الشاعر والموت
قراءة في مطولة
"شاطئ الأعراف"
لمحمد عبد المعطي الهمشري

لهفي: كل ما أرى فهو مـــــوت ينذر
الأرض موعدا بالثبـــــور يستريح
الـــزمـــان والموت فـــيـــه
بعد طول التّطواف والجـــــولان
وكأن الزمان خامره الخـــــو
ف فأضحى مع الردى في احتضـــان
الـهـمـشـــري

عبد الله أحمد المهنا*

* حصل على الدكتوراه في «الأدب العربي» من جامعة كمبردج - بريطانيا عام ١٩٧٥ .
يشغل في الوقت الراهن منصب عميد كلية الآداب - جامعة الكويت.

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة جديدة لمطولة شعرية من روائع المطولات التي شهدتها حركة الشعر العربي الحديث، وهي مطولة «شاطىء الأعراف»، لمحمد عبدالمعطي الهمشري، التي تتضمن رحلة إسرائية، يبحر فيها الشاعر خارج الزمن بحثاً عن عالم يتجاوز حدود الواقع المحبط لطموحات الشاعر. ويعتبر صاحب هذه المطولة، الذي توفي في سن مبكرة، واحداً من رموز مدرسة أبولو الشعرية التي أسهمت في إثراء حركة التجديد في الشعر العربي على امتداد الساحة العربية خلال الثلاثينيات من هذا القرن، وبقي أثرها ممتداً حتى بعد هذه الفترة بوقت قصير.

تبدأ الدراسة بوضع الشاعر تاريخياً في سياق زمان ومكان محددين، وضمن زملاء المرحلة حتى يتعرف القارىء على موقع الشاعر من الحركة الشعرية التي ينسب إليها.

ثم تقف الدراسة عند آراء النقاد والدارسين الذين تعرضوا لهذه المطولة عَرَضاً لتكشف في النهاية عن أن هذه المطولة لم تأخذ حقها من الدراسة الأدبية التي تستحقها.

وتنطلق الدراسة بعد ذلك إلى تقديم ملاحظات عامة على مضامين المطولة، وما تثيره من قضايا، قبل تناولها بالتحليل. وفي جوهر العملية النقدية للإبداع تنظر الدراسة إلى هذا العمل ككل مكتمل، وفي هذا السياق جاء تقسيم هذه المطولة إلى أجزائها الأساسية ووحداتها التكوينية.

ثم توقفت الدراسة عند كل جزء من هذه الاجزاء بما يستحقه من التحليل والنقد. وقد استخدم في إضاءة النص وتحليله أكثر من منظور نقدي وإن كان التحليل اللغوي هو السمة الغالبة على الدراسة.

- ١ -

كان محمد عبد المعطي الهمشري واحداً من أربعة شعراء نزحوا من المنصورة إلى القاهرة عام ١٩٣١، وهم إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وصالح جودت، والهمشري[١]، بعد أن سبقتهم شهرتهم إلى أرجاء القاهرة، حيث كانت الصحف الأدبية يومئذ تحتفل أيما احتفال بشعرهم، وبخاصة مجلة «السياسة الأسبوعية»التي كان يحررها قطبا الأدب آنذاك الدكتوران محمد حسين هيكل وطه حسين. وبعد نزوحهم بعام واحد برزت جماعة أبولو على الساحة الأدبية بزعامة أمير الشعراء أحمد شوقي وأمينها العام الدكتور أحمد زكي أبو شادي، وكان من أبرز أهدافها السمو بالشعر العربي، وتوجيهه توجيها شريفا، وترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا والدفاع عن حقوقهم وكرامتهم ومناصرة الحركات الفنية في عالم الشعر[٢]، فانضوى الأربعة تحت لوائها، وسرعان ما نضجت أدواتهم الفنية، وسطعت سطوعاً باهراً على صفحات مجلة أبولو. كانت نوافذ الثقافة عند الأربعة مشرعة على الثقافات الأجنبية ينهلون منها ويعلون صباحاً ومساءً مما أعطى شعرهم نكهة ومذاقاً خاصاً لا نجده عند الشعراء الذين لم تكتمل أدواتهم الثقافية. وتميز الهمشري من رفاقه الثلاثة باطلاعه في وقت مبكر من حياته على الشعر الإنجليزي فافتتن بشعراء الطبيعة والحب من أمثال «وردزورث»، «وكيتس»، «وشلي» «وبايرون»[٣] - أساطين الاتجاه الرومانسي في الأدب الإنجليزي فترجم شيئاً غير قليل من شعرهم إلى العربية، واستهواه أكثر ما استهواه «شلي»[٤] وقد استهواه «منه أنه كان مثله شاعراً وناثراً، وأنه كان مثله يعشق الطبيعة ويركن إليها ليستمد منها الوحي والإلهام، ويرى في أحضانها السعادة والبهجة، ويؤمن بأن مادية الحياة الحضرية قد قضت على سعادة الإنسان بعد انفصاله عن الطبيعة التي هى كتاب يلقن النفس الإنسانية حب البساطة والصفاء والرحمة والإيمان بالله خالق هذا الكون.»[٥]

ولعله من الطبيعي جداً، والحالة تلك، أن يرث الهمشري الكثير من اتجاهات الشعر الرومانسي الإنجليزي، وأن ينحدر إليه مع هذا الإرث ذلك

الولع الشديد بفلسفة الحياة والموت اللتين تمثلان معلماً مهماً من معالم الاتجاه الرومانسي، وأن يكون الشعراء الذين تغنوا بفلسفة الموت وماتوا في سن مبكرة في دائرة اهتمامه على الدوام [٦]، وكأنه كان يتنبأ في قرارة أعماقه أنه على موعد معهم، وأنه سيمر بالتجربة المحتومة في سن مبكرة من حياته، وحدث ما كان يتوقعه العقل الباطن إذ مات وهو في اكتمال قوته وصحته إثر عملية جراحية في الزائدة الدودية عام ١٩٣٨.

لعل جذور إحساس الشاعر بالموت المبكر تعود إلى تلك الفترة التي صحبت نزوحه من المنصورة إلى القاهرة والتي يظهر أن وراءها قصة حب عاثر، دفعته إلى كتابة هذه المطولة المسماة «شاطىء الأعراف» التي تمثل توق «الأنا» الشاعرة إلى الانعتاق من واقع الحياة واختراق عالم الموت في رحلة إسرائية تنتهي بالشاعر إلى «شاطىء الأعراف». وقد صدّر الشاعر مطولته التي نشرها كاملة في مجلة «أبولو» عام ١٩٣٣- وكان وقتها لا يزال طالبا في كلية الآداب - بمقدمة شرح فيها الجو النفسي الذي انبثقت من قاعه فكرة هذه المطولة [٧]. وأيا كانت القيمة التي تضفيها هذه المقدمة على فهم النص فإنها حتماً ليست مسئولة عن عملية الخلق الفني التي تتداخل فيها عناصر مختلفة يتعذر وصفها أو تفسيرها، وقصارى ما يمكن أن يقوم به الموقف النفسي أن يضع المبدع في طريق الإبداع، ويتركه لعمليات أخرى غامضة توجهه إلى إنجاز عملية الخلق الفني وفق الموقف الإشراقي الواحد الذي قد يتقمص الشاعر لحظة ميلاد العمل الفني، فلا ينقشع تأثيره إلا وقد أنجز العمل الإبداعي، وفق سلسلة من الإشراقات المختلفة التي قد تطول أو تقصر تبعاً لطبيعة العمل الفني نفسه الذي قد تأخذ فيه عملية التطور وقتاً أطول تنتقل فيه من مرحلة إلى أخرى،كما هو الحال مع هذه المطولة التي ظل الهمشري يعاني إبداعها على مدى أربع سنوات حتى استوت على سوقها، بناءً فنياً مفعماً بمواقف درامية مملوءة بالتوتر والرموز، يقودها خيال خصب يحلق في أجواء وعوالم تقع خارج دائرتي الزمان والمكان.

ومع أهمية هذه المطولة النادرة في بنائها، وقيمتها الفنية في الشعر المعاصر فإنها لم تلق من النقاد المعاصرين عناية باستثناء قلة منهم، وحتى هذه القلة لم تمس جوهر المطولة أو روحها، بل اكتفت بالوقوف عند السطح، والقشرة الخارجية لها فأصدرت عليها أحكاماً سريعة من غير روية أو إعمال فكر. وأظن أن أول من تعرض إلى هذه المطولة بالنقد الدكتور محمد مندور خلال حديثه عن شاعرية صاحبها حيث استعرض نماذج متنوعة من شعره، ثم جره الحديث إلى هذه المطولة فقال : «بل قد يلجأ الهمشري إلى الخيال الكبير الخلاق الذى يلجأ إليه الأدباء في تصور القصص والمسرحيات وبنائها على نحو ما نشاهد في مطولته التي نشرها في السياسة الأسبوعية وقدم لها رئيس التحرير الدكتور محمد حسين هيكل بمقدمة حماسية، وهي قصيدة شاطىء الأعراف.... وهذه القصيدة تستحق أن تفرد ببحث خاص بعد أن تستخرج من السياسة الأسبوعية، لأن الأستاذ محمد فهمي لم ينشر في كتابه «الروائع لشعراء الجيل» غير مقتطفات منها. بل إنها قد تسمح بمقارنات تعقد بينها وبين المطولات المشابهة لها في الفكرة مثل «رسالة الغفران» للمعري ، و«الكوميديا الإلهية» «لدانتي»، و «الفردوس المفقود» «لملتون»، وإن كنت أحسب أن هذه القصيدة أبعد عن مثيلاتها السابقات في الخيال وأمعن في الرمزية، ولا تكاد تمت بصلة إلى أحداث التاريخ أو تعاليم الأديان، ولهذا ربما كانت المقارنة أقرب وأجدى بينها وبين بساط الريح وعبقر لفوزي وشفيق المعلوف»[٨].

ولا شك أن هذه الأحكام التي أطلقها الدكتور مندور على المطولة تدعم، بشكل قاطع، ما يؤكده الشاعر صالح جودت من أن الناقد مندور لم يطلع على المطولة كاملة، وإنما اكتفى بالوقوف عند ما أخذه الأستاذ محمد فهمي من مقتطفات منها أودعها كتابه «الروائع لشعراء الجيل»[٩]. ولعل ذلك يرجع أيضا إلى أن الشاعر لم ينشر المطولة دفعة واحدة في مجلة السياسة الأسبوعية، وإنما راح ينشر منها متفرقات على امتداد فترة زمنية طويلة حتى سنحت له الفرصة في أن يقدمها إلى القراء كاملة في مجلة أبولو عام ١٩٣٣ .

ولكن هذا لا يعني اعتذاراً عن عدم اطلاع مندور على المطولة كاملة، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد كانت المطولة في الوقت الذى أصدر فيه آراءه عليها منشورة تامة ومنقحة قبل سنوات طويلة من ظهور كتابه «الشعر المصري بعد شوقي».

وتطرق إلى هذه المطولة أيضا عبد العزيز الدسوقي في كتابه الضخم «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» فأفرد لها عدداً من الصفحات تحدث فيها حديثاً مجملاً تطرق فيه إلى نشأتها وظروف صاحبها معتمداً في ذلك كله على مقدمة الهمشري لمطولته، ثم توقف عند بعض مقاطعها توقف المتعجل ليصفها بأنها «تصور بشكل واضح الظروف القاسية التى كان يعيش في ظروفها هؤلاء الشباب، فالهمشري الشاعر المتفتح الطامح المرهف النفس الجياش العواطف يمضي في الحياة فلا يجد إلا العراقيل والعقبات فهو يخفق في حبه ويخفق في تعليمه، ويظل يحلم بالمجد والخلود ولا يناله منهما شيء» (١٠).

ولعله من الواضح أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يسهب كثيرًا في بيان قيمة هذه المطولة على الرغم من أهمية الموضوع الذي يعالجه، وصلتها به نظراً لكثرة القضايا الأدبية التي يعالجها الكتاب.

وربما لم تتح الفرصة لأحد من قبل أن يلج عالم الهمشري بكل تفاصيله ودقائقه مثلما أتيح ذلك لصديقه الشاعر صالح جودت الذي واكب مسيرته الشعريه منذ وقت مبكر، حين كانا معاً في المنصورة، وفيما بعد في القاهرة، ولم تنقطع هذه المواكبة حتى وفاة الشاعر نفسه مما أتاح لصالح جودت أن يطلع على الكثير من الأسرار والخبايا المتصلة بحياة الشاعر وشعره. وبعد مرور ربع قرن على وفاة الشاعر - وهى فترة طويلة نسبياً - أصدر صالح جودت عام ١٩٦٣ كتاباً عنه أسماه «الهمشري حياته وشعره» ثم أتبعه بديوانه بعد عشر سنوات، وكان المؤمل من صالح جودت أن يقف طويلاً عند «شاطىء الأعراف» وهو يتصدى للبحث في حياة الشاعر وشعره، لا لأنها من أجل

أعماله فحسب، بل لأنها تمثل مرحلة مهمة في حياة الشاعر عاطفياً وفنياً، فعلى المستوى العاطفي كانت آخر حلقة من حياته العاطفية، وعلى المستوي الفني بداية الطريق إلى عالم جديد يلجه الشاعر لأول مرة، وهو عالم المطولة المليء بالعقبات والصعاب الفنية، التي قد تزل بأقدام الفحول في هذا الفن فضلاً عن المبتدئين، ولكن الهمشري أثبت أنه فارس متميز في هذا الميدان كما سنرى فيما بعد حين نحلل هذه المطولة إلى عناصرها الأساسية ووحداتها التكوينية.

يعتذر صالح جودت، وهو يتحدث عن مطولة «شاطىء الأعراف» عن عدم ذكر المطولة في كتابه الآنف الذكر على اعتبار أنها ستدرج كاملة فى ديوان الشاعر الذي سيكون في أيدي القراء في وقت لاحق. ولعل هذا الاعتذار هو الذي سوغ للكاتب أن يكتفي بالوقوف عند الوصف الخارجي لمكونات هذه المطولة بدل الغوص فيما تحت البنية الفنية واللغوية لهذه المطولة، وأن يختلف مع الدكتور مندور في تسمية القصيدة بالمطولة فهي عنده «ملحمة» لا مطولة، تنطبق عليها كل الشروط الفنية التى يستلزمها أدب الملاحم[١١]، من غير أن يبيّن طبيعة هذه الشروط التي تتطلبها الملحمة، وتحققها مطولة الهمشري[١٢].

ثم تحدث عنها كذلك الدكتور عبد العزيز شرف في كتابه «شاعرية الهمشري» الصادر عام ١٩٩٢ فأثنى عليها ثناءً عالياً واعتبرها هي و «عودة الروح» لتوفيق الحكيم استجابة لتلك الروح القومية التي واكبت مرحلة ما بعد ثورة ١٩١٩، فيرى «أن الموضوع الأساسي في العملين هو اكتشاف شخصية مصر [١٣].» ومهما يكن من أمر فإن الكاتب بحماسه الشديد لهذه المطولة قد غالى كثيراً حينما وضع صاحبها في مصاف «جوته» حين يصور إبليس، والعقاد في «ترجمة شيطان» وملتون في «الفردوس المفقود» و شلي في «برومثيوس طليقا»، من غير أن يرتكز في هذا الحكم على دراسة هذه المصادر ومقارنتها بعمل الهمشري، كما أوقع الكاتب نفسه في تعميم يفتقر إلى الواقع حين وصف الهمشري بقوله : «وخلق لنفسه قوة شاعرة لا نجد لها نظيراً إلا عند أستاذه العقاد. [١٤]» إلى غير ذلك من الأحكام الكثيرة المتكئة في الغالب على

الانطباعات الشخصية، وأيما كان الأمر فالكتاب يعد إسهاماً جديداً في هذا الموضوع الشائك وبخاصة حين يكون الموضوع متصلاً بتأصيل شاعرية شاعر ينتمي إلى جماعة أدبية واحدة كجماعة أبولو.

يحسن بنا الآن قبل أن نتناول هذه المطولة بالتحليل أن نقدم بين يدي القارئ بعض الملاحظات الأولية ثم نتبعها بمخطط موجز للوحدات الأساسية التي ترتكز عليها المطولة في بنائها الفني.

ملاحظات أولية على المطولة(١٥)

١ - يمكن اعتبار هذه المطولة صورة من أحلام اليقظة التي تنتاب الشباب في فترة القلق وتداعيات الحياة من حوله، ذلك أن خواطرها جاءت في فترة أيام معدودة قضاها الشاعر بقرية «نوسا البحر» والملاحظ أن الريف المصري، بوجه عام، حزين ومرهق، ومليء بما يمكن تسميته «بالوجدنة» في مقابل «العقلنة».

٢ - يبدو أن صمت الريف المصري وراء تلك الحركة الصاخبة التي لا تهدأ عبر محاور المطولة كلها، وإذا كان الصمت لوناً من ألوان الموت فلا عجب أن يشتبك الشاعر مع قضية الموت، فتشكل له الهاجس الأكبر لا في تجربته الشعرية هذه فحسب، بل في تجارب شعرية أخرى.

٣ - يحلم الشاعر بعالم ميتافيزيقي خالص للحب، ومن هنا يريد استكناه هذا العالم بعد أن انسحب من الوجود الحي إلى عالم آخر حملته إليه آلهة الشعر.. وهو في مرحلة يصل إلى ما يسميه «وادي الموت»، ويعني به «الزمن» و إلى ما يسميه «قبر الليالي» ويعني به عالم الذكريات ومن خلال هذا العالم يتذكر «عالم الحياة» ولكنه يصل إلى أنه عالم فان، لأن الزمن لا يتعامل معه، ولأن عالم الذكريات لا يقف عنده طويلاً.

ويظهر أنه متأثر بنظرية أفلاطون حول الوجود، ذلك لأن الوجود الحقيقي يتمثل في «أيوس» إله النور عند الإغريق، وما وراء ذلك فهو باطل، وقبض

ريح! وامتداداً لهذا المفهوم، وانفصالا عن عالم الواقع تماماً، تحمله «الآلهة» إلى «الفردوس»، و«الفردوس» هو المعادل الموضوعي للشعر، ومفردات الجنة هنا ليست قرآنية، بل يمكن القول إنها إغريقية وفرعونية، ومع أن «الآلهة» توصله إلى هذا العالم، وترى مفارقته فإنه ينادي عليها «خذيني... خذيني»... ومع أن آلهة الشعر تحذره من الترحل معها، لأن هناك أهوالاً قد لا يطيقها، فإنه يصر على اصطحابها بعيداً عن الجنة، فهو قد وهب نفسه للفناء، حتى ولو كان سيموت في هذا الفناء، ومن هنا يواصل معها الرحلة إلى «شاطىء الأعراف»:

هو مثوى الألحان بعد شتات ومقر الأرواح بعد طواف

فهو يريد أن يموت بالشعر كما سبق أن مات بالحياة، ويتحقق له هذا بالفعل حين يرى «ساحر الوادي المغني» - وهو معادل لخلود الشعر.

٤ - تشيع في المطولة بعض الصيغ التي لا يكثر منها الشعراء كصيغة فعول:

وسواء لديه كُلّ عَنُوتٍ أو ذلول على طريق الدرب

أم ستبقى حتى تراك صيودا في غياض الفردوس ترمي هناكا

سوف تبقى بعد الفناء سبوحا في فضاء من الأثير يشف

في شفوف إبريسم سابحات بشراع مرقرق من ضياء

كنت طفلا على المشيب لعوبا ومشيبا على الصبا كنتيا

٥ - يستخدم الشاعر في القافية بعض الكلمات المهجورة مثل «طخياء» و«جرانه» و«أرونانه» و «الشادوف» و «الغيسان» و «كنتيا» و«مغسي» وبعض الجموع النادرة مثل «سمانى»، وبعض الحروف المشبعة مثل «خيالي»، وغير المشبعة مثل «آل» و«الزوال»، إلى غير ذلك من الكلمات التي تجاوزها الاستعمال الشعري وحفلت بها المطولة مثل «العِهاد» و «ذميل» و«تَطِس» و «غُدف» و «حَجْنة» و«رجيف» و«ناض» و«اللوح» و«الأواذي».

وإذا كانت الكلمات تجيء في العمل الشعري من صميم التجربة والموقف فإن مثل تلك الكلمات أبعد ما تكون عن طبيعة الموقف الشعري وأقرب إلى الكلمات القاموسية الخالية من الدلالة في الإطار الشعري العام للمطولة مما يوحي بأنه كان يلجأ إليها لإقامة الوزن وركوب بعض القوافي الصعبة.

٦ - استخدم الشاعر بعض الأساطير لمجرد ذكر الاسم، مع أنه ليس لها رصيد ثقافي أو تاريخي عند القارئ، دون أن تخدم العمل الفني، فهي لا تعدو أن تكون كلمات ثقافية للإبهار!، مثل «افرليز» و «نفاتيس» و «أيوس»، إذ لم تذب في العمل الفني تماماً، ولم تصبح جزءًا من النسيج العام للمطولة وإنما ظلت «إشارات ثقافية» إن صح التعبير.

٧ - أكثر الشاعر من نظام التدوير للبيت، مما يشير إلى صحة ما توصلت إليه نازك الملائكة، من أن الجملة في البحر الخفيف لم تكن مستريحة تماماً.

٨ - أسرف الشاعر في مجزوء الرجز، فمع أن الميزان هنا هو مستفعلن مستفعلن، فإنه قال:

وأبدل النغما	إلى شحوب المشيب
متفعلن فعلن	متفعلن فاعلاتن
ودغل مصوح	يشتقه الذبول
فعولن فعولن	مستفعلن فعول
فصور العدما	في منظر مضني
متفعلن فعلن	مستفعلن فاعل

. . . ومع أن هذا الوزن يمكن أن يكون من مجزوء المجتث، وقد أكثر منه المحدثون وجعلوه في مسرحياتهم، ووزنه مستفعلن + فاعلاتن، . . فإن الوزن به كذلك يبدو مختلطاً لأنه يخرج على التجوزات المعروفة فيه وهي «فعلاتن، فالاتن».

ـ ٢ ـ

يقول الناقد المعاصر «ريفاتير» M' Riffaterre : «إن الظاهرة الأدبية ظاهرة جدلية بين النص والقارئ ، وإذا تحتم علينا صياغة هذه القواعد التي تحكم هذه الجدلية، فينبغي علينا أن نعرف أن ما نصفه يدركه القارئ بالفعل. كما يقتضي أن نعرف ما إذا كان القارئ ملزماً على الدوام بأن يرى ما نراه، أو أنه يتمتع بحرية مطلقة في هذا الصدد، لهذا يستلزم أن نعرف كيف تتم عملية تمثل النص.» . Semiotics & Poetry. Indiana University Press, 1978, P. 1 .

.وعلى الرغم من أن جهود النقاد خلال العقود الثلاثة المنصرمة حاولت بنجاح أن تضع بعض القواعد والنظم التي تحكم أبعاد هذه الجدلية المتشعبة فإن استيعاب النص، وفك رموزه عملية ذاتية، وفاعلية ذهنية في آن واحد طرفاها النص الذي يحمل فى طياته أسرار تركيبه، ومفاتيح مغالقه، ويشي إلى حد كبير، إلى قارئه بأسلوب تناوله. والقارئ الفطـن المسلح بالثقافة النقدية، هو الذي يضفي على النص فاعلية مهمة. بل يجعله، في رأي «هويكس» T. Hawkes مسهماً في إنتاج النص، فالناقد لم يعد مجرد مستهلك لشيء معد سلفاً بل أصبح على العكس من ذلك تماماً فهو يركب معناه بحيويته، ويمنحه وجوداً.

Structuralism & Semiotics. University of California press 1977 P. 175.

وانطلاقاً من هذه الجدلية، الحرة من القوالب الجاهزة، والمسلمات النقدية التي تفرض ظلها على قارئ النص، سنتعامل مع رائعة الهمشري «شاطئ الأعراف» على أنها جسد حي يتضمن نوعين من المتعة ـ حسب تعبير «بارت» R. Barthes في كتابه لذة النص. The Pleasure of the text Trans. R. Miller. Hill and wang New York 1975 PP. 9-10 ,14.

متعة تجلبها القراءة المباشرة للنص، الذي يمتلئ بالحيوية والنشاط، ونشوة يجلبها التحليل الذي يفرض حالة ضياع، أو النص الذي يربك مسلمات القارئ التاريخية والحضارية.

فضاء المطولة

يمتد فضاء المطولة ليشمل، باستثناء العنوان، ستة مدارات تكون الوحدات الأساسية للمطولة موضحة على النحو التالي:

أ - الوحدة الشعرية الأولى وحدة «الذكريات» وتبدأ من أول المطولةحتى البيت الأربعين وتتكون من عشرة مقاطع تصف فيها الذات تجربة الرحلة الإسرائية خارج دائرة الزمن، من خلال تشابك عنصري الحب والموت - ثنائية الوجود الإنساني الأول - في معادلتي البقاء والفناء.

ب - الوحدة الشعرية الثانية وحدة «سفن الموت» وتبدأ من البيت الحادي والأربعين حتى البيت الستين في خمسة مقاطع شعرية، تقدم وصفاً لسفن الموت في رحلتها الأسطورية وراء المجهول.

ج - الوحدة الشعرية الثالثة وحدة «الشاعر والآلهة» وتبدأ من البيت الحادي والستين إلى البيت الثمانين في أربعة مقاطع، وتتجلى في صورة حوار بين «الأنا» المتعبة من رحلة الموت، والآلهة التي تتعاطف مع مأساة «الأنا» وترافقها إلى الفردوس مثوى الأبدية الخالد.

د - الوحدة الشعرية الرابعة وحدة «جنة الشعراء»، وتبدأ من البيت الحادي والثمانين إلى البيت السادس والثلاثين بعد المائة، في أربعة عشر مقطعاً، تصف فيها «الأنا» جنة الشعراء، ولقاءها ربة الشعر.

هـ - الوحدة الشعرية الخامسة وحدة «أرغن الغناء»، وتنطلق من البيت السابع والثلاثين بعد المائة إلى البيت الثامن والثمانين بعد المائة في ستة وعشرين مقطعاً تتوزع في خمس شرائح يجسد فيها أرغن الغناء ألحان الحياة الماضية بصورها المختلفة.

و - الوحدة الشعرية السادسة وحدة «مطلع الشاطئ» ضم أربعة وثلاثين مقطعاً، تصف فيها «الأنا» وصولها مع الآلهة إلى «شاطئ الأعراف»، وتكشف لنا فيه أسرار هذا العالم السحري، لتصحو بعدها على نداء

الآلهة بأن ما رأته ليس إلا جزءا من «شاطىء الأعراف» فتعاود الرحلة لتجوس بقية أجزاء هذا العالم فتبلغ «مخبأ الليالي» و«قبر الليالي» و«السكون الحاكم».

ـ ٣ ـ

[مطولة شاطىء الأعراف]

[الوحدة الشعرية الأولى]

١ - ٤٠

[الذكريات]

١ عندما خدر الفناء شكاتي وسقاني كؤوسه المنسيات

٢ بعث الشعر من لدنه نسيماً فائح العطر طيب النغمات

٣ هز قلع الصبا فأيقظ فكري فهفت بي سفينة الذكريات

٤ في خضمّ الأفكار تطوي بي الوقت (م) وتهفو إلى ضفاف الحياة

* * *

٥ كلما حاولت لهن رجوعا دفعتها اللجّات منها إليها

٦ رقصت في شراعها الريح حتى حطمته وحطمت دفتيها

٧ رحمة منك يا رياح ورفقا ودعيها ومن ينوح عليها

٨ فله في الحياة كالبرق آمال (م) تساريه في دجى شاطئيها

* * *

٩ ترمق الشاطئين من خلل الدمع (م) حزينا فلا يكاد يبين

١٠ غير نور يلوح كالومض شقت فوقه السحب فهو فيها كنين

١١ وسنا يزدهي عليه كلون الطيف (م) كـاب، عـلى الـدجـى مـوهـون

١٢ هـو حـب الـذيـن قـد ذكـروه وشجاهم بعد الفراق الحنين

* * *

١٣ وتؤاتيه ضجة العيش همساً مثلما يسمع الجنين الهزيما

١٤ يتمشى صخب العواصف فيه مشبها في كرى المنون نسيما

١٥ وضجيج الأيام ينغم كالجرس (م) خـفـوتـا يـسـري إليه بهـيـمـا

١٦ أبدا ما يزال يهمس في الموت (م) صـداهـا بـأذنـه مـسـتـديـمـا

* * *

١٧ وخلال الأصداء صوت حنـون تـائـه بـين ضـجـة الأنـوايِ

١٨ يتخطى عصفَ الأعاصير وثباً لا يـبـالي بهـول هـذا الـفـنـاءِ

١٩ وله جـنـة يـرجـعـهـا الـمـوت (م) كـنـجـوى مـن عـالم الأحـيـاءِ

٢٠ ترهف الأذن نحوها ثم ترخي في ذهـول يجـيـب بـالإغـضـاءِ

* * *

٢١ إنـه الـحـب مـا يـزال يـعـانـي كل هول ويمتطي كل صعب

٢٢ يجشم[١٦] الصخر فيه والسّرب الداجي (م) ويطوي سهلاً خصيبا لجدب

٢٣ وسـواء لـديـه كـل عـنـوتٍ أو ذلـول عـلى طـريـق الـدرب

٢٤ ليس يخشى اللّجاج في كل حين أو يخاف الردى على كل سرب

* * *

٢٥ ويك ياحب أين تمضي إذا ما نسجت حولك المنون شباكا

٢٦ وبعثت الأنفاس معسولة حيرى (م) إليهـا تـبـثـهـا شـكـواكـا

٢٧ أترى يا هوى ستقتحم الموت (م) وتـلـقـى كـالـنـفـس مـنـه رداكـا

٢٨ أم[١٧] ستبقى حتى تراك صيوداً في غياض الفردوس ترمي هناكا ؟!

* * *

٢٩ تنزع النفس للشرور وتهوى هي منها عناصراً في الروح

٣٠ إنما الشر مفزع لشجاها لو خلت من قداسة التسبيح

٣١ ولها منه مسبح ومطير مطمئن على فضاء اللوح

٣٢ وهو كالحب كوثر ونماء وهو مرعى للروح جم السّروح

* * *

٣٣ أيها الحب أنت للموت موت ذو غلابٍ على البلى مستخف

٣٤ أنت صنو الحياة وارثة الموت (م) ونور على الإله يرف

٣٥ سوف تبقى بعد الفناءِ سبوحا في فضاءٍ من الأثير يشف

٣٦ تلحظ الكون في سبات المنايا مثل رؤيا تهوي به وتدف

* * *

٣٧ ويك يا وقت! اتئد! أين أمضي تائهاً فوق هاته الأمواج

٣٨ فوق مكسورة الجناح دهتها عصفة الجائحات والليل داج

٣٩ في خضمّ تدوي العواصف فيه ناعيات نور الشموس الساجي

٤٠ عاصفات عليه تعتنق المو ج وتعدو لغير ما معراج

* * *

عنوان المطولة

يشكل عنوان المطولة «شاطىء الأعراف»، كما سنرى فيما بعد، دلالة مركزية في نسيج النص الشعري ماثلاً في الحكاية السردية للنص. وينطوي التركيب ذاته على بعدين مختلفين في تحديد أبعاده المكانية والجغرافية من

جهة، والدلالية والأسطورية من جهة أخرى، فالأول يقع خارج الزمن لا سبيل إلى كشف حقيقته أكثر مما ذكره المفسرون عنه من أن «الأعراف» حيز أو سور بين الجنة والنار، يفصل فيه بين الخلق قبل دخول أحد المستقرين، الجنة أو النار، والثاني في سياق النص ومرتبط أشد الارتباط بالموت والزمن الأسطوري «يستريح الزمان والموت فيه».

وإذا ما عمدنا إلى تفكيك هذا التركيب وأرجعنا كل كلمة إلى مكوناتها الدلالية قبل التركيب لظهر لنا تماس بين اللفظين قبل التركيب. فكلمة شاطئ تعني نهاية البحر، وبداية الأرض، والعكس صحيح أيضا، أو إن شئت فقل: حيز حيادي يقع بين البحر واليابسة تتعاور حياديته حركتا المد والجزر، فهو في الأولى جزء من البحر، وفي الثانية جزء من الأرض، ولا تنتفي هذه الحيادية تماماً إلا بتجاوز هذا الحيز صعوداً نحو الأرض أو هبوطاً في البحر، وكذا الأمر مع كلمة «الأعراف»، فالأعراف في اللغة، جمع عُرْف، وهو كل عال مرتفع. والحيز المرتفع فيه خصوصية الإشراف على ما حوله من الأحيزة مما يمنحه حيادية جغرافية عن الأمكنة التي يطل عليها باعتباره مشرفاً عليها جميعاً، وتزداد أبعاد هذه الحيادية حين يضاف إليها المفهوم القرآني للأعراف (وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم) (سورة الأعراف ٤٦). وسواء أكان «الأعراف» سوراً بين الجنة والنار أم مكاناً فإنه قطعاً حيز لا يمكن نسبته إلى الجنة أو إلى النار، مما يمنحه حيادية أو شبه حيادية بين النقيضين الجنة والنار. ولعل شعور «الأنا» وشغفها بضرورة تجاوز الواقع المادي، واختراق المجهول وراء هذا التركيب الدلالي الذي يضفي على «الأنا» شعوراً بالانفصال عن عالمها الراهن الذي تجوز عليه قوانين صارمة كقوانين الموت والحياة والزمن، إلى حيز حيادي لا يخضع لمثل هذه القوانين، بل إن هذه القوانين نفسها تجد فيه - في نهاية الأمر - ملاذاً للهروب من نفسها.

٣-١ يستهل المقطع الأول (١-٤) من الوحدة الأولى من المطولة بسلسلة من التعاقبات الزمنية التي كانت تستهدف إعداد «الأنا» جسدياً وروحياً للرحلة

الإسرائية خارج حدود الواقع عبر ظرف الزمان، «عندما» الذي يتصدر افتتاح البنية التركيبية لعدد من الجمل الفعلية المتعاقبة.

عندما خدر الفناء شكاتي

وسقاني كؤوسه المنسيات

بعث الشعر من لدنه نسيما

هز قلع الصبا فأيقظ فكري

فهفت بي سفينة الذكريات

وعلى الرغم من أن الأصل في هذا الظرف يدل على المكان حساً أو معنى فإن دخول «ما» عليه صرفه إلى الزمان، وجعله قادراً على أن يستوعب أكبر مساحة من التحولات الزمنية المتعاقبة، التي قد لا يوفرها ظرف زمان آخر، فضلاً عن استدعائه جواباً لهذه التحولات. ولعل هذا الانزياح عن أصل الظرف والعدول به إلى معنى الزمن التفاتة إلى أثر فعل الزمن في «الأنا» وقوة تأثيره في البرنامج السردي للموقف الشعري، إذ تبرز بعد قليل كتلة الزمن «سفينة الذكريات» التي تمثل الطاقة الديناميكية الموصلة إلى الهدف المنشود «ضفاف الحياة».

ابتداء يسجل الفاعل «الفناء» في مطلع النص إنجازاً في تخدير علة «الأنا» «شكاتي» فيعطل عملها، ويتوجه بعدها إلى منطقة الوعي، فيشل مرجعية الذاكرة بأكبر قدر من الطاقة المعطلة «وسقاني كؤوسه المنسيات» فتدخل «الأنا» في منطقة اللاوعي، استعداداً للنقلة الإسرائية. «فالأنا» بكثافتها المادية وارتباطها بأحداث الزمن لا تستطيع أن تتجاوز واقعها إلا بفعل خارجي ينقلها من طور المادة إلى عالم الروح تماماً كفعل الموت، وهنا يأتي «الفناء»، المرحلة التالية للموت ليؤدي هذا الدور. وحين يتحقق فعل الإنجاز تحدث عمليتا اتصال وانفصال على مستويين فى وقت واحد، فعلى المستوى الأول يتصل الفاعل، بالشكاة، ومنطقة الوعي فيؤثر فيهما، ويهيمن عليهما هيمنة كاملة، وعلى

المستوى الثاني ينفصلان عن قدرة «الأنا» على التحكم فى الإحساس بالألم، والتذكر. ويبدو الدالّ «الفناء» محيراً بعض الشيء فهو يقوم بمهمة مزدوجة ذات طبيعة مرحلية، تتنافى مع مفهوم الدلالة الذي يثير في الذهن فكرة التلاشي والتحلل. وينطوي الموقف كله على السخرية من فعل الموت، باستخدام كلمة «الفناء» لتأكيد حتمية البعث، وإرادة الحياة.

وإذا كانت عملية الوعي تتم عبر نسقين، وتأخذ زمناً أطول، فإن إعادة الوعي لا تستغرق أكثر من نسق واحد، لتعود «الأنا» بعدها إلى مجال أبعد في الرؤية ونفاذ البصيرة. ففي غمرة الغياب يأتي رسول البعث «الشعر» يحمل بشارة الانبعاث «نسيما فائح العطر طيب النغمات»، فيهز أضعف جانب عند «الأنا» «قلع الصبا» (الماضي) فتحدث الاستجابة السريعة «فأيقظ فكري»، ومع اليقظة يتجسد الماضي كله في صورة «سفينة الذكريات» رمز الماضي. ومع أن مدلول الدال «بعث» يثير في الذهن ضمن السياق النصي مدلول «أرسل» فإن العدول عن الثاني واختيار الأول ينطوي على مفهوم أبعد مما يثيره المدلول الثاني، إنه يثير مفهوم المصدر «البعث» ولهذا تهيمن هذه الدلالة على الأنساق التالية، وتتجاوب أصداؤها معها من خلال الفعلين «هز» «فأيقظ».

