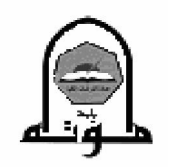


جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

القضايا الموضوعيَّة والفنيّة في شعر محمد ضمرة

إعداد الطالب

إبراهيم جميل الصرايرة

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2010م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية
لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب ابراهيم جميل الصرايرة الموسومة بـــ:

القضايا الموضوعية والفنية في شعر محمد ضمرة

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2010/12/22	مشرفاً ورئيسا
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2010/12/22	عضواً
أ.د. محمد علي الشوابكة		2010/12/22	عضواً
أ.د. محمد أحمد المجالي		2010/12/22	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. صالح الكساسبة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى أمِّي الحبيبة؛ حاملةً إليَّ هزيع الأمل الذي أبحث عنه، إليها وقد بلَّلتني بأمطار نظراتها الحنونة.

إلى أبي الغالي؛ غارساً في ذراعي عزيمة البُسلاء، إليه وقد شدَّ وشاح التحدِّي حول جبيني، وقال لي كلمتين: ... امضِ يا بُنيَّ.

إلى أخي عامر، ذلك المثقَّف الذي هزَّ عرش الغبار على رفوف الكتب، إلى قلبه الذي أتعب هاجس الأقلام في أيادينا.

إلى أخي عليّ، ذلك المناضِلُ الذي تنتحرُ النجوم كُلَّ ليلةٍ على ياقات قمصانه العسكريَّة، إلى ظلِّه الذي تنامُ على نميره عيونُنا الخائفة.

إلى أخي محمد، ذلك الصوت الذي تسرِّح به المنابر ضفائرها الطويلة، إليه وقد أقضَّ مضاجع الحسنات على دروب المساجد.

إلى أختي هدى، تلك الفتاة التي يحزُم الحزن حقائبه ويرحلُ كُلَّما أقبلت علينا بابتسامتها الناعسة، إليها وقد رتّلت فناجين القهوة إحساسها كُلَّ صباح.

إلى روح عمِّي (صبحي) الطاهرة، إلى نهرها الذي تصطاف ضمائرنا في ضِفافِهِ كُلَّما تزاحمت سفائن الشكِّ على موانئ يقيننا.

إبراهيم جميل الصرايرة

الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور إبراهيم البعول على ما قدَّمه لي من نصحٍ وإرشاد متواصلين، وعلى ثقته الكبيرة بيَ كُلّما خطوت خطوةً في صفحات الرسالة، ولا أنسى جليَّاً أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم الكريم والمبارك بمناقشة هذه الرسالة ، كما وأتقدّم بالشكر إلى مكتبة جامعة مؤتة وكافَّة موظفيها لما قدَّموه لنا من حسن معاملةٍ وسعة صدر واهتمام، فمني لهم جميعاً كُلُّ الودِّ والعرفان.

والشكر موصولاً للمهندس محمد حمزة الذنيبات على ما قام به من جهدٍ في طباعة وتنسيق هذا البحث.

إبراهيم جميل الصرايرة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الإنجليزية	و
المقدمة	1
تمهيد	4
الفصل الأول: الأبعاد الموضوعية	**18**
1.1 البعد الفلسفي	18
2.1 البعد الوجداني	46
3.1 البُعد الوطنيُّ والقوميُّ	73
4.1 البعدُ الصُّوفيُّ	111
الفصل الثاني: الأبعاد الفنيَّة	**145**
1.2 التَّناصّ	145
1.1.2 التناصّ الدينيّ	148
2.1.2 التناصّ التاريخيّ	162
3.1.2 التناصّ الشعبيّ	173
2.2 التكرار	181
1.2.2 تكرار الحرف	184
2.2.2 تكرار الكلمة	191
1.2.2.2 اسم	191
2.2.2.2 فعل	199
3.2.2 تكرار الجمل	205
1.3.2.2 تكرار الجملة الكاملة	205

2.3.2.2 تكرار الجملة الناقصة 211
3.2 الإيقاع 215
1.3.2 الانزياح الموسيقي 217
2.3.2 تعدُّد الأوزان في القصيدة الواحدة 222
3.3.2 التدوير 229
4.3.2 القافية 233
5.3.2 نِسبَ استخدام الشاعر للبحور 243
الفصل الثالث: شعرية الانزياح 249
1.3 الانزياح الإسنادي 258
1.1.3 انزياح الجملة الإسميّة 258
1.1.1.3 المبتدأ والخبر 258
2.1.3 انزياح الجملة الفعليّة 266
3.1.3 انزياح الإضافة 275
4.1.3 الانزياح النعتي (انزياح الصِّفات) 286
2.3 الانزياح التركيبي 295
1.2.3 التقديم والتأخير 297
2.2.3 الحذف 307
3.2.3 الالتفات 319
الخاتمة 330
المراجع 332

الملخَّص

القضايا الموضوعيّة والفنيّة في شعر محمد ضمرة

إبراهيم جميل الصرايرة

جامعة مؤتة، 2010م

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء القضايا الموضوعيّة والفنيّة في شعر محمد ضمرة، وقد جاءت في هيكلها العامّ على تمهيد وثلاثة فصول، ففي التمهيد تطرَّقت للحديث عن حياة الشاعر الأدبيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

أمَّا الفصل الأوّل فقد تناولتُ فيه القضايا الموضوعيَّة التي شملت البعد الفلسفيّ والبعد الوجدانيّ والبعد الوطنيّ والقوميّ والبعد الصوفي.

أما الفصل الثاني فقد خصصته للقضايا الفنيّة، وشملت التناص والتكرار والإيقاع.

وأفردت الفصل الثالث للحديث عن شعرية الانزياح بنوعيه؛ الإسنادي والتركيبيّ، ومن ثمَّ فقد انتهت الدراسة بخاتمةٍ ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، كما وذيّلتها بقائمة المصادر والمراجع التي أفدتُ منها.

Abstract

The Technical an d Subjective Issues in Mohammad Dharma Poetry

Ebraheem Jameel Al-Sarayreh

Mu'tah University, 2010

The aim of this study is to investigate the subjective and technical issues in Mohammad Dharma poetry. This study is composed of an introduction and three chapters.

The introduction discusses the luxury, social and political life of the poet. The first chapter includes the subjective issues that involved the philosophical, national and solecism dimensions.

The second chapter involves the technical issues that discuss repetition, connection and rhyme.

The final chapter discusses both sides of deviation poetry, which are the combinative and connective aspects. Then, the study was concluded by discussing the findings and the results of this research. Also, this included the references and resource materials.

المقدمة:

تناولت في هذ ه الدراسة القضايا الموضوعيّة والفنيّة في شعر الشاع ر الأردنيِّ؛ محمد ضمرة، وهو أحد الشعراء الذين كانت لهم بصمةٌ عميقةٌ في رفد الحركة الأدبيّة على الساحة الأردنيّة، فتسنّى لي من خلال شع ره أن أضيء أهم الخصائص التي انماز بها عن غيره من أبناء جيله، وأهمّ المؤثِّرات الداخلية والخارجية التي وجّهته عاطفياً وفكريًّاً في مراحل متعدِّدةٍ من عمره.

ومن هنا فإنّ هذه الدراسة جاءت لتستجلي تلك القضايا الموضوعية والفنية التي أُقيم على أساسها بحثنا هذا، فتبرز بذلك جوانبه في هذه التجربة، من منطلق استقصائه وتحليله، وكشف تحوُّلاته، وتمظهرات الرؤيا والتشكيل فيه وتوضيحها.

وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على أبرز تجليات تلك القضايا الأدبية لدى شاعرنا، وأثر امتدادها في الشعر المعاصر، وما كان لظروف الواقع وتغيُّراته من واقعٍ متواصلٍ في تكوين هذه القضايا والأساليب.

وأمّا أسباب اختياري لهذ ه الدراسة فترتكز إلى عدّة أمورٍ مهمّةٍ، فمنها؛ أنّ الساحة الأدبيّة في الأردن، زاخرةٌ بالإبداعات والتيارات الثقافية ذات الإنجازات الكبيرة المتجدِّدة، ممّا دفعني إلى أن أتناول حقلاً معيَّناً من بين أهم هذه الثروات الأدبيّة التي تفيض بها ساحتنا الثقافية، فما كان إلاّ أن وقع اختياري على أعمال الشاعر الأردنيّ (محمد ضمرة)، لما يتمتّع به نتاجه من مخزونٍ شعريٍّ وفير، حيثُ بلغت أعداد دواوينه (11)ديواناً للكبار، و (14) ديواناً للصغار، وقد خصصت دراستي بشعر الكبار فقط، حرصاً على أن لا أثقل كاهل البحث، وأن أترك المجال لغيري كي يدرس شعر الصغار لديه، ومن ثمّ فإنّ من بين الأسباب التي دفعتنني لاختيار الشاعر محمد ضمرة، هو التنوع الموضوعي والفني الذي لمسته في شعره، فرأيت بهذا التنوع إثراءً يخدم البحث ويدعم أصوله وتوجهاته.

أمّا بالنسبة للدراسات السابقة، فلم نجد دراسةً مستقلةً تتناول هذا الم وضوع عند شاعرنا، بيد أننا نجد بعض المق الات الصحفية والأوراق البحثية والكتب النقدية العامة التي استشهدت ببعض شعره نقلاً أو تحليلاً ضمن مجموعةٍ من الشعراء الأردنيين والعرب فأضاءت جانباً صغيراً من تجربته الشعرية والأدبية، وتطرَّقت

إليها ضمن هؤلاء الشعراء كنماذج نقدية عامة، للحديث عن جانب الحداثة والتوجهات الفنية في شعرهم وشعره، في أثناء صفحاتٍ متفاوته، ومن بين هذه الدراسات نذكر؛ كتاب (التجديد في الشعر الأردنيّ) لعبدالفتاح النجار، وفيه يتحدث عن اللغة الشعرية لدى شاعرنا، كما ونذكر كتاب (البُنى الشعرية-دراسات نقدية في الشعر الأردني) لعبدالله رضوان، وفي هذا الكتاب يتحدّث صاحبه عن البناء العام لقصائد الشاعر ضمن نموذجين مختارين منها، ونذكر كذلك كتاب (نافذة إلى رؤيا نقدية) لخليل عبويني، وفي هذا الكتاب يتحدّث صاحبه عن الأسطرة في شعره ضمن مجموعة من الشعراء، ولا يفوتنا أيضاً كتاب (رؤيا الحداثة الشعرية)، لمحمد صابر عبيد، وفي هذا الكتاب يتحدّث صاحبه عن غنائية القصيدة في شعره، وهناك كتاب رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأردني الحداثي) لمحمد جابر عبّاس، وفي هذا الكتاب يتحدث صاحبه عن شعرية النص بين الانزياح الدلالي، وتعددية التأويل والتوليد في شعر شاعرنا، وهناك أيضاً كتاب (عروش الروح) وهو من إعداد رابطة الكتاب الأردنيين، ويتضمن شهاداتٍ إبداعيّةٍ لمجموعةٍ من الأدباء والشعراء الأردنيين، ومن ضمنهم شاعرنا؛ إذ يوردُ الشاعر فيه لمحاتٍ من سيرته الذاتية.

وأمّا منهجي في هذه الدراسة، فهو منهجٌ وصفيٌّ تحليليٌّ، إلاّ أنني إلى جانب هذا المنهج البحثي أفدت من بعض المناهج النقدية؛ ففي الفصل الأول أفدت من المنهج النفسّي في تحليل النصوص الشعريَّة، وفي الفصلين الثاني والثالث أفدت من المنهج البنيويّ في توضيح المقاييس الإيقاعية والتأويلات الانزياحيّة بين المفردات والتراكيب اللغوية.

وعلى هذا، فقد قسّمت بحثي إلى تمهيدٍ وثلاثة فصول؛ ففي التمهيد عرضت لحياة الشاعر، وسيرته الأدبيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

أمّا الفصل الأوّل، فقد خصَّصته لدراسة الأبعاد الموضوعيّة لدى الشاعر، من مثل البعد الفلسفيّ الذي يتناول الإنسان وعلاقته بالوجود، ومن مثل البعد الوجداني الذي يبحث في ماهيَّة المشاعر وأسرارها بين الشاعر ومحبوبته، وهناك البعد الوطنيّ والقومي الذي تناول دوافع الوفاء والانتماء تجاه الوطن، كما وتناول

المكوِّنات الأساسيّة التي نمَّت عاطفة القوميَّة لدى شاعرنا تأثُّراً وتأثيراً، وهناك البعد الصوفي وهو البعد الأخير في هذا الفصل، إذ تناولت فيه التجليّات الإلهيّة لدى الشاعر، فيما عُرف بالحبِّ الصوفيّ، وأهمِّ طقوسه وأفكاره الخاصّة والعميقة.

أمّا الفصل الثاني؛ فقد خصصتُه للحديث عن أهمّ القضايا الفنيّة التي بدت جليّةً في شعر محمد ضمرة، من مثل (التَّناص) الذي قسَّمته إلى ثلاثة محاور، وهي : التناص الدينيّ والتناص التاريخيّ والتناص الشعبي ، ومن بين القضايا الفنيّة التي درستها أيضاً في هذا الفصل، قضية (التكرار) التي قسّمتها هي الأخرى إلى ثلاثة محاور، وهي تكرار الحرف وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة، كما وتناولت قضية (الإيقاع) من حيث الانزياح الموسيقيّ لدى شاعرنا وتعدُّد الأوزان في القصيدة الواحدة، والتدوير، والقافية، ونِسَب استخدامهِ المتفاوت للبحور الشعريّة.

أمّا الفصل الثالث؛ فقد خصَّصته بأكمله للحديث عن موضوع (الانزياح) الذي قسمته إلى نوعين، فالنوع الأول هو (الانزياح الإسنادي)، والنوع الثاني هو (الانزياح التركيبيّ)، ومن منطلق هذين النوعين درست علاقة كُلٍّ منهما بالبناء الدلاليّ والنحويّ للألفاظ.

وأخيراً فقد أنهيت البحث بخاتمةٍ عرضت فيها أهم النتائج التي توصَّلت إليها فيه، ثمَّ تلاها ثبتٌ بأهمّ المصادر والمراجع التي أفدت منها في دراستي تنظيراً وتحليلاً، فعسى أن أكون قد وُفقت في دراستي هذه، والله من وراء القصد.

ولا أنسى بدءاً ونهايةً أن أشكر مُشرفي وأبي الروحي، الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول على متابعته الدَّؤوبة لمراحل البحث توجيهاً وتشجيعاً، وعلى سعة صدره كُلَّما طرقت هانئ الوقت عليه بِكفِّ السؤال والاستشارة.

تمهيد:

وُلد الشاعر الأردني محمد عبدالمعطي عبدالرحمن ضمرة في بلدة (مجدل الصَّادق) بالقرب من اللد في فلسطين عام 1947م [1]،وكما يتضح لنا من كتاب عروش الروح الذي أورد فيه سيرته الذاتيةفقد كان شاعرنا على مـ شهدٍ من الآلام والأحداث التي كانت تجري من حوله، بدايةً بطفولـ ته التي اـ بثقت بحثاً عن الحقيقة وإشباع عطش الروح نحو إد راك الحياة، ولم يكن ذلك الانبثاق الطفولي إلا امتداداً لتكوين تلك الشاعرية الغـ ارقة في تساؤلات الكون وتحدياتـه؛ حيث تنقل الشاعر مع والده من مكـ ان إلى مكـ في أرض فلسطين، فحيناً نراه مصـ حوباً بوالده لحراسة أرضهممن العدو الصهيوني، وحيناً آخر من الوحوش الضاريـ ة التي كانت تتربص بهيرعونه من القتائيات، عساهم يتغـ لبون على ضنك الحياة وآلامها المتوالية عليهم آنذاك، وربما تشكلت شخصية الشاعر في داخل (محمد ضمرة) من الإيقاع الذي كان ينبعث من ضربات أبيه على الطبل حينما يريد بها تنفير بنات آوى من العبث بمحصولهم، فترى شاعرنا ينساب تلقائياً أمام ذلك الإيقاع، وكأنّي بـه لا يودّه أن ينتهي، فمنهنا يُخيّل إلينا أنّ بذرة الشعـ ر بدأت تتكون في نفسه، على مراحل متباينة من ناحية المؤثرات الخارجية، فتارةً من توحده مع الطبيعة عندما كان ينغمس في استكشاف معالمها، وحيناً من إيقاع طبل أبيه، وحيناً من الأفراح التي كان يرتادها في قرى الريف الفلسطيني الجميل، فتترك تلوينات الدبكات الفلكلورية في مخيلته انطلاقاً نحو تحدي الألم وإيجاد الذات [2].

ومن ناحية أخرى لقد عاش شاعرنا حياة فلسطين المتمثلة بـ زعرورها البري وزيتونها وتينها، وتَ سحبالأحداث من قرية إلى قرية، ومن مخيم إلـ ى مخيم، لكأنما تهيؤه لاستخراج نبـ وةَ الشعر من بريدروحه الذي يريد أن يُ عنون آفاق العـ رب وأحلامهم، وها هو يستقر به المقا م في قرية (كفر عين) الواقعة شمال غرب رام

---

(1) في مقابلةٍ شخصية مع الشاعر بتاريخ 2010/6/12م، السبت.

(2) أنظر: رابطة الكتاب الأردنيين، 2003م، عروش الروح (شهادات إبداعية)، وزارة الثقافة، عمان، ص193، 194، 200.

الله، تلك القرية الجميلة التضاريس بجبالها ووهادها، ولعلّها هي التي مسحت فانوس قلبه لنظم الشعر [1].

في هذه الأنحاء استأجر والده أحد الكروم ليعتاشوا منها، وكل هذا يقودنا إلى أثر الطبيعة في صقل الشعر في نفس (محمد ضمرة)، فنراه كما يذكر في (عروش الروح) يطارد العصافير، وينصت لصوت الر بابة كلما دنا من أحد الرعاة ليعجل ذلك في رحلته نحو مستقبل الشعر، فلا يترك دفقاً تنبعث منه دوافع الرقة إلا وتشبث به حتى يفهمه، فكان يقلد الرعاة في حركاتهم على الربابة، بل إنه طالما حاول صنع رقبابه والعزف عليها، فيمزج ذلك العزف بأغنيات يترنَّمها في خياله، مُحاولاً أن يغرس لنفسه شجرة من ألفاظه الخاصة، وفي المرحلة الإبتدائية بدأ بالإطلاع على ما تحويه المدرسة من كتب لا تعدو أن تكون قليلة مجموعة في خزانة واحدة كما يروي لنا، فيقرؤها كلما عاد في الطر يق إلى البيت الذي كان بدوره بعيداً عن المدرسة، فيستغل كل لحظة لاستيعاب سطور كل كتاب يطالعه، ويحاول كذلك أن يتقمص شخصيَّة الكتب التي بين يديه، ومن تلك الكتب (الأجنحة المتكسرة) و(رمل وزَبَد) لجبران خليل جبران، ومؤلفات المنفلوطي، ومن هنا أتاحت المدرسة له أجواءً من المنافسة في نوعيَّة الأدب الذي يقرؤه، حين انتقاله من فصلٍ إلى فصلٍ فيها [2].

ولا يفوتنا أن جد الشاعر من جهة أبيه، كان له أثر في تلوين حياته، بنفحة صوفية تتضح لنا من خلال بعض دواوينه من مثل (حفيد الشوق، أغرقني التراب، عُرس الروح)حيث كان على علاقة و طيدة بجده، فإذا به يجالسه منصتاً لما يتلوه من القرآن الكريم بصوتٍ عذب اعتاده منه، وبصفاء روح اعتاد أن يتنسمها في وجهه، وهذا الاهتمام من الحفيد دفع الجد إلى أن يعلمه حفظ القرآن الكريم وتلاوته، فبدأ أول ما بدأ بتحفيظه سورة النبأ في بداية الجزء الثلاثين، فحفظ ها غيباً، وأخذ لجلد يباهي به أمام الناس، و أهداه صحفاً صغير الحجم أزرق الغلاف ليحفظه كاملاً، ولكنه لم يف بأمانته إلاَّ بعد وفاة جده الذي تمنى أن يشهده ذلك الإنجاز الروحاني الكبير، جده الذي علمه شعر الحكمة، والشعر الصو في من منابعه

---

(1)رابطة الكتاب الأردنيين، عروش الروح (شهادات إبداعية)، ص195.

(2) المصدر نفسه، ص196، 197، 198، 199.

الصافية، ليكتسب فيما بعد صوراً لغوية وبلاغية يرسم فيها تجربته كشاعر مستقبلاً[1].

وظل شاعرنا في خضم مراحل تجذبه نحو التفاعل مع معطيات الحياة ومواجهتها، فمن هذه المعطيات موت جده الذي ترك أثراً جسيماً في نفسه ملؤه الألم والحرمان في ماضيه حاضراً، كلما استحضر جده، حيث قال عند موته إنه قد رسم له ألف جنازة وبكاه كثيراً، فهذا الشيء يدل على هاجسه المستمر في التعانق مع روح جده الذي رحل تاركاً إياه في صراع مع نظرية الموت ونهايتها التي رآها اختياراً في عقل الإنسان؛ فهذه فكرة صوفية من ينبوع جده قد تأثر بها في عالم الشعر [2].

وهكذا بقي مأخوذاً بذلك باللحن الذي تصنعُهُ قيثارة الموت في الأشجار وفي حناجر النساء اللواتي بدينَ أمامه شاعرات حتى في مثل هذه اللحظات المريضة، وكأن الشعر يتمثل له في أكثر من صورة ليفهمه أن صديقاً ما سيكون دوماً معه اسمه الشعر، فراح يجلس وحده تحت شجرة من بساتين الزيتون ليبدأ تراتيله مع الشعر، متوحداً مع نفسه، مردداً بمتعة ما يُغنيه، ولم يكن قد بلغ من العمر إلا الخامسة عشرة وأخذ يعرض نتاجَهُ على زملائه في المدرسة، فيثنون عليه، وعندما عرضه على طلاب الثانوية العامة ممن كانوا يدرسون في رام الله، تفاجأ بحديثهم عن عالم العروض الذي لم يعرفهُ يوماً ما، فأرّقه هذا الزائر، الذي تمنى لو يتركه وشأنه دون أن يفرض قيوده على قلاع شعره؛ حيث لم يكن قد سمع بالبحور وكسورها، واعتبر أن القصيدة وإن خرجت على نفسها يبقى شيءٌ فيها مُحافظاً على عاداته كالناس أصحاب المبدأ تماماً في هذا المجتمع، ولكنه عندما انتقل إلى رام الله ليُكمل المرحلة الثانوية أطْلَعَ وهو في الصف الأول الثانوي قصائده على مُعلِّميه اللذين كانا يدرسانه اللغة العربية، وهما (خليل السواحري، ومحمود شقير)، ولقد كان للأول أثرٌ في توجيهه وتشجيعه على المواصلة، يومها بدأت رحلته مع العروض، حيث كان يُدرَّس في ذلك العام من الفصل الأول للصف الأول الثانوي،

---

(1) رابطة الكتاب الأردنيين، عروش الروح (شهادات إبداعية)، ص199، 200، 201.

(2) المصدر نفسه، ص202، 203.

فأتقن العروض فيما بعد، أصبح ينظم شعره موزناً ويفخر به حين يستشهد أستاذه خليل به أثناء حصة العروض، فبات كل زملائه يسألونه عن اسم البحر الذي كتبت عليها هذه القصيدة أو تلك، وهذا بالطبع يفسر الحضور المستقبلي للشعر في مخيلته، فلم يكن يحتاج إلا لمن يقدح أوار الإبداع في نفسه من واحة الشعور، إلى ناصية الورقة، وبعد ذلك انتقل هذا الحضور المصحوب بدهشة الفن إلى أن ينشر (محمد ضمرة) أُولى قصائده في جريدة الجهاد التي يرأسها الشيخ فتح الله السلوادي)، فنشرت بعد أسبوعين، وجاءته البشرى من زملائه بنشرها، فذهب إلى المكتبة ليشتري الجريدة ويعود بها إلى غرفته مُمعناً بالإنجاز الذي حققه ويقوده نحو مشروع إنساني، تُودع فيه المشاعر أعباقها، فتزداد تألّقاً وتعبيراً [1].

وبالطبع كل إبداع لا يتأتى إلا بمجهود من المثابرة وحب الاستطلاع، فعندما أنهى شاعرنا دراسته الثانوية العامة في رام الله عام 1967م، كان قبل ذلك مُكبَّباً على قراءة دواوين كبار الشعراء القدامى أمثال المتنبي الذي كان في المقام الأول لديه، والبحتري وأبي تمام، ومن شعراء العصر الحديث اطّلع على أشعار بدر شاكر السيّاب الذي يتضح أن تأثيره في شعره بادٍ بصورة كبيرة في بعض قصائده القومية والوجدانية المتعانقة مع الكون، وكذلك تأثر بنزار قباني ونازك الملائكة، وهكذا تكونلديه تلوينات مختلفة من المخزون الثقافي، عملت على إدراج مخزون خاص من الألفاظ لديه، فهو على الرغم من تأثره بغيره من المبدعين، إلا أنه كان حريصاً على أن يكون له أسلوبه الخاص به ومعجمه الموسوم به، ولا ننسى أن مخزون الأحداث السياسية التي كانت تجري في فلسطين أثّرت فيه، كالاعتداءات الصهيونية على بلاده، ومحاولة اليهود اغتصاب أراضي كثيرٍ من الفلسطينيين، ومن الناحية العربية فقد أثرت فيه الحروب التي كانت تدور في البلاد المجاورة من حوله من مثل العدوان الثلاثي على مصر ومعركة اللطرون في فلسطين والحروب التي كانت تدور في لبنان، بل إنه تأثر كثيراً بحرب الجزائر مع فرنسا، وبهذا تكونت لديه خلفية ثقافية سياسية، أخذت بيده نحو مواجهة أزمات الواقع ومواكبة العصر بالصمود وقراءة المواقف العربية إحساساً وكتابةً وصوتاً، وفي هذه الأثناء التحق

(1) انظر: رابطة الكتاب الأردنيين، عروش الروح، ص203، 204، 205، 206.

(محمد ضمرة) بمعهالمعلمين في حُوَّارة، وتخرج فيه عام 1969م، وضمن وجوده في الأردن لم يكن من الشعراء إلا القليل في الساحة الأردنية أمثال تيسير السبول وأمين شنّار ومحمد القيسي وهارون هاشم رشيد ورشيد زيد الكيلاني وغيرهم ممن يعدون على الأصابع، ومن هنا تفاعل معهم لنشر الثقافة والتعبير عن هموم الناس ومناجاة الحياة وإبر از قضاياها بالشعر والمواجهة، فصدر ديوانه الأول (قافلة الليل المحروق) عام 1972م وكان هذا الإبداع امتداداً لسلسلة من الإبداعات من دواوينه فيما بعد، وقد بلغت مؤلفاته الشعرية حوالي (خمسة وعشرين) ديواناً شعرياً، منها (أحد عشر) للكبار، و(أربعة عشر) للصغار، ناهيك عن الكتب المشتركة، التي اشترك بتأليفها مع آخرين في النقد والاختيارات الشعرية العالمية، وبهذا قد نوّع من ثقافتهوكرس نفسه للـ شعر والمطالعة، مُضحيّاً بكثيرٍ من متطلبات الحياة، فحينما حصل على (ليسانس في الأدب العربي عام 1976م) لم يفكّر بأن يُكمل دراساته العليا؛ لأنّ ذلك في اعتباره يُلهيه عن رسالته في الحياة كشاعرٍ وهي (الإنسان وعلاقته بالوجود وموقفه من الحياة)، ولهذا عندما أراد أن يُكمل (دبلوم الدراسات العليا) الجامعة الأردنية فإنه درس سنة واحدة، مُقرِّراً الانسحاب من تلك المرحلة، وكأني به أحسّ بانفصام الوشائج بينه وبين شعره، فلا يحب أن يفارقه لحظة واحدة، فيرسم الثقافة مضماراً تصهل به أوقاته بعيداً عن رتابة الجو الدراسي، لا لأنه لا يطمح، بل لأن طموحه تبلور في نهل المعرفة، منطلقاً معها دون أي ضابط أو هدف غير ارتشاف تلك المعرفة فقط، بغض النظر عن منافع دنيوية تأتي من ورائها، ولأن ذلك كان شغله الشاغل، فقد عمل محرراً ثقافياً وسياسياً في الصحف الأردنية منذ عام 1973م، وأصبح عضو رابطة الكتاب الأردنيين منذ تأسيسها عام 1974م، وامتدت عضويته لتشمل رابطة الأدب الإسلامي العالمية، واتحاد كتاب العرب، واتحاد كتاب فلسطين [1].

ولقد شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات العربية والمحلية، كمهرجان المربد عام 1999م الذي أقيم في العراق، وقد شارك الشاعر فيه أكثر من مرة في كل عام منذ عام 1991م، وحتى عام 2000م على أرض القادسية هناك، كما

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/12م، السبت.

وشارك في مهرجانات عدة في الأردن كمهرجان جرش، ومهرجان عمَّان عاصمةً للثقافة العربية عام 2002م، ومهرجان القدس عاصمةً للثقافة العربية الذي أُقيم في عمَّان عام 2009م، كما وأقام العديد من الأُمسيات الشعرية في الأردن وخارجه، فأما داخل الأردن فقد ألقى قصائده في كثيرٍ من المؤسسات الثقافية وغيرها، من مثل مؤسسة عبدالحميد شومان ووزارة الثقافة، وأمانة عمان الكبرى وبيت عرار وبعض الجامعات الأردنية، ولا شك في أن كل هذا ساهم في تعانق نصوصه مع نصوص غيره من المبدعين تأثراً وتأثيراً، وأعطاه حافزاً للعطاء نحو الإنتاج الإبداعي والبحث عن صورٍ جديدةٍ في فهم الواقع ومعالمه من جميع جوانبها، ولقد تُرجمت أشعاره إلى لغات أجنبية متعددة كالإسبانية والإنجليزية والفرنسية، وهذا إن دل على شيءٍ إنما يدل على شمولية شعره لمضامين الثقافة محلياً وعربياً وعالمياً، ومدى التجديد في تشقيق الصور والبحث عن سبب لبروز الدهشة والجمال فيها، وتفسيرها لمنطق الكون وما يعتلق في هاجس الإنسان وتساؤلاته الدائمة نحو اقتناص غوامضها وحلول مشكلاتها ، فأراد بهذا أن يجعل الشعر رغيف خبز لجميع الفئات العمرية والمعرفية لتتذوق به حقيقة الحياة إذا صحّ التعبير، ومن هنا تأتي نتيجة تلك الجهود المثمرة متمثلة بحصوله على جوائز عدة تقديراً له ولشعره، إذ حصل على درع أمانة عمان للثقافة والإبداع، وحصل على درع مهرجان جرش للثقافة والفنون ودرع مؤسسة البابطين في دولة الكويت، ودرع مهرجانات المربد في العراق كما جاء ذكره آنفاً، وكثير من الدروع في الدول العربية كالدرع الذي حصل عليه من الأمسية الثقافية المشتركة بين الشعراء الأردنيين والبحرينيين في دولة البحرين، وغيرها الكثير، إنّ هذه ثمارٌ تحمل في طيّاتها المراحل التي مرت بها تجربة الشاعر مكتسبةً أبعاداً أعمق للغوص في تحليل النصوص، وتطوير الأسلوب تبعاً للزمان والمكان اللذين يمر بهما في كل مرحلةٍ ومناسبة [1].

فلم يكن يفهم الشعر من منظور الحرف فقط، بل من منظور الإحساس بما وراء معنى هذا الحرف، ولهذا فقد اهتم بجميع المؤثرات في حياته، فلم يتركها لناحية النسيان وعدم الاهتمام، فكان دوماً في شاعريته رُباعيّ الأبعاد، وكل بعد يتمخض

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/12م، يوم السبت.

عن مجموعة أخرى من الأبعاد، فالحب لديه مثلاً نطاق تكون من حبه لجده وحبه لأبيه وأمه وحبه للفتاة التي أراد الزواج منها، ولكنّ مراده باء بالفشل، كغيره من سُلالة مضت من الشعراء العاشقين الذين لم يظفروا بمن أحبوا ووقفت الظروف دون نسج أحلامهم قديماً وحديثاً، ولكنّ هذا الهرم السامي من الحب قد غاب من عالمه، فقد مات جده سنة 1961م، ومات والده سنة 1984م، ولا ننسى كما ذكرنا فقدانه لذلك الحب مع الفتاة التي نسج تراتيله على أمل اللقاء بها، ولم يبق من هذا الهرم المهم في حياته إلا أمه التي تشكل امتداداً لتوحد ماضيه مع حاضره بأفراحه وآلامه، وإذا تمعنا قليلاً في أهمية هذا الجانب في أدبه وعاطفته، فإنّ في إهداءاته التي تضمنتها بعض دواوينه دليلاً على تجلّي هذا المؤثر الرباعي في كل ما أسلفنا ذكره؛ ففي ديوانه الأول الموسوم بـ "قافلة الليل المحروق" الصادر سنة 1972م في عمان، نجده يهدي هذا الديوان إلى أبيه قائلاً: "إلى والدي... حبّاً وتقديراً"، وبالتأكيد فإن هذا الإهداء يُبيّن بدقة مدى الدائرة المضيئة التي تركها والده في تقاطعات عالمه وواقعه، هذا الوالد الذي كانت دُكّانه في قرية (كفر عين) بمثابة صالونٍ سياسي يلتقي فيه الجنود والمهتمون بالسياسة وأحياناً مداراً للحديث عن الأحزاب وأهدافها آنذاك، وفي هذه الناحية تشرّب (محمد) ما يدور حوله من (أحداث) وفهم منطق السياسة وعرف مبادئ الأحزاب ومناحيها؛ إلاّ أنّه لم يلتحق بأيٍّ منها، بل كان على مرأىً من مشهد الأحداث فيها، لتعارضه مع بعض أهدافها؛ فهو يريد أن يفهم كلّ شيءٍ بالمنطق، ويطبق شيئاً واحداً تركز في البحث عن الوطن والوحدة الوطنية، والدفاع عن الكلمة السامية في وجه الظلم والعدوان الصهيوني [1].

ناهيك عن أن والده زرع في نفسه كثيراً من القيم والعادات، أهمها الصدق والابتسامة، فنرى شاعرنا لا يحب من الناس إلا من اتّسم بالصدق، ويبحث سابراً في وجوه من يلقاهم عن إنسان يكون منبع الصدق والوفاء، بل يكاد يقبّل يد من أسدى إليه معروفاً وصدق معه في أمرٍ ما، ومحمدٌ بطبيعة الحال مكابر على آلامه، فيبتسم ولو كان مجروحاً تفاؤلاً بالحياة، واستمرار العطاء، ولهذا نراه يؤلف ديواناً موسوماً بـ"أحاول أن أبتسم"، وهذا يؤكّد قيمة المخزون الخلقي الذي غرسه والده

(1) في مقابلة شخصية مع الشاعر بتاريخ 2010/6/19م، السبت.

فيه، فترجمه هذا الإ هداء، وبالعودة إلى جده نراه يترجم كذلك حبه له إلـــى ديـــوان أسماه (حفيد شوق)، وبالتمعن في دلالة هذا الاسم، نجده يصف جدَّه (بالشوق) وهـــو حفيد هذا الشوق، الذي علمه كيف يفهم الشعر من خلال القرآن وأنغـــام حروفـــه، وكيف يؤمن بأن كل مفردة لها خصوصيتها، ليس في القرآن فحسب ، بل وفي اللغة العربية على حدٍّ سواء، وعن مبادئ جدِّه آمن محمد، أنّ ألفاظه الشعريّة يجـــب أن يمثِّل كلٌّ منها هدفاً واحداً لا يرادفه هدفٌ في لفظةٍ أخرى، ومن هنا اهـــتمّ واعتنـــى بسياقاته الشعرية ومهمة لفظٍ دون الآخر، بعيداً عن الحشو والتكرار غير المبـــرر، ففي رأيه لا ترادف في اللغة، بل لكل لفظةٍ وجه معين لموقف معين، وهذا يوضـــح أثر جدِّه في مسيرته الشعرية، من حيث الأسلوب والرسالة، فقد صبغ طيـــف جـــدِّه الصّوفيّة في تأملاته وتساؤلاته وخلوته مع الشعر، وبالرغم من أنه لم يترجم حُبّـــه لجده إلى قصائد في بداية الأمر، إلا أن طالبةً سورية، سألته عن كثرة وجود جدِّه في كتاباته النثرية وأحاديثه الصحفية والشخصية، وأن تعجُّبها يكمن فـــي عـــدم كتابـــة قصيدة واحدة عنه، فه اهُنا حدثت المفاجأة التي جاءت نتيجة فهـــم النـــاس الخـــاطئ لموقفه منه، فهو حقّاً يحب جده من جهة أبيه إلى أبعد الحدود، بل وأكثر مـــن أبيـــه وأمه نفسهما، إلا أنه كان يخاف أن يكتب قصيدةً لا تفي جدّه حقّه، فهو بالنسبة إليـــه هالةٌ من الوقار والصفاء والجمال في جميع مراحل حياته، هالةٌ تتعـــدَّى مفـــ ردات الشعر وصوره، حتى جاءت اللحظة الحاسمة في يقينه لأن يقدم للناس صورة جـــدِّه التي احتفظ بها لنفسه، طيلة هذه السنوات من عُمره، فأصدر ديوانه (حفيد الـــشوق) سنة 2005م في دمشق، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ولقـــد تـــضمّنت قصيدة في جدِّه بلغت (86) صفحةً، بعنوان حفيد الشوق، وكان إهداؤه إليـــه تاكيـــداً لهذا الحُبّ وتقديراً وإجلالاً لهذا الشوق (الجدّ) حيث قال فيه : "إلى جَـــدِّي صـــاعداً باتجاهه"، ولهذا كان الديوان مفاجأةً كبيرةً للناس الذين ظنّوا بضعف هذا الحبّ [1].

أمّا بالنسبة للفتاة التي أحبّها، فقد كان حُبُّه لها يشكل دافعاً نحـــو قـــول الـــشعر والمُضيّ في رسالته؛ فحين أحبَّته أحبّت به الشاعر المغرِّد للحياة والمرأة والـــوط ن، ولهذا نجده يهديها ديوانه الموسوم بـــ (أعالي الكلام)، الصادر ســـنة 2005م عـــن

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/19م، يوم السبت.

وزارة الثقافة في عمان، قائلاً في إهدائه : "إليها... وهي تبعثني في أعالي الكلام لعلّي ألتقيها ذات صباح "، وحينما نتمعنّ في مدلولات هذا الإهداء، نصل إلى حقيقة مفادها، عظم الشرخ الفسيح الذي تركته هذه المحبوبة في حياته، حتى بات لقاؤه معها على شفاه الورق المتسامي في أشجار الكلام، فهو يُؤمِّل اللقاء بها ولكن على مفترق الرجاء، وهذا يُفسِّر لنا نوعيّة القصائد الوجدانية التي كان يكتبها، فالمرأة عنده وطنٌ وابتسامةٌ ومسافةٌ ووصولٌ وصوفية، إلا أنّها صوفيّة التوحُّد مع المرأة وفهم عوالمها الغامضة، وغموضها قدسية وجمال وألم وفراق في الوقت ذاته، فهذا ما يجده القارئ في قصائده الوجدانية المنبثقةِ من وراء فقدانه لهذه المحبوبة، إنها وجدانية تتغنى بروح المرأة وطقوسها بدايةً ونهايةً [1].

أمّا البعد الرابع في هرم حُبّه المؤثِّر الباقي في حياته، فهو أُمُّه التي لعبت دوراً مهمّاً في تصالحه مع الواقع وبحثه عن مرآةٍ صافيةٍ يشاهد بها مراحل حياته مع الأبعاد الثلاثة السابقة، وكأنّي بها توحّدت جميعاً لديه في هذا البعد (أُمِّهِ)، فأصبح يرى في هذه الأم (جدَّهُ وأباهُ ومحبوبته) على منبثقٍ واحد، ليكمل مسيرته ورسالته التي نَذَرَ نفسه ليوصلها إلى العالم من خلال شعره، ولهذا فإنَّ أمَّه تشكّل باعثاً آخر نحو استمراريّة قلبه لقول الشعر وتشكيله في أكثر من صورة، ولهذا نجد في ديوان (خريف المسافات) الذي صدر له سنة 2003م عن أمانة عمان الكُبرى، إهداءً يتضمّن الدور الذي لعبته أمه في مسيرة شعره، حيث يقول فيه : "إلى أمِّي... التي قد شكّلتني في منافيها سحاباً مُمْطراً كلّ الفصول "، والبحث في مدلولات هذا الإهداء يقودنا إلى أنّ الشاعر في المراحل السابقة التي فقد فيها جدّه وأباه وأمه أصبح يعاني من حالة ضياعٍ وحزنٍ شديدين، أدّيا إلى انفلات رؤيته في التواصل مع مناجاة الحياة ومواجهة الزمن وتحدّياته، حتى وجد في أمِّه مُرتقىً يتشكّل فيه من جديد ويستنهض به عاطفته نحو رؤية شعرية واضحة بعيدة عن الضبابية والشتات، ويستعيد من خلالها صورة الطفل داخله، هذه الصورة التي ترجمها بأربعة عشر ديواناً للأطفال نتيجة انعكاس أثر أمِّه على منطلق حياته الجديد، والدليل على ذلك هو أن خوضه لعالم الطفل بدأ سنة 2000م، حين أعادته أمّه إلى طفولته المتمثلة بالقيم السامية التي

---

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/12م، يوم السبت.

تلقَّنها بالفطرة والحكمة عن جدِّه، والقارئ لتلك الدو اوين التي ألّفها للأطفال، يلاحظ جليّاً الأخلاق والأفكار التي تتوافق فيها مع ما غرسه ذلك الجد في طفولته، ومن هنا جاءت الإشارة إلى أمِّه ودورها في إعادة تشكيل الرؤية الشعرية لديه إلى حدٍّ ما، حينما رأى نفسه رجلاً يبحث في عينيّ أمِّه وحنانها عن طفولةٍ مضت، لكنّه لم يحسّ بمرورها إلا بعد مرور تلك المحطّات الثلاث في شريط ذكرياته، فأخذ يكتب للصغار، شعراً يدعو للأخلاق والرقة والمثابرة، ناهلاً منابعه من طفولة عاشها يوماً في كنف جدٍّ وهدهدات وأناشيد أُمِّه له ولإخوته [1]. ولا بد من الإشارة كذلك إلى أنّ طبيعة عمل الشاعر في وزارة التربية والتعليم لمدة عشرين سنة خدم فيها معلماً ومديراً في مراحل متفاوتة، أعطته دافعاً لإدراك القيم التي يجب غرسها في نفس الطالب الطفل، عرف من خلالها عالم الطفولة في هذه الزاوية، وما هي الألفاظ التي يسهل نطقها لدى الطفل دون غيرها ليعالج توجيهاته له من خلالها [2].

وبهذا كان على تماسٍ مع الطلبة، لأنّه كان يشعر بالحاجات الضرورية التي تنصب في مصلحتهم، في أثناء مراحل متفاوتة تمرُّ بها أعمارهم، بالإضافة إلى وعيه بالإيقاعات التي تنسجم مع ميولهم وانطباعاتهم، ليصوغ من خلالها الأشعار التوجيهيّة التي تدعو للأخلاق والالتزام وحُبّ الوالدين، وامتثال القيم الناقصة في المجتمع، ولهذا فإنّ وجوده ضمن هذه الناحية التربويّة فتح أمامه الآفاق، لتعميق رؤيته الشعريّة، وتنويعها ضمن تتبعه لتفاعل الطلاب مع اللغة بحسب الصعوبات التي يواجهونها في طيّ هذا المنحى؛ فلا يكتب قصيدةً لفئة هؤلاء الطلاب أو الأطفال، إلا وهو يراعي الفائدة اللغوية الناجمة عنها، ومدى توافقها مع الفئة العمريّة التي وُجّهت لها، مُتوخيّاً بذلك الدقة في اختيار اللفظ المناسب والموضوع الذي يرتبط به إلى حدٍّ كبير [3].

وهذا فيما يتعلّق بدوره في عالم الطّفل، أما بالنسبة لدوره في عالم السياسية والقوميّة، فإنّ الشاعر قد عاش الاحتلال الصهيوني سنة (1967م)، ولكنّه قبل هذا

---

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/20م، يوم الأحد.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

التاريخ، سجّل اسمه في المقاطعة للتطوّع في الجيش الأردني ثاني يومٍ من معركة حزيران التي شارك الأردن فيها ضدّ الاحتلال الصهيوني القاتم، وذلك لمعاونتهم لأداء مهمته كعربيٍّ يُحبّ العروبة وأوطانها، وكان هذا مصدر فخرٍ واعتزازٍ له، وفي هذه الأثناء حقق معه ضابط اسرائيلي اتّهمه بقضيّتين، القضية الأولى، إمّا أنّه طيارٌ في ذلك العُمر، مُقدّراً ذلك من هيئته، أو من خلال طوله واعتبارات استنتجها هو، وعندما لم يعترف بأنّه طيّار، قال ربّما أنت ضابط مدفعيّة، وعندما فرغ من التحقيق أقسم (محمد) أن يلتحق بإحدى المهنتين، فإمّا أن يكون طيّاراً في الجيش الأردني، أو يدخل الكليّة العسكريّة ليكون ضابطاً في المدفعيّة، كما قال عنه الضابط الإسرائيلي، وعندما جاء إلى عمّان، ونجح في الثانوية العامة، تقدم في طلب للالتحاق في سلاح الجو الملكي، إلا أنه لم يُقبل، وبعد ذلك تقدم في طلب للكلية العسكرية، إلا أنّه كذلك لم يتمّ قبوله فيها، فحزن حزناً شديداً لهذا الأمر، لأنّ أمنيته كانت حقّاً أن يكون مقاتلاً؛ لأنّ الكلمة برأيه يجب أن تكون متوازنة تماماً مع الموقف والفعل، ولكنَّه لم ينجح في تحقيق هذه الأمنية التي أرادها بعد التحقيق، ونذكر كذلك من الأحداث المهمة في حياته وهي عودته بعد خروجه من الضفة الغربية، متسللاً عبر نهر الأردن إلى الضفة الغربية، فواجه تحدّيات صعبة كادت تودي بحياته، إمّا بالقتل أو بالعطش، ولكنّ المشيئة الإلهيّة كتبت له النّجاة من كُلّ هذا، وظلّ شاعرنا يتحدّى المهالك، في سبيل إيمانه بالوحدة العربية، ليس في تعاطفه مع القضية الفلسطينية فحسب، بل في تعاطفه مع القضية الجزائرية حتى منذ طفولته، وكذلك بإيمانه المطلق بطرد الاستعمار من الدول العربية كافة، ولهذا لم يكن اتجاهه للقضية الفلسطينية فقط، بل إنها كانت جُزءاً من القضايا العامة العربية، فعروبته جعلته يتعاطف قلباً وقالباً مع الجزائر كما ذكرنا، منذ كان طفلاً مع أنه لا يعلم أين تقع الجزائر على الخارطة العربية، والشاعر في مرحلة المراهقة كان قد اطلع على الأدبيّات والأحزاب التي كانت سائدة في الأردن، لكنه لم يلتزم بواحدةٍ منها، وقد أشرنا إلى هذا في السابق، لم يكن عدم التزام الشاعر بها لعدم وعيه بدورها، بل كان على ثقةٍ بأنّ هذه الأحزاب جميعاً تقدمُ شيئاً جميلاً في كثيرٍ من النّواحي، فهو على تماسٍّ مع الحزب الشيوعي، وعلى تماسٍّ مع حزب الإخوان

المسلمين والقوميّة العربيّة، فكلٌّ هذه القضايا يرى أنّه وجد بها شيئاً جميلاً، ولكن بقي ينقصها الشيء الكثير في نظره، ولهذا بقيت علاقته مع كافَّة الأحزاب، مع أنّه لم يلتزم بأيٍّ منها، فهو يريد أن يقرأ أفكارها ويُ نمّي نفسه سياسيًّاً، من أجل الدفا ع عن العروبة، لا من أجل حزبٍ أو جماعات، وممّا يدلّ على ذلك هو أنّه أثناء عودته إلى الضفة الغربيّة، حدث الاجتياح الإسرائيلي على لبنان عام 1978م، فأراد أن يكون مقاتلاً في صفوف المقاومة اللبنانية، لصدّ الاحتلال العدوانيّ ع نلبنان، ولكن لم يسمح له، وفي أثناء الاجتياح الأمريكي للعراق عام 1991م، كان من ضمن أوّل قافلة دخلت العراق، وهي قافلة مساعدات توجهت إلى بغداد بالذات، وقد واجهتها مصاعب كثيرة في الطريق، من قصفٍ وتفتيش، إلاّ أنّ (محمداً) كان مسروراً بهذه المغامرة، التي رآها تضد حيةً غاليةً في سبيل إخوانه العرب في العراق، وطالما رأى أنّ الأرض العربيّة واحدة كما يتضح من شعره، حتّى أنّه لا يرى القدس وحدها مقدّسة، بل كان يرى أنّ كلّ شبرٍ في الأردن يمثّل قُدساً بالنسبة إليه، وأنّ كلّ ناحيةٍ من الوطن العربي تمثّل أقصى، فلا يوجد فرقٌ عند بين مكانة المسجد الأقصى ومكانة أيٍّ منطقةٍ عربيّة، فكلّها عنده أرضٌ مقدسةٌ، ويجب أن ندافع عنها بأرواحنا ودمائنا، والأقصى في اعتباره ليس مُلكاً للفلسطينيين فقط، وإنّما فلسطين ملك لجميع الأمَة العربيّة، والتماسٌ معها ومع القضايا العربيّة يجب أن يكون دائماً في اتجاهٍ واحد، كما أنّه يرى أنّ العروبة هي الوعاء الكبير الذي يوضع فيه الإسلام، فلا فرق لديه بين العروبة والإسلامية اللتين توحّدهما لغةٌ واحدةٌ، هي لغة القرآن الكريم، وهكذا تجلّت لنا صورةٌ مشرقةٌ من حياة شاعرٍ عاش يقينه وطناً وامرأةً وشعراً، في مراحل كوّنتها سنين الإبداع وإخلاصه للكلمة.

أمّا من الناحية الاجتماعية، فإنّ للشاعر ستة أبناء، فأما الذكور فهم (إياد وأحمد وعبدالله) وأما الإناث فهنَّ (أمل وليلى وإيمان)، ولقد كان شاعرنا يقدِّس الحياة الزوجيَّة ويراها مبعثاً للحياة الفضلىالهادئة، أمَّا مكان إقامته فهو في محافظة الزرقاء في منطقة يُقال لها (منطقة الزرقاء الجديدة)؛ حيث أحبَّ هذه المحافظة وعاشَ فيها أجمل لحظاتِه الثقافية والفكريّة، وكان يرى في زوجته وجه الزرقاء في أرقِّ تجلياتها الصافية، فزواجه منها تعانقٌ مع الحبِّ والنهوض والسعادة، وليس

تقليداً اجتماعياً، ولهذا فإنّ نظرته للزواج بمثابة تقديس روحيّ بعثته في انطباعه وقناعاته هذه الزوجة الملهمة [1].

من ثُم فإنه لا يفوتنا أن نعرض الإنجازات الأدبيّة التي صدرت للشاعر في مجال شعر الكبار والصِّغار وفي مجال الاختيارات الشعرية، بتواريخ صدورها ونشرها، فأمَّا في مجال الاختيارات الشعريّة، التي اشترك في اختيارها مع غيره من الكتاب، فهي كما يلي:

1) ألوان من الشعر الأردني عام (1973م).
2) قصائد منشورات رابطة الكتاب الأُردنيين عام (1975م).
3) الملف الثقافي عام (1981م).
4) تجربة الإبداع الفلسطيني (باللغة الإنجليزية) عام (2000م).
5) مُختارات من الشعر العالمي (باللغة الرومانية) عام (2001م).
6) مُختارات من الشعر الأردني عام (2002م).
7) مُختارات من الشعر الأردني (باللغة الإنجليزية) عام (2002م).
8) مُختارات من الشعر العالمي (باللغة الرومانية) عام (2003م).
9) عروش الروح (كتاب نثريّ) عام (2003م).
10) مكانة المكان عام (2007م) (كتاب نثري غير مشترك).

هذا فيما يتعلق بالكتب التي اشترك في تأليفها، أمّا في مجال شعر الكبار فنجملها كالتالي:

1. ديوان قافلة الليل المحروق، الطبعة الأولى، 1972م، الطبعة الثانية، 1984م.
2. ديوان أحاول أن أبتسم، الطبعة الأولى، 1978م، الطبعة الثانية، 1984م.
3. ديوان أقمار بيروت عام (1983م).
4. وَجع النخيل عام (1996م).
5. كأنه فرحي عام (1999م).
6. عرس الروح عام (2000م).
7. أغرقني التراب عام (2002م).

---

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/20م، يوم الأحد.

8. عناوين الجذور عام (2002م).

9. خريف المسافات عام (2003م).

10. أعالي الكلام عام (2005م).

11. حفيد الشوق عام (2005م).

أمَّا في مجال شعر الطفل، فقد أصدر عدة دواوين نذكرها كالتالي:

1) القدس أرض السماء عام (2000م).

2) طريق الكرامة عام (2001م).

3) دُعاء الغريب عام (2001م).

4) أشواق عام (2002م).

5) بستان السعادة عام (2002م).

6) خيوط الأمل عام (2002م).

7) مصابيح الحياة عام (2002م).

8) لوحات الفصول عام (2002م).

9) جسر النَّجاة عام (2003م).

10) الأيّام الخُضر عام (2003م).

11) عجائب الأُمَم عام (2003م).

12) جسور الوطن عام (2004م).

13) فجر الصعود عام (2005م).

14) طريق النجوم عام (2006م) [1].

---

(1) في مقابلةٍ شخصيّة مع الشاعر بتاريخ 2010/6/20م، يوم الأحد.

الفصل الأول
الأبعاد الموضوعية

1.1 البعد الفلسفي:

لقد أخذت الفلسفة معنىً عميقاً يتركز نحو تحديد أعماق الوجود وأبعاده، والبحث وراءَ تفاصيل الأشياء ودورها في حركة الإنسان وتنويع توجّهاته، وبالتالي، فإنّها أعطتبثالوية لذّة الوصول إلى الحقيقة، بقواعد استنبطتها من انطباعات نفوسها تجاه هذا الكون، وردّ الفعل المناسب لأفكارها وانفعالاتها، ومن هنا يتحدّد البُعد الفلسفي للشيء؛ من خلال الغوص في خصائصه وتحليل ما ينجم عنها من خصائص ومؤثرات أخرى في نفس الإنسان وأهميتها في الحياة، ومن هذه الأساسيّات يتبيّن لنا معنى الفلسفة في أنّها "استعدادٌ فكريٌّ، يجعل صاحبه قادراً على النظر إلى الأشياء نظرةً متعالية، أي بحيث يكون قادراً على تقبل طوارق الحدثان، بكلِّ ثقةٍ واطمئنان، دون يأسٍ أو انهيار، وهنا تكون الفلسفة مُرادفةً للحكمة "[1]، "ويبقى بعد هذا أنّ لفظ "حكمة" لا يسدّ تماماً مسدّ لفظ "فلسفة". فإذا دلّت "الحكمة" على التجربة والخبرة والنصح والفقه والسلوك القويم، فإنّ "الفلسفة" تدلّ على المذاهب النّظريّة، والقضايا الفكريّة التي اجتهد العقل الإنساني في تأملها، ومحاولة البحث عن حلول لمشاكلها"[2]. فهذه من مقوّمات القائمين على ترسيخ الفكر الفلسفي بشكلٍ صحيح بنَّاءٍ، حيثيتّميّز الفكر الفلسفي بالشمولة؛يأي المعرفة الشاملة التي تتضمن البحث عن الإنسان ومكانته في الكون ووجوده في عالمه الإنساني والمادي، ووجوده مع ذاته وغيره، ومعرفته بذاته كعقلٍ وجسد مع نفسه ومع الآخرين ... وأنّ الفكر الفلسفي بشمولته يذهب بأبعاده إلى عالم المثل والواقع، وأن مواضع الفكر الفلسفي لا حدود لها، فهي تتناول ظواهر العالم، ماهيَّته ومادِّيته، كما تبحث فيما يخصُّ الإنسان

---

(1)العبد، عبداللطيف محمد . (1986م). أضواء على الفلسفة العامّة، ط1، دار الثقافة العربية، القاهرة، ص13.

(2)جعفر، محمد كمال . (1975م)دروس في الفلسفة، ط 1، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ص24، 25.

في سعيه لإيجاد حياةٍ أفضل "[1]. وبعد ذلك امتدّ دور الفكر الفلسفي ليشمل نظرة الإنسان الشعورية نحو الكون؛ أي علاقة الفلسفة بالشعر، وتحديد مضامينه، ودورها في تعميق تجربة الشاعر الأدبية، وإيضاح رسالته في الحياة، من حيث وعيه بمواقفه، فممَّا "لا شكّ أنّ مشكلة العلاقة بين الفلسفة والشعر والعكس، هي بدورها مشكلة الوعي بالعالم من حيث نضاله وكفاحه من أجل فهم العالم والسيطرة عليه بواسطة اللغة، فالوعي الإنسانيّ انطلق من خلال الرؤية الفنيّة ليعلو على الطبيعة ويتجاوز قيوده الحسيّة التي تُكبِّلُهُ وتقيّده بجانب واحد من الأشياء دون جوانبها الأخرى، هذه الجوانب التي تحتاج في إدراكها لعمليّات أخرى فيها التصوُّر، والتخيّل والتذكّر والربط والفصل، وهي العمليات التي تخصُّ الداخل أو باطن النفس، فالعمليات الداخلية عملياتٌ مهمة لـ ما نسميّه بالوعي، إذ يُمكن القولُ إنّ الوعي – بمعنىً ما من المعاني لا- يشيرُ إلى الخارج فحسب، فالوعيُ مؤشره - أيضاً ما تحقَّق في داخلنا مع ما تلقيناه من أشياء، وأحداث، ووقائع ومع ما ورثناه من مُعتقداتٍ وأفكارٍ وعادات"[2].

ونحّن هنا تمشيّاً مع هذا التصوُّر الـ فلسفيّ، لا يُمكن أن نعتبر الشعر إلا كإشارةٍ للانفتاح الكوني، إشارة للجوهر الإنساني في العالم، كوجود تأصيلي في (الهُناك)، إن الشعر بقدر ما يبعث التسمية، ويكشف نداءات التكيُّن بوضع الأشياء منتصبةً أمام الرُؤية، فتتخذ بُعد التمظهر في فضاء التجلّي والبينونة، فإنه يخلُق ما به، ويُصيّر الوجودَ اختفاءً باعتباره فعلاً للتّيه، والتيهُ : هو مجال فعل ذلك الاضطراب الذي ينسى الإنسان فيه الانفتاح المغلق "[3]. "وبهذا تبدو الذات المُبدعة قادرةً على أن تُفلسف حركتها سواءً أكانت تلك الحركة صاعدةً على مستوىً إيجابيٍّ تبدو فيه فاعلةً

---

(1)الصَّايغ، نوال الصَّرَّاف . (1983م)المرجع في الفكر الفلسفيِّ، ط 1، دار الفكر العربي، (د.م)، ص9، 10.

(2) إبراهيم، وفاء. (1999م). الفلسفة والشعر "الوعي بين المفهوم والصورة"، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص15.

(3)بومسهولي، عبدالعزيز . (2002م)الشعر، الوجود والزمان، ط دار إفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ص7.

في إطار كلٍّ ما حولها، وربّما تضخّمت وتوهّجت على حسابه، أم كانت تلك الحركة سالبةً هابطةً تنزلق إلى ضربٍ من الاستسلام أو الإحساس بالضّياع، أو الخضوع لحالاتٍ من اليأس والقلق، أو الاستجابة لمنطق حرمانٍ قد يفرضه عليها المجتمع، عندئذٍ تتكمشُ إلى الد اخل، تجترُّ أجزاءها، ولا يبقى أمامَها إلاّ عالمٌ من التأمّل العقلانيّ، إلى جانبِ حالات الوجد التي تمسُّ جوهر علاقتها بكُلِّ ما حولها من قيمٍ وأفكار"[1].

وعلى هذه الحالات التي ذكرناها فإنّ شاعرنا كانَ على تأمّلٍ عميقٍ بذاته التي لا تبرح أن تسأله عن موقف الحزن منه، وأثر الزمن في تشكيله و ثاقاً يحاول أن يُحاصره ويأخذه نحو مشهدٍ يُخيّل لناظره أنّه جميل، إلاّ أنّ الحقيقة تخفي الضياع والألم اللذين لا يحتاجان إلى أبجديّة لقراءة نهايتهما فيقول:

"لو نفتح نافذة السجن الوهميّ
لنرى الزّمن المربوط بوتد خشبيّ
يقرأ في زاوية التاريخ
قصّة إنسان ضائع
بكلامٍ محفور في وجه الشمس
يقرأه لو نظر إليه
المبصر، والأعمى
والقارئ والأمّي"[2]

وبعد ذلك تأخذُهُ فلسفة الحُزن إلى البحث ع ن امتدادات الزيف والقهر في الواق ع الذي يعيشه، مُحاولاً إثبات وجوده وإنسانيّته، فيـ كتشف بأنّ هناك من يُحاول الإيقاع به، وتهميش دوره في الحياة، من مبدأ الصعود على حساب فرح الآخرين، فلا يكاد يلمس أمله نحو أخذ فرصةٍ للحياة بسعادةٍ وتجدُّدٍ حتى تتناوشه (صحارى الحزن

---

(1) التطاوي، عبدالله . (1992م) حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، مصر،ص92.

(2) ضمرة، محمد. (1972م). قافلة الليل المحروق، ط1، (د.د)، عمان، ص114.

المحمومة) المتمثِّلة بأصحاب السَّطوة الذين استخدموها ضدَّ من يحـــاول أن يبـــزغ نجمه في سماء مصالحهم وطموحاتهم القاتمة:

"تحترقُ الآهةُ كالشَّمعة
فتضيء دهاليزَ العالم
لنرى ما لونُ الواقعْ
فأقولُ: بأنَّ الواقع ذو لونٍ أسود
ويقولُ صديقي!
أنّ الواقع ذو لونٍ أسود
فنجادلُ أو نتجادل
حتَّى ينتصب الواقعُ كالجنيّة
ليبرهنَ أنّ الأشياء
تتلوّن في بحر القزحيّة
ولذا تتدحرج في عيني الدمعةُ تلو الدمعة...
وأحاول أن أفتح نافذتي ليمرَّ النور
فيقبِّل أملي المجروح
لكنّ الرّيح تعاندني
فأكرِّر تجربتي مرَّات
والدمعةُ تلو الدمعةِ
تطفئُ في قلب المقهور
ناراً تتأجَّجُ في محرقةِ اللوعةِ
وتكوّن نهراً...
يخترقُ صحارى الحزنِ المحمومة"[1].

وتعودُ فلسفة ا لحزن تتشكَّلُ في الشاعر، على هيئة سفنٍ، تتآمر مع الريح ضدَّه، لتأخذهُ إلى نزفٍ جديدٍ من الجراح، التي يخدشها الوهمُ والشكُّ، ليظل قلبُهُ على حافَّة الوجع، هذا الحزن الذي يبعثه اليأس من موقف يوميٍّ، لا يريدُ أن يبوح به، مخافـــة

(1) ضمرة، محمد. (1984م). أحاول أن أبتسم، ط2، (د.د)، عمان، ص15، 16.

أن يجلب لهُ اللوم والشماتة من قبـ ل الحاسدين الذين يحاولون اتهامه بالسوداوِّيه، وهو في جدٍّ من أمره، نحو الوصول إلى السعادة واكتشاف أبعادٍ أخـرى مـن الحيـاة، يستطيع بها أن يتغلّب على ظلمة الذكريات والمصائب:

"لأيّة ظلمةٍ
تمضي بك السُّفُنُ
وأنتَ تموجُ
مرهوناً لجري الريح
والبحَّارُ مأسورٌ لِسيِّدَةٍ
تقرِّحُ قلبهُ الأوهامُ والعفنُ
لأيّة حفرة تنقاد فوق الشوك
بين الشَّكِّ
أم أغوتك أهواءُ
فحطَّ بقلبك الوهن
لأيّة رحلةٍ عبثيّة...
تمضي
وجرح نازفٌ يروي
مآسي فرَّختها ظلمَةٌ
أرخت بها المحن"[1].

ومن الملاحظ أيضاً في النصِّ السابق أنّ الشاعر يرسم صراعاً متلا زمـاً بـين (الأنا) المتفائلة نحو العيش ببساطةٍ ومرح، وبين (الأنـا) المتهاويـة، التـي تهتـزُّ نوازعها نحو الاستسلام لفكرة الفشل واللاَّجدوى، إلاّ أنّ موقفه متعانقٌ مع الأولـى، فكلمة (رحلة) و(سفن) و(الريح)، تشير إلى إصراره على محاولة النهوض مرّةً تلو المرّة، حتى لو وُصفت تلك المحاولة بالعبثيّة والغناء، لكأنّما يريد أن يُلغـي جميـع الحُجج على ركونه للمحن، و ارتضائه لهزيمة اليأس الذي يفرِّخ له مصائب جديـدة، فيستمرُّ بالرحلة بحثاً عن انتصار الذات.

---

(1) ضمرة، محمد. (1996م). وجع النخيل، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص73، 74، 75.

ومن المؤكَّد أنّ تلك النظرة الثابتة على الاستمراريّة في اختزال المواقف المؤلمة وطردها حتى من (إرشيف) الذكريات، حين يرتبها الزمنُ في أيّام هي في الحقيقة سائرةً نحو (الماضي) المتداعي في أيّ لحظةٍ من لحظات حزنٍ سيكون يوماً ما حاضراً مُعاشاً، فكُلُّ هذه الاحتمالات القاتمة، يحاول أن يقلل وطأتها على نفسه، للحيلولة دون امتدادها إلى ظاهرةٍ بعد أن كانت نقطةً في بحر طارئ، قد طرأ عليه، وبالتالي فإنّ طبيعة الشاعر كإنسانٍ تسمح بلسع الحدث المبكي لها، إلاّ أنّها سُرعان ما تحوِّل عُصارة تلك اللَّسعة القدريّة إذا صحّ التّعبير إلى دوافع ذ حو النجاح والوعي لأحداث أخرى ستأتيوتتفاعل فيه أو حوله، ومن ه نا "فهو لا يقوم بمحاولة اختزانها، وهو شديد الحساسيّة، مُرهف الشعور، وإنّما ينشأ لديه ردُّ فعل ينتج عنه نزاعٌ غايته إخضاع العقل الذي خضع لتأثيره في محاولة قاسية للسيطرة عليه فنيَّاً، واتخاذه مادَّةً أوّليّة للقصيدة، يأخذ بتشكيلها بشكل مُخالفٍ للأصل الـ ذي كانت عليه، بحيث تكون سلاحاً مهمته اغتيال المادّة التي تشكّل منها، ويقوم بإلغاء الأصل، وبهذا تتغيّر معالم الأثر، فلا تكون له قابليّة التأثير، ونفهم من هذا، أنّ السلاح الذ ي نازع مادته والتي تُشكّل منها (القصيدة)، لم يستطع إحالة هذه المادة إلى العدم، بدليل أنّ مكوِّناته هي نفس مادة الأثر (الحَدَث) الذي استطاع إبطال مفعوله نفسيّاً وبواسطة الفنِّ الإبداعيّ البارع ... حينما تشكَّل بهذا الشَّكل الذي أوقف مفعوله الأصليَّ لينطلق من شكله الجديد إلى تعامل جديدٍ معه"[1].

ومن هنا فإنّ (محمد ضمرة) تعامل مع مضامين الكون بأسا ليب جديدة يريد أن يوجِّه إليها نظرته الخاصة كشاعرٍ لا يقف على حدثٍ معين، إلاّ ليبرهن على مواجهته ومراوحته لذلك الحدث، بالرغم من كُلِّ ما يمكن أن يُخبئ له من مآسٍ وآهاتٍ، فحالة الرفضِ عنده لا تتهاوى أمام فكرة الخضوع إلاّ عندما تلتقي جميع مرافئ النجاة من صبرٍ وثبات، لإحساسه أنه صاحب مبدأٍ في الحياة يجب أن لا يخون نفسه إزاء روح الشعر.

---

(1) القصَّاب، صبيح ناجي . (1979م). الشعر بين الواقع والإبداع، ط 1، وزارة الأوقاف والإعلام، الجمهوريّة العراقيّة، ص52، 53.

ولذلك نجده يحمل فلسفة الحزن للبحث عن امتداداتٍ أعمق نحو إدراك معـــاني الحريّة، وتنسّمها في كل مظاهر الكون التي تشير إلى الانطلاقة والانبثاق كالـــشمس والمسير والبحر والنخل، التي تُعدُّ معادلاً موضوعيًّاً لكلِّ انطباع للحريّة هو مـــاضٍ نحو تحقيقه، ففي قصيدة (وجع النخيل)إشارةٌ إلى هذه المضامين ؛ حيث "يبدأ الشاعر قصيدته بجملةٍ فعليّة "يسألني" وهذا التساؤل أثاره الشعراء القُدامى في قصائدهم، قد يكون خليلاً أو صاحباً أو أنا الشاعر الغائبة، فإمّا سؤالاً، وإمّا وقوفـــاً عنـــد لحظـــة التحوُّل من حالة السكون إلى حالة الحركة، كما كان في القديم صيغة المخاطب بقِفا، ففاتحة القصيدة هي جزءٌ أساسيٌّ للدخول في حالة الوجد المنبثقة عن الذات نفـــسها، فالسؤال عن آخر رحلات الشمس المرتبطة بالحريّة، وحريّة الشاعر لهـــا ارتبـــاطٌ بحريّة الكتابة والتعبير، فالشاعر بعيدٌ عن الرقيب، سواءً أكـــان الرقيـــب الأنـــا أو الآخر، والوقوف على التمايز ما بين الحاضر والماضي يحتاج إلى قليلٍ من التـــذكر في امتزاج حريّة الشاعر في حريّة الآخرين، وهذا يتوقف على صيغة التعجّب مـــا بين التوقّف أو المشي، فهي حالة قلقٍ وتوتُّرعقود إلى أنا الشاعر الذي يُقـــرُّ أنَّهـــا مسألةٌ أخرى لا تخضع لاعتبارات المنطق، وإنّما للحالة الشعريّة نفسها"[1]:

"يسألني
عن آخر رحلات الشمس
قليلاً أسرح
ثمّ أُمايز
ما بين الحاضر والأمس
أتوقف أم أمشي!
هذي مسألةٌ أخرى"[2].

إلى أن يقول: "فالبحرُ يمدُّ يديهِ
ينادي
نحو الشطآن

---

(1) أبو لبن، زياد. (2005م). رؤى نقديَّة في الشعر، ط1، (د.د)، عمان، ص89، 90.

(2) ضمرة، وجع النخيل، ص55، 56.

الظامئة إلى نسمة راحهْ
والرمل يئنّ
من الأجساد السارحة عليه
كنخلٍ يسَّامق في واحهْ"[1].

والملاحظ هنا أنّ (أنين الرمل) معادلٌ موضوعيٌّ لحُزن الشاعر الذي سيكون بمثابة رهانٍ على بلوغ الحريّة، واستشراف الكلمة المكبوتة في صدور المظلومين، فحتّى يصل إلى مراده يجب أن يتوحّد مع أحزان الآخرين الذين يودّ التعبير عن أحلامهم وقضاياهم، إلاّ أنّه هو من سيغامر بطموحه كفردٍ ليُسعد هؤلاء؛ فباب الحريّة أمامهم، ومفتاحُ ذلك الباب هو نداء الشاعر الذي سترسو به آمالهم بعد صراع الكلمة التي لم تلامس واحة أقلامهم، ومن هذا المنطلق فإنّ "النّاس لا ينفكون عن صُنع مظلةٍ تحميهم، يرسمون تحتها قبّةً سماويّةً، ويكتبون مصطلحاتهم وآراءهم، ولكنّ الشاعر بل الفنّان، يُحدث شقّاً في المظلّة، حتى إنّه قد يمزّق السماء ليمرِّر قليلاً من السديم الحُرِّ والمنطلق، ويؤطّر ضمن نورٍ فجائي الرؤيا تظهر من الشقِّ"[2]فهاهو شاعرنا يثور على أُفق القيود وأوجاعها، ليضع فلسفةً تنبعث منها دماء الحياة في الحروف التائهة لكسر حاجز الحزن هذا:

"كتبنا وكُلُّ الكتابات كانت سُدى
تضيعُ الحروف إذا لم تكن
وتعصف في البيد ريح الرَّدى
كتبنا
وصارت لنا أُغنياتٌ
تهزُّ الغيوم
وتأتي الحقول
تطالع كفَّ السماء

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص56.

(2) غاتاري، دولوز. (1997م)ما هي الفلسفة، ط 1، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ص209.

وأيدي الجياع
تطول تثير
وتقصُر هذي المسافات
ما بين كافٍ ونون
فما بيننا خطوة العاشقين
ما بيننا طلعة الوعد
ميلاد شمسٍ
وشعرٍ مُقاتل"[1].

وبمنطق الحريّة نراه يُؤكّد فلسفة الارتباط بالأرض، وتقديمها على كُلِّ المشاهد التي يخلقها الرصاص والعُدوان؛ لأنّ هناك حُبّاً يشدُّه إلى نسيان الألم وقتله بالشعر حين يقبّل اسم الوطن في زحام الموت:

"الأرضُ تبحثُ عن دماءٍ
للوضوء وللطهارة
والشعر يبتلع الرصاصَ
لعلّهُ يوماً يضيءُ
فينتحي رُكن الصَّدارة"[2].

وبما أنّ الشعر لديه مرتكزٌ لحبِّ الأرض، فهو كذلك يجعلُها باعثاً للتفاؤُل وامتشاق المواهب داخله، فيتنسَّم الثقة، والعنفوان من مظاهرها الراسخة التي تفسِّر أسرارها وانعكاسها على نفوس الناس؛ حيث من جبالها يَستمدُّ تمرَّدَهُ على السكون والهوان، ومن شجرها يستقي الحكمة والوقار، ومن مطرها يتجسّد رأيهُ في كُلِّ موقفٍ يمرُّ به، ومنها يتعرّى قلبُهُ من كُلِّ رياءٍ وهروب:

"أنا بحرٌ
تعرّى من ظلال اللّون

---

(1) ضمرة، محمد. (1983م).أقمار بيروت، ط1، منشورات مؤسسة دالي، عمان، ص 48، 49، 50.

(2) ضمرة، محمد. (2000م). عرس الروح، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ص34.

بينَ سواحلي عطشٌ
لصدقِ الماءْ
أنا مطرٌ تنفّس في قرار الأرض
فاحتملت مُخلّصها
ليبدأ رحلة التطهير
من حدِّ الخرافة
لانبعاث الحرف وهّاجاً
يُضيء سبيل من تاهوا
أنا شجرٌ وتحتي الشوك يلسعني
لأسقي من دمي
دمي المسافر من أديم الأرض
نحو بواطنِ الأسرار
لمّا تنتهي لغتي وتسمعني خلايا الأرض ما بالأمس قُلناه
أنا جَبلٌ تمرّد ضدّ قيد الصّخر
يمشي كاظماً جمراً
توقّد في ثناياه"[1].

والشاعر في النّصِّ السابق يشير إلى قيمة الصدق في الحفاظ على الأرض، في لحظةٍ من لحظات الخيانة، ويشير إلى الخلق الأوّل للإنسان وفضوله الدائم نحو استكشاف الحياة، وتطهير نفسه من أردان الحيرة والخرافة، التي تراكمت في نسقه الثقافي عبر عصور توالت بحضارتها وشعوبها، فذهبت جميعاً وبقيت سرداً يرويه متنُ الأرض، وهذا الانعكاس الفلسفيّ الذي تتركُهُ الأرض بمختلف عناصر بيئتها قد أعطى للشاعر رؤيةً في تحديد تجربته الشعريّة وتجديدها بتجدُّد تلك العناصر تماماً "فهو في زحمة الخطوب والآلام والجراح يرى في الطبيعة الأنيس الذي يصفو له ويتوحدُّ في إيقاعٍ وكأنّه نغم ا لحمام، وعلى هذا النحو يقوم الخطاب الشعريّ بتقديم المشهد الاستهلاليّ الذي يرسم حركة الشاعر، إذ يرى الشاعرُ في الطبيعة الملاك

(1) ضمرة، عرس الروح، ص61، 62، 63

الطاهر الذي يُخفِّفُ عنه وطأة المصاعب وقسوة الهموم والآلام في زمنٍ شائكٍ مُثقلٍ بالهموم والمصاعب والجراح والآلام"[1]. فهاهو يترجم نفسه من مرآة الطبيعة، باعثاً رؤياه من تداعياتها:

"أمشي وتسرقني
من الأشواك أوجاعي
وتحملنى على وترٍ
توحِّد في مدى إيقاعه
نظم الحمام
وهواي مشتعلٌ
يُلاحق خطويَ البرِّيَّ
يُمعنُ في اقتناص الصَّعب
خلف بهيمة الأتعاب"[2].

وبذلك أصبحتالأرض زاويةً لرؤية الشاعر وتوضيح ها "فتحوّلت بذلك الطبيعة من وجودها الماديّ ... واكتسبت عند محمد ضمرة وجوداً مثاليّاً وباتت منبعاً للصوّر والرموز الجديدة في بنيتها ودلالتها، فأكسب الطبيعة معاني ساميةً وأبعاداً رمزيّة، وأشار إلى خضوع العالمين الإنساني والطبيعي إلى نواميس واحدة، فخلق بذلك نو عاً من المشاركة الحميمة بين الإنسان والطبيعة وانصهار الذات الإنسانية في كَنَفِهَا"[3].

وتزداد الرؤية عُمقاً، كُلّما أحسّ بتصالح الأرض مع نوازع نفسه في سكونها واضطرابها، وفي حالةٍ متبادلةٍ من التَّماهي؛ حين يدرك طبائع الزمان من خلال نبضها وآفاق الحلم من تدلّيات عذابها وفرحها، فتصبح كأساً يرشفُ منـ ـهُ تجليّات

---

(1) شرتح، عصام، (2006م). قراءة في المستوى الدلالي والجماليّ في ديوان (أغرقني التراب)، مجلة أفكار، العدد 215، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ص172.

(2) ضمرة، محمد. (2002م). أغرقني التراب، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ص69، 70.

(3)انظر، العنابي، زهر . (2004م).النص الشعري المعاصر، ط 1، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، عمان، ص32.

البُشرى ويلجُ من أعماقه إلى أبواب الفضاء . حتى بدت المعرفةُ لديه تشكّل من مبدأ (معرفة الذات)، حين يعرف الإنسان أن شهواته وإنسانيَّته تسير وفقاً لضوابط تلك الأرض، التي أودع فيها الله، صفة الضياء والحنين المتصاعدين نحو مساحاتٍ من النقاء والإيمان الذي أشار إليه بكلمة (الصفاء، الدعاء، ميلاد، ومضة)، فكل هذه تقود إلى اللون الحقيقي للأرض، التي تتمنّى أن يعود إليها ذلك اللون بعودة الإنسان إلى إنسانيَّته الأولى:

"لا نُجاري نَزَقَ النهر
إذا ما فاض غيظاً
أو تأنّى في احتضان الأرض
يُسقيها صبوحاً
أو غبوقاً
مثلما يسقي النَّديما
فارتواءُ الكأس يُعطي النَّفس
مفتاحاً لأبواب الصفاء
لنرى ما يشتهي تحت السماء
فعلى الأرض مساحاتٌ تضيء
شجراً يفتح أبواب الفضاء
ليرانا حينما نصعد برقاً
فوق موجات الدُّعاء
نبتغي بشرى بميلاد الفراش
لغدٍ يحلمُ عشقاً للحرير
فبنا يشرق لينا
وله لحن الخرير
والذي يشرق فينا...
لحظةً أو ومضَةً
ليتَه يبقى...

كما يبقى حنين العاشقين"[1].

وترتبط الأرض لدى (محمد ضمرة) بالمكان، ولا سيّما المدينة؛ التي يرفض أن يعبث أحدٌ بأنوثتها، وينخرُ دواعي الأصالة في عادات أهلها وتقا ليدهم، ويستمرُّ في الدفاع عنها بصرخاتٍ ملؤها اليقين والحماس نحو تراث الأمومة الأولى لا للإنسان فحسب، بل لكلّ مكونات هذه الحياة، فالأرض –أو المدينة- هي الخصبُ والبقاء دون انكسارٍ أو عُمرٍ زائفٍ لا مبادئ أو قيم فيمن يحياه، وهي عنده التقاء الماضي بالحاضر بعيداً عن غربة الروح واندثار الذاكرة، وبالتالي تنبعث لغته من قاموسها المشرق في مفردات الابتسامة والتأمّل، فتزداد لُغته رقّةً وانبهاراً كُلّما تعانق مع الأرض، حتّى تتشكل لوحةً تحكي أسطورة الأرض وانفتاحها على كُلّ الحضارات:

"من هزَّ جذع الأرض!
حتى اسَّاقطت فوق المدينة بالغبار
لا سرَّ يُوثِّقها
فيُسكتَ في أنوثتها الزلازل هكذا
حتى يُدوِّخها الدُّوار
من هزَّها غضباً!
لينخر كُرهها عصبَ المدينة
كيفما شاءت ذُبالات المساء
وعلت يَصُدُّ غرورَها عطرُ السّماء
وتُبيح وأد نجومها بطراً
إذا وضعت لياليها الثّقال
وبشَّرت بقدومها أيدٍ
تُلوِّحُ باشتقاقات الفناءْ
لم تفترش أرضاً
فيحضنها التراب
يذيقها دفء الأمومة

(1) ضمرة، محمد. (2005م). أعالي الكلام، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص30، 31، 32.

كلما نفرت ركاب البرد
في المضمار عاتبةً بصمتٍ
قد تدثَّر بالنعاس
قد نال منها الرمل أوطاراً
وما أبقى بها غير الجفافْ
يزيدها ضجراً
ويفتك في جوانبها اليباسْ
والبعض حطَّ به انكسار النَّفس
في ركن البوار
أغواه طاووسٌ
نما في جوفه عُمراً
وأبدى ريشهُ لوناً
يُوفِّي النفس ما خسرت
بساحات القِمار"[1].

فالشاعر يرسمُ صورةً أسطورية للأرض، التي تتغيّر معالمها وتنحسر مفاتنها عن شاطئ الجمال والحضارة أحياناً، إلاّ أنّ روح تلك الحضارة المتمثلة بلفظة (الأمومة) تبقى ساكنةً فيها، وذائبةً في تفاصيلها، لتحكي مواجع وصراع الإنسان عليها، فحيناً بصراعه مع نفسه، وأحياناً أخرى بصراعه مع (الآخر)، وتبقى رُوح الأرض هي الأساس الذي تقوم على بؤرته جماليّة المكان، وعراقة الماضي، فكلمة (اليباس) يعني اندثار الحياة والألق في هذه الأرض، بمقدار ما يعني نهوضها من جديدٍ بعد أن ينهض الإنسان من انكساراته ويدرك الخطأ الذي خدش بها وجهها، فكلمة (الرمل) هي مدلول خلقي لهذا الإنسان، الذي فتك بالأرض، وحرّف سطورها التي تدعو للخلود والأمان، وهاهو بعد فوات الأوان يحاول تعميرها، ولكنّ تعميره مساومةٌ أخرى نحو دمارها.

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص41، 42، 43، 45.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن فلسفة الشاعر تجاه الأرض، هي امتداد لإحساسه بذاكرة المكان، وبالتالي هي إفضاءٌ نحو إحساسه بدورة الزمان في حياته، فطالما ارتبط المكان بالزمان وكان باعثاً نحو تحليل رؤية الشاعر، ولهذا كان للزمان دورٌ ذو أهمية كبيرة في تجربة (محمد ضمرة)، على مختلف تناقضاتها ومفترق توجّهاتها، إمّا سلباً أو إيجاباً، وقبل الغوص في ماهيّة هذه التجربة، لا بدّ من التعرف إلى النواحي الأساسية للزمن في الأمة والشعر، حيث يقول الدكتور "باديس فوغالي": "الإحساس بالزمن شعورٌ مشترك يتقاطع في التجاوب مع تأثيره في كل الناس، إنّما الذي يتفاوتون فيه، هو نسبة درجة تلقي هذا الإحساس، لكونه يرتبط ارتباطاً وثيق الصلة، ويتناسب طرديّاً حسب التعبير الفيزيائي - وطبيعة المجتمعات، وكل تحولاتها، وانتقالها من حالٍ إلى حال، إذ يتبلور بقفزاتها النوعيّة نحو التقدّم والرقي، وتتباين قيمته من أمة إلى أمة ومن مجتمعٍ إلى آخر "[1]، ومن المؤكد أن الشعر جزءٌ من نسيج أيّ أمّة تحاول الوصول إلى الجمال والخلود النفسيّ، ولهذا أدركت بعض الأمم قيمةً الزمان وألوانه من أشعار شعرائها الذين في نظري أدرجوا الزمان على رفٍّ التعريف والدلالة الكونية له مع الإنسان وتأثيرهما معاً في مجرى الأحداث والتغيير "والشعر باعتباره يوجد ككينونة في الزمان، فإنّه لا يتحدّد إلاّ كوعيٍ بالخاصيَّة الزمانية لهذه الكينونة وهي تختبر وجودها عبر الكلام"[2].

فالشعر لا يفهم الزمان ظاهرةً طبيعيّة، وإنّما منطلقاً نحو الحرّية والمجاوزة لعقبات الألم والاندثار النفسي، بل إنّه يعيد بلورة الزمن لتشكيل رؤية جديدة منه نحو التفاؤل والتجدد الفكريّ في أثناء المواقف والأزمات، ولا أبالغ إن قلنا "إنّ الشعر في جوهره تجاوزٌ فعّال، فهو هروبٌ أبديٌّ لا يطابق اللحظة، كما أنّه صعودٌ نحو فضاءات رحبة يبدو فيها الزمن فرحاً ساخراً من اللحظات "[3]، وإنّ الشعر كتأمّلٍ

---

(1) فوغالي، باديس. (2008م). الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط 1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ص49.

(2) بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان، ص127.

(3) Nietzsche: Ainsi Parlait zarathou stra.tr de Georges-Arthur Gold Schmith La Bibliotheque des chefs d'oeurve, 1996, P:157.

أصيل يمنح الكينونة على المحك بين الإثنين، الوجود كانفتاح، والموجود كـــاغتراب ونسيان، ومن هنا فالشعر يصل الكائن هنا بزمانيته الأصلية، مُكتشفاً كائنيتـــه كبعـــدٍ رابع، أي كبعد زما ني، منذور للاستباق ولجعل اللحظة مُحققةً لمبدأ التعاصـــر بـــين الأبعاد الثلاثة الأخرى للزمان : الماضي والحاضر والمستقبل"[1]. "ومعنـــى هـــذا أن الزمان كما يعيشه الشاعر، ليس هو الزمان كما يحياه كائنٌ عاديٌّ؛ ذلك أنّ الـــشاعر يختبر زمانيته بمدى قدرته على اختزال الكون، وهـ ذا الاختزال يتولّـــد مـــن خـــلال الرؤيا التي تسارع الزمان بما هي فاعلية الفكر الشعري، فهي الدليل الملامس لقدرة هذا الفكر على تحقيق الاستباق، استباق الكينونة الخاصة واختزال الكون، وهو مـــا يعني ولوج الأبديّة وتحقيق الخلود"[2].

وبالطبع فإنّ المقصود بالكينونة هي "حقا الموقف الحاضرة زمنيَّـــاً " وموقـــف الإنسان أو الشاعر منها، وهذا ما سيتجلّى لنا من بعض نماذج شـــاعرنا فـــي هـــذا الصّدد، ففي قصيدة "اعترافات الزمن الحاضر" يقول:

"الآن انبثقت في وجهك أضواء الحاضر
باهرةً كالزمن الآتي
في الورق الأخضر
أو في لحظة حُلُمٍ كافر
لنعرِّي هذا التاريخ القابع
تحت خيام الزيف الفاجر
فالآن أراك مُهيّأةً للبوح بما كان
على مرِّ الأيّام المخلوعة
فاعتزلي الخوف إذن
وارتفعي فوق الهامات المرفوعة
من غيرك يقدر أن يحكي

---

(1) هيدغر، مارتن . (1988م).مفهوم الزمن، ت : فريق الترجمة في مركـــز الإنمـــاء القـــومي العرب والفكر العالمي، ع:4، (د.ط)، ص66.

(2) بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان، ص162.

وسط الجمهور
وفي القاعات
ليُبرهن أن الحاضر هُو ما فات
أنت الشاهدة الأولى
فاعترفي إن كنت ملاكاً
أو كنت لعوباً
أو شيئاً ظاهر"[1].

في هذه المقاطع يرسم لنا (الشاعر) لحظةً زمنيّةً تعدّ منعطفاً تاريخيّاً مهمّاً بالنسبة لقلبه؛ حيث يأتي لقاؤه بمحبوبته متوافقاً مع لذّة تفاؤله بالمستقبل، فيترك هذا الشيء نشوةً في أحاسيسه ليس تجاه الموقف الذي أسعده فحسب، وإنّما إزاء الزمن نفسه، فها هو يرى في ماضيهما حاضراً يتجاوز جميع الآلام التي مرَّا بها، فهذا الماضي الذي قلب دلالته، يحمل من الذكريات أجملها ومن المحبة أعذبها، وطالما جَمُل الحبّ لدى العاشقين بماضيه، حتى أصبح نقطةً متوقعةً لحاضرهم، والشاعر تواتيه مثل هذه اللحظة، بل إنّه يُعلن تصالحه مع الزمان بعد حادث الفراق الذي أحدثه في حياته، فكلّما ازداد حلمه جحوداً وكفراً بزمن اليأس ولحظات الوحدة ازداد تواصلاً وخلوداً في روح محبوبته، التي يدعوها لتطهير التاريخ من كلّ زيفٍ وفجورٍ، هذه اللحظات من لقائهما، متناسيةً الخوف والأيّام التي خلَعها عن عرش الزمن، بعد تآمرها على حُبّهما، فترسم كما تشاء اللحظة التي تجمعهما مجدَّداً أمام الناس، وفقاً لزمانهما التي تبدي فيه شهادة انتصار الحبّ على معادلة الفراق الزمانيّة، أمام هذا الحبيب جميع صفاتها الإنسانيّة على محض التحدّي والثقة اللذين يبعثهما (حاضر اللقاء) في نفسها بعيداً عن التقاليد الزائفة وأكاذيب الواقع البشري.

وفي جانبٍ آخر نرى الشاعر يرسم لنا صورةً قاتمةً للزمن، حيث يصوّر لنا اللّيالي ستاراً منسوجاً من الظلم والقهر، بعد أن نسجتها أيدي الاحتلال على فلسطين، كأنّما هذه الليالي تقنّعت بقسوتهم وأخلاقهم المنشقة عن الرحمة، حتى باتت تكتم

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص88، 89.

صرخات الاستغاثة التي أشار إليها الشاعر بـــ "التماع المحار"، ولا تسمح إلاّ للخوف والموت بالتجوّل في سمائها، وتمادت لتصبح جُرعةً من السُمِّ تتجرّعها فلسطين بحقد الاحتلال الصهيونيّ، الذي بدا كأفعى بثَّت سمومها في جسد الليل، الـــذي ينتظـــره الفلسطينيون ليرتاحوا من آلامهم وجراحهم الدائمة:

"لياليك موجٌ
يغطّي التماع محارك فوق الصّخور
وهذي المراكب تطفو على الماء
مثل التوابيت
والخوف ينهشُ صمتك حيناً
وحيناً تلوذين خلف ارتعاش الصّغيرْ
وما ضرَّك الملحُ
إن زار جرحك
في آخر الليل
وانتابك الهمّ
واللحظة الحاقدة
فأنت التي قد تجرّعت سم زمانك
في جُرعةٍ واحدة"[1].

وفي مُماثلةٍ جميلة يبعث الشاعر صفة القدسيّة والطمأنينة في الزمن، فإذا بالليـــل الذي يعيشه صديقه (نزار التميمي)[2]؛ في أ حد سجون الاحتلال الصهيوني، يـــصبح مبعثاً للتواصل الـ روحي بينهما، وموعداً للحريّة وانحسار الألم الذي أشار له بكلمـــة (القذى)، بل ويعبر من أبوابه النهار الذي يرمز فيه إلى النّصر:

"هل طال ليلك؟
أم بليلك مدرج للوعد

---

(1) ضمرة، محمد. (2002م). عناوين الجذور، ط1، دار البيرق، عمان، ص74، 75.

(2) هو نزار سمير شحادة التميمي، صديقُ الشاعر عندما كان في رامّ الله، وقد اعتقلـــه جنـــود الاحتلال.

يعبر من ثناياه النهار
ليجوب أرض الله
يمحو من مُلاءتها قذىً
أملاه طقسٌ بالرداءة نافرٌ
ليدور في مرمى النفوس دُوار
حينما قرعت
نواقيس التشاؤم طبلها
في غفلةٍ
عن أعين الفُصحى
وأنحى بالملامة بعضنا للبعض
والآفاق يوخزها الغبار"[1].

ويفاجئنا الشاعر بانهزام مشاعره أمام سطوة الزمن، الذي يصادقه حيناً وينافقه حيناً آخر، فلم يعد يدرك صفةً ثابتةً له، وكأنّي به يعيش ذلك النّسق التاريخيّ عن صورة الزمن السّوداويّة في عقليّة الإنسان الـ وَبيِّ، حينما يتشاء م من يومٍ ويفرح في يوم آخر، والحقيقة أنّ شعور الإنسان بتكرار المواقف المتراوحة بين حالة الفرح والألم، أعطته دافعاً توقعيّاً لغدر الزمان وتقلّبه، وهذا ما نجده هنا لدى الشاعر ، حين يصبح الزمن نصَّاً يحتاج إلى ترجمةٍ عربيةّ، أقوى من حاضر اللغة العربية التي يشهدها هو، فهذا الزمن جعله في حالة من عدم التوازن من مواجهة الآخر، بل أحسّ أنّ زمنه بات زوجةً خائنةً تضاجع أعداء وطنه، لتنجب منهم لحظاتٍ أكثر من القتل والعذاب على هيئة توائم من أحداث دمويّة:

"يا امرأةً تقتلني في الليل
ولا تقبل في الصبح وضوئي
آهٍ
من هذا السائل عن زمني
وأنا محتاج ترجمة

---

(1) ضمرة، محمد. (1999م). كأنه فرحي، ط1، دار الكرمل، عمّان، ص29، 30.

كي أفهم ما معنى الزمن
ترجم لي لغتي العربية
إلى لغةٍ أخرى
عربية
آهٍ
من زمنٍ
قد ضاجع كل الأعداء
فجاء لإنجاب توائم
قد جير هذي الريح
وهذا الموج
لقائمة الأعداء
فضج الشهداء
صُلبنا عند الأحباب"[1].

وتتأزم النظرة التشاؤمية في نفس الشاعر، لتغدو مرهونة في يد الزمن، فسعادته وأرواح أوقاته الجميلة باتت كملف في طاولة مفاوضاته، فلم يعد أمام شاعرنا إلا أن يهادنه، ولكن للأسف فإنّ هذا الزمن لا يرحم إذا اقتدر على شيءٍ ، فإذا بـــه يغتـــال سكينة الشاعر وإحساسه بالأمان، اللذين هما رصيد وجوده في هذه الدنيا.

