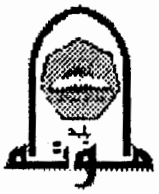

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

علي الفزاع شاعراً

خالد هدي السبتي مصطفى

رسالة

مقدمة إلى

عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على

درجة الماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2004

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤته

عمادة الدراسات العليا

إجازة رسائل جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب خالد هدي السبتي والموسومة بـــ:

"علي الفزاع شاعراً".

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

القسم : اللغة العربية وآدابها

الاسم	التوقيع	التاريخ	
د. سامح الرواشدة		٢٠٠٤/٥/٩	مشرفا
أ.د. محمد الشوابكة		٢٠٠٤/٥/٩	عضوا
أ.د. جهاد المجالي		٢٠٠٤/٥/٩	عضوا
د. ابراهيم عبد الجواد		٢٠٠٤/٥/٩	عضوا

عميد الدراسات العليا

د.ذياب البدايـــنـــــة

الإهداء

إلى رفيقة دربي وملهمتي وحاملة هموم الرحلة معي عبر المسافات الطويلة
زوجتي الغالية

خالد هدي السبتي مصطفى

شكر وتقدير

أتقدم بعميق الشكر ووافر الامتنان للأستاذ الناقد الدكتور سامح الرواشدة الذي نبهني إلى الصواب وساعدني بملاحظاته الدقيقة وإرشاداته القيمة على أن أنجز هذا العمل إلى أن وصل إلى ما وصل إليه .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لجميع أعضاء اللجنة: الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة والأستاذ الدكتور جهاد المجالي والدكتور إبراهيم عبد الجواد على تفضلهم بقراءة ومناقشة الرسالة .

وأشكر كل من ساهم وساعد في هذا البحث ، وإلى والديّ أطال الله في عمرهما كل الشكر والتقدير .

خالد هدي السبتي مصطفى

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الإنجليزية	ز
الفصل الأول : الرؤيا	
1.1المقدمة	1
2.1 مدخل : علي الفزاع حياته وثقافته	4
الفصل الثاني : اللغة الشعرية	
1.2 الحقول الدلالية	62
2.2 مظاهر التوازي في شعر علي الفزاع	83
الفصل الثالث : الصورة الفنية في شعر علي الفزاع	
1.3 مفهوم الصورة الفنية	172
2.3 مصادر الصورة الفنية	174
3.3 مجال الصورة الفنية	176
4.3 أنماط الصورة الفنية	178
5.3 البنية الدرامية في شعر علي الفزاع	203
الفصل الرابع : الإيقاع	
1.4 الإيقاع الخارجي	221
2.4 الإيقاع الداخلي	251
الخاتمة	260
المراجع	264

الملخص

"علي الفزاع شاعرا"

خالد هدي السبتي مصطفى

جامعة مؤتة ، 2004

تقدم الرسالة دراسة شاملة حول شعر علي الفزاع ، أحد أعلام الشعر في الأردن، وقد قسمت الرسالة إلى أربعة فصول : الفصل الأول " الرؤيا " وفيه يتناول البحث الرؤيا ضمن بعدين : المرأة ، والبعد القومي ، وفي متابعة الرؤيا توصل البحث إلى مجموعة من الاحباطات التي ساهمت في توقف الفزاع عن كتابة الشعر.

والفصل الثاني " اللغة الشعرية " وفيه تناول البحث لغة الفزاع الشعرية على مستوى اللفظة وعلى مستوى الخطاب الشعري محللا لغة الفزاع إلى أبواب أخرى كالتناص والمفارقة والانزياح ، وكان من نتائج دراسة هذا الفصل الوصول إلى لغة شعرية وصلت إلى مرحلة تطور مهمة خصوصا بعد أن استخدم الشاعر البنية الدرامية والتي أدخلته في جانب مميز للإبداع ولكنه ظل محدودا بسبب تشكله في النصوص الأخيرة للشاعر .

والفصل الثالث " الصورة الفنية في شعر علي الفزاع " قدم فيه البحث دراسة للصورة الفنية ، بالاستفادة من الأنماط الحديثة في تحليل الصورة الفنية المعتمدة على الحواس ، وخرج البحث بنتائج لهذه الدراسة تكمن في قدرة الشاعر على اختيار صوره الشعرية بدقة ، وعلى تنوع مجال هذه الصور وأنماطها ، والوصول إلى حداثة واضحة في استغلال التصوير الشعري تعكس الجانب الداخلي للمبدع وتفسر بعض حالات الإبداع الأولى .

وآخر فصول الرسالة الفصل الرابع " الإيقاع" وقد درسه البحث بنوعيه الخارجي والداخلي ، وقد كان من نتائج الدراسة فيه التزام الشاعر بالتفعيلة في شعره وبالأنماط الحديثة في استخدامها ، إذ لم يقتصرِ الاستخدام على البحور الصافية وإنما تعداها إلى البحور المركبة ، وعلى مستوى القافية بقيت غير مهملة الاستخدام وكذلك الروي ، ولكنها كانت غير ملتزمة في شعر الفزاع وغير مستدعاة بلا معنى. وقد حفلت

قصائد الفزاع بموسيقية عالية مما ساعد على نقل التجربة الشعرية إلى المتلقي بانسياب وهدوء ودون تشتت إيقاعي أو نثرية مقلقة.

Abstract

Ali al faza'a-a poet

Khaled Hadi Al Sabti Mustafa
MUTAH UNIVERSITY , 2004

In this research, I present a comprehensive study about the poetry of Ali Al faza'a, one of the most famous and important figures of Jordanian poetry.

The research is divided into four chapters, each one discusses the poems, the style and the effects of surroundings on Al faza'a poetry.

In the first chapter which is named "The vision", we can see how did the woman and the national issues affected his poetry. The vision highlights some of the factors, even in a hidden way, - which made him to stop writing.

The second chapter is a study of poetry language, I points to the poet's use of irony and intertextnality. It is clear how special, developed and creative is the language of our poet.

The third chapter talks about the literary vision. Any reader of Al faza'a poetry can easily realize the modern styles of visions which the poet used depending mainly on his senses and the sense of the poem. Actually I think he was able and good in using his visions and vary them maintaining a highly developed and visionary poem which reflects his initial creativity.

In the fourth chapter, I have a look at the meter in Al- faza'a poem, the inside and the outside meter, I conclude that he committed to one mater and used the modern styles of poem's meters. His poems were so soft and harmonic, which helps the reader to learn and study them easily.

الفصل الأول

الرؤيا

1.1 المقدمة:

تتناول هذه الدراسة الأعمال الشعرية للشاعر علي الفزاع بالدرس و التحليل ، والتي تضم أربعة دواوين شعرية هي مجمل إنتاج الشاعر ، وستشير الدراسة في مدخل الرسالة إلى هذه الأعمال وبعض الملاحظات عليها، وعلي الفزاع هو من رواد الجيل الثالث في الشعر الحر، الذي استفاد من تطور آليات هذا الشعر ولغته ، في خوض تجربته الشعرية ؛ فجاءت لغة شعره محتوية عناصر الحداثة في بنائها، بعيدة عن الغموض والإبهام في نسيجها، مجسِّدة للمرحلة ، ومحمَّلة بنبوءات شعرية شغلت رؤى الشاعر وشغلها على مساحة الإبداع الشعري حتى آخر قصائده سنة 1992.

وتهدف هذه الدراسة إلى الإحاطة بمعالم هذه التجربة الشعرية، وبيان عناصر تكوينها، و الوصول إلى نتائج مبنية على أساس النص ومن خلاله ، لا على أساس ارتباطات تاريخية أو اجتماعية أو غيرها ، وذلك دون إغفال لارتباط النص بحالات تاريخية بارزة ، أو ــ بلغة أدق ــ بقضايا جوهرية كان لها الأثر الأكبر في حركة التاريخ والإنسان في فترة من الفترات ، دون أن نقوّل النص ما لم يقل، ولكن بتوضيح هذه القضايا عبر النص، ولاشك أن الشاعر لا يمكن أن يغفل قضايا عصره، ولا شك أيضا أن الشاعر يسعى إلى العالمية في أعماله، ولا يسعى إلى الانغلاق على قضايا خاصة وفق رؤية ضيقة .

والشاعر علي الفزاع يقدم رؤية فنية لواقع عربي ينقل الواقع ويحلله ويقدم عنه رؤاه، فتجيء القصيدة ذات أبعادٍ متعددة ، والبحث يهدف إلى الكشف عن هذه الأبعاد المتشكلة من خلال النصوص ، وبيان ماهيتها ، وتميز سياق لها يضمها ويثري تلك التجربة كما كانت تلك اللغة مثرية لها .

كما وأن من أهداف البحث رفد التجربة الشعرية في الأردن ، بحالة متفـردة من حالات الإبداع ؛ لما لها من دور مهم في الحركة الأدبية في الأردن ، بشتى جوانب تشكلها ، ولقلة التجارب التي تقدم شمولية في البناء الفنـي، والتـي إن وجدت فإنها تفتقد إلى من يقوم بالتعريف بها وإضاءتها ، وخلق مساحة أوسـع لتلقيها ، ولعل هذه الدراسة التي هي أول دراسة شاملة عن الفزاع تكون هاديـة لدراسات أخرى عنه، تضيء جوانب أخرى في البحث والدراسـة فـي شـعر الفزاع لم تتناولها هذه الدراسة ، أو قل التركيز عليها لشمولية البحث على الرغم من أن محاولته تغطية جوانب الإبداعَ كلها عند الشاعر بالـدرس والتحليـل لا بالوصف والتنظير .

ولقد قامت الدراسة بوضع خطة تتم على أساسها دراسة شعر علي الفـزاع ، ولتكون هذه الخطة منظمة للتحليل الذي لا يبغي تشتيت القارئ في عملية بحثـه عن فهم للتجربة الشعرية ، بل إلى تركيز القول وتمييزه عن غيره ، والابتعـاد عن جعل الدراسة مجرد ملاحظات أو إيحاءات لا تخدم الباحث ، بل ولا تخدم التجربة الشعرية بقدر ما تكون شرارة ربما يستفاد منها وربما لا .

وبناء على الخطة الموضوعة لهذه الدراسة فقد تم توزيعها إلى أربعة فصول : يتناول الفصل الأول " الرؤيا في شعر الفزاع " وفيه يهدف البحث إلى تحليـل أبعاد الرؤيا عند الشاعر والتي تعد عنصر التجربة الأهم ؛ إذ إن الشعر مبنـي على الرؤيا فإن غابت الرؤيا أو أحبطت ، توقف الشاعر عن الإبـداع ضـمن نطاقه الأول. أما الفصل الثاني فيتناول لغة الشعر في البحث عن المعجم اللفظي عند الشاعر ، وحقول اللغة المختلفة ، كما ويبحث في تركيب الجملة الشـعرية والخطاب الشعري ، باحثاً أيضا في التناص والمفارقة والانزيـاح ، كعناصـر لغوية بارزة في الخطاب الشعري الحديث في الشعر الحر ، ويتم في هذه الفصل إبراز مدى قدرة الشاعر اللغوية ، إذ إن اللغة ولاشك هـي ناقلـة التجربـة ، والتركيز عليها ، والقدرة في إبداعها نجاح يضاف إلى سلسلة نجاحات أي شاعر مبدع.

وفي الفصل الثالث يتناول البحث الصورة الفنية في شعر الفزاع ، مستفيداً من الطرق الحديثة في بناء الصورة الفنية وتحليلها ، معتمداً على دراسات كان لها أثر كبير في بناء تصور دقيق عن الصورة وتحليلها في الشعر الحديث ، ولا يخفى ما في الصورة الفنية من ناحية جمالية وكونها عنصرا أساسيا لنقل العاطفة وتجسيدها بمختلف انفعالات النفس ، واضطرابات الإحساس ، وما يسهمان به من رفد التجربة بعنصر آخر يعد مفتاحا مهما في دراسة شعر علي الفزاع ، ونتطرق في فصل الصورة الفنية إلى البنية الدرامية في شعر الفزاع ، والتي لم تنتشر إلا بأعمال محدودة ، إلا أنها تعد بداية لمرحلة كان من الممكن أن تتطور في شعر الفزاع، بخروجها عن غنائية القصيدة العربية ، لكن توقف الشاعر عن الكتابة ألغى ذلك الاحتمال .

ويتناول الفصل الرابع والأخير في الدراسة جانباً آخر من جوانب التشكيل الإبداعي وهو الإيقاع ، وتتم دراسة الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي ، كما ويتم إظهار أبرز قضايا الإيقاع الخارجي : كالوزن ، والقافية ، وبعض القضايا المهمة التي وردت في شعر الفزاع ضمن استخدامه للعروض مثل : التدوير لتكون هذه الدراسة في الإيقاع هي آخر لبنة في لبنات دراسة الفزاع شاعراً.

وخاتمة تتمنى هذه الدراسة أن تصل في تحليلها إلى الدقة في الأحكام ، وإلى السداد في الرأي ، مفيدة القارئ والباحث ، ومضيفة إلى الدراسات الشعرية في الأدب دراسة تثري النص والمتلقي معاً ، علماً بأنها كما أشرت سابقاً أول دراسة شاملة لشعر الفزاع سبقتها ملاحظات أشير إليها في الدراسة ، وكتاب واحد تناول أجزاء قليلة من تجربة الفزاع وهو كتاب (الجمرة المقدسة) لهادي الربيعي ، وهو برغم أهميته إلا أنه يفتقر إلى الشمولية في دراسة الشعر فهو يركز على جوانب محدودة من الإبداع ويحللها .

وأخيراً نرجو من الله التوفيق في هذا العمل، على الرغم من قلة المصادر بل وشحها في الحديث عن الشاعر مما زاد في أعباء البحث والباحث.

2.1 مدخل : علي الفزاع حياته وثقافته :

تنوعت الدراسات التي تتناول النصوص وفق حركة تطورية بين مذهب وآخر ومن منهج لآخر ، محاولة في مجملها تقديم نقد فعال ، يثري النص ، ويحاول سبر أغواره وكشف غموضه وغريبه ، وتأويل العمل الفني .

ولما كان النص عالما مكونا من اللغة والإيقاع والصورة الفنية والمفارقات ذات البريق الخاص الثابت والمتحول ؛ فقد حاولت الدراسة قدر الإمكان البدء من النص والانتهاء إليه، بوصفه مرجعا أولا وأخيرا ، وتحليله والخروج بأحكام من خلال هذا التحليل ، لكن الدراسة وهي تسجل بحثا في النص ، لا تنسى في سياق الخوض في التجربة الشعرية ، أنّ صورة أخرى يجب أن تتضح ؛ لأنها تمثل بطاقة الدخول إلى النص الشعري ، وبناء على ذلك فأنه من الضروري الحديث عن السيرة الذاتية للشاعر ، مشتملة على إضاءات لمرجعياته الثقافية .

ويرى محمد عزام أن السيرة الذاتية للشاعر تلقي أضواء على المرحلة الأولى من العملية النقدية وهي مرحلة الفهم وهي مرحلة تمهيدية . (محمد عزام.المنهج الموضوعي.26).

ولد علي الفزاع في الأردن بمدينة السلط في قرية ــ زيّ ــ تحديدا ، سنة 1954م، وقد نشأ في أسرة ريفية كان والداه فلاحين أميين فقيرين يعملان بكدٍّ من أجل الحصول على قوت يومهما ، في بيئة بسيطة تفتقر إلى وسائل ثقافية ، وقد كان الشاعر في هذه المرحلة يتصل بالعالم من خلال ما يقع بين يديه من الكتب كمصدر وحيد.

وينتقل الشاعر من قريته إلى السلط المدينة ليلتحق بالمدرسة الثانوية فيها وينهي فيها دراسة الثانوية العامة عام – 1972 – وهكذا تتوسع الفضاءات من (القرية – المدينة – الجامعة) ليحصل من الجامعة الأردنية على – بكالوريوس – في اللغة العربية وآدابها عام – 1977 – ، ولشدة تعلقه بالأدب يصر على إكمال المشوار التعليمي ليحصل على درجة الماجستير في الأدب والنقد من الجامعة نفسها عام – 1982 – على أطروحته – جبرا إبراهيم جبرا / دراسة في فنه القصصي .

وقد لا يكون الفصل دقيقا بين الدراسة وبين المرحلة التالية لحياة الفزاع ، إذ نستطيع القول إن مرحلة مزدوجة قد بدأت بعد إنهائه للبكالوريوس – وهي مرحلة (الدراسة العليا – العمل) .

وإذا كان لا بد من الإشارة إلى الشعر في المرحلة الأولى ومحاولة وضع باب له، فإن مرحلة الجامعة والتخرج هي مرحلة الشعر الذاتي عند الفزاع ، فهذه المرحلة تمثل الصراع بين الذات والآخر التي تنمو الرؤيا فيها وتتسع ، وقد كتب الشاعر في المرحلة الأولى مجموعة من القصائد يكاد يجتمع معظمها في ديوانه: (الخروج من جزيرة الضباب) و (نبوءة الليل الأخير) ، واللذين بدت فيهما ذات الشاعر بارزة ولا أقصد الإشارة إلى أن الشعر كان ذاتيا تماما حصرا لجميع القصائد التي اختلف ترتيبها الزمني."[1]"

لكن الذاتية لم تكن تؤدي عند الفزاع إلى الانكفاء على الذات ولا تعنى بطبيعة الحال غياب الرؤيا ، أو أن تفهم على أنها ذات صادرة عن رؤيا ضيقة بل كانت ــ كما أشرت ــ مرحلة تنمو فيها الرؤيا لتتشكل فيما بعد بصورتها المكتملة في الشعر الذي تبدو هوية صاحبه قومية عربية ، وربما هذا ما دعا بعض رفاق الفزاع في أثناء دراسته في الجامعة إلى الظن أنه فلسطيني(حدثني بذلك الفزاع في إحدى لقاءاتي به).

ونشير إلى أن وجود ذاتية في الشعر لا يعني إهمال تلك الذاتية أو الفردية والتي قد تبعث بنا إلى مرجعيات تظهر فيها صورة التأثيرات بوضوح أكثر من مرحلة تابعة ذات شمول رؤيوي أو اندماج جمعي غير معين أو محدد.

" إننا نجد في العمل الأدبي ما هو فردي وما يشكل روح الشاعر ويتوقف عندما ينفرد به الشاعر على السابقين ، وخاصة السابقين عليه مباشرة ونحاول

[1] مما يشار إليه أن الشاعر جمع دواوينه الأربعة واضعا الديوان الأخير زمنيا في بداية الكتاب وهكذا حتى انتهت بأول ديوان كتبه وبعض القصائد تقفز في تسلسلها الزمني على الأخرى بالإضافة إلى وجود قصائد غير مؤرخة ويعزو الفزاع سبب وضعه للديوان الأخير ديوانا أولا في – الأعمال الشعرية – إلى أن الماضي وسيلة لفهم الحاضر ، فالأولى أن يتحدث الشاعر أو يتناول القارئ الحاضر بما يطرحه من أفكار مسايرة للمرحلة فإذا عجز عن فهم بعض القصائد يرجع إلى الماضي ليساعده .

جاهدين أن نجد في عمله عنصرا فرديا يتأتى لنا أن نعزله على حدة لنتمتع به"(محمد عزام.المنهج الموضوعي.32).

وإذا كان قد أشير إلى التأثر والارتباط بالشعراء السابقين ، فإنه لابد من الإشارة إلى أن الفزاع قد احتفظ باهتمام خاص ببعض الشعراء القدامى ، بالإضافة إلى اطلاعه على شعراء آخرين ، ومن الشعراء الذين مال إليهم واهتم بتجربتهم : طرفة بن العبد وجرير وابن الرومي والمتنبي هذا في جانب الشعر القديم ، أما الحديث فيهتم بشعر : بدر شاكر السياب ومحمد علي شمس الدين ويوسف الصائغ .(حدثني بذلك الفزاع في إحدى لقاءاتي به) ، ومن الأدب الغربي نجده يهدي نصه (الليلة نذكر نيرودا) (علي الفزاع.الأعمال الشعرية.255) إلى روح الشاعر التشيلي العظيم (بابلو نيرودا) . والذي قد يعني اطلاعه على أدب هذا الشاعر خصوصا أنه ــ أي النص ــ من النصوص الأولى للشاعر .

إن هذا الاطلاع الثقافي ظهر في شعر الفزاع في تناصات تظهر أحيانا بوضوح تام وتندمج أحيانا في النص لتبدو صعبة الاستئصال حاملة دلالات أخرى أو مساوية للدلالة السابقة التي حملتها النسخة الأولى ، على أننا سنؤجل الخوض فيها كي لا نتعارض وهدف المدخل ، كما أننا لا نجد هذه الشخصيات حاضرة بأعمالها في نصوص الفزاع ، فربما أن الفزاع لم يترجمها شعرا ، أو أنه ترجمها في أعمال لم ينشرها وكانت في بداية مشواره الشعري.

وما دمنا قد ولجنا إلى باب ثقافة الشاعر مشيرين إلى أول مصدر ثقافي وهو المتمثل في اطلاعه على الشعر القديم والحديث ، فإنه لابد من الإشارة إلى أن القرآن كان مصدرا آخر لا يقل أهمية عن المصدر الأول ، بل ويشكل حضورا فعالا في شعر الفزاع ليعبر عن ثقافة دينية خصبة وظفها الفزاع في قصائد عدة لتخدم رؤياه وتثري لغته الشعرية .

ولم يكن التاريخ غائبا عن ثقافة الفزاع في إطار دورة الزمن ومفاهيمه المختلفة في حركته ، وتوقفه في حسابه الحقيقي أو النفسي ، وفي اتصاله بالشخصيات ذات المدلول التاريخي الثقافي الواسع ، وقد استفاد الشاعر من تلك

الشخصيات التاريخية ووظفها في نصوص لتحمل في بعض صورها رؤيا الشاعر الفكرية ، وتتصرف وفق منطق العصر صريحة أو كرمز يعبر الشاعر من خلاله عما يريد .

ومن الموروث الشعبي تتداخل خيوط لتسهم في جمالية اللوحة الثقافية ، وتضفي اقترابا واقعيا لماديات البيئة ، وحديثها اليومي في اقتراب أكثر لهموم الشارع وانفعالاته وتأثيراته ، فيستحضر الفزاع الأمثال العربية والأقوال الموروثة والحكمة وتلك الأغاني الشعبية والأهازيج ، وإن كانت قليلة الورود أو شحيحة أحيانا.

هذه هي مجمل العناصر الثقافية التي شاع استخدامها في شعر الفزاع والتي كان لابد من الإشارة إليها ؛ لكي نسلط الضوء على ثقافة الشاعر دون اعتبارها انفصالا عن الحديث عن مسيرة حياة الفزاع فهي جزء من تلك الحياة تدخل في تلاحم دقيق مع معرفة الشاعر في إطار الزمن والحركة فيه عبر المراحل المختلفة وعلى تنوع الدور في كل محطة يمر بها الشاعر، مطيلا الوقوف ، أو مارا مرور الكرام ، مكتفيا بذاكرة اللاوعي لتحول المشاهدات وتترجمها إلى حروف كلمات .

وكما أسلفنا فإن المرحلة التي أطلقنا عليها المرحلة الازدواجية (الدراسة ــ العمل) تعد مرحلة مهمة وضرورية ، تكمن أهميتها في كونها تجربة جديدة تعكس كثيرا من الحقائق التي بدت في السابق غائبة ، أو كانت وردية اللون تزينها الأحلام ويجسدها الخيال في غياب للواقع أو سعي سرابي نحوه ، وأما كونها ضرورية بل وملحة فهي لرغبة الفزاع ــ الإنسان ــ بالعمل كشعور طبيعي وكتطبيق لما تعلمه رغبة في إيصال رسالة معينة تتداخل ضمن رسالته كشاعر، دون إغفال الجانب المادي للخروج من تلك الظروف القاسية التي عاشها ونشأ فيها، متابعا طموحه مقتنعا بسبيل العلم مغيرا ومبددا لحاجز الفقر القديم وهاجس الذكريات ، والذي انعكس بشكل ملاحظ على شعره فكان الاندماج بصور الفقراء ناجحا في مستواه الشعري بشكل جذاب وعميق .

وحيث إن العمل الذي التحق به الفزاع هو التعليم ؛ فإن ذلك يعني أعباء جديدة هي امتحان للطموح والأفكار، لكن عزيمة الشاعر لم تبهت وإرادته كانت أقوى فأنجز رسالة الماجستير والتي تناول فيها (الفن القصصي عند جبرا إبراهيم جبرا) والتي أعيدت طباعتها وبيعت حتى فقدت أو كادت ــ في تلك الفترة ــ من السوق (حدثني بذلك الفزاع في إحدى لقاءاتي به)؛ لاحتوائها على آراء وأفكار مهمة كدراسة نقدية؛ ولاشتمالها على مقومات كانت أهلتها للنجاح ولتتلقفها أيدي الدارسين والباحثين .

وهكذا يعمل الفزاع معلما من سنة (1976ــ1980) ليكمل مشوار الدراسة والعمل في حقل آخر، إذ في سنة (1981) ينتقل إلى الإذاعة الأردنية ويعمل معدا ومقدما للبرامج لمدة سنة وفي السنة التي حصل فيها على درجة الماجستير (1982) عين رئيسا للقسم الثقافي في الإذاعة .

ويستمر في هذه الوظيفة سنتين حتى(1984) ليعين مراقبا للبرامج الثقافية والاجتماعية والدراما في الإذاعة الأردنية ، ثم في عام (1988) ينتدب إلى وزارة الشباب ليعمل مديرا للشؤون الثقافية والتوجيه الوطني ومستشارا للوزير لمدة سنة واحدة .

وفي عام (1992) نقل إلى الديوان الملكي الهاشمي ، وعمل رئيسا لوحدة الإعلام العربي ومساعدا لمدير مكتب الإعلام .

وفي عام (1993) عمل مديرا لمكتب الإعلام والعلاقات العامة في الديوان الملكي الهاشمي. ثم في عام (1999) عين المستشار الإعلامي لجلالة الملك عبد الله الثاني . ولا يزال حتى الآن.

ومن نشاطاته الأخرى :

كان عضوا في المجلس الأعلى للتوجيه الوطني، وفي عام (1990) حصل على جائزة الدولة في الآداب .

وكان عضوا في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين لمدة سنة واحدة .وعضوا لمجلس إدارة اتحاد الإعلام الرياضي لمدة سنة واحدة .

مؤلفاته وإسهاماته الأدبية :

أصدر الفزاع حتى الآن أربعة دواوين شعرية وكتابا واحدا في النقد الأدبي، وهي:

1- نبوءة الليل الأخير/ ديوان شعر عام – 1982

2- الخروج من جزيرة الضباب / ديوان شعر عام –1986–

3- مرثية المحطة الثالثة / ديوان شعر عام –1988–

4- الرهان الأخير / ديوان شعر عام –1993–

5- جبرا إبراهيم جبرا / دراسة في فنه القصصي ، عام –1985–

نشرت له مسرحيتان باللهجة الأردنية :

1- الفرسان / عام –1981–

2- ملعون أبو المصاري / عام –1987–

وله مقالات ودراسات أدبية منشورة في الصحف والمجالات العربية والأردنية.

في عام (1987) منحته الجامعة الأردنية جائزة الشعر الأردني لأفضل شاعر تخرج منها منذ تأسيسها وحتى ذلك العام .

شارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والعالمية ، وعمل نائبا لرئيس لجنة الشعر في مهرجان جرش لعدة سنوات .

وهكذا فهذه هي أهم ملامح حياة الفزاع المعيشية والثقافية ، ذكرناها لتكون ممهدة لما سنتناوله في الفصول التالية ، ومضيئة للقارئ كبطاقة للتعارف ، وعقد الصلة مع الغائب الحاضر من خلال الصفحات ، ولكي لا يؤدي تداخلها في فصول تالية إلى مزاجية في النقد ، أو حكم مسبق ، أو ابتعاد عن الصواب في التمييز بتعطيل الاتصال بالنص أو ما شابه ذلك ، وكما أشرنا سابقا فإن السيرة الذاتية متصلة بوقائع تاريخية، أو اجتماعية ، أو نفسية ، تؤدي دور الإضاءة وليس الفهم ضمن حدود النص ، رغبة في الموضوعية وانتهاء بها .

الرؤيا لغة واصطلاحا :

جاء في المعاجم أن الرؤية (vision) تكون في العين ، وذهب بعض اللغويين إلى أن الرؤية هي النظر بالعين والقلب ، وأما الرؤيا فهي ما رأيته في منامك ،

وقيل : تجمع الرؤيا على رؤىً (ابن منظور.لسان العرب .297/291) ، ومنها قول الله تعالى :" وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس " وقوله :" إن كنتم للرؤيا تعبرون " وهي مما يجمع على رؤى قي رأي بعض العلماء . وأما النقاد فبعضهم يستخدم مصطلح (الرؤية) وبعضهم (الرؤيا) ، وكلاهما بالدلالة نفسها. (يحيى عبابنة . الرؤى المموهة.ط1. 33).

ويمكن القول : إن أهم ما أنجز ، على مستوى حداثة القصيدة العربية ، لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة ، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته. بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث ، وفي شعر العالم كله عموما : الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقا . (علي جعفر العلاق.ط1.في حداثة النص الشعري. 11)

إن كل شاعر أو فنان عليه أن يشكل رؤية ينطلق منها للتبشير بموقفه ، ويفترض أن تكون هذه الرؤيا إيجابية حتى تتوافق مع الشعور العام ، وتضمن استمرارية الشاعر في إطارها المبني على تجاربه وآرائه ورغباته . (يحيى عبابنة .الرؤى المموهة .34)

والرؤية نوعان :

أولا: الرؤية العامة : وهي الموقف الذي ينطلق منه الشاعر لتقديم نظرته إلى أمر من الأمور في شعره عامة ، ومنها الرؤية السياسية والوطنية أو القومية وغيرها ، ونطلق هذا المصطلح على موقف الشاعر العام من هذه الأمور ، فإذا كان الشاعر قوميا ثم تقلص موقفه إلي الإقليمية الضيقة – مثلا– نقول إن رؤيته قد انكسرت . ولا نجد ضمن هذا التحديد انكسارا في الرؤية عند الفزاع أو تغيرا في موقفه داخل النصوص أو في مراحل تطورها ، ففي توقفها فنيا أوحت بانكسار الرؤى وليس الرؤية ، وفقدان ما يسمى بحائط الانتماءات والأمنيات .

ثانيا : الرؤية الخاصة : وهي الموقف الخاص الذي ينطلق الشاعر منه لإبداع نصه الشعري، أي الموقف الشعوري الذي يمتد في القصيدة ليوحدها ويصبغ النص بصبغتها، فإذا ما حصل خلل في ذلك الموقف الشعوري فانحرف إلى مستوى شعوري آخر ، حدث انكسار في الرؤيا ، فإذا انطلق الشاعر – مثلا –

من موقف سياسي عام ودخل في موقف ذاتي ، فإن المستوى الشعوري الأول قد أصيب بالخلل، مما يتسبب في هدم بناء القصيدة الفني ، واضطرابها على المستوى النفسي . (عبابنة.الرؤى المموهة.ط1. 35-36)

و تعد الرؤيا قضية ذات أهمية بالغة في المصطلح الشعري ، تبدو أهميتها في كونها تقدم نظرة شاملة للحياة في أزمنتها المختلفة ، مضيفة عامل التفسير لها والتنبؤ وفقاً لمعطياتها ، على أن لا يفهم اشتراط كون الرؤيا واقعية من الحديث السابق أو كونها انعكاساً واقعياً ، بل نفترض أنها تشكل واقعاً مثالياً .

فالأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه ، وإن الأديب بعمله الأدبي يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية . وإن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع ، كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل ، وإن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للإنسان إنسانيته . (عبد المحسن طه بدر . الرؤيا والأداة .ط3. 15-16).

إن البحث عن رؤيا الشاعر أو عن رؤاه يحتاج إلى البحث عن لغته واستنباط الكامن وراء صوره ورموزه وأقنعته التي يرتديها لينطق من خلالها ، دون اتهامه أنه هو الذي نطق .

إن الرؤيا في معيارها الشعري تتسع لتشمل المتلقي ، و إذا كان على الشاعر أن يكون صاحب رؤيا وهذا الشرط منطقي الوجود في العمل الشعري دون استصداره بوصفه قانونا؛ فإنه يشترط بالشاعر أن يحافظ على رؤياه ، بتطورها ونموها وتحولها إيجابياً كتحول وليس كانكسار:" الرؤيا قد تكون نظرة إلى العالم أو تبصر في مصير الإنسان أو صراع بين الخير والشر ، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد، وهي في الوقت ذاته تجربة تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا بغير التماهي مع وعي الشاعر" (محيي الدين صبحي . الرؤيا في شعر البياتي . ط1 . 30)

وإذا كنا نؤجل الحديث عن الرؤيا عند الفزاع فإنما ذلك ، لضبط التصور الذي سنواصل البحث من خلاله ، والسيطرة به على المصطلح ، وضمان استقراره في الأذهان .

وينبغي أن ننبه إلى قضية مهمة في استيعاب الرؤيا، وتلك القضية هي أنه لا يفترض بالشاعر أن يعبر عن رؤاه في عبارات خطابية ، ولذا يجب على الباحث متابعة الرؤيا من القصائد التي قد يكون فيها أجزاء من الرؤى تكتمل مع اكتمال النظرة إلى الكل: " الرؤيا هي النظرة الخاصة للعمل الخالص للفنان ... وهي التفرد والذاتية ... والابتكار ....(محمد الفارس . الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور.10)"

وإذن ، فإن علينا أن نؤكد مرةً أخرى على أن الرؤيا برغم أنها نابعة من الشاعر المحاط بعصره ومجتمعه ، وبنظام سلطوي ما ومرئيات مشتركة تحت العين على مساحة ضاقت أم اتسعت وضمن إطار بشري ، ورغم تلك المعطيات؛ فإن خاصية الخلق والإبداع الفني لابد أن تنأى عن الماديات اليومية، وإذن فإن علينا – إذا استثنينا قضية الخلق و الإبداع الفني – أن نحمّل الشاعر "كاميرا" ونطلب منه أن يلتقط الصور ونضعها على واجهة عرض(ما) ، كما هي دون تعديل " ولكنه لابد أن يخلق ، إذ إن وقوفه عند التعبير نفسه هو عاطفة مرضية وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فأنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان" (عبد العزيز المقالح . الشعر بين الرؤيا والتشكيل .ط1. 21).

إن على الشاعر ولاشك مهمة أولى قبل الخلق ، وهي استيعاب الواقع بتناقضاته وإفرازاته، وذلك في سبيل تغييره لصورة أخرى وتكوين الإحساس به، من خلال المواد المتغيرة فيه ، ومن خلال الثقافة القادرة على هضم الماضي في خطوة نحو الحاضر واستشراف المستقبل ، وكل ذلك لرسم خط الانطلاق ثم السير – للشاعر– موافقاً لواقعه ؛ فيرتفع بصورته عن المألوف ، أو رافضاً له ليخلق عالماً كله إبداع . وبناء على ذلك ، فإن هذه النتائج لابد أن يسبقها تعرف الشاعر على ذاته في هذا العالم ، أن يحددها ليستطيع تمييزها والانطلاق على قاعدة صلبة " فليس هناك شيء خارج الذات ، العالم كله في الذات ، ووعي

الذات هو وعي العالم، والعالم والذات وحدة ، وليس لوعي الذات حدود" (عبد القادر فيدوح . الرؤيا والتأويل . ط1 . 54).

ومن هنا تكون نقطة البدء في شعر الفزاع ، إذ إن الفزاع والذي عاش فترة الستينيات يافعاً وبرز كشاعر في السبعينيات ثم استمر في الثمانينيات ثم توقفت ريشته في التسعينيات في القرن الماضي ، قد وعى ذاته وعياً أوصله لحالات من التناقض ، ساهمت في نمو رؤياه بداية ، ولكنها عادت مرة أخرى لتضعه في طريق مسدود أوقف قلمه عن الترديد . وربما نستطيع القول: إن ما افترضه الفزاع ليكون نمطاً لحياة أخرى ، ما لبث أن تزعزع وانهار، ولم يستطع الشاعر في وضع إجابات لأسئلة باتت تقض مضجعه فأرجعته إلي الصورة الأولى التي بدأ منها ، دون القدرة على بناء آخر أو جدلية أخرى يعبر من خلالها إلى استيعاب واقع جديد.

لقد كان وعي الذات ومعرفة النفس المرحلة الأولى في رحلة الفزاع الشعرية،وبرغبة التأطير فإن مرحلة الجامعة والتخرج (مرحلة العشرينيات في عمر الفزاع)، هي مرحلة الشعر الذاتي ، ثم ما يلبث أن يحتدم الصراع بعد ذلك بين الذات والآخر لتنمو الرؤيا وتتسع خلال هذا الصراع ، وتبرز رؤى مبنيّة على نمو وتطور رؤيا سابقة يربطها اشتراك ما ، ويحيكها أفق أوسع في مسارها التصوري الأخير.

الرؤيا في شعر علي الفزاع:

والشعر عند علي الفزاع، نبوءة ، أو رؤية مستقبلية لمسيرة أمة الشاعر ، يتوصل إليها من خلال وعي خلاق ، وإدراك عميق لماضي الأمة وحاضرها ولكل معطياتها التاريخية عبر الزمان والمكان. (علي الفزاع. مقدمة الطبعة الأولى لديوان – نبوءة الليل الأخير– منشورات وزارة الثقافة . 1982).

لقد سارت رؤيا الفزاع حسب مراحل تطورها ضمن بعدين بارزين هما :

أولا : المرأة .

ثانيا : البعد القومي .

ونحن نتحدث بطبيعة الحال عن المرأة ضمن معطيات أسطورية – اغترابية – وطنية – علاقة بالآخر القوي – الذكر– والبحث عن الحياة والتجدد والخلود .

ولعل هذا المحور قد شمل معظم أعمال الفزاع ، مقارنة بصورة المرأة التي تكاد تختفي في مجموعته الأولى ، إذا تحدثنا عنها كامرأة كان لها بالغ الأثر في أعمال الشعراء وفي صياغة تجاربهم الشعرية.

إذ إن الفزاع منذ أول أعماله حتى آخرها ظلت هموم العالم العربي والتحديات التي يواجهها المحور الذي يدور حوله ويغوص فيه ، والتي هي نفسها هموم وطنه ومعاناته، دون أن يكون الالتفات إلى الخاص عبر العام انحراف في الرؤيا أو تحول عن البؤرة في أعماله.

وإذا كنا قد وضعنا إطاراً للرؤيا كمرحلة أولى ، فإن علينا الآن أن نفسر تلك المقولات ونحدد بشكل أكثر دقة مسيرة الرؤيا ومنحنياتها مجيبين على تساؤل يلح على كل من يقرأ شعر الفزاع وهو ما السبب في توقف الفزاع عن كتابة الشعر؟

أبعاد الرؤيا :

أولا : المرأة :

لقد بدأ الفزاع – كما أشرنا – ذاتيا ، باحثاً عن وعي نفسه ، منطلقاً إلى وعي (الكل – العالم) ، مستثمرا مقدرته الفنية لتمثل رؤياه الشعرية ، وحيث إن الأجواء ممتلئة برائحة القلق والاغتراب والخوف والجوع والفقر وتسلط الأنظمة، بدأت رحلة البحث عن الخصوبة، عن التجدد والاستمرار ، فكانت صورة المرأة هي الطريق الأول ، والتي تبدو " ثنائية" مع تضاؤل واضح لصورة المرأة (المادية) التي شكلت محورا رئيسا في كثير من تجارب الشعراء ، ولم تشكل عند الفزاع إلا مرحلة لم يدم استمرارها فيما تلا ذلك من شعره ، فتعد مجموعته الشعرية (الخروج من جزيرة الضباب) حدا فاصلا – نوعا ما – للمرأة (المادية) .

ليس غريبا أن تنحسر المكانة التي تحتلها المرأة في تجربة علي الفزاع ، فهو كغيره من الشعراء ، الذين شغلوا بهموم الحياة الكبيرة عن ممارسة ذلك النـــوع من الشعر ؛ الذي تشغل فيه المرأة بل وتهيمن على فضاءات التجربة الشعرية .

وبما أننا نتحدث عن البعد وتطوره ، فسنشير إلى حضور المرأة وكيفيته عند الفزاع وسبب غيابها بخصوصية عنده .

إن من يتتبع تواريخ قصائد مجموعتي الشاعر علي الفزاع الأولى والثانية ، (نبوءة الليل الأخير) ، (الخروج من جزيرة الضباب) يجد أن التواريخ متقاربة في المجموعتين ، ففي المجموعة الأولى نجد أن هناك أربع قصائد كتبت ســنة 1975م، وأربعا سنة 1976م ، وأربع قصائد كتبت ســنة 1977م ، وقصــيدة واحدة كتبت سنة 1979م ، وفي المجموعة الثانية نجد أن هناك قصيدة واحــدة كتبت سنة 1974م ، وقصيدتين كتبتا سنة 1977م ، ومن خلال هــذه التــواريخ نتبين أن قصائد المجموعة الأولى ، تكاد تخلو من أي إشارة للمرأة ، وما يثيــره وجودها من مشاعر وخيالات على مستوى التجربة الشعرية عند الفزاع ، علــى خلاف تجارب الشعراء الأولى والتي عادة ما تكون المرأة فيها ذات خصوصية في التجربة ، وذلك راجع لأنهم في ذروة شبابهم(هادي الربيعي.65-66) .

ولكننا نرى انبعاث حضور المرأة الحيوي لتحتل معظم الفضاء الشعري فــي المجموعة الثانية (الخروج من جزيرة الضباب) ، فقد ضمت هذه المجموعــة معظم قصائد الشباب ومرحلة ذروة العواطف والانفعالات ، والتساؤل هنــا : إذا كانت هذه المجموعة تقع ضمن فضاء زمني واحد مع المجموعة الأولى ، فلماذا لم يتسرب شيء من قصائدها إلى قصائد المجموعة الأولى ؟

إن الشاعر علي الفزاع صاحب موقف سياسي واضح ، وليس شاعر عواطف هائمة، وما دامت هناك قضية كبيرة تشغله وتسيطر على عواطفه ، فليس هناك متسع لغيرها من العواطف التي تتضاءل أمام همومه الكبيرة ، والتي تملأ روحه وعقله وتجعله في حالة اضطراب دائم " ولا شك أن صدور مجموعته الشــعرية الثانية هو نوع من توثيق جانب من جوانب التجربة الشــعرية ، ولــيس اتخــاذ صدورها مثابة إلى آفاق أخــرى لتعميــق هــذا الجانــب وترســيخه "(هــادي

الربيعي.الجمرة المقدسة . 65) والذي يؤكد هذا التوجه عدم اهتمام الشاعر بتلك الحالة في آخر مجموعتين شعريتين وهما (مرثية للمحطة الثالثة) و (الرهان الأخير) ، حيث تخلو هاتان المجموعتان من قصائد الغزل التي أشرنا إلى تركزها في مجموعته الثانية ، وذلك مردّه إلى أن هموم الشاعر الإنسانية ضمن رؤياه، وما يعانيه الوطن العربي من كوارث تتمثل في امتداد حالة الهزيمة والانقسام ، يمثلان المحور الذي تدور حوله جميع أعمال الفزاع الشعرية ، عدا مجموعة (الخروج من جزيرة الضباب) ، يقول في ختام قصيدته – مرثية للمحطة الثالثة – :

وهل يعشق القلب ،

ما دام يرتع في القلب جرح .. ؟! (علي الفزاع. الأعمال الشعرية . ط1 132.)

إن حجم الخراب الذي يعيشه عالمنا ، وعمق المأساة الإنسانية والعربية التي يعيشها الفزاع ، كما تشير السطور الشعرية السابقة ، تؤكد ما أشرنا إليه ، فقد شغلت تلك القضايا معظم مساحة الفضاء الشعري في تجربة الشاعر ، أوصلته إلى حقيقة عدم قدرة الكلمة على التغيير ، بل والى أبعد من ذلك على مستوى الرؤيا ، إلى شعور الشاعر ضمن فكرة عجز الكلمة ، عن عجزه هو ، وبجلد أكبر للذات على مشاركته في المؤامرة التي تحاك على الشعوب ، فقد كذب فيما قاله ، وشارك في المسرحية التي كانت ضحيتها أحلام الأحرار والفقراء والشعوب العربية عامة . بل لم تسلم تلك المرأة من حمل عجز الشاعر وغياب فاعليته في المراحل الأخيرة في شبه التحام بها ناتج عن شعور بالهزيمة ، وربما في سلبية الأنوثة ضمن رمز (المنتصر – المهزوم):

في آخر ركب العمر أتينا ،

نحن الجيل الآتي من رحم محنى الظهر،

فضعنا في ليل الطرقات .....

عن كسرة خبز نبحث ،

عن جسد امرأة ،

نلقي في عينيها الوجع ،
القهر ، الرعب الخالد ،
نلعق دفء الشهوة ،
ننبض بين يديها،
نرقص كالفرسان .. (الأعمال الشعرية. 262-263)

وإذا ما أجرينا مقارنة بين حالة الشعور بالهزيمة ، وبين الحالة العاطفية الشعورية نحو المرأة، سنجد أن الفزاع سرّب لا شعوريا همومه وأحزانه وقلبه المليء بالتعب إلى تلك العلاقة مع المرأة ، لتحمل معظم قصائده الغزلية علاقات سلبية منهارة ، لم تصل إلى " حالات الحب الكبير التي عرفناها في قصائد العديد من الشعراء " (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة. 67) ، وكأن تلك المرأة التي عبثا حاول الشاعر إظهار حالة الحب لها ، لأنه في الواقع مشغول عنها بقضايا الأمة العربية في انكساراتها ، لم تجد عند الفزاع ما ترجوه من العاشق ، ومن رومانسية الحب ، ومن ليالي السمر وغياب العذول ، ومن شجون الحب وأشواقه ، فلا بأس إذن أن تبحث تلك المرأة عن رجل يتقن العشق ويقدم لها الاهتمام الذي ينشغل الفزاع عنه ، ولا ريب إذن بأن يتعرض الشاعر على صعيد المرأة للانكسار تلو الانكسار في تلك العلاقات ، ليصل إلى حالة الغربة ، وينطوي في دائرة الحزن التي ما اعتاد على الابتعاد عنها ، فهي حالته المستمرة، يقول في قصيدة (الخروج من جزيرة الضباب):

وحيدا في زوايا الحزن ،
اطرق بابك المختوم بالسحر
وأسكب روحي الولهى ،
عذابات من النجوى ،
على عتباتك الخضراء ،
في بيت من الشعر (الأعمال الشعرية. 143)

إن الشاعر وهو يسعى إلى تلك العلاقة يعرف انه يكابر، وانه يحمل نفسه ما لا تستطيع، ويعرف أن الخيبة مساوية لتلك العلاقة ، وهو يحاول الولوج إلى

الوهم ، لعله يصل إلى نتيجة مع المحبوب ، ولكنه سرعان ما ينهار ، ويكتشف أن قلبه التعب لا يحتمل تلك الرياح ، وأن عقله يرفض الانصياع لأي رغبة ، فينتهي بالانكسار ، ليضيف خيبة أخرى إلى خيباته الكثيرة في الحب ، يقول في (كلمات نازفة) :

مري..

مري كما تبغين ...

لا تلقي التحية

واستنزفي ما كاد يشفى من جراحي ،

يا شقية ،

هذي الجراح ، جراح غدرك ، فاعرفيها

لا تنكريها مثلما أنكرتني ، صلفا وتيها

هي ما جنته يداك يوما ،

بين جهلي والستار .. (الأعمال الشعرية . 149-150)

ويحاول الفزاع مرة أخرى ، تصعيد التوهج في حالة الحب ، من استثارة ذكريات كثيرة ، للمرأة التي عاش معها الكلمات الرقيقة الهامسة التي تصل عند حافة الترجي عند الشاعر ، وهي المنطقة التي يخشى الشاعر الوصول إليها ، لأنها تقع خارج حساباته ، ولهذا ينطفئ الحب في قلبه ، ويموت قبل أن تكتمل ولادته : (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.71):

مري ، ولا تتكلفي شيئا ،

ولا تغضي ..

فبريق عينيك الذي

يا طالما أذكى حنيني ،

منذ البداية قال لي :

لا بد يوما أن تخوني ..(الأعمال الشعرية. 151-152)

لقد كان الشاعر منذ صباه يحمل تلك الهموم الكبيرة التي كبرت معه والتي منعته بعد ذلك أن يعطي للمرأة التي لا ينكر هو أنه دائما يبحث عنها ولكنه لم

يجد ما يريد ، منعته أن يعطيها حتى تنازلا عن أصـــغر الأشـــياء ، فمنـــذ أول أعماله الشعرية وهو يحمل هموم عالمه العربي ، ولا شك أن تلك الهموم بـــدأت تكبر وتكبر ويزداد نموها لتسيطر على أعماله الشعرية، وتمثل قصـــيدة (إلـــى عابرة) حالة تظهر فيها خيبة أمل الشاعر ، وطغيان الفردي على الجمـــاعي ، في تضخم للأنا العليا وهو يعتبر أن لتلك المرأة خصوصية له وحده في خيالـــه فقط لا بتفاعل معها أو بإظهار صوت لها فهو يصور ويسرد وينفعل وهي تمـــر أمام الرفاق فيبتسمون سخرية وتهكما والشاعر يبكي الأنا التي أهينت كما يرى :

أنا وباقة الرفاق ههنا

وأنت تعبرين مسرعة

كالهارب الغريب ، كالخيال ، كالصدى ،

...

ويبسم الرفاق

أتعرفين أي طعنة

هي ابتسامة الرفاق ؟

أحسها أنين طفل ساعة احتضار.. (الأعمال الشعرية . 153)

وإذا ما أردنا التمعن في تلك السطور الشعرية ، فإننا نلمس أثر السياب فيها ، فالطفل في قصيدة السياب (أنشودة المطر) يسأل ويلح في السؤال عن أمه التي لا يعرف أنها ميتة ، والتي يتهامس الرفاق عنها ، لقد أختار السياب في علاقتـــه مع تلك المرأة الموت ليكون صورة لتلك العلاقة ، إذ إن التنـــاص مـــع نـــص السياب يشي بتلك الحالة السلبية في العلاقة ، لاستحالة تمثل العلاقة أو ديمومتها فتلك المرأة ميتة ، وابتسامة الرفاق الساخرة دليل على خيبة أخرى ، وانكســـار آخر لدى الفزاع ، كلما حاول التوغل إلى منطقة العشق ، بعيـــدا عـــن همومـــه الكبيرة التي تحيطه في هالة لا يستطيع الابتعاد أو الجموح عنها ، وتحمل كلمـــة الرفاق لفظا يحمل تنبيها ما ، أو تحذيرا يمنع الشاعر عن الاستمرار فـــي تلـــك العلاقة .

ولكن الشاعر يستمر في عملية البحث ، ويغريه بريق الوصول إلى المرأة الأنموذج، رغم خيبات الأمل ، يحاول الخوض إلى العشق ، ولكنه يصاب باليأس أخيرا ، ويدرك أن البحث هو ضرب من الوهم والسراب ، وأنه لن يجد الحب الذي سيبقى محالا ومحاطا بالعذاب ، وتتضح هذه الصورة من خلال مواجهته تلك الحقيقة في قصيدة (مرثية الحب المنتحر) كما ويشي العنوان بتلك المقولات التي أوردناها ، مع التركيز على أن الشاعر قد علم بعدم جدوى ملاحقة تلك الهموم التي تعد صغيرة بمقياسه وبالإحالة إلى معظم شعره ، وبنتائج تلك الرحلة مع الحب ، يقول في قصيدته :

أيها الموغل في حلم الوصول
أيها الملتاع في كل الفصول
أنت ياما لهثت عيناك من خلف السراب
أنت ظل يتلوى ، حائرا ، ما بين بعد واقتراب
...
قدرا يا أيها اللاهث في درب المحال
كلما ازددت من الشط اقترابا
زادك الموج ابتعاد ...
تتداعى ..
ثم تهوي فوق جسر من رماد (الأعمال الشعرية .156-157)

المرأة الأسطورة :

البعد الميتافيزيقي ودلالته :

إن المرأة التي ارتسمت في بعدها المادي ، ما لبثت وأن انهارت علاقة الشاعر بها، فاختط له طريقا آخر ، ربما يكون الأقدر على استيعاب طموحاته ورؤاه وهمومه التي ما انفكت تطارده عبر رحلته الشعرية وضمن فضاء تجربته، وربما من الممكن أن نقول: إن صورة جديدة للمرأة بدأت بالتكون عند الشاعر ولا سيما أنها شاركت في تحقيق مسعاه الأكبر ، وفي الانضمام إلى تلك

الهموم الكبيرة التي ظلت تحيط به، وتنمو معه نضوجا ، واتساعا ، مكابرة ، واحتداما ، ووصولا إلى خط النهاية .

لقد استخدم الفزاع كغيره من الشعراء المرأة رمزا ، وقد استمر ذلك الرمز في التكون في أعماله ، ليتابعه حينا ، وليختلط حينا الآخر بامرأة حقيقة ، وإنما بعيدا عن حالة الحب ، متوجها بها إلى حالة الإبداع الشعري الحقيقي لتمثل همومه الكبيرة المتركزة في دائرة الوطن العربي الممتد، وبحالات الخراب التي يعيشها هذا الوطن.

إن الرمزية التي يريد البحث الإشارة إليها ، لا تخرجنا عن العنوان الذي وضعناه ، وذلك رغبة في رصد التحول ولو بشكل سريع لصورة المرأة ، حتى نصل بها إلى الحالة الأسطورية ، لا مقارنة بالكم في وروده في أعمال الفزاع ، بقدر توضيح كيف تتابع تطور تلك المرأة ، إذ إن البحث يرى ، بأن الصور الأسطورية تعد أعلى من مرحلة الرمز فنيا من ناحية بناء النص ، لا من ناحية التوظيف في النص الشعري ، إذ لكل منهما حقله ، ودلالته الخاصة التي تضفي على العمل رونقا ، وتسهم في إثراء اللغة الشعرية ، كما ويعد الرمز أحيانا جزءا من الأسطورة حين يستخدم الشاعر – مثلا – رمزا تاريخيا ليجعل منه ضمن مرويات النص أسطورة ، بقلب الدلالة ، أو بمماثلتها ، حسب رؤياه الفنية والمقولة التي يريد إيصالها إلى المتلقي .لقد استخدم الشاعر الأم (رمزا) في أكثر من نص، تلك الأم التي تقف على مفترقات الطرق ، وهي ترى أبناءها يتوزعون عبر جهات الأرض الأربع ، دون أن يحتويهم درب واحد يوحد همومهم ، وقد برزت تلك المرأة في نص (المرتد) . (ص231) وفي قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) (ص 223–228) يرواح الشاعر بين صورتين للأم: إحداهما حقيقية ، والثانية التي اعتمدها الفزاع رمزا ، لتكون تلك الازدواجية في الصورة دليلا على القدرة الإبداعية عند الشاعر ، ففي الجزء الأول من النص ينادي الشاعر أمه ، ليبدو النداء مفعما ببراءة الطفولة ، فهو ينادي أما حقيقية ، وفي الجزء الآخر من النص نفسه يتوسع الشاعر في أفق

اللوحة الشعرية إلى أبعاد أكبر ، لا تقف مضامينها عند حدود الأم كما نعرفها ، ليتداخل الوهم بالحقيقة ، ويبدو التفاعل أكبر مع الصورة الشعرية عند المتلقي .

وفي قصيدة (البكاء على جذع نخلة) (ص133) يستخدم الشاعر النخلة رمزا، وهي الأم المعشوقة التي إذ تغرب يبكي على جذعها في خشوع ، بل إنه يستدعي النص القرآني " وهزي إليك بجذع النخلة " بتحوير واع (الجزائري تخصيب ص 308)، ليضفي بجلب الرمز الديني لمريم عليها السلام ، على صورته جوا مفعما بالرمز ، فيلج به إلى ما يريد من معنى .

وفي قصيدته (بين حدين التقينا) (ص 217) يتجلى بوضوح الغموض والإبهام في استخدام الأم كرمز ، ويبدأ الشاعر نصه بالإيهام ، ليصل إلى انكشاف الرؤيا الحقيقية الشعرية ، التي تقدم مشهدا أكثر اتساعا ن غير أننا نرى المرتد الذي يواجه زمنه بالصرخات التي يتردد صداها في كل مكان دون جدوى ، يعود بصرخات أكثر دقة وهمسا ، رغم عبوره بين حدين جارحين على امتداد الطريق الصخري الذي يتوغل فيه (هادي الربيعي . الجمرة المقدسة. 47) :

بين حدين التقينا ..
كانت الدمعة في أعيننا تمتد ، ترخي جذرها،
حتى النهاية ..
لم تكن تنفك عنا ،
جمرة كانت وكانت سنديانة ..(الأعمال الشعرية .217)

وهكذا يلون الشاعر قصائده بالمرأة – الرمز متوصلا من خلالها إلى حقائق الخراب، ومحاولا من خلالها الجمع بين المتناقضات والاستفادة بشكل أوسع من الرمز الذي سنشير إليه لاحقا .

أما على الجانب الأسطوري ، فتظهر (المرأة – الأسطورة) متعلقة بها كل معطيات الخصوبة من خير وعطاء وكونها سبيلاً للحرية والتمرد ، وهي تحتوي في الوقت نفسه الاغتراب والخوف والقلق ، تلك الحالات التي تحيط بالشاعر وتزيد من توهج النص على مساحة الإحساس والشعور.

ولكي نتابع صورة هذه المرأة ، نبدأ مع ديوان الفزاع الأول (نبوءة الليل الأخير) سنة 1982 – والتي تظهر بداية مع قصيدة(ارتحال موسم الشفاه) وتبدو فيها (المرأة الأسطورة– الخصوبة) في بداية تشكلها، وتجيء مرة أخرى في قصائد مختلفة في الديوان ضمن بحث الشاعر عن الخير والعطاء ، وفي نفس الوقت احتجاجا على الظلم الاجتماعي والكوني (7حسب المسودة) ، ولا يقف الشاعر عند صور البحث تلك ، بل تنمو الصورة لتصبح المرأة مصدر الإلهام للقوة وللتمرد على الظلم في قصيدة (سنابل ونواقيس) (ص269)، وتبدو انزياحات اللغة في قصيدة (نبوءة الليل الأخير) راسمة صورة تتمثل من خلال قناع الخصب والجدب في الديوان الثاني (الخروج من جزيرة الضباب) سنة 1986 ، نتابع تطور صورة (المرأة – الأسطورة) ونموها ، إذ يعلو صوت الشاعر في قصيدة (نداء) ليشير إلى تخليّ الوطن والأصدقاء عنه ويرى ملاذه في تلك المرأة التي تصبح معبر أمله الوحيد ، إن الفزاع يحاول دائما الخروج من مأزق الحب باللجوء إلى استغلال دلالات حضور المرأة الأسطوري ، وبأبعادها بالوقت ذاته عن فكرة جعلها مادة أو شيئا في حدود العادة ، ولذا نجده يجاوز في النص نفسه بين صورتين للمرأة : الأولى حسية ، والثانية أسطورية، قادرة على المستحيل الذي يبحث عنه ، وتتجلى تلك الصورة في قصيدة (في الجحيم) :

أترى كنت كما يهمس ظني ،
أم ترى كنت حصاناً000 ؟!
تمنحيني الأرض و العطر و باقات النجوم
بيدٍ أسخى من الصيف ،
و من كف الغيوم (الأعمال الشعرية.181)

ويندمج الشاعر في صوفيته في (صلوات خلف ستائر الرهبة) (ص 187) باحثا عن الخصب ، وتكون نهاية هذا البحث الاغتراب في تلك الجدلية التي يبدو العقم فيها مؤطرا لعلاقة العربي ضمن معطيات الهزيمة التي تلاحقه ، وشعوره الذكوري الذي يخفت فيخضع للأمر الواقع ، وتتكرر صورة الثنائية في

قصائد الفزاع، عائدا في كل رحلة لحالة الاغتراب ، إذ ربما يعود سر نجاح الشاعر في رسم الصورة الأسطورية إلى عجزه عن مواصلة علاقته مع المرأة – كما أشرنا – ويرى في الأسطورة مَلاذا وانتصارا لهمومه الكبيرة ، وتمعنا في الرؤيا التي حاول بث الروح فيها مرة تلو الأخرى على صعيد النص .

وتبدأ صورة المرأة – الأسطورة بالتضاؤل في الديوان الثالث (مرثية للمحطة الثالثة) سنة 1987 ، إذ تظهر ضمن حيز نصي أضيق نتيجة لبروز قضايا أخرى بدأت تتوسع بعد ظهورها على السطح والتي كان منها ما ظهر في الديوان الأول والثاني لتتخذ شكلا ناضجا و في المرحلة الثالثة من شعر الفزاع ، غير أن هذا لا يعني غياب المرأة تماما و لكنه يعني بالتحديد وصول الشاعر في العلاقة مع (المرأة –الأسطورة)إلى النهاية –أي نهاية الرؤيا– ، لقد تحدثنا في السابق عن عقم ما يشوب علاقة الشاعر بالمرأة وعجز ذكوري وقد تبدو المقارنة مع ما تمر به المنطقة العربية والأوضاع السياسية والحضارية والسلطوية داعيا لأن يصبح الإنسان العربي فاقداً الفاعلية وبالتالي فاقداً لذكوريته، إذ إن الذكورة تجمع في قطب واحد كل معطيات الأحداث في القرن الماضي والتي لا تشير بوصلاتها إلى العرب ولذا نجد أن المرأة في نظر الفزاع هي الخلاص ومع ذلك هو في الوقت نفسه يخوض التجربة ويهزم مرة تلو المرة ؛ ليعود وينهض لكن نهوضه يكون أضعف في كل مرة ؛ لأن المساحة الزمنية بين الضربات ليست كافية لعلاج الجروح وبالتالي يشعر أن ضربة من الضربات أفقدته القدرة ومنحته عقماً بشكل ما، وتبدو تلك (المرأة – الأسطورة) مركبة إلى حد يثير الشك في ظهور صورة (للمرأة – الواقع) وإن كانت تنبثق فجأة حقلا من الدحنون بين يدي الشاعر وربما في ذلك أثار إلى تلاقي النتيجة في الصورتين واقتراب الأسطورة من الاضمحلال ، يقول الفزاع في قصيدة (بدايات ميتة) إذ يبدو العنوان حاملاً صورة الكلام قبل البدء به :

حين التقينا صدفةً
وأبحرت عيناي في عينيك ،
تحركت في داخلي،

أغنية حزينة

أحسست أنني محاصر

وأن نسمة تحملني إلى قرارة بعيدة

أيتها الأميرة

في البئر إنني ههنا

مدي إليّ هذه الجديلة ..

لكنك انثنيت للوراء

كمهرة ،

برية

أصيلة ...(الأعمال الشعرية .119-120)

وتظهر صورة (المرأة – الأسطورة) في قصيدة (الرحلة الثانية) (ص 113) متمثلة بـ (ليلى) إذ هي رمز للمرأة في حالات العشق العليا ، ويلبس الشاعر قناعاً ويضع معادلاً موضوعياً له مبعداً التهمة عن كاهله في إعلان نهاية (المرأة – الرؤيا) بأسطرتها ، حين يجعل ليلى تضاجع مقاولاً في مفارقة مليئة بالسخرية اللاذعة ، وتبدو فاعلية المرأة واضحة في النص وإرادتها السلبية، وكان ذلك المعادل يشعر أن تلك المرأة التي طالما بحث عنها وأنفق عمره يرسم ملامحها وطريقة كلامها بل أدق تفاصيلها لم تكن موجودة ، إنها امرأة صنعها ولم يجدها، ماتت دون اكتمال ولادتها .

وفي متابعة لقصائد هذا الديوان سنجد غياباً لتلك المرأة بعد ذلك ، وفي الديوان الأخير للفزاع (الرهان الأخير) سنة – 1992- والذي يحتوي نصوصاً من سنة (1989-1992) يكتمل تجسيد رؤيا – المرأة ، والتي تتواجد في قصيدة واحدة يتيمة في هذا الديوان الذي اشتمل على تسع قصائد ،خمس قصائد منها كتبت سنة (1990) وقصيدة بلا تاريخ .

وفي هذه القصيدة اليتيمة تظهر المرأة بصورة تكاد تكون واضحة وهي قصيدة (اعتراف) ليتجسد في القصيدة أكثر من موت في الرؤيا ولكن كانت (رؤيا – المرأة) هي أول رؤيا يصل معها الفزاع إلى حالة الإحباط على اعتبار

امتدادها الأوسع عن الرؤى الأخرى لتطورها الزمني الطويل ، وعودة إلى قصيدة (اعتراف) والتي كتبت في (تموز سنة 1992) لتكون آخر نص يكتبه الفزاع ، نجد إعلان سقوط الرؤى مقدماً في النص حاملاً عمومية أكبر :

ها أنا استظل بنخلة حزني
وأقلب في حسرة ،
صفحات من العمر زينتها ،
بسراب الرؤى ،
ومداد التمني ..(الأعمال الشعرية.45)

وها هي صورة (المرأة – الأسطورة) وصورة (المرأة – الواقع) تجتمعان معاً لتنهار فيهما الرؤيا في صورة من التخاذل من جانب المرأة في تلك العلاقة :

النساء اللواتي افترشن ،
رياحين قلبي ،
وهيأت من كرمة الروح أقدامهن
تركن على شرفاتي مناديلهن ،
وأوغلن في البعد عني ..(الأعمال الشعرية.46)

ويبالغ الشاعر في المكابرة ، لكنه يعلم أنه لن يستطيع النهوض لأن الضربة الأخيرة كانت موجعة إلى حد فقدان الفاعلية تماماً والانهيار ، ودخوله مرة أخرى لتلك الزوايا التي حاول النفاذ منها ولكنه لم يستطع :

ولكنني مثل كل المحبين
ما زلت أركب رأسي
ومازلت أبحث بين المناديل ،
عن عطر سيدة ،
لم أزل ادّعي أنها
لم تخني .. (الأعمال الشعرية.46)

وهكذا تختم الرؤيا الأولى (رؤيا – المرأة) بوصولها إلى خط الإحباط لتضيق شيئا فشيئا مساحة الكتابة .

ثانياً : البعد القومي :

إن معظم قصائد الفزاع ، وعبر مجموعاته الشعرية الأربع من عام 1982م حتى عام 1992م ، معظمها يدور حول بؤرة مركزية هي الوطن وهمومه، على نطاق العالم العربي ، والتحديات التي يواجهها ، وليس على نطاق إقليمي ضيق، وإذا كنا قد أشرنا إلى قلة ورود البعد الأول ، فإننا نشير إلى انتشار البعد القومي في أعمال الشاعر ، والذي يمتد ليشكل فضاء شعريا رحبا ، كإفراز نفسي ، بالوعي نحو الطموحات والآمال ، ونحو وطن عربي واحد ، تنتصر فيه الحضارة العربية الإسلامية ، على الحضارات الأخرى .

وعلي الفزاع يدعو إلى أوطان بلا ضغائن ، وسياسات تمر عبر الضمائر ليس عبر المصالح الذاتية ، ويؤكد على ضرورة استيعاب ما يحدث من متغيرات هائلة في تطورات القوى الإمبريالية العالمية ، وما يحدث من تسارع كبير في وتائر حدتها ، وهي تواصل تخطيطها لغزو العالم الثالث بطرق مستحدثة تعتمد على أحدث التقنيات العلمية ، مما يجعل العالم العربي عاجزا عن فهم هذا التسارع واستيعابه استيعابا عميقا.(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.41) .

إنّ الشاعر يعي وهو يجسد تلك القضايا المركزية أن الأردن جزء من الوطن العربي، فلا يمنعه اتساع نظرته وأفقه السياسي ، من التنبه إلى هذه الحقيقة ، وبما أن الأردن يشترك بروابط عديدة وعناصر مع الوطن العربي ، فإن قصائده تأتي منطلقة من وطنه لتعم العالم العربي هنا وهناك ، من العراق إلى فلسطين كقضية مصيرية لكل العرب ، وهو يدرك حالة التشتت والتفرق ومحاولات تجذير العداء بين العرب ونشر العنصرية بين أبناء الأمة ،هذه الموضوعات نراها متمثلة عبر المجموعات الأربع بأشكال شتى ونماذج متعددة .

وإجمالا يبدو البعد القومي في قصائد الفزاع مدمَّرا وممتلئا بالخراب الذي يسود الواقع العربي ، مع تفرد قد ينشأ هنا وهناك – بيروت – الضفة وغزة – بغداد مع تراجع في الموقف العربي الموحد ، لكن هذا البعد القومي

يبقى دائما ليظل هو النسغ الذي تتحرك فيه قصائد الفزاع ، ليمثل الحلم القادم . أي أن البعد القومي هو الخيار الوحيد لمشروع النهوض العربي برمته . (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون. 99)

أبرز قضايا البعد القومي عند الفزاع :

أولا : الاغتراب :

لقد عانى الفزاع من الغربة في وطنه وتلك أقصى أنواع الغربة ، وهو برغم تلك الحالة يصر على تمسكه في الوطن ، وإذ يبتعد عنه الوطن متمثلا بأصحاب المصالح التي لا تنتمي إلا إلى ذاتها والتي تسعى دائما إلى سلب الخيرات، يبقى الشاعر متمسكا بالتغيير يدفعه إلى ذلك حبه للوطن ودفاعه عن قضاياه ، وعن الفقراء والجوعى والمتخبطين بجهلهم ، وهو في حالة الصراع بينه وبين ذاته يريد الرحيل وترك حالة الخراب والنأي بعيدا عن محاولة التغيير ، وفي نفس الوقت يرغب في التحدي ، لكن ذلك التحدي يأخذ جانبا سلبيا في النتيجة ربما لا يكون ذلك في التجربة، ذلك لأن الشاعر يبدو بصورة البحار، ولا يغيب عنا أن الرحلة في البحر تحمل كثيرا من المخاطر، كما أنها تشي برحلة السندباد والتي لا عودة منها ، وقد أشار الشاعر في النص إلى أنه يكابر في تلك الرحلة ، فربما كان الصوت الذي سمعه يناديه من خلف الموج هو تيار الوعي الذي يحاول إعادة التوازن للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر :

يا فصولا من غياب وسفر
لاهثا عاد شراعي
بعدما ودع عينيك .. وسار
مزقته الريح
والموج تعرى ،
في طريقي واقفا مثل الجدار
كان صوت من خلال الموج يعلو :
لا تسافر ،
إنما أنت تكابر

عد إليها ،

عد وغامر ...(الأعمال الشعرية 190)

إن حالة الاغتراب ليست حالة شعورية طارئة أو إحساسا ينتهي بعد الانفعال، خصوصا إذا صدر عن تجربة صادقة ، ولكن تلك الحالة تتذبذب بين الرغبة في الرحيل وترك كل تلك الهموم الفردية ، وبين مقاومة الانهيارات على الجانب النفسي حينا ، وعلى الجانب المادي الواقعي حينا آخر ، فنجده في قصيدة (صلوات خلف ستائر الرهبة) يختار الخوانق الصوفية ليعبر عن حالة العزلة والاتحاد مع النفس بعيدا عن معطيات الحياة اليومية ، وإن كان ذلك يحمل التناقض ؛ إذ أنه يبعده عن القضية التي يناضل من أجلها ، لكن ذلك التناقض يزول إذا كان نتيجة لذلك الصراع أو بالأحرى إفرازا ربما يشكل حالة موسمية تمر وتنتهي ، أو تمر وينتهي الإبداع معها إذا استمرت بلا انتهاء ، وتحمل لغة النص ذلك التناقض من خلال الألفاظ (تذوديني / تصديني) ، (تقتلني / تحييني) ، كما وتحمل في ألفاظها لغة الصوفي في إصراره على الحب الإلهي وفي حالة القتل التي تبدو إيجابية لأنها في سبيل المحبوب الذي ينفق الصوفي عمره في هواه :

على عتباتك الخضراء ..

لا ذل الوقوف المر يؤذيني

ولا صمت انغلاق الباب في وجهي ،

طوال العمر ، يثنيني ..

