حياته وشعره.

وأفدت كذلك من الندوة التي عقدت في المركز الثقافي الملكي في عمان وشارك فيها الشاعر بورقة بعنوان «تجربتي الشعرية»، وقد وجدت نص هذه الندوة عند عائلته مكتوباً بخط يده، فكان ذلك مرجعاً أساسياً في إضاءة عدد من القضايا التي وقفت عندها.

ولما كانت هذه المصادر غير كافية، ولإيماني العميق بضرورة استقصاء جميع الجوانب المتعلقة بحياة الشاعر مما لم ينشر في كتب أو مجلات، فقد قمت بإجراء عدد من المقابلات واللقاءات مع أفراد عائلته وأصدقائه، الذين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدوا لي يد العون والمساندة، وأطلعوني على ما تركه الشاعر وراءه من أوراق ومخطوطات.

وأشير كذلك إلى ما كان ينشره الشاعر من قصائد ومقالات في عدد من المجلات والصحف وبخاصة مجلة «الافق الجديد»، وتبقى تلك الاعمال بالاضافة إلى دواوين الشاعر ومصادره هي المادة الاساسية التي اعتمدتها في إنجاز هذه الرسالة.

وأما منهج هذا البحث، فهو منهج فني يقوم على معالجة النصوص معالجة فنية دون إغفال عامل التطور التاريخي للقصيدة، وقد استطعت بهذا المنهج أن أبرز عدداً من العناصر الفنية التي وظفها الشاعر في قصيدته، وأن استخلص قيمة هذا التوظيف في بناء القصيدة.

ونظراً لقلة ما كتب عن الشاعر من دراسات وبحوث، فقد كان جهدي في دراسة معظم النصوص ذاتياً، فوظفت نظرتي الخاصة وخبرتي المتواضعة في إضاءة نصوص الشاعر مستفيداً في كل ذلك من ملاحظات أستاذي الدكتور ابراهيم السعافين، ولهذا كانت مصادري المثبتة قليلة بالمقارنة مع ما أفدت منه من خلال ثقافتي النقدية وجهدي الذاتي.

وقد جاء هذا البحث في مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

تحدثت في المقدمة عن مسوغات اختياري لهذا البحث، ومصادره، ومنهجه، وأفردت الفصل الاول للحديث عن حياة الشاعر متوقفاً عند بعض المفاصل الأساسية في مسيرته، ثم تتبعت آثاره، وختمته بالحديث عن مصادر ثقافته.

وتتبعت في الفصل الثاني المضامين الشعرية في قصائده من خلال رصد البنيات المختلفة وبيان دورها في رؤية النص.

وخصصت الفصل الثالث لدراسة البناء الفني للقصيدة من خلال أقسام ثلاثة:

تحدثت في القسم الأول عن المعجم اللغوي والصورة الشعرية، وتطرقت في القسم الثاني إلى بناء القصيدة، وخصصت القسم الثالث لدراسة الموسيقى والايقاع.

وأما الفصل الرابع فقد أفردته للحديث عن المسرح الشعري من خلال دراسة مسرحية «وجه بملايين العيون».

وختمت هذا البحث بخاتمة أثبت فيها نتائج بحثي وخلاصته.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وختاماً، فإنني حاولت جاهداً أن يكون هذا البحث على الصورة التي أرتضيها، فإن كنت قد وفقت، فلله الحمد من قبل ومن بعد. وإن اعتوره النقصان أو شابه التقصير فإن الكمال لله وحده، هو نعم المولى ونعم النصير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

- حياتـــه
- آثـــاره
- مصادر ثقافته

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حياتــه:

هو عـبـدالرحيم محمد عمر خليل ابراهيم الخالد، ولد يوم الرابع عشر من آب عام تسعة وعشرين وتسـعمائة وألف في قـرية «جـيـوس»، إحـدى القـرى الفلسطينيـة التي أقـامـهـا الصليـبـيون، ودعوها باسم «لارجيوس»، ثم حرّفت حتى أصبحت تعرف بهذا الاسم. وتقع هذه المدينة جنوب «طولكرم»، ويشـتـهـر أهلهـا بزراعة الزيتون والفاكهة لا سيما البرتقال، ومـعظم سكانها من العـرب الذين يعود أصلهم الى «بيتا» قضاء نابلس، و«مجدل الصادق»، وينحـدر بعـضـهم من أصل حـجـازي، ولهذه القرية أراض في السهل الساحلي ينزلونها في المواسم الزراعـية، وتسمى «غابة جيوس»، وقدّر عدد سكان هذه القرية عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين بثمانمائة وثلاثين عربيا.(١)

كـان أبوه يُعـرف بين الناس باسم «محمـد العُمَر» بفتح اللام وسكون العين وفتح الميم، وقـد ذاع صـيـته في قريته لما كان يُعرف عنه من يسر مادي من جهة، ومن تديّن وورع من جـهـة أخـرى، وإذا أضفنا لذلك السلالة العريقة، والخصال الحميدة التي تحلّى بها من كرم وشجاعة وحب لعمل الخير، فإنه من السهل علينا أن نفسرّ ثقة أهل القرية به، وإجماعهم على أن يكون مختاراً لهم، ينظر في شؤونهم، ويدبّر أمورهم، ويكون مرجعهم فيما جدّ عليهم بين ليل ونهار.(٢)

تزوج محمـد العـمر صغيرا، لكن زوجه توفيت أثناء ولادتها «عائشة» الابنة الوحيدة له من زوجه الأولى، ولم يفكر بالزواج مرة أخرى إلا بعد مرور خمس سنوات على وفاة زوجه، فـتـزوج هذه المرة من «جميلة يوسف القـدومي»، التي أنجـبت له ثمانيـة مواليد بين ذكور وإنـاث هم بالترتيب: عـبـدالرحـيم، ويوسف، ولطيـفـة، وعـبـداللطيف، وشريفـة، وشريف، وعبدالكريم، وآمنة.(٣)

لقد عاش محمد العمر يحمل على عاتقه مسؤولية كبيرة في قريته بحكم موقعه الاجتماعي فـيـهـا، وكـان عليـه الوفاء بالتزاماته حتى ولو كلفه ذلك الشيء الكثير، ولم يكن هذا الرجل مترددا في تحمل تلك المسؤوليات، ولذلك، فعلى الرغم من اليسر المادي الذي كان يتمتع به، إلا أن مـعظم مـا يملك كـان تحت تصرف الحس الجماعي والانساني الذي كان مختزناً في قلب هذا الرجل وعـقله، فلم تكن تأخـذه سنة من غـفلة، أو رعـشـة من خوف، وهو يؤدي واجبه الوطني على الوجه الأكمل، فيقوم بايواء الثوار في بيته فيجعل منه ـ أي البيت ـ ملاذاً لأولئك الذين تطاردهم سياط الاستعمار ويتعقبهم رصاص القتلة، لم يكن يتردد في تقديم ما يلزمهم

---

(١) محمد محمد شرّاب، معجم بلدان فلسطين، ط(١)، دار المامون للتراث، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨٠
(٢) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، الاربعاء، ٢٢/٦/٩٤، في منزله.
(٣) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من مال أو طعام أو مأوى، مما جعله مضرب المثل في الكرم وحسن الضيافة.(١)

بالاضافة إلى كل ذلك، كان محمد العمر مسؤولاً اجتماعياً ـ إذا جاز التعبير ـ في قريته، وكان بيته هو المقر الذي تؤمه رجالات القرية الذين يعقدون اجتماعاتهم بشكل دوري، يتباحثون في أمورهم المختلفة، ولا يخفى أن الصبغة السياسية هي التي كانت تطغى على أحاديثهم في ذلك الوقت، فتعبق أرجاء الديوان المعقود برائحة الوطن والبارود، ويصل العبق إلى كل من في البيت.(٢)

ولأن عبدالرحيم عمر هو الابن الأكبر، فقد رتب ذلك على الفتى مسؤولية مجالسة الرجال، وحضور الجلسات مع والده الذي كان يحثه على ذلك، مما جعله يفتح عينيه وأذنيه جيداً على كل ما يدور في وقت مبكر من حياته.

هذه الأجواء غرست في نفس عبدالرحيم من الصور ما ظل يحتفظ به في ذاكرته، ويلح عليه حتى آخر أيام حياته.(٣)

فقد كانت هذه الجلسات الديوانية متعددة مظاهر النشاط، حيث اشتملت كما يقول عبدالرحيم: على «الأعراس بكل أغانيها وسامرها، وقد حفظت منها الكثير، وتلاوات القرآن الكريم، وقد حفظت منه الكثير أيضا، والقصص الشعبي، وحتى جلسات الدروشة وأناشيد الثورة وأخبارها، التي كان إسقاط المشاعر القروية البسيطة يكسوها أثواباً زاهية تلهب الخيال والحماس معا».(٤)

كل ذلك شكل رافداً قوياً من روافد الثقافة المبكرة التي أسهمت في تشكيل وجدانه، ووهبته الاستعداد اللازم، والطاقة الغنية التي ستؤهله فيما بعد لممارسة دور مميز.

ومما أسهم في ذلك أيضاً، أن أمه في البيت كانت تحفظ الكثير من الزجل الشعبي والأغاني الشعبية والأشعار التي تبدأ بترديدها في أرجاء البيت لفترات طويلة يشنف لها عبدالرحيم الطفل أذنيه، ويستمع لهذه الألحان التي تحفر في الذاكرة أخاديد لا تمحى، تظل تلح عليه في كل درجة يصعدها في سلم حياته.(٥)

وبهذا فقد ظل أبواه يوفران له ـ إضافة الى الحنان والعطف والتربية الحسنة والرعاية ـ الأجواء المنفتحة والثقافة الضرورية لتكوينه الثقافي.

أما أبوه فقد توفي في الثلاثين من نيسان عام ألف وتسعمائة وثمانين في (جيوس) التي لم يغادرها، وأما والدته فقد لحقت به بعد ذلك بسبع سنوات، وقد رثى عبدالرحيم عمر والده

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) المرجع نفسه.
(٤) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، ندوة، المركز الثقافي الملكي، عمان، ١٠/٧/١٩٨٩.
(٥) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، مصدر سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بقصيدة بعنوان «في ذكرى والدي» يقول فيها(١):

«أبـا العـبـد عـفـواً فـالرجـال مـواقف ... رواس كـأحـلام الجـبـال صـلادمُ

كـذلـك قـد عـلـمـتـنـا في طـفـولـة ... فـهـل غـيرّ الـرأي الـسـديـد المـعـلـم

وهـل غـيرّ المـوت الـعـهـود وأخـلـقـت ... كما أخـلـسـقـت تحـت الـتـراب عمائم

وعـهـدي بـك المـوزون والـدهـر مـائل ... وعـهـدي بـك المـامـون والـدهـر آثـم

وعـهـدي بـك الاقـبـال والـدهـر حـائل ... وعـهـدي بـك الـوصـال والدهر صـارم

وعـهـدي بـك الجـدي والـدهـر هـازل ... وعـهـدي بـك الـقـوال والـدهـر راغـم

ألـسـت أنـا الـبـكـر الـذي قـد نـذرتـه ... لـكـل كـريـم تـرتجـيـه المـكـارم

أقـاسـمـك الـكـاس التي راق صـفـوها ... وتـشرب أخـرى صـابـراً لا تـقـاسـم»

لقد فتح عبدالرحيم عمر عينيه على مشاهد الثورات والهتافات والاذاعات والأناشيد الحماسية، فما يكاد يلتحق بمرحلة دراسته الأولى حتى تتفجر الصدامات بين اليهود والعرب فيما يعرف بثورة عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين، وأسهم ذلك برفده بحسّ سياسي قومي وطني من جهة، وبرغبة في ترديد النشيد الثوري الذي كان يبث في الاذاعات، ويتردد في أجواء القرية خلال المظاهرات من جهة أخرى.

وكان مما أسهم في إيقاد جذوة وطنيته وقوميته سياسياً وشعرياً، تلك المداهمات التي كانت تقوم بها سلطات الاحتلال البريطاني للقرية لدى علمها بايواء الثوار فيها، فتحيل القرية الى ساحة للقتلى والجرحى والحطام المتناثر، وفي تلك الأجواء كانت تنتشر المراثي وحلقات الندب، والقصص الشعبي الحزين التي كانت تقترب بشكل أو بآخر من الشعر الذي بات يتشكل في وعي عبدالرحيم عمر.(٢)

بدأ عبدالرحيم عمر دراسته الابتدائية في (جيوس)، وكانت مدرسة القرية تتألف من غرفة المدرس، وغرفة أخرى تضم الصفوف الأربعة التي يتلقى فيها الطلاب دروسهم، وكانت الدراسة في هذه المدرسة تشبه دراسة «الكتاتيب»، فلم يكن فيها من مقومات المدرسة بمفهومها الحديث سوى هذا اللقاء بين المعلم وتلميذه، وقد نالت مقررات اللغة العربية والدين والحساب الحظ الأوفر من اهتمام الطلبة.(٣)

وكان القائمون على التدريس أصحاب ثقافة عالية وعطاء مكثف وموصول، يجعل من

(١) عبدالرحيم عمر، تيه ونار، ط(١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣، ص ١٠٥.
(٢) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مصدر سابق.
(٣) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصعب على الطالب العادي أن يلمّ بكل ذلك، لكن عبدالرحيم عمر كان تلميذاً نابهاً، منفتح العقل، كثير المواهب، مقبلاً على العلم، وهو يقول في ذلك:

«إذا قلت لك إنني في الصف الثالث الابتدائي كنت أحفظ المعلقات، والكثير من النثر الذي يعرف باسم النثر الفني، والذي يقال في وصف أيام العرب، أو وصف يوم ماطر، وما الى ذلك، كما كنت أحفظ المقالات، فإنني غير مبالغ».(١)

ويقول في موقع آخر: «وفي هذه المرحلة، تعلمت الكثير من قواعد اللغة العربية، وحفظت من كل معلقة أجزاء، وحملت الكثير من هذا الذي كان يعبرّ به الناس عن أحوالهم فرحاً وحزناً، حماساً ورثاء، أغاني وأناشيد».(٢)

وبعد أن أتم عبدالرحيم عمر دراسته في (جيوس) انتقل تلميذاً داخلياً في مدرسة قلقيلية لاتمام المرحلة الابتدائية، فأكمل الصف الخامس فالسادس فالسابع، وكانت هذه المدرسة أقرب من سابقتها الى المفهوم التربوي للمدرسة، فوجد عبدالرحيم عمر نفسه يتفوق على نظرائه ويسبقهم في الدراسة، وخاصة على الصعيد اللغوي، مما أهله للاحتفاظ بمركز خاص بينهم طيلة فترة دراسته الابتدائية والثانوية.(٣)

وخلال هذه الفترة وجد عبدالرحيم نفسه أمام معلمين كان لهما أكبر الأثر في تشكيله الثقافي، حيث تركا بصماتهما الواضحة في وجهته الفكرية والثقافية.

أولهما ـ كما يروي لنا عبدالرحيم عمر ـ هو رشدي شاهين، مدرس اللغة العربية، الذي كان مراقباً لمنزل الطلاب في طولكرم، وكان في ذروة شبابه الفكري والثقافي، فقد أسهم هذا الرجل في رفد ثقافة الشاعر بالكثير من الحصيلة الشعرية الغنية التي نهلها من منابع الثقافة الحية، وقد دأب هذا الاستاذ على إقامة الأمسيات الثقافية بشكل دوري، وغرس قيمة التفكير الحر في عقول تلاميذه.(٤)

ومما رسم خطاً واضحاً في ذاكرة عبدالرحيم عمر، تلك الرواية التي كان يرويها له أستاذه رشدي شاهين، نقلاً عن مرب أمريكي مفادها: «إننا إنما علمناكم الصفحة الأولى من كل كتاب، وعليكم أنتم يقع واجب تعليم أنفسكم، وقراءة بقية الصفحات، وإن كتاب الحياة هو الكتاب الأكبر».(٥)

---

(١) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح مع عبدالرحيم عمر، مجلة الرابطة الثقافية، العدد (٢) نيسان، ١٩٧٥، ص٨.
(٢) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مرجع سابق.
(٣) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح مع عبدالرحيم عمر، مرجع سابق، ص٧.
(٤) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مرجع سابق.
(٥) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الشخص الآخر الذي يعترف له عبدالرحيم عمر بفضله عليه في رفده بروافد غنية من الثقافة، فتحت له الأبواب على مصاريعها للاطلاع على الثقافات المختلفة، فهو الدكتور محمود السمرة، الذي درس على يديه اللغة الانجليزية واطلع على الآداب الأجنبية، من شعر ومسرح، وعرف المذهب الرومانسي في الشعر الذي طبع شعره ببصمات واضحة لفترة غير قليلة من الزمن، ويقول عبدالرحيم عمر عنه: «فقد كان شاعراً، يحب المادة التي يقدمها لطلابه، كما يحب تجاوبهم معه واستيعابهم لدروسه، ومنه عرفت الطريق الى الاسطورة الاغريقية، وفتنت بالرومانسيين الانجليز، وتعلمت العروض الانجليزي، والعديد من مسرحيات شكسبير، وتقنيات مسرحه وتطوره».(١)

وبهذا فقد استطاع الدكتور محمود السمرة أن يحقق التوازن الثقافي في شخصية عبدالرحيم عمر، فإذا كان معلم اللغة العربية رشدي شاهين قد لفت أنظار عبدالرحيم عمر الى الماضي.. الى التراث العربي من شعر ونثر، وجعل عبدالرحيم يغوص في كنوزه ويعبّ منه الكثير، فإن الدكتور محمود السمرة قد أكمل له نصف الدائرة الآخر حين أطلعه على مفاتيح الأدب الغربي والثقافة الغربية بكل ما تحتويه من كنوز، وكان عبدالرحيم عمر في كل ذلك متوقد الذهن، مقبلاً على ينابيع العلم والأدب، دون كلل أو ملل. يقول فيه أستاذه الدكتور محمود السمرة:

«عرفته منذ أن كان شاباً يافعاً في المدرسة الثانوية في طولكرم، فكان أقرب الطلبة الى قلبي، لخفة روحه وبساطته، وتمتعه بمواهب أدبية كانت تنم عن نفسها حتى ذلك الوقت المبكر، كان يشرب المعرفة فلا يُروى، ويقبل على الشعر الجميل بالعربية والانجليزية، فيستوعبه وينتشي به دون عناء، كان في الواقع فرداً متفرداً».(٢)

في تلك الفترة كان الوجدان الشعري لدى عبدالرحيم عمر آخذا بالتشكل، وبدأت الموهبة تطفو على السطح، وكانت البيئة بشكل عام تشجع ذلك، بل تدفعه دفعاً نحو ذلك، وقد حاول عبدالرحيم عمر أن يعلل ذلك بقوله: «أنا أنتمي الى قرية تقع في مواجهة الساحل الفلسطيني بين قلقيلية وطولكرم، وهي قرية جيوس، الطبيعة هناك.. جميلة، والناس هناك كما هم في كل المجتمعات القروية، يعطون للموروث قيمة خاصة، ولأن الشعر أوضح موروثاتنا الأدبية في حياتنا الفكرية أو الثقافية، فهو ينال اهتماماً خاصاً في المجتمعات القروية».(٣)

وفي عام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين، أوشك عبدالرحيم عمر على إنهاء دراسته الثانوية، وهي السنة التي انتهى فيها الانتداب البريطاني على فلسطين، وفي الشهور الأخيرة

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) د. محمود السمرة، عبدالرحيم عمر في ذكراه، أفكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص ١١٦
(٣) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من دراسته، يحاول الالتحاق بمعسكر (دير شرف) للتدريب مع جيش الانقاذ، لكن والده أقنعه بضرورة الرجوع وتقديم امتحان الثانوية العامة، فيعود ويلتحق بالمدرسة من جديد، ويقدم الامتحان بنجاح(١)، حيث يحصل على شهادة الاجتياز الى التعليم العالي الفلسطيني.(٢)

وفي العام نفسه انتسب لجامعة لندن، لدراسة الأدبين العربي والانجليزي، والتاريخ القديم، ليكون بذلك قد أتم موضوع دراسته الاكاديمية، ليتجه بعدها الى ممارسة حياته العملية:

«وأنا لم أدرس في جامعة، ولكنني انتسبت كطالب خارجي الى جامعة لندن، فقدمت متوسط جامعة لندن، ونجحت، فاعتبرت هذا انجازاً كافياً، وتركت موضوع الدراسات الاكاديمية».(٣)

٤٥٧٢٨٦

بدأ عبدالرحيم عمر حياته العملية من حيث يبدأ الآخرون، وإن كان لم ينته كما انتهوا، فقد عين مدرساً في «مدرسة جيوس» الجديدة التي أصبحت ابتدائية كاملة، وتزامن ذلك مع هدوء الأوضاع السياسية هدوءاً نسبياً، بعد سيطرة اليهود على أجزاء واسعة من فلسطين عام ثمانية وأربعين، وبعد ذلك بعامين يقترن عبدالرحيم عمر بزوجه، ويكون أسرة صغيرة ولما يبلغ من العمر الحادية والعشرين ويظل معلماً في «جيوس» حتى عام ألف وتسعمائة واثنين وخمسين.

في هذه الاثناء، شعر عبدالرحيم عمر، بأنه يعود الى الفضاء الطفولي نفسه، الذي عاشه في تلك المدرسة صغيراً، فبدأ بقراءة ما يتاح له من الكتب والصحف. ثم بكتابة عدد من القصائد ذات الطابع السياسي، ونشرها في الصحف المحلية.

من تلك القصائد قصيدة بعنوان «أخي المرابط على الحدود في قلقيلية»(٤) كتبها عام ألف وتسعمائة وواحد وخمسين عندما هاجم اليهود قلقيلية، يقول فيها:

«حياك يا رمز الحمى حياكا ... مجد أطل على منيع رباكا
الحق حقك والدخيل سواكا ... والبغي ما يصبو اليه عداكا
فتشت من يحمي الحدود فلم أجد ... وسط الكوارث صامدا إلاكا
ناموا وراءك مترفين بنومهم ... يا ليت نومهمو استحال هلاكا
رقصوا وأشلاء الهزيمة حولهم ... وعلى كؤوسهم عبير دماكا»

(١) المرجع نفسه.
(٢) نايف حجازي، شخصيات أردنية، ط(١)، عمان، ١٩٧٣، ص١٤٨.
(٣) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص ٧.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويحاول عبدالرحيم عمر أن يصور لنا القاعدة الفكرية التي انطلق منها في كتاباته الأولى تلك بقوله: «هكذا كنت، كانت النكبة من حولي، واتهام العرب كلهم.. واتهام أي كان، وعدم الاستعداد لقبول أي مبرر لضياع الوطن، كان هو ما يشكل القاعدة الفكرية، مهما كانت هذه القاعدة مهزوزة..».(١)

وعلى الرغم من أن الشاعر فيما بعد يرى هذه القاعدة الفكرية التي تشكلت لديه في تلك الفترة، مهزوزة وهزيلة، ويشي حديثه عنها بأنه يتنصل منها، إلا أنها كانت تمثل اتجاهاً سائداً ينسجم والظروف التي كانت تمر بها المنطقة، فقصيدته السابقة التي يصفها بـ «المتخلفة جداً.. وتنتمي الى الصراخ»(٢) تبقى خير مثال على تيار عام من الشعر الملتزم الذي كانت تجهر به الحناجر وتمجده العامة، وتصفق له في كثير من الأمصار.

في عام ألف وتسعمائة واثنين وخمسين، أتيحت لعبدالرحيم عمر فرصة العمل خارج بلاده التي ابتلعها الاحتلال، فتعاقد مع دائرة المعارف الكويتية ليعمل في مدارسها الابتدائية ما يقارب الثماني سنوات، وكانت هذه السنوات تزخر بالتجارب التي بلورت موقف الشاعر السياسي والثقافي والفني، وجعلته وجها لوجه أمام معركة التجديد.

حين وصل عبدالرحيم عمر الى الكويت، كان قد تشرّب الكثير من الأفكار الجديدة التي اكتسحت العالم آنئذ، لكن هذه الأفكار ظلت طيّ ذاكرته لحاجتها الى البيئة المناسبة التي تغذيها وتحثها على الظهور والنمو، وكانت الأجواء في الكويت خير معين على ذلك، حيث تعرّف عبدالرحيم الى عدد من رفاق الفكر، وكان معظمهم من المدرسين، وعلى رأسهم الدكتور اسحق الخطيب(٣) الذي كان همزة الوصل بينه وبين الآخرين الذين كانوا يلتقون في مكان ما ويتباحثون، وكانت خلاصة مداولاتهم التفكير باقامة تجمع أو رابطة يقومون من خلالها بممارسة أنشطتهم. وبث أفكارهم، وتشكيل ما يشبه الخلية القادرة على الصمود وسط عالم تجتاحه المتغيرات، وتحقق لهم ما أرادوا، وبدأوا بممارسة نشاطاتهم مغلبين القطب السياسي على كل الأقطاب، وقد وصلت نشاطاتهم السياسية ذروتها. إثر العدوان الثلاثي على مصر، حيث قام هؤلاء ـ وفي مقدمتهم عبدالرحيم عمر ـ بمظاهرات احتجاجية، ومسيرات حاشدة، استنكاراً لهذا العدوان، ولم يكن القيام بعمل كهذا يمر بالسهولة التي نتصورها، كما بدأت أنظار هؤلاء تتجه نحو القيام بعمل ما أكثر من الاحتجاج والاستنكار، لكن خطواتهم التالية، لم تلاق النجاح والدعم، ولم يكتب لها أن تنفّذ.(٤)

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣

(٣) مقابلة مع اسحق الخطيب، السبت، ٢/٧/٩٤، في منزله.

(٤) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن نذكر ذلك ليمكننا تصور الحماس الذي كان يتقد في روح عبدالرحيم ورفاقه، ومدى الثمن الذي كانوا على استعداد لدفعه من أجل إشباع حسهم القومي والوطني.

وظل عبدالرحيم عمر يشارك في جمع التبرعات وإرسالها الى قيادة الحزب الشيوعي الذي انتمى اليه في الأردن، وظل يقود المظاهرات والاعتصامات، وحملات التطوع، وإذا كان القليل من المسيرات التي يُنوى القيام بها يُنفّذ، فإن معظمها كان يواجه بالقمع. وهذا جعل عبدالرحيم عمر يحظى بملف سياسي أثار نقمة السلطة. وكان الخلاف الذي وقع بين القوميين والشيوعيين على إثر ثورة العراق، وصداه الذي انتقل الى الكويت ذريعة لالقاء القبض على عبدالرحيم عمر ورفاقه، وترحيلهم الى الاردن عام ألف وتسعمائة وتسعة وخمسين، حيث تم التحقيق معهم، ثم أفرج عنهم. عندئذ كانت قد بدأت مرحلة جديدة من حياة صاحبنا.(١)

لم يكن هذا الترحيل القسري لعبدالرحيم عمر إلا تحقيقاً لرغبة مكبوتة في نفسه، كان يخشى أن يظهرها أمام إلحاح ظروف معيشته، وحاجته الى العمل، فقد كانت تتنازعه رغبة في أن ينهي وضعه العملي هناك، لكنه كان يودّ أن يصدر هذا القرار من سواه، ليخلص نفسه من تبعات مثل هذا القرار، فقد سئم مهنة التدريس، ومشاكل المديرين والمفتشين، أو كما يقول: «العمل طبقاً لدقات الجرس»، وضاق ذرعاً بقوانين العملية التدريسية، وأنظمتها التي تقيد فيه الشاعر الذي يحاول الفرار من جميع القيود. من هنا بدأت عملية البحث عن بديل آخر، ولم ينتظر شاعرنا طويلاً، فسرعان ما تقدم الى أحد الامتحانات التي كانت تعقدها الاذاعة الأردنية وعين عام تسعة وخمسين مذيعاً ومنتجاً في (فرع الاحاديث) إذ كانت مهمة عبدالرحيم الاشراف على المواد الأدبية التي تقدم للاذاعة، ثم ما لبث أن عيّن رئيساً للقسم الثقافي ما بين عامي أربعة وستين وخمسة وستين.(٢)

ومن خلال ترؤسه لهذا القسم، أسهم عبدالرحيم عمر في إذكاء حركة التجديد في الشعر الأردني، فقد اشترك مع الشاعر «خالد الساكت» في تقديم برنامج للمبدعين الشباب تحت عنوان «مع أدبنا الجديد»، وشكل هذا البرنامج منبراً مهماً لمعظم كتاب الستينات من شعراء وقصاصين، وعلى الرغم من استقطابه لكثير من الأقلام والأصوات الجديدة، إلا أنه كان أحياناً يثير نقمة من يرون في حركات التجديد حجر عثرة أمام أفكارهم.(٣)

وبهذا كان عبدالرحيم عمر قد حقق قدراً من النجاح، وبدأ اسمه يتردد على أوراق الصحف والمجلات، وفي الاذاعة، كما بدأت شهرته تذيع في محافل الفن والأدب. وبخاصة بعد

---

(١) مقابلة مع اسحق الخطيب، مصدر سابق.
(٢) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، مصدر سابق.
(٣) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مرجع سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صدور ديوانه الأول «أغنيات للصمت».

وأتيح له مرة أخرى أن يثبت وجوده الأدبي، وكفاءته، حين أعير لوزارة الاعلام من دار الاذاعة الأردنية عام ألف وتسعمائة وخمسة وستين، للعمل على تأسيس القسم الثقافي فيها، والذي يمثل النواة الأولى لدائرة الثقافة والفنون التي أنشئت بعد ذلك عام ألف وتسعمائة وستة وستين، بهدف الاهتمام بكل ما يتعلق بالشؤون الثقافية والفنية في المملكة.(١)

وقد تزامن هذا الأمر مع حدث آخر له أهميته في الحركة الأدبية الأردنية، وهو توقف مجلة «الافق الجديد» عن الصدور، إذ كانت المتنفس شبه الوحيد للأدباء والشعراء في الأردن، وبغياب هذه المجلة، صار البحث عن منبر بديل أولوية من أولويات العمل الثقافي، عندها برزت الحاجة الملحة الى وجود مجلة ثقافية أدبية ترعى الشؤون الثقافية والأدبية والفكرية، وأصحاب المواهب الابداعية، ولما كان عبدالرحيم عمر واحداً من أولئك الذين يحملون مثل هذا الهاجس، وتلك الروح الوثابة القادرة على الانجاز والبناء، فقد عاجله هذا الحلم، حلم اصدار مجلة أدبية ثقافية، فطرح الفكرة على وزير الاعلام الذي تشجع بدوره لهذا المشروع وتبناه، فكلف القسم الثقافي التابع لدائرة الثقافة والفنون بتنفيذ الفكرة، وعيّن عبدالرحيم عمر أول رئيس تحرير للمجلة بقرار من الوزير الشريف عبدالحميد شرف.

أشرف عبدالرحيم عمر على إصدار أول عددين من مجلة «أفكار» الجديدة، وذلك ما بين شهري أيار وآب من عام ستة وستين، وبينما هو في غمرة إصدار العدد الثالث، تعرض لظروف سياسية حالت بينه وبين إصدار هذا العدد، حين جرت في ذلك العام اعتقالات واسعة للشيوعيين، إثر حملة شنتها الحكومة، فبدأت الاعتقالات بالقوميين، وانتهت بالشيوعيين، وكان عبدالرحيم عمر، ممن طالته يد السلطة فاعتقل وسجن، لكنه لم يكد يتم العام في سجنه حتى أفرج عنه.(٢)

لقد كانت تجربة السجن عند عبدالرحيم عمر جديدة وقاسية في الوقت نفسه، وكانت القصيدة تحاول أن تفتق ذاكرة الشاعر في سجنه المظلم، وتلح عليها، لكنه كان يحاول إجهاضها لأن روحه المحاصرة لم تكن تستوعب أن يحاصر الشعر والقصيدة بين جدران زنزانته، وحتى بعض الأبيات التي كانت تخطها الذاكرة ويلهج بها الشاعر بينه وبين نفسه، لم يكن الشاعر بقادر على احتمالها، لذلك ضاع ما كتبه الشاعر من قصائد على ورق الذاكرة في سجنه المظلم.(٣)

---

(١) شكري الحجي، مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الاردنية، ط(١)، وزارة الثقافة، عمان،١٩٩٢، ص٤٧.
(٢) مقابلة مع اسحق الخطيب، مرجع سابق.
(٣) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خرج عبدالرحيم عمر من السجن، وعين في أيار من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين في منصب مدير دائرة فلسطين التابعة لوزارة الاعلام في ذلك الوقت، وأثناء أدائه لهذه المهمة عهد اليه برئاسة تحرير «مجلة الاذاعة والتلفزيون»، بعد ذلك عمل مساعداً لمدير الاذاعة لشؤون البرامج بين عامي تسعة وستين وسبعين، والى جانب ذلك كان يرأس تحرير «مجلة الشباب»، ثم عمل خلال عامي سبعين وواحد وسبعين مديرا للاذاعة الأردنية، واخيراً عمل مديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون ما بين عامي واحد وسبعين وثلاثة وسبعين، حيث عادت «أفكار» للصدور بعد انقطاع طويل، ومارس عبدالرحيم مهمة رئيس التحرير فيها، والى جانب ذلك كان يكتب مقالاً يومياً في جريدة الدستور، وفي حزيران من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين أحيل عبدالرحيم عمر الى التقاعد.

لم تكن إحالة عبدالرحيم عمر الى التقاعد لتشعره بنهاية نشاطه، بل كانت لروحه الوثابة حافزاً لتقديم المزيد من النشاط في مجال الكتابة الابداعية والعمل الأدبي. من هنا بدأ عبدالرحيم ورفاقه بالتفكير في إقامة تجمع أدبي يلمّ شمل المثقفين والأدباء، يكون بمثابة رابطة لهم تجمعهم على بلورة فكرة أدبية تسهم في دفع المسيرة الأدبية الى الأمام، وعلى الرغم من أن فكرة كهذه كان من شأنها أن تثير حفيظة السلطات في ذلك الوقت، غير أنها بدأت تشقّ طريقها نحو النور، حتى خرجت الى حيّز الوجود عام ألف وتسعمائة وأربعة وسبعين.

وقد اضطلع عبدالرحيم عمر بالدور الأساسي في إنشاء هذه الرابطة، التي دعيت باسم: «رابطة الكتاب الأردنيين»، عندما أخذ على عاتقه مهمة حشد الأدباء والمثقفين، والترويج لبلورة هذه الفكرة، وفتح باب بيته على مصراعيه، أمام اجتماعاتها، مما جعل من جهود الشاعر حجر الأساس الذي قامت عليه الرابطة.

إذا، فمن الطبيعي أن يكون عبدالرحيم عمر الرئيس المؤسس لها، وأن ينجح في انتخابات رئاستها فيما بعد غير مرة.(١)

بعد ذلك كرّس عبدالرحيم عمر جُلّ وقته للعمل الصحفي، فعمل مديراً عاماً لجريدة «الاخبار» ما بين عامي سبعة وسبعين وتسعة وسبعين، وكتب في معظم الصحف والمجلات الأردنية والعربية، بالاضافة الى زاويته اليومية في جريدة الرأي الأردنية التي كانت على رأس أسباب شهرته الصحفية، وفتحت له الأبواب الى قلوب القراء والعواصم، وكان يكتب هذه الزاوية تحت عنوان «أقول كلمة».

ويبدو أن عبدالرحيم عمر كان راضياً عما يقدمه في هذه الزاوية، وكان رضاه هذا صورة عن رضى القراء وإشادتهم بكتابته فيها، ومن ذلك ما يرويه عبدالرحيم عمر عن «هارون

---

(١) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هاشم رشيد» الذي نقل اليه أن المسؤول الاعلامي في الجامعة العربية يولي «أقول كلمة» أهمية كبيرة.(١)

لكن هذا الرضى كان يشوبه الخوف، إذ إن عبدالرحيم عمر، كان يدرك حجم الورطة التي أوقع نفسه فيها حين لجأ الى الكتابة الصحفية، فلم تكن هذه الكتابة إلا على حساب إبداعه الأدبي، فقد استنزفت هذه الكتابة المبرمجة والاجبارية والسريعة وقت عبدالرحيم عمر وجهده، ولم تترك مجالاً للقصيدة في وجدانه لكي تختمر ويكتمل تشكيلها، فما تكاد هذه القصيدة تبدأ بالتشكل والنمو، حتى تستنزف على شكل مقالة سياسية عاجلة، وهذا ما حدا بعبدالرحيم عمر الى الاعتراف بأن «الشّعر لا يجاور»(٢)، وأنه لو خيّر بين الكتابتين لاختار القصيدة، لكن ظروف الحياة كانت تدفعه دفعاً في تلك الطريق.

وظل عبدالرحيم عمر حميم العلاقة بالعمل وبالقلم، حتى بدأت الأمراض تتكالب عليه وتحزبه من كل جانب، وترسم له خط النهاية.

كانت بداية ذلك عام ألف وتسعمائة وستة وسبعين، حين أخبره الطبيب أنه مصاب بالسكري، وذلك إثر إصابته بانفصال في شبكية العين.(٣)

عندئذ بدأ عبدالرحيم عمر يخضع لاشراف الطبيب، ويمتنع عن تناول الأطعمة التي من شأنها أن تزيد من تدهور وضعه الصحي، مما أدى الى تحسن جزئي في الرؤية.

لكنه ما كاد يطمئن على وضعه الصحي حتى عاجله مرض القلب عام ألف وتسعمائة واثنين وثمانين. ويروي صديقه الدكتور اسحق الخطيب الرواية التالية حول بداية إصابته بالقلب(٤):

«عام ألف وتسعمائة وثلاثة وثمانين، كنا في بيت صديق أعدّ غذاء لشفيق الحوت، بعد خروج المقاومة من بيروت، وحين أردت القيام، أمسك عبدالرحيم بيديّ وطلب مني الانتظار قليلاً، فظننتُ أنه يريد مزيداً من تبادل الحديث مع المضيف، لكنه بعد ذلك عاجلني برغبته في المغادرة، وحين سألته عن ذلك، أجاب: لا أدري ما أصابني.. شعرت كأن شيئاً ما اعترى قلبي، فكان ذلك أول اصابته بالقلب، حيث ذكرني بتلك الحادثة فيما بعد حين استشرى به المرض».

لقد ظلت نوبات القلب تنتاب عبدالرحيم عمر، مما اضطره للرقود في المستشفى عدة مرات، وأجريت له أكثر من عملية تمييل للقلب في المدينة الطبية.

---

(١) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح مع عبدالرحيم عمر، مرجع سابق، ص١٧

(٢) المرجع نفسه، ص١٧

(٣) مقابلة مع زوجة عبدالرحيم عمر، الاربعاء، ٢٩/٦/٩٤، في منزله.

(٤) مقابلة مع اسحق الخطيب، مرجع سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأثبتت الفحوصات أنه بحاجة الى عملية في القلب، لكن طبيبه لم ينصحه باجراء مثل هذه العملية بسبب دقة الشرايين، فقرر إرسال تقاريره الى «أميركا» للتأكد، وهناك نصحه الأطباء بإجراء العملية.

وظل الأمر على ما هو عليه حتى عام ألف وتسعمائة وواحد وتسعين، حيث عاوده مرض السكري من جديد، فأصيب بنزف في العين، فقررت الدولة إرساله الى لندن للعلاج غير أنه أصيب هناك بجلطة في القلب، فازداد وضعه الصحي سوءاً، وإن كانت معالجة عينيه «بالليزر» قد أثبتت نجاحاً، فأخذت عيناه بالتحسن، لكنّ وضع القلب كان يزداد خطورة، واستمر عبدالرحيم عمر متنقلاً للعلاج بين عمان ولندن حتى قرر الأطباء إجراء عملية له في القلب، وبعد أن استشار طبيبه الدكتور يوسف القسوس أخبره بأنه لا يمانع في إجراء العملية، فقرر أن يخضع لها كآخر خيط يتشبث به، فأجريت له العملية في مستشفى «كرومويل» يوم الجمعة الحادي عشر من أيلول عام ثلاثة وتسعين، واستمرت ما يقارب الست ساعات.

بعد إجراء العملية، اكتشف الأطباء أن هبوطاً في القلب قد أوقفه عن العمل، وهذا أدى بدوره الى فشل كلوي، وفي تمام الساعة السادسة إلا ربعاً من صبيحة يوم الأحد، الثالث عشر من أيلول عام ثلاثة وتسعين وتسعمائة وألف، كان عبدالرحيم عمر قد انتقل الى الرفيق الأعلى.(١) ثم ووري جثمانه الثرى في مقبرة ياجوز ـ شفا بدران، بعيداً عن «جيوس»، تلك القرية التي غنى لها طويلاً.. بصمت.

وفي النهاية فقد تمكن الموت من هزيمة الجسد المسجّى، لكنه لم يستطع على الاطلاق أن يهزم روحاً تتشبث بالحياة. يقول الدكتور محمود السمرة:

«فأعجب كيف يملك هذه القدرة، وأنا أعلم، وكلنا يعلم، أن قلبه مرهق منهك، وأن عينيه متعبتان لا تستجيبان لحاجاته، وأن مرض السكري يضغط عليه دون رحمة، ولكنه على الرغم من كل هذا كان دائم الحضور في الندوات والمحاضرات والنشاطات المختلفة».(٢)

ونحن بدورنا نتساءل كيف لا يكون ذلك؟ وقد كان كتاب الحياة هو الينبوع الذي ينهل منه شاعرنا، فقد كان مقبلاً على الحياة على الرغم من قتامتها، لا يترك مجالاً لمرض أو حزن أن يضيع عليه فرصة الفرح، بل ربما أدى هذا الاسراف في التفاؤل والاقبال على الحياة الى نتيجة سلبية في جسمه وصحته.

«وقد يتساءل من يتتبع مسيرة عبدالرحيم عمر عن سلوك الشاعر فيه، وأثر ذلك في تمرده على بعض التقاليد، فيجد أن عبدالرحيم عمر، لم ينسَ عشقه ولا ملذاته، فقد أسرف

---

(١) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، مرجع سابق.
(٢) د. محمود السمرة، عبدالرحيم عمر في ذكراه، مرجع سابق، ص١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على نفسه في هذا كله، ودفع الثمن باهظاً من صحته وعافيته».(١)

لقد كان عبدالرحيم عمر شخصاً اجتماعياً بكل معنى الكلمة، فقد فتح الأبواب على مصاريعها أمام إقامة مختلف العلاقات الانسانية، فكانت علاقاته مثالاً يحتذى مع جميع الأطراف بغض النظر عن مشاربهم الفكرية حتى مع السلطات التي كان يقف أمامها مطارداً متهماً، ولم يكن ذلك بدافع حب الذات، أو الانتهازية، بقدر ما كان جداراً في أركان البيت الديمقراطي الذي بناه الشاعر لنفسه وللآخرين، قبل أن يعرفه المجتمع الذي عاش فيه.(٢)

كان شخصاً بارعاً في جمع المتناقضات، فقد كان أصدقاؤه من الندرة أن يجتمعوا في مكان واحد سوى بيته، دون أن يعترهم خلاف أو يتنازعهم شقاق، إجلالاً للبيت ولصاحبه، وعلى الرغم مما كان يشغل به نفسه من جلائل الأمور، إلا أنه كان في الجهة الأخرى جدّ بسيط، لا يتورع عن الجلوس على طاولة زهر، أو مداعبة الأطفال والأحفاد، ولم يكن يبخل على نفسه بالخلو الى الأصدقاء، والغوص في نهر الحياة، ليزيل ما تراكم من شوائب النهار عن روحه المثقلة.(٣)

«ذلك أن عبدالرحيم عمر ينتمي لطائفة نادرة من الناس مجبولة على تمجيد الصداقة، وعلى موهبة نسج أطيب العلاقات وأوثقها مع شرائح متباينة ومختلفة، وأحياناً متناقضة من البشر، ولكل شخص من هؤلاء أن يرى جانبا من نفسه هو في عبدالرحيم عمر، وأن يأنس له قبل ذلك وبعده».(٤)

لقد كان عبدالرحيم عمر يمثل الموقف التوفيقي والتصالحي بين جميع القوى والاتجاهات السياسية، وهو كما يصفه محمود الريماوي «أشبه ما يكون بجبهة وطنية تضم رجل الدولة الى رمز المعارضة، والعروبيين الى اليساريين، والاردنيين الى الفلسطينيين، ويتلاقى الرجال والنساء في إطار اجتماعي مهذّب ومنفتح، كما يتلاقى النقابيون والصحفيون والجامعيون، وأساتذة وطلبة في اجتماع لم يكن له نظير تحت سماء عمان».(٥)

إن الاطار الذي كان يجمعهم هو الاطار الانساني الذي يعلو على كل الاعتبارات: «كان إنساناً بكل ذرة فيه، ممتلىء القلب بالمحبة للانسان من أي لون كان، وأي جنس كان، كان صاحب مواقف فكرية، ولكن حبه كان يشمل الجميع من شاركه الرأي منهم ومن خالفه فيه، لذلك فان أصدقاءه كانوا يمتدون امتداد قوس قزح من اليمين الى اليسار الى الوسط، فهم عنده ناس أولاً، والانسانية هي أهم رابطة تجمع بين البشر».(٦)

(١) د. هاشم ياغي، عبدالرحيم عمر، افكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص ١٤٦
(٢) مقابلة مع اسحق الخطيب، مرجع سابق.
(٣) المرجع نفسه.
(٤) محمود الريماوي، عبدالرحيم عمر جامع اساليب، افكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص١٦٣.
(٥) المرجع نفسه.
(٦) د. محمود السمرة، عبدالرحيم عمر في ذكراه، افكار، مرجع سابق، ص١١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي أسرته، كان عبدالرحيم عمر يوزع حبه على الجميع، فمن ظفر منه بمسحة حب، كان يظن أنه يحتل المرتبة الاولى في قلب هذا الرجل، «فقد كان أباً خصب العواطف والمشاعر الأبوية، وكان نموذجاً في ذلك، وكان زوجاً يرعى هذا الجانب الاجتماعي المهم، وإن تمرد عليه بين الحين والحين في شيء من عناد الشعراء».(١)

يقول في قصيدة له بعنوان «اعتذار أب»(٢):

«يا أم أطفالي

وصمتك كالمدى

كالحزن في أعماقنا

هذا جنيتُ أنا أنا

أتصدقين

أولست مثلك والداً

أو لم نصغ أعمارهم كالدمع من آماقنا

هذا أنا

وأمامي الأبواب موصدة

ورزقي قيل لي فوق السحاب

وجناحي الموهون يخذلني فيدركني السحاب

وعيون أطفالي البريئة

حيرى تعاتبني فيرهقني العتاب.