"وتقلص الزمن الممدد
فوق طاولة
تسيل على جوانبها
دماءٌ من مسامات الزمان
قد أهدرته سيوف عمر
حشَّدت ومضاتها
لتصول في جسدي

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص65، 66، 67.

وتغتال السكينة والأمان"[1].

ويتخذ الشاعر من الليل متنف سّاً للبوح بالشوق وآهات القول الباطنة من ذكريات ولهفة وتجليّات، هي جسره لمناجاة المحبوب ومنادمته، وهذا لا يتأتى إلا إذا نادمته (ليلته)وكانت معبراً لاستعادة عمر هِ المتهاوي أمام الكتمان والمسافات، فلم يعد قادراً على إخفاء حُبه الطاهر، الذي جعل المواويل غذا ء قلبه وجسده معاً، والهو ى شرابه الذي لا يفتأ أن يزيده ظمأً ، ولكنّ ليلته هذه، هي من نسج خياله، حيث نرى أن خطاباً يتشكل في القصيدة، على غير ما نتوقع، لذ كتشف، أنه يطلب من ليلته (الخيالية-الزمن المبتكر)، أن تسلب هذا الصمت القابع في داخله، وتعطيه شجاعة القول، بعد أن سلبتها منه (ليلته الوجودية-الزمن المحتوم)، فتعطيه دروباً أجمل نحو الانطلاق والإشراق الروحي، ولقاء المحبوب:

"نادميني ليلتي
حتى أقولا
ما يرى قلبي وراء القولِ
إن أسرى به شوق
فأغوى الومض
كي يدنو من نفسي قريباً
راكباً عُمراً ذوى
ما بين نايات
أذابت حزنه دمعاً
وكاساتٍ تجلّت بالهوى
وقتاً عجولاً
فامتطى للحبّ موَّالاً
يُجيزُ الوصل
ما بين إنائين
أفاضا العطر إنشاداً جليلاً

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص104.

فخُذي من ليلتي صمتي
وأعطيني بريقاً
لاح في عينيك عصفوراً طليقا
نضَّد الألحان عنواناً
فمالت نحوه الأعطاف
حتى الغيمُ أبطأ
كي يسيلا
إنّه الإشراق لا يعرفُ وقتاً
أو مكاناً..."[1].

وهكذا "لقد أمسى الليلُ لدى الشاعر (المحروم) أخلص خلصائه وأصفى أصفيائه، وخيرة جلسائه، بما يحمله من صفاتٍ تماثل بل تطابق صفات الشاعر فبات أثيراً لديه، عزيزاً عليه فمن خلاله يُحلّق في عوالم واسعةٍ تصغر وتتضاءل معها همومه الشخصية وتزول"[2].

"وهكذا يصيرُ الليل سرّاً ومأمناً يرتاده الشاعر، لم يعد ذلك الليل القاسي الذي يبتلي الشاعر بأنواع همومه، بل إنّ الشاعر هو صانع ليله الخاصّ، ليل شاعريته الأثير"[3].

وتتجلّى صورة (الدهر) العابس في شعره، حتّى يقف منه موقف الحذر المتحدّي له بكل القوة والثبات، متخذاً من العزيمة ركيزةً نحو المضي لما تـ مليه عليه إرادة التصميم والإصرار، بعد أن ذبلت في صدور بعض الخانعين المتخلّين عن مبادئهم، فلعبت بآمالهم يد الدهر التي رفض أن يخضع لتقبيلها، فيوماً ما سيعضّ ذلك الدهر يده على وقوفه في وجه البطولة والتحرير:

---

(1) ضمرة، محمد. (2003).خريف المسافات، (د.ط)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ص69، 70، 71.

(2)الشافعي، خالد ربيع . (2009م). الليل عند شعراء الجزيرة العربيّة في العصر الحديث، ط1، الجنادريّة للنشر والتوزيع، عمان، ص179.

(3) المصدر نفسه، ص180.

"لأجلكم سيصحو الدهر ثم يعض إصبعه من الندم
لأنّ الهزم لا يُقهر
ومن يتجاهل التصميم والإصرار
قد يكفر"[1].

وطالما ارتبط لفظ الدهر بالـ فناء والموت في العقليّة العربيّة، فتشرّب الشاعر تلك الحالة الزمنية في نسقها التشاؤمي من خلال اطّلاعه على الشعر القديم؛ إذ نجد كثيراً من شعراء الجاهليّة، أمثال النابغة الذّبياني تتراءى في أشعارهم المواقف المناوئة والنافرة من الدهر وأحداثه، حيث يقول واصفاً البلاء الذي أحدثه الدهر في ديار محبوبته:

"تعاورهنّ صرف الدّهر حتّى عفون وكلٌّ مُنهمرٍ مُرِنٍّ[2]

ويقول الطِّمِّحان القينيّ واصفاً الدهر الذي أشاب رأسه وحنى هامته، فبدا كأنّه يترصّد لصيد شيءٍ ما:

"حنتني حانيات الدهر حتى كأنّي خاتلٌ يدنو لِصيدِ
قريب الخطو يحسب من رآني ولستُ مقيّداً أنّي بِقيدِ "[3]

ومما لا شك فيه أن الشاعر أخذ من أشعار القدامى بالفعل تلك النظرة الـ معتمة للزمن، بجميع أشكاله من ليلٍ ودهرٍ وسنواتٍ وغيرها، إلاّ أنّه مزجها بطابع واقعه، فجاءت موافقةً لحزنه عندما يحزن، ولدوافع ذلك الحزن المحيطة بأمور حياته، فهو لم يعتمد ذلك النسق الزمني كقاعدة وإنما تبعاً لأثرها في شعره وأحاسيسه؛ ففي إحدى قصائده يصوّر غربته عن وطنه بتلوينات مبعثها اليأس والاكتئاب، ليتواطد واقعه المر على قتله وتحطيم معاني العنفوان والصلابة فيه، ولم يكن ثمّة من يواطده غيرياللوالأيام، بحيث لا ينفذ من قبضته سواءً في إمسائه أو إصباحه، وهكذا

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص102، 103.

(2) الذبيانيّ، النابغة. (1977م). الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، دار المعارف، مصر، ص125.

(3) الجبوري، يحيى. (1982م). قصائد جاهليّة نادرة، (د.ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص219.

يبقى الشاعر حبيس الجديدين؛ الليل والنهار، فهنا يتشكل انتصار الواقع على نفس الشاعر، هذا الانتصار الذي جاء استغلالاً لحالة الالتصاق الوجودي بين الزمن والشاعر كإنسانٍ يتشرّب فلسفة الأيام والسنين، فالشاعر يهربُ من واقعه إلى ماضيه الذي بدا فيه قويَّاً شامخاً في وجه المصاعب والأوجاع التي طالما حاول الواقع اقتناص عزيمته بها، وكأنّما أراد هذا الواقع الثأر لنفسه، فتواطد مع الزمن الذي هو نقطة ضعف الشاعر، فالحقيقة البادية في شعره هنا تؤكّد وجهة نظري "فإنّ الزمان مع الإنسان يتصف بالذاتية والموضوعية، كما يتصف بأنّه بانٍ من ناحية وهادم من ناحيةٍ أخرى، من خلاله تنمو حياته وترتقي، ومن خلاله أيضاً تنحدر حياته وتتدهور، ولهذا فإنّ الإنسان كثيراً ما يفزع من الزمان بوصفه مُرادفاً للموت والبلى"[1]. وهذا ما أدّى إلى تلك الغُربة الزمنيّة الموحشة في نفس محمد ضمرة:

"غربتي طالت وأشقاني غيابي
وفؤادي صاح في ليل اكتئابي
أين يا أيّام أيامي الخوالي
أين خبأت سنيناً من شبابي
كيف ضاع النور من قلبي وحطّت
فوق رأسي غيمةٌ تسقي عذابي
كم رأيت الموت يُلقي ألف فخٍّ
فأُصيب الحُبّ من غير اقتراب
والزمان المرُّ كم أعطى قروضاً
لم تزل تربو، وتربو في الخوابي
وتناسى الدهر أني عازمٌ
في سداد الدين كي يُرضي المُرابي
هكذا فاصبحي سيأتي.... وإيابي"[2].

---

(1) حسام الدين، كريم زكي. (2008م). الزمان الدلاليُّ، ط3، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ص49.

(2) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص46، 48.

ويصف الشاعر الزمان بالأفعى حيث يتربص الشر، بكلّ من هو ثابت على حقه، مدافع عن أرضه، فهو مُثقل بالذكريات، المؤلمة التي يريد أن يبثّها في أجسادنا قبل أن يقوم بالانقضاض علينا، من باب المناورة النفسيّة، لشلّ حركة الأمل مقاومة فينا عندما نفكّر بهما، ومن كثرة تعطشه للبلاء والحزن، قد حار بمن يبدأ، وكأنّ الشاعر يرسم لنا حالة الجشع التي غشيت الزمن، حتى بات دور الهدم والإحباط يقود لمراحل أخرى أكثر مأساويّةً وألماً، ليشمل اقتناص الإنسان على نطاقٍ أوسع من أزماته وعوالمه:

"قرنٌ تأهَّب كي يطوي بقيّته

منذ ارتآنا ووجه الأرض ما ابتسما

يمضي بحمل من التذكار تثقله

منّا النفوس أفاضت ريّها سقما

حيران لم يدر من بالشرّ يرصدنا

أخارج الدار أم للدار مُستلما"[1]

ولا نريدُ أن نغفل سمة العشق والدفء التي يضفيها الشاعر على الليل، فهنا يربط ليله بالجمال والسحر وبعوالم من الرقة والأحلام، وهذه الخاصية تبعثها الحالة النفسية التي يحياها بصفاءٍ مع من يحب، فانعكست على طبيعة الليل وأجوائه، وهذا يقودنا إلى حقيقة مفادها أنّ البعد النفسي له ارتباطٌ وثيقٌ في تغيير دلالة الزمن من الأسوأ إلى الأحسن والعكس، فنحن من نلوِّن الزمن، لا هو من يلوّننا، وكلّ ذلك ضمن التأثيرات الخارجية (الواقعية)، التي تتلاقى منعكسةً في النفس البشرية، ليرتدّ ذلك الشعاع النفسيّ مُعبّراً عن درجة المؤثّر في داخل النفس، ولننظر من خلال هذه الزاوية، كيف جعل الشاعر (الذكرى) التي يبعثها ليله (السعيد)، تبتلع ما دونها من زمنٍ كئيبٍ ومتعثّر، فلا تسودُ إلاَّ حالة الفرح التي يتقمّصها ضمير الشاعر وانطباعه:

"دفئ الليل

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص77.

ونامت في رمل الشاطئ
آثار الأقدام
وتعرّت أمواج البحر
أمام النور العاشق
فوق صخور الأحلام
وتلفَّع وجد الحبّ ونام
لم يبق سوى ذكرى
تتلون في خابية الأمس
تلوك الزّمن المتخثّر في جُرح الأيّام
فلتهدأ كُلّ الحركات
ولتسكن هذي النّوبات
حتّى يتنفّس هذا الطير الحالمُ
في ظلّ الشجر البِّريّ
يتخطّى أرصفة القهر
ويرفض دقّات القلب الهمجي
يرقص في ظل العشق
ويغني في روح الحُبّ البشريّ[1]

وهاهو بنفحةٍ من تجليّات روحه يرسم صباحه بالأمل وفكرة النهوض من جديد، إلاّ أنّه يرسمه على لوحةٍ من عذابه وشقائه، فيستعين بهذا الصباح، ليستعيد من خلاله صورته وظلّه، الذي أودع فيه إبداعه وحلمه، وقد جاء رمزاً لضميره اليقظ، الذي لا يتعب بتعب الجسد، بل إنّه سُلّم الجـ سد نحو الارتقاء والصمود، / ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يكمل مشوار عمره، بدون أن يبدي الصباح تعابير قوته على أرصفة الطريق التي هي مدار مشواره البطولي، ويكلّم بظله البادي من ثنايا النور، وجه الطبيعة والكون معاً، فيقول لها صارخاً أنا شاعر المواجهة والوضوح:

"وأرسم الصباح

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص41، 42.

لوحةً على جدار قلبٍ
هدّه المشوار
في مجاهل الطريق
فتاه في ملوحة العذاب
وظلّ هادئاً بعشقه
يسائل الفضاء والسحاب
عن زخَّةٍ للنور
تعيرني صفاءه
لأعبر الظلال
كما غبرت مرّة بلا دليل
مررت فوق مائها
كما يمر حالم بلا جسور"[1]

وفي لحظات اللقاء والوصل يصور الشاعر نظرية الزمن المتعلقة بالحب، من خلال الليل، إذ "يرتبط الليل بزمن الحب والعشق عند الشعراء، فهو يطولُ في زمن الفراق وعذاب الحبّ، ويقصر في زمن الوصال ونعيم اللّذة، فإنّ تباطؤ حركة الزمن في ليل العاشق أو سرعتها، يظلّ محكوماً بأحوال النفس وإحساسها الذاتي بالزمن"[2]. ومحمد ضمرة هنا يحتسب في لقائه مع الحبيبة مقدار الزمن وسرعة مضيه، وفقاً لإحساسه بما في هذا اللقاء من ألفةٍ ومتعةٍ عاطفيّة، فيترك الانتظار في نفسه ثقلاً في تحقق زمن اللقاء كما قام بعدّ ساعات الليل واحتسابها، "فالعدّ يوحي بالطول وثقل الزمن، فكيف إذاقترن بحالة الانتظار وقد انسحقت روح الشاعر وطال عذابها، ويئست من اللقاء أو الحبيب سادرٌ في لهوه وهجره، خليٌّ البال لا يحسب للزمان حسابا "[3]. وانتظار (محمد ضمرة) يجعله أمام تشكّلات من الحيرة

---

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص30، 31.

(2) إبراهيم، نوال مصطفى أحمد . (2009م). الليل في الشعر الجاهليّ، دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، عمان، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص114.

والقلق، مبعثها هذا الليل الذي لا يواتيه ولو بطيف المحبوبة مواساة لقلبه وترويحــاً عن نفسه:

"تصوّرت أنك سوف تمرّين في الليل
طيفاً جميلاً
يعود إليّ بذكرى قديمة
تصوّرت حباً رقيقاً
وجيداً رقيقاً
وقلباً شغوفاً
وطيفُك كان يمرُّ كثيراً
يبشرني باللقاء
وجاء المساء...
وأنت على ضفة الوهم
لاهيةً بالمدائحْ
لماذا تأخّرت؟؟؟؟
هذا الزمان يذوب سريعاً
ويمضي سريعاً
يُخلّفنا في أُتون الندم
نقطّع أظفارنا حسرةً
ونطعم أرواحنا للسّقم
وأنت تظلين بين الشفاه
حروفاً تقاتلُ فوق الورق
وتحيين في الموت...
في الصمت...
تحت الظلام...
وفوق الشَّفق"[1].

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص67، 68.

ونلاحظ من هذا المقطع الشعري، أن الشاعر يصور اللحظات التي تأخّرت بها المحبوبة عنه بلحظات الموت والصمت والظلام، التي يعيشها في غيابها الطويل، فبات الليل لديه مبعثاً للعذاب الزمنيّ الذي يزداد إحساساً به بازدياد الانتظار، فذلك هو ليل العاشقين محفوفٌ باللّذة وبالجراح في الوقت ذاته، وما لهم إلاّ أن يحيوه بكلّ تداعياته، وأن يحاولوا أن يدركوا معنى الحبّ الحقيقيِّ، من تلك اللحظات الزمنيّة المتقدة بلوعة الغياب ورهان اللقاء.

2.1 البعد الوجداني:

ينشطر البعد الوجداني إلى مظاهر عدّة، تدور في فلكه، فهناك وجدانية الإنسان مع الحياة وصراعه فيها، وهناك وجدانيته مع الطبيعة وانغماسه في معالمها، وهناك وجدانيته الدينية، إلا أنّ ما يهمنا في هذا المحور هي وجدانية الحب بين الرجل والمرأة، حين تتجلى عاطفة الشوق والوفاء بينهما، ضمن تحديات الفراق والوصول، والأنس والوحشة، وقبل أن أجري حرفاً على طرسٍ في هذا الجانب لدى الشاعر (محمد ضمرة) فقد ارتأيت أن أعطي تمهيداً لمفهوم الحُبّ وتجلياته الشعورية والدّلاليّة في النفس البشرية؛ ليتسنّى التحليل الوافي على مقتضاه الشعريّ، فأمّا معناه "فهو وعاء يحفظ ما بداخله، وهو ناجمٌ عن جوف وباطن الإنسان وصميم خباياه، فيحفظ المحبوب ويرعاه، ولا ينفك عنه ببساطة، ويكون بادياً ظاهراً على المحب شكلاً وجوهراً... وهو لازمٌ ثابتٌ لا يمكن تجاوزه بسهولة، وهو ظاهرٌ على ملامح المحبِّ ظهور من ساء غذاؤه، وأفضله ما كان أبيض صافياً نقيّاً ومنبعه القلب"[1].

ويمكن تعريفه ذلك بأنّه "تهذيب النفس والشعور بجمالها والسموّ بها، إلى قمّة الإنسانيّة"[2].

---

(1) أبو صلاح، مروان . (2005م). مراتب الحبِّ عند العرب وأشهر محبيهم، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمَّان، ص12.

(2) نوفل، هارون. (1982م). الحبُّ فلسفة وحياة، ط1، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمان، ص9.

أمّا بالنسبة لعناصر الحب ودوافعه فقد حلّل "هربـــرت سبنـــسر H. Spenser، عاطفة الحب فردّها إلى عدّة عناصر أهمّها : "الدافع الغريزي، الـــشعور بالجمـــال، الانجذاب، الإعجاب والاستحسان، التقاربُ النفسي، والأُلفة وصفاء المودّة"[1].

ويتعدّى مفهوم الحُبّقيم الجمال والمال والحظوة بين الرجل والمرأة، فهو أسمى من تلك الدوافع مع أنها ذات قيمة دنيويّة، ومع أنّ الجمال باعثٌ للحُـــبّ، ومرتكـــزٌ إشعاعيٌّ يقوم عليه، فلا يمكن أن نعدّه الهدف الأسمى له "فالجمال إن كان المـــسبب الأساسي، فسيكون من السهل استبداله، حيث يعصف الحـ ب بقلب المحب، فما أكثـــر الجميلات والجميلينممّن يماثلوه ويفوقوه جمالاً وحـــسناً ... فهـــل يبقـــى الجمـــال والحسن حين يمتدّ العمر بالحبيب ويعبث في حُسنه تتابع الأيام؟ !"[2] وفي هذا الجانب يقول ابن حزم : "وأما العلة التي توقع الحبّ أبداً في أكثر الأمـــر علـــى الـــصورة الحسنة، فالظاهر أن النفس تولع بكل شيءٍ حسنٍ، وتميل إلى التصاوير المُتقنة، فهي إذارأت بعضها تثبتت فيه، فإن ميّزت وراءها شيئاً من أشكالها اتـــصلت وصـــحّت المحبة الحقيقية، وإن لم تُميّز وراءها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبّهـــا الـــصورة، وذلك هو الشهوة، وإنّ للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية "[3]. يتّضح لنا من رأي ابن حزم الأندلسيّ أنّ الحبّ معبره جمال الروح، فهو مبعثه نحو الثبات والعفة، أكثر من ظاهر الشكل، وأرى أن جمال الجسد لا يتسامى الحبّ فيـــه إلا إذا امتزج بالروح، فالروح أبعد في رقّتها من أن تملّ وتُهجر، وهي نفثٌ متجدد لتزكية الجمال الظاهر في البصر، فهما متصلان وصلة الروح أقواهما فـــي دوام الحُـــبّ، حيث إن عطاء العاطفة ومعين بريقها، لا يشيخ ولا تطاله آلة الدهر، فصحّ تغليبهـــا على الجمال الجسديّ.

---

(1) نقلاً عن:الآلوسي، عادل كامل . (1999م)الحُـــبُّ عنـــد العـــرب، ط 1، الـــدار العربيّـــة للموسوعات، بيروت، ص19.

(2) أبو صلاح، مراتب الحُبِّ عند العرب، ص22.

(3)الأندلسيّ، ابن حزم . (2008م)طوق الحمامة، تحقيـــق : إحـــسان عبّـــاس، (د.ط)، وزارة الثقافة، عمّان، ص98، 99.

ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ دليلالحب هو الصدق والنقاء في سبيل بقائه وخلـــوده؛ والشعور بأنّه يأخذك إلى عالمٍ من الارتقاء والشعور المطلق، الذي يـــصنع فلـــسفته وحده بعيداً عن واقع الناس حوله، إذ "إنّ عالم الحب واسعٌ، اتِّساع الخيال والحقيقة، وهو عالمُ الإحساس بنشوة الحب، والروح والإحساس بالقرب من الحقيقـــة الخالـــدة للحياة، عالمٌ غريبٌ عن عالـ م المادّة الذي يحيا به الإنسان العاديّ، الـــذي لا يعـــايش التجربة الإنسانية، فهو لا يستطيع أن يصل إليه، في المنام ولا في الخيال، وأحـــلام اليقظة، ويختلف الإحساس به من شخصٍ إلى آخر، لهذا فلا يستطيع أحـــدٌ أن يبثَّنـــا إحساسه ومشاعره، بنفس القوة التي يشعر بها، وبنفس د رجة الدفء والحنان، الذي يشعر به، فالمُحبّ يعيش بعالمه، بمشاعره، وروحه، وتفكيره، لا يبقى لنا من وجوده وكيانه، إلا ذلك الجسد الذي لا يشعر بوجوده، فقد يبتسم مع المبتسمين، ولكـــن دون أن يعلم ما هو السبب، ويؤيّد بعض الأقوال دون أن يعلم ما هي، فهو شارد الذهن، مُبهم البصر، بأنوار حبّه السّاطعة ..."[1]. ومن خلال هذه الأشـــياء تتكـــوّن القيمـــة الأساسية للحبّ الحقيقيّ المتحد مع سمو الوجود ورونق المُثل العليا، ولكـــن لا بُـــدّ للحُبِّ من نضوج فكريٍّ واجتماعيٍّ لرسوخه وانطلاقه نحو فهـــم الحيـــاة ودلائلهـــا "ويثبتالواقع، أنّ نضوج المحبّ فكريّاً واجتماعياً، يصون الحُبّ من الموت البطيء ويبعد عنه احتمال تتابع المخاطر، بالتالي يعيش بثقةٍ وأمان وحنان ليس له حـــدود؛ ذلك أنّ الحبّ، كائنُ حيٌّ يعيش بالرعاية، ويفقدُ الكثير من رونقـــه وحيويتـــه، مـــع الأيّام، وقد يموتُ موتاً سريعاً مُفاجئاً، أو قد يموت مو تاً رتيباً بطيئـــاً، حيـــث يفقـــد روحه ومعناه على دُفعات "[2]. ومن هذه الزاوية تتراءى لنا أبعاد الوجدانيّـــة لـــدى شاعرنا، حيث ينطلق إلى فهم الوجود من نافذة الحب، وإلى العذوبة والطبيعة مـــن مفاتن المحبوبة، ففي قصيدة (قراءة الأبراج الواعدة) يُضفي الشاعر علـــى عينـــيّ محبوبته صفة الامتداد الروحي الذي يحتضنه أينما حلّ ارتحل، وهما مبعثٌ لمعاني اللقاء وتجدد الأحلام، وفي صوتها تصوُّرٌ أعمق نحو فهم لغة البحـــر، ففـــي هـــذا الصوت الأنثوي يتحطم الحقد والأسى، في إشارةٍ إلى المشاعر الصادقة التي تصدر

---

(1) نوفل، الحب فلسفة وحياة، ص47.

(2) المصدر نفسه ، ص47.

عن قلبٍ طاهر لا تفوح أنفاسه إلا بمعاني الـ رقة والوفاء، ولهذا فهو يُحبّها في كـل الحالات، لاغياً بذلك سطوة الظروف على هذا الحُبّ، مؤكّداً قـدرة المحـبِّ علـى التمسّك بحبّه في حالتي الطمأنينة والألم، كما يشيرُ بذلك من خلال لفظتـي (زمـن الحرب) و(زمن السلم) الإضافة إلى ذلك فهو يتوحّد بالروح والتفكير معها ، فـلا اغتراب بينهما، وحتى منفاه في هذا الحب، وهو منفىً نحـو الارتقـاء ومـصافحة أضواء السعادة:

"أنتظر عيونك في كلّ قطارات العودة
لقياك جميل
فوق الأرصفة الحمراء
وفوق الشرفات
تطل الأحلام
تُغازل أهداب الفرحة
أقرأ عينيك...
مزامير الحُزن البريّ
في صوتك أمواج البحر
تُحطّم أشرعة الحقد
وتسترخي فوق الشطآن الناريّة
وأنا أتجول في الأسواق
أسأل من شاف حبيبي
لأضمّك فوق جراحي
وأقول بلغة العشاق
عذّبني حُبّك عذّبني
خلاّني أصرخ في بارات الليل
وأقول:
أحبك في زمن الحرب
وفي زمن السلم

يا أنت...
لأنك عاشقتي
يكرهني الناس
وتكثر أسباب اللوم
من غيرك يقرأ أفكاري
عاشقتي أنت الأولى
وأنا أوّل من يفنى
في حُبّ الأسماء
لك أكتب شيئاً...
فانتظري
في العيد ستأتيك بطاقة حُبٍّ وثناء
ورسومٍ فيها منفاي
وأحلامي الظمأى للأضواء"[1].

وفي ناحيةٍ أخرى، نجده يبتكر للحُبّ لغةً من النور، تقرأ في وجه المحبوبة قاسيم القمر وحضور الصيف والياسمين، فهي روح الخصوبة ودلالة الزهور على الوفاء والمحبة، وحين يخطو لتلك المحبوبة، تتحوّل خُطاه إلى بريقٍ، يوحي بالوصال وانتهاء العذاب الذي طالت نداءاته في نفسه، والشاعر كذلك يحيطنا بدلالات هذا الحب الأسطورية، التي جعلت منه، قدسياً يتهجّى الوجود بمنطق الرقّة، ويغوص في أسرار الحروف، ويُنظّم عالمها، بل هو من جعل المحبوبة أكثر بهاءً عندما جعلها بحبّه أغاني تتفوّهها شفاه العشاق الباحثين عن معنى الحبّ الحقيقي، وبات منارةً تقصدها القلوب، ناهلةً من كلام المحبّة من أعماقها البعيدة، وهذا التجلّي الأسطوري، مبعثه التوحد الشعوري الذي وصل إليه بفهمه لروح الحب ذاته:

"قرأتك يوماً كبدرٍ
تجلّت عليه خطوط السماء
فألقى حضوراً

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص34، 35، 36، 37.

على حارة الصيف والياسمين
وحين خطوت إليك بريقاً
ترنّم فيَّ صدى
من نداءات جوعي
تبوح بما خلّفته بعظمي
رياح العذابات
في كلّ حين
فمن غير قلبي!
أضاء الحروف
وسوّاك أحلى!
وخلاّك فوق شفاه الأغاني
تصيرين أغلى!
ومن غير حرفي
أجاد صعودك مُهراً
يروِّض وعرَ السبيل!
وقد حاصرتني زماناً قلوب
لتأخذ مني فراش الكلام
ولؤلؤةً من بحار الندى
لم تسافر إليها
عيون ترفُّ بكلّ الجهات
لتسبي قلباً
أضاء الجمال
بوحيٍ جميل"[1].

وها هو الشاعر، يعشق محبوبته من منظور الطبيعة والانطلاق، محاولاً استكشاف أبعاد العظمة في مكنونات جمالها الأسطوري، هذا الجمال الذي تتشكل فيه

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص5، 6، 8، 9.

رؤية العالم المفعم بالوضوح والحركة، من خلال لفظتي (البروق، الغيـــوم)، وهمـــا دلالتان تمتزجان فيهما غاية البحث عن هويّة الذات في أحضان الجمـــال البـــشري، حين يغدو مدعاةً لتفاعل الكون مع المحبوب، فيشعر أنّه ملـــكٌ والـــشعر والـــورود والليالي رُسله إلى محبوبته، وهذه البواعث مجتمعة، هي التي تعطي شاعرنا تصوراً بأسطوريّة حبّه، وانتصاره على قوانين المسافة والزمان التي تحاول ا لعبث، حتى في لحظات النشوة والخيال، ولكنها تنكسر أمام تمسّكه وعزيمته على استكشاف محبوبته جسداً وروحاً:

"أطلّي على شامة الرُّوح
مثل البروق
ليبتهج الزّرع في سفح عمري
بلون الغيوم التي صادفتني
أناغي صهيل السَّراب
ليخنق في داخلي
عاصفات الحروق
أطلّي...
فوجهي مطالع للشمس
والشعر
للورد
والوعد
حين يصير نشيداً
يُسلّي غريباً
ترصّده الخوف ظلاً
يُماشيه بين الطريق
وبين الطريق
ولم تثن ساعده المنكرات
وما هزمته رياح

تهيجها خلفه
في الليالي جهات
تُضاحك من يدّعي صِدْقه
للصّديق
أطلّي إذن من سكوني
ومن هدأة الوقت
بين زمانٍ
تشظّى انكسارات وَهْمٍ
بيُسراي يوماً
وبين زمانٍ سيأتي
ليملأ عُشّ الندى في يميني
ويبدأ عزفي كما يشتهيني
لعلِّي أعيد اتِّزانات لوني
بمجرى العروق"[1].

وبهذا جاء استكشافه لمحبوبته، بحثاً عن راحة روحه، وقوّة خياله وإبداعه، في ثنايا جمالها، فهو في استكشافه هذا "لكمن يجوس خلال الروضة الأريضة ليهتدي إلى مجتمع الظل والراحة والمتعة والحلاوة بين ألفافها وثناياها ... فهو يستكشفها ليعرف أحلى ما فيها، وهي تستكشفه لتعرف أرهب ما فيه، ثمّ تصبح الروضة، روضةً وغابةً، وتصبح الغابة غابةً وروضةً، ويقوم حواليهما سورٌ واحدٌ يشعران به إلى الدنيا ولا يشعران به وهما بنجوةٍ منه "[2]. أي أنّ كُلاًّ من الشاعر والمحبوبة، نوران ينبثقان عن انعكاس لجوهرةٍ واحدة، هذه الجوهرة هي ذاتهما في عالم الحب، يعرفان من خلالها انطباعات وأسرار بعضهما، فيتزودان بمعرفةٍ مفادها اليقين بالقوة والاستمرار والثقةبالتأثير في إيجابية الكون لصالحمها ، والمرأة في هذه النقطة هي المبعث نحو التناهي الأساسي في تسامي هذه الذات الواحدة في مفهوم

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص17، 18، 19.
(2) العقّاد، عباس محمود. (1964م). سارة، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص133.

الحُبّ، لقربها إلى مُشاكلة الطبيعة في جُلّ عناصرها، وتلك هي البؤرة الأ همّ فـي وجوديّة المرأة ومكمن سحرها "والحقُّ أن المرأة تُجسّد بكُلّ الأبعاد والأعماق وعلى أشمل صورة، الطبيعة الحيوية للتناقض الوجوديّ للحياة وذلك هو مـصدر قوّتهـا وغايتها في آنٍ واحدٍ "[1]، ولننظر مثلاً كيف يتجسّد حُبّ الشاعر لمحبوبته في دائـرةٍ من التدفُّق الشعوريّ والكونيّ، وكُلُّ هذا ضمن نطاق الطبيعة وهذا لم يأتِ من فراغ، فنفس الشاعر وفكرة منطلقان، وهذا الانطلاق يتشابه مع هذا الجما ل، في حالةٍ مـن كسر حاجز السكون والخوف بينهما، فأحلامه هاربة، وهروبها في انقلابه الـدّلالي مرتكزٌ نحو السعادة، وارتعاش أمانيه لا من خوفٍ وإنما من نشوة بلوغ حبّـه إلـى درجة العشق:

"وترحل موجةٌ أخرى
بعيداً خلف ظلّ الصيف
يُطاردها نسيمُ العشق والفرح
ويبقى في قرار الشيء أشياءُ
تموج، تثور غاضبةً
مُمزّقةً قرار الصمت في النّصب
لو أنّ الريح راغبة
لتهدأ لحظةً علَّ المرافئ تستعد
لقبلةٍ يأتي بها البحَّار
من عمق المسافات
وتسكنُ في كهوف النفس
أسيافٌ من الرّغبات
مُشرعةً تناوش هدأة القلب
وترتعش الأماني في صحاري الروح
خائفةً من الأوهام والكذب

---

(1) حجازي، محمد عبدالواحد . (2004م). سيرة الحبّ والجمال في حياة العقاد، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص147.

فلا مطرٌ يُرجّى في فصول الجوع
والتحنيط للأحلام
فلتأتي غيوم الظلّ
فالأشجار واقفةٌ
ولن تهتزَّ من جزعٍ ومن طرب
وترحل موجةٌ أخرى
وثانيةٌ مهيأةٌ
لتدخل ساحة اللعب"[1].

ولا بُدَّ لطيف المحبوبة من تأثيرٍ في إخراج الشاعر من حالة الحزن واليأس اللذين يحياهما، ولكنّنا نرى غير ذلك لدى شاعرنا، فإذا بطيف محبوبته يبعث به الحزن وسكون الفرح، ويُحيل أجواء منزله إلى وحشةٍ، وحالةٍ من ذكرياتٍ قاتمةٍ، ولا أدري ما مكمن هذا الموقف من طيفها؟، فهو يضعنا أمام نظرةٍ جديدةٍ للمرأة، فهو خائفٌ منها، من التفكير فيها، من التفوّه باسمها، وهذا إن دلّ على شيءٍ، إنّما يدلّ على أنّه تعرّض لمأساة وانكسارٍ من قبلها ذات يوم، حتى بات يريد الهروب من ماضيها وكل شيءٍ يذكّره بها؛ فهذا ما يحاول هو إقناع نفسه به، إلاّ أن اللاوعي في داخله، يكشف عن مدى حبّه لها، وإلاّ فما المبرّر لظهور طيفها في حياته مرَّةً أخرى، بعد هذه المدة الزمنية البعيدة من الابتعاد عنها، فبرأيي أنّ (الطّيف) صورةٌ تتشكَّل في عينيِّ الإنسان، من مداومة القلب في اتِّصاله مع الخيال، الذي يُعطي ومضات وتنبيهاتٍ تشير إلى المواقف التي يحياها الإنسان في واقعه مع ما كان مشابهاً لها يوماً ما، ومن هنا يعود ليتصل بالماضي الذي يحاول الهروب منه دون سابق استعداد، ولنؤكّد وجهة نظرنا، فإنّني أرى أن التمسّك بفكرة الخوف والهروب من شيءٍ لا سيّما في عالم (الحب والمرأة)يحمل في طيّاته محبّة ذلك الشيء والتردّد في قبوله لمعطيات مُعيّنة لدى الإنسان، كما وأنّ أحلام العاشق في طبيعتها هي ارتجاعٌ لأمورٍ أحبّها وابتعد عنها، إمّا بإرادته أو بدافع خارجي، وهذا ما نراه

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص39، 40، 41.

لدى شاعرنا، إنّه يحاول هروباً زمنيّاً من ماضيه مع هذه المحبوبة، ولكنّه يتفاجأ بأنّه فشل شعوريّاً وباطنيّاً بنسيانها:

"دنا طيفُها من فناء جروحي
فأرَّقني صوتها
حينما جاءني في اللّيالي
خجولاً يدقُّ على باب روحي
فأصمتني حُزن بابي الذي
أغلقته يداها
على صورتي جاثماً
فوق حُبِّي الذبيح
أراها كما قد تراني
وما بيننا عتمُ كلّ الجهات
فكيف سأنفخ في الصّخر
بعض كياني
تُمرِّر خطوي
إلى من يُعيدُ إليّ حياتي
أراها بوجهين:
فوق التراب أنا
وتحت التراب تخبِّئ ذاتي"[1].

ويعود ليشبّه هروبه الزمني بالموت، وكأنّي به يريد أن يقول: أنا أضحك على نفسي، أنا أحبّها، وكلّ يومٍ أموت في فراقها ألف مرّة، ولا يزيدُني هذا إلا شعوراً بالوحدة والأسى وشوب النفس، فهي تكمن في باطن مشاعره، وتراودُهُ من الحين إلى الآخر، فتقتنص لحظاته وخلوته، ماثلةً أمامه في نوعٍ من النزاع بين الفكر والقلب، إلاّ أنّ قلبه أقربُ إلى الحقيقة من فكره، فيهزمه إزاء فكرة الهروب هذه، كما يشير إلى ذلك بلفظتيّ (الاقتناص) و(سهام الوصول):

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص50، 51.

"كأنّي تعوّدت موتي
صباح مساء
يرافقني مذ رآني
على هيئتي في صقيع النزول
على درجٍ باهتٍ
ليس يُفضي إلى باحةٍ
تستقيم عليها خطوط الفضاءْ
سرى في دمي....
في رمالي....
وكنت أراه كهيئته
في شحوب الزمان
وما زال يكمن في داخلي
لاقتناصي
إذا ما رمتني سهام الوصول
وجفّت ينابيع سُقيا الرِّمال"[1].

وفي قصيدة (ظلال امرأة)، نجدُ الشاعر، يكاشفنا بحبه لهذه المحبوبة، حين يصوّرها لنا باعثةً للنور وحلاوة الروح في حزنه ووحدته، لنرى موقفاً مغايراً تجاهها، فإذا به يسترجع خياله نحوها، بشوقٍ وارتياحٍ شد يدين، فلم يعد يهربُ منها، بل إنّه يرتقي من خلالها نحو الجمال والإبداع وإدراك آفاق أوسع لفهم حقيقة الحياة ولغة الوجود؛ فهو يعاني من وطأة الزمن على نفسه بعيداً عن هذه المحبوبة، وضياع عمره دون لقائها، والنعيم بلذّة الوصول والطمأنينة في كنف الحُبِّ المرجوِّ الذي يبحث عنه؛ وكأنّه في حالة تجلٍّ عذريّة، مناطها البحثُ عن السعادة حتى في استخراج الجمال من مكنونات الماضي، يتمثل له طيف المحبوبة، ليُعيد توازنه في الوجود، ويبعثه من جديد للتفاؤل والثقة بالمستقبل، فهو عاشقٌ عذريٌّ، يذوب في العاطفة بعيداً عن كُلِّ ما هو حِسِّ يٌ في محبوبته، فينظر إليها على أنّها بحرٌ من

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص52، 53.

عاطفة الأمل وبصيرة الازدهار والخصب الخالدين، فنحن حقّاً أمام نظـــرة عذريّـــة للحُبِّ تُعيد تجدّدها من خلال طيف المحبوبة وظلّها، وتشير لفظة (الظِّلِّ) إلى قـــرب تشكّل الغائب الماضي إلى حاضرٍ مشهود يُنبئ بالتقاء هذ ا العاشق العذري بمحبوبته، فإذا به يحاول دوماً "استرداد الفردوس المفقود، وبالتالي فهو شكلٌ خَفيٌّ من أشـــكال مقاومة الانصياع، أو لنقُ ل: هو مظهرٌ لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق، إنّه احتجاجٌ مُقنعٌ ضد البُرهة المفرغة، ومُحاولةٌ تعويـــضيَّةٌ لخلـــق برهـــة الفـــر ح المنهوبة"[1].

ولهذا فشاعرنا يحاول استعادة الخطاب العذريّ، لمواصلة الحُـــبِّ، وتـــداعيات الفراق والغياب التي تعصف به، فينجح بذلك، فهو خطابٌ يعتمد على الثقة ونـــسيان أداة الزمن بأداة ثقة الشعور والتجلّي في الحاضر:

"على شجري
رفرفت بالدلال
وألقت حُبيبات سُكَّرِها
فوق ناري
لتُشرق شمسي على ريشها
وضوئي يرتبُ فيها بياض الجمال
فقد سكبت عطرها
فوق جمرٍ
بدا واثقاً في اشتعالي
وطوّقني موجُها في رحابٍ من النور سحراً
وحين تمادى بي البحر فجراً
ليحضن في رقّة الماء
كُلَّ الزهور التي خضَّبت
بالهوى رمل كل التلال

---

(1) اليوسف، يوسف. (1982م). الغزل العفي، دراسة في الحُبِّ المقموع، ط 2، دار الحقـــائق، لبنان، ص39.

أفقتُ وكانت تجرُّ ظلالاً
وتسدل ظلاًّ
وراء الخيال"[1].

ومن هذا النصِّ تتجلّى لنا ماهيّة الخطاب العذري فيها، إذ يحملُ لنا مثل هذا الخطاب "صوراً متعددة لوظائف الزمان منها الطابع المأساويُّ الذي يجسِّد الحسَّ الساخر من الحاضر باستخراج الذات من الماضي من أجل إنقاذ الحاضر المشلول مُعتمداً على عنصر الطَّيف كأداة فنيّة جماليّة "[2]. "وبذلك يحقِّق العذريُّ حريته تّجاه الرّدع متيقّناً أنّ الخيال هو المجال الوحيد الذي لا يُمكن للقهر أن يقهره؛ إذ يقوم الخيال عن طريق الطيف بوظيفةٍ تعويضيّة يحقّق التطهير من خلالها، الشيء الذي يجعل منها آليةً دفاعيّةً جبّارةً، وهذا يعني أيضاً أنّ الوظيفة الكبرى للطيف هي صيانة التماسك الداخلي للذات "[3]. فيتسنّى للشاعر أنّ يتمثل محبوبته في كلّ ناحيةٍ يمرُّ بها على هذه الأرض، بالتذكّر لطيفها المتماهي أمام عينيه، وهذا ما عاشه الشاعر (محمد ضمرة) في طقوس هذا النصّ من تماهٍ في طيف المحبوبة وتواليه في استعادة استحضارهِ ولذةِ حضوره الذي أضفى على المكان والزمان تلك الإشارات الساحرةن الصُّور والألوان على لوحة الحياة الهانئة، فيتقمّص طيف المحبوبة كُلّ موضع وزمان يجوس في ثناياه عالم الشاعر، وهذا ما وجدناه عند شعراء بني عُذرة الذين تأثّر بهم الشاعر في هذا الجانب؛ فمن ذلك قول قيس بن ذريح /ت68هـ)، الملقب بمجنون لبنى:

"قد زارني طيفكم ليلاً فأرَّقني
فبتُّ للشوق أذري الدَّمع تهتانا

---

(1) ضمرة، محمد. (2005م).حفيد الشوق، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص92.

(2) بلوحي، محمد. (2000م). الشعر العذريّ في ضوء النقد العربيّ الحديث، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص64.

إن تصرمي الحبل أو تمسي مُفارقةً

فالدّهر يُحدث للإنسان ألوانا"[1]

ومن ذلك قول (كُثير بن عبدالرحمن/ت105هـ)، الملقب بكُثيّر عزَّة، وهو ينعتها باسم ليلى، لاشتهار هذا الاسم بالغزل آنذاك:

"تبدّت له ليلى لتغلب صبره

وهاجتك أُمّ الصَّلتِ بعد ذهول

أريدُ لأنسى ذكرها فكأنّما

تمثّل لي ليلى بكلِّ سبيل"[2]

وتتطوّر دافعية التماثل الطيفي في شعر (محمد ضمرة)لتغدو مُرتجعاً نحو نظرته الخاصّة للمرأة، هذه المرأة التي أخذت أبعاداً عميقة يغوص من خلالها، إلى أساليب جديدةٍ تجاه ابتكار خطاب عذريٍّ أكثر دلالة على فهم الوجود، وتوظيف مكنوناته في تجربته الوجدانية؛ فهاهو يزداد جرياً وراء محبوبته منذ اللحظات الأولى لحياته ويمتدُّ في جمالها، كامتداد التّضاريس فوق الأرض، ولا يزيده هذا الجريُ والتتبُّع المترادف (لطيفها) إلاّ قُرباً من فهم أُنوثة الكون، ولعلّ في بعض ألفاظه إشارةً إلى ذلك مثل لفظة (الألحان) و(النوافذ) و(العيون)؛ فالألحانُ في مدلولها اللغويُّ تحتمل معنى (الفرح والحزن)، وكذلك المرأة، أمَّا العيون، ففيها لغة المرأة عند طغيان الحياء على كلِّ لغةٍ لديها، وفيها انعكاسُ التأثير الأنثويّ الأوّل للحُبّ وسبب نشأته لدى الرجل، وبالطبع فإنّ الطيف في قصيدة (وراء الطيف)، تحمل كل هذه الامتدادات نحو تشريح معنى الحبّ من خلال درجة تمثل (هيئة هذا الطيف)الأنثوي في فكر شاعرنا، بحثاً منه عن أعلى مراتب الحُبّ وهي (التتيُّم) الذي تتَّحد فيه أرواح المحبِّين:

"أجري وراءك

منذ برعمت الغصون على الجسد

---

(1) عيد، يوسف. (1992م). ديوان العذريين، ط1، دار الجيل، بيروت، ص408.

(2) عزّه، كثيِّر. (1995م). الديوان، شرح: قدري مايو، ط1، دار الجيل، بيروت، ص276.

تبغي وضوحك
كالتضاريس التي تمتد
فوق الأرض عازفةً
بألحان الأبد
أجري وراءك
كلّما أبصرت شيئاً منك
يفتح لي نوافذ
كي أحاورها بأنغام
تُشكّل فوق هذا الكون كوناً
لا يعازفه أحد
أجري وبعضٌ منك في قلبي
وبعضٌ غاب بين طيوف من رحلوا
وراء ستائر الماضي
وبعضٌ في بلاد الله
تجري خلفه كلّ العيون بلا عدد
وأنا سأجري خلف واحدةٍ
تراءت مثل طيفٍ
في زبَدْ"[1].

وبالعشق يتسامى الشاعر نحو تطهير الروح من كل أ دران الدنيا وأهوائها، فيرى في تصفيد العشق له، حريّةً نحو مصافحة نور الحياة، فهو حصنٌ يقيه من الانجراف وراء الضيّاع والشعور بالخذلان، ويُضفي عليه نورانيّةً تدلُّ في الوقت ذاته، على أنّ محبوبته تأخذ في روحه مكانةً ملائكيّة، تترفّع عن الخيانة والزيف والــشّتات، إنّــه يضعنا أمام عشقٍ مقدّسٍ، تُباركه السماء ويرعاه القدر، عشقٌ غذاؤه الرؤى، ولغتــه الصَّمت وكساؤهُ السحاب الرقيق، وبذلك يعيش حالةً مــن التجلّــي الروحــيّ مــع محبوبته، فلا خطاب بينهما إلا الروح، ولا لقاء بينهما إلاّ في رحاب النّفس، وهــذا

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص101، 102.

أنقى معاني الحبّ الذي إن مات صاحبه (عُدَّ شهيداً)[1]. لبعده عن كلّ شبهةٍ وارتياب، فيُحيط القلب بهالةٍ من الوقار والرّقة، ومثل هذا الحب هو الذي تتولد عنه ما يعرف بالحاسّة السّادسة، حينما يشعر كلا الطرفين بما يحسُّ به الآخر من ألمٍ أو فرحٍ، ضمن التلاقي الروحي المتّصل بينهما، وهذا ما نجده حقّاً في قصيدة (تجلّيات):

"لغيرك ما سكبتُ خواطري
لحناً يرشُّ النُّور والألقا
وعشقاً قد تصَّعَّد
في زوايا الروح
من زمنٍ
وظلّ ينوء بالأهواء مُنغلقاً
وكنت إذا دعوتك
في رحاب النّفس
تصعقني رؤى قلبٍ
تشظّى في فراغٍ
يبعث الأرقا
فأصغي لحظةً
والصّمتُ وحيٌّ
هاتفٌ كالطَّلِّ
فوق الرَّمل
يثري حالماً شَبِقا
يحاورني السكون
فينتشي نبضي
كأنّ هواك في الأعطاف قد خفقا
يثير سحابةً

(1) انظر: التليدي، عبدالله. (1992م). المبشرون بالجنّة، ط2، دار ابن حزم، بيروت، ص56.

فأمدّها روحي
لتغسل ما تكثَّف
من بُخار الرَّان أو علقا"[1].

ويسمو به مثل هذا العشق (النورانيّ) إلى آفاقٍ من التّشكّل والإيحاء الوجـــودي، فإذا به يُعيد توازنه مع الواقع كلما تغرَّب فيه، ويُصيغ شخصيّته بالثبات والحـــضور كلما شرّده الزّمان، بل ويجعله أشبه بملاك، يتلمّس مشاعر المحبوبـــة ومواجعهـــا، بأحاسيس البراءة والنقاء بينهما، فيعيش ضمن طقوسٍ من المكاشفة ا لنفسيّة لشخص المحبوبة، فمعادلة الغيالبيه لا تعني غُربةً، بمقدار ما تـ عني الحضور الكلِّيَّ لجميع جوارحه في المكان الذي تقطن فيه تلك المحبوبة، فغيابها يعطيه نزهـــةً للوصـــول والتجدُّد من جديد، لا لأنّه لا يحبّها كثيراً، بل لأنّه أذاب إحساسه بالمـــسافة عنـــدما أودع ذاته في ذات محبوبته، فارتدى الزّمان المرجوّ، كما يشير إليه بعبارة (ترتدي زمناً جميلاً)، فبات إحساسه به ملغيّاً في حضرة تجلّيه بأحاسيس المحبوبة:

"ثار الغرام فثوّرك
ورمتك أزمنةٌ
على سفح التشرّد
فالتقاك الوجد مبتعداً
فرمَّم ما تساقط
من عُلاك وقرَّبك
أنت القريب
ومن أرادك مُبعداً
قد حال بينكما الوجود
وخط سفرٌ بالبراءة
ما يريد وجدَّدك
فكُنْ الذي قد شيّأته النفس
إنساناً وحيداً

---

(1) ضمرة، كأنَّه فرحي، ص7، 8، 9.

أو ملك
وأردُّ طرفي باتّجاهك
قارئاً ما أوجعك
مُتوجّهاً بين التي حزنت عليك
وبين من نادى دموعك
حينما نشر الزمان صحائفاً
حتى تبوح بما تُسرُّ
فأحزنك
لا تبتئس
فيما حملت من الخطوب
وما جرعت من الكؤوس المترعات
بكلِّ سُمٍّ
كان يمحو من شواظِ الطقس
حتى ترتدي زمناً جميلاً
قد حباك فجمَّلك"[1].

ويشير الشاعر إلى (حُبّ محبوبته) الذي أعطاه الشجاعة لمواجهة الصعاب والمآسي، غير عابئٍ بالموت وما يخبئه المجهول، فهي ملاذه وسرّ نجاته في كل ما يعترض له من المخاطر على هذا الوجود، بل إنّه أعلن حبّه لها للكون كُلّه، فهو لا يريد حُبَّاً كامناً يعيش في براثن العُزلة والخوف، بل حُبَّاً يكون مناراً وطمأنينةً لكل العاشقين التائهين في سبيل الحياة، هذا الحُبُّ هو من يمنحه العظمة والسعادة من خلال عبارته (فإلّأجلك صرت نبيَّاً، وصرتُ أحاول أن أبتسم)، ولفظة (نبيّ) تشير إلى أنّه نصَّب نفسه (سولاً لهؤلاء العاشقين)، وهذا الاستحقاق جاء نتيجةً لاختراقه مفهوم الحبّ وعلمه بخباياه، وسرِّ قوّته، فالحبّ لديه، ما رفض منطق السؤال، لأنّ لذّ ته في غموضه، وغموضه هذا هو سرّ عظمته، وبذلك أدرك وضوح سعادته من خلال غموضه، إنها حقّاً فلسفة جديدة يخلقها الشاعر في حبّه لمحبوبته،

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص105، 106.

إنّه يريد أن يؤكّدتجاوز الحُبِّ لـ جميع النظريات والمعادلات النفسيّة؛ فالحبّ يُفسّر نفسه بنفسه، ولا يحتاج لموقفٍ أو حالةٍ تفسِّره، بل إنّ التفسير ربّما يقتلُهُ ويحول دون ازدياد ونقه وانبعاثه، هذا بالفعل ما ذهب إليه الشاعر في قصيدته (أحاول أن أبتسم):

"لأنّي أحبُّك من غير قصدٍ
حفظت وصاياك عن ظهر قلبٍ
فطفت بقاع التشرد
والموت كان على كلّ دار
ولما رأتني عيون التملّق
أحرقني الصَّمت
والصّمت فوق المقابر نار
وقلتُ أحبُّك
أنتِ الملاذ
وأنت الوجود
وفيك أحبُّ بريق العُيون
لتشهد كلُّ العواصم حُبّي إليك
ويعرفني العاشقون
رسمتك فوق جدار التمرُّد
هذا أنا
وحبيبي منار
ولوّنت عينيك بالزيتِ والأُقحوان
ولو أنّ جرحي كان عميقاً
وظلّ ينزّ ولم يلتئم
فإنّي لأجلّك
صرت نبيّاً
وصرت أحاول

أن أبتسم

....

لماذا أحبُّك؟

كيف عشقتك

هذا سؤالي لا تسأليه

لئلاّ تضيع الثواني خساره

ويُفلتَ منّا زمامُ المعاني"[1].

ومن هذا الحب الطاهر، تتجسد مضامين أخرى، تتفتح مساماتها على لغة العينين، حينما يتخذ الشاعر منهما سبيلاً إلى فهم أسرار المرأة، والتحليق في فضاءات تفكيرها وأنوثتها، ويجعلهما قاموساً يتناول من معينه مصادر صُوره، وابتكارات خياله، ولطالما كانت العيون مكاناً كبيراً لمواعيد الشعر في ألسنة الشعراء، وباعثاً لنشوتهم تلمح نظرتهم إلى الحياة، بل إنّها خمرة الحبّ، وشرفة الحبيب حين ينادمه القمر وهزيع الليل، وهذا ما نجد خيوطه عند كثير من الشعراء القدامى، أمثال (عفيف الدين التلمساني) وهو شاعرٌ من العصر الأيوبيّ عاصر (محيي الدين بن عربي)[2]، حيث يقول في عيني محبوبته، واصفاً إيّاها بالخمرة التي تنساب من نرجسٍ ميَّاس:

فإن ذبلت أجفانها وهي نرجس

فمن طول ما أدمنت فيهنّ من شرب

ومن عجبٍ وهي الكؤوس فمالها

إذا كُسِّرت صحَّت ودارت على الشَّرْب "[3]

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص45، 46، 47.

(2) للاستزادة في أخبار الشاعر، انظر: التلمساني، عفيف الدين . (1990م). الديوان، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، (د.ط)، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ص14.

(3) المصدر نفسه، ص128.

وهاهو جرير، الشاعر الأموي المعروف، يُبين لنا عن منطق القتل في رحـــا ب العيون؛ فإذ بها تقتل حيناً وتحيي حيناً آخر، فلا سبيل لأيٍّ مُدّ ع للـــشجاعة والقـــوّة، الصمود أمام جبروت هذه العيون الحوراء، إنها انعكاسٌ ودليلٌ على أجمل أســـلحة الجمال لدى المرأة، ففيها تلتغي حدود القوة المألوفة، لتغدو مشاعاً أمام هذا الضعف القوي؛ إنّها حقاً معادلةٌ غريبة"

إن "العيون التي فـــي طرفهـــا حـــورٌ

قتلننـــــا ثـــــم لـــــم يُحيـــــين قتلانـــــا

يصرعن ذا اللّبِحتى لا حـــراك بـــه

وهُـــــنّ أضـــــعف خلـــــق الله أركانـــــا"[1]

وانظر إلى الشاعر الأندلسي (ابن عبدربه)، حينما يصوّر القدر مُحالفاً للعيـــون الجميلة، وهي في سحرها كعيون الظبي (أُدمانة)، حتّى تحسبُ من فتونهـــا أن هـــذا الفتور فيها بحّارٌ كلّما غاص في أعماقها أخرج اللؤلؤ البهيج، وفي النهاية فإنّ هـــذا الشيء يُنبئ بأن قلب الشاعر من سيصبح الخيط الذي ستتصل وتنتظم به هذه اللآلئ:

حو"راء داعبهـــا الهـــوى فـــي حـــور

حكمـــــت لواحظهـــــا علـــــى المقـــــدور

وكأنمـــــا غـــــاض الأســـــى بجفونهـــــا

حتـــــى أتـــــاك بلؤلـــــؤٍ منثـــــور "[2]

وبعد هذا الاستعراض، يُخيّل إلينا أنّ (محمد ضمرة)، انتهج هؤلاء القدامى مـــن الشعراء في الإبحار في لغة العيون، إلاّ أنّه في نهجه كان مؤسّـــساً لعمـــقٍ ورؤيـــةٍ جديدةٍ، فالعينان لديه ليست مجرد فتنةٍ أو سحر، يسلب لُبّه، أو يبعث فيـــه النـــشوة والحياة بعد قتلها إيّاه، إنّها رمزٌ للامتداد والحريّة، ورجعٌ لصوت الأرض ينا ديه بعد

---

(1) الكلبي، جريرين عطية بن حذيفة بن بدر . (1983م). الديوان، ضـــبط معانيـــة وشـــروحه بأكملها: إيليا الحاوي، ط2، الشركة العالمية للكتاب، (د.د)، ص702.

(2) الأندلسيّ، أحمد بن عبدربه القرطبيّ . (1979م). الديوان، جمعه وحقّقـــه وشـــرحه : محمـــد رضوان الدّايه، ط1، دار الفكر، دمشق، ص98.

غياب، هي بحرٌ، يرسو فيه من آلام دُنياه، ومواجع الاحتلال لوطنه؛ حيث تبعث فيه عشق التمسك بالأرض، والشعور بالأمان، فكلّما يبحر فيها يزداد قوّةً وصلابة، لا فتوراً وبَلادةً، فليس ثمّة كتاب يستمد منه سياسة الثبات وقول الحق، إلاّ ما تمليه عليه أبجديّة سواحل هاتين العينين، فالمرأة عنده وطنٌ وتراثٌ، وبّوابتهما، عيناها، ومن خلالهما، يقرأُ التاريخ، ويستلهم اليقين الذي يسبُرُ فيه مطامع الغادرين والأعداء، ومن أمواجهما، تنطلق سفن أفكاره نحو الدفاع عن العروبة، وعن كلّ العاشقين الذين قتلتنار العدوِّ مسافة اللقاء بينهم ؛ إذن فهاتان العينان، نافذتان نحو استشراف المستقبل والأمل الواعد، في أحضان الأرض وخصب الأنوثة:

"بحرٌ أتى عينيك يوماً مُبحراً
فأقام من ليل الرموش سواحلا
ليظلّ خلف حدودها
تيهاً يموج بزُرقةٍ متبخترا
فكأنّ في عينيك سحراً جاذباً
شدَّ الفؤاد بحيلةٍ
خلَّته ينبضُ بالحرائق شاعرا
فلأيِّ أرضٍ كان خطوك
فالهوى سوَّاه خلفك
عاشقاً مُتسترا
فدعيه من عطشٍ
يُبلِّلُ ريشه تحت السحاب
فغيمُهُ قد جاء يوماً واعداً
لكنّه ترك الحقول فريسةً
للصّمت حتى لا تشبَّ وتُثمرا
ورمته أشواك الطريق بِسُمِّها
فتعثّرت قدماه
فوق مدارج الأحلام

والنّظرات تحرقه بكيد
إذْ تعجَّل أو مشى مُتعثِّرا
حتّى رآك بليله
بحراً يفيض محبّةً
وبياض روحك قد جرى
ليكون في شطِّ الملاحة أنهُرا
فأنا ارتضيت لهيب جمرِكِ
حارقاً
حتّى فؤادي إنْ يشأ...
ليؤوب من وجع الحياة
ومن وحول الغادرين مُطهّرا"[1].

ويعود الشاعر ليصوّر لنا عينيّ محبوبته، بنُزهةٍ من الصّفاء والكبرياء، فعنهما تتعاضد الطبيعة بكل موجوداتها من أشجارٍ وطيورٍ وأنهارٍ، فتقف شامخةً في دروب الحياة، باعثةً الأملَ والفرحَ في الناس، من خلال بريقهما الدَّفاق، وكأنِّي بالشاعر يجعل هاتين العينين مُعادلاً نفسيًّا، لتفاؤله وسعادته في حُبِّه، من خلال هذه الأجواء التي تبعثها انعكاسات ذلك الصفاء داخلهما، فهذا الصفاء إشارةٌ لدورة الحياة التي تتمثل في الماء، الذي ارتبطت كينونته بالصّفاء، وبالتالي ارتباطه بالعينين اللتين أصبحتا ملهماً للماء ذاته في نظر الشاعر، ومنهلاً عذباً يتزوّد به الشاعر من الحُبّ والدفء كلما يشاء، ناهيك عن أنّها مبعثُ السَّلام والصَّحوة الحضاريّة والعربيّة فيه وفي جميع أبناء شعبه، وعشقهما تطهيرٌ للأحلام من اليأس والتخاذل، والأهم من ذلك أنّ الشاعر يجعل منهما ميناءً للبشرى وتكأةً للحظِّ السعيد، ليس في قلبه فحسب بل في قلوب كل المُوجعين المشرّدين عن أوطانهم، فارتباطهما النفسيّ هذا، يجلعنا نقرأ حزن الشاعر أو فرحه تبعاً لما يتراءى لنا فيهما من حالٍ وانفعالٍ، وبذلك تغدوان مرآةً لنفس الشاعر، وإشارةً لذاته المنغمسة فيهما، وهذا الانغماس جاء خوفاً من الواقع والمجهول، فإذا ما عامَ على سطحهما، عادت ذاتُه، شراعاً قويًّا في وجه

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص127، 128، 129، 130.

المصاعب والآلام، وبهذا فهما قاموسٌ لرؤية الشاعر، وخارطـــةٌ لتـــشكيل وطنـــه، ومشعلاً للباحثين عن الحقيقة:

"عيناك صافيتان
والشجر المكابرْ
ينمو... وتمتدُّ الغصون
ورفرف الطَّير المُهاجر
يا رعشة الفرح المشَّرد
في تجاويف الضَّياع
عودي إليَّ حبيبتي
يا أنت...
يا ذاتي التي كانت تُحيكُ لنا الشِّراع
قد آنَ للمقدور أن يحظى بدفء الحُبِّ
والأمل القريب
للمرَّة الأولى
تدقُّ سنابك الفجر الجريئة
قُمقم الليل المُغبَّرْ
ويُقال في المذياع أنباءُ
التّقدُّم للأمام
للمرّة الأولى
أراك كما حلمت
تغازلين رُبى السلام
إنِّي أُعانق صحوة الأيّام فيك
وأغسل الأحلام في عينيكْ
وتبسّمت عيناكِ
وانطلقت أسارير الوجوه المُوجعة
هذي رياح الغيث ساريةٌ

مُبشِّرةٌ بما يأتي
ولست زوبَعَه
فترجّلي عن سُور قريتنا
وكُفّي عن مُراقبة المعابر والجُسور
فالحظُّ آتٍ
مع بزوغ الشمس
في وهج السُّرور"[1].

وينبعث حُلُم الزَّواج والاستقرار من عينيّ المحبوبة، اللتين يشرق منهما النــورُ الذي يبحث عنه، هذا النور الذي يحوي في ثناياه، أخبــار الــدُّنيا، وسِــرَّ وجــوده واكتشاف الفنِّ والإبداع، فتصبحُ عيناها مصدراً لإبداعه الــشعريِّ، ونافــذةً أبهــى للتجديد والابتكار في جميع شؤون حياته، ويتجاوز بهما ماديَّة الحياة، ومن خلالهمــا يشعر بلذّة فروسيّته كعاشق، تتراءى فرحته داخلهما، فهما طريقهُ إلى قلبها ودليلــهُ على تمسّكها به وانتظاره دون الآخرين، إزاء الإحساس والحياء الذي يقرؤه فيهما:

"وظلَّ النُّورُ من عينيك يأتيني
ويدخل بابي المفتوح
يحضنني ويرثيني
فأقسمُ أنّني حيٌّ
ولكنِّي أُحبُّ الصَّمت والوِحده
أُحبُّ قراءة الأخبار
والتحديق في لوحه
مُعلَّقةٍ على صدري
عروسٌ كلَّلتها هالة الفرحة
يُناغيني حياءُ عيونها سِرَّاً
ولا تحكي
ففي أنفاسها بحَّه

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص51، 52، 53، 56.

وتبسم حين تلقاني
أَعُدُّ قروش محفظتي
وأهتفُ... يا تُرى كَمُلتْ
أجور الثوب والحنّاء والطّرحة[1].
فأمسح دمعةً صرخت... أُجور الثّوب والحنَّاء والطَّرحَهْ".

وفي عينيّ هذه المحبوبة يقرأُ الشاعرُ مواكب الشِّعر منذ أزمانٍ بعيدة، فهُما ممتدتان في روح الزمن، وتوصلان أبعاد الوقت والإنسانيّة ببعضهما بعضاً، فيراهما صفحتين من الرؤى، تتهافت فيهما سطورُ الحُبِّ والرقَّة، فائضةً من قلب كُلِّ شاعرٍ وعاشق، فهما أبجديّته الأولى، وصراطهُ القائم على تفاصيل الحياة ومسيرة تاريخها، كما أنّهما وحيُ الإنسان إلى الوصول نحو مدارج المحبّة والسلام، ومعنىً يفسِّر دورَهُ في الوجود، ومن هاتين العينين يدرك براءة الطفولة وعذريّة الأرض وطهر أسرارها، فتجعلانِه متجاوزاً للحظة المواجهة الضائعة للحياة، إلى لحظة الثقة والخلود في مسرّات ما وراء هذه الحياة، فبهما لا يرى الواقع من منظور واحد، بل من جهاتٍ عدَّة، بحثاً عن منابع الحكمة والنّقاء، ونتفاجىء حين يصفهُما ببوتقةٍ تنهمل فيها معاني الفرحة والألم معاً، لتفسِّرا فلسفته تجاه آلام الحياة وأفراحها، من خلال لفظتي (دموع-الحزن)، و(ندى-الفرح) لهما من عينين توضِّحان إيمانه بالقدر، وتقصِّي دواعيه وأسبابه، من خلال لفظّتي (جند القدر) و(تسبيح)، فنحن أمام عشق امرأةٍ فهمت عوالم الشاعر، واخترقت أفكاره، وأعادت توازنه، وسبيلنا إلى هذا التحليل هو عيناها، أجل عيناها:

"وقرأتُ في عينيك
ما قالهُ الشُّعراء من زمنٍ بعيدْ
-عيناك بُستانان-
في كلِّ واحدةٍ أرى الإنسان
يتلو أناشيد المحبّة والسَّلام
ومع ابتسامتك النَّديّة،

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص8، 9.

يبسُم الأطفال
فيكِ الحياةُ رأيتها
عذراءَ، طاهرةً، بريئهْ
وأراك يا محبوبتي
عيناك بحرٌ من دموعٍ من ندىً
رقصت عليه السَّاحرات مع السَّحَرْ
وتغنَّت الأطيار في شُطآنه
حيث الشواطئ زانها جُندُ القَدَرْ
أنا قد حببتُكِ في صِبايَ وفي شبابي
فحملتُ اسمكِ في حقائبي الثقيلهْ
ليكون تسبيحي وزادي في غيابي"[1].

3.1 البُعد الوطنيُّ والقوميُّ:

للوطنية اتجاهات إنسانيةٌ ذات معاني كبيرة، تحمل معنى الانتماء والوفاء لأرضٍ عشها الإنسان بهوائها ومائها وأهلها، وامتزج في أحوالها، سعيدها ومُرِّها، ومن الأرض التي يُولد فيها الإنسان ينشأ الوطن كمُسمّىً تزهو به تلك الأرض، وتتحدّد فيها جذور هذا الإنسان، ومعالم أخلاقه وأعرافه، وعلى هذا المنحى يكون الوطن جسر العبور نحو مواجهة الحياة، والعيش من أجل شيءٍ ترتبط فيه الكرامة والقيم وأساسُ القوة والنضال، وبدون هذه المواجهة في سبيل الوطن، يصبح طعم الحياة مبتذلاً، وجوهرها الوجودي عقيماً لا وزن لعالمه الخارجيّ، ولمعرفة البعد الوطني في الشعر أكثر، لا بدّ من تسليط الضّوء على مصطلح الوطن، من أقرب منظور يوحي بدلالته، العصريّة والحضاريّة، فالمعروف بين الناس أنّ الوطن هو المكان الذي يُولد فيه الإنسان ويترعرع في أكنافه منذ تلك اللحظة، هذا فيما يتعلّق بمعناه البسيط، أمّا فيما يتعلّق بمعناه الأوسع وجوديّاً وفكريّاً، فإنّنا في هذه الحالة نقول إنّ

(1) ضمرة، قافلة اللّيل المحروق، ص83، 84.

الوطن:مصطلحٌ سياسيٌّ يُطلق على المنطقة الجغرافية المحدَّدة، والتي يقطنها شعبٌ تربطه قواسم مشتركة، منها العرق أو الدين أو اللغة أو التاريخ، أو كلها مجتمعة، ويتّخذ من الموقع مقرّاً دائماً، ويُحتّم الوطن واجباتٍ على الأفراد والأسر والجماعات ضروريّةً تتمثّل في الأهداف والتطلعات لبناء حياة سعيدة ومستقبل زاهر "[1]. ومن الوطن تنشأ عاطفة الوطنية التي تحدّد مواقف الأفراد وتوجّهاتهم إزاء وطنهم، فأمّا معناها العامّ فهي حُبٌّ الوطن والولاء له والتمسُّك به "[2]. "وتفرض عمليّة الشعور بالوطنيّة الحميّة والشجاعة في الدّفاع عن الوطن وحمايةِ إنجازاته الحضاريّة وتاريخه وإرثه الثقافي والحضاريّ، وتؤسِّس الوطنيّة الإبداع والالتزام بالواجب والإخلاص لأهداف الوطن في السّلام وحياةٍ أفضل واحترام كرامة الإنسان"[3]. ومن هنا فقد تقدّس معنى الوطنيّة في نفوس محبِّيها "وبات الشعور الوطنيّ أسمى من الشعور الفرديّ في التعلّق بأرضٍ أو مكانٍ، وأصبح ينمّ عن شعورٍ باحتضان الأرض والتجاوب مع القاطنين فيها، والتمسّك بالتراث، والتطلّع إلى تحقيق الآمال، وهذا ما يتطلب مضاعفة الجهد، وتكثيف المشاعر وتلاقي الرّغبات، وتعاون المواطنين وتضحياتهم في سبيل أهداف مشتركة "[4]. "وعلى هذا فإنّ محبّة الأوطان ظاهرةٌ كونيّة عامّة، تستدعيها العاطفة والعقل معاً، تتمثّل العاطفة بارتباط الإنسان بجذوره، وتاريخه، وتوقه الدائم للماضي بكلِّ ما فيه من جمالٍ وما يختزنه من ذكرياتٍ، وأحلام، أمّا على مستوى العقل : فهو وفاءٌ تستلزمهُ الأخلاق النبيلة، والمبادئ السامية؛ لأنّه شعورٌ يربط الفرد بالجماعة، ويجعله يدور في فلكها،

---

(1) الذنيبات، عوض. (2010م).التربية الوطنية، ط 1، دار كنوز المعرفة العالمية للنشر والتوزيع، عمَّان، ص15.

(2) العناتي، ختام. (2007م)التربية الوطنية والتنشئة السياسية، ط 1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ص29.

(3) الذنيبات، التربية الوطنية، ص18.

(4)عطوات، محمد عبد عبدالله . (1998م). الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918م إلى 1968م، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص257.

ويُخلص لها"[1]. وعن هذه المنطلقات يتجلّى التحام الشعراء بأوطانهم والذّود عنها بالكلمة الحرّة والغوص في ضمير الشعب ومعاينة أوجاعه ومحاولة بثِّ الحماس والتفاؤل في دواخله، وكلّ هذا من خلال شعرهم، الذي هو سلاحٌ ذو حدّين، فحدٌّ ينكّل بالإعداء ويزري بهم، وحدٌّ يوقن النّصر والحريّة في نفوس ا لثائرين والأحرار من أبناء الوطن ضمن الأحداث المأساويّة التي تتعرّض لها، بعض البلدان العربيّة، من احتلال واضطهاد وحروب "وقد واكب الشعر العربي كلّ هذه الأحداث وأبرزها بصورةٍ واضحةٍ لا زيف فيها ولا غموض، حتّى أصبح سجلاً حافلاً بالأحداث والتطورات، فضلاً عن ملاحقة تطوّر هذا الشعر شكلاً ومضموناً، بل إنّه كان وما يزال يشخّص الداء ويصف الدّواء، ويذود عن هذه الأمّة، يُوعّيها ويستنهضها ويشجّعها، ويرسمُ آمالها، ويقودُها إلى شاطئ الأ مان والخلاص والنجاح والتقدُّم "[2].

"ومن غير شكٍّ إنّ هذا الشعر قد تفاعل مع قضايا المجتمع ومشكلاته، وحمل همومه وأُمنياته، وتساعد على نُمو الوعي الوطنيّ، وتثقيف المواطنين وتعليم الطلاب، وتوجَّه إلى نقد الأخطاء والمظاهر والعادات الفاسدة، وأنار سبيل المستقبل"[3].

والآن وبعد أن عرضنا لمعنى (الوطن وارتباطه بالشعر)، فلا بدَّ كذلك من إبراز معنى القوميّة وارتباطها لدى الإنسان بكلِّ مقوّمات الوحدة والعروبة الخالصة، التي يتّسع عنها الوطن إلى أوطانٍ تمثِّل نسيجاً واحداً لمصائر العرق الواحد، والدين الواحد، ويتلخص معناها في: الإيمان بأن الأوطان العربيّة جميعها، هي وطنٌ واحدٌ، مصائرُهُ واحدةٌ، وشعوبه مشتركون في أحاسيسهم وأفكارهم إزاء الدفاع عن كُلِّ جزءٍ من بقاعه الواسعة، والمناداة بسيادته الحُرّة، ووجوده الحضاريّ والإنسانيّ، إذ يربطٌ بين العرب شعورٌ مشتركٌ، فضلاً عن اللغة والتراث والتاريخ والمصير، يجمعهم ويؤلّف بينهم ليكونوا أُمّةً واحدةً متميزةً عن سائر الأمم، وهو يقوى ويشتدّ في المناسبات والأحداث والاحتفالات، والحروب التي تهدّد سلامة الأمّة وأرضها

---

(1) العيسى، فصل سالم. (2006م).زالفة الإنسانية في شعر الرابطة القلميّة، (د.ط)، دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، عمّان، ص81.

(2) عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني، ص259.

(3) المصدر نفسه، ص259، 260.

ومصالحها..."[1]. "ومن المعلوم أنّ القوميّة أسهمت في حلِّ مشكلاتٍ متنوّعةٍ واجهتها الأمة، منها الاقتصاديّة والثقافيّة والعسكريّة وغيرها، كما أنّ العديد من المشكلات ينتظر الجهود القوميّة الفائقة كي يبصر النور، وبمقدّمتها قضية فلسطين"[2]. التي كانت المحور الأساسي لروح القوميّة العربيّة، وسبب نمائها وازدهارها، لتشكّل دافعاً قويّاً لـ تنامي الوعي العربي وارتباطه بأصوله وقيمه الشعورية والفكريّة الصّادقة، وهذا ما قد تعاظم حسُّهُ في الشعر الفلسطيني خاصّةً؛ لأنّه نما في تلك الأرض، وانجذب معها حُبّاً وألماً، حتى بات حركةً شعريّةً هي امتدادٌ لا لفلسطين وحدها، بل لمشاعر الوطن العربيّ كلّه، على السواء، "فالحركة الشعريّة في فلسطين هي جزءٌ من الحركة الشعريّة في الوطن العربي، وانتماء الشاعر الفلسطيني لفلسطينيّته هو جزءٌ من انتمائه لعروبته، يتفاعل مع أحداث وطنه العربي السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، واعتزازه بعروبته، وإحساسه بآمال الإنسان العربيّ وآلامه نابعٌ من إحساسه بارتباط ذلك المصير بمصيره ومصير بلاده، وانتمائه لتلك العروبة "[3]. "إذ نجد كثيراً من شعراء فلسطين، ممّن تضامنوا في أشعارهم مع إخوانهم العرب في مختلف البقاع والأقطار، كإبراهيم طوقان، وحبيب قهوجي، ومعين بسيسو، وتوفيق زياد وسميح القاسم، ومحمد العدناني، وغيرهم الكثير، وتجلّى هذا التضامن في الحديث عن تحرير (المغرب) والعدوان الثلاثيّ على مصر، والوحدة بين سوريا ومصر، والحديث عن الأحداث التي كانت تجري في الجزائر ولبنان وسوريا واليمن "[4].وبالطبع فإنّ ما فعله شعراء فلسطين، هو انعكاسٌ للشعور القوميّ المتبادل في ضمائر الشعراء العرب الذين أضاؤوا كلّ جرحٍ وهاجسٍ في جسد الوطن العربي الواحد؛ فحتى البلاد التي ذكرناها كان منها شعراء كبار، نادوا بحريّة الأوطان الأخرى واستقلالها، وهذه

---

(1) عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني، ص358.

(2) المصدر نفسه، ص358.

(3) أبو شاور، سعدي . (2003). تطور الاتّجاه الوطنيّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ط 1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ص53.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص54، 55، 56، 57.

الجوانب الحقيقية لمعنى القوميّة، ما كانت لتـ بدو جليّةً في جوهرها ومناحيها العميقـة إلا في الشعر ومواقف قائليه، "فشعرهم من هذا القبيل هو صوت الضمير العربـي الذي يشارك في الأحداث والمناسبات، ويستثير الهمم، ويلهـب الأنفـس، ويـشحذ العزائم من أجل بعثٍ قوميٍّ، يُعيد إلى العرب ماضي عـزّهم، وسـالف سـيادتهم ومجدهم"[1].وهذا ما سنـ جده على محوَرَيْه لدى شاعرنا الأردنيّ "محمـد ضـمرة"، فحيناً في جانبه الوطنيٍّ، وحيناً آخر في جانبه القوميّ، فأمّا الجانب الـوطني لديـه، فهو باعثٌ لانتمائه للأرض وواجبه الصَّادق والثابت تجاهها، وبالرغم من أنّ نتاجه الشّعريّ قد جاء ضئيلاً في هذا الجانب، إلاّ أنّـ نا ارتأينا أنْ نعرض لـه مـا أمكـن، مستنتجين تفاصيل هذه النفحة الوطنيّة من أقرب دوافعها، وتمظهراتها الشعريّة فـي نفس الشاعر.

ولننظر إليه مثلاً وهو يكتب قصيدةً بعنوان(قصيدة حُبٍّ إلـى عمّـان)، حيـث يُصوّرها لنا حسناء ينبض قلبه بهواها، فهو طائرٌ غرد لا يردّد إلاّ ا سمها، وليس في باله إلا مشتهى لقائها، وبعد ذلك نجده مُصوّراً قلوب مُحبّيها بأسراب الحمـام التـي تطارحها الغناء والمودّة، وأنّ النفوس إذ تفوح بالصفاء وعطر الحياة؛ فـذلك لأنّهـا بوحٌ وانعكاسٌ لنعيم أرضها، وغنى مبادئها وأخلاق ساكينها، فهاهي الريح قا بِسةٌ من رُباها شذى الجمال والرّقّة، حتى باتت لا تفوحُ نسائمها إلاّ بأشواق العاشقين وآمالهم، وهكذا كُلّما عانقت رُباها، تزداد قدْراً وبهاءً في ليالي المحبين:

"تغنِّـي الـنفس مـا يـشدو هواهـا

وتعـشقُ والـصّبابة مـشتهاها

وما نبـض الجمـال سـوى نـداءٍ

لأفئـدةٍ تُطـارح مـن دعاهـا

وكـلّ الزهـر فـوّاح بعطـرٍ

وعِطـرُ الـنفس يعبـقُ فـي غناهـا

---

(1) عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني ص356.

فمـــن عـــصفت بخافقـــةٍ طيـــوبٌ

تنـــــسّم مـــــا يغازلـــــه شـــــذاها

شـــذاً تـــسمو بـــه الأشـــواق قـــدراً

كـــمـــا الوطـــن الجـــميل يضـــيءُ جاهـــا

لـــــه عمَّـــــان ماثلـــــةٌ مثـــــالاً

يُـــــؤاخي الحُـــــسن معتـــــزاً رُباهـــــا"[1].

ثُمَّ يُضفي على عمّان قدسيّة خاصّةً، فإذ بسمائها، معراجٌ للمعـــالي والأمجـــاد، ومرتعٌ لأفراح النّاس وصفاء عيشهم، وأنّ أبوابها شامخةٌ تتعذّر حتى علـــى المجـــد الرفيع، إلاّ أن يطاولها ويستشرفها بأقصى ما لديه من دواعـــي العـــزّة والـــسّناء، والتّاريخ عندما يتعب من ضوضاء الأحداث المأساويّة، وهجيع الألم والانهزام، ماله إلا أنْ ينتجع ويتطيّب بهمس ذراها، وكلمة (ذرى)، جاءت موفقـــةً هنـــا، إذ كـــأنّي بالشاعر يريد أن يشير إلى انحطاط واقعيٍّ في حال الأمة العربية، أدّى بالتاريخ لأن ينجو بنفسه لائذاً بذرى الأردن، ناهيك عن أنّها محطٌّ أنظار المدائن، فكأنّها أميـــرةٌ وهنّ وصيفاتٌ لها، يتخيّرن من أنحائها الحضارة وأصالة الفن، إشارةً من الـــشاعر إلى الدّور الذي لعبته عمّان، في استقطاب الفنون ورعايتهـــا وإقامـــة المهرجانـــات والنّدوات في سبيل ذلك، حتى غدت أملاً للباحثين عن الـــشهرة والتفـــاؤل بـــصنع المستقبل، فلا يطيقون بعداً عنها، وإنْ بعدوا، فهم في أرواحهم مبحرون في تذكرها وحبِّها أينما حلُّوا وارتحلوا:

فقُـــي عمّـــان معـــراجُ المعـــالي

وغـــيم الـــسّعد حـــوَّم فـــي عُلاهـــا

عَـــلا أبوابهـــا مجـــدٌ رفيـــعٌ

وتـــــاريخٌ تُعطّـــــرُهُ ذُراهـــــا

تُحاكيهـــا المـــدائن مُعجبـــاتٍ

ويُـــصغي الفـــنُّ إن دوّى صـــداها

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص38.

تُــضيء قلــوبُ مــن فيهــا شــموخاً

ويحظـــــى بالتفـــــاؤل مـــــن يراهـــــا

وإنْ بعُــدتْ عيــونُ العــشق عنهــا

يظـــلُّ الـــشوقُ يُبحـــرُ فـــي شَـــجاها "[1]

ويشير الشاعر كذلك إلى صور المحبّة والتآخي في عمّان، هذا التــآخي الــذي لا يفرق بين مسلمٍ ومسيحيٍّ في الحقوق والواجبات، أو بين أيِّ شريحةٍ وأخرى من شرائح المجتمع الأردني القاطنة فيه، فإذا بها صرحٌ يضمّ الأردنيــين تحــت رايــة الرحمــة والإخاء، وهاهم الأردنيّون بسواعدهم يمضون في تقدّمها وازدهارها على وثيقةٍ مــن العهد والوفاء لثرى الأردن الطّاهر، فهي بلدُ الرِّ باط والدِّين القويم، ومجرىً لكثير من الفتوحات والبطولات الإسلاميّة، خضّبت أسوارها بدم الشهداء الذين قتلوا فــي ســبيل الدَّفاع عنها، والذود عن حماها، حتى بات الحقُّ دماً يجري في عروقها، والعُلى عنواناً وفخاراً لها، ويشير كذلك إلى دور الهاشميين في حماية المقدّســ ات الإســلاميّة فــي فلسطين من خلال عبارة(يُعانق تربة الأقصى ثراها)، ودور الهاشميين إنّما هو رجع صدىً لأصالة عمّان وأصالة الأسرة الهاشميّة التي تعاقبت على بيان الصورة الفضلى لعمّان، أمام العالم كلّه، وأمام الله أولاً، عندما أرسوا مبادئ وقيم هذه العاصــمة علــى التقوى والعدالة، فباركها الله وغدت ألفةً تؤلّف بين قلوب العرب والمسلمين، وتعكــس مكارم قائدها وباني رفعتها الملك عبدالله الثاني بن الحسين، ومن قبله آباؤه:

بنيناهـــا علـــى قُبـــل التـــآخي

فقبّـــل صـــرحها منّـــا الـــشفّاها

بنيناهـــا ســـواعد مـــن بطـــونٍ

وبطـــنُ الحـــُبّ وثّـــق مـــن عُـــراها

بـــلاد الفـــتح للإيمـــان دارٌ

وللأنبـــاء يحمـــيهم حِماهـــا

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص39.

وروَّاهـــا دمـــاً صـــحبٌ كـــرامٌ

فظـــلّ الحـــقّ يـــسري فـــي دماهـــا

وأســـماها العُلـــى شـــرفاً رباطـــاً

يُعـــانق تُربـــة الأقـــصى ثراهـــا

مباركـــةٌ كمـــا أوحـــى بيـــانٌ

وبُـــورك مـــن علـــى التقـــوى سَـــقاها

ومـــا هـــذا البيـــاضُ بوجنتيهـــا

ســـوى لـــون القلـــوب لمـــن بناهـــا "[1]

وفي عمّان تخرج عيون المحزونين من أساها، وظلمة رؤاها، لترى كلّ شـيءٍ حولها، مدعاةً للتفاؤل والفرحة، إشارةً من الشاعر إلى حكمتها نحو الـسير بثبـاتٍ وتقدّمٍ في توفير السعادة والعيش الهانئ لمن هم ساكنون فيها، كما كانت دوماً في موقفها تجاههم، فحتّى أبناؤها، قد باتوا يُعدّون النوم فيها خسارةً، تحولُ دون التّمتـع واستغلال كلّ لحظةِ جمالٍ وتأمُّلٍ في مناحيها، فيخفون نُعاسهم خجـلاً مـن هيبـة حضورها وتجلّيها، وبالطبع فإنّ عيون أبنائها امتدادٌ لها، ولحبِّها لهم، فـلا تـودُّ أن يعكّر صفوهم أحدٌ، ولا أن يسود الويلُ أمنهم والحزن قلـوبهم، فتـضمهم بلطـفٍ ورعايةٍ، فهي أمّهم، ولا ترضى لأيِّ باغٍ أن يعيث بها الفساد والتخريـب، فيلحـق الأذى بأبنائها، ولذلك نجدها في حرصٍ دائمٍ على رعايتهم والعطف علـيهم، بعـين الحذر والحراسة، ونحن إذا تمعنّا في هذه المدلولات قادنا هذا الشيء إلى الدور الذي لعبته عمّان كذلك في سيادة الأمن ومكافحة الإرهاب والقضاء عليه) حتـى باتـت مضرباً للمثل في الأمن والسياحة، لدى كثيرٍ من البلدان العربيّة والعالميّة، فلا تنشط السياحة إلا بملازمة الأمن لها، وهذا ما تجلّى لنا هنا، وأخيراً لا بدّ من التنويه إلـى أنّ عمّان في مكانتها الحضاريّة والقياديّة الساميّة، قد باتت مشهداً عامّاً يتغنّـى بـه الشعراء في مختلف الأوطان، وباعثاً لخيالهم الخصب في كثيرٍ من مواقف الفخـر والنّماء:

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص40.

"ومـــن نـــور العيـــون بهـــا ومـــيضٌ

يـــــــشعٌّ فيختفـــــــي خجـــــــلاً كـ راهـــــــا

لـــــئلاَّ ينـــــزوي فيهـــــا جهـــــولٌ

يفـــــلُّ الـــــصَّفو أو يُـــــدمي نـــــداها

لتبقـــى مثلمـــا فُطـــرت رؤومـــاً

لغيـــــر الـــــضَّمِّ مـــــا امتـــــدَّت يـــــداها

توشـــح عطفُهـــا الحـــاني بنيهـــا

ســـــواءً مثلمـــــا يهـــــدي هُـــــداها

تغازلهـــــا القـــــصائد حانيـــــاتٍ

وأحلـــــى الـــــشِّعرِ غنَّاهـــــا وبـــــاهَى"[1].

وفي قصيدة أُخرى بعنوان (ضريحٌ في الجهات)، يشير الـشاعر إلـى توحُّـد جراحه، بأرض الأردنّ التي انتشلته من آلامٍ وذكرياتٍ طالما عانى منها، وتجـرّع أنينها، فمدّت إليه يديها بالمحبّة والخلود الوجدانيّ الذي يبحث عنه فـي حالـةٍ مـن التوهّؤالنفسي والفكري داخله، فلم يـ جد سبيلاً إلى ذلك، إلاّ في عناق أرض الأردن، وأن يكاشفها بما تسُّره نفسه من وجدٍ حتى تبعثه جسداً مشتاقاً للحياة ومسيرة العطاء في خطىً مقدّةٍ لكسر مأساته وتخطّي عقباته ، إلى أعماقٍ مبعثها الأمل والكبريـاء، كما يشير إلى ذلك في لفظة (النهر يغازلني) فهذه اللفظة لها دلالتان، فأمّا الأولـى، في معنى التدفق واستمرار الحياة، وأمّا الثانيـ ـة ففي معنى حبّه للأردن، متمثِّلاً بنهره المنسوب إليه، فهو جسر عبور الشاعر، نحو تشكيل الذات، وإثبات وجوده كإنـسانٍ أردنيٍّ يرسمُ في أُفق هذا النهر، ضريحاً لأحزانه، فلفظة (الـوتر) تـشي بـالـ حزن والمعاناة، ولفظة (أُساقط) تشي بامتلاك الإرادة والعزيمة على الفرح والتصالح مـع الذات، وبالتالي، تشكّل الوجود الرّوحيِّ للشاعر، في امتداد هذا النهر، وتشكّله هذا،

(1) ضمرة، عرس الروح، ص40.

هُو تأكيدٌ لانتمائه وامتزاجه بمبادئ الأردن وجذوره العريقة التي بثّت به خـــصوبة السعادة والنقاء:

"سحبتني نحو شاطئ ليلٍ آخر
كانت عالقةً
في سُحُب الماضي المُكتظَّه
وأنا أتأرجح فوق خطاي
والجسر يكابد محموماً
من جمر خُطاها المتّقدة
مدّت كفَّيها لي جسراً
للشوق الهائج في صدري
فرأيت الدُّنيا عابرةً
وطريقي صارت مُمتدّة
ألقيت عناءاتي عنّي
فارتدّت نحوي طالبةً
قلباً لا ينسى ودّه
فوقفت أُرتّب خُطواتي
وفمي لا يفضح مأساتي
لكنّ النهر يغازلني
لأصُبّ ملوحة أعماقي
حيثُ الأشواق مُعَلّبةٌ
في رُكنٍ قاسمني ذاتي
وجميع جهاتي منهَدَّة
وبرفقٍ سحبت جثماني
من كفني
فرأته جروحاً ساخنةً
وجروحاً كانت نائمةً

فأعادت شكلي

في شكلي

لأكون ضريحاً للوتر

وأساقط فرحي في النّهر"[1].

وإذا نظرنا في عبارة (رفقٍ سحبت جثماني من كفني)، نستدلُّ من هذه العبارة على أنّ أرض الأردن بعثت الحياة من جديدٍ في نـ فس الشاعر، بعد أن استاءت مـن هذا الواقع المكانيّ، فأعادت له نظرة الأمل، وتوازنه الشِّعريَّ نحـ و فهم الواقع، وإدراك آفاق الحزم والجمال في مظاهر الحياة، وكُلُّ ذلك من خلال ما يشاهده مـن معاني الحكمة والشموخ في تقاسيم الطبيعة من حوله، فالكفن هنا هو رمزٌ لماضـيه المعتم بالأحزان، و(الجهات) هي رمزٌ لانقطاع رجائه في العودة إلى الأردن، حتـى جاءت الصُّدفة بتحقـ ق رجوعه له وانبعاث الرؤية الواضحة فـي داخلـه، وأعنـي بالرؤية هنا، رؤيته إزاء تعالق الوطن مع أبنائه الآتين بعد غياب.

وفي قصيدةٍ بعنوان (صروح الأردنّ) يتراءى لـ نا ذلك العشق الذي فاض رقّـةً ابواًـ انسنيـ قلب الشاعر، على ملامح الثّرى الأردني، الذي غدا صفحةً تُرجى يـ خطُّ بها عميق أحاسيسه وتعابيره تجاهه، وأعظم العشق ما تنـاهى حـضوره وائتلقـ ت حروفه، دون أيِّ قرطاسٍ، سوى النور النابض في النفس، يحيلها شـعوراً حقيقيّـاً يلامس كل قلبٍ وعين تتنسَّمُ عشق الوطن وأبعاد معانيه النبيلة، فهذا هو الأردن في ذاكرة (محمد ضمرة)، ولاغرو أن نرى مثل هذه الحالات العاطفيّة الخاصّة، كيف لا وإلى الأردن مرجع أشعاره، ونقاء أفكارها، وقلبُهُ إذ يرقص نـشواناً هائمـاً، إنّمـا يعزف بذلك بعض شوقه إليه، وكأنّ الأردن باعثُ اللّحن والطرب في شوقه، فشوقه والأردنُّ توأمٌ يتغنّيان من مشيمةٍ واحدةٍ، هي شعره في رحم هذ ا الحبّ الوفيّ، ثـمَّ يشير الشاعر مؤكداً إلى نعمة الأمن في هذا البلد، الذي صار مقصداً ودوحةً لكـل الذين لفحتهم نار الفتن وأضناهم سرابُ التشرّد، فيتفيئون ظلال التقدير والاحتـرام فيه، بعيداً عمّا كان أعياهم، وهذه الدوحة ملاذٌ لصون الشّرف وبلوغ الحياة الفضلى

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص103، 104.

لكلّ عربيٍّ، ومنبع للكرم والضيافة، ودليلٌ على حسن المعاملة والاستقبال، ومن هذه المناقب كلّها تسامت صروحه أمام العالم بأسره:

أُردُنّ قلبي بــلا حبــرٍ هــوىً كُتبــا

فنبـــــضه منـــــك فـــــاض الآن منـــــسكبا

أردنّ هـــذا نقـــاء الـــشعر مرجعـــه

بيـــــاض وجهـــــك إذ لاقـــــاه واصـــــطحبا

ياحقو الأمن تحـــت الظـــلّ غافيـــةٌ

أيائـــــل الـــــشرق لا تـــــشكو هنـــــا التَّعبـــــا

هذي المنازل يحمـــي حـــدَّها شـــرفٌ

والحـــــبُّ يجمـــــعُ فـــــي أفيائهـــــا العَرَبـــــا

ما جاء ضـــيفك إلا حـــلَّ فـــي ســـعةٍ

يـــرى صـــروحاً بجـــودٍ تطـــرح الرُّطَبـــا"[1]

بعد ذلك يُسلِّط الشاعر الضوء علـــى طبيعـــة الأردن الـــساحرة، المتميّـــزة بخصوبة أرضها وجمال سمائها، حيث تلوحُ كالعادة أسراب الحمـــام فـــوق جبالهـــا السّبعة مشكلةً لوحةً فنيّة، تعكس تعانق الأرض والسماء في هذا البلد الجميل، وهـــو الوطن الذي حمل راية الثقافة في كثيرٍ من المحافل والمواضع الأدبيّة في الـــداخل والخارج، فمن شاء التقدير الثقافي والأدبيّ قصده، وقطف منه المعرفة فـــي شـــتّى مواردها، ونُلاحظ في هذا النّسق مدى اهتمام الأردن بالزراعة في أكثر من جانب، لا سيّما في منطقة الغور الذي هو سلّته الخضراء، ومصدرٌ رئيسٌ في نموّ اقتصاده:

"وفـــي ذُراك يمـــامُ الغـــيم مُبـــتهجٌ

هديلـــــه مطـــــرٌ شـــــافٍ لمـــــن شـــــربا

فيـــك الجمـــال تَجلّـــى فـــي بدائعـــه

بحـــراً وصـــحراء منهـــا نقطـــف الأدبـــا

(1) قصيدة مخطوطة حصلتُ عليها من الشاعر بتاريخ 2010/7/9م، يوم الجمعة.