تذوديني ، أحبك ، أو تصديني

فأحضن طيفك الوسنان ذكرى في ،

قرار الروح

تقتلني ، وتحييني .. (الأعمال الشعرية .147)

إن الصور التي عبر عنها الفزاع عن حالة الاغتراب متعددة ، يربطها خيط نفسي واحد ضمن حالة شعورية واحدة وإن اختلفت سياقاتها ، وربما تظل القضية الجوهرية في رؤيا الفزاع هي المؤدى إلى تلك الحالة ، وتبدو قصيدة (

البكاء على جذع نخلة) مثالا على حالة الاغتراب ، حيث يرجع تـــاريخ هـــذه القصيدة إلى سنة (1982) أي إلى حرب الخليج الأولـــى ، وتبـــدو " النخلـــة " الرمز المحوري لدى الفزاع، فهي الأم- المعشوقة التي إذا تغرب يبكـــي علـــى جذعها في خشوع وتنمو برمز النخلة النصوص وتمثل في الوقت نفســـه بـــؤرة النص ، وتبدو صورة العراق في هذا الصراع وحيدة ، وصورة الشاعر حـــاملا حزنه في المناطق العربية ، محاصرا وإياه في العراق :

يرفرف كالطير ،
في هدأة الليل قلبي ،
يحلق فوق الجزيرة ،
فوق الشآم ،
يمر بمصر ،
ويمضي إلى نخلة في العراق
يدور عليها ثلاثا ،
يحط لديها ،
ويبكي على جذعها في خشوع . (الأعمال الشعرية. 133-134)

ويستدعي الشاعر في النص الآية المعروفة : " وهزي إليك بجذع النخلـــة .." ولكن مع إعادة صياغة للآية تدل على وعي الشاعر ، ويستدعي زكريا وصومه عن الكلام :

" لك المجد كم كنت فذا
ولكن شرط المحبة أن
تخلع الآن هذي المسوح ،
وأن تدنو الآن مني ،
تهز بجذعي إليك ،
فيسّاقط السر ،
والرطب المشتهاة ،
فهل تكتم السر ؟

قل إنني أعلن الصوم ،

عشر ليال

وأبدأ بالصوم فاتحة في الصلاة .. (الأعمال الشعرية 135-136)

لقد أشرنا سابقا إلى أن السبب في ولوج الشاعر إلى حالة الاغتراب تلك هو تلك الهموم الكبيرة ، التي طالما حملها الفزاع معه محاولا تغييرها وبث رؤياه القائمة على رفضها، لكن الشاعر في تداعيات الحكاية ، يصل إلى حالة أكثر تأزما من حالة الاغتراب ، أو ربما تعد مستوى من مستويات تطورها ، إذ إنه يلجأ إلى الخمر محاولا النسيان وتحقيق الهدوء في النفس ، ولكن هروبه من الحقيقة ، سرعان ما ينهار أمام قوتها ، وتقف الخمر عاجزة عن تبديل وحشة الشاعر بأمان يعرف الشاعر استحالة الوصول إليه ، وتتحول الكأس بصورة فنية دقيقة منسابة مع لغة النفس وهي أداة هذا الأمان المفترض ، تتحول إلى عمود دخان يشير إلى عمق المأساة الإنسانية الكبيرة ، بل وحالة توحد وحلول وانصهار في الحالة الشعورية المهيمنة ، يقول في (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) :

إنها الخمر لا بد أن تدفئ القلب ،

أو أن تُبدّل وحشته بأمان

ومددت يدي ،

جمدت في الهواء ،

وإذا الكأس في لحظتين

تصير عمود دخان ..... (الأعمال الشعرية.68)

وإذا كان الشاعر في النص الذي أشرنا له سابقا يشير إلى العراق من خلال رمز النخلة ، فإنه في نص (إفادة لامرئ القيس) يشير إليها من خلال امرئ القيس الذي تبدو حالة الهزيمة وتمثلاتها أحد أبرز عناصر الاغتراب فيه ، كما كان المتنبي في النص السابق أيضا رمزا للعراق ، وإذا كان المتنبي يشي بحالة الثورة ، إلا أنه أيضا قد قضى حياته في حالة اغتراب وهو يقطع المسافات محاولا تحقيق حلمه الذي أدى به إلى خط الوحدة ، كما أدى بامرئ القيس إلى

الهلاك ، بل ودون أمل في النهوض مرة أخرى وربما تتماهى هذه الحالة مع تلك التي رسمها الشاعر في تحليقه كطير فوق الأرض العربية واستقراره على نخلة في العراق ، يقول :

والذي شاطرته همي ، وخبزي ،

صدّ عني ،

حين جف الضرع مني ،

والجداول.. (الأعمال الشعرية .211)

ويمضي الشاعر في خط متواز في قصيدة (مرثية الحب المنتحر) و (اعتراف)، حيث يلازمه الاغتراب لدرجة السيطرة والانتماء للوحدة النفسية مع الذات والانكفاء عليها ، ولا يعلن نتيجة هذا الاغتراب ، إذ كان قد وصل برؤياه القومية إلى طريق مسدود ، أم أنه في مرحلة انفعالية ، وهو يحاول تجميع قواه والبحث عن ملاذ ، أو جسر ينقله من حالته تلك ، وتتجمع علاقات النص مجسدة الاغتراب شيئا فشيئا في قصيدة (كلمات نازفة) ثم في (مرة أخرى) وفي آخر قصيدة في الديوان الثاني ، وهي (الرسالة المنتظرة) حيث ينتظر قادما ما بأمل ما يعيد تمدد رؤياه ويبعث به نحو بقعة مضيئة في العالم العربي المحيط .

ثانيا : صورة المدينة – الموت عند الفزاع :

حين بدأت المدينة تصبح ، شيئا فشيئا ، مركز ثقل إنسانيا ؛ أي حين أخذت تستقطب جهد الإنسان وتستدرجه من براريه البعيدة وفضائه المفتوح ، بدأت مفاتن المدن شرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي صار ، مع الزمن ، من الصعب مقاومتها. هنا أخذ الشعر يندمج في حياة المدينة التي كانت إلى حد كبير مفتوحة على الريف . (علي جعفر العلاق . في حداثة النص الأدبي .ط1 .161) ، والفزاع هو ابن الريف الأردني لا ينسى ذلك ، أو إن الأمر لا يتعلق بالنسيان بقدر ما يتعلق بالارتباط بالمكان، خصوصا إذا كان يمثل مرحلة الطفولة والتي هي أكثر مراحل الإنسان خصوبة باتساع الحلم أو ببراءة الطفولة وعذوبة خيالاتها وانطلاق رغبة الحياة فيها والأمل بلا حدود ، ولا يخفى ارتباط

الشاعر بقريته " زي " التي احتلت مكانا هاما في تجربته الشعرية ، فقد ذكرها في أكثر من نص ، وما ذكرها تغنيا بقدر ما كان خروجا من الحالة إلى نقيضها، أو عقدا لمقارنة كنتيجة شعورية مبنية على التناقض أصلا .

ويرى العلاق أن موقف العداء للمدينة العربية لم يكن أصيلا تماما ؛ لأنه افتقر إلى مبرراته الفلسفية والفكرية أولا ، ولا يستند ثانيا إلى أساس واقعي ، أي إلى أساس من واقع المدينة العربية ، ومستوى تحضرها قياسا للمدن الحديثة في العالم .

ولكننا نتحدث بطبيعة الحال هنا عن عداء للمدينة ليس من أجل العداء ، ولكن لأن المدينة تمثل الصورة السلبية للعلاقات الإنسانية ، والتي تذوب بها فتشي بما تحمل من غياب مبدأ أو قاعدة فيها تحكم الطبيعة البشرية بحالة الضياع والغربة وربما الموت المجاني ، دون طقوس أو اكتراث ، فتشبه بذلك حالة الوقوع تحت احتلال معين ، أو بصورة احتلال ، تغيب فيه الحريات ، ويصبح الموت مسارا طبيعيا ، لمن يحاول التمرد أو التغيير في ذلك الواقع .

إن روح التذمر من المدينة كانت تمثل إلى حد كبير ردة فعل سياسية واجتماعية ضد ما ترمز إليه المدينة على هذه المستويات ، وعند الفزاع صورة سلبية للمدينة ، تطالعنا بين نص وآخر ، ولا يكتفي الشاعر بتصوير المدينة بل ويذكر نقيضها في النص نفسه ليكون دليلا على حالته تلك أو شعوره تجاهها ، وعلى ردة فعل تخلق نوعا من التوازن النفسي والنصي ، وربما حالة استقرار تترك للرؤيا حرية الحركة والامتداد .

وإذا كنا نريد توضيح تلك الصورة فمن الأدق أن نمثل لها من قصائد الفزاع، فهو يطالعنا في قصيدة (رؤيا على الرصيف) بصورة للمدينة تجتمع فيها المعطيات السلبية ، وتبدأ القصيدة بحالة اضطراب نفسي وضبابية في الرؤيا ، ويدخل الشاعر متاهة على صعيد المكان تنبع من نفسه ، وتسير بالعلاقات داخل النص نحو التناقض ، وتصل الحالة الضبابية إلى حد فقدان الوجهة في الصراع بين الريف والمدينة فهو حائر بين رجوعه إلى الريف وحالة الحنين التي تشده إليه ، وبين البقاء في المدينة التي تختفي أسباب بقاء الشاعر فيها في بداية

النص، واستخدام العطف لم يأت ليشرك الريف والمدينة بحالة الحنين ، بل جاء ليناقض بين شعورين، بالإضافة إلى استخدام الفراغ في النص ، لتتسع الفجوة بينهما :

من أين سأعرف دربي ،

وأنا ما بين حنين ملتهب ،

ودروب مدينة ...؟ (247)

ولا ريب أن الحذف في السطر الأخير يجعلنا نؤول ذلك الفراغ الاستفهامي ، إذ كأن هناك تنهد قد سيطر في الفراغ السابق وتبدو الخيارات اللغوية (ودروب مدينة قاسية ، موحشة ، حزينة ، ..) وليس تلك الخيارات اللغوية ضرب من التنجيم أو التعسف في الاستنتاج ، خصوصا إذا بُنيت على تتبع للغة النص في الأسطر التالية، والتي تبدو فيها صورة المدينة أكثر وضوحا عند الفزاع وكذلك نقيضها، إن الريف بالنسبة لشاعر من هذا النمط يقف نقيضا للمدينة ، النقيض الأبهى والأكثر خضرة وبراءة. وبقدر ما تكون المدينة آنية أو ظرفية ، أي أنها الحاضر في حركته الراهنة، يظل الريف مفتوحا على الماضي والحلم والطفولة، وذلك النزوح إلى الريف هو بناء لموقف من المدينة عند الشاعر(علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري. 165)، وباستخدام الصورة تظهر تلك الفجوة في العلاقة مع المدينة ، إذ تبدو أرصفتها ثعبانا يلتف على الشاعر، لتشي الصورة بالموت وانهيار العلاقة بسلبيتها المتراكمة.

ولا يتوقف الشاعر بتحميل لغة المدينة تلك الصورة فيضفي على المشهد التالي سينمائية في التعبير ، يبعده عن المباشرة باللغة والخطابية فيها ، حين يصور الناس في المدينة بقطعان ماشية تسير منقادة دون إرادة منها مسرعة لاهثة وراء الحياة كأن بها مسّا من الجنون ، إنها تمزق واضح في العلاقات ، وتشي بدلالات عدة كفقد الحرية ، وغياب الفاعلية ، وآلية العلاقة ، نقيضا لصورة الريف الذي يسمح اتساعها المكاني بانطلاق الروح، واتساع الأفق ، وتوفر الحرية ، ثم إن العلاقات البشرية متينة متماسكة ، تجعلها ربما وحدة الدم أكثر تقاربا والتحاما ، وببراعة لغوية يمثل لنا الشاعر حالته الشعورية لتكشف

عما أشرنا إليه من سلبية لصورة المدينة ، فيشبه نفسه بالنملة التي تدوسها الأقدام في شوارع المدينة ، ولا يخفى ما في تلك الصورة من انعدام للإنسانية والوحشية وكم تبدو حياة الإنسان رخيصة في المدينة ، ويبدو الموت مجانيا ، متوقعا في أي وقت ، دون أن يطالب أحد بتبرير معين ، إذ هو يموت- باستخدام التجسيد -كحشرة ، ومن سيكترث لموت حشرة ؟ وتكرار كلمة (منسحق) وثقت حالة الضياع والتشتت والموت مع شعور بالقهر والعجز ، كما وتبدو الطبيعة عنصرا مفقودا بل وغير مكترث به ، فتفقد العلاقات روحانيتها في المدينة والإحساس بها كذلك ، وفي ذلك نقيض للريف في طبيعته الخضراء بما توحي له الطبيعة من التجدد والحياة ، وهكذا فإن الشاعر يرى نفسه ضحية لزحف المدينة ، وتبدو النقاط في المقطع السابق التي أشرنا إلى تأويلها ، غير قادرة على إخفاء نفسها إذ يفرغ الشاعر سطرا كاملا لتعبير (يا للوحشة !) لدروب تلك المدينة وصورتها :

يا للأرصفة الملتفة من حولي كالثعبان
لم تعبر هذي القطعان البشرية مسرعة ،
وكأن بهم مسا من جان ..؟
لمَ تعبر من فوقي ،
وأنا كالنملة منسحق ، منسحق ،
تحت الأقدام ..
يا للوحشة ! (الأعمال الشعرية . 247-248)

ومباشرة ترد صورة النقيض في النص لخلق حالة الأمل ، عبر الهروب حتى لو كان تخيلا إلى الريف ، فتتوهج الحالة النفسية ، وتحيط معطيات الخوف وتبدو الحرية منكمشة أكثر حين يطلب الشاعر من المخاطب عدم رفع صوته ، ويدخل في هذيان شعوري ، وبانزياح رشيق يرتل اسم قريته زيّ بتكرار ممتد لتأخذه وتضمه إليها ، كأنه يرتل قرآنا يعيد إليه حالة السكينة والاستقرار ويعلي من التناقض:

وأرتل في عمقي المتحسر :

يا زي ،

يا زي ،

يا زي ... (الأعمال الشعرية . 248-249)

وفي المدينة لا تموت فقط إنسانية الإنسان فحسب ، بل تأخذ كل العلاقات بالتداعي ، فالشاعر في محاولة لإعادة النظر في رؤيا المدينة ، يحاول جسر الهوة ، يحاول أن يحب ، أن يقيم علاقة مع فتاة المدينة ، لكنه يتردد فهو لا يعرف ماذا تتبع اللذة ، وقد لا نستطيع أن نقول : إن تلك العلاقة مبنية على أساس الحب ، بقدر ما هي قائمة على العلاقة المادية الجسدية ، التي تخلو من غير السلوك الآلي ، فالمدينة امرأة ، أفعى ، تأكل لحم الشاعر ، وتسحب المساحة الخضراء من قلبه ، لتتركه خاويا كالعلاقات فيها ، التي سرعان ما تبدأ وسرعان ما تنتهي ، لأن أساسها المصلحة التي تنتهي عندما تبدأ ، وبعذوبة التصوير يوظف الشاعر قصة يوسف عليه السلام ، بإسقاط لغدر أخوته به ، وهؤلاء الأخوة يتمركزون في المدينة ، وعلى نقيضهم تأتي صورة يعقوب عليه السلام بصورة شيخ ينتظر الشاعر في الريف في قريته زيّ ، ولتأخذ زيّ شكل الأسطورة عند الشاعر :

أتوسل :

لا تترك روحي في ظلمة هاوية الجبّ

يا من قد تعلم ، تعلم كيف الأخوة ،

رغم الميثاق ائتمروا بي ..

والشيخ المنتظر اللقيا في " زي " ابيضت عيناه

لفرط الحزن عليّ .. (الأعمال الشعرية.251)

وحين تتلاشى علاقات الصلة مع المدينة ، التي لا تحفظ المواثيق والعهود ، يستخدم الفزاع صورة التناقض تقوم على هدم الموروث متمثلا في تلك المرأة التي وصفها العربي حين أراد الحديث عن المرأة الحرة بقوله : " تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها " ليرسم الشاعر بتصوير دقيق لها صورة جديدة تعتمد على قراءة لعلاقات المرأة في المدينة برمزيتها وبتجسدها فهي تأكل الخبز بعرق

نهديها وقد استخدم الشاعر أسلوب التعجب (ما أقذر) ليكون العرق سلبيا لا عن تعب محلل ، ويدقق أكثر في الصورة فيصور كهلا ربما كان زوجها الذي يعرف ما يدور من انحراف زوجته أو ابنته لكنه لا يرفض ، أو ربما يكون الرجل الذي يمارس تلك العلاقة المشبوهة مع تلك المرأة ، فإذا كان كذلك فصورته تشي بعجزه وعقمه ، وإذا كان ذلك الزوج أو الأب – وتلك الصورة أقرب – فإن رفضه لتلك العلاقات يجيء سلبيا أيضا فهو يصرخ في دهليز ، ويشي ذلك بحالة الضبابية في الرؤيا ، ومما يزيد عتمة الدهليز وبالتالي الضبابية أن الدهليز موصد ، ومما يصعد حالة العجز ويحجب الرؤيا تماما وبالتالي القدرة على الفاعلية أن ذلك الكهل مسمول العينين ، ويستخدم الشاعر في رسم صورة الكهل السخرية المضحكة ببؤس باستخدام التعجب الذي بدأ به صورة المرأة لكن بعامية تقربنا من الواقع أكثر ، وباستخدام الاستفهام :

وامرأة كمدينتنا ،

ما أقذر خبزا يؤكل من عرق النهدين

والآخر ...

يا للروعة ! كهل ، يصهل يزأر ، في الدهليز الموصد ،

مسمول العينين ..؟ (الأعمال الشعرية .252)

إن حياة المدينة تقيم عالما جديدا بدلا من ذلك العالم الذي أحبه الشاعر وتستبدل العلاقات القديمة بما فيها من حنو وألفة بعلاقات ليس فيها شيء منهما (علي جعفر العلاق. في حداثة النص الشعري. 176) ، ويختم الشاعر قصيدته بالبحث عن قريته ، التي تنسى والتي تصبح صورة متعددة للوجع الممتد في الوطن العربي في حالة الخراب العامة التي طالما حاول الفزاع تخطيها والخروج من وطأتها على القلب :

زي ،

آه يا طيرا منسيا يتوجع في كل الوطن العربي

من أين أجيئك حين أنينك مثل الجمرة ،

يسقط في رئتي ..؟

من أين أجيئك يا وجعي يا همّ القلب ... (الأعمال الشعرية . 253)

ويطالعنا الفزاع بنص(عذابات) ، يركز فيه على ذلك التناقض بين المدينة والريف، ويرى في القرية الملاذ ، وفي هذه القصيدة يبدو البناء شكلا جديدا ، إذ يقسم النص إلى عناوين يجعل لكل منها رقما ، وفي كل قسم لوحة لعذاب من نوع ما تتركز كلها لتختتم بلوحة المدينة التي تجمع كل العذابات السابقة وتصبها بها ، وأول تلك اللوحات (السؤال) وفيه يستنكر من خلال المفارقة وجود الخير من خلال ماء النهرين، وفي نفس الوقت يموت الزرع من الظمأ ، وثاني لوحة (اللصوص) وفيها يقف الشاعر عاجزا وهو يرى اللصوص يسلبون حبيبته ثيابها بعد أن يُسمعونها كلاما معسولا ، فأي لصوص هؤلاء ؟ وأي حبيبة تلك ؟ ربما كانت الوطن المستغل من قبل أصحاب المصالح الخاصة ، وأما الشاعر فيكتفي بدور المشاهد وكأنه معجب بيأسه ، واللوحة الثالثة (الأدعياء) فيها صورة للزنادقة الذي يظهرون حبهم للوطن في النهار ويسرقونه في الليل ، وأخيرا لوحة (المدينة) والتي تجمع كل هؤلاء ، وعندما يحاول الشاعر الفاعلية يوقفه حراسها ، ويرسم صورة موحشة لها خالية من عناصر الجمال والطبيعة ، فبابها أصم لأنه لا يسمع نداء الحرية ولا يرغب بالصالحين ، ويبدو الشاعر أمام حالة عجز حين يطبق الحراس عليه ولا يجد ملاذا إلا بقريته زي ، التي تبدو المهتم الوحيد به والتي تعرفه وتشاركه حالته الشعورية بطبيعتها التي تبكي بين يدي الشاعر :

4- المدينة :

أوقفني الحراس
عند بابها الأصم
وأرسلوا عيونهم
في جسدي ...
وفجأة ..
أذكر أنهم توقفوا
وأطبقوا عليّ

لكن سنديانة من "زي"

ملتاعة أنت

وأجهشت بين يدي .. (الأعمال الشعرية . 106-107)

وتستمر صورة (المدينة-الموت) بالنمو ويبقى الخير مقتصرا على القرية ونابعا منها، حين يصور المدينة تسخر من مبدعيها وترفض هؤلاء الذين يقدمون الحب لكل الأشياء الفزاع وتيسير السبول ، فيقف الأخير أمام باب عمان، يظهر ختم الطفيلة بلده على ساعديه فترفضه المدينة ، يظهر خاتم النبوة، لكن عمان لا تعرف الأنبياء ، إنها حالة من العقم في العلاقة يتجاوز بعده المادي، إلى الغرائبي ، إذ تصبح المدينة مؤشرا إلى السلبي بكل معطياتها ، ويصغر الحلم بها وتعود زي مخلصا للشاعر من دوامة الضياع في الشوارع الغريبة التي تنكر المخلصين ، بل إن الشاعر يجمع كل القرى لتواجه طغيان المدينة في لوحة تحريض في الطبيعة على المدينة :

فلله أنت ولله صمت الاباء

هو الآن في باب عمان ،

شوق يدق ..

ولكن بوابة الوصل لا تستجيب

توسل بالحب ،

أظهر ختم النبوة

وشم الطفيلة في ساعديه

ولكن عمان لا تعرف الأنبياء ....

... يا شجر اللزاب

يا شجر الزيتون

في (زي) في عجلون"

في كل بقعة من وطن المحزون

لا تنحني للريح (116-117)

وهكذا تنتهي صورة المدينة وينتهي الحلم بها إلى الخيبة وحالة الخراب على مستوى الإنسان والعلاقات السائدة بين الناس . وتبقى حالة المدينة العربية غائمة وإن كانت حاضرة بتفاصيل حياتيه وملامح تشكل تهيآتها أو كيانها الحسي الملموس، في حين أن مدينة الشاعر الصغيرة تظل تمتلك حضورا خاصا ، وتظل حلما غنيا ونبرة من الحنين لا تنتهي ، وهي آسرة وجدان الشاعر وكل أحاسيسه ومرجعياته النفسية .

ثالثا : الوطن: جدلية الخصب والجدب :

لقد أشرنا في مقدمة الحديث عن البعد القومي إلا أن الشاعر لا يتوقف عند هموم وطنه فحسب ، باعتبار الأردن جزءا من الوطن العربي ككل ، وبما أنه كذلك فلا يمنع إذن أن يكون صورة من صور هذا الوطن العربي ومرآة لقضايا تنتشر فيه، وبالتالي نموذجا يؤدي إلى غيره من النماذج . والفزاع يرسم في أعماله صورة متناقضة للوطن بين حالة الخصب والعطاء وحالة الفقر والجدب، خصب تبرره طبيعة الأرض وترفده الطبيعة، ورغبات التغيير ، وجدب مبني على استغلال ذلك الخصب ، واستحواذ طبقة محددة عليه في صورة بشعة للمستغلين الذين تعلو مصالحهم الشخصية على كل المصالح ، ويقف الشاعر بين الحالتين مؤشرا على تلك الحالة السلبية باللوم حينا ، وبالتحريض على التغيير تارة أخرى ، وبيأس يشيع في لغته تارة أخرى وأخرى، ويمتد ليصل إلى رؤاه .

لقد كانت حالة الجدب أساسا لبناء علاقات الثورة عند كثير من الشعراء ، أو الدعوة إليها ، وهي مبنية بطبيعة الحال على التناقض ، ولقد قدم السياب هذه الحالة مرارا في "أنشودة المطر" ، فقد كان يصف العراق بالخصوبة ويعود ليثبت الجدب من خلال الجوع والفقر المتفشيين عند الشعب ، وكانت تلك الحالة مبرر الثورة والتغيير عند السياب ، وتلك الحالة أيضا هي ما تدور في لغة الفزاع ، وإذا ما أردنا البحث عن أسباب الخصب فهي واضحة جلية تكمن في الأرض حينا ، وفي البشر حينا آخر بما يؤدونه من فعل إيجابي على تلك المساحة ، أما إذا أردنا البحث عن أسباب الجدب فإن الفزاع يطالعنا بقصيدة "

السيد " بصورة من صور الجدب ، وتبدو لغة النص معتمدة على المفارقة ، وتحديدا على مفارقة السخرية .

ويبنى هذا النوع على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما ، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها ، كأن يكون رد فعل من اغتصب حقه – مثلا– الرضا بالذل ، والدفاع عنه وتسويفه ، فتأتي الصورة كاشفة بعد المفارقة ، وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك .(سامح الرواشدة. المفارقة في شعر أمل دنقل. دراسات(العلوم الإنسانية). 3792) .

وضمن هذا التناقض يبرز الشاعر جدلية الخصب والجدب مصورا السيد الذي يتمتع بكل صور الخير ويترك شعبه عاريا جائعا ، وهذا الشعب يأتي في صورة الشيء وليس في صورة الإنسان إمعانا في الظلم الواقع عليه ، ويأتي السيد ليقطف هذه الرؤوس البشرية متغذيا عليها أو قاهرا لها وفي كلتا الحالتين في استغلال حاد لها ، ويستخدم الشاعر في النص لغة الاستسلام ليعلي من حالة التناقض والمفارقة ، ويشير إلى تلك الجماعة من الناس التي تزين للسيد أعماله فتطبل وتزمر له لتنعم من الخير بجانب غير آبهة بغيرها من الناس، وذلك يحيلنا إلى صراع طبقي :

ليكن ما ترى / هذه الأرض لك

والرؤوس التي أينعت فوقها

هي لك

فليكن ما ترى / وأدر فوق أعناقها منجلك ..

لا تخف

سترى من "يطبل" لك / وترى من " يزمر " لك

وترى شاعر الحاشية / يتقيأ ملحمة ويعنونها

" دمت يا أرحم الخلق ما أعدلك " (الأعمال الشعرية .83-84)

ولا تخفى السخرية في السطر الأخير ، كما يبدو الموقف النفسي بارزا في كلمة " يتقيأ" معبرا عن قهر، وشعور بالاشمئزاز من هؤلاء الذين يلونون الحدث ويبررون الأخطاء التي ترتكب ، ويجعلون منها بطولات ، ولا تتفق كلمة "يتقيأ"

مع "ملحمة" فالملحمة عمل عظيم ، ولكن الربط عنها يضـــخم مشـــهد النفـــاق ، ويميز بين نوعين من الشعراء أحدهما يبيع كلامه ولا يحمل رؤيا غير المصلحة الشخصية ، وآخر هو الشاعر يشارك صفوف البسطاء حالة الجدب ، ولا يكتفي في المشاركة السلبية ، بل يصل في خاتمة النص إلى التحريض على التغييـــر ، بل وتعلو الخطابية في آخر النص مبشرا بالعاصفة التي ســـتزيل ذلـــك الســـيد فتحوله إلى هشيم ، تلك هي الثورة التي يبحث الشاعر عن صور تحققها ويشحذ بها البسطاء :

لكَ أن تحبس الماء عنا

لك أن تحبس الأمن والأرغفة .....

... فتأمل عندما تأزف الآزفة

أينا / سيكون الهشيم

وتأمل عندها / أينا سيكون هو العاصفة ..؟(الأعمال الشعرية.85)

إن حالة مثل الصراع بين الخصب والجدب لا بد أن تكون نابعة من تنـــاقض نفسي ، من داخل الشاعر ، وهي ناتجة عن تراكمات نفسية ، وصـــلت لدرجـــة الإشباع ، فجاءت الرؤيا معبرة عنها وهي التي بنيت على أساس الرفض لكـــل أشكال الخراب التي تجتاح الواقع العربي والمحلي ، وكما بنيت قصيدة " السيد " كاملة على الخصب والجدب ، تأتي قصيدة " المرتد " والتي تشـــي بدايـــة مـــن عنوانها إلى رفض ما يعتمد في جوهره على ذلك الصراع ، تأتي لتقدم صـــورا ناضجة ، حيث ينطلق النص من وعي الذات ، إلى الوعي الجمـــاعي ، فيرتـــد الشاعر على نفسه ، ثم يرتد على كل الأشياء ، ولا يخفى على الشاعر أن يبرر السبب في ذلك الارتداد ، وهو الصمت الطويل الذي تعايش معه دون أن يتكلم ، أن يصرخ رافضا ما يجري من أحداث على أرض الوطن ، إنه النفس العميـــق قبل الألم ، أو الصمت الذي يسبق العاصفة ، ولكن الشاعر يدخل في حالة توهم نفسي ، وتشتبه عليه الصور ، ويتوجه إلى جلد الذات حين يصور وحدته فـــوق الطرقات حين دخل كل المنبوذين مساكنهم ، بصورة كلب وحيد على الطرقات ، وتبقى حالة الاضطراب النفسي مسيطرة على الشاعر فتضعف قدرته على الحكم

على مشاعره أو ماذا يريد ، وتصبح كل الأشياء هراء .. على حد تعبيره ، ولكنه يشير في المقطع التالي إلى السبب في اضطرابه في قهره وفي تقوقعه على ذاته بداية ، وهم الأشخاص الذين رمز لهم بكلمة " عمائمكم " أصحاب المصالح الذاتية ، وتبدو أمه التي يرمز بها للوطن ، بصورة من يعطي خيره إلى الآخرين عنوة بل وبإرادة مسلوبة ، وهي أيضا تعطي لبن الثديين لمغتصبيها، وهي لوحة قبيحة ، يمعن الفزاع برسم الذل بها والعجز بالشعوب ، بل وتأتي صورة الأم أكثر اشمئزازا حين تفتح أبوابها وتقول :هيت لكم ، ليوظف الشاعر النص القرآني فامرأة العزيز في قصة يوسف عليه السلام تقول نفس العبارة داعية يوسف عليه السلام لكي يزني بها لكنه يرتد عنها هاربا :" وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك "، ولكن الصورة هنا مختلفة إذ إن الوطن يفتح له ذراعيه ، والآخر مغتصب ينتظر مثل تلك الحالة ، لتخلو العلاقات من الخصب وتتحول إلى نقيضها ، وتعود صورة البسطاء ليدعوهم الشاعر لنخب بعد أن يلتفوا من حوله ، مقررا أن يزيل ذلك الحائط النفسي ، والسعي في التغيير ، فتأتي الصورة الأخيرة وهو يرقص بالسيف :

يا قافلة الممرورين البسطاء
التفوا من حولي كي نشرب نخب النجم
الشرقي الآتي ،
ودعونا نرقص رقص السيف ، (الأعمال الشعرية . 233)

وهكذا يصور الشاعر الوطن ، ويحاول تعرية الذين منحوا خيره للأعداء لمصالحهم الشخصية ، في تشكل للثورة ، وتجلٍّ للذات الإيجابية الفاعلة ، بنقيض الذات التي ظهرت في بداية النص عاجزة ، يائسة ، تائهة لا تستطيع تحديد ارتدادها.

وتأتي قصيدة "أربع طلقات" لتشي بالثورة ، وبحمل السلاح في تحرك منبعه الفقر والجوع ، موجه ضد المستغلين لخيارات البلد (الأرستقراطيين) وضد السلطة وسط الكره الشعبي وانتشار تجار الوطن في اللوحة العامة للقصيدة ،

وتبدو الطلقة الأولى والثانية أكثر اللوحات التي تحمل التناقض ، ففي اللوحة الأولى تسرق الحاكورة الوحيدة لصاحب الشاعر وهو سبب يدعوه إلى التغيير فلم يعد ما يخسره ، ويوضح الشاعر صورة السارقين في اللوحة الثانية ليثبت حالة الجدب ، فيصور أن هؤلاء يريدون دمه لكي يكون خمرة لهم ، كما أنهم ينظرون إلى البلاد بصورة مائدة يأكلون منها ما يريدون من أي مكان يريدون وفي أي وقت :

لم يعد في السلاح سوى
طلقة واحدة
سأطلقها،
باتجاه الذين يرون دمي،
خمرة ،
ويرون البلاد لهم ،/ مائدة (الأعمال الشعرية 62-63)

وفي الطلقة الثالثة والرابعة ، يعلو صوت الصراع بين الكينونة وعدمها في اشتعال الثورة، ويعاود الشاعر تردده النفسي ، في عبارة " أريدك أو لا أريدك"، لأن رغبة التغيير ، تحتاج إلى كثير من العمل ومشوار طويل ، لا يكفي الرفض وحده كما يرى للتغيير وإنما يحتاج إلى طلقة يبدأ الحدث بها ، والقضية تكمن في موعد تلك الطلقة ، ومدى فاعليتها واحتمالات نجاحها ، وينتهي النص بين حالة الموت والحياة تناقض يتلو التناقض :

قال لي ،
وعلى سوطه بقعة من دمي ،
لا تمت (الأعمال الشعرية . 65).

وتنمو الصورة أكثر في قصيدة (عذابات) حاملة متناقضات أكثر : وجود الخير – انعدامه ، وجود النهر – موت المزروعات ، ويعيد الفزاع رسم صورة المستغلين لخيرات الوطن ، ليدخل الشاعر في حالة من الاغتراب وسط تلك المتناقضات وتلك الرؤى ، ويبدو لجوء الشاعر إلى العراف اضطرابا في الوجهة ولجوءا إلى الخرافة وهو يدري سلبية العراف فيمنحه دمه في يأس ،

وفي بعد عن المنطق فهو يرى فيما يحدث بعدا عن أي منطق ويوهم نفسه بأنه لا يعرف ما الخطأ الذي وقع ويبدأ من العام إلى الخاص في رسم حالة الخصب والجدب ويوضح ذلك استخدام كلمة " وزرعها " ثم " وزرعنا " :

يا سيدي العراف
خذ ما تبقى من دمي
ودلني أين الخطأ
يا سيدي العراف
في بلدي نهران
وزرعها يموت من ظمأ..؟!
يا سيدي نهران
وزرعنا يموت من ظمأ ..؟! (الأعمال الشعرية . 104)

ويتابع الشاعر صورة التناقض في نص "الرحلة الثانية" وتظهر حالات التناقص داخل المساحات ، إذ يبدو الخير موجودا ولكن لا يمكن الحصول عليه، ويبدو أن هاجس تجار الوطن قد تزايد التركيز عليه لدى الفزاع ، فالخير يحصل عليه المستغلون ، وقد شاعت بغياب الخير حالة من الفقر :

أنا لا أصدق أن المواسم
تأتي عجافاً
ولكن من يحصدون السنابل قلة..(112)

لكن الثورة التي يريدها الشاعر على واقع الجدب تبدأ بالتشكل ، رغم أن أفرادها لا زالوا ضعفاء ، فهو يصور هؤلاء المظلومين بالعصافير ، أي أن حالة الضعف هي التي تمنع من التحول ، لكن ذلك يعني إمكانية الحدوث على المساحة الممتدة من البحث عن مكان انطلاق الحلم :

وقد علمتني البلاد التي أنكرتني
بأن العصافير حيث تجوع
تقاتل ..
وأن التراب يظل لمن حرثوه

وأن السماء مع المخلصين تقاتل ..(الأعمال الشعرية .113 – 114)

ويظهر الشاعر حالة من غياب الخير ، في المقطع التالي وهو يتحدث عن أبناء الشاعر الأردني تيسير السبول ، الذي دافع عن الفقراء وحمل هموم وطنه العربي طيلة حياته ، لكن هذا الشاعر بقي مبعدا عن الخير ، ولم يقدر العطاء الذي قدمه ، فتمتد حالة الجدب إلى أبنائه ، في صورة التناقض نفسها :

فقمح الطفيلة يعطي

وتين الطفيلة يعطي

ولكن زغب الحواصل باتوا

ثلاث ليالي ،

بغير عشاء (الأعمال الشعرية.116)

إن أجواء الفقر والجوع والظلم وضياع الحريات (حالة الجدب) لا بد أن تتشكل ضمن إرادة ثورية واعية ، تمتد لتشمل البقع العربية من نقطة ما عبر تجاوز حدودي، ودعوة شعبية ، وأمل في تحرك الشارع العربي الذي تلقى الهزائم متتالية لكن نبضه لم يخبُ تماماً ، ففي (وداعية الجثة الصفراء) تجيء القصيدة ضمن الاحتجاج على الظلم الاجتماعي والكوني (عبد العزيز شرف.الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي . ط1. 74)، وتظهر دواعي الحرية وتبرز صورة مشرقة في نهاية النص محملة بامتداد السماء الزرقاء على المساحات ، وتتخذ حالة الخصب هنا ملمحا جديدا إذ تلتبس بالأجواء الأسطورية وتتحول لغة النص إلى الأسطرة ، إذ يوظف الشاعر الأسطورة اليونانية " تموز وعشتار"، وتتحدث الأساطير اليونانية عن " تموز" الذي قتل ومزقت جثته ، ولكنه يعود إلى الحياة من جديد عندما يأتي الربيع، فيبعث تباشير تجدد الحياة ، فإن الشاعر يستغل هذا الرمز ليخرج من حالة الجدب إلى الخصب ، وإن تعلقا مثل هذا بالأسطورة يشي بغياب للقدرة الفاعلة على التغيير ، إذ يبدو مشهد الرفاق السابق لمشهد الأسطورة ممثلا ضعفا في الإرادة البشرية وتبدو الجثث التي يحملونها كل ليلة إحدى تداعيات الجدب ، فتكون عشتروت هي الوسيلة إلى الخلاص ، ولكن الشاعر إذ يلوذ بالأسطورة إلا أنه يكمل مسيرة الاعتماد على

الذات وعلى الكل الفاعل ، في بحثه عن مقاومة صورة الجدب النابعة من خصبهم ، فيأتي المقطع الأخير في القصيدة حاملا صورا تشي بانزياحاتها اللغوية بقوة نابعة من الذات وتلتبس في وصف الحالة بالغرائبية ، فالحقول تزرع بالموج والفيروز والدرر ، وستتلو حالة الموت حالة الحياة ، لكن الشاعر يقدم الصورة الثورية بمنطقية سير الأحداث وذلك عندما يبشر بالتغيير ولكنه يقول : لكنه الربيع ليس يسبق الشتاء ، ولكن الزحام (البسطاء والمقهورين) سيزهر وستنبع الحياة مع استيقاظ تموز ، ولا يكتفي النص بالصراع على المستوى البشري لينتقل الشاعر إلى أجواء النص القرآني ، ليتناص مع قصة صالح عليه السلام ، ويشير في سردية متمثلة في رواية القصة من قبل الجد إلى الأطفال ، إلى حالة الخصب من خلال تلك الناقة، لكن الناقة تشكل ذريعة التغيير عندما تستباح فيحلّ الجدب ، ويأكل لحمها ولا تصل أفواه الجياع ، لكن العقاب لهؤلاء الذين يسرقون الخصب يجيء سريعا ، فيغرقون في دمائهم ، وهكذا هي حالة المستغلين :

لأننا امتداد زرقة السماء
لأننا طرية عيوننا , صغيرة على الضياء
فإننا نحطم النجوم , نكسّر القمر
ونزرع الحقول في الظلام ،
بالموج والفيروز والدرر ..
لأننا الخطوط في يد الحياة
لأننا الذين يمنحون للأشياء وبعدها ،
لأننا الذين نزرع الحروف في الشفاه ...
فسوف يسمع الصغار قصة من جدهم ،
عن ناقة الله التي استباح لحمها الطغاة
فأغرقت دماؤها ثمود
ولطخت وجوههم بلعنة الإله
وفي حقول الموت

في الأصابع الطرية الخضراء

سيزهر الزحام ... (الأعمال الشعرية. 275 – 276)

ويستنتج الفزاع في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) ضمن معطيات:الجذب، الجوع، القهر، الاغتراب ، أربع صور للوطن وهي : الوطن – الجوع / الوطن – الوعود الكاذبة / الوطن – ضياع الحريات /الوطن- الخصب والجدب ، ورغم ذلك يتمسك الفزاع بالوطن في رحلة بحثه ومحاولته للتغيير :-

يحاصرني وجهك الآن يمتد ليلا وغربة ،

وجوعا وغربة،

وقهرا وغربة ،

محنطة أنت من دون كل الصبايا اللواتي ،

كبرن...

... دعيني أعانقك الآن دون عتاب

ونكتب قصة حب : على اسم التراب (الأعمال الشعرية . 228/224)

وهكذا تتعمق جدلية الصراع بين الخصب والجدب في نصوص الفزاع وتوزع أحلام البسطاء والأحرار بين حفنة التجار وبين حفنة العساكر كما يشير الشاعر ، وهم على قلتهم إلا أنهم يسيطرون على خيرات البلاد ، وإن تغيير الحالة بحاجة إلى إرادة ، وإلى رغبة نابعة من الذات ، بعيدا عن الفردية في العمل ، والعشوائية فيه ، وهذا هو ما بقي الشاعر يبحث عنه ، لكن كل الطرق كانت تؤدي به إلى الاغتراب الذي طارده حتى النصوص الأخيرة ، ولربما جعل لإبداعه حدا في وقت من الأوقات أصبح الوهم فيه أكثر حضورا من الحقيقة .

رابعا : القضية الفلسطينية :

إن قضية فلسطين ، قضية العرب المركزية الأولى ، وهي تحتل موقعها الهام في خارطة علي الفزاع الشعرية ، ولا تكاد تخلو مجموعة من مجموعات شعره الأربع ، من تناول هذا الموضوع الحيوي الهام ، بما يتناسق مع أهميته

التاريخية ، والمرحلة الساخنة التي يعيشها الشعب الفلسطيني ، وهو يواجه احتلالا دمويا ظالما .(هادي الربيعي. الجمرة المقدسة .54)

إن الخوض في القضية الفلسطينية يضعنا أمام اعتبارات عدة يجب الوقوف عندها قبل الولوج إلى تناولها عبر النصوص ، منها أن تحول الصراع في القضية الفلسطينية إلى صراع وجودي ، وصراع إنساني ، قد تعدى المساحة الفلسطينية ليهدد وجود الكل العربي ، بالإضافة إلى أن الثورة الشعبية الفلسطينية تمثل حلم الفزاع في الثورة على إفرازات الهزيمة كلها ، و لذا تتداخل القضية عند الفزاع برغبته بتحقيق حلمه القومي عبر ضوء أو نجمة أخرى في السماء المظلمة ، وعلى اعتبار وجود معركة نهايتها انقراض بشري ، ومما يجب لفت النظر إليه : أن الشاعر في متابعته للقضية الفلسطينية وفي رسم آماله من خلالها، كان يعي معطيات المرحلة ، وكان يأمل بوجود نهضة عربية قومية ، وخصوصا مع بدء حرب الخليج وتهديد العراق بصورة ما للكيان الصهيوني ؛ باعتبار العراق الدولة الأكثر خطرا بإمكاناتها مراهنة على الشعوب وبعدا عن عبادة سلطوية ، وهنا تكمن خطورة الرؤيا للقضية عند الفزاع ، إذ كانت هزيمة العراق في ما بعد إحباطا للشاعر على مسار القضية الفلسطينية ، وتركا للحلول وإيعازا بأن على أصحاب القضية – ونعني الواقعين تحت الاحتلال المباشر داخل حدود الضفة – حل قضيتهم بأنفسهم ، دون أن يأملوا بأن السماء ستمطر جيوشا عربية ضمن إطار هذا الزمن على الأقل ، وقد أحاطت المعاهدات حسب نبوءات الفزاع في قصيدة (بيان رقم 101) بالقضية وأجهضت الآمال الخارجية وسطرت جفاف قلم الشاعر بإحباط الرؤيا ، وبعدم قدرته على الخروج حيا في صراع الحياة و الموت .

لقد كان لديوان (نبوءة الليل الأخير) ميزة خاصة ، إذ كان يمثل مرحلة البحث عن الذات وفق مرئيات الشعب ، وتحت سياط السلطة ، واتساع فجوة الجوع و استبداد الفقر و التحام الذات مع الكل ، ثم نمو الذات و تضخمها و الوصول إلى قناعات ثابتة واتضاح في الرؤى . وضمن عملية البحث كانت قضية كالقضية الفلسطينية تستعصي على الظهور قبل وعي الذات إذ ــ كما

أشرنا سابقا ــ إن وعي الذات هو وعي العالم، لذا كان لا بد من تخطي المرحلة الأولى ، وإذ ينفض الفزاع الغبار عن المرحلة و يعري المستور و يسقط الأقنعة لتبين بشاعة الوجوه ، ينطلق وراء اتساع رؤاه.

إن لغة الفزاع تحمل معاني الثورة وتبحث عن حلم قومي ، ولا تغفل في أجزائها القضية لا سيما وأن وجود القضية على فاعلتيها قد يكون سببا في الحلم ، لأنها أكبر تعبير عن التخاذل الذي طالما وشح الفزاع به قصائده وأشار إليه بخفاء تارة وبوضوح تارة أخرى .

إن كل الهزائم على الجانب الآخر كانت تتعلق بالقضية الفلسطينية وهي التي حرصت على أن يولد الفزاع من "رحم محني الظهر" على حد تعبيره ، ولذلك فإن من الطبيعي أن يحاول الشاعر قبل الخوض في القضية الخوض في محيطاتها، ومحاولة خلق واقع تغيب عنه نظريات المؤامرة والخيانة ، وتتحد فيه الأطراف وتجتمع الرؤى موحدة في حلم كبير يجلو الهزيمة ، ويرجع كل ما ضاع عبر التواريخ الماضية .

لقد نما الشعور القومي وتطور في مسار القضية الفلسطينية في الديوان الثالث (مرثية للمحطة الثالثة) وتحديدا في أول النصوص (البكاء على جذع نخلة) و(مرثية للمحطة الثالثة) ، وتجيء الرؤيا ببطء خارجة من مسامات صورة رسمها الفزاع ، وفي موسيقية هادئة تأتي المدن الفلسطينية الملطخة بالدم والدموع مرتبطة بكل المدن التي امتد بها الألم ، لبيروت تحت الحصار، للضياع في بحر النفط الذي أفسد كل جميل وثبط كل عزم ؛ بخيانة القائمين عليه بدل أن يكون أداة النصر وطلقته. يقول الفزاع في (مرثية المحطة الثالثة) :

ولكنه الوجع العربي
يدير ونواعير قلبي ...
ويمتد نهرا /من الدم والدمع
ينساب ما بين حيفا
ودفء أريحا ..
وألمح بيروت في زبد الطمي،/عارية

والعيون تحدق في عريها باشتهاء
ويصرعها الموج ،
..... أسائلها
أي تلك المرارات أنت
فتبصق نحو الخليج
وتبصق نحو المحيط
وتصرخ صبرا ....(129-130)

وإذا كان الفزاع كما ألفنا قد بحث طويلا عن الثورة ، عن بقعة الضوء، فهـا هو يجدها في الانتفاضة الفلسطينية على المحتل وهو يرى تمثل حلمه القومي في تلك الثورة، ذلك الارتباط الشديد بين حلمه القومي والثورة الفلسطينية هـو مـا سيحمله إلى زاوية خطرة ، إذ إن بداية الحلم واتساعه ضمت الثـورة أولا، ثـم تعود الثورة في دورة عكسية لتضم الحلم بمتعلقاته ، مما يعني أن القضاء علـى الحلم خارجيا هو قضاء على الثورة داخليا ، وعلى جانب آخر قد يعني القضـاء على الثورة القضاء على فسحة الأمل الوحيدة ، وإذا سلمنا باستمرارية الثـورة سنسلم أن موت الحلم القومي يعني ترك الثورة لحلها الداخلي الذي أشرنا إليـه في بداية الحديث عن الرؤيا، إذ لا نستطيع التقليل من شأن انكسار الحلم القومي عند الفزاع وشعوره بالهزيمة على مساحة الوطن العربي ، وهكذا يحاول الفزاع في (لوحتان للفتى الفلسطيني) الإعلاء مـن انتفاضـة الشـعوب والاسـتهزاء بالخصم من خلال الفتى .

لقد سقط عشرات الشهداء في فلسطين ، ولا شك أن ملاحم البطولة والفـداء التي ضربها الشهداء ، هي مصدر فخر واعتزاز لكل عربي ، ولهـذا وجـدت إيقاعات هذه الملحمة النضالية الكبيرة مكانها عند الفزاع ، فراح يجسـد أمجـاد الحجر الفلسطيني في العديد من قصـائده ، وتبـدو قصـيدة " لوحتـان للفتـى الفلسطيني "من أكثر القصائد تركيزا على هذه القضـية وتمعنـا فـي تجربتهـا واستفادة من حيثياتها على مستوى الصراع ، كما أنها أولى القصائد التي تتصدر مجموعته ــ مرثية المحطة الثالثة ــ ومما لاشك فيه ، أن الشاعر حـين يضـع

قصيدة ما ، لتكون أولى قصائد مجموعته الشعرية فهذا يعني أن أهميتها تمتلك تفردا خاصا ، منحها ميزة احتلال مثل هذا الموقع :

عند باب المخيم
أو عند باب العامود
كان ممتشقا حجرا
وقبالته غابة
من دخان السلاح ،
ومدى من جنود ..
كان كالسرور منتصبا
والبنادق من حوله
تتقيأ أحشاءها
لهبا وحديد ..(الأعمال الشعرية.54)

وهكذا يمضي الشاعر في تجسيد المقاتل الذي لا يدير ظهره لهذا المدى من جنود الأعداء ، ولا تتراخى قبضته عن الحجر المقدس الذي أطبق راحته عليه ، منتظرا اللحظة المناسبة لإطلاقه ، ذلك الفتى الذي أرضعته جبال الجليل، وغسلت جبهته بنور الشمس التي عشقتها ، رمزا لحريته الموعودة في وطن طالما قدم التضحيات الكبيرة ، ذلك الفتى هو واحد من آلاف الفتيان الذين تفتحوا على حقيقة المأساة الهائلة ، فأصبحت حياتهم منذورة لقضية وطنهم العادلة ، وحلمهم الكبير في وطن يمتلك كامل حريته وسيادته :

لم يكن تتطامن أغصانه
للرياح
أو يدير لهم ظهره
لم يكن يتخلص من حجر ،
هو في يده ترسه والسلاح
يا رياح
إنه ولد أرضعته جبال الجليل

غسلت بندى العنف جبهته

فأتى مثلما حلمت ...(الأعمال الشعرية.54)

إن هؤلاء الفتيان أصبحوا أكثر تمرسا بفنون الحجر ، وتوجيه طاقته المختزنة في مواجهة بنادق الأعداء ، فهم يندفعون مثل السيول منطلقين في الطرقات ، فإذا ما حاصرتهم حراب العدو وفوهات البنادق ، قلبوا أحجار الأرض بسواعدهم السمر ، وحولوها إلى قذائف (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة .56):

يا جبال الجليل

هو ذا يتدفق كالسيل محتشدا

عاصفا مثل ريح

فإذا حاصرته حراب العدو

أو إذا سيجت حوله / فوهات بنادقهم

جمّع الأرض حوله

صاغها حجرا

ورماهم به (الأعمال الشعرية. 55-56)

ويركز الشاعر على التفاعل المتبادل بين الفتى الفلسطيني ، والحجر المقدس الذي يمتلك هو الآخر وجه وجوهر قضيته ، فهذا الحجر يتجاوز حقيقة كونه جزءا من الأرض المغتصبة ، إلى حقيقة كونه جزءا من النضال اليومي لهؤلاء الفتيان الذين يضربون أروع أمثلة الفداء والتضحية :

هو يعرف أن التراب

الذي تحت أقدامه

سيقاتل من دونه

ويدافع عنه

والصخور التي سيجت حوله

هي تعرف كيف تدافع عنه ،

ويرى كل زيتونة في البلاد ،

تجئ إليه ،

وتخبئه بين أغصانها

عن عيون الرصاص (الأعمال الشعرية 58-59)

إن جمالية هذا المقطع الشعري العالية ، تتجلى في الصور الرائعة التي رسمها الشاعر لأشجار الزيتون القادمة من جميع البلاد ، لتحتوي بأغصانها الفتى المقاتل ، وتبعده عن أعين فوهات بنادق الأعداء الغادرة .(هادي الربيعي 58.)

لقد ألحت الهزيمة على الفزاع في ديوانيه السابقين ، وها هو الفتى الفلسطيني يغيرها في حساب زمني سريع منذ الانتفاضة عام 1987 وطرح عشرين سنة لنعود إلى نكسة سنة (1967) حيث يعاود الفزاع محاولاته السابقة ضمن حلمه القومي بالخروج من الموت حياً كخروج إبراهيم عليه السلام بعد تحطيمه الأصنام من النار حيا ، عبر الفتى الذي يحطم الأصنام الحديثة :

لم يكن معه غير جرأته

دمه ،

وعذابات عشرين عام

كان دفء التراب الذي

تحت أقدامه

يتشكل من حوله ،

مثل سرب حمام

وهدير المخيم من خلفه ،

يتنزل في روعة ،

مثل صوت إله

يا رصاص ...

لتكن مطراً ناعماً

وغمام

يا رصاص

وتنزّل على الجسد الغض برداً

وتنزل عليه سلام ،(الأعمال الشعرية.57)

وننتقل عن هذا النص إلى الديوان الأخير محملين بنمو الرؤيا وعلو صوت الثورة عالياً ساحقه كل نياشين السيادة السابقة .

وحيث يبدأ ديوان (الرهان الأخير) بحالة من الشعور بالتعب العام وإرهاصات الهزيمة السابقة تأتي قصيدة (بيان رقم 101) باستشرافاتها وبصراعاتها الداخلية بين الموت والحياة ، والشعور فيها بالمكائد التي تحاك على مائدات الحوار التي تختتم فيها مسرحية الولوج إلى الحياة عبر الموت :

أو لست ترى

إنني أخلع الآن جلدي ،

وقلبي

أعتلي منبراً لجميع اللغات ..

ثم أنعب كالبوم من فوقه

وأردد مع جوقة المنشدين الثقاة ..

(الحروب انتهت

والذي فات مات) (الأعمال الشعرية. 19-20)

وفي (مرثية برميل) والتي أطلق الفزاع فيها منذ البداية لقب" برميل " على ذلك المحتمي بعباءته وأساطيل الغزاة ؛ لأن الرثاء هو للبرميل والبرميل خرج من شيئيته إلى داله الرمزي وهو "للعرب" كإحالة، (محمد الجزائري.تخصيب النص.299) تتداخل حرب الخليج باتساع الحلم بها وختم مرحلة الشهادة ومن ثم الانتقال إلى الإصرار على الثورة في قصيدة (نشيد السلاح) في بحث عن فارس يلم الأرض ويشدها زمناً واحداً ، وتأتي قصيدة (الرهان الأخير) مقبرة الرؤى مرتفعاً فيها صوت الخذلان والهزيمة مقوضة البعد القومي والقضية الفلسطينية ، ضمن اغتراب عميق :

أو لست ترى

أنك الآن وحدك ،

في عتمة الجب ،

تطلق هذا العواء الجريح ،
لعل الرياح تعيد إليك الصدى .....
ويرش على جرحك الملح أن الذي
قد تقضى من العمر ،
راح سدى ..
فاصمت الآن
إن الحكاية تتلى ،
ومن دونها سوف يوصد
باب المدى.. (الأعمال الشعرية .41 – 42)

لقد كانت قصيدتي (الرهان الأخير) و (اعتراف) المحطة الأخيرة للرؤيا ، وربما كانت قصيدة (اعتراف) إعلانا من الشاعر عن عـدم ممارسـة الكتابـة الشعرية مرة أخرى . لأن هذا النص قد سجل الإحباط في البعدين (المرأة) و(البعد القومي) .

ودليل آخر على إعلان التوقف ، أن الفزاع منذ سنة (1992) وحتى الآن لم يكتب شيئا وصل إلينا ، وإذا ما أضفنا إلى انكسار الرؤيا ، عامل الزمن المفقود أثناء التجربة الشعرية، سنجد أن تلك الرؤيا استمرت زمنا طويلا ، ولذا تتضاءل إمكانية بناء رؤية جديدة تنسف القواعد الأولى وتعيد الشاعر للكتابة ، إنه احتمال قليل ، وإن كان ممكنا فإن الرؤى الجديدة ستأتي غامضة دون زمن كاف تستثمر به، ثم لا جدوى من كتابة أخرى إذا كانت ستسير على نفس الخط السابق ، لذلك كان التوقف بالنسبة للشاعر أمرا ليس اختياريا ، بقدر ما هو نفسي نـابع مـن حيثيات التجربة الشعرية ذاتها.

ويسجل الفزاع صورة الهزيمة التي ولد فيها جيله ، ليخبو الضوء حتى يكـاد يختفي، وإن المقطع التالي لا يعني انكسارا في الرؤيا أو تحولا بها بقدر ما يدل على حالة من الرثاء للنفس من خيط حزن ظل يمتد في أعمال علي الفزاع منـذ ديوانه الأول وحتى (الرهان الأخير) آخر أعمال الشاعر ، ويشي العنـوان أن

هناك شيئا أخيرا ، قولا أخيرا، نبوءة أخيرة ، وهو رهان لم يعد يحمل حالة الرؤيا الأولى بإشعاعاتها ، بل بات القول الفصل مجهزا منذ بداية الرهان :

في آخر ركب العمر أتينا ،
نحن الجيل الآتي من رحمٍ محني الظهر ،
فضعنا في ليل الطرقات ...
...ضاجعنا الماضي عدة مرات ،
ومضينا..
لكن اللحظة كانت ترجعنا ،
من حيث أتينا
عبثا نترقب طفلا يأتينا من أضرحة الموتى ..(الأعمال الشعرية. 262-263)

وخاتمة تبدو الصراعات التي خاضها الشاعر واقفة أمامه شاحبة الرؤى ، وتتداعى في تموز1992 الكلمات ، لتعلن عن مراحل انطوت كانت فيها توهجات القول الشعري ممارسة تسير إلى طريق له نهاية ، فيجيء الاعتراف محملا بالأسى ومعلنا نهاية الرؤيا بعد رحلة ابتدأت من السبعينات حاولت التغيير وبحثت عنه وأرجعتها النتائج إلى حجرة العجز ليبدو الزمن السابق خيالا مر في صورة للهزيمة ما انفكت تطارد الحلم فيتعثر وينهض ثم يسقط محاطا بزمن طويل انقضى من الصعب إعادته إلى الحالة الأولى ، ويسجل الشاعر إحباط الرؤيا بعد تضخمها على مستوى النص ، تاركاً لأصحاب القضية قضيتهم في قصيدة (اعتراف) وتاركاً لهم الحلم يسيرونه كما يريدون :

إنني شاعر كلما
راودته القصيدة ،
هم بها
واكتوى بأتون غواياتها
غير أني
شاعر كل ما قلته ، / لم يقلني .. (الأعمال الشعرية.48)

الفصل الثاني

اللغة الشعرية

تمهيد :

إن اللغة الشعرية ناقلة لتجربة الشاعر ومحددة لمقدرته الفنيـــة ، وبقـــدر مـــا يستطيع الشاعر صقل لغته واختيارها وإضفاءه لمسة خاصة عليها تخرجه مـــن دائرة التأثر أو شك التبعية ، بقدر ما يساهم ذلك في نجاحه على مستوى الـــنص وبناء لغته الخاصة المعبرة عن ذاته على المستوى الشخصي ، واستحق بتفـــرده ذلك على مستوى التجربة محاولة لتحليل تلك اللغة والنظـــر فـــي تفاصـــيلها ، وإبراز ملامحها.

لسنا نتخيل أن الشاعر حين يبدع النص يغفل اللغة التي يعبر بها عما يريـــد ، أو أنه على الأقل لا يعيد النظر فيها بعد إنهاء حالة الانفعال والتـــوتر المرافقـــة لعملية الإبداع ، وحيث أن الشعراء يتفاوتون في مراتبهم على حسب رأي النقاد ، فقد اختلف تعاملهم مع اللغة منذ بدايات الشعر ، وقـــد جـــاءت لغـــتهم مـــرآة لتجربتهم الشعرية ، وقد نقل لنا التاريخ الأدبي أن زهير بن أبي سلمى كان يبقى حولاً كاملاً وهو ينقح ويعدل في قصيدته حتى يخرجها في شكلها النهائي، ويبدو من خلال ذلك أن اللغة قد شغلت الشعراء وكانت الأداة التي تميز بينهم وترفـــع من مكانة أحدهم وتهبط بالآخر . إن اللغة " ليست إلا بديلا مقنناً للتجربة نفســـها "(جان كوهن . بنية اللغة الشعرية .ت. محمد المولى ومحمد العمري . 33)

وتوضيحاً للعلاقة بين اللغة والعمل الأدبي يقول محمد غنيمي هلال " إذا كان العمل الأدبي عامة يتوقف على الدقة في الصياغة ؛ فإن أولى مميزات الشـــعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية ، فعلاقة تجربة الشاعر بلغتـــه أوثق وأهم من علاقة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث . وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء المعاني في لغتـــه التصـــويرية الخاصة "(محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث . 386). وهل هناك غيـــر اللغة سبيل للتعبير عن اللغة الشعرية ؟

" إن التجربة في أساسها تجربة لغة ...، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، الشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي وصورتها المنصهرة في مكونات لاوعيه ، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة ، فكل لغة لها تجربتها الخاصة"(السعيد الورقي .لغة الشعر العربي الحديث . 14).

لقد استطاع بعض الشعراء بناء عالمهم اللغوي الخاص حتى بات النص يشير إلى الشاعر دون أن يشير الشاعر إلى النص ، وبات النص معرفاً بصاحبه رغم ما تتعرض له اللغة من عوامل التطور على يد الشاعر مع اختلاف ثقافته وتناميها ، وربما الوصول إلى نتائج أو قناعات يفرضها الواقع المحيط به وحوله ." لم تعد اللغة في تصور الشاعر المعاصر وسيلة " ترجمة " للوجود أو التجربة ولم يعد الشعر – كما كان التصور من قبل (ترجماناً) للمشاعر والأفكار ، أو – كما كان يقال في تعميم – (ترجماناً للحياة) ، وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الحياة "(عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر .180).

والشعر عند علي الفزاع ، نبوءة ، أو رؤية مستقبلية لمسيرة أمة الشاعر ، يتوصل إليها من خلال وعي خلاق ، وإدراك عميق لماضي هذه الأمة وحاضرها ولكل معطياتها التاريخية عبر الزمان والمكان "(هادي الربيعي . الجمرة المقدسة . 9).

والمتتبع للغة الشاعر يلاحظ التطور في استخدام اللغة وفي مسايرتها لرؤيته وتحملها عناء همومه ومشاعره " واللغة ، بحسب تلك النظرة ، لا تحب الفاني. بل الباقي ، ومن هناك تهمل الحاضر لأنه ليس إلا عبورا سريعاً نحو الأبدية يؤدي إلى سلبية كاملة يصبح اغترابا كاملاً عن حركة التاريخ – وهذا يؤدي في اللغة إلى أن تعيش خارج الزمان والمجتمع " (أدونيس. زمن الشعر . 132).

وإذا كانت اللغة تتشكل شعرياً كتداع سابق حاملة معها قاموس الشاعر ، فقد حملت لغة الفزاع طفولته التي برزت في تجربة شعورية ممتدة ضمن أعماله الشعرية ، إذ لا تكاد أجواء الحرمان والفقر وما يرافقها من الحزن وهستيريا

الصراع الوجودي ، واثبات الذات تخلو من قصائده ، وتهيمن على لغته ؛ لتخرج بلا وعي أحياناً ، طافية على السطح ، وأحياناً أخرى قابعة في زوايا الكلمات ضمن رؤيته وباختلاف الفكرة الأولى للنص .

واللغة وحدها هي التي تكسب نبوءة الشاعر صفة الشعر ، ويرى علي الفزاع، أن هذه اللغة لا يمكن أن تمارس فاعليتها وتأثيرات سلطتها في الآخر ، ما لم تمتلك صفتي الموسيقية والبدائية ، و الموسيقية تتجاوز عروض الفراهيدي، وصولاً إلى تحقيق الانسجام في الأصوات الداخلية للجملة ، والجمل الأخرى المكونة للبناء العام للقصيدة.

ويعني الفزاع بالبدائية أن تكون القصيدة ذات حمولات مكثفة من الصور والمحسوسات ، بحيث تمتلك قدراتها الفاعلة ؛ لتعبر عن المعاني الكبيرة بكلمات قليلة ، وبطبيعة الحال ، فإن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت الألفاظ مثقلة بالإيحاءات والدلالات والرموز التي اكتسبتها عبر تاريخها الطويل .(هادي الربيعي .الجمرة المقدسة. 9- 10).

فمنذ بداية الكتابة تطالعنا قصيدة " نبوءة الليل الأخير " التي سمي الديوان باسمها وقد قدم لديوانه قائلاً : " إلى الذين يحلمون بالغيوم والمطر ..... إلى الذين يرقبون موسم النبوءة وعودة القمر ..... " (زياد الزعبي .قراءات.160).

ونلاحظ من خلال هذه المقدمة كيف تنعكس التجربة الشعورية في اللغة الشعرية، وكيف تشحذ طفولة الفزاع علاقاته مع الحاضر واستشرافه للمستقبل ، بما تحمله الطفولة من صور الحرمان والفقر والجوع والقهر فتأتي اللغة محملة بعناصر الغيوم والمطر وغيرها ، ذات صلة وثيقة وعلاقة منطقية بالأرض والخصب وبالتالي محاولة الخروج بموسم غني ، متخطية الحال الراهنة بجدبها المتكرر .

لقد صورت (كاميرا) الفزاع صوراً راحت تتسرب في لغته الشعرية ، بوضوح مليء بالألم والحزن والحرمان أو بتجلٍّ لغوي يحمل في تركيبه الثورة أو الرغبة في التغيير ، والوصول إلى الحالة الأخرى دون البكاء أو الاكتفاء بمداعبة الأثافي داخل الطلل .

ونلاحظ ذلك في قصيدة " نبوءة الليل الأخير " يقول الفزاع :

يا حامل عطر الأسفار

أدعوك بحق السر الأعظم

باسم الحزن النازف من أجفان الفقراء

أعياني الحزن النازف من أجفان الفقراء

قدامك يا حامل عطر الأسفار

قدامك أسكب قلبي

لكن أخبرني كيف الليمونة تذوي

تحت الأمطار ....؟! (264)

تبرز من خلال هذه السطور تلك اللغة المحملة بالحرمان والجوع والفقر، المرتبطة بالماضي والتراب ، وإذا كان الماضي يسيطر على جزء من ذاكرته ؛ فإنه في الوقت ذاته يشحذه ليخرج من حالة السلب إلى مرحلة يرضى فيها عن ذاته ، ويحقق له توازنا عبر معجم لفظي ممتد بتكرار استخدام الألفاظ مبرزة عبور الماضي إلى المستقبل الوهمي من مثل " الجوع ، البكاء ، الحزن ، الدموع ، الوداع ، الموتى " ، إلى لغة يحاول فيها رسم عالم يتخطى تلك الهموم: " السيف ، الفرس ، الخصب ، القمر ، الفجر ".

وبهذه المفردات وبغيرها والتي تنتشر في ديوانه الأول " نبوءة الليل الأخير " وتمتد إلى آخر أعماله ، يكوّن الشاعر لغته المبنية على تلك المراحل الرؤيوية من تجربته، لتمتد معاناته وتشترك مع معاناة كل فلاح وكل عربي فترتفع لغته عبر الغنائية محاولة رسم حلمه الجديد. ففي قصائد "نبوءة الليل الأخير " ينقل الشاعر إلينا تجربة الإنسان الذي يحس بالغربة والجوع والخوف والقهر في وطنه ، ورغم ذلك يبقى مرتبطاً بتراب وطنه ، متيماً وعاشقاً لهذا الوطن (زياد الزعبي . قراءات .161)

وكذا تبدو لغة القصائد الأولى صورة للماضي تضم في مقدمتها عناوين القصائد " رحلة تعب " ، " سنابل ونواقيس" ،" ارتحال موسم الشفاه " وغيرها شعوراً بالاغتراب داخل الوطن وبحثاً عن فجر جديد :

تظلين فجراً حبيساً وراء الستار ،
ووعداً خجولاً على شفة الانتظار ،
ويبقى غيابك في القلب غصّة ... (علي الفزاع.الأعمال الشعرية.234)

إن ما قدمه البحث في الملاحظات السابقة ، ما هو إلا تمهيد للولوج إلى المعجم اللفظي عند الفزاع والذي سيتناوله البحث من خلال : أولا : الحقول الدلالية ، ثانيا : التوازي في شعر علي الفزاع ، والحقول الدلالية التي سنتناولها هي :

1- الحقل التراثي 2- حقل المرأة 3- حقل الحلم 4- حقل الانهزام والضياع 5- الحقل الفلكلوري

1.2 الحقول الدلالية :

1- الحقل التراثي :

وينقسم الحقل التراثي إلى الأقسام التالية :

1- القرآن الكريم.

2- التقاطع مع اللغة الشعبية .

1- القرآن الكريم :

ويعد هذا الحقل من أكبر الحقول مساحة في شعر الفزاع ، ليدل على ثقافة دينية واسعة ، واستثمار فني لأكثر النصوص بلاغة في العربية ، فتزداد المفردة قوة وتحمل دلالات متنوعة ، تجعل من النص بيئة صالحة للتأويل . وقد ترددت مفردات هذا الحقل في ثماني عشرة قصيدة من أصل سبع وأربعين قصيدة في دواوين الشاعر الأربعة.

ونجد في هذا الحقل إشارات إلى الأنبياء من خلال ألفاظ دالة عليهم كشخصيات تراثية دينية مستوحاة من القرآن الكريم من مثل : يوسف عليه السلام ، وقد حازت سورة يوسف على جزء مهم من اللغة التراثية ، إذ وردت في ست قصائد . وأهل الكهف والذين وردت قصتهم في نصين . وصالح عليه السلام مع ثمود في نصين . وإبراهيم عليه السلام في سورة الأنبياء . آدم عليه

السلام في قصة خروجه من الجنة . ومريم عليها السلام . ولا شك أن لهذه التقاطعات مع النص القرآني دلالات تربطها برؤيا الشاعر وتعدد مرجعيات اللغة ، وتزيد من القدرة الأدائية للغة عند الشاعر، مستفيدا من لغوية النص القرآني وبلاغة تلك اللغة ؛ لتمنح قصائده فضاء تأويليا آخر (ويخصب النص برمز الأمل الديني بالمنقذ (المهدي المنتظر) وبرحلة (صالح وناقته).(محمد الجزائري . تخصيب النص.306) ، وسنتناول في الصفحات التالية تحليلا لبعض المفردات التراثية لاكتشاف دلالات محددة وراء توظيفها ، على أننا لا بد أن نشير إلى أن توظيف الشاعر للفظة المأخوذة من القرآن الكريم جاء في أغلب سياقاته على مستوى التركيب وليس على مستوى المفردة ، أي بحيث تدخل اللغة التراثية في باب آخر وهو باب التناص من خلال اقتباس التركيب القرآني أو القصة القرآنية ، ولكن هذا لا يمنع من وجود هذه المفردات موظفة بدلالتها هي، لا بدلالة النص القرآني المستقاة منه أصلا ، وذلك يعود إلى سعة مساحة هذه اللغة في شعر الفزاع ، بغض النظر عن آلية استخدامها ، فاستخدام اللفظة القرآنية يأتي نابعا من هذا الاطلاع الواسع الذي يترك أثره في لغة الشاعر من خلال المخزون الذي يستثيره الإبداع .