وأراك لا تبكين

يا أخت أحزاني

رجائي إن عذرت ولا ملام

قصيّ على أطفالنا عذري

فقد يجدي الكلام».

وهكذا.. فإن عبدالرحيم عمر الرجل العصامي الذي بدأ حياته الثقافية في مدرسة أشبه ما تكون بأحد الكتاتيب، ظل يرتقي الدرجات الى أن أصبح علماً من أعلام الأدب العربي المعاصر، ورائداً من روّاده.

---

(١) د. هاشم ياغي، عبدالرحيم عمر، افكار، مرجع سابق. ص ١٤٥

(٢) عبدالرحيم عمر، الأعمال الكاملة، ط (١)، منشورات مكتبة عمان، عمان، ص ١٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آثـــارُهُ:

كـان عـبـدالرحـيم عمر صاحب موهبة أصيلة ناضـجة، تقاطعت مع روح وثابة متحفزة وزخم ثقـافي في المجـالات المخـتلفـة، مما أهلّه لحـمل راية الشعر، وترك بصمات واضحة في الأدب الأردني والعـربي الحـديث، فقد رفد المكتبة بعدد من الدواوين الشعرية الرائدة، فكان بحق شـاعـراً رائداً من الشـعـراء القلة الذين أسـهـموا في توطيد دعائم القصيدة الحديثة في مـوقـعها الملائم بين تيارين متنافسين. ففي الوقت الذي كان ينفخ فيه الروح في نسق تراثي يعـاني من الجـمـود، «كـان أول الأصـوات الشـعـرية الداعـيـة للتجديد والحداثة في مطلع الخمسينات، وذلك من خلال قصائد، وعبر برنامجه الاذاعي «أدبنا الحديث» وكتاباته النقدية في مجلة «الأفق الجديد».(١)

كـتب عـبدالرحيم عمر الشعر مبكراً، لكن محاولاته الأولى ظلت بعيدة عن النضـج الفني، وهذا حدا به الى إغفالها ونسيانها، ويقول في ذلك:

«أول قـصـيدة جماهيرية ألقيتها كانت سنة ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين، وذلك يوم حـاول الفـرنسـيـون المهـزومون في الحرب العالمية الثانية العودة ثانية الى سوريا من خلال عنجـهـيـة «ديغول»، فقامت في جميع المدن الفلسطينية مظاهرات انتصاراً لاستقلال سوريا، وكنت في الصف الثـاني الثانوي، واشـتركت في هذه المظاهرات وجاء البوليس البريطاني ففرّق المظاهرات، واعتقل زعيمنا، وألقيت قصيدة».(٢)

ولا يتذكر الشاعر من قصيدته تلك سوى البيت التالي:

«ويلنا هل نكتفي سفك الدما فيك سوريـا ويـا لبنانيـا»

وثمـة عـدد كـبير من القـصـائد التي كتبها الشاعر خلال أوقات مختلفة، ولم يحتفظ بها فـضـاعت مع طيش الشـبـاب ـ كما يقـول ـ، ولعل ضـيـاعها يعود لسببين: أولهما أن تلك القـصـائد قد كتبت في مرحلة مبكرة من حياة الشاعر، وعندما تقدم به العمر بدأ يشعر بأنه تجاوزها، وأن تلك القصائد لم تعد تعبّـر عن طموحه، ولم يكن من المقبول لديه نسبتها اليه، فـتخلى عنها وضاعت مع طيش الشباب، ومنها تلك القصيدة التي ألقاها عام ألف وتسعمائة وخمسـة وأربعين. وثانيـهـا أن جزءاً كبيراً من القصائد التي لم يحتفظ الشاعر بها لم تكتب بصفة فنية خالصة، أي لم يكتبها الشاعر بناء على قناعاته التي كانت تحثه آنذاك على مجاراة حـركـة التـجـديد، بل كتبها تحت ضغوط ظرف خاص أو مناسبة معينة، دون أن ترقى الى المسـتوى الفني المطلوب، كتلك القصائد التي كتبت في السجن، فهي لم تكتب إلا لمجرد تفريغ

---

(١) محمد عـرمـوش، الشـاعر عبدالرحيم عمر والقلق الحضاري، ندوة، المركز الثقافي الملكي، عمان، ٨٩/٧/١١.

(٢) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مرجع سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شـحنات نفـسـية مأزومة. وكذلك ما كتب من أجل تلبية متطلبات العمل الرسمي الذي كان يمارسه الشاعر في الاذاعة وغيرها، ومن ذلك ما يذكره عبدالرحيم عمر في معرض حديثه عن تجربته الشعرية(١) من أنه قـدّم للاذاعـة مجموعة شعرية تحت عنوان (حكايا الليل) وهي مجموعة قصائد رومانسية، لكنها ضاعت مع طيش الشباب، فيقول:

«إنّ الكثير من هذا الذي كـتـبـتـه قد طار مع طيش الشباب، واستخفافه بكل شيء حتى الشـعـر، كما هو الحال في مجموعة «حكايا الليل»، القصائد الرومانسية التي كتبتها في أوائل السـتـينات، وكـانت تذاع في السـاعـة التـاسعة والنصف من مساء كل أحد من دار الاذاعة الأردنيـة الهاشـمية، وقصائد أخرى كثيرة غيرها، مما كان ينشر هنا وهناك، قبل عودتي الى الاردن وبعدها، إلا أنّ التجربة أثبتت لي أن الشعر لا يجاور».(٢)

فنحن هنا لا نسـتـبـعد أن يكون ضياع هذه القصائد مقصوداً لاعتبارها من وجهة نظر الشاعر خارج إطار الشعر الذي يطمح الى كتابته.

والذي يدعم هذه الفـرضـيـة ما وصل اليه الشاعر نفسه من نتيجة حاسمة مفادها: «أن الشـعـر لا يجاور» بعـدما أمضى شطراً من عمره في العمل السياسي والاذاعي وسواه، فهو يعلم أنه لم يكن يكتب مـا يكتـبـه بعيداً عن الشعر إلا على حساب قصيدته الفنية التي يحلم بكتابتها، يقول:

«وإن هذه الكتـابات السـياسية اليومية التي ما زلت أكتبها منذ حوالي عشرين عاماً، إنما جـاءت لتـجـهـض قصائد كنت سأكتبها بدلاً منها، ففي نهاية المطاف، نحن نكتب لأننا نحسّ أننا لا بد أن نقـول شـيئاً، فإذا اعـتسفنا في التعبير عن هذا الذي نود أن نقوله، ولو بالكتابة النثرية، فإننا نكون قد أجهضنا ميلاد قصيدة من الشعر».(٣)

ولم يقـتصر التأثير السلبي للكتابات السياسية والصحفية على إجهاض قصائد كانت من الممكن ولادتها، وإنما تعـداه الى ولادة قـصـائد لم تكتسب هويتها الفنية، وظلت ترزح تحت عبء متطلبات العمل السياسي والصحفي.

وإذا كـان جـزء من تلك القـصائد قد حاول الشاعر التخلص منه، فإن البعض الآخر قد ظهـر في دواوينه، ربما لاعـتـقـاد الشاعر بأن هذا البعض قد حقق الحد الأدنى من الشروط الفنية المطلوبة، يقول في قصيدة بعنوان «بيان»(٤):

«أيها الأصدقاء

حيثما كنتمو من رحاب الفضاء

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) المرجع نفسه.
(٤) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٤٦٧ ـ ٤٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن أتاكم حديث الأثير
حاملاً لكم أيها الأصدقاء
أيها الشعراء
قصصاً من بلاد بها يصلب الأنبياء
أو بلاد بها يرجم الشهداء
وتصلي على رسل أدعياء
فاعلموا أيها الأصدقاء
أنه جاء من بلدي
واعلموا أن صوت الأثير
إنما جاءكم كاشفاً بعض نزر يسير
من كثير كثير..

وفي قصيدة أخرى بعنوان «يوميات من حزيران»(١) يقول:

«أيها الاخوة في كل مكان
جاءنا هذا البيان
بدأ العدوان صبح اليوم جواً ثم براً ثم بحراً
وتصدينا له
سنوافيكم بأنباء القتال
هذه فرصتنا نرنو اليها من زمان
فلتخض أمتنا مرّ النضال»

ومن هنا فإن نقد الشاعر لمرحلته الشعرية الأولى، ولقصائده ذات السمة غير الفنية في مرحلة نضوجه الفكري والفني، لم يكن تنصلاً من تلك المرحلة أو تنكراً لها بمقدار ما كان ذلك اعترافاً منه بنجاحه في التجاوز والتخطي، ولهذا فقد حاول الشاعر أن ينشر كثيراً من تلك القصائد في ديوانه الأول «أغنيات للصمت» فهي «وإن كانت غير ناضجة إلا أنها كانت منسجمة مع نفسها في تلك المرحلة، وكان الشاعر يتصور أنها قمة الابداع الشعريّ»(٢).

لقد حاول عبدالرحيم عمر أن يثبت نفسه في كل مضمار أدبي أو فني، في محاولة لسدّ أي فراغ يمكن ملؤه ـ كما يقول ـ «فقد كتبت ألواناً من الشعر، كتبت الشعر العمودي، وكتبت الشعر الحرّ، وكتبت المسرحية الغنائية العامية، وكتبت المسرحية الشعرية الفصيحة، وكتبت الكثير من الأغاني»(٣).

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٥ ـ ١٧٦.
(٢) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص١٣
(٣) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مرجع سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد صدر للشاعر في حياته الدواوين الشعرية التالية:

- أغنيات للصمت: عام ١٩٦٣
- من قبل ومن بعد: عام ١٩٦٩
- قصائد مؤرقة: عام ١٩٧٩
- أغاني الرحيل السابع: عام ١٩٨٤
- تيه ونار: عام ١٩٩٣

وكان الشاعر في أخريات حياته قد بدأ التفكير جدياً بجمع قصائده الأخرى وطباعتها في ديوان مستقل، فجمعها تحت عنوان «أول القول»، ودفع بالديوان الى أحد الاشخاص الذي وعد بطباعته، لكنّ الديوان لم يظهر بعد ذلك(١)، ممّا حدا بأفراد عائلته الى البحث مجدداً عن مخطوطات هذا الديوان.

وقد صدر الجزء الأول من أعماله الكاملة عام ألف وتسعمائة وتسعة وثمانين، وضم بين دفتيه أربعة دواوين هي: أغنيات للصمت، من قبل ومن بعد، قصائد مؤرقة، أغاني الرحيل السابع، بالاضافة الى مسرحيته الشعرية «وجه بملايين العيون».

وأما الجزء الثاني من أعماله الشعرية ففي طريقه الى الصدور، وهو يضم ديوانين مخطوطين وهما «رغم حصار الكلمات» و«بعد كل ذلك».

وقد عثرت بين أوراق الشاعر على عدد من المسرحيات التي لم تكتمل كتابتها أو حالت ظروف دون اخراجها، فظلت في أدراج الشاعر على هيئة مشاريع مسرحية دون أن ترى النور. من هذه المسرحيات مسرحية بعنوان «طريق الآلام» وهي مسرحية شعرية من ثلاثة فصول، وأخرى بعنوان «الثائرة» وهي كذلك من ثلاثة فصول، وثالثة بعنوان «عرار»، وكلها كتبت باللغة الفصيحة، بالاضافة الى مسرحية باللغة العامية بعنوان «غالية ما بدها غزل».

وفي الساحة النقدية، أسهم عبدالرحيم عمر بوضوح في الحركة النقدية التي تفاعلت على الساحة الأردنية، وكان ينشر معظم اسهاماته النقدية في مجلة «الأفق الجديد»، وكان من خلالها يحاول أن يبلور تياراً توفيقياً بين دعاة التراث ودعاة الحداثة، وقد حاول القيام «بتجميع كتاباته النقدية التي كتبها خلال مسيرته في مجلة «الافق الجديد» والعديد من المجلات الثقافية العربية وإعدادها للنشر في كتاب نقدي يمثل وجهة نظره النقدية والفنية»(٢)، لكن الموت قد عاجله قبل أن ينفّذ هذه الفكرة.

(١) من بحث لفاطمة القطاونة بعنوان «دراسة عن الشاعر عبدالرحيم عمر» - جامعة مؤته.
(٢) محمد عرموش، الشاعر عبدالرحيم عمر والقلق الحضاري، مرجع سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقـول عبدالرحيم عمر: «اهتممت بالنقد الأدبي، اهتمامات جيدة وجادة، وكتبتُ الكثير في هذا الموضوع بمجلات أردنية وعربية خلال الستينات.. وفي السنوات الأخيرة»(١).

ولقـد نالت الصـحـافـة كـذلك حظاً وافراً من اهتمامات عبدالرحيم عمر، فكتب في معظم الـصـحف والدوريات المحلية والعـربيـة مـثل: «الافق الجـديد»، و «أفكار»، و «الأخـبـار»، بالاضافة الى كتابته زاوية يومية في جريدتي «الدستور» ثم «الرأي».

بالاضـافـة الى ذلك، أسّس عـبـدالرحيم عمر الفرقة الأردنية للفنون الشعبية، وكتب لها كلمات الأغـاني الشـعـبية التي ذاع صيتها، كما شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الفكرية والأدبيـة، وكان من شأن جهوده أن أثمرت عن نيله العديد من الشهادات والأوسمة من المؤسسات الخاصة والحكومية.

فـقـد نال وسام الاستقلال من الدرجة الثانية عام ألف وتسعمائة واثنين وسبعين، ومن الدرجـة الأولى عـام ألف وتسـعمائة وواحـد وتسـعين، كما نال شـهـادة اليـوبيل عام ألف وتسـعمائة وسـبـعة وسبعين على جهوده الفكرية، وحصل على جائزة عرار الأدبية عام ألف وتسـعمائة وخمسـة وثمانين، وعلى جـائزة الدولة التـقـديرية للشـعـر عام ألف وتسعمائة وتسعين، وبعد ذلك بسنة واحدة نال شهادة وسام القدس للثقافة والآداب (٢).

وكـانت له نشـاطات في كـثير من المجالات الشعبية والرسمية، فقد كان عضوا في الهيئة التأسـيـسـية لمركز دراسات الحرية والديمقراطية في الوطن العربي، وعضو اللجنة الشعبية لدعم الشعب العراقي.

وحريٌّ بنا الآن أن نعود للحديث عن ديوان الشاعر الأول «أغنيات للصمت» الذي اكتسب شـهرة واسعة، وأفردت له مساحات وافرة في الصحف والمجلات والدراسات النقدية، واعتبر من أهم ما كتبه الشاعر على الاطلاق.

ويكتسب هذا الديوان أهميته من عاملين:

الأول: يتـعلق بالشـاعـر، فـقد شكل هذا الديوان نقطة مفصلية في مسيرته، وجهته نحو الاهتمام باستثمار العامل الفني في القصيدة، مما جعله يبدأ البحث عن مصالحة بين اتجاهين متناقضين، وإيجاد لغة مشتركة للتفاهم مع الآخرين(٣).

ولا يخفى مـا لهذا العـامل من أثر في بلورة مـوقف الشـاعـر من قضاياه الفنية وايمانه بضرورة الانطلاق والتجاوز.

---

(١) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص١٦.
(٢) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، مرجع سابق.
(٣) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أمـا الثـاني فيتعلق بالحركة الأدبية بعامة، حيث شكل صدور هذا الديوان أحد الخطوط الرئيسة في الأدب الأردني المعاصر، لما لجأ إليه الشاعر فيه من توظيف تقنيات جديدة تجسّد البـعـد الحـداثي في الرؤية الشـعـرية الذي تجلت أبرز مظاهره في حـضـور الرموز التراثية والاسطورية والشخصيات التاريخية في قصيدته بشكل لافت للنظر.

«يشكل صـدور ذلك الديوان نقطة تحـول حـاسـمة في الحركة الشعرية في الأردن، فهو ينتـمي الى حـركـة الشعر العربي الحديث، التي كانت تضع اللبنات بحذر لتطور هذا الشعر، ومنحـه خـصـوصـيـة وأصـالة، فـهـو يجيء بعد أنشودة المطر للسياب الصادر سنة ألف وتسـعمائة وسـتين، وأغاني مهيار الدمشقي لأدونيس سنة ألف وتسعمائة وإحدى وستين، ونهر الرمـاد لخليل حـاوي سنة ألف وتسـعمائة واثنتين وستين، وكلمات لن تموت للبياتي سنة ألف وتسعمائة وستين»(١).

كُتـبت قـصـائد هذا الديوان بعـد عـودة الشـاعـر من الكويت، أي مـا بين عامي تسعة وخمسين وثلاثة وستين، كما يبدو في قوله:

«في فترة كـتـابة قصائد هذا الديوان، كنت أعيش في الأردن، وكان الأردن آنذاك أغنى من أي بلد عـربي بمـجـمـوعة المفارقات السياسية والاجتماعية التي يتعرض لها لأسباب تتعلق بمـوقعه من العالم العربي، وبموقعه من القضية الفلسطينية التي تفرض باستمرار أن يكون أكثر البلدان العربية قرباً منها أكثرها توتراً»(٢).

ويشير عـبدالرحيم عمر كذلك الى قصائد كثيرة كُتبت في تلك الفترة، لكنّ المجتمع لم يكن يطيـقها، فلم يحملها ديوانه الأول بين دفتيه، لذلك فإن «ديوان أغنيات للصمت» هو مجموعة القصائد التي يطيقها المجتمع الذي نشرت فيه»(٣).

من هنا نسـتطيع أن نتـبين سـببَ تسـمـية الديوان بهذا الاسم، فهناك قصائد تعبّر عن نفسها بثورية أكثر مما يحتمل المجتمع، فاستثني منها الغناء وظل الصمت.

ونحن حين نقـرأ الخبر الاعـلاني الصـادر عن مجلة «الأفق الجديد» لهذا الديوان، نفاجأ بأن اسم الديوان «أغـاني الصمت»، مما يدل على أن الشاعر قد استبدل كلمة أغنيات بأغاني، والسـبب في ذلك ـ كما أرى ـ هو أن كلمة «أغاني» ربما تقترن بفنّ يُقدَّم للعامة فيثير الطرب والفـرح والخـفـة، لكنّ «أغنيات تظل كلمة شاعرية تحتمل من المعاني الدرامية ما يقترب من مـفـهـوم البكاء بكل عمقه وتحولاته، وعبدالرحيم عمر لم يكن يريد الغناء بقدر ما كان لديه رغبة في أنْ يبكي، ويبدو ذلك في مقدمة ديوانه حيث يقول:

---

(١) خليل الشيخ، تاملات في عالم عبدالرحيم عمر الشعري، أفكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص ١٣٣.
(٢) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح مع عبدالرحيم عمر، مرجع سابق، ص٩.
(٣) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«والآن، ونحن نعيش في القرن العشرين، القرن الذي يشكو إنسانه من فقر روحي مدقع، القرن الذي يشكو إنسانه من القلق والسأم ورعب الذرة والانسحاق أمام الآلة، يبدو لنا الفن عامة والشعر خاصة أملاً يكاد يكون وحيداً في الخلاص، وزاداً يتبلغ به المتعبون»(١).

هذا يشي بكُنه الغناء الذي يقصده الشاعر في ديوانه، إنه الغناء/ البكاء على أطلال الصمت، الذي يشير على نحو ما الى أن الكلام الذي لم يقل أكثر بكثير من الذي قيل.

وهذا ما جعل الشاعر «راضي صدوق» يسمي عبدالرحيم عمر «مغني الصمت» في قصيدة أهداه إياها بعنوان «عبث»(٢) يقول فيها:

«وأنت تظل يا كولمب، تمخر في المدى تيهاً

تظل تلوب.. تضرب في متاه البحر

كالحيران.

يثور الموج كالمسعور

وأنت تثور

وليس لديك في برديك غير الشعر

تغنّي للدجى، للصمت، للإنسان

تظل تصعّد المجداف

تهدهد ثورة الأنواء

وأنت ممزّق الأشلاء

كالمجداف»

أما إهداء الديوان، فقد جاء منسجماً تماماً مع عنوانه ومضمونه، فقد أهداه «الى الذين قالوا كلمتهم فكلفتهم غالياً، والى الذين يودون أن يقولوها وفي أفواههم ماء، الى هؤلاء وأولئك، هذه القصائد محاولات شاعر أراد أن يقول شيئاً»(٣).

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٢٨.
(٢) راضي صدوق، عبث، الأفق الجديد، ع(٩) ١٩٦٤، ص٣٣.
(٣) عبدالرحيم عمر، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مصادر ثقافته:

لعلنا لا نجد من المراجع المتوفرة ما يسعفنا في الكشف عن مصادر ثقافة عبدالرحيم عمر سوى بعض الاشارات هنا وهناك، ونستثني من ذلك تلك الدراسة الجادة التي قدمها الدكتور ابراهيم السعافين لمجلة أفكار. فعلى الرغم من أنّ هذه الدراسة لم تحظ سوى بالقليل من الصفحات، لكنها باشاراتها المكثفة تضع بين أيدينا المفاتيح التي نستطيع من خلالها تقصّي الينابيع الثقافية التي نهل منها الشاعر.

وتبقى النصوص الابداعية للشاعر التي تجلّت فيها هذه الثقافة بكل مصادرها وتحولاتها، هي المرجع الأهم لاستقصاء مصادر ثقافته وتجلياتها.

عرفنا من خلال تتبع مراحل حياة عبدالرحيم عمر كيف أنّ عوامل ثقافية متعددة قد تفاعلت فشكلت الإطار العام لثقافته الواسعة، وهذا الإطار ظل يتنازعه محوران:

أما المحور الأول فيتجلى في انصراف عبدالرحيم عمر الى التراث والتاريخ بكل ما يحتويان من رموز وإشارات وأسماء وأساطير، وقد كانت وسيلته الى ذلك الكتاب، حيث «كان قارئاً جيداً للشعر العربي قديمه وحديثه، ولعل قارىء «تيه ونار» يستطيع أن يلحظ إعجاب عبدالرحيم عمر بالمتنبي وأبي تمام وأبي فراس وغيرهم من الشعراء العرب الفحول»(١).

ولم يخفِ عبدالرحيم عمر إعجابه بأنموذج الشاعر ـ الفارس العربي الذي ظل يشكّل هاجساً يطرق ذاكرة الشاعر في كل قصيدة من قصائده فقال: «صورة الشاعر القديم ظلت تؤثر وتطبع مسيرتي حتى أصبحت في وضع تصورت نفسي فيه قادراً على أن أختار طريقاً معينة، صورة الشاعر القديم، هي صورة الفارس، صورة الانسان البطل الذي يحب الوطن ويضحي من أجله»(٢).

وقد كان لخصوصية البيئة القروية التي نشأ فيها الشاعر دور كبير في توجهه نحو الشعر «فالناس هناك كما هم في كل المجتمعات القروية يعطون للموروث قيمة خاصة، ولأن الشعر أوضح موروثاتنا الأدبية في حياتنا الفكرية والثقافية، فهو ينال اهتماماً خاصاً في المجتمعات القروية»(٣).

ففي هذه البيئة كان يستمع الى أمّه وهي تردد الزجل الشعبي، والأغاني الشعبية والأشعار، وفي هذه البيئة كان يجالس الرجال ويشاركهم نشاطاتهم ويستمع الى أحاديثهم التي كانت تتضمن تلاوات القرآن الكريم، والقصص الشعبي وجلسات الذكر وأناشيد

---

(١) د. خليل الشيخ، تاملات في عالم عبدالرحيم عمر الشعري، مرجع سابق، ص١٣٦.
(٢) د. فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص١٣.
(٣) المرجع نفسه، ص ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثورة... كل تلك المظاهر الثقافية رسخت في ذهن الشاعر، ووسعت مداركه الثقافية، وهو ما يزال فتى يافعاً. فبدأ يتجه بثقافته صوب اللغة العربية والشعر بشكل خاص، إذ كان وجدانه الشعري في ذلك الوقت آخذاً بالتشكل.

«في هذه المرحلة تعلمت الكثير من قواعد اللغة العربية، وحفظت من كل معلقة أجزاء، وحملت الكثير من هذا الذي كان يعبّر به الناس عن أحوالهم فرحاً وحزناً، حماساً ورثاء، أغاني وأناشيد، وحين شببتُ عن الطوق، وقرأتُ رأي «نيتشه» في التجربة الشعرية أيقنتُ أنّ وجداني الشعري يتشكل في تلك المرحلة من حياتي»(١).

أما المحور الثاني الذي أسهم في تشكيل الإطار الثقافي عنده، فهو ما نبّه وعي الشاعر فيما بعد الى ضرورة الاطلاع على الثقافات المعاصرة ولا سيما الغربية منها، ولا بأس في أن نشير مرة أخرى إلى دور الدكتور محمود السمرة في هذا المجال، فقد لفت أنظار الشاعر منذ البداية الى هذا الأمر. وهو ما يزال على مقاعدالدراسة، فكان «للثقافة الأجنبية دور كبير في تشكيل قصيدة عبدالرحيم عمر، إذ انها تشكل رافداً من روافد ثقافته المتنوعة، فقد اطلع الشاعر على كثير من شعر الغربيين الذين يتطلعون الى قيم الحرية والثورة، كما اطلع من خلالها على الاسطورة التي تعد ظاهرة لافتة للنظر في قصائده بشكل عام، حيث توسلها للتعبير عمّا يدور في خلده من أفكار»(٢).

كما أسهم في رفد ثقافته بهذا البعد ـ بعد الثقافة الأجنبية ـ ما كان يقوم به الشاعر من رحلات بين الأقطار المختلفة، فكان «كثير الترحل والتنقل بين البلدان، فزار عدداً كبيراً من الأقطار العربية كسوريا، ومصر، والعراق، وليبيا، وتونس، والمغرب... والأجنبية مثل أميركا، وفرنسا، وانجلترا، وبلغاريا، وهنغاريا، والهند، وقبرص، والاتحاد السوفييتي...»(٣).

وكان عبدالرحيم عمر ينظر الى الثقافة نظرته الى كل الأشياء، نظرة إنسانية شمولية لا يشوبها الخلل، ولا يعتورها الشك، فكما تعلّق بالمتنبي الذي ظل ديوانه رفيقه طوال حياته، فقد تعلّق بـ «كيتس» و«بايرن» و«شلي»، و«كولردج»(٤).

وقد واكب الشاعر حركة الشعر العربي المعاصر، واطلع عليها، وأفاد منها، وكان لكثير من الشعراء المعاصرين الأثر الواضح في مسيرته الشعريّة، ونذكر هنا الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي الذي يذكره عبدالرحيم عمر باسمه فيقول:

«كان ذلك في أواسط الخمسينات، وكانت الأرض العربية تشتعل بالأمل بعد النكبة،

---

(١) عبدالرحيم عمر، تجربتي الشعرية، مصدر سابق.
(٢) د. ابراهيم السعافين، مصادر شعر عبدالرحيم عمر الثقافية، افكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص١٢٩.
(٣) مقابلة مع محمد عبدالرحيم عمر، مصدر سابق،
(٤) د. عبدالرحمن ياغي، عندليب الصمت عبدالرحيم عمر، أفكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص١١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالثورة بعد الهزيمة، وكانت تشتعل بالشعر، وقد شغلت حركة التجديد أدباء العربية وشعراءها بل وقراءها، ويومها وقع في يدي كتاب شعري قلّ أن كان لكتاب قبله من الأثر على نفسي وعلى وجداني، وكان ذلك الكتاب هو «مدينة بلا قلب» المجموعة الشعرية الأولى للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي»(١).

وقد كان للعمل الصحفي الذي شغل حيزاً من اهتمام الشاعر أثر بيّن في ثقافته وقراءاته، فكانت ثقافته السياسية ضرورة من ضرورات هذا العمل، وتجلى هذا البعد بدوره في بعض قصائده التي ظهر فيها دور الاعلام بارزاً «فنراه مثلاً يستخدم لغة البيانات الاذاعيّة في بناء القصيدة على نحو ما نرى في إفادته من التجربة الاذاعية في بناء قصيدة ساخرة المضمون من مثل «يوميات من حزيران عن شريط إذاعي»(٢).

وإذا كان الشاعر قد تمكن من الارتكاز الى جدار ثقافي رصين، أسهم في رفد النص الشعري لديه بالعوامل الثقافية المختلفة، فإنّ هذه الأبعاد الثقافية لم تؤتِ ثمارها كما ينبغي إلا في مراحل لاحقة، ويكفي أن نشير الى أنّ ديوانه الأول «أغنيات للصمت» لم يصدر إلا في بداية الستينات، وقد حاول عبدالرحيم عمر أن يفسّر هذه الظاهرة ويرجعها لعدة أسباب أولها: عدم دخوله الجامعة، ويقول في ذلك: «... إنني لم أدخل الجامعة، وبالتالي لم يُتح لي في سنّ مبكرة أن التقي بأجواء ثقافية تستطيع أن تمنحني الثقة، لأتعرف على حقيقة الأرض الشعرية التي أقف عليها، وعليه كانت تجربتي في هذا الموضوع تجربة خاصة»(٣).

وثاني هذه الأسباب: ظروف العمل والمعيشة، «اضطررت أن أرحل الى الكويت سنة ألف وتسعمائة وإحدى وخمسين، ومعروف أن الوضع هناك تلك الايام لم يكن كما هو اليوم، فما كانت في الكويت آنذاك حركة ثقافية أو فكرية»(٤).

وثالثها: استحواذ القضايا السياسية على جلّ اهتمامه مما جعله ينصرف عن اهتماماته الفنية والثقافية، إلا ما تعلّق منها بسبب سياسي.

وفي المحصلة فإنّ عبدالرحيم عمر ظل صاحب تجربة ثقافية غنية ومتنوعة جعلت قصائده مفعمة بتفاعلات هذه التجربة وتجلياتها المختلفة.

---

(١) عبدالرحيم عمر، «أقول كلمة»، جريدة الرأي، عمان، ع(٦٩٣٧)، ١٩٨٩.
(٢) د. ابراهيم السعافين، مصادر شعر عبدالرحيم عمر الثقافية، مرجع سابق، ص١٢٩.
(٣) فواز طوقان وآخرون، حوار مفتوح، مرجع سابق، ص٩.
(٤) المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

المضامين الشّعريّة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليس من السهولة بمكان ونحن بصدد الحديث عن المضامين الشعرية في قصائد عبدالرحيم عمر أن نقوم بعملية آلية لفرز تلك المضامين عن سياقاتها البنائية، لأن تلك النظرة النقدية التقليدية للمضامين التي تشرّح النص وتعزل الرؤية من شأنها على أقل تقدير أن لا تعترف بالتداخل الحاصل بين خيوط الرؤية التي تشدّ تلك المضامين الى جسد البنية. وحين تصبح عينا المرأة جزءاً من الوطن، وتمسي القصيدة منفى إجبارياً للشاعر، فإنه لا معنى لتكريس واقع الانفصال بل الانفصام بين حالات النص.

لأجل هذا فإنني آثرتُ أن لا تقوم هذه الدراسة على حساب الوحدة العضوية للنص، عن طريق تقنية تحاول أن تترسم المضامين بشكل تكاملي دون أي محاولة لعزلها عن السياق، ويتم ذلك من خلال دراسة مستوى البنية للقصائد بما يحفظ لهذه المضامين السمة الأبرز والأميز، وهي تداخل النصوص والرؤى فيما بينها.

ثنائيات:

تتمفصل الحركة الداخلية للمضامين الشعرية من خلال آلية تقوم على حركة المحور الداخلي الذي يدور حوله عدد من الثنائيات المتوالدة عنه.

هذا المحور الجوهري يشكل ثنائية أساسية تسعى الى محاولة بلورة مجال للرؤية تنتظم في سلكه ثنائيات فرعية تتداخل وتتشابك لتكوين الاطار العام لثنائية جوهرية هي ثنائية [الانتشار/ الانحسار]، وأما تلك الثنائيات الفرعية التي تنتشر في فضاءات الثنائية الجوهرية، فإننا سنتناول منها بالدراسة ما يلي: [الضوء/ العتمة]، [الصوت/ الصمت]، [الاقامة/ الرحيل]، [القصيدة/ السلطة].

وتتضح العلاقة بين الثنائية الجوهرية وما يندرج في إطارها من ثنائيات فرعية من خلال الشكل التالي:

أ ـ الانتشار ـــــ الضوء، الصوت، الاقامة، القصيدة.

ب ـ الانحسار ـــــ العتمة، الصمت، الرحيل، السلطة.

الانتشار/ الانحسار:

تشكل هذه الثنائية الجوهرية العمود الفقري الذي ينظم حركة العناصر الداخلية، ويشدّ إليه خيوط البنية، عن طريق ارتباطها المباشر بسواها من الثنائيات. إنها الاطار العام الذي يلمّ شتات تلك الثنائيات، ويحتفظ لها بفضاء منظم لا يشوبه التنافر والتضارب الا بمقدار ما يعبرّ عن واقع الرؤية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الطرف الأول من الثنائية الجوهرية ـ الانتشار يجسد الطرف الايجابي المضيء من هذه الثنائية، ولذلك فإن ما يتحرك ضمن مساره من عناصر الثنائيات الفرعية يجسد هذا البعد [الضوء، الصوت، الاقامة، القصيدة]، في حين يشكل [الانحسار] الطرف السلبي والمعتم الذي تحاول الرؤية أن تكرسّه باعتباره واقعاً غير مرغوب فيه، يسعى الشاعر الى تغييره، وما ينضوي تحته من ثنائيات يجسد هذا الجانب السلبي فيه [العتمة، الصمت، الرحيل، السلطة].

لكنّ الواقع الذي ينظر اليه النص بعينيه البصيرتين، يمارس على الشاعر ـ الذي هو حلقة في منظومة اجتماعية ـ فعل الانحسار السلبي، عن طريق أدوات مكرسة لتجذير هذا الفعل الطارىء ليكتسب صفة الاستمرارية على حساب نقيضه، وهذه الادوات هي ذاتها الاطراف السلبية في الثنائيات [العتمة، الصمت، الرحيل، السلطة].

ومن شأن هذه الأدوات أن تترجم [الانحسار] الى فعل واقع، ثم تكسبه صفة الديمومة والثبات. وعند هذه النقطة المركزية تنبثق القصيدة بدورها، لتحاول تكريس الفعل المضاد ـ المقاوم لهذا الفعل الطارىء، عن طريق الشق الايجابي في الثنائية الجوهرية [الانتشار]، وما يتبعه من ثنائيات تحاول إيجاد البديل الموضوعي لواقع طغت عليه السلبيات، وهذه البدائل التي يطرحها قابلة للتحقيق والتجذر إذا توافرت الشروط الموضوعية لذلك، فمن شأن تجسيد [الضوء، الصوت، الاقامة، القصيدة] على هيئة فعل حقيقي في فضاء النص، أن يحقق الانتشار الذي يسعى النص الى تكريسه.

إن طرفي ثنائية [الانتشار/ الانحسار] يقعان على طرفي نقيض، ولذلك فهما لا يلتقيان إلا على هيئة صراع حادّ ومستمرّ، وأي انتصار لأحد الفريقين يشكل هزيمة للطرف الآخر، إنه ذلك الصراع الذي يشكل حلقة في صراع الأزل بين القوى الكونية المتضادة.

فالضوء لا يمكن أن يكون إلا ضد العتمة، والصوت دائماً يحاول أن يكسر سورة الصمت، والوطن هو النقيض المباشر للمنفى، والقصيدة بالطبع ما تحاول السلطة أن تتغلب عليه بشتى السبل، لأنها ـ أي القصيدة ـ تمثل الثورة المضادة للهيمنة والاستبداد والقمع.

الضوء/ العتمة:

تتفرع هذه الثنائية عن الثنائية الجوهرية [الانتشار/ الانحسار]، ففي حين يمثل الضوء عنصر الانتشار بما يملكه من خاصية فيزيائية تجعله قادراً على التمدد والتوسع، فإنّ العتمة بما تمثله من نقيض سلبي للضوء تنضوي تحت مفردة [الانحسار] نقيض [الانتشار] المباشر:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«العتمة الهوجاء قد جئت
وفي فانوسك الخابي مجاعة مقلتيك
ضاع الطريق
لا الريح تكشفه ولا جرّ الخطا المكدود فوق الرمل
يقطع رهبة الليل العميق
التيه خلفك
ضاع ما قدمت من عرق
ومن دمع سفحت على الطريق»(١).

من الواضح هنا أن [العتمة] تطغى على الرؤية النصية فتصبغ المفردات بلونها القاتم، لتظهر موازين القوى مختلة بين طرفي الثنائية، ويظهر ذلك من خلال التراكيب: العتمة الهوجاء ـ فانوسك الخابي ـ ضاع الطريق ـ التيه خلفك.

ولا يلبث النص أن يلتفت الى الخلل القائم في المعادلة، فيحاول لاحقاً ردم الهوة وتجسيرها بين طرفي الثنائية:

«الليل يا مولاي جسر المدلجين الى الضياء
والموت مهر للحياة
«إنا حرقنا يوم أدلجنا قواربنا الصغيرة
لم يكن فينا التفات للنجاة»(٢)

فالنص يلجأ الى الليل باعتباره أداة من أدوات الضوء، ليكون نتاج ذلك رؤية جدلية ينظر من خلالها الشاعر الى واقع يطغى عليه اللون القاتم، وهذه العين الجدلية، ترى العتمة وما بعد العتمة من نقيض مباشر، ليتجه النص نحو الغناء لضوء كامن خلف حجب الظلام:

«وأغني رغم تقطيب الظلام
ثم إني لي رجاء فاستجيبي
قطرّي من دفء عينيك على الفانوس نوراً
يا حبيبة»(٣)

لكن هذه الرؤية سرعان ما تتراجع أمام سوداوية الواقع وقتامته، ويمسي التفاؤل والغناء مجرد وهم وسراب:

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«وكم لمعت نجمة خادعة
فسرنا اليها سكارى
نحثّ قوافلنا الخانعة
وعدنا نلوك أسى الفاجعة
فيا خيبة الأنفس الضائعة
فنجمتنا نيزك تائه
تلألأ ثم توارى»(١)

وهذا الانتصار الغالب للعتمة على الضوء جعل النص يلجأ الى إزاحة فضاءات الرؤية لانتاج علاقات لغوية جديدة، مما أنتج تراكيب مبتكرة، وإن بدت غير منطقية لأول وهلة:

«فلنحدق بعيون مغمضات
ولنعش في أرضنا كالغرباء»(٢)

إنّ ما يخيّل إلينا من أنه رضى بما هو ماثل من واقع غير عادل للضوء والعتمة، يمثل في الواقع ثورة جامحة ضد الطرف السلبي من هذه الثنائية [العتمة] ولكن ليس بالفعل السلبي [التحديق] الذي لا يؤدي الى نتيجة محسوسة، وإنما باجتثاث عنصر العتمة من جذوره ليكون الضوء/ النقيض ذاتياً واستمرارياً لا طارئاً.. وحين نقرأ:

«والظلام الجهم قد أرخى سدوله
غير خيط من سنى نور بعيد
ولياليا طويلة
صبحها المأسور ما عاد إلينا»(٣)

فإنه يبدو لنا أن العتمة تطغى على نقيضها ـ الضوء، فالظلام جهم، أرخى سدوله، في حين أن الصبح مأسور، وفعل الأسر يتجذر بوعي وقصدية من قبل النقيض [العتمة]، وعلى الرغم من ذلك، فإن الضوء لا يصل الى نقطة التلاشي. إنه يتسلل ولو على هيئة خيط رفيع، ويبقى ماثلاً بحدّه الأدنى فعلاً مقاوماً للعتمة بانتظار انحسارها لينتشر.

إنّ النص لا يتعامل مع هذه الثنائيات من منطلق الظهور بمظهر المحايد أمامها، بل ينحاز الى القيم التي يمثلها صوت النص/ الشاعر، ولذلك فإن التحيز الى جانب الضوء متعدد الدلالات يبدو جليّاً في النصوص التي تظهره بمظهر الضحية، لتثير عواطف القارىء

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعاطفه معها مقابل وحش العتمة المخيف:

«فانا أحمل في قلبي نبياً ورسالة
خشيت بطش الظلام
واحتمت فيه، ففي قلبي ضياء»(١)

آنذاك يبرز بوضوح الدور الرسالي الملتزم الذي تنبثق عنه الرؤية الشعرية.

وحين يرتبط الليل بالمنفى ـ نقيض الوطن، وبالابعاد الاجتماعية والسياسية، فإنه يصبح أكثر قتامة وبشاعة، ويصبح محملاً بالدلالات والأبعاد اللانهائية. فالليل ليس مجرد حالة لونية تشكل نقيضاً مجرداً لمصادر الضوء، بل إنه المنفى الذي أصبح بديلاً مشوهاً للوطن وقسرياً في الوقت ذاته:

«يا ليل أهل الكهف
إن فتحت كهوف العالم الأخرى
وداهمها الصباح
ونما على عرصاتها أمل ووشاها الأقاح
أيظل في «جيوس» كهفي معتماً
وكأنّ حدوانا معلقة على أنياب أفعى قاتلة»(٢)

وحين تصبح العتمة مصدر قلق اجتماعي، وخوف أسري، فإنه يصبح منوطاً بالشاعر أن يقف أمامها وجهاً لوجه ليمثل النقيض ـ السّراج:

«وترتدّ: باباً.. نخاف الظلام وأنت السراج
وأخرى تناديك تفرش دربك حبّاً
وفي مسمعيها حكاية شوق من الشرق خصبه
مزامير روّيتها بالمحبة
وإخوتك المدلجون.. دناهم ظلام وصبرُ
وشاهدة حملوها وقبرُ»(٣)

وفي الوقت الذي يبدأ فيه الليل بالانتشار، ليطغى على ما سواه، فإنّه يشرع ببثّ ما يمظهره من تداعيات تدعمّ مفردة العتمة نقيضاً لكل ما هو إيجابي:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«كان وجه الليل لغزاً فيه إطلالة عاشق
فيه إطراقة سارق
قيل إن الأرض بالحقد تمور
قيل إن الأرض بالعكس تدور
قيل إن الأرض حبلى بالمشانق.
وغدا الحيّ وأهل الحيّ نهباً للحرائق»(١)

غيرأنّ النص يبقى حريصا على حركيّة الرؤية الشعرية، التي تقدّم الصورة القاتمة ونقيضها، فما يكاد المتتبع لتلك الحركة يستسلم لفصول المأساة التي تجسدها العتمة، حتى ينبثق الضوء بتداعياته المختلفة [الشمس، نجم، الفجر..] ليحقق انتصاراً ولو معنوياً يسعى من خلاله الى الانتشار:

«وإذا استرخى جناح الشمس في كفّ الأفول
هتفت في خاطر الظلماء نجمة
وهفت نحو خيوط الفجر أمّة»(٢).

وفي حالات نادرة، فإننا نلاحظ أنّ ايماءات الضوء ومفرداته، تأتي في النص نقيضاً لجوهرها، وتمارس دوراً يختلف عن دورها، فمفردة (الصباح) التي هي جزء من حقل الدلالات الذي ينتمي لـ [الضوء] باعتباره طرفاً إيجابياً في الثنائية، تقترن بما هو سلبي وقاتم، ويعود ذلك الى أن هذه المفردة تأتي للاشارة الى حالة زمنية فقط مجردة من الدلالات واحتمالاتها المشحونة بفضاء النص، فليس الصباح إلا عاملاً زمنياً يدل على سيرورة الفعل المجرد:

«وحين أفاق الصباح
وراح مغني الرياح يقصّ على العالم الحرّ هول الفضائح
تمطت ملايين أمتنا تستزيد المفصل مما جرى للسبايا
وراح فحول المدائح
يعدّون سود المرائي وينعون حال الضحايا»(٣).