وتقع الأنا، وهي في غمرة الحضور التام، في إشكالية الماضى الذي يتجسد في «سفينة الذكريات» ذلك التعبير المثير الذي يرمز جزؤه الأول إلى «النجاة» والثاني إلى السعادة المفتقدة - فتعمل على احتواء «الأنا» في عتمة الرؤية، احتواءً كاملاً «تطوي بي الوقت» وتهيمن على الموقف برمته، إذ تنبعث منها رغبة ديناميكية في التخلص من الحاضر، كما لو كان شيئاً مخيفاً ينبغي طي صفحته وتجاوزه، ويحمل الفعل «تطوي» إشارات إيحائية لتكثيف هذا المفهوم. ويرتبط الماضي عندها بذلك المكان المفقود، الذي يمثل الحيز النموذج «ضفاف الحياة» ولذا يأتي الفعل «تهفو» ليجسد تلك العلاقة الشائكة بين «الأنا» والمكان. ويتحرك الفعلان السابقان في سياق زمني واحد، ودلالة تكاد تكون واحدة، غير أن الأول يتجه فيه مجرى الزمن نحو النفاد، والثاني يتجه فيه

المجرى إلى الامتداد، نحو اللامكان. فالأول محكوم بفزيائية زمنية، والثاني محكوم بفزيائية وجدانية، يصعب تجاوزها في غياب البديل الذي تبحث عنه «الأنا»، ولذا يصبح «شاطىء الأعراف»، حين تصل إليه «الأنا»، فيما بعد، هو ذلك «الحلم» الذي يشاكل «ضفاف الحياة».

٣-٢ وتتصاعد حدة الصراع فى المقطع الثاني (٥-٨) حين تصير الذكريات خاطراً ملحاً مكرراً، ينبع أساساً من رغبة ذاتية، في استرجاعها، وعدم تجاوزها إلى الآتي، ولعل هذا الخاطر الملح يكشف عن قوة تأثير الماضي، وأثره في تشكيل الأبعاد المعرفية والسلوكية. لا عجب إنه التاريخ المعروفة صفحاته المعاشة تجاربه، في حين أن القادم من الأحداث لما يدخل رحم التاريخ بعد. إن منطقة المجهول، والخوف من المجهول ذاته شيء غريزي في بنية النفس البشرية. لكن التوقف عند الماضي يعني توقف الحياة، والحياة حركة لا تعرف التوقف إلا بنفاد الزمن، لذا تواجه «السفينة»، الوقوع في فك قوة شد أخرى مضادة لحركة الشد إلى الوراء، وتضيع «السفينة» بين القوتين العاتيتين، قوة ذاتية تدفع إلى الوراء، وقوة خارجية تدفع إلى الأمام، لا تلبث أن تعود إلى نقطة البداية في حركة دائبة لا تعرف الكلل «دفعتها اللجات منها إليها». وتحين لحظة الضياع حين تقع السفينة في أسر قوة عاتية أخرى تقضي على أهم مقومات الاندفاع فيها «الشراع والدفتين»، ويجسد التصوير «رقصت في شراعها الريح طبيعة القوة القاهرة التي تستنفد بواعث القوة والنشاط فى الطرف الآخر، فتعطل حركته تماماً. وتتوحد مأساة «الأنا» والسفينة في العجز التام عن مواجهة القوى الخارجية إلا من دعاء ورجاء ونواح، ويحيل المشهد كله إلى محاكاة ذلك التوحد الذي يتم بين الربان والسفينة في عرض البحر في الأزمات. وينطوي الموقف كله في النهاية على تصوير تلك اللحظات الحاسمة التي تواجه الإنسان في صراعه مع ثنائية اليأس والأمل.

٣-٣ ومع لحظات الانكسار، في المقطع الثالث، (٩-١٢)، ينبثق الإصرار على الامتداد الأفقي نحو الحيز «الشاطئين» من خلال الرؤية البصرية

التي يجسدها الفعل «ترمق» وهذه الرؤية لا تتحقق بصورة مباشرة بل تمر عبر حجب، (خلل الدمع)، فتمنع اكتمال الرؤية إلا من «نور. . كالوميض» يتجسد فى أشكال أخرى تزيد من عتامة المكان. والمثير في المشهد أن «المكان» يراوغ ويتأبى على الظهور فمرة «لا يكاد يبين»، وأخرى نراه «فيها كنين». وحتى الضوء المشبه ألوان الطيف لا يلبث مع شدة ضوئه أن ينكسر على صفحات العتمة، ولا يكشف أستار الحيز، ليوحي في النهاية باستحالة الرحلة أو على الأقل صعوبة الوصول.! ويمكننا القول هنا: إن المحاكاة تتراجع أو تكاد تختفي تماماً ليتمحور الموقف برمته حول الرمز، «الشاطئين»، الذي يثير تداعيات متناظرة، تقترن كلها بمفهوم واحد، وهو «الغياب»، من خلال بنية الاستعارة والتشبيه. وتثير تثنية الرمز «الشاطئين» بعض الحيرة، إلا أنها سرعان ما تتبدد إذا تذكرنا ذلك الصراع الذي وقعت فيه السفينة بين حركتي الشد إلى الوراء وإلى الأمام في المقطع السابق. وعلى هذا فتكون جملة «ترمق الشاطئين» إشارة إلى اتساع حيز الرؤية البصرية وتمددها بين بعدي البُداية والنهاية للخروج من فك الكارثة التي تحدق بالسفينة بين هذين البعدين اللذين تكمن بينهما المأساة. وعلى الرغم من أن الرمز يتشكل ويتعقد عبر الاستعارة التي تصهر عالم السفينة بعالم الإنسان فإن هذا الرمز لا يحافظ على تماسكه حتى نهاية المقطع، بل ينفرط عقده في البيت الأخير منه، حين ينكشف الموقف بصريح العبارة عن نمطية الصراع بين الحب والفراق والحنين. ومع أن صورة هذا الحب تتشكل عبر وسط يوحي بالخصب والنماء فإن النتيجة تشير إلى الجدب والإحباط.

٣-٤ وإذا كانت «الأنا» قد حافظت في المقطع الأول على بعض الحضور الباهت فإنها في المقطع الرابع، (١٣-١٦)، تختفي تماماً وراء ضمير الغائب، وتصبح في موقف سلبي تماماً تجاه حركة الحياة من حولها، إذ تتحول الأشياء حالة تلقيها لها إلى نقائضها: فضجة العيش تصبح همساً، وصخب العواصف يصبح نسيماً، وضجيج الأيام يتحول إلى نغم خافت، تذكره كلها على الدوام بهاجس الموت، فكأن هذا الهاجس وراء هذا التغير في طبائع الأشياء. ولعل

المثير في هذا المشهد أن «الأنا» المختبئة لا تحرك ساكناً تجاه هذا التحول، فلا تعترض عليه، ولا تستنكره، بل إنها كما يبدو تستعذبه بدليل أنها قادرة على رصد درجات هذا التحول بدقة فائقة وإحساس مرهف ووعي كامل عبر بنية التشبيه التي تستغرق ثلاثة أنساق من بنية النص. ويسيطر في هذا المقطع تضاد قطبي يستغرق بنية النص عبر نسقين: الأول يتمثل في المشهد الصاخب الذي يشير بإصرار إلى تعرض الحياة، بكل زخمها «للأنا» «وتؤاتيه ضجة العيش» «يتمشى صخب العواصف فيه» «وضجيج الأيام ينغم كالجرس»، والثاني المشهد السلبي المتسم بالهمس والخفوت حالة التوصيل، ف «الأنا» لا تستقبل الشيء المرسل ذاته ولكنها تستقبل نقيضه، وهذا يثير تساؤلاً حول طبيعة الخلل في عملية التوصيل، أمرده إلى الرسالة أم إلى المستقبل ؟ وبالطبع لا يثير النص مثل هذا التساؤل ولكنه يوحي به عبر إظهار «الأنا» كما لو كانت ضحية متعلقات الحياة وأن الأخيرة تطاردها على الدوام بكل أصداء الموت.

٣-٥ ووسط هذا القلق والتوتر النفسي الذي يثيره هاجس الموت يأتي بارق أمل، في المقطع الخامس، (١٧-٢٠)، في صوت تتحدد صفاته تحديداً واضحاً، ثم تبدأ صورته في التنامي مكتسبة طبيعة أسطورية تتجلى في التجاوز والتخطي والاستهانة بالفناء ذاته، بل إن له جنة يعزف الموت فيها ألحانه. ومع الحيوية والنشاط يبقى الصوت تائهاً لا يخلص إلى شيء، مثله في ذلك مثل جنته التي يرجعها الموت أنشودة لا تعرف التوقف. ولعل البيت الثالث في هذا المقطع قوي الدلالة على فعل الموت، إذ يبرز قوياً حتى مع ما نتصوره جنة، بل إنه يتفوق حتى على الجنة، حين تصبح أنشودة «كنجوى من عالم الأحياء»، ومع هذا فإن بنية التشبيه تعطي إيحاءً قوياً بشهوة الحياة. وتحدث الاستجابة السريعة لهذه الشهوة عبر الاهتزازات الجسدية والنفسية التي تحدثها تلك الأنشودة. فالدوال «ترهف»، «وترخي»، و «يجيب» تكثف بصورة عميقة حركة الأبعاد النفسية التي تهيمن على «الأنا» في لحظات الترقب التي تزداد حدتها انفعالاً في إطار الثنائية الضدية التي يعكسها الفعلان السابقان «ترهف» و

«ترخي». ولا يسفر هذا القلق والترقب إلا عن مضاعفة القلق والذهول اللذين يدفعان «الأنا» في النهاية إلى الاستسلام للواقع الذي تحاول الهرب منه.

٣-٦ تنحل رمزية الصوت في المقطع السابق إلى أسطورة الحب في المقطعين السادس والسابع، حيث تتصدر المقطع السادس، (٢١-٢٤)، جملة اسمية مسبوقة بأداة التأكيد «إنّ» المتبوعة بالضمير «إنه الحب»، وهذه الجملة تقتضي سلسلة من التعاقبات التفسيرية التي تتحرك ضمن سياق زمني واحد، يجسد فاعلية الحب وحيويته في صراعه مع معوقات الحياة. لذا نجد الجملة الفعلية تأخذ حظاً وافراً في بنية هذا المقطع، فتأتي متناغمة مع جوهر حدة الحب التي تخترق في حركتها المتدفقة حواجز المكان، والإنسان والفناء، ويتم ذلك في إطار العموم الذي يستغرق أفراد الجنس الواحد، وعلى هذا تتكرر لفظة «كل» خمس مرات في هذا المقطع مما يضفي على المشهد شمولية مغرقة في العموم.

إن الحب في هذا المقطع يتجلى في أعلى ذروة حيويته الذاتية التي تكتسح الصمت والضجيج، والخصب والجدب، والعنوت والذلول. ولما كان مصير كل حيوية هو الخمود والتلاشي بالفناء، فإن الحب لا يخاف «الردى»، فكأنه يقف منه موقف التحدي أو اللامبالاة، أو على أقل تقدير يؤكد انتصار الحب / الحياة على الموت. إنه في النهاية صراع بين إيقاع حركتين لا تعرفان التوقف، حركة الحب التي تعطي الحياة معنى، وحركة الموت التي تسلب هذا المعنى.

٣-٧ هذه الصورة الأسطورية لجوهر الحب وفاعليته في الحياة والموت، لا تلبث أن تهتز في النفس «الأنا»، ويدخلها الشك في قدرته على قهر الموت، لذا يتم التحول من ضمائر الغيبة في المقطع السادس إلى ضمائر الخطاب، في المقطع السابع،(٢٥-٢٨)، وتبدأ محاولة استكناه هذه الحقيقة عبر متكلم

ومخاطب، توجه فيه «الأنا» ثلاثة أسئلة مباشرة إلى «جوهر الحب» علها تطمئن إلى الصورة السابقة التي كونتها عن حقيقة الحب وطبيعته القاهرة.

تتصدر هذا المقطع لفظة «ويك» وهى كلمة مركبة من «وي»، و«الكاف» ويراد منها قبل التركيب، التعجب، وبعد التركيب، يكنى بها عن الويل. وهي في سياق النص الشعري ضرب من «الالتفات»، يستدعي حشد طاقات الوعي والانتباه، في الطرف الآخر، لتلقي الرسالة، ويزداد عمق هذا «الالتفات» حين يتم ذلك في سياق النداء «يا حب» الذي يقتحم ذهن المتلقي، ويهيئه نفسياً وذهنياً لمتكلم على الطرف الآخر.

ويبدأ السؤال من حتمية لقاء الموت ومحاصرته لضحيته، «أين تمضي إذا ما نسجت حولك المنون شباكا»؟ وتشف بنية الاستعارة في هذا البيت عن علاقة تلازمية بين طرفين يسعى أحدهما لاحتواء الآخر. ويظهر فعل الموت أقوى مخاتلة، وأطول نفساً، إنه يلتف حول ضحيته، وينسج حولها الشباك،! وهذا يشي بأن فعل الموت بطيء نسبياً، يأخذ وقتاً في إعداد أدواته وإحكام خططه حتى يكون فعله في النهاية مؤثرا. وتتجلى قمة اللحظة الحرجة حين تتوالى أنفاس الضحية وهي في مأزق الموت، تبث الموت شكواها، في مشهد ينطوي على مفارقة دلالية تكمن في جعل الموقف الرهيب للموت حميمياً، ينسجم مع جوهر الحب وطبيعته الشفافة التي تركن إلى المهادنة، لذا نلتقي في هذا الموقف «الأنفاس المعسولة» الحيرى «التي يبعث بها «الحب» إلى «الموت»، ونرى كذلك تلك الشكوك التي يبثها إياه، وهي كما ترى من متعلقات المحبين! ولكن تظل صيغة السؤال «أين تمضى»؟ حاسمة في سياق النص الشعري، إنها حتماً لا تسأل عن مكان بعينه، بقدر ما تسأل عن سلوك وتفاعل مع الموقف والحدث.

وإزاء المأزق والحصار الذي يمارسه الموت بشباكه المنسوجة ينبثق التساؤل عن رد الفعل، وهو لا يخرج في أحسن أحواله عن سلوكين: الأول،

ويعتمد على المبادرة باقتحام الموت، والمجازفة بالحياة «وتلقي كالنفس منه رداكا»، وهي إشارة واضحة إلى أن المعركة مع الموت لا تجدي، والثاني، الانتظار والتريث، إلى حين، «حتى تراك صيودا» أي صياداً، لكن خارج دائرتي المكان والزمان «في غياض الفردوس ترمي هناكا». ويبدو البيت الأخير في هذا المقطع محيراً إذ كيف يمكن للانتظار أن يغير الموقف إلى الضد بهذه السهولة؟! إلا إذا اكتسب الحب طبيعة الموت القاهرة، وهو ما تشي به الدلالة الخفية للبيت. وبطبيعة الحال فلن يكون ذلك ممكناً إلا بعد تجاوز حاجز الموت، وموت الموت نفسه، وبقاء الحب بعده يمارس نشاطه خارج نظام الحياة. وأحسب أن عبارة: «في غياض الفردوس» إشارة إلى انتصار الحياة على الموت في نهاية المطاف. ومهما يكن من أمر، فإن الأسئلة تظل تتردد أصداؤها في دائرة من الصمت المغلق، إذ ليس هناك استجابة من الطرف الآخر لمثل هذه الأسئلة.

٣-٨ قد يبدو المقطع الثامن، (٢٩-٣٢)، في هذه الوحدة الشعرية للوهلة الأولى مقحماً إقحاماً مفتعلاً، إذ لا تربطه رابطة منطقية أو فنية بالمقاطع التي قبله أو التي بعده، إنه باختصار يتناول موضوعاً لا علاقة له بالقضية المحورية «الحب والموت»! ربما يكون هذا الانطباع صحيحاً عند القارئ المتعجل، أو الناقد الذي يريد أن يعفي نفسه من مشقة التفكير في البحث عن تلك العلائق التي تشد أوصال النص الشعري بعضها ببعض.

إن سلسلة الانكسارات والإحباطات التي واجهتها «الأنا» لا في واقعها الخارجي فحسب، بل في رحلتها الإسرائية التي ظنتها بديلاً عن عالمها المحبط تنتهي إلى نتيجة مشابهة. ولعل مما يزيد في إحباطها رؤيتها الموت يغتال الحياة بشباكه المنصوبة فلا تفلت ضحاياه منها، وفي لحظة التعقيدات هذه، يأتي الخاطر الإيماني المباغت ليكسر حاجز التشاؤم، وينقل التفكير من رؤية الخارج إلى الداخل، إلى النفس، أشرف جوهر في الإنسان، ذلك المحرك الآلي لكل رغبات الإنسان المختلفة من خير أو شر.

يستهل هذا المقطع الشعري ببيان خطين متعارضين في توجهات النفس، **أولهما** يتوجه نحو الشر، وهو كما يوحي جبلة فيها، أو نزعة جوهرية في تركيبها. ولعل مما يعمق هذا المفهوم هو بنية الجملة النحوية البسيطة المكونة من الفعل + الفاعل «تنزع النفس» مع أن القيمة الدلالية يمكن أن تتأتى على وجه آخر في سياق الجملة الاسمية، كأن نقول: «النفس تنزع» وهي بنية تعبيرية حسنة وتؤدي المعنى غير أن الشاعر آثر عليها البنية السابقة، لأنه يريد أن يلفت انتباهنا إلى تلك النواة التي تدفع النفس إلى فعل الشر، وأظن أن إيثار الشاعر لصيغة الجمع على المفرد في قوله: «للشرور» إيماءة إلى تنوع الموبقات التي ترتكبها النفس. **وثانيهما** يتوجه لا إلى الروح كلها، وإنما نحو عناصر منها، لأنها جزء من بنيتها الأساسية، «وتهوى هي منها عناصراً في الروح». وحين نقارن بين المضمون الدلالي لهذه البنية النحوية، وسابقتها نلاحظ أن كلا منهما تبدأ بفعل مضارع ينسحب على الحاضر والمستقبل، بيد أن المضمون الدلالي لكل منهما متعارض فالنزوع غريزي، والهوى عارض، وتتضمن الجملة الأولى جاراً ومجروراً متعلقاً بالفعل «ينزع» مما يضفي عمقاً دلالياً على نزعة الشر في النفس، وبخاصة حين يرد مجاوراً النفس، من غير أن يفصل بينهما فاصل لغوي، ناهيك عن أن حرف اللام هنا فيه معنى «شبه الملك» حسب تعبير النحاة. ومع أن الجملة الثانية تتضمن أيضا جاراً ومجروراً متعلقاً بالفعل «تهوى»، غير أن هناك جملة اسمية اعتراضية تخللت الجملة الفعلية، فصلت بين الفعل ومتعلقاته. فما القيمة الدلالية لهذه الجملة الاعتراضية.؟ أحسب أن قيمتها الدلالية تكمن في تعثر النفس في أن تكون على صلة دائمة لا بالروح نفسها فحسب، وإنما حتى بالعناصر التي تهواها فيها، وهي دلالة يمكن أن يعبر عنها بصورتين أخريين كأن نزيح الجملة الاعتراضية (هي منها) إلى ما بعد المفعول به فنقول: «وتهوى عناصراً هي منها في الروح»، فيكون الاتصال بين الفعل والمفعول به اتصالا حراً مباشراً، أو أن نزيحها إلى ما بعد نهاية الجملة

الفعلية كأن نقول «وتهوى عناصراً في الروح هي منها» لكن الشاعر فضل عليهما الصورة الأولى، لما فيها من إيحاء بتعثر الاتصال. ويظهر أثر الشر في النفس بأن يتحول إلى «مفزع»، مناط المخافة، ومولد الهم والغم، ويأتي ذلك بجملة نحوية مؤكدة «إنما الشر...»، مما يشير إلى حجم الشر الذي قد تكتنزه النفس البشرية «لو خلت من قداسة التسبيح»، فكأن التسبيح أو تذكر الخالق هو الذي يعطى للنفس توازنها الحقيقي في الحياة. ويبدو جواب الشرط «لو» محيراً، فهو لا يأتي بعد جملة الشرط، كما هو النظام النحوي، وإنما يأتي متقدماً عليها، تالياً للجملة الاسمية المؤكدة، «إنما الشر مفزع لشجاها»، ولا بد أن هذا الانزياح النحوي عن أصل النظام، والعدول به إلى التقديم يثير التساؤل عن القيمة الدلالية لهذا التقديم. إذا تأملنا البنية النحوية للشطر الأول من البيت نلاحظ أن جواب الشرط «لشجاها» يرد ملاصقاً لكلمة «مفزع»، والأخيرة مجاورة لكلمة الشر، مما يوحي بعلاقة تلازمية بين دلالات هذه الألفاظ، فالشر يثير الفزع والخوف، والفزع يولد الهم والحزن والقلق في حالة الخواء الروحي. فالشاعر بهذا التقديم يريد أن يومئ إلى مسببات الشر وأثرها التدميري في النفس البشرية وفي مقابل ذلك تأتي فاعلية الاتصال الروحي الذي يهيئ المناخ الخصب الذي تجد فيه النفس ذاتها وجوهرها الحقيقي. إنه يمدها بأسباب الرقي، والطاقة التي تساعدها على ارتياد عالم مليء بالسعادة والاطمئنان. ولعل مما يثير اهتمامنا هو هذا الربط المدهش بين «قداسة التسبيح» والحب عبر بنية التشبيه، «وهو كالحب كوثر ونماء» على الرغم مما بينهما من مفارقة في مجال العلاقة، فالحب علاقة تحكمها قوانين المادة في الغالب، في حين أن التسبيح علاقة روحية فوق المادة، فهل يعني ذلك أن عقل الشاعر لا يغفل لحظة واحدة عن فاعلية الحب في الإنسان حتى وهو في هذا الخاطر الروحي؟ ربما يكون ذلك صحيحاً، ذلك لأننا لو دققنا في بنية التشبيه لوجدنا أن المشبه لا سبيل إلى فهم جوهره وأثره في النفس إلا من خلال المشبه به وهو دونه منزلة، وحتى هذا

ربما لا يكون شافياً في جلاء هذا العالم الروحي وفهمه مما يستدعي إضفاء وصف آخر له «وهو مرعى للروح جم السروح» في إشارة واضحة إلى المحيط الذي تجد فيه النفس حقيقتها بعيداً عن أدران الشر.

يسترعي انتباهنا في هذا المقطع عدة أمور منها أن المقطع كله ينطلق من ثنائية تعارضية بين النزعة إلى الشر والتوق إلى الروح، وتحرك النفس بين هذين البعدين يجعل من الأولى «مفزع» ومن الثانية «مسبح»، وكما يتعاطف الشاعر مع الحب في المقاطع السابقة نراه هنا يتعاطف مع الصلة الروحية بل ويربط بينهما بحكم فاعليتهما في النفس. ويفرق الشاعر في أول المقطع بين النفس والروح، ولكنه يعود في نهاية المقطع إلى الخلط بينهما.! وتسيطر ضمائر المؤنث بشقيها المتصلة والمنفصلة على بنية المقطع:

هي، منها، لشجاها، لها

في مقابل ثلاثة ضمائر للمذكر أحدها متصل، والآخران منفصلان:

منه، هو، هو

وترد لفظة «الروح» مرتين في النص، في حين أن لفظة النفس ترد مرة واحدة، غير أنها تستعيض عن ذلك بمرجعية الضمائر، ولعل ذلك يفسر كثرة الضمائر المؤنثة في هذا المقطع. وترد لفظة «الشر» مرتين، مرة جمعاً لتدل على مجمل الشرور، ومرة مفردة لتدل على جنس الشر. كما يلاحظ تشاكل في البنية الصرفية بين اللفظين «مفزع» و «مسبح» وتقارب اشتقاقي بين كلمتي «تسبيح» و«مسبح». ويستوقفنا أيضاً استخدام الشاعر لكلمة «اللوح» وهي كلمة قاموسية، لا تضيف شيئاً ذا بال في مجال التجربة الشعرية، وأحسب أنها ليست إلا استجابة لدواع عروضية.

٣-٩ بعد الربط بين الحب، وبين الشوق الروحي، وإسقاط معطيات الأول على الثاني، وانقشاع اللحظة التأملية في نوازع النفس البشرية، يأتي

المقطع التاسع، (٣٣-٣٦)، مغيراً مجرى الخطاب من الغائب إلى المخاطب ليصل ما انقطع من صيغة الخطاب.

يبدأ المقطع بصيغة النداء «أيها الحب»، فعلى المستوى النحوي تكون (أي) منادى مفرد حذف منه ياء النداء، و«ها» للتنبيه، والحب صفة، وفي حذف ياء النداء إيماءة إلى حضور الحب في وجدان المتكلم وعقله، وعلى المستوى الدلالي تستدعي جملة النداء كلها حضوراً مماثلاً من الطرف الآخر لتلقي الرسالة، أو مضمون النداء، وحين يتحقق ذلك يأتي صوت المنادي بالرسالة الصاعقة «أنت للموت موت». هكذا تحسم «الأنا» هذا الصراع الجدلي بين ثنائية الحب واهب الحياة، والموت سالب الحياة، بالإعلان عن موت الموت بالحب، فالحب يؤكد الحياة، والحياة تأتي على أنقاض الموت، وتستمر دورة الحياة في الطبيعة والإنسان كأنها تعلن نهاية الموت، وحين يأخذ الحب صفة النقيض فإن ذلك لا يتم إلا فى حيز الموت لا يتعداه إلى غيره وإلا لأفسد الحياة التي يؤكدها، ولذا فالبنية التركيبية للجملة تنطوي على بعد دلالي يكمن في اختصاص الحب بموت الموت ليس غير. ويتعزز هذا المفهوم من خلال ذلك الحاجز اللغوي - الجار والمجرور - (للموت) الذي يفصل بين المسند والمسند إليه، إذ لا يتم الاتصال بينهما إلا عبر هذا الحاجز، ويتكرر النمط ذاته في الشطر الثاني من البيت حين يفصل الجار والمجرور (على البلى) بين الخبرين، «ذو غلاب على البلى مستخف». فالجار والمجرور في كلتا الحالتين متعلق بالخبر، مع توافق تام في بنية التعلق، احترازاً من انفلات الدلالة، فهو موت الموت نفسه، وهو مستخف بالبلى ذاته لا يتجاوزهما إلى غيرهما. وتعلي «الأنا» من شأن الحب فتجعله «صنو الحياة وارثة الموت» فتكسبه بذلك تماثلاً مع النظير في صفاته، ثم لا يلبث أن يتجاوز النظير، أو بعبارة أدق يتجاوز الشبيه المادي، إلى الإشراق الروحي، «نور على الإله يرف»، وبغض النظر عن المحظور الديني الذي قد يثيره مثل هذا التعبير، فإن

دلالته تكمن في الحيوية والبريق، والقدرة على الاستمرار التي يكتسبها الحب من علاقته المبدئية بالحياة، فالعلاقة بينهما تلازمية إذ لا وجود لأحدهما دون الآخر.

وعلى الرغم من أن الإشارات والتحولات تسير وفقاً لصالح شفرة الحب فإن الإشكالية التي تثيرها الشفرة فيما بعد ترتبط بإشكالية البقاء بعد الفناء «سوف تبقى بعد الفناء سبوحا» مما يهدد بتقويض كل التحولات التي طرأت على الحب في علاقته بالموت، فإذا كان الحب سيمر عبر حاجز الفناء، فلا أمل في البقاء، فالفناء معناه النهاية التي لا بقاء بعدها بعكس الموت إنه نهاية لبداية أخرى، أم أن الشاعر يستخدم لفظة «الفناء» ويعني بها كلمة الموت؟ أم أنه يريد أن الحب يعلو على الفناء؟ وأيا كان الأمر فإن أي دلالة يمكن استنتاجها من هذا التعبير ينبغى أن توضع في إطار ذلك التصور النوراني للحب وعلاقته بـ «الإله» في البيت الثاني، فهو يستمد خلوده وبقاءه من تلك العلاقة. إنه يتحول بسبب هذه العلاقة - كما يظهر - بعد تجاوز ظاهرة الفناء - إلى حالة أخرى أثيرية تسبح في فضاء أثيري شفاف. وتشي الحال «سبوحا» - صيغة مبالغة - بحيوية الحركة وتجددها فى مقابل لفظة الفناء التي تجاورها. وفي مقابل تلك الحيوية التي تتردد في هذا الحيز يقابلها حيز آخر غارق في «سبات المنايا» إنه الكون المادي كله في مقابل العالم الأثيري. ولا تواصل بين هذين العالمين إلا من خلال تلك النظرة التي يرقب بها الحب من عليائه هذا العالم الميت الذي يلفه الصمت. ويأتى تجسيد سبات هذا العالم الغارق في الموت عبر صورة تشبيهية مدهشة «مثل رؤيا تهوي به وتَدِفُّ». فكأن هذا العالم غارق في تهويمات الأحلام النامية التي تتسارع إيقاعاتها مرة، وتبطئ مرة أخرى. لهذا فلا مناص من القول بأن شفرة هذا المقطع من القصيدة، وغيرها مما مر علينا قبل قليل، شفرة رمزية، لأنها تمنح الحب صفات، وطاقات بعيدة عن واقعه المعاش، لكنها على أية حال ترمز إلى الأثر الذي يحدثه الحب في النفوس والحياة والوجود.

تشيع في هذا المقطع ظاهرة أسلوبية مهيمنة على مجمل النص وهي ظاهرة الجار و المجرور الذي يتكرر سبع مرات مع اختلاف في الحرف الجار، ودلالة هذه الظاهرة أن الشاعر يتحدث عن أشياء خارقة في نظام العلاقات بين الأشياء مما يستدعي وجود علاقات وروابط فى البنية النحوية تحول دون اضطراب الدلالة. وترد لفظة الموت في هذا المقطع بصور وأشكال متباينة في الجملة النحوية، فهي ترد مرة مجرورة بحرف الجر، ومرة خبراً مرفوعاً، وأخرى مضافاً إليه، كما تعززها بعض الألفاظ التي تتقاسم معها حقلاً من حقول الدلالة المعجمية مثل «البلى» و «الفناء» و «المنايا». أما لفظة «الحب» فلا ترد اسماً ظاهراً إلا مرة واحدة باستثناء ضمائر الخطاب الظاهرة التي تتكرر مرتين، وضمائر الخطاب المستترة التي تتكرر ثلاث مرات. وبمقارنة بسيطة بين النقيضين نجد أنهما متساويان في الإشارة إليهما ولكنهما مختلفان في طبيعة هذه الإشارة، فالموت يستأثر بنصيب وافر من حيث الإشارة الصريحة إليه باسمه أو باسم شريكه في الدلالة المعجمية، ولعل مرد ذلك إلى أثر فاعلية الموت في النفس من جهة، وتملك «الأنا» هذا الهاجس المنغص للحياة من جهة أخرى. وترد في النص أيضا ثنائية ضدية على المستوى اللفظي الموت في مقابل الحياة، وعلى المستوى الدلالي «الفناء» رمز الزوال، و«سبوحا» رمز البقاء.

٣-١٠ وإذا كان مطلع المقطع الأول في هذه الوحدة الشعرية يمثل حالة غياب «الأنا» عبر فاعلية التخدير والنسيان اللذين مارسهما «الفناء» في تعامله معها، يأتي المقطع الأخير، (٣٧-٤٠)، ليمثل مرحلة الصحو والانتباه، مشوبة بالفزع والارتياع من تتابع إيقاعات الزمان، وتعارضها مع غايات «الأنا». ويأتي مطلع هذا المقطع بحشد من البنى النحوية المثيرة للدهشة من حيث صهرها فنياً لتعبر عن حالة الاضطراب النفسي التي اعترت «الأنا» لحظة صحوها. ففي هذه الحلقة نلتقي بلفظة «ويك» الدالة على الدعاء - وقد أشرنا إلى دلالتها فيما مضى من مواقف -، وجملة النداء، و فعل الأمر، وجملة السؤال في سياق الحال،

وجملة الظرف، كل هذا الحشد في بيت واحد.! ولكنها كلها تتلاقى في محور «الأنا» + الوقت، الذي يمثل إشكالية أخرى، نشأت عن غياب «الأنا» في رحلتها الإسرائية خارج منظومة الزمان، كما مر بنا في مقاطع سابقة من الخطاب الشعري، وينطوي فعل الأمر "اتئد" (تمهل) على تعارض الغاية بين «الأنا» والوقت. والوقت هنا ليس وقتاً فيزيائياً يمكن قياسه ورصد حركته، ولكنه وقت مطلق يعكس رفض «الأنا» لما يدور حولها من أحداث مرتبطة بحركة تدفق الزمن في حالة الغياب وانعكاساتها عليها في حالة الحضور. وبقدر ما يكون السؤال «أين أمضي؟» مجسداً للحظة الدهشة التي اعترت «الأنا» من عجزها عن وقف حركة الوقت،تكون الحال بعده «تائها» مجسدة لحالة الضياع التي تجد «الأنا» فيه نفسها وهي تتحرك عبر وسائل سفر محطمة متعبة، في وسط غير صالح للسفر، فالطريق ذاته معاكس للرحلة، فضلاً عن أن الرحلة تتحرك نحو اللامكان «وتغدو لغير ما معراج». وتكشف البنيات النحوية:

«فـــــوق هـــــاتـــــه الأمـــــواج»

فـــوق مـــكـــســـورة الـــجـــنـــاح

دهـتـهـا عـصـفـة الـجـائـحـات، والـلـيـل داج

عن ثنائية تعارضية على المستوى الدلالي بين الأداة، وبين الوسط الذي تتحرك من خلاله هذه الأداة، فالسفينة تبحر وهي في أضعف حالاتها، والطبيعة تواجهها وهي في أعتى حالتها، وتزداد هذه الثنائية تعارضاً حين تكثف الطبيعة من قوتها في مواجهة السفينة فلا تلبث السفينة «أن تعتنق الموج» وهى إشارة إلى قرب ضياع الأضعف في كيان الأقوى، هذا على المستوى السطحي للعبارة، أما ما تحت السطح، فيكمن - كما يبدو - في تلك العلاقة غير المتكافئة في هذا العناق، فالعناق هنا لا يفرضه الأقوى بل الأضعف ولو حدث العكس لكان ذلك متسقاً مع منطق القوة، غير أننا إذا سبرنا غور هذه العلاقة وجدنا أن الذي يفرض الموقف برمته حقاً هو الطرف الأقوى في هذه العلاقة لا الأضعف. فحركة الموج

الصاعدة إلى أعلى تدفع السفينة معها إلى لحظة العناق رغماً عنها، فكأن الموقف يمثل لحظة اغتصاب لا يمكن دفعه، ويتم هذا الفعل في لحظة حرجة، لحظة عدم الاتزان، لحظة ضياع الغاية من الطريق، «وتعدو لغير ما معراج»، ويبدو الفعل «تعدو» في هذا التركيب النحوي، إشارة إلى محاولة الإفلات من تلك اللحظات الحرجة. ولا مراء في أن بنية الاستعارة هنا قد أسهمت في فاعلية الانتقال من دلالة السطح، إلى دلالة العمق، مما يذكرنا بمقولة «جاك دريدا» من أن الاستعارة تكون للتجلي والخفاء، باعتبارهما طريقاً يجتازه كائن إلى آخر، أو مدلول إلى غيره، إنها القيمة الأساسية التي تمسك بالخطاب.

Jacques Derrida, writing and Difference. Trans.

Alan Bass. Chicago University Press, 1978 , P. 27.

ويلفت نظرنا في هذا المقطع ورود ثلاث صيغ صرفية مختلفة لأصل واحد ع ص ف، وهي: «عصفة»، و «العواصف»، و «عاصفات»، وتكمن فنيتها وجماليتها باعتبارها علامات على الحواجز الشعورية والنفسية التي تقف في طريق الخلاص والنفاذ إلى المجهول. ومما يعمق هذا البعد الدلالي ضمير الغيبة في عبارة «عاصفات عليه» الذي يشير بصورة غير مباشرة إلى «الأنا» في صراعها مع الزمان والمكان. كما يرد الظرف المكاني ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية: «فوق هاته الأمواج» «فوق مكسورة الجناح» «في خضم تدوي العواصف فيه» (في هنا بمعني الظرفية) مما يكثف حضور المكان، واعتباره طرفاً في معادلة الوقت و«الأنا». ويتضمن المقطع أيضا ثنائية ضدية على المستوى الدلالي بين «الليل داج» و «نور الشموس».

ومهما يكن من أمر فإن بنية هذا المقطع الأخير بنية رمزية تجسد حالة الصراع الأزلي بين الإنسان والمكان، والزمان الذي يسرع به إلى نقطة النهاية في حركة دائبة لا تعرف الكلل أو الملل، ولكنها نهاية لا تفضي إلى شيء «وتعدو لغير ما معراج».

- ٤ -

[الوحدة الشعرية الثانية]

٤١ - ٦٠

[سفن الموت]

٤١ نصلت من غبارها سفن الموت (م) وسارت بمن تُقل خفافا

٤٢ لفها الموت في غياهبه السود (م) وأسرى يطوي بها الأسدافا

٤٣ وبها راية تشير إلى الشط (م) وروح يهدي له زفزافا

٤٤ كلما طافها الفناء بصوت رفعت قلعَها له إرهافا!