وفـــي جبالـــك أشـــجارٌ معطـــرةٌ

والغـــور ســـحرٌ تتـــامى خيـــره وربـــا"[1].

ولا ينسَى الشاعر أن يشيد بمقام جلالة الملك (عبدالله الثاني بن الحسين) حفظـــه الله، الذي تكلّل بنور أفعاله و مبادراته الدؤوبة نحو التنمية والسموّ بدور الأردن كبلدٍ معطاءٍ يواكب الازدهار ومعطيات العصر والحداثة؛ حيث أعلى كلمة الحـــ قِّ فيـــه، فبات صفةً تنسبُ إليه، فـ تخطَّى جميع التحدّيات والصعوبات في سبيله وسبيل شعبه، من خلال عبارة (وأنبتوا الصَّخر)، وهو الكريم الذي لا حدود لعطـــاءه ومكرماتـــه، والشاعر بذلك يشير إلى مساهمات جلالة الملك في توجيه قوافل الغذاء والمعونـــة) للفقراء والمنكوبين في داخل الأردن وخارجه، ومبادرته في مشروع (ســـكن كـــريم لعيش كريم)، وغيرها من مكارمه السخيّة، وهذا ما قصده الشاعر بلفظة (في ركبـــه الغيم)، ناهيك عن دور جلالته السياسيّ في تمثيل الأردنّ في المحافل الدوليّة، وتقوية العلاقات معها، كما قصد إليها الشاعر بقوله (أعـــلاك حُبَّـــاً)، و(حكمـــة الـــرأي)، بالإضافة إلى الرعاية الحميمة التي خصَّ بها جلالته الشعب الأردنيّ، في مختلـــف المجالات المعيشيّة، وأخيراً يختم الشاعر الـ قصيدة ببيتٍ يفضي إلى أنّ عشق الأردن، صورةٌ عظيمةٌ لعشق بني هاشم، وشغفنا بهذا العشق يُوجب علينا ألاّ نستفهم سببَه أو سرّه، بعد ما تراءى لنا من مكارم وإسهامات:

هـــذا مقامـــك عـــالٍ لا يُطاولـــه

إلاّ مقـــــامٌ ســـــما بـــــالنّور منتـــــسبا

ســـليل قـــومٍ أقـــاموا الحـــقَّ مـــأثرة

وأنبتـــوا الـــصّخر حتـــى يـــورق العجبـــا

في ركبـــه الغـــيم مخـــزونٌ ببردتـــه

فحيـــثُ يمـــشي ينمّـــيركبـــه الـــسُّحُبا

---

(1) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر بتاريخ 2010/7/9م، يوم الجمعة.

أعلاك حُبّاً وصـــاغ المجــد مكرمـــةً

بحكمـــة الـــرأي تُثنـــي الأمـــر إن صَـــعُبا

لنـــا ســـكبت دنـــان الحُـــبّ صـــافيةً

كمـــــا عهـــــدناك أُمَّـــــاً دائمـــــاً وأبَـــــا

إنّـــا عـــشقناك يـــا أردنّ فـــي شـــغفٍ

وأعـــذب العـــشق ألاّ نعـــرِفَ الـــسَّببا "[1]

ويمتدّ عشق (محمد ضمرة) للوطن، حتىينسكب في روحٍ واحدةٍ ... هي عمّان، تلك العاصمة التي عشقها، وغنّى باسمها، إلى أنْ أصبحت قصيدته الأحلى، فغنّاهـــا، حروفاً يقتبس منها الإبداع والجمال، فلفظة (غنّاك)، توحي بالهيئة التي بـــدت فيهـــا أمامه، فهي أغنية بحدّ ذاتها، يتوحّد بحروفها ويبتهج بامتزاجه في روحهـــا، وهـــي بالنسبة له ملتقىً لجمال الفنّ والأدب، وتناسق البنيان البديع، وهي جـــوهرةٌ ثمينـــة، تزين بها باقي المدائن الأردنية، تماماً كواسطة العقد، فـــي عُنـــق الأردن، وبـــذلك أصبحت مطمحاً للعاشقين وأصحاب العزم والعلياء، لينهلوا شموخهم من وحي ذُراها الطاهرة، وهكذا يتوالى الشاعر في وصفها، كأنّما هي حسناء يهيم بحبّها ويقول بهـــا أعذب الأشعار، فمن أغنية إلى درّةٍ إلى نجمةٍ تحاول قمم البهاء شدّها إليها، عـــساها تسمو بها أكثر نحو العُلى وسحر الظهور، ولفظة (قمم البهاء) إفضاءٌ دلاليّ إلى كلّ نفسٍ كريمةٍ تبحث عن مزيدٍ من مواطن الطيبة والعراقة، وبالطبع فإنّ هذا التمـــاهي الجمالي يرتكز في (عينيّ عمان)، كما ارتكز هذا التماهي من قبل لدى الشاعر (بدر شاكر السيّاب) في (عينيّ العراق)لما للعينين من إيحاءٍ أســـطوريٍّ فـــي (معنـــى المدينة)وارتباط هذه الأسطرة الشعوريّة بعشق الشعراء لها حينما يتعلّـــق التأمّـــل المكانيّ لديهم، بـ تمثّل عينين لها، هذا التمثّل الذي يجيء اعتقاداً مقدّساً بأنوثة المدينة، واستيقادها لإلهام الشعر فيهم، ومن هنا تنبع قمّة الوطنيّة في (نفس محمد ضـــمرة) تجاه حبيبته عمّان، ضمن هذه الإيحاءات الروحيّة والأسطوريّة التي يضفيها عليها:

---

(1)قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر.

عمّـــان قلبـــي عاشـــقاً غنّـــاك

يـــا بهجـــةً للـــروح مـــا أحـــلاك

فيـــك الجمـــال بديعـــه وبيانـــه

والفـــنّ بـــالألوان قـــد جـــلاّك

أنـــت التـــي بـــين المـــدائن درّةٌ

قـــد صـــانها مكنونـــةً مـــولاك

لـــذا العيـــونِ تـــسابقت ملهوفـــةً

لتـــراك أبهـــى فـــي ذُرا عليـــاك

فتـــشدّها قمـــم البهـــاء بنورهـــا

لمّـــا تـــرقُّ بعطفهـــا عينـــاك

فاســـتوقد الـــشّعراء فيـــك قـــصائداً

وأنـــا بـــذرتُ قـــصائدي بِرُبـــاك"[1].

وينمو ويتسامى هذا العشق القائم بينهما، حتى يلغي مسافة الصّمت المُبْهم، فهـي مدركةٌ لما يجوسُ بخاطره، وما يعتلج في صدره من هوىً وصبابَةٍ، فـإذا بعمّـان تتوحّد في نفس الشاعر، إزاء مشهدٍ غريبٍ، من الاستيعاب العـاطفيّ لحجـم هـذه المدينة، حتى وصل إلى درجة يرسمُ عمّان فيها لوحةً متكاملةً في داخله، فيحاورهـا وتحاوره، وتدركه ويدركها، ناهيك عن أنّ ها رمزٌ لخصوبة شعره، وموسماً لأفراحه ومُناه، وهذا إن دلّ على شيءٍ، إنّما يدلّ على انعكاس بيئتها على انطباعاته، كمؤثّرٍ لمسيرته الأدبيّة والتأمليّة، ضمن مراحل حضورها منه، ومن الطبيعيّ فـي أنّ كـلّ مرحلةٍ يمرّ بها تستدعي الخوف والحذر، فيلجأ لعمّان؛ لاغيةً قلق المرحلة القادمـة عندها فيها قلعة الأمن التي يتحصّن هو و الأردنيُّون بهلمن كـلِّ طـارىءٍ فـي حياتهم، وهي بقدسيّتها حرمٌ منيعٌ، وعشاقها مرابطون أوفياء، وهذه القداسةُ تـزداد بوفرة ذوي العقولوالسيادة، من أبنائها الذين أضائو وا صورتها للعالم، ومضوا بها

(1) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر بتاريخ 2010/7/10م، يوم السبت.

نحو التقدّم والفخار، بعد أن استقولنها الشموخ والكبرياء، في حالةٍ من الاقتباس والتأثير المتبادل بين الوطن والإنسان، وبالخصوص بين عمّان وأبنائها:

"وعرفت أنّك تدركين سريرتي

إن بحتُ حبّاً أو كتمت هواك

فرأيتُ شعري في رباك سنابلاً

ما أثقلت قمح المنى لولاك

يا قلعة للأمن صدّ شموخها

كيداً إذا ما هَمَّ أن يغشاك

حرمٌ مداك كما ثراك مُقدّسٌ

ومرابطٌ من بالهوى وافاك

وبوفرة الألباب نلت مكانةً

ضاءت بنور المجد في أعلاك

تيهي إذن عزّاً وفخراً عالياً

إنّ الشموخ على الذُّرا عَلاَّكِ"[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ عشق الشاعر لوطنه الأردنّ لم يقتصر على عمّان فقط، بل امتدّ هذا العشق ليتلفّع بعباءة الكرك ورحابها الظليلة؛ ففي قصيدته (عباءة الكرك)، يتحدّث الشاعر عن قيمتها التاريخيّة، حينما بزغ منها فجرُ الثورة والتحرير، قُبيل الثورة العربية الكبرى، وكيف كانت شاهدةً على تحقيق الاستقلال، وفوح شذاه في الجنوب كُلِّه، وامتداده كقباءٍ من الياسمين والكرامة، يتظلّل بها كلّ مظلومٍ وشريدٍ قد اغتصبت أرضه، وهُضم حقّه في الحياة، إذ طالما كانت كعادتها منبعاً لوفاء ا لعابرين بها، وما هذا الوفاء إلاّ من سجايا أهلها، الذين هم نبع وفائها المشهود:

"فجرٌ تنفّس في رحاب الرّمل

---

(1) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر.

مرتئياً على رُمح الجنوب عباءةً
يأوي إليها الظلُّ
كي يرتاح من كلِّ السنينْ
مدّت على الصّحراء غيث أريجها
فبها شذا الأيّام
عتَّقه قباءُ الياسمين
كانت كما صارت
وصارت مثلما كانت
على نبع الوفاء وفيّةً للعابرين"[1].

وهاهي الكرك حديث العصور التي توالت عليها، وكُلٌّ منها يروي تلك البطولات التي سطّرها الأبطال على ثراها، بِمدادٍ من دمائهم، وبوحيٍ من يقينهم وثباتهم على الحقِّ، وكانت سبباً في قيام كثيرٍ من الفتوحات في أماكن أخرى، داخل الأردنّ وخارجه، كما يتجلّى لنا ذلك في عبارة (ساحل البيداء) إشارةً إلى امتداد أوج تلك الفتوحات من الكرك إلى أنحاء أبعد، تجليّاً لرؤيتها نحو النصر ونشر الحريّة والكرامة، فهي مشعل الفاتحين ومنارتهم، تسبقهم نحو بلوغ الغاية لترشدهم فيما بعد إلى سبيل العزّة والصمود، وهي من ناحية أخرى رمزٌ للكرم، ودارٌ للكرام الذين لا يتوانون عن افتدائها، بحدّ السيف، فإذا بأرواحهم مهرٌ مقدّسٌ لها، ووهج سيوفهم هويّةٌ لحبِّها الجنوبيّ الماثل بين قلوبهم وبين مقام شهدائها الأحرار، وهذه المماثلة القدسيّة، تحمل دلالات التوالي على حمل رسالة التحرير والإباء بين أبنائها جيلاً بعد جيل، والشاعر إذ يصفها بـ (السمراء) التي يعشقها حرير الشمس، إنّما ينوِّه بذلك إلى صمود قلعتها على مدى السنين، وبقائها رمزاً للكرامة والبسالة، يستوحي فيه الخلف مكارم السّلف من آبائهم الأُوَل، حينما خطّوا صحائف المجد والعلياء، على حصون هذه الحسناء الجنوبيّة، ناشرةً أحلامهم غيوماً، يستكمل إمطارها هؤلاء الأبناء، بالعلم والقوّة، فيحصدون بذلك عذوبة الحياة وسعادة الروح، ولفظة

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص88.

(الحاصدين) إفضاءٌ دلاليٌّ على (التمسّك) بأصالة الماضي في هذه المدينة والــسعي لازدهارها:

"قد حدّثت عنها عصورٌ
مثلما سمعت...
وتسمعها عصورٌ
حينما تروي شهاداتٍ
يسطّرها اليقينْ
وتأهَّبت للنُّور
منذ هبوبه ألقاً
فألقت حُبّها فوق الهضاب
منارةً في ساحل البيداء
تهدي ومضةً
سبقت جموح الفاتحين
في حُضنها نثر الكرام حياتهم
وهجاً توزّعه السيوف على التراب
هُويّةً ممهورةً بقداسةٍ
بين المقام وبين طُهر الراقدين
سمراء يعشقها حريرُ الشمس
حيث يسيل فوق حصونها عشقاً
لِتُقرئَ من يراها ماضياً
شرُقت صحائفه
بما خطّت حراب الكاتبين
سمراء واقفةٌ
على قبب الغيوم
تُوزّع الأحلام فوق مروجها
أملاً ترقّصُهُ السّنابل

كيفما عزف النّسيم عليله
طرباً بلحنِ الحاصدين"[1].

ويختم الشاعر قصيدته بوصف الكرك بالطيب والفخر، لكلِّ ما يصدرُ عنها من أفعالٍ ومكارمٍ في نفوس أهلها، حتى با تت سقوفها مرصَّعةً بالخير، والطِّيب الذي عُرف عن أهلها، إلى مكانٍ يجعل الغيم يروي هو الآخر عطشه، من طيبهم كُلّما جفّت دواعي الماء فيه، وهكذا يعتلق حُبُّ الشاعر ونظرته المقدّسة لها في أن يدعو ذلك الغيم أن يُقرئ ها السلام عنه وعن جميع من عشقوها، وذابوا في إبائها، وفي بواتق عليائها وصعودها النافذ في الحياة:

"يا غيمها المنسوج
مثل سقوفها
طيباً ومفخرةً
تمهَّل كُلَّما أوعزتَ
كي تروي بماء الطّيبين
وقُل: السّلام عليكِ
يا "كركَ" الأُباةِ
ويا دليل الصَّاعدين"[2].

ونحن إذ نرى الشاعر يهيمُ في حبِّ الجنوب وعروسه الكرك، فإنّنا نرى كذلك حُبّاً يمتدّ في أنحائه إلى الشمال الأردنيّ، ليُسطِّر عالمه فوق جبين عروسٍ أخرى، تختالُ بتلابيب حسنها على خارطة الوطن، تلك العروس التي سمّاها العاشقون (إربد)، وتغنّوا بنسيمها وعذب مرآها، فحُقّ أن تكون عروس الشّمال، وأن تتهادى كلمات شاعرنا على ترابها، واصفاً إيَّاها بأرض العزّة التي لا يُذلُّ بها الحبيب، وناثراً فيها صلوات عشقه، طهراً وانسجاماً في آفاقها، وأن يجعله هذا العشق، يتجلّى في جوٍّ من الهدوء واللّحـ ن الخالد في أعماقه، وأن يكون هروبه إليها مبعثاً لتجدّد رؤاه، وتفاؤله إزاء الحياة، وبالتالي صعوده نحو غاية إدراك الذات، والسرِّ الحقيقيِّ

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص89، 90، 91.
(2) المصدر نفسه، ص91.

لتخطّي مآسيه ومصائبه في أثناء تفانيه الدائم في طبيعتها الساحرة، هذا التفاني الذي لا يزيده إلاّ تنامياً و نبوعاً في كسر حـ واجز الخوف والشحوب في نفسه، فهو مُتفيِّـئٌ بأحاسيسها، وغائصٌ في قراءة معالمها، الأمرُ الذي يجعلنا نجزم أن (إربـد) باتـت معادلاً موضوعيّاً لإلهام الشاعر الباحث عن الانطلاق والرومانـسية فـي أعمـاق أبعادها، وما إربد في هذه الحالة إلا اعتبارٌ ملازمٌ لهذه الرومانسيّة التي من خلالهـا تنشطر أمامنا تقاطعاتُهُ الإنسانيّة الغارقة بنشوة الجمال ولذَّ ة الهـروب فـي أكنـاف الطبيعة، مُكتشفاً فيها نقاط وصوله نحو مواجهة الزمان، من وحي ما تمليـه هـذه المدينة عليه، من تجسيدٍ لمعنى السعادة الأكيدة وفهم الإنسان لها، بفهم طبيعتها، من خلال مجموعةٍ من الألفاظ توحي بذلك، مثـل (آويـت، رمـت نحـوي، عهـدُك، رسمتني)، فهذه جميعها تضاعيفٌ بارزةٌ لوطنيّة الشاعـ ر تجاه (إربد)، فمنها يـستقي معانيَ أخرى لحبّ الوطن واحترامه، فمن استيعاب أرضه إلى قراءة تاريخه، إلـى تمثّل ثقافته وثقافة أدبائه، ومن الطبيعي إذن، أن تصبح (إربد) نقطةً لرؤية الشاعر، ولا نبالغ في هذا، وهي تعكس لنا عطشه نحو استشراف الوجه الآخر لكـلِّ شـيءٍ حوله، من خلال استقطابها لرؤى نفسه الداخلية، وإبرازها لنا تجربةً شعريّة، ناضجةً نضوج ثمرها وأزهارها، فإذا الوطن عنده أوسع من نطاق التضاريس المعروفة، بل هو هرمٌ خمسة أشياء هي : الطبيعة، التأمّل، الفنّ، الحضارة، الموقـف الإنـسانيّ، وهذه الأشياء هي الأساس التي بعثته عروس الشمال في رؤية شاعرنا:

"وكـأس الوجـد أعذبـه هُيـامٌ بـأرضٍ لا يُـذلّ بهـا الحبيـب
وعشاق التـراب لهـم صـلاةٌ وأحـوالٌ، ولـيس لهـم ذنـوبُ
ومـا ذنبـي إذا قلبـي تجلّـى وفـي حـوران مـن لحنـي يـذوب
فيا حوران كيف زرعـت كفِّـي بقمـحٍ جُـلُّ سُـنبله المهيـبُ
وفـي لقيـاك أنبعـث ائتلاقـاً ويبعـثُ حكمتـي زمنـي المـشيبُ
يطيبُ لي المقـامُ كَـسرِّ حـالي وحالـكِ فـي معارجـه يطيـبُ
أتيتـك مـرَّة أبكـي ظـلالاً تناوشـها الـضَّغائن والكـروبُ
فجزت الخوف نحوك مـستطيباً ظـلالاً لا يُخالطهـا الـشحوب

وقد آويــتُ تحــت نــسيم رَوْحٍ يُفــيِّءُ خــاطري الــصدر الرحيــبُ
وحين البــرد كــشَّر لافتراســي رمــت نحــوي معاطفهــا الــدروبُ
فَصُنْتِ مياه وجهي مــن جفــافٍ ولحنــي فــوق أوتــاري ســليبُ
فعهدك فــي صــحائف عتقتهــا ســماؤك وللغيــومُ بهــا ســكوب
فكيف أسيلُ شعري من شعوري وســهلك خيــرُهُ شِــعرُ طــروب
وكيف رســمتني نجمــاً أديبــاً وأرضــكُ كُــلٌّ مــن فيهــا أديــبُ
فعطر عــرارَ يمطرنــا شــذاه وللــشعراء منــه لهــم نــصيب
ويا حوران فيك العــرسُ يجلــو وثوبــك بــالمنى حقــلٌ قــشيبُ
وفيك عــرائس البلــدان تزهــو وإربــدُ فــي تلألئِهــا عَــروبُ"[1].

وهكذا عرضنا لأهمِّ جوانب الوطنيّة لدى شاعرنا، وأبرز نقاط التّنامي الإنسانيّ فيها، ولم يبقَ أمامنا إلاّ أن نعرض بواعث الاتجاه القوميّ في شعره، وأثرها في تشكيل رؤيته السياسيّة والتاريخيّة إزاء الأحداث التي جرت في بعض البلدان العربيّة، وكانت سبباً في توالي مواقفه الدائمة تجاهها، فإمّا تعاطفاً أو نقداً أو مبدأً، وأهمّ هذه الأحداث القوميّة، هي قضية فلسطين التي أخذت حيّزاً كبيراً من شعوره ودافعه القوميّ العربيّ، ففي قصيدة (أقمار بيروت)، يتضامن الشاعر مع (القضيّة الفلسطينيّة)، كشاعرٍ عربيٍّ أردنيٍّ، يتنبَّأ بفاتحة النّصر والعودة إلى الوطن، مُتَّخذاً من البحر، دليلاً تفاؤليّاً على تأكيد دورة التحرير، حين تتدرج خلف الإصرار والصّمود، فتصبح حتميَّةُ انبثاقها، معقودةً بنظرة الفلسطينيّ نحو اقتباس ثورته من معطيات الكون المائجة، وما من شكٍّ في أنّ أقرب المضامين الحماسيّة على بثِّ قيم التحرير والعزم، هو البحر الذي اتخذ صورةً عميقةً لحلم العربيِّ، ولا سيّما الفلسطينيّ، في أحوال رحيله القسريّة خلال هذا البحر، فيريدُ أن يقلب مدلوليّته، بحيث يصبح تذكاراً حيّاً لثورته على المحتلِّ، وامتداداً لتحدّيه المستمر على حُلم العودة إلى وطنه فلسطين، فمن سكونه يحكم التخطيط والتهيؤ، ومن تموّجه يذكي ثورته الحاسمة:

---

(1) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر بتاريخ 2010/7/10م، يوم السبت.

"إنّ نجماً قد توهّج
فانتشى في البحر موجٌ
راقصتْهُ الريحُ
في وجه الزوارقِ نقطةٌ للضّوءِ
تبدو مرّةً
وتضيعُ ثانيةً
وبحَّارٌ يحدِّدُ عشقه للموت...
وانتصبت على بيروت عاشقةٌ
تحبُّ البحر والأشجارَ
وحبيبتي نزلت بشطِّ البحرِ
مثقلةً
لتغسل جرحها في ليلةٍ للجَزْرِ،
فتنفَّسي بحراً وأغنيةً"[1].

"هنا وكما نلاحظ، فإنّ البحر يجيء ضمن صورةٍ شعريّةٍ يكون البحر مركزها وعنصرها الرئيس حيناً، كما في المقطع الأول "بداية الحركة، السفر الاضطرار "، ويبدو البحّار العاشق جاهزاً للإقلاع، ضمن هذه الصورة الشعر يّة العامّة يجيء توظيف البحر مو فقاً قادراً على تجاوز "المكان" لصالح اللحظة الإنسانيّة، لحظة الرحيل، وهذا يشير إلى متابعة الشاعر للحالة/ القضية الفلسطينيّة..." [2].

كما أنّ "في الاستخدامات الثلاثة الأخرى للبحر، نجدُ البحر متمِّماً لحالة العشق/البحر تعشقه بيروت والصبيّة الحبيبة تنزل إليه لغسل جرحها، والحبيبة هي الثورة الفلسطينيّة، كما يؤكّده السياقوهو صنو الأغنية - الفرحُ، وهنا البحر فرجٌ، خلاصٌ، وليس هروباً وهذا ما يحدِّده لنا الشاعر"[3].

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص77، 78، 85.

(2) رضوان، عبدالله، 2010م، البُنى الشعريّة، دراسة تطبيقية في الشعر العربي، (د.ط)، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ص425.

(3) المصدر نفسه، ص425، 426.

وفي قصيدة (النشيد المتصاعد)، تكبُرُ حالة التضامن القوميّ مع الشعب الفلسطينيّ، فإذ بمحمد ضمرة، يُسلّط الضوء أكثر على حالة الضياع والتّشرّد التي أحاطت بالفلسطينيّ نتيجةَ، لعمليّات التهجير القاتمة، من قبل الكيان الصهيوني، حتى بات بلا مأوىً، وتائهاً لا يعلمُ إلى أيٍّ منعطفٍ سيقوده التاريخ، وما من خطوة يخطوها إلاّ وفيها لحظة خوفٍ من مرحلةٍ قادمة، وليس ثمّة من سبيل لقراءتها إلاّ بالتضحية بنفسه، ليتسنّى للآخرين من أبناء شعبه، أن يستشرفوا في دمه بوادر النّصر والاستقرار، بعيداً عن مصطلح (الرحيل)، الذي أصبح نقطةً مشكّلةً لمراحل هذا الشعب، يسكنها الذبولُ والأرق؛ أي النفي والأسر، وكلاهما نشيدٌ غائرٌ في دمائهم، تتوالد من أوجاعِهِ الإرادة والعزيمة:

"مذ طاردوك
وأنت ترحل من رحيلٍ
ثم تبدأ من رحيل
وتجوب أطراف البوادي
تسأل الكُهَّان
عن نجمٍ سيبزغ
في انعطافات الفصول
لا همَّ
غير الخطوة الأولى
فإين ستبدأ الخطوات
أين وعِلّتي شكٌّ
يطارد داخلي شكَّا
وقصيدتي تهوى بلاداً
حبُّها قد صار شركا
عبثاً أحاول
أن أُحدّد غاية السفن الكئيبة
مسكونةٌ كلُّ المحاور

بالذبول وبالأرقْ
ودمي نشيدٌ صاعدٌ
عبر العروقِ
وفي العَرَقْ"[1].

ويرسمُ الشاعر حالة الموت التي لازمت في طقوسها المأساويّة حياة الفلسطينيّ، وأرضه التي أحبَّ، وما الموت هنا إلاّ لفظٌ ينشقُّ عن معناه المعروف، ليصبح شيئاً يزيد من إصرار الفلسطينيين على الصمود، والتمسُّك بالأرض، فلا يرون من خلاله إلاّ رؤى الفرحة بانتصارهم، وميعادهم مع أحبَّائهم الذين رحلوا عنهم، فهو باعث البُشرى في التقائهم، ورهانهم لبلوغ المجد والخلود، فهم لا يهربون منه، بل يتخذونه معشوقاً، يعيشون معه طقوس المواجهة، في شتَّى أشكالها، وكُلِّ شكل يحمل عُرساً مغايراً عمَّا قبله، يُزَفُّ ون فيه، إلى روح فلسطين الطاهرة الحيَّة التي تزداد توهُّجاً وخُصوبةً، كُلَّما ازدادوا عشقاً في أرضها؛ فهذا الموت هو تعبيرٌ عن هذا العشق الذي يُنبت ورائهم أجيالاً أخرى تحمل رسالة الشهادة والإباء، هذا الموتُ الذي جاء هويّةً لهم أمام الواقفين على أبواب فلسطين، ومكان ولادتهم هو الموتُ في سبيلها:

"أيُّها الموت الذي فينا تنامى
مُنذ أنْ كُنّا صغارا
نرسم الدنيا طُيوفاً للأماني
ونرى في الغيم أشكالاً
نُسوِّيها كما شِئنا
أُسُوداً
أو حمائم
أو جبالاً من ثلوجٍ
تنزفُ الأبيض
للأرواح بُشرى

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص12.

أو غنائم
والرؤى من حولنا تكبر
أشجاراً
وأحجاراً
وذكرى
لم نكن ندري بأنّ الموت يرعى
عُمرنا عُشباً طريّاً
هائجاً يأكل ما نأكل
يمشي... حين نمشي
ويظلُّ اللّيل سهراناً
إذا نمنا
ويبقى حارساً دوماً علينا
يرقبُ الساعات سِرَّاً
حول أيدينا ولا يبعُدُ عنَّا"[1].

ولا شكَّ أنّ فلسطين أخذت مكاناً عميقاً في قلب الشاعر، حتى لم يعد يتوانى عن مواساتها، ومناجاة جُرحها اليوميّ في أحلك أوقاتها، باعثاً فيها أمل الكبرياء، والتجمّل بالصبر أمام عدوِّها اللَّدود، وما صيغة المبالغة البادية في لفظتي (تكبَّري) و(تصبَّري) إلاّ دليلٌ قوميّته الصادقة تجاهها؛ فهي الإنسانيّة بالنسبة إليه، وأُمَّاً لجميع العرب، ينهلون منها وحدتهم وعروبتهم، ونتفاجىء حقَّاً حين يجعل الشاعر من (نجوم اللّيل)، إسقاطاً رمزيّاً (للصهاينة) الذين سرقوا نور عينيها منها، فلم تعد تبصر هذه الأمُّ أيَّاً من أبنائها العرب حولها، وكأنَّ هذا (السَّنا)، إشارةٌ لوحدتهم الكامنة فيها، فضاعت يوم أن فجعوها بتفرّقهم عنها، وأصبح كُلٌّ منهم سراباً يلوح حول دوحها، دون أن يحرِّكوا ساكناً في سبيلها، فيعود الشاعر ليخاطبها على لسان الضمير العربيّ، قائلاً لها أنِّي لن أبصر براءتي وتقدُّمي إلاّ حين أتوجّه بمصيري

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص89، 90، 91.

وانتمائي إليك، فحينها سألامس نهرك، أي صوتك المـ نادي بالحريَّة، وأحطِّم جـدار الأعداءِ أمام امتداده:

"في كلِّ شيءٍ فيك إحساسٌ
وفي إحساسي المشبوب
شوقٌ جامحٌ لأراك
فتكبّري
وتصبّري
يا كوكباً سرقت نجوم اللّيل بعض سناكِ
يا أنتِ يا أمَّ الجميع
يا دوحةً كانت...
فغطَّاها الصَّقيع
مهلاً فقد هلّ الربيع
وتدفّق الغضبُ الحبيس
ورأيت وجهي في مرايا حاضري
وجهي كوجه الطفل تغسله البراءه
لم أغتسل، في النهر يا محبوبتي
فالنهر عالٍ ليتني أرقى جداره
وخُطاي كالدُّولاب تطحنُ كلَّ ذرَّات الغُبار
لكنّني مهما بعدتُ،
فسوف أبقى دائماً رهن الإشارهْ"[1].

ومن زاوية مقاربة، نجد الشاعر، غا ئصاً في أحزان القدس، ومسافراً في سنينها النازفة موتاً وقهراً، واضعاً إيّانا أمام الحاضر الراهن الذي تحياه، بالمشهد الـدمويّ المتكرِّر فيها، فبدلاً من أن تكون مزاراً مقدَّساً للتـ راث الديني المتجذّ ر فيها، أصبحت مزاراً للقتلى والأبرياء الذين استشهدوا على ثراها ، ظُلماً وعُدواناً، وكأنّي (بالسرو)، هو صوتُ الشعب الفلسطيني، المسكون بالاحتجاج والغضب، لما يحدث من هـضمٍ

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص40، 41، 42.

وإساءةٍ لحقوقه الإنسانيّة على أرضه، دون وجه حقّ، فكلّ صورةٍ في هذه المدينة توحي بفكرة (المدينة الثّكالى) التي ما يُولد لها نشيدٌ حتى تتلقّفه يدُ الأعداء، بالقتل الجبان؛ فانظر كيف باتَ نشيد الحريَّة في أرجائها، شيئاً يوجب على الصهاينة تبرير القضاء عليه، وما (لفظة الولد)، إلاّ اعتبارٌ ملازمٌ (للقمّة العربيّة)، التي يحاولون سحقها منذ لحظاتها الأُولى، قبل أن تكبرُ جذوتها وتشتدّ، فما تقام واحدةٌ وتخلفها أخرى، حتى يبادرونها، باللاّمبالاة، والتعتيم الإعلاميِّ والسياسيِّ، (فالقاضي)، إسقاطٌ دلاليٌّ (لأمريكا)، التي يحاول الصهاينة كسب جانبها، لتفضَّ فاعليّة هذه القمّةِ العربيّة مثلما أُقيمت في سبيل هذه المدينة، فها هي القدس منتظرةٌ (الموقف عربيٍّ أوحد)، يكونُ هو فارسُ أحلامها الذي يحرِّرها من أسرها وآلامها، فيضمُّ العرب جميعاً في صهيل فرسه أي وحدته، فالفرس - رمزٌ للوحدة التي يمتطيها هذا الموقف العربيُّ في سبيل الدفاع عن القدس، ويهديها السَّلام الذي حَلُمت فيه مراراً، بعيداً عن منطق القلم، وإنّما بمنطق السيف –القوّة، التي دونها لن تصطف حروف السلام:

"تسيلُ جبالك يا قدسُ
حُزناً تكثّف خلف السنينْ
ويُنشد سروك لحن الجنائز
فوق المزارات،
لمّا تبوء بلا زائرين
وصوتك نادى
وهزّ المنابر
وظلّ يهرول بين المقابر
فأيقظ قهرُ النشيد شهيداً
ولكنّ حيّاً، تمطّى ونام
رأيناك واقفةً خلف سور الأبد
وقاضيك قد همَّ
بالسيف شقَّ الوَلدْ
فقُلتِ ائتَدِ

سواي غريب
وقلبي لغير حبيبي حرام
ويأتي على فرسٍ
من شقوق التعب
رمال الصّحارى على خدِّه
وفي روحه النخلُ
يُسقى بشِعر العرب
فصيحاً سيعبُر حدَّ الرِّباط
ويكتب بالسيف
فوق البلاط
عليك السَّلامْ
عليكِ السَّلامْ..."[1].

ونلاحظ هنا أيضاً، أنّ باستطاعة الشاعر أن يضمّ نحويّاً آخر حرفٍ في لفظة "السّلام" وهي الميم، ويفعل ذلك مع نظيرتها في القافية وهي لفظة (حرامْ)، إلاّ أنّه أراد أن يُضفي على روحها نوعاً من السلام الخطابي، بعد أن تعذّرت أمامه دواعي مساعدتها، فسكّن ه ذه اللفظة، محاولاً أن يدخل على أجواءها وروحها شيئاً من السكون والطمأنينة، ولو بملحةٍ إعرابيّة.

ولا ينسى (محمد ضمرة) حُبَّه لبيروت، والتقاءه بجُرحها، وما تكابده من آلام الحرب الصهيونيّة عليها، حينما تعرّضت لشتّى أصناف التعذيب والدمار في السّبعينيّات، فبقيت صامدةً في وجه الظلم، ثابتةً على مبدئها في الحفاظ على أراضيها، وما صورةُ القمر، إلاّ إحالةٌ دلاليّة لشعبها الذي لم يبع نور عروبته وكرامته لهول المُصاب، وحدَّة الألم، فرونقُهُ ببقاء نوره –أي عروبته، والناظر في دلالة لفظ (الخريف) يستدلّ من خلالها إلى الأجوا ء المحزنة التي عاشتها هذه المدينة في خضمِّ مواجهتها مع الكيان الصهيوني، كما أنّ الناظر في لفظ (التوهُّج) ولفظ (الظِلّ)، يستدلّ على أنّ بيروت قد تعرّضت لهجوم الطائرات الصهيونيّة بشكل

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص60، 61، 62.

عنيف، جعلها في حالة (توهُّجٍ)ئم، وهذا التوهُّج مبعثُهُ القنابل والـــصَّوا ريخ التـــي كانت تُلقى عليها، وتشكل لها (ظلاًّ) يعكسُ عذابها اللّيليّ، فلم يكن الظـــلُّ كعادتـــه، متشكلاً من قناديلها ومناراتها، بل من فعل تلك الطائرات المنهالة عليهـــا بالـــدّمار، ورغم كلِّ هذا بقيت قويَّ ة النبضات، عاشقةً للحريّة ولو صافحتها في زَخِّ الرَّصاص، فلا بُدَّ أن تتحوَّل أبجديَّةُ الحرب لصالحها وتنتصر في النهاية، راسمةً مرحلةً جديدةً للغة المجد والكبرياء:

"من يفتدي بيروت
مِن بيروت؟
من يفتدي قَمَراً
بزنبقةٍ
على قبر الشهيد؟
من يفتدي رمل الشواطئ
بالنبيذ؟
بيروت سارحةٌ وراء الغيم
تبدي شوقها للذكريّات،
ولونُها صُور الخريف
وأنا بدأت مع النزيف
شيئاً يُحاورُ غيمةً تحت السَّماءْ
ويداي تمتدان فوق البحر
أرسمُ صورةَ الآتي الجميل
وتوثّقت صلة الزوارق بالبحار
وبدأت في زمن الخصوبة والغُبار
تتوهّجين كما التوهّج في المرايا
وتُجالسين الظلَّ
يكبر ظلّك الممتدُّ
من ماضيك حتى الحاضر المرصود

وتثور في الفنجان زوبعةٌ
تُطيّر راجفاً جزعاً
وقلبك ثابتُ النبضات
يسقي الفجر دفقاتٍ
تشعُّ
فينتشي شوك الحدودْ
فتنفسي ريح الشمالْ
بيروت عاشقةٌ
تُحبُّ اللّيل في كُلِّ الفصولْ
بين الرصاصة والزنابق
مسرحُ الزمن المكثّف بالحكايا
عن دورة اللغة الجديدة
في الجراح وفي الضّحايا"[1].

وتتدافع مشاعر العشق تجاه بيروت، التي باتت تجسيداً آخر لآلام فلسطين ومأساتها، وشاعرنا إذ يمتزج في ندائها، إنّما يقرأ التاريخ العربيّ المقهور في آفاقها؛ ففي قصيدة (بينما يغنّي الفرح)، تبدو مدينة (صُور)للبنانيّة واجهةً قوميّةً، يغوصُ الشاعر من خلالها إلى سِرِّ انهزام الأمّة العربيّة وتراجع حضورها أمام دُول العالم، و(صُورها) رمزٌ لذاتها التي فقدوت احترامها وباعتها مقابل أوهامِ السّلطة والنفوذ الزائف، وبما أنّ الشاعر واحدٌ من هذه الأمة العربيّة، فإنّه يتمثّل ويؤكّد لهذه الأمّة رجوعه إلى حقيقة مبادئه الصّادقة، وما رجوعه إلا بيانٌ فاصلٌ يدخل من خلاله إلى قيمة احترام الذات العربيّة التي تتجلّى في نوازعها معاني الوحدة والقوّة والبسالة، وهذه مُهمّةٌ جدّاً، لردّ اعتباره كعربيّ يؤمن بالوحدة والموقف الواحد، إزاء قضايا البلدان العربيّة كُلِّها على أساسٍ واحد؛ فاتخذ من مدينة (صُور) إحساساً قوميَّاً تشرق في تماسكه واعتداده صورة الشرق العربي وأحلام شعوبه المقهورة، التي تترقَّب اجتياز الهزيمة والضياع العربيّ المتمثّلة بلفظة (الربع الخالي)، وتنتظر بشوق شديد

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص82، 83، 84.

تحقُّق النصر المتمثل بلفظة (الغار)، وبالطبع هذا ما حدا بالشاعر لأن يجعــل هــذه المدينة شاهداً على السبيل الأمثل لنجاح القوميّة العربيّة المنشودة:

"هذي السمراءُ الواقفةُ الآن
على عرض الشاطئ
تغسل قدَميها
في ماء البحر المأسور
يا صور....
يا ص... و... ر...
يا صورةَ وجهي
الخارج من قبو الليل
ومن أعماق الجبل المقهور
لا أدري كيف أشقُّ الليَّلَ
لأهديك وساماً
من نور
يا قمراً يسطع شرق المُتوَسِّطِ
أحلى من كُلِّ الأقمارْ
أشرقتِ الآن على صحراء العُمر الموجوع
فَأَهَّبَ قلبي ناقتَهُ البدَويّه
حتى تجتاز الرُّبع الخالي
ويعود بريئاً
من غير ظنونٍ وثنيّه
يا وجهاً يتلألأ تحت غصون الغارْ
حارتُنا الآن تغني باسمك
تكتبُ في عُرسُكِ
كُلَّ الأشعار"[1].

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص28، 29، 30.

والملاحظ للفضاء البصري الذي أضفاه الشاعر على لفظة (صور)، يتراءى له أنَّ تكنيك الحذف الذي جاء وراءها، يوحي بالنداء البعيد، الذي بدوره يصل إلى حقيقة بُعد العرب عن وحدتهم، حتى باتت هناك مسافة شاسعةٌ بينهم وبين تحقيقها، كما أنّ هذا الحذف يوحي بدلالته على عمق المعاناة العربيّة التي تعذّر معها البوح والتفصيل بأسبابها، وما تجزئة هذه اللفظة إلى حروفٍ متباعدة، وبين كلٍّ منها نقطتان، إلاّ دليلٌ على حالة التّفرقة والشتات القوميِّ الذي وصلت لهأمّتنا العربيّة ، وما النقطتان بينها إلاّ إيحاءٌ بصورة الكيان الصهيونيّ الذي يحاول تقسيمها والفتِّ في عضدها واحتلالها، كما أنّهما دليلٌ على صوتهم الذي بات غير مسموعٍ أمام العالم.

ولا بُدّ للعراق، وهو بلد الحضارة العربيّة، وازدهارها، أن يأخذ هو الآخر، جزءاً عميقاًمن حُبِّ الشاعر لقوميّته الأصيلة؛ ففي قصيدة (أمِّ العواصم)، يتحدّث الشاعر عن آلام العراق والحصار الذي عاناه من قبل الولايات المتحدة الأمريكيّة، فلم يجد من يغيثُه أو يقدِّمُ له المساعدات الإنسانيّة من طعامٍ وكسوةٍ لأهله، فكان فاتحةً جديدةً لبلدٍ عربيٍّ آخر، يذوق مرارة الجوع والحصار والأسى:

"قالوا العراق
فقلت لا...
إنّ المُنادي لا يُنادي
والمغيثُ على المدى
لا يُستفزُّ
بما يموءُ به الزَّبَدْ
.....
قالوا العراقُ
فقلتُ والَهَفي إذن
جرحٌ جديدٌ
في فؤادٍ مُثخنٍ
من بعد ما ضاقت بعلاّتي

مساحاتُ الجسد

.....

.....

واللّيلُ وشَّى النَّائحاتِ

على دَمي

ودمي يسابق للبعيد مدامعي

زُوّادتي دَينٌ عليَّ

ورِثته في أضلُعي"[1].

وإنّ الفضاء البصريَّ الذي يتراءى في تلك النقاط التي تشير إلى شيءٍ ما حنوف، إنّما هو دليلٌ على أنّ هذا البلد غارقٌ في صمتٍ كُلُّه حزنٌ وخوفٌ وسفكٌ للدِّماء التي تتصبَّبُ من جسده وجسد شعبه، فهذه النقاط إذن، هي دماءُ ذلك الشعب الذي ملأت ساحات العراق، فتشكَّل منها ثوبُهُ المأساويُّ الذي يرتديه كلَّ مساء، ولفظة (الزُوّادة) تشير إلى أنّ نفط العراق، باتَ يُباع عليه، وهو ملكٌ له، فعاش ظروفاً اقتصاديّةً صعبةً، بالرغم من كلِّ هذه الخيرات الوفيرة فيه، والحقيقة أنّ الحصار الأمريكيّ استحوذ على خيراته من جميع جوانبها، وجعله يتجرّع الحرمان والشقاء.

ويقول الشاعر في القصيدة ذاتها:

"هذي خيولُ الفتح

عابرةٌ على ظنّي...

فيا ظنّي

كأنّ أبا عبيدة يستغيثُ

فمن يُغيث

سوى العراق

فيا رفاق تمهلّوا

إنّ الهوى بين الضلوع

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص95، 96.

موزَّعٌ ومسافِرُ
يا ابن الوليد
أعِدْ جيوشك للوراءِ
فإنّ خيل الروم قد نزلت
على شطّ العرب
يا ابن الوليد
هناك محرقةٌ تُعدُّ
لتأكل التاريخ
والأشعار
والحبرَ المفاخِرَ في الأدب"[1].

يضعنا الشاعر في النص السابق، أمام قيمة العراق التاريخيّة، حينما كان منبعاً لفتوحات الصّحابة رضوان الله عليهم، وموئلاً لنصرة البلدان العربيّة الأخرى، كُلّما تعرّضت لغزوٍ أو أيِّ اعتداءٌ مماثل، ولطالما كان شوكةً في حلق الروم، ومن المؤكَّدِ أنّ (ابن الوليد) هنا رمزٌ للقائد العربيّ الذي يبحث عنهُ العراق في الوقت الراهن لنصرته وإنقاذ حضارته التراثيّة والحضاريّة من النَّهب والحرق؛ فالروم في هذا النص معادلٌ موضوعيٌّ (لأمريكا) التي تحاول طمس حضارة العراق وقوّته المعرفيّة، منتهجةً بذلك نهج المغول، حينما غزوهُ قديماً، لأنّ في اعتبارها أنّ العراق يشكِّل في نهضته العلميّة والمعرفيّة، خطراً عليها وعلى سيادتها، ولهذا فهي تركزُّ على مصادر معرفته، فتقضي عليه من خلال تدميرها وإلغاء جوانب الازدهار فيها، وهذا ما رمى إليه الشاعر هنا.

ولطالما كانت بغدادُ حاضرة العلم والقوّة؛ فإن يكن ثمَّة حضورٌ باهرٌ للعراق، فبغداد مصدره، هذه العاصمة العربيّة التي لم تزل مطلعاً للوعد الثابت على الحقِّ؛ ففي قصيدة (مع الصابرين)، تأخذنا رؤية الشاعر إلى هذه البقعة المضيئة من حضور بغداد الحضاريّ، وإلى هيبة العرب الكامنة فيها، ولهذا فإنّ الغرب يتطلّع راوِاً إلى كسر شوكتها، كيما يتسنّى لهم فيها بعد السيطرة على شرقنا العربيّ،

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص98، 99، 100.

والشاعر يعود ليشير إلى اتّهامات (الغرب) بامتلاك العراق سلاحاً نوويَّاً خطيراً، يجب القضاء عليه؛ فالقصيدة ترجعنا إلى تلك الفترة من التسعينيَّات، غداة وُجِّهت هذه الاتهامات الباطلة، إلى العراق، فاتخذوها ذريعةً بتراء ليحا صروا بغداد فيها، ويشنُّوا عليها هجومهم العسكريُّ، بقتل الأبرياء من النساء والأطفال والشيوخ دون رحمةٍ، وكلُّ هذا بدافع القضاء على سلاح العراق النّوويِّ، الذي كان تهمةً لا أساس له من الصِّحة، وإنّما أرادوا كسر أهم مركز دينيٍّ حضاريٍّ للإسلام في بغداد، هذه المدينة التي استمدّ الأبطال أمجادهم من تاريخها العريق، ولكن للأسف، فقد أمست وجهاً آخر لجراح القدس المحتلّة، التي ما توانت عن مساعدتها ومدِّ يد العون لها، والحقيقةُ أنّ هذه القصيدة تؤكِّد لنا في فترة من الفترات، أنّ بغداد كانت تهدِّد وجود الكيان الصهيونيّ على أرض فلسطين، فسعى جاهداً لتأليب القوى الخارجيّة عليها، للحفاظ على وجوده وبسط نفوذه الجائر، لا على فلسطين فحسب، بل وعلى مناطق عربيّة أخرى يطمع في احتلالها، ثمّ يتراءى أمامنا حقيقةٌ أخرى هي أنّ بغداد لم تجد دولةً عربيّةً تقف بجانبها، وكأنّ الجميع ادّعوا الصَّ مم، وأنا لستُ مع الشاعر في هذا، لأنّ الوقوف إلى جانبها يستدعي تهيّؤاً عسكريَّاً مضموناً تكون الخسائر الماديّة والنفسيّة فيه قليلةً، وذلك لم يكن في المستطاع حتى الآن، كما أنّ الشعوب العربيّة بكاملها تضامنت في مشاعرها وإمكانيّاتها مع بغداد وشعبها، ولم تكن فـ ي حالة صممِها وفلِّي حالة حُزنٍ وغيظٍ مما حدث لها، وحالة تفكير صحيح لإنقاذها حينما تسنح القوَّة والفرصة في ذلك، وهنا، لا بُدَّ أن أشير أيضاً إلى الدور الذي لعبته بغداد في نشر المعرفةالعلم منذ أقدم عصورها، فهذا الغ ربُ الذي جاء يغزوها ويدمِّرها، إنّما نَهَل في عصوره المعتمة بالجهل والضياع، خالصَ المعرفة والحضارة منها، والآن جاء ليردَّ الجميل بالنكران والجبروت، فيا لها من جريمةٍ مُعلنةٍ، ويا لها من عدالةٍ جائرةٍ، عدالةٍ هم صنعوها وحاكوا عالمها وفق مصالحهم وسياستهم الباطلة، وهذا ما تضجُّ به القصيدة:

"بالأمسِ انت لهم بغدادُ واعدةً

ببهجةِ السَّعد تنضو السَّيف والقَلَما

فناوشوها سهام السُّخط فـــي غـــضبٍ

كـــــي لا تكـــــون بأعـــــداد الـــــذُّرى رقمـــــا

جاءوا إليها وفـــي أخـــداقهم حَـــصَبٌ

ليرجموهـــــا وقـــــد كـــــالوا لهـــــا التُّهمـــــا

قالوا:كانت لـــدارِ الـــدّين عاصـــمةً

وأُرضـــعت مـــن رحيـــق المجـــد معتـــصما

والقدس حنّت مشيبَ الرأس من دمهـــا

لمّـــــا اســـــتغاثت لحـــــقٍّ صـــــارَ مُنثلمـــــا

بـــرَّت، ولبَّـــت، فللأقـــصى أرومتُـــهُ

تخـــشى عليـــه إذا مِـــنْ شَـــرِّهم هُـــدِما

وما استكانت لصوتٍ صـــاحَ واعربـــا

وغيرُهـــــا كـــــان زُوراً يـــــدَّعي الـــــصَّمَما

طابت يداها وقد أهـــدت لهـــم مطـــراً

فأمطروهـــــا بإفـــــكٍ بـــــات مـــــضطرما

بـــانوا دجاجلـــةً والـــرِّجس غـــايتُهم

فكيـــــف يـــــصدُقُ بهَّـــــاتٌ إذا اتَّهمَـــــا

وصاحَ فيهم ضـــمير الـــشِّعر مـــنفعلاً

قـــذفُ الحرائـــر جـــرمٌ حـــدُّهُ عَظُمـــا

لا ترجموهـــا فمـــا جـــاءت بفاحـــشةٍ

والعَدْلُ يشهد:أسُ الفُحْـــش مَـــنْ رَجَمـــا"[1].

وفي آخر بيتين من القصيدة يشير الشاعر إلى أنَّ صمود العراق، مـــن صـــمود نخله، أي شعبه، ويرسُمُ لهُ صورةً مشرقةً في مُخيَّلته الشعريّة، على الرغم من حالة الحزن والقمع التي يتعرّض لها؛ وذلك في موقفٍ قوميٍّ ملـــؤُهُ الحُـــبُّ والعروبـــة

(1) ضمرة، عرس الروح، ص78، 79، 80.

الصّادقة، التي توجب عليه أن يراه مشرقاً في كُلِّ حالاته، لكـــي لا ينهـــزم نفـــسيًّا وفكريًّا في سبيل حبِّه له، وسيبقى سالماً قويًّا حتى ولو في أعماقه:

فيقرّأ النخلُ شعراً بحـــرُهُ رُطَـــبٌ بـــه العـــراقُ وســـيمٌ كيفمـــا اتَّـــسما

فلا سَـــلِمنا، ولا قـــرّت لنـــا مُقـــلٌ إلاّ ونخلُكَ يـــا بغـــدادُ قـــد سَـــلِما"[1]

وتمتدّ قوميّة الشاعر إلى أوسع تعابيرها الوثيقة، فمن فلسطين إلى بيروت إلـــى العراق حتى تصل إلى الشَّام، تلك المدينة التي صَوَّرت له التَّاريخ في أجمل حُلَلِـــهِ وبطولاته؛ فنراه في قصيدة (الذي هي الشام)، يُعبّر عن حُبّه الشديد لها، ويصوِّرها معشوقةً تحرِّك لواعج الشوق والسّحر في مشاعره، وكأنَّنا أمام غزلٍ عُذريٍّ بامرأةٍ عربيّة فاتنة، لا أمام مدينةٍ، فهو إذ يعشقها إنّما يعشق منابع القوميّة المتماسكة فيهـــا، وتعاليها عن المكائد والفتن، فلا يستطيع أحدٌ أن يخترق سيادة الحريّة والوحدة فيها، ويشير كذلك إلى أ نّها أرض النجوم من روَّادٍ ومبدعين وقادةٍ، يبثّـــون حولهـــا ألـــق الشموخ والعُلى، ثمَّ لا يفوتُ الشاعر أن يذكر قيمتها التاريخيّة كحصنٍ منيعٍ جـــرت عنه كثيرٌ من البطولات والفتوحات، منطلقاً بذلك إلى فترة الحكم الأمويِّ الذي سادها آنذاك؛ ففي هذه الفترة، امتدّت تلك الفتوحـــات الإســـلاميّة، منبثقـــةً فـــي دوافعهـــا وطموحاتها من الشام، التي كانت مِـ حَكّاً لازدهار الحضارة العربية والإسلاميّة فـــي كثيرٍ من البلدان، شرقاً وغرباً، وبالتّالي فإنّها نقطةٌ مشرقةٌ في تاريخ المجد العربـــيّ في ماضيها، ومواقفها الجريئة والحكيمة إزاء قضايا أخواتها مـــن المـــدن العربيّـــة الأخرى، حتى أصبحت عاصمةً للحقِّ والكرم، وأهلها مثالاً للوحدة والقوميّة الفضلى التي توحي بتماسكهم وهممهم العالية نحو التطوُّر وحبِّ الأمانة والـــشجاعة، حتـــى تبقى العروبة فيهم عفيفةً طاهرةً تستعلي على الظالمين، وهذا الشيءُ يجعلنا نتأكدّ من أنّ الشاعر اتخذ من هذه المدينة وشعبها واقعاً زاخراً بالقوميّة التي ينشدُها في حُلمِهِ العربيِّ الدائم والمتواصل:

بالحبِّ يا شامُ قلبـــي هائمـــاً خفقـــا وعشتُ أُخفيـــه حتّـــى جمـــرُهُ نطقـــا

ما كنتُ أحسبُ أنّ الوجد يكـــشفني والوجهُ يبعثُ مـــن مكنونـــه الـــشَّفقا

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص81.

هذا جَبَلِيّ في الأعلى تُغازله ... أسمى النجومِ لكي تزهو به ألقا

فأنتِ للعُرب حِصنٌ جلَّ مشهدُهُ ... وامك الخطبُ إلاّ ذلَّ مُختَنقا [1]

وذي جِنانُكِ يا فيحاءُ وارفةٌ ... تُكَلِّلُ العزَّ في تاريخنا حبقا

فمن تتكَّر للماضي ورونقِهِ ... فخطٌّ يومك نورٌ ضوّأَ الورقا

ها أنت يا شامُ في أيَّامنا بصرٌ ... على الصِّراط فلن نرضى إذن طُرُقا

فالحقُّ جلاّكِ للأقمارِ عاصمةً ... وَغَيالسَّماءُ أفاضت نورها غَدَقا [2]

فصفّق الماءُ في اليرموك مُبتهجاً ... لمّا يرى السيفُ في جولاته الغَسَقا

يا خيمةَ الحبّ للتكريم حاضنةٌ ... تُعطيمن مرَّ بالأبواب أو طَرَقا

وأهلك الصِّيدُ ما قاموا وما قعدوا ... إلاّ وحبُّك في آثارهم عبَقا

فليس فيهم ضعيفٌ أو بهم صَلِفٌ [3] ... وليس منهم سفيهٌ عقَّ أو أَبِقا [4]

وليس منك جبانٌ خار [5] مرتعدا ... ولا دنيءٌ يبيعُ النفس مُرتزقا

وإنْ تنمَّر من في جمعه شَتَتٌ [6] ... يُريدنا شيعاً، يبغي بنا فِرَقا

فصورةُ الأمس ما زالت تُطالعه ... واليوم كُلٌّ كما في أمسنا اتَّفقا

فهذه الأرض لا ترضى بعفَّتها ... من دنَّسَ الثوب أو من رملها سَرَقا

هذي هي الشام أنوارٌ مُقدَّسةٌ ... ومن أراد بسوءٍ نُورَهَا احترقا "[7]

---

(1) مُحتَنِقَا: حَنِق-حنقاً منه، وعليه: اغتاظ، فهو حَنِق وحنيق، ج: حُنُق.

(2) الغَدَق (مص): الماء الكثير.

(3) صَلِف: قليل الأخذ، وهو مجازٌ عنى به من قلَّ عطاؤه وخيرهُ.

(4) أبِقَ: أَبِقَ- إباقاً وأبْقاً وأبَقاً العبدُ: هرب من سيّده، وهو مجازٌ عنى به صفة الجُبْنَ.

(5) خارَ: خارَ –خؤوراً وخَوِرَ-خَوَراً: فَتُر وضَعُفَ.

(6) شَتَتٌ جمعٌ خاطئ، والصحيح أنّها : شتَّ شتَّاً وشتاتاً وشتيتاً : تفرّق. انظر: في توضيحنا لمفردات القصيدة؛ نخبةٍ مع العلماء اللغويّن ، (1992م)، كتاب : المنجد في اللغة والإعلام، تأليف: ، ط33، منشورات دار الشرق، النظام الألف بائيّ، بيروت.

(7) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من الشاعر بتاريخ 2010/7/10م، يوم السبت.

وهكذا فإنّ الشاعر بلا شكٍّ قد عاين عن كثبٍ تجربة سوريا السياسيّة، ومناحيها القوميّة، مشيراً إلى دورها الاستراتيجي في تعزيز مبادئ الوحدة والاصطفاف الأمثل نحو قيادتها، وبرأيي فإنّ الشاعر يُومئ بيقين العبارة، إلى المؤامرات الخارجيّة التي تُحاك لها في سبيل الإيقاع بمشروعها الوطنيّ التنمويّ، وما مكمن هذا العداء الخارجي، إلاّ الكيان الصهيونيُّ، الذي يرى في تمظهرات القوميّة والاقتصاديّة فيها، تهديداً رئيساً لوجوده في منطقة الشرق الأوسط، فلفظة (جنانك) و(بَصَر) إشارةٌ إلى قوّة اقتصاد سوريا السَّاعي نحو الاكتفاء الذاتي من الغذاء والاحتياجات العصريّة، وبالتالي ازديادُ تطلعاتها بالتوجُّه إلى نواحٍ أخرى علميّة وعسكريّة تدعمُ قوّتها وحضورها الدَّولي، وهذا جُلّ ما يخشاه الصهاينةُ في قوميّتها.

4.1 البعدُ الصُّوفيُّ:

من منّا لم يسمع بهذا المصطلح من قبل، وارتباطه بأجواء دينيّة خاصّة لها طقوسها وعاداتها، في سبيل الوصول إلى لذّة مناجاة الله، ولكي نعرفَ مضامين البعد الصوفيّ، فلا بُدّ لنا أوّلاً أن نُعرِّف بمعنى التصوُّف وماهيَّةِ الحُبِّ الإلهيِّ فيه، فأمّا معناه التصوُّفُ رؤيةُ الكونِ بعين النقص، بل غضُّ الطَّرْفِ عن كُلِّ ناقصٍ، ليُشاهد من هُو منزّهٌ عن كُلِّ نقصٍ "[1]. ولهذا فالإنسان الصوفي ينظر دوماً إلى ما وراء التشكّلات الكونيّة حوله، باحثاً عن صفاء روحه في بديع الذات التي أوجدتها وجعلت سرَّ عظمتها في جمالها وتناسقها، ومن هنا فلا غرو إن قلنا "إنّ دين الصّوفيِّ هو الحبُّ، حبُّ الذات الإلهيّة، فهو دينُ اتّحاد أكثر منه دين طقوس؛ أي حريّةٌ وحركة لا متناهية، فالباطن لا حدّ لتشكلاته : فهو الأصل وهو النُّور، لا يخضع لتحددات الظاهر، بل هو الذي يفسِّر الظاهر ويوضِّحه"[2]. وكلُّ تلك التحديدات للأشياء الظاهرة، إنّما هي انبثاقٌ لحُبّ الله تعالى الذي هو ركيزةُ الرؤية

---

(1) اللمُّيّ، أبو عمرو الدِّمشقيّ . (1953م) طبقات الصوفيّة، تحقيق : نور الدين شريبة، (د.ط)، (د.د)، القاهرة، ص278.

(2) حسانين، سهير. (2000م) العبارة الصوفية في الشعر العربيِّ الحديث، ط 1، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص34.

الصُّوفيّة للحياة والإسلام، حيثُ نجدُ أنّ "الحُبَّ الإلهي قسم المعرفة في التصوف الإسلامي، ويبدو أنه كذلك في كل فلسفةٍ صوفيّة دينيّة، فخلال ممارسة التجربة الصوفية يترقّى الصّوفيّ ويتسامى بروحه وأحاسيسه في الطريق إلى الحقّ، مبتغياً الوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث يكونُ الفناء في الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف..." [1]. ولا يبلغ الصوفي هذه الحضرة إلا بشروط، ادّعى كثيرٌ من أصحاب هذا الجانب أنّها الطريق المؤدّي إلى غايتهم المنشودة منها، فقالوا أنّ التصوّف : "هو السير في طريق الزهد، وا لتجرّد عن زينة الحياة، وتشكيلاتها، وأخذ النفس بأسلوبٍ من التقشف، وأنواعٍ من العبادة والأوراد، والجوع والسهر في صلاةٍ أو تلاوة أوراد حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسديّ، ويقوى فيه الجانب النفسي أو الروحي، فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدّم، سعياً إلى تحقيق الكمال الأخلاقي للنفس كما يقولون، وإلى معرفة الذات الإلهيّة وكمالاتها، وهو ما يعبّرون عنه بمعرفة الحقيقة"[2]. ومن هذا التعريف تتبدّى لنا الصورة الشاملة لصفات المتصوِّفين وحالات خلوتهم بالله، عبادةً واتِّحاداً، ولهذه الصفات قواعدُ يجب امتثالها على من أراد بلوغ هذه الحقيقة، فمن هذه القواعد:

"**1.** صفاء النفس ومحاسبتها.

2. قصد وجه الله.

3. توطُّن القلب على الرحمة والمحبة.

4. التجمُّل بمكارم الأخلاق التي بعث الله بها النبيُّ صلى الله عليه وسلّم - لتمامها.

5. التمسك بالفقر والافتقار.

ويبدوأنّ هذه القواع د قد استقيت من منهج الزاهدين قبل أنْ يأخذ التصوّف شكله المذهبي المتطرف.

---

(1)منصور، إبراهيم محمد . (1999م). الشعر والتصوّف، الأثر الصوفيّ في الشعر العربيّ المعاصر (1945-1995م)، ط1، دار الأمين، القاهرة، ص43.

(2) حسين، محمد بن سعيد. (1990م).الشعر الصوفيّ إلى مطلع القرن التاسع للهجرة، ط 1، مطابع الفرزدق التجاريّة، الرياض، ص32، 33.

ذلك أنّ هذه القواعد الأربع الأولى هي ممّا يدعو إليه الإسلام ويحضُّ عليه، على ألاّ يذهب في تفسيرها إلى المذهب الذي اتجه إليه الصوفيّون المغالون إلى حدِّ التطرّف، أما القاعدة الخامسة "التمسك بالفقر والافتقار "مما لا يقرّه الإسلام "[1]. لأنّ الإسلام دين عمل، وليس فيه ما يؤيّد هذا الاتجاه من بعيد ولا من قريب، بل إنّ النصوص الشرعيّة تدلُّ على أنّ الإسلام يرغِّب في العمل، سواءً كان لصالح الإنسان في آخرته أو دنياه، ولذلك كان الأنبياء والرُّسل من العاملين من أجل كسب الرزق الحلال، وكان النبيّ صلى الله عليه وسلم - يستعيذُ بالله من الفقر، ويدعو صحابته والمسلمين عامة إلى العمل . ونحنُ هُنا لا ننظر إلى الصوفيّة نظرةً سلبيّةً، وإنّما فيما يُنهجه الافتقار عن قصدٍ بدعوى أنّ الله تعالى قدّر لكلّ إنسان رزقه، دون السعي لهذا الرزق، وهذا ما يخالف هدف الحياة الدنيا في إعمارها، كما نصّ الله تعالى على ذلك في كتابه الكريم.

وفي منحىً آخر، لا بدّ من الإشارة إلى الاصطلاحات الصوفية، التي اتخذها أصحاب هذا الاتجاه الديني كلغة رمزية وروحية خاصة فيهم، ونقاط تواصل بينهم حينما يعيشون أجواء اللقاء المقامي، أي مجالس تعانقهم مع الذات الإلهية على حد تعابيرهم؛ فقد "اتخذ الصوفية لهم لغة خاصة بهم ومسميات لا يعرفها إلا هم، ولكنهم فعلوا في اللغة العربية فعل كل العلماء في اللغة العربية، فأخذوا الألفاظ العربية وأطلقوها على مدلولاتٍ خاصة، كما فعل النحاة بالفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر والجار والمجرور، ونحو ذلك من ألفاظٍ كان يستعملها العرب في مدلولات عامة، فأخذها النحاة ووضعوها لمصطلحاتٍ خاصة، حتى إن العربي القُحَّ لم يكن يفهمها في معاني النحاة، وهكذا الشأن في البلاغة والعروض والفلسفة"[2]. ومن مصطلحات الصوفية: "المريد: هو المتجرد عن إرادته / السالك: وهو الذي مشى على المقامات بحاله لا يعلمه / المسافر: وهو الذي سافر بفكره في المعقولات والاعتبارات / الوقت: عبارةٌ عن حالك في زمان الحال، لا تعلق له بالماضي ولا بالمستقبل / الأديب:

---

(1) حسين، الشعر الصوفيّ إلى مطلع القرن التاسع للهجرة، ص33.

(2) أمين، أحمد . (1936م). الرَّمز في الأدب الصوفيّ، مجلة الرسالة، السنة الرابعة ، العدد131، ص54.

يريدون به أ دب الشريعة، ووقتا أدب الخدمة، ووقتا أدب الحق، وأدب الشريعة، هو الوقوف عند رسومها، وأدب الخدمة الفناء عن رؤيتها مع المبالغة فيها، وأدب الحق أن تعرف مالك وماله / الحال: هو ما يردُ على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب، وقيل تغير الأوصاف على العبد / القطب: وهو الغوث عبارةٌ عن الواحد الذي هو موضع نظر الله من العالم في كلِّ زمان / الأوتاد: عبارةٌ عن أربعة رجال، منازلهم على منازل أربعة أركان من العالم : شرق وغرب وشمال وجنوب، مع كل واحد منهم مقام تلك الجهة / الأبدال: هم سبعةٌ ومن سافر من القوم عن موضعه، وترك جسداً على صورته حتى يعرف أحدٌ أنه فقد –فذلك هو البدل،... وهكذا إلى آخر المصطلحات الصوفية"[1].

إلا أنّ أشهر هذه المصطلحات ما يلي:

1. **الفناء:** وهي الحالة التي يحظى فيها الصوفي بنعيم الوصال وجنة القرب وسكر الشهود[2].
2. **الوجد:** حالة نفسية يصحبها أحياناً اضطراب ينتج عن الذاكرة، وهي حالةٌ لا إراديّة، ولذلك عرَّفها الجرجاني بقوله : "ما يصادق القلب ويرد عليه بلا تكلف وتصنع"[3].
3. **الغيبة:** "وهي غيبة القلب عن مشاهدة الخلق بحضوره ومشاهدته للحق بلا تغيير ظاهرٍ للعبد "[4] وهذا التعريف يقربها من الفناء حتى كأنها هو،

---

(1) عربيّ، محي الدين محمد بن علي الطائيّ الأندلسيّ، اصطلاحات الصُّوفية، بذيل كتاب التعريفات للجرجاني، نسخة دار الكتب المصريّة، (د.ط)، القاهرة، ص764، 765.

(2) حسين، الشعر الصوفي، ص41.

(3) الجرجانيّ، الشريف أبو الحسن علي بن محمد، التعريفات، (د.ط)، مطبعة الحميدية، (د.م)، (سنة 1321هـ)، ص171.

(4) الطُّوسيّ. ابو نصر السراج. (1914م). اللَّمع، تحقيق: رينولد نيكلسون، (د.ط)، مطبعة بريل، لندن، ص340.

ومعنى ذلك أنّ الصوفي حين يخرج من حالته العادية إلى حالة الفناء والشهود يتدرج من الذكر إلى الوجد إلى الغيبة إلى المشاهدة"[1].

4. **الكشف والمشاهدة:** "بمعنى واحد ومعناها كما يدعون رفع الحجب بين الصوفي وبين الله عز وجل، وإنما يحس الصوفي ذلك إذا تجاوز مرحلة الوجد"[2].
5. **الاتحاد:** هُو الغاية ا لتي يهدف إليها الصوفية جميعاً؛ لأنهم يريدون أن يكونوا ربَّانيين"[3]. والاتحاد يعني هنا التوحد الروحي بين الصوفي وبين الله تعالى في صورة يشعر بها أنه وربه واحد، دلالةً على مرحلة القرب المنشودة التي لا حواجز ولا تناقضات فيها.
6. **التفرق أو الفرق:** هُي الحالة العا دية للمتصوف قبل أن تنزل به حالة الانجذاب، وهو في هذه الحالة إنسانٌ كأي إنسان يرى الأشياء والأفعال والصفات والعلاقات كما يراها الإنسان العادي، ولذلك عرفوها بقولهم هي إشارة خلق بلا حق، وقيل مشاهدة العبودية "[4]. "وقد يعبر عن هذه الحالة باسم "الصحو" وواضحٌ أن هذه الحالة لا صلة لها بالاتحاد لأنها شركةٌ بين الصوفيّة وغيرهم، وبداية الشعور بالاتحاد تسمى الجمع، أو أو سكر الجمع، أو الدهش أو الغيبة عن كل شيء حتى النفس، ويشبه حالة الفناء "أو هو الفناء" وينتهيذاهللجمع أو الدهش والذهول أو الف ناء إلى الاتحاد مع الباري، ويصبح الصوفي في حالةٍ ينطق بها بلسان الله على حدِّ زعمهم، كقول أبي يزيد البسطامي :سبْحاني سبحاني أنا ربِّي الأعلى ". ويقول الحلاج "أنا الحق"...."[5].

---

(1) إحسان، عبدالحليم. (1954م). التصوف في الشعر الإسلامي، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، ص327.

(2)إحسان، التصوف في الشعر الإسلامي ، ص331.

(3) ابن عربي، اصطلاحات الصوفيّة، ص3.

(4) الجرجانيّ، التعريفات، ص53.

(5) حسين، الشعر الصوفيّ، ص42.

وبعد هذا الحديث المطوّل عن صفات ومصطلحات الصوفية فلا بُدّ أن نشير إلى أهم أصحابها من شعراء وعلماء؛ حيث "انشغل بالحب الإلهي طائفةٌ من المتصوفة، على مر العصور: هم رابعة العدويّة، وذو النون المصري، ومعروف الكرخي، والحارث بن أسد المحاسبي، وأبو زيد البسطامي، والغزالي، ومحيي الدين بن عربي، وعمر بن الفارض، وشهاب الدين السهروردي، وأبو الحسن الشاذلي، وأبو العباس المرسي، وابن عطاء الله السكندري، وعبدالكريم الجيلي، وعبدالغني النابلسي، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي، وحافظ الشيرازي، وآخرون من الناظمين والمؤلفين وكتَّاب التراجم والطبقات من المتقدمين والمتأخرين، ما من واحدٍ من أولئك أو هؤلاء إلا ونجد له في الحب الإلهي، مقالةً أو حكايةً أو بيت شعرٍ أو قصيدة "[1]. وهذا يوضح لنا مدى امتداد الصوفية من عصرٍ إلى عصر، مع تغيُّر في بعض طقوسها وأدائها الروحي؛ إذ نجد منهم من يعبّر عن صوفيته بالدفوف والموسيقى الغريبة التي تعبّر عن مشاعرهم تجاه الله، وكلٌّ حسب أنماط بيئته ومعطياتها الثقافيّة والشعبيّة، ولا يبقى إلاّ الهدف الوحيدُ منها لم يتغيّر، ألا وهو التوحُّد مع الذات الإلهية والتغني فيها تجليّاً وارتقاءً، بحسب الشعور الناجم عن تأثيره في نفوسهم في هذا المنحى الصوفي هنا.

وبعد فإننا لم نمهد ما مهَّدناه من تعريفٍ للتصوف وصفات أهله ومصطلحاتهم، وأهم أعلامه، إلا إيضاحاً لعلاقته بالشعر الذي إن كان للتصوف مراحل نشأة، ففي مصاحبته للشعر وبيئة أصحابه من الشعراء الصوفية، حتى كانت لحظة المخاض التي عنها كان الشعر الصوفي قد انطلق إلى النور، ملازماً كلٌّ منهما للآخر، "فالصوفية تجربةٌ في النظر، وليست تجربة في الكتابة، لذلك لجأت إلى الشعر في التعبير عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية أعلى طرائق التعبير اللغوي، من حيث أدواتها التعبيريّة التي تتقارب إلى حد التعامل مع كثيرٍ من المفهومات الصوفية، يعمل الشعر على تحرير الإنسان وتنمية داخله، والنظر إليه على أنه مبدع، وتكشف لغته عن باطن الذات الإنسانية، حيث تحيلُ إلى الجمال فيها، فهي لغة الإحالة إلى الخيال، حيث يعدّ المجاز جوهرها"[2]، كما إنّ لغة الشعر إيحائيّة قلبيّة، تتخطى الحدود المألوفة للُّغة

---

(1) الآلوسي، عادل كامل. (1991م). الحب والتصوف عند العرب، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ص23.

(2) حسانين، العبارة الصوفية، ص25.

المعتادة في الخطاب المباشر؛ فهي لغة الخيال، تموجُ في السطح لتغوص في أعماق اللاوعي، ذلك الحقل الثريّ –فتعبر بذلك من الثبات إلى الحركة، من المحدود إلى اللاّمحدود، فهي مثقلةٌ بغرابة المجاز، ولا مألوفية الصور؛ لكنها عند الاقتراب منها –بمدخلٍ صحيح- يُصبح ما كان غريباً قريباً من أعماقنا، ويتحوّل النصُّ إلى فيضٍ من الدلالات، وذلك عكس لغة التأليف في قضايا الشرع، تلك التي توضح الأمر بشكل قاطع ومباشر ولا تتطلب من اللغة غير جانبها النفعيّ بوصفها حاملة رسالة، بينما اللغة الصوفية لا تطلق منها إلا صوراً، فهي تعبير جموح الخيال للبحث عن المطلق، وبالتالي فإنّ هذا التعبير يجب أن يتـ م بما لا ينتهي : بالإشارة والرمز والمجاز؛أي وسائل اللغة الشعرية "[1]. "يعني ذلك أنّ اللغة الصوفيّة هي –تحديداً- لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيءٍ فيها يبدو رمزاً : كل شيءٍ فيها هو ذاته، وشيءٌ آخر؛ الحبيبة مثلاً هي نفسها، وهي الوردة أو الخمر أو الماء أو الله؛ إنها صور الكون وتجلياته، فالأشياء في الرؤية الصوفية متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة؛ وهي –في ذلك- تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء هو ذاته لا غير "[2]. ومن هنا جاءت سببيّة ولادة التصوف في رحم الشعر، تناسقاً لما بينهما، من مكاشفات وتعدد التأويلات، التي هي غاية الخطاب الصوفي، في سريّة مناجاتهم لله تعالى، كما أنّ "في القصيدة توهّجٌ روحيٌّ حتى الانتشار وتركٍ لكلّ الأشياء الماديّة والهيام بنشوةٍ عارمةٍ لا يسعها الكون المرئيّ والمحسوس لتلك الذات الإلهية"[3]. ناهيك عن أن الشعر غنائيٌّ في ذاته، فوافق هذا الشيء طبيعة التصوف الباحثة عن جمال الصعود الأفقي إلى الله، الذي يشبه اللحن والموسيقى في التعبير عن مكنونات هذا المعنى المقدّس في الشعر.

---

(1)حسانين، العبارة الصوفية ، ص24.

(2) أدونيس، علي أحمد. (1992م). الصوفية والسرياليّة، ط1، دار الساقي، بيروت، ص23.

(3) الباسط، سميح. (1996م). الأغاني الوصفية عند أهل التوحيد، (د.ط)، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ص1.

ولمّا كان التصوف موقفاً لروحانيّة الشعر، فقد وجدنا كثيراً من أهله يتغنّون بحبِّ الله وتمجيده، ولم يكن ثمّة خطاب وجداني أجمل من الشعر على شفاههم ليترجم لواعج قلوبهم العابدة، فهذه رابعة العدوية تعبِّر عن حبِّها لله قائلةً:

"أحبك حبّين: حُبّ الهوى وحُبّاً لأنّك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا "[1].

وهاهو الحلاج، يعبر عن حبه بطريقة مغايرة، فإذ به يشعر بالاتحاد المباشر مع الذات الإلهية، في حالةٍ صوفية خاصة يتلذذ بتوهجها في روحه، فيقول:

أنا "من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا"[2].

وكذلك ابن الفارض، في حبه لله، حيث نراه مُنصِّباً نفسه إماماً لكل الباحثين عن رضا الله، ومحبته الكبرى، وكأني به موقنٌ تماماً من عظمة هذا الحب في قلبه، حتى بدا فقيها لمن أراد سبيل الوصول إلى قرب الله:

"نسخت بحبي آية العشق من قلبي فأهل الهوى جندي وحكمي على الكل
وكل فتى يهوى فإني إمامه وإني بريءٌ من فتىً سامع العذل
ولي في الهوى علمٌ تجل صفاته ومن لم يفقهه الهوى فهو في جهل "[3].

إذن فهذه صورة العاشقين في حضرة الله، يناجونه شعراً صادقاً، تتمثل في ألحانه وصوره، مشاعر التوحد والخلوة الطاهرة، وصفاء الوجود المرتجى لديهم، وعلى هذا المنحى سندخل إلى دراسة شعر (محمد ضمرة) في بعده الصوفي

---

(1) المكّي، أبو طالب، محمد بن علي، قُوت القلوب في معاملة المحبوب، (د.ط)، ج2، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ص57.

(2) الحلاّج، الحسين بن منصور . (1984م) ديوان الحلاج، صنّفه وأصلحه : كامل مصطفى الشيبيّ، ط2، دار آفاق عربيّة، بغداد، ص77.

(3) ابن الفارض، عمر، ديوان ابن الفارض، (د.ط)، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص174.

والوقوف على أبرز التوجهات والإيحاءات الروحية فيه، ففي قصيدة (شواهد) يعبر الشاعر (محمد ضمرة) عن حبه لله الذي بلغ من نفسه كل مبلغ، وإلا فما سبب هـذا التجلي الصوفي الذي نلحظه أمامنا؛ فوجه الله يتمثل له في كل من يلتقي بهـم مـن البشر، فهو في حالة فناءٍ عميق في ذكره، فحتى في مظاهر الكون من ليل وخطوط وألوان، يحس أن الله يشكله لمراحل أعمق من عشقه إياه، ويـشير إلـى مـصطلح المكاشفة بينه وبين من هم مثله هائمون في ذات الله الطاهرة، وهذا ما نجده في لفظة (تكشف)، و(الشهادة)، فلا شيء يحزنه، إلا هدفه السامي نحو إلغاء هذه الحجب مـا بينهما، عساه ينال لذة القرب المنشود في حضرته، وهذا ما دلـت عليـه عبـارتي (غياهيب الفضاء)، وعبارة (متى سأبصرني يغطيني رضاك)، فإننا نلمس من كـل هذا، رغبة جامحة، نحو التطهر من أ دران الدنيا وسوءاتها لبلوغ تلك المرتبـة فـي روح الشاعر المشتاقة إلى أفق العشق الإلهي:

"في كل وجه
لا أرى أحداً سواك
وسواي مفتونٌ
بما صاغته مكتملاً يداك
لا الليل هرّبني
بعيداً عن خطوط
حدّدت لوني
وأسفاري التي
في البدء خطّتها يداك
أو لو نهاري شف
عما رجَّعت قدراً سماك
فرأيتني بالغيب مستوراً
وغيري قد تكشَّف
بالشهادة والشواهد مبصرهْ
فمتى ستبحث هذه الأجساد

عن توتٍ
يغطي عورة السوءات
حين يغادر الزمن المجرح بالخطايا
دقة التوقيت في الساعات
ثُمَّ يدلج في غياهيب الفضاء
ويقتفي أثراً
ترصَّد في شريط الذاكرهْ
ومتى سأبصرني
يغطيني رضاك"[1].

وهاهو في قصيدة (لحظة مكاشفة) يسوق لنا صورة مكاشفته لله تعالى، وبلوغه مرتبةً أعلى في عشقه، مشيراً إلى مصطلح الخلوة من خلال لفظة (بخلوتي المتزيّنة)، وهي اصطلاحٌ صوفي يدل على حالة الأنس التي يحياها الشاعر في قربه من الله، وهذه الحالة توجب عليه أن يظهر بأجمل مظاهر الجمال والسكينة أمامه، فلفظة (المتزينة) توحي بذلك، فإنه يستشعر جمال الله في مرآة نفسه، فيهب للقاء المحبوب بما يليق بحضرته، هذه الحضرة الإلهية التي تجعله قوي المشيئة، ثابت العزم إزاءهارات الخطايا والذنوب، حتى يحظى بصفوة هذا العشق، وينال في النهاية اللقاء المرجو مع ربه، حينما تلتغي بينهما حواجز الغيب على حد تعبيرِه كما في عبارة (فكشفت أغطية) و(تائر من شفيف النور)، وما هذه التجاوزات المكانية والبصرية، إلا نوعٌ من الشعور المبصر لذات الله، يشعر فيها الشاعر بأنه يرى الله، فحين يقول "تساقطني يقيناً"، نتأكد بأنّ اليقين رهان على الحضور الإيماني، ومن خلال لفظة (تلون صورة)، يقودنا الأمر إلى أن نقول برؤية الشاعر نحو (الكمال)، عندما كان الكمال لله وحده، أيقنَّا أنّ (محمد ضمرة) يعيش في دائرة العبور الفكري التي ترسم له شكل حضوره (هو)، عند المحبوب –الله-، ومدى ما وصل إليه من كمال العبودية الخالصة تجاهه، وبالطبع فهذا العبور، هو مفاتيح الثقة التي

(1) ضمرة، عرس الروح، ص56، 57.

يلتقط إشارتها من الأحداث والسلوك الذي يرى أن الله وراء وضـــعه فيهـــا، واســـتحقاقه لمحبته كلما أحسن معادلة الكمال السلوكي إثرها –إذا صح التعبير-:

"فككت من جسدي هواي
أمام روحي في المساء
بخلوتي المتزينهْ
وحدي
لعلي بالبصيرة أستشف حضوره
في حضرتي
وأرى المنارات التي أغوته
بالإبحار نحو سواحل
نادت عليَّ
بجرأة فتانة متفتحهْ
تُغري خطاي
لكي أهز مشيئتي
حتى تساقطني يقيناً
في نفوس أربكتها مفرداتٌ
ساقها التيار
من كل الجهات المنتنهْ
فكشفتُ أغطيةً
ستائر من شفيف النور
فاندلعت قوارير البنفسج
فوق مصطبتي
تلوِّن صورةً
قد شكلت ولدا
تزاحمه عصافير الأصيل
عبور قنطرة إلى ظل أمين"[1].

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص107، 108.

وفي قربه من الله، تتجلى لحظة الخشوع ويصبح الصمت في حضرته، غاية لطهارة الروح، والإقرار الخالص بطاعته، والشاعر إذ يشتهي (لونه)، إنما يشتهي حياتـــه الـــدنيا عندما يجعل منها طريقه إلى الآخرة، وما صمته إلا بوحٌ من نوع آخر، فخلفه موجٌ مـــن الذكر والوجد في حب الله، هذا الحب الذي يجعله يستشعر تلك الألحان الصوفية التي تمتد في خواطره بامتداد ابتهاله إلى محبوبه، فينجلي منطق المسافة بينهما، وينزل نور الله في مرآة قلبه، وكأننا أمام حالة (اتحاد) صوفية، ما بين الـ شاعر وربه، فلفظة (مرايا القلـــب) تُشير إلى حد ما، إلى هذا الاتحاد، ليرى كل منهما نفسه فـــي الآخـــر، فكلاهمـــا مـــرآة لمحبوبه، ويؤكد الـ شاعر حرصه الشديد على دوام هذا الحب، باكتساب رضـــا محبوبـــه، فيصبح الرضا محط رجائه له كلما توجه إلى لقائه، وهنا، يضعنا الشاعر أمـــام لحظـــات شعوره بموعد اللقاء، ففي الوقت الذي تصيبه رعشة الشوق فيه، ويتسارع الـــدبيب فـــي دمه، وتتجنح روحه بالنور، يوقن أن مقدم المحبوب ممكـــن في هذه اللحظـــات الربانيـــة، لموافقتها حضرته البهية المفعمة بالسكون والطمأنينة كما تشير لفظتا (الروح) و(ومضة):

"بقربك أشتهي لوني
وصمتي موجة
تغري خشوعي
كي تقر بطهره عيني
وما عندي سواك
فقد ملأت خواطري
شغفاً
يُداعب لحنه لحني
قريب حينما أرنو
وتنزاح الستائر
والبشائر ماثلاتٌ
في مرايا القلب
تجلو شمسها ظني
وقد لاحت بواكير الهوى
تمشي دبيباً
في دمي

فتهبُّ روحي للضحى
تجري
تطارد ومضةً مني
فخذ ما شئت
واترك لي رضاك
يعيدني نزقاً
ويمسح ظلمةً عني"[1].

ويستخدم الشاعر لغة خطابية خاصة، توحي بالطمأنينة والرقة في حضرة الله، هذه اللغة التي ما إن أنعمنا النظر في معجمها اللغوي حتى تتراءى لنا قدسيتها التي تتناسب وعظمة المخاطب من هيبة ووقار، وهذا ما تؤكده لنا مضامين معجمه الصوفي هنا من ألفاظ عميقة مثل (السر، الصمت، المعنى، النشيج)؛ فصفات الله هالة تضيء أسرار الوجود، وحكمة الحياة، والشاعر بذلك الخطاب يريد أن يغوص في صفات محبوبه، بتمثله لصفاته أولاً، وبإدراكه لخطاب محبوبه ثانياً، فلا يود أن يدرك معنى ما يقول، إلا هذا المحبوب الذي به يلمس وصوله إلى خلايا الحياة؛ أي أسرارها، وهذا لا يكون إلا إذا استطاع بالفعل أن يلملمها، فيعرف ذاته الطاهرة، ليتسنى له فيما بعد أن يعرف ذات الله وصفاتها العليا، ويقرأها سطوراً تنظِّم حياته وهدفه فيها، وهو التأمل في الوجود، والتدبر بإلحاحٍ دائمٍ في صنع الله الذي أبدعه، ومن ثم فإنّ الشاعر يشير إلى استفهام الإنسان عن أمر خالق الكون، بعبارة (وحيناً تلجلج في السؤا[illegible]) ويشير إلى عظمة الخالق، فما احتجابه إلا دليلٌ على ذلك، وأنه فوق كل تصور، كما أن هذا الاحتجاب اختبار لمن أحب الله وأراد أن يراه، والإخلاص في هذا الحب هو السبيل لاختراق ذلك الحجاب والفوز بقرب المحبوب، حين يصبح ظل الله المصدر المعين الذي يستقي منه العاشق نبض معشوقه وفصاحة ضميره، وبالتالي تتسع طبيعة مشاعره وانطباعاته تجاهه ومحاولة السير نحوها بفصاحة العشق:

"أناديك سراً وبالصمت

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص105، 106، 107.

يا اسماً تعالى
ومعنى صريحاً
فأدركَ أن الوجود تهيأ لي
مُصغياً لابتهاج الكلام
بما تشتهيه
وما أبتغيه
كأني شحنت المدى بالنشيج
سرى في خلايا الحياة نداء
تكسر فوق صداه الصدى
فلمته ريح
ليصبح ريحا
وأعرف أني عرفتك لفظاً
تجلّى صفات
أراها تؤنِّثُ بَهْوَ المكان
وترصد عمق المسافة
بين الزمان
وبين الزمان
فناديتُ حيناً
وحيناً تلجلج فيّ السؤال
ولكنّ قلبي ظلّ لحوحاً
عرفتك منذ احتجبت
وراء العيون
وألقت سماؤك
ظلاًّ على الماء
فانتشر النبض في كلِّ حيٍّ
حتى تكلّم فيّ الخليط

وسوىّ لساني
فصرت فصيحاً"[1].

ومن لحظات الصوفية التي تكشف لنا أبعاد تساميه في معرفة الحقيقة، لحظة الحضور الإلهي التي يصبح الوقت فيها مجرّداً من الماضي والمستقبل، فلا تمثل أمام هذا العشق ومعشو قه إلا صورة العالم الحاضر بينهما، هذا العالم الذي ينفصل فيه العاشق عن كل معطيات شعوره بما حوله من م حسوسات واقعيّة، فيصبح جسده مرآةً لا تلتقط إلا شعاع الذات الإلهية التي بدورها تستشف وعيه الكامل نحوها، ليكتمل الحضور بصفائه وبهائه بعيداً عما يمكن أن يقطع لحظ ة الوصول والتجلي الروحي فيها، وهذا ما نلحظه حقاً في قصيدة (حضور)؛ فعبارة (حاب الصمت)، تشير إلى الجو الملائم الذي يتم فيه تشكل حضوره مع الله ، والرحاب بمعناها الصوفي تحيلنا إلى سعة هذا الحضور، وبالتالي عظم الحب الذي تختزله مساحة هذا اللقاء بينهما، ولفظة (أجوبة) و(صاخب)، إنما تقودنا كل منهما، إلى نفوس البشر التي ابتعدت عن حقيقة حُبّ الله، وراحت تخوض في جدلية الشك والنكران، بل وتهزأ بهذا العاشق وحضوره المستحيل مع الذات الإلهية، ولكنه يهزمها، عندما يصبح غيابه حضوراً ولقاء بهذه الذات، ويتمخض عنه اتحاده فيها، كما في عبارة و(أنا المركب من هوى لونين)، والحجاب الذي يفصل بين هذين اللونين إنما هو صورة الله العظمى، لا حبه وروحه، وما العتاب إلا دليل على حصول هذا الاتحاد بين لون الشاعر –روحه، وبين لون الله –روحه العليا-؛ فالعتاب مؤداه رفع العوائق بين الحبيبين، ومن هنا فهو يساوي طيب العشرة وسابق المعرفة بينهما، إذن فالعاشق قد وصل حقّاً إلى معرفة الحقيقة التي أشار لها بعبارة (صبغ الحقيقة)، التي تعني اطّلاعه على نور الله الأعظم:

"وسألتني
إن كان يُدهشني سؤالك
قلت: إني في رحاب الصمت
صوتي تائب

---

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص46، 47، 48.

وكرهت أجوبة
يرددها كلام
بالرتابة صاخب
فمن الذي صبغ الحقيقة؟
واستهان بما يجيب الحاجب
من قال: إني في غيابي غائب؟
أو قال: إنك في حضورك حاضر
وأنا المركب من هوى لونين
بينهما حجابك ساتر
وإذا خلوت بدمعتي لحضوره
فأراه في رفق المحبِّ يعاتب[1]

ونلاحظ في النص السابق ورود اصطلاحات صوفية عدة غير لفظ (الحضور) مثل: (الحقيقة/الحاجب/الغيبة-غيابي/ الاتحاد-المركب/ الخلوة-خلوت/ ساتر-ستر المحبين) وهذا إن دلَّ على شيء إنما يدل على جمال المكان الصوفي الذي استنفد جميع الشروط للقاء المعشوق -الله تعالى، كما أن الفعل (سألتني) يشير إلى طول اللقاء الذي تم، فالسؤال يريد جواباً، والجواب يوجب الإيضاح والبيان، وهذا يحتاج إلى وقت طويل إلى حد ما.

ولا يفوتنا أن ندخل في هذا الصدد إلى قصيدة (حفيد الشوق) التي بلغت تسعاً وتسعين مقطعاً، وهي أطول قصائد الشاعر على الإطلاق في جميع دواوينه، وإذا وقفنا قليلاً وتمعنا في دلالة العدد (99) في تكوين هذه المقاطع، نجد في النهاية سبيلاً يقودنا إلى (أسماء الله الحسنى) البالغة (تسعاً وتسعين اسماً)؛ كما أن القصيدة من أولها إلى آخرها ذات نفحة صوفية خالصة، ولم تخرج عن كونها في هذا الإطار، وفي القصيدة إشارةٌ واضحةٌ وممتدة لجدّه لأبيه الذي كان في مشاعره واتجاهاته صوفياً معتدلاً، فحين عنون القصيدة بـ(حفيد الشوق)إنما عنى بذلك أنه حفيدٌ صوفيٌّ لجَدٍّ صُوفيٍّ الذي هو الشوق هنا؛ ولننظر مثلاً إلى أحد المقاطع في هذه

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص146، 147.

القصيدة الصوفية؛ حيث نرى الشاعر متجليّاً في الذات الإلهية إلى أبعد الحدود؛ فهذه الذات هي شبيهة ذاته وجسده ثوبٌ يضمهما معاً، ولذا فهو في حالة ذهول شديد من انشطار هذه الذات العليا عن جسده وذهابها في لحظةٍ من لحظات التأزم الروحي والسلوكي لديه، فيقلقه الأمر فيحاول أن يتداركها بما يمنع انشطارها، فيسكرُ في معاني الذات الإلهية مُستشفاً منها قدرته على موصلة الاتحاد فيها، ليصل إلى مرحلة (الشَّطح) التي يقابلها في القصيدة لفظة (الجسور)، وهذه المرحلة هي التي تضمن توازنه مع ذاته المنشودة في المعشوق، ولهذا فهو حريص على حدوثها وظاهرة الشطح تستلزم ثلاثة محاور متوازنة متلاقية معاً، فهي تستلزم السكر والوجد والذهول والنشوان، التي تساعد على إطلاق القدرات الكامنة في الأعمال وذلك مروراً بحالة التأزم العارم وتصعيد الوجد باللاّشعور والتوتر الروحي وتحطيم الذات وتجاوزها في لحظات الانخطاف، والشطح يمثل حالة خروج من مأزق الاختناق الروحي المتأزم وهروب من لحظة الانفجار بسبب نقص قدرة الصوفي عن الضبط الذاتي لتوتره الروحي وعدم قدرته على الكتمان"[1].

ومن هنا يتراءى لنا هذا الاختناق الروحي المتأزم في نفس الشاعر، من خلال لفظتي (الغيظ، والقيظ)، والفعلين (عضَّني، ويفري)، ويتصاعد هذا التأزم حتى تحول دونه أسباب الحضور الصوفي التي ينشدها؛ فلفظة (قشور) و(مقفلات) هي معادل صوفي لشعور الضياع والحزن اللذين يحياهما بعيداً عن ذات معشوقه التي تذهله برحيلها،ولا ندري لماذا؟!،فيشتد تعلقه بها إلى أشد ما يكون شوقه إليها، كما نلحظ هذا التبرير في لفظة (شهوتي)فهي شهوة الارتباط بهذه الذات الإلهيّة، التي تفسر في ذهابها تحطمه في حال انسحبت كليّاً منه:

"إلى أين تمضي إذن يا شبيهي
وقد عضني الغيظ
والقيظ ما زال يفري جذوري
إلى أين يا من تساكنني في فؤادي؟

---

(1) مشول، أحمد. (2003م). قراءة بعنوان: الاتحاد المستحيل، مجلة الموقف الأدبيِّ، العدد384، السنة الثالثة والثلاثون، دمشق، ص169.