ويحاول النص أن يقف أمام حالة العتمة وجهاً لوجه لا على سبيل الهجاء، بل على سبيل النظر اليها من خارج الدائرة كي يتعدى حالة الوصف الى حالة [التشخيص]، ومحاولة

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقـوف على سبب مقنع لتلك الحالة الطارئة في سبيل استئصالها، ليصبح صوت النص أقوى مما كان عليه وأكثر حزماً:

«أبعدي عنك دبيب اليأس

ما زلنا على رغم الزمان النحس

حتى اللحظة الحمقاء

مسؤولين عن جدوى غروب الشمس

والليل المديد»(١).

فهو هنا لا يعترف بفيزيائية [الضوء/ العتمة]، ولا يريد أن يعلّق حركيتهما على مشجب تقلبات القدر، إنه يبحث عن الأداة لخلق واقع جديد تتغلب فيه الشمس على الليل الى الأبد.

ويتـجـسـد ذلك بوضوح في ذلك النداء المباشر الذي يوجهه الشاعر لـ [إخوته الخائفين] ليتحملوا مسؤولياتهم تجاه تجليات الظلام:

«وحين استبدت رياح الظلام الهجينة

وحين تراءت ضواحي المدينة

يجللها الثلج والأسر والموت صحتُ

أيا غربة النازحين

أيا إخوتي الخائفين

أزيحوا الملاءة عن روحها

أزيحوا المنية والثلج والموت عن طرقات المدينة»(٢).

ومـا هو جـدير بالملاحظة في هذه العـلاقـة بين طرفي الثنائية، هو أن هذا الصراع بينهما شـبـه محسوم لصالح الطرف السلبي الذي يطغى على الرؤية النصية، مما يحيلنا الى الواقع كما هو، لا كما نحب أن يكون، فنادراً مـا نلحظ مـا يجسـد تفـوق الضـوء على العتمة، وإذا حـدث ذلك، فإنّ تلك الحـالة تكرس واقـعـاً غير مندغم في الرؤية النصـية ككل، فقد تأتي في نهاية النص الشـعـري فـيما يشـبـه السياق المنعزل الذي يحاول رفع سوية الأداء المعنوي

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للنص، مما قد يخلّص الشاعر من مأزق البحث عن قفلة مناسبة، أو أن النص يلجأ اليها ليوظفها إشارة عابرة تزيدنا يقيناً بانهزاميتها وضعفها أمام حالات العتمة الماثلة:

«ورأيت ضوء سراجنا الموهون

يومض في الجبال

ما زال يومض صامداً رغم الليالي

والليل والجدران جامدة وعتمة سجنهم

ملء العيون

أبداً تضيق بنا دياجير السجون

والقرّ يقرعنا ونلتحف السكون»(١).

فهو يدخل باب الضوء على استحياء ولا يلبث أن ينسحب منه ليعود الى الحديث عن [الليل، والجدران الجامدة، وعتمة سجنهم، ودياجير السجون، والقرّ، والسكون..]

ويرسم النص علاقة شبه جاهزة ما بين طرفي الثنائية عن طريق استحضار نصوص تراثية في إطار ما يسمى بالتناص أو تداخل النصوص، فنجد (بروميثيوس) باعتباره بعداً أسطورياً يحاول أن يرسخ انتصار الضوء على نقيضه [العتمة]، عن طريق تحدّي [السلطة]، التي هي إحدى أدوات العتمة، لكننا نفاجأ بأن النصوص التي أنهكها تفوق مفردات العتمة على مرادفات الضوء، لم تعد قادرة على مواكبة هذا الفعل الاسطوري، بل إنها اكتفت بوصف [طقوس العتمة] بما يرتبط والتحولات السياسية، أي أنّ النص واكب من الاسطورة ما ينسجم والبعد النفسي للنص ـ بعد الهزيمة والعتمة، وحين تدخل الاسطورة مرحلة انتصار الضوء، نجد القصيدة تتراجع دون تحقيق هذا الفعل، وتبقى منقطعة عن مسايرة الفعل الجدلي للاسطورة، وهذا عائد الى الفجوة القائمة بين البعد الاسطوري المنعزل عن الواقع، والبعد الواقعي نفسه:

«يا ليل قد شابت أمانينا وعاث بها الظلام

فمتى الصباح يهلّ قد ملّ النيام

حتى نجومك باهتات ترتعش

وتركت أرض الله في صمت ثقيل

لولا نداء موجع الصرخات يهتف من بعيد»(٢).

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٢، ١٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فـالنص يبـدأ بداية أسطورية، لكنه ينتـهي نهاية واقـعـيـة تعـجـز عن مـواكـبة الفعل الاسطوري لتراجع معطيات الضوء واقعياً أمام معطياته أسطورياً.

وتكتـسب ثنائية [الضوء/ العتمة] أحياناً واقعاً جديداً يقلب المعادلة و«يجوهر» العرض، فـتـبـدو العتمة في خيوط الرؤية واقعاً لم يعد طارئاً على الأرض والجسد، مما يكسبها صفة الشرعـيـة، في حين ينداح الضـوء عنصراً غير بنّاء، وغير مـرغـوب فيه، ولا يساعد في تنامي الفـضـاء النفسي، ويأتي هذا الانقـلاب الثنائي، من طبـيـعة الرؤية التي يستلهمها النص عن طريق «الانحـراف النصي» الناتج عن حـالة طارئة وفـضـاء مؤقت، يتجسد من خلال عنوان النص «المطارد»:

«أقبل الليل فضميني أيا أرض السواد

مثل نخلة

فلقد أغفو على رملك ليلة

وأريح العين من طول السهاد

ويفرّ الزمن»(١)

فـالليل في هذا النص ينحـاز لمفـردات الضوء على الرغم من التناقض الظاهر بينهما، لأن المطارد يكتسب صفة [الطرد] جرّاء تفاعل ظروف مؤقتة لا تلبث أن تزول، ويزول معها هذا الفـضـاء المؤقت، وبالتـالي فإن العتمة التي تعبرّ عنها جملة [أقبل الليل] تكرس عنصراً بنائياً إيجابيـاً هو [الانتـشـار] في نظر مطارد يهرب من الأنظار، ويسـعى ـ مؤقتاً ـ الى الانحسار والتـخـفي، فمن شأن العتمة أن تضفي صفة الديمومة والاستمرارية على هذا المطارد ليبقى يمارس مرغماً فعل الطرد، وأما الضوء، فإنه يمثل الطرف السلبي غير المرغوب فيه في فضاء النص، لأنَّ من شأن انتـصـاره وتجسّده، أن يضع حـداً لتلك المطاردة، بالقاء القبض على ـ المطارَد ـ من قبل أدوات السلطة:

«يسرع النهر الخطى في المنحدر

وتجوس الريح كالحراس في ليل الحدود

قد أطلوا

همهمات تملأ الليل وأقدام جنود

أنكريني قد تنكرت ومالي من مفرّ يا أميّة»(٢).

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٢) المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالحراس والأصوات والجلبة التي ترافقهم ليست إلا جرس النذير للنص بإنهاء الحالة التوترية التي أسهمت في بناء الرؤية، ونعني بها ـ المطاردة ـ فمن شأن تلك العناصر [الحراس، الهمهمات، تجوس الريح] أن تنهي تلك الحالة نهاية سلبية بالقبض على المطارد.

ويتضح لنا ذلك الانقلاب الثنائي بجلاء في النص حين يقول:

«كل ما أرغبه أرهبه

أرهب النور الذي يكشف ليلي

أرهب الشمس التي ترسم ظلي»(١)

وحين يصبح النور والشمس ضدين لجوهرهما، فإن العتمة تمسي أمراً لا بد منه لمقاومة إرهاب السلطة:

«يا وشاح الليل كن لي مخبأ

قد ذرعت الأرض أبغي مرفأ»(٢)

الصوت/ الصمت:

إن ثنائية الصوت/ الصمت هي صورة مصغرة من الثنائية الأساسية التي طرحناها سابقاً، ففي حين يسعى الصوت باعتباره الطرف الايجابي في الثنائية الى تحقيق سمة الانتشار لنفسه من خلال تجنّب إفراز فعل سلطوي [الصمت]. فإن الثاني يسعى عن طريق أدوات السلطة الى إخماد الصوت المقاوم أو على الأقل تهميش دوره النضالي، ليبقى مجرد فعل فيزيائي مرادف للصمت لا نقيض له:

«أيا جدار الصمت يا جدار

حتام يا جدار

تلفنا دوامة الفناء والبوار

حتام يا جدار

نلوك حسرة الفراغ والعدم

ونجرع الغصات

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونسفح الدموع

لياليا حصادها الجفاف والندم

ونالف الخشوع

تمائما تميتنا ولا تريق دم»(١).

ومنذ الوهلة الأولى نستطيع تبيّن كنه العلاقة بين طرفي هذه الثنائية التي تقوم على صراع غير متكافىء بينهما على غرار ما سبقهما من ثنائية [الضوء/ العتمة]، وهذا الواقع النصّي هو جزء من الواقع/ الواقع الذي يعبّر عنه النص، فالسلطة بأدواتها المختلفة تحاول أن توطّد أركان جدار الصمت في وجه أي صوت أو قصيدة، ليبدو عجز الصوت عن الانتشار والمقاومة، وعندما يتحقق عجز النص عن خلق البديل المباشر لجدار الصمت، ويدرك عجزه عن المقاومة، فإنه يختار البديل المشوّه وغير القادر على الوقوف وجهاً لوجه أمام الجدار، ذلك البديل هو الهجاء السطحي للجدار والسخرية المرّة من نجاحه في إختراق الصوت/ القصيدة:

«بوركت يا جدار

فصمتك العميق صمت أمتي العميق

الجرح في جبينها لم ينتزع

من صدرها شهقة آه..

وياسك المرير يأس أمتي

كم قدمت خرافها ولم تجد في ليلها إله

ووجهك الأصم يا جدار

وجه جبان حطم الفريسة.

أعرفه وجهك، وجه العار يا جدار

رأيته في رحلتي.. وإنني أراه»(٢).

هذه «الهجائيات الجدارية» تشكل رد الفعل القاصر عن مواجهة النقيض، ذلك الرد الذي لم يكتمل ولم يبنِ أرضية للمقاومة، ولذلك فإن القصيدة تنتهي بانتهاء الرؤية لا بانتهاء

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البنيـة فـقط، وذلك بانتـصـار الجـدار الذي «حطم الفـريسة» حين أصبحت عاجزة عن بناء الحالة الصوتية التي تتشكل وتنبني على هيئة قصيدة أمام جدار الصمت..

ومما يُستدلّ به على عدم تكافؤ الصراع بين طرفي الثنائية، ذلك الانحياز لبعض مفردات [الصـوت] الى وجهة نظر [الصمت]، بتفريغها من مضمونها كما يبدو في قصيدة [لمن تقرع الأجـراس]. فـعلى الرغم من أنه ينبـغي أن تجـسـد الأجراس بعداً إيجابياً ينتمي الى الطرف المضيء من ثنائيـة [الصـوت/ الصـمت] غير أن هذا الصـوت ينحاز الى مفردة الصمت حتى يوازيها، ويصـبح مرادفاً لها وذلك لتراجعه أمام معطيات السلطة، وعدم قدرته على الوقوف والمواجـهـة، ولذلك فإن الحـواس تستقبل هذا الصوت [الرنين] باعتباره فعلاً مكرراً لا يشي بمـضـمـون مـا، وعلى اعـتـبـار أنها ـ أي الأذن ـ تقـوم بوظيفة فيزيائية لا تتعدى الغشاء الخارجي لها.

وبهذا، فإن السلطة تبـقى تمارس سـياسة الانحسار في مواجهة عنصر فعّال من عناصر المقـاومـة [الصـوت] وتفـرغـه من مـضمونه حتى يصل الى درجة يقترب معها من نقيضه [الصمت]:

«لمن تدقّ هذه الأجراس يا رفيق

فبيتنا لا يعرف الفرح

كأنما في قبوه العتيق

مآذن التتار في جماجم الرجال

ولا يزال ليله وشاحه الردى

ورهبة الأشباح لا تزال

ولا يزال ساحه ملاعب العدا

ولا يزال يا أخي.. ولا يزال»(١).

عندئذ يبـدأ الضـجـر واليأس يسـتشريان في فـضـاء النص من لا جدوى الصوت الذي يصـدره الجرس، وحين يصبح هذا الصوت مجرد ضجيج مفرغ من مضمونه، فإن الصمت يمسي أقل وطأة على النص منه فـيبدأ النص بممارسة الدور السلطوي نفسه في خنق الصوت ليطغى الصمت من جديد:

«وطال يا رفيقي انتظارنا العنيد

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليس من جديد

فاسكتوا الأجراس»(١).

فـالنص يحاول أن يشذّب الصوت من كل ما يعلق به من زوائد ظاهرها ينتمي الى البعد الايجابي لكنّ باطنهـا يوفـرّ الحـاضنة لمفـردة الصـمت لتنمـو وتنتشر تحت خـيوط الرؤية النصـية، وهذه الصورة تدل على فشل الرؤية في خلق بدائل موضوعية للصوت المكبوت من قبل السلطة [الثرثرة والابتسامات...]:

«فاعذروني ولنثرثر

واملأوا المقهى ابتسامات بليدة»(٢).

وذلك يدلّ مـرة أخـرى على نجاح فعل السلطة في كسب الجولة لصالح الطرف السلبي/ القمعي/ الصمت.

وحين يكون بمـقـدور السلطة برمـوزها أن تمسخ القـصيدة ـ التي هي الصورة الأبهى للصوت ـ على هيئة ثرثرة، وابتسامات بليدة..، فإن بمقدورها أن تتخطى ذلك الى خلق بدائل «دينكيـشـوتية» لشخصيات تراثية يمجّدها الشعر والجمهور، فيذوب «أبوزيد الهلالي» خزياً من حـصـانه، ويتخلى عن دوره الفروسي، وكذلك «عنترة بن شداد» يفرّغ من مضمونه حين يتوارى دون عبلة:

«قد مضى عهد البطولة

وأبوزيد الهلالي ذاب خزياً من حصانه

وابن شداد توارى

عاد لا عبلة في الحيّ، ولا الحيّ فخور بطعانه

والخيول البلق ليست عربية

والكماة البله في أعرافها

ما عرفوا معنى الرجولة»(٣).

إن كـثيراً من المفـردات التي يبـدو أنها تنتـمي للطرف الايجابي من الثنائيـة [الصـوت]

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تنحاز أحياناً الى النقيض [الصمت]، بل إنها قد تؤدي ما هو أسوأ من هذا الدور حين تسعى لتجسيد الفعل السلطوي ورسم معالم الصورة السوداء:

«والليل في الرمل مثل الليل في الجبل

يشق هدأته تفجير قنبلة

أو نوح ثاكلة

أو هذر محتضر طاف المنون به

وراح يضنيه بين اليأس والأمل»(١).

ويبدو الصمت أحيانا قناعاً سميكاً يخفي وراءه أنماطاً من مراوغات يظهر النص أمامها بمظهر الحائر غير القادر على إدراك كنهها لتناقضها:

«وتصمت شمّ الرواسي

يحيرّنا صمت شم الرواسي

تراها تغور

تراها تدور

تراها بما حملته تميد

ونحن على عتبات الرجاء نبيد»(٢)

وتتباين كذلك دلالات الصوت المنبثق من داخل النص، حسبما تقتضيه الرؤية، لكن ما يجمع بين تلك الدلالات، هو ذلك المردود السلبي الذي لا يجذر فعلاً مقاوماً يحيل الصوت الى فضاء الانتشار فـ [الثرثرة، النداء، العواء] مجرد أصوات لم تكتمل جاهزيتها لتكون نداً لسلطة [الندمان، الجب، الذئب]:

«أوقفي ثرثرة الندمان عن فجر الغد الآتي

وأحلام الخلاص

لم يزل يوسف في الجب يناديهم

فتمضي القافلة

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعواء الذئب في بيدائهم حادي القلاص»(١)

وحين تحاول السلطة أن تدفع بكل أسلحتها لحسم الصراع، وتحقيق فعل الانتشار لصالح مرادفها الصمت، فإن النص يبدأ هو الآخر برفد الصوت بالطاقة الضرورية للمقاومة:

«أتيت إليك يا وطني

فما أغفت هواجس قلبي الوافي وما أغفى

أتيت وفي كفي سلاح الثار أقحم مامن الاعداء

أملأ ليلهم رهبة

وأزرع حلمهم خوفاً

شجاعاً عدت يا وطني

أقدم من دمي يا عودتي زلفى»(٢).

لكننا نفاجأ مرة أخرى بأن الطاقة التي رفدت النص بهذا البعد الثوري هي طاقة مؤقتة وطارئة، سرعان ما تنفد بعد «مفصلة» الأبعاد الدرامية في سياق نصّي تتداخل فيه أصوات متباينة، لنكتشف فيما بعد أن صوت المقاومة هو جزء من أصول اللعبة الدرامية التي تأخذ على عاتقها مهمة «تضخيم» الصوت الخافت بفعل «مكبرات صوتية»، كل ذلك في سبيل مغافلة السلطة واقتناص انتصار مفاجيء منها، ليبدأ الصوت بالتراجع لصالح الانكسار. ونعاين الفرق من خلال المقطع التالي:

«كلاجيء يحلم بالرجوع

ونازح مستسلم سلاحه الدموع

أصبحت مضرب الأمثال يا بنيّ

يا ليتني ما كنت يا بنيّ

فلم أكن نذرتكم للذل والخنوع»(٣).

إنّ هذا الصوت خفيض منكسر، لدرجة أنه يوازي أمام السلطة الصمت ذاته في انعدام

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥٦، ٤٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تأثيره عليهـا، بل إنه يشـيع جو التراجع واليأس عن طريق مكرورة ـ يا ليتني ـ بعيداً عن تجذير الصوت فعلاً مقاوماً.

إن الصـمت ومترادفاته هو الذي يطغى في النهاية وينتصر ليجسد حالة من عدم التوازن والاسـتبـداد الذي يجعل الكلام عبئاً على صاحبه يتمنّى لو يتخلص منه، ونتيجة لذلك فإنه يتراجع قسرّيا أمام السلطة التي تحاول أن تفرش ظلال الصمت الى المدى الأبعد:

«علّة المضنى الكلام

وإذا ما جرّع الصمت ونام

فعلى الحب السلام»(١).

الحب هنا هو الوعـاء الذي تصب فـيـه في النهـاية كل أطراف الثنائيـات الايجابيـة التي يحاول النص أن يحقق لها سـمـة الانتشار مقابل نقائضها، وحين يصمت الشاعر ـ والنوم وجه من وجوه الصمت ـ فإنّ الحب يبدو مفرغا من مضمونه.

إن النص لم يعـد قـادراً على تفـعـيل مدلولات الصوت الذي لم يعد إلا استغاثات جوفاء بفـعل حـيتان السلطة التي تكمّ الأفواه، وتحجر على الرعايا ممارسة الفعل الصوتي الذي قد يأتي على هيئة احتجاج أو ثورة:

«من أنادي؟

لم أعد أملك صوتي

لم يعد للصوت بعد أو صدى

وصغار السمك المغلوب

لا يملك إلا الخوف والسير

وللحيتان تحديد المدى»(٢).

لذلك، فـلا بد من البـحث عن أداة أخـرى للمقاومة، تلك هـي الأداة المباشرة التي تتحدى السلطة/ سلطة الحيتان:

«أملك العنف وأظفاري

وإصراري على العودة»(٣).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وضمن هذا الاطار يصبح الموت والشهادة نقيضين للصوت العبثي الذي لا طائل من ورائه، فتتنحى الصحف والمجلات ومكبرات الصوت، لتفسح المجال للشهيد ليعبّر عن نفسه:

«وغداً ستنعاك الجرائد بالمرارة والأسف

ويكون فقدك موسماً للزاحفين على فراغات الصحف

ويكون رسمك سلعة للطامحين الى النضال بلا نضال

ووسيلة للأذكياء ينمقون بها الحديث

عن البطولة والشرف»(١).

والخلاصة هي أنّ نقيض الصمت هو ليس الصوت المجرد، وإنما هو الفعل المتولدّ عنه على هيئة ثورة ومقاومة.

القصيدة/ السلطة:

إنّ الصراع الدائر بين أطراف الثنائيات السابقة ينتقل بصورة أشمل الى صراع ما بين القصيدة وتجلياتها والسلطة بأدواتها، لكنّ هذا الصراع يبدو منذ البداية شبه محسوم لصالح السلطة التي تطبق على القصيدة وتمنعها من تحقيق فعل الانتشار لنفسها، وهذا هو شأن السلطة في محاولتها فرض طوق الانحسار على النقيض، ويتحدد كنه العلاقة بين طرفي الثنائية بشكل حتمي منذ البداية، فدور القصيدة هو ذاته دور المقاومة في الصراع مع السلطة:

«في زمان يتصدى شاعر

للردى إذ يرهب الحرب كميٌّ»(٢).

ولذلك فإن النص يحاول أن يرتقي بالقصيدة النضالية الى مستوى يمكنها من مواجهة همجية السلطة عن طريق تكريس الكلمة / الفعل، ولو أدى ذلك الى التضحية بالشاعر الذي يمثل القربان الذي يقدّم نفسه على مذبح أمته النائمة:

«يا كلمات الشعراء احترقي واتقدي مشاعلا

يا كلمات الأنبياء رفرفي ترقرقي في دربنا مناهلا

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكي يموت شاعر على الدروب المظلمة

وتستفيق أمّة على أساها نائمة»(١)

لكن النص يفـاجأ بنار السلطة التي أتت على كل شيء، فلا يملك إلا أن يصوب الى نفسه، مما يحوّل دور المقـاومـة أمـام ضخامة التحديات وأذرع السلطة الاخطبوطية الى عملية جلد للذات مفرغة من مضمونها الدفاعي:

«وجلّل الحداد باب دارنا

واستوطن القرصان

وبابنا يغلقه السجّان

وفي مساء كل ناد

يرجف المنهار والجبان

ما كان كان

ودارنا ليس بها شجعان»(٢).

ونرى الصراع أحـياناً ينتقل خارج نطاق القصيدة حين تُواجَه السلطة ذات المدلول العام [الجندي] بسلطة أكبر منهـا تستمد خصوصيتها من الواقع [سلطة الاحتلال]، فيبدو النص عاجزاً عن تجيير النصر لصالح طرف ضد آخر، فيبدأ بممارسة الفعل السلبي غير المقاوم من جديد، ويتضح ذلك في الاكثار من صيغة [التمني]، ذلك السلاح الخشبي في مواجهة السلطة:

«يا ليت أني شاعر ينزف من وريده في كلمة

لو أنني يراعة تحرق قلب ليلها حين يجنّ ليلها

لو أنني كنسمة تكرّ أو تفر لا ترى»(٣).

وإذا كـان [الجندي] رمـزاً جلياً من رموز السلطة، فإن علينا أن نرصد ذلك التقارب بين نقيضي [القصيدة/ السلطة] حتى التوحد حين يهدي الشاعر نصّه:

[الى الجندي الأردني الذي أسقط أول طائرة معادية بعد عدوان حزيران](٤).

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٨، ١٢٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا الانحسار في المسافة حتى التلاشي بين النقيضين نابع من كون العلاقة بينهما لا تأخذ صفة الاطلاق والثبات، إنما هي تتلوّن حسب المعطيات الواقعية، وبالتالي فإن السلطة المؤقتة حين تجد نفسها في مواجهة حادة مع السلطة الدائمة، فإن القصيدة آنذاك لا تجد مفراً من ضرورة الانحياز الى السلطة الأقرب الى رؤيتها، فالقصيدة لا تعرف الحياد، ولا بد في وقت ما من أن تقع تحت وطأة الاختيار:

«يا أيها الجندي يا رمز البطولة والإباء

إن روّع الأطفال في الوطن الجريح فمن سواك

يرجى لمسح جراحهم وإذا النساء

نادت وأعياها النداء

من يردع الغازين عن وطني سواك

سلمت يداك»(١).

وهذا اللاثبات في إدارة الصراع بين القصيدة والسلطة، يجعل النص في منأى عن الاشتباك مع النقيض، فهو لا يحاول أن يهزمه أو يهمشّه، إنما يتخلّق النص مهزوماً منذ البدء، من دون أن يفسح مجالاً لاحتدام الصراع، ولذلك يبرز عنصر الشكوى والهجاء الهامشي، ويتحول النص الى تمنيات لا تلامس أرض الواقع، ولا تحاول أن تمركز الفعل الثوري أساساً للمقاومة، وهذا ينمّ عن نص يشعر من داخله «بعقدة النقص» أمام سيف السلطة المصلت، فلا مجال إذن للمواجهة:

«آه لو أطرح عني ذلك الرب الكسيح

لم يزل يرهقني ويل له

لم يزل ياسر خطوي من سنين

أنا لولاه عبرت الدرب.. لا

كنا عبرناه معاً..

وأبحنا الماء والدرب لكل الظامئين»(٢).

إن النص لا يحاول الخروج عن إجماع السلطة الاجتماعية والدينية، إلا من خلال نزعة

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هروبيـة لا مـواجـهاتية، فهو يتحدى السلطة بالهروب والفرار، لأنه يدرك مسبقاً عجزه عن مواجهتها فيختار التمدد والانتشار خارج إطارها:

«إني رفعت الشعر عن ذل الصغار

ووهبت قيثاري لخمار وبار

ووجدت في بحري انعتاقاً من إسار

فالى البحار

يا صاحبي الخمار خذني للبحار

فوق الظلام الجهم أسري والنهار»(١).

وعندمـا يدرك النص لا جـدوى مقاومته الهروبية من السلطة، فهو يحاول أن يشهّر بها ويكشف ألاعيبها أمام الرأي العام فيصورها بوجهها القبيح نقيضاً لكل شيء جميل:

«وقرصان غليظ القلب في شطآننا استشرى

عريق وجهه المشؤوم سفاح

يذرّ الرعب والويلات في الشطآن والمدن»(٢).

لأن السلطة وأدواتها تفـقأ الحلم الذي يأخـذ بالتـشكل في القصيدة، وتدوس الأمل الذي يبرعم فيها:

«وقافلة تدوس الليل يعقب خطوها الموثوق إصباح

وربّان يظل حداؤه المرنان فوق قوافل الأسرى

ويعلو رفضه المقدام في صمت من الشجن

قديم حلمنا بالليل والربان والمسرى

وشطآن أنيسات نلوذ بها ونرتاح

وأقدم منه حسرتنا وخيبتنا

وهجعتنا على ليل من المحن»(٣).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٧.
(٢) المصدر نفسه، ص١٧٠، ١٧١.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسلطة ذات النظرة أحادية القطب، لا يقتصر نقيضها على البعد الذاتي أو القومي، بل تتسع بدائرتها حتى تصبح نقيضاً للبعد الانساني في النص، وتبرز تجليات ذلك في النصوص ذات الرؤية الانسانية التي تتوضح من خلالها ماهيّة الصراع بين الجلاد والضحية:

«حين ثارت صرخات الأمر بالضرب

ودوى مدفع القرصان في الأرض الطعينة

وتهاوى عدد بين قتيل وجريح وأسير

وسرى الذعر كما يسري المساء»(١).

وحين تكتمل القصيدة نقيضاً مباشراً للسلطة فهي لا تكتفي بممارسة دورها الهامشي في المواجهة، بل تسعى لتكون في المقدمة، لا كما تريد لها السلطة أن تكون.. مجرد ظل وامتداد لها:

«لن أجوب الأرض أفاقاً بلا صوت ضمير

سأروي قلبك الجاحد من روحي ومن لحني المرنّ

أنت يا أمي التي من أجل عينيها أغني

فاطمئني»(٢).

ولتحييد السلطة ودحرها، فلا بد من هزيمة تجلياتها ورموزها، وحتى الشراع ـ أداة النجاة ـ حين يصبح من مفردات السلطة/ سلطة الرياح التي تُسَخّر في سبيل الابقاء على حياة الربّان، فلا بد من إحراقه:

«أحرقوه.. أحرقوا ذاك الشراعا

ذاك عبدالريح يكفينا خضوعاً وخشوعا

أحرقوا ما كان بين الريح والربان من رمز

أميتوا لهفة الربّان للعيش

فإما أن يموت الكل أو نحيا جميعاً»(٣).

إن فلسفة الشراع التي يقيمها النص وإزاحة هذه الآلة من وظيفتها البدهية ـ باعتبارها

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أداة للنجاة ـ الى أداة بيد السلطة لتشكل أحد عناصر التحول والثورة على السائد، فلا بد من محاربة رموز السلطة التي تجسد العنف أسلوباً لمخاطبة الآخرين.

الاقامة/ الرحيل:

الاقامة هنا تبدو مرتبطة بالوطن الذي يجسد فعل الانتشار ـ ولو على المستوى النفسي ـ بينما يبدو الرحيل ـ باعتباره فعلاً إجبارياً ناتجاً عن إرادة منكسرة ـ مرادفاً للانحسار، إذ يرتبط بالمنفى الاجباري الذي على الشاعر أن يلازمه وينكمش بين أذرعه الخشنة، فالمسافة إذاً بين طرفي الثنائية هي مسافة حقيقية نتجت عن واقع سياسي أملى على النص فعل الرحيل الناتج عن معطيات السلطة، وهذا يفسر لنا خصوصية الرؤية التي ينظر بها النص الى هذا الفعل القسري، إنه ليس الرحيل الاختياري الذي تعقبه العودة، بل الانتقال من الدائم ـ الوطن الى الطارىء ـ المنفى:

«يوم ارتحلنا

آه من يوم ارتحلنا والرحيل

لو أدرك الجيل الجليل

ما كان يجري

قام سداً شامخاً فوق السماء

يحول ما بين القوافل والسبيل

أو أدرك البحر الذليل

تحجرت أمواجه

وعلت سدوداً في دروب المستحيل

وتحول ما بين القوافل والدليل

لكنما عزّ البديل»(١).

إن الرحيل يظهر في المستوى البنائي للنصوص نقيضاً للوطن المثالي، ونقطة سوداء تغزو الذاكرة، ويحاول النص أن يهرب منها بلا وعيه نحو النقيض/ الوطن، لكن الوطن حين

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصبح محرقة أو مشنقة، ويفقد مقوماته الجوهرية باعتباره حزمة ضوء وأمل أو جدار أمان، فإن المسافة بينه وبين نقيضه تبدو آخذة في الانحسار حدّ التلاشي، لدرجة يصبح معها الرحيل/ المنفى بديلاً موضوعياً للوطن:

«بحقي عليك ترحل

بحبي، بأطفالنا، بحياة الجميع هنا

بما كان في عمرنا من رجاء وجوع وخوف

وسخط وكدح.. ترحّل»(١).

إن صوت «ترحل» هنا هو صوت النص/ نقيض السلطة، الذي يصبح ارتباطه بالمنفى القسري متحققاً حين تختلط الأوراق، ويصبح الوطن بمثابة منفى نفسي يفرض معطياته السلبية على الشاعر، ليصبح الثمن الذي سيدفع من أجل البقاء فادحاً:

«بحبي.. بحبك.. بالوطن الضائع

وبالوطن المستباح

وبالوطن الذي قد يُباح

بدم الشهادة

بأرواح كل الذين فقدنا

وكل الذين تحاصرهم آلة الموت منا

بكل أولاء ترحّل.. ولا تتمهّل»(٢).

ويبدو قرار الرحيل هنا يجسد العقل والواقعية، في حين تصبح الاقامة مجرد شعار فارغ لا طائل من ورائه:

«بحقي عليك تعقّل

فتصميمك الصعب يا فارسي

على أن تحط إلينا النجوم

وأن تنجلي عن سماء المخيم كل الغيوم

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نداء أبحّ ولا من صدى

فتنشج بيروت..

يحتنق البحر.. والعشق والطهر

وتبقى مدافعهم والحصار»(١).

إن هذه الدعوات الملحّة للرحيل محاولة متكررة للهروب من فعل السلطة المتجذر في تراب الوطن، الذي يمد أذرعه الاخطبوطية في كل الاتجاهات، فتستشري مظاهره وأدواته في الوطن المحترق:

«وأعلن أنّ الزمان زمان السكوت

وأنّ الذي يعرف العشق لا بد من أن يموت

وأصغى الزمان لحكم القدر

وراحت تودع بيروت عشاقها

وراحت تعدّ الحفر»(٢).

لكنّ القصيدة تعود لتوحي بوعي خاص، بأنّ اختيار فعل الرحيل عن الوطن، إنما هو الخيار الأسوأ، الذي يوازي في سلبيته الموت، لأن الوطن يبقى الرئة التي يتنفس منها النص، وحينما تتوقف عن العمل، يصبح المنفى هو الموت بعينه:

«فيا موتُ أنتَ الصديق القديم

وأنت رفيق الدروب الخوافي

وأنت رفيق المنافي

وأنت الصديق الذي خاننا

فانت غريم الأرامل والأمهات

وأنت عدوّ الحياة»(٣).

وما يبرر هذا التناقض الظاهر في النظرة الى فعل الرحيل هو أنّ النص يبحث عن الوطن المثالي ذي الصورة المكتملة، الذي إذا فقد جزءاً من صورته صار معادلاً للمنفى، و«جيّوس»

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦٧، ٣٦٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٩، ٣٧٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ترد لتمثل الوطن النموذج الذي يختزل أشواق الشاعر ومعاناته، وحين تتلاشى هذه النقطة المركزية، فانها تبقى تلحّ على ذاكرة الشاعر، لكن العودة المستحيلة اليها تخلق رد فعل عكسياً هو الرحيل المرتبط بالمنفى، الذي تبقى الفجيعة به أقل من فجيعة الشاعر بالوطن المشوه أو شبه الوطن:

«ففي آخر الأمر كل محط على أي أرض

سوى أرض «جيوس» منفى

وكل الرياح تهب لمرفا

وكل الجراح الطفيفة تشفى

وأعمق في القلب جرح يغور من النفط

في أرضنا العربية

تظل توقّع آلامها عليه رياح الغزاة العتية»(١).

ولا يبرز المنفى من خلال البناء باعتباره مساحة جغرافية محددة المعالم ليكون نقيضا لجغرافيا الوطن، بقدر ما يتكثف حالة نفسية خاصة تحوم كهالات شاحبة في فضاءات النص، وهذا ما جعل الوطن العربي الكبير يتحول الى منفى، لتنحسر مساحة الوطن، وتصبح أضيق من ثقب الابرة:

«ففي كل حانة

من الوطن العربي الكبير

يحسّ الرجال المهانة

فتترع فيها الكؤوس

وتشتم كل الشموس

وفي آخر الليل نهتف باسم النضال العريق

ونهتف ضد الخيانة»(٢).

وتكاد الفضاءات الحانقة التي تثيرها النصوص تحدث انقلاباً في علاقة الرؤية بالثنائيات

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تسبح في مدارها، لولا أن النص يعيد ترتيب خيوطه من جديد كلما اشتدت درجة التوتر، وبذلك نستطيع أن نفسر التقارب الطارىء بين نقيضين مباشرين هما الوطن/ السلطة، فالوطن يصبح سلطوياً أو أحد أطراف السلطة حين يمارس قمعيته ضد الفارس المقاتل:

«أدميت أيامي

وأنت على تخوم الضفة الأخرى عروس في الحديد

وقد تناضل دونها العشاق

تبكي ثم تبسم والأحبة ينزفون وينزفون ولا كلال

وتكاد رغم الموت تترك قلبها

ليميل طوع النار والدم والحديد»(١).

من الواضح أن بعد الرحيل يطغى على كل الأبعاد، مما ينعكس سلباً على الرؤية النصية التي تحاول التخلص من هذا الاحتمال، فعلى الرغم من ضآلة المسافة الزمنية ما بين الوطن والمنفى، تبقى الحواجز النفسية التي تحول بينهما تلوح على غير حجمها الطبيعي بفعل السلطة، كما يظهر النهر قليل الماء، بحراً واسع المضطرب، يخشاه الرجال، ويصبح الوطن حلماً مستحيلاً:

«بيني وبين أحبتي دهر من الأشواق

دلّوني على درب نهايته الوصال

بيني وبينهم «بريد الجسر» و«البث المباشر» والمحال.

والبعد عرض النهر..

و«الأردن» غاض وضاق لكن اجتياز الماء

حلم بات يخشاه الرجال»(٢).

لكننا في حالات نادرة لا نعدم نظرة جدلية تستجلي «الماوراء»، وتحاول تغليب معطيات الاقامة في الوطن على معطيات الرحيل الى المنفى مهما بلغت رداءة الواقع:

«رغم موجات الغزاة الفاتحين

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ظلت الأرض لأهليها

وظل الأهل للأرض

وظل الوطن المحميّ بالرفض

دهوراً في انتظار العائدين»(١).

غير أن هذه الرؤية ليست حيوية بالمقدار الذي يجعلها تستند الى معطيات واقعية يستولدها النص من خلال نبوءة صادقة تمتزج بخصوصية الرؤية، بمقدار ما هي تراكيب إنشائية نتجت بفعل خبرات تراكمية سابقة، أو هي وليدة حركة التاريخ الرتيبة التي تُعدّ وقائعه ذات حركة دائرية منتظمة لا يعتورها الخلل كمجرى نهر أو رحلة شمس:

«وخرير النهر ما زال كما أنشده التاريخ

يجري من شمال لجنوب

وصفاء الشمس يمضي كل يوم من شروق لغروب

لم تزل حطين حطينا

وأجنادين واليرموك ما زالت هناك

عجزت عنها الخطوب»(٢).

إنّ هذه الاستحضارات لشواهد غائبة، تحاول تخدير الجرح الغائر، ولذلك يبرز وجه من التناقض بين مفردات العتمة [حصون، مستوطنات، سجون، الهزيمة] التي تنتشر في فضاء النص، وبين دعوته للتفاؤل، فمعطيات الواقع تناقض تلك الدعوة إلاّ من وجهة نظر النص المزدوجة، التي تسلّط عيناً على هذا الخراب وعيناً أخرى على حركة التاريخ غير المؤطرة زمنياً، وإلا فما الفرق إذاً بين الهزيمة والقهر:

«فتفاءل يا صديقي

إنهم إن هزمونا

وبنوا فوق ذرى القدس حصونا

وأحالوا أرضنا مستوطنات وسجونا

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهم لن يفعلوا أكثر من «رينولد» أو «ريتشارد» فينا

إنهم إن يهزمونا فهم لن يقهرونا»(١).

وتتخذ القصيدة منحى تقمصياً حين تدخل عن طريق التناص في قصة «سندباد» بكل تحولاتها، وبكل ما تثير من تشابك مع ثنائية [الاقامة/ الرحيل].

لكنّ اختيارية «سندباد» في الاقامة والرحيل لا تنتقل عدواها الى حالة النص التي تكرس الرحلة باعتبارها فعلاً قسرياً باتجاه أحادي من الوطن الى المنفى ليصبح الرحيل قسرياً، والاقامة قسرية، ولا يخفى الدور السلطوي في رسم هذا الاتجاه:

«وتهامسنا: ترى هل خابت الرحلة، خاب السندباد

عاد لا يحمل إلا ذكريات ورماد

خاب؟ يا ضيعته.. أيا رحلة الشؤم الشقية»(٢).

وتبقى المسافة بين السندباد والنص تتذبذب حسب الفضاء النفسي للنص، فنرى هذا الرمز يتحول من شبيه للشاعر الى نقيض له حين يتعلق الأمر بثنائية [الصوت/ الصمت] فالسلطة تلقي بصمتها الثقيل على القصيدة في حين يروي السندباد حكاياه:

«واعتذرنا: أننا عشنا قروناً صامتين

ورجوناه.. فما ضنّ علينا

كان في جعبته دنيا حكايا وحكايا»(٣).

ومثلما كان الرحيل وملازمة المنافي كابوس شعب بأكمله، فقد ظل كذلك هماً خاصاً يؤرق الشاعر ويبعث القلق والارتعاش في قصائده، لأنّ الرحيل نقيض النزوع الانساني نحو الأمان والاستقرار:

«عرفت صنوف الاهانة والقهر والاضطهاد

وجربت كلّ المنافي وكل البلاد

وعايشت قهري حتى غدا القهر زادي وعاري

وعلّة صوتي إذا قمت أنشد»(٤)

---

(١) المصدر نفسه، ٢٦٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينهمر الصوت الحائر من النص ليعيد طرح السؤال الأزلي: «من أنا»؟، لأنّ الوطن هو الجذور الأولى التي يرتبط بها هذا المخلوق البشري، وحين يحلّ المنفى مكان الوطن، فإنّ السؤال يصبح مشروعاً:

«من أنا يا سيدتي

عابر آخر قد ألقى به البحر الى رمل الجزيرة

وإذا شئت مزيداً

عاشق بعثر بين الرمل والنخل حكاياه الأثيرة»(١).

تحولات المرأة:

تنتشر المرأة في فضاءات النصوص مرادفاً لكل المفردات التي تندرج داخل إطار الانتشار - الطرف الايجابي من الثنائية الجوهرية، فهي المعادل الموضوعي لكل ما يرمي النص الى تغليبه على نقيضه، فالمرأة هي الضوء، وهي الصوت، وهي الوطن، وهي الاقامة في القصيدة:

«وتدرين أنك روح القصيد

وروح النشيد

وأنك كأسي وخمري

ونشوة عمري

وأنك جوعي وزادي

وحلمي بتفعيلة أو رغيف»(٢).

إنّ المرأة بايحاءاتها المتعددة تبدو نقيضاً لكل ما يثير الذعر في فضاء النص، وهي صمام الأمان الذي يلجأ اليه الشاعر ليثير أجواء الطمأنينة والأمان:

«أنا والبحر وتلك الثورة الرعناء أضداد

وأنت الأمل الوردي في هول الخطر»(٣).

إنها تبقى، ويحرص النص على بقائها لتكون الشاهد الذي ينقل صرخة القصيدة الى

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البقاع الأخرى من الأرض، فالنص حريص على صوته من الضياع، والمرأة مرادف للصوت، فهما أداتان من أدوات المقاومة..

والمرأة هنا ليست مجرد كائن بشري اجتماعي، بالاضافة الى أنّ عواطف الشاعر تجاهها ليست تلقائية، إنها المرأة/ الرمز، التي تنبتُ في المنافي لتعانق الوطن:

«ما هَمَّ.. ها أنذا أراك ويستبدّ بي الهوى

فانا أحبك حرّة غجرية العينين

جذلى ثائرة.

ولقد شهدتك في شوارع حيّنا في القدس

قبل الأسر

غنيتُ الهوى والجيد والوجه الصّبوح»(١).

إنّ ارتباط هذه المرأة/ الدلالة، بالبعد المكاني يثقلها بالدلالات، ويضفي إليها هالة مقدسة تجعل التضحية في سبيلها أقرب السبل إليها، إنه يحبّها من المنفى، وهو يوقن أنه يمارس المستحيل، فعشبة الحبّ لا تنمو إلاّ في تراب الوطن:

«أحبيبتي.. رغم الجراح الغائرة

رغم الهزيمة والسقوط وكل ألوان القنوط

ما زال ذاك الشاعر المكلوم يستجدي خطاه

عزماً.. حنيناً.. أو سفر

ما زال يحلم بالنهار

ويبتني من فوق جرّته الصروح»(٢).

وتبقى المرأة هي الحافز والذخيرة التي يتسلح بها النص المقاوم، فهي ليست الوطن بذاته بمقدار ما هي ظل للوطن والأمل الذي يغذّي النص بطاقة المقاومة لانقاذ الوطن:

«كل ما أعرفه يصلبني

دم جيوس على كفي ومالي سيف عنتر

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إخوتي في الأسر أبكيهم وأستنخي

فلا تصغي العشيرة

أرشديني ولتكوني أنت من يلهم أيامي الأخيرة»(١).

وتكتسب المرأة طابعاً مميزاً أحياناً، وتشكل النموذج الكلي الذي تسعى الرؤية الى تجسيده، مما يضفي اليها سمة الديمومة والقدسية، لتبدو القصيدة التي تسعى الى بلورتها على صعيد الرؤية، وهي تكتسب كذلك ديمومتها بالعدوى بعد أن يكون الشاعر قد غادرها فور كتابتها:

«فإذا أجفل نبض الشعر يوماً يا أميرة

وتوارت كلماتي العاشقات

ومضى يوم ولم أكتب لعينيك قصيدة

لا تقولي

أو تقولي

فلعينيك حكاياتي الأثيرة

إنما الشاعر مات»(٢).

ويحاول النص بعد كل هزيمة تتجسد في إطار الرؤية أن يعتصم بحبل المرأة، باعتبارها الحصن الأخير له، فهي بدلالاتها المتعددة، وما تحمله من رمز يتداخل في ثنائيات النص الوحيدة التي تستطيع أن تقف مقابل طرف الثنائية السلبي لاضعافه واستنهاض نقيضه:

«وأغني رغم تقطيب الظلام

ثم إني لي رجاء فاستجيبي

قطّري من دفء عينيك على الفانوس نوراً

يا صديقة»(٣).

ومثلما نرى في قصيدة «على سفينة نوح»، فإن المرأة تعني [الأمل، المقاومة، الأمان، الحياة]، والشاعر يتشبث بصوتها لينجو من الطوفان:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«وأنت كل عالمي في هذه السفينة

فالآخرون واجمون استسلموا للموت، للطوفان

وكل زوج للفرار صورتان

خائفتان ترقبان هجمة الردى

وأنت يا رفيقتي تغالبين الخوف

تزرعين حولك الأمان»(١).