* * *

٤٥ خاضت الموت مسرعا مع الوقت (م) تراني الحياة في طخياءِ

٤٦ تَطِسُ الموج خفة ثم تعلو في سماءٍ من البلى دكناءِ

٤٧ وشع الموت جانبيها اصفراراً فأفادت منه ضياء المساءِ

٤٨ في شفوف إبريسم سابحات بشراع مرقرقٍ من ضياءِ

* * *

٤٩ طائراتٍ على جناح حبارى سابحات على بطون سُمانى

٥٠ شتت الوقت جمعهن فراحت عابرات على الرَدى أُحدانا

٥١ ينفح الند فيه ريا خزامى مُومضٍ حاطه الشذى إدجانا

٥٢ ينهب الشاطئان عبق شذاها فيؤاتي زهريهما نعسانا

* * *

٥٣ وأرى فلكي الكسير عليه يتهادى من بينها مبهوتا

٥٤ فاجأته الويلات من كل صوب خلفته من عصفها مبغوتا

٥٥ في دُنابى الأفلاك يهفو إلى الشط (م) فيلوي به الردى مكبوتا

٥٦ فإذا عاده من الشط طيف شد من قلعه يساري الحوتا

* * *

٥٧ ولكم مرت الليالى أمامي مسرعات، يَلُحن مثل الظلال

٥٨ وكأن الساعات فيهن واليوم (م) وكل الأوقات نور الزوال

٥٩ فيك ماتت هذي السنون أيا ليل (م) وباقي الأحقاب في اضمحلال

٦٠ تنشر الوقت في الحياة لتطويه (م) جديداً والبعض في أسمال

* * *

١-٤ رأينا في الوحدة الأولى كيف كانت مرجعية الذاكرة عند «الأنا» قد غابت تحت وطأة فاعلية الفناء، غير أن «الأنا» استعاضت عن ذلك بالفاعلية الشعرية التي أطلقت مخزون الذكريات بصورة متلاحقة حتى اللحظة الأخيرة التي تسبق الوفاة، والتي تسمى بمرحلة الصحو الأخيرة، كما رأيناها مجسدة في المقطع الأخير من الوحدة السابقة.

وفي الوحدة الثانية، المسماة بوحدة «سفن الموت» تدخل «الأنا» مرحلة ما بعد الموت، وتنقل إلينا مشاهداتها في هذه التجربة الخيالية.

وتأخذ رحلة الموت، في المقطع الأول (٤١-٤٤)، صورة طقوسية إذ تتم عبر سفن معدة لهذه الرحلة قادرة على قطع تلك المسافات المجهولة إلى العالم الآخر. ويتم اختراق هذه المسافات عبر قوتين قوة ذاتية تقوم بها السفن وحدها «وسارت بمن تقل خفافا» وأخرى خارجية يقوم بها الموت «وأسرى يطوى بها الأسدافا». وتحمل هذه السفن علامات توجهها إلى الغاية من رحلتها، كما تتلقى اتصالات من خارجها للغرض ذاته، وهى أكثر ما تكون استجابة لمثل هذه الاتصالات حين يمر بها صوت الفناء فإنها حينئذ ترفع درجة استعداد الترقب لديها. وتتنامى جزئيات هذا المقطع من خلال ثنائية أساسية

طرفاها سفن الموت، والموت ذاته، متبلورة في ثنائيات فرعية على النحو التالى:

سفن الموت: (مؤنث): نصلت، سارت، رفعت

الموت: (مذكر): لفها، أسرى بها، طافها

وينطوي الفعل «نصلت» في مطلع النص على إيماءة عميقة إلى سرعة الحركة التي أدت إلى انسلاخ السفن عن غبارها، في مقابل انسياب الحركة فيما بعد والتي يجسدها الفعل «سارت». وهناك علاقة ترابطية بين السرعة والانسياب، وحمولة هذه السفن تحددها لفظة الحال «خفافا». ولا يكتفي «الموت» بالدور الذي تقوم به هذه السفن الموجهة، بل يمارس سلطته عليها، فيلفها بأرديته الحالكة السواد، وكأنه بهذا يفيض عليها من ذاته، ويطبعها بطابعه المميز، ثم ينطلق بها مخترقاً حجب الظلام «وأسرى يطوى بها الأسدافا» ويوحي الفعل «يطوي» برغبة عارمة باختراق المكان والزمان بأقصى سرعة ممكنة للانتهاء من المهمة. ولعل المثير في هذا المقطع هو هذا التراسل الإشاري بين المكان «الشط» وبين هذه السفن، «فالشط» يستجيب بسرعة إلى الإشارة التي تصل إليه، ويوجه هذه السفن إلى خط سيرها الصحيح «روح يهدي له زفزافا»، إذ يرسل إليها نسيماً ذا صوت مميز. وتستوقفنا لفظة «زفزافا» إذ في بنيتها الصرفية تناغم صوتي يشي جرسه بتطابق بين الصوت والمعنى في الطبيعة. ويظهر أن لفظة روح، في هذا الموقف، تستمد مرجعيتها من الآية الكريمة: «فأمّا إن كان مِنَ المقربين فروح وريحان وجنة نعيم» (الواقعة ٨٩). ويطالعنا البيت الرابع في هذا المقطع بعلاقة تجاذبية بين طرفين، بين صوت «الفناء» (المذكر) وبين العلاقة الإشارية «قلعها» (المؤنث)، فظهور الإشارة مترتب على سماع الصوت، فما دلالة هذه العلاقة التجاذبية بين الطرفين؟. يبدو أن الفناء (الموت) يريد إنهاء هذه المهمة سريعاً غير أن السفن الحاملة لمواكب الأموات تتباطأ في سيرها فيأتي صوت الفناء زاجراً لها -«كلما طافها الفناء

بصوت»- فترفع قلاعها لتجد في سيرها، «رفعت قلعها له إرهافا». ويظهر أن الصوت كان كثير الحدوث.

ويلفت نظرنا في هذا المقطع شيوع الجملة الفعلية التي تجسد لنا أبعاد هذه الحركة الصاخبة في مواكب الموت في رحلتها الإسرائية خارج الزمان والمكان، وتشيع أيضا دلالات اللون الأسود القاتم التي ترتبط بدلالات الموت من خلال علاقات البنى النحوية: «لفها الموت في غياهبه السود» و «أسرى يطوي بها الأسدافا». وتتبادل لفظتا «الموت» و «الفناء» المواقع في شبكة النص من غير اختلاف في الدلالة المعجمية.

٤-٢ وتتنامى حركة هذه السفن في المقطع الثاني، (٤٥-٤٨)، حين تدخل في سباق مع الوقت للوصول إلى غاية حركتها. وما بين السرعة والزمن، تطالعنا «الأنا» وقد تراءت لها الحياة، من خلال ذلك، ظلاماً دامساً، غير أن دهشة «الأنا» لا تلبث أن تضيع وسط تلك السرعة الرهيبة التي تقطعها «سفن الموت» في رحلتها الإسرائية، حيث «تطس الموج خفة ثم تعلو». (و «الموج» رمز للإبحار في عالم الموت.) ويحاكي الفعل «تَطِس»، على الرغم من قلة استعماله شعرياً، صوت جرس الفعل في الطبيعة، إذ يصور صوت ارتطام هذه السفن بسطح الموج، ومن شدة هذا الارتطام، وخفتها، فإنها تعلو، لتعاود الحدث ذاته مرة أخرى. ثم تعود دهشة «الأنا» حين ترى ذلك الفعل يتم في إطار الموت والظلام «في سماء من البلى دكناء». وينطوي الموقف على مفارقة دلالية تكمن في أن هذه الحركة النشطة، والحيوية العارمة لسفن الموت تجري في فضاء الموت والظلمة. وكما يطبع الموت آثاره على مواكب هذه السفن فيطرز جوانبها بألوانه الصفراء الرامزة إلى الموت، فإنها تخلع منها على «ضياء المساء»، ولا يخفى على القارئ تلك العلاقة الرمزية التي تربط بين صفرة الموت، وضياء المساء، فالصفرة تشير إلى انطفاء وهج الحياة، وضياء المساء يوحي بإدبار الحركة الصاخبة لحياة النهار، وما بين الصفرة والإمساء يقبع شبح الموت. ويكشف الدال «وشّع» في هذا المقطع ومثله الدال «لفّها» في المقطع

السابق، بصيغتهما المضعفة عن عناية الموت بالموكب الجنائزي، كما لو كان موكباً احتفالياً، ويتعزز هذا المفهوم الاحتفالي حين تبدو السفن، وقد اكتست أثواباً حمراء شفافة، سابحة بشراع يترقرق ضياء. وقد تبدو هذه الصورة الطافحة بالرومانسية بعيدة كل البعد عن أجواء الموت، ورهبة الموكب الجنائزي الذي يشق طريقه إلى النهاية الأبدية، لكنها على أية حال تصب في إطار الدهشة التي تعتري «الأنا» من فاعلية هذه السفن في اختراق الفضاء في صورة انسيابية دون معوقات، إذ لا يعتري خطوط مساراتها انكسار، وهي تثير صورة أخرى مضمرة على النقيض من هذه وهي صورة «سفينة الذكريات» التي واجهت الأهوال في إبحارها في محيط الزمن.

تكثر في هذا المقطع بعض الأفعال المعتلة مثل «خاضت»، و «تراني» و «تعلو» و«وشع» و «أفادت»، كما تشيع في ألفاظ هذا المقطع حروف اللين الطويلة بشكل مكثف، ويبدو أن وراء هذه التمديدات الصوتية لحظات الانبهار التي كانت تلم بـ «الأنا» أثناء إسرائها خارج الزمن وهي تشاهد هذه السفن تنساب على صفحة الفضاء في خفة ورشاقة. وفي المقطع أيضا تضاد لفظي بين، «الحياة» و «الموت»، و «دكناء» و «ضياء» مما يضفي على شبكة النص فاعلية دينامكية في بلورة مكونات الصور الشعرية. وتتكرر كلمة «الموت» مرتين، مرة بلفظها، ومرة بمعناها، لتسهم في إشاعة أجواء الموت على أحداث النص. وتشيع في هذا المقطع بعض الألفاظ التي تجاوزها الاستعمال الشعري بفعل الزمن مثل «طخياء» و «تطس» و «وشع» و «شفوف» و«إبريسم»، ولكن يمكن أن ينظر إليها على أنها جزء من التواصل اللغوي بين الماضي والحاضر ما دامت اللفظة تأتي في النص الشعري لتعبر عن مواقف دقيقة في البنية النصية، باستثناء كلمة «طخياء» التي تبدو قلقة في هذا المقطع، فضلاً عن استثقال نطقها.

٣-٤ ويتحول مشهد صورة «سفن الموت» في المقطع الثالث، (٤٩-٥٢)، إلى صورة غريبة بالغة التعقيد، فهي تبدو في سرعتها كما لو كانت تطير

على جناح حبارى، أو تسبح على بطون سمانى، ويبدو أن تفاوت السرعة بينها كان وراء هذا الاختيار لرصد أبعاد هذا التفاوت، إذ من المعروف أن الحبارى "من أشد الطير طيرانا، وأبعدها مسقطا، وأطولها شوطا وأقلها عرجة[١٨]»، والسمانى دونها في ذلك، ولعل مما يجمع بينهما أنهما طائران موسميان لا وطن لهما. ومهما يكن من أمر فإن المشهد ينطوي على مفارقة دلالية - بين الطيران على جناح / ظهر، وبين السباحة على بطن - تكمن في الإيحاء بالقوة والحيوية والانسيابية التي يلح عليها النص كثيراً في هذه الوحدة الشعرية، ولهذا يواجهنا كثير من التفاصيل الدقيقة التي تلاحق حركة هذه السفن، في صور ومشاهد مختلفة لتجسد بعداً من أبعادها، وهو القوة، والانسيابية، ولعل هذا الإسهاب في تكثيف هذا البعد يعود - كما يبدو - إلى عجز اللغة عن نقل الإحساس الشعري في بنية شعرية مناسبة مما يدفع الشاعر إلى ملاحقة تتابعية لغوية لاستقصاء بعد واحد في النص الشعري، ولعل مما يعزز هذا الفهم، التجاء الشاعر إلى الألفاظ المهجورة في اللغة الشعرية ليردم بها تلك الهوة اللغوية التي يحس بها وهو ينقل إلينا هذه الأوصاف المسهبة.

ولما كان الوقت يمثل تجسيداً للتغير المستمر، فإنه يدفع باتجاهين، اتجاه يجدد الحياة، واتجاه يعمل على تفتيت الحياة، ولا يظهر في النص إلا الجانب السلبي من الوقت، الجانب الذي يدفع باتجاه النهاية الحاسمة للأشياء، فكأنه بهذا والموت شريكان في تعقب الأشياء وإبطال إبداعاتها، ولهذا تأتي عبارة «شتت الوقت جمعهن» لتوحي بنفاد الزمن، وفساد الحياة، ومن ثم فلا مناص من العبور باتجاه الموت «فراحت عابرات على الردى أحدانا» ويبدو الموقف كما لو كان استعراضاً احتفالياً، يقف فيه الردى مستعرضاً مواكبه وهي تمر من أمامه واحدة بعد أخرى. ولعل مما يسترعي الانتباه أن الوقت هنا يعمل حتى خارج منظومة الزمان، فهو يمارس طقوسه حتى على مواكب الموت وهي في رحلتها الإسرائية خارج الحياة، فيشتت جمعها بعد ائتلاف، ومن المدهش أن «الردى» يكتسب مظهراً أسطورياً غريباً حين يستسلم إلى شيء خارج عن كيانه

«ينفح الند فيه ريا خزامى»، فيحيط به الشذى من كل جانب لا يفارقه «مومض حاطه الشذى إدجانا»، وقد تبدو الصورة في مجملها تقليدية مستمدة من صور مألوفة في الشعر القديم تتحدث عن الريح المصحوب بالبرق، والدجنة التي تحيط بالغيم، ولكن الجديد فيها هو ربطها بالردى، ليتحول من شيء مخوف إلى شيء محبب يفوح عطراً وشذى.

٤-٤ يبدأ المقطع الرابع، (٥٣-٥٦)، بتحول في صيغة الخطاب من الغيبة إلى المتكلم معززاً بموقف تضادي تكشف فيه «الأنا» عن الوجه الآخر لمواكب الموت في رحلتها الإسرائية، من خلال المقارنة الذاتية بين «سفن الموت»، وسفين «الأنا»، فإذا كانت الأولى لا تواجه مشكلات تعترض رحلتها فإن الثانية على العكس من ذلك تماماً، إذ يظل النحس ملازماً لها حتى بعد نقلتها الثانية كما كان ملازماً لها من قبل في نقلتها الأولى. وتجلو البنية اللغوية للبيتين الأول والثاني صورة القلق الذي يخيم على «الأنا» وهي ترى سفينها المنكوب يترنح في سيره وهو يمر على «الردى»، كما مرت «سفن الموت»، غير أنه ينفرد عنها بالدهشة والحيرة (مبهوتا)، وتكمن مرجعية الدهشة هنا في عنصر المفاجأة، الذي يباغت الفلك «فاجأته الويلات من كل صوب»، ومع هول المفاجأة وآثارها المدمرة يبقى البعد الحركي للسفينة لم يدمر تماماً، بل ينبثق منه إصرار على استمرار تدفق الحركة «يهفو إلى الشط» لكنها لا تخلو من معوق يحد من انطلاقتها، ولذا ينشأ صراع بين حركتين متضادتين، حركة الفلك فى انطلاقها نحو الشاطئ ، وحركة «الردى» التي ترده على أعقابه «فيلوي به الردى مكبوتا»، ومع هذا الإحباط المستمر فإن الإصرار على الوصول إلى الشاطئ أمر لا محيد عنه، ولهذا يتم التواصل مع الهدف وجدانياً، فإذا تحقق ذلك، زاد الإصرار على مواصلة الرحلة، «شد من قلعه يساري الحوتا».

يلفت انتباهنا في هذا المقطع ورود صيغة اسم المفعول قافية لهذا المقطع مقترناً بألف الإطلاق، كما تشيع حروف اللين الطويلة، فهذه وتلك تساعد على استطالة التمددات الصوتية المعبرة عن الحزن والألم في مثل هذه المواقف. كما

نلتقي بعدد وافر من حروف الجر التي يصل عددها إلى تسعة في مساحة نصية محددة، مما يوحي بتشابك العلاقات الدلالية في النص، فيكون حرف الجر ومجروره في مثل هذه الحالة ضرورة لغوية في بناء الدلالة. ولنتأمل على سبيل المثال البنية التركيبية للبيت الأول:

وأرى فلكي الكسير عليه يتهادى من بينها مبهوتا

فالجار والمجرور في الشطر الأول يأتي في آخر العبارة، مع أن المعنى يمكن أن يتأتى بتقديمه على المفعول به والصفة فتقول: «وأرى عليه فلكي الكسير» لكن الشاعر آثر التركيب الأول، مع أن متعلق الجار والمجرور في كلتا الجملتين واحد، لأن الدلالة مع التركيب الأول تنصب على بيان حالة التضعضع التي وصلت إليها السفينة، لا حالة الردى. وكذا الأمر مع الشطر الثانى إذ يأتى الجار والمجرور تالياً للفعل من غير حاجز لغوي، مع أن المعنى يمكن أن يتحقق حتى لو فصل بينه وبين متعلقه، ولكنّ وجوده في هذه البنية المختارة إشارة دلالية مكثفة إلى الفارق النوعي أو بيان الحال في طبيعة الحركة بين فلكه و«سفن الموت»، لأن الدلالة - كما يقول «ريفاتير» - شيء يختلف عن المعنى الجامع الذى يمكن أن يستنتجه القارئ من مقارنة الصيغ المباشرة في النص (M. Riffaterre, Ibid. 12).

٤-٥ ومع لحظات التوتر والقلق، ينبثق الماضي بصورة استعراضية، ليخفف من ضغط الحاضر على «الأنا»، فالحديث عن الماضي حديث عن تجربة الذات مع الزمن الذي حقق لـ «الأنا»، امتلاءً وإحساساً ذاتياً بوجودها، لهذا نجد في المقطع الخامس،(٥٧-٦٠)، حديثاً عن هذا الزمن المفقود الذي مر سريعاً وخلف آثاره في النفس.

يبدأ المقطع بالحديث عن توالي إيقاعات الزمن بصورة سريعة، من خلال تداخل «الأنا» مع سير الزمن، إذ تختزن «الليالي»، رمز الزمن المنصرم، ذاكرة «الأنا»، التي ترى في تواصل إيقاعات الزمن وتراكمه السريع صورة ظلية

للتلاشي السريع، الذي يختزل طبيعة الأشياء إلى مكوناتها الجزئية، فقانون الزمن الممتد من الساعات واليوم، بل وكل الأوقات، يختزل إلى مكون زمني قصير «نور الزوال». وينطوي اختزال الزمن الماضي، بكل امتداداته الزمنية، إلى إحساس بالفقد والحسرة على تحول زمن الإحساس بالوجود الذاتي «للأنا» مما يوحي بوجود علاقة تلازم وظيفي بين «الأنا» والزمن، فاختزال الزمن يعني أيضا اختزال الذاكرة، والخبرة الزمنية، واختزال الحياة ذاتها. وتوحي بنية التشبيه «مثل الظلال» في البيت الأول، «وكأن الساعات. . . .» و «نور الزوال» في البيت الثاني، بعبثية الزمن وتفاهة الحياة التي تنقضي آثارها في زمن قصير.

ويحدث في النصف الثانى من هذا المقطع تحول إلى ضمير المخاطب، حين يتوجه النص مباشرة إلى مخاطبة الليل، الذي يكون محوراً أساسياً في بنية المقطع، وقطباً في منظومة الزمن، حين يتحول الليل إلى مقبرة تموت فيها السنون. وتنطوي هذه الدلالة على فكرة تلاشي الزمن في الزمن، وأن التلاشي جزء من بنية الزمن «وباقي الأحقاب في اضمحلال». ولكن اللافت للنظر هنا أن «الليل» يقوم بمهمة تضادية في الوقت ذاته، فهو يبعث الزمن في الحياة ثم لا يلبث أن يسترده بعد قليل، في الوقت الذي ينعم فيه القديم بالحياة. وتؤكد «الأنا» هنا عبثية الزمن، وتلاعبه في الحياة، وإلا فما معنى أن يموت الجديد ويعيش القديم؟!!

– ٥ –

[الوحدة الشعرية الثالثة]

٦١-٨٠

[الشاعر والآلهة]

(الشاعر)

٦١ أي نور هذا الذي يبهر الأفق (م) ويزهو مغشيا جنباته؟

(الآلهة)

٦٢ هو ياشاعري الصغير ركابي ويشع الضياءُ من مشكاته

٦٣ قد تخطى إليك كل هبوب ومُسفّ اللُّجات في مائجاته

٦٤ وبدا فوق صفحة الأفق «أيوس» (م) يقل الأنوار في مركباته

* * *

٦٥ يا له مركباً غلائله النور (م) ومن خالص الأثير شراعُه

٦٦ احتوته الأنوار في ركبها الضافي (م) ودانى طرف الأواذي شعاعه

٦٧ فتراءت مثل القناديل تترى حوله، فوقها يرف التماعُه

٦٨ أو رؤى في كرى تراءى وضاءَ ضم أطيافها إليه قلاعُه

* * *

٦٩ قد تهادى بين الظلام كحلمٍ. ذهبيٍ على جناح فضي!

٧٠ من رؤى أول الكرى وهي تسري مسرعات من العيون الغمضِ

٧١ حوله موجتان قد حوتاه وهو فيها يَرِفّ مثل الومضِ

٧٢ يُعكس السحرُ فوقه كل حين في زهيّ الأطياف من كل محضِ

* * *

٧٣ أنت ياشاعرى تحملت صبراً في حياة محفوفةٍ بالزوال

٧٤ هي رؤيا حلمٍ ويقظته المو ت،وقفر سماؤه من آل

٧٥ تبدأ العيش في الذي تنتهي فيـ ـه سواد على قفير خال

٧٦ ونهار يمضي بساعة ليليـ ـن هوالعيش وهو عمر خيالي

* * *

٧٧ إيهِ يا شاعري تحملت صبراً في عذاب قد فاق كل عذابِ

٧٨ لكأني أراك في نشوة الفكر (م) شَكِياً تشكو من الأوصاب

٧٩ أترى ترتضي اصطحابي إلى الجنـ ـة مثوى الشوادن الأسراب

٨٠ حيث تلقى ما تشتهيه من الآ مـال فى الأشـربـات والأسـلاب

* * *

٥-١ في قمة اليأس والقلق، والإحساس بوطأة الزمن تجد «الأنا» نفسها أمام نور يغشي الأفق، ويبدد ظلمة النفس ويحيي بوارق الأمل في الوصول إلى الشاطئ الذي حالت الحجب والعوائق دون الوصول إليه، لهذا نجد «الأنا» في مستهل المقطع الأول (٦١-٦٤) من الوحدة الثالثة، تنتبه فجأة إلى هذا النور الباهر الذي يضيء كل ركن في الفضاء المظلم، فتطلق صرخة تساؤل عن كنه هذا النور الباهر. وتكشف طبيعة السؤال «أي نور هذا. . . . .» عن الدهشة التي اعترت «الأنا» في لحظات هشاشة الزمن وتفتته أمامها، وعبثيته بالحياة. ولا تضيع أصداء السؤال في الفضاء سدى بل تجد لها استجابة إيجابية عند مصدر هذا النور «ركاب الآلهة»، فيأتي الجواب حاسماً «هو يا شاعري الصغير ركابي». وتكشف بنية الجملة النحوية في هذا الشطر الشعري عن علاقة حميمة تربط بين «الأنا» و«الآلهة»، وتتأسس هذه العلاقة من خلال أمرين: **الأول** نسبة الشاعر إلى «الآلهة»، وإضفاء صفة «الصغير» عليه للتمليح، و**الثاني**، الفصل بين المبتدأ والخبر، بجملة النداء والصفة، للفت الانتباه إلى تلك العلاقة الحميمة. ثم تترسخ هذه العلاقة في إطار التواصل التجاذبي الذى ينشأ بين «الأنا» و«الضوء»، فالضوء يندفع إلى «الأنا» متخطياً كل العقبات التي تعترض سيره، حاملاً معه آثار هذه الحواجز، «ومسف اللجات في مائجاته» التي توحي بنفاذ الضوء وسرعة اتصاله بـ «الأنا» قبل أن يتخلص من آثار المسيرة. وتشكل البنى النحوية «يبهر الأفق» و «يزهو مغشياً جنباته» و «يشع الضياء من مشكاته» و«يقل الأنوار في مركباته»، جملاً تصويرية في صيغة الفعل المضارع الذي يفيد التجدد، لتوحي باتساع أفق الرؤية البصرية في إطار الرحلة الإسرائية من جهة، ولفت الانتباه من جهة أخرى إلى الحاضر، ونسيان الماضي، الذي كانت تتكئ عليه «الأنا» في تعاملها مع الأشياء التي تحيط بها، لتحول الحاضر إلى منطقة جذب متواصل يقود في النهاية إلى الآتي، هدف الرحلة الإسرائية.

ويلفت انتباهنا في هذا المقطع الشعري استخدام أسطورة «أيوس» إله النور عند الإغريق، الذي يظهر في الأفق مستعرضاً مواكبه النورانية في صورة احتفالية. ولا تشكل الأسطورة هنا عمقاً ملحوظاً في البنية التشكيلية للنص، ولا دوراً فاعلاً في نسيج العلاقات النصية، وإنما تكتفي بالوقوف عند السطح، على الرغم من انسراب جزئياتها في المقطع التالي، إضافة إلى افتقارها إلى رصيد ثقافي وتاريخي عند القارئ ، مما يشير إلى أن استخدامها كان هدفاً ثقافياً أكثر منه هدفاً شعرياً.

٢-٥ في المقطع الثانى، (٦٥-٧٢)، يأخذ وصف مركب «أيوس» مظهراً أسطورياً، تنحو فيه بنية النص نحو التفاصيل الصغيرة التي تتضام جزئياتها في وحدة مكونة مشهداً يتسم بالغرابة والتعقيد. يبدأ المقطع ببيان حالة الدهشة الغامرة لمرأى المركب الذي اتشح بغلائل النور، واتخذ «من خالص الأثير شراعه». وإذا كان الأثير هو الوسط الرحب الذي يتحرك في محيطه الضوء، فإن الضوء يتحول بالتالي إلى عنصر مسيطر في محيط الحركة، فهو يبدأ بالأضواء أولاً، فيضيع كيان المركب في محيط الأنوار الضافية. ولعل في دلالة الجمع «الأنوار» إشارة إلى كثافة الأنوار الساقطة على المركب، مما جعل من المركب والنور كياناً واحداً، ثم يتحول المركب إلى مصدر إشعاع، «ودانى طرف الأواذي شعاعه»، حيث تتكسر أشعته الضوئية على صفحة الأمواج. هذه الصورة الغريبة تقود إلى صورة أخرى أكثر غرابة تتجلى من خلال بنية التشبيه التي تحاول إيجاد تواصل مادي بين الرؤية المفاجئة لمركب «أيوس» حامل الأنوار، وبين الإدراك البصري لهذه الرؤية الغريبة، رؤية الأنوار مثل القناديل تتجمع حول المركب في نسق متواصل، فتؤدي إلى التماعه من فوقها. وإذا كانت العلاقة التشبيهية بين الطرفين وسيلة، أو محاولة لتجسيد المشبه في مثيل له في الخارج حتى يمكن تصوره أو فهمه أو قياس أبعاده، فإن هذه العلاقة في بعض الأحيان قد تتسم بالغموض والتعقيد، مما يدفع إلى الالتباس، والإ فما العلاقة بين الرؤى المنامية الحسنة التي «ضم أطيافها إليه قلاعه»، والأنوار التي

تغمر المركب!؟ إلا إذا كانت «الأنا» تريد أن تقول لنا إن ما تشاهده أشبه بالأحلام، التي كثيراً ما تكون غير مفهومة.

وتتنامى جزئيات المشهد لتصل إلى نقطة تحول في مسار الصورة حين تبدأ حركة المركب وسط الظلمة في مشهد يوحي بعلاقة تضادية على مستوى المعنى بين النور والظلمة، حيث يلعب الحلم أيضا دوراً رئيسياً في نسيج البنية اللغوية للنص، فالمركب يتهادىٰ وسط الظلمة، «كحلم ذهبي على جناح فضي». وقد تبدو الصفة «ذهبي» قلقة بعض الشيء في سياق النص، فلا يوصف الحلم في العادة بأنه ذهبي، لكن مشهد المركب المشبع بالأنوار كان وراء هذا الاختيار الذي دفعختيار صفة أخرى تماثل الصفة «ذهبي»، وصفاً للجناح، فكانت الصفة «فضي». ويوحي المعنى المعجمي للفعل «يتهادى» ببطء الحركة، أو تثاقلهاً ضعفاً أو زهواً، غير أن السياق يوحي بسرعة الحركة، فهو يتحرك «على جناح فضي»، فالجناح في سياق الحركة إشارة إلى السرعة، لا التثاقل، ويتعزز مفهوم سرعة الحركة هذه، من خلال تماثلها مع «رؤى أول الكرى» التي تتلاشى من الذاكرة سريعة حال الاستيقاظ من النوم «وهي تسري مسرعات من العيون الغمض».

وعلى صعيد آخر، يأخذ مفهوم الاحتواء في النص صفة الرعاية والعناية التي لا تفقد الشيء المحتوى كيانه الذاتي تماماً، بل تبقي له شيئاً من كيانه ليمارسه، إذ نجد ابتداء احتواء الأنوار الضافية المركب، غير أن إشعاعه يتواصل مع الأمواج، وحين تحتويه الموجتان فإنه «يرف مثل الومض» فكأنه في كلتا الحالتين يشي بذاته التي تعلو على الاحتواء، مما يعطيه بعداً أسطورياً في تعامله مع الأشياء، يدخله دائرة الطقوس السحرية التي تمارس لعبتها معه، في كل الأوقات «في زهي الأطياف من كل محض».

ويشد انتباهنا في هذا المقطع بعض الظواهر الأسلوبية التي كانت وراء ترابط جزئيات النص في لحمة واحدة. وأول ما يواجهنا في هذا تكرار بعض

الألفاظ مثل «رؤى» التي تكررت مرتين، مثلهما «تراءى»، و «تراءت»، وكلها تنتمي إلى حقل صرفي واحد، ودلالة معجمية واحدة وتشاركها في الحقل المعجمي لفظة «كحلم». وتكرر الاسم «كرى» مرتين، مرة مقترناً بأل ومرة مجرداً منها، وهي تتجه جلها نحو تكثيف الصورة المنامية للمشهد الاحتفالي. كما تكرر الفعل «يرف» بصيغته الصرفية مرتين، وتكرر الفعل «حوى» بصيغته الاشتقاقية مسنداً إلى ضمير الغائب مرتين أيضا «احتوته» و«حوتاه» لتقوية مضمون الهيمنة في السياق النصي. وتكرر الاسم «طيف» جمعاً مسنداً إلى ضمير الغائبة المؤنثة مرة «أطيافها»، ومقترناً بالألف واللام مرة أخرى «الأطياف» مع اختلاف في الدلالة السياقية للفظتين في النص، فالأولى في سياق الحلم، والثانية في سياق ألوان الطيف. وتكرر الظرف «حوله» مسنداً إلى ضمير الغائب مرتين. ومثله في ذلك الظرف «فوقها» و«فوقه»، لتأكيد فاعلية المكان ومتعلقاته. وتشيع في هذا المقطع من النص أيضا حروف الجر، غير أن حرف الجر «من» أكثرها وروداً لتضمنه معنى الزمان والمكان في بنية النص، كما تشيع أيضا بعض الألفاظ التي تشترك في حقل دلالي واحد مثل «النور» و«الأنوار و«شعاعه» و «القناديل»، و«التماعه» و«الومض» و«الأطياف»، لتأكيد فاعلية حضور الضوء، وكسر هيمنة الظلمة على المكان. ويقابلنا في هذا المقطع تماثل صرفي، بين الفعلين «تراءى» و«تهادى».

٣-٥ ويبرز المقطع الثالث، (٧٣-٧٦)، صيغة حوار بين الآلهة، والشاعر، تحاول فيه الآلهة استمالة الشاعر إليها من خلال استعراضها لمعاناة الشاعر ومشكلاته التى واجهها في مسيرة الحياة. يستهل النص بصيغة الخطاب «أنت» لإثارة المخاطب ذهنيا لتلقي الرسالة، مشفوعاً بنسبة الشاعر إلى الآلهة في صيغة نداء «ياشاعري»، لكسر الحواجز التي تفصل بين المتكلم والمخاطب، وبخاصة طبيعة الاختلاف الفيزيائي بين المتكلم والمخاطب (آلهة - بشر). وتمثل جملة النداء هذه حاجزاً لغوياً يفصل بين الضمير «أنت»، المبتدأ، وخبره الجملة الفعلية «تحملت صبرا»، وتكمن دلالة هذا الفصل في إضفاء طابع

حميمي بين الطرفين يسبق آلية الإخبار، عن معاناة الشاعر، التي تتشكل وفق منظور يعمل على إبراز الجانب السلبي من الحياة، عبر أسلوب ترميزي، يتناول المعطى الحسي غير أنه يكشف في الوقت ذاته عن بعد رمزي يعمل على تعميق الرؤية التي يطرحها النص، فعبارة «حياة محفوفة بالزوال» إشارة إلى حتمية زوال الحياة في نهاية المطاف، وتفضي «الدلالة الإشارية» في العبارة السابقة إلى مدلولات أخرى تعمل على سبر أغوار المعطى الدلالي الأول الذي يطرحه النص وهو حتمية الزوال، ولهذا نجد أن مدلولات الوحدات اللغوية اللاحقة: «هي رؤيا حلم» و «يقظته الموت» و«قفر سماؤه من آل» ترتبط ارتباطاً دلالياً بالمعطى الدلالي الأول «حياة محفوفة بالزوال»، فالحلم ينطوي على بعدين في التركيبة الدلالية للنص، فهو في حال الموت يقظة، وهو في الوقت ذاته قفر فضاؤه «من آل» ولا مشادة فى أن استخدام كلمة «آل» (بمعنى السراب) في هذا الموقع النصي تدفع باتجاه تكثيف المعطى الدلالي السابق وهو حتمية الزوال.

ويجسد النص من خلال الثنائيات الضدية خواء الحياة وهشاشتها، فما بين الحلم، واليقظة، والحياة، والموت، تتواصل الحياة، ويمتد الزمن، لكن الحياة تنكسر، فما أن تبدأ إلا وتنتهي إلى «سواد على قفير خال»، وأحسب أن هذه العبارة تشير إلى خواء مضمون الحياة، وأن العكوف عليها، كعكوف النحل على خلية فارغة. وإذا كان خط الحياة ينكسر فإن خط الزمن يتجاوزه إلى الامتداد، ليصبح «هو العيش» أي الحياة، وهو العمر، لكنه أدخل في دائرة الخيال منه في عالم الواقع. وتنطوي عبارة «هو العيش وهو عمر خيالي» على السخرية من فعل الزمن. وتلقي لفظتا «سواد» و «ليلتين» بإشعاعاتهما الدلالية على عبارة مثل «سماؤه من آل» و «قفير خال» و «عمر خيالي».

٤-٥ تواصل «الآلهة» في المقطع الرابع (٧٧-٨٠) حوارها مع المخاطب من جانب واحد، مبدية تعاطفاً شديداً مع حالته النفسية والفكرية باستخدام «صيغة شعرية» Poetic formula «أنت يا شاعري تحملت صبراً» سبق استخدامها في صدر المقطع السابق، لما تنطوي عليه هذه الصيغة، في بنية تركيبها، من

تأثير نفسي يذيب الحواجز التي تفصل بين طبيعة المتكلم والمخاطب. غير أن الفارق الجوهري بين الاستخدامين يكمن في سياق القالب القولي، فالصيغة في الاستخدام الأول ترد في سياق الحياة، المجبولة في طبيعتها على التلاشي، في حين أن الثانية ترد في سياق العذاب ذاته، قرين الألم، ومن هنا تنبثق صورتان لقدرة التحمل عند المخاطب، صورة عامة قابلة للنفاد «في حياة محفوفة بالزوال»، وصورة خاصة قابلة للتجاوز، والنفاذ «قد فاق كل عذاب»، وبهذا تتبلور الطبيعة التحملية للمخاطب في الموقفين العام والخاص. ويأتي الفعل الماضي، بصيغته المضعفة «تحملت» ليجسد روح المجاهدة والمعاناة في كلتا الحالتين.

