حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يناير – مارس ٢٠٢٠)

http://www.aafu.journals.ekb.eg

(دورية علمية محكمة)

جامعة عين شمس

كلية الآداب

المشهدية في الشعر العربي المعاصر
(ديوان شجر الحزن لصديق عطية نموذجا)

سعاد عبد الحليم أحمد إبراهيم *

أستاذ الأدب والنقد المساعد _الكلية الجامعية بالوجه _جامعة تبوك.

المستخلص:

مر الشعر العربي_عبر تاريخه الطويل_ بجملة من التحولات ، بدأ عمودياً حيث ثبات الإيقاع وقولبة الشكل ، ثم قصيدة التفعيلة ، التي كانت ابناً شرعياً للتحولات الثقافية والجمالية فى الواقع العربى الجديد لكنها اعتمدت موسيقاها على تكرار إحدى بنيات تفاعيل البحور لكنها التزمت فى(أسطرها) الشعرية بعدد محدد من التفعيلات،ثم قصيدة النثر حيث خفوت الإيقاع والتشكيل الجمالى لليومى الحسى المعيش،ولا نذهب بعيداً حين نزعم أن السرد ولد مع القصيدة العربية منذ بواكيرها، أوربما كان (الحكي) أساساً لبنائها،لكنها مع ذلك غنائية،أحادية الصوت،أما في عصرنا الحديث، وبعد استحداث فنون أدبية أخرى، كالمسرح، والرواية، وفنون أخرى بصرية كالسينما، صار تداخل القصيدة المعاصرة مع تلك الفنون شاهداً على تداخل الأجناس الأدبية، وجعلها تنحو إلى الدرامية والبناء التصويري المشهدي، وجعلها أكثر تمثيلاً لحياتنا المعاصرة بما تعج من متناقضات وصراعات، وجعلها، كذلك، قادرة على تجسيد رؤى صاحبها المتشابكة وافكاره المتضاربة، إذاً ..فالمشهدية في القصيدة المعاصرة ليست مجرد حلى، إنما هي تحول جوهري فى بنائها ، ووظائفها تبعاً لتحول عصرها الذي جعل الشاعر المعاصر أكثر ثقافة، وصارت أفكاره ومشاعره أكثر تركيباً، لا تسعفه القصيدة الغنائية أحادية الصوت في تمثيل رسالته الفنية العصرية .

وستتخذ الباحثة من ديوان (شجر الحزن) للشاعر / صديق عطية صديق مجالاً لدراسته التطبيقية، لغناه الإبداعي ووعيه بالمشهدية في الشعر وحسن توظيفه لها.

وقد انتظم البحث في عدة محاور:

الأول : البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة.

الثاني: السرد والتصوير المشهدي.

الثالث: السرد وفجواته الجديدة.

الرابع: حيلة الأصوات

ثم خلُص البحث إلى خاتمة عرض فيها أهم النتائج ، تبعها بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفاتيح : المشهدية ، البناء الدرامي ، السرد ، حيلة الأصوات .

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

مدخل :

تتأسس بنية ديوان (شجر الحزن) للشاعر صديق عطية صديق على صوتين،الأول على اليمين يمثل المتن،وهو صوت الأم (التى تخاطب دوما زوجها المتوفى)، والتى تمصل صوت الإشكال الشعرى حيث فقدت زوجها مبكراً،وتركت نهباً للحرمان والفقر تعانى كافة الأزمات المجتمعية وقد تخلى عنها الأهل،أما الصوت الثاني فهو صوت صوفي خالص، وضع على يسار الصفحة في شكل هامش داخل مستطيل متقطع الخطوط ، به سهم يشير إلى منطقة بعينها في المتن (غامقة الحروف).وبهذه التشكيلة الجمالية للديوان يكون الصوتان المتجادلان:صوت الإشكال الخاص بالمرأة الأم وصوت الشاعر المتجسد فى الصوت الصوفى هما عنصرا الصراع الدرامى فى النص.

فالصوت الأول يطرح الحكاية ، أو البنية السردية، وعلاقته بالصوت الثاني/ الهامش تمثل الأزمة الحقيقة التي يسعى الديوان لطرحها وفك شفراتها وعلاتها، بل ورسم خريطة للتسامي فوقها،عبر علاقات جدلية بين الصوتين، يحاول الصوت المتسامي فك معضلات وجودية كبرى، كالموت والحياة، الحقيقة . ولا نرى الصوت الصوفي إلا حينما تتأزم الأمور، أو يقع الصوت الأول في أحد أشراك الحياة ،التي قد تهوي به بعيداعما يصبو إلية الصوت الصوفي، إذا يصبو إلى اصطحابه إلى المعنى الأسمى للإنسانية، والتحليق به بعيداً عن كدر الحياة ، حيث المحبة وسعادة القرب من المطلق.

فالصوتان مستويان جماليان لتشكيل الوجود يفترقان على مستوى الأسلوب والوعي، وتلقي الحقائق الكونية،وعلى مستوى تلقي القراء كذلك. فالديوان كأنه قصيدتان متجادلتان،الصوت الأول الأم على نغمة الخبب والصوت العلوي على تفعيلة (المتقارب) أما المفتتح فقد جعله الشاعر على تفعيلة الرجز طارحاً سؤال الكينونة،ومما عمق من الصراع الدرامى فى الديوان أن كلا الصوتين لايرجح أحدهما على الآخر بما يفتح من خصوبة الدلالة ويفتح الشعر على الكثافة والثراء على مستوى الوعي الإنساني،أوالصياغة الشعرية.

أولاً: البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة.

تجاوزت القصيدة العربية الحديثة – عند كثير من شعرائنا – غنائيتها التي دارت في فلكها زمناً طويلاً، فانفتحت على فنون أدبية درامية كالرواية والمسرحية، وغير أدبية كالسينما والتصوير، فتلبست حالة من التعقيد، أو قل: التركيب، الذي يشاكل مشاعر صاحبها المركبة،والمتضاربة أحياناً،أصبحت القصيدة نسيجاً متشابك الخيوط والرؤى، تحتاج إلى بناء فني يستوعب هذا التشابك ويجسد أبعادها المختلفة، ويمكنها من التحرر من هيمنة الرؤية الأحادية. وتجاوز الشاعر لا يقاس بخروجه على الشكل المألوف،أو استعانته بتقنيات فنون أخرى مالم يحمل شكله الجديد رسالة فنية جديدة ،وما لم توظف تلك التقنيات وتستثمر طاقاتها الإيحائية لتجسيد رؤاه الخاصة.

إن استعانة النص الشعري المعاصر بتقنيات لأجناس أدبية مجاورة،واستثماره لطاقاتها التعبيرية جعله ينحو إلى الدرامية، وأصبحت هذه الدرامية شاهداً على تداخل الأجناس الأدبية في تضاعيفه وكان المسرح أقرب تلك الفنون الأدبية إليه، فقد بدأ الشعر على خشبة المسرح قديما حيث (كان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصوراً في إطار المسرحية والملحمة، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية – منذ الحركة الرومانتيكية – تنازع المسرحية – هذا المصطلح)) "*١*

فالبناء الدرامي يتعلق بالمسرح في الأساس ، ولا يقوم في البنية السردية للقصيدة ما لم تتوفر له جملة من العناصر البنائية كالحدث والشخصيات، والفضاء والزمان ،

والصراع ،والحوار إضافة إلى عناصر أخرى كالحركة، إذ الدراما تعني (الفعل والحركة والصراع)*٢* في فن المسرح) ، أما في القصيدة السردية فالبناء الدرامي يعتمد على ((تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة .

غلبة التوتر والحوارية فيه))*٣*:

وإذا كانت المسرحية تمارس فعل التطهير، فالقصيدة ذات البناء الدرامي تمارس فعل التأثير على متلقيها حين تنقل العناصر الدرامية فيها أزمة صاحبها مجسدة حالاته النفسية أو الاجتماعية.إن التوتر ينتقل الى المتلقيحين يجسد الشاعر أبعاد رؤيته في صورة أشخاص متحاورة متصارعة، وهذه الأشخاص " بمثابة رموز الأفكار للشاعر وأحاسيسه"*٤*.

و ديوان " شجر الحزن " للشاعر صديق عطية صديق يعد نموذجاً للقصيدة المعاصرة التي يغلب عليها البناء الدرامي " ففي المقطع*١٧*.

يقول على لسان الأم :

لليوم الثاني
رغيف الشمس الأحمر يودعنا
في وادٍ ذي بشر وزروع
من دون قلوب
لليوم الثاني لم نطعم
إلا ما تجرعه أنوفٌ
من طيب طعوم الجيران
يهربه إشفاق نوافذهم
لليوم الثاني
تغزو بطون صغارك حيات الجوع
لها بالبطن وبالأوردة
دبيب الموتِ
ارتعت لهم،
وعليهم حين تملكني الاشفاق
اختنت حيائي
وما العزةِ في أوردتي
ودفعت بأصغر أبنائكِ
لأخيك الأصغر
حتى يطلب دمعُ الوهن،
يلحُ لسانُ الذل – عليه –
بما نقتاتُ به
(فتح البابُ):
كان أخوك إلى مائدة طعامٍ
وقبالته الزوجةُ،
رغم حداثة سن وليدِكَ
كان الخجلُ يُدلي الرأسَ
(بصوت عيي):
–عمي ... ،

لم امسك كسرة خبزٍ
من يومين
(وصمتَ)
حتى يتهجى اخوك – بجهدٍ –
ما يحتشد بعين الزوجة من كلماتٍ،
حتى يقرأ خائنة الأحداقْ
وقف وليدك يتصبب إعياءً،
ترتعد قواهُ
وحين تجمدت الكلماتُ
بوجه العمّ،
انسحب صغيرك
متشحاً بذهول ودوارْ
وأتى (يسبقه بكاؤه) :
- يا أمي ..،
لم يمنحني العم المال
لكي نبتاع طعاماً،
لم تتحرك كفاه ،
عميت عن بعض الألوان
– أمامه –
كي تطعمني مما يُطعَمْ
لم تبصر أذن العم فِحيح الإعياءِ
وشوق لعابي
لكي تطعمني مما يُطعَمْ،
صمَّتْ عين العمِّ
فلم تر همساً في عينيَّ
استرحم شيئاً فيه
لكي يطعمني مما يطعَمْ ..
(واختلط عويل صغيرك
بنحيب إخوته
ونشيجي)
وصرختُ بهم:
= لا أعمامٌ منذ الآن،
ولا تقتربوا أبداً
من داره
(صاح صغيرك):
– لا أعمامٌ؟
لا أقربها الدار؟
= أجلْ ..
يا بعضاً مني؛
ألستَ تؤكد أن العم أصمٌّ،

أبكم،
أعمى،
منزوع الإحساس؟
هذي أوصاف ليست إلا في الأحجار
وربُّك حرم أن نتمسح
بالأحجارْ (٥)

يحفل هذا المقطع بمشاهد شعرية تحمل المفارقات التصويرية ما يزيد من حدة التوتر، بؤس الأسرة وجوع الأبناء وقسوة المجتمع المحيط بهم / الجيران " الا ماتجرعه أنوف من طيب طعوم الجيران يهرب إشفاق نوافذهم" فكيف تستطيع كاميرا السينمائي تصوير هذا المشهد الشعري الذي تند فيه طاقة الكلمة على فعل آلته التصويرية، ثم العم الذي يجلس _ وأسرته _ إلى مائدة طعام عليها ما لذ وطاب ولا يملك قرارا بإطعام طفل _ هو من بعض دمه – مخافة الزوجة "حتى يقرأ ما يحتشد بعين الزوجة"، ثم الطفل الصغير، الذي بدلاً من أن ينعم بطعم الحلوى ويلهو ببعض الألعاب، يفتقر إلى " كسرة خبز" إلى الحد الذي تضطرب فيه حواسه، والتي يجيد الشاعر التعبير عن إعيائه باستثمارطاقة (تراسل الحواس) ، فالكف تعمى ، والأذن تبصر، والعين تسمع وتصم ، والتعبير عن شغف الطفل إلى الطعام ، باستثمار طاقة (التكرار) ، فتكررت " تطعمني – يطعم " ثماني مرات في ثمانية أسطر شعرية.مما يؤكد ذل حرمانهم وإشفاق الجيران عليهم.

وتطل الأم راوياً عليما في مشهد الطفل مع العم،فتصف أدق مشاعر الطفل،من انكساره وخجله،وتدلي رأسه بحضرة العم وأسرته،لمضاعفة التأثير على المتلقي، بل إن اللغة في المراوحة بين مستوياتها ما يقيم الإيهام، فالطفل مثلاً لا يجيد التعبير إلى الحد الذي يسعفه في التقاط مفردات الاشفاق فيعبر عنها " بالشيء" في قوله "استرحم شيئاً فيه " ، وسؤاله التعجبي للأم " لاأعمام؟! – لا أقربها الدار ؟!" والذي يشير إلى عفوية الطفل وفطرته التي لم تلوث بعد، ما يزيد من اشفاق المتلقي، فبرغم قسوة العم لم يبادره الطفل بالكراهية أو بالقطيعة، حتى تغرس الأم فيه أول درس، وبلغة تعليمية،تناسب وعي طفلها، تلك المشاعر السلبية، لتضع المتلقي في بؤرة شديدة التوتر، تصل به إلى الحد الذي يتعاطف فيه معها فيما تفعله في حق الأبناء حين تطلب منهم أن يبادلوا العم قطيعة بقطيعة، وكراهية بكراهية ، حين تعلم الأبناء معاملة التكافؤ للآخرين والتي تخلو من محبة صادقة، هنا يأتي الصوت الصوفي المتعالي لفضحها و تفضح من تعاطف معها ، هادماً القيم الأرضية السلبية:

فإن صح فيك افتقار إليه
فقد صح فيك غناء به
فاحترز من غنى ميت

فأنت غني متى سجل اسمك
في مجلس الله
فانظر بنفسك كيف تكون معه (٦) ص٥٧

ففي المقطع الكثير من تقنيات المسرحية، منها

١ – تعدد الأصوات والأشخاص: فقضيه الأم والأطفال والعم وزوجته معبرة عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة، ومن خلال هذا الصراع نما البناء وبرزت دراميته، وحين

تدخّل المهمين الضمني بالصوت الصوفي المتعالي كشف لنا حقيقة شخصياته المتصارعة، فما هي إلا رموزاً لأفكاره و أحاسيسه، القيم الأرضيه التي يود هدمها، في مقابل قيم علوية سامية.

٢- الحوار: وهو تكنيك أساسي في المسرح، مرتبط بتعدد الشخصيات، "حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات والشخصيات" (٧)

كان الحوار ناجحا حين راعي حال شخصياته، حيث خاطبت الأم طفلها بما يقع في إدراكه ووعيه، وبأسلوب تعليمي أقرب إلى عقله: "ألست تؤكد أن العم أصمٌّ، أبكم، أعمى، منزوع الإحساس؟ هذي أوصاف ليست إلا في الأحجار ، وربك حرّم أن نستمع بالأحجار ." فهذا ليس ترهلاً إذن، بل كان ملائماً تهاماً للبيئة الدرامية ومستوى الحوار، وتدخل الصوت الصوفي يكشف عن أن المفارقة بين لغة الأم الناضحة ولغة الطفل الصغير مجرد مفارقة شكلية، لكن المستوى العميق للنص يوحَّد بينهما، فكلاهما يقع فريسة " لوحش الجوع " أثمر هذا الوجع في الصغير " بكاء " وفي الأم (حنقاً وغضباً) على الأهل جعلها تحرَض أطفالها على قطع صلة الرحم، بدلاً من أن تغرس في نفوسهم قيماً أخلاقية واجتماعية أصلية، وما كان كشف الصوت العلوي لصوت الأم سوى تعرية و وتفكيك للقيم الأرضية.