ومن القصائد التي تبدو فيها اللغة التراثية القرآنية "وسام النخيل " ، فالشاعر يستخدم ألفاظ مثل " سدرة المنتهى ، الكاظم الغيظ ، بذوي رحمه" وهي تمتزج بالنص وترد فيه دون قسر ، حيث تستدعي شخصية الرسول عليه السلام ، والتي يزداد ظهورها من خلال الألفاظ باستخدام لغة تراثية تعيش فيها تلك الشخصية من مثل :"الفارس ، القناديل ، صهوة ، الصهيل ، رماح ، تشحذ ، الصليل " (الأعمال الشعرية.31-34) ، وتأتي هذه الألفاظ منسجمة مع النص ، وهي في توظيفها التراثي هذا تخدم رؤيا القصيدة ، ورغم أن النص ينطلق من قضية معاصرة ، وهي قضية العراق في حرب الخليج الأولى ، وحالة فقدان المعونة ، وغياب الواقع القومي العربي ، وخذلان الإنسان العربي لأخيه ، على مستوى الفرد والجماعة والسلطات الممتدة ، فإن الشاعر يوفر للنص جوا تراثيا يجسده بصورة أدق ، لما لهذه الصورة التراثية من أثر في المتلقي ، في الإنسان

العربي ، والتي ربما تسهم في تحريك النفس ، وتأجيج مشاعرها ، من خلال تمثل تلك التجربة بتلك اللغة . إن حاجة العراق إلى حالة البطولة التي تتعدى حيز المعقول والمنطق ، باتصالها ببؤرة المعجزة ومصدرها المرافق للأنبياء ، ربما تكون تلك الحاجة هي أساس امتزاج اللغة التراثية في النص والتحامها فيه بشكل يحيل التجربة الحديثة إلى وجهها الآخر التراثي ، ليبدو النص بمعزل عن الشاعر نصا لشاعر قديم ، ولكنه بأسلوب حديث ، وهذا ما ساهم في نجاح النص أكثر ، كما أن صورة الرسول عليه السلام ، تتخذ جانبا آخر في وجهتها التراثية حين تشتبك خطوطها بدلالتها الدينية القرآنية من خلال حادثة الإسراء والمعراج والوصول إلى الهدف وتجسيد حالة البطولة الخارقة ، المفقودة في الحالة الحديثة للقصيدة ، تشتبك خطوطها مع شخصية (كليب) في مشهد قتله غدرا بظهره ، من قبل ابن عمه ، ليزيد الشاعر ضمن هذه اللغة التراثية الإمعان في حالة الغدر والخيانة للعراق ، وبالتالي قراءة تراثية مزدوجة للتاريخ عربيا وإسلاميا ، بنجاح المزج بين الشخصيتين ، فكلاهما واجه غدرا من نوع خاص، وتلك لغة تراثية تساهم في بناء لغة حديثة ، تأتي كما أشرنا غير مبالغ فيها ، وغير مستقطبة استقطابا ، بقدر ما تخدم النص وتشمله بنضوجها وحيويتها وانسيابها في التجربة دون عائق :

أيها الكاظم الغيظ / والمبتلى بذوي رحمه /
كيف لم تنطفئ شعلة الله فيك ، / وأنت ترى أن من حولك الأوفياء قليل
ورماح بني العم /في الظهر تغرز أنيابها (33-34).

وكما أشرنا فإن الألفاظ القرآنية ــ على قلتها كمفردة وليس كتركيب ــ تأتي أكثر انسجاما في النصوص من الألفاظ التراثية الأخرى على قلتها ، التي تأتي داعمة لتلك الألفاظ ومهيأة جوا تراثيا خصبا لها. ومن الأمثلة الأخرى على هذه الألفاظ كلمة الألواح في عبارة (هذا نشيد الأرض /في الألواح مكتوب) (88)، وتحمل هذه اللفظة دلالة الثبات في الانتماء إلى الأرض ، وحب الأرض لأبنائها الفقراء ، كما يشير النص . وحين ينظر الشاعر إلى زمن التجربة الذي امتد برؤاه ، وينعم النظر في الرؤيا ، يعبر عن غيابها بلغة القرآن فيقول :"وتغرق

في لجة / من ضلال مبين" (39) ، كما ويشير الشاعر إلى علاقته مع المرأة والتي يشوبها الضياع ، لتأتي حالة الخراب عامة على مستوى النص في كل العلاقات التي تنتظمه ، وينتاب الشاعر هذا الإحساس فيوظف ألفاظ القرآن ليصور تلك الحالة " أنا يا ربيعية الوجه / ظل طريد / يصرفه الغرب ذات اليمين / ويركله الشرق ذات اليسار " (126) لتجئ ألفاظ "ذات اليمين وذات اليسار" معبرة عن فقد الفاعلية وعدم السيطرة على العلاقات في النص والتجربة. ويستخدم الشاعر في نصوص أخرى مفردات قرآنية تنتمي للغيب وهو ينتظر موسما لا يأتي ويبحث في هذا الموسم عن الخصب ، لكنه يصل إلى شبه قناعة أن هذا الخير لا يمثل في الواقع ، فيتساءل بلغوية دينية " أم الدرب مسكونة بالسنين العجاف" (244) ، فالتساؤل الذي يستخدم لفظ القرآن ، يأخذ طابعا سلبيا بارتباطه بالسنين العجاف ، وتبدو الدلالات الأخرى غير متمثلة في الوجود حين تتحول لغة النص كلها إلى التمني .

هذه هي معظم صور المعجم اللفظي القرآني عند الفزاع ، وقد أشرنا إلى استفادة الفزاع من هذا الحقل التراثي الزخم ، وكيف أنه وظف بعض المفردات في تشكيله لعالمه الشعري ، فأثرت لغته ، وساعدت في نموها على مستوى الرؤيا عبر الدلالات المتنوعة لها ، وسنشير في حديثنا عن التناص إلى الانتشار الواسع للقرآن الكريم على مستوى التركيب ، وهو برغم قلته على مستوى اللفظة ، إلا أنه استطاع أن يشكل حالة من حالات تطور اللغة ، سواء بالتعبير عن القضية المعاصرة بألفاظ تشيع فيها اللغة القديمة ، أو من خلال استخدام بعض الألفاظ كجزئيات في النص "الكل" الذي يقدم دور التوضيح أو التفسير أو الإشارة لما يحدث من حركة داخل النص ، بتأجيجها أو وصفها أو رسم مستقبل لها .

2- التقاطع مع اللغة الشعبية :

لعلي أجد مقولة بعض الباحثين مناسبة لكي ابتدئ بها والتي رأت أن "التقاطع مع اللهجات العامية إذا كان موظفا للخروج بمدلول ، فإنه لا يعد عيبا من وجهة نظري على الأقل " (يحيى عبابنة . الرؤى المموهة.) ، وقد خرج الفزاع إلى

اللغة الشعبية في الأغلب في النصوص التي استخدم فيها البنـــاء الـــدرامي فـــي الحكاية ، كما أن خروجه جاء قريبا في كثير من المواضع للغة الفصيحة ، فـــي النصوص التي لا تعتمد على القصة ، فهو في الحوار في القصة يقترب إلى لغة الواقع اليومي ، وبساطة الشخصيات المتحدثة مثل : زيدان المعثر ، ومـــا عـــدا هذه تحديدا تبدو اللغة بمستوى الفصيحة ، وإن كانت دارجة على لسان النـــاس ، وسنكتفي بالإشارة إلى أحد عشر موضعا لهذه اللغة ، وهـــي أكثـــر المواضـــع وضوحا :

(همدت / يبعث الله لك / سيدي كومة من عيال ورائي / فتسهل ..يبعـــث الله لك / يا أخي لا تقف ها هنا / انتبه يا رجل ... أف ... كـــدت أن أدعســـك / يـــا لطيف / عوض الله عليك) (الأعمال الشعرية. 67) ، (لن نؤذيك يا ملعـــون) (87) ، (مرة "تلفن" إلينا) (171) ، (أنت ياما لهثت عيناك) (156).

وهكذا نختتم الحقل التراثي بصوره المختلفة ، والتي لا حظنـــا فيهـــا كيـــف وظفت اللغة التراثية بمختلف منابعها للمساهمة في إثراء اللغـــة عنـــد الفـــزاع كعنصر هام من عناصر التجربة الشعرية.

2- حقل المرأة :

وفي نطاق بحثنا في لغة الفزاع نلتقي بالمرأة تلك المرأة التي ظل الفزاع على مساحة تجربته الشعرية والشعورية يبحث عنها ، حتى حولها في إحدى مسارات بحثه إلى رمز وبدا بحثه عنها مرتبطا ببحثه عن الأرض وعـــن الـــوطن ، وإذا كانت عشتار رحلت باحثة عن تموز، وانتهت رحلتها بصفقه مع الآلهة بالتقـــاء يتيم مع تموز تشرق فيه الشمس فتفتح أسارير الأرض معلنة ربيعها ، فقد بحث الفزاع عن المرأة وتعرقل في بحثه ، ولم يحالفه حظ عشتار ولو في لقاء يتيم ، وبقي في سلسلة سفره تائها على المستوى الشخصي والرمـــزي ، دون تحقـــق الخصب ، حتى وصل في بحثه على الأرض / الوطن لاغتراب ووحـــدة فـــي داخله ، يقول في ديوانه الثاني (الخروج من جزيرة الضباب) فـــي القصـــيدة المعنونة بعنوان الديوان :

وأهتف في قرار الليل

أهواك

على عتباتك الخضراء

لا زال الوقوف المر يؤذيني

ولا صمت انغلاق الباب في وجهي

طوال العمر يثنيني .... (147)

هكذا تبرز صورة الغربة من خلال تلك المرأة / الوطن التي يصر الفزاع على أن يحقق وجوده فيها رغم رفضها له ، وشعوره بحالة الاغتراب الدائم ورغبة في الانتماء ، ولننظر إلى غياب الفعل لدى الشاعر ، فالمرأة هي التي تقيم العلاقة معه ، هي التي تحضنه وهي التي تقبله وهي التي تتركه راحلة ، فأين هو ؟ وهل يقبل الرجل أن تكون المرأة هي التي تقوم بدور الحب ؟ وهي التي تبادر في أداء طقوسه ؟ أو بالأحرى في أداء انفعالاته ؟ لأن الحب ليس غراما جسديا ، بقدر ما هو شعور مجرد ، فمن هو الرجل الذي يقبل تلك التجاوزات اللامنطقية في العلاقة ؟ ربما يكون زير نساء ملّ من طرق المبادرة في الحب فأراد أن يُبادر هو ، وهو احتمال بعيد ؛ لأن الشرقي تمنعه رجولته من ذلك ، وربما كان رجلا يجلس على كرسي هزاز يحلم ببطولات مع المرأة ، فيرسم صورة الحب والعلاقة غير مهتم بالأخطاء التي قد يقع فيها وهو ينسج في القصة، أو يحيك أحداثها ، وفي كلتا الحالتين يقع الخلل في تلك العلاقة ، ويتضح وهم وجودها على أرض الواقع ، حتى وإن تصورناها علاقة جسدية سريعة ، لأن الصورة تبدو خالية من الحب لأن النفس لا ترضى الحب مع ساقطة – مثلا– ، ولكن الحب هنا يرد في السطور مما يشي بالخلل الذي أشرنا إليه ، يقول في قصيدة (بين حدين التقينا) :

بين حدين التقينا ...

حضنتني ، قبلتني ، تركت خنجرها الرملي في

خاصرتي ،

ومضت تبكي عليّ

يا وحيدي

غربة الروح انتماء ..(221)

" وعلي الفزاع يرى في هذا الوطن المنقسم على نفسه ، الأم التي تقف في مفترقات الطرق وهي ترى أبناءها يتوزعون عبر الجهات الأربع ، دون أن يحتويهم طريق واحد يوحد همومهم وينعطف بها إلى اتجاه واحد ". (هادي الربيعي. الجمرة المقدسة.43) يقول في قصيدة (المرتد) :

أمي ... أمي ... أمي

يا ناسكة تذري دمع العينين لتروي مهرة سابيها

جوعى أطفالك جوعى يا من تعطي لبن الثديين ،

لمغتصبيها .. (231)

وتتعدد في لغة الفزاع استخدامات (الأم / الأرض) في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء)(223)،(وبين حدين التقينا) (217) وغيرهما ...

وتكاد صورة (المرأة / الوطن) ترتبط في معظم قصائد الفزاع لتكون دائماً ستر العلاقة مع الوطن ، وإذ تنفصل المرأة عن الوطن كمحاولة عشق من الفزاع للمرأة الجسد (اللذة الحسية) ، يبحث فيها عن الكمال الأنثوي ويحاول معها إتمام مشروع غرامي تفلت المرأة من أصابعه ، ويفشل في علاقاته تلك :

يعز علي يا محزونة العينين

أن تمضي

ونرجع مثلما كنا

غريبين بلا مأوى

وفي قلبي ،

عويل بواخر تنأى .. (175)

وعندما تصبح الأرض أمام الشاعر وحيدة دون اتصال المرأة بها بحقيقة أو بوهم ، تزداد حدة ألمه وحزنه فيواجهها وتعلو لغة خطابه لها محاولاً من خلال حواره تعرية الجماهير واستدعاء حالة الاغتراب والتوقف بعد زمن من التحريض , فتبدو (الأرض) أمام لعبة الاختيار ويبدو الاختيار حدا فاصلا بين

الهوية والاغتراب ، بين الموت والحياة ،بين الأحرار والمستغلين ، يقول في قصيدة (المرحلة) :

فانهض الآن يا أيها الوطن المرتجى

ولتقل كلمتك

أينا ستباركه

الذين رأوا في البلاد لهم وطنا

أم ترى الذين رأوا في البلاد لهم / مزرعة ؟(15)

وحتى يبرز الشاعر عجزه عن إقامة علاقة مع امرأة يحولها إلى امرأة قدسية، ويدخل معها في طقوس العشق ، في عبادة خاصة ، فتسري الرعشة في أطرافه لتدخل المرأة عالم الغيبيات ، وتغيب معها العلاقة أو تستحيل ، وهو من وجهة نظر أخرى يحاول إرضاء نفسه أو تمييز نفسه ، ويخفي ذلك التميز عن الآخر بلا وعي منه ، فهو يرى في تلك المرأة مصدرا لتفريغ الشهوة لا أكثر حالة من الابتعاد عن أي واقع ، وكأنه يريد أن يخلو بنفسه بعد معركة أو يدخل حانة يشرب كأسا بها ويغادر ، بل ولا يكتفي في تشييء المرأة ، بل ويصف تجربته الحسية بالعذراء ، لكي يركز أكثر على حالة الإغواء وعدم القدرة على المقاومة ، فكبته هو الذي يسير به ، وقلة خبرته بالنساء ، فهو سرعان ما يقع في أحضانها بلا وعي منه ، ولكنه لا يخفى عليه أن عمله غير شرعي ، ولذا يشير إلى الرهبة التي تحيط به وهو يمارس الحب ، يقول في قصيدته (صلوات خلف ستائر الرهبة) :

بريق من خلال الصمت في عينيك

يدعوني

إلى محرابك القدسي ،

خلف ستائر الرصد ،

يناديني .. يلوّح لي

وتسري الرعشة العذراء في جسدي ....

.. أحبك

أحبك معبدا تغفو

عليه ستائر الرهبة

أحبك رعشة تنساب بين أصابع الرهبة ..(164-165)

إن المرأة لم تكن عند الفزاع إلا سبيلا للخروج من الوحدة ، بعد أن عجز عن الوصول إلى نموذج افترضه هو وأراده كما يرغب ، ولو أردنا البحث في أعماله عن اسم امرأة لما وجدنا في قصائده غير اسم واحد ، وهو ليلى في صورتها التاريخية والذي ورد مرة واحدة فقط ، وهو اسم محبب عند الشعراء ، لما يحمله من دلالات للحب المتفرد في كل أشكاله وهيئاته ، ولنموذج العلاقة التي لم يجدها الفزاع ، وكانت الإشارة لليلى في سياق سلبي ، إذ صورها الشاعر تضاجع مقاولا ، وفي ذلك إشارة إلى انهيار العلاقات في زمن ليس به مكان للحب ، وربما تأتي تلك الصورة بدافع نفسي ، تشير إلى ردة فعل ، وانعكاس في تصور العلاقات ناتج عن إخفاق في البحث ، ورغبة في إرضاء الذات ، وإلصاق العجز على الآخر ، وليس على نفسه التي انشغلت بهموم ، جعلت منه عاشقا خائبا في العشق .

3- حقل الحلم :

حين يصبح الواقع صورة للهزيمة على المستوى العام وصورة للهزيمة على المستوى الخاص لجيل أو لأجيال أو لأمة ، تبدأ محاولة الكاتب أيّا كان فنه في محاول تصور الواقع ضمن معطيات جديدة تتسم فيها اللغة بالخيال وترتبط بالحلم.

ولأن للكلمة دورها ، وللغة وظيفتها ، وللأسلوب أداته في الدعوة للرؤيا ، أو للدفاع عنها ، أو في الاعتذار بقضية ؛ يصبح دور الفنان الواعي صاحب الرؤيا الواضحة هو إيصال تلك الرؤيا ، واستحضار ما أمكن من القدرات الفنية رغبة في استبدال الواقع بواقع أفضل .

إن الباحث في لغة الحلم عند الفزاع يجدها تتركز في أعماله الأخيرة ، تلك الأعمال التي بدأت سلسلة من النتائج السلبية على مستوى الرؤيا تتدفق فيها إلى واقع الفزاع، وبدأت مع صورة التجارب المخفقة ، تعبر إلى اللغة شيئا فشيئا

وتساهم في انتهاء حقبة طويلة من حياة الشاعر ، أمضاها يجسد في رؤاه ، ويدقق في الأمل والرغبة في البقاء فاعلا على مستوى التجربة والحياة ، ولكنه سرعان ما يلجأ إلى لغة الحلم، لتكون ملاذا ، وليس مستقرا ؛ لأن الولوج إلى مثل هذه اللغة ما هو إلا مرحلة مفصلية في التجربة ، قد يكون من نتيجتها الوصول إلى رؤى جديدة ، أو التوقف عن التجربة ، دون الاكتفاء بالهروب من الواقع عبر الحلم .

لقد حاول الفزاع في قصائد متتالية أن يغير وأن يحول أرض الهزيمة إلى انتصار، أن يحضّر للقيام من الإخفاق إلى النجاح ، وظلت صورة الفرس والسيف حاضرة مع استعادة الانتماء في وطن عربي باختلاف الصور والألوان واللغات على جانب، وتوحد العلاقة الدينية والحضارية على الجانب الآخر ، لكن ممارسة الوقوف وربما جرعة الطموح الزائد ، ساهمت في وصول الشاعر إلى الإحباط ؛ فتحولت لغته إلى الحلم ، وباتت الأحلام ملاذه الوحيد ليصير "الحلم رمزا لصورة الوطن ويصير الانتماء إلى الحلم انتماء إلى الوطن " (ناصر علي . بنية القصيدة في شعر محمود درويش. 103) .

وهكذا تأتي قصيدة (مرثية للمحطة الثالثة) معبرا فيها الشاعر عن ضعف إيمانه بالواقع بل وقناعته بغياب الواقع المرجوّ ، وفي صورة المخاطبة يشير الشاعر إلى فوات الأوان فإن تلك العلاقات التي تجيء الآن ، تبدو ساخرة وبلا أي معنى ، فقد انتهى الزمن المخصص لانتظارها ، واختارت من الأوقات أسوأها لتأتي ، وفي أشبه باليأس تأتي ردة فعل الشاعر لها ، وهو يوشك أن يستريح بعد زمن من الانتظار للأمل ، ولكن حالة الخذلان التي تصيبه في هذا البحث تمنعه من قبول أي حالة انتظار أخرى ، أو تجربة أخرى :

وأنتِ لماذا تجيئين ،

والعمر يوصد بوابة العشق ،

والقلب يوشك أن يستريح ...؟

كأنك ما ألهبتك السياط ،

التي ألهبتني

ولا خذلتك جيوش الخلافة

إذ خذلتني.. (131)

ويبدو الفزاع في لغة الحلم مبتعدا عن العالم ، وغير قادر على تقريبه منه ، يحدد سارتر الكلمة في دراسة له عن مالارميه " بأنها طريق امتلاك الشي وهو امتلاك ينقل الشيء إلى الآخر ، ذلك أن الإنسان يكتب لكي يوصل إلى الآخر ما يكتبه. غير أن مالارميه لا يستخدم اللغة لكي يقرب العالم إليه . بل لكي يبقيه بعيدا عنه".(أدونيس . زمن الشعر. 137) ، يقول الشاعر في (البكاء على جذع نخلة) ، مدعما حالة غياب الرؤيا الواضحة للواقع ، والخوف من القادم ، وبالتالي الرغبة في الابتعاد عنه :

يؤرقني يا أم

ما هو آت

فقد ملّ قلبي انتظار غد

لا يجيء... (137)

وعودة للحلم تتمثل لغة الاغتراب في هذا الحلم كما ابتدأت في نهاية الاتصال مع الواقع لتشمل مفردات مثل :(الحزن والخوف والوحدة) ، لتبدو لغة الفزاع قاتمة مترنحة و" تتوالى أناشيد الشاعر – وهو يشرح كل صباح للريح أغصان قلبه، ماداً لسيدته الشمس يده السمراء متجها بأحلامه دائما صوب دروب الأمل ، رغم كل الغيوم التي تتلبد بها السماء العربية " (هادي الربيعي . الجمرة المقدسة.52) :

يترنح الحلم البهي ،

وتنحني للريح أغصان ،

وتجهش نخلة في القلب

تلخص حزننا العربي تشنقنا (98-99)

ولقد ساهمت لغة الحلم بتشكيل مادة لغوية جديدة عند الفزاع ، ورفعت من مستوى استخدام الرمز في شعره رغم سهولة اللغة ووضوحها في بعض تشكيلاتها في مجال بناء الصورة الفنية ، إلا أنها ظلت في بعض جوانبها موسعة

لاحتمال التأويل، وفاتحة الفرصة أولا للتلقي فالنص نفسه " يسهم إلى حد بعيد في تحديد الطبيعة الهيرمينوطيقية التي يتجه إليها المتلقي ، فبعض النصوص مطاوع للقارئ ، يسلم قياده له دون تردد ، ولا يواجهه في عثرات تذكر ، فلا ترد صورة غامضة ، أو رمز غريب ، أو يلتبس عليه التوجيه ، وبعضها الآخر نصوص صعبة أو- كما سماها عاطف جودة نصر – نصوص مقاومة " (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.19) ، يقول الفزاع في قصيدة (بيان رقم 101) :

قمر للجبين
وعلى جبهتي تجدل الريح
أكليلها
لتعمدني بوشاح من العار واللعنات
إيه يا وطنا
لم نزل ندعي أنه أجمل الأمنيات
ونواصل قدام شيبته كذبنا
ونغني له أجمل الأغنيات
أو لست ترى عرينا (18-19)

وفي دائرة الحلم نفسها ، نجد الأحلام تهوي أمام الاغتراب في الواقع ؛ ليتحول الغياب على بعد الواقع إلى غياب على بعد الحلم ، أي في ثنائية للاغتراب تفتح أذرعها للغة الفزاع فيقول في (الرهان الأخير):

ومضى زمن
وهو يحلم بالشمس تشرق ثانية
وكان له معها (موعدا)..
وغفا ذات يوم على حلمه
وأفاق على نأمة .. روعت روحه
وبكى عندما لم يعد حوله أحدا ..."(44)

* أخطأ الشاعر نحويا في (موعدا) والصواب (موعد) بالرفع لأنها اسم كان.

3- حقل الانهزام والضياع :

ويعتبر هذا الحقل أيضا من الحقول التي تركزت في الديوان الأخير لعلي الفزاع ، والذي يحتوي على تسع قصائد ، وفيها يقدم الفزاع خلاصة تجربته الشعرية ، ليجيء الانهزام والضياع على مستويين : المستوى الأول يتمثل في حرب الخليج الأولى (1990) بعد اجتياح العراق للكويت وتدخل الولايات المتحدة في الحرب ووقوف بعض الدول العربية ضد العراق وما ترتب عليه ذلك على المستوى القومي، والمستوى الثاني ويتمثل في انكسار الرؤى وبالتالي تحميل اللغة لمفردات الهزيمة غير متوقعة ، أو التي جاءت مفاجئة للشاعر في توقعاته وفي قراءاته للواقع العربي ، ليمثل كلا المستويين بؤرة اللغة في الديوان الأخير ، فتجيء مصورة للهزيمة والضياع في جميع جوانبها .

أولا : حالة الخراب والتدمير التي تسود الواقع العربي :

وتبدأ هذه الحالة في الديوان الثالث للفزاع (مرثية للمحطة الثالثة) أي منذ عام (1982) تحديدا ، وهو تاريخ الحرب العراقية-الإيرانية والتي تركت صدى واسعا في أعمال الشعراء في تلك الحقبة ، بين مؤيد ومعارض ، فما هو موقف الفزاع من هذه القضية وإلى أي الجوانب يقف ؟

" لقد اختار بوعيه وبإيمانه بالبعد القومي ، اختار الوقوف ومنذ البداية إلى جانب العراق في حربه ودفاعه عن نفسه ، ولذا نجده قاسيا في خطابه ، في حكمه على الموقف العربي " (عبد الله رضوان . أدباء أردنيون.96) ، وهو للتعبير عن هذا الموقف يقول مخاطبا فواز الغوراني الذي ذهب إلى هناك ليشارك في الأحداث :

فواز كيف الأهل في بغداد / كيف النخل والأطفال في البصرة ...؟

فواز هل جاءت لهم من أرض عدنان بن مسترخي ،

ترى جاءت لهم نصرة ..؟ (95)

وإن مرجعيات هذا التاريخ أيضا (1982) ، تعود بنا إلى ما حدث في بيروت إثر الحرب الفلسطينية الإسرائيلية ، وما تلاها من مذابح في مخيمات بيروت ، ليبدو الخراب بارزا ، وتراجع الحضور العربي رسميا وعلى أرض الواقع

عوامل ساهمت في أن يأتي البعد القومي ممتلئا بالخراب والتدمير . فيلجأ الشاعر تحت وطأة هذا الواقع إلى لغة التاريخ فيفتش عن رموز الماضي المرتبطة بالعراق وبالبطولات ، وبأصحاب الأحلام العربية القومية ، فيستخرج المتنبي من قبره ، ويستقرئ شخصية علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، وذلك عبر التناص الذي أشرنا إليه سابقا في قصيدة (البكاء على جذع نخلة) .

وفي قصيدة (مرثية المحط الثالثة) تمتد صورة الخراب ، في مدن الوطن العربي ، وتزداد قسوة الشاعر في خطابه الموجه إلى المتعبين مما يحدث ، فيدعوهم الشاعر إلى أن يستفيقوا من وهمهم ، ويبدأ في حالة العتاب ، مفرّغا غضبه على ما يشاهد، ومما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر لا زال في هذه النصوص يحافظ على اتزانه ، ولا زال قادرا على الوقوف في وجه هذا الخراب، وإن كان يحمل الأسى والحزن لما يشاهد من خراب ، وتمتد صورة الخراب فيقدم الشاعر إلى المخاطبة أسباب عتابه لها بوضوح وببعد عن التعمية أو التلميح رابطا المدن الفلسطينية ببيروت في صورة مؤلمة لبيروت وهي امرأة عارية يحدق بها العدو باشتهاء وتغتصب دون أن يحميها أحد بل يكتفي الآخرون بالنظر تعبيرا عن حالة عجز كلي وخراب روحي – عربي :

ويمتد نهر من الدم والدمع/ ينساب ما بين حيفا، ودفء أريحا

وألمح بيروت في زبد الطمي،عارية..

والعيون تحدق في عريها باشتهاء/ ويصرعها الموج،(129)

وتأتي حقبة أخرى من الزمن تدعم حالة الخراب الأولى وتتمثل في الانتفاضة الفلسطينية (1987) والتي تأخذ محورين ، محور الأمل في الثورة ، وبالتالي انبعاث حالة الصمود في رؤى الشاعر ، ومحور التدمير في غياب النصير لهؤلاء الذين يواجهون الدبابة الإسرائيلية بالحجر ، وبالتالي العودة لصورة الخراب ، وقد أشرنا في الفصل الأول في الحديث عن البعد القومي إلى هذه القضية ، ولكننا نعود لنقدم صورة لهذا الأمل في المحور الأول وصورة للخراب في المحور الثاني ضمن هذه القضية ، وتطالعنا قصيدة (لوحتان للفتى

الفلسطيني) بصور الأمل في هذه الثورة ، فتأتي صورة هذا الطفل القادم من الجليل أشبه بالحلم في زمن يصبح فيه الحلم مكانا لإعادة الحياة :

يا جبال الجليل/ إنه وعدنا، غدنا ، شمسنا

حلمنا " القطرته " المرارت ،/ من ألف جيل (55)

هذه صورة مشرقة للثورة في إحدى تجلياتها ، ولكن السلبي فيها هي أنها تشابه الحالة في بيروت وهي عارية ، ولذا تأتي لغة الشاعر عبر التناص مع القرآن مكتفية بالدعاء ، في غياب أي فاعلية على مستوى الأرض ، ليصبح الفتى الفلسطيني في صورة إبراهيم عليه السلام حين ألقاه قومه في النار ولكن الله حماه بعد أن أثبت قوة إيمانه بقضيته ودفاعه عنها ، يقول تعالى :" قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم " (الأنبياء:69) ، ويأتي صوت الشاعر حاملا هذا التناص :

يا رصاص / لتكن مطرا ناعما وغمام

يا رصاص / وتنزل على الجسد الغض برداً

وتنزل عليه سلام (57)

وعلى المحور الثاني ، تبدأ صورة الخراب تعلو في لوحة الانتفاضة ، حين يصور الشاعر صاحبه في قصيدة (أربع طلقات) وقد سرقت أرضه ، وترك أولاده ، في حالة من الخراب النفسي ، ثم يكفر بالحوار وبرؤى المائدة ، في غمز إلى معاهدات السلام ، وإلى حالات التفاوض التي أوصلت العرب إلى مثل هذه الحالة من الضعف ، والضياع والهزيمة ، ويرى هذا الصاحب أن هذا الزمن ليس للكلام وإنما هو للطلقة ، لذلك يعلن :

أن كل الذي قيل ، / أو سيقال ،

لا يساوي طلقة واحدة .. (62)

ويشير الشاعر إلى تلك الحقبة التي نشطت فيها التنظيمات في كل مكان في الوطن العربي ، ولكن ذلك النشاط لم يكن إيجابيا بسب حالة الخراب المتمثلة بالقمع من قبل السلطات في العالم العربي ، وبالتالي يصور الشاعر نفسه ضمن تلك الحالة ويتصور في مستقبلية الرؤيا رأسه معلقا في السجن ، إمعانا في

صور التدمير ، ويزداد قسوة حين يكون في الوطن من أبنائه الذين يدافع الفزاع عن حريتهم ، فيعجلون في موته ، ويشير الشاعر إلى أن القرار الأخير هو للتاجر الفهلوي ، لأن الوطن تحول إلى بضاعة ، والأكثر فهلوية من يستطيع شراءه :

وأنك حين يعلق في السجن رأسي / تكونين أيقونة لانبعاثي الكبير ..
ولكن للسوط فيك مقال / وللعسكري المدجج بالحقد والذل، فيك مقال
وللتاجر الفهلوي ، / يظل القرار الأخير.. (64-65)

وتأتي بعد ذلك الحقبة الأخيرة من الزمن ، والتي تمثل خط النهاية للإبداع الشعري عند الفزاع ، وآخر القضايا التي يتوقف عندها الشاعر ويتوقف بها ، وهي حرب الخليج الأولى (1990) والتي كانت العراق مرة أخرى طرفا فيها ، ولكنها الآن وحدها بصورة أكثر سلبية ، فإذا كان العرب اكتفوا بالمشاهدة في حرب العراق مع إيران ، فإنهم هنا يشاركون في دمار العراق عندما تقف بعض الدول العربية إلى صف الولايات المتحدة في عدوانها ، وتوجه المدافع العربية في وجه المدافع العربية، فكيف إذن سيكون حلم الشاعر القومي ؟ ، فتجيء حالة الخراب في أوجها، فيقدم الشاعر بيانه في قصيدة (بيان رقم 101) ، والذي يغسل الشاعر فيه يديه من الوطن العربي ، ويعلن أن الحروب انتهت ، ولكنه يبقى متأرجحا في نهاية بيانه وهو مدرك لذلك الخراب ولحجمه ، وفتحة الأمل هنا يبررها أن هذا النص ستتبعه نصوص تسهم في إزالة وهم الأمل وتثبت حالة الخراب والتي سنشير إليها في الحالة اللغوية عند الفزاع .

ثانيا : حالة الخراب والتدمير التي تسود اللغة :

وتتركز هذه الحالة في مفردات اللغة في ديوان (الرهان الأخير) والذي يبدأه الشاعر بخطاب إلى صديقه الدكتور خالد الكركي ، والذي يخبره فيه بعنوان النص (لا تراهن علي) وهي القصيدة التي تحمل حالة الخراب النفسي التي أصابت الفزاع، فانتقل إلى الخلاصات ، وقدم صورة عن التجربة الشعرية السابقة ، وتبدو صورة العناد ، والصبر على كل حالات الهزيمة والضياع ، صورة ضئيلة ، وكالحلم صعب التحقق :

إنني سابح أرهقته المسافات

والركض عكس اتجاه الرياح ..(10)

ويلخص في (مرثية برميل) عبر اللغة ما جرى في صراع النفط والسلطة ، وما جرى من الخيانات والمؤامرات ليغيب البعد القومي من أحلامه ، وترتبط الهزائم ببعضها وتتوحد في لحظة هزيمة واحدة ، منذ النكبة (1948) والأسلحة التي تصوب نارها للخلف ، وعبر التخاذل العربي وصولا إلى خط الانهيار الأخير في العراق :

وإذن سنسمي الجراح بأسمائها

ونسمي السلاح الذي / لم يزل صائما

والسلاح الذي / صوّبت ناره للوراء .. (23)

هذه هي لغة آب (1990) فكيف هي لغة تشرين ثاني (1990) في نص (الغزاة)، وما نجده في لغة هذا النص يبدو غريبا ، ومصدر الغرابة فيه هو حالة المقاومة العالية التي تسير في اللغة ، وربما تتبدد تلك الغرابة إذا كان هذا النص هو نوع من رفع المعنويات ، والمكابرة في وجه الغزاة ، وإثبات ماضي الأمة وربطها بحاضرها تعبيرا عن الأمل ، وربط الحالة الحالية في الحملات الصليبية على الشرق ، وكيف أنها دامت فترة من الزمن ولكنها عادت إلى بلادها مهزومة ، إذ أن الوطن العربي مقبرة لهؤلاء ، ويستفيد الشاعر من التجربة الفلسطينية في الانتفاضة،

ليعزز ما ذهب إليه من استمرار القوة في الأمة ، وإن كان يعلم أنه يعزز بحالة فردية ، قد تكون بداية لتوجه قومي ، ولكنها قد تكون نهاية في نفس الوقت ، وذلك لأن الفلسطينيين يقاتلون وحدهم ، ولأن الثورة معرضة للإجهاض عبر المعاهدات التي لا تترك خيارا لمن يحاصر في بيته :

أيها المزدهون بأحلامهم

والسلاح الذي ليس يبقي أو يذر

لا يغرنكم بأسكم وأساطيلكم / إننا أمة قاتلت

كل هذا السلاح الذي معكم / بحجر (28)

وتتحول اللغوية في آخر نصين في الديوان (الرهان الأخير) و (اعتـــراف) إلى حالة سيطرة للخراب ، وإلى خاتمة القول عند الفزاع ، إذ لا قصائد للشاعر بعدهما، ويبدأ الرهان بعبارة (في الهزيع الأخير) فكأنها حالة موت في الـــرؤى تمتد إلى اللغة، وليس الكلام مبنيا على الاستنتاج بقدر ما هو مبني على التحليـــل للغة ، والتي سنشير إليها في باب حديثنا عن هذا النص تحديدا في تناصاته مـــع القرآن والإنجيل ، كي لا نبتعد الآن عن المعجم اللفظي للشاعر .

ويعترف الشاعر في النص الأخير حين يدقق في لغة العنوان ولغة الـــنص ، بأن الرؤى كانت سرابا ، وأن اللغة التي طالما أطلق لها العنان ، تركته وحيـــدا مع همومه وحيدا دونها ، وتبدو القصيدة سيدة كان قد فشل معها على المســـتوى الفيزيائي، فهل ينجح معها على المستوى التصـــوري ؟ إن الشـــاعر لا يتعمـــد القسوة على نفسه ، لكن نفسه تتعمد القسوة عليه :

وهي سيدة / حين تشرع سيف أنوثتها / ينحني القلب قدامها

وأنادي القصيدة مبتهلا / غير أن القصيدة في لحظة الوجد / تخلـــف ظنـــي (47)

ويربط الشاعر بين الدلالات فتأتي صور الخراب مجتمعة في الرؤيا والحلـــم والمرأة والبعد القومي وماضي التجربة الشعرية ، وتبـــدو الهزيمـــة والضـــياع باعتراف الشاعر أن كل الذي قاله لم يقله ، ورغم هذا التصريح فـــإن الشـــاعر يركب رأسه ويحاول الاستمرار،

ولكنه باعترافه بانفصال القول عنه ، أثبت أن كل ما سيقوله لن يكـــون لـــه معنى ، وبالتالي ما الفائدة منه ، وخصوصا أنه الشاعر الذي طالما حمل الرؤيا التي آمن بها ودافع عنها بأكثر من ربع قرن ، فهل يعقل أن يستمر هذا الشاعر بالإبداع ، ويأتي إبداعه كما يقول هو منفصلا عنه ؟! ولذا جاء هذا النص آخـــر ما خطت ريشة الفزاع من الشعر حسب ما وصل إلينا ، وحسب ما تشير اللغة :

إنني شاعر كلما / راودته القصيدة ، / هم بها

واكتوى بأتون غواياتها / غير أني / شاعر كل ما قلته ،/ لم يقلني .. (48)

5- الحقل الفلكلوري :

وفي هذا الحقل ، يأتي الفلكلور مدعما بعض النصوص ، وخصوصا عندما يجيء الحديث عن الشخصيات الشعبية ، وعن الحالة الشعبية المرتبطة بالحقل القومي أيضا ، ويأتي الفلكلور من خلال ثلاثة نصوص من الشعر الشعبي : نص في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) ، ونصين في قصيدة (فواز الغوراني يعبر الرؤيا) ، ومن خلال مثلين شعبيين ، الأول في نص (لوحتان للفتى الفلسطيني) ، والثاني في نص (بيان رقم 101) ، كما ويذكر الشاعر آلة شعبية وهي الربابة والتي ترتبط بالبيئة البدوية بشكل خاص ، وذلك في قصيدة (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) وهو إحدى الشخصيات الأردنية الشعبية، وسنبدأ في توظيف الشعر الشعبي وعلاقته بدلالة النص الذي ورد فيه.

في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) تأتي القصيدة معبرة عن جدب العلاقة بين الشاعر والمرأة في صورها التي أشرنا لها سابقا ، وفي رمزية المرأة في بعض المواضع التي استخدمها الشاعر ، وتأتى المرأة في هذا النص رمزا للأرض التي تصبح مقبرة لكل شيء جميل في الوطن ، ويصبح جسدها ملكا للأعداء ، فيدخل الشاعر حالة من البكاء عليها ، رافضا لتلك العلاقات التي ساهمت في جعل الوطن هزيلا ، وتسيطر حالة الظلم في الوطن على الشاعر ، فيكره البقاء به ، ويستخدم الشعر الشعبي ليعبر عن تلك الحالة الشعورية :

" يا عم من كثر جوركو عفنا الديره
بديارنا صرنا غُرب واحنا عشيره
شحت علنا بلادنا
وأمطارنا والله غزيره " (226-227)

فهو يرسم في هذه السطور التناقض الذي بنيت على أساسه كثير من النصوص ، والذي يكمن في وجود الخير وغيابه في نفس الوقت ، ويحيلنا إلى قول السياب في أنشودة المطر (وكل عام حين يعشب الثرى نجوع) ، وهكذا جاءت اللغة في هذه السطور .

وفي نص (فواز الغوراني يعبر الرؤيا) يتداخل فيه نصان من الشعر الشعبي ، ويشمل النص الشعبي مساحة لا بأس بها من مجمل النص ، فيمتد النص الأول من صفحة (95-97) ، ويأتي النص الثاني من أغنية لفيروز .

في النص الأول يتحدث عن حالة الخراب في الواقع العربي وغياب النصرة للعراق في صراعه مع إيران والنص في سنة (1986) ويتساءل الشاعر تساءل العارف : هل ترى جاءت لهم نصرة ؟ ويقترب من ذاته في الحزن على هذا الواقع أكثر ، فيترك التعبير في اللغة الفصيحة ، ليدخل في جو الشعر الشعبي ، ويأتي هذا الشعر أيضا معبرا عن موقفه في هذه الحرب والذي يساند فيه العراق قلبا وقالبا ، ويتحسر فيه على النخوة التي ضاعت :

" غابة فرح / بعيون هالوطن تزهى / ودمعة على خدود العدا /تركض ورا دمعة..

وكلمة عتب / للي نختهم أرضهم/ نخوة وفا / وما هبوا للفزعة ../

قمر بغداد ،/ ما بتحجبه غيمة كفر / ولا بجرحه خنجر غدر

قمر بغداد ،/ لأمجاد العرب رجعة ../وراية مجد / للي إلى ترابه صمد

وراية مجد/ لزنود مزروعة /على حدود الوطن قلعة.. (95-97)

ويترنح الحلم البهي ، وحالة الترنح هذه تشي بحالة السقوط ، فهو يقرأ الواقع العربي، ويجد فيه ضياعا لحلمه الذي طالما عاش من أجله ، وحالة الترنح هذه تتبع عادة حالة السكر ، فقد توالى التخاذل فلم يعد للأحلام مكانا غير حانة فقدان الأمل ، فجاءت تترنح ، كناية عن سقوطها وحالة الوحدة التي ستلي ذلك ، وتأتي الوحدة تلك في أغنية فيروز لتشي بسبب ذلك الترنح وانتهاء الحلم :

" ما في حدا / لا تندهي / مافي حدا

فرسان في صف الحكي / وخرفان قدّام العدا " (99)

وننتقل الآن إلى المثل ، وقد أشرنا إلى أنه استخدمه في نصين ، وهو يستمد مثله الأول من التراث الشعبي الأردني في المثل الذي يقول : " الكف ما بقابل مخرز " كناية عن استحالة مقاومة الآخر ، سواء كان السلطة أو المستعمر ، ولا يخفى ما يحمله المثل من لغة التخاذل ، وتسريب العجز في النفس ، إذ كثيرا ما

تحمل الأمثال الصورة السلبية وتعبر عن أفكار لا تتسم بالعفوية أو بالمنطق في بنائها ، وإنما تأتي من موقف معين فتدرج على اللسان دون معرفة بيئتها الأولى التي نشأت بها ، ودون تمييز جيدها من رديئها ، ويستخدم الفزاع هذا المثل في (لوحتان للفتى الفلسطيني) وهو يرسم صورة للفتى الذي يواجه الموت وهو يحمل الحجر في وجه الرصاص الذي يبدو كالمطر في كثرته ، وتخبئه أشجار الزيتون في صورة لمشاركة الطبيعة في حرب الوجود هذه ، ولكي يعبر الشاعر عن هول المعركة التي يواجهها هذا الفتى والتي ينعدم فيها التكافؤ يتناص مع المثل الشعبي :

هو يدري أن للحرب ناموسها

وهي معركة سيلاطم في هولها

كفه مخرزا للعدو (59)

ويأتي المثل الثاني عاما لا يحمل خصوصية في الانتماء إلى التراث الشعبي الأردني، وإنما يأتي شعبيا عاما ، ويشير إلى حالة من إقناع الذات ، وإغفال النظر عما مر من الأمور ، وهو يرد في قصيدة (بيان رقم 101) ، ولكنه يحمل الدلالة السلبية ، ويستخدمه الفزاع لكي يشير إلى أن الذي مضى من الحروب انتهى ولا داع للتفكير به ، والحديث عنه ، وإنما هو يواسي نفسه ، ويحاول إرضاء نفسه التي يعلم بعدم قناعتها ، ومن خلال المثل (الذي فات مات) يدخل حالة التناقض ، وهو إذ يكذب على نفسه في أنّ الهزائم التي مرت، مرت وانتهت ، يعود في نهاية النص ليثبت أن الذي فات لم يُمت ، أي يعود لينسف القاعدة التي أقرها في البداية من خلال المثل :

(الحروب انتهت والذي فات مات)

... الحروب التي ابتدأت / ما انتهت / والذي مات يبعث حيا

والغد الطفل لا بد آت .(20)

ومن الشعر إلى المثل إلى الآلة الشعبية نصل ، وهي التي جاء ذكرها يتيما في نص (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) ، الذي يمثل أحد شرائح المجتمع الأردني ، وهو شخص فقير ، يبحث عن الحياة الحرة ، لكن انهيار العلاقات

الإنسانية يسوقه إلى الضياع ، وتقتل المدينة أمله الأخير في الحياة الكريمة ، ولا تكتفي بذلك بل تقتل ولده الذي ينتظر والده أن يعود بالدواء ، هذه الشخصية التي تبرز فيها معالم ظلم الإنسان لأخيه الإنسان ، تأتي في بداية النص شخصية خرافية ، أسطورية ، حين تبدأ القصة بجو الحكاية الشعبية ، إحدى عناصر التراث الشعبي الأبرز ، والتي تروى فيها السير ، بالطريقة الشعبية ، وبوجود الحكواتي ، الذي يجيء في هذه القصيدة من البيئة الأردنية ، يعزف على ربابته، وتتداخل لغته مع المألوف في طلب الصلاة على المصطفى ، قبل أن يدور في الحديث ، ويحمل صوت الربابة في بداية النص حالة الحزن التي تسيطر على سيرة زيدان ، والذي يشي اسمه بالإخفاق فهو زيدان (المعثر) ، وهكذا يداعب المغني الضرير ربابته ويبدأ الحكاية الشعبية ، وهو يعرف من أين يبدأ ، فخبرته طويلة في هذه الحكايات فهو منذ عشرين سنة يأتي إلى حي الشاعر وبالربابة نفسها، وبالحكايات نفسها ، إلا أن هذا المساء يتخذ خصوصية لأنها حكاية جديدة هي حكاية زيدان ، وخصوصيتها تنبع من خصوصية النص :

والمغني الضرير غفا
والربابة في حضنه ،
همدت
مثلما قطة ،
مسها الدفء في حجره
واستباها الحنان ... (70)

2.2 مظاهر التوازي في شعر علي الفزاع :

التوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات ياكبسون على وجه الخصوص ، الذي استند في تحديده للمفهوم على الراهب ر.لوث الذي يعد أول من أشار إلى هذا المفهوم ثم جيرارد مانلي هوبكنز الذي يعد التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.94).

ويرى سامح الرواشدة أن التوازي سمة قلما يخلو أي شعر منها ، وتتجاوز الشعر إلى صيغ الخطاب الأخرى من مثل النثر والخطابة . وتأتي أهمية التوازي في الشعر باعتباره مكونا بنيويا أساسيا ، ولا سيما في الشعر الحديث ، وقد توسع الغربيون في تحديد إطار عام للتوازي ، فرأوا كل ما يخص البنية الإيقاعية والموسيقية والصوتية خاضعا له ، كما أن التوازي حسب رأيه يتجاوز المفهوم الغربي له من اعتناء بالبعد الصوتي كتكرار الأصوات ، وتشكيل الجملة الشعرية - المستوى النحوي - ليشمل البنى التركيبية والترادفات المعجمية ، ومستوى الأصوات.(سامح الرواشدة. التوازي في شعر يوسف الصائغ.9-10).

وسوف ندرس التوازي في شعر علي الفزاع كظاهرة لغوية تُعد عنصرا مهما من عناصر المعجم اللفظي عند الشاعر ، وسيتم تناول التوازي من خلال المستويات الثلاثة له وهي التوازي الصوتي ــ تكرار الحروف ــ ، والتوازي الصرفي ــ تكرار الصيغ اللفظية ــ ، والتوازي التركيبي ــ النحوي ــ . وسنكتفي بعرض التوازي من خلال بعض النماذج ، لتكون أمثلة يقاس عليها لمن سيتناول هذه الظاهرة في شعر الفزاع كدراسة مختصة.

1- التوازي الصوتي :

لم يغفل النقد الحديث دور الصوت ، أي تكرار الحروف من نمط معين في السطر الشعري، ولا بد من التنبه إلى خطورة الانسياق وراء المحاولات الساعية للربط الدائم والحتمي بين ضرورات الدلالة في النص والتكرارات الصوتية ، فمثل هذه المحاولات تبدو متمحلة ، ووجود هذه التكرارات الصوتية في اللغة الشعرية غاية في حد ذاتها لكي لا تطغى السمة النثرية على الشعر ، ويفقد خصائصه . التي تمنحه فرادته .(سامح الرواشدة. التوازي في شعر يوسف الصائغ.9-12).

ومن أمثلة التوازي في شعر الفزاع :

إني أرى شمسا وأقمارا

تخر لدي ساجدة

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي ؟

-غبش بعين الشمس يا ولدي

ولكن لا تبح بالسر(93)

ونلاحظ من المقطوعة السابقة تكرار حروف بشكل يخدم إيقاعية المقطع والنص كاملا، فلو قرأنا المقطع السابق على أساس دمج التدوير الذي يأتي في السطر الأول والثاني في شكل مضلل ، وبين السطرين الأخيرين أيضا لأصبح شكل المقطع :

إني أرى شمسا وأقمارا تخر لدي ساجدة

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي ؟

غبش بعين الشمس يا ولدي ولكن لا تبح بالسر ،

فحرف السين يتكرر مرتين في السطر الأول ، ومرتين في السطر الأخير ، ويجيء مطابقا لرؤيا المقطع من حيث تحقيق الهمس في صوت السين ، إذ إن تلك الرؤيا تحتاج إلى عنصر الخفاء لما يحتويه إعلانها من خطر على حياة صاحبها ، فأتى الصوت المكرر متناغما مع التجربة ، وقد سبق حرف الشين حرفي السين في المقطع الأول والثالث ، لتتحول الدلالة باقتراب مخارج الحروف من الانفجار إلى الهمس ، كما ويحفل السطر الأخير بتكرار لصوت الباء ثلاث مرات في كلمات (بعين، تبح ، بالسر) ، ومثل هذه التكرارات كما أشرنا لا تتداخل فقط في رؤيا الشاعر عبر قدرته على تطويع اللغة فقط ، بل تخدم الجانب الإيقاعي في تكرارها على الأذن فتأتي في سياقها مقصودة لتحقق أكبر قدر من شعرية اللغة وتبعدها عن احتمالات النثرية التي قد تتداخل في النص أو تتسرب في بعض لغته ، فحرف السين جاء دلاليا موافقا لطبيعة المراد في النص من السامع ، للتجاوب في العلاقة بعد البوح بالرؤيا في المنام ، ولأن تفسير الرؤيا تلك يحمل خطرا على حياة صاحبها لبى حرف السين دوره مرتين بتكراره في السطرين ، الأولى في عملية سماع تفسير الرؤيا من قبل الأب ، والثانية بما طلب من الصبي بعد تفسير الرؤيا من عدم البوح بها فانتقل من المستوى الصوتي الخافت إلى الصامت تدرجا منطقيا مع الدلالة ، فنيا في جمال إيقاعه .

ومن الأمثلة على علاقة تكرار الحروف ببناء المفردة الشعرية :

لكن للأفلاك دورتها ،

وللأنهار قبلتها ،

وللتاريخ منطقه الموشح بالمحن ..

أنا أمكم ،

فاكتب على جذعي

ببعض دمائكم

للنجم موعده

وللفقراء خاتمة الزمن ..(101)

فقد تكرر حرف اللام (15) مرة ، وحرف الميم في المقطع السابق (10) مرات ، والنون (7) مرات ، والتاء (5) مرات ، والألف اللينة (5) مرات ، والباء (5) مرات .

ونلاحظ التجانس الصوتي في تكرار متشابه من حيث اللفظ بين (منطقه ، موعده) وكلمات مثل (للأفلاك ، للأنهار ، للفقراء) هي صيغ تحقق ترددا صوتيا في وزنها المتشابه مما يشكل طاقة لغوية صوتية ذات تأثير واضح ، وإذا ما أردنا البحث عن الدلالة وتجانسها مع التكرار الصوتي المتشكل لغويا، سنجد أن حالة الموت التي يتشكل من خلالها النص في فقدان عناصر العطاء وتغير معطيات التاريخ ، تحمله أصوات النون الساكنة في الشطر المنتهي بكلمة (المحن) وآخر كلمة في النص (الزمن) مما يوحي بحالة السكون التي ربما ترى في الموت ولا تسمع بارتباطها بالميت ، أي بفقدان الفاعلية بانتهاء الجسد، إذ في خاتمة الزمن مرحلة خفية هي الموت بانتقال إلى عالم آخر ، وصمت في العالم الحقيقي ، توحيه اللفظة عبر تكرارها وتسكينها في كلا الشطرين .

ومن الأمثلة الأخرى أيضا :

قمر وراء الغيم ناداني

ولوح لي ،

ثم اختفى ..

ساءلت أول نخلة صادفتها

عن سره

فتبسمت

وترنحت أغصانها (100)

ومن خلال التكرارات في بعض الحروف في المقطع كالياء وكالتاء والنـــون يكتسب المقطع بعدا صوتيا متميزا ، مثل (لي ، ناداني) والفعلـــين الماضـــيين (تبسمت وترنحت) وكلاهما يبدأ بصوت التاء ، وينتهيان بالتاء أيضا ، فيساهم تكرارها وتجمعها بفائدة أخرى على المستوى الدلالي ، وتشي التكرارات بحالة الشعور التي تسيطر على المقطع الذي يتوه فيه الإنسان ويضيع في عالم يفتقـــر إلى الخصب ، برمزية النخلة يتشكل المقطع وتتشكل الرمزية بأصوات التكرار في الحروف لتسهم في استيعاب التجربة بملامستها لسمع المتلقي .

هذه إحدى النماذج على التوازي الصوتي في شعر الفزاع ، لتكـــون مفتاحـــا لمن يود البحث في هذا النوع من البناء اللغوي الذي يمنح كما رأينا جمالية على اللفظة ويطلق لها العنان بدلالتها المنقولة عبر الصوت.

2- التوازي الصرفي :

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشـــابهة ، كأن تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات أو في جـــزء منهـــا ، أو تتكـــرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما ، من مثل الصيغ الاشـــتقاقية ، اســـم الفاعل ـــ مثلا ـــ أو اسم المفعول، وهذا النوع يعين على تقوية الفكرة ، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص (سامح الرواشدة. التـــوازي فـــي شـــعر يوســـف الصائغ.16).

ومن الأمثلة على ذلك في شعر الفزاع :

السلاح السلاح

أيها القابضون على جمركم

وعلى سعف النخل

حين تداهمه

من جميع الجهات الرياح ..

السلاح السلاح (35)

وتتردد في المقطوعة السابق كلمة السلاح ، بل هي تتردد في القصيدة كاملة حتى آخر النص ، لتجيء أربعة مرات في الأسطر السابقة ، وست مرات في القصيدة ، أي أنها تتكرر عشر مرات في القصيدة لتبدو خيار النص الأول والأخير ، ويهدف الشاعر من تكرارها إلى أن تستقر دلالة الكلمة في أذهاننا ، ويكشف تكرار الكلمة إلى الواقع الذي يعيشه العالم العربي في تلك المرحلة التي تسجل بمرجعية النص التاريخية إلى الانتفاضة الفلسطينية ، باعتبارها حالة ثورة على أشكال الظلم المختلفة ، بل وعلى حالة التخاذل العربي في حل القضية الفلسطينية ، فالشاعر يستغل اشتعال هذه الثورة لكي يستنهض الحالة العربية العامة الغارقة في سباتها ، ولكي يركز من خلال التكرار ، على الخيار الوحيد ، الذي لا يرى بديلا عنه ، فالواقع العربي محاصر من داخله بخيانات وانهيارات وصراعات داخلية شغلته عن مهامه الكبرى ، وعن النهوض ، فتأتي تلك الثورة مفجرة للأمل في نفس العربي ، ولتكرر الكلمة صداها في التجربة، وعلى الناحية الأخرى تترك التجربة صداها في هذا التكرار للكلمة على المستويين الصرفي والدلالي للتجربة .

ومن الأمثلة الأخرى على هذا التوازي :

يا رصاص ..

لتكن مطرا ناعما

وغمام

يا رصاص

وتنزل على الجسد الغض بردا

وتنزل عليه سلام

يا رصاص ..

إنه جسد للنبي الذي

قلبه راية للسلام

يا رصاص

يا رصاص (57-58)

إن تكرار كلمة (رصاص) لا تقف عند هذا المقطع فقط بل تمتد في كل القصيدة التي يواجه فيها الفتى الفلسطيني بحجره رصاص العدو الصهيوني ، ويقوم التكرار بإعطاء فرصة واسعة لتحقيق المستوى اللغوي ، وتكرار المفردة في النص يأتي متداخلا مع الدلالة ، بل ومعبرا عنها في النص كله ، وبتداخل النص مع صورة حديثة للنار التي ألقي فيها إبراهيم عليه السلام ، تتحول الصورة للفتى الذي يجابه الموت ، كما واجهه إبراهيم عليه السلام ، فحين يصبح الرصاص (بردا) تتسع الدلالة ، ويضفي النداء للرصاص عبر المفردة المتكررة في آخر النص حالة من حالات المقاومة المتكررة لذلك الآخر الذي يجسد بفعل إطلاق الموت ، وعندئذ لا بد من أن يكون الدعاء السلبي رغبة في تغيير ماهية الأشياء ، وعزلا لأهم مقومات مادة الرصاص التي تمثل الموت الذي يتجنب الشاعر حدوثه ، لما في فاعليته من إجهاض لتلك الثورة ، والتي هي أمل العربي في الخروج من مأزق الصراع الوجودي الذي يعيشه على الأرض .

ومن الأمثلة على التوازي في البنى الصرفية ما نجده في استخدام الشاعر لاسم الفاعل في المقطع التالي :

أنت أيتها الطلقة الماجدة

ليس للنار أن تخذل الأبرياء

لا ولا أن ترى هامدة

أنت أيتها الطلقة الماجدة

ههنا جسد للعدو

فاعبري

طلقة لا تفارق مخدعها

هي ليست سوى

طلقة فاسدة (63)

ويتنوع التوازي في هذا المقطع من خلال تكرار المفردة نفسها وهي طلقة ، بما تحمله تلك الطلقة من صوت يعبر مدويا ، يتناسب بلغويته مع دلالة الثورة التي يجسدها الصراع مع الآخر ، وعلى مستوى البنية الصرفية نجد أسماء الفاعلين تتكرر (ماجدة ، هامدة ، فاسدة) فتحقق الكلمات مشتركا صوتيا متقاربا للكلمة الأساس ، وتكمل الكلمات السابقة الدلالة من خلال الرؤيا التي يجسدها الشاعر للصراع ، وماهية الطريقة التي يواجه فيها العربي نزاعه مع الآخر المغتصب لحقوقه ، ومن خلال صفات الطلقة وتناقضها في صورتين صورة للطلقة الماجدة وصورة أخرى للطلقة الفاسدة ، يبدو البعد اللفظي واضحا ضمن التراكم للتكرارات في مواضع متفرقة في النص ، لتقدم البنى الصرفية دورا بنائيا مهما في النص الشعري من خلال التوازي ، وطاقة لغوية في النص ككل تتكرر في تلك الصيغ .

3- التوازي النحوي :

يعد التركيب النحوي من أهم العناصر المكونة للتوازي ؛ لأنها تعين على تحديد السمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها ، وتعين على فهم أبعادها الدلالية ، والتعمق في الفكر اللغوي لأي مجتمع من المجتمعات ، فالتشكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين ، فهو يخدم البعد اللغوي بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب ، ويهدف إلى تبليغ رسالة ما من جانب آخر ؛ لأن هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري بالإضافة لطبيعتها المعنوية .(سامح الرواشدة. التوازي في شعر يوسف الصائغ.19).

ومن الأمثلة على التوازي النحوي :

فانهض الآن يا أيها الوطن المرتجي

ولتقل كلمتك

أينا ستباركه

الذين رأوا في البلاد لهم وطنا

أم ترى الذين رأوا في البلاد لهم

مزرعة..؟(15)

من خلال تكرار التركيبين (رأوا وطنا/رأوا مزرعة) يُمنح النص تنويعا في اللغة ، فالناس ينقسموا في التركيب السابق إلى قسمين : قسم يرى في البلاد وطنا لهم بحبهم له وتضحيتهم من أجله وخدمته ، وقسم يرى في نفس البلاد مزرعة ينهبها ويستغل خيراتها ويساهم في هدمها لا بنائها . ويأتي التوازي النحوي في المقطع المبني على أساس التناقض كاملا ؛ ليدعم هذا التناقض في صور الوطن المنتشرة هنا وهناك في أنحاء النص ، وتبدو عملية التخيير التي يضع فيها الشاعر الوطن ، تقاعسا من قبل أبناء الوطن ، بل ، وعجزا على التغيير، في الإحالة إلى من لا يستطيع التغيير ، وإن ميز بين كلتا الفئتين ، وعملية المباركة للمستغلين من خلال ذلك البناء اللغوي تبدو متناقضة إلى حد غياب المنطقية في العلاقة ، وتحولها إلى جانب سلبي ، وتلك تكشف عنها أبعاد الألفاظ وتناغمها .

ومن أنواع التوازي التضاد وفيه يأتي الشطر الثاني مضادا لموقف الشطر الأول أو نافيا ما فيه من موقف (سامح الرواشدة. التوازي في شعر يوسف الصائغ.23) ، ومن الأمثلة عليه المقطع التالي :

وأردد مع جوقة المنشدين الثقاة :

(الحروب انتهت والذي فات مات)

ويجيء الصدى :

الحروب التي ابتدأت

ما انتهت

والذي مات يبعث حيا (20)

فالشاعر في هذا المقطع يقدم رؤيته التي تأتي متطورة في زمنها وآليتها ، وهو يقدمها باستخدام التوازي النحوي ، بالتضاد بين ترديد مقولة أن الحروب انتهت ، وبلغة الصدى يأتي النفي قاطعا أنها لم تنته ، بل وتحمل في التكرار مع السطر الأخير (والغد الطفل لا بد آت) بصوت التاء ، أملا من خلال رمز الطفل بما يحمله من حياة ، وتكرار الألفاظ (الحروب ، انتهت ، مات)

يتضافر مع التوازي النحوي ، في بناء اللغة الشعرية للمقطع ، فالتوازي يأتي حاملا دلالة ، لأنه يقوم على صراع الأفكار ، فالشاعر يعبر عن الفكرة الأولى مقدما إياها من خلال ما يشبه النشيد، وتأتي عبارة المنشدين الثقاة تحمل بعدين : الأول : أن هناك اتجاها يرى أن وقت الحروب انتهى والشاعر يشترك مع هؤلاء المنشدين في رأيهم ، والبعد الثاني : عدم قبول الشاعر لما يجري من انهيار على الجانب النفسي ، بل وتوقع الأمل من خلال الصورة الأخيرة للقافية الصريحة ، ويشبه هذا النص السابق لكن تضاد هذا النص يبرز من خلال تلك اللغوية المميزة ، ويبدو من خلال البعد الأول أن لغة السخرية أقوى من لغة الأمل ، مما يعكس عاطفة الشاعر من خلال التوازي النحوي .

وهكذا يوصل الشاعر من خلال التوازي النحوي رسالته بواسطة تعادل التركيب النحوية ، التي تصبح في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طابعها المعنوي .

ومن الواضح أن التوازي الذي يتكرر في شعر الفزاع يثري النص ودلالاته، سواء على الجانب اللغوي – الدلالي ، أم في قدرته على توصيل الرسالة الشعرية والتجربة الشعرية الحديثة للمتلقي .

تحليل الخطاب :

لقد التفت النقاد والدارسون إلى لغة الشعر وبينوا ماهية تلك اللغة وعلاقتها بالعمل الفني ، ومدى تفوق شاعر على آخر بناء على مقدرته اللغوية، وإبداعه المتمثل في استخدام اللغة بنظام خاص به يبدو من خلاله متجددا ، وتتميز بصماته عن بصمات غيره من الشعراء وتصل به إلى هدفه ، وقد يطرح القارئ سؤالا وهو: هل معنى ذلك أن للشاعر لغة تختلف عن القاص أو كاتب المسرحية ، ونحن نعلم أن هذه المجالات وغيرها تنضوي تحت باب الأدب ؟!

ويجيب رولان بارت عن التساؤل قائلا :" إن الشعر يختلف عن النثر ، ولكن هذا الاختلاف ليس بالجوهر وإنما هو في الكم ، إنه لا يمس وحدة اللسان التي هي عقيدة كلاسيكية " (رولان بارت.الكتابة في درجة الصفر .48).

ويضيف أدونيس أن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية، والتعبير لغة اللغة ، إذن ، كائن حي متجدد ، وإذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا فإن هذا يعني أن له لغة متميزة ،خاصة ، يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا ، لا مسألة نحو وقواعد . ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها ، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة . ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات .(أدونيس.زمن الشعر.40)

والشعر عند (فاليري) هو " فن اللغة ، وإذا كانت بعض أشكال التوفيق بين الكلمات تنتج من العواطف والانفعالات ما لا تنتجه أشكال أخرى ، فإن الفنان يعرف بتجربته الخاصة أن جميع الأشياء العادية في العالم الخارجي والداخلي قد تكتسب فجأة نوعا من العلاقة الدقيقة التي لا يمكن تحديدها بأشكال حساسيتنا الخاصة"(صلاح فضل. نظرية البنائية.347).

ولتحديد شكل نهائي للاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، في طريقة استخدام كل منهما ، وفيما يميز أحدهما عن الآخر من عوامل يدخل في أهمها الموهبة نجد أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر فارق لغوي ، والفارق لا يكمن في المادة الصوتية، بل إن اللغة مكونة من مادتين ، أي من حقيقتين ، تدعيان الدال والمدلول كما يقول (سويسر) وبناء على ذلك فإن علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية بها. ولأن الشعر بنية لغوية ؛ فأنه يتطلب من الشاعر قدرة فنية تمكنه من تحطيم اللغة القياسية ، بإيجاد علاقة جديدة بين الكلمات عن طريق الانحراف بها انحرافا متعمدا.(ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.111).

ولقد كانت محاولات (قصيدة النثر) كما أُطلق عليها، محاولة للتخلص من الوزن الشعري ، والإبقاء على شعرية اللغة ، إلا أن عامل الوزن بالإضافة إلى اللغة الشعرية الخاصة هما أساس العمل الشعري الإبداعي، وبنيته الأولى، وخطوة للحكم على النص ، أما (قصيدة النثر) أو(النثر الشعري) فتلك لغة تفتقر للروح الحقيقية للشعر، فإذا كان لا بد من تحويل القصيدة إلى نثر، فإنه

ليس لنا بعد ذلك الحديث عن لغة القصيدة الشعرية والفرق بينها وبين لغة النثر ؛ لأننا لا ننكر أن النثر استخدم الشعرية ونجح في ذلك في الكثير من القصص والروايات وعلى يد كتاب كبار مثل (حيدر حيدر ، جبرا إبراهيم جبرا ، عبد الرحمن منيف وغيرهم ...)

وإذا كان الشعر ديوان العرب ، فعلى الشعر أن يحتوي على خصائص تهيئ له البقاء في صراع الوجود ، وضمن عجلة التطور المسرعة ، والتي على الشاعر مهمة مواكبتها والتعبير عنها بلغته الحديثة ،التي تطلق له عنان الموهبة، وتفجر الكلمات دون أن تدخل تجربته الشعرية في حالة انفعال سلبي ، فتبهت بذلك شاعريته وتنهار لغة القصيدة على مستويين :

مستوى الشاعر مبدعاً ، ومستوى المتلقي مشاركاً في الإبداع " إن انفعال الشاعر لا يعتبر تجربة فعالة ، ولا يسمى كذلك إلا عندما يندرج في مستويات الحياة العاطفية المختلفة : من فرح وحزن وأمل وغيرها ، فهناك فرق هام بين هذه التجارب الواقعية كما نعانيها في الحياة كل يوم . وبين ظاهرة الانفعالات الشعرية ." (صلاح فضل.نظرية البنائية.379)

ولعلي الفزاع خصوصيته في تعامله مع اللغة " فالخطاب في قصائد الفزاع ليس مجرد مرسلة يحملها النص إنه عماد النص ذاته ومبرر وجوده . ولذا فإن الفزاع يبدو واضحاً منذ البداية في تركيزه على مقولاته الشعرية " (عبد الله رضوان. أدباء أردنيون.101) ، فقد حاول الفزاع في لغته مرارا وتكراراً أن يخلق ويجدد ، وجاءت لغته في بعض حالاتها تقدم مفاجأة للمتلقي ، تلك المفاجأة تمنح النص اهتماماً يحاول الشاعر من خلاله تحقيق ما يصبو إليه من حدوث عنصر المفارقة وإيصال الموقف إلى المتلقي .

إن الهدف من الخطاب الشعري ولا شك هو التوصيل ، إنه العلاقة بين الشاعر والمتلقي:" تمتثل قصيدة شاعرنا علي الفزاع ضمن قصيدة الخطاب المهتمة أساساً بإيصال قولها ، خطابها ، وهي في هذا تلتقي مع التوجه الأساسي في القصيدة العربية الأردنية المعاصرة ، ولكنها تحاول أن تجد مخرجها الخاص." (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.95)

وفي سياق المقارنة بين الزمن واستخدام التراكيب نجد الأزمان الثلاثة حاضرة في تطور خطاب الفزاع الشعري ، فهو يعتمد على الماضي في بداياته على اعتبار الماضي قوة تدفع إلى الأمام وقاعدة للتحرك ، ثم ينتقل إلى الحاضر وفي الحاضر يتحول مع اللغة إلى لغة الحلم المتجهة إلى المستقبل ، " أي أن الشاعر يحدد ومنذ البداية توجهه الرئيسي ضمن صيغتين : ــ تميز القول ذاته ، الخطاب الشعري بوصفه أساس الشعر.

ارتباط هذا القول بمفهوم " الأمة " الماضي والحاضر ، والتحولات عبر الزمان " (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.95)

وإذا أردنا تتبع خطاب الفزاع عبر دواوينه الأربعة سنجد ما يلي :

أولاً : تصوير الواقع ــ في الأعمال الأولى ــ على الأرض ورسم صورة لأمل ، ما يتحرك في زمن مستقبلي ، وفي تلك اللغة نجد اعتماد الشاعر على الرمز والرمز الأسطوري قليلاً مع اتصال واضح بالتراث .

ثانياً : الانتقال إلى لغة الحلم بعيداً عن الواقع (الخراب) ويشوب هذا الانتقال الأمل والرغبة في التغيير ، ويعتمد في خطابه على الرمز والرمز الأسطوري ــ أحياناً وفي تواصل مع التراث ــ بشكل عام ــ يثري النصوص ويرتفع بلغته حاملة كثيراً من الدلالات ومصورة لحالة نضوج على مستوى اللغة.

ثالثاً : المرحلة الأخيرة وهي مرحلة انكسار الحلم والعودة إلى الواقع (الخراب) مع خسارة كل مقومات الدفاع السابقة والاعتراف بالهزيمة ، وباستحالة التغيير بها، وبرفض كل القناعات السابقة وكل الأوراق التي كان يعتقد الشاعر بأنها أوراق رابحة .

وعلي الفزاع في مجمل خطابه الشعري ــ كما يقول محمد الجزائري ــ يقلب السياسي في خطابه الشعري ، مضمناً بغنائية حماسية ، ورومانسية يضع النص في تقابلية مواجهة مع الحدث .(محمد الجزائري.تخصيب النص.298) .

وتوضيحاً للأقسام الثلاثة ــ السابقة ــ نميز بين ثلاثة أزمنة مر بها الشاعر من خلال انتقاء قصائد من هذه الأزمنة وتحليل الخطاب الشعري فيها ومحاولة توضيح صورته المتشكلة وهذه الأزمان التي سننتقي منها النصوص هي :

1-مرحلة السبعينيات . 2- مرحلة الثمانينيات

3- مرحلة التسعينيات .

دون أن يكون هذا التقسيم حداً للتطور داخل المرحلة نفسها .

1- الخطاب الشعري في مرحلة السبعينيات :

وهذه المرحلة تبدأ من سنة (1974) وحتى سنة (1979) وتضم في دفتيها ديوانين كاملين هما: (نبوءة الليل الأخير) و(الخروج من جزيرة الضباب)، أي أنها تضم (29 قصيدة) من أصل (47 قصيدة) أي ما يزيد على نصف قصائد الفزاع.

وسنتناول خطاب الفزاع فيها في أبرز النصوص الشعرية والتي تعد مفرقا هاما في تجربة الفزاع الشعرية .

في عقد السبعينيات وتحت مسار الارتباط مع الواقع ــ كما تحدثنا عنه سابقاً ــ يستلهم الفزاع جزءاً من التراث العربي ممثلاً بتجربة امرئ القيس ، وبخاصة في تحولاته لطلب الثأر خارج إطاره العربي :

يا صبايا كندة الثكلى سلام / طفت بالشام وفي أرض الجزيرة ،

وعلى دجلة ناديت ،/ وفي أرضٍ كبيرة ....

غير أني لم يجب صوتي أحد/ لا ولا من قيصر الروم تغشاني المدد (213-214) وفي هذه القصيدة يرسم الشاعر الأجواء الشعرية التي تتناسق مع طبيعة الحكاية القديمة ، وتتنامى معها ؛ فنراه يجسد عالماً شعرياً هو الأقرب إلى الماضي (هادي.الربيعي.الجمرة المقدسة.18):

أسرجي لي فرسي / إنني أحلم بالموت على رمل السواحل .....