وتحاول «الآلهة» ابتداء تجاوز حالة السلب عند المخاطب من خلال الاستثارة اللغوية التي ينطوي عليها الدال «إيه» (زدني) لحفز المخاطب على الدخول فى شبكة الحوار، غير أن الرسالة التي يحملها الدال إلى المخاطب، تقابل بالصمت، مما يدفع «الآلهة» إلى مزيد من الاستثارة اللغوية، عبر استشعار معاناة الشاعر، «لكأني أراك... شكياً...»، تتجلى في تصور ذهني لحالة المخاطب، في أشد المواقف حساسية عند الشاعر «نشوة الفكر» حيث تبرز فيها المواقف الخبيئة، التي تنبئ عن حالات الضعف البشري، والحاجة إلى الآخر وبخاصة في معرض الشكوى... «تشكو من الأوصاب». فالمتكلم يدرك ما وراء هذا الموقف، لذا يحاول استغلاله بمهارة فائقة لعله يدفع باتجاه تواصل حميمي بينه وبين المخاطب. لكن المخاطب - كما يبدو - ليس من السهل استثارته بهذه الطريقة، فيلجأ المتكلم إلى أسلوب الإغراء، لعله يكون أقدر على النفاذ إلى أعماق المخاطب، ولذا تأتي عبارة «أترى ترضى اصطحابي؟..» مجسدة لهذا الإغراء الذي تنطوي دواله على مكان ذي خاصية مميزة، «الجنة»، تتبلور أبعاده فيما بعد في أشكال وأنماط أسطورية لها سحرها وتأثيرها القوي في دفع المخاطب إلى التفاعل مع الموقف، كما سنراه بعد قليل ماثلاً في الوحدة الشعرية الرابعة. لكن النص ابتداء لا يغفل تأكيد بعض سمات المكان،

فهو «مثوى الشوادن الأسراب»، هكذا ببساطة يلخص النص هوية المكان، مع الإشارة إلى متعلقات النفس وشهواتها فيما ينطوي عليه هذا المكان من متع حسية أخرى تتمثل في «الأشربات والأسلاب». ويشي جمع هاتين اللفظتين بدلالات واسعة من المتع الحسية، مما يشير إلى عمق إدراك المتكلم لرغبات المخاطب.

وتهيمن على النص صيغة الجمع التي تتقاسم وحدتين: وحدة الألم، ووحدة المتعة فمع الألم تقابلنا «الأوصاب» التي تبلغ أوجها في بنية سياقها اللغوي، «شكيا تشكو...» حيث تصبح الشكوى مصدر عذاب دائم. ومع المتعة تواجهنا مسبباتها «الشوادن الأسراب» و «الأشربات» و «الأسلاب» التي يؤتى بها في هذا الموقف كما لو كانت معادلاً تعويضياً عن حالات الصبر، وتحمل العذاب، المجاوز للحد، والأوصاب المستديمة.

ونلتقي في هذا المقطع بالصيغة الصرفية «أفعال» (جمع تكسير) التي تتكرر أربع مرات: «الأوصاب»، «الأسراب»، «الآمال»، «الأسلاب»، وهي على الرغم من دلالتها الوظيفية في السياق الشعري فإنها تعكس في الوقت ذاته تناظراً هندسياً في بنية النص، وبخاصة حين ينصرف ذهننا إلى ذلك التجانس الصوتي بين كملتي «الأسراب» و«الأسلاب» مما يشير أيضا إلى قوة السلطة الشعرية للاشتقاق.[١٩]

- ٦ -

[الوحدة الشعرية الرابعة]

٨١ - ١٣٦

(جنة الشعراء)

٨١ تستطيب الجلوس في ظل أيكٍ رفرف الطير فوقه أسرابا

٨٢ يتغنى بين الثمار بلحنٍ هل سمعت القيان غنت طِرابا

٨٣ من وحيدين يسجعان سروراً وشجيين يشدُوان انتحابا

٨٤ وجرى الماء في الغدير رحيقاً وجرت فوقه الزهور حبابا

* * *

٨٥ جنة صاغها الإله من السحر (م) ففيها صبابة السعداء

٨٦ نورها من وشائع من هواء فهي منه في رقة القمراءِ

٨٧ وتغني الأطيار فيها اصطخاب فصباها من عبقري الغناءِ

٨٨ من خيال الأشعار قد صاغها الله (م) ففيها روائع الشعراء

* * *

٨٩ سترى "افرليز" تجرى على العشـ ـب وتهفو إلى شراع المراكب

٩٠ و"نفاتيس" في ضفائرها الصفر (م) تغني تحت الثلوج الأشاهب

٩١ و"عذارى الينبوع" تعزف موسيقى (م) ربيعٍ فوق الضفاف الشواعب

٩٢ سوف تلقى هناك كل نعيمٍ فتقضي فيها جميع المآرب

* * *

(الشاعر)

٩٣ أمطرتك الرحمات يا ربة الشعر (م) وجادتك فائضات اليمين!

٩٤ كنت سلواي في الحياة، وفي المو ت أراكِ على دجاهُ خذيني

٩٥ ما أرى؟ تزمعين بعد رحيلا؟ ربة الشعر - ويك - لا تتركيني!

٩٦ أيةً تذهبين في ذلك الموتِ؟ (م) ولكن هيا!... خذيني!... خذيني!

(آلهة الشعر)

٩٧ شأن نفسي وذاك في غرام أن تلاقي الخطوب والأهوالا

٩٨ اقتبل أنت ناعماً وتفكه في جنان طابت جنى وظلالا

٩٩ سوف آتيك بالذي قد أراه فوق شط الأعراف، فاهدأ بالا

١٠٠ إنني سوف ألتقي بمنايا تصرع الريح، تنسف الآجالا!

* * *

(الشاعر)

١٠١ آه! يا طائفَ الخيال تعال وابق جنبي ولا تغامر وحدك

١٠٢ كيف تلقى الردى وأنت ضعيف وسهام المنون يقصدن قصدك

١٠٣ وندي الأنوار يلفح وجهك والنسيم العليل ينسل شعرك

١٠٤ فإذا غالك الفناءُ بسهم كيف أرضى الفردوس داراً بعدك؟!

* * *

(آلهة الشعر)

١٠٥ قر نفساً فإنني لا أبالي بشعوبٍ ولست أخشى الحِمَاما

١٠٦ أنا في روحها الكريهةِ روح لا تلاقي المنونَ إلا سلاما

١٠٧ أنا كالبارق السماوي نور لا يني في مُضيه يترامى

١٠٨ هو يبدو من حيث يحسبه النا سُ تعاطى من المنيةِ جاما!

* * *

١٠٩ هاك فلكي على الدجى يتراءى مُستضاءً.. كالكوكب اللّماح

١١٠ بهر الموتَ نورهُ.. فهو أعشى يتحاشى من خطفة بالراح

١١١ يومض الليل بالسنا مستطاراً في اصفرار يحكي اصفرار الأقاحي

١١٢ صنعته إلهة الشعر كيما تتخطى به شباك الريّاح

* * *

١١٣ فاصطحبني إذن عليه وهيا فوق هول الفناءِ نمضي سويا

١١٤ فلقد تطبيك رؤيا المنايا وتراها حُسناً إليك صفيا

١١٥ كنت طفلا على المشيب لعوباً ومشيباً [٢٠] على الصبا كنتيا

١١٦ تستمد الحياة من نورك البا لي وتهفو إلى سناه شجيا

* * *

١١٧ لم تكن غير طائف من ضياءِ قد طواه به ظلام مجنح

١١٨ حظُه من حياته ما رآه من تهاويل جوهِ وهو يسبح

١١٩ فهو من ذكرها الحبيب مطافُ لرؤى في ضيائه التّبرِ تلمح

١٢٠ ذُكرات... يرتادهن لقاءَ معقباً في الخيال بُعدا مبرح

* * *

١٢١ ونهير مُرقرق كَنَفَته غابة بين دَغلها ينساب

١٢٢ بسطت فوق مائه العذبِ ظلا تحت عطف الأمواجِ لا ينجاب

١٢٣ حجبته عن العيون طويلا وهداها له الصفاء المطاب

١٢٤ سحر العالمين منه رحيق فإذا هم من صَفوهِ شُرابُ

* * *

١٢٥ تطلب السعد وهو منك قريبُ تدعي الحزن وهو عنك بعيد

١٢٦ قد طويت الحياة تجهد فيها ليت شعري فهل جَدَا المجهود

١٢٧ تنفح الناس من شذى زنبق "النود" (م) وهم في كرى الحياة رقودُ!

١٢٨ قد أضعت الحياة كل ضياع في حطامٍ فانٍ هو التخليدُ!

* * *

١٢٩ يا خيالي! ماذا يطوف بقلبي يا خيالي ماذا يسارق أذني؟

١٣٠ أي شيء أحس.. أي دبيب مستلذٍ.. يخدَر الروح مِني؟

(الآلهة)

١٣١ إنه أرغن الفناء[٢١] يغني ويعيد الحياة في مثل لحن

١٣٢ جهوري الموجات تنفخ فيه مُسمِعات يفضن من كل فن

* * *

١٣٣ هاك لحن الجمال.. هاك صداهُ هاك لحن الهوى ولحن التفاني

١٣٤ هاك لحن الأسى.. ولحن التأسي هاك لحن الآمال.. لحن الأماني

١٣٥ هاك لحن الصّبا ولحن التصابي هاك لحن المشيب والحرمان

١٣٦ هاك كل الحياة مرت كلحن وصداها يعج في الآذان

* * *

١-٦ يواصل الخطاب، في الوحدة الرابعة، الاهتمام بالجانب السردي المتكئ على ملاحقة جزئيات وتفاصيل المكان الموعود من جانب واحد، (المتكلم)، مما يشير بشكل أو بآخر إلى التقاء بعض عناصره مع رغبات المخاطب الواقع في بؤرة اهتمام البنية السردية للنص. ولما كان التمييز بين المتكلم (الآلهة) والمخاطب (الشاعر) ماثلاً، بوضوح تام، في طبيعة الدور الذي يقوم به كل منهما في إثراء حركة النص وبنائه، فإنه ينبغي أيضاً أن نشير إلى سمتين فارقتين في بناء هذا السرد النصي: «الموضوعات المشخصة»، وهي في حقيقتها كائنات مفعمة بالحياة وبأسباب المتعة الحسية، و «الموضوعات القيمة»[٢٢]، وتتحدد بمدى القيمة التي تتركها في نفس المتكلم والمخاطب. وغني عن البيان أن القيمة عند أطراف الحوار ليست متماثلة على الأقل فيما يتعلق بسرعة الاستجابة إلى مفهوم القيمة، وتوازيه عند الطرفين. ومن هنا نجد أن الوعي بالقيمة عند المتكلم يسبق مثيله عند المخاطب الذي يبقى عاجزاً عن أن يتفاعل مع معطيات الموضوعات المشخصة بصورة تلقائية، كما سنرى ذلك ماثلاً في المقاطع اللاحقة في هذه الوحدة الشعرية.

يبدأ النص في المقطع الأول (٨١-٨٤) باختراق مفهوم القيمة عند المخاطب في سياق الجملة الفعلية المسندة إلى ضمير المخاطب «تستطيب الجلوس. .» ثم تتداعى مكونات هذه الاستطابة في أشكال وصور أسطورية، يلعب فيها الطير - الذي ينطوي على إشارة رمزية إلى الشعراء - دوراً احتفائيا بالحياة من خلال شدوه وغنائه لها، ومن هنا ينبثق ذلك التساؤل الذي يتوجه نحو المخاطب لتقريب مفهوم القيمة في عقله «هل سمعت القيان غنت طرابا»؟. ولا ينطوي السؤال هنا على طلب النفي أو الإثبات، بقدر ما ينطوي على تفسير ذلك الغناء الأسطوري ووضعه في شكل متواز مع نظيره الآخر. وتلقي الحال «طراباً» ظلا كثيفاً في تجسيم الإحساس بمتعة الحياة، وحسن استقبالها. وتكتمل صورة الطير طقساً أسطوريا يتجاوز حالات الشعور النفسي بالغناء، الذي يفجر أقصى درجات التوتر النفسي سعادة، أو حزناً، فتقابلنا في ذلك الصورة الضدية لمشهد الطير وهي تتجه إلى غاية واحدة، وهي الغناء، غير أن مصدرها مختلف، فبعضها يسجع سروراً، والآخر يشدو انتحابا.

وقد لا يبدو ثمة فرق كبير في مستوى الدلالة المعجمية بين كلمتي «يسجعان» و «يشدوان» غير أن السياق البنائي للفظتي الحال في كلتا العبارتين يقسرهما على إنتاج دلالتين متعارضتين، الأولى في سياق الفرح والثانية في سياق الحزن. وفي مقابل حركة الطير تبدأ بالتشكل حركة الماء في المكان، فتتجسد في بعد أسطوري آخر، تتجاوز فيه الأشياء ذاتها في التحول إلى شيء آخر «وجرى الماء في الغدير رحيقاً»، فالوسط الذي تتحرك فيه هذه الأشياء هو الذي يمنح هذه الأشياء ذاتها الجديدة، فيتحول الماء إلى رحيق والزهور إلى حباب، ومما لا ريب فيه أن إغراء المخاطب بجمالية المكان، هو إغراء له في الوقت ذاته بتجاوز المكان للزمن، فهو هنا زمن الديمومة والثبات، على الرغم من استخدام الزمن النحوي (المضارع + الماضى) الذي يبدو هنا قاصراً عن نقل مكونات الديمومة والخلود، إلا من خلال السياق السردي لمكونات المكان، ونظام الحياة فيه. ومن هنا نجد أن العبارة الأولى في مطلع النص «تستطيب

الجلوس. .» تعطي بعداً إشاريا بديمومة «الاستطابة» وتجاوزها للزمن، وبخاصة إذا وضعت هذه العبارة في سياق المقطع السابق من النص الذي يشير إلى معاناة المخاطب وعذابه الذي «قد فاق كل عذاب».

٢- ٦ يأتي الخبر «جنة» في المقطع الثانى (٨٥-٨٨) كما لو كان تفسيراً لتلك العوالم والتحولات الأسطورية التي رأينا طرفاً منها في المقطع السابق. ويتعمق هذا الجانب التفسيرى حين تنسب هذه الجنة إلى «الإله» «صاغها الإله» مما يعطي للكينونة المكانية وما فوقها من حياة، صورة قدسية متناغمة حتى مع وجود التعارضات الكامنة في الأشياء. ولا يغفل الخطاب الإشارة إلى مادة الخلق أو الصياغة، فيصفها بأنها مصوغة من «السحر». ولعل هذه اللفظة تملك من قوة الإيحاء ما يبدد غرابة المكان، ويعطي تبريراً لمشاهده غير العادية.

في خضم هذا العالم السحري تتعاقب الموضوعات المشخصة في نسقين: الأول يتجه نحو **البنية الأساسية للمكان «الجنة»**:

أ - صاغها الإله من السحر

ب - نورها من وشائع

ج - في رقة القمراء

د - صباها من عبقري الغناء

هـ - من خيال الأشعار قد صاغها الله

ويتجه الثاني نحو **المكونات اللاحقة للمكان**:

أ - ففيها صبابة السعداء

ب - فيها اصطخاب

ج - ففيها روائع الشعراء

وهكذا تتكون الصورة المثيرة للمكان بنسقيها كحافز آخر، يدفع في اتجاه كسر حالة الجمود أو الدهشة أو اللامبالاة التي تهيمن على المخاطب في حوار المتكلم معه، الذي يستغرق مساحة واسعة من النص. ولعل مما يلفت الانتباه،

في السياق البنائي للنص، أن هناك تركيزاً على مادة صياغة المكان، التي تتكرر مرتين، في مطلع المقطع، وفي آخره. فهي في الأولى من «السحر» وفي الثانية «من خيال الشعراء» مع اختلاف في تسمية الفاعل، فمع الأولى يكون الفاعل هو «الإله» ومع الثانية هو «الله» مما يشير إلى أن الفاعل واحد في كلتا الحالتين. ومن المثير أن كل دورة من دورات «الصياغة» تحيل إلى مرجعية مكانية، تتجاوب معها، فمع «السحر» نلتقي بعبارة «ففيها صبابة السعداء»، ومع «خيال الشعراء» تواجهنا عبارة «ففيها روائع الشعراء». ويبدو أن وراء هذه المرجعية المكانية في البنية التشكيلية للنص محاولة تلمس حاجات المخاطب إلى الراحة الأبدية، والخلود، ولذا فالمكان مع متعلقاته ينطوي على مقتضيات الخلود، وكسر حاجز الزمن في نظام الأشياء. فالزمن فيه مرتبط بلحظة الصياغة الأولى التي لا تخضع لقانون الزمن المادي للحياة، ومن هنا سادت الجملة الاسمية في وصف جزئيات المكان إلا من فعل الصياغة الذي يتكرر - كما قلنا - مرتين في سياق الماضي، بدء الخلق الأول.

ويستقطب المكان (جنة) حضوراً واسعاً في بنية المقطع، ويختفي المخاطب تماماً من المقطع ذاته ليصبح الموقف إخباراً عن غائب - حاضر، هو الجنة، بصورة احتفائية تشي بعظمة المكان الذي يحاول المتكلم إغراء المخاطب به.

تتحرك البنية التركيبية للنص في محيط أنثوي تتجاوب أصداؤه مع الخبر المؤنث «جنة» الذي يأتي في سياق النكرة - عدولاً عن التعريف المخصص للكلمة ذاتها في المقطع السابق - ليفسح المجال لدلالة واسعة تتداعى فيها كل التصورات الأسطورية والدينية والتراثية والذهنية عن هذا المكان.

٣-٦ ويبدأ المقطع الثالث (٨٩-٩٢) بتحول في صيغة الخطاب من متكلم + غائب إلى متكلم + مخاطب، ليصبح المخاطب هو المحور الأساسي في تداعيات النص التي يلح عليها المتكلم من أجل تحقيق فعل الاستثارة عند

المخاطب، الذي لا يزال رد فعله حتى هذه اللحظة خبيئاً لما تظهر منه أية بادرة بعد للتفاعل مع حوار المتكلم، مما يدفع المتكلم إلى نقلة نوعية في طبيعة الاستثارة حيث تدخل الأساطير الفرعونية واليونانية، في السياق السردي للنص، طرفاً في رفع درجة ضغط الاستثارة، لاستشعار مدى اختراق مفهوم «الموضوع القيمة» في نفس المخاطب. ولذا يستهل المقطع بجملة «سترى أفرليز»[٢٣]، ولا يكتفي النص بوعد الرؤية المجردة بل يشفعه بما يضفي على هذا الوعد صيغة تحققية نجدها في سياق جملتي الحال «تجرى على العشب، وتهفو إلى شراع المراكب»، حيث تنطوي البنية النحوية لهاتين الجملتين على حركة ديناميكية لا تعرف التوقف، في إشارة إلى امتلاء هذه الحورية بالحياة والحيوية والنشاط، وتأكيد فاعلية خلود الحركة الدائبة. وتشير أسطورة «أفرليز» إلى أنها كانت دمية «إيزيس» التي ألقيت في النيل فأصبحت حورية تداعب الأشرعة والمراكب، ومن هنا جاءت الإشارة في النص إلى علاقتها بالشراع والمراكب، في إحالة إلى أصل الأسطورة.

وتأخذ أيضاً أسطورة «نفاتيس»[٢٤] في بنية النص بعداً آخر في تجلية المشهد الجمالي والبصري والسمعي للأسطورة، لتعزز من وعد الرؤية، في تجلي أسطورة «نفاتيس» في ضفائرها الصفر، تغني تحت الثلوج الأشاهب. وقد لا تبدو هناك أي علاقة بين الغناء والثلوج على المستوى الأسطوري على الأقل، لكن النص يخلق نوعاً من التباين النوعي بين الأساطير المستخدمة في النص مما يؤدي في نهاية الأمر إلى التفريق بين ما يمكن تسميته بمرجعية الأصل، وتداولية الفعل، فالأول يشير إلى جذور الأسطورة، وعلاقتها بحالة التحول في العالم الآخر، والثاني يشير إلى مدى تحقق، وصدق حالة التحول هذه، وقد رأينا طرفاً من هذا في الأسطورة الأولى حيث يشير الجذر إلى علاقة تداولية في الطور الثاني من عالم الأسطورة، في حين أن الثانية تفتقر إلى هذه التداولية، لانعدام صلة الجذور بحالة التحول في الطور الثاني.

ثم يصعد الخطاب من زاوية الرؤية الأسطورية، فيضيف أسطورة "عذارى الينبوع" (ربات الفنون التسع)[٢٥] (Muses في الأساطير الإغريقية) في مشهد فني تتلاقى فيه ربات الفنون، في عمل فني واحد ذي إيقاع موحد، رغم التمايز النوعي فيما بينها، «تعزف موسيقى ربيع»، من أجل خلق واقع يتجانس فيه المخاطب مع من حوله ممن يلتقي وإياهم في عالم الفن، أو ممن يعتبرون مصدراً من مصادر إلهام الشعراء.

في سياق هذا الحشد الأسطوري المكثف الذي يحاصر المخاطب في مستوياته الزمانية والمكانية، ينعطف المتكلم إلى المخاطب، مرة أخرى، في صيغة لغوية مباشرة «سوف تلقى هناك كل نعيم». حيث تبلغ الإشارة إلى المكان «هناك» أوج قمتها بعد أن سبقتها إشارتان أخريان تمثلتا في ظرفي المكان «تحت وفوق» في البيتين الثاني والثالث، ليصبح المكان ومعطياته جزءاً فاعلاً في تهيئة اللذة الكبرى للمخاطب، «فتقضي فيها جميع المآرب». وبقدر ما يتسع فضاء اللذة، «كل نعيم»، يتسع فضاء الحاجات «جميع المآرب» ليشمل كل ما تنطوي عليه النفس من مكنونات.

ويكشف البناء السردي للمقطع عن هيمنة الجملة الفعلية المسندة إلى المضارع، في كل جزئيات مشاهد المكان، مما يعمل على إبراز المشاهد مفعمة بالحركة والحياة حتى لتبدو أحداثها، كما لو كانت حية ماثلة أمام المخاطب، صورة ولوناً، وحركة وصوتا، فتعمق من درجة الإغواء التي يهدف إليها المتكلم في إغراء المخاطب بمثالية المكان.

٤-٦ وتحدث الاستجابة في المقطع الرابع (٩٣-٩٦) فنلتقي بصوت المخاطب منفجراً بالدعاء للآلهة «أمطرتك الرحمات ياربة الشعر» فتنحل رمزية «الآلهة» إلى ربة الشعر، ويتواصل الدعاء لينبئ عن موقف ينبض بالقلق والرهبة، فينفجر هذا القلق مجسداً وعي «الأنا» الحاد بالحاجة إلى الآخر، من خلال تلك العلاقة الحميمية التي كانت تربطها بهذا الآخر، - «كنتِ سلواي في

الحياة» - وقد اعترتها بوادر التغيير، «وفي الموت أراكِ على دجاه»، حيث تشي هذه العبارة بالمسافة الجديدة التي تفصل بين الطرفين. هذا التمايز النوعي في الموقف من العلاقة بين بعدي الحياة والموت - هو في الوقت ذاته تمايز نوعي بين المتكلم و«الأنا» - يوقع «الأنا» في الخوف والرعب، فتنفجر صارخة «خذيني». لكن الآلهة تزمع أن تترك «الأنا» وحدها تواجه الموقف والمصير، فينكشف عالم «الأنا» عن إحساس بعدم القدرة على التماسك أمام هول المفاجأة، فتنبثق الأسئلة ممزوجة بالدهشة والعجب، «ما أرى"؟! «تزمعين بعد رحيلاً؟!» «أية تذهبين في ذلك الموت»؟

وتشير هذه الأسئلة الانفعالية الحادة إلى أزمة «الأنا» مع نفسها التي تمثل بؤرة الخطاب أكثر مما تشير إلى تغير موقف المتكلم منها. ولهذا يصبح هذا التغير في العلاقة غير مفهوم عند «الأنا»، بيد أنها لا تستسلم له، بل تصر على بقاء هذه العلاقة باستخدام صيغ تعبيرية تكشف عن مدى الحاجة إلى المخاطب في مأزق الموت، أبرزها جملة النداء «ربة الشعر» التي حذفت منها أداة النداء، وفي حذفها إشارة لطيفة إلى قرب المتكلم من المخاطب. ونلتقي أيضا بكلمة «ويك»، المركبة من «وي» وكاف الخطاب، الدالة على التوجع. كما تواجهنا جملة النهي «لا تتركيني» التي تشير بوضوح إلى الإحساس بالفقد والضياع، ويعزز من هذا لفظة «خذيني» التي تلح عليها «الأنا» فتتكرر ثلاث مرات في فضاء النص. وهكذا تتبلور مشاعر الإحساس بالعجز فيما بعد الموت، حيث يصبح هذا العالم عالماً غريباً، تحتاج فيه «الأنا» إلى الآخر حتى تستطيع أن تتكيف مع واقعها الجديد. أو إن شئت فقل: إن الهوية الحقيقية «للأنا» لا تتحقق إلا مع وجود الإلهام الحقيقي عبر «ربة الشعر» وبفقدها تفقد «الأنا» وجودها الشعري.

ويمثل الانفصال بين «الأنا» والآخر بؤرة ارتكازية في نسيج النص، إنه تجسيد لفاعلية الموت، ومن هنا انطوى الموقف في مطلع المقطع على مشهد

تضادي بين الموقف في الحياة، والموقف في الموت، ويأتي عزم الرحيل ليعمق من حس هذا الانفصال الذي يرعب «الأنا». ويملؤها إحساساً بالضياع.

٦-٥ تأتي إجابات «آلهة الشعر» عن تساؤلات «الأنا» في المقطع الخامس (٩٧-١٠٠) صاعقة فتجلو طبيعة «الآلهة» عن طبيعة «الأنا» مؤكدة على استقلاليتها النابعة من طبيعة تكوينها. وينطوى التركيب اللغوي في مطلع النص على تأكيد هذه الطبيعة المختلفة «للآلهة» فيأتي الخبر «شأن نفسي» في أول الجملة وقد فصل بينه وبين مبتدئه، «أن تلاقي الخطوب والأهوالا» بحاجز لغوي هو عبارة «وذاك في غرام» فنجد أن هذا الحاجز المبين لما قبله قد سبق في ترتيب الجملة النحوية، وكان حقه أن يكون لاحقا لما بعده. لكن هذا الترتيب المختار يقوي من مضمون الدلالة، التي ينطوي عليها التركيب، حيث يشير إلى السمة الغريزية في «الآلهة»، واستعداداتها الداخلية لمواجهة الأهوال والصعاب. إن هذا الحاجز باختصار هو الشفرة الإشعاعية في النص الجاذبة للانتباه إلى السمات الجوهرية للمتكلم.

وهكذا تصل «الآلهة» في رؤيتها إلى الذروة في تعميق السمة النوعية الفارقة بينها وبين «الأنا» فما تستطيعه هي بحكم استعداداتها، قد لا تستطيعه «الأنا»، ومن ثم تحدث التفاتة من المتكلم إلى «الأنا» بصورة مباشرة، تدعوها إلى الاستسلام وقبول الواقع «اقتبل أنت ناعماً وتفكه». وقد تبدو صيغة الحال «ناعماً» مجلى آخر لطبيعة «الأنا» حيث تنطوي على بعد دلالي يتضاد مع طبيعة المتكلم الخشنة. ويأتى المكان من جانب آخر ليكون مناسباً لهذه الحياة الناعمة الغضة التي تتوافق مع طبيعة «الأنا» إنه «جنان طابت جنى وظلالا». هكذا يبدو المكان مفعماً بالمتع الجمالية التي قد تغري بالاستسلام والرضوخ. لكن البقاء هنا يعني تقويض حلم «الأنا» في الوصول إلى «شاطئ الأعراف» - هدف الرحلة الإسرائية الأول - وهذا ما تعيه «الآلهة» في حوارها معها، فتحاول أن تكسب ثقتها بتحولها إلى وسيلة اتصال بينها وبين هذا العالم، «سوف آتيك بالذي قد أراه، فوق شط الأعراف». وينطوي هذا التعبير على دلالة واسعة في فضاء

النص، تدخل فيها أشياء كثيرة. إنها كل ما يمكن أن يقع في دائرة الرؤية البصرية من غير تحديد لطبيعة هذا الشيء المرئي. وفي هذا طمأنة «للأنا» بأن شبكة الرؤية لن تفقد شيئاً مما يقع في محيطها، وتخفيف في الوقت ذاته من حدة القلق والانفعالات التي استبدت: «بالأنا» لحظة الانفصال، ولهذا تأتي عبارة «فاهدأ بالا» مجسدة لوعي المتكلم بأحاسيس «الأنا» في هذا الشأن.

ولما كانت التجربة الفردية «للآلهة» تنبع من رؤية أكثر إحساساً وعمقاً بمخاطر الرحلة إلى «شاطئ الأعراف» فإنها لا تتردد في تأكيد حتمية هذه المخاطر التي ستواجهها هي في رحلتها «إنني سوف ألتقي بمنايا». وقد تكون هذه المقولة كافية في تثبيط همة المخاطب عن المخاطرة بالرحلة مع «الآلهة»، غير أنها لا تكتفي بذلك بل تلجأ إلى تعميق زاوية الرؤية التشخيصية للفظة «منايا» من خلال توالي نعتين في سياق جملة الفعل المضارع «تصرع الريح، تنسف الآجالا»، حيث تشي البنية التركيبية لنعتي الجملة في هذا السياق بسطوة الموت وفاعليته، في علاقاته بالحياة، بصورة ثابتة، وحركة مستمرة لا تعرف التوقف، كما تولد حساً بعمومية الموت الذي لا تنجو منه حتى أعتى الأشياء، كما تشير أيضاً إلى تجارب ذاتية وخبرات سابقة «للآلهة» في التعامل مع هذه الظواهر، قادرة على وصف آثارها بصورة دقيقة.

٦-٦ إن الإحساس بعمق المأزق الذي وقعت فيه «الأنا» يدفعها إلى طلب التوحد مع الآخر، فيأتي صوتها، في المقطع السادس (١٠١-١٠٤) حاداً عالي النبرة، إذ نجد لفظة «آه» التي تتصدر الخطاب تنطوي على وظيفة تعبيرية «تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين[٢٦].» ولعل ورود هذه اللفظة في سياق النداء، وجملتي الأمر والنهي ساعد على بروز عناصر لسانية تجسدت في تمددات صوتية شملت كل المكونات اللغوية للبيت الأول في هذا المقطع، لتوحي بمساحة النبرة الانفعالية في لغة الخطاب، وعجز «الأنا» عن التعامل مع الموقف.

ويبدأ منظور العجز عند «الأنا» في التفاعل ليكون زاوية عندها، أو رؤية ترى بها المخاطب، وكأنها بهذا تحاول أن تجد مساحة مشتركة مع هذا المخاطب لتتوحد معه. ومن هنا تنبثق جملة السؤال الاستنكاري «كيف تلقى الردى وأنت ضعيف»؟، لترسم أبعاد هذه الرؤية «للآلهة». وتملك الجملة السابقة فاعلية مؤثرة في التقابل النسقي لعناصر الجمل التالية لها، وبخاصة ماتثيره لفظتا «الردى» و «ضعيف» من دلالات حاسمة في تعميق حالة العجز التي تحاول «الأنا» جاهدة إضفاءها على المخاطب. والشكل التالي يوضح حالات النسق التتابعي لمكونات هذا العجز:

تلقى الردى ← سهام المنون // يقصدن قصدك

أنت ضعيف ← نَدِيُّ الأنوار // يلفح وجهك

↖ النسيم العليل // ينسل شعرك

هكذا تبدو «آلهة الشعر» من منظور «الأنا» مخلوقاً يستهدفه الموت، وكائنا ضعيفا تداعبه كائنات ناعمة، تلتقي معه في الضعف، وتؤثر فيه. ومهما يكن من أمر فإن المشهد ينطوي دلاليا على تقابل تضادي بين القوة الممثلة «بالردى»، والضعف الممثل بالمخاطب، وتعزز هذه الدلالة صيغة السؤال الاستنكاري التي أشير إليها آنفا.

وإذا كانت العلاقة الحوارية بين «الأنا» و «الآلهة» هي بؤرة الخطاب في هذا المقطع الشعري، فإن الآخر الغائب، بكائناته المختلفة، يقسر على تأسيس علاقات تلازمية بينه وبين المخاطب، دون أدنى مرجعية واقعية تؤسس لهذه العلاقة ؛ ولتجاوز عدم وجود هذه المرجعية الواقعية في ملفوظات الخطاب، يعمد النص إلى الإيحاء بهذه الواقعية من خلال بنية الجملة النحوية، في أنساقها التتابعية، التي جاءت كلها في صيغة الفعل المضارع لتعطي انطباعاً بواقعية نحوية لفاعلية هذه الكائنات في علاقتها بالمخاطب، كما لو كانت أحداثاً ملازمة له على الدوام.

ولكن تبقى مشكلة الإحساس بالوحدة، هي جوهر القضية عند «الأنا»، وهي وراء هذه التصورات المادية لعلاقة «الآلهة» بالآخر، من غير اكتناه لطبيعة التمايز الجوهري بين «الآلهة» والآخر، ومن هنا جاء إضفاء «الأنا» متعلقات الآخر على «الآلهة» نفسها معتقدة أن «الفناء» يمكن أن يلحق «بالآلهة» أيضا، ولذا يأتى السؤال التالي لهذا صاعقاً «كيف أرضى الفردوس داراً بعدك»؟ وينطوي السؤال في حد ذاته على إرهاصات بصراع النفس مع ذاتها في حالة تحقق جواب جملة الشرط «فإذا غالك الفناء. . . الخ»، كما ينطوي أيضاً على رفض مبدئي بعدم جدوى المكان من غير المخاطب.

٦-٧ ونلتقي في المقطع السابع (١٠٥-١٠٨) صوت «الآلهة» محاولًا تجاوز حالة الانفعال والقلق عند «الأنا» باختراق الحاجز الانفعالي، في سياق جملة الأمر «قر نفساً»، وهى تذكرنا بصيغة مماثلة لها سبق استخدامها في المقطع الخامس «فاهدأ بالا» مما يشير إلى عمق التوتر النفسي، والانفعال الذي يجتاح «الأنا» في صراعها مع موقف «الآلهة» من التخلي عنها في «جنة الشعراء» والمضي في رحلتها الإسرائية إلى «شاطئ الأعراف». ويبدو من هذا أن المحاولات السابقة لتجاوز حالة الانفعال لم تجد نفعاً مع «الأنا» مما يدفع «الآلهة» إلى تقويض كل التصورات المادية عنها بتقديم منظور آخر لها يتضاد مع منظور «الأنا» عنها، تتحول معه اللغة إلى لغة إفهامية حسب تعبير «رومان ياكبسون»[٢٧] نتقاسمها ثلاثة أطراف: المتكلم + المخاطب + الغائب (المتحدث عنه) وعلاقته بالمتكلم، موضوع الالتباس، ومن هنا نجد أن الوظيفة اللغوية تنحصر هنا في تبديد سوء الفهم، وتجلية المتكلم بصورة مغايرة لمفهوم المخاطب. وتحقيقا لهذا المفهوم الوظيفي للغة يظهر المتكلم في سياق البنية النحوية مؤكداً فاعليته غير المادية النافية عنه ما قد يعتري غيره من أعراض الموت عبر أسلوب التأكيد والنفي «فإنني لا أبالي». فعدم المبالاة إشارة إلى الاستهانة بكل ما كان يجول في ذهن «الأنا» عن المتكلم، وتبديد لمخاوفه، ثم

يأتي متعلق هذه الإشارة، «بشعوب»، وجملة النفي بعده، «ولست أخشى الحماما» لتؤسس للتمايز الجوهري بين «الآلهة» والآخر.

هكذا تبدو «الآلهة» في مواجهة الموت المسيطر على وعي «الأنا»، مستهينة بقدره، غير عابئة به. وتأخذ دلالات ألفاظ الموت (شعوب، الحماما، المنون المنية) في هذا المقطع مساحة معتبرة من النص لتؤكد على فضاء الموت من جهة، وقدرة «الآلهة» على تجاوزه من جهة أخرى.

وتبدأ التداعيات التفسيرية لهذه القوة الأسطورية في التعاقب كاشفة عن مجلى جديد «للآلهة» في سياق من التشكيلات اللغوية التي تتوزع فيه بين الجمل الاسمية المثبتة، وبين الجمل الفعلية المنفية، حيث يأخذ الضمير «أنا» الذي يتكرر مرتين زمام المبادرة في فرض هذا التوزيع الهندسي. فهو يثبت «للآلهة» شيئاً، وينفي عنها ما يوهم غيره. ولما كانت الهيئة أو الحال هي لب هذا المجلى الذي تتجسد فيه «الآلهة» لكي تكون طبيعتها مفهومة للآخر، فإنها تأخذ مساحة كبيرة في هذه التشكيلات الهندسية، ويكفي هنا أن نشير إلى مثالين متعاقبين لهذه الهيئة التجسدية التي تتحول فيه إلى حاجز لغوي يفصل بين المبتدأ والخبر لتعميق مضمون هذه الهيئة المجسدة:

أنـا / فـي روحـهـا الـكـريـهـة / روح

أنـا / كـالـبـارق الـسـمـاوي / نـور

وإذا كانت مرجعية الضمير في لفظة «روحها» ترتبط أساساً بلفظة «شعوب» (اسم من أسماء المنية)، وبالتالي تصبح الآلهة جزءاً من هذه المنية، فإن نعتها بـ «الكريهة»، في هذه الحالة يصبح محيراً بعض الشيء، فهو يشير إلى عدم التوافق النفسي بين الطرفين، مما ينعكس سلبا على هذه العلاقة التي لا نجدها متفقة تماما مع هذا الوصف، بل نجدها على العكس من ذلك " لا تلاقي المنون إلا سلاما».