٣- التوجيهات المسرحية : لم يكتف النص بتصوير الشخصيات والحوار إنما تجاوز إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره منها الديكور والتوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف لرسم مشهد " فتح الباب ، كان أخوك إلى فائدة طعام، وقبالته.

الزوجة – رغم حداثة سن وليدك كان الخجل يدلي الرأس " فهو يخطط للمشهد بما يثير الشفقة، هو جائع وحين يدخل على العم يجده " إلى مائدة طعام" ، كما يوجه إلى طبيعة صوت الطفل الجائع الضعيف " الصوت عيي "، كما يوجه (مخرجه) فيما بين أقواسه إلى (طبيعة) الأصـــــوات التي تتأبى على الكتابة:

(واختلط عويل صغيرك – بنحيب أخوته – ونشيجي) .

ثانياً : السرد والتصوير المشهدي

اتخذ الشاعر صديق عطية من القصيدة الديوان متعددة المقاطع إطارا لتجربته الشعرية ذات التصوير المشهدي، فكانت أشبهما يكون باللوحات المسرحية، أو المشاهد السينمائية،ويعد التصوير المشهدي في " قصيدة المشهد الشعري أنموذجا متقدماً وغنياً " (٨) لما تتميز به من تفاعل بين عناصرها البنائية الدرامية والمشهدية تدل على اقتدار صاحبها في نقلها من نص ساكن أحادي الصوت إلى نص غني بالحركة، والتعدد والجدل " ويظل المشهد المعطى أو المتشكل تدريجياً هو المهيمن الروحي على حركية الأصوات والشخصيات وعلى الكتل والأشياء البصرية والهندسية المتجانسة تارة والمتصادقة تارة أخرى " (٩) ما يمنح النص نموا ذاتيا من خلال مشاهده التصويرية.

صارت ثقافة الصورة المهنية على شتى مجالات المعرفة سمة لحياتنا المعاصرة، بها تصنع قناعات الشعوب وتوجَّه،وتصنع مهابات الدول،وتحطُّ أخرى،وتروّج لمذاهب وأفكار، فليس بعجيب – إذن – أن تسهم في صنع ذاكرة مبدعينا، وتختص هنا، شعراءنا ، وكذلك متلقيهم ، يقول الدكتور صلاح فضل:"احتلت العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري،بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين، وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر"(١٠). وإذا كان التصوير المشهدي في القصيدة الحديثة ثمرة للتداخل الشعرى في صميم الفن المسرحي،فإن الأمر قد تجاوز تكنيكات المسرح إلى

استثمار تكنيكات السينما، إذ " شهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلاً كبيراً و حققت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرا على القصيدة الطويلة، بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضاً " (١١)

صارت القصيدة الطويلة بمثابة فيلم سينمائي ، يستثمر الشاعر تكنيكات هذا الفن المرئي الحركي المسموع ، من تلك التكنيكات " المونتاج السينمائي "، حيث اعتمد الشاعر على " عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة ، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملاً متكاملاً " (١٢)

صار الشاعر يستعين بما يستعين به المخرج المسرحي في إضاءة وديكور وحوار، وحركة شخصيات، وبما يستعين به المخرج السينمائي من موسيقى وعناصر إثارة وحركة كاميرا وغيرها، لكنه يتوسل إلى ذلك بطاقة التخييل الشعري، عبر الإيقاع ، والوصف ، والسرد، ورسم الصورة، والتعبير المفارق، وغيرها، ما يحوِّل القصيدة إلى شاشة عرض تمارس بث رسالته الفكرية، العاطفية، قاصداً بتلك التكنيكات تأجيج مشاعر المتلقي، وشحذ تجاوبه ، وكسره أفق توقعه، بل إن تفاعل الطاقة الشعرية مع تلك التكنيكات يثمر ما تعجز عن تجسيده خشبة المسرح أو كاميرا السينمائي أحياناً . لكن التجربة،وطزاجتها،هي ما يحدد الشكل الذي تطرح من خلاله، وتجربة الديوان الذي بين أيدينا – فيها ما يجعل هذا الشكل المشهدي أنسب ما يكون؛ بما تحمل من رؤى متشابكة ومواقف متصارعة.

يفجر الشاعر، في هذا الديوان القصيدة، ومن خلال قناعة/ الأم، قلقه الخاص، يطل عبر ظلال المهمن الضمني – محاولاً فك شفرات المعضلات الكونية (الحياة – الموت – الحقيقة) وعلى الرغم من أن المتلقي يمكنه تمثل البناء الدرامي للديوان ، والإمساك وعواطف محددة ، إلا أنه – من خلال الصوت المتعالي – يجد نفسه مقودا إلى تفكيك هذا التعاطف، بل ووضع شخصيات الصراع جميعها (الأم والأبناء من ناحية، والأعمام والمجتمع بأسره من ناحية أخرى) في كفة واحدة غير مرجوحة ؛ تعاني جميعها من نقص في الوعي، وافتقار إلى المحبة.

فالديوان محاولة لهدم علاقات أرضية واهية بغية بناء علة كبرى علة المحبة والتشبث بالمطلق من شأنها إقامة الوحدة بين عناصر المجتمع؛فالغرض – إذن – ليس مجرد الحكي ،لذا رأينا السرد في الديوان يحمل بعض المفارقات التي تميزه عن السرد النثري،منها أولا: كسر نمط الحكي، إذ الحكاية تتأسس على الشعر في صورته الحديثة (التفعيلة) فليس مجرد سرد لأحداث بقدر ما هو إعمال لطاقة الشعر لإيقاع المتلقي تحت أثره من جانب وللتعالي على الواقع (واقع الشخصية) من جانب آخر وثانياً : إعلاء سلطة الكلام والجدل، إذا الهدف ليس الحكاية – كما قلت – وإنما إحداث خلخلة من شأنها هدم – أو إيقاع الأثر – حالة الاستقرار في نفس القارئ وسكونها ، من خلال الجدل بين الصوتين (الأرضى والعلوى)، وتفجير طاقة الرفض فى الواقع والثقافة والذات والمجتمع لتبدأ المراجعة والهدم التي من شأنها خلق إرادة قادرة على التغيير، وثالثاً: انفتاح النص الشعري فى الديوان على أجناس أدبية وفنية أخرى كالمسرح و السينما ، كما سنرى من خلال المقطع (١٨) حيث يقول على لسان الأم :

يعتصر الليلُ ثياب شتاء قارسْ
أشياء الليل تداهم كرةً
_ من وجع _
انكفأت فوق صغار خمس
في منعطف منزوي

عن غربال سقيفتنا ،
يثني الليل جفون سراج مرتعش،
الليل سكون ،
إلا من رخات الماء
وصك الأسنان
ورعدة أنفاس
ظامئة دفئا ،
يلقي الليل الكف ثقيلا
فوق سراج مرتاع
حشرجة
ورفيف
واختنق بصيص النور
فغادرنا
إلا من ومض البرق
يداهمنا
كي يبعث فوق الجدران
–بفرشاة الظلمة والضوء –
الأشباح ،
تلتصق جسوم صغارك
وصغاري
يرتعد بوق الليل ،
جيوش السيل تجيب نفيره
ترتعد الأبدان الخمس ،
تتداخل في
فأشد عليهم جاهدة .
بغطاء مثل ثياب شهيد صلب
وجعل كهدف
للتصويب .
يا ليلا ..
ليس سوانا تصب عليهم
حمم الحقد
وتغتال_ بهم _آمالا
شيبها عجز في أفئدة غضة
يا ليلا مارد..
لسنا كفء جنودك طرا ؛
أرمل ينهش فيها الفقد ،
وحواصل خمس يستشجر جوع
في ساحتها
و يؤانسها الحرمان
.....