وما جسدي غير ثوب لنا
ضاق حتى مللت
وسيم القشور
إلى أين نمضي إذن
ودروب الهوى مقفلاتٌ
وما من جسور
تشير إلى شهوتي بالعبور
فأين سنمضي إذن يا (أنا)؟؟
ولم يبق لي حاضرٌ في حضوري"[1].

ويظل الشاعر حريصاً على مواصلة هذه الذات لروحه المتلهفة إلى الارتقـــاء، والارتقاء هنا إسقاطٌ صوفيٌّ لمكاشفته إيّاها فوق حدود الوجود، أي مكاشفته لـــذات المعشوق –الله تعالى– ومن جانب آخر فإنه يشعـ ـر بالتغاء الحدود بينه وبينها، كمـــا في عبارة (أختصر المسافة للسماء)؛ حيث يعيش حالة صعود متواصل فيها، فينهي تأزمه بانقطاعها عنه كما سبق، والشاعر هنا يرسم لنا عالمه الخاص به وبأمثاله من الذائبين في عشق الله، حيث يعرج إلى مقام العشاق كما في بدايـــة المقطـــع الـــذي سنشير له، ومن ثم يرى وجوههم التي أشرقت من حوله، فإذا بها تتحرَّر من قيـــود الدنيا وآلامها، فيتمنى أن يصل هو الآخر إلى مرحلة (الربّانيّة) كما وصلوها هـــم؛ فعندما يقول (أمزق طينتي؛ فهذا يعني أن صعوده لم يكن قد تفانى كليّاً في الخـــروج من معالم دنياه والوصول إلى مرحـ ـلة الحلول التي تساوي مرحلـــة الربّانيـــة، التـــي استنتجناها من عملية (تمزيق الطين)؛ أي الترقي الوجودي نحو الله، فكلمـــا حـــافظ على حلول الله في قلبه، ازدادت فرصـ ـته للارتقاء الصوفي أكثـــر، وبالتـــالي بلـــوغ السعادة، ومحو حدود النفس الضيقة في تطلعاتها:

"واصل حضوري بارتقائي
فوق أوصاف الوجود
هذا أنا في حضرة العشاق

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص28، 29.

أختصر المسافة للسماء
وأقتفي روحاً....
تضيء بروحها المعراج
في باب الصعود
هذي الوجوه كما النجوم
تشع بين جوانبي ولَهَاً
فأقرؤها تحلق في الفضاء
كما تريد بلا قيود
فمتى أمزق طينتي؟
وَأهُدُّ عن نفسي حدودي"[1].

يقودنا الفضاء البصري في عبارة (وأقتفي روحاً....) إلى أن هذا الامتداد في الحذف، إنما هو امتداد للصعود الروحي الذي طال بتزامنه مع مرحلة الحلول الإلهي في جسده، أي أن نجاح عملية الصعود كانت في طبيعتها صعبة وطويلة، لا يرتقيها إلا من بلغ مدارجها من الصفاء والانطلاق الوجودي في تأمل صفات الله، وهذا ما حدث مع الشاعر، فهو وإن ارتقى بصعوده نحو ذات المعشوق، إلا أنه لم يدرك منابعها جميعاً، ولهذا فصعوده مستمر لإدراكها كلها، كما يوضح الفعل (أقتفي) هذا الأمر، أما الفعل (تشع) يوضح لحظة الإشراق المرافقة للصعود الروحي، وأن اتحاد الصوفي امتدادٌ لاتحاده بأرواح العاشقين أمثاله.

وفي مقطعٍ آخر من قصيدة (حفيد الشوق)، يشير الشاعر إلى منابع صوفيّته التي استقى منها مبادئ رؤياه الروحيّة، فإذا بجدِّه هو المعين الرئيس الذي يحيا به أجواء تجلّيه مع الله، وكأنّ الشاعر إذا ضعف اتّحاده مع الذات الإلهيّة، استعان بذات جدّه مستمداً منها موسيقى الإشراق الإلهيّة، التي تعطيه اتّصالها الممتدِّ في أنواره القديمة، فينهض بها نحو دروبٍ كُلّها أوتارٌ تعزف أوراد جدِّه في داخله، فتنشأ قوّة خفيّة مبعثها (الشغف)، وما هذا الشغف إلا مركزه من روح جدّه التي تقف دوماً إلى جانبه، في ساعات تواصله الصُّوفيِّ مع الله، هذا التواصل الذي يعبِّر عن جانب

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص48.

الألحان في الكون الربّانيّ، حين تصبح لغة الجذب لحضور المعشوق، ولهذا فهو منسابٌ في مجرى هذه الثيّمات الصوفيّة المنغّمة بفتنة الذهول في عشق الله، كما نلحظ ذلك في الفعلين (انساب) و(يلثمني)، أمّا لفظة (الفتنة) –فهي لحظة السعادة باستعادة إشراقهِ المتناهي مع أوتاره –التي تعني هنا سرَّ (ترقِّيه) بين الأحوال والمقامات التي صوَّرها له جدُّه، فمن هنا يرتكز معناها الصوفيّ، "فالشاعر متحّدٌ بمرقىً صوفيٍّ جديد يؤكد فيه تحول الكون في كينونة الشاعر إلى احتفاليّة موسيقيّة مدوزنةٍ من لدُن خالق عظيم، بحيث تسري الألحان في روح الشاعر وتغسل ذاته بطهارة النغم القدسيّ الذي تبعثه السّماء في نفوس البشر، لكن سرعان ما تدخل الأنا الصوفية لتذويت هذا المشهد الموسيقي والبحث عن نُدية الشاعر الصوفيِّ أمام الموسيقى الكونيّ ؛ الذي يُرتِّعم فنيَّاً أنه قادرٌ على تشويش هذا الانسياب الموسيقي الكونيّ إي إظهار عجز البشر عن فهم الكُنه السماوي المموسق، وليس لهم إلاّ الاستسلام للرقص النورانيِّ البهيِّ والذوبان الإيمانيِّ المكتمل في لحن الوجود "[1]. وهذا ما تجلّى أمامنا هنا:

"أنا في هيئتي وصفُ
-بلا فخر- أنا الشوقُ
حفيدُ الشوقِ
يجري في دمي معناي للأنوارِ
حيثُ يُريحنا السَّبْقُ
وبي شَغَفٌ يُقيّدني إلى الأوتار
تقطعني يدٌ عزفت
وفي ألحانها عنق
كذا أنسابُ في مجراي
متَّجهاً إلى مُثلي
وفوق وسادتي الأشعار

---

(1) عيسى، راشد. (2006م) الخطاب الصوفيِّ في الشعر المعاصر، ط 1، وزارة الثقافة، الأردن، ص120.

يلثمني على ورقي
بكامل فتنتي العشقُ"[1].

وهاهوالشاعر يجعل من جرار الخمر وكؤوسها رمزاً لمحبَّة الله وصفائها؛ فلفظة (الحنان)، هي مرادفٌ لنشوة اللقاء الإلهيِّ، ولفظة (الجرار) هي الأخرى مرادفٌ لنور الله الذي ينسكب دائماً على قلوب عاشقيه، ولطالما كانت (الخمرة) عند الصوفيين ذاتمَعنىً خاصٍّ عميق، ارتبط بالسُّكر في صفات الله و تمثلها في مقاماتهم وأعمالهم، "فالمحبَّةُ الإلهيّة هيموضوع الإسكار، وهي البديلُ الخمريُّ الذي يُسبِّب النشوة والفرح الروحيِّين، والصُّوفيُّ، في حالة وجده بالمحبّة، أو في حال تجلِّي الحقِّ عليه بالمحبَّة، يغمره فيضٌ من اللّذة الروحيّة، تـ طغى على كُلِّ كيانه، ويستثير الانتشاء بها، حركةٌ في الباطن لا يتمكن من مدافعتها، فتظهرُ العربدة على الجوارح، تفريغاً لهذه الحركة الانتشائيّة الباطنيّة، ثمّ لمّا تزول عنه مُنازلة الحال، تعودُ جوارحه إلى السكون مصحوبّة بالاسترخاء والهدوء "[2]، ولهذا فالشاعر مأخوذٌ بخمرة هذه المحبّة ليطفئ عطشه للقاء المعشوق، فإذا به يعيش حالةً من التمزُّق الوجوديّ، فهو ضائعٌ، وما لفظة (الزمان) و(العواصف) و(الرّمال)، إلاّ تباينٌ ثلاثيٍّ لتآمر الزّمن والمصائب ونفوس البشر العاتية عليه، ولهذا يلجأ إلى الله طالباً منهُ أن يسكبَ محبَّ تَهُ في (صفو دِنانه) الذي تكسَّر؛ أي قلبه الذي حطَّمتهُ هذه التباينات الثلاثيّة، عساهُ أن تعود إليه تشكلاته الأولى، ويرجع مخموراً في محبته، غائباً عن كلِّ شيءٍ إلاّ عن مثوله أمام عرش المعشوق:

"اسكب حنانك من جرار الحُبِّ
واملأ أكؤسي ممَّا تشاءُ من الحنان
فلُعابها قد جفَّ
من حرِّ الحياة
ومن مرارات الزمان

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص24.

(2)عودة، أمين يوسف . (2001م).تجليّات الشعر الصّوفيّ قراءةٌ في الأحوال والمقامات، ط 1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ص338.

وتجرَّأتْ منها العواصفَ
حينما دارت عليها بالرِّمال
وكسَّرت من حولها صفوالدِّنان
فبقيت منتظراً رُوائي
من صفائك حينَ تقتربُ الأماني
فاسكب صفاءك في حضوري
وابتعث روحي من الأصقاع
يا عطرَ البيان"[1].

وفي منحىً آخ ر يضعنا الشاعرُ أمام تجلٍّ صوفيٍّ مشرق مبعثهُ الشوق إلـــى الله، ناهيك عن أنّه يجعل من نفسه مرآةً لصفات الله؛ فلفظة (الأضواء) تدلُّ على جمـــال المعشوق الذي يتطلّع إلى حسنه في هذه الذات البشريّة –ذات الشاعر-، التي هـــي محطُّ عنايتَه، فبدت كأنّها عالمٌ يتنزل الله فيه، ولا شكَّ أنّ العاشق هُنا غـــارقٌ فـــي نورانيّة المعرفة الرّبانيّة، والتي تُرادفها في النّص لفظة (الأشواق)، ومن المعروف أنّ الأشواق لا تنعكس إلاّ من خلال شيءٍ متماسك تتناســـق فيـــه، وهـــي (المـــرآة التي=ذات الشاعر)؛ و"المرآةُ: تقابلُ صورة تمثيليّة، وهي تفسيرُ سبب الخلق وكيفيّة نشوء الكثرة عن الوحدة ... فقد شاء الحقُّ أن يرى عين أسمائه وصـــفاته، فأوجـــد العالم: مرآةً"[2]. وهذا يقودنا إلى توالي الاستجلاء بين العاشـــق والمعـــشوق؛ فـــالله يستجلي جمال صفوته في نفس عاشقه، كما في عبارتيّ تـ(ـرقص فـــوق مرآتـــي) و(يعاودني حضورك) والعاشق كذ لك يستجلي معشوقه –الله، فـــي كـــلِّ معطيـــات الجمال الروحيّ (الرقص- الأشواق-الذهول، الذي يقابله الفعـــل - تـــصعقني فـــي إسقاطه الصوفيِّ)؛ فالرقص احتفاليّ قلبه كلٍّ منهما للآخر، والأشواق هي لغة الحوار بينهما، والذهول هو حالةُ التجلِّي التي تجعله ما يكسرانإحساس الزمن فـــي لحظـــة حضورهما، فينكسر هذا الزمن، مقابل تعالُق اتحادهما الذي يقابله لفظة (الحيطان)، وما ميلانها إلاّ تبيانٌ لخمرة المحبّة الإلهيّة التي تجسّدت في حالاتها صفاءً يتمسَّك به

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص52.

(2) الحكيم، سعاد. (1981م). المعجم الصّوفيّ، ط1، دندرة للطباعة والنشر، ص500، 501.

العاشق ليدخل من خلاله إلى معرفة معشوقه والنجاة في قربه، كما تشير بذلك كلمة (مرساتي):

"رأيتكَ في انتصاف اللّيل
عند تقاطع الأضواء
ترقص فوق مرآتي
وحيداً كنتُ أستجليك
أسمعُ رعدة الأشواق
تصعقني فأسقط في متاهاتي
يُعاودني حضورك
أبصر الحيطان قائمةً تميلُ
بلا انكسارٍ مثلما جسدي
تراقص حينما أغفلت حالاتي
رأيتك فاعتصمتُ بما رأيتُ
يشدُّ من أزري صفاءٌ
نحو مرساتي"[1].

ويؤكِّد الشاعر أنّه في حضرة معشوقه تتلاشى مشاعر الخوف والرِّيبة، فصورة (الليل) هنا، هي تعبيرٌ عن مظاهر الضياع والذنوب، التي يودّ الشاعرُ أن يهرب منها، فتحاول ملاحقته، فيزداد قلقُه، ويرتعش حتى بدا وكأنّه متوجسٌ من كُلِّ ما حوله صغُر أم عَظَم، فيدرك في النهاية أنّ الله لا يحتاج إلى أجواءَ نُورانيّة لقدومه، فلا دعوى من النور الذي ينبعث عن مصباحه، فنورُ معشوقه يغني عن وجوده، والحقيقة التي يودُّ الشاعر أن ينبئنا بها، هو أنّ الصُّوفيّ يجبُ أن يكون ذكر الله ونداؤه، هو اللّبُّ الحقيقيّ لعقلهِ ومعرفته؛ فلفظ (النداء) رمزٌ لمصطلح الاتِّصال الصوفيِّ، حينما يتصل العبد مع ربِّه، بنورانيّة النفس بعيداً كُلَّ ما هو محسوسٌ، بالسماع أو اللمس أو الرؤية، فيكون نور الله موضع مركزه المحسوس الذي يتحكم بصلته بالكون وينتفي ما عداه، بحيثُ أنّ أيّ طارئٍ حوله يكون أشبه باللاَّ محسوس،

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص13، 14.

فلا يشعر بوجوده، أو قربه منه في كُلّ من المحسوسات الثلاثة التي ذكرناها، فجسدُهُ حينئذٍ مركزٌ لنور الله، الذي كي ينجح تمركزه، يجب أن ينقطع عمّا سواه، فما صورة الريح إلاّ شيءٌ ملموسٌ أحسّه، وما صورة السّراج إلاّ شيءٌ مرئيٌّ أيضاً أحسّه، وما صو رة (مواء القط) إلا صورةٌ لغفلته عن نور الله قبل أن يتيّقن حقيقة الاتصال به، وهو بالتالي شيءٌ سماعيٌّ، فسَّر مع باقي تلك المحسوسات الحالة التي كان يحياها الشاعر من حُزنٍ وتيهان، لم يتجاوزهما إلاّ بنداء الحقِّ الذي أصبح محسوسه الوحيد:

"سراجي على السطح
والليل في غرفتي ساكن
يقيم معي في زوايا
تناسل منها الظلام عجولاً
وقلبي بريح النوى داكنُ
يلازمني الحدس إنْ ماء قطٌّ
تخوَّف من وحشة العتم
أولجَّ في دربه واهن
فما نفع ضوءٍ على السقف
تسخَرُ منه النجوم
فترشقه بابتساماتها
وفي مقلتيَّ نداء المحبِّ
أجرني بومضك يا فاتن"[1].

وهذا المقطع الآتي يفسِّر لنا مراحل الشاعر في صوفيّته، فقد أدرك أنّ انبعاث رؤاه وتسامي خشوعه، إنّما يتمُّ بفهمه لمحبّة نور الله، وأنّ من خلاله يرى الجمال الحقيقيّ للكون في فرحهِ وحزنه، في دموعه وشمع ضلوعه، أي أسرار معرفته بالله، فلفظة (ناصعاً) توحي بأنّ الشاعر قد جعل من نور الله مدخلاً للتواصل مع الطقوس الصوفيّة، كما في لفظة (الجموع) ولفظة (الخشوع) و(الصُّنوج)، فكلّ هذه مجتمعةً،

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص37، 38.

توصلنا إلى حقيقةٍ مؤدَّاها التأويليُّ يؤكِّد أنّ نور الله هــو المكــون الأول لطقــوس العبورالانبعاث، نحو فلسفة الوجود وغاية الإنسان فيه، حينما يكون (يوم الرجوع) دافعاً لمرجعيّة هذا النور المقدّس وقراءة لمعانيه النّاصعة –وهذا النصوع لا يتراءى إلا إذا اكتمل تواصل العاشق مع مسيرته في أسرار الوجود، وحلّلهــا جمعيــاً مــن خلاله:

"واصل حضورك ناصعاً
بين الحضور وفي الجُموع
واصلْ حضورك عازفاً
أشواق روحي
علَّني ألقى خشوعي
وأسيلُ ما بين الصُّنوج مشاعري
وأرى السماء مضيئةً
مثل القلوب....
وحولها شمع الضلوع
ها إنَّني بين الغيوم
وقد وردت بظمأتي
ومُصيبتي يومُ الرُّجوع"[1].

وتأخذنا قصيدة (تجليّات)، إلى نظرةٍ صوفيّةٍ خاصَّةٍ نحو المطلق، فالشاعر يذوب بخواطره في (طلق الذات الإلهية،)جاعلاً منها ارتكاز اً لتوائم نظرته مع نفسه أوّلاً ومع الكون ثانياً، فهو في حالةٍ من الرياضة والمجاهدة الروحيّة التي يحــاول مــن خلالها أن يلج إلى (نور الله) الحقيقيّ، فالفعل (سكبت) والفعل (تصفَّد)، إنّما يبعثــان إصراره على المحافظة على ع شقه الرّبّانيّ فيصلب (أهواءه) وينوء بها بعيداً عــن طريقهِ حينما تحضر الوحدة الصوفيّة في يقينه، فما (زوايا الروح) إلاّ نقطة الاتصال المباشر مع المعشوق، ففي زوايا هذه الروح يرتقب مقدمه، وينظر في أقرب زاويّةٍ حلّ فيهكلي يتخذها مدخلاً إلى دواعي حلوله إيَّاها، فالله إذ يتحدّ بذاته مع عاشــق ه

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص47.

الصوفي على حد تعبير الصوفية، إنما يتخير أطهر موضع ينسجم وعظمته البهيّة، ومن هنا يقيم العاشق دعائم زواياه الأخرى وفقاً لمقتضى حال المعشوق من تطهير ومُجاهدة، ولذا يبرِّر لنا الشاعر مواصلته لمجاهدته الروحيّة، رغم كل الآلام والعلّب، فيصبر على كلّ مظاهر هذه الرياضة التي تحتاج إلى صلابةٍ وتضحية في سبيل لقاء المعشوق، فتصعقه الرؤى، ويتشظّى قلبه، والمهمّ أنّ الشاعر في طريقه إلى لحظة التسامي والحلول الرباني، فتلك الصعقات وذلك التشظي، هما تفسيرٌ لإعادة تشكيل ذاته في مشهد روحي، يبعث فيه ا القرب من المعشوق؛ فالفعل يحاورني دليلٌ على الحلول، فلا حوار إلاّ مع قريبٍ وهو كذلك يبعث فيها العُلوّ المتناهي –ولفظة (سحابة) توضح ذلك، وأخيراً فإنّ هذه السحابة معادلٌ صوفيٌّ (لفيض محبّةٍ المعشوق) على ذاته، لتحلَّ فيها، بعدما رأت استحقاقها لوحدته معها:

"لغيرك ما سكبت خواطري
لحناً يرشُّ النُّور والألقا
وعشقاً قد تصفَّد
في زوايا الرُّوح
من زمنٍ
وظلَّ ينوءُ بالأهواء منغلقا
وكنتُ إذا دعوتك
في رحاب النفس
تصعقني رؤى قلبٍ
تشظّى في فراغٍ
يبعث الأرقا
فأصغي لحظةً
والصمتُ وحيٌ
هاتفٌ كالطَّلِّ
فوق الرمل
يثري حالماً شبقاً

يحاورني السكون
فينتشي نبضي
كأنّ هواك في الأعطاف
قد خفقا
يثير سحابةً
فأمدّها روحي
لتغسل ما تكثّف
من بخار الران أو علقا"[1].

إلا"أنّ الوحدة ليست تعبيراً عن العزلة، فالصوفي متشاكل مع روحٍ كبرى، تومئُ له ويهرع في رحابها النفسيةيحاورها، يتسمّع لها، ويتقمص مجالاتها الروحية، القدسية العديدة "[2]. وليس هذا فحسب، بل "ويحقِّق ذوبانه الكلي، وهو راكضٌ في الرحاب يسحب أطرافه بعضه، ويحمل على كتفيه نجمه /ليكون صليباً ملتمعاً/عالياً مسعاه وتوقه لذوبان الآخر، إنّه يريد أمنية الاحتراق /الاشتعال الكامل، وفي تلك اللحظة يكون احتراقه ذوباً في المطلق، ويعودُ ذرّة رمادٍ في الفضاء المترامي"[3]. ولهذا يمكن القول: "إنّ حلم الصوفي في الاحتراق/الاشتعال هو أسطورةٌ أزليّة، لها صلةٌ بخطاب الخصب في الشرق الأدنى القديم، وحصراً في كنعان؛ حيث تمركز الفينيق المشتعل من وسط رماده، ليعاود حياته مرّةً ثانية، واحتراق الصوفي/ تجدُّدٌ وليس تبدُّداً، اشتعاله إضاءةٌ للروح، واتصالٌ مع المطلق، عبر استعداده النفسيّ للذوبان قُرباناً للآخر الذي يتصل وإيّاه الصوفي بالوجد وطغيان الهدوء"[4]. ومن هذا المستقى نجده قائلاً:

"وأركض في الرحاب

---

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص7، 8، 9.

(2) المعموري، ناجح. (2003م). المجاورة بين الصوفيِّ والأسطوريّ في ديوان "كأنّه فرحي"، مجلة أفكار، العدد179، المملكة الأردنية الهاشميّة، ص28.

(3)المعموري، المجاورة بين الصوفيِّ والأسطوريّ في ديوان "كأنّه فرحي"، ص28، 29.

(4) المصدر نفسه، ص29.

أجرُّ بعضي
حاملاً نجماً
تراءى في مدار النفس
كان يحرِّق الساعات فاحترقا
ولولا ومضتي في الروح ساهرةٌ
لظلّ هواي
في التغريب منزلقا
فما نسيت دموعي
ملح حرقتها
وريم الوجد منطلقٌ
يسابق هاتفاً
لمّا تجلّى الصمتُ
فكّ لسان رغبته
وراح يغازل الشفقا
ليسمع جوقة الأضواء
عازفةً بنشوتها صدى نغمٍ
يسافر في حنايا الشوق
مزهوَّاً بما نطقا
ولستُ كمن يخادعه السَّرابُ
فينتشي أملاً
يداعب حدّ حُرقته
كملهوفٍ لعاشقةٍ
تحدَّى الكيّ والغرقا
ولكنّي إليك ركبت عُمري
سابحاً كالرُّمح
مُختزلاً حنيناً

فجَّر الوجدان فانطلقا"[1].

ومن هنا فإنّ النّص السابق مشبعٌ برؤى التجدّد بعد الاحتراق في بوتقة العشق الإلهي؛ فلفظة (ومضتي) تعبيرٌ عن توسُّع رؤاه إزاء معرفة الله، فهذا الاحتراق زاده وعياً بجذب هذه المعرفة إليه كلَّما احتاجها في مشهده الصوفيِّ، ونجد كذلك إشارةً إلى مصطلحٍ صوفيٍّ ألا وهو (الوجد)، وإسناد لفظة (الريم) إليه إنّما يقودنا إلى كسر الحجب بينه وبين معشوقه، وأن أوراد الله أصبحت تتهافت على لسانه في أبهى تصوّراتها، وصورة الشفق هي في حدّ ذاتها تعبيرٌ لانعكاس جمال الله في نفسه وبقاء أثره في كل مكان يتأمله في وجده، أما لفظتا (جوقة/ونغم)، فتشيران إلى طبيعة المقام الصوفي الذي دخل في أحواله، كما وتؤكدان لنا في وقتٍ من الأوقات مجالس الصوفية المصحوبة بالأذكار والألحان الدينية التي تضفي قدسيَّةً وارتقاءً على مقاماتهم، وكأنّ الموسيقى هي الأخرى دربٌ من دروب اتصالهم ورحلتهم الروحية في الأفق الإلهي، فتأخذ موسيقاهم شكل مجموعاتٍ تردّد ما يردّده شيخها في جوٍّ من المناجاة والحركات الجسديّة الخاصّة، فالجوقة : هي مجموعة الأفراد الذين يرددون مقاطع معيّنة وراء شيخهم أو رئيس حلقتهم، والشاعر هنا يعيش حالة تناغمٍ مع مناجاة معشوقه، إلاّ أنّ هذا التناغم لم يكن في نشوته يبعث الأوهام وسراب الرؤيا ويغرق في اللاّمعقول، كما نراه في لفظتي (السراب، والغرق)، وإنّما كان مبعثاً للانطلاق نحو اكتشاف شهود أخرى من معرفة الله، التي يتنقّل الشاعر في مراحلها (كالرمح) على حدّ قوله، فيختزل ما يكتشفه حنيناً يواصلُ به رحلته اللاّمنتهية نحو لُبّ هذه المعرفة، فهو لم يزل منها بمرحلة الإقرار والحقيقة، ولم يصل بعد إلى مرحلة المشاهدة، فلفظ (الحنين) إقرارٌ بهذه المعرفة، ولفظ (الوجدان) إيقانٌ بحقيقتها، أمّا الفعل (انطلق)، فهو إيذانٌ بعبور مرحلة المشاهدة والإلمام بها ككل، ومن هنا يقول صاحبُ كتاب (الصوفيّة في إلهامهم): "ومعرفة الله عند السادة الصوفية على ثلاثة أوجه: معرفة إقرار، ومعرفة حقيقة، ومعرفة مشاهدة، وفي معرفة المشاهدة

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص9، 10، 11، 12.

يندرج الفهم والعلم والعبارة والكلام ..."[1] ومن هنا يستمر الشاعر في رحلته الروحية أملاً في أن تكتمل معرفة الله في قلبه، ويبلغ وجه المشاهدة منها؛ أي مشاهدة المعشوق على عين الحقيقة، كما هو في الاعتبار الصوفي، ففي قصيدة (غطاء الرمل)، نقف على وجهٍ من مجاهدته الروحية في سبيل بلوغ الغاية من رحلته في طريق اكتمال التجلي النفسي مع الله، وهذه الغاية لا تكون إلا من باب مجاهدة يذوب العاشق فيها أمام تصوُّره عن المحبوب، لـ يستطيع فيما بعد الوصول إلى تصوُّر المعشوق عنه، وبالتالي بلوغ معرفته، والفوز بمشاهدته:

"هو أنت
قد أطلقت روحك
في فضاءات
فعادت من قصور الغيب
بالنّبأ العظيم بشائراً...
حملت كتاباً
وقّعته مشيئةٌ
شاءتك وهّاجاً
تضيء أنامل الأشجار فاكهةً
تنفّس من رئاة بريقها
نَسَمٌ رحيقُ
فاهدأ إذن
يا شكل
واترك ثورة البركان هائجةً
فما زالت
تُجلجل بين أنحائي
وتفزعُ في سهول القلب قُبَّرةً

(1) الملطاوي، حسن كامل. (1999م).الصوفيّة في إلهامهم، ج 2، مطابع دار الجمهوريّة للصحافة، القاهرة، ص128.

وشكلك لا ينوءُ بحمل داخله
ولا بضجيج زحمته
وإن قدحت زناد شرارها...
فاسكن بنارك هادئاً
وبكلِّ هالات الوقار
فلن يكابدك اللهيب
ولا الحريق"[1].

فالشاعر في النص السابق يطلق روحه، والانطلاق لم يكن إلاّ بعد أنْ أدركت هذه الروح نفسها، ومن ثمّ جاءت الفرصة معلنةً توحدّها مع المعشوق، لتحدث المفاجأة المرتقبة وهي لحظة المشاهدة التي ينوّهنا إليها مدلول عبارة (النبأ العظيم)، إذن هي الهدف الذي سما إليه الشاعر في صوفيّته، وقد تحقَّق عندما قال (شاءتك وهّاجاً)، والله لا يعطي نوره إلاّ لعارفيه من أهل الحظوة، ولفظة (الفاكهة)، إسقاطٌ نورانيٌّ لنجاح مجاهدته في اقتناص أسرار الكلام، وكنوز العارفين، فقد بلغ إحساسه بالغيبة في كُنه المعشوق، فلم يعد يأبه لمصاعب الحياة والضياع اللذين كان يكابدهما؛ وهذا الشيء توقننا به لفظة (الشكل)، فهي الخلود النفسي بعينه، قد حمل في طيّاته سعادة الروح، واستمرار مشاهدتها المرجوّة للمعشوق، فتلاشت زحمة الذنوب والانزلاق فيها، وما عبارة (اسكن بنارك هادئاً)، إلاّ دليلٌ على جلاء الأحزان وهذه الذنوب عن نفسه ، حينما صقلتها (نورة البركان)، أي مجاهدته الروحيّة للقاء الله، وما صورة (القبَّرة) إلا تحديدٌ زمانيٌّ للحظة انسحاب الحيرة الوجوديّة عنه، وبالتالي امتداد (هالات الوقار) مكانها، والتي تعني هنا (الأنس بالمعشوق وبلوغه صفوة العارفين)، بالطبع فإنّ فوزه بمقام هؤلاء العارفين لم يكن ليحدث لولا مبدأ المجاهدة الصوفيّة في تنوّع مقاماتها لدى الشاعر، ولذا فهي "تعدُّ خطوةً هامّةً في طريق معرفة النفس، الموصلة إلى معرفة الله بما تقتضيه العلاقة بين العارف والمعروف، إنّ معرفة الله عند الصوفيّ تبدأ من معرفة الداخل؛ أي النفس، والطريق إلى هذه المعرفة، تأخذ شكل المجاهدة والرياضة الروحية اللتين

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص102، 103.

تعملان على صقل النفس وجلاء مرآتها حتى لا تنحجب عن مطلوبها بالكون، وما فيه من كدورات، فإذا ما استوى لها ذلك، عرفت ما لها من قيمة، وعرفت أنها قابلة للأخذ من مصدرها وبارئها بشكلٍ تلقائيٍّ ومبا شر، كما تستقبل المرآة المجلوّة الإشعاع، فينعكس فيها، وكما تنطبع صور الأشياء فيها دون نقص أو زيادة، وهكذا يصبح الصوفي قابلاً لأن يكون محلاً للإلهام الرّبانيّ يصل في أقصى مدىً له إلى حالة "الفناالمعروفة عند الصوفية، وفيها تتم عملية تلقٍّ ي الواردات التي تتجلّى في أشكالٍ عديدة، فمنها اللوائح، والبوادر، والخواطر،... وغيرها"[1].

وينطلق الشاعر إلى مرقىً آخر في نورانيّة المعرفة الصوفية، ألا وهي (نورانيّة محمد صلى الله عليه وسلم -)، متّخذاً منها معرجاً نحو اكتمال عشقه للذات الإلهية، باعتبار أنّ نبيّنا، المنبع الثاني لمجرى الوجود، ومسرى انتظام الناس في أرواحهم؛ فمنه تجلّى النور الكامن في الحياة، هذا النور الذي شقّ الظلام عن بصيرة العقل البشريّ، ليعرف الله، ومن ثمّ يذوب في عشقه، والبحث في حقيقة الوصول إلى مكان هذا العشق، إذن فنور محمد صلّى الله عليه وسلم -كان الطريق الأقصر إلى فهم محبّة الله، وسبيل الحظوة بحضرته، كما أنّ (الصلاة عليه) هي كأسهم التي يسكبون بها فيض الإلهام الرّبانيّ كلما استيقنوه في أنفسهم، ومن هذا القبيل يقول الدكتور عبدالوهاب أحمد : "أمّا في الفكر الصوفي فالنور المحمدي هو عين حقيقة الوجود الأزليّ، منه انشقت الأنوار الباطنة في ذاته العُليا بُدوراً، وتنزّلت علوم الحقيقة عليه، فهو سرُّ أسرار الفطرة الإلهية، وجوهر جواهرها، نبيُّ الأنبياء، ورسول الرسالة الأولى، وروح البعث الحقّيّ، وهو الفاتح للحقيقة، والخاتم للشريعة، رحمةُ الرحمة، وكنزٌ من كنوز الفيض الإلهي"[2]. "فالصوفيّة يعرفون نور النّبوة في مرتبة الوجود الثانية، ويأخذون أسرار معارفهم وأقدس مقاماتهم وأشواق أحوالهم عنها، والصَّلاة على صاحب الرسالة كالماء تقوّي النفوس، وتذهب وهج الطباع،

---

(1)عودة، أمين يوسف . (1995م). تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ص131.

(2)أحمد، عبدالوهاب أمين . (1999م)التراث الأدبي للحلاج الصّوفيّ، ط 2، دار المعارف، القاهرة، ص255.

وسرُّ ذلك في السجود لآدم عند قولهم "ونحن نسبِّحُ بحمدك ونقدِّس لك "[1]. وهذا ما تأخذنا إليه هذه القصيدة في تماهياتها النبويّة الصوفيّة:

"يا أيُّها الموحى إليك
بآيةٍ عدلت جمالك
هذا بياضك شفَّ
فاعترشت سواقي الياسمين جمالها
وغدت تظلّك من مفاتنها خيالك
وأراك تجري فيك أنهار الفرح
كنشيد فجرٍ
طال محبسه
فشق الليل
منطلقاً على قوس القزح
يفضي إلى غيمٍ
سيعشق ثمَّ يسقط
في عرين القيظ
فاكهةً لصبر المُجهدين
فبهم دُموع أصدأت نايا
تناءى صوته
في كلِّ نفسٍ
بين أودية الحنين
وأثار كُحل الأرض
أرسله غباراً
في وجوه الراحلين
وبقيت وحدك

---

(1) الورق، أبو العباس أحمد بن أحمد بن محمد . (1968م) قواعد التّصوّف، صححَه ونقّحَــه : محمد زهري النّجار، (د.ط)، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة، ص69.

في رؤىً تُذكي نصالك
قد هيّأتك الأرض للأفراح
وانتظرت هِلالك
وسواك يركض في الفراغ
وأنت في الأنوار
تنتظر اكتمالك
ولأنك المسكونُ بالأشواق
فافتح بابك السرّيَّ
تلق مباهجاً
قد أشرقت
لتحطَّ أجمل قبلةً في راحتين
ولأيّنا تحنو
فإنّا ومضةٌ قدسيّةٌ
لكن نضيء بكائنين
لكن نضيء بكائنين"[1].

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص7، 8، 9، 10، 18، 19.

الفصل الثاني
الأبعاد الفنيَّة

1.2 التَّناصّ:

إنّ مفهوم "التناص مفهومٌ جديد أدخلته الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حقل الدراسات الأدبيَّة في أواسط السّتينات من القرن العشرين، أخذته عن (باختين) الذي اكتشفَ مفهوم الحواريَّة (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929م، وعدَّته وظيفةً تناصيَّة تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمَّته (إيديولوجيما). ولكنَّ تسمية (التناصّ) هي التي شاعت وانتشرت بشكلٍ سريعٍ ومثير، وأصبح (التناصّ) مفهوماً مركزيَّاً ينتقلُ من مجالٍ دراسيٍّ إلى آخر، حتى لقد صارَ (بؤرةً) تتولد عنها المصطلحات المتعدِّدة : التناصيَّة، المناصّ، التفاعل النصِّي، المتتاليات النصيَّة، المتناصّ، الميتانصّ، ... ومارسته جماعة (تِل كِلّ) الفرنسيّة التي كانت كريستيفا واحداً من أعضائِها"[1].

والتّناصُّ كأداةٍ شعريَّة تعتمد اعتماداً كبيراً على المتلقيِّ في إضاءَةِ تقاطعاتِهِ وتقصِّي مدلولاتِهِ المتعالقة في النصوص؛ "لأنَّه لا يمكن كشف التناصّ إذا كان المتلقِّي غير عالمٍ بالتداخلات النصيّة بين النصوص، وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناصّ جهدٌ تأويليٌّ خاصّ يرشحهُ المتلقي بوساطة عوامل عدَّة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة النصيَّة) منهجاً تأويليَّاً أو يدخل في إطار نظرية التلقِّي، فأيُّ نصٍّ متناصّ لا يكشفهُ إلاّ المتلقِّي العالم بأنساب النصوص وتفرُّعاتها وأعمارها، وعليه فلا يكون ثمَّة تناصٌّ ما لم يكن ثمة تأويلٌ له من قبل المتلقّي، فكيف يتمُّ ربط وكشف النصّ اللاّحق من النصِّ السابق، إذا كان المتلقي جاهلاً بهذه النصوص أساساً؟"[2].

---

(1) عزَّام، محمد، 2005م، شعرية الخطاب السرديِّ، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص113.

(2) ناهم، أحمد، 2004م، التَّناصّ في شعر الروّاد، ط 1 دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ص7، 8.

وتوضيحاً لما سَبق فقد عرَّفت (كريستيفا) التناصّ "بأنّهُ قانونٌ جوهريٌّ؛ إذ هي نصوصٌ تتمُّ صناعتها عبر امتصاصٍ، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّاً، ويمكنُ التعبير عن ذلك بأنّها ترابطاتٌ متناظرة ذاتُ طابعٍ خطابيّ"[1]؛ أي أنّ التناصّ "تشكيل نصٍّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتناصّ خُلاصةً لعَدَدٍ من النصوص التي تمحي الحدودَ بينها، وأُعيدت صياغتها بشكلٍ جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادَّتها، وغابَ (الأصلُ)، فلا يدركُهُ إلا ذوو الخبرَةِ والمرانّ"[2].

ومن هنا فالتناصُّ مهمٌّ جداً للشاعر؛ فبهِ تتعدَّدُ دلالات نصِّه، وبهِ تقوى دعائمُ رؤيته الشعرية؛ بحيث يدرك المتلقِّي أعماق التجربة الإنسانيّة التي يغوصُ في رسمها الشاعر، ثمَّ الربط ما بينها وبين متناصَّاته من النصوص السابقة والهدف من تمثّلها لديه، فلا عيبَ من التداخل مع التراث أو التجارب الأخرى، ما دام في هذا جماليَّةٌ أكثر بروزاً للنصوص، ولذلك لا يمكنُ فصل التناصِّ عن نجاح العملية الشعريّة، وإلاّ تحوَّل النصُّ إلى نقطةٍ ضحلةٍ لا تجدُّد في كائناتها، ومن ثمَّ فإنَّ أيَّ ابتكارٍ لصورةٍ أو محتوىً جديد، إنما هو نتاج اطِّلاعٍ على إبداع الآخر واجتهاداته، ليتسنى فيما بعد تكوُّن اجتهادات ونتاج، ربَّما يفوقُ هذا الآخر في أولويَّة التناصِّ عنه، واستناداً على ما ترادف، فقد روى ابن رشيق القيروانيّ صاحب كتاب (العمدة) قول عليٍّ بن أبي طالب -رضي الله عنه- "لولا أنَّ الكلامَ يُعادُ لنَفِدَ "[3]. وهذه المقولة تؤكِّد في وجهٍ من الوجوه أنّ عمليّة الأخذ والتداخل النصِّي للنصوص هي في مصلحة الإبداع الشعريّ إذا أتقن استخدامهُ، فبدون القديم أو –السابق- لا يتشكل

---

(1) كريستيفا، جوليا، 1991م، علم النَّصّ، ت :فريد الزاهي، مراجعة : عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ص79.

(2) عزّام، محمد، 2001م، النّصّ الغائب، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص27.

(3) القيروانيّ، ابن رشيق، 1925م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (د.ط)، (د.د)، م1، القاهرة، ص57.

الجديدفالنّصّ يتولَّد من بنيات نصوصٍ أ خرى في جدلية تتراوح بين هدم وبنـــاء، وتعارض وتداخل، وتوافق وتخالف"[1].

وعلى هذا فإنَّ النصّ "عبارةٌ عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنَّـــهُ لعبَـــةٌ منفتحة ومغلقة في الوقت ذاتِه، ولهذا السبب فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيـــد والأولى للنصِّ، ذلك أنّه ليس للنصِّ أبٌ واحد، أو أصل واحد، بل مجموعـــة مـــن الأصول والأنساب، تتشكَّل على هيئة طبقاتٍ جيولوجيَّة، يـــصطفُّ بعـــضها فـــوق بعض، ذلك أنَّ النصّ الواحد ليس حديثاً وليسَ قديماً، ولكنه مجموعةُ نصوص دفعة واحدة، وكُلُّ طبقة رسوبيّة من طبقاته تنتمي إلى عصرٍ معيَّن دون غيره، إنه مـ طعَّم بمجموعةِ هذه الطبقات والتشكّلات الرسوبيّة النصيَّة"[2].

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ التناصّ ينقسم إلى خارجيّ وداخليّ : "ونعني بالتناصّ الخارجيّ؛ العلاقة التي تربط بين النصّ المفرد وغيره من النصوص، أدبيّةً كانت أو غير أدبيّة، لغويَّةً كانت أو غير لغويَّ ة، فإنَّنا ندخل في التناصّ علاقة الفنون بعـــضها ببعض... ولكنَّنا نحبُّ أن ننظر إلى التناصّ نظرةً أوسع، في محاولةٍ لاستكناه أوجه التشابه التي تكون بين أعمالٍ لا يحتوي بعضها على بعض، ولكن ربَّما تنطوي على البيئةِ نفسها(هذا مفهومنا للدراسات المقارنة)، وتكشف عن الطرق والأساليب التي من خلالها تتجلَّى بعض النصوص الجذور في النصوص اللاّحقة، وقد تكون هـــذه النصوص قد اندثرت ونُسيت، ولكنَّ مفعولها ما زال سارياً، فهي نـــصوص غائبـــة ولكنها موجودة في الوقت نفسه ...، ونعني بالتنـــاصّ الـــداخليّ؛ ارتبـــاط الأجـــزاء المختلفة للنصِّ بعطبهالبعض الآخر، وقد لمسنا نوعين من التناصّ الداخلي : الأوّل هو التكرار والتنغيم، وهو أن يتكرَّر عنصر، كما هو أو باختلاف بسيط؛ أمَّا النـــوع الثاني فيمكن أن نسميه بالدوالِّ المولِّدة، أي أنَّ يظهر دالٌّ في موضع ما من الـــنصِّ

---

(1) عيد، رجاء . 1995م، النّصّ والتَّناص، مجلة علامات، ج 18، م5، النَّادي الأدبـــيِّ الثقـــافي بجدَّة، ص179.

(2) حمّاد، حسن محمد . 1997م، تداخل النصوص في الرواية العربية، (د.ط)، الهيئة المـــصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص38.

ويتولَّد عنه كوكبةٌ من الدوالّ الأخر ى، وهذا التوالد يتمُّ عن طريق آليات الاستعارة أو الكناية"[1].

وللتناصّ أنواعٌ كثيرة فمنها، التناص الديني : وهو اغتراف النص وتعالقهِ مع القرآن الكريم أو الأحاديث النبويّة أو الكتب السماويّة الأخرى، كالتوراة والإنجيل، وهناك كذلك التناصّ الأدبيّ :وهو اغتراف الـ نصّ وتداخله مع نصوص شعريّة أو نثريّةٍ أخرى، سواءً أكانت قديمةً أم حديثة، وهناك التناصّ التاريخيّ : وهو امتصاص واستحضار النصّ الحاضر لأحداث وشخوص تاريخيَّة تضيء جانباً معيَّناً من أحداث نصِّه، وهناك أيضاً التناص الأسطوري : وهو توظيف الشاعر للأساطير القديمة على مختلف عصورها، سواءً أكانت يونانيّةً أو إغريقيّة أو عربيَّةً أو غير ذلك من أساطير الأمم الأخرى، وهنالك بالإضافة إلى ما ذكرنا التناص الشعبي أو الفلكلوريّ: وهو أن يستحضر الشاعر في نصِّهِ بعض الأغاني الشعبيّة أو الأمثال والمشاهد المعاشة في واقعه أو فترةٍ من فترات بيئتِهِ أو بيئة أجداده.

وارتكازاً على هذه الأنواع؛ فإنّ دراستنا للتناصِّ لدى الشاعر (محمد ضمرة) ستدور حول ثلاثة أنواع وهي : التناص الدينيّ والتناصّ التاريخيّ والتناصّ الشعبيّ، محاولين استجلاء العمق الفنيِّ والإنساني فيها، والسَّببِ من وراءِ توظيفها.

1.1.2 التناصّ الدينيّ:

إنّ التناصّ الدينيّ لدى (محمد ضمرة) قائمٌ على محورين : القرآن الكريم، وبعضٍ مِن أقوال النبيِّ (ص) وأدعيته، أما بالنسبة لطبيعة هذا النوع لديه، فهو مثلهُ مثل بعض الشعراء، حيثتقسّمُ اقتباسات الرُّواد من القرآن الكريم على قسمين : الأول؛ الاقتباس الكامل لآية أو جملةٍ من آيةٍ قرآنية، مع تحوير بسيطٍ أحياناً بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالباً ما يكون هذا التصرُّف ممَّا له علاقةٌ بالوزن الشعريّ، والثاني؛ اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع

---

(1) قاسم، سيزا، 1984، حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول، المجلد الرابع، ص 236، 237.

الإبقاء على كلمةٍ من الكلمات الدالَّة على الآيـــة ..."[1]. وكـــذلك الأمـــر بالنـــسبة لاقتباساته وتناصَّاته مع الحديث النبويّ الشريف والأدعية، ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّ التناصّ الدينيّ هو أكثر التناصّات وروداً في شعر محمد ضـــمرة؛ حيـــث لا تخلـــو دواوينه بأكملها منه.

وإنّ أولى النماذج الشعريّة التي سنستجلي فيها هذا النوع لدى شاعرنا هو فـــي قصيدة (مُذكِّرات يعقوب التائه)، حيث يقول:

"قالوا:
الولدُ الشاطرُ ماتْ
أكلتْهُ ذئابُ الغابْ
ويقالُ بأنَّ قميصي
قد أصبح رئةً أخرى
كذبوا ما مُتُّ أبي
لكنِّي مصلوبٌ فوق نعالِ الأحبابْ
عشقتني عاهرةٌ كانت
وأنا أتعرَّى
تنظر لي من شِقِّ البابْ
واقتربت مني تحضُنني
وعلى شفتيها أسرابُ ذُبابْ
وانتحبتُ حين رَفضتُ،
فقال القاضي: قد يُعدَمْ
ووقعتُ، وقعتُ
ولم أندم
فالشمسُ ستكشفُ ما في العتمه

---

(1) الضَّاوي، أحمد عرفات، 1998م، التراث في شعر رواد الشعر الحديث، ط 1، مطابع البيـــان التجاريَّة، دُبيّ، ص146.

وغداً يا أبتي أسلَمْ"[1].

نلاحظ في النصِّ السابق أنَّه يتناصّ مع عدَّة مواضع من سورة (يوسف) عليه السلام، فأمَّا المقطع القائل (لولد الشاطر ماتْ ..،)فيتوافق مع قوله تعالى : ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾[2]. كما ويتوافق المقطع مع قوله تعالى : ﴿وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[3].

أمَّا المقطع الثاني القائل (عشقتني عاهرةٌ..،)فيتناصّ مع مراودة امرأة العزيز ليوسف في قوله تعالى: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾[4].

ومن خلال هذين الموضعين من التناصّ، نلاحظ أنّ الشاعر وظَّف قصَّة (يوسف عليه السلام) في قصيدته، ليبرهن على عمق المعاناة والظلم اللذين يتعرَّض لهما الإنسان الفلسطينيّ، فصورة إخوة يوسف في القصيدة، إسقاطٌ دلاليٌّ قصد الشاعر من تناصِّه الإشارة إلى العدوِّ الصهيونيّ الذي يرتكب المجازر والجرائم البشعة بحقِّ الفلسطينيين، ثمَّ يدَّعي البراءة والإنسانيّة بكلِّ خبثٍ ودناءة، كما أنّ صورة المرأة العاهرة، هي صورة (أمريكا) التي تحاول إغواء العرب بإخراجهم من مشاعر الوحدة والإسلام، لتجعلهم ينساقون أكثر نحو الدمار والضياع، ومن هنا تتجلّى قيمة هذا التناص في تفسير رؤية الشاعر، وتجربته النفسيّة.

ولننظر الآن إلى قصيدة (ترانيم العبور)؛ حيث تضجُّ بالتناصّات القرآنية الرائعة، يقول:

"سبحان من أسرى بقلبي ليلةً وبراقُ حبِّي سابحٌ لا يعثُرُ

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص122، 123، 124.

(2) سورة يوسف، الآية17.

(3) سورة يوسف، الآية18.

(4) سورة يوسف، الآية23.

وضّأته عند الشريعة محرماً ومرتِّلاً أيَ الدخول ليعبروا
فلتخلع النعلين إنَّك في رُبا وطنٍ تقدّس سرُّهُ المتستِّرُ
والتِّين والزيتون والأرض التي صلَّى إليها الانبياء وكبَّروا"[1]

نلاحظ في الأبيات السابقة أنّنا أمام ثلاثة مواضع للتناصّ القرآنيِّ، وكُلٌّ تناصٌّ من سورة مختلفة، فالبيت الأوّل يتناصّ مع قوله تعالى : ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[2]، أما البيت الثالث فيتناصُّ مع قوله تعالى: ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[3] أما البيت الرابع فيتناصُّ مع قوله تعالى: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ﴾[4].

ومنلملاحظ أنّ هذه التناصّات لم تأتِ عبثاً؛ ففي التناص الأوّل يشير الشاعر إلى سعة المشاعر الصَّادقة التي يحملها كعاشقٍ تجاه أرض فلسطين، بحيث لا يحدُّها زمانٌ أو مكان، وأنّه دائم التفكير فيها، فهو يرحلُ كلَّ يومٍ إليها، والرحيل هنا هو رحيلٌ نفسيٌّ متكامل مرتبطٌ بالقلب والفكر والروح، وبالتالي فإنّ هذا الارتباط دليلٌ على إيمانه بالعودة والحرِّية.

أمّا التناصّ في البيت الثالث، إنّما قصد الشاعر من ورائه الإشارة إلى قداسة الأرض الفلسطينية، التي تواترت عليها الرسالات السماويّة، بحيث أصبحت مبعثاً لكلِّ الديانات، وبالتالي ربَّما تشير في وجهٍ من الوجوه إلى إخبار العالم كلِّه أن ينزع السلاح في حضرة هذه الأرض التي كرّمها الله برعايته وحفظه لها.

أمّا التناص في البيت الرابع، إنّما جاء مؤكِّداً التمسك العميق بالأرض الفلسطينية، فالتين والزيتون إسقاطٌ دلاليٌّ لارتباط الإنسان الفلسطينيّ بأرضه، وإصراره على الدفاع عنها، وعدم انسلاخه عن تاريخها وتراثها الممتدِّ منذ القدم، ومن هنا جاء هذا التناص حاملاً معنى التمسك بالتراث والأرض من جهةٍ، وحاملاً

---

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص44، 45.

(2) سورة الإسراء، الآية1.

(3) سورة طه، الآية12.

(4) سورة التين، الآية1، 2.

معنى المقاومة والجهاد من جهةٍ ثانيةٍ على اعتبار أنّ من الزيتون يأتي الزيت الــذي به توقد القناديل ليستهدي بها الناس إلى دروب الحريَّة، وعلى اعتبار أنّ التِّين إشارة إلى الامتداد في الجذور والأصول.

وفي قصيدة (غطاء الرَّمل) نجد كذلك تناصَّاً رائعاً يحمل لنا من الدلالة الكثير:

"أمَّا ثباتُكَ فوقَ حدِّ الجُرح
فهو سفينةٌ
باسمِ الذي صُنعت على عينيه
ما ضاقت بأمنك
أو بهودج أمنها
عتباً يضيقُ
فاهدأ
إذا غرقت جبالٌ
إنَّ جوديّاً يقلُّكَ
فوق موجٍ قد تلاطم ماؤُهُ
فكأنَّ كلَّ الكائنات غريقةٌ
والكون في فزع غريقُ
فَلِمَ احتراسُك!!
من جنون البحر
أو نزف العواصف
كلُّ هذا الرعب يزحف
باتجاهك صاعداً
ورأيتُهُ...
ورأيتُ حُلمكَ في صعودٍ
لا ينامُ ولا يفيقُ..." [1].

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص99، 100، 101.

إنّ النصّ السابق يتناصُّ مع قصَّة نوحٍ –عليه السَّلام- عندما أمره الله تعالى أن يصنع سفينةً على (عينيه)؛ أي برعايته وتدبيره، وبعدما انتهى من صنعها طلب من ابنه أن يركب فيها، فأبى واعتصم بالجبل، ظانّاً أنَّ هذا الجبل سيعصمه من الموج الذي خشيه، فغرق ومات، ونجا نوحٌ ومن معه حينما استوت سفينته على جبل (الجُوديِّ)، وهذا ما يوحي به قوله تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾[1]. وقوله تعالى: ﴿قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[2]. وقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[3].

من المؤكَّد أنّ هذا التناص القرآني مع قصّة نوح، له من الدلالة ماله، إذ إنّ الشاعر في قصيدته يخاطب الإنسان الذي كثرت ذنوبه ومعاصيه، فلم يعد يدرك محبَّة الله ومعرفته، فيستحثه إلى طاعة الخالق في ركب العارفين والعاشقين الذين هاموا في صفات معشوقهم (الله تعالى)، إلاّ أنّ هذا الإنسان يأبى الاستجابة لدعوته، وأن يركب في سفينته (طاعة المعشوق)، فتكون النتيجة بأن تضيع لذته في الحياة، ويصبح حائراً لا هدف له ولا هويّة له فيها، فلفظة (حلمك) إشارة إلى حالة القلق والألم اللذين يكابدهما من وراء ابتعاده عن أوامر المعشوق، أمّا لفظة (الجوديّ) فهي تعبيرٌ عن بلوغ المعرفة والحظوة بقرب واهبها، ولذا فإنّ هذا التناص جاء على وعيٍ كاملٍ في موافقته لمثل هذا التجاذب الروحيِّ بين كسر هوى النفس والنجاة أو الانسياق وراء عواقبها الوخيمة.

وهاهي قصيدة (حامل الصَّليب) تطالعنا هي الأخرى بتناصٍّ قرآنيٍّ يخدمُ رؤية الشاعر وإحساسه القوميّ؛ حيث يقول:

"وغداً يكبرُ يا صاحِ عمادْ

ويداوي بيديهِ

---

(1) سورة هود، الآية37.

(2) سورة هود، الآية43.

(3) سورة هود، الآية44.

أشعثاً
أو أبرصاً
أو ميِّتاً يحييه من تحت الجِدارْ
ويضيء الليل في أعماقنا
قبل أن يأتي النَّهار"[1].

إنَّ النصّ السابق يتناصّ مع قصّة عيسى –عليه السلام-وبعضاً من معجزتِهِ التي خصَّه الله تعالى بها من مداواة الأكمه ومداواة الأبرص وإحياء الموتى، حيث يقول الله تعالى: ﴿وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ﴾[2]. وبالطبع فإنّ الشاعر قصد من وراء هذا التناصّ الدلالة على تجدُّد المقاومة الفلسطينيّة، وعلى دورها في إحياء روح التحدِّي والصمود في نفوس أبنائها، فتنتظِّم الصفوف وتوحِّدها، وهذا ما عناهُ بمداواة الأشعث؛ أي الإنسان الذي اغبَّر شعرُهُ، كما وتبعثُ الأمل والشموخ في وجوههم، وهذا ما عناه بمداواة الأبرص، أمّا صورة الميِّت الذي يحيا من جديد، إنَّما هو إسقاطٌ دلاليٌّ على إرساء النضال واستهاضه في قلوب المظلومين من أبناء الشعب الفلسطينيّ، لذا فإنّ (عمرو) زٌ لهذه المقاومة التي أضفى الشاعر عليها صفة القدسيّة والجلال، فجاء التناصّ داعماً لصورتها المستمرّة والممتدّة في مثل هذا السِّياق.

وفي قصيدة (ذاكرة الصَّمت) نلمحُ كذلك تناصَّاً قرآنيَّاً قويت بِه صور الشاعر ودلالالته، حيث يقول:

"يا صوتاً يخترق الغمَّ
ويا برقاً يبسمُ من بين الغيمْ
احلل عقدات لساني
واجعل لي من أهلي قمراً
يطلع في ليل هواني

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص32.
(2) سورة آل عمران، الآية49.

لنسرِّح أبصاراً تكلى
في شرخ الأفق المترامي"[1].

نلاحظ في الن صّ السابق أنَّ الشاعر يتناصُّ مع بعض دعـــاء موســـى –عليـــه السلام- لربه عندما أمره بالذهاب إلى فرعون ودعوته إلى الإيمان بـــالله تعـــالى،إذ يقول عزّ وجلَّ: ﴿وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي، يَفْقَهُوا قَوْلِي، وَاجْعَل لِّي وَزِيراً مِّنْ أَهْلِي، هَارُونَ أَخِي، اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي، وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي﴾[2].

والتناصُّ في هذا النصّ جاء رافداً لرؤية الشاعر، إذ إنّـــه يتحـــدّث عـــن آلام فلسطين وضيق ما تعيشه من احتلالٍ واضطهاد، وبالطبع فإنّ الدفاع عـــن الأرض والأهل يتطلّب لساناً صارماً لا يخشى في الله لومة لائم، كما ويحتا ج إلى أن يـــسند الشعب المظلوم بعضه بعضاً، فيكون وراء كلُّ مجاهدٍ أخاً له يؤازره ويعينـــه فـــي أمره، ومن هنا فالشاعر يشير بهذا التناصّ إلى أمرين هما (قول الحقِّ والاتحاد) في سبيل نصرة الوطن المسلوب.

وإذا أنعمنا النظر في قصيدة (عزف الذبيح) نراءى لنا هذا التناصّ ا لرائع مـــع قصَّة إبراهيم –عليه السلام- عندما رأى أنه يذبح ابنه اسماعيل –عليه السلام-:

"عُد لحظةً
فحكايتي الأولى تعاودني
وتوقظني فأصرخ هذه رؤياك
فاستجمع قواك
فعُد إليَّ فقد جمعت لك المِدى
وشحذتها في طاعتي
لتكون حاذقةً وماهرةً
وقاطعةً
فلن ترتدَّ عن عُنُقي

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص61.

(2) سورة طه، الآيات27، 28، 29، 30، 31، 32.

وسوف أكون مُكتملاً
ليحملني على فَرحي النزوح
فأنا لأمرك راغبٌ
وسريرتي عزفٌ تصاعَدَ
-إنَّني الولد الذبيح-"[1].

إنّ النص السابق يتلاقى مع قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ، فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ، وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ، قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾[2].

إنّ الشاعر إ ذ يورد هذا التناصّ في قصيدته إنّما ليؤكّد وثيق الصلة بينه وبين أبيه الذي مات وتركه حزيناً على فراقه، فهو يضفي على طبيعة هذه الصلة الأبويّة صفة النورانيّة والتجلّي، وكأنّي به يدخلنا إلى بعض معاني الصوفيّة الحديثة، في أنّ قصّة ذبح الأب لابنه هي صورةٌ لاتصالها ما الروحيّ، وانبعاث كُلٍّ منهما في إيمان الآخر، فكلاهما يطيع ربَّه، فالذبح إذن تشكيلٌ متماثلٌ لمعرفة الله والتضحية في سبيل ارتقائها، إنّه مجاهدة النفس في نزوعها نحو الصفاء السماوي، وبمعنىً أكثر توضيحاً، فإنّ سياق (الذبح) ما هو نوعٌ من اختبارات الصوفيّة لفهم الرؤيا الإلهيّة وارتباطها بسلوكهم وزمنهم الخاصّ في حضرة الله، والله أعلم!.

وهاهي قصيدة (فجر البياض) تطالعنا بموضعين من التناصِّ القرآني، وكلٌّ واحدٍ له جانبه الداعم لرؤية القصيدة:

"ومن سيسمع هذا الكون مظلمةً
والرَّان عاد ببهو السَّمع يصطخبُ
صُمٌّ وبكمٌ وأبصارٌ مُغلقـــــةٌ
والوهنُ حطَّ بألبابٍ بها عَطَـــبُ"[3]

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص27، 28.
(2) سورة الصَّافات، الآيات102، 103، 104، 105.
(3) ضمرة، عرس الروح، ص65.

ففي البيت الأوّل يتناصّ الشاعر مع قوله تعالى : ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾[1].

أما البيت الثاني فيتناصّ به مع قوله تعالى : ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾[2]. ولعلّ الشاعر في هذين التناصَّين قد قصد إبراز الحالة المأساويّة التي وصلت لها الأمة العربية من تخاذلٍ وتقاعسٍ عن نصرة شعوبها التي تقبع تحت نير الظلم والاحتلال، وكأنّ الأمر لا يعنيها، ومن هنا فالشاعر يسلّط الضوء على الجزء المعتم والأكبر الذي يصوِّر هذا الانحطاط الجغرافيِّ والشعوريّ الذي وصلت إليه أمتنا، فهو بهذا التناصِّ يهدف إلى جانبين، أمّا الأول فهو (توبيخ الأمّة العربيّة وإشعارها بالذنب والمسؤولية)، أمّا الثاني فهو (تصوير الواقع المؤلم الذي تفاقم أمره حتى بات ذلاً لا يسكت عنه) ولذا فهذان التَّناصَّان قد خدما مقصد الشاعر وذكاءه السياسيِّ في استنهاض قيم المروءة والحماس في ضمير هذه الأمّة.

ولننظر إلى قصيدة (معراج اليقين) وهذا التناصّ مع إحدى مقولات نبيِّنا محمد (ص) في أهل مكة:

"فليذهبوا...
إنّا اختلفنا في نداءات الطريقِ
وفي دلالات الحروفِ
فنحن أدرى بالشِّعابِ
إلى اليقين"[3].

إنّ النص السابق يتناصّ مع قول الرسول (ص): "أهلُ مكَّة أدرى بشعابها". ولعلّ هذا التناصّ جاء مفسراً موقف الشاعر وأصحابه من اليقين، وأنه حالةٌ ثابتةٌ متجسّدة قد أدركوا سبيلها، فلا تخفى دروبه عليهم، وهذا إنْ دلّ على شيءٍ إنّما يدلّ على جهدهم الطويل في ترويض النفس وتنظيم مطالبها، حتى أصبحت على تشعباتها

---

(1) سورة المطفِّفين، الآية14.

(2) سورة البقرة، الآية18.

(3) ضمرة، خريف المسافات، ص139.

ومسالكها الشهوانيّة، مدركةً لثباتهم وإيمانهم، وبالتالي إمساكهم بزمام أمورها رغم كلِّ نوازعها الدائمة في داخلهم، ومن هنا تتأتَّى أهميّة هذا التناصّ.

وفي قصيدة (ترانيم العُيور)يتناصّ الشاعر فـ ي أحد أبياتها مع دعاء الرسول (ص) عندما تعرّض للأذى من قبل أهل الطائف، حيث يقول:

"إن لم يكن غضبٌ عليَّ يُحيطني

فجميع ما ألقى يهون ويصغُر"[1].

إنّ البيت السابق يتناصُّ مع دعاء الرسول (ص) القائل: "اللهم إليك أشكو ضعف قوَّتي وقلّة حيلتي إلّى أن يقول عليه الصلا ة والسلام: "إن لم تكن ساخطاً عليَّ فلا أبالي...." [2].

ولعلّ الشاعر أتى بهذا التناصّ تثبيتاً منه لكلِّ المجاهدين في فلسطين، وفي أيّ مكانٍ يُحارب فيه الإسلام، لتكون صورة الرسول (ص) حاضرةً في أذهانهم فيثبتوا على ما ثبت عليه من الصبر ومجالدة النفس والاتكال على الله.

ونجدُ في قصيدة (حُلُم) تناصَّاً قرآنيّاً مُتقناً يحملُ الكثير من معاني الألم والغياب:

"رجعتُ إليك من قاع المحيطات

وكنتُ هناك قد كلّمت آلهتي

ببطن الحوت، قد كلّمت آلهتي

وبعدُ، وبعدُ يا أُمّي

فإنّ الحوتْ

رماني فوق عينيك

فهل من رمشك المغموس في دَمِّي

ستنبت نبتةٌ حتى أفيئ بظلِّ يقطين..." [3].

---

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص42.

(2)النَّبهانّي، يوسف بن إسماعيل، رياض الجنّة في أذكار الكتاب والسنّة، قدّم له وراجعه :حسن تميم، (د.ط)، (د.ت)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص86.

(3) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص56، 57.

إنّ النصّ السابق يتناصُّ مع قصّة النبي –يونس عليه السلام- عندما ابتلعه الحوت اختباراً من الله له بعدما غفل في لحظة من اللحظات عن دعوته التي كلفه بها؛ يقول تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ، إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ، فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ، فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ، فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ، لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ، فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ، وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّن يَقْطِينٍ﴾[1].

ولعلّ الشاعر في هذا التناصّ أراد أن يشير إلى عمق الحزن والغياب الذي عاشهما الإنسان الفلسطينيّ بعيداً عن وطنه المسلوب؛ فالحوت هُنا معادلٌ موضوعيٌّ لحزن هذا الإنسان، وهو احتواءٌ لمشاعره وجميع تقاطعاته مع الحياة، إلاّ أنّ حزنه فجأةً يضجُّ بعظيم القضية التي يحملها هذا الإنسان، فيتعاضد معه ويعيده مقاتلاً صلباً لا يخشى أحداً؛ فهو عندما يرميه إنّما هو تعبيرٌ عن حالة الرفض والغضب التي تكوّنت في داخله إزاء العدو الصهيوني، كما أنّ نبتة (اليقطين) هي تعبيرٌ وتجسيدٌ لحلم (العودة) الذي يكبر يوماً بعد يوم، تماماً كما تكبر هذه النبتة وتمتدُّ على الأرض بسرعة، هذا الحلم الذي تشير لفظة (الظلِّ) إلى اقتراب تحقُّقه وأنّه أمرٌ مشهودٌ لا محالة.

وهاهو الشاعر في قصيدة (شهادة) يطالعنا بتناصٍّ، يخدم رؤيته الفلسفية؛ حيث يقول:

"لو كنتُ يا قابيلْ
في قاعة الضمير
شاهداً عليك
لقلت إنّك القتيل
والقاتل الوحيد كان فيك
ساكناً
وحقدُهُ يسيل في يديك"[2].

---

(1) سورة الصَّافّات، الآيات139، 1410، 141، 142، 143، 144، 145، 146.

(2) ضمرة، حفيد الشوق، ص147.

إنّ النّص السابق يتناصُّ مع قصة (ابنَيِّ آدم) عندما قتل قابيل أخاه هابيل؛ حيث يذكر صاحب كتاب (قصص الأنبياء) سبب هذه الواقعة في "أنّ آدم كان يزوِّجُ ذكر كلِّ بطنٍ بأنثى الآخر، وأنّ هابيل أراد أن يتزوَّج بأخت قابيل –وكان أكبر من هابيل- وأخت هابيل أحسن، فأراد قابيل أن يستأثر بها على أخيه، وأمره آدم عليه السلام أن يزوِّجه إيّاها فأبى، فأمرهما أن يقرِّبا قرباناً، وذهب آدم ليحجّ إلى مكّة، واستحفظ السموات على بنيه فأبين؛ والأرضيين والجبال فأبين؛ فقبل قابيل بحفظ ذلك"[1].

"فلمَّا كان ذات ليلةٍ أبطأ هابيل في الرعي، فبعث آدم أخاه قابيل لينظر ما أبطأ به، فلمّا ذهب إذا هو به، فقال له تُقبِّل منك ولم يتقبّل منِّي . فقال: إنّما يتقبل الله من المتَّقين، فغضب قابيل عندها وضربه بحديدةٍ كانت معه فقتله. وقيل: إنه إنما قتله بصخرة رماها على رأسه وهو نائم فشدخته..." [2].

ولذلك يقول الله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾[3] إلى أن يقول تعالى: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[4].

والشاعر إذ يأتي بهذا التنّاصّ، إنّما يشير إلى أنّ الإنسان القاتل هو ضحيّةٌ لنوزاع الشرِّ التي انساق وراءها، وأنّ القتيل ليس بريئاً هو الآخر من قتله؛ لأنّه حرّك تلك النوازع الكامنة فيه، ولم يحسن أن يتحفَّظ بها في نفس قاتله، مع علمه السابق ببوادر الجريمة فيها، فكان أن ذهب قتيلاً، لأنّه لم يدرك طبيعة التعامل مع نوازع القاتل، لا لجهله إنّما لتهوّره؛ حيث إنّه قتله بالكلمة؛ حيث يقول تعالى : ﴿قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾. فبهذه العبارة تجريحٌ لمشاعر قابيل من قبل هابيل، إذْ

---

(1) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، 1993م قصص الأنبياء، مراجعة وتدقيق : محمد علي قطب، (د.ط)، مؤسسة المختار للنشر وتوزيع الكتاب، القاهرة، ص59، 60.

(2) المصدر نفسه، ص60.

(3) سورة المائدة، الآية27.

(4) سورة المائدة، الآية30.

أخرجه من صفة التقوى، فاستفزَّهُ فقتله، ولذا فإنّ أهمّ ما يومئ إليه الـ شاعر في تناصِّه هو أن يحسن المرءُ حسن الخطاب مع الآخرين وأن يحكِّم عقله في كلِّ ما يتفوَّه به لسانه، وأن يكون خطابه مندرجاً على طبيعة الإنسان المخاطب، من حيث تفكيره وسلوكه، ففي النفس تتولّد ردّة الفعل إمّا خيراً أو شراً وفقاً للعامل الخارجي الذي داهمها من الخارج، ومن هنا فالشاعر يضعنا بها التناصّ أمام فلسفة القيم وصراعها النفسيِّ.

وفي قصيدة (فواصل الكلام) يطالعنا الشاعر بهذا التناصِّ القرآنيِّ العميق الذي يخدم رؤيته الصُّوفيّة؛ حيث يقول:

"فقرأت فاتحة الخروج
على رماد الحرف
ثم نبذت من زرع الوقيعة
في الحقول مؤمِّلاً حصد السنابل
من غوايات الوحول
ولذلك يفضحهم خُوارٌ
كان يعزفُهُ هواءٌ
عبر أفواه العجول
فلم ارتضيت الصمت قهراً؟
يا ابن أُمّي بانتظار الوعد
في دربٍ تُدنِّسه الخديعة
واشتهاءات الظهور..." [1].

إنّ النص السابق يتناصّ مع قصة (العجل) الذي عبده بنو إسرائيل دون الله تعالى؛ إذ يقول عزّ وجلّ: ﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً جَسَداً لَّهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْاْ أَنَّهُ لاَ

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص17.

يُكَلِّمُهُمْ وَلاَ يَهْدِيهِمْ سَبِيلاً اتَّخَذُوهُ وَكَانُواْ ظَالِمِينَ﴾[1]. ويقول عزّ وجلّ: ﴿قَالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي وَكَادُواْ يَقْتُلُونَنِي فَلاَ تُشْمِتْ بِيَ الأَعْدَاء وَلاَ تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[2].

ومن الملاحظ أنّ الشاعر إذ يستحضر هذا التناصّ القرآنيَّ، إنّما ليُبرهن على بعض نفوس البشر الَّذين أصبح دينهم قشو راً لا تعبِّر عمّا في داخلهم، فيتظاهرون بالتقوى والصلاح وهم في الخفاء يعيثون في الأرض فساداً ودماراً، ولذا جاء هذا التناصّ مشيراً إلى تلك الفئة الضالّة التي ابتعدت عن طاعة الله، وأصبح معروفها ادِّعاءٍ ونفاقاً، كما ويشير إلى أنّ هذه الفئة اتّخذت المال إلهاً لها، باعتبار أنّ هذه (العجول) مصنوعةٌ من الذهب والفضة، وتحمل مدلوليَّة المادّة، وهكذا ينوِّه الشاعر بهذا التناصّ على أولئك الذين ألهتهم الحياة الدنيا عن عبادة الخالق ومحبَّته وأصبح المال دينهم المنشود، في صورةٍ من الانحطاط الأخلاقيِّ والفكريّ.

2.1.2 التناصّ التاريخيّ:

لقد ذكرنا سابقاً أنَّ التناصّ التاريخيّ هو استحضار الشاعر لشخصيّات وأحداث تاريخيّة يجعل منها محوراً لإضاءة جانبٍ أو جزءٍ معين من تجربته الشعريّة، فتكون إمّا متعالقةً مع نصّه في المضمون، أو أن يعيد صياغتها بأسلوبٍ خاصٍّ يخدم فكرته ويعضدها، ولهذا دورهُ الأساسيّ في نجاح التجربة الشعريّة ووضوح جماليّاتها وتعدّدها، فتصبح أشبه بمائدةٍ تزخر بأصناف المعاني القديمة والجديدة، وفي مثل هذه الحالة "يعبِّر التاريخ في الشعر عن عمليّة التفات زمانية للوراء؛ حيث الماضي والذاكرة وحيث الفعل المنقضي والخبرة المتر اكمة والصفحات المنطوية من كتاب الحياة، فهي عملية نفسيَّة عاطفيّة وجدانيّة في المقام الأول، ترتكز على فعل التذكر والحنين إلى الماضي"[3]. "ومن أجل ذلك تميَّزت علاقة الشاعر الحديث بالتراث، بوصفه مادةُ معرفيّة ومرجعيّة شعريّة وتمثل تلك العلاقة انعكاساً لوعي الـ شاعر بالتراث بوصفه

---

(1) سورة الأعراف، الآية148.

(2) سورة الأعراف، الآية150.

(3) الهاشميّ، علوي، 1992م، السكون المتحـ رك، ط1، م3، نشر: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبو ظبي، ص107.

منجزاً إنسانيّاً لا كتلةً آتيةً من الماضي علينا قبولها كاملةً والانحباس داخل قدسيَّتها، لذلك ينقل الشاعر المعاصر –والفكر الشعريّ الحديث عامةً- تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملاً أساسيَّاً في العثور على (تراثها) ضمن التراث، فيكون لها من بعدُ أفقاً واضحاً تنشأ عنهُ رموزها الشخصيّة والخاصّة..." [1].

"وقد اشترط بعض النقاد أموراً ثلاثةً ليصبح التراث جزءاً من تجربة الشاعر المعاصر، وهي: رؤية ذاتية متّسقة، وتحقيق العلاقة الجدليّة بين الموضوعيّة التاريخيّة والموضوعيّة المعاصرة المو ظّف لها، وتكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتيّة والتقدير الشخصي من جهةٍ، وبين الحقيقة الموضوعيّة في إطارها التاريخيّ من جهةٍ أخرى"[2].

وتماشياً مع ما ذكر آنفاً، فإنّ أولى النماذج الشعريّة التي تمثل التناصّ التاريخيّ لدى محمد ضمرة، هي في قصيدة (حلم)؛ حيث يقول:

"أُحبُّك كُلّما رفّت رموشي فوق عينيَّ
وأذكر قيس في البيداء
يصرخُ إيه يا ليلى
أحبّك يا....
سأقسم أنّني دوماً
أراك، أراك في نومي
وأخجل أن أقول الآنْ
بأنّيَ كنتُ في حُلمِ"[3].

إنّ الشاعر في النص السابق يتناصّ مع شخصيّة قيس بن الملوح) وهو "شاعر غزلٍ من المتيّمين، من أهل نجد، لقِّب بالمجنون لهيامه بحبِّ ليلى بنت سعد، أحبَّ

---

(1) الصكر، حاتم، 1999م، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية بقصيدة السرد الحديثة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص218، 219.

(2) الكركيّ، خالد، 1989م، الرموزالتراثيّة العربيّة في الشعر العربيّ الحديث، ط 1، دار الجيل، بيروت، ص20.

(3) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص60، 61.

ليلى منذ طفولته وشبَّ ب بها في شعره، ثمَّ طلبها من أهلها فمنعوها عنه، فازداد حبَّاً وهياماً، وأخذ يتردَّد إلى حيِّها، فبالغ أهلها في ردِّه، فما زاده ذلك إلاّ غراماً بلغ بـه حدِّ الجنون، فراح يضـ رب في البيداء في طلب ليلى متغنيَّاً باسمها، شاكياً إلـى كـلِّ إنسان ما في نفسه من ألمٍ وحزن"[1].

ومن الملاحظ أنّ متل هذا التناصّ جاء معبّراً عن حالة الضياع والتشرّد التـي يحياها الإنسان الفلسطينيّ، هذا الإنسان الذي لم يدرك لقاء الوطن ولم يحضن ترابه، فكان أشبه بقيسٍ عندما هام على وجهه، ولهذا جاءت ليلى معادلاً موضوعيَّاً لفلسطين المحتلّة التي مُنع أهلها من العودة إليها، وجاء قيسٌ معادلاً موضوعيّاً لهم في بحثهم عن السعادة والاستقرار النفسيّ، ومن هنا فمتل هذا التناصّ يشكِّل صراعاً بين الواقع وحلم الإنسان في امتلاك هويَّته وحرِّيته اللتين ما زالتا رِهان نزوحه المحتوم.

وفي قصيدة (إجابات الصَّمت)، نجد كذلك تناصَّاً تاريخياً ذا رؤيةٍ إنسانيّة هادفة، إذ يقول:

"فرأيتُ "قُرمُط"
يستحثُّ زجاج كأسي
كي يريني جنَّةً في الأرض
والأنهار تخلع ما يشفُّ
من الثياب
على الضفّاف"[2].

إنّ الشاعر في النص السابق يتناصّ مع شخصيّة (قرمط) وهو كبيـر الحركـة القرمطيّة التي اشتهرت بسفك الدماء وهدم المساجد وإحراق الكتـب؛ "فالقرامطـة تعريفاً: هي حركة باطنيّة، هدَّامة، تنتسب إلى شخصٍ اسمهُ حمدان الأشعث، ويلقَّبُ بقرمط لقصر قامته وساقيه، وهو من خوزستان في الأهواز، ثمّ رحل إلى الكوفـة، وقد اعتمدت هذه الحركة التنظيم السرِّيّ والعسكريّ، وكان ظاهرهـا التـشيّع لآل

---

(1) صادق، عبَّاس، 2002، شعر وشعراء الغزل العـذريّ، ط 1، دار عـالم الثقافـة والنـشر والتوزيع، عمَّان، ص77.

(2) ضمرة، خريف المسافات، ص63.

البيت، والانتساب إلى محمد بن إسماعيل بن جعفر الصّادق، وحقيقتها الإلحاد؛ والإباحيّة وهدم الأخلاق والقضاء على الدولة الإسلاميّة"[1].

وبالطبع فالتّناصُّ الذي أمامنا يقودنا بمكانٍ إلى محاولة الشاعر إنجاح رحلتهِ الصوفيّة نحو حضرة (الله)، فتعترضه نوازع بعض النفوس بالزيف والنكران، فـ(قرمط) هو صورة لهذه النفوس التي تظنُّ أنها وصلت إلى محبّة الله، وأنها أدركت ستر العارفين ومدارج الكشف والوصول؛ فترى على حدِّ زعمها ما غيب الآخرة وتستشعر نعيمه؛ إلاّ أنّ الشاعر يؤكِّد أنّ بلوغ محبّة الله يتأتّى بالرِّياضة الصادقة لهوى النفس ودحضها، وأنّ استحضار رضا الله في القلب يكون على الدوام، كما أنّ الإقرار رغم كلَّ هذا بالنقص والتقصير هي أبلغ وأصدق حالات المحبَّة الإلهيّة، ولهذا يقول:

"وأصيحُ الله
كم سرٍّ رميت على رمالي!!
حرق الهواء وكان يرشدني
إلى بهوٍ تُؤثثُهُ الحياةْ
فنسيتُ بعضي
حين حاصرني الجفاف"[2].

فهنا يشعر بالتقصير في هذه المحبّة رغم مجاهدته المتواصلة لكسب رضا (المعشوق)، كما يُفسِّر ذلك الفعل (حرق)، أمَّا لفظة (الجفاف) فهي إسقاطٌ لحالة الشوق الكبير الذي على سعته وشدّته لا يقرُّ باكتفائه ومناسبته لعظمة الله، ولذا فالشاعر يقابل ادَّعاء قرمط –(النفوس الزائفة) بالحقيقة الصادقة لمكاشفة الله، ألا وهي إقرار اليقين بالعمل كما توضحه عبارة(إلى بهو تؤثِّثه الحياة)؛ أي ترجمة محبّة الخالق إلى حياة تنظِّم نفوسنا وواقعنا.

---

(1) الربابعة، حسن محمد، 2006م، من أدب مصر والشام في العصر الفاطميّ، ط 1، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، الكرك، الأردن، ص150.

(2) ضمرة، خريف المسافات، ص63.

وفي قصيدة (موج العذابات) نجدُ أيضاً تناصّاً تاريخيَّاً يدعم مشاعر القوميّة والمقاومة الوطنيّة فيها، إذ يقول:

"سماءٌ لعينيك قبل انبثاق الدليلْ

سماءٌ لجرحك قبل الغياب

وقبل الأصيل

وشمشونُ ما فاز إلا بشعرٍ جميل

وأنت اعتليت ذُرا المستحيل"[1].

إنّ الشاعر في النص السابق يتناصّ مع شخصية (شمشون) "وهو رجلٌ من بني إسرائيل، حمل السلاح على عاتقه في سبيل الله ألف شهر، وكان له شعرٌ طويل بثمان ذوائب تجرُّ على الأرض، وكانت تكمن قوّته فيها، وفي يومٍ من الأيام اتفق الكفار مع امرأته في أنها إذ ا عرفت سرَّ هذه القوة لديه أن يعطوها طستاً من الذهب، فاستفهمت منه فعرفت، فلمّا نام قيدت رجليه بأربعةٍ ويديه بأربعة، فجاء الكفار وأخذوه وذهبوا به إلى بيت مذبحهم مقدار أربعمائة ذراع علوه ومع اتساعه له عمود واحد، فقطعوا أُذنيه وشفتيه، وكانوا كلهم مجتمعين لديه ، فسأل الله تعالى أن يقويه على فكِّ وثاقه، فانفكّ وثاقه، وحرَّك العمود فوقع عليهم السقف، فأهلكهم الله جميعاً ونجا منهم..."[2]ويشيع عن العامَّةِ مقولة يخمِّنون أنّه قائلها وهي : "عليَّ وعلى أعدائي". إشارة منهم إلى تلك الحادثة.

والملاحظ أن هذا التناص جاء حاملاً لرؤيته الشعريّة، إذ قصد الشاعر من ورائه التأكيد على قوَّة أبناء القدس، وشجاعتهم في الدفاع عنها، فهم سرُّ قوّتها وصمودها في وجه العدوِّ الصهيوني، وسيهدمون كيانه يوماً كما هدم (شمشون) القصر على أعدائه، فأهلكهم جميعاً، فشمشون هنا(رمزٌ للنصر الذي يرتقوبنه في كل لحظة). هذا النصر الكامن في سواعدهم وضمائرهم اليقظة بنور الإرادة والعزيمة ولا بُدَّ أن

---

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص77، 78.

(2) انظر، الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، 1991م، مكاشفة القلوب المقرَّب إلى حضرة علاَّم الغيوب، خرَّج آياته وراجعه وصحَّحه :بهيج غزّاوي، ط 5، دار إحياء العلوم، بيروت، ص416، 417.

يتحقق هذا النصر ويفك قيود أرضهم المحتلة، ويقضي على أعداءهم، الذين أخذوها بالمكر والخداع، كما حصل مع تلك الشخصيّة التاريخيّة، عندما تحايلوا مع زوجتــه على أسرة وقتلةٍ فارتدَّ في نحورهم.

ولننظر الآن إلى قصيدة (تنسيق الغيوم)، وهذا التناص المتماثل في محور الرؤية القَوميَّة واتِّضاحها:

"كم نخلةٍ بدويَّةٍ شهقت!!!
وفيها حرقة للماء
ألهمها الحسين المشتهي ظمأً
على شفة الفُرات
معارج الشهداء
فارتفعت....
وخلَّت فوق خدِّ الماء
أضرحةً...
مُسيَّجةً بدمعات الندم"[1].

إن النص السابق يتناصّ مع قصة (مقتل الحسين بن علي –رضي الله عنه-) في حادثة كربلاء؛ "حيث كاتبه أهل الكوفة في أن ينصروه على يزيد بن معاوية، فــأبى السير إليهم بعدما خذلوا والده من قبل، وحينئذٍ جاء أربعون ألفاً من الكوفيين إليه في مكة بسلاحهم يعلنون استعدادهم لخوض المعركة إلى جانبه، فحسن ظن الحسين بهم ووعدهم بالمسير معهم، ولما علم عبيدالله بن زياد بقدوم الحسين أرسل إليه الحُرَّ بن يزيد ليردّه عن دخول الكوفة في أول المحرم 61، أي أول تشرين الأول 680هــ، فأبى الحسين، وحينئذٍ أرسل عبد الله إلى الحسين جيشاً بقيادة شَمَر بن ذي الجوشن، فلقيه شَمِرٌ في كربلاء وقاتله بعد أن خذله جميع أصحابه، وجميع الذين دعوه إلــى الكوفة، ثم انضموا إلى جيش شمر، ولم يقاتل مع الحسين في كربلاء سوى أربعــين

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص73، 74.

شخصاً من أهل بيته، وتولى مقاتلة الحسين أهل الكوفة، ولم يشهد قتله أحدٌ من أهل الشام، واستشهد الحسين في كربلاء يوم عاشوراء (10 من المحرم سنة 61هـ)"[1].

إن مثل هذا التناصّ جاء ليسلط الضوء على أهم نقطةٍ معتمةٍ من تاريخ الأمة العربية، وربطها بالواقع الذي تعيشه حالياً من تخاذلٍ وتفرقةٍ وتفريط بمبادئ الحرية والوحدة الخالصة، ولهذا فهو أشبه بتوليفةٍ يبثُّ فيها مشاعر الاستنكار والغضب لما يشهده من ضياعٍ لحال هذه الأمة التي يُقتل كل يوم فيها حسينٌ آخر ظلماً وخذلاناً، فلا يصعد إلاَّ ذكر الشهداء الذين بذلوا أرواحهم في سبيل أوطانهم وإعلاء كلمة الله بالرغم من كل ما كان قد واجههممن الصعاب والآلام، ناهيك عن أن هذا التناص جاء تنبيهاً لهذه الأمة من أعدائها الذين يتظاهرون بنصرتها والدفاع عنها، وأن تكون حذرةً في كل مواقفها مع غيرها من الدول التي ربما تحمل لها المكيدة والغدر، تماماً كما حصل مع الحسين –رضي الله عنه-.

وفي قصيدة (أم العواصم) يتناصّ الشاعر تاريخياً مع شخصية (خالد بن الوليد – رضي الله عنه -)، وينسحب هذا التناص لدلالةٍ قوميّةٍ تحمل مشاعر الألم والأسى هي الأخرى، إذ يقول:

"يا ابن الوليد
أعد خيول الفتح
لا اليرموك ينتظر
ولا الأسوار عاليةٌ
عليها ينفث الشرر
فعد للشرق
أحلامي تنادي
فاستجاب لصوتها عُمَرُ
وشغاف قلبٍ
عاشقٍ للوعد

---

(1) انظر، فرُّوخ، عمر، 1986م، تاريخ صدر الإسلام والدولة الأمويّة، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت، ص133، 134.

منفطرٌ يجول بساحه
وطنٌ يلوب ويقطر...
ومعي قلوب الضارعين
وحرقة الثكلى
التي كظمت أساها
في احتباس الأدمع"[1].

إن النص السابق يتناص كما ذكرنا مع شخصية خالد بن الوليد –رضي الله عنه- "وهو أحد صحابة رسول الله –صلى الله عليه وسلم- وقد لقبه بسيف الله المسلول، بعدما قاد المسلمين إلى النصر في معركة مؤتة، وكان ذا قلب شجاع وبصيرةٍ نافذة في إدارة الحروب والتخطيط العسكري، حيث هزم بدهائه العسكري دولة الفرس في العراق، ومسيلمة الكذاب في اليمامة، ولا ننسى أنه قام بدورٍ كبير في معركة اليرموك التي كانت أضخم المعارك وأشدها على الإطلاق، ولكنه استطاع أن يقود كعادته المسلمين إلى النصر وأن يعلي راية الإسلام، ولهذا يُعدُّ خالد من أهم القادة وأبرعهم في التاريخ الإسلامي، وقد قال فيه عمر بن الخطاب –رضي الله عنه-"عجّزت النساء أن يلدن مثل خالد "، وكان أصحابه يصفونه بأنه الرجل الذكي الذي لا ينام ولا يترك أحداً ينام، وهو القائل عند موته : "ولقد شهدت كذا، وكذا زحفاً، وما في جسدي موضعٌ إلا وفيه ضربةٌ بسيف أو طعنة رمح، أو رمية سهم، ثم هاأنذا أموت على فراشي حتف أنفي كما يموت البعير، فلا نامت أعين الجبناء ".
ومن هنا برزت صورته كقائدٍ ينشده المسلمون في كل عصر"[2].

وبالطبع فإنّ الشاعر إذ يستحضرً شخصيّة هذا البطل، إنّما ليؤكِّد حاجة الأمة الإسلامية لقائدٍ مثله، يوحِّد الصفوف ويبث الأمل والشجاعة في قلوب أبنائها، كما أنّ الشاعر بهذا التناص يُضيء الصراع القائم بين ماضيها المشرق وبين حاضرها الراضخ تحت نير القهر والاستبداد، ومن ثم فهو يستحثها للاقتداء بهذه الشخصية في

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص102، 103.

(2) انظر، خالد، محمد خالد، 2005م، رجال حول الرسول صلى الله عليه وسلم -، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص178، 181، 182، 183، 184، 190، 191.

كل جوانبها؛ ليبحث كل واحد في داخله عن خالد ويكتشف بأن الإنسان يمكن أن يفعل المستحيل إذا آمن بقدراته وثبت على مبادئ الإسلام الحنيف، ومن هنا فهو يريد أبناء هذه الأمة أن يتصالحوا مع أنفسهم، وتكون قلوبهم صفاً واحداً كما تشير عبارة (معي قلوب الضارعين)، بالإضافة إلى تصوير حالة البؤس والقهر التي حلت بواقعهم لينهضوا به نحو العزّة والازدهار من خلال عبارة (وحرقة الثكلى التي كظمت أساها..) فهو يضعنا أمام المجازر التي ترتكب بوحشيّةٍ في ديار المسلمين، وأنّ الوقت قد آن لوضع حدٍّ لهذه المأساة الإنسانيّة، وكُلُّ هذا في الارتكاز على مواطن البطولة في شخصيّة (خالد بن الوليد) التي أضاءت رؤية النص وآفاقه التحليليّة.

وها هو الشاعر في قصيدة(ما بين البصرة والكوفة) يتناصّ تاريخياً مع مشهد الجدال النّحويّ الذي قام بين هاتين المدينتين، إذ يقول:

"يا بصرة،
هل يجدي أن نقعد فوق الطرقات
نتجادل في أمر الرافع والمرفوع
وعلى درب الأحباب
إشاراتٌ بالخطِّ الأحمر "ممنوع"
ممنوعٌ أن أكتب شعراً
للأحباب
أو اقرأ في الليل
كتاب
ممنوعٌ أن أعرف
ما هو ممنوعْ
لكن مسموحٌ
أن أبقى في سجن الجوع..."[1].

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص20، 21.

إن النص السابق يتناصّ مع قضية الخلاف النحوي الذي قام بين البصريين والكوفيين عندما أصبح كل فريق منهما يرى حكماً مغايراً لطبيعة الجملة الفعلية أو الاسميّة التي يدرسها كلٌّ منهما، وهكذا كان الجدال قائماً بينهما على هذا الأساس، فيأتون بالحجج المختلفة التي تدعم آرائهما بغضّ النظر عن قوّتها أو ضعفها، وكل هذا في سبيل إثبات حضورهما والانتصار على الآخر [1].

ولعلّ مثل هذا التناصّ جاء ليؤكّد حالة الخلاف والشتات التي تناوشت جسد الأمة العربية، فلا يتخذ العرب موقفاً واحداً للو قوف في وجه العدو الذي يتربص بهم شراً، وإنما يغرقون في جدالهم حول الحكم والنفوذ والحفاظ عليهما بغض النظر عن مصلحة شعوبهم، مما أدى إلى ضياع هويتهم وأن يصبحوا مطمعاً لكل جهةٍ معادية تتمنى أن يطول خلافهم، وتضعف قوتهم لتنقضّ عليهم بالقتل والسلب والدمار، ولذا ءجهلذا التناص مشيراً إلى نوازع الخلاف والتفرقة التي تحياها هذه الأمة وعدائ ها لبعضها بدلاً من اتجاهها لمواجهة عدوِّها الحقيقيّ وهو الكيان الصهيوني ودول الغرب، ومن هنا يدعوها الشاعر إلى إنهاء هذا الخلاف الذي طال أمده والنزوع إلى الوحدة وتحقيق الحريّة من خلال الدلالة التاريخية لهذا الجدال النحوي بين البصريين والكوفيين، إذ يقول:

"يا بصرة
عفواً
يا كوفة
يكفيك جدالاً في هذا الليل
البائت في مدن العار
ودعي الأضواء تشعُّ قليلاً
لتنير طريق الأحرار"[2].

---

(1) لاستزادة انظر، أبي البركات، كمال الدين الأنباري، ا لإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، د.ط، ج1، د.ت، دار الفكر، بيروت، ص1، 2، 3، 4، 5.

(2) ضمرة، أقمار بيروت، ص22.

ولننظر الآن إلى قصيدة (غطاء الرمل) حيث نجد تناصاً تاريخياً يوظِّفه الشاعر لتقوية نظرته الصوفية التي عُرفت عنه، يقول:

"فاهدأ إذن
حتى لو ساق السواد
أبو "رِغالٍ"
نحو ضوئك حاسداً
فالنار تبدأ حيث جف القلب
أو يبست عروق
أما فؤادك
فالزمازم فيه ما زالت
تفيض حلاوةً للروح
تُنعشها وضوحاً
في مدى أفراحها
وضياء وجهك
عتَّقته الطيبات
فأنت من أوصافها
وصفٌ عتيق"[1].

إن النص السابق يتناص مع شخصية (أبي رغال)، وهو الشخص الذي دلّ أبرهة الحبشيَّ إلى طريق الكعبة ليهدمها، وقد أرسلته ثقيف عندما حضرهم أبرهة فخشوا بطشه؛ يقول ابن هشام صاحب كتاب السيرة النبوية: "قال ابن اسحق: قالوا له أيها الملك إنما نـ حن عبيدك سامعون لك مطيعون، ليس عندنا لك خلاف وليس بيتنا هذا البيت الذي تريد، (يعنون اللاَّت)، إنما تريد البيت الذي بمكة، ونحن نبعث معك من يدلك عليه، فتجاوز عنهم؛ واللاّت بيتٌ لهم بالطائف كانوا يعظمونه نحو تعظيم

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص98.