ولما كان هذا التجلي تجليا تجريدياً، قد يصعب فهمه على الآخر فإن «الآلهة» لا تستنكف عن أن تتجلى في محيط مادي يمكن مشاهدته على الطبيعة، ولذا يأتي التشبيه ليجسد هذا التجلي في سحابة مصحوبة ببرق، لكن الخاصية الجوهرية في هذا التشبيه تتجسد في الضوء الذي لا يتوقف لحظة واحدة عن إثبات الوجود فى صراعه الأسطوري من أجل البقاء. وتنطوي الصورة على الإيحاء بفاعلية «الآلهة» في تعاملها مع القوى الأسطورية الأخرى. غير أن هذا الإيحاء لا ينفي سوء الفهم الذي قد يتطرق إلى ذهن الآخر في سياق هذا الصراع الأسطوري، وعلى هذا تأتي الإشارة إلى سوء الفهم هذا لاحقاً في نهاية المقطع لعلتين: علة تكمن في لحظة تجلي الصراع ذاته «هو يبدو»، وعلة أخرى تعود إلى الآخر في عجزه عن فهم حقيقة حاله «من حيث يحسبه الناس تعاطى من المنية جاما». هكذا تبدو صورته في أعينهم، في حين أن الأمر بخلاف ذلك. وتأخذ الوظيفة النحوية، في بلورة هذا الموقف، بعداً جوهرياً في بنية العبارة لتحقيق أكبر قدر ممكن من التركيز على خطأ فهم الآخر، حين يفصل بين الحال وصاحبها بحاجز لغوي «من حيث يحسبه الناس» للفت الانتباه إلى هذا الحاجز قبل الوصول إلى الحال المفهومة خطأ من الآخر. ومهما يكن من أمر فإن وعي المتكلم، بسوء فهم الآخر له، وراء هذا التركيب النحوي للعبارة.

وقد لا تبدو الاستعارة التصويرية في هذه البنية الشعرية ذات غناء كبير، فتصوير المنية بشراب يُتعاطى منها بكأس، تبدو، نوعا ما، تقليدية لا تعدم أن تجد لها نظائر في الشعر القديم، غير أن جدتها تكمن في لفظة «جاما» (إناء من الفضة) التي تشير إلى كتلة السحابة البيضاء والتقائها بالضوء، على نحو تتقاطع فيه السحابة مع البرق، تقاطع ألوان في حركة دائبة لا تعرف التوقف، كما لو كانت صراعاً بين قوتين أسطوريتين تسعى كل واحدة منهما في القضاء على الأخرى.

٦-٨ وبعد تجلية المنظور الذاتي للآلهة، والكشف عن قدرتها الأسطورية، تحول حديثها في المقطع الثامن (١٠٩-١١٢) نحو المخاطب

واضعة تحت يديه مركبتها الأسطورية، «هاك فلكي»، في إشارة رمزية إلى تحول في الموقف من عدم اصطحابه معها إلى «شاطئ الأعراف» حلم «الأنا». وهذه المركبة تذكرنا بمركبة «الأنا» «سفينة الذكريات» في الوحدة الأولى من القصيدة، التي عبرت عليها «الأنا» عوالم مليئة بالعقبات حتى التقائها «بآلهة الشعر» وحوارها معها وعرضها لها في أن تنقلها إلى جنة الشعراء فترفض ذلك مصرة مرافقتها إلى «شاطئ الأعراف».

ويأخذ تحديد الحيز المكاني لهذه المركبة بؤرة الاهتمام في الخطاب ليكون في نطاق الرؤية البصرية «على الدجى يتراءى مستضاء» هكذا يبدو الفلك في حيزه المكاني يلمع في الظلمة. وتسهم البنية التركيبية للنص في إبراز هذا الاهتمام من خلال تقديم متعلق الفعل «يتراءى» على الفعل ذاته «على الدجى يتراءى» للفت الانتباه إلى المحيط الذي يتحرك فيه. ولما كان هذا المحيط يتسم بالظلمة، فإن تداعياته الضدية تسهم أيضاً في إبراز هذا الفلك فيظهر مستضاء. يرف ضوؤه في ظلمة الليل. كما ينبغي ألا نستبعد من لعبة التداعيات هذه بنية التشبيه التي ترد في النص «كالكوكب اللمّاح»، فهي تتراسل بشكل غير مباشر مع الفعل «يتراءى» فتشي بدرجة الضوء، التي يبدو عليها هذا الفلك، وبخاصة حين نضع هذا التشبيه في سياق نعته «اللمّاح»، تلك الصيغة المضعفة التي تنطوي على الرؤية المراوغة.

ومع تحديد الفلك في فضائه الجغرافي تأتي فاعليته الأسطورية في التبلور من خلال التفاعل مع مشكلة «الأنا» المحورية، وأزمتها الداخلية، «الموت..» هذه القوة الجبارة لا تصمد أمام فلك آلهة الشعر بل تبدو مضطربة «بهر الموت نورهُ فهو أعشى». هكذا يبدو الموت حين يوضع وجها لوجه أمام هذه القوة الأسطورية، إذ يصبح مشلول الإرادة. وتكشف البنية التركيبية للجملة السابقة عن ملمح لطيف في تقدم المفعول «الموت» على فاعله «نوره»، يشي بلفت الاهتمام إلى تعطل فاعلية الموت. ولما كانت عملية «الإبهار» التي تعتري الموت في مواجهة «النور» بالغة التعقيد والغرابة في فهم كنه هذه العلاقة غير

الطبيعية فإن الخطاب لا يقدم حلاً لها بل يعمل على تصعيد غرابتها في سياق الاستعارة التصورية «يتحاشى من خطفه بالراح» حيث تضفي على المشهد أبعاداً تجسيمية تزيد في غرابته. ومهما يكن من أمر فإن المكونات اللغوية للمشهد ذاته تنطوي على إشارة رمزية بإمكانية تجاوز الموت ودحره بل ووضعه في موقف الدفاع لا الهجوم.

ويعمد النص مرة أخرى إلى إبراز الخاصية الجوهرية لهذه القوة الأسطورية فيكون هناك تركيز شديد على فاعلية النور الذي يبدد ظلمة الليل بطريقة التشتيت الضوئي، لتكون المساحة المضاءة واسعة، بدل التركيز الضوئي في اتجاه واحد، ولهذا جاءت لفظة الحال «مستطاراً» معبرة عن هذه الدلالة. كما يدخل اللون طرفاً في تحديد السمة اللونية لهذا النور، فهو «في اصفرار يحاكي اصفرار الأقاحي». وتتجلى المشابهة بين النور والصفرة في قدرة اللون الأصفر على الانتشار العميق في الظلمة أكثر من غيره، مما يسمح برؤية بصرية أعمق.

تجد آلهة الشعر نفسها بعد إبراز هذه السمات الأسطورية لفلكها مدفوعة إلى تقديم مبرر تشرح فيه هدفها من صنع هذه القوة الأسطورية مؤكدة على خصوصية الاستخدام «كيما تتخطى به شباك الرياح». والعبارة واضحة الدلالة على فكرة التخطي والتجاوز، التي يلح عليها الخطاب في هذا المقطع والمقطع الذي قبله، وأن قوة «آلهة الشعر» أقوى من الموت ذاته، بل إنه أضعف من أن يواجهها، وهذه الفكرة تسلمنا أيضاً إلى فكرة الخلود التي تلح عليها بعض المقاطع السابقة من القصيدة.

٦-٩ ويحدث في المقطع التاسع (١١٣-١١٦) تحول في طبيعة العلاقة من الرفض التام لفكرة الاصطحاب في الرحلة الإسرائية من جانب «الآلهة» إلى قبول الفكرة ذاتها، فتأتي ملفوظات هذا التغير - من الرفض إلى القبول - مشوبة بمسحة من الحماس «فاصطحبني إذن عليه وهيا». ولا شك أن لفظة (إذن) هنا

تمثل مفتاح هذا التحول، إذ تنطوي على ملمح تفسيري يبرر هذا التحول الذي يعود في ظاهره إلى الموضوع المشخص (الفلك)، وما ينطوي عليه من قوى أسطورية قادرة على اختراق مجاهل الرحلة، ولهذا جاءت لفظة «عليه» محددة لهذا «الموضوع المشخص». كوسيلة انتقال مأمونة العاقبة، وعلى أثر ذلك تأتي دعوة المتكلم للمخاطب صريحة «هيا فوق هول الفناء نمضي سوياً». وبهذه الدعوة تنتقل الحالة المحورية في هذه العلاقة بين الطرفين من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، ويتحقق في سياقها فعل الإنجاز الذي كان المخاطب يلح على تحقيقه عبر مقاطع سابقة من هذه الوحدة الشعرية. ولعله من المفيد أن نلحظ أن ملفوظات البنية الشعرية للعبارة السابقة تنطوي على دلالة وحدة المصير في مواجهة «الفناء» مع بقاء التباين النوعي بين الطرفين ثابتاً لم يطرأ عليه أي تحول. ويبدو الدال «الفناء» في موقع تبادل دلالي مع الدال «الموت»، مع اختلاف الدلالة المعجمية لكل منهما، وفي هذا توسعة دلالية لفضاء الموت الذي يمثل الهم الأكبر «للأنا».

ومع هذا التباين النوعي - كما قلنا - فإن البنية السردية للنص لا تكشف لنا عن رد الفعل عند الطرف الأضعف في هذه الصحبة المصيرية، بل يلفه الصمت، وينضوي تحت هيمنة الطرف الأقوى - «الآلهة» - في هذه العلاقة التي كانت إحدى أمنيات «الأنا» من قبل. ومهما يكن من أمر فإن الصوت الأعلى في هذه الرحلة هو صوت «الآلهة» الذي يستغرق مساحة واسعة في فضاء النص، يكشف فيه عن وعي تام بحقيقة رفيق الرحلة، ومعاناته، وهواجسه، وخوفه من الموت، ومن ثم فهو يرى أن بإمكانه أن يشفى من هذه الهواجس برؤية مسبباتها «فلقد تطبيك رؤيا المنايا». حيث تصبح فيه رؤيا المنايا وسيلة خلاص أو شفاء من حالة الرعب المسببة لها، بل قد تتجاوز ذلك إلى إمكانية أن تتحول في عين المخاطب إلى شيء آخر «وتراها حسنا إليك صفيا». هكذا ترهص «الآلهة» بمستوى العلاقة التي قد تتمخض عن الاحتكاك المباشر بين المخاطب و «المنايا». وتوحي الدلالة بإمكانية تجاوز الموت، والعيش معه في صفاء.

لاتترك «الآلهة» «للأنا» أدنى فرصة للحوار معها بل تمضى في تعرية بعض السلوكيات الشخصية «للأنا»، وكأنها بهذا تحاول أن تقدم نقداً شخصياً لهذا السلوك الذي قد يكون مسئولاً عن آلام «الأنا» وأحزانها، «إذ ليس من المنطق أن يجتمع مع الشيب طفولة وعبث، ومع الصبا شيب وقوة، لأن في هذا خرقا لنظام الحياة، فلا تستقيم به. وقد جاء بناء الجملة الشعرية في كلتا الحالتين لافتا للنظر حيث فصل بين الصفة وصاحبها بشبه الجملة على النحو التالي:

كنت طفلاً / على المشيب / لعوباً

ومشيبا / على الصبا / كنتيا

ولا شك أن هذا الفاصل اللغوي يقوي من مضمون الجملة، ويوجه عناية القارئ إلى هذا الخلل في نظام الحياة عند «الأنا» كما تراه «الآلهة» وتسترعي انتباهنا لفظة «كنتيا»، (بمعنى الصلب الشديد)، ففي بنية تركيبها ما يشير إلى مطابقة بين اللفظ والمعنى، فالكاف و التاء من الحروف الانفجارية، أي الشديدة.

ولا تكتفي «الآلهة» في انتقادها «للأنا» عند هذا الحد بل تمضي في تلمس الجوانب السلبية الأخرى، التي كانت وراء تعاسة «الأنا» في الحياة، فتلمس بؤرة المشكلة، المتمثلة في اعتماد «الأنا» في الحياة على الفاقد للحياة «تستمد الحياة من نورك البال» مما يوحي بأن «الأنا» تستمد الحياة من داخلها المحتاج أصلاً إلى الحياة. ولعل عدم إدراك «الأنا» لهذه العلة وراء اندفاعها الممزوج بالحزن إلى هذه الحياة.

ويثير المستوى التركيبي للنص على الرغم من تقريريته بعض التعارضات والتماثلات المعجمية التي كانت وراء تبلور الدلالة، من خلال حركة التجاذب والتنافر بين دوال المقطع. فعلى المستوى التعارضي للكائن تقابلنا لفظتا: «طفلاً» و «مشيباً»، ولفظتا: «الفناء» و«الحياة»، وعلى المستوى الزماني: «على المشيب» و «على الصبا». أما على مستوى الدلالة التماثلية فتقابلنا ألفاظ:

«الفناء» و «المنايا» و «نورك» و «سناه». وتقابلنا على المستوى الاشتقاقي الألفاظ: «رؤيا» و «تراها»، و «المشيب» و «مشيباً».

١٠ - ٦ تعمد «الآلهة» في المقطع العاشر (١١٧ - ١٢٠) بعد الكشف عن علة «الأنا» في سياق أزمتها مع الحياة، إلى قراءة زمن «الأنا» في إطار هذه الحياة " لم تكن غير طائف من ضياء». والرؤية هنا حتما ليست رؤية فيزيائية، بقدر ما هي رؤية أو قراءة لرحلة الحياة، من منظور لا يتعامل مع فيزيائية الزمن إلا بمقدار ما يشخص فهم المنظور إليه، المخاطب، صاحب الأزمة الذي التبست عليه الحياة بتعقيداتها. وينطوي المكون النصي للخطاب على انتفاء هوية المشخص الذي يشخص في سياق النكرة «طائف من ضياء» مما يجعل من احتوائه في مكون أكبر منه أمراً سهلاً، «طواه به ظلام مجنح» ومع أن لفظتي «ضياء» و «ظلام» توضعان في تقابل سياقي في البنية التشكيلية للنص غير أن الفضاء الجغرافي للظلام يبدو أعمق بفعل لفظة النعت «مجنح» التي تشي باتساع هذا الفضاء مما يذكرنا بالقيمة الدلالية التي يضفيها النعت على المنعوت باعتباره محدداً خالصاً[٢٨]. ولعله من الواضح أن لفظة «به» في سياق الجملة الشعرية السابقة قوية الدلالة على الاحتواء والذوبان في المكون الأكبر «الظلام». كما تنطوي دلالة المكونات اللغوية السابقة على أبعاد إشارية توحي بضآلة «الأنا» في محيط الحياة الذي يرمز إليه بالظلام المجنح. ولعل ما يثير الدهشة من جانب آخر هو تلك الصورة التماثلية بين «الأنا» والظاهرة الكونية في انسراب الضوء الخاطف في الظلام، مدفوعاً بقوة الجاذبية للاختفاء في محيط الظلمة، التي تتداعى ذهنياً مع فكرة انسراب «الأنا» في محيط الموت. بفعل الغريزة، وضآلة زمن الحياة قياساً على زمن الموت مما يوحي بمحاولة حل لغز «الأنا» مع قضية الموت.

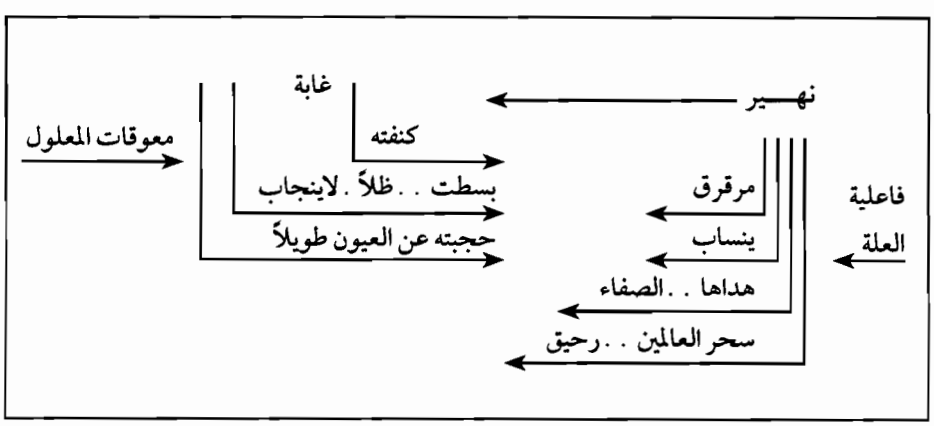
ومع أن المخاطب هو بُؤرة اهتمام المتكلم، فإن قياسه على الآخر النظير الغائب حوّل تداعيات الخطاب إلى الغائب وأصبح الغائب هو بؤرة الخطاب، كما لو كان هو المعني في ذاته لا «الأنا» المخاطبة.

لكن مكونات السياق السردي لم تفلت خيوطها من قبضة الاهتمام «بالأنا» - موضوع الخطاب أصلاً - بل نجدها، رغم تغير صيغة الخطاب من مخاطب حاضر إلى غائب، تشير إلى «الأنا» فتلمس نقطة شديدة الحساسية عند «الأنا» ونعني بها قصة حبها العاثر، وما تركته من جروح وذكريات غائرة في الأعماق. ولعلنا ندرك الآن سر تحول صيغة الخطاب إلى الغائب، ليصبح الحديث عن هذا الموضوع الحساس مع الغائب أكثر قبولاً منه مع المخاطب، فتحصر تجربة الحب في الحظ والتجربة، لتصبح بالتالي هي الحياة «حظه من حياته ما رآه». ولا تبدو الرؤية (أو التجربة) على إطلاقها بل مقيدة بخصوصية التجربة الذاتية «للأنا» «من تهاويل جوه» التي تتلون في مناخ شديد الخصوصية، يتعزز بجملة الحال «وهو يسبح» التي تضفي على السياق النصي مزيداً من الخصوصية أو المرجعية الذاتية.

ويحافظ النص في بنائه السردي على صيغة الغائب، فتأتي «آلهة الشعر» على ذكر تجربة الحب عند «الأنا» في هذا السياق الذي يستغرق كل متعلقات هذه الذكرى التى يبدو من سطوتها على «الأنا» أن تحولت الأخيرة إلى «مطاف لرؤى في ضيائه التبر تلمح»، في إشارة إلى وقوع «الأنا» في قبضة هذه الرؤى الجميلة، التي ترتبط بالزمن المفتقد من التجربة إلا من «الذّكرات» التي تعمل على تعويض هذا الزمن المفقود بلقاء خيالي، ينفتح على آفاق واسعة من الخيال، «معقبا في الخيال بعداً مبرّح» مما يشير إلى عمق تأثير هذه التجربة العاطفية في وجدان «الأنا» وانعكاساتها على حياتها. يقول عنها الهمشري في مقدمة المطولة: «هي خلجات أنهكت قوى هذا القلب و أحالت شعاع الأمل الربيعي الضاحك إلى خطفات باهتة من شفق شتاء، ومازالت تخفق على ضعفها في محراب الحب»[٢٩]. وعلى هذا، فكأن حديث «آلهة الشعر» عنها في هذا السياق محاولة لتطهير «الأنا» من أزمتها وإعدادها لعوالم قادمة في إطار هذه الرحلة الإسرائية.

١١ - ٦ ولا يغيب عن ذهن الآلهة، وهي تتحدث عن ذكرى الحب عند «الأنا» أن تغفل الإشارة إلى المناخ الجغرافي الذي نشأ في كنفه هذا الحب فيكون للنهر نصيب في هذه الذكرى، فتأتي على ذكره في المقطع الحادي عشر (١٢١-١٢٤) في

سياق واو «رب» الجارة، «ونهير مرقرق كنفته»، فالواو - في هذا الجانب - تؤسس لعلاقة ترابطية بين الذكرى والنهر، الذي تأتي بنيته الصرفية في الخطاب مصغرة «نهير» لتوحي بتهوين شأنه على الرغم من تمتعه بمسحة أسطورية. ولعل مما يثير الانتباه هو هذه القدرة الشعرية على إحداث تجانس علائقي بين دوال البنية الشعرية في مشهد يحاكي واقعية الصورة. تأمل النعت «مرقرق» وصفاً لنهير وعلاقته بحركة صوت الماء، ثم اربط ذلك بكلمة «ينساب» التي تنطوى على حرية الحركة الهادئة التي تتواءم بصورة كبيرة مع طاقة نهير. أفتراه يمكن أن يحقق هذا التجانس الدلالي لولا هذا التصغير (نهير) الذي فرض مثل هذا التجانس؟ وتضفي الآلهة على هذا الفضاء الجغرافي المتمثل في النهير والغابة أوصافاً وخصائص رومانسية وأسطورية، لا تبعد في تفاصيلها كثيراً عن ذلك المكان الذي وصفه الهمشري نفسه في المقدمة[٣٠]. مما يمنح هذا الوصف بعضاً من الواقعية النحوية التي تتواءم مع حديث الذكرى. إن التوصيف اللساني الذي يقدمه الخطاب في هذا المقطع لـ «نهير» و «غابة» توصيف مرجعي، أكثر منه توصيفا معرفيا، على الرغم من التعمية التي ينتهجها الخطاب في الحديث عن هذه التوصيفات، والتي قبلها، في سياق التنكير، لتبدو كما لو كانت توصيفات معرفية يؤتى بها لخلق نوع من التوازي بين الواقع واللاواقع. ويمكننا من خلال الشكل التالي بيان هذه التوصيفات وعلاقتها المتبادلة على مستوى العلة والمعلول:



فإذا ما تأملنا هذه العلاقه التوصيفية بين «نهير» و «غابة» نجد أنها تمثل علاقة احتواء وهيمنة بين العلة والمعلول، فالمعلول «غابة» يبسط سلطانه على العلة «نهير» التى تتمتع بفاعلية ذاتية تمكنها من أن تفلت من هيمنة المعلول، ولكن سطوة المعلول تبقى تدور مع العلة محكمة قبضتها عليها حتى تفلت فى النهاية من هذه السيطرة بالفاعلية الذاتية التي تبقى أكبر من المعوق الخارجي، وهي الفكرة التي يلح عليها المقطع.

إن هذا الجزء من الخطاب قد يتجاوز واقعيته النحوية، وينفتح على أفق من القراءة التأويلية، التي تختفى تحت البنية السطحية للنص. «فنهير» رمز "للأنا" فى انسيابها الشعري، والغابة رمز لتعقيدات الحياة وصراعاتها التي تعوق انطلاق «الأنا» في رحلتها في الحياة، وتهيمن عليها بتعقيداتها، لكن فنها يتجاوز في النهاية كل هذه المعوقات «سحر العالمين منه رحيق». وتتجاوب أصداء هذا التفسير الرمزي مع مطلع المقطع السابق، في سياق الخطاب المباشر إلى «الأنا» ووصفها بطائف من ضياء طواه ظلام مجنح، فالمساحة المشتركة هنا وهناك تشير بشكل حاد إلى مشكلة «الأنا» وعلاقتها بالحياة.

١٢ - ٦ ويأتي صوت الآلهة في المقطع الثاني عشر (١٢٥ - ١٢٨) مغيرا صيغة الخطاب من الغائب إلى المخاطب، ليصبح الأخير محاصرا بملاحظات المتكلم التي تنتقد بشكل لاذع أسلوبه وطريقته في التعامل مع الحياة. ولعل وراء هذه الصيغة الجديدة من الخطاب، محاولة شدّ انتباه المتكلم إلى بؤرة الخلل في نفسه، وشحنه بوعي الآخر عنه، وإشعاره بعدم إدراكه وتقديره لنتائج سلوكياته النفسية والاجتماعية على حد سواء. ولذا يتوجه الخطاب ابتداء إلى الدافع النفسي وراء هذا السلوك، فيركز عليه ليصبح هو البؤرة التي تشد كل العناصر الأخرى في البنى الانتقادية من النص. ولا يكتفي الخطاب بهذا بل يظهر تضادات النفس في نوازعها «تطلب السعد وهو منك قريب». هكذا يبدو الخلل أولا، ليلتقي على نحو تضادي مع خلل آخر «تدعي الحزن وهو عنك بعيد». وتنطوي العبارتان على سوء تقدير للواقع المحيط «بالأنا» وعدم قدرة

الأخيرة على النفاذ إلى ما وراء ظواهر الحياة. وتبدو الصيغة اللغوية لهذه الملفوظات مشحونة بتضادات دلالية ومعجمية قادرة على تجسيد واقع «الأنا» وبخاصة إيحاءات صيغة الحال التى تتقاسم منطقتي التضاد فى العبارتين السابقتين.

ولعل المثير فى صيغة الحال هذه، هو طريقة بنيتها فى كلا الموقفين، حيث يتصل شبه الجملة، («منك»، «عنك»)، بالضمير (هو) مباشرة قبل تتمة الجملة مما يوحي بغياب فاعلية الوعي في «الأنا» " لحظة احتدام النوازع النفسية في سياق «الطلب» و «الادعاء».

ويمثل إقبال «الأنا» على الحياة، وتهافتها عليها بعداً آخر فى تعميق مضمون سوء التقدير عند «الأنا»، للحياة بوجه عام، «قد طويت الحياة تجهد فيها»، مما يشير إلى أن الطاقة المستنفدة في الإقبال على الحياة طاقة كبيرة. ولعل الفعلين «طويت» و «وتجهد»، في هذه البنية الشعرية، يكتنزان من الإيحاءات الدالة على عظم هذه الطاقة المستنفدة فيها ما يبرر سؤال «الآلهة» الصادع بتفاهة هذه الحياة «فهل جدا المجهود»؟ ومن الطريف حقاً أن يأتي هذا السؤال عن جدوى السعي في هذه الحياة تالياً للعبارة التقليدية التي تتردد فى الشعر القديم «ليت شعري» التي تكاد تهدم السؤال وتفرغه من مضمونه الحقيقي و تحيله إلى صيغة باردة ملت من تكرارها الألسنة. وهو ما لا يستقيم مع ما يتلو هذا السؤال من قضايا تفسيرية تقع فى صلب صميم السؤال. ولهذا تجد الخطاب لا ينتظر جواباً تقليدياً عن السؤال، بل تأتي الإجابة بصورة غير مباشرة حين توضع «الأنا» في مواجهة الآخر «تنفح الناس من شذى زنبق النّود» في إشارة تنطوي على دلالة جهد متميز إزاء الآخر غير القادر على إدراك هذه القيمة «وهم في كرى الحياة رقود». وهنا يتجلى الجانب الإيجابي في «الأنا» مقابل الجانب السلبي في الآخر، الذي يفترض فيه أن يكون متوازناً مع عطاء «الأنا» لتستقيم الحياة. وتنطوي عبارة الخطاب السابقة على إشعار «الأنا» بموت الناس في الحياة، ليصبح الموقف متمحورا حول حي يحاول عبثا بعث الحياة في

ميت، وهي النقطة الجوهرية التي تشي بعبثية الحياة، فالناس أحياء في الصورة، ورقود في الجوهر.

ثم تأتي النتيجة المنطقية، لهذه الرؤية، صاعقة، حين تسم «الآلهة» سعي «الأنا» في هذا الجانب من الحياة بأنه ضياع «قد أضعت الحياة كل ضياع». ولا تكتفي «الآلهة» بالرؤية العامة لتجربة «الأنا» الذاتية، بل تمضي في تفسير بؤرة هذا الضياع وهو البحث عن الخلود «في حطام فان»، بما يشير بشكل حاد إلى اختلاف مفهوم الخلود عند الطرفين. والمدهش حقا أن «الأنا» كما عهدناها من قبل. لا تعترض على هذه الرؤية بل تبقى متلفعة بالصمت. ولعل في تعرية «الأنا» والكشف عن أخطائها في مسيرة الحياة بالصورة التي تعرضها «الآلهة» محاولة منها لتطهيرها من أخطائها، وإعدادها إعداداً نفسياً لمعنى الخلود الحقيقى الذي أنفقت حياتها تبحث عنه من غير أن تهتدي إليه.

١٣ - ٦ وتنتبه «الأنا» في المقطع الثالث عشر، (١٢٩-١٣٢) بعد صمت طويل إلى بوادر تغير تعتريها من الداخل والخارج، كأنها هي المعنية وحدها في هذا التغير، ولهذا ترتد إلى نفسها متسائلة بدهشة عن كنه هذا التغير الذي يجتاح كيانها «الأنا» فتصرخ بلغة انفعالية، «ياخيالي ماذا يطوف بقلبي "؟ وينطوي السؤال على إحساس «الأنا» بذاتها، بعد غفوة غير قليلة، ويتعزز ذلك من خلال بنية النداء «ياخيالي» التي تؤسس لفضاء جديد تمارس فيه «الأنا» إحساسها بذاتها. ولعل في إثبات ياء النداء مع المنادى المقترن بياء الإضافة ملمحا إلى إحساس بغائب حاضر، فالخيال كان دوماً رفيق «الأنا» في رحلتها الإسرائية قبل التقائها بربة الشعر التي هيمنت على هذا الجانب عند «الأنا»، وأصبحت مصدراً لتفسير المشكلات التي تعترض «الأنا» في هذه المرحلة.

ولعل في الاتكاء على النفس محاولة للانفلات من قبضة «الآلهة» والبحث عن تفسير ذاتي للأشياء، ولهذا تتكرر صيغة النداء ذاتها «ياخيالي» مشفوعة بالسؤال «ماذا يسارق أذني»؟ في إشارة تنطوي على البحث عن تفسير لهذا الذي

تحسه وتسمعه. ويتوالى السؤال إثر السؤال بحثا عن إجابة لهذه الأحاسيس التي تتفاعل معها «الأنا» بشيء من اللذة الحسية، «أي دبيب مستلذ يخدر الروح مني"؟ لكن « الآلهة » لا تترك أدنى فرصة « للأنا » لممارسة حالة الوعي التي تجتاحها في البحث عن تفسير بل تسارع في الإجابة عنها في سياق جملة التأكيد «إنه أرغن الفناء يغني»، وهو ما لا تعترض عليه «الأنا»، مما يدفع «الآلهة» إلى تقديم صورة مشخصة لهذه الظاهرة التي ترضي حاجة «الأنا» النفسية والحسية إلى هذا الشيء الذي وجدت فيه متعتها. وتتوالى مكونات الصورة المشخصة وعناصرها في التبلور في مشهد أسطوري ينطوي على رغبة ملحة في إرضاء «الأنا» التي تجد متعة خاصة في سماع هذه الأنغام التي تتداخل وتتقاطع عبر آلة غنائية واحدة، سواء ما كان منها يصدر عن فعل «ذاتي» «ويعيد الحياة في مثل لحن»، أو بفعل خارجي «تنفخ فيه مُسمعات» بما يمنح هذه الآلة خصوصية أسطورية تتعزز بالوصف «جهوري الموجات». وينطوي التعبير ذاته على انزياح دلالي، فلا توصف الموجات في العادة بأنها جهورية، غير أن التعبير الحديث يعطيها هذه الدلالة في سياق الصوت الأثيري.

ويحافظ المقطع الشعرى في بنيته الشعرية على الوحدة الزمنية التي تتحرك فيه جميع عناصر النص في سياق زمني واحد هو زمن الفعل المضارع، لتتوازى «الأنا» في انفعالاتها مع المتواليات الصوتية في وحدة زمنية متناغمة.

١٤ - ٦ ويبدأ المقطع الرابع عشر (١٣٣ - ١٣٦) في تصنيف هذه الألحان التي تصدر «عن أرغن الفناء» في أنماط نغمية تستغرق مساحة الحياة التي مرت بها «الأنا»، كما لو كانت مراجعة نغمية لسيرة الحياة. وتأخذ البنية الشعرية لهذه الأنماط النغمية مجموعة من التماثلات الصوتية، والنحوية التي تهيمن على فضاء النص، فمن الأول تلك الصيغة التي تتكرر في كل بيت مرة أو أكثر، «هاك لحن» في إشارة تنطوي على ملامسة أحاسيس «الأنا» تجاه تلك الأنغام المتقاطعة عبر «أرغن الفناء» التي انفعلت بها «الأنا» في المقطع السابق، ومن الثاني ذلك التماثل القائم على بنية الجملة النحوية فعل + اسم، وهو

كالأول يستغرق مساحة واسعة من المقطع، أو مضاف + مضاف إليه مما يسهم في تأسيس تباين نوعي بين مقومات الجملة الفعلية والجملة الاسمية في إثراء حركة المقطع الشعري، ودفعه إلى التفاعل مع بقية أجزاء عناصر النص المختلفة، وهذا مما يمكن تسميته، حسب تعبير «رومان ياكبسون»، في اللغة السينمائية بالمونتاج الذي يقرن المتواليات المتباينة بطريقة تولد في ذهن المشاهد تصورات تعجز هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها [٣١]. كما يقابلنا في السياق النصي عدد من التوازيات الهندسية في السياق الاشتقاقي للكلمة مثل:

لحن الأسى ← ولحن التأسي

لحن الصبا ← ولحن التصابي

ونلتقي أيضاً بعدد من التوازيات الدلالية على النحو التالي:

لحن الجمال ← صداه

لحن الهوى ← لحن التفاني

لحن الآمال ← لحن الأماني

لحن المشيب ← الحرمان

إذ تجسد هذه التوازيات الدلالية علاقة «الأنا» بالحياة في أطوارها المختلفة فتبدأ باللحن المفعم بالحياة «الجمال» وتنتهي باللحن المدبر من الحياة «المشيب» فمع الأول تلتقي «الأنا» بأصدائه، ومع الأخير تلتقي بالحرمان، ومع الأول يكون الفرح بالحياة، ومع الأخير تأتي الكآبة والحزن.

كما يشير المقطع أيضاً إلى بعض من التباينات الدلالية بين عناصر الخطاب، فنلتقي في هذا السياق كلمتي «الأسى» و «الأماني»، حيث تجسد الأولى «الحزن» في حين تجسد الثانية الفرح. وتواجهنا أيضاً كلمتا «الصبا والمشيب» فالأولى تشير إلى إقبال الحياة، والثانية تشير إلى إدبار الحياة.

ولا شك أن هذه التقنيات المختلفة التي يوظفها الخطاب في نقل دلالاته المختلفة، تكسب اللغة الشعرية حيوية وفاعلية ترفع من درجة استعداد متلقي النص للتفاعل مع النص في بنائه الهندسي، والدخول في أغوار كهوفه.

- ٧ -

[الوحدة الشعرية الخامسة]

١٣٧ - ١٨٨

(أرغن الغناء)

١٣٧ واهـــاً لـــه مـــن نـــاء ألحـــانـــه زفـــزاف

١٣٨ فـي صـمـت وادي الـفـنـاء تـعـانـق الأسـداف

* * *

١٣٩ يـضـج فـي الأمـواج مـصـطـخـب الـصـوت

١٤٠ يـزهـي عـلـى الإدلاج مـن شـفـق الموت

* * *

١٤١ مـفـيـضـة مـن دمـوع يـسـكـبـهـا الـلـحـن

١٤٢ وصـمـتـهـا مـقـطـوع يـنـهـبـه الحـزن

* * *

١٤٣ دوى عـلـى الأصـداء يُـمـعِـنُ في الـظـلـمـا

١٤٤ يـسـامـر الـجـوزاء ويـنـفـح الُحـلـمـا

* * *

١٤٥ عـجـيـجـه صـيـاح كـالـبـوق في الآذان

١٤٦ يـهـاجـم الأرواح مـن غـير مـا اسـتـئـذان

* * *

١٤٧ فالكون في رَجْف كالكوكب الخفاق

١٤٨ خاضا من الخوف في مسبح الآفاق

* * *

١٤٩ وتارة يخفت في غسق الليل

١٥٠ كالروح لو تصمت في صخب الويل

* * *

١٥١ فتحسب الموجا يلعب بالأرض

١٥٢ يرُجها رجا وبعدها... يمضي

* * *

١٥٣ يعلو على النجم ويلمس السقفا

١٥٤ كأن في حلم طيفا به رفّا

* * *

١٥٥ فطافت الذكرى بقلبه النائي

١٥٦ كالظل لو أسرى بصفحةِ الماءِ

* * *

١٥٧ في دُجْنةِ الآباد ترعش كالأشباح

١٥٨ كالجمر تحت الرماد من فوقه الندّ فاح

* * *

١٥٩ فلاح في الليل بستانهُ الساجي

١٦٠ مُعطّرَ الذيل في أفقٍ داجي

* * *

١٦١ وتحت ظلٍ وريف مقعد من يهوى

١٦٢ يخطف فيه رفيف من السنا أضوى

* * *

١٦٣ وتلك، لا بل هذي ملاعب لا تحصى

١٦٤ ليس لها من نفاد[٣٢] قط ولا تستقصى

* * *

١٦٥ كمَ مر فيها ربيع ومر فيها خريف

١٦٦ وكمَ مشَى في خشوع يُناغم الشادوف

* * *

١٦٧ يلهو على النبت ويقطف الزهرا

١٦٨ يخف في صمتِ يسترق الطيرا

* * *

(صور اللحن في الصبا)

١٦٩ وأبدل النغما إلى الصبا الغيسان

١٧٠ فصور العُدما في منظرِ فتان

* * *

١٧١ جو من الأثير مذهب فضي

١٧٢ سماء أيكِ شجير يَرِف في الأرض

* * *

١٧٣ مُنورُ النوار كالمخمل المفوّف

١٧٤ طرزه "النوبهار" مفرقا مؤلف

* * *

(صور اللحن في المشيب)

١٧٥ وأبدل النغما إلى شحوب المشيب

١٧٦ فصور العدما في منظر كئيب

* * *

١٧٧ جو من البرد إعصاره ثلج

١٧٨ يذيب في الجلد روحا به الثلج

* * *

١٧٩ ودَغْل مُصوّح يشتقه الذبول

١٨٠ لا طائر فيصدح به، ولا خميل

* * *

(صورة لحن الأسى)

١٨١ وأبدل النغما في رنّة الحزن

١٨٢ فصور العدما في منظر مُضني

* * *

١٨٣ حديقة فيحاء في زمنِ ربيع

١٨٤ يمشي انقباض الشتاء في حسنها الوديع

* * *

(صورة لحن الأماني)

١٨٥ وأبدل النغما إلى صغير الأماني

١٨٦ فصور العدما من أزهر الألوان

* * *

١٨٧ مشجرة غيناء سِحرية الأزهار

١٨٨ تسطع في دكناء من عبق الأعطار

* * *

٧-١ تأخذ الوحدة الشعرية الخامسة في فضاء هذه المطولة بنية معمارية مختلفة عن بناء القصيدة، هندسياً ونغميا، فعلى المستوى الأول نجد أن بناء المقطع الواحد قائم على بيتين بدلاً من أربعة، ينتهي شطر كل منهما بنغمة صوتية تتماثل مع شطري البيت التالي لهما، مكسبة كل مقطع منها رنيناً موسيقياً، تتجاوب أصداؤه في فضاء وحدة «أرغن الغناء». كما تعتمد هذه الوحدة أيضاً في بنائها على خمس شرائح تتفاوت طولاً وقصراً غير أن أطولها الشريحة الأولى (١٣٧ - ١٦٨) التي تستغرق مساحة كبيرة في فضاء هذه الوحدة الشعرية.