وتظل تمنينا ومضات البرق
بطيف وليد الشمس
إلى أن نلمح فرس الصبح
يمد يديه علينا من كوات الباب
فتختبئ الأشباح – لوقت –
في طيات كوى الجدران
لكن بأيدي الصبح سيوف رهان
تطعن قرب شتاء أمرد
ترعى – فينا –
أشجار الحزن . (١٣)

إن شخصية (الأم) و إن بدت راوياً تتأسس مشهدية الديوان عليها،غير أنها قناع تتوارى الذات الشاعرة خلفه،وتتبني شعرية التقنع من خلال المحافظة على خطها الأرضي الواقعي،بما يجعلها شخصية إنسانية نابضة،يختبئ في مستواها العميق ليست مجرد خيط قصصي سردي فحسب،إنما يدخلها المهيمن الضمني في لعبة بنائية ودلالية من خلال ثنائيةالضدية – كما سنرى – مع الصوت الآخر العلوي ، والمراوحة بين المثالي والواقعي ، هي – إذن – معرض للصراع الداخلي في نفس الشاعر ، يكشف عن مخاوفه ، وأفكاره إزاء معضلات كونية، يبدأ المقطع بتعيين الفضاء الزمني / الليل ، لكن يأتي مفارقاً لما عهدناه عنه في تراثنا، فالليل هذا ليس ملاذالخائفين وغطاء الهاربين ومهد المتحابين ، هو هنا سلطة متغطرسة متجبرة مفزعة لأسرة ضعيفة بائسة فقدت عائلها " أشياء الليل تداهم كرة من وجع انكفأت

فوق صغار خمس" لكن تحت هذا القناع تقبع نفس الشاعر الضعيفة المرتاعة إزاء الطبيعة الجبارة والمجهول الذي يرجفها كلما امتد بصرها إلى الآتي، معركة غير متكافئة ، فالليل " ثقيل الكف " ونور النفس ضعيف " مرتاع . وكذا الفضاء المكاني المرسوم لايذهب بعيداً " منعطف مزوي " يجسد انزواء النفس وضعفها كذلك ، خوف مستقر في النفس لا يغادر " فتختبئ الأشباح – لوقت – في طيات كوى الجدران _ ترعى فينا أشجار الأحزان " فالحزن – هنا– أرضى ستظل أشباحه ساكنه كوي النفس إلى أن تتخلص من عللها الأرضية، الشاعر يعي هذا جيداً ، لذا نراه في صوته المتعالي يكشف الداء ويصف الدواء، ويقول :

فحين تُقَطِّع ما يصل الذات
بالذاتِ
يقفز إرثكَ
من كائنات الأساطير ،
يخلق أشباح وقتك ،
يعبىء مرآة ليلك غولا
تخبأ تحت أديمك
يثريك رعبا
إذأ يتلصص
من ثقب عينيك
ختلا عليك ،
فهلا صنعت بنفسك ليلا

- لها – طيبا (١٤) ص٥٥

فالمرض قار في النفس التى تعانى من مخاوف داخلية لاخارجية ، فأشباحه " تحت أديمه " وآلة تلصصها عليه "عينه هو وليس عيونها ، وما كان ذلك إلا لأن الذات الصغرى / النفس " قطعت ما يصلها بالذات الكبرى : الذات العلوية ، والعلاج لا يحتاج أكثر من إرادة قوية ، قادرة على التغيير "فهلا صنعت بنفسك ليلا – لها – طيب " .

فالصوت الأول مزيج من نفس الشاعر وواقع الشخصية ، و (الأم) .قناع يلعب دور الوساطة بين النص ومتلقيه ، أما الصوت المتعالي فإنه يصنع نقلة إيجابية للنص، فلو وقف الأمر عند المتن ما تجاوز النص تلك الغنائية المعهودة في الشعر العربي ، أسيرة الصوت الواحد ، بل ما تجاوزت أجنحة رفرفات الرومانسية كما عهدناها ، لكن الجدل – من خلال الصوت المتعالي – هو ما شكل الصراع ، وولّد التوترات على المستوى النفسي (النفس وصراعها ضد الواقع ومعضلات الوجود) ، وعلى المستوى البنائي كذلك ، فالبنية السردية تعين فضاءيها ، الزماني والمكاني ، كما ذكرت ، وفيها من فنون المسرح والسينما الإضاءة : " إلا من ومض البرق يداهمنا ، كن يبعث فوق الجدران – بفرشاة الظلمة والضوء – الأشباح " فكأننا أمام خشبة مسرح، أو شاشة عرض ، ترى فعل الإضاءة ومهارة مهندسها في رسم الأشباح على الجدران، وفيها المؤشرات الصوتية " يرعد بوق الليل " ، ونرى كذلك حركة الكاميرا (في فن السينما) وهي تتحرك بين وضعية الأم المنكفئة فوق صغارها في ركن منزوي ، وبين الجدران وما رسم عليها من أشباح ، وبين ماء المطر المتساقط عبر سقيفة الدار، ورأينا الحوار الداخلي للأم " يا ليلاً ... ليس سوانا تصب عليهم حمم الحقد "

ففي ندائها " ياليلاً " نُصب " الليل " ، نكرة مجهولة ، فهو موحش يفجأ بما يؤلم ، ويغتال آمالهم " ، ليل مارد " يعربد أسرة ضعيفة " أرمل ينهش فيها الفقد – وحواصل خمس يستشجر جوع في ساحتها " ، فهو مجهول ، بشع ، إلى الحد الذي صار فيه " الحرمان " أنيساً لهم إذا قيس ببشاعات يكرههم عليها الليل ، فخطاب الأم لليل بمثابة جأر داخلي لما تصبه الأقدار عليهم ، ليعلي الشاعر بهذا الحوار الداخلي مستوى الوجع وشفقة متلقية.

ثم أننا رأينا (القطع) كتقنية سينمائية حين يعود بنا المشهد إلى فعل كائنات الليل مرة أخرى ، ويذهب بالكاميرا الى كوى الباب وقد تسللت فيها بعض أشعة الشمس . ورأينا كذلك تنكيل (المونتاج) في الديوان بأسره ، وكيف استطاع الشاعر من خلال مقاطع المتن رسم مجموعة من المشاهد، والتي رتبها على نحو خاص، وربط بين تلك (اللقطات) بما كوّن في النهاية عملا مشهديا متكاملاً إلى حد جعل قصيدته المطولة عملا فنيا يمكن للمشاهد متابعة تفاصيله التصويرية، معتمداً على خيالة التصويري كفضاء بالإنتاج والعرض.إذن مثل هذه التقنيات ليس مجرد حيلة يتزيا بها النصبل منحته طاقات تعبيرية وتأثيرية أوسع أثراً من أحادية الصوت في القصيدة الغنائية.

ثالثاً: السرد وفجواته الجديدة

كانت الشفاهية ركيزة الشعر قديماً؛ إذ اعتمدها (الحكى) أداة إبداعية لإنتاج خطابه، لكن – عبر تاريخه الطويل – صار يتقن التخفّي، وغدت الذائقة المعاصرة تبحث عن جمالياته في فجواته السحرية، تدهشها الإشارة والرمز، لا المباشرة وقُرْبُ التأتّي .. فهل توجُّه الشعر إلى تقنية (السرد) يُعَدُّ ردَّة إلى المستوى التداولي؟! أو بصيغة أخرى: أيكون السرد سبباً في إنزال الشعر من عليائه وإخضاعه لمعالجة المعية للتواصل الساذج مع جمهور أعرض؟!