إنه يتشبث بآخر حصن من حصونه.. المرأة التي تنفخ القوة في الفعل:

«عجّل بنا يا أيها الربان

عجل بنا ها قمة الجبل

يا أيها الربان

الخوف والمنون توأمان»(٢).

وحين ينظر الشاعر الى ألق المستقبل الحلو، فإنه ينظر من خلال عيني تلك المرأة المقاومة، شبيهة الوطن ومرادفه:

«والماء غيض، وظل في عينيك

بعض رذاذه، دمع الفرح

يا حلوة العينين

في عينيك إبراق الغد الحلو النضير

والشوق والألق المرفرف والحنان

عيناك حلوتان»(٣).

إن الرؤية التي تزخر بالثنائيات التي تتصارع وتتوالد بسرعة، تبلور المرأة عنصراً متحولاً ومتنقلاً بين كل تلك الثنائيات، وإن كان حضورها يزداد تجذراً باعتبارها خط دفاع أخيراً، إذ إنها الورقة الرابحة الوحيدة القادرة على تحقيق فعل الانتشار، مقابل مفردات

(١) المصدر نفسه، ص ٥٨.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٩، ٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تكرس الطرف السلبي من الثنائيـة، وإذا كـان النص يحاول إظهار المرأة كورقة هامشية على المستوى التعبيري، فإنها تظهر على النقيض من ذلك في عمق الرؤية:

«مَن قال إنك لو فتحت القلب

لن تجدي سوف طيف امرأة

ما أكثر الأحلام جامحة، تحوّم في رؤاه

لجج من الأهواء والأشواق تلطم مرفاه

لجج من الأحباب تشغله، وآخرها امرأة»(١).

وعندمـا يحاول الوعي النصيّ الاسـتـعـانة بالمرأة/ الرمـز، للتفوق على عناصر الثنائيات السوداوية الطاغية على الفضاء النفسي، فانه غالباً ما يصطدم بجدار السلطة الاجتماعية التي تحـاول التـدخل من جـديد لمنع أي اتصـال محتـمل بين فـضاء النص وفضاء المرأة، لتبقى القصيدة تحلّق في مدارها الكليم الباهت:

«من أجلها بكيت

من أجلها صليت

أحببتها كما يحبّ الناس

في بلادنا الكتومة»(٢).

فـحين ترمي السلطة الاجـتماعـية بثقلها من أجل فرض الكتمان على الحب، فإن النتيجة هي «قصـائد باهتة وكليمة»:

«ودون أن أقول

ودون أن تفضحنا العيون

أو تدرك الظنون

بانني وهبتها قصائدي الكليمة»(٣).

وفي النهـاية، فإن حـبـاً كـهـذا بلا صـوت أو ضـيـاء، لن يعـمّر طويلاً، وسيدخل حيّز التراجيديا:

---

(١) المصدر نفسه، ص٦٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٥.
(٣) المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«وذات صبحٍ كان شيء غامض يسير

على العيون والوجوه

على الصباح نفسه

على الضياء الباهت الكسير

ورددت في حيّنا حكاية غريبة

عن صبية قد وجدوا جديلة خضيبة»(١).

وأمـام إصرار السلطة الاجتماعية على قمعها، لا تجد المرأة بدلالاتها المكثفة من سبيل إلا المقـاومة الفاعلة، حين تتجسد على هيئة ذات بعد أسطوري، يؤسس أرضية للمقاومة بسلاح الانتظار.. إنها (بنيلوب) التي تنكث غـزلها بعـد قـوة لتـعطيل فعل السلطة الاجتماعية التي تحاول أن تفرض عليها النسيان والزائرين:

«مات النهار

يا مغزلي المنكود قد مات النهار

والزائرون التافهون تجمعوا خلف الجدار

لكنهم لن يدخلوا..

يا بيتي المحزون إني في انتظار

ستفل كفّ الليل ما حاك النهار

لكن سيولد من جديد

يوم جديد»(٢).

وحين تصـبح المرأة مـرادفـاً للغـياب، يحاول النص إضفاء البعد الدرامي اليها، لتصبح «ليلى» هي الشمعة الأخيرة التي قد تنطفىء، وتذر الشاعر في ليله السرمدي:

«وقيل لي: ليلاك لن تجيء

ليلاي لن تجيء

يا خيبة الآمال في لقائنا البريء»(٣).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٦، ٦٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمتنع النص عن ملاحقة فعل الغياب بمحاولة استحضار نقيضه، بل يكتفي بالعودة الى ما أدمنه منذ الأزل من اعتصام بالكتابة لمقاومة أفعال تجذرت بسلبية في النص:

«وعدتُ يا حبيبتي لعادتي

تلك التي أدمنتها منذ القدم

أحلم في النهار

وأبتني على السنا شوامخ الديار

وأصنع الفراق واللقاء

وحرقة البعاد والرجاء

وحين يا حبيبتي أفيق

أقتات من قصائدي»(١).

فالكتابة هنا لا تتعاطى مع النص، ولا تشتبك معه لتشكل فعل مقاومة يسعى لاستحضار المرأة الغائبة، بقدر ما تسكب دمعة رثاء على قبرها، مما يشير الى فجوة عميقة بين أطراف الثنائيات، عندها فقط تصبح المرأة رمزاً من رموز السلطة ونقيضاً للشاعر لا ظهيراً له:

«زرعت العقم يا سمراء في قلبي

وأشواك الضمير هنا تلاحقني

وتوجعني، فاجملها وأحملها وأبقيها

وكانت لي دموع أستجير بها

سخوت بها فغاضت في مآقيها»(٢).

وهذا الرحيل الذي تمارسه المرأة، وذلك الفراغ الذي تغادره، يكرسان فعل التفوق الحقيقي لقطب الثنائيات السلبيّ على القطب الايجابي، مما يزيد من قتامة الرؤية، وعجزها عن إقامة التوازن بين الأضداد، لأن المرأة ـ كما أسلفنا ـ تمثل المعادل الموضوعي للأطراف الايجابية من الثنائيات:

«ومضى القطار

وعلت مناديل الوداع على الرصيف

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقيت وحدي في الطريق

الشوق في جنبيّ إعصار خريفي عنيف

أمسافرة»(١).

وعندما ينعدم التوازن بين أطراف الثنائيات في فوضى الغياب، يبدأ النص بتقبل الحقيقة على أنها أمر واقع، ويبدأ كعادته بإثارة تراكيب التمني وطرح بدائل ليست موازية لفعل الانتشار، مما يجذر النقيض/ الانحسار أمراً واقعاً:

«كم كنت أرجو لو وقفت على الرصيف

ورفعت منديلي الصغير

وتركته كالقلب يخفق للوداع

وأتيح لي أن أملأ العينين بالوجه الأثير

لكن سدى»(٢).

فمن الواضح هنا أنّ مجال رؤية النص يضيق عن استيعاب فعل الرحيل باعتباره طارئاً لا بد من مقاومته، بل إنه يضفي إليه حالة درامية شفافة ويدشنه بكرنفال وداعي.

ومهما تعددت دلالات المرأة ورموزها في قصائد الشاعر، فإنها تظل تكتسب خصوصية المرأة الفلسطينية المعهودة، التي تلد الثوار الأحرار، وتقدم الشهداء على مذبح الوطن، إنها أنموذج للمرأة الحقيقية المجردة من دلالات الرؤية، إلا ما ارتبط منها بالوطن. وهذه «العادية» تنعكس على البنية الفنية للقصيدة، لنعثر على بنية تقليديّة تفوح منها رائحة التراث، تعبّر عن أنموذج شائع ومألوف للمرأة:

«يا أم سعد، بسعد كيف نشأته ... ومم أرضعته، من أيّ ألبانِ

رأيته عند باب الواد منتصباً ... يبادل الموت ناراً بنيرانِ

وفي «معالوت» كان الموت صنعته ... وكان بيّاعه في قلب بيسان

ويوم «سافوي» سيافاً يطاردهم ... كأنه باشق في سرب عقبان

يا أم سعد لِدي مجداً ومفخرة ... ما كل والدة تاتي بشجعان»(٣).

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٣) عبدالرحيم عمر، تيه ونار، مصدر سابق، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

البناء الفني للقصيدة:

- المعجم والصورة
- بناء القصيدة
- الموسيقى والإيقاع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعجم والصورة

(١) المعجم الشعري:

لقد شهد البناء الفني للقصيدة في هذا القرن تحولاً عميقاً، فلم تستثنِ ثورة الحداثة ركناً من أركان القصيدة، دون أن تعمل فيه معول التجديد والتحديث. وتطورت كذلك النظرة النقدية الى البناء الفني، فلم تعد تعترف بكثير من المسلمات النقدية التي أحاطت بالقصيدة على مدى حقب متتالية.

ولهذا فقد وجد الشعراء أنفسهم يسيرون صُعُداً في ذلك الاتجاه. وكان عبدالرحيم عمر واحداً من هؤلاء الذين شهدوا هذا التحول، وقرروا أن يتيحوا لأنفسهم مجالاً فيه. فكان لا بد من اجتراح التقنيات الحديثة اللازمة لمسايرة الحركة الشعرية الحديثة، وكان عامل اللغة هو أول ما يبرز عند الحديث عن التغيير، ذلك أنها ظلت الوعاء الذي تتفاعل فيه المعطيات والعناصر الأساسية لتشكيل القصيدة.

ومن هنا، فإن تفاعلات اللغة الشعرية في قصائد عبدالرحيم عمر، تحاول تخطي الحواجز التي تكرست عبر تقاليد لغوية عريقة.

ونستطيع - بداية - أن ندرس المعجم الشعري في قصائد الشاعر من خلال نمطين من المفردات، يشكل كل منهما حقلاً دلالياً مستقلاً، يفصل بينهما إطار زمني، مما يولّد لدينا ثنائية القديم/ الجديد. فبينما نجد الشاعر يلجأ الى المعجم التقليدي كظاهرة أسلوبية تطغى على بعض القصائد، وكلون من ألوان الاتصال بالتراث، والتفاعل معه، فإنه لا يألو جهداً في محاولة رفد قصائده بمعجم لغوي يتسم بالجدة.

ففي قصيدة «حين تستعصي المسافة»(١) نعثر على هذين التيارين بشكل سافر، حيث يتنازع القصيدة حقلان دلاليان يمثل كل منهما معجماً مستقلاً، ينطلقان من الثنائية على النحو التالي:

القديم: حادي العيس، صاب القر، الهاجرة، أشاجع، الخيل، النصال، المهامه، الدجى، الهواجر، الوجى، الولهى...

الجديد: البث المباشر، العصافير، الجنادب، الغور، القدس، النهر...

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ مـا يروعنا ـ كما يقـول الدكتور ابراهيم السعافين ـ هو ذلك الافتراع لتركيب جديد ناشىء عن إقـامـة عـلاقـة تبادلية بين النص والتراث، «فحين يلتقي «يا حادي العيس» و«يا حـادي النهـر» في تركـيب واحد، نشعر أن الشاعر لا يحطم العلاقة اللغوية التراثية التقليدية فحسب، وإنما يتبناها، وكأنه يجمع بين الاحتذاء والتجديد في آن معاً»(١) حيث يقول:

«يا حادي العيس الذي ملأت قصائده البوادي الساهرة
من لي بحادي النهر
يوقفه لتجتاز الجموع الصابرة
جرعت ضيم القهر
في المنفى، وصاب القرّ
ما بين الشعاب الموحشات
وبين لفح الهاجرة
ودفعت أغلى المهر
أضعافاً مضاعفة
وسلمى خلف جهم الأفق يغريها التمنع والدلال».

وهذه المراوحـة في قـصـيدة واحدة بين معجمين يشكلان تلك الثنائية، يثير تساؤلاً حول مدى التزام الشاعر بنهج معجمي واحد في قصائده. وفي ظني أن الشاعر لم يلزم نفسه بتيار مـعين، إنما حـاول أن يقـيم خـيـوط التـواصل بين القديم والجديد عن طريق كتابة قصيدة وسطيـة لا تمثل جمود القـديم ولا انفـلات الجـديد، بحيث تصبح البنية التقليدية للقصيدة جزءاً من القصيدة لا طارئاً أسلوبياً عليها.

وحين يكتب الشـاعـر قـصـيـدة «الشطرين»، فإن المجـال يكون رحـبـاً لتقليد الشعراء السابقين، ومن هنا فإن القصيدة تستقي مفرداتها من المعجم التقليدي دون تردد:

«زيـدي هـواك أيـا حـبـيـبـة زيـدي — لسـواك مـا ألـقـى الـزمـام قـصـيـدي
عمان، ان أكـتـم هـواي تجـلـداً — عـصـف الهـوى بـفـؤادي المـعـمـود
مـا أروع الـشـوق الأبيّ نـصـونـه — نـغماً يـؤرقـنـا بـلا تـرديـد
حـتـى إذا نـاديـت في ظـل الأسـى — لـبـاك بأس فـتى وطهـر شـهـيـد»(٢).

(١) ابراهيم السعافين، مصادر شعر عبدالرحيم عمر الثقافية، أفكار ع(١١٣)، ص ١٢٣.
(٢) عبدالرحيم عمر، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتضح هذه الظاهرة أكثر ما تتضح في ديوان «تيه ونار» الذي جاءت جميع قصائده على نمط «الشطرين».

إن المفردات [هوى، قصيد، المعمود، طارف وتليد، الصيد، الحمى، عويل...] تجعل اللغة ترزح تحت عبء أرث ثقيل من اللغة المستقرة غير القادرة على بلورتها في فضاء آخر تجتاحه حمى التفاعلات اللغوية غير المستقرة.

وفي نصوص كهذه، فإن العلاقات اللغوية تبقى تشوبها العادية والتقليدية، فالشاعر لا يحاول إنتاج علاقات لغوية جديدة، ولا يسعى الى أن يفجّر اللغة بطاقات جديدة، ويحملها بدلالات مكثفة خارج إطار اللغة اليومية، إنه ينتج العلاقات والبنى اللغوية القديمة بالقالب القديم نفسه، وإن تبدل القالب الموسيقي الذي يصبّها فيه.

وتتضح هذه المقاربة من خلال رصد العلاقة ما بين اللغة والمضمون، فهي تتجسد على هيئة علاقة جاهزة ما بين حامل ومحمول، أو دالّ ودلالة. فاللغة هنا مجرد وعاء للفكرة وتجسيد لها. وبالتالي فإن المعجم اللغوي يسخّر المفردات من أجل الاشارة الى أفكار مسبقة، وهذا يبرز تلك النظرة التقليدية الى اللغة، باعتبارها ثوباً لجسد، أو جسداً لروح، لتبدو اللغة وهي تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، بإسهاب وتفصيل، مما يلغي خصوصية اللغة الشعرية بكثافتها، ودلالاتها، ويسلخها من فضائها الشعري.

يقول في قصيدة بعنوان [بين الماء والسراب](١).

«مخطيء من ظنّ أن الموت إيقاف اندفاع الدم

في صلب شرايين الحياة

وانطفاء الروح والايقاع

لا جذوة إحساس ولا عاطفة

تملك من كل أخي لبّ نهاه

فلقد يجمع حب بين موت وحياة

إن تخلى عن حنين القلب للأجمل والأنبل والأعدل

أو غامت رؤاه

وتساوى الضد والضد لديه

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم ألفى أن صيحات الغلابى

واستغاثات اليتامى

إنما تعني من الناس سواه

قابعاً في قمقم الذات وبالذات تلفع

ليس يدري والجديدان يمران

أللشمس أم العتمة يضرع»

فعلى الرغم من المعاني السامية والأفكار النبيلة التي يطرحها النص، وعلى الرغم كذلك من التشكيلات العروضية والايقاعية، غير أنّ مفردات من مثل [الأجمل والأنبل والأعدل] أو [الضد والضد] أو [الجديدان]، تبقى ترفض الالتحام في الجسد الشعري، وتبقى تراوح بسكونيتها وثباتها خارج إطار التوتر والدهشة، فمفردة «الجديدان» هنا لا يمكن أن تعطي البديل الشعري لمفردتي «الليل والنهار» بما تملكانه من جوانب شعرية وإيحائية.

وعلى كل حال، فإننا واجدون في النصوص الأخرى ما ينفي عمومية هذا الحكم من لغة مشرقة ومكثفة تواكب الحديث وتطمح الى أن تتجاوزه.

ونعود الى الحديث عن المعجم الشعري لنجد أن قصائد الشاعر تحفل كثيراً بالمعجم التقليدي، فهو يرد تارة باعتباره بعداً أساسياً من أبعاد البنية اللغوية، ويرد أحياناً أخرى باعتباره ظاهرة أسلوبية تضفي إلى النص بعداً جمالياً ناتجاً عن الاتصال بالموروث.

فمن الأول ما سبق أن أشرنا اليه مما ورد في قصائد الشطرين، التي نعثر على معظمها في ديوان «تيه ونار». أما الثاني فهو ما يمثل سمة بنيوية من سمات بنية قصيدة الشاعر يتفرد بها عن سواه، حيث يكتب قصيدة حديثة لكنها تزخر بمفردات المعجم التقليدي، ففي قصيدة «المرقش في أيامه الأخيرة»(١) يقول:

«مفعم بالوجد والشوق

وهذي الجسرة الوجناء

ما أوهنها وخد ولا أنهكها طول الرحيل

والمدى يغري

وسلمى خلف ساجي الأفق تعطينا الاشارة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هو يعقوب سعيد بالبشارة

يرفع الراية يجري، مثلما يجري من الركب الدليل»

الشاعر هنا لا يلجأ الى المعجم التقليدي من أجل التقليد، بل من أجل استحضار فضاء تراثي يعين على رسم الاطار النفسي والمادي الذي يرد في القصيدة كقناع يخفي وراءه وجهاً واقعياً يرتبط بالسياسي والنفسي.

إن المفردات التراثية [الوجد، الجسرة الوجناء، وخد، ساجي الافق...] لا يوظفها الشاعر الا عن وعي تام بضرورتها في استحضار ذلك الفضاء التقليدي، لرسم صورة نمطية، ويبقى لدينا من الحيّز الفني ما يحيلنا الى النص الآخر المختفي خلف هذه المفردات، كي نبحث فيه عن الدلالة المعاصرة.

وفي قصيدة «المخاض»(١)، نصادف حقلين دلاليين يرتبط كل منهما بشكل خاص من أشكال القصيدة، فهي تبدأ على هيئة قصيدة «الشطرين»، ثم تنتهي على هيئة قصيدة «التفعيلة»، ويحشد الشاعر لهذه القصيدة من المفردات والتراكيب التقليدية، ما يضيء تقاطعاً تناصياً مع المعجم اللغوي التقليدي، فهو يقول:

«كيف الأحبة في بغداد يا ولدي ... ظلوا على العهد أم حادوا ولم نحد
وكيف حال نخيل الكرخ شامخة ... أعذاقه كشموخ الشمس في الأبد
وعن عيون المها ماذا تحدثني ... سحر الرصافة أصماني ولم يقد
بغداد جئتك خجلانا ولو عذرت ... نوازع القلب لم أرحل ولم أفد»

إن المفردات التي تكون الحقل الدلالي تنتمي للمعجم التقليدي، وتحيل إلى قصائد تقليدية تحتوي مثل هذه التراكيب والمفردات: [عيون المها، الرصافة، أصمى، نائح الطلح، اليرموك، العارض، الغمد، هجير، الردى، الترحال...].

لكننا حين نلتفت الى الجزء الآخر من القصيدة، تطالعنا المفردات التالية: [كبريت ونار، صيدا، زهوا وانتشاء، عروس الغد، شيخ الليل...].

هذه المفردات التي تردد كثيراً في معاجم الشعر الحديث، تزيدنا يقيناً بأن ما يبدو كأنه فصام فني في القصيدة بين نمطين من المفردات، ما هو إلا محاولة من الشاعر لمواكبة عراقة بغداد وقدمها، وإيغالها في التاريخ، على مستوى البنية اللغوية، واستحضار مفردات تشكل

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حقلاً دلالياً ينتمي الى معجم تقليدي.

لكن الشاعر لا يلبث أن ينهي قصيدته بإضفاء الهوية الحداثية اليها، مما أخرجها من سياقها الجامد الذي وضعها فيه النمط التقليدي للقصيدة.

وفي قصيدة «الثلج يغمر المدينة»(١)، نعثر كذلك على حقلين دلاليين، يرتبط أحدهما بالانتصار، بينما يمثل الآخر الانكسار، يقول:

«ونحن كما أنت نحمل وعداً ونحمل رؤيا

وإن كان فيها انكسار

وإن كان فيها انتصار

نبيت على وعد لقيا»

غير أننا نرى أن الحقل الدلالي الذي يمثل «الانكسار» يطغى بشكل لافت للنظر على حقل الدلالة النقيض «الانتصار»، مما يعكس حقيقة الصورة النفسية التي تهيمن على فضاء النص، أما أبرز المفردات التي تندرج تحت دلالة «الانكسار» فهي: [الثلج، فقد، حزن، المنافي، مراثي، رياح الظلام، الثلج، الأسر، الموت، النازحين، الخائفين، المنية، الموت...] أما «الانتصار» فتتضاءل مفرداته لانحسار مدى الرؤية الذي يعبر عنه واقعياً، ويكاد ينحصر في قفلة القصيدة، كبارقة أمل يحاول الشاعر أن يبقي عليها في قصيدته:

[حبّك، رؤيا، أشعار، هوى، أطفال، الحروف الوضيئة، الفرح، البراءة، طهور، لقيا...].

إن ما نستدل عليه من خلال مقاربة هذين الحقلين الدلاليين، أن الرؤية ترقد مكبّلة بسوداوية الواقع وحصاره القاسي، مما يجعل مفردات الانكسار تطغى على مجال الرؤية، إلا أن الشاعر يترك القصيدة مفتوحة لاحتمال الفرح المنتظر:

«وحين استبدت رياح الظلام الهجينة

وحين تراءت ضواحي المدينة

يجللها الثلج والأسر والموت صحتُ

أيا غربة النازحين

أيا إخوتي الخائفين

أزيحوا الملاءة عن روحها

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أزيحوا المنية والثلج عن طرقات المدينة»

وفي المقابل:

«بلادي أيا مهبط الحزن والفرح الآدمي ومهد البراءة

ترابك يبقى طهوراً وإن دنسته الخطيئة

ونحن كما أنت نحمل وعداً ونحمل رؤيا»

وحين يطغى هاجس «الرحيل» كأحد مفردات «الانكسار» في فضاء الرؤية الشعرية، فإن هذا الهاجس يتجسد في البنية اللغوية من خلال حقول الدلالة التي ترزح تحت هذا العبء، وتتفرع هذه الحقول ليظهر من بينها حقل دلالي يرتبط بحيّز الجغرافيا، ليبرز البعد المكاني كنمط لغوي داخل البنية، هذا البعد تضيئه مسميات مكانية محملة بدلالات مكثفة لم تعد مجرد إشارات مكانية، وذلك لارتباطها المباشر بالرؤية الشعرية:

«نبعث في «الشقيف».. وجرح «بيروت» اللهيف

وفي «البقاع» نموت في كل المعاقل والملاجىء والبقاع»

...

«ماذا جرى للناس في «زغرب» الصديقة

أو «سيدي العباس» من صدمة الحقيقة»(١)

فهو يحاول حشد هذه الدلالات المكانية التي تحيل الى إشارات تاريخية ذات مغزى، تمعن في إضفاء البعد التاريخي والواقعي الى نصوص آخذة في التشكل، من خلال رؤية ولغة ممعنتين في الحلم.

ولا تلبث هذه النزعة الرومانتيكية أن تطفو على السطح في قصائد كثيرة من خلال معجم لغوي يجسد اللغة الحالمة المتخمة بالتمني، بعيداً عن الفعل المجابه، إنها ـ بعبارة أدقّ ـ لغة مستسلمة:

«يا ليت أني شاعر ينزف من وريده في كلمة

كنت نزفت ذوب عمري كله

كنت بكيت كل يوم ملحمة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩٦ ـ ٣٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا كلمات الشعراء احترقي واتقدي مشاعلاً

يا كلمات الانبياء رفرفي ترقرقي مناهلاً

لكي يموت شاعر على الدروب المظلمة

وتستفيق أمّة على أساها نائمة»(١)

وتحاول القصيدة أن تبرر نزوعها الرومانسي نحو العزلة، والهروب من فعل الكتابة بمأساوية الواقع وسوداويته، مما يجعل توارد ألفاظ المعجم الرومانسي أمراً محتماً:

«أميرتي

إن تقرئي قصائدي حزينة وأحرفي منطفئة

لا تعذلي

فقد كرهت رايتي

واخجلي

وقد فقدت في حروفي روعة المستقبل»(٢)

وهذا الفضاء المفعم بالانكسار تنتقل عدواه الى النص داخل النص. فالشاعر حين يلجأ الى «القناع الاسطوري»، لا ينقل الاسطورة الى النص باتجاه سردي موضوعي، بل يضفي طابعه الذاتي على شخوص الاسطورة ويتقمصها.

ففي قصيدة «سندباد يواجه التحدي» يحوّر الشاعر الهيئة النفسية والاسطورية لشخص «السندباد» لتلائم الرؤية النصية والمجال النفسي الذي يود الشاعر أن يضيئه، ذلك أن الرحيل الطوعي في الاسطورة يقابله رحيل قسري في الواقع. مما يخلق نمطاً ثالثاً يقع في منتصف المسافة بين السندباد والشاعر، وهذا ما يحيط السندباد/ الشاعر، بهالة رومانسية تحيل إلى العجز والسلبيّة أمام السياسي:

«أقفر الوادي

وأنت الآن في مأزقك الدامي وحيد

يا غريب الدار

لا ماء ولا زاد وهذي قسوة الصحراء

تلقيك الى رائعة الموت طعيناً من جديد»(٣)

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن البنية اللغوية لهذه القصيدة تبلور حقلاً دلالياً أساسياً عنوانه [الرحيل] تندرج ضمنه المفردات: [أقفر، وحيد، غريب، الصحراء، طعين، القبر، المساكين، الساري، الركب، الدرب، نواح، جوع، عبيد...].

لكننا نلمس تحولاً دلالياً عميقاً يطرأ على مستوى البنية اللغوية، مما ينتج حقلاً دلالياً يحمل انعطافة جوهرية، لا ترتبط بالحقل السابق إلا من خلال الاطار العام للرؤية. هذا الحقل الدلالي يرتبط بدلالة الكسب: [سلعاً، تطلب، تشرى، البضاعة، أتلف، بيع، سوق، يباعون، يشرون، السوق، رواج، تجارة، دهاء، شطارة...]. وهذا التحول الدلالي الذي أنتج هذا الحقل من الدلالات، تفرّع من خلال مفردة عامّة [الكسب]، وردت في جملة أولية: «العالم المسكون بالرغبة في الكسب» مما أدّى الى توارد مفرداته وانتشارها في فضاء النص الكلي، عن طريق ما يسمى أسلوبيا [الاجبار الركني]، وهذا هو المقطع الذي وردت فيه (١):

«ما الذي تصنعه اليوم

وها هول الخيار المرّ مرسوم على صمّ الحجارة

ما الذي يصنعه المرء إذا جرّد هذا العالم

المسكون بالرغبة في الكسب

وأضحى كل ما في الكون من حب ونبل وشجاعة

سلعاً تطلب أو تشرى كما تطلب أو تشرى البضاعة

ثم ألفى نفسه أتلف أو بيع وما عاد له سوق

وأن الناس ما زالوا يباعون ويشرون

وفي السوق رواج وتجارة

مثلما فيها دهاء وشطارة»

وفي قصيدة «كولومبس»، نجد الآلية ذاتها تتكرر في النص بحيث يشكل الحقل الدلالي إضاءة لفعل الرحيل الذي يعبرّ عنه النص من خلال الرمز «كولومبس»: [المدى المنفي، منشور، الغيمات، سهر، جناح، يضرب، يرتد، ظمأ، سفر، الغيم...]. هذه المفردات تتحرك في فضاء النص كمرادف لفعل الرحيل القسري:

«تموت هنا وقلبك في المدى المنفي منشور على حجر

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يمام يصحب الغيمات منذور على سهر

يظل جناحك الخفاق

يضرب في مدى الآفاق

كي يرتد من ظما الى ظما

ومن سفر الى سفر»(١)

ومن اللافت أنّ حقول النص الدلالية تنتمي للنص القريب ـ كولومبس ـ لا الى نص الشاعر ـ مرمى الاحالة. [البحر، الدرر، البحار، شاطىء، المجداف، واحات، جزر، البر، كنوز...] وهنا تغيب صورة الواقع الطافحة بالمأساة لصالح البعد الآخر ـ الحلمي، الذي يهوّم النص في فضاءاته، مما يفسح المجال لهذا الحقل من الدلالات الذي يجسد الآخر، ويعترف بغياب الراهن أن يبرز.

وتكتسب لغة الشاعر ـ في أحيان قليلة ـ حيادية تامة، فتخرج من مجالها التوتري، وتفقد خصوصيتها التكثيفية والتحريضية، مما يحيلها الى بناء نثري يخلو من العلاقات الشعرية، الا ما ارتبط منها بسبب عروضي:

«يا أيها الجندي يا رمز البطولة والاباء

إن روّع الأطفال في الوطن الجريح فمن سواك

يرجى لمسح جراحهم وإذا النساء

نادت وأعياها النداء

من يردع الغازين عن وطني سواك

سلمت يداك»(٢)

إن هذه القصيدة لا تطمح الى أكثر من إقامة علاقة لغوية بدائية ضمن إطار الاعتبارات الموسيقية، كما أنّ مهمة اللغة قد انحصرت في توصيل المضمون الى مخاطب غير مثقف، ينحاز الى السلطة. مما جعل القصيدة تبدو في فضاء غنائي مسطح، ولغة حيادية لا توترية [سلمت يداك].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة «يوميات من حزيران»(١) نعثر على بنية تكتنفها اللغة اليومية، للتعبير عن حالات انفعالية رافقت تياراً شعبياً بعد هزيمة حزيران، غير أنّ هذا البناء اللغوي ظل خارج نطاق اللغة الشعرية:

«أيها الاخوة في كل مكان

جاءنا هذا البيان

بدأ العدوان صبح اليوم جواً ثم براً ثم بحراً

وتصدينا له

سنوافيكم بانباء القتال

هذه فرصتنا نرنو اليها من زمان

فلتخض أمتنا مرّ النضال».

القصيدة هنا ليست معنية بمقدار تماس اللغة مع «الشعرية» بقدر ما يهمها أن تكون لغتها وسيلة لايصال «الفكرة»، أو التعبير عن فائض من المشاعر المتراكمة. ومن هنا فقد اعتمد البناء بُعد جلاء الفكرة وتوضيحها، دون أن يكون معنياً بإلقاء الظلال والايحاءات حولها، مما جعل الفكرة تسبق البناء اللغوي، الذي يبدو مجرد لون يلون الفكرة ويزخرفها، وهنا تنزاح اللغة الى فضاء نثري، ولغة يومية:

«أعلن الناطق باسم الجيش أن الاعتداء

يشمل الآن جميع الجبهات

أحبطت قواتنا أول موجات الهجوم

رغم أعداد العدو الفائقة

لم تزل قواتنا كالصاعقة

إن نصر الله آت»

اللغة هنا تبدو متشكلة في أنماط جاهزة تختزنها الذاكرة. مجردة من قوة المفاجأة، مما يتيح للتوقع أن يقطع آخر خيط من خيوط التوتر، ويرد اللغة الى عاديتها، إنها اللغة المحايدة التي تجرد من نفسها حاملاً للمعنى، دون أي غطاء مجازي، عدا ذلك الإطار الموسيقي، لينتج

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لدينا في النهاية نص صحفي يحيل الى وسائل الاعلام:

«أنا اسمي منتهى عبدالكريم

من أهالي الجلزون

أنا في عمان من عشرين يوم

اسكنونا في مخيم

فاطمئنوا إخوتي

هذه الدنيا حبتنا بالخيام

حيثما كنا فلا بد وأن نلقي مخيم

طمئنونا عن أبي يا إخوتي

وختاماً ألف شكر للاذاعة»(١)

لقد كتبت هذه القصائد في مرحلة استثنائية، طغت فيها الشعارات «واليافطات السياسية». وكانت طبيعة هذه المرحلة تقتضي هذا النوع من التواصل مع الجمهور، مما أحال النصوص الى خطب رنانة وشعارات برّاقة:

«فالأخوة الشرفاء في قمم الجبال يقاتلون

فيقتلون ويُقتلون

حتى إذا طلع الصباح

كانوا على قمم الجبال يزغردون

لا بيع لا تهجير يا وطن البطولة والكفاح»(٢)

وحين يطغى النفس السردي على النص، فإن اللغة تبدو غالباً لغة تفصيل وحكاية، مما يكسبها صفة «المطّ» والترهل ويسلبها لازمة التكثيف التي تميز اللغة الشعرية:

«وتعطلت كل الدروب الى النجاة

لا شيء الا الموت والنيران تعلو والدمار

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفصائل الفاشست تطفىء بالردى ومض الحياة

أما الرجال فقاتلوا وتساقطوا، لكنهم ما استسلموا

حتى إذا طلع الصباح على البقية منهم

لم يلق ما يرجوه إن غدر الزمان»(١)

إن مفردة «أما»، نادراً ما تتكرر في سياق شعري، ذلك أنها أداة تفصيل، ويلزم تكرارها في السياق. وهذا النفس التفصيلي الحكائي يشكل في بعض الأحيان مزلقاً للقصيدة، بحيث تبدو بعض التراكيب والمفردات، وهي تقف على هامش النص كشارح له أو مفسر، يقول:

«فما في قلبه حسّ ولا في عينه دمعة

فلم يذرف على الأموات دمعة حزن

ولم ينظر بعين حنان»(٢)

إن تكرار الشطر الأول من خلال الشطرين الثاني والثالث، أدى بالأخيرين الى أن يكونا عبئاً على البنية، دون إضافة دلالية، مما أحال الرؤية الى فضاء من التسطيح والسكونية. ونستطيع أن نرصد ظواهر لغوية ونحوية كثيرة تدور في فضاءات متشكلة، بحيث تبني علاقات نمطية تثير فينا التوقع، وتقتل إمكانية الصدمة اللغوية، ومن أكثر هذه الأبنية شيوعاً، ذلك السياق اللغوي القائم على تكرار النفي كما هو الحال في المثال التالي:

«أدمنت حبك أنت يا عجرية العينين

والشفتين

لا أمل اللقاء ينير نافذتي

وليس يسدّها يأس الجروح»(٣)

فهذا التوقع الناتج عن تكرار حرف النفي يسم التركيب بالرتابة والاستهلاك، ومما يلحق الوهن بالخيط الشعري، ويلغي سمة الخصوصية في اللغة الشعرية، شيوع العموميات، من خلال حقل دلالي يتعلق بمفردات ذات دلالة عامة أو كلية، كمفردة «كل» مثلاً، يقول في قصيدة «غرباء في الجزائر»(٤):

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«كل الرياح تهبّ من كل الجهات محملة

والقادمون من المنافي الموحشات الى الجزائر

بعثوا الدواوين القديمة يحلمون»

...

أتراه حان البعث

فاندفعوا الى قمم العرائس من فجاج الأرض

من كل المنافي ينسلون

ويحملون المعضلة

...

والبحر من كل الجهات يحوطنا

وكتائب الاعداء تعدو خلفنا

...

نبعث في «الشقيف» وجرح «بيروت» اللهيف

وفي «البقاع» نموت في كل المغاقل والملاجىء والبقاع

...

وكل كهوف هذا العالم العربي سابلة

ولا من قد يثور إذا تجاوزت الحدود السابلة

كل الرياح تهب حاملة سلامات الأحبة والوطن

...

ورؤى يواريها الحواة تظل ترقبهم

على كل الدروب مهللة».

إن مفردة «كل» تتكرر في هذه القصيدة ثماني مرات، وهو عدد كاف لنفي سمة الخصوصية عن فضاء المعجم الشعري، وجعله أقرب الى مجرد انثيالات تتدفق في جوانب الرؤية دون ضابط.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتنبو أحياناً بعض المفردات أو التراكيب عن السياق اللغوي، وتبدو على هامش البنية، مما يزرع فينا يقيناً بأن الشاعر لم يكن يعتني بمراجعة سياقه اللغوي بعد كل قصيدة، بل كان يكتفي بالكتابة الأولى، فهو حين يقول:

«ما له، ويل له، هل ملّنا»(١)

فإن تركيب «هل ملنا» يبقى يراوح خارج إطار الشعرية، وينحو بالتركيب منحى النثر على الرغم من وقوعه في دائرة العروض.

لكنّ ما يلفت النظر حقاً في قصائد الشاعر، ويشكل ظاهرة أسلوبية شبه راسخة، هي تلك المقاربات والمعالجات الشعرية للغة المحكية والموروث الشعبي، بحيث يزخر المعجم الشعري بهذه المفردات والتراكيب القريبة من أفهام العامة ولغتهم، وينجح الشاعر في كثير من الأحيان بجعل هذه التراكيب تندغم في فضاء الرؤية، ويسري بها تيار الشعر من الفضاء الشعري المجاور، دون أن تنبو عن السياق اللغوي:

«كان صدى من الأعماق

راح يرجّع «الصبر الجميل»

بذلة مخبوءة تطفو فيصفرّ السؤال

«عشنا وشفنا» ألف معجزة يحار لها الخيال»(٢)

إنّ ما يكسب هذه التراكيب شعريتها هو أنها لا تتشكل كنمط شائع أو استخدام مطلق، بقدر ما تشكل عنصراً طارئاً في فضاء أسلوبي، يضفي بعداً مميزاً الى بناء القصيدة. يقول في قصيدة أخرى بعنوان «أحزان بائع الاحلام»(٣):

«من زمان

أدلجت قافلة حيرى على وعد مغامر

كان فيها جدنا

ـ رحمة الله عليه ـ

كان شيخاً طيباً ثبت الجنان

كم قضى في أرضنا السمراء أياماً عجافاً وسمان»

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ الظاهرة الاسلوبيـة هنا تصـبح نمطاً عاماً وشائعاً ومستقراً، حين يستخدم الشاعر تعابير مستهلكة وراسخة في التقليدية، داخل إطار سردي [من زمان، رحمة الله عليه]، ومهما كان المسوغ وراء هذه التعابير، فإنها تبقى وراء سقوط النص أحياناً في دائرة النثر الموزون، بعـيـداً عن حيوية اللغة الشعريّـة التي عادة ما تقف وراء كينونة القصيدة وتشكلها «فليس ميزة على الاطلاق أن نقول أن شاعراً ما كانت لغته قريبة من الحديث اليومي، مثل استخدام بعض الكلمات أو التعابير العامية في الشعر، والتي فسرّها النقاد على أنها محاولة الاقتراب من أفهام الناس»(١)

وربما كانت هذه المحاولة كفيلة بإخراج الشعر من دائرته وتمثيل مهمة النثر في الايصال والتـوصـيل، إلا أن الشـعـر حين يرتبط بالسـيـاسي، فإنه يلتزم برساليته، ويرتبط بوجدان جماهيري يحتمّ عليـه الالتـزام بنمط عـام من اللغـة، تجـعل تركـيب «عـزّ الشباب» العامي ضرورة بنائية في قول الشاعر: «هذا زمان الموت في عزّ الشباب!(٢)

التناصّ:

ليس المعـجم الشعري بشكل خاص، والبناء الفني بشكل عام في قصائد عبدالرحيم عمر، إلا تراكمات ثقافية، نتجت عن تنوع مصادر الثقافة التي استمد منها الشاعر ثقافته.

لكنّه في النهاية، لم يستطع أن يخلق معجمه الخاص، وبناءه المميز، فظلت قصائده تراوح بين نصـوص عـدة تحـيل إليها، مما جعل نص الشاعر في النهاية، مثل ثوب مزركش يحوي الألـوان جميـعـهـا دون أن نسـتطيع أن نحـدد لونه الخـاص. وهذا جـعله أشبـه بلوحـة فسيفسائية، بقدر ما نلمس حجارتها الجزئية، إلا أننا لا نستطيع أن نميز إطارها العام، وهذا التداخل الحاصل بين نص الشاعر ونصوص أخرى يسمى «التناص».

ولهذا التناص تنويعـاته وتجلياته في نصوص الشاعر، ومن أبرزها، ذلك التناص اللغوي حين يضمن الشاعر معجمه الخاص مفردات تنتمي الى بنية لغوية سابقة. يبرز ذلك بوضوح في قـصـيـدة «رسـالة الى عـرار»(٣)، حيث يستحضر الشاعر القصيدة العرارية ويحاورها، ويستقطب مفرداتها:

«يا عرار

خجلاً جئتُ، يدي فارغة

شيحان هذا العام ما أخضرّ

---

(١) محمد مبـارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، ط (١)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣، ص ٢٢١.

(٢) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا أخصب في حوران قمح

خجلاً جئت، وماء الوجه فوق الوجه طفح

وأناديك فتنفيني الليالي العربية

رغم أني عربي الوجه والآمال والأحوال قحّ

خجلاً جئت، يدي فارغة

حاملاً في خاطري المقهور أشلاء القضية

ودهوراً من عذاب الأكثرية

حيثما شاءت بنا الأقدار تنحو»

وكذلك الأمر في قصيدته «بين يدي المتنبي»(١)، حيث نجد الشاعر يلجأ الى المعجم التقليدي، فهو لا يستحضر المتنبي الى اللحظة الراهنة، إنما يمارس العودة الى الزمن الماضي المتجسد في هذه المفردات التراثية، ولا يخفي الشاعر هذا الأمر، إنما يمعن في التصريح به عن طريق إيراد بعض الأبيات المشهورة للمتنبي، كشرارة اشتعال لمقاطع قصيدته، مثل بيته المشهور:

«حتّام نحن نساري النجم في الظلم ولا سراه على خفّ ولا قدم»

يقول في أحد المقاطع:

«كلّ الذلول ولا تزال تصدنا الأبواب

غرباء نطرقها وتستعصي مغالقها

ويعبس دوننا الحجاب

يا دار

هل صار الدم العربي ماء

أم تنكرت الديار لقاصديها

غيرت قبلة ناقتي

وطرقت أبواب المدائن باحثاً

في كل واحدة عن درب واحدة تليها»

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ هذا التقاطع مع المعجم التقليدي يصل ذروته في ديوان «تيه ونار» الذي جاءت قصائده جميعها على نمط «الشطرين» دون أن يشكل ذلك ظاهرة أسلوبية يوظفها الشاعر توظيفاً حداثياً، بقدر ما يرد ذلك على سبيل التقليد:

«غنيت حبك في شعري وألحاني وصنت عهدك في سري وإعلاني

تشكو الوجى ناقتي من طول رحلتها ويلهب الوجد أشواقي وأشجاني

وتستجير على رمل وصالية وأستجير على حب وكتمانِ

أحادي الركب عجّل سيرك الواني حل الصباح وما زلنا بعمّان»(١)

وأحيانا يحاور الشاعر أبياتاً محدودة من الشعر أو بيتاً بعينه، فهو يحيل في البيت التالي الى بيت ورد في قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير:

«كل ابن آدم موسوم بكنيته فانهض أبا البشر وانبذ بيض أستار»(٢)

وأما بيت كعب فهو:

«كل ابن انثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول»

ويقول في موقع آخر:

«لا تذرني خجلاً في ثوب أعذاري المرقع»(٣)

وهذا يحيل الى أحد أبيات «عينية» ابن زريق البغدادي الذي قال:

«الله يعلم ثوب العذر منخرق مني بفرقته لكن أرقّعه»

ويحيل قوله:

«وعد لقاء اثنين مؤتلفين مهما طال بينهما البعاد

قدر على كفيهما يدعوهما

كحنين زاجلتين تحترقان شوقاً للمعاد»(٤)

إلى قول مجنون ليلى:

«وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن أن لا تلاقيا»

---

(١) عبدالرحيم عمر، تيه ونار، مصدر سابق، ص ١٨ ـ ٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٣) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٩٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول كذلك:

«ومصير جدك ينتظر

الموت في الصحراء لاناعٍ، ولا باك عليك»(١)

ويُنظر به الى قول «أحمد شوقي» على لسان أحد أبطال «مصرع كيلوباترا»:

«اليوم يلقى الموت لم يهتف به ناع ولا ضجت عليه بواكي»

وأما الاحالات الدينية، فإن تجلياتها في نصوص الشاعر كثيرة، لكن أغلب النصوص القرآنية التي يتكىء الشاعر عليها في بناء نصوصه، ترد كاشارات عابرة، أو كظاهرة لغوية أكثر من كونها محاورة لمثل هذه التراكيب، فهو يقول:

«لو انك لا حلم لك

لو أنك ما كنت خير وأبقى

لو انك ما كنت ما كان حلم، وما كان أسر»(٢)

فالشاعر هنا يستعير التركيب اللغوي القرآني «خير وأبقى» الذي يرد في قوله تعالى:

«بل تؤثرون الحياة الدنيا، والآخرة خير وأبقى»(٣)

وكذلك الأمر في قوله:

«فاصدع بما تؤمر سئمنا الريح

تذرع دربنا الدامي تؤذن لا لنسعى للصلاة»(٤)

فهي تتقاطع مع الآية الكريمة **«فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين»(٥)**

وفي قصيدة **«بين الماء والسراب»(٦)** نقرأ:

«ثاني اثنين تلاقي الشمس ملهوف المنى في كل مطلع»

وذلك إشارة الى الآية القرآنية: **«إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا**

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤.
(٣) سورة الاعلى، الآية (١٧)، انظر كذلك سورة طه، الآيتان (٧٣ ، ١٣١).
(٤) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٥٤.
(٥) سورة الحجر، الآية ٩٤.
(٦) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثاني اثنين إذ هما في الغار، إذ يقول لصاحبه لا تحزن إنّ الله معنا»(١)

ويقول في قصيدة أخرى:

«نادي: يفدوا من حرقة الحرف

وحدّ السيفِ

نادي: يفدوا من كل حدب ينسلون»(٢)

فهذه إحالة الى الآية الكريمة: **«حتى إذا فتحت ياجوج وماجوج وهم من كل حدب ينسلون»**(٣).