الكعبة"[1] ويستطرد ابن هشام قائلاً : "قال ابن اسحق: فبعثوا معه، أبا رغـــال يدلّـــه على الطريق إلى مكة، فخرج أبرهة ومعه أبو رغال حتى أنزله المغمِّس، فلمَّا أنزله به مات أبو رغال هنالك، فرجمت قبره العرب، فهو القبر الـــذي يرجمـــه النـــاس بالمُغمِّس"[2].

ينسحب هذا التناصُّ لهذه الشخصية نحو رؤيةٍ عميقة مفادها أن ثمـ ـة أُناساً يحاولون أن يبثوا بوادر الشك والعصيان في قلوب المؤمنين ممن أسبغ علـــيهم الله مـــن نـــوره وهدايته، حتى باتوا مرآةً لطاعته وحبه، فهم أمام هؤلاء المؤمنين، يشعرون بـــالنقص والخواء الروحي، فيجتهدون في إضلالهم ودفعهم نحو الهلاك، فهم تمامـــاً كشخـــصيّة (أبي رغال) يحاولون أن يدلُّوا الذنوب إلى قلوبهم، إلا أنّ مـــساعيهم تخيـــب قبـــل أن يحققوا أيَّاً من أهدافها فيحترقون بنيران حقدهم، ولا يزدادون إلا ضياعاً ونقصاناً، ولا يزداد أولئك إلا إيماناً وثباتاً، ويكون إيمانهم ومظهر عبادتهم بمثابة رجمٍ مؤلمٍ لمكائـــد هؤلاء الحاسدين، وهذا ما أراد الشاعر أن يوصله لنا في توليفته التاريخية هذه، من أنّ لقلوب المؤمنين ربَّاً يحميها من الذنوب، ويطمس عيون الفاسقين عن مساسها وتدنيس طهارتها، في صورةٍ يثق العبد بربِّه ويأنس كلٌّ منهما بحفظ الآخر له إزاء أصـــحاب النفوس العاصية، فمن هنا فقط تتحقق المحبة باستتار مسالكها ومعارجها عن أنظـــار الفاسدين كما هو معروفٌ لدى الصوفية.

3.1.2 التناصّ الشعبيّ:

لقد ذكرنا سابقاً أن المقصود بالتناصّ الشعبيِّ هو أن يستحضر الشاعر في شـــعره بعض أمثال العامة، أو المشاهد الملتقطة من واقعهم وأساليب حياتهم وبيئتهم، فإمـــا أن يذكرها كما هي أو أن يمتصّ معناها دون اللفظ، أو يتخذ جزءاً منها دون الآخر، وكل ذلك ليدعم رؤية نصه بها في موقفٍ من مواقفه وطروحاته الفنيِّة.

ومن ثم فإنّ لشعر (محمد ضمرة) نصيبٌ من هذه الإضاءات الشعبية للأمثال؛ ففي قصيدة (جواب) نجد هذا التناص:

---

(1) ابن هشام، جمال الدين ابو محمد عبدالملك 2005م، السيرة النّبويّة، تقديم: عمر عبدالـــسلام تدمري، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت، ص33.

(2) المصدر نفسه،، ص33.

"وتسألني متى نثأر
كأنّك يا أخي تجهل
فهل يُحجب؟
شعاع الشمس بالغربال هل يحجب
وأيدي الشعب في أعناق أعدائي
تسلُّ الروح من أجسادهم سلاًّ
وتسرق من عيونهم
بذور النوم والأمن..."[1].

إن النص السابق يشتمل على عبارة تتناصّ مع لفظها ومعناها مع أحد الأمثال الشعبية؛ وهذه العبارة هي (شعاع الشمسبالغربال هل يُحجب)، إذ يتناص مع المثل القائل: "الشمس ما ابتتغطّى ابغربال"[2].

ولعل الشاعر قد جاء بمثل هذا التناص ليشير إلى استمرار المقاومة الفلسطينية، وإلى حُلمها بالتحرير، هذا الحلم الذي لن يستطيع العدوُّ قمعه والقضاء عليه، تماماً كالشمس التي تخترق كل أجزاء المعمورة، فهم يطمحون لأن يعم النصر بلادهم ويُطرد العدو الصهيوني منها، وهذه هي الحقيقة التي لم يستطع هذا العدو إنكارها، بل هو دائم الخوف والقلق من تحققها، وهكذا تتجلى قيمة التناص في اتضاح الرؤية الإنسانية للشعب الفلسطيني؛ ووضوح قضيته الوطنية والقومية.

ولننظر إلى قصيدة (ثورة في جذور الذات)، إذ يتجلّى أمامنا هذا التناصّ الشعبي كذلك، يقول:

"ذاب الجليل
وبان ما تحت الجليل
فتنفَّس الصُّعداء من ماتوا
وفي أرواحهم شبقٌ عنيدْ

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص104.

(2) سلامة، ياسر خالد، 2003م موسوعة الأمثال الشعبيّة، ط 1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمَّان، ص229.

ليروا بشاشات الزمان
تطلُّ من فوق الشفاه الحالمه
وتثاءب الوعد الكسول
أمام نافذة الفصولْ
عمري يطول
وأنت،
والمجذاف
والآتي
وأحلام الجسور..."[1].

نلاحظ في النص السابق أن ثمّة عبارةً فيه تتناص مع أحد الأمثال الشعبية، ألا وهي العبارة القائلة: (ذاب الجليد وبان ما تحت الجليد)، فمثل هذه العبارة تتناصّ مع المثل القائل: "ذاب الثَّلج وبيَّن المَرْج"[2].

والشاعر إذ يأتي بمثل هذا التناصّ، إنما ليضيء به تجربته الشعريّة، فهو في هذا المقام يتحدث عن الهم الفلسطينيِّ القوميِّ، وعن العدو الذي يُحاول أن يستر هزيمته أمام روح النضال والصمود اللذين يتحلّى بهما الشعب المحتل والمظلوم، فهو رغم الظلم الواقع عليه، إلاّ أنّه ينكشف عن نفوس حُرَّةٍ تحمل الشموخ والصبر، هذه النفوس التي كلها تمتلئ عزماً نحو تحقيق الاستقلال والوحدة المنشودة، فظاهرها بؤسٌ وحرمان وباطنها شجاعةٌ ونهضة، فحان وقتها لأن تظهر للعيان، وتوقف جشع الطامعين وتدحر فلوله الغاصبة، ولذا فإنّ هذا التناص قد نجح في إبراز مثل هذه المعاني البطولية للشعب الفلسطيني، وإذكاء دوره الجهادي العميق.

ولننظر الآن إلى قصيدة (الطريق للرياحين)، حيث نجد كذلك تناصَّاً شعبيَّاً له من الدلالة ما له؛ إذ يقودنا إلى تحليل رؤية الشاعر في مناحيها المختلفة، فمثلاً يقول فيها:

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص49، 50.

(2) اليوسف، إسماعيل، 2002، الجامع في الأمثال العاميَّة الفلسطينيّة، ط1، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمَّان، ص177.

"حتى أفقنا وقد ضاعت بنا سُبُلٌ

وشمس عصر تهاوت من مخازينا

فمن سيكسر خلف الطيف جرَّتَهُ

ومن نعزيه أو كرهاً يُعزِّينا"[1]

نلاحظ في البيت الثاني أن ثمّة تناصّاً مع مثل شعبي معروف، فالشطر القائل (فمن سيكسر خلف الطيف جرَّته) تناصّ مع المثل القائل : "والله إن رحت لاكسر وراك جرَّه"[2].

ولعل الشاعر قد امتصَّ معنى هذا المثل للدلالةعلى حجم مشاعر الكره والبغض التي يحملها للعدوِّ الصهيوني، بعدما احتلّ فلسطين، فهو يستنجد بقائدٍ عربي يطرد هؤلاء الأعداء من أرضها ويعيد إليها السلام والمحبَّة كما كانت من قبل، وبالطبع فإنّ هذه الدلالة الشعورية للمثل هي التى رمى إليها الشاعر تجاه هذا العدو الغاشم.

وها هي قصيدة (موج العذابات) تطالعنا هي الأخرى بتناصٍّ شعبيٍّ عميق الدلالة يخدم رؤية الشاعر القومية:

"والخوف ينهش صمتك حيناً

وحيناً تلوذين خلف ارتعاش الصَّغير

فلا تتركي الماء يجري

كما شاءت الريح

قُضِّي أظافيرها

واحتمي بيديك

وكوني معارج فوق الأثير..."[3].

إن النص السابق يتناص في إحدى عباراته مع أحد الأمثال الشعبية المشهورة؛ فعبارة (فلا تتركي الماء يجري كما شاءت الريح ...) تناصٌّ مع المثل القائل : "لا تخلِّي الميِّه تجري من تحتك وإنت مش داري"[4].

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص16.

(2) دنُّون، محمود كامل، 1992م، مضارب الأمثال، ط1، دار الإبداع للنشر والتوزيع، عمَّان، ص191.

(3) ضمرة، عناوين الجذور، ص74.

(4) دنُّون، مضارب الأمثال، ص67.

والشاعر إذ يستحضر هذا المثل إنّما ليضع القدس على حذرٍ وحيطةٍ من المكائد التي تُحاك ضدَّها، وتكون مستعدَّةً لمواجهة العدوِّ والرَّد عليه بالمقاومة والجهاد، ومن هنا تتأتَّى قيمته الفنيَّة للنصِّ.

ولننظر إلى قصيدة (حفيد الشوق) حيث نجد تناصَّاً رائعاً في إحدى مقاطعها، ولذاك يقول:

"في فمي خوفٌ
وأشواكٌ وماء
فإذا ناديت صار الحرف مجروحاً
وإن أقفلت في صمتي
تنامى اللوم
واستقوى الجفاء"[1].

يتناصّ النص السابق مع المثل الشعبيّ القائل : "فلانٌ مثل بالع الموس إذا طلَّعه بجرحه وإذا بلعه بموَّته"[2].

ولعلّ الشاعر قد استحضر معنى هذا المثل ليُدلّ به على حالة القلق والحيرة التي يحياها الشاعر في حضرة الخالق؛ إذ يشعر أن محبّته له ما زالت لا تكفي، فلا يريد أن يعبِّر عنها لأنّ أعماله لم تتَّسع بعد لمرضاة الخالق، كما أنّه في الوقت ذاته لا يريد أن يكتم هذه المحبة لأنّها تزيده شعوراً باللوم والحزن، فالصوفيّة يرون أن المكاشفة أحقٌّ بأن يجهر بها في خلواتهم، وهذا لا يكون إلا بثقة موافقتها للعمل، وكأنِّي بالشاعر هنا لم يصل إلى حدِّ هذه الموافقة الروحيّة، وما زال يجتهد لينالها ويخرج الحيرة والخوف من قلبه وفمه.

ولننظر إلى قصيدة (فاصلة)، وهذا الامتصاص العميق لأحد الأمثال الشعبيّة التي يخضعها لخدمة رؤياه الشعرية، يقول:

"من قال: إني قد شربت البحر!

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص84، 85.

(2) مبيِّض، محمد سعيد، 1986، الحكم والأمثال الشعبيّة في الديار الشَّاميّة، ط 1، نشر وتوزيع دار الثقافة، الدوحة، قطر، ص227.

وانكسرت سفيني
من قال: إني قد لجمتُ الأُسد!
في الغابات
واختبأت ظنوني
في ظنوني..."[1].

إن عبارة (قد شربت البحر) في النص السابق تتناصُّ مع المثل القائل: "فلان بودِّيك عَ البحر وبجيبك عطشان "[2]؛ فالبحر لا يزيد الإنسان إلاّ عطشاً، وينسحب مثل هذا المعنى الشعبيّ في النص، على أنّ الشاعر يضفي على الإنسان العربيِّ في فلسطين ذكاءً وحرصاً يجعله نبهاً لما يجري حوله من أحداث ومؤامرات، فلا يقع في شراكها، بل يفطن لأصحابها و يمضي نحو إبطال مطامعهم والنيل منهم، وهذا ما عناه الشاعر هنا.

وفي قصيدة (الرحيل) نجد كذلك تناصَّاً عميقاً لأحد الأمثال الشعبيّة يقول:

"فكلّنا في مسارٍ نحو غايته وكلٌّ نفسٍ لما تهوى لها سفر"[3]

إن البيت السابق يتناص مع المثل القائل :"للنّفوس اسفارها، وكل ابه واها هايمة"[4].

ولعلّ الشاعر جاء بهذا التناص ليدلّ على حالة الشتات والأنانية التي أصابت الأمة العربيّة حتى غدا كلٌّ واحدٍ لا يكترث إلاّ بمصالحه ولا يسعى بالخير إلا لنفسه، فلم يعد قلب واحدهم على الآخر، وإنّما الكلّ مشغولٌ بتدبير حياته فقط، ولذا فهذا التناص يضيء الجانب المعتم من واقع هذه الأمّة في صورةٍ من النقد اللاذع والاستنكار القوميِّ المتنامي بالغضب والتحسُّر، عسى أن تبثَّ معاني المروءة والغيرة في نفوس العرب فيتحدّون لنصرة بعضهم بعضاً وتكون غايتهم واحدة وهدفهم واحداً.

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص78.

(2) اليوسف، إسماعيل، الجامع في الأمثال العامّيّة الفلسطينيّة، ص54.

(3) ضمرة، خريف المسافات، ص151.

(4) مبيِّض، الحكم والأمثال الشعبيّة في الديّار الشاميّة، ص79.

وبعدُ فلننظر إلى قصيدة (أقمار بيروت)؛ وهذا التناص الشعبيُّ فيها، فبه يشير الشاعر إلى أهمِّ جوانب المقاومة والصمود في بيروت:

"وتجالسين الظِّلَّ
يكبرُ ظلّك الممتد
من ماضيك حتى الحاضر المرصود
وتثور في الفنجان زوبعةٌ
تُطيِّر راجفاً جزعاً
وقلبك ثابتٌ النّبضات
يسقي الفجر دفقاتٍ
تشعُّ
فينتشي شوك الحدودْ..."[1].

إنّ عبارة (تثور في الفنجان زوبعةٌ) تناصٌّ مع المثل القائل : "زوبعةٌ في فنجان"[2]؛ ويُومئ هذا المثل إلى صغر حجم المصيبة وسرعة انقضائها، ومن هنا فإنّ ما يراه العدوُّ عظيماً ومخيفاً لا تراه بيروت كذلك، فالحرب مع العدوِّ تصغرُ أمام كرامتها والدفاع عن شرفها وحِماها، وفيها تتجلّى معاني الشهادة لديها، أمَّا لدى العدوِّ فالحربُ والمقاومة مصيبةٌ كبيرةٌ تقضُّ مضجعَهُ وتجعله على خوفٍ دائمٍ واستنفارٍ لا ينقضي، وبهذا يبرز التناصُّ معاني الشجاعة والبطولة في نفوس أبناء هذه المدينة؛ إذ تنقضي ساعات الحزن سريعاً أمام لحظة انتصارٍ يحققونها في سبيل الوطن، ومن هنا تتجلَّى القيمة النفسيّة لمثل هذا التناصّ الشعبيِّ عندما يضعنا إزاء تقاطعاته الدلاليّة والرمزيّة لدى الطرفين؛ العدوُّ والمقاومة الوطنيّة!!

وهاهي قصيدة (مذكِّرات ابن يعقوب التَّائه) تطالعنا بهذا التناص الشعبيِّ كذلك:

"ستظهرُ صفحة التاريخ
مكتوباً عليها اسم مملكتي
أنا الأسمر

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص83، 84.

(2) اليوسف، إسماعيل، الجامع في الأمثال العاميّة الفلسطينيّة، ص204.

وقلبي مثلُ لونِ الثلج أو أكثر
أقول أنا
أنا في إخوتي أصغر
ولكنِّي سأكبر دائماً أكبر
وأأمن بالذي أبصرت في كفِّي
يقول الكفْ:
ولو غُرِّبتَ –في الوقواق- لا تغضب
لأنّك يا رسولَ الحبِّ لا تغضب
وعاهرةٌ تريدك عاشقاً عبداً
فلا تعشقْ
أقول إليكْ:
حذاؤك ربَّما يُحرق
قميصك ربّما يُحرق
فلا تهتمّ
ولن تهتمْ...
لأنّي مثلما أدري
بأنّك لم تكن أحمق"[1].

إنّ الشاعر في النصِّ السابق يتناصُّ مع إحدى العادات أو المظاهر الشعبيِّة وهي ظاهرة (قراءة الكفّ) التي تمارسها بعض النسوة، لا سيما في الحارات القديمة والأرياف، والشاعر إذ يستحضرها إنما يستشرف الأمل والسعادة لمستقبل الإنسان العربي، ويبعث فيه مشاعر الثقة والتفاؤل، ليسير بدوره نحو تحقيق الذات والسمو بها للنجاح والقوة؛ فالإنسان العربي بأمس الحاجة لمن يحفزه ويقف جانبه ولو بالكلمة الطيبة، ومن ثم فإن مشهد (قراءة الكف) يمثل مرحلة الثورة على الواقع والجنوح إلى التغيير والثورة.

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص120، 121.

وأخيراً فلنتمعن في قصيدة (قراءات)؛ حيث يمتصُّ الشاعر معاني إحدى الأمثال الشعبية المعروفة ليدعم بها تجربته الشعرية؛ يقول:

"لماذا تحيَّرت من أيِّ دربٍ تعودين!!!
بعد غيابٍ طويل
وكلُّ الدروب تؤدي إلى شاطئ اللَّذة
نسافر منذ ولادتنا
نسبق اللحظة الحاضرة
وأرواحنا نحو عمق النهاية
تجري بشوقٍ إلى غايةٍ ساحرة..."[1].

إنّ عبارة (كلُّ الدروب تؤدِّي ...) تتناصّ مع المثل القائل : "كلُّ الدروب بتودِّي على الطاحون"[2].

والشاعر إذ يستحضر ظلال هذا المثل إنما ليدخل الطمأنينة والفرحة على قلب وطنه فلسطين، ويصوّر لنا قلوب أبنائها دروباً وإن اختلفت في بيئاتها وأهوائها، إلاّ أنّها تؤدي إلى هدفٍ واحد وهو التحرير ومقاومة العدو الصهيوني حتى آخر لحظةٍ من حياتهم، وبذلك يكون قد وضعها أ مام غايةٍ واحدةٍ هي تتمناها دوماً فيهم، وهي الحريَّة المشهودة مهما تعدَّدت مناحيها القوميّة والإنسانيّة.

2.2 التكرار:

إنّ ظاهرة التكرار من الظواهر التي أضفت على القصيدة العربية جمالية في إضاءة النص إيقاعاً ودلالةً، وكلٌ منهما يرتبط بالعوامل النفسية لدى الشاعر، فلا يأتي التكرار عبثاً، وإنما لمضامين متعددة تتضح وفقاً لرؤية النص ورسالته، ويتحدَّد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ"أن يأتي المتكلِّم بلفظٍ ثم يعيده سواءً أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنىً ثمَّ يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى: الأول والثاني، فإن كان مُتَّحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدَّاً وإن كان اللفظان متفقين

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص68، 69.

(2) مبيِّض، الحكم والأمثال الشعبيّة في الديار الشاميّة، ص241.

والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين "[1]. وهو كشكلٍ صياغيٍّ يقع داخل بنية موسَّعةٍ هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعريّة باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والإيقاع -بطبعه- توَّاقٌ للحلول في منطقةٍ إيقاعيّة، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية "[2]. ومن هنا فهو يعمل بدوره على الإتيان بعناصر متماثلة في موضع مختلفة من العمل الفنِّيّ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المُحسَّنات البديعيّة كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[3]. ولا بُدَّ من الإشارة بالقول "إنّ التكرار المستمرّ شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثثاره بنصيبٍ وافرٍ من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يُميتها في الوقت عينه، لأنّ التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقفٍ تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمرالانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطِّل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنّها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقيِّ للقصيدة "[4]. وهذا فيما يتعلّق بدور التكرار في الإيقاع "أما على مستوى المبنى، فالتكرار يسهمُ في بناء القصيدة وتلاحمها، بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربطٍ وتواصلٍ بين الأبيات أو الأسطر؛ تتشكَّل منها لحمة القصيدة وسداها، فالتكرار خاصيّةٌ لغوية، لكنّها تتحوّل عبر النسق

---

(1) مطلوب، أحمد، 1989م، معجم النقد العربيِّ القديم، ج 1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص370.

(2) عبدالمطلب، محمد، 1995م، قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص38.

(3) وهبة، مجدي، 1984م، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والآداب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، ص117، 118.

(4) غانشف، غيورغي، 1990م، الوعي والفنّ، ترجمة : نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة "146"، الكويت، ص78.

العلائقي الذي يوفره السياق الشعري إلى عاطفةٍ مشحونةٍ بالإيحاء والتوتر، والشحنة العاطفيّة هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبوراً جماليًّاً موفَّقاً "[1].

وعلىّ المستوى الدلاليّ والنفسيّ، يُعدّ التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي إلى وظيفةٍ تعبيريّةٍ وإيحائيّةٍ في النص؛ إذ إنه يوحي بشكلٍ أوليٍّ، بسيطرة فكرة العنصر المكرَّر على فكرة الشاعر، أو على شعوره "[2]. "ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظةٍ لأخرى "[3]. "فالمحبُّ، مثلاً يشعر بمتعةٍ خاصَّةٍ في تكرار اسم الحبيب، فضلاً عن سيطرة هذا الاسم على فكره وشعوره، إذن، فالتكرار يقوم بوظيفةٍ أساسيّةٍ في إنتاج خط المعنى والإيحاء به، كما يقوم بتوفير (مفتاح الفكرة أو الشعور) المتسلِّط على الشاعر، ويضعهُ في يد الناقد، ويعدُّ هذا المفتاح أحد الأضواء اللاّشعوريّة التي تكشف عن أعماق الـ شاعر"[4]. لذا فإنّ أهميّته تكمن في تكاتفه مع باقي عناصر الشعريّة لتفسير الحالة النفسيّة لتجربة الشاعر ونظرته الذاتيّة والشموليّة على السواء، فتلطف المعاني وترتقي الألفاظ في مستواها البيانيِّ والشعوري، وكلُّ ذلك في حالة أحسن الشاعر استخدام تقنية وأسلوبيّة هذه الأداة؛ إذ يساهم"التكرار في إثراء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة، كلما أحسن الـ شاعر استخدامه وتوظيفه بشكلٍ يلاء م البناء الكلِّيَّ للقصيدة، وينتج عنه أثرٌ فنيٌّ وجماليٌّ، بحيث يرتفع إلى درجة القيمة الجماليّة، وليس إضافةً تزينيّةً مُكمِّلةً لبقية العناصر البانية لها. أمّا إذا أخلّ الشاعر بكيفية استغلال هذا العنصر الجمالي فإنه يسقط عمله

---

(1) أبو مراد، فتحي محمد رفيق. 2003م، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبيّة، د.ط، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ص111.

(2) المصدر نفسه، ص111.

(3) زايد، علي عشري، 1978م، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 1، دار الفصحى، القاهرة، ص60.

(4) أبو مراد، شعر أمل دنقل "دراسة أسلوبية"، ص111، 112.

الإبداعي في اللفظية المبتذلة، ويضحي التكرار فضلةً تدخل ضمن مـــا أطلـــق عليـــه البلاغيُّون بالزخرفة اللفظية التي تقتل روح الشعر بدل إغنائه"[1].

ومن ثم فإن التكرار على ما وضّحنا وأد رجنا من آراءٍ ومفاهيم نقدية، ينسحبُ إلى عدّة أقسامٍ ثلاثةٍ وهي:

1. تكرار الحرف.
2. تكرار الكلمة: اسم، فعل.
3. تكرار الجملة: جملة كاملة، جملة ناقصة.

وعلى أساس هذه الأقسام سندرس هذا التكنيك الفني لدى شعر (محمد ضمرة)، ولذا سنبدأ بأولاها، وهي (تكرار الحرف).

1.2.2 تكرار الحرف:

لقد أخذ تكرار الحرف حيِّزاً متوسطاً من قصائد شاعرنا، وأولى النمـــاذج التـــي تطالعنا بهذا المظهر الفني، هي قصيدة(ما بين البصرة والكوفة)؛ إذ يكـــرر الـــشاعر حرف النداء (يا) على مدى خمسة مواضع من القصيدة المذكورة، وهي:

"يا هذا الناسي والمنسي
في البحر الآن دلالات المدّ الشتوي
يا قاتل نفسك
تحت طنين الكلمات
البحر المأفون تململ
والفجر يطل من الشرفات
يا قاتل نفسك،
ما بين البصرة والكوفة
طال مكوثك فوق الطرقات المسدودة
يا من تنظر لي من خلف بحار الدنيا
وعيوني تنظر في دمِ طفل مسفوح

---

(1) عبُّو، عبدالقادر، 2007م، فلسفة الجمال في فـضاء الـشعريّة العربيَّـة المعاصـرة، د .ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص166.

يا من تبصر
أو لا تبصر
ملعونٌ أنت
وملعونٌ من لا يسمع أصداء الروح..."[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قام بتكرار حرف النداء خمس مرات متباينة، ليدل بتكراره المتباعد والمتباين على حجم الكره والرفض الذي يحمله الإنسان الفلسطيني في نفسه ضد العدو الصهيوني، وعلى حالة المقاومة المستمرة بين الفينة و الأخرى، فما أن ينتهي هجومٌ على العدو، حتى يبدأ آخرٌ هو أشد ألماً وتنكيلاً، ومن هنا فهو بهذا النداء المتكرر يريد أن يقضّ مضجع الأعداء، ويجعلهم على حالةٍ من التوتر والانهيار الذهنيِّ والنفسيِّ في آنٍ معاً، وليجعلهم أمام مقاومةٍ شرسةٍ لا يستهان بها، وبهذا تـ تأتى الحرب النفسية من تكرار حرف النداء في هذا السياق.

ولننظر الآن إلى قصيدة (بعد البكاء)، وهذا التكرار الذي يصوِّر لنا رؤية الشاعر من مختلف مناحيها:

"وحبيبي في المسجد يركع
يرقبني في وجه البرق
وفي صوت الرعد
وفي قطرة ماءٍ تلمع
يرقبني في وهج الصيف
وفي لسع البرد
وفي موجة أملٍ لا تُخدع..."[2].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد كرر حرف الجر (في) ست مرات، وهذا إن دل على شيءٍ إنما يدل على حرص الشاعر في التركيز على مواضع الأمل والاستشراف النفسي لفلسطين وإدخال دواعي الفرحة والطمأنينة عليها وعلى أهلها،

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص16، 17، 18، 20.

(2) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص18، 19.

ومن ثم فهو يضعنا في تكرار هذا الحرف (في) أمام التوحد بمشاعر الوحدة والثبات في جميع مظاهرها، فالوجه يعني الحرية والصوت يعني الأمل والقطرة تعني المقاومة والوهج يعني الثبات واللسع يعني الصبر والموجة تعني النصر، وكل هذه المعاني المتتالية جاءت واضحة وعميقة عندما جعل الشاعر الـ حرف (في) عاملاً مهماً يبرز تمسك الشعب الفلسطيني بها، إذ يفيد الحرف معنى العمق النفسي والداخلي لمكنونات الأشياء وموقف الإنسان منها ودرجة حلوله فيها، ومن هنا فإنّ الشاعر بهذا التكرار ينفي حالة الخواء الروحي لهذا الشعب ومدى امتلائه بكل جماليات المقاومة الصادقة وتطورها الدائم.

وهاهي قصيدة (النشيد المتصاعد) تطالعنا هي الأخرى بتكرارٍ مغايرٍ للحروف، هذا التكرار الذي جاء مصوِّراً لموقف الشاعر تجاه انتمائه لوطنه:

"لدمي النشيد
وللبلاد قصيدتي
ولك الغمام
وبسمة قدرية
تعلو
فتورق واحةٌ
منذورةٌ لهوى السلام
لك نكهة الشعر المعتَّق
في خوابي الصدر
حين يلجُّ بالأحلام
لك هيبة التمثال
أو قدسية التحف القديمة
في المتاحف
لك رعشة الصوفي
عند توحد الأشياء

في جمر العواطف..."[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد كرر حرف (اللام) سبع مرات، وهو حرف جر، ويتأتى هذا التكرار لبيان صورة الانتماء الصادق للوطن، ومدى التواصل الروحي من الشاعر تجاهه، كما ويؤكد هذا التكرار من جهةٍ موازية، قدسيّة هذا الوطن وصور الجمال المتجلية فيه، فكل صورةٍ هي ومضة لطهارته وجذوره العريقة ومدى تنوع حضارته من أدبٍ وتراث ودين روحاني صاف، فكل هذه مجتمعةً تسد ردها لنا هذه (اللام) المتكررة، فتغرسها في أذهاننا باعثةً مشاعر الانجذاب والانتماء فينا نحن القرَّاء تجاه هذا الوطن.

وفي قصيدة (فجر البياض)، نتنسم هذا التكرار العميق، لمعنى الثورة والغضب القومي المفاجئ في لحظةٍ من لحظات اليأس والانكسار:

"إني أضعت بلاداً كنت أعشقها

فصرت زوراً بباب العشق أنتحب

إني أروِّع في قلبي بداوته

وما دريت بأنِّي للردى نهبُ

إنِّي سفحت دمي من فوق مقصلتي

ليغضب العرب لو زيفاً، فما غضبوا"[2].

إنّ التكرار في الأبيات السابقة يتجلى في حرف التوكيد والنصب (إنَّ)، والشاعر إذ يكرره إنما ليضعنا أمام مأساةٍ حقيقيّة لمصير العرب المؤلم والمليئ بالموت والخوف والزيف، فهو يزيد التأكيد تأكيداً، على اعتبار أن (إنّ) هي في حد ذاتها حرف يحمل معنى التوكيد، فتتأزم صورة النفس بتعمق هذا المنحى اللغوي بالدلالة النحوية للحرف المتكرر، ولذا فالشاعر ينقلنا من مرحلةٍ سوداويّة إلى من هي أشد منها، وكأني به يريد أن يقول بأنّ واقع العرب لم يتغيّر، فهو باقٍ على ما هو عليه من الانكسار والهوان والتشظي القومي، وبالتالي موقفه كإنسانٍ عربي من هذا الواقع الذي ينعكس في نتائجه في حال ومستقبل هذا الإنسان، فلم يكن عبثاً إسناد هذا

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص7، 8.

(2) ضمرة، عرس الروح، ص66.

الحرف إلى (ياء المتكلم)، وإنّما تسليطاً للضوء على ارتباط واقع الأمة بسعادة أو هلاك أبنائها، ومن هنا يتجلّى المعنى الخطير لهذا التكرار في تصوير مصير الإنسان وانحطاط واقعه المتتالي دون وجه مقاومةٍ أو تغيير، وهذا بجلِّ عينه مأساةٌ عظيمة تستدعي الانتباه المكرَّر للَّغة وأدواتها، حينما يتعاضد اللفظ لإيصال المعنى.

ولننظر إلى قصيدة(ديلٌ في قانون النَّفي) وهذا التكرار المتناسق مع مضمون النص، يقول الشاعر:

"لم يبق حبيبي غير الصبر
يا وطن الصبر تحمل
وانشر قمصان الجرح
لعل سيوف الغادر تخجل
ولعل الشمس تعدل من طقس اليوم
ولعل بنوداً في قانون النفي تُعدّل
ولعلّ القمر الأخضر يستأنف سيرَه
فيموت الحزن
وتنتحر الحيره"[1].

نلاحظ في النص السابق أنّ الشاعر قد قام بتكرار الحرف (لعلّ) أربع مرات متتالية، ولهذا دلالتان، فأمّا الأولى فهي انسحابها نحو تفسير حالة التفاؤل والإصرار التي تزخر بها نفس الشاعر؛ فهكذا تكرارٌ يعطينا تتابع النهوض الشعوري ليس على مستوى القومية فحسب، بل وعلى مستوى الإرادة الحرة التي لا تنتكس عند أزماتها الخارجية، وإنما تصدها لتنهض من جديد، فالسقوط يتلوه عزيمةٌ أقوى تنفي أسبابه الأولى، والتكرار هنا يفسر ذلك كما هو ظا هر لنا، أما الدلالة الأخرى لهذا التكرار؛ فهي دلالة موسيقية توحي في أسماعنا معاني الرجاء والاستمرار لكل جماليات الحياة المستقلة، كما أنّ هذه الدلالة الموسيقية هي بحد ذاتها انسحابٌ لتقوية معنى اللفظ ورؤاه الشعرية في حال احتيج إلى برهانٍ لإيضاح مقصود التجربة، وهي هنا – المقاومة الفلسطينية- ومضيِّها نحو تحقيق الحرية والعودة إلى الوطن المنشود.

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص113.

وهاهي قصيدة (أغرقني التراب) تطالعنا هي الأخرى بهذا التكرار من المعنى الموسيقي ممَّا يقودنا إلى رؤية الشاعر:

"يا أيها السور
الذي أسندت ظهري بالدلال
لا تبتعد
واركب معي: فلكاً
مُحمَّلةً بما تهوى الحياة
لا تبتعد
واصعد معي وطناً
سيعصم من يغرِّده
ويبقى لحنه بين الشّفاه
لا تبتعد
فالهدم يوسع باغترابٍ
بيننا غوراً
وهذي الأرض تحملُ ماءها
شركاً وأخشى أن تموت..."[1].

لقد قام الشاعر في النص السابق بتكرار حرف النهي ثلاث مرات، وهو (اللام) هنا، والمستقرئ للنص يصل إلى حقيقة مؤدَّاها أنّ أباه قد مات وخلفه حزيناً على فراقه، فجاء التكرار لـ (لام) النهي موضحاً أثر هذا الفراق على نفسه؛ إذ إنّ هذا التكرار يسبر لنا عمق المأساة التي استشعرها الشاعر في موت أبيه، فهو في صدمةٍ كبيرة جعلته في حالةٍ من عدم التوازن أو التصديق لماهيّة هذا الحزن المؤلم، فأخذ يرفض الحقيقة الحاصلة حوله، ويستحضر صورة أبيه كنوعٍ من الأمل، إلا أنّ الأمل يفلت من يديه ليضعه أمام واقع ما جرى والتسليم به، وإذاً فإنّ هذا التكرار أيضاً مليءٌ بنبرات الحزن والوحدة التي تقابلنا بها الدفقات ا لموسيقية الناجمة عن توالي الصور الشعرية فيه وإليه، فهو يدعم الصورة في طبيعة مظاهرها الفنية والنفسية في

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص80، 81.

ذهن الشاعر وأعماقه، ليوصلنا في النهاية إلى حقيقة هذا الألم العميق وإلى هذه الصدمة التي لم يُصدِّقها حتى ما بعد نضوج شعوره تجاه الحدث المتحقق؛ أي موت أبيه، وهذا ما يبرِّره لنا هذا النهي المتكرر في رؤيةٍ من استنكار الحاضر شعوريَّاً والهروب منه ذهنيَّاً.

وفي قصيدة (معراج اليقين)، نستدلُّ على هذا التكرار ذي الرؤية المتعددة المناحي لموقف الشاعر الأوحد تجاه من حوله من ضعاف النفوس، وأصحاب المبادئ المتعثِّرة، إذ يـ تجسَّد هذا الموقف في صورةٍ من الكره والرفض اللذين يوضحهما لنا حرف النفي (لم)، حيث يقول في أحد مواضع القصيدة:

"لم يفتحوا للشعر نافذةً
ليدخل في ضيافتهم
هواء البحر
يُسعف من ترنّح في مهاوي الموج
مخذولاً
تطارده عذابات السِّنين
لم يركبوا شوقاً
رياح القلب
تحملهم إلى فيض المساءات الندية
في حوار الياسمين"[1].

ويقول في موضعٍ آخر من القصيدة ذاتها:

" لم يبق فوق الغصن أوراقٌ
تظلل من يُحبُّ رطوبة الأعشاب
لم يبق فوق الجذع أغصانٌ
تُلوِّن صفحة الأفق المُغشّى بالسّراب
لم يبق غير الحُلم مكبوتاً
يحاول أن يغضّ الليل

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص133، 134.

كي يمتد مشحوناً
بأدعية التراب
وما تبقى من عذاب الميِّتين..."[1].

إن الشاعر إذ يكرر حرف النفي (لم) أكثر من مرة، إنما ليصور لنا حالة التشظّي والضياع الفكري الذي وصلت إليه بعض نفوس البشر، فأصبحت خاويةً من مشاعر التأمل والانسجام مع معطيات الشعر والحياة؛ فالشعر هنا يمثل ا لانطلاق النفسي لفهم الكون والعيش باستقرارٍ واطمئنان، إلاّ أنّ هؤلاء يعرضون عن قبول الحقيقة ويشوِّهون صورة الحياة بالزيف والكذب والمنافاة لقيم الأخلاق وعظيم المبادئ، فيأتي مثل هذا التكرار صوت احتجاجٍ ورفضٍ شديدين على مواقفهم هذه، كما ويأتي بمثابة تحفيزٍ روحيٍّ يرسم لهم الطريق الصحيح لوجه الحياة الأجمل، وكيفيّة التعامل معها من خلال عكس التناقضات التي أحدثتها سلوكاتهم وتقويض سلبيَّاتها لقيام سلوكاتٍ أخرى تحمل معنى الفضيلة والفكر العميق في محتواها ومحتوى نفوسهم.

2.2.2 تكرار الكلمة:

1.2.2.2 **تكرار الاسم:** لقد أخذ تكرار الاسم حيِّزاً كبيراً لدى شاعرنا، ولم يكن ذلك إلاّ لدلالةٍ أراد أن يبرزها في هذا التكنيك الفنيِّ، وأولى النماذج التي تمثل تكرار الاسم، هي قصيدة (حواريُّون)، إذ يقول:

حواريُّون يهدل صوتهم عزفاً
سماويُّون قد هبطوا
من الأحلام أحلاماً
حواريُّون يمسحهم نقاء الثلج
ليس لهم نبيٌّ أو رسولٌ
إنّهم درجوا على سبلٍ مراوغةٍ
وفي أقدامهم وجعُ

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص135.

حواريُّون مثل الصوف
يمتشقون قاماتٍ
تؤرِّخ للبياض بدايةً
كانت له وعداً
وميعاداً
حواريُّون ينتخبون ميقاتاً
لمدِّ جسورهم عشقاً
إلى أعلى السماوات..."[1].

إنّ النصَّ السابق ذو دلالةٍ صوفيّةٍ واضحة، ولا بدَّ لهذه الدلالة من أداة توصيلٍ تؤكدها وتشرح أبعادها، ولذا فقد كرَّر الشاعر من أجل ذلك لفظة (حواريُّون)، ليشير بها إلى عمق الدرجة التي ينبغي أن يتحلَّى بها العارفون والباحثون عن لذَّة العشق الإلهي، إنه بتكرار هذه اللفظة ينبؤنا بنصرة دين الله في جميع المواقف والأحداث، وأن يتجمّل هؤلاء العارفون بالصبر واليقين الكامل، تماماً كأنصار النبي عيسى – عليه السلام-، ومن هنا تتأتى دلالة هذا اللفظ الذي يحمل أبعاداً كثيرةً للرسالة الإلهية من عشق الخالق والعمل بمقتضى محبّته ورضاه، فيكونون أهلاً لهذه المحبَّة وصاحبها.

وفي قصيدة (حفيد الشوق) يطالعنا هذا التكرار الموفق في أحد مقاطعها، إذ يقول:

"خمسون ثانيةً ملكت رصيدها
عمراً تدفق في عروقي
خمسون ثانيةً
حملت نجومها
ومشيتُ أزرعها مراحل
أو منائر في طريقي
وجمعتُ شهد الحبِّ في قلبي

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص45، 46.

وصرتُ أقدُّهُ حُبَّاً
لأطعمه-بجوعاتي-رفيقي
خمسون أسقتني
عذاباتٍ بأكؤسها
وكنتُ سقيتها زمني
فشابت حينَ أسكرها رحيقي"[1].

إنّ الشاعر في النص السابق إذ يكرِّر اللفظة (خمسون) إنّما ليشير إلى لحظة سُكره في حضرة الله؛ وأعني بها المدة الزمنية الخاصة بالصوفية، والسكر كما ذكرنا في البعد الصوفي م ن الفصل الأول لبحثنا، هو انقطاع العبد بجوارحه عن كل ما حوله من محسوسات، فلا تتجلّى في داخله إلا مشاعر لقائه بالمعشوق –الله-، وهذا الشيء يفسِّر لنا في جانبٍ من جوانبه، طبيعة الأثر الذي تركته هذه المدة الزمنية؛ فهي على قصرها الكونيِّ، قد رسمت للشاعر مخزوناً كبيراً من عمره الذي مضى في حُبِّ الله تعالى، وجعلته يختصر فلسفة الكون ومكنوناته الممتدة، ومن هنا ركز على تكرارها، ليضعنا أمام طبيعة ومفهوم الزمن لديهم، وأنه مختلفٌ البتَّة عمَّا يحسُّه البشر العاديون، ولعلّه بذلك يُشوِّق المتلقي لخوض التجربة الصوفية وتقصِّ ي مفرداتها ومصطلحاتها في مختلف العصور، فهذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى؛ فإنَّ هذا التكرار يجيئ توضيحاً لحياة الصوفيِّ واختزالها لكثيرٍ من الأسرار والعوالم التي يمكن للحظةٍ أن تفسِّرها إذا ما أحسن الإنسان العابد تقمُّصها في طاعة الله، ولذا فإنّ بإمكاننا أن نقول بأنّ اللفظة (خمسون) هي نقطة تتكون فيها مبادئ الفكر الصوفي في بعض مراحله المهمة وتفسِّر طبيعة فهمه الخاصِّ لمكنوناتٍ هذا الكون دون غيره ممَّا هو فوق المألوف؛ إلاّ أنّه ممكنٌ في تحقُّقه.

ولننظر الآن إلى قصيدة (وجع النخيل) وإلى هذا التكرار الذي حمل معنى الرمزيّة حيناً، ومعنى الحالة النفسيّة للشاعر حيناً آخر، حيث يكرِّر لفظة (امرأة) على مدى مواضع كثيرة من النص، سنورد منها موضعين فقط، يقول:

"أنتحر الآن قليلاً

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص79.

أخلع نعليَّ
وألقي عن جسمي آثامي
فتعالي يا امرأةً
لا تهوى البحرَ
نغامرُ في رحلةِ عشقٍ سِرِّيَّة
يا امرأةً لا تهوى الصدق
الرابض في صدري
يا امرأةً تمحو في الصبح بلاداً
أرسمها في ليلة عُمري"[1].

أما الموضع الآخر فيقول فيه:

"كوني يا امرأةً نهراً
أو بحراً
يلتهم جراحي
كوني يا امرأةً عاشقةً
يزداد بريقاً
في الشَّفقِ
يا امرأةً تقتلني في الليل
ولا تقبل في الصبح وضوئي"[2].

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الشاعر إذ يكرِّر لفظة (امرأة)، إنّما ليقودنا إلى دلالتين، فأمَّا الأولى: هي أنّ (المرأة) رمزٌ (لوحدة العربيّة الضائعة)، وأمَّا الدلالة الثانية؛ هي أنَّ تكرار هذا الرمز هو تأكيدٌ لحلم الإنسان العربي بتحقُّق هذه الوحدة التي ستلتئم بها مصائر العرب المشتَّتة وتلتقي أهدافهم نحو الازدهار والقوة والسلام؛ فبها تتجسَّد هذه الثلاثة جميعاً، كما أ نَّ تكرار الرمز يجيء تفسيراً لـ حالة الظلم والأسر التي وصلت بالأمّة العربيّة، ممّا دفعها لأن تصرخ مرَّاتٍ ومرَّات بحثاً عن سبيل

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص58، 59.

(2) المصدر نفسه، ص65.

الحرية وعزَّة كرامتها، ومن هنا فإنّ هذا التكرار يُمثِّل تمزّق جسد هذه الأمة، أسلوب النداء يؤكِّد تناثر أجزائ ها حتى باتت مسافة التقائها ببعضها أشبه بجُرحٍ يزداد اتساعاً وألماً وما التكرار إلا تصويرٌ لاتِّساع هذا الجرح القوميِّ فيها.

ولنتمعَّن في قصيدة (تابات لمولد الشمس)؛ حيث نصادفُ نوعاً آخر من تكرار الأسماء، ألا وهو تكرار أسماء الاستفهام؛ يقول:

"لماذا بكينا بوجه الشروق
وكيف ضحكنا أمام المقابر!
لماذا جلسنا نعدُّ الشهور!
نطارد ظلِّ الليالي الطِّوال
ونلهو بما قيل عنَّا
وما قد يقال..
لماذا نسينا!
بأنَّا نسينا...
وأنَّا اخترقنا حدود الضياع
وأنّا دخلنا حياة المنافي
لنكتب شعراً حزين القوافي
لماذا بدأنا طريق النهاية...؟
وحامت علينا صقور البراري..."[1].

لقد كرَّر الشاعر في النص السابق اسم الاستفهام (لماذا) أربع مرات، وهذا التكرار الاستفهامي إنَّما يحمل دلالة الألم والضياع وبالتالي فإنّه يُعمِّق صورة الحزن والحصار والموت التي حلَّت بالأمَّة العربيّة، ومن هنا يضعنا هذا التكرار الاستفهامي أمام حالة الاستنهاض القوميِّ لإيقاف المأساة الدمويّة التي تعصف ببلادنا كلَّ يوم، ولذا فإنَّه يحمل معنى التصوير النفسيِّ للنفس العربيّة الغارقة في انهزاماتها المتكرِّرة دون أن تحرِّك ساكناً، فهذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى فإنِّ هذا التكرار يضع الأمّة أمام مسؤوليَّة الخطر المُحدق بها من كل حَدَبٍ وصوب، عساها تتعرَّى

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص46، 47.

من أسباب الذُّلِّ والخضوع وتصدع لأمر مواجهة العدوِّ وكسر شوكته، ولعــلّ مــن جدير الذكْر نجعل من هذا التكرار معادلاً موضو عياً لتاريخ الأمّة الحديث المليء بالقهر والتشتت والدَّمار، هذا التاريخ الذي يفسِّر التكرار هنا دوام ملاحقته لها، أملاً في أن تصحو ممَّا هي فيه، وتنهض قويَّةً صامدةً.

وهاهي قصيدة (تنسيق الغيوم)تطالعنا بهذا التكرار الاسميِّ ، إلاَّ أنــه تكــرارٌ لــ(كم الخبريّة) التي تُعدُّ من جنس الأسماء في اللغة، ولعلَّ لتكرارها تشريحاً لرؤية الشاعر، إذ يقول:

"كم جملةٍ فجريَّةٍ نفقت!!!
وما جاعت كلاب الظلِّ
في ساح العربْ
كم وردةٍ عُذريَّةٍ!!!
سفك الهجير نُضارها
وتطايرت مِزقاً
تُشيِّعُها القصائد والخُطب
كم ليلةٍ مقرورَةٍ!!!
نامت فِراخي...
والحصا يُطهى
حساءً خادعاً
والعاكفون على مرايا النفس
قد ثملت ظلالهم
بزخَّات الطَّرب...!!
كم نخلةٍ بدويَّةٍ شَهَقَتْ!!!
وفيها حرقةٌ للماء..."[1].

إنَّ الشاعر إذ يكرِّر (كم الخبريّة) أكثر من مرةٍ إنّما ليدلَّ على أهمِّ المحاور التي تتكوّن عنها الحضارة العربية والتي قام العدو بتدميرها وتشويه ملامحها؛ ليتسنّى له

(1) ضمرة، كأنَّه فرحي، ص72، 73، 74.

السيطرة على أبنائها واضطهادهم فلا تقوم لهم قائمة؛ فالجملة رمزٌ للغة، والـوردة رمزٌ للأرض المنتجة، والليلة رمزٌ لتاريخ هذه الأمة، وا لنخلة رمزٌ لتراثها، ومن هنا يجيء تكرار (كم الخبرية) تبعاً لهذه المحاور، لتصوِّر لنا من خلالها كثرة ما عصف بها من الاندثار والضعف والتهالك الحضاريّ، فيعمِّق التكرار المعاناة ويزيدها تأزُّماً واضطراباً، حتى نجد أنفسنا أمام مراحل تتشابه في سوداوِّيتها، وهذا بالطبع لا يجعل من حقِّنا أن نصف الشاعر بالسَّوداويَّة، وإنَّما الأولى بنا أن نصفه بالإنسان الغيـور المستقرئ لأحداث الأمّة؛ فهو إذ يضعنا أمامها إنَّما لنعيد قراءة تاريخنا بـسدِّ كـلِّ فجوات الهزيمة والموت في ثناياها، وذلك بالعلم والنهـضة الحـضاريّة المتكاملـة والوقوف صفَّاً واحداً في وجه الـ عدوِّ، ولذا نعود فنؤكِّد أنَّ هذا التكرار يمثِّـل جلـداً للذات العربيّة من جهةٍ وتجديداً لدوافعها وقوّتها من جهةٍ أخرى، ولم يكن هذا لينجح لولا هذا التتابع في تعميق صور المعاناة وكثرتها، هذه الكثرة التي مثلت أبعادها تلك الـ(كم الخبريَّة) فأدركناها في دلالتها اللغويَّة ودلالة تكرارها، حتـى وصـلنا مـن خلالها إلى محتوى رؤية الشاعر العميقة.

ويا حبَّذا لو نظرنا كذلك في هذه القصيدة وهي بعنـوان (التوقيـع بـالأحرف الأولى)؛ حيث ترفدنا بهذا التكرار الذي جاء داعماً لموقف الشاعر من أمَّته وبلاده؛ يقول:

"كفِّي على رأسي
ترَّبت فوق منطقة التوتُّر والصِّراع
هذي المدائن لا تحبُّ سوى الصراع
ملعونةٌ هذي المدائن
لا تحبُّ سوى الصراع
فثقي بأنّ العالم العربي هذا
حلبةٌ للظالمين
الواعدين
الكاذبين
الساخرين

الساقطين..."[1].

إنّ الشاعر في النصِّ السابق يضعنا أمام تكرار ذي دلالةٍ عميقة؛ فبه يصوِّر لنا حالة الشتات والتَّناحر التي تفتُّ في عضد الأمة العربية وتنخر في جذورها بالمكائد والمصائب، هذا التكرار الذي يتجلّى لنا في كلمة (الصِّراع)فخلافاً لما ذكرنا، فإنَّ تكرار هذه الكلمة يجيء كإيقاعٍ موسيقيٍ مبعثُهُ الحيرة والقلق والبكاء، وكأنِّي بهذا الإيقاع يصوِّر لنا ذهنيَّاً الحال التي بدا فيها الإنسان العربي، كالسقوط على ركبتيه وإطراق رأسه نحو الأرض صُراخاً وأنيناً، ولا نبالغ في مقولتنا هذه؛ إذ إنّ الإيقاع يحملُ بالفعل تلك الصورة الدرامية لموقف ذلك الإنسان من أزمات بلاده وأحوالها التي تسودها البلبلة و الاضطرابات الداخليّةالخارجيّة، ومن هنا نعودُ فنقول إن رسوخ هذه الكلمة في أذهاننا جاء عفويَّاً وابن لحظته، فلم يتكلّفه الشاعر الذي أدلى بها كصوتٍ يعكسُ ضمائر شعبِهِ الثائرة والغيورة على عروبتها وهلمَّجرا...

وفي قصيدة (كلمات النُّور)نجد أنفسنا أمام تكرارٍ يحمل معنى الرَّمزية في عمقه، لنكتشف أنَّ الشاعر لم يُكرِّرهُ اعتباطيَّاً، وإنّما وعياً بمدلوليّته وأهميّته في إضاءة محور النص الرئيس، وكلُّ هذا يتراءى في كلمة (أختاه) التي يُوردها لنا في موضعين، تبعاً لموجبات موقفه ومؤثراته النفسيّة التي هي في الأصل تمثيلٌ ينوب عن حقيقة ما يحسُّ به كلُّ عربيٍّ فينا، يقول:

"نادى وقالْ

أختاهْ

مُدِّي يديك إلى يديّ لكي نسير

فهناك أصواتٌ تردِّدها السَّماء

كتردُّدِ الموجات في هذا الفضاء..."[2].

ويقول في الموضع الآخر:

"ودموعُهُ كتبت حروفاً كالحروف

لا، لا وقال:

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص84، 85.

(2) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص28.

أختاهُ في صدري براكينٌ تثورْ
أختاهُ من دمِّي ودمّك سوف ننسجُ باقةً
كالزَّهر تنثرها على قمم القبورْ
ومن العظام
سيُصيَّر الشعب الطريد من العظام
إبراً تدقدق جبهة العدوان
فتعالِ يا أختاه مركزنا هناك
ويرنُّ في أُذنيه أصداء النِّداء..."[1].

إنّ الشاعر إذ يكرر كلمة "أختاه" أكثر من مرَّة، إنّما ليشير إلى شرف العربيِّ وكرامته، فالأختُ معادلٌ موضوعيٌّ لهاتين القيمتين، ناهيك عن أنّها رمزٌ للأرض الحرّة التي لا ينبغي التفريط فيها، ولذا فهو يكرِّرها تماثلاً مع مضمون القضية المطروحة في النصِّ، ألا وهي (قضية فلسطين المحتلة)، وإنّ أهم عنصر لاستيقاد الهمم نحو هذه القضية، هو في ربطها بالمرأة، لما عُرف عن العربي من غيرةٍ واستثارةٍ شديدة تجاه إنسانيتها وقيمها التي تمثله، ولهذا فإنّ بوسعنا أن ندرك ذكاء الشاعر في الوصول إلى نقطة ضعفنا في هذا الجانب، حتى قام بتكراره أمامنا، مندفعاً لنصرة فلسطين المحتلة.

2.2.2.2 تكرار الفعل:

إنّ لتكرار الفعل في شعر محمد ضمرة نصيباً وافراً من مساحته الدلاليّة في هذا الحقل الفنِّي، وأولى النماذج التي تمثل هذا الجانب، هو في قصيدة (غطاء الرمل)؛ حيث يكرِّر الشاعر فعل الأمر (اهدأ) ست مرات وفي مواضع مختلفة، سنوردها حسب كل موضع من القصيدة، لبيان قيمتها الدلاليّة، يقول:

"اهدأ
فما حرمٌ يمسُّ صفاته ضنكٌ
ولا خوفٌ بهيبته يليق
فبهاؤه يُلقي ظلالاً

---

(1)ضمرة، قافلة الليل المحروق ، ص30.

في رحابٍ لا يُحدِّدها الزمان
ولا بنفحتها يضيق
فاهدأ وخلِّ الطائفات
من المباهج
في حنايا الوصل خاشعةً
ولو ولَّى برعشتِهِ غُروبٌ
أو تزيَّا في ثياب الغيمِ
من بردٍ شروقُ
فاهدأ إذن
حتى ولو ساق السَّواد
أبو "رُغالٍ"
نحو ضوئك حاسداً
فالنَّار تبدأ حيث جفَّ القلبُ
أو يبست عُروقُ..."[1].

ويقول في موضعٍ آخر:

"اهدأ
إذا غرقت جبالٌ
إنَّ جُوديَّاً يُقلَّك
فوق موجٍ قد تلاطم ماؤُهُ
فكأنَّ كُلُّ الكائنات غريقةٌ
والكون في فزعٍ غريق..."[2].

وفي الموضع الثالث، يقول:

"فاهدأ
يرفرفُ فوق رأسك

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص97، 98.

(2) المصدر نفسه، ص100.

سربُ أحلامٍ
لتقنص ما تشاء
من الطيور
من الفراش
من النعاس..."[1].

وفي الموضع الأخير لتكرار هذا الفعل، يقول:

"فاهدأ إذنْ
يا شكل
واترك ثورة البُركان هائجةً
فما زالت
تجلجلُ بين أنحائي
وتفزع في سُهول القلب قُبَّرةٌ
وشكلك لا ينوء بحمل داخِلِهِ
ولا بضجيج زحمته
وإن قدحت زناد شرارها..."[2].

إنّ الشاعر إذ يكرِّر فعل الأمر –اهدأ- إنّما ليترجم الحالة الصوفيّة التي ينبغي أن يتحلّى بها الإنسان الصُّوفيُّ من سكون النفس وصفائها، في كُلِّ مرحلةٍ من مراحل تجلِّيها مع الخالق، كما أنّه بهذا الفعل يؤكِّد الثقة التي كانت تملؤ قلبه في اتصاله مع الخطاب الإلهي، وأنَّه بات منقطعاً عمَّا سواه من المحسوسات الدنيويَّة؛ إذن فهذا الفعل يحدِّد لنا ثيمة هذا الخطاب من حلولٍ واتِّحادٍ بين العاشق ومعشوقه، ناهيك عن أنّه تشكيلٌ أسطوريٌّ يحسُّ الشاعر به بأنّه محور محبّة الله في هذا الكون الفسيح، فرحلة المحبِّين هي انطلاق عبر محبَّتهم لله عندما يودُّون الوصول إلى رضاه، وعناق رجائه النورانيِّ، وأخيراً يمكن القول بأن الفعل (اهدأ) عنصرٌ لحركة

---

(1)ضمرة، خريف المسافات ، ص101.

(2) المصدر نفسه، 102، 103.

التجدُّد الروحيِّ في تمثُّل صفات الله، كما هو في عرف العلم الإلهي الخاصِّ بمفهوم الصُّوفيّة.

ولننظر الآن إلى قصيدة (اللُّعات في زمن التغيُّر)، وهذا التكرار لفعل الأمر (استمعي)، يقول:

"أُناديك...
لعلَّكِ مرَّةً تُصغين
لو مرَّة
فهذا الصمت يغرقني
وهذا الليل يحرقني
خيول الموت تصهل خلف آثاري
تُطاردُني ظلال الشكِّ
أصرخُ فيك فاستمعي
تعبتُ
أهنتُ
فاستمعي
جرحت
سقطت
فاستمعي..."[1].

إنَّ الشاعر إذ يكرِّر الفعل (استمعي) إنما ليشير إلى عمق مأساة الإنسان الفلسطيني في بعده عن وطنه، وليجسّد هذا المنفى الذي يحياه من حوله؛ (فالاستماع) هنا مبعثه الصراخ، وا لصراخ إنّما يكون لما هو بعيد، ومن هنا يأتي هذا الفعل تصويراً لنزوح الفسطينيِّ ونفيه قسراً عن وطنه، حتى بات ينادي مراراً ليسمعه هذا الوطن، كما أنَّ تكرار الفعل يجيء معبِّراً عن حجم مشاعر الألم والحرمان التي تتأزَّم في داخل هذا الإنسان وأنّها أكبرُ من أن تُسد مع مرَّةً واحدة، بل تتطلب مرَّاتٍ عدَّةً لتوضِّح حقيقة ما يعتمل في نفسه من أحزان، ولذا جاء تكرار الفعل (استمعي)

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص64، 65.

تصويراً لهذه الجوانب النفسيّة الناجمة عن هذا النزوح القسريِّ بين الإنسان ووطنه المُحتَّل.

وهاهي قصيدة (جسر المراحل) تطالعنا بهذا التكرار للفعل (يروي) لما له من دلالةٍ في إضاءة رؤية الشاعر، يقول:

"كان المغنِّي واقفاً
يروي الشهادة للحضور
يروي التفاصيل الحزينة
يروي ارتعاشات الزنابق
تحت دبكات الرصاص
يروي الفجيعة والألم
لكنَّه لمَّا بكى
بدت الأنا خلف المرايا تبتسم
لحضوره هذا الحضور المزدحم"[1].

إنّ الشاعر إذ يكرِّر فعل المضارع (يروي) إنّما ليشير إلى حجم الأحداث التي تختزلها ذاكرة الفلسطيني من قتلٍ وتشريد واضطهاد، وهلمَّجرا ....، وبالتالي تتجسَّد لنا من خلال هذا الفعل جسامة الموقف الذي تضجُّ به أنحاء وطنه المحتل، كما أنّ هذا الفعل يحمل معنى الاستمراريّة و الحضور، وبهذا يشير بدوره إلى تكرار هذه الأحداث المؤلمة كدلالة تكراره اللفظيّة، ليعمِّق لنا صورة الحزن الذي يخيّم على هذا الوطن وشعبه من الكبت والحصار المتواصلين، ومن هنا جاء هذا الفعل (صورةً عميقةً لواقع فلسطين) بكلِّ ما يرمي إليه هذا الواقع من معاناةٍ وشقاء.

ويا حبَّذا لو نظرنا في قصيدة (حلم) وهذا التكرار العميق للفعل المضارع (رجعتُ)، لما له من دلالةٍ في قوميَّة الشاعر وتفسير منحاها النفسيِّ؛ حيث يكرِّر هذا الفعل سبع مرات، وفي مواضع متباعدة من القصيدة، يقول في الموضع الأوَّل:

"رجعت إليك بعد غياب شهرين
لأدفن فيك شيخين

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص9، 10.

هما عمري وأحزاني..."[1].

وفي الموضع الثاني يقول:

"رجعت إليك من قاع المحيطات
وكنت هناك قد كلَّمت آلهتي
ببطن الحوت.. قد كلَّمت آلهتي..."[2].

وفي الموضع الثالث يقول:

"رجعت، رجعت من سفري
وقد مزَّقتُ ثوب الليل تمزيقاً..."[3].

وفي الموضع الرابع يقول:

رجعت إليك يا أغلى المواويل
لأنِّي كنتُ منسيَّاً
وصرت الآنْ
أحبُّ الأرض والإنسانْ
وأكره ما يزركش من أقاويل..."[4].

وفي الموضع الخامس يقول:

"رجعت إليك من غابات أفراحي الخرافيّة
وكُنتِ نُسجتِ من عرقي... فمعذرةً
أضعت هناك أثوابي الحريريّة
رجعت إليك يا صوتي
ويا قلبي ويا شفتي..."[5].

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص56، 57.

(3) المصدر نفسه، ص57.

(4) المصدر نفسه، ص58.

(5)المصدر نفسه ، ص59.

إنَّ لتكرار الفعل المضارع (رجعتُ) دلالةً قويَّةً في تأكيد حلم الإنسان الفلسطينيّ بالعودة إلى أرضه، كما أنّه مبعثٌ للتحدي ضدّ العدوِّ الصهيونيِّ وبثِّ الرعب وشعور الموت في قلبه، ولهذا قام الشاعر بتكراره في أكثر من موضع، وهذا إنّما يدلّ على التصميم والإصرار، وأنّ قضية الوطن لا تحتمل التقاعس واليأس، بل المُضيَّ في تحقيق الحريَّةِ واسترداد الكرامة، ولذا جاء هذا الفعل تصويراً للوطنيّة الصَّادقة والتضحية من أجلها؛ حيث إنّ الرجوع لم يكن سهلاً، بل كان ثمناً لآلام ومصاعبَ طويلة، كما أنّ هذا ا لفعل يجيئ توضيحاً لاستمرار المقاومة الفلسطينيّة، وارتباط شعبها بأرضهم مهما نزحت بهم المسافات بعيداً، ومن هنا فهو تصويرٌ آخر لعلاقة الإنسان بأرضه وفلسفته مع مواجهة الصِّراع القائم حولها.

3.2.2 تكرار الجمل:

1.3.2.2 تكرار الجملة الكاملة:

والمقصود به تكرار ا لجملة كما هي في جميع مكوِّناتها دون تغييرٍ في أيٍّ من هذه المكوِّنات، ويشمل هذا النوع أشباه الجمل كذلك بالنسبة لمثل هذه الظاهرة الفنيّة.

ولقد أخذ تكرار الجمل حيِّزاً وافراً لدى شعر محمد ضمرة، ولا سيَّما في الجمل الكاملة، ومن أولى النماذج التي تمثل هذا التكنيك، هي قصيدة (سابيحٌ فوق السُّور)؛ حيث يكرِّر الشاعر شبه الجملة (عليك السلام) عدَّة مرات متباينة المواضع، وحيناً تجيئ متتالية وراء بعضها، فيكرِّرها دون أيَّ تغييرٍ عليها في كلِّ مرَّةٍ من مساحة القصيدة؛ يقول في الموضع الأوَّل:

"عليك السلام
ندىً ينشرُ العطرَ
فوق السطوح
وبين القباب
كأنَّ نشيداً جديداً
بدا يستفيقُ

ليُسكِتَ فينا طبول الكلام..."[1].

ويقول في الموضع الثاني:

"عليك السلام
بلا لُغةٍ نقرأ الهمَّ
فيك وفينا
فما عقَّنا الحزنُ منذ افترقنا
ولكنَّه ظلَّ يجتاحنا
صامتاً، كارهاً، كاظماً
في السَّريرة سِرَّ المعابر
لمَّا تنام..."[2].

ويقول في الموضع الثالث والأخير:

"فصيحاً سيعبر حدَّ الرباط
ويكتب بالسيف
فوق البلاط
عليك السلام
عليك السلام"[3].

نلاحظ في النصِّ السابق أنَّ الشاعر قد كرَّر جملة (عليك السلام)، كما هي في المرَّات التالية، فلم يغيّر القسم الثاني منها، بل ظلَّ يقول (عليك السلام)، ولم يقل فيما بعد (عليك الأمان أو عليك الجلال)، ولهذا المنحى دلالةٌ نفسيّةٌ عميقةٌ تشير في وجهٍ من الوجوه إلى تضامن الشاعر القومي مع مدينة القدس المحتلة، وإيمانه برعاية الله لها، بالإضافة إلى شعوره الداخلي بجماليّة الموسيقى التي تبعثها هذه (الجملة)، لا سيَّما في المقطع الأخير، حيث تجعله في حالةٍ من طقوس الطمأنينة والتفاؤل المستقبليّ؛ فالناظر في المقطع الأخير المذكور، يستشرف حقَّاً ذلك الإيقاع الذي

---

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص56، 58.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص62.

يتوافق مع معنى (السلام) الذي تتجزَّأ عنه الجملة، وكأنِّي بالشاعر يرسم لهذه المدينة مصيراً من الأمل المؤكَّد، هذا الأمل الذي ينبعث عن فكرة تَحقُّق النصر الذي يشكِّل هذا السلام المكرور، ومن هنا تتأتّى دلالة هذه الجملة في إيقاد فكرة ذلك النصر الكامن في نفوسنا، ليتسنى لنا تحقيق السلام من خلالهِ، ومن خلال الاستعداد المناسب له، فهذا ما أراد الشاعر أن يوصله إلينا عن طريق هذا التكرار الإيحائيِّ الذكيِّ.

ولننظر الآن قصيدة (التوقيع بالأحرف الأولى) وهذا التكرار الجميل لإحدى الجمل الكاملة؛ يقول في أحد المواضع:

"فتفرَّجي!!!
لم يبق في الصَّالات غير الموت
وأنا وأنت
وصورةٌ مرسومةٌ في كُلِّ بيت...
تأتين في منفاي
أو آتي إليك
مُحمَّلاً ورداً وزيت..."[1].

ويقول في موضع آخرٍ من القصيدة:

"لكنَّني بالأحرف الأولى أقولْ
سقط الهواة العابثون
فتفرَّجي!!!
لم يبق في الصَّالات غيرُ الموت
وأنا وأنت
وصورةٌ مرسومةٌ في كُلِّ بيتْ"[2].

نلاحظ أنّ الشاعر في النصِّ السابق قد كرَّر جملةً كاملةً طويلة المنحى، وهي "فتفرَّجي، لم يبق في الصَّالات غير الموت، وأنا وأنت وصورةٌ مرسومةٌ في كُلِّ

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص86.

(2) المصدر نفسه، ص87.

بيتْ"، وإنّ هذا التكرار يجيئ احتجاجاً على الوضع الراهن والمعاناة التي تُحيق بفلسطين، كما ويجيئ احتجاجاً على الوضع الرَّاهن الذي تعيشه من تخاذل العرب عن مساعدتها والنصرة لأرضها الطاهرة، فهو انتقادٌ لاذعٌ لمروءة بعضهم، وهم يشاهدون العدوَّ ينكِّل بها أصناف العذاب، فلا يحرِّكون ساكناً في سبيل حمايتها والدفاع عن حقوقها الإنسانيَّة، ومن ثمَّ فإنَّ هذا التكرار يضعنا أمام ثلاثِ محاورَ يسعى العدوُّ الصهيو نيُّ للقضاء عليها، وهي الأرض والإنسان والهوية الوطنيّة؛ فالصالات إسقاطٌ دلاليٌّ للأرض المحتلة التي باتت مزاراً مباحاً لدسائس هذا العدوِّ ومؤامراته، والضميران (أنا، أنت) هما دليلان على محور الوجود الإنسانيِّ، أما الصورة المرسومة؛ فهي الهوية المسلوبة، وهكذا نغوص إلى ماهيَّة هذا التكرار العميق، والهدف من مراوحته في القصيدة.

وفي قصيدة (نكهة النُّور) يكرِّر الشاعر إحدى العبارات مرَّتين متتاليتين في آخر القصيدة؛ يقول:

"وهمستي لحنٌ تمادى
في ارتجافات الوتر
يُعيدني سحابةً
بالنُّور يغري ليلها
لتعتلي عروشها
جميلةٌ تبقى كحبَّات المطر
جميلةٌ تبقى كحبَّات المطر"[1].

إنّ الشاعر إذ يكرِّر العبارتين الأخيرتين من هذه المقطوعة، إنَّما ليشير إلى حالة التجلِّي النورانيِّ في حضرة الخالق، وذلك من ناحيتين : الجمال جميلةٌ، والطهر - المطر، وهذا الشيء يدعم اتِّصاله مع نفسه التي تستحوذ هذ ين الجانبين، فهو يرسم لنا نفسه هذه، في تأكيدٍ لبلوغها مكانةً عاليةً من معشوقها، ناهيك عن أنَّ مثل هذا التكرار يوحي لنا بصورة الموسيقى الإلهيّة التي تزخر بها الأحوال والمقامات الصُّوفيّة، حينما تنقطع النفوس عن محسوساتها، وتلجأ إلى غنائية الدُّعاء، حيث

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص37.

الخشوع المتكامل في اللَّحن المردَّد، ذلك اللّحن الذي يعني ترديدُهُ دوام الصلة بين العاشق ومعشوقه، ومدى تحقق الارتباط بينهما بعيداً عن أيِّ ريبةٍ أو انقطاع.

وفي قصيدة (أفول السراب)، يكرِّر الشاعر جملة (الحرب ما بدأت) ثلاث مرات على نحوٍ من تأكيد الرؤية وتفسير الموقف الشعوريّ له؛ يقول:

"والحرب ما بدأت
ولكنَّ الرِّماح تقصَّفت
لدلال غانيةٍ
تراقصُ شهوة الحمقى
على وهج الحرائقْ
والحرب ما بدأت
فكيف أمدُّ داليتي
إليكِ
لتعصري عمري نبيذاً
في كؤوس الظالمِ..."[1].

ويقول في موضعٍ آخر:

"والحرب ما بدأت
فكيف سنزرع الحنُّون
في السَّاحات
والآفاق ضائقةٌ
بأوحال الغُزاة
وما تراكم من غثاء السيل
في هذا الزمان المُبهم..."[2].

إنّ الشاعر إذ يكرِّر جملة (الحرب ما بدأت)، إنّما ليشير إلى حالة الدمار والدمويّة التي عصفت بجسد فلسطين المحتلة، بل ويشير كذلك إلى حالة اللاّوعي

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص117.

(2)المصدر نفسه ، ص118.

التي يعيشها العرب، دون إدراك الخطر المحدق بهم، فهذه الجملة تصوِّر لنا في جانبٍ من الجوانب الهزيمة التي يتجرَّعها الوطن العربيُّ من جرَّاء انشغال الكُلِّ بنفسه والابتعاد عن مبادئ الوحدة والتكاتف القومي فيما بينهم، كما وإنَّ هذه الجملة تجيئ تصويراً لواقعٍ عربيٍّ مليءٍ بالحروب والاضطرابات الداخليّة والخارجيّة، وبذلك فهي تعبِّر عن ضميرنا المنهار أمام فرقتنا واغترابنا الشعوريِّ إزاء بعضنا، كما وتعبِّر عن انهزامنا أمام أنفسنا، وأنَّنا لن نهزم العدوَّ وننتصر في أيِّ حربٍ ما لم نتَّحد في البداية مع داخلنا وشعورنا المشترك، ومن هنا تتأتَّى قيمة هذا التكرار النفسيِّ، بالإضافة إلى كونِه فاصلةً غنائيةً توحي بالحزن والألم الذي يطاردنا كُلَّ يوم.

ولننظر إلى قصيدة (أمل الغريب)؛ حيث يكرر الشاعر في آخرها جملة (متى نلقاك يا وطني) في صورةٍ دلاليَّةٍ واضحة؛ يقول:

"حبيبك في ليالي الحزن والعتمة
يُساءل كُلَّ من يأتي مع الرِّيح
ويسأل نجمةَ الصُّبح
متى تمحو شموسي هذه الظلمة؟؟
متى يأتون يا نجمة؟
تساءل أنت في حرقة
ونسأل نحن في لهفه
متى نقضي على المحن
متى نلقاك يا وطني
متى نلقاك يا وطني؟؟؟"[1].

إنّ الشاعر إذ يكرِّر جملة (متى نلقاك يا وطني)، إنّما ليؤكِّد بها حلم العودة في داخل كلِّ إنسانٍ فلسطيني أُبعد عن وطنه ظلماً وعدواناً، كما وأنّها توحي بطول فترة الغياب التي يحياها أبناءُ فلسطين عن وطنهم، مكابدين الحسرة والحرمان، ومن الناحية الموسيقيّة، فإنّ هذه الجملة تبعث القشعريرة والحماس في نفوس سامعيها،

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص52.

فيتضامنون بمشاعرهم وآمالهم مع هذا الشعب المظلوم، وبالتالي تشكِّل وحدة عربية خالصة، ركيزتها الثورة والغضب الصادقين، فتنطلق منهما روح المقاومة الصامدة بعيداً عن كلِّ معاني الزيف والرِّياء، وأخيراً تمثِّل هذه الجملة كذلك صورةً من الانتظار لنصرٍ قريب يمتدُّ له الأملُ في نفوسنا مهما طال الاحتلال؛ أي أنَّ هذا الانتظار هو اللغز الذي يكمن وراءه ذلك الحلم بالعودة المنشودة، ولذا فقد نجح الشاعر في تحديد رؤيته الإنسانيّة من خلال هذا التكنيك الفنيِّ لمثل هذا التكرار المتنامي في جانبه الوطنيِّ.

2.3.2.2 تكرار الجملة الناقصة:

وهو أن يكرر الشاعر الجملة الشعرية، بعد أن يكون قد غير الجزء الثاني منها، فيبقى جزؤها الأول كماهو في المرات القادمة من تكرارها، وإنما التغيير في قسمها الثاني فقط، كقولنا:

في الليل تنتحر النجمات
في الليل تسافر النسمات
في الليل تتألق الرقصات

فهنا في هذا المثال بقي الجزء الأول كما هو، وانتقص شكلها الثاني فلم نقل ... تنتحر، تنتحر، في المرتين التي تلتهما وإنما، تغيَّرتا لألفاظٍ أخرى، وهذا ما عنينا به بالتكرار الناقص للجمل.

وإنّ أولى النماذج التي تمثل هذا الجانب لدى محمد ضمرة، هو في قصيدة (انحسار العشق)؛ إذ يقول:

"لا لم تعد قمري
ومن عللي
رجائي أن أكون مسافراً
في رحلةٍ قسريَّةٍ
في موكب السَّفر
لا لم تعد شجري

ففي نفسي
مساحاتٌ من الأحراش
إنّي أبتغي حُرشاً
طليقاً من عذابات الشجون
ومن سكون الليل
في السهر
لا لم تعد وتري
إني رقصت
بشهوةٍ مكبوتةٍ
ونقلت من حزني
عذاباتي إلى حزني..."[1].

نلاحظ في النص السابق أنّ الشاعر يصادفنا بثلاث تكرارات ناقصة، وهي : (لا لم تعد قمري، لا لم تعد شجري، لا لم تعد وتري)، ومن هُنا فهو لم يكـــرِّر كلمـــة (قمري) في الجملتين التاليتين، وإنّما غيِّرهما إلى ألفاظٍ أخرى هما (شجري، وتري)، ولعلّ الشاعر قد أراد م ن وراء هذا، أن يوسع الإنسان العربي نقداً واتِّهامـــاً، علـــى تقصيره تجاه وطنه وأهله، ولذا يضعه أمام حالةٍ من الضياع وجلد الذات المتخاذلة، فالسماء تنبذه-القمر، والأرض تنبذه -الشجر، وكذلك الإحساس -الوتر)، وبذلك يجيء هذا التكرار الناقص شاملاً، لتوجيه الإنسان العربي وبيان عيوبه وأسبابها، في نـــوعٍ من المراوحة في تكرار مثل هذه الجمل.

ويا حبَّذا لو نظرنا في قصيدة (بعد قليل)، وهذا التكرار الذكيِّ للجملة الناقـــصة، يقول:

"كلُّ شيءٍ كان ميداناً فسيحاً للقاء
كلُّ شيءٍ كان إيذاناً لإعلان الوفاء
كلُّ شيءٍ كان في عينيك يبغي أن يكون
مثلما تولد في الأفق غمامه

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص44، 45.

أو كما يلمع برقٌ في العيون
فيضيءُ القلب بالدفء الحنون
غير أنَّا قد قتلنا لحظةً أخرى
وآثرنا الجنون"[1].

إنّ الشاعر إذ ينوِّع في هذه القصيدة بين مكوِّنات الجملة المكرِّرة، إنما ليدلّ على عمق الحبِّ الذي يحمله الإنسان الفلسطيني لبلده فلسطين وأنها تسكنه في جهاده – ميداناً، وفي آراءه – إيذاناً، وفي بصره –عينيك، ومن هنا فالفعل الماضي (كان) يجعله متجسِّداً مع كلِّ محورٍ من واقع وطنه، كما ويجعله حاضراً في إنسانيته معه، وهي إنسانيةٌ شمولية يفسِّرها المبتدأ (كل)، بالطبع فإنّ الشمولية تقتضي التنوع الشعوري تجاه الوطن، ليتسنّى التنويه إلى الدفاع عن القضية الأهم هنا وهي (قضية فلسطين)، التي إذا أُريد حلُّها كاملاً، فيجب أن لا يترك طرفٌ فيها إلاّ وتشمله عاطفة الجميع بالنصرة والاهتمام الفعلي، ولهذا يجيء التنوع في التكرار مدلولاً على شموليّة الموقف الإنساني للوطن وقضاياه.

وهلمَّ ننظر الآن إلى قصيدة (كتاباتٌ لمولد الشمس)، إذ يقول:

"ولن يهدأ الرعد
من قبل أن تستحمَّ السواحل
وتقصُر هذي المسافات
ما بين كافٍ ونون
فما بيننا خطوة العاشقين
ما بيننا لهفة الصَّائمين
ما بيننا طلقة الوعد
ميلاد شمسٍ
وشعر مُقاتل"[2].

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص79، 80.

(2) ضمرة، أقمار بيروت، ص50.

في النص السابق يتغيّر القسم الثاني من جملة(ما بيننا خطوة العاشقين)، لتحلّ مكان كلمة (خطوة) كُلٌّ من كلمتي (لهفة، طلقة)، وبالطبع فإنّ التنوع اللفظي في مثل هذا التكرار يجيء إيحاءً بصدق المشاعر وواقعيَّتها، فالخطوة تعني النهوض بالوطن وازدهاره، واللهفة تعني الخوف عليه والإخلاص في حُبِّه، والطلقة تعني الدفاع عنه وحمايته من المعتدين، ومن هنا يأتي هذا التعدد الجزئي للكلمة كنوعٍ من تعميق التجربة الشعرية، وتعالقها مع كل هموم الوطن ومضامين حاضره ومستقبله، وهذا ما يؤكِّدهُ الشاعر في كلِّ قصيدةٍ يتماثل فيها مثل هذه الجملة الناقصة المتكرِّرة على نحوٍ مدروسٍ ومتقنٍ في خاصيّته الفنيّة.

وهاهي قصيدة (ضيء أسوار الكلام) تطالعنا بهذا التكرار للجمل الناقصة، إذ يقول في موضعين:

"هات اسقني وقتا
لأسند جذع داليتي
لعلِّي أستقي رؤياي
حين تُبادل الأشجار خضرتها
بأعوادٍ يساكنها اليباسُ
فلا ترقٌّ ولا تميدُ
هات اسقني نصَّاً
لانفض ما يخلفه الأحبّة
فوق أدراجي
غباراً من صدور
هاجرت منها القلوب..."[1].

ويقول في موضعٍ آخرٍ من القصيدة:

"هات اسقني ما شفَّ من نغمٍ
(لأسمع في المكبِّر)
ما تردِّده الحجارة

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص80، 81.

والجبال تؤوِّب الألحان
باسمك تفتح الأسوار أبواباً
وباسمك تعتلي الفصحى بروجاً
فجَّ في عليائها حُلمٌ جديد"[1].

إن الشاعر في النص السابق ينوِّع في تكرار جملة (هات اسقني وقتاً)، لتصبح حيناً (هات اسقني نصَّاً)، وحيناً (هات اسقني ما شفَّ من نغمٍ)، ولعلَّ هذا التنوع يدلُّ على إشارة الشاعر إلى موهبة صديقه المتعددة في طرح مجموعاته القصصية من حيث الزمان، وبُنية النصِّ، والموسيقى الداخليّة لهذا النص أو إحساسه الموسيقيِّ الهادئ، ولذا فهذا الصديق وهو (محمود شقير)، ذو رؤيةٍ فنيَّةٍ عميقةٍ، وأساليب متشكلة من عدة ينابيع إنسانية، وبذلك إشارةٌ إلى ثقافته الواسعة ، وقدرته على استجذاب جميع مناحي الجمال والفنِّ في نصوصه القصصيَّة.

3.2 الإيقاع:

عندما نذكر هذا الاصطلاح، يتبادر إلى أذهاننا عالم الشعر؛ لما له من ارتباطٍ وثيقٍ وممتدٍّ في محتواه التاريخيِّ والأدبيِّ، فلا يتكوَّن الإيقاع إلا به؛ أي بكلماته المنتظمة على نسق معين ينتج عنه ما يسمَّى بالوزن الموسيقيِّ؛ "والوزن الموسيقيُّ إطارٌ ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاعٍ متميِّزٍ يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزنٍ وآخر..."[2].

ولا بدَّ هنا من أن نشير قائلين: "إنّ مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقيِّ أو مشكلة الإيقاع الموسيقيِّ للقصيدة، لا تتَّصل بالشاعر والمتلقِّي فقط، وإنَّما تتصلّ باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالةٍ ومعنى ... إنّ الشاعر لا ينطق بكلامه في لغةٍ عاديَّةٍ، إنما ينطقه موزوناً وكأنّه يلبِّي فينا غريزتنا الأولى "[3]. ولذا

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام ، ص82.

(2) يوسف، حسني عبدالجليل، 2009م، موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون "، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص15.

(3) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، 1962م، ط3، دار المعارف، مصر، ص96.

فإنّ "الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن لا نتصوَّره على أنّه في الكلمات ذاتها أو في دقِّ الطبول- فليس الوزن في المنبِّه وإنَّما هو في الاستجابة التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنيّاً، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كـ ـونا ندرك نمطاً في شيءٍ ما خارجنا، وإنّما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمطٌ معيّنٌ أو تنسَّقنا على نحو خاص؛ فكل ضربةٍ من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجةً من التوقع تأخذ في الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتسائل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أنَّ هذا النمط ذاته عبارةٌ عن حلقةٍ هائلةٍ من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجةٍ من الانفعال تندفع خلال مجاري الذهن"[1].

وتبعاً لما قدَّمنا فإنَّه يمكننا القول "إنّ المقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النَّغمة التي تتكرر على نحوٍّ ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر "[2]وهو" أيضاً النسيج الذي يتألّف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع"[3]. "في حين يحدد الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[4].

ونحن إذ نتحدث عن الإيقاع في هذا الصدد، إنما نشير إلى القصيدة الحديثة، - شعر التفعيلة- حيث عملت على تطوير بنية الإيقاع وتمظهراته الداخليّة والخارجيّة، بعيداً عن مقتضى التزامات الوزن والقافية ونظام البيت الشعريّ، وهذا ما قام به شاعر العصر الحديث، حينما سعى إلى تحطيم الوحدة العروضية للبيت

---

(1) ريتشاردز، أفور أرمسترنج . (1963م)، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، د.ط، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ص194، 195.

(2) نافع، عبدالفتاح صالح، (1985م)، عضوية الموسيقى في النصِّ الشعري، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ص50.

(3) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص50.

(4) المصدر نفسه، ص50.

تلك الوحدة التي كانت تَفرض على الشاعر حركةً في اتجاه معين، لـ م تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصليّة التي تموج بها النفس، فاستطاع أن يتحرّك نفسيًّاً وموسيقيًّاً وفق الحركة التي تموج بها نفسه، وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذٍ يمتدُّ الكلام أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبةً بطيئةً متماوجة وممتدة، وعندئذٍ يمتدُّ الكلام أو يمتدُّ السطر بها إلى غايتها، وقد احتفظ الشاعر بخاصيّة الوزن، فالسطر الشعري سواءً طال أم قصر، ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئيِّ للحركات والسكنات المتمثِّل في التفعيلة، أمَّا عدد التفعيلات في كل سطر، فغير محدد وغير خاضع لنظامٍ ثابتٍ "[1]. ولهذا أصبح الشاعر المعاصر قادراً على أن يُعبِّر عن حالاته الشعوريّة بحريّة متقنة، مستخدماً الإيقاع الملائم لتقلّبات النفس وللحالات المعقدة، مستغلاً في ذلك قدرته على تطوير الإيقاع الناتج عن براعته في اختيار الكلمات والحروف ومدى ملائمتها للحالة النفسية.

ومن خلال ما سبق، فإنَّنا سندرس الإيقاع لدى شعر محمد ضمرة، على النحو الآتي:

أ. الانزياح الموسيقي.

ب. تعدُّد الأوزان في القصيدة الواحدة.

ج. التدوير.

د. القافية.

ه. نسَب استخدام الشاعر للبحور.

فكلٌّ من هذه المحاور الخمسة تمثِّل تشكيلاً فنيًّاً لأبعاد الإيقاع الشعريِّ لدى شاعرنا، وكُلُّ واحدة تأتي تفسيراً لرؤيةٍ معيَّنةٍ يريد أن يترجمها لنا من حيث موضوعها المطروح وتعالقها مع دور الإيقاع من دلالاتها النفسيّة والفكرية.

1.3.2الانزياح الموسيقي.

إنّ المقصود بهذا الاصطلاح هو أن ينتقل الشاعر في قصيدته أو أحد مقاطعها من البحر الرئيسيِّ لها، إلى تفعيلةٍ أو مجموعة تفعيلاتٍ من بحرٍ إلى آخر، ثمَّ يعود

(1) إسماعيل، عزّ الدين، (1981م)، التفسير النفسيّ للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، ص61.

بعد ذلك إلى البحر السابق المكوّن لتلك القصيدة، وهذا ما ندعوه بالانزياح الموسيقيِّ؛ أي أنَّ الشاعر ينزاح فجأة من البحر الرئيسيّ الذي اعتمده، إلى تفعيلات بحرٍ آخر، إما عن قصدٍ أو عن طريق اللاّوعي، وكُ لٌّ له رؤيته الدلاليّة والنفسيّة لتفسير تجربة الشاعر وتحليل أبعادها من وراء هذا الانزياح.

ولم تنشء مثل هذه الظاهرة في الشعر، إلاّ بعد أن توجه الشعراء المُحدثون إلى إحداث نزعةٍ تجريبيّة في بناء القصيدة وتحديد أفكارها بأساليب متعدِّدة في التشكيل والمعنى، "وما لبثت النزعة التجريبيّة عند شعراء القصيدة الحديثة أن اهتدت في ضوء الحسِّ الموسيقيّ الذي يمتلكه الشعراء للبناء المركب في القصيدة العمودية، إلى محاولة إيجاد تداخلٍ عروضيٍّ بين بحرين أو أكثر، من أجل إيجاد مبرِّراتٍ إيقاعيّة تتجاوبُ مع تعقيد التجربة الشعرية ا لحديثة، إلاّ أنّ هذه الحريّة في الاستخدام لا تعني الفوضى واعتباطيّة المزج، بل الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزنيِّ "[1]. ولا بُدَّ أن يكون هذا الانتقالمصْحوباً بالانتقال المعنويِّ أو الشعريِّ "[2]؛ لأنّه حـ ينئذٍ سيوفرِّ لنا "إمكانياتٍ موسيقيّة تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً، لا يمكن فصلهما في القصيدة"[3].

وإنّ أولى النماذج التي تمثل ظاهرة الانزياح الموسيقي لدى محمد ضمرة، هو في قصيدة (خيالها الرفيق)؛ إذ يقول:

"وما كنت أدري ب--/ب--

بأيِّ اتِّجاهٍ يمرِّرني الشوق ب--/ب--/ب- ب/ب--/ب

مثل مياهٍ تريد الوقوف -ب/ ب--/ب--/ب- ب

---

(1) شودر، مارك، 1966م، أساس النقد الأدبي الحيث، ترجمة : يفاء هاشم، د .ط، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القوميّ، دمشق،ص69، 70.

(2) يونس، علي، 1985م، النقد الأدبيّ وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د .ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ص59.

(3) أبو أصبع، صالح، 1979م، الحركة الشعرية في فلسطين الـ محتلّة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ص229.

على شرشف الأرض ليلاً ب--/ ب--/ ب--

ولكنّها عادةً تُبتلى ب--/ ب--/ ب--/ ب-

بنداء الموت بين الشقوق ب ب-/--/ب--/ب- ب

وما كنت تدرين أنِّي ب--/ ب--/ ب--

أنادي المسافات ب--/ ب--/ ب

حتَّى تضيق قليلاً..."[1]. --/ب- ب/ب--

نلاحظ في النصِّ السابق أن الشاعر قد أقام قصيدته على تفعيلة بحر المتقارب وصورها وهي (فعولن)، و(فعولُ)، و(فعو)؛ فالقصيدة من أوَّلها قائمةٌ على تفعيلة هذا البحر، لكنَّ ا نتفاجأفي ا لسطر السادس من هذه المقطوعة أنّ الشاعر انزاح فيها إلى تفعيلة بحر (المتدارك)، ولا سيّما في عبارة (بنداء الموت)؛ حيث أصبحت التفعيلة (ب ب-/--)، أي (فَعِلُن، فَعْلُن)، فالأولى هي تفعيلة المتدارك والأخرى صورتها، ولعلَّ هذا الانزياح يفسِّر حالة القلق والخوف من لقاء الموت، ممَّا أدّى إلى ارتباك اللّحن الموسيقي عند (داء هذا الموت)، إلاّ أنّ الشاعر يستعيدُ قوّته بسرعةٍ ليواصل نداءه للأمل والحياة في مسافات رحلته الصوفيّة نحو محبّة الله المنشودة، ولذا فهو يعودُ مجدَّداً وبانتظام إلى تفعيلة المتقارب، بدءاً بعبارة (بين الشقوق)، ليترجم تجدُّد صفائه الروحيِّ في خضمِّ هذه المحبة الإلهيّة.

ولننظر الآن إلى هذا الانزياح الموسيقي في قصيدة (عتمة القلب)؛ إذ يقول الشاعر:

"للنور ظلٌّ --ب-/-

وظلُّ النُّور أنوار ب-/--ب-/--

فاغسل بظلِّك --ب-/ب ب

عتمة الأجساد -ب-/--ب

إنْ لبست ثيابَ قلوبها -/ب ب-ب-/ب ب-ب-

فتكشَّفت عورات ب ب-ب-/ --ب

من هاموا -/--

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص23.

وخيَّم فوقهم عارُ"[1]. ب-/ب ب-ب-/ --

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد انزاح موسيقيَّاً من تفعيلات البحر البسيط إلى تفعيلات البحر الكامل؛ إذ إنّ الجملة الشعرية؛ للنور ظلٌّ وظلٌّ النور أنوار "، هي بأسرها على البحر البسيط، وتفعيلاتها قد جاءت كالتالي (مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فَعْلُن)، ثم ينتقل الشاعر بعد هذه الجملة إلى تفعيلة بحر الكامل بدءاً بعبارة "فاغسل بظلِّك...الخ"، فأمَّا تفعيلة الكامل وصورها التي وردت بعد هذه العبارة فهي : "مُتْفاعلن/ مُتَفاعلن/ مُتْفا"، وقد جاءت (مُتْفا) ممثلةً كلمة (عارُ) في آخر القصيدة، والمهمّ هنا أنّ الشاعر إذ ينزاح من البحر البسيط إلى البحر الكامل؛ فذلك لأنّه في البداية كان في حالة ما قبل الاتحاد بالذات الإلهيّة، وهذه الحالة تتطلب شيئاً من الاندفاع والانفعال النفسيِّ الصَّاخب، الذي يتناسب مع إيقاع البحر البسيط، ومن هنا فاستخدامه يشير إلى هذه الحالة الصوفيّة المتأخرة، أمّا فيما بعد، يجيء البحر الكامل مفسَّراً حالة (الحلول والاتحاد الإلهيّ)، التي كان يرتقبها الشاعر؛ فالكامل يتسّم بشعور الشجن والنجوى الهادئة، وا لمعروف أنّ النجوى في العُرف الصُّوفيِّ تعبر عن هذا الحلول الإلهي المتقدّم الذي يمثل المعرفة العُليا للِّقاء الرّوحي المتناهي مع ذات المعشوق، وهكذا يجيء هذا الانزايح تفسيراً لهذا الطقس الصوفي المتدرج في مراحله الشعورية والجسدية.

ولننظر كذلك إلى قصيدة (رحلة الموج الغاضب) وهذا الانزياح الموسيقي فيها، يقول الشاعر:

"لم يبق سوى ذكرى --/ ب ب-/--

تتلوّى في خابية الأمسِ ب ب-/--/-ب ب/--/ب

تلوكُ الزمن المتخثّر في جرح الأيَّامِ ب-/-ب ب/-ب ب/-ب ب/--/--/--

فلتهدأ كلُّ الحركاتِ --/--/-ب ب/--

ولتسكن هذي النّوباتُ --/--/--/--

حتى يتنفس هذا الطير الحالمُ --/ب ب-/ب ب-/--/--/ب ب

في ظلِّ الشجر البرّيْ -/--/ب ب-/--

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص141.

يتخطّى أرصفة القهرِ ب ب-/--/ب ب-/-ب
ويرفض دقات القلب الهمجيّْ ب/-ب ب/--/--/-ب ب/-
يرقص في ظلِّ العشقِ -/ب ب-/--/-ب
ويفنى في روح الحبِّ البشريِّ ب/--/--/--/-ب ب/--
مهاجرةٌ طيور الحُبِّ ب-ب ب -/ب---/ب
والأشجار هاربةٌ ---/ب-ب ب-
من الأوراق والثمرِ ب---/ب-ب ب-
ونور الظلِّ مرتابٌ ب---/ب---
وظلُّ النور مصلوبٌ على الطرقاتِ ب---/ب---/ب-ب ب-/ب
يرقب خطوة القمرِ -ب ب-/ب-ب ب-
ومرّ الكوكب الروحي منساباً"[1]. ب---/ب---/ب---

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد انزاح عن تفعيلة (المتدارك) وصورها وهي هُنا: (--؛ فَعْلن/ ب ب-، فَعِلن/-ب ب؛ فاعِلُ)، ليذهب في انزياحه إلى تفعيلة مجزوء الوافر، وهي هنا على وجهين : (ب –ب ب؛ مُفَاعَلَتُن و /ب---؛ مُفَاعلْتُن) ولعلّ تفسير هذا الانزياح الموسيقيّ يكمنُ في أنّ روح الشاعر تتصارعُ بين معطيات ماضيها وحاضرها، وكأنِّي ببحر المتدارك يمثِّل حزنه وآلامه التي يريد أن يهرب منها دون رجعةٍ، ولهذا يلجأ فجأةً إلى مجزوء الوافر، الذي يمثِّل بدوره اختصاراً موسيقيّاً هو في حدِّ ذاته المنفذ الـ سريع لتحرُّر الشاعر من تلك الآلام والأحزان التي تطارده؛ إذ إنّ مجزوء الوافر ذو دفقةٍ موسيقيّة عالية تعبر عن السعادة والانطلاق، ولا غرو أنّ هذا الانطلاق هو تأكيدٌ لمرحلةٍ جديدةٍ يرسمها الشاعر لحياته القادمة والمليئة بالتفاؤل والابتهاج، فيجعل من نفسه إنساناً آخراً لا يعيش إلا لحظته الحاضرة ولا يُفكِّر إلا بها، بعيداً عمَّا يمكن أن يذكره بذلك الماضي البعيد والمؤلم.