يجيبنا الدكتور محمد عبد المطلب؛ فيرى أن النزول بالصياغة إلى المستوى التداولي الذي يكسبها طبيعة المعايشة اليومية .. تمثل نوعاً من الخديعة الشكلية، لأن الشعرية – بداية – تتعالى على مثل هذه المعايشة، فلا تنزل إليها، وإنما يدعوها للصعود إليها،أو لنَقل أنها تنقل المعايشة من بُعدها الخارجي إلى بُعد داخلي يشير ويرمز أكثر مما يصرح ويفصح، أي أن المعايشة تتحول إلى أداة شعرية تخدم طبيعتها السردية) "١٥"إذن ..فالسرد الناجح تقنية لإقامة فجواته الخاصة، ولِبثِّ رموزه وإشاراته، هو ((خديعة شكلية)) تفجر مناورات جديدة في جسد النص الشعري، يقول الشاعر:

أمس انتحب كبير صغارك ،
صرخ: كرهت الصوم ؛
الصومُ يزجُّ إلينا دعاةَ البرِّ
رعاة الأبواق،
ينتفخون إذا أيديهم تعلو
يصرخ فيهم،
فيبددهم فزع الصرخة
في أحرش الليل،
يزجُّ الصوم بجدد منتفخين
مساء اليوم التالي
ليصرخ فيهم ولدُكْ
فيبددهم وجع الطفل
إلى أن يحمل شهر الصومُ عصاه،
لكن طفلك لن يصرخ في وجه الأعمام،
لم يتململ منهم،
لم يَخْبُ بريقٌ – من عينيه –
بحضرتهمْ،
وإليهم لم يشْكُ الأسبابُ،
إذ لم يطرق أحد منهم
في رمضان علينا الباب (١٦)

فالسرد – هنا – لا يستجلب دموع متلقيه لمجرد عرضه مأساة تلك الأسرة التي مات عائلها وتخلى عنها الأهل فحسب، إنما هو كشف لنواقص مجتمع،وتفسخات واقع،ونقد لازدواجية يباشرها، ونقض لمفهوم دينيمريض، يخدِّر ضمائر من تقاعسوا عن التكافل بمعناه الصحيح، فما ((صرخ)) الطفل في وجه ((دعاة البرِّ)) إلا رفضاً لنفاق اجتماعي متأصل فيهم، فأين كان هؤلاء طوال أحد عشر شهراً من العام؟ هنا تصير الجملة ((كرهتُ الصومَ)) على لسان الصبي بمثابة رفض لنفاقهم الديني – إن صح التعبير – لا رفض لشهر الصوم الكريم؛ فالصبي لم يتململ من الأعمام، ولم ينكسر بحضرتهم؛ إذ ((لم يطرق أحد منهم)) بابه؛ فكانوا أخس قدراً، وإن كانوا – جميعاً – أهلاً لمعجم يفضح خسة نفوسهم: ((يزج – دعاة البر)) فيه إشارة إلى نفاقهم وازدواجيتهم، و ((ينتفخون إذا أيديهم تعلو – تلمع أعينهم)) في إشارة إلى كبرهم واستعلاء نفوسهم المريضة.

لكن ما يسترعي الانتباه هو أن الصوت الصوفي المتعالي – حين يتقاطع مع هذا الصوت السردي – لم يفكك مفهوم المجتمع للتكافل بشكل صريح، ولم يبذل جهداً لغرس

جوهر العبادة في نفوس هؤلاء المرضى، إنما أطلق خطابه لتطهير نفس (الأم) أو (الصبي) من شعورهم الحانق نحو الأهل والمجتمع، إذ أن كمال العبودية في أن تسأل الخالق، لا المخلوق، في حثٍّ لهما على الترقي الذي لا يكون إلا بنجاحهم في التجربة، وابتلائهم في الصبر على المنع، وهو ابتلاء ليس أثقل من ابتلاء أهل العطاء في جانب الأهل، فلا داعي لضياع الجهد في غير موضعه، أو الجهاد في غير الساحة المطلوبة:

وقفتَ ببابي
وأمضيتَ عمراً
تحاول فتح مراتيج بابي
وما كان يوماً – قفول ببابي،
تخطُّ بغير كتابي فأمحو،
فلى – كم – تصلى
وما بي تصلى،
وعنّي تدرى،
ومابي تدرى،
فإني أجود بعدنٍ
إذا ما طمعت وخفتَ،
و للغد عارٌ
لأنك لي .. ما لغيري
فَسَعْيُكَ – للآن – يبدي
الطريق
بقدْر الخواطر
للآن لم تبتدى
فإن تستدل علي تَضلّ
ولكنَّ بي تهتدي (١٧)

يكشف هذا الصوت العلوي زيف المفهوم الديني الذي ارتضاه الأغلب الأعم في المجتمع، حيث اكتفوا بشكل العبادة لا روحها، وجوهرها، يقول في مقطع (٢٠):

وتمرُ خطى رواد المسجدِ
لاهثة
في وقع خطى (عمالٍ)
نحو (سجل حضور)
.....
ما عرف الرواد اللهْ
إلا مسجوناً منتحيا
داخل جدران المسجد،
ما عرفوا الوحدة إلا تشتيتاً
وهروباً،
ما أخبرهم أحدٌ أن الله جليسٌ عندي
منتظر من نهلَ النور شروقا
ماذا يصل نداه
– إذا ما دُعِي –– غروبا؟ (١٨)

الصلاة صلة بين العبد وربه، لابد من أن تعقد الصلة – كذلك – بين الناس، ليصلوا إلى "الوحدة"، لكنهم لم يروا فيها سوى الشكل/ الحركات/ "التشتيت"، ولا شك كانت الكلمات المقوسة مقصودة للتعبير عن حركاتهم الخالية من جوهر العبادة،ولعل الصورة "ما عرف الرواد الله – إلا مسجوناً منتحيا داخل جدران المسجد" بقدْر صدمتها لشعور المتلقي الديني، الذي يرفض وضع الذات العلية في سياق كهذا "مسجوناً منتحيا"؛ربما كان القصد منها صدم المتلقي على مستوى آخر،والكشف عن حرص فكرة الناس عن الدين،وحصره في (شكل) العبادات فحسب؛إذ المقصد الحقيقي للدين في إصلاح الصلة بين العبد وربه،وبين العبد ونفسه، وبين العبد والناس جميعا،فلعل هذا المفهوم للدين يمهِّد لصوته الصوفي الأكثر صدمة، ويعقد مصالحة بين القارئ وبين شطحته التي يمجها ذوق من لم يألف النص الصوفي:

ألا إن كفرت بدين الإله
وأحييت ديناً دعانا إليهِ
أما تكفروني؟
فإني أخلقت في حبِّهِ
حب دين عفا
وأنْبَتُّ ما تكفرون
بصدري
وأطعمته من دمي والكبدْ
ألا إن في فرقه يترامى الزبدْ
و في محوه طيب
ماكث في الأبد . (١٩)

هنا لا يراجع الصوت الصوفي – كعادته – الصوت الأرضي/ الأم، ولا يلومه،ولا يوجه له – وحده – خطابه،إنما يتوجه إلى الجميع،وكأن الأم بعض منه،يعمِّق فكرتهم عن حقيقة الدين،فخطابه يجري في مجرى خطاب الأم،وهذا ما يؤكد أن المهيمن الضمني كان يخطط – منذ البداية – لتلاقي الصوتين في نهاية المطاف.