إنّ ما يميز هذا النوع من التناص اللغوي، أنّه لا يخرج عن كونه تقنية لغوية، لا تعمل على تكثيف الأبعاد الدلالية، ولا على تحول مستوى الرؤية، إنه مجرد إشارة لغوية عابرة تحيل الى نص آخر دون أن تتداخل الرؤى أو تتشابك البنى المختلفة لتنتج نصاً يحمل مواصفات جديدة.

لكنّ هناك من النصوص ما يكسر هذه القاعدة، ويخرج هذا التوظيف من بساطته وانحساره الى آفاق أكثر عمقاً وتنوعاً، وذلك حين يقيم الشاعر تناصاً كلياً بين نصه والنص الآخر الذي تتكىء عليه الرؤية الشعرية، ففي قصيدة «لن أهز الشجرة»(٤)، نجد الرؤية الشعرية تتقاطع مع الرؤية القرآنية، وتقيم معها علاقة من نوع خاص في إطار من التماهي لانتاج التشكيل الشعري الجديد.

لكن الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، فالشاعر يقيم علاقة تضاد واشتباك بين رؤيته الخاصة، ورؤية النص القرآني، ويظهر ذلك بوضوح من خلال عنوان النص [لن أهز الشجرة]، فهو استجابة سلبية، وتحدّ للأمر الوارد في الآية: «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا»(٥)، إنه لا يقيّد نفسه برؤية النص الآخر، ولا يلتزم بحرفيته، بل يحوّر في بنيته لتستجيب لرؤية خاصة ترتبط بالواقع، يريد الشاعر أن يعبّر عنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسيّ.

إن فعل التمرّد الذي يتفاعل في نص الشاعر ليس موجهاً الى النص القرآني، بل لما يولّده من دلالات. إنّ مريم هنا هي المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني. وما آلامها إلا آلام هذا

---

(١) سورة التوبة، الآية (٤٠).
(٢) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٧.
(٣) سورة الانبياء، الآية ٩٦.
(٤) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٣٧.
(٥) سورة مريم الآية ٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشـعب المشرّد. وهنا يبرز الفـعل التـحريضي في النص. فعلى هذا الرمز مريم ـ الشعب أن لا ينتظر الثمر ليسقط عليه. بل لا بد من الثورة:

«وتضيع صرختك المريرة في تجاويف السنين

أحلامك الصدئات ـ مذ كانت ـ صليب من عذاب

يا رب هل جفت عروق النهر في الأرض اليباب

هزّي اليك بجذعها

يا ربّ قد كلّت يداي ولا ثمر»

كما يلجأ الشـاعـر الى قـصـة «يوسف» ـ عليه السلام ـ، فيوظفها في غير فضاء نصّـي، وإن كـان من اللافت للنظر ذلك التـوظيف النوعي لهذا القـصص في قصيدة «الجبال لا تزال شـامخة»(١)، فـالعـلاقـة القـائمـة بين النصين هي علاقة مزجيّـة انصهارية تتماهى فيها العناصر، وتتـداخل البنى، وتتكسر الحـدود الزمنية والمكانية لتتأيّن في فضاء جديد، فيوسف مـا يزال في بئره يسـتغيث، في حين أنّ الرصاص ينتشر بكثافة فوق البئر، ليبدو القناع الذي يحيكه النص واضـح الاحالة الى السياسي:

«أوقفي ثرثرة الندمان عن فجر الغد الآتي

وأحلام الخلاص

لم يزل «يوسف» في الجب يناديهم، فتمضي القافلة

وعواء الذئب في بيدائهم حادي القلاص

والردى يرعد في ليل الرؤوس القاتلة

لم يزل يوسف يستنخي، وتغضي السابلة.

يتلاشى ندبه في صخب الركب

وأحلام الرحيل الحافلة

والردى ينشر فوق الجبّ ظلاً من رصاص»

ولا يفـوت الدكـتور ابراهيم خليل(٢) أن يلتفت الى التوظيف الذكي لبناء الموشح في بناء

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٤٥٥.

(٢) د. ابراهيم خليل، فـصـول في الادب الاردني ونقـده، ط (١)، وزارة الثـقـافة، عمان، ١٩٩١، ص ١٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه القصيدة، حيث يتقاطع قول الشاعر في هذه القصيدة:

«تتهاوى لحظات العمر في غمرته

ونزيل الجبّ في محنته

يشهد الموت على غرته

دون أن يفهم من إخوته

ما الذي يلقى خلاص أم قصاص»

مع موشح عبدالله بن المعتز الذي يرد فيه المقطع التالي:

«ونديم همت في غرّته وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته جذب الزق إليه واتكى

وسقاني أربعا في أربع»

لكنّ ما فات الدكتور إبراهيم خليل، هو الوقوف عند مثل هذا التناص ودراسة مدى انسجامه والرؤية النصية. صحيح أنّ الشاعر بحكم ثقافته العميقة والواسعة، استطاع أن يقيم هذا التقابل بين بنية النص وبنية الموشح، إلا أنه ليس من المناسب على الاطلاق أن يورد الشاعر الى الذهن في غمرة تفاعل الفضاء السياسي والمأساوي للنص، هذا الاستحضار لفضاء غير متجانس يرتبط بحقل دلالي ينبو عن خط سير القصيدة [نديم، غرته، راحته، سكرته، الزق] بينما حقل دلالة نص الشاعر يحوي المفردات [يوسف، الجب، الذئب، الردى، الرصاص، الموت...]. إن التنافر وعدم الانسجام بين الحقلين الدلاليين ومن ثم بين الفضاءين الرؤيويين، قد أدى الى جعل الأمر يبدو وكأنه مشهد كاريكاتوري يحمل من المفارقات ما ينوء النص بحمله.

أما في قصيدة «من حكايا الليل»(١)، فإن الشاعر يحاول عبثاً أن يقيم فضاء انصهارياً ما بين نصه والنصوص التي يحيل إليها، بحيث تبقى هذه النصوص بمعزل عن بنية النص، ذلك أنها لم تكن أساساً ينبني عليه النص بقدر ما جاءت لتؤكد وتدعم الرؤية من الخارج، فهو يورد قصة «عروة وعفراء» التراثية، كدليل على الرؤية، وكشارح لها، من دون أن تتماهى في علائق النص:

«عفراء زفّت بالذهب

لتاجر من الشآم

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقيس مطرق حزين

أقام فوق قبر شاة ينتحب

يموت حزناً ليته يدري الخبر»

ويفجؤنا في هذا السياق ورود «قيس» بعد «عفراء» مباشرة، وإن كانا يحيلان الى دلالة واحدة، إلا أن من شأن هذا التداخل بين مشهدين تراثيين أن يشتت الرؤية، ويفككها، بايراد رموز تراثية متجاورة، دون التمكن من استقصاء الصورة الكلية لهذا الرمز أو ذاك، فلقد اقترن في ذهن القارىء الارتباط البدهي بين «عروة وعفراء»، و«قيس ولبنى»، ولعل هذا التفكك يعود الى الفيض الثقافي الذي يغزو الذاكرة أثناء الكتابة، مما يجسّد هذا الفيض وميضاً متنوعاً من الرموز التراثية والمعاصرة، التي لا يكتمل تشكلها في فضاء النص الجديد، وما يكاد الشاعر ينتهي من استحضار هذا المشهد لعفراء التي تساق بالذهب، وقيس المطرق الحزين، حتى يسارع الى رسم مشهد تراثي آخر يتكىء على الاسطورة:

«شمشون جدت شعره دليله

وفاؤها وحبها خديعة وحيله

فلم يعد يخيفهم، ولم يعد في عزمه عجائب البطولة»

فالذي يبدو هو أن الرموز التراثية تنثال على سطح الذاكرة، ولا يتردد الشاعر في توظيفها في سياق البنية، حتى لو أدى ذلك إلى ليّ عنق هذا الرمز ليخالف دلالته البدائية، وينسجم مع الرؤية، فهو لا يوظف قصة «شمشون ودليلة المحتالة» في إطارها السياسي كما هو متوقع منه، بل لمجرد «مقيسة» العلاقة بين الرجل/ الذكر والمرأة/ الأنثى بشكل عام، لتنحو الرؤية منحى الذاتية.

وفي هذا الاطار، فإن الشاعر يكثر من إيراد الاشارات التاريخية، وإن كان لا يمعن في مفصلتها وإضاءة أبعادها، إنه يريدها رمزاً عابراً يحيل الى الواقع المشوه، ليفسح المجال واسعاً للمقارنة بين واقعين منفصلين، مقارنة قائمة على خلط الأوراق، وإعادة ترتيب المشهد ليفرز الواقع الجديد:

«قد مضى عهد البطولة

وأبوزيد الهلالي ذاب خزياً من حصانه

وابن شداد توارى

عاد، لا عبلة في الحي، ولا الحيّ فخور بطعانه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والخيول البلق ليست عربية
والكماة البله في أعرافها
ما عرفوا معنى الرجولة
فيا لفرسان طواحين الهواء»(١)

إن الاشارات التاريخية العابرة في نصوص الشاعر من الكثرة بحيث لا نستطيع إحصاءها، وإن كنا سنتوقف عند بعضها على سبيل التمثيل. فهو يورد «هولاكو» للاشارة الى رموز الظلم والطغيان:

«سيف هولاكو على رأسي يدور
حده يلهو بذعر الكلمات
تتوارى كلماتي المتعبات»(٢)

كما يشير الى بعض أحداث التاريخ القديم المرتبط بشخصيات رمزية معروفة «كامرىء القيس» في المقطع التالي:

«لعنتك كيف وأين تفرّ
هو اليوم أمر
هو اليوم أمر
وجهد لياليك شعر وخمر»(٣)

كما يحيل الى القائد الاسلامي «طارق بن زياد» في حادثة حرق السفن:

«والموت مهر للحياة
إنا حرقنا يوم أدلجنا قواربنا الصغيرة
لم يكن فينا التفات للنجاة»(٤)

ولا تخلو قصائده كذلك من بعض الاشارات الى الموروث الشعبي حيث يحرص الشاعر على توظيفه في نصوصه. يقول في أحد المقاطع:

«قتلوا القتيل وفي الجنازة أسرعوا يتسابقون الى الصلاة»(٥)

فهو يستثمر المثل الشعبي الذي ينتشر بين العامة في التعبير عن مضمون القصيدة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٢.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) الصورة الشعرية:

نتحدث عن الصورة هنا لا بصفتها نقيضاً للهيولي أو المادة الأولية، بل بصفتها نقيض اللغة المجردة من إيحاءاتها وظلالها الشعرية، فهي بهذا المعنى، مادة الشعر الأساسية التي بدونها تنحو اللغة منحى النثر الذي ينبني على العنصر اللغوي باعتباره قناة لتوصيل الأفكار بين طرفي العملية الابداعية. وللصورة تجلياتها وتنويعاتها في البنية الشعرية، منذ الصورة البيانية بما تتضمنه من تشبيه واستعارة وكناية، مروراً بالرمز والاسطورة والقناع، وانتهاء بتلك الصورة التجريدية التي تقيم علاقات بين المفردات على نحو مخصوص بعيداً عن التشكل والجاهزية.

أ ـ الصورة البيانية:

تعتبر الصورة أحد أهم محاور التشكيل الشعري، وهي في أبسط معانيها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»(١). إنها ليست مجرد «حلى زائفة، بل إنها جوهر الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه»(٢)

لقد تنوع النظام الصوري عند عبدالرحيم عمر انطلاقاً من تنوع شكل القصيدة لديه، ما بين قصائد «الشطرين» وقصائد «التفعيلة»، مما أوجد ثنائية صورية تبلور هذا النظام هي القديم/ الحديث، ولكل طرف من هذه الثنائية نظامه الصوري المرتبط بمعطيات القصيدة لكل منهما، وإن كان الشاعر لا يتورع عن توظيف الفضاء الصوري التقليدي في قصيدة التفعيلة. يقول في قصيدة بعنوان «الى ولدي جمال»(٣):

«مفارقنا التي شابت ونحن نفرّ من بلد الى بلد

تطاردنا نيوب الموت من بلد الى بلد

هنا أحنت أمام الموت هامتها

وألقت في مهبّ الريح رايتها

فما جدوى فراري بك..»

---

(١) سي دي. لويس، الصورة الشعرية، ت. د. احمد الجنابي وآخرين، ١٩٨٢، دار الرشيد، العراق، ص ٢١.

(٢) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ط(٣)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧. ص٣٥٦

(٣) عبدالرحيم عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إننا في هذا المقطع أمام صور بيانية أولية تكرس العلاقة شبه الجاهزة بين المشبه والمشبه به، كما تحرص على وصول العلاقات الاستعارية الى ذهن المتلقي بيسر وسهولة. إنّ «نيوب الموت» مجرد استعارة خاملة تدوولت، وأشبعت استهلاكاً على مر القصائد، وما عداها، فإن المقطع يخلو تقريبا من التصوير البياني. وهذا الفضاء التقليدي للصورة، يجعل البناء الصوري مجرد جزئيات صورية تقف على هامش النص لاثارة نوازع جمالية أو لأغراض تفسيرية، فالصورة هنا تغلّف الفكرة وتكسوها، ولا يقترعها الشاعر من إلهامه، بل يوردها من الذاكرة، لتبقى تدور حول محور الفكرة:

«أنت غصن يعشق الماء ولكن كيف يروى

والجذور السود تبكي شحة الأرض اليباب

فتمرد كيف تهوى

وتعذب كيف تهوى

واتخذ من قمة الجوزاء ماوى»(١)

هذه الصورة تراوح بين التشبيه البسيط (أنت غصن)، والاستعارة [الجذور السود تبكي] مما يؤطرها ضمن الاطار التقليدي، وكذلك الحال في قصيدة «عاشق حتى الموت»(٢) حيث يقيم الشاعر علاقة تقليدية بين التراب والسحاب، كما يلجأ الى توظيف أداة التشبيه المتداولة «كأن» إمعاناً في الاحالة الى صور القدماء:

«فيرجع للانتظار العنيد

كأنّ التراب يعاتب شحّ السحاب

مع الأرض والطير والظامئين

لعلّ غمامة

على جنحها هاجس بالسلامة»

ويتجلى توظيفه لأداة التشبيه «كأنّ» في غيرما قصيدة، مما يحيل الى فضاءات تصويرية سابقة، لا سيما حين تتكرر هذه الأداة في السياق الشعري، مما يذكّرنا بقصائد المعلقات:

«فاغضى العالم المسكون بالاذلال والصمت المقنّع

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢، ٤٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكأنّ الريح والأنواء في الكون تنادي «انصروني»

وكأنّ الورق في الغابات في أعشاشها جرحى تنادي «انصروني»

وكأني الواحد الأوحد في عالم شنق الذات

قد قدرت أن أخرج

أن أجعل نفسي الماء والزاد على مائدة الفقر

وأن أجعل نفسي الزيت والنار لمن يشكو من القرّ

وأرجو ضارعاً أن ينصروني»(١)

إن الشاعر ينزع بوعيه أو بلاوعيه نحو منبع ثقافته التقليدية، ولست أرى في ذكر أداة التشبيه إلا تقليداً لنظام صوري راسخ، ومن دون هذه الأداة قد تنتج لدينا صورة كلية لا ترتبط بلازمة الأداة.

ولنتأمل الصورة في المقطع التالي الذي تظهر فيه بصمات القدماء بجلاء:

«ما الذي تبصره العين؟ قبور

أم وشوم رقّشت وجه الجبال

فبدت شامخة راسخة»(٢)

فالقبور المتروكة تشبه الطلل الذي شبهه «طرفة بن العبد» «بباقي الوشم في ظاهر اليد». وهذا من قبيل وقع الحافر على الحافر بالرغم من وقوع الصورة في إطار قصيدة «التفعيلة».

إن كثيراً من الصور التي يوردها الشاعر تقوم على ركائز الصورة القديمة ومعطياتها، مما يجعل العلاقات البيانية تقترب في ثباتها وتداولها من مجرد الحقيقة المستقرة:

«أبداً تضيق بنا دياجير السجون

والقر يقرعنا ونلتحف السكون

وأراك خلف الأفق زاجلة تطير بلا رفيق

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأكاد أهتف في جنون»(١)

إن التراكيب «القر يقرعنا»، «نلتحف السكون»، «أراك زاجلة»، هي أنماط صورية تقليدية ما بين استعارة وتشبيه متداولين يبدوان باهتين في فضاء النص لشيوع استهلاكهما. ويزيد تعلق الشاعر بهذه النمطية في قصائد المناسبات، والأغراض التقليدية كالرثاء مثلاً، كما هو الأمر في قصيدة «وصية محمد الناصر»(٢)

فعلى الرغم من اللغة الحية المرتبطة بعاطفة جياشة، غير أنّ صورة المرثي تبقى ضمن الإطار نفسه، حيث تقوم على المبالغة في الحزن والتفجع، وتفخيم مناقب المرثي حتى تقترن صورته في الأذهان بما هو مقدس وأسطوري، مما ينحو بالمنظومة الصورية منحى التشظي والمبالغة والعمومية:

«وكان الدم يغمر ردهة البيت

أما للموت من آخر

فمن للغد يا جيوس

من لخريفك الآتي

وللمستقبل الماكر

تمهل يا أبا ناصر»

إن المرثي هنا ليس كسواه من البشر، فدمه يغمر ردهة البيت، وجيوس يتيمة من بعده، بلا مستقبل، ولا ربيع.. ولا يلبث هذا النظام الصوري أن يرتد على نفسه حين يعتوره التناقض والتفكك، فالشاعر ينقض ما بناه من صور مهيبة لهذا الرجل حين يصفه بالعادية والبساطة:

«وكان محمد الناصر

فتى من أهل قريتنا

يحب الأرض والزيتون والأطفال

وكان كأهل قريتنا رقيق الحال

إذا ضاقت به الدنيا تفتق ليلها الصيفي عن موال»

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن شأن هذا الارتباك في فضاء التصوير أن يؤدي الى عدم تنامي النظام الصوري للوصول الى القمة التصويرية، كما من شأنه أن لا يلم شتات الصور الجزئية ضمن إطار تصويري يؤطرها في فضاء متجانس.

إن الشاعر يحرص على إيراد الصورة بنمطيتها، وشروطها المكتملة، أي حين يوقن بضآلة المسافة بين طرفي التشبيه.. بين الرمز والدلالة، فهو يحرص على عدم إرهاق القارىء بالغوص في فضاء تجريدي من الصور الغامضة المتداخلة والمتراكمة. من هنا جاءت صوره جزئية، متباعدة، وقريبة من الاذهان بحيث لا تترك حيزاً للقارىء ليعمل ملكته في تحليل النظام التصويري. لكن ذلك لا ينفي محاولات جادة للخروج من هذا الاطار، ولو بشكل نادر، كما في المقطع التالي:

«كحل عينيك نداء وحنين وسفر

وهتاف لم يزل يهجرني دون وداع

فاجوب الأرض موهوناً ومالي من مفر»(١)

إن تشبيه الكحل بالنداء والحنين والسفر والهتاف، يقيم علاقة غير عادية تكتنفها الجدة والابداع، وتؤسس لنفس حداثي في قصيدة الشاعر، مما ينفي عمومية الحكم على نظام الصورة، وهذا يؤكد التنويع الذي سبق أن أشرنا اليه. فكما وجدنا النمط التقليدي في الصورة، فإننا واجدون الصورة الحديثة، مما يجعلنا في حلّ من إطلاق الأحكام القطعية:

يقول في قصيدة أخرى بعنوان «أنت.. والتمثال.. والزمن»(٢):

«ففي كل وهلة

تفتح بيني وبينك فلة

وتسكب عيناك في القلب شعلة

وتعذب نهلة

فتسكن روح.. وتهدأ غلة

وصدرك بيدر غلة

وشعرك شلال شوق قديم

تأوبه العاشق الوثني فادمن ظلّه»

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الصور الجزئية في هذا المقطع تنحو منحى العرف التقليدي في التصوير [شعرك شلال، صدرك بيدر]، غير أن تتابع الصور الجزئية، وتدفقها يخلق فضاء تصويرياً تراكمياً، ينتج صورة كلية لطبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر والمرأة، مما يشحن المفردات بقدرة تصويرية فائقة، تفجّر عدداً من الدلالات، والعلاقات الصورية. فالفلّة هنا تختفي بدلالتها المعجمية. ويظهر تفتحها بين العاشقين لتثير فضاء من الاستمرار والانتشار و(شعلة) كذلك، ليست علاقة العين بها، مجرد تشبيه بسيط طرفاه الدمعة والشعلة، بقدر ما هو رصد لمشهد حركي تجريدي يجعل الشعلة تنسكب من العينين.. شعلة أمل.. نظرة حبّ.. ولكن ليس دموعاً.

فالصورة لا تنتج من خلال علاقة حيادية بين المشبه والمشبه به، أو تقارب ما بين المستعار والمستعار له، كما هو الأمر في شروط الصورة التقليدية، إنما تكتسب الصورة خصوصيتها من خلال المسافة ما بينهما، تلك المسافة التي تختزن الدلالات المتوالدة وتنميّها في الفضاء الكلي للصورة لتنبض بايقاعها الحداثي:

«خلقت لتشقى، لتحمل نزف وريدك

لتحمل لحن الجنازة يرعف دمعاً

لتنشد شعرك موال حزن جريح، وتسعى

الى كل كهف، وتوقظ أحبابك النائمين»(١)

ويؤدي تسلسل الصور وتتابعها في فضاء النص الى تنامي المنظومة الصورية باتجاه تشكيل الإطار الكلي الذي تتبلور داخله الصورة النفسية الكلية:

«الليل في القمم الرهيبة يملأ الوديان رهبة

والفجر يدلف شاحب القسمات يرنو للسماء

متكاسلاً قد أثقلت عتماتها السوداء هدبه

والقرية السمراء آمنة تنام بلا غطاء

جيوس مطفأة وهذا الليل جف كأنه روع النهار

وتزلزلت في لحظة كل الديار

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤، ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا ويلتا هجم التتار

وتحشرج الليل البهيم ومات لولا غثبرة

والموت يلتهم البيوت يمد درب الآخرة»(١)

وتطالعنا في قصائد أخرى صور ذات جدة وتفوق، حين تتكفل الصورة بنقلنا الى هامش من الأحاسيس الخاصة، والفضاء الجذاب، دون أن يبرز المضمون كمحمول أساسي:

«واختلط النداء.. بالنداء

وامتزج الرجاء بالرجاء

وانتفضت حمامة

نضت رذاذ الطل عن جناحها

وأورقت قصيدة»(٢)

إن هذا المشهد التصويري لا يعبر عن فكرة بمقدار ما يشخص حالة، ويسبر غوراً داخلياً، مما يجسد تقنية حداثية في التصوير، قل أن نجد لها مثيلاً في نصوص الشاعر.

ومن خلال لازمة «وفيما يحلم النائم»، في قصيدة «صلوات في إرم»(٣). يورد الشاعر إطاراً صورياً يرفده عدد من التشكيلات الصورية المنبعثة من بؤرة تخيلية من خلال الابحار عبر الماضي الذي تستحضره مدينة إرم عبر الذاكرة:

«وفيما يحلم النائم

رأيت جموع قافلة تشق الأرض إذ تظهر

ومد العين كانت تملأ الآفاق

يهدر سيلها العارم

ومن عجب رأيت نياقها تزأر

وتاكل لحم راعيها

مشافرها مدلاة مخضبة تشم الأرض

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تضربها فراسنها

وتعلو ألسن سوداء تعول في مراعيها

تذيب الترب

تقلب قاع سافلها

على علياء بانيها»

وأمام هذا النموذج المتخيل، يبدو اهتمام الشاعر بايراد الصورة اللونية، رغبة منه في تجسيد الحلم، ونقل الصورة من ضبابيتها وماضيها الى واقع يتمفصل بوضوح من خلال الألوان:

«ينز الدم دمعاً في مآقيها

فيبدو الأحمر المسفوح فوق المرتع الأخضر»

ولا يقتصر هذا التوظيف اللوني على هذه القصيدة، فالأمثلة التي يبدو فيها عنصر اللون بارزاً كثيرة، حيث تكتسي المفردات اللونية دلالة نفسية معبرة، تشي بفضاء نفسي متناقض ومضطرب:

«كان وجه الصبح ينزف في قرار الأودية

ونشيج الليل والأموات يفنى في ظلام الأقبية

وعلى سور المدينة

بصمات الدم والنار وآثار رموز قانية»(١)

ففي هذا المقطع عدد من الاشارات اللونية والصوتية: [ينزف، نشيج الليل، ظلام الأقبية، بصمات الدم والنار، رموز قانية]. وهذا الضرب من التصوير يكسب النص حيوية وتنويعاً نادرين، ويفضي به الى مجال حركي رحب، خارج إطار السكونية والجمود.

ويلجأ الشاعر الى «التشخيص» فيوظّف هذه التقنية في قصائده، بحيث يخاطب الموجودات باعتبارها كائناً حياً، ويسعى الى تخصيصها بمزيد من المعطيات الانسانية:

«أدميت أيامي..

وأنت على تخوم الضفة الأخرى عروس في الحديد

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تناضل دونها العشاق

تبكي ثم تبسم والأحبة ينزفون وينزفون ولا كلال

وتكاد رغم الموت تترك قلبها

ليميل طوع النار والدم والحديد»(١)

يقوم الشاعر هنا «بتشخيص» الأمكنة لتنطلق من مجرد مفهومها الجغرافي، الى فضاء مثقل بالدلالات تتفاعل فيه ثنائية الوطن/ الحبيبة. هذا الهاجس الذي يرافق الشاعر في حله وترحاله. وتبدو الصورة هنا آخذة في التنامي داخل الفضاء الصوري لتكتسب أبعاداً جديدة، خارج إطارها التقليدي:

«لكن صوتك مستغيثاً بي يسافر في دمي

فاراك في عينيّ ماثلة

وفي جرحي العميق وفي اغترابي

وأراك في حلمي الظمي

وأراك مرثاة وملهاة تقيم على فمي

وأراك في حلقي شجى

وأراك في شعري، وفي كلماتي الولهى»

وصوتك لا يزال

يستنهض الأموات والأحياء لكن لا مجال»(٢)

إن المرأة هنا تكتسب صفة التمدد والانتشار الى المكان الكلي/ الوطن المكتمل، الذي يطمح الشاعر الى بنائه.

وحين يصور الشاعر «المدينة»، فإنه يجعلها تبدو وقد اكتسى وجهها بالحزن الشفيف، جراء الضجة والأضواء، إنها رمز «الاغتراب» الذي ينزح بالنص بعيداً عن لغة الوطن الى لغة المنفى:

«وعلى وجه المدينة

كانت الضجة والأضواء جزءاً من ترانيم حزينة

(١) المصدر نفسه، ص ٣٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٠، ٣٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتلوى في نعاس الذل والأسر وفي ليل الهوان»(١)

وكثيراً ما نلاحظ أن الشاعر يبني صورته ليقتصر دورها على توفير البعد الجمالي للتركيب دون أن تشكل حلقة صورية في البنية ككل. يقول:

«هكذا خبرّ مامور الرقابة

عبروا النهر وضوء القمر الشاحب قنديل

على جنح سحابة

كان وجه الليل سفراً للتحدي والغرابة

أودعوه السر والوعد وغابوا

وانتظرناهم فما عادوا ولم يصدر بيان»(٢)

فصورة «القمر» هنا ليست معنية سوى بإثارة دلالات جمالية، وإلقاء ظلال إيحائية، دون أن يكون لها دور جوهري ضمن سلسلة صورية تساعد في تنامي الفضاء الصوري في النص، والأمر نفسه يتكرر في التشبيهات البيانية البسيطة التي ترد في المقطع التالي:

«ستراها يا بني

حلوة كالبسمة النشوى على ثغر العروس

غضّة كالزهرة الخجلى على الغصن الطريّ

ستراها، فتصبر يا بني»(٣).

إن اللغة هنا لا تحيل إلا الى نفسها، وأما الصورة فإنها تركيب بياني خارج إطار الرؤية، ذلك أنها ترد لتكسو الفكرة المجردة، لا لتشكلها صورياً.

ومن اللافت أنّ القصائد التي أولى الشاعر إطارها الموسيقي أهمية كبيرة، لم ينتج فيها صوراً خلاّقة ومبدعة، كتلك التي نالت حظاً أقل من الموسيقى.

وهذا يتضح من خلال المقارنة بين ديواني «أغنيات للصمت» و«تيه ونار»، بحيث يبدو اهتمام الشاعر بالموسيقى الصاخبة والتقليدية في الثاني، لا يميل لصالح البناء الصوري

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣١.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«فـالصـور الجريئة أو المكثفة المرسومة باتقان، لا تناسب الشعر المكتوب للموسيقى، ما دامت تميل الموازنة بين نموذج الكلمة، والسطر الموسيقي»(١).

ب ـ القنـــاع:

يلجأ الشاعر في عدد من قصائده الى توظيف «القناع» باعتباره أداة يحاول من خلالها أن يعبّـر عن الذات من خـلال الآخـر «فـالقناع هو الذات التي تنوب عن الشـاعر في القصيدة صوتاً وفعلاً»(٢).

وأبرز القصائد التي تصلح لأن تكون مثالاً نموذجياً لهذا التوظيف، قصيدة «المطارد»(٣) التي يسـتـفيد الشاعر في بنائها من الموروث، ويدخل في حالة «تناص» مع شخصية تاريخية لها دلالاتها هي «ابراهيم بن سليمان»، وهو المطارد الذي يتـخـذ الشـاعـر منه قناعاً يترجم البـعـد الواقـعي ويحيل اليـه. وهنا يتشكل مستويان: المستوى الأول يمثله النص الأصلي ـ التراثي لقـصـة «المطارد»، أما المستوى الثاني فهو النص المختفي خلف البناء اللغوي للنص، والذي يضيء بدلالاته مساحة من الواقع.

فـالشـاعـر يخفي مـلامحه خلف وجـه «ابراهيم بن سليمان»، ذلك المطارد الهارب الذي يكون مجيره هو طالبـه للثأر في آن، وهذه المفارقة هي الأساس المشترك بين النص التاريخي ـ القناع، والواقع الذي يحيل اليه النص.

إلا أن النصين لا يتـمـيـزان بالحـضـور نفسه، فالنص الأول يتسم بحضور قوي على مـستوى البنية، بينما لا نستطيع تبين ملامح النص الآخر إلا من وراء غلالة ضبابية كثيفة، مما يشي بضـعـف حـضـور هذا النص، وعدم قدرته على مواجهة الواقع المتزامن مع حضور قوي ومكثف للنص السابق التراثي، ذلك أنه يواجه زمناً آخر، لا يمتّ له بصلة.

إن الشاعر يبدو كمن يسرد قصة تاريخية في إطار الرؤية العامّة، ولا يحيل الى الواقع من خـلال البناء اللغـوي، بل من خلال رؤيته الكامنة وراء السطور، ومن هنا نستطيع أن نتبين مـاهيّة الحقول الدلالية للنص التي جاءت لتعبر عن المستوى التراثي الأول: [البصرة، العراق، النجـاة، نخلة، جنود، القـادمين، مـلاذ]... إنها رموز لغوية تومىء الى الحدث التراثي بكل ما يعتريه من هواجس وإضاءات، لتشكل قناعاً لإحالات النص:

«أنا أمشي ثم أمشي ضاق وجه الأرض لم ألق ملاذا

---

(١) سي. دي. لويس، الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٢) رعـد الزبيدي، القناع في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، ١٩٩١، ص٥.

(٣) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليس من يرشدني أمشي لماذا

ليس من ينبئني أين الفرار

يا وشاح الليل كن لي مخبأ

قد ذرعت الأرض أبغي مرفأ»

الشاعر هنا ينفخ الحياة في تاريخ جامد، مما يكسبه ديناميكية وحيوية وامتداداً الى اللحظة الراهنة. ومن شأن هذا الاتجاه أن يعمق الرؤية ويكثفها، ويمعن في «عصرنتها».

ويتكرر هذا التوظيف في قصيدة «صلاة أبي ذر الغفاري»(١)، حين يتقمص الشاعر شخصية هذا الرمز التاريخي، ويطوعه قناعاً يختبىء خلفه، مستثمراً نقاط التلاقي التاريخية والرمزية بين واقعين يجمعهما دور تمردي مشترك:

«يا رب هذا صوت عبدك خائف متالم

فاليك أشكو ما بيه

واليك أنشر ذاتيه

مبهورة يا رب روحي خاوية

قد حطمتها قسوة الباغين في ليل طويل

لكنني يا رب لا أسطيع إلا أن أكون

ولن أكون كما يريد الظالمون»

من الواضح أن هذه اللغة تقوم بترجمة واقع الشخصية التاريخية عن طريق «المناجاة والبوح» بما تفجره من دلالات واقعية مستثمرة نقاط التلاقي بين حقبتين تاريخيتين. إن ما يكسب النص حيويته وطاقته ويلبسه ثوبه المعاصر، هو نقطة «التعاقب» التي تحيّد الزمن بين لحظتين تاريخيتين، حتى يصبح الفارق الزمني بينهما منعدماً. عندها من الصعب إقامة الحدود الفاصلة بين الصوتين الثائرين.

ويتخذ الشاعر في قصيدته «بين يدي المتنبي»(٢)، من شخصية المتنبي قناعاً يختفي وراءه للتعبير باسمه عن مضمون سياسي معاصر. من هنا فإنه لا يستحضر تلك الشخصية، وينطقها بلسان العصر، بل يقوم بعملية عكسية ارتدادية يسافر من خلالها الى الماضي،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيتقمص تلك الشخصية، وينطق باسمها، مما يحيل الى لغة تقليدية تنطلق شرارتها من خلال أبيات مشهورة للمتنبي:

«كلّ الذلول

ولا تزال تصدّنا الأبواب

غرباء نطرقها وتستعصي مغالقها

ويعبس دوننا الحجاب

يا دار

هل صار الدم العربي ماء

أم تنكرت الديار لقاصديها

غيرت قبلة ناقتي

وطرقت أبواب المدائن باحثاً

في كل واحدة عن درب واحدة تليها

أو جامع ياوي إليه ابن السبيل

إذا همى مطر الظلام على الدروب وسالكيها

وتحجرت كالمرة الأولى

قست أم البنين على بنيها»

إن الشاعر يلجأ الى القناع من أجل أن يبوح بمضمونه الخاص الذي يتمركز في وعيه، بطريقة تقريرية مباشرة، لتبدو الاحالات الى الواقع، وهي تنحو منحى الكشف لا الايحاء:

«لو عدت يوماً للحياة

لذهلت من عجب تراه

«كافور» يا مولاي أرحم من سواه

وإمارة عزت عليك ولم تنلها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متوسلاً بقصائد الزلفى اللواتي

قلتها أم لم تقلها

محتلة بيد الغزاة»

ويتكرر هذا التوظيف بشكل لافت للنظر، سواء أأفرد له الشاعر قصيدة مستقلة ـ كما رأينا ـ لتنتج لدينا القصيدة ـ القناع، أم أتى ذلك عرضاً في مقطع من قصيدة، كما هو الأمر في قصيدة «الحصار»(١)، حيث يستعيد الشاعر قصة [هابيل وقابيل] من التاريخ للاشارة الى صراع سياسي معاصر يقتل الأخ فيه أخاه دون ذنب منه. إنه يخبىء السياسي الراهن خلف قناع تاريخي في محاولة منه لالغاء الحاجز الزمني، وتعميم الادانة:

«هابيل هذا القفر حولك والخراب

تقضي ولا من قد يقصّ حكاية الأخ

والأخ الجاني عليه سوى غراب

هو نفسه الجاني الذي أغرى أخاك

بفعله الشرّ الوبيل».

جـ ـ الرمز والأسطورة:

إن من أهم الظواهر الحداثية التي نعثر عليها في قصائد عبدالرحيم عمر، هو ذلك التوظيف الواعي والمنظم للرمز والاسطورة، ويبدو أن هذا التوظيف كان مما ساعد في انتشال الشاعر من الوقوع الكلي في حومة التقليد باتجاه نوع جديد من الكتابة. ويبدو أن استقصاء هذه الظاهرة في قصائده من الصعوبة بمكان في مثل هذا البحث الذي يتناول الشاعر وأعماله بالدراسة دون تخصيص، ومع ذلك فلا بد من وقفة متأنية عند هذه الظاهرة اللافتة:

فمن حيث الرمز، فقد احتفى الشاعر بهذا البعد، وحرص على إقامة نوع من العلاقات الرمزية التي تدور في فضاء النصوص، إلا أنّ هذا الرمز لم يكن يأخذ موقعه المطلق والثابت بشكل قاطع، بل كان الشاعر يكيف هذا الرمز والرؤية الخاصة لديه. فالليل مثلاً ظل يرمز الى المعاناة في كثير من قصائده ـ كما أسلفنا في الحديث عن ثنائية الضوء/ العتمة. إلا أن هذا

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاتجاه لم يرق الى درجة الثبات، فنحن نجد الليل يكتسب نقيض دلالته في قصيدة «المطارد»، حين يصبح الليل ضرورياً لإنهاء معاناة «المطارد» لكونه ـ أي الليل ـ مخبأ وستراً من الضوء الفاضح. وهنا لا بد من أن نشير الى الدراسة التي قدمها الدكتور إبراهيم خليل في كتابه «فصول في الأدب الأردني ونقده»، حيث يسوق حكماً متسرعاً تنقصه الدقة والاستقصاء حين يقول: «فالليل يرمز على الدوام ـ في قصائده ـ للمعاناة، وهو الجسر الذي لا بد من اجتيازه لبلوغ الهدف من كل رحلة، وهو جسر يقود من يسيرون عليه للنجاة»(١). إنّ هذا الحكم قد يصدق على عدد من القصائد، ولكن لا يشملها كلها كما أوضحنا.

وأما الرموز التراثية التي نجدها تشيع في قصائده بشكل كبير، فإن الشاعر يوظفها توظيفاً خاصاً وينقلها من فضاءاتها الى فضاء أكثر واقعية وجدّة، فهو حين يستحضر صلاح الدين الايوبي، انما يفعل ذلك وهو يلبسه لبوس الواقع مع استثناء العامل الزمني، ومن هنا يعمد الى إيراده بصورة مشوهة، فهو يلوث كفّه بالحبر، ويلقي الراية الثكلى...، هذا التشويه لا يطال شخص صلاح الدين إذا ما نظرنا الى الأمر من منظار تعاقبي، بقدر ما يطال الدلالة «التزامنية» التي يرمز اليها صلاح الدين باعتباره قائداً تاريخياً مسلماً، إنه يستحضر صلاح الدين مثالاً أعلى يشير الى نقيضه من الحكام الذين يتسمون بهذه الصفات:

«وقيل كبا صلاح الدين لوث كفه بالحبر في الرملة

وأنبتت الليالي السود أحلاما صليبية

فمن للراية الثكلى وقد ألقى بها أرضاً صلاح الدين

وخيل الروم في اليرموك قد عادت لها صولة

وعاد الفتح أحزاناً رمادية»(٢).

إنَّ ما يلجأ إليه الشاعر من تقنية إضاءة المشهد الخلفي [Flash Back] ينمّ عن توق الشاعر الى ذلك الماضي العريق، لكنَّ الزمن الحاضر يشوّه تلك الصورة المشرقة، مما يؤدي الى تداخل خيوط الرؤية بين زمنين [الماضي/ الحاضر]، بحيث تصبح الاحالة الدلالية شرطاً من شروط فهم هذه الصورة التي تورد الرموز النضالية والأبطال التاريخيين بصورة ممسوخة ومشوهة باعتبار ذلك إسقاطاً فنياً على البديل الواقعي:

«سمع المعتصم الصوت فما برّ

---

(١) د. ابراهيم خليل، فصول في الادب الاردني ونقده، مرجع سابق، ص ١٥١.
(٢) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما أوفى بوعد»(١)

المعتصم هنا رمز مجرد من أبعاده الزمانية، يكتسب عموميته من الاحالة التي يوحي بها النص إلى «القائد» بشكل عام، وهذا التحول من «معتصم» يرتبط بذروة تاريخية، الى معتصم آخر «لا يفي بالوعد»، يرصد العلاقة التحولية بين قطبين زمنيين، ويخلق حالة من اليأس والاحباط في فضاء النص.

وحين تأتي دورة الزمن على الانسان، وتحوره بهذه الطريقة، فإنها تبقى عاجزة عن تشويه التاريخ نفسه، ذلك أنّ الاشعاع التاريخي يبقى خالداً ضمن إطار زمني ثابت:

«لم تزل حطين حطينا

وأجنادين واليرموك ما زالت هناك

عجزت عنها الخطوب

وغبار الزوبعة

عبثاً جاهد كي يحجب قرص الشمس عنا»(٢)

وحين يحاول الشاعر أن يصف الفجيعة التي يعايشها بصفته فرداً من مجموع شعب مشرد ومقتول كل يوم، فإنه يفعل ذلك من خلال الرمز ـ الضحية الذي يتجسد على هيئة نماذج بشرية تاريخية لا تعترف بالحواجز الزمنية، فتصل إحالاتها الى الراهن، ذلك أن الضحية واحدة في كل عصر:

«وأراك جرحاً دامياً عبر العصور ينزّ من كبد الزمان

وأراك هابيل القتيل ويوسف الصدّيق أبصر فيك

عبد الناصر المطعون فينا كل يوم»(٣)

إنّ هابيل القتيل ويوسف الصديق وعبدالناصر المطعون رموز دلالية تحيل مباشرة الى الرمز المقابل/ الجاني بعموميته دون ذكره في البنية اللغوية، واكتفاء النص بايراد أسماء الضحايا وتغييب القاتل إمعان في الهزيمة النفسية الناجمة عن واقع مأساوي. وفي المقابل فإن الشاعر يورد رموز الظلم والطغيان في سياقات مستقلة، مثل هولاكو، ونيرون... يقول:

«وأطل نيرون البغيض على الحرائق والطلل

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢، ٢٦٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أشداقه السوداء تهذي بالأغاني الداعرة

روما قضاؤك فاصبري يا عاثرة

نيرونك المسعور يحلم بالدماء الطاهرة»(١)

وتبقى قيمة هذه الرموز في إشارتها الخفية الى مثيلاتها في الواقع مما يحقق في النص مستويين ينظر من خلالهما الشاعر الى واقعه.

وتتكرر كذلك مفردة «القرصان» رمزاً الى السلطة الجائرة وتعسفها في التعامل مع الطرف المقابل، في كل أنحاء العالم من خلال نظرة إنسانية شاملة:

«كانت الشمس كما تعرفها افريقيا

أبداً ساطعة تكشف ما في ساكن الغابات

من خصب

وخيرات دفينة

حين ثارت صرخات الأمر بالضرب ودوى

مدفع القرصان في الأرض الطعينة

وتهاوى عدد بين قتيل وجريح وأسير

وسرى الذعر كما يسري المساء»(٢)

وطبيعة المعركة التي يخوضها الشاعر مع شعبه ضد قوى الهيمنة، تجعله يميل الى إيراد رموز النضال والتضحية من خلال نظرة إنسانية دون أن يقيد نفسه باطار وطني أو قومي، كما في قصيدة «الى بابلو نيرودا»(٣) مثلا:

«يا نيرودا أيّ قمة

تولد الكلمة في أفواهنا الخرساء خرساء صموت

تولد الكلمة لا تنفك في أشداقنا البلهاء تذوي وتموت.

تتلوى في هوان الصمت أو ذل الهزيمة

في أسى لوركا الشهيد

(١) المصدر نفسه، ص٧٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأسى بوليفيا

وجيفارا والرصاصات الأثيمة».

فهذه رموز تشير الى محطات نضالية، يتوقف الشاعر عندها ويتبناها رمزاً إنسانياً خارج إطار الرؤية القومية أو الاقليمية، ويقول أيضاً:

«وكاننا في غير هذا العصر لم نسمع

بجيفارا وبن بلا وهافانا وهانوي العظيمة»(١)

إن هذا الاندغام بين الرمز الانساني والمكان، يوحد الصيغة النضالية، ويضفي طابع الشمول الى الرؤية الانسانية التي ينطلق الشاعر منها في بناء القصيدة.