المواعيد التي عشت عليها / بعثرتها الريح ، وانهدت قصوري ،

والذي شاطرته همي ، وحزني/ صد عني ،

حين جف الضرع مني ،/ والجداول ..... (211)

ورغم أن هذه القصيدة من ديوانه (نبوءة الليل الأخر) والنبوءة تسير بنا إلى المستقبل ، إلا أن الاتكاء على الماضي هو سبيل الشاعر للإشارة إلى المستقبل، والاستفادة من لعبة التاريخ الذي يعيد نفسه ، وإذا كانت لغة النبوءة هي المستقبل فإن هذه النبوءة مره أخرى ناتجة عن ملامسة الواقع بل والتدقيق فيه .

ونطرح السؤال التالي : نعم . لقد تنبأ الشاعر في هذا الديوان الذي يمثل مرحلة السبعينيات بأمور عدة إلا أن لغته كانت أقرب إلى لغة الحلم . فهل تحققت نبوءة الفزاع أو نبوءاته ، وقد تكون ــ رغبته ــ ، وما هو رد فعل تحققها أو عدمه ؟!

إننا في سياق عالم شعري يختلط فيه الماضي بالحاضر بالمستقبل وفي نفس الوقت ينفصل كل منهم على مستوى الإبداع ، ضمن سياقه الخاص . قد يكون الشاعر ــ كما أشرنا ــ اعتمد على الماضي للتنبيه لخطورة المستقبل ، وهذه قراءة للتاريخ ، عبر امرئ القيس ــ مثلاً ــ" كأنما يريد الشاعر علي الفزاع أن يؤكد لنا من خلال رمزه الشعري ، أن السير في طرقات الشقاق المتواصل ، لا بد أن يفضي إلى فتح ثغرة قد تتمكن رياح الغرب من استثمارها لصالح الغرب، وأحلامه المتواصلة في الهيمنة على مقدرات الشعوب من أجل مصالحها.(هادي الربيعي. الجمرة المقدسة.23) ، وهل يقتصر مفهوم النبوءة ــ إذن ــ على قراءة الواقع ؟

لا نستطيع الإنكار بأن قراءة الواقع يعد عملاً ذكياً ويحتاج إلى عقل واسع الثقافة والإدراك ، وله قدرة على تحليل المعطيات وإعطاء حكم من خلالها .

وذلك ربما يسمى بالنبوءة ، وقد تكون تلك الكلمة صالحة على مستوى الأدب أكثر من صلاحيتها على مستوى التعبير العلمي ، إذ من الأصح أن نسمي ذلك استشرافاً للمستقبل . بعد أن انتهت جدلية النبوءات واكتسبت طابعاً تاريخياً منذ أن كسدت بضاعة التنجيم .

إن قراءة المستقبل ضمن الفعل الرؤيوي عامل إبداعي بحد ذاته ، ولكننا في العمل النقدي نبحث دوماً عن الدقة ــ إن استطعنا ــ في إطلاق الأحكام دون الخوض في غمار العاطفة .

ونعود مرة أخرى للغة الماضي عند الفزاع في السبعينيات ، وتبدو قصيدة (نبوءة الليل الأخير) محملة بالماضي ومسوغة لنا سبب الانطلاق فيما بعد إلى لغة أخرى ، يتطور فيها الرمز ويبدو الحلم حاملا لها في رغبة في الصمود أكثر :

ما جدوى أن تلهث في أودية الزمن المتوحش /كالبلهاء ..

ضاجعنا الماضي عدة مرات / ومضينا (263)

إن ما يشيع في خطاب هذه القصيدة ينقسم إلى ثلاثة أقسام : أولا الاتصال بالواقع بتصويره قاتما ، محملا بحالات الفقر والمرض ، وتجيء هذه صور هذا المجال مختلطة بالأسطورة الضيقة ، فيبدو أن للبؤساء آلهة ، ويقرب الشاعر بعد ذلك الصورة نحو الشارع :

آه القهر ، الرعب ، الجوع الأبدي ،

أجيبي يا آلهة البؤساء / ما كنت العاشق وجهك وحدي ،

بل قافلة الأطفال " اليسعل " يسعل واحدهم حتى / يسقط من فرط الإعياء (262)

ويبدو النص من النصوص المتفردة في نظرتها في هذه الحقبة من الإبداع ، إذ إن حالة فقدان الحلم واليأس ، والسقوط في الرؤيا لم يحن بعد ، خصوصا ، وإن كانت أهم الأبعاد هي في فترة تشكلها ولم تمر جملة الانكساريات على صعيد الواقع القومي، مما يبرر حمل الخطاب لذلك الانكسار ، وإنما من الممكن أن نفسر الأمر من ناحيتين ، الأولى : أن القصيدة قرأت واقعا طبيعيا ممثلا بالفقر والجوع وغياب الحريات ، وهذا أمر ليس فيه اضطراب ، خصوصا وأن الشاعر يشير بعد ذلك إلى جيله وأنه جيل جاء من أناس مهزومين ، فربما كانت انعكاسات هذه الحالة في نفسية الشاعر هي التي دعته إلى ما يشبه تداعيات الرؤيا ، ومن الطبيعي أن يتحدث عن قضايا واقعه ، ولكن ليس من الطبيعي أن

يمتد التشاؤم في خطابه على مساحة طويلة من النص ، وهذا يقودنا إلى الناحية الثانية : وهي أن قراءة الواقع التي قدمها هي ممر نحو قراءة الآتي من الحدث لأنه يعود ليفتح لغة النص على الأمل عبر أسطرة صورة للمرأة ، ولم لم يفعل ذلك لكان النص قد سقط سهوا من الديوان الأخير في حقبة التسعينيات ولما حمل أي نبوءة.

ونعود إلى أقسام الخطاب في القصيدة : ثانيا : وفي هذا القسم يقترب من الواقع السياسي في تلك الفترة ، والذي يبدأ بالإشارة إلى هزائم العرب في الحروب السابقة،

وتقترب حالة الهزيمة هذه حين تأخذ البعد الشخصي ، إذ يشير الفزاع أنه جاء من رحم محني الظهر ، ولا تخفى حالة الهزيمة في هذا الانحناء ، ويبدأ الخطاب بمسايرة هذه الحالة الشعورية ، وبردات فعل ، تكمن في البحث عن ملاذ ينسي تلك الهموم ، فيبحث عن المرأة التي لا تأتي حرة ، وإنما هي مشابهة لحالة الخراب النفسي ، والتي يريد الشاعر أن يعوض من خلالها شعور الضعف بالقوة ، ولكن لا جدوى من ذلك ، في حالة غياب للأمل مطلق :

عبثا نترقب طفلا يأتينا من أضرحة الموتى ..(263)

أما القسم الثالث : فيأتي مفتوحا على حالات الانتظار ، وترتفع فيه حالة الصراع ، وتبدأ لغة الرمز تمتد ، حين ينتظر الشاعر المطر ، بعد أن يحضن أكواخ الحزن ، فينتظر الخصب والمطر اللذين ينبعان من الحزن ، ويتفقان معه في الشكل ، ولكن يختلفان في النتيجة ، وتنفتح لغة النص على الأمل ، حين ينتظر الشاعر قادمة ، يلملم عن كفيها الأطفال رمز الحياة والتجدد :

إني لأحسك قادمة من خلف الأسلاك

فتعالي أحضن خصرك في شفتي

وألملم عن كفيك الأطفال .. (265)

إن تصوير الواقع لا يعني واقعا اجتماعيا وحسب بل هو أيضا واقع سياسي ونفسي وشعوري ، لذا تأتي قصيدة (في انتظار فرس الغيب) حاملة كثيرا من

العلاقات في القصيدة ، فتطالعنا صورة الواقع السياسي الذي يتحرك فيه الشاعر في سنة (1976) وهو زمن النص :

.. أم الدرب مسكونة بالسنين العجاف ،

وقبح الهزائم في الحقب السابقة ..؟ (244)

وتبدأ في النص صورة استقراء للواقع الآتي من خلال سيدة تقرأ كف الشاعر، وهي أشبه بالعرافة ، وتحمل في طيات حديثها تفسير يوسف عليه السلام لحلم الملك، إذ يقول تعالى :" قال تزرعون سبع سنين عجاف دأبا فما حصدتم فذروه في سنبلة إلا قليلا مما تأكلون . ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون . ثم يأتي بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون " (يوسف .47-49) ، ولكن التفسير الذي تقدمه تلك السيدة يحمل في خطابه السخرية، والألم ، وحالة من التناقض ، وإنما ينفتح أيضا على دلالة الحياة والتجدد مرة أخرى:

وأقرأ في لحظة الانتشاء سطور النبوءة في راحتيها :

تمر عليك ليال طوال ، طوال ، / يداعب عينيك فيها حيال الرغيف ،

وتدهس كالجرذ فوق الرصيف / ويقتلك العشق ثم يكون الوصال، الوصال (245)

وتختلط في نهاية النص حالة من الحلم ، التي ستمتد في الحقبة التالية وتنمو وتتضخم ، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة ، فالحلم يبدأ كهروب من الواقع بل حالة انهيار في الواقع ، ولكن الواقع الجديد الذي هو أكثر قسوة مما سبق يعود ليبدد الحلم ويصطدم بالواقع في أقسى حالاته في الحقبة الأخيرة في التسعينيات .

وننتقل إلى آخر نصوص هذه المرحلة وهو نص (رحلة تعب) في سنة (1979)، والذي يبدأ بمشهد وصول الربان إلى الميناء ، وكأنه يسجل نهاية فترة السبعينيات ، وخلاصات تلك الفترة ، وهو يتحدث في النص عن عبد الحميد الذي أشرنا له سابقا،

ويأتي الخطاب في النص حاملا أبعاد الانتظار ، وتبدو صورة الواقع نفس تلك الصورة المشبعة بالجوع والحرمان ، ويقدم الشاعر في هذه الصورة

الأضاحي لكي يجيء موسم الخير ، لكنه لا يأتي ، إن حالة من الفراغ الروحي، يحاول الشاعر إعادة التوازن لها فتظل مفقودة ، ولأن الدعاء لا يكفي وحده ، يبدأ الشاعر بتغيير لغة اليأس ، ووصف حالة المدينة ، ووصف الظلم في ذلك الواقع المعاش ، بأن يقدم لنا الأمل ، من خلال يقينه بالتغيير ، وبأن الخير سيأتي ، وهو في رسم صراع الربان مع الموج ، ذلك الموج الذي يحمل دلالات الظلم والقهر والطغيان ، يجعل الربان في نهاية النص يتغلب على هذا الموج ، ويجعل الريح مواتية للربان ، وهي ريح التغيير ، وقلب الواقع الذي امتلأ بحالات الضعف ، وعدم الاكتراث لإنسانية الإنسان :

واشدُ يا ربان لحن العاصفة :

يسكن الموج أخيرا ،

وتواتي الريح ربان السفينة ... (209)

2- الخطاب الشعري في مرحلة الثمانينيات :

وتمتد هذه المرحلة حسب النصوص من سنة (1982) حتى (1989) ، لتضم الديوان الثالث (مرثية للمحطة الثالثة) وقصيدة واحدة من الديوان الأخير هي (لا تراهن عليّ) ، أي بمجموع (10 قصائد) .

وفي هذه المرحلة ينتقل الفزاع محملاً بحزن الماضي إلى لغة أخرى ،" فإذا انتقلنا إلى عقد الثمانينيات ، وخلال الحرب العراقية الإيرانية فإن الفزاع قد اختار برغبته وبإيمانه بالبعد القومي ، اختار الوقوف ومنذ البداية إلى جانب العراق في حربه ودفاعه عن نفسه ، ولذا نجده قاسياً في خطابه وفي حكمه على الموقف العربي " (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.96).

وقد أشرنا في حقل الحلم إلى هذه الخطابية ، وكيف كانت محاولة للخروج من حالة الخراب التي تسود الواقع العربي :

فواز كيف الأهل في بغداد ، / كيف النخل والأطفال في البصرة

فواز هل جاءت لهم من أرض عدنان بن مسترخي ،

ترى جاءت لهم نصرة ..(95)

ونجد الشاعر يتوجه في هذا النص إلى الوضع العربي ، إلى عـرب سـيف الدولة ــ دمشق حالياً ــ كما تطرحها القصيدة ، يتوجه إلى (أبي الإقدام) ولكـن أبا الإقدام لم يسمع ، لم يسمع في عقد الثمانينيات ، فهل سيمارس نفس دوره في عقد التسعينات ؟ والغازي في تلك الحقبة هو الأمريكي الذي جاء في مظـلات عمائم تدعى نفسها حكاماً ؟

أبا الإقدام

إن الفرس عند مشارف البصرة

الفرس عند مشارف البصرة ؟!) 97)

إن أهم ما يميز هذا الديوان ليس طبيعة الخطاب ، ذلك أن أهـم مـا يميـز التجربة الشعرية في الأردن في موضوع خطابها هو التزام معظم شعرائنا بالهم الإنساني في قصائدهم ، وأخذهم موقفا تقدميا تجاه الحياة ، وتجاه صراع الإنسان لتحقيق غده الأجمل ، إن ما يميز علي في ديوانه هذا هو ميله إلى بناء قصـيدة ذات بُعد درامي وتجيء هذه الخاصية اقصد البعد الدرامي ــ فـي القصـيدة ــ لتصبح بديلا مقنعا عن تماثل القصيدة الغنائية في التجربـة الشـعرية العربيـة المحدثة. (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.102) .

وهذا جانب مهم من جوانب تطور الخطاب الشعري في عقد الثمانينيات عنـد الفزاع مع تطور الجانب الرؤيوي ، وكل ذلك من خلال استخدام اللغة الفنية.

ونعود إلى الخطاب في النصوص ، منتقلين إلى نـص (بـدايات ميتـة) ، وفرارا من واقع الحرب والهزيمة ، يبدأ الشاعر رحلته مع الحلم ، وتبدو المرأة أول من يصادفه وهو داخل في حلمه : (حين التقينا صدفة) ، لكن تلك المـرأة لا تترك للشاعر فرصة اللقاء بها ، بل يأتي الشاعر عاجزا في هذا الحلـم عـن الاتصال الطبيعي بها ، ولا شك أن حلمه الذي جاء في جو من الهـروب مـن الواقع لن يكون بتلك اللذة ، إذ يبدو مشهد الغرام الذي بدأ به النص عقيمـا لأن المشهد التالي والذي يشابه تداعيات الحلم ، يوقف نمو تلك العلاقة ، وهنا يتناص الشاعر مع مشهد يوسف عليه السلام في الجب ، فهو في البئـر ويطلـب مـن المرأة أن تمد جديلتها له ، لكنها تتركه ولا تكترث له ، وإذا كانت حياة يوسـف

عليه السلام قد تحولت جذريا بحادثة الجب مما ساهم في تصديق الرؤيا التي رآها في أول السورة ، فإن عدم قدرة الشاعر على الخروج من البئر يعني تحولا أيضا في حقيقة الرؤيا التي رافقته منذ مراحله الأولى،

لأن تلك الرؤى محكومة بالإخفاق ، كما أخفق هو في العلاقة مع المرأة التي لم يستطع منذ البداية خلق حالة اتصال بها فعلية ، لانشغاله عنها بما هو أهم من همومه :

في البئر إني ها هنا / مدي إليّ هذه الجديلة ..

لكنك انثنيت للوراء / جامحة كمهرة / برية/ أصيلة .. (120)

ويستمر الشاعر في النص بلغة الحلم عبر ربط تلك المرأة بأكثر من صورة ، تنتهي كل واحدة منها إلى حلم مزعج ، فيتنبه الشاعر إلى جدلية هذا الحلم ، فيستفيق من غفوته تلك ، موجها الأسئلة ومقدما أجوبتها في حالة وعي وإلمام بما مر من خراب:

من قتل الفرحة في أعماقنا ؟ / من صادر الكروم والبيادر ؟

أقولها وكل شاعر مغامر / نحن الذين وزعت أحلامهم / في الليل بين حفنة التجار،

وفي النهار بين حفنة العساكر .. (123-124)

فها هو إذن واقع هذه الحقبة ، سلب الخير من الناس من قبل المستغلين ، وتجار الوطن ، أغنياء الحروب ، والمنتفعين منها ، وقبضة الحديد على الحريات وكل من يرفع صوته ليطالب بالتغيير ، في واقع سياسي تغيب فيه الحريات ، لذلك يركز الشاعر على جانب المغامرة في التصريح ، فربما يدفع الإنسان حياته في كلمة حق يقولها .

وليس الواقع الاجتماعي غائبا عن خطاب الشاعر فهو يجسده في قصيدة (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) والتي سبق أن أشرنا لها ، كما يجسد الواقع الاجتماعي والسياسي في قصيدة (فواز الغوراني يعبر الرؤيا) .

هذه جملة من خطاب الفزاع في هذه المرحلة ، والذي يكرس فيه حالات التناقض والرفض في الواقع في ثلاثة : الأول رسم الواقع كما هو من خلال

الهزيمة والضياع ، في العراق وفي فلسطين وفي بيروت ، والثاني اللجوء إلى الحلم والبعد عن الواقع بشتى صوره ، مع توهج الدلالات النفسية التي تتسرب في الخطاب كلازمة للمرحلة، وثالث الأبعاد هو ما يتضح بشكل بارز في آخر قصيدة في هذه الحقبة وهي (لا تراهن عليّ) ، سنة (1989) ، حيث يقدم الشاعر قراءة لكل الحقبة السابقة ويخرج بمقولات تؤدي بنا إلى آخر الحقب ، ولا شك أن هذا ما دعا الفزاع لكي يضع هذا النص أول نصوص المرحلة الأخيرة فيجيء النص الوحيد الذي يحمل زمن الثمانينات ، ويقدم في نفس الوقت جزءا مهما من خطاب حقبة التسعينيات.

وفي هذا النص تختفي لغة الحلم ، لأن التصريح يبدو هدفا عند الشاعر لا يتوانى عن إبداء رغبته به ، وتأتي البداية في طلب الشاعر من صديقه أن يخرجه من حالة المراهنة على صموده في تلك الأجواء التي حاول عبثا المساهمة في تغييرها ، ولكنه أصيب بالإرهاق ، فجاءت صورته كفرس متعب، لم يعد قادرا على خوض غمار السباقات .

ويصور الشاعر في النص علاقته بالقصيدة ليحولها إلى حقل الرمز ، فتأتي القصيدة في صورة امرأة العزيز التي تراود يوسف عن نفسه ، ولكنه يرفض بعد أن يرى برهان ربه ، " وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك، قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون. ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه ، كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء، إنه من عبادنا المخلصين " (يوسف.23-24) ، إن يوسف يمتنع عن الفاحشة لأن في ذلك عصيانا لأمر الله ، والفزاع تراوده القصيدة فهي تطلب منه أن يقول أن يستمر في العطاء ، أن يعري الواقع الذي يعيش به أن يفضح المستور من الخيانة ، لكنه يماثل يوسف عليه السلام في رفضه ، ولكن رفضه سلبي ورفض يوسف عليه السلام إيجابي ، ثم ما الذي يمنعه عن أن يقيم تلك العلاقة ؟ والتي تأتي معاكسة أو بدلالة مقلوبة مع الآية ، لأن اتصال سيدنا يوسف بالمرأة عصيان لله ، ولكن اتصال الشاعر بالقول عصيان لمن ؟ وما هي نتيجة هذا العصيان ؟ أو ما هو البرهان الذي رآه الشاعر فمنعه من ممارسة

القول أو التصريح في القصيدة ؟ لقد رأى أطفاله وهم لا زالوا صـــغارا ، فمـــن سيطعمهم ؟ ومن سيحرص عليهم مثله إن هو قال ما لا يقال ؟.

علتي أنني كلما / راودتني القصيدة ، / عن لغتي ،/ وهممت بها ،
يتجلى لعينيّ برهانهم / موحشا.. / وأرى صبيتي ما نما ريشهم ،
لا ولا اشتدّ فيهم جناح .. (11)

فهل سيمارس القول بعد أن يشتد جناحهم ؟ ربما ، ولكن الحقبة التالية توقفنـــا عند نقطة لا نستطيع وصفها إلا بحقبة انهيار الرؤى والتوقف .

3- الخطاب الشعري في مرحلة التسعينيات :

وتعتبر هذه الحقبة أصغر الحقب وتلك حالة ميزناها مـــن خـــلال القصـــيدة السابقة، وتمتد هذه الحقبة من سنة (1990) وحتى ســـنة (1992) ، لتضـــم (8 قصائد) هي مجمل ما قدمه الفزاع في هذه الفترة القصيرة زمنيا ، المنطقية في قصرها مع ما شاب الخطاب من الخراب والإحباط على جميع المستويات .

تمثل هذه الحقبة كما أشرنا في حديثنا عن الرؤيا خصوصية في شعر الفزاع، فإذا كانت قد اشتركت مع أعماله السابقة في توصيل رؤاه وانتشارها في لغته فقد تميزت بأنها زمن وضوح الرؤيا واكتمالها ، والوصول إلى نتائجها على صعيد التجربة الشعرية .

وقد كانت برغم خطابها الشعري المتفرد كفيلة ــ ربما ــ بأن تساهم بإيقـــاف عجلة التطور لا على مجال اللغة فحسب ، بل على مستوى التجربة كلها . وكما انتهت الرؤيا عند تيسير السبول فيمم نحو تخوم النهاية (نبياً) غريب الملامـــح يسري ، إلى غير غاية) ، ثم انتهى فيزيائياً إثر هزيمة 1973 ، جـــاءت هـــذه المرحلة معبرة عن اللاجدوى من المكابرة وقد حملت الرؤيـــا حالـــة الخـــراب الكلي نفسيا وامتدت خطابيا بسلسلة من التداعيات تحت عنوان الديوان (الرهان الأخير) .

ويبدأ هذه الحقبة بقصيدة (المرحلة) ، والتي يلج فيها إلى لغة التناص مـــع قصة آدم عليه السلام التي وضحناها في التناص مع القرآن ، وهو يدخل هـــذه المرحلة برغبة الاختيار ، على أن الذي يختار ليس هو ، وإنما يترك الاختيـــار

للوطن ، بين فئتين ، فئة تريد الخير للوطن ، وفئة تستغله وتنهب خيراتـــه ، ولا ترى فيه إلا حالة للكسب بشتى صوره ، ويستخدم القسوة في خطابه في تصوير هؤلاء الذين يدعون حبهم للوطن ، والذين يدعون أنهم قادرون على التوفيق بين الشرفاء والمستغلين ، لأنهما طرفا بوصلة لا يمكن أن يتلاقيا :

كل من يدعي أنه سيؤلف بينهما / أو يساوي بينهما ،

هو لا بد من زمرة المارقين ، / إذا لم يكن إمعة .. (15)

وحالة التخيير للوطن بين هذين الطرفين ما هي إلا حالة من ردة الفعل علـــى الذي يدور في العالم العربي من ويلات ، يرى بعضهم مكاسب شخصية منهـــا ، ولذلك يأتي الالتفات إلى الحالة الداخلية ، ضربا من الخسارة التي تتنـــامى فـــي الحالة العربية الكبرى .

وتبدأ بعد ذلك مرحلة أخرى ، هي مرحلة اختتام مشاهد الحرب بالمعاهـــدات والبيانات ، في (بيان رقم 101) والذي يجيء ليختم مرحلة من الصراع علـــى جانب البعد القومي ، أثناء حرب الخليج الأولى ، والتـــي تتجســـد فيهـــا نهايـــة الحروب ، عبر تلك الخيانات التي امتدت لتقضي على أي امتداد قومي ، ولـــذا يجيء خطاب الفزاع مثقلا بانكسار الحلم والفرار إلي النتائج دون الالتفاف على الحقيقة :

ها أنا بعد دهر، / من الدم والشهداء / وعلى منبر لجميع اللغات

ها أنا أعلن الآن أني / أغسل منها يدي (18)

وهو يعلم أن النزاع في العراق هو بوحي من النفط ، لذلك عندما يريد الرثاء فإنه يرثي برميلا ، ويدخل في تناقضات في الصراع في أســـئلة تمـــارس دور التعريف بالحالة القاتمة التي وصلت إليها الرؤيا ، ويخاطب في (مرثية برميل) سيدا يتبجح في عباءته كرمز لحكام الخليج الذين يحتمون بنفطهم ، ويدفعون في سبيل حماية أنفسهم بالعراق إلى التهلكة ، وتأتي صورة العراق في هذا النص ، بصورة نخلة تنادي وتصرخ وتستنجد ولكنه النفط يمنع وصول النداء ، ويتـــرك الشاعر العراق بصورة التفرد في الفاعلية ، ويقـــر بغيـــاب الحالـــة القوميـــة ، وبإجهاض كل عوامل الوحدة ، فتأتي صورة الموت الفـــردي عبـــر الـــدعاء ،

ويشير الشاعر من خلال خطابه إلى أن الشهداء في العراق هم آخر الشـــهداء ، وذلك لفقدانه الأمل الأخير ، والمعقل الأخير الذي طالما كان يعرف وقوفه إلـــى جانب القضايا العربية ، ولأن حالة التخاذل كانت أكبر من استيعابها حين يقاتـــل العربي أخاه فيصوب السلاح للخلف بدل الأمام على العدو فـــي ســـخرية فـــي المشهد وفي استعادة مشاهد سابقة :

والسلاح الذي صوبت ناره للوراء / ونقول بملء جراحاتنا

السلام على جسد بالرصاص يضاء / والسلام على آخر الشهداء (23)

وفي (نشيد السلاح) يقدم الشاعر الخيار الأخيـــر ، وكأنـــه يخلـــص كـــل المقولات السابقة ، وهو يرى أن السلاح هو الطريق الأخيرة ، وهـــو يحـــرض العربي بأن يستيقظ في مشهد الأساطيل التـــي تشـــحذ أنيابـــه ، ويمعـــن فـــي التحريض، بأن يحاول استفزاز النخوة في عبارة (وهي على مائنا ../ وعلـــى أرضنا / كل ذؤبانها ستصول / وبمن نستعين إذن ؟) (37) ، ولكن تلك الحالة الحزينة من فقدان ردة الفعل ، يجعله يوجه خطابه إلى القابضين على جمرهم ، إلى الذين يقبعون في عمق التجربة المريرة وحدهم إلى الشعب العراقي فقـــط ، ويخبرهم أنهم وحدهم ، وأن غياب النصرة العربية ، تجعلهم أمام خيـــار وحيـــد وهو السلاح :" وإذا كان لا بد من قائل / أو خطيب هنا / فالسلاح إذن / وحـــده من يقول .. (38)

وتأتي قصيدة (الرهان الأخير) بعد انتهاء الحرب ، لتنتقل فيها الرؤيـــا إلـــى مساحتها الأخيرة ، وتنهار فيها كل العلاقات وتتبدد الأحلام ، ويصطدم الشـــاعر بواقع الخراب وجها لوجه ، فيصرح به ممهدا للدخول إلى النص الأخيـــر فـــي التجربة وهو قصيدة (اعتراف) ، فيخسر الرهان على صعيد الرفاق الذين ظن في زمن أنهم رفاقه :

وأن الرفاق الذين أويت إليهم

وملأت بما تنزف الروح / عري قناديلهم

كم تكابر إذ تدعي أن من بينهم / من يحس بأن قناديلك الآن مطفـــأة ..(40-41)

إن حالة من انطفاء التوهج في زمن التجربة والتي يحملها الخطاب دون الرغبة في التخفي أو المكابرة ، لأن كل الانكساريات السابقة كانت أقوى من أن يتجاوز الشاعر عنها ، وتأتي صورة الفتية في صورة الكهف لتعزز جوانب الضياع والهزيمة والانكفاء من خلال التناص مع القرآن والإنجيل وقد أشرنا لذلك سابقا .

وفي (اعتراف) آخر النصوص ، يمعن الشاعر فيما مضى من العمر ، في المرأة التي فقدها من أجل همه القومي ، وفي همه القومي الذي تأزم به فضاعت آمال التغيير والوحدة ، فيعلن أن حالة المكابرة في التجربة قد انقضت ، وأنه أمضى عمره السابق في سراب الرؤى ، فقد تبخرت ، وبقي أمام إغراء الكتابة له مترددا في أن يستمر أو ماذا ؟ لكن الخيار لم يكن له ، وإنما كان لتلك التجربة التي تداعت رؤاها فأصبح القول ضربا من العبث ، لا يغني ولا يسمن من جوع :

إنني شاعر كلما / راودته القصيدة ، / هم بها
واكتوى بأتون غواياتها / غير أني
شاعر كل ما قلته / لم يقلني .. (48)

التناص في شعر على الفزاع :

تحديد المصطلح :

"التناص " : (intertextinality):

يبدو أن هناك اتفاقا يكاد يكون عاما بأن "التناص" كمصطلح ورد للمرة الأولى على يد (جوليا كريستيفا) في أبحاث عديدة لها ، ظهرت بين عامي (1966-1967)..... وهذا المصطلح بدا واسع الانتشار ــ رغم حداثته ــ لدى العديد من النقاد الأوروبيين والأمريكيين و العرب أيضا .(شكري عزيز ماضي.في نظرية الأدب.193) .

و تحت عنوان النصوص المتداخلة يقول عبد الله الغذامي: "هذا مصطلح سيميولوجي و (تشريحي) وقد عرّفه روبرت شولز قائلا :(النصوص المتداخلة اصطلاح أُخذ به السيميولوجيون مثل: بارت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح

يحمل معاني وثيقة الخصوصية. تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات(signs) تشير إلى إشارات أخرى ،وليس الأشياء المعنية مباشرة .....ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع"(عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير.320-321).

و بما أن معظم الإشارات تشير لبداية المصطلح رابطة إياه بجوليا كريستيفا فإنه لا بد من أن نتابع رأيها بالتناص ، وتحت عنوان "الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية ، التداخل النصي و التصحيفية " تقول جوليا : " يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس .هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا " (جوليا كريسطيفا.علم النص.78).

وإذا كانت المسميات مختلفة ، من التناص إلى التداخل بين النصوص ، إلا أنها تدور في نفس الفكرة التحديدية للمصطلح . ونجدها تحت تسمية أخرى عند أحمد الزعبي إذ يقول : " النص الغائب . هو ما لم يقله النص مباشرة و لكنه يوحي به .هو ما لم يذكره النص ، ولكنه يتضمنه ، وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره ، والبحث في النص الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي " (أحمد الزعبي .النص الغائب.5)

و يشير شربل داغر ، ضمن حديثه لمفهوم المثاقفة عند عز الدين المناصرة إلى المساعي التعريفية للتناص فيقول :" لعلنا نجد ،على ما يفيد (القاموس المعرفي الجديد) المذكور ، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين واضع هذا المفهوم الجديد وفقا لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا له ، وعنى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص ، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء من نصوص ــ سابقة عليها ، بل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر ، مصدره فيه

وغايته وواقعه فيه كذلك" (شربل داغر.التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره.127)

ويبدو من خلال الآراء السابقة كيف أن مصطلح التناص مصطلح واسع، تتابين الآراء فيه وتتساوى قريبة من قضية التأثر و التأثير ، و بعيدا عن قضية السرقة الأدبية بمفهومها في النقد العربي القديم .

وأما عن آلية التناص فهي: " تتحدد من خلال مفهومين أساسيين ، هما : الاستدعاء والتحويل . فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكوّنه من خلال نصوص أدبية ، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد .ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية،لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق ، إنها عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد ." (ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.129)

ونجد كريستيفا تنفي وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه (عبد الله الغذامي.الخطيئة والتكفير.322) ، ويشير شكري الماضي إلى ذلك أيضا بقوله :" فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود .إنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، وتوالده من خلالها . فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا ينطوي على دلالة واحدة ووحيدة" (شكري عزيز ماضي.في نظرة الأدب.202)

وأما عن ميادين التناص فهو يقع في مواد بعينها ،على أنها تشتمل على مستويات القصيدة كلها . فقد يعمل الشاعر على تقليد قصيدة ما ، بحرا وقافية وموضوعا على ما هو معروف في الشعر العربي القديم ، وقد يلجأ إلى أخذ صورة شعرية ما، أو معنى ما ، إلى غير ذلك .(شربل داغر. التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره.134).

هذه بعض التحديدات لمصطلح التناص واستخداماته والتي تعيننا على الولوج إلى التناص عند شاعرنا الفزاع كجزء من التعرف على خطابة الشعري ضمن عالمه الإبداعي على مجال اللغة و الفكرة.

نماذج من التناص في شعر "علي الفزاع " :-

حفلت دواوين علي الفزاع الأربعة بالتناصات سواء أكان ذلك على مستوى اللغة الحرفية للنص المنقول عنه ، أو عن طريق نقل المعنى بإشارة أو دلالة إلى التناص. وقد تنوعت تناصات الفزاع بتنوع ثقافته واختلاف مصادرها ؛ فجاءت لتعكس للمتلقي صورة دالة على شخصية الشاعر المثقف المالك لأدواته اللغوية ، والمستفيد من تجارب النصوص الأخرى وعوالمها ، ليصهرها ـــ أحياناـــ في أعماله وقصائده هادفا إلى إثراء النص ، وتوسيع دلالاته ، وترك فسحة للمتلقي يتحرك بها في تأويله.

و إذ نتابع خطاب الفزاع الشعري نجد أن معظم التناصات هي من الحقل الديني، الآيات والنصوص الدينية منتشرة قي أعماله بشكل يعكس لنا مدى استفادته من ذلك الموروث ، ثم مدى استدعائه لها لتحقيق بنائية جديدة للنص. وسنتابع التناص من خلال نماذج بارزة في تجربة الفزاع الشعرية ، على النحو التالي : أولا: التناص مع القرآن الكريم ، ثانيا : التناص مع الحديث الشريف والأمثال والأقوال والأشعار. ، ثالثا : التناص التاريخي.

أما القول والمثل فقد أشرنا لهما بتفصيل لمحدوديةوجودهما ، فلا داع للتكرار فهو لا يخدم هدف البحث في متابعة أكثر الحالات وضوحا في التناص وأعمقها دلالة .

أولا : التناص مع القرآن الكريم :

وبداية نتناول في هذا التناص قصيدة (المرتد) ، والتي تبدو من أولها ارتدادا على النفس ، ليمتد حتى يشمل الكل في العلاقات ، وتساهم حالة الغربة والرعب من الآتي ، والجوع المستمر في إذكاء روح هذا الارتداد ، ليبرز الارتداد كردة فعل على الصراع بين المتناقضات بين (الحب واللاحب) وبين (الوجود وعدمه) بين (الذين يريدون من الشاعر أن يتوقف عن أحلامه القومية وبين نفسه التي ترفض الإذعان لذلك) ، وهذه التناقضات التي تمتد في النص تأتي في سياق بحث الشاعر عن حلمه القومي ، الذي يحاول أصحاب العمائم تبديده ، فتأتي صورة الأم كرمز للوطن في صورة من يعطي لبن ثدييه للمغتصب ،

فينزع الشاعر عن تلك الأم صفة القداسة ، ويستفيد من خلال التناص مع المثل العربي (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها) من رسم صورة الوطن العربي الذي يمنح خيراته طائعا للمغتصب ، ويزيد حدة التناقض وبشاعة الصورة أن أطفال هذه الأم جوعى ، وتلك هي حالة الفقر الذي أثبت تمرده عليها منذ بداية النص .

ويبدأ الشاعر بتبيين الأسباب التي أدت إلى حالة الهزيمة والفقر والجوع ، موظفا التناص القرآني ليجسد تلك الصورة ، ومن قصة يوسف عليه السلام يعبر إلى الصورة الشعرية :

منذ اعتزلت أمي صهوات الخيل /وفتحت الأبواب وقالت : هيت لكم ....

وأنا حين يجن علي الليل أمزق أقنعتي،/ وأدب على الطرقات ،

كصرصار ليلي /أبحث عن وجهي في قائمة الموتى ..(231-232)

فهو يضع الأم بموازاة امرأة العزيز في الآية القرآنية ، التي استدرجت يوسف عليه السلام وراودته عن نفسه ، " وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك ، قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون" (يوسف.23)، إن امرأة العزيز في النص القرآني لم تصل مع سيدنا يوسف إلى ما تصبو إليه فقد أعرض عنها ورفض إطاعتها في معصية ، فهي في نتيجة الأمر لم تحقق مسعاها من يوسف ، لكن تلك الأم الرمزية ، تمارس رغبتها وتصل إلى مبتغاها ، حين تدعو المغتصبين إليها فيجيئون ، وهي التي في المقطع السابق تعطي لبن الثديين لمغتصبيها ، وإنما تأتي هذه الصورة أشد من تلك ، وإن ما يثبت حصول هذه الأم على رغبتها ، أن الشاعر يتدفق بالحزن ، بل إنه يخفي وجهه الحقيقي خوفا من أن يكتشف وصمة العار من تلك التي فتحت أذرعها للمغتصب ، غير مكترثة له ، فيخرج عن إنسانيته ، ليتحول كردة فعل عن رغبة في نسيان إنسانيته إلى حشرة تدب على الطرقات ، في ذلك غياب للقدرة ، وغياب للفاعلية ، ورغبة بالهروب من كل شيء وهو يختفي وراء الأقنعة في الصباح ، ويمزقها في الليل ، وعندما يضمن فراغ الشارع من الناس يسير وحيدا ، فهو يشابه فعل الحشرات في الخروج في الليل ، وفي انتظار الهدوء ، لكي تكون الوحدة أعمق .

ومن (المرتد) إلى (البكاء على جذع نخلة) تلك القصيدة التي أشرنا إلى أهميتها في تجربة الفزاع كونها تعبر عن موقفه من الحرب العراقية الإيرانية ، ومنذ العنوان تأتي النخلة ذات بعد مهم في النص ورمزا مركزيا وهي الأم التي يبكي الشاعر على جذعها ، وهو يشعر بالوحدة والخراب الذي يسيطر على الجو القومي ، وكمعادل موضوعي يرسم الشاعر انتصارات العرب قديما ، وفي محاولة منه لتحديد الانتماء يرى أن شرط إعلان المحبة للعراق هو المشاركة العربية وهو يخاطب العربي صاحب الأمجاد ، فيرى أن المشاركة الوجدانية لا تكفي للوقوف إلى صف العراق ، وهي وحدها عاجزة عن التغيير الذي ينشده ، وعن الخروج من القوقعة على النفس ، وهنا يتدخل النص القرآني من خلال التناص معه ، ليكون شرط المشاركة الفعلي مع العراق في حربه ، إذ إن الشرط الثاني بعد خلع المسوح أي حالة الرهبنة والاكتفاء بالدعاء أو الصلاة فقط ، الشرط الثاني مستمد من النص القرآني :" وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا " (مريم.25) ، إن مريم عليها السلام هزت النخلة على سبيل الحقيقة، لأنها بحاجة للطعام بعد ولادة سيدنا عيسى عليها السلام ، وقد تعهدها الله بالرعاية والحماية ، ووفر لها سبل الرزق من قبل ولادة عيسى عليه السلام وبعدها ، فما الذي أراده الشاعر من التناص مع الآية؟ وكيف تصبح عملية هز النخلة وتساقط الرطب شرطا في المشاركة مع العراق في حربها ؟ ولماذا يطلب المخاطب كتمان السر ؟ وما هو شرط المشاركة الثالثة ؟

ولكي نصل إلى تلك الأجوبة علينا أن نحدد من الذي يتولى الخطاب في النص أولا، وبناء على ذلك يمكننا الوقوف على صورة واضحة للتناص .

تأتي القصيدة في بدايتها بصوت الشاعر الذي يحركه الوجع العربي الممتد ، وسرعان ما يأوي إلى جذع النخلة ، ويتداخل معها في صراع مع الذات ، وما تلبث النخلة رمز العراق أن تتحول إلى صدارة الخطاب في النص ، وكأن العراق الذي رسم بالسيف في العصر العباسي للعرب أمجادهم ، يعود ليطلب من العرب الوقوف إلى جانبه ، فهو وقت سداد الديون ، وهي امتحان التاريخ لهم ، ولذا يجيء التناص على لسان العراق الذي يطلب مساندة العرب له ولكنه

يضع الشروط لأنه يريد مساندة فعلية قوية وليس مساندة شجب واستنكار ، فيجيء الشرط الثاني بأن يكون المشارك فاعلا على أرض العراق موجودا بها كمشاركة عربية فعلية وهي في ذات الوقت رغبة الشاعر في أن تتحقق للروح القومية والوحدة التي ينشدها ، ولا ينسى العراق مكافأة هؤلاء الأحرار ، وهو الذي طالما كان أرضا للخصب والعطاء ، فكما كافأ الله مريم بصبرها ، يكافئ العراق الذين يقفون إلى جانبه بالخير الوفير ، لأن العراق هي الأرض التي ما زالت تقدم الخير لكل العرب وسقوطها يعني توقف لمصدر الخير العميم هذا وبالتالي هزيمة كبرى على الجانب العربي وعلى جانب الحلم القومي :

لك المجد كم كنت فذا / ولكن شرط المحبة أن / تخلع الآن هذي المسوح ،
وأن تدنو الآن مني ، / تهز بجذعي إليك / فيساقط السرّ / والرطب المشتهاة،
فهل تكتم السر ؟ / قل إنني أعلن الصوم ، / عشر ليال (135)

والشرط الثالث من شروط المشاركة هو كتمان السر ، والصوم عشر ليال ، وفي ذلك تحوير في القصة ، لأن زكريا الذي كفل مريم ، طلب من الله أن يهبه ولدا ، فبشر بيحيى ، وجعل الله له آية أن لا يكلم الناس ثلاث ليال وليس عشرا " قال ربي أنى يكون لي غلام وقد بلغني الكبر وامرأتي عاقر ، قال كذلك الله يفعل ما يشاء. قال رب اجعل لي آية ، قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا ، واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار " (آل عمران.40-41) ، ومن هنا يأتي السبب في كتمان السر ، فهو نابع في النص القرآني من حكمة إلهية ، وهو أيضا مقابل العطاء من الله لزكريا ، وهنا يكمن الربط مع النص الشعري ، إذ إن الخير الذي يريد العراق منحه للذين يشاركون في نصرته ، يريد أن يكون سرا ، وهو إثبات على وفرة هذا الخير ، وعظمه ، في زمن لا يتوقع فيه أن يأتي كل هذا الخير ، هذا إن حصلت المشاركة وتمت البيعة ، وأما زيادة أيام الصوم ، فربما كان ردة فعل عن نتائج الخير الكبيرة التي ستعم العرب في وحدة قومية حقيقة تعيدهم إلى صفوف القيادة السياسية والفكرية والحضارية ككل ، وهكذا تتم شروط المشاركة وتُفتح بالصلاة :

وأبدأ بالصمت فاتحة للصلاة .. (136)

وننتقل إلى التناص في قصيدة (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) ، وزيدان شخصية شعبية ، تقبع في الفقر والجوع ، هو ابن للريف الأردني ، تتقطع به السبل ، وتضيق به الحال ، وله كومة عيال جوعى ، ومما يزيد من تأزم الحدث، أن له ولدا مريضا وهو بأمسّ حاجة للدواء ، وعندها كان لا بد من زيدان الأب أن يحفر الأرض باحثا عن عمل ، ولكن المدينة لا تعرف البسطاء، ويبدو مشهد طلب الطفل الدواء من أبيه أكثر المشاهد إثارة لزيدان ، ويجيء هذا الطلب بالتناص مع القرآن الكريم ، ليعطي الصورة توهجا خاصا يجعل من الطلب أمرا محتم القبول لاشتماله على عناصر استفزاز العاطفة ، وبما أن الشاعر مولع بقصة يوسف ، فإنه يستحضر صورة السجن في القصة والرجلين اللذين يسألانه عن تفسير رؤياهما ونخص بالذكر الرؤيا التي يحمل فيها صاحبها الخبز على رأسه فتأكل الطير منه " ودخل معه السجن فتيان ، قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا ، وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه ، نبئنا بتأويله ، إنا نراك من المحسنين " (يوسف. 36) ، فما الرؤيا التي رآها الطفل :

يا أبي .. / في المنام أشاهد طيرا ،/ يرفرف حولي / ثم يهوي عليّ

فتغوص مخالبه / كالسكاكين في جسدي .. / ثم يحملني ويحلق ثانية في السماء/

يا أبي ../ أترى ذلك الطير حين يجيء..؟

إن اختيار الفزاع لرؤيا الذي يحمل خبزا على رأسه ، فيها قراءة لمستقبل هذا الطفل المريض ، فهل سيمنع الدواء موت هذا الطفل ، وهل تحمل الرؤيا الحقيقة في الموت القادم ، وهل يجهل زيدان ذلك ؟ وقد جاء تفسير الرؤيا عند يوسف عليه السلام " يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقى ربه خمرا ، وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان " (يوسف.41) ، وهكذا ينجو الذي يعصر الخمر لسيده ، ويهلك الذي تأكل الطير من الخبز الذي على رأسه ، وفي هذه النتيجة يتشابه النصان ، ولكن زيدان لا يقدم تفسيرا لرؤيا ولده وكذلك زوجة زيدان التي تكتفي بالبكاء فقط ، وفي البكاء تنبؤ لخاتمة

الطفل، ولكن صورة الموت تأتي متناسبة مع تفكير الطفل في حلمه ، فهو لا يحمل الخبز ، وإنما يهاجمه الطير ويغرز مخالبه ويأخذه للسماء ، فيبدو رحيله إلى السماء في الموت ، أما المخالب التي تشبه السكاكين ، فهي لأن هذا الطفل يعاني ألم المرض ويشعر بوخزاته التي تزداد بشاعة في النص فيأتي الألم مكثفا، ولكن زيدان يستمر بالفعل في النص ، ولا يقبل الاستسلام للرؤيا ، وربما يراها أضغاث أحلام ، فهو ليس مفسرا ، ولكنه أب يريد إنقاذ طفله ، لكن حلمه سرعان ما يتبدد في المدينة التي ترفضه ، فيتزعزع إيمانه ، ويعود إلى بيته فيستقبله الصراخ معلنا صدق تفسير يوسف عليه السلام مرة ثانية للرؤيا وتبدو صورة السخرية لاذعة في هذا المشهد المهيب :

ودنا ../ وابل من رصاص العويل يحاصره / ويرى حول كوخ المسرّات ،
جمعا غفير / ... عوض الله عليك ... الصغير انتهى (81-82)

ويأتي التناص في قصيدة (الرحلة الثانية) والتي يهديها الفزاع كما يقدم هو " إلى الصديق الذي ما رأيته : تيسير السبول) ، لتبدو عبارة ما رأيته رافعة السبول من مقام البشر ، إذ إن حالة غياب الرؤيا البصرية تحمل الشخصية قداسة من نوع ما ، كما هو الحال أحيانا مع الشخصيات التي تشغل منصبا يمنع الناس من رؤيتها ، مع اختلاف الصورة ، إذ يبدو غياب السبول محملا برمز آخر ، خصوصا إذا ارتبط السبول بصورة النبي صالح عليه السلام ، الذي بعث إلى قوم ثمود ، وكانت معجزته الناقة التي قتلها قومه بعد أن جعلها الله حجة عليهم ، قال تعالى : " فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها.ولا يخاف عقباها" (سورة الشمس.14-15)، وقد كانت رحلة الشاعر في وطنه كرحلة النبي ، فهو أيضا قد أنكره قومه وسدت الأبواب في وجهه ، ولكن ناقته تصاب بالتعب وتعجز عن إتمام الرحلة فيقبلها السبول ويتركها ، ويبدو تركه موتا لها أيضا، وإن لم يكن بذبح قومه لها ، لكن الذبح هنا جاء بأثر من قومه أيضا ، من وطنه الذي رفض تصديقه ، فكان القتل معنويا أدى بالنتيجة إلى قتل مادي ، فبشّر بحالة نهاية لهؤلاء ، وحالة من الخراب ستصيبهم ، وهكذا يوظف الفزاع النص القرآني ، ليعزز صورة رفض الحقيقة والإصرار على هدم

التراث، والتنكيل بحالاته الفردية الخلاقة " ولكن عمان لا تعرف الأنبياء " على حد تعبير الشاعر ، والسبول يقول الذي لا يقال فهو يدخل في المحرمات من وجهة نظر النظام ، كما خاض قبله النبي صالح في المرفوض من قبل قومه الذين كانوا يعبدون الأصنام وأبوا عنها تحولا :

طويلاً تردد قبل المسير/ ولكن بعض القرى في الجنوب
ألحّت عليه .../ وقيل رأوه يلملم دمعة حزن ،
على خدّ إحدى القرى في الشمال ../ يقال رأوه يجوب البلاد
يعلم مثل نبيٍّ ،/ ويسرف في قول ما لا يقال ...
...ولكن ناقته في الطريق / تداعت ،/وعشش في منكبيها الكلال ..
ترجل عنها / وقبلها في الجبين
وسار على قدمين بغير نعال .. (114-115)

ومن النصوص الأخرى التي استخدم الشاعر فيها التناص من التراث الديني ، قصة آدم عليه السلام وخروجه من الجنة في قصيدة (المرحلة) ، لكن النص الشعري والذي يستخدم الشاعر فيه ضمير نحن ، ليعبر عن صراع بين فئتين ، جاء مناقضا للنص القرآني في مقصدية الحدث ، فآدم قد وسوس الشيطان له ليأكل من الشجرة المحرمة ، فأكل منها وعوقب على ذلك العصيان ، فقد طرد من الجنة ، ليمارس بعد ذلك الفعل الإنساني على الأرض ، قال تعالى : " فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوآتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين " (الأعراف.20)،ويقول تعالى :" فأكلا منها فبدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة " (طه.121) ، ولكن الشاعر في هذا النص ، يقوم بفعل الأكل من الشجرة بخياره وبكامل إرادته ، بل إنه يثبت أن وقت الأكل من الشجرة قد حان ، ولا ننكر أن آدم هو الذي قام بفعلته ، لكنه كان مدفوعا ، ثم إنه ندم على ذلك الفعل ؛ فاستغفر ربه وقد كان عليه السلام مع زوجته فهما طرفان متشابهان في الفعل والنتيجة ، ولكي تتضح الصورة فإن الشاعر يستعير من الصورة القرآنية فاعلية الشجرة في الكشف عن السلبي من العلم ، فآدم

انكشفت عورته ؛ أي بان سوء عمله له وسلبية فعله ، والشاعر يريد من الفئتين اللتين تعيشان في هذا الوطن أن تأكلا من الشجرة ، وهذان الطرفان غير متشابهين وغير مشتركين في النتيجة وإنما بالفعل فقط ، لكي تتعرى بسلبياتها أمام الوطن ، فيقف الوطن موقف المحاسب لهما بحيادية الباحث عن العدل والحرية والنماء ، ففئة سرقت قوة الوطن بسلاحه وماله ، وفئة رضيت أن تجوع لكي يشبع الوطن ، فئة ترى في البلاد لها وطنا ، وفئة ترى في البلاد لها مزرعة ، فلا يجتمع النقيضان ، ولذا كان لا بد أن تتضح صورتهما من خلال وقوفهما أمام امتحان الشجرة :

آن أن نأكل الآن من شجر

يسقط الورق الغض عن

قبح سوءاتنا

ويعرّي كل تلك الوجوه من الأقنعة) (14)

ويجيء التناص في قصيدة (فواز الغوراني يعبر الرؤيا) في تركيبها الدرامي الذي يجعل من القصة بناء يتكئ عليه النص ، وتبرز شخصية فواز الغوراني في هذه الحكاية ، تلك الشخصية المحبة للناس والحياة ، والمعذبة منذ طفولتها ، وتتعمق الشخصية من خلال التوظيف القرآني من سورة يوسف ، إذ تبدأ الشخصية بتجاوز مرحلة الطفولة ، لتكون رؤيا وشخصية خاصة بها .

وهي شخصية ترتبط بالمكان الأردني ، ليدخل النص بعد ذلك ضمن الأطروحات السياسية ، والبعد القومي ، من نصرة للعراق وللشعب العراقي في نضاله ضد الأطروحات الإيرانية.(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.108)

وإذا ما ربطنا بين رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام وبين رؤيا فواز سنجد أن كلتا الرؤيتين جاءت مرتبطة بزمن الطفولة ، والرؤيتان كلتاهما موجّهتان إلى الأب، كما أن كلتا الشخصيتين تترك موطنها ، فيوسف تأخذه السيّارة إلى مصر ، وفواز تأخذه رؤاه القومية إلى العراق ليشارك في حربها ضد إيران ، ولكن يوسف عليه السلام يرى أحد عشر كوكبا يسجدون له والشمس والقمر ، وهم اخوته ووالداه ، وتتحقق رؤياه ، فيجلس على عرش مصر ويسجدون له ، لكن

فواز ، ينتظر تحقق الرؤيا ، في نصرة العرب للعراق ، لكن أرض عدنان وليس أي عدنان بل هو (في مفارقة السخرية) عدنان بن مسترخي ، لا تلبي النـــداء ، وتبدو الرؤيا غاربة ، ويبقى فواز وحيدا في أتون الحرب ، لا أحد ينتشـــله مـــن الجب ، يقول تعالى :" إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشـــر كوكبـــا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين . قال يا بني لا تقصص رؤياك على اخوتك فيكيدوا لك كيدا، إن الشيطان للإنسان عدو مبين " (يوسف.4-5) ، ويقول تعالى :" فلما دخلوا على يوسف آوى إليه أبويه وقال أدخلوا مصر إن شاء الله آمنـــين. ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا " (يوسف.99-100) ، ويقول الفزاع:

-أبتي ..

إني أرى شمسا وأقمارا

تخر لدي ساجدة

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي ؟

-غبش بعين الشمس يا ولدي

ولكن لا تبح بالسر ، (الأعمال الشعرية . 93)

إن الرؤيا التي رآها فواز جاءت مناقضة في النتيجة مع رؤيا يوسف عليـــه السلام ، فإن عدم رغبة الأب في أن يقصص رؤياه، يكمن في أن فـــي التحقـــق استحالة ، وتبدو عبارة (غبش بعين الشمس) حاملة تلك الدلالة ، إذ إن الغبش غير الرؤيا وفي الغبش عدم وضوح قد يشي بقصور في الرؤيا أو في توهمهـــا فتتحول للجانب الحقيقي أثناء الصحو لا في النوم فينسلخ عنهـــا شـــرط الرؤيـــا والتي تأتي في المنام ، للتحول ربما إلى حلم يقظة ، أو طموح يقظة في قـــراءة غير منطقية للواقع المعاش، وقد يكون للتحقق استحالة من خلال قراءة الواقـــع العربي في تلك الفترة ، ولأن مثل تلك التجارب قد خاضها العرب في الســـابق جاءت مماثلة لحالة التخلي عن فواز ، ثم إن الجب الذي يُنتشل منه يوسف ليعبر بعده إلى حالة التحقق في الرؤيا ، والذي هو في القصة منعطف التحـــول فـــي الحدث ، يبقى فواز به ليتحول إلى خندق في الجبهة ، إلى عقدة تأزم الحـــدث ، فلولا انتشال السيارة ليوسف لما استمر الحدث ، بل لكان الموت نتيجة للبقـــاء ،

وبالتالي انهيار للرؤيا ، وهذا هو المأزق الذي ينهي رؤيا فواز، إذ أنه يبقى وحيدا في الخندق دون أن تأتي النجدة ، أو مدد الجيوش التي ينتظرها ، فتموت رؤياه في ذلك الجب ، ويبدو قص الرؤيا على الاخوة ، سلبيا ، إذ ليس في الأمر خوف على حياة فواز ، أو إثارة لغيرة اخوته ، بل في الأمر استحالة في الحصول عند فواز ، وبوحه بالرؤيا قتل لتلك الرؤيا ، لأن فيها موت لفواز إذا اكتشف ما الذي سيحصل معه في ذلك الخندق ، برحلة البحث عن التحقق عبر امتحان الحالة العربية في الصراعات :

تتذكر الرؤيا

وشمس القلب غاربة .

ووحدك في أتون الحرب

وحدك في ظلام الجب ،

... هل أُنسيت قول أبيك :

لا تقصص على الإخوان رؤياكا ؟؟

لعلك بحت بالأسرار يا ولدي ..؟

- قمر وراء الغيم ناداني

ولوح لي ،

ثم اختفى .. (101/99)

وفي (الرهان الأخير) يتمتع النص بخصوصية تكمن في عدة نواح ،أهمها: أولا لأنه من النصوص الأخيرة في تجربة الفزاع ، فحمل لذلك بعدا متميزا في الرؤى ، خصوصا وإن كنا نعرف أن الشاعر توقف عن الكتابة حتى الآن ، أي لمدة تزيد عن العشر سنوات ، وثانيا : إن النص جاء متداخلا في التناص ، فالشاعر يتحدث بالـ "أنا" فيتناص مع قصة يوسف عليه السلام في سورة يوسف ، وبالـ "نحن" فيتناص مع قصة أصحاب الكهف في سورة الكهف ، وبالـ "هو" فيتناص مع قصة عيسى عليه السلام الواردة في الإنجيل ، وسنتناول دلالات كل تناص فيما يلي :

يتحدث النص بداية من العنوان عن رهان ، وفي حالات الرهان هناك رابح وخاسر، وقد تكون الخسارة المادية ممكنة التعويض ، لأن زمنها اللعبة أو الشيء المتراهن عليه والذي يمتد زمنيا في مدة قصيرة ، كما تمتثل لقانون الطالع أو الحظ في أغلب الأحيان ، أما أن تكون الرؤيا هي مجال الرهان ، فذلك شيء لا يقبل التعويض ، لأن زمان الرؤية عند الفزاع هو ربع قرن ، وخسارة الرهان الذي امتد كل هذا الزمن يعني : إما توقف كامل للشاعر عن الكتابة ، أو أن يلجأ إلى تغيير جذري في رؤيته إلى معطيات الوجود وحركاته ، فماذا يفضل الشاعر؟

هي بضع خطى
وتريح الجناح الكسير على
شرفة سترى تحتها
هوّة الأربعين ..
فلماذا تواصل هذا الرهان
وقد خذلتك جميع الجياد
وما عاد في العمر متسع للجنون ..(40)

إن حالة إعلان إجهاض الرؤيا ترتبط بحالة التناص الأولى وهي صورة الأنا، فيوظف الشاعر قصة يوسف عليه السلام ، مسلطا العدسة على قضية وضعه في الجب ، وحالة الوحدة المتمثلة بها ، من غياب للرفيق والصديق والأهل والأحبة، حالة الغربة بمعناها الأقسى لا تحمله من التنكيل ، القادم من الاخوة ، وذلك أقسى ما في الوحدة ؛ أن الذي يؤديك إليها من تظن أنك ستضع رأسك على صدره لينتشلك من وحدتك ، وتتحول في الجب الأشياء إلى سلبياتها ، فالصوت يتحول إلى عواء ويقترن بلفظة جريح إمعانا في قسوة النهاية ، لأن السقوط هنا أيضا سلبي ذلك لأن سقوط الشاعر لا يؤدي إلى النجاة ، كما هو الحال مع سيدنا يوسف ، فهو يشير إلى أن الذي انقضى من عمره راح سدى ، يقول تعالى : " فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب ، وأوحينا إليه لتنبئنهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون " (يوسف.15) ، ويقول تعالى : " وجاءت سيارة فأرسلوا

واردهم فأدلى دلوه ، قال يا بشرى هذا غلام ، وأسروه بضاعة ، والله عليم بما يعملون ." (يوسف .19)، ويقول الشاعر :

أو لست ترى

أنك الآن وحدك ،

في عتمة الجب ،

تطلق هذا العواء الجريح ،

لعل الرياح تعيد إليك الصدى..

ويرش على جرحك الملح أن الذي

قد تقضى من العمر ،

راح سدى ..(42)

وتبدو الفراغات النصية في السطر الأخير حاملة دلالة العمر الطويل ، وحالة الفراغ الذي يشعره الفزاع في حياته ، بسبب الوحدة ، وخسارة الرهان الذي لم يحصد فيه ما كان يصبو إليه .

وننتقل إلى التناص الثاني مع (نحن) وكما أشرنا يستحضر الشاعر قصة أصحاب الكهف ، وفي هذا التناص يتحول الفزاع إلى الجماعي ولكن المتفرد ، الجماعي ببعده عن الأنا ، والمتفرد لأنهم فتية أي أنهم قلة ، وهم الأحرار الذين يدافعون عن قضايا أمتهم وينبع هذا الفعل من حبهم لوطنهم ولكل البلاد العربية، ولكن صورة هؤلاء عند الشاعر لربما جاءت من رغبته من حلمه هو ، من رغبته في الخروج من حالة الوحدة ، أو من مواساته لنفسه لأنه ليس الوحيد الذي دخل هذا الرهان ، وأن هناك أحرارا يدافعون عن القضايا المصيرية التي أمضى السابق من تجربته في الدفاع عنها ، وقد جاءت قصة الفتية متجاوبة مع دلالة النص القرآني في الحدث ، ولكن مع اختلاف وجهة الحب وإن كان في نفس النتيجة ، ففتية الكهف هربوا خوفا على دينهم وحبا لربهم ، وهؤلاء هربوا لانتمائهم ، وحبا لأرضهم ، وفي الحالتين حب للأرض ، لأن هناك رغبة بالخير للناس ، وبالتغيير الإيجابي ، ويطبق الخوف على الفتي في الحالتين وهو الليل عند الشاعر المتمثل بحالات القهر والظلم والخوف، لذا تأتي لفظة (أووا) والتي

تحمل الخوف ، لأن الخائف والجائع والمطارد ومسلوب الحريـــة... هـــو الـــذي يبحث عن المأوى ، يقول تعالى :" إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا ءاتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشداً "(الكهف.10) ، يقول الشاعر:

إنهم فتية آمنوا

بالتراب الذي جبلت منه طينتهم

ومضوا

كلما أطبق الليل من حولهم

زادهم حبهم للتراب هدى .. (42)

ويتداخل هذا التناص مع تناص (الهو) الذي ذكرناه ثالـــث التـــداخلات فـــي التناص ، ولأن الشاعر حول القضية من بيئتها الدينية ، إلى حقلها الثوري ، فقد جعل لهؤلاء الفتية سيدا يوجههم في نضالهم ، ويخفف عنهم عناء الرحلة في قمع السلطة لهم ، ومحاولة القضاء عليهم ، وهنا يوظف الشاعر قصة عيسى عليـــه السلام في صورة ذلك (الهو) السيد الغامض ، ويأخذ القصة من الإنجيل الذي يعرض لتفاصيل تلك القصة ، وفي الإنجيل كما دونه يوحنا 12،13، يقول تحت عنوان يسوع يغسل أقدام التلاميذ على لسان المسيح :" وأنا لا أقول هـــذا عـــن جميعكم ، فأنا أعرف الذين اخترتهم . ولكن لا بد أن يتم الكتاب حيـــث يقـــول : الآكل من خبزي ، رفع عليَّ عَقِبَهُ! وإني أقول لكم ما سيحدث ، قبل حدوثـــه ، حتى متى حدث تؤمنون أني أنا هو." ويكمل تحت عنوان خيانة يهـــوذا :" ولمـــا قال يسوع هذا اضطربت نفسه وأعلن قائلا : (الحق الحق أقول لكم : إن واحدا منكم سيسلمني !) فتبادل التلاميذ نظرات الحيرة وهم لا يدرون من هـــو الـــذي يعنيه . وكان التلميذ الذي يحبه يسوع متكئا على حضنه ، فأشار إليـــه ســـمعان بطرس أن يسأل يسوع من هو الذي يعنيه . فمال على صدر يسوع وســـأله : (من هو يا سيد ؟) فأجاب يسوع : (هو الذي أعطيه اللقمة التي أغمسها) . ثـــم غمس اللقمة وأعطاها ليهوذا بن سمعان الإسخريوطي . " (الكتـــاب المقـــدس. 156-157) ، وهكذا يصل هؤلاء الفتية إلى الكهف الذي ينتظرهم فيه المســـيح لتتداخل الحكايتين ، وربما أن الشاعر الذي ظهر في تناص (الأنا) فـــي مقدمـــة

النص عاد ليختفي في تناص (الهو) ، ولنلاحظ كيف أن عيسى عليه السلام في الإنجيل كان هو الضحية لخيانة يهوذا أي أن واحدا من التلامذة كان خائنا، وهذا أولا يعني وجود خائن بين الفتية لا في القرآن إنما في نص الشاعر ، ويشي بصورة أخرى من أسباب انهيار الرغبة عند الشاعر وانكسار الرؤيا ، وثانيا :إن هذا الشخص الخفي يجهز هؤلاء الفتية للشهادة ، والموت في سبيل قضية كبرى، لكن حالة الخذلان تعود لهذا السيد / المسيح حيث غفا وأفاق ولم يجد أحدا حوله، فقد دخل إذن حالة الاغتراب التي دخلها الشاعر مع حالة اليأس والشعور بالإحباط على المستويات المختلفة ، المنبعثة من دلالات التناص في هذا النص ، وليضفي الشاعر صفة القداسة على النص ، يقدم صورة لذلك السيد الذي لا زال ينتظر أن يعود أحد إليه ، لتعود بنا إلى المسيح الذي رفعه الله ، وأخبر تعالى بأنه سيعود وذلك من خلال التفسير ، أما رفعه فيقول تعالى : " ومكروا ومكر الله ، والله خير الماكرين. إذ قال الله يا عيسى إني متوفيك ورافعك إليَّ ومطهرك من الذين كفروا وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة " (آل عمران . 54-55) ، وأما عودته فروى هشام بن عروة، عن صالح مولى أبي هريرة عنه ، أن رسول الله

– صلى الله عليه وسلم – قال عن سيدنا عيسى : " فيمكث في الأرض أربعين سنة"

وقوله تعالى:" وأنه لعلم الساعة" (الزخرف . 61) ، أنه – أي عيسى– ينزل على المنارة البيضاء بدمشق وقد أقيمت صلاة الصبح فيقول له إمام المسلمين : تقدم يا روح الله فصلّ : فيقول : لا ، بعضكم على بعض أمراء مكرمة الله لهذه الأمة . وفي رواية ، فيقول له عيسى : إنما أقيمت الصلاة لك . فيصلي خلفه . ثم يركب ومعه المسلمون في طلب المسيح الدجال فيلحقه عند باب فيقتله بيده الكريمة.(أبي الفداء . قصص الأنبياء . 470-471).

وهكذا يقدم الفزاع هذه التناصات ، مستفيدا من ثقافته الدينية ، وفاتحا النص على دلالات تثريه وتزيد من مساحات تأويله ، وتقدم وثيقة للمعرفة ، وسبيلا لفهم وتحليل اللغة .

و تأتي تناصات الشاعر موظفة دلالة الآيات ، مطابقة إياها ، ومحورة فيها ، ومستفيدة من بلاغتها كعامل يسهم في اتساع فضاء النص ، ويفتح للتأويل بابا مشرعا يثري النص ويغني اللغة .

ثانيا : التناص مع الحديث الشريف والأمثال والأقوال والأشعار :

وقد جمعنا هذه المفردات لقلة ورودها في أعمال الفزاع ، وهي على الترتيب: التناص مع الشعر في ثلاثة نصوص ، التناص مع الحديث في نصين ، ومع المثل الفصيح في نص واحد مرتان. ومع الأقوال مرة واحدة .

ونبدأ مع الشعر ، ونموذجا عليه قصيدة :(البكاء على جذع نخلة) وفيه تناص مع شعر أبي الطيب المتنبي ، وقبل الخوض في التناص مع الشعر ، نشير إلى أن الشاعرين الذين تناص الفزاع معهما هما من أرض النخيل (أبو الطيب المتنبي ، وبدر شاكر السياب) ، وقد تحدثنا في الفصل الأول عن التناص مع شعر السياب من خلال نموذج من قصيدة (إلى عابرة) . ولذا سنتناول الآن التناص مع المتنبي من خلال القصيدة السابقة .

يتمثل الوجع العربي في نص (البكاء على جذع نخلة) ، وتأتي حالة البكاء على جذع النخلة ، حالة تشي بهذا الوجع ، ففي مطلع النص تأتي صورة الفزاع وهو يدور على الوطن العربي ، ويرى صورة الحزن في كل مكان ، لكنه يحط في العراق ، التي طالما رأى فيها مكانا للأمل ، ومعقلا من معاقل العزة العربية، وحين يرسم صورة للدم ، يستحضر المتنبي رمزا للشهادة والشعر ، كونه قتل في دير العاقول ، في العراق ، ويأخذ أبو الطيب دلالة التحريض في النص ، حين يشير إلى الشاعر بلغة لا يختفي فيها حبه لسيف الدولة من جانب ، وإشارة إلى دور العراق الحديث في الصراع مع الغرب ، في صورة أخرى الحرب الصليبية التي كانت في زمن المتنبي ، فالمتنبي يرى في هذا العراق قوة ودولة للعرب ، وهو في حلمه الذي مات وهو يسعى إلى تحقيقه كان يبحث عن الدولة التي سيمارس فيها دور السيف ، فيطلب المتنبي من الشاعر أن يتقدم ، أن يكمل رحلة الدم والشهادة ، وهو يعرف أن هناك من ينتظره لكي يقتله ، ويبدو أن هناك ترددا من الشاعر فهو يتعلل بأن هناك حبيبا يجب أن يدفنه ، ربما هو

صاحب قد مات ، ولكن صوت المتنبي يعيد طلب التقدم من الشاعر ، فيقرّ الشاعر بأن الخيانة موجودة ، ولا يعني وجودها عدم الاستمرار وكأن الذي أخره في المرة الأولى هو خوفه من الخون ، وهنا تتماهى صورة علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه– ، عندما يقدم الشاعر صورة للخيانة تتمثل في الطعن من الخلف أثناء الصلاة وقد طعن رضي الله عنه أيضا في العراق. ويأتي التناص في هذا النص ضمن بعدين : الأول : من خلال فاعلية المتنبي في النص عبر المشاركة في القول والحدث ، والثاني : في إيراد الفزاع لبيت شعر للمتنبي بالنص الحرفي :

أطل من الرمل وجه أبي الطيب المتنبي

وأرعد فيَّ على حين غفلة :

– تقدم . فإن لنا الآن سيفا ودولة

... " ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل "

– تقدم

فأنّا بغير الدم الحر

يزهر هذا النخيل ...؟

وأنى تبالي ،

بمن خذلوك ،

ومن طعنوك ،

وأنت تصلي ..(139–140)

وأما في سياق التناص مع الحديث ، فإننا سنجد الحقل الثوري من أكثر الحقول التي يغذيها التناص في شعر الفزاع ، وهو متركز في الديوانين الأخيرين لدى الفزاع ، وتبدأ قصيدة (نشيد السلاح) بلغة الحديث ، ومن خلال العنوان ، تأتي اللغة أشبه بالنشيد ، وتُشعر بأجواء المعارك ، وحيث أن هذا الزمان يحتاج إلى الرجال وقد أصبحوا قلة وقلتهم ليست في العدد فقط ، بل في صدق الانتماء ، وفي السعي الحقيقي للحق ، وفي الرغبة في الشهادة في سبيل القضايا الكبرى ، فقد وظف الشاعر لغوية الحديث من خلال التناص ، عن أنس

بن مالك قال قال رسول الله ــ صلى الله عليه السلام ــ :" يأتي على الناس زمان الصابر فيهم على دينه كالقابض على الجمر " (رواه الترمذي.عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي.للإمام ابن العربي.الجزء التاسع .117) ، وهكذا تبرز حالة التشابه في الغرض ، فهنا صورة للمؤمنين تُظهر شحهم ، وغياب القدرة في الحفاظ على الإيمان ، ليختل التوازن ويطغى الخير بصورة بشعة على الخير ، فإذا كانت تلك هي حالة الدين فما هي حالة النضال والثورة على الظلم ؟ وإذا أردنا نفي القلة عن عدد القابضين على جمرهم في نص الشاعر ، تأويلا بأن هذا الزمن لم يأت بعد ، فإن الشاعر لا يترك لنا مساحة القول ، حين يشير إلى أن هؤلاء الأشخاص محاصرون وأنهم بالتالي قلة ورياح العدو تحيط بهم من كل مكان ، وهم تحديدا في العراق يمسكون النخل وينتظرون لحظة السلاح ، وهذا النص مؤرخ بأيلول (1990) أي في حرب الخليج الأولى :

السلاح السلاح

أيها القابضون على جمركم

وعلى سعف النخل ،

حين تداهمه ،

من جميع الجهات الرياح ..(35)

وننتقل إلى التناص مع المثل ، ويرد التناص مع اللغة الفصيحة مرة واحدة في شعر الفزاع ، وهي في قصيدة (رحلة تعب) حيث يرد فيه قوله : (كل من سار على الدرب وصل) ، وهو يتحدث في النص عن صديق له ربما كان حقيقيا وربما صنعه الشاعر من خلاله ، وهذا الصديق تربطه بالشاعر علاقة متينة ، فهو من الريف الذي ينتمي له الشاعر ويعشقه ، وفي صراع حاد مع المدينة ، وفي غرائبية للموت المجاني التي تهديها المدينة للغرباء ، يقتل الشرطي عبد الحميد صديق الشاعر ، ويشكل موته حالة فراغ كبيرة ، ومن خلال آلية الاسترجاع يعيد الشاعر بعض الحوارات مع عبد الحميد ، وفي سخرية يشير إلى الرحلة التي كان عبد الحميد ينبئه بالنجاة بها ، ويتداخل المثل

في النص في موضعين الأول في نتيجة تلك الرحلة ويقدم له بمثل أيضا وهو (قاب قوسين أو أدنى) كناية عن القرب في الوصول إلى الشيء ، ومن ثم في مشهد الذي لا تخفى السخرية فيه ، والذي يتناص الشاعر فيه مع النص القرآني في قصة نوح ، ولكن رؤيا عبد الحميد من خلال المثل (كل من صار على الدرب وصل) لا تحقق ، ولا تفي السفينة بدورها في النص القرآني ، لأن عبد الحميد لا يصل ، ولكن ربما يحالف الحظ الشاعر ويصل:

وأرى الميناء منا ،

قاب قوسين وأدنى

" كل من سار على الدرب وصل "

قال لي حين تلاشى وقع أقدام العسس

وأوى آخر كلب تاه في ليل المدينة،

ألف طوبى للذي يرحل في هذي السفينة

قلت أنى نصل الميناء ؟ قال :

" كل من سار على الدرب وصل " (204-205)

وأما في باب الأقوال فيتقاطع الشاعر مع قول ياسر عرفات الذي يردده دائما: (يا جبل ما تهزك ريح) ، وهذا التناص يأتي في قصيدة (لوحتان للفتى الفلسطيني) ليشي ، ببطولة طفل الحجارة ، في خضم صراع التحرر، في أهم قضية شغلت العالم ، وشكلت بؤرة جوهرية في أعمال الفزاع ، ضمن حقل الثورة ، وفي سياق البعد القومي :

فلتغني له

يا جبال البلاد ويا سهلها

يا جبل لا تهزك ريح

يا جبل لا تهزك ريح (56)

ثالثا: التناص التاريخي :

ينقسم التناص التاريخي إلى قسمين : الأول وهو ما يختص بالألفاظ التي لها دلالات تاريخية أو ثقافية ، وتتصف هذه الألفاظ بقلة استخدامها في معجم الفزاع

اللفظي، فمعظم التناصات التاريخية جاءت على مستوى التراكيب ، لتشمل مقطعا شعريا أو قصيدة ، ولكن هذا لا يمنع من وجود بعض الألفاظ التي تحمل دلالات تاريخية ، فقد استخدم الشاعر ألفاظا لها علاقة بالتاريخ العربي وبالثقافة الإسلامية والمسيحية وألفاظا من الحياة العربية : كالسيوف والخيول والترس والسياط والفتح ، والمسوح ، والإكليل ، وحادي العيس ، والناقة ، والجواري ، والمربد ، والنخاس ، زغب الحواصل ، لتأتي الصورة في بعض تشكلاتها محملة بهاجس المعركة التقليدية ، مثل " وأدعو القصيدة مبتهلا / فتجيء مطهمة،/كالجياد تحمم بين يدي " (10) تناصا مع قول عنترة في وصفه لجواده في إحدى المعارك التي خاضها :

فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرة وتحمحم (ديوان عنترة بن شداد .18)

لكن هذه المفردات تبدو نادرة الوجود في أعمال الفزاع ، وهي في توظيفها لا تمتد لتشكل حالة عامة في القصيدة ، ولا يبدو النص حافلا بها لكي يكون مسارا للتحليل.