هذا الصوت الصوفي – بما يحفل به من مصطلح صوفي ؛ من فرق ومحو يعرِّي معتقد المجتمع المنقوص عن العبادة، "ألا إن كفرت بدين الإله" الذي تعتقدون به شائها، وأنبتُ الحقيقة بصدري، وهو لا – شك – يتناص مع قول الحلاج:

يارب جوهر علم لو أبوح به لقيل لي: أنت ممن يعبد الوثنا
ولاستحل رجال مسلمون دمي يرون أقبح ما يأتونه حسنا (٢٠)

فشكل العبادة – منبتاً عن جوهره – ليس سوى (الغرق) الذي لا يجني غير (الزبد)، أما الوحد فهي ما يثمر الحقيقة (الماكثة في الأبد). ولعل مثل هذا التناص يقودنا إلى تكشَّف أمر شديد الأهمية في تناصاته مع المتصوفة، فهو لا يجري حافرا فوق حافر – دائما – كما في النص السابق، بل تكاد تكون معظم تناصاته مقلوبة، أو منحرفة عن النص الأصلي،بما يدخلنا فى نمط التناص الحوارى الخلاق يقول – على سبيل المثال:

سألتَ
فجاء الجواب سؤالاً
وتملأ كفيك بالأرض
هيهات بالأرض طُعْمَاً
تصيد نوالا

طلبتَ فأعطيتك التيه،
والنفس،
والهاوية
تخلَّ .. تخلَّ
وسيج فؤادك بالخوف
واحذر فخاخ الأمان
ولا تسألنَّ
ممن عرف الله عا ش كليل اللسان (٢١)

هنا التناصات تكاد تكون مقلوبة، يتعمَّد هذه الصدمة لتعطي النص لذة حال تأوله في مساحات أخرى فى النص ولدى القراء، "سألت فجاء الجواب سؤالاً" فمن المعروف أن الصوفي يسأل عن الجواب، لكنك إن أردت جواباً لسؤالك الأرضي فلن تجد إلا سؤالاً إثر سؤال، فكلما انفتحت على وعي فغر الجهل فاها أوسع، بل ستصل إلى العجز عن التعبير "كليل اللسان"، وإذا كانت المتصوفة تقول: "من ذاق عرف"، النفري يقول: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" (٢٢)فالشاعر هنا يرى أنه كلما اتسعت رؤيتك فلن تستطيع التعبير مطلقاً، حين تعطي ستعطي "التيه"، لأن لسان العبارة سيكل من تزاحم الأسئلة، سيسلمه البحث عن الحقيقة من تيه إلى تيه، لذا فهو لا يرفض الحزن من جانب الصوت الأول/ المتن، بكليته، إنما يرشده – فحسب – إلى ممارسة هذا الحزن بعيداً عن كل ما هو دنيء، وأما السعادة سعيٌ
ووعيٌ بفرحٍ خبيءٍ،.
ترنَّم بآلام نفسك
حتى تعلِّم طرف الفؤاد
مذاق السعادةْ
فحزنك إذ تسكن القلب
رائحة الموت
واللحظة التافهة (٢٣)

رابعاً: حيلة الأصوات

يفصح الشاعر صديق عطية عن إستراتيجيته منذ البدء،عن المهيمن الضمني في تجربته، يقول في الإهداء، وهو عتبة مهمة من عتبات النص: "إلى أمي العظيمة .. التي – رغم القهر – سكبت فيَّ حنانها وأحلامها المجنحة؛ فاستعرتُ ضميرها أجسِّد به بعضاً من عذاباتها). (٢٤)

فإن كان الشكل يضعنا أما صوتين لا أكثر؛ فهذا الإهداء يؤكد وجود صوت ثالث يتحكم في مجريات الأحداث مما يعمق من وضع المشهدية داخل الديوان،ويتقن التخفي وراء أصواته ؛ فالأم وإن بدت راوياً تتأسس مشهدية الديوان عليه، فهي قناع يواري الذات الشاعرة، أو المهيمن الضمني، وتتبني شعرية التقنع من خلال المحافظة على خطها الأرضي الواقعي، برسم ملامحها الجسدية (المرض والعجز الجسدي)، والنفسية، (الاغتراب عن واقعها بعد وفاة زوجها)، والاجتماعية (العوز والافتقار إلى الأهل وتجهمهم ومن حولها) ؛ لكنها في مستواها العميق ليست مجرد خيط قصصي سردي فحسب، وإنما يُدخلها المهيمن الضمني في لعبة بنائية ودلالية من خلال ثنائيته الضدية مع الصوت الآخر العلوي، والمراوحة بين الواقعي والمثالي، صانعاً من هذه (اللعبة)، القناعية شعرية خاصة.

إن صوت الأم ما هو إلا ترجمة لوعي الطفل (الشاعر في طفولته)، الذي كان يشاهد العالم وينفعل به دون أن يكون فاعلاً، والصوت المتعالي الصوفي يمثل الشاعر في مرحلة لاحقة وقد امتلك من الوعي ما يمكنه من تأمل الصوت الأول/ المتن، من خلال رؤية شهودية تفلسف تلك الأحزان؛ من هنا كان سؤال الحقيقة في مفتتح الديوان:

أيهما الحقيقة:
سوق الحوانيت المعَبَّا بالصخبْ
أم العوالم الشذية اللعوبُ
في مداد شاعر؟
امرأة شوهاء تزرع المساحيق
على أكذوبة الملامحْ
أم مرأةٌ عارية كبحرٍ؟
أم إنه إدراكنا
هو الذي يوقعنا
في فخ هذه التناقضات؟ (٢٥)

إن أحد مرتكزات الشعرية يتمثل في الدوران حول معضلات كونية تمثل (علاقة الشاعر بالوجود)، ومحاولته فك شفراتها، الموت، الحياة، وسؤال الحقيقة، من هنا كان التساؤل الحائر في مفتتح الديوان؛ هل الحقيقة قارة في عالم الواقع المليء بالصخب؟ أم في عوالم الشاعر "الشذية واللعوب"؟ هذه المساحة من الانقسام في وعي الشاعر بين العالمين استوجبت – بالفعل – رؤيا ثالثة، هي رؤيا ذاك المتصوف الذي يحلق من علٍ بصوت يحاول مواجهة ألمه الواقعي، وحين تتسع دائرة التخيل الشعري لتشمل سؤال الكينونة الذي تطرحه الذات الشاعرة عبر مستويات خطابه، نراها تكسوه بعدد من الأردية كلما مضينا مع ديوان للأمام، لنظل نسأل مع الشاعر كلما مضينا معه عبر صفحات ديوانه: هل الحقيقة – حقاً – ما تعانيه هذه الأسرة؟ أم أن هناك سؤالاً علوياً يتصل بذات أعلى ترى هذا المسرح المشهدي الحياتي، وتحاول أن تتأوله في مساحة أخرى عبر ذلك (الهامش) اللاحق للمتن؟ ربما يكون هذا السؤال المركزي، أو العمق الضاغط لشعرية الديوان: كيف سيتأول النص الشعري هذه المساحة من الحزن؟ ولا شك كان هذا الدافع ما يقف وراء تجاور سؤال المتن والهامش، ليضع المتلقي في منطقة قلقة؛ هل هذا الواقع المعيش ، بأحزانه وتناقضاته هو الحقيقة، بهذه السردية المباشرة والتي يجب أن نرضخ لها ونتعامل معها؟ أم الصوت الذي يتأول هذه الأزمات ويجعلها نوعاً من التجربة والاختبار للذات، والممر الضيق الذي يجب أن تعبره الروح للتطهُّر هو الحقيقة؟

إذن فهناك صوت ثالث لا يُرى في المعمار الشكلي للديوان يحرِّك الأحداث، وكأنه يطرح أمامك الأمر، وأنت لست أمام حقيقة، إنما هو اجتهاد الشاعر المحرك، وهذا المهيمن الضمني نحس أثره عند كل موضع يكون فيه (سهم) للصوت المتعالي يشير إلى موضع بعينه في (المتن)، وأيضاً عند كل (التفات) وعمل لحركة الضمائر بقصد توجيه الخطاب من قبل الهامش إلى الذات المكلومة في المتن، هنا موقع المهيمن الضمني الذي يسيِّر مخلوقاته عبر البنية النصية، بهذا يصير الصوتان قناعين للذات الشاعرة التي تهيمن على مجرى الأحداث ، متى يكون التباين واسعا بينهما ، ومتى يضيق ، ومتى يتحدان.