وإذا كان الكثير من هذه الرموز قد أسهم في بلورة الرؤية التي يسعى الشاعر الى تجسيدها في نصه، فإن إيغال الشاعر أحياناً في إيراد هذه الرموز والمسميات السياسية، قد أضفى على القصيدة طابعاً سياسياً وفضاء عاماً، أفقد لغتها إطاراً من الخصوصية الشعرية، وأكسبها خطاباً سياسياً بعيداً عن لغة الشعر المتوترة والموحية.

وننتقل الى الاسطورة، فهي الظاهرة الأنضج والأكثر حضوراً في قصائد الشاعر الذي عمل على استحضارها وإسقاطها على الواقع، وكثيراً ما انطلق الشاعر في بناء القصيدة من خلال ثقافته الاسطورية، حيث يكون البعد الاسطوري هو الحافز لكتابة القصيدة، فيستوحي الرؤية جراء قراءته وتناصه مع الرؤية الاسطورية، كما هو الأمر في قصيدة «انتظار»(٢) التي يوظف الشاعر فيها الاسطورة اليونانية «بروميثيوس»، ولا يكلفنا الشاعر عناء البحث عن جذور هذه الاسطورة، فهو يقول في بداية القصيدة مقدماً:

«في الأساطير اليونانية أن بروميثيوس قد تمرد على الآلهة التي أرادت لبلاد اليونان الجميلة أن تعيش في الظلام، فاختطف النار من مركبة إله الشمس، وألقى بها لليونان».

إن هذه المقدمة يعتبرها الشاعر مدخلاً ضرورياً لفهم القصيدة، وهذا بدوره يشير الى أن الشاعر ليس معنياً بإثبات تفاصيل الاسطورة في المتن من خلال بنية سردية، بل إنه يستوحي الرؤية الاسطورية ثم يصهرها ضمن بناء القصيدة، لكن الرؤية الخاصة لا تذوب في الوعاء الاسطوري، بل يبقى محورا الاسطورة والرؤية الواقعية يسيران ضمن خطين متوازيين في الاتجاه نفسه لتصبح الاحالة بينهما حتمية، وإن كان الشاعر لم يستطع أن

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرقى بالرؤية النصية الى مستوى يقارب مستوى الرؤية الاسطورية، ففي حين كانت الاسطورة تجسد معنى الثورة والتمرد، ظلت الرؤية الشعرية تجسد بعد التشخيص والدعوة، وهي المرحلة التي تسبق الثورة.

من هنا كانت رؤية النص ـ بفعل الواقع السلبي ـ تتخلف عن رؤية الاسطورة، وإن كانا يبرزان في البنية اللغوية بالمقدار نفسه، ويتضح ذلك من خلال حقلين دلاليين هما:

أ ـ حقل دلالات يرتبط بالاسطورة: [ليل، ظلام، صباح، نجوم، صمت ثقيل، الضياء، المركبة، الشعاع، رب جديد]...

ب ـ حقل دلالات يرتبط بالواقع: [الليل الذليل، الموت، الدم المطلول، الشرف الذبيح، الذل، حشرجات الميتين، ابتهالات النساء، المعركة...].

من الواضح هنا أنّ النصين السابق واللاحق تتوزع حقولهما الدلالية في القصيدة توزيعاً معتدلاً، وبالتالي، فإن هذا التوظيف للأسطورة على هذا النحو أحالها الى مجرد رمز يومىء من خلالها الى الواقع:

«وتموت أصداء النداء

وتغيض في الأرض الحزينة

حيث الدم المطلول والشرف الذبيح

والذل والأغضاء والعرض الأسير

والصمت الا حشرجات الميتين

ثم ابتهالات النساء

يا رب قد حق الجزاء

يا رب إنا كالشظايا فوق أرض المعركة

ماتت أحاسيس الجراح»(١)

وفي قصيدة «من ليالي بنلوب»(٢) تتقاطع الرؤية الشعرية مع الاسطورة الاغريقية (بنلوب)(٣)، فتتصهر الرؤية الشعرية في قالب الاسطورة، لتصبح القصيدة ترجمة شعرية

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٣) يقدم الشاعر لهذه الاسطورة بقوله: «تقول الاسطورة الاغريقية إنّ بنلوب لما طال غيابها عن زوجها البطل (اوديسيس) وتكاثر عليها الخطاب، كانت تعدهم بالزواج بعد ان تغزل ما كان لديها من الصوف، ولكنها كانت تفل في الليل ما تغزله في النهار، وعاشت عمرها في انتظار حبيبها الغائب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للرؤية الاسطورية، عدا ما تتضمنها الرؤية من خصوصية نابعة من الاحالة الى الواقع المعيش. إن صوت القصيدة يغيب تاركاً المساحة الشعرية لصالح البوح الاسطوري الذي يحتل حضوراً راسخاً في وعي الشاعر، وهنا يظهر حقل دلالات يزخر بالاحالات الى الفضاء الاسطوري، بينما يخلو تقريباً من مفردات تترجم البعد الواقعي: [مغزل، زائرون، انتظار، حاك، يوم جديد، أرنو، البعيد...]. إنّ هذه المفردات جزء لا يتجزأ من البنية الاسطورية التي يدخل النص معها في حالة تناصّ يغيب معها الواقعي لصالح الاسطوري:

«مات النهار

يا مغزلي المنكود قد مات النهار

والزائرون التافهون تجمعوا خلف الجدار

لكنهم لن يدخلوا

يا بيتي المحزون إني في انتظار

ستفلّ كفّ الليل ما حاك النهار

لكن سيولد من جديد

يوم جديد»

ونحن حين نقرأ هذا النص، فإنما نقرأ الاسطورة ذاتها بلغة الشاعر التي تضيء حزمة من الدلالات الكثيفة والاحالات الواقعية. إنّ ما يجمع بين النصين والمستويين هو طبيعة الرؤية الواعية لمسألة (الانتظار بلا طائل).

في قصيدة «الأرض المحرمة»(١) يلجأ الشاعر كعادته الى إضاءة الفضاء الاسطوري بقوله: «في الاساطير القديمة أن الآلهة غضبت على رجل ما، فقضت بأن يعيش حياته طائراً يجوب الجو حول جبل في البحر، ومنحته فرصة الخلاص، إذ يزور البر مرة كل سبع سنوات، فإذا وجد امرأة تحبه تخلص من ذلك العذاب، وإن لم يجد عاد الى الطيران حول الجبل في البحر مرة ثانية».

والشاعر في توظيفه لهذه الاسطورة، يتقمص شخصية البطل بعذاباته ومعاناته، ويتخذ السرد أسلوباً لكتابة قصيدته التي تتقاطع مع الاسطورة . فنحن هنا أمام صوتين: صوت الاسطورة، وصوت الشاعر/ النص، لكنهما يتماهيان داخل البنية اللغوية لتصبح الاحالة ذات محورين: محور يمتد الى الاسطورة، وآخر الى الواقع:

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«أنلني مثلها يا رب قد كلّ الجناح وكلّت الهمة

وقد ملّ الفضاء الرحب تجوالي

وهذي دارتي في السفح مهجورة»

إنه يحرص ـ وهو يعبّر عن نفسه وواقعه ـ على أن لا يخلّ بالموضوعة الاسطورية، وأن يبقى أميناً في ترجمتها، حتى ولو أدى به ذلك الى توظيف البعد الدرامي من خلال الأصوات المتباينة للتعبير عن الهدف الاسطوري:

«ساعفو عنك ثانية تزور البر

تنشد في بقاع الأرض ما يحلو لأشعارك

فإن جنّت بقيثارك

وإن جاءتك عاشقة مدلهة بلغت الأمر

وإلا استأنف الدورة»

ونحن ـ أمام مثل هذا النص ـ بحاجة الى الغوص في أعماقه، وسبر أغوار الرؤية العميقة التي يحاول النص بلورتها من خلال التقاطع مع الاسطورة، ولا بد من إضاءة الواقعين المتداخلين، فمن الاجحاف النظر الى مثل هذا التوظيف على أنه عبء على النص، وإنما يرتبط ذلك بدوافع الشاعر الذاتية، وحاجاته النفسية الى الحب الذي من دونه سيبقى يدور حول الجبل في البحر دون أن يقرّ له قرار. وفي الوقت نفسه، فإن الحب بعيداً عن البر/ الوطن لا معنى له، مما يبلور في النص ثنائية المرأة/ الوطن، فهو يختتم قصيدته مصرحاً لا ملمحاً بقوله:

«أغيب.. أغيب، لكن الهوى في أرضنا الحرّة»(١)

وفي قصيدة «كيف ماتت شهرزاد»(٢)، تبدو إفادة الشاعر من كتاب «ألف ليلة وليلة»، حين يلجأ الشاعر الى «التناص» مع نص أسطوري تراثي، وتبدو الاحالة الى الواقع المعيش ماثلة للعيان، حيث يقيم النص علاقاته المكثفة بين الاشارات الاسطورية ومقابلاتها في الواقع، ويصل الأمر الى درجة التداخل بين النصين لتصبح مفردات الاسطورة ومسمياتها مجرد إشارات رمزية الى ما يقابلها من دلالات، فشهريار رمز لتجبّر السلطة وقمعها، بينما شهرزاد تمثل دور الضحية من المثقفين والكتاب:

«وسلاحنا إذلال كلمة

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صغنا بها حلو الحياة ومرّها قصصاً حكايا

وبذلنا الدامي قدرنا أن نداري شهريار

وأن نسكّن فيه إثمه

قلنا.. حرصنا أن نقول ولم نقل إلا النفايا

والسيف يسلطه الزمان على الرقاب»

فـهـو هنا يوظف ضـمير المتكلم الجماعي كإحالة مباشرة الى الواقع، وإدانة عامة له. ولا يكتفي بذلك، بل يحرص على قارئه الذي يفترض فيه «خلوّ الذهن»، فيمعن في إضاءة الدلالات لينحو بالنص منحى القراءة الأفقية التي لا تترك للقارىء حيزاً لقراءتها أكثر من مرّة:

«يا شهرزاد وليلك الآتي مليء بالمخاطر

لا أنت قادرة على أن ترتضي الزيف القديم

ولا رضيت بقول شاعر

يا شهرزاد

يا أمة إيمانها ما كان إلا نبض كلمة

ونعيمها وجحيمها ترجيع نغمة

يا أمة وثنية الأرباب أنت صنعت

نفسك تارة معبودة كبرى وأخرى جارية»

إنَّ ورود الرمز ودلالته [شهرزاد ـ أمّـة] يجعل اللغة تنحو منحى الكشف والتفسير على حـسـاب كثافة الرؤية التي من المفترض أن يجسدها التوظيف المميز للأسطورة، لكنّ ما ميّز تعـامل الشـاعـر مع هذه الاسطورة، هو تلك القـراءة المختلفة للواقع الاسطوري، ليندغم في واقع طغت عليه السلبيات، حتى عجز عن مسايرة الفعل الاسطوري، وهذا انعكس على النص تحويراً طفيفاً في لازمة مركزية من البنية الاسطورية:

«وأطبقت جفونها الملاح

وجاء شهريار

لكنها لم تدرك الصباح»

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة «من حكايا سندباد»(١)، يستلهم الشاعر شخصية سندباد الاسطورية الشعبية، ويتقمصها للدلالة على المعاناة والترحال والتشرد، تلك الحالة التي عايشها الشاعر وشعبه في هجراتهم من الوطن صوب المنافي، والذي يبدو هو أنّ الشاعر ارتكز في بناء قصيدته على الاسطورة، بل ربما انبثقت فكرة القصيدة لديه من خلال الرؤية الاسطورية، وهذا يفسّر إمعان الرؤية الشعرية في مفصلة البنى الاسطورية دون إشارات الى الواقع، إلا ما تحيل إليه البنية من خلال القرائن الواقعية:

«كان مشدوه المحيا

مثل قديس يعاني رعب رؤيا

يتلوى تحت أسواط السؤال

أترى ما كان كان

أم تراه كان مما ينسج الغيب وما يوحي الخيال

لم يكن في جعبة العائد للصحب هدية

وتهامسنا: ترى هل خابت الرحلة، خاب السندباد»

من الواضح هنا أن فاصلاً ما يظل يفصل بين الاسطوري والواقعي، دون أن تتمكن البنية من صهر العنصرين معاً في بوتقة واحدة. إنّ المحور الاسطوري يبدو بوضوح بينما يختفي المحور الواقعي الذي يجسد رؤية الشاعر الخاصة.

وينتزع الشاعر أحيانا بعده الاسطوري من دلالاته الزمانية والمكانية، ويطوّع الدلالة الاسطورية لخدمة اتجاه نفسي معين، كما هو الأمر في قصيدة «من حكايا الليل»(٢) حيث يستعير الشاعر أسطورة «شمشون ودليلة المحتالة» ونفاجأ بانحياز الشاعر الواضح لشمشون اليهودي في مواجهة دليلة الفلسطينية المحتالة. إن النظر الى هذه الاسطورة بمنظار السياسي سيخلّف ارتباكاً وسوء فهم للنص، إنما لا بد من النظر إليها من خلال موقف إنساني عام ينحاز فيه الشاعر الى الذكورة بمعطياتها العامة ضد الأنثى المخاتلة المحتالة:

«شمشون جزتْ شعره دليلة

وفاؤها وحبّها خديعة وحيلة

فلم يعد يخيفهم ولم تعد في عزمه عجائب البطولة».

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكما استلهم الشاعر قصائد عدّة من خلال ارتكازه الى بعد اسطوري، فقد وظف الشاعر أحياناً رموزاً اسطورية توظيفاً عابراً دون الوقوف طويلاً عندها، كما هو الأمر في قصيدة «هذيان»(١)، يقول:

«هو طيف

هو صورة

أبدعت فينوس فيه كل ذرة»

إنّ هذه الاشارات الاسطورية عابرة، وليس لها من الدلالات ما يؤهلها للارتقاء بفنية القصيدة إلى أكثر من إيحائية المفردة ذاتها بما تلقيه من ظلال، وبالرغم من تعدد أنماط التوظيف الاسطوري عند عبدالرحيم عمر، فقد «كانت الاسطورة أحياناً ترتقي في استخدامها لتغدو جزءاً من بنية القصيدة، بينما تظل في أحيان أخرى كلمة من كلماتها أو إشارة قد يسوّغها التعريف بها»(٢)

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥٧.

(٢) مصلح النجار، الاسطورة في شعر عبدالرحيم عمر، صوت الجيل، ٢١٤، وزارة الثقافة عمان، ١٩٩٣، ص ٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«بنـــاء القصيـــدة»

قـبل أن نشرع في دراســة البناء الفني، ونمـذجـة أنماط البنيـة واتجـاهاتها في قـصــائد عبدالرحيم عمر، لا بد لنا بداية من أن نميز بين شكلين من أشكال القصيدة يمثل كل منهما إطاراً عـامـاً ومـرحليـاً من مسيرة الشاعر الأدبية. هذان الشكلان هما: قصيدة «الشطرين» وقـصيدة«التفعيلة». وبينما يتجسد الشكل الثاني من خلال معظم دواوين الشاعر وقصائده، فإننا نجد أن قصائد «الشطرين» تنحصر في ديوان صدر حديثاً، وإن كانت قصائده قد كتبت في مـراحل مـبكرة. هذا الديوان هو «تيه ونار»، الذي كان آخر ما صدر للشاعر قبيل وفاته، وقـد التـزم الشـاعر فيه القصيدة التقليدية محاولاً الالتزام بتقليديتها غير عابىء بمحاولات الانطلاق نحـو آفاق الحداثة، معتبراً قصيدة «التفعيلة» في المجال الأرحب لمثل ذلك الانطلاق. من هنا كان الخيط الذي يفصل بين النمطين واضحاً وحاسماً، حتى ليبدو الأمر كأنّ الشاعر يكتب نوعين أدبيين مختلفين، بالرغم من محاولات الدمج الشكلي التي قـدمـهـا الشـاعر من خلال نماذج قليلة، كما يظهر في قصائد «المخاض» و«استشهاد شاعر» و«كفى حزناً»(١).

فـفي قصائد «تيه ونار» يقدم لنا الشاعر نموذجاً للقصيدة التقليدية بكل مقوماتها، دون أن يبدو معنياً بإثبات ذاته المعاصرة، فأقصى ما يهمه أن «ينظم» قصيدة تكتسب هويتها من خـلال انتمائهـا إلى عـمود الشعر، رغبة منه في التواصل الحميم مع الماضي الشعري، وإقامة علاقة نوعية مع التراث. من هنا يفتتح الشاعر قصيدته «للاسراء والقدس والشهداء»(٢) بمقدمة غزلية يعقبها وصف للناقة والرحلة.

«تشكو الوجى ناقتي من طول رحلتها ويلهب الوجد أشواقي وأشجاني»

كما يتطرق إلى الشكوى من سـوء الحـال، بشـعـر مـسـجوع يبالغ في تقمص القصيدة التقليدية:

«فالجمـع منشغـل والربـع منذهـــل والنقع مشتعل من غير فرسان»

ثم يمضي في إثارة قـضـايا تمت بصلة لذكـرى الاسراء مخاطباً الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ والقدس والشهيد والأمّ.. إلى غير ذلك، ثم يختتم القصيدة ببيت مكرور:

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٤١٢، ٤١٧، ٤٣٣.
(٢) عبدالرحيم عمر، تيه ونار، مصدر سابق، ص ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«عليك مني ســـلام الله مـا ادّكـرت ثكلى، وما حلمـت بالنور عينان»

ويكتب الشـاعر هذا النمط من القصائد مدافعاً عن ذاته الشعرية ضد دعوات كانت تسم من يمارس كـتـابة شـعـر التفعيلة بالعجز والركاكة، مقدماً الدليل من خلالها على شاعريته، ليبدأ بعدها انطلاقته نحو آفاق القصيدة الجديدة.

تعددُ البنى:

يبرز عـامل التـفكيك في البناء الفني نتـيجة تقنيات عدة يوظفها الشاعر في قصيدته، مما ينحـو بهذا البناء منحى التـفكيك والتشظي، لتبدو البنية وهي غير قادرة على الانتظام بسلك بنيـوي واحـد، وهذا يتيح لها أن تنطلق من عقال غنائية القصيدة نحو آفاق وثابة وفسيحة، مـوظفـة تقنيات المسرح وأدوات القص الحكائي في التعبير عن الرؤية النصية التي تتناثر على تضاريس البنية.

هذه الرؤى المشظاة والموزعـة على أكـثـر من مـرجع تحيل إليه البنية، تحاول الانصهار داخل إطار الرؤية الكلية، فتنجح أحياناً وتخفق أحياناً أخرى.

وحين يحاول الشـاعـر أن يروي حكاية واقـعـه وشعبه المشرد عن وطنه، فان القصيدة تكتسي لديه بنفس ملحـمي، مما يكسب الرؤية طابعـهـا الجماعي، فـتـزخـر اللغـة بضمائر الجماعـة والغـيـاب، وتأخـذ البنيـة بالتـشظي والتنوع في مـشـاهد كـرنفالية تمضي باتجاه التراجـيديا لتجسد «التغريبة» الفلسطينية من الوطن نحو الشتات، وهذا ما نتبين ملامحه في قصيدة «من قصص الرحيل»(١).

إن الشـاعـر حين يصـادفـه مضمون غائم أو رؤية ضبابية، فإنه لا يغوص في الداخل/ الذات للكشف عن خـصـوصـيـة الرؤية، بل يحيل الى فضاء العالم الخارجي الموار بالحركة والتناقض، مـوظفـاً ثقـافـتـه العـامـة في إقـامـة بنى جزئية داخل إطار البنية الكلي الزاخر بالاحالات. ففي قصيدة «من حكايا الليل»(٢) نجـد الشاعر يتنقل بسرعة خاطفة من بنية الى أخـرى محاولاً توظيف أكبر مـسـاحـة ممكنة من ثقافته الذاتية في إقامة معماره الفني، فهو يفتتح قصيدته بخطاب موجه الى صديقته، ثم يحيل الى فضاء من العشق البائس الذي يرسم هالات رومـانسـيـة، وتتـداخل فـيـه الشـخوص من خلال تحييد العامل الزمني، مما يكسر التوقع. فالشاعر يورد «عفراء» في السياق ثم يتبعها بـ «قيس» في علاقة لا تخضع للمنطق، إلا حين ترتبط بالرمز الكلي الذي يتبلور من خلال ثنائية الحب/ المادة. ثم ينتقل الى اسطورة «شمشون اليهودي ودليلة المحتالة» لينتهي بها.

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١١٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن المسوغ الوحيد الذي يقدمه الشاعر لبنية تحتوي هذا القدر من البنى الفرعية الموزعة دون أن تتنامى باطراد في الفضاء النفسي، هو ذلك العنوان الذي يعنون به نصه، فهي حقاً «حكايا» تتوارد الى خاطر الشاعر ليلاً.

يتكرر هذا الأمر في قصيدة «صور من عام ١٩٣٦»(١)، حيث نعثر في بنية القصيدة على عدد من البنى السردية التي تنتج من خلال حالات تذكرية تنثال على مساحة الذاكرة فلا يتردد الشاعر في إبرازها الى الوعي وإثباتها في نصه:

«كنا صغاراً يومها نخشى الظلام

وملائك الشهداء تظهر في الظلام

كنا نموت إذا ننام على الطريق

ما زال من أمد سحيق

صوت المؤذن يملأ الأسماع في الدرب العتيق

أبداً تسير به عصاه»

ومما نعثر عليه في دواوين الشاعر من بنى تتفكك وتتشظى، وتفقد خصوصيتها الفنية، عدد من القصائد «الصحفية»، كتلك القصيدة ذات المضمون السياسي «يوميات من حزيران»(٢) التي يتقمص فيها الشاعر صوت مذيع إعلامي يسرد «خبر» الهزيمة العسكرية من خلال عدد من المقاطع السردية المعنونة من خلال نظام تأريخي زمني. فالشاعر هنا يعادل المذيع، والقصيدة بيان صحفي موزع توزيعاً عروضياً، أما اللغة فإنها قالب الفكرة التي يجهد الشاعر نفسه في إبرازها عن طريق السرد المباشر، يقول في مقطع بعنوان [٧ حزيران ١٩٦٧](٣).

«أيها الاخوة في أرض بلادي الطاهرة

أصبحت كل الخفايا ظاهرة

وقوى دولية كبرى وراء المجزرة

لم تزل تكبر ساح المجزرة

غير أنا سنقاتل

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإلى آخر جندي شريف سنقاتل»

ولا بد من الاشـارة هنا، إلى أن هذا النمط غير شـائع ولا يمـثله إلا عدد محدود جداً من القصائد التي ارتبطت كتابتها بظرف طارىء.

ومن القصائد التي تقرب الى الاذهان نمط البنية في نصوص الشاعر، وتجلو تصور البنى المتعددة، قصيدة بعنوان «الهزيمة»(١)، لا بد من إيرادها مجزأة لأغراض الدراسة كما يلي:

أ ـ سيف هولاكو على رأسي يدور

حده يلهو بذعر الكلمات

تتوارى كلماتي المتعبات

ب ـ أصدقائي

في دمي حزن، وفي روحي براكين تمور

وحداء مبهم الاصداء يطوي الظلمات

مثقلاً بالخزي والمأساة أقدامي تغور

في صحارى الملح، تيه الملح دربي

جـ ـ إنني أمقت قلبي

ما له قد ألف الأرزاء حتى ألفته

خلفته قسوة الأيام في بحر دمي مرساة حسرة

عافها الربان، ما عاد إليها، طاوعته ألف مرة

فاعذروني، ولنثرثر

واملأوا المقهى ابتسامات بليدة

فانا يا أصدقائي

أعشق الفرحة لكنّ كؤوس العمر مرّة.

د ـ قد مضى عهد البطولة

وأبوزيد الهلالي ذاب خزياً من حصانه

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩ ـ ٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وابن شداد توارى

عاد لا عبلة في الحي ولا الحي فخور بطعانه

والخيول البلق ليست عربية

والكماة البله في أعرافها

ما عرفوا معنى الرجولة

فيا لفرسان طواحين الهواء

هـ ـ أصدقائي

نحن إنْ غبنا عن الدنيا

تناسينا أسانا، حسّنا المشلول

أعباء المسيرات الطويلة

و ـ فنزيل الجب ما زال ينادي

والصدى

يترامى خافتا عبر المدى

عبثاً راحوا، وهذي البئر تابوت الردى

ز ـ أصدقائي

رحلة الصيف خسارة

والشتاء

مثلما تدرون أخذ لا عطاء

فلنحدق بعيون مغمضات

ولنعش في أرضنا كالغرباء

فعسانا لا نعي هول المصير

يوم أن ترتجّ أرجاء السماء.

في هذه القصيدة بنية أساسية تتشظى نتيجة اختراقها من قبل بنى جزئية زجّ بها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر باعتبارها مشاهد تحيل الى الهزيمة دون أن تكُونَـها، وتتشكل البنية الأساسية للنص من تتـابع المقـاطع: [ب، جـ هـ ز] بينما تشكل المقـاطع [أ، د، و] بنى هامـشـيـة يلحـقها الشـاعـر بالنص من خلال ثقافته المكتسبة على سبيل التضمين، دون أن تذوب في إناء البنية، لتـبـقى عـامل تضـخم واحتقان، لا عامل نمو واكتمال. وتدخل هذه البنى المضمنة في ثلاثة أنماط رمزية.

أما النمط الأول، فهو ما يرمز الى الظلم والطغيان، ونجده في البنية «أ» ورمزه (هولاكو)، وعـلاقـة الشـاعر به تشبه علاقة القاتل بالضحية. والنمط الثاني: أبطال تاريخيون يوردهم النص مـشـوهين، ويطوعـهم لملاءمـة بعد الهزيمة، ونعثر عليهم في البنية «د»، وهم (أبوزيد الهـلالي، عـنـترة بـن شـداد) وتوابعـهما مـثل الكماة والخـيـول... بالاضـافـة الى الاحـالة الدينكيـشوتية الملحقة بهم. أما النمط الثالث: فهو نمط الضحية، كما في البنية «و». وتجسده قصة يوسف ـ عليه السلام ـ

يلاحظ أن هذه الأنماط الثـلاثة تشكل بنى جـزئيـة تتـشظى وتتوزع في البناء، ويحاول الشاعر أن يطوعها قسراً لتنسجم مع الرؤية الكلية [الهزيمة]، لكنها تبقى بائنة الانفصال عن جسد البنية الأساسي [ب، جـ هـ ز] الذي يعبّـر من خلاله الشاعر عن رؤية خاصة تخلو من الاحـالات الرمزية والاشارية، وتتجانس في بنائها الطبيعي من خلال إقامة خطاب مباشر يتخصص بالنداء [أصدقائي].

البناء الدرامي:

لعل اهتمام الشـاعـر بالمسرح، وممارسـتـه للكتـابة المسرحـيـة في شطر مهم من حياته، وبخـاصـة مسرحـيته التي نالت قدراً من الشهرة «وجه بملايين العيون»، كانت وراء إضفاء البـعـد الدرامي الى كـثير من قـصـائده، تلك المسرحيات التي عناها الدكتور محمود السمرة بقوله: «أما مسرحياته الشعرية، فقد لقيت نجاحاً مماثلاً، وحظيت بالكثير من التقريظ، وشاع مـا ورد فـيـهـا من أغـان شـعـبية، رددتها الاذاعة، وأصبحت نغماً محبباً تهفو اليه نفوس المستمعين، فلاحين بسطاء، ومثقفين معتزين بثقافتهم»(١)

ولعل بناء القصيدة من خلال عنصر الدراما المسرحية، جعلها تحتل موقعها الوسطي بين القـصـيـدة الغنائية التي تمثل البوح والافضاء، وبين المسرح الشعري. ومن هنا تكتسب هذه القـصـيـدة أهميـتـهـا، وإن كـان البعد الدرامي يتفاوت في توظيفه من قصيدة لاخرى. ففي قصيدة «صدفة»(٢)، نعـثـر على البعد الدرامي واضحاً كل الوضوح، فهو نتاج وعي مسبق، يتضح من خلال تقديم الشاعر لقصيدته بقوله:

(١) د. محمود السمرة، عبدالرحيم عمر في ذكراه، أفكار، ع(١١٣)، ١٩٩٣، ص ١١٦.
(٢) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«في هذه القصيدة صوتان يتداخلان، أحدهما مسموع والآخر داخلي». وهذا يكشف عن الوعي القبلي لما سوف يوظفه من تقنيات لانتاج بناه الفنية. إن الشاعر يحاول أن «يمسرح» قصيدته من خلال خبرته المسرحية، لكن الراوي في هذه القصيدة يختبىء خلف البطل ويوجهه بقوته الذاتية من خلال ضمير المتكلم:

«ـ صاحب الشقة يا سيدتي ليس هنا

وأنا أيضاً غريب كالكثيرين هنا

فادخلي إن شئت يا ألف هلا»

هذا المشهد الدرامي الحيّ يقيم حواراً من طرف واحد هو الراوي الذاتي الذي لا يلتزم الحياد، ومن هنا فإنه لا يقدم أكثر من هذا المشهد، ليقيم في المقطع الثاني بنية مختلفة، تقدم حواراً مونولوجياً داخلياً:

«ـ لعلها المراهقة

لعلها الطفولة الشقية

لعله الشوق الى صديقه

لعلنا نحن الرجال القانعين

نبحث عن ذواتنا

في امرأة أو لعبة أنيقة»

هذا الحوار التحليلي الداخلي يتكرر بين مشهد سردي وآخر كتعليق مجاني من قبل الراوي على ما يمرّ من أحداث أمام شريط الذاكرة، ويتنامى السرد في المقطع الثالث من خلال تقنية التذكر بتوظيف الفعل الماضي، مما يكسب المشهد سمة المضيّ والانتهاء، وهذا يناقض زمن المشهد الأول:

«كان شوق الشارع المحموم للحب وأزياء النساء

ثالث اثنين يذوبان هوى ذاك المساء

وتعارفنا بسرعة

وباسماء كلانا يدري أنها محض افتراء»

وإذا كانت هذه المشاهد السردية تجسد الأبعاد الحكائية من خلال الحدث والزمان والمكان والشخوص، فإن الحوارات المونولوجية الداخلية تماهي هذه الأبعاد وتحيّدها في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محاولة للوصول الى البؤرة الشعرية خارج إطار التحديد والنمذجة:

«كانما نعيد بالوهم

أقدارنا المرصودة العتيقة

لنقطة البداية الطليقة

لا اسم لا تاريخ لا عنوان

ولا ارتباط بالزمان والمكان»

ثم يعود الراوي الى وعيه السردي، حريصاً على تنامي العنصر الدرامي من خلال مركزه الافعال في بؤرة التحقق والقطع، حين ترتبط بالزمن الماضي:

«وتبادلنا السجائر

وتحادثنا على كاس طويلاً عن مقادير البشر

وعن الصدفة والأرض إذا غاب المطر

كل شيء كان يطفو في العيون الجائعة

وهمت غيمة عطر ضائعة

واستقر الطائران الثائران»

في هذا المقطع يصل الفعل الدرامي الى الذروة، ثم يبدأ الخط البياني التوتري بالهبوط التدريجي حتى التلاشي في نقطة يجسدها التركيب «واستقر الطائران الثائران». فالثورة تتحول الى النقيض/ الاستقرار، ذلك التحول المرتبط بالحاجة البشرية الدائبة. غير أنّ الحوار الداخلي في المقطع التالي، يكشف وهم التحول، فهو مجرد انتقال من ألم إلى ألم، ولكن من نوع آخر:

«كانما نستبدل المقيم من آلامنا بوافد الألم

ونشتكي من قيم نغرقها في لحظة من الوهم

حتى إذا ما استيقظت شوارع الصباح، عضّنا الندم»

إن هذا الفصل الواضح بين صوتين يشكل كل منهما بنية خاصة، يفرز ثنائية تبرز بوضوح في خيوط البنية، هي ثنائية الخارج/ الداخل. وبينما يتجسد الطرف الأول من خلال هذه المشاهد الدرامية الحركية المرتبطة بالجسد المحدود بالأبعاد الزمكانية، فإن الطرف

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الآخـر يتـبلور من خـلال هامش تحليلي مضاد للرؤية التي يطرحها الخارج. فالفعل الواعي الذي تحـرّض عليـه الحاجة البشرية من خلال مشهد حركي، يقترن بالندم والألم في الحوار المونولوجي، وتفـرز النهـاية أخيراً مشهداً دراماياً يجسد صورة حركية دقيقة ترصد التحول الدرامي باتجاه النهاية:

«ـ وعلى مدخل دهليز مجاور

قطة تهذي وبواب وعصفور مهاجر

أيقظ الفجر جموع النائمين

فمضت زائرتي تدلف من باب الى باب مجاور»

أنماط حوارية:

يعـتني الشاعر بالحوار كثيراً في قصائده، ويقيم أنماطاً من الحوارات التي تشكل العامل الدرامي. ففي قصيدة «ضائع على الدرب»(١) يرتكز الشاعر في بناء القصيدة على حوار قائم بين صوتين يقيمان أداء حوارياً يبرز من خلال شكل ترقيمي، حيث يتقدم كل مقطع صوتي إشارة(ـــ) لتشير الى بداية تحول صوتي.

ويدور هذا الحـوار مـابين الأب/ الابن، حـيث يمـثل كل منهما جـيلاً من أجيال النكبة، ويظهر صوت الأب طافحاً بالسوداوية والسلبية:

«العتمة الهوجاء قد جنت

وفي فانوسك الخابي مجاعة مقلتيك

ضاع الطريق

لا الريح تكشفه ولا جرّ الخطا المكدود فوق الرمل

يقطع رهبة الليل العميق

التيه خلفك، ضاع ما قدمت من عرق

ومن دمع سفحت على الطريق»

بينما يبدو الصوت الآخر أقوى، وأعمق إيماناً بجدلية الكون:

«الليل يا مولاي جسر المدلجين الى الضياء

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والموت مهر للحياة

إنا حرقنا يوم أدلجنا قواربنا الصغيرة

لم يكن فينا التفات للنجاة»

وهذان الصوتان اللذان يبدوان متناقضين ظاهرياً، يتتامان في فضاء الرؤية، ليشكلا نتاج نظرة جدلية تعاين الضوء من خلف حجب الظلام، وهذا البعد الثالث، هو صوت الشاعر الذي يبحث لنفسه عن موقع في ثنائية حوارية تبرز بشكل مكثف ومختزل من خلال المقطع:

ـ وسننتصر!

ـ وسننتحر!

لكن النص يعود لينتهي كما بدأ.. نهاية تنمّ عن استمرارية الفضاء المأساوي، مما يعزّز النظرة المرتبطة بالواقع ومعطياته السلبية:

«لكن سدى

فطريقنا المرجوّ ضيعناه، لم يعرف قرابين الخلاص»

ويقيم الشاعر حواره أحياناً من خلال مخاطبة صديق حقيقي، ليبثه قصيدته عبر رصد التماثل القائم بين الأنا والـ(هو)، إنه لا يخاطب الآخر باعتباره ذاتاً منفصلة، بقدر ما يخاطب فضاء يحيل الى الذات، ويشير الشاعر في مطلع قصيدته (دون جدوى)(١) الى جهة الخطاب ويقول: «الى صديق يتعذب في رفضه»، وهذا الخطاب يبقى يراوح بين اتجاهين: [أنا ـ أنت] و[أنت ـ أنا]:

«يا صديقي

أنا مثلك

لي آمال، وأشواق حبيبات جميلة

كم أغنيها، وكم أغزل من أهداب عيني لها عشّاً

وكم أطعمها قوت أطفالي، ولكن دون جدوى

إن كفي لم تزل عنها غليلة»

كما يختار الشاعر أحياناً أن يفتح قنوات الحوار مع الموجودات فيخاطبها، ويقيم معها

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوعاً من التواصل من منطلق التوافق أو التضاد، لكن تلك الموجودات تبقى في حالة من السلبية والسكونية دون أن تبادله الرد، فهو يفتح حواراً مع «جدار الصمت» في قصيدته «أغنيات للصمت»(١) عن طريق الخطاب المباشر (يا، أيا) لكن المخاطب هنا لا يحير جواباً، ويتسم بالسلبية:

«أيا جدار الصمت يا جدار

حتام يا جدار

تلفنا دوامة الفناء والبوار

حتام يا جدار

نلوك حسرة الفراغ والعدم

ونجرح الغصات

ونسفح الدموع

لياليا حصادها الجفاف والندم»

ويظهر اهتمام الشاعر بتشخيص الأمكنة والكتابة إليها لا كتابتها، كما نجد في قصيدة «إلى عمان»(٢)، فهو يجسد منها شخصاً ويخاطبه، موظفاً ضمير المخاطب، وأدوات النداء «يا عمان، أنا يا أم شاعر، أنت يا أمي»...

إن مما يروق للشاعر أن يخاطب الأشياء وجهاً لوجه، وأن يكسوها بالحضور الجميل، فهو لا يكتب عن الغائب، ولا بضميره إلا نادراً، مفسحاً المجال للحواريات وتقاطع الأصوات وتبادل الرؤى والصور الحية، لتبرز في عمق البنية، مما يضفي على النص تنويعاً حركياً ويخرجه من غنائيته وهدوئه.

ويفضل الشاعر في عدد من القصائد أن يقيم علاقته مع القارىء من خلال طرف ثالث، مبرزاً حواراً وهمياً ونادراً بين أناه والمرأة المفترضة التي يستحضرها كملاذ للبوح دون أن يقيم علاقته المباشرة مع النص أو القارىء، ففي قصيدة «بطاقة عابر مجهول»(٣)، يختزل الشاعر/ الراوي حوارات الآخر/ هي لصالح بوح الأنا، فهو يفترض الأسئلة الغائبة، ويقدم إجاباته لها على هيئة قصيدة:

«من أنا يا سيدتي

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عابر آخر قد ألقى به البحر الى رمل الجزيرة

واذا شئت مزيداً

عاشق بعثر بين الرمل والنخل حكاياه الأثيرة

مهنتي؟

اكتب شعراً وأغني

حينما يحرقني حر الظهيرة

وأحيل الريح والبحر شراعاً وجنوناً

غير ترنيمة نوم في دجى ليل العشيرة

موطني؟

كل بلاد الناس كل الأرصفة

كل موج في هجوم العاصفة»

وهكذا يستمر الشاعر في اكتشاف الذات وسبر أغوار الهوية من خلال أسئلة مفترضة، تبقى جزءاً من المادة الأولية للبنية، وإن كانت تتضمنها الاجابة، مما يولد تنويعاً حوارياً نادراً.

وتبدو المرأة في كثير من القصائد محوراً للخطاب السردي، مما يتيح للنص أن يقيم علاقته بين مستويين: مستوى النص، ومستوى الحكاية، ففي [رسالة الى صديقة مجهولة](١) يقيم الشاعر حواراً بينه وبين المرأة، لكنه حوار أحادي القطب، يسير باتجاه واحد من الراوي باتجاه المرأة:

«لست أدري

وأنا ليلي آلام

وغصات ثقيلة

أين أنت

فيم تقضين لياليك الجميلة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أترى تقضينها في زورق الحلم الاثيري الشراع

وترودين بحار الارض حيرى في التياع

بين أمواج ومجداف وأحلام عتيقة

لست أدري يا صديقة»

وفي أثناء هذا الحوار يلجأ الشاعر إلى السرد القصصي، ليقدم مستوى آخر يتشابك مع خيوط النص، مما يعمق الرؤية، ويتيح للبناء أن يحقق سمة التمدد والانتشار، خارج إطار مستواه التقليدي:

«هو فارس

زاده طعم الخطر

كان يهوي، كان يذوي مثل شمعة

ويداري من هواه ما استعر

وهي بكر غجرية

وأتى يشكو لها مما يلاقي

فاحبته ولم تمنحه شيئاً

لم تكن تملك شيئاً

فلقد بيعت كسلعة

مثلما بيع سواها من مليحات العرائس»

وعلى الرغم من أن هذا المضمون القصصي مطروق وشائع، إلا أن مجرد توظيف السرد القصصي في القصيدة، يعتبر إضافة نوعية حرص الشاعر على إدراجها في قصائده، وهو يستثمر هذا النمط السردي من اجل أن يقول كل ما لديه مما لا تتيحه لغة الشعر، إنه يسرد ملحمته الانسانية من خلال ما يتيحه هذا الاطار الحكائي، حتى يشعر أنه أثقل المتلقي بهذه الفضاءات القصصية التي يجعل من نفسه بطلها الوحيد:

«واسمعي مني الحكاية

لا تملي .. واسمعي مني الحكاية

فانا أحمل في قلبي بنيا ورسالة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خشيت بطش الظلام

واحتمت فيه، ففي قلبي ضياء»

إن الشاعر / الراوي يحرص على إيصال الفكرة / القضية، التي هي جوهر الحكاية، مما يؤدي إلى بسط الرؤية وانفراج العلاقات اللغوية، لتبدو لنا علاقات عادية خارج إطارها المشحون بالتوتر الشعري الذي عادة ما يدهشنا ببريقه وتألقه.

أما النمط الحواري الاكثر قرباً من بنية الشعر، وارتباطاً بالشاعر، فهو ذلك الحوار المونولوجي الذي يرتد فيه الشاعر الى نفسه، فيحاورها حواراً خفياً، يشيع فضاء من الغنائية والذاتية، يقول في قصيدة «هارب من حلمه» (١)

«تفرُّ. وأين المفر؟

وفي كل صوب صليب وأسر

وحلمك يقفو خطاك

لو انك لا حلم لك

لو انك ما كنت خير وأبقى

لو انك ما كنت، ما كان حلم، وما كان أسر»

إنّ صراعا داخلياً يتفجر في ذات الشارع فيشطيها إلى ذاتين متناقضتين حتى الانفصام، الذي يعترف به النص من خلال «كاف الخطاب»:

«يشدك من كل صحو يعرّيك

يفضح نبض وريدك

سدى، لن تزيّف لون وجودك

خلقت لتشقى، لتحمل نزف وريدك»..

إن الشاعر لا يمكنه أن يبصر ما يتنازعه من هواجس وأحلام. من هنا فانه يحاول أن ينفصل عن ظله، ويبني شخصاً آخر ينظر من خلاله الى ذاته، كي تتوضح الاغوار أمام عينيه. من هنا جاء الحوار في كثير من الاحيان داخلياً، يحيل إلى العمق، لا الى الخارج:

«مضى الرفاق كلهم

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ها أنت والظلام

والشارع الممتد فوق جثة الظلام

وها هي المدينة

قد لبست قيودها

واستسلمت لليل والسكينة

وعزّ أن تفيق

وعز يا حزين أن تنام

تعيش نفس القصة الحزينة» (١)

البنية السردية:

تتعدد أنماط السرد في بنية القصيدة عند عبدالرحيم عمر، كما تتباين قيمته الفنية ما بين قصيدة واخرى، فبينما نجد الشاعر في قصيدة ما يوظفه توظيفاً منسجماً، وبدرجة عالية من المهارة الفنية، نجده في قصيدة أخرى رتيبا، ويشكل عبئاً على البناء الفني لما يفرزه من بناءات نثرية مسطحة.

ففي قصيدة (فصول من رواية لم تتم) (٢)، يبرز عنصر السرد من خلال الراوي / الشاهد الذي يروي من خلال الزمن الماضي دون تدخل في بنية الحدث الذي يحيل الى السياسي والواقعي. فالشاعر / الراوي هنا معني بإثبات الرواية والتأريخ لها باعتبارها قضية تتماس مع الرؤية التي يحملها. إن القضية السياسية هي البطل الذي يتقمصه الراوي ويبرزه من خلال لغة السرد.

وهذا النمط السردي الذي يمعن في استجلاب الماضي غالباً ماينتج لدى الشاعر بنى مفككة غير قادرة على التلاحم والتواصل، لأنها تجسد الواقع الماضي، وهذا ما يشيء به عنوان القصيدة [فصول من رواية لم تتم].

ان القصيدة قد وقفت عند حدود القول ولم تتجاوزه الى الفعل مما خلق فجوة في ثنائية القول / الفعل، فالشاعر مجرد راوٍ تقليدي، يروي حكاية من موقع الشاهد المحايد، كما يظهر من جملته الشعرية «هكذا خبر مأمور الرقابة».

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشاعر يحاول قدر الامكان الانفصال عن نصّه براءة من واقع مستنكر لديه:

«هكذا خبر مامور الرقابة

عبروا النهر وضوء القمر الشاحب قنديل

على جنح سحابة

كان وجه الليل سفرا للتحدي والغرابة

اودعوه السر والوعد وغابوا

وانتظرناهم فما عادوا ولم يصدر بيان»

ونتيجة لهذا المحور السردي، كثيراً ما نظفر بقصائد ذات طول لافت، كما هو الأمر في قصيدة «رسالة إلى أخي في اميركا» (١)، فالقصيدة هنا «رسالة»، وهي ترتبط بالتوصيل الذي يخلق لغة ممطوطة يحاول الشاعر من خلالها أن يقول كل شيء، إنه يسرد تراثاً ضخماً من الاحداث المأساوية من خلال طرف ثالث، مما يضفي على القصيدة نفساً ملحمياً، ويذهب بها الى افق اكثر انسانية وانتشاراً، تاركاً المخاطب حلقة وصل بين المتلقي وبينه:

«وافترقنا يا أخي

وأسى النكبة يجتاح الحمى

وجراح العار تهمي دامية

وجموع الأهل يضنيها المسير

بعد أن عاشت قرونا راضية

تزرع الأرض وتجني زرعها»

اللغة هنا مجرد حامل للفكرة التي يود الشاعر أن يوصلها للقارىء، مما يفرغ السرد من مضمونه، ويحصره في مهمة تأريخية بحتة.