وأما القسم الثاني فهو على مستوى التركيب ، فتأتي القصيدة كاملة مبنية على التناص التاريخي ، وتعد قصيدة (إفادة لامرئ القيس) من أبرز أنواع هذا التناص في شعر الفزاع .

و بداية يرسم الشاعر الأجواء الشعرية التي تتناسق مع طبيعة الحكاية القديمة، وتتنامى معها ، ولذا نراه يجسد عالماً شعرياً هو الأقرب إلى الماضي. (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.18) :

اسرجي لي فرسي /إنني أحلم بالموت على رمل السواحل ...
المواعيد التي عشت عليها ، / بعثرتها الريح ، وانهدت قصوري ،
والذي شاطرته همي ، وخبزي، / صد عني / حين جف الضرع مني
والجداول (211)

لكن الشاعر في تناصه يتصرف في الحكاية وأحداثها ، فهو يأخذ من صورة امرئ القيس جانبها السلبي فقط ، فيتركه منغمسا بمجالس اللهو والشراب ، فهو

في نص الفزاع غير مكترث لأخذ الثأر لوالده (حجـر) ، رغـم أن الحكايـة التاريخية تثبت غير ذلك ، ولقد كان في عبارة امرئ القيس التي قالها بعد مقتل والده " اليوم خمر وغدا أمر " دلالة على أنه أكمل يومه لهوا ، وأعد نفسه لغـد حيث العمل والقتال وإحقاق الحق (سامح الرواشدة . شعر عبد الوهاب البيـاتي والتراث.180) ، بل إن الفزاع يمعن في رسم صورة ذليلـة للشـاعر ، حـين يجري الحوار على لسانه ويحمله مقولات تعبق بالهوان مثل : (لم يعلمني أبـي شق الغبار ، كل ما أورثني المرحوم زقا وحريما ودفوف ، ويدي جد قصيرة ،) (213-214) .

فما الدلالة التي يوردها الفزاع في عدم انسجامه ودلالة النص القديم ؟

أولا : إن الفزاع يجسد في عودته إلى الزمن الماضي إحساسه الشديد بأهميـة الماضي وقدرته على تشكيل الواقع وتغييره ، مما دفعه للعـودة إلـى التـراث مستوحياً منه بعض تجاربه ومستنبطاً بعض دلالاتها (سامح الرواشـدة . شـعر عبد الوهاب البياتي والتراث.153).

وهو يتوصل عبر الموقف الشعري ، إلى أن ما حدث أمس ، يمكن أن يحدث اليوم ، ويمكن أن يحدث غداً وإن اختلفت الطرق والوسـائل بـاختلاف طبيعـة العصر، فالحقائق الساطعة تبقى واحدة ، لأنها تضرب دائماً على أوتار التجارب الإنسانية التي تكاد تكون واحدة في كل زمان ومكان .

و**ثانيا** : لا يلتفت الفزاع إلى مساعي الشاعر القديم في السعي إلـى الثـأر ، ومحاولته توحيد القبائل ، وإنما يلتفت إلى النتيجة ، والتي لم يستطع فيها امـرئ القيس أخذ الثأر لوالده ، ثم إلى الحقيقة الأهم والتي تكمن في سلبية اللجوء إلـى قيصر الروم ، وما يتجسد من هذا الموقف من الاستعانة بالغرب الذي لا يضمر إلا الخراب للعرب.

ثالثا : يستخدم الشاعر للإشارة إلى امرئ القيس لقب " الملك الضليل " فـي صورة للحاكم الذي يسعى إلى أمجاد البطولة الكاذبة عبر القول لا الفعل ، وفي ذلك سلبية أخرى ، لذلك تأتي صورة الملك الضليل تعبيرا عن الواقع العربي بما يحفل به من متناقضات تحول دون تجميع صفوفه من أجل مواجهة الغرب .

رابعا : إذا كان صراع الشاعر القديم من أجل الثأر صراعا إيجابيا على ناحية الوفاء بالعهد وعدم ترك دم والده يذهب بلا عقاب لقاتليه ، وبالتالي توحيد الصف العربي لمواجهة الآخر ، فإن الفزاع يرى في هذه الحالة تخريبا في الصف العربي ، وحالة من حالات الشقاق المتواصل ، والتي لا بد أن تفضي إلى فتح ثغرة تتمكن جيوش الغرب من استثمارها لصالحها ولصالح أحلامها في السيطرة على خيرات هذه الأمة، وتكون عندها الأمة التي انغمست في صراعاتها الداخلية ، سهلة الانهيار ، غير قادرة على الدفاع عن نفسها ، وبذلك تتخذ حالة امرئ القيس الإيجابية صورتها السلبية في هذا الصراع ، ولذلك يركز الشاعر على مشهد موت امرئ القيس في رحلته التي ذهب فيها طالبا مدد الروم في سبيل مقاتلة العرب ، وهو مشهد يتكرر في التاريخ العربي في فترات أخرى كان من أبرزها فترة الحروب الصليبية :

وامرؤ القيس يغني للصبايا / حاملا حلة قيصر

- يا امرأ القيس خُدعت / – حلة القيصر عندي
- يا امرأ القيس انتهيت / – أنا ماض شئت هذا أم أبيت

ويبدو في المشهد الحواري بين الشاعر الذي يعبر أجواء الماضي بصورة فارس وبين امرئ القيس ، محاولة لتغيير مسرى الحكاية والتدخل في نهاية الشاعر القديم، وكأنها محاولة لتجميع القوة وعدم الرغبة في استنزافها ، لكن المحاولة تبوء بالفشل في إصرار على العداء والفرقة ، ولذا تأتي الرواية على لسان الجدات في نهاية النص عن قبور يزهر (الشيح) عليها وتستفيق منها جثث الفرسان ، تزيل ذلك الخلاف الذي عبر عنه الفزاع بلفظة (المهزلة) لما يرى فيه من عدم الجدوى ، وحالة من حالات الوجع العربي :

إنه فصل التداعي ، وذهول البلبلة
غير أني أسمع الجدات تروي ،
عن قبور زهّر " الشيح " عليها ،
وأفاقت جثث الفرسان منها ،
ومضت تجتث جذر المهزلة (216)

ومن التناص التاريخي مع قصة امرئ القيس إلى تناص آخر ، ينفذ من بـاب التاريخ ولكنه يتركه سريعا ، ليعبر عن تاريخ خـاص ، تتـوافر فيـه سـمات التاريخية في الرواية وشخصيات الرواية ، المرتبطة بوجود الحكواتي ، الـذي يختص بنقل القصص التاريخية بما تحتويه من بطولات فردية بارزة ، يحولهـا الحكواتي إلى مصاف الأسطورة ، كعنترة وأبي زيد الهلالي .

لكن الفزاع الذي يبدأ نص (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) بوصف طويـل للراوي / الحكواتي ، يقلب الأسماء ويقلب الدلالات ساعيا إلى تحقيق مراده من النص باتصال من خلال اللفظة مع التراث وبعض معطيات لغتـه ، وبمـدخل صوفي مع الخمر في بداية النص ؛ ليعبر عن حالـة الاغتـراب والانقطـاع الصوفي محولا الهلالي – إلى عامل (أردني) فقير ، مغيرا حالة الأسطرة في البطولة التاريخية للهلالي إلى حالة الأسطرة في الشقاء الإنساني فـي الأوطـان التي تحولت إلى أمكنة تمتلئ بالمعطيات السلبية ، فيتحول فيها وجـه الفـارس الذي يأتي من الصحراء إلى فارس عاجز في طرقات المدينة التي تقتل الانطلاق في روحه والبطولة في أصل تركيبته .

" تحدثنا القصيدة في البداية عن سيرة تراثية – الصورة التقليديـة – لشـاعر الربابة وحكاياته التراثية وهنا يتدخل النص عن طريقة الشـاعر ليشـير إلـى اختلاف في موضوع الحكاية التي لم تعد متصلة بالهلالي ، ولا بالرواية التراثية عموماً، وإنما أبرز لنا الشاعر رواية جديدة مأخوذة من اليومي فـي مجتمعنـا الأردني " (عبد الله رضوان .أدباء أردنيون .103)

كل شئ على حاله

غير أن الحكاية هذا المساء

وحدها تتغير

لم تعد سيرة للهلالي ،

أو لعنتر

إنها سيرة الفتى الأردني الذي

كان يدعى (زيدان المعثر) ..(72)

من حكاية بسيطة – يكتظ بمثلها واقعنا اليومي ، يخلق على الفـزاع حكايـة شعبية ، غير مثقله بالوصفية ، ولا بالأفكار ، لكنها متعبة بالمعاني ، والحكمة ، بساطتها تكمن في تجنب المبالغة ، وخصبها يكمن في بلاغة بسـاطة (محمـد الجزائري.تخصيب النص . 304).

والفزاع في هذا النص يتحول من سيرة الهلالي في تغريبته والتي تنتشر فيها البطولات ، إلى سيرة زيدان المثقلة في الهزائم ، ويجيء النص كذلك لتتخذ تلك الحالة صورتها الأوضح ، ولكي لا تكون حالة عابرة يصفها الشاعر ، لصـورة الفقر أو الجوع أو الجدب في العلاقات الإنسانية داخل الوطن .

ولكي يعطي الفزاع النص توهجا خاصا يستعين بالنص القرآني فـي سـورة يوسف عليه السلام ، من خلال التناص مع حدث تفسير الرؤيا في السجن للفتيين اللذين كانا مع يوسف عليه السلام ، وهو في هذا التناص الذي أشرنا له سابقا ، يضفي على النص أجواء ترتفع بالشخصيات عن مسارها الطبيعي ، وتجعل منها شخصيات تحمل قوى خارقة ، ولكنها تبقى في دائرة السلبية لأن قواه تكمن فـي إبصار المستقبل لا التغيير فيه ، ولكنها في النتيجة تلتـبس بمعـالم السـيرة أو الحدث المتفرد ، وهذا ما يريده الشاعر في رسم سيرة زيـدان ، ولكـي تبقـى متميزة في التاريخ البشري، وفي الحالة الشعبية .

وهكذا يتراوح استخدام الفزاع لآلية التناص ، وتتنوع مصادره فـي أعمالـه الشعرية، لتضع تجربته الشعرية في سياق التجارب التي تستأهل اهتمام المتلقي، وتسير به في طرقات التفكير والتأويل ، مع حضور تلك الدلالات بعمومهـا أو بخصوصيتها أحياناً في ذهنه واستحضاره لها مقارناً إياها مع النص ، ومحـاولاً قراءة النص بطريقة أخرى ؛ للكشف عن أسراره وتبين ما خفي منه .

الرمز في شعر الفزاع :

إن من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز الشعري ؛ أداة للتعبير. وليس غريبـاً أن يسـتخدم الشـاعر الرمز والأسطورة أداة تعبيرية في شعره فالعلاقة القديمة بينهما وبـين الشـعر ترشيح لهذا الاستخدام (عز الدين إسماعيل.الشعر العربي المعاصر.195)

وعن علاقة الرمز والأسطورة في الشعر الحديث وأهميتها ودور كل منهما يقول – إحسان عباس – : " لا بد أن يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يجسد البشرية ، وكلما قطع صلته بها أصبح ضحلاً وفقيراً ، ومهمة النقد أن يقرأ اللغة الرمزية أي أن يفسر تلك الصلة "(إحسان عباس.فن الشعر.217).

فالرمز كما يرى (ويليك) : " أحد مرادفات (القصيدة) والطقوس والفنون الجميلة ، والشعر العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة ، ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن ، أو يمثل شيئاً آخر ، غير أن فعل الرمز الإغريقي الذي يعني أن تقذف معا ، أن تقارن ، بوحي فكرة التشابه بين الإشارة والمشار إليه كانت موجودة في الأصل وما تزال تعيش في بعض الاستعمالات العصرية للمصطلح " (رينيه ويليك أوستن دارين.نظرية الأدب.196).

ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن أثرها العميق في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس ، وفي هذه المناطق لا تتقيد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتخيله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير " (محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.395).

إن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أنه يكون أداه لنقل المشاعر المصاحبة للموقف ، وكذلك الأمر بالنسبة للأسطورة وللشخوص الأسطوريين ؛ فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها يخضع لنفس مبادئ استخدام الرمز الشعري ؛ لأن الأسطورة أقرب أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاوبة ، يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة .(عز الدين إسماعيل.الشعر العربي المعاصر.200-201)

وإذ تتعدد الآراء في دور الرمز ، يحاول أدونيس تصوير وظيفة الرمز وكيفية استخدامه في النص ليكون لبنة في بناء الخطاب الشعري اللغوي ، وعنصراً هاماً في تعميق دلالات النص ، واستيعاب احتمالات التأويل المختلفة "

حين لا ينقلك الرمز بعيداً عن تخوم القصيدة ، بعيداً عن نصها المباشر ، لا يكون رمزاً. الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيمان . إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة . إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له. (أدونيس.زمن الشعر.160)

ويركز (كوهن) على علاقة الرمز باللغة باعتبار الشعر تحطيما للغة العادية والرمز أحد عناصر هذا التحطيم للوصول إلى بناء جديد تكون فيه اللغة على مستوى أعلى. فالتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين : إحداهما الترميز ، ويسير من الأشياء إلى الكلمات والثانية فكك الرموز ، ويسير من الكلمات إلى الأشياء" ليس فهم نص من النصوص إلا عبارة عن تبيين ما يختفي وراء الكلمات ، أي السير من الكلمات إلى الأشياء ، وباختصار فصل المحتوى عن العبارة الخاصة به وسيُعترض بوجود حالات يتعذر فيها تصوير الفكرة في ذاتها خارج الكلمات المعبر بها" (جان كوهن.بنية اللغة الشعرية.49).

وأما عن استخدام الرمز عند علي الفزاع فإننا نجد في شعره رموزاً تحتل مساحة واسعة من لغته وأبرزها رمز (الأرض) ورمز (المرأة) ، بالإضافة إلى رموزه الخاصة ورموز الشخصيات التي يستخدمها بهدف إثراء النص وإيصال الرؤى ضمن واقع النص الشعري والخطاب الشعري في سياق الإبداع.

ومما لاشك فيه أن الفكرة التي يتم التعبير عنها باستخدام اللغة الشعرية المباشرة التي لا تستند على ركائز الإبداع ، سيكون وصولها للآخر في أغلب الأحيان محدود الفاعلية في تحقيق الغاية المنشودة من التوصيل ، أما حين يتم استخدام الرمز لأداء هذه المهمة في توصيل الحمولات الشعرية ؛ فإن هذه الفكرة سوف تتحرك بحيوية أكبر لتحقيق فاعلية حضورها وقوة تأثيرها في الأخر ، من خلال الأداء الحيوي لطاقة الرمز على التوصيل ، وقوة العمل الشعري هي التي تحدد مدى فاعلية الآخر في لعبة إنتاج النص ، واشتراكه في إيقاد مشاعل التأويل للبحث عما ورائيات النص من مقاصد .(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.12)

وسنتناول في هذه الأطروحة بعض الرموز في محاولة لتسطير إطار خارجي نصف من خلاله الرموز ، ونوضح فاعليتها على مستوى النص ومدى قدرة الشاعر على توظيفها في لغته .

أولاً : رموز الشخصيات :

هل كان الفزاع يسعى في استخدام الشخصيات كرمز إلى أن ينقل تلك الشخصيات إلى عالم الأسطورة الخارق فتدخل في باب الفعل اللاواقعي الخارج عن إرادة البشر والمتعالي عليها ؟! أم أنه استخدم الشخصيات رموزاً ليصور لنا الواقع ويجسده من خلال حركة تلك الشخصيات على الأرض وفاعليتها زمن الحدث ؟!

لكي نجيب على هذا التساؤل لابد لنا من أن نأخذ نماذج من الشخصيات . فمن الشخصيات التي استخدمها الفزاع في شعره لتكون رموزاً : امرؤ القيس ، زيدان المعثر ، فواز الغوراني ، تيسير السبول ، عبد الحميد صديق الشاعر .وسنتناول نموذجين من هذه الشخصيات لنجيب على تساؤلنا السابق. وهذان النموذجان هما : امرؤ القيس ، وزيدان المعثر.

1- امرؤ القيس (إفادة لامرئ القيس) :

لقد أشرنا إلى هذا النص في مساق حديثنا عن التناص التاريخي ، ولكننا سنتناوله هنا كمثال على الرمز بما يحتويه الرمز من اشعاعات أخرى تفيد في محاولة تأويل النص وتوجيه دلالاته كما استخدمها الشاعر ، كما أن رموز الشخصيات تساهم في إثراء التجربة الشعرية وفتح فضاءات جديدة لتنويعاتهم الشعرية ، وفي هذا الرمز يتكئ الشاعر على معطيات الموروث العربي في استخدام الشاعر العربي المعروف امرئ القيس ، وفقدانه مملكته كندة ، ليكون رمزا لحقيقة الخراب الذي يعيشه العالم العربي ، ومدى ما وصل إليه من انهيار.

ونحن لا نستبق الحكم على هذا الرمز بعدم وصوله إلى حالة الأسطرة ولكن إذا كان الحكواتي يستطيع أن يجعل من شخصية (المهلهل بن ربيعة) أو (الزير سالم) بطلاً اسطورياً يخرق مجال العادة والمعهود ، أو يجعل من (

عنترة) فارساً(رمزاً) أسطورياً يقف أمام جيش كامل وحده ويخرج منتصراً ؛ فإنه من الصعب عليه أن يحول امرأ القيس إلى ذلك الفارس وهو صاحب الكأس ، ومتعقب النساء ،ومضيع الملك ، وثأر الأب على أرض الحدث الحقيقي . ونلاحظ في استخدام الشاعر لهذا الرمز أيضا عبر حواريته معه وتصويره لواقع يشابه ذلك الواقع وخوفه من تحقق النتائج نفسها تحت مقولة (التاريخ يعيد نفسه) ما يشي بذلك .

ففي هذا النص تبدو تمثلات الهزيمة في المواعيد التي بعثرتها الريح حين جف الضرع ، وصد عنه من شاطره خبزه وهمه ، كما يرى محمد الجزائري ــ إنه (كناية للعراق في اتحاده برموز امرئ القيس الذي يمضي في (فصل التداعي وذهول البلبلة) لكنه يسمع "الجدات" تروي عن قبور زهر " الشيح " تحليها وأضاءت جثث الفرسان فيها ومضت تجتث جذر المهزلة " (محمد الجزائري.تخصيب النص.309).

لقد استخدم الفزاع امرأ القيس الرمز العام الشامل منحرفا بدلالة هذا الرمز على مستوى الفعل البشري ، ليعبر من خلال هذا التغيير في فاعلية هذا الرمز ، عن حالة العالم العربي في النزاعات الداخلية التي أنهكت الأمة ، وجعلت منها فريسة سهلة للغرب .

إن النص ليس إعادة سرد للتجربة السابقة ، فهو إحالة إلى مفردات معاصرة، فمن هو أمرؤ القيس الآن ؟ ولماذا يترك ثأره ؟ وهل يكون ترك الثأر سلبيا في تجربة الشاعر الحديث ؟ وأين تكمن السلبية ؟

إن الشاعر ينعزل عن امرئ القيس ، ويستخدم تقنية الشخصية المبتدعة " أو ما يسمى بالأدب الإنجليزي (Persona) أو هي أقرب إلى ما يسمى بالمونولوج الدرامي حيث تتبنى سمة أخرى تكون الشخصية فيها مدانة ، وتمنح فرصة للتعبير عن ندمها أو تمردها على واقعها الذي آلت إليه "(سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.152) .

والشاعر يوظف ضمير المتكلم فيجعل امرأ القيس يتحدث عن نفسه وهو يحاوره ، وهي وسيلة لكشف هواجس الشخصية المعاصرة ، وقلقها وتمردها ،

وأكثر نجاحا من أن يتحدث الشاعر بدلا من امرئ القيس ، فيأتي المقطع التالي على لسان امرئ القيس حاملا سمات هذه الشخصية العربية حديثة التكوين :

كل ما أبغيه أنثى وشراب
(فاعذروني يا رجال)
لم يعلمني أبي شق الغبار
لا ولا قرع السيوف ..
كل ما أورثني – المرحوم – زقا وحريما ،
ودفوف (213)

ونلاحظ لغة هذه الشخصية الجديدة وتمردها على واقعها ، وصفات الحداثة فيها، من خلال موقفها الرافض للثأر والمكتفي بالانغماس في شهوات النفس ، إن امرأ القيس يحاول توجيه تعاطفنا له ، لأن القصيدة " حين تكون مونولوجا تساعدنا على توجيه تعاطفنا لصالح المتكلم ، نظرا لأن علينا أن نتبنى وجهة نظره باعتباره يشكل مدخلنا إلى القصيدة ، فإن هذه الصفة الخاصة بالمونولوج تبقى رغم ذلك وسيلة ، إنها ليست الوسيلة الوحيدة إلى الهدف ــ والهدف هو إقامة علاقة تعاطفية بين القارئ والقصيدة وتزويده بالحقائق من الداخل " (روبرت لانغبوم.شعر التجربة(المونولوج الدرامي)في التراث الأدبي المعاصر.92-93).

والشاعر في ترك المساحة لا مريء القيس لكي يدافع عن نفسه ، يحاول التدخل في حركة تلك الشخصية، فيدخل النص في صورة فارس آخر ، يحاول توجيه اللوم إلى الشاعر القديم ، الذي يستحق التوبيخ ، ويرى روبرت لانغبوم أن أكثر المونولوجات الدرامية نجاحا هي التي تتعامل مع أبطال يستحقون التوبيخ بشكل من الأشكال.(روبرت لانغبوم.السابق.102).

إن امرأ القيس يلقي سلاحه ، نافضاً يده من أحلامه وطموحاته ، معلنا أن زمان الثأر قد انتهى ، وأن كندة قد أصبحت سراباً ، وينهض في هذا الوقت صوت شاعر هذا العصر ، في محاولة لإسناد روحه المخربة ولنلاحظ هنا كيف يواجه الشاعر الحكاية في منطقة الخاص باستيعابها وكأنه يصور لنا بدقة الحوار

الداخلي في نفس امرئ القيس وليس ما حاول القيام به على المستوى الحقيقي للحكاية :

كل جزء من كياني مبصر

ويدي جدّ قصيرة ..

ويدي جدّ قصيرة ..(214)

ومن الممكن القول عن المونولوج الدرامي بصورة عامة أنه يوجد فيه الوعي، سواء أكان ذلك فكريا أو تاريخيا نفقده يتجاوز ما يمكن للمتكلم أن يدعيه . هذا الوعي علاقة إسقاط الشاعر لنفسه داخل القصيدة وهو أيضا المحور الذي يجذب عمليات إسقاطنا لأنفسنا ، نظرا لأننا نجد في النظير الموازي لوعينا .(روبرت لانغبوم.السابق.113) .

إن امرأ القيس يمثل بهذيانه وشربه وضلاله ممارسة الخطابات فقط (الواقع العربي) بما يحفل به من متناقضات تحول دون تجميع صفوفه من اجل مواجهة رياح الغرب القادمة من الجهات الأربع ،محاولة التوغل فيه من الداخل ،مستخدمة احدث وسائلها المتطورة ،مدركة إن هدم الجوهر إنما هو بداية الهدم الأكبر لأي كيان مهما بلغت قوته وجبروته .(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.23)

وفي نهاية النص يشير الفزاع إلى نهاية امرئ القيس في الحكاية المروية ، وكأن الشخصية تقدم لنا تعاطفا آخر معها ، وإدانة أخرى على لسان المتكلم الآخر لنتيجة الصراع الذي يقف العربي فيه مقابل العربي ، ونتائج هذه الخلافات :

- يا امرأ القيس خدعت
- حلة القيصر عندي
- أنا ماض ، شئت هذا أم أبيت

إنه فصل التداعي ، وذهول البلبلة (216)

2- زيدان المعثر (مقاطع من سيرة زيدان المعثر) :

زيدان المعثر هو من الرموز الشخصية (الخاصة) عند الفزاع والذي استطاع من خلالها أن يطرح رموزاً ذات دلالات إنسانية كبيرة .

إن الفزاع في هذا الرمز الشعري الهام يعبر عن العناء البشري في زمن المتناقضات، وانهيارات القيم الروحية أمام تحديات سلطة العصر الحديث ، وهو يستخدم أحدث تقنياته وأساليبه ، للتوغل إلى الروح العربية محاولاً تخريبها من الداخل ، وتصوير انهيارات القيم الإنسانية تحت متطلبات ضغوط العصر الحديث .(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.17)

وتبدأ القصيدة بمقدمة إيحائية تشير إلى حالة عامة مدانة ، والخمر في مدخل القصيدة يمثل مرتكز البوح من الداخل (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.102):

شمعتان على شرفة القلب

مطفأتان

وعلى طرف الكأس ،

حين هممت بها ،

سقطت من دمي قطرتان

قلت أغمض عيني عما أرى

وأواصل سكري ،

فالدم الطفل ، والخمر في لحظة الوجد يمتزجان (67-68)

ويقف علي الفزاع على منصة إثراء نصه بالسيرة (الشخصية) كأنها أسطورة في مطولته :

" مقاطع من سيرة زيدان المعثر " إنه فحص " المغني الضرير " في ظاهر المرئي ، وهو اشتغال استدعى طاقة وفاء عالية لذلك الفتى الضرير ، وارتفع بسيرته إلى الأسطورة .. دون خيال مبالغ فيه ، ودون أفعال مبالغ بها ، بل ارتفع بالبساطة إلى متن مفعم بالإنسانية .

عدا عن تلك الترصيعات الإشارية من مخزون تراثنا التي زان بها النص ، كذكر سيرة الهلالي وعنترة ، ثم امتص – بالتخصيب روح المقارنة البروميثية

حين يرى ابن زيدان ، في المنام طيراً (يرفرف) حوله ، ثم يهوى عليه فتغوص مخالبه في جسده ، ثم يحمله ويعلق به إلى السماء كأن الحلم مقارن أسطوري لعذابات بروميثوس الذي ينهش النسر كبده كل يوم ويطير .... (محمد الجزائري.تخصيب النص.300-301) ، ولا يخفى ما في تلك الصورة من اتصال أيضا بالنص القرآني في سورة يوسف والتي أشرنا إليها في التناص مع القرآن ، فجاء هذا المقطع محملا بدلالات عديدة :

يا لهذا المغني الضرير /منذ أن صرت أعرف اسمي
وهو يأتي إلى حيّنا / كل عام / مثلما ورق التين يأتي
مع رياح الخريف / كان حين يجن الظلام ، / ويتصدر مجلسنا
ويداعب قوس ربابته ، /ثم يأمرنا بالصلاة على المصطفى /فنطيع ..
كل شيء على حاله / غير أن الحكاية هذا المساء/ وحدها تتغير
لم تعد سيرة للهلالي/ أو لعنتر / إنها سيرة الفتى الأردني الذي
كان يدعى " زيدان المعثر " (71-72)

لقد تفاعل الشاعر مع صاحب السيرة (الرمز الشعري) ليطرح إحساسه الخاص بهذا النوع من الشخصيات التي تضرب جذورها العميقة في التاريخ الأردني ، معبراً من خلالها عن المشكلات الاجتماعية التي عاشتها هذه الشريحة الغارقة في بؤسها وفاقتها ، لقد حرص الفزاع على بقاء رمزه في منبته الأساس مكتفياً بطاقته على الإشعاع الترميزي ، أي أبقاه داخل كينونته الخاصة ، ورحل إلى المنبت الأساس لهذا الرمز ، متفاعلاً مع رؤياه الشعرية .(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.26-27)

ومن خلال المغني الضرير، راوي الحكاية الشعبية ومدخلنا إلى بنائها، يظهر (زيدان المعثر) رمزاً كبيراً لعناءات إنسانية كبيرة ، لحالة الفقر والحلم بالخروج منه عبر لحظات قليلة للأمل ، ولكن بصيص النور لا يلبث أن يتلاشى ويواجه (المعثر) كما يحمل اسمه العثرات ويصدم بالواقع الذي يعيش فيه و بـ(الكروش) التي طالما رسمها الفنان العربي الفلسطيني الكاريكاتوري (ناجي

العلي) موجهاً أصابع الاتهام لها ، ورامزاً لها للمستغلين ، وأغنيـــاء الحـــرب ، وآكلي خيرات الناس وتجار الكلام الوطني:

سيدي هل لديكم عمل ؟ / سيدي كومة من عيال ورائي ..

يبعث الله لك / أو لست ترى ، / حالة السوق واقفه ،

فتسهل .. يبعث الله لك / ثم يستل من كرشه ضحكة ناشفه ..

سيدي ... (74-75)

وتعود لذاكرة (المعثر) صورة أصغر أبنائه ، وتبدأ لغته بالتحول على شكل ردات فعل ، أول ردة فعل يشبه بها الرجل الآخر الذي طلب منه العمـــل بـــــ(الثورة) ، وأقوى ردات الفعل هي التي يدخل فيها في أسئلة وجودية ويبدو كافراً بالزمن وترتفع نسبة تمرده فيصرخ بوجه السماء في لحظات غضبه :

- يا سماء / أنت أيتها الشيخة العارفة / أي عدل ترين هنا ؟

أمن العدل أن صغاري جياعٌ / والفواكه تذوي على الأرصفة

يا سماء .... (76)

وفي نهاية النص يعلن (المعثر) فقدانه للأمل ، وحالـــة مـــن القهـــر تسيطر عليه – وهو العاجز – فيتسلل كاللص بين الأزقة ، وهو لا يعرف كيف سيواجه الصغار عندما يركضون إليه ، ويعود إلى محاورة السماء ، معبراً فـــي لوحة (المونولوج الداخلي) الطويلة التي يجسد صراعه عن حالة يأس ، وتقسو عليه الأزمنة مرة أخرى عندما يصل فيكتشف أن طفله الذي ظل هاجســـه فـــي بحثه عن عمل ، والذي كان زيدان يأمل من أن تكون رؤياه ، مجرد كابوس ، وذلك باقترانها مع قصة رؤيا الرجلين اللذين دخلا مع سيدنا يوسف عليه السلام السجن ، فيكون الطفل هو الناجي من الرؤيا ؛ لأن أحد الرجلين تصبح له مكانة وذلك هو ربما كان من الأسباب التي دعت زيدان بالتشبث بالأمل والسعي وراء البحث عن العمل ، ولكن الرؤيا قد تحققت وأخذه الطير الأسطوري بعيداً بعد أن نهش روحه ، فتمتلئ روح زيدان بالبكاء وينهار .

وهكذا " من حكاية بسيطة – يكتظ بمثلها واقعنا اليـومي يخلـق علـي الفزاع حكاية شعبية ، غير مثقلة بالوصفية ، ولا بالأفكار، لكنها متعبة بالمعاني والحكمة "(محمد الجزائري.تخصيب النص.304)

ومن رموز الشخصيات الأخرى التي يتناولها الفزاع " تيسير السـيول " ففي قصيدة (الرحلة الثانية) يقدم النص دلالته بالإهداء " إلى الصديق الذي مـا رأيته : تيسير السيول " ليوجه المتلقي إلى معناه ، مبدعاً ، وإلى (معنى موته) كما يدمج (ليلى) الرمز العشقي للعفة والعذرية ، في نصه ، لكنه يشتغل على عكسه، مضاد النتيجة (محمد الجزائري.السابق.306) إذ " سرقوها" و " زيـن وجه الطفولة منها ، وها هي الآن ترقص في حانـة للسـكارى ، فـإن هـوم الشاربون تولت ، وراحت تضاجع خلف الستار مقاول.

ويثري الشاعر النص برمز من رموز الأمل الديني المنقذ " المهدي المنتظر " وبرحله" " صالح وناقته " التي أشرنا لها في التناص القرآني .

طويلاً تردد قبل المسير / ولكن بعض القرى في الجنوب / ألحت عليه / وقيل رأوه يلمم دمعة حزن ، / على خد إحدى القرى في الشمال/ يقـال رأوه يجوب البلاد / يلمم مثل نبي / ويسرف في قول ما لا يقال / تجمع مـن حولـه الفقراء / وساروا / ولكن ناقته في الطريق / تداعت ، وعشـش فـي منكبيهـا الكلال / ترجل عنها / وقبلها في الجبين وسار على قدمين بغير نعال ...(114)

هكذا يوحد الفزاع بين "صالح " وموحى " المهـدي المنتظـر " أو المخلـص وتيسير السبول " أبو سالم " الذي ولد في " الطفيلة " سيد العاشقين ، الذي يقرأ " فاتحة الفقراء لكي تفتح له الأبواب / ولكن عمان لا تعـرف الأنبيـاء "(محمـد الجزائري.تخصيب النص.307) .

رموز أخرى :

1- رمز (النخلة) :

ترد النخلة في أكثر من موضع عند علي الفزاع ويبدو رمز (النخلة) حاملاً لدلالة الشموخ ، وعلى علاقة وطيدة بتاريخ الأمة العربية بأمجادهـا ، فكيـف يستخدم الفزاع رمز " النخلة " ؟

" والنخلة الرمز الأثير لديه ، فهي الأم – المعشوقة التي إذ تغرب يبكي على جذعها في خشوع ، كما في قصيدته (البكاء على جذع نخلة) إذ تتوهج بها النصوص وترقى بمركزيتها قوة :

يرفرف كالطير / في هدأة الليل قلبي ، / يحلق فوق الجزيرة / فوق الشآم / يمر بمصر / ويمضى إلى نخلة في العراق .. / يدور عليها ثلاثاً / يحط لديها ويبكي على جذعها في خشوع (133-134) .

ثم توهج آخر لرمز النحلة باستدعاء الآية المعروفة "وهزي إليك بجذع النخلة.." بتحوير واع وباستدعاء ذكي لزكريا وصومه عن الكلام (محمد الجزائري.تخصيب النص.308):

لك المجد كم كنت فذا

ولكن شرط المحبة أن / تخلع الآن هذي المسوح ، وأن تدنو الآن مني / تهز بجذعي إليك / فيسَّاقَط السر والرطب المشتهاة / فهل تكتم السر ؟

قل إنني أعلن الصوم / عشر ليال / وأبدأ بالصمت خاتمة للصلاة (135-136)

وتأتي صورة النخلة المتكونة من دم الشهداء في الرمل ، وفي الرمل وجه المتنبي يطل كرمز للشهادة والشعر ، أيضا كونه قتل في دير العقول في العراق، لتعطي التخصيب معنى الإفادة من ثنائية الرمز والقناع لدى الفزاع (محمد الجزائري .السابق.308)

وخيط من الدم / ينساب في الرمل

يرسم صورة نخلة ../ أطل من الرمل وجه أبي الطيب المتنبي

وأرعد فيّ على حين غفلة

– تقدم فإن لنا الآن سيفا ودولة (129)

وحيث النخلة مرة نظير للدم / الشهادة ، وحيث المعنى بالسؤال الحقيقية :

" فأنى بغير الدم الحر ... يزهر هذا النحيل ؟"

كان الدم هو الذي يسقي النخيل ويديم لها الحياة ، إذ يكبر المعنى بالرمز ، ويكبر الرمز بالمعنى من محض " النخيل " إلى الوطن والأمة (محمد الجزائري.السابق.308-309).

2- رمز (البرميل) :

ونبدأ بالنص الذي يرد فيه هذا الرمز والمعنون باسم (مرثية برميل) ثم نتابع تحليله:

قلت للسيد المحتمي بعباءته /ودراهمه/ وأساطيل الغزاة
هل يصير الدم الحر ماء ؟ /قال : لا / قلت كيف إذن ترتضي ،
وأن ترى / دمنا بسلاح الغزاة يراق / كيف يا أيها المزدهي
بأساطيل أعدائه / ترتضي أن يجوع العراق ..(21-22)

هذه المحاكمة ، المقابلة العقلية السياسية اتكأت على عنوان حسم الأسئلة كونه موجه النص وثرياه ، فمنذ البدء أطلق الفزاع على ذلك المحتمي بعباءته وأساطيل الغزاة لقب (برميل) لأن الرثاء هو للبرميل ، والبرميل خرج عن شيئيته إلى داله الرمزي وهو"مالكه " مالك النفط ، وإن لم يقل المحتمي -مثلا- بنفطه، على أساس أن (نفط العرب للعرب) كإحالة و"النفط لنا " كذلك قال الشعب العربي و"النفط سلاح في المعركة " حين استبق التأميم ، وناصر "حرب تشرين" وسهل على الجيش المصري عبور القناة .لذا لم يتبادر إلى ذهن المتلقي، أن يكون البرميل مثلا ، برميل نبيذ معتق أو جعة ... بل برميل نفط تحديدا ... فدوال النص " السيد العباءة /الدراهم / الأساطيل/الدم الحر/ الغزاة / العراق / الجوع ..." اشتغلت كلها على تخصيب المعنى في مفردة " برميل " واشتغلت أيضا على بث إشارة "مرثية" كمضاف إلى (برميل) النكرة غير المعرف ، كي تعطيه ، بالإيحاء ، وليس مباشرة، والإيحاء هنا ، هو ما أشاعه مناخ النص وإشاراته الدلالية. (محمد الجزائري.تخصيب النص.299)

3- رمز (الأم) :

تتكرر الأم في قصائد الفزاع ، لتكشف رمزا شعريا آخر يعمل بفاعلية كبيرة مع رموز الفزاع الشعرية الأخرى ، ولكنه ليس من نوع استخدام الشخصيات

رموزا ، بل هو رمز ابتكاري اعتمده الشاعر للتعبير بأسلوب فني يتجاوز به السرد الشعري المباشر (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.43) ، يقول في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء):

لماذا قسوت عليّ / وأغلقت بابك من دون صوتي

وضقت ككل البرايا بوجهي / وأنت الرحيبة ؟

لماذا ...؟ / لماذا تناءيت عني وأنت كحبل الوريد قريبة ؟

وقلت : أعود إليك / غدا يا صغيري ، وأنت غريب تجوب الزوايا

أجيئك موسم خصب ،/ عروسا محملة بالهدايا (223-224)

وتختلط في هذه السطور الأم الحقيقية والأم التي اعتمدها الشاعر رمزا، (وأعتقد أن من يصل إلى تحقيق مثل هذا الإيهام ، للتأثير في الآخر، يكون قد خطا خطوة هامة على طريق الإبداع الذي يمتلك طاقته الداخلية الخاصة ، وقدرته الإبداعية المتفردة، ليس في تحقيق فاعلية إبداعية متفردة مع الآخر بل يتجاوز ذلك ، إلى امتلاك القدرة للتفاعل مع الأزمنة القادمة .(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.43).

وفي قصيدة (بين حدين التقينا) يتجلى بوضوح أكثر الطريقة الإيحائية لاستخدام رمز الأم ، حيث يبدأ الشاعر بالإيهام ، ليصل إلى انكشاف الرؤيا عن الحقيقة الشعرية التي تقدم مشهدية أكثر اتساعا، غير أن نرى المرتد الذي يواجه زمنه بالصرخات التي يتردد صداها في كل مكان دون جدوى ، يعود إلينا بصوت أكثر دقة وهما ، رغم عبوره بين حدين جارحين على امتداد الطريق الصخري الذي توغل فيه (هادي الربيعي.السابق.47):

بين حدين التقينا /كانت الدمعة في أعيننا تمتد ، ترخي جذرها،/ حتى النهاية

لم تكن تنفك عنا / حجرة كانت وكانت سنديانة / واقتربنا .. شدنا سر خفي ما الذي جمعنا ؟ لا، لست أدري / ما الذي جمعنا؟ / دمنا المسفوح في كل زقاق ،أم ترى / بيدرنا المنهوب في كل المواسم ..(218)

ومن خلال تلك السطور تتوهج حقائق الخراب عبر إيقاع هادئ تهيمن عليه التساؤلات ، التي تقترب من مناجاة النفس لحظات توهجها وانفرادها ، لنكتشف

قلبا كبيرا يخفي العناء ، ولكنه يعلم بادراك عميق ، إن هذا العناء هو جزء من ضريبة وجوده على أرض الوطن الساخنة بأحداثها ، ولا شك أن الهيام الكبير بهذه الأرض، هو الذي يجعل الجوع والسياط والقيود ، فيضا من فيض عطاءات بلاده التي يحبها.(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.48) وهكذا تتداخل صورة الأم الحقيقية بالصورة الوهمية مع جدلية العلاقة ، ومنحنا تصورا ورؤيا لمجريات الأحداث وبطاقة للتعرف على العصر الذي يعيش به ، وفي غير هذه النماذج التي ذكرنا، ويمكن اقتفاؤها في قصائد أخرى .

4- الرمز الأسطوري :

وأما الرمز الأسطوري ، فإن الشاعر لا يلجأ إلى استخدامه بحيث يبدو عنصرا أساسيا يعتمد عليه في البناء ، ولكنه ينتشر قليلا بين النصوص لكنه برغم قلته يؤدي دورا في لغة الفزاع ، وقد أشرنا سابقا إلى نص (زيدان المعثر) ورمز برميثيوس المرتبط برؤية الطفل ، وكذلك في قصيدة (سنابل ونواقيس) يستخدم الشاعر الرمز الأسطوري (عشتار) لتكون ملهمة أو مثلا يتمنى الشاعر احتذاءه أو يتمنى أن يصل إلى نتيجة بحثها عن تموز ، ورغم محدودية مساحة الرمز في النص إلا أنه ولا شك أضاف للنص أو للغة النص بعدا جديدا :

يا هدير الموج / من خلف الستار / إنني أجتر صمتي ، بينما عشتار تشدو في الحقول / هكذا منذ سنين وأنا ألمح أمي تطبخ الماء وحبات الحصى .(269)

إذ تبدو حالة الفقر والجوع مسيطرة على جو النص ولغته ، بينما تمتد عشتار بعيدا لتبقى أسيرة في زمنها الأسطوري دون تحقيق الخصب على أرض الواقع المعاش، وتعود (عشتار) مرة أخرى في قصيدة (وداعية الجثة الصفراء) في استجداء للرحمة منها ، وفي صورة لجدب العلاقة مع الأرض وعموم الخراب والقحط ، وتبدو الأرض حزينة وبائسة ومتجمعة في حلم سنبلة .

يهرولون / يحملون جثة صفراء / يحدقون في السماء / يمسكون في التراب ويهتفون رحماك عشتروت ، رحماك عشتروت /وفي عيونهم يمر طيف سنبلة ...(273-274).

ويبدو استخدام الفزاع للرمز الأسطوري كما أشرنا قليلا ، وقد نجد في لغته ميلا للأسطورة في أجواء قد نلمح الأسطورة ، فعلى سبيل المثال يقول في قصيدة (مكابرة):

فأنا تحت حروفي ألف نهر للدموع

وبحار للحنين

فاهطلي فوق رمالي مطرا

يا غيوم الخصب ، يا فصل الثمر

واسكبي فوق ارتعاشي قمرا

يا فصولا من غياب ...وسفر (189-190)

ويعود إلى تلك اللغة في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) :

معطرة هذه اللحظة / الآن يمتد وجهك ، يمتد/ يرسم قوس قزح /كروما تصيرين عما قليل محملة بقطوف الفرح / عشقتك /... (227)

وقد يكون استخدام الأسطورة مذهبا استطاع السياب وغيره من مناصريه استخدامه في قصائدهم ، حتى شاع استخدامهم له وصاروا نموذجا ومدرسة في توظيف الأسطورة فيما يروه كمدرسة لخطابهم الشعري ، إلا أن آليات اللغة تتسع ، وطرق معالجتها تختلف من شاعر لآخر، وتختلف أساليب الشعراء في التعامل مع الجزئية الشعرية وتوجيه خطابهم الشعري ولغتهم الفنية .

المفارقة :

وجدت كلمة المفارقة قبل أن يطبق مفهومها ، فقد وردت في الإغريقية "ايرونيئيا" [الإغريقية وتفيد المفارقة] وكلمة ايرونيئيا " ترد أول مرة في جمهورية أفلاطون وقد أطلق أحد الأشخاص هذه الكلمة على سقراط بعد أن هاجمه الأخير في موقف ما، ويبدو أنها تفيد نوعا من الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس . وتطور مفهوم المفارقة وتعددت أوجه النظر إليها عبر العصور الأدبية ، فالتعريف القديم للمفارقة قول شيء والإيحاء يقول نقيضه – قد تجاوزته مفهومات أخرى ، فالمفارقة قول شيء بطريقة لا تستثمر تفسيراً

واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المثيـرة .(د.سـي.ميويـك.موسـوعة المصطلح النقدي.المفارقة وصفاتها.انظر من 26-42)

وتعني المفارقة كما يرى نصرت عبد الرحمن – عند الغربيين – التعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف ، كأن تقول للمسيء تهكماً أحسنت! أو تقول للمخطئ: يا للبراعة! وتعني أيضاً حدوث مالا يتوقع ، فقد ألفنا أن نسـمع نبأ سطو على مصرف ، وأن الساطي قد أنفق المال في لذائذه ومباذله ، ولكن لا نتوقع – وهذه هي المفارقة – أن يتبرع الساطي بالمال إلى جماعة من جماعات البرّ.(نصرت عبد الرحمن.في النقد الحديث.61-62)

وفي تعريف آخر للمفارقة نجد ربطا بالبلاغة " فهي شكل بلاغي يقوم علـى ضروب من المجاز والكناية والاستعارة إلى غير ذلك من الصيغ التي تتضـافر مع السياق اللغوي والاجتماعي لتشير إلى الابتسام أو السخرية ، والحديث عـن السخرية والمفارقة لا يعني ترادفهما ، ولكن الأخيرة تستدعي الأولى وتدل عليها ". (محمد سالم ولد محمد الأمين.اللغة المفارقة في رواية "شـرف"ل(صـنع الله إبراهيم).50)

إن التاريخ الطويل لمفهوم المفارقة وتطورها هو الذي يؤدي إلـى صـعوبة ضبط هذا المصطلح وإعطائه مفهوماً واحداً يمكن إجماله في سـطر أو أكثـر، يقول خالد سليمان: (يرى الفيلسوف الألماني " نيتشه" أن ما لا تاريخ لـه هـو الذي يمكن تعريفه أما ما يملك تاريخاً طويلاً فإن تعريفه يصبح مسـألة صـعبة جداً.(خالد سليمان.نظرية المفارقة.56).

ويذكر خالد سليمان آراء كثيرة في تعريف المفارقة ويشير إلـى أن " نتيجـة الدراسات الكثيرة التي كتبت في الموضوع في القرنين الأخيرين تحول جـذريّ في دلالة المصطلح فلم تعد المفارقة "مجرد" وسيلة (Device) للتعبير عن معنـى أو موقف ما، وإنما "منهجا" (Methodology) له مواصـفات المنهجيـة العلميـة ومقوماتها . (خالد سليمان.السابق.64) .

ويرى سامح الرواشدة أن جامع الكثير من تلك التحديدات لا يبتعد كثيراً عـن المقولة التي ترى أن المفارقة تقوم على عبارة متناقضة في ظاهرها ، غير أنها

بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة ، وهذا التناقص الظاهري (paradox) يوهم المتلقي أنه يواجه موقفاً غير متسق ، مما يدعوه إلى إنعام النظر فيه ، ومحاولة سبر غوره لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة . فالمفارقة إذاً تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة ، والدخول في آفاق الضبابية الجمالية : والشفافية البعيدة .....(سامح الرواشدة.المفارقة في شعر أمل دنقل.3787-3788).

وأما مايك فينلي (Maike Finley) فيعالج المفارقة من منظور أسلوبي بلاغي، فيأخذ برأي البلاغيين الجدد المعروفين بجماعة "مو" (Group Mu) الذين يركزون في تعريف المفارقة على التعارض المتمثل في بنائها ، فالمرسل يقول (شيئا) بينما هو يعني (شيئا آخر) أو يقول (شيئا) بينما "شيء آخر" يفهمه المتلقي أو يقول شيئا وفي الوقت نفسه يقول شيئا آخر. (بسام قطوس .المفارقة في متشائل إميل حبيبي.81).

وتميز سامية محرز بين نوعين من المفارقة أولهما المفارقة اللفظية Verbal Irony وثانيهما مفارقة الموقف Situational Irony ، والنوع الأول يتحقق في النص الأدبي عامة ، أما النوع الثاني فهو يعتمد أساسا على الأحداث ويتعرض لها على المستوى التاريخي والأيديولوجي ، ومن ثم تأتي أهمية الشخصية بالنسبة لمفارقة الموقف ، تلك الشخصية هي شخصية المفارقة .(سامية محرز.المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي.36).

ملامح المفارقة في شعر علي الفزاع :

تكاد المفارقة تكون قليلة الاستخدام في شعر الفزاع ، ففي الأعمال الأولى له تأتي المفارقات كأسلوب لغوي لا يدخل في خصوصية التجربة الشعرية ، ويتكئ أغلبها على التناقض بين الألفاظ . لكن الشاعر باستمرار نمو رؤيته ، وازدياد وعيه لما يدور من حوله ، يبدأ باستخدام لغة مبنية على التناقض ، لتمثل أحيانا جزءا من النص ، وأحيانا تمثل نصا كاملا ، وهي بالمقارنة مع مجمل شعره لا تعد كثيرة ، إلا أن كثافتها تكمن في اجتيازها حيز الأسلوب إلى عمق الرؤيا ــ على قلة النصوص ــ ، وتأتي في أهم النصوص التي عبرت عن رؤى الشاعر،

وجاءت متوافقة مع حالة التناقض التي سيطرت على أعماله الأخيرة . وسنقدم أمثلة من شعره ، تتوزع فيه أنواع المفارقة حسب دلالاتها ، مع تناول المفارقة كجزء من النص ، وكنص كامل وهي في النوعين الأخيرين تبرز في نصين فقط ، لكل نوع منهما .

1- مفارقة الأضداد :

وهو نمط لصيق بالمباشرة ، ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية (سامح الرواشدة.المفارقة في شعر أمل دنقل.3789)، ولا تبدو كثيرة الانتشار في شعر الفزاع ، وهو يلجأ فيها أحيانا إلى التدقيق ، أحيانا تأتي سريعة تلخص الرؤيا في النص ووجهته في وقت يصطدم فيه الشاعر مع المتناقضات فيبوح بها دون خوف ، ومن الأمثلة على مفارقة الأضداد قول الفزاع:

لم يا وطني
كلما أزهرت في الصباح قصائدنا
قطعت في المساء لنا
شفة ولسان (68)

تقوم المقطوعة السابقة على تناقض بين أربعة كلمات هي (الصباح/ المساء) و (أزهرت / قطعت) ، فالصباح يحمل دلالات إيجابية لذلك يربطه الشاعر بفترة البوح، كما ويربط قول القصائد بدلالة إيجابية أخرى في لفظة أزهرت ، فتساهم القصيدة بذلك بعنصر الحياة والتجدد للوطن ، ويعم بها الخير ، لتأتي لفظة المساء حاملة معها الدلالة السلبية ، بما يحمل من ظلم وقهر ليرتبط بسلبية القطع التي تتوجه للذين يريدون الخير للوطن ، فتقطع سبل الخير في الوطن ، بقطع أدوات الاتصال معه ، وتشي الحالة بغياب الحرية وعدم القدرة على العطاء ضمن قيود السلطة التي تمارس دور الجلاد.

ومن الأمثلة الأخرى ، والتي يعبر فيها الشاعر عن تناقض نفسي يدور في نفسه فينقله مباشرة إلى النص :

غير أني
شاعر كل ما قلته ،

لم يقلني ..
وأنا مثل كل المحبين
ما زلت أركب رأسي
وأواصل قول القصيدة
وإن لم تقلني ..(48)

فالمفارقة هنا تحملها مفردتين (قلته / لم يقلني) ، ويكمن توهج هذه المفارقة في كونها تحمل الرؤيا التي وصل فيها الشاعر لحد أن يركب رأسه ، وهو ينفصل عن الإبداع ، ولكنه يصر على القول ، وفي الحالتين يصبح غير قادر على المواصلة في البوح ، لأنه في مواصلته هذه يقدم جسدا شعريا خاويا من الرؤيا التي حملها طيلة ربع قرن من الإبداع ، وهو يعرف صعوبة ذلك الأمر بل واستحالته ، إذا أراد السير على نفس خط الرؤية الأول ، ولذلك بين المفردتين يأتي النص آخر نص للفزاع ، فهو لم يواصل قول القصيدة لأنها لم تقل ما يريد قوله ، ولن تحمل ما سقط من الرؤى مرة أخرى .

وكما أشرنا إن هناك مفارقات جاءت محملة بمقولات في النص متركزة فيها من مثل : " تؤمل ماذا / وقد ضاقت الأرض / بعد اتساع عليك " (134) وتأتي هذه العبارة في خطاب الشاعر للعربي وهو يبكي على جذع النخلة ويشعر بحالة من فقدان الأمل في النصرة لأولئك الذين في العراق فيرى في الأرض العربية الواسعة مساحة لا تتجاوز العراق ، وذلك في المفارقة بين (ضاقت/اتساع).

ومن الأمثلة الأخرى : " لماذا تناءيت عني / وأنت كحبل الوريد قريبة " (224) وهو يصف علاقته بالمرأة التي لطالما خذلته ، أو لطالما أوهم نفسه بوجودها ، فلم يجدها ، فبقيت (قريبة / بعيدة) ، قريبة في جسدها مرة عند التوهم بحبه لها أو حبها له ، وبعيدة عن المحك في العلاقة فيما تخفيه دلالة التناقض النصية .

ومن الأمثلة أيضا : " ما جدوى الحب أو اللاحب / إذا كان الاثنان سواء / ما جدوى الحب أو اللاحب / وفي لحظات الجوع / المطلق / تصبح كل الأشياء سواء " (230) ، فتأتي التناقضات من جنس الواقع الذي تسيطر فيه حالة

الجوع، فتتساوى النقائض تحت مظلة توحد الجوع ، ولا يغدو للمشاعر الإنسانية معان في المكان الذي يطغى فيه الجدب .

وكما أشرنا تلك بعض المفارقات التي لا تبدو كثيرة الورود في شعر الفـزاع لكن ذلك لا يمنع ورودها بدلالتها البسيطة ، والعميقة أحيانا .

2- مفارقة الفجاءة :

وترد هذه المفارقة واضحة في نصين للفزاع ، وتقوم المفارقـة هنـا علـى مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به ، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه.وقد سماها سامح الرواشدة بالفجاءة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة.(سامح الرواشدة.المفارقة في شعر أمل دنقـل.3801) ، ومن أمثلتها :

وقال لمن شيعوه

من الفقراء ..

أنا لا أصدق أن المواسم

تأتي عجافا

ولكن من يحصدون السنابل قلة ..(112)

إن المواسم حين تأتي وفيرة بخيرها يتوقع أن يعم الخير على أصحابها ، لكننا نفاجأ أنها تأتي عجافا لأن من يحصدونها فئة معينة مستغلة ، فتتجلى المفارقـة في الموت الذي تحققه هذه الحالة ، والتي بدأ فيها مشهد المقطع ، في زمن تغيب فيه صورة الخير ، وتوزع الخيرات على طبقة معينة من الناس هـم أصـحاب الرأي النافذ في الوطن ، فتعم حالات التناقض ، ويصـبح الإنسـان معرضـا للموت، دون أدنى رحمة، ولا يخفى الصراع الطبقي الذي يتجسد مـن خلالـه المقطع الشعري .

ويأتي المثال الثاني من نفس النص مكملا ذلك التنـاقض مرتبطـا بالسـنبلة أيضا:

فقمح الطفيلة يعطي

وتين الطفيلة يعطي

ولكن زغب الحواصل باتوا
ثلاث الليالي ،
بغير عشاء ..(116)

إن التدفق الذي يتركز في كلمة (يعطي) يشي بحالة خير تعم أجواء المكان ، ولكن المفاجأة تأتي بأن يبقى أطفال تيسير السبول جياعا ، وهذا التناقض يحمل عمق المعاناة التي يعيشها المفكر والأديب حين تكون كلمته تسير في اتجاه لا ترضى عنه الأنظمة ، ولا يقبل في أي حالة من حالاته ، فيجدب المكان الخصب في جدلية الصراع مع الآخر ، وينسحب هذا الواقع على كل من يحاول أن يقول ما لا يقال أو يتمنى الخير الذي لا يجدر إلا بأناس محددين .

ويحمل النص الثاني مثالا آخر على هذه المفارقة ، تصور علاقة الشاعر بنفسه وبرؤيته الشعرية بعد زمن من التجربة :

وأدور على السادة الحاضرين /أقبلهم
وعلى جبهتي تجدل الريح /كليلها
لتعمدني بوشاح من العار واللعنات (18)

تأتي الصورة الأولى مجسدة حالة تبدو في ظاهرها إيجابية ، فهو يقبل السادة، وسرعان ما يتبع هذا التقبيل تتويج ، لكنه تتويج باللعنات والعار ، ولم يكن الفزاع ليقبل هؤلاء السادة إلا لأنه يعتذر عن موقف كان قد ظنه صحيحا ، ولكنه بعدما اكتشف ذلك الانكسار في رؤاه ، وشعر بعدم جدوى المقاومة ، سلّم الراية، وانسحب ، ولم يرافقه التصفيق ، بل رافقته اللعنة والعار ، لتأتي تعبيرا عن تناقض في نفسه عبر الموقف الذي نتج عنه هذا التناقض ، وكأن الطبيعة ترفض من يرفضها ، ويغير في طبيعته .

3- مفارقة التقابل :

وهي من المفارقات التي تأتي قليلة أيضا في شعر الفزاع ، ويقوم هذا النمط على موقفين متضادين تماما ، يتبنى كل واحد منهما نظرة تنقض النظرة الأخرى (سامح الرواشدة.المفارقة في شعر أمل دنقل.3798) ، وتأتي المفارق

هنا كجزء من النص لأنها تمتد على مساحة لا بأس بها من النص وهو يخاطب الوطن :

آن أن نمثل الآن قدامه
ليرى أينا
كان في الليل ينتف لحيته
ويرى أينا
كان في لحظة الوجد يبكي معه ..
آن للوطن الحر أن يعرف الآن أبناءه
ويميزهم فئتين اثنتين
فهنا فئة سرقت سيفه
وسراويله
وهنا فئة رضيت أن تجوع
لكي تشبعه ..(14-15)

يضع الشاعر الوطن في هذا المقطع أمام صورتين لأبنائه ، فئة تمارس فعلها السلبي فيه وترتبط ممارسته في وقت الليل دلالة على سوء هذا العمل ، وفئة تبني الوطن في مشاركتها الإيجابية فيه ، فهؤلاء هم الذين يسرقون قوة الوطن وخصبه لمنافعهم الشخصية المادية ، في حين يجوع الشرفاء من أجل الوطن ، وتأتي المفارقة لتعبر في عملية التخيير تلك عن غياب للفعل الإيجابي وعدم الجدوى منه ، لأن النص على مستوى الرؤيا جاء بوحا بعد حالات متكررة من اليأس في الوصول إلى الخير المرتجى من العلاقة بالوطن ككل وما حالة التخيير تلك إلا ضرب من التوهم في النتيجة التي بانت مسبقا في النص منذ بدايته ومن خلال اللغة إذ يقول الشاعر في المقطع السابق : " آن أن نمثل الآن بين يدي وطن / لم تكن أي نافذة من نوافذه مشرعة (14) ، وينهي الشاعر النص بالتناقض بين الحالتين وضمن سؤال العارف:

أينا / ستباركه / الذين رأوا في البلاد لهم وطنا / أم ترى الذين رأوا في البلاد لهم مزرعة .. ؟ (15).

4- مفارقة السخرية :

ويبني هذا النوع على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما ، إذ يـأتي الفعـل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها (سامح الرواشدة.المفارقـة في شعر أمل دنقل.3792) ، وتبدو المفارقة هنا كاشفة سخرية في مشهد الموت عند الفزاع :

قال لي ،

وعلى سوطه بقعة من دمي

لا تمت

إن للموت حرمته ،

وله طقسه ،

ولذا لا تدنس قداسته ،

بانطفاء هو أنت (65)

تحمل العبارة الأولى رغبة في حياة المخاطب ، وتأتي عبارة " وعلى صـوته بقعة من دمي " متماهية في دلالتها بين رغبة الموت وعدمه ، ولكنه بعبارة " لا تمت " يزيل التوهم السابق ، ويشعرنا برغبة المتكلم بحياة المخاطب ، ثـم مـا يلبث من خلال السخرية يقدم موقفا مناقضا ، مـن خـلال إعـلان أن للمـوت طقوسه، ولذا لا يريد المتكلم أن يموت هذا الشـخص دون طقـوس ، لتصـبح طريقة الموت حاملة رغبة الموت للآخر بسخرية يضيف عليها عبارته الساخرة " بانطفاء هو أنت " ويمعن في السخرية في العبارة التي تليها : " لا تمت هكـذا دفعة واحدة " (65) فهو يريد أن يشعر بلذة الموت لذلك المخاطب .

وتبدو السخرية في نص آخر في فقدان الفاعلية في الأمة ، فيستعيد الشـاعر من التاريخ الإسلامي سوق النخاسة التي تباع فيها الجـواري ليرسـم صـورة ساخرة لأولئك الذين تجمعوا لشراء الجواري ، وتتوهج السخرية أكثر حين يرسم صورة الجارية بملامح عربية وهم عرب يشترون سبية (عربية) :

في المربد كنا الليلة ، والنخاس يسوق قطيع جوار

يعرضها للبيع ..

جذبتنا غيمة حزن تلهث بين رموش الجارية

السمراء

فتدانينا من عينيها ،

آه ، لكأنا نعرف هذا الحزن

أختاه .. نحبك يا أختاه

من قومك ؟ نحن ؟ ألسنا أشباه ...؟ (258)

فهي مفارقات متتالية تظهر فيها عمق السخرية بحزن يخيم على المقطع الشعري ، وفي إظهار لحالة الفرقة العربية ، وحالة التناقض ، فهل يشتري العبيد عبيدا ، وهل يشتري أشباه الرجال نساء يكن جواري لهن ، إن مثل هذا التناقض حمل النص دلالات أثرته وتغلغلت في رؤيا الشاعر ، الذي يرى أن زمن البطولات قد تحول إلى وهم ، وما حالات الرجوع إلى الماضي إلا حالة معادلة للضعف في الحاضر ، لكن الماضي يأتي مستعصيا على القياد ، لشدة ثقل الموقف العربي الحديث ، ومن خلال حالة الفرقة ، وجاءت لفظة أختاه معبرة أيضا عن حالة التناقض في الصورة التي رسمها الشاعر لتلك الجارية العربية ، التي يسألها الشاعر عن قومها ، وهو يعرف إجابة سؤاله فتجيء عبارته الأخيرة ساخرة في توغل في النفس و الكل من المتجمهرين لشراء الجواري .

وتظهر مفارقة السخرية مرة أخرى من خلال تصوير مشهد من مشاهد حياة (زيدان المعثر) من خلال السرد والبناء الدرامي فهو يصور لنا فشل رحلة زيدان في بحثه عن عمل ، ورغم حالة طفله الذي هو بأمس الحاجة إلى الدواء لكنه لم يستطع أن يجلب له الدواء فيصور مشهد عودته الكئيب ونلاحظ كيف تأتي اللغة الساخرة في وصف الكوخ :-

في الطريق إلى الكوخ

كان على بعد مرمى حجر ،

عندما ثقبت قلبه

صيحة نازفة

إنه صوت زوجته

ودنا ...

وابل من رصاص العويل يحاصره ،

ويرى حول كوخ المسرات ،

جمعا غفير ... (81)

ويفاجئنا في مفارقته أنها تحتوي على سخرية ضاحكة ــ مبكيــة ، إذ يحــول سرب الحمام إلى سرب من الذباب في صورة دقيقة ، مصــورا الشــتائم مــن كثرتها بالذباب:

تختفي الحافلة ،

وتظل الشتائم هائمة في الفضاء

مثل سرب من ذباب (79)

تظهر مفارقة السخرية في قصيدة (مرثية برميل) إذا يبدو العنوان ساخراً ! لأن الرثاء أمر لا يستوجب كلمة برميل ، أما من حيث النص فيقول :

قلت لسيد المحتمي بعبادته

ودراهمه ،

وأساطيل الغزاة .....

هل يصير الدم الحر ماء ؟

قال : لا

قلت : كيف إذن ترتضي

أن ترى ،

دمنا بسلاح الغزاة يراق . (21)

ويقدم لنا الفزاع صورة أخرى لمفارقة السخرية السوداء في نطاق اســتقرائه للأحداث التي حدثت على الساحة العربية في لبنان إثر اجتياح جنود الصــهاينة لها سنة (1982) وما كان صورة للخذلان والتخاذل وغياب الجيوش التي كــان لغيابها تجربة سابقة، كما كان لتكرار الهزيمة تجربته السابقة :-

فيا حادي العيس عرج ،

على مدن النفط والجوع
وأقر الندامى هناك سلامي
وحن لحاهم بدم اللواتي
افتتضن ببيروت قسرا .. (130)

5- مفارقة الإنكار :

وتبدو السخرية في أسلوب آخر يستخدمه الفزاع ، وهو استخدام الاستفهام في مفارقة الإنكار التي تفيض بالسخرية ؛ فهو يتوسل بالسؤال لإظهاره، والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار ، أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء ، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف ؛ فالأصل أن تسير الأمور على نحو ما ، فتؤدي نتائج محدودة تتناسب وطبيعة الموقف وحين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة والإنكار والسخرية . (سامح الرواشدة.المفارقة في شعر أمل دنقل.3794)

فـ (ليلى) هي رمز للحب العذري ولكنها تأتي بصورة أخرى من خلال إنكار الشاعر لذلك المحب الذي يسعى للعلاقة معها ضمن الاستفهام :

لمن تنشد الآن يا سيدي ؟
لليلى ... ؟
لقد سرقوها ،
وزيف وجه الطفولة منها ،
وها هي ترقص في حانة للسكارى
فإن هوم الشاربون
تولت ،
وراحت تضاجع خلف الستار مقاول ... ؟ (113)

ويتقمص حالة اليأس من هذا الوطن العربي الممتد من نصرة العراق في حرب الخليج الأولى فيحاور الشاعر فوازا ويسأله :

فواز كيف الأهل في بغداد

فواز هل جاءت لهم

من أرض عدنان بن مسترخي ،

ترى جاءت لهم نصرة ... ؟

فهو يقدم سؤال الحرج ،فيما يعبر بالنسبة للمكان دالا على نفسه بالمسمى الكنائي المشتق من جوهر عدنان بن مسترخي !! (محمد الجزائري.تخصيب النص.305).

6- مفارقة الهزء :

وفي مفارقته تعتمد على إيراد اللفظة الهازئة ، يسخر الشاعر من أولي الأمر الذين يمدون أيديهم إلى شعوبهم ولا يجدون غير الفقر والجوع والمرض:

وأولو الأمر منا إذا قلت

هاكم : أتوا

ويدير لك الظهر أشرفهم

إن توجعت أو قلت : هات .. (19)

ويبدو استخدام كلمة أشرفهم نوعا من مفارقة الهزء ، كما في عبارة المدح أو التهنئة التي نقولها لإنسان تسبب في فعلة مؤذية ، كأن تقول لشخص متهكما : "سلمت يداك" بعد أن تكون قد طلبت منه أن يناولك كوب ماء فأوقع الكوب وكسره.(خالد سليمان.نظرية المفارقة.69) .

وربما كانت العبارة التالية محملة بالهزء بصورته السلبية التي وردت في المقطع السابق ، والتي تشي هنا بحالة متناقضة في الواقع الخصب /المجدب الذي أشرنا له في حديثنا في باب الرؤيا :

"في بلدي نهران / وزرعها يموت من ظمأ" (104).

هذه بعض ملامح مفارقة السخرية في شعر علي الفزاع ، لنكون قد ذكرنا أبرز أنواع المفارقة على مستوى اللغة وعلى مستوى جزء من النص ، وهي على قلة تعدد نماذجها في شعره إلا أنها أثرت التجربة لولوجها إلى عمق رؤيا الفزاع ، خصوصا ما تجسد منها على منحى البعد القومي في شعره ، وبقي أن نعرض للمفارقة في نص كامل عند الفزاع في قصيدته (السيد) .