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص42، 43.

2.3.2 تعدُّد الأوزان في القصيدة الواحدة:

والمقصود به هو أنّ الشاعر يستخدم أكثر من بحرٍ في قصيدةٍ واحدة، فيكون لكلِّ مقطعٍ بحرٌ معين، هو في حدِّ ذاته تعبيرٌ لموقفٍ مختلفٍ عن باقي مواقف البحور الأخرى في هذه القصيدة، وكلُّ ذلك يأتي تعدُّداً لأصوات الحياة وآفاقها في التجربة الشعريّة، إذ إنّلكلِّ بحرٍ صوتاً ورؤيةً مرسومةً يؤدِّيها باختلافه مع البحور الأخرى في مقاطع القصيدة الواحدة، وقد "برز هذا النمط من الاستعمال بعد تطور أداة الشاعر بفعل الاتجاه نحو التغيير الدراميّ الذي يقتضي كتابة قصائد طويلة يستقلُّ كلُّ مقطعٍ منها بوزنٍ يستوعب بعداً من أبعاد التجربة الفكرية والشعوريّة التي تنقلها القصيدة ضمن إطارٍ كُلِّيٍّ متناغم"[1].

وإن خير النماذج التي تمثّل هذ ا الجانب الموسيقي هو في قصيدة (مُذكِّرات ابن يعقوب التائه) إذ يقول محمد ضمرة في المذكرة الأولى منها:

"المذكرة الأولى:

"الأفق الممتد إلى اللاَّشيء فعْلن/ فعْلن/ فاعلن/ فعْلن

ينعكس عليه صدى الضحكات الصبيانيّةفاعلُ/ فعِلن/فعِلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعْلن

وأبي في الخيمة يتكئُ على نصف وساده

والقهوة فوق النار

تنتظر ضيوفاً كالعاده

وأنا في رأسي ألفُ حساب

ضرب الأخماس بأسداس"[2].

يقول في المذكرة الثانية من القصيدة:

"أرى الأشياء من حولي مفَاعلْتن/مفَاعلْتن

تحدِّق في ملامح وجهي الأسمرْ مُفَاعلَتن/مفَاعلْتن/مفَاعلْتن

كأنّ كنوز كُلِّ الأرض

---

(1) الغرفي، حسن، 2001م، حركيّة الإيقاع في الشعر العربيِّ المعاصر، إفريقيا الشرق، د .ط، بيروت، ص63.

(2) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص115، 116.

قد ظهرت على وجهي
لماذا هذه النظرات تأكلني؟
وترميني بنار الحقد والغيره
سئمت العوم في بحرٍ من الحيره
لذاك فإنني أرفض
قبور الصمت والموت
وأرفض حقد إخواني وأعمامي
وأطلق كلمتي الحرّه..."[1].

ويقول في المذكرة الثالثة:

"قالوا فَعْلن
الولدُ الشاطر مات فاعِلُ/فعْلن/فعِلن
أكلتهُ ذئاب الغابْ فعِلن/فعِلن/فعْلن
ويقال بأنّ قميصي
قد أصبح رئةً أخرى
كذبوا ما مُتُّ أبي
لكنِّي مصلوبٌ فوق نصال الأحباب
عشقتني عاهرةٌ كانت
وأنا أتعرّى
تنظر لي من شِقِّ البابْ
واقتربت منِّي تحضني
وعلى شفتيها أسرابُ ذبابْ..."[2].

ويقول محمد ضمرة في المذكرة الرابعة:

"كتبتُ في دفاتري الكثير مُتَفعلن/مُتَفعلن/مُتفعْ
عن ضائعٍ مستفعِلُن

---

(1)ضمرة، قافلة الليل المحروق ، ص119، 120.

(2) المصدر نفسه، ص122، 123.

قد عارك الحياة والسنين مستفعلن/متفعلن/مُتفعْ
يحلُمُ كُلَّ ليلةٍ
بعودة إلى حبيبه الأسير
وقيل لي بأنّه عفا
عن الذين قد أضاعوا عُمره
في غابة الأشواق والحنين
وقيل لي بأنّه يتلو
كما يتلو إمامْ...
مباركٌ
يا ضائعاً تتوق أن تعودْ
إلى جزيرة الأحلام والسَّلامْ.."[1].

نلاحظ في المقاطع السابقة من قصيدة (مذكرات ابن يعقوب التائه) أن الشاعر قد استخدم ثلاثة بحور فيها؛ ففي المقطع الأول استخدم بحر المتدارك، وفي المذكرة الثانية استخدم مجزوء البحر الوافر، وفي المقطع أو المذكرة الرابعة استخدم بحر الرجز؛ فأمّا المقطع الثالث فقد أعاد به استخدام بحر المتدارك، والمهمُّ هنا أن هذا التعدد الإيقاعي المتوازن إنّما يجيء تعبيراً عن جوانب عميقة من رؤية الشاعر النفسيّة والشعوريّة؛ فالمقطع الأول مثلاً ينسحبُ ببحره المتدارك على حالة التردد والحيرة التي تعصف بنفس الشاعر في رحلته المؤكَّدة تجاه صراعه مع الوجود، وتساؤلاته، وما يمكن أن يخبئه له من آلامٍ ومفاجآتٍ غير متوقعة.

أمّا المقطع الثاني بمجزوءه الوافر، فيمثِّل صوت الرفض والعزيمة على كسر الكائدين ودحض مؤامراتهم ضدّه، ولذا فهذا البحر صورةٌ لثقته بالنصر والثبات على كُلِّ ما يمرُّ به من أحداثٍ خارجية، كما أنّ هذا البحر صورةٌ ليقظة روحه من اليأس والاستسلام.

أمّا المقطع الثالث فيمثل ببحره المتدارك المتكرِّر في المقطع الأول، حالة الحقد والريبة في نفوس أعدائه؛ إذ يحاولون أن يبثوا في نفسه الحيرة والقلق بين الفينة

(1)ضمرة، قافلة الليل المحروق ، ص124، 125.

والأخرى، ليتسنّى لهم القضاء على طموحاته وآماله بصنع المجد والنجاحات التي رسمها منذ بداية رحلته الوجوديّة.

لكنّ المقطع الرابع في بحره الرَّجز، يجيء مصوِّراً حالة النهوض الأكيدة لنفس الشاعر من كُلِّ هذه المُثبِّطات النفسية التي يتناقلها الأعداء والحسَّاد على مسامعه، ومن هنا يكون بحر الرجز صوتاً لنهاية السعادة والانتصار التي بلغها الشاعر رغم كلِّ الصعوبات التي واجهته، فهذا البحر إذن، تأكيدٌ لثمرة المجد الذي سار من أجله نحو تحقيق الذات ورسم مستقبله المفعم بالمحبّة والطمأنينة والسلام.

ولننظر الآن إلى قصيدة (حفيد الشوق) التي أخذت المساحة الأكبر من الديوان الذي حمل اسمها، إذ تعتبر إنموذجاً مهمّاً على تعدُّد الأوزان في القصيدة الواحدة؛ ولقد ارتأينا أن نُسلِّط الضوء على بعض مقاطعها لتبرير هذه الناحية الإيقاعيّة المتميّزة؛ إذ يقول محمد ضمرة:

"أهرقت ضوءك في طريقي مُتْفاعلن/ مُتَفاعلاتن
فقرأت خارطةً مُتَفاعِلن/ مُتَفا
يُعمِّدُ لونها نهرٌ تقدّس سِرُّهُ عِلُن/ مُتَفاعلن/ مُتْفاعلُن/ مُتَفاعِلن
نبعاً تشكّل من عروقي
فنظرتُ نحوكَ
أستدرُّ مطالع الأشواقِ
تمنحني الوداعةَ
كُلَّما حجبت تلال الماءِ
ناحية الشروق
فغسلتني بالتمتمات وبالدُّعاءِ
وكفُّك اليُمنى تهدهدني
ليخطفني النُّعاس بغفلةٍ منِّي
إلى سعةٍ من الأفق الطليق"[1].

ويقول ضمرة في المقطع الذي يلي المقطع السابق:

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص12.

"مباركٌ من بارك المنذور للغيابِ مُتَفعلن/ مُستَفعِلُن/ مُسْتَفعِلُن/ مُتَفعِلْ
من عمَّد المسكون مُستَفعِلُن/ مُستَفعِ
بالقبول والرِّضى لُن/ مُتَفعلن/ مُتَفْ
حينَ يعود من فصول الوهن
مجروح الفؤاد
يدفئ التراب بالتراب
ويستظلُّ الصَّمتَ
كُلَّما نأت عنه القطا
في موسم الحصادِ
يا من بذرت في صحافه
طهارةَ الحروف
فاستحصد الكلام
واستوت سنابل الرُّضاب"[1].

ويقول كذلك في المقطع التالي لما سبق:

"رأيتك في انتصاف الليل مُفَاعلَتن/ مُفاعلَتن/ مُ
عند تقاطع الأضواء فاعلَتن/ مُفاعلْتن/مُ
ترقص فوق مرآتي فاعلَتُن/ مُفاعلَتن
وحيداً كنت أستجليك
أسمع رعدة الأشواق
تصعقني فأسقط في متاهاتي
يعاودني حضورك
أبصر الحيطان قائمةً تميلُ
بلا انكسارٍ مثلما جسدي
تراقص حينما أغفلتُ حالاتي
رأيتك

---

(1)ضمرة، حفيد الشوق ، ص13.

فاعتصمت بما رأيت
يشدُّ من أزري صفاءٌ
نحو مرساتي"[1].

ويقول في المقطع الرابع:

"تردُّ التحيَّة ضعفين فعولن/ فعولُ/ فعولن/فَــ
حتَّى ولو غبت عولُن/فعولن/فَــ
خلف حجاب اللُّحودِ عولُ/ فعولن/ فعولن
فتأتي من الباب
أو من شبابيك صمتي
لتنصَبَّ في خلوتي هالةً
تملأ الروح عطفاً
بنسغ الصُّعود
ألم تر كيف أقام الزمان؟
جداراً من الموت ما بيننا
عارياً كالمسافات...
تجري اتِّساعاً أمام غزالٍ طريدٍ"[2].

نلاحظ في المقاطع الأربعة المذكورة آنفاً، أنّ لكلٍّ منها استقلاليّةً في الوزن عن سابقتها، مع أنّ قصيدةً واحدةً تجمع بينها؛ فالمقطع الأول جاء على (بحر الكامل) والمقطع الثاني جاء على (بحر الرَّجز)، والمقطع الثالث جاء على (مجزوء بحر الوافر)، أمّا المقطع الرابع فقد أُقيم على (بحر المتقارب)، وإذا أنعمنا النظر في دلالة هذا التعدُّد الإيقاعيّ في قصيدةٍ واحدة، سنصل إلى نتيجةٍ مؤدَّاها أنّ هذا التكنيك الإيقاعيّ إنّما رُسم ليخدم التجربة الشعرية المطروحة في النص؛ فالمقطع الأوّل يشير إلى لحظة (الوجد) الصوفيِّ؛ أي الذوبان والتناهي الروحي في صفات الله تعالى وتمثُّلها في السلوك الإنسانيِّ السَّويِّ، وبما أنَّ البحر الكامل يتصف بدفقةٍ

(1) المصدر نفسه، ص13، 14.
(2)ضمرة، حفيد الشوق ، ص14، 15.

إيقاعيَّةٍ هادئة، فإنّ مثل هذا الهدوء يتناسب طرديَّاً مع حـــالات التأمُّـــل والخـــشوع الذهنيّ المصاحبة لمثل هذا الوجد في صفات ا لخالق –جلَّ وعلا-ومن هنا تتـــأ تَّى قيمته الفنيّة في إبراز هذه الرؤية الصوفيّة العميقة.

أمّا المقطع الثَّاني، فيشير إلى لحظة المجاهدة الروحية في دعاء الله والتبتُّل إليه بالأعمال، هذه المجاهدة التي تُعدُّ المسلك الأهم، في بلوغ مرحلـــة التعـــرُّف علـــى مقامات وأحوال العارفين بالخالق، وبما أنّ بحر الرجز يُعدُّ مطيَّةً لكـــل الـــشعراء؛ حيث ما من شاعرٍ في الغالب إلاّ ويكتب عليه، فإنّه يتناسبُ من خلال هذه النقطة مع مرحلة العبور الروحيِّ إلى تلك المقامات والأحوال، فبحر الرجـــز تمثيـــلٌ رمـــزيٌّ لفاتحة هذا العبور وبلوغ أسراره الإل هيّة من ناحية مفهوم العشق الصُّوفيِّ، وبالتـــالي فهو تأكيدٌ لتلك الرياضة القلبية نحو معرفة الله.

وأما المقطع الثالث فيمثِّل مرحلة (الإشراق الإلهيِّ)؛ إذ تقتـــرب لحظـــة اللقـــاء بالخالق، واستشراف حلوله الذي بات أكيداً، فالشاعر إذ يـــستخدم (مجـــزوء بحـــر الوافر) إنّما ليضيء هذا الجانب الصوفي، حيث يتماز بحر الوافر عن غيره مـــن البحور بأنَّه ذو نبرة إيقاعيّة صاعدة، وهذا الصعود يتناسب مع مفهوم (الإشـــراق) لدى الصوفيّة، كما أنّه يلتقي مع (بحر الهزج)، في أنّه يحلُّ في تفعيلاته، وهذا الشي يشبه لحظة الحلول الإلهيِّ في جسد الإنسان الـ صوفي، فيصبح كل منهمـــا واحـــداً، ومرآةً لمعشوقه، ومن هنا جاء الشاعر بهذا الوزن لينبئنا بهذه المرحلة الصوفية التي بلغها من الإشراق –مكاشفة الله، ومن لحظة الحلول –حلول الخالق في جسده، كمـــا في العُرف الصوفي الذي ينتحيه الشاعرُ في عشقه الرباني.

أما المقطع الرابع، فـ يمثل مرحلة بلوغ معرفة الله، وعدم انقطاع معينها عن روح الشاعر، وإذا تمعنّا في ماهيّة إيقاع المتقارب، نجد أنها تمتاز بالتتابع السريع المتدفق غير المنقطع، وهذا يقودنا في وجهٍ من الوجوه إلـــى انـــسكاب المعرفـــة الإلهيّـــة واستمرارها في تجليَّات الشاعر المتفانية، والأهـ م هنا هو أن الشاعر قد نجـــح فـــي التلميح لبلوغه هذه المعرفة الإلهية وإلى تتابع انهمالها في نفسه، وهذا أجلُّ ما يمكن أن يناله الصوفيّ في محبّته لله تعالى، ومن ناحيةٍ أخرى، لقد كان الشاعر حـــصيفاً وبارعاً في الملاءمة بين صفات البحور وبين ما يمرُّ به من مراحل صوفية ، فيضع

لكل مرحلةٍ منها، ما يومئ إليها من تلك البحور، ليترك الطريق واضح التأويل أمام المتلقي حينما يقرأ هذا النوع من النصوص المتعدِّدة الإيقاع.

3.3.2 التدوير:

"يُطلق هذا المصطلح العروضي على البيت الذي يواصل شطراه بكلمةٍ، يكون بعضها في صدره، وتتمتها في عجز ه"[1] ولا شكَّ في أنّ "للتدوير فائدةً شعريّةً وليس مجرّد اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائيّةً وليونةً لأنّه يمده ويطيل نغماته"[2] ويقول الدكتور محمد أحمد العزب : "التدوير مصطلحٌ عروضيٌّ قديم، وهو اشتراك السطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمةٍ واحدة .. ثم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعريّة، فوصلها بأوّل الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطعُ نَفَساً واحداً، ولو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدوّرة لحدث الكسر العروضيُّ "[3]. ويُسمِّي الدكتور حسني عبدالجليل مصطلح التدوير بالاستدارة ويفسِّره بقوله : "ولا شكَّ أنّ هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً؛ لأنّه يتمشّى مع روح الشعر، ولا يحدُّ من التدفق الصوتي والإيقاعي للشعر؛ فالشاعر في الاستدارة لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي، ولا يكسر من أجل القانون الصوتي والعروضي وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما، فيقدِّم في إطار التركيب المطوَّل، وحداتٍ عروضيّة تنتهي نهايةً شبه طبيعيّة، يلتقط عندها أنفاسه دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوي - ليستمرَّ بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري"[4] وبالمرواحة مع ما سبق، لا بدَّ من القول في "إنّ افتقار التدوير إلى الجماليّات التقليديّة للشعر، كرهافة التقفية وشكل الأبيات الخارجيِّ والوقفات المعبِّرة،

---

(1) سالم، محمد، 2001م، المختار في علميّ العروض والقافية، ط1، د.د، الجمهوريّة اليمنيّة، عدن، ص373.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، د.ت، بيروت، ص112.

(3) العزب، محمد أحمد، 1978م، ظواهر التمرُّد الفني في الشعر المعاصر، د.ط، دار المعارف، مصر، ص63.

(4) يوسف، موسيقى الشعر العربيِّ، "الأوزان والقوافي والفنون"، ص242.

لا يمكن تعويضه إلا بفيضٍ شعريٍّ يحفل بالمفاجآت والتموّج ولغةٍ مشحونةٍ بالدهشة وصور التضادّ والمفارقة، وبدون ذلك يتحوّل التدوير إلى نثرٍ فاضحٍ يشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهةٍ أخرى في الاحتفاظ بما توفّره التقنية من شكلٍ إيقاعيٍّ وجماليٍّ للتجربة "[1]. ومن هنا لا بدّ من الإتقان المدروس لظاهرة التدوير، حتى تنجح القصيدة الحديثة في إيصال فكرتها وفنيّتها من خلاله، فبذلك تبرز مهارة الشاعر وحكمته الإبداعيّة.

وإنّ أولى النماذج التي تمثل هذه الظاهرة الإيقاعية لدى (محمد ضمرة) هي قصيدة (يبحثون عنك)؛ إذ يقول:

"مطرٌ يداك	ب ب -ب- /ب	
توزِّعان على المروج	ب -ب- /ب ب -ب- /ب	
بشائر الأعياد	ب -ب- /- -ب	
والفرح الطَّريّ	-/ب ب -ب- /ب	
وحفنةً من أمنيات الغيب	ب -ب- /- -ب- /- -ب	
تنشرها قراءاتُ البروج	-/ب ب -ب- /- -ب- /ب	
وما تبوح به سماكْ	ب -ب- /ب ب -ب- 0	مُتَفاعلان
من وشوشات الغيم	- -ب- /- -ب	
فوق مدارج الأرياح	-/ب ب -ب- /- -ب	
تنزل	-/ب ب	
أو تهلُّ	-ب- /ب	
فترتمي نغماً	ب -ب- /ب ب -	
كشلالٍ تدفق في رُباك..."[2].	ب- /- -ب- /ب ب -ب- 0	مُتَفاعلان

نلاحظ في النص السابق أنه قائم على تفعيلات بحر (الكامل)، وأنَّ ظاهرة التدوير تكاد تكون شبه كُليّة فيه، بحيث تبدو القصيدة قطعةً سرديَّةً مستمرة لا يمكن

---

(1)العلاَّق، علي جعفر .(1989م)، "الشعر خارج النظم، الشعر داخل اللغة، دراسة في قصيدة النثر"، مجلة الأقلام، العدد11، 12، بغداد، ص112.

(2) ضمرة، كأنه فرحي، ص58، 59.

بترها، وإنّما تمتد وتمتدُّ دون توقُّف، سائرةً بنا نحو لُبِّ النهاية من فكرة الـــنص أ و تجربة الشاعر؛ فالناظر في أسطر هذه القصيدة يتبيّن له هذا الامتداد، فهنا مثلاً وقع التدوير في السطور من الأول إلى السادس، ثمّ ينقطع عند السطر السابع، ليواصـــل استمراره فيما بعد من السطر الثامن وحتى السطر الثاني عشر، ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ تدوير التفعيلا ت في هذا النص تعدّدت أوجههُ بـــين (ب=مُ)، وتتمتهـــا فـــي السطر الذي يليها إلى (ب-ب-=تفاعلن)، وكذلك بين (- - ب =مُتْفاعِ)، وتتمتها في السطر إلى (- = لُن)، وكذلك بين (ب ب =مُتَ) وتتمتها في السطر الذي يليها إلى (- ب - =فاعلِن)، وأخيراً بين (ب ب-=مُتَفا). وتتمتها في السطر الذي يليها إلـــى (ب – =عُلن).

ولذا فقد حدث التدوير في تفعيلتيّ (مُتَفاعلن)بفتح التاء و (مُتْفـــاعِلن)، بتـــسكين التاء، والمهمّ هنا أنّ التدوير جاء ليعطي الإيقاع انسيابيّة أكثر، ويضفي على الـــنص دلالّيةً مُمتدَّةً في رؤاها الإنسانيّة والفكريّة، تتعدَّدُ فيهـــ ا منـــاحي التأويـــل الـــشعريِّ للتجربة المطروحة، ناهيك عن أنَّه يُضفي عنصر التشويق لدى المتلقِّي وأخذه نحـــو تحليل التراكيب الشعريَّة، وربطها بين بعضها بعضاً على صددٍ من التكامل الضِّمني لأفكارها التي تجمع بينها في كلِّ سطرٍ شعري، ولا سيَّما أنَّ الشاعر يتحـــدَّث عـــن تجربةٍ صوفيّة تتقصَّى البحث عن معرفة الخالق، ومثل هذا التقصِّي يتطلب مثل هذا التدوير الممتد للوصول إلى مدارج هذه المعرفة.

ولننظر إلى قصيدة (معارج الحنُّون)؛ حيث يقول في بعضٍ من مواضعها:

"أرتِّبً صُورتي في الماء	ب-ب ب-/ب- - -/ب
تحت مساقط الأحداث.	-ب ب-/ب- - -/ب
يخدعني هواءٌ	-ب ب-/ب- -
مرَّ في رئتيَّ	-/ب-ب ب-/ب
يخدعني تشكُّلُ قامتي	-ب ب-/ب-ب ب-/ب-
مثل الضريحِ	- -/ب-ب
كأنَّني رُمحٌ	ب-/ب- - -
وفوق الرأس تتكئ النجوم	ب- - -/ب-ب ب-/ب-ب

وفي فؤادي ب-/ب-ب ب

رعشة الحمل الذبيحِ -/ب-ب ب-/ب-ب

وكلُّهم مرُّوا عليَّ ب-/ب---/ب-ب

وقد رأوني حاملاً شكلي ب-/ب---/ب---

وكان الموت فيَّ ب---/ب-ب

أردُّ عن جسدي ب-/ب-ب ب-

سيوفاً أجهضت لغتي..."[1]. ب---/ب-ب ب-

نلاحظ في النَّصِّ السابق أنّه قائمٌ على تفعيلات مجزوء بحر الوافر، وأنّ ظاهرة التدوير تكاد هي الأخرى تكون كليَّة؛ أي أنّ القارئ لو توقف لحظةً واحدة، لضاع محتوى النص، ولم يستطع بعدها أن يمسك بمضمون التجربة المطروحة فيه، فالقصيدة إذن قطعة متكاملة تتشابك الجُمل الشعرية بينها فكرةً بفكرة، ولهذا جاء مثل هذا التدوير ليقود القارئ إلى المتابعة والاستقصاء الممتدّ لرؤية الشاعر، والأهمّ من ذلك أنّ هذا التدوير يتناسب في انسيابيته مع عوامل الانفعال النفسيّ التي يحياها صاحب النص في صراعه مع العدوّ الصهيوني، هذا الصّراع الذي يجيء مندفعاً هائجاً، لا يقبل المهادنة، فهو في سرعته تعبيرٌ عن حجم الكبت القهريّ الذي يتعرّض له الإ نسان الفلسطيني، جرّاء سنين توالت من الظلم والاحتلال، ومن هنا فإنّ التدوير في هذه القصيدة يتماثل موضوعيَّاً مع روح الانتفاضة المستمرة لهذا الشعب الفلسطينيِّ الصامد؛ حيث إن استمراريّة هذه الانتفاضة المستمرّة تمتدّ أحياناً كثيرةً، وتقفُ حيناً لأخذ نفسٍ وجيزٍ، وهذا التوقف تعبيرٌ عن الذكاء العسكري في الانقضاض مجدداً على العدو بوسائل لم يعهدها من قبل، وتجعله في حالةٍ الاندهاش القاتل، والخوف المباغت؛ فإذا تمعنّا في النصّ السابق نجد أن التدوير قد وقع في السطور من الأول إلى السادس، ثم ينقطع عند السطر السابع باكتمال تفعيلة (مُفاعلْتن)، ثمّ يواصل دورته في السطر الثامن وحتى السطر الحادي عشر، ليتوقف فجأةً عند السطر الثاني عشر، ويستمر بعد ذلك في السطر الثالث عشر، إلى أن يتوقف عند السطرين الرابع عشر والخامس عشر، وكأنّ الشاعر بذلك يوحي إلينا

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص48، 49.

بعمليّات الكرّ والفرّ، التي تتـ بِّعها المقاومة الفلسطينيّة ضدّ العدوّ، هذه العمليات التـــي تأتي سريعةً لتقضّ مضجع الأعداء وتربك صفوفه الكثيرة، وبهذا يضيء التـــدوير هذه الناحية من رؤية النص القوميّة، وأخيراً لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ التـــدوير قـــد تعدّدت أوجهه في تفعيلتي (مُفاعلَتن) بفتح اللام، و(مُفاعلْتن) بتسكين اللام؛ حيث جاء على صور شتَّى من تجزئة هاتين التفعيلتين بين كُلِّ سطرٍ وما يليه، وبحسب طبيعة الدَّفق الشعوريّ الذي استحوذ على عاطفة الشاعر.

3.3.2 القافية:

"القافية: هي تلك الأصوات التي تتكرَّر في نهاية الأبيات في قصيدةٍ من القـــصائد، وسميِّت القافية، لكونها في آخر البيت، من قولك: قفوت فلاناً إذا تبعته"[1].

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس "ليست القافية إلاّ عدَّة أصواتٍ تتكرَّر في أواخـــر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرها هذا يكون جزءاً هامّـــاً مـــن الموســـيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السامع تردُّدها، ويستمتع بمثل هـــذا التردد الذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيَّةٍ منتظمة، وبعد عددٍ مُعيَّنٍ من مقاطع ذات نظام خاصٍّ يسمّى بالوزن "[2]. ولا شكّ أن القافية تعطي القصيدة "بُعداً من التناســـق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسيِّ والموسيقي والزمنّي"[3]. "وبذلك فإنّها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتـــشكِّل علـــى الصعيد الوزني بؤرةً إيقاعيّة يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتُسهم في الوقـــت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخليّ في القصيدة"[4].

ولا بُدّ من القافية أن تكون عفويّة، فلا يؤتى بها تكلّفاً من أجل فكرة الـــنص، أو الإتيان بفكرة النص من أجلها، وإنما يشترط فيهما "أن ترتبطا باطنيّاً، أمّا إذا بحثنـــا عن الأفكار من أجل القوافي، فإنّه ينشأ عن ذلك شعرٌ أجوف الـــرَّنين، وإذا بحثنـــا

---

(1) الأنوخي، ابو يعلى عبدالباقي بن عبـــدالله . (1978م)كتـــاب القـــوافي، تحقيـــق : عـــوني عبدالرؤوف، ط2، مكتبة الخانجي، مصر، ص59، 61.

(2) أنيس، إبراهيم، (1978)، موسيقى الشعر، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص426.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. (1985م)، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، ص13.

(4) كشك، أحمد، (1983م)، القافية تاج الإيقاع الشعريّ، د.ط، د.د، القاهرة، ص22، 125.

بعناءٍ ومشقَّةٍ عن القوافي من أجل الأفكار فإنّه ينشأ عن ذلك شعرٌ متكلفٌ مغتصبٌ لا تطرب له الآذان، أمّا إذا تتابعت الأفكار في تسلسلٍ طبيعيٍّ مسترسلٍ على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنّه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيئ القافية بلا تكلّفٍ يكفل السلامة التامة والتوازن الباطنيِّ في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرةً فائقةً على التأثير في الخيال "[1]. ومن هنا تتعاضد الألفاظ بمعانيها مع القافية لتكوِّنا وحدةً وظيفيّةً ودلاليّةً متقنة، ولذلك فمن الخطأ القول بأنّ "القافية لا تؤثِّر في معنى الشاعر، ولا ينبغي أن تؤثِّر فيه، ولكنّه خطأٌ أكبر أن نحسب القافية وسيلةً مضمونةً لتوليد المعنى؛ فالحقُّ أنَّ القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كلٌّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب"[2].

وارتكازاً على ما سبق فإنَّ "القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حدِّ ذاته، إنّما تنمو فيها نموَّاً طبيعيّاً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أنَّ بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإنّ هذه الحريّة فكَّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، ممَّا وفَّر للقصيدة هامشاً كبيراً من حريَّة الاختيار -حسب ضرورات التجربة -، بين استخدام القافية بأنماطها المتعدِّدة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كُلُّهُ إنّما يحصل في صالح المستوى الدلاليّ الذي يتنفّس بعمقٍ في مجالٍ حيويٍّ كهذا للعمل الشعري"[3].

وبعدُ فإنّ أولى النماذج الشعريّة التي سنتطرَّق لتقنياتها لدى محمد ضمرة هي في قصيدة (مرايا الاعتراف)، إذ يقول:

"دنفت قوافي الشعر

---

(1) بدوي، عبدالرحمن، (1965م)في الشعر الأوروبيّ المعاصر، د .ط، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ص138.

(2) جيو، جان ماري . (1965م)مسائل فلسفة الفنّ المعاصر، ترجمة :سامي الدروبي، ط 2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ص218، 219.

(3) عبدالرؤوف، محمد عوني، (1977م)القافية والأصوات اللغويّة، ط 1، مكتبة الخانجي، مصر، ص94.

أم بحر النّدى دَنِفُ؟
حتّى ترنَّح وقتُنا ثَمِلاً
وتاهت ومضةُ الرؤيا
فخلّتنا على كُثُبٍ من الأوهام
نسقط أينما نقف
مسكونةٌ أقدامنا بالرِّيح
والأوراق في دمنا
تطيرُ إلى جهاتٍ أنكرت أسماءها
فذوت غصوناً
دبَّ في شريانها التَّلفُ
لا ترتجي نَسَغاً
يُلوِّحُ بانبعاث النَّبض
في شجر فراه القيظُ بالتَّسويفِ
فاستلقى على أغصانه الأسَفُ
يمحو سطور الحُلم
أو يُلقي بها
فوق الرمال
تُعيدها وهجاً
يُنمِّي شهوة الصحراء
كي تُبدي مفاتنها
فتخلعُ ثوبها المحروق
في خدر السَّراب خجولةً
ممّا بدا في السرِّ ينكشف..."[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد اعتمد قافيةً موحَّدةً لقصيدته الحرّة التي تتخذُ من التفعيلة الواحدة نسقاً معيَّناً لها؛ أي أنّه انتهج نظام القافية في القصيدة

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص21، 22، 23.

العموديّة التقليديّة، على الرغم من أنّ قصيدة التفعيلة جاءت لتخرج من عباءة ذلك النظام، وتتحرَّر من كلِّ تلك القيود التي تفرضها القافية فيه، ولكنّ الشاعر استطاع أن يغضّ الطّرف عن ذلك العيب، عندما نظَّم تلك القوافي على مستوى الجملة الشعريّة ذات الدفق الطو يل والسطور المتباعدة، مبعداً بذلك الرّتابة والملل عن المتلقي، وهذا واضحٌ فيما أوردناه له، ومن هنا فإنّ الشاعر لم يعمد إلى تقفية هذه الكلمات على مستوى السطر الشعري القصير كيلا يحدث انهياراً في المستوى الدلالي للقصيدة، بل على العكس من ذلك؛ إذ إ نّه وافق بينه وبين المستوى الإيقاعيّ للقصيدة، وهو بذلك لم يشغل المتلقّي بإيقاعها ويتناسى التجربة المطروحة فيها، وهذا هو الأهم لدى الشاعر المبدع، وإضافةً إلى ما سبق فإنّ المعنى في تقنية تلك القوافي، يجدُها معاضدةً للمعنى؛ أي إنّها من ذلك النوع الذي نتوقَّعُهُ من قبل أن يأتي، فالفعل (دنفت) يبرِّرُ مجيئ القافية (دنف) من خلال المراوحة في الاستفهام حول مضمون هذا اللفظ، وكذلك الفعل (نسقط) يبرِّر مجيئ القافية (نقف)، لأنّ الظرف الذي تلاه وأعني به (أينما) قد مهّد لها الظهور لارتباطها بالمكان، وكذلك الفعل (ذوت)فقد برَّر هو الآخ ر ظهور القافية (التَّلف)، إذ إنّ من الطبيعي إذا ذوت الغصون؛ أي ذبلت، أن يدُبَّ بها التلف، وكذلك (السّر) يعاضد هو الآخر بلفظهِ ما يتضادّ مع معناه وهو الانكشاف، ولذلك قال بعده (ينكشف)، ومن هنا وافق الشاعر بين الدلالة والقافية في محتواها الموسيقيّ.

ويا حبذا ا لآن لو نظرنا إلى نموذجٍ مغايرٍ على مفهوم القافية، وهذا النموذج هو قصيدة (خريف المسافات)، إذ يقول محمد ضمرة:

"زهرةُ الروح أفاضت
في ربوع القلب تُفَّاحاً
أضاء الهيكل الطينيّ بالأشواق
خلاّني زماناً
عاشقاً أجتاز
ما شئت
فمن يومي

عزفت الحبَّ موَّالاً جميلاً
وفرشتُ القلب بالنَّعناع
للآتين إن يوماً أرادوا
غبطة الأرواح
أو شدُّوا رحال الشوق
للأفراح
فاستلُّوا وميضاً
يبعث الذكرى
ويجلو ظلمةً مسَّت عقولا
عاشقاً كنت
وأبصرت ممرَّاً واحداً
يوصل الشمس إلى كهف الغروبِ
وطريقاً يوصل النَّفس
إلى ظلٍّ بعيدٍ
حيث لا تحيا إذا شاءت
كما تهوى
فتمضي في أُتون الصمت
يُدمي قيدها حتى تموت
هكذا شبَّهت نفسي
مثل غيري
فالهوى فينا جميعاً
وبنا شوقٌ لأن نحيا
كما شئنا
بلا حُزنٍ على ما فات
أو خوفٍ من الآتي
فكن يا خوفنا أمناً رحيماً

وابتعد عنَّا قليلا..."[1].

نلاحظ في النصِّ السابق أنّ الشاعر باعد كثيراً بين القوافي (جميلا، عقولا، قليلا)، حتى كدنا أن ننسى أن ثمّة قافيةً موجودةً في النصِّ، كما أنه لم يضع أيَّاً من القوافي الفرعيَّة بينها، فالقارئ للنصِّ سيجد أنه مأخوذٌ بدلالة التجربة، مُنصَبٌّ ذهنه في تفاصيلها، وهذا بالفعل ما رمى إليه الشاعر هنا، فهو يتحدَّثُ عن تجربته الصوفيّة التي تعكس مشاعره وحياته الدينية، فكان لا بُدَّ حينئذٍ من تقليل سطوة القافية بشدة، ليتسنّى له فيما بعد أن يواصل شرحه لهذه التجربة بعيداً عن أيِّ زخارف أو قيود لفظيّة، يمكن أن تشوِّش طقوسها أو تعيق امتدادها الروحي، ولذلك فإنه لو زخرف هذه القصيدة بالقوافي المتقاربة والمتنوعة؛ لأثَّر هذا الشيء سلباً على قدسيّة التجربة، ولذا فقد تعامل بحكمةٍ فنيَّةٍ، اقتضت منه أن يضع القافية في مكانها المناسب لها.

ولننظر الآن إلى قصيدة (أقمار بيروت) التيتختفي القافية في معظم أجزائ ها، يقول الشاعر:

"لحبيبتي قمرٌ
وفي بيروت أقمارُ
هلَّت على وجعٍ
بخاصرة الجزيرة
فاستراح الوشم في الصحراء
كانت ليلة الميلاد
قال العائدون مع القوافل
إنَّ نجماً قد توهَّج
فانتشى في البحر موجٌ
راقصته الريحُ
في وجه الزوارق نقطةً للضوء
تبدو مرَّةً

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص79، 80، 81.

وتضيع ثانيةً
وبحَّارٌ يجدِّد عشقه للموت
هذا الصوت إنشادٌ
تلاه الفارس العربي
حين اشتدَّ فيه الوجد
وارتسمت على زنديه خارطةٌ
لعاشقة دعاها الليلُ
- لا للَّيل والغرباء
قالت نجمةٌ من خلف نافذةٍ
وراء الغيم
وانتصب على بيروت عاشقةٌ
تُحبُّ البحر والأشجار
ويصير للأقمار دوراتٌ
وأبراجٌ
وتكتمل الفصول..."[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قد أهمل القافية نهائياً، فلا نرى أيَّ قافيةٍ تذكر، ولعلَّ لهذا الأمر تفسيراً منطقياً، إذ إنّ مثل هذا النوع من القصائد القوميةٍ يتطلب تأمُّلاً في التجربة، وإيضاحاً في نتائجها، لا سيَّما وأنَّ الشاعر يتحدَّث عن الحرب الصهيونيّة على بيروت وفلسطين، ولذا فأهميّة الموضوع وخطورته كانت بالنسبة لديه الدائرة التي تنحصر فيها مشاعره وأفكاره، ولعلَّ آلام الشاعر وأحزانه جعلته يهمل القافية باعتبارها معادلاً موضوعيّاً للدمار والقتل الذي حلَّ في هاتين المدينتين، فبما أنّ القافية تُعدُّ خاتمةً للسطور الشعريّة وعنصر جمالٍ في تشكيلها الفنِّيِّ، فإنَّ غيابها هنا يُعدُّ استمراراً لأحداث الدمويّة والخراب التي تتعرَّض له بيروت وفلسطين، ولذا فغيابها بمثابة رمزٍ لهذا الخراب والموت اللَّذين تحياهما كلَّ

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص76، 77، 78.

يوم، وكأنّ القافية هي الأبنية والأراضي التي عاثَ بـ ها العـدوُّ الـصهيوني الفـساد والدمار، ولذا فمن الممكن جداً أن يكون الشاعر قد عنى ذلك الأمر.

وبالنسبة لتنوِّع القوافي في القصيدة الواحدة، فإنَّ قصيدة (حلم) تحملُ مثل هـذه التقنية الإيقاعية؛ إذ يقول محمد ضمرة مُخاطباً فلسطين:

"رجعت إليك يا أغلى المواويل
لأنِّي كنتُ منسيَّاً
وصرت الآنْ
أحُبُّ الأرض والإنسانْ
وأكره ما يزركش من أقاويل
دعوني... آه
أخاف فليتني أسطيع أن أحكي
فجئت إليك كي أبكي
رجعت إليك من غابات أفراحي الخُرافية
وكُنتِ نُسجتِ من عرقي... فمعذرةً
أضعت هناك أثوابي الحريريّة
رجعتُ إليك يا صوتي
ويا قلبي، ويا شفتي
تركت البيد والوديان
تركت وساوس الشيطان
تركت معاول الطغيان
لتزرع في حقول الدَّمِّ أنشودة
وتدفن في قبور الدم زغرودة
تركت مسارح التمثيل والزيف
وعدت إليك يا ريفي
أحبك كلما مرت على شباكي المفتوح
سنونو رأسها مجروح

أحبك يا ....
سأقسم أنَّني دوماً
أراكِ، أراكِ في نومي
وأخجل أن أقول الآن
بأنِّي كنتُ في حُلم"[1].

نلاحظ في النص السابق أنّ الشاعر قد نوَّع في القوافي في ضمن نطاقٍ هندسيٍّ متسلسل ودقيق؛ وقد بلغت هذه القوافي حوالي عشر قوافٍ متناسقة ومتفاوتة)، مضيفةً في تواليها نسيجاً إيقاعيَّاً بديعاً إلى جانب البناء الدَّلاليّ الذي لم تؤثِّر هذه القوافي على أداء صوره وتلويناتهِ الفنيّة، بل على العكس من ذلك، فقد زادت من قوَّتها وحضور معناها، ممّا جعلنا أمام إيقاع ومعنى متَّحدين في طرح الرؤية الشعرية لتجربة الشاعر، أمَّا بالنسبة لهذه القوافي فهي كالتالي (المواويل= أقاويل=، الآن= الإنسان، أحكي= أبكي، الخرافية=الحريريّة، صوتي =شفتي، الوديان = الشيطان= الطغيان، أنشوده= زغروده، الزَّيف= الرِّيف، المفتوح= مجروح، نومي= حُلم).

وعلى الرغم من أنَّ هذه القوافي جاءت على مستوى السطر الشعري، إلا أنّ هذا الشيء لم يبعث الملل في تضاعيف القصيدة، فهذا التنوُّع سدَّ ثغرة ذلك التوالي السريع للقوافي، فلو كانت القافية موحَّدة لأدَّى ذلك التوحد فيها إلى بروز عنصر الملل المتوقع، وهذا ما فطن له الشاعر، بعد أن خرج عن النمط التقليديّ للقافية الموحَّدة كما هو معروفٌ في القصائد العموديَّة.

ولننظر الآن إلى قصيدة (وجع القصيدة)؛ إذ نلاحظ من خلالها أنّ الشاعر لا يظهر القافية التي اعتمدها، إلاّ في نهاية كلِّ مقطعٍ طال أم قصر فيها، فمن ذلك قوله في بعض مقاطعها:

"من أين تبدؤني القصيدة؟
من أين تمسكني
وتطرحني على ورقٍ

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص58، 59، 60، 61.

يحنُّ إلى انبعاثاتٍ جديدة؟
من أين يا وجعي الذي
ستكتبني حريقاً
ما ترفَّق إذ رآني عابراً سُبُلاً
أرواغ فوقها حُفَراً
تشاكلني خصوبتها بجمرٍ
يستحثُّ بغيظه الأوهى وقوده
من أين تنزلني رفوفاً؟
من حروفٍ عشَّشت زمناً
على أغصان أزمنتي
وبثَّتها شبابيك البراءة
في ابتساماتٍ تحوِّم في الفضاء
وراء أمنيةٍ بعيدة
فتعود ثانيةً تساكنني
وتملؤني رحيقاً
طيِّب الأركان
في كهفٍ يشكِّلني سماءً
ظلَّلت ببحورها نخلاً
سما زهواً
وأحنى للندى حبّاً جريده..."[1]. وهكذا حتى آخر مقاطع القصيدة.

ولعلّ الشاعر في هذا النظام التَّقفويّ، يجعل من القافية فلاشاتٍ سينمائية لأحداثٍ وصورٍ جديدة، فكلُّ قافيةٍ تعبِّر عن تساؤلٍ وتأمُّلٍ مغايرٍ عمَّا سبقه، كما أن هذا النظام يجذب المتلقي للتركيز في قافية واحدة، وبالتالي ينشغل بمدلولات النص حتى حال مجيئ تلك القافية، وربما أنّ كل قافيةٍ تُعبّر عما يسمّى في البناء الدرامي (بتعدد الأصوات)أي إن كل صوتٍ يحمل موقفاً معيناً من الحياة يمثله ويشرحه، كما أنّ

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص92، 93.

هذا الصوت بتباعده المقطعي يُعطي الشاعر فسحةً أوسع للانطلاق نحو رحلةٍ استكشافية أخرى، ولذا فإن مثل هذه القافية تسمى (القافية المقطعية)، حيث تنفرد بالنص، ظاهرةً آخر المقطع الشعري، لتشكِّل بذلك تقفيةً على مستوى مقاطع القصيدة، إلى جانب التقفية على مستوى السطر الشعريّ وعلى مستوى الجملة الشعرية.

وأخيراً فإنّ نصف قصائد التفعيلة لدى محمد ضمرة، لم تخرج عن النظام التقليدي للقافية في القصيدة العربية، أما نصفها الثاني فقد جاء متنوعاً في قوافيه مندرجاً تحت أنظمة مختلفة ، فمنها المتقاطع؛ بحيث يُفصل بين كل كلمةٍ وقافيتها بقافية مغايرة لها، وهكذا إلى نهاية القصيدة، وهناك المتسلسل منها، بحيث تأتي القوافي بشتَّى أنواعها متسلسةً حسب كل نوعٍ بالتوالي، والمهم من ذلك كله أن هذه القوافي جاءت في الأغلب على مستوى الجملة الشعرية بدفقها الطويل، لأنّ الشاعر كان مشغولاً دائماً بالبنية الدلالية لتجاربه المطروحة، فيمتدُّ بها حتى تكتمل فكرتها، فإذا اكتملت جاء بالقافية حينها، فتتآزر الفكرة والإيقاع في سياقٍ واحد، فلا يأتي بكلٍّ منهما من أجل الآخر، بل يأتيان عفو الخاطر، وبما تقتضيه حرارة الموقف.

5.3.2 نِسَبُ استخدام الشاعر للبحور:

من المعروف أن لكل شاعر مجموعةً من المعطيات الرئيسية، هي التي تجعله يميل إلى كتابة أشعاره على نمطٍ معين من البحور، وبالطبع فإنّ لهذا الأمر أكثر من تفسير، وإن هذه التفاسير إنما تتضح من خلال التجربة المطروحة في القصيدة ، وبدايات الفترة الإبداعية وصفات كل بحرٍ واتفاقها مع معاني الرؤية الشعرية، ومن هنا فقد ارتأيت أن أُسلط الضوء على نسب استخدام (محمد ضمرة) للبحور الشعرية، وذلك من خلال أسلوبٍ إحصائيٍّ تحليليٍّ، فأجمع بذلك بين المجموع والقيمة الأدبيّة والنفسيّة التي تبرِّر درجة ذلك المجموع في كل ديوانٍ من دواوين شاعرنا، مراعياً بهذا التسلسلَ التّاريخيَّ الدقيق لهذه الدواوين بدءاً ونهايةً بسنوات الطبع لكلٍّ منها.

وإنّ أولى الدواوين التي مثَّلت البدايات الشعرية لدى شاعرنا، هي في ديـــوان (قافلة الليل المحروق،) ويمثل الجدول الآتي مجـ موع البحـــور التـــي اســـتخدمها الشاعر، وعدد القصائد على كل بحرٍ من هذه البحور، فهذا الديوان مثلاً يتكـــوَّن من (18) قصيدة، وعلى هذا يكون الجدول كالتالي:

البحر	الكامل	المتدارك	الرجز	الرمل	مجزوء الوافر
عدد القصائد	5	4	3	1	5
النسبة المئويّة	%27.78	%22.22	%16.67	%5.56	%27.78

نلاحظ من الجدول السابق أنّ أعلى نسبة استخدام لبحرٍ معيَّن تتركَّـــز فـــي بحريّ الكامل ومجزوء الوافر، ثم يأتي الحدّ المتوسط في بحر المتدارك، ومـــا دون والمنط في بحر الرجز، ثم الحد الأدنى المتمحور في بحر الرمل، وإنّ تفسير هذا التفاوت في نسب استخدام الـ بحور، يعود إلى أنّ الشاعر إنّما أكثر من بحريّ الكامل ومجزوء الوافر، لتعالق لحنهما الحزين مع طبيعة القضية التي كانت تشغل مشروعه الإبداعي، ألا وهي (قضية فلسطين)، كما وأنّ هذين البحرين عادةً ما يكونان الجسر الأوّل لبدايات الموهبة الأولى لكل شاعر، حيث يُعطيان المساحة الأوسع لاختـــزال مغامرات تلك الموهبة وخوضها في ترجمة تجارب الحياة، فلا يعدو أن يخلو ديوان شاعر ما، من هذين البحرين، ففيهما سهولةٌ، وانطلاق في الدفق، واحتـــواءٌ غزيـــرٌ للمفردات والتراكيب؛ قريبها وبعيدها، وإن كان (الرجز) قد ســـمِّي قـــديماً حمـــار الشعراء، لأنّه الروح الأولى للشعر، والبحر الذي كتب عليه أكثر هؤلاء القـــدامى، فإنّ الأولى بنا نحن أبناء هذا العصر، أن نسمِّي الكامل (حمار شعرائنا)، لكونـــه لا يخلو من دواوينهم صغروا أم عظموا، وكذلك الوافر فهو البركة الأولى التي ينطلق منها الشاعر نحو غوص بحار التجارب العميقة التي تنتظره.

ولننظر الآن إلى ديوان (أحاول أن أبتسم)؛ إذ بلغت عدد قصائده زهـــاء (16) قصيدة، والجدول الآتي يوضِّح مجموعها لدى كلِّ بحرٍ استخدمه في هذا الديوان:

البحر	الكامل	المتدارك	المتقارب	الرمل	مجزوء الوافر
عدد القصائد	5	4	2	2	4
النسبة المئويّة	%31.25	%25	%12.5	%12.5	%18.75

نلاحظ من الجدول السابق أنّ الشاعر ما زال يكثر من استخدامه للبحر الكامل؛ إذ إنّ هذا الديوان في محتواه امتدادٌ للديوان الأوّل في مناهضته للقضية الفلسطينية، أمّا بالنسبة لاستخدامه المتقدِّم لبحر المتدارك، فيجيئ إيضاحاً لنضوج التجربة الشعرية وتوسِّع آفاقها الفنيّة، ولا ننسى أنّ الشاعر يمعن في ثقافته، سالكاً طريقه نحو التمرُّس والإبداع الفعليَّ لروح الشعر التي يقتنصها في كلِّ ما يلمح من قضايا تهزُّه وتستدعي اهتمامه، أما بالنسبة (لمجزوء الوافر) فإنّه من الملاحظ فعلاً أنّ الشاعر اتخذ منه و من الكامل مفتاحاً رئيساً للتعبير عن هموم فلسطين وصرخات المظلومين من أبنائها القابعين تحت الاحتلال، فإذا ما أراد أن يستشعر آلام هذا الوطن العربي، طرق أوجاعهُ بهذين البحرين.

ويا حبَّذا لو نظرنا الآن إلى ديوان (أقمار بيروت)؛ الذي بلغت عدد قصائده زهاء (10) قصائد، والجدول الآتي يكشف نسبها الإحصائية وفقاً لمجموع البحور المستخدمة في هذا الديوان:

البحر	الكامل	المتقارب	المتدارك	مجزوء الوافر
عدد القصائد	4	1	4	1
النسبة المئويّة	%40	%10	%40	%10

نلاحظ من الجدول السابق أن النِّسب متقاربة بين البحور التي احتواها الديوان، فالكامل يتماثل مع المتدارك، والمتقارب كذلك يتماثل مع مجزوء الوافر، وهذا التماثل التقابليّ، يشير في وجهٍ من الوجوه إلى تناسق ونموٍّ الإطار الثقافي لدى شاعرنا فيما يتعلّق بموسيقى الشعر وتطويعها للتجارب المشابهة مضموناً وبناءً.

واختصاراً لطبيعة النسب الإحصائية لكل ديوانٍ من دواوين شاعرنا، فإننا سنورد البقية بالتسلسل كما هو آنف الذكر، ومن هنا فإنّ الديوان الذي يلي (أقمار بيروت)من حيث سنة الطبع هو ديوان (وجع النخيل)، الذي يبلغ مجموع قصائده حواليّ (16) قصيدة، والجدول الآتي يكشف نسبة هذه القصائد لدى كل بحرٍ احتواه هذا الديوان:

البحر	الكامل	المتقارب	الرمل	مجزوء الوافر	المتدارك	الرجز
عدد القصائد	8	1	3	2	1	1
النسبة المئويّة	%50	%6.25	%18.75	%12.5	%6.25	%6.25

وبالنسبة لديوانه (كأنّه فرحي) فإنّه يتكون من (11) قصيدة، والجـــدول الآتـــي يكشف مجموع القصائد وفقاً لبحورها المستخدمة، بين أعلى نسبة استخدامٍ وأقلها:

البحر	الكامل	المتقارب	مجزوء الوافر	البسيط
عدد القصائد	7	1	2	1
النسبة المئويّة	%63.64	%9.1	%18.1	%18.1

أما ديوان (عرس الروح) فيتكوّن من حوالي (26) قصيدة، والجـــدول الآتـــي يكشف لنا كذلك مجموع القصائد وفقاً لبحور ها المستخدمة، بين أعلى نسبة استخدامٍ وأقلّها:

البحر	الكامل	المتقارب	مجزوء الوافر	البسيط	الوافر
عدد القصائد	19	1	2	3	1
النسبة المئويّة	%73.1	%3.8	%8.7	%11.5	%3.8

وكذلك ديوان (أغرقني التراب)، فإنّ مجموع قصائده ما يناهز (13) قـــصيدة، والجدول الآتي يوضّح النسبة الإحصائية لقصائده بين أعلى نسب الاستخدام وأقلّها:

البحر	الكامل	البسيط	الرمل	المتقارب	مجزوء الوافر	المتدارك	الرجز
عدد القصائد	3	1	1	4	1	2	1
النسبة المئويّة	%23.1	%7.7	%7.7	%30.75	%7.7	%15.38	%7.7

أمّا ديوان (عناوين الجذور)، فقد بلغت قصائده حوالي (11) قصيدة، وهـــذا الجدول يكشف مجموعها الإحصائي بالنسبة لبحورها:

البحر	الكامل	البسيط	المتقارب	مجزوء الوافر
عدد القصائد	4	1	3	3
النسبة المئويّة	%36.36	%9.1	%27.27	%27.27

وانتقالاً إلى ديوان (خريف المسافات)، فإنّ هذا الديوان يتكوّن مـــن حـــواليّ (14) قصيدة، ومجموعها الإحصائي كالتالي:

البحر	الكامل	المتقارب	الرمل	البسيط	مجزوء الوافر
عدد القصائد	7	3	2	1	1
النسبة المئويّة	%50	%21.43	%14.23	%7.1	%7.1

وبالنظر إلى ديوان (أعالي الكلام)، فإنّ مجموع القصائد التي احتواهـــا مـــا محدوده (36) قصيدة، والجدول التالي يكشف مجموعها وفـ قاً للبحور المستخدمة من قِبل الشاعر:

البحر	الكامل	المتقارب	مجزوء الوافر	المتدارك	الرمل	الرجز
عدد القصائد	22	4	1	3	4	2
النسبة المئويّة	%61.11	%11.11	%2.78	%8.33	%11.11	%5.56

أمّا الديوان الأخير وهو ديوان (حفيد الشوق)، فإنّه يتكون من قصيدةٍ طويلةٍ حملت اسم الديوان نفسه، وهذه القصيدة تضمُّ (99) مقطعاً، إلا أنّ هذه المقاطع لم تأتي على بحرٍ واحد، وإنّما على بحورٍ متفاوتة، وخلافاً لهذه القصيدة التي أخذت نصف الديوان، فإنّ الديوان في الوقت ذاته يتكوَّن من (26) قصيدة أخرى، وكل قصيدة مستقلّة عن أختها في البحر الذي تقوم عليه، ومن هنا فقد ارتأيت أن أفصل بين هذه القصيدة التي حملت اسم الديوان وبين باقي قصائد الديوان، لكونها تنفرد بمقاطعها المتفاوتة عن تلك القصائد، ولهذا وضعت جدولين متفرِّقين لكلٍّ منهما، فأحسب بأحدهما قصيدة (حفيد الشوق) وفقاً لمقاطعها ونسبة استخدام كلِّ بحرٍ من هذه المقاطع، وأمّا الجدول الثاني فأحسب به مجموع البحور بالنسبة لعدد القصائد الأخرى البالغة (26) قصيدة، ولذا فإن الجدول الآتي يكشف بدايةً عن مجموع استخدام البحور، وفقاً لعدد المقاطع في قصيدة (حفيد الشوق):

البحر	الكامل	المتقارب	مجزوء الوافر	الرجز	الرمل
عدد القصائد	42	18	11	17	11
النسبة المئويّة	%42.42	%18.18	%11.11	17.17	%18.18

أمّا الجدول الآتي فيكشف عن مجموع استخدام البحور بالنسبة للقصائد الأخرى من الديوان نفسه البالغة (26) قصيدةً:

البحر	الرجز	المتقارب	الرمل	الكامل	مجزوء الوافر	المتدارك
عدد القصائد	2	4	3	14	1	2
النسبة المئويّة	%7.7	%15.38	%11.54	%53.85	%3.85	%7.7

وأخيراً يتضّحُ لنا من خلال هذه الدراسة الإحصائية لنسب استخدام البحور الشعريّة في دواوين شاعرنا، من أنّ أعلى نسب الاستخدام تركّزت بالترتيب في كلٍّ من البحر الكامل ثم مجزوء الوافر، و أمّا متوسط الاستخدام لهذه البحور فيتركّز في كلٍّ من بحر المتقارب والمتدارك والرَّمل، وأما أقل نسب الاستخدام فقد تركزّ في كلٍّ من البحر البسيط ثمَّ الرجز.

وبالطبع وكما ذكرنا سابقاً فإنّ لبحريّ الكامل ومجزوء الوافر ارتباطاً وثيقاً بالقضيّة الفلسطينيّة والقوميّة التي عكف الشاعر على النهوض بمعانيها واستجلاء تفاصيلها، لما يحويه هذان البحران من سعةٍ في اختزال الألفاظ والأفكار الغزيرة التي تندرج تحت أهم المواضيع التي يمكن أن تأخذ الحيِّز الكبير من مراحل حياة أيِّ شاعرٍ عربيّ يحبّ عروبته ويدافع عن نواحيها الإنسانيّة، ناهيك عن التجربة الصوفيّة التي انغمس شاعرنا في تجليّاتها، هذه التجربة التي وسّعت آفاقه الوجودية، لتأخذه كذلك إلى اتِّساع أفقه الموسيقي السابح في هذين البحرين، وليس هذا فحسب، بل نرى شاعرنا ينطلقُ إلى بحورٍ أخرى، كالمتقارب والرمل والرجز، فهذه الثلاثة مجتمعةً كوَّنت بوتقة يصهر بها هي الأخرى أهمّ تجليَّات عشقه الإلهيّ من هذه التجربة الروحيّة، باعتبار أنّ بعضاً من مضامين الصُّوفيّة تتلاقى مع طقوس الغناء وانسيابيّة المشاعر السابحة في حُبِّ الله (المعشوق).

ومن ثمَّ فإنّ الشاعر كان أشبه بطبيبٍ نفسيٍّ بارع، فإذ به يُعاين الموضوع ويتخيّر له البحر الذي يوافقه ويستوعب معانيه، كما أنّه إذا أراد أن يطيل في أحد المواضيع يتخيّر البحر الذي يتيح لذلك الموضوع كَمَّاً هائلاً من القوافي المتناسقة وهذا ما نلحظه جليَّاً في قصائده التي أقامها على بحر البسيط.

وبغضِّ النظر عن أعلى النسب وأدناها، فإنّ الشاعر كان منوِّعاً في كُلِّ ديوانٍ من دواوينه، ليجمع بين كثافة المضمون وكثافة المبنى، كما أنّه أثبت براعته في تطويع أيِّ بحرٍ لأيِّ تجربة ذاتية، أو إنسانية كانت، فيشغل بها هذا البحر تصويراً وإيقاعاً، وبذلك يزداد وعي الشاعر بمفهوم الإيقاع بين كلِّ ديوانٍ وآخر على مرِّ المراحل والتجارب التي عاصرها في حياته وفي الفترات المتسلسلة من تأليفه لتلك الدواوين، ليثبت نضوج التجربة الإيقاعية في محتواها العام والخاص، واتِّساع ثقافته الأدبيّة والشعريّة يوماً بعد يوم.

الفصل الثالث

شعرية الانزياح

لم يكن مفهوم الانزياح الذي طرحه (جان كوهن)، مفهوماً طارئاً لا امتداد له في دائرة الشعر وأسلوبيّته، بل إنّ لتعالقه مع اللغة فروعاً كثيرةً في الشعر ، وما حدث هو اختلاف مُسمَّيات وتجدُّدُ أساليب فنيّة في عرضه وابتداعه، وفقاً لمنظومة العصر والبيئة التي يجري في مسار مؤثراتها، وما من شكٍّ أنَّ الشعر القديم حافلٌ بتعدُّد أساليب أصحابه في طرح قوالب صورهم التي كانت في دورها كسراً لمعيار المألوف في كثيرٍ من الأحيان، فمن تشخيصٍ للجماد، إلى استنطاقٍ للطبيعة، إلى جمع للصفات المتضادَّة في بدائل تلك الصور ومصادرها، وكلُّ هذا ضمن نطاق الأسلوب المتَّخذ لدى كلِّ واحدٍ منهم، ومن هنا فإنّ انحراف الصُّور عن مد لولاتها موجودٌ في أدبنا ، وبما أنَّ طرح الصورة الشعريّة هو في حدِّ ذاته أسلوب، فإنَّ انحرافات تلك الصورة معيار لدرجة المنافرة التي تُحدثها طبيعة ذلك الأسلوب، فلا عجب إذن نأى جاهن كوهن يدور في هذه المحاور قائلاً : "والواقع أنّ البلاغة القديمة قد بُنيت بمنظورٍ تصنيفيٍّ خالص، لقد وقفت مُحاولتها عند وضع العالم وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات، كانت تلك المهمَّة مملَّة ولكنها ضروريَّة، فمن هنا ابتدأت العلوم جميعاً، لـ كنَّ البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة"[1].

لذا فقد كان هناك انزياحٌ في لغتنا العربية، إلاّ أنَّ البحث في علائق تلك الصور المنزاحة لم يكن عميقاً ومبرَّراً، فاحتاج إلى أن يُدرَسَ ويُحلَّل تطبيقياً لفهم دواعيه الشعريّة، ويعتبر جان كوهن الانزياح أسلوباً وبالتالي فإنّ الشعريّة هي أسلوبيّة في معاييرها؛ إذ يقول : "فتصريفُ الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن نقول ما هو، فالأسلوب هو كلُّ ما ليس شائعاً ولا عاديَّاً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنَّ الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمةً جماليّة، إنّهُ انزياحٌ بالنّسبة

---

(1)كوهن، جان . (1986)بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العُمري، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص47.

إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنّه كما يقول برونو ..."خطأ مقصود". إنّ الانزياح إذن مفهومٌ واسعٌ جداً ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علَّة كون بعض أنواعه جماليَّاً والبعض الآخر ليس كذلك "[1].وبهذا تتضح معالـ مُ الانزياح كمفهومٍ أسلوبيٍّ لقياس مناخ اللغة إذا صحَّ التعبير، فلا غرو إذن عندما نعرِّفهُ بقولنا : إنَّ الانزياح بمعناه كسرٌ لمألوف الصِّفات والوشائج الطبيعية لمفردتين أو بنائين متجاورين، بحيث يتعانقُ المألوفُ منهما مع (اللاَّمألوف)المجاور له، محدثان بذلك إحالاتٍ شعريَّةٍ جديدة تخدم تجربة الشاعر ورؤيته الفنيّة، وبالطبع فإنّ الانزياح لا بُدَّ أن يكون مبرَراً، لا اعتباطيَّاً، فليس كلّ انزياحٍ ينجح، فإمَّا أن يرتقي باللغة، أو ينزل بمستواها الفنِّي، فالانزياح الناجح هو الذي يمرِّرُ بنفسجيَّة الإبداع بشفافيّةٍ دقيقة، دون أن يحدث ثقباً في مستوى أفق الرؤية الشعريَّة؛ أي لا يكون غموضه ضبابيَّاً، بل شفَّافاً يمكن تأويله فنيَّاً، ولذلك يجب أن يُحسن الشاعر توظيف الانزياح بين مفرداته، فيكسر توقعات المتلقّي مع الحفاظ على جوهريّة الرؤية وهدفها الإنسانيّ المعبِّر، ولكن بأسلوبٍ منحرفٍ بعيدٍ في مألوفه، ومنظَّمٍ في سياقه، "ويُفهم من هذا أنّ الأسلوب قائمٌ على الانحراف، وأنّ الانحراف شذوذٌ مستمرٌّ من الناحية اللغويّة، غير أنّه قد يكون معبراً إذا جاء في سياق جمل عاديّة، ويفقد الصفة التعبيريّة إذا جاء في سياقٍ يتّسم بنسبة ورودٍ عـ الية لنسق تقديم الفعل، وارتفاع نسبة الورود يعطل الحسَّ اللغوي عند القارئ، وينبِّه إلى الشذوذ ويجعل الأمر متوقعاً "[2]. وعلى هذا الأساس فإنّ نسبة غياب التوقع اللغويّ يرتبط بمركَّب ما تحتويه لفظتان أو عنصران متجاوزان من ثنائيات الانزياح والمعياريّة المألوفة بينهما، فالانزياح إنما يتجسّد في خصوصيّته، بين مألوف (معياريّ) ولا مألوفٍ (تخييليّ)، وليس بين (لا مألوفين اثنين)، فهذا حينئذٍ اجتراحٌ وتمزيقٌ لجسد اللغة، "ويرى بعض الدارسين أنّ المعيار مُركبٌ من مجموعةٍ من الثنائيّات التي يمكن من خلالها تمييز الكلام المنزاـ ح أسلوبيَّاً من غيره، ومن هذه الثنائيّات الشموليّة والجزئيّة، والمجال والوظيفة والتجرّد

---

(1) كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص15.

(2)عبدالجوّاد، إبراهيم عبدالله . (1996م). الاتجاهات الأسلوبيّة في النقد العربيِّ الحديث، (د.ط)، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمان، ص118.

والتأثير، والاطراد والانحراف، والتحليل والتفسير، واللغة والكلام، وفي هذه الثنائيات يعبِّر الجزء الثاني منها عن الانزياح، بينما يعبِّر الجزء الأول منها عن اللغة المعياريّة"[1]. كقولنا: (صهيل العيون)، فالمفردة الأولى تشكل لغة معياريّة، بينما الثانية هي التي عبَّرت عن مستوى انزياحهما، ودرجة المنافرة بينهما كبيرة إلى حدٍّ ما، إلاّ أنّ انزياحهما شكّل صورةً ناجحة إلى مقتضى الحال؛ أي (الصهيل=الشعور بالخوف=امتدادٌ صوتي=جلبة واضطراب، العيون=الشعور بالحبّ أو الخوف=امتداد بصري=لمعان).

ومن هنا فدرجة المنافرة بينهما تلتقي عند (الصوت والرؤيا)، فيصبح الصوت تعبيراً لمكنون الضوء، وهذا انزياحٌ أفقيّ درجته الفنية عالية بعيدة التوقع مُعجميَّاً، ولا شكّ أنّ مثل هذه المنافرة تعدّ تحطيماً لأعرا ف اللغة، إلاّ أنه برأيي تحطيمٌ يحمل في طيّاته البناء والتطور، لخلق سياقاتٍ جديدة في استعمال اللغة وأبعاد تصاويرها، وفي هذا الشأن يتساءل أحدُ النقاد الحداثيين قائلاً : "هل هذا التحطيم الذي يستهدف بنية النص ونظامه اللغوي ينمُّ عن وعيٍ بهذه العمليّة، أم أنه عم لٌ يشرِّعُ للفوضى بحجّة الإبداع؟ فإنْ كان لا ينمّ عن وعيٍ، فما الفرق بينه وبين العبث، أو كلام الحمقى والمجانين الذي قد يتضمّن في ثناياه أحياناً ما يستثيرُ انتباهنا، ويسترعي فضولنا للإنصات إليه، والضحك أحياناً أخرى ممّا يتضمّنه من عناصر تحمل في طيّاتها مفارقات تجبرنا على تلقِّيها ضاحكين، نظراً لقدرته على كسر أفق توقعنا، ولعلّ كسر أفق التوقع أهمُّ ما يُدهش المتلقّي ..."[2]. فيجب على الشاعر حينما يشرعُ في توظيف انزياح ما، أن يكون هذا الانزياح مدروساً بوعيٍ فنيٍّ يتفقُ ورؤيته الشعرية، فلا يكون مجرّد حشدٍ لمجموعةٍ من الصور التي وإن بدت جميلةً إلاَّ أنَّها قبيحة في باطنها ومعياريّتها، ولا تعدو أن تكون أشبه (بفهلوات المهرِّج)، كأن يقول مثلاً (فجرٌ يشاكس)، فالفجر=السكون#الأمل، أمّا المشاكسة =الفوضى=الفشل، فأنّى

---

(1) انظر:بحيري، سعيد حسن . (1995م)من أوجه التوافق والتخا لف بين البحث اللغويّ والبحث الأسلوبيّ، مجلة الدراسات الشرقية، العدد15، جامعة القاهرة، ص25-109.

(2) انظر: هولب، روبرت. (2000م)نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة : عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط1، ص970.

يجتمعان، فمساحة الفجوة عالية، ودرجة الرؤية الفنيّة =صفر؛ "وانطلاقاً ممَّا سبق لا بُدَّ من تحكيم معيارٍ أدائيٍ عند إرادة تشخيص الانزياح في نصٍّ ما، وهنا ربَّما يقول قائل: هل تحكيم النص المعيار، في النَّص المنزاح أمرٌ سهلٌ وميسور وآمن؟ والإجابة عن هذا التساؤل هي النَّفي بالتأكيد، فقارئ النصِّ هو المحور الذي تستند إليه عملية التشخيص الأسلوبي، فهو ليس متلقيّاً سلبيّاً بأيّ حالٍ من الأحوال، فهو القارئ المتخصص المبدع العالمُ بأسرار اللغة وخفاياها، وهو القادرُ على اكتشاف الظاهرة اللغوية النظاميّة من الخطأ اللغويّ، وهو القادرُ على التمييز بين القواعد اللغويّة النحويّة الثانويّة والرئيسيّة، العارف بأساليب العربيّة في التعبير البلاغيّ، وما يتضمّنه ذلك من بيانٍ وبديعٍ وغيره، ولهذا فهو القارئ العُمدة، ولا بدَّ لهذا القارئ من أن يتسلّح بمعرفة واسعة في خصوصيّات الجنس الأدبي الذي يعالجه، كالإيقاع والوزن في الشعر، وعلاقة ذلك في تصنيف الأسلوب بين الحسّي الذي يعني تصعيد هاتين الدرجتين حتى الوصول إلى التعبير المحايد، والتجريديّ الذي يعني تصعيد كثافة الصورة الشعريّة وتوسيع المسافة بين أركانها، ومن ثم التشتيت على مستوى بنية الفهم والإدراك "[1]. "فاللغة تعبِّر والأسلوب يبرز، ولذلك يدرس الأسلوب من خلال أثره في المتلقي؛ أي السامع أو القارئ بحسب رأي "ريفاتير""[2]. وهذا الأثر الأدبيُّ إنّما هو انبعاث الانزياح الدلالي في تقاطعاته وثنائياته المنزاحة عن عالمها لبلورة عوالم أخرى توسِّع آفاق الشعريّة في رؤاها وتأويلاتها المتعدِّدة إزاء انفتاح النّص المعاصر أمامها، فالرؤية الحديثة، لم تعد تؤمن بزاويةٍ واحدةٍ تعكس مطلقها الدلاليّ منها، بل بدأت تتمرَّدُ على أحاديّة التأويل، وتقاربيّة الصورة في مصادرها، كما "وتحاول جهد الإمكان تمثل بنيّة القصيدة الجديدة وشعريّتها وتشكّلها المتغيّر في علاقاتها بمختلف مكوِّنات السرود الأخرى (الأدبية وغير الأدبية)، وصياغة مفهومات ومنظومات وملفوظات بنيويّة جديدة، ومغايرة تحاولُ من خلالها صياغة

---

(1) انظر: فضل صلاح. (1996م). أساليب الشعريّة المعاصرة، (د.ط)، الهيئة العامة لتصوّر الثقاة، القاهرة، ص15.

(2) انظر:ابن ذريل، عدنان . (1996م). اللغة والأسلوب، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص143.

علاقات الأشياء، واكتشاف معادلتها الجديدة التي توحِّدُ (المبنى والمعنى) و(المتن والهامش) و(الداخل والخارج) و(المرئي وغير المرئيّ) في عالمٍ يسعى لتغيير علاقات الأشياء القديمة، ودلالاتها ومدلولاتها، عبر اتِّساع فضاء الدلالة والتوليد الجديدين، وعبر بناء شكل شعريٍّ جديد، وإيقاع جديد، ومحتوىً جديد، تنتظم فيه هذه الدلالات ويستوعبها، ويتَّسع لها من أجل تأسيس سُنن البُنيان الأسلوبيّة والإيحائيّة والدلاليّة الجديدة، التي تبقى في نهاية الأمر مُتعلّقةً بعمليّة التحويل الدلاليّ، إذ تسمحُ هذه البنية وبؤرتها ومركزيّتها في إنتاج فضاءٍ دلاليٍّ منفتح في تأويلاتٍ لا حدود لها في القراءات، ما دام القارئُ حاضراً في شخص الكاتب، وحاضراً كأفق يتجه إليه فعل الكتابة، ويتفاعل معه، ويفاجئه باستمرار بالجدَّة والحداثة والتجريب عبر تحولات القصيدة وثراء دلالاتها، لما لها من قُدرةٍ تجعل سيرورة التحول والتوتر والانزياح والخرق في إنتاج الدلالة وفضائها المتعدد يتمُّ داخل نسيج هذه التجربة وليس من خارجها –كما كانت تفعله القصيدة التقليدية"[1].

ولهذا تتحدَّد وظيفة الانزياح في إنتاج لغةٍ شعريّة تتمرّد في إشعاعاتها الفنيّة على كلّ الاتجاهات، ولا نبالغ حين نقول إنّ الانزياح هو الذي أعطى للقصيدة الحديثة معنى حداثتها وخصوصيّة الشعريّة فيها عمَّا كان من قبل، حتى باتت به منطلقةً ما وراء المعنى، كما "إنها رفضٌ لكل أشكال التحديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيَّد بين بداية انطلاق الدالِّ ونهاية استقرار المدلول، وهي في حدود الفعل الشعريِّ الداخل بكلِّ نشاطه وحيويّته وحرارته تشكيلٌ لا منطقيٌّ ولا معقول، لأنها عندما تنطلق من حدود المدى الدلالـ يِّ المعجميِّ ذي المرجعيَّة القارَّة، فإنَّها تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاصِّ لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ في صيغته المعجميّة المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلاليِّ المتعدِّد والمشحون بالحدَّة والحداثة والمرتهن بالمجازيِّ والرمزيِّ والأسطوريِّ و السيميائيِّ، بعيداً وعميقاً ومنشطراً في مُدياته

(1)عبَّاس، محمود جابر . (2004م)رؤى الحداثة وآفاق التحوُّلات في الخطاب الأدبيِّ الأردنيِّ الحداثيّ، ط1، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، عمان، ص237، 238.

المعنويّة الضاربة في أعماق النَّصِّ "[1]. ولهذا فالانزياح هو محورٌ تكوِّن هذه اللغة الجديدة، ومنطلق الشعريّة بمعناها الاصطلاحيِّ الحديث شريطة أن لا يكون الهدف الرئيس الذي تُبنى على أساسه القصيدة، وتُفسِّر رسالتها الإنسانيّة من خلاله، ومن منطلق تضاديّة المفردات التي يخلقها في بنائها الفنيِّ، وإلاَّ أصبح الشعر حينئذٍ فلسفةً مفادها اللعب بالألفاظ وعرض عضلاتها دون رؤيةٍ فنيَّةٍ محدَّدة وواضحة، وهذا ممَّا يناقض روح الشعر، فالانزياح واحدٌ من مجموعة العناصر التي تتكاتف لتكوِّن رسالة القصيدة وتمظهراتها البلاغيّة؛ فهناك البناء الدرامي والتناص والتكرار، والفكرة الأمّ التي يجب على كلِّ هذه المحاور السير في فلكها؛ لتنجح عمليّة الإبداع، إذن فالانزياح ليس غايةً في تكوين الرؤية الشعريّة وإنّما يجب أن يكون مرآةً تبرز تلك الرؤيا وتترك المتلقي يمعنُ فيها بالتحليل العميق القريب، وليس الممَّوه البعيد، وبذلك يكون أداة إيصالٍ ووصول، وليس أداة تعجيز وغموض، ولهذا يوضِّح الدكتور خليل موسى : "أنّ الانزياح يؤدِّي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بُنيتها، وهذا يعني أنّه كلَّما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور"[2]. ويقول مسترسلاً: "لكنّ الانزياح ليس هدفاً في ذاته، وإلاّ تحوَّل النصّ إلى عبثٍ لُغويٍّ، وفوضى في الرسالة ذاتها، وإنّما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغةٍ شعريّةٍ، داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء"[3]. ولا بُدَّ من الإشارة إلى أنّ شعريّة الانزياحي فطبيعتها، دقيقة الترابط والتلاؤم بين مكوِّنات ألفاظها؛ ولهذا يجب أن يكون اللفظان المنزاحان مُرتبطين بخيطٍ خفيٍّ على الأقلِّ يجمع فيزيائيّة أحد العناصر المكوِّنة لكلٍّ منهما سواءً، في الصوت أو اللون، أو الشكل ، أو أيٍّ كان من أمور تصل بؤرة الحوار بينهما، فإن تكن مهمَّة الانزياح الهدم من أجل البناء، فإنَّ هذا البناء لا يجبُ أن يمتدَّ بعيداً ويُبالغ في تصوّره الدّلالي، وإلاّ أصبح مدعاةً لأن يسمَّى

---

(1) عبيد، محمد صابر . (2007م) عضوية الأداة الشعرية، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص68.

(2) الموسى، خليل . (1991م) جدلية في حركة الشعر العربي المعاصر، ط 1، طبعة الجمهورية، دمشق، ص99.

(3) المصدر نفسه، ص100.

هدماً آخر لوشائج اللغة لا بناءً، فالانزياح قد جاء لينمّي علاقاتٍ جديدةٍ بين مفرداتٍ متنافرة، وليس ليزيد فجوة التنافر بينهما، ولهذا يرى الباحث كمال أبو ديب أنّ الشعريّة "خصيصةٌ علائقيّة، أي أنها تجسّدُ في النَّصِّ لشبكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكوِّنات أوَّلية سمتها الأساسية أنَّ كُلاًّ منها يمكن أن يقع في سياقٍ آخر دون أن يكون شعريَّاً، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوِّناتٍ أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوَّل إلى فاعليّة ... للشعريّة ومؤثرٌ على وجودها"[1]. "وتتجلّى قيمة الانزياح من خلال ما يحمله التركيب من الفاعليَّة والتأثير والدلالة التي لا تتوافر في تركيبٍ آخر شريطة أن لا يخرج على مواصفات اللغة خروجاً نهائيَّاً، بحيث يدمِّر أنظمتها بحجّة الشعريّة "[2]. "فلا ينبغي أن ننظر إلى تلك الانحرافات على أنها رُخصٌ شعريّة أو ابتداعٌ فرديٌّ، وإنّما هي في الواقع نتاجُ براعة استخدام المادة اللغويّة المتوفرة وتوظيفها الذكيِّ للإمكانيات الكامنة في اللغة"[3]. فالمعنى هو جوهر الشعريّة ومناط اكتمالها، ولذا فإنّ الانزياح مأخوذٌ بتشكيل هذا المعنى على أكثر من وجهٍ، ولن يكون هذا الشيء متحققاً إلاّ إذا أخذ الشاعر في اعتباره أنّ طبيعة الفجوات التي ينشئها بين مفرداته يجب أن تفجِّر معنىً يربطُ هذه الفجوات لا أن يزيد في احتدامها وضبابيتها، فلا نأخذ اللغة بين طرفين سالبين لا نجني من ورائهما أيَّ بادرةٍ لصورةٍ قد تظهر للمتلقي دون أن يستشفَّ منها ببنة شفةٍ؛ لأنّ الانزياح وقتئذٍ أشبه بظاهرة استمطار الغيوم، بين موجبٍ وسالبٍ –أي؛ بين دالٍ (معياريّ) ومدلولٍ (تولّد في دلالته التحويليّة)، وبرأيي فإنّ المعنى الواحد الذي يفجِّره الانزياح في دلالاته اللغويّة هو الذي يكمن في فضائه تعدُّد التأويلات، ويخطئ من يظنّ أنَّ معانيَ متعدِّدة هي تلك التي تنتج عن هذه الدلالات، فالحاصل أنّ عملية تعدُّد التأويلات هي في أصلها قائدةٌ إلى معنىً واحد هو الذي فرَّعها، أما القول بتعدُّد المعاني لانزياح واحدٍ، فهذا ممَّا يُعدّ تعمُّق الشاعر في

---

(1) أبو ديب، كمال. (1987م). في الشعريّة، ط1، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ص14.

(2) الرواشدة، حامد سالم درويش. (2006م). الشعريّة في النقد العربيّ الحديث، رسالة دكتوراة، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، ص182.

(3) عيد، رجاء. (1993م). البحث الأسلوبيّ، (د.ط)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص59.

ضبابيّة النص، وبالتالي رمزيّة طافحةٌ بالغموض، تحتاج إلى فئةٍ واحدة لتفهمه من المتلقِّين، وهي فئة المتلقي المثقف الناقد)، وهذا ما أُسمِّيه بـ(احتكار النص)، إلاّ أنّه احتكارٌ يبخس قيمته لا يزيدُها حضوراً، والمتلقي في النهاية فاتحةُ النص لدينا فأنَّى ذلك؟!!.

ومن هنا فلا يجب علينا أخذ اللغة بفنيَّة النَّص على حساب المضمون الذي هو أساس لغتها "..بل لا بُدَّ من وجود قابليّةٍ ع لى إعادة بنائِها على مستوى أعلى، وإلاَّ فإنَّ اللغة المنزاحة ليس بمقدورها أن تضع قابليةً على بنائها ثانيةً، تتخطَّى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتتدرّج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح على عكس لغة الشعر التي تكون محكومةً بقانونٍ يُعيدُ تأويلها مرَّ ةً أخرى"[1]. ولهذا فعمليّة حسن اختيار الانزياح تأتي في مصلحة نجاحه أولاً وآخراً، وهو الذي يخلق معناه المنشود دون غيره، فيتخيّر المعنى الذي يتقابل مع مبدأ المنافرة في دائرته، ليكوِّن ذلك المعنى سلطة النصِّ التي يدور فيها ويحقِّق لها حالة الاطمئنان الدلاليّ؛

"إذ إنّ المعنى الأدبي ينشأ من حالة قلق، وبينما يولدُ الشكل الأدبيّ والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق، تظلّ المعاني حائرةً غير محدودة إلى أن تسكن – ولو لم تطمئنَّ كُلّ الاطمئنان - في هيكلها اللغويِّ المحسوس، ومعنى ذلك أنّ عمليّة الاختيار في النصِّ الأ دبيِّ، على وجه الخصوص، هي في الوقت نفسه عمليّة خلقٍ للمعنى"[2]. وبالطبع فإنّ الانزياح بطبيعته مرسومٌ لولادة معنىً جديد، يكسر توقُّعات المتلقِّي، ولكنَّ هذا الكسر الذهني لا يجب أن يكون على حساب الفكرة –فكرة النص–فبدلاً من أن يتداركها بالشرح والتأويل، يغدو على النقيض من ذلك؛ حيثُ يهدم المضمون ويبني التشكيل الفنيِّ له، فهذا إذ يكون إنما يؤدي إلى تشريح النص إلى رؤىً فنيَّة تغيب شخصيّة وانطباعات الشاعر فيها، فلا يستطيع المتلقي أن يدخل إلى لُبِّ التجربة، وإن دخلها إنّما ليغيب فيها هو الآخر، ويصبح تأويله فكّاً لشيفرة

---

(1)ناظم، حسن . (1994م). مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ص115.

(2)عيَّاد، شكري محمد . (1988م). اللغة والإبداع؛ مبادئ علم الأسلوب العربي، ط انترناشينال برِس، القاهرة، ص71.

الألفاظ المنزاحة، والمشكلة إذا كان الانزياح يحملُ أكثر من شيفرة، فإنّ ذلك يؤدي إلى تحليل لفظيّ لا إلى تحليل شعريٍّ مضمونيٍّ، فالانزياح يشمل البناء والمضمون، لا غنىً لأحدهما عن الآخر، وفي حالة انفصل أحدهما عن نظيره أصبح النص بمثابة رصدٍ لفظيٍّ لا إ لاَّ، تماماً كمغارة علي بابا إذا صحَّ التعبير، إذ ينشغل بتشريح الألفاظ ناسياً التجربة الشعريَّة.

وبعد هذا الاستقراء التحليليّ والوصفي لمعنى الانزياح وإشكاليات اللغة في محاوره الفنيّة، يتسنّى لنا أن نذكر أنواعه التي يندر في إطارها، فأمَّا النوع الأوَّل من الانزياح الدلالي، فيسمَّى (الانزياح الإسناديّ)، وسمّي بهذا الاسم لأنه يعتمدُ على الإسناد في تحقُّقه، سواءً أكان ذلك في الجملة الإسميّة كإلحاق المبتدأ بخبرٍ من غير جنسه مُعجميّاً، أو إسناد المضاف إلى مضاف إليه هو الآخر ليس من جنسه مُعجميَّاً، وكذلك الحال بين الصفة والموصوف، واسم الفاعل واسم المفعول، أمَّا فيما يتعلّق بإسناديّته في إطار الجملة الفعليّة؛ فإنّ ذلك يكون بإسناد الفعل إلى فاعلٍ مغايرٍ لعالمه المعجميّ أيضاً.

وهناك نوعٌ آخرٌ للانزياح، ألا وهو الانزياحُ التركيبيّ؛ وهو ما يطرأ على الجمل من تعديلٍ، يمسُّ التركيب النّحويّ، كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض؛ فهذه الأربعة مجتمعةً، هي التي تكوِّنه وتعطيه اصطلاحه البلاغيَّ هذا "والانزياح التركيبيّ من الملامح الأسلوبيّة المهمّة التي تصبُّ في باب الشعريّة، وهذا لا يكسرُ قوانين اللغة المعياريّة، ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعدُّ استثناءً أو نادراً فيه"[1].

ومن خلال هذين المضمونين من الانزياح، سنبحثُ جليَّاً في تقصّي مظاهرهما في شعر (محمد ضمرة)، واقفين على إشكاليّة الإسناد والتركيب في انزياحه الشعريِّ وتداعياته الفنيّة التي تؤسِّس رؤية النصِّ لديه.

---

(1) الرواشدة، سامح . (1994م). فضاءات الشعريّة(راسة في ديوان أمل دنقل)، (د.ط)، المركز القومي للنشر، إربد، ص53.

1.3 الانزياح الإسنادي:

1.1.3 انزياح الجملة الإسميّة:

1.1.1.3المبتدأ والخبر:

بالمبتدأ والخبر تتشكل الجملة الإسميّة، ويتمحور الإسنادُ النّحويّ فيهما؛ حيث يكونُ المبتدأ مسنداً إليه والخبر مسنداً، ناهيك عن أنّ الخبر، إمَّا أن يأتي اسماً ظاهراً كقولنا: الرياحُ عاصفةٌ، أو أن يأتي فعلاً كقولنا: الرياح تعصفُ، وكُلاًّ يدورُ في نطاق الجملة الإسميّة، لأنها إذ سمِّيت بهذا الاسم، نسبةً إلى اسمها الأول وهو المبتدأ؛ أي المُسند إليه الذي بدوره لا يكتمل بغير إسناد الخبر إليه (المسند).

ومن هنا فالجملة الإسميّة البسيطة : "هي تركيبٌ إسناديٌّ مستوفٍ معناهُ ومستقلٌ عن غيره بمبناه، وهي قائمةٌ على علاقةٍ ترابطيّةٍ تكامليّة بين ركنين إسناديين بسيطين ممثلين في المسند إليه والمسند اللذين يردان اسمين مفردين غير مركَّبين"[1] وليست تسمية المسند إليه بالمبتدأ قائمةً على أساس أنه مبدوءٌ به الجملة؛ إذ لو كان المبتدأ مبتدأً لأنه في اللفظ مقدمٌ مبدوءٌ به؛ لكان ينبغي أن يخرج عن كونه مبتدأً عند تأخيره في نحو المبتدأ الوارد في قوله تعالى : ﴿فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾[2]. وهي "فاكهة"[3]. "بل كان المبتدأ مبتدأً لأنه مسند إليه ومثبتٌ له المعنى"[4]. وقد حدَّد سيبويه نظام الجملة الأساسيّ بالمسند والمسند إليه، وقد عرّفها "بأنهما ما لا يغني واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يجدُ المتكلم منه بدَّاً، فمن ذلك الاسم

---

(1) بُو معزة، رابح . (2008م). النحو والصرف العربي (تحليل لساني لمفردات القياس (الميزان الصرفي) وثنائية البنية السطحية والبنية العميقة، (د.ط)، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص113، 114.

(2) سورة الرحمن، الآية68.

(3) بُو معزة، النحو والصرف العربي (تحليل لساني لمفردات القياس (الميزان الصرفي) وثنائية البنية السطحية والبنية العميقة، ص114.

(4) ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء . (د.ت). شرح المفصّل، (د.ط)، دار عالم الكتب، مكتبة المتنبي، القاهرة، مج1، ص27.

المبتدأ، والمبني عليه وهو قولك عبدالله أخوك، وهذا أخوك ..."[1]. "ومقصود سيبويه من تسميتهما بالمبتدأ والمبني عليه هو أنْ يبين أنّ المبتدأ مهما كان محتواه الـدلاليُّ الخطابيُّ، فإنَّه لا يقوى على الاستغناء عن المبني عليه، ويؤتى بالخبر للإخبار عـن المسند إليه وإثبات المعنى له "[2].ومن ثمّ سند نعم النظر الآن في انزياحـات المبتـدأ والخبر في بعض النماذج للشاعر محمد ضمرة؛ ففي قـصيدة (التوقيـع بـالأحرف الأولى) نجدُهُ قائلاً:

والحقُّ يلطمُ خدَّهُ
من كُلّ أعداء الكلام
والهاربون يُخبِّئون وجوهَهُم
تحت الوجوه المستعارة
والمسرحُ الموبوء بالتكذيب
يفتقد الإنارة
فتفرَّجي!!!
لم يبق في الصَّالات غير الموت
وأنا وأنت
وصورةٌ مرسومةٌ في كُلِّ بيت"[3].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (والحقُّ يلطمُ خدَّه)، فـالمعروف أنَّ (اللّطم) صفةٌ يقوم بها الإنسان غالباً تعبيراً عن حزنه أو شعوره بالخيبة، وغالباً مـا تقوم به النساء عند فقدان عزيزٍ عليه نَّ بالموت، ولكنَّنا نجد الشاعر يسند هذه الصفة إلى (الحق) ممَّا لم نألفه في لغتنا اليومية أو النثريَّة؛ إذ إنَّ الحق معطىً دينيٌّ غير متجسم، فلا يدين له ولا وجهَ كذلك؛ فكيف يلطم نفسه إذن، والحقيقـة أنَّ هـذا الانزياح جاء تعبيراً عن صورة الموت والحزن الـ تي خيّمت على نواحي فلـسطين،

---

(1) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر . (1988م). الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هـارون، ط3، مكتبة الخانجي، ج1، ص23.

(2) بُو معزة، النحو والصرف العربي، ص115.

(3) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص86.

والأهمّ من ذلك كلّه أنّ ما من أنصارٍ يناوئون عنها، وينتصرون لها من كيدِ العــدوّ المحتلّ، والأمرُّ من هذا أنَّ الذين يدّعون نصرتها والوقوف إلى جانبها، كان كلامهم زيفاً وبهرجةً؛ إذ تخلُّوا عنها في أقسى أزماتها وجراحها، فباتت أرضــها مــ سرحاً للرِّياء والنفاق، ممَّا أدَّى بالشاعر للإتيان بذلك الانزياح احتجاجاً على تهــدّم القــيم حولها وهي أرض القداسة والحق المتين، ومن هنا فإنَّ الحقَّ لا يلطم خدَّه إلاّ لأنّــه بات امرأةً ثكلى تبكي أبناء ها الأحياء الذين ماتت ضمائرهم، فالشاعر يــشير إلــى بعض النفوس المتناحرة فيها، حيث لا تثور ولا تتخذ موقفاً واحداً لأجلها ولــم يعــد يهمُّها إلاّ تقلّد المناصب الرفيعة، فتخلت عن مهمتها في الدفاع عن الوطن المسلوب.

ولننظر الآن إلى قصيدةم(ا بين البصرة والكوفة)، إذ نجد أيضاً انزياحاً مُعبِّــراً بين المبتدأ والخبر، وهو في هذ ه القصيدة يتحدَّث عن فلسطين بالرغم من أنَّ العنوان لا يشير لها؛ إذ جاء رمزاً لحالة الظلم والقهر التي تعيشُها، تماماً كما عاشتها البصرة والكوفة أيام الغزو المغولي، يقول:

"يا قاتلَ نفسك

تحت طنين الكلمات

البحر المأفون تململ

والفجر يطلُّ من الشرفات

وأيادي الموتِ تداعبُ،

أوراق الشجر الأصفر

في تشرين

يا قاتل نفسك،

ما بين البصرة والكوفة

طال مكوثك فوق الطرقات المسدودة...." [1].

إنّ الانزياح في النصِّ السابق متمثلٌ في قوله (البحر المأفون تململ)؛ فالــشاعر هنا أسند صفة (التململ)إلى البحر، والتململ هو تقلب المريض من علَّ ةٍ مــا، إذن فهي حالةٌ تصيب المريض يصحبها التذمُّر والشكوى، ولكنّ الشاعر أســندها إلــى

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص17، 18.

البحر، والبحر لا يملك أيَّ حاسة كي يتقلّب من المرض؛ فهو جمـــادٌ، والحقيقـــة أنَّ الشاعر في القصيدة يخاطب الإنسان اليهوديّ الذي جاء عبر البحر ليحتلّ فلسطين؛ ومن هنا فإنّ الانزيا ح يحمل دلالته من هذا الخطاب؛ فهو يعبّر عن عمليّات التهجير الصهيونيّة التي كثرت عبر البحر، لتوطين الآلاف منهم في فلسطين وأنهـــا علـــى ازديادٍ يوماً بعد يوم، حتى بات البحر يضيق بأفواجهم الكثيرة؛ فتملمـــل البحـــر إذن إسقاطٌ إنزياحيٌّ يشير إلى عمليات التهجير التي تتبع ها سياســـة الكيـــان الـــصهيونيّ لزيادة كثافته السكانيّة، ونيل القوَّة العسكرية وراء ذلك، حينما يقوم بتجنيـــد هـــؤلاء المُهجَّرين ليكونوا قتلةً يمتهنون الموت على أرض فلسطين.