الثنائيات الضدية

يقوم نصيب كبير من شعرية هذا الديوان على مجموعة من الثنائيات؛ سواء على مستوى الشكل ، أو على مستوى الطرح أو المضمون؛ فعلى مستوى الشكل: نرى

الصوت الأول (المتن) اجتماعياً، ينتمي إلى السرد الدرامي المسرحي ؛ فهناك حكاية درامية، بها شخصيات: الأم، الأبناء، بعض الأعمام، العمدة الذي يمثل السلطة السياسية، والذي يتخلى عن دوره في حماية هذه الأسرة، ثم الجيران الذين يمثلون الجانب الاجتماعي والديني؛ إذ يكتفون بأداء العبادات بشكل أجوف يخلو من الغاية وراءها؛ تتمثل في إقامة الصلة مع الآخرين، وكفالة القادر للعاجز، ما يحقق جماعة قائمة على المحبة كما دعا إليها الخالق. أما على الجانب الآخر/ الهامش (الإشراقي) الذي يتعالى فيه الشاعر بأسلوب بنائي مختلف، صوفي، يحمل حقيقة أبعد وأسمى من المشهد الاجتماعي، نراه يحرض – دائماً – الصوت الأول ليعلو فوق أزماته (التي يراها ضيقة)، إذ في الوجود حقائق أسمى، هي ما يجب عليه التعلق بها؛ إذ الإيمان هو ما يحقق عملية (التعويض) للصوت الأول الأرضي.

وإذا كان الصوت الأول سردياً، مشهدياً؛ فقد أراد الشاعر لصوته الإشراقي المتعالي صياغة متعالية كذلك، حيث الصورة الجزلة، والتركيب المرمز، والمصطلح الصوفي، ودهشة الطرح التي تكسر أفق التوقع، ما يجعله نصاً يتعالى على شفاهية الصوت الأول.

أما على مستوى المضمون فنرى الثنائيات الضدية بين الصوتين تتسع لتشمل الجسد في مقابل الروح، الأرض – السماء، الزيف – الحقيقة، القبح – الجمال ... إلخ.

من ثم يأتي المهيمن الضمني يباشر عمله في هذه المساحات المتضادة، عبر أسهمه التي تلعب دور المرشد للمتلقي، وعبر حركة الضمائر، يقول لسان الأم:

حزني فاتحة الوصلِ،
الوصل حياةٌ
يبذرها – في أرض الوجد – الشوقُ،
.....
حزني وهواي جناحان
ـــــ إليك – أجاوز بهما أسيجة الفقد (٢٦)

إن ديمومة الحزن – التي يكتسي بها الصوت الأول – نوع من الثورة على الواقع، وحيلة للإنتصار على ألم الفقد؛ فقْد زوجها المتوفي، فالحزن وسيلة "الوصل"، به، وهو نبتة "الشوق" التي تحقق "الحياة" من منظور الصوت الأرضي، هنا يتدخل الصوت الصوفي المتسامي:

حشاك اهتياج لشوقٍ إليه،
وأشياءُ دنياك تشتاق لكْ
فهل أنت – عن شهدها – صرت حراً؟
وهل أطفأ الدمع ناراً؟
وأنشأ بالوجد داراً؟
وبعدُ ..
فإن مكّن الحال قلبك في قلب هذا المقام؛
أما كان شوق من اشتاق – دوماً – لغائب؟ (٢٧)

فالصوت العلوي يراجع الصوت الأرضي، يصحح له مفاهيم الوصل، ويوازن بين وصل الزوج/ الأرض الزائل، ووصل الباقي، الحقيقي، ويكشف له عن عدوه الحقيقي/ الدنيا، وعن "أشيائه" الأرضية التي تعطل مسيرته، ويحفزه على تجاوز القريب المهيمن، فليس سوى "غياب" عن الحق لا غياب فيه.

من هنا .. كان اتهامنا للمتن بأنه أقل شعرية من الهامش قول يحتاج إلى مراجعة؛ فإن – الشاعر – أراد أن يفجر المتن بشعرية خاصة تحتمل الحكاية والسرد، أقرب إلى الشفاهية، يعتمد شعرية السرد، ومحاكاة حال الشخصيات، ثقافتها ودرجة وعيها، ووضعها الاجتماعي، كأن يقول على لسان الأم – مثلاً – موجهة خطابها لأصغر أبنائها الذي رده عمه دون أن يعطيه طعاماً أو مالاً وصرخت بهم:

لا أعمامٌ منذ الآن،
ولا تقتربوا أبداً من داره،
صاح صغيرك: لا أعمامٌ؟
لا أقربها الدارَ؟
أجل ..
يا بعضاً منّي
ألست تؤكد أن العم أصم،
أبكم، أعمى، منزوع الإحساس؟
هذي أوصاف ليست إلا في الأحجار
وربك حرم أن نتمسح بالأحجار (٢٨)

فقد نتهم مثل هذا النص بالمباشرة الفجّة، والترهل، إذ لا حاجة – مثلاً – للسطر الشعري الأخير "وربك حرّم أن نتمسَّح بالأحجار" لكننا نتراجع عن هذا الاتهام حين نعلم أن الشاعر يراعي حال الشخصية/ الطفل، ووعيه، وندهش – كذلك – حين نرى هذا الصوت الأرضي يعلو ويهبط حسب حال الشخصية ووعيها في حين نرى الصوت الصوفي يحافظ على أسلوبه ومستوى شاعريته:

فإن صحّ فيك افتقار إليه
فقد صحّ منك غناءٌ به
فاحترز من غنى ميتٍ
كي تموت غنيا
وصن كنزك الحر حفظا لسرك
ورسماً لدربٍ
وقُربى
بها علة الجذب لكْ
فأنت غنيٌ
متى سُجِّل اسمك
في مجلس الله
فانظر بنفسك كيف تكون معه (٢٩)

فالصوت العلوي يأتي ليفكك القيم والمفاهيم الأرضية للصوت الأول، ويحيل تلك القيم المغلوطة إلى قيم علوية، إلى الحقيقة.

لكن المتن المغرم بالمباشرة نراه يعلو حين يراد له أن يحني من الدهشة على متلقيه، بما يجعله في توازن فني إزاء الصوت الهادئ المرمز صاحب اليقين، يقول مثلاً على لسان الأم ص٥١:

بعد ثلاث سنين
ترمقني المرآةُ
فألمح ظلي،

يستوقفني ظل، لا أسكنه،
لا شيء سوى ظل لملامح باهتة
لم أرها منذ ثلاث سنين
من هرّب وجهي؟
من غضَّن سمحاً فيهْ؟
أتراه انسرب إليكَ
فغادر موتى الأحياء
إلى إحياء الموتى (٣٠)

أو قوله على لسانها كذلك ص٢٣:

ياوطناً أسكنني العمرَ
وعلم جسدي الشوق إليه
يا معنى خلّق – فيَّ – الروحَ
وخصَّب حُلمَ النفس هواهْ
كيف تغادر عني؟
تترك قدمي للهاوية؟
وتعصر قلبيَ – محزونا – في كون أسود
لا يحرسه وجه الله؟! (٣١)

ما يؤكد أن المباشرة – إذن – في المتن ليست إلا لرغبة ملحَّة في رصد الأحداث بعين الطفل، بما يلائم حال الشخصية التي يسرد على لسانها الحكاية

نتائج البحث:

١-طغيان الصورة المرئية وجدوى تأثيرها في حياتنا المعاصرة دعا الشاعر إلى استثمار تكنيكات فنون أخرى كالمسرح والسينما وغيرهما، مثل: الحدث – الحوار – المونتاج – الصراع، وغيرها؛ ليمارس بقصيدته الجديدة انزياحاً من الطابع الغنائي.