7- المفارقة نصا كاملا (في قصيدة السيد) :

في شعر علي الفزاع صراع بين الواقع المعيشي وطنيا وبين الواقع المطموح إليه، سواء أكان ذلك من ناحية اجتماعية أو من ناحية سياسية ، إذ تجمعت في لغته مجموعة الطموحات تلك وقابلها في رؤيته مجموعة من الانكساريات خلقت في لغته براعم للتناقض ، لكن التناقض لم يحتل لغته احتلالا كاملا- كما أشرنا سابقا -وإنما جاء في أنواع مختلفة ، منساقا مع عاطفته التي تعلو فتفرز حزنها وحقدها وغضبها وسخطها على هذا الواقع ، ثم ترتفع في رومانسية أخرى مبتعدة عن تلك اللغوية في حين تبدو المفارقة مساهمة في بعض المقاطع في بناء الصورة عند الفزاع . بل تشمل بناء النص كاملا كما في هذه القصيدة

ليكن ما ترى
هذه الأرض لك
والرؤوس التي أينعت فوقها هي لك
فليكن ما ترى
وأدر فوق أعناقها منجلك (83)

يصور الفزاع أزمنة العلاقة بين الحكام والشعوب وحالات الظلم الواقعة على الشعب حتى يسلم هذا الشعب رقبته للسياف أو يصبح الشعب صورة أخرى لشاة تذبح . ويكمل الفزاع ذمه بلغة المدح ساخراً بهدوء في المقطع التالي مخاطباً (السيد) :

لا تخف
سترى من " يطبل " لك
وترى من " يزمر " لك
وترى شاعر الحاشية
يتقيأ ملحمة ويعنونها
" دمت يا أرحم الخلق ما أعدلك .. (83-84)

وتبدو لفظة " يتقيأ " بارتباطها بكلمة ملحمة تحمل استهزاء ونقداً لاذعاً للذين يتاجرون بالكلمات ، للشعراء الذين يتكسبون من شعرهم ، ويزورون الحقائق في

أعين أسيادهم الباحثين عن أمثال هؤلاء ، لتمجيد بطولاتهم الوهمية ، وتضليل الشعوب . ويمعن الشاعر في بناء المفارقة على مجال الصورة كاملة في السطور التالية ، فيرسم صورة لتنعم هذا السيد بالقصور والخيرات ، ولفقر الشعب في عريه وتلك (البركسات) التي تمتلئ بالبر والجوع والموت ، مما يوسع الفجوة بين الشعوب وقياداتها ، ويجعل من تقابلهما ضربا من الوهم ، ويتحول الشاعر إلى صورة أخرى في النص تتجلى فيها المفارقة في لفظة معبرة عبر انزياح في اللغة ، فالسيد يحبس عن الشعب الأمن والأرغفة ، لتأتي كلمة الأمن ، حاملة مفاجأة في موقعها ، وفي دلالتها ، إذ إن حبس الأرغفة أمر مقبول لأنها شيء يحبس ، لكن حبس الأمن أمر مبني على التناقض ، لأن الأمن إذا حبس ، فمعنى ذلك أن تلك الحالة الشعبية قد وصلت إلى أقصى درجات قهرها ، وبالتالي كان لا بد أن يستدعي الأمر بعد حشد كل هذه التناقضات ، دعوة إلى الثورة ، وإلى التغيير ، لأن حالة الموت بدأت طاغية على النص كاملا من خلال المفارقة ، فاستدعت نقيضها الحياة الذي يحتاج لقوة ذلك السيد ، عبر سلبها منه :

غير أن اللقاء قريب
فتأمل عندما تأزف الآزفة
أينا
سيكون الهشيم
وتأمل عندها
أينا سيكون العاصفة ..؟ (85)

وهكذا تنتشر في لغة الفزاع وفي خطابه بعض المفارقات ، كمفارقات السخرية والإنكار والأضداد ، بالإضافة إلى المفارقة التي تشمل جزءا من النص أو كله، لتكون جانبا آخر من جوانب تطور اللغة وأسلوبا لتوصيل التجربة الشعرية ، وجذب المتلقي إلى ساحة النص ليدخل مع لغته في حوارية مبنية على التشويق من حيث الفكرة والأسلوب . وهذا هو دور المفارقة كما يرى " ثيروول "(C.Thirwall) ، إن التشويق المفعم بالحيوية يقوم عندما يتم وضع الظروف

المحتمة ، أو الشخصيات أو البواعث ، أو المبادئ ، في وضع يتصف بالتناقض وبحيث يصبح الخير والشر نسيجاً متداخلاً في كل جانب ، وبحيث نرى أنفسنا مجبرين على إعطاء كل جانب حصة متساوية من التعاطف، هذا في الوقت الذي ندرك فيه أنه ليس من قوة أرضية بإمكانها التوفيق بينهما.(خالد سليمان.نظرية المفارقة.78).

الانزياح :

لقد شاع استخدام الانزياح أو ما يسميه بعض النقاد الانحراف في لغة الشاعر الحديث، حتى غدا أداة في الأسلوب عند الشاعر ، يؤمن به جذب المتلقي ويحقق الدهشة في اللغة ، ويضفي على لغته عمقاً ربما يؤدي إلى فجوة في التفسير إذا غابت أدوات التحليل المناسبة لفك شيفرة ذلك الانزياح .

ويرى جان كوهن أن " الانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برونو للواقعية الأسلوبية آخذا في ذلك عن قول فاليري. وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الاختصاصين وليس له في الواقع إلا دلالة سالبة ، فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن نقول ما هو ، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العالمي المعروف ، إنه كما يقول برونو أيضا" خطأ مقصود " (جان كوهن.بينة اللغة الشعرية.15)

وقد عرفه أحمد ويس" استعمال المبدع اللغة ، مفردات وتراكيب وصوراً ، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف ، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وسحر وبذلك يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الغني وغير الغني ".(أحمد محمد ويس.الانزياح في التراث النقدي البلاغي.5).

إن من ضمن أهداف الانزياح زيادة عدد الدلالات ، وفي هذا يجمع النقاد البنائيون، على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الاتكاءات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة ، ... وإذا كانت لغة الشعر تتمدد في دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة ، وكسر لها

وانحراف عن سلبيتها ، فإن فن الشعر يركز على بحث وقياس درجات هذا الانحراف " (صلاح فضل.نظرية البنائية في النقد الأدبي.375-376).

ويرى سامح الرواشدة أن النقد اعتنى بالانحراف – الانزياح – الإستنادي والدلالي ، كأن نسند الفعل "بكى" مثلا إلى مسند إليه مثل"الغيم" وذلك لما بين نزول المطر من الغيم والبكاء من دلالة فيزيائية مألوفة ، ومثل هذا الانزياح يبقى مقبولا غير أن هذا الأمر يدخل حدودا بعيدة حين يتمادى الانزياح ليشكل خرقا بعيدا للحدود المعروفة للإسناد ، فلو قلنا "بكى الصخر" لكان الانزياح بعيدا عن حدود الألفة ، لأننا لم نعهد الصخر يبكي بدلالته الجامدة المتحجرة ، ولكننا إذا استحضرنا دلالة أخرى كأن يقصد به الرجل القاسي ، أو القوي الذي لا يلين، عندئذ نفك إشكالية الانزياح ، غير أن الأمر يدخل حدود التعمية " (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.152-153).

ويقسّم سامح الرواشدة الانزياح إلى قسمين حسب العلاقة بين المسند والمسند إليه ، أما القسم الأول فهو ما أشار له جان كوهن ضمن علاقة الإسناد ، فرأى أننا إذا ما أردنا أن نقيم عبارة لها معنى ، فيجب أن يكون بين طرفي الإسناد اللذين يكوّنان التركيب علاقة معقولة أو يمكننا تخيلها فإن قلنا : مات زيد ، فينبغي لزيد " أن يندرج في مجال تناله دلالة الإسناد " (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.57).

وهذا النوع دارج الاستخدام في الشعر الحديث ، ونجد عند الفزاع نماذج كثيرة عليه سنتناول بعضها بعد أن نتعرف إلى القسم الثاني من الانزياح ، والذي فيه يصبح متعسرا علينا توجيه النص وتأويله ، لأن هذا النوع يقوم على انقطاع علاقة الاسناد وعلى عدم التلاؤم بين العناصر التي تشكل التركيب وهذا النوع يشكل عائقا تأويليا بالنسبة للمتلقي ويهيئ فرصة واسعة لتأويلات متعددة ومختلفة ومتضادة ... (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.57).

وسنسمي في دراستنا للانزياح في لغة الفزاع الانزياح القائم على علاقة معقولة بين المسند والمسند إليه بالانزياح القريب ، أما الانزياح الذي تنقطع به

علاقة الاسناد ويخلق فجوة واحتمالات عدة للتأويل بالانزياح البعيد ، وبناء على هذا التقسيم نسوق نماذج من شعر الفزاع .

أولا: الانزياح القريب :

لا شك أن لهذا النوع جاذبية وأنه يفرض -كما أشرنا- دهشة بين اللغة ومتلقيها ويحقق للشاعر هدف ارتباط لغته بمحمولاتها من الرؤى ، ويحقق مستوى إبداعيا جديدا في الخطاب الشعري مما يجعل تجربته الشعرية واضحة في التكوين والنضوج ، نتابع في المقطع التالي مثالا على الانزياح القريب :

علتي أنني كلما راودتني القصيدة
عن لغتي
وهممت بها ،
يتجلى لعيني برهانهم
موحشاً ... (11)

ويظهر الانزياح في عبارتين "راودتني القصيدة " والضمير العائد على القصيدة في " هممت بها " فالمراودة فعل إنساني ، والهمّ فعل إنساني أيضا ، ولكن لماذا تراود القصيدة الشاعر ؟ وإذا أحلنا الدلالة على الحقيقة ، سنجد أن المراودة فعل سلبي مع " المراود على " إذ إن عامل القبول غير متوافر في العلاقة ، وذلك وارد أيضا في اللغة القرآنية ، في مراودة امرأة العزيز ليوسف عليه السلام ، فهو لا يريد لتلك العلاقة أن تتحقق ، فإذا كانت القصيدة تراود الفزاع سيحيلنا ذلك إلى أن الشاعر رافض للقبول ، ومعنى رفضه سيحيلنا أيضا إلى ارتباط تصوري ، وذلك أن خللا حصل في رؤية الشاعر وأراد أن يبقي العلاقة مع القصيدة ، ولكن القصيدة ترفض هذا القطع . وإذا عدنا إلى زمن النص سنجد أن النص ككل كان من آخر الأعمال التي كتبها الفزاع وقد تم قطع علاقته مع القصيدة لاحقا ، كما قطع يوسف علاقته مع امرأة العزيز مما أدى إلى سجنه ، كذلك أدى ذلك إلى سجن القول فيما بعد عند الفزاع .

وفي نص آخر للفزاع ، نراقب هذا الصرع مع القصيدة في ديوانه الأخيـر، مستخدماً الانزياح كأداة لغوية للكشف عن هذا المستوى النفسي عنده ، يقول في (اعتراف):

وأنادي القصيدة مبتهلاً

غير أن القصيدة في لحظة الوجد

تخلف ظني ... (47)

ويبدو الانزياح في " أنادي القصـيدة " وفـي " تخلـف ظنـي " ، إذ تبـدو "القصيدة/الأنثى"

مرة أخرى ، لكن بتناقض مع اللغة السابقة ، إذ القصيدة هنا تقـوم بـبعض الدور السلبي ولكن مع وجود رغبة الشاعر ، بل تنتقل صورته من " المُـراوَد" إلى " المُراوِد" دون تحقق الاتصال في الحالتين عبر الانزياحين . ويعيد اللغـة مرة أخرى بانزياحها ليظهر التناقض نفسه :

1- إنني شاعر كلما

راودته القصيدة

همّ بها

واكتوى بأتون غواياتها..(48)

إذ يعيد في الانزياج (راودته القصيدة) و (همّ بهـا) لنفسـه نوعـا مـن التوازن؛ ليزيل عن نفسه تهمة الرغبة ، ولكنه يقر بارتياح من خلال الضـمير في (غواياتها) و(اكتوى) ، لكن هذا غير مبني على علاقـة متينـة ، لـذلك سرعان ما يتخلّى عن تلك الرغبة غير مبررة ، ويعترف الشاعر بذلك :

غير أني

شاعر كل ما قلته

لم يقلني ... (48)

ويؤدي بالانزياح غرابة في اللغة :

أحاول / كل المداخل توصد دوني / ويكنسني العسكري على العتبات..(127)

وقد دلت (الياء) في (يكنسني) على الذات ، ليحول الشاعر نفسه بهذا الانزياح إلى بقايا شيء . والمفارقة أن الذي يقوم بالفعل هنا هو العسكري . فلقد أدى الانزياح هنا دهشته وتعبيره عن فكرة اللقاء عبر تلك اللغة ، إذ يبدو أن أزمة سببها إيمان الشاعر بضعفه ، خلقت علاقة سلبية بينه وبين العسكري الذي هو رمز السلطة بل وعصاها التي تنفذ ، لتبدو صورة من صور قمع المفكرين والأحرار في الوطن وضياع الحريات ، رغم الشعارات التي تطلقها الدولة ؛ لتتستر بها وراء همجيتها وإغفالها لإنسانية الإنسان في تصرفاتها وتحقّق تنكيلها المستمر ، وفي سياق جديد لعلاقته مع الآخر وضمن لغة تلك العلاقة ، نتابع الانزياح التالي :

أورقي
أورقي يا عالمي المسحور ،
يا بحرا من الصمت الرهيب
أورقي أمنا ،
ودفئا ،
وقوارير ضياء
واغزلي الليل شموعا وحروفا
تمسح العتمة عن وجه الغريب .. (187)

وتبدو في هذا المقطع منذ البداية نم خلال لفظة (أورقي) المرأة – شجرة ، بما تحمل الشجرة من دلالات الخير / العطاء / الحرية / العزة، ولكن لغة الشاعر في (أورقي) وإن كانت تحمل فعل الأمر ، إلا أنها تعني التمني . ويبدو الانزياح في "أورقي أمنا" معبرا عن بحث الشاعر عن الأمان عند تلك المرأة ، وإذا كان يوغل في تلك الرغبة إلا أنه إلى الانزياح في (واغزلي الليل) فالليل يحمل دلالات : الخوف / السر / الغموض . وإذا كانت تلك العلاقة تجري في الليل ؛ فإنها ولا شك علاقة تحيط بها علامات الاستفهام ، كما تحيط الأسئلة بتلك المرأة وعلاقة الغريب بها ، ومن هو الغريب إذا كانت المرأة وطنا؟ .

وفي غياب القدرة على اجتياز واقع الخراب على الأرض وفي الوطن ، يطرح علي الفزاع في لغته انزياحا آخر فيقول :

ضاجعنا الماضي

عدة مرات

ومضينا

لكن اللحظة كانت ترجعنا ،

من حيث أتينا

عبثا نترقب طفلا يأتينا من أضرحة الموتى .. (263)

ويبدو انزياح (مضاجعة الماضي) محملا اللغة دلالة عدم القدرة على الإنجاب ، فإذا كان الماضي يعني القوة ، فإن هذه القوة تتلاشى ، إذ يبدو الحاضر دلالة الضعف ، ويبدو الشاعر أسير الماضي دون القدرة على اجتياز معطيات خراب الحاضر كاستحالة أن يأتي (الطفل) الأمل .

هكذا سقنا أمثلة على الانزياح القريب في شعر الفزاع من مختلف أعماله الشعرية، لنوضح أهمية استخدام الانزياح في لغة القصيدة وما تحمله من دلالات تثري النص وتكون سبيلا يخلق الجذب عند المتلقي .

ثانيا: الانزياح البعيد :

يختلف اعتناء شاعر في لغته عن شاعر آخر بحسب ثقافته وموهبته الإبداعية. فقد تأتي اللغة غامضة ومغلقة ومستعصية على المتلقي عند شاعر ما، وتأتي عند شاعر آخر تاركة خيوط تأويلها بيد المتلقي ، ولسنا في صدد الحكم على الشعراء في قضية اللجوء إلى الغموض في الشعر الجديد ، إذ إنه أصبح ظاهرة ممتدة ، ربما استدعتها ظروف كثيرة ، سياسية أو ثقافية ، ارتفعت بلغة الشاعر ، وبقي المتلقي عند المرحلة التي بدأ منها دون ملاحقته ثقافيا .

إن الانزياح ــ ولا شك ــ يخلق تجديدا ممتعا في اللغة ، ويتراوح استخدامه، فقد يأتي مغلق التأويل بالنسبة للمتلقي ، وبذلك تتسع الفجوة بين القارئ والمتلقي، وقد يسمح للمتلقي بالولوج إليه.

وفي شعر الفزاع يبدو الانزياح البعيد حاملا معه بعض المفاتيح التي لا نستطيع إنكار وجودها ، ولكن تبقى الانزياحات بحاجة إلى التعمق فيها قبل إحالة دلالاتها ، على شكل لغة نثرية تأويلية ، وحتى لا يبقى الكلام على المستوى النظري ، نسوق بعض الانزياحات من ذلك النوع المشار إليه ، يقول في قصيدة (إفادة لامرئ القيس) :

هل يواري عورتي طرف ردائي

أو يغطي جبهتي سمك العباءة

آه ما أقسى التعري ، والتلوي ،

بين أنياب الإضاءة ..(215)

إن المتلقي عندما يتابع هذه الأسطر ، وفي السطر الأخير تحديدا ، يتوقع عند سماع كلمة (أنياب) ، بأن يأتي المضاف إليه بعدها كلمة تتجانس مع هذه الكلمة ، مثل : (الأسد ، الحيوان ، الوحش) ، وإذا أراد أن يبتعد قليلا : بين أنياب (الإنسان) ، فالإنسان يحتوي ضمن رمية ما على الصفة الوحشية ، التي تحول من إنسانية الإنسان إلى اللاإنسانية (المستهجنة) ، لكن الشاعر خلق فجوة في التركيب الإضافي ، باستعماله كلمة (إضاءة) لتسهم هذه الفجوة "التي تتشكل بين طرفي الإضافة في توسيع فضاء الصورة وتحقق سمة شعرية متأتية من تباعد طرفي الإضافة ، ومن انزياح التركيب اللغوي عن مستوى الألفة والتوقع إلى مستوى آخر هو المستوى الشعري" (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.60) ، وتأويل هذا الانزياح في اللغة ، أن الشاعر وهو يشكل في هزيمة امرئ القيس وعدم جدوى بحثه عن النصرة لقضيته ، وضياع ملك أبيه الذي لا يستطيع استرداده أو الثأر له ، يحول عدسة اللغة لتصبح الحقيقة مباشرة، إذ أنه يدين واقع امرئ القيس الفاسد الذي هو وجه آخر للواقع العربي الفاسد، الذي لا يفاجئ الشاعر بقدر ما تظهر حقيقته مؤلمة أمام الجميع ، فإن تلك الإضاءة هي الهزائم التي أحاطت بالأمة فعرّتها وعرّت لنا كذلك الواقع العربي، عبر سلسلة تاريخية ممتدة من التشتت والفرقة ، وهكذا لا بد أن تكون قسوة ذلك الواقع أنيابا تنهش وتمزق الإنسان العربي .

" ولعل هذا الانزياح الذي لا يلقى فرصة تحديد المقاصد ولا يجد المتلقي إشكالية توجيهه وتأويله يظل انزياحا مقبولا ومستحبا " (سامح الرواشدة.إشكالية التلقي والتأويل.60) ، فبرغم أنه انزياح بعيد إلا أن الفجوة ليست حادة لدرجة انقطاع التلقي . وهذه سمة غالبة في لغة الفزاع ، ولكن فيها ولا شك اختلافا عن الانزياح القريب ، السابق الذكر .

ولنلاحظ أيضا هذا الانزياح الذي يشكله الشاعر في لغته ، وهو يبدو غير متسع الدلالة على ناحية الامتداد في النص أو الارتباط بكلية النص :

صدأ يغشي السيف

أم ثلج يغشي القلب

لا أدري ..(98)

ونتابع هنا إسنادين مختلفين يجمعهما الفعل (يغشي) ويتقدم في كليهما الفاعل (المسند إليه) على (المسند) ، ففي السطر الأول تبدو اللغة مباشرة لا انزياح بها ، فمن طبيعة الحديد أن يصدأ ، والسيف أصابه الصدأ ؛ لأنه أهمل ، وفي هذا دلالة على غياب القوة في الأمة العربية . ولكن الانزياح الذي نريد التوقف عنده في عبارة (ثلج يغشي القلب) ، فارتباط الفعل يغشي مع القلب يثير لدينا احتمالات أخرى بعيدة عن توقع كلمة (ثلج) خصوصاً مع ارتباط الجملة الأولى والتي خلت من الانزياح . فمن الاحتمالات التي يمكن أن يتوقعها الملتقي مع وجود كلمة (قلب): الهم / الألم / الحزن / الوهم، ولكن أن يكون (الثلج) هو الذي يغشي فذلك هو مكمن الانزياح ، وإذا كان الثلج يغشي الأرض فما دلالة ذلك بارتباط القلب ، ثم إن الثلج مادة قابلة للذوبان فما الذي انتشله الشاعر من دلالة الثلج ليعبر به عن همه.

قد نؤول ذلك أن الشاعر استعار من الثلج تراكمه ، ولكن اللون هنا – يخذل اللغة إذ إن اللون الأبيض يجعل من تلك الهموم بيضاء فيها إشراق ، كذلك احتمالية ذوبان ذلك الثلج يفقد ذلك الحزن معناه فتتحقق فجوة بين (صدأ السيف) بدلالته السلبية وبين (ثلج القلب) وتتماهى دلالته .

ويمعن الشاعر في انزياحاته في بعض تشكيلاتها فتأتي متنافرة غريبة، فتختلط فيها الحواس وتتسع فيها الفجوة ، فهو يقول في (رؤيا على الرصيف):

كالحية رائحة الليل اندست في قلبي ،

واختلطت بعواء القاطرة الثكلى ،

وعبير الشوق القادم من جسد امرأة

يتوهج كالجمر (249)

ويبدو الانزياح متنوعاً في هذه الأسطر ، ففي " رائحة الليل كالحية " انزياح، وكذلك هناك انزياح قريب " عواء القاطرة " ولكن الربط بينهما يوحي بغرابة اللغة واتساعها ، فالحية تحيلنا إلى دلالات مختلفة مثل : الموت ، القدر ، التربص.

وفي دلالتها تخلو من الرائحة ، وإذا كانت هذه الرائحة اندست في قلبه ليصبح قلبه حجراً فما دخل الرائحة بها ؟! .

وكذلك يعود إلى تراسل آخر بين الشم والصوت ، إذ إن تلك الرائحة تختلط بصوت القاطرة الذي يشبه العواء ، وجسد المرأة المسبب في حزنه ؛ لابتعاد تلك المرأة عنه وتركه وحيداً يصبح حسرة تحرقه .

إذن " المرأة هي الأفعى " واحتراق قلبه كان يشبه لدغتها أما رائحة الليل فارتباطها بتلك " الأفعى /المرأة " هو ناتج عن عطر تلك المرأة التي يبدو أن لها رائحة مميزة جعلته يميزها في الليل ، والليل يدل على حالة من السواد المرتبطة في العتمة كما تلك العلاقة التي دخلت في زمن العتمة أي الفراق .

فتراسلت الحواس بين مفردات اللغة المزاحة ، صوتاً وشماً وبصراً ولمساً ، لتكون لغة تحتوي نوعاً ما على غياب لتحديد المقصد وفجوة في التلقي .

هذه بعض النماذج التي اخترناها في البحث لتكون نواة للانزياح في شعر الفزاع، نبغي منها إضاءة الجانب اللغوي في تجربة الفزاع لتنضم إلى المواد السابقة التي عرضناها في تحليل خطاب الشاعر اللغوي رابطين ذلك الخطاب مع التجربة الشعرية ، محاولة في الوصول إلى دقة في الاستنتاج والتحليل .

الفصل الثالث

الصورة الفنية في شعر علي الفزاع

1.3 مفهوم الصورة الفنية:

إن مصطلح "الصورة الفنية" مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها ، وقد لا نجد هذا المصطلح في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول والتركيز . (جابر عصفور.الصورة الفنية.7).

إن أول النصوص التي تطالعنا في تحديد مفهوم الصورة الفنية قول الجاحظ: " إنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير ، ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ لتقدم المعنى تقديماً حسياً " . (ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.171).

ويقول قدامة في هذه المسألة : " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع ". (أبو الفرج قدامة بن جعفر.نقد الشعر.65).

ويرى القاضي الجرجاني أن الصورة تستكمل شرائط الحس ، وتستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق وهو أعلق بالنفس. (القاضي علي عبد العزيز الجرجاني.دلائل الإعجاز.412).

وتؤكد النظرية النقدية المعاصرة ، الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً مميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية ، وقد قدم لنا الموروث جوانب "تشكل الأساس النظري لأي نظرية عميقة في الصورة الفنية وتحددت بثلاثة جوانب : أولها الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعياً لهذه الملكة ووظيفة الصورة في العمل الأدبي ، وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها. باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة .

وثالثها : دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي. (جابر عصفور.الصورة الفنية.9).

وقد ركزت الدراسات البلاغية حسب رأي كمال أبو ديب على الطبيعة الزخرفية التزينية للصورة الشعرية ، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني ، ويتوفر هذا التصور في التراث الأوروبي بشكل خاص منذ أرسطو حتى كولردج.(كمال أبو ديب.جدلية الخفاء والتجلي.19).

والصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن الصورة بهذا المعنى لا تعني أنها تغير من طبيعة المعنى ذاته إنها تغير في طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه ؛ فهي لا تخلق معنى بل يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى. (جابر عصفور.الصورة الفنية.323).

إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وإنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام وإن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ، ذلك لأن الصورة كما يرى إحسان عباس ــ إنما تكون من عمل القوة الخالقة ، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر.(إحسان عباس.فن الشعر.238).

أما (باوند) فيرى أن الصورة " مظهر مركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن" على حين يراها (إليوت) معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ مدفوعاً إلى ذلك بنظريته في استقلال العمل الفني ، وإن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فنانا عندما يتوقف عن الاهتمام بعواطفه الخاصة.(محمد فتوح أحمد.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.142)

لقد أصبحت الصورة في الشعر الحديث تستخدم بطريقة بنائية عضوية وتندرج في صميم العمل الفني ؛ لتولد خبرة أوسع وأكمل ، وتعمق إدراكنا وإحساسنا وهي في هذا الاندماج تحمل التجربة أو الرؤية الواعية الحالمة ، التي تنطلق إلى الماورائيات لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهدا كاملا .

2.3 مصادر الصورة الشعرية :

الصورة الفنية مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال ، والخيال نشاط فعال يعمل على" استنفار كينونة الأشياء " لينبني منها عمل فني منسجم الأجزاء منسجماً فيه هزة للقلب ومتعة النفس "(عبد القادر الرباعي.الصورة الفنية في النقد الشعري.69).

يبدو الاتفاق واضحا على أن مصدر الصورة الأساسي هو الخيال الشعري ، والذي يضفي معنى جديدا لا يستهدف أن يكون انعكاسا للواقع أو نقلا عنه ، بقدر ما يهدف إلى دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه ، من خلال رؤية شعرية هي رؤية الشاعر المبدع القادر على تحريك الإحساس وإذكائه وتعميق الوعي وسبر أعماق النفس.

وفي محاولة للبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة التخيل ، الواردة في النقد القديم عند الكندي باعتباره فيلسوفا عربيا متميزا ، نجد مصطلحي (التوهم) و(التخيل) ، يشار إليهما باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (phantasia).(جابر عصفور.الصورة الفنية.17)

ومن أوائل الذين اعتنوا بالخيال الرومانسيون إذ يعد كولردج – الشاعر الرومنتيكي – أول من فلسف الخيال وحلل قدراته بشكل لم يستطيع أحد بعده أن يزيد على ما قاله فقسم الخيال إلى نوعين: أولي : (primary Imagination) ، وثانوي(secondary Imagination) الأول هو: القوة الحيوية أو الوسيلة الأولية لكل إدراك إنساني ، والثانوي هو : صدى للأول يعايش الإرادة الواعية ، ويشبه الخيال الأولي في نوع وظيفته ويختلف عنه في الدرجة أو في طريقة العمل ، إنه يذيب وينشر ويفرق لكي يعيد الخلق من جديد.(عبد القادر الرباعي.الصورة الفنية في النقد الشعري.79).

ويفصل كولردج أيضا بين الخيال والتوهم ، الذي أشرنا له عند الكندي ، إذ يقول: " إن الخيال في جوهره حيوي بين الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة

تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة " الاختيار ". (محمد مصطفى بدوي.كولردج.87).

وجاءت الرمزية بعد ذلك لتعتني بالرمز ، أي الإيحاء البعيد غير المباشر عن الجوانب المستترة في النفس ، والذات عندهم مصدر للصور وهي التي تسيطر على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي . والصورة الرمزية المثلى هي التي تستفز غيب النفس والوجود كما يرون. (ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.175).

وغدت الصورة عند الرمزيين أكثر إيحاء وأصبح الرمز أكثر تجددا بعد ذلك عند إليوت وباوند عن طريق ما يسمى عند إليوت بالمعادل الموضوعي ؛ وهي وسيلة الشاعر المتميزة في تجسيد عواطفه من دون الإعلان عنها بصورة ذاتية.(انظر محمد عزام.المنهج الموضوعي في النقد الأدبي.25-29).

ومن مصادر الصورة الشعرية الواقع الذي يستمد الشاعر منه على الجانب الحقيقي المضمون ، من خلال شبكة العلاقات الإنسانية ، والحياة اليومية وعلى الجانب التحويلي والذي يضفي عليه الشاعر تفاعلاته النفسية ــ وتجاربه الخاصة وثقافته فتصير نتيجة عن تجربته بطريقه غير مباشرة ، وفي هذا يختلف الشعراء في تعبيرهم باختلاف موهبتهم .

ومن المصادر الأخرى ــ أيضاــ المؤثرات التراثية الأدبية ، وذلك بالإطلاع على الماضي الأدبي وبعد أن صار هذا الماضي جزءا مؤثرا في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة ، حين تتحول إلى تكوين تصويري فاعل ، يسهم في بلورة الصورة الشعرية بما يكسبه الشاعر من دلالات جديدة (ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.176).

وكمصدر آخر خصب يسهم في إمداد الصورة الشعرية برافد جديد ، ما يكمن في الموروث الثقافي من عناصر الشخصيات ، والأحداث التاريخية ، وآراء وأقوال صدرت عن شخصيات تصبح رموزاً للشاعر ، وإذا أرونا أن نبحث سنجدها موجودة عند الشعراء بزخم أحياناً ، ومن صور هذا الموروث أيضاً الأساطير والتراث الشعبي والتراث الديني ، يوظفها الشاعر في صوره.

3.3 مجال الصورة الشعرية :

حدد النقاد مجالين امتزج أحدهما بالآخر للصورة الفنيـة همـا : دراسـة عناصر الصورة على نحو تنظيري عام، والآخر دراسة وسـائل تشـكيل هـذه العناصر وخصائص بنائها في الصورة الفنية. (ناصر علي.بنية القصـيدة فـي شعر محمود درويش.177).

وقد تحدثنا سابقاً ــ عن اللغة الشعرية وهي التي تتمثـل عناصـر الصـورة الشعرية فيها ، والتقديم الحسي للمعـنى ، وعناصر الأنواع البلاغية للصـورة وتفصيلاتها ، بالإضافة إلى الرمز والأسطورة في هذا المجال فقد اكتسبا قيمـة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة ، للبراعة الفنية في استخدامهما وبالتالي في خلق الدلالة الجديدة المتفردة .

وقديماً نظر الجاحظ إلى المسألة ، ورأى أن اللفظ أساس يغدو دونه المعنـى غير مهم في الشعر، إذ إن المعاني مطروحة للجميع ولكن الشاعر الجيـد هـو القادر على صياغتها بلغة شعرية مبدعة ، وقد تحدثنا عن اللغة الشعرية سابقاً ــ ولا نريد الخوض في قضية اللفظ والمعنى وأيهما أفضل ، أو في أهميـة كـل منها، وقد كان لقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري وابـن رشـيق القيروانـي وغيرهم باع طويل في هذه القضية ذات الصدى الكبير والمهم في دراسة الشعر ونقده .

إن مهمة اللغة الشعرية لا يقتصر على كونها شكلاً : أو مجموعة مفـردات ؛ إذ إنه لا بد من ترابط والتحام بين هذه المفردات ، بل لقد تطور استخدام اللغـة لتدخل في مجال الإيحاء والغموض حتى أصبح الغموض طريقة ومنهجـاً فـي اللغة الشعرية وعنصراً مهماً ، وينفي الناقد (صلاح فضل) أن يكـون الإبهـام مأزقاً تعبيرياً وإنما هو كامن في جذور الشعر هذا في مجال الرؤيا ، وإذا كانت طبيعة الشعر على هذا الأساس غامضة ؛ فالمتوقع أن تنعكس هذه الطبيعة على لغة الشعر نفسها ، فاللغة مادة هذا النسيج وهو الشعر وبدون اللغة التـي تـأتي على كيفية معينة لا يكون الشعر أصلا. فاللغة هي متكأ الشعر أو كما يقـول " بول فاليري " : " الشعر فن يعتمد على اللغة" وحسب " أراجون " " ليس هنـاك

شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة ". (عبد الرحمن محمد القعود.الإبهام في شعر الحداثة. 247).

وعودة للعنصر الحسي العنصر المهم في الصورة ، فإن الشاعر يخلط العناصر الحسية المتكونة من الأشياء أو الأفكار ، بحيث تصبح مساحة مشاهدة بالعين عن طريق المخيلة عند المتلقي ، وهي بالنتيجة ليست كاميرا ناقلة إنما مازجة ــ تصهر الصورة وتقدمها مرتبطة بمعنى نفسي خاص ، موجدة معاني جديدة من خلال العلاقات بين اللغة.

ويرى ريتشاردز أن فاعلية الصورة ترجع إلى " مقدار ما تتميز به الصورة من صفات ، باعتبارها حدثاً عقليا لها علاقة خاصة بالإحساس ؛ فالصورة أثر خلقه الإحساس لم يفسر حتى الآن " . (إ.ا.ريتشاردز.مبادئ النقد الأدبي. 172).

ويعد التراسل الحسي وسيلة فنية متميزة لتقديم المعنى في صورة حديثة ، حيث يرى الشاعر الوجود " وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها " ولذا يستطيع استعارة ما تؤديه إحدى الحواس ، وخلعها على حاسة أخرى طبقا للواقع الذاتي للمدركات على نفسه ، الذي يستند إلى الرؤية العميقة التي توحد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخلية. (محمد فتوح أحمد.الرمز الرمزية في الشعر المعاصر. 332).

والأسلوب الآخر يتمثل في استخدام الموضوع أو الموقف أو الحادثة أو الشخصيات ذات الطابع الرمزي في الصورة الشعرية ، سواء أكانت هذه العناصر قديمة أم معاصرة ، ويكون الشاعر موفقاً في استخدام هذين الأسلوبين: استخدام اللغة واستخدام الموقف ، حين يضعها ضمن تجربته الخاصة ، وضمن سياق خاص أيضاً.

ويفرق سي دي لويس بين الصورة البلاغية والرمز ، فيرى أنها عكس الرمز، فالرمز دلالي ، وهو يعني واحد فقط كم يمثل الرقم (1) وحدة واحدة . إن الصور في الشعر قلما تكون رمزية بحتة إنها تتأثر بالاختلاجات العاطفية للمضمون بحيث يستجيب لها كل قارئ حسب تجربته الشخصية .

ويرى أن مجالات الصورة الشعرية هي : قوة إيحاء الصورة ، الجدة ، شدة التركيز. (سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.45/46).

4.3 أنماط الصورة الشعرية :

لقد بلغت دراسة الصورة درجة من التعقيد في الشعر ، وربما يكون ذلك نتيجة لاتخاذ الصورة أساساً فنياً لأبرز مدرستين في الشعر الأوروبي الحديث " الرمزية " و " الصورية " واعتبار الصورة أساساً للخلق الشعري في هاتين المدرستين .(كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. 20).

وقد اهتم الاتجاه النفسي بشكل خاص في دراسة الصورة وأنتج أعمالاً نقدية مهمة. وفي النقد العربي الحديث – كما يرى كمال أبو ديب – ما يزال تحليل الصورة هشاً ، ذوقياً ، جزئياً وقاصراً من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة الفنية . (كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. 20).

وقد ذهب النقاد في دراسة الصورة الشعرية وأنواعها مذاهب شتى واختلفت دراستها باختلاف المدارس النقدية ، فهناك الصورة البلاغية المختلفة كالصورة الإشارية والصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الرمزية. (ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.182-183).

وهناك في الشعر الحديث نمط من الصور هو الصور الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية ، وهي الصور التي تصدر عن اللاوعي الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعاً للتراث الإنساني ، الذي يتردد في كل زمان ومكان مرة إثر أخرى ، ويعبر عن رؤى الأجيال .

وهكذا فإن الواقع هو أرض الصورة وقاعدتها الأساسية في الشعر الذي يعبر عن قضايا يعيشها الإنسان العربي المعاصر ، يصور الواقع المرفوض والذي يسعى أو يرغب في تغييره ، عبر سلسلة القصائد المنتمية إلى الأرض والوطن بامتداداته الواسعة ، ويحرص على انسجام الإيقاع " وكأنما يريد بذلك وطناً منسجماً مع نفسه ، متناسقاً في علاقاته ، بهياً في صورته ".(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.49-50).

إن أول خطوة في خلق الصور هي أن يقرن الشاعر نفسه بالأشياء التي تستهوي حواسه.وهكذا يكون الشاعر مستعدا لتلقي الانطباعات مكتسبا خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي أي نمط أو صيغة أو تصور سابق، فهو إذن قادر على رؤية الأشياء كما هي حقيقة. (سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.76).

ونحن في سياق الحديث عن الصورة الفنية لا نتعمد التنظير ، أو الإطالة في الابتعاد عن الشعر ، كمادة للدراسة ، لكننا نبغي حصر الصورة في إطار يجعل من تحليلنا لها شكلا معتمدا على فهم واضح لتاريخ الصورة الطويل ، وبالتالي بناء القاعدة التي سننطلق على أساسها لدراسة الصورة الشعرية عند الفزاع.

لقد وظف الفزاع في صوره الواقع المعاد تشكيله ضمن وعي بمعطيات كل مرحلة، لتأتي الصور كأنها مقذوفة من مخيلة الشاعر تلقائيا أو كأنها تجيء عمدا لتخدم معنى القصيدة في هذه النقطة ولتوسع من نمط الصورة ، مما يعطي للقصيدة زخما فتندفع بالاتجاه الذي تجري وراءه بوضوح، وتتجسد هذه الحقيقة في شعر الفزاع في أكثر من قصيدة ، مثل قصيدة (عذابات) :

هكذا...أعرفهم ...أعرفهم
النابتين فجأة
واليافعين الناعمين مثل عشب المزبلة..
أعرفهم
لكل واحد ألسنة بلا عدد
لكنها عن رأسه منفصلة
أعرفهم
في الليل يسرقون أو يزنون
وفي النهار يلبسون ثوب البررة...(105-106)

إن الشاعر يستخدم في النص السابق الغرابة في تلقي مشهد نمو الأشخاص الذين يكرر معرفته لهم ، ومن خلال حاسة اللمس يظهر بشاعة الاقتراب من هؤلاء ، وبشاعة النمو في حد ذاته ، والشاعر يركز على الهزة في الإحساس،

ويعبر عن عنف عاطفي ، في الإشارة إلى سلبية هؤلاء في حـركتهم الليليـة – الصباحية ، رابطا كل لون مع دلالاته الرمزية ، الأسود في الليل ، والأبيض في النهار ، لتبدو استعارة هذه الحواس في تنوعها مصورة لواقع وطني سلبي ، من لمس لنعومتهم ، على ما تنطوي عليه النعومة مـن قـذارة بارتباطهـا بعشـب المزبلة، إلى السمع لكذبهم ونفاقهم في صورة منفرة لذلك الفم الذي يحتوي على ألسنة متعددة ، ثم إلى البصر في التناقض بين اللونين ، وارتباط كل واحد منهما بدلالة خاصة .

وتتوالى الصور في القصيدة وهو يشرع في كل صباح ، للريح أغصان قلبه، مادّاً لسيدته الشمس يده السمراء ، متجّهاً دائماً صوب درب الأمل ، رغـم كـل الغيوم التي تتلبّد السماء العربيّـة بهـا ، موزعـاً لظمـأ الأرض شـيئاً مـن دمائه،(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.52)، لقد استغل الفزاع عناصر الواقـع: العشب، ألسنة ، رأس ، ثوب ومزجها بعاطفته وإحساسه، ليرسم صورة ذهنيـة تتمثل في شعوره في السخرية السوداء. ويكمل الشاعر رسم صـورة الواقـع ، والخوض في سخريته ، مستخدماً ذلك في خلق الصورة في قصيدته (السيد) :

ليكن ما ترى/هذه الأرض لك
والرؤوس التي أينعت فوقها هي لك
فليكن ما ترى/وأدر فوق أعناقها منجلك
لا تخف /سترى من "يطبل" لك
وترى من " يزمر " لك /وترى شاعر الحاشية
يتقيأ ملحمة ويعنونها
"دمت يا أرحم الخلق ما أعدلك " (83-84)

ولا تخفى عواطف الشاعر وأحاسيسه الحالة في صوره الفنيّـة ، والانزيـاح الواضح في استخدام الألفاظ أثناء بنائه للصورة الشعرية بما يخلفه الانزياح مـن صدمة في التلقي ولفت النظر، دعوة إلى التدقيق أكثر : يتقيأ-منجلك- دمت- يا أرحم – ما أعدلك. وهو في عمومية الصورة يبارك – ضمن سخريته – لهـذا السيد تلك الأمجاد التي أقامها على حساب جوع الفقراء ، وأقام قصوره الباذخة،

وتحقق حاسة البصر هنا إيجابية أكثر من حاسة السمع التي من المفترض أن تكون نواة الصورة ، لأن هناك من يزمر ومن يطبل ، لتوسع الفجوة في التلقي، وتمعن في رسم صورة اهتمام هذا السيد بمظهرية العلاقات ، وزيفها ، فتشابه زيف البطولات التي لا وجود لها ، كتلك الأصوات التي لا يستطيع سماعها ولكنه يراها.

وإذا أردنا متابعة الصورة الفنية ، المستمدة من الواقع باختلاف آليات طرحها كالانزياح ، أو كالصور الإشارية أو متراسلة الحواس..، نتابع هذه الصورة (للأم)، إذ يمضي علي الفزاع إلى حقائق أكثر عمقاً من خلال استلامنا تلوينات أخرى توسع من أفق اللوحة الشعرية إلى أبعاد أكثر توغلاً ، ومدلولات لا تقف مضامينها عند حدود الأم كما نعرفها في صورتها الحقيقية.(هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.45) :

بكيتك حين رأيتك نهراً / بدون مياه
وكهفاً لقافلة من جياع عراة /ومقصلة لصغار الطيور
ومبغى لكل الغزاة /غفوت لديك فكنت رقادي
وحلمي الجميل / وأعرضت عنك فكنت عصاي
وزاد الرحيل /وضيعت دربي فكنت سراجي
وكنت الدليل /لماذا تكونين فوق احتمال المحبة
فوق احتمال الولاء ولكن حبيبة (218)

وهكذا يتداخل الوهم في الحقيقة، والحقيقة في الوهم، وهذا في حقيقة الأمر هو الذي يجعلنا أكثر تفاعلاً في استلام الصور الشعرية التي يحرك الشاعر من خلالها مشاعرنا وأفكارنا، ونلاحظ – أيضاً- كيف أن الفزاع يتكلم بقلبه فيتلقى تلك العواطف دون شك" يقول الناقد ماثيس – إن أهم قيمة تكون للفنان، وأهم عناصر يكسب عمله قيمة لا تندثر، هو أن يعبر عن أكثر الخصائص شيوعاً في الحياة كما رآها في الواقع. (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.48) ، والشاعر يقدم انفعالا عاطفيا في صورة المقصل الذي يهوي على صغار الطيور، على تلك البراءة التي تحملها دلالة

الطيور والرقة والعذوبة ، وعلى التناقض في الصورة أيضا حين توضع تلك الطيور الصغيرة تحت إحدى أقسى أنواع العقاب البشري (المقصلة) ، في رمزية للوطن الذي يقتل أبناءه الأحرار كالطيور ، والبريئين من الذنوب ، فتستدعي الصورة مشاعر التعاطف مع تلك الحالة ، فليس جمال الصورة في الوصف الحسي فقط، بل إن كل تفصيل في الصورة يطابق ويتعارض بنعومة مع جزء من المعاناة الجسمية التي يمر بها المحب لوطنه في إنكار لهذا الوطن له .

ويستمد الشاعر – أيضا– من الواقع صورة أخرى ، وهي صورة الخراب عبر إيقاع هادئ يهيمن عليه التساؤلات، التي تقترب من مناجاة النفس في لحظات توهجها وانفرادها، وفي إخفاء للعناء مستعيناً بالتشبيه تارة وبالاستعارة تارة أخرى ضمن هيامه الكبير بالأرض:

كانت الدمعة في أعيننا تمتد، ترخي جذورها / حتى النهاية
لم تكن تنفك عنا/جمرة كانت، وكانت سنديانة
واقتربنا / شدنا سر خفي، ما الذي جمعنا؟ لا لست ادري ما
الذي جمعنا ؟ / دمنا المسفوح في كل زقاق ، أم ترى بيدرنا
المنهوب في كل المواسم .. (218)

وهكذا تتابع الصور : الدمعة ترخي جذورها ، جمرة كانت ، وكانت سنديانة، شدنا سر خفي ، جمعنا دمنا المسفوح ، جمعنا بيدرنا المنهوب . إن هذا العناء هو ضريبة يدفعها الشاعر لوجوده على أرض الوطن الساخنة بأحداثها ، وهو نفسه "الذي يجعل الجوع والسياط والقيود ، غيضا من فيض عطاءات بلاده التي يحبها من الأعماق حد الضراوة " .. (هادي الربيعي.الجمرة المقدسة.48) ، وهكذا لا نستطيع ضمن باقة الصور المتتابعة أن نفصل بينها، إذ إنها لا يمكن أن يكون لها أية نتيجة منفردة دون سياقها العاطفي ، وبمعزل عن البناء الكلي للقصيدة ، ولا يمكن – أيضاً – أن نعزل الصورة عن نفسية الشاعر ، وهي تشبه الصور التي يعيشها النائم في حلمه ، والذي قد يكون فيها يهرب من

واقعه. يقول الفزاع في قصيدة (حلم) لائذاً بالحلم ، باحثـا عـن وطـن بحجـم الأمنيات ، ضمن سياق متتابع صوريا باستخدام التشبيه :

رأيتك أمس في نومي /مهدلة الضفائر ، طفلة ،
محلولة الأزرار/ وكنت رقيقة ، كالفجر ، كالأشعار
وكنت شذية كالزهر ، كالنوار
وكنت خجولة كالشمس في آذار
وكنت الحزن ، كنت البيت ، كنت الدار ....(193)

إذ لا يكفي أن تشير إلى أن هذه صورا متتابعة ، بل لابد من الإشارة إلى أن هذا النص هو النص الكامل للقصيدة ، دون الاجتزاء منها وهـي واحـدة مـن أقصر قصائد الديوان ، وهذا يؤدي إلى تلاحم أكثر في بناء الصورة مع انسجام إيقاعها، وكأنما يبحث الشاعر عن وطن منسجم مع نفسه ، متناسقاً مع علاقاته ، بهياً في صورته.

وقد استطاع الفزاع أن يشكل لغته، لينقل مشـاعره وأحاسيسـه، وأن يرسـم بواسطتها صوراً فنيةً بديلاً عن الواقع الخراب الذي يعيشه في غربته مع وطنه، وذلك سنجده في قصيدة (توقيعات على بوابة خضراء) ضمن مجازه الشعري، يقول:

لماذا قسوت عليَّ ،
وأغلقت بابك من دون صوتي ،
وضقت كل البرايا بوجهي،/ وأنت الرحيبة؟
لماذا تناءيت عني وأنت كحبل الوريد قريبة ...؟
وقلت : أعود إليك / غداً يا صغيري ، وأنت غريب تجوب الزوايا
أجيئك موسم خصب، /عروساً محملة بالهدايا،(223-224)

وإذا أردنا النظر في مجمل أعمال الفزاع ، نجد اهتمامه الأكبـر بالصـورة الشعرية، واختلاف أنواعها، وفيما يلي سنتناول تلك الصـور مقسـمة بشـكل تفصيلي تعمقا أكثر في الصور، ولكن بالشكل الموزع علـى الحـواس حسـب استخدامها ، إذ أن الصورة الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجـردة

إلى هيئات وأشكال تنتقل في الحواس ، وقد دفعت الأهمية الكبرى للجانب الحسي في الصورة النقاد إلى متابعة علماء النفس في تصنيف أبنية الصورة.(عبد القادر الرباعي.الصورة الفنية في النقد الشعري.86) ، وسنتناول من هذه الصور في شعر الفزاع : 01الصورة البصرية . 02 الصورة السمعية . 03 الصورة الشمية 04 الصورة الذوقية. 05 الصورة اللمسية .

أولا: الصورة البصرية :

إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح ، أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى ، أكثر من استقائها من النظر.(سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.21).

وتعتبر الصورة المعتمدة على النظر متداخلة في أغلب الصور الحسية ، إذا لم تكن أساس الصورة ، وذلك لأن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات ، وقد لامسته صفة حسية .(سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.22) ، فتتراسل الحواس في الصورة المعتمدة على النظر في أغلب الأحيان ، ونجد ذلك عند الفزاع في كثير من صوره التي تبدأ بالصورة البصرية فتتراسل مع حاسة أخرى ، لتكتمل لوحة الرسم الشعرية ، فالشاعر يصف نفسه في قصيدة (بيان رقم101) مخاطبا النظر وكذلك السمع :

أو لست ترى / أنني أخلع الآن جلدي،
وقلبي /أعتلي منبراً لجميع اللغات
ثم أنعب كالبوم من فوقه
وأردد مع جوقة المنشدين الثقاة ...
(الحروب انتهت والذي فات مات) (19-20)

تشكل حاسة البصر العنصر الأول في الصورة ، فهو سبيل كشف حالة البوح الشعري ، والتعبير عن لا جدوى الإصرار على مواقف لم تعد ذات بريق بعد كثير من التحولات في الواقع ، فتبدو صورة تغيير الجلد / الموقف / معتمدة على النظر غائبة عنها الحواس الأخرى ، هذا إذا توقفنا عن ذلك الحد من

الصورة ، ولكن الشاعر يكمل بوحه ، مخاطبا السمع في صوت النعيب الذي يستشف من خلاله سلبية العلاقة مع الرؤيا ، ومن خلال السخرية يقدم خطابا آخر للسمع ، والذي رغم عدم تقديمه صورة للعين إلا أنه يتحدث بلغة النظر ، وذلك في صورة المنشدين وهم يرددون مع الشاعر موقفه المقدم بالسمع ، وذلك من خلال عبارة الترديد (الحروب انتهت والذي فات مات).

وننتقل إلى صورة أخرى تتحرك على مشهد العين ولكنها تدخل في خطاب السمع، والذوق في تراسل لأكثر من حاسة :

سأطلقها / باتجاه الذين يرون دمي /خمرة

ويرون البلاد لهم مائدة ..(63)

نلاحظ أن أول الحواس كان السمع من خلال التدقيق في صوت الطلقة ، إلا أن الصورة مبنية على النظر ، ويتداخل في النظر إلى (دم) الشاعر ، حاسة الذوق في كلمة (خمرة) ، وتأتي الصورة ، حاملة حاسة النظر من خلال المائدة التي هي خيرات الوطن ، ولا بد أن يتخلل مرة أخرى في الصورة الشعرية حاسة الذوق لأن المائدة تستدعي وجود طعام والطعام يُرى ويذاق ويلمس ، إلا أن تركيز الصورة هنا جاء على النظر ، لأن الكلمات حملت صورها في الرمز لا في الحقيقة ، فليس هناك طعام على مائدة الوطن إنه الخير المستغل من قبل أصحاب القرار ، والذي لا يملك الفقراء الوصول إليه ، أو استغلاله ، لأنهم يرون الوطن جنتهم التي يعيشون بها وهو لا ينفعهم بتلك الرؤيا السلبية .

ونتابع تلك الصور التي تنطلق من النظر معتمدة عليه في إدراك الأشياء ، والتعاطي مع الانفعالات العاطفية ، حين يرسم الشاعر الصورة دون أن يضحي بالعاطفة والتوافق الشعري بحثا عن اللمعان والبريق في الصورة ، فالمقطع التالي جاء في قصيدة لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي ، وهي قصيدة (الخروج من جزيرة الضباب) وفيها حالة من الهروب من الواقع الذي ما عاد يحمل العطاء في مجريات الأحداث عليه ، ولذلك كانت القصيدة من العنوان رحلة هروب من جزيرة تنعدم فيها الرؤيا بشتى أنواعها ،

ولا يجد الحالم فيها ما يرجو من الحرية ، ولنراقب كيف بنى الصورة بالاعتماد على النظر :

ودارَينا مرارتنا ، وكابرنا بلا جدوى
فما اخضرّت على شفة أغانينا
ولا عادت عذارى الشعر ترقص ،
في أماسينا .(144)

تستحيل صورة اللون في الموقع السابق ما لم تعتمد على النظر الذي يميز بين الألوان ، فرمز الخضرة هنا بدلالة الخصب بها ، تحتاج إلى من يبصر مشهد الخضار فيدخل إلى وعيه ، فيستغله في نقل شعور أو عاطفة تدور في داخله ، وإن غياب الخضرة عن حاسة البصر غياب لها على الواقع ، ولتغيب معها أيضا حالة الفرح التي لا يعود لها وجود منطقي بعد غياب الخير ، فتصبح أمسيات السهر والفرح جافة بغياب صورة الرقص المجازي ، وحالة الرقص تدرك جمالياتها بالعين ، عبر ما تقدمه تلك الرقصة من حركات جسدية ــ تقيمها العين بالفرح أو الرضى ، أو بأي إحساس آخر يعبر عن اللذة عند المشاهد ، ليشي غياب تلك الحالة البصرية عن سلسلة من لوحات الضباب التي تمنع البصر من القيام بدوره الإيجابي في نقل الفرح ، لتصبح الرؤيا قليلا فقليلا مموهة بفعل الضباب ، ولا تبتعد عن انحساراتها البصرية والعاطفية .

"إن الصور مهما تكن جميلة .. فإنها لا تميز الشاعر .إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة ".(سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.22) ، ومن الصور التي توقظها العاطفة ، صورة الليل والصباح ، بين مشهد الألوان ودلالة كل لون في التعبير عن العلاقات مع المرأة في رمزية العلاقة مع الأرض ، أو الوطن ، ويبدو الصباح حاملا سلبية الكشف عن العلاقة في صورة يقدمها الشاعر عبر العين فتتحدث بلغة النظر :

لفنا الليل فعودي يا امرأة
واتركيني ههنا عند انحناءات الطريق

أحضن الغربة والحزن / وحبي الأرجواني الغريق

قلت عودي يا امرأة / ربما الليل تولى / ثم عرانا الصباح /لجموع العابرين(159)

فانحناءات الطريق صورة بصرية والليل لون يدرك في البصر ، وكذلك الصباح ، وحركة الناس فيه ، ورؤيا الناس لتلك العلاقة التي يخشى الشاعر انكشافها ، كلها تعتمد على النظر ، ليبدو كاشفا عن عاطفة عند الشاعر ، واللون الأرجواني الذي يدرك بالعين يشير إلى حالة الموت في تلك العلاقة ، وفي إشارة إلى التوحد في الحالة الشعورية ترتسم صورة حضن الشاعر لأحزانه ، فتبدو حاسة اللمس جزءا من الصورة وإن كان اللمس هنا مجازيا كصورة الحضن للأحزان والغربة ، واللون المشتق من الأحمر ، ربما يناسب حالة الموت في تلك العلاقة ، التي يتعذر لها الشاعر بالصباح بدلالته السلبية في كشف المحبين ، وتعرية العلاقة للمشاهد ، ولكن تلك المرأة ترفض ترك الشاعر ، فيراه الناس ، ويتحدثون بارتياب عن تلك العلاقة ، فيتم التراسل مع السمع أيضا ، وتختتم الصورة في نهايتها بالحركة المعتمدة في الوصف على العين ، برسم حالة التبسم عند المارين في نوع من الاستهزاء بتلك العلاقة العقيمة مع الآخر :

فرأونا ، وتناجوا بارتياب

وتولوا باسمين ..(160)

وفي (حلم) تبدو الصور خارجة عن نطاق الحقيقة ، تتجلى فيها رغبات الشاعر، في تلك المرأة ، التي يرسم لها صورة تعتمد في محورها الأهم على النظر ، ويتفاعل مع الصورة في نومه ، حاملا تناقضا في صورة المرأة تلك ، حين تحقق النشوة له ، وحين تحقق الحزن في نفس الوقت ، والشاعر في تلك الصورة يستعير الرقة من الفجر فكأنه يوظف حاسة اللمس للمرأة المحلولة الأزرار ، ويستعير الرائحة من الورد في الصورة الشمية ، ويستعير الخجل من الشمس في صورة ذهنية ، فتراسل الحواس منطلق من النظر ومعتمد عليه ؛

لأنه بداية الصورة وأساس الانفعال العاطفي بها ، وبالتالي المدخل إلى الحـواس الأخرى التي فجرها النظر إلى تلك الأنثى في تعريها ورائحتها العطرة :

رأيتك أمس في نومي

مهدلة الضفائر ، طفلة ،

محلولة الأزرار

وكنت رقيقة كالفجر ، كالأشعار

وكنت شذية كالزهر ، كالنوار

وكنت خجولة كالشمس في آذار (193)

وفي صورة تتركز فيها الجملة البصرية ، نختتم تحليلنا لهذا النوع من الصور ، وهي صورة للوطن الذي يفتح ذراعيه للمعتدي ولا يأبه بشـرعية العلاقـة ، وبالمثل والقيم السائدة ، ويصر على صورة الضعف التي تسود به ، فينتقل مـن حالة سلبية إلى حالة أكثر بشاعة ، حين يأتي بصورة امرأة ، تقع سبية ، فتقـدم نفسها هدية للجنود تغازلهم وتفتح لهم أبواب الجسد ولكل الغرباء الذين يخفـون الموت للوطن ، وتراكيب مثل : تغازل ، وتفتح باب الدخول ، وترضـى بكـل القيود ــ تحملها إلينا العين ، ويبدو تصور التفاعل مبنيا أيضا علـى النظـر ، والعبارة تتصدر بقوله : رأيتك ، ليوحي أن الرؤيا بالعين ، ولكنها تـدخل فـي رمزيتها التي تقدمها العين وتشير إليها العاطفة ويدركها العقل المحلل للعلاقات :

رأيتك في لحظة الكشف والوعد والمستحيل

سبية حرب تغازل كل الجنود ،

وترضى بكل القيود ، / وتفتح باب الدخول / لكل غريـب دخيـل ..(225-226)

وأخيرا فقد ميز النقاد بين أنماط الصور ، فقدموا البصرية والسـمعية علـى غيرها: فهما عند (هورتيك) الصور الوحيدة التي تشكل عالم الإبداع الفني بينما لا تؤلف الأحاسيس الأخرى كالشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن أن تـرتبط بهـا فكرة من الأفكار .

واللغة لا تبلغ لب الأشياء إلا بعالم الشكل عالم البصر والفراغ (عبد القادر الرباعي .الصورة الفنية في النقد الشعري.87).

ثانيا: الصورة السمعية :

يعلي ت.س.إليوت من قيمة الصور السمعية ويجعل لها خيالا خاصا يسميه " الخيال السمعي " ويعرفه بأنه "الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساسا يعبر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة " (عبد القادر الرباعي .الصورة الفنية في النقد الشعري.87).

وهي الصورة التي تعتمد على مخاطبة السمع وتستقي من هذه الحاسة عناصر بنائها ، إن الفزاع يخاطب السمع وهو يصف حالته الشعورية بعد زمن طويل من التجربة ، والخروج بحالات شعورية مفعمة باليأس :

أو لست ترى / أنك الآن وحدك ،/ في عتمة الجب

تطلق هذا العواء الجريح ، / لعل الرياح تعيد إليك الصدى (41-42)

وهو إذ يخاطب السمع يخاطب النظر أيضا ، لكن صرخته تلك وصداها يمثلان ذروة العاطفة ، بل إن الصراخ ارتبط بالعواء ليخرج عن إنسانيته ، ويزداد حدة في التعبير عن حالة القهر ، وينقل لنا الصوت الآخر المتمثل في الصدى نفس السلبية في الصورة الأولى ، دون الفائدة من الانتظار في الجب الذي يحمل فقط من تاريخيته صورة الموت .

ويتجلى النبوغ في استخدام الصورة السمعية التي تعبر عن الرؤيا الشعرية من خلال الإدراك الحسي المرتكز على الصوت في رسم الصورة ، تلك الصورة التي تبدو فيها أصوات الطبيعة كالريح حاملة التغيير السلبي ، وفي صورة النخلة التي تجهش ، فيصل صوتها إلى سمعنا ولكننا لا نلبي النداء في العراق ، فتمارس النخلة دور إعلان حالة النهاية للقومية العربية التي كان الرهان عليها خاسرا في كثير من صوره :

يترنّح الحلم البهي

وتنحني للريح أغصان ،

وتجهش نخلة في القلب تأتينا

تلخص حزننا العربي ، تشنقنا (98-99)

إن مجمل إبداع الفزاع جاء معبرا عن هموم العالم العربي ، ولذلك تأتي صوره ناقلة لتلك الهموم ، ومعبرة عن مد بها وجزر ، في تعرضها لعوامل مختلفة ، وفي طول امتدادها على مستوى التجربة الشعرية ، وحتى في القصائد التي يتحدث فيها عن شخصية أو يوجه خطابه الشعري لها يبث فيها عواطفه ، ففي شخصية تيسير السبول تأتي الصور متركزة في نطاق السمع ، لأنه في الإهداء يقول : إلى الصديق الذي ما رأيته (109) ، لذلك يركز في الصورة التي يرسمها السبول على السمع ، فيشابه بذلك بشار بن برد في نونيته المشهورة التي يعارض فيها جريرا ، حيث يركز بشار على الصورة السمعية والشمية والذوقية في وصف علاقته مع الغانية في الحانة والتي يحبها من سماعه لصوتها لأنه أعمى على الحقيقة ، وكذلك الفزاع لم ير السبول لكنه يريد التعبير عن تلك الشخصية ذات البعد الوطني والإبداعي في الوقت ذاته كون السبول شاعرا مبدعا ، ولنسمع أولا صورة بشار ، علما بأن هذه الأبيات لا تأتي متسلسلة في قصيدته بعنوان (أنت الشمس طالعة) والتي مطلعها :

وذات دلّ كأن البدر صورتها باتت تغني عميد القلب سكرانا (إسماعيل اليوسف .بشار بن برد .70) ، وأما الأبيات التي سنتناول الصورة فيها فهي قول بشار :

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

يا ليتني كنت تفاحا مفلجة أو كنت من قضب الريحان ريحانا

حتى إذا وجدت ريحي فأعجبها و نحن في خلوة مثلت إنسانا

(إسماعيل اليوسف .بشار بن برد .70-71)

فبشار هنا يستخدم الأذن ليكون السمع طريق الحب إلى قلبه ، وعليه أن يتخيل تلك المرأة من بعد ذلك كما يشاء ، جميلة فارعة الطول ، ناعمة القد ، فقد تكون أو لا تكون كذلك ، ثم ينعم التدقيق في الصورة ، فيستخدم الشم من خلال التفاحة المقطعة ورائحتها التي تجذب من يلمسها ، وهنا تتدخل حاسة

اللمس ، ويتكرر اللمس في الإمساك بقضيب الريحان ، ومن ثم الصورة الشمية المنبثقة من قضيب الريحان ، وحين تقرب المرأة قضيب الريحان من أنفها لتشمه يتحول إلى الشاعر المتجسد فيه منذ بداية الصورة حين جعل نفسه تفاحة وريحانا ، فيلتصق بها الشاعر لقرب المسافة ما بين الأنف وقضيب الريحان ، مما يحقق حالة خصوبة في تلك العلاقة .

إننا لا نريد الخروج عن صور الفزاع بقدر ما نود توضيح كيفية بناء الصورة للشخص الذي لا يرى ، والفزاع لم ير السبول لكنه يرى على الحقيقة لذلك لن تكون الصورة عنده بذلك التدقيق عند بشار الذي اعتمد على السمع طيلة حياته ، ويستخدم الشاعر ضمير الغائبين إذا أراد رسم الصورة البصرية :

وقيل رأوه يلملم دمعة حزن

...يقال رأوه يجوب البلاد،(114)

ولكنه حين يريد رسم صورة للسبول يقول :

هنالك أرخى أبو سالم / في التراب يديه

وأطلق في الريح ، / صيحته الجارحة (117)

فالصراخ هنا يدرك بالسمع ، وهي صرخة عاطفية تشي بحالة نفسية ، بعد أن تضيق المدن عن استيعاب الشاعر الغائب ، والشاعر الحاضر ، من خلال الجرح الذي يمتد في صوت الصرخة ، وأما الصور الأخرى للسبول فتبدو من خلال الرواة ، وكأن القائل كما أشرنا يعلن غياب النظر ولكن ما جرى ينقل إليه فيسمعه وينفعل به ويعبر عنه .

ويتحدث الشاعر عن حالة الجدب في الوطن ، وتبدو حالة الجدب في تناقض في صورة عطاء مستمر ، فيتحول الوطن امرأة ويصب عليها أمنياته ، معبرا من خلالها عن رغبته في واقع خصب ، ويخاطب السمع ، فهو في الليل تحديدا وكأنه يحلم ، يسمع صوت المرأة كأنه جدول ماء ينساب في قلبه ، ويتحول إلى منظر مشاهد بالتراسل مع البصر ، يتحول إلى حقول وسنابل ، ويعود من النظر إلى السمع مرة أخرى ، فيتحول الصوت إلى الصوت حين يسمعه الشاعر مواويل ، ولكنها حزينة ، لأن التحول هو على سبيل الذهن وليس الحقيقة ،

وتهجره المرأة فيأتي صوت الباب وهو يسد في وجهه تعبيرا عن ذلك القطع في العلاقة من خلال تصور الصوت :

وجهك الليلة ينساب بقلبي جدولا ثرا ،/ حقولا وسنابل ..

ومواويل من الريف حزينة ../ ومرايا ومشاعل

ما الذي يقصيك عني ..؟/ سدت الأبواب في وجهي ، (219)

وفي القصيدة التي يهديها إلى روح الشاعر التشيلي بابلو نيـــرودا ، والـــذي يحوّر في شخصيته ويستخدمه رمزا فهو قاهر آلهة الموت والزمن المتحجـــر ، يستخدم الشاعر السمع في صورة الشاعر الغائب :

هل تسمع صوتي نيرودا ..؟

دعني أتأبط صوتك ،/ أمشي في الطرقات ،/ أزف البشرى بالعرس :

يا أطفال العالم ، يا أطفال العالم هيا / نيرودا آت يحمل بين يديـــه الشـــمس (259)

فهو يحرك العاطفة في الرغبة في نقل الحياة ، حين يطلب أن يتحدث بصوت نيرودا ليقهر الموت ويعلن الحياة ، وزف البشرى يحتاج إلى الصوت ، وأيضـــا هو ينقل الصوت إلى السمع عبر استخدام الجملة الإنشائية معتمدا على النـــداء . فيبني صورة الحياة كلها على أساس مخاطبة السمع .

وفي مقطع آخر من قصيدة (ارتحال موسم الشفاه) التي تبدو فيهـــا الشـــفاه التي توصل الصوت موصلة الصمت ، وهو صوت أيضا ، ولكنه يـــوحي بمـــا يراد قوله، ولا يتكلم به ، في هذا المقطع يحول الصورة السمعية لإيجابية البوح، إلى صورة لمسية حين تصبح الحروف المنطوقة عشبا يقدمه البســـطاء لحيـــل الغزاة ، وهي لغة جديدة تشي بتغير الموقف والانصياع للآخر السلبي ، وغياب القدرة على الصوت، ويجعل الشاعر من حاسة النظر سبيلا لمحاصـــرة حالـــة البوح ، فللعيون ليل مبصر يراقبه ، ولكنه يعود لتناقض منطقي فـــي الصـــورة السمعية التالية حين يصف مشهد ذوبان الثلج عن شفتيه ، أي التخلي عن حالـــة الصمت ؛ لتبدو الصورة السمعية مؤدية إلى هلاكه ، ربما لما يحتويه الخطـــاب

السمعي على صرخة في وجه هؤلاء الغزاة ، وينتهي المقطع بصوت الغناء دون القدرة على النظر ، لأنه يغني من وراء ستار :

وتمسي الحروف متاعا خسيسا ،

وعشبا طريا يقدمه البسطاء / لخيل الغزاة ..

هو الانحدار السحيق ، / وليل العيون الحصار

إلى القاع أهوي ، إذا انحصر الثلج عن شفتي

وغنيت باسمك دون ستار ..(277-278)

ثالثا : الصورة الشمية :

يعتمد هذا النمط من الصور على حاسة الشم ، وقد أشرنا فيما سبق في حديثنا عن تراسل الحواس عن الصورة الشمية ، لكننا سندقق في تحليلها ونكتشف في الصور التالية صورا أخرى لها ، تجعلها تساهم في البناء الفني للغة ، وفي نقل العواطف التي أشرنا إلى ارتباطها بالصورة ، ذلك الارتباط الذي يوقظ الصورة ويكون سببا في تولدها .

وتبدو الصور الشمية مختلطة مع الصورة البصرية في استخدام الشاعر لها في المقطع التالي ، الذي يصف فيه الفتى الفلسطيني في انتفاضة الحجر ، لتأتي صورة الدم البصرية تعبق برائحة الدم ، وتمتزج برائحة التراب ، لتتحول برمز الشهادة إلى بوابة للخلاص :

والذي علمته الحروب له :

أن ما يتنزل من دمه ،/ ويخالط تربته ،

سيكون ألف بوابة للخلاص ..(59)

وتخلف الصورة الشمية في نفس الشاعر حزنا عميقا حين تجيء بصورة عطر تضعه المرأة التي يحب ، لكن هذه المرأة تمضي وتتركه ، وهو لا يتذكر منها إلا ما تركته من عطر يشمه في قلبه ، وهو يدري بأن تلك العلاقة ستنتهي لأنه يبني النص كله على موقفين ، موقف اللقاء ونقيضه ، وهو يجسد في هذا التناقض كله، حالة من فقدان الانتماء إلى المكان ، الذي يبدو بصورة المرأة ولكنه لا يذكر المكان ، مكان العلاقة أو تفاصيل أخرى ، إنما يذكر ما خلفه

عطر المرأة من حالة ضياع ، وهو يستخدم لغة المستقبل فيما ستؤول إليه تلك العلاقة :

سوف تمضين ..

سوف تمضين ، ويبقى عطرك الملتاع ينغل قلبي ،

كجذور موحلة .. (220-221)

ويركز الشاعر أكثر على الصورة الشمية ، فيقدم موقفا للحياة والموت في العلاقة مع المرأة من خلال الرائحة ، وتبدو الرائحة في رمزها للحياة في صور متنقلة ، فهي في البداية عطرة كرائحة العبير ، ومن ثم رائحة الخبز بدلالة الخير والخصب ، وهي تفيض بعد العبير والخبز حبا ، فتتخذ العاطفة صورة الرائحة في انزياحات لغوية سريعة ، ومن ثم يقدم في الصورة الشمية سلبية العلاقة ، أو نهاية العلاقة ليحول كل الروائح الجميلة السابقة إلى رائحة جيفة في لحظة الوصل ، فإذا كانت رائحة العطر مغرية للوصال بتلك المرأة ، فمن المستحيل أن تكون الرائحة النتنة مسببة لأي علاقة ، بل وإنها تحكم عليها بالموت الحتمي ، لأن صورة منفرة للنفس أن تقيم علاقة مع شيء لا حياة فيه :

عشقتك أنثى تفيض عبيرا

وخبزا ،

وحبا ،

إذا ما احتوانا مساء جميل ،

ففيم تحولت في لحظة الوصل جيفة ..؟! (225)

ويبدو أن الشاعر يركز في نماذجه الشمية ، عندما تتعلق الصورة بالعلاقة مع المرأة على العطر ، فهو سبيل لحالات الوصل كلها عنده ، وتبدو العلاقات بغير العطر سلبية لا نمو بها أو تطورا ، لذلك نجده يستهجن حبه لامرأة لم يبح عنها إلا بقوة العلاقة لدرجة أنه يضطر إلا أن يترك النساء بمناديلهن المعطرة ، وبكل الشهوة التي تثيرها تلك النساء البراري كما وصفهن ، وهو في داخله يشعر بالندم لتركهن ، ولكنه يعشق امرأة تتركه يضيع في الطرقات ، ويتسول الأمنيات، مما يدعونا إلى أن نقول أن تلك المرأة التي يلحق بها هي وطنه الذي

لا يتيح له فرصة اللقاء به ، بل ويرفضه ، وهو يحبه ويريد الوصال به ، فكأن تلك النساء أوطان أخرى جميلة ، تطلب من الشاعر أن يأتي إليها ، أن يعيش في خصبها ، فيرفض إلا محاولة العيش في وطنه لتغييره ، وبما أن الصورة الرمزية بنيت على الرمز ، فإن الشاعر استطاع أن يترك النساء المعطرات ، وهو الذي قد لا يستطيع تركهن على الحقيقة :

أحبك أنت لماذا ؟ / وكل الصبايا البراري / تلوح لي

بعطر المناديل ، بالانعتاق الشهي .. (237-238)

وتبدو الصورة الشمية بالتشبيه أكثر غرابة ، حين يشبه الشاعر رائحة الليل بالحية التي تندس في قلبه ، فما الذي يقصده بهذه الصورة ؟ ما وجه الشبه بين رائحة الليل والحية ؟

إن ما يساعد في تفسير الصورة ، تفكيك الرموز ، فالليل مشار إليه في أول القصيدة بأنه حالة للخوف والقلق ، بل وفي الليل يصبح الصوت وسيلة للخطر لنقل ما يدور من خفاء ، أي أن حالة الظلم التي تسود في المكان ، تجعل من الثورة ، أو رغبة التغيير ، أو التعبير عما يدور من أحداث وتحليلها ، يجعل منه حالة خطرة ، وتلك حالة عامة في الوطن العربي المفتقر لحرية التعبير عن الرأي، وفي تربية الآباء أبناءهم على عدم الخوض في الأمور السياسية والتي رفع الصوت بها ولو كان داخل جدران يشكل خطرا ، لذا يصبح الليل كالحية التي تمارس دور الموت الذي يمارسه النظام على من يتكلم في حقائق لا تعنيه ، ولكنه حبه للوطن هو الذي يدفعه إلى أن يقول ، أن يرفع صوته ، فتأتي صورة المرأة باستخدام الشم ــ وشم العطر خصوصاــ كصورة متكررة كما أشرنا لكل العلاقات التي يريد الشاعر وصلها ، تأتي صورة المرأة برائحة العطر المنبعث من جسدها دافعة الشاعر للتوحد بها ، وإقامة العلاقة معها ، وهو يشير إلى أن تلك الحالة في الجوع إلى الجسد طبيعية وعند كل الناس ، وكأنه يبرر لنفسه ما يريد القيام به :

كالحية رائحة الليل اندست في قلبي

واختلطت بعواء القاطرة الثكلى ،

وعبير الشوق القادم من جسد امرأة

يتوهج كالجمر .