وأمّا على المستوى الثاني، فتختلف هذه الوحدة وزنياً عن باقي وحدات المطولة الأخرى، فمع أنّ الوزن الشعري للمطولة هو تام الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، لكل شطر فإن الشاعر قد اختار لهذه الوحدة مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن)، ومع ذلك فلم يلتزم به تماماً بل اختلط بمجزوء المجتث (مستفعلن فاعلاتن) في أكثر من مكان من هذه الوحدة الشعرية، بل وصل الأمر، كما بينا في الملاحظات الأولية على المطولة، (الملاحظة رقم ٨) إلى الخروج على التجوزات المتفق عليها عند العروضيين للوزن الشعري الأخير.

ويبدو أنّ وراء هذه الانزياحات محاولة للفت الانتباه إلى الجانب الغنائي في هذه الوحدة الذي تتحول فيه الأنغام الغنائية إلى استعراض للحظات الزمن الغاربة من حياة «الأنا»، لخلق نوع من التوازن النفسي عندها بين عناصر الماضي الذي يستغرق كل تجربتها في الحياة، فتبدو تفاصيله ماثلة أمامها، لا يندّ منها شيء عنها، وبين لحظة الدخول إلى عالم تجهل عنه كل شيء. إنها في النهاية الفرق والرهبة من الآتي الخفي الأسرار حيث يصبح الغناء محاولة لتجاوز

هذه الرهبة وكسر هيمنتها. كما يمكن النظر إلى هذه الانزياحات من جانب آخر على أنها ضرب من التجديد في بناء المطولة لكسر حدة الرتابة التي قد تقع فيها أمثال هذه المطولة، وبخاصة إذا تذكرنا أن الشاعر كان ينتمي إلى مدرسة أبولو التي عرفت بنزعتها التجديدية في الشعر.

تنهض الشريحة الأولى (١٣٧ - ١٦٨) في هذه الوحدة الشعرية على البنية السردية التي تستغرق كل التفاصيل الصغيرة المكونة لمعالم الشيء المتحدث عنه (أرغن الغناء) بحيث يصعب التمييز فيه بين ما يسميه David Lodge نقلاً عن Roland Barthes، بين «الأنوية» الجوهرية (Nuclei)، المؤثرة في بنية السرد بصورة مباشرة، و «المنبهات»، (Catalysers) التي تعمل على ردم المجال الموجود بين «الأنوية» الأساسية[٣٣]، أو توسعتها بما قد يسهم في تحقيق مشاهد مفعمة بجزئيات قد تطغى على العناصر الأساسية في بنية العمل الفني. لكنّ «جونثان كلر» Jonathan Culler يرى أنّ الحكم في نهاية الأمر يعود إلى كفاءة القارئ نفسه في عملية التمييز بين النوعين.[٣٤]

ولعل مكمن الصعوبة التي تواجهنا في شريحة «أرغن الغناء» تعود إلى تداخل الذاتي والموضوعي في شبكة النص بصورة تعوق عملية الفرز أو التصنيف، فالسرد في ظاهره عن «أرغن الغناء»، ولكنه ينطوي في حد ذاته على بعد رمزي يتجاوز الموضوع ليشمل «الأنا» نفسها، بحيث يصبح الموضوع معادلا ذاتيا «للأنا»، أو بعبارة أخرى يتحول «أرغن الغناء» بأنغامه المختلفة إلى أن يكون صوت الشاعر في آلامه وأحزانه، في ماضيه وحاضره.

تتشكل الأبعاد الوصفية «لأرغن الغناء» في وسط يكتنفه الصمت والموت إنه «وادي الفناء»، وهذا الوسط يتشاكل مع محيط الرحلة الإسرائية لتجربة «الأنا» مع الموت في الوحدات الشعرية السابقة مع سمة فارقة في التعامل مع الحدث ذاته. «فالأنا» في رحلة الموت تستسلم تماماً للموت، وتتعطل عندها أدوات الوعي والإرادة، وتصبح مقودة لا إرادياً إلى النهاية المجهولة، لكنّ الموقف مع «أرغن الغناء» يأخذ شكلاً مختلفاً. إنه يتحرك بحيوية فائقة في حيز

يهيمن عليه السكون والموت والظلام، ولهذا تبدأ دوال هذا الوسط، «الفناء»، «الموت» «الأسداف» «الإدلاج» «الظلما»، «غسق الليل» «دجنة» «داجي» «الشادوف» بالتغلغل في نسيج الخطاب مكونة فضاء ممتداً يتسم بالرهبة والخوف فيعمل «أرغن الغناء» على كسر هذا الحاجز بألحانه الزفزافة، في بث الأصوات الصاخبة في محيط السكون لتأكيد فاعلية الحياة وتجاوزها لمفهوم الفناء. بل يتجاوز ذلك في أن يجعل الموقف موقفا عناقيا بين الألحان والظلمة، «تعانق الأسداف». هكذا تبدو العلاقة بين الطرفين، كما لو كانت تجسيداً لمشهد غرامي تتم فصوله تحت جنح الظلام. ولكنّ الدلالة التي يحيل إليها المشهد تتجاوز هذه الفكرة إلى تأكيد عمق اختراق الصوت لحاجز الظلمة وكسر هيمنته واحتوائه، وهذا هو ما يسعى الخطاب إلى تعميق مفهومه، لذا يعمد النص إلى توصيف البنى والألفاظ التي تتشاكل دلالياً مع هذا المفهوم فنلتقي في هذا الجانب بعبارات مثل «يضج في الأمواج»، «مصطخب الصوت»، «دوى على الأصداء»، «عجيجه صياح»، «كالبوق في الآذان» ويتعزز ذلك أيضاً من خلال بنية النص المجسدة لعنف الحركة التي تبدأ قوية، بل عنيفة، ومراوغة أحياناً في تعاملها مع كائنات الصمت والظلام في فضاء الموت، ثم لا تلبث أن تخفت لتعاود عنف الحركة من جديد، ويمكننا أن نقارن هنا بين عنف الحركة المتمثل في عبارات مثل «دوى على الأصداء»، «يهاجم الأرواح»، «فالكون في رَجْف» - وتكتسب العبارة الأخيرة ثراء دلالياً حين تقرن بصورة أخرى «كالكوكب الخفاق» لتقوي من مضمون حركة الاضطراب التي اعترت الكون في تعامله مع الصوت - وبين جمل مراوغة مثل «يسامر الجوزاء»، «وينفحُ الحلما» حيث تتشكل صورة مناهضة لعنف الحركة، لكنّ المثير في هذا أن الموقفين العنف والمراوغة يأتيان في سياق الحزن والدموع، «مفيضه من دموع»، «ينهبه الحزن».

ويتجلى الصراع بين الصوت (اللحن) وبين الكائنات الأخرى في سياق التخطي والتجاوز لمعوقات الإسراء، «يزهي على الإدلاج»، «يمعن في الظلما»، «يعلو على النجم» «يلمس السقفا» للإيحاء بقوة الإرادة على التخطي، وإثبات الوجود في محيط الاحتواء المشبع برائحة الموت، «يزهي. . . من شفق

الموت» هكذا يبدو «اللحن» أو هكذا تبدو «الأنا» في لحظة الصحو والوعي مالكة لزمام الموقف، قادرة على التفاعل معه بحيوية فائقة تتجاوزه وتتخطاه، فتظن أنها تعيش حلماً ورديا لا واقعاً «كأن في حلم، طيْفا به رفّا». ولعل وراء الإحساس بالحلم، إحساسا في الوقت ذاته بلحظة الضعف، و اللاإرادة، والعجز الذي كان يصاحب «الأنا»، منذ لحظة الدخول في إسراء الموت الذي رأينا بعضاً من مظاهره في وحدات سابقة من هذه المطولة.

ومع تجليات الوعي في أعلى درجاته ينبثق الماضي «فطافت الذكرى» والعبارة تتراسل إشارياً مع عبارة سابقة في مطلع المقطع الأول من الوحدة الشعرية الأولى «سفينة الذكريات». فالموقفان متشابهان من حيث ارتباط الوعي بالذكرى. فبمجرد ما يتجلى الوعي، يتجلى معه الماضي، غير أنّ الأول يأتي في سياق «الوعي الشعري»، في صيغة المتكلم وتعطيل «الغناء» لفاعلية «الوعي الذاتي» «للأنا» مما ترتب عليه أن «بعث الشعر... نسيماً... فأيقظ فكري فهفت بي سفينة الذكريات»، حيث تتحول الذكريات إلى قوة دافعة إلى الهرب من الحاضر والاعتصام بالماضي، الذي في إسرائه تجد «الأنا» نفسها وذاتها على الرغم مما كان يحفل به هذا الماضي من مواقف قد لا تبدو أفضل من الحاضر، باستثناء تجربة الحب التي تضفي على الماضي مسحة ممزوجة بالألم والسعادة.

وتأتي الإشارة إلى «الذكرى» ثانية في سياق وعي مفرد غائب، في صيغة الماضي، محددة لطبيعة العلاقة بين الغائب (هو) والغائبة (هي)، فالذكرى تأتي، ولكنها لا تتجاوز الطواف بالقلب، إذ إنها تأتي بعد نأي القلب، «بقلبه النائي»، في إشارة واضحة الدلالة على تباعد الزمان والمكان في هذه العلاقة ومن ثم كان وعيه في أقصى درجات التنبّه حين حدد حدود هذه العلاقة باعتبارها «كالظل لو أسرى بصفحة الماء». وقد يبدو تركيب هذه الصورة غريباً في سياق الربط بين الظل وإسرائه بصفحة الماء، مما قد يوحي بأن الإحساس بهلامية هذه العلاقة وراء هذا الربط المبتكر بين الظل والماء. فالظل سريع التلاشي، ومروره فوق سطحٍ سائلٍ كالماء يوحد بينه وبين الماء في الحركة والتموج، وهو ما لا يتوفر له

لو مر على سطح صلب. فكأن ملامسة الذكرى للقلب كملامسة الظل للماء، يتجاوب مع حركة الماء ثم يمضى. لكنّ النص سرعان مايزيح هذا الوهم فيكشف من جانب آخر أن هذه العلاقة ليست واهنة أو ميتة بل هي كامنة «كالجمر تحت الرماد»، فالزمن لم ينل منها إلا كما نال الرماد من سطح الجمر. إنها تخلص إليه «في دُجْنة الآباد» مرتعشة كالأشباح. وفي هذا تجسيد لطبيعة العلاقة التي تربط بين المخاطب «الأنا» والذكرى، وقدرة الأخيرة على الظهور في اللحظة الحاسمة من المواجهة بين «الأنا» والواقع.

إنّ حركة الذكرى في مستوياتها المختلفة المجسدة في التشبيهات الثلاثة أثرت البناء السردي للنص وأكسبت بنيته حيوية فائقة بانفتاحها على التفاصيل الجزئية سواء ما كان متعلقاً منها بالزمان أو المكان، أو الذات نفسها. إنها تعمل على إضاءة اللحظة الصعبة بفاعلية الماضي. إنها، باختصار شديد، تأكيد لفاعلية الزمن التضادية ووقوع الإنسان بين فكي هذا الزمن، والهروب من الزمن إلى الزمن.

ولما كانت حركة «أرغن الغناء» - قبل التقائه بزمن الذكرى - تتفجر بالحيوية والنشاط الذي يختلط فيه الواقع بالحلم جاءت بنية النص مجسدة لهذه الحركة النشطة - عبر مقاطع هذه الشريحة - فهيمنت على شبكته أفعال المضارعة التي بلغ عددها سبعة عشر فعلاً في مقابل فعلين للماضي. أما حركة الذكرى فقد تنازع بناءها تسعة أفعال مضارعة وسبعة أفعال ماضية على الرغم من وقوعها في السياق السردي للماضي.

وينطوى النص في بنائه الهندسي على بعض المظاهر الأسلوبية التي تسهم في جماليات النص بما تنطوى عليه من دلالات وإيقاعات، وإشارات ذات أبعاد رمزية، فنلتقي في هذا الجانب بعدد من التشاكلات النحوية على النحو التالي: -

(أ)	(ب)
١- يزهي على الإدلاج	١- يضج في الأمواج
٢- يعلو على النجم	٢- يمعن في الظلما

٣- يلهو على النبت

٣- يخفت في غسق

٤- تصمت في صخب

٥- يخف في صمت

تتكون المجموعة الأولى من فعل مضارع + حرف جر + اسم، وتشبهها المجموعة الثانية في البنية التشكيلية مع اختلاف حرف الجر. وتجسد التشاكلات الأولى فاعلية المخاطب في التعالي على المكان، في حين تجسد الثانية انسرابه في المكان والزمان.

وتقابلنا أيضاً أزواج من التماثلات الصرفية المنبثة في نسيج النص على النحو التالى:

أ- الأسداف، الأمواج، الأصداء، الأرواح، الأشباح

ب- تعانق، يسامر، يهاجم، يناغم

ج- الآذان، الآفاق، الآباد

د- شَفَق، غَسَق، صَخَب

هـ- يَنهَبُ، ينفَح، يَلعَبُ

وغني عن البيان أنّ القيمة الدلالية لهذه البنى الصرفية لا تتحدد إلا بموقعها البنائي من الجملة، غير أنها في الوقت ذاته تضفي على النص مسحة إيقاعية تتواءم تماماً مع فضاء النص المشبع بالأصوات الموسيقية المنبعثة من «أرغن الغناء».

كما تنطوي الشريحة على بعض التماثلات الدلالية لمكونات بعض الجمل الشعرية مثل قوله: «مصطخب الصوت»، «دوى على الأصداء» «عجيجه صياح» «كالبوق في الآذان»، فالتماثل هنا يتجسد في قوة الصوت الذي يتجاوز حدود المألوف، إذ من المعروف أن الصخب، والدويّ، والضجيج، فيها خروج عن مألوفات الصوت، التي قد تسبب الضيق والإزعاج. ويقابلنا في هذا الاتجاه

أيضاً قوله: «كالكوكب الخفّاق»، «ترعش كالأشباح»، إذ تتماثل حركة خفقان الضوء مع حركة ارتعاشة الشبح، لتأكيد فاعلية الحركة التي ترصد في فضاء متشابه أيضاً لكل منهما، فخفقة الكوكب ترصد في فضاء الكون، وارتعاشة الأشباح، في فضاء «دجنة الآباد»، وليس هذا فحسب بل إنّ ظلمة الفضاء قاسم مشترك بينهما، فلا يظهر لمعان الكوكب، وحركة الأشباح إلّا في ظلام الليل، زمن الظاهرتين.

وتواجهنا في الشريحة أيضاً بعض المكونات اللغوية التي تنطوي على دلالات تباينية كما في قوله: «يسامر الجوزاء» - «يهاجم الأرواح»، فلطف الموقف مع الأول يتضاد مع الثاني على مستوى الدلالة، كما يتضاد الموقف أيضاً على مستوى الإفراد والجمع، ويتماثل «فورمولوجيًّا» على مستوى الفعل، وعلى مستوى البنية التركيبية للجملة، فكل منهما تبدأ بفعل مضارع + مفعول به. ونلتقي أيضا بالتركيبين اللغويين «نَهَبهُ الحزن»، «يَنفَحُ الحلما» حيث تتضاد دلالة النهب مع دلالة النفح، فالمفعول به يتم اغتصابه في سياق حيز انحصاري، مرهون بزمن الحزن، ولعل في اقتران الفعل بالضمير (المفعول به) ما يعزز زمن فعل الاغتصاب، في حين أن النفح (الدفع) يتم في مناخ إرادي، ينفتح على حيز لانهائي من الحلم غير الخاضع للزمان. ونجد التباين نفسه حتى على مستوى البنية النحوية بين الجملتين السابقتين، فالفاعل في الأولى اسم ظاهر، في حين أنه في الثانية ضمير مستتر، والمفعول به في الأولى ضمير متصل، وفى الثانية اسم ظاهر، وعلى الرغم من ذلك فإنّ فعلي الجملتين يلتقيان معا في البنية الصرفية.

٢-٧ ويبدأ القسم الثاني، من هذه المطولة بشرائحه الأربع (١٦٩ - ١٨٨) برصد درجات التحول المتسارعة التي أخذت تعتري «أرغن الغناء» بعد وقوعه تحت تأثير «الذكرى»، التي ما انفكت حتى بعد التحول في مساراته الأربعة، تلقي بظلالها الكثيفة على السياق السردي للنص، فأصبح الموقف كما لو كان هروباً من الشيء إلى الشيء ذاته، أو بعبارة أدق هو كما قلنا من قبل هروب من

الزمن إلى الزمن نفسه في سياق الكشف عن تناقضاته، وبيان وقوع «الأنا» في قبضة هذه التناقضات التي يتسع فضاؤها فيشمل «الأنا» في أحزانها وأساها وأمانيها. «ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلا عندما تكون متوافقة مع الجدلية الزمانية. . . إن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت». (٣٥)

ولعل الجدلية الزمانية، المتمثلة في السلب والعطاء وفق قانون الزمن، وراء هذا القلق الشديد من الموت الذي يهيمن على فضاء المطولة، وكان هذا القلق أيضا وراء هذه الرحلة الإسرائية بحثاً عن مكان لا يطاله الموت، ولا ينال منه الزمان. وتبدو هذه الجدلية واضحة شديدة الوضوح في سياق البنية التضادية لشريحة «اللحن في الصبا» وشريحة «اللحن في المشيب» فالصورة في كلتا الشريحتين صورة تضادية وفق قانون الجدلية الزمانية. فالمصور، «أرغن الغناء» والشيء المصور «العدم» واحد في كلتا الشريحتين غير أن السياق الزمني يقسر الأولى على إنتاج صورة تتضاد تلقائيا مع الثانية. ومن هنا نجد أن صورة الصبا تمثل إقبال الحياة بكل زخمها وقوتها، ولهذا جاء وصف الصبّا «بالغَيْسان» (الناعم) تمثيلاً صادقاً لواقعية زمن الصبا من الحياة، الذي يثير في النفس تداعيات إقبال الربيع، واحتفائيته بالحياة، وعلى هذا يتشاكل الصّبا والربيع في الانفجار بالحياة، فتصبح مفردات «النوبهار» (الربيع الجديد بالفارسية) هي «الصّبا الغَيْسان».

وتأتي «صورة اللحن في المشيب»، في الشريحة التالية، متضادة مع صورة الصّبا، فزمن الشيب يمثل إدبار الحياة، وافتقادها المستمر لعناصر البقاء، ولذا جاءت عبارة «شحوب المشيب» قوية الدلالة على قرب انطفاء فاعلية الحياة وخمود حركتها. ويتوحد زمن الشيب مع زمن الشتاء فتظهر مفردات الشتاء «البرد» «إعصاره ثج» «الثلج»، «الذبول» متماثلة مع شحوب المشيب، بل ويتجاوز الأمر ذلك فيشمل حتى المكان في زمن الشتاء، فهو «دغل مُصوّح» أي غابة مقفرة تفتقر إلى مقومات الحياة.

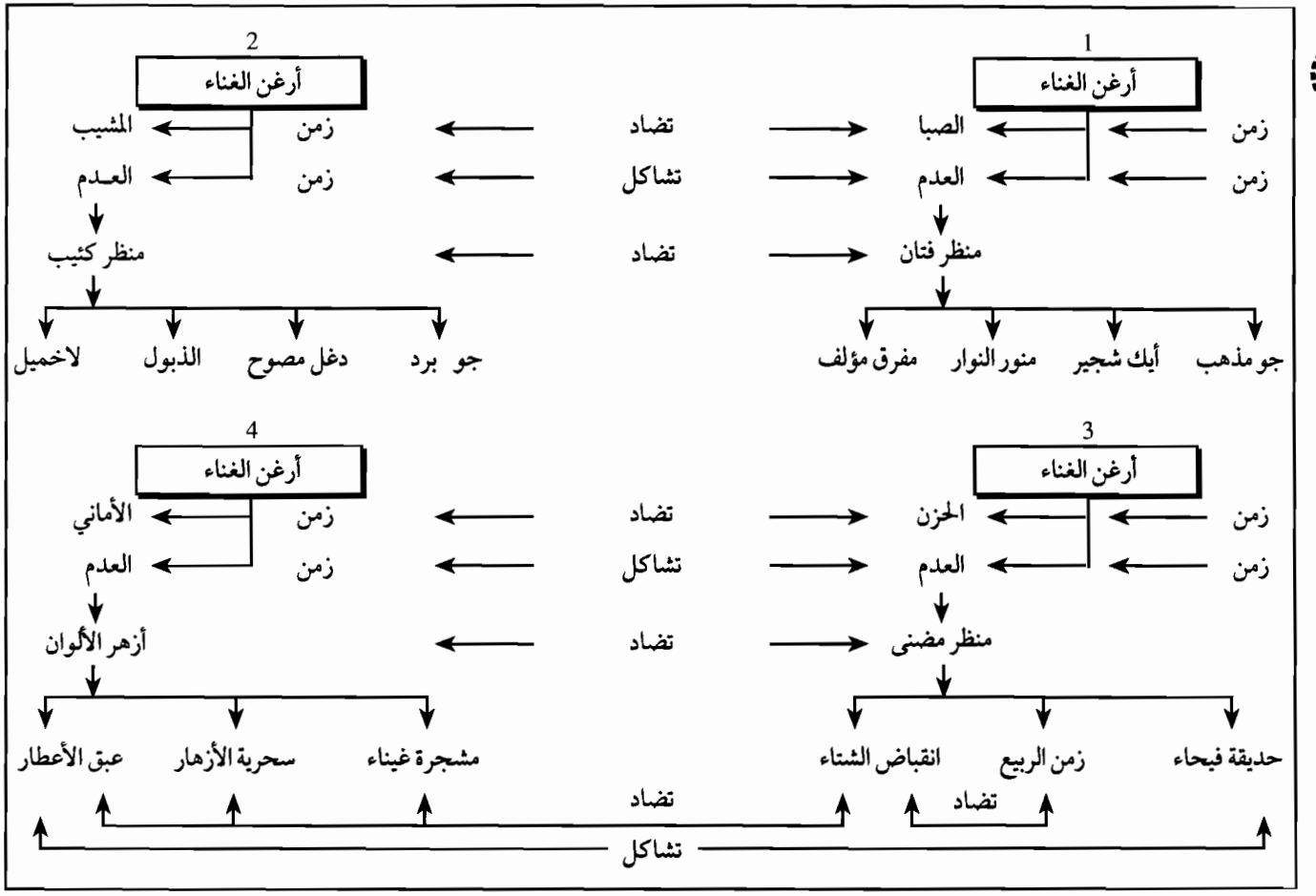
وتنقلنا الشريحة الثالثة «صورة لحن الأسى» إلى زمن الصدمة، المعاكسة لطبيعة حياة «الأنا» فتتجلى هذه الصدمة في الصوت، (رنّة الحزن)، والصورة

(منظر مُضْني)، وتكمن المأساة في العجز عن دفع غائلة الزمن الذي يجور على الواقع فيمحوه، فكأنه يذكر بالنهاية الحتمية للحياة. وزمن الحزن، هو زمن التحول والتغير في طبيعة الحياة، وعلامة مرضية، أو طبيعية تكمن في كسر انتظام الثبات في قانون الحياة. وتبدو الصورة المنتقاة لرصد هذا التحول - المتمثلة في الحديقة الفيحاء التي يجتاحها الشتاء - عميقة الدلالة على العجز عن دحر زمن التغير. ومهما يكن من أمر، فإن زمن الحزن في هذه الشريحة زمن انحصاري شديد الانحصار، إذ سرعان ما تتجاوزه الذاكرة، إمّا بالفرار منه إلى الماضي أو بتجاوزه إلى استشراف القادم، وهذا ما فعلته «الأنا» في الشريحة التالية المسماه «بصورة لحن الأماني».

تنفتح صورة الأماني على فضاء واسع، يتجاوز واقع الحزن، إلى واقع ينبض بالحيوية والحياة، يجمع كل ما في الطبيعية من سحر الألوان والأعطار. إنها شهوة الحياة تتجلى في الأشجار الغَيْناء، والأزهار السحرية، التي تضفي على الحياة معنى يتجاوز زمن الجفاف، والأزمات التي تعتري الحياة ذاتها، وذلك هو مكمن التناقض في عناصر الزمن.

وعلى هذا يمكن القول: إن المشكلة الجوهرية التي تطرحها هذه الشرائح الأربع هي مشكلة تناقضات الزمن، التي تحس عمقها «الأنا»، فتحاول أن تعيد خلقها من جديد - عبر آلة الغناء - ملونة بأحاسيس هذا الوعي الذي يؤزم «الأنا» ويوترها. ولعل وراء هذه الإحالة الملحة إلى الطبيعة، وإدخالها في سياق الموقف من الزمن عبر مراحل العمر، والمواقف، محاولة للتوحد مع الطبيعة من جهة، وخلق توازن معها لقدرتها على تجاوز الموت بانفجار الطبيعة زمن الربيع بكل أسباب الحياة، وتشترك الطبيعة - زمن الربيع - والأماني عند «الأنا» في القدرة على تجاوز الموت، بل تبدو «الأماني» أقوى شكيمة من الطبيعة في التجاوز لقدرتها في الانفتاح على آفاق تتجاوز حدود فيزيائية المكان والزمان.

ولعل في الأشكال التالية ما يوضح عناصر التناقضات في الزمن كما تبدو من منظور آحادي هو منظور «الأنا» عبر «آلة الغناء».


1
أرغن الغناء
زمن
الصبا
زمن
العدم
منظر فتان
جو مذهب
أيك شجير
منور النوار
مفرق مؤلف
2
أرغن الغناء
زمن
المشيب
زمن
العدم
منظر كئيب
جو برد
دغل مصوح
الذبول
لاخميل
تضاد
تشاكل
تضاد
3
أرغن الغناء
زمن
الحزن
زمن
العدم
منظر مضنى
حديقة فيحاء
زمن الربيع
انقباض الشتاء
4
أرغن الغناء
زمن
الأماني
زمن
العدم
أزهر الألوان
مشجرة غيناء
سحرية الأزهار
عبق الأعطار
تضاد
تضاد
تشاكل

- ٨ -

[الوحدة الشعرية السادسة]

١٨٩ - ٣٠٦

(مطلع الشاطيء)

(الشاعر)

١٨٩ إيــه ربّــاه مــا أراه أمــامــي؟ أيّ نــورٍ في أيّــمــا أسْــداف؟!

(الآلهة)

١٩٠ هــو شــطُّ الأعــراف.....

(الشاعر)

أية (٣٦) شطِّ ذا المسمّى بشاطىء الأعراف

١٩١ هو مثوى الألحان بعد شتات ومـقـر الأرواح بـعـد طـواف

١٩٢ ترقب الموت والحياة تسيرا ن على الوقت وهو كالرجّاف

١٩٣ في انتحاءٍ عن العوالم قاصٍ حيث يرقى السكون مرقى الفضاءِ

١٩٤ وطيور الفضاء تنْعَبُ في المو ت نعيبا يزيد هول الفناءِ

١٩٥ غير أن السكون ينهشه نهـ شا ويمشي الحفَا على الضوضاءِ

١٩٦ سرمدي البقاء يحكم في الموت (م) ويبقى على بقاءِ البقاءِ!

* * *

١٩٧ وإذا ما استمعت هالك صمت في عــويــل الآزال والآبــاد

١٩٨ يستجيب الفناءَ وهو بعيدٌ فيلاقي منه سكونَ الجماد

١٩٩ حلم مزعج تراه بها الأر ضُ وهذا الفناء مثل الرقاد

٢٠٠ استطارت له وحققه العدم (م) من الخوف في المنايا العوادي

* * *

٢٠١ ليس شيء يحيي المنى فيه إلا ابيضاض الثلوج فوق الصخور

٢٠٢ مثل صَوْب العهادِ تلحق بالبعض (م) وتنهال في اصطخابٍ نكير

٢٠٣ تطسُ الصخر والكهوف وتنقض (م) عليها مثل انقضاض النّسور

٢٠٤ لهفي! كل ما أرى فهو موت ينذر الأرض موعدا بالثّبور

* * *

٢٠٥ يستريح الزمان والموت فيه بعد طولِ التّطواف والجولان

٢٠٦ وكأن الزمان خامره الخو ف فأضحى مع الردى في احتضان

٢٠٧ وتلاشى به رويدا رويداً ثم أهوى عليه كالوسنان

٢٠٨ فإذا بالفناء[٣٧] يحكم فرداً فوضويّاً على جلال المكان!

* * *

٢٠٩ هو وادٍ للموت ينشر فيه شبه دنيا تفنى وشبه حياة

٢١٠ يبسط الوقت كالخضم ليطوي ـه ويعدو عليه كالسّعلاة

٢١١ مزقت نفسها الرياح عليه داوياتٍ من فوقه مُعولات

٢١٢ لغط يشبه الحياة بما تحوي (م) ولكن خلو من الأصوات

* * *

٢١٣ تبصر الدوح صاعداً في فضاءٍ يتراءى عليه كالأشباح

٢١٤ في لبوس من الدياجير داج لفه غَيْهب مُسفُّ لجناح

٢١٥ وترى البرق مومِضاً يترامى في ثنايا الأسْداف مثل الجراح

٢١٦ أو كحرب على الظلام عَوانٍ قام بين الأجساد والأرواح

* * *

٢١٧ وترى الموج فوقه يركب الموج (م) ويعلو مهاجماً شُطْآنه

٢١٨ ظلمات من فوقها ظلمات تعجز الطرفَ في مداها الإبانه

٢١٩ مدجنات.. هواضبٌ.. تترامى في اصطخاب.. في ليلة أرونانه

٢٢٠ رب! أين المفرّ منها وهذا شبح الموت قد أطال جِرانه؟!

* * *

٢٢١ هي هذي السنين تمضى عِجَالاً مسرعات تجري على التيار

٢٢٢ تتلاشى في بعضها ثم تحيا لتعيد التمثيل في الأعمار

٢٢٣ مشبها بعضها على العمر بعضاً لو خلت من تباين الأوطار

٢٢٤ وا لهذا الفناء!... وا لهواه وا لهذا القضاءِ والأقدارِ!

* * *

٢٢٥ أيها الوقت كم أطحت بعيش خَضلٍ كان وارف الأظلال

٢٢٦ حيث كنا وقد تحقق فيه كل حاجٍ من سانح الآمال

٢٢٧ كل يوم يزداد حسناً ولطفاً ثم تمضي الغُدى على مِنوال

٢٢٨ لم يكدر سماءَه أيُّ غيم ومضى ناعماً بأحسن حال

* * *

٢٢٩ وتؤاتيك أنَّة وعويلُ من ظلام الكهوف والغيران

٢٣٠ أهي شكوى الأحلام يصرعها المو ت وشكوى مما تقاسي الأماني؟!

٢٣١ أم هي الروح تستغيث وتبكي من عدوٍّ في الموت ذي شنآن؟!

٢٣٢ أم هو الموت في الظلام يغني أم عزيف يدوي من الجِنّان؟!

* * *

(الآلهة)

٢٣٣ إيه يا شاعري! كفاكَ مُقاماً ها هنا.. فالفناء جمّ الضفاف

٢٣٤ ليس شط الأعراف هذا ولكن هو ركن من شاطئ الأعراف

٢٣٥ سترى مخبأ الليالي وتلقى مصرع الوقت في دجاه الضافي

٢٣٦ حيث لا مَعْلَم هنالك يهدي لا، ولا فوقه يُصاخ لطاف!

* * *

٢٣٧ فسرى فلكها يشق الدياجي في ذَميل مسيرُهُ ركّاض

٢٣٨ يمخر الموج والعباب بقيدو مِ شتيم على الردى خوّاضِ

٢٣٩ ثم أرسى وقد عراه رجيفُ فوق شطّ من المخاوف ناضِ

٢٤٠ ليس رؤيا عليه غير ظلام ليس حس عليه غير انقباضِ

* * *

(قبر الليالى)

٢٤١ فإذا هيكل يلوح على الأف ـق عليه من المنايا شحوب

٢٤٢ قاتم الجو أغدفٌ كنفته بلجاجٍ من الظلام شعوب

٢٤٣ ترسل الطرف نحوه فيلاقي حَجْنَةَ الموت فوقه فيؤوب

٢٤٤ وحشة تصرع الأمان وخوف إثر خوفٍ على الردى محسوبُ

* * *

٢٤٥ يفزع الجن والأناسي ويُضْني رُسُلَ الليل أن تخوض ظلامه

٢٤٦ لو رأوه خروا لديه سكارى يسألون: أيّانَ يوم القيامه؟

٢٤٧ ولراعتهم المخاوف تجثو خلفه في الظلام ثم أمامه

٢٤٨ أين ألقى الضياءَ في ظلمات تنهبُ البرق في الفناء نهامَه!؟

* * *

٢٤٩ قف تأمله وهو يعترض المو ج فيمضى من تحته جّياشا

٢٥٠ هو قبر الحياة يقصده الوقـ ـت جزوعاً من هوله رعّاشا

٢٥١ فإذا ما احتواه أرسل نجوا هُ رذاذاً من خلفه ورشاشا

٢٥٢ هو دمع الزمان وهو الرحيم الـ قلبِ لم يلق في الحياةانحياشا!

(الآلهة تناجي الشاعر ثانية)

٢٥٣ إيه يا شاعري! كفاك مقاماً ها هنا فالفناءُ جمَ الضفاف

٢٥٤ ليس شطُّ الأعراف هذا ولكن هو ركن من شاطىء الأعراف

٢٥٥ سترى مخبأ الليالى وتلقى مصرع الوقت في دجاه الضافي

٢٥٦ حيث لا مَعْلَم هنالك يهدي لا، ولا فوقه يُصاخ لطاف!

* * *

٢٥٧ فسرى فلكها يشق الدياجي في ذميلٍ مسيرة ركّاض

٢٥٨ يمخر الموج والعباب بقيدو مِ كريهٍ على الردى خواض

* * *

٢٥٩ واذا بى أحس صوتاً حنوناً طائفاً في الردى بأرخم جرس

٢٦٠ يتهادى على السكون رخيماً ويناجي الأرواحَ في مثل همس

٢٦١ وهي في الموت لا تحس بنجوى من غناءٍ ولا تصيخُ لحس

٢٦٢ سكنت سكنةً يعانقها الصمـ ـت وأسرى بها فناء مغسي

* * *

٢٦٣ أخذ الصوت في ازدياد خفوتٍ وسجو على السكون مد يد

٢٦٤ مستديراً على الفضاء يداني طرفُ هذا الفضاء حدّ الوجود

٢٦٥ وبدا فوق هامة الأفق نور ساطع الجو خاطف من بعيد

٢٦٦ وإذا موكب يتيه عليه مثل قصرٍ من الضياء مشيد!

* * *

٢٦٧ هو ركب الحياة يمشي حثيثاً مستخِفا إلى "ضريح الليالي"

٢٦٨ فهو مثوى الأحقاب بعد تمام ومقرّ الأجيال بعد اكتمال

٢٦٩ قف تأمل! فلك الحياة عليه مَـلَـك في وضاءة وجلال

٢٧٠ عبقري الجمال[٣٨] في سندس خضر (م) يغني في بهرةٍ واختيال!

* * *

٢٧١ وسرت خلفه " زوارق " شتى تتراءى كأنها أحلام!

٢٧٢ فترى " زورق الجمال " عليه مسمعات غناؤهن سلام

٢٧٣ وترى " زورق الشرور " عليه مسمعات غناؤهن سقام

٢٧٤ وترى خلفها زوارق شتى منشئاتٍ... وكلها آثام!

* * *

٢٧٥ جُبلت هذه الحياة على الشـ ـر وإن كان نامياً في الخير

٢٧٦ وأرى الخير من ثمار ضرارٍ وجدت خصَب أرضها في الشر

٢٧٧ إن هذا التراب وهو قبيح فاح من روحه أريجُ الزهر

٢٧٨ ليس هذا النعيم غير شقاءٍ فحذارِ.. حذار..من أم دَفْرِ!

* * *

٢٧٩ ومضى الركب في الردى وتلاشى أثرُ الركب في " ضريح الليالي "

٢٨٠ فكأن الحياة كانت مناماً وغرور الحياة طيف خيالِ!

(السكون الحاكم)

٢٨١ أيهذا السكون! يا حاكم المو ت! وصنو الآزال والآبدات!

٢٨٢ كنتَ قبل الحياة تحكم في المو تِ، وها أنت حاكمٌ في الممات!

٢٨٣ أيها العُدُم! أين أسرى حبيبي؟ أيها العدم! أين أسرت حياتى؟!