٢-استثمار القصيدة المعاصرة للمشهدية جعلها أقرب إلى الطابع التمثيلي، وأبعد تأثيراً، وولد بينها وبين متلقيها ألفة علت بمستوى استعداده لعملية التلقي.

٣-القصيدة السردية لا تنزل بالصياغة إلى المستوى التداولي السلبي، بل السرد نوع من الخديعة الشكلية في القصيدة الناجحة، إذ به من الفجوات التي تتطلب متلقياً خاصاً، قادراً على تلقي رموزها، وفك شفراتها.

٤-تحول النص الشعري المعاصر إلى السردية، وتعدد أصواته جعله أكثر تمثيلاً للحياة المعاصرة، بما فيها من متناقضات وصراعات، وأكثر تمثيلاً لنفس صاحبها ولما يكنز داخله من أفكار ومشاعر مركبة تتأبى على القصيدة ذات الصوت الأحادي.

٥-تجاوز الشاعر المعاصر لا يقاس بخروجه على الشكل المألوف، وإنما بما يطرح من رسالة فنية وفكرية داخل هذا الشكل،وبمدى نجاحه في استثمار طاقات الفنون الأخرى بما يجسد رؤاه الخاصة.

٦-استثمار القصيدة المعاصرة للفنون البعدية والحركية جعلها قادرة على النفاذ إلى شريحة أعرض من المتلقين، وتدل على اقتدار صاحبها متى وصلت رسالته إلى شرائح متعددة الثقافات واستعدادات التلقي.

البحث في القصيدة المشهدية يقتضي تجاوز فكر نقاء الجنس والبحث من خلال أدوات الفنون الأخرى المتداخلة معها حتى يصل – من وراء بحثه – إلى نتائج مرجوة.

Abstract
Scenery in Contemporary Arabic Poetry
Siddique Atia Siddique's Trees of Sorrow as an Example
By Soad Abdulhalim Ahmed Ibrahim

The Arabic poetry, through its long history, underwent a series of transformations. These included in the first place the commitment of poets to the stability of the rhythm and the molding of the form. That was followed by the development of poetry based on poetic feet which reflected the cultural and aesthetic transformations in the Arab reality. It was characterized by the repetition of a number of feet with considering the numbers of feet in each line.Then came the prose poem (written like prose, in paragraphs than verse) which was characterized by the decline of the rhythm and the aesthetic formbut preserving poetic qualities such as heightened imagery, parataxis and emotional effects.This kind of poetry may have led to the development of narrative poetry although it is always suggested that narrative poetry was born with the Arabic poem since its inception. It can be even claimed that the narrative has always been a basic component in poetry construction.

In the modern age, and after the development of other literary genres, such as the drama, novel, and other visual arts such as cinema, the interaction of the contemporary poem with these arts witnessed the emergence and development of new literary genres and made them tend to dramatization and the scenery construction as representation and manifestation of our contemporary life with its contradictions and conflicts. Contemporary poetry, thus, reflects the conflicting and confusing views and thoughts of the poets.

Scenery in the contemporary poetry is not merely an ornament, but is a fundamental transformation in its construction and functions according to the transformation of the age itself, where contemporary poetsare more knowledgeable, and their ideas and feelings more complicated and sophisticated. In this way, the conventional construction of the lyric poemsby single voices is no longer appropriate for conveying and communicating poets' modern artistic messages.

This study is based on the investigation of the representation of scenery in Siddique Atia Siddique's Trees of Sorrow. The study addresses the following conceptions: (1) the dramatic construction of the contemporary poem, (2) narration and scenery in poetry, (3) narration and its new gaps, (4) and the use of poetry sound effects. Finally, a summary of the most important results and findings, followed by a list of sources and references are provided.

Keywords: scenery, dramatic construction, narrative, poetry sound devices

هوامش البحث:

١- دكتور علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة النصر – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٣ – ص٢١٨.

٢- أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث – ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر – مجلد١ – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط ٢٠٠٩ – ص٧٠.

٣- دكتور صلاح فضل: أساليب الشعرية الحديثة – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩٥ – ص٣٥.

٤- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية المعصرة– ص ٢١٩ .

٥- صديق عطية صديق : ديوان شجرة الحزن – الهيئة العامة لقصور الثقافة العامة –٢٠١٦ – ص ٥٧ – ٦١.

٦- شجر الحزن ص ٥٧

٧- الدكتور علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص٢٢٢.

٨- فاضل ثامر : شعر الحداثة – من بنية التماسك إلى فضاء التشظي – دار الهدى – سوريا – ط ١ – ٢٠١٢ – ص١٨٢-١٨٣.

٩- السابق نفسه ص ١٨٣

١٠- الدكتور صلاح فضل : قراءة الصورة وصور القراءة – دار الشروق – مصر – ط١ – ١٩٩٧- ص٣٤.

١١- أحمد زهير وحاحلة : القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر – دار الحامد للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – ط١ – ٢٠١٢- ص٦٣ ، ٢١٢.

١٢- السابق نفسه ص ١٦٣

١٣- شجر الحزن – ص ٦٢-٦٤.

١٤- السابق نفسه ص ٦٢

١٥- دكتور محمد عبد المطلب : مناورات شعرية – دار الشروق – ط ١ – ١٩٩٦-ص ٧٢.

١٦- صديق عطية صديق – ديوان شجر الحزن – ص ٣٥-٣٦.

١٧- السابق نفسه ص ٣٥ ،٣٦

١٨- السابق نفسه ص ٧٠ ،٧١

١٩- السابق نفسه ٦٩

٢٠- ديوان الحلاج – وضع حواشيه وعلاق عليه محمد باسل عيون السود – دار الكتب العلمية – بيروت – ٢٠٠٢ – ص ١٨٧.

٢١- شجر الحزن ص ٢٣ .

٢٢- محمد بن عبدالجبار بن الحسن النفري – كتاب المواقف والمخاطبات – دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٩٧ – ص ٥١.

٢٣- شجر الحزن ص٣٧

٢٤- السابق نفسه ص ٥

٢٥- السابق نفسه –ى ص ٧

٢٦- شجر الحزن ١٢

٢٧- السابق نفسه ص١٣

٢٨- السابق نفسه ص ٦٠ ،ص٦١

٢٩- السابق نفسه ص ٥٧

٣٠- السابق نفسه ص ٢٣

٣١- السابق نفسه ص٥١ ، ٥٢ .

المصادر والمراجع :

١- ثامر، فاضل: شعر الحداثة – من بنية التماسك إلى فضاء التشظي – دار الهدى – سوريا – ط ١ – ٢٠١٢
٢- الجوة ، أحمد: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث – ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر – مجلد١ – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط ٢٠٠٩ .
٣- الحلاج : ديوان الحلاج – وضع حواشيه وعلاق عليه محمد باسل عيون السود – دار الكتب العلمية – بيروت – ٢٠٠٢
٤- زايد ، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة النصر – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٣م .
٥- صديق، عطية صديق : ديوان شجرة الحزن – الهيئة العامة لقصور الثقافة العامة – ٢٠١٦م
٦- عبد المطلب ، محمد: مناورات شعرية – دار الشروق – ط ١ – ١٩٩٦ م.
٧- فضل ، صلاح: أساليب الشعرية الحديثة – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩٥ –قراءة الصورة وصور القراءة – دار الشروق – مصر – ط١ – ١٩٩٧م .
٨- النفري ، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري : كتاب المواقف والمخاطبات – دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٩٧ م .
٩- وحاحلة ، أحمد زهير : القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر – دار الحامد للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – ط١ – ٢٠١٢ م.