وتحرك في جسدي الجوع المتأصل للجسد / المتدفق كالنهر ،

من منكم لا يشكو من هذا الداء ..؟ (249)

رابعا : الصورة الذوقية :

لقد أشرنا سابقا أن الصور البصرية والصور السمعية هي أكثر الصور ورودا في الشعر عامة ، ولقد لمسنا ذلك في شعر الفزاع الذي يركز على التعبير عن عواطفه من خلال هذه الصور أكثر من غيرها ، إلا أن هذا لا يعني عدم ورود الصور الشمية والذوقية واللمسية ، وإن كانت بالمقارنة لا تحتل مساحة واسعة في حقل اللغة الشعرية عند الفزاع وضمن تجربته الشعرية .

إن الصورة الذوقية تعتمد بالتأكيد على حاسة الذوق ، وهي إحدى الحواس المهمة، لأنه من خلالها يمكن للإنسان أن يميز بين الأشياء على مستوى الطعام، وربما على مستوى الصورة في الشعر، المحملة بالعواطف والرؤى والتوجهات.

ومن خلال الاستعارة يلج الشاعر إلى مثل هذه الصور ، فهو حين يسير في رحلته تحت رؤية عشق الوطن ، ويواجهه الوطن بعدم الاكتراث إلى تفانيه في حبه ، تبدو ردة الفعل على كل التضحية التي قدمها للوطن بصورة الاستعارة المبنية على التذوق ، فيخاطب الوطن راسما لنتيجة عواطفه تجاهه ، ومكنيا عن الوطن بالمرأة :

وفيك عرفت التلوي على الطرقات ،

التسول ،

طعم انحسار الأماني ، (238)

فيصبح للأماني ذوقها المر ، حين تتلاشى لجدب العلاقة بين الشاعر والوطن، والحب الذي لا يكترث الوطن له ، بل على العكس يتحول عدم اكتراثه إلى سلبية أكبر حين يقدم هدية للشاعر مكافأة على حبه ، وهي التسول والضياع ومرارة انحسار الأماني ، فكيف إذا تحولت المرارة من حقلها الشعوري إلى حقلها الذوقي ألن تكون مضاعفة وأكثر تركيزا ؟!.

وتبدو الصورة الذوقية ملاذ الشاعر الأخير بعد أن ينكره الوطن ويهجره الأصدقاء فيتوجه إلى المرأة ، ويبحث عن الوصل معها ، لتكون السكون الذي يبحث عنه ، لكنه يركز في حالة الوصال على الصورة الذوقية عن الخصب في العلاقة من خلال اللمس والذوق ، ليبدو جسد المرأة بعد أن يلقي بنفسه على صدرها ، عناقيد يقطف منها الحب والحنان والاهتمام الذي لم يجده في الوطن والأصدقاء :

خذيني ..

إلى صدرك الوعد ،

وأرخي علي عناقيدك الدانية ..(196)

ويستخدم الشاعر الصورة الذوقية مقدما إياها من خلال الاستعارة ، ليبدو التذوق مجازيا ، فهو يصف الفجوة في العلاقة بينه وبين الأنثى ، ليمضي بعيدا عنها ، وفي رحلة يخوضها في البحر تتراسل الحواس لتشكل الصورة الشعرية، وتعبر عن عاطفة تحملها الرياح في البحر في صورة سمعية ذوقية :

على شفة البحر والريح تمضغ طرف الشراع

سمعتك تبكين خلفي ،

ووقع خطاك يضاعف خوفي ، (236-237)

إن هذه الرحلة تبدو رحلة لا عودة منها ، فالرياح تمضغ الشراع ، فتحمل الموت بغياب القدرة على الإبحار ، وبضياع القدرة على توجيه مركبه ، وفي ضياعه هذا يسمع صوت المرأة ويسمع صوت أقدامها ، فلا يشعره الصوت بالأمان ، ولكن يشعره النقيض وهو الخوف ، مما يثير التساؤل عن تلك العلاقة التي يخاف الشاعر من الوصل بها بالمخاطبة ، والقصيدة كلها مبنية على جدلية العلاقة بينه وبين تلك المرأة بين الوصل والهجر ، لتتضح صورة المرأة في القصيدة التي تأتي رمزا للوطن .

وفي قصيدة (نبوءة الليل الأخير) يتخذ الشاعر الصورة الذوقية في وصف رغباته في الوطن الذي يبحث عنه ، في صورته الخصبة ، فيستعير من حقل المرأة دلالة الخصوبة ، ويتخيل العلاقة مع المرأة التي تأتي إليه ، من خلال

حاسة الذوق بالشفاه ، ليحضن بالصورة اللمسية خصر المرأة ، ولكنه لا يحضنها بيديه أي باستخدام اللمس ، وإنما يحضنها بالتذوق من خلال شفتيه ، ليبدو التذوق في الجسد صورة للخصوبة في العلاقة ، وما ينتج عنها يأتي مرافقا لحالة الشعور الحقيقي ، إذ بشكل أسطوري يلملم عن كفيها الأطفال ، إنهم عطايا الوطن وخيراته التي لطالما بحث عنها ، ولكنه كان يخفق في الوصول إليها في كل تجربة يخوضها :

تأتين إليّ
إني لأحسك قادمة من خلف الأسلاك
فتعالي أحضن خصرك في شفتي
وألملم عن كفيك الأطفال .. (265)

هذه هي بعض الصور الذوقية والتي لا تنتشر كثيرا في شعر الفزاع ، وكما شاهدنا فهي تأتي من خلال الاستعارة ، أو الغرابة في التشبيه بحيث تصل إلى اللامعقول في التصور الطبيعي ، أي على جانب الأسطرة كما في الصورة الأخيرة التي أشرنا إليها .

خامسا : الصورة اللمسية :

وهي صورة تعتمد على حاسة اللمس في إدراك المعطيات ، وتقدم من خلال هذه الحاسة ما تقدمها الحواس السابقة من الرؤيا التي يحملها الشاعر ، وتظهر في لغته بأساليب متعددة ، منها هذه الصور التي لا تخلو من أثر حسي ، " والجانب الحسي أساسي في الصور فهو في الأغلب أفكار الشاعر ونفسيته ، التي هزتها تجربة عميقة " (عبد القادر الرباعي .الصورة الفنية في النقد الشعري.87).

وتطالعنا صورة اللمس الأولى بصورة صراع بين الأرض والغزاة ، تتخذ في هذا الصراع الأرض دور الدفاع عن نفسها ، مما يشي بغياب فاعلية الإنسان عليها ، وعلى الجانب الآخر بتاريخ هذه الأرض التي طالما حاول الغازي السيطرة عليها، ولكنها طردته ولم تترك له غير الهزيمة ، والموقف الآن يتكرر في حرب الخليج الأولى ، والشاعر يرى في غياب الموقف العربي صورة

سلبية، فيوجه الصورة إلى الأرض التي يحملها مشقة الدفاع عنها في الصورة اللمسية حين يلمس الغزاة عشب هذه الأرض ، خيرها ، فتحول كل حبة رمل بها إلى طلقة فيتراسل اللمس مع الصوت في تكوين هذه الصورة الشعرية :

هذه الأرض تعرف كيف تقاتل عن نفسها
فإذا وطئت قدم للغزاة على عشبها
حولت كل ذرة رمل بها ،
طلقة لكرامتها تنتصر ..(27)

وتبدو الصورة اللمسية أيضا من خلال التناص مع القرآن الكريم في صورة تتشكل من خلال وعي الحالة القرآنية ، واختيار دلالاتها على صورة الصراع مع العدو الصهيوني في الانتفاضة ، فالطفل الذي يواجه البندقية بالحجر ، يحتاج إلى أن يكون الرصاص كالنار على جسد إبراهيم عليه السلام ، يلامسه فلا يحترق ، ليكون ملمس النار بردا وسلاما ، مناقضا لحقيقته المادية ولأصل تكوينه ، فتأتي صورة الرصاص الذي يشبهه الشاعر بالمطر لغزارته ، بصورة الدعاء بأن يتحول الرصاص إلى مطر ناعم ، ولماذا اختار اقتران كلمة ناعم بالمطر؟ والرصاص لا يكون خشنا إذا بحثنا عن نقيض النعومة ، وذلك ربما لأن الشاعر يبحث عن الحياة التي يخلفها استشهاد هؤلاء الثوار ، لأن موتهم يقدم لمن بعدهم الحياة الناعمة والخير ، بعطف الغمام على النعومة ، فتبدو صورة الرصاص الناعم صورة خارجة عن المألوف ، كما وتحتوي على صورة سمعية بصوت المطر وصوت المطر :

يا رصاص ..
لتكن مطرا ناعما / وغمام
وتنزل على الجسد الغض بردا
وتنزل عليه سلام ،(57)

وفي بحث الشاعر عن امرأة تأتي في زمان الخيانة لكنها لا تخون ، تنبثق هذه المرأة بين يديه ، فيدخل بالصورة اللمسية مساق التجربة مرة أخرى مع المرأة ، التي انتهى المقطع الأول وهو يحاول لمسها ولكنها تتركه وتمضي ،

ولكنه الآن يحاصرها بيديه ، تتحول عبر اللمس إلى إحساس حقيقي بوجودها ، وتتحول بين يديه حقلا من الدحنون فتتراسل الحواس ، ويكمل التراسل مع الصورة الشمية ، حين تتحول أيضا بين يديه إلى رائحة عطر في تحولها إلى زعتر بري ، فيتأكد الشاعر أنها الملاذ ويستغلها كمعادل موضوعي للطفولة التي لم يعشها في وطنه ، فيفرغ بها حرمانه ، لذلك يجد فيها رائحة الزعتر والدحنون كوردة ترمز للأردن لنموها بكثرة فيه :

حين انبثقت فجأة

بين يدي

حقلا من الدحنون ،

ودفقة من عطر زعتر بريّ

أيقنت أنك الملاذ ،

وأنك الطفولة الما عشتها / في وطني المحزون.. (120-121)

ويبدو البعد القومي متداخلا مع كثير من الصور اللمسية ، وبتناص أيضا مع القرآن الكريم أشرنا إليه سابقا ، يرسم الشاعر لنا صورة لمسية ، وفيها يشترط الشاعر على الذين يحبون العراق ، ويريدون الخير له أن يلمسوا النخلة رمز العراق ، وأن لا يكتفوا باللمس بل يهزوها أيضا ، كما أمر الله عز وجل مريم عليها السلام بأن تفعل ، بعد أن جاءها المخاض عند جذع النخلة ، فبلمسها للنخلة حققت الخير لها ولطفلها ، وكذلك الشاعر يريد من الذين يدعون الحب العراق أن يأتوا إليه ويشاركون حقيقة بأزمته في حربه مع إيران ، وما يشي ذلك إلا بغياب الحالة القومية وانحسارها وعدم إيجابيتها :

تهز بجذعي إليك

فيساقط السر ،

والرطب المشتهاة ، (135)

ومن خلال صورة التناقض التي حفل بها شعر الفزاع ، والتي أشرنا إلى أن سببها تناقض نابع من واقع الشاعر نفسه ، ومن الحالات السائدة في الوطن ، ومنبثق من داخله في النهاية ، يقدم لنا الشاعر صورة لمسية أخرى ، ويبدأ

المقطع بصورة التناقض ، وتظهر في المشهد صورة للمرأة التي تمـــارس دور التناقض على الشاعر ، فهي تحتضنه وتقبله ، ولكنها بعد تلك الصورة اللمســـية تنتقل بعد أن تترك خنجرا في الظهر إلى صورة سمعية عبر البكاء فهـــي تقتـــل الشاعر وتبكي عليه في الوقت ذاته ، وبعد حالة الحب وانفعالاته المعتمدة علـــى حاسة اللمس ، تترك الشاعر ، وتطلب إليه أن يمضي عنه :

بين حدين التقينا

حضنتني ، قبلتني ، تركت خنجرها الرملي في

خاصرتي ،

ومضت تبكي علي

يا وحيدي / غربة الروح انتماء ..(221)

ومن خلال الاستعارة يقدم لنا الشاعر صورة لمسية ، فهو يبني الصورة على أساس اللمس ولكنه لمس خيالي ، إذ يستخدم كلمة " مضاجعة " ويقرنها بكلمـــة " الماضي" وتبدو عملية المضاجعة التي تستوجب حضور أنثى مستعارة من حقـــل أشكال اللقاء الجسدي مع المرأة ، وعملية المضاجعة التي تعتمد على اللمـــس لا بد أن تنتج شيئا ملموسا كالأطفال ، ولكن الشاعر لا يستطيع إنجاب هذا الطفل ، والسبب كما تقدمه لغة القصيدة ، أنه ينتظر شيئا يأتيه من أضـــرحة المـــوتى ، وفي ذلك استحالة لتحقق المنتظر ، لأن الماضي امرأة ميتة ، فتبدو العلاقة معها ضرب من الوهم ، إن الشاعر يحاول في استعارته اللمسية هـــذه ، أن يصـــور حالة جدب في الحاضر في كل العلاقات ، وهذا الجدب جعله يرجع إلى الماضي لعله يجد فيه ما يتكئ عليه للنهوض من جديد ، ولأن الماضي يمثل على الجانب الآخر قوة يستمد منها طاقة الاستمرار في الحاضر والمستقبل ، لكنه يعـــرف أن ذلك وهم ، وأن الماضي الذي يلجأ إليه ليس أفضل من الحاضر الـــذي يهـــرب منه، وكلاهما صورة من صور الهزيمة في واقع خراب :

ضاجعنا الماضي عدة مرات

ومضينا ..

لكن اللحظة كانت ترجعنا ،

من حيث أتينا

عبثا نترقب طفلا يأتينا من أضرحة الموتى .. (263)

وضمن مكابرة الشاعر في البحث عن الدفء في العلاقة مع المرأة الحسية ، بل وفي البحث عنها أولا ، يدخل في لغة الاستعارة في تصوير تلك العلاقة ويتراسل في الصورة التي يرسمها لعلاقته مع المرأة المبنية على اللمس مع حاسة البصر وتبدو الصورة حركية في حقلها الاستعاري ، فالشاعر يطلب الخصب من تلك المرأة حين يستخدم كلمة "أورقي" وهو يريدها أن تورق أمنا ، وليس الأمن ماديا ، لأن العلاقة إذا لم يكن بها أمان فستبقى محكومة بالنهاية ، ثم يريدها أن تورق دفئا ، والدفء ناتج لمسي منطقي عن الشعور بالأمان ، فتوفيره سيمنح اللحظة الجسدية راحتها في التواصل ، وهو يدخل البصر ليدخل على الصورة طابعها النفسي كردة فعل على هذا اللقاء الحميم ، فهو يطلب منها غزل الليل في استعارة أخرى وبفاعلية عنصر الحركة في الوصف ، وهو يريد أن تغزل ليلا شموعا وحروفا ، فتبدو صورة اللقاء الحميم بينه وبينها في شاعرية أكبر ، وأشد التحاما مع النفس ، وهو يريد من نتيجة الغزل بصورة لمسية أن تكون المسح ، وأي مسح؟ إنه مسح العتمة عن وجه الغريب ، فهو يرى في تلك المرأة نسيانا لهمومه الفردية التي تشكل الغربة إحدى أهم عناصرها ، وفي الغربة يبحث الشاعر عن علاقة تشعره بالأمان عن امرأة تعيد له الأمان الذي كان يعيشه في وطنه ، وكأن المرأة بديل الوطن والأم ، لذلك ترتكز الصورة في بنائها على اللمس كوسيلة لترجمة تلك العاطفة :

أورقي أمنا ، / ودفئا ، / وقوارير ضياء

واغزلي الليل شموعا وحروفا

تمسح العتمة عن وجه الغريب .. (187)

وهكذا تنتشر الصورة اللمسية في صور الشاعر مستفيدة من الاستعارة والتشبيه في طبيعة تكوينها وتصورها ، ومتراسلة مع حواس أخرى لتكتمل المشهدية في ذهن المتلقي ، وليستطيع من خلال الصورة الشعور بالعاطفة التي

تظهر بالصرخة وبالعين وبالذوق وبالشم وباللمس ، وعبر حركية تشمل بعض الصور الشعرية :

كنا نضايقه ،

ونوجعه بضحكتنا ،

فيشتمنا

ويهرب كالغزال ..

ينأى قليلا ثم لا ندري

تخبأ خلف "حور" الواد،

أم في حوطة "الدفلى" (91)

إن هذا المقطع يعتمد على تراسل الحواس فهو يبدأ بصورة حركية في المضايقة ويستعير لفظة "نوجعه" للضحك بالإيحاء بدلالتها النفسية ولا تخلو أيضا من مخاطبة السمع ، ويأتي الشتم مخاطبة أخرى للسمع ، ثم تتبعها صورة حركية أخرى في مشهد الهروب كالغزال ، وفيه دلالة على رشاقة وسرعة فواز المقصود بالخطاب ، ولأنهم في عمر الطفولة تبدو الحركة فعلا طبيعيا للطفل ومشهدا طبيعيا للعلاقة في لهوهم ولعبهم ، وعملية الاختباء عن النظر صورة حركية طبيعية أخرى لهؤلاء الأطفال الذين لا يدركون من عالمهم غير الفرح .

وهكذا في بساطة الكلمات ينقل لنا الشاعر صورا عاطفية بكل تنوعاتها ، فتأتي مركزة كاشفة عن دلالات النفس والذهن في رسمها " إن قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية ، ولا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لأحداث هذه الاستجابة فهناك كلمات أكل عليها الدهر وشرب كالقمر، والورد ، والجبل ، والغروب ، وهي صور عظيمة التركيز " .(سيسل دي لويس.الصورة الشعرية.44).

5.3 البنية الدرامية " في شعر علي الفزاع ":

لقد أشرنا في الفصل السابق إلى مجموعة من الرموز ابتدعها الشاعر ضمن حكايات تاريخية وشعبية المنشأ ومن خلال تلك الحكايات سنتحدث عن البيئة

الدرامية في شعر علي الفزاع ومدى تطورها وكيفية توظيفها في شعره والاخفاقات في استغلالها لخدمة النص أو القصيدة.

إن ما يميز علي الفزاع في ديوانه " مرثية المحطة الثالثة " ميله إلى بناء قصيدة ذات بُعد درامي . وتجيء هذه الخاصية لتصبح بديلاً مقنعاً عن تماثل القصيدة الغنائية في التجربة الشعرية العربية المحدثة ، إن التوجه لبناء قصيدة درامية قد أصبح هو الخيار أمام كل من يتطلع إلى تأكيد خصوصيته من الشعراء العرب.(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.102).

إن الوشيجة الغنائية، ما عادت هي وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها، وما يربط الشاعر بتجربته أمر أكثر وأشد منه تعقيداً ، إنه استيعاب هذه التجربة، وتمثلها وجدانياً وفكرياً من جهة ، والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى، أي وبعبارة أكثر تحديداً، استخدام الوسائل الدرامية، أو بعضها، لإكساب هذه التجربة شكلاً ملائماً.(علي جعفر العلاق.البنية الدرامية في القصيدة الحديثة.38)

وسنتناول في مجال الحديث عن البنية الدرامية ثلاثة أعمال للفزاع هي(مقاطع من سيرة زيدان المعثر) و (فواز الغوراني يعبر الرؤيا) و (الرحلة الثانية) لنرى إلى أي مدى استطاع الفزاع الخروج عن القيم الغنائية ، وبناء نص على أساس البعد الدرامي.

أولا: "مقاطع من سيرة زيدان المعثر" :

وقد أشرنا إلى هذه القصيدة فيما سبق ، إلا أننا سنتناول هنا بناءها الدرامي بشكل خاص ، فالشاعر يكتفي بالسرد الحكائي عن زيدان ولم يغن الحكاية غناء.

وسندرس البنية الدرامية في هذه القصيدة من ثلاث زوايا :

1- الحكاية وتطور المسرود فيها.

2- بناء الشخصية. 3- الحوار وتعدد الأصوات .

1- الحكاية وتطور المسرود فيها :

بداية القصيدة مقدمة إيحائية تشير إلى حالة عامة مدانة ، والخمر في مدخل القصيدة يمثل مرتكز البوح وهذه المقدمة إذ توحي بتوقعاتنا حول هذا العام

الرديء الذي يتحرك فيه البطل الشاعر نفسه ، والبطل / زيدان ــ كما يتموضع لاحقاً ، فإنها ــ أي المقدمة ــ تنقلنا بنجاح إلى السرد الحكائي للحدث ، إذ تبرز وسيلة الحكاية التي يقدمها فعل الرواية ــ الذي يقدم به الشاعر/ الراوي الجوال / ليحدثنا في البداية عن سيرة تراثية ــ الصور التقليدية لشاعر الربابة وحكايته التراثية ــ وهنا يتدخل النص عن طريق الشاعر ، ليشير إلى اختلاف في موضوع الحكاية التي لم تعد متصلة بالهلالي ، وإنما مأخوذة من اليومي في مجتمعنا الأردني ، وهي حكاية العامل الأردني الفقير زيدان المعثر.(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.102-103).

إشارات هذا الاستهلال تنبني على ذات الأسلوب الذي بنيت عليه قصص السير الشعبية حين يؤديها مغني الربابة ، فهو يبدأ أيضاً بالصلاة على النبي المصطفى ، ويطالب جمهوره ــ مستمعيه ــ أو مريدي حلقته ، أن يرددوا معه، تلك الصلاة، فيطيعون00 ثم تبدأ الحكاية (محمد الجزائري.تخصيب النص.302)

كان حين يجن الظلام / يتصدر مجلسنا

ويداعب قوس ربابته ،

ثم يأمرنا بالصلاة على المصطفى ،/ فنطيع... (74)

إن الشاعر يقدم السرد الأول في الحكاية داخل الحكاية الأكبر ، فيبدو السرد في البداية مقدما لنا شخصية شعبية أصغر من شخصية البطل التي سيقدمها في المقطع التالي ، وهذه الشخصية الأصغر هي شخصية شعبية أيضا كادحة ــ فقيرة ــ بائسة .

ويبدأ الجزء الثاني من القصيدة : صوت الشاعر الراوي نائبا عن زيدان المعثر، فيقدمه لنا ، إن هذا سيتوجب القول إن حالة الإنابة التي يقوم بها الشاعر في تقديم زيدان تضعف البناء الدرامي ؛ لأن الإنابة تمنع الشخصية من التعبير عن نفسها بنفسها ، وتميل القصيدة إلى البقاء داخل بنيتها الغنائية ــ ذلك أن البعد الدرامي يتحدد أساسا بالتعدد الصوتي داخل النص.(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.102-103-104) :

في الصباح المعطّر ,/ بالبشر والاحتفاء

كان هذا الفتى / يتصالح مع حزنه
ويقبل أطفاله ،/ في الصباح يودّعهم ، ثم يمضي
حالما بنهار سخيّ ..(73)

وكما أشرنا يضعنا الفزاع في جو الحكاية على وفق استراتيجية السرد التي اتبعها النص نفسه ، حكاية عن حكاية ، والسارد هو الشاعر والذي يأخذ دور المستمع في زمن الحكاية ، ثم يتحول إلى دور مغني الربابة الذي يتحدث عن سيرة زيدان دون السير الأخرى كالهلالي وعنترة .

فالشاعر يبدأ بسرد حكاية المغني الضرير ، ويأخذ دور الراوي المستمع لنفسه ، ومن خلال لعب باللغة يتحول مرة أخرى لسرد حكاية زيدان :

فلندر بالصلاة على المصطفى / ذكر هذا الفتى "زيدان المعثر" :
في الصباح المعطر / بالبشر والاحتفاء ..(73)

ويبدأ السرد قصة زيدان المعثر ، متخذا من هذه البداية التمهيدية المرحلة الأولى ، ينطلق منها السارد كلي العلم ليدخل في نسيج الحكاية ، أو حدث الحكاية .

إن السرد انتقل عبر الحكايات المتنامية ليصل إلى مرحلته الأهم في الحديث عن زيدان ، وانقسم السرد عنده إلى السرد على مستوى الشخصية ، على الجانب الوصفي ، والسرد لأجواء الحكاية على جانب تفاعله مع الأحداث التي تتطور بتنامي العقدة ضمن الأحداث الصاعدة في سرد حكاية ابن زيدان وتحرك السرد على أساس ردة الفعل للشخصية ، ثم سرد حكاية البحث في صعود وتأزم للحدث أكثر ، لتبرز الأمكنة في القصة وهي بيت زيدان ، والمكان الأبرز في الحدث "المدينة" بأسواقها ومحلاتها وأناسها ، ويكتمل السرد في صعوده بالحدث ليصل إلى عقدة الحكاية ، إلى سؤال الحرج في النص ؟ ماذا سيحصل للطفل الذي ينتظر والده أن يحضر له الدواء ؟ وما هي نتيجة الرؤيا التي رآها الطفل ؟ وتلك الرؤيا استقت من السرد القرآني أصولها ، في صورة الطير الذي يحلق وتغوص مخالبه في جسد الطفل ، وذلك السرد هو من قصة يوسف عليه السلام في السجن وتفسيره للأحلام ، والتي أشرنا لها في تحليلنا للتناص في لغة الفزاع،

ومن المحتمل أيضا أن الشاعر استفاد من سردية الأسطورة ليطور سردية حكايته في قصة بروميثيوس حين ينهش الطير كبده في لوحة متكررة للعذاب ، ويأتي السرد الأخير مستفيدا من الجانب الشعبي الذي بنيت عليه القصيدة الشعبية، وفي المكان الأخير للحدث "الكوخ" الذي يهبط بالأحداث إلى نهايتها في صورة الموت التي يقدمها لنا الراوي في المقطع الأخير ، كخاتمة لعذاب الطفل، وانطفاء آخر لزيدان المعثر ، تلك الخاتمة التي استخدم الشاعر في سردها آلية الاستباق في الزمن ، في اتصالها مع القصتين اللتين ذكرناهما وفي كلتيهما تكون نهاية الشخصية الموت، كما حدث مع الطفل .

هكذا يستخدم الشاعر البعد الدرامي في هذه الحكاية البسيطة ، التي يكتظ بها واقعنا اليومي ، والتي يخلق منها الفزاع حكاية شعبية غير مثقلة بالوصفية .(محمد الجزائري.تخصيب النص.304).

2- بناء الشخصية :

ونحن نتحدث هنا عن الشخصية الرئيسية في القصة وهي زيدان المعثر ، وقد تضمنت القصة شخصيات فرعية مثل : الطفل ، زوجة زيدان ، أصحاب العمل، والأناس الذين قدموا التعازي له بموت الطفل .

إن شخصية زيدان المعثر تبدأ من اسمه لتعطي دلالة الحدث فيما بعد ، فقد تعثر وتعثر مرارا وتكرارا ، وبالتالي هل نستطيع أن نطرح التساؤل التالي : هل شخصية زيدان نامية ، أم أنها شخصية نمطية /كرتونية ؟ وإذا كنا نود الإجابة عن هذا السؤال ، فإن علينا أن نتابع تحرك هذه الشخصية على نطاق الحدث وتفاعلها معه .

إن الراوي يقدم هذه الشخصية محيطا إياها بالهموم وشيئا فشيئا يغرقه في الهموم ، فهو يبحث عن العمل لأن أطفاله جياع ، وفي رحلة بحثه يتعثر ، ويصطدم بشخصيات تفقده انتماءه لكثير من القضايا ، وتشيع في لغته الغضب ليفقد التحكم على رؤاه ، فيقدم أسئلة يكاد يخرج فيها عن إيمانه ، في صورة نداءات حزينة :

يا سماء

أنت أيتها الشيخة العارفة

أي عدل ترين هنا ؟

أمن العدل أن صغاري جياع

والفواكه تذوي على الأرصفة ؟! (76)

وتزيد أمام الشخصية التحديات والإغراق في الهموم حين يتذكر ولده المريض ، الذي يطلب منه أن يشتري له الدواء ، وتؤزم كلمة "صيدلية" ذلك الهم، فيعاود بحثه مرة أخرى ، ولكنه يغسل يديه من إرث ذلك النهار الذي لا يجد فيه العمل ، فيعود خائبا إلى بيته مكررا أسئلة الوجود :

يا سماء ما عسى أن يقول الصغار / عندما يهرعون إلي /كفراخ القطا

ثم لا يجدون معي / غير بؤسي وخواء يدي ..؟(80)

وينتهي الصراع في الشخصية ببعديه الخارجي مع أغنياء السوق ، والداخلي مع نفسه ، بمشهد الموت الأخير الذي لا يترك لزيدان إلا الانهيار فقد بلغت الصدمة ذروتها وبدا من الطبيعي بعد تراكم العثرات ذلك السقوط.

إن شخصية زيدان شخصية ثابتة ، فقد صنعها الكاتب لتمثل شريحة كبيرة من الشعب الأردني ، وصيغة التعثر التي قدم فيها السارد شخصية زيدان لم تنكسر في النص أو تتغير كما أن الشخصية بتحدثها في النص أثبتت هذا البعد ، وعبرت أيضا عن تعثرها الذي بنيت على أساسه ، وعاشت فيه ، واختتمت المشهد الأخير فيه أيضا :

ـــ يا لطيف ..

وهوى مثلما خيمة / في العراء ..(82)

3- الحوار وتعدد الأصوات :

ومن عناصر البنية الدرامية تعدد الأصوات ، وفي القصيدة أكثر من صوت شعري ، فالشاعر في إبرازه لصورة زيدان ، وكدحه اليومي في سبيل لقمة العيش، خارقا الأبواب بحثا عن عمل دون فائدة ، يتعمق في النص حين يدخل إليه أصوات جديدة عن طريق الحوار:

ـــ سيدي هل لديكم عمل ؟

سيدي كومة من عيال ورائي

ــ يبعث الله لك

أو لست ترى / حالة السوق واقفة

فتسهل .. يبعث الله لك.(74-75)

ورغم أن التعدد الصوتي أغنى النص إلا أنه جاء ضمن أنساق لغوية نثريه ، فقلل جمالية البيت الشعري . ويزيد الشاعر من إغراق بطله في همومه فإن الصغير مريض والأب لم تتوفر له فرصة عمل (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.104) :

يا أبي أشتر لي دواء

يا أبي في المنام أشاهد طيراً

يرفرف حولي/ ثم يهوي علي/ فتغوص مخالبه /

كالسكاكين في جسدي ...(77-78)

إن تعدد الأصوات ، ومن خلال الحوار أضفى على القصيدة صيغة الحكاية اليومية، إذ يمتد الحوار الخارجي على مساحة لا بأس بها من النص وقد جاءت متوزعة في ثلاث لوحات لوحة حواره مع صاحب العمل الأول ، ولوحة حواره مع صاحب العمل الثاني ، ومشهد حواره مع ابنه ، وإذا أضفنا لوحة حوار الطفل مع أمه الذي اتخذ شكل السرد على لسان الطفل ، فأنها تضيف مشهدا حواريا رابعا :

يا أبي عندما سألت والدتي :

عن حكاية طيري العجيب ،

لم يا أبتي صمت،

ثم لجت في البكاء ..؟!(78)

ويأتي صوت السائق الذي كاد أن يدوس زيدان سريعا في النص ليشكل لنا جوا للحكاية تشيع فيه الحركة والحياة والتفاعل مع المكان وحركة الشخوص فيه، فيبدو المشهد شريحة يومية لمعاناة الإنسان الأردني في وطنه باحثا عن لقمة نظيفة.

وفي الجزء الأخير من القصيدة يعود الشاعر إلى النص لينهي النص بعودة زيدان إلى بيته خائباً، فيفاجأ بموت الصغير. تتقاطع أجزاء الحكاية للوصول إلى نتيجة تتفق مع معطيات الواقع اليومي الذي يتحرك فيه " زيدان " وليعطينا (الفزاع) محاولة جادة في بناء دراما شعرية أردنية تمثلت في :

- وجود الحكاية – فعل الرواية

- وجود شخصية رئيسية :- زيدان - وشخصيات فرعية :الطفل ، أرباب العمل - وجود أكثر من صوت شعري داخل النص .

والملاحظ أن تدخل صوت الشاعر، وتحدثه بالنيابة عن الشخوص في أحيان كثيرة، قد جاء على حساب تعميق بنية صوتية معددة ، مما أبقى القصيدة بين التوجه الغنائي والدرامي ، على أن هذا لا يقلل من قيمة هذه القصيدة في سياق تطور القصيدة الدرامية في شعرنا الأردني (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.105-106)

ثانياً: " فواز الغوراني يعبر الرؤيا" :

تتشابه قصيدة فواز الغوراني مع قصيدة زيدان المعثر في اعتمادها على البوح الناتج عن عملية الشرب ، وكأن ذلك الكأس الذي يشربه الشاعر ، يدخله في حالة السرد ، لأن الخمرة تؤدي دور الاعتراف ، وإخراج مكنونات النفس ، التي تدخل صاحبها في جو الحكاية ونسيجها الدرامي .

1- الحكاية وتطور المسرود فيها :

وتتكون هذه القصيدة من ثلاثة أجزاء : الأول عبارة عن قصيدة مستقلة جاءت تمثل مدخلا للقصيدة بمجملها ولكنا نستطيع اقتطافها من السياق كقصيدة مستقلة :

تعب يغشى القلب،/ أم للخمر نشوتها / وتهويم الوسن

أم أنت بعد الراحلين./.. موزع..../ ولا دفء الوطن)(87-88)

وتؤكد القصيدة في المدخل على خصوصية الرؤية ، رؤية الشاعر بينه هو المخاطب / وهو الشاعر في آن / وبين وطنه وترابه، يصل إلى رؤية واعية لحركة الحياة والتاريخ .(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.106)

ندري بأن الحب قد يفضي ،/ إلى زنزانة في السجن

أو يفضي إلى المنفى ، / لكنه لا بد أن يفضي إلى بوابة للفتح..(89)

وكما مارس الشاعر دور السارد في القصة الأولى يمارسه في القصة الثانية، مقدما هذه الحكاية من التاريخ الأردني ، لكنه يبعد في السرد عن الحكاية الشعبية ليقدم حكاية تظهر فيها قضايا بارزة ومن أهمها الحرب الإيرانية ــ العراقية بالارتكاز على البعد القومي في الحدث المسرود من خلال حركة الشخصية .

ويستغل الفزاع مرة أخرى السردية القرآنية .. في تناص مع قصة يوسف عليه السلام في رؤيته التي رآها في منامه :

أبتي ../ إني أرى شمسا وأقمارا / تخر لدي ساجدة

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي (93)

ويبدأ زمن القصة من خلال ما يقدمه السارد من رواية للأحداث لتتضح الملامح الدرامية للحكاية ، والزمن الذي يسرد فيه الراوي الأحداث الأولى يأتي مقطوعا عن الزمن الذي يتحرك فيه فواز في رحلته إلى بغداد فالراوي يخاطبه بعد خمس سنوات من الغياب لم يره فيها ولم يسمع أناشيده عن الأرض والأطفال ويبدو أن هذا الزمن الذي يقدمه الراوي غير كاف لأن ينتقل فواز من سن الطفولة إلى الشباب ، بل إلى مرحلة تقرير مصيره في المشاركة بما يجري من أحداث على أرض العراق ، فأين هو الزمن الذي انتقل به فواز إلى هذه المرحلة ؟ وإذا ما أردنا متابعة الزمن السابق للسرد التالي :

خمس من السنوات يا فواز / ما أشرقت

لم نسمعك تنشدنا نشيد الأرض والأطفال / عن خبيزة الوادي

فواز كيف الأهل في بغداد ؟ (95)

سنجد أن الزمن الذي انقطع في هذا السرد محتوى في مقطع سابق وهو يشير إلى مرحلة الطفولة ، ولكن لنأخذ الزمن هنا من مرحلة إدراك النفس ، وليس من مرحلة الولادة في السرد التالي الذي يخاطب فيه الراوي فواز معبرا عن حدث سابق :

عشر من السنوات يا ربي

إفطارنا شاي ،

وعشاؤنا خبيزة " (92)

وملاحظ من خلال السرد الزمن الغائب "عشر" سنوات ، والسارد هنا يعي ما يقول ووعي كهذا يتشكل عند الطفل في مرحلة متقدمة ، فإذا جمعنا العشر سنوات بالإضافة إلى الخمس التي غاب فيها فواز عن السارد ، وأضفنا عمره في هذا الخطاب ، فإن انتقال الشخصية وتحركها في مكانها الجديد يصبح منطقيا، فهي في أواخر العشرين من العمر ، وهو عمر زمني كاف للتجربة .

وأما المكان الذي تدور فيه أحداث القصة التي يسردها الراوي فهو: الأغوار، ثم ينتقل إلى المكان الأكثر تركزا للرؤيا ، إلى العراق ينتقل الحدث مع انتقال فواز ليشارك في تلك الحرب معتمدا في مشاركته على مرتكزات قومية ، وفي زمان القصة تدور أحداث الصراع عام(1982) وهو بداية الحرب ، إن فاعلية فواز تبرز من خلال السارد ولا تبرز من خلال الشخصية نفسها ، ويمارس الراوي كلي العلم دور السرد حتى في اللحظات التي تبرز فيها صورة فواز أكثر قدرة في الحديث عن نفسها ، لأن نضوجه البارز في المشاركة بتلك الأحداث ، يجعل من دور الراوي متضائلا على مستوى الحدث ومنطقية سير الأحداث ، لكن السرد يبقى مسيطرا على لغة النص من أولها إلى آخرها ، والراوي يستخدم ضمير المخاطب في سرده وتوجيه الخطاب إلى فواز :

تتذكر الرؤيا / وشمس القلب غاربة

ووحدك في أتون الحرب ،/ وحدك في ظلام الجب ، (99)

وفي هذا المقطع تبرز آلية من آليات السرد المستخدمة في القصة ، وهي آلية الاسترجاع للزمن ، حيث يسترجع فواز على لسان الراوي الرؤيا التي رآها سابقا، والتي رأى فيها ما رآه يوسف عليه السلام من سجود أحد عشر كوكبا له والشمس والقمر ، ولكن ذلك الاسترجاع الذي يوظفه الراوي ، لا يعني تحقق ذلك بل تأتي دلالته مخالفة لدلالة النص القرآني ، حين لا تتحقق النتيجة .

2- بناء الشخصية :

وفي الجزء الثاني نتعرف على (فواز) ، الشخصية الفنية الملتزمة بقضايا الإنسان الأردني وهموم العربي ويشكل الفزاع الشخصية ، ومن خلال المداخلة بين الخاص / والعام: العام متمثلاً بالواقع الموضوعي – بيئة الأغوار الأردنية، والخاص متمثلا بالعلاقة البريئة بين عدد من أولاد الحي أو العشيرة في الغور ، يتم إبراز حدث يتنامى ، وشخصية تتعمق ، وهي شخصية فواز :(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.107)

لكن شمس الغور ، ما كانت تطاوعنا ...

كانت تلم بساط فرحتنا

وتشجبه على عليقة في الواد

فواز أصغرنا/ لكنه أبدا يخالفنا /ويسرف في الجدال

ينأى قليلا ثم لا ندري / تخبأ خلف "حور" الواد أم في حوطة "الدفلى "(90-91)

وتتضح خصوصية البيئة (المكان) في الغور وخصوصية طفولة فواز المعذبة الشقية ، ولكنها صادقة بريئة ومحبة للإنسان وللحياة ، في نفس الوقت يعمد الشاعر إلى تعميق شخصية فواز من خلال التوظيف للسرد القرآني من سورة يوسف ــ الذي أشرنا إليه ــ فيتجاوز فواز دور الصغير ، فهو ليس مجرد طفل غوراني غاضب ، إنّ له مستقبلا ورؤية خاصة به.

وفي الجزء الثالث يحمل الشاعر النص أبعادا قومية، بالإشارة إلى العراق كما أشرنا سابقا ليسبب هذا التداخل للقضية العراقية تقليلا من فرصة تعميق الشخصية الفنية الأردنية المثالية والنادرة، إذ اختار الشاعر الطريق الأسهل فقفز عن التطور الفني الطبيعي إلى مقولات ذات طرح سياسي مرتبط بالراهن القومي على حساب خصوصية وبدايات "فواز" ذاتها. مما أفقد القصيدة الأهم في عطاء الفزاع الدرامي إمكانيات تطورهما ، وقد لمس الفزاع هذا الانقطاع في تطور الشخصية الحدث فلجأ إلى خاتمة ربط فيها المقدمات معا ، وعاد فأكد ما

سبق أن أشار إليه في المدخل ، وبما يصب في حركة التاريخ وتطوره نحو الأفضل ،(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.106) :

لكن للأفلاك دورتها / وللأنهار قبلتها

وللتاريخ منطقه الموشح بالمحن

للنجم موعده / وللفقراء خاتمة الزمن (101)

وشخصية فواز شخصية ثابتة ، رغم أنها الشخصية الوحيدة الرئيسية في النص ، وأما الشخصيات الثانوية فهي مثل الطفلين الذي يمثل الراوي أحدهما، والذي يمارس دور تشكيل شخصية فواز من خلالها ، فالراوي يقدم شخصية فواز دون أن تقدم الشخصية نفسها ، وفي هذا إضعاف للبنية الدرامية في الحكاية ، فلو أن فواز شارك في التعبير عن نفسه ، لكانت الحكاية اتخذت صورة حركية تكنها من الولوج إلى الحدث والتفاعل معه بشكل أقوى دراميا ، ولكن المقولات التي أحاطت بها وتحويلها إلى رمز شعري أضفى عليها ذلك الثبات ، وتلك النمطية في التكون كشخصية رئيسية .

3- الحوار وتعدد الأصوات :

ويأتي الحوار وتعدد الأصوات أقل من القصة السابقة ، لما أشرنا له من اعتماد القصيدة على المقولات ، وطرحها في سياق الرؤية الشعرية بتداخل مع الغنائية وليس من خلال البناء الدرامي ، إلا أن النص لم يخل من تعدد الأصوات تماما ، فنجد في المقطع الذي يصور فيه السارد جزءا من حياة فواز صوت الراوي والأطفال الذين يلعبون مع فواز :

فواز / يا فواز / لن نؤذيك يا ملعون ،

عد كي نكمل اللعبة / نصغي / ويأتي الصوت أغنية / يغنيها لنا فواز

حين تروقه الصحبة : / نحن الصغار السمر / كم نشتاق للآتي

نشقى بهذا الغور / محرومين من ماء ومن زاد (92)

وتبدو تلك الحوارية من أبرز الحوارات في القصة ، لأنها مقدمة لصورة المكان وتفرد الشخصية الرئيسية التي يشكلها بناء الحكاية ، ومما يزيد في تشكيل تلك الشخصية ويعمق من خصوصيتها ، الحوار التالي الذي يظهر فيه

صوت فواز مع صوت أبيه في حوار معتمد على صوت يوسف عليه السلام في حواره مع والده يعقوب عليه السلام :

ــ أبتي / إني أرى شمسا وأقمارا / تخر لدي ساجدة

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي

ــ غبش بعين الشمس يا ولدي

ولكن لا تبح بالسر (93)

هذا حوار خارجي يقدم السارد فيه صوت فواز الذي لا يكاد يظهر بعد ذلك ، إلا من خلال السارد نفسه ، حين يستمر بممارسة دور الروي لما يحدث مع فواز معتمدا على تفسير الرؤيا السابقة .

ويأتي صوت فواز إذا ما أردنا البحث عن لغة الحوار متضمنا من خلال أغنية شعبية ، تلخص رؤيا السارد عن حالة البعد القومي ، والذي يدعونا إلى أن ننسب هذا الصوت في الأغنية إلى فواز ، هو ما أشار إليه السارد في المقاطع الأولى والتي يرد فيها فواز على أصحابه بالغناء حين يهرب من مداعبتهم له ، فالسارد يقدم أسئلة تحمل شعوره بغياب الروح القومية ويسأل فواز عن النصرة التي جاءت للعراق ، لكون فواز مشاركا في هذه الأحداث وهو القادر على سرد ما يحدث في تلك البلاد التي لا تصل لها عيون السارد في النظر إلى المكان الجديد للأحداث بعد الغور :

فواز هل جاءت لهم / من أرض عدنان بن مسترخي ،/

ترى جاءت لهم نصرة ..؟(95)

ويرد فواز بجواب يستخدم فيه لغة اليومي في الحكاية ليقربها من الواقع فتأتي أكثر نضوجا في بناء البعد الرامي للقصيدة :

" غابة فرح / بعيون هالوطن تزهى / ودمعة على خدود العدا / تركض ورا دمعة

وكلمة عتب للي نختهم أرضهم ،/ نخوة وفا / وما هبوا للفزعة ..(96)

ويتداخل السارد في النص مرة أخرى بعد أن يشعر بعمق غياب الحالة القومية ، ليتداخل معه في حوار خارج عن شخوص القصة ، صوت سيف

الدولة من خلال السارد بفاعليته على أرض الحكاية التاريخية ، ويشعرنا السارد بولوجه إلى الموروث بأنه ينقطع من زمن القصة ، إلى زمن تاريخي باحثا عن بطولات سيف الدولة :

ـ أبا الإقدام / إن الفرس عند مشارف البصرة

ـ الفرس عند مشارف البصرة ؟!

ـ أبا الإقدام عند مشارف البصرة (97)

ففي السطر الثاني نكاد نسمع صوت سيف الدولة مستفهما متعجبا من قول السارد لما يجري في العراق ، ومستنكرا ما تمر به الحالة العربية من تخاذل أشار إليه فواز في رسالته الشعبية إلى صديقه الراوي .

وتبدو أخبار الصحف صوتا يؤدي دوره في القصة ، حين يعيدنا إلى المكان الحديث ، وتفاعلات الواقع المعاش ، وحالة من حالات الهزيمة في تقديمها لصورة الفرس يتقدمون إلى أبواب البصرة ، ولكن الخبر يبقى خبرا ، ولا يؤثر في شخوص الحكاية الثانويين في الفعل وفي الشخصية ، لأن السارد يشير إلى أن هؤلاء الذين يسمعون ويقرؤون ما هم إلا أناس فقدوا النخوة والقدرة على الفعل ، في بحثهم المستمر عن المال ، وفي انتمائهم لأنفسهم ، فتبدو أصوات هؤلاء في المدينة الجديدة خافتة ، صامتة دون فاعلية :

ولكني سأعلن باسم من ذهبوا

وباسم القادم المخضل بالنشوة ..

بأن المال حين يعيث في قوم ،

تموت لديهم النخوة ..(98)

هذا هو مجمل الحوار وتعدد الصوت في النص ، وقد أشرنا إلى أن هذا النص ، أرهق بمقولات حملها الشاعر ضمن رؤيته فطغت على جو الحكاية في بعض مقاطعها ولم تساعد على نمو الحدث وتأزمه ، ومن ثم هبوط السرد إلى نهاية ، بقدر ما سار السرد إلى التعبير أو التحليل للبعد القومي الذي وضع على المحك في تجربة فواز في زمن الحرب .

ثالثا : " الرحلة الثانية " :

يسير هنا النص ضمن خطين يمثلان خاصية قصائد علي الفزاع : الخط الأول ويتمثل في التصاق الشاعر بترابه الأردني ، بوطنه ، بمحبة وبشوق معاً ، بتواصل العاشق الطامع دوماً إلى الأفضل ، هذا التعليق نجده مبثوثاً بين ثنايا القصيدة ، إما بذكر المكان : الطفيلة ، زي ، أو بإيراد علاقة ثقة وتفرد بين الأرض بأشيائها وبين الإنسان المحب والمتعلق بها(عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.109) :

أنا لا أصدق أن الموسم تأتي عجافا

ولكن من يحصدون السنابل قلة

وقال: هو النهر لا يخذل الأرض حتى وإن خذلته الجداول

هو الآن في باب عمان ، شوق يدق..

ولكن بوابة الوصل لا تستجيب

توسل بالحب ، أظهر ختم النبوة

وشم الطفيلة في ساعديه ..(115-117)

وإيمانه بالأرض يرتبط بتواصل قائم بين الشاعر والقصيدة ، فالقصيدة ممكن أن تنقسم إلى قصيدتين : الأولى تصور علاقة الشاعر بالقصيدة لحظة ولادتها .

والثانية : متعلقة بذلك العاشق الذي خرج من الجنوب وهو كما تشير القصيدة: الشاعر تيسير السبول . وهذا الفصل قد يشير إلى ضعف في لحمة القصيدة ، ولكن كون المتحدث عنه شاعراً بدوره فإن ذلك يخفف حدة القطع ويتم التواصل بين القسمين ، ثم إن هذه العلاقة تدخل كذلك طقس العشق التماهي/ الإحساس بنشوة التواصل (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون.109-111):

لها القلب يورق ، حين تمر

2- وتزهر بين الشفاه القصيدة

.....

هي الآن في غبش الفجر حالمة ..

ونسيم الصباح يدثرها بالندى

ربما لحظة وتفيق ..(109-111)

ويشكل هذا المقطع عنصرا آخر من عناصر الحكاية ، وقد أشرنا إلى المكان الذي تجري فيه أحداث القصة سابقا ، ويأتي عنصر الزمان في هـذا المقطـع عنصرا آخر في البناء الدرامي للقصيدة ، ونلاحظ زمن القصة من خلال ألفاظ (غبش الفجر / نسيم الصبح) ليتشكل لنا الزمان مع المكان ناقلا لنا قصة البطـل في القصة ، والشخصية الرئيسية التي يقدمها لنا السارد : وهو تيسير السـبول ، وهو يسير في الوطن باحثا عن الحياة ، والتي لا ينشدها لنفسـه إنمـا لأطفالـه الصغار أيضا ، كشخوص فرعية في القصة تدفع الشخصـية للتفاعـل ضـمن الأحداث ، والتي تتابع في لغة السارد مشيرة إلى صعوبة تلك الرحلة ، بل وإلى غياب الوصول فيها إلى ما يبغيه البطل ، في الاعتراف به كشاعر ، في تـأمين قوت عياله ، وفي بحثه المستمر عن الحياة .

ونعود إلى حقل السرد ومن خلال المقطع السابق نجد استخدام كلمة (ربما) لأن القصيدة / الحبيبة قائمة على مفصل الشك فعاشقها وحده من يفك طلاسـمها ومن تتفتح بين يديه براعمها فهي الزهرة والسر :

ـ لها الحب دون كل الصبايا

ـ لها الحب حتى وإن منحته سوايا (110)

ويبرز هنا تواصل بين حالتين :

ـ هو الشاعر المحب لأرضه ، لوطنه ، مهما كانت علاقة الوطن معـه ، أو تعذب أو قاسى .

ـ الشاعر الحالي مع القصيدة ومع الوطن .

ـ الشاعر المتوفى (السبول) مع الوطن باعتباره شاعرا.

فالقصيدة ليس فيها تعقيد في النص أو الاستعارة ، فهـي بسـيطة ومباشـرة تحاول إقامة معمار درامي من خلال الإشارة إلى حركة النبي ـ الشاعر المتنقل في أجزاء القصيدة ، وغير القادر في نفس الوقت على التواصل مـع الـوطن ، ليس لعجز منه ، ولكنه عجز الموضوعي الذي يدمر الذاتي ، و"لكـن عمـان لا

تعرف الأنبياء" وما يميز النص قدرة الشاعر على توظيف المكان البطل في علاقته مع وطنه ، وتوظيف المقولات التي تبدو حتمية ، وتمليك دهشة الشعر وخصوصيته (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون. 112) :

وقد علمتني البلاد التي أنكرتني

بأن العصافير حين تجوع تقاتل (113)

الخط الثاني : يتمثل في وجود زيادات نثرية في الغالب ، لا تخدم النص ، فلو قرأنا النص بعد حذفها ؛ فإن القصيدة ستصبح في غالب الظن أكثر اكتمالاً ، والمقاطع الزائدة هي .

ــ في الطريق يحاصره التافهون / وجيش الأدعياء يسد عليه الطريق

ــ فإن هوّم الشاربون تولت / وراحت تضاجع خلف الستار مقاول

ــ فقمح الطفيلة يعطي / وتين الطفيلة يعطي

ولكن زغب الحواصل باتوا ثلاث ليالي بغير عشاء ..

نلاحظ في المقاطع الثلاثة السابقة :

ــ في الأول تتكرر مفردة الطريق ، وتقريرية المعنى.

ــ في الثاني قسوة مفردة ــ مقاول ــ وعدم ملاءمتها للنص الشعري حتى وإن أشارت إلى وضع اجتماعي ــ اقتصادي معين .

ــ في الثالث ــ تكرار المكان بهدف التأكيد ، وبالإضافة إلى بروز التقريرية ، فإن الإشارة إلى الطفيلة قد وردت بشكل أكثر جمالاً في مقطع آخر ، كذلك فإن العطاء بدلالته قد ورد بصورة متميزة في مقطعين سابقين هما (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون. 113) :

ــ هو النهر .....

ــ أنا لا اصدق .... (113/112)

إضافة لذلك فإن هناك ضرورة لاستبدال عبارة ــ يظل لمن يحرثونه ــ بمفردة : "يقاتل" لتصبح العبارة : إن التراب يقاتل .

ورغم ذلك تبقى قصيدة (الرحلة الثانية) مميزة في عطاء علي الفزاع ، فهو يشير ويؤكد على تواصله مع أرضه ، وطنه ، وتطلعه للأفضل ، ويؤكد

خصوصية الفزع شاعراً قادراً على التطور. (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون. 113) .

ومن خلال النماذج السابقة في القصائد الثلاث نستطيع أن نخرج بحكم نقدي ، هو أن علي الفزاع يمتلك قدرات طيبة في بناء القصيدة الدرامية ـ من حيث امتلاكه للحدث ، ووعيه ، وتوظيف الشخوص والبدء بنمذجتها ، واستخدام تعدد الأصوات، والنفس الطويل ، ومتابعة الجزئيات ، ولكنه لا يطور قصائده الدرامية إلى نهايتها، وإنما يبقى الغنائي مسيطراً عليها من حيث سيطرة الشاعر نفسه، الذي يتولى النيابة عن الشخصيات، وعدم إكمال الحدث وقطعه باتجاه مقولات عامة، وهذا يعني أن قصيدة الفزاع ذات التوجه الدرامي، لم تستغل دراماياً بعد. . (عبد الله رضوان.أدباء أردنيون. 114) .

وهكذا يحاول علي الفزاع ضمن مراحل التطور في لغته أن يقدم تجربة لغوية جديدة تتضافر مع تجربته الشعرية ، ليشكلا ذلك البعد الدرامي ، الذي أصبح صورة حديثة للقصيدة ، بل وحين أصبحت لغة بعض الشعراء مغلقة في غموضها وإبهامها ، وخلق فجوة التلقي والتأويل ، جاءت القصيدة الدرامية لتعيد إلى الشعر دوره ومساهمته في الجوانب الحضارية والسياسية والفنية ، فيؤدي الشعر دورا جديدا ومتعة أكبر في ضمه للقصة مع القصيدة ، وفي خلق ذوق فني رائق .

الفصل الرابع

الإيقاع

1.4 الإيقاع الخارجي

البينة الإيقاعية :

تمهيد :

تُعدّ الموسيقى في الشعر عنصرا مهما في الخطاب الشعري ، وإذ يرتكز الشاعر عليها فإنه يترك أثراً بالغا في خطابه الشعري ، أهميته لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى الداخلة في بنية القصيدة.

وعن علاقة الوزن بالشعر يرى ابن رشيق أن " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر ، و أولاها به خصوصية "(ابن رشيق القيراوني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه.141)

إنّ مفهوم الشعر عند القدماء مرتبط بالوزن فهم يعرفونه بقولهم : "الكلام الموزون المقفى " بإمكاننا " أن نثور ضد هذا التعريف الذي يظهر لنا ضيقاً ، وأن نشترط في اللغة الشعريّة شروطا متعددة كقوة التعبير ، و جمال الألفاظ ، وعمق المعاني ، وتناسق الأصوات ، ولكنه لا يمكننا أن ننكر المكون الأساسي الذي تخضع له القصيدة والذي يميزها عن غيرها من النصوص الأدبية . أي المكون الوزني " (مصطفى حركات.أوزان الشعر. 6) .

وعن دور الوزن في القصيدة أيضاً يرى ريتشاردز أنّ " الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكبر نطاق ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يزداد التوقّع- زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً . (إ.ا. ريتشاردز . مبادئ النقر الأردني . السابق . 194).

ونطرح التساؤل التالي: هل الوزن بناء على ما سبق زينة خارجية تتزين بها القصيدة ؟

إنَّ الوزن ليس زينة خارجيّة ..وإنّما هو كما يعدّه ريتشاردز "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها ببعض ".(إ.1. ريتشاردز . مبادئ النقد الأردني . السابق . 194).

والبنية الموسيقية هي التي تجعل الكلام موحياً .على أن البنية الموسيقية يجب إن تؤدي وظيفتها بأن تنهض بالنص من أجل إحلاله في دائرة الشعر ، بحيث يؤدي دوره في التجربة الانفعالية تعبيراً وتوصيلا.

وترى نازك الملائكة أن من الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالا باللغة هو تعبير –موزون مقفى– ذلك أن الوزن يستثير في الذهن تأريخا سحيقا مطمورا للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة ، لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة.(نازك الملائكة.سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى.9)

ومن أشكال التطور الأخرى في البينة الإيقاعية للقصيدة عدا بنائها على وحدة التفعيلة واختلاف طول السطر وقصره تبعاً للدفقات الشعورية ، استخدام بعض الشعراء عدة أوزان في القصيدة الواحدة ، وهو ما أطلق عليه سامح الرواشدة اسم (الانزياح الإيقاعي) ويرى أنه من أبرز مستويات التمرد ، إذ إنه يخرج على الشروط والتقاليد المعروفة في البحر ، ويحل بدلا منها صورا لم يعهدها العروض العربي (سامح الرواشدة.فضاءات شعرية .103)، فحين تداخلت الأصوات ، في القصيدة الواحدة ، لم يجد الشعراء بدا من التعبير عنها بالإيقاعات الموسيقية المتعددة ، وهكذا فإن الشاعر لم يلغ الوزن ، وإنما عدل فيه ، رغبة منه في تحقيق انسجام القصيدة مع المشاعر ، واختيار الوزن المعبر عنه ، فصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق حركة الشعور والنفس، واستخدم بعض الشعراء آلية التدوير ، فصار يشكل ظاهرة من ظواهر شعر التفعيلة.(ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش.216).

وترى نازك الملائكة أن التدوير دخل الشعر الحر وأنه عدّد القافية والتفعيلات، وتطلق مصطلح القصيدة المدورة قاصدة تلك القصيدة التي تنتهي تفعيلاتها بتدوير. (نازك الملائكة.سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى.82–83).

ومن أشكال التطور الأخرى على بنية القصيدة الإيقاعية : مزج شعر التفعيلة بالشعر التقليدي ، أحياناً ، حين يرى الشعراء أن مضامين معينة تحتاج إلى إيقاعات بارزة ، مما جعلهم يوظفون البناء التقليدي في إطار القصيدة الحرة .

وينتج النمط البسيط للقصيدة الحرة إمكانيات كبيرة ، إذ به تتحرر القصيدة من طول البيت المعتمد على عدد من التفاعيل ، ويمتلك الشاعر الحرية الكاملة في أن يمتد بنفسه الشعري من تفعيلة واحدة إلى حد يتجاوز الثماني تفعيلات .(ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش.217).

ويتسم الإيقاع كما يرى كمال أبو ديب بحيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة ، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية ، من جهة أخرى .(كمال أبو ديب.في البنية الإيقاعية للشعر العربي.43).

وهكذا مما سبق يتضح لنا ما للبنية الإيقاعية من أهمية بالنسبة لبنية النص الفنية ، وبالتالي سنتناول في الصفحات التالية موسيقى الإطار التي تعتمد على الأوزان الموروثة في شعر التفعيلة ،والقافية بأنواع المختلفة – هذا الفرع الأول – أما الفرع الثاني الذي سندرسه ، فهو الإيقاع الداخلي الذي يسهم مع موسيقى الإطار في بناء القصيدة موسيقياً.

الوزن :

يقوم علم العروض على أوزان معينة تسمى الأجزاء ، أو التفعيلات وهي عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين ، فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزانا نزن بها الشعر ، فنعرف سليمه من مكسوره ، أما عدد الأجزاء ، أو التفاعيل، أو الوحدات الموسيقية فهي ثمانية ، اثنين منها خماسيتان ، في حين أن الست الأخرى سباعية .

وتتألف هذه التفاعيل (أو الوحدات) من ثلاثة أقسام جزئية هي الأسباب ، الأوتاد ، والفواصل ، وهذه التفاعيل ، أو الوحدات الإيقاعية هي التي يقاس عليها الشعر بجميع أوزانه ، بعد معرفة ميزان كل بحر ، وتشكيلاته واتباع طريقة الكتابة العروضية ، بتحليل البيت الشعري إلى حركات وسكنات ،

وتقطيعه على وفق حركات وسكنات الإيقاع الملائم له .(عبد الرضا علي.موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.20-21).

أما شعر التفعيلة فإن قوام قصيدته تفعيلة واحدة ،غالبا، واستخدم شعراء القصيدة العربية الحديثة عددا محدودا من البحور ، وهي البحور الصافية والتي تتكرر فيها تفعيلة واحدة كوحدة صافية مفردة ومكررة ، مستفيدين من هذا الإيقاع الناتج عن وحدة التفعيلة خلال القصيدة ، فيما أسموه الخروج عن رتابة الإيقاعات المتوقعة في قصيدة الشطرين.

وكي لا نخوض في التنظير للمسألة كثيرا ، سنتناول نماذج من شعر الفزاع مبرزين الوزن من خلالها وقضاياه التي وردت من خلال الشعر نفسه ، فعلي الفزاع قد تمثل هذه الرحلة الشعرية الحديثة خلال تجربته الشعرية في أعماله الشعرية كاملة ، وهذا ما سيتضح من خلال النماذج التي سنحللها وزنا وتقطيعا في هذه الدراسة ، وقبل الولوج إلى أشكال الحداثة في الإيقاع باستخدام آليات الشعر الحر ، نشير إلى قصيدة يتيمة في تجربة الشاعر مع الوزن ، وهي قصيدة "ذكريات" والتي يلزم الشاعر فيها نفسه بعدد التفعيلات في كل سطر شعري ، ويقوم إيقاع هذه القصيدة على بحر "الرمل" بتفعيلته الرئيسية (فاعلاتن ــ ب ــ ــ) وتشكيلاتها الفرعية (فعلاتن ب ب ــ ــ) و(فعلا ب ب ــ) و (فاعلا ــ ب ــ) ، وهذه القصيدة من أوائل قصائد الفزاع ، ولعلها كانت خلاصة مرحلة سابقة تدل على تمكن الشاعر من الوزن الموسيقي ، وتطوره بعد ذلك إلى الشعر الحر بما يفسحه للشاعر من مساحات للانطلاق والتعبير ، قلما تكون مسموحة في رتابة الشعر التقليدي بشكله المحدد والمتوقع :

أيقينا يا منى الروح التقينا

ب ب- - / - ب - - / - ب - -

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

أم ظنوناً هوّمت في خاطرينا

-ب - -/- ب - - / - ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

خلف الساقي السكارى ومضى

- ب - - /- ب - - / ب ب -

فاعلاتن فاعلاتن فعلا

يا حبيبي حيثما كان اقتراب

- ب - - / - ب - - / - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان (197)

ونلاحظ كيف استخدم الشاعر أيضا علة التذييل من خلال التفعيلة الأخيرة(فاعلان) ، ولا يلتزم الشاعر بالوزن فقط ، بل إنه في كل مقطع يلتزم بقافية وروي واحد ، ويختلف عن المقطع الذي يليه :

يا حبيبي .. حيثما كان اقتراب

نظر الدهر إليه .. بارتياب

لا تقل للشيء:زيف أو صواب

إنما الأشياء وهم وسراب

وكذا الدنيا شراع من ضباب (199-200)

هذه هي الصورة الوحيدة في شعر الفزاع لهذا النمط الشعري ، الذي لم يكرره الشاعر لأنه يعلم أن مثل هذه الموسيقية في البناء هي تقييد للشاعر ، وهدم لانطلاقة القصيدة الحديثة ، واستدعاء لتقفية لا تسهم في المعنى ولا تضفي عليه غير سمة الركاكة والحشو.

وعودة إلى شعر التفعيلة وأبرز قضاياه في شعر الفزاع ، سنتناول ضمن الصفحات التالية نماذج من القصائد نسجل فيها صورا لاستخدام للوزن في قصيدته ، كما سنتناول التدوير كظاهرة شعرية شاع استخدامها في الشعر الحديث. ونبدأ الوزن بتناول ثلاث نماذج للشاعر في ديوانه الأخير مبرزين من خلال التقطيع العروضي كيفية استخدام الشاعر للوزن بشكل عام .

أولا : كيفية الوزن في شعر الفزاع :

1- قصيدة " رحلة التعب " :

في هذه القصيدة يتبين للمتتبع وزنها أنها بنيت كليا على تفعيلة بحر الرمل ، ودون الوصول إلى حالة فقدان السيطرة يستمر الشاعر ببناء أسطر القصيدة كاملة معتمدا وملتزما ذات التفعيلة ، ومستخدما الضرب الصحيح (فاعلاتن) والمخبون (فعلاتن) والمقصور(فاعلان) ، مما جعل القصيدة متحركة من دون رتابة مملة ؛ محققا أغراض الشعر الحر الذي يتمثله الشاعر .

ولما كانت وحدة الرمل الإيقاعية هي تفعيلة (فاعلاتن) ؛ فإن تكرارها بتغيير طفيف يجعل هذا الوزن بعيدا عن الرتابة ، قابلا للحركة ، لأن كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه ساعدت كثيرا على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابها على اللسان ، لذلك كثر استخدامه في الشعر الحر ، وأصبح من أكثر البحور خفة ومرونة (عبد الرضا علي.موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.91)، ولنتابع مقاطع من القصيدة :

ليسكن الموج أخيرا ،

-ب--/ب ب--

فاعلاتن فعلاتن

وتواتي الريح ربان السفينة

ب ب-- / -ب-- /-ب--

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ذلكم كان على بوابة الغيب رقيما ،

-ب-- /ب ب-- / -ب-- /ب ب--

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

مبهما كان وكانت تتراءى فيه ،

-ب-- /ب ب--/ ب ب--/-ب (م) تدوير

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعـ

أسرار دفينة

-- / -ب--

لاتن فاعلاتن

وفي ذات القصيدة يتضح استخدام مخبون الضرب الصحيح ومقصوره ، في المقطع التالي :

فلعل الصبح يأتي

ب ب-- / -ب--

فعلاتن فاعلاتن

طائرا يحمل بشرى

-ب-- / ب ب--

فاعلاتن فعلاتن

فارسا يحمل سيفا

-ب-- / ب ب--

فاعلاتن فعلاتن

موسما خصبا

-ب-- / - (م)

فاعلاتن فا

وأنثى كالقمر

ب-- / -ب-ْ

علاتن فاعلان

وهكذا يتضح لنا من خلال التقطيع السابق ، التنويع في استخدام فرعيات تفعيلة الرمل، والتزام الشاعر بحدود التفعيلات بالسيطرة عليها وعدم الولوج في النثرية ، بل وعدم السقوط في حيز انكسار الوزن .

2- قصيدة " الرهان الأخير " :

اختار لقصيدته هذه تفعيلة البحر المتدارك " فاعلن ــ ب ــ" إضافة إلى تفعيلة بحر الخبب " فَعِلُنْ ب ب ــ " والذي انتشل النص من أن يأخذ إيقاعا غير متحرك ، وأن يصبح النص الشعري في أدائه أقرب إلى النثر ، فباستخدام تفعيلة الخبب يصبح الوزن أقرب إلى تشكيل راقص " فَعِلُنْ فَعِلُنْ " ، كما أن

القصيدة احتوت التفعيلة المخبونة المضمرة " فَعِلُنْ ــ ــ " مما أسهم فـــي قتـــل رتابة هذا الوزن ، ولنلاحظ المقطع التالي :

هي بضع خطى

ب ب ــ / ب ب ــْ

فَعِلُنْ فَعِلانْ

وتريح الجناح الكسير على

ب ب ــ / ــ ب ــ / ــ ب ــ / ب ب ــ

فَعِلُنْ فاعلن فاعلن فَعِلُنْ

شرفة سترى تحتها

ــ ب ــ / ب ب ــ / ــ ب ــ

فاعلن فَعِلُنْ فاعلن

هوّة الأربعين

ــ ب ــ / ــ ب ــْ

فاعلن فاعلان

ولاحظنا في هذا المقطع كيف تكررت تفعيلة " فاعلن " مع تفعيلة " فعلن " .

ويتبين للمتمعن في المقطع التالي كيف أن الشاعر احتوى في مقطعه **الشعري** أكثر من ضرب من أضرب المتدارك ، والمقطع هو :

فلماذا تواصل هذا الرهان

ب ب ــ / ــ ب ــ / ب ب ــ / ــ ب ــ / ب (م)

فَعِلُنْ فاعلن فَعِلُنْ فاعلن ف

وقد خذلتك جميع الجياد ،

ب ــ / ب ب ــ / ب ب ــ / ــ ب ــْ

عِلن فَعِلُنْ فَعِلُنْ فاعلان

وما عاد في العمر متسع للجنون

ب ــ / ــ ب ــ / ــ ب ــ / ب ب ــ / ــ ب ــْ

فاعلن فاعلن فعلن فَاعِلانْ

كم نكابر إذ ندعي

ــ ب ــ / ــ ــ / ــ ب ــْ

فاعلن فعْلنْ فاعلان

أن دفء المزار قريب

ــ ب ــ / ــ ب ــ / ب ب ــ / ــ (م)

فاعلن فاعلن فَعِلنْ ف

وأنّ الرفاق الذين أويت لهم

ب ــ / ــ ب ــ / ــ ب ــ / ب ب ــ / ب ب ــ

علن فاعلن فاعلن فعلن فعلن

وملأت بما تنزف الروح

ــ ب ــ / ب ب ــ / ــ ب ــ / ــ ب (م)

فاعلن فَعِلُنْ فاعلن فع

عري قناديلهم

ــ / ب ب ــ / ــ ب ــ

لن فَعِلُنْ فاعلن

كما يجدر الذكر بأن الشاعر قد استخدم تفعيلة المتدارك والخبب والتفعيلة المخبونة المضمرة (فَعْلن) ، وقد استخدمها جميعا على امتداد الأسطر الشعرية كاملة إلى نهاية القصيدة ، وهذه بعض الإشارات لذلك من القصيدة ذاتها :

01 وتوضأت من دونهم باليقين فاعلان

02 كم تكابر إذ تدعي فاعلن

03 أنّ من بينهم فاعلان

04 لكنها لا تبين فاعلان

05 أو لست ترى فَعِلُن

06 فيمد له سيد العاشقين مدى فَعِلُن (الأعمال الشعرية. **44/39**)

من خلال النظر إلى التفعيلة الأخيرة في الأسطر المشار إليها سابقا نتبين أن التفعيلة المذيلّة (فاعلان) قد استخدمها الشاعر كثيرا في هذه القصيدة ، والتذييل

هو علة وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، وبدخول هذه العلة على تفعيلة (فاعلن) أصبحت (فاعلان) ، وهكذا يكون الشاعر علي الفزاع قد استخدم خليط من تفعيلة المتدارك والخبب والمتدارك المذّيل ، ومثل هذا الجمع بين هذه الأضرب في قصيدة واحدة هو أمر لا يصح في قصائد شعر التقليدي ، وهذه ميزة للشعر الحر الذي يتمثله الشاعر في منهجه الشعري .

3- قصيدة " اعتراف " :

وتأتي هذه القصيد في الترتيب مباشرة بعد قصيدة (الرهان الأخير) ونلاحظ فيها امتداد لنفس القصيدة السابقة موسيقيا ، بل ويربطها في مجال الرؤية الشعرية رابط وثيق فهي في سلسلة القصائد التي حملت من رؤية الفزاع انكسارها ، وجاءت خلاصات في الإبداع ، وهذا النص هو آخر نصوص الشاعر إبداعا .

ويتضح أن الشاعر يستمر خلال مقطع كامل في القصيدة على بنية التفعيلة الأخيرة (فاعلن) وما يجري عليها من معايير العروض من زحاف وغيره :

السطر الشعري	التفعيلة الأخيرة
هي سيدة وجهها موعد	
ب ب ــ/ب ب ــ/ــ ب ــ/(ــ ب ــ)	فاعلن
وهي أطول من نخلة	
ــ ب ــ/ب ب ــ/(ــ ب ــ)	فاعلن
رقصت ذات ليل	
ب ب ــ/ــ ب ــ/ــ (م)	فاعلن
على كتفي	
ب ــ/(ب ب ــ)	فعلن (45)

ونجد الشاعر في مقاطع شعرية أخرى يزاوج بين تفعيلات من أبحر مختلفة كما سنرى في الأسطر التالية من نفس القصيدة ، وهي تشتمل على تفعيلة المتدارك (فاعلن) ، وتفعيلة الرّمل (فاعلاتن) :

ها أنا ممعن في الفلاة التي

ـ ب ـ/ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ـ ب ـ (فاعلن)

كنت أطلقت فيها

ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ (م)

فاعلن فاعلن فا

غزالات روحي

ب ـ/ـ ب ـ ـ

علن فاعلاتن

وانتظرت زياراتها

ـ ب ـ/ب ب ـ/ـ ب ـ

فاعلن فعلن فاعلن

منذ قرن

ـ ب ـ/ ـ (م)

فاعلن فا

ولكنها لم تزرني

ب ـ/ـ ب ـ/ ـ ب ـ ـ

علن فاعلن فاعلاتن (الأعمال الشعرية.45)

وكما هو منهج شعراء القصيدة الحديثة فإن الشاعر لا يلتزم عددا ثابتا من التفعيلات في كل سطر شعري ، فقد يقصر السطر ليحتوي تفعيلة واحدة ، وقد يطول لأكثر من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات وهكذا ، وذلك تبعا للدفقة الشعورية التي بني الشعر الحر على أساسها ، ومن خلال تلك الدفقات الشعورية تخلص الشعر الحر من التزامه بعدد التفعيلات في القصيدة التقليدية ، ولذا سمي حرا ، وتتضح من خلال المقطع التالي ، تناوبات العدد في التفعيلات حسب ورودها في القصيدة كما أوردها الشاعر :

السطر الشعري	عدد التفعيلات
آن أن نمثل الآن قدامه	
ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ ب ـ/ـ ب ـ	(4)

ليرى أينا

ب ب ــ/ــ ب ــ (2)

كان في الليل ينتف لحيته

ــ ب ــ /ــ ب ــ/ب ب ــ/ب ب ــ (4)

ويرى أينا (2)

ب ب ــ/ــ ب ــ

كان في لحظة الوجد يبكي معه

ــ ب ــ/ــ ب ــ/ــ ب ــ/ــ ب ــ (4)

مزرعة

ــ ب ــ (1)

مشرعة

ــ ب ــ (2)

(الأعمال الشعرية.14)

وتلك نماذج تتكرر في شعر التفعيلة يقصر فيها البيت الشعري ويطول ، يمتد ويتقلص مرتبطا بإيقاع النفس الداخلي ، كما ارتبط بإيقاع الموسيقى الشعري.

ثانيا : نماذج من التدوير في شعر الفزاع :

لقد استبدلت القصيدة العربية الحديثة رتابة البحور السابقة بمعضلة أخرى ، هي ضيق النهر الموسيقي ، الذي أثر إلى حد كبير على حركتها الإيقاعية ، وذلك رغم ما بذله الشعراء المهمون على صعيد التجربة الشعرية من جهد للتنويع داخل هذا الحيز الضيق .

ولقد أخرج الواقع الموسيقي معظم البحور المركبة ، أو البحور الممزوجة من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما . واقتصر التشكيل الموسيقي ، في معظم الكتابات على البحور المفردة أو الصافية (علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري .92-93).

إن كل التعقيدات الحاصلة في البناء الموسيقي الجديد ، في التجربة الحديثة ، كان سببا في المحاولات التي قام عدد من الشعراء لإثراء القصيدة إيقاعيا ،

وإخراجها من حالة الرتابة والضيق الناتجين عن محدودية البحور المفردة وصعوبة استخدام البحور المركبة إلا بتقنيات خاصة يملكها الشاعر المبدع .

وأما التدوير فيعد من تلك الجهود الشاقة لإثراء القصيدة العربية ، وللتخفيف من ضآلة نهرها الموسيقي ، وهو تجربة من أجل حفر المجرى من جديد ، وإضافة ماء الإيقاع إليه مرة أخرى ، وتلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة ، وقد حاول الشعراء من خلاله أن يفتحوا أبيات القصيدة بعضها على بعض.(علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري .98)

ويمتد التدوير أحيانا ليشمل القصيدة كاملة إلى ما يسمى بالقصيدة المدورة ، وهي إطار مغلق يحتوي النص الشعري من مفتتحه حتى نهايته. وهي مع ذلك أحد التنويعات المنعشة التي يمكن انبثاقها من التدوير وما فيه من كمون وتفرعات ممكنة" والتدوير قد يجيء مقطعا منفردا أو جزءا من مقطع ، وقد يكون قصيدة كاملة ، أو لا يأتي إلا جزءا منها فقط حسب تجربة الشاعر وما تختزنه من توتر وتفاوت ، وانثيال".(علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري .100-101).

لقد حوت تجربة الفزاع الشعرية آلية التدوير في تشكلاتها الإيقاعية ، وتماشت مع عاطفته ودرجاتها المختلفة في القصيدة الواحدة ، وسايرت رؤياه وتطورها وانطلاقها في بنية القصيدة ، متضافرة مع أعماله الشعرية عبر مراحلها المختلفة التي تطورت مع الشاعر حتى آخر نص .

ولكي لا يقتصر الكلام على التنظير للمسألة نتناول التدوير في قصائد مختلفة من أعمال الفزاع ، ونسجل ماهية استخدام التدوير فيها :

1- قصيدة " الخروج من جزيرة الضباب " :

يستخدم الشاعر في هذه القصيدة ، البحر الوافر ، وهو من البحور المركبة ، ولكنه لا يلجأ إلى صورته الكاملة (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ، وإنما يستخدم مجزوء الوافر الذي يتكون من تفعيلة رئيسية واحدة وهي (مفاعلتن) ، فيخرج من مأزق التفعيلة الرئيسية الثانية ، إذا جاز تسميته كذلك ، وهو تفعيلة (فعولن) . وتفعيلة (مفاعَلَتُن ب ــ ب ب ــ) في الوافر لها صورة فرعية واحدة

يستخدمها الشاعر في نصه وهي (مفاعَلْتُن ب ــ ــ ــ)، ويعتبر هذا البحر غنائيا في موسيقاه الشعرية ، ولكن تلك الغنائية تخفت في مجزوء البحر باعتماده على وزن (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) فإيقاع (فعولن) مع تلك التفعيلات في كل لازمة موسيقية يصنع جرْسا منغما أكثر .

لقد شمل التدوير مقاطع متنوعة من هذه القصيدة ، ولقد استخدمه الشاعر بهذا التنوع ليأتي خاليا من الرتابة في الإيقاع ، والتي قد يخلفها التدوير الطويل ، ومن هذه المقاطع :

وحيدا في زوايا الحزن

ب ---/ب---/ب (م)

مفاعلْتن مُ

أطرق بابك المختوم بالسحر

-ب ب-/ب---/ب---

فاعلَتن

وأسكب روحي الولهى

ب-ب ب-/ب---

عذابات من النجوى

ب---/ب---

على عتباتك الخضراء

ب-ب ب-/ب---/ب (م)

مُ

في بيت من الشعر

--- / ب---

فاعلْتن

شراعا في مهب الريح ، كان القلبُ

ب---/ب---/ب---/ ب (م)

مُ

نبضا يعشق التجوال

---/ ب ---

فاعلْتن (الأعمال الشعرية.143-144)

وبالإضافة إلى التدوير في المقطع السابق ، والذي لاحظناه من خلال تقطيع الأبيات الشعرية ، فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أبيات مقفاة ، وهذه التقفية لا تنفصل عن التدوير ، بل تجعل الأبيات مساحة لانطلاق المتلقي لها بسبب ما تتضمنه من تشابك بين الأبيات ، إذ تلم الأبيات المقفاة شتات الدفق الإيقاعي. ولكن الشاعر لا يجعل من تلك التقفية قيدا أو استقرارا في ذهن المتلقي ؛ فيأتي المقطع الذي يليه والذي يمتد فيه التدوير ليكسر تشكيلا إيقاعيا محتملا قد تشكله الأبيات المقفاة في المقطع السابق ، ويهدم ثبات الموسيقى المتوقعة من قبل المتلقي أو القارئ . وقد لاحظنا كيف أن الروي في كلمة (الولهى) وجد صدى في كلمة (النجوى) ، وهذه التقفيات هي تقفيات داخلية وليست بالمعنى التقليدي للقافية ، وإنما تساهم في إثراء التدوير في القصيدة ، ومن ناحية أخرى حاول الشاعر أن يحكم الصلة بين الأبيات المتفاوتة الطول والتقفية من جهة وبينها وبين التدوير الذي يسبقها ويليها من جهة ثانية . ولنلاحظ المقطع التالي الذي يكسر الشاعر توقعات المتلقي ، باستخدام التدوير والتقفية بين كلمة (الخاطر) التي تجد لها صدى في كلمة (الحائر) و (الحاضر) و (طائر) عبر مقطع مدور تنساب فيه الموسيقى في تجاوبها الصوتي السابق مع الكلمات في خلق الإيقاع الحديث بالتنوع والثراء :

أحبك

ب-ب ب (م)

مُفَاعَلَ

آه ما أحلى حروف البوح حين تجول في

- / ب---/ب---/ب-ب ب-/ ب- (م)

تُن مُفا

الخاطر

ب ب-

عَلَتُن

كأمنية من الأعماق يحملها لنا طائر

ب-ب ب-/ب---/ب-ب ب-/ب---

مطرزة بصمت الغيب ، والمستقبل الحائر

ب-ب ب-/ب---/ب---/ب---

برهبتها تباعدنا ، وتغرينا بدفء الوعد

ب-ب ب-/ب-ب ب- / ب---/ ب (م)

مُ

والحاضر ..

فاعلْتن (الأعمال الشعرية.145)

وربما لا نبالغ إذا قلنا إن التدوير يمتد ليشمل معظم أجزاء القصيدة ، وباستخدام التقفية الداخلية بخفائها في النص وظهورها ، ليمثل ذلك ثراء نغميا واضحا إلى حد كبير ، وعمقا على مستوى الإيقاع ككل :

يذوب الصوتُ

ب---/ ب (م)

مُ

يهوي طائر النشوة

---/ب---

فاعلْتن

وأبقى خلف صمت البابِ

ب---/ب---/ب (م)

مُ

أطرقه

-ب ب -

فاعلَتن

وأهتف في قرار الليلِ

ب-ب ب-/ب---/ب (م)

مُ

أهواك

فاعلْتن (الأعمال الشعرية.146-147)

ويأتي المقطع متحررا من التقفية ومشكلا في كلمة (أهــواك) صــدمة عنــد المتلقي ، داخل حدود التدوير .

2- قصيدة " اعتراف " :

وقبل أن نتناول التدوير في هذه القصيدة نشير إلى أن هذه القصيدة تأتي فــي ديوان الفزاع الثاني ، وهي غير القصيدة التي تناولناها في تحليل الوزن ، وإنما تحمل نفس العنوان وتأتي تلك القصيدة في آخر ديوان للفزاع ، بل وهي آخــر قصيدة كتبها في سياق تجربته الشعرية .

في هذه القصيدة القصيرة ، يستخدم الفزاع تفعيلة المتــدارك (فــاعلن-ب-) وصورتها الفرعية (فعلن ب ب-) ، وهو يستخدم في النص قافية صريحة هــي (الراء) في الكلمات : (المصير) ، (الكبير) ، (السرير) ، وفي التفاوت في طول الأبيات وتلك التقفية ، يتجسد الغنى الصوتي في امتداده وليونته من خلال صدى الكلمات المستخدمة :

نقطة البدء أنت

-ب-/-ب-/ب (م)

فاعلن فَ

وأنت انحناء المصير

ب- / -ب-/-ب-

علِن

والعذابات أنت

-ب-/-ب-/ب (م)

فَ

وأنت الفراغ الكبير

ب- / ب ب- / -ب-

علُن

هذه عنقي

-ب-/ب ب-

فاذبحيني

-ب--

واصلبي جثتي أبد الدهر

-ب-/-ب-/ب ب- /-ب (م)

فاعِ

فوق السرير

- / -ب-

لُن (الأعمال الشعرية.185)

ويستخدم الشاعر في هذه القصيدة بحرا آخر ممزوجا ومركبا في البحر المتدارك ، إذ إن المزج لا يكون في استخدام بحر مركب فقط يحتوي على أكثر من تفعيلة رئيسية ، وإنما يكون أيضا من خلال التداخل مع بحر آخر وهو ما أشرنا إليه حسب رأي سامح الرواشدة فيما أطلق عليه اسم (الانزياح الإيقاعي)، مما يفسر نفسيا تبعا لما يجول في نفس الشاعر في زمن التجربة من اضطراب قد يمتد إلى إيقاع تلك التجربة فتختلط الإيقاعات كما تختلط المشاعر في النفس ، وربما يعد البعض اختلاط التفعيلة الجديدة ، وهي هنا من بحر الرمل إحدى البحور الصافية بتفعيلتها المتكررة (فاعلاتن -ب--) ، ربما يعدونها نثرية في لغة الشاعر على من يتابع هذا النص وغيره من نصوص الفزاع لا يلمح ميله إلي استخدام النثرية في الشعر كحالة طغت على الشعر في فترة من الفترات ، بل وخاضها كبار الشعراء كمحمود درويش وسميح القاسم والبياتي وأدونيس

وغيرهم . لذلك نعزو تلك الحالة في تغير الإيقاع إلى انعكاس لخالة شعورية مر بها الفزاع في سلسلة إبداع القصيدة، وهو يستخدم تشكيلات فرعية أيضا لتفعيلة الرمل التي وردت في مرات ثلاثة في النص بصورتها الرئيسية والفرعية(فعلاتن ب ب--) أشرنا إلى موقعها الأول في المقطع السابق ونشير إلى الموقعين الآخرين والأخيرين ، وقبل ذلك نشير إلى أن التمرد الإيقاعي جاء مستجيبا تماما للموقف الرافض الذي تعبر عنه القصيدة ، في رفض الواقع والتمرد عليه ، وبحثه عن الحياة في صورتها المثلى ، وهذا الانزياح الإيقاعي يكشف علاقة الإيقاع في النص على مستوييه الدلالي والشكلي (سامح الرواشدة .فضاءات شعرية.99) ، يقول الشاعر :

وأريدك ساذجة وحنونة

ب ب-/ب ب-/ب ب- / ب ب--

فعلن فعلاتن

ونلاحظ كيف وردت تفعيلة الرمل (فعلاتن) في نهاية البيت ، ويعود الشاعر في الأبيات التالية إلى بحر المتدارك مرة أخرى ، ليختتم القصيدة بتفعيلة الرمل (فاعلاتن) ، كما ويلاحظ استخدام التقفية بين كلمات (حنونة) و (مدينة) و (حزينة) وهي الكلمات التي خرجت فيها التفعيلة من المتدارك إلى الرمل في ذلك الصدى الصوتي بينها ، وهي ترتبط في المجمل برباط إيقاعي يتبين من خلال تجانس الأصوات واستخدامها ساكنة (حزينةْ ، مدينةْ ، حنونةْ) وهي بهذا الاستخدام تتوافق مع رؤيا الشاعر في النص وحالة الإحساس بالموت أو مواجهته ، وليستدعي التدوير في المقاطع السابقة موقفا وجدانيا يصل بنا إلى هذا المقطع :

تحتوي غربتي / -ب-/-ب-

وتعاني معي / ب ب- / -ب-

وتصلي معي / ب ب- / -ب-

للإله الصغير الذي أفزعته ذئاب المدينة ..

-ب-/-ب-/-ب-/-ب-/ب ب -/-ب--

فاعلن فاعلاتن

فمضى تاركا خلفه موسما من ظلال حزينة ..

ب ب-/-ب-/-ب-/-ب-/-ب-/-ب--

فعلن فاعلاتن

هذه هي مقاطع القصيدة كاملة ، ينهض التدوير فيها بمهمة التعبير عن عاطفة صغيرة مفردة وموقف تأملي ، ويمثل نقطة تحول في القصيدة العربية الحديثة من خلال الشكل العروضي له .

3- قصيدة " مقاطع من سيرة زيدان المعثر " :

يبني الفزاع قصيدته هذه على وزن المتدارك في تفعيلته الرئيسية (فاعلن- ب-) وتشكيلاتها الفرعية (فعلن ب ب-) و (فاعلان -ب-ْ) ، ويرى حسن الغرفي أن الإيقاع يمتلك صفة التنوع القائم على تنافر الأصوات وتوافقها في آن واحد ، الأمر الذي يجعله أكثر مرونة من الوزن ، فالشاعر في تصرفه في القواعد الصارمة للوزن ، يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد لإيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي ، وهذا المظهر النفسي يتضح من خلال ما ينجم عن التفعيلة من زحافات وعلل تمتلك فاعلية التنويع الإيقاعي إما بين الحركة والسكون ، أو بين البطء والسرعة.(حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.94).

ويتخذ التدوير في بعض مقاطع هذه القصيدة شكلا مضللا ، يتمثل في الطريقة التي يعتمدها الشاعر في توزيع القصيدة وشكل أبياتها ، وهو أمر يوحي للوهلة الأولى ، أن قصائده لا أثر للتدوير فيها ، وهو ما يسميه علي جعفر العلاق " التدوير المضلل " (علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري.118) .

إن القارئ المتعجل لبعض المقاطع المدورة قد يشدهه شكلها الظاهري عن الوقوف على ما تمتلكه من شكل إيقاعي ، داخلي ، مترابط ، ولنلاحظ هذه المقاطع المختلفة في موقعها من القصيدة :

إنها الخمر لا بد أن تدفئ القلب ،

-ب-/-ب-/-ب-/-ب-/-ب (م)

فاعلن فاعِ

أو أن تبدّل وحشته بأمان

- / -ب-/ب ب- /ب ب-/ب ب-

لن فاعلن

لم يا وطني ترتضي

ب ب-/ب ب-

أن يكون بنوك ،

-ب-/ب ب-/ب (م)

فَ

لمن بمتطونك ،

ب- /-ب-/ب ب (م)

علن فَعِ

مائدة وخوان ...؟

- /ب ب- / ب ب-

لن

مسها الدفء في حجره

-ب-/-ب-/-ب-

الربابة ذات الربابة

-ب-/ب ب-/-ب-/ب ب (م)

فعِ

لم تتغير

- /ب ب--

لن

أن هذه المقاطع رغم اشتمالها على التدوير المضلل إلا أن التضليل يتضح في أكثر المقاطع إذا تم الاتصال مع المعنى الذي يتمثل في التضمين الذي يتضـــافر

مع التدوير لإيصال المعنى، فهذه القصيدة من القصائد الطويلة في شعر الفزاع، والتضمين غالبا ما نجده مرتبطا بالقصيدة الطويلة التي تستدعي ذلك من أجل أن تستوعب الحركة الداخلية المقترنة بنفسية الشاعر والحركة الخارجية المتمثلة في عناصر الوجود وحركة الكون ، بما تنطوي عليه الحركتان من تناقض وفق ما يتطلبه الأداء الدرامي .(حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.94).

إن هناك في بعض المقاطع السابقة ما يشعر المتلقي بانتهاء السطر الشعري كعبارة "أن يكون بنوك " كأنها توحي بجملة شعرية يتضمن فيها الإخبار عما يكون لكنه يضيف " لمن يمتطونك " وهكذا في معظم المقاطع ، ومن الملاحظ أيضا على المقطع الأخير كيف يقدم للعبارة " الربابة ذات الربابة " وكان من الممكن الاكتفاء بهذا البيت ، دون إضافة " لم تتغير " وكأن الشاعر يتمتع بها من ناحيتين الأولى التدوير الذي يتمثل فيه ، والثاني استحضار تفعيلة (فعلاتن) من بجر الرمل والتي أشرنا إلى تداخلها وامتزاجها في القصيدة السابقة ، ومثل هذا المزج في البحور يتكرر في هذه التفعيلة من الرمل تحديدا مع صورتها الرئيسية (فاعلاتن) وترتبط غالبا عند الفزاع مع تفعيلة المتدارك ، وكأنها في كل استخدام لها تعبر عن نفسية الشاعر ، وعن حالة شعورية يستلهم تدفقها ببساطة اللغة وتعقيد الوزن فتحمل تناقضا في تشكلها .

ومن الملاحظ أيضا في القصيدة استخدام الكلمات (يمتزجان ، دخان ، يهان ، رهان ، خوان ، لسان ، جبان ، مطفأتان ، الحنان) وهي كلمات تشتمل على حركة صوتية عميقة، وهذه الحركة الإيقاعية لا تنبع من كون هذه الكلمات تحمل تجانسا صوتيا في ما بينها فقط، بل من خلال استخدام الشاعر لها لتكون في نهاية كل مقطع شعري يحمل جانبا من رؤيته، والتدوير في هذه القصيدة وفي غيرها أيضا من قصائد الفزاع ، يمثل تفاعلا مع تجربته الشعرية الحديثة التي تستدعيه ، فهذه القصيدة كما أشرنا لها سابقا في الحديث عن البنية الدرامية في شعر الفزاع من أبرز النماذج على تطور الأسلوب الشعري ، لذلك نجد أن الحس الدرامي فيها يأتي متفاعلا مع التدوير بارتفاعه وهبوطه ، بجلاء أشكاله

وتضليلها ، فتأتي تقنية التدوير ملائمة لهذه القصيدة ومسهمة في تحقيق حداثتها.

إن التدوير لكي يكون فاعلا كما يرى العلاق لا بد أن يكون الشاعر صاحب شاعرية عالية وتجربة تقوم على التوتر ، والنمو ، والحركة .(علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري.120).

وأخيرا يظل التدوير إمكانا قابلا للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاما مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية ، إنه في هذه الحالة ، مدى مفتوح ، يتسع ويضيق ، يتوتر أو يرتخي ، يتشظى أو يلتئم . وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج ، أو صمت ، أو هوى . بكلمة أحرى يظل التدوير حاجة تعبيرية ، وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة .(علي جعفر العلاق.في حداثة النص الشعري.100).

القافية :

وقد عرف صفاء خلوصي القافية قائلا "إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو السبب،وهي كالفاصلة الموسيقية ،يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة (صفاء خلوصي.فن التقطيع الشعري والقافية.215)

هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا ، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول ، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) ، أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة) .(عبد الرضا علي.موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.168).

والقافية : هي ما تقفو البيت أي تتبعه ، فتكون وجها له وصيغة ورابطة بين الأبيات، وهي حروف وحركات معينة ، يلتزم الشاعر منها ما يأتي به في مطلع القصيدة ، وهي في الواقع أصوات تتكرر في نهاية البيت ، وأهم حروفها الروي الذي تنسب إليه القصيدة .

فمعلقة امرئ القيس لامية لأن رويها اللام ، وهو العنصر الوحيد الذي لا تخلو منه قصيدة ما مطلقة أو مقيدة (أي أنها ساكنة) . (محمد بدوي المختون.علم العروض.46).

ومن ناحية أخرى فإن القافية المنتهية أو المتمثلة بالروي وهو الحرف الأخير في البيت الشعري تمنح الفرصة للتأمل في الصور والأفكار المطروحة في البت الشعري ، ويفضله البعض على أسلوب تلاحق الكلمات والصور دوت فواصل متوقعة ودون فرصة للاستراحة في تتابع السرد والقراءة دون تركيز جيد بما سبق من أفكار ، أي أن هؤلاء المؤيدين لفكرة الروي لا يتفقون مع ما هو عليه شعر التفعيلة من أسلوب التدوير الذي أشرنا له سابقا ، والذي يمنح ويدعم وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة من وجهة نظر رواد القصيدة الحديثة (عبد الرضا علي.موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.190).

وقصيدة التفعيلة لا يتحد فيها الروي في أواخر الأسطر الشعرية كما هي عليه القصيدة التقليدية أو قصيدة الشطرين ، ولا يشكل الروي في شعر التفعيلة ذلك المرتكز الأساسي ، وإنما هو عنصر عفوي ، غير ملتزم به ولا متعمد الإيراد ، وهو متعدد ومتنوع ، ولا يثبت على حال في القصيدة الحديثة والتي يمثلها ويمثل جوهرها الشاعر علي الفزاع ، فها هو يستخدم نفس الروي في السطر الأول والثالث، ويوفق بين روي السطر الثاني والرابع في المقطع التالي:

ليرى أينا

كان في الليل ينتف لحيته

ويرى أينا

كان في لحظة الوجد يبكي معه

ثم يوحد بين روي السطر الأخير السابق والذي يليه :

آن للوطن الحر أن يعرف الآن أبناءه

ويعود ويخرج عن وحدة الروي بين هذين السطرين المتلاحقين ، مغيرا الروي في السطر الذي يليهما عفويا وبقصد الدلالة لا أكثر :

كان في لحظة الوجد يبكي معه

آن للوطن الحر أن يعرف الآن أبناءه

ويميزهم فئتين اثنتين (الأعمال الشعرية.14)

ويكرر الشاعر هذه المزاوجة بين السطر الأول /الثالث ، والثاني/الرابع ، في مواضع أخرى في قصائد أخرى :

إيه يا وطنا ندعي أنه أجمل الأمنيات

ونواصل قدام شيبته كذبنا

ونغني له أجمل الأغنيات

أو لست ترى عرينا (الأعمال الشعرية.19)

ف(الأمنيات) و(الأغنيات) لها روي واحد ، و(كذبنا) و (عرينا) أيضا تشترك بروي واحد.

ولم يسر الشاعر علي الفزاع سواء في هذا التطبيق أو الذي سبقه أو حتى في أي قصيدة له، لم يسر على هذا النظام بمطابقة الروي بين الأسطر المتلاحقة في بعض المقاطع أو التطابق في الروي بين السطر الأول /الثالث ، الثاني/الرابع ، فهو يستخدم هذا الأسلوب للخروج على الأشكال الرئيسية للقافية ، والشاعر علي الفزاع ينوع في استخدام القافية حتى لا يكاد يماثل في قافية سطرين متلاحقين أو ثلاثة أسطر متلاحقة حتى يغير قافية السطر التالي مخرجا القارئ من ملكة التوقع :

إن للموت حرمته ،

وله طقسه ،

ولذا لا تدنس قداسته ،

بانطفاء هو أنت ..(الأعمال الشعرية.65)

ولا يلتزم الشاعر فقط بالوزن ، بل أنه في كل مقطع يلتزم بقافية وروي واحد مختلف عن المقطع الذي يليه .

والقوافي بطبيعة الحال مرتبطة بالوزن العروضي ، لأنها عبارة عن عدد من الحركات يؤطر بين ساكنين (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.135)

وسندرس في الصفحات التالية أنواع الإيقاع الموجودة في شعر الفزاع ، وقد كنا قد أشرنا سابقا إلى التقفية ، وإنما سنتناولها الآن من خلال أنواعها ممثلين على كل نوع من شعر الفزاع ، ولا ننسى أن ننبه إلى الفزاع لم يغفل القافية وأثرها في موسيقى الشعر فجاءت القوافي حاضرة في بعض قصائده .

1- القوافي المترادفة :

سميت هذه القوافي بالمترادفة لاجتماع ساكنين في آخرها ، وعليه فهي مناسبة لإيقاع (فاعلان/متفاعلان/مستفعلان) (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.135) ، ومن أمثلتها في شعر الفزاع :

من جميع الجهات الرياح

- ب - /- ب - / - ب -ْ

فاعلان

السلاح السلاح

- ب- / - ب -ْ

فاعلان (35)

والملاحظ هنا أن جميع القوافي في الأسطر الأربعة تنتهي بألف ساكنة يردفها روي ساكن أيضا وهو هنا (الراء) ، وهذا السكون للروي منح الشاعر القدرة على إظهار قيمة صوتية عالية في القافية .

وفي نموذج آخر يستخدم الشاعر القافية المترادفة أيضا باستخدام الألف الساكنة ملحقة بالميم الساكنة تارة ، والدال الساكنة في الأسطر التالية :

آه ما أقساك يا هذا الختام

-ب--/-ب--/-ب-ْ

فاعلان

هو ذا الضّلّيل يهوي من على ظهر الجواد

- ب--/-ب--/-ب--/-ب-ْ

فاعلان

لا دماء الشيخ وافاها انتقام

-ب--/-ب--/-ب -ْ

فاعلان

لا ولا فكت صبايا كندة الثكلى الحداد

-ب--/-ب--/-ب--/-ب-ْ

فاعلان (212)

ونلاحظ التقفية من خلال (الجواد،الحداد) في اتساع لإيقاعية المقطع الشعري وحمولاته الرؤيوية ، ومن الملاحظ أيضا أن الأسطر تنتهي بتفعيلة (فاعلان) المناسبة لهذا النوع من القوافي وهي القوافي المترادفة .

وهناك تجربة مماثلة أيضا لتلك السابقة ، وهي في قصيدة "توقيعات على بوابة خضراء" يقول الفزاع :

سبية حرب تغازل كل الجنود ،

وترضى بكل القيود

وتفتح باب الدخول ،

لكل غريب ، دخيل ..(225-226)

2- القوافي المتواترة :

وسمي هذا النوع بالمتواتر لوجود حركة بين ساكنين ، وإيقاع هذا النوع مناسب لإيقاع (مفاعيلن /فاعلاتن /فعلاتن/مفعولن) .(حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.135) ، ومثاله في شعر الفزاع :

غير أني (1)

شاعر كل ما قلته (2)

لم يقلني (3)

وأنا مثل كل المحبين (4)

ما زلت أركب رأسي (5)

وأواصل قول القصيدة حتى (6)

وإن لم تقلني (7) (الأعمال الشعرية.48)

القوافي بين الأسطر الأول والثالث والخامس والسابع هي مثال على القوافي المتواترة ، حيث كل منها يحتوى كلمته الأخيرة آخر السطر الشعري ، والتي فيها التفعيلة (فاعلاتن) وهي التي استخدمت في هذا المقطع الشعري من القصيدة، وكما نرى أنه في الكلمة "يقلني" أتى الحرف المتحرك "النون" بين اللام الساكنة والياء الساكنة ، وفي كلمة "رأسي ، أتى حرف "السين" المتحرك بين الهمزة الساكنة والياء الساكنة ، وكذلك في كلمة "أني" في السطر الأول ، وكلمة "تقلني" في السطر الأخير في المقطع الشعري .

ومثال آخر عل القافية المتواترة ما ورد في قصيدة "إفادة لامرئ القيس" حيث استخدم الشاعر في المقطع التالي تفعيلة (فاعلاتن) و (فعلاتن) ، وهاتان التفعيلتان مناسبتان للقافية المتواترة :

إنني أحلم بالموت على رمل السواحل

-ب--/ب ب--/ ب ب--/ -ب--

فاعلاتن

المواعيد التي عشت عليها

-ب--/ -ب--/ب ب--

فعلاتن

بعثرتها الريح ، وانهدّت قصوري

-ب--/ -ب--/- ب-- فاعلاتن

والذي شاطرته همي وحزني

-ب--/ -ب--/-ب-- فاعلاتن

صد عني

-ب -- فاعلاتن (الأعمال الشعرية.211)

3- القوافي المتداركة :

سميت هذه القوافي بالمتداركة نظرا لاجتماع حركتين بين ساكنين ، ولذلك فإيقاعها يلائم إيقاع التفاصيل التالية (مفاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلن)، (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.137) ، ومن أمثلة هذه القافيه في شعر الفزاع :

وإذن آن أن نجمع الآن أوراقنا

-ب-/-ب-/-ب-/-ب-/-ب-

فاعلن

ونسوي الذي

ب ب-/-ب-

فاعلن

3- بعثرته الرياح من الأمتعة..

ب ب - /-ب-/ ب ب-/-ب-

فاعلن

آن أن نأكل الآن من شجر

-ب - /-ب-/ - ب-/ب ب-

يسقط الورق الغض عن

ب ب - /ب ب-/ -ب-

قبح سوءاتنا

-ب-/-ب-

فاعلن

(الأعمال الشعرية.13)

فكل الكلمات التي تنتهي بها الأسطر تمثل هذا النوع من القوافي تمثيلا واضحا ، وتتركز من خلال (أوراقنا ، سوءاتنا).

4- القوافي المتراكبة :

وهي قواف تتكون من ثلاث حركات أطرت بين ساكنين ، والإيقاع الذي يناسبها ، على ما يبدو ، هو إيقاع (مفاعلتن ، فعلن)، (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.137) ، ومثالها من قصيدة "قواز الغوراني يعبر الرؤيا" ويتداخل التدوير في المقطع التالي ، وقد أشرنا سابقا إلى التداخل بين التدوير والتقفية :

ويسرف في الجدالِ

ب-ب ب-/ب- (م)

مفا

كنا نضايقه

-- /ب-ب ب-

علْتن مفاعلَتُن

ونوجعه بضحكتنا

ب-ب ب-/ب-ب ب-

فيشتمنا

ب-ب ب-

مفاعلَتن (الأعمال الشعرية.90-91)

فالقوافي (ضحكتنا ، يشتمنا) متركبة وتتكون من ثلاث حركات مسبوقة بحرف الشين وحرف الكاف الساكنين ومنتهية بالألف في الضمير .

هذه هي أهم أنواع القوافي المنتشرة في شعر الفزاع ، والتي ربما لا تخلو منها أعمال الشعراء في الشعر الحديث ، وقد أشرنا إلى القوافي على الناحية الدلالية ودورها في توسيع الإيقاع ، ونقل الأصوات التي هي صدى للتجربة الشعرية ، وهذا هو الأمر الذي دعانا للاكتفاء بتسليط الأضواء على أنواع القافية المنتشرة في البنية الإيقاعية الخارجية لشعر الفزاع ، وتداخلت بها إيقاعات داخلية من خلال إبراز التوازي والتدوير كمظهرين أساسيين في الوزن الشعري

للقصية العربية الحديثة ، والتي كان لها دور أيضا بخصوصية تجربة الشاعر علي الفزاع .

2.4 الإيقاع الداخلي :

ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة ، في خصوصيتها كوحدة وكل ، لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئا تاما تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من القصيدة ككل.(أدونيس.زمن الشعر.15)

والإيقاع الداخلي للقصيدة حركة موقعة في بنائها أو نسيجها ، يتمثل فيما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية ، وضروب بديع ، وحروف مد أو حلق أو همس ومدى الانسجام بين هذه الظواهر ، وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر النفسية .(ناصر علي.بنية القصيدة في شعر محمود درويش.216)

ويعرف خالد سليمان الإيقاع الداخلي بعد أن يشير إلى قضية اختلاط الوزن الداخلي مع الخارجي لعدم وجود مصطلح يشمل الإيقاع الداخلي ، يعرفه بأنه حركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة ، أو في نسيجها غير الصوتي ، وهي حركة مستترة غير مسموعة ، كثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها .(خالد سليمان.الإيقاع الداخلي .261)

وبالتالي إن الإيقاع الداخلي يعني التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل ، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها ، وبين الصور التي يخلقها الشاعر مما يعطيه تفردا . وهذه الألفاظ والصور تنحو في القصيدة بآلية القافية فتكون متجاوبة مع المعنى الذي ينشده الشاعر. والتجربة التي يريد إيصالها .

لقد أشرنا إلى بعض صور الإيقاع الداخلي في قصائد الفزاع من خلال بعض المظاهر الإيقاعية في تحليلنا للوزن ، وسنحلل فيما يلي بعض النماذج التي يبرز فيها الإيقاع الداخلي منسجماً مع حركة القصيدة ورؤيتها ، وسندرس الإيقاع الداخلي من خلال علاقتين ، الأولى الانزياح بين الأصوات ذات العلاقة

الحميمة بالمعنى وهو ما يطلق عليه الغرفي الانزياح الفونيمي (حسن الغرفي . حركية الإيقاع في الشعر العربي العاصر 1510) وتتم دراسة هذا الانزياح من خلال والأشكال الصوتية التي تخلقها الفونيمات داخل النص الشعري والتي تنتظمها قاعدة كبرى هي التجانس ، وأما العلاقة الثانية فهي الانزياح المونيمي (حسن الغرفي. حركية الإيقاع في الشعر العربي العاصر.148) وهو لا يتعلق بالوحدات الدنيا – الأصوات – و إنما بالوحدات القصوى – الكلمات – وأغلبها تنتظم تحت قاعدة عامة هي ما يمكن أن يدعى بالتوازي .

1- الانزياح الفونيمي :

أ- التجانس الصوتي :

الفونيم أصغر وحدة كلامية له معنى في ذاته ، وهو قادر على خلق تغيير في المعنى عند لقائه مع وحدة صوتية أخرى من النظام نفسه ، ويدرس التجانس الصوتي على أساس السمة المميزة والتي تعني خصوصية صوتية في معناها الواسع ، خصوصية تمكنها، هي نفسها ، من تمييز فونيم عن فونيم آخر (حسن الغرفي. حركية الإيقاع في الشعر العربي العاصر.150)

ومن النماذج على التجانس الصوتي في شارع الفزاع فقصيدة "عذابات" :

في بلدي نهران

وزرعها يموت من ظمأ.. ؟!

يا سيدي نهران

وزرعنا يموت من ظمأ..؟! (104)

فهذا النظام المتوازن يوحي بتشابه صوتي بين كلمتي (زرعها / زرعنا) ونتيجة لهذا التكرار المفاجئ في هذين السطرين الأول والثالث قد يتوهم القارئ بأن الكلمة قد تكررت مرتين ، ومع إعادة النظر في الكلمتين معا يزول هذا التوهم وذلك بوجود سمة مميزة بينهما وهي (الهاء) في زرعها و(النون) في زرعنا .

وأما من الناحية الدلالية فإن كل سطر يحمل دلالة مختلفة عن السطر الآخر، فالشاعر يتحدث عن حالة جدب تشوب(الأرض / الوطن) لكن الصورة تتخذ

طابع المفارقة حين يكون مصدر الخصب موجوداً وهو (النهر) مما يشي بتوقع الحياة ، إلا أن الموت هو الذي يسيطر على اللغة ، وتنتقل مفاجأة الجدب من مستواها العام إلى مستواها الخاص عبر التجانس الصوتي ، من دلالة الغياب إلى الحضور في الضميرين ، فالاختلاف الفونيمي بين (الهاء والميم) ينتج عنه اختلاف دلالي .

ورغم اختلاف الدلالتين عبر تناوب الضمائر إلى أنهما يمثلان باستخدام الفعل المضارع (يموت) حالة من الاستمرار، وهما ينتميان إلى نفس الفئة لكن الأصوات المختلفة والتي تأتي عبر التجانس هي التي تحقق خصوصية الإيقاع الداخلي عبر هذا الانزياح.

ب- التجانس الحرفي :

وهذا النوع من الجناس يكون مماثلاً للقافية إذ يستفيد مثلها من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية ، إلا أن الاختلاف يبقى في كون الجناس يعمل داخل البيت فيحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت، فيوفر الجناس الحرفي إمكانات تشبه القافية على المستوى الداخلي للسطر وليس على المستوى الخارجي كما هي القافية (حسن الغرفي حركية الإيقاع في الشعر العربي العاصر .152)

والجناس الحرفي هو نظام توسعي للقافية ، وهو كما يبدو سبب الاختلاف بين المنثور والمنظوم ، فهو لا يظهر إلا في نظام الانزياح الفونيمي .

ومن أمثلة هذا النوع من الجناس الحرفي قول علي الفزاع في قصيدة "السيد":

ليكن لك ما تشتهي

لتكن كل هذي القصور الظليلات لك

ولتكن كل هذي النساء الجميلات لك

ولنا نحن عري البركسات والأرصفة ..(84)

فالجناس الحرفي هنا يظهر على نحو جلي وذلك من خلال أصوات تكرر داخل السطر الشعري الواحد أكثر من غيره ، فعلى سبيل المثال نجد فونيم

(الياء) يتكرر مرتين في السطر الأول إلى جانب (الكاف) التي تكررت مرتين أيضا، وكذلك في السطر الثالث يتكرر فونيم (النون) مرتين ، وإذا نظرنا إلى المقطع كله نجد طغيانا لحرف (الكاف) على كل الأصوات الأخرى إذ يتكرر تسع مرات في كلمات (ليكن ، لتكن 2 ، لك 3، كل 2، البركسات) وهذا التشابه الصوتي على مستوى الجناس الحرفي يثير انتباه المتلقي بما يخلقه من أثر على السمع بتردد الحروف إيقاعها المتكرر فهذا التجانس يقوم على المماثلة الصوتية والتي هي أحد الأسس المميزة لخصوصية النص الشعري .

ج- التعادل الصوتي :

وهو آخر قسم في الانزياح الفونيمي ، وهذا النوع يقوم على التجاوب بين صوتين داخل البيت الشعري أو السطر ، وهذا التجاوب يتم بين صوت الروي وبين صوت مشابه في أول السطر أو وسطه ، الشيء الذي يعمل على شطر هذا السطر إلى شطرين ، وكأن هناك قافية داخلية إلى جانب القافية الخارجية ، مما يعطي تعادلا بين شطري البيت أو السطرين الشعريين. (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.154) .

وكي نتمثل هذا الانزياح فلنتابع المقطع الثاني من قصيدة " الخروج من جزيرة الضباب" :

تذوديني أحبك ، أو تصدّيني
فأحضن طيفك الوسنان ذكرى في قرار الروح
تقتلني وتحييني ..(147)

ونلاحظ أن السطر الأول حقق هذه الظاهرة الصوتية ، إذ صوت (ني) الذي تكرر في القافية (تصديني) تجاوب في أول السطر مع كلمة (تذوديني) ، الأمر الذي حقق تعادلا صوتيا في السطر الشعري . وعلى الجانب الآخر يبدو إصرار الشاعر على حبه ملائما للدلالة المبنية على حالتين مختلفتين ، فكلمة (أحبك) ، من حيث موقعها، فصلت بين هذين الموقعين المختلفين ، وجاءت الرابط بينهما على الرغم من اتساع الفجوة بينهما .

2- الانزياح المونيمي :

وأغلب الظواهر التي سنتناولها في هذا الانزياح تقوم على نوع من التكرار ، والذي يخلق ظاهرة على المستوى الداخلي للنص الشعري. (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.155) .

إن الهدف من تناول هذا النوع من الانزياح هو استكمال صورة الإيقاع الداخلي في شعر الفزاع ؛ ليتضافر هذا النوع مع القسم الأول فيشكلان الإيقاع الداخلي لقصائد الفزاع.

أ- التقسيم والتعادل العروضي :

إن هذا النوع أساس التعادل العروضي ، حيث إن الوزن يتحكم في هذا التقسيم ، ذلك أننا نلاحظ نوعا من التوازي بين أقسام الخطاب ، نتيجة لتقسيم عروضي دقيق. (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.154) . ولكي تتضح الصورة ، نتابع المقطع التالي من قصيدة " الرهان الأخير":

سيعود إلى كهفه

أو يعود إلى عهده

ويمد إلى سيد العاشقين يدا

فيمد له سيد العاشقين مدى (44)

نلاحظ أن هذا التقسيم يقوم على لون من التعادل العروضي ، هذا التعادل الذاتي يخضع للتقطيع الشعري ، إذ الكلمات هنا على تكرارها ، متوازية توازيا عروضيا، فإذا أخذنا ــ مثلاــ السطرين الأول والثاني ، نلاحظ أنهما معا، يسيران على نسق عروضي واحد كما في الشكل الآتي :

أ- ــ ب ــ/ ب ب ــ / ــ ب ــ فاعلن / فعلن / فاعلن

ب- ب ب ــ/ ب ب ــ/ ــ ب ــ فعلن / فعلن / فاعلن

ولعل هذا النسق العروضي هذا الذي أدى إلى هذا تعادل (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.156) ، وكذلك الشأن في

السطرين الآخرين ، وإذا أردنا تمثل هذا اللون من التعادل في كل سطرين ،على حدة ، نقوم أولا بفصلها في أشكال منفصلة:

سيعود	إلى	كهفه
يعود	إلى	عهده
فعل	حرف جر مجرور (إضافة)	
مركب فعلي	مركب اسمي	

وبناء على ذلك يكون هناك ، توازٍ عروض داخل هذا التقسيم بين السطرين ، إلى جانب التوازي التركيبي ، كما هو مبين في الجدول السابق ، حيث كل سطر يتكون من العناصر النحوية نفسها ، والتي نجملها في مركبين : فعلي واسمي .

وأما من الناحية الدلالية ، فإن هناك اختلافا دلاليا داخل هذا التقسيم ، وهو يقع في المجرورات ، فالعودة إلى الكهف ترتبط بحالة حقيقية (مادية ــ إنسانية)،أما العودة إلى العهد فهي حالة خارجة عن نطاق الإنسانية ، بعدم القدرة على التنقل بين الأزمنة لمحدودية تلك القدرة واستحالة تخطيها أبعاد الواقع الزمني الذي تعيش فيه ، فيأتي الاختلاف المونيمي في هذا التكرار في موقعه بحيث ينقلنا إلى الرؤيا في النص ، والتي تنقلنا إلى بعدها الخيالي في تمني الفوز بالرهان الذي راهن عليه الشاعر طيلة حياته ، ويبدو أنه خرج به عن الحقيقة لخروج الرؤيا من الحقيقة إلى حيز المستحيل .

ومن النماذج الأخرى على هذا النوع من الإيقاع الداخلي قصيدة " بين حدين التقينا " قول الفزاع :

نحن ندري أنه ليس لقاء

نحن ندري أنه حفل وداع (221)

فالتعادل العروضي هنا ، يقوم على تكرار لتفعيلة الرمل(فاعلاتن ــ ب ــ ــ) وصورتها الفرعية (فَعِلا ب ب –)، وذلك يبرز من خلال التقطيع العروضي للسطرين السابقين على النحو الآتي :

أ- ــ ب ــ ــ / ــ ب ــ ــ / ب ب ــ فاعلاتن /فاعلاتن / فعلا

ب- ــ ب ــ ــ / ــ ب ــ ــ / ب ب ــ فاعلاتن /فاعلاتن / فعلا

وإذا أردنا تمثل هذا اللون من التعادل في السطرين السابقين ، فنفصلهما في الشكل التالي : مركب اسمي + مركب فعلي + حرف توكيد ونصب ، بمعنى أن التوازي العروضي يتضافر مع التوازي التركيبي حيث يتشكل كل سطر من مركب اسمي وفعلي ، ويشكل التركيبان معا بناء متسقا ينمو فيه الإيقاع الداخلي ويحظى باتساعات صوتية .

وعلى الناحية الدلالية يمثل التشابه في السطر الثاني مساحة للتوقع للمتلقي ، حيث يتوقع مثلا أن يكون هذا اللقاء أكبر، مثلا، من لقاء طبيعي ، لقاء حميم جدا مثلا بين محبوبين لم يلتقيا من فترة طويلة ، ولكن المفاجأة تأتي بأن هذا اللقاء وداع ، وكل ذلك يتمثل عبر هذا الإيقاع ، وكي لا يكون كلامنا باستنتاج الدلالة مبنيا على الهوى في تفسير النتيجة المتوقعة عند المتلقي ، نشير إلى السطر الذي يسبق هذين السطرين مباشرة ، وهو الذي يقول فيه الشاعر واصفا ذلك اللقاء :

نحن ندري أنها لحظة حب ، غفوة تحت ارتعاشات

الشراع (221)

ب- التقسيم والتعادل التركيبي :

إن هذا النوع من التقسيم يقوم على تكرار فونيم معين في أول كل بيت أو سطر شعريين ، وهو يساعد على تدعيم بنية الإيقاع الداخلية. (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.157-158).

ومن الأمثلة عليه في شعر الفزاع قول الشاعر من قصيدة "رؤيا على الرصيف" :

مَن مثلي حرّق عينيه التهويم على شرفات الحب ؟
مَن مثلي يحمل حزن الصحراء العانس ؟ (251)

نلاحظ من خلال تكرار صيغة الاستفهام (من) هذا التعادل التركيبي ، فقد تكرر الاستفهام في بداية كل سطر ، وهذا النموذج ــ أيضا ــ متواز تركيبيا ، فهو يتركب من (استفهام + مركب اسمي + مركب فعلي + مركب اسمي)، على أننا يجب أن نشير إلى ندرة ورود هذا النوع في شعر الفزاع .

وهذا النوع من التوازي يكون وظيفة أساسية على المستوى السمعي ، إذ يركز أكثر على عنصر المفاجأة السمعية نتيجة تكرار وحدة صوتية أساسية . (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.158)

والشاعر يكرر هذا التساؤل في جزء آخر من النص ، مضيفا إلى التعادل التركيبي السابق ، تعادلا آخر على نفس النسق في البناء ، حين يقول :

من مثلي يحمل تحت عمامته ،

صورا لثلاثة قديسين ؟(251-252)

ويحتوي السطر الأول على التركيب السابق (اسم استفهام + مركب اسمي + مركب فعلي) بالإضافة إلى الظرف والاسم المضاف إليه ، السطور الثلاثة تنتهي بأسماء ، إذا ما اعتبرنا السطر الأخير المتباعد مساحة في النص عنهم مختوما بكلمة (عمامته) التي ينتهي بها السطر ، أو بكلمة (قديسين) التي تأتي مع التضمين حدا يقف عنده التساؤل .

ج- التكرار :

ويعد التكرار ميزة أساسية في شعر الفزاع ، ويؤدي دورا مهما على محور التوازي في شعره .

إن التكرار يسلط أضواء نفسية على الكلمة أو العبارة المتكررة ، وكلاهما قد يفيد على مستوى بيولوجية النص الشعري ، أما إذا تعلق الأمر بالمستوى الطقوسي اللغوي للسياق النصي ، فإن الأمر لا يخلو من دلالة ، فتجتمع الأضواء النفسية مع أضواء دلالية في هذا التكرار ، ويجب دراسة هذا النوع من التكرار على المستوى الداخلي ؛ لأن الأمر يتعلق بانزياح مونيمي. (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.161).

وسنتعرض للتكرار في شعر الفزاع من خلال النموذج التالي من قصيدة "ثلاث لوحات للنورس العائد" :

هو الخوف لكن حبك أكبر

هو الجدب لكن حبك أكبر

هو الموت لكن حبك أكبر (239)

لماذا يكرر الشاعر عبارة " لكن حبك أكبر " ؟ ما هي دلالة هذا التكرار داخل سياق النص ؟ إن التكرار ليس عبثا في هذه الأسطر ، فالشاعر يكرر العبارة السابقة ثلاث مرات ولهذا التكرار مبرر ، فالشاعر يخاطب أنثى تبرز من خلال ضمير المخاطبة (الكاف) ، وهذه العبارة تأتي في تناقض على المستوى الشعوري (في الخوف والجدب والموت) فلو قبلنا (الخوف والجدب) لإمكانية استمرار العلاقات بهما في أعلى مستويات الشعور ، فلن نقبل كلمة (الموت) إذ تستحيل فاعلية العلاقة بغياب أحد طرفيها ، غيابا غير منتظر الرجوع منه ، هذا واضح على الجانب الشعوري ، وعلى الجانب الدلالي يتضح أكثر في سلبية الجدب والخوف والموت في الحركة النامية للحدث على مستوى البناء الدرامي المتشكل في هذه العلاقة وما تحتاجه من فعل ، ولكن عبارة (حبك أكبر) دليل على النماء الحركي ، فيبنى المقطع على تناقض بين النماء واللانماء مما يساعد في خلق جو درامي ، ولا شك أن حالة الإصرار على هذا الحب تخلق عند الطرف الآخر نوعا من الاستغراب أو المفاجأة ، وذلك لأن المخاطبة يبدو عليها التقصير في العلاقة ، من خلال صبرها في البعد عن الشاعر ، ليتشكل هذا المقطع بناء على تلك الحالة من تحمل البعد في المقطع السابق ، الذي يقول فيه:

ولا حدثتك الحمامة في البعد عني (239)

ومن صور التكرار الأخرى التي تسلط أضواء نفسية على الكلمة أو العبارة كما وتسلط أضواء على الدلالة ، قول الشاعر في قصيدة " رحلة تعب " :

لم يعد للحب معنى غير أن نرقب صيفا ،

ربما كان قريبا ،

ربما كان بعيدا ،

ربما كان هزيلا ، (207)

يتمثل جوهر هذا التكرار في الفعل (كان) الذي يحمل دلالات مختلفة (للصيف) المقدم له في السطر الشعري الأول ، والذي يأتي بعد انتهاء حالة الحب المسيطرة على الجانب الشعوري ، فكأن انتظار الصيف يأتي ردة فعل نفسية لانتهاء الحب ، ولكن لماذا يقرن الشاعر عدم جدوى الحب بانتظار

الصيف ؟ ولماذا يستخدم التكرار ؟ وما دلالة تكرار الفعل (كان) في السطور الأخيرة ؟

إن حالة الموت التي سبقت هذا المقطع جاءت حاملة صداها في الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر في السطر الأول ، فالصيف الذي يمثل العلاقات الناضجة والتي يملأها الدفء الذي يحلم به الشاعر يأتي من خلال التكرار حاملا ذلك الاضطراب النفسي الذي رافق حالة انتهاء الحب ، وجاء من خلال التكرار معبرا عن ذلك البعد النفسي ، فكلت (ربما) التي تتكرر مع (كان) تجسد ذلك البعد ، وتفتح باب الاحتمال لمجيء هذا الصيف ، الذي ربما يجيء ، وربما يجيء بدلالة سلبية (هزيلا) لتختلط الدلالة بالتيار الشعوري عبر تفسير احتمالات الصيف ، وإذا كان الصيف يحمل نضوجا للثمر ، فربما يحمل أيضا نضوجا في علاقة جديدة يتكون فيها الأمل مرة أخرى ، وترتبط هذه الاحتمالات كلها بمجيء ذلك الصيف ، فإذا خالف التكرارات ، ولم يكن له وجود فستسيطر علاقات الجدب التي تبدأ بعدم جدوى الحب وتنتهي به ، ونلاحظ التفاوت في البناء الدرامي للحدث ، فهو يتفاوت بين النماء واللانماء ، بين الصعود والهبوط، فعلى الجانب الدلالي يشكل قرب الصيف دليلا على النماء الحركي ، فيما يأتي البعد في السطر التالي سلبيا في حركة النماء ، وتؤكد تلك السلبية كلمة (هزيلا) في السطر الثالث ، ولكن كلمة ربما هي التي تسيطر على حركة الصعود والهبوط في النماء الحركي ، فربما لا يحدث أي شيء من الكلمات المتوقعة ، فيأتي الصيف خصبا ، أو لا يأتي ، وهنا يكمن جمال المقطع الإيقاعي في حركته الغير ثابتة ، وفي تشابك الأضواء الموزعة على المقطع ، ونحن نؤكد على دلالة الصيف فيما أشرنا إليه من رمزية ، من خلال السطر التالي وليس بالاعتماد على استنتاجات مقطوعة عن النص :

يا طيور الصيف أخشى أن يمر العمر

من غير اللقاء (207)

فالشاعر يبقي في انتظاره للصيف بوابة النص مفتوحة للتأويل ، وتستمر اللغة بالتركيز على ذلك الخيط النفسي ، الذي يعكس حالات من الاضطراب ،

ودلالات تقترب من النمو لعلاقاتها وبين توقف في مسيرتها ، مما يثري الإيقاع الداخلي ، ويزيد من الجذب للمتلقي ، وهي سمة من سمات التكرار .

وبهذا النموذج على التكرار ، نختتم الحديث عن أقسام الانزياح المونيمي عند الشاعر . لقد حاولت الدراسة في كلا النوعين من الانزياح أن تظهر جماليات الإيقاع الداخلي للنص الشعري عند الفزاع ، وقد ركزنا على نماذج معينة مظهرين من خلال تحليلها ما يدعم الدراسة الإيقاعية ويمثل الحالة التي تتمثل في هذا الإيقاع الداخلي ، وبقي أن نشير إلى أن تلك الأنواع من الانزياحات تتردد في شعر الفزاع بزخم أحيانا ، وبندرة أحيانا ، وربما ما يعنينا وجودها قبل أن نبحث في تلك الكثرة أو الندرة ، إذ إن الهدف هو تبيين ملامح هذا النوع من الإيقاع ، وبالتالي يمثل أي نص أرضا خصبة للبحث فيما لو وجدت فيه أي صورة من صور هذا الإيقاع .

وأخيرا ، إن لهذا الانزياح ما يبرزه على مستوى القدرات الحرة للشاعر في مواجهته للخلق الشعري ، وهذه القدرات الشعرية ، أيضا ، هي سبب الفرق الأساس بين مبدعين : شاعر وناثر . (حسن الغرفي.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.148)

الخاتمة :

حملت هذه الرسالة " علي الفزاع شاعرا" همّ الوصول إلى الجدة في التحليل والاستنتاج ، وأما النتائج التي توصلت إليها فهي :

1- الفصل الأول "الرؤيا" تتبع البحث خط سير الرؤيا عند الشاعر ومراحل تطورها بعد تحديد مسارها ضمن بعدين سماهما البحث البعد القومي والمرأة ، وقد كان البحث في هذين البعدين معنونا بسؤال لا بد أنه يخطر على بال من يقرأ عالم الفزاع الإبداعي ، وهو : لماذا لم يتابعِ الفزاع مشواره الإبداعي ، أو لماذا توقف عن الكتابة منذ ما يزيد على العشر سنوات وحتى الآن ؟ ولقد وصل البحث في متابعة هذه الأطروحة إلى النتيجة التي أجابت عن هذا التساؤل، وهي أن الرؤيا التي حملها الشاعر ثلاثةَ عقود تقريبا قد وصلت إلى الإحباط والانكسار وما عاد الاستمرار بمتابعتها إلا ضربا من الوهم، وبالتالي عدم جدوى الاستمرار في الكتابة، فلا بد أن تترك سنوات التجربة الطويلة صدى كبيرا ضمن حالة الإحباط المتشكلة شعريا ولذا جاء التوقف نتيجة منطقية لشاعر يعي ما يكتب .

2- الفصل الثاني من الرسالة الذي حمل عنوان " اللغة الشعرية" فقد كان من نتائج دراسته ، بروز ثقافة دينية واسعة كان أكثر امتدادها في القرآن الكريم ، إذ لا يكاد يخلو نص من الاستفادة من لغة القرآن وبلاغتهِ وعمقِ دلالته ، كما وتظهر أيضا لغة الإنجيل في بعض النصوص الشعرية مما يشي بسعة اطلاع الشاعر على الديانات ومما ساعد أيضا في إثراء النص الشعري .

وقد كانت لغة الفزاع في النتيجة لغةً مفعمة بالحداثة والتطور ، وهي في مسارها منذ الديوان الأول حتى الأخير لم تكن معقدة غامضة مبهمة ، إنما جاءت لغة حاملة لرؤيا الشاعر ، حية ، لا يمنع وضوحها من اختلاف احتمالات التلقي والتأويل ولا يقربها هذا الوضوح من المباشرة والخطابية ، لتكون لغة صالحة لكل زمان ومكان .

3- الفصل الثالث "الصورة الفنية في شعر الفزاع"، وقد كان من نتائج الدراسة في هذا الفصل الوصول إلى حداثة واضحة في استغلال التصوير

الشعري تعكس الجانب الداخلي للمبدع وتفسر بعض حالات الإبداع الأولى ، ولاشك أن هذه التفسيرات ترتبط بالمنحى الأساسي للإبداع وهو الرؤيا ، لتجيء نتائج التحليل في الصورة متوافقةً مع نسيجها ، وكانت نتيجة البحث في البنية الدرامية إظهارَ نمطٍ جديد في شعر الفزاع وتطورٍ أسلوبي آخرَ أخرج النماذج عن الغنائية وحمّلها عناصر جديدة كان من الممكن أن تشكل جانبا إبداعيا أكبر لو كتب للشاعر الاستمرار في الكتابة ، ولكنها بحد ذاتها صورةٌ من صور التطور التي لابد أن ترافق الشاعر المبدع .

4- الفصل الرابع " الإيقاع" كان من نتائج هذه الدراسة في الإيقاع : التزام الشاعر بالتفعيلة في شعره وبالأنماط الحديثة في استخدامها ، إذ لم يقتصرِ الاستخدام على البحور الصافية وإنما تعداها إلى البحور المركبة ، وعلى مستوى القافية بقيت غير مهملة الاستخدام وكذلك الروي ولكنها كانت غيرَ ملتزمة في شعر الفزاع وغيرً مستدعاة بلا معنى ، وحفلت قصائده بموسيقية عالية مما ساعد على نقل التجربة الشعرية إلى المتلقي بانسياب وهدوء ودون تشتت إيقاعي أو نثرية مقلقة.

هذا هو مجمل فصول الرسالة ، ولا بد أن نشير إلى أن من الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة هي أنها أول دراسة شاملة تتناول شعر علي الفزاع ، سبقتها ملاحظات لعبد الله رضوان في كتابه " أدباء أردنيون " ولمحمد الجزائري في كتابه " تخصيب النص " ولزياد الزعبي في كتابه " قراءات " وكتاب من منشورات أمانة عمان الكبرى لهادي الربيعي بعنوان" الجمرة المقدسة " يتناول بعض جوانب الإبداع في شعر علي الفزاع ، إلا أن البحث وهو يسجل أول دراسة شاملة لشعر الفزاع لا يدعي الوصولَ إلى خاتمة القول وإنما هو ــ إنشاء الله ــ بدايةٌ لدراسات أخرى تساهم في إضاءة أعمال الشاعر وفي إبراز هذا الإبداع الشعري ، وفي إثراء الحركة الأدبية في الأردن من خلال أعلام الأدب والشعر فيه .

المراجع

أبو الفرج ، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم الخفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان.(د.ت).

أبو ديب،كمال، (1974) **جدلية الخفاء والتجلي**،ط1، دار القلم للملايين،بيروت،لبنان.

أبو ديب،كمال، (1981) **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**،ط 2، دار العلم الملايين،بيروت،لبنان.

أحمد،محمد فتوح،(1984)،**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1984،2.

أدونيس،علي أحمد سعيد، (1978)، **زمن الشعر** ، ط2 دار العودة ، بيروت ، لبنان.

إسماعيل،عز الدين، (1978)، **الشعر العربي المعاصر**، ط3،دار الفكر العربي، بيروت،لبنان.

ابن العربي،**عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي**، الجزء9، دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان. (د.ت).

ابن كثير،أبي الفداء إسماعيل، **قصص الأنبياء**،تحقيق ومراجعة لجنة من العلماء الأفاضل،شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان. (د.ت).

ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (1968)، **لسان العرب**، المجلد الرابع عشر ، دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،لبنان.

الأمين،محمد سالم محمد، (1999)،اللغة المفارقة في رواية "شرف" لـــــ " صنع الله إبراهيم "،مجلة إبداع ، السنة السابعة عشرة ، العدد 4، إبريل، **مجلة الأدب والفن** ،تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجرجاني،القاضي علي عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**،تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم،علي محمد البيجاوي،دار القلم،بيروت،لبنان. (د.ت).

الجزائري،محمد،(2000)، **تخصيب النص**، أمانة عمان الكبرى ،عمان،الأردن.

الرباعي،عبد القادر، (1995)،**الصورة الفنية في النقد الشعري**، ط2،مكتبة الكتاني،إربد،الأردن.

الربيعي،هادي، (2002)،**الجمرة المقدسة** (قراءة في تجربة علي الفزاع الشعرية)، منشورات أمانة عمان الكبرى ،الأردن.

الرواشدة ، سامح، (1996)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**،ط1،المكتبة الوطنية ،عمان – الأردن.

الرواشدة ، سامح، (2001)،**إشكالية التلقي والتأويل** ،جمعية عمال المطابع التعاونية ،عمان – الأردن.

الرواشدة ، سامح، (1998)،التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ،**مجلة أبحاث اليرموك** ،المجلد16،العدد2،.

الرواشدة ، سامح، (1995)،المفارقة في شعر أمل دنقل ، **مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)** ،المجلد 22 أ، العدد 6.

الرواشدة ، سامح، (1993)،**فضاءات شعرية**،دراسة في ديوان أمل دنقل،المركز القومي للنشر، إربد،الأردن.

الزعبي،أحمد،**النص الغائب – نظريا وتطبيقيا** ، ط1، مكتبة الكتاني ، إربد، الأردن.(د.ت)

الزعبي،زياد، (2002)، **قراءات (مقالات ونصوص ثقافية)** ، وزارة الثقافة،عمان ،الأردن .

العلاق،علي جعفر،(1999)، **في حداثة النص الشعري** ، ط1، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية،بغداد،العراق.

العلاق،علي جعفر،(1987)،البنية الدرامية في القصيدة الحديثة،**مجلة فصول**،المجلد السابع،العددان الأول والثاني،أكتوبر–مارس.

الغذامي،عبد الله محمد، (1985)، **الخطيئة والتكفير** ، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، المملكة العربية السعودية .

الغرفي،حسن، (2001)،**حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا ، الشرق، المغرب.

الفارس،محمد، (1986)، **الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،مصر .

الفزاع،علي،(1996)،**الأعمال الشعرية**، ط1، وزارة الثقافة،عمان،الأردن.

الفزاع،علي،(1982)،**ديوان (نبوءة الليل الأخير)**،منشورات وزارة الثقافة،عمان،الأردن.

القعود،عبد الرحمن محمد، (2002)الإبهام في شعر الحداثة، العدد279،**عالم المعرفة**،مطابع السياسة،الكويت.

القيراوني،ابن رشيق، (2001)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، . ط 1، تحقيق محمد عبد القادر ، أحمد عطا، ج1.دار الكتب العلمية ، بيروت،لبنان.

الكتاب المقدس ، (1988)، ترجمة تفسيرية، ط2، تم جمعه في جي.سي.سنتر،مصر الجديدة،القاهرة،مصر.

الماضي،شكري عزيز، (1993)، **في نظرية الأدب** ، ط1 ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان .

المختون ،محمد بدوي، (1981)،**علم العروض**،موسوعة الحضارة العربية الإسلامية.

المقالح،عبد العزيز، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل** ، ط1، دار العودة ، بيروت،لبنان .

الملائكة،نازك، (1993)،**سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، العراق.

الورقي،السعيد، (1998)، **لغة الشعر العربي الحديث** ، دار المعرفة الجامعية ، قنال السويس ، الشاطبي ،مصر.

اليوسف ،إسماعيل،(1988)، **بشار بن برد (أخباره ونماذج من شعره)**، ط1 ، دار الكتاب العربي،دمشق ، سوريا.

بارت،رولان، (1970) ،**الكتابة في درجة الصفر**،ترجمة نعيم الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق،سوريا.

بدر،عبد المحسن طه،**الرؤية والأداة نجيب محفوظ** ، ط3،دار المعارف ، النيل القاهرة،مصر.(د.ت)

بدوي،محمد مصطفى،**كولردج**، ط ،2دار المعارف،النيل،القاهرة،مصر. (د.ت)

حركات،مصطفى، (1998)،**أوزان الشعر**، ط1، الدار الثقافيّة للنشر، القاهرة ، مصر.

خلوصي،صفاء، (1977)،**فن التقطيع الشعري والقافية** ، ط5، منشورات مكتبة المثنى .بغداد العراق.

داغر،شربل، (1997)،التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره ، **مجلة فصول** ، مجلة النقد الأدبي ، مجلد 6 ،العدد 1.

رضوان،عبد الله، (1996)،**أدباء أردنيون** (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن.

ريتشاردز،إ.ا،**مبادئ النقد الأدبي** ، ت.وتعليق محمد مصطفى بدوي،مراجعة لويس عوض،وزارة الثقافة والإرشاد اللغوي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،القاهرة،مصر. (د.ت)

رينيه ويليك أوستن وارين، (1985)، **نظرية الأدب** ، ط3، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب.

سليمان،خالد، (1991)، نظرية المفارقة ، **مجلة أبحاث اليرموك** ، سلسلة (الأدب اللغوي ، المجلد 9 ، العدد 2.

سليمان،خالد، (1997)، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة،**مجلة الآداب**،جامعة قسنطينة.العدد4.

شرف،عبد العزيز، (1991)، **الرؤيا الإبداعية عبد الوهاب البياتي** ، ط1، دار الجيل،بيروت،لبنان.

صبحي،محيي الدين، (1987)، **الرؤيا في شعر البياتي** ، ط 1،دار الشؤون الثقافية،بغداد، .

عبابنة،يحيى،(2001) **الرؤى المموهة**، ط1،جمعية عمال المطابع التعاونية،عمان،الأردن.

عباس،إحسان، (1959)،**فن الشعر**، ط2، دار بيروت للطباعة والنشر ،لبنان.

عبد الرحمن،نصرت، (1979)، **في النقد الحديث** ، ط1، منشورات مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن.

عزام،محمد، (1999)، **المنهج الموضوعي في النقد الأدبي**،اتحاد الكتاب العرب.

عصفور،جابر، (1983)،**الصورة الفنية**، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت،لبنان.

علي،عبد الرضا، (1997)،**موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه** ، ط1،دار الشرق للنشر والتوزيع ،عمان،الأردن.

علي،ناصر، (1996)،**بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، وزارة الثقافة،مطبعة الجامعة الأردنية ، عمان ،الأردن .

عنترة بن شداد، (1968)، **ديوان عنترة بن شداد** ، ط1، حققه وقدم له فوزي عطوي،دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت،لبنان.

فضل،صلاح، (1987)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، ط3،دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد،أعظمية،العراق.

فيدوح،عبد القادر،(1994)،**الرؤيا والتأويل مدخل القراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة** ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر.

قطوس،بسام، (1992)، المفارقة في متشائل إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** ، المجلد السابع ، العدد الأول .

كريسطيفا،جوليا، (1997)،**علم النص** ، ترجمة فريد الزاهي ، ط2، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر –الدار البيضاء للنشر ، المغرب,

كوهن،جان، (1986)، **بنية اللغة الشعرية**، ط1، ترجمة محمد المولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء – المغرب.

لانغبوم،روبرت، (1983)، **شعر التجربة(المونولوج الدرامي)في التراث الأدبي المعاصر**، ترجمة علي كنعان،وعبد الكريم ناصيف،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق.سوريا.

لويس،سيسل دي، (1982)**الصورة الشعرية**،ترجمة أحمد نصيف الجنابي،مالك ميري،سلمان حسن إبراهيم،مراجعة عناد غزوان إسماعيل،منشورات وزارة الثقافة والإعلام،دار الرشيد للنشر،الجمهورية العراقية.

محرز، سامية، (1984)، المقارنة عن جيمز جويس وإميل حبيبي ، **مجلة البلاغة المقارنة(ألف)**.

ميويك،د.سي، (1977)،**موسوعة المصطلح النقدي** ، المفارقة وصفاتها، دار المأمون للترجمة والنشر ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد – الجمهورية العراقية .

هلال،محمد غنيمي، (1997)، ال**نقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،مصر.

ويس،أحمد محمد، (2002)،**الانزياح في التراث النقدي والبلاغي** ، اتحاد كتاب العرب – دمشق –سوريا.