وتبقى شخصية «ابراهيم بن سليمان» في قصيدة «المطارد» (٢) من أكثر الشخصيات حضوراً في الذاكرة، لما يرافق هذه الشخصية من خيوط درامية تتغلغل في بنية النص. لقد آثر الشاعر أن يسمي قصيدته «المطارد» (٣) مبرزا الصفة الطارئة على الاسم الحقيقي، ومن

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٣) يقدم الشاعر لقصيدته بقوله: «ضاقت الأرض في وجه ابراهيم بن سليمان، وبلغ منه العياء مدى، وفي ضواحي البصرة، طرق باب دار كبيرة، وسأل صاحبها أن يجيره فاجير، وبعد أيام اكتشف أن مجيره يطلبه لأنه قاتل أبيه، فكشف له أمره.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شأن ذلك أولا ان يثير لدينا قدراً من الدلالات والاحتمالات لن نستطيع أن نقاربها الا حين الانتهاء من قراءة النص، وما يرافق ذلك من إضفاء سمة التوقع إلى القارىء، كما من شأن ذلك ثانياً، وهو الأهم، أن يعدد مستويات الدلالة البنائية للنص حين يحرر هذه الشخصية من إطارها السكوني والزمني، وينطلق بها إلى واقع سياسي يمارس فيه الشاعر، الراوي دوراً مشابها. فالمطارد هنا يحمل مستويين: مستوى المضيّ، ومستوى الواقع الراهن، و«ابراهيم بن سليمان» يوازي الشاعر باعتباره جزءاً من شعب مطارد يطلبه مجيره، وهكذا تتسع الرقعة، ويحقق النص انتشاره عبر الزمان والمكان. وتتضح هذه المقاربة من خلال توظيف ضمير المتكلم، في التعبير عن مضمون الشخصية:

«أقبل الليل فضميني أيا أرض السواد

مثل نخلة

فلقد اغفو على رملك ليله

وأريح العين من طول السهاد

ويفر الزمن»

فمن شأن هذا النمط السردي أن يوحد بين الشاعر وبطل الرواية، فالأول يختفي خلف البطل ويوجهه، دون أن يسمح لنفسه بالخروج على نص الحكاية الأصيل، وربما وصل الأمر بالوعي النصي إلى أن يستقل عن الواقع إمعاناً في مفصلة أبعاد الحكاية الحقيقية، فالسارد يبقى ملزماً نفسه بإيصال فكرته من خلال إيجاز القصة نثرياً في مقدمة القصيدة، ثم في سرد هذه القصة من خلال البناء حتى لتكاد تغيب الاحالات الواقعية إلا ما يلتقطه وعي القارىء بمستويات البنية. إن الشاعر هنا يقوم بدور الراوي البطل القابع خلف شخصية، أو خلف قضية، بحيث يبدو هذا الراوي «منحازاً الى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته، منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنيَّة» (١)

إن لجوء الشاعر إلى لغة القص والحكايات والاساطير هو ما أملى عليه اللجوء إلى تقنية السرد، لكن هذا التوظيف يظل مرتبطاً بالاحالة إلى الواقع. من هنا كان السرد دوماً ذاتياً، ومتشابكاً مع خيوط الرؤية، هذا النفس الحكائي والقصصي نجده ينتشر كثيراً في مساحات النصوص، وتتكرر من خلاله تراكيب شعرية تشي به مثل [من زمان، منذ أن كنا وكان، الساحر، بائع الاحلام، كان فيها جدنا..] (٢) ويحاول الشاعر عادة ان يهيىء الفضاء النفسي للغة القص، التي قد تبدو طارئة على الجسد الشعري، ففي قصيدة (في المنستير) (٣) مثلاً

(١) يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ط(١)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) راجع قصيدة «أحزان بائع الأحلام»، الاعمال الكاملة، ص ١١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقـــول:

«فاعذريني

واغفري لي قبسا من نرجسية

واسمعي مني البقية»

إنه يحاول أن يفسح لنفسه حيزاً في موقع الآخر، ويهيئه لسماع قصة يعتبرها الراوي فريدة واستثنائية، من أجل إثارة العطف والمشاركة الوجدانية، ويبدأ الشاعر / الراوي في المقطع الثالث من القصيدة برواية قصته معتمداً على الذاكرة:

«كان أطفال المدينة يحلمون

بالهدايا والمرايا والثمر

وبأنغام نشيد أو قصيدة

كنت أروي لهم ذاك المساء

قصة الطفلة والغول ودوّت في الفضاء

فإذا وجه المساء

وجه حقد ودماء وشرر

وإذا أحلام أطفالي نفايات على كف القدر».

إن بنية هذه القصيدة المكونة من ستة مقاطع، تتراوح ما بين الخطاب المباشر في التهيئة للسرد، والسرد نفسه الذي يحفز لدى الشاعر طاقة التذكر من أجل الاحالة إلى السياسي، وهذا الأمر أدى إلى غياب عنصر التكثيف للغة القصيدة وبنيتها، واشاع فيها من البنى المفككة ما يتناثر في فضاء رؤية سياسية عامة لا يجمعها إلا ذلك الخيط السردي:

«عدت بالخيبة والجرح إلى دفتر جدي

آه يا ديوان أشعارك جدي

حاملاً دون حذاء الحاجب العابس ديوان فضائح

طافحاً بالذل والاحزان لكن طافحاً بالفخر أيضاً والمدائح

تلك سوق الشعر في ليل قمار وسوانح»

وكثيراً ما يرتبط البناء السردي برواية الواقع الموضوعي، مما ينحو بالقصيدة منحى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحكاية الواقعية التي تنتج من خلال تجربة عاينها الشاعر .. تجربة ذاتية لكنها تنسحب على جيل بأكمله، مما يجعل القصيدة ترزح تحت هذا العبء السردي دون أن يتماهى في الشعري:

«ورجاء والدتي تقول مع السلامة يا بني

اذكر كلام أبيك إنا في انتظار رسائلك

وحملت في كفي الوصية

ودموع اخوتي الصغار

ودموع أمي في مآقيّ السخية

لم أدر كيف مشيت ودعت الحدود النازفة

والأهل والماساة والموتى وأشباح المنايا الزاحفة» (١)

إن هذا المقطع يجسد مشهداً حكائياً حيّا ينبض بلحظات الوداع النازفة، ويحيل إلى بعد ملحمي يرتبط بهجرات جيل كامل من الوطن صوب المنافي.

ويستعير الشاعر في عدد من قصائده فضاءات درامية جاهزة يطوعها لصالح النص، بحيث لا يقيم بناءه السردي إلا من خلال الارتكاز إلى بعد حكائي ثابت ومتبلور، ونلمح ذلك في القصائد التي اتكأ فيها الشاعر على الاسطورة. ففي قصيدة «من حكايا سندباد» (٢)، نجد السارد / الشاعر يختفي خلف البطل السندباد، ليروي حكاية محملة بالدلالات والاحالات الى الواقع، ليبقى السرد الاسطوري يسير في خط موازٍ للسرد الواقعي:

« وأقلتنا دروب ودروب

وإذا بي بين أسوار مدينة

كل ما فيها غريب وعجيب

ناسها بعض التماثيل بلا حسّ

ولا رجع إرادة

كنت فيها كنبي راح وسط التيه يدعو للعبادة»

وبينما يفسح الشاعر حيزاً معقولاً للشخصية الاسطورية لكي تعلن عن نفسها، وتسرد

(١) المصدر نفسه، ص ٨٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واقعها الاسطوري، فإنّ لغته تبقى نهباً للبؤر التوترية الناجمة عن الابعاد الرمزية والاحالات الواقعية. فالمستوى البنائي الاول للحكاية الأصلية يحيل إلى مستوى أكثر عمقاً، تحمله اللغة الشعرية. ويتعلق بالواقع الذي يعبر إليه الشاعر من خلال «حكاية السندباد»، ذلك لأن الشاعر والسندباد يتوحدان في الهم، ويتبلور هذا التوحد من خلال ضمير المتكلم الذي يسم السرد بالذاتية، وإن كنا لا نعمّم ذلك على البنية، فثمة «تنويع سردي» يلجأ إليه الشاعر في هذه القصيدة، مما جعل السرد في القسم الاول من القصيدة بضمير الغائب، ليبدو الراوي موضوعياً في هذا الجزء من القصيدة:

«كانت الأعين ترنو

ما الذي عاد به يوم المعاد

من كنوز الأرض هذا السندباد

وتهاوى الرخ فوق الأرض مزهوّ الجناح

ساخراً من عزّة الجو ومن هوج الرياح

ثم أهوى بجناحيه، وألقى ببقايا سندباد

كان مشدوه المحيا

مثل قّديس يعاني رعب رؤيا»

ويقدم الشاعر في قصيدته «من ليالي بنلوب» (١) المادة القصصية بلغة شعرية من خلال استعارة الفضاء الاسطوري. لكن هذه اللغة تبقى محتفظة بفيزيائية الحكاية الأصلية دون أدنى تحوير في مجال الرؤية، إلا ما يتركه السارد من قوة ذاتية في النص من خلال الاحالة الى واقع مشابه.

فهو يسرد حكاية «بنلوب» بضمير «الانا»، وكأنه يضع البطل في مجال «التنويم المغناطيسي»، ويتركه يسرد قصته بكل حرية، غير أنّ هذه المادة تبقى في إطار من السرد، دون ان تتماهى في «الشعري»، بحيث نشهد إحالة متبادلة ما بين أبعاد الحكاية الاسطورية، وأبعاد النص ليحيل كل منهما إلى الآخر.

إن عناصر الحكاية برؤيتها وحقولها الدلالية، ومشاهدها الدرامية تبقى ماثلة في القصيدة دون انصهار في البنية، ولا يكتفي الشاعر بالرمز الاسطوري للحفاظ على مسافة معقولة بين النصين، بل يثبت النص الاسطوري داخل نصّه، ليبقى التداخل بين المستويين الاسطوري

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والواقـعي في النهاية ماثلاً في الذاكرة من خلال الاحالة إلى «السياسي»، مما يولد نصّاً ثالثاً لا نعثر عليه إلا في ثنايا الوعي، وعي القارىء المثقف:

«هو في الطريق إليّ يا ليلي الطويل

إني أكاد أرى محياه الجميل

قد أعجز الأنواء والموج المثار

وأطل يبسم في انتصار

يا ليل

هذا حبنا أغفت عليه النائبات

لكنه الأبديّ حتى لو نهار العمر مات»

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموسيقى والايقاع

السكون / الحركة:

لقد اتخذت القصيدة عند عبدالرحيم عمر أشكالا متعددة، فكتب قصيدة الشطرين. وكتب قصيدة التفعيلة، كما قدم نموذجاً يختلط فيه النمطان، لكنه في كل ذلك ظل يحرص على إضفاء قدر أكبر من الموسيقى إلى قصيدته. عبر الانتقال من الطرف الساكن إلى الطرف المتحرك في ثنائية موسيقية طرفاها [السكون والحركة].

وتحاول القصائد من خلال هذه الثنائية بلورة طموح النص في الانتقال بالقصيدة الحديثة إلى أفق أكثر موسيقية وتنويعاً. والنموذج التالي يجسد الحالة السكونية التي يطمح الشاعر إلى مغادرتها.

«كانما توقفت مسيرة الزمان

تجمدت في تيهها قوافل الابد

تسمر الزمان والمكان

وكل شيء خانع في قبضة الردى

فالموت والحياة لحظتان

وديعتان جارتان» (١)

الحقل الدلالي في هذا المقطع تشكله مفردات وتراكيب تبلور الحالة السكونية.:

[توقفت، تجمدت، تسمر، خانع، الموت..]. هنا يبرز دور القافية لتجذير تلك الحالة إيقاعيا، فهي ترد ساكنة، ويسبقها كذلك حرف مد ساكن: [الزمان، المكان، لحظتان، جارتان..] مما يبرز دور البنية الايقاعية في بلورة الرؤية النصية، وترجمتها صوتياً.

وترد تفعيلة الرجز الفرعية [متفعلن ب ـ ب ـ] لتسهم بشكل إيجابي في إضفاء هذا البعد السكوني، حين تتناوب فيه المقاطع الطويلة والقصيرة بشكل يثير قدراً من الرتابة والسكونية إلى البنية كما يلي:

ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ٥

ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا ..

هذا النموذج السكوني يحاول الشاعر أن يقدم بديله الحركي مستعيناً بتطويع البنية الايقاعية لخدمة هذا الغرض، وتمارس الافعال في هذا السياق دوراً بارزاً لما تختزنه من قدرة على إكساب النص الحركة الدائبة:

«وصعقنا حين أبصرنا السماء

تمطر الوادي نعيباً ولهيب

وذعرنا، وافترقنا، وانطلقنا للنجاة

وجنى الايدي من الوادي لهاث

وادكارات وأطراف حكاية» (١)

فمن شأن هذه الافعال المتتابعة أن تضفي إلى السياق عنصر الحركة الضروري لاكساب الرؤية «ديناميكية» إضافية تخرجها من الجمود الذي وضعها فيه السرد بالزمن الماضي.

لكن الافعال التي من المفترض فيها أن تجذر البعد الحركي في النص، ترد أحياناً لتقوم بمهمة النقيض على صعيد الرؤية، كما في المثال الآتي:

«يجلس فوق قمة الكثيب خارج المدينة

يلبس فوق رأسه عمامة الحكيم

يحكي عن العواطف الهوجاء والمزاودة

ويشجب الضغينة» (٢)

لدينا الافعال [يجلس، يلبس، يحكي، يشجب]، وهي افعال مضارعة تشير إلى حالة استمرارية لشكليات حركية، لا تضفي عنصر الحركة الفاعل، بقدر ما تؤطر حالة خاصة من السكونية، فالجلوس هو حركة ولكن باتجاه السكون، و (يلبس) هو حركة ظاهرية لا تتعلق بجوهر الرؤية، و (يحكي) كذلك هي فعل حركي يقابله (الفعل)، فهو بمثابة السكون لتجرده من الفعل الثوري. و (الشجب) كذلك حالة سكونية استسلامية لا تقاوم، مما يرسم مشهداً سكونياً تنتقل من خلاله الافعال من حركيتها إلى سكونية لا تقوى على مواجهة الفعل المضاد، وهو ما أراد الشاعر أن يبلوره من خلال هذا النص.

إن الشاعر دائم البحث عن البنى الأكثر موسيقية وحركية وتنويعاً، فهو يحاول استثمار

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل مفردة من أجل إشباع النص بهذه الحاجة، ويظهر ذلك من خلال هذه البنى الصرفية والنحوية التي تنعم بالموسيقى الوافرة:

«هي فكرة

وهي زهرة

وهي جمرة

وسراب وطلاب وعذاب» (١)

إن تشابه القوالب الصرفية للمفردات (فكرة، زهرة، جمرة) و (سراب، طلاب، عذاب) وتقفيتها أو «تسجعتها» ـ إن جاز التعبير ـ من شأنه أن يخلّق الجملة الشعرية ضمن قالب موسيقي مشبع، وهذا امعان في محاولة خلق بناء إيقاعي بديل للبنية الموسيقية التقليدية، يزخر بالابعاد الايقاعية التي تعوض الأذن عن ذلك البناء الموسيقي الذي منحتها إياه القصيدة التقليدية. لنتابع حركة «الضاد» في المقطع التالي:

«وتدفن في قبور الارض كل مواجع الارض

وترفض صرخة الرفض

وتصلب طفلة صانت جديلتها

وما أغفت على ضيم ولا عرض» (٢)

فمن المدهش في هذا المقطع الصغير نسبياً أن يتكرر حرف «الضاد» سبع مرات، علماً بأنه من الحروف قليلة الشيوع في اللغة [الارض، الارض، ترفض، الرفض، أغضت، ضيم، عرض]، ومن شأن هذه الوحدة الصوتية أن تضفي تنويعا إيقاعيا إلى النص. والذي يبدو لي أن تكرار حرف الضاد قد جاء نتيجة وروده في مفردة (الارض) منذ البداية، حيث انتقلت عدواه نظراً لخصوصيته إلى البنية.

وتتكرر هذه الظاهرة في غير قصيدة، كما في المقطع التالي من قصيدة «سيدة الشفق الاحمر» (٣)

«كغيمة عابرة رأيتها تستقطب العيون»

وحينما حادثتها

شاردة الفيتها

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقيل لي حالمة تعيش في السماء

وتعشق الازهار والاشعار والغناء

وتعشق الاطراء والغزل

وقيل لي طيبة تعايش الشجن

وتذرف الدموع حين تروي قصة الوطن

أيعرف الدموع هؤلاء»..

فحرف «الشين» كذلك يرد في هذا المقطع سبع مرات، فيشيع نغماً صوتياً مميزاً في الفضاء النصي، ولعلنا نستنتج ـ إذا دققنا النظر ـ أن هذا الحرف انتقل إلى النص من خلال وروده في عنوان القصيدة، وهذا يحدث عن طريق ما يسمى بالاجبار الركني في علم الاسلوب. فالجرس المميز لهذا الحرف يجعله يلتصق بذاكرة الشاعر ليشكل أثناء الكتابة لازمة صوتية تتكرر في بنية القصيدة.

وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى التنويع الايقاعي عن طريق إيراد أصوات متباينة في القصيدة. ويفرد لكل صوت تفعيلة مختلفة عن تفعيلة الصوت الآخر كما هو الحال في قصيدة «صدفة» (١)، مما ينجم عنه توافق وتناغم ما بين الرؤية النصية والبعد الايقاعي.

إيقاع القافية:

على الرغم من أن شعر التفعيلة قد أتاح للشاعر أن يتحرر من قيود القافية، إلا أن من النادر جداً ان نقرأ للشاعر نصاً يخلو من إطار القافية، لأن قناعة الشاعر الخاصة باعتبار الايقاع عنصراً أساسياً من عناصر الشعر قديمه وحديثه، ظلت تلح عليه في ضرورة إضفاء الموسيقى على النص بكل الوسائل.

ولما كانت القافية العامل الثاني بعد الوزن في إكساب القصيدة بناءها الموسيقي، فان الشاعر ظل ملتزماً بتوفيرها بوجوه متعددة، باعتبارها أمراً لا بد منه.

ونتيجة هذا الفهم، وجدنا الشاعر أحياناً يلزم نفسه بقافية واحدة منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، فلا يخلو سطر شعري منها، محملاً نفسه في ذلك فوق طاقتها. دون أن يدري ـ ربما ـ أنه يحرم نفسه من ثمرة حقيقية من ثمار حركة الشعر الحديث التي أباحت تعدد القافية أو تعطيلها:

---

(١) المصدرنفسه، ص ٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«في الكاس يا قلبي وأحلام النهار

والشاشة البيضاء واللعب الصغار

أغرق همومك لا تسل، إن الفرار

من عالم الموتى صمود وانتصار

أنا لا أطيق الشمس تغرب والديار

لم تكتحل يوماً بنور .. لا بنار

فلتنعب الغربان ما وسع الدمار

إني رفعت الشعر عن ذل الصغار

ووهبت قيثاري لخمار وبار

ووجدت في بحري انعتاقاً من إسار

فإلى البحار

يا صاحبي الخمار خذني للبحار» (١)

يقوم الشاعر هنا بحشد مفردات تنتهي بروي «الراء» ليجعلها خاتمة شطراته الشعرية، ويظل حريصاً على أن ينتهي كل شطر منها بحرف روي مهما يبلغ به الأمر، وهذا أدى أحياناً إلى بعثرة الرؤية وتسطيحها، وايراد تراكيب مكرورة دون اضافات إلى حيز الرؤية. فهو حين يعثر على مفردة تصلح ـ ايقاعياً ـ لأن تشكل قافية للبيت، فهو لا يتمكن من غض النظر عنها أو إغفالها في لا وعيه، بل يتوقف عندها. ويبدأ بتشكيل جملته الشعرية على أساس إن تنتهي بتلك المفردة، التي قد ترفد النص بعنصر ايقاعي، لكن .. على حساب كثافة اللغة:

«فاشهدي أنا نغني رغم أهوال الهزيمة

واشهدي أنا نغني للعزيمة» (٢)

مفردة «العزيمة» هنا ليست في مكانها الصحيح، إنها ليست شعرية في السياق، لكن ما جعل الشاعر يدرجها في جملته الشعرية، هو أنها تصلح مرادفاً إيقاعياً تقفوياً لمفردة «الهزيمة»، ولما لم تتسع الرؤية لتركيب آخر، فقد لجأ الشاعر إلى تكرار جملته الشعرية الاولى من أجل اكتمال إطار القافية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحتى ندرك مدى خطورة هذا النظام على رؤية النص وبنيته اللغوية عند الشاعر، نورد مثالاً أكثر جلاء، فهو يقول في قصيدة بعنوان «فصول من رواية لم تتم» (١)

«كان وجه الليل لغزا

فيه إطلالة عاشق

فيه إطراقة سارق

قيل ان الارض بالحقد تمور

قيل ان الارض بالعكس تدور

قيل ان الارض حبلى بالمشانق»

إن هذه الجمل الشعرية يجترّ بعضها بعضاً دون أن يتغير فيها إلا نظام القافية، فتوارد مفردات مقفاة إلى ذهن الشاعر اجبره على إنشاء جمل شعرية ربما لا تضيف جديداً إلى الرؤية، بقدر ما توفر شاغراً مكانياً لقافية جديدة، مما أدى إلى تسطيح المستوى الدلالي للنص، وتكرار البنى اللغوية التي تعمل على تورم النص وتضخمه.

ونعثر في قصيدة «الجبال لا تزال شامخة» (٢) على ظاهرة طريفة، حين يصرّ الشاعر على روي واحد هو «الصاد»، على الرغم من الطول النسبي للقصيدة، لكن الغريب في الامر وجود أربعة أنماط من القافية في حين أن الروي واحد، ولنفهم ذلك نورد القوافي بأنماطها الاربعة ورويها الوحيد:

١ - [القصص، غصص، خلص، نقص، نكص، للقنص، الفرص].

٢ - [الخلاص، القلاص، رصاص، قصاص].

٣ - [يتملص، يتربص، تتقلص].

٤ - [رخص، حصص، برص، رقص، رخص].

من الواضح هنا أن الشاعر لم يترك مفردة في الذاكرة تنتهي بحرف الصاد إلا حشدها في نصه، كإظهار للبراعة في توظيف نظام للقافية رويّه غير شائع.

وفي قصيدته التي ألقاها في «مهرجان جرش»، يحاول الشاعر أن يكتب قصيدة مفعمة بالموسيقى، ليلقيها أمام الجمهور، ولما كانت (جرش) هي المفردة المركزية في القصيدة، فلم يفت الشاعر أن يوظفها لازمة تقفوية تتكرر عبر الأسطر الشعرية، وهنا نجده يضطر إلى ليّ

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البنية اللغوية حتى تصلح مفرداتها مرادفاً إيقاعياً لهذه اللازمة، وهو هنا بحاجة إلى بذل جهد مضاعف للحصول على مفردات تصلح لهذه المهمة، فتشكل مرادفاً موسيقياً وصرفياً لمفردة جرش مثل:

[العطش، نقش، بطش...].

وهذا التطويع القسري للمفردات والتراكيب لتلبي رغبة مفردة أساسية في النص، من شأنه أن يرهق النص ويحمله مالا يحتمل، ويلزم الشاعر كذلك بما لا يلزم، ويترك القارىء في حيرة من أمره إزاء هذه التقنية غير المنطقية حين يزحف النص بأكمله باتجاه القافية:

«من يا حبيبة أيقظ الحب الذي هدهدتُ

أمادا طوالا كي ينام

وسقيتُ إذ ضج الغرام

من خافقي صفو المدام

واليوم ها أنا والهوى المكتوم في القلب ارتعش

بادٍ أساي معذب الخطوات أعبر يا جرش» (١)

إن الشطرين اللذين ترد فيهما قافية الشين أطول نسبياً من سواهما، ليس في هذا المقطع فحسب، وإنما في مقاطع القصيدة كلها، وهذا الطول يدل دلالة لافتة على الصعوبة والعناء اللذين يواجههما الشاعر في محاولته تطويع اللغة للوصول إلى القافية دون ارتباك البنية اللغوية.

ولا بأس هنا في الاشارة إلى توظيف الشاعر لقواف أخرى داخل هذا الاطار كالميم مثلاً [ينام، غرام، مدام]، والهاء [الغزاة، الحياة، الجباه]، مما يؤشر إلى عدم اكتفاء الشاعر، بل عدم استطاعته توظيف روي الشين في الاسطر جميعها، ويدل على ذلك تكراره لمفردة (جرش) نفسها لتكون قافية في أكثر من موقع، حتى يختم قصيدته بها، لتنتهي القصيدة ايقاعياً دون أن تكتمل الرؤية:

«من لي سواك، أيا حبيبة، يوقظ الايام

يعطيها حلاوة طعمها، من يا عظيمة يا جرش» (٢)

لقد ظل الهاجس الموسيقي يطغى على الرؤية الشعرية، ويتحكم بها، حتى أصبح النص في بعض المقاطع مجرد إطار موسيقي:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«مهدمة على جبروت بانيها

فلا عسس ولا حرس

ولا جرس ولا قبس» (١)

إن هذا الازدواج في نظام القافية [عسس، حرس، جرس، قبس]، من شأنه أن يرفد البناء الموسيقي بإيقاع إضافي.

وفي قصيدة (وصية محمد الناصر) (٢) نجد الشاعر يختار المفردة المركزية [محمد الناصر]، لتصبح لازمة في القافية تتكرر بعد كل مقطع:

«فمن للغد يا جيوس

من لخريفك الآتي

وللمستقبل الماكر

تمهل يا أبا ناصر»

وهذا الترداد المنتظم لاسم المرثي عن طريق القافية من شأنه أن يخلق نوعاً من التوازن في الرؤية كلما شارفت على الانهيار جراء الفجيعة. إنها اللازمة التي تلملم الرؤية النصية في فضاء واحد متماسك بعدما يعجز الوعي المشتت والمفجوع عن القيام بهذه المهمة، وهذا ما نلمحه أيضاً في قصيدة «حرب اليمن» (٣) حيث تشكل مفردة «اليمن» البؤرة المركزية في النص مما يستوجب استثمارها ومرادفاتها الايقاعية قافية للقصيدة:

«هدأت حرب اليمن

وسعيداً عاد للقات اليمن

وكذا صنعاء عادت لعدن

فعلى أمتنا شكر سيوف المسلمين

وعليها دائماً دفع الثمن»

ولعل هذه الملاحظات تدل على أن الشاعر لا يخطط لقافيته مسبقاً، وإنما يترك المجال مفتوحاً للسطر ليتوقف وحده عند مفردة معينة تنبثق من خلالها القافية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكثيراً ما يلزم الشاعر نفسه بأكثر من روي واحد في قصيدته على سبيل التنويع الايقاعي، لكن صدى القافية الاولى يبقى يشكل إطاراً عاماً يجمع في إطاره القوافي الفرعية الاخرى، ونورد على سبيل المثال المقطع التالي:

أ ـ تعودت يا أمتي الساجدة

وأدمنت فقدك

ب ـ أدمنت حزني اعذريني

ب ـ وعوضت عن وجهك العربي الحنون

حـ ـ أغاني المنافي

حـ ـ وحزن القوافي

حـ ـ وحين تضيق الفيافي

أ ـ تطل مراثي الخروج وأيام أمتنا الماجدة (١)

من الواضح هنا أن الدائرة التقفوية التي تنطلق من الرمز «أ» مروراً بالنقطتين «ب» و «حـ»، تعود في النهاية وتنغلق عند النقطة «أ» نفسها، مما يشير إلى محاولة ربط النص بشبكة من الايقاع المتناغم الذي يجمع خيوط الرؤية ضمن إطار واحد.

وفي لفتة ذكية يحاول الشاعر أن يخلق من القافية أداة لاغلاق مدار الرؤية، وبالتالي إنهاء القصيدة، ولو من خلال القافية فقط:

«أكثر ما يؤلمني في عالم الاموات والسكينة

يدك كبريائي الرزينة

أمنية في خاطري حزينة

أنا الذي يمد قوت يومه وليمة لعابر

أقدّ لحم كتفي لدائن مسافر

أكثر ما يؤلمني يا أمي الطعينة

أني أمدّ من دمي وأنت ترفضينه» (٢)

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويزداد إعجابنا بهذه القافية ـ القفل حين نكتشف أنها الوحيدة من بين مفردات القافية التي تقع جملة فعلية [فعل + فاعل + مفعول به]، وهذا التحول من أسماء مقفاة [السكينة، الرزينة، حزينة، الطعينة] إلى جملة فعلية تتبع نظام القافية نفسه، يشي بإنتهاء القصيدة.

إنّ طبيعة الرؤية الشعرية، وطبيعة الحقول الدلالية ترتبطان أيما ارتباط بنظام القافية هذا، فحين يقوم المعمار الفني للقصيدة مثلاً من خلال معجم يحتوي الرموز الدينية [المساجد، الصلاة، روحي..] فإننا نجد الشاعر يدخل بالقافية في حالة تناص نادرة مع فواصل قرآنية، ويكفي ان نورد هذا المقطع حتى يتبادر إلى الذهن ذلك الجو القرآني، والفواصل القرآنية المميزة:

«في وحدتي وأنا البعيد عن المساجد والصلاة

في عزلتي المفروضة النكراء أرفع صوتيه

هيهات يسمع صوتيه

فاليك أشكو ما بيه

وإليك أنشر ذاتيه

مبهورة يا رب روحي خاويه» (١)

ويعود سبب هذا التقاطع الصوتي مع أحد نصوص القرآن الكريم (٢) إلى ما يجمع بين الفضاءين الرؤيويين من ضنك نفسي، وفوضى روحية، تجعل الانتهاء بقافية كهذه ضرورة من ضرورات التعبير.

وعلى أية حال، فاذا كنا لا نوافق الشاعر على إلزام نفسه بما لا يلزم من تقيد صارم بنظام القافية، فاننا لا نستطيع أن ننكر ما لهذه القافية من دور مميز في كبح جماح النص، وتقنين الدفقات الشعورية، ومنعها من التدفق والاندفاع الناجمين عن طبيعة البنية في قصيدة التفعيلة، فالرؤية النصية في هذه القصيدة لديها الطاقة والاستعداد لتغذ الخطا نحو النهاية دون توقف، مما قد يلحق بالنص مضاعفات خطيرة، قد تنتهي به إلى الترهل والانتفاخ بعيداً عن الكثافة والحيوية:

«ولا من يرسل الصوت ينادي يا لثارات القبيل

ما الذي نملك أن نبقي سوى وشم دماء باهتات اللون

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٧.
(٢) سورة الحاقة، الآيات (١٦ ـ ٢٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من سيف سوى سيف المروءات تسيل» (١)

من البين هنا، أن القافية هي الاشارة الحمراء التي تـوقف زحف النص المتسـارع نحـو النهاية، وذلك من خلال تعطيل مصطلح التدوير، كـما تمنـح القـارىء والكـاتب معـاً وقفـة لالتقاط الانفاس والتأمل، بالاضافة إلى المسحة الموسيقية التي توفرها للنص.

كل ذلك لا يعفينا من التوقف ملياً عند بعض الظواهر الايقاعيـة والعـروضيـة التي قـد تشكل هنات ومزالق للنص، ليس بالنظر إلى القصيدة من منظارها الحداثي الذي قد يعد ذلك خروجاً على الاطار التقليدي للبنية، إنما بالنظر إلى موقف الشاعر من القصيدة الحديثة، فهو ينظر باحترام إلى البنية العروضية ويلتزم بها، دون ان يحاول خـرقهـا أو تجـاوزهـا، ممـا يجعل تلك الظواهر طارئة على النص لاجزءا من حركته.

ولعل من أبرز تلك الظواهر اللافتة للنظـر، ذلك التـداخـل الحـاصـل بين بعض البحـور العروضية ضمن القصيدة الواحدة ومجال الرؤية ذاتـه، وهـذا التـداخـل لم يكن مقصـودا ومقرراً في وعي الشاعر، بقدر ما جاء نتيجة الدفق الايقاعي الذي وجد الشاعر نفسه امامـه في قصيدة آخذة بالتحرر من القيود.

لندرس المقطع التالي عروضيا من قصيدة «على الشـاطىء» (٢) لنتمكن من رصـد هـذه الظاهرة:

«كمن يركض بالبشرى، ولا ينفك يلقيها ب ـ ـ ب / ب ـ ـ ـ /ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ

زرعت العقم يا سمراء في قلبي ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ

وأشواك الضمير هنا تلاحقني ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ

وتوجعني فاجملها وأحملها وأبقيها ب ـ ب ب ـ/ ب ـ ب ب ـ/ب ـ ب ب ـ/ب ـ ـ ـ

وكانت لي دمـوع أستجير بهـا ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ

سخـوت بهـا فغاضت في مآقيهـا» ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ

من قراءة التفعيلات السابقة، نجد أن تفعيلتين أساسيتين تتكرران في المقطع، وكل تفعيلة تشكل بحراً عروضياً مستقلاً، فتفعيلة مفاعيلن [ب ـ ـ ـ]، وفرعيتها مفـاعيـل [ب ـ ـ ب]، هي تفعيلة بحر الهزج، كما يظهر في الشطر الأول والثـاني. بينـما في بـاقي الاشطـر، نجـد تفعيلة الوافر [ب ـ ب ب ـ]، وكان يمكن ان نبرر للشاعر هذا التداخـل بـاعتبـار [ب ـ ـ ـ] زحافاً لتفعيلة الوافر الاساسية بتسكين اللازم [مفاعلتن] لكن ما نفى هذا الاحتمال، وجـود

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٨١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تفعيلة [ب ـ ـ ب] مفاعيلُ، التي لا يمكن أن تكون فرعية لتفعيلة الوافر [ب ـ ب ب ـ] بل هي فرعية للهزج [مفاعيلن]، مما يثبت حقيقة هذا التداخل.

ولدينا مثال آخر:

«المعبد المهجور والأغلال تروى من دمائه

تقتل كل أمل يشعّ في رجائه

ويظل يهذي بالبطولة

ويظل يصرخ يا دليلة كيف خنت

أبحت عزّة كبريائه» (١)

وعند تقطيع هذا المقطع عروضيا، تنتج لدينا التفاعيل التالية:

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ

ـ ب ب ـ / ب ب ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ـ

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب

ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ

إن تداخلاً قد وقع بين بحرين عروضيين هما: الرجز والكامل، ونحن لا نستطيع أن نكسب تفعيلة [ـ ـ ب ـ] هوية [متْفاعلن] باعتبارها من تفاعيل الكامل، والسبب ورود زحافات الرجز [ب ـ ب ـ ، ـ ب ب ـ ، ب ب ب ـ]، التي لا يمكن إلا أن تشير إلى بحر الرجز، وأما تفعيلة [ب ب ـ ب ـ] فلا تكون إلا للكامل.

وإذا كان القرب الايقاعي ما بين الرجز والكامل مما يبرّر هذا التداخل، فإن إيراد الزحاف بكثرة يخلق فجوة إيقاعية، تتجسد في البعد الايقاعي ما بين [ب ب ـ ب ـ] و [ب ب ب ـ]، بحيث لا يبدو ثمة تقارب بينهما كما هو الامر بين تفعيلتي الرجز والكامل الأساسيتين

[ـ ـ ب ـ ، ب ب ـ ب ـ].

ومن المهم التنويه هنا بأن الشاعر غالباً ما يلجأ إلى تدوير شطراته الشعرية للتخلص من عبء ترتيبها إيقاعياً، وهذا «التدوير، إن لم يجد نظاماً ايقاعياً ينظمه فإنه يؤدي إلى رتابة في

---

(١) عبدالرحيم عمر، رغم حصار الكلمات، ديوان مخطوط، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البنية الموسيقية، ويرهق روح القارىء على مستوى البناء. وسأورد الآن المقطع السابق كما ورد في الديوان، لا كما رتبته أنا بالنظر إلى إعتبار الايقاع لنتمكن من المقارنة:

«المعبد المهجور والاغلال - - ب - / - - ب - / - - ب

تروى من دمائه - / - - ب - / -

تقتل كل أمل - ب ب - / ب ب ب -

يشع في رجائه ب - ب - / ب - -

ويظل يهذي بالبطولة ب ب - ب - / - - ب - / -

ويظل يصرخ يا دليله ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب

كيف خنت - ب - / ب

أبحت عزة كبريائه» ب - ب - / ب ب - ب - / ب

من الواضح هنا مدى الفوضى العروضية التي تشيع في المقطع نتيجة عدم ترتيب الشاعر لشطراته الشعرية بناء على تفاعيل العروض.

ولنعرض مثالاً آخر من قصيدة «بطاقة عابر مجهول» (١)، حيث يقول الشاعر في أحد المقاطع:

«ربما كان حبّي العاصف العاني جنوناً - ب - - / ب - ب - / - ب - - / - ب - -

ربما كان نايي رجع مزمور قديم - ب - - / ب - - / - ب - - / - ب - -

ربما كانت خيالاتي أصداء حكاية - ب - - / - ب - - / ب ب - - / ب ب - -

غير أني واثق من أنني أمضي لغاية» - ب - - / - ب - - / - ب - - / - ب - -

من الواضح أن تفعيلة الرمل [- ب - -] أو زحافها [ب ب - -] هما اللتان تنتظمان هذا المقطع، غير أننا نقف أمام خلل عروضي ظاهر في الشطر الاول حين ترد تفعيلة زحاف الرجز [ب - ب -]، وكذلك تفعيلة [ب - -] التي لا يمكن أن تكون تفعيلة فرعية للرمل.

والسؤال الذي يطرح نفسه أمام مثل هذه الظواهر هو: هل نكتفي بإيرادها على أنها خطأ عروضي، أم ندرسها بتعمق على طريقة كمال أبو ديب في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» (٢) حين يقترح دراسة مثل هذه الظواهر على أنها من طبيعة البنية الايقاعية التي تتداخل فيها

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٤٠.
(٢) كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط(٣)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التفعيلات؟ أعتقد أن الفيصل في ذلك هو وعي الشاعر وقصديته في إبراز مثل هذه الظواهر، وأستطيع أن أجزم في هذا الصدد، بأن الشاعر لم يخطر على باله مثل هذا الأمر، لأن رصدنا الدقيق لمعمار العروض لديه، يدل بوضوح على أنه كان حريصاً على التقيد بتفاعيل الخليل بعيداً عن تجارب المحدثين العروضية. الأمر برمته إذا لا يتعدى كونه خروجاً عفوياً على إطار البنية العروضية وفي مواقع محددة.

ولعل هذا الخروج لم يقتصر على العروض والموسيقى بل تعداه إلى البنية النحوية واللغوية، فالشاعر يعطي الأولوية للجانب الايقاعي. حين يقتضي الأمر الاختيار بين الأمرين، ولعلنا لا نخرج على المعقول حين نتساءل: علام رفع وعلام بنى الشاعر في قوله:

«إنا سنخلق من جديد

لا جرحَ لا هم قديمٌ لا دموعْ» (١)

فلم يكن أمام الشاعر من خيار لتستقيم لديه البنيةُ العروضية سوى بناء «جرح» ورفع «هم قديم»، وتسكين دموع، فعلى أي أساس نحوي كان ذلك البناء وهذا الرفع في كلمتين تقعان ضمن موقع نحوي واحد؟

إنّ اللغة كثيراً ما تنساق وراء قوالب إيقاعية ووزنية دون ضابط رؤيوي مما يخلق فجوات إيقاعية سرعان ما يحاول الشاعر ردمها بمفردات قد تبدو عبثاً على السياق اللغوي:

«يا ليت لو تدرين أحزان الفؤاد على البعاد

لعزفت عن كل الرحيل

وأتيتني وعلى لحاظك توبة مستغفرة» (٢)

فمفردة «كل» مجرد حشو لفراغ ايقاعي، دون أن تكسب السياق اللغوي بعداً دلالياً جديداً، فهي مفردة عامة تثير الثقل في البنية التي من المفترض أن تكتسب خصوصية ما مع كل مفردة جديدة.

ويتكرر هذا الأمر مع مفردة «لا» في المقطع التالي:

«وأسمع رغم ليل الذل والتجريح

صدى متكبراً يسري

ويملأ فجركم في العيد بالتكبير والتسبيح

---

(٢) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٤٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاهتف صارخاً يا عيد، لا .. لا كنت يا عيد» (١)

إنّ مفردة «لا» ترتق فجوة إيقاعية محتملة من دونها، علماً بأن حذفها لا يؤثر سلباً على السياق اللغوي والدلالي.

ومن الظواهر اللافتة كذلك في البنية العروضية للنصوص، شيوع الزحافات بشكل يكاد يكون كلياً، إلى درجة يصبح فيها النص في منأى عن التفعيلة الأساسية، وبخاصة في بحر الرجز:

«رؤاي يا صديقتي ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ

منائر الجمال في مفاوز الخيال ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ه

وموعدي المرفرف الجميل ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ه

دنيا رحيبة المدى ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ

غنية ندية الظلال» (٢) ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ه

هنا نستطيع أن نرى بوضوح غياب التفعيلة الاساسية للرجز [ـ ـ ب ـ] حيث وردت مرة واحدة فقط، لصالح زحافها [ب ـ ب ـ] وإذا كانت هذه الظاهرة تعد عيباً من عيوب العروض في الشعر التقليدي، ولا يلجأ إليها الشاعر إلا مضطراً، فإن عبدالرحيم عمر، لم يلجأ إلى التفعيلة الاساسية إلا نادراً، مما أدّى إلى خلخلة البنية العروضية وخفوت موسيقاها.

بقي أن نشير إلى أن الشاعر قد حاول توظيف بعض (التكتيكات) الايقاعية الخاصة من أجل إغلاق البنية اللغوية وإنهاء القصيدة، كأن يقوم الشاعر بتكرار المقطع الأخير منها مولداً بعداً إيقاعياً يؤذن بالنهاية:

«فعسى نيامك ينهضون

والمارد الغافي على وديان قريتنا البعيدة يستفيق

ويردد الدوري رغم النوء يعصف والمنون

لا بد من وصل أيا ليلى وإن سدوا الطريق

لا بد من وصل أيا ليلى وإن سدوا الطريق» (٣)

---

(١) المصدرنفسه، ص ١٦٠.

(٢) عبدالرحيم عمر، «رغم حصار الكلمات» ديوان مخطوط، ص ٩ ـ ١٠.

(٣) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يلجأ الشاعر ليدل على انتهاء النص إلى عملية «تحويل تقفوي» في الأ شطر الأخيرة من قصيدته، فيورد قافية مغايرة للقوافي السابقة، تتكرر في الغالب في الشطرين الأخيرين، كما في هذه الخاتمة:

«يا ليل هذا حبنا أغفت عليه النائبات

لكنه الأبدي حتى لو نهار العمر مات» (١)

إنّ روي «التاء» لا يرد في القصيدة إلا في هذا الموقع، وهذا التحول التقفوي من [الراء، الدال، النون، القاف] كما وردت في القصيدة، إلى روي التاء يؤذن بتحول ما في النص نحو النهاية، ومما يثبت ذلك، البعد الرمزي للفعل (مات) الذي هو نقيض للحياة ونهاية لها، وذلك السكون الذي طبع هذا الفعل بطابعه، والسكون كذلك إشارة إلى النهاية التي يطمح النص إلى الوصول اليها.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

المسرح الشعري

- المضامين
- البنية المسرحية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيـــد:

يقول عبدالرحيم عمر في مقدمة مسرحيته «وجه بملايين العيون»:

«لقد كتبت عدة مسرحيات غنائية من قبل: تل العرايس، وعين القصر، وخالدة، وآباء وأبناء، لكنها كلها كتبت بالعامية، وأخرجت ومثلت على المسرح، ولم تطبع» (١)

وهذا يدل على أن شاعرنا قد كرس جزءاً مهما من وقته للمسرح، غير أن معظم أعماله المسرحية لم تخرج عن إطارها الغنائي، فظلت لغته عامية مفعمة بالغناء والأهازيج القريبة من أذواق العامة، ولعل هذا جعل الشاعر لا يتحمس لنشر هذه الاعمال المسرحية، واكتفى بأن تمثل على المسرح في إطار زمني محدد. ونحن حين نستثني هذه المسرحيات من إطار هذا البحث، فليس ذلك انتقاصاً من قيمتها الفنية، فقد «حظيت بالكثير من التقريظ، وشاع ما ورد فيها من أغانٍ شعبية رددتها الاذاعة، وأصبحت نغماً محبباً تهفو إليه نفوس المستمعين، فلاحين بسطاء، ومثقفين معتزين بثقافتهم» (٢)

لكن ما يدعوني إلى استثناء هذه المسرحيات من دراستي هو أنها ظلت بعيدة عن هوية الشاعر الأدبية التي أرادها لنفسه، فاكتفى بتقديمها باعتبارها نشاطاً مسرحياً على هامش أعماله الأدبية، مما جعله يفكر باستثنائها من الطباعة والنشر، وهو الامر الذي جعل الحصول عليها الآن في غاية الصعوبة إن لم يكن متعذراً. بالاضافة إلى الأسئلة التي تدور حول قيمتها الأدبية، وبخاصة أنها كتبت باللغة المحكية التي تمارس دوراً مؤثراً في إفقاد العمل الادبي خصوصية ما.