ولننظر إلى هذا الانزياح في قصيدة (قافلة الليل المحروق)، التي يتحدّث فيهـــا الشاعر عن المذبحة الـ تي حلَّت بالقرية الفيتناميةّ (ماي لاي)، والتي أبادتها القـــوَّات الأمريكية بالكامل، فلم ينجُ منها إلاّ فتاةٌ صغيرةٌ استطاعت الهرب من تلك المذبحة، ولعلّ الشاعر في هذه المذبحة، يقاربُ بين ما حلَّ بتلك القرية وبين مـــا حـــلَّ مـــن مذبحةٍ في دير ياسين من قبل الكيان الـ صهيونيّ؛ حيث قُتل من أهلها الكثير؛ فهو إذاً يسلّط الضوء على قضية فلسطين من خلال ما جرى من مآسٍ فـــي تلـــك القريـــة الفيتناميّة، إذ يقول:

"من ماي لاي
من غزَّه
من دير ياسين
من كفِّي
من حزني يتوالد في ساعة بؤسي
ويضاجعُ قلبي ليلة عرسي
أسمع في صدري أشياء
تتحدَّث أشياءٌ عن أشياء
تتصارع كُلَّ الأشياء
أُفٍّ، أُفٍّ
والليل يقاتل أسياف الفجر

والفجرُ يعانق أطفال القدر..." [1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثل في قوله (والليل يقاتل...)، فلا شك أن القتال صفة للإنسان والحيوان، أما ان يكون للّيل، فهذا مما لم نألفه؛ فالليل جماد فاقد لأي حاسة من الحواس المعروفة، وبالرغم من أن الفجوة بين الدال والمدلول كبيرة إلا أن السياق يساعد على تقريب درجة التأويل؛ حيث إن الشاعر قصد من وراء هذه المنافرة بين المبتدأ والخبر، إلى بيان المذبحة التي حلّت بـ (واي لاي) ومدى بشاعتها، حيث امتدت طيلة فترات الليل، وهذا الامتداد كان سريعاً، يحمل في دلالته حجم من قتلوا من أهل هذه القرية، كما أنّ الجيش الأمريكي، حاول قدر المستطاع أن ينهي مذبحته الوحشية قبل طلوع الفجر، كي لا تبصرهم نيران الثوار الفيتناميين ويثأرون منهم، وهذا إنّما يدلّ على جبنهم أوّلاً، وعلى تخطيطهم المسبق لمثل هذه المذبحة الدموية ثانياً، ناهيك عن أنّ الليل كان معادلاً موضوعياً لغدرهم الذي أراد إخفاء الصورة الحقيقية لما جرى من قتل للنساء والأطفال، ولهذا كانوا في صراعٍ مع الزمن.

ولننظر إلى هذا الانزياح في قصيدة (درّة الشهداء)؛ إذ يحمل دلالة مقاربةً للنص السابق:

"ونبضك كان مستعراً

وظلّك يطلق الصيحات، يا بابا أغثني من رصاصٍ حطَّ في عظمي

وقرّب منيِّ الأجلا"[2].

في النص السابق نجد أن المبتدأ (ظلك) قد أتم معناه بخبرٍ ليس من جنسه معجمياً ألا وهو الجملة الفعلية (يطلق)؛ فالظل بطبيعته شيءٌ مرئيٌّ إلا أنه غير ملموس، كما أنّ (صفة إطلاق الصيحات) إنما تكون لما هو ملموسٌ في مرآه، كالإنسان، والحيوان، أما أن يطلق (الظل) صيحة، فذلك من غير المعقول، فهذا الانزياح الإسنادي على غرابته، يحملُ من الدلالة ما يحمل، حيث إنّ الطفل (محمد الدرّة)، عند استشهاده لم يكن إلاّ (ظلّ) أبيه شاهداً على قتله، وكأنّ الشمس قد أرخت

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص78، 79.

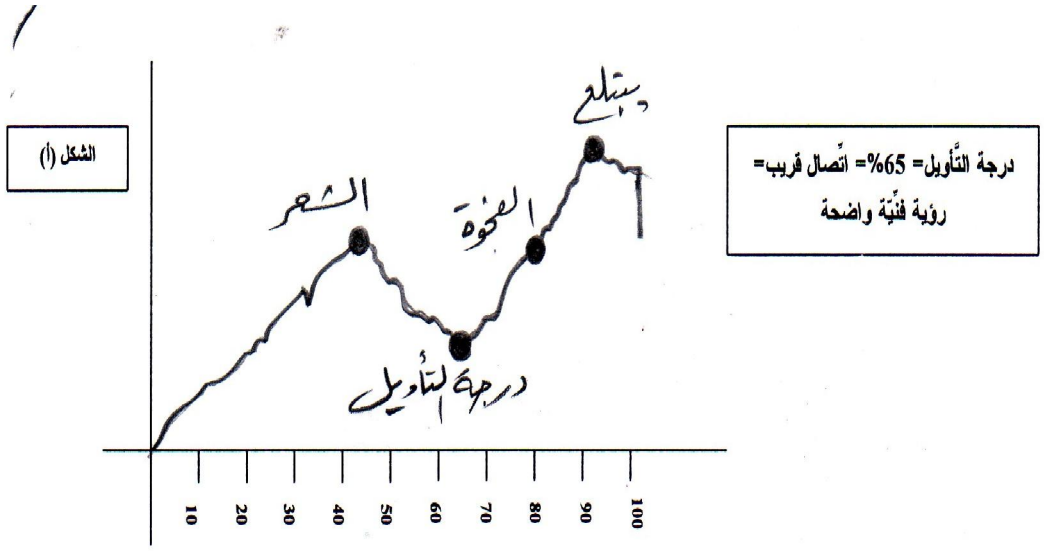
(2) ضمرة، عناوين الجذور، ص31.

لجامه، ليعدو نحو الحقيقة، كاشفاً للعالم كله وحشية الكيان الصهيوني الذي لا يميّز بين صغيرٍ أو كبير؛ فالظل إذ يطلق صرخاته، إنما هو تعبيرٌ عن تقاعس واستكانة الموقف العربي إزاء ما يحدث، فالظلّ هو صوت الحقيقة التي تُغتال كُلَّ يوم.

وفي قصيدة (شعر) نجد أن درجة الانزياح بين المبتدأ والخبر جاءت على درجةٍ عاليةٍ إلى حدٍّ ما، إذ يقول:

"الأرض تبحث عن دماءٍ
للوضوء وللطهارة
والشعر يبتلع الرصاص
لعلّه يوماً يضيء
فينتحي ركن الصدارة"[1].

فالشاعر يسند (الشعر) إلى صفة (الابتلاع)، وهو لا يلتقي مُعجميَّاً معها، إلاّ أنّ درجة المنافرة بينهما متوسطةٌ نسبياً، فمثلاً لو وضعنا مُخطَّطاً لها سيتراءى أمامنا هذه المنظومة القياسيّة، انظر الشكل (أ):



(1) ضمرة، عرس الروح، ص34.

إنّ مثل هذا الانزياح يمكن تبريره؛ فحقّاً أنّ الشعر شيءٌ معنويٌّ وصفة الابتلاع لا تتوافق مع كينونته هذه، إنما تنطبق على الإنسان والحيوان فقط، هذا في حالة أخذنا صفة الابتلاع على حدةٍ دون الرصاص؛ إذ يستحيل أيّاً من كان أن يقوم بابتلاع الرصاص المنطلق ويبقى حيّاً سواءً أكان إنساناً أم حيواناً، ولكنّ الشعر قام بذلك فازداد حياةً وتألقاً في مقدّ مة الحياة، والحقيقة أن الشاعر أراد من وراء هذا الانزياح التعبير عن دور الشعر في نقد الأحداث الدموية التي تجري في فلسطين، ودوره في احتواء قضاياها، والتنديد بمعتديها؛ فالابتلاع إذن هو احتواءٌ لهموم الأرض المحتلة وبث الحماس والعزيمة في نفوس أبنائها.

ولكننا في قصيدة (ابتهالات)جد انزياحاً مغايراً عمّ ا كان، هذا الانزياح الذي لم يبد ناجحاً في حقيقته، فدرجة التوتر بينهما عالية جداً، ممَّا أدّى إلى غياب الرؤية الفنية التي يرمي إلى إيصالها الشاعر:

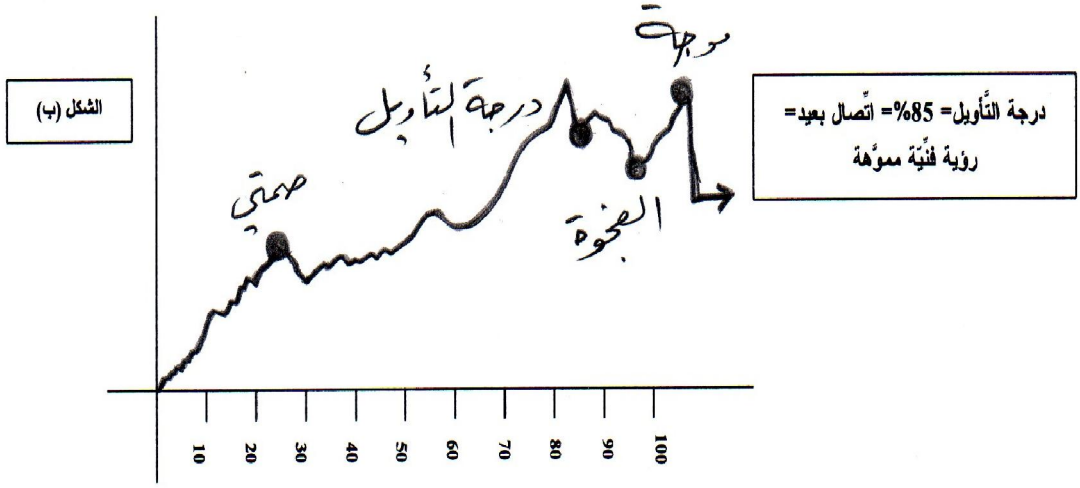
"بُقربك أشتهي لوني
وصمتي موجةٌ
تغري خشوعي
كي تقر بطهره عيني
وما عندي سواك
فقد ملأت خواطري شفقاً
يداعبُ لحنه لحني"[1].

ويتجلّى انزياح المبتدأ والخبر هنا في جملة (صمتي موجةٌ)، إلا أن هذا الانزياح تغيب الفكرة من ورائه، إنه بعيد التأويل، لا تجانس يمكن أن يجمع كلا العنصرين فيه؛ (فالصمت= التأمل= الخشوع، والموجة= الاضطراب= التشويش الفكري).

والشاعر يريد أن يعبر عن خطابه الصوفي مع الله، وهذا يحتاج إلى أجلِّ ما يمكن من الصفاء والسكينة التي لا يخالطها أي انفعال في شيءٍ آخر، ليكون الاتصال وحده ممتداً لله فقط دون سواه، فالوصول إلى مرضاة وحضرة الخالق

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص105، 106.

تتطلب صمتاً هادئاً كمعناه لا شيء غير ه، ولننظر مثلاً إلى الفجـــوة الكبيـــرة التـــي أحدثها مثل هذا الانزياح المموَّه، انظر الشكل (ب):



وفي قصيدة (مرايا الاعتراف)، نقف أمام انزياح إسناديٍّ غريب للمبتدأ والخبر، إذ يقول مخاطباً أصحاب النفوس المنغلقة عن سماع الحقِّ، والارتداع عن المنكرات:

"حتى تراءت سوءة المخبوء
والشهوات راكضةٌ
وراء فريسة
كانت تمارس عشقها
والنفس بالأوهام تلتحف
والحالمون على الطريق
يتبادلون حرارة الأشعار
في نزق الفصول
قد سامها ظمأٌ
فنكَّست البيارق
تشتكي وجعاً

تسلَّل في ازدحامات الذبول"[1].

إن انزياح المبتدأ والخبر في هذا النص يرتكز في جملة (الشهوات راكضةٌ)؛ فالمعروف أن (الشهوات) هي غرائزُ النفس الكامنة فيها، تعبِّر عن الرغبة والنزوع إلى شيءٍ ما، فهي انفعالٌ لا يتجسّد، فكيف يسندها الشاعر إلى (صفة الركض)، والركض حركةٌ جسديّةٌ لا تتأتى إلاّ من ذي قدمين، إنساناً كان أم حيوان، وبما أنّ الشهوة هي الدافع الرئيس في صراع الإنسان مع نفسه وبالتالي صراعه مع الحياة، هيفي دائماً ما تحاول أن تشبع حاجاته الفطريّة، ومن هنا أرى أنَّ هذا الانزياح جاءَ ناجحاً، إذ إنَّ الشهوة حركةٌ شعوريَّةٌ داخليّة، تضع جسد الإنسان لتحقيق رغبتها لديه، فإمَّا أن يتحكَّم بها ويقيّدها وإمَّا أن ينساغ وراءّها، وعلى كلا الحالين فإنَّ نزوغها وتدافعها الدائم برَّر لها صفة الرَّكض، ليعبّر الشاعر بهذا عن صراع الإنسان مع أطماعه ونوازع الشرِّ في داخله.

2.1.3 انزياح الجملة الفعليّة:

الجملة الفعليّة: "هي جملةٌ تتركَّبُ من فعلٍ تامٍّ وفاعل، أو فعل لم يُسمَّ فاعلُهُ ونائب فاعل، ومثال الأولى نجح المجتهدُ، ومثال الثانية فُهِمَ الدرس أو ما أصله كذلك "[2].

كما وأنَّ الجملة الفعليّة في طبيعتها تنقسمُ إلى قسم آخر لا يتوقف عند الفعل والفاعل، وإنَّما يتعدَّاه إلى المفعول به، ولا بدَّ أن تكون هذه العناصر التي كوَّنتها متلائمةً فيما بينها؛ بحيث أنَّ دلالة الفعل تؤدي الفائدة من قيام الفاعل به لحظة إدراجه في دائرة من وقع عليه هذا الفعل وهو (المفعول به)، وهذا حتماً ما يحدث في لغة النثر التي يتلقَّاها السامعُ، أمَّا في الشعر، فسينقلبُ فضاءُ هذه العناصر ، لتسبح في دلالاتٍ غير مألوفةٍ لتركيبها اللغويِّ الأوّل، وهذا ما سنجده في شعر محمد ضمرة في انزياحاته ذات التشكُّل الفعليِّ.

ولننظر مثلاً إلى قصيدة (عزف الذبيح)، كيف يتمثَّل في أحد مقاطعها هذا الانزياح:

"عُد يا أبي

---

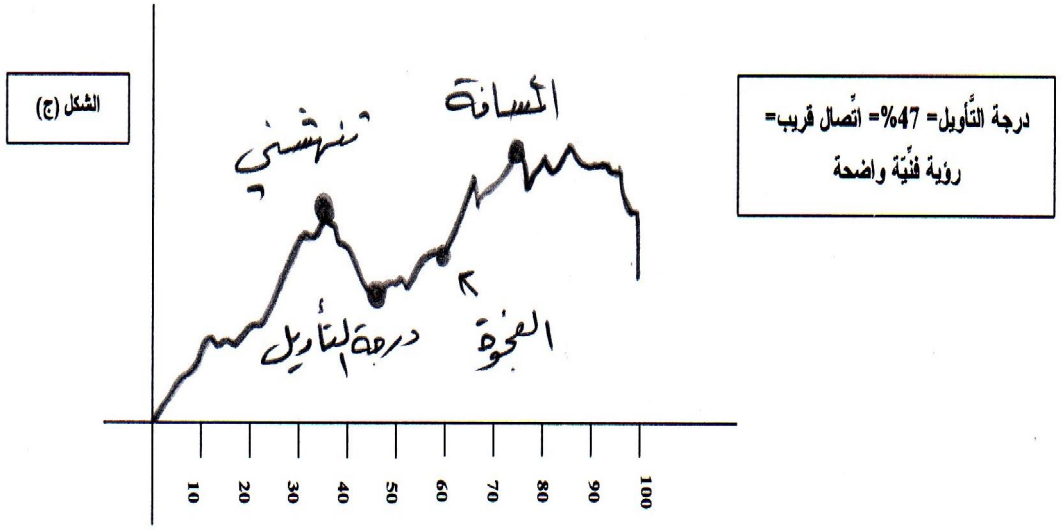
(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص23.

(2) بُو معزة، النحو والصرف العربي، ص112.

فالوقت يتركني
وتنهشني المسافةُ
كُلَّما ابتعد الطموح
فكأنَّ قلبي كُلَّما آنستُ قافيةً
يبشِّرُني بغيمٍ
أو تسيلُ على مناديل الحكاية قصَّتي
وقصيدتي تختار موعدها
إذا ما سال لون الليل
إشفافاً على وقت
تشيِّعه الجروحْ"[1].

يلفتُ انتباهنا في النص السابق انزياحان رائعان، الأول هو في جملة (تنهشني المسافة)، والمعروف أن النهش لا يكون إلا للأفعى، كما أنَّ المسافة شيءٌ من مدلولات الجماد لا يملك حتى أن يتحرك، أو يفكر بالانقضاض على أحدٍ لينهشه، ولكنّ انزياح هذين العنصرين جاء ضمن فجوةٍ متقاربةٍ فأدى إلى وضوح الرؤية الفنيّة التي يرمي الشاعر إلى إيصالها، وهي حيرة الشاعر في تحديد طموحه وهدفه من الحياة بعد فقد أبيه الذي جعله في حالة من عدم التوازن والثقة بالنفس، ويتضح تقارب الفجوة بين الدالِّ والمدلول في أنّ المسافة تأخذ شكلاً متعرِّجاً تماماً كهيئة الأفعى حينما تتلوّى في مسيرها، كما أنّ المخاطر التي تحيط بهذه المسافة تكون بمثابة حالةٍ من النهش لإرادة الشاعر وعزيمته على المسير؛ فالانزياح إذن ناجحٌ في معياريّته المعنويّة، انظر الشكل (ج):

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص23، 24.



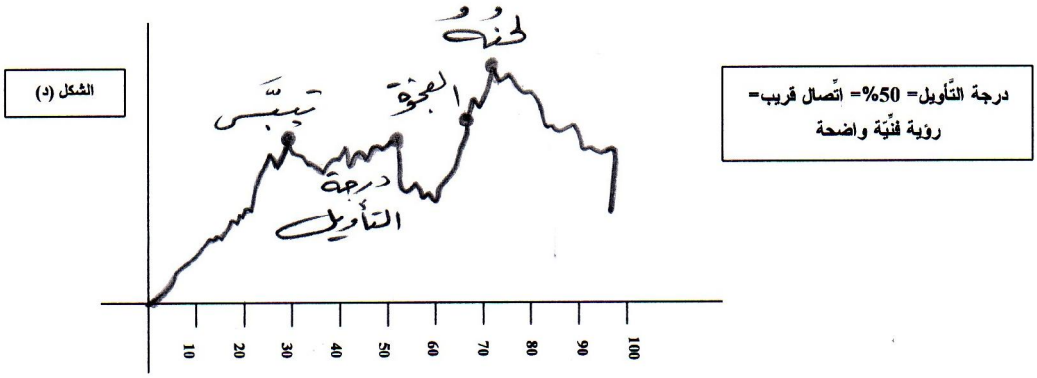
أمّا الانزياح الثاني فيتجلّى في عبارة (تسيل على مناديل الحكايــة قــصّتي)، والمعروف أنّ ظاهرة السَّيلان إنَّما تكون لشيءٍ سـ ائلٍ يحمل دلالة الفعل نفسه، كالماء أو الألوان أو ما تحتويه الآنية من أصناف الشراب وما إلى ذلك، أمَّا أن نسند هــذا الفعل إلى القصّة التي تحكى، فهذا ممّا لم نعهده حتى فــي الأســاطير، إلاّ أنّ هــذا الانزياح له مبرِّرٌ يبين جماليته، فالقصة عبارة عن كلمات وحروف منسو جة بطريقة ما، وسرعة انتشارها في الأسماع تنسجم مع سرعة السائل عند انسكابه، وبمــا أنّ الشاعر يتحدّث عن فاجعةٍ مؤلمةٍ هي (موت أبيه)، فإنّ مثل هذا الخبر أســرع مــا يكون لدى الناس من سواه لو كان مفرحاً، ولذا فإنّ مثل الرؤية الفنيّة مــن انزيــاحٍ كهذا تفيد عظم المصاب ا لذي امتدَّت تفاصيله سريعاً في عالم الشاعر ومحيطه، حتى لم يعد من الممكن إحاطتها، تماماً كالشيء السائل الذي لا يمكن تداركه بالكامل دون انفلات بعضٍ من محتواه الذي غالباً ما يكون هو القسم الأكبر وهذا ما حــدث بــين الفعل وفاعله هنا.

ولننظر كذلك إلى قصيدة (ضمير مستتر)؛ حيث نجد انزياحاً آخر بــين الفعــل والفاعل؛ وهو يتحدَّث هنا عن لقائه الصوفيِّ مع الله تعالى، وخطابه الروحيِّ له، إذ يقول:

"لا ضير إن خطَّت يداك
على صحاف وجودها قدراً جديداً

قد توالد من شآبيب القضاء
رُبَّانها جوعٌ
وأدعيةٌ تردِّدُها شفاهٌ
ما ترنمَّ فوقها وترٌ
أراه وقد تيبَّس لحنُهُ ظمأً
تمطَّى في وجوه الظامئين"[1].

فالفعل (تيبّس) لا يتوافق مُعجميّاً مع الفاعل (لحنُهُ)، فاليُبس لا يكـــون إلاّ فـــي النباتات إيذاناً بعطشها وقرب موتها، أمّا اللحن فهو شيءٌ مخالفٌ لطبيعة النبـــات، إذ لا نستطيع لمسه وإنَّما نلتقطه بالسَّ ماع، كما أنّه مُعطىً معنويٍّ لا يعطش ولا يجوع، فكيف إذن يتيبّس لدى محمد ضمرة؟ !، فلا شكَّ أنّ الشاعر أراد من هـــذا الانزيـــاح التعبير عن حالة الخواء والضياع التي يعيشها أولئك الذين ابتعدوا عن طاعـــة الله، والسعي في محبَّته وإرضائه، حتى أصبحت دعواتهم تمتدُّ دون أ ن تثمر شـــيئاً مـــن إجابة الخالق لها، وذلك بعدما فرغت أجوافها من الصدق والإخلاص فـــي العمـــل؛ فالرؤية الفنية ترتكز في النقد الدينيّ لهؤلاء الفئة ممَّن يعصون الله ويريـــدون فـــي النقيض فرجه، ومن هنا جاء الانزياح ناجحاً في رؤياه وقُرب الفجوة التأويليّة بـــين عنصريه الماثلين، انظر الشكل (د):



أمّا قصيدة (تعديل في قانون النَّفي)، فهي الأخرى تحوي انزياحـــاً بـــين الفعـــل وفاعله، وهو يتحدّث هنا عن حالات التهجير التي تعرَّض لها الفلسطينيون من قبـــل الاحتلال الصهيوني، إذ يقول:

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص10.

"حين يملُّ القمر الأخضر في منتصف الليل
من قطع مسافاتٍ أخرى
تتكوَّم في عينيّ سحابات الحزن الشتويّ
وتعشّش في سقف الغرفة
أبخرة الأنفاس الملتهبة
ويضيق الصدر بأنَّات الجدران
فأفتح نافذتي المكتئبة
لتسافر عيني فوق رصيف الشارع
باحثةً عن أشباح الليل
وعن فلاَّح بات بدون مزارع"[1].

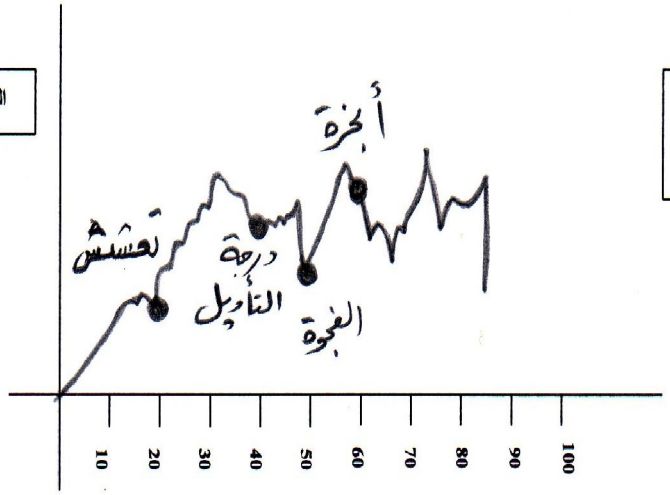
إنّنا في النص السابق أمام انزياحين، أمّ ا الأول فهو بين الفعل (يملّ) وبين الفاعل (القمر)؛ حيث أسند الشاعر إلى الفاعل صفةً ليست من معطياته المعجمية والوجوديّة؛ فصفة (الملل) لا تتوافق مع طبيعة القمر الذي هو عبارة عن مجسمٍ كوني مضيء، فالملل حالةٌ شعوريّة تصيب الإنسان من دوامه على شيءٍ معين أو إجباره عليه، وهذه الحالة تعتمد على الإحساس بها، والتفكير في مضمون مُسبِّبها، فكيف للقمر بأن يملّ وهو جمادٌ مجرَّدٌ من الإحساس والتفكير، والحقيقة أن الشاعر قد أراد من وراء ذلك، التعبير عن حالة البؤس والرحيل القسري الذي تعرَّض له أبناء فلسطين، بعد أن أُجبروا بالقوة والظلم على ترك أراضيهم الخصبة، وكأنَّما القمر أحسَّ بأنَّ الأرض التي كان يضيؤها قد سُلبت من عاشقيه، فلم يعد يطيق المكوث فيها، إذن فالقضية من هذا الانزياح، قضية اغتصاب أرضٍ من أصحابها بغير وجه حق.

أمّا الانزياح الثاني فيتجلى في الفعل (تُعشّش) والفاعل (أبخرة)، فالمعروف أن مظهر (التعشيش) إنّما يكون للطيور وليس (للبخار)، فالبخار هو عبارةٌ عن تصاعد زخات الماء بفعل الحرارة المرتفعة، وهو يصطدم بالسطح الصلب مكوِّناً بقعاً بنيَّة اللون إلى حدٍّ ما، ونحن إذا أمعنَّا في دلالة التمظهرات الخارجيّة لكلٍّ منهما،

(1) ضمرة، قافلةُ الليل المحروق، ص107، 108.

استطعنا أن نفكَّ الشيفرة الكامنة وراءَهما؛ حيث إنَّ (العُش= شكل دائري= مجموعة من الأعواد الصغيرة =التواجد في الأعلى، البخار =شكل دائري عند تكوِّمه = مجموعةٌ من زخّات الماء الصغيرة =التواجد والتمركز في الأعلى)، ومن هنا فإنّ الانزياح قريب التأويل واضح الرؤية المراد توصيلها، انظر الشكل (هـ):

الشكل (هـ)



درجة التأويل= 40%= اتّصال قريب= رؤية فنّيّة واضحة

والواقع أنّ الشاعر في تكوينه لهذا الانزياح إنّما أراد ليعبِّر عن الشعور بالغضب واليأس إزاء ما يجري من ظلمٍ واضطهاد للشعب الفلسطيني، الذي تُسلب حريته، وتُجرح إنسانيّته وكرامته، فيشكل ذلك حالةً من الانفجار العاطفيّ داخله، هذا الانفجار مؤداه الحزن والألم، حيث لا يملك الفلسطينيون ما يدافعون به عن أنفسهم، ولا يجدون مُعيناً لهم في مصابهم، فتتولَّد مشاعر الكبت التي بدورها تتصاعدُ معلنةً المقاومة والصورة.

ولننظر الآن إلى الانزياح في قصيدة(رة في جذور الذات) التي يُخاطب فيها محبوبته طالباً منها لقاءً يجمعهما معاً في لحظاتٍ سعيدةٍ من الزمان؛ ليرى من ماتوا في العشق عظمة حبهم وأصالته التي نشدوها هم ذات يوم:

"ذاب الجليد
وبان ما تحت الجليد
فتنفّس الصُّعداء من ماتوا
وفي أرواحهم شبقٌ عنيد
ليروا بشاشات الزمان

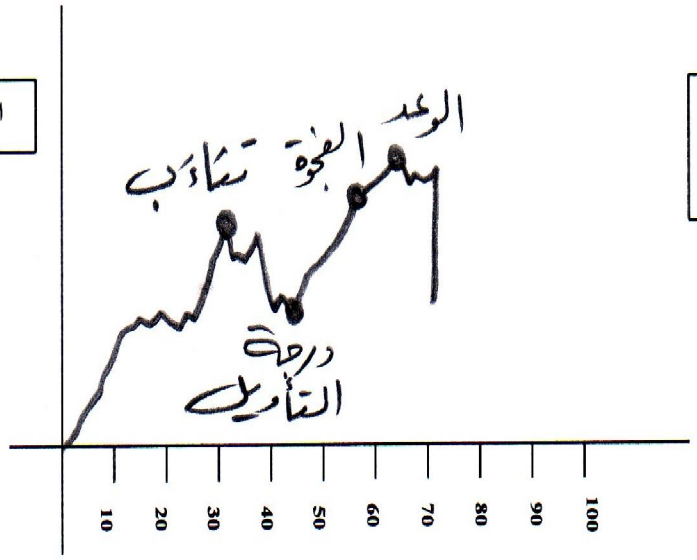
تُطلُّ من فوق الشفاه الحالمة
وتثاءب الوعد الكسول
أمام نافذة الفصول
عمري يطول
وأنت،
والمجذاف
والآتي
وأحلام الجسور"[1].

نلاحظ في النص ا لسابق أن الفعل (تثاءب) لا يتلاء م معجميًّاً مع الفاعل (الوعد)، فالتثاؤب حالةٌ لا شعوريّة تصيبُ الإنسان عند شعوره بالنعاس، أمّا الوعد فهو معطىً معنوي يشد ير إلى حضور وقت محدَّدٍ بين شخصٍ وآخر، فكيف يتثاءب هذا المعطى الزمنيّ وهو شيءٌ لا يُدرك بالبصر أو السمع أو حتى اللمس، إلاّ أنّنا يمكن بالإمعان قليلاً أن نفكّ الشيفرة القائمة بين الدال والمدلول هنا؛ وذلك بقياس نقاط التلاقي بينهما؛ (فالتثاؤب= الشعور بالنعاس= التعب الجسدي = تحديد النوم، الوعد= الشعور بالشوق= التعب الجسدي= تحديد اللقاء).

إذن فتأويل هذا الانزياح جاء مُمكناً، فلم يحتج إلاّ إلى بحثٍ دقيقٍ في تلازمات الدوافع الماثلة بين عنصريه، فالفجوة قريبة بينهما، والرؤية الفنية واضحة، إذ قصد الشاعر من هذا الانزيا ح، إلى حالة الانتظار الطويل الذي عاشه بعيداً عن محبوبته، فالوعد لا يتثاءب، إلا تعبيراً عن مدة المكوث التي استغرقها بين الطرفين، مما أدى إلى الشعور بوطأة الزمن فيه، وبالتالي التعجيل في تحققه بلقاء المحبوبين، ومن هنا جاءت النظرة التأويلية قريبة في تموجاتها الدلالية، انظر الشكل (و):

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص49، 50.

الشكل (و)



درجة التأويل= 44%= اتّصال قريب= رؤية فنّيّة واضحة

وهاهي قصيدة (سفن الظلام) تطالعنا بانزياحٍ ذي رؤية فنية جديدة، وهو في هذه القصيدة يتحدّث عن رحلة الإنسان في صراعه مع أحزانه ومواجهته لتحدّيات الحياة، يقول:

"لأيّة رحلةٍ عبثيّةٍ
تمضي
وجرحٌ نازفٌ يروي
مآسي فرَّختها ظلمةٌ
أرخت بها المِحَنُ"[1].

يتجلى الانزياح هنا في قوله (فرَّختها ظلمةٌ)، فالفعل فرَّخ لا ينسجم معجميًّا مع الظملة، فالتفريخ إنما يكون للطيور على كافة أنواعها، أما الظلمة فهي جمادٌ وليس بطائر يرفرف ويبيض؛ فالفجوة إذن كبيرة، ولكنَّنا إذا ما أمعنا في عمق الدالِّ والمدلول، يتراءى لنا المغزى من هذا الانزياح، إذ إنَّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح التعبير عن حجم الهموم والمصائب التي تزداد في قلبه كلما حلَّ الظلام فهو موعدها وموطنها المشهود، كما أنَّ تفريخ الظلمة يشير إلى أنَّ جرحه النازف هذا، أصبح مرقداً لهذه الم صائب التي ترقد عليها الظلمة، وهو بذلك يجمع بين تفاقم مأساته من جانب وبين سوداويّة نظرته للحياة من جانبٍ آخر.

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص75.

وفي قصيدة (تجليَّات) نجد كذلك انزياحاً جميلاً، إلا أنــه يتجلّــى بــين الفعــل والمفعول به، هذا الانزياح الذي جاء موضحاً لرؤيته الصوفية وطبيعة درجتها مــن الخالق:

"لغيرك ما سكبت خواطري
لحناً يرش النور والألقا
وعشقاً قد تصفَّد
في زوايا البوح
من زمنٍ
وظلَّ ينوء بالأوهام مُنغلقاً"[1].

يتجلّى الانزياح في النص السابق بقوله (لحناً يرشُّ النُّور)، فالمعروف أنّ النور شيءٌ غير مادي لا ندركه إلا بحاسة البصر فقط، كما أنـ ـه عندما يصيب أجــسادنا لا نشعر به بتاتاً، ولكنّ الشاعر يسندُ إليه صفة (الرش)، والرَّشُّ إنَّما يكون لمــا هــو سائلٌ كالعطر أو الماء مثلاً، وهذان الاثنان نحسُّ بهما إذا ما لامسا أجسادنا، فكيــف جمع الشاعر بين ما هو محسوسٌ باللمس وبين ما هو نقيض ذلك، وبالرغم من هذه المنافرة وسعة فجوتها، إلا أننا نصل إلى المقصود من هذا الانزياح، فالشاعر يصف لنا مرحلة الحلول الإلهيِّ في جسده، كما هو معروفٌ لدى الصوفيّة، فهذا النور هــو نور الله، الذي تجسَّد على هيئة عطرٍ، بلَّل نفس الشاعر بالإشراق والاتصال، فهــذا التجسّد الحسّيّ للنور يصـ ف لنا بالفعل هذه المرحلة من الحلول الإلهيِّ فــي جــسد الشاعر، وبالتالي الوصول إلى درجةٍ منشودةٍ في عشق الله، ومن هنا فإنَّ النُّــور إذ يتجسَّد سائلاً، إنَّما هي إشارةٌ إلى أنَّ قلب العاشق أصبح يدرك كلَّ دلائل المعــشوق الكونيّة في اتصالٍ صوفيٍّ يجمع بين الجسد والروح.

وفي قصيدة (وسائد الدموع) نجد انزياحاً عميقاً يحمل من الدلالة الكثير، وهــو بهذه القصيدة يخاطب القدس المحتلة كإنسانٍ أُردنيٍّ عاش آلامها وأحزانها، يقول:

"مرَّت على جسدي
قطارات السنين

---

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص7.

فباعدت بيني
وبين ملامحي الأولى
وما رقَّعت ذاكرتي
وأعرف أنني أدمنت حُبّك
كنتُ لا أبكيك بل أبكي عليَّا..."[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (قَّعت ذاكرتي)، والمعروف أن الترقيع إنما يكون للثياب البالية، إلا أنّ الشاعر أسند الفعل (رَقَّعَ) إلى مفعول به ليس من جنسه مُعجميًّاً، والحقيقة أنّ هذا الانزياح جاء معبّراً عن كثرة الأحداث المأساويّة التي شهدتها القدس، فاختزلت في ذهن الشاعر، وبقيت تزدادُ وتزداد حتى لم تعد ذاكرته قادرةً على مساحة احتوائها، ممَّا أدى إلى تمزق أجزاءٍ من تلك الذاكرة لكثرة ما تناوب عليها من تلك الأحداث، فلم تستطع ذاكرة الإنسان العربيِّ على سعتها احتمال ما يجري من كوارثٍ على أرض القدس فتهاوت أمامها.

3.1.3 انزياح الإضافة:

الإضافة: هي ارتباطٌ بين المضاف والمضاف إليه، حيث يكمِّلُ الثاني معنى الأول، فيقول المبرِّد: "فإذا أضفت اسماً مفرداً إلى اسمٍ مفردٍ، أو مضافٍ صار الثاني من تمام الأوَّل وصارا جميعاً اسماً واحداً"[2]، والإضافة على نوعين: إضافة لفظية، وإضافة معنوية، أما الإ ضافة المعنوية "ويقال لها المحضة وهي إضافةٌ تكسب المضاف معنىً فُلْعيَّنَاأَن تكسبه تعريفاً وذلك إذا كان المضاف إليه معرفةً، نحو قولك : زادُ الرحلة، قول الحكماء وإمّا أن تكسبه تخصيصاً وذلك نحو قولك : كتابُ تاريخٍ، حكمُ قاضٍ"[3]. "وتشمل هذه الإضافة أسماء الأشياء مثل رجل، والمصادر مثل نصر، وأسماء المصادر مثل جواب، والظروف مثل أمام، كما وتشمل المشتقات الشبيهة بالأسماء الجامدة؛ وهي التي لا تعمل في ما بعدها، ولا تدلّ على حدثٍ في زمن، مثل

---

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص72.

(2) المبوِّدأبو العباس محمد بن زيد . (1989م). المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج4، ص143.

(3) مغالسة، محمود حسيني. (1991م). النحو الشافي، ط1، دار البشير، عمان، ص364.

أسماء الزمان والمكان والآلة نحو :ملعب، مجمع، مبرد "[1]. أما الإضافة اللفظية "ويقال لها غير المحضة، وهي ما يغلبُ أن يكون فيها المضاف وصفاً يدلُّ على الحدوث في زمن الحال أو المستقبل أو الدوام؛ أي مُشبَّهاً للفعل المضارع في العمل والدلالة الزمنيّة، وتكاد تنحصر في المشتقات مثل اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة التي تخلو من الشروط السابقة في الإضافة المعنوية، وتكاد تنحصر في الأسماء المبهمة"[2]. وعلى ما قدَّمنا فإنّ الإضافة توحِّد بين ركنيها (المضاف والمضاف إليه) حتى يصبحا في إطارٍ واحدٍ ويحملان معنىً واحداً يلائم بينهما في الدلالة المعجميّة؛ لكنَّنا سنلحظ فيما بعد أن لغة الشعر المنزاحة ستكسر هذه الملائمة في نوعٍ من المصاحبة المتنافرة غير المتجانسة، فيغدو المضاف إليه في تصادمٍ لغويٍّ مع نظيره المضاف، ليخلقا دلالةً جديدةً تُناقض جنسيهما المألوفين؛ ففي شعر محمد ضمرة تكثر مثل هذه التصادمات الدلالية في الإضافة؛ ولذا سنأخذ بعضاً من نماذجه للتدليل على تنظيرنا تحليلاً وتطبيقاً؛ للوقوف على أبرز انزياحات هذا الجانب الإسنادي، حيثُ تعترضنا قصيدة (حفيد الشوق) في أحد مقاطعها، لتأخذنا إلى انزياحٍ جميلٍ بين المضاف والمضاف إليه، وهو في هذه القصيدة يناجي جدَّه في ابتهالاتٍ صوفيّةٍ متجليّة الرؤى، إذ يقول:

"لذكراك أطلقت الروح أضواءها
في فضاء الندى
أيها الغصن
الذي جئت من نسغه برعماً
مدَّ أخضره في رحاب المدى
وارفاً كعباءة شوقك
(ميناء قلبي)
تضيء له ساحلاً

---

(1)مغالسة، النحو الشافي ، ص364، 365.

(2) المصدر نفسه، ص365.

عقَّهُ الموج في رحلةٍ للوصول..."[1].

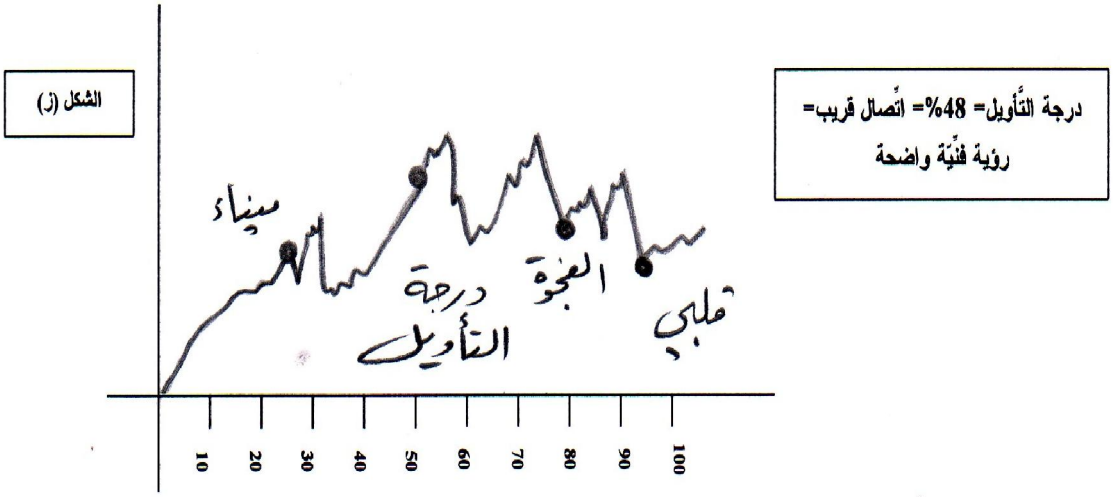
في النص السابق انزياحان قد أضاءا النص وأضفيا على مضمونه قداسةً وعمقاً في الرؤية، أما الأول فهو (كعباءة شوقك)؛ حيث أضاف العباءة إلى مضاف إليه ليس من جنسها معجميًّاً؛ فالعباءةُ نسيجٌ قد صنع من القماش أو الحرير وهو شيءٌ محسوسٌ بالبصر واللمس، أمَّا الشوق فهو معطىً لا تدركه الحواس المعروفة، إلاّ أنّ مثل هذه الفجوة بين هذين العنصرين يمكن تأويلها؛ (فالعباءة= السعة= الإحاطة بالإنسان، والشوق= سعة المشاعر= الإحاطة بالإنسان).

ومن هنا فإنّ الرؤية الفنيّة، تتّضح في دلالتها، لتشير إلى أنَّ صورة الجدِّ قد باتت ماثلةً بشدةٍ في ذاكرة الشاعر، لا تفارقه ساعةً، فهي محيطةٌ به في كل جوانب حياته، فهو يتقمصها في سلوكه ومشاعره، ولا غرو أن الجانب الصوفيَّ لديه هو أكبر دليلٍ على هذين المظهرين من حياته.

أما الانزياح الثاني فهو في قوله (ميناءُ قلبي)، فالميناءُ يتصادم معجميًّاً مع القلب، فالميناء إنَّما يكون للسفن والباخرات، وهو يوجد قبالة البحر عادةً لا شيء سواه، أمَّا القلب فهو عضوٌ كائنٌ في جسد الإنسان ولا ميناء له، فكيف يجمع بينهما، فحقَّاً أنَّ الفجوة كبيرة، لكن درجة تأويلها يمكن تقريبها والوصول إليها، وعلى هذا الأساس تحتكم تلك الفجوة على سعتها إلى تلك الدرجة المؤوَّلة، (فالميناء= احتواء السفن=مصدر الاستقرار وانطلاقها =مصدر هدايتها وسلامتها = تنظيم مجموعاتها، والقلب= احتواء الدم=مصدر استقراره وانطلاقه =مصدر هداية الإنسان = تنظيم دورة أعضاء الجسم) ومن هنا فالرؤية الفنيّة تتضح ؛ إذ أراد الشاعر من هذا الانزياح الإشارة إلى دور جدِّه في تنظيم حياته الدينية، وأنّهُ مصدر إلهامه الصوفيِّ ومنطلق تجليّاته مع الله، فكما يشير فإنّ جدَّه (الغصن) وهو برعم هذا الغصن، فلذا فجملة (ميناء قلبي) ما قلناه في رؤيته الفنيّة، فكما أن الميناء دليل السفن في اتصالها مع الوطن أو الهدف، فإنّ حُبَّ جدِّه دليلٌ في اتصال قلبه مع طريق الهداية، ومن هنا انظر الشكل (ز):

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص8.



وفي قصيدة (فواصل) يعترضنا انزياحٌ آخر بين المضاف والمضاف إليه، وهو في هذه القصيدة يتحدث عن الذين يدّعون معرفة الله وحبِّه بدون عمـــ ـلٍ وإخـــلاص يوجبهما تجاهه، إذ يقول:

"... فقرأت فاتحة الخروج
على رماد الحرف
ثمَّ نبذت من زرع الوقيعة
في الحقول مؤمِّلاً حصد السنابل
من غوايات الوحول
ولذاك يفضحهم خُوارٌ
كان يعزفه هواءٌ
عَبْرَ أفواهِ العجولْ"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق يتمثل في قوله (رماد الحـــرف)، والمعـــروف أنّ الرَّماد هو بقيَّة ما تحرقه النار من الحطب وهو دليلٌ على فنائها، أمّا الحرف فهـــو عنصرٌ لغويٌّ مكوِّنٌ لمنظومة اللغة، مشكل لبنائها الكلاميِّ، وهو شـــيءٌ معنـــويٌّ لا يتَّقد، فكيف يسند الشاعر إليه لفظة (الرماد)؟! فالفجوة إذن كبيرة جداً؛ إلاّ أنّ فـــكَّ الشيفرة في هذا الانزياح يغيبُ من جانبٍ ويتضح في جانبه الآخر، فالروابط التأويليّة هنا غير متصلة بين الدال والمدلول، ولم يبق أمامنا إلاّ الجانب التأويليّ المجـــازيّ،

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص17.

وهو التدليل على تشتت الدين واندثار معالمه، حتى لم يعد من الممكن تفسيره، فهؤلاء المتملّقون، يحسبون معرفة الله بشعوذة الكلام المتقطع إلى حروف، ولم يدركوا أنها أعمق ممَّا يدَّعون، وأنها يقينٌ ثابتٌ في القلب، وليست طلاسم حروف؛ كما أنَّ لفظة (الحرف) تشير إلى الوازع الدينيِّ المبهم والناقص في ضمائرهم، فالحرف الواحد لا يعطي أيَّ مدلول، وكذلك ق ولهم وعملهم في الدنيا، كما أن (الرماد) يشير إلى حالة الفناء في الذنوب والمعاصي، والشاعر يحاول أن يهديهم إلى طريق الحقِّ وما يجب أن يكون.

ولننظر الآن إلى قصيدة (ظلِّ اللَّيل) نجدُ صورةً أُخرى للانزياح الإضافي ما بين المصدر والاسم، وهو في هذه القصيدة يتحدَّث عن فلسفة الموت والحياة، إذ يقول:

"والصَّدى المشحون يعدو
في اتِّساعات المكان
ملقياً في الأفق رعباً
صاحبتهُ الريحُ
من وكر الزمان"[1].

في النص السابق يشير الشاعر إلى انزياح مهم وهو (وكرُ الزمان)، فالوكر هو بيت الثعلب، وهو شيءٌ مادي يدرك باللمس والبصر، أما الـ زمان فهو معطىً كونيٌّ غير ملموسٍ بالحواس، وإنما هو مدركٌ بالنسق الفكري أو بالعُمق الفكريِّ، فالفجوة إذن كبيرة إلى حدٍّ ما، والروابط التأويليّة بين الدَّال والمدلول غائبة، وليس أمامنا إلا التأويل المجازي، فالمعروف أنّ العرب أضفوا على الزمن صفة التقلُّب والغدر، وبما أنّ الوكر هو بيت الثعلب؛ فإنّ هذا الحيوان يمتاز بالمكر والخديعة والمراوغة، فناسب بيته كمحتوىً صفة الزمان لديهم، ومن هنا فإنّ الشاعر رمى من وراء هذا الإسناد المتصادم معجميَّاً، المتعانق نسقيَّاً، إلى وطأة الأحداث من حوله وتأثيرها السلبيِّ في مجرى حياته، فهو في صراعٍ مع الوقت الذي يحاول أن يسلبه الثبات والسعادة كلَّما أراد تحقيق طموحه، كما ويشير إلى انهدام معايير المحبَّة والوفاء في

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص26، 27.

قلوب الناس الذي ن يعاصرهم؛ فالزمن إذ يكتسبُ صفة الغدر، إنَّما هو انعكاسٌ لسلوك الناس فيه.

وفي قصيدة (حينما يغنِّي الفرح) نجدُ كذلك انزياحاً جميلاً يحملُ من الدلالة الكثير، وهو في هذه القصيدة يتحدَّثُ عن بيروت ومُدنها وما حلَّ بأهلها من قتل وتدمير، إذ يقول:

"وأنا أتنبَّأُ

في كفِّك

أقرأ ماضيك المثقل بأنين الروح

وأعاتب حاضرك المفتوح

على أبواب العشق

وأبواب الموت

وأرصفة القهر

ما بين ظنوني ويقيني

يا جرحاً محفوراً

في عمق جبيني"[1].

إنّ الانزياح المتمثل في النص السابق هو في قوله (أرصفة القهر)؛ والفجوة بين الدَّال والمدلول كبيرةٌ، ولا روابط تفصيليّة تجمع بينهما، وليس أمامنا إلاّ التأويل المجازيّ وهو قريبٌ في محاوره؛ فحقَّاً أنَّ الأر صفة تختلف معجميَّاً مع القهر؛ فهي محسوسٌ ماديٌّ يدرك بالبصر واللمس؛ أمّا القهر فهو معطىً معنوي لا تدركه الحواسّ كأصلٍ تكوينيّ، إلاّ أنّ إمكانية فكَّ الشيفرة بينهما ممكنة؛ فالرصيف مكان يعزلُ الناس عن أماكن سير السيارات، ففكرة العزل هي التي أخذها الشاعر دون مدلول السلامة لها، وإنّما أخذها من مدلول الاستبداد والتعتيم لحريَّات الشعب في لبنان وإبعاده عن التعبير عن حقوقه، وبما أنّ الرصيف هو مكانٌ تحدِّده الدولة للمشاة، فكذلك هي القوى الاستبداديّة في لبنان، تريدُ أن تُسيّر الشعب على نظامها الظالم الذي تحدِّده له، وتحديدها هذا يحمل النقيض في الهدف من الرصيف، فهي

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص25.

تريد أن تقود الناس إلى التهلكة والخذول، ولا يستطيعون أن يخرجوا عن الخط الذي رسمته لهم، وبالتالي الشعور بالأسر والقهر في داخل نفوسهم، كما أن الرصيف يحمل في غالبيَّة عقول البشر معنى التشرُّد وضياع الهوية، فنحن نسمع كثيراً هذه المقولة في ألسنتهم، ولا سيَّما لدى أصحاب المال والسطوة وهي قولهم : (فلانٌ أتيتُ به من الرصيف أو الشارع)؛ أي أنه صنع منه شيئاً كبيراً بعد أن لم يكن كذلك، ومن هنا تنشأ دلالة القهر؛ حيث تناسب هذا الانزياح بين هذين العنصرين بعد التعمّق في دلالتهما النسقيَّة لدى العُرف الاجتماعي.

وفي قصيدة (حواريّة الأرواح) نجد كذلك انزياحاً يحملُ رؤيته الفنيّة على أكمل وجه، إذ نراه واصفاً عودة الإنسان الفلسطينيِّ إلى أرضه، بعد أن قطع الكيان الصهيونيّ وشائج العودة والاتصال في ما بينهما لمدةٍ طويلة:

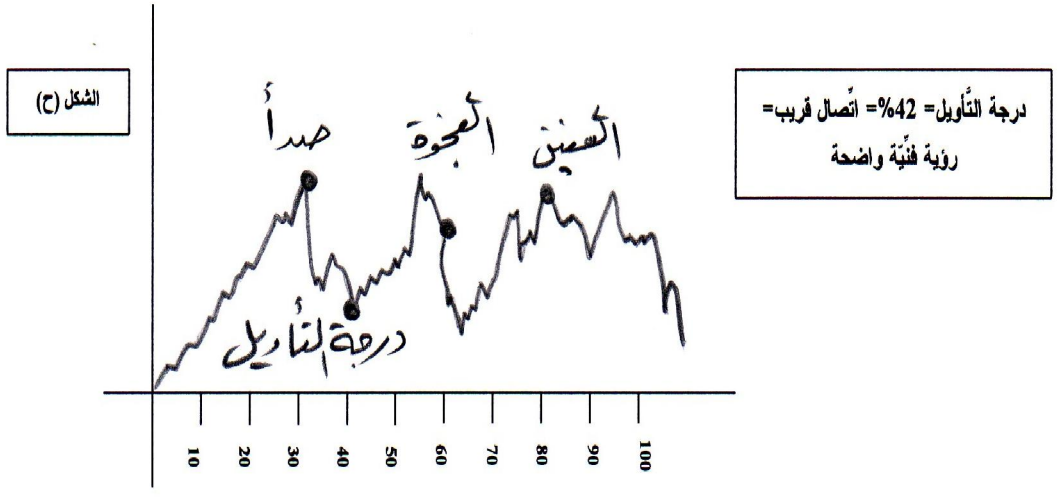
"بيني وبينك خطوتان
ومدينة التذكار ساهرةٌ
تعدُّ قوافل الأحزان
وأراك تنتحبين في صمتٍ على نُقط العبور
وتراقبين تحوُّل الفولاذ
في صدأ السنين
وتنبَّهت أعصابك السكرى
- من الآتي؟؟
وفي عينيه رغرغةُ المصير"[1].

في النص السابق نحن أمام انزياحين، الأول هو (قوافل الأحزان)، والملاحظ أن لفظة (القوافل) لا تنسجم معجميَّاً مع (الأحزان)؛ فالقافلة هي مجموعةٌ من الإبل أو المراكب، وقفل الشيء : أي عاد من رحلته، إذن فهي شيءٌ يدرك بالبصر واللمس، وعادةً ما تكون القافلة محمَّلةً بالبضائع بغية التجارة أو الانتقال إلى مكان إقامة آخر، فالمهم أنَّ ما تحمله يدعو إلى الفرح والغنى، لكنّ الشاعر هنا قد أسندها إلى (الأحزان)، فالفجوة كبيرةٌ جداً بينهما مضموناً وشكلاً، وربَّما أنّ الشاعر قد أراد من

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص10، 11.

وراء هذه المنافرة، الإشارة إلى امتداد المأساة في قلب الإنسان الفلسطينيّ، فهي ممتدَّةٌ كامتداد القافلة، إلاّ أنّها مُحمَّلةٌ بالنزوح والشعور بالظلم والحرمان.

أما الانزياح المتمثل في قوله (صدأ السنين)، فإنّه هو الآخر يحمل من الدلالة الكثير؛ فحقّاً أنّ الشاعر قد أسند إلى (السنين) مضافاً ليس من عالمها مُعجميَّاً؛ فالصدأ إنّما يصيبُ الحديد غالباً، وهو شيءٌ ماديٌّ مدرك بـ البصر واللمس، أمّا (السنين) فهي معطىً زمنيّ لا يُدرك بالحواسّ، وقد يسأل سائلٌ؛ كيف للسنين وهي شيءٌ لا يتجسّم أن تصدأ يوماً من الأيام؟؟ !، أمّا نحن فسنجيبُ حينها، في أنّ الصدأ مظهرٌ ناتجٌ عن الماء، عندما تتكرر ملازمته للحديد مدة طويلة، وهذا يقودنا إلى أنّ هذا الإنسان الفلسطينيّ أُبعد عن وطنه فترةً زمنيّةً طويلة من السنين، ممّا جعل الشاعر يضفي صفة (الصدأ) على هذه السنين التي مكثها هذا الإنسان بعيداً عن فلسطين، فالرؤية الفنية واضحة؛ فهو إذ يضفي على (السنين) هذا المظهر، إنّما ليخبرنا بعمق الظلم الذي تعرَّض له في حالةٍ من التَّهاوي والانكسار، فهي سنينُ ابتعاده الطويل عن حبيبته فلسطين، قد صدأت بالفرقة والتهجير، فدرجة التأويل واضحةٌ في هذا النص، وتقنية التلقي كانت ناجحة، انظر الشكل (ح):



ولننظر إلى هذا الانزياح في قصيدة (حواريُّون) التي يصف فيها المشهد الصُّوفيَّ في مقاماته وأحواله، يقول:

"فدلَّتنا أيادينا

إلى أعماقنا

كانت مُلألئةً
يُمازج ضوءها الوهاج
عطرٌ في دنان الروح
حيثُ تصوغه نفسٌ مقدَّسةٌ
ومن عليائها بالحُبِّ ينسكبُ"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (دنان الرُّوح)، والمعروف أنّ الدِّنان مفردها (دنّ) وهي آنية الخمر وإليها نُسبت، ولكنّ الشاعر هنا يسندها إلى الروح، فكيف ذلك، والروح ليست سائلاً يُسكب، كما أنها ليست من جنس الخمرة أو صفاتها، فالفجوة كبيرة إلاّ أن الدرجة التأويليّة واضحة، فالشاعر إنّما أسند الدِّنان إلى الروح تعبيراً عن حالة الاتصال الروحيِّ المتكامل مع الذات الإلهيّة، فكما أنّ الإنسان المخمور ينقطع عن إدراكه لما حوله، ويسبح في عوالم أخرى يهيم بها، فكذلك هو الإنسان الصوفيُّ يسكر في محبّة الله، والسكر في الصوفية هو الانتشاء المتناهي في صفات الله وتمثلها في داخله، بحيث ينقطع عن عالمه ا لدنيويّ، ويرحل بروحه ومشاعره وإدراكه إلى أفق المعشوق، فتغدو تلك الروح كأنها شيءٌ سائل يسكبه من جسده في يديّ الله تعالى، وهذا ما عناه الشاعر هنا.

وفي قصيدة (عنوان السقيفة) نجد كذلك انزياحاً آخر، وهو في هذه القصيدة يتحدَّث عن فلسفة الإنسان، من معرفة الحقِّ في كل ما يقوم به، وأن يبتعد عن مسالك الغواية والجحود:

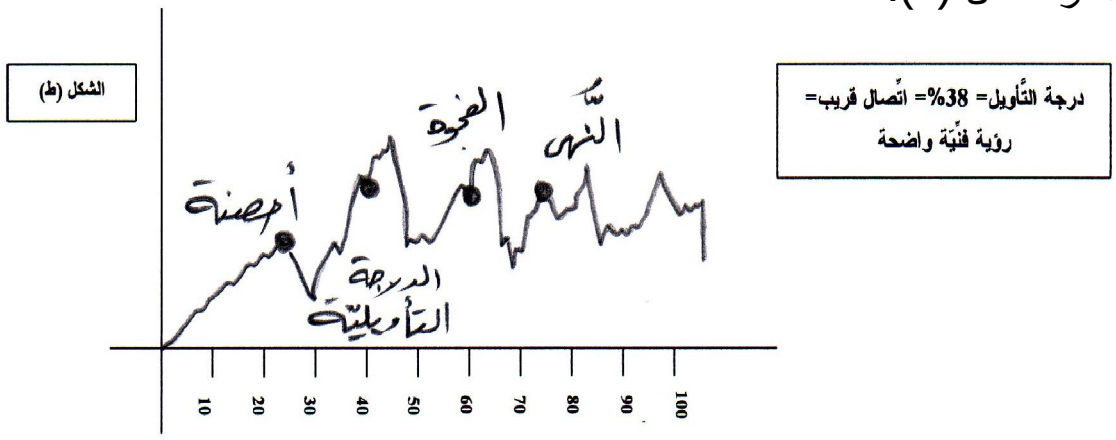
"وافتح رحابك
أيها القلب الجديد
واكشف غطاءك
أيها البصر المرصَّدُ لاكتشاف المبهمات
فأنت منذ الآن
ذو البصر الحديد
واقرأ شكايات الصحائف

---

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص49.

فوق أرصفة الوجوه
فهذه فوضى اللُّهاث
إلى السراب
تجرُّ أحصنة النُّهى
والنفس عابثةٌ
وفي ضوضائها تتنعَّمُ"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (أحصنة النهى) والنُّهى : هي العقولُ وسمِّيت بذلك لأنها تنهى الإنسان عن كلِّ ما يُنافي العقل، وهي لا تُرى بالحواسّ، ولا أحصنة لها، والحقيقة أنّ الشاعر أسند إلى النُّهى شيئاً ليس من جنسها مُعجميًّاً، إلاّ أنّ هذا الإسناد يحمل من الدلالة الكثير، فكما أنّ الحصان لا ينقادُ لصاحبه إلاّ إذا روَّضه وأحسن تدريبه، فكذلك هي العقول لا تدرك أهدافها ومساعيها إلا إذا استطاعت تهذيب أفكارها ونفوس أصحابها، ومن هنا فإنّ الشاعر إذ يسند إليها الأحصنة، إنَّما ليعبِّر عن إحكام المرء لزمام أموره قبل أن تحكمه هي، وتقوده إلى التهلكة والضياع، ومن هذه النواحي تتضح الدرجة التأويليّة لفجوة الانزياح، انظر الشكل (ط):



ولننظر الآن إلى قصيدة (حالات) وهذا الانزياح العميق فيها، الذي جاء موضِّحاً النفحة الصوفية فيها، إذ يقول:

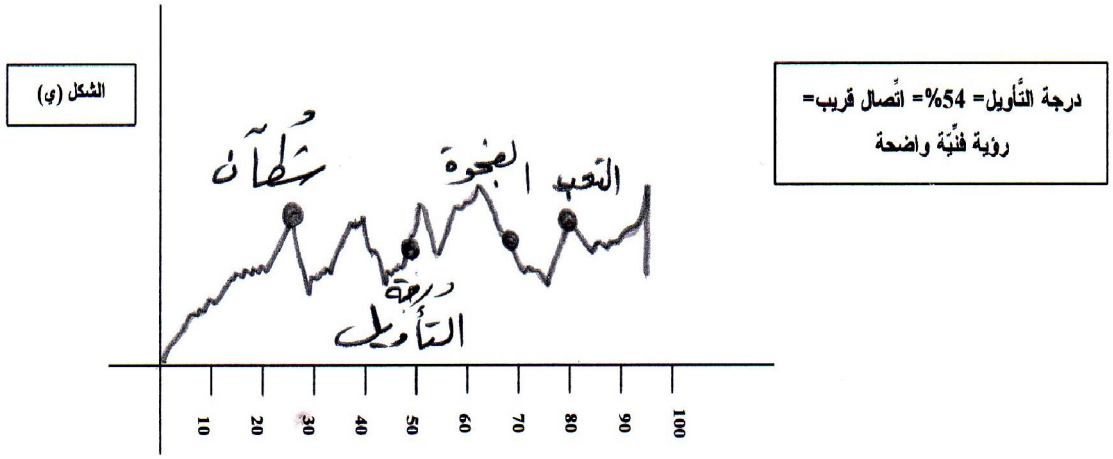
"حينما تكشف عيناك
تباريح الجسد

(1) ضمرة، عرس الروح، ص90.

ويصير الحرف غيماً
فوق شطآن التعب
ويذوب الملح في جرحٍ
تمضَّت فيه نظرات الحسد
فامنح الشعر مجالاً
ليغنِّيك بلحنٍ صاعدٍ نحو الأبد"[1].

الانزياح هنا يتجلّى في قوله (شطآن التَّعب)، وإن القارئ لمثل هذا الانزياح يحار في بُنيته اللغويّة المتنافرة، فهذه الفجوة بين الشطآن والتعب تتَّسع من جهةٍ لتقرِّب التأويل من جهةٍ ثانية؛ فالمعروف أنَّ الشطآن إنَّما تكون للراحة والاستجمام، كما أنَّها معنىً للوصول والنجاة، إلاّ أنَّ الشاعر هنا يكسر توقعاتنا فيسند التعب إليها، ولكنّنا إذا ما تمعّنا في ماهيّة اللغة الكامنة وراء هذا المعنى الجديد، سنصلُ إلى حقيقةٍ مفادها أنّ الشاعر بانزياحه هذا يشير إلى الحياة الدنيا التي وإن حملت في طيَّاتها السعادة واللّذة إلاّ أنّ مآسيها وأحزانها طاغيةٌ على كلّ هذا، فالإنسان عندما يتعب في هذه الدنيا ويخلد إلى الراحة فيها، إنما يخلد إلى تعبٍ أكبر من سابقه؛ حيث تستجدُّ همومٌ أخرى من وراء راحته في أكنافها، ولهذا يفضِّل الشاعر السَّفر فيها على شاطئ راحتها، وذلك بطاعة الخالق ومحبَّته، وما قوله : (بلحنٍ صاعدٍ) إلا دليلٌ على مداومته السفر في عبادة معشوقه، ومن هنا فـ إنّ الصعود هو إسقاط دلاليٌّ لهذا السفر الروحي، ولذا نصل إلى درجة التأويل من هذا الانزياح؛ فشطآن التعب = دنيا الهموم، التي ما يرسو فيها أحدٌ إلاّ زادته إبحاراً في الأحزان والمهالك، انظر الشكل (ي) الذي يوضح مخطَّط الرؤية الفنية للدَّال والمدلول:

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص51.



4.1.3 الانزياح النعتي (انزياح الصِّفات):

النَّعت: يقول ابن عقيل في شرحه لألفيّة ابن مالك أنّ ابن مالك عرفه بأنّه "التابع المكمل متبوعه ببيان صفةٍ من صفاته " نحو مّررت برجلٍ كريم ". أو من صفات ما تعلق به –وهو سببيَّه- نحو:مّررت برجلٍ كريمٍ أبوه "[1]. و"مصطلح الصفة أو النعت وإن كانا لشيءٍ واحد إلاّ أنّ بعض النحويين يرى أنّ فيهما عموماً وخصوصاً؛ فالنّعت عندهم ما كان لشيءٍ خاص، ويكون بالخلية والصفة عندهم ما لم تكن لشيءٍ على بعض أحوال الذات وتكون بالأفعال، وقيل : النعتُ لا يطلق إلاّ على ما جاز عليه التغيُّر والتبديل، والصفة تطلق على ما جاز عليه التغيُّر والتبديل وعلى ما لم يجز"[2].

"وذهبت جماعة من النحاة وعلى رأسهم سيبويه، أنّ العامل في الصفة هو عامل لفظيٌّ، ومعنى ذلك أنّ العامل في الصفة، هو العامل في الموصوف، وأنّ سبب إجراء الصفة على الموصوف هو كون الصفة من تمام الموصوف وأنهما كالاسم

---

(1)عبدالحميد، محمد محيي الدين. (1999م). شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، مكتبة دار التراث، (د.ط)، القاهرة، ص191.

(2) انظر: ابن يعيش.شرح المفصَّل، ج 3، ص47؛ وانظر: السخاوي، علم الدين ابو الحسن علي بن محمد . (1979م)المفضَّل في شرح المفصَّل، دراسة وتحقيق : عبدالكريم جواد كاظم، رسالة دكتوراة، جامعة الأزهر، القاهرة، ص946.

الواحد"[1]. "وتأتي الصفة لتخصص الموصوف النكرة، أما الموصوف المعرفة، فإنّ الصفة تأتي لتوضيحه وإزالة اللبس عنه، وهذا ما عناه سيبويه عندما قال : قولك مررت برجلٍ ظريفٍ * أنّك لم تُرد الواحد من الرجال الذين كلٌّ واحدٍ منهم رجلٌ ظريف، فهو نكرة..."[2].

"أما الموصوف المعرفة فإنّ الصفة تأتي لتوضيحه وإزالة اللبس عنه، أو للتحلية، قولك: *هذا زيدٌ الظريف إن خفت أن يكون لم يُعرف، قلت : الطويل، ولكنّك بنيت هذا الكلام على شيءٍ قد أثبتَّ معرفته ثمَّ أخبرت أنه مستكملٌ للخصال"[3]. وعلى هذا نستنتج ممّا سبق أنّ الصفة يجب أن تطابق الموصوف في دلالته وعرفه اللغوي المألوف، إلاّ أنّ ما سيحدث في شعر محمد ضمرة على النقيض من ذلك، حيث ستنكسر هذه المعياريّة، فتُسند الصفة إلى موصوف من غير جنسها معجميًّاً، تاركةً فجوةً حادَّةً لدى المتلقي، ولا يعود أمامه إلاّ أن يغوص في تضاديَّة تلك الصفات والبحث في دلالة الرؤية داخلها، وهذا ما سنفعله نحن؛ ففي قصيدة (كلمات النور)، نجد انزياحاً معبِّراً بين الصفة وموصوفها، وهو في هذه القصيدة يتحدَّث عن تمسك الفلسطينيين بأرضهم وصمودهم عليها، إذ يقول:

"باقون مثل النجم في فلك يدور
فالنجم تحسبه يغيب
لكنّه أبداً يدور
أبداً يدور
وعلى الدماء الطاهراتْ
تضع النجومْ
قبلاتها الحمراء والخضراءْ
حتى تصيرْ

(1) سيبويه، الكتاب، ج2، ص60.
(2) المصدر نفسه، ج1، ص421.
(3) المصدر نفسه، ج2، ص12.

خبزاً بأيدي الجائعين"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق إنما يتمثل في قوله (قبلاتها الحمراء والخضراء)، فالواقع أنّ القبلة، حركةٌ يقوم بها الفمُ تعبيراً عن المحبّة وشدّة الشوق في داخل صاحبها، وهذه الحركة لا لون لها بتاتاً، فمن أين أتى الشاعر بهذين اللونين لها؛ فاللّون إنّما يتراءى في الشيء المُتجسّم سواءً أكان مادةً أم كائناً حيَّاً، وإذا ما أردنا تحليل هذا الانزياح، فإننا لن نجد روابط دلاليّة تجمع بين ركنيه، اللهمّ إلا إذا تعمقنا به مجازيّاً، وكلاًّ يقود إلى الحقيقة، فالمعروف أن النص في مضمونه يتحدّث عن حالة البقاء والصمود لدى الفلسطينيين، ولذا فإنّ هذه القبلات هي مدلولٌ لأرواح الشهداء منهم، هذه الأرواح التي قابلت الموت بفرحةٍ عارمةٍ توضحها دلالة القبلات، والمعروف أنّ القبلة تعبّر عن حالة انفراج الشفتين بعد ضمها، وهذا يشير إلى حالة المقاومة الشديدة التي تتدفع بقوّة نحو العدو القاتم، وما اللون الأحمر، إلاّ تدليلٌ على التضحية والشهادة في سبيل ذلك، أمّا اللون الأخضر فيحمل معنى الصمود، فالخضرة إنّما هي صفةٌ للأشجار والأشجار بطبيعتها ثابتةٌ في جذورها، متمسكةٌ بأصولها، وهذا أقرب ما يصوّر روح المقاومة الفلسطينيّة التي تلهم الجائعين؛ أي اليائسين من النصر؛ الذي رمزت إليه لفظة (الخبز).

وفي قصيدة (كأنَّه فرحي) نجدُ كذلك انزياحاً عميق الرؤية، ذا دلالةٍ فلسفيّة هادفة؛ إذ يتحدّث في هذه القصيدة عن موقفه من الوجود، ومعايير الحياة التي تبدّلت حوله، إذ يقول:

"اركض برجلك
تزهر الأرض الخلاص
وينهض الفرح المكبَّل بالأنين
وما انتهيت
كما انتهى كيدُ السنين
فخلِّ بابك مشرعاً
لقوافل البشرى تؤوبُ

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص24.

فلن يطارد حلمك الورديَّ
شوكٌ أو يناكدهُ السَّقام"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (وينهض الفرح المكبَّل)، وفي هذا الانزياح فجوةٌ كبيرة، فالفرح معطىً نفسيّ يعبّر عن حالة الانطلاق الشعوريّ المتفائل لدى الإنسان وهو نقيض الحزن، ناهيك عن أنه شيءٌ لا تدركه الحواسّ كأصلٍ وجوديّ، وإنما تُدرك مظاهره على جسد الإنسان، فهو تعبيرٌ لا تشخيص له، ومن هنا قد يسأل سائلٌ كيف لشيءٍ كالفرح أن يُكبّل وهو لا يتجسّد؟؟ ! أمّا نحن فسنجيب في هذه الحالة قائلين : حقّاً إنّ الفرح لا يُدرك، وأن التكبيل لا يكون إلاّ لكائنٍ متجسم كالإنسان أو حتى الحيوان، إلاّ أنّ درجة التأويل قر يبةٌ رغم سعة الفجوة بين الدال والمدلول، فالشاعر إنما أراد بهذا الانزياح تصوير الألم الذي كان يعيشه في خضمِّ تساؤلاته عن الحياة، فقد كان إنساناً ضائعاً، يبحث عن الحقيقة، لكنّ محاولاته تبوء بالفشل، فترك هذا الشيء في نفسه حالةً من عدم البؤس وعدم التوازن، فهو يبحث عن قيمة الوجود وأسرار مفادها أنّ الإنسان لن يعرف الآخر، إلا بعد معرفته لنفسه، فمن هذه النفس سينطلق إلى اكتشاف ما حوله وفكِّ أسراره، ولذا فإنّ (الفرح المكبَّل) تعبيرٌ عن ضياع الذات وانغلاقها عن تحرير نفسها، إلاّ أنها في النهاية حرّرت نفسها من قيود الأوهام والانهزامات، لتواجه معطيات الحياة بثباتٍ وتفاؤل.

وفي قصيدة (شواهد) التي يخاطب الشاعر فيها الذات الإلهيّة، في جوٍّ صوفيٍّ مفعمٍ بالابتهال والتضرُّع، نجد انزياحاً آخر ذا دلالةٍ فلسفيّة عميقة؛ إذ يقول:

"فمتى ستبحثُ هذه الأجساد
عن توتٍ
يُغطّي عورة السَّوءٰات
حين يغادر الزمن المجرَّح بالخطايا
دقة التوقيت في الساعات
ثم يدلج في غياهيب الفضاء

---

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص17.

ويقتفي أثراً
ترصَّدَ في شريط الذاكره
ومتى سأبصرني
يغطيني رضاك"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (الزمن المجرَّح)، والمعروف أنّ الجرح أو الجراح، لا تحلُّ إلاّ فيما كان متجسِّداً، وأمّا الزمن فهو معطىً كونيٌّ كما ذكرنا من قبل، وهو لا يتجسَّد؛ فكيف يكون جريحاً أو مجرَّحاً على حدِّ قول الشاعر؟!، ولكننا وبالرغم من هذه الفجوة الكبيرة سنحدّد درجة التأويل منها؛ حيثُ إنّ الجراح تمثل حالة من التشوُّه والألم، كما أنّها تـ متِّل في صيغتها المبالغة هنا، درجة المأساة التي وصل لها هذا الزمن، والجرح يحمل معنى العمق في حدوثه، ولهذا فإنّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح إلى بيان حالة التشوُّه والانكسار التي وصلت إليها بعض نفوس البشر من الذنوب والمعاصي، بل وتمادت فيها؛ إذ إن صيغة التجريح تمثل هذا التمادي في ارتكابها، كما أنّ مساحة العمق التي يحملها الجرح تصوِّر انغلاق هذه النفوس عن التوبة والاستقامة، كما وتصوِّرُ الوقت الذي كانت تقطعه بعيداً عن ذكر الله وطاعته، ومن هنا فالزمن محتوىً للمكان والإنسان والقيم، وعلى هذا الأساس حلَّلنا هذه الرؤية في فنِّيَّتها.

ولننظر الآن إلى قصيدة (عترافات الزمن الحاضر)، وهذا الانزياح ذو التقنية العالية التي تحمل من الدلالة ما تحمل، وهو في هذا النّصّ يتحدّث عن فلسطين المحتلة وما حلَّ بها من هوانٍ واضطهاد.

"يا امرأةً واقفةً فوق مياه البحر
تغنِّين الكلمات المجروحه
تاهت قافلة الأحباب
في قلب الصحراء المبحوحه"[2].

---

(1) ضمرة، عرس الروح، ص57.

(2) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص92.

إنّ الانزياح المتمثل في النص السابق هو في قوله (الصحراء المبحوحة)؛ فالمعروف أنّ البُحَّة هي عارضٌ مرضيٌّ يصيب صوت الإنسان غالباً، فهذا هو المألوف لدينا، إلاّ أنّ الشاعر يكسرُ توقُّعاتنا، عندما يسندُ هذه الصفة إلى (الصحراء)، والمعروف أنّ الصحراء لا صوت لها، فهي جمادٌ يمثِّل جانباً من جوانب الطبيعة، إلاّ أنّها لا تتكلّم، فكيف تُصابُ بالبُحَّة إذن؟ !، ولا شكّ أنّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح، تصوير حالة الكبت والضغوطات السياسيّة التي تتعرّض لها الأمّة العربيّة التي تجسِّدها رمزية الصحراء، هذه الأمّة التي تُهمّش مطالبها إزاء تحرير فلسطين وطرد اليهود منها، وهذه البُحَّة إشارةٌ إلى تجاهل الغرب لتلك المطالبات، وإلى إعراضه عن النظر في مضمونها، ومن هنا فنداءُ هذه الأمّة يزداد ليكبر معه شرخ صوتها الذي بدا يضعف تدريجيّاً، ليصل إلى درجةٍ من الذبول والانحطام، وبما أنّ البحَّة تشير إلى تقطع الصوت، فهي أيضاً تشير إلى تشتت كلمة العرب التي لن تتوحّد إلاّ بتوحُّد صفوفهم، فلكي يسمع الصوت لا بُدَّ من موقفٍ صارمٍ يدفعه بقوَّة، وهاهي المرأة؛ أي فلسطين تنتظر قافلة التحرير عائدةً من صوتهم الواحد!!.

وتطالعنا قصيدة (أفول السَّراب) بانزياحٍ جميل ذي دلالة فنيّة هادفة، وهو في هذه القصيدة يتحدث كذلك عن فلسطين التي تقبع تحت نير الاحتلال، ونيرانه التي تجتاحها كلَّ يوم، إذ يقول:

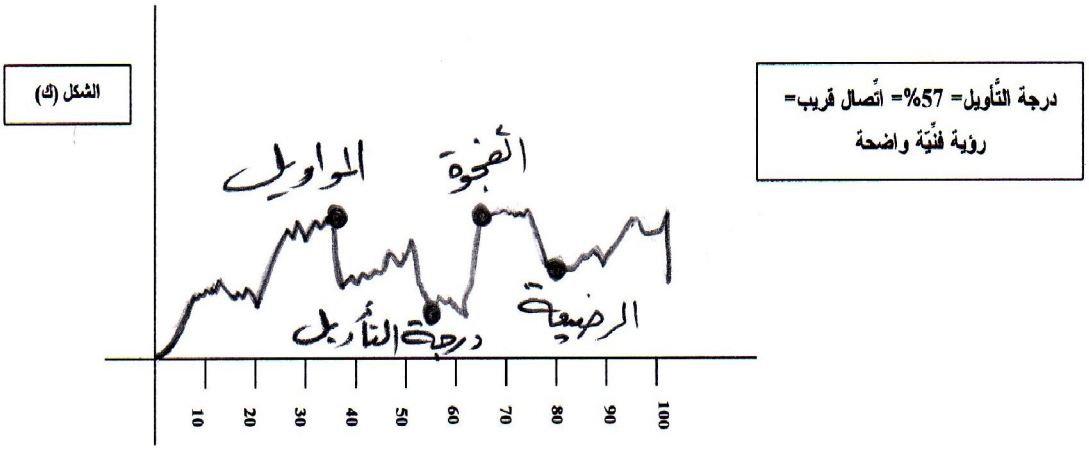
"ساءلت هذا الليل
عن سرِّ الحداد
فجاءت الطَّلقات
تجتثُّ المواويل الرضيعة
بين أحضان الرموش النوَّم
والحرب ما بدأت
فكيف سنزرع الحنُّون
في الساحات
والآفاق ضائقةٌ

بأوحال الغزاة

وما تراكم من غثاء السيل

في هذا الزمان المُبهم"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (لمواويل الرَّضيعة)، فالفجوة كبيرة، إلاّ أنّ درجة التأويل قريبة؛ فحقّاً أنّ الرضاعة لا تكون إلاّ للكائن الحيِّ كالإنسان، أو الثَّديَّات من الحيوان، وأنّ المواويل هي عبارةٌ عن منظومةٍ من الأغاني وليست كائناً حيَّاً يولد ويرضع، إلاّ أنّ المواويل بطبيعتها تمثل مقدماتٍ قصيرة لما سيغنَّى ويُطال في غنائه؛ فصغر حجمها مقاربٌ لهيئة الرضيع، كما أنّها تكتمل في صورتها بالألحان التي تؤدَّى بها، واللحن بمثابة مصدر إرضاعٍ لها كي تنمو وتتشكل، فهذا تقاربها العنصريّ، أمّا بالنسبة لتقاربها الدلاليّ، فإننا قائلون بأنّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح التعبير عن حالة القتل والتشريد التي يتعرَّض لها أطفال فلسطين في كافة أعمارهم، وأنّ الكيان الصهيونيَّ ذو وحشيَّةٍ لا تُفرّق بين صغيرٍ أو كبير وأنّه متجرِّدٌ من كُلِّ قيم الإنسانيّة والرحمة؛ فالمواويل إذن هي أولئك الرُّضع من أطفال فلسطين الذين تسفك دمائهم كُلَّ يوم، ومن هنا لا بُدّ من الإشارة أنّ الشاعر يريدُ أن يقول بأنّ هؤلاء اليهود يقتلون هذه المواويل (الأطفال) لكي لا تكبر غداً وتصبح أغنيةً مُمتدَّة للمقاومة والتحرير، ومن هنا تتجلّى درجة التأويل، انظر الشكل (ك):



(1) ضمرة، وجع النخيل، ص118.

ولننظر إلى قصيدة (أقمار بيروت) التي يصوِّر فيها حالة ا لقمع الصهيونيِّ التي تتعرض لها بيروت وعن صُمودها في وجه هذا القمع وتحطيمه، يقول:

"بيروت عاشقةٌ
تحبُّ الليل في كُلِّ الفصول
بين الرصاصة والزنابق
مسرح الزمن المكثّف بالحكايا
عن دورة اللغة الجديدة
في الجراح وفي الضحايا
وعن التحوُّل في الرِّمال الخائفة
فتنفّسي بحراً
وأغنيةً
وأقماراً تبدِّد ظلمة الحلم الجميل"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق ماثلٌ في قوله (الرمال الخائفة)، والمعروف أنّ الخوف هو شعورٌ نفسيٌّ يصيب الإنسان والحيوان، أمّا أن يصيب الرمال فهذا ممّا لم نعهده؛ لأنّ الرِّمال من الجمادات التي لا تملك أيَّ وعي أو شعور، فكيف تخاف إذن؟؟!، ولكنَّنا إذا أمعنا في الانزياح قليلاً تراءى لنا أنّ ثمّة روابط تكوينيّة تجمع بين الدّال والمدلول؛ حيث إنّ الرمال تعبِّر عن الاضطراب ساعة تحرُّكها، وكذلك هو أثر الخوف في الإنسان، كما أنّ هيئة الرمل المتكومة، تشبه إلى حدٍّ مماث ل هيئة الإنسان الخائف، كما أنّ الرمال تعبّر عن حالة التشويش والغموض لحظة هبوبها، وكذلك هو الخوف يفقد صاحبه صفة الوعي والإدراك بسبب الاضطراب الذي يتركه، والمهمُّ هنا أنّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح التعبير عن (مصير بيروت الذي تحيطه نيران العدوّ من كلّ جانب)، وعن حالة الفوضى والدَّمار التي يبثّها العدوّ في أرجائها، ليشلَّها عن المقاومة والصمود، تماماً كما يغرق الإنسان في الرمال المتحركة، التي هي رمال الخوف المشار إليها في هذا الانزياح، لكنَّ بيروت

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص85.

تبدِّدُ هذه الرمال وتخرج منها كزهرةٍ مورقةٍ تتنفس الحريّة والنصر، كما يتّضح من السياق.

ويُطالعنا هذا المقطع من ديوان (حفيد شوق)؛ حيث يحتوي انزياحاً ذا رؤيةٍ فنيّةٍ راقية، تُعبّر عن عشقه الصوفيِّ للخالق عزَّ وجلّ، إذ يقول:

"على حدود الشوق
كنتُ أسائل واقفاً بصحبة الأصيل
أُسائل الزمان عن أيامي النحيلة
وأين تمضي...
في رحيلها الثقيل؟
وأين مستقرّها البعيد
وكلّما ساءلته...
تشيرُ نحو داخلي
من داخلي
أصابع المجهول
أقول: مثل ما تقول
أنا هنا...
ودورتي الإشراقُ والأفول"[1].

إنّ الانزياح في النص السابق في قوله (أيّامي النحيلة)، والمعروف أنّ صفة النحول إنّما تكون للشيء المرئيّ من جسدٍ أو مادَّةٍ، أمّا أن توصف بها الأيّام، فذلك مما لم نألفه، فهي ليست من جنسها المعجميّ، والحقيقة أنّ درجة التأويل واضحةٌ بالرغم من سعة الفجوة العالية بين الدَّالّ والمدلول، إذ إنّ الشاعر قصد من وراء هذا الانزياح إلى التعبير عن حالة الانقطاع الروحيّ الـ ذي يحياها الشاعر في محبّته لله تعالى، هذه المحبّة التي جعلته يشعر بأنّ الأيّام التي يقضيها في عبادة الله وطاعته، لا تكفي في سبيل مرضاته والوصول إلى مطالع إشراقه، وأنّ محبّته لله ما زالت ناقصةً وتحتاج إلى بذلٍ أكثر طاعةً في قربِهِ، ولهذا فهو يحاول أن يشبع أ يَّامه

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص38.

وأوقاته بمزيدٍ من التجلّي والصفاء مع معشوقه (الله تعالى)، بحيث لا يشعر بالفراغ الذي يملأ عليه حياته، وهذا الفراغ هو ما عناه بـ (النحيلة)، إنّه يريد أن يسُدَّ هذا النحول بزيادة إخلاصه لله، إلى أن يصل إلى درجةٍ لا يشعر بها بوطأة الزّمن، فتقصيره في عشق الخالق هو الذي صوّر تشكيل الزمن في نفسه.

2.3 الانزياح التركيبيّ:

لقد ذكرنا من قبل أنّ الانزياح التركيبيّ هو ذلك الذي يمسُّ التركيب النحويَّ من تقديم وتأخير وحذفٍ للمسند أو المسند إليه أو الالتفات أو الاعتراض، "ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقةٍ في الرّ بط بين الدَّوالّ بعضها ببعضٍ في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرَّر أن تركيب العبارة الأدبيّة عامّةً والشعريّة منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العاديّ أو في النثر العلميِّ: فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفراداً وتركيباً من كُلّ ميِّزةٍ أو قيمة جمالية فإنّ العبارة الأدبيّة أو التركيب الأدبيّ قابلٌ لأن يحمل في كُلِّ علاقةٍ من علاقاته قيمةً أو قيماً جماليّة، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليَّاً بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبُّوء بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن، ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقِّي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد"[1].

وبالطبع فإنّ انزياح التركيب النّحويّ، إنّما هو صورةٌ لتطلع اللغة إلى آفاق أوسع تختزل فيها كثيراً من التعابير والمضامين التي لا تكتمل في معناها إلاّ بتعدُّد مجالاتها اللغويّة، فكما أنّ الألوان المفككة تعطي أكثر من مشهدٍ إذا ما أعيد تنسيقها، فكذلك اللغة تزدادُ حيويّةً ونشاطاً إذا ما قدِّر لمكوِّناتها التركيبيّة والأسلوبيّة أن تغيّر من مواضع تفاعلها إلى مواضع تكتسب فيها عمقاً دلاليَّاً يدهش القارئ ويجتذب تفكيره بالتحليل بدلاً من الأخذ البسيط للمعنى، ومن هذا الجانب تقول (خيرة حمّر العين): "وكلما ضاقت قواعد النحو، تطلّع الشعر إلى آفاقٍ أرحب تضمن له ضروباً من الاستعمالات غير المألوفة؛ لمقدرة الأساليب المنزاحة على إحداث التأثير وجلب

---

(1) ويس، أحمد محمد . (2005م) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، ط 1، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص120.

التأمُّل والإنصات، ممّا نجم عنه تنوُّعٌ في الا بتكار يرجع إلى قدرة اللغة الشعريّة على استحداث الصِّيغ وإخراجها على غير ما وضع لها من أحكام، وعلى الرغم من ذلك فإنّ البلاغة لم تكفَّ عن اعتبار النظام الشعريّ جزءاً من النظام اللغويّ العام"[1]ومن البديهيّ أن نعدَّ هذا الانزياح خلقاً فعَّالاً لمصلحة التركيب النّحويّ؛ فالتركيب النحويّ ليس قاعدةً ثابتةً فحسب، بل وضعٌ يستوجب التحوُّل والنموَّ؛ حيث يتعاضد المعنى واللفظ في فائدتين معاً، فائدة النحو وفائدة البلاغة، وهكذا يتحقق تطور اللغة بما يوافق روح الشعر وتجليّاته البلاغيّة، وقد أشار ياكبسون إلى ذلك حين عرَّف الشعر بأنه:عنفٌ منظمٌ مقترفٌ بحقِّ الكلام العاديِّ "[2]. ومن هنا يكتسب الشعر قيمةً عاليةً بتضافر التركيب النحويّ مع غاياته ومدلولاته التي لا تستغني بمكانٍ عن رُخص اللغة تجاهه، ولذا يكتسب الانزياح التركيبيّ في إطار هذه التحوُّلات قيمةً فنيّةً شعريّةً إلى جانب قيمته النحوية، وتتمثل هذه القيمة الغنية في "أنّ ثمّة تركيباً يحمل من الفاعليّة والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيبٌ آخر، إذا ما كان أحدُهما قريباً من المعيار أكثر من الآخر، وكلّما ابتعد التركيب عن المعيار حقَّق شعريّةً أوسع، شريطة أن لا يخرج على مواضعات اللغة خروجاً نهائيّاً، بحيث يدمِّر أنظمتها بحجّة الشعريّة "[3]. ولا شكَّ أنّ الخروج المتقن على اللغة إنما يكون لإرضاء الطرفين النحويّ والمعنويّ، ليخلقا مؤثراً وجدانيّاً واحداً في أبعاده وتقاطعاته الشعريّة ليتسنّى للشاعر تشكيل رؤيته بانزياحٍ ناجحٍ لا يكون صورةً لضرورة شعريّة وإنّما ترسيخٌ لشعريّةٍ مموسقةٍ على جميع جهاتها لفظاً ومعنىً وإيقاعاً، بما يكون توافقاً مع إطار موجبات اللغة النحويّة، فمثلاً يقول رمضان صادق : "وعلى

---

(1)حُمَّر العين، خيرة. (2001م). شعريّة الانزياح، دراسة في جماليات العدول، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر والتوزيع، إربد، ص24.

(2)جفرسون، آن؛ روبي، ديفيد . (1992م)النظريّة الأدبيّة الحديثة، ترجمة : سمير مسعود، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص58.

(3) الرواشدة، سامح . (2003م). قصيدة "إسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبيّ وجمالياته)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الأردنيّة، المجلد 30، العدد3، ص468.

الرغم من أنّ هذا المؤثر الوجدانيّ "الوظيفة الشعريّة" يشكل الغاية القصوى التي يرتجيها المبدعُ من وراء الانزياح التركيبيّ وغيره من الانزياحات الأخرى، إلاّ أنّ تحقُّقه لن يكون على حساب الدلالة؛ لأنّ المبدع عندما يتجاوز الإطار الثابت النّفعي للغة يظلّ حريصاً على تحقيق الهدف التأثيريّ والإيصاليّ في وقتٍ معاً "[1]. وعلى سابق توضيحنا، فإنّ أولى ما سـ ندرسه من أوجه الانزياح التركيبيّ لدى الشاعر محمد ضمرة، هي شعريّة التقديم والتأخير، ومن ثمّ الحذف ويليه الالتفات، أما عنصر (الاعتراض)، فهذا ممَّا لم يتجلَّ ظاهرةً في شعرهِ، ولذلك فإنّنا عازمون على دراسة هذه الثلاثة فقط، آخذين بعين الاعتبار التوضيح لمفاهيمها ومحاور أساليبها في الشعر، وتشريح المرأى الفنيِّ لها للوصول سوياً إلى حقيقة التجربة المبثوثة في النص، وأهم تماهياتها الإنسانية عمقاً ودلالةً:

1.2.3 التقديم والتأخير:

"يمثل التقديم والتأخير واحداً من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضاً نفسياً ودلالياً، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحاً أسلوبياً خاصاً، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياقٍ جديد وعلاقة متميزة، فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري "[2]. لأن "نظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار، ومن خلاله يحدث التمايز بين المنشئين للغة، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل حدة مع صاحبتها، ومراعاة ما يستبقها من تقديم أو تأخير أو حذف أو إظهار أو إضمار أو سوى ذلك "[3]. ومن هنا يكون التركيب

---

(1) صادق، رمضان. (1998م). شعر عُمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، (د.ط)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ص113، 114.

(2) الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل . (2004م). البُنى الأسلوبية في النص الشعري، ط 1، دار الحكمة، لندن، ص233.

(3) السُّد، نور الدين . (1993م). الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، جامعة الجزائر، ص142، نقلاً عن السابق، ص233، 234.

النحوي مساراً لإدخال المسند والمسند إليه إلى جماليّات في التقديم والتأخير، بمكمن قوتها لا شكلها، فهذا المنطلق الذي أدرك العلماء به شعرية اللغة الناجمة عن فهم الحقيقة الصحيحة للنحو من خلال دلالته لا بنيته التركيبية فقط، فمثلاً أدرك عبدالقاهر الجرجاني أن اللغة في نحوها مدعاة لتصور الأعماق العقلية للمفردات، في حالة أخرجناها من رتابة الالتزام بصورتها المتتالية التي عهدناها، فعمل على توضيح العلائق الشعرية لوظيفتها من الأسلوب والخطاب الإنساني، "وبهذا استطاع عبدالقاهر أن يدرك بغيته في التوفيق بين الشكل المادي للصياغة، والجانب العقلي للمعنى، عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية، بالنظر في الصور النحوية الظاهرة ومسبباتها الوظيفية، فالفاعل ليس فاعلاً لأنه مرفوع وقع بعد فعل، بل لأنه قام بالفعل، والمفعول لوقوع الفعل عليه، وهكذا لم يكن اهتمامه بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة "[1].

ولذا فالتقديم والتأخير تقنية تعطينا الدور الذي يلعبه النحو في إبراز الرؤية الفنية والإيقاعية للشعر، ومن هنا اكتسب أهميته الأسلوبية، ولا غرو في أن التقديم والتأخير يقودان إلى مدلولات النص الشعري، فحيناً يقدم المفعول به على الفاعل لبيان أهميته، أو للتنبيه أو للوصف، وكذلك هو الحال في باقي التراكيب اللغوية النحوية، تقدم وتأخر لمغزى معين في بطن الشاعر يستقرؤه المتلقي "وليس ذلك أمراً محتماً في كل تقديم ورد في موضعه، بل إن السياق قد يقتضي الحفاظ على تلك الأبعاد المكانية للصياغة، ما دام المعنى المفاد قد وُضّح من خلالها وأدّى إلى عملية التوصيل بشكلها المكتمل، فالترتيب ينبغي أن يكون صحيحاً "[2]. "فتقدم ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به

---

(1) عبدالمطلب، محمد . (1995م). قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ص62.

(2) عبدالمطلب، محمد. (1984م). جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، (د.ط)، مكتبة الحرية الحديثة، (د.م)، ص144.

أحسن، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق "[1]. فمثلاً يقول (محمد أبو موسى): "وقد يكون داعي التقديم هو أنّ التأخير قد يؤدي إلى لبسٍ يخل ببيان المعنى، كما ترى في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ﴾[2]. والمقدم هو قوله من آل فرعون وهو صفة رجل ولو أخره عن (يكتم إيمانه)، وقال: رجلٌ مؤمنٌ يكتم إيمانه من آل فرعون؛ لتوهم أنه متعلق بيكتم، وأنه ليس صفة الرجل، فلا يُفهم أن الرجل من آل فرعون "[3]. ونستنتج من هذا الكلام، أن التقديم والتأخير يكونان أيضاً لإزالة اللبس، كما يكونان للتحقير أو التعظيم أو الترسيخ الذهني للفكرة، وكلٌّ حسب سياقه ومدلولات الفكرة المطروحة في نصه المنتظم فيه.

ولا بد أن نذكر من أن التقديم والتأخير لا يقعان في وسط المعنى الشعري فحسب، وإنما يقعان في آخره فإنّ كل تقديم وتأخير في نهاية البيت الشعري يؤدي وظيفتين: الأولى: إذ يلعب الشاعر بتغيير النسق دوراً في الدلالة المطروحة، الأخرى: صوتية تتمثل في الحفاظ على قافية البيت، ولا شك أن الوظيفتين لا تنفصلان، بل لهما دورٌ واحدٌ في بنية الدلالة النصية، من ذلك قول الفرزدق:

(إذا اقتسم الناس الفعال وجدتنا لنا مقدحا مجدٍ وللناس مقدحُ)[4].

فهاهو يقيم نمطين من صور التقديم، أحدهما في حشو البيت (لنا مقدحا مجد) ثمّ يأتي بالآخر فيجعله قفلاً للبيت "وللناس مقدح"، فانظر حرص الشاعر على تخصيص معاني السيادة والتقدُّم وقصرها على نفسه وعلى قومه، إن مجدهم ذو سمت مخصوص لا يقاربه مجد قوم آخرين، ثم حرصه على قافية البيت الحائية ونحن لم

---

(1) العسكري، أبو هلال . (1984م). الصناعتين، تحقيق : مفيد قميحة، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص145.

(2) سورة غافر، الآية28.

(3) أبو موسى، محمد محمد . (2004م). خصائص التركيب، ط 6، مكتبة وهبة، القاهرة، ص369.

(4) الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة . (1983م). الديوان، ضبط معانيه وشروحه وأكملها : إيليا الحاوي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص213.

نجد اضطراراً من لدن الشاعر ولا تكلفاً في ذلك، وتلك ميزة الشاعر الذي يملك اللغة ويملك مفرداتها"[1].

وهكذا تتجلى (ظاهرة التقديم والتأخير) في الشعر مبرزةً المغزى الذي بنى الشاعر على أ ساسه ترتيب العناصر اللغوية في نصه الشعري، وبذلك الترتيب المدروس تتراءى المناحي المعنوية لرؤيته الشعرية التي يأخذ بها المتلقي إلى الكشف والتحليل، وهذا ما سنجده لدى (محمد ضمرة) في ظاهرة التقديم والتأخير، مستشرفين تمظهرات الغاية منها، وأولى النماذج التي سنستجلي فيها تلك الظاهرة في شعره، هي قصيدة (النشيد الصاعد)؛ حيث يقول:

"لدمي النشيد
وللبلاد قصيدتي
ولك الغمام
وبسمة قدرية
تعلو
فتورق واحة
منذورة لهوى السلام
لك نكهة الشعر المعتق
في خوابي الصدر
حين يلج بالأحلام"[2].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قام بتقديم الخبر الذي جاء شبه جملةٍ على المبتدأ وهو (النشيد)، ولعلّه بهذا التقديم أراد أن يسلط الضوء على دور التضحية والشهادة التي يمثلها (الدم) في نيل الحرية وترسيخ معاني البطولة والفخار، وأنّ أي نشيد يمجد الوطن ويسمو بتاريخه إنما هو من وحي دماء أبنائه الذين صنعوا له ركائز ذلك المجد وتجلياته، وسطروا كرامته بالشهادة في سبيله.

---

(1) الدسوقي، محمد. (2009م)البنية اللغوية في النص الشعري، ط 1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، ص27، 28.

(2) ضمرة، وجع النخيل، ص7، 8.

كما ونلحظ في النص السابق تقديم الشاعر للخبر شبه الجملة (لك) على المبتدأ (الغمام)، وهذا إن دلّ على شيءٍ إنّما يدلّ على الحماس الشديد الذي يكنّه الشاعر لوطنه متمثلاً بالانتماء والرغبة الصادقة في افتدائه، كما ويدل ذلك التقديم على أن وطنه مبعث الخصب والنماء في الغمام الذي يحوم فوق سفوحه، ولعلّ ذلك الغمام رمزٌ للصمود والقوّة الذين لا ينبعثان إلا من وطنٍ عصيٍّ على الأعداء.

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر (محمد ضمرة) قصيدة (بئر السرير)، حيث يقول:

"محتشداً بهواي المثقل بالحب
أدخل كل صباح يوماً
أرخى للشمس جناحيه
وحوّم فوق تلال الضوء
مفتوناً بالسرّ الكامن
في أدغالي
يُقرئني في محراب الكون نشيداً
لا يفهمه إلا من يمشي
في سرداب الصمت...."[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قام بتقديم (الحال) محتشداً على عامله (أدخل) وهو الفعل هنا، فالأصل في الجملة (أدخل محتشداً بهواي المثقل بالحب كل صباح يوماً)، إلا أنّ هذا التقديم للحال، إنما يدل على الفيض الروحيّ الذي يحياه الشاعر في حضرة الله، وأن هذا الفيض في محبته، سابقٌ لكل أفعاله تجاهه، فهو محتشدٌ بالحب من قبل أن يقوم بالامتثال في قربه، دلالةً على الاستعداد الدائم للقاء المعشوق بأحاسيسه أولاً ثم بأفعاله ثانياً، كما وأنه له دلالةً على الاتصال اللائق للتجلّي في دروب المعشوق في أيٍّ وقتٍ قد يباغته الشوق والارتقاء إليه.

وفي قصيدة "انتحرت أربع سنواتٍ" نجد كذلك تقديماً وتأخيراً له دلالته المضيئة للنص؛ حيث يقول:

---

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص142.

"بالأمس بكينا ماضينا
واليوم بكينا ما فات
وغداً لا ندري ما نبكي
يا صحبي لا أقدر أن أحكي
فاليوم شربت البحر بأسماكه
وأكلت الصبر بأشواكه"[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قام بتقديم ظرف الزمان (اليوم) على عامله وهو الفعل (بكى)، وهذا له من الدلالة الكثير؛ حيث إنّ هذا الظرف يدلّ على الزمن الحاضر المستمر، وتقديمه يشير إلى عمق المأساة التي أحاطت بحياة الإنسان الفلسطيني، حتى غدا أمسه حاضراً لا ينسى، يتمثّل له في كل لحظةٍ يمرُّ بها، حاملاً إليه مرارة الهزيمة وصورة الظلم التي عصفت ببلا ده وأهله، فهذا الحاضر إذن امتدادٌ للأمس الذي يطارده بالبكاء، بل إنه فاتحة بكاءه الدائم كلما أراد الحديث عن بلاده المغتصبة.

وبالنظير من هذا نجد الشاعر يقدم ظرف الزمان (غداً) على عامله وهو الفعل (نعرو) ليس إنّما يدل بمكان على أن مستقبل الإنسان الفلسطيني أ صبح هو الآخر مدعاة للأسى والاضطهاد حتى من قبل قدومه، وكأنّ الشاعر يستقرؤ لنا الأحداث الصعبة التي يتربصها العدو الصهيوني بفلسطين من احتلالٍ وقتل وتشريد، وبذلك يجسّد عمق الخطر المحيط بها في الأيام القادمة، وأننا ينبغي بدلاً من البكاء والحيرة، الاستعداد لمواج هة التحديات التي ستعصف بالأرض المحتلة بالتهيّؤ عسكرياً ونفسيّاً.

وفي قصيدة "أغرقني التراب" نجد تقديماً للمفعول به على الفعل والفاعل، وهو في هذه القصيدة يخاطب والده الذي مات وترك شرخاً أليماً في حياته، فلم يتصور فراقه يوماً حتى آذنت الدنيا بما كان يخشاه من هذا الفراق:

"هبةً منحتك عطر ناصيتي
وما اجترحت يداي

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص38.

وأظنّ أنّي ما ملكت
سوى حديد الصوت
يجرس في القلوب
برنّة دلّت عليّ
وصوّرتني في نِدايّ"[1].

نلاحظ في النص السابق أن الشاعر قدم المفعول به الأول (هبة) على فعله (منحتك) الذي أخذ مفعولاً ثانياً وهو (عطر) وهذا ا لتقديم لم يأت عبثاً، بل يشير إلى صورة الصفاء والوفاء الممتدين من الابن لأبيه، وإذا تمعنا في طبيعة الهبة التي يمنحها الابن لأبيه، سنصل إلى إنها متمثلة في (عطر ناصيته)، وهذه الجملة تعني دوام سجوده المستمر لله، مستغفراً لأبيه داعياً له بالرحمة في كل صلاة يؤديها، فحبه لأبيه عطاءٌ يتقدّم كلّ لحظات المكان الذي يحلّ فيه، ويتجلّى في رحابه، وبالتالي التمثل المستمر لصورة أبيه في نفسه، حتى تبوّأ منها كل هذا العطاء ترحُّماً واستغفاراً.

وهاهي قصيدة (فجر البياض) تطالعنا، بتقديم الفاعل على فعله، والشاعر فيها يخاطب فيها الأ مة العربية التي لم تعد تملك القوة والإرادة للدفاع عن نفسها والحفاظ على أهلها:

"صمٌّ وبكم وأبصار مغلَّقةٌ والوهنُ حط بألباب بها عطب
فهل تعاتب قوماً ما بهم عصبٌ حيٌّ يحسُّ، وهل يجدي بهم عتب "[2].

في النص السابق، تقديمٌ للفاعل (وهن) على الفعل (حط)، وهذا التقديم له من الرؤية الفنية ما له، فعندما وصف القوم بأنهم صم بكم وأبصارهم عمياء، فإن ذلك الوصف وافق تقديمه للفاعل (وهن) ليدل على مرحلة الضياع والضعف التي وصلت إليه أمتنا العربية، وأنها مرحلة متقدمة سرعت بانكسارها وتشتت قواها أمام العدو، عندما تخلت عن مبادئ الوحدة والإحساس بالمسؤولية تجاه قضاياها وحقوق أهلها،

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص66.
(2) ضمرة، عرس الروح، ص65.

إنه بذلك التقديم يريد أن يضعنا أمام الواقع الذي تعيشه الأمة العربيـــة بعيـــداً عـــن التسلسل في الخطاب، بل بصورة مباشرة تمثل الحقيقة التي ما من مهربٍ من تقبلها، إنها حقيقة التهاوي الحضاري والنفسي لأمةٍ غر قت في ظـــلام جحودهـــا وتنكرهـــا للأحداث من حولها.

ولتنظر الآن إلى قصيدة (أجنحة الخواطر)، التي جاءت مترجمةً رحلة الـــشاعر في حواره مع الكون وموجوداته، والتي تفسر لنا رؤيته الملفعة بالأمل والتحدي، هذه القصيدة التي نلحظ فيها تقديماً للمفعول به على الفاعل، هذا التقديم الذي جاء داعمـــاً هذه الرؤية لديه:

"أنا الماشي
على شوكٍ
إلى الأشواق
حيث تضيئني فرحاً
يُسلِّي رحلةً
ما شلّها طول المسافة
أو غزا أفياء خضرتها الجراد..."[1].

لقد قدم الشاعر في النص السابق المفعول به (أفياء) علـــى الفاعـــل (الجـــراد)، والأصل في ترتيب الجملة هو (أو غزا الجراد أفياء خضرتها)، ولعلّ هـــذا التقـــديم للمفعول به (أفياء) إشارة توحي بثبات الشاعر على تحديه وتصميمه على الاستمرار في رحلته مع مواجهة الحياة بجميع مصاعبها؛ فالأفيـــاء تحمـــل معنـــى الخـــصب والجمال، وهذه تعكس شعوره المليء بالتفاؤل والقوة، ومن هنا أخّر الفاعل (الجراد) لكي يخبرنا بأنّ رحلته منذ البداية مدعاة للخير والأمل، وأنّ لا مكان لليأس في قلبه، فهو يريد أن يشوقنا لنشاركه رحلته هذه في جو من المغـــامرة وفهـــم لـــذة الحيـــاة بالمواجهة لا بالهروب والتقاعس.

وتطالعنا قصيدة (جسر المراحل) بتقديم (اسم كان) عليها لدلالةٍ تخـــدم الـــ نصَّ وتوضح رؤيته، إذ يقول:

---

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص21.

"والموت كان يعدُّ موكبه
ليدخل في صفوف الداخلين
يمشي
وتمشي في العروق
عصارة الثأر الدفين
لن تسكنوا
بين الغصون
وبين أحلام الورق
فحدود مملكتي أرق..." [1].

في النص السابق قام الشاعر بتقديم اسم "كان" عليها، وهو الموت، والأصل في الجملة (وكان الموت يعد موكبه،) إلا أن لهذا التقديم دلالة في رؤية الشاعر، حيث إن (كان) فعل ماض ناقص، وسميت بذلك لأنّ لا فاعل لها، ومن هنا قام الشاعر بتقديم اسمها عليها، ليدلل على أن الموت الذي يعيشه الشعب الفلسطيني متجدد ومستمر، وأن صانعه معروفٌ وظاهر وهو العدو الصهيوني، ولذا فإنه يشير بذلك إلى جسامة الحالة التي تعصف بالواقع الفلسطيني من قتل وموت، وأن لا مناص من مواجهة هذا الموت بعدما عُرف صاحبه، فالتقديم للموت يحمل معنى التهويل والحث على المقاومة والانتقام من العدو.

وهاهي قصيدة (ترانيم العبور)، تطالعنا بدلالة جديدة للتقديم والتأخير، والشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن مأساة الإنسان الفلسطيني الذي أبعد عن وطنه، ثم عاد إليه في لحظةٍ من اللحظات، حاملاً أحزانه وآلامه معه ليروي لهذا الوطن قصته معها وما لقيه من مصاعب في بعده عنه:

"في كل درب من دماك خرائط
سالت وظلت بالشهادة تقطر"
"كم حائطٍ أسندت ظهرك ظهره

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص12، 13.

تشكو لربك من بعهدك يغدر"[1]

في النص السابق يقدم الشاعر الخبر الذي جاء شبه جملة وهو (في كل درب) على المبتدأ (خرائط)؛ فالأصل في البيت: (خرائطٌ من دماك في كل دربٍ)، إلاّ أنّ الشاعر قدّم الخبر (في كلِّ دربٍ) ليشير إلى الثمن الذي يدفعه الإنسان الفلسطيني كلّ يومٍ في سبيل نيل حريته وصون كرامته، وهو دمه الذي انتشر في كلِّ مكان وأصبح هويّةً لموته؛ فأسلوب التوكيد (كلّ) إنّما تقدّم ليشير إلى عمق الجراح التي تنتاب هذا الإنسان، وإلى المسلسل الدموي الذي يتكرّر معه في كلِّ مكان يحلّ فيه حتى شمل جميع تفاصيل حياته، وأصبح الفاتحة لدروبه كلّما سار فيها حاملاً أحلامه بالعودة والحريّة، ولذا فإنّ الشاعر أراد أن يضعنا أمام الموضوع الرئيس للبيت، وهو الثمن الذي يدفعه الفلسطينيّ غالياً في سبيل وطنه وهذا الثمن هو دمه الذي ملأ أرجاء المكان عابقاً بالشهادة.

ولننظر إلى قصيدة (ظلال امرأة)؛ حيث نجد فيها كذلك تقديماً لشبه الجملة على عاملها، وهو في هذه القصيدة يتحدّث عن حبّه لمحبوبته ومكانتها في قلبه:

"على شجري
رفرفت بالدّلال
وألقت حبيبات سُكّرها
فوق ناري
لتشرق شمسي على ريشها
وضوئي يرتبُ فيها بياض الجمال"[2].

في النصّ السابق قدّم الشاعر شبه الجملة (على شجري) على عاملها الذي تتعلّق به وهو الفعل (رفرفت)؛ فأصل الجملة في اللغة المعياريّة هو : "رفرفت بالدلال على شجري)، إلاّ أنّ الشاعر أراد من وراء هذا التقديم الإشارة إلى المكانة العالية التي احتلتها هذه المحبوبة من قلبه؛ فالشجر يحمل معنى العلوّ والتجذّر في الأعماق، ومن هنا أراد إبراز هذه المكانة في المقدّمة لجعلها دليلاً على عظمة هذا الحبّ وشدّة

(1) ضمرة، كأنّه فرحي، ص41.
(2) ضمرة، حفيد الشوق، ص92.

صدقه، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ الشجر يشير إلى امتداد الظلال حوله، ولـــذا فـــإنّ الشاعر بتقديمه يبرز كذلك تمثّل صورة محبوبته فـــي خيالـــه ، بحيـــث لا تفارقـــه، كالظّلال التي تتكوّن حول الشجر صباحاً مساءً، ومن هنا فالشاعر يعطينا الـــصورة الأولى لطبيعة حُبِّه من قبل أن يدخلنا في التفاصيل.

2.2.3 الحذف: "هو إسقاط بعض الكلام أو كلّه لدليل"[1]. وقد عقد عبدالقاهر الجرجانيّ فصلاً في الحذف قال فيه : "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شـــبيهٌ بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهـــذه جملـــة قـــد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر "[2]. ومن أبرز مظاهر الحذف في الشعر العربيّ وأشهرها ما يلي:

1. **حذف المسند إليه** : ويتصدّر حذف المسند إليه عن طريق الاســـتئناف أكثـــر مظاهر حذف المسند إليه، ومن ذلك قول الفرزدق:

"منازل كانت من أُناسٍ عهدتهم غطاريف مردٍ سادةٍ وأشايب"[3]

2. **حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق،** كقول الشاعر:

"غيّاً لباهلة التي شقيت بنا غيَّاً يكون لها كَغُلٍّ مُجلب"[4].

والتقدير "غوت غيَّاً".

3. **حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به،** كقول الشاعر:

"ليثاً كأنّ على يديه رحالةً جسد البراثن مؤجد الأظفار"[5]

والتقدير: لاقيت ليثاً.

---

(1) الزركشيّ، بدر الدين محمد بن عبدالله . (1957م). البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبـــو الفضل إبراهيم، ج3، (د.ط)، (د.د)، القاهرة، ص102.

(2) الجرجانيّ، عبدالقاهر . (1372هـــ).دلائل الإعجاز، ت محمد رشيد رضا، ط 5، القـــاهرة، ص112.

(3) الفرزدق، الديوان، ص63.

(4) المصدر نفسه، ص60.

(5) المصدر نفسه، ص426.

4. حذف حرف النداء، كقول الشاعر:

"فقلت لهم صبراً، كليبُ، فإنّه مقام كظاظٍ لا تتمّ حواملـه"[1]

والشاعر هنا أراد "يا كليب".

5. حذف حرف الجر، كقول الشاعر:

"فمنّا الذي اختير الرّجالَ سماحةً وخيراً إذا هبّ الرياح الزعازع"[2].

أي (من الرجال) فتعدّى الفعل إلى اثنين بدلاً من تعديه إلى مفعولٍ واحد.

6حذف جزء من الكلمة ويكون هذا على وجهين : أمّا الأوّل: فهو للترخيم وهو ما اقتصر على النداء، كقول الشاعر:

"يا وقع هلاّ سألت القوم ما حسبي إذا تلاقت عُرى ضفرٍ وأحقاب"[3].

فالشاعر هنا ينادي "وقعة" زوجته، فرخّم "يا وقع" وهو في مقام الفخر يتهاوى ويتبختر، فالمقام يستدعي المداعبة، فرخّم مغازلاً ومبيِّناً ثقته في نفسه وفي قومه.

أمّا الوجه الثاني : "فيتوافق مع طبيعة المعنى المطروح، فالحذف في اللفظ وثيق الصّلة بالمعنى"[4]، وهذا الوجه لا يدخل في الترخيم، كقول الشاعر:

"ولو لقيت الذي تُكنى بكنيته فاسطاع منك، أبا الأشبال لا نجحرا"[5].

فحذف الشاعر "التاء" من استطاع لتصير "اسطاع"، وهناك فرقٌ في المعنى بين اللفظين "فاسطاع" دالةٌ على جهد أقل ومحاولة أضعف من الأخرى، فالشاعر يصف شجاعة ممدوحه قائلاً : لو أنّ أسداً لقي أبا الأشبال "كنية ممدوحة" وحاول ولو بقليلٍ أن يضرّ هذا الممدوح، فإنهسيلجأ إلى الهرب والانجحار خوفاً منه، وأمّا إذا قال فاستطاع: ستصبح المحاولة أطول، ويكون الطمع في الهجوم على الممدوح أكثر، وبذلك يُصبح الأسد أجرأ والممدوح أقلُّ خيفةً له مما لو عبَّر باللفظة محذوفاً منها

---

(1) الفرزدق، الديوان، ص343.

(2) المصدر نفسه، ص71.

(3) المصدر نفسه، ص56.

(4) أبو موسى، خصائص التركيب، ص114.

(5) الفرزدق، الديوان، ص555.

"التلاءو"من هنا فإنّ الحذف كثيرةٌ أنواعه يستحيل إيرادها كلّها في هذا المقام "[1]. إلاّ أننا ندرك نوعاً جديداً للحذف في شعرنا الحديث وهو الفضاء البصري من تباعدٍ لبياض الصفحة أو تنقيط يدلُّ على المحذوف وكل له قيمته، وتأتي قيمة الحذف فيما أوردناه في أنه يشكّل "لبنةً في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي، وقد يستمدّ أهميّته من أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثمّ يفجّر في ذهن المتلقي شحنةً فكريّة، توقظ ذهنه، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود، ومن ثمة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقّي "[2]. ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليلٌ على المحذوف، فإنه لغوٌ من الحديث، لا يجوز بوجهٍ ولا سبَب "[3].

فإذا اتقن توظيفه كانَ مدعاةً لقوَّة النص وجماليَّاته بما يتركه من تفاعلٍ تفكيريٍّ بين المتلقي واللغة التي وظَّفَ فيها، وهذه القوَّة إنّما تكون مضمرَةً، وإضمارُها هو سرُّ جمال التقنية اللغويّة التي تكمن وراءَها، ولهذالتعّملُ شعريَّةُ الحذفِ على مستويين : مستوى الإحالة على المتلقي ومستوى (إشاري) يحضرُ فيه المشار بوصفهِ علامةً على مشارٍ إليه غائب، ويوحي بهذه العلامة با عتبارها تعملُ في الغياب فلا سبيل إليها إلاّ من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول ويخفي الدَّال تماشياً مع جماليَّة المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينةٍ ذهنيّة تدلُّ عليه، وفي هذا تأكيدٌ لبعدٍ آخر لشعريَّة الحذف التي تشتغل في الكمون الدلا ليّ، فليس الأمر بالنسبةِ للشاعر مجرَّد ترتيب كلمات في رُتبٍ محفوظة أو أعاد بلبلتها، إنّ طريق الشعر والشعريّة هو الإضمار، الذي تتجلّى من خلاله اللغةُ موحىً بها "[4]. وعلى هذا

---

(1) انظرالذسوقي، البنية اللغوية في النصّ الشعري، ص 51، 52، 55، 56، 59، 61، 62، 64.

(2)سليمان، فتح الله محمد . (1990م). الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، (د.ط)، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص139.

(3)بن الأثير، ضياء الدين . (1939م). المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، (د.ط)، (د.د)، ج2، القاهرة، ص279.

(4)حمَّر العين، شعريّة الانزياح، ص33، 34.

فإنّ الحذف يعدُّ تقنيةً ذهنية لتفاعل العقلِ وإشراكه في تقدير توقّعات وفضاءات النص "حيث استحضار المتلقِّي، ووضعه تحت طائلة الاختبارات الإدراكيَّة ... وإن كان هذا الاختبار مشروطاً –أيضاً- بحضور القرائن الدّالّة على المحذوف، سواءً أكانت بعيدة أم قريبة "[1]. ولذا فالحذف يعطي المتلقي متعةً أكثر في اقتناص معنى الألفاظ ورؤيتها الفنيّة التي صيغت من أجلها، أكثر من وجودها وحضورها اللغويّ "فكما أنَّ اكتمال عناصر الصياغة يدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقِّي اختراقها سريعاً إلى الناتج الدلاليِّ، فلا تحصُل للنفس لذّةٌ ولا ذوق بإدراك المعنى، أمّا الحذف فإنَّهُ يدخل البنية دائرة الكثافة، بحيث لا يخترقها المتلقِّي إلا بعد معاناةٍ، فيكون اكتساب المعنى شبيهاً باكتساب التصوُّر، فيزدادُ الكلامُ حسناً، وتزدادُ النفس لذّةً"[2]. وتتجلَّى اللَّذة في تحليل المقصود من وراء الحذف الماثل في النصِّ سواءً أكان بحذف كلمةٍ أو حرفٍ أو حتَّى بالنقاط الذي يمثِّلها الفضاء البصريُّ، فالمهمُّ إدراك المغزى الشعوريُّ والفنِّيِّ الذي أُسِّسَ على أساسه هذا الحذف، لنستطيع من خلاله تلمّس التجربة الشعريّة المطروحة، وهكذا واستناداً على ما قدّمناه من تنظيرٍ لتقنية الحذف، فإن أولى النماذج التي سندرسها في هذا الجانب لدى الشاعر محمد ضمرة، هي قصيدة (من سوَّاك راميا؟)، حيث يقول فيها:

وحْصاك قد فَلقت لفجرك دربَهُ ليمرَّ يبعثُ للحياة رواسيا
قد سنَّها ولَدٌ بأرضك أوَّلاً وبما ضربتَ علوت فيها ثانيا
حَجَرٌ يُسبِّحُ في يديكَ لربِّه وإذا رميتَ بِهِ يرتِّلُ تاليا"[3].

نلاحظ في الأبيات السابقة أنَّ ثمَّة حذفاً للمسند إليه، هذا الحذف الذي تجلَّى في البيت الأخير؛ حيث إنَّ الأصلَ في لفظة (حجر) أن يكون قبلها ضميرٌ، والتقدير (هو حَجَرٌ)، ولعلَّ الشاعر قام بحذف هذا الضمير ليؤكِّدَ على أهمِّ عنصرٍ في النِّضال الفلسطينيِّ، فهذا الحَجَرُ هو الذي يضيءُ دربَ المقاومة في وجهِ العدوِّ بما يحمل من

(1) عبدالمطَّلب، محمد . (1997م). البلاغة العربيّة "قراءةٌ أخرى"، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ص218، 221، 222.
(2) المصدر نفسه، ص227.
(3) ضمرة، عناوين الجذور، ص85، 86.

معاني الصمودِ والصَّلابَةِ، ولذا لم يحتج هذا الرمزُ الثوريِّ إلى أداةٍ تعرفُــهُ، لأنَّــه شاهدٌ على معاناة الشعب الفلسطينيِّ، ولذا قام الشاعر بإظهاره فجــأةً دون ضــمير يعرفُهُ ليدُلَّ على صحوةِ هذا الشعبِ واستعدادِهِ لردعِ أيِّ كيدٍ يحيكه العدوُّ لأرضهم.

وفي قصيدة (كأنَّه فرحي)، نجد كذلك حذفاً للمسند إليه، يحملُ من الدلالةِ الكثير، إذ يقول:

"ساءلتُ نفسي في زوايا البوحِ
عَمَّا يطفئ الشُّحنات
في روحٍ يزنرها الغرام
مُتعطِّشٌ لندى الطهارَة
أستحلُّ نصاعة القَطَراتِ
تحتَ الضوء
أدخلُ في بياضِ القصدِ
حتى لا يؤرِّقني الحرامُ"[1].

لقد حذف الشاعر في النص السابق المسندَ إليه الذي جاء قبل لفظة (مــتعطِّش)، فالتقدير (أنا متعطشٌ)، ولعلَّ هذا الحذف جاءَ تعبيراً عن الاندفاع الشديد للشاعر في تعطُّشه إلى الطهارَةِ والارتقاء إلـ ى نور الله والنهل من معينه، كما ويدلُّ هذا الحذف على تصوير حالة الاتحاد السريع بين العاشق ومعشوقه فــي العُــرفِ الــصُّوفيُّ، وذوبان الأوَّل في محبَّة خالقِهِ، حيث يشعر بأنهما واحدٌ، ومن هنا جاء الحذف تدليلاً على تحقُّق هذا الاتحاد، بإلغاءِ الهويَّة الأولى للعا شق ودخوله مرحلــةً أعمــق فــي حضرة المعشوق، ولذا فإنَّ حذف الضمير (أنا)، كانَ أبلغ من وجودِهِ في تصوير هذا الاتحاد الروحيّ.

وتطالعنا قصيدة (ضيءُ أسوار الكلام) بحذف لعامل (الحال)، وهــي قــصيدةٌ بعثها الشاعر إلى صديقه القاص (محمود شقير) معبِّراً لــهُ عــن حُبِّــهِ وتـ قــديره لصداقته، إذ يقول:

"متزوِّداً بعطور ذاكرتي...

---

(1) ضمرة، كأنَّه فرحي، ص13، 14.

بما أبقت سنينٌ
تسكبُ الأفراح بين أصابعي
لغةً أعودُ
أجتاز ميقاتي طهوراً
لا تؤرقني الخطايا والوعودُ...."[1].

لقد قام الشاعر بحذف عامل الحال قبل لفظة (متزوِّداً)، والتقدير (أدخلُ متزوِّداً)، ولعلَّ الشاعر قامَ بحذف هذا العامل ليشيرُ إلى تجدُّد المحبَّةِ بينَه وبين هذا الصديق، بحيثُ يشعرنا أنَّ هذه الصداقَةَ ماثلةٌ في قلبِهِ، وحاضرَةٌ في جميع أوقاتِهِ، ويخبرنا بأنَّ هذا (التزوُّد) دليلٌ على علاقتهما الممتدَّة، وبعدها عن التصنُّع والرَّسميات؛ فحضورُ كُلٍّ منهما في نفس صاحبِهِ يأتي عفويَّاً مترفِّعاً عن النسيان وتقلُّبات الحياة، وبهذا تنمو صداقتهما من تلقاء نفسها من غير مقدِّماتٍ أو حَدَثٍ يدفعها، ولعلَّ هذا ما رمى إليه الشاعر هنا.

وتطالعنا قصيدة (حواريَّةُ الأرواح التائهة)، بحذف لأداة النداء، وهو بهذهِ القصيدة يتحدَّث عن خطاب الفلسطينيِّ لأرضِهِ فلسطين، بعد غيابٍ طويل، إذ يقول:

"حَنَّطتُ حبَّك في الفؤادِ
فلن يضيع
ومن الرموش حبيبتي
ما زلتُ أسبحُ في ليالي الشوقِ
أشرعة الرجوعْ
سأمرُّ والأَحبابَ
من تحتِ الشبابيكِ
لنسرِّح الشعر الطويل ضفائراً
كضفائر الفتياتِ في أيامِ ماضيك
مهما يقال حبيبتي
لا تسمعي قولاً سوى

(1) ضمرة، أعالي الكلام، ص75.

لو كانَ في الأرضِ اليبابِ
فإنَّهُ آتيكِ"[1].

نلاحظُ في النصّ السابق أنَّ الشاعر قام بحذف أداة النداء (يـــا) مـــن المُنـــادى حبيبتي، حيث وردت كلمة (حبيبتي) مرتين، في بداية النص ونهايته، والمعروف أنَّ المنادى إنّما تحذفُ منـ ه أداة النداء إذا كان قريبـــاً ومـــشهوداً للمنـــادي، والإنـــسانُ الفلسطينيُّ هنا كما نلاحظ من النص بعيدٌ عن وطنِهِ (فلسطين) فكيـــف هـــذا؟؟ !!، والحقيقةُ أنَّ الشاعر حذفها ليدلّ على أنّ هذه الأرض هي الهاجسُ الوحيدُ الذي يشغل فكر أبنائها، فهم يرونها قريبةً منهم، رغم نزو حهم عنها، ولذا فـــإنَّ هـــذا الـــشعور بقربها، دلالةٌ على تمسكِّهم الدائم والصادق بوطنهم، وأنه حاضرٌ في ضمائرهم أينما حلّوا وأقاموا، وأنه قضيتهم الكبرى التي من أجلهـــا هـــم صـــابرون علـــى الألـــم والحرمان، كما أنَّ هذا الحذف جاءَ تحدِّياً للعدوِّ الصهيونيِّ الذي يحاول طمسَ هويَّة الوطن والعودة إليه في نفوس الفلسطينيين، فالقربُ يعني الإحساسَ بالأملِ والرجوع.

ولننظر الآن إلى قصيدة (نكهة النُّور)، حيث نجد حذفاً للفعل الماضي النـــاقص (كان)، وهذا الحذف جاء لدلالةٍ تخدم النصَّ ورؤيته الفنيّة، والشاعر في هذه القصيدة يتحدَّث عن رحلته الصعبة نحو رضا المعشوق، أي ربِّه –عزَّ وجَلَّ- إذ يقول:

"وما رأيتُ في الرمالِ شارداً سوايْ
والموت كان صاحبي
وشانئي منفاي
وكنتِ أنت غايتي
وعازفي رضاي
أعبرُ نحو خاطري الذي تركته
وراءَ دمعةٍ هناكْ
تبكي عصافيرَ الشتاءْ
تلك التي تشدو

---

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص14.

أمامَ موجة الصَّقيع..."[1].

لقد حذف الشاعر الفعل الناقص (كان) في موضعين، فالتقدير في الموضع الأوَّل (كان شانئي منفاي) والتقدير في الموضع الثاني هو (كان عازفي رضاي)، بدليل وجود هذا الفعل قبل كُلٍّ منهما، ولعلَّ الشاعر حَذَفها في هاتين العبارتين، ليدلَّ على سعيه في الدخول إلى محبَّةِ الله ورضاه، وكسر ذلك الماضي الذي كان يحيطه بالذنوب والضياع؛ فحينما قال (شانئي) إنَّما ليؤكِّد سعيه إلى هذه المحبَّة، فالشانئ؛ يعني الكارهُ للشيء والمعادي لَهُ، ومن هنا أكَّد كرهَهُ الحاضر للذنوب التي يمثلها المنفى، وأنَّ واقعَهُ بعيدٌ عن زيف الماضي وآلامِه، ومن ثمَّ فإنّ توالي حذفه لـ(كان) في عبارة (عازفي رضاي)، جاءَ هُو الآخر دليلاً على تحقُّق مرادِهِ في الوصول إلى حضرة المعشوق ونهل السعادة من قربِهِ، فحذف هذا الفعل ليرينا مدى جمال الحظوةِ التي يشهدُها واقعاً مُتكاملاً في نهاية رحلتِهِ إلى معشوقِهِ.

ونلاحظُ في قصيدة (عنوان السقيفة) حذفاً لحرف الجر الذي يشير بدورِهِ إلى عمق الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، إذ يقول:

"وأُبينُ ما أخفى الحُواةُ مِنَ الطَّلاسمِ
في جيوب الظلِّ
والأبصارُ كانت
خلفَ كثبانِ الغشاوةِ
في مسَابتها
تحيكُ مشاهداً مما تبعثرَ
أو تناثرَ
في مدارات الخيال
كما تحبُّ وتحلمُ"[2].

إنَّ الحذف في النص السابق تجلَّى في عبارة (كثبان الغشاوة)؛ فالأصل فيها (كثبانٌ من الغشاوة)، إلاّ أنَّ الشاعر حذف حرف الجرِّ (مِن) ليدلَّ على الظلال الذي

---

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص32.

(2) ضمرة، عرس الروح، ص83.

شملَ جميع أبصار هؤلاء الذين هدموا الحقَّ، وانغمسوا في شهواتهم، فالحـ رف (مِنْ) يفيد التخصيص في مثل هذا السِّياق، وحذفه يكون أبلغ في التعبير عن حجم الفساد الذي وصل إليه القوم.

وفي قصيدة (إجابات الصَّمت)، نجد كذلك حذفاً مماثلاً لحرف الجرّ (مِنْ)، وهو في هذه القصيدة يتحدَّث عن القدس والحروب التي تعصف بها، إذ يقول:

"ساءَلتُها...
فتنفَّست لُغةً
تُخلِّفُها نهاياتُ الحروبْ
ورأيتُ جذعي قد ترنَّحَ
في فراغٍ أحدثته سخونَةٌ
حَمَلت زفير هوائِها نحوي
فأربكني نشيد مودَّتي
وبَدَت ملامحُ سُمرتي
جهةً يوانسُ ليلها قَمَرٌ
علا وجناتِهِ زَغَبُ الشحوبْ"[1].

لقد حذف الشاعر حرف الجرّ (مِن) في عبارة (زَغَبُ الشحوب)، فالأصل (زَغَبٌ من الشحوب)، ولعلَّ هذا الحذف جاء مُعبِّراً عن حالة الدّمار والقتل التي خيَّمت على القدس بحيث لم يبقَ من الشحوب والألم مكانٌ إلاّ وغطَّى أفقها وأرضها، فهذهِ النظرة الكليّة للشحوب تشير إلى عمق المأساةِ التي بدت تنمو بريشها على حساب قتل الأبرياء من أبناء القدس وهضم حقوقهم الإنسانيّة، وكأنَّ هذا الشحوب طائرٌ صغيرٌ يتغذّى على أحلام هؤلاء الأبرياء من أبنائها، ولهذا حذف الشاعر حرف الجرّ، وأحلّ أسلوب الإضافةِ مكانهُ إشارةً إلى تفاقم هذه المأساةُ وسرعة انتشارها وعمومها.

وتطالعنا قصيدة (لستِ ولستُ)، بحذفٍ من نوعٍ آخر، وهي تقنية الفضاء البصري؛ حيثُ يشارُ إلى الشيء المحذوف بمجموعة من النقاط المتباعدة، وهذه

(1) ضمرة، خريف المسافات، ص55.

النقاط هي التي تعطينا حالة التأويل المتعدِّد للنص، والشاعر في هذه القصيدة يتحدَّث عن المحبوبة التي خانتهُ بعدما غابَ عنها فترةً من ا لفترات، فوجَدها قد باعت هــذا الحب القائم بينهما:

"في زمنِ الجوع الآثمِ
والهارب يخطو
يتعثَّرُ
علَّ النافذَةَ اليُمنى
تفتحها أيدي المعشوقة
تهتفُ....
يهتفُ...
لا....
لستِ...
ولستُ...
غريبان لماذا جئتِ؟
أضايقك الصمتُ
الراقدُ في صدرك؟
أم في ركن البيت؟
إني أنتظر عيوناً أخرى
تعرفني...
أعرفها
منذ رأينا الشمسَ تطاردُ كابوسَ الموتْ
لا....
لستِ...
ولستُ...
فغيبي عني
أنكر وجهكِ

هذا القابع تحت بريق الزيت
فأنا لا أعشقُ وجهاً يتلوَّنُ
في كُلِّ إناء..." [1].

نلاحظ في النص السابق أنّ ثمّة كلاماً محذوفاً تمثّلُهُ تلك النقاط بعد الفعل تهتف، وحرف النفي (لا) و(لستِ) والفعل (تعرفني)؛ فالشاعرُ عادَ بعد غيابٍ طويل، وتفاجأ بأنَّ محبوبتهُ التي أحبَّ وتمنَّى، قد خانته وتخلَّت عن عهدها معه، فالكلامُ المحذوف بعد الفعلين (تهتف، ويهتفي) يعبِّرُ عن حالةِ الحزن التي تركتها الصَّدمة إزاء ما رأى من تلك الخيانة، كما ويعبِّرُ عن وثاق الوفاء الذي بات مقطوعاً بينهما، فهو لا يريدُ أن يسمعَ نداءها أو أن يلتقط شيئاً منه، فلم يعد لغدرها مبرِّرٌ سوى الانصراف والذهول، والظاهر أنّ تكنيك الحذف بعد حرف النفي (لا) إنّما يحملُ كلاماً كثيراً لم يودّ الشاعر الإفصاح عنه، فربَّما يحملُ إضاءةً لماضيه الجميل معها، مع شعورٍ بالاستنكار والغضب، كما ويحمل محاولة المحبوبة اللحاق به، وشدَّة إعراضه عنها؛ حيث شعر بأنّ كُلَّ شيءٍ أظلم في عينيه وأحلامه قد تحطمت، والحذف الذي جاء بعد أداة النفي (لستِ) يؤكِّد بدوره هذا الشيء، بالإضافة إلى أنّهُ يحمل طبيعةَ الصراخ الذي انتابه، فهو في انكسارٍ داخليّ مع الحاضر، فإلى الآن لم يصدِّق ما حدث، فكأنّما يقول لها:

أنت لست التي أحببتها وأحبَّتني، مؤكِّدٌ أنني في كابوس وأنني لستُ قادماً إلى المكان الصحيح، وبالطبع فإنّ كُلَّ هذه التوقّعات هي التي يريدُ أن يشركنا الشاعر بها، ليزيد من ديناميّة النص وخصوبته بتفاعل القارئ مع دلالاته المتعدِّدة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، عندما ننظر إلى الحذف بعد الفعل (تعرفني) يتراءى لنا طبيعة الإمعان الشديد من قبل الشاعر في تلك المحبوبة، هذا الإمعان الذي طال ليؤكِّد، امتداد الصَّدمة التي خلفتها خيانتها في مشاعره، إنه لم يعدُ في تصالح مع نفسه، فهو منهارٌ كارهٌ لواقعه، ويحاول الهرب منه، ولذا فإنَّ مثل هذا الحذف أشبه بمونتاجٍ دراميٍّ يضعه المخرج في حلقةٍ أخيرةٍ لم تكتمل تفاصيلها، ليترك للمشاهد تقدير الأحداث وهذا ما حدث هنا.

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص33، 34.

وتحمل لنا قصيدة (أمّ العواصم)، هذا النوع من الحذف البصريّ، وهو في هــذه القصيدة يتحدّث عن بغداد التي حاصرها الجيش الأمريكــيّ وعــاث فيهــا القتــل والتعذيب:

"ومحبَّتي كانت تسابقني
لترسم ما يجولُ به رضاي
أنا الذي ألجمتُ أحزاني
وأوجاعي
لئلاَّ يشتكي غيري أَحَدْ
وهُمُ الذين تراقصوا طَرَباً
أمام جنازةٍ .....
قد شُبّهَت .....
وتخيَّلوا جسدي .....
سيرحلُ في انطواءاتِ الأَبَدْ"[1].

نلاحظ في النصّ السابق أنّ هناك ثلاثة مواضع للحذف، أمّا الموضع الأول فبعد لفظة (جنازة) قد جاء هذا الحذف مؤكِّداً الحشد الكبير الذي حو ته هــذه الجنــازة، والحشد الكبير لا يكون إلاّ للشهيد الذي تكون له مكانةٌ عظيمةٌ في قلوب الناس، أما الموضع الثاني فقد جاء الحذف فيه بعد الفعل (شُبّهت)، والملاحظ أنّ هذا الفعل لــم تكتمل هيئته، وكأنّ هذه النقاط أحلّت مكان لفظةٍ أراد أن يقولها الشاعر ولكنّه تردَّد ، وهي لفظة (البحر)؛ فهذه النقاط تشير إلى تشبيه هذه الجنازة بالبحر، مكمِّلــةً بــذلك طبيعة (الحذف الأوّل)، كما أنَّ هذه النقاط جاءت مؤكِّــدةً تواصــل روح المقاومــة والشهادة في سبيل الوطن، فهي مشهدٌ مكرَّرٌ لمعاني البطولة والفداء، أما الموضوع الثالث للحذف فجاء بعد لفظة (جسدي)، وهو يحمل مجموعة الصفات الجميلة التــي أضفاها الناس على هذا الشهيد، فكأنّ العبارة الشعرية في الأصــل قائلــةٌ "وتخيلــو جسدي نوراً وانبعاثاً وخلوداً ...الخ من الصفات ". وهو بهذا الحذف يقدِّس الــشهادةَ ويعطي لصاحبها مساحةً من التمجيد والثناء وإبراز عظمته للكون كُلِّهِ.

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص93، 94.

ويُطالعنا أحد المقاطع من ديوان (حفيد الشوق) بحذفٍ بصريٍّ، هو الآخر ذو دلالةٍ فنيّةٍ تخدم النص، والشاعر في هذا المقطع يتحدث عن محبَّته لله تعالى، إذ يقول:

"أنا وأنتَ والهوى ثلاثةٌ
وما سوانا من أحَدْ .....
ثلاثةٌ يكفي .....
لتمطر السماءُ عشقها
لحناً يسيلُ في روافد الجَسدْ...."[1].

نلاحظ في النص السابق أنّ ثمّة موضعين من الحذف، الأوّل هو بعد لفظة (أَحَدْ)، وهذا الحذف يشير إلى طبيعة الاتصال الروحيِّ المطلق بين العاشق ومعشوقِهِ، وأنه اتصالٌ ممتدٌّ لا يحدُّهُ شيءٌ، أما الموضع الثاني للحذف فجاء بعد الفعل (يكفي)، وهو حذفٌ يدلُّ بمكانٍ على طبيعة الأثر الذي يتركه مثل هذا الحبّ الثلاثي في الكون، فكأنَّ الشاعر أراد أن يذكر أفعالاً كثيرةً غير فعل الإمطار الذي تلا هذا الحذف، مثل (تشرق، تزهر، تعبق، تصفو، ...الخ)، إلاَّ أنّ الشاعر لم يذكرها ليدلَّ على اختزا ل هذا الحبِّ لكلِّ معاني الجمال والحياة، وأنّه يحمل معنى التكوين والاستمراريّة من إيحائية العدد (ثلاثة) ومدلوليّته الصوفيّة للأفعال وتتابعها النّورانيّ.

3.2.3 الإلتفات:

"هو أن يكون الشاعرُ آخذاً في معنى، فكأنّه يعترضه إمَّا شكاً فيه أو ظنَّاً بأنّ رادّاً عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعودُ راجعاً على ما قدَّمه، فإمَّا أنْ يؤكِّده أو يذكر سببه أو يحُلَّ الشكَّ فيه "[2]. وللالتفات مفاهيمُ كثيرةٌ لدى علماء الأدب القدماء، فهاهو صاحب كتاب (البرهان في وجوه البيان) يطلق على الالتفات

---

(1) ضمرة، حفيد الشوق، ص56.

(2)ابن جعفر، قدامة . (1963م).نقد الشعر، ت : كمال مصطفى، (د.ط)، (د.د)، القاهرة، ص167.

مصطلح (الصَّرف) فيعرِّفُهُ قائلاً: "وأمَّا الصَّرف، فإنّه يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب ومن الواحد إلى الجماعة "[1]. ويقول السكاكيُّ: "واعلم أنَّ هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختصُّ المسند إليه ولا هذا القدر، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كُلُّ واحدٍ منها إلى الآخر يُسمَّى هذا النقل التفاتاً"[2]. وممّن عرض لمصطلح الالتفات من غير أن يسميه (ابن قتيبة)؛ حيث جعله من باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه ؛" فيقول عنه : "ومنهُ أن تخاطب الشاهد بشيءٍ، ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب "[3]كقوله عزَّ وجلَّ : ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُواْ بِهَا﴾[4].

ويسمَّى الالتفات أيضاً "بشجاعة العربيّة"يفسِّرُ ابن الأثير هذه التسمية قائلاً : "وإنّما سمِّي بذلك لأنَّ الشجاعة هي الإقدام، وذاك أنَّ الرَّجُلَ الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ويتورَّدُهُ سواه، وكذا هذا الالتفات في الكلام، فإنَّ اللغة العربيّة تختصُّ به دون غيرها من اللغات"[5]. ومن خلال ما سبق سندرس هذه الخاصيّة لدى الشاعر محمد ضمرة، وأولى النماذج التي تمثل هذا النوع من الانزياح التركيبي في قصائده، قصيدة (النشيد المتصاعد)، وهو في هذه القصيدة يتناول قضية الإنسان الفلسطينيِّ ونزوحه عن وطنه، حيث يقول على لسان هذا الإنسان:

"من طاردوك
وأنت ترحل من رحيلٍ
ثمَّ تبدأ من رحيلْ

---

(1) ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان الكاتب. (1967م). البرهان في وجوه البيان، ت: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، (د.ط)، (د.د)، بغداد، ص152.

(2) السكاكيّ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي . (1937م).مفتاح العلوم، (د.ط)، (د.د)، القاهرة، ص95.

(3) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (1954م). تأويل مشكّل القرآن، ت : السيد أحمد صقر، (د.ط)، (د.د)، القاهرة، ص223.

(4) سورة يونس، الآية22.

(5) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص4.

وتجوبُ أطرافَ البوادي
تسألُ الكُهَّانَ
عن نجمٍ سيبزُغُ
في انعطافات الفصولْ
لا همَّ
غيرُ الخطوة الأولى
فأين ستبدأُ الخُطُواتُ
أين وعلَّتي شكٌّ
يطاردُ داخلي شكَّاً
وقصيدتي تهوى بلاداً
حبُّها قد صارَ شِركاً"[1].

نلاحظ في النص السابق أنّ الشاعر قد ابتدأ المقطع الأخير بضمير (المخاطب)، ثمَّ بعد ذلك ينتقل إلى ضمير (المتكلم) بقوله (أين وعلَّتي شكٌّ)، وقوله (قصيدتي تهوى بلاداً...)، وهذا الانتقال من أسلوب إلى أسلوب مغاير له، يحملُ من الدلالة الكثير؛ فالشاعر في خطابه الأوّل إنّما أراد أن يصوِّرَ حالة الضياع والتردُّد التي كانت تعتريه في الماضي، وعجزه عن مساعدة وطنه والثبات في وجه أعدائه، حتى جاء الخطاب الثاني (المتكلم)، حاملاً استعادة قوَّتِهِ وإصراره على تغيير الواقع المؤلم، فلفظة (الخطوات) والفعل (تهوى)، يدلان بمكانٍ على تجدُّد الرغبة في المقاومة ورسم المستقبل من بداية موقفٍ عربيٍّ مستمرّ، يكسر به صورة الخوف والحزن في داخله، والمضيّ نحو التحرير.

ولننظر الآن إلى قصيدة (قراءة الأبراج الواعدة)؛ حيث نجد فيها هذا الالتفات الذي يتميز بتوليفةٍ دلاليّة متماسكة، حيث يقول:

"آتٍ من خلف الصحراءْ
أحملُ أحزاني
ومراثي الموتِ

---

(1) ضمرة، وجع النخيل، ص12.

وأشياءه
أحملُ قائمة الشُّهُداءْ
أحملُ ما فاتَ
وما هو آتْ
نحوك يا هذي تلتفتُ الأنظارْ
كُلُّ الأنظار الجائعةِ إليكِ
لعينيك تصلِّي خاشعةً
تنتظر الأخبار..."[1].

نلاحظ في النَّصِّ السابق أنّ الشاعر قد ابتدأ مقطعهُ بضمير (المتكلم)، ثم بعد ذلك انتقل في حديثه إلى ضمير (المخاطب)، وهذا الانتقال في عمقه يحملُ كسر الرتابة والملل لدى القارئ، كما ويدفعه إلى التشويق لمتابعة الأحداث التي تُعالجها القصيدة، فهذا من ناحيةٍ أولى، أمَّا من ناحيةٍ ثانية، فإنَّ الشاعر أراد أن يوصل إلينا فكرةً مهمةً مفادُها؛ إنَّ جرحَ الإنسان الفلسطينيّ وحزنَهُ إنَّما هو صورة لجرح فلسطين وحزنها، وأنّها مرآته التي يرى فيها عزيمتَه وصمودَهُ، فهي تمثل له الواقع الذي يواصل عنه رحلة الكفاح التي لا تكتمل إلاّ بتوحُّده مع قضيتها في كلِّ خطابٍ يدور في نفسه وعالمه، وبهذا التكنيك الخطابيِّ يجعل الشاعر منه ومن فلسطين شخصاً واحداً يغوصُ في أثنائهِ إلى النهوض بالقضية الفلسطينيّة وتسليط الضوء على أهم مجرياتها الثلاثة؛ الإنسان-المكان-الحدث.

وهاهي قصيدة (ظلُّ الشِّعرُ ساقياً)، تطالعنا بالتفاتٍ جميل له من الرؤية قوّتها ووضوحها، فالشاعر هنا يخاطبُ نفسَه كإنسانٍ يجب أن يحمل رسالة الشعر بأمانةٍ وإخلاص، حيث يقول:

فمنْ سوايَ أحالَ الحرفَ صارية ... وأركب الصوتَ في مضماره فرسا
ومن سواي تعرَّى غصنُهُ ظمأً ... وظلَّ يسقي لهُ حُلماً إذا انتكسا
ولستُ أرضاهُ إلاّ زاهياً ألقاً ... فالشعرُ يهجرُ أرضاً حلمُها يَبِسا

(1) ضمرة، أحاول أن أبتسم، ص39.

فاسعفْ مثانيكَ وافتح باب شـــهوتها فنبضُ لحنك طولَ العمر مـــا انحبـــسا
والشعر يأتيكَ مثلَ البحـــرِ منتـــشياً برغوةِ المـــوج إذ تربـــو بـــه هَوَســـا
تشتاق ساحلها فـــي الليـــل عاريـــةً تهديـــه فـــضَّتها كـــي تهـــزم الغَلَـــسا
واغزل قوافيكَ من فُصحى ظفائرها أغوتك بالغوصِ في اللجَّاتِ منغمِسا "[1]

لقد حملتنا الأبياتُ السابقة بين محورين من أساليب الخطاب، ففي البداية يستخدم الشاعر ضمير (المتكلّم) في حديثه عن موهبته الشعريّة، ثمّ يفاجئنا باستخدام ضمير (المخاطب) في حديثه عن نفسه أيضاً، وتفسير ذلك هو أنّ الشاعر في البدايـــة أراد تسليط الضوء على شخصيّته كشاعرٍ مبدعٍ يتقن استدارة المعنى وإصابة الـــصورة وتوظيف التراث، من خلال الأفعال (حال، أركبُ، يسقي)، فالإحالة تعني الـــدوران حول المعنى، والركوب يعني الخوض في الجديد من الصور، والسقاية تعني توظيف تراث الأقدمين، ولذا فإنّه أراد أن يجذب انتباهنا إلى أهمِّ جوانب إبداعه الـــشعريّة، حتى إذا ما انتقل إلى ضمير (المخاطب)، صوَّر لنا (الشعر) رحلةً طويلةً قد خاضها مخلصاً لكلمتِهِ، موقناً برسالتها، وكأنّما في هذا الخطاب يعبِّر عن تعانق روحه مـــع الشعر، وأنهما توأمٌ لا ينفصلان، وهذا يقودنا إلى أن نعدَّ الخطاب الأوّل (المـــتكلّم) تمثيلاً لفكر الشاعر وعقله، والخطاب الثاني (المخاطب) تمثيلاً لروحِهِ، لنصل فـــي النهاية إلى الحقيقة التي يريد إ يصالها وهو أن الشعر رِسالةٌ فكرية روحيّة، تجمع بين الإبداع والصدقِ في طرحِهِ.

وهاهي قصيدة (خفقَات) تحمل هي الأخرى التفاتاً خطابيّاً ذا دلالةٍ إنسانيّة عميقة، والشاعر في هذه القصيدة يتحدث منذ بدايتها بخطاب المفردِ؛ أي عن مشاعره تجـــاه فلسطين، حتى إذا ما وصل إ لى نهاية القصيدة تغيرت صيغة هذا الخطاب من المفرد إلى الجمع، حيث يقول:

"لكنَّما الثُّعبانْ
ما زالَ واقفاً على بوابَّةِ السَّلامْ
في ضفتي الجريحة

---

(1) ضمرة، أغرقني التراب، ص88.

ويملأ الأجواءَ ضحكاتِ الأملْ
لأنّه يحلم بالغيومِ
أن تمطر الدماءَ
وأن تظلَّ صورتي خجولَهْ
لكنَّني إنسانْ
في كُلِّ صدري يخفقُ الإيمانْ
فلتضحكي يا مهجتي
لأنّنا آتونْ
لأجل عينيك غداً أتونْ
لنقتل الثعبانْ
ونزرعَ الزيتون والرمَّانْ"[1].

كما أوضحنا سابقاً لقد تغيَّرت صيغة الخطاب في هذا النّصِّ من المفرد إلى الجمع، وهذا إنَّما يدلُّ على أنَّ حُلُمَ العودة للإنسان الفلسطينيّ ، إنّما هو حلم الجميع من أبناء شعبه، وانتقال الخطاب إلى الجمع يحمل في طيَّاته كذلك شعور المواساة والاطمئنان لفلسطين، وأنَّ هذا الإنسان رمزٌ لثورةٍ تتنامى في شعبها الذي لا يسأم من مناداتها بعثِ الأملِ في أنحاءِها، كما أنَّ هذا الخطاب الجمعي بمثابةِ ركيزةٍ لـ بَثِّ الرعبِ والقَلَقِ في قلوب العدوِّ الصهيونيّ الذي رمز إليه بلفظة (الثعبان). ومن هنا تتضح دلالة هذا الالتفات عندما جعل اسم الفاعل يوحي بالخطر الذي يخشاه هذا العدوّ، ولذلك قال (آتون) بدلاً من (آتٍ)، ودعم هذا الاسم بفعل يوحي هو الآخر بالموت والتنكيل من مثـ ل (نقتل)، ولذا نجح الشاعر من خلال هذه الخطابيّة المتعدِّدة إلى إبراز الحرب النفسيّة الناجحة ضد أعداءِهِ.

ولننظر إلى قصيدة (وسائد الدموع) التي يتحدّثُ فيها الشاعر عن القدس وأبناءِها الذين يدافعون عنها ويناضلون في سبيلها؛ حيث نجد التفاتاً خطابيّاً تتنامى الر ؤية الفنيّة فيه من خلال اتحاد الفكرة بالسياق العامِّ للنص، وكُلُّ ذلك ضمن عنصر المفاجأة الذي يخلقه تعدُّد الخطاب فيها:

---

(1) ضمرة، قافلة الليل المحروق، ص54، 55.

"وتواصلوا تحتَ السماءِ
يرتَّلون العشقَ أدعيةً
وما مَلُّوا السجودَ ضراعةً
تحتَ المغارَةِ
ويَداكِ في فَرَحِ الأمومة
تمسحان غبار ما نثر الزمانُ
على المكان
جنباتهم لَصِقت بجلد الأرض
فالتمعت مشيئاتٌ
وزفَّ الكونُ وحدتها
لتخصبَ بالنبوءَة كُلَّما
شاهت وجوهٌ
في سراديب التوحُّش
وانبجاسِ الشَّكِّ
في رخو الكلامْ
ما طاقَ إبراهيم حَرَّ لُقاكِ
فاستلقى على مرماكِ
مسكوناً بروحٍ قدَّسته معارجٌ
وصلَّت بهاءَكِ بالبهاءْ"[1].

نلاحظ في النّصِّ السابق أنّ الشاعر انتقل من خطابه عن أبناء القدس وشجاعتهم في الوقوف إلى جانبها وحماية أرضها إلى خطابهِ المفاجئ عن النبيِّ إبراهيم –عليه السلام-، وهذا الشيء لهُ من الدلالة ما له، إذ إنَّ الشاعر أرادَ من وراء هذا التعــدُّد الخطابي، إلى بثِّ الحماس واليقين في قلوب المجاهدين على أرض القــدس، ففــي اللحظة التي أحسَّ أنَّ الشَّكَّ واليأس قد أصابهم، قطعَ الخطابَ عنهم، وجاء بخطابــه عن إبراهيم النبيِّ، من بابِ الامتثال والاتعاظ بصبرهِ وتمسُّكِهِ بهذه الأرض، بالرغم

(1) ضمرة، عناوين الجذور، ص67، 68.

ممَّا لاقاهُ من أسىً وعذابٍ أثناء دعوته الدينية فيها، وكُلُّ هذا تحفيزٌ لهم على التفاؤل بالنصر والاستمرار على نهجهم في الدفاع عنها ومواجهة عدوِّها الصهيونيّ، ولـــذا فإنَّ هذا الخطاب ارتدادٌ للماضي لاستنهاض الحاضرُ وفقاً للأحداثِ المتشابهة التـــي جمعت بينهما، وهذا أشبه بالمونتاج الدراميّ الذي يقطع الحدث الحاضر للحديث عن حدثٍ مضى يتلاقى معه في الفكرة والمضمون، وهذا ما حدث في النَّصِّ السابق.

وهاهي قصيدة (كأنَّهُ فرحي) تحملُ لنا هي الأخرى التفاتاً متميّزاً، يجمـــع بـــينَ ضمير (المتكلم) وضمير (المخاطب)، والشاعر في هذه القصيدة يتحدَّث عن الجانب الصوفي لديه:

"... لأحطَّ عن ظهري
جبال الملحِ
أرقصُ مثل أيُّوبٍ
وقد ناداهُ وحيٌ
من نهايات الغيابِ
إلى بدايات التجلِّي
حيثُ غطَّاهُ الغمامُ
اركض برجلِكَ
تزهرُ الأرض الخلاصَ
وينهض الفَرَحُ المكبَّلُ بالأنينْ
وما انتهيتَ
كما انتهى كيدُ السنينْ
فَخَلِّ بابكَ مُشرعاً
لقوافلِ البشرى تؤوبُ
فلن يطاردَ حُلمكَ الورديَّ
شوكٌ أو يُناكدُهُ السَّقامُ"[1].

(1) ضمرة، كأنَّهُ فرحي، ص16، 17.

لقد انتقل الشاعر في النصِّ السابق من ضمير المتكلم، كما نلاحظ من عبارة (أحطَّ عن ظهري)، إلى انتقاله نحو ضمير (المخاطب) كما يمثله فعلا الأمر (اركض، خَلِّ) وهذه التعدُّد يَّة المفاجئة في الخطاب، إنَّما تجسَّدُ حياةَ الشاعر في حُبِّهِ وقربِهِ من الله تعالى، فالخطاب الأوَّل يعبِّر عن روح الشاعر قبل صعودها وحلولها في حضرة المعشوق؛ الخالق، حيثُ كانت هذه الروحُ تجتهدُ بتواصلٍ لبلوغ هذه الغاية وتحقُّقها، حتى أتى الشاعر بضمير (المخاطب) إيذاناً بتحقُّق صعودها وامتثالها في رحاب معشوقها، ففعل الأمر (اركضْ) يشير بمكانٍ إلى صعود هذهِ الروح، وبقاء الجَسَدِ في الأرض كما هو معروف في العرفِ الصوفيِّ، كما ويشير إلى هالرائقائمكانٍ بعيدٍ لا يدركه إلاّ العارفون، ومن ناحيةٍ أخرى فإنَّ الإنسان لا يُخاطبُ نفسه بصيغة المخاطب إلاَّ تأكيداً على دوامِ مراقبته لهذه النفس والعَمَل على نجاحها في رسم صورةٍ مثاليَّةٍ لها.

ونجدُ في قصيدةما بين البصرة والكوفة) التفاتاً عميقاً، والشاعر في هذه القصيدة يتحدّث عن فلسطين وما حَلَّ بها من احتلالٍ وتهويد، حيثُ يقول:

"واليأسُ توالَدَ
في رَحِمِ الزمنِ الموبوء
شوقاً في نفس اللاَّهفِ والملهوفَهْ
والصحراءُ تقيئُ الحَرَّ القاتلَ
والموتَ الفاجِرَ
فوقَ ظِلالِ الراقِدِ
ما بينَ البصرة
والكوفهْ
يا هذا النَّاسي
والمنسيّ
في البحر الآن دلالاتُ المدِّ الشَّتَويّ
والصَّيادونَ يعودونَ إلى الأكواخ
يجرُّون الأشباك المبتلة

والموتُ، وأنت
تظلاَّنِ علامات استفهام
فوقَ القاموس اللغويِّ
فَهل أنتَ المعلولُ؟
أم العِلَّة؟"[1].

نلاحظ أنّ الشاعر في النص السابق قد تحدّث عن فلسطين بصيغة (الغيبة)، واصفاً ما حلَّ بها من موتٍ وعذابٍ لا ينتهيان، ثمَّ بعد ذلك يقطع هذا الخطاب الغيبيّ عنها، ليتحوّلَ فجأةً إلى ضمير (المخاطب)، تاركاً الحديث عن فلسطين ليسلِّط الضوَّء على الشيء الذي تَسبَّب لها في كُلِّ هذه المآسي والآلام وهو (العدوُّ الصهيوني)، مخاطبه ناسباً إليه كُلَّ هذه الجرائم البشعة، ولذا فالشاعر بـ هذا التحوُّل الخطابيِّ المفاجئ، إنّما ينبِّهنا إلى هذا العدوّ الذي يتفاقم خطرهُ يوماً بعد يوم، وهذا التنبيه المفاجئ في دلالتِه، إشارةٌ إلى إعداد العُدَّة لقتال هذا العدوِّ وكسر شوكتِه، وربَّما يحمل هذا التحوُّل الخطابيّ أيضاً روح المقاومة الفلسطينيّة الـ تي تباغت العدوّ أينما حَلَّ وأقام من خلال الانتقال المفاجئ لهُ في النّصّ.

ولننظر الآن إلى قصيدة (الطريق للرياحين)؛ حيث نجدُ فيها تحوُّلاً خطابيّاً مُتقناً، حيث يقول:

ماضٍ تساقط في سلاَّتِ ماضينا نرثيهِ عزماً إذا ما جاءَ يرثينا
وليس بالشعر نرثي شانئاً لغةً جَلَّت، فكنَّا لها بالعشق تالينا
لنا القريضُ إذا ما سالَ أغنيةً ضَمَّ النسائم عطراً للمحبِّينا
به كشفنا ممرَّات مُضبَّبةً لنقرأ السِّر تصريحاً وتبيينا
وكُلُّ ما غابَ فالتاريخُ سائِلُهُ ومن توارى...فَظِلٌّ من أعادينا
وأغلس القوْلُ في مثواهُ مُتَّشحاً شالَ الليالي التي كانت تُغطِّينا
مضى ومَضَّى حراب القهر في دَمِنا وحُرمَةُ النفس خلاَّها ميادينا"[2]

---

(1) ضمرة، أقمار بيروت، ص16، 17.

(2) ضمرة، عرس الروح، ص13، 14.

نلاحظُ أنّ الشاعر في الأبيات السابقة كان يتحدّث عن الشعر ودورِهِ في كشف الأحداث المشرقةِ في ماضي الأمةِ العربيّة، إلاّ أنّه فجأةً يترك الحديث عن الشعر، لينتقل في حديثه إلى وصف الزمان الذي تعيشه أُمّتهُ، ولعلَّ هذا الانتقال في الحديث المفاجئ عن الزمن الذي يمثله لفظ (القرن)، إنّما هو إيحاءٌ بحالة اليأس والقهر التي امتلأت بها حياة هذه الأمّة، وبالتالي لن يعودَ هناك شعرٌ يزخرُ بالبطولاتِ والنصر كسابقه، بل سيكون مليئاً بالحزن والموت والهزيمة، ولذا فالشاعر بهذا الانتقال الخطابيِّ يضع الأمَّة بين تفاصيل ماضيها المشرق، وتفاصيل حاضِرها المعتم، من خلال الدلالة الأدبيّة والإنسانيّة للشعر والزمن، إنه يضعها بين صوتِ القوَّة وصوت الضعف، ولها أن تختار ما تريد منهما، والشاعر بهذا الخيار يريدُ أن يجعل هذه الأمة تصحو من سباتها وشتات وحدتها من خلال الصراع الذي يتركه في داخلها هذا التراوح الخطابيِّ.

الخاتمة:

لقد توصّلت في نهاية دراستي هذه إلى أنَّ (محمد ضمرة) من الشعراء الأردنيِّين الذين واكبوا قضايا العصر الحديث موقفاً ورؤيةً، ومن بين أهمِّ هذه القضايا (القضية الفلسطينيّة) التي شغلت جُلَّ شعوره القوميِّ، فعاين مأساة الشعب الفلسطينيِّ، ونطق باسم همومه وأحلامه، وليس هذا فحسب، بل كان له مع الحياة رحيلٌ دائمٌ نحو استكشاف الوجود وتحليل كائناته الغامضة، وذاك إن دلَّ على شيءٍ إنّما يدلُّ على اطِّلاعه الواسع في كتب الفلسفة قديمها وحديثها، ناهيك عن دوره البارز في تصوير عالم المرأة وتقديس المشاعر القائمة بينها وبين الرجل ضمن طقوس من الصِّدق والإخلاص وتحمُّل الصِّعاب في سبيل كُلٍّ منهما، كما أنّ شاعرنا لم ينسَ قطّ أن يتغنّى بالوطن ويضعنا أمام تضاريسه الجميلة طبيعةً وبنياناً، ويركِّز على معالمه السياحيّة، فيعرفها العالم كُلُّه، كما وحاول دائماً أن يبرز نعمة الأمن والقيادة الحكيمة في هذا الوطن في لغةٍ سهلةٍ ذات أسلوبٍ تصويريٍّ راقٍ، بعيدٍ عن المباشرة والسطحيّة، وعوداً على ذي بدءٍ، فإنّ الشاعر إلى جانب اهتمامه بالقضية الفلسطينيّة، نراهُ قد عبّر بحماسٍ عمَّا تعرَّضت له بعض الدول العربيّة الأخرى من احتلالٍ وظلم؛ كالعراق وبيروت، وأشاد بالوحدة القومية في سوريا، وذلك الشيء هو امتدادٌ لوعيه السياسيّ والإنسانيّ بما يجري من أحداثٍ حوله، وتوسَّعت التجربة الشعرية لدى (محمد ضمرة) لتشمل علاقة الروح بخالقها ضمن ما عُرف لديه بالجانب الصُّوفيِّ، فمن الواضح أنّه عاش طقوس هذا الجانب بيئةً ومعرفةً، لما بعثه جدُّهُ في نفسه من تجليَّات الحُبِّ الإلهيّ وتجريد النفس من الأدران والذنوب.

ومن ثمَّ فإنّي قد توصلت إلى أنّ شاعرنا كان على اطِّلاعٍ واسعٍ بالقرآن الكريم، وكتب التراث القديم والشعبيّ، كما هو واضحٌ من التناص الذي كان يزخر به شعره، فيجيئ منها بتناصَّاتٍ تخدمُ الموقف النفسيّ في تجربته، ويشكِّل عنها رؤيَةً عميقةً تتعانق فيها الألفاظ بالصُّور الجديدة المتلاحقة، ومن ثمَّ فإنّ الشاعر أيضاً قد بدا مبتكراً في تعامله مع ظاهرة التكرار، فحيناً يطوِّعُهُ من أجل تجسيد المعاناة والألم، وحيناً آخر ليعبِّر به عن حجم السعادة والانطلاق، وكُلُّ ذلك ضمن ما يطرحه من تشكُّلاتٍ نفسيّة وفكريّة في القصيدة، واسترسالاً على ما سبق فإنّ الشاعر إذا كان قد

أبدع في نطاق التكرار، إنَّما يؤكِّد هذا الشيء وعيه الحِسِّيِّ بحيثيّات الإيقاع وتمظهراته الداخليّة والخارجيّة، سواءً على مستوى البحر أو القافية أو الفضاء البصريِّ للقصيدة التي يكتبها، أو حتّى على تنويعه المتوازي بين القصيدة التقليديّة وقصيدة التفعيلة، وما يُناسب كليهما من ألفاظٍ ومواضيع وتداعياتٍ إيقاعيّة وهلمجرَّا...

وفيما يتعلّق بالانزياحات اللّفظيّة، فقد كان شاعرنا حريصاً على خصوبة ألفاظه وفنيَّةِ معانيها؛ فإذ بنصِّه الشعريّ تتعدّدُ فيه التأويلات وتتمخضُ عنه الصُّور والاستعارات المتجدِّدة، ولم تكن هاتان تجيئان عبثاً، وإنّما على درايةٍ في الأسلوب وتحديد مسرى التجربة الشعريّة من خلالهما، فيحسُّ القارئ وكأنّه أمام نسيجٍ متعدِّد الزخارف والألوان، والأهمُّ من ذلك أنّ الشاعر في انزياحاته يهدفُ إلى إشراك هذا القارئ في تلقِّي نصِّه ورسم التوقُّعات والنهايات التي يمكن أن تنتج عنها.

وأخيراً، آملُ من الله تعالى أن أكون قد أصبت فيما وصلتُ إليه من نتائج في بحثي هذا، فإن أخطأت فمن عملٍ لم تُغيِّرهُ نفسي، وإن أصبت فمن مثوبةٍ أيقظ الله بها حدسي.

المراجع

أ. المراجع العربيَّة:

إبراهيم، نوال مصطفى أحمد. (2009م)**الليل في الشعر الجاهلي** ، ط1، دار اليازوري العلميَّة للنشر والتوزيع، عمان.

إبراهيم، وفاء. (1999م). **الفلسفة والشعر (الوعي بين المفهوم والصورة)**، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

ابن الأثير، ضياء الدين . (1939م)**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، د.ط، ج2، (د.د)، القاهرة.

إحسان، عبدالحليم. (1954م)**التصوُّف في الشعر الإسلامي**، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.

أحمد، عبدالوهاب أمين . (1999م)**التراث الأدبيِّ للحلاَّج الصُّوفيّ** ، ط2، دار المعارف، القاهرة.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1985م). **الشعرية العربية**، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1992م). **الصوفية والسرياليّة** ، ط1، دار الساقي، بيروت.

إسماعيل، عز الدين. (1981م). **التفسير النفسيّ للأدب**، ط4، دار العودة، بيروت.

أبو أصبع، صالح . (1979م)**الحركة الشعرية في فلسطين المحتلَّة** ، ط1، المؤسَّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.

الآلوسي، عادل كامل . (1999م)**الحُب عند العرب** ، ط1، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت.

الآلوسي، عادل كامل . (1991م)**الحُبّ والتصوّف عند العرب** ، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت.

أمين، أحمد. (1936م). الرَّمز في الأدب الصوفيّ، **مجلة الرسالة**، السنة الرابعة ، العدد(131)، ص54.

الأندلسيّ، أحمد بن عبدربه القرطبيّ . (1979م). **الديوان**جمعه وحقّقه وشـــرحه : محمد رضوان الدّايه، ط1، دار الفكر، دمشق.

الأندلسيّ، ابن حزم . (2008م). **طوق الحمامة**، تحقيق: إحـــسان عبّـــاس، (د.ط)، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن.

أنيس، إبراهيم. (1978م). **موسيقى الشعر**، (د.ط)، مكتبـــة الأنجلـــو المـــصرية، القاهرة.

الباسط، سميح. (1996م). **الأغاني الصُّوفيَّة عند أهل التوحيد** ، (د.ط)، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق.

بحيري، سعيد حسن . (1995م). من أوجه التوافق والتخالف بين البحـــث اللغـــويّ والبحث الأسلوبيّ، **مجلة الدراسات الشرقية**، العدد(15)، جامعة القاهرة.

بدوي، عبدالرحمن. (1965م). **في الشعر الأوروبيّ المعاصر**، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.

أبو البركات، كمال الدين الأنباري، (د.ت)، **الإنصاف في مـــسائل الخـــلاف بـــين النحويين: البصريين والكوفيين**، ج1، د.ط، دار الفكر، بيروت.

بلوحي، محمد. (2000م)**الشعر العذريّ في ضوء النقد العربيّ الحـــديث** ، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

بومسهولي، عبدالعزيز. (2002م).**الشعر، الوجود والزمان**، ط دار إفريقيا الشرق، المغرب، بيروت.

التَّطاوي، عبدالله. (1992م)**حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ** ، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، مصر.

التلمساني، عفيف الدين . (1990م). **الديوان**، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، (د.ط)، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة.

التليدي، عبدالله. (1992م). **المبشرون بالجنّة**، ط2، دار ابن حزم، بيروت.

التَّنوخيأبو يعلى عبدالباقي بن عبدالله . (1978م). **كتاب القوافي**، تحقيق: عـــوني عبدالرؤوف، ط2، مكتبة الخانجي، مصر.

الجبوري، يحيى. (1982م) **قصائد جاهليّة نادرة**، (د.ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت.

الجرجانيّ،الشريف ابو الحسن علي بن محمد . (سنة 1321هـ). **التعريفات**. (د.ط)، مطبعة الحميدية، (د.م)،

الجرجانيِّ، عبدالقاهر. (1372هـ). **دلائل الإعجاز**، تـمحمد رشيد رضا، ط 5، القاهرة.

ابن جعفر، قدامة . (1963م).**نقد الشعر** ، ت: كمال مصطفى، (د.ط)، (د.د)، القاهرة.

جعفر، محمد كمال. (1975م). **دروس في الفلسفة**، ط1، مكتبة دار العلوم، القاهرة.

جفرسون، آن؛ روبي، ديفيد . (1992م). **النظريّة الأدبيّة الحديثة**، ترجمة: سمير مسعود، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

جويو، جان ماري . (1965م)**مسائل فلسفة الفنّ المعاصر** ، ترجمة : سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،

حجازي، محمد عبدالواحد . (2004م)**سيرة الحبّ والجمال في حياة العقاد** ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

الحكيم، سعاد. (1981). **المعجم الصُّوفيّ**، ط1، دندرة للطباعة والنشر، القاهرة.

حسام الدين، كريم زكي . (2008م). **الزمان الدلاليُّ**، ط3، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.

حسانين، سهير. (2000م)**العبارة الصوفية في الشعر العربيِّ الحديث** ، ط1، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة.

حسين، محمد بن سعيد. (1990م). **الشعر الصوفيّ إلى مطلع القرن التاسع للهجرة**، ط1، مطابع الفرزدق التجاريّة، الرياض.

الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل . (2004م)**البُنى الأسلوبية في النص الشعري** ، ط1، دار الحكمة، لندن

الحلاّج، الحسين بن منصور . (1984م). **ديوان الحلاج** صنّفه وأصلحه : كامل مصطفى الشيبيّ، ط2، دار آفاق عربيّة، بغداد.

حمّاد، حسن محمد . (1997م). **تحليل النصوص في الرواية العربية** ، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حُمَّر العين، خيرة . (2001م)**شعريّة الانزياح، دراسة في جماليات العدول**، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر والتوزيع، إربد.

خالد،محمد خالد . (2005م). **رجال حول الرسول –صلى الله عليه وسلم -**، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

الدسوقي، محمد. (2009م)**البنية اللغوية في النص الشعري**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر.

دنُّون، محمود كامل . (1992م). **مضارب الأمثال**، ط1، دار الإبداع للنشر والتوزيع، عمَّان.

أبو ديب، كمال. (1987م). **في الشعريّة**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت.

الذبيانيّ، النابغة. (1977م). **الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، دار المعارف، مصر.

ابن ذريل، عدنان . (1996م). **اللغة والأسلوب**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق.

الذنيبات، عوض. (2010م). **التربية الوطنية**، ط1، دار كنوز المعرفة العالمية للنشر والتوزيع، عمَّان.

رابطة الكتاب الأردنيين. (2003م). **عروش الروح (شهادات إبداعية)**، (د.ط)، وزارة الثقافة، عمَّان، الأردن.

الربابعة، حسن محمد. (2006م)**فن أدب مصر والشام في العصر الفاطميّ**، ط1، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، الكرك، الأردن.

رضوان، عبدالله. (2010م)**البُنى الشعريّة، دراسة تطبيقية في الشعر العربي**، (د.ط)، دروب للنشر والتوزيع، عمان.

الرواشدة، حامد سالم درويش . (2006م)**الشعريّة في النقد العربيّ الحديث**، رسالة دكتوراة، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة مؤتة.

الرواشدة، سامح. (1994م). **فضاءات الشعريّة(دراسة في ديوان أمل دنقل)**، (د.ط)، المركز القومي للنشر، إربد.

الرواشدة، سامح. (2003م). قصيدة "إسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبيّ وجمالياته)، **مجلة دراسات** العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّ ة، الجامعة الأردنيّة، المجلد30، العدد3.

ريتشاردز. أفور أرمسترنج (1963م). **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، د.ط، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر.

زايد، علي عشري . (1978م)**عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، ط1، دار الفصحى، القاهرة.

الزركشيِّ، بدر الدين محمد بن عبدالله . (1957م)**البرهان في علوم القرآن** ، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، (د.ط)، (د.د)، القاهرة.

زروق، أبو العباس أحمد بن أحمد بن محمد . (1968م). **قواعد التّصوّف**، صححَه ونقّحَه: محمد زهري النّجار، (د.ط)، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة.

سالم، محمد. (2001م). **المختار في علميّ العروض والقافية**، ط1، د.د، الجمهوريّة اليمنيّة، عدن.

السخاوي،علم الدين ابو الحسن علي بن محمد (1979م). **المفضَّل في شرح المفصَّل**، دراسة وتحقيق:عبدالكريم جواد كاظم، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الأزهر، القاهرة.

السُّد، نور الـ دين. (1993م)**الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، رسالة دكتوراة، جامعة الجزائر.

السكاكيّ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. (1937م). **مفتاح العلوم**، (د.ط)، (د.د).

سلامه، ياسر خالد . (2003م)**.موسوعة الأمثال الشعبيّة**، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمَّان.

السُّلميّ، أبو عمرو الدِّمشقيّ. (1953م). **طبقات الصوفيّة**، تحقيق: نور الدين شريبة، (د.ط)، (د.د)، القاهرة.

سليمان، فتح الله محمد . (1990م). **الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)**، (د.ط)، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، القاهرة.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر . (1988م). **الكتاب**، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، ج1.

الشافعي، خالد ربيع . (2009م). **الليل عند شعراء الجزيرة العربيّة في العصر الحديث**، ط1، الجنادريّة للنشر والتوزيع، عمان.

أبو شاور، سعدي . (2003م). **تطور الاتّجاه الوطنيّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر**، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بدعم من وزارة الثقافة، الأردن.

شرتح، عصام، (2006م). **قراءة في المستوى الدلالي والجماليّ في ديوان (أغرقني التراب)**،**مجلة أفكار** ، العدد 215، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية.

شودر، مارك. (1966م). **أساس النقد الأدبي الحديث**، ترجمة: هيفاء هاشم، د.ط، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القوميّ، دمشق.

صادق، رمضان. (1998م). **شعر عُمر بن الفارض (راسة أسلوبية)**، (د.ط)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.

صادق، عبَّاس. (2002م)**شعر وشعراء الغزل العذريّ**، ط1دار عالم الـ ثقافة والنشر والتوزيع، عمَّان.

الصَّايغ، نوال الصَّرَّاف . (1983م)**المرجع في الفكر الفلسفيٍّ**، ط1، دار الفكر العربي، (د.م).

الصكر، حاتم، (1999م)، **مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية بقصيدة السرد الحديثة)**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

أبو صلاح، مروان . (2005م)**مراتب الحبِّ عند العرب وأشهر محبيهم**، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمَّان.

الضَّاوي، أحمد عرفات، 1998م، **التراث في شعر رواد الشعر الحديث**، ط1، مطابع البيان التجاريَّة، دُبيّ.
ضمرة، محمد. (1984م). **أحاول أن أبتسم**، ط2، (د.د)، عمان.
ضمرة، محمد. (2005م). **أعالي الكلام**، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
ضمرة، محمد. (2002م). **أغرقني التراب**، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.
ضمرة، محمد. (1983م). **أقمار بيروت**، ط1، منشورات مؤسسة دالي، عمان.
ضمرة، محمد. (2005م). **حفيد الشوق**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق.
ضمرة، محمد. (2003م). **خريف المسافات**، (د.ط)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن.
ضمرة، محمد. (2000م). **عرس الروح**، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.
ضمرة، محمد. (2002م). **عناوين الجذور**، ط1، دار البيرق، عمان.
ضمرة، محمد. (1999م). **كأنه فرحي**، ط1، دار الكرمل، عمّان.
ضمرة، محمد. (1972م). **قافلة الليل المحروق**، ط1، (د.د)، عمان.
ضمرة، محمد. (1996م). **وجع النخيل**، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
ضيف، شوقي، (1962م). **في النقد الأدبي**، ، ط3، دار المعارف، مصر.
الطُّوسيّ.أبو نصر السراج . (1914م). **اللَّمع**، تحقيق: رينولد نيكلسون، (د.ط)، مطبعة بريل، لندن.
عبَّاس، محمود جابر . (2004م). **رؤى الحداثة وآفاق التحوُّلات في الخطاب الأدبيِّ والأردنيِّ الحداثيّ**، ط1، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، عمان.
عبدالجوّاد، إبراهيم عبدالله . (1996م).**الاتجاهات الأسلوبيّة في النقد العربيِّ الحديث**، (د.ط)، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمان.
عبدالحميد، محمد محيي الدين . (1999م)**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ج3، مكتبة دار التراث، (د.ط)، القاهرة.

عبدالرؤوف، محمد عوني . (1977م). **القافية والأصوات اللغويّة**، ط1، مكتبة الخانجي، مصر.

البعد، عبداللطيف محمد . (1986م). **أضواء على الفلسفة العامّة**، ط1، دار الثقافة العربية، القاهرة.

عبدالمطَّلب، محمد. (1997م). **البلاغة العربيّة "قراءةٌ أخرى"**، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت.

عبدالمطلب، محمد. (1984م). **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، (د.ط)، مكتبة الحرية الحديثة، (د.م).

عبدالمطلب، محمد. (1995م). **قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عبدالمطلب، محمد. (1995م). **قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة.

عبُّو، عبدالقادر. (2007م). **فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عبيد، محمد صابر. (2007م). **عضوية الأداة الشعرية**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

ابن عربيّ، محي الدين محمد بن علي الطائيّ الأندلسيّ، **اصطلاحات الصُّوفية، بذيل كتاب التعريفات للجرجاني**، نسخة دار الكتب المصريّة، (د.ط)، القاهرة.

عزّام، محمد. (2005م). **شعرية الخطاب السرديِّ**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عزّام، محمد. (2001م). **النّصّ الغائب**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

العزب، محمد أحمد. (1978م). **ظواهر التمرُّد الفني في الشعر المعاصر**، د.ط، دار المعارف، مصر.

عزّه، كثيِّر. (1995م). **الديوان**، شرح: قدري مايو، ط1، دار الجيل، بيروت.

العسكري، أبو هلال . (1984م). **الصناعتين** تحقيق : مفيد قميحة، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت.

عطوات، محمد عبد ع بدالله. (1998م)**الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918م إلى 1968م**، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

العقَّاد، عباس محمود. (1964م). **سارة**، ط2، دار المعارف، القاهرة.

العلاَّق، علي جعفر . (1989م). "الشعر خارج النظم، الشعر داخل اللغة، دراسة في قصيدة النثر"، **مجلة الأقلام**، العدد11، 12، بغداد.

العنابي، زهر. (2004م).**النص الشعري المعاصر**، ط1، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، عمان.

العناتي، ختام. (2007م)**التربية الوطنية والتنشئة السياسية**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان.

عودة، أمين يوسف . (1995م). **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة**، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن.

عودة، أمين يوسف . (2001م)**تجليّات الشعر الصّوفيّ قراءةٌ في الأحوال والمقامات**، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.

عيَّاد، شكري محمد . (1988م). **اللغة والإبداع**مبادئ علم الأسلوب العربي، ط انترناشينال برِس، القاهرة.

عيد، رجاء. (1995م). النّصّ والتَّناص، **مجلة علامات**، ج18، م5، النَّادي الأدبيِّ الثقافي بجدَّة.

عيد، رجاء. (1993). **البحث الأسلوبي**، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

عيد، يوسف. (1992م). **ديوان العذريِّين**، ط1، دار الجيل، بيروت.

عيسى، راشد. (2006م)**الخطاب الصوفيِّ في الشعر المعاصر** ، ط1، وزارة الثقافة، الأردن.

العيسى، فصل سالم . (2006م). **اللغة الإنسانية في شعر الرابطة القلميَّة**، (د.ط)، دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، عمّان.

غاتاري، دولوز. (1997م). **ما هي الفلسفة**، ط1، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي.

غاتشف، غيورغي. (1990م). **الوعي والفنّ**، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة "146"، الكويت.

الغرفي، حسن. (2001م). **حركيّة الإيقاع في الشعر العربيِّ المعاصر**، إفريقيا الشرق، د.ط، بيروت.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد د. (1991م). **مكاشفة القلوب المقرَّب إلى حضرة علاَّم الغيوب**، خرَّج آياته وراجعه وصحَّحه : بهيج غزّاوي، ط5، دار إحياء العلوم، بيروت.

ابن الفارض، عمر، (د.ت). **ديوان ابن الفارض**، (د.ط)، دار صادر، بيروت

الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة (1983م). **الديوان**، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

فرُّوخ، عمر. (1986م). **تاريخ صدر الإسلام والدولة الأمويّة**، ط7، دار العلم للملايين، بيروت.

فضل، صلاح. (1996م). **أساليب الشعريّة المعاصرة**، (د.ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص15.

فوغالي، باديس. (2008م). **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان.

قاسم، سيزا. (1984م). مقال بعنوان : حول بويطيقا العمل المفتوح، **مجلة فصول**، المجلد الرابع.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (1954م). **تأويل مشكل القرآن**، ت: السيد أحمد صقر، (د.ط)، (د.د)، القاهرة.

القصَّاب، صبيح ناجي. (1979م). **الشعر بين الواقع والإبداع**، ط1، وزارة الأوقاف والإعلام، الجمهوريّة العراقيّة.

القيروانيّ، ابن رشيق . (1925م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، (د.ط)، (د.د)، م1، القاهرة.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل . (1993م). **قصص الأنبياء**،مراجعة وتدقيق : محمد علي قطب، (د.ط)، مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتاب، القاهرة.

الكركيّ، خالد. (1989م)**الرموز التراثيّة العربيّة في الشعر العربيّ الحديث**، ط1، دار الجيل، بيروت.

كريستيفا، جوليا. (1991م). **علم النَّصّ**، ت:فريد الزاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب.

كشك، أحمد، (1983م)**القافية تاج الإيقاع الشعريّ**، د.ط، دد، القاهرة، ص 22، 125.

الكلبي، جرين عطية بن حذيفة بن بدر . (1983م). **الديوان** ضبط معانيه وشروحه بأكملها: إيليا الحاوي، ط2، الشركة العالمية للكتاب، لبنان.

كوهن، جان. (1986م).**بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمد الو لي ومحمد العُمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

أبو لبن، زياد. (2005م). **رؤى نقديَّة في الشعر**، ط1، (د.د)، عمان، ص89، 90.

المبرِّد، أبو العباس محمد بن زيد . (1989م). **المقتضب**، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة.

مبيِّض، محمد سعيد . (1986م). **الحكم والأمثال الشعبيّة في الديار الـ شاميّة**، ط1، نشر وتوزيع دار الثقافة، الدوحة، قطر.

أبو مراد، فتحي محمد رفيق . 2003م**شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبيّة** ، د.ط، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،

مشول، أحمد. (2003م). قراءة بعنوان: الاتحاد المستحيل،**مجلة الموقف الأدبيِّ**، العدد384، السنة الثالثة والثلاثون، دمشق.

مطلوب، أحمد. (1989م)**معجم النقد العربيِّ القديم**، ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

بُو معزة، رابح . (2008م). **النحو والصرف العربي (تحليل لساني لمفردات القياس (الميزان الصرفي)ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة**، (د.ط)، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

المعموري، ناجح. (2003م). المجاورة بين الصوفيِّ والأسطوريّ في ديوان "كأنّه فرحي"، **مجلة أفكار**، العدد179، المملكة الأردنية الهاشميّة.

مغالسة، محمود حسيني. (1991م). **النحو الشافي**، ط1، دار البشير، عمان.

المكِّي، أبو طالب، محمد بن علي، (د.ت). **قُوت القلوب في معاملة المحبوب** ، (د.ط)، ج2، دار الفكر، بيروت.

الملائكة، نازك، (د.ت). **قضايا الشعر المعاصر**، ط7، دار العلم للملايين، بيروت.

الطاوي، حسن كامل . (1999م).**الصوفيّة في إلهامهم** ، ج2، مطابع دار الجمهوريّة للصحافة، القاهرة.

نصور، إبراهيم محمد . (1999م). **الشعر والتصوّف، الأثر الصوفيّ في الشعر العربيّ المعاصر (1945-1995م)**، ط1، دار الأمين، القاهرة.

الموسى، خليل. (1991م).**الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، ط1، طبعة الجمهورية، دمشق.

أبو موسى، محمد محمد. (2004م). **خصائص التركيب**، ط6، مكتبة وهبة، القاهرة.

ناظم، حسن. (1994م). **مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت.

نافع، عبدالفتاح صالح . (1985م). **عضوية الموسيقى في النصِّ الشعريّ**، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن.

ناهم، أحمد. (2004م). **التَّناصّ في شعراء الرّوَّاد**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد.

النَّبهانّي، يوسف بن إسماعيل. **رياض الجنّة في أذكار الكتاب والسنّة**، قدّم له وراجعه:حسن تميم، (د.ط)، (د.ت)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

نخبة من العلماء اللغويِّين . (1992م). **المنجد في اللغة والإعلام**. ، ط33، منشورات دار الشرق، النظام الألف بائي، بيروت.

نوفل، هارون. (1982م). **الحبُّ فلسفة وحياة**، ط1، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمان،

الهاشميّ، علوي. (1992م). **السكون المتحرك**، ط1، م3، نشر: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبو ظبي.

ابن هشامجمال الدين أبو محمد عبدالملك (2005م). **السيرة النّبويّة**، تقديم: عمر عبدالسلام تدمري، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت.

هولب، روبرت. (2000م). **نظرية التلقي**مقدمة نقدية، ترجمة :عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط1.

هيدغر، مارتن. (1988م). **مفهوم الزمن**، ت: فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي العرب والفكر العالمي، ع:4، (د.ط)، بيروت.

وهبة، مجدي، (1984م)، **معجمالمصطلحات العربيّة في اللغة والآداب**، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، ص117، 118.

ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان الكاتب . (1967م). **البرهان في وجوه البيان**، ت: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، (د.ط)، (د.د)، بغداد.

ويس، أحمد محمد . (2005م)**الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة**، ط1، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

ابن يعيشموفق الدين أبو البقاء (د.ت). **شرح المفصّل**، (د.ط)، دار عالم الكتب، مكتبة المتنبي، القاهرة، مج1.

اليوسف، إسماعيل. (2002م)**الجامع في الأمثال العاميَّة الفلسطينيّة**، ط1، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمَّان.

يوسف، حسني عبدالجليل . (2009م). **موسيقى الشعر العربي "الأوزان والقوافي والفنون"**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

اليوسف، يوسف. (1982م)**لغزل العذري، دراسة في الحُبِّ المقموع**، ط2، دار الحقائق، لبنان.

يونس، علي، 1985م، **النقدالأدبيّ وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد**، د.ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة.

ب. المراجع الأجنبية:

Nietzsche, A. Parlait, Z. stratr (1996)**de Georges- Arthur Gold Schmith La Bibliotheque des chefs d'oeurve**, New York: west publishing company, P:157.

السـيرة الذاتيّـة

الاسم: إبراهيم جميل عبده الصرايرة.

الكلية: الآداب.

التخصص: اللغة العربية، أدب ونقد.

السنة: 2010م.

الهاتف: 032371742

البريد الإلكتروني: sha3ermutah@yahoo.com

العنوان البريدي: سول/ المزار الجنوبي/ الكرك.