٢٨٤ أين مثوى الضياءِ؟.. أين أراهُ؟ أين مثوى الغناءِ والأصواتِ؟

* * *

٢٨٥ أيها العُدْم أين تنعسُ في الصمـ ـت وتلقى لديه راحة جفنِك؟

٢٨٦ قف ودعنى أبثث إليك شكاتي والتياعي مهمهما في أذنِك!

٢٨٧ لم أجد في الحياة لي أذنا تسـ ـمع شكواي أو فؤاداً حنونَا

٢٨٨ ولذا قد أتيت أشكوك ما بي فلقد ترحم الكئيب الحزينا

* * *

٢٨٩ كان لي في الحياة قلب طروب يتغنى كالطائر الصدَّاح

٢٩٠ أحرق الحزن منه ريش جناحيـ ـه وأهوى به كسير الجناح!

* * *

٢٩١ فتحمل منه أساه وفرقـ ـه على ذلك الفضاءِ شعاعَا

٢٩٢ قبل أن يقضيَ الفؤادُ ويمضى حاملاً معْه في الفناءِ التياعَا

* * *

(ساحر الوادي المغني)

٢٩٣ ساحر الموت! طال صمتك هيا رجّع اللحن.. أيهذا الشادي!

٢٩٤ قم أيا عازف المنون وغنّ وا بعث النّغم فوق صمتِ الوادي

* * *

٢٩٥ اترك الدوحَ والينابيع تحيا لتعيدَ الحزين من آهاتك

٢٩٦ فلكم فاح نشرُها وهي تسري لتحيي الصباح في نغماتك

٢٩٧ لهفى! ما أراك تبعث لحناً فاخبر الشعر ما دهى قيثارك؟

٢٩٨ سوءة لليد التي عطلتها وعفت في غنائها أوتارك!

* * *

٢٩٩ هاك موجُ الفناء يقذفه اليأ س على شاطئ السكون الرهيب

٣٠٠ يستجيب الأصداء وهي تعاني ما يعاني.. فما لها من مجيب!

* * *

٣٠١ وأرى روحك الشحوب دفوفاً تشتكي للسكونِ من ألحانك

٣٠٢ غنها من سماء فنك لحناً فلقد تستفيق من أحزانك

* * *

٣٠٣ كان إنشادك المبارك فجراً مستهلا وضيءَ نور الحياة

٣٠٤ ليت شعري فأين أذوي؟ وأينثْ قد أقرت ألحان ذي الأغنيات

٣٠٥ لهفي ما أراك تبعث لحناً فأخبر الشعر ما دهى قيثارك؟!

٣٠٦ سوءة لليد التي عطلتها وعفت في غنائها أوتارك!

* * *

١ - ٨ وتأتي الوحدة السادسة (الأخيرة) من المطولة في ست شرائح مع تفاوت في طول أو قصر مقاطعها، غير أن أطولها الشريحة الأولى التي تنتظم أحد عشر مقطعاً (١٨٩-٢٣٢) تصف فيها فضاء المكان ومتعلقاته المادية والروحية. ابتداء تواجهنا «الأنا» في المقطع الأول (١٨٩ - ١٩٢) وهي في حالة انفعالية مصحوبة بدهشة، وعجب، لما تراه مفاجئاً لها في هذه الرحلة، فتنفجر مجسدة انفعالها هذا في تساؤل عن رؤية مفاجئة، لا تلبث أن تتحول إلى تساؤل آخر عن نور يعترض ظلمة الرحلة: «أيّ نور في أيمّا أسداف»؟ وتكشف ثنائية التباين في مكونات التساؤل - عن شيء مبهم في السؤال الأول، ومحدد نوعي في الثاني - عن لحظة الصدمة التي اعترت «الأنا» وهي غارقة في سبات الماضي، تستعيد أحداثه، كما رأيناه في الشرائح الأربع السابقة. ولما كان التساؤل والدهشة يتمان في سياق التوجه نحو الخالق «رباه» في محاولة لاختراق فهم حقيقة ما يحدث، فإنّ «الآلهة» لا تترك «للأنا» أدنى فرصة لالتقاط أنفاسها بل تسارع بتبديد مسببات الحيرة، بلغة هادئة: «هو شط الأعراف». لكن الإجابة لا تتناسب مع حالة الانفعال الشديدة التي كانت ترزح تحت وطأتها «الأنا» ولذا نراها تذهل حتى عن حقيقة المكان الذي كانت متوجهة إليه، في سياق ردها الانفعالي على إجابة «الآلهة»: «أيّ شط ذا المسمى بشاطئ الأعراف»؟ وكان في إجابة «الآلهة» ما يغني عن هذا التساؤل غير أن الدهشة كانت أشد وطأة من أن تتحملها «الأنا».

وإذا كانت لحظة التوتر والانفعال عند «الأنا» تبلغ مداها مع التساؤل الثالث، فإنّ الكثافة الشعرية التي تزخر بها المكونات اللغوية المحددة للمكان، في كائناته الأسطورية، - كما تراه «الآلهة» - لافي فضائه الجغرافي، قادرة على امتصاص هذا التوتر وتهيئة «الأنا» للتفاعل النشط مع المكان فيما بعد، فالمكان على هذا المعنى يختزل إلى أبسط عناصره، باعتباره مقراً للألحان والأرواح، التي تأوي إليه بعد الشتات. ويشترك الاثنان، لا في المثوى فحسب، بل وفي مراقبة تلك العلاقة الجدلية التي تربط بين ثلاثية الحياة + الموت + الوقت،

حيث يظهر الوقت في صورة المحتوى لحركتي الحياة والموت في سياق حركته هو، من خلال التشبيه - «وهو كالرجّاف» (البحر) - الذي ينطوي على إيحاء باتساع محيط الوقت من جهة وعنف حركته من جهة أخرى، ولعل في إيثار النص لفظة «الرجّاف»، بصيغتها المضعفة، (صيغة مبالغة) على لفظة البحر، على الرغم من عدم شيوعها، ما يعزز من دلالة عنف الحركة التي يثيرها في الذهن مدلول الكلمة، وجذرها (ر ج ف). بمثل هذه الرؤية يؤكد النص فاعلية الوقت وقوته وتدفق حركته، وأنه يمارس نشاطه هذا مع حركتي الموت والحياة، حتى في عالم اللازمان، في «شاطئ الأعراف».

٨-٢ وينفتح النص في المقطعين الثاني والثالث (١٩٣-٢٠٠) على الفضاء الجغرافي للمكان في أبعاده الأساسية، وبنيته الهندسية، حيث نلتقي، في بادىء الأمر، «السكون» المخيم على المكان بامتداداته الفضائية، والموت الذي تنعب فيه «طيور الفضاء»، فتعمق من الصورة المهولة للفناء، ليتمحور الموقف بالتالي حول صراع بين السكون والفناء، للاستحواذ على هذا الفضاء، الذي تفوح منه رائحة الموت. لكنّ الرؤية النصية في الخطاب تجعل من السكون وحشاً أسطورياً يهاجم «الفناء»، بل «ينهشه نهشاً» حسب التعبير النصي، على الرغم من اشتراكهما معاً في سمة الخمود، وافتقاد الحركة، مما يوحي بأن السكون أصل في الأشياء، وما عداه فطارئ لعلة، تعود في النهاية لحالة ما قبل البدء. والصمت نهاية كل حركة أو ضوضاء «ويمشي الحفا على الضوضاء» والصورة عميقة الدلالة على فاعلية الصمت في النقيض. ويبقى السكون في النهاية سيد الموقف «سرمدي البقاء» يتجاوز الموت ويعلو عليه «يحكم في الموت». هكذا تبدو العلاقة في نهاية الأمر بين المثيلين «السكون» و «الموت» علاقة حاكم بمحكوم. لكنّ النصّ أيضاً لا يغفل أن يعطي للسكون امتيازاً آخر يفوق ما سبق، إنه يؤكد مرة أخرى على تجاوزه للخلود أيضاً، بعد أن أثبت له سرمدية البقاء، «ويبقى على بقاء البقاء». وبقدر ما يبقى الصمت مهيمناً على ما حوله يبقى الفناء حاضراً في فضائه، وتلك هي الرؤية التي يصدر عنها النص.

ولما كانت هذه الرؤية لا تعدو أن تكون رؤية آحادية فإنّ الخطاب ينعطف إلى الآخر ليدخله في شبكة هذه الرؤية، فيلفته، في المقطع الثالث، إلى الصمت ـ في سياق السرد النصي، لمظاهر المكان - «وإذا ما استمعت هالك صمت»، لتصبح الرؤية بالتالي رؤية مشتركة (الأنا + الآخر)، لكنّ المثير في هذا أن اللغة التصويرية الاستعارية لهذه الرؤية، المراد توصيلها إلى الآخر، تجمع في عناصرها بين الصمت والزمان، أو بين اللازمان والزمان، وبين «الصمت» و «العويل». وبقدر عويل الزمان يبرز الصمت المهول. فكأن الصمت على هذا المعنى يتحقق وجوده في سرمدية الزمان، لكنه زمن الآزال والآباد، زمن يقترن مع الصمت في افتقاد عناصر الحياة. أو هو زمن الصمت في اللازمان، أو صمت الزمان الأبدي، إن جاز التعبير.

وتبدو العلاقة بين الصمت والفناء علاقة تلازمية، فالصمت «يستجيب الفناء» فلا يتحقق من تلك الاستجابه إلّا مظاهر الصمت، وغياب الحياة، «فيلاقي منه سكون الجماد» مما يشير إلى اقتران الصمت بالفناء. وبقدر ما يتحقق أحدهما في الوجود يتحقق معه الآخر كظله. ويلقي هذا المشهد بإشعاعاته على الأرض، فلا يتمثل لها منه إلّا كابوس مزعج، (حلم مزعج. . . .)، يثير الفزع والخوف. ولا تبدو محاولة كسر حاجز هذا الخوف مقنعة في تشبيه الفناء بالرقاد «وهذا الفناء مثل الرقاد»، بل يبقى الخوف حاضراً تجسده جملة «استطارت له» التي تكتسي في السياق النصي دلالة الذعر والفزع. ومن المدهش في هذا المشهد أيضاً أن الدال «العدم» ينفصل عن دلالته المعجمية ويكتسي دلالة رمزية، يشترك فيها مع الأرض في ظاهرة الخوف من الفناء، فيجسد خوفه هذا في «المنايا العوادي» فكأن الفناء يخاف ذاته.

٣-٨ ومع الإحساس بالكثافة الشعورية لهيمنة الفناء على ما حوله من الكائنات يأتي الأمل بتجاوزه، في المقطع الرابع (٢٠١ - ٢٠٤)، من خلال مسببات الحياة التي تتجسد في الثلج الذي يغمر المكان لكنّ هذا الأمل سريعاً ما يتلاشى، ليبقى الموت حاضراً في المكان.

يحيلنا المقطع ابتداء إلى حالة اليأس من تجاوز الفناء إلّا من بارقة أمل تكمن في الثلج الذي يغطي صخور المكان. ويلقي الثلج بإشعاعاته على المكان فيثير تداعيات المطر الوسمي الذي يحيي الأرض بعد موتها، «مثل صَوْب العهاد». ولا يكتفي الخطاب بالتماثل السطحي بين الثلج و «العهاد»، (الوسمي)، بل يمضي في استقصاء كل متعلقات الركن الثاني من التشبيه، وتجليته ليوحي بالتماثل التام بينه وبين ركنه الأول.

ولما كان المكان يتسم بالصمت واللاحركة فإن حركة الثلج تأخذ سمة «الوسمى» فتتلاحق وتنهال في صخب وجلبة على المكان، كأنها تعلن حالة البعث من الفناء غير أن هذه الحركة المضادة لطبيعة المكان الصامتة، لا تلبث أن تزداد عنفًا إنها «تَطِسُ الصخر والكهوف»، و «تنقض مثل انقضاض النسور». هكذا تبدو حركة الثلج في المكان حركة عنيفة تحاول تجاوز حالة الصمت في المكان، لتوحي بالتالي أن الحياة في صراع دائم مع الفناء. ومع أنّ مقومات الحياة تبدو قوية، وتملك مقومات التجاوز فإنّ الأمل ينكسر، وتصبح تلك المقومات عديمة الفائدة إزاء سطوة الموت، لكن النص لا يكشف لنا عن أسباب هذا الفشل بل يجنح إلى الغياب المتعمد من خلال الصمت اللغويّ - من أجل «شحن الكائنات والأشياء التي تملأُ العالم الشعري باللا تحديد» [٣٩] - إلّا من تلك الصرخة المنبعثة بصورة انفعالية تطلقها «الأنا»، «لهفي»، معبرة بها عن حالة الأسى والحزن، جراء انكسار الحلم، إذ ينقلب الموقف بصورة مفاجئة إلى نقيض رؤية الأمل، «كل ما أرى فهو موت»، يحمل بشارة الموت إلى الأرض.

ولعل مما يثير الانتباه أن النص يستغل بعض المكونات اللغوية الموحية بعنف الحركة والصوت، لتتضاد مع سكون المكان، مثل قوله: «صَوْب العهاد» (أى: انهمار المطر الوسمي) و «تنهال في اصطخاب نكير»، وتَطِس الصخر، (أى تضربه بقوة)، «وتنقض مثل انقضاض النسور»، مما يشير إلى إدراك الخاصية الجوهرية لمعطيات اللغة، غير أنه يلاحظ في الوقت ذاته أن بعض

الكلمات القاموسية المستخدمة في النص تظل قلقة، على الرغم من معطياتها الصوتية، لتجاوزها في الاستعمال الشعري مثل «صَوْب»، و «العهاد» و«تطس»، التي تعتبر من مفردات الشعر الجاهلي.

٨-٤ بانكسار الحلم، وهيمنة الموت تعود «الأنا» مرة أخرى للتأمل في المكان بحثاً عن رؤية أخرى تتجاوز السطوح إلى العمق، والتأمل في طبيعة المكان التي تتأبى على الحياة، فتكشف، في المقطعين الخامس والسادس (٢٠٥ - ٢١٢)، عن علاقة تلازمية بين الزمان والموت في هذا المكان «يستريح الزمان والموت فيه»، وتبدو الاستراحة هنا كما لو كانت ناجمة عن رحلة عذاب «بعد طول التّطواف والجولان»، مما يشير إلى توافق طبيعة المكان مع طبيعتي الموت والزمان.

لكنّ العلاقة الثنائية بين الموت والزمان لا تلبث أن تبدأ في التغير من علاقة تكافئية إلى علاقة احتواء، يتلاشى فيها الأضعف بالأقوى، فالحضور الساحق للموت في المكان يضعف من فاعلية الزمن، الذي يظهر في المشهد، كما لو كان الخوف قد استبد به «فأضحى مع الردى في احتضان»، ثم تتحول عملية الاحتضان إلى انسراب بطيء في كيان الموت يصل إلى حد التلاشي في الموت. وتبدو صورة الاحتضان في السياق النصي بالغة الحيوية في التعبير عن حالة الخوف والذعر، ويعمق من ذلك أيضاً عملية التلاشي ذاتها التي تدفع الموقف إلى ذروته النهائية، لكنّ ما يشوه الصورة، ويجعلها غير قابلة للفهم، أنّ الزمان بعد تلاشيه في الموت، يأتي بحركة أخرى لا تتلاءم أبداً مع عملية التلاشي، «ثم أهوى عليه كالوسنان»، فالتلاشي إشارة ضمنية، إلى انتفاء الوجود، مما يتعذر معه القيام بأى حركة لاحقة.

ويتنامى المشهد دلالياً حين ينفرد «الفناء» بالمكان بلا منازع، «فرداً فوضوياً على جلال المكان». مما يوحي بعبثية الموت، ويعمق من حس

المأساة التي يجلبها الموت معه. وهكذا تتجسد أزمة الموت كقوة قاهرة لا سبيل إلى تفاديها أو تجاوزها.

ومع انفراد الموت بالمكان، يكتسب المكان ذاته خصوصية تجعله وادياً للموت يمارس فيه ألموت نشاطه في خلق عالم فيه شبه من الدنيا وشبه من الحياة، لكنّ النص لا يفصح عن طبيعة هذه الحياة، بل يفرض عليها حالة غياب تزيد من غرابتها، وحين اضطر إلى الإفصاح عن شيء من غرابتها لم يقل عنها شيئاً ذا بال أكثر من ممارسة الموت لسلطته العبثية في التعامل مع الوقت، وأن هناك لغطاً فيه شبه من الحياة، لكنه يخلو من الأصوات.

وتبدو الغرابة مع الأول في الزمن الذي ينشأ عن الموت «يبسط الوقت كالخضم» أي كالبحر الواسع، ثم لا يلبث أن يهاجمه بوحشية كالسّعلاة، في حركة عبثية لا تنتهي وفي ربط الزمن بالموت، نشأة ونهاية، تأكيد لحضور الموت ونفي تام لزمن الحياة، وإلّا فالزمن الفيزيائي يبدأ بالحياة وينتهي معها، ولا زمن بعد الموت، وعلى هذا فكأن الموت في هذا المكان يمارس دورة الحياة بصورة مختلفة، وفي هذا السياق يأتي تعاطف الحياة مع الوقت ضد ممارسات الموت، من خلال الرمز حيث تظهر الحياة في صورة الرياح التي تملأ الفضاء بالعويل تحسراً على مأساة الزمن مع الموت، والزمن هو إلف الحياة وقرينها. أما الغرابة مع الثاني فتكمن في دلالة اللغط الذي «يشبه الحياة بما تحوي» في هذا المكان لكنه يخلو من الأصوات. وما «اللغط» إلّا الصوت والجلبة المبهمة، ومع الصوت تكون الحياة، ولكنّ «اللغط» هنا يمارسُ في وسط فيه شبه من الحياة، لا الحياة ذاتها، وهذا هو سبب التمايز بين النوعين، لكنّ النص من جانب آخر يستمر في التعمية في عدم الكشف عن طبيعة شبه الحياة أو الدنيا التي يشير إليها. ولعل في هذا إحالة إلى مفهوم حياة البرزخ التي يشير إليها القرآن الكريم ﴿ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون﴾، (المؤمنون، آية ٢٣)، والبرزخ مستقر الأرواح بعد الموت.

٨-٥ وتواجهنا في المقطعين السابع والثامن من (٢١٣ - ٢٢٠) صور مختلفة يتلبسها الزمن في هذا المكان المفعم برائحة الموت، يلعب فيها الرمز دوراً مهما في تشكيل هذه الصورة، وأولها في هذا الجانب رمز «الدوح» حيث تبدأ تداعيات الرمز في التشكل في سياق ومنظر طبيعي، ذي إيحاءات مخيفة، فالدوح تتراقص فوقه الأشباح، وقد اكتسى حلة حالكة من الظلمة، «لفه غيهب مسف الجناح»، والصورة بالغة العمق على الاحتواء الكامل، وإذا كان الدوح رمزاً للوقت، فإنّ الظلمة رمز للموت الذي أحاط بالوقت وغيّبه في «لبوس من الدياجير داج».

ونجد الشيء ذاته في رمزية البرق والظلام، فالبرق يلمع في غياهب الظلمة محاولاً تجاوزها، وهو في صراعه معها، «يترامى مثل الجراح». ولا يكتفي النص بهذه الصورة البسيطة، بل يعمد إلى تجسيدها في مشهد آخر أكثر تعقيداً، كما لو كانت المعركة حرباً على الظلام طرفاها الأجساد والأرواح، وفي هذا نقل للمشهد من معركة بين الوقت والموت، إلى معركة بين الفناء والخلود.

ويعمق الرمز «الموج» في المقطع التالي من تراكمات الزمن التي تتحول إلى وحش يرتد «مهاجماً شطآنه» فكأنّ الزمن في النهاية ينقلب على ذاته. ومهما يكن من أمر فإن إشارة الخطاب الرمزية إلى الزمن باعتباره موجاً يركب بعضه بعضاً لا تخلو من الفكرة الفلسفية التي تربط بين الزمن والنهر في صفة السيلان المستمر أو الديمومة، التي حفلت بها الآثار الأدبية قديماً وحديثاً، والديمومة على هذا المعنى تعني أننا نختبر الزمن كتدفق مستمر في سياق التتابع والتغير المستمر لهذا التدفق [٤٠]. ويعمق النص من هذا المفهوم مرة أخرى في سياق الرمز «ظلمات»، الذي يجسد تتابع الزمن «في ظلمات من فوقها ظلمات»، يعسر اختراقها لاتساع فضائها «تعجز الطرف في مداها الإبانة»، وفى هذا ربط بين الذات وتراكمات الزمن، في سياق الوعي بإشكالية الزمن وعلاقته بالموت.

ويأتي النعت في سياق البنية التركيبية للخطاب في تحديد دلالة هذا التدفق المستمر للزمن فيجسدها في «مُدْجنات هواضب تترامى في اصطخاب»، وعلى الرغم مما قد يقال عن صيغتي «مدجنات» و «هواضب» باعتبارهما لفظتين قاموسيتين من مفردات الشعر القديم، وصفا للسحاب المظلم الدائم القطر، فإنّ وضعهما في سياق الفعل «تترامى» أكسبهما دلالة التدفق المستمر المعزز بجلبة الصوت تأكيداً لواقعية هذا التدفق، الذي يردف أيضاً بالواقعية الظرفية الزمانية «في ليلة أرونانة» أي: شديدة البرودة. وتشي دلالة جمع اللفظتين السابقتين بتراكمات الزمن، فلفظة مُدْجنات (جمع دَجْن، ودُجُنَّه) تعني إلباس الغيم للغيم مع الظلمة والمطر، كما تعني لفظة هواضب[٤١]، المطرة الدائمة القطر.

من هذا نرى أن كل هذه التفاصيل التي يتطرق إليها النص لا تنطلق من واقعية وصفية لمفردات الوجود الخارجي بل تصدر عن أبعاد رمزية تأخذ في الاعتبار تجسيد مشكلات «الأنا» في حواراتها المستمرة مع إشكاليات الموت، وجدليات الزمان.

إنّ إحساس «الأنا» العميق بكثافة الزمن، وشعورها بالعجز عن فهم لغزه، أو لغز الموت يدفعها نحو الجدار المصمت، فتنطلق صارخة بعبارة إيمانية بحثاً عن خلاص لمأزقها - «رب أين المفر منها»؟ ويتعاظم هذا المأزق حين يحاصرها الموت الذي يطل بعنقه كأنه يعلن عن حضوره «وهذا شبح الموت قد أطال جِرانه». فتأتي هذه النغمة الإيمانية بالارتداد إلى الخالق. وغني عن البيان أن لفظة «جِرانه» (عنقه) في هذا التركيب اللغوي لا تنطوي على إضافة دلالية ذات قيمة كبيرة باستثناء دلالة المد في بنية الكلمة التي قد تحاكي امتداد العنق، والإ فهي كلمة قاموسية شأنها في ذلك شأن الكثير من الكلمات القاموسية، التي أشرنا إلى بعضها على امتداد مقاطع النص، ولم تنصهر في سبيكة الخطاب، بل بقيت نافرة تشي بقلقها اللغوي.

٦-٨ تنحل رموز الزمن، في المقطعين التاسع والعاشر، (٢٢١ -٢٢٨)، ليتحول الموقف إلى حديث مباشر، عن إيقاعات الزمن المتتابعة بصورة سريعة، يؤكد فيه فكرة التدفق أو السيلان المستمر لمجرى الزمن، «مسرعات تجري على التيار»، وهي الفكرة التي رأينا طرفا منها في المقطعين السابقين. «وقد أصبحت استعادة المجرى في ربطها بالوعي أو الشعور رمزاً لتكتيك أدبي»(٤٢). وينطوي التعبير عن حركة سرعة الزمن، «هذي السنين تمضي عجالاً مسرعات»، على حالة قلق «الأنا» ووعيها بتزايد حركة الزمن في حياتها، إنه يذكرها بقلق الموت. هذه النظره التشاؤمية للزمن تدفع «الأنا» إلى الاعتقاد بتلاشي الزمن في الزمن، بمعنى أن يعود الزمن إلى نفسه في نهاية المطاف، «ليعيد التمثيل في الأعمار»، في حركة دائرية لاتجاه الزمن نحو الموت، كدائرة الولادة والنمو والانهيار والموت(٤٣). ومن هنا جاء تأكيد الخطاب على هذا التشابه بين عناصر الزمن في الأعمار «لوخلت من تباين الأوطار». فكأن هذا التباين وحده، هو المانع من القول بتناسخ الزمن في الخلق(٤٤).

ومع تسارع إيقاعات الزمن يطل الفناء في سياق القضاء والأقدار ليملأ «الأنا» رعباً وفزعاً من النهاية المحتومة فتصرخ بلغة انفعالية مجسدة هذا الفزع «والهذا الفناء.. والهواه». ويتكرر حرف الندبة والنداء «وا» مرة ثالثة مع القضاء والأقدار ليوسع من دائرة الانفعال. ويلتقي هذا الحرف في حدة الصوت وارتفاعه مع باقي الكلمات التي صاحبته في التعبير عن حالة الشعور هذه، إذ اشتملت كلها على حرف المد الألف الذي يكون جزءاً أساسيا في بنيتها التركيبية.

ويحدث تحول بعد هذا في صيغة الخطاب من حديث عن غائب إلى مخاطب حاضر، فتدخل «الأنا» مع الوقت في شكل حوار مباشر من جانب واحد - كما لو كانت في موقف عتاب - تعتب فيه على الوقت لتقويضه زمن الإحساس بالحياة، الذي يمتد من لحظة الإحساس بالفقد إلى اللحظة الراهنة

التي تنشط فيها الذاكرة في بعث هذا الماضي حياً. ويبدو أنّ هذا الماضي الذي يتحدث عنه النص بصيغة الجمع «حيث كناّ وقد تحقق فيه. .» كان زمناً غير عادي بمقاييس الزمن الفيزيائي إذ تحققت فيه كل حاجٍ من سانح الآمال»، ومضى «لم يكدر سماءه أيّ غيم»، ومن ثم يصبح إثارة هذا الماضي محاولة لتجاوز لحظات الشعور بالمرارة والعجز عن وقف هدم الزمن للأشياء الجميلة في حياتنا، وعلى هذا «يكون الزمن حسّيا بالنسبة إلينا، ويكون محسوساً أكثر في حالات القلق والافتكار بالموت»(٤٥).

إنّ النص في نهاية المطاف يوقفنا عند تناقضات الزمن في حياتنا، إنّه «يزداد حسناً ولطفاً» في تعامله معنا غير أنّ هذا إلى حين، ليعاود الزمن تجاربه معنا من منظور مضاد، وهكذا نكتشف في لحظة الشعور بالمرارة أنّ الديمومة الزمنية في اتجاهين سلبي وإيجابي، وأنّ شعورنا ووعينا بالزمن هو الذي يوقفنا على هذه الحقيقة الجوهرية التي لا ندركها إلّا مع اللحظة الزمنية المضادة لمسار الشعور الزمني في أغوارنا.

٨-٧ وفي نهاية هذه الشريحة، في المقطع الحادي عشر (٢٢٥ - ٢٣٢)، يوجه النص اهتمامه إلى المخاطب الحاضر، فيدخله في شبكة اهتمامات «الأنا»، في سياق مشاهداتها الأسطورية، من أجل تجاوز الرؤية الآحادية إلى الرؤية المشتركة مع الآخر، وإحداث تغيير في مسار الخطاب لإثارة الاهتمام، كضرب من ضروب الالتفات البلاغي في النص الأدبي.

يوجه النص، ابتداء، اهتمام المخاطب إلى مصادر القلق «أنّة وعويل» المنبعثة من الأغوار والكهوف في هذا المكان الأسطوري، التي تشف عن معاناة متباينة المستويات، مع جهل تام بمسبباتها الحقيقية، ولهذا تتوالى الأسئلة بحثاً عن جواب مقنع لمسبب هذه المعاناة المستمرة، ومع أن الافتراضات التفسيرية تأتي في سياق تلك الأسئلة يبقى الجواب الحاسم في حالة غياب، لأنه لا جواب إلّا من الموت الذي يبقى حاضراً في معظم المكونات اللغوية لهذا

المقطع كلغز في معادلة الوجود تتمحور حوله في النهاية كل الأشياء. لكن أن يطرح النص احتمال تفسير هذه الأصوات بعزيف الجنّ في المكان، يبدو مثيراً للخيال، لما ينطوي عليه عالم الجن من غيب، غير أن الموقف لا ينسجم أبداً مع مقدمات النص التي تثير جدليات الزمان والمكان، والموت والحياة، وعلاقاتها بالإنسان «الأنا».

ويبقى في النهاية قلق الموت، وراء هذه الصيغة من المعادلات الحياتية في رحلة «الأنا» في الحياة: الأحلام، الأماني، الروح، التي يطيح بها الموت من غير تفسير.!!

في نهاية تحليل هذه الشريحة يحسن بنا أن نقف عند بعض الملاحظات العامة التي تسترعي انتباه القارئ عبر مقاطعها الأحد عشر، وأولها بنية هذه الشريحة التي تشيع فيها صيغة الجملة الخبرية في زمنين الماضي والحاضر، وإن كان الثاني يستأثر بالنصيب الأكبر من هذه الحصة، لتصوير عالم مشبع بالموت والصمت، في صورة تتخلخل فيها مقومات الأشياء الصامتة، لتصبح أكثر حركة وضجيجاً، وإن كانت لم تخرج عن مفهوم الموت، لجعل المشهد حيّا ناطقاً بفعل الموت في الأشياء والكائنات. وتستجيب دوال الموت، دونما اختلاف كبير في الدلالة، لهذا المناخ الخاص، فتتداعى في نسيج النص السردي لإشاعة جو من الرهبة الحقيقية للموت، فنلتقي في هذا الجانب، «الفناء»، «الموت»، «العدم»، «الرقاد»، «المنايا»، «الردى». لكنّ أكثرها شيوعاً كانت لفظة «الموت» التي وردت عشر مرات، ثم يليها في الشيوع لفظة «الفناء» التي تكررت خمس مرات. ناهيك عن دوال الصمت التي تشي بموت المكان. ويشترك أيضا في تكثيف مناخ هذا المشهد المرعب دوال الظلام، إذ يتم الوصف السردي لمقومات المكان في سياق هذه الدوال، فتواجهنا ألفاظ مثل، «أسْداف»، «الدياجير»، «غَيْهب»، «الأَسْداف»، «ظلمات»، «ظلام»، الظلام».

كما يثير انتباهنا تكرار بعض «الفونيمات» في بنية الكلمة الواحدة إمّا من خلال التضعيف أو في إعادة تكرار «الفونيم» نفسه، فمن الأول «كالرّجّاف»، «تنقضّ»، «كالخضمّ»، «مَقَرّ»، «يكدّر»، «أنّة»، «عدوّ»، «يُغنّي»، «يُدوّي». ومن الثاني، «الضوضاء»، «ابيضاض»، «انقضاض»، «الدياجير»، «مومضا»، «أَرْونانه»، «والهواه»، «تحقّق»، «يزداد»، «شنآن»، «الجنّان». ويؤدي النوعان وظيفة إيقاعية تتمدد بين الشدة والرخاوة. وإلى جانب هذا وذاك، فهناك بعض الألفاظ التي تشي بدلالتها الصوتية على الفعل مثل «عويل»، «نعيب»، «اصطخاب»، «أنَّة»، «عزيف».

وتنطوي الشريحة على عدد من الصور الجمالية التي تجسد بصورة نابضة بالحركة عناصر المكان، غير أن أغناها دلالة هي تلك الصورة التي تجمع بين خفوت الحركة واصطخابها في مشهد واحد - «يمشي الحفا على الضوضاء» - لتصوير فاعلية السكون في المكان الذي يصل إلى درجة النهش «غير أنّ السكون ينهشه نهشاً». وتشارك هذه الصورة في ثراء الدلالة، مشهد الزمان حين داخله الخوف، «فأضحى مع الردى في احتضان»، إذ يحاكي مشهد عاشقين يذوبان في بعضهما إلى حد التلاشي في كيان واحد، «وتلاشى به رويداً رويداً»، لبيان سطوة الموت وفاعليته في ضحيته، التي لا تستطيع مقاومة جاذبيته المطلقة «ثم أهوى عليه كالوسنان».

٨-٨ في قمة الحيرة وخيبة الأمل في المكان الموعود تفاجأ «الأنا» في الشريحة الثانية (٢٣٣-٢٤٠) المكونة من المقطعين الثاني عشر والثالث عشر في هذه الوحدة الشعرية، بصوت «الآلهة» تنبهها إلى مغادرة المكان بعد العكوف عليه والتأمل الطويل في وصف فضائه وكائناته، باعتباره مكاناً يسكنه الفناء، وليس هذا فحسب بل تفاجئها أيضًا بأن هذا ليس هو المكان الموعود «ليس شطُ الأعراف هذا» وهذا يناقض رواية «الآلهة» الأولى في سياق جوابها عن تساؤلات «الأنا» في مطلع هذه الوحدة، عن حقيقة ما تراه ماثلاً أمام بصرها، فتأتيها إجابة «الآلهة» حاسمة في هذا الصدد «هو شط الأعراف». وما بين

الإثبات في الرواية الأولى، والنفي في الثانية لحقيقة المكان، يرفع النص من درجة التأزم في الرواية السردية للخطاب، مما يتطلب تفسيراً لهذا التباين في الرواية، فتأتي «لكن» الاستدراكية لتفسر هذا اللبس «ولكن هو ركن من شاطئ الأعراف». ومع ضيق هذا الحيز المحدود فإنه يتسع مع الفناء ليكون "جمّ الضفاف»، مما يوحي باتساع فضاء الموت قياساً على فضاء هذا الحيز، فلا يبدو منه واسعاً إلّا حيز الفناء، مع أنّه لا يشغل من فضاء المكان أصلاً إلّا هذا الحيز المحدود.

إنّ النسيج اللغوي لهذا المقطع الشعري يعمل باتجاهين في تحديد حقيقة الرؤية لفضاء المكان، الأول من منظور مشابه لمنظور «الأنا»، بل يكاد يكون متطابقاً، باعتبار الفضاء حيزا يهيمن عليه الفناء، «فإذا بالفناء يحكم فرداً. . .»، «فالفناء جمّ الضفاف» لكنّ الفارق الجوهري في هذه الرؤية، أن رؤية «الأنا» لا تتبلور إلّا في إطار الزمن، ولذا تنفتح على تفاصيل وتداعيات تتداخل فيها الأسطورة بالواقع، والواقع بالأوهام، مما يوقع في النهاية في مأزق الحيرة كما رأيناه ماثلاً في تلك التساؤلات المتلاحقة في المقطع السابق، لكنّ رؤية «الآلهة» ليست كذلك، فلا تحتاج إلى مقدمات وتفاصيل لتصل إلى ما وصلت إليه «الأنا». إنها بالتحديد لا تخضع لفيزيائية الزمان، فتربط بين الأسباب والمسببات لتصل إلى هذه الرؤية، ومن هنا جاء التعبير عنها مباشراً ومختزلاً في أبسط عناصره اللغوية.

أما الاتجاه الثاني في أبعاد الرؤية، فيتكئ على النبوءة، وهو مقصور على «الآلهة» ويتم التعبير عنه بذات اللغة المباشرة «سترى مخبأ الليالي» (فعل + مفعول به + مضاف إليه) «وتلقى مصرع الوقت» (فعل + مفعول به + مضاف إليه). وهذا يعني «للأنا» أن رحلتها الإسرائية لما تنته بعد، وأنَّ الآتي ينطوي على مفاجآت أخرى تبدو مثيرة للخيال وبخاصة ما يثيره التعبيران المجازيان «مخبأ الليالي» و «مصرع الوقت» من إيحاءات باندحار الزمن أمام الفناء. ولا تغفل «الآلهة» أن تلغز بطبيعة المكان الآني لترفع من درجة إثارة الخيال لدى

«الأنا»، حين تنتفي معالم الطريق، ويضيع الصوت فيه سدى، وللإيحاء أيضاً باتساع فضاء متاهة المكان الآتي، وبالتالي يبلغ القلق ذروته في النص الشعري.

ثم يأتي وصف «فلك الآلهة»، وقد بدأ رحلته الإسرائية الثانية، في فضاء متشح بالظلمة، فتظهر في مناخه بعض خصائصه الأسطورية، التي لا تعبأ بالصعاب أو العقبات التي تعترض سير الرحلة، فهو «يشق الدّياجي» و «يمخر الموج والعباب». هكذا يبدو سير الفلك في هذا الفضاء الرهيب، للإيحاء بفكرة التجاوز والتخطي. غير أن أدوات هذا التجاوز تبدو مثيرة للدهشة. فالفلك يسري كما تسري الإبل في عدوها «في ذميل مسيره ركّاض»، وهو مما لا يتفق مع الوصف الأسطوري للفلك، وحتى مع استخدام صيغة المبالغة «ركّاض» فإنّ التعبير يبدو قاصراً عن إقناعنا بفكرة التخطي والتجاوز التي يلح عليها النص. ونجد الشيء ذاته في التعبير عن سير الفلك في شقه للموج والعباب (رمز الزمن)، فهو يمخره «بقيدوم شتيم»، (أي بمقدمة كريهة). ومع تقليدية التعبير فإن متعلق الفعل «يمخر»، «على الردى خواض» (شبه الجملة) يمنح هذا الفلك بعضاً من خصوصية أسطورية، وبخاصة ما تضفيه صيغة المبالغة «خوّاض» من إشعاعات دلالية لفكرة التخطي والتجاوز. ومهما يكن من أمر فإنّ الخصوصية الأسطورية للفلك تتعرض للاهتزاز، حين يتوقف مرتعداً في موضع يشع بالمخاوف، «فوق شط من المخاوف ناض»، لا يرى فيه إلّا الظلمة، ولا يحس فيه إلّا بالانقباض. مما يرفع من درجة الالتباس والتوتر والقلق والتيه مرة أخرى، في مسار فضاء يكتنفه غموض الموت والظلام.

وتجنح الرواية السردية للخطاب إلى توظيف بعض الصيغ الصرفية المكررة مثل «فَعيل» في «ذميل» و«شتيم»، و«رجيف»، و«فعّال» في «ركّاض»، و«خوّاض»، للإيحاء ببعض الخصوصيات والسمات التي يتمتع بها فلك «الآلهة». ولعل مما يثير الاهتمام أيضاً، في بنية هذا المقطع، بروز هذا التشاكل بين مكونات الرؤية، ومكونات الحس، في السياق اللغوي، فالرؤية ظلام: «ليس رؤيا عليه غير ظلام»، والحس انقباض: «ليس حسّ عليه غير انقباض».

هذا التشاكل بين مكونات الجملتين النحويتين، في سياق الظلمة والانقباض، يضفي على مناخ المكان مزيداً مكثفاً من الإحساس بالوحشة والخوف والقلق.

٨-٩ وفي الشريحة الثالثة، «قبر الليالي»، بمقاطعها الثلاثة، (٢٤١ - ٢٥٢) يتصاعد القلق والخوف والرهبة في رؤية ذلك الهيكل الذي يتواءم مع سمات المكان، وحشة وظلامًا، فتلوح عليه سمات الموت الشاحبة، متلفعًا في فضاء كثيف من الظلمة. وإذا كان «الهيكل» يفترض فيه أن يكون إشارة رمزية إلى القبر، فإن عنوان الشريحة «قبر الليالي» قد أفسد إشارية الرمز، وحتى لو كان الأمر بدونه، فإنّ هذا الرمز لا يظل صامداً إلى نهاية الرواية السردية للخطاب، بل يكشف الخطاب عن هذه الرمزية في المقطع الثالث بعد خلق مناخ أسطوري من الخوف حول هذا الهيكل.

وتأخذ ملفوظات الموت والظلام في التداعي مشكلة مشهداً يفيض بالخوف، في هذا الحيز المكاني الجديد في مسار الرحلة، فنلتقي في هذا الجانب عبارات مثل«. . من المنايا شحوب» و «كنفته. . شعوبٌ»، و «حجنة الموت» (هذا التعبير المجازي المجسد لسطوة الموت)، و «على الردى محسوب». يوازيها في ذلك ملفوظات الظلام، (وصفاً للهيكل) «قاتم الجوّ»، و«أغدف» (أسود)، و «كنفته بلجاج من الظلام. .» وبقدر ما يتجلى مشهد الموت في المكان يتجلى معه الظلام ملازماً له كظله الذى لا يفارقه. ويأخذ الرمز «الهيكل» صفة الرعاية في سياق الاستعارة التصويرية «كنفته بلجاج من الظلام شعوب»، فهو محاط برعاية الموت الذي يمارس رعايته عليه في مناخ من الظلمة الحالكة السواد.

وتتجلى الدلالة غنىً في وصف تلك العلاقة التي تربط بين الهيكل والظلمة من جهة والموت والهيكل من جهة أخرى، في سياق البنية التركيبية لمكونات الجملة النحوية، فالهيكل لا يظهر شحوبه إلّا بالمرور عبر حاجز المنايا «عليه / من المنايا / شحوب». إذ فصل بين المبتدأ شحوب «المتأخر

على خبره»، وبين خبره «عليه» بفاصل لغوي «من المنايا»، فلا يتم الاتصال بينهما إلّا بوساطة هذا الحاجز. ونلتقي شيئاً قريبًا من هذا في العلاقة الثانية بين الموت والهيكل، فلا تظهر إحاطة الموت به إلّا عبر حاجز الظلام، كنفته / بلجاج من الظلام / شعوب، فالفاعل «شعوب» قد جاء في آخر العبارة مفصولاً بينه وبين فعله ومفعوله «كنفته» بشبه الجملة «بلجاج من الظلام». هذا الفصل في كلتا الحالتين يعمق من مضمون تلك العلاقة التلازمية بين الموت والظلام من جهة، والهيكل من جهة أخرى.

وينتقل الخطاب من الرؤية الآحادية «للأنا» إلى الآخر «ترسل الطرف نحوه. . .» ليشارك عمليًّا في تجليات هذه الرؤية التي سرعان ما تنكسر وهي تشاهد «حجنة الموت» (هيبة الموت) جاثمة فوقه، فترتد على أعقابها مدفوعة بمزيد من الخوف والوحشة التي تفيض برائحة الموت.

هكذا يبدو الهيكل في إطار هذه الرؤية، في سياق البنية السردية للنص، التي تعمد إلى توسيع دائرة هذه الرؤية، لتدخل كائنات أخرى، في سياق مشهد خيالي، طافح بالخيال، لتأكيد فاعلية الخوف المحاط بالهيكل، فهو يفزع الجن والإنس، ويعجز «رسل الليل» (رمز الملائكة) «أن تخوض ظلامه». مما يشير إلى اتساع دائرة المخافة في هذا المكان الذي لو واجهته هذه الكائنات لصعقت تسأل: «أيان يوم القيامة ». ويوحي الاقتباس القرآني، في إطار هذه الرؤية المرعبة، بتجاوز هذا المشهد في الرعب مشهد يوم القيامة، وبهذه الرؤية تكتمل مشاهد الخوف التي يلح عليها النص، لإظهار «الأنا» في نهاية المطاف بصورة تبدو فيها مبررة لخوفها وفزعها مما تشاهده في المكان، وعجزها عن أن تجد فيه ما كانت تطمح إليه «أين ألقى الضياء في ظلمات؟»، إذ ينطوي سؤالها على عجز تام عن العثور على بارقة أمل في تجاوز هذا الواقع المفزع، الذي تعزز منه حركة الظلام في مناخ الفناء «تنهب البرق في الفناء نهامه». هذه الصورة الاستعارية الترميزية لعملية النهب المنهوم لضوء الحياة تشي باليأس أمام الفناء.

وفي وسط هذا اليأس، تلتفت «الأنا» إلى الآخر، في محاولة للتأمل في تفسير تلك العلاقة الجدلية التي تربط، بصورة تجاذبية، بين الهيكل والموج، الذي ما إن يعترضه الهيكل إلّا ويمرّ «من تحته جياشا». ومع أنّ عبارات النص عن هذا المشهد تنطوي على جانب ترميزي في رصد هذه العلاقة، فإنّ الرمز لا يلبث أن ينكشف بصورة مباشرة، إذ يصبح الهيكل «هو قبر الحياة يقصده الوقت..» ويصبح الموج رمز الزمن. وبذا يلح النص مرة أخرى على إثارة تلك العلاقة الجدلية بين الموت والزمن، مؤكداً على احتواء الموت للزمن، والفكرة قريبة من تلك التي رأيناها مجسدة من قبل في تلك الصورة المبتكرة لتلاشي الزمن في الموت (في البيت ٢٠٧) من هذه الوحدة الشعرية. لكنّ الفارق الجوهري بين الصورتين أنه مع الأولى لا يترك أثراً بعده، وفي الثانية، بعد احتواء الموت إياه، «يرسل نجواه رذاذاً من خلفه ورشاشا». هكذا تبدو صورة الزمن مع الموت في النقلة الإسرائية الثانية. والصورة تجنح إلى الترميز الذي تنحل عقدته سريعاً في التعبير المجازي بعده «هو دمع الزّمان»، كناية عن السحاب، في إشارة إلى فكرة دائرية اتجاه الزمن، (سبقت الإشارة إليها في الأبيات ٢٢١ - ٢٢٣)، عبر تجدد دورة الحياة، بحيث يصبح «دمع الزمن» (المطر) رمزاً لجور الموت على الزمن، الذي تتعاطف معه «الأنا» أمام عسف الموت فتصفه بالرحيم القلب الذي «لم يلق في الحياة انحياشاً» (اكتراثا). ولعل هذا التعاطف الدافىء مع مشكلة الزمن، هو إحساس في الوقت ذاته بقلق «الأنا» من الموت وضياعها في الحياة.

٨-١٠ ومع لحظات استغراق «الأنا» في التأمل في فعل الموت بالزمن يأتي صوت «الآلهة» - في صدر الشريحة الرابعة، ذات المقاطع الثمانية (٢٥٣ - ٢٨٠) - منبها «الأنا» إلى التأهب لترك المكان فهو لا يعدو أن يكون كسابقه، مفعما بالموت، وركناً من شاطئ الأعراف، في إشارة إلى أنّ الرحلة لما تنته بعد، على الرغم من أن «الأنا» تبلغ «قبر الليالي» وتشهد مصرع الوقت، (حسب وعد الآلهة)، ولكن يعمد النص في سياق تلك الإشارة إلى التكرار فيعيد ستة

أبيات (٢٥٣ - ٢٥٨)، في صدر هذه الشريحة، سبق استخدامها في صدر الشريحة الثانية، (٢٣٣ - ٢٣٨)، لم تختلف إلّا في كلمة واحدة، هي نعت «القيدوم» (مقدم الفلك)، فقد وصف في الشريحة السابقة بـ «شتيم» والثانية بـ «كريه»، والدلالة المعجمية لكلا النعتين واحدة.

ويهدف هذا التكرار، فضلًا عن دلالاته الإيقاعية في النسيج الشعري، إلى خلق حالة من الترقب المستمر عند «الأنا»، لاستشراف الآتي، المنطوي على وعد بالرؤية التي يبدو أنها لما تتحقق كاملة بعد، ولكسر حالة الاستغراق الخيالي والوجداني عند «الأنا» في محطات الرحلة الإسرائية، حتى لا تشغل عن هدف الرحلة ؛ لذا يأتي صوت «الآلهة»: «كفاك مقاماً ها هنا»، معلنًا عن الدعوة إلى ترك المكان والمضيّ في الرحلة.

وتبدأ النقلة الإسرائية الثالثة، في فلك «الآلهة» و «الأنا» في تمام وعيها وتنبهها لوصف مشاهدات الرحلة، فيفاجئها في إسرائها صوت يثير انتباهها بسماته المتميزة، التي تجمع بين حنوّ الصوت، ورخامة جرسه، ومناجاته للأرواح في فضاء يتسم بالفناء والصمت. ولعل المثير في هذا هو تلك العلاقة التي تجمع بين الصوت والأرواح في مناجاة هامسة، لا تخلص إلى شيء، لأنّ الموت قد حال بين الأرواح وبين الصوت الهامس بالمناجاة، «وهي في الموت لا تحس بنجوى»، لتأكيد فاعلية الموت الذي يهيمن في النهاية على كل شيء، ولا ينفع معه شيء، ويتعزز ذلك بالتعبير الذي يصور خمود الأرواح في معانقة الصمت «سكنت سكنة يعانقها الصمت» فالمفعول المطلق في هذا التركيب النحوي «سكنة» بالغ الدلالة على البيان النوعي لخمود الحركة، ويردف ذلك أيضًا بالاستعارة التصويرية «يعانقها الصمت» لتعميق محيط الصمت، في فضاء الفناء، الذي يمارس فيه الفناء لعبته مع الأرواح بصورة مطلقة، «وأسرى بها فناء مغسِّي» (مظلم)، مما يوحي بذلك التلازم التام بين ثلاثية الفناء والصمت والظلام، حيث تتآزر هذه العناصر الثلاثة بعضها مع بعض، في خلق عالم مشبع برائحة الموت.

وتعمل البنية اللغوية في هذا المقطع من الشريحة على تجسيد فاجعة الموت بالأرواح الخامدة من خلال استخدام الفعل المضارع الذي يهيمن على نسيج الخطاب، على الرغم من أنّ الحكاية للحدث تنم عن حدث في الماضي، وذلك لما يضفيه المضارع على وصف الأحداث من حيوية بالغة تبدو فيها هذه الأحداث كما لو كانت تتحرك أمام متلقي الخطاب وجهاً لوجه.

ومع فشل الصوت في اختراق حاجز الفناء في الأرواح، يبدأ في التراجع إلى حد الخفوت والتكيف مع حركة الصمت، «في سجو على السكون مديد "ليكوّن له وجوداً وكياناً فاعلاً في سياق حركة الصمت في الفضاء، فيبدو «مستديراً على الفضاء». هكذا يبدو الصوت في نهاية الأمر متناغما مع حركة السكون في الفضاء، معلنًا تراجعه وانكساره أمام الفناء.

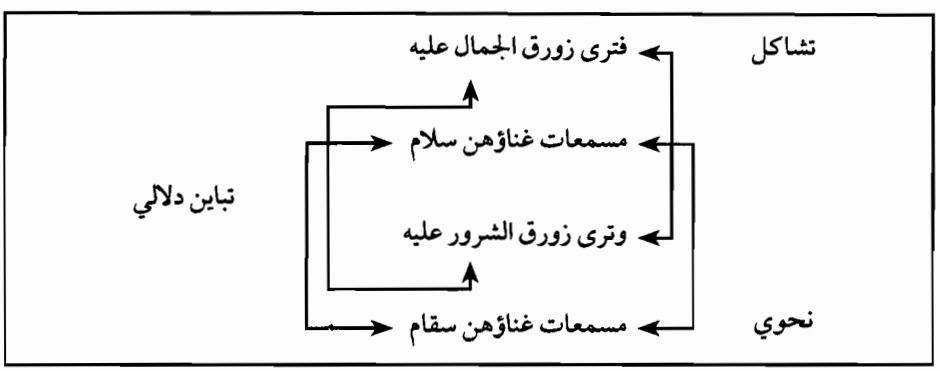
وفي قمة انتصار عناصر الفناء، والصمت والظلام، في الرواية السردية للنص، ينبثق عنصر آخر - يبدو متناقضًا مع مناخ الفناء - يتجلى في نور ساطع يشع على الأفق، فينكشف عن موكب من الضياء، يذكرنا بموكب «أيوس» (الأبيات ٦٤ - ٦٧) المشبع بالأنوار الباهرة في إطار الرحلة الإسرائية الأولى، في مناخ متشابه، يكاد يكون متطابقاً، فالنور لا يظهر إلّا مع حالات الانكسار أمام فاعلية الموت في الإنسان والزمان.

وعلى الرغم من أن التعبير النحوي «وبدا فوق هامة الأفق نور. . .» ينطوي على بعد إشاري، كان يمكن له أن يفجر دلالة ثرية في هذا الإطار، ولا سيما وأن لفظة «نور» ترد في سياق النكرة مما يسمح باتساع الدلالة، فإنّ اللغة الوصفية التقريرية التالية له تفسد هذا البعد الإشاري فتصبح اللغة في هذا الجانب معنية بالتفسير، لا بالرمز، لهذا يتهاوى الرمز قبل أن يبدأ، حائلاً دون تنمية الدلالة الرمزية في سياق تشكل المعنى في النص، إلا من المعنى المعجمي الذي يتداعى في السياق الوصفي المباشر بصورة مكثفة. وعلى هذا يصبح النور «هو ركب الحياة» الذي يبدو في هذا الموكب الاحتفالي يسرع الخطى مستخفا

بالفناء إلى ضريح الليالي، الذي يفسر على أنّه «مقر الأبدية الخالد الذي تجتمع في كنفه الأحقاب والأجيال، بعد رحلتها في الحياة».

هذا الموكب الأسطوري يبهر «الأنا» وينقلها إلى الآخر الذي تدعوه بصيغة الأمر المشوبة بالإغراء إلى مشاركتها في التأمل في مشهد «فلك الحياة»، الذي يبدو في هذا الموكب، في صورة ملك تعلوه الوضاءة والجلال، «يغني في بهرة واختيال»، على الرغم من أنّه في سياق الموت، كأنه يعلن استهزاءه بالموت والفناء. فالحياة هنا تحاول أن تعلو على الموت على الرغم من أنها في سياجه. مما يشير إلى عمق جدلية الصراع بين الموت والحياة.

ويكتمل تنامي هذا المشهد الاحتفالي في تلك الزوارق التي تتبع موكب الحياة «تتراءى كأنّها أحلام». إذ تتداعى في هذا الإطار كل عناصر الحياة بتناقضاتها المختلفة ماثلة أمام الموت تستعرض موكبها في جوقة موسيقية حاشدة، جامعة فيها بين الجمال، والشرور والآثام. ولعل مما يلفت الانتباه في التعبير عن احتفائية الموكب الأسطوري للحياة هو هذا التشاكل اللغوي المثير في بعض المكونات النحوية للخطاب، التي تتراسل بشكل واضح مع هذا التنظيم الأسطوري للموكب:



فالتشاكل في تنظيم الوحدات اللغوية متماثل تمامًا في كلا البيتين السابقين، مع وجود التباين في الدلالة، مما يوحي بتجاوب التنظيم الهندسي للغة مع هذا التنظيم الأسطوري للموكب. ومهما يكن من أمر فكأن هذا

الموكب بجلبته الصاخبة محاولة أخرى لاختراق حاجز الصمت والظلام في سياق الفناء الذي تبدو هيمنته مثيرة لقلق «الأنا» الذي يأخذها في لحظة تأملية بعيدة، لبعض الوقت، عن طقوس هذا الموكب الاحتفالي بالحياة.

في لحظة التأمل هذه، تطل علينا التجربة الذاتية «للأنا» في تعاملها مع الحياة، فلا ترى في الحياة إلّا الجانب السلبي منها، فالشر عندها محور الحياة، وإن كان من مصدر خير، وإن الخير ثمرة ضارة «وجدت خصب أرضها في الشر»، وتلعب الثنائيات الجدلية التي يثيرها النص في هذا الصدد دوراً مؤثرًا في شد أوصال التعبير الأدبي، وإثراء حركة نمو النص في تفاعله مع إنتاج الدلالة التي تعمل على بلورة الرؤية التي تحاول «الأنا» تأسيسها بناء على هذه الثنائيات. فثنائية الخير والشر التي تتكرر كل منهما مرتين في هذا المقطع، توضعان في موقف تعارضي حاد لإثبات أن الشر جبلة راسخة في الحياة. هذه التجربة الفردية الفاجعة «للأنا» في الحياة تدفعها إلى تعميمها بصورة شاملة من خلال تحويل التجربة الذاتية في الداخل إلى تجربة حسية في الخارج، ماثلة للمعاينة، كدليل لصدق التجربة الذاتية، فتؤكد بلغة تقريرية، في سياق ثنائية التراب والزهر، أن قبح التراب يفوح من روحه أريج الزهر، لتعود من جديد إلى تعميم تجربتها الفردية إلى المستوى الكوني الشامل «ليس هذا النعيم غير شقاء». هذا المنظور المتشائم من الحياة يضع «الأنا» في موضع الواعظ المحذر من الدنيا بصيغة خطابية «فحذار حذار من أم دفر».

وبانقشاع نوبة التأمل هذه، تواصل «الأنا» ما انقطع من الحكاية السردية للركب الاحتفالي للحياة، فتصف مضي الركب في الموت، وتلاشيه في «ضريح الليالي»، حيث يبلغ الموت أوج حدته في احتواء الحياة إلى درجة التلاشي. هذا الوعي الحاد بهذه الحقيقة الكونية تتجلى بصورة مكثفة من خلال التشبيه «فكأن الحياة كانت منامًا». هذه الصورة المنامية للحياة، تلتقي في الهدف مع صورة أخرى «وغرور الحياة طيف خيال». وما بين الحلم وطيف الخيال تبرز

مساحة هلامية واسعة من الأوهام هي مساحة الحياة. بهذه الرؤية يتهمش دور الحياة ليصبح الموت جوهر الحقيقة الكبرى في الوجود.

٨-١١ وفي الشريحة الخامسة «السكون الحاكم» ذات المقاطع الخمسة (٢٨١ - ٢٩٢) تختفي «الآلهة» تمامًا وتجد «الأنا» نفسها متوحدة مع السكون الذي يثير خيالها وانفعالها، وتبلغ في حضوره أوج وعيها فتدخل معه في حوار، تنثال في سياقه تساؤلات كثيرة، تنطوي على القلق المعرفي لما يثيره السكون في وجدانها، باعتباره الحقيقة الأولى للموت، التي يتضاءل الموت نفسه أمامها، إذ يصبح محكوماً بالسكون، لا قبل الموت فحسب بل وبعده، مما يجعل من السكون هو محور الأشياء في الأصل، فهو يسبق فعل الموت في الوجود، والكائنات، ولايأتي فعل الموت إلّا لعلة الحياة. وإذا كان الخطاب يثير تلك العلاقة الجدلية بين السكون والموت (الفناء)، ليكسر من شوكة الفناء في قهره الحياة، والزمان الذي رأيناه يتلاشى فيه ليبقى الفناء «يحكم فردًا فوضويا على جلال المكان» (البيت ٢٠٨) فإنّ المثير في هذا أن يجعل السكون «صنو الآزال والآبدات» في الأبدية والديمومة الزمانية التي تتجاوز فيزيائية الزمن إلى اللا زمن. والفكرة تحاول أن تعلي بصورة غير مباشرة من شأن الزمن أمام قهر الموت، فإذا كان السكون يسبق الموت، والآزال صنو السكون، فإنّ الزمن يسبق الموت أيضًا ويعلو عليه.

وتتجه «الأنا» في خطابها، ابتداء إلى السكون في سياق النداء «أيهذا السكون» لاستشعار عظمته في محيط الفناء، لينعطف الخطاب بعدها إلى الخصم الرئيسي في بلاط الصمت وهو «العُدم» (الذي يبقى محافظًا على انزياحه عن دلالته المعجمية عبر مقاطع النص إلى دلالة «الفناء» أو الموت) فتخصه «الأنا» بالنداء ثلاث مرات «أيها العدم» لتنهال عليه بأسئلة القلق التي تمسك بخناق «الأنا»، «أين أسرى حبيبي»؟ «أين أسرت حياتي»؟، «أين مثوى الضياء»؟، «أين مثوى الفناء».؟. هكذا تصل أزمة «الأنا» مع الفناء، وتضيع

أسئلتها في فضاء الصمت، فيحرقها القلق الداخلي، فتصرخ بلغة انفعالية في مواجهة الصمت المطبق، وتجاهل «العدم» لها: «أيها العدم أين تنعس في الصمت»؟ هذه الصورة المشحونة باللامبالاة، لا تلبث أن تتكرر في التعبير المعطوف عليها بعدها «وتلقى لديه راحة جفنك»! وبقدر ما يزداد التجاهل واللامبالاة تجاه «الأنا» وأسئلتها، بقدر ما يزداد إلحاحها على الالتصاق «بالعدم» والتوسل إليه في ذلة وانكسار، تبثه شكاتها والتياعها في سياق علاقتها بالحياة ومالاقته من مشكلات، وبخاصة تجربة الحب التي تركت آثارها عميقة في نفسها. وإنّ أقصى ما تتمناه أن يفرقها «العدم» على الفضاء شعاعًا، قبل أن تمضي «في الفناء التياعا». إنها تريد أن تدخل في دائرة «العدم» لتضمن الخلود شعاعًا في الفضاء، على أن تدخل في فضاء الفناء الذي يحيلها إلى هباء.

إن هذا الحضور الطاغي لكلمة «العدم» التي تكررت ثلاث مرات في سياق جملة النداء، يجسد هاجس الهروب من كلمتي الموت والفناء، وما تثيره هاتان الكلمتان من إيحاءات مرعبة «للأنا»، ويتجلى هذا الهاجس حتى في تلك الصياغة اللغوية التي تحاول أن تهون من شأن الموت في مقابل السكون، الذي يحكم الموت، فنجد هاجس الهيمنة أيضًا هو الذي يوجه بناء الصيغة اللغوية: «يا حاكم الموت»، «تحكم في الموت»، «حاكم في الممات».

كما نجد أيضًا أنّ الإحساس بهلامية المكان يمثل مشكلة أخرى «للأنا» تجسدت في تلك التساؤلات المصدرة بصيغة السؤال «أين» التي تكررت خمس مرات، فهناك إسراء ولا أثر للساري، وهناك ضياء ولا أثر للمكان، وهناك غناء وأصوات، ولا أثر لها في المكان، فانتفاء هذه الأشياء، رغم الإحساس بواقعيتها، من المكان، هو انتفاء للمكان ذاته، الذي جهدت «الأنا» في محاولة الوصول إليه، لتفاجأ بالغياب، إلّا من الصمت والعدم. مما يزيد في عمق التباس «الأنا» في اللايقين إلّا من العدم والصمت أيضًا، ومن هنا جاء خاطر الخلود عندها ملحًا، لو تفرقت على صفحة الفضاء شعاعًا...!

٨-١٢ في فضاء الصمت والعدم تقف «الأنا» في الشريحة الأخيرة من المطولة «ساحر الوادي المغني» (٢٩٣ - ٣٠٦) أمام «ساحر الموت» في حوار يائس، تدعوه إلى تبديد الصمت، وبعث ألحانه في هذا السكون، لتعود إليه الحياة، «اتركِ الدوح والينابيع تحيا»! فكأنّ الغناء والأنغام وحدها كافية لبعث الحياة. والحديث عن الساحر المغني، في النص، ينطوي على بعد أسطوري، حيث تشير الأسطورة إلى أن الألحان و الموسيقى والأناشيد كانت تستمد مصدرها وإلهامها من هذا المغني وتفرقها على كائنات الحياة، وهو يشبه ما كانت تقوم به ربات الفنون التسع (Muses)، في الأساطير اليونانية (حاشية ٢٥). لكنّ الحس المفجع ينبثق حين تكتشف «الأنا» أنّ داء الصمت قد لحق بالمغني وقيثارته، فتنفجر صارخة «لهفي ما أراك تبعث لحنًا. . . ما دهى قيثارك ؟» حيث ينطوي التعبير على القلق، والوعي الحاد بما آل إليه مصدر الإلهام في الموسيقى والغناء، الذي تحول إلى ما يشبه الجثة الهامدة. وفي مواجهة هذه الحقيقة الحاسمة للفناء تتعاطف «الأنا» مع مأساة القيثارة الصامتة لساحر الوادي، بلغة تقريرية هادئة: «سوءة لليد التي عطلتها». ومع هذا الحس المؤلم للمأساة تستمر الرواية السردية للحكاية في مخاطبة «ساحر الوادي»، كما لو كان يملك أن يتجاوز واقع السكون إلى واقع الحركة، كجزء من جدلية الصراع بين الحركة والسكون، أو بين الحياة والموت، «غنّها من سماء فنك لحنًا»! هكذا تبدو اللعبة العبثية للموت «فلقد تستفيق من أحزانك»!. فكأن هذه الألحان التعويذة التي تطرد الموت، وتبعث الحياة.

لكنّ فاعلية السكون أقوى من كل التعويذات، إنه «حاكم الموت»، و«يحكم في الموت» و «حاكم في الممات»، حسب تعبير الرواية السردية للخطاب، في تكريس الفاعلية المؤثرة للسكون، ولذا يأتي الماضي كحركة مضادة للصمت: «كان إنشادك المبارك فجرًا، . . . وضيءَ نور الحياة». وكان يمكن لهذا الماضي أن يتدفق ليغطي حالة الشعور بالعجز من جهة، وينمي حركة النص من خلال تعارض الدلالات بين الماضي والحاضر، غير أنه ينكسر

سريعًا لتواجه «الأنا» مرة أخرى اللحظة الحاسمة، التي تفرض وجودها على الموقف، فلا تملك إلّا أن تنفعل كما انفعلت من قبل مكررة اللغة ذاتها «لهفي ما أراك تبعث لحنًا»، «. . ما دهى قيثارك»؟! وتبقى الحقيقة الكبرى للصمت أقوى من كل الانفعالات والكلمات التي لا يتجاوز صداها فضاء الصمت.

الهوامش والمراجع

(١) صالح جودت: **الهمشري حياته وشعره**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب،١٩٣٦، ٤٥.

(٢) **مجلة أبولو**، العدد الأول، سبتمبر ١٩٣٢، ص ٤٦.

(٣) صالح جودت، المصدر السابق، ص ٣١.

(٤) لقى «شلي» اهتماما غير قليل عند الشعراء العرب المحدثين، نظرا لما كانت تنطوي عليه نفسه من جهاد لتحرير النفس البشرية، وتوق شديد إلى المثل العليا. راجع في هذا الموضوع: جيهان صفوت رءوف، «شلي في الأدب العربي «(دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢)، وراجع في هذا أيضا: محمد سليمان أشرف، تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» (رسالة دكتوراه، مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية دار العلوم ١٩٦٩-١٩٧٠).

(٥) صالح جودت المصدر السابق، ص ٣١ وما بعدها.

(٦) تستعرض الشاعرة نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (ط. بيروت ١٩٧٤ ص ٢٩٤ - ٣٠٥) عددا من الشعراء الذين استلهموا ظاهرة الموت في شعرهم وتغنوا بها في أشعارهم باعتبارها وسيلتهم للخلاص من أدران الحياة. وتحاول الشاعرة من خلال ذلك أن تفسر تلك العلاقة القديمة بين الولع بالموت الذي نجده عند الشابي والهمشري وكيتس وبروك، والموت المبكر الذي اختطف هؤلاء الشعراء وهم في عنفوان الشباب. وبعد أن تطرح عددا من التساؤلات تنتهي إلى أن هناك قاسما مشتركا بين هؤلاء الشعراء - على شيء من التفاوت - هو حدة الإحساس أو الانفعال الشديد.

(٧) مجلة أبولو، المجلد الأول، العدد السادس، فبراير ١٩٣٣، ص ٦٢٧ - ٦٢٨ .

(٨) محمد مندور: «الشعر المصري بعد شوقي"، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر، من غير تاريخ، ٢٥-٢٧.

(٩) صالح جودت، المصدر السابق، ص ٦٢.

(١٠) عبد العزيز الدسوقي: **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة: ١٩٧١، ص ٥٥٧ .

(١١) صالح جودت، المصدر السابق، ص ٦٣ .

(١٢) يبدو أن حماس صالح جودت لهذه المطولة هو الذي دفعه إلى أن يختلف مع الدكتور مندور في تحديد طبيعة هذه االقصيدة. فالمعروف والسائد في الدراسات العلمية أن الملحمة ترتكز في بنائها الفني على جذور أسطورية، كانت من قبل طقوسا دينية ثم تحولت إلى ملاحم. وهم يستندون مثلا في هذا إلى أنه ثبت أنّ للحمة «جلجامش» جذورا أسطورية سومرية. ثم إن الملحمة لابد أن تكون مسرفة في الطول «فالمها بهارتا» الهندية تصل إلى أكثر من مائة ألف «دوبيت» في السنسكريتية، ومن المعروف أن الفردوسي كتب ملحمة «الشهنامة» في أول أمرها في ستين ألف بيت.

ثم إن الملحمة تعتمد على بطل خارق للعادة قد يكون إلهاً وثنيا، وقد تكون الألوهية مشتركة مع الإنسان «فجلجامش» ثلثه بشري وثلثاه إلهي، ومع أن الأبطال قد يكونون حقيقيين فإنهم عن طريق الخيال يتحولون إلى قوى فوق قوى البشر، على اعتبار أنهم سيتعاملون مع وحوش ضارية، وقوى كونية وظواهر طبيعية، ثم إنهم في صراعهم يحدوهم هدف عظيم قد يكون حب الفضيلة، أو الوطن أو الحضارة.

والملحمة في الأساس كانت تؤلف لتنشد "كالإلياذة" و"الأوديسا"، ثم بعد فترة كتبت للقراءة مثل "الإلياذة" لـ «فرجيلوس»، و«الفردوس المفقود» لـ «ملتون». وغني عن القول أنّ الملاحم القديمة كانت جادة وعابسة، ولكن بعد فترة دخل فيها جانب الهزل. ومهما يكن من أمر فهي قد بدأت جادة، وتمحورت حول قضية، وتشابكت فيها الأحداث والأزمان، وتجاوزت الواقع، وحفلت بالأساطير والحكايات الخرافية والقصص المهوّلة. كل هذا يدور حول محور رئيسي يلم كل هذا الشتات، بالإضافة إلى العادات والتقاليد، ويقدم في صورة مثالية بالجلال، سواء أصدقها الناس أم لم يصدقوا فإنها تعطي أكثر من مؤشر على الحياة القديمة واتساعها، وطبيعة الحياة فيها بحيث تكون شاهدا على ما يسمى بالعقل الجمعي.

وإذا أردنا أن نصنف «شاطئ الأعراف» على ضوء ما قلناه فإنها ليست ملحمة حسبما ذكر الشاعر صالح جودت، لأنها تفتقر إلى كل الشروط التي ذكر ت آنفا، ويبقى قول الدكتور محمد مندور من أنها مطولة أقرب إلى الصحة.

(١٣) د. عبد العزيز شرف: **شاعرية الهمشري**، بيروت: دار الجيل: ١٩٩٢، ص١٢٣ .

(١٤) المصدر ذاته.

(١٥) اعتمدنا في تحليلنا لهذه المطولة على النسخة التي نشرت في مجلة أبولو عام ١٩٣٣ مع مقارنتها بنسخة الديوان في حالة اختلاف القراءة.

(١٦) في الديوان " يجثم".

(١٧) في الديوان " أو".

(١٨) الجاحظ: **كتاب الحيوان**، ج ٥، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: ١٩٦٦، ص ٤٥٢.

(١٩) رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنوز، المغرب: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص ٥٢٠ .

(٢٠) سقطت (و) من الأصل والمثبت من الديوان.

(٢١) في الأصل " الغناء " والمثبت من الديوان.

(٢٢) الموضوعات المشخصة و «الموضوعات القيمة» مصطلحان من مصطلحات المدرسة السميائية في تحليل النصوص.

(٢٣) «افرليز»: لم أستطع أن أعثر على ما يفيد شيئاً عن سيرتها فيما توفر لي من مصادر، لكن الشاعر أشار في هامش المطولة إلى أنها دمية ألقتها الآلهة «إيزيس» في النيل فتحولت إلى حورية تداعب الأمواج والأشرعة.

(٢٤) «نفاتيس» (Nephthys) أسطورة فرعونية، تستخدم في الأدعية الجنائزية ولها مسميات كثيرة منها «ربة الموت»، و«الربة العظيمة»، و«أخت الرب»، و«سيدة الحياة»، و«سيدة الفردوس» إلى غير ذلك من المسميات والأوصاف. راجع:

- A.S. Mercotante , The Facts On File Encyclopedia Of World Mythology and Legend 1988 P. 474.

- E.O. James , The Ancient Gods , London 1960 PP. 122, 136,170.

(٢٥) ربات الفنون عند اليونان تسع لكل واحدة منهن اسم واختصاص في عملية الإلهام وهن على النحو التالي: ١- «ربة شعر الملاحم»، ٢- «ربة التاريخ»، ٣- «ربة شعر الحب»، ٤- «ربة الشعر الغنائي»، ٥- «ربة

التراجيديا»، ٦- «ربة الأغاني والأناشيد المقدسة»، ٧- «ربة الرقص»، ٨- «ربة الكوميديا»، ٩- «ربة الفلك». ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع:

- A.S. Mercotante , Ibid. PP. 465 F.
- Pierre Grimal , The Dictionary of Classical Mythology ,Trans.A.R. Maxwell - Hyslop. Oxford , 1987 PP. 297 F.

(٢٦) «رومان ياكبسون»، المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢٧) المصدر السابق.

(٢٨) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ١٣٤ .

(٢٩) مجلة أبولو، المجلد الأول، العدد السادس، فبراير ١٩٣٣، ص ٦٢٧، والديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤، ص٢٧ .

(٣٠) المصدر السابق ص ٦٢٧، والديوان ص ٢٩ .

(٣١) «رومان ياكبسون»، المصدر السابق ص ٧٠ .

(٣٢) هكذا في الأصل والديوان وصحتها «نفاد».

(٣٣) - David Lodge. Working With Structuralism , London 1986 P.19

(٣٤) المصدر ذاته. وانظر: - Jonthan Culler , Defining Narrative Units , In style and Literature , ed. Roger Fowler Oxford 1975, p.139.

(٣٥) غاستون باشلار: **جدلية الزمن** ، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٤٧ .

(٣٦) هكذا في الأصل وفي الديوان: "أتي"..

(٣٧) في الأصل «الغناء» والمثبت من الديوان.

(٣٨) في الديوان «الخيال».

(٣٩) «جان كوهن»، المصدر السابق، ص ١٥٢ .

(٤٠) هانزميرهوف: **الزمن في الأدب**، ترجمة: الدكتور سعد رزوق، القاهرة: ١٩٧٢، ص ٢٠ .

(٤١) لم ترد لفظة «هواضب» جمعاً في لسان العرب.

(٤٢) هانزميرهوف، المصدر السابق، ص ٢٢ .

(٤٣) المصدر السابق، ص ٨٩ .

(٤٤) لا ريب في أن الاعتقاد بالفكرة الدائرية للزمن قديم يعود، كما يقول هانزميرهوف (الزمن في الأدب ٨٨) إلى هرقليطس، كما عرفت النظرية في أعمال نيتشه ودانلفسكي، وتوينبي، وانسربت في كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة. ولعل الفكرة الدائرية للزمن عند الهمشري قد انحدرت إليه من خلال مطالعاته للآداب والثقافات الأجنبية، وبخاصة الأعمال الأدبية الإنجليزية لشعراء الفترة الرومنتيكية.

(٤٥) «غاستون باشلار»، المصدر السابق، ص ٤٨ .

* * *