ولهذا فقد اقتصرت دراستي في المسرح الشعري للشاعر على مسرحيته الوحيدة المطبوعة، وهي مسرحية «وجه بملايين العيون» لما ألمسه فيها من تحّول يعد امتداداً للرقي الفني الذي نشهده في مسيرة الرجل الادبية بتمامها.

المضامين:

ينطلق الشاعر في بلورة رؤيته ومضامينه المسرحية من خلال الارتكاز إلى المحور الميثولوجي، الذي رأى فيه الشاعر أرضاً خصبة لتفاعل أفكاره ورؤاه، فالمسرحية تنبني من خلال قناع أسطوري تنمذجه إحدى أساطير العرب قبل الاسلام، وهي أسطورة «إساف ونائلة» (٣)، وملخص الاسطورة كما وردت في أخبار العرب «ان إسافا ونائلة ـ رجل من جرهم يقال له اساف بن يعلى، ونائلة بنت زيد من جرهم، وكان يتعشقها في أرض اليمن،

(١) عبدالرحيم عمر، وجه بملايين العيون، ط(١)، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٤، ص٨.
(٢) د. محمود السمرة، عبدالرحيم عمر في ذكراه، أفكار، ع(١١٣)، ص ١١٦.
(٣) يرد اسم «إساف» بالسين في كتاب الأصنام، بينما يرد بالصاد في المسرحية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فإقبلوا حجاجاً، فدخلا الكعبة فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها في البيت فمسخا، فأصبحوا فوجدوهما مسخين، فأخرجوهما، فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش، ومن حج البيت بعد العرب» (١)

ويستثمر الشاعر هذه المادة الميثولوجية من أجل إلقاء الضوء على مضمون إنساني يرتبط بالواقع، مما يفسح المجال لاقامة حوار وتفاعل بين المادة الاسطورية بأحداثها وقيمها من جهة، وبين عدد من النماذج الراهنة المثيرة للجدل من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن المضمون الاجتماعي المتمثل في «مشكلة الانسان في مواجهة التحولات الاجتماعية المفاجئة وغير المفهومة والقاهرة معا» (٢) ـ كما يصرح الشاعر في مقدمة مسرحيته ـ هو البؤرة التي انطلق منها في بناء عمله المسرحي، غير أن هذا العمل قد ألقى الضوء على عدد من القضايا الملحة التي تشكل هاجساً لديه. لم يستطع تنحيته وتحييده، فظهر على هيئة حوارات بين الشخوص خارج إطار الخط الاسطوري، فنرى الشاعر يلقن شخوصه العديد من آرائه وأفكاره السياسية، وهذا التداخل بين السياسي والاجتماعي يشكل محوراً مهما من محاور بناء المسرحيّة.

ويحاول الشاعر في هذه المسرحية أن يقدم إجابات محددة لعدد من التساؤلات التي يثيرها مجتمع يشهد حالات من الاختلاف قد تصل حدود الصراع.

وقد شكلت قضية «التحولات الاجتماعية» البؤرة المركزية التي انطلق منها الشاعر في بناء الرؤية المسرحية، مستثمراً التساؤلات الضمنية التي يطرحها المعتقد الاسطوري حول مدى ثبات القيم الاجتماعية وما يرافقها من معطيات وآراء سياسية، مما يشكل ثنائية [الثبات والتحول] التي تلتئم حولها ثنائيات فرعية تعبر عن المضامين الجزئية التي تغلق الرؤية وتتكامل معها. هذه هي البؤرة التي تنطلق منها شرارة المسرحية، ومنها أبدع الشاعر عنوانها «وجه بملايين العيون» .. إنه وجه المجتمع الواحد الذي ينظر إلى الاشياء من زوايا نظر عديدة تدعم فكرة التحول المسرحية، إنه تحول في الزمان .. تحول في الحدث، تحول في الشخوص .. وفي كل ما يمتّ للرؤية بصلة. هذا التحول يرد في المسرحية على شكل نبوءة يبوح بها صوت مجهول للحبيبين اللذين يطرأ عليهما التحول المستمر:

«تلعنان ترجمان خاطئين

ثم ياتي زمن

تعبدان هاديين

---

(١) هشام بن محمد بن السائب الكلبي، الاصنام، تحقيق احمد زكي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٢٤، ص ٩.

(٢) عبدالرحيم عمر، وجه بملايين العيون، مصدر سابق، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يأتي زمن

تحطمان صنمين

لا خليقان بشيء من عبادة

أو بشيء من صفاء العابدين

كل ما يبقى حكاية

بدأت يوماً ولم تات النهاية» (١)

إنهما يبدآن متحابين ثم خاطئين ثم صنمين مرجومين ثم معبودين، ثم يتحولان حطاماً إبان البعثة النبوية، وهذا التحول الانقلابي لا ينجم من فراغ، إنه نتاج نظرة المجتمع المتحولة باستمرار جرّاء العامل الزمني المتحرك دوماً للامام .. حركة تحمل معها المتغيرات الطارئة على المجتمع.

لقد أبدع الشاعر زمنه المسرحي الخاص غير المنطقي والمتسم بالفوضى الفنية، لتلتقي في نقطة ما أبعد بؤرة زمنية مع أقربها لتشكلا تقاطعاً زمنياً يشي برؤية إنسانية مفتوحة، لا تعنى بالجزئيات والهوامش. لذلك فقد رأينا الشاعر يرسم وجه المجتمع بملايين العيون لكل عين طريقتها الخاصة في الاعتقاد وفي الممارسة:

«تبصر الأمر الذي تنظره من ملايين الزوايا

بعضها تستهجنه

بعضها تستحسنه

بعضها تسخر منه

بعضها ترثي له

فإذا من قصة واحدة تطلع آلاف الحكايا» (٢)

إنّ التحول الذي تحاول المسرحية أن ترصده اجتماعياً ليس تحولاً هامشياً أو تدريجياً، إنه التحول الكلي الشامل الذي يقلب المعادلة الاجتماعية رأساً على عقب، ويخلق علاقة تحولية تراوح بين النقيض ونقيضه. ومن هذا الفهم تنطلق الرؤية نظرة رثاء لهذا العالم الذي تعتوره المتغيرات، وتجتاحه حمى التحولات الجوهرية على كل الصعد، ومن هذه النقطة حاولت المسرحية أن تجد مدخلها إلى السياسي، فما دامت القيم والمعتقدات عرضة لمثل هذا

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التحول الانقلابي، وما دامت الحقائق تمتاز بقدر من النسبية، ولا يمكن لأحد أن يحتكر الحقيقة وحده، فما الذي يبرر أفعال السلطة المركزية وديكتاتوريتها وقمعها؟ ومن الذي يسمح لها باحتكار الحقيقة، وإنكار ذوات الآخرين سوى تلك القوة الغاشمة التي تتخذ من الدين وأدواته المطلقة ورموزه ذريعة للانقضاض على الآخرين وقمعهم وإذلالهم؟ وفي نهاية الأمر فإن المسرحية تود أن تصل إلى نتيجة حاسمة مفادها: ان الديمقراطية وتبادل الحوار بين اقطاب المجتمع واتجاهاته ومؤسساته، هي الطريق المثلى للتعاطي مع مجموعة القيم والمعتقدات التي يكرسها المجتمع، ثم لا يلبث أن يعتورها التحول والخلخلة لتمثل النقيض.

ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي يقيمه الشاعر بين المحقق رمز السلطة، وشجاع رمز المعارضة، حيث تظهر رغبة الاول العارمة في إخضاع الفرد، وفرض التحولات الاجتماعية عليه قسراً، ليبقى يعاني جراء عدم ثبات نظرة السلطة، وتلونها بين حين وآخر، في حين يتسم موقف هذا الفرد بثبات نسبي، على الرغم من الاضطهاد والقمع والتعذيب الذي يتعرض له. عندئذ تصبح الاحالة إلى الواقع ضرورة من ضرورات فهم الرؤية، فرموز الاسطورة تشير إلى مقابلاتها في الواقع دون مداراة أو مواربة، ويكفي أن نورد مقدمة أحد المشاهد لندرك حقيقة ما نقول:

«في مكتب التحقيق، يجلس المحقق على كرسيه وأمامه طاولة في وسط المسرح، وإلى يساره يقف شرطي بينما يقف شجاع مقابله على الطاولة، وأمام المحقق سوط وكماشة وأسلاك، وقلم حبر ومحبرة» (١)

إنّ المحقق هو رمز السلطة السياسية الجائرة، التي تسعى لتجريم الأفراد وإدانتهم لمجرد مخالفتهم لها في الرأي والنظرة إلى الثوابت الاجتماعية التي تعتبرها السلطة من المحرمات، فلا يجوز المساس بها أو حتى مجرد التفكير بالثورة عليها، إنها لا تعترف بملايين العيون في وجه المجتمع، وتكتفي بعينها الوحيدة .. عين السلطة المركزية:

المحقق: «فخل فكرك العقيم

وهكذا لا بد من أن تعترف

وتبسط الأمور في جلاء

عليك أن تكشف للتحقيق ما كان يدور في الخفاء

وأي تنظيم هو المسؤول عن أفكارك المستوردة

فنحن لسنا في بلاد ملحدة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجب خلال لحظتين

دقيقتين اثنتين ـ بل واحدة» (١)

لكن «شجاع» الذي يمثل دور الفرد المبدئي والمنفتح والثائر على تقاليد السلطة، لا يبدو مستسلماً. بل يحاول توضيح موقفه:

«إني أحاول أن يكون يقيني هو مرشدي في موقفي من ديني
ما كنت قطّ مسخرا أو ملحدا أو خاوياً مستورد التكوين
لكن أخو حق يحاذر دائماً أن لا يضل العقل في التخمين» (٢)

ولا يفوت الشاعر أن يصور في هذا الصدد دور رجال الدين في دعم السلطة السياسية وتثبيتها أمام الرأي العام عن طريق شخصية رجل الدين «حسنة» الذي يظهر رافداً أساسياً من روافد السلطة، كما في الحوار التالي:

حسنه: فاسقان انتهكا طهر الحرم

عتب : ليته لم ينغلق باب الندم

ربما لا ستغفرا

حسنه : قد كفرا

شجاع (مقاطعاً): كل مرء صادر في رأيه.

عن يقين ليس حتماً نحن أن نحصره في جواب بين لاء أو نعم.

حسنه (ملتفتا): ذاك شكّ

شجاع : لستُ ادري

حسنه : لستَ تدري، ذاك واللات خروج ومروق معلن.

شجاع : ربما كان كما قلت، ولكن ليس ذنبي.

حسنه : (صارخا) يا رجال الأمن هذا .. «يدخل رجال الامن»

مارق عنا مغلوه بعيداً.

شجاع (يحاول الافلات) : اتركوني

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧، ٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عتب : اتركوه «لكن الشركة يأخذون شجاع فتتبعهم عتب ويخرجون» (١)

وحين يطرأ تحوّل آخر جوهري، ويصبح اساف ونائله صنمين معبودين، يأتيهم الناس للحج من جميع الديار، يبقى «حسنه» يمثل دور السلطة نفسه في توطيد أركان التحول الجديد .. مصفقاً للسلطة، مباركاً لها دورها في هذا التحول .. مهاجماً معارضيها ومنتقداً لهم:

حسنه : ما الذي تهذي به؟ أي كلام

كله محض حرام في حرام

أي أوهام عتيقة

كافر أنت وملعون .. ومرفوض بهذا العبد

شجاع : لم أجيء نكرا

ولا ما قلت كفرا (ثم يتوسل)

أو فقد شلّ لساني ويدي

حسنه : بل جبان تنتمي لعصابات النظام البائد

ضقت بالتصحيح والتطوير والعهد الجديد الماجد» (٢)

يسلّط هذا الحوار الضوء على طبيعة الدور الخطر الذي تمارسه السلطة غير الديمقراطية فيما يتعلق بنظرتها السلبية لانجازات السلطة السابقة باعتبارها خطراً يتهددها لا بد من القضاء عليه وإزالة آثاره، فحتى السلطة تحارب نفسها، وتثور على جهازها وكيانها حين تتحرك عقارب الزمن إلى الامام.

وكلما تمادت السلطة في قمعها، واختارت التعامل بالسوط، فإن ذلك مما يدفع بالتيار المعارض إلى إعلان الثورة والتحدي:

المحقق «مغتاظاً» : جرّه يا شرطي

الشرطي : حاضر يا سيدي

المحقق : أدّبوه .. لا ملامه، مرّغوا بالتراب هامه

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شجاع : فليكن ما تبتغي .. إن للناس كرامه (١)

لكن هذه الفجوة تبدو آخذة في الانحسار في نهاية المسرحية، فتزول الفروقات والمواجهات بين السلطة والافراد نتيجة علاقة لا تتسم بالثبات والاستقرار، شأنها في ذلك شأن جميع التحولات في الرؤية المسرحية، لكنّ هذا الانحسار لا يتحقق الا حين الشعور بالخطر العام الذي يتهدد الجميع من قبل سلطة كبرى هي سلطة العدوّ. عندئذ يصبح الجميع تحت سقف الخطر سواء، وهذا يستدعي تحولاً دراماياً آخر على صعيد الاحداث، يجعل المسافة بين المحقق / السلطة ، وشجاع / المعارضة ، تضيق شيئاً فشيئاً حتى التلاشي ليتوحد النقيضان في مواجهة الخطر الداهم:

عتب : أخلوا سبيل «شجاع» عار أن نرى

وطنا يهان وتحكم الاحقاد

أخلوا سبيل «شجاع» فهو مواطن

في موطن لم تحمه الأصفاد

المحقق «للشرطي»: أطلق سراح شجاع

الشرطي : حالا سيدي «ينصرف ويعود مع شجاع»

عتب : ولتسقط الاحقاد والأصفاد

الجميع بعدها : ولتسقط الاحقاد والأصفاد (٢)

وفي المحصلة يصبح الاسقاط الفني على الواقع أمراً حتمياً، لأنَّ دقّة الرؤية يديرها الشاعر باتجاه المعطيات الواقعية ولو أدّى ذلك إلى تحوير في بنية النص الاسطوري الذي توسله الشاعر لالقاء الضوء على الواقع المشابه، فلم يحافظ على بنيته، وأعمل فيه تحولات جوهرية جعلته في جزء كبير منه بعيداً عن الرؤية الاسطورية وخصوصيتها الزمنية .. إنه يلزم نفسه بإيصال رسالة ما إلى المجتمع المعاصر لما يلمسه من تطابق بين الواقع والاسطورة حين يتجردان من الفجوة الزمنية القائمة بينهما.

ويبقى هذا الواقع حميم الاتصال بالبيئة التي تحيط بالشاعر وبالشاعر نفسه، لتبدو المسرحية في جزء كبير منها تعبيراً عن هم خاص، وتصويراً لحقبة من حقب الحياة الواقعية التي عاشها الشاعر، وعانى خلالها ما عانى بسبب معتقداته وقيمه، فكلا التحولين اللذين يكشف عنهما النص، أي خضوع «شجاع» للسلطة، ثم خضوع السلطة «لشجاع» يحاولان

(١) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«نمذجة» علاقة الفرد بالسلطة التي يحكمها التبدل والتحول، ويتم رسم هذه العلاقة من خلال منظور الاسطورة، ومنظور الواقع اللذين يتطابقان إلى حد بعيد.

البنية المسرحية:

يتكىء الشاعر في بنائه المسرحيّ على اسطورة بارزة من أساطير الميثولوجيا العربية، من أجل التعبير عن قضية تلتصق بالراهن، لذلك فإن اجتياز الجدار الزمني بين زمن المسرحية - الجاهلية الأولى والزمن الحاضر، هو الميزة الأبرز في هذه البنية، حيث يحرص الشاعر على تبادل البنى والدلالات المسرحية بين هذين الاطارين الزمنيين، مما يجذّر علاقة ذات صبغة دلالية بين طرفي ثنائية زمنية هي الماضي / الحاضر.

الحركة المسرحيّة:

يبني الشاعر مسرحيته من خلال ثلاثة فصول، ويلجأ في بداية مسرحيته إلى توظيف تقنية «الكورس» من أجل التهيئة لجو المسرحية، فتقوم مجموعتا «الكورس» بإنشاد مقاطع ذات طول نسبي على هيئة قصائد منفصلة، فتنشد المجموعة الاولى ثم الثانية ثم الكورس مجتمعا، ويأتي هذا الانشاد على هيئة تراتيل إنسانية تتسم بالعمومية والتحليق في فضاءات غير ذات سمة خصوصية، ترتبط بالحبكة المسرحية، كما يظهر على لسان المجموعة الثانية:

«انظرينا

يا نزوعات بني الانسان للأسمى وللحق

إذا الحق تجلى في معاريج ذراه الشامخات درجات ..

درجات..

ساحر الطلعة يلهو بالقلوب الظامئات للتجلي

والكمال ..

أنقذينا من هوانا

أنقذينا من سوانا

أنقذينا من هوى قابيل صنوا لأذى التنين

يذرو الرعب في ليل قرانا

جنبينا قوة الداء الذي أمسى عضالاً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو ما كان ليغدو بالعضال

دون أن يناى بنا الركب، ونغفو، ثم نصحو

دون أبواب المحال

وهبينا بعض ما يصبو له الانسان

من صفو وأمن وجمال» (١)

وفي المشهد ذاته يدور حوار ما بين اساف وشجاع باعتبارهما فارسين عاشقين، ويحاول الشاعر عن طريقهما أن يرسم في المشاهد الاولى من مسرحيته لوحة للعشق الجاهلي بما يجتاحه من تناقضات وصراع. فمقابل الصحراء الجرداء والظمأ القاتل، هناك الحاجة الملّحة إلى المرأة كما يظهر على لسان «شجاع»:

«جودي أيا صحراءنا العطشى

كفى أرواحنا عطش السنين إلى الجمال

ولنبصر امرأة

كانَّ البيد لم تشهد ليالي الحبّ والعشق

المولّه والدلال ..

جرداء أيام الصّبا

لا شيء فيها غير أحلام وأيام تضيع

مع الأسئة والأعنّة والرجال

جرداء .. لا وجه صبوح

أو طيف عاشقة يلوح

فيملأ الدنيا قصيداً أو نشيداً أو حداء أو غناء» (٢)

ويصور هذا المشهد علاقة الفرد العاشق بالقبيلة، ليبدو مردّ الخلل القائم في هذه العلاقة إلى القيم الاجتماعية التي تشكل السلطة العليا ضد نزوعات الآدمي وأشواقه، مما يهيىء الفرد لثورة داخلية قد تمتد إلى الخارج، كما يظهر على لسان إساف:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢، ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣، ١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«عجيب أمركم، لا عار فينا

أضدّ الحب تستلّ الشفار

وكلكم محبّ أو مجدّ

يفتش عن هواه بكل حيلة

ويستره الظلام أو النهار

وقد ياتي الخطيئة والرذيلة

وتعرفه القبيلة ثم تغضي

نعم تغضي على عيب كبير

وتغضبها حكايات صغار» (١)

في هذه الأثناء تظهر «عتب» رسولاً للعاشقين، فهي تنقل الرسائل ما بين العاشقين «إساف ونائلة»، وحين تخبر الفارس إساف بأن قرار القبيلة قد قرَّ ضد عشقه لحبيبته، وأنهم سيزوجونها من رجل آخر، فانّ دماء الجاهلية تفور في رأسه، ويهدّد ويتوعد «أقطعّه وأحرقه وأذروه هشيما» .. فيختلط العشق بالفروسية، وتصبح القوة ضرورة من ضرورات الحب واكتماله، ثم تقوم «عتب» بترتيب موعد بين العاشقين ليحسما أمرهما قبل أن تتعقد الامور.

في المشهد الثاني يدور حوار بين اساف ونائلة، لتقوم الاخيرة بأخبار حبيبها بالنبوءة التي شهدتها ليلاً عن مصيرهما المشترك.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف «خيال الظل» لاسترجاع ما حدث بين نائلة والشيخ الذي يحمل النبوءة، ليعيد المشهد أمام «إساف» الذي يمد يده إلى سيفه للانقضاض على صاحب الصوت، ويظهر هذا الصوت الخرافي عارفاً بكل صغيرة وكبيرة، ويبدأ بالبوح بنبوءته، بعد أن يذكر في طيّ حديثه عدداً من رموز النضال والاصلاح، كبوذا وكونفوشيوس وماركس ولوركا وشوبان وغوتيه وجيفارا وبيكاسو وصلاح الدين، ليبدو صوت الشاعر وهو يعلو على صوت النص، معلنا الخروج الصريح عن إطار الاسطورة. ثم يعلن النبوءة التي تحمل فكرة المسرحية:

«تلعنان .. ترجمان خاطئين

ثم ياتي زمن

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحطمان صنمين

لا خليقان بشيء من عبادة

أو بشيء من صفاء العابدين

كل ما يبقى حكاية

بدأت يوما، ولم تات النهاية» (١)

ثم يعرض الشاعر لشخصية «المهرّج»: «رجل قصير أشيب يحمل قوساً ونشاباً»، ويحظى المهرج بمنزلة تراوح بين الحكمة والجنون، ويلجأ الشاعر إلى إقحامه في باب السياسة، خارج إطار الفعل الاسطوري، من خلال فلسفة «السلام» باعتباره مصطلحاً سياسياً، ويجد الشاعر في شخصية المهرج المجال الارحب للتعبير عن أفكاره الخاصة:

المهرج : سلاماً يا أحبائي سلاماً

اصاف : سلاماً لو انك تفقه معنى السلام

المهرج : معنى السلام، إنه وقف القتال

أصاف : لا ليس ذاك

المهرج : أو هدنة طويلة تمتد للاجيال والاجيال

أصاف : لا ليس ذاك

المهرج : معنى السلام .. إنه فك اشتباك

أصاف: لا ليس ذاك

خل المزاح.

المهرج: معنى السلام، كثرة السلاح

وكثرة الرجال في السهول والبطاح

ثم اجتناب للعدو والكفاح والنزال

وقوة جبارة يعرفها الاهلون والعيال» (٢)

ويبدو المهرج أحياناً حكيماً فيلسوفاً، يتعلم العاشقان على لسانه الحكمة والموعظة فهو

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣، ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينهى أصاف عن الفرار من وجه القبيلة. لأن الهروب من العشق كالهروب من المعركة، إنها حقا معركة تلك التي يخوضها عاشق ضد المجتمع بقيمه وتقاليده:

«من يتعوّد مرة أن يهربا

لا بد أن يعيدها ويهربا

فالمرء ما نشأته

والمرء ما ربيته

منهزم جبان، أو فارس مغوار

ولا يكون فارساً في الحالتين

ولا يجوز أن يكون في النزال بين بين» (١)

وفي المشهد الثالث يتفق العاشقان على ضرورة الحج تجسيداً لمعتقد ديني جاهلي، وزيارة الاله «هبل»، ليمنحهما البركة، ويبارك لهما حبهما، وتبدو نائلة بمظهر المؤمنة بهذه الفكرة تماماً، في حين يبدو اصاف متشككاً في ذلك محاولاً طرح موقف ذاتي من قضية دينية عامّة حين يقول:

«كم يظلم الناس هبل

بشرهم يقضون ما يقضون

ينفذون كل ما تريده المصالح الصغيرة

ويفعلون كل ما تفرضه المطامح الصغيرة

وفي نهاية المطاف يزعمون أنه هبل

كم يظلم الناس هبل» (٢)

ويظهر في المشهد الرابع منظر للحجّ والحجيج يوحي بتنفيذ العاشقين لفكرتهما، ويبدو الحوار بين زائري هبل لوحة ابتهالية دينية معبرة.

ويبدأ المشهد الاول من الفصل الثاني بداية تحول تراجيدي يحمل صورة من صور الصراع الديني، حين يمسخ العاشقان صنمين جزاء لهما على فعلتهما بعصيان الآلهة والتمرد على أوامرها، ثم تدور حوارات فلسفية حائرة بين حجاج يزورون المعبد من أجل رجم

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصنمين، فبعضهم على قناعة بما يفعل، في حين يبدو البعض الآخر ليس كذلك، بل يقوم بممارساته الدينية من منطلق العرف الديني الذي لا يجوز الخروج عليه، ففي حين يقول أحدهم:

«فارجموه وارجموها

واحذروا أن ترحموه، واحذروا أن ترحموها»

نجد الآخر يقول:

«هذه القصة لا أفهمها

إننا في معبد الرب هبل

حيث للحب وللاحباب حجّ وشفيع وأمل

كيف نرمي بالحجارة

حلوة تمثالها الحلو مثال للجمال» (١)

وفي نهاية المشهد يلقّن الشاعر أحد شخوصه هذا المقطع ليكون احتجاجاً مباشراً وانحيازاً إلى النقيض:

«تلك لعمري يا أخي تساؤلات محرجة

من يشغل النفس بها لا بد من أن تحرجه

هو المولى يحيط بكل علم ولسنا مدركين سوى القشور

فعانق جهلك المختار واركن إلى ما تستطيع من الامور

وسل من يغفر الآثام عفواً تجاوز عقلك الحد الضروري» (٢)

وأما شجاع وعتب، صديقا العاشقين الصنمين، فيحضران في المشهد الثاني باعتبارهما شاهدين على الحقيقة، وثائرين ضد القيم الدينية، فيحملان الازهار بدلاً من الحجارة، لتثور ثائرة «حسنة» سادن المعبد الذي يرمز إلى السلطة الدينية، ويجري بينهم حوار ينتهي باستعانة «حسنة» برجال الامن الذين يقبضون على شجاع ويقودونه إلى السجن.

وبانكسار الحاجز الزمني في المشهد الثالث، تدخل المسرحية مرحلة جديدة، فيتداخل زمن الاسطورة بزمن الواقع الراهن، ويزخر المشهد بالاحالات إلى الواقع من خلال شخصية

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحقق وغرفة التحقيق، وأدوات القمع السياسي، كما يظهر في مقدمة المشهد:

«في مكتب التحقيق، يجلس المحقق على كرسيّه وأمامه طاولة في وسط المسرح وإلى يساره يقف شرطي بينما يقف شجاع مقابله على الطاولة، وأمام المحقق سوط وكماشة وأسلاك وقلم حبر ومحبرة» (١)

وينتقل الخلاف في هذا المشهد بين شجاع والمحقق في زمن المسرحية إلى خلاف وصراع يتجلى بين طرفي ثنائية ترتبط بالراهن طرفاها السلطة / الفرد، وتبدو الفجوة بينهما آخذة في الاتساع باعتبارهما نقيضين لا يلتقيان، فالسلطة همها أن تلغي دور الفرد وتملي قناعاتها وسياساتها عليه ليقوم بعملية الرجم للصنمين فيما يشبه تقديم الولاء للسلطة السياسية، وفي هذا الاطار تصبح وسائل الضغط والقمع الجسدي والنفسي والترهيب، وإلقاء التهم جزافاً، من أدوات السلطة الضرورية لانتزاع الاعترافات، وثني الآخرين عن قناعاتهم:

«عليك أن تكشف للتحقيق ما كان يدور في الخفاء

وأيّ تنظيم هو المسؤول عن أفكارك المستوردة» (٢)

في حين يبدو شجاع / رمز المعارضة، وهو يحاول أن يصمد أطول مدة ممكنة، عن طريق توضيح موقفه المغاير:

«إني أحاول أن يكون يقيني — هو مرشدي في موقفي من ديني
ما كنت قطّ مسخرا أو ملحدا — أو خاوياً مستورد التكوين
لكن أخو حق يحاذر دائماً — أن لا يضل العقل في التخمين» (٣)

لكن هذا الصراع سرعان ما ينتهي بانتصار الطرف الاقوى / السلطة، حين يرضخ شجاع لطلب المحقق الذي يعقبّ بقوله:

«إذن فلنوقف التحقيق

وانت لن تعود لي

والآن أنت مثل كل هؤلاء

مواطن كريم

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٧، ٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تنعم بالعدل وبالحرية» (١)

ولا يجد شجاع ـ بعد هذا التحول ـ في المشهد الرابع ما يواجه به الآخرين سوى الصمت .. صمت الهزيمة والعجز عن الاجابة على أسئلة المهرج، لأنّ الموقف لا يحتاج منه إلى تبرير.

ويحمل الفصل الثالث معه تحولاً آخر في السلطة، ليصبح هذا التحول سارياً على جميع المعتقدات والقيم التي كرسّها النظام «البائد»، «فالصنمان قد توافد عليهما العشّاق من كافة أنحاء الجزيرة يحملون الازهار والهدايا، ويضعونها عليهما أو عند أقدامهما، ويغنون ويرقصون أغنية الحب» (٢)، كما يظهر في المشهد الاول.

وفي المشهد الثاني يظهر رجل الدين رافداً من روافد السلطة السياسية، مؤيداً لها في معتقداتها الجديدة، وحين يسترق «حسنة» السمع إلى شجاع وهو يحدّث نفسه ناعيا على قبيلته هذا البطء في إدراك الأمور وفهمها، فانه لا يتردد في توجيه تهمة الكفر إليه «كافر أنت وملعون ومرفوض بهذا المعبد»، والخيانة «بل جبان تنتمي لعصابات النظام البائد». وينتهي الأمر بحسنة إلى استدعاء الشرطي واعتقال شجاع.

ويدور في المشهد الثالث حوار بين المحقق وشجاع، يحاول من خلاله الثاني أن يذكّر الاول بإيمانه السابق لأوانه، ويتظاهر المحقق بالنسيان، ويمعن في إلصاق التهم بشجاع، وينتهي الأمر بالثورة ضد المحقق ورجل الدين، مما يؤدي إلى إصدار أمر بتعذيبه وإذلاله.

وأما المشهد النهائي للمسرحية فانه يشهد تحولاً درامياً آخر على صعيد العلاقة بين السلطة والمعارضة ـ المحقق / شجاع، فالخطر الخارجي الذي أصبح يهدّد الجميع، كان حافزاً لهم لكي يوحدوا هدفهم وقوتهم، ويوجهوا سهامهم نحو عدوهم، وحين تطلب «عتب» إخلاء سبيل شجاع، فإن المحقق لا يتردد في توجيه الأمر للشرطي بتنفيذ هذا الامر، لتنتهي المسرحية نهاية إيجابية، تلقي إضاءات على مساحة الواقع المعيش، وتجسد رؤية جدلية يحملها الشاعر في جميع نصوصه، ليبدو المقطع على هيئة دعوة يبثها الشاعر إلى عصره على لسان شجاع:

«لندفن المرارة القديمة

ولندفن المهازل القديمة

فكلها تضاءلت في واقع العدوان

وكلها لا بد أن تؤول للنسيان

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولننصرف مسلحين بالاصرار والايمان

وشرف الانسان

وتوقه إلى الحياة لحظة الطوفان

ندرأ شر الذل والهزيمة

وندفع الاهانة المقيمة» (١)

لقد تمكن الشاعر في هذه المسرحية من تطويع المناخ الاسطوري الجاهلي من أجل التعبير عن مضمون معاصر، كما تمكن من إلقاء الضوء على مجموعة من القضايا الانسانية التي شغلت نسان هذا العصر وسواه من العصور، عن طريق تجسير الهوة الزمنية الممتدة بين عصرين متباعدين، وإقامة جسور التواصل بينهما لتصبح الاحالة الدلالية ممكنة بل حتمية، ولم تكمن هذه العلاقة التبادلية بين السطور أو على المستوى الايحائي الداخلي، بل تعدته إلى مستوى أكثر ظهوراً، أي على مستوى الشخوص، فشجاع .. تلك الشخصية الاسطورية، تتبلور دلالياً على أكثر من صعيد، وتمتد زمنياً لتتبادل الحوار مع المحقق باعتباره شخصية معاصرة لها امتداداتها وتجلياتها في الزمن الماضي.

غير أن الشاعر الذي نجح على هذا الصعيد، لم يستطع أن يحقق النجاح في نقل هذه العلاقات إلى بنيته اللغوية، فظلت لغته الشعرية ذات مستوى بنائي واحد مهما اختلفت الشخوص والمواقف، ولم يمارس العامل الزمني دوره في تباين معطيات اللغة بين صوت وآخر، حتى توحدت أصوات الشخوص جميعها في صوت الشاعر الواحد. فالبنية اللغوية ظلت تمارس دورها الحيادي على مستوى التعبير عن قناعات الشخوص والاحداث، ويظهر ذلك عند المقارنة بين لغة شجاع الجاهلي والمحقق المعاصر، أو لغة رجل الدين حسنة، والمهرج، ظلت اللغة تسير في المنحنى نفسه دون أن تكتنفها التضاريس التي تسم كل صوت بوسمه الخاص وثقافته الخاصة، لقد عجزت اللغة عن البوح بهوية الشخصية، وظلت شديدة الالتصاق بصوت الشاعر وأدائه، لتصبح الميثولوجيا الاسطورية مجرد أداة من أدوات التعبير، وهذا أدى إلى استلاب الشخوص وإرغامهم على أداء دور مخالف لدورهم الحقيقي، ونمثل لذلك بالحوار الذي دار بين اصاف والمهرج حول مفهوم السلام، فليس لذلك علاقة بالرؤية العامة للمسرحية، إنما ارتبط فقط بالهم السياسي، وهذا الأمر جعل الشخوص تبدو أحياناً بصورة غائمة وغير محددة المعالم، فشخصية «المهرج» لم تستطع ان تعبر عن نفسها بوضوح، فهو تارة مهرج، وتارة أخرى حكيم، وثالثة فيلسوف أو مؤدب..الخ

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم تتسم علاقة الشاعر بمسرحيته بالحياد، فهو ينحاز إلى القيم التي يعتقد بها، ولا تتناقض مع معتقداته الذاتية، في حين يحارب ضمنياً القيم والافكار التي تخالف معتقده.

وتظهر اللغة في بعض الاحيان غير متوافقة والموقف الذي تعبر عنه، وبخاصة حين تقترب من اللغة المحكية دون مبرر، كما في المقطع التالي:

نائله: «**والفارس المحب يا بطل**

الحجّ في سبيل حبه الطهور

أرفع آيات الوفاء والغزل

(يضحك الجميع)

أصاف (ضاحكاً): أو أنه ضرب من الهبل» (١)

فهذا السطر الاخير يظهر الفارس «أصاف» بمظهر المهرج، الذي يحاول إضحاك الآخرين، لا بمظهر الفارس الذي يبحث عن وسيلة للوصول إلى حبيبته التي تكاد تضيع من بين يديه.

لقد ظل البناء الفني لهذه المسرحية امتداداً للبناء الفني لقصائد الشاعر الغنائية في دواوينه، بل إن كثيراً من مقاطع المسرحيّة تصلح لأن تكون قصائد مستقلة.

ونحن لا نبالغ في الأمر حين نشير ـ على سبيل المثال ـ إلى جمل شعرية وردت في المسرحية كانت قد تكررت في قصائده، فهو مثلاً يقول على لسان شجاع:

«**الليل يا مولاي ثوب العاشقين**

والليل جسر الطامحين» (٢)

في حين يقول في قصيدة له بعنوان «ضائع على الدرب» (٣):

«**الليل يا مولاي جسر المدلجين إلى الضياء**

والليل مهر للحياة»

ويقول في موقع آخر من مسرحيته على لسان نائله:

«**بحقي عليك .. بحقي عليك تمهل**» (٤)

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥، ١٦.
(٣) عبدالرحيم عمر، الاعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٢.
(٤) عبدالرحيم عمر، وجه بملايين العيون، مصدر سابق، ص ٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد هذه الجملة تتكرر فيما يشبه اللازمة في قصيدة له بعنوان «أغاني الرحيل السابع» (١) ويتكرر فيها: «بحقي عليك ترحل» ، «بحقي عليك تعقل» ، «بحقي عليك تعجّل، فقد آن أن تترحّل».

إن وقوع الشاعر في هذه النمطية لا يأتي من فراغ، ولكنه يدل دلالة قاطعة على أن كتابته لمسرحيته لم تكن على درجة من الحياد المطلوب لمثل هذا النوع من الكتابة، مما ترك بصمات الشاعر واضحة في لغة المسرحية، التي ظلت صورة عن صوته الخاص.

ونتيجة لذلك، لم يستطع التلوين الموسيقي الذي حرص الشاعر على توظيفه بين مقطع وآخر أن يعبرّ عن النقلات الدرامية المختلفة. ولم يغفر للغة هذا التوحد والتشابه في درجات التعبير، مما جعل عملية التلوين الموسيقي التي كرسها الشاعر غير ذات فائدة في التعبير عن القفزات الدرامية التي تعبر عنها المسرحية. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلت هذه المسرحية من المسرحيات الشعرية القليلة التي استلهمت الميثولوجيا العربية، وعملت كذلك على إضافة لبنة جديدة إلى البناء المسرحي العربي.

---

(١) عبدالرحيم عمر، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خاتمـــة

يتبين لنا في نهاية هذا البحث أن عبدالرحيم عمر، استطاع أن يحتل موقعه الأدبي المتميز في الساحة الشعرية العربية، وقد اكتسب أهمية خاصة لريادته في كتابة قصيدة مثلت توفيقاً بين نمطين متصارعين، فطبع قصيدته بطابع حداثي من خلال توظيف التراث برموزه وإشاراته وشخوصه.

كان عبدالرحيم عمر صاحب ثقافة غنية ومتنوعة، اكتسبها من خلال قراءاته وتجاربه، وقد زخرت قصائده بنتاج ثقافته، وخلاصة تجربته، فكانت قصيدته بحق صورة صادقة عن تكوينه الثقافي.

لقد أفاد الشاعر من الميثولوجيا العربية وغير العربية في بنائه الشعري، وعمل على توظيف الاشارات الدينية والتاريخية، واعتمد لغة القص والحكاية، مما جعل قصائده وعاء تتفاعل فيه عناصر تلك الثقافة بدرجة عالية من الكفاءة.

ونالت البنية الدرامية حظاً من بنائه الفني، واستطاعت هذه البنية أن تعبر عن رؤية النص ومضمونه، ووصل هذا التوظيف ذروته في عمله المسرحي «وجه بملايين العيون» الذي استلهم الميثولوجيا العربية.

لقد ظلت قصيدة عبدالرحيم عمر صورة للواقع الذي تطمح إلى تغييره والثورة عليه، فهي لم تستطع أن تكون متفائلة حين يكون الواقع مشوهاً، بل عاينت هذا الواقع وجسدته من خلال مفرداتها وصورها، لكنها على ذلك ظلت تنظر جدلياً إلى هذا الواقع، فعاينت النهار من وراء حجب الليل، وأطلت على الوطن من نافذة المنفى.

وبهذا فإن الهزيمة التي تجسدت على مستوى البناء ظلت تحمل هاجس الانتصار في قلب الرؤية.

لقد حمل البناء الفني قدراً من الخصب والتنوع، وظل ملتقى العناصر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التراثية التي تتقاطع داخله عن طريق التناص.

وتبين لنا من خلال المعجم اللفظي، ومعاينة الحقول الدلالية، ان توظيف المفردات القديمة والتقليدية إنما جاء في معظمه توظيفاً أسلوبياً يمعن في استحضار الفضاء التقليدي دون أن يكون للاتباع دور أساسي في تكوين ذلك المعجم.

واستطاع عبدالرحيم عمر في المسرح الشعري أن يكون رائداً في استلهام الميثولوجيا العربية في كتابة مسرحية شعرية من غير أن يشكل هذا التوظيف حاجزاً أمام الاسقاط الواقعي، فقد ظلت مسرحيته تحيل إلى فضاءين يتقاطعان من خلال رؤية مشتركة، وفضاء متجانس، وإن اختلفت الشقة الزمنية بينهما.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع

٤٥٧٢٨٦

أ ـ المصادر

ـ عبدالرحيم عمر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط(١)، منشورات مكتبة عمان، عمان، ويضم الدواوين التالية:

ـ أغنيات للصمت

ـ من قبل ومن بعد

ـ قصائد مؤرقة

ـ أغاني الرحيل السابع

ـ عبدالرحيم عمر، **تيه ونار**، ط(١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.

ـ عبدالرحيم عمر، **وجه بملايين العيون**، ط(١)، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٤.

ـ عبدالرحيم عمر، **رغم حصار الكلمات**، ديوان شعر مخطوط.

ـ عبدالرحيم عمر، **بعد كل ذلك**، ديوان شعر مخطوط.

ـ عبدالرحيم عمر، **طريق الآلام**، مسرحية شعرية مخطوطة.

ـ عبدالرحيم عمر، **الثائرة**، مسرحية شعرية مخطوطة.

ـ عبدالرحيم عمر، **عرار**، مسرحية شعرية مخطوطة.

ـ عبدالرحيم عمر، «**غالية ما بعدها غزل**»، مسرحية شعرية مخطوطة.

ـ عبدالرحيم عمر، «**تجربتي الشعرية**»، ندوة، المركز الثقافي الملكي، عمان، ١٩٨٩/٧/١٠.

ب ـ المراجع

ـ د. ابراهيم خليل، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، ط(١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.

ـ د. ابراهيم السعافين، **المسرحية العربية الحديثة والتراث**، ط(١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

ـ محمود العابدي وآخرون، **ثقافتنا في خمسين عاما**، ط(١)، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٢.

ـ رعد الزبيدي، **القناع في الشعر العربي الحديث**، الجامعة المستنصرية، رسالة ماجستير، ص٥.

ـ سي، دي، لويس، **الصورة الشعرية**، ت، د. أحمد الجنابي وآخرين، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢.

ـ شكري الحجي، **مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية ١٩٦٦ ـ ١٩٨٦**، ط(١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ـ صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الادبي**، ط(٣)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
ـ فاطمة القطاونة، بحث بعنوان «**دراسة عن الشاعر عبدالرحيم عمر**»، جامعة مؤته.
ـ د. كمال أبوديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، ط(٣)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
ـ محمد عرموش، **ندوة**، المركز الثقافي الملكي، عمان، ١١/٧/١٩٨٩.
ـ محمد مبارك، **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، ط(١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
ـ محمد محمد شراب، **معجم بلدان فلسطين**، ط(١)، دار المأمون للتراث، بيروت، ١٩٨٧.
ـ محمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الاردن**، ط(١)، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩.
ـ نايف حجازي، **شخصيات أردنية**، ط(١)، عمان، ١٩٧٣.
ـ هشام بن محمد السائب الكلبي، **الاصنام**، تحقيق احمد زكي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٢٤.
ـ يمنى العيد، **الراوي: الموقع والشكل**، ط(١)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦.

جـ ـ الدوريات:

ـ أبحاث اليرموك، عدد (٢)، ١٩٩١.
ـ أفكار، عدد (١١٣)، ١٩٩٣، ع(٤٤) ١٩٧٩.
ـ الأفق الجديد، ع(٩)، ١٩٦٤.
ـ أوراق، ع(١)، أيار، ١٩٩١.
ـ بابل الثقافي، أيلول، ١٩٩٣.
ـ المجلة الثقافية، ع(٣١)، ١٩٩٤.
ـ الرابطة الثقافية، ع(٢)، نيسان، ١٩٧٥.
ـ الرأي الأردنية، ع(٦٩٣٧)، عمان، ١٩٨٩.
ـ صوت الجيل، ع(٢١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.

د ـ المقابلات:

ـ مقابلة مع محمد عبدالرجيم عمر، الأربعاء، ٢٢/٦/٩٤، في منزله.
ـ مقابلة مع زوجة عبدالرحيم عمر، الأربعاء، ٢٩/٦/٩٤، في منزله.
ـ مقابلة مع رجاء عبدالرحيم عمر، الأربعاء، ٢٢/٦/٩٤، في منزله.
ـ مقابلة مع اسحق الخطيب، السبت، ٢/٧/٩٤، في منزله.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Abstract

Abd. Al-Rahiim Omar
His Life and Poetry

Naser Yusef Jaber
Supervisor: Prof. Ibrahim Al-Sa'fiin

Abd Al-Rahiim Omar is considered as one of the best known poets who contributed in developing and laying the foundation stone of the modern Arabic poem.

This is found out to be very important because he has helped the modern poem to develop within the framework of the old tradition.

This poet - in fact - could successfully make two competitive approaches in the world of poetry go together (I mean the old and the new approaches). His talent and his wide knowledge in this field also contributed a lot in the world of literature. For instance, he presented a number of great poetical works and plays in the world of poetry.

Unfortunately, I found out that his heritage in poetry has not been investigated deeply. For this I started doing this research which is made up of two parts, the first is concerned with his life, the other about his poetry.

The approach of this study is chosen to be "artistic" depending on identifying the different structures in the text - and also taking into consideration the role of modernity and history in building the text. Moreover, I have chosen flexibly the best tools to investigate the artistic issues in his poetry.

In general, this research is attempting to show Abd. Al-Rahiim Omar's role in Jordanian artistic movement. More specific. I have attempted to compare his poems with its other relevant in the world of Arabic literature.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit