

الرؤيا في شعر يوسف الصائغ

أطروحة تقدمت بها الطالبة
سليمة سلطان نور

إلى مجلس كلية التربية جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه
فلسفة في اللغة العربية وآدابها

إشراف الأستاذة الدكتورة
هناء جواد عبد السادة
2008م 1429هـ



{ وَقُلْ رَبِّ اَوْخِمْ لِي مُدْخَلَ صِدْقِي وَاُخْرِجْ لِي مَخْرَجَ صِدْقِي وَاَجْعَلْ لِي مِنْ
لَدُنْكَ سُلْطٰنًا قٰصِيْرًا }

صدق الله العلي العظيم . (الاسراء 80)

الإهداء .

إلى
تلك التي كانت مدينة قبل المدن ،
وبعد المدن ستبقى مدينة ، بغداد الجميلة
البهية الحبيبة تعجز الكلمات .
أبي المرح رغم الأحزان والألم ،
وقد عاش حياته إلى
ان وصل إلى السؤال .
أمي الرقيقة التي لم تعش حياتها
حتى تصل إلى السؤال
الأخير وروحها الكريمة الأبية .
أحلام وشيماء شقيقتي جسدي وروحي ()
مصباح روحي أنتما ()
إخوتي هيبتي ورفعتي راسي محسن ،
سلمان ، مهدي .
من مروا بحياتي ، وتركوا أثرا على
وجه قلبي الطفل
، زهرة ، أو جرحا لابد سيندمل .
بلدتي الجميلة التي يحتضنها الفرات
وتحتضنه (طويريج)

شكر وتقدير

لقد كان من كرم الله تعالى وفضله أن يجعل الإخلاص والمحبّة والمودة خلقاً في الذين عرفتهم ، وكان ذلك جلياً في حرصهم ومساندتهم لي على انجاز هذا البحث راجية من الله عز وجل ان يكون ثمرة طيبة في مسيرة العلم .

وأول من اخصه بالشكر والامتنان أستاذتي الفاضلة النبيلة الأستاذة الدكتورة (هناء جواد عبد السادة) لرعايتها الكريمة ، وثقتها العالية التي كانت دافعاً لإظهار البحث ، فقد أحاطتني بمحبتها وإنسانيتها ، وأنا الآن إذ اعبر عن امتناني وشكري لها فاني في الآن نفسه أعلن عجزى عن هذا الشكر ، فالله اسأل مخلصاً ان يجزيها عني خير الجزاء .
كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتنا الذين أناروا لنا دروب المعرفة واخذوا بأيدينا إلى مرافئ النجاة بصبر العلماء وحلمهم ، فمهدوا للعلم طريقاً سلكناه ، واخص بالذكر .

الدكتور (عدنان العوادي) الذي فتح في أرواحنا منافذ للنور ، تتسع حتى تضيء أرواحنا وقلوبنا قبل عقولنا .

كذلك لا أنسى الدكتور (عباس محمد رضا) الذي أحاطنا بحلمه وإنسانيته ، وكانت ابتسامته الحانية ترسم في ذاكرتنا وتتطبع في مريانا ، لتعكس علمه وروعته .

الدكتور (قيس حمزة الخفاجي) ، هذا الذي يشير بيده فندير رؤوسنا إلى حيث أشار فتملؤنا الدهشة والفرح ، فتصير المعرفة لحظة سعيدة كالإبداع

أما الدكتور (علي ناصر) الذي أحاطنا برعايته ، فكان الربان الذي نلتفت إليه جميعاً ، نترقب رأيه ونسمع منه ، والثقة بحكمته وقدرته تملؤنا ، فله من الشكر ما لا يحصى عدداً .

أساتذتنا في قسم اللغة العربية ، هؤلاء الفناء الذي ينير دائماً ليشير إلى الأمان والأرض الصلبة ، بارك الله فيكم ولكم .

كما يتوجب علي ان اشكر عائلتي التي منحنتي الثقة وساندتني حتى في لحظات نزقي وضيقى ، وبالذات شريكتي في الدرب أختي (شيماء) التي كانت لي أمّاً بعد ان كنت لها أمّاً فأنارت لي مصابيح روعي .

ولايفوتني ان أتقدم بالشكر لصديقتي الغالية التي كانت تبعث الطمأنينة في روعي ، وتساندني الدكتورة (شيماء خيرى فاهم) كان وجودك في حياتي مهماً فعلاً .

ولايفوتني أن أتقدم بالشكر لأخي الدكتور (عبد الله حبيب) الذي تابع عملي وحثني ، فكان أخاً كما يتوجب على الأخ أن يكون .

كما يتوجب علي ان اشكر الشاعر عمر عناز من الموصل ، لما بذله من جهد في إرسال أكثر من مصدر يتعلق (بيوسف الصائغ) وبخاصة مجموعة (قصائد غير صالحة للنشر) وهي مجموعة نادرة للشاعر ، وسعى لاستنساخه من أكثر من مكان في الموصل الحدباء .
كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ (عبد الإله سامي محمود) لما قدمه لي من مصادر وكتب كنت بأمس الحاجة إليها .
وبعد هذا كله فإنني انحنى بتواضع لكل من مد لي يد العون ومنحني ثقته وساندني ، صديقاتي رقية ، ثناء ، ناهدة ، العاملون في مكتبة الكلية والمكتبة المركزية ، من منحني الثقة والعون
الباحثة

سليمة سلطان نور

Abstract.

literature in general and poetry in particular to the extent that promise some creators and critics same creativity, and vision for it in the interior poet, a reflection of the world through mirrors the poet's own emotions and humanity by the Special recipients of Icherkh according to this vision fun and pleasure and pain

The poetry of vision is considered a reveal of the unknown and the unseen and it goes far beyond the usual to approach the hidden face of universe to unveil it. It is the declaration of poet's attitude towards the world, the universe, things, and the expressiveness of his own philosophical point of view towards life.

Associated vision Balambda reflect us Mahmolath intellectual and passing humanity, and express its point of view of the world and man, thought, and thus the study of vision in a creative innovation is required to take humanitarian history and creative and include this creativity and the extent of its progress and success.

-- Poetic vision reflected in the creativity of the goldsmith by dominated the airspace of poetry is worth death, we treat them especially in these visions in his life itself called Linking between leaves outlet of hope and life.

.- A goldsmith in his vision for bilateral death vision of life in the death of an individual to make it Mota to the entire nation or civilization or era; seen as a reason the death of this individual, and gave us a vision for the death of his choice sacrificed for the total or the nation, and sometimes reflects our death through suicide

while Nokia There is another choice to make it a springboard for freedom, dignity, and within that vision, which docked life to be in parallel bilateral hair gave us insist on life and death, while refusing rejects death imposed on him by others, as the goldsmith according to the bilateral and within the scope of his vision for the death of self strange vision Dreamy knows what death or concern death, with the insistence that provides us with symbols associated with life and often outrageous women, mother and beloved.

Docked bilateral life and death of women and their presence in a poetic, as they were portable intellectually and humanly linked birth and renewal, and perhaps most Matjli the scope of this vision is the vision of death among attendance and absenteeism while traveling beloved missing because of death in his group (Lady apples four) Mratij kind and transparent written by the wife (Julie), who died in a car accident the year (1976), in this vision was trying to turn life itself, and get rid of loyalty to the love missing, suggesting then get rid of the burden of grief and sorrow and sense of them over time, which was submitted We during the dates accompanying texts in this group, has dealt a staggering death through the mechanism of memory that Tmitrs to evoke the missing scientist, and the dream was altered by scientists Ms.

Missing rescue had cleared from the pain and grief which followed. we felt Temath poetry and humanity through technical got the hair to reflect the vision of our character, we find KUNA Gs poetic vision stranger to the family-like coffin, and it has the ability to seduction, or give us a frozen world where man and the dimensions of time and place crushed in a strange city, or give us a vision of a world where strange play dead Vibekon and laugh and try to seduction, which is resorted to when these visions duplicating it does so for the expression of Thabo and oppressed, often instinctual reality advantage controlling interest in contemporary poetry, and that whilst they reflect the oppression and repression against contemporary poet, but at the same time reflect our position for a poet of his ability to express his opinion in going around, and try to expand the horizons of expression adopted by the receiver in decoding text creative and remove

uncertainty facing Upon receipt of the text using the ceremony
instinctual.

-- Across the goldsmith its position towards war and defeats and Illogic conditions in the Arab world through the vision of our character reflected the state of fear, it is like a nightmarish awesome which was intended to cause shock to the recipient to the extent sometimes grotesque; to reflect thus truly happening, and here we find that the goldsmith not depends on the theory of literature and Sweet Interestingness and pleasure, but it provides the ugly and horrifying in its airspace to free the hair from under the same sterile beauty, while the beauty unable to express the creative vision, Stone, a black night CATS erosion Newborn Dead or dogs himself dough, or human love unfinished or give us a tank attack camp (Hussein) to renew tragedy (nicer) humanity through the ages again, and when we make such a beautiful woman (Hana Alshibani) skull compromised by blood liquid force has disappeared all features of her skull consequently raise more than any horror another sense, and then six Ensn concern and regret as a hooligan and waiting becomes Tartuffe universes in poetry were full of fear and grief and anxiety.

For the poet to the methods adopted by the technical drama and poetry to express his vision, and the adoption of technical scenography cinematic creativity in the way of its dramatic and cinematic style overcome the totalitarian vision presented in the text, and if they might be affected by the poem, including modern art from around the printed its mark on the poetic universe, and the recipient goldsmith feel that the text was procured a special camera it has a lot of imagination and Alphentakizh

-- The Link Hair vision to the extent that it is a vision of the poem, a poem that special and separate us by the hair to reflect our visions, this attachment to the vision required to examine both the poem without Tdzeeh, they reflect the vision of all Maveria details and components, so we The goldsmith Express vision for all Muffy poem makes every Mathtwe incumbent texts submitted his

vision through, for this was the body of the poem and form of the prominent role to the extent that now form the creative expression of the vision itself, has made goldsmith in the form of an open letter races creativity and multi readings to reflect our vision through the formation of white and black memories of the poem.

Proceeding from saying (Derrida) (No nothing outside the - text), and draws critics to examine the text parallel in contemporary poem and directing their attention margin, which became the modern parallel in the text written for the board and creative, the goldsmith poetic creativity, in fact, presented us with this vision through text Parallel Perhaps, the most prominent Matjli within this scope in goldsmith and creativity in the search over the submission of the outer envelope of poetry groups in a lady apples and the full four poems Syousef goldsmith, and the margin Another thrust by the goldsmith was Anwanat made by the goldsmith in his scope and entered the poetic universe , but sometimes the text of the poem small to be fully expressed, and the most Matjli in the margins to which the goldsmith dates were inflicted by vol, which expressed the transition by the poet passes through change in the history texts associated with each other.

Clear vision of creativity goldsmith in the fact that starts from the creative intellectual Authorities are creative in the texts absent from the text being found in the hands of the recipient and extends through didactic have controlled the creative text, according to the techniques used by the creative mind of memory and dream and vision have been necessitated exotic poetry in the text to include the body poem and physical presence on the paper, but denying that but they require around the margins of the text Text enrolled for the advancement of vision fully met the conditions in the text of his creativity and his presence.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة
بـ (الرؤيا في شعر يوسف الصائغ) ، وقد ناقشنا الطالبية
(سليمة سلطان نور) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، فوجدناها جديرة بالقبول
لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها بتقدير (.)

أ.د. عباس محمد رضا

التاريخ : 2008 / 5 / 27

عضواً

أ.د. سعيد عدنان المحنة

التاريخ : 2008 / 5 / 27

رئيساً

التاريخ :

أ.م.د. عدنان حسين العوادي

التاريخ : 2008 / 5 / 27

عضواً

أ.د. عبود جودي الحلي

2008 / 5 / 27

عضواً

أ.د. هناء جواد عبد السادة

التاريخ : 2008 / 5 / 27

عضواً ومشرفاً

أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي

التاريخ : 2008 / 5 / 27

عضواً

صدّقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ / / 2008 .

أ.م.د. لؤي عبد الهاني السويدي

العميد

التاريخ : / / 2008



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خير خلقه أجمعين محمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين ، ومن والاه إلى يوم الدين ، وبعد .

اذكر أنني حين قدمت للدراسة في جامعة بابل كان في ذهني الكثير من المواضيع التي كنت أمل بدراستها والتعرض إليها ضمن نطاق البحث ، ومع إعجابي بها وصدق نيتي في دراستها ، إلا أنني كنت أحرص على ان يكون لها كبير الأثر في نفس السامع ، ولكن حين جاء الوعد الحق وأن أوان الاختيار واختبار القدرة والمنطق واشتراط القيمة الإنسانية والإبداعية للبحث ومدى منفعتها للآخر أيا كان الآخر ، داهمتني الحيرة وانتابني القلق ، فقد كان علي ان انفق من عمري ثلاث سنوات من البحث الدؤوب والجهد الذي قد لا يتكرر في حياتي مرة أخرى على وفق هذا النمط من المثابرة والمتابعة على دراسة لم يكن هدفي منها ان احصل على لقب علمي وحسب ، قدر رغبتني في ان تكون حجرا صغيرا في متاريس كبيرة ساهم في بنائها جيش من الباحثين والدارسين والعباقرة ، وسيأتي بعدهم أمثالهم ، وهنا توجب علي ان اتانى أكثر ، وحصل في إحدى النقاشات مع الدكتور قيس حمزة الخفاجي ان عرضت عليه عنوان الرؤية في شعر يوسف الصائغ فشجعني على دراسة هذا المبدع واستكشاف مواطن الرؤية الإبداعية والإنسانية في شعره ، والحق ان هذا ماكنت أريده فعلا ، لتقتني بموضوعيته وعلمه ، واستخرت الله سبحانه وتوكلت عليه بعد ان استشرت اساتذتنا بارك الله فيهم وأقدمت على البحث ، بعد ان تم الاتفاق على ان يكون موضوع البحث الرؤية في شعر يوسف الصائغ .

فكانت الدراسة تعتمد على دراسة الرؤيا مصطلحا نقديا واعتمدت في تحديد المفهوم على اجراء الممارسة النقدية على شعر يوسف الصائغ .

وقد ارتبط مفهوم الرؤيا بالمبدع والإبداع على حدٍ سواء ، ولكن ما حصل أنه لم يتم الاتفاق عليه من قبل النقاد والدارسين بعد ، وهذا ناتج عن ارتباط هذا المصطلح مفهوماً نقدياً وإبداعياً بالشاعر وتجربته الخاصة ، مما أدى إلى تعدد الإجراءات النقدية ، وإن كان بالإمكان الاتفاق على الخطوط العريضة المتعلقة بالمصطلح ، أما التفاصيل الدقيقة فتبقى خاصة بالمبدع نفسه . ولقد ظهر مصطلح الرؤيا حديثاً في الدراسات النقدية ؛ إذ ارتبط ظهوره بالشعر الحديث وتحديدًا مع انبثاق قصيدة التفعيلة ، ومن بعدها قصيدة النثر في ستينيات القرن الماضي (القرن العشرين) ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ الأضواء لم تسلط على هذا المصطلح كما ينبغي آنذاك ، توجّهت الدراسات الأكاديمية والنقدية بعد ذلك نحو تأصيل هذا المصطلح على وفق منهج علمي رصين ؛ من هنا كان اختياري لمصطلح الرؤيا



الشعرية قائما بالأساس على محاولة إجراء نقدي مقارب يخص الشعر عامة ، وشعر (يوسف الصائغ) خاصة في محاولة لدراسة الرؤيا الخاصة بهذا المبدع ، كونه مثلاً صالحاً لدراسة الرؤيا مفهوماً نقدياً يصح تطبيقه في دراسة الشعر الحديث ، وكون الرؤيا مصطلحاً نقدياً ارتبط وجوده بالحدثة الشعرية ، وإن لم يكن الشعر القديم قد خلا من رؤيا شعرية اتسم بها.

أما فيما يخص ارتباط الرؤيا بإبداع (يوسف الصائغ) الشعري ، فقد كان هذا الارتباط قائماً في الأساس على أمور عدة حددها إبداعه قبل أي أمر آخر ، وقد تجلّت في الآتي :-

أولاً :- إنه إبداع اتسم بطغيان الرؤيا الشعرية عليه ، إلى الحد الذي يمكن أن يقال إنَّ الرؤيا سواء أكانت حُلمية أو غرائبية أو تعبير عن وجهة نظر خاصّة بالمبدع ، قد غلبت على إبداعه الشعري ، الذي كان انعكاساً لدواخل هذا المبدع ، والمعبر عن تجربته الإنسانية الخاصة .

ثانياً :- لقد قدّم الصائغ ثنائيات مترابطة بالوجود والدلالة ، عبّر من خلالها عن رؤيا لاتخص المبدع وحده ، إنّما اقتربت من الفكر الإنساني عامة ، قدمها على وفق رؤيا خاصّة به ، تمكن من خلالها أن يجعل المتلقي يتمتع ، ويشارك إحساسه باللذة والألم الذي يعم الكون الشعري .

ثالثاً :- على الرغم من اتسام إبداع الصائغ الشعري بسمة خاصّة فيما يتعلق بالرؤيا الإنسانية والإبداعية تدفعنا إلى دراسة الرؤيا على وفق مالدينا من إبداع ، إلا أنّ هذا الإبداع كان قادراً على أن يلمّ بإطراف الرؤيا مصطلحاً نقدياً يمكن على ضوئه دراسة الرؤيا ، وتحديد الإجراء النقدي بصفة شبه عامة فيما يخص المصطلح ، إن لم نقل بصفة مطلقة استوعبت كل دلالات الرؤيا تقريباً .

رابعاً :- يمكن من خلال إبداع الصائغ الشعري اقتراح آلية وجدتها الباحثة ملائمة لدراسة الرؤيا ؛ وذلك من خلال سيطرة ثيمة معينة في شعره ، مما يصح معه أن يقال كانت محوراً للكون الشعري ، أو عبر تقنية معينة لجأ إليها الشاعر ، وقدّم رؤياه من خلالها ، أو عن طريق شكل النص وجسد القصيدة ، وما يتعلق به من نصوص موازية وملحقات بالنص ، اختارها الشاعر لتتجلى الرؤيا من خلالها ؛ لذا فإنّ الصائغ كان مثلاً صالحاً لتطبيق الإجراء النقدي المقترح لمصطلح الرؤيا على إبداعه الشعري .

وبعد فإنّ الباحثة لا تدعي أنّها قد أحاطت فعلاً بكل جوانب المصطلح النقدية والمعرفية على الأقل فيما يخص إبداع الصائغ ، مع سعيها الحثيث إلى ذلك .



خامساً :- كان الصائغ من الشعراء المبرزين في المشهد الشعري المعاصر ، وقامة شامخة في الشعر العراقي والعربي ، قدم للإبداع العراقي نتاجا يحق له أن يفخر به ، وطبع بصمته على الإبداع العربي بالكامل ، فقد كان شاعراً مبدعاً وروائياً ومسرحياً وفناناً تشكلياً مجيداً ، فضلاً عن أنه كان باحثاً أكاديمياً لا يستهان به ، وعند التوجه لدراسة مثل هذا المبدع على مستوى الرؤيا الشعرية والإبداعية ، فإن الشعر الحديث وإن كان رؤياً بالأساس كما رأى الشعراء المعاصرون والنقاد ، إلا أن إبداع (الصائغ) في الواقع قد وسم البحث بمنهج معين فرضه هذا الإبداع أولاً ، وهذا ما قدّم تسهيلات للبحث ، وساهم بطريقة ما في توجيه البحث الوجهة التي اتجه إليها .

وقد تعرض البحث لمشكلات عديدة ، من وضع امني مضطرب يعم البلاد ، ومن توتر أوضاع أدت إلى تقييد حركة الباحث ، ومن ثمّ البحث ، وندرة مصادر وهو أمر من الغريب ان يذكر في زمن الاتصالات السريعة والبحث الالكتروني ، ولكن هذا ما حصل فعلاً حين يفتقد الباحث لمصدر يعز عليه ، ويتعسر الحصول عليه فيما يخص المبدع كما حصل عندما كنت ابحت عن مجموعة الشاعر قصائد غير صالحة للنشر ، أو مقالته الشهيرة (مقدمة لقصيدة حب فاشلة) ، أو مصادر كانت تخص الرؤيا الشعرية ، وعلى الرغم من هذا فلستُ بصدد ذكرها من باب التذمر والشكوى بقدر ماكنت ارغب بعرضها فكرة تكون سبباً من أسباب السعادة - إن جاز لي التعبير - فقد كان وجودها ضرورة قصوى للبحث نفسه ، ففي تجاوزها يصنع الباحث بحثه ، بل لقد كانت تسبب لي المتعة حين أتمكن من حلها أكثر بكثير مما سببته من ألم وقلق كما حدث عندما حصلت على مجموعة الشاعر (قصائد غير صالحة للنشر) أو مقالته السابقة الذكر ، ومن ثمّ لتجمع هذه الصعوبة ثنائية للبحث على التواصل والاستمرار ، ولعلي هنا أتحدث عن صعوبة واجهتني في دراسة البحث هي اقرب للاعتراف إلا وهي سطوة الشخصية المدروسة على روعي إلى الحد الذي لم أتمكن من التخلص منها ببسر لولا أنني وضعت المنهج العلمي والأكاديمي نصب عيني وأخضعت البحث للتقنين العلمي المطلوب في مثل هذه الدراسات ، التي لايسمح فيها بالمغامرة النقدية والانسياق خلف أنا الشخصية المدروسة الا وفق نسبة لا تؤثر على البحث العلمي .

تطلب إنجاز هذا البحث الرجوع إلى العديد من المصادر والمراجع القديمة والحديثة ، العربية والمترجمة في شتى مجالات المعرفة ، التي أعانتني على استكناه أبعاد رؤيا الشاعر وتحليلها ، وعلى تعميق ملاحظاتي ونتائجي حول قضايا جوهرية في عالم الشاعر .

كانت هناك دراسات سابقة ، وهي دراسات سبّاقة ورائدة في هذا المضمار ، سبقت هذا البحث ومهدت له مساره ، استنرت بها ، سواء في البحث الأكاديمي فيما



يخص مصطلح الرؤيا ، أو المبدع (يوسف الصائغ) ، ولعل ابرز هذه الدراسات كانت الآتي .

أولاً :- (الرؤيا في شعر البياتي) للباحث (محيي الدين صبحي) وهي أطروحة دكتوراه قدمت عام (1978) ، كان الباحث في هذه الأطروحة قد بدأ التأسيس لمصطلح الرؤيا في النقد والإبداع

ثانياً :- (الرؤية في شعر ذي الرمة) وهي أطروحة دكتوراه تقدمت بها الباحثة (آن تحسين الجلي) عام (2003)

ثالثاً :- (جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ) رسالة ماجستير قدمتها الباحثة (فاتن عبد الجبار) ، عام (1999) ، وتعد هذه الدراسة من أوائل الدراسات الأكاديمية التي تناولت إبداعه الشعري .

رابعاً :- (الموروث في شعر يوسف الصائغ) رسالة ماجستير قدمها الباحث (أثير محمد شهاب) عام (2000) ، وفي هذه الدراسة حاول الباحث أن يجمع تناص الشاعر مع الموروث الديني والأدبي والشعبي .

خامساً :- (البنية السردية في شعر يوسف الصائغ) ، وهي رسالة ماجستير تقدم بها الباحث (محمد عبد الوهاب الشريدة) ، عام (2002) ، واتسمت بكونها أكثر رصانة من الدراسات السابقة واعتمد الباحث فيها منهجية واضحة ، وحاول أن يلمّ بألية السرد وتقنياتها في شعر الصائغ .

سادساً :- (القديس المعصوب العينين دراسات في الأدب الروائي والمسرحي والشعري والسيّري للمبدع يوسف الصائغ) ، قام بتأليفه الناقد الدكتور (حسين سرمك حسن) عام (2002) ، وهو مخطوط ، وقد اطلعت على نسخة أرسلها الباحث نفسه. ومصادر اخرى كثيرة لايتسعه المجال لذكرها

لقد تم تقسيم البحث على وفق إجراء نقدي مقترح للرؤيا اقتضاها إبداع الصائغ على تمهيد وثلاثة فصول على وفق الآتي :-

التمهيد :- عمدت الباحثة في التمهيد إلى تحديد المصطلح النقدي لغة واصطلاحاً ، ومن ثم انتقال الدلالة المفهومية والنقدية من الرؤية إلى الرؤيا ، وحاولت بعد ذلك تحديد إجراء نقدي مقارب على حسب ما اقتضاه إبداع الصائغ الشعري

الفصل الأول :- رؤيا الصائغ لثنائية الموت والحياة

والباحثة حين حددت هذا الفصل بهذه الثنائية ؛ فلأنها واقعا أدركت طغيان هذه الثيمات في شعره ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية على وفق الآتي .



المبحث الأول :- رؤيا موت الفرد وموت المجموع

قدّم الصائغ رؤيا لموت الفرد وعكسها على المجموع ، وهو حين تحدث عن موت المجموع أسقطه على الفرد ، لقد كانت له رؤى خاصة بموت الفرد سواء كان الآخر أم الأنا ، وما تجدر الإشارة إليه أنّه كان يقدم لنا الموت مرتبطا بالحياة والإصرار عليها ، وهي في الواقع سمة غلبت على معظم إبداعه من رواية ومسرح وفن تشكيلي ولم تقتصر على الشعر وحسب .

المبحث الثاني :- رؤيا الموت بين الحضور والغياب .

في هذا المبحث الذي تعلق أولا بموت الحبيبة التي غيبها الموت ، كان الصائغ يقدم لنا الميت وهو يتأرجح بين الحضور والغياب ، ولجأ في ذلك إلى آلية الذاكرة والحلم ، ومن ثمّ ليتوصل إلى التخلص من تبعات الموت والانطلاق إلى الحياة .

اما الدراسة تطبيقية :- فقد كانت قراءة في قصيدة (يسارا ... حتى جبل الزيتون) .

واختيار مثل هذا النص بالذات دون غيره من نصوص الصائغ يعود إلى سببين ، الأول أنّ هذا النص لم تسبق دراسته دراسة مستفيضة وظلّ في معزل عن الدراسات النقدية التي قامت على دراسة إبداع الصائغ ، والآخر هو إنّ هذه القصيدة حفلت بمعظم رؤى الصائغ لثنائية الموت والحياة ، كما حفلت برموز لجأ إليها الصائغ قدمها بوصفها رؤيا للموت والحياة ، ثمّ إنّها عكست لنا كونا شعريا ضج بأجواء الموت والخراب وفي الوقت عينه ضمت رؤيا للحياة ورموزها .

الفصل الثاني :- الرؤيا العجائبية (الفنتازيا) .

لقد ارتبطت الرؤيا العجائبية والغرائبية بالشعر الحديث ، وكانت سمة لكثير من الإبداع المعاصر ، أما في إبداع الصائغ فيمكن القول إنّ الصائغ كان يقدم رواه في الغالب على وفق هذه الرؤيا الغرائبية ، وهو في لجوئه إلى هذه التقنية كان يرغب في التميّز الذي تقدمه الغرائبية للنص الإبداعي ، فضلا عن التمترس بهذه الأجواء ؛ ليتمكن من التعبير عن تابو معين أو مقموع ماكان سيتمكن من تقديمه إلاّ من خلال هذه الرؤيا الغرائبية ، وربما كان يرغب بتقديم كونٍ مبهر في القصيدة إلى حد الصدمة والإدهاش ، غايته أنّ يجعل الرؤيا أكثر تأثيرا في نفس المتلقي ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية على وفق الآتي :-

المبحث الأول :- الرؤيا الغرائبية .

عبر الصائغ عن الرؤيا الغرائبية من خلال التصرف بثنائية المكان والزمان وتهشيم أبعادهما ، وتقديم الرؤى المدهشة والغريبة ، مع محاولة استرجاع زمن الطفولة ، وتقديم رؤيا طفولية محيرة ومدهشة جسدت الفعل الطفولي للشخصية ،



أو من خلال استحضار الأطفال أنفسهم في الكون الشعري ، وتقديم الرؤيا من خلالهم

المبحث الثاني :- رؤيا الخوف (الكابوسية) .

امتاز الصائغ بغلبة السمة العجائبية في كونه الشعري ، إذ قدم لنا رؤى كابوسية في نطاق التعبير عن خوفه وفزعه ، وتجلت هذه الرؤيا في قصائد تناولت الحروب والهزائم التي عاصرها الشاعر ، كما تجلت مثل هذه الرؤيا بوضوح حين كان يقوم بعملية الأنسنة ، وبالذات حين كان يقوم بأنسنة المشاعر والأحاسيس مثل القلق والأسف والحزن والانتظار ، التي قدمها ضمن أجواء حفلت بسيطرة أحساس القلق والخوف في أجواء القصيدة .

دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (سفر الرؤيا) .

حفلت هذه القصيدة بأجواء عجائبية (فنتازية) ؛ لذا كانت مثالا تاما ومتكاملا يصلح لدراسة العجائبية في إبداع الصائغ ، وسبب اختيار هذا النص يعود إلى أن الصائغ في هذه القصيدة التي اعتمد فيها التناص مع نص ديني هو (سفر يوحنا) ، قدم لنا أجواء صادمة إلى حد أنها محيرة ومدهشة ، تجعل القارئ يتوقف أمامها طويلا ، وغصت هذه القصيدة بروى مرعبة ، ومثيرة لمشاعر متعددة بين الغضب والحزن والتقرز والتعاطف ، والأمر الآخر هو رغبة الباحثة في تقديم نص يصلح أن يكون بذرة لدراسات أخرى تأمل نهوضها تتعلق بدراسة التناص مع المقدس ، ومدى تصرف الشعراء بها كما حصل مع هذا النص ، وهذه النصوص كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي الحديث .

الفصل الثالث :- الرؤيا الإبداعية .

في هذا الفصل تطرقت وضمن دراسة الرؤيا الشعرية عامة إلى دراسة مواطن الرؤيا الإبداعية والفنية في شعر الصائغ خاصة ، ولم يكن القصد إلى أن تنهض دراسة فنية عن شعر (الصائغ) ، بقدر ماكنت احرص على تقديم دراسة عن رؤيا إبداعية تميز بها هذا الشعر ، تعلقت بدراسة الشكل ، وانضوت تحتها كل عناصر الفن الشعري من لغة وأسلوب ومضمون ، لتعبر عن رؤيا انفعالية وتجربة إنسانية اختارت شكلها الخاص ، لتتجلى من خلاله وفكر يعكسه لنا النص ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية هي الآتي .

المبحث الأول :- الشكل والرؤيا (جسد القصيدة) .

قمت بدراسة شكل القصيدة وتجسدها في إبداع الصائغ الشعري ، مع مناقشة آراء النقاد الآخرين ، كما تمت دراسة ثنائية البياض والسواد (الامتلاء والفراغ) ، والتشكيل الذي اعتمده الصائغ في القصيدة على وفق ماقدّمه من نصوص شعرية .



المبحث الثاني :- النص الموازي (الهوامش النصية) .

توجهت عناية النقاد المعاصرين في العملية النقدية إلى الاهتمام بالهوامش النصية التي تحيط بالنص ، ولم تتوقف عنايتهم بالمتن الكتابي الخاص بالقصيدة كما كان يحدث في الممارسة النقدية في السابق ، لتتوجه هذه الدراسة إلى الملحقات النصية ، أو ما يعرف بالنص الموازي ، وذلك لكون الشاعر المعاصر في عصر التقنية ، وتداخل الأجناس ، والنص المفتوح على الأجناس الإبداعية ، قد أخذ يلجأ إلى تلك العتبات والهوامش ؛ لتكون جزءاً من شواغل النص ، وتعبيراً عن محمول فكري وإبداعي ، يقدم المبدع من خلاله الرؤيا ، والصائغ مبدع متعدد المواهب يمكن أن نجد حضوراً طاغياً لهذه الهوامش النصية والنص الموازي في إبداعه ، تتجلى من خلالها الرؤيا ، لتكون جزءاً من الكون الشعري .

وكانت دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (قصيدة تسجيلية هذا الشهر حنطة)

حين تم اختيار هذه القصيدة مثالا للرؤيا الإبداعية في شعر الصائغ ؛ فلأنه كان يريد أن يفتح أمام قارئ هذا النص منافذ تتسع مع تقدمه في القراءة ، ويتمكن من دخول الكون الشعري في النص ، ويتجاوز القطع الذي تخلله ، الذي كان يمكن أن يحدث قطع في عملية التلقي ، وقد اتسمت هذه القصيدة بتداخل الأجناس الإبداعية من خلال السرد والأخبار والتعليقات التي حفلت بها القصيدة ، وقدمها من خلال هوامش نصية تكاد تكون خفية من خلال التعليقات التي اختارها ، التي توجب على القارئ أن يستجلي عنها ، مما يؤدي إلى أن تكون نص متعدد القراءات .

وبعد كل هذا يتوجب ان اتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لكل من ساعدني في اتمام هذا البحث ، وأول من اخصه بالشكر والامتنان أستاذتي الفاضلة النبيلة الأستاذة الدكتورة (هناء جواد عبد السادة) لرعايتها الكريمة ، وثقتها العالية التي كانت دافعاً لإظهار البحث على الوجه الأكمل ، فقد أحاطتني بمحبتها وإنسانيتها ، وأنا الآن إذ أعبر عن إمتناني وشكري لها فاني في الآن نفسه أعلن عجزى عن هذا الشكر ، فإلله أسأل مخلصاً ان يجزيها عني خير الجزاء .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتنا الذين أناروا لنا دروب المعرفة واخذوا بأيدينا إلى مرافئ النجاة بصبر العلماء وحلمهم ، فمهدوا للعلم طريقا سلكناه ، واخص بالذكر.

الدكتور (عدنان العوادي) الذي فتح في أرواحنا منافذ للنور ، تتسع حتى تضىء أرواحنا وقلوبنا قبل عقولنا .



كذلك لا أنسى الدكتور (عباس محمد رضا) الذي أحاطنا بحلمه وإنسانيته ، وكانت ابتسامته الحانية ترسم في ذاكرتنا وتتطبع في مראيانا ، لتعكس علمه وروعه .

الدكتور (قيس حمزة الخفاجي) ، هذا الذي يشير بيده فندير رؤوسنا إلى حيث أشار فتملأنا الدهشة والفرح ، فتصير المعرفة لحظة سعيدة كالإبداع .
أما الدكتور (علي ناصر) الذي أحاطنا برعايته ، فكان الربان الذي نلتفت إليه جميعا ، نترقب رأيه ونسمع منه ، والثقة بحكمته وقدرته تملأنا ، فله من الشكر ما لا يحصى عددا .

أساتذتنا في قسم اللغة العربية ، هؤلاء الفنار الذي ينير دائما ليشير إلى الأمان والأرض الصلبة ، بارك الله فيكم ولكم .

كما يتوجب علي ان اشكر عائلتي التي منحني الثقة وساندتي حتى في لحظات نزقي وضيقني ، وبالذات شريكتي في الدرب أختي (شيماء) التي كانت لي أمّا بعد ان كنت لها أمّا فأنارت لي مصابيح روعي .

ولايفوتني ان أتقدم بالشكر لصديقتي الغالية التي كانت تبعث الطمأنينة في روعي ، وتساندني الدكتوراة (شيماء خيري فاهم) كان وجودك في حياتي مهماً فعلاً .

ولايفوتني أن أتقدم بالشكر لأخي الدكتور عبد الله حبيب الذي تابع عملي وحثني ، فكان أخاً كما يتوجب على الأخ أن يكون .

كما اتقدم بالشكر الجزيل للجنة المناقشة واحب ان اخبرهم اني فخورة جدا بهم ، ومن حظي السعيد فعلا اجتماع لجنة بهذه العلمية واسمحوا لي ان استخدم كلمة الروعة ، لقد كان رائعا فعلا ان تجتمع لجنة من الاساتذة والباحثين لمناقشتي وستبقى للجنة المناقشة في نفسي اثرا يعادل فرحتي باتمام دراستي وستبقى من دواعي سروري وفخري ، لذا فاننا اطمع بكرم هذه اللجنة في منحي جهدهم في الكشف عن الهفوات التي وردت في البحث هدايا عزيزة على قلبي سابقى افتخر بها .

وبعد هذا كله فإنني انحني بتواضع لكل من مد لي يد العون ومنحني ثقته وساندني زملائي احمد ، سامر ، زينة ، صديقتي رقية ، ثناء ، ناهدة ، العاملون في مكتبة الكلية والمكتبة المركزية ، من منحني الثقة والعون ، كما يتوجب علي ان انوه بمصدر علمي رصين استحق الشكر والتقدير اخرت تقديمه غاية ان الفت النظر اليه الا وهو موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت لما قدمه من دراسات وبحوث ومقالات في موقعه الخاص ، ودون شرط أو قيد ، واتمنى ان لايعد هذا العرفان مغامرة منهجية بقدر مايجب ان تعد امانة علمية يتوجب على الباحث الاقدام عليها اعترافا بالفضل ومحاولة لفتح الطريق امام الباحثين الاخرين .



في الختام لعلي احتاج ان اردد مقولة لشارل ديغول حينما سال عن رايه فيما يفعله جان بول سارتر واصحابه الوجوديين في مطلع انبثاق الفلسفة الوجودية حين قال دعوا اولئك الصغار يحلمون لنا فاقول اني حالمة صغيرة جدا ومعني حالمون صغار فهل سيستغني الكبار عن احلامنا ، ام تراني بحاجة لان اذكر بمقولة لابراهيم لنكولن حين سال عن رايه في المنطاد وكان حينها سفيرا في المانيا فاجاب بهدوء وماتع الوليد الصغير ، هل انا بحاجة لان اتمترس بمقولات اخرى حقا ؟ معكم لااظن اني بحاجة للمزيد ، ولن اقول الا انني الان اقدم لجهد مضمّن ومتتابع لسنواتٍ ثلاثٍ من البحث والدراسة ، وانا إذ افعل ذلك فلاني احب أنّ اؤكد على أنّ اقدم لبنة صغيرة في صرح علمي عملاق أسس له ورفعته كثير من الدارسين والباحثين من قبل ، وافعل ذلك بتواضع شديد وانحناء ، يستحقها بجدارة كل من ساهم في بناء صرح العلم وتدعيم أسس المنهج العلمي والأكاديمي والإنساني ، فإنّ تمكنت من تقديم بحث امتاز بجدة وابتكار ، فهذا من فضل الله العلي القدير وتوفيقه ، وإن لم اتمكن من الإجادة المتوخاة ، فإنّه لا بد يرجع إلي نفس إنسانية امتازت بالضعف والتردد ، وحسبي أنّي حاولت جادة وصادقة أنّ استوفي البحث حقه ، وبذلت جهدي مخلصا ، والحمد لله رب العالمين واستغفره من انسياق في الخطل والوهم ، ربما أكون قد وقعت فيه في هذا البحث بالذات ، دفعني إليه نفس أماراة بالسوء ، وغرور متأصل في نفس بشرية ضعيفة ، تدعي السعي إلى الكمال ، ومحاولة بلوغ الإنسانية الحقة ، قبل أي أمرٍ آخر ، واصلي واسلم على الحبيب احمد المحمد الإنسان والمعلم (محمد بن عبد الله الأمين) وآله الأحبة الطيبين ومن والاه إلى يوم الدين .

الباحثة

سليمة سلطان نور

المحتويات

المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء .
ب - د	الشكر والتقدير .
9 - 1	المقدمة .
31 - 10	التمهيد ، الرؤيا لغة واصطلاحا .
133 - 32	الفصل الأول :- رؤيا الموت والحياة .
77 - 40	المبحث الأول :- رؤيا موت الفرد وموت المجموع .
107 - 78	المبحث الثاني :- رؤيا الموت بين الحضور والغياب .
133-108	دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (يسارا حتى جبل الزيتون).
244 -134	الفصل الثاني :- الرؤيا العجائبية (الفنتازيا) .
187 -142	المبحث الأول :- الرؤيا الغرائبية .
215 -188	المبحث الثاني :- الرؤيا الكابوسية (الخوف) .
242 -216	دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (سفر الرؤيا) .
353 -243	الفصل الثالث :- الرؤيا الإبداعية .
286 -252	المبحث الأول :- الرؤيا والشكل (جسد القصيدة) .
323-287	المبحث الثاني : الرؤيا والنص الموازي .
348 -324	دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (قصيدة تسجيلية ... هذا الشهر حنطة) .
354 -349	الخاتمة .
380 -355	فهرس المصادر والمراجع .
A - C	ملخص الاطروحة باللغة الانكليزية .
388-381	ملحق



لعل الباحثة اذا أرادت ان تتوخى الدقة في التعبير الدلالي واللغوي للمصطلح فعلياً أن نبدأ من الرؤية أولاً ، ((والرؤية من الفعل الثلاثي رأى ، والذي يتعدى لمفعولين ، قال ابن سيده الرؤية النظر بالعين والقلب وحكى بن الأعرابي على رؤيتك أي رؤيتك... ويقال رأيت به بعيني رؤية... ورأيت رأيت العين أي حين يقع البصر عليه ، ويقال من رأي القلب))⁽¹⁾ ، ((ورأى أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة))⁽²⁾ .

ويأتي بمعنى الظن ، قال ابن الأثير رُوي فعل لم يسم فاعله من رأيت بمعنى ظننت وهو يتعدى إلى مفعولين ((وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ)) (الحج: 2) تجعل سكارى في موضع نصب لأن ترى تحتاج إلى شيئين تنصبهما كما تحتاج ظن ، قال أبو منصور رُئيت مقلوب الأصل فيه أريت فتأخرت الهمزة ، وقيل بمعنى رُئيت وهو بمعنى الظن.

أما الرؤيا فهي ما رأيت في منامك ... وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه ... وهي أحلامه وجمع الرؤيا رؤى بالتنوين ، وقد جاءت الرؤيا في البيضة⁽³⁾، وقال الراعي .

فكبر للرؤيا وهش فؤاده وبشر نفسا كان قبل يلومها⁽⁴⁾.

وعليه فسر قوله تعالى ((وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ)) (الإسراء: 60) ، وعليه قول أبي الطيب ((رؤياك أحلى في العيون من الغمض))⁽⁵⁾ عرف العرب الحلم بالرؤيا ، والجمع أحلام ، يقال حلم وتحلم إذا رأى في المنام ، قال ابن سيده حلم في نومه يحلم حلما واحتمل وانحلم ... وقال بشر بن أبي خازم .

أحق ما رأيت أم احتلام ؟

قيل قد صح في الخبر إن الرؤيا الصادقة جزء من النبوة ، والنبوة لا تكون الا وحيًا⁽⁶⁾ ، ولم تكن العرب تميّز بين الرؤيا والأحلام حتى جاء الإسلام فميّز بينهما ، وقد ورد في الحديث ((الرؤيا من الله والحلم من الشيطان))⁽⁷⁾ ، والرؤيا والحلم عبارة عما يراه النائم

(1) لسان العرب ، الإمام جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، دار صادر ، بيروت ، دت ، د ط ، باب الياء فصل الراء ، مادة رأى .

(2) معجم مقاييس اللغة ، احمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، 1979 ، 472/2 .

(3) ينظر لسان العرب ، مادة رأى .

(4) شعر الراعي النميري، دراسة وتحقيق نوري حمودي القيسي، وهلال ناجي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1980، ص243.

(5) لسان العرب ، مادة رأى ، والبيت كاملا لابي الطيب المتنبي وهو

مَصْنَى اللَّيْلِ وَالْفَضْلُ الَّذِي لَكَ لَا يَمْضِي رُؤْيَاكَ أَحْلَى فِي الْعُيُونِ مِنَ الْعُمُضِ

شرح الواحدي النيسابوري لديوان المتنبي ، تقديم ياسين الأيوبي، وقصي حسين، مع ضبط وتعليق وفهرسة. الدكتور قصي الحسين ، دار الرائد العربي- بيروت ، ص300 .

(6) ينظر لسان العرب ، مادة حلم .

(7) لسان العرب ، مادة حلم ، وقد قسم الرسول الكريم الأحلام على ثلاثة أنواع منها نبوءة من الله سبحانه ، ومنها تعبير عن رغبات شريرة وتلاعب شيطان بالنفس الإنسانية والثالثة يتعلق بأمور نفسية خاصة بالحالم وهي نفسية ، وتعد اقرب الأنواع إلى تعلق الحلم بالإبداع بحسب مفهوم علماء النفس ، فقال النبي صلى الله عليه وآله وسلم ((الرؤيا ثلاثة رؤيا من الله ورؤيا تحزين من الشيطان ورؤيا مما يحدث به الرجل نفسه في اليقظة فيراه في المنام)) مع ملاحظة استخدام كلمة رؤيا للأنواع الثلاثة من الأحلام صحيح البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256هـ) ، مطبوعات محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر ، مصر ،



في نومه من الأشياء ، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن وغلب على الحلم ما يراه من الشر والقبيح .

ولو عدنا إلى ما سبق لعرضه على المناقشة ، لوجدنا أن العرب لم تكن تميّز بين الرؤيا والحلم ، وأنها مما يراه النائم في نومه ، فهم بذلك نسبوا الرؤيا في المنام إلى الرؤية بالعين ، وبهذا تحدث المقاربة بين الرؤيا والحلم ولكن الرؤيا اقترنت برؤية العين ساعة اليقظة أيضا ، ومن هنا فإنّ الحلم يكون جزءا من كينونة الرؤيا ، ويدخل في دالاتها مما يجعلها أكثر ملائمة لدراسة تتناول ضروبا مختلفة من التوظيف الفني للحلم سواء ما أتصل بعالم النوم أو اليقظة⁽¹⁾ ، وقد قرن العرب الرؤيا بعد الإسلام بعلامات النبوة ((الرؤيا الصادقة جزء من النبوة))⁽²⁾ ، وبهذا فهم قد قرنوا الرؤيا بالفكر الديني ؛ إذ لم يكن النبي (ص) يرمز للإبداع الشعري أو الفلسفي قدر رمزه إلى الدين فكرا ومعتقداً ، وقد حصل أن قرن الكفار النبوة نفسها بالأحلام ((بَلْ قَالُوا أَضْغَاتٌ أَحْلَامٍ بَلِ اقْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوْلُونَ)) (الأنبياء :5) ، فهم فضلاً عن عجزهم عن إدراك القرآن ، وإيجاد تعريف مناسب له وتجنيسه لغوياً وأدبياً ، كانوا يعدون الحلم والأحلام جزءا من الفكر الديني ، وهو جزء مقبول ورفضهم كان لأضغاث الأحلام وليس للأحلام نفسها . وقد ميّزت العرب بين الرؤيا والحلم – بعد الإسلام – حين نسبوا الرؤيا إلى الله سبحانه والحلم إلى الشيطان ((الرؤيا من الله والحلم من الشيطان))⁽³⁾ ، والواقع إنّ المقاربة الحقيقية بين الشعر والحلم تحصل عندما يقرن الاثنان بالشيطان نفسه ، وفي الحالتين تجلت الدقة المتناهية في التعبير عن المصطلح عندما قرن الحلم بالشر والجنس والأمني الكاذبة للتعبير عن الرغبات والشهوات واللذة وربط العرب الحلم بالنوازع الشريرة والرغبات المتوحشة والقبيحة ، حين قالوا ((و غلب على الحلم ما يراه من الشر والقبيح))⁽⁴⁾ والواقع إنّ هذا الرأي ليس خاصاً بالعرب ، ولا كان مقصوراً عليهم في تحليل الأحلام ، فهذا هو (أفلاطون) يقول ((إنّ في داخل كل منا حتى في داخل أولئك الذين يبدوون منضبطين تمام الانضباط نوعا ما من الرغبات المتوحشة التي لا يحكمها قانون ، وهذا ما يظهر جليا في الأحلام))⁽⁵⁾ ، ولعل (ابن خلدون) في مقدمته الشهيرة كان أكثر توضيحاً وتبياناً ، حين تحدث عن الأحلام ، فذكر علاقتها بالرغبات الإنسانية والنوازع الشريرة ، حين ذكر ذلك قائلاً ((وإنما تكون النفس متشوقة لذلك الشيء ، فتقع لها بتلك اللحمة من النوم لأنها تقصد إلى ذلك فتراه))⁽⁶⁾ تم الاتفاق على أنّ الرؤيا هي ما رأيته في المنام ، أي غياب الوعي ، إلا أنهم ، أوردوه بمعنى الرؤية اليقينية كما في قوله تعالى ((إني أراني أعصر خمراً)) (يوسف :36) ، وجاءت الرؤيا بمعنى الرؤية في مواضع أخرى . والمشهور عند أهل اللغة إنّك تقول رأيت رؤية سالحة ، إذا كنت تريد إنّك أبصرت بعينيك في حالة يقظتك

(د.ت) رقم الحديث 6499 ، وصحيح مسلم ، الإمام أبو الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت 261هـ) ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ط2 ، 1972م رقم الحديث 4200 .

(1) بنية الرؤيا ووظيفتها في القصص العراقية القصيرة ، د . صالح هويدي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص 5 .

(2) لسان العرب ، مادة حلم ، وقد ثبت عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم أنه قال ((الرؤيا الصادقة جزء من ستة وأربعين جزءا من النبوة)) . (صحيح البخاري ، رقم الحديث 6472 ، وصحيح مسلم رقم الحديث 4201)

(3) (صحيح البخاري ، رقم الحديث 6499 ، وصحيح مسلم ، رقم الحديث 4200 .

(4) لسان العرب ، مادة حلم .

(5) أسرار النوم ألكسندر بوربيلي ، تعريب شبيب بيضون ، سلسلة العلوم المصرية ، دار المروج ، 1999 ، ص 61.

(6) مقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن ابن خلدون ، دار الشعب ، كتاب الشعب ، مصر ، د . ت ، ص 97 .



وبعض أهل اللغة يوجبون ذلك . ولا يجيزون خلافه ، وبعضهم يجيز أن تقول رأيت رؤيا - بالألف - وأنت تريد معنى أبصرت في حالة اليقظة ، ويستشهدون على صحة

ذلك بقول الراعي.(1)

فكبر للرؤيا وهش فؤاده وبشر نفسا كان قبل يلومها(2).

ومن هنا يدخل الحلم في باب الدلالة الاصطلاحية واللغوية للرؤيا لنجد أن الحلم والرؤيا والرؤية والشعر مصطلحات تتداخل فيما بينها لغويا . ولقد وردت (الرؤيا) بمعنى الحلم والإنباء والإلهام في القرآن الكريم في ثمانية مواضع ، اثنتان للرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) ، وخمسة منها في سورة يوسف (عليه السلام) والسادسة وقعت لإبراهيم الخليل (عليه السلام) مع ابنه اسماعيل عليه السلام (3) ؛ لذا تعد الرؤيا من المبشرات ، وجزء من أجزاء النبوة بينها وبين النبوة مرتبة واضحة المعالم ، ويعني بذلك ما يراه النائم من أسرار الغيب ، وقد قطع القرآن الكريم بدلالات الأحلام على التنبؤ بالمستقبل وإنها بمنزلة الوحي لمن خصهم الله بنبوته ورسالته وإلهامه.(4)

وقد ورد الفعل الثلاثي رأى مع اشتقاقته في القرآن الكريم ما يقارب (316) (5) ثلاثمائة وست عشرة مرة) ، تدور دلالاتها حول هذه المعاني من بصرية وقلبية وعقلية وحلمية ، كما جاءت بمعنى الشك والحدس والظن . وعلى الرغم من حسم الدلالة للرؤية بالعلم واليقين سواء رؤية بالعين والقلب ، إلا أنها تركت مجالا لتحمل كلمة الرؤية معنى الظن والحدس والاعتقاد ، كما في قوله تعالى ((وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى)) (الحج : 2) أي تحسبهم أو تظنهم(6)

والواقع إن هذا الخلط لم يكن حصرا بالمعجم العربية ، بل شمل بعض المعاجم العالمية ، فهذه المعاجم الانكليزية والفرنسية ، والتي نقلت عنها توصل النقاد إلى توظيف هذين المصطلحين في النقد العربي الحديث ، تتعرض للإشكالية نفسها ((إذ كانت كلمة (vision) تعني العيان والحدس ، وهما المرجع الأساس في الإدراك الجمالي فاختلف الأمر على بعض النقاد العرب المعاصرين فأصبحوا يتحدثون عن الرؤيا وهم يقصدون

(1) شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك ، تحقيق محمد محيي الدين ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، 1980 ، 53/2 الهامش.

(2) شعر الراعي النميري ، ص243 .

(3) ينظر القرآن الكريم ، سورة يوسف الآيات (4 ، 5 ، 36 ، 43 ، 100) ، النبي إبراهيم (عليه السلام) (الصافات 102 ، 105) ، للرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) (الفتح : 27) ، (الإسراء:60)

(4) ينظر تفسير التحرير والتنوير ، محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، د.ت ، 213/10 ، الصوفية والسريالية ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 ، ص84 .

والمدخل إلى الرؤيا وتعبيرها ، حسن مظفر الرزوي ، شركة مطبعة الجمهور ، الموصل ، 1990 ، ص43.

وصحيح البخاري : بدء الوحي : 3.

وبنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة ، ص 9-11.

والرؤيا في القرآن الكريم : عبد الجبار السامرائي ، مجلة المورد ، ع2 ، فصلية ، عراق ، 1992.

(5) ينظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، محمد فؤاد عبد الباقي ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، 1988 ، باب الرءاء ، ص280-285 .

(6) لسان العرب ، مادة رأى .



الرؤية أو العكس ((⁽¹⁾). وفي المعاجم الأجنبية تعرف (vision) بأنها ((فعل الرؤية بالعين المجردة والقوة والمقدرة ، وفعل وقوة وإدراك ، لما هو غير موجود فعلا بالنسبة للعين (خيال ، ووهم ، وتصور) أما عن طريق الذكاء الطبيعي ، أو عن طريق الموهبة (تنبؤ ، وإدراك ، وتوقع) وهي تصور المرئي أو فوق الطبيعي أو الموجود بالنسبة للذهن ، والذي يختلف عن النظرة العادية الطبيعية ، وهي رؤية مشهد أو صورة ذهنية (فنتازيا ، ميتافيزيقيا) لما هو غير موجود فعلا المكان والزمان مثل رؤى المجد والثروة))⁽²⁾. ولقد اقترنت منذ القدم بالأحداث المستقبلية (خيراً كانت أم شراً) والتطلعات الغيبية الماورائية ؛ إذ تتخطى بمعناها عند حدود ما يراه المرء في منامه ، لتتحول إلى نبوءة وإلهام ، وعُدَّت من طرق الإنباء بالغيب وعرفتھا الأقسام قديماً وسلّمت بها الأمم والملوك .

الرؤيا اصطلاحاً .

لتأسيس إجراء نقدي مقارب قدر الإمكان للمصطلح لابد أن نبدأ من حيث انتهينا عند الرؤيا لغة ؛ ذلك أنّ المصطلح كإجراء نقدي وتأسيس نظري لم يكتمل بعد ، هذا فضلا عن عدم الاستقرار على إجراء ثابت وواحد ، فحين ظهرت دراسات في الرؤيا ظهرت أخرى في الوقت عينه دراسات عن الرؤية ، مما أدى إلى أن يظل الباب مشرعا أمام الدارسين ووجهات النظر واجتهادات النقاد ، ومن هنا تأتي إشكالية المصطلح ، فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي نهضت على أساسه إلا أنه ظل غير واضح المعالم تماما ، ولكي نتوصل إلى إجراء نقدي وتأسيس نظري مقارب للمصطلح ، فعلى أن نعود إلى عملية الاصطلاح نفسها ؛ وذلك لكون المصطلح في الأصل عبارة عن ((صورة للعلاقات العضوية قائمة بين العقل واللغة ويتصل بالظواهر المعرفية والمصطلحات في كل علم من العلوم ، هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي ، ويترسخ بها الاستقطاب الفكري))⁽³⁾ ، ومن قول (عبد السلام المسدي) يمكن أن ننطلق إلى إيضاح المصطلح النقدي بعد أن نتأكد تماما أنّ أهميته تنبع من كونه النواة المركزية ، ومجال الإشعاع ، ومركز الاستقطاب في العملية النقدية ، ذلك لأننا حينما نتحدث عن مصطلح ما في مجال معرفي ما ((فنحن نجد أنفسنا أمام وحدات تصويرية أخرى يتشكل بينهما جميعا بناء يشرح بعضه ببعض ، قد يصل إلى درجة النظرية العلمية ... لذلك فالمفاهيم بحاجة إلى جهاز مفهومي))⁽⁴⁾ ، فهل توفر هذا الجهاز المفهومي لتوضيح بعض

(1) الرؤية في شعر ذي الرمة ، أن تحسين الجليبي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، إشراف محمد اليوزبكي ، 2002 ، ص4 ، نقلا عن الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث مقاربة لمفهوم الرؤيا في حركة شعر ، حسن مخافي ، مجلة جسور ، ع 3/2 ، واشنطن ، 1997 .

(2) . Encyclopedia world dictionary libraries du libon . berut . 1974 . p1767 .

(3) الأزواج والمماثلة في المصطلح النقدي (مقالة) ، عبد السلام المسدي ، المجلة العربية الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ، 24ع ، مارس ، 1993 ، ص31 .

(4) للمزيد ينظر انتقال المفاهيم (مقالة) ، محمد الدغموني ، نقد النقد ، مجلة علامات ، مج 8 ، ج31 ، فبراير ، 1998 ، ص71



المفاهيم والمصطلحات النقدية ، أو إنَّها ظلت غائمة تعاني من إشكالية الخلط ؛ وذلك أنَّ الخلط المفهومي وتشابك الدلالات بل تقاطعها أحيانا أمر طبيعي غالبا ما يحدث أثناء إيجاد المصطلح النقدي المعاصر ، ومن ثمَّ توظيفه في العملية النقدية ، فنقل المصطلح النقدي عامة والمصطلح المترجم والمنقول من بيئة أجنبية خاصة ، يظل عرضة لوجهات النظر وتأويلات النقاد ، بل يخضع أحيانا للحدقة وليَّ عنق المصطلح بما يلاءم الإجراء النقدي الذي يتخذه الناقد ، فيوظفه في ممارساته الثقافية المغايرة للثقافة التي أنتجته ، الأمر الذي يؤدي إلى إيجاد مصطلحات ذوات مفاهيم تحيد عن المسافات الثقافية المخصصة لها ، ومثل هذا النقل والاستعمال دون مراعاة قد يفضي بنا إلى ارتباك واضطراب كبير ، ويقود إلى غموض يقبل اللبس في دلالة المصطلح.(1)

في المصطلحات النقدية المعاصرة التي كان غالبيتها قد تأثر بالنقد الغربي منذ (ت. س . إليوت) (2) وممتدا إلى ماشاء الله ، ظل المصطلح المفهومي بل الإجراء النقدي ذاته يعاني من هذه الإشكالية - كما في أي ثقافة حية أخرى - ؛ إذ تحولت بعض المصطلحات في مجال العلوم الإنسانية - والنقد العربي على وجه اخص- إلى نماذج مستعارة موسومة بالتحول لأنَّ أصحابها لم يأخذوها بعناصر الانتقال المعقولة في غياب الوعي النقدي ، الأمر الذي جعل بعضهم يسقط في التكرار والتشويه والتقليد(3) ، والذي أدى إلى هذا أنَّ النقاد غالبا ما يعتمدون على آراء سابقة لهم في الزمان والمكان ، فيعدونها قاعدة يمكن الاستناد إليها عند الدرس النقدي ، فكانت النتيجة ((غموض المنهج نفسه ومن ثمَّ فإنَّ أزمة المصطلح قد تفرز أزمة في المنهج ، ووفق هذه القناعة ترسخ في أذهاننا ، بأنَّ المصطلحات تنشأ عن الاستعمال أي من نصوص المختصين وأعمالهم النقدية))(4) ، وهذه القناعة قد تؤدي إلى الجمود في التعامل مع المصطلح ، ونحن إذا كنا قد اتفقنا مع (خزعل الماجدي) حين أكد ((أنَّ الدرس النقدي يتناسل وفق آلية حتمية لأنَّ الآراء في الشعر والموقف منه تأخذ بعضها من بعض ، بل وتعد المواقف السابقة أساسا وأعرافا لا سبيل إلى خرقها))(5) ، إلا أنَّه من غير المنطقي إذا كنا قد علمنا أنَّ سوء التوظيف إبعاد عن مركز المعنى الذي وضع له في الأساس أن نبقى قانونا لا سبيل إلى خرقه ، وخاصة أنه يتناسل وفق آلية حتمية أو شبه حتمية ، فهذا يعني التجدد والميلاد المتكرر للمصطلحات والمفاهيم ((وإنَّها في النقد ليست بالضرورة ذات طبيعة تحكيمية خرافية ، بل مجرد فرضيات لا بد أن يكون لها عطاؤها الفعلي من الأرصدية الذهبية))(6) ، واستقرار المصطلح مطلب هام في العملية النقدية ، إلا أنَّ علينا أن نتعامل مع المقاربة المنطقية لمفهومه فهو ((ليس وثناً ، المصطلح وسيلة تركيز ، وهذا حق ولكن ما نركز عليه

(1) ينظر مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2003-2004 ، مولاي علي بو حاتم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 30 .

(2) للمزيد ينظر أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرنا ونقادنا في تحليل النص الشعري ، الدكتور محمد إحسان النص ، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة / ع 95 ، ص 163- 181 وقد ذكر كاتب البحث انه قد طرأ على النقد العربي الحديث هزة عنيفة بظهور الشاعر والناقد الأمريكي المولد توماس. س. إليوت T.S.Elliot (1888 - 1965) ص 172 .

(3) ينظر مقالة انتقال النظريات ، اوارد سعيد ، مجلة الكرمل ، ع 9 ، 1998 ، ص 1 .

(4) مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص 118 .

(5) مقالة الشعري والمعرفي من فنون القول البدائية إلى تجسيد الواقع ، خزعل الماجدي ، جريدة الزمان ، ع 2047 ، بتاريخ 3 / 1 / 2005/ .

(6) النقد والحربة ، خلدون الشمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1977 ، ص 49 .



وكيف السبيل إلى أن نفهم مصطلحاً دون أن نرجع إلى تفاعلات واسعة ، إنَّ العناوين ليس الكتب والمصطلح علاقة وحسب ، ومن خلال المصطلح وحده يمكن أن نفكر تفكيراً رديئاً ونتصور النقد العربي تصوراً سهلاً ((⁽¹⁾) ، والذي دعا ناقداً متمكناً مثل (مصطفى ناصف) إلى مثل هذا القول هو أنَّ المصطلح في ((ثقافتنا الأدبية على الأقل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بإشكالية انتقال المصطلح ، وهذا الأمر لا يبتعد عن دائرة وقوع الثقافة العربية في منطقة نعيد فيها قراءة غير منتجة))⁽²⁾ ، ولكي يكون المصطلح منتجاً وبعيداً عن دائرة الرداءة والتصور السهل للعملية النقدية بما هي عليه من ممارسة فاعلة في تقدم الإبداع والمبدع على حدٍ سواء ، علينا إذن أن ((نجرب المصطلحات تجربة ثانية))⁽³⁾ كما يقول (مصطفى ناصف) ولنبدأ من جديد .

من الرؤية إلى الرؤيا .

اتفق النقاد والمبدعون على أنَّ الشعر رؤيا أولاً ، وهي تنبع من التجربة الخاصة بالشاعر ، ومن ثمَّ رؤياه الإبداعية والإنسانية من خلال كونه الشعري والنص ذاته ، وهم مزجوا بين الرؤية والرؤيا للتوصل إلى رؤيوية الشعر ، وقد ميَّز (أدونيس) بين الرؤية والرؤيا ، حين يقول ((والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب ، هو أنَّ الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير . أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال و إنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً))⁽⁴⁾ . فالرؤية الأولى حسية خارجية والثانية قلبية داخلية ، الأولى ثابتة ، والثانية متغيرة ترى الأشياء على وفق تقلب الحالة النفسية ، ثم تعيد اكتشافها وصياغتها من جديد .

ويذهب (البياتي) إلى أنَّ الرؤيا تقوم على الرؤية ، لأنَّ الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع ((فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل))⁽⁵⁾ ، فالرؤيا تتبلور من خلال رؤية معطيات الواقع الخارجية ووعي تناقضاته أولاً ، ثم تحاول تجاوز الواقعي إلى المثالي ثانياً ، وهنا تكون

(1) النقد العربي نحو نظرية ثانية ، مصطفى ناصف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط1 ، 2000 ، ص9 .

(2) مصطلحات النقد السيميائي ، ص147 .

(3) النقد العربي نحو نظرية ثانية ، مصطفى ناصف ، ص9 .

(4) الثابت والمتحول ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1974 ، 168/3 .

(5) ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، 34/2 .



الرؤية قد اقترنت بالرؤيا في المصطلح النقدي منذ البدء ، فحدث الخلط بينهما حتى لم يكد ينفصل المصطلحان ، لولا انشغال بعض النقاد في العصر الحديث انشغالا بيّنا في محاولة التفريق بين هذين المصطلحين ، لقاعتهم بأهمية الفصل بينهما وإيضاحهما ، وقد حاول بعضهم دمج المصطلحين وعلهما مصطلحا واحدا (1) ، ولعل من أولى الدراسات النقدية العربية التي تناولت الرؤيا مصطلحا نقديا ، واعتمده منهجا نقديا كانت الدراسة الأكاديمية الرائدة الموسومة (الرؤيا في شعر البياتي) للباحث (محيي الدين صبحي) ، ولكن ما حصل أن الباحث ومنذ الصفحات الأولى في البحث كان قد قدّم لنا فكرة مفادها أنه سيكون هناك خلط بين الرؤية والرؤيا ، فحين ترجم كلمة (vision) الرؤية / الرؤيا من اللغة الانكليزية ذكر قائلا ((وقبل الانطلاق إلى مناقشة مفهومي للرؤيا وتطبيقي النقدي لها ، سأورد التعريف الوحيد – والقول للباحث – الذي عثرت عليه للرؤيا وقد جاء في ملحق (موسوعة برنستون) للشعر والنظريات الشعرية على النحو التالي(كذا) كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء ولكنها لم تتبع في النقد إلا في الفترة (كذا) الحديثة ، وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنوية التي غالبا ما تولد تناقضات في السياقات التي تستعملها ، هناك رؤيا العين المجردة وثمة رؤيا كولردج المسلحة ، وهي إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا)) (2) ، ويبدو واضحا أن هذا الخلط أصبح فيما بعد شبه سنة تُتبع عند معظم النقاد ، الذين درسوا الرؤيا فكانت ثنائية الرؤية/ الرؤيا قادرة دائما على القفز في البحث لتفرض نفسها ، وكان من الممكن أن ينتهي الجدل بتحديد المصطلحين ، لولا أن بعض الباحثين حاول الحط أو الرفع من شأن هذا أو ذاك منهما ، وإن كان معظمهم قد حاول التقليل من شأن الرؤية ، ف (الدكتور ماجد فخري) في كتابه (أبعاد التجربة الفلسفية) يحصر الرؤية في نوع معين من الشعر حين يقول ((إنّ الشعر الذي يعتمد على وصف الطبيعة التصويري وعلى سرد الأحداث أو المجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية وكان أحط أنواع الشعر لأنه يقتصر على استعراض الجزئيات المرئية وهي مبذولة لكل ذي باصرة ، فأى فضل للشاعر في التنبه إليها)) (3) ، وهو رأي فيه بعض الغرابة لأنه جعل كل روائع الشعر العالمي أحط أصناف الشعر ، لأنه ليس شعر رؤيا كما يرى (فخري) وليس للشاعر فضل في الإبداع الشعري وهو راءٍ ووصاف ، إذا كان الأمر كذلك فلماذا إذن ومنذ ظهور الشعر لأول مرة اقترن بالملهمات في الأدب اليوناني ؟ (4) ، وبالجن والشياطين في الأدب العربي ؟ (5) ، ولماذا ظهرت النظرية الميتافيزيقية في الشعر ، ولم عدّ الشاعر نبيا أو صاحب نبوءة ؟ ، والواقع إنّ الرد على (ماجد فخري) لن يكون من أي مصدر آخر سوى كتابه نفسه حين يقول ((لو قصدنا إلى الدقة في التعبير لقلنا إنّ الشاعر لا يخلق شيئا بل ينفذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وإشكال فيفتنصها ، ويكشف نقاب الحس عنها ، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من

(1) ينظر مفهوم الشعر العربي الحر دراسة ، د. فاتح العلق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 99-115 .

(2) الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 ، ص 21 نقلا عن .

princeton Encyclopedia of poetry and poetics princeton university . press . 1974 . p . 990 -991 .

(3) أبعاد التجربة الفلسفية ، ماجد فخري ، دار النهار ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص 145 .

(4) كان اليونان يستهلون قصائدهم بعبارة " غني غني ربات الشعر " بهذه العبارة ، ومثلها كانت تبدأ معظم قصائد الشعر الغنائي ، ومنها الأوديسة لهوميروس للمزيد ينظر ، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا ، احمد عثمان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1984 ، ص 75 وما بعدها .

(5) للمزيد ينظر الجن في الأدب العربي ، توفيق نعمة ، بيروت ، 1961 ، ص 146-150 .



روعة وفتنة ومعنى ، قد نكون غافلين عنها لضعف في بصرنا ، أو قصور في إدراكنا ، وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة ، أو إذا شئنا ضرباً من الرؤيا ((⁽¹⁾) ، وقد سبقه (كروتشه) ، الذي ذهب إلى هذا المذهب ، حين كان يجيب عن تساؤل طرحه عن ماهية الفن قائلاً ((إنَّ الفن عيان (رؤية) vision أو حدس والحق إنَّ ما يقدمه لنا الفنان إنَّما هو صورة imag أو شكل وهمي fantam ومن هنا فإنَّ كل من يتذوق الفن إنَّما يدير بصره من النافذة التي أعدها له الفنان محاولاً أن يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه ((⁽²⁾) ، فالفنان بالطبع لن يتمكن من النظر بحيادية ودون أن يتورط انفعالياً بما يرى ، فهو ليس رائيًا عاديًا مثل غيره ، وإلا لِمَ جعل (برجسون) عين الفنان ((عينا ميتافيزيقية تتحول عن الانشغال بضرورات الحياة العملية من أجل النفاذ إلى باطن الواقع والانتباه إلى الحقيقة الكامنة وراء النقب والإدراك الحسي العادي))⁽³⁾ ، أما الناقد (علي جعفر العلاق) فيرى إنَّ الرؤيا ((هي تجسيد هنا ، لمعنى حلمي ودلالة قلبية على العكس من كلمة رؤية التي تعني في معظم الأحيان فعلاً جسدياً محضاً ، لا يلامس غير السطح من المرئيات ، ولا يصل إلى مكنونها الداخلي ، وما في صمتها البارد من دلالة وتوحش الشاعر في مفهوم الرؤيا ليس وصافاً ، أو مراقباً ، أو معلقاً على ما يراه ، إنَّ هؤلاء جميعاً يقفون على مبعده عن شهوة العالم أو بهجته المباشرة في منأى من رذاذ الدم والأنين ، فهم (يلمحون) العالم و (يبصرونه) والقصيدة لديهم في هذه الحالة تستحيل لفعل المشاهدة ، وصف وجداني قد يكون جذاباً ، لما يبدو عليه العالم ظاهرياً من رصانة أو تصدع))⁽⁴⁾ ، ومع شاعرية الألفاظ وسمو معانيها ، سنسأل ما معنى (شهوة العالم وبهجته ، ورذاذ الدم والأنين ، والقلب المهشم ، والعينين المطفأتين) هل هي مفاهيم ثابتة ومحددة في كل العصور والحقب بالمفاهيم نفسها ووحدة الدلالات ، وهل هي واحدة على مدى العصور الأدبية ، وما معنى يلمحون ويبصرون أليست الرؤيا أو البصيرة ، كما قال (محيي الدين صبحي) بالنص ((هي توثق لمحة أو تقدم نظرة شاملة وموقف من الحياة ، يفسر الماضي ويشمل المستقبل ... إنَّما هي تقديم نموذج مثالي بأفضل شكل جمالي ، وبحدود الكمال))⁽⁵⁾ ، والنمو المثالي والشكل الجمالي الكامل هو صنع الشاعر ولمسته ورؤياه ؛ لذلك صار الشاعر الملهم وصاحب النبوءة وحامل هم سلالته وأسلافه ؛ لأنَّه لا يرى مثلنا إنَّما يرى العالم الذي يراه أو يصنعه في كونه الشعري في القصيدة ونحن نرى من بعده ، أما (شكري) فقد كان أكثر اقتراباً من المصطلح ، ومنح الرؤية تعريفاً أكثر شمولية عند حديثه عن الرؤيا ، فهو وإنَّ كان قد قصرها ((على الرؤية الفكرية للواقع والفن والتي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية ، إلا أن ما يختلف به أمثال هؤلاء الشعراء عن بقية زملائهم المنتمين إلى هذه الرؤية ، هو أنَّهم كانوا شعراء أولاً بمعنى أنَّهم كانوا يتلمسون بوعي يزداد مع التجربة والزمن معالم الكون الشعري الذي يختلف عن (الواقع) و(الحياة) و(المجتمع) اختلافاً كبيراً وإنَّ كان الواقع والمجتمع والحياة هي عناصر المادة الأولية المشاعة في الكون الشعري ، هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، أن إرهابات في أشعارهم الأولى تشع

(1) أبعاد التجربة الفلسفية ، ص 145 .

(2) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، زكريا إبراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت ، د.ط ، ص 42

(3) م . ن ، ص 37 .

(4) في حادثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 16 .

(5) الرؤيا في شعر البياتي ، ص 23 .



بومضات الأمل في تجاوز الأسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف الرؤيا في الشعرية الحديثة ((⁽¹⁾) ، ويتفق مع (شكري) باحث آخر هو (عبد الله خلف عساف) ، حين أكد إنَّ الرؤية ((تدرس موقف الشاعر مما يحيط به ، ويتم الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية ، أي المادة وطرائق عكسها وتشكيلها الجمالي وسيثبت لنا ، أنَّ موقف الناقد لموقف الشاعر ضمن مجال الرؤية سيساعده على تحديد طبيعة الرؤيا التي تغني في تقديرنا عن الجانب المقابل للرؤية)) (⁽²⁾) وهنا يكون (شكري وعساف) قد مهدا لمقولة الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا ، إذ أننا واقعا لن نتمكن من فصل الرؤية بما هي عليه من معانٍ ودلالات وآراء نقدية عن الرؤيا بما هي عليه من إجراء نقدي وتأسيس نظري مصطلحا نقديا له اعتباره وكيونته المستقلة ؛ ذلك ((أنَّ الرؤية هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها الرؤيا)) (⁽³⁾) ، فالشاعر لا ينظر بحيادية ولا يمكن أن لا تتورط عيناه بما تراه حولها في الحياة ، ودون أن تتأثر به بطريقة ما وتعبّر عنه وكل حسب قدرته ، فالشاعر تتورط حواسه من خلال الرؤية البصرية ، فهو ليس شخصا محايدا ، وفوق ذلك هو قادر على التعبير فالفنان حين يراقب ما حوله فإنَّه يمارس إسقاطاته (⁽⁴⁾) . على ما يرى ومن ثمَّ يعبر من خلال مفاهيمه هو ليكون لنا رؤيا شعرية هي بالأصل نابعة من وعيه ومعارفه ، وانفعالاته في لحظة الإبداع والرؤية معا ؛ ذلك أنَّ الشاعر يرى ((مشهدا لم يره من قبل ، يرى الأشياء وقد تغيرت دلالتها ، فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية (تنبؤية) كان الشاعر قبل هذه اللحظة يرى هذا الشيء مجرد (كتاب) لكنه أصبح يراه كتابا يحمل عبئا ثقيلًا إنَّه مجهد من حمل أشعار سافو عبر القرون الطوال ، بل قد تتغير دلالاته تغيرا تاما فلا يعود يراه كتابا بل يراه (قبرا) ؛ وذلك عندما يتأوه لأنَّه بعد أيام معدودة لن يقدر له أن يعيش إلا بين جلدتي كتاب)) (⁽⁵⁾) ، فالرؤية الحسية البصرية في العملية الإبداعية هي المدخل إلى عالم الشعر البهي الرحب ((وإنَّ كل شعر تضعف فيه الرؤية تغيب فيه الرؤيا فلا يرقى إلى امتلاك صفة الحدائث التي تمنحه قوة الحضور وميزة الامتداد ، فيكون تأثيره ضعيفا بل منعذما لا يسمح بتعدد القراءات وغير مفتوح ، وغالبا ما تطبعه التقريرية ، والانغلاق الساذج والبسيط ويكون الخيال فيه عاجزا عن ركوب صهوة الإبداع ، فحدائث النص الشعري تنطلق من غنى رؤيته وتنوعها وامتدادها أفقيا وعموديا ومن قابليته للتأويل)) (⁽⁶⁾) ، ومن هذا النص يمكن أن ننطلق لتحديد العلاقة بين الرؤية والرؤيا ، والتي دون امتزاجهما وتفاعلها معا لن تتم العملية الإبداعية ((فالعلاقة بين الرؤية والرؤيا علاقة تتجاوز اللغوي والاشتقائي إلى كون الأولى – أي الرؤية – قاعدة أساس لتلوين الثانية – أي الرؤيا – وتحديد معالمها ، تتشكل الرؤية من ممارسة الشاعر للحياة ، ومن احتكاكه بالواقع والناس ... أما الرؤيا فهي تجسيد لعصارة تجربة الشاعر المتميزة بكل خصوصياتها ، حركته النفسية والاجتماعية والثقافية والفكرية

(1) شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1978 ، ص74-75 .

(2) مقالة قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا ، عبد الله خلف عساف ، جريدة الوطن ، س4 ، أربعماء ، 4 ، أغسطس ، 2004 ، ع1405 .

(3) مقالة رؤيا العالم وتصويرها في الرواية العربية ، أسماء معيكل ، الموقف الأدبي ، ع369 ، س31 ، كانون الثاني ، 2002 ، ص56 .

(4) للمزيد ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، دار المعارف بمصر ، ط3 ، 1969 . ص297 .

(5) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص297 .

(6) مقالة غنى الرؤية والرؤيا في شعر محمد السريغيني ، احمد زكي كنون ، نزوى ، ع25 ، يناير ، 2001 ، ص149 .



والسياسية وهي طموح الشاعر وسعيه لرسم هذا الطموح أولاً ، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء⁽¹⁾ ، وبهذا تكون الرؤية مدخلنا الشرعي الأول إلى الرؤيا مصطلحا نقديا له اعتباراته النقدية ومنهجه الخاص كإجراء نقدي متميز يرتبط ((بالشعر فنا إبداعيا وإنسانيا بصورة عامة وبالحدائثة الشعرية بصورة خاصة الرؤية المفضية إلى الرؤيا ، أو الرؤيا المنفتحة على الرؤية ، الرؤية والرؤيا محوران مقترنان يقتسمان حياة الشاعر ويصنعان شعره ، الشعر رؤيا بمعنى ثانٍ ، ومثل هذا القرار معروف ومألوف منذ أكثر من ألفي عام⁽²⁾) ، لكن الرؤيا لا تنتهي عند هذا الحد .

الرؤيا (إجراء نقدي مقارب) .

ارتبطت الرؤيا بالحدائثة الشعرية ، ذلك أن الإرهاصات الأولى لإيجاد المصطلح والتأسيس النظري له كانت قد ظهرت مع ظهور مجلة شعر وقصيدة النثر ، لكن رؤياهم واقعا كانت تخص اللغة الشعرية ، حين برزت الدعوة إلى اللغة المحكية في الشعر على يد (يوسف الخال) و (انسي الحاج) بينما دعا (أدونيس) إلى اللغة الفصحى أي اللغة الشعرية العالية أو ((اللغة الرؤيوية))⁽³⁾ ، ولكن الواقع إنَّ الرؤيا الشعرية ابعدها من مجال اللغة الشعرية وإنَّ كانت اللغة هي المحدد الأساس ووسيلة الرؤيا الأولى وسمتها الغالبة ، وإذا عُدَّ الشعر ((تأسيسا باللغة والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل ، لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي ، وهو إذن طاقة لاتغيّر الحياة وحسب ، إنما تزيد ، إلى

(1) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، تجربة الحدائثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سوريا ، د . عبد الله خلف عساف ، دار مجلة ، سوريا ، ط 1 ، 1996 ، ص 166 .

(2) الخطاب الشعري الحدائثي والصورة الفنية ، د . عبد الإله الصانع ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1999 ، ص 59 .
(3) وقد تبلور الموقف النقدي في حركة الشعر الحديث داخل المجلة (مجلة شعر) وخارجها من مسألة تحويل اللغة الشعرية ، وهما الموقف الذي يقترب (من الواقعية) اللغوية في الحياة اليومية الموقف الذي يبحث عن الشعر في نوع من (لغة عليا) (رؤيوية) ، ولقد سبق لمجلة (شعر) أن طرحت منذ البيان الأول الذي ألقاه (الخال) في 27 كانون الثاني ، يناير ، (1957) ، ضرورة أن تعبر القصيدة بكلمات وعبارات حية عن الناس . ينظر حركة الحدائثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي في الاتجاهات والبنى الأدبية ، كمال خيرى بك ، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ، دار المشرق ، ط 1 ، 1982 ، ص 68-69 .



ذلك ، في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق ((⁽³⁾ ، إلا أنّها ليست كل إجراءات الرؤيا الشعرية ، ولقد اختلف النقاد في تحديد الرؤيا وتأسيس إجراء نقدي مقارب لها ؛ وذلك لتعدد تجارب الشاعر ومن ثمّ اختلاف الرؤى وخاصة إذا علمنا أنّ الرؤيا تشتمل على العقيدة والرؤيا الفكرية والنفسية والاجتماعية ، ولا يؤكد الأديب رؤياه بالفكر وحده ، وإنّما بكل حواسه ، فالتفكير المبدع ، وفقا لمعايير علم الجمال ولا ينفصل عن الإدراك الانفعالي وليس الرؤيا الفنية شيئا ذاتيا لا يرتبط إلا بالمواقف الشخصية للكاتب تجاه مواده وذوقه الشخصي وإنّما هناك أيضا مقدمات موضوعية تجدد الرؤيا الفنية للواقع ، وقد يوجد تناقض بين الصدق الفني ووجهة نظر الكاتب داخل الأعمال الأدبية⁽¹⁾ ، ولكن هذا التعريف لمصطلح الرؤيا الشعرية غير مكتمل رغم إحاطته بجوانب مهمة من المصطلح ، فهي أكثر اتساعا وشمولا مما يبدو عليه ضمن هذا التعريف ، الذي حاول أن يلم به قدر الإمكان ، ويحدد الخطوط العريضة له ؛ ذلك لأننا يجب أن نتوقف طويلا عند التفاصيل الدقيقة عند ترسيم الإجراءات النقدية للرؤيا في شعر شاعر معين .

ولعل من أوائل الدراسات التي اعتمدت الرؤيا إجراء نقديا كانت دراسة (محيي الدين صبحي) الرائد والسباق في ترسيم الملامح الرئيسية لمصطلح (الرؤيا) ، فهو وإن اعتمد على رأي (نورثورب فراي) في الرؤيا والذي كان اقرب من حقيقة المصطلح والأكثر دقة في التعريف ، قد أعلن اختلافه معه ، حين أكد ((إنّ الرؤيا هي من طبيعة الأدب فمن طبيعة الأدب أن يقدم نظرة شاملة تعني الأزمنة الثلاثة (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ولا يقتصر على الامتداد المكاني الذي يجعل الأدب تعبيراً عن روح العصر في إحدى المراحل ، أو عن ثقافة دائرة حضارية ، والأدب عند (فراي) ليس محاكاة للطبيعة ، ولا يشير إلى الحقيقة الواقعية ، بل هو حلم الإنسان ، وإسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه ، وبناء عليه فإنّ جميع الأعمال الأدبية إذا أخذت معا تؤلف رؤيا إجمالية ، رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي رؤيا الرغبات المشبعة في عالم يرى رؤيا المجتمع الحر))⁽²⁾ و(صبحي) في تحديد مفهومه للرؤيا كان قد اعتمد على محددات اضطر عليها بحثه في شعر (البياتي) ، وشعره على الرغم من كونه شاعر رؤيا متميز كان محدد بتجربته وموهبته ، ولذلك لم يكن من الممكن أن يلم الباحث بكل أطراف الرؤيا الشعرية ، فالرؤيا بوصفها مفهوما نقديا تتسع لتأخذ مداها في التأسيس والإجراء ، ومع هذا فهي تختلف في الشعر بين شاعر وآخر ، لاختلاف التجارب ومن ثمّ الرؤى .

جاء بعد ذلك (غالي شكري) وحدد معنى الرؤيا ولكنه قرنّها بالشعر الحديث خاصة ((إنّ كلمة رؤيا إذا شئنا الدقة في التعبير والتاريخ لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث))⁽³⁾ ، والواقع أنّ الرؤيا هي صفة الشعر والشاعر معا بل هي صفة للأدب عموما ، قديمه وحديثه وهذا راجع إلى أنّ ((الرؤيا ليست معاينة لذات فردية حسب ، بل النمط

(3) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، 102.

(1) ينظر معجم المصطلحات الأدبية الحديثة والمعاصرة، سعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص188-189.

(2) الرؤيا في شعر البياتي، ص22.

(3) شعرنا الحديث إلى أين، ص13.



للشاعر ، وللشعر ، ودوره في تغيير العالم ((⁽¹⁾ ، فإن (شكري) ، قد أكد على ان الرؤيا مفهوم له أبعاده النقدية والمعرفية ، نعم ينطبق على الشعر الحديث أكثر من غيره ، فهو يرتبط بالمعاصر بالذات ؛ إذ ((ليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض ، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق ، ويرى إن الشعر الحديث رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفز خارج المفاهيم القائمة ، وهي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها أو كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار ، الشعر الحديث يُعنى بالكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة للكشف))⁽²⁾ ، ولقد ارتبطت الرؤيا مصطلحا نقديا بشعر الحداثة ، وهذا يعود لميراث هذا الشعر ، لارتباطه بالإنسان المعاصر وكونه تعبيرا عن انفعالاته وإشكالياته وقضاياه الجدلية والتي اختلفت عما كان يعانيه الإنسان في عصور سابقة ، مما استدعى شعرا جديدا ، إذ ((لا تعود الحداثة الشعرية الحقبة انجازا شكليا أو عروضيا بل هي في جوهرها ، رؤيا جديدة ، تصور مغاير ، فهم أعمق للشعر وطبيعته ، للشعر وصلته بالحياة والكون والإنسان))⁽³⁾ .

ثم يأتي باحث آخر هو (يوسف سامي اليوسف) ويربط بين الأسطورة والحداثة الشعرية ويقرنها بها ، بل يعد الأسطورة هي الرؤيا الشعرية حين يؤكد ((إن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة ، أي منذ ظهور أنشودة المطر (للسياب) في أواسط الخمسينات (من القرن العشرين) ، وليست مع كسر العمود الشعري التقليدي ، أو الخليي أواخر الأربعينيات (من القرن نفسه) ، وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري ، لاتخاذ الأسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية))⁽⁴⁾ والذي دفع (يوسف اليوسف) إلى مثل هذا التفسير أنه كان ((يرى أن الأسطورة لم تدخل الشعر لكي تكون بمثابة عتلة رافعة للقصيدة وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها))⁽⁵⁾ ، وعلى الرغم من أهمية الأسطورة في الشعر ، إلا أنها في الواقع ليس كل ما يخص الرؤيا الشعرية ، فهي قد تسم الرؤيا بسمة جديدة ، وتربطها بأجواء سحرية تجعلها أكثر حضورا في الكون الشعري المعاصر للقصيدة الحديثة ؛ إذ إن الرؤيا ((تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق والمألوف . وبعد ذلك فإن دلالة الرؤيا تتسع عما حدده النقاد وتأخذ مدى أوسع لتشمل الكون الشعري بأجمعه في القصيدة فتصبح الرؤيا بذلك تأخذ معنى ميتافيزيقيا فهي اقرب إلى منطق الحلم والنبوة ، ونتيجة لذلك وصف الشعر بأنه كالسحر))⁽⁶⁾ ، ويتفق (أدونيس) مع (البياتي) في أن الرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن والجزئي إلى الكلي. والرؤيا عند (أدونيس) ((تتجاوز الزمان والمكان ، أعني إن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود وامتداده))⁽⁷⁾ . وهنا قد أُضيف إلى دلالة المصطلح نوع من الغيبية والغرائبية ، ولكن هل هناك حدود للرؤيا في

(1) جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 ، ص 81

(2) شعرنا الحديث إلى أين ، ص 114 .

(3) في حداثة النص الشعري ، ص 6 .

(4) الشعر العربي المعاصر ، يوسف سامي اليوسف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1980 ، ص 44 .

(5) الشعر العربي المعاصر ، ص 44 .

(6) زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983 ، ص 31 .

(7) الثابت والمتحول ، 167 / 3 .



القصيدة ، وأين تكمن الرؤيا ؟. يرد (أدونيس) على مثل هذا التساؤل ((كل شعر هو بمعنى ما رؤيا ، لكن هناك رؤيا خاصة ومحدودة بما يتعلق بالحياة اليومية ... الخ ، الفرق هنا في الدرجة لا في النوع ، الشعر كله نوع من الرؤيا ، الكتابة كلها نوع من الرؤيا ، لذلك من الصعب الجواب عن ذلك إلا حين يأخذ المرء حالة معينة ويدرسها ويرى إلى أي درجة هي متكاملة ، إلى أي درجة تقدم شيئا مختلفا))⁽¹⁾ ، وقد ربط بين الرؤيا الشعرية والعالم وعلاقتنا بالعالم والأشياء نوع من الرؤيا ، أو رؤيا ما ، وهنا بالضبط نكون قد اقتربنا من تحديد المصطلح إلى اقرب حد ممكن ، فهي كل هذا معا ، الفكر والمقابليات ومرجعيات الشاعر واللأوعي الفردي والجماعي ، والموروث الحضاري للمبدع الذي لا ينفصل عن موروث الأمة ، وهي إفصاح الشاعر عما يتعسر الإفصاح عنه من مكونات ترسبت في أعماق روحه من الآلام والأمال والمخاوف ، رؤيا ما لايسهل رؤياه ، اندغام الحقيقة والخيال في عالم الشاعر والقصيدة والمتلقي على السواء ، هي التعبير عن الحلم والرغبات والمباهج بل الكوابيس والرعب الطمأنينة والخوف ، حين تنصهر كلها في الكون الشعري لتكون هذه الرؤيا وهذا الكون وعوالمه ، ويمتد فضاء القصيدة أمام المتلقي بكل تفاصيله من سحر وإبداع وشخوص من حضور الزمان والمكان والغرائبية من تجارب الشاعر وانفعالاته ، ومن استحضار ما في ذاكرته برؤيا جديدة ومغايرة من تنفيس عن إحساسه ، وتصريح عن خفايا نفسه التي تحلق في أجواء القصيدة وتعبير عن آرائه في كل قضايا حياته وحياة الآخرين حسب رؤياه هو ، وهي أيضا خلق الأسئلة المحيرة والاستفهامات في أجواء القصيدة ، وتسمية أشياء العالم بأسماء أخرى يخلقها الشاعر من جديد ، ومغايرة للعرف لتخلق الدلالات مرة أخرى كما ينبغي للشعر أن يفعل ((وقد يكون لها ارتباطات بالأشباح والسواحر والمجانين ، وفي الحلم والحدس أو الانجذاب الرؤوي (كذا) لما هو موجود أو ما ينبغي أن يكون جهنما أو جنة ، عصرا ذهبيا مضى ، تعاسة قائمة أو عالما شجاعا جديدا مقبلا ، وترزعم الرؤيا أنها تمتلك الحقيقة وتستدعي الموافقة ، إلا أنها قد تشير إلى ماهو وهمي غير علمي ، متوحش أو أهوج))⁽²⁾ ، ولا يمكن التوصل إلى الرؤيا في إبداع شاعر ما إلا من خلال استطلاع أعمال الشاعر كاملة ((وللعثور على الشكل النهائي لرؤيا شاعر ما ، فإن نتاجه مجتمعا ، لا قصائد محددة منه يجب أن يكون موضع عناية حميمة فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي في وضوحها وغناها ، لا يتم إلا عبر تفاعل أعماله كلها وتناغمها في سياق ينضح بالدلالة والتجسيد المدهش ، والتعارضات الحية ، دون أن يجافي بعضها بعضا أو يدحض أحدها الآخر أو يلغيه ، بل ليزيده ثراء وديناميكية))⁽³⁾ ؛ ذلك أن انهماك الشاعر بقضية تشغله ، تتمحور حولها كل أفكاره وهمومه ، ولا يتمكن الشاعر من تحقيق الخلاص من هذه الهموم وأبعاد جرم القصيدة عن أفلاكه إلا بعد ان يتمكن من الانعتاق منها بكتابتها وإبداعها ، وهو لن يتمكن بالتأكيد من الإنكار من أنها جزء من كوامن نفسه المضطربة ، أحلامه ورغباته ووعيه قبل إبداعه ووعيه في لحظة إبداعها ، لتكون جزءا من رؤاه ، فالرؤيا الشعرية لمبدع ما ((لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة ، بل لأبد من تشظيها في أعمال الشاعر ، وانتشار أجزائها في كل

(1) عباس بيضون في حوار سجالي مع أدونيس ، الملحق الثقافي لجريدة السفير ، صيف ، 1998 .

(2) الرؤيا في شعر البياتي ، ص 21 .

(3) في حادثة النص الشعري ، ص 26 .



ما يكتب))⁽¹⁾ ، والإحاطة بأطراف الرؤيا الشعرية بماهي عليه من دلالة في شعر مبدع ما هي توسيع لأفق الوعي النقدي ، وإذا كانت الرؤيا الشعرية لشاعر ما لاتتم إلا من خلال المرور على كل نتاجه الشعري ((فلقد صار الشعر في تطوره الأرقى رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية في شكل حسّي شديد الدلالة))⁽²⁾.

تحتاج الرؤيا في الشعر كونها مصطلحا نقديا له سماته الخاصة إلى الاطلاع على أساليب الشعراء ورؤاهم ؛ لتكوين رأي عن شعر مرحلة ما ، ومن ثمّ التوصل إلى كشف الملامح الخاصة بجيل معين أو لشعراء حقبة ، ولتكتمل محددات الرؤيا الشعرية فعلى الناقد أن يبحث في التشكيل الكتابي للقصيدة خاصة المعاصرة ، التي تمتاز بأنّها عملية بناء خاص ((تتصف بالفردية التي يبدعها الشاعر الحقيقي من خلال استعمال أدواته التي يجسدها أسلوبه الخاص في صياغة القصيدة))⁽³⁾ ، فهندستها وبنياتها اللغوية الدلالية وما فيها من بياض وسواد من تشكيل أو من مسكوت عنه أو مقموع وتشكيلاتها النصية تمكن الشاعر المعاصر من التصرف بها إلى حد ما ، لتقديم دلالة أراد المبدع أن يظهرها عن طريق الشكل الخاص من خلال الوجود الفيزيائي للنص على فضاء الورقة ، ومن ثمّ يكون فضاءً خاصا بالقصيدة التي عُرفت به بصورة خاصة ، ويدخل الشكل الذي يرتبط أحيانا بالتجربة الشعرية ؛ ذلك أنّ التجربة ((ليست هي الحدث أو الفكرة في البناء الشعري ، و إنما هي التجسيد الذاتي لحرارة اللقاء بين الإنسان والعالم ، أما البناء فهو تجسيم الموضوع للتجربة))⁽⁴⁾ ، وليس هذا وحسب بل إنّ الرؤيا واقعا يجب أن تشمل حتى ما حول النص من رسومات وإيقونات اختارها الشاعر أو وافق على إيرادها مع النص لتكون جزءا مكملا للرؤيا الشعرية في القصيدة ، ويمكن أن تقدم لنا جلاء الرؤيا التي يبتغيها الشاعر ويتفاعل معها المتلقي ، بهذا تكون الرؤيا قد تجاوزت المفهوم التقليدي من الدلالي إلى الشكلي ، ومن وجهة النظر ورؤيا حلمية وغرائبية إلى المفهوم الإنساني والفكري والانفعالي ، وتتحول الرؤيا إلى ((يقينية تبدأ بالعقل وتمتد بالحدس والإشراق والإفاضة والرؤية تقرير وتحليل والثانية – أي الرؤيا – ابتكار وريادة ، الأولى عقلية مقيدة والثانية حدسية انطلاقية))⁽⁵⁾ ، لتكون الرؤيا أهم ما ينتج هذه الطاقات الدلالية في النص الشعري بوجه خاص ؛ ذلك أنّ الرؤيا ((ليست الفكر مجرداً ، أو وجهة النظر وحدها ، وهي ، أيضاً ، ليست الموقف الفكري للشاعر معزولاً. بل هي كل هذه العناصر معاً ، في مزيج جمالي وفكري حاد ، متجانس ، وشديد الغنى))⁽⁶⁾ ، لتجتمع كل هذه العناصر معا لتكون الرؤيا في الإبداع .

بعد كل ما تقدم هل يمكن القول إنّنا تمكنا فعلا من الإحاطة بتعريف متكامل للرؤيا الشعرية ، وهل تم فعلا استيفاء الرؤيا في القصيدة الحديثة ، على الأقل فيما يخص الرؤيا في شعر (يوسف الصائغ) ؟ .

(1) الرؤيا في شعر البياتي ، ص 31 .

(2) أبعاد التجربة الفلسفية، ص 144 .

(3) تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، قيس صبيح العطوانى ، جامعة بغداد ، كلية التربية ابن رشد ، 2003 ، ص 16 .

(4) شعرنا الحديث إلى أين ، ص 79 .

(5) مقالة مزمارة الوقت ، في غياب المهيمنة الأسلوبية ، د. ناهضة ستار ، جريدة العراق ، صفحة النافذة الثقافية ، 5 ، آذار ، 2002 .

(6) في حادثة النص الشعري ، ص 19 .



لقد امتاز إبداع (الصائغ) الشعري بميزات خاصة ، اتسم بها كونه الشعري في النص ، ذلك أنه مبدع متعدد المواهب ، فهو فضلا عن إبداعه الأدبي في الرواية والمسرح امتاز بأنه رسام تشكيلي متميز ، ساعدته هذه الميزة على أن يقدم رؤيا متميزة في شعره ، فحفل شعر الصائغ بتقديم رؤيا ها خصوصيتها ، فعكس لنا رؤياه عن الموت والحياة على وفق رؤيا حلمية وخرائبية قدمها في كون شعري امتازت فيه ثنائيات المكان والزمان بخصوصية ميزتها .

بسم الله الرحمن الرحيم المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خير خلقه أجمعين محمد وآله الطيبين الطاهرين ، ومن والاه إلى يوم الدين ، وبعد .
فقد ارتبط مفهوم الرؤيا بالمبدع والإبداع على حدٍ سواء ، ولكن ما حصل أنه لم يتم الاتفاق عليه من النقاد والدارسين بعد ، وهذا ناتج عن ارتباط هذا المصطلح مفهوماً نقدياً وإبداعياً بالشاعر وتجربته الخاصة ، مما أدى إلى تعدد الإجراءات النقدية ، وإن كان بالإمكان الاتفاق على الخطوط العريضة المتعلقة بالمصطلح ، أما التفاصيل الدقيقة فتبقى خاصة بالمبدع نفسه . ولقد ظهر مصطلح الرؤيا حديثاً في الدراسات النقدية ؛ إذ ارتبط ظهوره بالشعر الحديث وتحديداً مع انبثاق قصيدة التفعيلة ، ومن بعدها قصيدة النثر في ستينيات القرن الماضي (القرن العشرين) ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ الأضواء لم تسلط على هذا المصطلح كما ينبغي آنذاك ، توجهت الدراسات الأكاديمية والنقدية بعد ذلك نحو تأصيل هذا المصطلح على وفق منهج علمي رصين ؛ من هنا كان اختياري لمصطلح الرؤيا في الشعر قائماً بالأساس على محاولة إجراء نقدي مقارب يخص الشعر عامة ، وشعر (يوسف الصائغ) خاصة في محاولة لدراسة الرؤيا الخاصة بهذا المبدع ، لكونه مثلاً صالحاً لدراسة الرؤيا مفهوماً نقدياً يصح تطبيقه في دراسة الشعر الحديث ، وكون الرؤيا مفهوماً نقدياً ارتبط وجوده بالحدائث الشعرية ، وإن لم يكن الشعر القديم قد خلا من رؤيا شعرية اتسم بها.

كان الصائغ من الشعراء المبرزين في المشهد الشعري العراقي ، وقامة شامخة في الشعر العراقي والعربي ، قدم للإبداع العراقي نتاجاً يحق له أن يفخر به ، وطبع بصمته على الإبداع العربي بالكامل ، فقد كان شاعراً مبدعاً وروائياً ومسرحياً وفناناً تشكلياً مجيداً ، فضلاً عن أنه كان باحثاً أكاديمياً لا يستهان به ، وعند التوجه لدراسة مثل هذا المبدع على مستوى الرؤيا الشعرية والإبداعية ، فإن الشعر الحديث وإن كان رؤيا بالأساس كما رأى الشعراء المعاصرون والنقاد ، إلا أنّ إبداع (الصائغ) في الواقع قد وسم البحث بمنهج معين فرضه هذا الإبداع أولاً ، وهذا ما قدّم تسهيلات للبحث ، واسهم بطريقة ما في توجيه البحث الوجهة التي اتجه إليها .

تعرض البحث لمشكلات عديدة ، من وضع امني مضطرب يعم البلاد ، ومن توتر أوضاع أدت إلى تقييد حركة الباحث ، ومن ثمّ البحث ، وندرة مصادر وهو أمر من الغريب ان يذكر في زمن الاتصالات السريعة والبحث الالكتروني ، ولكن هذا ما حصل فعلاً حين يفقد الباحث لمصدر يعز عليه ، ويتعسر الحصول عليه فيما يخص المبدع كما حصل عندما كنت ابحث عن مجموعة الشاعر قصائد غير صالحة للنشر ، أو مقالته الشهيرة (مقدمة لقصيدة حب فاشلة) ، أو مصادر كانت تخص الرؤيا الشعرية ، وعلى الرغم من هذا فلستُ بصدد ذكرها من باب التذمر والشكوى بقدر ما كنت ارغب بعرضها فكرة تكون سبباً من أسباب السعادة - إن جاز لي التعبير - فقد كان وجودها ضرورة قصوى للبحث نفسه ، ففي تجاوزها يصنع الباحث بحثه ، بل لقد كانت تسبب لي المتعة

حين أتمكن من حلها أكثر بكثير مما سببته من ألم وقلق في حال حصولها كما حصل عندما حصلت على مجموعة الشاعر (قصائد غير صالحة للنشر) أو مقالته السابقة الذكر ، ومن ثمّ لتجمع هذه الصعوبة ثنائية للبحث على التواصل والاستمرار .

تطلب إنجاز هذا البحث الرجوع إلى العديد من المصادر والمراجع القديمة والحديثة ، العربية والمترجمة في شتى مجالات المعرفة ، التي أعاننتني على استكناه أبعاد رؤيا الشاعر وتحليلها ، وعلى تعميق ملاحظاتي ونتائجي حول قضايا جوهرية في عالم الشاعر .

كانت هناك دراسات سابقة ، وهي دراسات سبّاقة ورائدة في هذا المضمار ، سبقت هذا البحث ومهدت له مساره ، استنارت بها الباحثة ، سواء في البحث الأكاديمي فيما يخص مصطلح الرؤيا ، أو المبدع (يوسف الصائغ) ، ولعل ابرز هذه الدراسات كانت الآتي .

أولاً :- (الرؤيا في شعر البياتي) للباحث (محيي الدين صبحي) وهي أطروحة دكتوراه قدمت عام (1978) ، قدمت لجامعة بيروت ، كان الباحث في هذه الأطروحة قد بدأ التأسيس لمصطلح الرؤيا في النقد والإبداع ، إلا أنّ البحث قد التزم بإبداع (البياتي) الذي حدد خطوات الباحث والبحث ، لذا كانت محدودة في التنظير والتطبيق ، وتبقى هذه الأطروحة تأسيساً أول فيما بعد لمن شاء أن يختط له طريقاً في البحث الأكاديمي لمفهوم الرؤيا.

ثانياً :- (الرؤية في شعر ذي الرمة) وهي أطروحة دكتوراه تقدمت بها الباحثة (أن تحسين أجليبي) عام (2003) ، في جامعة الموصل ، وما حصل في هذه الدراسة ، أنّ الباحثة على الرغم من اجتهادها ، إلا أنّها خلطت بين الرؤية والرؤيا دون تمييز بينهما ، ودرست الرؤية بناءً على ما اقتضاه إبداع (ذي الرمة) ، وهو شاعر أموي على وفق مصطلح نقدي معاصر ارتبط بالشعر الحديث ، مما أدى إلى أن لا تتمكن الباحثة من الانفلات من البحث في الإبداع الشعري القديم على وفق مناهج تتعلق بهذا الإبداع ، ولم تتمكن من الانطلاق إلى رؤيا نقدية معاصرة ، ومع هذا فإنّ ما يميز هذه الأطروحة هو استكناه مواطن الرؤية والرؤيا في الشعر العربي القديم ، وإمكانية الانطلاق من هذه الدراسة ، والدراسات المشابهة لإلقاء نظرة جديدة على أدبنا القديم ؛ ذلك أنّه إبداع حي و متميز ومؤثر في ذائقة المتلقي العربي لحد الآن وستبقى .

ثالثاً :- (جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ) رسالة ماجستير قدمتها الباحثة (فائق عبد الجبار) ، عام (1999) ، في جامعة تكريت ، وتعد هذه الدراسة من أوائل الدراسات الأكاديمية التي تناولت إبداعه الشعري ، والحق إنّ الباحثة اجتهدت في محاولة التنظير لإبداع الصائغ الشعري ، وأحاطت إلى حد ما بدراسة ما يخص تداخل الفنون الإبداعية في شعره ، وإنّ أخضعت البحث لتقسيمات شبه آلية أبعدته عن مركز الجمالية الحقيقية ، ومع هذا فإنّ الباحثة تمكنت بعد ذلك من التمهيد لدراسات أخرى جاءت فيما بعد تخص الشاعر .

رابعاً :- (الموروث في شعر يوسف الصائغ) رسالة ماجستير قدمها الباحث (أيير محمد شهاب) عام (2000) في جامعة تكريت ، وفي هذه الدراسة حاول الباحث أن يجمع

تناص الشاعر مع الموروث الديني والأدبي والشعبي ، وهو وإن نجح في هذا الجمع إلى حد ما ، إلا أنه لم يفسر لجوء الصائغ إلى هذا التضمين والتناص ، والبحث كان يمكن أن يتسع لمديات أبعد .

خامساً :- (البنية السردية في شعر يوسف الصائغ) ، وهي رسالة ماجستير تقدم بها الباحث (محمد عبد الوهاب الشريدة) ، عام (2002) في جامعة البصرة ، واتسمت بكونها أكثر رصانة من الدراسات السابقة واعتمد الباحث فيها منهجية واضحة ، وحاول أن يلمّ بألية السرد وتقنياتها في شعر الصائغ ، معتمداً على مصادر حرص على أن يجمعها أكثر من حرصه على اختيارها ، ولكن ما يؤخذ على هذه الدراسة والدراسات السابقة التي تخص إبداع الصائغ ، أنها اعتمدت نماذج محددة ومتفق عليها ، ولم تسلط الضوء على معظم إبداع الصائغ ، واكتفت بدراسة نماذج مختارة وقصائد قصيرة وأحيانا تكرر الاستشهاد بالقصيدة في أكثر من موضع ، وتجنببت بعض قصائد الصائغ خاصة المطولات والتي بقي معظمها في الظل ، عدا قصيدة (اعترافات مالك بن الربيع) التي تناولتها الدراسات النقدية مرارا وتكرارا ، وهذا ما حاولت الباحثة أن تتجنبه في هذه الدراسة ، عندما سلطت الضوء على مجموعة من مطولاته على وفق ما اقتضاه بحثها في دراسة تطبيقية ملحقة بالفصول .

سادساً :- (القديس المعصوب العينين دراسات في الأدب الروائي والمسرحي والشعري والسيّري للمبدع يوسف الصائغ) ، قام بتأليفه الناقد الدكتور (حسين سرمك حسن) عام (2002) ، وهو مخطوط ، وقد اطلعت على نسخة أرسلها الباحث نفسه ، وعلى الرغم من عدم اعتماد الباحثة في دراستها على هذا الكتاب القيم الذي تطرق فيه الباحث إلى دراسة إبداع الصائغ على وفق المنهج النفسي ، وقدم تحليلات نفسية رائدة في النقد العراقي كثيرة ، إلا إن هذا لم يقلل من ميزة هذا الكتاب ، التي تجلت في آلية البحث النقدي في الإبداع عامة لا في إبداع الصائغ ، ومع أن الباحثة لم تتفق مع الدكتور (حسين سرمك حسن) في بعض آرائه ، لعدم تمكنها من الإحاطة كما ينبغي بهذه الآراء المتميزة ، إلا أنها تحيي جهده البناء في إجراء العملية النقدية .

لقد تم تقسيم البحث على وفق إجراء نقدي مقترح للرؤيا اقتضاها إبداع الصائغ على تمهيد وثلاثة فصول على وفق الآتي :-

التمهيد :- عمدت الباحثة في التمهيد إلى تحديد المصطلح النقدي لغة واصطلاحاً ، ومن ثم انتقال الدلالة المفهومية والنقدية من الرؤية إلى الرؤيا ، وحاولت بعد ذلك تحديد إجراء نقدي مقارب على حسب ما اقتضاه إبداع الصائغ الشعري .

الفصل الأول :- رؤيا الصائغ لثنائية الموت والحياة

والباحثة حين حددت هذا الفصل بهذه الثنائية ؛ فلأنها واقعا أدركت طغيان هذه الثيمات في شعره ، وهي في تقديمها للموت على الحياة فذلك يعود إلى أن الإنسان أدرك واقعية الموت أولاً من خلال حدث الموت نفسه قبل أن يدرك وجود الحياة ؛ وذلك لأنه لم يدرك الضد منها قبل إدراك الموت ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية على وفق الآتي .

المبحث الأول :- رؤيا موت الفرد وموت المجموع

قدّم الصائغ رؤيا لموت الفرد وعكسها على المجموع ، وهو حين تحدث عن موت المجموع أسقطه على الفرد ، لقد كانت له رؤى خاصة بموت الفرد سواء كان الآخر أم الأنا ، وما تجدر الإشارة إليه أنه كان يقدم لنا الموت مرتبطا بالحياة والإصرار عليها ، وهي في الواقع سمة غلبت على معظم إبداعه .

المبحث الثاني :- رؤيا الموت بين الحضور والغياب .

في هذا المبحث الذي تعلق أولا بموت الحبيبة التي غيبها الموت ، كان الصائغ يقدم لنا الميت وهو يتأرجح بين الحضور والغياب ، ولجأ في ذلك إلى آلية الذاكرة والحلم ، ومن ثمّ ليتوصل إلى التخلص من تبعات الموت والانطلاق إلى الحياة .

دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (يسارا ... حتى جبل الزيتون) .

واختيار مثل هذا النص بالذات دون غيره من نصوص الصائغ يعود إلى سببين ، الأول أنّ هذا النص لم تسبق دراسته دراسة مستفيضة وظلّ في معزل عن الدراسات النقدية التي قامت على دراسة إبداع الصائغ ، والآخر هو إنّ هذه القصيدة حفلت بمعظم رؤى الصائغ لثنائية الموت والحياة ، كما حفلت برموز لجأ إليها الصائغ قدمها بوصفها رؤيا للموت والحياة ، ثمّ إنّها عكست لنا كونا شعريا ضج بأجواء الموت والخراب وفي الوقت عينه ضمت رؤيا للحياة ورموزها .

الفصل الثاني :- الرؤيا العجائبية (الفنتازيا) .

لقد ارتبطت الرؤيا العجائبية والغرائبية بالشعر الحديث ، وكانت سمة لكثير من الإبداع المعاصر ، أما في إبداع الصائغ فيمكن القول إنّ الصائغ كان يقدم رؤاه في الغالب على وفق هذه الرؤيا الغرائبية ، وهو في لجوئه إلى هذه التقنية كان يرغب في التميّز الذي تقدمه الغرائبية للنص الإبداعي ، فضلا عن التمرس بهذه الأجواء ؛ ليتمكن من التعبير عن تابو (محرم) معين أو مجموع ما كان سيتمكن من تقديمه إلا من خلال هذه الرؤيا الغرائبية ، وربما كان يرغب بتقديم كونٍ مبهر في القصيدة إلى حد الصدمة والإدهاش ، غايته أنّ يجعل الرؤيا أكثر تأثيرا في نفس المتلقي ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية على وفق الآتي :-

المبحث الأول :- الرؤيا الغرائبية .

عبر الصائغ عن الرؤيا الغرائبية من خلال التصرف بثنائية المكان والزمان وتهشيم أبعادهما ، وتقديم الرؤى المدهشة والغريبة ، مع محاولة استرجاع زمن الطفولة ، وتقديم رؤيا طفولية محيرة ومدهشة جسدت الفعل الطفولي للشخصية ، أو من خلال استحضار الأطفال أنفسهم في الكون الشعري ، وتقديم الرؤيا من خلالهم .

المبحث الثاني :- رؤيا الخوف (الكابوسية) .

امتاز الصائغ بغلبة السمة العجائبية في كونه الشعري ، إذ قدم لنا رؤى كابوسية في نطاق التعبير عن خوفه وفزعه ، وتجلت هذه الرؤيا في قصائد تناولت الحروب والهزائم التي عاصرها الشاعر ، كما تجلت مثل هذه الرؤيا بوضوح حين كان يقوم بعملية الأنسنة ،

وبالذات حين كان يقوم بأنسنة المشاعر والأحاسيس مثل القلق والأسف والحزن والانتظار ، التي قدمها ضمن أجواء حفلت بسيطرة أحساس القلق والخوف في أجواء القصيدة .

دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (سفر الرؤيا) .

حفلت هذه القصيدة بأجواء عجائبية (فنتازية) ؛ لذا كانت مثالا تاما ومتكاملا يصلح لدراسة العجائبية في إبداع الصائغ ، وسبب اختيار هذا النص يعود إلى أنّ الصائغ في هذه القصيدة التي اعتمد فيها التناص مع نص ديني هو (سفر يوحنا) ، قدّم لنا أجواء صادمة إلى حد أنّها محيرة ومدهشة ، تجعل القارئ يتوقف أمامها طويلا ، وغصت هذه القصيدة برؤى مرعبة ، ومثيرة لمشاعر متعددة بين الغضب والحزن والتقرز والتعاطف ، والأمر الآخر هو رغبة الباحثة في تقديم نص يصلح أن يكون بذرة لدراسات أخرى تأمل نهوضها تتعلق بدراسة التناص مع المقدس ، ومدى تصرف الشعراء بها كما حصل مع هذا النص ، وهذه النصوص كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي الحديث .

الفصل الثالث :- الرؤيا الإبداعية .

في هذا الفصل تطرقت الباحثة وضمن دراسة الرؤيا في الشعر عامة إلى دراسة مواطن الرؤيا الإبداعية والفنية في شعر الصائغ خاصّة ، والباحثة لم تكن تقصد إلى أن تنهض بدراسة فنية عن شعر (الصائغ) ، بقدر ما كانت تحرص على تقديم دراسة عن رؤيا إبداعية تميز بها هذا الشعر ، تعلقت بدراسة الشكل ، وانضوت تحتها كل عناصر الفن الشعري من لغة وأسلوب ومضمون ، لتعبر عن رؤيا انفعالية وتجربة إنسانية اختارت شكلها الخاص ، لتتجلى من خلاله وفكر يعكسه لنا النص ، وقد قسمت الفصل على مبحثين ودراسة تطبيقية هي الآتي .

المبحث الأول :- الشكل (جسد القصيدة) .

قامت الباحثة بدراسة شكل القصيدة وتجسدها في إبداع الصائغ الشعري ، مع مناقشة آراء النقاد الآخرين ، ومن ثم قامت بدراسة ثنائية البياض والسواد (الامتلاء والفراغ) ، والتشكيل الذي اعتمده الصائغ في القصيدة على وفق ماقدّمه من نصوص شعرية .

المبحث الثاني :- النص الموازي (الهوامش النصية) .

توجهت عناية النقاد المعاصرين في العملية النقدية إلى الاهتمام بالهوامش النصية التي تحيط بالنص ، ولم تتوقف عنايتهم بالمتن الكتابي الخاص بالقصيدة كما كان يحدث في الممارسة النقدية في السابق ، لتتوجه هذه الدراسة إلى الملحقات النصية ، أو مايعرف بالنص الموازي ، وذلك لكون الشاعر المعاصر في عصر التقنية ، وتداخل الأجناس ، والنص المفتوح على الأجناس الإبداعية ، قد اخذ يلجأ إلى تلك العتبات والهوامش ؛ لتكون جزءاً من شواغل النص ، وتعبيراً عن محمول فكري وإبداعي ، يقدم المبدع من خلاله الرؤيا ، والصائغ مبدع متعدد المواهب يمكن أن نجد حضوراً طاغياً لهذه الهوامش النصية والنص الموازي في إبداعه ، تتجلى من خلالها الرؤيا ، لتكون جزءاً من الكون الشعري .



دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (قصيدة تسجيلية هذا الشهر حنطة) .
حين تم اختيار هذه القصيدة مثالا للرؤيا الإبداعية في شعر الصائغ ؛ فلأنه كان يريد أن يفتح أمام قارئ هذا النص منافذ تتسع مع تقدمه في القراءة ، ويتمكن من دخول الكون الشعري في النص ، ويتجاوز القطع الذي تخلل النص ، الذي كان يمكن أن يحدث قطعا في عملية التلقي ، وقد اتسمت هذه القصيدة بتداخل الأجناس الإبداعية من خلال السرد والأخبار والتعليقات التي حفلت بها القصيدة ، وقدمها من خلال هوامش نصية تكاد تكون خفية من خلال التعليقات التي اختارها ، التي توجب على القارئ أن يستجلي عنها ، مما يؤدي إلى أن تكون نصا متعدد القراءات .

في الختام فالباحثة تقدم لجهد مضي ومنتابع لسنواتٍ ثلاث من البحث والدراسة ، وهي إذ تفعل ذلك فإنها تحب أن تؤكد على أن تقدم لبنة صغيرة في صرح علمي عملاق أسس له ورفع كثير من الدارسين والباحثين من قبل ، وهي إذ تفعل ذلك فإنها تفعله في تواضع شديد وانحناء ، يستحقها بجدارة كل من أسهم في بناء صرح العلم وتدعيم أسس المنهج العلمي والأكاديمي والإنساني ، فإن تمكنت من تقديم بحث امتاز بجدة وابتكار ، فهذا من فضل الله العلي القدير وتوفيقه ، وإن لم تتمكن من الإجابة المتوخاة ، فإنه لا بد يرجع إلى نفس إنسانية امتازت بالضعف والتردد ، وحسبي أنني حاولت جادة وصادقة أن تُوفي البحث حقه ، وبذلت جهدي مخلصا ، والحمد لله رب العالمين واستغفره من انسياق في الخطل والوهم ، ربما أكون قد وقعت فيه في هذا البحث بالذات ، دفعني إليه نفس أماراة بالسوء ، وغرور متأصل في نفس بشرية ضعيفة ، تدعي السعي إلى الكمال ، ومحاولة بلوغ الإنسانية الحقة ، قبل أي أمرٍ آخر ، واصلي واسلم على الحبيب احمد المحمد الإنسان والمعلم (محمد بن عبد الله الأمين) وآله الأحبة الطيبين ومن والاه إلى يوم الدين .

الباحثة

سليمة سلطان نور

مدخل

شكلت جدلية الموت والحياة هاجسا شغل فكر الإنسان منذ وجوده على الأرض ، إذ كانت هذه الثنائية تحير هذا المخلوق العاقل وتؤثر فيه إلى ابعـد حد ، حتى أصبحت بمرور الزمن محركا أساسا ومحوريا لكثير من قضايا حياته وهمومه الفكرية ، وهذه الثنائية الجدلية استمدت حضورها من خلال تأثيرها في حياة الإنسان الطامح للخلود والمرتهب من الموت والفناء ، ورغم تضاد هذه الثنائية إلا أن الموت ارتبط بالحياة ارتباطا وثيقا ، إذ إن إدراك الحياة نفسها بالنسبة للإنسان لم يكتشف إلا بعد أن أدرك فعلية الموت وواقعيته ، فكان أكبر ظاهرة تقلق الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض ، وبه يتأكد له محدودية حياته ؛ وذلك أن الوجود البشري محدود ومنتاه بالأساس (1) ، وهو أمر لم يتقبله بسهولة ، وظل يتعامل معه كما كان يتعامل (قابيل) الذي وقف مندهشاً مذهولاً أمام مفاجأة موت أخيه (هابيل) وهمود جسده ، وحيرته بإزاء هذا الحدث ، أو كما فعل (كلكامش) عند موت صاحبه (أنكيـدو) الضاج بالحيوية والقوة ، عندما تعرض لنكبة الموت التي ألغت وجوده فاحتر حد الانشده ، فأحجم عن دفن (أنكيـدو) ستة أيام وسبع ليال (2) ، وهام على وجهه من هول هذه الصدمة ، كان الموت ظاهرة جعلته يشعر بالحيرة والذهول ، فهو لا يعرف كيف يتعامل مع هذه الحقيقة ، ولا كيف يحتمي ضدها ، وهذا الموقف استدعى بالضرورة النقيض أي الحياة ، فكان له موقفا ثابتا تجاهها ؛ ذلك أنها ذات طبيعة فانية ، أي تنطوي في صميمها على واقعة الفناء ، ويسري فيها قانونه ، وهذا بالذات كان مبعث توتر عظيم يذكي مشاعر الإنسان ، ويؤجج عواطفه بالإحساس بالحياة المنطوية على واقعية الموت ، فهو حين يعيش الحياة فإنه بالأساس يعيشها في مواجهة مستمرة مع الموت ، ولما كان هو الكائن الذي يملك الشخصية التي تحن دائما إلى وجود أبدي خالد ، ولما كان الموت هو التهديد الحقيقي الذي يناقض هذه الشخصية ، ويحيلها إلى الانقطاع عن الاتصال بالعالم (3) ، فإن هذا قد أدى إلى أن يزيد إحساسه الفاجع بقسوة الموت وقدرته عليه فزاد ذلك من شعوره بفاجعة وفداحة التجربة التي يعيشها ، فالحياة من ناحية لكونها حقبة لها حد بداية ، وحد نهاية ، تصبح متناهية ، وينفذ إليها العدم من هذا الحد (4) ، وألقت ظاهرة الموت بثقلها وكآبتها على وجود الإنسان فرداً ومجموعاً ، إذ اكتشفت الذات الإنسانية موتها من خلال موت الآخر ، وتحققت به من فنائها وزوالها ، فالجنس البشري كما يقول (فولتير) هو ((الوحيد الذي يعرف أنه سيموت ، وهو يعرف ذلك عن طريق التجربة)) (5) ، وتحولت جدلية الموت والحياة إلى محور من محاور الفكر الإنساني على مرّ الأجيال وفي كل الحضارات الإنسانية ؛ إذ بقي الموت ظاهرة تبعث على الكآبة والحزن ؛ ذلك أن الموت كما قال بعض الوجوديين ، هو موقف حاجز أوحـد حاسم من شأنه أن يهددنا دائما بتلك اللحظة الأليمة التي لن نستطيع بعدها أن نحقق أية إمكانية ...

(1) ينظر أسطورة سيزيف ، ألبير كامو ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 35.

(2) ينظر ملحمة كلكامش ، ترجمها عن الأكديـة د. طه باقر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط 4 ، 1980 ، ص 134.

(3) ينظر الشخصية بين الحرية والعبودية ، فواد كامل ، دار المعارف بمصر ، 1981 ، ص 47-48 .

(4) ينظر لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، سمير الحاج شاهين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص 8 .

(5) الموت في الفكر الغربي ، جاك شورون ، ترجمة . كامل يوسف حسين ، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1984 ، ص 12 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وتلك هي لحظة الموت التي نلتقي بها الآخر المطلق (1) ، والإنسان في غريزته القارة في دواخل نفسه يعطي لهذه القضية مكان الصدارة في همومه وتفكيره ، وكانت تمثل ((الصراع الأزلي بين الموت والفناء المقدرين وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التثبت بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود ، لذا فمن الطبيعي أن يشغل هما وجدانياً واسعاً في الفكر الإنساني ، فكان أن تجلّى أثره في الإبداع على جميع الأصعدة الحياتية من فلسفة وفن وفكر إنساني شامل ولم تشغل مشكلة الموت والحياة بوجه عام وقضية الموت بشكل خاص الفلاسفة والمفكرين فحسب ، بل أنها تُعدّ مسألة جوهرية ونقطة مركزية في الديانات السماوية وغير السماوية)) (2) ، ومن ثم انعكست على جميع نواحي الإبداع ؛ فالبشرية ومنذ طفولتها إلى ما شاء الله ظلت تتعامل مع الموت على أنه شيء قاهر ومدهش ، فشغل حيزاً كبيراً من الفكر والإبداع الإنساني وفي مرحلة مبكرة مع وجود ثنائية التفكير والفن في حياته ، ومن المسلم به أن لثيمة الموت ومن ثم الحياة حضوراً طاغياً في الشعر بالذات ، منذ انبثاقه أول مرة فإذا كان الشعر قد برز ممارسة حياتية ملحّة ، فإنّ للموت ضمن نطاقه مكانة لا يُستهان بها على المستوى العملي والفكري والإبداعي فيما بعد ليوجد لنا فن الرثاء فناً شعرياً مستقلاً ، شكّلت هذه الثيمة محوره الأساس ومركز كونه الشعري الذي تدور في فلكه كل ثيمات النص ودلالاته ، فقدم لنا مقطوعات رثائية حزينة عبرت عن الحزن والأسى لفقد الميت ، فكانت ((أشعارهم أو على الأقل بعض قصائدهم قد أعدت خصيصاً لطقوس الموت كأنواح والتفجع وغيرهما ، مما يندرج ضمن الاحتفالات الجنائزية التي تقوم على الأراجيز ذات الموضوعات الشعبية التي يُباح بها على القتل والموتى بهدف طمأننتهم في قبورهم وإبعاد الأرواح الشريرة عنهم)) (3) ، والواقع أن كثيراً من شعر الرثاء لم يكن مجرد ظاهرة ندب وتفجع على الميت حسب بل إنّه قد ينطوي على إحساس قوي بفاجعة الموت ، وإشكالية الفناء التي يتعرض لها الوجود الإنساني إذ كان تعبيراً عن عزاء للأحياء أنفسهم قبل أن يكون تفجعاً على الموتى حسب ، وهو بمثابة محاولة لتفسير الموت أكثر منه محاولة لتطمين الموتى ، وهو كما يقول (شوقي ضيف) ((وفن كفن الرثاء قد يشغلنا ظاهره من الندب والتأبين والعزاء عن موقف أسلافنا من مشكلة الحياة والموت وتطور هذا الموقف من النظرة العابرة إلى النظرة التحليلية في حقيقة الحياة وحقيقة الموت من أين تأتي وإلى أين تذهب ، وما الفرح وما الحزن ، وما علاقتنا بالوجود ؟ ففي الظاهر رثاء ، وفي الحقيقة تفكير فلسفي خليق بالبحث)) (4) ، ومع أن ثنائية الموت والحياة ترتبط بفن الرثاء ارتباطاً وثيقاً ، إلا أنّهما لم يكونا رهن هذا الغرض الشعري حسب ، وخاصة في الشعر الحديث ، الذي يكاد يلغي الأغراض الشعرية ، وأوشك أن يهدم الحدود بينها ، لتصبح القصيدة الحديثة حاملة لسمااتها الخاصة المتفردة ، على وفق رؤيا الشاعر الشخصية ، فتكون كل قصيدة كونا شعرياً متكاملًا يحمل مميّزاته المتفردة ، دون أن يخضع لتصنيفات الغرض الذي انطوت تحت لواءه القصيدة العربية القديمة ، ومن هنا بالضبط يمكن أن

(1) ينظر ملامح الشعر الأندلسي ، د. عمر الدقاق ، دار الشرق العربي ، بيروت ، د. ط ، د. ب ، ص 124 .

(2) قلق الموت ، د . احمد عبد الخالق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 111 ، 1987 ، ص 14 .

(3) شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، دراسة فنية ، مصطفى عبد الشافي الشورتي ، الدار الجامعية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 157 .

(4) فصول في الشعر ونقده ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، 1971 م ، ص 20 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ندرس هذه الثنائية بعد تحررها من وظيفتها القديمة وقدرتها على الوجود في الكون الشعري ، ليتسع حولها أو يضيق ، بعيدا عن غرض شعري يخص الموت والميت وحسب ، لينطلق إلى علاقة الموت المتأصلة بالحياة .

ارتبط الموت بالحياة لكونه سبباً وعلّة للغياب والفقد فتلازما بشتى الوجوه ، و((دارت عوالم الشعر حول ثيمة الموت منذ وجدت هذه العوالم ؛ ذلك لأنّ الموت والغياب والسقوط الذي كان هاجس الفلاسفة والشعراء والفنانين وملهمهم بطرق شتى في شكله الفردي والجماعي))⁽¹⁾ ، فكان من الطبيعي أن يتعامل الشاعر مع الموت بطريقة مختلفة عما تعامل معه الآخر ويتجلى إحساسه نحوه بصورة ظاهرة ويعبر عن انفعالاته تجاهه بشتى الرؤى التي يقدمها لنا ؛ وهو في لغة الشاعر يختلف عنه في لغة الآخرين أياً كانوا فلاسفة أو عباقرة وعلماء ، فإذا ((كانت لغة العالم الفيلسوف مرتبطة بالإيديولوجيا التي يصدر عنها ، فإنّ لغة الشاعر تجتهد في أن تحول الإيديولوجيا إلى عالم مختلف ، أي نقل الموت المعقلن إلى موت أسطوري وغرائبي في محاولة خلق انسجام ... بين الذات المبدعة المتوترة ، وبين الموت كواقع وحقيقة خالقة لهذا التوتر))⁽²⁾ ، ومن هنا تعامل معه على أنّه أحيانا رؤيا حلمية أو كابوسية ، وحقيقة عصية على التصديق والقبول ، وظل مندهشاً أمام هذه الحقيقة التي تقترب من الوهم والخيال ، وهي في حياته وإحساسه معا ليست فقط واقعة الموت التي تحدث مرة واحدة في الحياة بوصفها فصلاً أخيراً ينتهي إليه مطافه ، ولكن الإنسان يعيش موتاً مستمرا في كل لحظة ، ويبقى دائما وجها لوجه أمام الموت ، الذي هو ظاهرة من ظواهر الحياة⁽³⁾ ؛ لذا كان لا بد أن يطبع الأدب بأثره البينّ هذا ، ونجد له ذلك الوجود الجلي في الإبداع ، بل يمكننا أن نكرر ((أنّ لأدباً عالمياً عظيماً بدون الموت))⁽⁴⁾ كما يقول الدكتور (حسين سرمك حسن) .

ما دعا إلى اللجوء لهذه الثنائية (الموت والحياة) ليس هو صلتهما الوثيقة مع بعضهما ، أو لكونهما مرتبطين بالدلالة والوجود المتلازم أبداً ، وأنّ أحدهما استدعاءً للآخر واستحضاراً له حسب ، بل إنّ الموت والحياة كان لهما حضورهما الطاعي في حياة (الصائغ) وإبداعه على امتداد تجربته الإبداعية شعرا ومسرحا ورسما ورواية ، لقد كان مهموماً بفكرة الموت والحياة ، ويكفي أن نطلع على رواية السرداب رقم اثنين التي دارت أحداثها في سجن تعيس تحت ظروف صعبة عاشها السجناء لنذكر غلبة الموت والقلق إزائه⁽⁵⁾ ، أو رواية (المسافة) التي كانت تناقش قضية سقوط البطل والمناضل⁽⁶⁾ ، حتى رواية اللعبة لم تخلُ من رهبة وخوف يتخللان النص أحياناً من الموت والفناء⁽⁷⁾ ، أما مسرحياته فقد ناقشت هذه الثنائية برؤيا أكثر جلاء ووضوحاً ؛ إذ كانت محاورها تدور بوجه خاص حول هذه الثنائية وتكون نهايتها الحتمية ، كما في مسرحية (العودة) و(دزدمونة) أو مسرحية (الباب) ، التي كانت أحداثها تدور في قبو لدفن الموتى ، وتنتهي

(1) نزهة قصيرة في حقول شاسعة ، الموت ، الزمن ، الغياب ، سيف الرحبي ، الافتتاحية ، نزوى ، ع33 ، يناير ، 2003 .

(2) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994 ، ص372 .

(3) ينظر : لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، ص276 - 277 .

(4) ينظر موقع ألف ياء الإلكتروني . <http://www.alefyaa.com/index> الشاعر يوسف الصائغ : لا أحب شعر أدونيس وهو الذي غير عنوان قصيدتي ، حسين سرمك حسن ، بغداد .

(5) ينظر السرداب رقم 2 رواية ، يوسف الصائغ ، آفاق الكتابة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ط 1997 ، 1 .

(6) ينظر المسافة رواية ، يوسف الصائغ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1974 .

(7) ينظر اللعبة رواية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، ط 2 ، 1982 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

بموت الأبطال رغم رغبتهم الملحة في الحياة واكتشاف أهميتها وضرورتها لهم (1). في إبداعه الشعري تجلت هذه الثيمة في أعماله الشعرية منذ بواكيرها الأولى في قصيدة (شمة أفيون) ، التي تعد من أوائل أعماله وحفلت بحضور طاغ لهذه الثيمة وسطوتها على الكون الشعري بالكامل ، حتى ليتمكن القول أن (الصائغ) مشغول بهذه الفكرة التي تشكل غالباً مركز الكون الشعري والمعادل الموضوعي في كثير من قصائده ، وهو أمر طبيعي ؛ إذ غالباً ما نجد أن ((كل كاتب مشغول بشيء ما ، أو موضوع ما يسيطر على عالمه الفكري أو الإبداعي إلى حد الهوس)) (2) كما يقول الناقد الفرنسي (شارل مورون) ، وعلى الرغم من سوداوية هذه الفكرة التي طغت على شعره إلا أن (الصائغ) تعامل معها بخصوصية جعلته يقدمها بروى مختلفة ، وكان قد قدّم رؤيا الموت بشكل مميّز أبعد عن تلك النظرة التي يمكن أن ترتبط بفكرة انعدام الوجود وأنّ ((الموت عدم إمكان في أي وجود بشري على الإطلاق الموت هو آخر الممكنات كلها ، أيا كان نوعها غير ممكنة)) (3) حسب ما يرى (هيدجر) ، فقدم لنا عنه رؤيا وطيدة الصلة بالحياة ، فهو ليس الموت البابلوجي ، بل المعنوي والفكري الذي قد يفرضه المجموع على الفرد ، أو حتى الفرد على المجموع أو استحضار الميت إلى عالم غاب عنه ، من خلال رموز ابتكرها للدلالة على الموت قدّم من خلالها رؤيا خاصة به لم يسبقه إليها أيّ من الشعراء ، جعلت لهذه الثيمة في شعره خصوصية متفردة على الرغم من أن الموت فكرة قديمة مؤرقة تتناولها الشعراء منذ فجر الشعر ، فقدم لنا الموت المرتبط بالحياة فهو يتزواج معها ويتناسل لتكون رؤيا تنطلق من ثيمة الموت لتنتهي بثيمة الحياة بجلائها ووضوحها ، إذ إنه تمكن من الانفلات من الرؤى والمضامين القديمة إلى حد ما ، فهو على الرغم من كل الحزن والخيبة والخذلان الذي رافق الرؤيا في إبداعه الشعري إلا أنّه كان يقوم بمحاولة لفهم الحياة ؛ لهذا كان لا بد من دراسة رؤيا الموت والحياة في شعر هذا المبدع ، وتسلط الضوء على رؤاه وكوامن نصوصه التي جعلت احد الباحثين يقول عنها ((سطورة ثيمة الموت في شعره تكاد تهيمن على مفرداته الشعرية الأخرى ؛ إذ ينهض عليها بناء الرؤيا الحلمية في كونه الشعري ، حيث (كذا) ارتبط شعر (الصائغ) بثيمة الحياة والموت ارتباطاً عميقاً حتى يكاد يكون سمة غالبية في شعره إلى التجربة الخاصة مع الموت)) (4) ، تلك التجربة التي غيرت مجرى حياته وولدت الأسئلة في روحه ، هذا فضلاً عن تجربته الخاصة في مواجهة طغيان السلطة ضده وضد أصحابه كونه كان ينتمي إلى الحزب الشيوعي وهو حزب محظور آنذاك ، ومن ثم فقدانه لزوجته عام (1976) وفداحة هذا الفقد في حياته وأثره فيها حين عرضها إلى الزلزلة والخواء من المحبة واللذة ، ومن الأحداث التي جعلته أكثر قرباً وتماساً مع الموت هي سلسلة الحروب والهزائم التي لحقت ببلاده والبلاد العربية وإحساسه بالخيبة والخذلان ، ولا جدوى الحروب والموت الجماعي غير المسوغ ، مما جعله أكثر قرباً من الموت ومن ثمّ رؤيا الحياة على وفق هذا المنظور ، وأخيراً فعل الزمن عليه وتقدمه في السن وخسارته

(1) ينظر ثلاث مسرحيات ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 .
(2) مقالة هنرييت عبود في روايتها الجديدة ، خماسية الأحياء والأموات أم بحثاً عن الزمن الضائع ، هاشم صالح ، نزوى ، ع 39 ، يوليو ، 2004 ، ص 280 .
(3) الوجودية ، تأليف جون ماکوري ، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة ، فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1982 ، ص 216 - 217 .
(4) يوسف الصائغ: الشعر يزيد الحياة شباباً ، غزاي درع الطائي ، جريدة الزمان ، ع2317 ، 2006 / 1/25 .

لأصحابه وتعرضه للمرض جعلت لثيمة الموت والحياة فاعلية محورية في نصوصه ، وحلت بموقع المركز في بعض القصائد التي كانت تدور حول الموت ، ويبدو ذلك جليا في مجموعته (سيدة التفاحات الأربع) أو مطولته (يسارا .. حتى جبل الزيتون) وحفلت مجموعة (مالك بن الريب) بسطوة ثيمة الموت في الكون الشعري في قصائده كلها ، ولعلنا نرجع إلى قول (الصائغ) نفسه حين قال ((لقد اجتذبتني موضوع الموت ارتباطا بموت أبي ، وترك في روحي مسافة للخوف والغرابية ، غرابية الموت بالذات))⁽¹⁾ ، إذا كان الموت قد تمركز في كون النص الشعري في إبداع (الصائغ) ؛ فإن لهذا النص مؤثثاته المشهدية وثيماته ، التي هي بالضرورة مكوناته التي تمنحه وجوده وتمييزه ، وتحوله من كلام في الدرجة الاعتيادي إلى قول إبداعي يمتاز بشعريته العالية وانزياحاته ورؤاه ، وإن لهذا الكون ثيماته الفاعلة تكونت الرؤيا الشعرية في القصيدة من خلال وجودها ، والموت كان الثيمة الفاعلة الحضور في النص منذ انبثاقه أول مرة في روح الشاعر ؛ ذلك أنه وكما يقول (هيرقليطس) ((ربما افترض أن الموت والحياة هما الطرفان القصيان المتبادلان مع اليقظة والنوم وقد يدل مثل هذا التبادل على حقيقة مختلفة تماما وهي وحدة أضداد بصفة عامة))⁽²⁾ ، وهذا بالضبط ما قدمه لنا (الصائغ) من رؤى عن الموت ، فالموت والحياة لم يكونا ثنائية ضدية بقدر ما كانت ثنائية توازي وتساوي ، على الرغم من القلق الذي يصاحبهما في حياة الإنسان عموما والشاعر خاصة ، وهو تحت خيمة هذه الثنائية لا يستدعي النقيض بل يقوم بمزجها ((وليس الحال هنا مجرد استدعاء النقيض بل امتزاج حقيقي بين النقيضين))⁽³⁾ كما يقول (عز الدين إسماعيل) .

المبحث الأول :-

رؤيا موت الفرد وموت المجموع .

الواقع أن حضور ثيمة الموت كان طاغيا في شعره منذ قصائده الأولى في قصيدة شمة أفيون عام (1956) ، وهذه القصيدة ضمت كثير من محمولات الرؤيا الشعرية في شعره فيما بعد ؛ ذلك أن تساؤلات الشاعر الكونية كانت تدور في الأساس حول الموت بكل معانيه من حرمان وخذلان وموت حقيقي مع ثيمة الحياة نفسها ، وبمعانيها الأخاذة من رغبة ومعرفة وعزيمة ، وقدم لنا دلالات للموت حفلت بها القصيدة من مشانق وسرير يشبه التابوت ومسيح مصلوب .

أوصدت بابي فغرفتني مقبرة ، وسريري نعش ، ولحافي كفن ، ولن يبكي علي أحد⁽⁴⁾ .

هذا الخوف من تنكر الآخرين له والتخلي عنه كان رؤيا ملازمة له عند تقديم رؤياه عن الموت ، فهو حسب رؤياه لم يكن موتا فيزيائيا أو جسديا فقط ، بل قدم لنا رؤيا عن

(1) مقالة أنا والشعر والشعراء ، إعادة الاتصال بمالك بن الريب ، يوسف الصائغ ، ع92 ، 19 تشرين الثاني ، 2005 ، ص22 .

(2) الموت في الفكر الغربي ، ص39 .

(3) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص352 - 353 .

(4) قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 ، ص462 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

الموت نتيجة البغي والظلم والخذلان والهزيمة ، ومع هذا فإن رؤياه ما كانت ثابتة وموقفه من الموت لم يكن واحدا ، ففي قصيدة (مالك بن الربيب) تجلت هذه الثيمة بصورة بارزة ؛ وتدور هذه القصيدة عن علاقة هذا الفارس مع الموت التي هي علاقة ارتباط وثيق وتماس مباشر مع موته هو شخصيا مفكرا ومناضلا وشاعرا ، حين يقدم لنا رؤيا موت الفرد وتبدأ بالتجلي منذ الاستهلال في القصيدة .

ترجّل

فإن القطا نائم

والقوافل متعبة

هؤمّ النازحون لطول السرى

سوى فارس ، ما ينام

وحيدا ... (1)

ولقد لجأ (الصائغ) إلى التناص مع قصيدة (مالك بن الربيب الأصل) ، واقتبس منها بعض الجمل التي وظفها لخدمة رؤياه في النص ، وهو حين عمد إلى ذلك لم يكن يقصد أن يتقنع بقناع (مالك) الفارس المخذول حسب ، بل أراد أن يستعين بالحدث التاريخي نفسه لموت الشاعر وحيدا وغريبا ليكون رمزا لموت آخر سيقدمه لنا من خلال هذه القصيدة ((لايعني ارتباط القناع بالتاريخ إنه يعيد نسج الواقعة التاريخية ، بل غالبا مايجر الشاعر التفاصيل الواقعة بالذات إلى زمنه ، أو يجعل القناع شفافا حتى ليرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه و عصره)) (2) ، وهذا ماحدث بالضبط مع قناع (مالك بن الربيب) .

(فيا صاحبِي رحلي

دنا الموت .. فأنزلا ..) (3)

حين وظف الشاعر هذا التناص بالذات فلأنه كان يشعر به فعلا ، لقد كان (الصائغ) يتقنع بقناع (مالك بن الربيب) ، واقتبس بعض عباراته في القصيدة الأصل ، ومع ذلك فمن ((الملاحظ أن الشاعر لم يعمد إلى مزج هذه الاقتباسات بنصه ، فقد عمد إلى تسويرها بأقواس تضمن عزلها عن الذوبان في جسد النص وتلاحمها بعناصره ، ومع ذلك فقد راعى عدم انفصالها عن النص وntonوها المفارق لانسجام سطحه، لكونه أدرك سر تأثيرها لدى احتلالها الموقع الذي تستلزمه ، ولاسيما في اقتران مدلولاتها بما يوازيها من تعبير في النص الحديث)) (4) ، ولكن الصاحبين كما يبدو من خلال توظيف (الصائغ) لهذا النص الطبيعي في القصيدة الأصل قد خذلاه وتخليا عنه كان يحاول أن يظهر الغدر والخذلان الذي وجه به (مالك) ، فكأنه يقرن الموت بالخذلان ، وهو لا يقدم لنا الموت المفروض بل الموت المقترض حين يقدم لنا فكرة الانتحار.

تكون بندقيتي ،

(1) قصائد ، ص 51 .

(2) مرايا نرسييس ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، 1999 ، ص 72 .

(3) قصائد ، ص 52 .

(4) مقالة اعترافات مالك بن الربيب ضمور الذات وامتزاج الهوية ، فائز الشرع ، نزوى ، 41 ، يناير ، 2005 ، ص 138 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

مثلي أمام العَصْر ،
فارغة ..

الإمن الرصاصية الأخيرة... (1)

هذه الرؤيا العدمية اليائسة والشعور بانعدام الأهمية ، لولا الاستثناء (الإمن الرصاصية الأخيرة) ، حين قدّم لنا رؤيا الموت انتحارا وهو موت مشتبه كما يبدو وقرنه بالخلق الجديد وترقب الميلاد .

سأكون بها ملكاً ،

وأشّم الموت شميم امرأة حبلى بالولد البكر ،

يكون العنب المغسول وحامي ، (2)

ولكن لم يكن الانتحار الذي سعى إليه مشتبه دائماً ، فهو موت اضطراري دفعه إليه الكبرياء واليأس ولم يترك له من خيار سوى أن يقتل نفسه ، وحين قدّم لنا رؤيا الموت انتحارا مرة أخرى فقد قدمه لنا مقترنا بحضارة تدفع المرء للانتحار وقتل الذات ؛ ذلك عندما يضطر الفدائي للانتحار نتيجة الهزيمة والخذلان وكان من المفترض به أن يموت فداءً وانتصاراً للوطن ، فإذا به يقتل نفسه دون أن يحقق له الموت ما يطلب ، فيخسر حياته وكبريائه بعبثية وخواء هذا الموت ولا جدواه .

الفدائي : لقد أعلنت ساعة السجن في الوطن العربي ،

مراسيم دفن الشهيد

تعالوا نشيعه قلقاً واعتذاراً

رماداً لوجه الحضارة

إذا كان فيها الشهيد ((يموت انتحاراً))

فانتبهوا (3)

لقد قدّم رؤيا لفرد قرنه بالحضارة ذاتها ، هذه الحضارة المتحجرة الجامدة التي دفعته للانتحار ، وهو يعلن عن سخطه على هذه الحضارة حين يذري الرماد على وجهها ، هذه الرؤيا تتكرر مرة أخرى في قصيدة (يسارا حتى جبل الزيتون) ، حين نجد الرؤيا ذاتها تتكرر فكأنها الحضارة نفسها لم تتغير .

فقل أيها الرجل العربي ..

أحمل هذا الصليب ،

تطوف العواصم ،

تقتل نفسك فيها انتصاراً ؟

رماداً لوجه الحضارة

إذا كان فيها الشهيد يموت انتحاراً... (4)

كان هذا الموت نتيجة لخذلان المجموع للفرد والتخلي عنه بل دفعه للانتحار ، وهاهو في قصيدة (تعب في النوافذ) لا يقدمه انتحاراً رمزياً ، بل انتحاراً حقيقياً حين تحدث عن موت صديقه (إبراهيم زاير) (1).

(1) قصائد ، ص 52.

(2) م . ن .

(3) م . ن ، ص 153-154 .

(4) م . ن . ص 405 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وفي حلمي ..

كنتُ في غرفة ما ... من الوطن الدائري

كنتُ نتاقشني عند حافة حزنك.. (2)

ترمز الدائرة للخلود⁽³⁾ ، إلا أنه هنا لم يقدمها لنا رمزا للخلود والأبدية لتكون سمة للوطن ، بل قدّم لنا عبارة الوطن الدائري رؤيا لحالة الضياع والملل واللاجدوى من أن يكون المرء في دائرة يخضع فيها للدوران في حلقة مفرغة فتدفعه للخواء والعدمية.

..... أذكر :

أني سألتك :

- أنى وضعتَ سلاحك بعد انتحارك ؟

ماذا كتبت ؟

وماذا احتقرت ؟

وهل كنت مرتبكاً مثلنا ،

حين نقرأ ، في المهرجانات أشعارنا ؟ (4)

كان ما يجمع بين انتحار (إبراهيم زاير) و(مالك بن الريب / الصائغ) و (الفدائي) أن الحضارة - حضارة عصره - هي التي دفعته إلى مثل هذا الموت والانتحار ، هذه الحضارة التي أدت إلى انتحاره أو مقتله ، ولكن ما يلفت الانتباه هو ما قدمه (الصائغ) من رؤيا تخص (إبراهيم زاير) تختلف عن الرؤيا التي قدمها عن (الفدائي) و (مالك بن الريب) ، وهي الشجاعة التي تحلى بها المنتحر ، فتكاد تشم رائحة أن (الصائغ) يغبطه على موقفه في اتخاذ القرار إلى الحد الذي طرح فيه استفهاما عن ماذا كتب ، وماذا احتقر وهو مقدم على الانتحار ، ويتساءل كأنه يشك في أنه قد ارتبك ، وأي ارتباك ؟ لقد ربطه بقمة الإبداع والتمكن ، حين يتم الشاعر قصيدته ويهم بقراءتها في مهرجان وليس أي ارتباك آخر أو رهبة .

وفي حلمي ...

كنت أرقب وجهك ينزفُ في محضرٍ

أو قصيدته

واسمُ صوتك ،

يسأل أسئلة ،

لا تصحّ كتابتها

أو يصحّ انتحارك فيها

وأعرفُ...

إننا نفرّق ، بين البطولة والجبن ...

بين الحبال التي تتدلّى

والحبال التي ، تقتفي القدمين ...

(1) للمزيد عن إبراهيم زاير ينظر مقالة أحاسيس إبراهيم زاير في الأزمان المختلفة ، عبد الرحمن الربيعي ، مجلة الأقاليم ، ع 5-6 ، س 27 ، حزيران ، 1992 ، ص 142-143 .

(2) قصائد ، ص 239-240 .

(3) دلالة الشكل دراسة في استطبيقا الشكل وقراءة في كتاب الفن ، د. عادل مصطفى ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2001 ، ص 61 .

(4) قصائد ، ص 239 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

(1)

يتابع تقديم رؤياه عن جدلية مهيمنة على الفكر الإنساني ، فيقدمها لنا متشابكة ومتوازية ومختارة من قبل الميت الشجاع ، الذي تمكن حسب وجهة نظر الشاعر من اختيار قدره ، فهذه الحبال هي سمة عصره ، حبال المشانق التي تعادل البطولة ، وحبال القيد وتعادل الجبن والإذلال ، فاختر مايليق به وهي البطولة فكان أن اختار الانتحار نوعاً من الاحتجاج والتمرد ، وإعلان العصيان على عصر يستبد بالإنسان .

والموت وحده ..

يملك أن لا يجيب المحقق...

يملك صمته في عالم الأسئلة

وها أنت ..

في لحظة ،

تتحرّر من لغة الشعراء ،

وتبحث عن وجهك المتحضر ،

في البيت ،

والوطن الحجري ،

وتبحث في أوجه الناس ،

عن منطق الحب

والاحتقار

(2)

في وطن وسمه بالحجري بعد أن وصفه بالدائري ، وحضارة بين حبال المشانق والقيد والمحقق ، هذه الحضارة التي تدفع للموت والقتل عن طريق الانتحار ، وتجعل الطريقة الوحيدة للانتصار الهزيمة نفسها ، فتدفعه لصمت مختار عن طريقه الوحيد وهو الموت ، في عالم يضج بالأسئلة التي يُطلب منه الإجابة عنها قسراً ، ليترك سؤالاً عن معنى القدرة ، وكيف يمكن أن تكون في رؤيا حزينة للمنتحر المكابر غير المبالي بالموت الذي يجابهه بالاحتقار والاستهانة .

ويقدم لنا رؤياه عن الحضارة التي تقتل بعد ذلك من خلال القتل الفعلي ، عندما يلجأ إلى استحضار شهداء من التاريخ العربي ، كانوا شهداء مادية تلك الحضارة نفسها ، فهاهي الكوفة التي شهدت على حادثة (الطف) الشهيرة واستشهاد (الحسين) (ع) وأصحابه الطاهرين القديسين لتكون خاتمة لقصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) ، ونهاية مأساوية لحكاية عاشقة انتظرت حبيبها القادم من البحر ، هذا الحبيب الراحل مع الموت ، والذي لن يعود .

لقد هزلّ الصلبُ العربيّ

فما يولدُ في هذا البيتِ نبيّ :

كذبوا ..

إنّا علّقنا ، فوقَ نخيلِ الكوفةِ

ألفَ نبيّ ..

(1) قصائد ، ص 239- 240 .

(2) م . ن . ص 240 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وغسلنا أيدينا ..
وقعدنا .. للموسم ..
نبكي .. (1)

وهذه رؤيا لموت وعقم حل بالصلب العربي بالكامل ، في بيت ولد فيه الأنبياء ليعلن العجز عن ميلاد جديد ، ولكنه يستدرك ليُقدم رؤيا أخرى عن الحضارة التي تقتل ، حين رمز لقتل (الحسين) (ع) ، وقد تكررت هذه الرؤيا في قصيدة (سفر الرؤيا) ، عندما قدّم رؤيا لموت الحضارة من خلال موت (الحسين وعيسى) (عليهما السلام) ، وهنا يقدم لنا رؤيا أمة تلد ثم تصلب أبناءها وهي رؤيا شاذة ومستنكرة ، عندما تقتل ثم تبكي ، إنها رؤيا عن مأساة أمة مضطربة بالشك والهزيمة وحضارة مأزومة (2) ويقدم الكوفة مع بطلها الشهيد مرة أخرى رمزا لحضارة عربية مازال يراها تُقدم على القتل مرارا وتكرارا .

وجئت إليكم – يا أهل الكوفة – بالأحزان !
رأس حبيبي الظامىء فوق الرمح .. وصمت ابن
الإنسان
قصب الأهوار حملت لكم ،
والريح ورائي أكلتني ..
فندرت لها ..
من كان له أذنان لسمع .. فليسمع ..
(3)

لقد تعامل (الصائغ) مع موت الفرد على أنه موت أمة بل موت حضارة ، حين قرن موت من خذلتهم الحضارة بموت الجماعة ؛ ((إذ قد يتم ترميز موت الجماعة أو المرحلة أو الطبقة بقيمها ومفاهيمها التي سادت حينها من الزمن لتحل محلها أخرى)) (4) ، كما حصل حين قرن موت (مالك بن الربيع) ، الذي كان يلبس قناعه ليرمز لموت فكر كان ينتمي إليه تبدي له عدميته ولا جدواه .

أنا .. يا بني مالك ؛
مُسَلِّمٌ للعراء ،
أدافع عن جسدي لدغة ،
إنْ تُمِثني ...

(1) قصائد ، ص 116 .

(2) يرى الدكتور محمد حسين الأعرجي في مقالته (ملامح مالك بن الربيع) في مجلة الأعلام ، بغداد ، ع 10 ، 1973 ، ص 65

، إن الصائغ استمد هذه الرؤيا من قول الجواهري .

مرت بها ألف يلوك لحمها ذلٌ ويبري عظمها تواكلُ
ما عقت يوما ، ولكن حرة تخطفت وليدها القوابلُ .

ديوان الجواهري المجموعة الشعرية الكاملة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1969 ، 59/2 . بينما يرى الباحث أثير محمد شهاب ((انه مستمد من مقتل الحسين (ع) (وهو أكثر دقة واقرب من الواقع) ذلك أن ، مقتل الحسين معروف عند المسلمين والديانات الأخرى ، فما السبب الذي يجعلنا - والقول للباحث

بان الصائغ قد اخذ هذه المرجعية من قول الجواهري فضلا عن أن القصيدة قد اشتبكت فيه الأصوات مما استمد من الموروث فلا غرابة أن يكون المرجع واحد في المقطع كله)) ينظر الموروث في شعر يوسف الصائغ ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة تكريت ، 2000 ، ص 20 .

(3) قصائد ، ص 123-124 .

(4) نزهة قصيرة في حقول شاسعة ، كلمة العدد .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

يُمْتُ بِالْمَجَانِ فَوَارِسَكُمْ
وَيَذَلُّ الْغُضَا .. (1)

لقد كان موت الشخصية المحورية في القصيدة ، رمزا لموت أكبر من موته الفردي ، فهو ليس قناعا يتخفى خلفه الشاعر بقدر ما هو شخصية الشاعر الموجوع المعرض للانهييار والموت نتيجة لما يحدث حوله من هزائم ونكبات وتراجع امة بكاملها بالهزيمة (نكبة حزيران) ، ليكون موته وهو الفارس وصاحب العقيدة والمبدأ رمزا لموت امة بكاملها ومن ثمّ تراجعها ؛ ذلك أن موته جاء باسم الحضارة كما اصطلح عليه (الصائغ) ، هذه الرؤيا هي ما أرقته فعلا ، فحاول أن يقدم رؤياه هذه فهو يتحرك على وفق مخيلة خاصة به ، يفرسها أحيانا على المتلقي ، وكأنّه يملك الانطلاق والقفز عبر الرؤى .
وأنتم ..

تجيبون باسم الحضارة ،
تقترحون علي (مالك)
أن يكون شهيداً

وتعمى عليك عيون اليتامى ...
تدقُّ على جسدي ساعة في الميادين ،
أسمع صوت مذياع يسير وراء الجنازة ،
تأخذني سورة من رثاءٍ لنفسي فأبكي... (2)

فهو يدين الحضارة التي يرى أنّها تغتال الإنسان وتغدر به وتخذله ، فموته بالأساس موت لها وتعبير عن فنائها ، فهذا (الصائغ) نفسه يردد السؤال المحتج في مسرحية (الباب) على لسان بطلها الذي كان يرفض الموت المفروض عليه من قبل المجتمع وحضارته فيقول ((وكيف يمكن للإنسان أن يموت هادئاً في هذه المقبرة دون أن تمتلئ ساعاته الأخيرة حقداً على حضارة تجبره على موت كهذا)) (3) ، هذا الإحساس ظل مرافقاً له دائماً عند التعبير عن رؤياه للموت المفروض على الإنسان ، ونراه حتى وهو يقدم لنا رؤيا الميلاد المرتقب باسم الحضارة ، فقد جعله ميلادا غير سعيد وشبه إجباري حين ربطه بالاستسلام فهو ميلاد أشبه ما يكون بالموت .

لا تنبسوا .. فهو مستغرق في انتظار الولادة ،
مستسلم للحضارة (4) .

فيقدم لنا رؤيا يعمها السكون والصمت بالأمر في انتظار ولادة ما كانت ستغير من الواقع المتردي شيئاً ، حين قرن الأجواء الشعرية الصامتة المترقبة بالاستسلام ؛ فذلك لأنّه مازال يرى إنّها حضارة قاتلة وماحية للوجود والشخصية وربطها بالطغيان والجبروت ودفع الإنسان إلى الاستكانة والتسليم لها ، كما حدث مع الفارس (عنتره) .

صار الجنين الذي يتحرك في وحيناً عربياً ...
فلا تسألوا الفارس العربي .. عن سرّه ..
إنني الشاهد الآن ..

(1) قصائد ، ص 60 .

(2) م . ن . ص 69 .

(3) مسرحية الباب ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، ط 1 ، 1986 ، ص 29 .

(4) قصائد ، ص 424 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وهو هزيغ ..
رأينا الفوارس تلوي أعتتها في مضاربنا ،
واحتكمتنا

أَيْغسلُ (عنترة) الآن وجهه مستسلماً للحضارة والزيت (1) .
لقد قدّم لنا (عنترة) رمزا بطوليا وتاريخيا مرتبطا بالتراث الشعبي ، وما يميّز هذا الشاعر هو الظلم الذي لحق به من قومه ، من خلال نظرتهم الدونية له على وفق المفهوم الحضاري آنذاك ، وهو أيضا رمز للفطرة كما يراه (الصائغ) والتمرد على سنن الحضارة المعاصرة حضارة الزيت والنفط ، التي ستغير أخلاقيات الفرسان في دواخله ، وهكذا توصل إلى رؤيا حضارة خاوية تستلب الإنسانية والفكر .
وظل يقدم لنا رؤيا موت الفرد رؤيا لموت أكبر من ذلك ، عندما أصر على أن يكون موت الفرد موتا للعصر بكامل قيمه وأفكاره حين يكون الموت لا مجديا وأنه يلاحقه حتى بعد موته .

خُيل لي أنني أسمع صوتا يصرخ :
يا شبعا يحملُ آثامَ الجيلِ على كتفيه
احذرُ
هذا العصرُ يلاحقُ حتى القتلى ،
ويشكُّكُ بالشهداء ..
ماذا يملكُ أن يفعلهُ الشعراء ؟ .
لقد سقط الشعرُ ،

فعد للبحر .. شرورُ مدينتنا تكفي .. (2)
وحين قدّم لنا رؤيا لموت الشاعر فردا ؛ فإنه قدّم لنا رؤيا لموت المجموع وعصورهم معهم ، فأضحت رؤيا محاكمة العصور ودفنها .
لكن حبيبي بالشعر يموت ..
تأتيه الساعة بين أصابعه
باردة ،
فيدقُ جدار النعش ،
ويستأذنُ ،
من يأذن للشاعر بالشك ،
وبالسفر الممنوع إلى الغربة .. ؟
- أجزنا من أجلك تابوت الغرباء
وسرنا من خلفك ، كلُّ يحملُ عصره ،

فلينتبه الحراسُ ..
سيبتدئُ الدفنُ !

(1) م . ن . ص 425 .
(2) قصائد ، ص 115 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

(1)

هنا قصد دفن المجموع السائر خلف التابوت ، الذين يحملون عصورهم معهم ، وكأنه حمل ينوءون به ، ومع أنه ترك فراغا ليمنح مخيلة القارئ أن تتصور ماذا ستكون الرؤيا ، دفن الشاعر وحده أم العصور التي يحملها المشيعون ، لكنه في موضع آخر قدّم لنا رؤيا تؤكد على أن المجموع مات مع الشاعر ، ليقدم لنا رؤيا موت هذا الشاعر (السياب) (2) ، موتا لكل عصور الشخصيات في القصيدة ، بل يقدم موت عصور لاحقة عن عصره وليس عصور المُجايلين له فقط ، هذا غير أنه قدّم لنا رؤيا عن العصر التي يبدو إنّه حسب وجهة نظره تختلف من إنسان لآخر .

وخوفني منك بنو عمي ،

والسابلة المحترفون ،

قالوا :

((مات حبيبك ، يا امرأة الشاعر

فاغتسلي بالبحر

لأنك من بعده لن تلدي)) .

واجتمعوا من حولي.. وابتدأوا يبكون(3)

ومن الغريب أن يقدم لنا رؤيا الخصب والنماء مقترنة بوجود الشاعر وحياته وحده لاغير ، على الرغم من وجود أبناء العم والسابلة المحترفين ، فإنّ هذه المرأة لن تلد من بعده ، كأنّ الرجال قد ماتوا بموته ، فانتهى النسل والميلاد بنهايته ، ثم يتابع ليؤكد هذه الرؤيا .

أجزنا من أجل حبيبك تابوت الغرباء

وسرنا خلف جنازنا .

تتبعنا البصرة

حتى أوفينا جيور(4) .

حين قدّم (الصائغ) في هذه القصيدة بالذات رؤيا موت الشاعر فردا ، فإنّه عكسها على المجموع ؛ ذلك أن الأحياء أنفسهم يرون أنّهم يسرون خلف جنازهم ففكرة الموت تسكنهم أساسا ، ويبدو هذا جلياً من خلال انعكاس انفعالاتهم تجاه عقم امرأة الشاعر ، التي هي أصلاً أبعد من كونها امرأة بعينها أو امرأة خاصة بقدر ما هي رمز لوطن أو فكر عانى العقم والخواء ، والشاعر نفسه لم يكن يرمز لشخص بعينه سواء كان (السياب) أو (مالك بن الريب) أو (الصائغ) نفسه قدر رمزه لعقيدة هؤلاء المبدعين وعصورهم ، وهو وإن كان قد سُجّي في تابوت الغرباء إلا أنّه ظل رمزا لهم ، وحين يقدم لنا رؤيا موت هذا الشاعر الذي يطلق عليه صفة غريب مع أنّه في مدينته البصرة ، ليصل إلى رؤيا الموت من خلال الاغتراب والشعور بالغربة نفسها ؛ وتعميق لحظة الاغتراب ، لتكون الغربة قرينة الموت وانعكاسا له فهي من ابرز مظاهر إحساس الشاعر بالموت ؛ وذلك ((لأنه

(1) قصائد ، ص99 .

(2) ينظر المدينة في الشعر العراقي الحديث 1958-1980 ، إطروحة دكتوراه ، عبد الله حبيب كاظم ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، إشراف د عناد الكبيسي ، 2004 ، رأي الدكتور خالد علي مصطفى ، هامش ص97 .

(3) قصائد ، ص103 – 104 .

(4) قصائد ، يوسف الصائغ ، ص104 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

يأتي معاكسا للحضور التام المكتمل في وجود الإنسان ، ومعاكسا لمعايشته واقعة الحياة بصورة متوازنة من الناحية النفسية والعضوية⁽¹⁾، فهو يقدم لنا رؤيا عن غربة (يوسف) بالجرب حين قرن موت (مالك بن الريب) استحضرت (يوسف الصديق) (عليه السلام) ، من خلال الخذلان الذي تعرض له من قبل أخوته ، ومن ثم اغترابه في مصر في قصته المشهورة ، وهو هنا يقرنها بموت (مالك بن الريب) المخذول المغدور مثله .

خذيبي الآن إنن ،
مغترباً ،
غربة يوسف في الجب ،
وفي السجن ،
وإذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم ،
لكن ...
يا يوسف أعرض عن هذا ...
ها أنذا أعرض ...
صار السيف رغيبي
والمقتل بين الكرم و معصرتي ،
بين الظل و بين الشمس ...
أتيت أقبّل أقدامك سيدي ...
سأقبل آثار الخمر على رسغيك
فماذا تشترطين ؟
دمي ؟⁽²⁾

وبغض النظر عن كون (الصائغ) موقفا في استخدام رمز النبي (يوسف) أم لا ، إلا أنه مما يجب أن يقال أن حضور أنا الشاعر كان طاغيا في الكون الشعري في هذا النص للحد الذي جعل صوته يتغلب على أصوات الرموز بما فيها (مالك بن الريب) نفسه القناع الذي اختفى الشاعر خلفه ؛ ليدرك القارئ أن (يوسف الصائغ) وليس سواه هو محور النص ومركزه الذي تدور في فلكه كل شواغل النص ، مع إحلال ثيمة الموت معادلا موضوعيا وهما أكبر يتجلى في هذا النص . في قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) كما هو بين قدم لنا رؤيا مذهلة فعلا حين قرن الغربة بالرتنين ، وهو كان يتحدث عن السياب ومرضه الذي أودى به إلى الموت وكان في رثيته ، المرض الذي أدى بـ (السياب) إلى العزلة عن الناس واغترابه عنهم ، وهو هنا قرنه بالموت والغربة .

وصفوا للعاقير ، حزنك ،
والغربة في رنتيك ،
فجئت إليك ، أضمت نذوري .
خصلاً من شعر نساء سبع ،
أحببت .. فما أحببتك ..
واسماً ..
أرخت عليه جفناك .. فاقبني ..

(1) الحياة والموت في الشعر الأموي ، محمد بن حسين الزبير ، دار أمية للنشر والتوزيع ، الرياض ، د. ت ، ص 345.

(2) قصائد ، ص 53 - 54 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وانتظروا قلقي

(1)

وتتكرر رؤيا الغربية ومقارنتها بالموت في أكثر من مشهد في هذه القصيدة بالذات ، وفي قصائد أخرى ، والواقع أن مقارنة الموت بالغربة لا تخرج من نطاق رؤيا موت الفرد والمجموع ؛ ذلك أنها تبقى ضمن نطاق العلاقة بين الفرد والمجموع من خلال فرض هذا الموت في علاقة تبادلية ، ثم يقدم لنا رؤيا أخرى لموت العصر بموت الفرد ، وهذه المرة يكون قتيلا مجهولا لامباليا بموته ؛ لأنه يراه موتا لا مجديا وقتلا دون تبعات أو نتائج ، فهو مرٌ وموجع ، ولكن ليس بالنسبة للقتيل ، بل للعصر الذي حمل عنوانه .

الكورس : عنوان العصر قتيل ما ،

لا يعبأ بالأسماء

مشغول عن عادات بطولته

بعناد الطفل ،

فلا يعنيه أن اسمه منسي بين الشهداء... (2)

هنا قدم لنا رؤيا الشهيد طفلا نزقا يموت فداء للوطن دون أن يفكر بالمنجزات أو الانتفاع ، ومع أن موته لم يحقق له ما تمنى من اجل الوطن ؛ لذلك ذكر لفظة قتيل لا شهيد ، وتعامل (الصائغ) مع رؤيا موت الفرد التي لم تكن تعني له موتا فيزيائيا خاصا به أو رؤيا موت شخصي ، فهو وإن كان قد قدم رؤى متعددة لهذا اللون من الموت كان يرمز لموت أكبر في الغالب ، نعم يخص الشاعر ولكن لكونه فردا من مجموع وبلاد وعصر ، لهذا كان من الطبيعي وهو يقدم لنا رؤيا موت الفرد أن يجعلها رؤيا لموت بلاد وأوطان كاملة .

تعبتُ

وجزبني في انتمائي القطا

وجعي مبهم ..

مثل حبل الجنين .

أنا مرهق .

بين رفضي لكم ...

وحيني .. إليكم ..

لهذا أموت ..

بيبع القطا من قواده ..

تحتويني الرمال النظيفة تحت سماء الصحارى ..

تمددت في الوطن العربي ..

أهال على جسدي خيمة

ورأيت بلادي تتختر فوق جراح الضحايا ..

أنا الخيمة الألف ..

يوحش وجهي أمام المرانين

أصدق .

(1) قصائد ، ص 101 .

(2) م . ن . ص 147 .

الفصل الأول — رؤيا الموت والحياة

أَكْذِبُ .

أُصَدِّقُ .

أَكْذِبُ .

مثل وجيب الهزيمة ،

بين الهدى والضلال ،

التبستُ ..

تشابه في مقتل بينكم ،

إنني ابتعتُ

أو بعتُ (1)

وتتعدد الرؤى التي يقدمها (الصائغ) للموت التي تخص موت الفرد المتعلق بموت الجماعة ، حين يقدم لنا رؤيا الموت فداءً للمجموع ، وهو موت مختار حين يتقمص دور المسيح المخلص .

حبيبة قلبي

ففيها . على ملاء من ضحى كان صلبي ...

وأبسنى جندهم أرجواناً

وخلأ سقيت ، ومرًا مزجتُ

ومن ماء قلبي اغتسلتُ

وصليتُ للقدس خمساً ومثُ

فيا طولكرم اذكريني

فقد كنتُ لُوحَتُ بالحرب واكتمل النذرُ (2)

فهي رؤيا للمسيح ساعة الصلب وهو المخلص الذي يتقمص دوره ، حين صلب ((ألبسوه إرجواناً وضفروا له إكليلاً من شوك ... وأعطوه خمراً ممزوجاً بمرٍّ ليشرب)) (الإنجيل المقدس ، العهد الجديد) (مرقس ، الإصحاح الخامس عشر) ونراه يختار الموت من أجل المجموع فداءً له كما نرى في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب) .

أنا مرهقٌ ،

بين رفضي لكم

وحنيني إليكم ..

لهذا أموتُ (3)

أما في (خواطر بطل عادي جدا) فقد قدّم صورة للمسيح الذي يصلب ، لأن احد أصحابه قد أسلمه للموت وخذله الباقون ، وهذه الرؤى كانت ضمن رؤيا شاملة عن الغدر والخيانة التي أدت إلى الهزيمة والدمار .

الفدائي : وبخمر الفصح ومائي

اغسل أقدام أحبائي .

فوداعاً

الليلة يسلمني أحد منكم للموت (1)

(1) قصائد ، ص 62- 63 . .

(2) قصائد ، ص 74 .

(3) م . ن . ص 62 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

هذه الرؤيا عكست لنا فكرة عن التضحية والفداء والمحبة في الوقت عينه قدمت لنا رؤيا عن الخذلان والغدر ، وهو حين يقدم لنا الفدائي بوجه المسيح ؛ فلأنه رأى - أي الفدائي - أنه قد تعرض للغدر والنكران ، في حين كان ينبغي أن يغير فداؤه أوضاعا متردية ، ويغسل عنهم درن الهزيمة والذل ، لنجده بعد ذلك يقول على لسان الفدائي .

الفدائي :
لصديق يقتلني أولى .
والمدية في كفّ حبيبٍ غفرانٍ ...
أما أنت ،
فتنكرني قبل صياح الديك ،
ويقتلني النكران ،
وأغفرُ .. (2) .

وقد يبدو في هذه الرؤيا شيء من تعذيب الذات في محاولة للتطهر من ذنب الهزيمة والنكبة والشعور بأنه شارك بطريقة ما في صنعه ، إلا أنّها رؤيا كانت نابعة من مرجعية عقائدية لكونه نشأ مسيحيا في بيئة متدينة ، ومن إيمانه بفكرة المخلص (المسيح عيسى بن مريم) (عليه السلام) ، فحين قدّم نفسه فداءً للمجموع ، وإبقاءً للنذر ، كان نتيجة لموت المجموع نفسه ، فاختر الموت من اجلهم ، حين نظم كان يعاني القصيدة من تبعات هزيمة (حزيران) التي أثرت في نفوس المبدعين والمتففين آنذاك فكان يعكس لنا معاناته وألمه ، وهذا يسوغ سطوة ثيمة الموت في كونه الشعري ، وهنا يمكن أن نستشهد بمقولة للشاعر نفسه لتعبير عن مدى تفاعله مع قضايا عصره حين يقول ((كيف يتأتى لفنان مبدع أن يعبر عن زمن صعب وعصر مضطرب ، دون قدر كاف من معاناة ذاتية ، ما دامت هذه المعاناة هي التي تملك . وحدها أن تجعل الصد إبداعاً من خلال قانون العلاقة الحية ، بين الخاص والعام))⁽³⁾.

ظلت رؤى (الصائغ) للموت تتنوع ، فإذا كنا قد عرفنا أن الرؤيا كانت أبدا مرتبطة برؤيا الحياة ، فهو يقدم رؤيا أخرى للموت ، حين ذكر لنا موتا يريد الأخر منه ويطلبه به المجموع ، وهذا الموت كان في الغالب يحمل دلالات معنوية أكثر منها فيزيائية ؛ لذا فهو موت مرفوض وظل الشاعر يرى أنّه أولى بالحياة وما زال راغبا فيها ، ومن هنا بالضبط يمكن أن ننطلق لنطلع على رؤيا قدمها لنا ، امتاز بها عن غيره من الشعراء .

- أيتها المرأة كيف مات ابنك ؟ كيف مات ؟ كان كالصبح وكانت عيناه تنبضان بالحياة

- لبست الحداد على ولدي ... دفن ولدي نفسه بالسرير ، فذابت إثره أحشائي⁽⁴⁾
هنا قدّم لنا رؤيا عكست وجهة نظر الآخرين عن موته ، واعتقادهم بهذا الموت والسكون ، ليقدم لنا رؤيا أخرى عن الحياة وإصراره عليها والتمسك بها ، ويعلل هذا السكون ، وينبه إلى أنّه لم يمت بل هو حي ، وأنّ مامر به كان مجرد غفوة ليس إلا وأنّه قد تيقظ الآن .

- حي أنا يا أماه ، حي كنبضات المحبة ، ولكني غفوت قليلا رويدا ،

(1) قصائد ، ص 137 .

(2) م . ن . ص 139 .

(3) علاء بشير الأسطورة في شكلها المستعاد ، عادل كامل ، صحيفة العراق ، بغداد ، ع 5798 ، 1989 .

(4) قصائد ، ص 472-473 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

فأيقظني نواحك ، (1)

وحين يستيقظ من غفوته المقلقة التي بدت كالموت ، لم يبدُ أن والدته كانت ترغب في استيقاظه منها ، فهي تريد إكمال طقوس الموت التي أعدتها له ، وهو وأن كان لا يقصد الموت الجسدي بل التخلي عن فكر وعقيدة معينة ، إلا أنه لجأ إلى تقديم رؤيا حسية غالباً في معظم رؤاه عن الموت ، ولكنه هنا بالذات كان يقدم لنا مدى إصراره على الحياة ورغبته بالاستمرار فيها ، ويتكرر رفضه للموت بتكرار رغبته .

جاء الجيران والمعزّون يملأون البيت ، والنجار احضر التابوت لمن اشترى
حدادي ؟ .

حي أنا يا أماه ، وحليبك لا يزال في عروقي يا مرضعتي
حبيبي حرقنا البخور ، ونثرت النادبات الشعور ، لقد حفرنا قبراً
أنا هنا يا أمي ، أنا هنا أقوى من الفناء ، أقوى من حدادك المفجوع
ولدي هصرت عيوني ، لمن أعددت الدموع ؟ وخطيبتك رسمت شفيتها ، والناس
في الدار عابسون ،

سأحلق لحيتي وأتعطر ، وسأستحم بالشمس ، يلفني الضياء ، فلا اخجل ، سأطرد
جميع المعزّين وابحث لي عن حبيبة ، (2)

كان يقابل إلحاحها المتكرر على موته بفعاليات حياتية تدل على التفاؤل والرغبة الملحة
بالبقاء والتواجد ، وتستمر الأم بطلب الموت وهو يصر على الرفض ويطلب الحياة .

ولدي لا تُخجلني ، لا تُخجل شيخوختي ، حبيبي لا تصمني أمام الجيران (3).

لقد أضحى الجيران كل عالمها ، عالمها الضيق هذا الذي تحرص على أن لا تخجل
أمامه من حياته ، وكيف يمكن أن تخجلها حياته وتصمها بالعار ؟ ؛ ذلك أنّها كانت ترى ما
يعيش على وفقه من منظومة معرفية وفكرية كان يجب أن تتغير ، فرغبت في أن يغير
قيمه ومبادئه التي تعدها وصمة في نظرها ، مع أنه ذكر إنّها موت ، واللافت للانتباه أنّها
هي أيضاً كانت تراه موتاً ، ربما لأنّها تدرك أن هذه القيم هي كل حياته وإنّ التخلي عنها
موت ، وعلى الرغم من نزعة الموت والتشاؤم والخواء والخراب بصورة صارخة في هذه
المطولة (4) ، كان الشاعر في هذه القصيدة بالذات يقرن الموت بلحظات الهذيان والهلوسة ،
ويقرن الحياة بالصحة من الأفيون والتيقظ ، مما يدل على أن رغبته في الحياة حقيقية ، أما
الموت فهو هوس وهذيان ليس إلا ، فنراه يتمنى إرادة يمنع بها موت الآخرين أيضاً وليس
موته هو حسب ، حين تمنى أن يكون مثل (أورفيوس) عازف القيثارة البارح في الأساطير
اليونانية ، الذي استرجع زوجته الحبيبة (يورديكا) من عالم الموت (5) .

أريد

من يسقيني إرادة ؟ أريد أنا مجنون فصدقوني - وأتمنى لو صبغت العالم بالحنان
، واعزف لهم بقيثارتي ، وأسحرهم فلا يموتون ! (6)

(1) م . ن .

(2) قصائد ، ص 473 .

(3) م . ن .

(4) ينظر الشاعر يوسف الصائغ : لا أحب شعر أدونيس وهو الذي غير عنوان قصيدتي ، حسين سرمك حسن ، بغداد ، موقع
ألف ياء الإلكتروني شبكة المعلومات الدولية .

(5) ينظر أساطير إغريقية رومانية ، غريس كوبر ، ترجمة غانم الدباغ ، شركة التايمس ، بغداد ، 1984 ، ص 53-58 .

(6) قصائد ، ص 471 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

مع إصرار مسبق على الحياة والرغبة فيها فإنّ من الطبيعي أن نجده يقدم لنا رؤيا يرفض فيها الموت والاستسلام للخدر والضعف ، حتى أنّه يقدم لنا تعليلا لهوضه الذي ما كان القارئ لهذا النص يتوقعه في أجواء تشاؤمية ونزعة تقترب من تدمير الذات واحتقارها والاستهانة بها عمت لكون القصيدة منذ البدء .

أنا هنا يا أمّاه ، لقد ولدت من العدم ، ويد مباركة أيقظتني
مُت لأجلي يا صبيّ استحلفك بالأمومة ، وبكل دمة ذرفت لأجلك
حياتي تفور كبركان وإرادتي تتفتح كالعنفوان ، لن أموت يا أمي (1) .

وتتكرر هذه الرؤيا مرة أخرى ، الموت من أجل الآخر وغالبا يكون مرتبطا بالمرأة أو مطلوب من قبلها ؛ ذلك ((أن رموز المرأة مولدة من العدم ، فالمرأة التي تهب الحياة ، أصبحت مثل الحياة ورمزها ، ومثل الموت ورمزه ، قياسا على ذلك ، والمرأة بصفاتها ترمز إلى هذين الوجهين من العدم والوجود ، كانت محسوسة في الوقت نفسه بصورة فعالة في الايجابية والسلبية)) (2) .

سمعتُ العوانسَ يندُبْنَ في منزلي ،
وينحنَ عليّ ويبكينَ لي ، ويسألنني أن أموتَ لهُنَّ ،
((حبيبي .. دعونَ لمأتمك النادبات ،
ومن أجلك ارتدتُ الباكراثُ الحدادَ ،
فمُتْ لنا يا حبيبي ..))
- لم يحنْ بعدُ موتي ..
ألا فاسمعوني ، وحيداُ على الماء صوتي ..
سأورق ، لو يُمنعُ الماءُ عني ، لفرط الظمأ ،
يا عشيري ، وانضجْ قبلَ المواسمِ في غضبتي ،
وفي قلقي استشفَّ الذي سوف يأتي .. (3)

كان حين يتحدث عن موته يبدو رافضا حتى وهو في اشد حالات اليأس والضعف يرفض الموت ويترقب ميلادا جديدا ؛ لذلك وجدت هناك دائما رؤيا للحياة والميلاد والمخاض مرتبطة برواه للموت ذاته ، وهذا الأمر لم يكن جليا في رؤيا الفرد رمزا لموت المجموع ، حتى وهو يمارس إسقاط هذا الفرد المخدول على ذاته يشعر بالعدمية والمرارة والأسف وانعدام الحياة ، كما هو الحال في موت الذات ؛ فيفتنر باستحضار الحياة ورموزها ، المرأة الميلاد ، الماء المخاض ، والأشجار التي ستورق أو حتى البطل الذي يترقب قدومه .

سيأتي ، تقول النبوءة ، في ساعة ،
سيأتي ضحىً ، تقتلون به ، تصلبون ،
وكنتُ ، رأيتُ الضحى وأدكرتُ ..
وكالذئب ، ذقتُ دمي فاختنقتُ ..
وما زالتُ أذكر ذاك الضحى ..
وأذكر كيف ابتدا ..

(1) م . ن . ص 472 .

(2) المرأة وبحث في سيكولوجية الأعماق ، بيير دلكو ، ترجمة وجيه سعد ، الدار المتحدة ، دمشق ، ط3 ، 1999 ص 167 .

(3) قصائد ، ص 75-76 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وأذكر كيف انتهى ..
وأذكر لما سجا الموت فوق القلاع ،
وجُنْدل حُرَّاسُهَا ، واستحالَ الضياءُ دماً ،
واستبيحت صلابُ حصون ، و دكَّت ،
ودان عزيزُ اللوا .. (1)

هذا البطل الموعود والمنتظر ، الذي ذكر أنه سيأتي بصيغة الفعل المضارع مع السين (2) ، والنابع من محمولاته الفكرية والعقائدية نستشفها من خلال النبوءة الموعود بها ، من الغريب أن نراه يقدم أفعال هذا البطل المنتظر بصيغة الفعل الماضي ، وجعلها ذكرى يستحضرها من خلال الذاكرة ، ويعبر عنها بالفعل الماضي (اذكر) الذي كرره أكثر من مرة ، ودمج الزمن على وفق هذه الرؤيا يؤكد يقين (الصائغ) بقدره هذا البطل الآتي وقوته ، وهو وإن استعان برمز عقائدي ، إلا أنه كان يرمز إلى بطل عربي مُتمنى أكثر منه حقيقياً ، لنراه يقدم هذا الآتي في موضع آخر من القصيدة قادماً مع المخاوف ، وليس مع الحياة التي أصر عليها في الموقف الأول ليقول .

سيأتي .. سيأتي تقول المخاوف ، في غفلة ،
فاسمعه ، أكاد أحسُّ ، على منكبي ،
دبيب الخطى

هو الخجلُ الحقدُ ، حد الخيانة صوتي ..
هو الحزنُ ماءً ، قرارٌ ، جبانٌ ، ترابٌ .
وأهل الخيانة خانوا ، وخابوا ..
وفي خيبتني الحقدُ ، ريحٌ بها ثأرٌ عشرين عاماً
كأن يداً نطفت فوق عرسي حراماً
كأنني أنا الخنثُ : بعثُ القرابين في القدس (3)

ومما يحسب لرؤيا (الصائغ) الشعرية للموت ، أنه كان في كل ما قدمه من رؤى سوداوية وغرائبية لهذه الثيمة المقالقة ، التي تقض مضجعه أو كانت أحياناً منفذاً واسعاً للتعبير عن المعادل الموضوعي في نصوصه إن لم تكن هي المعادل الموضوعي في كونه الشعري ، أنه وهو في أشد حالات اليأس ، كان يقدم رؤيا موته مقترنة برؤيا أخرى هي الحياة ، وكان يرفض هذا الموت ، ويعد بحياة جديدة يقرنها في الكون الشعري بمؤنثات نصية تعج بالقوة والإصرار والتمسك بالحياة ، فهاهو يقدم لنا رؤيا عن القتل المتعمد والمتكرر يقابلها إصرار غريب على الاستمرار بالحياة .

أيما وحشة يا تراب بلادي أقاتل ؟
إن يدي تحاربني

(1) م . ن . ص 76 .
(2) للدكتور سلام كاظم الأوسي رأي بهذا الصدد ذكره قاتلاً ((حين صارح الإنسان الموت وحاول ان يكسر رتابة الزمن ويسمو إلى الخلود اصطدم بـ (صخرة الموت) وواقعته لذلك حاول ان يضع في مخيلته الإنسان الخالد أو الإنسان الحي الذي يتشبث به ، من هنا جاءت فكرة المخلص المنقذ الإنسان الحي على مدى العصور (المسيح و المنتظر وخضر الياس) والذي دعاه الدكتور سلام كاظم الأوسي بـ (ضمير الزمن على التاريخ أو شهود العصور)) في مقابلة شخصية أذن لي بنشرها بتاريخ 18 / 3 / 2008 وقد يوحى كلام الدكتور أن هذه الشخصيات من صنع مخيلة الإنسان وهو واقعا لم يقصد إلى ذلك ، إنما قصد أن هذه الشخصيات هي ضمير الزمن (الحي) (وشهود على العصر) ظل الإنسان يستحضرها رمزا فاعلا في مقاومة فكرة الفناء .
الباحثة .
(3) قصائد ، ص 84 .

قتلوني ثلاثا

ولكنني لم أمت

إنَّ ((مالك)) يشترط الكبرياء

اشترطت أموت بلا ندم . . (1)

والقتل ثلاثا هو قتل مؤكد غير قابل للنقاش ، موت قد وصل إلى منتهاه فلاشك فيه ، هو قتل متعمد مع سبق الإصرار ، بل لقد ترك فراغا بعد ثلاث ليترك للمتلقي أفق توقع بأنَّ الموت سيتكرر مرة أخرى وأخرى ، ومع هذا فهو لم يميت بل قام من جديد كمن يصحو من غفوة ، ليقول كلمته في هذا العصر المملوء بالمتناقضات وينتهي الأمر ، ليشترط الموت بكبرياء وبلا ندم (2) ؛ ذلك أنَّه ((يرفض الموت الذي يُفرض عليه من خارج نفسه سواء أكان من خلال انتماء سياسي أو التزام معين)) (3) .

خذاني إلى حاكم

وليكن منكما شاهدان على ((مالك))

إنَّ ((مالك)) يشترط الكبرياء

اشترطت بلا ندم أنطفي . .

فكأنني إذا عدتُ ، أسلك نفس الطريق (4)

ويتابع بعد ذلك في تقديم رؤياه التي اشترط فيها الكبرياء والإصرار على المضي فيما بدأه ، ولم يثنه معرفته بنهاية طريقه لأنَّ (الصانع) هنا انطبق عليه مقولة (أسبينوزا) ((أن آخر ما يفكر فيه الرجل الحر هو الموت ، لأنَّ حكمته ليست تأملاً للموت بل تأملاً للحياة)) (5) .

ويمكن القول أن رؤيا (الصانع) لموت الذات قد توزعت في إبداعه الشعري على ثلاثة أنواع ، هي أولا رؤيا الموت المعنوي نتيجة الخذلان والهزيمة بل أحيانا يندفع إليه ويختاره عن طريق الانتحار ، والثاني هو موت يطلبه الآخر وهو غالبا مرفوض ومستهجن سواء أكان حقيقيا أو معنويا ، والنوع الثالث رؤيا خاصة بالشاعر أولا ، إلا وهي رؤيا نفسه ميتا ، أو ما يعرف بالدفن حيا أو موت الحالم ، ويعرف في الاصطلاح النفسي بقلق الموت ، ويقصد بقلق الموت وهي ((حالة انفعالية غير سارة يعجل بها تأمل الفرد في وفاته هو)) (6) ، فهو حين يقول في قصيدة (شمة أفيون) .

إنَّ أمت فأين أقبر؟ أي دود لا يتقرز مني؟ وعبثا تغسلني أمي ، سُرّتي مشدودة بالرحم ، فمن يسند لي راسي؟

الجنّازة حملها المشيعون ، حملوها فأكلت أكتافهم ، ثقيلة ثقيلة على كاهلي ، أيها المشيعون ليتكم تحملونني فأنا لا أستطيع أن احمل جثتي (7)

(1) قصائد ، ص 59 .

(2) ينظر البنية السردية في شعر يوسف الصانع مقارنة نصية ، محمد احمد عبد الوهاب الشريدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2002 ، ص 125 .

(3) ملامح مالك بن الربيع ، محمد حسين الأعرجي ، مجلة الأقاليم ، ص 65 .

(4) قصائد ، ص 63 .

(5) الموت في الفكر الغربي ، ص 12 .

(6) قلق الموت ، ص 39 .

(7) قصائد ، ص 466 - 467 .

الفصل الأول — رؤيا الموت والحياة

فهو يقدم لنا في رؤيا وإن كانت هلوسة وهذيان شخص وصل إلى هالة الهوس بالأفيون الذي أثمله ، إلا أنها كانت انعكاسا لمخاوف وقلق إنساني قدم لنا رؤيا لهم وجودي مقلق يتعلق بفكرة موت الذات وقلق الإنسان تجاه هذا الموت .

القبر مضغ الجثة والميت يضاجع الوحده ، وستنتب فوق القبر أعشاب سيأكلها الناس في أسمارهم (1)

الخوف من الموت أمر مشروع ، ولكن ارتباطه بالشعر لا ينبع من الخوف حسب بل لكونه هاجسا في دواخل الشاعر ، لا بد أن يربطه بالتالي بإحساسه بالحياة التي يستدعيها بالضرورة منذ البدء بتقديم الرؤيا عن الموت ، وعلى الرغم مما يعم هذا المشهد من رؤيا تتسم بالكآبة والذعر قد تنتقل من المبدع إلى لمتلقي في بدء المشهد ، إلا أن رؤيا تفاعلية مفعمة بالحياة واستمرار الوجود يقدمها لنا من خلال النباتات والناس التي ستأكل العشب ، الذي قد يحيلنا إلى عشبة الخلود (كلكامش) التي رغب في أن يأكلها الناس في (أوروك) (2) .

ومالك أبدا حاضر في رؤيا الموت ؛ ذلك أن الموت هو الكون الشعري ذاته في هذا النص ، وفي فلكه تدور كل الثيمات الأخرى ، الموت بكل معانيه ورؤاه ، على وفق مفهوم (الصانع) .

(يقولون لا تبعد ... وهم يدفنوني)

خجلت لكم يا قساة القلوب ...

خجلت لطيبة قلبي

لأن الغضا لم يماش الركاب إلى ساعة الموت ...

كان الغضا حلما وأفتت ،

رأيت احتضاري على أذني ناقتي ،

وسمعت حداء قوافلكم يزدريني (3)

في الواقع أن تجربتنا مع الموت هي محاولة لتحقيق التوازن في القصيدة الذي يكمن في أن الموت الذي نمارسه هو موت الآخر ، فلم يصادف أن مات احد وعاد ليخبرنا بشعوره وتجربته مع الموت ، لذا فإن رؤيا الذات ميتة ستبقى وهما افتراضا مهما اقترب من الحقيقة ؛ لأن الحقيقة نفسها هنا ستكون افتراضاً ووجهة نظر ، ولكن سيبقى السؤال ماذا سيكون إحساسنا عندما نموت يؤرقنا عامة ويؤرق الشاعر خاصة ، لذا فقد تطرق إليه الشعراء ليقدموا لنا هذه الرؤيا بغض النظر عن لكونها نابعة من خوف عميق استقر في ذواتهم أو تجربة خاصة أو إبداعا وخيالاً ، وحتى دون أن يكون حقيقة صرفة ، ((وينجم هذا القلق نتيجة خوف الشخص من أن يظن الناس أنه قد مات فيدفنونه ثم يستيقظ ويجد نفسه محبوسا في القبر)) (4) ، والواقع أن استحضار رؤيا الحياة دائما مع رؤيا الموت هو دليل خوف أكثر منه دليل أمل ونرى في الشعر الحديث مثل هذه الرؤى ، (و الصانع) تميز في تقديمها ، فهاهو يتحدث على وفق هذه الرؤيا بصورة جلية تظهر مدى خوفه منه وقلقه بإزاء هذا الحدث بل تخاذله أمام رهبة الموت وسطوته عليه .

(1) م . ن . ص 463 .

(2) ينظر ملحمة كلكامش ، ص 166 .

(3) قصائد ، ص 70 .

(4) الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي ، وليم الخولي ، دار المعارف بمصر ، 1976 ، ص 201 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

فالليلة بين الفجر وبين الفجر قُتلت ،
ونبهني لغط القتل
ففتحت عيوني
ورأيت رجالا من حولي بثياب بيض ،
وعيون من خرز ..
واستجوبت عن اسمي

خفت .. فأعطيت اسمك يا عبد الخالق محجوب (1)

لقد رأى نفسه مقتولا ، ولكنه تنبه من موته ففتح عينيه ورأى أشخاصا منحهم وصف رجال بثياب بيض ، وهو رمز الموت والحزن غالبا في شعره ، وعيونهم من خرز خالية من أي تعبير إنساني ، مما أدى إلى خوفه رغم قتله الذي سبق رؤيته لهم ، مما أدى إلى خيانة رفيقه حين وشى باسمه ، وعلى الرغم من اقتراب هذه الرؤيا من الغرائبية أكثر منها رؤيا تخص الموت ، إلا أنه حين تعامل مع هذه الرؤيا بالأساس ظل مندهشا أمام هذا الحدث الذي زلزل حياته ، وكان هما وجدانيا يثقل عليه وينوء به ؛ لذا كان يعبر عنه من خلال رؤيا تتسم بالغرائبية .

فالتعذرنى ، أنت ترى ،
إنك فوق فراشي ملقى
بثياب بيض ،
وملاءات شاحبة ،

وشموع من صمغ الأشجار ...

وبمجرى النيل الأحمر ، يأخذك الموت إلى

رؤيا (2) .

يلاحظ غلبة اللون الأبيض على هذا المشهد الشعري ، الرجال بالثياب البيض (و) عبد الخالق محجوب (الملقى على الفراش بالثياب البيضاء والملاءات الشاحبة والشموع الشفافة لأنها من صمغ الأشجار ، هذا المشهد الخالي من الزمن كأنه خارجه فهو زمن ثابت غير متحرك بين الفجر وبين الفجر ليحل محل المكان ويطبعه بوجوده الثابت ، ومن ثم فإن الصمت والحزن هو الإحساس الغالب في هذه الرؤيا ، وسرعان ما يقلب الرؤيا حين يسوغ له فعله ويجعل موت عبد الخالق موته هو نفسه حين يضعه على فراشه الخاص ليمارس إسقاط الموت عليه من خلال موت صديقه فتحدث معادلة مساواة بين موت الاثنين ، وما يُلاحظ أن (عبد الخالق) الآن التحق بالرجال الذين كانوا يلبسون الثياب البيض ، فهو مثلهم يرتدي هذه الثياب ، لولا ما اتبعه من مجرى النيل الأحمر ، الذي يمنحه لونا أحمر استكمالاً لرؤيا الموت والقتل ، ويعرض ضمن نطاق هذه الرؤيا موت متخيلا وجميلا على لسان الفدائي .

الغدائي : لماذا خجلت .

تدبرت وجهي أمامك يا امرأتي .

قلت كيف سأبدو غدا ،

إن حملت إليك قتيلا ...

(1) قصائد ، ص 125 .

(2) قصائد ، ص 125 - 126 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

أغمضت عيوني ..

وفغرت فمي ،

ورأيتني مقتولا قدام امرأة ،

وصرت شهيدا ، لا أجمل مني ، (1)

وبغض النظر عن أهمية موت كهذا أو عدمه بالنسبة للفرد أو المجموع ، ورغم محاولة تلميع الموت – إن صح التعبير – إلا أنه دائما ، وأحيانا دون قصد تبدر منه كلمة تكشف قلقه بإزاء هذا الحدث كما في قصيدة (استيقظ .. يا يوسف ..) .

في حلمي ...

خُيل لي ، أنني استشهدت ..

ورحت أراقب نفسي ..

كنت لبضع ثوانٍ ، منتشيا ...

اهمس : الله .. لهذا الموت العذب

مجرد أن تذهب ،

في الحلم إلى الحرب ،

وتستشهد ... (2)

وعلى الرغم من لفظة (الله) التي قالها إعجابا بهذا (الموت العذب ...) ، إلا أنه كان لبضع ثوانٍ فقط ، فبعد هذا المشهد يقدم لنا رؤيا أخرى مرتبطة بالقلق والخوف مباشرة حين استدرِك .

لكن فاجأني عصفور دوري ،

فجفلت .. وزلت قدمي ..

وشعرت كأني ، اسقط من جبل ..

واستقبلني العشب ..

ونومني .. (3)

أي اضطراب وقلق ، بل رعب اكبر من زلت قدمي ، وشعرت كأني اسقط من جبل ، لنجد بعد هذا المجتزأ أنه قدّم لنا العذاب .

أتراني احلم

أي عذاب هذا ؟

أن تستشهد في الحلم ...

وتبقى ، بعد استشهادك ،

ملقىً فوق العشب .. (4)

فهاهو يرى أن يبقى ملقى فوق العشب عذابا ، حتى لكأنه يُشعر المتلقي بالألم الذي يحسه الشهيد ، فهو يظل يشعر بألم الشهداء لأنه مات مقتولا حتى عندما يقدمه موت محبب ومشتهى لكونه شهيدا ، وهي حالة مشتهاة قدمها لنا منذ الأسطر الأولى في القصيدة ، ومن الملاحظ أن الشاعر استحضر المرأة ؛ ذلك أن رموز المرأة وجدت من

(1) قصائد ، ص 148 .

(2) قصائد ، ص 331 .

(3) م . ن . ص 334 .

(4) م . ن . ص 334 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

خلال رعب الإنسان من الموت والعدم وهي تشكل النقيض لكل هذا فهي من تهب الحياة ، فأصبحت ممثل الحياة ورمزها وغيابها يمثل الموت ورمزه بالقياس على هذا إنَّها بدائل لمقاومة الرعب والهوس الذي يشعر به الشاعر (1).

وخيل لي : أن شذى

يتناهى في روعي ،

يشبه رائحة امرأة

ولدتني قبل قليل ...

لن تلبث ، أن تدفع للأرض مشيمتها ..

ما هذا حلم ..

تلك امرأة ولدتني ، في منتصف الليل

ومازلت إلى هذي الساعة ِ

أذكر دف جدار الرحم ...

ورائحة الحبل السري ... (2)

ومن الغريب أن رؤيا موت هذه وبالذات ما يرتبط بها من قلق وخوف كانت له بواعث شديدة الارتباط بالمرأة ؛ فهي بالأساس ((كانت تتعلق بصدمة الميلاد ؛ ذلك أن الحي في التابوت هو الجنين بالرحم)) (3) ؛ لذا نجده يطلب الحياة والموت من المرأة في الغالب ، التي لها حضورها في كونه الشعري ، وتعد من محمولات الرؤيا في شعره .

أه .. يا امرأة

أعطتني في منتصف الليل ..

شهادة ميلادي ،

أي امرأة تملك أن تعطيني الساعة

أوراق استشهادي ،

أو تسمح لي ، في لحظة موتي

أن أتحمس دفء مشيمتها ..

واشم عبير بلادي (4)

هذه المرأة التي ولدته (أمه) ، والأم ترمز كما هو معروف ((إلى اللاشعور الذي يخرج منه (الرحم) الذي يعود إليه مؤقتا (النوم) ، أو نهائيا (الموت) ، ويضاف إلى ذلك أن الموت أعمق علاقات الطفولة)) (5).

وتتكرر هذه الرؤيا في قصائد أخرى كما في قصيدة (موت المنزل) التي حملت عنوانا جانبيا (عالم الغياب) .

ومن بعد موتي ...

نظرت إلى جسدي ..

وبكيت..

(1) ينظر المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق ، بيير دلكو ، ص167 .

(2) انتصارات التحليل النفسي ، بيير دلكو، ترجمة وجيه اسعد ،الدار المتحدة ، ط1 ، 1994 ، ص317 .

(3) الكابوس ، نجيب يوسف بدوي ، مكتبة مصر بالفجالة ، مصر ، دت ، ص172 .

(4) قصائد ، ص335 - 336 .

(5) ينظر المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق ، بيير دلكو ، ص167 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

أرى جثة امرأة ،

رافقتني ثلاثين عاما ..

وأرى منزلا عشت فيه

يموت ، (1)

يقدم لنا رؤيا مصاحبة وهي رؤيا موت الجمادات أيضا ، بعد أن يؤنسنا من خلال موتها الذي يمنحه حميمية ارتباطه بها أو ارتباطها بالميت (الذي غالبا ما يكون مقربا وحببيا) نفسه بها ، كما في قصيدة حين يموت المنزل بموت أصحابه ، ثم يقدم لنا (النخلة القتيل .. و موت الكرسي و) (الساعة الخامسة) في قصيدة الساعة التي تدق دقات كبيرة (2) .

وعلى الرغم من تعدد الرؤى التي يمكن أن تُقدم للموت في شعر (الصائغ) أو غيره من الشعراء على مدى العصور ، واقترانها بأفعال يصح أن يقال إنها أفعال تعادل الموت كما حدث حين قرن الموت بالخذلان والبغي والزيف وهدم القيم والادعاءات التي قادت إلى هلاك الفرد والأمة ، إلا أنه من النادر فعلا تقديم رؤيا عن الموت تقترب بالحب والجنس تحديدا ، وهو فعالية ترتبط عند الشعراء بالمتعة واللذة بعيدا عن التفكير في نتائجها على الأقل في لحظة الحدث ، و(الصائغ) ربط غالبا بين هذا الفعل والموت في لحظة الحدث ذاتها.

- أنت إله يا جميلي ، أنت ألد من عفاي ، فلماذا تعذبني ؟

- لو كنت جميلا كالظمأ ، لو كنت مجنونا كنهدي اسمر ، كفتاة هندية ...

- حبيبي أنت تقتلني ، أنت أجمل من ليلة زفافي ، أنت أجمل من إله ، إلهي ،

ففراشي ينن ، ويتألم كامرأة أدركها المخاض . (3)

إذا كانت المرأة قد قدمت دعوة لحبيبها الذي ألتهه ، ورأت أنه ألد من عفاها ، فلماذا ربط بين الحبيب المتمنع ، الذي رأته أجمل من إله لتعلن عن تمردها على قيم الإله وأحكام الدين ، وأجمل من ليلة عرس فتعلن رفضها للعرف والبراءة التي يطالب بها هذا العرف في ليلة الزفاف ، فلماذا رفض هذا الحبيب أو تمنع عليها ، وبين الموت والقتل المتمنع ، لنجده يعادل كل المحرمات بالقتل والعصيان والكفر ، لا من قبل المرأة حسب بل من الرجل أيضا ؛ ذلك لأنه رآه حبا محرما فهو مقموع ومستهجن ، فربطه بالموت وحين قرنه بالحياة قدمه مع الألم في عملية المخاض ، وتكرر هذه الرؤيا بعد ذلك أكثر من مرة مرتبطة بهذا النوع من الحب .

- فماذا تفيد المحبة في ساعة الموت ؟

- لو ...

- عبثا ،

- لحظة ،

- أبداً ،

- لحظة لحظة .. يا حبيبي ،

امتلك مقتل امرأة ،

(1) قصائد ، ص 215

(2) قصائد ، ص 442 .

(3) م . ن . ص 470 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ستحبك إن أنت علمتها الموت ...
- لم أقتل امرأة قبل ،
فلترجعي ،
- ما حرام عليك ، (1)

هنا قرن بين موته هو وموت الحبيبة التي دعت له لامتلاك مقتلها عن طريق هذا الفعل ، وهو حين قدم لنا رؤيا الموت التي تخص المرأة في هذا الفعل فإنه في موضع آخر قدم لنا رؤيا الموت مقترنة بالرجل هو الآخر .

يتعب الميتون إذا جربوا الحب .
لا . لم تمت ..
خذ يدي .

ستسير الحرارة من بنصري فيك .
أذاك سوف ترى ،
أي شوق تكابده امرأة ،
يسكن الحب بين مفاصلها ..
- عبثا .

- بل ستنبت ..
- وأسفاه . تأخرت ثانية .
- لا ، أنا عند لحظة حبك ،

سيده .. ما ترى أي قبر يناديك في جسدي ؟ !
- أحضروا كفننا

للعريس الذي سيموت ! (2)

لقد كان الموت المرتبط بهذه الرؤيا بعثا وحياة ، على الرغم من أن هذا العريس معرض للموت الحقيقي كونه فدائيا، إلا أن المرأة دعت للموت في أحضانها ، لأنها هنا ستهبه الحياة ، وتبعده عن اليأس والهزيمة ، إلا أن الشاعر ظل يربط بين رؤيا الموت والحب ، والواقع أن هذه الرؤيا قد تكررت كثيرا في قصيدة (ما بين جلدي وقلبي) ؛ ذلك أنه ارتبطت بالجنس المحرم أكثر مما تقدم لنا ممارسة حياتية ترتبط باللذة والمتعة وبعيد عن التبعات ، فهو حين ربطها بالموت لم يفعل ذلك لأن أجواء كونه الشعري في النص هي أجواء كئيبة وحزينة فقط ، بل لأنه شعر أنها ممارسة مقموعة ومحرمة وتقترب من الموت والعقم ، بل العدم أيضا أكثر مما ترتبط باللذة والنماء ، فهاهو يقدم لنا رؤيا للموت المتجلي في هذا الفعل أكثر مما يتجلى في أي حدث آخر .

- هل تريدان ؟

- ماذا ؟

- أعلمك الموت ؟

- واعجبا ! هل يموت المحبون ؟

- تأخذهم رعدة في أساورهم .

وتصير أصابعهم كلمات ،

(1) قصائد ، ص 173 - 174 .

(2) قصائد ، ص 178 - 179 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وإذ يوشك الحب فيهم :

يموتون

- ماذا تقول ؟

أحس على جسدي حشرات ،

كأنني موشكة .

- فتخافين ..

- يأتيك تحت أظفرك الخوف . ما ؟

- لست أدري .

خفيفاً .. أجل . ها هنا ..

أين ؟

- تحت الأظافر ..

- ما بين جلدي وقلبي ..

- إذن . فأفسحي ،

أتبين مكان احتضارك في ،

فلم أقتل امرأة قبل ، (1)

هنا يذكر الموت والقتل صراحة مقترنة بهذه العملية المحرمة ، وتكرر الرؤيا مرة أخرى ، فكيف يمكن أن تجتمع المحبة والموت إذا لم يكن هناك ما يدعو للريبة والشك والخوف ، وهو وإن أراد تقديم رؤيا عن موت المحبة نفسها وتعرضها لمحنة ضمن أجواء غير طبيعية يتعرض لها المجتمع عموماً وهو مع المحبوبة خصوصاً ، ظل يرى أنه حبا محرماً وخطيئة يجب أن يقمعهما فالقمع واقعا نابع من داخله هو أولاً ومن ثم استمد رؤياه هذه من المجتمع .

- لا . لحظة .

- أبدأ .

- لحظة .. لحظة !

جربي النصل . لو تعلمين ..

تجيء الدموع من القدمين

ويبرد جسمك ..

ثم تموتين كالعشب في الماء (2) .

حين قدّم لنا (الصائغ) رؤيا الجنس والحب مرتبطاً بالموت ضمن أجواء شعرية مضطربة أدت ألا يتم هذا الحب ، الذي ظل رغبة مقموعة مثل كثير من الإرادات في هذا الكون الشعري ، وفعلاً ناقصاً لم يجد المساعدة ليكتمل فمات مثل كثير من الرغبات التي ماتت والأمني التي لم تتحقق ، إلا أنه وضمن هذه الحدود اقصد الجنس والحب المقموع في مجتمع له منظومة فكرية فيها كثير من المواقف التي تقترب من المعادية لمثل هذا النوع من العلاقات البشرية ، كان من الطبيعي أن يقدم لنا رؤيا الجنس المحرم مرتبطاً برؤيا الموت نفسه في ظل حياة اضطربت نتيجة الهزائم والنكبات ، أو ربما لأنه كان حب محرماً في وضع شاذ ، ومن المثير أنه في مجموعته (سيدة التفاحات الأربع) لم يقدم لنا مثل هذه

(1) قصائد ، ص 165-167 .

(2) م . ن . ص 168 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

الرؤيا مع أن المجموعة كانت بالأساس تدور حول اللذة المفقدة ، وغياب الشريكة زوجته المينة التي كانت مصدر الحب والسعادة في حياته لأنَّ الموت غيبها ، وكانت المجموعة تدور حول اللذة المفقدة عن طريق غياب عملية الحب والعلاقات الزوجية ، التي انقطعت بسبب موت الحبيبة والزوجة إلا أنَّه لم يربط بين الموت والجنس بأي رؤيا كانت ، بل نراه في قصيدة (اغتصاب) يقدم لنا رؤيا الموت الشبق يغتصب الحياة من السيدة لم يقرن الجنس بالموت .

و حين انتهى الموت من سره ،
وجاء المساء .

تناهت من الجسد المغتصب
نحلة من بكاء . (1)

لقد تعامل مع الجسد على أنَّه مازال حيا محتفظا بالحياة حين تناهت منه نحلة من بكاء ، وهو كما من اخص خصوصيات الأحياء وعلامة مميزة للحياة الواعية والتامة .
بينما يقدمه لنا في قصيدة (المعلم) موتا جميلا ، حين يقدمه مقترنا بالحب الطاهر ، مع أنَّه حب لم يكتمل ، حين يقف الطغيان والاستبداد بوجه هذا الحب .
(وطني لو شغلْتُ بالخلدِ عنه

نازعتني إليه)
عراقية
تتقن الموتَ والحبَّ ...

وزنان مختلفان ..

وعينان واسعتان ..

وحجلٌ ثقيلٌ ..

وكحلٌّ ... (2)

ليقدم لنا سبب انقطاع الحب حين يقدم لنا المحقق ، الذي كان رمز طغيان السلطة الحاكمة وأداتها التي تسببت بعدم اكتمال هذا الحب ونمائه .
قال المحققُ ،

وهو يحدقُ ،

ما بين عيني :

- والآن ...

من يقرأ البيت ؟

صاحت :

- أنا أقرأ البيت ...

والتمعتُ ،

مثل ياقوتة ،

تحت شمس ضراوتها ...

وخيل لي ،

أن هذا المحقق

(1) قصائد ، ص 189 .

(2) قصائد ، ص 313 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

يمضي بها إلى غرفة

وهي تقولُ له :

- وطني ...

فبشتمها ...

فتصرخُ غاضبةً :

- لو شغلتُ ...

فببصقُ في وجهها ...

فتهتفُ :

- بالخدُّ عنه ...

فيضربها ...

فتصيحُ ،

وقد أوجعتها كرامتها :

- نازعتني إليه ...

في الموتِ ...

(1)

لقد نهضت الرؤيا في هذه القصيدة حول إحساس الإنسان بالوطن من خلال بيت
احمد شوقي المشهور .

وطني لو شغلت بالخد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي. (2)

الذي كان يتردد في القصيدة ليعكس حالة انفعالية ضجت بها القصيدة ، في هذا المجتزأ
من النص يقدم لنا المرأة المحبوبة تختار الموت من اجل الوطن ، ويبدل الخلد بالموت ،
على وفق رؤيا يساوى فيها بين الحب والموت ، وجعلهما نظيرين متعادلين ، لنجدها تقابل
الموت بالإحساس نفسه الذي تقابل فيه الحب ، ليكون موت جميلا من اجل المبدأ والوطن.

كانت عراقيةً

وكانت ،

إذا أقبلَ الحبُّ ،

أو أقبلَ الموتُ ،

ينتابها خجلٌ ،

مثل قديسةٍ ...

فتطفئُ شمعها ... وتموتُ ... (3)

(1) قصائد ، ص 313-314 .

(2) الشوقيات ، أحمد شوقي ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، 1961 ، ص 45 .

(3) قصائد ، ص 315 .

المبحث الثاني :-

الموت بين الحضور والغياب .

كان الموت ثيمة شعرية فاعلة وهاجساً إبداعياً وإنسانياً ، وتجربة مرّة أثرت في الشاعر وشغلت حيزاً بارزاً من معجمه الشعري ، وأضحى ثيمة لها حضورها في إبداعه ، وعنصراً بارزاً للمعادل الموضوعي عن شعوره وانفعالاته منذ قصائده الأولى ، إلا أنّها لم تصبح هي الانفعال نفسه ومحور الكون الشعري إلا في مجموعته الأشهر (سيدة التفاحات الأربع) ، حين أضحى الموت هو المعادل الموضوعي لكيان قصائده في هذا الديوان ، وامتازت بالتأرجح بين الحضور أي حضور السيدة الميتة وما تمثله هذه السيدة من لذة ورغبة ومتع نفسية وجسدية وبين الغياب وفداحة فقدان والحرمان ، وما يسببه ذلك من ألم ووجع وحزن ، فتجربته مع الموت أصبحت محسوسة وملموسة بل مرئية في حياته بعد هذه الحادثة التي غيرت مجرى حياته ، مما جعل الموت محور المجموعة الذي تدور في فلكه كل دلالاته الشعرية حتى السيدة نفسها ؛ ذلك أنّه هنا بالذات كان يحصر رؤاه كلها في موقفه من الموت كانت الرؤيا تتوزع بين الخيال والذاكرة والحلم ، فهو قد نقل السيدة الميتة من بنية الحلم والذاكرة إلى بنية الواقع ثم حولها إلى رمز مجرد رمز ، رغم تشكيلاته الواسعة إلا أنّه ظل رمزاً يكاد يكون غريباً عنه فيما بعد رغم حميميته ومكانته في نفسه ؛ كان (الصائغ) يتعامل مع موت المحبوبة المفقودة من عالمه ، وهو حين قدّم رؤيا عن أحزانه فذلك لأنّ الإنسان ((لا يخاف الموت لنفسه وحسب وإنما لأعزائه ويبيكي بمرارة رحيلهم ، لا بسبب فقدانهم بقدر ما هو إشفاق من النكبة العظيمة التي حلت بساحتهم))⁽¹⁾ كما يقول (شوبنهاور) ، وهذا بالضبط ما فعله (الصائغ) حين تعامل مع موت (جولي) زوجته الحبيبة ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ (الصائغ) ظل يتعامل في هذه المجموعة بالذات مع الحياة ، فهو لم يكن يقصد الموت بل يستدعي الحياة ، كان يريد إثبات موتها هي كما قال (عبد الإله الصائغ) عنه حين ذكر أنّه ((أمات الحبيبة لكي يطمئن عليها ، ويبدد الخوف من موتها ، وفك جسد الحبيبة ليشكله بطريقة أخرى عسوية على التفكير))⁽²⁾ ؛ لذا كانت هذه القصائد للحياة لا للموت رغم ما يبدو على أنّه سيطرة لثيمة الموت ورؤاه في المجموعة ، وقد يبدو في هذا الرأي بعض الغرابة أن (الصائغ) كان يقصد الحياة واستمراريتها ، لا الموت لكن هاهو يؤكد هذه الرؤيا حين يقول ((كنت قد أسميت هذه القصيدة بقصائد ضد الموت ، والموت ، كان وما يزال يشغل بالي كما تشغله هذه الأسئلة: لماذا نولد ونموت..؟ لماذا يقال لنا دائماً بأنّ الموت

(1) الموت في الفكر الغربي، ص 57 .

(2) الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية ، ص 110 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

حقّ..؟ عندما رأيت زوجتي ، وحببتي قبل ذلك ، ميتة ، سألت لماذا يموت مثل هذا الكائن الجميل..؟ إذا كان الموت حقاً، فإنّ الحياة هي الأحقُّ في هذه المجموعة (سيدة التفاحات الأربع) حاولت إعادة الحبيبة إلى الحياة ، عبر الحب والجنس ، باعتبارهما لغة تصلح لعقد الدسائس والمؤامرات ضد الموت ((1) ، ونراه في قصيدة (أهذا إذن كل ما يتبقى) ، وهي القصيدة الأولى في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، يقدم لنا رؤيا عن ألم فقدان وحزنه بسبب الغياب مع أنّه استحضر السيدة الميتة ، إذ إنه ومنذ السطر الأول في القصيدة يقدم لنا أجواء تشبه الحلم تهيمن على فضاء القصيدة والكون الشعري .

إذا انتصف الليل.. واسودَّ

ليلٌ بلا قمرٍ، أو نجومٍ،

وصارَ الندى مُبهماً في الحديقة.. (2) .

لقد قدّم الليل في معظم قصائد هذه المجموعة ، ولأنّ الليل زمان له وجود وحضور في حالته الانفعالية هذه ؛ ذلك أنّه مسرحه الذي فقده وافتقده ، وهو مناخ يسيطر على أجواء القصيدة ، انتصاف الليل واسوداده فهو ليل بلا قمر ، وأكثر من هذا هو بلا نجوم أيضاً والندى المحبوب صار مبهماً فهو ضباب ، فقدم لنا استباقية ، تنهض على التوقعات والاستشرافات(3) ؛ ذلك عندما تجيء السيدة الميتة .

سيّدي ،

ستجيء كعادتها ،

ستعبر هذا الممرّ الكئيب ،

وتمشي على العشب حافيةً ، (4) .

حين لجأ إلى رؤيا سوداوية تدل على الموت فإنّه في الوقت ذاته قدّم لنا رؤيا أخرى هي رؤيا الحياة ، والأدق بعث الحياة من خلال حضور السيدة الميتة واستدعائها ، الذي يبدو أن مجيئها عادة تتكرر دائماً وكأنّه اعتاد مجيئها قبل الآن ، فهو يترقب ظهورها مع اللهفة ((ستجيء ، كعادتها حافية ولماذا حافية ربما أراد أنّها قادمة بصمت دون ضجة أو لأنّ المرأة الحافية أكثر إغراءً ، ويستحضر جنون العشق الأول فتجيء ، حافية ونلاحظ دلالة العشب وحافية ، لأنّها تثير الذاكرة البشرية تشابك معقد بين المجاز والواقع فكل عاشقة تصل حبيبها (المنشبك بها) حية وميتة تكون في المخيلة حافية))(5) .

لحظةً ،

وأرى وجهها، ملصقاً ، في زجاجة نافذتي ،

من هنا ،

حيث ينكسرُ الضوءُ والوهْمُ: (6)

لقد كانت لحظة المفاجأة وربما الرغبة أيضاً ، اللحظة التي يرى فيها وجه السيدة ملتصقاً بزجاج نافذته المغلقة ، والوجه هو ((عنصر التفرد الأكثر خصوصية في الجسد ،

(1) الشاعر العراقي يوسف الصانع في حوار مفتوح .. ، بشير عاني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع 982 ، 2005/11/19.

(2) قصائد ، ص 183 .

(3) ينظر البنية السردية ، ص 142.

(4) قصائد ، ص 183 .

(5) الخطاب الحدائري والصورة الفنية ، ص 158

(6) قصائد ، ص 184 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

بل إنَّه رمز الشخص ((⁽¹⁾) ، وهو حين قدّم لنا ملامح الوجه وانكشافه أمام النافذة ؛ فذلك ((أن التركيز على جمال الوجه هو ميل إلى امرأة مخصوصة ، تمتاز عن النساء الباقيات بملامحها ، وربما كان ذلك نوعاً من الحث عما يعوض قصور لذة الجسد ((⁽²⁾) ، و) (الصائغ) لا يعرض هنا حزنه من خلال مرايا محدبة أو مقعرة أو حتى مستوية ، بل يعرض لنا أحزانه وأوجاعه وحتى أشواقه خارج مرآياه ونفسه فيبينه وبين الفقيدة حاجز من زجاج هذا الحاجز الشفاف ، فيقدم لنا رؤيا يمسك بها في لحظة ظهورها ، ولكنه يؤكد لنا أنَّها ليست معه كان الزجاج فاصلاً بينه وبين السيدة القادمة لكنه كان عالماً بما يجري في الحقيقة ، وبالتفاصيل الدقيقة ومع هذا وضع فاصلاً من زجاج شفاف ، كان مدركاً بما يجري في عالم حل الظلام فيه ومع الظلام الإبهام والخوف ، ووضعها للفواصل الزجاجية دلالة الحيرة والقلق والرغبة بالاتصال بها وإبقائها في عالمه ، ورغم كل ذلك فإنَّها هنالك وهو هنا وبينهما فاصل بين عالمين من الحضور والغياب .

عينان ذاهلتان ،

وشعرٌ من الأبنوس ، قد اخضرَّ من بلل الليل ،

والتمعت خصلةً منه ،

فوق الجبين ،

ومن دونما كلمة ،

وبصمت المحبين ،

سوف تمدّ أصابعها

وتشير إلى بُصرٍ ، نزعوا خاتم الحبّ عنه ،

فموضعه ، أبيضٌ ، مثل جرحٍ قديمٍ ،⁽³⁾ .

الضوء وجود والعتمة غياب ، وهو جعل الضوء حقيقة ، حين تقف السيدة بين عالم من وهم وحقيقة فهو يكسر الحقيقة والخيال ويختلط الوجود والضوء واللاوجود (الوهم) وهو بكلمة الوهم هذه يقدم لنا رؤيا السيدة في موقع بين الوهم والحقيقة ((يريد أن يعلم المتلقي إن ما يحدث حلم يقظة يجري في مسرح عقل الراوي الباطن))⁽⁴⁾ وليس حقيقة ، حين أراد في الوقت نفسه أن يقول إنَّها حاضرة وحقيقية وليست وهما ، فهو يراها حقيقة مع أنَّها وهم في هذا العالم المختلط وما بين عالمين يفصل بينهما زجاج نافذة شفاف يكسر الضوء والوهم ، تتضح رؤيا السيدة الغائبة الحاضرة ((الشاعر لم يشعرنا بذلك حتى اللحظة الأخيرة ، كما لو أنَّه ينبهنا إلى أمر نجهله وهو أنَّنا في أحلام اليقظة ، نصبح غير قادرين على إدراك أنفسنا ، وعندما نكون مأخوذين بالغائب ، يصبح الوهم والحقيقة ، كما لو أنَّهما شيء واحد))⁽⁵⁾ ، وحين يقدم لنا اللون الأبيض رمزاً للحزن ؛ ذلك أن ((الخاتم يأخذ معنى آخر في سياق القصيدة لا يدلنا في النهاية إلا على شخص يبحث عن جسد غائب وفرش

(1) انتروبولوجيا الجسد والحدائق ، دافيد لو بروتون ، ترجمة ، حرب صافيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 41 .

(2) البنات الدالة في شعر أمل دنقل ، ص 334 .

(3) قصائد ، ص 184 .

(4) سيدة التفاحات الأربع ، الليبدو أم العشرة الضائعة ، مقالة ، مصطفى عبود ، جريدة طريق الشعب ، ثقافة ، وجهة نظر ، ع 1006 ، الأحد 16 / 1 / 1977 .

(5) البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، ص 143 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

فارغ ((⁽¹⁾) ، كان الغياب معادلاً للموت في قصائد هذه المجموعة بالذات حين يقدم لنا رؤيا عن ثيمة الموت نفسه بالغياب والتذكير به فهو حاضر في الكون الشعري في القصائد حين يستحضرها ، ورغبته في حضورها في القصيدة في جو من الصمت والرغبة رغم الحب ، صور جمالية عن سيدة غائبة تحضر لمحة وتغيب .

وتبسم لي...

هكذا.. لمحةً

وتغيب ،

وتترك فوق ضباب الزجاجية،

هذا الحنين الغريب -

حين غريب.. (2)

الزجاجة الوسيط بين عالمين من الغياب (السيدة) و الحضور (عالمه) هو حيث يقف حين يبدأ بالبحث عن بقاياها وآثارها ، فهو يريد مجابهة الموت باستحضار ذكرياته وبقايا السيدة الغائبة .

أنا .. يشبه القبلات حيني ..

سأبحث عن شعرة علقّت ، في الوسادة

قنينة عطر.. علاها الغبار،

قميص به عرق امرأة.. (3)

لقد حاول (الصائغ) أن يستحضر المحبوبة من خلال اشائها الخاصة ، ويعرض الرؤيا من خلال المهمش والصغير من خصوصياتها ، وهنا بالضبط يكمن سر هذه المرثي ، ويمكن أن نلاحظ في هذه القصيدة ، أن هذا لم يكن بديلاً كافياً عن الغائبة ولم يسد نقص غيابها ، لذا هو يسأل بمرارة وأسى .

أهذا ، إذن ، كل ما يتبقى من الحب ؟

20 آذار 1976 (4)

الذي دعا الباحثة إلى دراسة هذا النص بالتفاصيل هو ، أن هذه القصيدة هي قاعدة استناد لرؤيا (الصائغ) في هذه المجموعة بالكامل ، منها يمكن أن ننطلق إلى إبراز رؤياه للموت بين الحضور والغياب ، وهو حين أبدع هذه المجموعة عن موت السيدة لم يكن يقدم لنا احتجاجاً ورفضاً للموت بل كان محاولة للتلاؤم معه والانسجام مع الحياة بوجوده فيها ، ولعل من المهم مناقشة رأي الباحث (محمد الشريدة) بخصوص هذه القصيدة بالذات ؛ ذلك أنه يرى ((إنّ القصيدة تكاد تكون بمجملها استباقاً لحدث غير متحقق بعد ، وهذه تقنية تقوم على تعليق دور القارئ ، إلى حين انتهاء الراوي من سرد حكايته... وتعد مسافة الرؤيا معدومة أو تكاد ، فهو لم يترك مساحة تحليلية أو فجوة يمكن للمتلقي النفاذ ، لبناء أفق توقعه حتى حين انتهاء سرد الحكاية))⁽⁵⁾ ، ومع أن للباحث وجهة نظر معتبرة ، إلا أن القصيدة ليست كما أكد الباحث ؛ ذلك أن المتلقي ومنذ البداية يتسع أمامه أفق التوقع واسعاً

(1) البيئة السردية في شعر الصائغ ، ص 76 .

(2) قصائد ، ص 184 .

(3) قصائد ، ص 184 .

(4) م . ن .

(5) البيئة السردية في شعر الصائغ ، ص 76 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

بدءاً من العنوان الذي يحمل سؤالاً استنكارياً ، ونراه في الاستهلال يطرح لنا جملة شرطية (إذا انتصف الليل) ليقدم لنا شرطاً يولد فينا سؤالاً ، إذا انتصف الليل ماذا سيحدث ، (وأسود) تولد رؤياً جديدة ، فهذا الليل أسود ، (ليل بلا قمر أو نجوم) ؛ (فصار الندى مبهماً في الحقيقة) ، ورؤيا يقدمها للمتلقي تفتح له أبواب التخيل ، ربما لم يلاحظ الباحث أن الشاعر قال (كعادتها) أو اعتقد أن هذه ((اللفظة هي السر في ألا يكون هناك متوالية في النص ، يمكن تتبعها))⁽¹⁾ ، في حين أن هذه اللفظة بالذات هي التي جعلت الأفعال المضارعة (ستجيء ، ستعبر ، تمشي ، سوف تمد ، تشير ، تبتسم ، تترك) تصبح واقع حال ، فقد سبق وجاءت حتى غدت عادة ، بعد كل هذا يمكن أن يقال أن القصيدة نفسها هي حالة استباق إذا ما أخذنا بالحسبان أن هذه المجموعة عبارة عن قصائد قصيرة تكون مع بعضها قصيدة واحدة مطولة ، حينها تعد مشهداً شعرياً واحداً واستباقاً لما سيحصل ، لقد قدّم لنا (الصائغ) سابقاً رؤياً للموت المعنوي أو حتى الحسي وهو موت تكاد تكون علاقته معه منتهية ، ولكن مع موت الحبيبة والشخص العزيز كانت الرؤيا لا بد ستختلف ؛ ذلك أنّها تكاد تنحصر بين الحضور والغياب ، أو الاستحضار والتغيب ، وقد قدّم لنا (الصائغ) رؤياه أحياناً من خلال استحضار الأشياء الخاصة بها لارتباطه الوثيق بها وشدة افتقاده لها ((وعندما يستحضر .. هذه الأشياء ف إنّما يستحضر معها الشخص الغائب الذي تعود إليه ... فالمرء لا يدرك قيمتها ودلالاتها لهذه الدرجة إلا بغياب الآخر واستحضار الشاعر لهذه الأشياء في القصيدة يأتي دلالة على الأزمة الزوجية والوجودية التي يعيشها من جراء غيابها))⁽²⁾ كما في قصيدة (موت المنزل).

قميص نومها ،

ملقى على السرير

كتابها

منضدة الزينة ،

مشطها ..

المرآة ..

والمفتاح ما يزال ،

فوق الباب ..!

يفصل بين عالم الحضور

وعالم الغياب ...

19 نيسان 1976⁽³⁾ .

كان هنا يستحضرها من خلال أشياءها الصغيرة والحميمية ، وتذكر ما كانت تعنيه لها ، فكان لا بد أن نترقب تدرج في هذه العلاقة على وفق ما رافقها من انفعالات إنسانية تتقدم أحياناً وأخرى تتراجع ؛ فها هو في قصيدة (جمعة الأموات !) لا يستحضرها فقط بل يصر على اصطحابه إلى حياته بالكامل ، فقد قرن العنوان بعلامة تعجب كأنه يعلن عدم تصديقه بأن هذا اليوم يعنيه ، هنا أستحضر الميتة الغائبة ، وقامت القصيدة على ثنائية

(1) البيئة السردية في شعر الصائغ ، ص 76 .

(2) ينظر البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، محمد الشريدة ، ص 155 .

(3) قصائد ، ص 217 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

خاصة هي الحراك والسكون وهما (مصطلحان فلسفيان) ، ((والحركة هي ضد السكون ، فالحراك هو الحياة المتحركة ، أما السكون فهو سكون النفس بعد الحياة أي الموت وترتبط الحركة والسكون بالموت والحياة ؛ إذ بدء الإنسان بالالتفات نحو هذه الثنائية منذ أن لاحظ ظاهرة الموت والحياة))⁽¹⁾ ، وقرن بين هذه الثنائيات ((معتقداً أنّ الموت ينقل الإنسان من مستوى الحركة وماتحملة من طاقات في التجدد والولادة إلى مستوى السكون وما تحمله من عتم وتلاش))⁽²⁾

اليوم جمعة الأموات ،

سوف يخرج الناس ،

إلى القبور ،⁽³⁾

هنا حين لجأ (الصائغ) إلى تقديم رؤيا من خلال الحركة في القصيدة ، التي قرنها بحركات الإعراب غلبة حركة السكون بالذات ، في الكلمة كانت الحركة في الكون الشعري تدل على الحزن و البطيء ، والواقع أن العبارات كانت محرّكة فالشاعر أصر على أن يظهر حركتها في الفضاء الكتابي للنص ، ليقدم لنا رؤيا حركية فهي حركة أحياء إلى سكون الموت (إلى القبور) التي أصر على أن يرسم السكون بدل الكسرة وأنّ ينهي العبارة الشعرية ، لتمثل مشهداً شعرياً كاملاً بالسكون استكمالاً لرؤيا ساكنة للفعل .

سوف يخرج الناس

قومي معي ...

نبكي على قبرك يا حبيبي ..⁽⁴⁾

ما زال الشاعر يستحضرها بصفة حبيبي ويرغب بها بشدة ، ويستنهضها من موتها فهو يراها نائمة ، وأنّ البكاء رشوة وعقوبة يقوم بها لينقذ الحبيبة والدموع ثمن كافٍ لتعود إليه حين يؤكد .

وحيثما ، يتعبنا البكاء

نترك عند القبر ،

إكليلا من الزهور ..

20 آذار 1976⁽⁵⁾ .

يتركون إكليلاً من الزهور ثم يمضون معاً قدّم (نبكي ، ويتعبنا ، ونترك) بصيغة الجمع والشراسة ، ليترك لنا نصاً مفتوحاً يبين لنا أنّها ليست ميتة ، القصيدة قامت على السكون والحركة ورفض التغييب للميتة التي أستحضرها . وما يمكن أن يفهم أن القصيدة اعتمدت حركات وسكنات أبرزها الوجود الفيزيائي للنص على الورقة حين وضع الحركات ، السكون بالذات بدلاً من الحركات الأعرابية الكسرة في (إلى القبور) ، والضمّة في (يتعبنا البكاء) ، ثم مرة أخرى السكون بدلاً من الكسرة في (إكليلاً من الزهور) .

(1) الفضاء الشعري عند خليل الخوري ، إخلاص محمود الجوّاري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، إشراف دكتورة بشرى البستاني ، 2001 ، ص 37 .

(2) ينظر مقالة قضية الزمن عند الشاعر البردوني ، محمد سلام جميعان ، المجلة الثقافية ، ع22 ، 1990 ، ص92 .

(3) قصائد ، ص186 .

(4) قصائد يوسف الصائغ ، ص186 .

(5) م . ن .

ونراه في قصيدة (غرق ...) يلجأ إلى ذاكرته لاستحضار الحبيبة الغائبة ((وكأنَّ
الذاكرة المهتدة بالنسيان تلوذ بالكتابة لتنجو بذاتها وبحقها في الوجود))⁽¹⁾ ، والواقع أن
الذاكرة تلعب دوراً بالغ الخطورة في إبداع (يوسف الصائغ) ((باعتبارها الكشف
الحيوي عن الماضي))⁽²⁾ ، فنراه في (سيدة التفاحات الأربع) استحضر للسيدة الغائبة
بكل رموزها ودلالاتها على الحياة من ذاكرته ، أن اللجوء إلى الذاكرة عملية خطيرة ،
وتتبع خطورتها من آلية عمل هذه التقنية الشعرية ، وعلينا حين نتعرض لدراسة الذاكرة
كمنبع وآلية للإبداع الشعري أن نتذكر قول (جاستون باشلار) حين يؤكد ((أن وضع
الذاكرة في الزمن هو فعل كاتب السيرة وهي تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي
لاستعمال خارجي يريد الكاتب نقله إلى الآخرين ، ولكن الكتابة التأويلية هي أكثر عمقا
من كتابة السيرة ، ويجب أن تحدد المراكز المصيرية بتخليص التاريخ من روابطه
العابرة ، التي لا تؤثر على مصيرنا ، لأنَّ معرفة الألفة والوقوف عند أماكن ألفتنا أكثر
إلحاحاً من تحديد بضعة تواريخ))⁽³⁾ ، وإذا ما أخذنا قول (باشلار) بالحسبان فإنَّ
أماكن الألفة والمحبة هي مايتوجب استحضارها على وفق كتابة اصطلاح عليها بالتأويلية
، ويتم ذلك على وفق قانون التداوي بالأساس ، الذي ((هو تدفق وتمازج حالات تأملية
لظواهر تقع خارج الذات تتجاوب مع ذكريات كامنة في أعماق الذات ثم حصول حالة
توافقية تنشأ من امتزاجها معا في لحظة مركزة تقرر الخلق والإبداع))⁽⁴⁾ ، أي هي نوع
من الوعي ، يكون فيها ((الانسلاخ عن الحاضر ليعود إلى الماضي ويتحول إلى وعي
لهذا الماضي ، وذلك في حركة تصعيدية تنمو بالزمن))⁽⁵⁾ ، فضلاً عن كونها تقوم بعملية
تداعي الأزمنة عن طريق فك علاقات الحاضر ورموزه والربط بينه وبين الآتي ، بل لقد
أكدت مقولات (يونغ) بأنَّ الوعي ليس إلا ثمرة عمق لا نهائي في مكونات (الذاكرة)⁽⁶⁾
، فنراه يسترجع لحظة النشوة الصارخة وحلم البهجة واللذة الغامرة .

سديتي عارية في البحر ..

تسبح كالنجمة في الفجر⁽⁷⁾

في هذا القصيدة رؤيا باهرة الأجواء ، فهو هنا يستحضر ما يعنيه هو مع السيدة من
علاقات الحب التي غابت فغابت معها الحياة ، ويحاول أن يسترجعها باسترجاع السيدة ،
فيقدمها جسداً عارياً و(((جسد عار) لا يقدم بوصفه مادة قابلة للإغراء ومثيرة للرجبة
الطافحة والمشاعر الأيروسية العنيفة ، وإنما باعتباره حاجة حياتية لصيقة بوجود الإنسان
منذ خلقه وحالة تاريخية لم تفلح المشاعر الدينية ولا التطور الاجتماعي والثقافي المطرد
في الحد منها))⁽⁸⁾ ، ويتجدد موت الجسد من خلال ذاكرة الحي في علاقته بالميت ((عندما

(1) فن الرواية العربية ، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، د0 يمنى العيد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص112

(2) مقالة فطام الذاكرة في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، وليد أبو بكر ، مجلة الأقطام ، ع11-12 ، عدد خاص بالرواية ، بغداد ، 1986 ، ص28 .

(3) جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص47 .

(4) الشعر بين الواقع والإتباع ، صبيح ناجي القصاب ، سلسلة دراسات ، دار الرشيد ، بغداد ، 166 ، 1979 ، ص115 .

(5) م . ن .

(6) الإنسان ورموزه ، كارل غوستاف يونغ ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1980 ، ص39-41 .

(7) قصائد ، ص190 .

(8) الحوار بين الحلم واليقظة الفنان علاء بشير ، دكتور ضياء خضير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص43 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

تغدو الذاكرة مقبرة رمزية يصون الموتى من الضياع والنسيان ... أن التذكر في حد ذاته إحياء معنوي ((⁽¹⁾).

لما رأني سترت جسمها
بالزبد الأزرق
ولما رأني اختلج الزورق

.....
(2)

ويقدم لنا رؤيا الزبد ازرق وليس ابيض كما هو معروف ؛ ذلك أن الأبيض حسب رؤياه يرمز للحزن ، وليس المتعة والحبور كما هو الحال الآن حين يجعله صفة للزبد السعيد ، وعندما يتصاعد الإحساس باللذة والمتعة ، وعلامات الحذف التي تدل على أن الأمور على ما يرام ، يعرض لنا رؤيا أخرى في مشهد جديد يختلج فيه المنظر ؛ ليقدم رؤيا الموت من خلال التقديم له بالصمت ليفسر ما حصل من لذة ومتعة ، ثم هذه العلامة لموت السيدة ليستشف المتلقي منها ما حصل للسيدة .

للحظة يختلج المنظر..

.....
سيدتي عارية في القبر .

23 آذار 1976⁽³⁾

هنا قدم لنا السيدة عارية مستيقظة وعارية ميتة ((ويكشف التعري في الطبيعة الخارجية ، عن فعل متجدد ، ومع تجدده ثمة شكل جديد وتوافق ذلك دهشة لا تستقر على حال أبدا ، تتزامن مع الفعل والشكل الجديدين ، إذ يزيح التعري النقاب في كل مرة عن طبيعة جديدة مدهشة ، وهذا فعل مكرور غير منته ، تكمن في أفعاله لذة بصرية وتحفيز جديد ، وانبهار بالكشف الدائم تعري النص ومجابهة اللغة))⁽⁴⁾ ، أن خلق الحبيبة في لحظة النشوة والتوهج ، تسبب في خلق نوع من الدهشة والاحتجاج ، وفي هذه القصيدة إشارة واضحة لتقبل موتها والإذعان له مع تقبله بالحزن والاحتجاج ، إلا أنه ذكر أنها في القبر وهذا أمر لم يتقبله كما مر في السابق ، لقد كانت هذه السيدة هي كل حياته وقرينته التي يُعرف بها أكثر مما تُعرف هي به ((والواقع أن (الصائغ) في هذه المجموعة قد حول الحدث الواقعي وهو موت زوجته المأساوي إلى حدث شعري خاص بنرت أنساغ الواقعية فصار عصيا على التأطير ، صارت له حرية الحلم وكثافته وانزياحاته ، انزياح الواقع إلى الشعر والزوجة إلى الأنوثة في مطلقها))⁽⁵⁾ ، اللافت للنظر أنه لم يذكر اسمها في مجمل أعماله عدا إهدائه رسالة الماجستير التي كتبها ، فكتب جملة واحدة فقط ((إلى جولي))⁽⁶⁾ ، ولم يزد حرفا واحدا ولم يضع لها صفة يعرفها بها ، ربما اعتقد أنه منحها التعريف أو ربما لم يثأ قول شيء آخر ، فترك بعدها علامات حذف للدلالة على

(1) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ص 383 .

(2) قصائد ، ص 190 .

(3) قصائد ، ص 190 .

(4) مقالة الجنس والحدائث 2-2 ، ناظم عودة ، جريدة الأديب ، س 1 ، ع 41 ، الأربعاء ، 29 أيلول ، 2004 .

(5) مقالة شجرة ثقوب متقوية ، علي جعفر العلق ، الأديب ، عدد خاص عن يوسف الصائغ ، ع 105 ، شباط ، 2006 .

(6) الشعر الحر في العراق ، منذ نشأته حتى عام 1958 - دراسة نقدية ، رسالة ماجستير تقدم بها يوسف الصائغ ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ، 1978 ، في صفحة الإهداء .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

كلمات لم تُقل تترك للقارئ أن يتخيل كثيرا من الدلالات التي عجز عن صياغتها ، ولقد لجأ إلى الرؤيا التي اعتمدت على استحضر الميتة من عالم الغياب المبهم ، يمكن أن نستشف من خلال هذه النصوص أنه حين يفعل ذلك كان يمارس نوعا من التألف مع الموت وممارسته من خلال ممارسة الأسي والألم نفسه ، واستدرار الحزن إلى ابعدهم مدى تمكن من الوصول إليه ، وقد جاءت هذه الرؤيا ممتزجة مع انفعالاته في كونه الشعري ، فهي ((تعبير نموذجي عن التعبير الأرسطو طاليسي حول وظيفة الفن في التطهير والحفاظ على التوازن بين الذات والعالم الخارجي ، وهي وثيقة هامة لذات ملغومة بأحفي متطلبات الحياة الطبيعية))⁽¹⁾ ، ولم يكن البحث عن اللذة الصرفة من خلال استحضر السيدة وذكرياته معها حسب ؛ ذلك ((أن الرجل الحكيم لا يبحث عن اللذة ، ولكن عن التحرر من الألم والهم))⁽²⁾ ، وإذا كان قد قدمها لنا ضاحكة في قصيدة (سيدة التفاحات الأربع)⁽³⁾ فهو يقدمها لنا باكية في قصيدة (اغتصاب)⁽⁴⁾ ، ولو انتبهنا إلى تاريخ القصيدة لوجدنا للقصيدتين التاريخ نفسه فكلا القصيدتين تحمل تاريخ (21 آذار 1976) أي بعد يوم من قصيدة (جمعة الأموات)⁽⁵⁾ . والواقع أنه في (سيدة التفاحات الأربع) انطبق على (الصائغ) مقولة المفكر (مارلو ماي) في كتابه (شجاعة الإبداع) ((أن الإبداع يحدث في فعل المواجهة))⁽⁶⁾ ، لقد رأى الموت مغتصبا وشخصية طاغية ومستبدة سلبت منه امرأته ومعها كل متعه ولذائذه ، ومع أنه قدم لنا رؤيا الموت غالبا هي سوداوية وقائمة حملت كل معاني الغربة والخذلان والهزيمة ، إلا أنه في هذه المجموعة قدم لنا رؤيا أخرى هي رؤيا مواجهة الموت الذي أطبق عليه الخناق وجمع حوله كل شتات الأحزان والأوجاع والانفعالات التراجيدية لذا وجب عليه أن يتخذ قرارا بمواجهته ؛ ليصنع إبداعا جديدا والتغلب عليه من خلال الإبداع نفسه ، موت جسد السيدة المحبوبة التي كانت حاضرة في حياته وغابت بسبب الموت وذلك باستدعائها واستحضارها مع كل اللذائذ والرغبات ؛ ليواجه الموت كواقع حزين حل بساحته ويكون مقدمة للتخلص منه بعد أن تمكن من الاعتراف بوجوده وسطوته عليه ، وهنا تلعب الذاكرة كآلية لها خطورتها دورا في قلب المعادلة الحياتية والشعرية في النصوص ، لأنها هنا تعكس الحدث نفسه حين لجأ إليها في تقديم الرؤيا في نصوص المجموعة بالكامل ؛ ذلك ((الذاكرة عند الفنان إن لم تصدم بجسم أو بقضية فلا وجود للذاكرة))⁽⁷⁾ ، ولكن الذاكرة هنا لا يكون لها فاعلية في تقديم الرؤيا وحسب حين يصبح ((انبعاث الذاكرة وهي تنتشظى كالنور في الفراغ ، كمثل الأحداث المهمة في حياتنا ، تتكون وتنمو دون إذن منا .. فإذا كان وجودنا هو الذاكرة المشفرة للوجود – والأعمال التي تدرك الآن هي محاولة ليست غير مجدية للتأمل بظواهر ذلك الوجود وشروطه بذاكرة عجزت أن تكون مجردة))⁽⁸⁾ ،

(1) مقالة سيدة التفاحات الأربع للبيدو .

(2) قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، وأراء أعظم رجال الفلسفة في العالم ، ديورانت ، مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص 416 .

(3) فصائد ، ص 187 .

(4) م . ن ، ص 189 .

(5) م . ن ، ص 186 .

(6) شجاعة الإبداع ، مارلو ماي ، ترجمة فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، القاهرة ، 1992 ، ص 78 .

(7) جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير ، فاطمة عبد الله عمران المعموري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 105 .

(8) مقالة خطاب الطفولة في معرض الفنان علاء بشير ، عادل كامل ، أفاق عربية ، بغداد ، ع 10-9 ، ص 25 ، 2000 ، ص 96 .

بل هي هنا تقدم لانتقال انفعالي ، وتحول في أحاسيس الشاعر ؛ ذلك أن الشاعر عندما لجأ إليها ، لم يكن يقصد أن يوظفها في استرجاع الماضي حسب ، خاصة إذا علمنا أن الشاعر لا يستحضرها جزافاً بل على وفق رؤيا خاصة به غالباً ، أو قد تخص المجموع خدمة للرؤيا التي يسعى لتقديمها ، و(الصائغ) هنا قدمها على أنها رؤيا مستقبلية ، أكثر منها رؤيا لماضٍ منفلت منه ، يستذكره الآن من أجل مايعاني منه من ألم الفقد والأسى لخسارة المحبوبة ؛ وهنا لا تكون الذاكرة استحضار الماضي إلى الحاضر دون شرط أو قيد ، بل هي استحضار الحدث إلى الحاضر والمستقبل ، ذلك أنه قدمها على وفق رؤيا يقصد منها أولاً التوجه للمستقبل منطلقاً من النقطة نفسها التي بدا يستحضر منها الغائبة من ذاكرته ، ومن ثمّ الانطلاق إلى حياة كان يريدتها أكثر انطلاقا وتحرراً من العزيزة الغائبة ، فهي معادل هنا للمستقبل ؛ ذلك أن ((لغز الذاكرة ليس دون لغز التكهن بالمستقبل))⁽¹⁾ كما أكد (لويس بورخيس) ، ولجوء (الصائغ) إلى الذاكرة لم يكن يعني الماضي فقط ، بل يصح أن يقال أنه يتعلق بالمستقبل أيضاً ، فالذاكرة التي لجأ إليها ليست ذات بعد زمني واحد فقط إلا وهو الماضي ، بل هنا بالذات يقدمها لنا على وفق رؤيا لها بعدان ، الأول هو الماضي الغائب الذي يستحضره الآن في لحظات حزنه وافتقاده لهذا الماضي مع رغبة في الانفلات منه ، والآخر هو المستقبل الذي يرغب بالانطلاق إليه ؛ ذلك أن النفس البشرية كما يقول (يونغ) ((كائن انتقالي ، لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها، فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وأثاره ، كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي هذه اللوحة نفسها معالم المستقبل ، نظراً لأن النفس تبتدع بعد ذاتها مستقبلاً الخاص))⁽²⁾ ؛ لنلاحظ بعد ذلك انعطافة في مشاعره وقد خفت وطأة الألم ، كما حصل في قصيدة (الساعة الضائعة) ففي هذه القصيدة من خلال تحكيم الساعة الضائعة من زمنه وهي ساعة موت الحبيبة التي أضحت فيها السيدة مجرد جثة ، وكانت هذه المرة الأولى التي يذكر فيها هذه اللفظة مرادفة للسيدة الغائبة.

في الساعة العاشرة

سيدة ...

وليلة ماطرة..

وغرفة في فندق مبتذل

والقبل ..

تسقط مثل الماء في الذاكرة ..⁽³⁾

ومما لاشك فيه أن رؤيا الموت هي من الصعوبة بمكان تجعل الإبداع ضمن مجالها أمراً متعسراً على من يرغب في التحدث عنه ، وضمن أي رؤيا استدعتها انفعالاته ويحاول أن يشرك المتلقي بها ويقدمها له كما يشعر بها ؛ ذلك أنها ستكون رؤيا تعبر عن انفعالات الشاعر المصدوم حتماً بالموت حدثاً هز كيانه وأثار انفعالاته من رعب وحزن حد الانفجار من ناحية ، وبين فكرة الإبداع وجمالية النص من ناحية أخرى ؛ ذلك أن الإبداع جمالي أولاً فلا بد أن يقدم لنا الشاعر رؤيا تؤثر فينا حتى عندما يكون الموت نفسه هو الكون الشعري بكامله ؛ لذا كان لا بد أن يلجأ الشاعر في رؤياه للموت إلى التمترس

(1) تقرير برودي ، لويس بورخيس ، ترجمة نهاد الحايك ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1988 ، ص 107 .

(2) اللغة المنسية ، أريك فروم ، ترجمة حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1992 ، ص 87.

(3) قصائد يوسف الصائغ ، ص 191 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

بالذاكرة والحلم ، ولقد تعامل (الصانع) في تقديم رؤياه عن الموت على وفق هذه الثنائية من خلال تقنية الحلم والذاكرة ، في رصد انفعالاته ورؤاه في هذه النصوص الشعرية بالأساس ؛ وذلك يرجع إلى أن الإنسان عموماً تعامل مع الموت على أنه حلم ووهم ، ونحن نعلم أن ((الحلم تطاول وعقوق وطريق محفوف بالمخاطر والعذابات ، ولكنه أيضاً طريق الوجود والحد من الفناء))⁽¹⁾ ، إلا أن وجود الحلم أو الرؤيا في العمل الإبداعي عامة يمتلك طبيعة أخرى هي ((طبيعة التوظيف الفني الواعي المقصود للدلالة ، وهي دلالة تسيطر على ذهن المبدع ووعيه ويتوسل بها للتعبير عن ثراء عالمه الإبداعي ، مما ينبغي معه استخدام المبدع له بوصفه وسيلة فنية وشكلا إبداعيا وعنصرا لا غنى عنه في نسيج العمل))⁽²⁾ ، ولكن هل هناك أسلوب معين يستعين به الشاعر في تقديم أحلامه أو آلية ثابتة أو شبه ثابتة يلجأ إليها الشاعر ، الواقع إننا نكاد نقرب من هذه الآلية ؛ وذلك انطلاقاً من رأي الدكتور (حسن احمد عيسى) الذي اعتمد في الوصول إلى مبتغاة على رأي (فرويد) فذكر رأيه ، ووجد أن ((الإجابة تنحصر في نقطتين هما الآتي :-

أولاهما: - أن الفنان يقلل من تضخيم الأنا عنده على عكس ما يفعل الحالم ، والفنان يجعل ذاته خارج العمل الفني ولا يقحمها عليه وإلا أتهم بالمباشرة والذاتية ، وهذا ما يجعلنا نتقبل مشاركته أحلامه وننزعج من مواجهة أحلامنا.

أما النقطة الثانية (كذا) فيبدو أنها تكمن في أن الفنان يقدم لنا ما يشبه (الرشوة) فمثلاً في الصورة الفنية الجميلة للعمل أو الإطار الذي يقدم فيه أحلامه ، والذي ننال عن طريقه اللذة الأولى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها حين يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان أو مشاركين له حلمه))⁽³⁾ ، و (فرويد) ربما كان يريد أن يقول أن المبدع بقدرته الإبداعية يدخلنا عالماً جميلاً ، أو حتى كابوساً مخيفاً ، ولكنه ليس حلمنا أو كابوسنا فنحن متفرجون فقط ، نشاهد ونشارك دون الشعور بالمسؤولية ، قراء مرتشون يشاركون اللذة الأولى والثانية والثالثة ، حتى في الرعب في رؤيا الموت كما في هذه القصيدة وغيرها من قصائد المجموعة في هذه النصوص الحزينة ، ولكن دون جمر وألم المبدع ومتنصلون من أي مسؤولية ، قد نتعاطف مع حزن الشاعر وألمه ونتمتع معه ، ولكنه ليس نحن .

في الساعة الواحدة ..

نافذة بارده

والدفع فوق السرير

وعن يميني امرأة نائمة

وفي شفاهي قبل لم تزل

لليلة القادمة ..

الساعة السابعة

(1) الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة) ، د. يوسف إسماعيل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 65 .

(2) الهديان والأحلام في الفن ، سيغمووند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1986 ، ص 6 .

(3) الإبداع في الفن والعلم ، حسن احمد عيسى ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1979 ، ص 61 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

دق على جرس الباب صبيُّ الصباح
فاستيقظتُ سيِّدة مترعة
بلذة الرغبة والقَدَّاح . (1)

لقد كان (الصائغ) يقدم لنا الرشوة أحيانا في هذه القصائد التي كانت تدور حول ثنائية الموت والحياة ، والحق أنَّها هي ماكان المتلقي يرغب فيه ويطلبه ، وهنا يكمن سر هذه المراثي ، في تقديم الرؤيا فيها ، وهي تحتشد في محور المرأة المفقودة ، في نسيج تشكل عناصره اللغوية والدلالية الرؤيا ، من خلال استحضار ماكان حدث مع المحبوبة ، وعلى الرغم من روعة ما يحصل بين العاشقين من الرغبة والقَدَّاح ، وهي رموز للحياة المفعمة بالأمل والمتعة والتجدد ، نراه بعدها يصل إلى الساعة التي ضاعت من زمنه ليختم القصيدة بمفارقة ، رغم ما فيها من وجع وألم .

في الساعة الخامسة

الشمس عند المغيب

ونسمة باردة

وعن يميني جثة هامدة ..

23 آذار 1976 (2)

والواقع أن لهذه الساعة بالذات خصوصية عالية في القصيدة التي تعبر عن تحول كبير في رؤيا (الصائغ) لموت السيدة في هذه المجموعة بالكامل ، فهي كانت كما أكدت الباحثة فاتن عبد الجبار ((تمثل الساعة الخاصة ، التي ليس لها مكان بين الساعات الزمنية المحسوسة ، بل هي ساعة غريبة لامكان لها وتبدو كأنها خارج الزمن)) (3) ، وعلى الرغم من صحة هذا الكلام إلى حد ما لكونها قد تكون رغبة عما في دواخل الشاعر وأمنية بضياح هذه الساعة من زمنه الحقيقي ، إلا أن الشاعر الذي بدأ قصيدته في الساعة العاشرة ثم يتقدم الزمن إلى أمام ومع أحداث القصيدة المتصاعدة ومنح الساعات في القصيدة أسماؤها المتعارف عليها ، ولم يمنحها صفة معينة ثم منح ساعة موت السيدة اسما محايدا مثل ما أعطى لكل الساعات السابقة الاسم نفسه والميزة ذاتها ، هذا يعني أنَّه على الرغم من عنوان (الساعة الضائعة) ، إلا أنَّها كانت ساعة واقعية رغم مرارتها وحزنها هو لم يكن يريد أن يفلت الزمن هنا بالذات ، من هذا المنطلق يمكن أن يقال مع أن الذاكرة جزء من استحضار الزمن الماضي إلى الحاضر ، ليست هي نقل كل ما حصل في الماضي ، بل ما يتبقى ((ومع ذلك فقلما يجيء ما تسترجعه الذاكرة صورة تطابق أصلها حرف بحرف ، فإننا لا نتذكر بالطبع إلا كل ما يهمنا ، ولأنَّه يهمنا ، ولا نسترجع الماضي بذاته ، بل من أجل ما يضيفه إلى الحاضر ، وإذن فحياة الذاكرة الأساسية حياة انفعالية)) (4) ؛ لذا فإنَّ ما يحصل عند لجوء الشاعر إلى الذاكرة ، هو محاولة انفلات من الزمن الحال إلى الزمن الماضي عبر الذاكرة أو التوجه نحو المستقبل (5) ، و(الصائغ) هنا كان يقصد التوجه إلى المستقبل ، فكان من أبرز تقنياته أن

(1) قصائد ، ص 191 .

(2) م . ن . ص 192 .

(3) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ ، فاتن عبد الجبار ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور محمد صابر عبيد ، كلية التربية للبنات ، جامعة تكريت ، 1999 ، ص 64 .

(4) تجديد في الفلسفة ، جون ديوى ، ترجمة أمين مرسي قنديل ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت ، ص 56-57 .

(5) مقالة الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، د . إبراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، ع 23 ، 1999 ، ص 69

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

يجعل ((للدفق الوجداني الذي يعايشه ويبغي توصيله امتدادا واستمرارا في الماضي وطموحا إلى المستقبل. وفي حالة (الفعل الشعري) ، فالقطبان الأساسيان هما (الماضي (والمستقبل) ، أما منطلق (الضربة) فهو (الحالي) أو (الآتي)))⁽¹⁾ هنا يحصل إلى حد ما تحكم في الذاكرة وعملها ، لتكون ((احتيالا إراديا وجهدا فكريا لاستعادة ما أندرس ولا وجود له إلا في الإنسان وهو استرجاع يعيد الذكريات بالاستدعاء ، محددًا بالزمان والمكان))⁽²⁾ ؛

وبذلك تكون ((الذاكرة والاسترجاع وسيلة لخلق زمكان (الكرونوتب)⁽³⁾ نفسي خاص))⁽⁴⁾ ، بعد هذه القصيدة بدأ يمنح السيدة الغائبة صفة الجثة بعد أن تهرب طويلا من موتها والاستسلام لهذه الفكرة ، ولعلنا نستذكر قول الناقد الدكتور (حسين سرمك حسن) حين يقول ((يوسف) (يمارس) الموت كثيرا لكنه في إبداعه يمارسه شعريا ببرودة قاتلة ، ولعل هذا هو المتوقع من الفعل الخلاق كفعل يظهر عادة إمكانات ودوافع هي عكس تلك المرضية المضمرة ، لعل هذا هو التأثير النفسي العلاجي للشعر))⁽⁵⁾ ، وتتكرر هذه الرؤيا الجثة نعتا للسيدة بعد ذلك في قصائد أخرى ، مع أن رؤيا الموت بين الحضور والغياب ظلت قائمة حتى مع لجوئه لهذه اللفظة ، وما تعنيه من رؤى ودلالات للموت والحزن والفقد ، وإذا كانت رؤياه قد تأرجحت بين الحضور والغياب من خلال أحلام اليقظة أو الذاكرة فإنه في قصيدة (حلم) كان يستدعي السيدة الغائبة في حلم النوم ، ولكنها جاءت وهي تحمل طفلا ، في تعبير صارخ عن رغبته في أن يكون أبا ، أو ربما حاول إسقاط ذاته على هذا الطفل ، وهو هنا لا يخضع لحلم لا إرادي بل يصنع حلمه مع هذه السيدة من خلال رغبته الملحة في استحضارها ورغبته فيها .

**حين رأيتك في حلمي
كان على كتفك ، طفل ..
يبكي ..**⁽⁶⁾

رغم جمالية المرأة مع طفل على كتفها، غير أنه يقدم رؤيا تدل على الحزن والموت والحسرة ، فهو طفله الذي لم يولد لأن والدته ماتت قبل ميلاده ، ونجد أنفسنا في القصيدة أمام علتين متضادتين ، علة الميلاد من خلال نشوة الجنس المؤدية إلى الإخصاب

(1) الرمزي الأسطوري وحاوي (في مسيرة الشعر العربي المعاصر) (مقالة) ، وجيه فانوس ، الفكر العربي المعاصر ، ص 38 ، 1986 ، ص 64.

(2) بحث المقدمة التذكيرية في الشعر الأندلسي ، د.حميدة صالح البلداوي ، مجلة كلية التربية للبنات ، ع 12 ، 2001 ، ص 63
(3) أوجد لنا الناقد (ميخائيل باختين) من ثنائية الزمان والمكان المترابطة مصطلح نقدي اسماه (الكرونوتب) (الزمكان) ، اقتناعاً منه باستحالة تصور الزمان دون المكان والمكان دون الزمان ، وهذا المصطلح النقدي (الزمكان) يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة ، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكوناً أساسيا إذ لا يمكن عزله عن مجموعة الكرونوتب الأدبي إلا بتحليل تجريدي ؛ وذلك أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوتبية في مختلف الدرجات والأبعاد ، وكل باعث أو مكون أساس في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه ، وقد عدّ (باختين) أنها انصهار علاقات الزمان والمكان في كل واحد مدرك مشخص ، الزمان هنا يتراس يصبح شيئاً فشيئاً مرئياً والمكان أيضا ينكشف يندرج في حركة الزمن علاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يدرك ويقاس في الزمان وهذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمان الفني . ينظر أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1990 ، ص 6 .

(4) هنري بيرغسون ، الزمان والمكان ، ترجمة عباس حمزة جبر ، الأديب ، ص 1 ، ع 44 . 2004 .
(5) القديس المعصوب العينين ، عن تجربة الصائغ الإبداعية ، د. حسين سرمك حسن ، مخطوطة حصلت عليها من المؤلف شخصيا ، أذن لي بالاعتماد عليها ، ص 67 .
(6) قصائد ، ص 197 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

والإنجاب والرغبة في الاثنين اللذة التي تمثلها المرأة ، وعلّة الموت وهي تحول جسد الحبيبة المنتشي إلى (جثة) ((فتننقض علّة الميلاد عن طريق اتحادهما وذوبانهما)) (1) ؛ لذا كانت هناك رؤيا خاصة لهذا الوليد الذي ماتت والدته ومن ثمّ فهو ميت أيضا ، ويستحضره الشاعر مع السيدة الغائبة وهو يشكل هما وجدانيا وأسى في ضمير الشاعر وروحه .

قلتِ احمل طفلك عني ..

فحملته ..

كان جميلا.. (2)

ورغم (جميلا) هذه ، إلا أن مواصفات الطفل كانت كلها تدل على الهم والحزن والموت نفسه ، فيقدم رؤيا عن مشاعر متوازية مع أحاسيسه من خلال ثيمات النص ، وقد تجلّى ذلك من خلال صفات الطفل الجسدية والنفسية ، التي عكسها لنا أن هذا التوازي يستعير (بنيته الداخلية) من توظيف كل مكونات المشهد الحسي وعلاقاته ومستوياته ، ليقدم لنا دالا حسيا ينسحب عبر تركيب رؤيا ودلالة تحتفي بوجود الموت الذي لم يجعله شائعا ، و إنّما حوله إلى لحظة للتكاشف والتقابل الحسي أو الرمزي ، وهي صفة غالبية على الرؤيا في قصائد مجموعته (سيدة التفاحات الأربع) ، فقد كانت تهجس بهذه التقابلات التي لا تلغي فعل الموت ، لكنها تجعله أيضا بعثا ومسافة لحيوات يمكن استعادتها عبر دينامية اللغة في مستوياتها الرمزية.(3)

شعره ابيض كالثلج

وعيناه مغمضتان. (4)

هنا قدّم لنا رؤيا في منتهى الحزن والخوف مترافقة مع البرد ، لأنها اشتملت على رموز تدل كلها على عدم التفاعل ، فالشعر الأبيض رمز الهرم والتقدم بالسن والاقتراب من النهاية ، والأبيض كالثلج البارد يدل على الجمود والسكون وانعدام الحيوية ، وسبق أن قدّم لنا (الصائغ) رؤياه عن اللون الأبيض الذي جعله رمزا للحزن والموت حين قرنه بالكفن والجرح ، فيجعله لون لشعر وليدٍ كان من المفترض أن يكون لونا آخر يليق بطفل رضيع ، وهذا الطفل كان مغمض العينين أما أنّه أعمى أو أنّه طفل حديث الولادة مازال في ساعاته الأولى ولم يفتح عينيه بعد .

و حين أخذته

صار يمص إصبعه (5)

هنا الشاعر يمارس إسقاطا معيناً من ذاته على هذا الطفل نفسه ، حين صار يمص إصبعه لأنّه يفتقد إلى الحنان ؛ ذلك لأنّه كان يرى نفسه طفلها هي ، وهو لم يفتقد بفقدانها المتعة واللذة حسب ، بل افتقد الحنان فهو غالبا ما يصف علاقته بالحبيبة على أنّها علاقة صغير بأمه ، وسبق وأن عبر عن هذه الرؤيا في إبداعه .

كنت تمازجني

(1) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ص385 .

(2) قصائد ، ص197 .

(3) ينظر يوسف الصائغ ، الشاعر الذي سرق الموت أغانيه ، علي حسن الفوز ، موقع كتابات ، شبكة الانترنت.

(4) قصائد يوسف الصائغ ، ص197 .

(5) م . ن .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

والبداوة تملأني لبنا ...

فكأن جنينا يراضع توأمه (1)

ويقدم لنا رؤيا مشابهة مرة أخرى في قصيدة نعاس من المجموعة نفسها .

تأخذ ذراعي إلى صدرها

وتصنع منها رضيعا ... (2)

الشاعر يقدم لنا في قصيدة (حلم) بالذات رؤيا كلها حلم بامرأة محبوبة جاءت تحمل طفلا غريب الهيئة ثم تمضي بسرعة .

إذ ذاك

نظرت إليك

رايتك تمضين على عجل

وتذكرت بأنك ميتة (3)

وحين يذكر أن المرأة ترحل على عجل فلأنه تذكر أنها ميتة ، وألقت عليه همومها التي حملها عنها ، لنجد أن ((من المحاور المهمة في شعرية الصائغ ذات الطابع الحسي هو التوازي ما بين المرأة / الحبيبة كرمز لحيوية الشهوة والشوق والرحم وما بين الموت كعلامة للحلول والتجدد ، وبما يعطي لهذا التوازي دلالات متحركة ومفتوحة على الاندماج بالكوني ... إذ يتحول فعل الموت إلى تبادل وإلى فعل مشاهدة)) (4) .

فأفقت ..

الليل عميق ، (5)

ووصف الليل الذي هو زمن محض بالعميق مع أنها من صفات الأماكن فحول الليل إلى مكان للحدث وليس زمان وحسب ، وهي رؤيا تراجيدية لها محمول يوحي بالحزن والأسى ؛ ذلك أن عميق تحتل البرد والخوف من المجهول الغارق في الظلمة والأعماق المبهمة ، ثم يقدم لنا بعد ذلك رؤيا عن نهاية حلمه بتلك السيدة المفقدة .

وعلى كتفي

طفل

يبكي (6)

هنا رؤيا الطفل اختلفت عن دلالاته الأولى ؛ ذلك أنه على الرغم من تمثيل حاجة مفقودة إلا أنه كان رغبة ما تزال متيقظة في نفس الشاعر وكامنة في داوخله وهي رغبته بأن يكون له طفل ، لنجد أن الرؤيا الشعرية تنفتح على الذات والعالم من خلال الوسائل الحلمية والحدسية وعمق التأمل ، ثم الامتزاج بالكون والتوحد بأشياءه كما يرى الدكتور (علي جعفر العلق) ، وهي تغير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها . مما يعمق صلة الشاعر بتجربته ويرصن رابطته بالكون والحياة والأشياء (7) ؛ ذلك أن الشاعر حين يلجأ في شعره إلى الحلم فإن ؛ ذلك نابع من طبيعة الشاعر الخاصة فهو ((يعيش حياة جميع الناس إلى حد

(1) م . ن ، ص 163 .

(2) م . ن ، ص 219 .

(3) قصائد ، ص 197 .

(4) يوسف الصائغ ، الشاعر الذي سرق الموت أغانيه ، علي حسن الفوز ، موقع كتابات ، شبكة الانترنت .

(5) قصائد ، ص 198 .

(6) م . ن .

(7) ينظر حدائث النص الشعري ، ص 18 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ماعلى أن هذه الرغبة ، والتي تحتوي على عدد غير قليل من الخداع تنطوي على شيء من الألم ، وهذا دليل على أن فيها غير قليل من الجد ، وأنها ليس تظاهراً وأنها تريد أن ترتوي بالفعل ، ومصدر يأس الفنان وانحداره إلى التشاؤم بسهولة هو أنه يرغب في غير قصد ولا اعتدال ، ثم لا يستطيع أن يحقق رغباته إلا في كثير من القصد والاعتدال ((⁽¹⁾) ، وهنا يحدث الصدام بين الشاعر والمجتمع من خلال اصطدام هذه الرغبات ، والتي لا بد أن تصطدم مع العالم المحيط به ، ويتعرض للكبت والحرمان ، فيلجأ إلي تحقيق رغباته هو بقواعد أمن بها وأتفق عليها هو لاغيره ، وفي هذا العالم المخلوق يولد الفن والإبداع ، ويكون الحلم هو العالم الذي يخلقه عقل الشاعر ومخيلته ، فالأحلام كما يرى (فرويد) ((وسيلة من وسائل إشباع الرغبات التي قد تكون عسيرة على التحقيق في الواقع))⁽²⁾ ، ولا يتجسد الحلم برؤيا المنام فقط ليكون جزء من كون تختلط فيه الوقائع بالأحلام ، بل حتى بالتمرد الذي يعلنه الشاعر على واقعه ورغباته الدفينة رغبات بشرية وإعلان الرفض على كل ما يشعر به مقيداً له وعلى التابوهات الاجتماعية والدينية ، وقد عدّ النقاد ((بنية الحلم بوصفها مادة شعرية واحدة من أهم هذه البنى التي تلقى تسهيلات هائلة من لدن أفضية (جمع فضاء) القصيدة ، فضلاً عن تفاعلها المثالي مع أطراف التخيل الشعري واندماجها وتماهيها مع المكونات النادرة الأخرى))⁽³⁾ .

وظلت رؤيا الموت في هذه المجموعة تدور بين ثنائية الحضور والغياب ، ولكن حدث تبدل في الفكرة ، فبعد أن كانت حبيبة مفتقدة بدأ يدرك أنها ميتة ، فنراه يقدمها لنا في جثة ليس إلا في قصيدة تحمل هذا العنوان (جثة) ، وتتحول السيدة المفتقدة الحبيبة بعد هذا إلى جثة تنفس فوق السرير ، فتثير الرعب أكثر مما تثير مشاعر المحبة والحنين ، ونتجت هذه الرؤيا عن تغير موقفه من الميتة ، لتتحول إلى جثة وهذا ماسنراه يتكرر كثيراً وخاصة في قصيدة (الجثة) .

الليلة

في الأحلام ..

مرّ على وجهي صوتٌ تنفسها

فأفقت ...

رأيتُ الجثّةَ

فوق سريري نائمةً . (4)

مع أنه منحها القدرة على التنفس الذي هو رمز الحياة والهدوء ، يذكر أنها جثة ، وهو هنا قدمها حاضرة ، ولكن على وفق رؤيا مرعبة أكثر منها أليفة أو أنها رغبة ومتعة مشتهاة يستحضرها ، جثة تنفس فوق سرير رجل وحيد يستيقظ على صوت تنفسها .

قمتُ ،

وأشعلتُ الضوءَ . (5)

(1) مسائل في فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جويو ، ترجمة وتقديم سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ط 2 ، 1965 ، ص 45 - 46 .

(2) الموجز في التحليل النفسي ، سيجموند فرويد ، ترجمة سامي محمود علي ، وعبد السلام القفاش ، دار المعارف بمصر ، 1970 ، ص 103 - 108 .

(3) مقالة رمزية الحلم وأطراف التخيل ، محمد صابر عبيد ، جريدة الأديب ، ع 67 ، س 2 ، 12 نيسان ، 2005 ، ص 6.

(4) قصائد يوسف الصانع ، ص 210 .

(5) م . ن .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وهاهو ينهض ليضيء المكان فالعتمة ترعبه مع هذه الجثة ، فهل كانت هذه العتمة ترعبه مع صاحبة الجثة قبل أن تتحول إلى ميتة تحضر كجثة ليس إلا ، وهو حتى عندما أضفى إليها الحياة حينما فتحت عينيها بهدوء وبراعة تظل لفظة الجثة مصاحبة .

فَفَتَحَتِ الْجِثَّةَ عَيْنِهَا ..

سَأَلْتَنِي

إِنْ كَانَ اللَّيْلُ عَلَى أَوَّلِهِ ..

قُلْتُ أَجَلٌ ...

قَالَتْ مَا تَأْتِي لَتَنَامَ !؟

12 نيسان 1976 (1).

وهو عندما يضع علامة الاستفهام ويرددها بعلامة تعجب فهو لا ينقل لنا تساؤلاتها هي ، إنما يقدم تساؤله هو واندھاشه ، فكأنه يستغرب النوم معها فهي الآن جثة ميتة لا يجب النوم قربها ، وحضورها إلى عالمه غريب ومستهجن فلم يرد عليها ، إذ إن عاطفته قد بدأت تجنح ، هذا غير أنه استخدم أفعالا ماضية للدلالة على أنها أفعال تمت قبل زمن التكلم (مرّ ، أفقت ، رأيت ، قمت ، أشعلت ، ففتحت ، سألتني ، قلت) ، عدا عرضها عليه (ما تأتي لتنام !؟) يقدمها بصيغة الفعل المضارع ليعكس رغبتها هي فيه ، وهو عرض مرفوض قطعاً كما يبدو ، فقد أصبحت الآن جثة تنفس ، فتبدل موقفه من السيدة الغائبة ؛ وذلك لأن موقفه منها الآن تغير ، وهذا أمر طبيعي ، إذ ((ينتج التبديل عن تغيير في الفكرة التي يتخذها المتكلم عن المرجع)) (2) ؛ ذلك أن الحلم كما هو معروف ((هو تقيد أبعاد العوامل المشوشة المتأنية من حالة اليقظة ... وإنما نحلم من أجل أن ننسى ، أي نحمو من ذهننا المعلومات غير القابلة للاستعمال ، ومن ثم فإنّ الحلم عاد ليفهم من جديد)) (3) ، لقد حاول أن يتخلص من ولائه للسيدة الميتة ، كان حتى وهو يقدم لنا رؤيا حضور هذه الغائبة العزيزة التي حُرم منها ، يقدمها لنا وقد تخلص من سطوة هذا الحرمان ، فالفقدان أصبح أقل فداحة ، فلم يعد يرغب ببيعها قدر ما كان يحاول التخلص منها بطريقة ما ، في محاولة للتطهر من حزنه وشعوره بالذنب ، لم يكن يريد أن يموت معها ، أو بدلا عنها ، أو حتى أن يظل يشعر بالولاء لها ؛ ذلك أن ((حبنا هو جزء من نفسنا أكثر دواما من تلك الذوات المتعددة التي تموت على التعاقب في داخلنا ، التي نود بأنانية الاحتفاظ بذلك الحب)) (4) ، وهذا ما حاول أن ينتهجه في هذه المجموعة ، وأن يصل إلى الانفصال عن حب هذه السيدة الغائبة عن عالمه ، رغم محاولته للتمسك بحب رائع مر بحياته مع تلك السيدة ، فبين قصيدة (أهذا إذن كل م يتبقى) (5) و (زيارة) (6) ، نجد أنها اندثرت تقريبا وأصبحت هذه المرة وهم محض ووجودها ليس له واقعية ، فلم يعد الضوء والوهم ينكسران على زجاج نافذة تشف عما خلفها وأمامها .

جرس الباب يقرع ..

(1) قصائد ، ص 210 .

(2) مقالة تغييرات المعنى وأشكالها ، بيير جيرو ، ترجمة منذر عياشي ، الفكر المعاصر ، ع 46 ، 1987 ، ص 85 .

(3) أسرار النوم ، ص 66 .

(4) الرؤيا الإبداعية ، مقالات نقدية ، اشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، ترجمة اسعد حليم ، مراجعة محمد مندور ، سلسلة الألف كتاب المصرية ، مصر ، 1969 ، ص 107 .

(5) قصائد ، ص 184 .

(6) م . ن . ص 203 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ينهض من نومه .. (1)

هنا قدّم لنا رؤيا واقعية تماما ، فهو يسمع جرس الباب ، وينهض من نومه .

يتطلع من فتحة الستارة

يرجع مرتبكا

يتردد

ينظر ثانية

يتفرس

يجلس فوق الأريكة(2)

هنا يوجد ستار على نافذته يتطلع من فتحة فيه هذا يعني أنّه لم يفتح ستارته ، وهو مرتبك متردد يتفحص ويعيد النظر ويقدم لنا الرؤيا من خلال شبكة من الأفعال المضارعة التي دلت على القلق والاضطراب (يتطلع ، يرجع ، يتردد ، ينظر ثانية ، يتفرس ، يجلس) . ويتابع الأحداث بالاضطراب والخوف ذاته.

يسمع صوت خطى في ممر الحديقة

ينهض مرتبكا ...

طرقتان على الباب

ثالثة(3)

هاهي هذه المرة تسير في ممر الحديقة ، كما سارت فيه سابقا (كعادتها) ، حين كان ينتظر قدومها متلهفا لكنه الآن لا ينتبه لقدومها ، ويبقى مرتبكا مترددا وتطرق الباب مرتين ثم الثالثة ، كم فعل مضارع يدل على الحال ورد في هذا النص القصير ، ينهض من نومه ليؤكد أنّه كان نائما حتى دون أن يذكر أن الليل قد انتصف .

يفتح الباب

ينهض (4)

لقد تحدث في هذه القصيدة بصيغة المضارع الغائب للتعبير عن نفسه ، بينما تحدث بضمير المتكلم في قصيدة (أهذا إذن كل مايتبقى) أول قصائد المجموعة وأقدمها تاريخا .

أنا يشبه القبلات حيني..

سأبحث عن شعرة علفت في الوسادة

قنينة عطر .. علاها الغبار

قميص به عرق امرأة

أهذا إذن كل ما يتبقى من الحب . (5)

وهو في هذه القصيدة لم يقل أنّه يحلم حتى ، وهو يقدم لنا أجواءً حلمية كان يظن أنّها واقع وحقيقة حتى وهي تأتي في منتصف الليل فقط كعادتها ، بينما في قصيدة (زيارة 1) قدّم لنا اليقظة .

(1) قصائد ، ص203

(2) م . ن .

(3) م . ن .

(4) قصائد ، ص203 .

(5) م . ن . ص184 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

.....
(1)

وقد يكون من الغريب الاستشهاد بعلامات حذف وصمت ، ولكن هذه العلامات هي مضمون الرؤيا في القصيدة فلقد ترك الشاعر للمتلقي أنه يتربص حدثا ما ، وخلق له أفق توقع عن السيدة التي تقلقه فكل ما تقدم في النص من أجواء عمد إليها الشاعر ليمهد لكون شعري يقترب من المرعب تركه في هذه العلامات لتوقع المتلقي الذي خمن خوفه وقلقه بإزاء حضورها لا غيابها بدليل أنه بعد ذلك .

يضحك من نفسه ..

ويغلق الباب ..

ثم يجلس على الأريكة . (2)

وتتحول السيدة المفتقدة إلى شبح يخيف ويقلق ، والتأكد من أنه وهم وليس حقيقة يدعو للارتياح والطمأنينة ، فإذا به هنا يقلب الرؤيا تماما فهو يستدعي الغياب لا الحضور ، ويطمئن من غيابها ويقلقه حضورها ، فالغياب حياة والحضور مرتبط بالموت نفسه . ثم نراه في قصيدة (زيارة 2) يتحول محور القصيدة إلى سيدة أخرى نجهلها ليس السيدة المعتادة سيدة تطل في أفق الشاعر وحياته .

جرس الباب يقرع ..

يفتحه ؛

مرحبا

تمر التحية من بين أصابعه،

فيردد في قلق

- مرحبا..

تبتسم زائرة الليل في ألفة

وتقول وهي تومئ

موجودة ؟

يتردد

طبعاً (3)

الواقع أن زائرة الليل ليست (جولي) لكن الموجودة التي سألت عنها هي جولي ، وطبعاً كان هناك حضور لـ (جولي) ولكن كانت جثة تلوح من بعيد جثة في العراء ، ويسمع صوت بكاء .

تلوح له جثة امرأة في العراء

ويسمع صوت بكاء (4)

هنا يمكن أن نطرح تساؤل (مصطفى عبود) عن (يوسف الصائغ) حين كتب دراسة نقدية عن هذه المجموعة ((هل نحن أمام رجل يترصد نفسه أم يترصد رغبته أم ذاكرته أم كل هذه تترصده وتسكنه ؟ اهو ضحية الشعور بالذنب أم يتفلسف بإزاء مشاكل الموت

(1) م . ن . ص 203 .

(2) م . ن . ص 222 .

(3) . قصائد ، ص 222 .

(4) م . ن . ص 222 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

والحياة ((⁽¹⁾) ، الواقع إذا كانت دراسة رؤيا الموت في شعر (الصائغ) بين الحضور والغياب ؛ فذلك بالأساس راجع لتعامله بالأساس مع الموت على وفق هذه الرؤيا ، فقدمها على وفق نسق مغاير إلى حد ما ، فهو وفي هذه المجموعة بالذات لم يكن يرغب في أن يتصالح مع ضميره حسب ، بل يريد أن يتخلص من الميتة في حياته الفارغة دونها ، فلم يجعلها رمزا للحياة المتجددة لفظا أو دلالة ، فهو وإن كان يؤمن ((أن الموت والخلود يتضمنان احدهما الآخر ، فالموت هو نهاية العالم والقرون وبداية خارجه عن حكم الزمان ((⁽²⁾) كما يقول (ميشال البورد) ، إلا أنه كان في الواقع يتوق إلى التحرر من الموتى لا الموت نفسه ، فهو كما يقول الدكتور (سعيد المحنة) ((لقد حاول أن يتخلص من الميتة لأنه شعر بعدم الانتماء إليها فحاول أن يتخلص من الانتماء إلى الموتى اجمعهم أيا كان هؤلاء الموتى))⁽³⁾.

ولم تقتصر رؤيا الموت ضمن ثنائية الحضور والغياب على مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، فقد قامت فكرة الموت بالأساس على فكرة الغياب نفسها ، فكانت معادلة إنسانية تتعلق بالوجود ، فالموت يساوي الغياب والحياة تساوي الحضور ، وهذا بالتأكيد فكر إنساني عام نتج عن ظواهر الحياة نفسها ، فكان من الطبيعي أن يقرنه نتيجة لذلك بالدفن وبالتغيب والغياب ، وكأنه رغم ما يقدمه من صدمة ودهشة يعلن عن معادلة مستقرة الموت ، والغياب ، والدفن ، لذا نجد لهذه المعادلة في رؤياه للموت ضمن ثنائية الحضور والغياب ولكنه حين عدّ الرحم الأنثوي أو رحم الأرض هي مكان الدفن ومن ثم الإنبات .

تنبض في رحم الأرض خبايانا :

خبأنا الحجل تحت الرمل ،

قلنا يورق الزيتون ..

تعالوا أيها الأحباب

عندي قمر مدفون ...

يرافقتي في المنافي ...

يبارك لي قلقي و اعترافي ،

رهنت له فرسي و عقالي ،

وساومت بين الهدى والضلال (4)

مع أنه لم يعتمد في رؤياه الدلالة المباشرة بل رأى الغياب ، حالة من السبات والسكون والغياب المؤقت ؛ ذلك أنه رآه سكونا وموتا ، وهاهو يقدم لنا رؤيا أكثر وضوحا حين يربط بين الرحم والكفن نفسه في قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) .

الحبيبة : لو جاوزت حليب الأم ،

وعانيت فطامي ،

ما عاقبتك بالعودة قبل مغيب الشمس إلى رحمي

ووصلت بسرتك المقطوعة حبلي ..

فإلى أين تسافر ،

(1) مقالة سيدة التفاحات الأربع أم العشرة الضائعة .

(2) فن الدراما ، ميشال البورد ، ترجمة احمد بهجت ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1965 ، ص138.

(3) رأي الدكتور سعيد المحنة ، مقابلة شخصيه بتاريخ 7/4 / 2006 أذن لي بنشره .

(4) م . ن . ص58 .

يا منفيا عن مقتله ؟ (1)

ليقدم لنا رؤيا الغياب في رحم الحبيبة مع مغيب الشمس في كون شعري ضج بثيمة الغياب المعادلة لثيمة الموت نفسه ، فمع مغيب الشمس سوف يغيب هو أيضا بالعودة إلى جسدها ، لتكون هذه العودة بهيأة عقاب ، وهي رؤيا مقترنة بما تم ذكره عن ارتباط الموت بالحب في المبحث الأول من هذا الفصل ، ولكن هذه المرة على وفق ثنائية غياب تعادل الموت ، تستدعي النقيض من خلال الرحم الذي يرمز للحياة والأمل بميلاد من جديد ومن ثم الحضور مرة أخرى .

دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (يسارًا .. حتى جبل الزيتون)

حفلت قصائد (الصائغ) بثيمة الموت حتى كادت تكون الثيمة التي لها سطوتها المطلقة في نصوصه ، والذي يحدث عادة أننا حين نقوم بتحليل قصيدة معينة ، فإننا غالبا لا نتمكن من فصل الرؤى في الكون الشعري ، الذي يعج برؤى متعددة في القصيدة الواحدة وخاصة في مطولاته ، ولكن يمكن أن نستشف الرؤيا الشمولية في نص ما من خلال الرؤيا التجزئية نفسها ، التي يمكن أن تشكل بمجموعها الرؤيا الشمولية في النص ؛ لنتمكن من رصد الرؤيا في الكون الشعري للقصيدة ، ولكي نتمكن من تقديم الرؤيا فعليا أن ندرس مثلا يشتمل على رؤيا (الصائغ) للموت.

الواقع أن هناك أكثر من قصيدة تصلح أن تكون مثلا لتقديم رؤيا الموت والحياة في إبداعه ، وهناك قصائد حلت فيها رؤيا الموت والحياة في مركز النص ، ودارت حولها شواغله كما في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيع) (2) ، الفارس الذي يواجه الموت والخذلان فرثى نفسه بقصيدة شهيرة تناص معها (الصائغ) في هذا النص لتدور أفلاك النص حول ثيمة الموت ، أو قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) (3) ، وكذا الأمر مع قصيدة (سفر الرؤيا) (4) ، أو قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) (5) وغيرها من القصائد ، ولكن ابرز قصيدة تصلح أن تكون مثلا لرؤيا (الصائغ) هي قصيدة (يسارًا .. حتى جبل الزيتون) (6) ؛ ذلك أن ما يميّزها هو احتواؤها على معظم رؤاه عن الموت والحياة ، كما حفلت برموز متميزة لجأ إليها للدلالة على الموت ، يكاد ينفرد بها في إبداعه عن غيره من الشعراء ، هذا فضلا عن أن هذه القصيدة لم تتل حظها وكفايتها من الدراسات التي نهضت حول أبداع هذا الشاعر ، وكانت هناك أشارات مقتضبة إليها أو ذكرها دون التعرض

(1) م . ن . ص 150 .

(2) قصائد ، ص 51 .

(3) م . ن . ص 91 .

(4) م . ن . ص 117 .

(5) م . ن . ص 137 .

(6) م . ن . ص 395 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

للتفاصيل ، هذه القصيدة المتميزة تستحق الالتفات وما ترجوه الباحثة أن تكون هذه الدراسة فتحاً لدراسات أخرى تعتمد هذه القصيدة التي حفلت بالرؤى الإبداعية المتميزة .
ندرك منذ العنوان (يساراً .. حتى جبل الزيتون) ، وهي القصيدة الأولى في مجموعة شعرية تحمل العنوان نفسه ، أنه سيقدم لنا رؤيا معكوسة بالأساس (يساراً ..) ، ثم علامة حذف تجعلنا نسأل لماذا اتجه يساراً مادام يقصد (تل الزعتر) لا غيرها؟ ، لماذا لم يكن يمينا حيث البحر؟ ليبدأ (الصائغ) بتقديم الرؤيا في القصيدة من أول عتباتها (العنوان) لي طرح تساؤل لماذا لم يكن (تل الزعتر) لماذا يسارا حين يستحضر هذه العبارة من الذاكرة في القصيدة .

وأذكر :

ينحدر التل يمينا حتى البحر

ويتجه التل يسارا حتى جبل الزيتون . (1)

إذا كان الشاعر يقصد أن يصور لنا في هذه القصيدة أحداث مذبحة (تل الزعتر) التي ارتكبتها الصهاينة في المخيمات اللبنانية ، التي يقطنها الفدائيون الفلسطينيون (2) ، فما معنى (يسارا .. حتى جبل الزيتون) لتدرك أنه لم يكن يقصد (تل الزعتر) المكان الواقعي المحدد الأبعاد والمساحة ومذبحته ، بل كان يريد يساره الذي يمتد إلى جبل الزيتون ليمتد إلى ما بعده ، حين يفسر العنوان بعد ذلك فيقدم لنا معادلة على لسان الحكماء :

ولقد كان الحكماء يقولون :

من يدري ؟

قد يكبر تل الزعتر

فيصير عواصم للوطن الأكبر

أو ...

قد يصغر هذا الوطن الأكبر

حتى يصبح بيت صفيح ، في تل الزعتر ... (3)

هذه المعادلة بين يكبر (تل الزعتر) و (عواصم الوطن الأكبر) ، أو يصغر (الوطن الأكبر) و (بيت صفيح في تل الزعتر) ، ستقودنا إلى نتيجة واحدة هي النتيجة نفسها المذبحة في (تل الزعتر) ، التي تتوعد العواصم العربية ؛ ليكون (الوطن الأكبر) هو (تل الزعتر) ، و (يسارا .. حتى جبل الزيتون) لا يتوقف عند هذا الحد ، لنجد أن العنوان ملتبس بالقصيدة إلى ابعده حد ، وأنه يشكل لنا مدخلا إلى رؤيا الشاعر الشمولية ، فلا يعود تعبيراً عن القصيدة بقدر ما تكون القصيدة بكاملها تعبيراً عنه .

عند تحليل هذه القصيدة يمكن أن ندرك أن (الصائغ) قد اعتمد في بنائها على الأسلوب الدرامي وتغلب الأسلوب السينمائي في عرض الرؤيا الشمولية في النص ، وكان من الطبيعي أن تتأثر القصيدة الحديثة بما حولها من فنون وتطبع بصمتها على الكون الشعري ، ومن ثم فإنّ الدرامية التي امتازت بها القصيدة تمكننا من تقسيم القصيدة إلى مشاهد يمكن تجميعها وتقديمها على أنها أشبه بفيلم سينمائي والواقع أن السينما هي إحدى الأبواب التي طرفتها يد الشعر وحاولت الاستفادة منها والتأثير فيها وبها إذ أصبحت إحدى

(1) قصائد ، ص 407

(2) ينظر البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، ص 62.

(3) قصائد أ ص 398 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

المؤثرات التي أثرت في الشعر وأثر فيها وارتبطت به بعلاقة تأثير متبادلة ؛ وذلك من خلال الأدب على نحو عام والشعر على وجه خاص ، وقد لجأ إلى تقنية المشهد السينمائي في تقديم الرؤيا ؛ ذلك لأنها تعتمد في بنائها للمشاهد على آلية (القطع البصري) (1) ؛ لذا يمكن أن نلجأ في دراستنا للقصيدة إلى تقسيمها على سبعة مشاهد أساسية ومتسلسلة ، اعتمدت الباحثة في تحديدها لهذه المشاهد بناءً على أحداث تمت في ضوء زمان ومكان ثابت أثارت انفعالات الشاعر ودفعته ليقدم لنا رؤياه الخاصة بهذا المشهد ، لكونه جزءاً من رؤيا شمولية ستتجمع أجزاؤها حين تتم هذه المشاهد ، التي حرص الشاعر أن يجمعها في الكون الشعري دون أن يعرضها للتشتت أو التشتي ، فقدمها لنا حسب تسلسل منطقي قدر الإمكان كما سنرى .

في المشهد الأول قدّم لنا رؤيا مرعبة فاستهل القصيدة بعدد ظل يتكرر في أجواء القصيدة ليكون أحد أبرز محاورها ؛ فهو مسبب لكل أجواء الموت والخراب .

عشرون خنزيرا مجنزرا ...

يرعون ، في خرائب التل الشمالية

مروا ثقالا ،

وعلى مهل

فهدموا بيتي

قتلوا أهلي

عشرون خنزيرا خرافيا

جاءوا قبيل الفجر للتل ...

ورحلوا في آخر الليل ... (2)

امتازت هذه القصيدة ومنذ المشاهد الأولى بأجواء كانت تمهد لما سيأتي من أجواء الموت والخراب ، من خلال الخنازير التي جاءت التل ، حين قرن الآليات بالخنازير ، ليعكس لنا موقفه وموقف المتلقي نفسه من الخنزير كحيوان شرس ووحشي وغادر ، هذا فضلا عن موقف الكراهية من هذا الحيوان ومقابلته بالنفور والاحتقار ، فهو وحشي وشرس وغريب مرفوض من قبل المجتمع العربي والمسلم ، فكأنه يريد أن يقدم لنا رؤيا عن غربته وانسلاخه عن (تل الزعتر وجبل الزيتون) ، فهي خنازير منبوذة بريئة لا ترعى في مرعى وليس لها راعٍ وجاءت من الخرائب في التل بما تحمله لفظة خرائب من دلالات النبذ والرفض ، وسرعان ما نكتشف أن تلك الخنازير ما هي إلا آلة حرب ثقيلة ، دبابات اسمها الراوي خنازير مجازا للدلالة على ثقل الآلة وهمجية العدوان فنشعر بإزاء ؛ ذلك إننا في مناخ غير أليف ، حافل بالشد والتوتر إذ تقتحم تلك الدبابات التل قبيل الفجر لتعيث بالأرض خرابا وتحول كل شيء إلى موات (3).

والواقع أنه حين قدّم لنا الرقم عشرين ليس غير فهو ربما أراد أن يقدم لنا رؤيا عن دبابات كثيرة ، أو لأن الرقم عشرين له دلالة في فكر (الصائغ ، يوسف) ؛ فهو رقم يدل على الغدر بالأخ حين باع أخوة يوسف أخاهم بعشرين قطعة فضة ((واجتاز رجال

(1) ينظر الإحساس السينمائي ، سيرجي ايزنشتاين ، ترجمة سهيل جبر ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 ، ص 125 .

(2) قصائد ، ص 408.

(3) البنية السردية ، محمد الشريدة ، ص 62

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

مديانيون تجار فسحبوا يوسف واصعدوه من البئر و باعوا يوسف للاسمعيانيين بعشرين من الفضة فاتوا)) (سفر التكوين 37: 28) ، واللافت للنظر أنه في هذا المشهد قد غيب النهار من الكون الشعري ، حين قدم لنا رؤيا عن حدث ابتداء قبيل الفجر وأواخر الليل ، لنجد أنه زمن واحد قبيل الفجر ، الذي يساوي أواخر الليل فقدم زمن غاب عنه النهار ، متعمداً أن يجعل الأجواء في ظلام دامس ، ليكون الليل غطاءً يتستر على الجرائم التي يمكن أن تحصل تحت خيمته المظلمة القاتمة ، فهو يقدم لنا البيت الذي تهدم فهو صامت نتيجة لصمت أهله الموتى ليحل ليل ساكن بعد أن حفل بالحركة واضطراب فهو ليل يحفل بالموت ، بل أن الليل أحياناً يضيء أجواءً أسطورية على الحدث ضمن كون شعري ساد فيه الظلام ، وحين يقدم لنا القمر نفسه رمزا صارخا للموت ، فهو جزء من مشهد حزين .

إنه قمر من دم ،

قد التصقت كسر الخبز فيه

دم وتراب (1) .

في هذا المشهد يقدم لنا جزئية صغيرة من تفاصيل الكون الشعري ، ليلجأ إلى تقديم الرؤيا التجزيئية ، وتعرف هذه الرؤيا ((بأنها المنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ، ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص أو يكون جزء من شيء ، وتعتمد هذه الرؤيا على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء ، أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الإيجابية والسلبية)) (2) ، والواقع أنه يقدم لنا الجزئيات في المشهد الشعري لتكون جزءاً من لوحة حافلة بالرموز والرؤى فتتداخل فيها الثيمات لتعكس أحياناً الرؤيا ، وهي مفتاح للرؤيا الشمولية في النص فقدمها لنا لتفك شفرة رموز النص وتجلي الغموض عما فيه من تساؤل ، وحرص على تقديم رؤياه بالتسلسل رغم ما قد يبدو من فوضى عارمة أحياناً في النص ، إننا حين نستجلي التفاصيل الدقيقة نجد أنه عمد إلى تقديم مفاتيح لشفرات النص بصورة تكاد تكون متسلسلة ، وهو أمر قليل الحصول في شعر (الصائغ) على الأقل في مطولاته ، لقد حل الشاعر هنا محل مخرج سينمائي ، إذ عمد إلى هذه التقنية ، وقد أفاد منها (الصائغ) ووظفها بشكل بارع ، فكان يقسم القصيدة إلى مشاهد وقد اظهر معرفة دقيقة وحساسية مرهفة في مقارنة فن الإخراج والاشتغال عليه شعرياً (3) ، فهاهو يقدم لنا القمر ليحمل لنا كل مميزات الرؤيا في القصيدة ، فهو أحمر من دم التصقت به كسر من خبز ، وهي رموز للحياة الخبز والدم والقمر نفسه هي رموز الحياة جمعها ، في رؤيا سوداوية لتكون كلها رموزاً للموت على وفق جمع غريب ضمن كون شعري يضج بالخراب والموت .

وأحسستُ العواء يجيئني دبقاً

بيلله اللعاب

ورأيئني أتشمم الجثث الحرام

أفتش الموتى عن امرأتي ...

(1) القصائد ، ص 395-396.

(2) ينظر مقالة هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق ، د. إبراهيم جنداري ، مجلة آداب الرفادين ، ع23 ،

1992 .

(3) ينظر مقالة الإخراج الشعري قراءة في قصيدة أين الشعر والشعراء يوسف الصائغ ، فائق عبد الجبار ، الأقلام ، ع2 ، ص36 ،

2001 ، ص50 .

لكن صاح غراب البين
فأنشق المشهد قسمين⁽¹⁾

ويبدأ الحدث بالتصاعد ليقدم لنا رؤيا غرائبية فهو هنا يتقمص شخصية الذئب ، فكأنه يتفاجأ بتحوّله إلى شخصية حيوان الذئب ، فهو يعوي ويتشمم ويفتش في الموتى عن زوجته ، فكأن الموتى قد اختلطوا مع بعض وضاعت ملامحهم فلا يميّز امرأته إلا من رائحتها ، لينتهي المشهد المريع بصياح غراب البين الذي يقسم المشهد نصفين ، وهذا الانقسام كان تهيئة لما سيأتي ، والواقع أن (الصائغ) اعتمد في بناء قصائده على الدراما واعتماد التقنية المشهدية السينمائية في إبداع نصوصه ((ولعل استخدام الصائغ مثل هذا الصوت المباغت التشاؤمي يجسد براعته في اختتام المشهد من خلال القطع المشهدي غير المتوقع ، فصياح الغراب ختم المشهد بموت الحبيبة وهذه المباغته المشهدية التي استثمرها نقلت كاميرته إلى الأجواء المسرحية))⁽²⁾ ، وتتجسد الرؤيا فيما يخص رؤيا الموت في شعر (الصائغ) من خلال رموز لجأ إليها الشاعر ، كان من الممكن أن تدرس ضمن الرؤيا الإبداعية لولا أنه في لجوئه إلى هذه الرموز كان قد أسس لها خلقا جديدا على وفق رؤيا خاصة به ، امتازت بأنها خلاقة وارتبطت برؤيا الموت والحياة استدعت أن تدرس ضمن هذا الفصل فكانت ابتكارا شعريا في إبداعه ، وهي ما منحت الرؤيا صفة الجدة والدوام على الرغم من مرور الزمن ، واعتماد الرمز كحامل للرؤيا ومؤسس لها في الآن نفسه ؛ ذلك أن ((الرمز يساعد التجربة على كسر مباشرتها ، ويمكنها من تجاوز الهارب والعرضي ، ويساعدها على التقاط الجوهرى والصميمي في حياة الإنسان ووجوده. فالشاعر يرى العالم بعينين مغسولتين))⁽³⁾ ، وهو يقف على عتبات الجنون ، ويسافر إلى أقاصي التيه ، ليحافظ على صفاء رؤيته ونفاذها عبر الأشياء الواقعية ، واكتشاف ماهو مدهش فيها ، وماهو باهر وخيالي فالتأكيد على الصور المختلفة للترميز أضحى من الركائز الأساس للاتجاهات الحديثة في الفن بشكل عام⁽⁴⁾ ، وفي الشعر بشكل خاص ، فإذا كان الشعر خطابا رمزيا في الاعتبار الأول ، وهو رمزي في حصيلته النهائية ورمزي أيضا في حلقاته الجزئية النامية أي أنه جهد تعبيرى يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر⁽⁵⁾ ، والرمز هو جزء من الرؤيا التي يقدمها لنا الشاعر في كونه الشعري ، إلا أن الرمز يرتبط بالفكر الإنساني عامة ، لذا فهو حين لجأ إلى الرمز فقد كان اعتمادا على حمولة معرفية قارة في ذهن المبدع والمتلقي على حدٍ سواء ، كما حصل حين رمز للموت بالغراب والواقع إنها رؤيا إنسانية عامة ومنذ أقدم العصور على مدى الأزمان ، عندما ارتبط هذا الطائر بقصص الفراق ورمز الموت في ذهن الإنسان⁽⁶⁾ ، ولعل قصة (قابيل وهابيل) كانت بداية لهذه الرؤيا ، فظل الغراب أبدا يذكر بأول جريمة قتل في التاريخ ، وهي جريمة قتل (قابيل) لأخيه)

(1) قصائد ، ص 396 .

(2) الموروث في شعر الصائغ ، ص 45 .

(3) في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 148 .

(4) ينظر حول الاغتراب الكافكاوي (مقالة) ، إبراهيم محمود ، عالم الفكر ، م 15 ، ع 2 ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ، 1984 ، ص 109 .

(5) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، محاور جلسات الحلقة الدراسية ، مهرجان المربد الشعري التاسع ، محور الشاعر العربي الحديث ، رموزه وأساطيره الشخصية ، علي جعفر العلاق ، ص 75-76 .

(6) ينظر الحيوان ، أبو عمر عثمان بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ،

1969 ، 3 / 443 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

هابيل) حين كان الغراب مُعلماً لقابيل ((فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)) (المائدة: 31) ، فهاهو يقدم لنا الغراب في أكثر من موضع في شعره وهو حين ربط بين الغراب وغيره من الحيوانات التي تأخذ رموزاً معرفية أخرى ربطها بالموت في كونه الشعري ، وترتبط بالشخصية المحورية في النص ، والكون الشعري نفسه ، كما في الناقة والفرس والهر ، إلا أنه ، بالأساس جعل الغلبة لهذا الرمز .

بلغ الركب رابية ،

فانزلا عند خوفي .

أقيما على ((مالك)) ليلة ..

فإنني رأيت غرابا على منكبي فرسي ،

رأيت دما ..

فعلام اضطربت وفز القطا في دمائي؟ (1)

وهاهو الغراب يصبح أكثر اتساعاً وعمومية حين يظلل الوطن بأكمله فكأن ، السماء غراب أو يضيق الوطن فلا يعود إلا بقعة صغيرة بين جناحي غراب .

لقد انبتوا حسكا في قرابة روحك ،

واحتفروا موضعا للشكوك ،

فبين جناحي غراب ،

حدودك يا بلدي . (2)

يبدأ المشهد الثاني بعد أن قدّم لنا شرخاً قد حصل في الرؤيا التي يقدمها لنا في الكون الشعري نتيجة لهمجية العدوان وقسوته ، التي أدت إلى أن يضطرب الوضع في تل الزعتر حين يقدم لنا رؤيا عن الملجأ الذي أضحي كل عالمهم .

هاأنذا في الملجأ حيث يعيش معي

ألف فلسطيني :

فالملجأ جوع

والملجأ خوف ...

لما ابتدأ القصف

زحفت قربي أصوات أنين طيني

تتبعها أصوات مخاض

سقطت قبلة أخرى ،

سقط السقف ...

قتلنا ...

.....

وسمنا صوت جنين يضحك في الأنقاض (3)

ويكون الراوي في هذا المشهد في ملجأ حيث يعيش معه ألف فلسطيني في مكان يفترض به أن يكون حصناً يتحصنون به ، ويحتمون به من الموت ولكنه يضج بالخوف

(1) قصائد ، ص 55 .

(2) م . ن .

(3) قصائد ، ص 396-398 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

والجوع ولايملك القدرة على حمايتهم فيقتلون في نهاية المشهد ، ومع ذلك يقدم لنا مفارقة غريبة حين جمع الموت بالميلاد ، فمع ابتداء القصف وضجيج القنابل والصواريخ القادمة بسرعة يقدم لنا رؤيا عن الحياة ، التي تجيء ببطء وصوت أنين وصفه بأنه طيني قرنه بالمخاض المرتقب بالميلاد ، وقدم (الصائغ) هنا رموزا للموت والحياة في شعره عامة وهذه القصيدة خاصة ؛ وذلك حين قدم لنا التراب والرماد رمزا لموت في حين قدم لنا الطين والماء رمزا للحياة وتعود هذه الرمزية إلى حمولة معرفية ، حين قرن خلق الإنسان من طين وموته واستحالته إلى تراب استمدها من القرآن الكريم ((قَالُوا أَأُتُوا مِنْ تَرَابٍ وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَأَنْتُمْ لَمُبْعُوثُونَ)) (المؤمنون: 82) ، وورد الطين مقترنا بالخلق والميلاد ومن ثم فهو رمزا للحياة⁽¹⁾ ، كما في قوله تعالى ((الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ)) (السجدة: 7) ، وكانت هذه الرؤيا التي قدمها لنا (الصائغ) ستكون مكررة حتى عندما يقدم لنا أصوات المخاض التي تترافق مع هول القنابل التي تسقط فوق الملجأ ، الذي امتلأ جوعا وخوفا وترقبا لولا أنه ختم المشهد الحزين بسماع صوت جنين يضحك في الأنقاض ، ليخلق تساؤلا هل قتلوا جميعا ؟ ويترك حيزا للحيرة حين يقلب الرؤيا تماما (سمعنا) بصيغة الجمع وبعد موتهم جنين يضحك بدلا من يبكي في مشهد يستدعي البكاء ، فيقدم منفذا للحياة من خلال هذا الجنين ، الذي سيكون له وجود في القصيدة بعد ذلك ، حين يقدمه رؤيا للحياة تمتد في موازاة رؤيا الموت في الكون الشعري ليكتمل المشهد.

قمر ميت

وجنين يتيم ...

رأينا على القمر المستريب ،

نحلة من دماء ، وشعرة ذيب ...

والليلة سوف يسيل من القمر الميت ،

خيط دم عربي يعلق بالأغصان

والليلة تنبت ، في تل الزعتر ، أشجار الزيتون ،

ويكتمل البستان ... (2)

يبدأ (الصائغ) بعرض المشهد عموديا من السماء إلى الأرض بين القمر الميت والجنين اليتيم ، الذي قتل والداه ، ومع جميع من في الملجأ قد قتلوا ، إلا أنه لا يزال يصير على منحهم صفة الأحياء من سماع ورؤيا ، فهم يشاهدون القمر المستريب نحلة من دم ؛ ليسقط الموت على القمر نفسه فهو مقتول ودمه ينزف ، وفي هذه القصيدة قدم لنا رمزا يعد مبتكرا ، وهو اقتران الأجرام السماوية بالموت وهو في الواقع انعكاس لما في داخل (الصائغ) على ما حوله ومنها الأجرام السماوية وربما نبعت تلك الرؤيا من محمول فكري قار في ذهن المبدع لكون الأجرام السماوية حاملة للنبوءة وترتبط بعلم التنجيم ومخاوف

(1) ورد التراب رمزا لخلق الإنسان وحياته ينظر الآيات الكريمة : (آل عمران: 59) ، (الكهف: 37) ، (الحج: 5) ، (الروم: 20) ، (فاطر: 11) ، (غافر: 67) ، وهي التي ترتبط بخلق الإنسان من تراب ، كما ورد رمزا لموت الإنسان وفنائه واستحالته إلى تراب ينظر الآيات الكريمة : (الرعد: 5) ، (المؤمنون: 35) ، (المؤمنون: 82) ، (النمل: 67) ، (الصافات: 16) ، (الصافات: 53) ، (ق: 3) ، (الواقعة: 47) ، ولكن الطين لم يرد في القرآن إلا رمزا للخلق والحياة ولم يرتبط بالموت ينظر الآيات الكريمة ، (الأنعام: 2) ، (الأعراف: 12) ، (الإسراء: 61) ، (الصافات: 11) ، (السجدة: 7) ، (ص: 71) ، (ص: 76) .

(2) قصائد ، ص 398 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

الإنسان من المستقبل ، أو أن الشاعر أصر على تقديم رؤيا عن الموت عممها في الكون الشعري بالكامل في نصه الإبداعي فهو يبدأ من السماء وأجرامها التي تحضر بصفة شهود صامتين وأحيانا تكون جزءاً من شخوص النص ، إلى الأرض ومن عليها وأحيانا ومن فيها ، وقد وردت تلك الرؤيا في إبداعه في مرحلة مبكرة ، عندما قدّم سهيل رمزا للموت في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب) ، و(سهيل) في القصيدة هنا رمز للوجود الكامل من خلال تواجده في السماء وارتباطه بالفكر العربي لكونه من ابرز النجوم وهو دليل المسافر ليلا لذا فهو حين استحال إلى تراب فكأنه قد سلب الحياة وأدى إلى أن يعم الموت . وتراه مرة ثانية يقدم لنا سهيلا برؤيا جديدة اقترنت بالموت والعدم ، حين استبدل سهيل في النص الأصل (مالك بن الربيب) بمعسكر (الحسين) (ع) .

(أقول لأصحابي ارفعوني .. فإني ..)

أكون في مخيم الحسين حينذاك ،

طفلا بينكم ...

يذبح مرتين

وعندما يطلب منه أن يموت مرة أخرى

يرفع أصبعه ... (1)

سبق وأن قدّم لنا (سهيلا) رمزا للموت حين استحال هذا النجم إلى تراب وانطفأ ، وبالنتيجة يتحول مخيم (الحسين) (عليه السلام) نفسه إلى رمز للموت عندما يحل محل (سهيل) ، فإذا كان (سهيل) نجما له مرجعية فكرية قارة في ذهن العربي كرمز للغربة والشفقة ، فإن القمر قد ارتبط برؤيا يقدمها الشعراء عن الجمال والحبور والفرح غالبا ، وهو يقدم لنا القمر على وفق رؤيا تراجيدية ، حين جعله رمزا للموت في كثير من قصائده ، كما حصل عند قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) .

كالقمر المهجور ، حبيبي

يا أهل البصرة ،

ها أنذا ، قبل لقاح النخل ، أجيء إليكم

ملكا في النحل ،

فخلوا في الليل نوافذكم مشرعة .

عدت لكم من سفري

بهدايا من حجر ...

وبأعشابى كحلت جفون عذاراكم

وخبأت حصى قلبي بجيوب الأحلى

.....

استدعيت أمام الحاكم ،

بكتني .. وسكنت المنفى .. (2)

ويقدمه مرة أخرى في القصيدة نفسها قمرا محزونا فتتكرر الرؤيا ، والواقع أن هذه القصيدة قدمت العديد من رموز الموت ، وكان للقمر حضور في هذه الرموز ، وهو لم يجعله رمزا للموت بل جعله ميتا .

(1) قصائد ، ص 61 .

(2) القصائد ، ص 97 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

- عودي يا حلوة ،
فالبجر الليلة مسحور ،
والساحل تسكنه الأشباح
من يمض إلى القمر الميت ، لن يرجع
تسجنه الأرواح .. (1)

ويكرر القمر رمزا للموت في كثير من القصائد كما في قصيدة (خواطر بطل عادي (2) ، و(ما بين جلدي وقلبي) (3) . أما في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) فقد قدّم للقمر رؤيا مميّزة في رمزيته للموت والحياة حين قدمه رمز للحياة وغيابه كان يرمز للموت ، لذا كان يقدم لنا ليلا اسود وبلا قمر أو نجوم

إذا انتصف الليل.. واسودّ

ليل بلا قمر، أو نجوم ،

وصار الندى مُبهماً في الحقيقة... (4) .

الذي دعا إلى مثل هذه الرؤيا هو اقتران القمر والنجوم بالحبيبة الغائبة من عالمه ، فهو جزء من مشهد الفرح ووجودها الجميل في حياته ، لذا فهو غائب في أجواء حزينة ، وحين يكون القمر جزءا من المشهد الشعري يكتسب صفة تلائم الوضع فهو مشارك في الحالة الانفعالية وجزء من كل ، فيكتسب صفة الأجواء العامة ؛ ذلك ((أن الرمز مرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيتها الشاعر فك إنّما هي تصوير للحياة الداخلية التي يحيها الإنسان في نفسه ولنفسه في خضم الحياة)) (5) .

في قصيدة (يسارا .. حتى جبل الزيتون) يتكرر تقديم القمر رمزا للموت في المشاهد الشعرية ، حين يقدمه لنا قمرا ميتا ويمنحه صفات أخرى كلها تدل على الموت . اعتمد الرمز حاملا للرؤية ومؤسسا لها في الآن نفسه ، ويلعب الرمز دورا بالغا في الإبداع عامة وفي الشعر بشكل خاص ؛ وذلك لتوفير نوع من الإبهام والتشويق وكسر النمط من خلال الجدة والابتكار من خلال الرمز ليوفر للتجربة كثيرا من غناها ، ويكسبها كثيرا من السحر والجمال الشعريين ، ويخلصها من السقوط في أحوال السطحية والمباشرة ، كما يوفر للمبدع حلا أمثل لمعالجة أو ضاع واقعه بعيدا عن كل رقابة أو حساسية ، ويخلصه من عقاب الآنية ، ليقدف به في زمن الخلود والديمومة والاستمرارية ... لنجد أنّه بهذه الرؤيا كان يبتكر لنا رموزا جديدة ، وخلق الرمز وابتكاره ليس بالأمر الهين المتيسر لكل مبدع ، إذ ((لا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترتضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا)) (6) ، وما زال الشاعر يصر على أن يقدم منفذا للأمل من خلال أشجار الزيتون واكتمالها ؛ لتكون هذه الأشجار شاغلا نصيا جديدا من شواغل النص يقدم من خلالها انفعالاته ورؤياه ؛ فنجدها تعكس الرؤيا في الكون الشعري ويسقط عليها انفعالاته ، والشاعر حين يختار رمزا معيناً فهو يفعل ذلك عادة على وفق رؤيا تفرض اختيار هذا الرمز وأحيانا يكون الرمز إسقاطا لما في دواخل الشاعر .

(1) م . ن . ص 100 .

(2) م . ن ، ص 137 .

(3) م . ن ، ص 160 .

(4) م . ن ، ص 183 .

(5) نظرات جديدة في الفن الشعري ، د. إبراهيم العريض ، الكويت ، ط2 ، 1974 ، ص 331 .

(6) الأسس النفسية للإبداع في فن الشعر خاصة ، ص 203 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ويبدأ المشهد الثالث بعودة الخنازير مرة أخرى وبالموعد نفسه .
وتجيء قبيل الفجر ،
خنازير سود
يركبها عشرة كهان عور
فالزيتون اكتمل الآن وصار حزيناً ...
وعما قليل ،
ستبتدئ المجزرة
فمن يشتري التذكرة ؟
إنني ابتعت لهذي الليلة تذكرتين ،
فكنا اثنين ،
أنا ويهوذا ،
في منتصف المشهد ! (1)

تعود الخنازير مرة أخرى ، شاغلا نصيا وسببا للأحداث التي حصلت ضمن الكون الشعري ، وقد قدّم لنا الخنازير بأكثر من صفة وهياة ، فهاهي هنا خنازير سود يقرنها هذه المرة بفكر ومعتقد معين ، حين يقدم لنا كهانا يرون نصف الحقائق حين يصفهم بعور مجازا ، لتبدأ المجزرة مرة أخرى ، ولكن هذه الجريمة تقابل بالخدلان والصمت فكأنها لا تعني احد ، فكلهم متفرج . وكأنّ المشهد الذي انشق إلى نصفين قد أسفر لنا عن مشهد جديد يكون يهوذا هو محركه الأساس وسبب أحداثه ، وتتداخل المشاهد رغم وحدة الحدث وهو يعود لمشهد سابق حين كان يتشمم الجثث بحثا عن امرأته ليجدها جسداً عاريا ، قدّم لنا رؤيا المعادل الموضوعي في النص ، الذي تدور كل مكونات النص ومؤثاته في الكون الشعري ، ومن ثمّ فإنّ موت الجسد هو موت لكل مؤثات الحضارة في البلاد العربية ، فهذا الجسد مات لأنّه محصلة نهائية للخيانة والضلال والهزيمة ، التي اجتمعت على قتل هذا الجسد الذي تمدد في الوطن العربي ، الموت هنا رؤيا لموت فرد يرمز إلى موت أمة بكاملها ، سواء كان موت شخصية تاريخية مثل (مالك بن الربيع) ، أو (المسيح) ، أو (الحسين) ، أو موت رجل صاحب فكر ومبادئ أو شاعر وأحيانا موت امرأة ، حين قدّم لنا رؤيا امرأة محبوبة لتكون رمزا للبلاد العربية .

.....
جسد عار ،
مقطوع الرأس ،
أصابعه متشبثة ، ببقايا شعر اسود
يومض فيه خاتم عرس ذهبي ...
وعلى العنق المقطوع ،
بقايا قبل متعجلة ،
توشك أن تتيبس
صحت هذه امرأتي يا أهل التل ...
أجاب يهوذا ،

(1) قصائد ، ص 398-399 .

- أبدا ...

هذا الجسد العربي .
سيبقى عشر ليالٍ في القفر ،
إلى أن يتفسخ فيه الوطن العربي

.....

.....

يهودا

(1) يهودا

كرر اسم يهودا كأنه يترنم به بحزن وتوجع ليعلنه سببا لموت امرأته ، وهو الشخصية التاريخية المعروفة التي غدرت (بالمسيح) (ع) ، ليقدمه هنا رمزا لمن خانوا فجعله هذه المرة أيضا يغدر ويخون ، ويجعل من موت امرأته العارية المغدورة ، موتا للوطن العربي كاملا ، الذي سيتفسخ مع تفسخ الجثة المعرضة للخيانة والغدر ، بل التنكيل بها حين تركت في القفر عشر ليالٍ أو يُلبس من خانوا ثوب يهودا .
سبق وأن قدم لنا (الصائغ) موت الفرد رمزا للمجموع ، ولكنه هنا يقدم لنا رؤيا موت المرأة رمزا لموت الوطن العربي أجمعه . ويتجمع المشهد المقسوم ، فيعود ليكتمل مع يهودا ليصبح هو محرك المشهد الوحيد ومحور الكون الشعري في هذا المشهد .

يهودا

يهودا

أيها الخائن الأبدي الوسيم
لقد عيّن الرعب شاهد زورٍ
ودرّبت الشبهاتُ ،

على الشعر

والنبض

والقبلاتُ....

فقيم تجربتي

(2)

لقد كان (الصائغ) يقدم لنا نهايات للمشاهد في هذه القصيدة حرص على أن تتأرجح بين الصمت والصراخ ، وليس أي انفعال أو حركة ما ، و إنما كان الصوت والسكوت أو الاضطراب والصراخ ، فهاهو ينهي المشهد الثالث بصلاة ودعاء للرب الذي عبر عنه بـ (يا أبانا الذي في الضمير) ليسانده في التجربة التي سيدخلها مع يهودا في المشهد الرابع .

أصلي :

يا أبانا الذي في الضمير

تقدست

كن معنا في الخيار الأخير ..

وإن كان لابد ..

(1) قصائد ، ص 401 .

(2) م . ن . ص 401-402 .

فاندخل التجربة ... (1)

يقدم يهوذا بعد هذا محركا للكون الشعري وصاحب السطوة عليه حين نراه في المشهد الرابع يتحكم بالراوي نفسه ، فهو عليم بموضع الحزن الذي لم يبينه لنا ، ويتركه للظن ماموضع الحزن الذي يتحدث عنه الشاعر ؟ يهوذا هنا بما يرمز له يتحكم بالكون كله فيضيق ويتسع على وفق أفعاله .

أخذني يهوذا ...

امسك بي من موضع الحزن ،

فضاق الكون من حولي ،

وصار غرفة للموت والتعذيب

قيدني وقال لي : حدق ...

تطلعت : رأيت امرأة تبكي على الصليب . (2)

وهذه الأسطر كانت رؤيا تحفل بتعبير صارخ عن رغبة في تعذيب الذات ، كان ينشد الألم ، والمعروف ((أن نشدان الألم لا يمكن أن يكون – وهذا ما يميّزه عن نشدان اللذة – غاية بحد ذاتها و إنما هو بالضرورة ما دامت الحاجة إلى الألم ليست حاجة أولية ، وسيلة يرسم غاية مغايرة)) (3) . ونراه يتابع مشهد التعذيب هذا حين يذكر لنا .

متعبة حبيبتني .

قد تعب الزيتون فوق غصن الياس

ومتعب من المحبة أين الناس

متعب يهوذا .. أخذني من موضع الرعب ،

فصرت عاريا ..

وضاقت الغرفة بي : (4)

والواقع رغم ما انطبع به المشهد من ألم وعذاب لجأ (الصائغ) إليه لتقديم رؤيا عن العذابات والألم ، إلا أنه من الجلي أن هناك رغبة كبيرة في التعذيب الجسدي إلى حد الذي يشعر فيه باللذة من جراء هذا التعذيب والألم ؛ ذلك أنه رآه نوعا من التكفير عن خطاياها هو ، وأنه ضريبة يدفعها ليس نتيجة للخذلان الذي تعرض له تل الزعتر والصمت ، إنما كان يستحقه ربما لأنه عاش في ظل الهزيمة والدمار والعجز ، وبات غير مهتم بالألم ، ((إذ أصبح مولد اللذة من حيث إنه وسيلة تكفير عن خطايا كثيرة)) (5) وتابع بعد ذلك .

سبع خطي من الشباك حتى الباب

سبع خطي ..

سبع بساتين ...

سبعة أحزان المساكين (6)

أن الرؤيا التي كانت تقصد الباحثة تقديمها كانت بالأساس هي رؤيا الموت والحياة في إبداع (الصائغ) للحد الذي ارتبط وجودهما معا في الكون الشعري ، إلا أن اللافت

(1) قصائد ، ص 402 .

(2) قصائد ، ص 402 .

(3) رمزية المرأة في الرواية العربية ، دراسات أخرى ، جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، 1981 ، ط 1 ، ص 26.

(4) قصائد ، ص 403 .

(5) رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، ص 27 .

(6) قصائد ، ص 403-404 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

للنظر ارتباط هذه الثنائية في شعره بالمكان لا من حيث هو موقع الحدث وقاعدته التي ارتكزت الأحداث إليها في كونه الشعري ، بل من حيث الضيق والأوسع على وجه الخصوص ، فقدّم لنا رموزا للموت اقترنت بهذه الثنائية في هذه القصيدة ، حيث يضيق الكون على اتساعه ليكون غرفة للموت والتعذيب ، اعتمد (الصائغ) على آلية التلاعب بامتدادات المكان ، فهو يضيق ويتسع على وفق لحالته الانفعالية أولا ؛ ذلك أن الاحساس بالزمان والمكان كما يرى الفيلسوف (ماخ) ليسا سوى جملة من الإحساسات التي نظمناها نحن البشر⁽¹⁾ ، وليس على وفق الواقع وهما هو الكون الممتد يضيق ليصبح غرفة للتعذيب وكأن وجود العالم بأكمله قد انعدم ولم يعد سوى تلك الغرفة تضيق عليه مرة أخرى ، لتكون عبارة (عن سبع خطي) .

وسبعة من الأطفال يلعبون صائحين :

ذبحنا الدمية .. سال الدم .

آه يا أولاد العم .

في الأول ... جاء الجزار ..

في الثاني .. الولد الغدار

في الثالث ..⁽²⁾

لعل ما يسترعي الانتباه في هذا المشهد الحافل بالعذابات والموت ، حتى نتحد الرؤيا الشمولية في القصيدة بكاملها في هذا المشهد بالذات ، هو غلبة حركة السكون حركة إعرابية عمد الشاعر إلى رسمه فوق الحروف إلى حد أن يصر على وضع الحركة على حرف مشدد (آه يا أولاد العم) ، وإذا كنا قد اتفقنا أن حركة السكون تعني لا حركة (لا كسرة ولا ضمة ولا فتحة) ، فإن إصرار (الصائغ) على رسم علامة السكون نابع من رؤيا قصد أن يقدمها من خلال هذا السكون نفسه ، وهو حين عمد إلى هذه الحركة التي غالبا ما يلجأ إليها للتعبير عن الصمت وحالة السكون ومرافقته لحالة الموت والخراب في نصوصه ، وبالذات في هذا النص حين وردت أكثر من ثمان وأربعين مرة مرسومة على الحرف ، ومعظم هذه المرات في غير مواضعها .

ولقد نظرت بمقلتي ذئب إلى جسدي⁽³⁾

لما ابتدأ القصفُ ُ ُ ُ ُ ُ ُ ُ ُ⁽⁴⁾

إنني ابتغتُ لهذه الليلة تذكرتين⁽⁵⁾

أصلي

يا أبانا الذي في الضمير

تقدست

(1) ينظر الزمان في الفكر الديني ، حسام الألويسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص52 .

(2) قصائد ، ص404

(3) م . ن . ص396 .

(4) م . ن ، ص396 .

(5) م . ن . ص400 .

كن معنا في الخيار الاخير

وإن كان لابد ..

فلندخل التجربة ... (1)

فقل أيها الرجل العربي .. (2)

رمادا لوجه الحضارة .. (3)

فهو يصر على رسمها على الحروف في أثناء العبارة وليس خاتمة لها ، حتى يمكن تسويغها على إنها إيقاع اقتضته الضرورة الشعرية في النص . ويمكن ملاحظة أن الشاعر تعمد رسم علامة السكون على الحروف لغاية ، هي أن يعكس لنا حالة من الرتابة والترقب ، فإنه في الوقت عينه كان يعتمد في نصه إلى أن يضع حركة ما ، وهو لم يكن يقصد أن يضعها حركة إعرابية أو حتى ضرورة إيقاعية قدر ما كان يقصد أن يقدمها لنا على وفق رؤيا تعكس انفعالاته ، وتقدم للمتلقى الرؤيا التي كان يهدف إليها النص ، ولتكون جزء من الدلالة وتعكس لنا انفعالاته ؛ ذلك ((أن العلاقة بين الموضوع والانفعال (المعبر عنه) ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية بل علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط)) (4).

ويبدأ المشهد السادس بأجواء صمت - تتغلب على الكون الشعري .

قمر صامت

وقتيل .. وذيب

وظفل .. يكش الذباب عن الجسد المستريب

وظل صليب ... (5)

يتكرر ورود القمر في القصيدة رمزا للموت ، ويمارس عليه إسقاطات موت الإنسان العربي ، حين يصف جسد القتيل بالمستريب ، الذي كان من قبل صفة للقمر.

قمر ميت

وجنين يتيم

رأينا على القمر المستريب ،

والليلة سوف يسيل من القمر الميت ،

خيط دم عربي يعلق بالأغصان ، (6).

والقمر الصامت وإن كان رمزا ودليلا على الموت ، إلا أن الشاعر قدّم لنا رؤيا خاصة هي الصمت المحايد المختار ، وليس الصمت الناتج عن همود الحياة وسلبها من الجسد حسب بل الصمت الجبان الذي نجم عن الخوف والرعب ؛ وذلك ما يعلله المشهد السابق حين وظف الشاعر الأغنية الشعبية المعروفة .

وانفتح الجب

(1) قصائد . ص 402 .

(2) م . ن . ص 405 .

(3) م . ن .

(4) النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، جيروم ستولينتز ، ت فواد زكريا ، مط جامعة عين شمس ، 1974 ، ص 174 .

(5) قصائد ، ص 405 .

(6) قصائد . ص 398 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ابتدأ اللعب ... ابتدأ اللعب
ابتدأ الـ
صاموت
لا موت
تحكي ... فتموت !!
أش .. أش
ممنوع أن تضحك يا ولدي ،
ممنوع أن تحكي أو تبكي ...
إنَّ الدركي ...
مرسوم فوق الباب ! (1)

واللافت للنظر من خلال هذا المجتزأ بالذات أن (الصائغ) مال إلى استخدام ألفاظ شعبية ومحلية في كثير من قصائده وظهر عليه الطابع الشعبي ، وهو حين لجأ إلى مثل الألفاظ وإنَّ ((جاء باسم الواقعية أساساً وتقريب الشعر من اكبر عدد من الناس ولإغناء مفردات الفصحى بحسبما تملي ذلك نفسية العصر)) (2) كما يقول (طراد الكبيسي) ، لم يكن الهدف الأساس في تقديم هذه المجتزئات من التراث الشعبي حسب ، بل كان يهدف إلى توسيع مدى الرؤيا ، كان في هذا المجتزأ بالذات يحاول أن يعمم الرؤيا كما في معظم أجواء القصيدة يرغب بالانطلاق من الخاص إلى العام من تل الزعتر إلى الوطن الأكبر ، يهوذا المتجدد عبر الأزمان وامتداد الخيانات المتكررة ، وامراته التي تجسد في جسدها الوطن العربي بالكامل ، والأطفال بأغنية فرح لايعون معناها بالضبط ، لتعبر عن حالة وطن كامل حين يسقطه على جرم سماوي هو القمر الصامت ، مع أنَّه في الوقت عينه كان يقلب المعادلة ليقدّم هذا العام بكل مؤثثاته ومكوناته إلى خاص يتعلق براو عليم يتحدث على وفق رؤياه عن مذبحه حدثت في تل الزعتر ، ويكرر لنا رؤيا أخرى لتكون موازية لرؤيا الصمت والتخاذل والسكون ، وهي الصلب ، حين يقدم المسيح المصلوب ، ولكنه (مسيح) آخر ، يوازي (يهوذا) ، ولكنه (مسيح) يفتقد إلى المسكن إلى الوطن ، ويتراجع أمام سطوة (يهوذا) الذي يتولى القيادة في الكون الشعري .

وقد كنت في وحشة الصلب ،
أرنو إلى القدس ،
ابحث عن مسكن لي بها ...
..... وأذكر :
إنَّك بيتي ..
وإنَّ على بابنا جرس للمحبين
أقرعه
وأقطع سبع خطى للسريير
وسبع خطى للوداع الأخير

(1) م . ن ، ص 404 – 405

(2) شجر الغابة الحجرية كتابات في الشعر الجديد ، طراد الكبيسي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1975 ، ص 97-

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

وأكمل فيك عناقي (1)

هذه الخطى السبع في بيته تحيلنا إلى مكان آخر يقطع فيه سبع خطى إلى السرير حيث غرفة التعذيب التي أخذه إليه يهوذا ، ولكنه في وضع آخر ، حيث اللذة حين يستحضر الحبيبة الغائبة من موتها ليكمل عناقه الأخير معها ؛ ولتكتمل به كل حالات الخيانة والخذلان ، وكأن المسيح يصلب مرة تلو أخرى حين يقدم لنا يهوذا من جديد .

لكن يهوذا يقف الآن على قبري

والزيتون اسود ،

ولم يتبق بتل الزعتر ...

غصن اخضر ...

(2)

كان الزيتون شاغلا من شواغل النص وجزءا من كون شعري حفل برموز الموت فكان من الطبيعي أن يتحول لونه إلى اسود ، ويتكرر القمر رمزا للموت والخراب . في المشهد السابع يبدأ باستدراك ليعود بنا إلى استهلال القصيدة في المشهد الأول ، والعودة إلى البدء معتمدا نسق البناء الدائري في إبداع القصيدة ((وفي هذا النوع من البناء تتبدئ القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم يعود مرة أخرى إلى الموقف نفسه يختتم به الراوي حكايته)) (3). ويلجأ الشاعر في كتابة هذا النوع من النسق عبر تكرار الفكرة نفسها التي استهل بها القصيدة أو يعمد إلى تكرار الأبيات نفسها التي ابتدأ بها .

لكنما عشرون خنزيرا حديديا

يرعون مسكن التل

لم يتركوا في البيت إلا الصمت

وقمرا للموت .. (4)

ويعود بنا إلى بدء الحدث الذي كان دائما يربطه بزمن ثابت (قبيل الفجر) والليل ليصل إلى رؤياه الشاملة فعلا في القصيدة ، وعرض ثنائية الموت والحياة من خلال الغرابة والاعتراب .

فيا قمر الموت ، أي العواصم تصلح للشهداء ؟

ظل صليب ما كفى ؟

طلال صلبان

يا نجمة تفتفى

إنا غريبان

قد اغترب الموت

واغترب الشهداء (5)

بعد كل ما امر يقدم لنا الغربة الآن ويقرنها بالموت والشهداء بالشهداء ، ليعكس لنا رؤيا عن انعدام المنطق والعقل فيما يحدث في تل الزعتر ، لتحل الغربة والغرابة في موضع

(1) قصائد ، ص407 .

(2) قصائد ، ص407 .

(3) ينظر الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975 ، صالح أبو أصعب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979 ، ص 93 .

(4) قصائد ، ص409 .

(5) قصائد ، ص409 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

المركز في النص ، ويتحول الموت نفسه إلى هامش فلا منطقية هذا الموت والهزائم التي كانت هذا الهلاك من نتائجها هو ما كان يريد الوصول إليه ، لذا لم يكن من الغريب أن نجد سخرية مرة تتجلى في ختام النص حين يقرن تل الزعتر بسكن الشهداء وكعادته يقرن الأموات بالإحياء ويجمع بينهم ، في أجواء تشع بالخراب والهزيمة ليكونوا سواء بسواء فالإحياء أموات والأموات أحياء ، فقدم لنا رؤيا تعمد أن يعلنها لنا بنفسه ولم يقرنها بالخنازير التي كانت ترعى خرائب التل ليصدر أمرا ملكيا ، فيه كثير من التعسف والجمود بإزاء التضحيات والموت الذي تعرضوا له .

فما برحوا بانتظار الأوامر ..

وا أسفاه :

فإن الأوامر تصدر واضحة

أمر ملكي ..

((قررنا أن تتحدد سكنى الشهداء كل الشهداء

أمواتا كانوا..

أم أحياء

في تل الزعتر ...)) (1)

وتل الزعتر هي الوطن الأكبر وليس التل الصغير الذي حدثت فيه المعركة والمجزرة ؛ ليقدم لنا رؤيا عن هذا المكان الصغير الذي سبق وأن ذكر أنه سيكون الوطن الأكبر الذي صغر حتى أصبح بيت صفيح في تل الزعتر .

ولقد كان الحكماء يقولون :

من يدري ؟

قد يكبر تل الزعتر

فيصير عواصم للوطن الأكبر

أو ...

قد يصغر هذا الوطن الأكبر

حتى يصبح بيت صفيح ، في تل الزعتر ... (2)

هنا على الرغم من حضور الراوي الذي أعلن عن موته مع الشهداء في المذبحة ، يعكس لنا رؤيا عن قلقه ، من خلال إلحاحه في السؤال إن كان سيشمله أمر الإقامة مع الشهداء جاء ليعكس رؤيا أخرى هي الموقف من هؤلاء الضحايا .

- هل يشمئني الأمر ؟

- سألت الموظف

سلمني ورقا ...

وقال اعترف

قل لنا ...

أي موت تشاء

في أي عام دخلت مؤسسة الشهداء

وأين هويتك العربية ؟

(1) م . ن ، ص 409 .

(2) قصائد ، ص 398 .

الفصل الأول ————— رؤيا الموت والحياة

ومن هم بنو عمك الأقربون ؟
ومن كنت فيما مضى ؟

تتغير أجواء القصيدة إلى حد الانقلاب ، فتختفي الخنازير العشرون ويحل محلها ، آخرون ينفذون الأوامر الملكية ، الذين كانت إجابتهم على أسئلته غريبة ومحيرة هي الأجوبة ، تصيبه بالخبية لتستمر الرؤيا التي شاعت في الكون الشعري في هذه القصيدة ، من سكوت وشعور الخيبة بإزاء هذا الخذلان والجفوة ، فهم يواجهون أسئلته المشروعة بأسئلة أخرى تفتح مدارات للدهشة والعجز ، لذا نجد أن صوته يختفي تماما ، لتحل أسئلتهم فقط في مركز الكون الشعري إلى الحد الذي تنتهي فيه القصيدة ، بأسئلة أبعدتنا عن كل ما حصل في القصيدة .

ومن ستكون ؟

ومن ؟

وبمن ؟

وبمن ؟

ولماذا ؟

لماذا

لماذا

لماذا ؟؟؟؟ (1)

ليخلق لنا جوا من الدهشة والتساؤل عن جدوى ما حصل والى أين سيؤدي بنا ما حدث في التل ، ولماذا وزوبعة أسئلة تشتت الإنسان وتشظي أفكاره ، ومن ثمَّ يقدم لنا رؤيا شمولية عن عالم يضج بالموت والخراب ، نتيجة للتهاون والخذلان اللذين أديا إلى الهزيمة والموت اللامنطقي والشاذ ، هذه الأسئلة تولد في نفس المتلقي حسرة وألما وشعورا باللاجوى .

(1) القصائد ، ص 410 .

مدخل

اقترن الشعر ومنذ وجوده بعالم آخر غير العالم الواقعي ، فالفن وإن كان محاكاة للطبيعة كان إعادة صياغة لهذا الواقع ، وليس اقتباساً محضاً له ، فالآلهة وأنصاف الآلهة كانت من خلق الشاعر وليس العكس ، ومن هنا فإن الفن قد ابتعد عن الطبيعة التي كان قد وجد ليحاكيها وسار في طريق آخر ، وقد رفض أفلاطون فكرة المحاكاة التامة وارتباطها بطبيعة الفن ، وعبر عنها بأنها ((مرآوية)) ، أي أن الفنان كان يدير مرآة ليعكس خيالات الأشياء المحسوسة (1) ، فهو وإن كان يستند إلى دعائم واقعية إلا أنه لم يكن ملزماً بنسخ الطبيعة منذ فجر الفن - إن جاز التعبير - لنصل إلى أن ((الطبيعة والفن كما يقول بيكاسو ، هما ظاهرتان مختلفتان)) (2) ؛ لذا سرعان ما دخل الشعر عالم العجائبي المدهش دون أن يخضع هذا الدخول لجدل أو نقاش ، فارتبط الشعر بالميتافيزيقيا والعجائبية منذ ظهوره ، وتكاد تكون الرؤيا العجائبية علامة فارقة في هذا اللون من الإبداع ، فقد كان الشعر والسحر والدين مثلت إبداع حياتي مُلِح في وجوده وأهميته ، ((ووصفوا الشاعر بالكاهن والساحر ، لأن كليهما يتلقى الوحي من الجن والشياطين وكليهما يمتن ل لغة الأسرار والرموز)) (3) .

وقبل البحث في الرؤيا الغرائبية في شعر الصائغ علينا أن نحدد بعض الفروقات اليسيرة التي نهضت بين مصطلحات نقدية متداولة كان لا بد من التطرق إليها ؛ إذ اختلفت مفاهيم الغرائبي الفنتازي والعجائبي ومن ثم السريالي (4) بعضها مع بعض ، حتى صعب على الباحث أحيانا فك أصرة الارتباط بين هذه المفاهيم ؛ ذلك أنها اشتركت في رؤيا اتسمت بالغموض والدهشة يقدمها المبدع للمتلقي من خلال نصه الإبداعي ، الذي امتاز بكون موغل في الغرائبية ؛ لذا توجب أن نحدد هذه المصطلحات قدر الإمكان ، لننتقل بعد هذا إلى تحديد مقارب للعجائبية ، ويمكن أن نبدأ (بالفنتازي Fantasy) (العجائبي) ، وقد ورد في معجم (صليبيا) ((أن فنتاسيا يطلق ... عند القدماء على القوة التي تمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقاً ، تمثلاً حسيماً كالذاكرة والمخيلة ، ونحن نطلق لفظ فنتازيا على تخيل وهمي متحرر من قيود العقل ، أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار ، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول)) (5) ، وورد في (معجم مصطلحات الأدب) أن الفنتازيا ((هي الأثر الأدبي الذي يتجرد من قيود المنطق والشكل والإخبار بحقائق في سرده ويعتمد اعتماداً كلياً على إطلاق سراح خيال يرتع كيف يشاء بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القارئ أو النظارة)) (6) ، والمصطلح في مفهومه المعاصر يستعمل مرادفاً لأحلام اليقظة

(1) مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، دار العودة ، بيروت ، 2 ط ، 1979 ، ص 174 .

(2) دلالة الشكل ، دراسة في الاستطيقا الشكلية ، وقراءة في كتاب الفن ، عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر أ بيروت ، لبنان ، 2001 ، ص 41 .

(3) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، قراءة المكونات والأصول ، كامل بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 47 .

(4) ((تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهباً ما وراء الواقع. والواقع ما هو موجود؛ سواء في عالم المادة أم الحس أو الوعي؛ أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعُر به ويعيه في عالمه النفسي . والسريالية لا تهمل هذا الواقع ، ولا تنكره ولكنها لا تنقُ به ولا تعوّل عليه . فهو في رأي (بروتون) زعيم السريالية معادٍ لكل ارتقاء فكريّ وخُلقيّ)) بنظر المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها -دراسة ، عبد الرزاق الأصغر ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ص 169-170 ، نقلاً عن بيانات السريالية ، بروتون ، وزارة الثقافة ، دمشق ، دبت ، ص 17 .

(5) ينظر المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982 ، 2 / 168 .

(6) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي و هبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، مادة فنتازيا .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

والخيال ، فهو مثلها يتضمن صوراً عقلية للحوادث والأشياء غير المحسوسة ، كما أنه مثلها يمثل حالة من الابتعاد عن التماس بالواقع⁽¹⁾ .

وعلى الرغم من اتصاف الشعر عامة بالفنتازية ، لم يعرف النقد القديم لفظة فنتازيا على وفق هذا المفهوم النقدي ، ومن اللافت للنظر أنه قد ورد في كتاب (شعرية الرواية الفانتاستيكية) للناقد (شعيب حلفي) عبارة مقتبسة افتتح بها الفصل الأول الذي يحمل عنوانا هو (التصور النظري لشعرية الرواية الفانتاستيكية) وهي (للكندي) (أبي يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي)⁽²⁾ الفيلسوف العربي ، نصها الآتي ((التوهم هو الفانتاسيا ، وهو قوة نفسانية ، ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ، ويقال الفانتاسيا هي التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها))⁽³⁾ ، ومن مناقشة النص يمكن القول أن المصطلح ليس عربيا وإن دخل ضمن نطاق الفكر العربي بعد أن حاول هذا الفيلسوف شرحه وتفصيله للمتلقي ، وهو يقدمه على أنه التوهم الذي ليس له قرين في الواقع حين ذكر أنه حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها ، مع ملاحظة أنه كان يعرف بالتوهم بالأساس الذي عادله بالفنتاسيا . وهذا يدل على أن العرب قد تعرفت على الفنتازيا (الفنتاسيا) في مرحلة مبكرة ، على الأقل في عصر (الكندي) ، وربما عن طريق الترجمة ، ومع هذا فأنا عند دراسة هذه الظاهرة نجد أن النقاد العرب المعاصرين لم يتطرقوا لهذه الظاهرة وفق منهج معين ، وعندما ترجموا اللفظة استخدموا لفظة (عجائبي) بناءً على ترجمة كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي)⁽⁴⁾ للناقد (تزيتيفان تودوروف) ، الذي تعرض لأراء من الباحثين عند تحليلهم لمفهوم الفنتازيا في كتابه ، وقد أورد لنا أراء بعض النقاد منهم (روجي كايوا) مثلا حين أكد أن العجائبي هو تخيل غير طبيعي لما هو طبيعي ومألوف ، فيقول – أي (روجي كايوا) - في كتابه ((في قلب العجائبي)) إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به ، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل ، ويكتب (لويس فاكس) في (الفن والأدب العجائبيان) ((يحب القص العجائبي ... أن يقدم لنا بشرا مثلنا ، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه ، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير))⁽⁵⁾ أما (تزيتيفان تودوروف) فيعرف العجائبي بأنه يقوم ((زمن التردد أو الريب ، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك ، فإنه يغادر العجائبي كيما يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب ، فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر))⁽⁶⁾ ، لنتوصل من خلال هذه التعريف إلى أن للأدب العجائبي مقومات أساسية أبرزها التردد والحيرة والشك على مستوى التأثير والتقبل والاستجابة ، الصراع بين القوانين الطبيعية (الواقع - العقل -

(1) ينظر أبواب العقل الموصدة - باب النوم باب الأحلام . ، علي كمال ، بغداد ، دار واسط ، 1990 ، ص502.

(2) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (185-256 هجري / 805-873 ميلادي) مؤسس الفلسفة العربية الإسلامية كما يعده ون، كان كمعظم علماء عصره موسوعيا فهو رياضي وفيزيائي وفلكي وفيلسوف إضافة إلى أنه موسيقي، يعتبر الكندي واضع أول سلم للموسيقا العربية موسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .

(3) شعرية الرواية الفانتاستيكية ، للناقد شعيب حلفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص17.

(4) كان للسنة التحضيرية ودرس (قضايا نقدية) دورا كبيرا في التعرف على هذا اللون من الإبداع والتعريف بكتاب مدخل إلى الأدب العجائبي حين قدمه لنا الدكتور (قيس حمزة الخفاجي) وعرف الطلبة في ذلك العام على أهمية ودور هذا اللون من الإبداع ، مماكان له كبير الأثر على اتجاهات الباحثة على الأقل ، ان لم يكن معظم الطلبة آنذاك ، هذا فضلا عن اللمسات الواضحة للدكتور ومن ثم الدرس (قضايا نقدية) على مجمل الأطروحة وليس هذا الفصل حسب .

(5) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزيتيفان تودوروف ، ترجمة الصديق بوعلام ، تقديم محمد براءة ، دار شوقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1994 ، ص45 .

(6) مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص44 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

(المنطق- المؤلف...) وغير الطبيعية (الخيال ، الوهم ، اللامنطق ، الغريب والعجيب ...) كما يجب أن يتواجد حدث خارق للعادة يثير الاندهاش والاستغراب ، ثم الانزياح عن عالم المواضع والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية والمنطقية ، ومن النتائج التي توصل إليها (تودوروف) أن الأدب الفنتاستيكي لم يعمر أكثر من قرنين لينسحب مع مطلع هذا القرن (يقصد القرن العشرين) مفسحا المجال أمام أدب جديد لا يمايز بين الواقع واللاواقع ، ولا يتقيد بالثنائية الميتافيزيقية التي طبعت الأدب طوال القرن التاسع عشر ، ومن ثمَّ فإن النصوص التي تبدو لنا فانتاستيكية مثل نصوص كافكا هي في نظر الدارس مغايرة للجنس الفانتاستيكي كما حدده ولا تترك التأثير نفسه لدى القارئ (الشعور بالتردد فيما يرجع لتصنيف النص وموضعه ضمن العجيب أو الغريب...) أن نصوصا مثل نصوص كافكا غيرت الاتجاه فأصبح الفانتاستيكي هو القاعدة وليس الاستثناء كما كان عليه الأمر من قبل (1) ، من تحول الفانتاستيك إلى القاعدة يمكن أن ننطلق إلى أهمية دور هذا اللون من الفن ، وهكذا تأتي محاولته لتخرج نصوصا كثيرة من منطقة التداول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلعة إلى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات ، وبالفعل لا يكفي القول بأن نصوصا ذات طابع فانتاستيكي قد وجدت منذ القديم في جميع الآداب ؛ لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكى للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة ، مع الذات الخفية ومع الآخرين ، مع الواقع واللاواقع ، ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع ، هو الذي يسوغ التحول من متخيل (سائب) إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وثيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب ((2) ، وبهذا يكون العجائبي والغرائبي فنا مستقلا اكتسب مميزاته وخصائصه من خلال تحققها في النص الإبداعي ، والواقع أن بين العجائبي والغرائبي فاصل يسير وهو وإن يكاد لا يذكر حتى تختلطان حد التوحد إلا أن هناك فروق ذكرها (تودوروف) نفسه ، الذي يعد المرجع الأول الذي اعتمده النقاد العرب عند التنظير لهذا المصطلح ، ومن أجل محاولة تحديد مصطلح مقارب لا بد أن نميز بين العجائبي والغرائبي ؛ لتوصل إلى ما امتازت به الرؤيا الشعرية فيما يخص إبداع (الصانع) على الأقل ، ويمكن أن ننطلق من مقولة ((أن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة ، لم تُر بعد أبدا وآتية: أي أنه يطابق مستقبلا ، ومقابل ذلك في الغريب ، حيث يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة ، إلى تجربة موجودة قبلا ، ومن ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بدهاءة إلا في الحاضر)) (3) ، في هذه المقولة النقدية نجد أن بنا

(1) ينظر مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي ، محمد برادة ، ص 8 .

(2) مدخل إلى الأدب العجائبي ، مقدمة محمد برادة ، ص 7. لقد عدَّ (تودوروف) العجائبي جنسا إبداعيا مستقلا ، ولم يناقش المترجم الصديق بو علام أو الدكتور محمد برادة هذه المقولة النقدية ، وهي واقعا تحتاج إلى إيضاح وتعليق ودراسة من قبل النقاد ، ذلك أنه لو صح أنها جنس إبداعي مستقل في الأدب الغربي ، فإنها في الأدب العربي تكون سمة وميزة في الغالب وضمن جنس إبداعي تستظل بظله ، ويحدد صحة هذه المقولة وخطأها مالدينا من موروث إبداعي عربي يفتقر إلى وجود الأساطير والملاحم والميثولوجيا الفاعلة في المجتمع العربي فيما يخص الأدب القديم ، أما الأدب الحديث فإن هذا اللون من الإبداع لم يكن جنسا مستقلا وخاصة له وجوده المستقل ، هذا فضلا عن أن الدراسات النقدية لو تولاه الاهتمام الكافي ولم يكتمل التنظير له في الممارسات النقدية ، ويرجع هذا بالأساس إلى ما لدى النقاد من إبداع يدخل في نطاق الغرائبي ؛ إذ لم يستقل هذا الفن بنفسه بعد وظل منضويا تحت الأجناس الإبداعية الأخرى من شعر ورواية ومسرح ، فكان سمة تتسم بها هذه الألوان من الإبداع لا جنسا مستقلا ، والحق أن دراسة الغرائبية في النقد والإبداع العربي مازالت بحاجة إلى ، وتبقى وجهة نظر من الباحثة وخاضعة للنقاش والرَد

(3) مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 57- 58 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

حاجة إلى بعض التفسير للتوصل إلى مفهوم مقارب قدر الإمكان ، لنجد أن الفروق تتلخص كما مبين في الجدول الآتي .

العجائبي	الغرائبي
1 تطابق ظاهرة مجهولة	مما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة
2 لم تُرَ بعد أبداً وآتية	تجربة موجودة قبلاً
3 أي أنه يطابق مستقبلاً	يعتمد على الماضي
4 التردد لا يمكن أن ينهض بداهة إلا في الحاضر

هذه أوجه اختلاف ذكرها (تودوروف) حين ميز بين العجائبي والغرائبي ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه يتعلق بنهوض الغرائبي ، فهو وإن كان يعتمد على تجربة موجودة فعلاً وتخص الماضي ، ولكن أعني هذا أنه لا يخلق تردد وحيرة في نفس المتلقي ، وأنه لا يعني الحاضر أقصد أن صلته انقطعت بالحاضر ، بالتأكيد لا ، فالغرائبي يبقى مرتبطاً بالحاضر من خلال وجوده الفيزيائي كإنتاج إنساني إبداعي ، ولتعلقه بالمتلقي في الزمن الحاضر ، ومن ثم ارتباطه بقضاياها التي تمنحه وجوده فهي حتى وإن كانت تخص قضايا حاصله في زمن موغل في القدم تبقى تسم القارئ بالاهتمام والحيرة ، وهنا تمتزج العجائبية والغرائبية لتندمج مع بعضها إلى الحد الذي لن نتمكن من فصلهما فيه إلا بناءً على محددات دقيقة تخضع لمراحل تاريخية متفاوتة ؛ لذا نجد (تودوروف) يقول ((مهما يكن الأمر ، لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي فهما الجنسان اللذان يتراكم معهما ، لكن لانسي كذلك ، كما يقول (لويس فاكس) أن ((الفن العجائبي المثالي يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة أو التردد))⁽¹⁾ ، والباحثة تقترح مصطلح العجائبي عنواناً لدراسة تعلقت بتقنية لجأ إليها (الصائغ) في عرض رؤاه ؛ وذلك لاستقرار المصطلح واتفاق النقاد حوله ، حين تمت ترجمته نقلاً عن كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي) ، وإن كانت تفرق بالفرق بين المصطلحين إلا أنه فرق طفيف لا يكاد يُحس .

وقد نجد أن الشعر العربي القديم قد امتاز برؤى عجائبية ، وارتبط بها حسب هذه المميزات ، ومع ذلك يمكن أن يقال أنها مصطلح نقدي هو أقرب إلى تنظيرات الشعر العربي الحديث ؛ إذ امتاز هذا اللون من الشعر بارتباط وثيق الصلة بالماضي وأحداث تخص المجتمع العربي ، وإن كان الشاعر يقصد تقديمها كرؤية مستقبلية ، وهذا الفصل بينهما يبقى خاضعاً للنقاش والرد .

يمكن اعتبار العجائبية خصيصة تمييزية في الشعر العربي ، لم تتم دراستها كما ينبغي وبشكل موسع وكامل ، كما لم يتم الحرص على تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية ومستقرة ، وهذا الأمر لم يحصل نظراً لغياب كم إبداعي في هذا الاتجاه ، إنما حصل لغياب النقاش النقدي الذي يضع الغرائبي ضمن الأسئلة المطروحة على الإبداع العربي ، فمع أن الشعر ومنذ انبثاقه لأول مرة اعتمد على تقديم رؤى غرائبية تقترب من المدهش والصادم ،

(1) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تودوروف ، ص 57- 58 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

إلا أن الرؤيا الغرائبية هي من مميزات الشعر المعاصر الذي امتاز بها كما لم يتميز في أي عصر سابق ؛ وذلك لأن الحداثة الشعرية في هذا العصر قد تبنت ملامحها الأساس في بنية رؤيوية قامت على الغرائبية بالأساس من خلال ((بنية الاستعارة والصورة ، والاستعارة التي دخلت العلاقة بين عناصرها المكونة لها مستوى الانزياح الشديد ، ألغت معه أية علاقة منطقية يمكن أن تشكل بنية الاستعارة والصورة الشعرية على أساسها ، ما جعلها تدخل في سياق يقوم على المزيد من التعقيد في العلاقة بين مكوناتها وعناصرها التي أخذت تبحث عن الغرابة وتحقيق الصدمة والإدهاش ، مع المغامرة الشكلانية لم يعد النص يهتم بما يريد أن يقوله ، أو وظيفته الاجتماعية بل بالإدهاش والصمت وإلغاء سلطة الحواس واستيلاد عالمه (المفارق))⁽¹⁾ .

لقد اعتمدت الغرائبية في الشعر المعاصر على محاولة لتغيير الحياة نفسها وفتح أفق أوسع أمام مخيلة الإنسان المعاصر ؛ وذلك الإبداع لأجل الإبداع ، والفن لأجل الفن ، ظاهرتان أدخلت عليهما الرؤية المعاصرة مفاهيم جديدة ، فالإبداع وجمالية الفن مضافا إليهما حركية التغيير والهدم تأسيساً للبناء الجديد ، ولا قيمة للترف الشكلي والزخرفي والإغراق في الحلم ، والهديانات السريالية ، إلا إذا كان الهدف من ذلك تأسيس رؤية إنسانية قادرة على إدانة المظاهر السلبية في بنية الحياة العامة ، المنحرفة..... أنها تدفع نحو اللامبالاة اللغوية ونحو اللامبالاة العقلية . ولم يكن طغيان الهذيان في الخطاب الشعري العربي المعاصر إلا تعبيراً عن فشل إنساني عام ، مستمد بالدرجة الأولى من بنيات المجتمع القاتمة ، وتراجع هذا المجتمع وهزائمه⁽²⁾ ، والبعد الأساس الذي يتخذه هذا التغيير في الشعر العربي المعاصر هو ما يكمن في التخيل ؛ ((إذ إن العجائبي يتضمن التخيل))⁽³⁾ ، وهو ((القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما يختص بالواقع ، أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس من الحضور والشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل والحضور والغيب))⁽⁴⁾ ؛ فلقد أضحت للقصيد دوراً أكبر في حياة المجتمع ولها حضورها الفاعل ؛ ذلك أنها أصبحت من فعاليات الإنسان اليومية والحياتية وجزء من فكره ، لذا ((لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكاراً ومعاني فحسب ، شأن القصيدة القديمة ، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلى والصور والانفعالات وتداعياتها))⁽⁵⁾ . فيردنا إلي الجملة التي أعلنها الكاتب الكولمبي الشهير (جابرييل جارتيا ماركيز) (السلطان المطلق للمخيلة) وكما شرحها في حوار معه حين قال ((أن حرية التخيل مدهشة ، والواقع يثبت أن المخيلة علي حق))⁽⁶⁾ ، ومن هذا القول بالذات ننطلق إلى قاعدة لا بد من التأكيد عليها ، وهي أن مقياس الغرائبي والعجائبي هو الواقع نفسه ؛ لذا فهما بطريقة ما واقعيان ولا بد أن يستندا إلى دعائم الواقع نفسه ، فهما بالأساس وجدا لتفسير الواقع وإن كان بطريقة مغايرة ومتمردة أحيانا ، ولكنها لن تكون شاذة مادامت قابلة للتأويل ، ولعلنا نستشهد بقول ديكرت بخصوص علاقة المتخيل بالواقع ((أن الأمور التي يتمثلها الحلم ، ليست متخيلة كل التخيل ... إذ إن

(1) ارض الأبدية ، قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي ، مفيد نجم ، منشورات دار الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، بغداد ، العراق ، ط 1 ، 2007 ، ص 104 .

(2) ينظر الاتجاه الرؤيوي (الرؤيا) الميتافيزيقي في الشعر العربي المعاصر ، لم يذكر اسم الكاتب ، الموقع الإلكتروني <http://www.FreBend.com> . شبكة الأنترنت .

(3) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزييفان تودوروف ، ص 70 .

(4) زمن الشعر ، ص 59 .

(5) زمن الشعر ، 278 .

(6) ينظر عزل ماركيز ، براسو ميغيل فرناديز ، ترجمة نادية ظافر ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 109 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

المصورين وإن بذلوا ما أتوا من قدرة على تمثيل بنات البحر ، والتيوس الأدمية ، في أشكال غريبة جدا ، وبعيدة عن المألوف ، لا يستطيعون رغم ذلك أن يضيفوا عليها أشكالا وطبائع جديدة كل الجدة ، وإذا جمح الخيال عندهم فابتدع شيئا يبلغ مرتبة الجدة ، لا يرى احد قط له مثيلا ، فإن عملهم يكون شيئا مختلفا بالأساس وزائفا كل الزيف ، ويبقى على الأقل أن الألوان التي يؤلفونها لا بد لها أن تكون حقيقية))⁽¹⁾ ، لنتهي بعد ذلك بقول (بروتون) نفسه عن السريالية ((والأمرُ الخاص بها والمميّز لها محاولتها الربط بين عالم اليقظة والحلم ، والواقع الخارجي والداخلي ، والعقل والهلوسة والجنون ، وهدوء المعرفة وحمى الحب وتمرد الثورة))⁽²⁾ ، لندرك أن الواقع يتبنى السريالية والفنتازيا من عجائبي وغرائبي ، وكلها ترتبط به ، وتشكل جزءا من مراهيه .

المبحث الأول :- الرؤيا الغرائبية .

امتاز شعر (يوسف الصانع) بالغرائبية وبأجواء تقترب من السحرية في كونه الشعري المتميز ، حتى ليعد المتلقي لأجواء خاصّة يدخله فيها ، فنجدها تمتاز بالإبهام والغموض ، ومن ثمّ يخلق لنا كونا غرائبيا وإن كان يستند إلى ارض الواقع ؛ إذ ((ليس بالإمكان حصر شروط شعريته بقاعدة ثابتة ، لكن المتتبع لكثير من تلك القصائد يكتشف أن شطرا من شعريتها يقوم على غرائبيتها ، ودخول التجربة إلى منطقة اللامعقول فهي مشهد غرائبي قد تضيع فيه المسافة بين الواقع والحلم ، بين المنظور والمجهول ، بين الموت والحياة))⁽³⁾ ، ويجد القارئ نفسه مع القصيدة التي يهدم فيها الشاعر عوالم ، ويشيد أخرى غرائبية مضطرا لأن يطارد الرؤيا التي تنتقل بسرعة في عوالم تقع بين عالم يتقدم وآخر يتراجع ، عوالم متناقضة بين الحزن والفرح والخوف والشجاعة والإحجام والإقدام ومقارنات غريبة ، يكسر بها كل آفاق التوقع ، فهي تقدم رؤيا مذهلة ومحيرة ، يصح أن يقال أنها رؤيا بتول – إن جاز التعبير- لم يسبقه إليها شاعر ، تسير على وفق تناقضها مشاعر متناقضة تقابلها من قبل المتلقي وتتوازي معها ، والرؤيا الغرائبية تقدم لنا نوعا من ((الفيض والإضاءة والكشف ، فهو في جوهره – هدم للعالم الواقعي المحسوس والمألوف لنا بكل عناصره ثم إعادة بنائه من جديد على وفق منظور الشاعر وتبعاً لمبادئه وقد نرتضى ذلك البناء ونعجب به وقد نرفضه))⁽⁴⁾ . فهاهو يقدم لنا رؤيا غرائبية تضم نوعا من المدهش والصادم في قصيدته (شمة أفيون) ، التي امتازت بأجواء تضح بالغرائبية ، فهو يصور الشخصية الرئيسية في القصيدة شخص

(1) تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، رينيه ديكرت ، ترجمة كامل الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1961 ، ص50 .

(2) أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديوي . وزارة الثقافة ، سوريا ، 1973 ، ص20 .

(3) مقالة شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصانع ، د. ثابت الألوسي ، الأديب عدد خاص ، ع 105 ، ص 3 ، شباط فبراير ، 2005 ، ص2 .

(4) جدلية الخفاء والتجلي ، ص45 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

وقع تحت وطأة الهذيان بالأفيون ، والواقع أن هذه الوضع ليس بحالة جديدة مع الشعراء ؛ واللجوء إلى المخدرات أحيانا لخلق رؤى وتهاويم يستند إليها الشاعر في قصيدته لخلق كونا شعريا غرائبيا ومذهلا وهو تحت تأثير المخدر ، ومع أن هذا الوضع ليس جديدا إذ قد لجأ إليه كثير من الشعراء ؛ ذلك أن ((الإدمان على المخدرات الذي يمثل النهاية العبثية لفكرة أن يحلم المرء بحياته ، فأنت تجد شعراء كبارا أمثال كولردج ، وبودلير ، رامبو ، يحسنون استخدامها لأغراضهم الشعرية لفترة ما ، فأن ثمة من يبغون منها انفجارا داخليا من اللون والحركة الموهومة يعجز عنه أي تعبير ، وتستحيل ترجمتها إلى أي فعل))⁽¹⁾ ، إلا أن (الصائغ) قدم لنا شخصا تناول جرعة من الأفيون ، ليتمترس خلفه ويتخذة قناعا يتمكن من خلال هذيانه من التعبير عما في داخله ، فضلا عن تقديم رؤيا غرائبية ضمن أجواء مدهشة ، فقد جمع هذه القصيدة بين المتناقضات ، الصمت والضجيج ، ابنة الأمير والعامل المقطوع الأصابع ، الموت الحياة ، ويدخلنا في عالم يتشظى وتتفكك مكوناته وتتبعثر ، فكيف يمكن أن تمسك بأجزاء المشهد ، والشاعر يتركنا للحيرة ويتلاعب بنا ، ويوجهنا كيف يشاء ، بين هنا وهناك ، المقبرة والمهد ، الرجولة والانسحاق ، الرغبة والحرمان ، الإرادة والقهر ، ويدفعنا بين الله والشيطان ، لنجد أن الحيرة تغلب على القارئ ، ماذا يفعل أين نحن؟! أين هو الآن ، من الذي يتكلم هو أم الطفل؟ أمه أم ابنة الجيران ، وهو منذ الاستهلال يقدم لنا الأنا في مناهة وضياح ، فهي أنا متشظية مذهولة تطالعنا على مدى النص .

في أيّة مدينة أنا

أيّها العابرون ، أين نحن ؟

لو كان هذا بلدي ، عرفني أهلي

لو كانت هذه مدينتي وجدت على الرابية منزلي

لست في حيننا

أيّها العابرون لست منكم .⁽²⁾

واللافت للنظر أن (الصائغ) في هذا المجزأ الشعري تعمد ألا يضع علامات إعرابية ، مع أنه يحتفي بعلامات الإعراب إلى أبعد حد ، ذلك لأنه كان يرغب في أن يقدم من خلالها حالة من السكون والموات عمت أجواء المدينة ، حين جرد الكلمات من الحركات الإعرابية ، ووضع علامة استفهام واحدة في هذه الجملة التي تكرر فيها السؤال ؛ لأنه هنا وحد بين الأنا والعابرين ، ومن ثمّ ليشمل الضياح نحن والعابرين المتوحدين بالأنا ويجعل حالة التيه عامة ، فيصطبغ المجموع بمكنونه وإحساسه وهو من ضياح واغتراب ، وعلى الرغم من طغيان الأنا ، إلا أنه ادخل نحن في دوامة التيه ، ويعود للانسلاخ عن المجموع ليعود إلى الأنا المتوحدة ، فينكرهم وهو يقدم لنا رؤيا غريبة عن الضياح ، فكيف يعرف أهله وينكروه ، وكيف وجدهم في مكان آخر إن لم تكن هذه مدينته ومدينتهم التي أنكرها ، هل هو منقطع عن العالم ، في دنيا من الوهم يريها لنا .

العابرون صمّ . أهل المدينة من حجر

(1) لفن والحلم والفعل ، جيرا إبراهيم جيرا ، بغداد ، 1986 ، ص 35 .

(2) قصائد ، ص 453 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

قطعوا آذانهم ، وشيطان استل من فهم ألسنتهم .

أي إله طردكم من الجنة ؟
أي حقد سحقكم باللغنة
أي سوط نقش هذا الوشم على ظهوركم ؟
أيها البواب ، أين أنا ؟
أي عالم هذا ؟ (1)

هذه مدينة الغريبة تشبه مدن ألف ليلة وليلة المسحورة ، ويقدم لنا أجواءاً من السكون والسمت من خلال أهل المدينة الصم الحجر ، لأنهم بفعل فاعل بلا آذان ، وأفواههم بلا لسان ، وكذا العابرون فيها أيضاً صمّ ، فهي عالم غريب من الوهم ، ومع أنها مدينته ، إلا أنه رآها عالماً آخر غير عالمه الواقعي الذي يعيشه مع الناس ، أنه عالم الرؤى بل الكوابيس وهو يشعر بالاغتراب ؛ وحين يقدم الشاعر رؤيا غريبة ، وبحسب ما يرى (كولردج) فإن ((الذي يحدث في الخيال الشعري هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له)) (2) ، ومع اعتماد الغرائبية على الخيال المحض ، إلا أن ((الشعر الخيالي الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه ، إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد)) (3). ذلك أنه كما ذكرنا سابقاً مرتبط بالواقع مهما كانت غرائبيته ؛ لذا قدّم لنا مدينة حقيقية رغم غرابة ما فيها .

أين أنت ..؟ ونحن ؟
ضجيج السواعد قوي في المعمل فلا اسمع
ارفع صوتك أيها الغريب .
أيها البواب
أين أنا ؟
أين أنت ونحن ؟ (4)

ويخرج هنا من دائرة الأنا ليدخل المجموع في دائرة التيه من خلال لجوئه إلى علامة الاستفهام التي وضعها مع (أين أنا) ؟ ، ومن ثم (أين أنت ..) ، وعلامة حذف مقترنة بها ، و (نحن) يقرنها بعلامة استفهام ، بينما يقدمها لنا مرة أخرى حين يجمع أنت مع نحن بعلامة استفهام واحدة للجمع ، ومن ثمّ يقدم لنا أجواءاً غرائبية ليجعلنا شركاء له في هذيانه وهلوسته بل انشداهه ، فقارئ القصيدة يدخل في أنا الخطاب ليصبح بذلك هو المتكلم بضمير المفرد الحاضر (5) ؛ فيجترح كثير من الأسئلة الموجهة ، فهو في هذا النص بالذات يطرح (مئة واثنيتين) من علامات الاستفهام ، بين المنطقية والجزافية بل المحتجة الساخرة وكلها يملؤها الوجد والقهر ، وعدد لا يُستهان به من علامات التعجب ، وللاستفهام في النص تقنية

(1) قصائد ، ص 453.

(2) كولردج ، د. محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف بمصر ، سلسلة نوابع الفكر الغربي ، 1958 ، ص 85 .

(3) كولردج ، ص 90.

(4) قصائد ، ص 453.

(5) ينظر الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، أشكال القصيدة العربية الحديثة ، عز الدين إسماعيل وآخرون ، إعداد عائد

خصبك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 ، ص 15 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

نكشف من خلالها الرؤيا في النص ، إذ ((تنسحب جمل الاستفهام إلى آفاق المجاز ، فضلا عن تحقيق التلاحق التركيبي – الدلالي ، معمارا فنيا متماسكا قادرا على خلق عنصر التشويق لدى المتلقي))⁽¹⁾ ، وتطال الحيرة في قصيدة (شمة أفيون) الشخصية الرئيسة أو أي شخصية أخرى من شخصياتها ، ومن ثم يشمل القارئ الذي يقف حائرا أمام غموض الأحداث و غرابتها ، ويحاول أن يجد لها تفسيرا طبيعيا أو غير طبيعي الأحداث في الكون الشعري ، ولكن الرؤيا تأتي ضمن هذا المبحث أحيانا حين يقدم لنا الشاعر الزمكان على وفق منظور خاص به ؛ ذلك ((أن الفنان حين يحاول الكشف عن رؤيته للواقع ، فإنه في نفس الوقت (كذا) يكشف موقفه منه ونظرته إليه ووسيلته في الكشف عن موقفه في التجسيد وليس التجريد ، التخصص وليس التعميم ، وأسلوبه يتيح له الفرصة للكشف عن رؤية بصرية أكثر دقة لأنه لا يستطع إلغاء اللحظة الزمنية والمكانية للحدث ، ولا إلغاء التفاصيل والجزئيات والظلال من اجل الوصول إلى القانون العام والواضح))⁽²⁾.

ولعل الذي يمنح الحركية والسكون ، ومن ثمَّ الرؤيا المتميزة للنص الشعري ضمن إبداع (الصائغ) هو لجوء الشاعر إلى الأساليب الدرامية التي اعتمدها تقنية شعرية للتعبير عن رؤياه ، والمتلقي لنصه يشعر أنه كان يدير له كاميرا خاصّة فيها من الخيال والفنتازية إلى الحد الذي يقدم لنا تساؤلا هل هذا المكان حقيقي له وجود على ارض الواقع رغم القدس وجبل الزيتون وبغداد وغيرها ، إلا أنه غريب من حيث الأجواء والتفاصيل أم أنه وهم واختلاف أو أن هذا المكان كان هكذا فعلا آنذاك ، فهو يقدم لنا أحداث تلك الحقبة ، أوتراه يحقق بعين الفنان المبصرة فقدمه لنا هكذا ، ومنحته رؤيا خاصّة تقترب من الحلمية والوهمية للزمكان في النص ، واللجوء إلى مثل هذا العنصر عند خلق القصيدة يساهم في أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية والإحساس بالراهن القائم أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات يحس بها المرء إحساسا فعليا)⁽³⁾.

وضمن الرؤيا الغرائبية قدّم (الصائغ) رؤياه عن الأماكن والأزمنة الخاصّة به ، وأهم تلك الأماكن كان البيت بالتأكيد. تتضح رؤياه للبيت ضمن ثنائية الداخل والخارج دونا عن أيّ من الثنائيات الأخرى ، بين المغلق والمفتوح ، أو الساكن والمتحرك ، أو حتى المعتم والمضيء مما اتفق عليه الباحثون ؛ ذلك أن هذه الثنائية تنطوي ضمن رؤياه للزمكان على جدلية التمزيق والانفعال النفسي الشديد ، وانعكاس الرؤيا في كونه الشعري للقصيدة ((كما أن الهندسة الواضحة لهذه الجدلية تبهرنا لدى توظيفنا لها في الحقول المجازية أو الاستعارية ، أنها تمتلك صرامة جد واضحة بخصوص جدل النعم واللا ، الذي يقرر كل الحالات))⁽⁴⁾ ، ومن ثنائية الداخل والخارج يمكن أن نتبع رؤياه الشعرية ونحدد أمكنة معينة اتضحت فيها الرؤيا والانفعال ضمن حيزها المكاني والزمني ، لقد كان البيت هو أول عوالم الشاعر وأكثرها حضورا ، لذا فهو يمنحه صفات الإحياء ، فيقدمه حيا أو ميتا كما في قصيدة (موت المنزل)⁽⁵⁾ ، وقد قدمه برؤى مختلفة ولكن ضمن ثنائية (الداخل والخارج) حين يتمترس بداخله مما في خارجه ، وضمن رؤيا غرائبية بشكل يستدعي الالتفات إليها في هذه

(1) شعر محمد حسين آل ياسين دراسة موضوعية فنية ، صاحب رشيد موسى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 2001 ، ص166 .

(2) الروائي والأرض ، د0 عبد المحسن طه بدر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ، 1971 ، ص27 .

(3) ألبوت الشاعر الناقد ، ماتيس . ف . ا ، ترجمة إحسان عباس ، المكتبة العربية ، بيروت ، 1965 ، ص 147 .

(4) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ص191 .

(5) قصائد ، ص215 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الدراسة ، خاصة في نص (شمة أفيون) بالذات ، فتعامله مع المكان في هذا النص يخرج من الفيزياء ، فيصير المكان ضربا من الميثولوجيا الشخصية البالغة الحميمية ، كما لو أن هذا المكان المحدد ملكك الخاص ((بل أنك القادر لفرط سطوة الشعر على تقمص المكان بالمعنى الحرفي للكلمة ... وإلا ما معنى الأمكنة في المطلق من غير هذا الاكتناه الغامض الذي يسير به الشاعر روح المكان محولا إياه إلى طاقة قادرة على النفاذ عبر الزمان))⁽¹⁾ ، فيقدم لنا أحداثا تمت كلها تقريبا في البيت الذي انسحب إليه من المدينة ، التي تبدو له غامضة ومبهمة بل مرعبة أيضا ، ثم نجده بعد ذلك ينسحب من الشارع نفسه ، ويفر إلى البيت ويوصد الباب خلفه ؛ ليحتمي به مما أُرعبه في هذه المدينة ، ولكن ما حدث في البيت وإن كان انعكاسا لما يحدث في المدينة ، إلا أنه أكثر غرائبية واشد إيلاما .

هربت ...

من الشارع هربت.

كصبي فرع من الوحش

وكفتاة يتبعها الغاصبون (2) .

على الرغم مما يقدمه لنا في هذا المشهد الشعري من حركية وانفعال ، إلا أننا نشعر بصمت الحدث ، وذلك من خلال السكون على التاء في (هربت) التي ترك بعدها علامة حذف ، ثم (هربت ...) الثانية التي وضع بعدها نقطة تعبيراً عن إتمام المعنى ، وبروز حرف التاء في هذه الجملة الشعرية وهو من الحروف المهموسة ، ربما لأنه أراد أن يعبر عن العجز وانعدام الفعل لمواجهة الوحش والغاصبون ، انعدام القدرة على مواجهتهم من قبل الصبي والفتاة وأهل المدينة أيضا ، وليقدم لنا بالتالي صمت البيت الذي لجأ إليه كجزء من مجموع صامت ، وفي هذا البيت بدأ انهياره في غرفته التي شبهها بالقبر أكثر من مرة ، وفي البيت نفسه يجد أنه مازال في دوامة الضياع والتهيه والأسئلة التي تنتشظى ، فيتحصن بغرفته التي أغلقها عليه واختبأ خلف بابها الموصل .

أوصدت الباب

في المساء أوصدت الباب

ونمت بلا صلاة (3) .

في هذا المقطع ذكر مرتين أنه أوصد الباب مع أنه موصل أصلا . سنقول يهذي ، لا ، لقد أكد على أنه أوصد الباب عدة مرات في القصيدة ، أو ذكر أن الباب مغلق ؛ وذلك لأنه يقوم بفعل مخجل حسب أعرافه وثقافته وسيقوم بأفعال أخرى معيبة ليس أصعبها النوم بلا صلاة ، فهو لم يجد ما يُجدي بصلاة أثم خائب مثله كما يعتقد ، لأنه ضمن هذا العالم المغلق خلف بابها الموصل ، ومما تجدر الإشارة إليه هو أن النقاد يعدون الباب ((فضاء عتبة يشير إلى الحيرة والموقف البني ، وكونهم يعبرون عن طريقه عن انفتاح هذا الباب للعبور ، وهو فضاء واصل إلى ضفة أخرى ، فالذات تكمن في الداخل والكل يعبر إلى الخارج))⁽⁴⁾ ، وهي تقدم رؤيا للموقف والفكر والشخصيات

(1) جهود د. هادي الحمداني (مرتكزات وملاح) د. نادية العزاوي ، جريدة الأديب ، ع22 ، الأربعاء ، 19 أيار ، 2004 ، نقلا عن مجلة البحرين الثقافية ، ع 36 ، أغسطس ، 2003 ، ص 70 .

(2) قصائد ، ص 455 .

(3) قصائد ، ص 456 .

(4) الفضاء الشعري عند خليل الخوري ، ص 14 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

التي تعيش بين بين(1)، كما حصل مع الشخصية في هذه القصيدة التي أكد أكثر من مرة أنه أوصده ، ثم يقدم لنا السرير الخاص به على وفق رؤيا حرص أن تعكس لنا حالته النفسية وانفعالاته في تلك اللحظات ، لتعكس لنا حالة مزرية لن يتمكن من خلالها مواجهة الآخر ، فيقدم لنا سرير على وفق رؤيا غرائبية مذهشة وصادمة .

سريري تابوت مفروش

ولحافي كالشهوة

أضاجع سريري كل يوم

أضاجعه فلا يحبل

لكل يوم اقبر فيه نفسي (2)

لقد كانت لعبة الأماكن متقنة للحد الذي يلفت النظر في هذه القصيدة ، فالشاعر يسحب المتلقي معه إلى أماكنه التي ظلت تتجه إلى الضيق ، فهو يتجه إلى ركن أكثر ضيقا حين يصبح سريريه هو كل الحيز الذي يلتجأ إليه ، لقد جمع السرير بكل دلالاته التي قد ترد على ذهن المبدع والمتلقي ، إلا أن يكون تابوتا مفروشا بلحاف كالشهوة ، وهو حين جمع التابوت بالشهوة وهذه ثنائية عجيبية ، فلأنه أراد أن يجمع بين الرغبة الجامحة (الشهوة) والحرمان الفاجع ، وممارسة حب عقيم مع هذا السرير الذي وصفه بـ (لا يحبل) ، ومن ثم الانسحاق والموت ، فتكون عبارة (اقبر فيه نفسي) محصلة نهائية وطبيعية لمثل هذه الممارسة ، فيتعادل الحب والموت في الحضور والارتباط ، والغريب أنه لم يترك علامة حذف ، ليس هناك مسكوت عنه أو مقموع ، هناك صمت ، فراغ تام ، حين ترك مكان سطر فارغ (وقد لجأ إلى مثل هذا الشكل في هذه القصيدة بالذات أكثر من مرة) ، ومع هذا الصمت ليس هناك حيرة ، لأنه كان صمت فاعل وناطق ، يفسره ما بعده كأنه يقول حدث الفعل ولم يحدث ، منتهى الوجد والخيبة حين يبدو الحرمان والانسحاق جليا وله حضوره الطاغي في هذا المشهد ، فهناك تعبير صارخ عن الرغبة يقابله الحرمان والعقم والإذلال ، ولم يجد غير سريريه ليقبر فيه رغباته ونفسه ، بل في هذه اللحظات قبر وجوده كله بين سريريه المفروش كتابوت ولحافه الذي يشبه الشهوة وهو بينهما منعدم الوجود ، كان من الممكن أن تكون هذه الرؤيا التي يقدمها لنا (الصائغ) رؤيا تثير السؤال في نفس المتلقي ، فسرير بين الشهوة والموت يثير التساؤل فعلا ، ولكن هناك منطق يمكن أن تخضع له الرؤيا هنا وتقديم التعليل ممكن ، لولا أن الشاعر يستمر بمنح السرير صفات إنسانية أسقطها عليه تبعا لحالة نفسية يعاني منها ، فقدم لنا بالتالي رؤيا غرائبية تقترب من المدهش والصادم ، حين يصف لنا رؤيا عن السرير الإنسان وفي الوقت عينه جعل منه كفنا وقبرا ، لقد جمع التناقضات بطريقة مذهلة كانت الرؤيا الأولى تزيح رؤيا أخرى ، وتتكرر رؤيا السرير الغريب هذا مرة أخرى في قصيدة (أسرار) .

مازال السرير الحديدي ،

في غرفتي ،

ينام على وجهه ،

رأسه يتدلى إلى الأرض ،

وعيناه ،

(1) الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة ، منيب البوريمي ، دار النشر العربية ، الدار البيضاء ، 1984 ، ص 22-23.

(2) قصائد ، ص 456 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

مُغمضتان على سرّه

وقوائمه السود ،

تحفر أظلافها في الرخام ، (1)

هذه الرؤيا التي قدمها لنا عن السرير الذي منحه صفات إنسانية غالبا هي أنثوية ، قرنه بمن كان يمثله ، المرأة الغائبة التي غابت الحياة واللذة بغيابها ، فهاهو سرير مهجور يحمل أسراراً كان شاهداً عليها ، ليتابع بعد ذلك في وصف السرير ، حين يمنحه جسداً إنسانياً مجهداً ولكنه مازال قادراً على الغواية .

وتحت الملاءة

تبدو عظام السرير المعدب ،

ناتئة باردة ...

تراودني ،

أن أنام عليها ..

ولو مرةً واحدةً .. (2)

في الرؤيا الغرائبية يقدم الشاعر لنا رؤيا مدهشة وصادمة وهو ينطلق من اعتماده على خيال المتلقي ، حين يصور لنا السرير امرأة تحت الملاءة ، ويعد الخيال عنصراً مهماً وأساسياً في عملية خلق الصور الشعرية المبدعة ، وهو انعكاس لتأثير النص الحي ، في المتلقي ومن ثم تفاعله معها سلبيًا وإيجابيًا عبر عملية التخيل الذي يقصد إثارة المتلقي ، وهذه الإثارة تبدأ بالصورة المتخيلة التي تنطوي عليها القصيدة وتنتهي بذهن المتلقي ، وتعتمد على خبرات المتلقي واستعداداته الإدراكية. (3)

ولانتوقف الشخصية الرئيسية في القصيدة عند هذا الحد من الانسحاب والانزمام ، بل يزداد المكان صغراً ، ويشد بعد ذلك ضيقاً حتى يجد نفسه حبيساً داخل المرأة ، فتتهشم أبعاد الزمان والمكان ، حين يتحدث عن المرأة المعلقة في غرفته ، وقد كان للمرأة حضورها في كون القصيدة الشعري ؛ إذ كانت هي الانعكاس لما دار في العلن والسر كونها شاهداً على ما يحدث ، لقد قدمها بعد أن خلع عليها صفة المرأة بكل حالاتها واحتمالاتها ، وقصته مع المرأة تبدأ من بحثه عن احد ما في غرفته الباردة الفارغة الموحشة كقبر .

تلقت فما وجدت أحداً ، حتى نفسي ابتلعها الوحدة ، وبصفتها على الجدران

فلونها وسخ (4).

ثم يفاجأ بالمرأة التي عكست صورته فيكون السؤال ، نوعاً من الاحتجاج والرفض لأنه أصلاً كان يرفض صورته التي انعكست من خلالها ؛ ذلك أن المرايا لا تساوي إلا ما تعكسه ، وهي بالنسبة لنا لا تعكس إلا صورنا ، نحبها حين نحب أنفسنا ونبغضها حين نبغض أنفسنا .

من وضع المرأة على الحائط ؟ من صلبها بمسامير ، وقتل روحها فهي كل

شيء ؟

دستت وجهي في المرأة بقرتها فما أجهضتني (5) .

(1) قصائد ، ص 388 .

(2) قصائد ، ص 388 .

(3) ينظر مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر احمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 ، ص 246 .

(4) قصائد ، ص 462 .

(5) م . ن . ص 463 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

هنا كان يحتج على وجوده هو ، كأنه يتساءل من وضعه هنا ، ويمارس إسقاطاته على المرأة نفسها ورغباته واحتجاجاته عليها ، لتكون هي كل شيء ، وهو حين يحطمها فإنه يحطم كل مايكره ومايشعر به قيذا . كانت فعلته هذه محاولة للانعتاق مما تعكسه مرآته التي شرخها ، لقد قدمها لنا امرأة بكل ما تحمله دلالة المرأة من معانٍ ، فهو يقدمها على وفق رؤيا غرائبية كونها حاملا به ، وهو حبيس الرحم فكان وجوده منعذما بالكامل .

أين أنا ؟ أيتها المرأة ، من أنا ؟ هل تعرفيني ؟
متى حبلت أيها البغي ، ومن قذف في أحشائك هذا المسخ ؟
عيناه باردتان كقطبين ، تافهتان كبصقة على رجل
مجنونة أنت فما هذا وجهي ، من أية مقبرة جاءني هذا الشحوب ؟
منخراي كمدخنتي سفينة وأنفاسي تتكاثف دخانا
تكذبين أيتها المرأة تكذبين
سأحطمك سأسحقك ، فأنت زجاجة !
سأحطمك من يدري بجريمتي
سأبتلع كالمسعود شظاياك (1) .

يعود للشعور بالتيه في مواجهة المرأة مرة أخرى لتصبح المرأة هنا معادلا للذات في النص ، بل هي هنا في عالمه المغلق خلف باب غرفته الموحد ، فتعادل كل شواغل النص وشخصه والذين سبق وأن عرض عليهم سؤاله عن أناه المبهمة والمجهولة من قبله (العابرون وأهل المدينة والحارس وغيرهم) ، ليعلل لنا عبارة (فهي كل شيء) ، بل هي انعكاس لذاته هو من خلال انعكاس هذه الذات على وجه المرأة ؛ لذا رغب في تحطيمها ، وهي واقعا رغبة في تحطيم ما هو عليه من وضع مزرٍ ، وممهدا للتعبير عن تغيير قادم ورفض ، وتمرد واستعدادا لتجاوز حالة اليأس والحزن التي يعاني منها ، حتى يصل إلى القمة في هذا المشهد الشعري ، وعدائيته ضد المرأة كانت بالأساس عنف موجه ضد ذاته قبل أن يمارس ساديته على المرأة بجريمة التحطيم ، مع أنه لم يذكر لنا هل حطمها فعلا ، فهو استخدم الأفعال المستقبلية (سأسحقك ، سأبتلع ، سأحطمك) ، دون دليل على حدوث هذا الأمر ، ثم يعود بعد ذلك ليقدّم لنا رؤيا للمدينة (الخارج) ، هذه المرة عن طريق السمع لا النظر ، ليقدمها لنا مدينة متوحشة وهي تعوي .

اسمع عواء المدينة، فالمدينة وراء بابي ، يتمطى عليها التاريخ وتسكرببول
الثعالب ، وشبابها يضاجع الفراغ (2) .

في هذا المجتزأ يفرق بين الداخل أمام الباب غرفته التي يتحصن بها ، والخارج وراء الباب المدينة بشوارعها وأبنيتها ، ليقدم لنا رؤيا عن خارج يتشابه مع الداخل ، حين يقدم رؤيا عن تاريخ المدينة الخامل والمتعاس فهو يتمطى عليها ، وأثملتها سطوة الثعالب عليها وثملة بفضلاتها ، وشبابها في وضع مزرٍ يضاجعون الفراغ ، فإذا بالرؤيا تزداد سوداوية وفوضى ، يقدمها لنا على وفق رؤيا غرائبية عن طريق تهشيم أبعاد المكان والزمان ، وذلك لأنه في هذه القصيدة بالذات تعامل مع المكان الحلمى ، ويبرز مكان الحلم إلى الوجود ، عندما يكف المكان الأليف عن التواجد في الواقع ، سواء بوساطة الافتقاد القسري ، أو بسبب القسوة والقمع الذي يمارسه المكان الواقعي – الحاضر على الذات .

(1) قصائد ، ص 362- 463 .

(2) م . ن ، ص 463 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ونجد أن الفوضى تزداد ظهورا في كون القصيدة ، هذه الفوضى التي قصد إليها (الصائغ) في كونه الشعري كانت انعكاسا لانفعالاته ومشاعره ، من خيبة ووجع وحرمان ، من خلال مشاهد قدمها عن المدينة وفوضى عكسها لنا كان يشعر بها ، ويتنقل برؤاه بناءً على انفعالاته وحالته المضطربة ، يبدأها بالحوذي ووصف عربته وسوطه ، ولا ينتهي عند ضياعه ورعبه من شوارع المدينة .

**إلى أين يسير هذا الحوذي ؟ ليس لعجلاته قضبان ، وحصانه لا يتغذى بالنفط .
سوطه قصير كالحياة ، ضعيف كرمق عجوز ، فكيف يكتريه الأمير البدين ؟**
(1)

ولعل من رجح القول أن هذه القصيدة كانت على لسان شخص لعبت الخمر والأفيون برأسه حتى بات يهذي ، إذا كان (الصائغ) قد قدّم المكان على وفق تحكم عمد فيه إلى تحطيم كل الأبعاد المكانية ، فأنا في هذه القصيدة نجد أن الزمان غير محدد أيضا ، فيقف منه موقفا معاديا إلى ابعده فهو مفترس ومرعب وعبو ؛ لذا نراه يتصرف بطريقة معادية تجاهه ، مع أنه قدّم لنا زمان غير محدد .

لن يبتلني الزمان

ولن تلتف حولي عقاربه (2)

لم يتعامل (الصائغ) مع الزمن على أساس أنه الزمن المحايد والمعرّف بالدقائق والساعات ، وهذا الزمن هو ما اصطلح عليه (بيرغسون) بالزمن اللاشخصي ، حين يؤكد قائلا أن ((الزمن الذي نتحدث وتمثله بوضوح ، هو واحد لجميع الكائنات وجميع الأشياء ، أنه زمن لا شخصي)) (3) وهو زمن لا يعني الشاعر ؛ ذلك أنه تعامل مع هذا المعطى على أنه مفهوم آخر غير الدقائق والساعات الثابتة القيمة والمحددة التعريف ، فالزمن يختلف من إنسان إلى آخر ، فكان الشاعر يستدعي الضد من هذا الزمن أي الزمن الذاتي أو الشخصي ، والزمن الذاتي يخص التجربة الإنسانية والانفعالات الشخصية ، فهو ليس زمنا مرتبطا بدورة أفلاك وحركة كواكب وليل ونهار مثل الزمن الفيزيائي التقليدي ، ويكون الشاعر الأكثر إحساسا بالزمن ، وهو يصنع هذا الزمن الذاتي والروحي ، ويستحضره من الذاكرة من دواخله زمن الإبداع وزمن النص في كونه الشعري ، وهو خاص يمتاز بانفلاته ، فيتقدم أو يتراجع في الكون الشعري ، ويتخلص من سطوة الفيزياء إلى ما خلف الفيزياء ، ف((الزمان الشعري يخالف كلا من أزمنة التاريخ والنحو والتقنية ، زمان الشعر متكون من منظومة الدواخل)) (4) ، إلا أنه يبقى زمنا نشعر به يكون مع المكان ثنائية فريدة لتعبر عن الرؤيا . لذا فقد قدّم لنا الساعة رمزا للزمن ، زمنه الخاص الذي تعامل معه بعدائية وشراسة حد أن قدّم لنا رؤيا عن رغبته في أكل الساعة وسحقها وابتلاع دقائقها .

سأسحق ساعتني بأسناني

وسأبتلع دقائقها الكسلى

دفنت الزمان في بالوعتنا

وقطعت أذني فلن اسمع !

(1) قصائد ، ص 463-464 .

(2) م . ن ، ص 457 .

(3) هنري بيرغسون ، الزمان والمكان .

(4) حادثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، 1998 ، ط 2 ، ص 60 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

أهناك من يناديني؟ (1)

هذا التعامل مكّنه من الانتقال في عوالم الزمان والمكان والانفلات منهما بشكل يكاد يكون كلياً ، هذا فضلا عن أنه كان يمنح الأماكن صفات غالباً هي مبهمة يدركها وحده ، ويريها للمتلقي مع ملاحظة انه لم ينفلت عن الواقع تماماً ، والمعروف ان الحلم يفتقر إلى العلاقات المنطقية ، ومرد ذلك إلى تحرر الحلم من سيطرة الزمان والمكان (2) ، هذا التحرر من هيمنة الثنائية مهد لتقديم رؤيا خاصة عنها جعلت الشاعر يتحكم بعوالمه ، فكانت عوالم (الصانع) بين عالم يتقدم وآخر يتراجع ، وعالم يتشيد وآخر يتهدم ، عوالم متناقضة بين العتمة والضياء ، والحركة والسكون ، والداخل والخارج ، والواقع أنه تعامل مع هذه الثنائيات على وفق هذه الرؤيا ؛ وذلك ((يرجع إلى أن موهبته بالتشكيل رسماً ونحتاً قد أكسبت رؤياه الشعرية الخطوط والألوان والظلال والأضواء وحملته على تجاوز قواعد المنظور وتهشيم أبعاد المكان)) (3) والزمان أيضا فنراه في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيع) يقدم لنا أجواء حلمية غريبة منذ استهلال القصيدة .

ترجل

فأن القطا نائم

والقوافل متعبة

هوم النازحون لطول السرى

سوى فارس ، ما ينام

وحيدا . . .

يمنيه هذا الدجى بسهيل

تراب . . .

(سهيل) انظفا . . .

واستراحت على حلم صهوة ،

وخيام ،

وساوسها الرمل بين جفونك ،

تعمى عليك عيون اليتامى . .

تشيح العواصم حين تمر ، (4)

هنا يقدم لنا مشهدا غرائبيا ضمن قصيدة تتشابه أماكنها ، حتى يصعب فصلها ضمن منظومة متداخلة في فضاء قصيدة تحدث فيها الرؤى ، ليقدم لنا رؤيا أكثر غرائبية .

(فيا صاحبي رحلي

دنا الموت .. فانزلا ..)

في جبل الزيتون ،

حيث يوقظ الموتى ضياء البدر . . (5)

ما أراد الشاعر الوصول إليه في هذه الرؤيا الغرائبية ، التي تصور نهوض الموتى في جبل الزيتون عند بزوغ البدر ، ونشر ضيائه في المكان ، فينهض الموتى كأنهم في يوم

(1) قصائد ، ص 457 .

(2) ينظر الصورة الحلمية والصورة الشعرية من الوجهة النفسية ، مسلم حسب حسين ، الأعلام ، 7ع ، 1980 ، ص 113 .

(3) ينظر قصائد ، المقدمة ، محمد المبارك ، ص 44 - 45 .

(4) قصائد ، ص 51 .

(5) م . ن ، ص 52 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

القيامة (الدينونة) ، وهو وإن حدد مكانا واقعيا (جبل الزيتون) ، وزمانا حقيقيا هو ليل اكتمل البدر فيه ، إلا أن حدث نهوض الموتى هو ما يقدم لنا الرؤيا التي كانت تعكس وضعا عربيا مترديا في (جبل الزيتون) ، وهو رمز (فلسطين) ، وعلى الرغم من الإيحاء بأمنية أن ينهض الموتى في هذا المشهد ، إلا أنه من الغريب أن هذا النهوض يقترن بعد هذا مباشرة بالموت انتحارا ، حين يتحدث الشاعر على لسان الشخصية المحورية .

تكون بندقيتي ،

مثلي أمام لعصر ،

فارغة ..

إلا من الرصاصة الأخيرة ...

سأكون بها ملكا ،

وأشم الموت شميم امرأة حبلى بالولد البكر ،

يكون العنب المغسول و حامي ،

وتكونين الليلة آخر دقائق الساعة في زمني المحروم ... (1)

تتكرر هذه الرؤيا في مطولاته (اعترافات مالك بن الربيع) و(انتظريني عند تخوم

البحر) و(سفر الرؤيا) و(خواطر بطل عادي جدا) و(يسارا حتى جبل الزيتون)(2)

فتراه يقدم في قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) أجواء غرائبية ، ولكن ليس من خلال

الأحداث الشاذة والنافرة ضمن كون متكامل من الغموض والغرابة حسب ، بل خلال أسماء

قدمها لنا لتعكس لنا اضطراب الوضع .

صوت مذياع : نداء

نداء

نداء

من إسماعيل إلى ((واحد)) في قمر الموت إلى

الوحد الأحمر ((ناقص خمسة))

يساوي اثنين

أكرر : ((ناقص خمسة يساوي اثنين)) (3)

وهو حين لجأ إلى مثل هذه الأسماء ليطلقها على شخوص القصيدة لم يفعل ذلك بناءً

على معرفة بالأسماء المستعارة ، التي قد تطلق على الفدائيين للتخفي خلفها قدر ما كان

يقصد أن يمنحهم صفة ، ويرغب في تقديم رؤيا عن وضع مزرهم فيه الآن ، ومن اللافت

للنظر أنه تعامل مع الأسماء على أنها أعداد ، فد (قمر الوحد الأحمر يساوي ناقص خمسة

) ، أي سالب خمسة تحت الصفر ، بعد ذلك (ناقص خمسة يساوي اثنين) ليتساوى (

الوحد الأحمر واثنين) على وفق معادلة غريبة ، وتستمر هذه النداءات الغريبة من خلال

المذياع الذي هو صوت السلطة الرسمية .

صوت المذياع : نداء

نداء

من جذر الأعداد المجهولة

(1) م . ن ، ص 53 .

(2) ينظر قصائد ، يوسف الصائغ الصفحات 51 ، 91 ، 117 ، 137 ، 397 .

(3) م . ن ، ص 137 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

للخبز اليابس و الجبناء . (1)

ثم يقدم نداءً من جذر الأعداد المجهولة التي ترمز للشعب العربي الغائب ، ليربطه بالخبز اليابس والجنباء ، ويتابع المذيع النداء للفتانيين .

صوت المذيع : فمن خط النار نداء

اللبن الأحمر للأموات

وفاكهة الخيبة للأحياء . (2)

وهنا ينقل لنا إحساسه هو كمواطن مخذول ؛ ليمنح اللبن الأبيض لونا احمر كما سبق وأن قدّم القمر مقترنا بالوحل الأحمر ، ليغلب اللون الأحمر وهو من رموز الموت ودلالته الطاغية على المشهد الشعري ، ورمز الشبهة في الحليب المخلوط بالدم ففقد نقاءه .

صوت المذيع : صفر في كل الأعداد يساوي صفرا

من أيلول إلى أيلول نداء

(صوت ساعة تدق ...) (3)

بعدها يقدم نداءً آخرًا كأنه يتوصل إلى نتائج هذه المعادلة الغريبة ، الصفر الذي يساوي في كل الأعداد صفر ؛ ليقدم لنا كمًا متلاشٍ من خلال الصفر ، الذي لا يساوي إلا صفرا ، ومن أيلول إلى أيلول نداء ؛ ليرمز إلى زمن متوقف أو متشابه إلى ابعدها ، والأرجح أنه يقصد تشابه الزمن ، فهناك صوت للساعة التي تدق ، وهي ترمز لزمن متحرك ، ولكنه قدمه لنا متشابه إلى حد أنه متوقف .

في قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) قدّم لنا غرائبية حفلت بها القصيدة من خلال الشخصية المحورية الغائبة ، التي كان كل شخوص القصيدة تصفها كما تراها هي وليس كما هي في الواقع ، ليكون شخصية مبهمة مجهولة بالنسبة للقارئ تثير الحيرة والتساؤل ، من هو كيف كان ؟ ماصفاته ؟ .

شبح أبيض عند خليج البصرة ،

شاهده الحراس ، ثلاث ليال

يخطر ملفوفا في كفن ، فارتعبوا ... (4)

ليبدأ بعد ذلك الحراس في وصفه ، وهو وصف غريب نابع من إحساسهم به ، فوضع الأحداث في أجواء غرائبية ليقدم لنا كونا غريبا .

قال الأول :

أني شاهدته في ساعات الليل الأولى ،

وعلى عينيه أسى كالفضة ،

مستني في القلب ،

فخفت ، وأغمضت عيوني ..

قال الثاني :

وأنا شاهدته ، في منتصف الليل

على بعد ذراع مني ..

كان يحرق بي غضبا :

(1) م . ن ، ص 149 .

(2) قصائد ، ص 152 .

(3) م . ن ، ص 153 .

(4) م . ن ، ص 95 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ند له شعري ..
فسقطت على وجهي مغشيا ..
أما الثالث ، قال :
أتاني ، والفجر يكاد ،
رأيته ، عند الأفق الشرقي
يشير إلي : تقدم ..
فتقدمت ..
وإذا قاربتة ،
صاح الديك ،
وعُيبت الرؤيا ..
(1)

هنا يقدم لنا رؤيا يمكن أن نستشفها من خلال أقوال الحراس بمجموعها ، ولكن لو فصلنا قول كل واحد منهم ، لوجدناها أقوال يمكن أن يكون باعثها غرابة هذا القادم في ليل موحش ، فنجد الأول يشاهده في ساعات الليل الأولى ، بينما الثاني في منتصف الليل ، والثالث والفجر يكاد ، وكل منهم شاهده في حالة مختلفة ، بين الأسى والغضب والقرار الذي لم يكتمل لغياب الرؤيا ، فيفقد القدرة على اتخاذه ، لتعكس حالة متكاملة وغريبة عن وضع هذا الشاعر العائد من المجهول ، ولعل ابرز ماقدمه لنا (الصائغ) من رؤيا غرائبية ضمن الكون الشعري في هذه القصيدة ، هو عالم الأموات الذي ارتحل إليه الشاعر ، وإرادة الحبيبة في أن تأتي إليه لتراه .

وكان البحر أمامي ، حقلا من سمك قزحي
يسهر عند سريرك ،
أوغلت ،

ودثرني برد هزيع البصرة (2)

في هذا المشهد قدّم لنا البحر حقلا من سمك قزحي يسهر عند سرير الحبيب ، وهذا جمع غريب هشم أبعاد المكان ، وأخرجه من منطقية المساحات والحجوم ، فهو بحر من سمك ملون ، يسهر عند سرير ، فيسمح للخيال بالجموح لاحتواء مثل هذه الرؤيا ، ليعبر عن حيرته وقلقه ؛ إذ يرمز البحر على وفق الرؤيا المسيحية ((إلى البشرية المضطربة التي لاتعرف الراحة))(3) ، ثم يستمر في تقديم المكان على وفق هذه الرؤيا الغرائبية ملاحظة .

واستوقفني الحارس ،
فتشني ..

- هذا أسمي ، يا حارس بيت الموتى ..
فافتح لي ..
خوفني الحارس (4).

(1) قصائد ، ص 95 .

(2) قصائد ، ص 100 .

(3) ينظر سفر الرؤيا دراسة كتابية تأملية ، نورمان دورمان ، ترجمة . القس عبد الكريم كيرس ، دار الطباعة القومية . الفجالة ،

1997 ، ص 117 .

(4) قصائد ، ص 100 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ثم يقدم لنا بعد ذلك بيت الموتى الذي تقصد إليه المرأة العاشقة لتلتقي بالحبيب ، ليخلق لنا فوضى مكان واضطراب يعم الكون الشعري ، بين البحر بهذه الرؤيا العجيبة ، وبين بيت الموتى ، حين قدّم صخب عالم يزداد غرابة أمام تلك المرأة التي تنتظر حبيبها عند تخوم البحر .

- عودي يا حلوة ،
فالبجر الليلة مسحور ،
والساحل تسكنه الأشباح
من يمض إلى القمر الميت ، لن يرجع
تسجنه الأرواح .. (1)

وهو حين يلجا إلى مثل هذه الفوضى والاضطراب في الكون الشعري في القصيدة ، فإنه كان يهدف إلى فضح المكان ، ولعلنا نستذكر قول الناقد (رعد فاضل) حين يتحدث عن دور الشاعر في فضح العالم وتغييره قائلًا ((ما معنى أن نفكر ونكتب نتذكر نستشرف ، وحوّلنا فوضى مكان لازالت تتأتى على الترتيب ، وفي جيوبنا مازال الآخر من الكلام مسكوتا عنه وضربا من أخطر ضروب الإسرار ،... أن للإبداع إمكانيات ومهام أخرى ، ومن أهم هذه الإمكانيات أن الإبداعي سيظل يفضح التاريخ بامتياز ، مثلما يبدو أن تكون شاعرا (حصرا) ، بهذا المعنى أن تكون ناما وفضاحا ، فضوليا ونباشا ومتشرفا .. أي أن تظل اعزل وغير قادر على تغيير العالم ، وهذا من زاوية أخرى لأعظم من أن تحوز قدرة التغيير تلك ، فتكون عندها رأسا من رؤوس فوضى العالم)) (2) ، وفضح المكان يعني بالضرورة فضح من يرتبط بهذا المكان ، ليقدّم لنا بعد ذلك أحداثا حصلت في البصرة في الماضي والحاضر ، وكلها حفلت برؤيا غرائبية وأجواء مدهشة . ولعل القصيدة الأكثر غرائبية في نصوص (الصائغ) كانت قصيدة (سفر الرؤيا) (3) ، بأجوائها المدهشة الغريبة وقد تمت دراستها وتحليلها في مبحث خاص مثلا للرؤيا الغرائبية .

في مجموعة سيدة التفاحات الأربع يقدم لنا في قصيدة (سيدة التفاحات الأربع) السيدة الميئة التي تضحك بعد الموت .

قبل قليل ،
جاءت سيدة
وابتاعت أربع تفاحات ،
ورأيناها ، تمضي مسرعة ،
نحو القفر . (4)

نراه هنا يستهل القصيدة بعبارة (قبل قليل) ، وهو بهذا الإبهام في تقديم الزمن كان يقصد التعميم في زمن القصيدة ، فهو زمن ثابت وغير متغير ، ولكنه زمن ملازم لتلقي القصيدة بالنسبة للقارئ (اقصد كل متلقٍ في لحظة التلقي) ، فكأن الحدث حصل مرة أخرى من جديد قبل قليل وليس أكثر ، لقد كان يقدم لنا رؤيا عن حدث تم ، وذلك من خلال شبكة نصية كان للفعل الماضي هو المحرك الرئيس للأحداث (جاءت ، ابتاعت ، رأيناها) ،

(1) قصائد ، ص 100 .

(2) حادثة الثقافة وسلطة الفوضى ، الشاعر وفوضى المكان ، رعد فاضل ، الأديب ، ع4 ، ص1 ، 2004/7/1

(3) قصائد ، ص 117- 127 .

(4) قصائد ، ص 187 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

وحتى الفعل المضارع (تمضي) كان إخبار عن فعل ماضي وهو الرؤية (رأيناها) ولكن ضمن نطاق زمني الذي هو قبل قليل ، لأنه مازال تحت تأثير هذا الحدث .
كانت تضحك ..

تضحك ،

والتفاحات الأربع ،

تكبير

تكبير ... (1)

ربط بين الضحكة التي كانت ترتفع وبين التفاحات التي كانت تكبر ، فربط بين حجم ثابت هو التفاحات التي يتغير حجمها طرديا مع الضحكات التي منحها صفة الكبر ، مع غرابة هذا الوصف للضحكة التي قد توصف بالارتفاع أو العلو ولكن ليس الكبر ، والتفاحات التي هي رمز للمرأة والأنوثة المتعارف عليه والمرتبطة بها(2) منذ الوجود الأول على الأرض .

ثم انقطع الضحك ،

وأعقبه صوت أبيض

ورأينا التفاحات الأربع تسقط ،

فوق الأرض

أربع تفاحات حمراء

أربع ضحكات

وانقطع الصوت

وساد الصمت

..... (3)

وحين ينقطع الضحك ، يعم الأجواء صوت أبيض دلالة على الحزن والصمت ، ووصف الصوت بالأبيض رؤيا غريبة ؛ إذ كيف يصف الصوت بلون محايد وغير معبر وغالبا مبهم ، لقد وصفه بلون محايد وغير معبر كالأبيض ، فلماذا ليس عاليا أو منخفضا ، أو ليس جميلا أو قبيحا ، لقد عبر عن الصمت من خلال حركة السكون على حرف التاء ، الذي هو من الحروف المهموسة ، والضمة على الصوت لتعبر عن الفاعلية بالانقطاع ، وبذلك يقدم لنا رؤيا عن الموت تتكامل بالأحداث التي قدمها لنا من خلال سقوط التفاحات ، وانقطاع الصوت وسيادة الصمت ، في مشهد بتره بسرعة في هذه القصيدة .

أصغوا ..

سيدة التفاحات الأربع

تضحك بعد الموت

21 آذار 1976 (4)

فكان (الصائغ) بهذا العبارة (أصغوا) يقدم لنا يقينا يريد أن نشاركه فيه عن السيدة الحاضرة فعلا ، وليس المستحضرة من ذاكرته ، فيحول الأفعال إلى الحال بصيغة الفعل المضارع (تضحك) ، ويطلب بصمت لنتمكن من سماع ضحكتها ، فهو لم يصر على استحضارها فقط ، بل يمنحها الحياة أيضا من خلال منحها صفات الحياة المتميزة وهو

(1) م . ن ، ص 188 .

(2) ينظر سيدة التفاحات الأربع أم العشرة الضائعة الليبدو .

(3) قصائد ، ص 187 .

(4) م . ن ، ص 188 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الضحك ، لقد قدّم لنا الصوت الأبيض الذي هو رمز للحزن في هذه المجموعة ، وغالبا هو رمز للحزن في معظم إبداعه الشعري - ربما لأنه لون الكفن - هنا دلالة للموت ، حين كان جاء عقب الضحكة كأنه دلالة لحدوث الموت ، واللافت للنظر هنا أن التفاحات التي هي رمز للأنوثة سقطت على الأرض وتوقف حجمها ، ولكن ضحكات السيدة مازالت مستمرة فهي تضحك بعد الموت ، ويميل الصائغ في تقديم رؤياه الغرائبية إلى بنية المفارقة ، وهذه البنية واقعا هي من مميزات القصيدة الحديثة ذلك أن هذه القصيدة هي نوع من الكشف والارتياح ، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني وهي بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود وأن يكسبه معنى جديداً غير معناه العادي المبتذل (1)

وقد يعتمد بعض الشعراء إلى اعتماد هذه الآلية لخلق نوع من الرؤيا التي تتسم بالغرابة على صعيدي الإنتاج والتلقي أو أفق التوقع أو الانتظار الذي ((يتحول التلقي فيه إلى علاقة تبادل بين التوقع ، وما يقع ، كما تنكشف عن النص معظم ظواهر الالتباس)) (2) ، وتأتي المفارقة من كسر التوقع في النص ، ويتم ذلك بالاستناد إلى عدة أمور من أهمها التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي (3) ، فنراه قد منح السيدة الميته القدرة على الضحك بعد الموت ليفاجأ المتلقي بردة الفعل هذه ، ونراه مرة أخرى يمنحها القدرة على البكاء والإحساس بالألم كما في قصيدة (اغتصاب) .

و حين انتهى الموت من سرّه ،

وجاء المساء .

تناهت من الجسد المغتصب

نحلة من بكاء

21 آذار 1976 (4)

، وبقد غلبت هذه السمة في شعره بصورة جلية ، ولعلنا نلاحظ ذلك جليا في قصائد (سيدة التفاحات الأربع) ، وربما كانت قصيدة (الجثة .. والسيدة .. والحقيبة اليدوية ...) ، الأكثر غرابة من خلال تقنية المفارقة نفسها ، حين تنهض السيدة من جسمها وتتصرف تصرفات أنثوية بحتة ، ويمكن ملاحظة أن (الصائغ) كان يقدم لنا الفقر والبرية مكانا للموت ، فكأن السيدة تتجه إلى ارض الموت فهي في قصيدة (سيدة التفاحات الأربع) كانت تتجه للفقر ، بينما في قصيدة (الجثة .. والسيدة .. والحقيبة اليدوية ...) كانت في البرية فعلا ، لنراها تنهض بعد الموت في رؤيا غريبة لكنها محزنة .

بعد ما سكن الموت في جسد السيّد

وألقى بها في البرية ...

جثة هامدة

رأيت القتيلة ،

تنهض من جسمها ..

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1978م ، ص 9.

(2) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 ، ص 162 .

(3) ينظر نظرية التلقي ، فرانك شويرفيجن ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، 88ع ، خريف ، 1996 ، ص 249 .

(4) قصائد ، ص 189 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

تسوي ملابسها ..

تتلفت باحثة عن حقيبتها اليدوية (1) .

وأى حياة أكثر من هذه الخصوصية النسائية في تسوية الملابس ؛ والعناية بها ومن ثم البحث عن الحقيبة ، وهي من أدق خصوصيات أنيقة المرأة ، ولكن الرؤيا هنا هي عن امرأة أضحت جثة ، ليصبح النهوض بعد الموت حالة غريبة لاتتم إلا في خيال المبدع .

فإن وجدتها ..

رنت باكتئاب ،

إلى الجثة الميتة

وسالت على خدها دمعاً صامتة (2) .

كان من الممكن أن تدخل هذه الرؤيا ضمن رؤيا الذات ميتا لولا أن الميت لم يكن الراوي نفسه ، إنما كانت الشخصية المحورية التي يتحدث عنها الراوي العليم ، حين يصف لنا حزنها أمام جثة جسدها الذي نهضت منه وهو واقعا حزنه هو لا حزنها ، وتتابع طريقها إلى عالم آخر بعيد عن جسدها .

لحظة ،

ومضت في الطريق الذي امتد

صوب الحدود ...

مشت ساعتين ..

وحل الظلام ..

ولما تزل

تغذ الخطي في البرية

ترافقها في الطريق ،

وتمشي وراءهما ،

قطة من ظلام .. (3)

لقد قدّم لنا السيدة الراحلة بعيدا عن جثتها مع الحقيبة اليدوية الخاصة بها ، فهما اثنتين تتبعهما القطة السوداء التي وسمها بالظلام ، كانت القطة هي المصاحب الوحيد للسيدة الراحلة ، والواقع أن للقطة رموز في الحلم منها أنها ، وعلى صعيد ظهور القطة في الحلم والكابوس فهي رمز لرغبة مؤثرة لامتلاك الأطفال (4) .

وفي الليل ،

صار الطريق ،

يمر على جبل ،

مثقل بالنجوم ،

وعطر الصنوبر ... (5)

في هذا المجتزأ من القصيدة قدّم السيدة الميتة ، تتسلق جبلا ، واللافت للنظر هو الجبل نفسه ؛ إذ ((يرمز إلى الامتداد اللانهائي للسماء ، وهو النقطة الوحيدة والعليا في الفضاء إنه

(1) م . ن ، ص 199 .

(2) م . ن ، ص 199-200 .

(3) قصائد ، ص 200 .

(4) الكابوس ، ص 229 .

(5) قصائد ، ص 200 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

أصل الكوسموس (الكون) ، ومع ذلك لا يشكل سوى نقطة في اللانهاية الإلهية ، ويرمز صعود الجبل إلى الأوجه العميقة من الحياة))⁽¹⁾ ، وليس بالمستبعد على (الصانع) أن يفكر هذا التفكير إذا وضعنا في الاعتبار خلفيته وانتمائه الديني الذي يسمح بمثل هذه الرمزية . ومن وجهة نظر (فرويد) فإن أحلام الصعود وتسلق السلالم والمرتفعات ترمز إلى العلاقة الجنسية .⁽²⁾

... عند منتصف الليل ،
صار جبين الحبيبة اخضر
تعبت ..
أنها تجلس الآن ،
تخلع عن قدميها الحذاء
وتصبح عارية للسماء
..... مواء⁽³⁾

رغم السردية التي تقترب من التقريرية في سرد الأحداث عن طريق الأفعال (تجلس ، تخلع ، تصبح عارية) ، إلا أن هذه الأحداث نفسها من قبل السيدة التي سكن الموت في جسدها هي مبعث الغرابة والمفارقة .

كان ابرز ماتسمت به الرؤيا الغرائبية هي الرموز التي لجأ إليها الشاعر ، التي اتسمت بالغرابة ، وكان أبرزها هي رمز الرجل العجري ، الذي لجأ في تقديمه إلى تقنية (المرايا) ، وفي مثل هذه التقنية ((يختلف موقع الشاعر في القناع ، فيتجدد بالبقاء خلف قناعه))⁽⁴⁾ ، في المرأة يروي عن نفسه ، وهو يسعى إلى خلق مثل هذه الشخصية ، عندما يشعر بحاجته إلى استعادة حالة نفسية مفقودة ، ونظرا لأن الشاعر يمثل ذاتا مستقلة ، غير قادر على أن يتجاوزها ، فإنه يسبغ على الآخر المثل خصائص أخرى يراها مكمله لذاته ، وبانشطار صورة الأصل إلى نصفين احدهما حقيقي والآخر وهمي ، يتشكل لدينا في هذه الحالة ، إطار لصورة واحدة يواجه بعضها بعضا ، ولكنها الصورة الوهمية ، وتفارق الأصل لكونه لا يحمل صوتا ، إذ إننا لا نرى سوى إيماءات مماثلة ، الأمر الذي يترتب عليه فقدانها لوجهة النظر⁽⁵⁾ ، ولعل ابرز الرموز التي قدمها لنا ، واتسمت بالغرابة والابتكار كان الرجل العجري الذي كان يرمز للموت ، وبلجوه إلى هذه الرموز قد أسس لخلق جديد على وفق رؤيا خاصة به استدعت أن تُدرس ، وقد أشار (الصانع) إلى هذا الرمز بقوله ((جعلت زوج السيدة قسمين .. وصب الخمرة في كأسين))⁽⁶⁾ ، ولعل من الغريب أن يلجأ إلى هذا الرمز وتقديمه في دور ملك الموت الذي يسلب الأرواح ، وهو وإن استند إلى ما قبله وفكرته عن العجري ، إلا أنه رآه رمز للقوة والرجولة النموذجية ، التي تمكنه من سلب روح امرأة جميلة وأنتى مثل زوجته ، بل يراه أكثر رجولة منه وقوة .

هذا دمي ..

(1) معجم الرموز الإسلامية ، شبل مالك ، ترجمة أنطوان الهاشم ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، 2000 ، ص71 .
(2) نظرية الأحلام ، سيجموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، د . ت ، ص100 .
(3) قصائد ، ص201 .
(4) مرايا نرسييس ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، 1999 ، ص78 .
(5) ينظر بنية السرد في شعر يوسف الصانع ، ص127-128 .
(6) موقع ألف ياء الشاعر يوسف الصانع .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

رجل عَجْرِيٍّ
له غيرَةٌ في نواجِذِهِ ،
وحصانٌ بلُونُ الزمُرْدِ ،
عيناها زيتيتان ،
وعرفُهُ منتصبٌ
كالصهيلِ (1)

لقد قدّم رؤيا مذهلة وجميلة لهذا الرجل ، فحقق الجمالية المبتغاة ومع هذه الصفات الرجولية والفروسية ، حتى مع كلمات مثل (وحصانٌ بلُونُ الزمُرْدِ ، عيناها زيتيتان) نراه يقارنه بدمه ، وهذا غريب أن يرى دمه كالعجري الذي هو الموت نفسه ، لقد كان (الصائغ) في تقديمه الرؤيا من خلال هذا الرمز بالذات يمارس الإسقاط (2) من خلاله ، وقد ((يشير التقمص الوجداني إلى علاقة جمالية وسيكولوجية مع نص أدبي معين تقوم على الفهم الحدسي له ، والفهم الحدسي تال للفهم العقلاني للنص ، ولكنه يختلف عنه في... درجة العلاقة حيث تفنى شخصية المتأمل في الموضوع المتأمل ، ليغدو كما يقول شليجل قادرا على أن يدخل في تركيب كائن أجنبي ، ليعرفه كما هو ، وليصغي إلى الكيفية التي أصبح بها كذلك)) (3) ، ويرى (يونك) أن الرمز الجديد ، الذين ينبغي أن يكون حياً ومحملًا بالمعنى ، يجب أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ، حتى يتحقق له أن يمس في الإنسانية وتراً مشتركاً ، وهي ميزة لا يتحلى بها إلا الفنان الأصل الذي يمتلك مرتبة ذهنية سامية هي من ضمن الشروط التي يتطلبها خلق ذلك الرمز (4) ، الذي يعتمد في ظهوره على الحدس والإسقاط ((فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط (5) يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز)) (6) ، فالشاعر حين يختار رمزا معيناً فهو يفعل ذلك على وفق رؤيا تفرض اختيار الرمز ، ونراه يقدم لنا مرة أخرى رؤيا الرجل العجري (الموت) المتربص به وبحبيته .

شعرك تحت جبيني ..

جبينك تحت فمي

(1) قصائد ، ص 194 .

(2) وتسمى نظرية يونك في الإبداع بالإسقاط وتعنى ((العملية النفسية التي يُحوّل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من اعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن ان يتأملها الآخرون)) للمزيد ينظر الإبداع في الفن ، فاسم حسين صالح ، سلسلة دراسات 286 ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، دار الرشيد للنشر ، 1981 ، ص 20.

(3) قضايا في النقد الأدبي ، ك. ك. روثفن ، ت . عبد الجبار المطلبي ، مراجعة ، محسن جاسم الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 199.

(4) ينظر : الإبداع في الفن ، ص 83-84.

(5) إذا كان الرمز يعتمد على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى. فان الإسقاط الذي يقصده (يونغ) يختلف عن مفهوم الإسقاط عند (فرويد) وأنصاره. ويقدم لنا (يونغ) مفهومه عن الإسقاط فيقول إنه يعتمد على التوحد القديم بين الذات والموضوع عند البدائيين الذي لم يعرفوا التفرقة بين الأنا والعالم ، ومن ثم فإن إدراكهم للعام لم يكن إدراكنا نحن له. فقد أدركوا العالم باعتباره كائناً مهولاً تشيع فيه الحياة التي يكونون هم أنفسهم مظهراً من مظاهرها. وهذا ما يفسر انتشار النزعة الإحيائية عند كثير من الشعوب البدائية. وهذه النزعة هي التي كانت تجعل عملية الإسقاط تجري لديهم بطريقة تلقائية أو سلبية كما يعبر (يونغ) نفسه. فهم يسقطون حيوياتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة. ويقابل (يونغ) بين هذا الإسقاط السلبي ونوع آخر هو الإسقاط الإيجابي الذي يختلف عن سابقه في أنه موجه... ولاغنى عنه في فهم عملية الامتصاص أو الاستمماج الذي يسكب الشخص فيه أحاسيسه في شيء ما ، أو يوضعها فيجعلها موضوعاً ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، ويقدر ما تنطبق شروط الرمز الجديد الحي على هذا الشيء الذي تسقط عليه الأحاسيس يكون صاحبه عبقرياً ومبدعاً ذا أصالة حقيقية. ينظر الإبداع في الفن ، ص 84-85 .

(6) م . ن ، ص 21.

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الليلُ

والرجلُ العجريُّ يراقبنا من بعيدٍ

ويتعبنا النعاسُ الطويلُ (1)

قدّم لنا رؤيا فيها ترقب وتربص من قبل هذا الرجل الغريب الذي بدا يتشخّح تدريجياً بثياب الموت وطباعه ، لنراه في مشهد آخر شريكاً له بالسيدة بل ، وسيدا عليهما ليخلق لنا حالة من القلق الذي وسمه بالمستحيل .

قد ابتدأ العشب يحترق الآن ..

والأرض تنبضُ ...

ارفع شعرك من نومِهِ ،

وأروح أمشطه ..

... يتساقط من نعاسٍ على راحتي ،

ويفوحُ شذى الطلع ..

يقترّب الرجلُ العجريُّ

يمد يديه..

ويبتدأ القلقُ المستحيلُ (2)

وهو هنا منحه قوة طاغية لا تقاوم ، فما أن يمد يديه حتى ينشر القلق المستحيل في الأجواء ، ثم يقدم لنا هذا الرجل مرة أخرى وقد بلغت سطوته عليهما إلى ابعدها ، فهو يتبادل الأدوار معه ليحل الرجل العجري محله ، وهو يأخذ دور الرجل العجري بعد أن قدمه بهيئة الموت نفسه ، وهذه الرؤيا قد تكون ضمن إطار إحساسه بأنه هو الموت نفسه ، وأن الموت نزل كعقوبة به ((قال لي الملاك ، وأنا أخلع عني قميص مراهقتي: من الآن فصاعداً.. سيكون عقابك هو موت الذين تحبهم ، وتتوهم أنك ، لن تستطيع الحياة بعيداً عنهم.. سيموت أبي.. وستموت امي.. و.. بل ستموت (تكفيراً عن خطاياك) (سيدتك ذات التفاحات) تلك .. وسيكون أقسى ما في عقوبتك ، أن اكتشاف حبك لها ، لن يتحقق ، إلا بعد أن تراها في ذراعك جثة هامدة)) (3) ، لقد كان (الصائغ) بطريقة ما يشعر بأنه شؤم على من أحبوه وأحبهم ، وأن موتهم كانت نتيجة عقوبة تحل به هم من يدفع ثمنها ، لذا نراه يندمج إلى ابعدها مع شخصية الرجل العجري ويتقمص دوره في قصيدة (قصة) .

في شباك قطار الليل ..

يبدو شبهان ..

رجل وامرأة يعتنقان ..

.....

(1) قصائد ، ص 196 .

(2) م . ن .

(3) الشاعر يوسف الصائغ : لا أحب شعر أدونيس وهو الذي غير عنوان قصيدتي .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

في الشباك التالي

رجل يجلس منفردا

في صمت حجري

رجل عجري !! (1)

ومن اللافت للنظر أنه دائما يقدم لنا الرجل في حالة من الصمت والترقب ؛ إذ يمكن ملاحظة ان الرجل العجري الذي كان يمثل الآخر في هذا النص - اذا ما عددنا ان المرأة كانت متوحدة معه ، فهي ذات أخرى - كان صامتا مجهولا لم ينطق بكلمة ولم يكن يعبر عن نواياه وهو صامت تماما ، يراقبهم بصمت منحه صفة الحجري دلالة على السكون والثبات والترقب ؛ ذلك لأنه كان يراه الموت المبهم المحير الغامض ، والمتوثب لهم ، وهم في أروع حالات الانسجام والحب ، ليعكس حالة من الخوف والقلق .

في المطعم ..

رجل وامرأة

يقسمان التفاحة قسامين

ويصبان الخمرة في كأسين (2)

كانت التفاحة والخمر رمزا للحياة والخصوبة واللذة ، ولكن كان هناك من يتربص بهما ، وهو يقدمه لنا بهيئة رجل عجري رابط الجأش هادئ يثق بنفسه إلى ابعد حد ، وهو قريب منهما ، لنجد ((أن المشكل الذي شغل على الدوام منظري الأدب هو العلائق بين الواقع الأدبي ، والواقع الذي يستند إليه هذا الأدب ... فأن معنى رمز هو ترجمته في رموز أخرى)) (3).

في المائدة الأخرى ...

يجلس الرجل العجري ...

قسم التفاحة قسامين

وصب الخمرة في كأسين (4)

لقد قدّم لنا الموت رجلا كامل الرجولة ، رغم وحدته ومنحه التعريف ، فقال (الرجل العجري) ، بينما سلبه من المرأة والرجل حين قال (رجل وامرأة) ، وهو يقسم التفاحة رمز الأنثى والشهوة إليها ، وصب الخمرة في كأسين ، منتظرا من يشاركه ثم تكتمل القصة .

.....
في شباك الفندق

يبدو شبهان

(1) قصائد ، ص 205 .

(2) قصائد ، ص 205 .

(3) في أصول الخطاب النقدي الجديد ، الإرث المنهجي للشكلانية ، ترجمة احمد المديني ، علاقة الكلام بالأدب ، تزفتان تودروف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 2 ، 1989 ، ص 25 .

(4) قصائد ، ص 206 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

رجل عجري وامرأة يعتنقان (1)

ومن المثير أنه في قصائده لم يقل عجري حسب ، بل كان يقرنه برجل فيقدم (رجلا) على (عجري) لأنه رآه رجلا أولا ، بل كان معجبا به بصورة واضحة ، فهو يحمل أجمل صفات الرجولة من فروسية وثبات وصبر ، وقد يراه رجلا أكثر منه قدرة واستطالة ؛ ذلك حين يسلبه امرأته ، وهو لم يقدمه لنا بهيئة مغتصب أو سارق ، بل قدمها معتنقان ، بينما نراه في الشباك الآخر ، ليحل محل الرجل العاشق .

في الشباك التالي رجل يجلس منفرداً

في صمت محزون ..

.....رجل مجنون (2)

في كل رؤاه عن الرجل العجري لم يقدمه لنا على أنه مجنون أو محزون ، وهذا ما وصف به صمته هو ويصف العاشق بمجنون ، لقد كان يشعر أنه بطريقة ما مسئول عما حصل ؛ لذا كان يقدم هذا الرمز ضمن تقنية المرايا ، ولعلنا نستذكر قول (الصائغ) ((جعلت الزوج في (السيدة) يكتشف حبه لزوجته ، حين رآها ميتة شبه عارية أمام الموت العجري ، الذي قسم التفاحة قسمين .. وصب الخمرة في كأسين .. لقد راقبت المشهد جيداً ، بوصفي المسئول عن كتابة قصائدي وسألت ملاكي ، عن الخطيئة التي بسببها انزل حكم الموت بسيدة التفاحات فهل كان الملاك يستطيع أن يبوح لي بالسبب .. ويصارحني ، إن كان العقاب قد نزل بالسيدة ، بسبب خطأ ارتكبه الزوج .. أم زوجته ذات التفاحات ..)) (3) ، وهنا يمكن أن نكرر مقولة (ابتر) حين يرى ((أنه لا ينسلخ شخص عن ذاته وينسب إلى شخص آخر تلك الخصائص التي ينكر أنها موجودة عنده ، ولكن بما أنه لا يزال يعترف لاشعوريا بالخصائص المسقطة على أنها خصائصه ، فإنه بذلك يماثل نفسه مع الآخر)) (4) ، وقد عدَّ العجري غريماً ومنافساً ينصب شراكه حولهم ، واختياره شخصية العجري ، لأنه يجده النقيض ، ربما في كل الصفات التي تحدث عنها حتى الرجولة الصارخة ، وقد يحدث كما حدد (ابتر) بالضبط في أنه ((ينطوي التعبير عن الشخصية ، على تحول في المظهر بحيث لا يمكن التعرف على الأول في شخصية الثاني)) (5) ؛ لذا كان رمزا مغايراً لشخصية المبدع المبتكر يبرز في لاوعيه أو من خلال أحلامه ، واختيار رمز معين يكشف عن حقيقة رؤيا المبدع ، ويكشف دواخله من خلال لجوئه إلى هذا الرمز دون غيره ، وهذا ماحدث بالضبط مع الرجل العجري ، لنراه مرة أخرى يقدمه لنا شريكا ومعاشيا في قصيدة (مشاركة) .

هذا الرجل الأصلغ ،

ذو الأسنان الذهبية ..

يأتيني كل عشية ..

يشاركني خبزي ..

فأشاركه أحزانه

(1) قصائد ، ص 206 .

(2) م . ن ، ص 205 .

(3) الشاعر يوسف الصائغ : لا أحب شعر أدونيس وهو الذي غير عنوان قصيدتي ، حسين سرمك حسن ، بغداد موقع ألف بيا الإلكترونية . <http://www.alefyaa.com/index> .

(4) أدب الفنتازيا ، ت . ي . ابتر ، ترجمة . صبار سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 ، ص 94 .

(5) أدب الفنتازيا ، ص 92 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

حتى يشبع

إذاك ،

أراه يخرج من جيبه ،

عود ثقاب ،

ويروح ينظف أسنانه ،(1)

ومع أن بعض الباحثين قد عدها من قصائد المرايا(2) ، حين عد الرجل الذي يشاركه مساءه هو (الصائغ) نفسه وهي وجهة نظر معقولة ، خاصة اذا انتبهنا إلى أنه كان يقصد الرجل العجري (ذو الأسنان الذهبية) ، فهو يقصد الموت الذي سلبه كل من يحب وتركه للوحدة والحزن ، وهو بالأساس تقمص دور العجري كما سبق وإن عرفنا .

عند الحديث عن الغرائبية في الشعر علينا أن ننطلق قول (شليجل) ((أن نقطة البداية في كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية ، ومن أجل الاستغراق في فوضى الأخيلة والأوهام الأخاذة والاستسلام لذلك العماء الأصلي المخيم على الطبيعة البشرية))(3) ؛ ذلك أن الدهشة من مقومات الشعر ومعتمده الأساس وأعمق منابع الدهشة هي الطفولة ، ولعلنا في دراسة الرؤيا الغرائبية في شعر (الصائغ) نلنقت إلى ظاهرة امتاز بها إبداعه ، إلا وهي الرؤيا الطفولية المدهشة ، ذلك أنه قدّم لنا رؤى امتازت بأنها تحمل روح طفولية غريبة ، فإذا كان الشعراء هم الأكثر طفولية ، فإن (الصائغ) كان إنسان ظل يتمتع بطفولته طويلا ، لذا فنحن نجد كثير من الرؤى التي يمكن أن توصف بأنها طفولية في شعره ، ((وهذه الرؤى لا تخضع للمنطق لا للمواضيع الاجتماعية ، وتقوم صور الأشياء وحقائق الوجود والعالم كله – بمقتضاها – على انطباعات الطفل عن هذه الأشياء ، فهي رؤيا جوهرية (الحدس البدائي) لا المعرفة وتحتكم إلى الذاكرة لا إلى العقل))(4) ، لنجد أنه في قصيدة (قبلة) يقدم لنا كونا شعريا يضج برؤيا طفولية من خلال استحضار الطفل نفسه .

نقطة من دم الذاكرة

لمعت في الضمير

رسمت دائرة

حول طفلٍ صغيرٍ

يلحق في نومه ،

نحلة ماكرة (5)

ليعبر عن رؤيا من ذاكرة تنزف ، والقصيدة عبارة عن ذكرى منفلة أطلت فجأة لترسم دائرة تحيط بطفل انبثق من ذكرياته ، كان الشاعر هنا طفلا حسيا وحاضر استدعاه من زمن الطفولة ، الغريب في هذه القصيدة ليس الرؤيا التي قدمها عن طفل يتعرض لنحلة ماكرة ، ولكن من الغريب فعلا أن تكون هذه القصيدة ضمن مراثي حزينة ، في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، كانت القصيدة تضج بالحيوية والحركة وفي أجواء مضببة ، لأنها تعلن بوضوح عن كونها جزء من الذاكرة التي استحضرها الشاعر في أجواء عمت الديوان بكامله

(1) قصائد ، ص 385 .

(2) ينظر البنية السردية في شعر الصائغ ، ص 127 .

(3) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 296 .

(4) الزمن في شعر السياب ، رسالة ماجستير ، حسن عبد راضي ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، إشراف الدكتور خالد

علي مصطفى ، ص 200 ، ص 176 .

(5) قصائد ، ص 211 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

، فكأنها تغرد بعيدا عن سربها الحزين الغريب ، حين عاد الشاعر إلى ذكريات الطفولة فاستدعاها بحدث طفولي محض وهو التحرش بالنحلة وملاحظتها كما يفعل الأطفال غالبا ، كانت القصيدة محاولة لاستبطان زمن الطفولة واستدعائه ، وهذا ((لا يعد فقط هروبا من الزمن القائم وإحلال الزمن الخامد محله ، بل هو أيضا استدعاء لذلك الشعور الطفلي الخالي من وعي الزمن وقلق الفناء المصاحب له. وهو أيضا استدعاء للانسجام والتناغم بل التطابق الكلي الذي يحسه الطفل بإزاء العالم الخارجي حيث لا مكان للتمايز بين الأنا والعالم ولا صراع بين الأنا وموضوعها أو بين الأنا والنحن. بل أنه زمن ذات كما تدرك ذاتها، مندمج بزمن الكون كما هو مدرك من طرف هذه الذات. أنه زمن القدرة على كل شيء ، الزمن الذي لا يعرف المستحيل إذ لا انفصال فيه ولا تمييز بين الرغبة والإرادة⁽¹⁾ ، وهذا ماكان (الصائغ) يريد الوصول إليه ، القدرة على كل شيء من حضور واستحضار للغائبة ، واسترجاع فرح الطفولة والبراءة ، بل نفي زمنه الحاضر بالكامل والعودة إلى البدء والتواصل من أحزان وهموم الحاضر ؛ ذلك أن الشاعر حين يلجأ إلى زمن الطفولة فإنه لا يعرف المستحيل ، إذ لا انفصال فيه ولا تمييز بين الرغبة والقدرة ، وزمن الطفولة يمد الشاعر بقدرات خارقة على تجاوز لحظات الإحباط ، ويكفل له رؤية ما لا يُرى ، وإحساس ما لا يُحس. وإحداث الدهشة التي يسعى إليها كل أدب بعامة وكل شعر بخاصة ، وملامسة ضفاف الروح التي لا يعرفها إلا الأطفال ، حتى أن الدنيا المنظور إليها بعين الطفل هي دنيا الشعر الحقيقي⁽²⁾ ، ليتابع القصيدة بعد ذلك الرؤيا نفسها بحيويتها وبراعتها ولا أبايتها .

.....
ضحك الطفل ..
مد أصابعه ،

اختلجت نحلة النوم في الشبكة⁽³⁾

تغيرت الحركة حين عمد إلى إظهار التغيير من خلال الحركة الإعرابية ، التي أظهرها من خلال علامة الإعراب (الضمة) التي أضفت نوع من الحركية على المشهد ، والضحك الذي يمنح المشهد حركة مضاف إليها صوت طفولي يضفي على المشهد نوع من البهجة والفرح ، حتى مع النحلة الماكرة التي قرنها بالنوم في هذا المشهد ، لتعلم المتلقي بأن ما يحدث حلم شاعر أرق حزين ، يتصيد النوم كطفل يتصيد نحلة ، إذ يبقى ((الشاعر طفل حالم ، رؤيته تعاند قناعات الناس والزمان والمكان رؤية طفل أخيلته يستنبطها من مهاد الطفولة والتراسل حالة فنية تمثل برم الرؤية الحسية مباحج ذهنية صوفية تعلق على مشاغل الآخرين لتحسم النهايات))⁽⁴⁾.

ضحك الطفل ثانية ..
امسك النحلة الحائرة ..

لسعته بكى

فتهدمت الدائرة ..

(1) ينظر دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان ، قادة عقاق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص380 .

(2) ينظر لحظة الأبدية في شعر القرن العشرين ، ص59 .

(3) قصائد ، ص211 .

(4) الخطاب الشعري الحدائوي ، ص137 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

12 نيسان 1976 (1).

وبعد أن تتم القصيدة سنسأل أين القبلة في النص ؟ هل هي لسعة النحلة الماكرة التي وصفها بأنها حائرة في المقطع التالي ، أم قبلة تلقاها الطفل الحالم من والدته ، أم هي قبلة تمنّاها ، إذ ليس لها وجود في النص فيتترك لخيال المتلقي أن يتخيل القبلة وصاحبها على وفق ما يرى ، لقد تمت القصيدة من خلال أفعال ماضية في النص (لمعت ، رسمت ، ضحك ، اختلجت ، لسعته ، بكى ، تهدمت) عدا الفعل (يلاحق) ، وهو لم يدخله في كينونة الزمن الماضي ، كأن يقول (كان يلاحق) ، فهو الحدث الأساس في القصيدة ؛ وذلك لأنه أراد تقديم رؤيا حلمية تعبر عن رغبته الشديدة في الاحتفاظ بزمن الطفولة الذي انفلت من بين يديه ، فكان أن تهدمت الدائرة التي رسمها من نقطة دم نزفتها الذاكرة حول الطفل في المقطع الأخير ، ((وهكذا يريد أن يفعل كل مايقوله الحلم أنه شيء ممكن ، أي كل ماتوحي به البراءة ، ومن هنا يجيء الطابع الفاجع ، بحسرة هي في مستوى البراءة ، والموت ، البداية والنهاية ، والبراءة دائماً على حق)) (2) كما يقول (أدونيس) ، كانت هذه القصيدة تعبيراً عن حاجته الماسة إلى الحنان والرعاية اللتين افتقدتهما ، فعبر عن رؤياه من خلال الطفل الذي استحضره من نزيف ذاكرة مشوشة وتملؤها ذكريات الحبيبة الغائبة ، بعد هذه القصيدة يمكن أن نجد التعليل المنطقي لورود قصيدة (فاكهة السيدة النائمة) في المجموعة ذاتها . فلقد كان يتعامل بروح طفولية حتى وهو في قمة أساه وحزنه ؛ ليعكس لنا صورة من البراءة والطفولة ، كما حصل حين تحدث مع موت زوجته ، فقدّم لنا الموت على أنه لعبة في قصيدة (فاكهة السيدة النائمة ..) .

كانت المرأة النائمة

وهي في قبرها...

تتسمع أصواتهم ،

وتغالب ضحكتها

....

حين صبّوا على القبر ،

ماء الوداع الأخير (3)

لقد رأى أنها كانت نائمة وليست ميتة ، فنتسمع وتغالب ضحكتها ، مع علامات حذف توحي للمتلقي ب من الأفعال الطفولية من قبل هذه السيدة ، الواقع أنه هنا رأى الموت كما كان رآه الإنسان البدائي (4) ، فهو نوم ولا بد له من صحوة ، أنه هنا يتعامل بطفولية تامة مع موت السيدة ؛ ذلك أن الطفل لا يشعر بالموت كما لو كان خطراً على دوافعه ، فهو يستثنى من الموت نفسه بطريقة تلقائية ، وكذلك أقرباؤه أو من يحدثونه في اللحظة نفسها التي هو فيها ، كأن الموت حالة أخرى ، وأن الموتى الذين قد يموتون ينتمون إلى فصيلة أخرى من الأفراد (5) ، فهم لا يتخيلون الموت ولا يدركون كنهه ،

(1) قصائد ، ص 211 .

(2) زمن الشعر ، ص 203 .

(3) قصائد ، ص 212 .

(4) ورد في ملحمة كلكامش على لسان اتونينشتم ((ما أعظم الشبه بين النائم والميت / ألا تبدو عليهما هيئة الموت)) ينظر ملحمة

كلكامش ، ص 147 .

(5) ينظر أصول التفكير عند الطفل ، هنري فالون ، ترجمة محمد القصاص ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، مصر ، ب . ت ،

ص 568 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

وحدوثه في حياتهم أمر مستبعد وغير طبيعي ولا مدرك بالأساس ، وهم قادرون على الانفلات من الاعتراف به من خلال مخيلتهم ، فقدرة ((مخيلة الأطفال على إحلال مخاوفهم محل الحقائق العسية على الإدراك ، فالموت لا يحدث تلقائياً ، وإنما يحدث عندما يفترسك ذئب أو يخطفك مارد .. إلى آخره))(1) .

فكرت ،

لعبة الموت مُضحكة ،

وراحت تقارنُ بين تابوتها

والسرير

... .. (2)

رغم ماتشع به هذه الرؤيا من حزن وأسى ، إلا أن الحدث المهيمن على النص هو اللعبة التي تلعبها السيدة الميتة لعبة الموت نفسه ، ومما يمكن ملاحظته هنا ، أنه رأى التابوت سريراً حين عقد المقارنة بينهما ، عكس ما حصل في قصيدة (شمة أفيون) حين قدم لنا السرير بهيئة تابوت ؛ وذلك لأن السرير في (شمة أفيون) كان مقترناً بالحرمان والمرأة المتمناة ، أما التابوت في (فاكهة السيدة النائمة) فقد اقترن بالمرأة الحقيقية ، التي رفض أن يصدق موتها ، حتى بعد أن وصفها بالجنة في قصيدة تحمل العنوان نفسه (الجنة) (3) ضمن مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، لقد استحضر ((زمن الطفولة الذي لا يعترف بالحدود والفواصل التي يمكن أن تقوم بين الذات والوجود الموضوعي ، ولا يرى فرقا بين الأنا والعالم . ومن أجل ذلك فإن الطفولة لا تعرف حس الفناء ولا قلقه ، ولا تعرف رعب الزوال))(4) ، ليتابع بعد ذلك فيقدم لنا رؤيا رغم ماتشع به من مرح وبراءة طفولية تعاملت بها السيدة النائمة ، إلا أنه من الغريب أن يشعر المتلقي بالأسى والتعاطف مع السيدة الميتة التي ذكر في استهلال القصيدة أنها نائمة .

لم تعد تسمع الآن صوتا

لقد ذهبوا كلهم

فليكن

وأحست نعاساً من الحزن ،

يملاً تابوتها

وشيناً من الجوع ..

مدت أصابعها ، إلى باقة الورد ،

قرب مخدتها ..

أكلت وردتين

... ونامت ...

13 نيسان 1976 . (5)

هذه أفعال كلها طفولية تتسمع والفرح والشغب الطفولي وعودتها إلى النعاس ، الذي وسمه بالحزن ليسقط عليه مشاعره هو ، وحزنه لغياب الحبيبة الميتة ، ثم يقدم لنا فعلا طفوليا

(1) الزمن في شعر السياب ، حسن عبد راضي ، ص 177 .

(2) قصائد ، ص 212 .

(3) م . ن ، ص 210 .

(4) ينظر لحظة الأبدية في شعر القرن العشرين ، ص 59 .

(5) قصائد ، ص 211- 213 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

محضا استحضره من ذاكرة الطفولة ، حين صور لنا السيدة تأكل وردتين ليكشف لنا مغزى الفاكهة التي ذكرها في العنوان ، فكأنه طفل يتخيل أن الورود هي طعام الموتى ، ويعود ذلك إلى ((قدرة الشاعر على استرجاع الماضي وانتقال دهشة الطفولة إلى حاضرهم))⁽¹⁾ ، ثم تعود للنوم ، فهو ينهي القصيدة بما بدأ به ، السيدة النائمة التي تستيقظ من نومها ثم تعود إليه ، فكأنه يرى الموت نوما ليس إلا ، فهو يعود إلى زمن الطفولة البكر ، الذي يمد الشاعر بقدرات خارقة على تجاوز لحظات الإحباط ، ويكفل له رؤية ما لا يرى ، وإحساس ما لا يُحس. وإحداث الدهشة التي يسعى إليها كل أدب بعامة وكل شعر بخاصة ، وملامسة ضفاف الروح التي لا يعرفها إلا الأطفال ، حتى أن الدنيا المنظور إليها بعين الطفل هي دنيا الشعر الحقيقي⁽²⁾ ، والشاعر سبق وقدم لنا مثل هذه الرؤيا عن الموت الذي يراه نوما في قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) .

الراوية : تشتعل القنابل الحرام . من شرارة ،

تحس في عيون الثائرين ،

أمطرت ...

أحسست أن الموت إنسان بلا معنى ...

وأن من رأيت مقتولا على الطريق ،

لم يمت ...

وإنما نام من الإعياء ..⁽³⁾

وهو في هذه القصيدة يقدم لنا رؤيا عن الموت الذي يرفض أن يقر بوجوده ، فهو نوم رغم كل مظاهر الموت التي تعم أجواء القصيدة ، و(الصائغ) ، كما يقول الدكتور (حسين سرمك حسن) ((يستमित في خلق امتدادات لحياة ما بعد الموت حتى لو بلغ هذا التوق المستحيل مستوى اللعب الطفلي الحر))⁽⁴⁾.

ويقدم لنا رؤيا طفولية أخرى في قصيدة (موت الكرسي) ، التي تشي منذ العنوان أن الموت سيكون له سطوة كبرى في القصيدة من خلال موت الكرسي ، وهو جماد لا يملك روحا أو حياة ، وهذه القصيدة رغم ماتحملة من حزن ووحدنة أسقطهما على الكرسي الذي يرمز لصاحبه الغائب البعيد ، إلا أنه لجأ في رؤياه هذه إلى روح الطفولة

كرسي ،

خشبي ،

منسي .. عند الباب

مفتوح الكفين

يتطلع للعالم باستغراب ..⁽⁵⁾

قدّم لنا الشخصية الرئيسية عبارة عن (كرسي) ، وهو منسي متروك عند الباب ، ويضفي عليه صفات الأحياء ، عندما يجعله يفتح كفيه متطلعا للعالم باستغراب ، وهذا خيال رحب يستفز مكانم الطفولة في روح المبدع والمتلقي ، فهذا الكرسي الذي يشعر بالحيرة والغربة ،

(1) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ، سلسلة الألف كتاب ، 258 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1960 ، ص32-33 .

(2) ينظر لحظة الأبدية في شعر القرن العشرين ، ص59 .

(3) قصائد ، ص149 .

(4) القديس المعسوب العينين ، دكتور حسين سرمك حسن ، كتاب مخطوط لم ينشر بعد ، أذن لي بالاعتماد عليه ، ص70 .

(5) قصائد ، ص382 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

يضيف شيئاً من روح طفولية ، حين يتم فكّ رموز الرؤيا ، وتحويلها إلى رؤيا حسية ، فيكون كرسي يحمل صفات إنسانية يشعر بالحيرة والضياع ، و((يمتلك حياته العاطفية والانسانية البيولوجية الخاصة))⁽¹⁾ ، وهذه رؤيا لا يمكن أن يتم إبداعها وخلقها إلا من قبل طفل ، حتى أنه في إيقاعه (الخبب) الشعري يميل إلى أن يجعله مغنى من خلال تنوين الضم (كرسيّ ، خشبيّ ، منسيّ) .

مرت سنتان ،

والكرسي الخشبي لدى الباب

مشلول الكفين ..

مكسور القدمين ..

.....

أول أمس

أغمض عينيه الكرسيّ ..

ومات .. (2) .

ومن ثمّ فإنه سيقدم لنا هذا الكرسي المندھش ميتا ، هذه الرؤيا الطفولية ((حولت الواقعي إلى خيالي هي التي حولت الخيالي إلى واقعي))⁽³⁾ ، عندما يموت الكرسي ، وماحصل في حادثة موت الكرسي لم يكن مرور السنتان ، بل نتيجة الإهمال ولغياب صاحبه ورفيقه أو من كلن يجلس عليه ، وتبرز الرؤيا الطفولية من خلال إلغاء الزمن في الشعر ، وتقدم رؤيا مليئة بروح الطفولة ، فالشاعر يقدم لنا كونا خاصا ، عالم موجود في عقل الشاعر ، الذي هو شخص لا يشبه الناس يتمتع بروح الطفولة ويتمسك بها ؛ ذلك أن الشاعر بالأساس هو إنسان يحاول ((أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الاتحاد بعالمه الجديد))⁽⁴⁾ .

ونجده في قصيدة (في سيارة إسعاف) يقدم لنا رؤيا مربكة إلى أبعد حد ، حين يقدم لنا رؤيا حلمية تصرف بها بفوضى غير مبررة ، حين ينقل الحدث بالكامل من زوجته في سيارة الإسعاف إلى رؤيا سيدة تجلس إلى جانبها ، فيتصرف بنزق طفولي في نقل الحدث بالكامل وتشتيته .

أمس

رأيتك في حلمي

راكبة سيارة إسعاف

والى جانبك امرأة

ذات ملامح شعبية (5)

لتختفي الحبيبة ويقدم لنا رؤيا هذه المرأة ، دون سبب منطقي وهنا ينطبق الدكتور (حسين سرمك حسن) حين يقول ((وهي لعمرى خبطة صورية عجيبية 00 ما صلة امرأته

(1) اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص27 .

(2) قصائد ، ص382 .

(3) الزمن في شعر السياب ، ص177 .

(4) الزمن في شعر السياب ، رسالة ماجستير ، حسن عبد راضي ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، 200 ، ص176 .

(5) قصائد ، ص378

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

بسيارة الإسعاف والمرأة ذات الملامح الشعبية وامرأة نصب الحرية ؟ (1) ، بالتأكيد (الصائغ) ، كان يقصد شيئاً يرغب بالتعبير عنه من خلال استحضار هذه المرأة التي لم يعلل حضورها مع امرأته ، وترك التعليل للقارئ ، ولكن الاستغلاق يأتي من خلال ربط هذه المرأة ذات الملامح الشعبية بامرأة في نصب الحرية .

قلت لنفسي : هذا وجه اعرفه

ثم تذكرت امرأة ترقص دون يدين

ولا قدمين في نصب الحرية (2)

هنا يقدمها لنا بلا يدين ولا قدمين فهي عاجزة مشلولة ، ماذا كان يعني ؟ هل أراد أن يرمز للمرأة التي يراها أساس المجتمع مسلوقة الإرادة فكأنها بلا قدمين أو يدين ، لماذا قرنها بامرأة نصب الحرية ، لماذا ترقص وليس أي فعالية أخرى ، لنجد أنه هنا يقدم التفاتة فيها روح طفولية تتمتع بنزق الطفولة ، حين يحول الاهتمام من الحبيبة إلى السيدة المرافقة لها ، ويبدو لنا أنه لا يعرفها ولم يعرفها لنا ، إنما اختلق لها رؤيا من مرجعياته المعرفية ويقارنها على وفق رؤياه هو ، فيقدمها لنا ضمن هذه الرؤيا عالما خاصا وكونا شعريا متفردا ، هو كما يقول (أدونيس) ((يسلك أشخاصه كالأطفال أو كالمجانين ، فذلك يعني أن شهوة الحياة تبقى في أوجها ، وأنا نعيش في زمن يفلت من قانون الزمن ، يعني ذلك أن هذا الجنون ، يضمن الدعوة للتغيير ، وهذا التغيير مجاني لا يحركه العنف أو الحقد ، و إنما يحركه الحلم)) (3) ، وحفلت قصائد أخرى بهذه الرؤيا كما في قصيدة (أش أش أش) وقصيدة (نافذة) (4)

وتتجسد رؤيا (الصائغ) الطفولية أحيانا من خلال استحضار الطفل في النص ؛ وذلك رغبة منه في العودة إلى مكونات الطفولة وتفجيرها في قصائد ، والرغبة بالقيام بأعمال طفولية بحتة ، كما في قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) .

وأرشد على أهدابها من غبشي

فأعيدي بعض صباي ،

أعيدي بعض صباي ... إلي ..

لحنينك ابني عند ((بويب)) خيامي

وأمشط شعري ..

أتروق .. يا ختن البصرة ،

أخبز ..

أنضج ..

ألعب ..

أبعث طفلاً ، يرسمُ وجهك فوق جدارِ مدينتنا ..

دائرة بيضاء ،

لها عينان ، تشعان كشمع الحاصود .. (5)

(1) القديس المعصوب العينين ، ص 57 ، وللدكتور حسين سرمك حسن رأي مهم ومعتبر في تأويل هذه القصيدة ، ولكن الباحثة لها تحفظ على رأيه فيما يخص هذه القصيدة بالذات ..

(2) قصائد ، ص 378 .

(3) زمن الشعر ، ص 193 .

(4) ينظر قصائد ، الصفحات 375 ، 377 .

(5) قصائد ، ص 106-107 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

كانت هذه الرؤيا عبارة عن رغبة عارمة في استعادة زمن الطفولة المنفلت ، لذا فقد كان من الطبيعي أن ترغب حبيبة الشاعر برسم وجه حبيبها على جدار المدينة ، فبعثت بطفل صغير ليقوم بهذه المهمة ، وتستدعيه لمساعدتها للقيام بفعل طفولي كهذا ؛ ذلك أن ((الشعر الحدائثي منتم إلى الطفولة بملاذاتها المتوازية والمتقاطعة في صوفية تعيد الكون المتسخ إلى طفولة الوهلة الأولى في مكر فني يعيد رتابة الأسلوب وتقليديته إلى رعشة مبتدأ اللغة وتفجر الكلام الشذي))⁽¹⁾ ، وتكرر استحضار الأطفال في كثير من قصائده للتعبير عن رؤاه من خلالهم كما في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب) .

سمعنا غناء الصبية :

((هبت هبوت شمال ما تدفيني . . .

نار بأكفان قتلانا شعلناها . .

أني رأيت حدود القدس تدينيني

فلتتظروا إن نكن رجما بلغناها))⁽²⁾

هنا قدّم لنا الرؤيا من خلال غناء الصبية في السوق ، فهم يقولون بسخرية مرّة تشبه النواح ، ليخبرونا بريح شمال تحمل لهم البرد بدل الدفء المرتقب ، ونار أشعلوها بأكفان القتلى ، وحدود للقدس تدنيه ولكن بلوغها يبقى رجما بالغيب ، فأبي صبية أولئك وأية أغنية حزينة تلك ، وهم الجيل الذي سيحمل القضية ليعكس لنا هزيمة مرة حين يضطرون لمثل هذا الفعل المشين ويتركوا قتلاهم دون أكفان ، ومرة أخرى يقدم لنا الرؤيا عن طريق الأطفال .

صبيانا في السوق يغنون أسي .

صفقتنا للقوم ، فما رقصوا ،

وتناوحنا بينهمو

لم يبكوا ..⁽³⁾

ويمكن أن تتجسد الرؤى الطفولية من خلال استحضار الأطفال أنفسهم ومن ثمّ التحدث على أسنتهم ، ولقد كان للأطفال حضورا بيننا في قصائد (الصائغ) ، فهو يتمترس بهم أحيانا ليقول ما لا يقال فلا أحد يحاسب طفل على مايقول ، ويرد ذكر الأطفال أيضا في قصيدة (رباح بني مازن) ، و(سفر الرؤيا) و(ويسارا حتى جبل الزيتون)⁽⁴⁾ وغيرها ، وارتباط الرؤيا بالطفل في الكون الشعري الغرائبي بالذات ، يعود إلى أن الشعراء رأوا إن خبرات الطفولة قادرة على التعبير عن الواقع ، ولكنه 0 ((واقع خفيّ يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده وقد تكون درسا في الأعماق منذ زمن الطفولة ، أو ربما في الأجيال السابقة. إنه واقع موجود ، ولكن في عالم اللأشعور أو اللاوعي))⁽⁵⁾ ، لقد كانت الغاية من استحضار الطفولة أو زمنها أو فعل الطفولة منح النص بعضا من الحرية ؛ ذلك ((أن الطفل يدل على الحرية والحركة في المكان))⁽⁶⁾ ، وهذه الحرية والانفلات من القيود التي يقوى

(1) الخطاب الحدائثي ، ص218 .

(2) قصائد ، ص54 - 55 .

(3) قصائد ، ص98 .

(4) ينظر قصائد ، الصفحات 71 ، 137 ، 395 .

(5) المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها ، دراسة ، عبد الرزاق الأصفر ، اتحاد الكتاب العرب 1999 ، ص170 .

(6) مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ترجمة سيزا قاسم ، مجلة ألف ، ع6 ، 1986 ، ص82 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

عليها الطفل هي ما يغري الشاعر بالعودة إلى زم الطفولة ، لأنه يرى نفسه شخصا بالغاً يفتقر إلى القدرة على التعبير الذي يطمح إليه .

المبحث الثاني :- رؤيا الخوف (الكابوسية).

إذا كانت الغرائبية قد قامت بالأساس على إحساس القارئ بالتردد كما أكد (تودوروف) ، إلا أنه لم يكن الإحساس الوحيد الذي ارتبط به ، فهاهو (لوفيكرافت) الذي جعله (تودوروف) ممثلاً للاتجاه الذي يدعو للتموقع في القارئ من أجل تحديد العجائبي ، وهو لا يقصد القارئ المبطن ، بل القارئ الواقعي ، يذكر أنه ((لا يقوم معيار العجائبي في الأثر في التجربة الخاصة للقارئ ، ولكن في التجربة الخاصة للقارئ ؛ وهذه التجربة لا بد أن تكون هي الخوف.. لأن المعيار الحاسم لأصالة العجائبي ليس هو بنية العقدة ولكنه خلف انطباع نوعي.. لذلك وجب أن نحكم على الحكايات العجائبية لا إلى حد ما على نوايا المؤلف وآليات العقدة وإن كانت من أوليات هذا الحكم وإنما تبعا للكثافة الانفعالية التي تحدثها... فتكون الحكاية عجائبية بمجرد أن يشعر القارئ بعمق بإحساس الخوف وبحضور عوالم وقوى غير مألوفة))⁽¹⁾، ومع الأخذ بالحسبان نية الكاتب في إبداع أدب يتسم بالعجائبية ، الواقع أن ميل الشاعر المعاصر إلى العجائبية ينبع من منبع الحلم نفسه في إبداع الشاعر الذي يسعى لتحقيق رغباته المقموعة لوجود التابو السياسي والاجتماعي والديني ؛ لذلك مال إلى التقنع بكونه العجائبي الذي يخلقه في القصيدة ويشكل الخوف شاغلاً مقلقاً من شواغل الشاعر الحديث وانهماكات قصيدته. وقد ترك هذا الشاغل، بمستوياته ودوافعه المتباينة،

(1) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تودوروف ، ص 50 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ندوباً واضحة على النصّ الشعري تجاوزت الموضوع أو الفكرة أو الاهتمام إلى ما أحدثته في أشكال المعنى من شروخ وتشطّيات⁽¹⁾.

ولقد لخص (بيتر بنزولد) ذلك ، حين حدد أسباب لجوء المبدعين إلى الخارق فذكر ((أن الخارق عند من الكتاب يشكل وسيلة لوصف الأشياء التي لا يمكن له أن يتناولها بشكل واقعي ؛ لأن الخارق يسمح بتجاوز الحدود المغلقة واختراق المحرم أو الطابو (التابو) الاجتماعي والرقابة الذاتية ، فيصبح العجائبي وسيلة لخوض الصراع ضد الرقابة بمختلف أشكالها سواء أكانت ذاتية أم اجتماعي . ولكن هذا لا يعني مطلقاً كما ذكرنا سابقاً ، تحويل الكتابة إلى وسيلة إفراغية ، ولكن الأمر يتجاوز ذلك باتجاه تشييد نص إبداعي ، يملك حياته الخاصة ، وخصوصيته وحميميته التي يصعب في أحيان كثيرة حتى على التأويل أن يخترقها))⁽²⁾، ولقد تجلت رؤيا (الصائغ) للحرب على وفق هذا المنظور بالذات ، ومما لا ينكر أن للصائغ موقف من الحرب وقد قدمها لنا في منظار إنساني تجلى من خلال بعض الرؤى التي قدمها لنا في قصيدة واحدة وهي قصيدة (سيدة الأهور) ، التي تحدثت عن حادثة مشهورة حدثت في الأهور في الجنوب ، وبطلتها كانت امرأة عراقية تدعى (تسواهن) في عام (1985) ، قد تجلت ورؤياه في هذه القصيدة ، ولكن لعل ابرز ما قدمه للتعبير الحقيقي عن موقفه كان من خلال رؤيا غرائبية منفرة ومثيرة للربح ، حين قدّم لنا ليل الحرب ليقدّم لنا رؤيا أخرى عن الليل .

ففي ساعةٍ مثل هذي ،
تكون النجوم ، معلقةً ، من غلاصمها ..
والغيومُ مُخباةً في المشاحيفِ
والريح .. عارية القدمين ..
(3)

قدّم لنا رؤيا معكوسة بين الماء والسماء ؛ وذلك حين جعل السماء رؤيا انعكاسية للهور ، وليس العكس كما هو معروف ، فالنجوم معلقة من غلاصمها كالأسماك التي تعلقت بصنارة الصياد ، والريح عارية القدمين كامرأة مشتتة من نساء الهور ، ليقلب مشهد فكأنه يصور السماء والأرض متطابقتين ، فهما أرض الهور وسمائه في عالم غريب وحزين لتكون رؤيا عن موت امرأة ، ونراه بعد ذلك يقدم لنا رؤيا عن هذا الليل ، هي أقبح ما يمكن أن يقدم عن الليل أقبح رؤيا وأكثرها رعباً في القصيدة نفسها ، ومع أنه قد قدّم لنا عن ليل يعج بالربح والخوف ، إلا أنه هنا قدّم رؤيا مغايرة عن الليل الذي سبق أن قدمه في قصائده .

هذا الليل بهيمٌ ..
قططٌ من ظلامٍ ..
تفتش عن ولدٍ ميتٍ لتأكلهُ ..
وكلاب تتشمم العجين ..
والرياح محيرة .. والجنين حزين (4) .

(1) شعرية الخوف: قراءة في شعر يوسف الصائغ. مؤتمر فيلادلفيا الدولي الحادي عشر: ثقافة الخوف ، في عمان 2006 ، د. علي جعفر العلاق ، شبكة الانترنت .

(2) ينظر مدخل إلى الأدب العجائبي ، تودوروف ، 146 ، للمزيد ينظر فصل الأدب والعجائبي ، مدخل إلى الأدب العجائبي ،

ص 145 - 157 .

(3) قصائد ، ص 295.

(4) قصائد ، ص 296.

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

لقد شكل الليل هنا أجواء قدّم لنا الأحداث من خلاله ، وعمد إلى إضفاء صفات الأحياء عليه ، ولكنه يسلبه إنسانيته التي قد يكتسبها من ارتباط الإنسان به ، فيمنحه صفات الحيوان ، ويقدمه لنا ليلا بهيما وشبهه بقطط سوداء متوحشة تبحث عن مولود ميت لتأكله ، وهو أبشع مايمكن أن يقدم للدلالة عن الوحشية والشراسة ، أو كلاب تتشمم العجين لتحرمه حين تقترب منه ، وتضفي عليه نوعا من النجاسة اتسم بها هذا الحيوان في الفكر الإسلامي والتراث الشعبي العراقي ، ويستمر في وصف الليل فيجعل سمة المحيرة لريحه ، والحزن الذي يطال حتى الجنين ، فأى ليل قاتم العتمة هذا ، وما يقدمه لنا هنا كما يذكر الدكتور علي جعفر العلاق على أنه ((أكثر من كونه صفة لونية ... ذلك أن الليل لم يعد إنسانيا ، لقد صارت البهيمية صفته الدقيقة ... ذلك أنه ليل في زمن الحرب التي لاتحمل وجهها إنسانيا في كل الأحوال ، إذا تصبح الجيوش المتقاتلة أشبه بحيوانات ، مفتوحة العيون ، لكنها معصوبة العقل ، ومفرغة من المشاعر الإنسانية ويغدو القتل في المعارك غاية المحارب))⁽¹⁾ ، وهو يقدم لنا هذا المشهد بعد مشهد الحب الإنساني الذي لم يكتمل في هذا الليل .

نام الولدان .. الآن ..

فقومي ، يا قمر الشبّاك

وابتعتي لحينيك ،

عطر الطين ...

ورائحة الأسماك ... (2)

وإذا كان عطر الطين يرمز للميلاد والخصب ، فإن رائحة الأسماك ترمز للرزق والحياة ، يعرض أجواء حياة مكتملة وتامة لولا أنه قدّم لنا الليل البهيم لنجد بعد هذا يقدم رؤيا عن الموات واضطراب الحياة وحدث يتسم بالشذوذ ، في مشهد تتوقف فيه الحياة والحب الذي لم يكتمل لأن الحرب قطع صلة المحبة هذه ، ويكتب هذا المقطع بشكل مائل للدلالة على الاقتراب من حصول الحدث ، ولكن الحرب تقطع هذا الفعل ولم يتم حصوله في ليل الحرب

أجلي من مخاضك ..

لا تلدي ..

أن هذا المساء ..

يفتش عن سبب للبكاء ..

والدنيا ممطرة (3)

نراه يقدم طلب بتأجيل المخاض ، وكيف يمكن تأجيل حدث كهذا ، فكأنها إذا أنجبت هذه الليلة فإن الوليد سيموت وستأكله القطط ، فهو الليل نفسه الذي شبهه بالقطط والكلاب الذي سبق وأن ذكره ، ومن أشنع مايمكن أن تتسبب به الحرب ، هو موت النسل ، وهذه رؤيا جلية عن وحشية الحرب ، من خلال تلك المشاهد تتجلى ((وجهة نظره الراضة للحرب في نتاج عقل أعمى فاقد البصيرة والحكمة))⁽⁴⁾ ، لقد عبر عن رأيه في هذه الحرب من خلال رؤى كثيرة قدمها لنا ، ويمكن أن نستذكر قول (الصائغ) نفسه حين تحدث عن تجربته في كتابة قصيدة الحرب ((إني حين استجيب لـ (الحرب) .. إنما استجيب للإحساس بالحياة وهي في

(1) مقالة سيده الأهور ، عناصر الإداء ، د. علي جعفر العلاق ، جريدة الجمهورية ، 21 / 11 / 1986 .

(2) قصائد ، ص 296 .

(3) قصائد ، ص 296-297 .

(4) ينظر البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، محمد الشريدة ، ص 188 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

حالة حرب.. ويبدو أن ذلك – يشبه إلى حد بعيد – تجربة قصائد (سيدة التفاحات) التي تناولت الحياة في ظل طقوس الموت .. واعترف إنني بسبب ذلك – بقيت بعيدا عن تقديم نموذج ما يمكن أن نسميه (قصائد وطنية).. أو حتى (قصائد ضد الحرب) بالمعنى (النفعي) (1).

والواقع أنه يقدم لنا رؤيا أكثر غرابة وإدهاشا عن الحرب ليعبر عن موقفه منها في قصيدة (مريم العربية) التي استهلها برؤيا مرعبة ومنفرة .

قمر في السماء

دنا ...

وتدلى على جامع الفاو ،

مثل رغيف كبير ...

عليه بقايا دماء ... (2)

كان سيقدم لنا رؤيا مذهلة الروعة عن القمر الذي يشبه الرغيف الكبير ، ليعكس لنا مدى بهاء هذا القمر واكتماله من خلال تشبيهه بالرغيف ، فجمع بين دلالة الرغيف وكونه ضرورة ملحة للحياة ، وبين القمر الذي يرمز للحياة الهادئة فوق جامع يرمز لبيت الله والتعبد إليه سبحانه ومدى قدسية هذا المكان ، ليكون ثلاثي له أهمية قصوى في الحياة ، لولا أنه تعمد أن يقدمه لنا رغيفا ملطخا بالدماء ، فيكون خبزا محرما رغم ما يحمل من دلالة عن الثمن الباهض الذي ارتبط به وهو الدم ، ليقدم لنا هذا الجامع بعد ذلك في رؤيا أخرى أكثر رعبا وإفزاعا ، رغم ما حاول أن يضفي على المشهد من روح تضحية وفداء ، إلا أن المتلقي سيتمكن ببسر أن يلاحظ أجواء الرعب والنفور نفسه من هذه الرؤيا .

سيّد ...

ومصلون بجامع الفاو ...

ينتظرون المؤذن :

((الله اكبر .. الله اكبر ..))

دار الصدى في العراق ،

ورده الرافدان

صدى كهدير الرحي

يتصاعد من رغوّة الدم والملح والرمل ،

فهو سحائب حمراء . (3)

من الغريب أن يجعل صدى آذان المغرب وهو آذان في رمضان كما يبدو لنا فيما بعد شبيه بهدير رحي ، ليقدمه شبيها بهدير مرعب ويتصاعد من الرغوّة والدم والملح والرمل ، وهي رؤيا تعج بالحركة والاضطراب والغليان ، لتكون سحائب حمراء ، ويتغلب اللون الأحمر عليها ويمنحها نوعا من الرعب ، ومن المعروف أن استخدام ((الألوان في النص الشعري ليس عملية اعتباطية محضة ، بقدر ما هي تخضع لقوانين علامية شاملة وثابتة ،

(1) حوار غير منشور مع يوسف الصائغ ، تجربة (سيدة التفاحات) فتحت أمام صاحبها ، إغراءات القصيدة المختصرة .. لقد كبرت في عيني إنجازات السياب ، فاتن عبد الجبار ، جريدة الاتجاه الآخر ، السبت 2/4 / 2006 ، ص5 ، ع 257 ، ص24 .

(2) قصائد ، ص418 .

(3) م . ن ، ص420 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

تجعل ذلك الاستخدام ذا طبيعة إيقاعية هارمونية متتابعة ومتناغمة⁽¹⁾، ومن هنا يقدم الشاعر رؤيا من خلال رمزية اللون ودلالاته ليكون معبرا عن الرؤيا ، ويعكس هذا الصدى المرعب في العراق ، ويردده الرافدان لينعكس الخوف على امتداد العراق كله.
يرفعها إلى الله

جيش من الشهداء

وهم ينشدون :

إنا انتظرنا مدفع الإفطار

مابين الغروب والشروق

حمدا لك اللهم

هاقد ذهب الظما

وابتللت العروق ... (2)

يتغلب اللون الأحمر على هذه الرؤيا لسحائب مرعبة يقدمها جيش من الشهداء ، ماجدوى سحائب كهذه تقدم أضحية للرب الإله ، هل يرى من المعقول أن تقدم مثل هذه السحائب ، لنجد أنه مايزال يرى أن الشهيد ضحية للحضارة كما في قصيدة (على أيما موعد نلتقي) .

وكنتِ تقولين :

لا تقسموا بالشهيد ،

الشهيدُ ، له حوبةٌ ... يا صغار ..

ولا تحلفوا بالرغيفِ ،

الرغيفُ ، غريبُ الديارِ ...

ما حلفنا به .. صدّقي ...

فعلى أيما موعدٍ .. نلتقي ؟

..... (3)

هذا المقطع الشعري يعكس رؤيا (الصائغ) للشهيد الذي يستشهد فداء للوطن وهي رؤيا قارة في ذهنه ، ليمنحه قدسية في أن يكون محل القسم ، وفي معادلة تساويه بالخبز الغريب الدار ، فكأنه هو بالتالي غريب أيضا ، ومن العجيب أن يقدم لنا رؤيا تتصل عن أجواء القصيدة ، فكأنه يقطع علينا تتابع أفكارنا ويبتعد بنا عن أجواء القصيدة حين يذكر لنا الليل الغريب فيقول .

قمرٌ .. وظلامٌ ..

وخبزٌ حلالٌ ..

وخبزٌ حرامٌ ..

تعبتُ من الجري ،

خلفَ المواكبُ ..

سلاحي على منكبي ..

وأبحثُ عن سببٍ .. لأحاربُ ... (4)

(1) السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا ، الجزء الأول الإيقاع ، علوي الهاشمي ، اتحاد الكتاب في الإمارات ، ط1 ، 1992 ، ص416 .

(2) قصائد ، ص420 - 421 .

(3) قصائد ، ص288 .

(4) م . ن ، ص288 - 289 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

هذه رؤيا أخرى عن القمر والظلام يقرنها بالتيه والحيرة في ليل يزداد وحشة ، قمره رقيق خبز عليه خيط دم ، لذا يقدم لنا رؤيا عن الخبز ، فهو الآن حلال وحرام بعد أن كان غريب الدار ، ويقدم لنا رؤيا تعكس لنا تعبه من الجري وهو مسلح يبحث عن سبب ليحارب ، فيفاجئنا بهذه الرغبة ، فكأن الأسباب انتفت أو لم تعد مقنعة ، وكأننا نقرأ مقطعاً من قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) ، حين يشعر الفدائي بالعدمية واللاجدوى .

الفدائي : سألم دمي ،

وأقول له :

نحن الآن هنا غرباء ،

كلانا لا دور له

فتعال نمثل قدام مقاعد فارغة ،

كل الأدوار الممنوعة باسم القانون ... (1)

لقد كان الفدائي في هذه القصيدة وضمن كون شعري متكامل غص بأجواء الهزيمة والموت ، يرى نفسه غريباً ولا دور له على الرغم من العمر الذي تقضى بالفداء والتضحية ومصاحبة السلاح ، فإذا كان الفدائي قد جوبه بالخذلان وتجرع طعم الهزيمة في (نكبة حزيران) المرّة إلى الحد الذي دفعه للعجز الإنساني عن التواصل مع الحياة والمحبة ، وفقد القدرة على أن يعيش مع الوضع الجديد ، فكأنه يلم دمه الذي أحس بتبعثره وضياعه ، ليقف أمام مقاعد فارغة لا تسمع ولا تملك القدرة على التفاعل والتواصل ، ليمثل ادوار التمرد والعصيان حين يؤدي الأدوار الممنوعة باسم القانون ، فلماذا شعرت الشخصية الرئيسية في قصيدة على (أيما موعد نلتقي) بهذا الإحساس الآن ، في معركة أخرى مختلفة ، كانت وسائل الإعلام حينها على الأقل في زمن كتابة القصيدة يصورها للجمهور والأمة على أنها معركة الكرامة والنصر وغيرها ، وإذا به لا يكتفي بهذه الحيرة والضياع ، بل نراه يقدم لنا رؤيا عن عذاب مرت بها أمم عاصية كقوم لوط العصاة الذين حل عليهم عذاب أليم .

سأظل أسير ..

وأسمع صوتك :

لا تلتفت للوراء ..

فكلّ الذين استجابوا ،

لهذا العويل ،

استحالوا رخاماً ... (2) .

هذه رؤيا عن قوم لوط الذين استحالوا إلى تماثيل من ملح ، وهو هنا يجمع بين إسطورة (الميدوزا) (3) التي تحول من ينظر في عينيها إلى تمثال من رخام ، وبين قصة عذاب لوط الشهيرة في القرآن الكريم والكتب السماوية ((قَالُوا يَا لُوطُ أْنَا رُسُلُ رَبِّكَ لَنْ يَصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرَاتُكَ أَنَّهُ مُصِيبُهَا مَا

(1) قصائد ، ص 154 .

(2) م . ن ، ص 289 .

(3) الميدوزا هي واحدة من متحجرات ثلاث ذكرتها هسيود ابنة اله البحر الكهل فورسيس . اسمها يعني ملكة . ولقد عرفت الميدوزا بشعرها المخيف المكون من ثعابين وأعين ، فمن ينظر إليها ، تحوله إلى قالب من الحجر . يقال أن شكل الميدوزا المجازي كان من صن ع أثينا ، من المحتمل بعد أن أغواها اله البحر الأوليمبي بوسيدون . قام بقطع رأسها برسيسوس وبعدها استخدمت في أعماله الخاصة . الشخصيتان الأسطوريّتان ، كريساور وبيجاسوس ، قد ولدا من رقبتها المتجهمة . ولقد كان بيجاسوس حصان مجنح . ينظر بموسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

أَصَابَهُمْ أَنْ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ)) (هود 81) ، ولكن هذه المرة يأتي التحذير على لسان المرأة التي تحذره من الالتفات ، بينما في القصة الأصل المرأة كانت هي من هلك ((وَلَمَّا أَنْ جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا وَقَالُوا لَا تَخَفْ وَلَا تَحْزَنْ أَنَا مُنْجُوكٌ وَأَهْلُكَ إِلَّا أَمْرَاتُكَ كَانَتْ مِنَ الْغَائِبِينَ)) (العنكبوت 33) ، هذه الرؤى التي قدمها لتعكس موقفا من الحرب التي تزلزل الحياة ، وهو وإن كان مثل أي إنسان يرى في الحرب اضطرابا وتهديدا لوجود الإنسان ، إلا أنه مازال يرى أن هذه الحروب ستقود إلى الهزيمة والعذاب ، مهما كانت نتائجها أو أسبابها ؛ لذا كان يقدم لنا رؤيا غرائبية مرعبة عندما تكون الحرب محور المشهد الشعري ، و((الخوف، في شعر الصائغ، ليس كلمة مباشرة ، أو مفردة ، وبالتالي فهو ليس فكرة لصيقة بعبارة ما، بل هو أبعد من ذلك، يقع وراء المعجم الشعري ، يضيئه لكنه لا يتصل به ، بمعنى آخر، فإن الخوف، هنا، انفعال مقلق يتكشف عنه مشهد، أو حركة، وهو صورة تنهض معادلاً لذلك الانفعال))⁽¹⁾.

والمواقع أن (الصائغ) لم يكن في تقديمه الرؤيا عن الخوف على وفق رؤيا مالت إلى الحلمية (سواء أحلام اليقظة أو المنام) يقصد أن يبتعد عن الواقع مهما كانت غرائبية هذه الرؤيا ؛ ذلك أن الحلم نفسه كما يقول عنه (أدونيس) ((لا أظن الحلم نقيض الفكر ، ما عرفه عنه يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأنه ليس الا شكلا من أشكال الفكر أكثر حرية وأكثر خصوبة))⁽²⁾ ، ومن هذه الحرية والخصوبة يمكن أن ننطلق لتحليل رؤاه الكابوسية التي عكست حالة من الخوف والاضطراب .

قدّم لنا (الصائغ) وضمن رؤياه الغرائبية رؤى كانت تعبر عن الخوف والرعب؛ وذلك أنه في هذه الرؤيا كان يحاول أن يعكس لنا انطباعاته ومخاوفه في حياة غير طبيعية ضمن واقع مأزوم ومضطرب ، فكانت رؤيا مثيرة للخوف إلى أبعد حد وتقترب من الشذوذ ، فهي عبارة عن لوحات سريرية مرعبة ، يجسده دون أن يعبر عنه، وبينه دون أن يصفه ونراه في قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) يقدم رؤيا عن دبابة معادية شبهها بالمرأة المغربية ، مع وصفها بالقوة والقسوة من خلال وسمها بالفولاذ .

(صورة دبابة ضخمة تتحرك .. صورة جنزيرها .. غبار .. دوي انفجار)
المرأة الفولاذ ، تزحف الآن إلى ((الحسين))
الراوية :

في جنزيرها الإغراء بالموت ،
و ضد الريح ، تقطع الطريق ..
فالغبار و الدمار و البارود ،
والدم الذي يشبه في نحوله لقمح ،
الدم لذي يرفض أن يصير ماء ⁽³⁾ .

هنا الرؤيا مغايرة أكثر منها غريبة ؛ وذلك حين قدّم لنا رؤيا الدبابة امرأة من الفولاذ تزحف نحو (الحسين) (عليه السلام) ، وهو أسوأ موقف يمكن أن يتخذه إنسان حين يكون ضد هذا الرجل القديس ، الغرابة تأتي من خلال تشبيه الدبابة بالمرأة ، إذ إن هذه رؤيا غريبة نوعا ما ، لماذا المرأة ؟ ، ولماذا هذا الوصف حين يقرب الموت بزنجيرها الذي يهدر بالرعب ، وقرنه في الآن نفسه بالإغراء الذي تقدمه هذه المرأة الفولاذ ، التي تسيّر عكس الريح دلالة على القوة

(1) شعرية الخوف: قراءة في شعر يوسف الصائغ ، د . علي جعفر العلق.

(2) الصوفية والسريالية ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 ، ص 274 .

(3) قصائد ، ص 146 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

والجبروت ، لقد شبه الدبابات في قصيدة (يساراً حتى جبل الزيتون) بالخنازير ، فلماذا يشبهها الآن بالمرأة ، الواقع لوعدنا إلى رؤيا شمولية للنص وبالذات المرأة في هذه القصيدة ، لوجدنا أنها كانت رمزاً لتحقيق الرجولة والبطولة المفقدين في النص والمفرغتين من معناهما ، ضمن كون شعري صاحب وفوضوي تضيع فيه الدلالات والمعاني والحياة ، وتقود إلى العبثية واللاجدوى ؛ بل أنه قرنهما بالموت ، وذلك حين تنجلي لنا الرؤيا عن الحب المفقود ، هذه المرأة التي عجز عن التواصل معها إنسانياً ، فإذا ما عدنا إلى ماسبق هذا المشهد فسنجد ، ثنائية الماء والدم معكوسة لنا ليقدم لنا الفدائي رجلاً مهزوماً وعاجزاً.

الكورس : ما ترى ؟ فالذي عاد من موته مزدرى

ختن جرب العجز عند سرير العروس

كمنأ له خلف باب شهادته ،

ونظرنا أنين البكاره

نراهن دون عذاباته ،

ظفراً ، وانهيأرا

ونرقب في عجزه خوفنا الأبدى

فملن على سره يا عذارى

واسترن على ابن الناس ،

بزوج يمام أو فرخ حمام .

يكفيه أن له ندما في النوم

وآخر في الصحو ، (1)

الحبيبة :

هذا عجز فرد كناية عن عجز مجموع ، كان يتربح أن تتم رجولته العاجزة مع العروس الحبيبة ، وهنا تتحول المرأة إلى سر عذاب ومحنة ، ورجولة توشك أن تنهار ليتابع تقديم هذا الانهيار ، فإذا كانت رمزية الدم هي الموت ، والماء هو الحياة ، فإنه هنا قد قلب المعادلة الدلالية ، ليقدم الدم رمزاً للحياة ، والماء رمزاً للامتهان والعدم ، حين قدم لنا رؤيا عن الدم الذي لا يكون ماءً ، ثم يقدم لنا دلالة أخرى يضع فيها الماء مكان الدم ، ليقدم لنا رؤيا ضاع فيها الحق ، وفقدت الحياة مجاناً ودون نتائج ، وسيضيع الثأر لأن الدم أضحي ماءً ، وفقد الدم مكانته واعتباره ، وما كان يرمز إليه ليضحى ماءً .

الفدائي : كائنك ملتبس

وبوجهين

فأيهما تختار

وأيهما ترفض

من لذتين

فواحدة لليمام القتيل ،

وأخرى لنبض الدم المستحيل ،

وثالثة اللذتين إذا صدقوا .

من يخادع طيراً على دمه

أو يجاذب باكرة ماء منديلها ؟

تهمة ؟

الكورس :

الفدائي :

الكورس :

الفدائي :

(1) قصائد ، ص 144- 145 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

مسدوا الشاربين

وشدوا حزام خناجركم .. (1)

ومع هذه الرؤيا تكون ثنائية الدم والماء قد تجلت ، دم الطير بدلا من دم امرأته ، وماء آخر بدلا من دم عجز عن أن يحدثه الفدائي ، لتكون هذه المرأة هزيمة أخرى في سجل هزائم ممتد ، ليكون الدم ماء ، لذا شكلت المرأة هنا رمزا للرعب والهزيمة ، فكان أن قدمها برؤيا مرعبة وشبهها بالدبابة المتجهة لمعسكر مقدس ؛ لنقتل من فيه بوحشية وقسوة ؛ مع بقاء سطوة الغواية والإغراء التي تتمتع بها المرأة ، ليكون الإغراء والغواية سببا من أسباب الألم والتعذيب الذي رغب به الشاعر ليعاقب نفسه ، فيقدم ثنائية الدم والماء وقد اختلطت ، وسبق وأن قدمها لنا رموزا فاعلة للحياة والموت في موقف مطابق تماما لهذا الموقف ، وهو معسكر (الحسين) من خلال الظمأ والموت .

(خذاني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت

وقد كنت)

في دمي ظمأ للماء ...

أيها الرجال في مخيم الوحدات والحسين ...

أريد أن أسكن في خيامكم

وأن أكون مؤمنا

يلدغ مرتين

.....

الموت

وسادة حبي (2)

في هذه الرؤيا يمكن أن نلاحظ بسهولة متناهية أنه لم يكن في معسكر الحسين من خلال التناص مع القصيدة الأصلية رثائية (مالك بن الريب) ، حين يضع في دمي ظمأ للماء بدلا (عطافاً إذا الخيل أحجمت ...) في النص الأصلي .

وقد كنت عطافاً إذا الخيل أحجمت

سريعاً لدى الهيجا إلى من دعانيا . (3)

فهو لم يتمكن من أن يتخذ موقفا في أن يكون مع هذا المعسكر ، أو يكون سريعا إلى من دعاه ، فهو يتمنى لو أنه الآن في معسكر الحسين ويعاني الظمأ كما عانوا ويسكن خيامهم . ثم يقدم لنا رؤيا تعكس لنا رعب تمكن الشاعر أن ينقله للمتلقي ، عبر رؤيا حفلت بجزئيات تجمعت لتكون الرؤيا من خلال الدماء المهاجرة تحت الأقدام وعجلات الدروع ، من جزئية اختارها تقدم حالة من التقرز والنفور من خلال عجلات الدروع وهي تخوض في الدماء التي أصبحت تحت الأقدام ، لتكون مؤشر للهزيمة التي رسمتها هذه عجلات الدروع المهزومة .

الكورس : أما تسمعون الدماء تهاجر من تحت أقدامكم

فتخوض بها عجلات الدروع

(1) قصائد ، ص 145 .

(2) قصائد ، ص 67 - 68 .

(3) الأغاني ، لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق علي السباعي ورفيقه ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ت ، 286/22 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

وترسم منها ،

خرائط للنكسة المقبلة ...

(مكبرات الصوت .. صراخات مبهمه .. أفواه بشعة) (1)

قدّم لنا رؤيا عن الدماء التي منحها صفة الحركة والقدرة على الهجرة ، والواقع أن (الصانع) قدّم لنا هذه الرؤيا نبوءة أكثر منها رؤيا خوف أو رؤيا تشاؤمية ؛ وذلك لأنه ((كان في معرض الأحلام التحذيرية وهو يحدد عادة طبيعة خطر قادم وتنتج عن استقراء الواقع بزاوية رؤيا مختلفة تؤدي إلى استنتاج أشياء مختلفة عن السائد ولكنها تتحقق في الغالب أو تحققت)) (2) ، وتكرر هذه الرؤيا مرة أخرى في قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب) .

تحتويني الرمال النظيفة تحت سماء الصحارى ..

تمددت في الوطن العربي ..

أهال على جسدي خيمة

ورأيت بلادي تتخثر فوق جراح الضحايا ..

أنا الخيمة الألف ..

يوحش وجهي أمام المرئين

أصدق .

أكذب .

أصدق .

أكذب . (3)

ونرى رؤيا الغضب والقلق تتكرر على وفق رؤيا كابوسية تعكس حالة من الغضب والخوف ، كما في (قصيدة رياح بني مازن) .

من غضبي . عميت مثل بوم عيوني .

وقد كنت أليت ، أفتح جفني للريح ،

حد احتراق الجفون .

وقد كنت يا ثار أصفيت لي ،

غزة من دم في جيبني .

فحرق ..

أجل . وتحرق بنا ،

كاحتراق السراج ، رويدا رويدا .

بحيث يعض الجنين الحشا .

على طول ما يرضع الطفل ، حد الفطام .

وكن وشلا من دم في الطعام

ولا تنطفىء ، مثل شمع اليتيمة ،

لا يا سراج (4) .

يقدم لنا هنا رؤيا عن الغضب ، ليعكس لنا مدى سخطه اثر الهزيمة التي لحقت بهم ، وكأنه يرغب في معاقبة ذاته ، فهو بطريقة ما يشعر بالذنب وكأنه يريد أن يعاقب نفسه

(1) قصائد ، ص 152 .

(2) القاموس العام في تفسير الأحلام ، برنارد الأسطة ، بيروت ، دار ميوزيك للصحافة والطباعة والنشر ، د. ت ، ص 39

(3) قصائد ، ص 62 .

(4) قصائد ، ص 88 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

بالاحترق ، ثم يقدم لنا رؤيا عن جنين يعض الحشا ، فهي رؤيا مرعبة وغريبة تدل على نية مبيتة على الإيذاء من قبل الجنين للأحشاء التي تحتويه ، وهذا بالتأكيد أمر شاذ ومتخيل ينبع من رغبته بالإيذاء ، إيذاء نفسه والآخرين ، كأنما ليكفر عن الخطايا التي أدت إلى الهزيمة برأيه ، وهذا التفسير هو الذي ينهي ظاهرة الغرابة ويخرج النص من الغرائبي .. وهكذا نلاحظ في النصوص الغرائبية .. أن الذي يشعر بالدهشة ويعتريه التردد هو البطل في أغلب الأحيان (1) .

في قصيدة (باختصار) يقدم لنا رؤيا ارتبطت بإحدى كوابيسه التي تأتيه كل ليلة حتى اعتاد عليها حين يقول .

الليلة 00

كان الكابوس

مختصراً جداً... (2)

ليقدم لنا كابوس الليلة مختصر ، فهو يختلف عن كوابيس كل ليلية التي تكون عادة مطولة أو متتابعة ، ليتابع بعد ذلك في ذكر التفاصيل في هذا الكابوس الذي وسمه بطابع الخوف والحيرة حين يقول .
مائدة ..

وزجاجة خمر..

وثلاثة كؤوس...

وثلاثة أشخاص ،

من دون رؤوس ... (3)

هذه القصيدة المكونة من خمس عشرة كلمة فقط ، تعكس لنا رؤيا غريبة ومبهمة تفتح أبواباً للتأويل ، فهي تقدم إغراءً للمتلقي من خلال اللجوء إلى المخيلة ، حين يقدم مائدة وزجاجة خمر وثلاثة كؤوس ، بعد ذلك يقدم ثلاثة أشخاص بدون رؤوس في رؤيا تهدم رتبة سيرية النص ، الذي يثير منذ البدء تساؤل عن ماهية هذا الكابوس القصير الذي يرويها لنا ببطء من خلال علامات الحذف التي أعقبت العبارات الشعرية ، إلى أن يصل إلى المفاجأة في الجملة الشعرية الأخيرة ، التي تقدم لنا سر الرؤيا فتسبب للمتلقي الحيرة والمتعة والدهشة من خلال كشف الرؤيا التي تابعتها ، فتكون الرؤيا أشبه لوحة سريالية غريبة تفتح للقاري أفق انتظار شاسع ، وهذه متعة بحد ذاتها ، بغض النظر عن الانفعال الذي تثيره هذه الرؤيا ، ولكن هذه المتعة نفسها التي تتعمق بالإبهام هي علة النص نفسه ، حين تقدم تأويلات ستبعد القارئ عن مرام المبدع ، وقد يقال أن هذا أمر لصالح النص ؛ ذلك لأن كل قارئ جديد سيضيف على النص تفسير جديد ورؤيا أخرى توسع أفق التلقي والدلالات وتدعو إلى تكامل النص ، إلا أن هناك حدود للتأويل قد يتوقف المتلقي عندها عاجزاً عن حل سر هذا النص ، مما قد يؤدي إلى العزوف عنه ، لولا تمتعه بالمشهد الذي يقدمه المبدع دون الوصول إلى الرؤيا الحقيقية ، فهل يدل الرأس عند (الصائغ) على العقل وعلى الفكر ، أي هل هو أداة الفعل والإرادة فالإنسان المقطوع الرأس هو إنسان مقموع فكرياً لا يمتلك القدرة على الفعل ، أم يرمز للموت بغياب الرأس ، أو ربما ربطه بالخيانة مذكراً بجلسة المسيح مع أصحابه

(1) ينظر الواقعية الرمزية في القصة المغربية في القصة المغربية ، دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، د. إدريس الناظوري ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 ، ص237 .

(2) قصائد ، ص383 .

(3) قصائد ، ص383 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ورمزية الخمر في الفكر المسيحي ، وربما قد يرمز إلى الخمر كافة اجتماعية تغييب العقل ، ربما يرمز الرأس إلى الانسان كلا ذلك لأنه الرأس يحمل مميزات الشخص وملامحه الخاص فهو بدنه يفقد التعريف ، يبقى باب التأويلات مفتوح أمام المتلقي ، وهنا تكمن الخطورة كما يكمن النجاح والإبداع ، واللافت للنظر في هذه القصيدة هو المتلقي للنص الذي يندمج أثناء تلقيه لهذا النص المختزل إلى أبعد حد ، ومع هذا يمتلك القدرة على جذب الانتباه فهو محمل بالدلالات إلى الحد الذي يوحى للقارئ بقدرته على التدخل ، وإذا ((كان لابد للمشاهد أن يهتم اهتماما كافيا بالعرض كي يواصل مشاهدته ولكن ينبغي أن لا يبلغ اهتمامه مبلغا تقع فيه ضحية للخداع ؛ إذ ينبغي أن لا يصل اهتمامه حد تدخله في الحدث وكأنه حقيقة واقعية)) (1) ، ولكن ما يحصل أن (الصائغ) يقوم بخداع المتلقي والتصرف بحرية تامة معه بعيدا عن إرادات المتلقي ورغباته ، فيدخله عالما تكاد تنفلت خطوطه من بين يديه ، وسبق له أن قدم لنا رؤيا غريبة عن الرأس المقطوع ، ليرمز إلى العجز والاستلاب ، لا الموت.

من هذا الفارس ، يمشي فوق مياه الأردن ،

يحمل رأسه في كفيه ؟

إن كان غريبا ..

فليترجل .. نسكنه أعز منازلنا ..

أو كان حبيبا ..

- أستحلفكن بنات أبي ..

لا تلمسن جراحه ،

فهي ثياب زفافي ،

عاد بها خنتي من خلف خطوط النار

و هي الشاهد يا وطني ..

فاستدعوا لحزيران شهودكمو الزور ..

سأدعو جثث الأحياء المهزومين ،

وأنهض من كفني

فأشير إليكم ..

فاحتسبوا غضبي

(2)

وهذا المشهد رغم ازدحام الرؤيا المرعبة والغرائبية ، إلا أنه يمكن تفسيره بالخيبة التي أصابت الأمة اجمعها اثر نكبة حزيران ، فإذا كان قد قدم لنا المشهد برؤيا الفارس الذي يحمل رأسه دلالة الموت والهلاك ، فأن من الطبيعي والمنطقي أن ينتهي المشهد باستدعاء جثث الأحياء المهزومين ، فهو يراهم موتى على الرغم من صفة الأحياء التي الصقها بهم ، ليقدم لنا رؤيا عن موتى يمتلكون سمات الأحياء من حركة وغضب وإحياء موتى لأنهم مهزومين وشهود زور على الهزيمة ، وعلى الرغم من أن شعر (الصائغ) قد حفل بالرؤيا الغرائبية التي حملت سمة الرعب والذعر ، إلا أنه في قصيدة سفر الرؤيا قدم لنا كثير من الرؤى التي

(1) المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية ، وليم راي ، ترجمة يوثيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص34 .

(2) قصائد ، ص114 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

اتسمت بأنها تثير الرعب والخوف ، ولكن ابرز مشهد شعري اتصف بهذه الرؤيا كان ما يخص رؤياه لـ (هناء الشيباني) حين يقول .

ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف .. ويجثو ..

حيناً ،

وأشار إلي : تأمل ..

فنظرت ..

رأيت على يده جمجمة تبتسم ..

ورأيت عليها شيئاً لزجا كالدم .

ورأيت بقايا خصل من شعر أسود ،

قال الرب : أتعرفها ؟

ما طاوعني الحزن ، وعذبني الوجه المعروق ،

بلا عينين .. بلا شفيتين .. (1)

في هذا المشهد المرعب يقدم لنا تفصيلاً دقيقة جداً ترتبط بمقولة نقدية رائدة ، وهي مقولة أدونيس ((الشعر عندنا قضايا عامة ، مشاكل وأفكار عريضة واسعة ، أنه مواضيع ونظريات وما يعوزه هو الدخول في هذه المواضيع هو ثقبها والتسلل إليها الغوص في سرائرها لكي تتضح من الداخل)) (2) ، هذا المشهد بالذات هو التطبيق الفعلي لهذه المقولة ، فهو اختراق للمواضيع والغوص في أدق سرائرها لتتجلي عنها الرؤيا من أعماق نقطة في دواخلها ، حين يقدم جمجمة مناضلة من أجل عقيدتها وفكرها مثل (هناء الشيباني) ، والتي استدعاها من القبر ليقدمها على وفق رؤيا تثير مشاعر متناقضة من الأسى والتقرز ومن الغضب لما حل بها من ظلم ونفور ، وما آلت إليه من بشاعة وهي المرأة الجميلة ، وهو حين يقدم الوجه فلأنه جزء من كينونة الإنسان ، ولكنه الجزء الأكثر تقرداً وخصوصية والأقدر على التعبير عن الشخص ((الوجه الحضور الحقيقي للمرأة ومحاولة لإلغاء تهميشها كإنسانة لصالح حضورها كأنثى حسية ، ويعين الوجه نوع من الانفلات من سلطة الأعضاء الأنثوية الأكثر حسية ، وإدراك للذة الجمال المبني على الكمال والتناسب)) (3) ، فإذا بهذا الوجه قد فقد كل ملامحه ، فهو بلا تفاصيله الدقيقة ، بلا عينين لتعبر عن صاحبها أو شفيتين وهي مصدر الصوت والحب لهذه المرأة ، وجه عاجز عن التعبير عن صاحبه ، ولكنه ظل يعكس لنا الحزن والظلم الذي حل به من خلال فقد ملامحه ، والدم الذي غطى الجمجمة الذي وصفه بلزج ؛ ليعكس لنا رؤيا شاذة وغريبة لوجه امرأة تعرضت للطغيان والظلم ، وهي منتهى مايمكن أن يقدمه مبدع عن امرأة جميلة مثل (هناء الشيباني) ، ثم امرأة مناضلة .

لقد شغل الخوف جزءاً من تفكيره وهذا أمر طبيعي كونه كان منتماً لحزب معارض للسلطة آنذاك ، وخاضع لنظام سياسي قمعي ، هذا الأمر أقلقته وسبب له الخوف والترقب ، ويمكن إدراك ذلك من خلال إبداعه ، لذا ليس من الغريب أن نقرأ قصيدة (الخيط ..) ، التي تقدم رؤيا عن خيط نمل اختار أن يكون لونه احمر ، وليس أي لون آخر كالأسود مثلاً وهو الأشهر والأكثر ، ليقرن النمل بلون يثير الرعب والخوف ويرمز للدم والموت ، ومن ثمَّ يقدم رؤيا مرعبة .

(1) قصائد ، ص122 .

(2) حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، خالدة سعيدة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1979 ، ص71 .

(3) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، 334 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

خيطة من نمل أحمر
يتحرك بين سريري.. والباب ..
أنهض من نومي ..
أسحق خيط النمل بأقدامي
وأعود (1)

تعكس هذه الرؤيا لنا مدى القلق والترقب الذي يشعر به (الصائغ) من خلال خيط نمل احمر رمزا للذعر ، ومع قوله أنه يسحق خيط النمل بأقدامه ؛ ليبين لنا قدرته وسطوته على هذا الخيط الواهن من النمل ، ولكن ما يثير الانتباه هو لماذا بين الباب والسرير ، ونراه يصير على هذه المساحة بينهما مرة أخرى .

وإذ استيقظ ثانية
ألقى ،

بين سريري والباب

خيطة آخر ...

أكبر ... (2)

الإصرار على هذه المساحة الصغيرة لتكون مسرحا لعرض انفعالاته ؛ وذلك لأنه وضمن فضاء هذه الغرفة يكون السرير المحصن بباب مغلق هو كل عالمه الذي يتمترس خلف بابه ، ولكنه معرض لهجوم من خيط نمل يرمز إلى كل ما يقتحم عالمه من حزن وخوف وقلق يكبر بمرور الوقت ، رغم أنه كان قادرا على أن يقضي عليه حين يدوسه بأقدامه الآن ، ولكن يقدم لنا أفق توقع بأن هذا النمل سيغزو عالمه ، وسيتمكن من أن يقلقه ويحطم سكينته عندما يصبح هذا الخيط أكبر . والباحثة لها رأي وهو بالتأكيد خاضع للنقاش والرد ، إلا وهو ارتباط اللون الأحمر بالحزب الشيوعي ، وربما كان يقصد بالنمل إلى الفكر ، وحين شبهه بالنمل فلأنه رآه مخلوق قوي وعنيد ويصعب التخلص منه ، وله القدرة على الوصول إلى أعماق وأبعد الأماكن واختراقها ، ربما كان يقصد أن يتخلص من الفكر الذي كان ينتمي إليه ، ألا أنه كان عاجزا عن ذلك ، والمساحة التي انتشر خيط النمل الأحمر فيها كانت مساحة خاصة وحميمية جدا .

لذا ليس من الغريب بعد ذلك أن نقرا قصيدة (أمسية السبت) ، لقد قدم لنا رؤيا عن القلق والترقب ليعكس لنا خوفه ورعبه عن أمسية يوم السبت . في هذه القصيدة نلاحظ مدى ارتباكه وخوفه ، فلقد قدم لنا رؤيا عن القلق والترقب ، ليعكس لنا خوفه ورعبه ، ويمكن أن نستذكر مقولة نقدية عن علاقة الشعر بالقلق ، ذلك حينما يقال ((غير أن النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء))(3).

في هذي الساعة ،

من أمسية السبت ...

حيث امرأة نائمة قربي ..

والغرفة غارقة في الصمت ..

أتوقع أن يحدث شيء ما..

أن يقرع بابي ،

(1) قصائد ، ص 384 .

(2) م . ن ، ص 384 .

(3) اللغة والخطاب الأدبي ، ادوارو سايبير وآخرون ، ترجمة . سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،

ط 1 ، 1993 ، ص 102 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

شرطي – مثلا- ً

يسأل عن رجل مجهول

أو أن أنظر تحت سريري

فأرى ثمة إنسانا مقتول

أتوقع .. أن يحدث شيء ما(1)

هذا الشعور الطاعي بالخوف نتج في مجتمع امتاز بالقمع والتسلط على إنسانية الفرد وإخضاعه لطغيان السلطة السياسية والفكرية ، لذا فهو حتى في (أمسية السبت) الهادئة مع امرأته النائمة بقربه ليعكس لنا رؤيا عن الاستقرار والهدوء ، ولكنه سرعان مايقدم لنا رؤيا تكسر التوقع بالشرطي الذي يرمز للرقيب وأداة السلطة المرعبة ، ومع أنه أدنى حلقات السلطة إلا أنه رمزها البين ، ومبعث الرعب الذي تمثله هذه السلطة ، أو إنسان مقتول ، وهو هنا قرن الشرطي بالرجل المقتول فهو يجمع بين أن يكون متهم من قبل السلطة ، وبين أن يكون قاتل حقيقي أو متستر على جريمة قتل ، ويخبئ الجثة تحت السرير ، وهذا الشعور بالخوف كان ملازما للصائغ إلى الحد الذي نراه يقول ((في مقابلة قديمة في نهاية الثمانينيات ، أجرت مجلة ((ألف باء)) العراقية الرسمية مقابلة مع الشاعر العراقي المعروف (يوسف الصائغ) ، حين سأله الصحفي السؤال التالي :- لو كنت وحيدا في غرفة فماذا سيدور في ذهنك..؟ ، فكانت الإجابة بليغة وصادقة جدا.. :- سأظل أتساءل إن لم يكن ثمة من يتلصص عليّ))(2) ، لذا كان من الطبيعي أن نراه يقدم لنا هذه القصيدة لتعكس لنا أجواء من الترقب والقلق حد أن يكون هاجسا .

لكن ...

تمضي الساعات ..

ولاشيء

سوى أمسية السبت

تتفرس بي ،

من نافذة البيت...

اتعب من قلقي..

وأنام .. (3)

لذا نراه عندما يقوم بأنسنة أمسية السبت ، يكون قد نقل الرعب إلى قلب المتلقي نفسه ، ليعمم التفرس من قبل هذه الأمسية الأنثى من نافذته ، وكأنها تتلصص عليه ورغم الاستدراك ولاشي ، إلا أن القلق يظل قائما وطاغيا على المشهد الشعري بكامله . اعتمدت الرؤيا الغرائبية في الإبداع على فكرة أنسنة الحيوانات أو الجمادات(4) ، وذلك حين يتم أنسنة الجمادات والحيوانات ، وأحيانا العكس حين يتم تحويل الإنسان إلى حيوان وجماد ، وكذلك تحويل الحيوان إلى إنسان وجماد ، وقد قام (الصائغ) بتقديم مثل هذه الرؤى

(1) قصائد ، ص371 .

(2) حول الثقافة الفاشية في العراق ، دولة البعث البوليسية.. وثقافة العنف ، سلطة المثقف الهشة.. وهمجية القمع ، برهان شاوي ، ينظر الموقع الإلكتروني اتحاد الكتاب العراقيين .

(3) قصائد ، ص372

(4) الأنسنة كاصطلاح ((تعني نقل صفات الإنسان إلى الحيوان والجماد ، بعد ان أنسن الإنسان الطبيعة والحيوان وطوعهما لأجل خدمته اقترحت الأنسنة جميع المخلوقات الإنسان والحيوان والجماد إنها عاقلة وتفكر أي أنها حكيمة وتعقل الحكمة)) مقالة الأنسنة وقصة الأطفال ، محسن ناصر الكنانى ، جريدة الأديب ، ع81 ، ص2 ، 2تموز ، 2005 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

كما حدث في (شمة أفيون) ، حين أنسن السرير والمرأة والحقيقة ، ولكن (الصائغ) حين لجأ إلى هذه التقنية في الرؤيا الغرائبية فقد قدمها في الغالب انعكاساً لرؤيا الخوف في داخله ، وانعكاساً لما يشعر به من قلق .

إلا تعرفون الحقيقة ؟

لا ترفع صوتك فيسمعك الخفير

فقد تزوج الأمير الحقيقة ! (1)

أو حينما أنسن الباب في قصيدة (شمة أفيون) .

فتحت بابي ، فأنت عظامه ، وتثائب مزلاجه في يدي (2) .

ومنح القبر صفات الأحياء حين جعله قادر على المضغ .

القبر مضغ الجثة والميت يضاجع الوحدة ، وستنبت فوق القبر أعشاب سيأكلها

الناس في أسمارهم (3)

أو قد يحول الناس إلى تماثيل وحجارة كما سبق ورأينا في (شمة أفيون) وقد حول

الإنسان إلى سبورة كما في قصيدة (المعلم) حين قلب التشبيه فكان هو سبورة غريبة .

خرجت من السجن ...

متسخاً ..

مثل سبورة ،

كتب السجناءُ عليها

شتائمهم ...

كنتُ ممتلئاً بالعناوين ،

أحملُ تاريخَ كلِّ المساجين ،

في بيتِ شعري

سيبقى يلاحقني .. (4)

ولكن اللافت للنظر أنه منح للمشاعر والانفعالات صفات الأحياء ، حين يجعل هذه

الانفعالات تتصف بصفات الإحياء ، فالتعب مهر يسهل ، والحروف لحم يتمزق بين

الفك الأعلى والأسفل كما في قصيدة (سفر الرؤيا) (5) ، والموت إنسان بلا معنى في

قصيدة (خواطر بطل عادي جدا) (6) ، وساعات العمر التي تقف على كتفه في القصيدة

نفسها (7) ، والأسف الهمجي في (ما بين جلدي وقلبي) .

- ماذا تبقى إذن ؟

- ذكريات تندمي

أيها الأسف الهمجي . علام تلاحقني ؟

أعلى طبييتي اتهمتني الحبيبة (8)

(1) قصائد ، ص 454 .

(2) م . ن ، ص 474 .

(3) م . ن ، ص 463 .

(4) م . ن ، ص 312 .

(5) م . ن ، ص 117 .

(6) قصائد ، ص 149 .

(7) م . ن ، ص 157 .

(8) م . ن ، ص 169 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

وهو هنا حين يقدم لنا الأسف بوصف الهمجي ، فلأنه كان يعاني من التردد بين الصدق والكذب في الحبيب ، وبين الخديعة والصدق ، وكان عليه اختيار الموقف ، الذي كان يعجز عنه في الغالب لأسباب قاهرة وخارجة عن إرادته تجعله يشعر بإزاءها بالعجز والضعف ، ونراه يقدم لنا رؤيا في القصيدة نفسها عن القلق الذي يمنحه ذات الصفة (الهمجي) .

- إذن . فتشني للمحقق باسمي وتفضحني ؟

أيها القلق الهمجي علام تعذبني ؟
أنني نقطة بين جسم الحبيبة والموت ،
أبحث عن مية لا تورطني بالشكوك .
قد اضطربت البعد بيني وبين الحقيقة ... ،
بينني وبين الخديعة
وازرق قلب المساء (1)

وهو لا يكتفي بأن يصفه بالهمجي ، بل سبق وأضاف إليه صفة المتوحش ، ليقدّم رؤيا عن قلق استبد في الكون الشعري بالكامل في أجواء حفلت بالهزيمة والخوف ، وذكريات كلها خذلان وخديعة - تعرض إليها الراوي وهو المناضل والمفكر ويقدم لنا بعد ذلك قلب للمساء قد ازرق من الألم والأسى ويتابع وصف القلق بالمتوحش .

ها ...

أيها القلق المتوحش

ماذا تزين لي ؟ امرأة ؟

يكذب الحب ...

كل الحقائق صالحة للشكوك (2)

ولعلنا نستذكر قول الدكتور (سلام كاظم الأوسي) بهذا الصدد ((ربما كان الشاعر (يوسف الصائغ) من أكثر الشعراء تكثيفا للحالات النفسية المنتزعة من طبائع الإنسانية وطبائع الأشياء ، عندما أنسناها وجعلها بشرا سويا)) (3) ، فهاهو يقدم الحزن الشريك الذي يشاركه حزنه ، ويعد العشاء قصيدة (العشاء) ليقدّم لنا الحزن من خلال مراهيه .

حين أعود إلى بيتي ،

كل مساء ..

يخرج حزني ، من غرفته ،

مرتديا معطفه الشتوي ..

ويسير ورائي ..

امشي .. يمشي ..

اجلس يجلس ..

ابكي ..

(1) م . ن ، ص 175 .

(2) قصائد ، ص 160 .

(3) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر ، سلام كاظم الأوسي ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية - ابن رشد - جامعة بغداد ،

2000 ، ص 14 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

بيكي .. لبكائي .. (1)

في قصيدة (لماذا) يقدم لنا الانتظار بعد أن أنسنه وهو يصفه بالمرائي على وفق رؤيا غرائبية .

أيها الانتظار المرائي ،
إذا كنت حقا صديقي ،
كن إلى جانبي في طريقي

إنّما
أيها الانتظار المرائي
لماذا تسير ورائي؟ (2)

في قصيدة (أما كان يمكن) وهي آخر ماكتب (الصائغ) ، يقدم لنا حالة من الرعب والخوف غصت بها القصيدة عن زمن هو الثانية بعد منتصف الليل ، في زمن الحرب ، في مدينة بغداد ، وهذه القصيدة حفلت بالتناسل مع قصائده السابقة ، وهو هنا يقدم لنا مشاعر كان معظمها انعكاسا لحالة من الخوف والرعب والترقب ، وتتغلب عليها مشاعر القلق والحزن .

إنها الساعةُ الثانيةُ ، وثلاثون.. من بعد منتصف الليل
بغدادُ نائمةٌ .. والهزيعُ ثقيلُ
وحدهُ النهرُ مستيقظٌ.. والمنايرُ..
والقلقُ المتربصُ خلفَ جذوعِ النخيلِ..
فجأةً..

صرخت طفلةُ الخوفِ في نومها..
وتخبط في العش فرخ يمام
وصاح المؤذن في غير مواعدهِ
استيقظوا، أيّها النائمون..
وماذ المدى.. وتجعد جلدُ الظلام
واقشعر السكون:

ترى أما كان يمكن إلا الذي كان؟
سلامٌ على هضبات زمانٍ مضى
سلامٌ على هضبات العراق
يومها - كان للحب بيتٌ صغير
يعودُ له في المساء

ولم يكن الحزنُ قد بلغ الرشد
والخوف، ما كان قد أفسدَ الكبرياء ولم يكن الشهداء
يموتون ، من قرفٍ أو رياء (1)

(1) قصائد ، ص 389 .

(2) نشرها الدكتور أنير محمد شهاب في موقع إيلاف الإلكتروني مع مجموعة من قصائده القصار بعد وفاة الشاعر وقد وضعت في ملحق خاص بالإطروحة .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

يقدم لنا هنا مشاعر أراد أن تكون رؤيا عن حالة الخوف والرعب التي تشعر بها المدينة المتعرضة للحرب ، عندما يقدم بغداد في ليل القصف وهي تتهدم ويتعرض أهلها للموت والقتل ، هنا خليط من المشاعر نجح الشاعر في تقديم رؤياه عنها ليعكس لنا كونا مضطربا في زمن استثنائي هو زمن الحرب .

يكون للقارئ مكانة يعتد بها في تحليل الرؤيا العجائبية ؛ كونه المسئول الأول عن فك شفرة النص ؛ ذلك من خلال ((حالة التردد التي يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال ، فحالما يحسم أمره ويهتدي إلى الحل الذي يرى أن الأمر لا يعدو أن يكون وهم الحواس ونتيجة الخيال وأن قوانين العالم لم تتغير ، يدخل حينئذ مجال الغريب الذي يخضع دائما إلى تفسير عقلي ومنطقي))⁽²⁾ ، لكن ياترى هل سيتمكن القارئ دائما من تفسير النص وتحليله على الأقل من وجهة نظره الخاصة ، وبناء على ما سبق فإن النص الشعري الغرائبي يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التحليل ، وغموضا إشكاليا لدى القارئ ، ذلك أن النص الحدائثي ، بشكل عام ، والغرائبي بشكل خاص ، مايزال يبحث عن قارئه المتخصص ، فإن من ابرز ما يواجهه النص الغرائبي هو علاقته بالقارئ ، الذي يراهن المبدع على تفاعله مع النص كثيرا ، بل أنه أحيانا يسلبه القدرة على توقع أفق معين في النص ، مما يضعف قدرته على الكشف عن بواطن النص ، ومكامن إبداعه ، فيبقى عرضة للتأويلات الخاصة التي تتعلق بالأساس بمرجعيات وماقبلات المتلقي والمبدع على حد سواء ، فالنص لا يمنح نفسه بسهولة لأدراك المتلقي فالإشكال يطرح من زاويتي القراءة والكتابة ذاتها التي تعني أحيانا البحث عن أدوات خارج نصية للتفسير⁽³⁾ ، وهذا أمر له خطورة بالغة فإذا كنا سنقول أن اختلاف التأويلات هو لصالح النص ، إلا أنه لايجوز أن نربك المتلقي ، فنقدم له رؤى عصية على التفسير ، وقد يندفع الشاعر في الانسياق خلف الرؤى الغرائبية حد المغامر ، مما يعني أحيانا استغلاق النص على القارئ وعجزه عن تأويله ومن ثمَّ العزوف عنه ، وقد حصل مع (الصائغ) أن قدم لنا رؤيا ظلت ملتبسة على القارئ على الرغم من المتعة التي تتولد في نفس المتلقي من خلال الدهشة والحيرة التي يحسها أمام النص كما في قصيدة (اعترافات مالك بن الريب) حين يقول .

لقد نرقت كل ما في الروح من مياه
وكنت أشتهي جدارة النهر على مجراه
لكنما
ظل السؤال الصعب
أن كان هذا السيل لا يحفرني في الدرب
من يقتضيني العود للمنبع ،
و الرجوع للمصب ؟

(4)

قد تبدو الرؤيا واضحة بالإجمال ، وضمن أجواء الكون الشعري على العموم ، فهي رؤيا عن اليأس والحيرة والخذلان الذي تعرض له الشخصية الرئيسية ، وهي رؤيا عن

(1) نشر هذه القصائد الدكتور اثير محمد شهاب في مجلة نزوى ع 41 ، يناير ، 2005 ، ص129-133 .
(2) الرواية العربية والحداثة ، محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1993، ص:19.
(3) ينظر أحلام بقره: العجائبية- التأويل- التناسخ ، واسيني الأعرج ، آفاق ، مجلة اتحاد كتاب المغرب ، 1ع ، 1990 ، ص53
(4) قصائد ، ص62 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الموت تعبر عن الخوف والقلق والرغبة بالعودة المستحيلة ، حين يشبهها لنا بعودة النهر إلى مصبه ، ولكن عند تحليل التفاصيل الدقيقة نجد أن هذه العبارة ، تعج برموز مستغلقة على القارئ ، ولعلنا هنا نستذكر قول الدكتور (عاطف جودة نصر) ((وإنما ينشأ سوء الفهم عندما يفرض التفسير رموزاً تقع بمعزل عن النص ، إما لأنها تعسفية، وإما لأن النص ذاته لا يحتملها ولا يفي بها))⁽¹⁾ ؛ ذلك أن فرض دلالات لا يحتملها النص تسيء إلى فهمه ، ثم يقدم لنا رؤيا أخرى في القصيدة نفسها .

(فليت الغضا و الأثل لم ينبتا معا

فأن الغضا و الأثل قد قتلتانيا)

ثم اغتسلت . .

غسلوا الياقوت على جبل ،

والمتمع الموت سوارا (2) .

في هذه الرؤيا يقدم لنا معادلة عصية على الحل ، حين يحدد أطراف معادلته تلك بـ (ثم اغتسلت) ، ليتابع بـ (غسلوا الياقوت على جبل فالتمع الموت سوارا) ، لينبثق السؤال ، كيف تمكن من ربط اغتساله وغسل الياقوت ؟ وكيف يحصل أن يكون الموت هو السوار الذي يلتمع ؟ أكان يريد أن يقدم لنا رؤيا عن أبدية الموت ، حين يقارنه بالياقوت كحجر أزلي وخالد البقاء ، أم أراد أن يظهر جلاء الموت وسطوته فهو ملتمع وبارز الظهور كسوار من ياقوت ، وهناك رؤى أخرى ظلت عصية على المتلقي ، فـ (الصائغ) في قصائده التي اتسمت بطابع غرائبي يخلق سؤالاً يجترح مخيلة المتلقي وذائقته ، وهي وإن كانت عملية تفاعل ناجحة مع المتلقي ، إلا أن لها خطورة كبيرة حين يعجز المتلقي عن إجابة السؤال ، وقد يقال أن السؤال الذي لم يتمكن من إيجاد الجواب عليه سيجد قارئ آخر جوابه وهذا سر النجاح ؛ ذلك أن القصيدة كما يقول (اوكتافيو باث) ((عمل غير كامل دائما ، وهي قابلة للتكامل مع أي قارئ جديد))⁽³⁾ ولحسن الحظ أن هذا الكلام صحيح ودقيق

دراسة تطبيقية : -

قراءة في قصيدة (سفر الرؤيا) .

مما تقدم قد يُطرح سؤال يتعلق بغرائبية الرؤى في النص الحدائثي ، وهو أننا عند دراستنا للرؤيا الغرائبية في الشعر عموماً وفي شعر (الصائغ) خصوصاً ، هل علينا أن ننطلق من دراسة النص في الرؤيا العجائبية والفنتازية مجتزئة من النص الأصلي ، فإذا كانت هذه الرؤى في بعض الأحيان لا تمت إلى الواقع بصلة ، فهل يصح دراستها على أنها مشاهد شعرية ذات رؤيا غرائبية أُقِمت على النص لإضفاء أجواء غرائبية أو نوع من الغموض والتشويق ، لتمنح النص سمة الحدائث بأسلوب يقترب من الفذلكة والتحدلق ، فهي

(1) النص الشعري ومشكلات التفسير ، عاطف جودة نصر ، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر – النجمان ، ط1، 1996م ، ص106.

(2) قصائد ، ص57 .

(3) مقالة تأملات في القصيدة ، اوكتافيو باث ، آفاق عربية ، ع1 ، كانون الثاني ، س16 ، 1991 ، ص114 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

تبدو أحيانا كأنها لا تنتمي إلى النص ، والواقع أن الإجابة عن مثل هذا التساؤل يستدعي أن يرد السؤال بطريقة أخرى ، هو هل أدخلت هذه الرؤى اعتبارا ، أي أن الشاعر المعاصر قد تأثر بالنمط الغربي والتيارات القادمة إليه من خارج مجتمعه وعالمه فأدخل في شعره ما أدخل من غرائبي وفنتازي ، أم أنه ضرورة انفعالية ، لأن الشعر كما قال (أدونيس) ((ينقلنا كالثورة من عالم الفناء إلى عالم جديد ، يدعونا إلى طريقة جديدة في فهمه ، والعمل بوحيه ، ويدعونا بالتالي إلى تحديد لمعنى الشعر ومعنى الشاعر ، هذا التحديد يقوم على معنى الشعر ، وهو فعله المعبر ، والشاعر لم يعد خلاق أو هام وإثما أصبح خلاق حقائق ، لم يعد واصف المعنى ، وإنما أصبح الثائر المحرك ، وهكذا أصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء السياسة والدين والتاريخ والعلم والوحل والزهر ، والجنس والموت ، والقبر والولادة ، الشيخ والطفل ، تصبح القصيدة خلاصة كونية))⁽¹⁾ ، وضرورة فكرية أراد الشاعر أن ينفذ من خلالها إلى ما يريد التعبير عنه ، ونحن لكي نصل إلى رؤيا مقارنة لفكر المبدع توجب أن ندرس مثلا تاما لقصيدة اتسمت بأجواء غرائبية في الكون الشعري ، ومن هنا جاء الغرض من دراسة مثال من شعر (الصائغ) ، لإلقاء الضوء على الرؤيا الشمولية في النص من خلال تجميع الرؤى الجزئية لتتوصل إلى تلك الرؤيا ؛ ذلك أن التجربة الحديثة شمولية في رؤيتها ، ((فالنقد في جوهره هو الحكم على المُجْمَل ، أو على المناخ والكلية والفحوى. والنقد الموضوعي أو الجزئي مشروع إذا جاء في مسار نقدي شامل))⁽²⁾ ، وأضحت ترى الإبداع الشعري ((شكلا إبداعيا يحمل في صلبه رؤية كاملة للعالم وموقفا محددا من مفارقاته))⁽³⁾ ، والرؤيا التجزئية هي التي تصور لنا التفاصيل الدقيقة في النص والمنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ، ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءا صغيرا من الكون الشعري أو أن يكون جزءا من شيء في ذلك الكون ، وتركز هذه الرؤيا على المفردات والتفاصيل ، ومن خلال هذه الرؤى التي يمكن أن نسلط الضوء على الرؤيا الشمولية ومن ثمّ الكشف عنها وفك شفرة النص ؛ ذلك أن كل رؤيا مهما كانت تفصيلية ودقيقة فهي تعكس لنا عالما قائما بذاته يقدمه لنا المبدع⁽⁴⁾ ، وهنا سيكون لدينا مجموعة من العوالم والأكوان الشعرية التي قدمها لنا المبدع ضمن الكون الشعري في القصيدة ((لتتكون لدينا عوالم جديدة بقدر ما لدينا من رؤى))⁽⁵⁾ ، إلا أن النص مهما كان مقدار تعدد عوالمه وتنوعها ، يبقى عالما واحدا رغب الشاعر في تقديمه لنا ضمن وحدة شكلية وفكرية متكاملة رغم هذه الرؤى ، وتتركز وظيفة النقد الرئيسية في إعادة تركيب رؤيا الشاعر من خلال تكون الرؤى الجزئية ، التي تقدم نظرة شاملة عن فكرة وحادث واحد أو مجموعة الرؤى الجزئية تؤلف الرؤيا الكلية للشاعر أو الأديب أو الفنان ، لأن كل واحد من هؤلاء يقدم لنا عالما متكاملا قائما بذاته مختلفا عن العالم الواقعي على قياس (بو مغارتن) الذي يرى ((أن الأدب عالم مغاير))⁽⁶⁾.

ولعل أصلح مثال يمكن أن نلم به ضمن هذا البحث هو قصيدة (سفر الرؤيا) ، التي يمكن أن يقال أنها جمعت الغرائبية إلى حد المدهش والصادم ، وقد ضمت حشدا هائلا من الرؤى

(1) زمن الشعر ، ص 117 .

(2) ينظر القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر ، يوسف سامي اليوسف ، دار كنعان ، دمشق ، 2000 ، ص 24 .

(3) في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 147 .

(4) ينظر مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ، 1973 ، ص 30-

31-

(5) الرؤيا في شعر البياتي ، ص 31 .

(6) مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص 57 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الغرائبية ، بدءاً من أحداث غريبة مرعبة تقترب من السريالية والفنتازية ، إلى أماكن تنفلت من منطقية الأبعاد الهندسية وضاعت ملامحها المعروفة ؛ لتغدو أماكن يوتوبية مفترضة الأبعاد والأشكال ، وأزمنة مبهمة يتنقل عبرها الشاعر تتأرجح بين الحاضر والماضي دون تسلسل منطقي أو تعليل واضح ، ليقدم لنا أجواء غرائبية لتعكس لنا رؤياه التي التجأ في تقديمها إلى تغريب كل ما في الكون الشعري في القصيدة ، واتكأت على حمولة معرفية قارة في أعرق نقطة في ذات المبدع والمتلقي إلا وهي الدين ، ولعل ابرز ما اتسمت به ضمن هذه الرؤيا هو التناص مع النص الديني ، والواقع علينا الالتفات إلى أن الدين شكل محمولاً معرفياً وابداعياً للرؤيا في شعر (الصائغ) لا يستهان بها في تحديد ملامح الرؤيا العجائبية بالذات في إبداعه ، وقد يرجع ذلك إلى أن ((الواقعة البديهية التي بموجبها يلعب الإيمان لدى المسيحي دور مبدأ منظم خارجي ، يؤيدون إمكانية وجود فلسفة مسيحية ولكنهم ، لحرصهم على الصفاء الشكلي الذي في ماهية الفلسفة ، يعتبرون مسيحية أي فلسفة حقة تقدم مفهوماً عن الطبيعة والعقل ، يكون منفتحاً أمام الخارق... يجب على الخارق أن ينزل بصفة عنصر مكون))⁽¹⁾ ؛ لذا كان من الطبيعي أن نستشعر وجوداً لا يستهان به للفكر الديني المسيحي في إبداعه ومن ثمَّ الخيال والغرائبية .

قبل اللجوء إلى عوالم القصيدة يجب أن نناقش بعض المقولات النقدية التي خلفتها هذه القصيدة بالذات ، والتي لم تتل كفايتها واستحقاقها من النقد ، والباحثة لا تدعي أن دراستها - رغم ما بذلته من جهد ومحاولة الإحاطة بأبعاد القصيدة التي تسمح بالاتساع إلى مديات شاسعة - قد تمكنت فعلاً من الفهم كما ينبغي أو أنها أملت بكل جوانب القصيدة ، ولكن مع هذه القصيدة بالذات كان التحليل محاولة اعتمدت فيها المنهج الأكاديمي قدر الإمكان ، لعل ابرز مقولة نبتدئ بها فيما يخص هذه القصيدة هي التناص مع الكتاب المقدس في نص (سفر يوحنا) أو (سفر الرؤيا) كما يُعرف ؛ وقد ذكر الدكتور (محمد حسين الأعرجي) في معرض دراسته لهذه القصيدة وهي من أوائل الدراسات إن لم تكن الأولى على الإطلاق - حسب علمي - التي تطرقت لتحليل هذه القصيدة بإيجاز في مجلة الأعلام (بغداد) العدد (العاشر) في عام (1973) حين قال ((لقد اعتمد الصائغ في إبداعه لقصيدة سفر الرؤيا ، التي اعتمدت في تكتيكها الذي يختلف عن بقية القصائد مجموعة (مالك بن الريب) وهي بالأساس تعتمد التداخيات التي تجيء أشبه ما تكون بالأحلام التي لا يربطها رابط ، وهي تعالج الردات المتعاقبة في الأردن والمغرب والسودان والقصيدة ترتبط برؤيا يوحنا في الكتاب المقدس والرابط بينهما أنهما رؤيتان غريبتان ، فرؤيا يوحنا ميتافيزيقية تكاد تكون سريالية في غرابة أجوائها أن غرابتها تنبع من غرابة الردات نفسها))⁽²⁾ ، وكلام الدكتور (الأعرجي) فيما يخص الغرائبية كان دقيقاً و متميزاً إلى ابعده ، ولكن حصل خلط (إنجيل يوحنا) و (سفر يوحنا) أثناء العملية النقدية لهذه القصيدة ، من المعروف أن التناص كما يقول (رولان بارت) هو ((قدر كل نص ، مهما كان جنسه ، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير ؛ فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ، استجابات لا شعورية عفوية 00 ومُتصوّر التناص هو الذي يعطي - أصولياً نظرية النص جانبها

(1) آفاق الفكر المعاصر ، غاتيان بيكون تاليف لجنة عالمية من اساطين الاختصاص ، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1965 ، ص603-604 .

(2) ملامح مالك بن الريب ، ص67 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

الاجتماعي. فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص ، ولكن ليس على وفق طريق متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية وإنما على وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية ، وليس إعادة الإنتاج⁽¹⁾، وذلك لأن كل نص كما يرى (ليتش) ((ليس ذاتاً مستقلة ، أو مادة موحدة ، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... أن شجرة نسب النصّ شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً))⁽²⁾ ، وإذا كنا قد توصلنا من هذا التعريف إلى أن (التناصّ) يعني توالد النصّ من نصوص أخرى ، وتداخل النصّ مع نصوص أخرى ، وأن النصّ هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النصّ مع نصوص أخرى. وإذن فلا حدود للنصّ ، ولا حدود بين نصّ وآخر ، وإنما يأخذ النصّ من نصوص أخرى ، ويعطيها في آن ، وإذا كنا قد تأكدنا تماماً أن الخطاب الغرائبي قد يركز على التناصّ باعتباره خطاباً إحالياً شعورياً أو لا شعورياً ، إلا أن الهدف من توظيف التناصّ هو قراءة الواقع ومحاولة فهمه وتفسيره وتعريفه ، وأحياناً يميل الكاتب إلى التفتيح بالنصّ الأصلي والتعبير ومن خلاله يعبر عما يريد ، فالمبدع متكأ عليه وهذا ما حصل فعلاً في قصيدة (سفر الرؤيا) . ومن هنا بالذات سننطلق إلى استقهام استدعاه قصد الإمام بأطراف الرؤيا ، وهو إذا كان (المسيح) و(يحيى) رموزاً لجأ الشعراء إليها كما لجؤوا إلى (الحسين) و(الحلاج) و(تموز) و(عشتار) وغيرها من الرموز على اعتبار أنها رموز إنسانية لا تخص أمة بعينها ، ولكن هل يعد استقاء أدق تفاصيل الكتب المقدسة (القرآن) (الإنجيل) و(التوراة) و(الزبور) والتناصّ معها أمراً مشروعاً ، بتعبير أدق إلا يعرض المبدع الذي اتكأ على النصّ الديني في نصه الجديد الذي نهض على دعائم النصّ الأصلي إلى مغامرة ما ؟ ، سواء بتلقيه من قبل القارئ أو تعرضه للغبن من قبل الناقد وهو بطريقة ما يسبب إشكالية ((فعندما يرتبط نص ما بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوقظ في المتلقي حساسية دفاعية حادة ، إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له ، ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندمغم معه ، بل يتربص به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه))⁽³⁾ ، هنا يلجأ الكاتب إلى سلاح ذو حدين ، ففي الوقت التي يتقرب فيها القارئ أو يتربص ، كما يؤكد (صلاح فضل) فإنه في الوقت نفسه قد ينفر من النصّ ، حين يعجز عن تحليل رموزه ، وبهذا فإنه بذلك يتعرض إلى أن لا يبقى في منطقة الظل النقدي حسب بل ظل التلقي أيضاً ، وهذا ما حصل فعلاً مع قصيدة (سفر الرؤيا) ، التي تعرضت إلى موقفين مغايرين من قبل النقاد ، كان الموقف الأول هو الانبهار بأجوائها الغرائبية الغامضة والمستغلقة على الناقد نتيجة لانعدام معرفته بالنصّ الأصلي (سفر يوحنا) من الكتاب المقدس (الإنجيل) . والموقف الآخر يعود إلى المعرفة نفسها ، ذلك أن الناقد الذي تعرف على المصدر الأصلي الذي تناصّ معه الشاعر اعتقد أن المبدع عالية على النصّ الديني ومتكأ عليه إلى حد التقليد ، وكلا الموقفين سيؤديان إلى نتيجة واحدة وهي إهمال هذا النصّ ، ومن ثمّ لن ينال استحقاؤه من قبل الدارسين كما ينبغي لنصّ متميز مثله . عند تعرض النصّ للتحليل والتفسير فهذه النصوص اقصد الدينية وإن كان بالإمكان عدّها

(1) آفاق التناصية... المفهوم والمنظور ، مجموعة كتاب ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ، نظرية النص ، رولان بارت ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1988 ، ص42-43 .

(2) الخطيئة والتكفير من البنويوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، عبد الله الغدامي ، النادي الأدبي ، جدة ، السعودية ، ط1 ، 1985 ، ص321 .

(3) ينظر مقالة دهايز الطاهر وطار ، صلاح فضل ، نزوى ، ع7 ، يوليو ، 1996 ، ص34 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

رموزاً إنسانية ، إلا أن هناك حدوداً يتوقف عندها الناقد ليجد نفسه غير قادر على تجاوزها بسبب القدسية التي تتمتع بها هذه النصوص الدينية ، مما يستدعي عدم تجاوز حدود التناص هذا أولاً ، والأمر الآخر يعود إلى اختلاف المعتقد والديانة ومن ثم سيكون القارئ والناقد جاهلان بمكامن النص ، وقد يبدو هذا السبب غير منطقي إذا نظرنا إلى النقد على أنه علم له أصوله وقواعده ومناهجه الثابتة التي تميل إلى الموضوعية وإتباع المنهج لا الانفعال وحسب ، ولكن لو عدنا لاستجلاء الرؤيا النقدية لوجدنا أن هذا الجهل يشكل عائقاً لا يستهان به في تحليل النصوص ؛ إذ إن المقارنة بين النص الديني الذي هو داخل حيز الإبداع والنص الشعري لن تتم إلا بجهد استثنائي من الناقد ، وهذا ما حدث فعلاً عند التطرق إلى تحليل قصيدة سفر الرؤيا ، فهاهو ناقد فذ له قدرة استثنائية في التحليل مثل الدكتور (الأعرجي) لم يميز بين (إنجيل يوحنا) و(سفر يوحنا) ، فذكر مقدمة (إنجيل يوحنا) بينما (الصائغ) كان يقدم لنا تناص مع (سفر يوحنا) ، حين يذكر ((أن القصيدة ترتبط برؤيا يوحنا في الكتاب المقدس ، والرابط بينهما أنهما رؤيتان غريبتان ، فرؤيا يوحنا ميتافيزيقية تكاد تكون سريرية في غرابة أجوائها أو هي هي)) في البدء كانت الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، والله كان الكلمة ، النور يضيء ، في الظلمة ، والظلمة لم تدركه في العالم كان والعالم كان به ، والعالم لم يعرفه... وأن الذي يأتي بعدي صار قبلي لأنه أقدم مني... الخ الإصحاح الأول في إنجيل يوحنا))⁽¹⁾ بعد ذلك يذكر (الأعرجي) أن من أوجه التشابه بين النصين والرابط الآخر الذي يربط بين (سفر يوحنا) في الإنجيل وبين (سفر الرؤيا) نص (الصائغ) وهذا الرابط الآخر بينهما ، هو أن (رؤيا يوحنا) يعتمد اللازمة التي تتكرر فتكاد تصادفها في كل إصحاح ((من له أذن ليسمع فليسمع)) في والقصيدة ترى اللازمة من كان له أذان ليسمع فليسمع))⁽²⁾ وهذه اللازمة تكررت في (سفر يوحنا) وليس في الإنجيل (إنجيل يوحنا) ، وسنرى بعد ذلك وصف الرب والروح

ترد في (سفر يوحنا) الذي يعرف باسم (سفر الرؤيا)⁽³⁾ ، مما يعني أن عنوان القصيدة هو نفس عنوان السفر (سفر يوحنا) ، وهنا تكون ((الرؤيا التخيلية لفن الشعر ترجمة

(1) ملامح مالك بن الربيع ، محمد حسين الأعرجي ، ص 67 .

(2) م . ن .

(3) عُرف سفر الرؤيا باسم رؤيا يوحنا ، على أن الاسم نفسه قد يكون مستعاراً . فاسم ((يوحنا)) قد يدلّ مثلاً على المدرسة اليوحانوية بذاتها ، أم أنّ صاحبه ابتغى من خلاله نسب هذا الكتاب إلى اسم معروف يكسبه المصداقية والانتشار وقد ورد تقييم هذا السفر من قبل إتباع الدين المسيحي إلى حد أن عده بعض (الإنجيل الخامس) هكذا لسمينا سفر الرؤيا لو أردنا أن نعيد تسميته . لأنّ الإنجيل أي البشرى الصالحة هو الرب يسوع المسيح . صحيح ، أنّ قصة يسوع مسرودة في الأناجيل (متى ، مرقس ، لوقا) بحسب تسلسلها الزمني (الميلاد ، العماد ، التبشير ، الموت والقيامة) ، أمّا في سفر الرؤيا فالأحداث محوراً يسوع في زمن . لذا توعد كثر فيه الاستعارات والتشابه والتلميحات ، فكُلّ شيء مستعار : اسم الكاتب ، المكان ، الزمان ، الألوان ،... ولكلّ استعارة رموزها وتفسيرها ؛ ذلك لأنه كتب في زمن الأزمات والاضطهادات ، كانت المراسلات تتم بطريقة مبطنّة ومشفرة ، يفهمها المرسل إليه دون غيره ، وهذه الرموز هي بمثابة مفاتيح قراءة ، ما أن فكّها حتى تنجلي أمامنا رسالة الخلاص والرجاء التي أرادها الكاتب . رموز أخذت من الحضارة الفارسية والديانة الهندوسية والأساطير اليونانية فجردت من معناها الوثني ووضعت في إطار كتابي ، ببليي ، خلاصي ، مجسّد . الهدف من هذا الزمان المستعار هو إبراز الزمن الحالي وتقييمه على ضوء الماضي : فمن يقرأ كتاب دانيال ، مسترجعاً زمن السبي ، يتنبّه للمعاناة والاضطهاد الشديد القاسي الذي يعيشه الشعب . وكاتب الرؤيا أيضاً شبّه أذى الإمبراطورية الرومانية بزمن بابل ، وذلك بهدف إعطاء الحدث الأول (اضطهاد المسيحيين في زمن روما) إطار الحدث الثاني (زمن بابل) . ولا ندري ما إذا كان كاتب الرؤيا منفيّ في جزيرة Pathmos ، إذ إن النفي يشابه حبساً قاسياً يعجز

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

دقيقة للرؤية الدينية ، كانت بينهما مطابقة شبه كاملة اخضعت للقواعد والأشكال لمبدأ مطلق وثابت تماما ((⁽¹⁾) ، يستهل (الصائغ) القصيدة برؤيا يقدمها لنا متناقضة ليعكس لنا رؤيا غرائبية منذ الاستهلال ، حين يقدم لنا حالة من السكون

أصغوا

هذا تعبي ، مهر يضرب طول الليل حوافره

بالأرض ، ويصهل .⁽²⁾

لقد قدّم أجواءً من الترقب والصمت من خلال إيراد فعل الأمر أصغوا المقترن بواو الجماعة ، ليكون خطاباً للمجموع يخلق لنا جواً من الترقب لذا كان من الطبيعي أن يستهل القصيدة بـ (أصغوا) التي تقدم لنا أجواءً من الترقب والصمت ثم يفاجئنا بالتعبير عن التعب بالمهرة التي تضرب بحوافرها وتسهل طول الليل ، أراد أن يقدم من خلال هذه الرؤيا مقدار التعب وحجمه ، وسرعان ما تتصاعد الأحداث وتبدأ مكونات النص بالتحرك ضمن مدارات الكون الشعري في القصيدة .

جمعتُ فمي لصراخ يوقظكم ..

فالساعة ، حتى الصرخة تعوزني .

وتظّل حروفي ، لحماً يتمزق بين الفك الأسفل

والأعلى ..⁽³⁾

هذه الرؤيا الكابوسية تبدأ الضجة بالنهوض في الكون الشعري ، لتقدم لنا أفق توقع عن ضياع الكلمات ، ومن ثمّ دلالاتها من خلال ضياع الحروف ، حين يقارنها بلحم يتمزق بين الفك الأعلى والأسفل ، والغرابية تأتي من الإيحاء بحياة الحروف التي منحها (الصائغ) لها حين جعلها لحماً يتمزق ، وكأنه لحم حي يتمزق ويتعرض للافتراس ، وليس مجرد لحم عادي وطعام لي مهد بعد هذا لتقديم الرؤيا .

من يخلع لي أضراس العقل ، فقد جاوزت مراهقتي .. ؟

من يعتقني من بيت الرؤيا ؟

من يمنحني فرسا عمياء أطوف بها الدنيا ؟

وكمثل نبي ينكره أهل مدينته .. سأذل ،

وتأخذني عزة نفسي حتى الموت ؟

فأحمل تاجي ... وعصاي ...

وارحل ...

أبني بيتا في القفر ، له سبعة أبواب موصدة ...

أبواب ... خشب ...

تصفر بين مفاصلها الريح .. وتعول ..

ويحي .. !!

من فتح الأبواب ؟ وحل اللغز ؟⁽¹⁾

فيه الإنسان عن كتابة رسائل وإيصالها إلى الكنائس المجاورة. إنما الكاتب يريد أن يُظهر أهمية ما يكتب ويقول، فيضع رسالته في إطار يوازي الوصية الأخيرة الذي يكتبها الإنسان قبل مماته حين يكون في المنفى. (سفر الرؤيا) عيلة مار شربل مع الأخت ماري أنطوانيت سعادة الموقع الإلكتروني (عيلة مار شربل) شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

(1) النص القرآني وآفاق الكتابة ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1993 ، ص 113 .

(2) قصائد ، ص 117 .

(3) قصائد ، ص 117 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

يقدم لنا هنا رؤيا البلوغ والنضوج هي استباق لرؤيا سيقدمها لنا في القصيدة من خلال الفرس العمياء ، التي يطوف بها الدنيا تسير على غير هدى أو اتجاه واضح ومحدد ، وتتكسر هذه الرؤيا مرة أخرى في النص ، فكأن الفرس كانت هنا المحرك الأساس ومحور الرؤيا بكاملها في هذا المشهد ، وجعلها رمزا للشخصيات في المشهد فهي عمياء لا تبصر يمتطيها نبي يتكرر له قومه ، حين كان هو نفسه جاهلا بما سيلاقي من أهوال ، ومع أن الشاعر اعتمد على النص المقدس إلا أنه لجأ إلى اتخاذ المكان قناعا حين اختار الصحراء (القفر) ، دون تعيين مكان محدد واختيار الصحراء فضاء لهذا الارتحال دلالة على التيه والضياع ؛ إذ يعني هذا الفضاء ، فيما يعنيه ، الأبدية واللانهاية (2). ويقدم لنا رؤيا عن الغربية والنفي ، فيتجه بعد ذلك إلى بيت غريب ووحيد ومنفرد في القفر ، له سبعة أبواب قدمها لنا من الخشب وليس من المعدن ، كأنها أبواب معبد ، وهي موصدة بوجه الريح التي تصفر وتعول ، وتحيط بأركانه الأربعة نجعل كيف توزعت على هذه الأركان ، بل نجعل ماذا كان يعني بهذا البيت بيت المقدس أو بيت الرب أو بيت الموتى ، أو حتى بيته هو ، والأبواب التي انفتحت كلها نتيجة لحل لغز معين يحينا إلى أسطورة (أوديب) الذي حل لغز (أبي الهول) (3) ، ليقدّم نبوءة حزينة عما سيحصل من غرائب في النص ، والرقم سبعة ترمز للكنايس السبعة في النص التي ترمز إلى (الكنائس السبع) ، ورقم (سبعة) يرمز إلى الكمال ، فالكنايس السبع ترمز إلى الكنيسة الكاملة والشاملة يقول ((ما تراه فأكتبه في كتاب وأبعث به إلى الكنائس السبع التي في أفسس وإزمير وبرغامس وتياطيرة وسرديس وفيلدلفية واللاذقية)) (الإنجيل ، 11/1) ، ومن دلالة الرقم سبع الأخرى عالم الله الذي دخل بعلاقة مع عالم الأرض فصنع العهد. الكتاب المقدس يخبرنا أن الله دخل في التاريخ وخاطب الإنسان وطلب منه عهداً لأجل خلاصه (هذا هو العهد القديم والعهد الجديد) الكمال ، إذ إن الكمال بالنسبة إلى الكتاب المقدس هو حين يكتمل العهد الذي يربط بين الله والإنسان إلى آخر الزمن (4) ، ومن رموزه الأخرى للعدد سبعة ((ويستعمل العدد سبعة رمزا للاكتمال والتمام.... فقد كان أكثر من ذلك من الكنائس في الإقليم الروماني من آسيا وسمي بوضع سبع كنائس ليشير إلى أن رسالته موجهة في الحقيقة إلى الكنيسة عموما ، تذكر أن الكنيسة عموما هي مملكة الله ، فض الختوم مختوما سبعة ختوم ، نفخ الأبواق السبعة ، تم سكب الكؤوس السبعة)) (5).

أشار ملاك الرب إلي : أن أسكت ..

فسكت ،

وأعولت الريح ورائي ،

(1) م . ن ، ص 117-120 .

(2) ينظر الرواية العربية والصحراء ، صلاح صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1 ، 1996 ، ص 51 .
(3) ((ويصل أوديب إلى مدينة طيبة - مهبط رأسه وإن لم يكن يعرفها - وهناك يجد أوديب فرعا وارتباكاً يسودان المدينة. فقد كان هناك حيوان غريب مفزع له رأس المرأة وكتفها وجسمه جسم لبؤة، قد قيع على صخرة وراح يلقي الألغاز على كل من يمر به ، ولكن أحداً لا يستطيع الوصول إلى الحل، ويكون مصيره الهلاك على يد أبي الهول . ويأتي أوديب فيسأله أبو الهول : ما الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنتين ، وفي المساء على ثلاث؟ فيجيبه أوديب : هذا الحيوان هو الإنسان، فهو في الطفولة يزحف على أربع، وحين يشب يمشي على اثنتين، وعندما يشيخ يتكئ في سيره على عصا . ويكون هذا هو الجواب الصحيح ، ويستشيط أبو الهول غضباً لذلك ويلقي بنفسه من فوق الصخرة فينسحق ميتاً)) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 1 ، 1980 ، ص 63 .

(4) ينظر ((سفر الرؤيا)) ، شبكة الانترنت .

(5) موسوعة المصطلح النقدي الترميز ، جون ماكوين ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ،

1990 ، ص 44 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

واصف من الموت القفز ..

وتخطينا جثثا تعرفني ..

كانت إذ أعبر .. تجذب أذيالي .. تستوقفني ..

تتبسم لي أحيانا

فأشبح .. و يأكلني الذعر .. (1)

لقد كان يقدم لنا حالة من الصمت في نصوصه عموما ، لتعقبها حالة من الصخب ، وفي هذه القصيدة كان (الصائغ) يحرص على إحلال الصمت تماما ثم تبدأ الرؤيا بالتصاعد بسرعة حد الإدهاش ، فسؤاله يُفمَع من قبل ملاك الرب عندما يأمره بالسكوت ، وفي حالة الصمت هذه يقدم لنا حالة أخرى من صخب الريح وعويلها ، واصفرار القفر الذي وجد نفسه فيه ، والموت الذي يحيط به ، ليقدم بعد ذلك رؤيا مرعبة لنجد أنفسنا في عالم تتكشف فيه الجثث من قبورها وتكتسب فيها صفات الأحياء وإحساسهم ، رغم غرائبية هذه الرؤيا إلا أن اللافت للانتباه فعلا هو موقف الجثث نفسها ، هذه الجثث التي أصر (الصائغ) على منحها صفات الأحياء ، المعرفة في (تعرفني) ولفت النظر والإلاح في (تجر أذيالي) و (تستوقفني) ، بل الغواية أيضا حين يقول (تتبسم لي) ، فالإبتسامة هنا لا يمكن أن تكون فعلا محايدا ، بل هو فعل تحاول فيه هذه الجثث نوعا من الغواية والاستدراج ، وهي تدعوه إلى التوقف كأنها تريد أن تستعيد معه علاقتها الإنسانية السابقة ، وبدأت الرؤيا هنا تتضح أكثر ، فهذه الجثث التي تعرفه مما يستدعي أن يكون هو أيضا يعرفها ، ولكن يبدو وكأنه يرغب بالالتصل منها أو يشعر أمامها بالخوف والرعب .

حتى أوفى الروح إلى أرض ناشزة كالصدر ،

وأعطاني رفشا ، قال الربُّ : احفر ..

مولاي - صرختُ - رجوتك لا تلغني ..

من يجسرُ أن ينبشَ أجداتا هادئة ..

صرخَ الروحُ : احفر ..

.....

الرفش يجرحُ صدرَ الأرض ، فأسمعُ أناتِ الموتى .

عالقة بالرفش تنقعه عرقا ..

ويحي ! (2)

هنا في هذا المشهد المذهل يقدم لنا (الصائغ) الرؤيا بين ثنائية الاتساع والضيق ، فبين القفر والصحراء الممتدة وبين البيت ذي الأبواب السبعة ، هذا المكان الذي يضيق حد الانحباس لولا وجود من حل اللغز وفتح الأبواب ((يبدو لنا المكان غير أليف ومعادي ؛ ذلك أنه مهما اتسعت المسافة الداخلية للمكان غير الأليف ، فهي تضيق بالإنسان وتعمق فيه الإحساس بالوحدة والعزلة وعدم الانتماء لتضمنه من دوافع الخوف والرعب مما يبعث فينا الإحباط واليأس إلى حد يستحضر معه بعض مظاهر الموت وأشكاله)) (3) ، المتلقي يدخل في إطار الرؤيا الغرائبية في الكون الشعري ، ليجد نفسه مندغما في انفعالات يوحى له المبدع بها ، ويعده لما سيأتي من النص ، ويتابع حكايته الفنتازية هذه ، لقد لجأ (الصائغ)

(1) قصائد ، ص120 .

(2) قصائد ، ص120-121 .

(3) البنية السردية في شعر الصائغ ، ص61 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

في هذا المشهد الشعري بالذات إلى استخدام الفعل الماضي ليروي لنا حكايته ، حتى مع وجود الأفعال المضارعة ، التي تدخل في سرد حكاية مرت بالأساس في زمن مضي ، ثم يقدم لنا الأرض الناشرة كالصدر ، فهي بهيئة أنثى ، إذ كان يرغب بتصعيد الرؤيا المرعبة والشاذة لما يحدث من أفعال لامنتظية ، فكأنه أراد أن يبالغ في تقديم صورة مرعبة ، حين يحفر الأرض ، كأنه يقتل تلك الأنثى ذات الصدر الناشز فيسمع أنين موتاها ، كأنه وجعها هي ثم يحصل أن يندمج بالحدث ويصر على المتابعة ، تتغير مشاعره بعد ذلك من الرعب إلى الغضب ، كان يريد إدخال المتلقي في عالمه من خلال استفزازه بهذه الرؤيا المرعبة التي بدأت تتصاعد .

وأشار إلي .

عرق الموتى نداني ... خضبني ..

عرق الموتى .. أرعبني ..

لكن يدي ظلت تحفر .. والرب يراقبني

حتى ارتعش الرفش .. وأومض نور الوحشة

فوق عيون الرب .. (1)

هذه الرؤيا اعتمدت على إثارة مشاعر الرعب ؛ إذ كان (الصائغ) قد جعله من ابرز شواغل النص ، في هذه الرؤيا التي قدمها لنا يلجأ إلى الحلم ليقدّم لنا تعليلا لكوابيسه ورؤياه ، في هذه القصيدة لقد استحضّر الشاعر الموتى ولكن بعد أن ذهب هو إلى عالمهم ، وقد لجأ إلى آلية الحلم ليعكس أجواء غرائبية تشبه إلى حد بعيد أجواء يوم القيامة ، يوم المحاكمة العادلة بكل دلالاته الساعية ، الدنيوية ، الوعد ، التي يمكن أن يستحضرها المتلقي بإيحاء من المبدع الذي مارس سلطة طاغية في هذا النص حتى يكاد يسلب المتلقي أي دور أو حضور سوى مشاركته في الانفعال والتخيل الذي اتكأ عليه الشاعر كثيرا في تقديم رؤاه التي تخلق لنا مكانا يمكن أن يكون ملجأ وحلا ((للمبدع حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، لئيسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة ، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله)) (2)، كما أنه قد يكون ((تقنية يتجاوز بها المبدع واقعه ، فيصعد إلى السماء والفضاء ، وقد ينزل على أعماق الأرض والبحار، ليثبت الرمز نفسه ، ويهرب ، بل ينسرب من خلاله أو ينقده)) (3). فيقدم لنا رؤاه مستترا وراء قناع المكان ، يختبئ خلفه وهو بالأساس كان يقصد إلى معالجة واقع سياسي مترد أدى إلى النكبة والهزيمة .

مولاي – صرخت – أعني ..

فتبسم لي . ورأيت دموعه في عينيه

وأبعدني عن باب القبر ..

ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف .. ويجثو ..

حيناً ،

وأشار إلي : تأمل ..

(1) قصائد ، ص 122 .

(2) جماليات المكان في مسرح عبد الصبور ، مدحت الجيار ، مجلة ألف ، ع 6 ، 1986 ، ص 28 .

(3) م . ن .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

فنظرت .. (1)

لقد لجأ إلى مكان لم يحدد زمنه حيث الفقر والبيت الذي له سبعة أبواب ، فتبنى موقف المسيح ، حين جعل نفسه الموجه الحقيقي ، لقد عم الكون الشعري في هذا النص روحا من الحزن والكابة مشوبة برعب وخوف ، ذلك لأن الشاعر كان يقصد أن يقدم لنا الوضع العربي الراهن بعد نكبة (الخامس من حزيران) التي أصابت العرب في الصميم واستشهدت بسببها (هناء الشيباني) وأشاعت جوا كئيبا ومرعبا ، وهذا الجو الغريب جعل رؤيا (الصانع) غريبة (2) وكادت تكون رؤيا منقطعة الصلة بالواقع لولا أنه ربطها بأسماء حقيقية ، نستشف منها الرؤيا الشمولية التي قصد إليها الشاعر ليقدم لنا رؤيا غرائبية قلب فيها التشبيه ، إمعانا في تقديم الغرائبية في النص .

رأيت على يده جمجمة تبتسم ..

ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم .

ورأيت بقايا خصل من شعر أسود ،

قال الرب : أتعرفها ؟

ما طاوعني الحزن ، وعذبني الوجه العروق ،

بلا عيين .. بلا شفيتين ..

أعاد الرب : أتعرفها .. (3)

أراد أن يقدم لنا رؤيا منفرة عن واقع تسبب في هلاك هؤلاء الموتى بهذه الصورة البشعة ، وهو يحتال على تصوير الدم بالشيء اللزج الذي يشبه الدم فإثما ليواجهك بالقرف الذي يصيبك وأنت ترى (الشيء اللزج) حين يتحدث عن موت (هناء الشيباني) (4) ، وهو مقرف في إيحاءاته أكثر من الدم ورغم كونه دما ، وكم كان إيحاء الصورة ساذجا لو قال وعليها دم (5) ، وهنا يمكن استحضار مقولة (سوزان لانجر) التي تنطبق على هذه المشاهد حين تقول ((أن الفن العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة وإلا لوجد استجابة مرضية من لدن العامة قبل الخاصة ، وليس من شك في أن من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت شاهدا واضحا على قلة أشكال سارة أو نماذج جميلة ، مما يُضعف حجة القائلين بأن الفن هو مجرد متعة أو لذة)) (6) ، وهذا ماكان (الصانع) يحاول تقديمه من رؤيا تعكس لنا ألمه وحزنه من خلال ماكان يريد عرضه في رؤيا مليئة بالخوف والرعب ، بل القبح والشناعة أيضا ، فقدم لنا وجها ضاعت ملامحه من عيين وشفيتين كناية عن البصر والتفاعل في العيين والمحبة والتعبير عنها من خلال غياب الشفتين من وجه المرأة التي كان يراها حبيبة .

وأتى من عمق القبر : أنين و إني ..

انظر ..

هذا وجه (هناء الشيباني) ..

فسقطت على وجهي مغشيا ..

(1) قصائد ، ص122 .

(2) ينظر الموروث في شعر الصانع ، ص 23 .

(3) قصائد ، ص122 .

(4) هناء الشيباني ، ذكر محمد المبارك في مقدمته قصائد يوسف الصانع انها استشهدت برصاص الأهل ، ينظر قصائد ، ص26 ،

بينما ذكر محمد الشريدة ((أنها مناضلة عراقية استشهدت بالقصف الإسرائيلي على لبنان)) ينظر البنية السردية ، ص70 .

(5) ملامح مالك بن الربيب ، ص67 .

(6) دلالة الشكل دلالة الشكل ، ص21 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

.....

.....

ذبالة .. و تنظفي ..

تأخذ من رمادها من رمادها بكفك اليسرى .

وخل فوقها من كبرياء الموت .. قطرة

وقطرة أخرى ..

ولتجبلن طينتي ..

أنا الحزين .. هكذا يقول الروح . (1)

ويقدم لنا (الصائغ) رؤيا أخرى عن (هناء الشيباني) مرة أخرى ، حين جمع المتناقضات وهو قدمها جمجمة مرعبة على يد رب يبتسم له ومرة أخرى قدمها أنثى .

أراها تصل حافية .

فأنا يوقظني تعبي ..

فأراها تقبل حافية ،

وأحس أصابعها الوردية فوق سريري باردة

ويمر على ندمي الورد ، فأستسلم فيها ...

يا حلوة : أحبيتك عارية ،

أجمل عريك في القدمين ..

أجمل عريك فوق فراش حبيب مقتول ... (2)

الواقع عند تحليل هذه القصيدة على وفق رؤيا شمولية من خلال دراسة تفاصيل الرؤيا الجزئية ، فإن هذا لا يعني بالضرورة دراسة كل تفاصيل القصيدة بقدر تعلق الأمر بالرؤيا الغرائبية شاغلا نصيا يؤدي إلى تقديم الرؤيا الشمولية ، والغاية منها لقد كان (الصائغ) يقدم لنا رؤيا للرب تحتاج إلى وقفة للمناقشة ، لقد قدم لنا الرب هنا في موقف المحقق أو الجلال نفسه ، حين أرغمه الروح بأمر الرب أن يحفر الأرض وينبش القبور فيرغمه على مواجهة موقف عسير كأنه يجبره على مواجهة خطاياها ، والرب هنا المحرك الرئيس للرؤيا في النص ، وعلى الرغم من رغبته في فعل المواجهة ، إلا أنه ظل غير قادر على النهوض بهذا الفعل وحده ، لأنه لم يكن يتحلى بالشجاعة اللازمة ، فأراد أن يلقي بتبعات هذا الفعل على الإله الذي يتمترس خلفه فقدمه لنا قاسيا ومتجبرا ، ومع أنه قدمه لنا في بعض المشاهد يبكي متعاطفا مع (هناء الشيباني) وألمها والظلم الذي حل بها ، إلا أنه وسمه أيضا بالعجز أمام قوى الطغيان التي تسببت بمقتل كل شخوص النص ، ويتابع تقديم رؤياه التي تزداد غرابة .

فالرؤيا رب .. يدنو منا ..

محمولا فوق سحاب

من أحزان الدنيا ..

عيناه ، حجرا ماس ، تخضبه خيط دموي ،

في جفني أبنوس أسود

فمه ، فوهة غمد زمت ..

فانطبقت شفتاه على جرح مجهد .. (1)

(1) قصائد ، ص 123 .

(2) م . ن ، ص 125 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

لقد تمترس (الصائغ) في هذه القصيدة خلف الرؤيا ليتطرق إلى من المحرمات ، ولعل ابرز تابو تعرض له هو الرب الإله نفسه ، ليقدمه لنا محمولا على سحائب من أحزان وليس أي إحساس آخر كالرحمة أو العدالة أو الطيبة ، بل أحزان الدنيا ثم يقدم لنا عينين من ماس هاتين العينين الماسيتين رغم دلالة الماس من قيمة ومنانة وأصالة وجمال بل إغراء ، كونه حجر ثمين ونادر إلا أنه يقدمه أيضا بلا تعبير وفاقدا للإحساس حسب ما يرى الشاعر ، ولعل من الغريب بعد ذلك أن يقدمه لنا أسود ، حين يصف لنا جفن أبنوس أسود ، وأكثر من هذا فم يشبه الغمد المزموم على جرح أجهده ، فأى إله هذا الذي يعاني من كل هذا ، وهو في هذا الرؤيا بالذات مازال يمارس ما يعرف بـ (التمرّد على المقدس) من خلال تقديم رؤياه عن الرب ، وهو يعلن تمرّده ، وذلك حين (يضع نفسه في موقف الاختيار بين إله قادر على كل شيء ولكنه شرير ، وبين إله طيب ولكنه عقيم)⁽²⁾ ، ولكنه ويتابع رؤياه حين يتم وصف الرب .

وبكف الرب .. حسام وماض .. كهلال فضي

إذ يرفعه يتلألاً ،

فيلوح كعشرة أسياف ، تتفرق في ألوان عجد

وعلى صدره ، درع سابغة ،

تثقبها تسع نجوم حمر تلمع .. !

من كان له أذنان ليسمع .. فليسمع ...⁽³⁾

وهو حين وصف الرب فهو كان يعمد إلى مافي دواخله وإسقاط مشاعره الخاصة على هذا الرب ، لقد وصفه بأنه أسود ، حين منحه جفن أبنوس لتعم اللوحة التي قدمها لنا حركة واضطراب ، من خلال الأسياف الوماضة ومن الألوان التي قدمها لنا وكلها تحمل صفة الالتماع ، العسجد (الذهب) ، والفضة ، وعندما يذكر النجوم منحها لون احمر لامع ، ورغم اضطراب الألوان هنا وتعددتها ، إلا أن اللون الأحمر كان له غلبة في معظم المشاهد ، ذلك أن هذا اللون يرمز إلى رؤيا ((مدركة تثير في الذات منظرا دراميا مرعبا ، وتجسد القهر المسلط ، الذي يندر بالموت والزوال ، ويشير إلى مناظر دماء الضعفاء المسفوكة دون شفقة))⁽⁴⁾ ، ولعل سر هذا الاضطراب عائد لحالة نفسية مضطربة أراد أن يعبر عنها الشاعر ، وهو وإن اعتمد على وصف الرب في سفر الرؤيا النص الديني ، ولكنه قدمه لنا برؤيا مختلفة ((وبين المناور ما يُشبه ابنَ إنسان ، وقد لیسَ ثوبًا ينزلُ إلى قَدَمَيْهِ وَشَدَّ صَدْرَهُ بِرُزْنَارٍ مِنْ ذَهَبٍ . 14 وكان رَأْسُهُ وَشَعْرُهُ أَبْيَضَيْنِ كَالصُّوفِ الأَبْيَضِ ، كالتَّلْجِ ، وَعَيْنَاهُ كَلَهَبِ النَّارِ ، 15 ورجلاه أشبهه بِنُحَاسٍ خَالِصٍ مُنْقَى بِنَارِ أُنْثُونِ ، وَصَوْتُهُ كَصَوْتِ مِيَاهِ غَزِيرَةٍ . 16 وفي يَدِهِ اليُمْنَى سَبْعَةُ كَوَاكِبَ ، وَمِنْ فَمِهِ خَرَجَ سَيْفٌ مُرْهَفٌ الحَدَّيْنِ ، وَوَجْهُهُ كَالشَّمْسِ تُضِيءُ فِي أَبْهَى شُرُوقِهَا)) (13/1-16) ، ومدى اختلاف الرب في النص الديني والنص الشعري مرده إلى الرؤيا الذاتية ((ووصف الإله وكأنه يمتزج بالشخصية ليأتي الوصف من وجهة نظر نفسية ذاتية أكثر منها موضوعية كما لو أنه يترجم الحالة الداخلية ... ونادرا ما يحصل هذا الاستبصار الوصفي البارع ، كلامح الشخصية في شعر (يوسف الصائغ) الذي يستثمر

(1) قصائد ، ص 126 .

(2) البير كامو ، محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، عبد الغفار مكاري ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1964 ، ص 115 .

(3) قصائد ، ص 127 .

(4) دلالة المدينة ، ص 302 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

عناصر التشكيل من خطوط وألوان وخلال لعب دور كبير في تحريك الحواس وتفعيل الصورة الشعرية ((1).

فألرب يعود الساعة ممتطيا فرسا عربيا ،
يتوهج عرفه كاللهب المسفوح على القربان ...
فرسا .. عيناه تصب دما .. زبدا ،
يتحلق حول براطمه ..
ويسيل على الأرسان ..
ويسيل على تعبي ..
فيراها الناس ، (2)

بهذا كان قد توصل إلى أن يقود القارئ في متاهة يصعب التقدم فيها ، في هذه الرؤيا التي يقدمها يخلق لنا أجواءً من الحيرة والدهشة ؛ ذلك في قصيدة (سفر الرؤيا) يجد المتلقي نفسه بإزاء ظواهر وإشارات وأماكن وشخوص على الرغم من واقعيتها ، إلا أنها تبدو أسطورية تعمد الشاعر أن يضعها ضمن هذا النسق من خلال تواجده في عالم غريب ، كان (الصائغ) يقدم لنا مكان يتخذ منه قناع وعلى الرغم من لجوءه إلى قناع المكان إلا أنه سرعان ما انفلت من المنطقية والتسلسل ويصعب الإمساك به ، فهو يتحرك في الأماكن التي حددها في القصيدة دون مسوغ منطقي ، والمتتبع لأعمال الشاعر يرى أنه لا يلزم نفسه بتسلسل الأحداث كما هي ولا يابه بتواريخ حدوثها بل يعتمد إلى الأساليب التي تستهويه تقديماً وتأخيراً .. لأنه لو كان على الشاعر أن يكتب بالطريقة التي تملئ عليه وليس بالأسلوب والطرق التي يراها مناسبة في حدود الإبداع ، طبعاً لما كان هناك شعراء كبار ولا شعراً كبيراً ، لا في القديم ولا الحديث فليس بالصورة وحدها تنعت الحداثة وإنما بمدى التصاق الفنان بذاته وإحساسه بعصره فإنه حين يتحدث عن نفسه يتحدث عن زمنه (3) ، لقد تمكن الشاعر من التحرك بالخيال على وفق نمط تخيلي متوتر ، وهو ينقل القارئ عبر رؤى متقدمة ومتنوعة من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر ويكسر كل قواعد الثبات والاستقرار ، ولا يترك للقارئ أن يتوقع الآن أو حتى أن يخمن ، وأفق الانتظار الممنوح له هو أن يترقب قفزات الشاعر هنا وهناك ، وذلك عندما يسرد له أحداثاً ووقائع غريبة عليه أن ينوء هو بحملها على وفق نسيج القصيدة ، لتشكل في النهاية انعكاساً لواقع عربي متأزم ومتوتر بين (الردة والثورة) .

لقد ورد في النص سبع أماكن رئيسية ، كانت (الكوفة) هي أول مكان لجأ إليه من الفقر .

وجئت إليكم – يا أهل الكوفة – بالأحزان !
رأس حبيبي الظامئ فوق الرمح .. وصمت ابن
الإنسان
قصب الأهوار حملت لكم ،
والريخ ورائي أكلثني ..
فندرت لها ..

(1) البنية السردية ، ص 70 .

(2) قصائد ، ص 127 .

(3) انتظريني عند تخوم البحر قراءة شعرية ، ناجي إبراهيم ، جريدة الأسبوع الأدبي ، 1041ع ، 200 / 2/3 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

من كان له أذنان ليسمع .. فليسمع .. (1)

هنا قَدَمَ رؤيا لمخْلِصين هما (الحسين والمسيح عليهما السلام) حين رمز للحسين بالرأس الظامئ بالكوفة ، والمسيح بابين الإنسان ، وللمرمر كونه بنية كليه تضم ما تشتمل عليه القصيدة من رؤيا حسية جزئية ، كان بطبيعته يعبر عن رؤيا شاملة (2) ومن هنا تكمن خطورة الرمز ذلك لأن في كل رمز سلاح ذو حدين ، فهو يكشف عن الحقيقة ويكشف عن الروح (3) ، ثم ينتقل إلى مكان آخر .

وبمجرى النيل الأحمر ، يأخذك الموت إلى

رؤيا

تتغنى طول الليل أراملها ..

((بلا لَوْمٍ ... ولا لَوْمٍ ...))

((سلاماً يا بني عمي))

((حبيبي عاد من عمان))

((فلما شال لي يده))

((ولما حط لي يده))

((حلا في نومتي حلمي))

حلا ... (4)

ليوحي لنا أننا في (مصر) التي تتكرر عودته إليها بين الحين والآخر من خلال (النيل) أو (فرعون) و (يوسف) ودلالاتها ورموزها ، وهو هنا يقدم لنا أغنية على لسان الأرامل عن الحبيب العائد من (عمان) مع أنه سبق أن ربط هذه الرؤيا كلها بالموت من خلال (عبد الخالق محجوب) ورؤيا الموت ، لتتحول رؤيا الحبيب العائد محض أمنية للأرامل غير متحققة ، بينما يقدم لنا أغنية على لسان الأطفال في منطقة (اللد) في (فلسطين) على لسان الأطفال .

فمن كان له أذنان ليسمع فليسمع ..

بالرؤيا امتلأت روعي :

وسمعت ورائي أطفال اللد يصيحون ..

((تنبهوا .. تنبهوا ..))

((يفتح الواوي))

((عيونهم السماوي))

((فقم إذن يا جلجل الذهب))

((ودق دقتك ...)) (5)

لقد كان حضور الأطفال في هذا المشهد لا يعني فقط الأمل بالجيل الجديد أو التعبير على ألسنتهم ، وجعلهم قناع يتقنع به ليعبر من خلال هذه الأغنية الشعبية عن الغدر الذي تعرض له معظم شخصيات القصيدة فحسب ، بل كان يرغب في أن يقدم لنا جيل قادم مطلع على حقائق الأمور من خلال التنبيه الذي يصدح به الأطفال من خلال استهلال أغنيتهم ، التي قَدَمَ

(1) قصائد ، ص 123-124 .

(2) مقابلة مع خليل حاي ، مجلة الأسبوع العربي ، ع 832 ، 1975 .

(3) ينظر حاضر النقد الأدب ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة . محمود الربيعي ، دار المعارف ، بمصر ، 1975 ، ص 87 .

(4) قصائد ، ص 126 .

(5) م . ن . ، ص 129 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

لها بعبارة (من كان له أذنان ليسمع فليسمع) ثم تتكرر الأمكنة بعد ذلك في (المغرب) و(السودان) و(الخرطوم) ، التي يدخلها بفرس حمراء يطوف بها الدنيا .

أعطوني فرسا حمراء أطوف بها الدنيا ..

وكمثل نبي يقتله أهل مدينته ..

أحمل .. تاجي وعصاي ..

وأدخل الخرطوم (1)

هذا المشهد يتكرر للمرة الثانية ولكنه هنا استبدل الفرس العمياء بحمراء ، والقفور بالخرطوم ، ذلك يبين أن الموقف هنا مختلف ، فالنبي مقتول ؛ لذا ارتبط باللون الأحمر والضحية كانت (هناء الشيباني) وموتها كان ناجزا ، أما (احمد الشفيق) فهو يتوجه إلى الشهادة ، وهو هنا يدخل مدينة بعينها هي (الخرطوم) ، فمن الطبيعي أن تكون الفرس حمراء مع نبي يقتله قومه ، وأن يقتاد (احمد الشفيق) الجنود إلى ساحة الإعدام وتأتي الرؤيا على لسان الأطفال الذي كان يقدم الرؤيا من خلالهم في الغالب .

فأنا بالموت اخترت .. وبالرؤيا مهدت لكم روعي

وسمعت ورائي أطفال السودان يصيحون :

((يا أحمد الشفيق))

((تعش الليل عندنا ..))

((من قبل أن يقتادك الجنود للإعدام ..))

((حتى إذا انزاح عن السودان آخر الهزيع ..))

وما بين أحلى المنى والندامة

((يكون كل شيء بيننا بالدين ..))

((حتى دموع العين ..)) (2)

وينتقل إلى مكان آخر مباشرة فكأنه ينتقل عبر الخيال والرؤيا لا الواقع ، لتحل الفوضى في النص ونراه يقدم لنا أفكار مختلفة لنخمن أن الفوضى قد غلبت في النص ولكن لا بد من علاقة بين تلك الأفكار ؛ إذ يؤكد (فرويد) أنه ((لا بد من علاقة بين أي فكرتين تلي إحداهما الأخرى سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم غير ظاهرة ، فالعقل لا يستطيع أن يغير الموضوع حينما يشاء من غير إشارة إلى ماضيه القريب. فالذكريات أفكار مرتبطة وحتى في التفكير المتعمد تكون الروابط لا شعورية فيفيض التيار العصبي من غير تفكير في المسالك العصبية ولا يستثير شرارة الشعور إلا عندما يقفز من طرف لآخر)) (3) ، والواقع أن ما يبدو من فوضى حصلت في الكون الشعري في القصيدة توازي الفوضى التي أحدثتها الأوضاع في نفس الشاعر من انفعالات ؛ ذلك ((فوضى الشعر الحديث في أساليبه وغموضه والتباس معانيه وإغراقه في دخول المتاهات ، صورة حقيقة لسلمات الحياة العربية المعاصرة ، حتى لتكاد ترى البصمات نفسها مرسومة على هذا وذاك في أن)) (4) ، ليقدم لنا بعد ذلك صورة مغرقة في الغرابة إلى حد الدهشة .

(1) قصائد ، ص 130 .

(2) م . ن ، ص 130-131 .

(3) العزف على وتر النص الشعري ، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، عمر محمد الطالب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 30 ، نقلا عن كيف يعمل العقل ، سيغموند فرويد ، ص 54 .

(4) الحدائث والشعر وتجديد الحياة العربية ، حافظ الجمالي ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 193 ، 194 ، أيار وحزيران ، ص 17 ، 1987 ، ص 25 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

رأيت لواء يقوم على جثتي عند ((منطقة الشجرة))
على كتفيه نجوم مراهقة من نحاس ،
وفي الساعة العاشرة ..
تطلعت من ثغرة في دمي ..
رأيت لدى الأفق قافلة تعبر النهر ،
مثقلة بالحريز المقصب والتبغ ..
تظماً ..

تشرب طلا من الرمل
تأس بالصل والذنب .. لكنها ..
تعبي .. والرؤيا .. (1)

الواقع أن دراسة الرؤيا بمفهومها الاصطلاحي ضمن هذا البحث لا تتعلق بموقع الراوي أو زاوية الرؤية التي يقدمها لنا الراوي من حيث موقعه من الحدث ، ولكن في سفر الرؤيا بالذات كان التساؤل حول موقع الراوي يلح على القارئ ، ذلك أن الراوي الذي هو محور النص يقف في مواضع يثير الدهشة ، وهي بالأساس لا تتبع من كون غريب وعجيب يقف فيه الراوي بل تتأتى من تواجده في مواقف غرائبية يتعسر على القارئ الذي يأخذ دور المراقب هنا والمتفرج على هذه الدراما السوداوية المخيفة تصورها ، فكيف سيفسر هذه العبارة وهل سيتمكن المتلقي من تخيل هذه الرؤيا ؟ ، وكيف قدم لنا الفعل (تطلعت من ثغرة في دمي) ، قد يتمتع القارئ بهذه الرؤيا ولكن الراوي أين يمكن أن يكون ليرى المدينة الغاضبة التي تصعد ثورتها من غلاصمها فكأنها سمكة تنازع ، جمع غريب لهذه الرؤيا ليقدم لنا بالتالي ثورات فاشلة وردات تؤدي إلى الموات والخراب وليس إلى أي شيء آخر ، فيقابلها هو بالدموع والصمت .

في مامر من رؤى غرائبية كان يقدمها لنا عن طريق الفعل رأيت ، الذي تكرر كثيرا في العبارات الشعرية ليتكأ عليه ، ويسوغ لنا فيها غرابية الرؤى أو التناص جلي مع النص المقدس .

فتبسم لي . ورأيت دموعه في عينيه

وأبعدني عن باب القبر ..

ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف .. ويجثو .. (2)

رأيت على يده جمجمة تبسم ..

ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم .

ورأيت بقايا خصل من شعر أسود ، (3)

رأيت المدينة تصعد ثورتها من غلاصمها ،

فاعتذرت لها بالدموع .. (4)

(1) قصائد ، ص 135 .

(2) قصائد ، ص 121 .

(3) م . ن ، ص 122 .

(4) م . ن ، ص 131 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ورأيت رجالا من حولي بثياب بيض ،
وعيون من خرز .. (1)

ولكن في بعض هذه الرؤى التي اعتمد فيها التناص نجده يتصرف بالرؤيا ، فهو فضلا عن نسبتها إلى غيره ممن وردت على ألسنتهم في القصص الدينية التاريخية نراه يجمع هذه الرؤى المتناقضة معا .

واستدعوا يوسف من سجنه ،
فرعون رأى حلما ..
والناس رأوا حلما ..
بقرات سبع عجفاء ابتلعت سبعا ناصحة
ورأيت كأني أعصر خمرا ..
ورأيت على رأسي خبزا تأكل منه الطير .. (2)

كيف يمكن أن يرى فرعون والناس حلما واحدا ، ما الداعي لتوحيد الرؤى بهذه الطريقة ، (الصائغ) هنا لم يكن يتعامل مع النص المقدس على أنه أسير مضمون هذا النص على شهرته ، ف (يوسف) الشاعر ليس هو (يوسف الصديق) الذي كان يفسر الرؤى في وقته ، و (الصائغ) تصرف بالرؤى على وفق ما كان يريد أن يقدمه لنا ، فنراه يوحد الرؤى رغم تعدد الحالمين ، ويعدد الرؤى رغم انفراد الحالم ، فهو يقدم الرؤى التي كانت لرجلين ورد ذكرهما في سورة يوسف ((وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانٌ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْرًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ أَنَا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ)) (يوسف 36) في (سفر الرؤيا) قدم لنا (الصائغ) تمثيلا واضحا لما يعرف بـ (التمرد على المقدس) ((وذلك بالإقدام على تحويل النص الديني بشكل يخدم الدلالة التي يرمي إليها النص الشعري أو كمحاولة الاهتمام بالمفاهيم اللاهوتية إلى الاهتمام بأمور الواقع السياسي أو تقليد الأسلوب القرآني أو تراكيبه أو إيقاعاته ، فالبنسبة للتحويل فإنه يعمد إلى استلهاهم الإصحاحات في الكتاب المقدس)) (3) ، وبناء على تفسير هاتين الرؤيتين كان لهما مستقبلا مختلفا تماما ((يَا صَاحِبِي السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصَلِّبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ فَضِي الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ)) (يوسف : 41) ، نجد أن من الغريب أن الشاعر جمعهما معا لشخص واحد هو الراوي ، ربما كان يريد أن يقول أن كلا المصيرين واحد ، بعد ذلك يعكس الأمر ، أما توحيد الرؤيا لأشخاص متعددين ، فأراد بها أن الناس الذين رأوا الرؤيا ذاتها التي رآها (فرعون) فهو على الأرجح أراد أن يسلب الناس وهم المجموع إرادتهم وقدرتهم على الرؤية والرؤيا ، أو لأن تبعات هذه الرؤيا الفرعونية وقعت آثارها على الناس فهم من حل بهم الجوع والقحط لذا كانت رؤاهم انعكاس لرؤيا (الفرعون) ، ثم يذكر لنا الناس وفرعون دون أن يتطرق لمضمون الرؤيا ، فيوحدها لنا .

فرعون رأى حلما
والناس رأوا حلما
ورأيتك بين الحلمين وسيما كالموت ،

(1) قصائد ، ص 132 ،

(2) م . ن ، ص 132 .

(3) البنيات الدالة في شعر امل دنقل ، عبد السلام المساوي ، ص 270 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

فخفت .. وخيل لي أنني أقتل فيك ... (1)

واللافت للنظر بعد ذلك حين يغيب (فرعون) فتفترق رؤياه الناس وتتعدد ، وتتحول إلى كوابيس ورؤى تحذيرية تحمل نبوءة عن شؤم قادم .

قال الناس : رأينا حلما : أما ولدت طفلا في

فمه أسنان

كاملة الأضراس ..

قالوا : ورأينا هرا أعمى يأكل أفراخه ..

وأرتعب الناس .. (2)

كان يقدم لنا رؤيا حلمية للناس الذين اتفقوا على رؤياها ، وهي رؤيا تشاؤمية عن الهر الأعمى ، والواقع أن لجوءه للهر ربما كان إظهار للعقوبة أو قوى شريرة ؛ ذلك ((أن واحد من رموز الهرة أو القطعة خصوصا ذات اللون الأسود هو الشيطان وكانت نعنا للرقاة والسحرة وقد يكون رمزا للعقاب))⁽³⁾ ، ويمكن أن نلاحظ أنه جعل العمى صفة للهر والفرس في هذا النص الذي تعمد فيه أن تكون الرؤيا غائمة وغير واضحة فكان العمى يغلب على معظم شخوصها ، وتتابع رؤى الناس التي تزداد غرابة وشذوذ ، حين يصف لنا البئر والناعور والدلاء الغريبة تلك .

قالوا .. ورأينا بئرا طافحة بالماء العذب ،

عليها ناعور .. ودلاء الناعور جماجم ،

يجري الماء إذا انقلبت .. خلل العينين ..

من الأذنين ..

من الفكين ..

فأن فرغت ..

مال إلى الخلف الرأس .. (4)

وهي رؤيا بمنتهى القسوة والفظاعة وبئرا طافحة بالماء العذب ، ومع أن الماء هو سر الوجود ومبعث الحياة ، إلا أنه جمع الماء العذب مع الناعور الغريب على هذا البئر ، الذي يفسد عذوبة هذا الماء لأنه يتكون من جماجم تدور فيخرج الماء من خلال العينين والأنف والملامح التي اختفت لان الموت أخفاها ، وتحل محل الدلاء التي تعكس رؤيته عن سر الوجود اللامتناهي والنشأة الأولى للحياة ((فالدلاء خرجت تحمل له علامات تدل على زمان متناه في القدم ، بل ربما تحمل تاريخ الإنسانية في بدائيتها))⁽⁵⁾ ، ومن الغريب أن ينهي القصيدة برؤيا تختلف عما بدأ بها تماما ، ليتحول بعد ذلك من مشارك فاعل ومحوري في الحدث إلى مجرد راوٍ محايد ، فيقدم لنا رؤيا كأنه ليس جزءا منها .

قالوا : ووجدنا في الحلم

بعام يقبل أو يمضي ... (6)

(1) قصائد ، ص133 .

(2) قصائد ، ص135 .

(3) الرموز في الفن - الدين - الحياة ، فيليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، 1992 ، ط1 ، ص74 .

(4) قصائد ، ص135 .

(5) الرؤية في شعر ذي الرمة ، ان تحسين الجليبي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ص 49

(6) قصائد ، ص135 .

الفصل الثاني ————— الرؤيا العجائبية (الفنتازيا)

ليقدم بعد ذلك رؤيا تشابه الزمن ، فيعكس لنا حالة من اليأس والضجر من خلال أداة العطف (أو) فيعادل بين يقبل أو يمضي ليجعل الوعد المرتبط بالزمن الماضي ، ولكن في نهاية القصيدة يعود من جديد ليلقي بتبعات كل شي على الرب ، حين يختفي (فرعون) ليحل الرب محله .

فألرب رأى حلما ..

والناس رأوا حلما ... (1)

واللافت للانتباه أن الشاعر حين لجأ إلى الغرائبية ، في هذه القصيدة بالذات فإنه قدمها لنا على وفق طريقة مميزة في الكتابة ، حين تتبدى ملامحها ، من خلال بنية الرؤيا التي دخلت العلاقة بين عناصرها ، التي تكون لها مستوى من الانزياح الشديد ، وإلغاء العلاقات المنطقية ، التي تتشكل من خلالها بنية الرؤيا الغرائبية في الكون الشعري ، مما يجعلها تدخل في سياق يقوم على مزيد من التعقيد في العلاقة بين مكوناتها وعناصرها ، ومن ثم فقد اخذ يقدم لنا هذه الرؤى من خلال تحقيق الصدمة والإدهاش ، وإلغاء سلطة الحواس ، واستيلاد عالمة المفارق ، ومع هذه المغامرة ، لم يعد النص يهتم بما يريد أن يقوله أو بوظيفته ، واعتمد (الصائغ) هنا هو قدرة القارئ على تحليل النص ، حين كان يولد الحيرة والرعب في نفسه ، فيفتح النص على آفاق جديدة جعلت منه نصا مفتوحا على التحليلات المتعددة .

(1) قصائد ، ص 135 .

مدخل

تتجسد الرؤيا الإبداعية في نص ما من خلال مقوماته وعناصره التي يقوم على وفقها ، ولعل أبرز ما يمكن أن يكون محوراً لبحث مثل هذه الرؤيا في شعر (يوسف الصائغ) هو شكل النص الذي يتجسد من خلاله ، ليشكل فضاء النص المعبر عن الرؤيا الشعرية في القصيدة ، ويعدُّ الشكل الجزء الأهم في الظاهرة ، أيّاً كانت هذه الظاهرة ، وبالاستناد إلى طبيعة الوظيفة التي يؤديها الشكل ، فإنه يكتسب أهمية أكبر ، وبما ((أن الأشكال في تطور مستمر يتناسب مع حيويتها وديناميتها ، فإن وظائفها تخضع دائماً لآليات هذا التطور من حيث عمقه وسعته ، وربما يكون الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص من أكثر الظواهر الإنسانية – الإبداعية عرضة للتطور في الشكل ومن ثم الوظيفة))⁽¹⁾ ، ولقد ارتبطت الرؤيا الإبداعية في الشعر العربي المعاصر بالشكل إلى حدٍ بعيد ، إذ إنه يعبر عن تجسيد القصيدة وعناصر تكوينها ، والهئية التي تتخذها ، لتخلق وجودها الفيزيائي الذي يقدم الشاعر من خلاله انفعاله الخاص ، ليكون جسد القصيدة هو المعبر عن دلالتها ورؤاها ، سواء من خلال خلق هذا الشكل أو اختياره ، والشكل الكتابي هو من يقرر الشكل الخاص بالقصيدة ، فهو ((حركة القصيدة ، وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها ، والأصوات الداخلية فيها ، أهي متقابلة ، أم متتابعة ، أم مجتمعة حول بؤرة واحدة ، ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها وتراكيب هذه الصور))⁽²⁾ ، ومن ثمَّ فهو من يعبر عن الرؤيا الإبداعية في النص .

وارتبطت الرؤيا الإبداعية بالتشكيل اللغوي ؛ ذلك أنها تجعل من الشيء على اختلاف أنماطه ، قابلاً للتكوين والخلق الجديد ، وبعبارة أخرى أن التشكيل هو عملية التجسيم المادي أو الوهمي للأشياء ، وهذا ما يقوم به الفنان في تقديم إبداعه ، من هنا يمكن أن ننطلق إلى المصطلح ببسر ، لنجد أنه فنٌّ من فنون الإبداع والصنعة الفنية الذي يجسد جمالية الأدب ، ويجعله مخالفاً لسواه من ألوان المعرفة الأخرى ، ومع الجمالية والمغايرة يشعر القارئ باللذة الذهنية والمتعة⁽³⁾ .

ويختلف الشكل من فن إلى آخر ، فإذا كان لكل إبداع فني وجود فيزيائي أو فضاء لا بد أن يشغله وشكل يتخذه ، فإنه بالتأكيد يتنوع من فنٍ لآخر بحسب الوسيط الذي يلجأ إليه المبدع ليصنع شكله الفني الدال ، فهو ألوان وخطوط ورؤيا في الرسم وأحجار وأحجام وخشب أو معادن في النحت ، وحركات في الرقص وأنغام وإيقاع في الموسيقى ، وكلمات ودلالات في الأدب ، وكل هذه الفنون لا بد أن تقدم على وفق شكل خاص جداً ، وهذا الشكل يفرض أداءً معيناً يشترطه الجنس الإبداعي ، وعادة يتحكم في حرية المبدع ، ومع هذا فإن ذلك لا يعني أن لا تقوم علاقة بين المبدع والإبداع وبالذات ارتباطه بالشكل الدال ، وإن كانت تتفاوت أحياناً فيه المشاعر المتناقضة بين القسوة والحنان أو الألفة والجفاء أو المحبة والكراهية ، وقد ارتبط الإبداع بالشكل الخاص به حتى قيل ((أن الفنان هو ذلك الشخص الذي يفكر ويحس من خلال وسيط فني معين ، وأياً كانت انفعالاته

(1) جماليات الفنون ، ص 8 .

(2) البحث عن الجذور ، خالدة سعيد ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1960 ، ص 12 .

(3) ينظر الفانوس ، في النقد التحليلي للأدب ، رحلة مضيئة إلى إضاءة الشعر ، جاسم كريم حبيب ، مطبعة الجاحظ ، بغداد ، 1990 ، ص 15 .

وأفكاره ملتزمة أو باردة عميقة أو سطحية لأنها تتمثل لذهنه متجسدة في وسيطه الخاص ((1).

وما يعني هذا البحث في الرؤيا الإبداعية في شعر (الصائغ) تحديداً هو الشكل الشعري ، فإذا كان كل فن يمتاز بأن له شكلاً يخصه ، يتشكل به ليُقدّم للمتلقي على وفق عُرف متفق عليه ، فالشعر فنّ ((والفنّ شكل والشكل هو سعي الشاعر المتواصل للوصول إلى أسلوبٍ فرديٍّ مُتميّز))(2) ، وهو يعدُّ من أبرز ((خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة))(3) ، ولعل الشعر هو الأكثر تميزاً من بين بقية الأجناس الأدبية بشكله الكتابي المميز ، والذي بناءً عليه يمكن تحديد نص ما بأنه شعر أو ليس شعراً من مجرد التعرف على الطريقة المألوفة في كتابة الشعر ، وهو يمثل ((الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات ، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في مساحة أو أرضية تعد لذلك))(4) ، وهذه الكتابة ((تجمع نوعين من إشارة اللغة ، وهي اعتيادياً ، سمعية الطابع ، تصبح بصرية عندما تكتب ، أو تأخذ شكلاً مطبوعاً ، فإلى جانب التزام الإشارة السمعية بالوقت بوصفه عاملها البنيوي ، نضيف إذن...التزام الإشارة البصرية بالفضاء))(5) ، وهذا الفضاء هو الشكل الكتابي للقصيدة ، وما يحصل أن الكتابة والى حد ما ((تلغي النطق ، وتحلّ محله ، وبذلك تسبق حتى اللغة ، وتكون اللغة نفسها تولدأً ينتج عن النص ، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها ، ومن ثم فهي تستوعب اللغة))(6) ، أي شكل الإبداع الكتابي الدال عليه والدلالة الظاهرة لكلمة (شكل) كثيراً ما توحى إلى ذهن القارئ أو المستمع بصورة الملامح الخارجية للأشياء ومظاهرها من خلال المنظور ، وتميل عملية التشكيل في النص الشعري إلى التنظيم والاتساق عموماً ، فهي هندسة فنية ، لكنها غير صارمة ، فلا تدّعي خطوطاً مستقيمة ليست قابلة للاعوجاج بل يوظفها التنظيم الفني الممكن ، ويتمثل مجال بحث التشكيل ودراسته في القصيدة بـ ((هندسة نظام الألفاظ وتناسقها وتناسق نظام الدلالات ، ومن ثم هندسة الإيقاعات الموسيقية . كل ذلك يمثل تشكيلات القصيدة التي تتكون من بنيات بنائية))(7) ، القصيدة في ضوء هذا التشكيل (الهندسة) تتجه نحو التراص العضوي في بنية متكاملة السمات تميل إلى الاتساق الفعّال ، وتقف درجة الإبداع فيه على مهارة الشاعر وتمكنه من فنّه . إذ إن التشكيل ثوب تعبيرية يتمثل بالكلمات وصيغها والصور وتآلفاتها والتركيب والبنية(8).

خضع الشعر العربي منذ عصر التدوين إلى شكل كتابي واحد يلتزم سمترية بصرية واحدة ومتكررة هي نظام البيت ونظام الشطرين ، الذي يخضع لنظام الوزن والبحور

- (1) دلالة الشكل ، ص 10 .
 (2) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توفيق ، المغرب ، 1986 ، ص 46 .
 (3) تحليل النص الشعري ، يوري ميخائيلوفتش لوتمان ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 1 ، 1999 ، ص 147 .
 (4) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص 111 .
 (5) البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكر ، ترجمة مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 1986 ، ص 124-125 .
 (6) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، ص 53 .
 (7) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر ، ص 5 .
 (8) ينظر زمن الشعر ، ص 167 .

الشعرية ، الشكل الشفوي لعرض القصيدة على الورقة يتصل مباشرة بشكل العرض الإنشادي الشفوي الذي يستمد مقوماته من جوهر اللغة ومن تراكم أصواتها ، وحركاتها وسكناتها المتناوبة وعلى وفق نظام مرتب ومتناسق أصبحت فيه الطبيعة الإنشادية نمطية ، ومن هنا جاءت المماثلة لنموذجية الشكلين السماعي والبصري⁽¹⁾، أي أن تجري المسموعات عن طريق الإنشاد من الأسماع مجرى المرئيات من البصر ، وشكل القصيدة بكل تفاصيله هو شكل البيت (الخباء) بكل تفاصيله ، كما بيّن (حازم القرطاجني)⁽²⁾ ، ومع ثبات هذه السماتية ونمطيتها يبقى هناك بعض الاختلافات اليسيرة في الشكل ، فهي وأن كانت طويلة أو قصيرة ((فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط لا بد أن يحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل والسريع ، ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءاتها))⁽³⁾ ، وقد شهد تاريخ الشعر العربي ، محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية . وقد ذكرت (نازك الملائكة) في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أن هناك ((محاولات بدأ بها أبو العتاهية ، فنظم بأوزان لم تعرف قبله ، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحدة ، وأمعن بعضهم في التحرر من عمود الشعر ، فقال أبياتاً من غير قافية ، بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الأفاق الحضارية الجديدة ، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس ، فنوعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة ، وكان لها أثر في كل حركة تجديد جاءت بعدها⁽⁴⁾ ، وكان هناك محاولات أخرى للتمرد على العمود الشعري ، قام بها (أبو نواس) الذي كان ينزع في تجديده إلى الثورة على عمود الشعر ، وجاء بعد ذلك (أبو تمام) فتناول في تجديده ((بنية الشعر وتركيبه ، أو عموده))⁽⁵⁾ إلا أنها ظلت أسيرة نظام الشطرين وظلت تتخذ شكلاً كتابياً واحداً .

والذي دعا إلى مثل هذا اللون من التشكيل هو اعتماد العرب عامة والشاعر خاصة على الشفوية في أداء القصيدة وإيصالها إلى المتلقي ، مما يفرض على الشاعر عند الإنشاد اللجوء إلى مثل هذا الشكل ؛ ذلك أن ((التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً ، يتوازن آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي ، بحيث (كذا) يوظف الأول الثاني ويحدد من امتداده منظماً له في توازٍ هندسي تقدم معه عناصر النص

(1) ينظر الاشتغال الفضائي في النص الشعري ، محمد الماجري ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، 1988 ، ص 181-182 .

(2) كان حازم القرطاجني قد بيّن المماثلات بين ترتيب الأبيات الشعرية وترتيب البيوت (الخباء) ، مما يفسر التلازم بين ما هو سماعي حين قال ((لما قصدوا أن يجعلوا هياكل ترتيب الأقبول الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزله وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر ، تأملوا البيوت فوجدوا أبنية البيوت لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً أو أعمدة وأسباباً وأوتاداً فجعلوا الأجزاء التي تقدم فيها أبنية البيوت ، وجعلوا أطراف الحركات فيها الذي يوجد للكلام بين استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء ، وجعلوا ملتقى كل قطريه وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ، ركناً.. وجعلوا الوضع الذي يبني عليه شطر البيت ، وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه ، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين ومنتهى الخباء والبيت في آخرها وتحسينه من ظاهر وباطن ، وذلك حين يفصل بعضهما بالسواكن ، لما كان الركن في رأي الذي يبني عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه ، يمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى ، التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطه)) . منهاج البلاغ وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني (ت 684 هـ) تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرفية ، تونس ، 1966 ، ص 250-251 .

(3) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص 111 .

(4) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، 1962 ، ص 9 .

(5) الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، محمد الماكري ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1991 ، ص 137 . للمزيد ينظر تاريخ الشعر العربي ، محمد عبد العزيز الكفراوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1964 ، 2 / 202 . وينظر أيضاً النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، دار نهضة مصر ، ص 75 .

في نظام متشاكل ((1) ، وللاإشاد أهمية قصوى في التعريف بالقصيدة والشاعر عند المتلقي ، إذ إنه الوسيط الحسي والشكلي الذي يقدم به القصيدة و((عنصر من عناصر الإحساس بالشعر ، أداته الصوت اقترن بالغناء في أول الأمر ، ولكنه انفك منه عندما تحوّل الشعر من أغنية تطرب إلى موقف يعبر فيه الشاعر عن ذاته أو ما يحوط به من متغيرات قد تؤثر في حياته أو طرق هذه الحياة ، فكان الانشاد وسيلة من الوسائل التي سحر بها الشاعر المنشد السامعين ، حتّى اختلط الأمر على هؤلاء فاعتبروه ساحراً ، عذرهم إلى ذلك قوة تأثيره في نفوسهم ، إن هو أنشد شعراً ((2) ، وعلى الرغم من فاعلية الإنشاد في تحديد الشكل الدال في القصيدة العربية ، كان خاضعاً لموهبة المبدع بالأساس ولم يكن مقيداً بقوانين أو سنن متفق عليها بين الشعراء ، ومع هذا تبقى كل ((قراءة بصوت عالٍ أو إنشاد للشعر هو إداء للقصيدة وليس القصيدة ذاتها ... (و) أن كل إنشاد للقصيدة هو أكثر من القصيدة الأصلية ، فكل أداء يحوي عناصر خارجة عن القصيدة كما يحوي خواص التلفظ وطبقة الصوت والتوقيت وتوزيع النبرات ، وهي عناصر إما تحدها شخصية المنشد أو أنها أعراض ووسائل جاءت في تفسير القصيدة ((3) ، وهو يمنح القصيدة وقعاً أكبر في نفس السامع ويكون الوسيط بين المتلقي (المستمع) والمبدع (المنشد) ، والشاعر في أثناء هذه العملية التي امتازت بالإبداع ، ومنحت الشاعر المقتدر على الإنشاد امتياز في التعبير عن قصيدته ، لا يعتمد على الأداء الصوتي وطبيعة التنغيم فحسب ، ولكنه يشتمل أيضاً على ((الإشارات والحركات وملامح وجه المتكلم ، وكلها عناصر تعبيرية مساعدة في سياق الأداء الشفوي تدخل ضمن أنظمة التواصل غير اللغوية وتخفي حالماً يتعلق الأمر بالأداء الكتابي للغة ((4) .

تبدأ مرحلة شعرية جديدة في التعامل مع القصيدة باختفاء علامات الإنشاد وتحول المستمع إلى قارئ ، ويتغير هذا الشكل الكتابي الذي ظل مهيمناً إلى ما بعد منتصف القرن العشرين حين انبثقت ثورة الشعر الحديث فظهر شعر التفعيلة أو ما يعرف بالشعر الحر (5) ، فشاع في المشهد الشعري العراقي والعربي عموماً مصطلح (الشعر الحر) منذ أوائل الخمسينيات تقريباً ، ودلّ هذا المصطلح على نمط من الشعر لا يتفق مع النظام المعروف للشعر العمودي الذي يعتمد نظام الشطرين المتوازيين عروضياً ، وينتهي بقافية مطرّدة ، بل خرج عن ذلك إلى شكل شعري ذي شطر واحد مختلف الأطوال يتغير فيه عدد التفعيلات من شطر لآخر ، من غير الالتزام بنظام ثابت في القافية (6) ، الذي تخلص من الشكل القديم ليتم إطلاقه ((على قصائد جسّدت انفجار الشكل الشعري التقليدي ، وتميّزت بعدم تقيدها بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت ، وبتنوع القوافي خارجاً عن كلّ نظام للأشطار ، وقد بدأ أن يبدأ هذا التحول يُزوّد الشاعر بحريّة غير محدودة في البناء الشعري ((7) ، ليظهر لنا أشكالاً متعددة للشعر حين انكسر الشكل

(2) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، ص 137 .

(2) شعرية الحدائث دراسة ، عبد العزيز إبراهيم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 177 .

(3) نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981 ص 151 - 152 .

(4) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، ص 133 .

(5) حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر ، ص 91 .

(6) ينظر الشعر الحر في العراق - منذ نشأته حتى عام 1958 ، يوسف الصانع ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1974 ، ص 40 .

(7) حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر ، ص 91 .

المتناظر للشعر القديم ، والشعر الحر محاولة شكلية بالدرجة الأولى ((أريد لها أن تصوّر التيار العفوي في الحياة الجديدة مما يتصل بضمير الشعب ومنه الشاعر المعاصر بكل تداعيات هذه الحياة وبياقعها اليومي المتواتر ؛ للتعبير عن أبعاد سياسية واجتماعية وجمالية ونفسية ، تتضافر مع الأبعاد اللغوية والتصويرية والموسيقية في جسد النص الشعري))⁽¹⁾ ، فبعد أن أعلنت طريقة تلقّي مغايرة تبناها الشعراء المعاصرون ، حين انتقل التلقي من السماع (الأذن) عن طريق الإنشاد إلى الإبصار (العين) من خلال القراءة .

وهنا تتكامل أركان القصيدة العربية الحديثة ، وليحل وسيطاً له خطورته في التعبير عن الرؤى في القصيدة ، ويتحول جسد القصيدة وتشكيلاتها الكتابية إلى شاغل نصي ، ((وهو الشكل الذي يتخذه الانفعال المعبر عنه لتشكل معه ضفيرة دلالية تجسد روح الشاعر ورؤياه الحضارية ؛ وبذلك باتت القصيدة جسماً طباعياً ، له هيئة بصرية مظهرية محسوسة ، تعمل على توليد أشكال جديدة من المساحات النصية))⁽²⁾ ، ليتم بعد ذلك تحديد القصيدة الحديثة بتلاحم الشكل اللغوي والحيز المكاني الذي يشغله النص والوجود الفيزيائي للنص على الورقة ، ومع أن ((الكتابة على ورقة ليست هي القصيدة))⁽³⁾ كما يرى (ويليك) ، فإننا في عصر التخصص والتقنية العالية في الطباعة والتصميم واختلاط الأجناس الإبداعية ، لن نتمكن من عزل دلالة الشكل الكتابي عن الرؤيا الإبداعية ؛ ليكون هو المعبر عنها ؛ ((ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناء التركيبية ، بل أن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيراً ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث ، ونكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى))⁽⁴⁾ ؛ لذا لا يصح أن نعدّ الشكل الكتابي محايداً لم يقصد الشاعر في اتخاذه هو بالذات دون غيره من الأشكال دون مسوغ ، وهذا يعني بالضرورة أن الشكل الخاص بالقصيدة يدخل في مضمار الإجابة في إبداع الشاعر ، بل يمكن أن يعدّ من أبرز مقاييس الإبداع في الشعر الحديث ، هذا يعني بالضرورة أن الشكل الخاص بالقصيدة يدخل في مضمار الإجابة في إبداع شاعر معين ، ويجب أن نضع في الاعتبار أن العمل الشعري من حيث الأصل ، لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير أن يكون عملاً رمزياً ، أو بناءً لغوياً يجسد به الشاعر رؤيته ومشاعره تجاه الحياة ، التي يعيشها ويعبر به عن انطباعاته تجاه الوجود ، سواء كانت انطباعات موضوعية أو غير موضوعية ؛ لأن العمل الشعري معادل موضوعي ، يرمز إلى تجربته الوجدانية والفكرية التي استقرت بداخله فهو كائن حي ، أو تجسيد لتجربة كائن (5) ، يتم ذلك على وفق تقنية التمييز في البناء والعبارة وتغيير في النظرة والرؤيا إذ إن الرؤيا الحية العميقة يلزمها شكل فني متقن البناء والتركيب لكي يتمخض عن نتاج أدبي متكامل ، فلا الرؤيا الثرة باستطاعتها التعويض عن الشكل الرديء الصياغة ، ولا التشكيل المتدفق الثرّ بقادر على التعويض عن مثل هذه الرؤيا ، فيما إذا أردنا نصاً أدبياً

(1) تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر قيس صبيح غميس كريم العطواني ، رسالة ماجستير كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، 2003م ، ص 33 .

(2) الشعرية العربية الحديثة ، شربل داغر ، دار توبقال ، دار البيضاء ، ط1 ، 1988م ، ص 33 .

(3) نظرية الأدب ، ص 150 .

(4) الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، فصول ، ع2 ، صيف ، 1996 ، ص 99 .

(5) ينظر الحياة والموت في الشعر الأموي ، ص 272 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

مستوفياً لشروطه ، فالشكل هو استيعاب للرؤيا ، وهو رداء لها به تتخذ الرؤيا ملامحها ، ويشخص نمطها . ومن ثمَّ الرؤيا الخاصة بالشاعر ، والتي لن نتمكن من عزل الشكل الكتابي وجسد القصيدة عنه ، وهنا نتوصل إلى أن الشكل الكتابي في القصيدة الحديثة هو مؤشر آخر للإبداع الشعري ، ومُظهر للرؤيا الشعرية في النص ، فالعلاقة بين الرؤيا والتشكيل علاقة تفاعلية صميمة ، إذ ليس هنالك مجال لكي يستقل أحدهما عن الآخر في ميدان التحليل الأدبي (1) ، وبهذا تتولد ثنائية الشكل والرؤيا .

ويتجلى ذلك إلى أبعد حد في شعر (الصائغ) ، الذي قدّم لنا شكلاً كتابياً مميزاً في تقديم قصائد ، فارتبط إبداعه بشكل القصيدة في التعبير عن انفعالاته ، حتى يمكن أن يقال أنه كان يبتكر ويتخيل شكل القصيدة ، كما يتخيل ويبتكر الرؤى في كونه الشعري الذي جعل من الشكل دالاً عليه ، وهنا يمكن أن نردد مقولة (كولردج) ، عن نظريته في الخيال ، والتي ارتبطت بالشكل واقعاً ، حين يؤكد ((أن الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي وهذا الشكل العضوي ينبع من داخل العمل الفني ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيء آخر يفرض عليه من الخارج)) (2) .

هنا جاز أن يقال أن الشكل الخارجي في الشعر ليس بذى قيمة في ذاته ، أن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المكونة للعمل الفني. واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده. وتمارس الرؤيا الشعرية على النص ومكوناته سلطة أخرى ، تمتد عبر قدرتها على تحديد بعض الأشكال اللغوية التي تتناسب وإنتاج الدلالات التي تفرزها هذه الرؤيا ؛ وذلك أن كل شكل من الأشكال اللغوية – في العادة- يمتلك تقنية وآلية يعمل بها تختلف عن الشكل الآخر ويسهم بهذه التقنية في إنتاج الدلالات(3).

تأتي هذه الدراسة انطلاقاً من هذه التصورات محاولة تقديم تصور أولي لإبراز العلاقة المتبادلة بين الرؤيا الشعرية والشكل المنجز ودالاته في النص الشعري ، التي تصدرت مطلع النص ، فالعلاقة بين الرؤيا والتشكيل علاقة تفاعلية صميمة ، إذ ليس هنالك مجال لكي يستقل أحدهما عن الآخر في ميدان التحليل ؛ لذا كان يتوجب دراستهما مرتبطين في فصل خاص بالرؤيا الإبداعية دوناً عن كل مقومات الشعر الفنية والإبداعية الأخرى ، وبالذات في إبداع (الصائغ) الشعري ؛ لارتباط هذه الثنائية الوثيق وتفاعلها في تقديم الرؤيا والدلالة ، ويكفي أن نكرر مقولة (أدونيس) ، الذي جعل الشكل بمعنى القصيدة ذاتها ؛ إذ يرى أن القصيدة المعاصرة هي الشكل ذاته ، حين يقول ((فشكل القصيدة هو القصيدة كلها، لغة غير منفصلة عمّا تقوله ، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه))(4).

(1) ينظر تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر ، ص15.

(2) ينظر فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص157 .

(3) ينظر أساليب الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية (قراءة بلاغية لنص شعري لعقمة الفحل) ، د. فايز عارف القرعان ، مجلة "جرش للبحوث والدراسات" جامعة جرش ، الأردن، مج2 ، ع1 ، 1998. ص91 وما بعدها .

(4) زمن الشعر ، أدونيس ، ص15 .

المبحث الأول :- الرؤيا والشكل (جسد القصيدة)

حدد اللغويين التشكيل بأنه مصدر الفعل (شكّل) الرباعي المضعّف العين ، وذكر أن (ابن منظور) في اللسان ((شكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهّمة ، وتشكّل الشيء تصوّر ، وشكله صوره))⁽¹⁾ . أما (الفيروز آبادي) فيعرفه بقوله ((وتشكل : تصوّر وشكله تشكيلاً صوره))⁽²⁾ .

ومن الدلالة اللغوية التي دلت على المظهر أو الهيئة ، يتحقق وجه المقاربة ، وهو أن هذه الدلالة اللغوية تجعل من الشيء على اختلاف أنماطه ، قابلاً للتكوين والخلق الجديد ، وبعبارة أخرى أن التشكيل هو عملية التجسيم المادي أو الوهمي للأشياء ، وهذا ما يقوم به الفنان في تقديم إبداعه ، يمكن أن ننطلق إلى المصطلح الأدبي للشكل ببسر ، لنجد أنّه فنّ من فنون الإبداع والصنعة الفنية الذي يجسد جمالية الأدب ، وتجعله مخالفاً لما سواه من ألوان المعرفة الأخرى ، ومع الجمالية والمغايرة يشعر القارئ باللذة الذهنية والمتعة⁽³⁾ .

ولقد تمكن (الصائغ) من التخلص من النمط السائد فنياً ودلالياً ، ومنح النص القدرة على الاختلاف والتميز من ناحية الرؤيا والشكل الخاص به ، ومن ثمّ القدرة على إجابة السؤال المائل أمام تحقق النص الإبداعي ، حين امتلك الجرأة على ابتكار القول المغاير ضمن نطاق الشكل المغاير والحرية التي تمكن بها من نسج فضاءات القصيدة الرحبة ، ومن ثمّ الوصول إلى الاكتشاف الشعري ويمكن من خلالها رصد إبداعه ورؤاه ؛ لتتحرك ضمن مسافة إبداعية رحبة بين المبدع والمتلقي ، ويصبح الشكل محمولاً لا يستهان به في رؤياه الشعرية وشاغلاً نصياً له خطورته القصوى .

عند دراسة الشكل في شعر يوسف (الصائغ) يمكننا مراجعة دراسة سابقة قامت بها الباحثة (فاتن عبد الجبار) ، التي قسمت الأشكال في شعره على خمسة أنواع .
أولاً:- القصيدة الدرامية واستلهاص الصراع الشعري ، وذكرت الباحثة أن هذه القصيدة أفادت من معطيات الفنون المجاورة لها بوجه عام والفن الدرامي بوجه خاص ؛ إذ وجدت هذه القصيدة منفذاً لتوسيع مساحه شعريتها على المستويين الشكلي والوظيفي ؛ ذلك لما يمتاز به العنصر الدرامي .

ثانياً :- القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الأسطوري ، لأن القصيدة الحديثة وجدت في الرمز الأسطوري (والقول للباحثة) منفذاً جديداً وشكلاً جديداً يمكن أن يعطيها وظيفة أكثر اتساعاً وأداءً ، ولأسيما بعد استنفاد المعطيات القديمة ؛ لذا بدأ الرمز يقدم

(1) لسان العرب ، باب شكل .

(2) القاموس المحيط ، فصل الشين ، باب اللام ، مادة (الشكل) .

(3) ينظر الفانوس في النقد التحليلي للأدب ، رحلة مضيئة إلى إضاءة الشعر ، ص 15 .

عوناً جديداً ، ومرتكزاً ترتكز عليه في التعبير عن موضوعها (و) اللجوء إلى استخدام الأسطورة والرمز ، إنما هو تعميق الاندماج والتوحد بين الماضي والحاضر ، والكشف عن الروح الشاعرة المعاصرة ووصف لمعالم العصر والسلوك الاجتماعي بدلالة الآخر المؤسطر .

ثالثاً :- قصيدة القناع ، والنزوع السردي وقصيدة القناع ، والنزوع السردية وهي من القصائد الحديثة التي احتلت مكاناً مهماً بين أشكال القصيدة الجديدة ، وهي خطوة ناجحة وفتح من الفتوحات التي أسهمت في تطوير بنية القصيدة الحديثة .

رابعاً :- القصيدة الطويلة والإدعاء الملحمي ، ونشأ هذا الشكل الشعري مع بدايات الانعطاف الفنية الأولى للشعر الحديث ، وله من الخصائص ما يميزها كبناء جديد ، وجرب كثير من الشعراء المحدثين هذا الشكل الشعري ، مستفيدين من كل ما ينتجه من تقنيات الرمز والأسطورة والموروث ، كل هذه العناصر ترتفع بالنص الطويل إلى استمرارية النفس الشعري الذي يسهم في إطالته ، ولإدعاء الملحمي تأثير كبير في عمل القصيدة الطويلة .

خامساً :- القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤرة الدلالة وهي بناء شعري متميز ، ينهض على أعلى مرحلة ممكنة من تكثيف المشاعر والصور والمفردات ... ويكون الشاعر على قدر عال من الوعي بأهمية الكلمة ووجودها على الورقة ، ودورها في التشكيل ؛ إذ يتطلب الاقتصاد والاختصار في عنصر التشكيل العددي والمكاني (1) .

والواقع أن للباحثة أسباب عملية لهذا التقسيم ، ولكن هل يمكن أن نحدد فعلاً أن هذه القصيدة اتسمت لكونها قصيدة قناع مثلاً دون أن تحتوي على عنصر الدراما ، وهل تمكنت الباحثة فعلاً من عزل الرمز عن قصيدة درامية سردية أو وجدت قصيدة ملحمية خلت من تداخل العناصر والمميزات الأخرى ، هل خلت القصيدة التوقيعية من السرد أو الدراما ، قد يبدو هذا الأمر عسيراً فعلاً في شعر (يوسف الصائغ) ، الذي كانت شواغله النصية تتداخل ورؤاه ترتبط ببعضها ارتباطاً يصعب فكاً أو اصره إلى الحد الذي تتشابك فيه الأشكال أحياناً والدلالات ، أما فيما يخص القصيدة التي أطلقت عليها الباحثة التوقيعية ، وهو شكل شعري حديث مال إليه الشعراء المعاصرون ، أو الضربة الشعرية ، التي يحقق فيها الشاعر أكبر قدر ممكن من التركيز ، والتكثيف الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة (2) ، فهي لاتخلو من احتوائها على بعض خصائص ومميزات باقي الأشكال الشعرية التي ذكرتها الباحثة ، ومن الحق أن يقال أن الباحثة اجتهدت في تقسيم شعر (الصائغ) على وفق هذه الأشكال بناء على ما استوجبه بحثها الأكاديمي ، وإن لم يكن قد استوفى فعلاً الأشكال الشعرية في إبداع (الصائغ) ، إلا أنه كان مقارباً له .

ويمكن أن نبتدئ بدراسة شكل القصيدة من خلال تكوينها الجسدي أولاً ، ووجودها الفيزيائي على الورقة وحجم هذا الوجود ، فقد قسم النقاد القصيدة المعاصرة إلى نوعين تقريباً ، هما القصيدة الطويلة ، والقصيدة القصيرة ، ويمكن أن نقسم الأشكال في شعر (

(1) ينظر جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ ، فائق عبد الجبار ، رسالة ماجستير إشراف د. محمد صابر عبيد ، كلية التربية للبنات ، جامعة تكريت ، 1999 ، ص 12-20 .

(2) مقالة نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي ، محمد صابر عبيد ، مجلة الأقلام ، 2ع ، شباط ، 1987 ،

(الصائغ) على هذين النوعين ، القصيدة الطويلة بمميزاتها التي اتفق عليها المنظرون والشعراء المجابليون للصائغ ، ومن ثم القصيدة القصيرة ، ولعلنا هنا نلجأ إلى تعريف الناقد الإنكليزي (هيربرت ريد) للتمييز ببسر بينهما ، حين أكد أن ((الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي. فعندما يسيطر الشكل على المحتوى (الفكرة) ، أي عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية ، بحيث تبدو في وحدة بيئية ، عندها يمكن القول أننا أمام القصيدة القصيرة . في حين عندما يكون المحتوى الفكري معقداً جداً لدرجة لجأ معها العقل إلى تقسيم هذا المحتوى إلى سلسلة من الوحدات الجزئية ، وذلك ليخضع لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي ، عندها يمكن القول أننا ببيزاء القصيدة الطويلة))⁽¹⁾ ، لنجد الناقد (عز الدين إسماعيل) الذي ميزه على ضوء تقسيمات (هيربرت ريد) ، حين ذكر أن الفرق ما بين هذين النوعين ، هو فرق في الجوهر أكثر منه في الطول والحجم . فالقصيدة القصيرة غنائية بسيطة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً ، في حين أن القصيدة الطويلة ، التي رأى فيها (إسماعيل) التعبير أو النوع الشعري البديل معقدة شكلياً ودلالياً ، وتقوم على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي ، وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز كما تجد الحقيقة العلمية ، إلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة ، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة .. وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر في حاضر جديد وكأنه قد خلق خلقاً آخر. والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الأخرس⁽²⁾.

كتب (الصائغ) القصيدة الطويلة في بداية تجربته منذ (شمة افيون)⁽³⁾ ، ثم اتبعها بمجموعة (اعترافات مالك بن الربيع) التي عدّها الدكتور (خالد علي مصطفى) عملاً واحداً ؛ وذلك لأنها كانت متوحدة الرؤى والأفكار في التعبير عن انفعالات واحدة حين ذكر بالنص ((تصدرت ديوان (يوسف الصائغ) (قصائد) الذي ضم جميع دواوينه المنشورة قصائد أربع هي (رياح بني مازن ، واعترافات مالك بن الربيع ، وانتظريني عند تخوم البحر ، وسفر الرؤيا) ، وعلى الرغم من طول كل منها تُوِّلف في مجموعها متوالية شعرية واحدة ذات حركات أربع مختلفة تعبر عن أزمة واحدة وترمي إلى مقصد واحد ، وتلتمس لها مناحي أسلوبية في التفكير والتصوير والتعبير تكاد تكون واحدة))⁽⁴⁾ ، وهذا الكلام قريب للواقع إلى أبعد حد ، فالمجموعة امتازت بخصائص متقاربة ، وقد كتبت بين العام (1967) في حزيران تحديداً ، كما يشير تاريخ قصيدة (رياح بني مازن

(1) بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة ، د.علي الشرع ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 ، ص 51 ، نقلًا عن كتاب الشكل في القصيدة الحديثة ، هيربرت ريد .

(2) الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 243-251.

(3) وهي تجربة لاحقة لتجربة قصائد غير صالحة للنشر ، والتي كانت تجربة أولى تفتقد إلى الاكتمال الشعري والإدراك المنفوق الذي امتاز به إبداع الصائغ الشعري ، ولم تتضح فيها رؤيا إبداعية متميزة جديدة يبحثها مع باقي إبداع الصائغ ، وإن كانت قصائد مقبولة ، والملاحظ أن الصائغ لم يضمها إلى أعماله الكاملة (قصائد يوسف الصائغ) . ينظر قصائد غير صالحة للنشر ، مجموعة شعرية مشتركة ، مطبعة الهدف ، الموصل ، 1956 .

(4) مقالة رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناسل الكلي إلى التناسل الموضوعي ، د . خالد علي مصطفى ، جريدة الأديب ، 105ع ، س3 ، شباط فبراير ، 2006 .

(1) ، والعام (1971) حين كتب قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب) (2) ، وهو واقعاً حين حدد هذه الرباعية فلأنه رأى أنها تمتاز بسمات خاصة ، تجعلها تحتل أن تكون عملاً إبداعياً واحداً ، ربما كان ابرز ماتجلت به هو لجوء الشاعر إلى الفئاع والتناص مع التراث العربي والديني المسيحي والإسلامي ، وقد اقترب من هذا الرأي الدكتور (محمد حسين الأعرجي) في دراسته الرائدة عن هذه المجموعة ، حين أكد هذا التناص من خلال دراسته لهذه الرباعية مستقلة عن باقي المجموعة (3) ، لقد مال في تشكيل القصيدة نفسها إلى التعبير عن رؤياه الخاصة .

ظهر تغيير على الشكل الذي اتبعه (الصائغ) في كتابة قصائده ، حين صدر ديوان (سيدة التفاحات الأربع) ، ليكتب لأول مرة القصيدة القصيرة ، وكانت نتيجة لتجربة إنسانية وانفعالية ، وهذا واضح في مجموعته الشعرية (سيدة التفاحات الأربع) هذا الديوان ، الذي أنتجه بعد وفاة زوجته في حادث سير في ذلك العام ، الذي كان وراء هذا التحول في عام (1976) ، في حينها لجأ إلى كتابة نوع آخر من الشعر ، وشكل جديد لجأ إليه للتعبير عن تجربته ، وغاير أسلوبه في تقديم القصيدة الطويلة ، إلا أنه ظل مرتبطاً إن لم نقل أسير فكرة القصيدة الطويلة ، فكانت (سيدة التفاحات الأربع) نصاً كلياً شاملاً من حيث الرؤيا والشكل يمتد على مدى أربع وعشرين مقطعاً ، امتازت بشكل كتابي مميز ومغاير لتجاربه السابقة ، فهي بشكلها الجديد قدمت محاولة لمرحلة جديدة في إبداع (الصائغ) ، ليس من جهة الشكل بل الرؤيا التي تجسدت في هذا الشكل الكتابي الجديد ، حين صرح قائلاً أن (((الأشكال) هي مراحل تعبر عن (أزمات) مرت بها تجربتي في الحياة ، ومن ثم تجربتي في التعبير.. لقد شغلت تجربة (القصائد الطويلة) كثيراً من نتاجي... وكان لها (بتواضع) - تأثيرها في تجارب كثيرين .. إلى حد أنني ما عدت أطيعها لأنها صارت ، مألوفة (سهلة) وغدت تثير في مزاجي إحساساً ثقيلاً بالملل.. لاسيما حين فاجأني الحياة بتجربة (ذاتية) يصح أن أصفها بأنها كانت (مذهلة).. وكان طبيعياً أن تدفعني تلك ، التجربة إلى انتظار (شكل) جديد يشبه (معاناتي) فجاءت قصائد (سيدة التفاحات) لتكون (الضد) من قصائدي السابقة ، في كثير من الجوانب .. إن لم يكن كلها .. والسفر في هذه التجربة هو أن ظاهرها ، يكشف اعتماد أسلوب (جديد) في كتابة الشعر ، ظاهرة مجموعة قصائد (قصيرة) ذات مزايا خاصة ... لكن حقيقة التجربة لا بد أن تكشف للمتأمل أن هذه القصائد القصيرة في مجموعها ، هي قصيدة (طويلة) يمكن تناولها داخل سياقها... لتقدم عند ذلك ، مناخاً شعرياً ، داخل مشهد متكامل . تطرحه العلاقة بين المحب والحببية .. ولكن داخل إطار الموت والحياة .. حيث يتخذ الحب والجنس ملامح شخص ثالث يبدو أشبه بالعجري حيناً... يتدخل بين المحب وحبيبته حاملاً لقب الموت ... تجربة (سيدة التفاحات) فتحت أمام صاحبها ، إغراءات القصيدة المختصرة.. أقنعت بهجز اللغة ، وقصور البلاغة... واجتذبت إلى قصيدة المشهد ... من أجل اكتشاف ما يمكن اكتشافه من شذور الانسجام ، ومن دعابة داخل المفارقة ... وهو ما أمكن نقله إلى الرسم حيناً... وإلى المشهد

(1) قصائد ، ص 90 .

(2) م . ن ، ص 70 .

(3) ينظر مقالة ملامح مالك بن الربيب ، ص 67 .

المسرحة أحياناً))⁽¹⁾ ، ومن العبارة الأخيرة يمكن أن ننطلق إلى شكل جديد اختاره (الصانع) ، إلا وهو قصيدة المشهد ؛ ذلك أنه فعلاً مال إلى تقديم قصائد قصيرة تقدم لنا مشهداً خاصاً ومكثفاً قصد التعبير فيه عن رؤاه ، ولعلنا هنا نستحضر مقولة نقدية فيما يخص الشكل الشعري في إبداع (الصانع) للناقد (حاتم الصكر) ، حين ذكر أن ((اللقطة وتداعياتها ، هي بنية القصيدة لدى الصانع أحياناً تغدو اللقطة هي الجملة الشعرية الوحيدة في القصيدة ، فيجب على قارئها في تلك الحالة أن يقرأها على أنها بيت واحد ذو معنى تام))⁽²⁾ ، والواقع أن هذه المقولة يمكن أن تتحدد بالقصائد القصيرة بالذات ، علماً بأنه عاد وكتب مطوّلة واحدة في (11 شباط 1978م) هي (يسارا حتى جبل الزيتون)⁽³⁾ ، ومطوّلة أخرى هي (على أيما موعد نلتقي)⁽⁴⁾ ، لم يكتب تاريخ القصيدة ولكنها صدرت ضمن مجموعة المعلم ، ثم كتب آخر مطوّلتين له وهما (المعلم)⁽⁵⁾ في (7 آذار 1985) و (سيدة الأهور)⁽⁶⁾ في (19 آذار 1986) ، وكان التغيير الحقيقي في الشكل قد تجسد في ديوان (من قصائد البلبل الأسود) لتعبر عن شكل ، وتجسيد جديد وفعلي في إبداع (الصانع) الشعري ، الذي قدّم لنا فيه تجربة إبداعية جديدة ، ومبتكرة على الأقل فيما يخص إبداعه إن لم يكن الإبداع العراقي والعربي اجمعه ، لقد قدم لنا في هذا الديوان مجموعة من القصائد القصار التي امتازت بشكل جديد مناسب لانفعالاته ، فإذا كانت ((الوظيفة الأساسية للإبداع الأولى ، هي توضيح التجربة وجلاؤها ، وأنها انتقال بالشعر العربي من سلطان الذاكرة إلى بلاغة جديدة وفن جديد ولغة جديدة))⁽⁷⁾ ، فإن هذا الديوان كان مثلاً ملائماً للتعبير عن انفعالات المبدع من خلال قصائد كانت تعبر عن حالة إنسانية بإسلوب مكثف ؛ لنجد إنّه ((بين التجربة الشعرية والشكل الشعري علاقة عضوية ، وبما أن التجربة إشراقة متحركة متغيرة ومفاجئة يأتي شكل التعبير عنها داخلياً ومركباً ومتغيراً مفاجئاً بالضرورة ، وبكلمات أخرى ، أن الطريقة الحديثة في كتابة الشعر تبحث عن الطريقة المثلى في استيعاب الرؤيا الإنسانية والإبداعية من خلال الشكل))⁽⁸⁾ ، فنجد أن (الصانع) عبّر عن رؤاه من خلال هذه المجموعة ، التي سيأتي الحديث عنها مطولاً من ناحية الشكل من خلال النص الموازي ، لنجد قصيدة قصيرة مثل (استرخاء) تتكون من ثماني عشرة كلمة ، ولكنها تقدم لنا حالة انفعالية وحياتية يصعب اختزالها بهذا الشكل لولا قدرته الإبداعية

الدنيا غائمة ..

وحبيبةٌ روجي نائمةٌ

والقهوةُ فوق النار ... (9)

(1) حوار غير منشور مع يوسف الصانع ، الاتجاه الآخر .

(2) قصائد ، ص 483 .

(3) م . ن ، ص 395-410 .

(4) م . ن ، ص 279-290 .

(5) م . ن ، ص 291-304 .

(6) م . ن ، ص 291-230 .

(7) ينظر الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، محمد الفارس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص 155 .

(8) مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث ، نعيم اليافي ، الموقف الأدبي ع 181 ، 182 ، 183 ، حزيران ، تموز ، آب ،

1986 ، ص 16 ، ص 48 .

(9) قصائد ، ص 365 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

بلجونه إلى هذا الشكل في تجسيد النص يريد أن يقدم رؤيا متحركة تلائم ما يحدث في كونه الشعري ليبدأ من جديد ، كأنه إعلان عن مشهد آخر مع بداية السطر ليوظف فضاء الورقة لتوضيح الرؤيا ، حين يبتعد عن الخط المرسوم يمين الصفحة ليبدل على الاستغراق في الفعل .

يختلط الآن شميم الحب ،

بعطر القهوة ،

وهي تفور ،

ورائحة الأمطار .. (1)

كانت محاولة من المبدع للتعبير عن انفعالات أراد لها أن تكون خاطفة ومكثفة وبلغية عالية ، قدم فكرة عن الحب والحياة من خلال كون شعري كامل ، يعكس لنا الحياة بكل حيويتها وروعها ، وقدم تفاصيل صغيرة ومهمشة ، ولكنها كانت انعكاساً لرؤيا الوجود والكون نفسه من خلال المطر والقهوة التي قرنها بلفظ تفور ، لتعكس لنا حالة من الغليان والحركة ، لقد كانت الرؤيا تعج بالحيوية بالكامل في كون شعري متحرك ، المطر المتساقط ، والقهوة وما ترمز إليه من دفء وطمأنينة ، والحب الذي اختلط شميمه بعطر القهوة ، حتى ليوحي للمتلقي بعطر معين ، كل هذا العالم عكسه بألفاظ حرص أن تكون مختزلة ومكثفة ولها القدرة على أن تعكس الرؤيا ، لنجد ((أن القصيدة القصيرة عند يوسف (الصانع) تتخذ منحى جديد تماماً ، وهي تقترب إلى حد كبير من السونيت في الشعر الانكليزي في كثافتها واختزالها ، وقد تمتلك حجماً اصغر ، وتبدو أحياناً مثل (ومضة) خاطفة أو مشهد سريع أو لقطة هاربة ، وهي غالباً ماتتوفر على وحدة الانطباع والموضوع ، وقد تعتمد على بنية سردية أو حكاية واضحة تجعلها قريبة الصلة بنسق السرديات النثرية ((2) ، لنجد ((أن كل محاولة جديدة من المبدع تجعل الفكرة نفسها شيئاً جديداً .. يكفي أن تتغير الطريقة ، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها ، وهكذا فإن المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة قطعاً ، ويبقى لكل محاولة فذاتها ، فالفكرة الجوهرية الأولى لا تزداد أوجهها وأبعادها بالضرورة ، بقدر ما تولد من داخلها فيضاً من لألائها ، فيتعدد الجوهر ، وينكأثر العرض ، ويكتشف المبدع كل مرة جوهر آخر يحدد بعضه ، ولا يأتي عليه كله ، وهكذا يندفع إلى مزيد من شعاب كانت مجهولة ... شعاب من الدهشة ، والمعاناة والنشوة ، طيلة حياته الفنية)) (3) ، بعد هذا نجد قصيدة أخرى في المجموعة ذاتها ، هي قصيدة (الأصابع) والتي تتكون من عشر كلمات فقط .

يدها

دافئة ...

ويدي

باردة ..

خلطنا أصابعنا ..

وقطفنا معا ..

(1) م . ن ، ص 365 .

(2) الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الشعري ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص 310 .

(3) ينابيع الرؤيا ، جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص 65 .

زهرةً

واحدة...

(1)1979

هذه اقصر قصيدة في شعر (الصائغ) تتكون من عشر كلمات فقط مايميزها الرمزية العالية فيها ، لقد كانت الأصابع في إبداع (الصائغ) رمزاً للحب والشراسة ، فقدمها ليعكس من خلالها وضعاً إنسانياً وشعورياً بالكامل ، فيده الباردة تعكس حالته هو لتكون اليد جزءاً يعبر عن الكل ومن ثمّ تعكس لنا يدها حالتها هي الدفاء وما يرمز إليه الدفاء من استحضر حالة انفعالية تقترن بالمحبوبة ، ثم بعملية خلط الأصابع والقطف يكون قد قدم لنا من خلال هذه العبارة الصغيرة - إن جاز التعبير - معانٍ اختزلها لتكون إبداعاً شعرياً له القدرة على الإحياء وتحريك الخيال ، بل التأويل ليخلق نصاً له القدرة على الاستفزاز ، من خلال كلمة الزهرة والتي قدّم لنا وصفها بأنها واحدة فقال (زهرة واحدة) ؛ ليشاركنا (هو وهي) في رغبتها فيها ، ويحدث توحيدهما من خلال واحدتها ، وتتخلق احتمالات القارئ عن الزهرة التي يمكن أن تكون زهرة حقيقية ، وتمتد إلى احتمالات كثيرة تفسح المجال أمام المتلقي للتخيّل ، وهنا تكمن الرؤيا الإبداعية ، هذا فضلاً عن أمور يمكن الانتباه إليها من خلال جسد القصيدة نفسها الذي قدمه عبر الشكل الكتابي على فضاء الورقة ، فلو اطلعنا أكثر لوجدنا أنه كتب القصيدة على وفق شكل تظهر فيه أشبه بيد ممدودة ، لنلاحظ أن التاريخ الذي كتبه ، قد تعمد أن يدخل ضمن جسد القصيدة ليعبر عن زمن هذا الفعل ، فكأنه يريد أن يقول حدث هذا عام (1979) .

عند بحث قضية الرؤيا الإبداعية وارتباطها بالشكل لا بد أن نعرج بالأساس على تركيبية (الامتلاء والفراغ) أو ما يعرف (بالبياض والسواد) ؛ لأنه واقعاً أساس هذه القضية النقدية ، فالشعر الحديث اكتسب سماته التكوينية من خلال هذه الثنائية الحاسمة في منحه السمة التي اتسم بها على العموم ، ويمثل (الامتلاء والفراغ) (البياض والسواد) ملمحاً أساسياً يده المتلقي أولاً ، إذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية (السواد) ينقلص الفراغ (البياض) ((وكأن الامتلاء يلتهم بياض الصفحة ، وكأن الفراغ يحاصر سوادها ، بمعنى أن الشاعر يشرع في انتهاك بياض القصيدة بالكلمات ، وتلتقي عين المتلقي بامتلاء وفراغ ، تلتهم فيه الكتابة (السواد) بياض الصفحة ، ويحاصر البياض الكتابة ، أو تتراجع ، ولا يخلو هذا من رؤيا تنبئ النصوص الشعرية عنها ، ومن الممكن أن نعد الفراغ حيزاً منطوياً على مدلول خاص به ، وهو بما يقدمه من شعرية يسهم إسهاماً مباشراً في تقويم القصيدة))⁽²⁾ ، أن (الفراغ) الطبيعي (الفيزياوي) لا يكاد ينفصل عن (البياض) التشكيلي أو الكتابي ، وتأتي هذه الثنائية على وفق دلالة يقصد إليها المبدع في تقديم رؤياه ، لنجد أن الدكتور (مالك المطلبي) يقول عن هذه الثنائية ((أن الفراغ لا يصبح ، عنصراً تكوينياً بل مساحة بحسب علاقته بفن الزخرفة ... الفراغ هو (عرصة) يقوم عليها بناء ، اعني ان الفراغ ليس اللاشيء ، بل هو اللاشيء الذي يقف على أهبة الاستعداد ليكون شيئاً ، أن (العرصة) ترفع لافتة أنّها ستكون بيتاً (أو

(1) قصائد ، ص 367 .

(2) قصيدة النشر في الأدب العربي المعاصر الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان دراسة نقدية ، أطروحة دكتوراه ، سرور عبد الرحمن عبد الله ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1996 ، ص 52.

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

أي شكل عمراني آخر) أكثر مما ترفع لافتة أنها خالية... وهكذا يصبح وجود (الفراغ) أهم من وجود ما عليه))⁽¹⁾ ؛ ففي حين ان (الفراغ) كذلك فإن (البياض) في إبداع (الصانع) الشعري لا يمثل عبثاً محضاً في لكونه (لاشيء)، بل أنه اللاشيء الذي يقف على أهبة الاستعداد ليكون الرؤيا التي قصد إليها الشاعر ، وقدمها لنا من خلال هذه الثنائية .

والموقع أن هذه الثنائية هي ما يشكل جسد القصيدة الذي يعدُّ شاغلاً نصياً ؛ ذلك ((أن البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً ، أو فضاءً مفروضاً على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته ... أن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد ، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً))⁽²⁾ ، أن الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة ؛ ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة للنص ، أو زينة خارجية مستقلة عنه ، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي ، ومن ثم تتفاوت دلالاته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة ، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها ، وبهذا يسهم الزماني والمكاني في إيصال الدلالة .

وقد اصطلح بعض النقاد على بنية التشكيل في ضوء وظيفته بـ (معمار القصيدة) ، وتداول هذا المصطلح كثير من النقاد أمثال (الدكتور عبد العزيز المقالح) و (الدكتور محيي الدين صبحي) و (الدكتور عز الدين إسماعيل) ، ويبدو أن هذه التسمية لم تصب قدراً كبيراً من النجاح ؛ لأن الذهن ينصرف عند تناول هذه التسمية إلى هندسة بنائية يتحكم فيها العقل على وفق خطوط صارمة لا تقبل اعوجاجاً ، وتسير في ضوء معطيات جماعية لافردية تصب جميعاً في بلورة هذه البنائية أو المعمارية ، في حين أن عملية بناء القصيدة تتصف بالفردية التي يبدعها الشاعر الحقيقي من خلال استعمال أدواته التي يجسدها أسلوبه الخاص في صياغة القصيدة⁽³⁾ ، ومن هذه الرؤيا انطلق الشاعر (صلاح عبد الصبور) ، ليجد أن (التشكيل) أكثر دقة في الاستعمال النقدي من (المعمار) ، ويميل عبد الصبور إلى استعمال مصطلح (التشكيل) ؛ لأنه لا يقوم على التصميم المسبق أو الإرادي ، وإنما يصبح عند الشاعر ((نوعاً من الغريزة الفنية مثله مثل القدرة على الوزن وتكوين الصور))⁽⁴⁾ ، فوجد في التشكيل عفوية تتناسب مع طبيعة الفن وفي المعمار دقة وعقلاً ، بينما يدل (المعمار) على تعمد وتصميم⁽⁵⁾ ، وهو يتمثل في النمو الداخلي للقصيدة حتى تصل إلى بناء منظم ، ((وهذا التشكيل يختلف من قصيدة إلى أخرى فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر))⁽⁶⁾ ، من هنا فإن بناء القصيدة عند (عبد الصبور) يقوم على التشكيل ، ((ومحك الكمال في بناء القصيدة احتواؤها على ذروة

(1) بنية البياض، د.مالك المطليبي، صحيفة الجمهورية، الأربعاء 16 أيار 1990.

(2) مقالة الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، مجلة فصول ، ع2 ، صيف 1996 ، ص100 .

(3) ينظر الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر ، ص4 .

(4) حياتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور ، دار إقرأ ، بيروت 1983 ، ص39 .

(5) م . ن . ص 30 .

(6) م . ن . ص 39 .

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

شعرية تقود كل أبيات القصيدة إليها⁽¹⁾ ، أن القصيدة بناء يقوم على نمو داخلي ، وليس مجموعة من العناصر مشتتة أو أبياتاً متفرقة ، ومعناه ((أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور والمعلومات ، لكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيماً صارماً))⁽²⁾ .

ولقد قسم النقاد التشكيل على وفق ثنائية البياض والسواد ، أو ما يعرف بالامتلاء والفراغ على أنواع عدة ، وبحسب مالجأ إليه الشعراء من توظيف لهذه الثنائية في كتابة نصوصهم ، استلزمها حالتهم الانفعالية أولاً ، وأوجبها رؤياهم الإبداعية والإنسانية ، لعل التشكيل الأبرز ، كان (التشكيل المتموج) الذي امتازت به قصيدة التفعيلة عموماً ، ومنح القصيدة المعاصرة شكلها المميز ، وبناءً عليه اتصفت بالتغيير عن تشكيل القصيدة القديمة وشكلها⁽³⁾ ، وانبتقت من هذا التشكيل تشكيلات عدة اقتضتها الرؤيا الشعرية في النص والتعبير عن الحالة الانفعالية للشاعر. أما فيما يخص التشكيل في قصيدة (الصائغ) ، فإن أهم ما يميز إبداعه كان نوعان من التشكيل هما .

الأول :- التشكيل الممتد وعرفه الدكتور (عبد العزيز المقالح) بأنه مسار حركة الذات وهي تنكتب على الورقة ، مسار يحتشد فيه الإيقاع والكلمات وتتأبع السطور وتداخل القوافي وأطراد السياق الشعري ، بما يخلق ذلك الحيز الممتد من النص ، تشكيلاً بصرياً يسعى إلى تغطية مساحة الفراغ ، وهذا التشكيل الممتد المتنوع الذي يجري على سجية النفس ويتحرك مع حركة الذات وتحولاتها الشعورية⁽⁴⁾ ، والواقع أن ميل الشاعر إلى ملء الفراغات واقتحام بياض الورقة ، يعود إلى حالة انفعالية صرفة فمما يحسب لهذا اللون من التشكيل أنه بعيد عن التصنع والتلاعب بالتشكيل على وفق نية مبيتة من قبل المبدع ، بل يأتي على وفق الانفعالاته ، وهو يسعى إلى تغطية مساحة الفراغ ، فالتشكيل العضوي جزء من فضاء النص وتشكيله البصري الكلي ، ويتقابل مع أجزائه التشكيلية الأخرى كما يؤكد (علوي الهاشمي)⁽⁵⁾ .

ولعلنا هنا نعود إلى رأي آخر لتوضيح هذه العلاقة بالذات ، إلا وهي ظاهرة الفرع من الفراغ الذي ارتبط بالإنسان منذ وجوده على هذه الأرض وظل مصاحباً له وقد يبقى إلى ماشاء الله ، ((وهذا الفرع قديم عند الشعوب البدائية ولكنه عند العرب يبدو مُتأكداً بنزعة ملحمة))⁽⁶⁾ ، وقد أكد الناقد (محمد بنيس) عمق العلاقة بين الشاعر وهذه الثنائية (الامتلاء و الفراغ) للحد الذي جعلها معبراً عن قلقه ، وهي بحسب رأيه ((انعكاس مباشر أو غير مباشر عن الصراع الداخلي الذي يعانیه المبدع ، وبنية المكان (الكتابي) يشوبها قلق دائم تحدده رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي ، أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة

(1) م . ن . ص 30 ، 31 .

(2) م . ن . ص 26 .

(3) ينظر السكون المتحرك ، ص 440 .

(4) ينظر الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص 13

(5) السكون المتحرك ، ص 447

(6) ينظر جمالية الفن العربي ، د عفيف بهنسي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ، 1979 ، ينظر (إملاء الفراغ) ،

ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق⁽¹⁾ ، والواقع أن وجهة نظر الباحث معقولة إلى حد ما من هذه الناحية بالذات ؛ ذلك أن البيت الشعري يسير نحو نهاية معروفة عند القارئ ومحددة ، على وفق آلية اقتضتها الطبيعة الإنشادية والفكرية للإنسان العربي ، فالتوازي العمودي للأبيات ، والتقابل الأفقي للأشطر ، ينتظمان على وفق شكل يجنح للاستطالة ، ويتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقياً في حدود شطرين متقابلين في خط واحد مشكّلين مثلاً تتولى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً ، تفصل بينهما مساحة بيضاء ، مفسحة المجال لتوازٍ هندسي ثالث ، تنظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وبشكل عمودي ، وهي فراغات بيضاء تفتتح على بعضها من الأسفل ، ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحدان النص في البداية والنهاية ، دفعته إلى مثل هذا الاختيار المتعلق أبداً بفزعه من الفراغ ، والتي تجلت في لجوئه إلى هذا التشكيل الشعري في السعي نحو إملائه⁽²⁾ ، أما الشعر الحديث فقد امتلك حرية اختيار التصرف بهذه الثنائية ، وتمكن الشاعر من الانفلات من سمترية ثابتة ، ومحددة ليتصرف في ضوئها بالشكل الخاص بالقصيدة ، ومن ثمّ أضحى التشكيل معبراً عن رؤياه الإبداعية والإنسانية من خلال جسد القصيدة وتشكيلها ، والناقد (محمد بنيس) يجعل السطر الشعري في قصيدة التفعيلية ((يرحل بالقارئ ليرمي به في متاهة ، وكل بيت شعري هو بداية رحلة نحو المتاهة الذي ليس إلا البياض ، فهو يوقف الصورة حيث أراد الشاعر ، ويكسر الرحلة التقليدية التي كانت غالباً تتم وتنتهي غالباً مع القياس الزماني والمكاني للبيت))⁽³⁾ .

والواقع أن التشكيل الممتد يعكس لنا حالة من القلق والاضطراب ، فالشاعر يعكس لنا خوفاً وانفعالاً شديداً ليس من خلال اللغة ودلالاتها فقط ، بل من خلال الشكل ، ويمكن أن نلاحظ مثل هذا التشكيل في القصائد الطويلة ، كما في قصيدة (شمة أفيون)

الدخان لذيذ ، لكنه يقرض رنتي . وشفطاي تنقمان منه بحقد . إذا انتهت
سكايري ، فمن يفتح الباب ؟ من يفتحه لي إذا انتهيتُ ومن يحملني إلى المقبرة
، لأن جسدي سينتن .

أي خبيث وضع نهاية للأشياء ؟ من علمها أن تنتهي ؟ الوجود أقوى من
النهاية . لن افتح الباب ، فليطرقه أصدقائي . ستقول أمني ((ليس هنا))
فيبحثون عني وينسوني ، فلأصدقائي زوجات وأطفال . سأسكر وأنسى .
وسأفقهه ملء صدري ، وسأرقص عارياً . سأرقص كهندي موتور . سأهز
مثله أعضائي . وسيقول الناس ((مجنون)) ويحبسونني في زنزانة فأعرف
وجه سجاني . سأشتري ملامحه بعقلي .⁽⁴⁾

في هذا المجتزأ القصير من القصيدة عكس لنا مشاعر مضطربة يهذي بها ثمل بشمة أفيون وخمر تلاعب بعقل الشخصية الرئيسية في النص ، لتعكس قمة مايمكن أن يصل إليه إنسان من قلق وهوس ، ولو انتبهنا إلى هذا المجتزأ ، لوجدنا أنه يخلو من الحركات الإعرابية التي كان (الصانع) ، يهتم بها اهتماماً كبيراً ، لتكون وسيلة شكلية لعرض

(1) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنبوية ، محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ، 1991 ، ص 101 .

(2) ينظر جمالية الفن العربي ، ص 100 .

(3) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 102 .

(4) قصائد ، ص 458-459 .

الرؤيا ، وهو حين يلجأ إلى مثل هذه الحالة ، فإنه واقعاً كان يريد أن يعكس لنا رؤيا عن حالة الاضطراب والقلق ، بل يتجلى الفرع نفسه من خلال الشكل المتراص ومن ثم الدلالة اللغوية نفسها ، عن طريق الكلمات ، وفي هذا الشأن يرى الدكتور (علوي الهاشمي) أن ((للتشكيل الممتد ، في إطار تشكيل النص الكلي ، وظائف دلالية ونفسية وإيقاعية تتجاوز حاسة البصر التي يرتبط بها التشكيل فيزيائياً ، فهو أولاً يُكسّرُ رتبة التشكيل المتموج في قصيدة التفعيلة ، ويُؤشّرُ ثانياً على مواضع احتشاد الذات وانطلاق حركتها الداخلية ، مما يجعل لعبة السواد والبياض أكثر غنى وإمتاعاً ودلالةً))⁽¹⁾. ويمكن أن نلاحظ ميله إلى مثل هذا التشكيل في مجموعة (اعترافات مالك بن الريب) ، التي عكست لنا رؤيا انفعالية ونفسية مضطربة ، تغلب عليها هذا التشكيل ، وإن لم يتفرد ، فهاهو في قصيدة (رياح بني مازن) يقدم لنا رؤيا عن حالة انفعالية بين محبة والسخط ، كانت مشاعره هنا تتراوح بين حزن وغضب لهزيمة ماكانت يعقل أن تحدث ، وبين محبة وعطف عليهم لما حل بهم ، لذا كانت الريح هي ابرز شواغل هذا المشهد ، بل ابرز شواغل النص ، بما تعنيه من خواء ورعب و عدمية وماتبعته في النفس من حزن .

على مشرف الريح .. هي .. فاتركوني ،
 واخلوا عيوني ، تراقب رياحهمو حين تأتي ،
 ضع اسمي على الباب ، يا صاحب السجن ،
 يعبر به الجيش فالريح تعرف اسمي ،
 وتذكرني في الصباح الحزين ..
 خرجت له عاري القلب ،
 ما أسبغوا الدرع دوني ، وما أسرجوا لي حصاني
 ... رأيتي ، أليفة روعي وحيداً ، أشاحت ،
 وفي محنتي تركتني ...
 رأيتي الحبيبة ، ملقى على دكة القدس نذراً ،
 مددت لها عنقي ، وصرخت : أريحي انتظاري
 فما ذبحتني .
 رأيتي على سور سجني . حزينا ، حبيبة قلبي
 وفي غربتي أنكرتني .
 وظلت .. هي الريح صوتي ...
 هي الريح ، ولتورق الريح ، ورداً خزامى لقومي
 ليُعجبني أنني عربي ، و أنكم أهل بيتي
 ومهما يكن .. فحزني لكم ، فوق ما يبلغ العتب عندي ، (2)

ولعل أهم ما يميز هذا الشكل أنه يوصف بالبراءة والتلقائية في تقديم الرؤيا ، فهو ((ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو الالتزام بالمعمار القبلي للقصيدة ، كما يلغي تهمة الشكلية ، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية ، وتصيد الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين

(1) تشكل فضاء النص الشعري بصرياً ، د.علوي الهاشمي ، مجلة الوحدة ، 83/82 ، الدار البيضاء ، المغرب ، يوليو 1991 ، ص 87 .

(2) قصائد ، ص 81-82 .

القارئ لا وجدانه ((⁽¹⁾) ، ويعكس هذا التشكيل عن رؤيا الشاعر في محاولة غير قصدية غالباً لإيصال أحاسيسه إلى المتلقي ؛ لذا نجده يتطابق مع انفعالات مبدعه تجاه الواقع النهائي الذي وجد فيه الرؤيا الانفعالية جسداً للمثول الموضوعي ومنفذاً إلى الذوات الأخرى ، ((وأيته في ذلك أنه يثير في المتلقي انفعالاً مضاهياً لانفعال مبدعه ، وهذا الانفعال الناجم هو معرفة ونشوة معاً ، وهو كشف كبير ومتعة عالية في أن))⁽²⁾ ، وقد حفلت به قصائد (الصائغ) الأولى ومطولاته في قصائد مثل (اعترافات مالك بن الربيب) و (انتظريني عند تخوم البحر) و (سفر الرؤيا) و (يساراً حتى جبل الزيتون)⁽³⁾ .

الثاني :- (التشكيل الحركي) النوع الآخر من التشكيل هو التشكيل الحركي ، وقد عرّف (علوي الهاشمي) ، هذا النوع من التشكيل بأنه ((من ابرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة وأكثرها غنى وعمقا ، بسبب مايتصف به من خصائص ربط عضوية من فضاء النص الخارجي والداخلي ، وبين الشكل والمضمون ، وبسبب مااخترزته من إمكانات هائلة للتفرع والتطور والأخذ بالقصيدة الجديدة إلى آفاق شعرية وفنية ابعدها مما منحته إياها مظاهر التشكيل الأخرى ، فهو ينقل القصيدة الجديدة من حيز الثبات أو الحركة النسبية المترددة إلى فضاء الحركة التعبيرية والدرامية الواسع))⁽⁴⁾ ، ويقسمه (العلوي) على مظهرين .

الأول :- المظهر التعبيري ويكشف المظهر التعبيري عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتناغم ، أي التشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب وحوار الفراغ البصري⁽⁵⁾ ، ولعل مظهر التشكيل التعبيري ، بما فيه من حيوية وحركة على صعيد الفضاءين الداخلي والخارجي ، يمثل مساحة متميزة في إطار قصيدة التفعيلة وتشكيلها المتموج ، وذلك لأنها المساحة التي تلفت حاسة البصر أكثر من غيرها ، ويستجيب لها الخيال والعين استجابة مشتركة ومتزامنة ، نظراً لما في لون الكتابة الأسود من حوار غني وحركة إيقاعية متلازمة تشكيليًا مع الفراغ الأبيض حولها ، وقد يعني وجوده المتكاثف في النص الشعري الحديث وضمن إطار تشكيله المتموج⁽⁶⁾ ، لجأ إليها من خلال الشكل الكتابي على فضاء الورقة ، وتجسد هذا التشكيل في قصائد عديدة من إبداع (الصائغ) الشعري ، ويمكن أن نلاحظ في قصيدة (نافذة) كيف أنه وظف هذه الثنائية على وفق رؤيا اقتضت تشكيلاً خاصاً ، وذلك حين لجأ إلى شكل خاص يبدأ من العنوان ، فيقدمه لنا بصيغة النكرة (نافذة) ، وليست المعرفة ؛ لتوحي لنا بأنها ليست نافذة خاصة أو معرفة ، فكأنها كل نافذة ، فهو يبحث عنها خلف كل النوافذ ، ومن ثم يترك فراغاً كبيراً ، ومن الملاحظ انه لم يترك علامات حذف في القصيدة إلا بنقط قليلة تعبير عن حذف جملة أو كلمات يمكن ان توحي بأنها كلمات قليلة

(1) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص 13 .

(2) دلالة الشكل ، ص 61 .

(3) ينظر قصائد ، الصفحات 51 ، 91 ، 117 ، 137 ، 397 .

(4) السكون المتحرك ، ص 451-452 .

(5) السكون المتحرك ، ص 452 .

(6) م. ن ، ص 454-455 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

لتعبر عن زمن محذوف من الكون الشعري ، فكأنه بهذه القصيدة القصير قدّم لنا حشد من الأفعال التي تدل على الحركة والاضطراب .

من سنتين ..

وأنا احملُ نافذتي ..

وأطوفُ الدنيا ..

ابحثُ عنك .. (1)

وتبدأ القصيدة بشبه جملة وعلامة حذف توحى أن ما يحذفه قليل ؛ لأنه عبر لنا في العبارة التالية عما يريد ، حين يضع تحتها مباشرة (أنا احملُ نافذتي) ، وهنا يبدأ السطر الشعري ينحرف ليعبر عن حالة مضطربة وانفعال عنيف ، حين يرسم لنا (أطوف) تحت نافذة في محاولة لإشراك فعل الطوفان مع الفعل (احمل) ، ليضعه في سلسلة مترابطة ، وتحت لفظة (الدنيا) ابحث ، وهنا يقدم لنا حالة من الميلان في رسم العبارة الشعرية في القصيدة .

من سنتين ..

صارتُ عيناَي

لأجلك

نافذتَيْن ... (2)

يعود من جديد ليكرر لنا شبه الجملة التي ابتدأ بها الجملة (من سنتين) ليبين لنا المدة الزمنية ويؤكد على الحدث نفسه ، وهذه المرة ليس هناك ميلان في النص ، بل اضطراب وتموج ليعبر عن الحالة النفسية التي تحصل معه ؛ لنراه يكتب عبارة (صارت عيناَي) خارج عبارة من (سنتين) فيكتبها تحت علامة الحذف ، ويرسم (لأجلك) تحت (عيناَي) ، ويخرج (نافذتَيْن) من نطاق ماسبق من ألفاظ ، وهو الحال التي أضحي بها ، وتقدم لنا رؤيا عنها الذي يقدمه لنا خارج (لأجلك) إنما تحت كاف الخطاب .

في قصيدة (عيون) يتجلى المظهر الانفعالي في النص من خلال بنى التكرار والتوازي ، ليعبر لنا عن حالة انفعالية واضطراب تمر به الشخصيات الرئيسية في النص نتيجة لحالة غريبة وجدوا فيها ، لذا تكررت الصيغ في النص مع ملاحظة احتفاء (الصائغ) بإسلوب التوازي والتكرار (3) في نصوصه ، ولكنه كان يقدم هذه الأساليب على وفق رؤيا تشكيلية قصد إليها لتقديم الرؤيا من خلالها ، وإذا تخطينا الحدود الضيقة للتكرار وصولاً إلى التماثل ، وجدنا أن تماثل البنى دلالياً يختلف بحسب موضعها المكانية في النص ، ((إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيير كبير في المعنى)) (4) ، ويمكن أن نلاحظ هذا من خلال التشكيل الانفعالي في قصيدة العيون .

إنها امرأتي ..

(1) قصائد ، ص 377 .

(2) قصائد ، ص 377 .

(3) للمزيد ينظر بحث التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، د. سامح الرواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، م 16 ، ع 2 ، 1998 ، ص 34-9 .

(4) علم النص ، جوليا كريستيفا ، د. فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، 1991 ، ص 82 .

أيها العابرون ..

وهذا سريري ..

أشيحوا ..

أما تستحون ؟

يصعب الحب ،

حين تحقُّ فينا ،

العيون الغريبة

(1)

وظف (الصائغ) الشكل الكتابي الذي يتمثل بالكلمات نفسها ، حين يقدمها بشكل مائل يلجأ إليه دائماً في كتابة قصائده ليعبر عن وضع غير صحيح ، وهو مراقبة العيون الغريبة لعملية الحب ، لينهي الجزء الأول من النص بعلامات حذف لتعبر عن صمت وارتباك ، ويبدأ المجتزأ الثاني بعد أن يقلب مشهد الحياة إلى مشهد موت ، ويجعل بدلاً من العيون الغريبة هذه المرة عيون حبيبية ، ويقدمه من خلال التكرار والتوازي .

ويأخذها الموت مني ..

فتهمس لي ،

- ابتعد يا حبيب

يصعب الموت

حين تحقُّ فينا ،

العيون الحبيبية ...

(2)

في هذا النص أنه اعتمد التقابل والتوازي من خلال التكرار ليقدم (حين تحقُّ فينا) لتقابلها عبارة (حين تحقُّ فينا) ، ولكن بعد ذلك يقدم لنا عيون أخرى تقترن بهاتين العبارتين (العيون الغريبة ..) و (العيون الحبيبية ...) ، ولعل اللافت للانتباه فعلا هو علامات الحذف في هذه القصيدة ؛ إذ يمكن أن نلاحظ أنه في الجزء الثاني قدّم لنا عبارات حذف أطول ، والمعروف أن هذه العلامات يقترن حجمها بحجم الكلام المحذوف ؛ لذا فهو يقدم لنا حالة أكبر من الصمت في هذا الجزء ، لنجد علامات الصمت المتكررة في نهاية العبارات الشعرية (.....) ، ويقابلها (.....) للدلالة على صمت وحيرة أكبر ترتبط مع حالة المحب والمحبوب بإزاء عملية الموت منها بإزاء عملية تحديق العيون الغريبة بهما إثناء عملية الحب .

والواقع ان هذه القصيدة بالذات استدعت ان نتحدث عن ظاهرة شكلية تميزت بها القصيدة الحديثة ، إلا وهو التعبير من خلال علامات الحذف ، التي لجأ إليها الشعراء لأسباب دلالية متعددة ، واستخدام البياض المعلم بنقاط الحذف والمسكوت عنه في القصيدة المعاصر ، جاء لرسم دلالة يفسرها المذكور أو الحضور قبله أو بعده ، كما جاء البياض في عدد أخرى من القصائد لتعميق نمط البنية التي نهضت عليها القصيدة ، وترسيخ دلالتها الناتجة عن ذلك ، كأن تتبني القصيدة على المفارقة أو التساؤل أو السبب والنتيجة ، فيأتي البياض ليكسب ذلك شكله الطباعي ويساعد على التمييز بين أوصال

(1) قصائد ، ص 377 .

(2) قصائد ، ص 376 .

البنية التي تنتظم تحتها القصيدة⁽¹⁾ ، ولقد تميز الصائغ بميله إلى علامات الحذف كثيراً في إبداعه الشعري للتعبير عن مسكوت عنه أو مقموع غالباً ، أو لخلق أفق توقع للقارئ ودعوة له للمشاركة في إبداع النص ، كما مرّ في كثير من المواضع في هذه الدراسة .

بعد كل مامرّ في موضوع الشكل فيما يخص إبداع (يوسف الصائغ) الشعري ، يمكن أن ننطلق إلى مناقشة مقولة نقدية تخص شكل القصيدة التي يبدعها ، وهي للدكتور (عبد العزيز إبراهيم) ، حين تحدث في كتابه (شعرية الحدائث) قائلاً ((ثمّ جاءت قصيدة أخرى ابتدعها هؤلاء الستينيون سميت بقصيدة الفضاء الكتابي ، ولانحتاج إلى توضيح اللعب المكاني بالورقة كصورة لهذه القصيدة. ... ، فكان يوسف الصائغ خير من دخل هذه الورقة ليعبر عن إحساسه وشعوره بالمعاناة التي يفهمها القارئ الواعي))⁽²⁾ ، والباحث في تقسيمه هذا يميل إلى خلط مفهومي نوعاً ما ؛ إذ يعد قصيدة فضاء الورقة جنساً إبداعياً خاصاً ، ويقرنها بقصيدة النثر وقصيدة التفعيلة⁽³⁾ ، ولكن لو توخينا الدقة فإن قصيدة النثر والتفعيلة وأن اعتمدا بالأساس على التصرف بالشكل الكتابي ومن ثمّ بفضاء الورقة بطريقة خاصة ، إلا أنهما تمكنتا من إثبات نمط معين وخاص من ناحية الشكل الكتابي ، يمكن أن يقال علي ضوءه أنهما لون إبداعي شعري خاص يكتسب مميزاته الإبداعية ليكون شكلاً مستقلاً ، ولكن في القصيدة التي عمد إلى كتابتها (الصائغ) لم يكن قد ابتكر شكلاً مغايراً في الجنس الإبداعي يصح معها أن يقال أنه حقق قفزة ، لأن شعر التفعيلة وقصيدة النثر تصرفاً أيضاً بفضاء الورقة ، ولكن ضمن شروط إبداعية واضحة وجليّة يمكن أن يقال أنهما نمط خاص ، فأى فضاء للورقة الذي يقصده الباحث ، أن ما حصل فعلاً ودفع الناقد إلى مثل هذا التصنيف هو التحكم المميز للصائغ بفضاء الورقة على وفق طريقة يمكن أن تعد متفردة ومميزة إلى حد أنه تفرد به ، وكان صاحب ريادة يصح معها أن يقال أنها تمتلك القدرة على التصرف بفضاء الورقة ؛ إذ كان (الصائغ) مهموماً بالشكل الشعري إلى ابعد حد فهو يقرن الإبداع نفسه بهذا الشكل حين يقول ((لكن من المؤكد إنني في المرحلة الأخيرة ، ماعدت ، أطيق (الغنائية) و (السرد ... والإيضاح .. والثرثرة ... واللعب بالاستعارات ...) وباختصار ، لم أعد اطمئن إلى شكل معين احسبه صالحاً لتجربتي... حتى ليخيل لي أحياناً إنني ابحت - حقاً - عن شكل جديد... وفي قرارة نفسي ، بالعجز عن كتابة ما اصطلحنا على أن نسميه شعراً))⁽⁴⁾ ، كانت عملية صنع الشكل تعنيه إلى حد يقارنه بعملية إنتاج النص نفسه ؛ لذا جاءت أشكال القصيدة متميزة ، لنصل إلى البحث في الرؤيا وعلاقتها بالتشكيل الذي يحدد نمط القصيدة ، ومن ثمّ نصل إلى شكل القصيدة في إبداع (الصائغ) الذي كان من مميزات إبداعه الشعري لنصل إلى أنه قدّم لنا رؤيا متميزة إبداعياً من خلال الشكل والتشكيل المميزان . وهنا يمكن أن نستشهد بنص شهير للصائغ اختلف النقاد أصحاب التخصص بإزائه ، وهو قصيدة (شمة أفيون) ، التي عدّها بعض النقاد قصيدة نثر كما فعل الناقد (غزاي درع الطائي) الذي علق قائلاً ((وعلى الرغم من أن قصيدة (شمة أفيون) كانت أقدم قصيدة ليوسف الصائغ ألا أنه جعلها آخر قصيدة في مجموعته الكاملة ، ويبدو أن

(1) ينظر فضاء البياض أو المسكوت عنه في القصيدة المعاصرة مقالة ، د . سمير الخليل . جريده الأديب ، ج 27، 82 ، تموز ، 2005 ، ص 1 ، ص 7.

(2) شعرية الحدائث دراسة ، ص 180 .

(3) م . ن ، ص 180-189 .

(4) حوار غير منشور مع يوسف الصائغ ، ص 24 .

ذلك الأمر كان مقصوداً وله معناه ولم يكن بريئاً في كل الأحوال ، ومن الملاحظ أن (الصائغ) لم يكرر بعد ذلك كتابة قصيدة النثر ، فطلت تلك القصيدة شاهدة حتى أصبحت شهيدة حين وضعها في آخر صفحات (قصائد يوسف الصائغ) ، ويبدو أن انتقال الشاعر من مدينة الموصل إلى مدينة بغداد لم يكن انتقالاً من مدينة إلى أخرى ، وإنما كان انتقالاً من قصيدة النثر إلى الشعر الحر وإلى النهاية))⁽¹⁾ ، والدكتور (حسين سرمك حسن)⁽²⁾ وغيرهم ، بينما أشارت الدكتورة (بشرى موسى صالح) في كتابها (المرأة والنافذة) إلى أن ((شمة أفيون مارس فيها تجربة كتابة قصيدة النثر ، ولعلها الوحيدة من بين قصائد الشاعر ، وتجدر الإشارة - والقول للدكتورة بشرى - إلى عدم تمثّل الملامح الأسلوبية الناضجة لقصيدة النثر وهيكلها البنائي))⁽³⁾ ، وقد نعلل قول الدكتورة (بشرى) مثلاً ونقول يرجع هذا إلى أن قصيدة النثر نفسها لم تكن قد وجدت في تاريخ كتابة القصيدة (1956) ، ويمكن أن يقال عنها إرھاصة قصيدة النثر⁽⁴⁾ ، ولكن كل هذا لم يكن في حسابات (الصائغ) عندما كان يخلق قصيدته ، ماكان يرغب فيه فعلاً هو التعبير عن رؤياه الانفعالية والإنسانية لتتخذ القصيدة شكلها الخاص به ، لم يكرر كتابة شكل مشابه لقصيدة (شمة أفيون) على الرغم من أثرها الكبير في الشعر العربي ، إذ لم تكن به حاجة لتشكيل مشابه لمثال هذه القصيدة ، حتى بعد أن انبثقت قصيدة النثر وادعى أبوتها كثير من المبدعين ، لأنه كان يترك للانفعال والرؤيا أن يتخذ الشكل بل أحياناً والجنس الإبداعي نفسه ، لنجد أن الرؤيا هي من يحدد الشكل ليرتبطا بأواصر انفعالية وإنسانية عبر الشاعر عنها من خلال إبداعه ، الذي تجسد على وفق شكل حددته الرؤيا أولاً كان بحاجة لشكل معين ليعبر عن تجربة تلبست هذا الشكل للتجلي من خلاله ، ولايكون بحاجة لتكرار هذا الشكل مرة أخرى ، على وفق صنعة شكلية ونية مبيتة على اختيار الشكل إلا إذا احتاج إليه فعلاً ، لذا نجد أنه اختلق أشكال إبداعية خاصة ولم يكررها مرة أخرى كما في قصيدة (قصيدة تسجيلية) أو قصيدة (شمة أفيون) .

والآخر :- المظهر الدرامي كان المظهر الثاني على وفق تقسيم (الهاشمي) ، امتازت القصيدة التي يبدعها (الصائغ) بأنها درامية قبل أي ميزة أخرى ؛ لذا فأنا حين نلجأ إلى تقديم هذا الشكل والتشكيل فأن ((مايعنينا هنا من هذا التشكيل الحوارى خصائصه الإيقاعية البصرية التي تتخذ من الفراغ دلالة على الصمت باعتباره جزءاً من عملية الحوار))⁽⁵⁾ ، ولعل أهم مايميز هذا التشكيل ، هو حالة من التوتر الدرامي التي يجسدها على الصعيد البصري تراجع اللون الأسود أمام بياض الفراغ تراجعاً تدريجياً متواصلاً ، ثم هجومه عليه دفعة واحدة والتهامه بذلك الخط الأسود الطويل المتوتر والمنفلت على الأصعدة جميعاً⁽⁶⁾ ، ونرى أن الشعراء المعاصرين يميلون إلى هذه التقنية والابتعاد عن خطابية القصيدة القديمة وميلها إلى الوصف لتقديم رؤاهم ؛ لذا نرى أن ((الشاعر العربي الحديث بدأ زاهداً شيئاً فشيئاً في غنائية القصيدة الحرّة شديدة الاستجابة

(1) يوسف الصائغ: الشعر يزيد الحياة شباباً ، غزاي درع الطائي ، جريدة الزمان ، ع2317 ، 2006 / 1/25 .

(2) لقاء مع الشاعر يوسف الصائغ ؛ لا أحب شعر أدونيس ، وهو الذي غير عنوان قصيدتي .

(3) المرأة والنافذة ، بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 ، ص149

(4) يتفق الناقد فاضل ثامر مع الدكتورة بشرى موسى صالح في ان شمة أفيون لم تتمثل الملامح الاسلوبية الناضجة لقصيدة النثر ، ووافق الباحثة في انها قد تكون إرھاصة لقصيدة النثر في مقابلة شخصية أذن لي بنشرها ، بتاريخ 20 / 11 / 2006 .

(5) السكون المتحرك ، ص457 .

(6) م . ن ، ص457 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

للسمة الأدائية للشعر، مستعيناً في ذلك بالسمة الدرامية التي من مظاهرها الحوار ((1)، واللافت للنظر أن (الصائغ) وضمن توظيفه لتقنية الحوار، يتعامل مع ثنائية البياض والسواد على وفق تقنية يتصرف بها ليقدم من خلالها الرؤيا التي يقصد إليها، بعد ذلك نجد أن على القارئ أن يستشف من المتحدث من خلال الشارحة فقط دون ذكر المتحدث، مع ملاحظة أن هناك أكثر من متحاورين في النص مما يوجب أن يذكر المتحدث، فيتعامل مع التشكيل على وفق رؤياه الخاصة، لنلاحظ أنه في أثناء المحاور التي يقدمها في القصيدة يتعامل مع الشارحة التي وضعت للتعبير عن تغيير المحاور تعاملًا انفعاليًا يخالف فيه العرف اللغوي لقواعد الكتابة، ولا يلتزم بالبدء من أقصى يمين الورقة بل يتحرك على وفق حالته النفسية، ليعكس لنا مشاعر الشخصيات في النص من خلال اضطراب التشكيل في النص.

- ماذا تبقى إذن؟

- ذكريات تُدمني ..

أيها الأسف الهمجى . علام تلاحقني ؟

أعلى طبييتي اتهمتي الحبيبة

و اقتادني الجندي :

- ما أسمك ؟

..... -

- عمرك ؟

..... -

- شغلك ؟

..... -

- سكناك ؟

ينبض قلبي من الحب والخوف :

- نادوا على شاهد

- ها أنا يا حبيبة ، فلتشهدى

- أيها الكاتب العدل هذا حبيبي ... (2)

ولعل ابرز ما يمكن أن يقال أن قصيدة (الصائغ) قد امتازت من الناحية الشكلية وجسد القصيدة باللجوء إلى الدراما، وبعيداً عن كون القصيدة طويلة أو قصيرة والبناء الدرامي، كما يؤكد الدكتور (عز الدين إسماعيل)، في دراسته للأبنية الشعرية في الشعر المعاصر، أن ميزة الشعر الحديث أن ثمة ميلاً واضحاً إلى الشكل الدرامي، ظهر ذلك من خلال إنتاج القصائد الطويلة التي تبدو وكأنها ملاحم شعرية حديثة(3)، وعلى الرغم من أن (الدكتور إسماعيل) يصف هذه القصيدة بالطويلة، غير أنه لا يشترط فيها الطول الكمي بالضرورة، فقد تكون القصيدة قصيرة نسبياً، وتكون في الوقت نفسه متصفة

(1) إشكالية الإلقاء في جدل الحداثة الشعرية، د. ستار عبد الله، بحوث المرصد الثامن عشر، وزارة الثقافة، بغداد، 2002، ص5.

(2) قصائد، ص169.

(3) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص248.

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

بصفات القصيدة الطويلة من ناحية التعقيد والشمول والدقة والرهافة ، فالشكل أو البناء الدرامي هو الأساس⁽¹⁾ ، ومن هذا المنطلق بالضبط من شكلية الدراما بالذات يمكن أن نسّم الشكل الخاص بقصيدة (الصائغ) بأنها قصيدة درامية من حيث الاتجاه الرؤيوي ، ومن ناحية ميله إلى تقديم القصيدة بهذه السمة التي قدم بها الشكل الخاص ؛ ذلك أن إبداع (الصائغ) الشعري قد امتاز بهذه الميزة للحد الذي أطلق عليه الناقد (محمد المبارك) صفة ((سيد القصيدة الروائية/الدرامية في الشعر العربي الحديث))⁽²⁾ ، وقد عرف الناقد (محسن أطيّمش) القصيدة الدرامية بقوله ((أن الدراما هي حدث نامٍ وصراعٍ وتقابلٍ مواقفٍ وشخصياتٍ . والقصيدة الدرامية... حاولت أن تستلهم الفن الدرامي هي تلك التي تستطيع احتواء خصائصه... كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج من الحدث ، أو الحوار الداخلي ، والابتعاد قدر الممكن عن نبرة السرد ، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيراً في نمو الحدث والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها))⁽³⁾ ، وهنا يمكن أن نفصل قدر الإمكان في لجوء (الصائغ) إلى تقنية الحوار الذي يمنح القصيدة شكلاً خاصاً ؛ ذلك أن هذا النمط من الأداء يختلط فيه السرد القصصي بالحوار ليشكل نسيجاً موحداً متماسكاً يصعب فصله ، يمنح القصيدة تجسداً خاصاً ، وهو يمنح الرؤيا شكلها ليس من خلال الشكل الذي يجب أن يتصف به كتابة الحوار ، بل من خلال تقديم الحوار نفسه على فضاء الورقة والتصرف به ، ليعكس لنا الرؤيا من التداخل الصوتي والتحكم بالحوار من خلال قطعه ووصله ، وهذا التداخل الصوتي عبر توظيفه لعنصر الحوار الذي يقوم على التكتيف والقطع عند السرد ، ولعل السرد أهم ما يميز قصائد (الصائغ) ، الذي امتاز به شعره إلى ابعده وهو ما يسترعي الانتباه ويستحق الدراسة بتمعن عند البحث في رؤياه الشعرية الإبداعية ، والبنى السردية تتشكل لديه عبر مغامرة البحث عن أشكال فنية جديدة ، كحاجة وظيفية تستجيب لمعطياته الرؤيوية ، والتي تتطلب انجرافاً مبرراً عن نمطية الأشكال السائدة في القص⁽⁴⁾ . ومن ثمّ يكون للحوار وتشكيله المستمر حضوراً في جسد القصيدة وبنيتها الشكلية ، لنجد (الصائغ) يقدم لنا رؤياه من خلال الحوار الذي يمثل له شكلاً متكاملًا يقدم من خلاله رؤياه الخاصة حين يقرن تتابع الحوار بتواصل الحياة نفسها ، أما انقطاعه فقرنه بالصمت وقطع صلة التواصل فهو موت بطريقة ما ؛ ذلك أنه واقعا قدمها أيضا من خلال الحوار وانقطاعه ، الصوت والصمت ، فقدم لنا رؤيا متميزة بجديتها وإيحائيتها العالية ، فالحوار كما يقول الناقد (حاتم الصكر) ((ليس صنعة قصصية أو مسرحية حسب ، أنه في شعر (الصائغ) رمز توصيل الحب ، يقوم مقام الفعل ذاته لذا فالفشل في الحوار إنما يعني إعلاناً عن موت الصلة بالآخر))⁽⁵⁾ ، ويمكن ملاحظة ذلك بجلاء في قصيدة (خواطر بطل عادي جداً) .

الفدائي :
حين تصيرين امرأتي ،
وتجيين إلى قلقي ،

(1) ينظر الشعر العربي المعاصر ، ص276-277

(2) قصائد ، المقدمة محمد المبارك ، ص45 .

(3) دير الملاك ، د. محسن أطيّمش دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن أطيّمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 ، ص56 .

(4) ينظر حوار أسفار ، محمود عبد الوهاب ، مجلة أسفار ، ع17 ، 1994 ، ص102 .

(5) مقالة الحب الغالب والحب المغلوب ، حاتم الصكر ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع1041 ، 3/2/2007 .

عارية الأزرار ،
مشعثة ، ترتعدين ،
وتنمو اللذة في جسدي
تنمو ...
تنمو

(صوت انفجار ... تعقبه ظلمة ... وصمت) (1)

انقطاع الحوار كان بسبب الوضع السائد في أجواء القصيدة من حروب ودمار وموت
وصمت ، جاءوا نتيجة قطع عملية الحب الإنساني بسبب هذه الحروب والهزائم اللامبررة
، فحدث حالة الصمت وقطع الحوار كان جزء من كل في كون شعري صاخب وحافل
باللامعقول ، وتكرر هذه الحالة مع الحدث نفسه .

الكورس : من يُخادعُ طيراً على دمه
أو يجاذبُ باكرةً ماءً مندليها ؟
الفدائي : تهمة ؟

مسدوا الشاربيين

وشدوا حزام خناجركم ..

(صورة دبابة ضخمة تتحرك .. صورة جنزيرها .. غبار .. دوي انفجار) (2)

هذا الظرف المضطرب الشاذ أدى إلى أن تنقطع عملية الحب كمارسة حياتية مما أدى
بالفدائي بالتالي للعجز عن إتمامها فما نحن نرى الفدائي يبين لنا ذلك .

الفدائي أنا رجلٌ متهمٌ ببرودة كفي
وبالخوف المبهم فوق فراش التجربة الأولى ...
وبأني أمشي في النوم إلى هدفٍ مجهول ...
وبأني أرسلتُ إلى نفسي عشرَ رسائل ،
كي أتثبت من عنواني (3)

وهو يقدم لنا رؤياه من خلال تقنية الحوار في القصيدة ويجعله دليلاً للتواصل ، سواء
من خلال لكونه دليلاً على انقطاع الصلة اللازمة في التواصل أو من خلاله ، ونرى
قدرته في تجسيد الشكل المعبر عن رؤياه من خلال شكل الحوار نفسه في قصيدة (ما بين
جلدي وقلبي) ، حين يقدمه لنا في تشكيل متموج مضطرب ليعبر عن اضطراب المشاعر
من قبل المتحاورين في النص فهو حين يبدأ من اليمين وأحياناً أخرى نجده يبدأ في وسط
الصفحة وأحياناً يمتد ليعبر عن ذات تضطرم مشاعرها بين القلق والحزن والغضب .

كان الندى بارداً

وعلى شعرها ، قشة تبعث الريب والحب ،
سرنا معاً ، مُهملين ، بلا ذكريات ،
ولا آمنيات ، وقلتُ لها :
- ما تعبتِ ؟
- بلى .

(1) قصائد ، ص 142-144 .

(2) م . ن ، ص 146 .

(3) م . ن ، ص 147 .

وبقينا نسيرُ ،

المسا يتسرّب من بين أقدامنا ،

والرصيف يمرّ بنا خاوياً ،

وسياج الحديقة يمشي على الجهة الثانية : (1)

لقد تعمد أن يضع ما استحضره من ذاكرته في يمين الصفحة كأنه يريد أن يمنحه صفة الحياد والهدوء ، ولكنه حين يقدم لنا الحوار كان يعتمد أن يضعه في وسط الصفحة وبشكل مميز ، كأنه كان يحرص على تقديم الحوار على وفق رؤيا معينة ليظهره على فضاء الورقة ، فهو أساس هذه القصيدة والمعبر عن الرؤيا في الكون الشعري ومن خلال عرض الحوار كانت تتم الأحداث نفسها ((كتلة الفراغ تتجسد في النص الشعري ، وتفصل بين أجزاء الكلمة الواحدة وتباعدها بين تتابع السطور واستطرادها ، وبين تراكيب الجملة اللغوية الواحدة والحركة الراقصة تموج هذا التركيب وتشكله وتجعله في صورة تشبه حركة الجسد الراقص بوضوح ، وهكذا يمكن أن يفعل الحوار بوجهيه الداخلي والخارجي ، حين يقطع على الجملة الشعرية والنظمية استرسالها الخاص مع ذكر أدوات الحوار الضمنية أو رسائله القولية مثل قال وقلت وهو ما يفعله الفن القصصي ، حين يوحي النص الشعري بأدوات القص وأساليبه البارزة ، وكذلك الأمر مع استخدام بعض الحيل السينمائية كالقطع المونتاجي والرجوع إلى الوراء (فلاش باك) ((2) ، لنراه يقدم لنا عبر هذا اللون من التشكيل الكتابي ، انفعالات عبر عنها من خلال اضطراب الحوار ووسائله القصصية ، التي قدمها لنا الجنس القصصي الإبداعي حين تداخل مع الجنس الشعري ليكون لنا رؤيا سعى الشاعر إلى تقديمها على وفق تشكيل خاص .

- اسمعي .

- ها ...

- إذا شئتِ ، سرنا إلى آخر الدربِ

- لا بأس .

- أو شئتِ ، نرجعُ .

- نرجعُ .

إذّاك أيقنت أنك أحببتي ، فانتشيتُ .

و صار لنا قبراتٌ رمادية السرّ .

- كنا حفاةً

تُغزنا في يدينا المناقيرُ :

- ها ما تعبتِ ؟

- بلى يا حبيبي

وفي جوربي خبأت أصابع تلميذة .

كنتُ أصغرُ فيك ،

وأصغر ، حتى يراهق فيّ الحنين

فألعب بالخرز البرتقاليّ

والقبراتِ :

(1) قصائد ، ص 163-164 .

(2) السكون المتحرك ، 395 .

- انتظرني ... (1)

وتكررت هذه الرؤيا وضمن هذا التشكيل تحديداً في قصائد أخرى مثل (مريم) و (لقاء) و (عطب) و (حوار .. عبر الهاتف) (2) وغيرها كثير من القصائد ، ليقدم لنا رؤيا ممتاز بها ، وتمكن من تقديمها للقارئ وسمح له أن يشاركه بها ويشعره بهذه الرؤيا ، وهنا يمكن أن نستحضر مقولة (الصائغ) نفسه عن لجوئه إلى تقنية الحوار ، حين ذكر () سحرني الحوار.. والطاقت الكامنة فيه والمعلنة منذ مرحلة مبكرة.. وصار ولعي به أساساً لصنعتي الروائية والمسرحية – في اللعبة مثلاً.. ثم في المسافة.. حتى حدود محاولاتي المسرحية ، حين وجدت الحوار مستعداً أتم الاستعداد لخدمتي، ولقد كان منطقياً أن يتدخل ولعي بالحوار في تجاربي الشعرية، ليكون أداة استخدمها في تكثيف الصراع بين جبهتين (النموذج الأرجح لذلك قصيدة بين جلدي وقلبي) ثم قصائد (التلفون) قصيدة (مريم) الأكثر وضوحاً للمسرح ... أو حتى السيناريو.. والمشهد السينمائي.. خذي قصيدة حبة القمح) (3) ، ويمكن ببسر أن نلمح أن (الصائغ) يعتمد تداخل الأجناس الإبداعية الأخرى ضمن إبداعه الشعري ، ويؤخيم على نصوصه مناخات مسرحية ، وبخاصة في قصائده الموضوعية التي تكاد تكون عالماً مسرحياً ، أو هي صالحة ، على الأقل ، لأن تُحوّل إلى مسرحيات .

بعد كل ماتقدم يمكن أن نتوصل إلى شكل مقارب لإبداع (الصائغ) من الناحية الشكلية والتحليلية ، إلا وهو شكل (النص المفتوح) ، فإذا كان الشعر (كما هو معروف أسم جنس يندرج تحته أنواع شعرية كثيرة يختلف بعضها عن بعض ، وهذا الاختلاف من شأنه أن يجعل لكل نوع صفات خاصة ينبغي أن تتوفر فيه ، وليست شرطاً في غيره) (4) ، فنقطة الافتراق كانت في عدّ الشعر الغنائي أصلاً تتفرع منه الحكاية الشعرية . ومن هنا يمكن أن ننتقل إلى الحديث عن قصيدة (النص المفتوح) الذي اعتمد الشاعر السرد في إبداع مثل هذا النص (5) ، وقد امتاز النص الذي يكتبه (الصائغ) بأنه (نص مفتوح) امتاز بإنتاجه ، فكان صفة غالبية على معظم نصوصه ، والخيال الإبداعي لا يقف عند حدود أنماط معطاة قبلياً ، إنّما يتجاوزها لكن لا يلغيها يتجاوزها ، عندما يبحث لأفكاره عن الشكل الذي يتمكن من احتوائه ، لذلك يلجأ المبدع إلى الأجناس الأخرى ، يطعم فيها فنه ، محققاً بذلك إبداعه على مستوى التشكيل (6) ، ولقد اختلف النقاد في تحديد مصطلح النص المفتوح حين () تحدث بعض الدارسين والنقاد عن حادثة أولى تجلت في حادثة قصيدة التفعيلة ، التي تحققت على يد مجموعة من الرواد أهمهم (السياب) و (الملائكة) و (بلند) و (البياتي) ، وعن حادثة ثانية ، تمثلت في قصيدة النثر التي يعدّ (أدونيس) و (أنسي الحاج) و (يوسف الخال) من أهم رموزها () لكن حادثة النص الشعري دخلت مع (أدونيس) مرحلة أخرى ، تمثلت في قصيدة (النص المفتوح) ،

(1) قصائد ، ص 164- 165 .

(2) ينظر قصائد يوسف الصائغ ، ص 228 ، 361 ، 363 ، 369 .

(3) حوار غير منشورة ، ص 24 .

(4) الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر ، بيروت ، ط 5 ، 1973 ، ص 150 .

(5) ينظر ارض الأبدية ، ص 103 .

(6) الصورة الفنية في شعر البياتي شعر البواكير والخمسينات ، عبد الستار عبد الله صالح ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 1986 ، ص 57 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

الذي يقيم تناصه مع الأجناس الأدبية الأخرى مستفيداً من أدواتها الفنية والتعبيرية في كتابة النص الجديد... وامتاز هذا النص بسقوط الحدود بين أجناس الكتابة المختلفة، أو قضية انفتاح النص الشعري على شكل الكتابة النثرية، وبعض أدواتها الفنية كالسردي على وجه الخصوص⁽¹⁾.

والواقع أن هذا النص وإن كان قد أقام علاقات متشابكة مع الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أنه ليس نمطاً إبداعياً مستقلاً في كتابه القصيدة، وإنما يصح أن يقال أنه أسلوب يميل إليه الشاعر في الكتابة - مع عدم النية، وإنما على وفق لانفعالاته وقدرته على التعبير عنها -، أو ميزة شعرية وهو أقرب للدقة أما أن يقال أنها نمط خاص في كتابة القصيدة ولون إبداعي مستقل، فهذا عليه بعض التحفظ من قبل الباحثة، ولعلنا هنا نكرر قول (الدكتور خليل الموسى) حين تحدث عن النص المفتوح فقال ((يعد مصطلح (النص المفتوح) من المصطلحات القارة في النظرية الأدبية الحديثة تحت مسمى ثانٍ هو (النص المكتوب بحسب (بارت) الذي يسميه (النص المكتوب)، ويصفه بقوله ((ليس شيئاً ما، ولسوف نمضي وقتاً عصيباً في البحث عنه في متجر الكتب... أن النص المكتوب حضور أبدي، أنه الروائية من غير الرواية، والشعر من غير القصيدة... أن إعادة كتابة النص المكتوب تتأسس فقط على تشتيته، ولأنّ مثال النص المكتوب أنموذج إنتاجي، فإنه يفجر أي نقد من شأنه أن يمتزج به... أن إعادة كتابة النص المكتوب تتأسس فقط على تشتيته، وعلى نثره في حقل الاختلاف المطلق⁽²⁾))، فهو نص يتسم بتعدد القراءات والتنوع في الاستجابة، وهو ما يمنح النص الحبوية والجدالية المستمرة، ويجعل القول عليه أدخل في التأويل لأنّ التأويل فعل القارئ على النص، وقد منحت المناهج النقدية هذا الاهتمام بالقارئ بعد أن أغفل طويلاً، ليساهم في إنتاج النص دلاليًا. ولعل من أبرز سمات (النص المفتوح) أنه ((في صراع ومواجهة مع حدود العرف والمقروئية وحدودهما لأنه يتجاوز الهرمية المعرفية للنوع الأدبي، وكذلك ممارسته لإرجاء المدلولات إرجاءاً أدبياً عن طريق تشبته بالبدال الذي يتسم باللعب الحر، وثانية يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدي أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة، ومن هنا يكتسب النص تعددية المعني التي لا تقبل الإختزال⁽³⁾))، وهذا بالضبط ما أوضحه (جاك دريدا) من خلال مقارباته في تفكيك النص، حين أكد قائلاً ((أن لكل نص عدداً لا نهائياً من القراءات الممكنة، على وفق خلفية وهدف قراءته، والعلاقات التي تربط بينه وبين النصوص الأخرى. أو فيما يسمى بعلاقات التناص بأشكالها المختلفة⁽⁴⁾)). ونص (يوسف الصائغ) كما يؤكد الناقد (فاضل ثامر) عندما تحدث عن نص هذا المبدع ((مشروع قراءة مفتوح أمام المتلقي، وأمام الناقد بوصفه قارئاً، أنه حقل مليء بالشواهد والأسرار والأحلام، يستطيع القارئ أن يولد الدلالات والمعاني الشعرية التي يستنتقها من النص،

(1) ارض الأدبية، ص75.

(2) جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، مجلة التراث العربي، دمشق، ع105، ص27، كانون الثاني، 2007 نقلاً عن رولان بارت، س/ز، ص5.

(3) دليل الناقد الأدبي، اضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط2، 2000، ص141.

(4) التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع لإسماعيل الملحم، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2003، ص59.

إلا أن ذلك لا يعني أن هذا النص (قرائي) بتعبير (رولان بارت) ، بل هو نص عميق يمتلك كثير من ملامح النص الكتابي ((⁽¹⁾) ولعلنا هنا نستشهد بمقولة للدكتور (علي جعفر العلق) حين يتحدث عن نص (الصائغ) فيقول ((لا يأتي يوسف الصائغ قصيدته بذاكرة بيضاء أو جسد محايد، بل على العكس من ذلك تماماً. إنه يجتاح قصيدته بعدة كبيرة، تتجاوز اشتراطات الحرفة الشعرية إلى وعيه بالأجناس المجاورة، وممارسته لها: المسرح، الرواية، الرسم، السيرة الذاتية))⁽²⁾.

وفي ختام المبحث وفيما يتعلق بشكل القصيدة التي أبدعها (الصائغ) قامت الباحثة ، بإجراء مسح لقصائد الشاعر من حيث جسد القصيدة على فضاء الورقة ، على وفق ما قسمه النقاد من ناحية الحجم (الطول والقصر) ، وعند استطلاع ما حصلت عليه من قصائد (الصائغ) التي استجلتها في هذه الدراسة ، وجدت أن مجموعة من القصائد المنشورة (والتي تمكنت من الحصول عليها فعلاً) بلغ عددها (89) قصيدة ، في ديوان (قصائد يوسف الصائغ) الذي صدر عام (1992) ، والذي ضم معظم أعماله التي قام الشاعر بنفسه بإعدادها واختيارها وتحديد هوامشها وكيفية تقديمها في الديوان ، هذا فضلاً عن قصائد كثيرة كتبها في الصحف أو المجلات وضاع معظمها فلم تُجمع ، وقد تباينت أطوال تلك القصائد ، ويمكن تصنيفها إلى الأصناف الثلاثة الآتية :

أولاً . المطوّلات - وهي القصائد التي شغلت ما بين (12- 23) صفحة من صفحات المجموعة الكاملة ، وقد بلغ عدد تلك القصائد (13) قصيدة وهي (اعترافات مالك بن الربيب ، رياح بني مازن ، انتظريني عند تخوم البحر ، سفر الرؤيا ، خواطر بطل عادي جداً ، ما بين جلدي وقلبي ، قصيدة تسجيلية ، المعلم ، على أيما موعد نلتقي ، سيدة الأهوار ، يساراً حتى جبل الزيتون ، أنا لا أباغ ، وشمة أفيون) ، وكانت أطول قصيدتين للصائغ هما (انتظريني عند تخوم البحر) و(شمة أفيون) ، إذ شغلت كل منهما (23) صفحة . يضاف إلى ماضمت أعماله الكاملة قصيدة (أما كان يمكن)⁽³⁾ التي كانت آخر قصيدها كتبها ، ونشرت في مجلة نزوى ، لتصبح (14) قصيدة .

ثانياً . القصائد متوسطة الطول - وهي القصائد التي شغلت ما بين (3 - 9) صفحات ، وقد بلغ عددها (12) قصيدة ، وهي (الرجل العجري ، الجثة والسيدة والحقيبة اليدوية ، بغثة ، حبة قمح ، التباسات غرامية ، تعب في النوافذ ، عليك سلام الفراتين ، قصة حب في زمن الحرب ، أين الشعر وأين الشعراء ، بين إطلاقه وإطلاقه ، مريم العربية ، والقرايين) . يضاف إلى ماضمت أعماله الكاملة قصيدة (دموع العين)⁽⁴⁾ وقصيدة (جرذان خديجة)⁽⁵⁾.

(1) الصوت الآخر ، ص310 .

(2) شعرية الخوف: قراءة في شعر يوسف الصائغ.

(3) نشر هذه القصائد الدكتور أنير محمد شهاب في مجلة نزوى في مقالة بعنوان (لست صامتا مع هذا يحتل الصمت من تجربتي الحساب النهائي الأقرب للكرامة) ، ع 41 ، يناير ، 2005 ، ص129-133 أي في حياة الصائغ . ونشرت قصيدة (أما كان يمكن) في مجلة الموقف الأدبي ، كانون الأول ، 2005 ، ص245-148 قبل وفاته بأيام .

(4) قصيدة دموع العين ، مجلة ألف باء العراقية ، ع1577 ، ص31 ، بغداد ، كانون الأول ، س31 ، 1999 ، ص46 .

(5) نشر هذه القصائد الدكتور أنير محمد شهاب في مجلة نزوى ، ع 41 ، يناير ، 2005 ، ص129-133 .

ثالثاً . القصائد القصيرة - كتب يوسف الصائغ (35) قصيدة لم تشغل كل واحدة منها سوى صفحة واحدة ، وكتب (29) قصيدة أخرى لم تشغل كل واحدة منها سوى صفحتين ، وهكذا يتبين لدينا أن عدد القصائد القصيرة التي كتبها (يوسف الصائغ) قد بلغ (64) قصيدة ، وهذا يعني أن حوالي 72% من مجموع قصائده كان من القصائد القصيرة . هذا فضلا عن قصائد متناثرة نشرها (الصائغ) في الصحف أو نشرت بعد وفاته في بعض المواقع الالكترونية ، وقد وضعت ضمن ملحق خاص بالإطروحة .

المبحث الثاني :- الرؤيا والنص الموازي

يعرف النقاد الفضاء النَّصِّي بأنه الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها بصفاتها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، وتنظيم الفصول ، وتغييرات الكتابة المطبعية ، وتشكيل العنوانات ، والكتابة الأفقية والعمودية .. إلخ. (1) وهنا يدخل النقاد ما حول النص بعلاقة وثيقة بجسد القصيدة ، فعندما دراسة الرؤيا الإبداعية لا يمكن أن نتجاوز ما اصطلح عليه النقاد بالنص الموازي أو العتبات النصية ، وقد ألغت الدراسات النقدية الحديثة ثنائية المركز والهامش ووضعتهما في مستوى واحد ، لتمنح الهامش المحيط بالنص الإبداعي سلطة أكبر في التعبير عن الرؤيا والفكرة ، الذي سلط الضوء على هذه الهوامش ، ومن ثمَّ إحلالها في مركز النص أحيانا لتكون هي نفسها نصاً موازياً للنص الإبداعي ، هو التطور الطباعي وتداخل الأجناس ووسائل التعبير التي ساهمت في إضاءة الرؤى والكشف عنها ، فكما أن تذوق مادة الفن وحدها لا يكفي ، إذا ما كانت مصحوبة بفهم للشكل ، بحيث لا يعود بإمكان المدرك التمييز بينهما ، إذ تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالا وإرضاءً (2) ، فإن الإحاطة بأبعاد هذه التجربة ضرورة قصوى للنقاد للوصول إلى رؤيا المبدع ، ولعل من أهم هذه الأبعاد هي الهوامش التي تحيط بالنص لتوازي النص الإبداعي نفسه ، وتشكل شاغلاً نصياً له سطوة لا يستهان بها في العملية الإبداعية والممارسة النقدية للتعبير عن الرؤيا بشقيها الإبداعي

(1) تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني ، د. خليل موسى ، مجلة الموقف الأدبي ، ع427 ، تشرين الثاني ، س35 ، 2006 ، ص34 .

(2) النقد الفني ، ص329 .

والنقدي ، وتبقى القيمة الحقيقية للشكل ((باعتبارها قيمة مضافة إلى العناصر ، التي تنطوي كل منها في ذاتها على قيمة ثابتة أو قبلية ، تظل باقية ومصاحبة لقيمة الشكل المستقلة))⁽¹⁾ ، وهنا توجب أن نتحدث عما يصاحب النص عندما يكون منتجاً مادياً محسوساً وملموساً إلى القارئ ، وقد تبدو كلمة منتج لفظة جامدة وبعيدة عن رؤيا الشاعر ، ولكن لو تذكرنا أن الشاعر المعاصر كان حاضر وقت إنتاج النص طباعياً ، وعندما تم تقديمه إلى المتلقي كان تحت إشرافه أو موافقته واختياره ، سنجد أن النص ليصل إلى هذه المرحلة المتقدمة قد استوفى شروط إبداعه قبل شروط وجوده ، لذا فإن الشاعر الذي حرص أن يقدم إبداعه الشعري على وفق صورة معينة أراد لها أن تكون متكاملة ، قد قدّم رؤيا خاصة لاستكمال مقومات النص وما بعد وجود النص ، وهذا ما عرفه النقاد بالاعتبات أو النص الموازي ، وهو مما يجب أن يكون في الحسبان عند دراسة الرؤيا الإبداعية في القصيدة الحديثة وتجسيدها للرؤيا الخاصة بالشاعر ، واعتنى النقاد المعاصرون بهذه النواحي من النص ؛ ((ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناء التركيبية ، بل أن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيراً ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث ، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى))⁽²⁾ ، وهذا يعني أن القصيدة الشعرية لم تكف بتحديد الخصائص الصوتية والإيقاعية ، بل تجاوزت ذلك إلى أن تكون جسداً كاملاً يسهم في إضفاء المعاني وتحديد الدلالات الجمالية⁽³⁾ ، وقد أسست الدراسات المعاصرة لمرحلة جديدة في النظريات النقدية الحديثة ، وذلك في محاولة لتأسيس إجراءات نقدية تعنى بالهامش النصي لتنتقل العملية النقدية من المتن إلى الهوامش ، مما ترتب عليه توجيه الاهتمام إلى هذه الهوامش ، فإذا كان النقاد قد اتفقوا على أن للشكل الكتابي أهمية بالغة في فك رموز الرؤيا الشعرية وارتباطها الوثيق به ، فإن علينا أن نحيط بمقومات الشكل الكتابي أولاً لننتقل بعد هذا في تحديد فعاليته في النص ، لتبيان أن كل ما على سطح الورقة هو جزء من هذا النص ، ومن ثمّ فهي تعبر عما يحتوي النص الإبداعي ، ليكون تعريف القصيدة هو الوجود الفيزيائي للنص الشعري على الورقة بعد أن تتم كتابتها ، وبكل ما يضم من عناصر ، ووجود على سطح هذه الورقة ، وتنشر في مطبوع سواء كان ورقي أو صوري ، لهذا فإن الصفحة ((المطبوعة تحتوي على عناصر كثيرة خارجة عن حيز القصيدة ، حجم حرف المطبعة ونوعه ، حجم الصفحة وعوامل عديدة أخرى))⁽⁴⁾ ؛ ولذلك توجب على الشاعر المعاصر العناية كثيراً بكيفية تنظيم الصفحة ، وبات هذا السياق يشكل له شاغلاً دخل في عالمه الإبداعي ليصبح بالتالي شاغلاً نصياً له فاعلية في تقديم الرؤيا الخاصة به ، والمعبر أحياناً عن بعض موضوعاته في الكون الشعري ، فلم يعد يقتصر على تنظيم هذه الصفحة بما يخطه بيده ، بل لجأ إلى توظيف إمكانات الطباعة وتقنياتها المتميزة ، وهنا ((تنزّل القراءة البصرية ، وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة ، التي تمثل تصوّراً معيناً للكتابة ، إذ لم تعد اللغة وحدها محور الاهتمام ، وإنما باتت أشكالها وتجلياتها

(1) جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، عاصم عبد الأمير ، أطروحة دكتوراه ، أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 45 .

(2) مقالة الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، ص 99 .

(3) ينظر نظرية الأدب ، ص 150 .

(4) نظرية الأدب ، ص 150 .

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

المختلفة ، وكيفية عرضها ، وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين ، الذين انشغلوا بالقراءة (البصرية) ⁽¹⁾ ، ويعدّ (جيرار جينيت) من ابرز الدارسين الغربيين ، الذين أولوا هوامش النص أهمية لا يستهان بها ، حين أطلق عليها تسمية (عتبات النص) ، وهي كما ذكرها ((عناصر لا تدخل مباشرة في النص ، ولكنها تؤطره من الخارج ، وتؤثر في المتلقى بصورة أساسية ، مما يسهم في توجيه منظور على وفق التقاليد الممارسة في تلقي الكتاب الأدبي. ومن بين العتبات المدروسة العرض التقديمي أو المقدمة ، الإهداء ، اسم المؤلف ، كلمة الناشر ، العنوان ، الملاحظات المثبتة ، الحوارات ، اللقاءات ، وهذه المعطيات تمثل بدورها مثيلاً أو شبيهاً ، له أثره في تلقي النص (الأصلي) ⁽²⁾ ؛ إذ اعتبره حدود العتبة فأطلق عليه (الملحق النصي) ، فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته ، وقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي ، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة ، المدخل ، الملحق ، التمهيد ... إلخ ، كما يشمل فيما يطلق عليه (جينيت) (ما قبل النص) المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة ، ويصف (جينيت) الملحقية النصية في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة ، وكأنه يحفز محلي النصوص أن يتنبهوا لأهميتها ⁽³⁾.

وتعتمد دراسة النص الموازي على عتبات وملحقات تحيط بالنص الأدبي داخلياً وخارجياً مثل دراسة المؤلف ، والتعيين الجنسي – جنس الإبداع - ، واللوحة الأيقونية ، والصور الفوتوغرافية ، والرسوم التشكيلية ، وحيثيات النشر ، والمقدمات ، والفهرسة ، والهوامش ، والعنوان الخارجي ، والعناوين الداخلية الرئيسية والمقطعية والعنقودية ، ودراسة الغلاف ، وحجم الكتاب ، وسوسيولوجية الثمن ، وتعدد الطباعات ، والقراء ، علاوة على دراسة المقتبسات والإهداء وكلمات الغلاف الخارجي ، وبيبليوغرافيا المبدع ، وكل علامات الإشهار ، سواء استعملها الكاتب أو الناشر عن وعي أو بدون وعي ، فكل العلامات في النص الأدبي تدل وتحمل إحالات دلالية وفنية ومرجعية ، كما يسبح النص الأدبي بعتبات خارجية تكمل إضاءة النص الأدبي كالحوارات والشهادات والقراءات والتناص والاشتقاق النصي والمعمار الهيكلي للعمل الأدبي ، وتدرس كل هذه العتبات والملحقات في علاقة مع النص الأدبي والمرجع الخارجي ، ثمة مستويان في العتبات التي تؤهلنا للدخول إلى أي نص ، وهما المستوى الخارجي المتمثل في العنوان والغلاف والإهداء والتقديم إن وجد ، والمستوى الداخلي المتمثل في عناوين القوائد ، وتعد وظيفة العتبات تأهيل القارئ إلى أجواء النص الدال إليه ⁽⁴⁾ ، بوصفها علاقة تفاعل بين قصيدة الشاعر في كلماته.

والواقع أن النقاد القدامى لم يكونوا يوجهون عنايتهم للنص الموازي ، ولكن من اللافت للنظر أنهم كانوا يقدمون تعليقات تضيء لنا النص عند تحليله ، وهي مناسبة القصيدة

(1) الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، مجلة فصول ، مصر ، مج15 ، ع2 ، صيف ، 1996 ، ص99 .

(2) مستويات السرد عند جيرار جينيت ، دعر عيلان ، الموقف الأدبي ، ع 427 ، تشرين الثاني ، 2006 ، ص87 .

(3) ينظر آفاق التناصية ، (المفهوم والمنظور) ، محمد خير ال بقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1998 ، ص135 – 137 ، نقلا عن طروس ... الأدب على الأدب ، جيرار جينيت .

(4) مقالة تواضعت أحلامي كثيرا لسعدية مفرح البطل الحقيقي تتواضع أحلامه وينسحب من القطيع ، صبحي موسى ، نزوى ، ع49 ، يناير ، 2007 ، ص214-221 .

وزمانها ومكانها ولمن وجهت ؛ لذا من الإنصاف الالتفات إلى هذه الناحية في النقد القديم ، ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي ، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب ، (كـ) (الصولي) و(ابن قتيبة) و(الكلابي) و(ابن وهب الكاتب) و(ابن الأثير) و(محمد علي التهانوي) وغيرهم. ف(الصولي) مثلاً ركز كثيراً في كتابه (أدب الكاتب) على العنونة وفضاء الكتابة ، وأدوات التحبير والترقيش ، وكيفية التصدير ، والتقديم والتختم⁽¹⁾. ولكن في النقد المعاصر كان لهذه العتبات أولوية أكبر ؛ وذلك نابع من استغناء الشاعر عن شواغل نصية أساسية كان منها الإيقاع والرؤيا المصاحبة له من خطابية تسم القصيدة بإيقاعها ، وإنشاد الشاعر لها فهي تدعى بقافيتها ووزنها ومن ثم ممدوحها أو بالمهجو بها نفسه ، وقد يكون من الغريب التصريح برأي كهذا ولكن إذا علمنا أن القصد منه لم يكن التقليل من أهمية القصيدة وما يتعلق بها ، إنما كان الاهتمام بأي زاوية في الإبداع وتوجيه النظر إليه يأتي غالباً عن حاجة فعلية ؛ وأمر آخر هو ارتباط القصيدة بمبدعها غالباً أو براوية منشد ، يعلق عنها شفاهاً ويقدمها للمتلقى بصورة مباشرة ، لهذا كان الاهتمام بالعتبات النصية على وفق حاجة نقدية أولاً ، وليس نتيجة ترف نقدي أو تحذلق من قبل النقاد ، ولقد أطلق النقاد العرب المعاصرون مسميات عدة على ما يحيط النص من عتبات نتيجة ترجمة النصوص النقدية الغربية ، ف(سعيد يقطين) يترجم المصطلح بالمناصصات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) تلك الملحقات ((التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الانتباه الطبيعي . وتبدو لنا - القول الباحث- هذه المناصصات خارجية غالباً))⁽²⁾ ، بينما نجد أن الناقد (محمد خير البقاعي) يقترح مصطلح الملحقات النصية ، لأنّ النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج⁽³⁾ ، ويعرفه (سعيد يقطين) بأنه عبارة عن تلك ((البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً ، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة ، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه))⁽⁴⁾ ، أما الناقد (محمد بنيس) فيطلق على النص ذاته ما يوازي هذه العتبات على الهيئة التي يبرز بها آله ، حين يقدم لنا مصطلحاً آخر هو (النص الموازي) قاصداً به الطريقة التي بها ((يصنع به من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ، وعموماً على الجمهور))⁽⁵⁾ ، وهو حين يضع كلمة كتاب فقد قصد الهيئة والشكل النهائي للنص والذي سيستقبله القاري ، وهنا تتجسد كتابية النص الإبداعي وتجسده في هيئة مغايرة للنص الإبداعي القديم حين كان يستقبل شفاهاً ، فلا يحتاج إلى أن يلجأ إلى أجناس إبداعية أخرى تداخلت مع النص الشعري لتضيقه مثل الشكل الطباعي والرسوم المصاحبة واستهلاطات ومقدمات

(1) ينظر أدب الكتاب ، الصولي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 163-260.

(2) القراءة والتجربة ، د. سعيد يقطين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1985 ، ص 20

(3) مقالة أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي ، محمد خير البقاعي ، الفكر العربي ، بيروت ، ص 17 ، 83ع ، 1996 ، ص 84 .

(4) انفتاح النص الروائي ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص 99 .

(5) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية ، د. محمد بنيس ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص 76.

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

وإهداءات وغيرها مما وضع المبدع ودخل ضمن نطاق اهتمام الناقد المعاصر ، والنص الموازي عند (بنيس) عبارة عن عتبات ترتبط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وهو يرى بأنها تلك ((العناصر الموجودة على حدود النص ، داخله وخارجه في آن ، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها ، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي ، كبنية وبناء ، أن يشتغل وينتج دلالاته))⁽¹⁾.

وقد اختارت الباحثة مصطلح (النص الموازي) لأنها وجدته الأقرب إلى الصحة بحسب ماترى ، ولأنه عنوان ملائم للملحقات التابعة للنص ، فهي بمثابة يوازي النص الأصلي ويساهم بتقديم الرؤيا التي حرص الشاعر على تقديمها . ولعلنا نستذكر مقولة (جاك ديريدا) ((ليس هناك أي شيء خارج النص))⁽²⁾ ، لتكون هذه التوابع والملحقات جزءاً من كينونة النص الإبداعي ، وعليه فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية . ولها عدة وظائف دلالية ، وجمالية ، وتداولية ، والنص الموازي بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية ، ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي ، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل ، وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي ؛ لذا كان للعتبات دور تواصلية هام تلعبه في توجيه القراءة ، ورسم خطوطها الكبرى ، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للنص بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص ، وتشويه أبعاده ومراميه⁽³⁾ وتأتي أهمية دراسة هذه العتبات من موقعها في العملية الإبداعية بالكامل من خلال عملية التلقي وتقديم الرؤيا ، فهي تنصدر المطبوع وتسهم في توجيه فعل التلقي ، وتأويل النص ومن ثمّ عرض الرؤيا ، وتشكل سياقاً يمكننا من خلاله أن نلج إلى الكون الشعري في إبداع (الصائغ) ، والإطلال على ات نصوصه والتعامل معها من خلال ما تشكله من نص ملحق أو نص يوازي النص الأصلي .

جمع (الصائغ) معظم ما كتبه من شعر في ديوان شعري أعطاه عنوان (قصائد) بصيغة التنكير ، ولم يضيف إليها أي كلمة عدا اسمه منفرداً ، ليكون العنوان قصائد يوسف الصائغ) ، ويمكن أن نبدأ بالغلاف الخارجي للأعمال الكاملة التي ضمت إبداعه الشعري ، الذي صدر عن (دار الشؤون الثقافية العامة) في (بغداد) عام (1992) ، كان الغلاف الخارجي للمجموعة أسوداً ، وفي الوسط تماماً وضعت لوحة بإطار أبيض ، واللوحة كانت تمثل نصبا من حجر لرجل وجهه بلا معالم ومقطوع الذراعين ، ويوجد مربع فارغ في الجهة اليسرى من صدر التمثال وهي منطقة القلب ، كان التمثال لرجل فقد يديه وقلبه وبلا ملامح ، ولكنه يمكن أن يعكس أكثر من رؤيا ، فهو يشبه منحوتة حجرية من القرميد الذي يقترب من اللون الوردية على شكل كرسي حجري ، ويمكن أن يذكرنا الجزء الأعلى من التمثال بالشواهد الحجرية التي توضع فوق

(1) م . ن ، ص 77 .

(2) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دراسة ، خليل موسى ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 110 .

(3) ينظر مقالة برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ، د. عبد العالي بوطيب ، المناهل ، المغرب ، ع 55 ، ص 22 ، يونيو ، 1997 ، ص 64 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

القبور ، وهناك ظلال أبنية غلب عليها اللون الأسود ، وفي خلفية اللوحة أبنية لمدينة في الليل هي اقرب للمقبرة ، لتفتح أيقونة اللوحة رؤيا تمكنا من دخول كونه الشعري في هذه القصائد ، فوق اللوحة تماما وبخط كبير كتب كلمة (يوسف الصائغ) ، وكأنه بطريقة لاواعية أو واعية يقدم لنا صاحب المنحوتة فيوحي للمتلقي بأنه هو هذا الرجل ، وتحت اللوحة وضعت كلمة قصائد بخط اكبر ، ولكنه احتل الحيز نفسه الذي احتله اسم (الصائغ) دون زيادة أو نقصان .

في أولى صفحات المجموعة كانت هناك معلومات عن دار النشر التي قامت بطبع القصائد ، في الصفحة الثالثة هناك عنوان داخلي شبيه بالعنوان على الغلاف من حيث الخطوط العريضة ، فكتب (يوسف الصائغ) فوق لوحة بيضوية الشكل مؤطرة بإطار أسود تمثل لوحة للصائغ مخطوطة بالفحم (الأبيض والأسود) من رسم (الصائغ) نفسه ، وتحت اللوحة كلمة قصائد فقط دون أي إشارة أخرى ، ويمكن ملاحظة أنه حين قدم المجموعة لم يكن يقصد بكلمة قصائد التي جاءت بصيغة النكرة أن يقدم لنا تجنيس لإبداعه بقدر ما كان يرغب أن يقدم لنا عنواناً لأعماله الشعرية من خلال كلمة لها وجود في ذاكرته وربما في ذاكرة المتلقي أيضاً ، كان (الصائغ) قد اختار هذا التصميم بالذات ، ربما لأنه كان يشعر هنا بالأنا لكونه (يوسف الصائغ) أكثر من كينونة أخرى ، فهو من يعرف بالقصائد التي اكتسبت التعريف رغم صيغة التنكير التي قدمها بها ، وليس العكس ، ولو استرجعنا طريقة التصميم والتقديم لتذكرنا طريقة تقديم أخرى لعمل شعري قدمه (الصائغ) قبل أكثر من ست وثلاثين سنة ، ولكي نفهم حقيقة العنوان ، فإن كلمة قصائد تتعالق مع عنوان آخر يمكن أن تستحضره الذاكرة ، وهو عنوان مشابه (قصائد غير صالحة للنشر) أول أعماله الإبداعية في مضمار الشعر ، وكانت مشتركة مع شعراء شباب من الموصل ، وصدرت هذه المجموعة عن دار طباعة الهدف في الموصل عام (1956) ، وقد صودرت هذه المجموعة حال توزيعها في المكتبات (1) ، وكأنه هنا يقدم رؤيا عن عنوان لقصائد صالحة للنشر تحمل اسم (يوسف الصائغ) وحده هذه المرة ، بعد رحلة طويلة من عام (1956) إلى العام (1992) استمرت ست وثلاثين سنة ، وضم الديوان معظم أعمال (الصائغ) الشعرية التي أنتجها الشاعر إلى ذلك التاريخ ، والذي لم يشهد بعد ذلك إنتاج متميز عدا بعض القصائد المبتوثة في المجلات والصحف ، وقد ألحقت بالإطروحة بعض قصائده في ملحق خاص ، بعد التأكد من نسبتها إليه ، الغلاف الأخير للقصائد كان يحمل اللون الأزرق الزاهي ، وكتب (الصائغ) عليه أعماله الإبداعية التي رتبت على وفق تسلسل رقمي وصل إلى أربع عشرة عمل إبداعي ، مع ملاحظات عليها كأن يكتب مسرحية (الباب) (فازت بجائزة أحسن نص مسرحي في مهرجان قرطاج عام (1987) ، أو رواية (اللعبة) فازت بجائزة أحسن رواية عراقية عام (1970) ، وغيرها وهذا أمر طبيعي ومن حق أي كاتب أن يضع مثل هذه الملاحظات وإن بقيت تدور في فلك غير الصالحة للنشر منذ عام (1956) - وهذا رأي شخصي خاضع للنقاش والرد-

ضمت القصائد التي أصدرها الشاعر مجموعة من الدواوين كان أولها ديوان اعترافات مالك بن الربيب ، الذي احتوى على ست من القصائد الطويلة (اعترافات مالك

(1) ينظر يوسف الصائغ: الشعر يزيد الحياة شبابا ، غزاي درع الطائي ، جريدة الزمان ، ع2317 ، 2006 /1/25 . وينظر موقع ألف باء الإلكتروني .

بن الريب ، رياح بني مازن ، انتظريني عند تخوم البحر ، سفر الرؤيا ، خواطر بطل عادي جداً ، ما بين جلدي وقلبي) ، امتدت على مئة وثلاثين صفحة ، ولكن المثير للانتباه فعلاً في هذه القصائد بالذات دوناً عن كل إبداع (الصائغ) ، هو العنوانات التي كانت تشي بمكونات هذه النصوص لتكون معبراً عن وجودها بالكامل ، فإذا بدأنا بالقصيدة الأولى (اعترافات مالك بن الريب) التي حمل الديوان عنوانها ، سنجد أنه قدّم لنا الرؤيا عن طريق قصيدة القناع ولجأ إلى توظيف الشخصية التاريخية الشاعر الفارس (مالك بن الريب) ، مع ملاحظة (أن اسم مالك بن الريب كان اسمه السري عندما كان منتبياً للحزب الشيوعي)⁽¹⁾ ، والديوان الآخر كان (سيدة التفاحات الأربع) ، والواقع أن ديوان (سيدة التفاحات الأربع) من ناحية الأهمية والشكل يحتاج إلى توضيح خاص ؛ ذلك أن الشاعر قدّم لنا الشكل الكامل الذي وصل به النص إلى القارئ لخدمة الرؤيا الشعرية ، وقد يرجع اهتمام (الصائغ) بالإخراج الشكلي والتصميم الطباعي للنص لكونه بالأساس رسام له القدرة على التعبير عن انفعالاته من خلال الشكل الوسيط ، وفي هذا الديوان يستوجب أن نقف عند الشكل الذي قدّم به ، فإذا كان (الصائغ) قد قدّم ديوان (اعترافات مالك بن الريب)⁽²⁾ عام (1973) على ورق أسمر وبشكل عادي ومتواضع على وفق الإمكانيات الطباعية آنذاك فلم يتميز بأي ميزة شكلية ، عدا بعض الرسومات المصاحبة والتي سعى (الصائغ) من خلالها إلى توضيح رؤاه ، فأن الأمر يختلف في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع)⁽³⁾ ؛ ذلك أن هذا الديوان قد أخرج بأسلوب طباعي وتقني يسترعي الانتباه ، فهو قد حاول أن يقدمه بطريقة مغايرة ومتميزة بالنسبة للإمكانيات والقدرة على إبراز الشكل النهائي للإبداع ، ففي الغلاف قدّم لنا صورة لقلب وقد انبثق منه ما يشبه التفاحة ، وهي تقترب من شكل القلب أكثر مما توحي بأنها تفاحة ، ومؤطرة باللون الأحمر ، ويحيط بها ما يشبه الهالة باللون الأحمر أيضاً ، وعلى الجانب الأيمن في أعلى الصفحة كتب اسم (يوسف الصائغ) ، وتحت في أسفل الصفحة تماماً على الجانب نفسه كلمة شعر ليس قصائد أو ديوان أو أي كلمة أخرى ، وفي أسفل الصفحة في أقصى اليسار عبارة (سيدة التفاحات الأربع) كلمة تحت كلمة لتكون متوالية عمودية على أرضية سوداء تماماً ليغلب على الغلاف اللون الأسود ، وهو لون الحزن والأبيض ، وهو وإن كان يعني الحياد أو الفرح ، إلا أن (الصائغ) استخدمه في القصيدة لونا للحزن ، والأحمر لوناً يحل بالدرجة الثالثة ، لكن ما يلفت النظر هو انبثاق الشكل الرئيس في هذه اللوحة ، حين ملأ الفراغات فيه بأشكال مزدحمة وغير واضحة ، فتترك مجالاً للتأويل والحدس ؛ إذ غصت بمربعات ودوائر وأشكال هندسية يتراوح لونها بين البني الغامق والأصفر الفاتح والبيج بدرجات متفاوتة ، ومنتشرة على مساحة القلب هذا الذي يشبه التفاحة أو التفاحة التي تشبه القلب ، ليخلق سؤالاً عن ماهية هذه الأشكال ، ولماذا وضع هذه اللوحة ، وهي تختلف عن اللوحات الموجودة في ثنانيا المجموعة ، كأنه يتعمد أن يخلق لنا جواً من الإبهام والغموض سعى إلى أن يتكشف بمرور الوقت ، ثم يترك لنا صفحة بيضاء تماماً ، وبعدها في الصفحة التي تحمل رقم ثلاثة يقدم لنا كلمة شعر من جديد تعريفاً بالقصائد فوق خط رمادي متكون من نقط سوداء مصفوفة مع

(1) مقالة أنا رجل استقي ولا ارتوي ، يوسف الصائغ ، جريدة الأديب ، س1 ، ع36 ، الأربعاء ، 25 آب ، 2004 ، ص18.

(2) ينظر ديوان اعترافات مالك بن الريب ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1973 .

(3) ينظر ديوان سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1976 ،

بعضها بعض ، لتكون مع الفراغات البيضاء عموداً عرضه (سنتمتر واحد) رمادي اللون ، وسيتكرر ظهور هذا الخط العريض كثيراً في المجموعة مصاحباً للعناوين ، ولكن بشكل أفقي وبأطوال مختلفة وتحت هذا العمود وفي موازاة كلمة شعر وضع تاريخ القصائد عام (1976) ، وكأنها جزء من التعريف بالنص وإضاءة بعض غوامضه ، أو قدمه ثيمة مساهمة في إيضاح العنوان ، وعلى يمين الخط كتب العنوان (سيدة التفاحات الأربع) كلمة تحت كلمة في متوازية عمودية ، ليكون العنوان بالكامل في أقصى يسار الصفحة ، أما يسار الخط فقد ترك مساحة فارغة بيضاء ، لنجد بعد ذلك ما يعادل هذا العمود الأبيض عموداً آخر اسود في كل صفحة بعرض (خمسة عشر مليمتر) ، كأنه إعلان عن موت أو إشعاراً بحداد ليعلن عن حزن ينتج عن موت ، وقد كتب بخط صغير باللون الأبيض (سيدة التفاحات الأربع) ، ليعلن عن موت السيدة بالذات ، ويمتد على مدى أربع وعشرين قصيدة كانت تخص السيدة الميتة ، وبعدها نجد أن هذا الخط يختفي ليحل محله خط اسود رفيع وعلى يمينه خيط بنفس المميزات ولكن بلون ابيض ، واللون الأبيض كما نعلم لم يكن يعني الفرحة للصائغ ، بل ظل في مدارات لون الحزن نفسه ، ولكن طريقة التعبير اختلفت ، فهو ظل يدور في فلك الموت في باقي قصائده ، ولكن كان موتاً اقل وطأة واخف تأثيراً ، موت تخلص من تبعاته وحزنه كما في قصيدة (تعب في النوافذ)⁽¹⁾ أو (قصيدة تسجيلية)⁽²⁾ ، واللافت للنظر فعلاً أن الشاعر لم يذكر العنوانات في المجموعة في أقصى اليسار فقط ، بل تعتمد أن تكون في صفحات تحمل أرقاماً فردية ، وبهذا تكون قد كتبت في مكان يكون في موقع اليسار بالنسبة للكتاب ، ولو تتبعنا طريقة الترقيم لوجدنا أنه قدّم رسوم ولوحات مصاحبة للنصوص بحيث تكون النتيجة أن يأتي العنوان التالي في صفحة فردية لا زوجية⁽³⁾ ، وهذا يلغي أن تكون العنوانات قد وضعت مصادفة بهذا الشكل ، لنجد أن اليسار شكل موقعاً له أهمية كبرى في إيضاح النص ، ربما لو عدنا للوحة الغلاف وحضور رسم القلب وموقعه في الجسد ، وتعلق النصوص بمشاعر خاصة لوجدنا أنها مقصودة فعلاً ، والأمر الآخر الذي تعلق بالشكل الكتابي في هذه المجموعة هو تاريخ النص ، وهذا ما يمكن أن نجده في معظم إبداع (الصائغ) الشعري حين يكون التاريخ هامشاً له حضوره في النص ، إن لم يعد أحياناً جزءاً من المتن ، كان يعتمد أن يذكره في نهاية كل مقطع أو قصيدة من القصائد ؛ ليقدّم لنا رؤيا عن تحول بالمشاعر وجنوح في عاطفته بمرور الوقت ، فما بين قصيدة (أهذا إذن كل ما يتبقى) التي لم تكن تحمل تاريخاً ليوم محدد إنما حدد لها آذار 1976⁽⁴⁾ ، ومرورا بقصيدة (جمعة الأموات) التي حمل تاريخ (20 آذار)⁽⁵⁾ ، و (سيدة التفاحات الأربع) التي تحمل تاريخ (21 آذار)⁽⁶⁾ ، ومن ثمّ تتوارد التواريخ بعد ذلك ، لتكون قصيدة (لماذا) التي تحمل تاريخاً هو (8 أيار)⁽⁷⁾ ، وينتهي من وضع التواريخ عند هذا الحد ، كأنه

(1) سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، ص 89 .

(2) م ، ن ، ص 97 .

(3) ينظر فهرست مجموعة سيدة التفاحات الأربع ، ص 115 .

(4) سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، ص 8 .

(5) م . ن ، ص 10 .

(6) م . ن ، ص 14 .

(7) م . ن ، ص 72 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

انتهى بقصيدة (خلاني نائمة)⁽¹⁾ ، التي لم تحمل تاريخاً ، ليترك زمنها مفتوحاً وممتداً من الحزن ، فقبل أذار لم نكن نعلم ماقد حصل ، إلا موت السيدة زوجته وبعد تاريخ (8 أيار) يقدم لنا قصيدة (خلاني نائمة) بدون تاريخ ، وكان يمكن أن يقال أنه زمن حزن مفتوح لازمن خلاص وتتصل من هذا الحزن ، لولا أن القصيدة كانت تعبر عن هدوء نفسي عميق ، وتلويح باستحضار السيدة بفرح أكثر منه حزناً .

فوق يميني ،

خلاني نائمةً

واستيقظ ،

مشتطني في حلمي

فغدوت علي يده

امرأة عاشقة⁽²⁾

يبدو جلياً من خلال إيقاع القصيدة الهادئ ، وميل الشاعر لتقديم صورة تمتاز بالهدوء ، وكون شعري يميل إلى الهمس والسكينة في عرض الرؤيا الشعرية ، واختياره للتونين في نهاية الأسطر وما يستدعيه من سكون في النطق ، أن تغييراً كبيراً قد حدث في عاطفته ، وانعتاقاً من سطوة الموت والتوجه نحو الحياة ، وبذلك تخلص من حالة حزنه ، وبدا يقدم لنا كونه من خلال المهمش من أشياء السيدة وأعمال روتينية تقوم بها تلك السيدة الغائبة .

وحلمت كائي ،

أكوي قمصان حبيبي ،

واعد حقايبه للسفر الممنوع

وأبكي⁽³⁾ ،

بالرغم من (وابكي) ، إلا أن الشاعر كان يريد في هذه القصيدة التخلص من كل أجواء الحزن للحد الذي يتعمد فيه أن يفسد حلم السيدة ، ويقدم لنا الزمن منفلاً وسيء القصد ، ولم يتبق منه لهم بقية .

حبيبي فم نستشر الساعة ..

أن الساعة سيئة القصدِ ،

فأن دقت عشرأ ،

يتبقى من الليل ثمان ...⁽⁴⁾

ولكنه لم يمنحها الساعات الثمان هذه ، ليختم النص بدم يفسد الحلم .

ودم سيسيل على زغب العينين ،

ويفسد لي حلمي ...⁽⁵⁾

ليعود إلى ما استهل به القصيدة بالعبارة نفسها .

فوق يميني

(1) م . ن . ص 74 .

(2) م . ن . ص 73-74 .

(3) سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، ص 74 .

(4) م . ن .

(5) م . ن .

خلاني نائمة ..

ومضى (1)

هذه المرة وضع فعلا مغائرا ، إذ كان الفعل في استهلال القصيدة استيقظ ليبدل على بقاء ومن ثم بداية نشاط إنساني جديد ، بينما في الختام فقد أبدله بالفعل (مضى) ، مع علامات حذفت بدأت تبرز في ختام القصيدة ، ولم تكن مصاحبة للاستهلال لتبرز لنا وضعا جديدا (نائمة) وعلامات حذف ، تترك مجالا لتخيل هذا النوم ، ثم الفعل (مضى) مع علامة حذف اكبر ؛ ل يبدو أنه مضى بدون عودة ، وقد يبدو فعلا ملائما لسياق نص عن امرأة تفتقد حبيبها الذي غادر دون أن يوقظها من نومها ، لولا أن هذه القصيدة بالذات قد وضعت في نطاق مرثيات ، وضمن تسلسل انفعالي يعلن عن تلاشٍ يقدمه لنا من خلال اللفظ (مضى) الذي ينتهي بحرف الألف ، وهو حرف مد ، لم يختار أي فعل آخر يدل على الرحيل مثل رحل أو ذهب أو غادر أو مشى حتى ، بل مضى مع علامة الحذف هذه ، ثم يقدم لنا القصيدة دون تاريخ ، وهي حالة مغايرة لكل نصوص المجموعة التي صاحبها التاريخ لنكتشف انه يقدم الرؤيا من خلال التاريخ نفسه والذي يضيء لنا أحيانا النص الذي بين أيدينا

والنص الموازي الآخر أو العتبة الأخرى التي تسترعي الانتباه ليس من ناحية اهتمام الشاعر ، بل إهماله لها ، ألا وهي الإهداءات التي لم يكن (الصائغ) يحتفي بها كثيرا (2) في معظم أعماله الإبداعية الأخرى ، عدا إطروحة الماجستير التي كتب فيها إهداء من كلمتين فقط ((إلى جولي)) (3) ، ولعل ابرز إهداء كان ذلك الذي كتبه في مقدمة أعماله الشعرية الكاملة حين أهده لابنته (مريم) ، إذ نجد في صفحة الإهداء قصيدة قصيرة تحمل عنوان (إلى "مريم") ، وكانت كلمة أولى في النص وعنوانا للمقطوعة ، ليكون حلما خاصا بابنته مريم فهو الثيمة المحورية في النص .

يا مريم ..

أحلم ، أن أحيا ،

حتى يغدو عمرك عشرين ..

وأراك مزينةً ، بالحكمة و الحب ،

وأعرف ، كيف تُحبين .

ومن ستُحبين ،

يا مريم .. يا نورَ عيوني ...

أحلم ،

أنك سوف تُحبين ،

فتيَّ يُشبهني ..

أحلم .. أنك ،

(1) م . ن .
 (2) في أول أعماله حين اصدر قصائد غير صالحة للنشر وضع إهداء ((إلى الصحف التي لم تنشر لنا هذا)) ، وهو إهداء مشترك وليس خاصا بالشاعر . قصائد غير صالحة للنشر ، يوسف الصائغ وآخرون ، ص 3 .
 (3) الشعر الحر في العراق ، منذ نشأته حتى عام 1958 - دراسة نقدية ، رسالة ماجستير تقدم بها يوسف الصائغ ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ، 1978 ، في صفحة الإهداء ، وقد أعاد اتحاد الكتاب العرب نشر هذه الرسالة ، وحملت الإهداء نفسه ، ولكن دون علامات الحذف التي كانت مرافقة لاسم جولي . ينظر الشعر الحر في العراق ، منذ نشأته حتى عام 1958 - دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 4 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

سوف تحبيني ... (1)

ليقدم لنا حلماً خاصاً بالشاعر هو الحصول على حب ابنته مريم ، أكثر مما يقدم لنا صورة عن حبها الفعلي . ولم يتكرر بعد ذلك أي إهداء ، إلا بطريقة تكاد تكون رسمية تقريباً .

مما يلفت النظر فعلاً ، فهناك بعض القصائد قدمها بإهداء ، وهما قصيدتان فقط (تعب في النوافذ) ، حين كتب بخط كبير وواضح (إلى إبراهيم زاير) ، وقدم لنا من خلال النص رؤياً عن علاقته بـ (إبراهيم زاير) .

شعرة بين موتك ،

والحب ،

والخبر الصحفي ..

أكون أنا ،

والزمان العجيب ...

أصدق أم لا ؟

فعيون الذين يجبّون واسعة ..

وبخوفي احتميتُ لديك ،

من النبيرة الصحفية ...

وكانت مُصدّقة كل أخبارنا

وكانت مكذّبة ..

مثلنا (2)

وفي قصيدة (على أيما موعد نلتقي) قدم إهداء ((إلى أم الشهيد في نصب الحرية))⁽³⁾ ، كان الإهداء غريباً فعلاً ، فمن الجلي أن هذه السيدة ستكون هي الشخصية المحورية في النص ، إذن ما الداعي لأنّ يقدمها لنا في الإهداء ويكشف عنها في البدء ويسلط عليها الضوء .

((إلى أم الشهيد في نصب الحرية))

الليلة ،

قبل طلوع الفجر ..

نزلتُ من نصب الحرية ،

خمس نساء ، في مقتبل العمر ..

يحملن شموعاً ، موقدة للشهداء ،

ولالأبطال أكاليل الزهر ..

لم يبقَ على النصب ،

سوى تلك السيدة الثكلى ،

تسمحُ بالزيت وبالطيب ،

(1) قصائد ، ص 5 .

(2) قصائد ، ص 237 .

(3) م . ن . ، ص 279 .

عيون القتلى ..

(1)

وكأنه في هذه القصيدة ومن خلال الإهداء أراد أن يستبعد أي امرأة أخرى عدا أم الشهيد ، وأي شهيدٍ آخر عدا الشهيد في نصب الحرية .
ومن الغريب أن لانجد إهداء من (الصائغ) على قصيدة (أنا لا أباغ) (2) ، التي كتبها بالأساس لـ (مظفر النواب) (قصيدة أنا لا أباغ ، التي كتبها سنة 1964) ، أهداها وأرسلها إلى الشاعر (مظفر النواب) من المعتقل في (الموصل) إلى سجن (الحلة) عندما كان كلا الصديقين الشاعرين في السجن) (3).

أنا لا أباغ..

مُظفرَ النوابِ

والتجار، ساموني ،

وباعوني ،

وكنْتُ تجارة في السوقِ ،

معلنةً..

وكنْتُ..

فإن رخصتُ عليكِ ،

بغني..

مع ملاحظة أنه حينما نشرها في أعماله الكاملة أبدل اسم (مظفر النواب) بـ (محمد محمود) فنراه يضح هذا الاسم بدلا عن (مظفر النواب) ، والمعروف أن (محمد محمود) شيخ مشهور من جنوبي معروف .

أنا لا أباغ ..

محمّدَ المحمودِ ،

والتجار ، ساموني ،

وباعوني

وكنْتُ تجارة في السوقِ

معلنةً..

وكنْتُ..

فإن رخصتُ عليكِ ،

(1) م . ن ، ص 279 .

(2) م . ن ، ص 429 .

(3) الاعترافات الأخيرة عند الكاهن الأخير ، بسام صالح مهدي ، دمشق جريدة الأسبوع الأدبي ، ع 1041 ، تاريخ 2007/2/ 3

بغني .. (1)

ويرجع سبب التغيير لكون (مظفر النواب) كان شخصية معارضة للسلطة في زمن نشر القصيدة ، هذا فضلا عن أنه لم يكن يحفل بالإهداءات ، لأنه كان يرى أنها لا تقدم لنصومه ما يساعد في توضيح الرؤيا بحسب رأيه ، لذا لم يقدم إلى (جولي) بطللة (سيدة التفاحات الأربع) أي إهداء ، وكذلك أهمل المقبوسات في استهلال النص فلم يذكر أي مقبوس قاصداً أن تكون من العتبات النصية ، مع أنه ضمن أشعاره كثير من المقبوسات وتناص مع كثير من النصوص الدينية والتراثية .

والواقع أنه ليس بالضرورة أن يحتفل الشاعر بكل العلامات النصية ؛ ذلك أن تاريخ هذا الخطاب ليس دائماً خطياً ، يسير على وفق وتيرة وحيدة فانزياحاته ، وانكساراته وتطوراته تتلاحق عبر سيرورة الإبداع الشعري نفسه ، فهناك نصوص تستدعي كل أشكال النص الموازي ، وأخرى تكتفي بأقل عدد منها ، وما يتراوح بين هذين البعدين ، سواء بين الشعراء على اختلاف توجهاتهم .

ولعل أهم ما يلفت النظر في النص الموازي في إبداع (الصائغ) الشعري كان العنوان ؛ ذلك أنه يرتبط بمرجعيات فكرية وإبداعية في نفس الشاعر ، ويحيل القارئ إلى إبداع الشاعر بالكامل ، ويولد العنوان مع القصيدة منذ انبثاقها فكرة مؤرقة في عقل الشاعر لأول مرة ليعطي بخلقه صك الملكية للعمل ، ويعدُّ العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية ؛ نظراً لكونه مدخلاً أساسياً في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة ، والشعري بصفة خاصة. ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدأيته ، وإشارته الأولى ، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسمه وتميزه عن غيره ، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطية بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية ، فهو - كما يقول (الدكتور علي جعفر العلق) - ((الذي يتقدم النص ويفتح مسيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته ، ويكرس انتماءه لأبٍ ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير. وأوضحت علاقته بالنص باللغة التعقيد. أنه مدخل إلى عمارة النص ، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة (...). لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة ، وينهض ثانية من رماده الذي حجبته عن فاعليته ، وأقصاه إلى ليل من النسيان . ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخراً))(2).

اعتبر (جيران جنيت) العنوانات والمقدمات والإهداءات والاقتراسات عتبات ذات سياقات توظيفية وتاريخية ونصية ، لها وظائف تأليفية تختزل قسماً من منطلق الكتابة ، وأكد أن بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل ، نظراً لأن العنوان يتضمن العمل ، مثلما أن العمل يتضمن العنوان ، ولا يخلو اختيار العنوان الذي يأتي تالياً على كتابة النص من قصدية ، تكشف عن طبيعة التعلق القائمة بين العنوان والنص. يعكس لنا العنوان النص في تضاريسه السطحية والعميقة . ومن ثم فالعنوان هو النص ، والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية ، وهو كذلك بؤرة النص وثيمته الكبرى التي يتمحور حولها. وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة ، يشكل

(1) قصائد ، ص 430 .

(2) مقالة شعرية الرواية ، علي جعفر العلق ، مجلة علامات في النقد ، مج 6 ، ج 23 ، 1997 ، ص 100-101.

العنوان خطاباً أو نصاً مستقلاً في حد ذاته⁽¹⁾ ، فهو نواة معنوية أساسية ، وكل ما تلاه من ملفوظ فهو عبارة عن شرح وتوضيح له ، وهكذا فالعنوان الذي يوجد في أعلى الصفحة هو أساس كل إبداع شعري ، عليه يبني النص أو المشهد أو الفصل أو القسم أو المقطع الروائي عبر التحوير والشرح والتمطيط والإسهاب في المعنى وتفصيله ، حتى يمكن لنا القول: أن النص يتلخص غالباً في العنوان ؛ لأنه المركز وماعده محيط ، أما العلاقة بينهما فهي علاقة جدلية تتمثل في تفاعل النص مع العنوان عبر الانسجام والتعريض الدلالي أو تخييب أفق انتظار القارئ ، وفي كل هذا ننطلق من العنوان إلى النص ، ومن النص إلى العنوان عبر مراعاة السياقين : الداخلي والخارجي ، ومن خلال القراءة المباشرة وغير المباشرة مراعين مبدأ التأويل المحلي ومقاصد النص ونوايا المبدع .

ويمكن تقسيم العنوان منهجياً إلى العنوان الخارجي (العنوان الغلافي أو المركزي) ، والعنوان الأساسي الداخلي (العنوان الرئيس) والعنوان الفرعي ، والعنوان الفهرسي ، بينما يقسمه (جيرار جنيت) إلى العنوان الأساس والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي . كما يحدد للعنوان أربع وظائف أساسية وهي: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.⁽²⁾ ، ومن قول (جنيت) يمكن أن ننطلق في بحث العنوان في إبداع (الصائغ) الشعري ودوره في الكشف عن الرؤيا .

يحتل العنوان الرئيس والعنوانات الفرعية أهمية في الدراسات النقدية على اختلاف منهاجها ، ذلك أنها تؤلف واجهة دلالية ، وتؤدي وظيفة اتصالية ، ومن ثم تتجلى الرؤيا بداية من العنوان نفسه ، وهو فاصل بين خارج مجهول وداخل معطى ، وبتعبير آخر خارج غير لغوي وداخل لغوي كما يرى (الدكتور فكري الجزار) ، انه هو من يمنح النص بعض دلالاته ، ليصب فيه بعضاً من معناه ، وفي موقعه ذاك ينفلت من قبضة النص ليرمي بنفسه في الدلالة المرجعية التي تسكنه⁽³⁾ . فالعنوان معطى دلالي ((يحدثنا عن مضمون القصيدة))⁽⁴⁾ ، ثم هو يتوافق معها في الشكل ، وليس ذلك وحسب ، وإنما نجد أن الدراسات الشعرية المعاصرة أخذت تهتم اهتماماً ملحوظاً بدراسة عتبات النص ومفاتيحه ، وأهمها شعرية العنوان الذي ((أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجية النصي . وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحدثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان))⁽⁵⁾ صحيح أن العنوان جزء مصاحب للنص الشعري ، وهو عتبة من عتباته ، ولكنّه ((في استراتيجية التسمية منبثق من المتن الشعري ، وهو دالّ عليه في معظم الأحيان ، أو هكذا ينبغي أن يكون ، وإن كان بعض الشعراء

(1) ومع اتفاق الباحثين على ان العنوان هو جزء من العتبات له حضوره الفاعل ، إلا ان الباحثة تعتقد أنّه جزء من المتن الكتابي ، لا يمكن الاستغناء عنه في الأدب الحديث خاصة ، وإذا كان النص الشعري القديم قد اكتسب عنوانه من القافية كما يؤكد الدكتور خليل موسى حين يقول ((وكانت القصيدة إلى أواخر القرن الماضي تُسمى عادة بحرف الروي ، فنقول همزية البارودي أو بانيتها أو تانيته أو يانيته ، وما يميّز قصيدة من أخرى أنها قيلت في مديح فلان أو رثاء فلان ، أو أي مناسبة أخرى ، وهذا يعني أن ما يميّزها هو خارج على بنيتها)) . قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دراسة ، خليل موسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص 28 ، وهذا ادعى ان يكون جزء من متن النص ؛ لأنه معبر عنه وجزء من تكوينه اللغوي والدلالي ، ولعل كونه هامشاً لا يمكن الاستغناء عنه ، بدليل على كونه جزء فاعل من جسد القصيد وتجسيدها ، ومع هذا فان الباحثة ستدرس العنوان ضمن مبحث العتبات ، على وفق مااتفق عليه النقاد .

(2) صورة العنوان في الرواية العربية ، د. جميل حمداوي ، نقلا عن - Genette ; COLLECTION & Seuil ; nbssp ; 97-73p , 1987 Poétique, ED, SEUIL, PARIS ، شبكة المعلومات الانترنت

(3) علم النص ، دراسة بنيوية في الأساليب السردية ، د سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان ، 2003 ، ص 74 .

(4) جدلية الموت والاتصاق . نزار بريك هندي ، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 1980م ، ص 9.

(5) دلالات الشعر ، مايكل ريفاتير ، ترجمة محمد معتمد ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، 1997 ، ص 177

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

يسمّون مجموعاتهم أحياناً بعناوين مخاتلة ومخادعة ، أو يكون قسم من القصائد مرتبطاً بالعنوان دون آخر ، ويظلّ العنوان في كلّ الأحوال عتبة من عتبات النص ومفتاحاً من أهمّ مفاتيحه ، ويستطيع الدارس في كثير من الشعر الجيد أن ينطلق من العنوان وينتهي به في دراسة رفيعة ((⁽¹⁾).

يعدّ تعالق النص للعنوان الرئيس و العنوانات الفرعية ميزة غالبية في شعر (الصائغ) ؛ ذلك أن عنواناته الرئيسة أو الفرعية ستحيل القارئ غالباً إلى عنوانات فرعية في النص أو أحياناً لعنوانات سابقة كما لاحظنا فيما مرّ ، وأحياناً يكرر العنوان بعد أن يضيف لها رقماً كما في قصيدة (زيارة)⁽²⁾ ، وقصيدة (زيارة 2)⁽³⁾ ، وهو حين يضع هذا العنوان لقصيدتين في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) كان يريد عن طريق العنوان أن يقدم لنا اختلاف في الرؤيا في الكون الشعري من انفعال وتفاعل مع الأحداث من خلال تكرار الزيارة ، وانطلاقاً من هذه العلاقة يرتبط العنوان بالرؤيا الشعرية ، ويمكن واقعا أن نقيس تجسد العنوان في القصيدة بوصفه عتبة من عتبات النص ، ومدخلا هاما من مداخله ، فدراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص ، ((والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية ، ودراسة العنوان تمثّل في أهمّ جوانبها دراسة النصّ كلّ النصّ، فالعنوان هو النصّ المكثّف ، أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً ((⁽⁴⁾ ، في قصيدة (حالات)⁽⁵⁾ التي تتألف من أربع نصوص كتبت في تواريخ مختلفة ، قدمها الشاعر لنا في نهاية كل مشهد ليجمعها تحت مظلة عنوان واحد هو (حالات) ، ففي الحالة الأولى التي منحها عنواناً جانبياً (حالة 1)⁽⁶⁾ ، نجد أن النصّ يقدم لنا رؤيا عن رجل مجهول .

يبتاع الرجل المجهول

علبة تبغ وثقاب ..

يذهب للمقهى ..

يجلس عند الباب

.....

يأتي النادل يسأله :

- ماذا تشرب ؟

شايّاً أم قهوة ؟

ارتبك الرجل المجهول

ينهض ...

يجتاز الباب

يترك في موضعه ،

علبة تبغ وثقاب !..

(1) الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي) ، رشيد يحيوي ، أفريقيا الشرق ، (الدار البيضاء- بيروت) 1998 ، ص110.

(2) قصائد ، ص203 .

(3) م . ن ، ص222 .

(4) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، خليل موسى ، ص73 .

(5) قصائد ، ص413 .

(6) م . ن .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

كانون الأول 1977 . (1)

هذه القصيدة عن حالة الرجل المجهول ضمن قصيدة تحمل عنوان حالات تقدم لنا أفق انتظار عن الرؤيا التي سيقدمها لنا الشاعر ، إذا ما طالعنا المقطع التالي والذي يحمل عنوان فرعي (حالة 2) .

تنطفئ الأضواء

يتبادل بعض المدعوين أماكنهم

.....

لحظات ..

ثم تضاء القاعة

ينظر كل المدعوين إلى الساعة

تضحك سيّدة

تضحك ثانية ..

يُسمع في ناحية ما

صوت بكاء ..

كانون الأول 1977 . (2)

ما زال الرجل المجهول هو محور الرؤيا في الحالة الثانية ، والتي تحمل تاريخاً واحداً مع الحالة الأولى ، لنترقب حالة ثالثة للرجل المجهول ، كما ينبغي وبحسب ما يشي به العنوان ، فهو من يوحى إما بجزئية تمثيلة للنص ، أو شموليته ، فهو يختزل النص مبنى ومعنى ؛ لذا فقد أعلن (رولان بارت) أن العنوان هو صاحب الدور الأول في إكساب القارئ معرفة بالنص ، والقيام بمهمة تنظيم هذه المعرفة وتأويلها⁽³⁾ والآن لنطالع الحالة الثالثة (حالة 3) .

امرأة تجلس خلف الشباك

تتأمل طفلاً يأتي من عمق الشارع

.....

طفل يأتي من عمق الشارع

يرنو لامرأة تجلس خلف الشباك ..

(4)

هنا قدّم لنا حالة جديدة ؛ إذ غاب الرجل المجهول لتحل محله امرأة وطفل ؛ ليقدم أجواءً أخرى بعيدة عن عالم الرجل الذي عكس لنا (الصائغ) رؤيا عن حالتيه ، فهاهو طفل وامرأة ، ويتابع تقديم الرؤيا .

سيارة شحن ،

تعبّر بين الشباك

وبين الشارع (5)

(1) قصائد ، ص 413 .

(2) قصائد ، ص 414 .

(3) ينظر مقالة شاعر يمشي في غيابه بين طريق دمشق والحديقة الفارسية، مفيد نجم ، نزوى ، ع 44 ، أكتوبر ، 2005 ص 272-276 .

(4) قصائد ، ص 415 .

(5) م . ن .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

وهو هنا يقدم لنا رؤيا شائكة تحتاج إلى تفسير ما يحدث ، من خلال الطفل والمرأة وحركتهما بين الشارع والشباك ، وسيارة الشحن التي أحدثت قطعا في المشهد الهادئ ، لتدفع الكون الشعري إلى الاضطراب والحركة ، ومن ثمَّ يحدث تبادل الأماكن بينهما ، ليقدّم تغييراً في المواقع .

والآن

المرأة تنظر من خلف الشارع
لا طفل ترى يجلس في عمق الشباك

.....

الطفل يحدق من خلف الشباك ...
لا يجد امرأة تجلس في الشارع

كانون الأول 1977⁽¹⁾

ومع تشابه العنوان الذي تعمد الشاعر أن يذكره في الحالات الثالثة يمكن أن يكون السؤال هو ، ما الرابط بين هذه الحالات الثلاث ، أنه يترك للقارئ أن يتخيل علاقة بين الرجل والمرأة والطفل ، وهذا التخيل سينبع أولاً من دواخل المتلقي ليفترض علاقة ما ، هذا التخيل ناتج من سلطة العنوان الأساس (حالات) ، الذي يشرك هذه الحالات الإنسانية الثلاث في رؤيا أراد الشاعر لها أن تتوحد على الرغم من تشتتها ، في الحالة الرابعة يقدم لنا حالة مختلفة وبعيدة ولا ترتبط بهذه الحالات.

على الرصيف اليمين

في زحمة السائرين

يمشي فتى

مرتبكاً

في يده غصنٌ من الياسمين .

في الجانب الآخر

صبيّةٌ حسناء

تسير بين الناس في استحياء

.....⁽²⁾

هنا حالة أخرى لأشخاص آخرين غير من مروا سابقا ، ليعكس لنا حالة جديدة تطل في أجواءها نوعاً من الترقب واللهفة من خلال الفتى والصبيّة وغصن من الياسمين ، فيقدم لنا رؤيا تشع بالسعادة والأمل ، علامة الحذف هذه تعللها وتفسرها العبارة التالية لتخبرنا أنّهما التقيا بحسب موعد سابق لاصدفة .

ظلا يسيران إلى أن وصلا المعبر

فاختلطا في زحمة العابرين

.....⁽³⁾

وعلامة حذف أخرى لتدل على الانفلات من زحمة العابرين والاختفاء .

لم يلبثا أن ظهرا بعد حين

(1) قصائد ، ص 415 .

(2) قصائد ، ص 416 .

(3) م . ن ، ص 416-417 .

كان الفتى على الرصيف اليسار
وكانت الصبية الحسناء
 ذاهلة في زحمة السائرين
 في يدها غصن من الياسمين

29 نيسان 1977 (1)

وحين نستجلي هذه النصوص يمكن أن ندرك أنها رؤى مختلفة مما يطرح سؤالاً حول علة جمع هذه النصوص ، وعلة جمعها هو الرابط بين هذه الحالات الأربع من اتحاد مكان الحدث وتقارب الزمن الذي تعمد أن يذكرها في كل مقطع كأنها قصيدة مستقلة ، لنجد أن تاريخ الحالة الرابعة كان في نيسان من العام نفسه ، ومع هذا فإن ما يوحدنا هو لكونها حالات إنسانية مألوفة ويومية ، جمعها تحت عنوان واحد ظل يشع في أفق الرؤيا في هذه القصيدة ليفسرنا ولولاه ما كانت الرؤيا ستكون جلية بهذه الصورة ، قصيدة (الزيارة) (2) و (حالات) (3) ، كانت هناك نصوص اشتركت في عنوان واحد ، ولكن (الصائغ) أحيانا كان يعطي القصيدة الواحدة أكثر من عنوان ، كما في قصيدة (قصيدة تسجيلية) (4) التي حملت عنوانا جانبيا (هذا الشهر حنطة) ، وقصيدة (القرابين) التي وضع لها عنوانا آخر بخط اصغر حجما وبين قوسين (يوم التاميم) (5) ، وقصيدة (موت المنزل) التي حملت عنوان جانبي (عالم الغياب) (6) ، و (الصائغ) ، حين لجأ إلى وضع عنوان جانبي ؛ فلأنه كان يتعمد أن يقدم لنا عالم غابت منه الحبيبة مما أدى إلى موت المنزل ، وهي القصيدة الوحيدة التي حملت عنوانين مختلفين مع تقاربهما ودلالة احدهما على الآخر ، وهو كان هنا لا يعرض عنوانا بديلا عن عنوان ، لأنه كتبه خلف الخط الأسود الذي تعمد وضعه على الجانب الأيمن من الصفحة ، وبخط تعمد أن يكون متجها من الأعلى إلى الأسفل بهيئة عمود نازل ، مما يعني أنه أخرج من دائرة فضاء النص وأبعده عن موقع العنوان المتعارف عليه في أعلى الصفحة ، هذا غير أن (الصائغ) لم تكن به حاجة لعبارة يقدم من خلالها الرؤيا في النص ، لأنها واقعا كانت واضحة وجليية ، ولاحظت الباحثة أنه وضع هذه القصيدة في فهرس القصائد ضمن ديوان (سيدة التفاحات الأربع) في الصفحة (215) ، ومن ثم كتب تاليا لها قصيدة (عالم الغياب) في الصفحة (217) ، والواقع أنها قصيدة واحدة تحمل عنوانين وتبدأ في الصفحة (215) وتنتهي في الصفحة (217) ، ولكن عند مراجعة ديوان (سيدة التفاحات الأربع) الذي صدر عام (1976) ، وجدت أنهما نسان مختلفان ، ولهما عنوانين مختلفين ، ليس كما هو الحال في الأعمال الكاملة (قصائد يوسف الصائغ) الذي جمعها ضمن نص واحد مع أنه فرقهما في الفهرست ، لنجد أن نص عالم الغياب يبدأ من نقطة معينة وينتهي إلى حد معين .

ومن بعد موتي ...

نظرتُ إلى جسدي ..

(1) م . ن ، ص 416-417 .

(2) ينظر م . ن ، ص 203 وص 222 .

(3) م . ن ، ص 413 .

(4) قصائد ، ص 244 .

(5) ينظر م . ن ، ص 423 .

(6) ينظر م . ن ، ص 215 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

وبكىت..

أرى جثة امرأة ،

رافقتني ثلاثين عاماً ..

وأرى منزلاً عشت فيه

يموت ،

ما زال مني به ،

دمية للطفولة ،

ثوب مراهقة ،

قطة ..

وردة في كتاب ..

.. رسائل حبٍ مخبأة ...

....

بعد موتي ..

تطلعت في جثتي .. وحرزنت ،

رأيت على شفتي كلمة ،

لم تتم ...

انحيت ..

ومددت يدي ..

ومسحت على شفتي ..

ومضيت (1)

هنا انتهى النص ليكون قصيدة (موت المنزل) ، وكانت هذه القصيدة الأولى التي لم يضع فيها تاريخ ، والقصيدة الأخرى كانت قصيدة (خلاني نائمة) (2) ، ومما يمكن قوله أن ذكر التاريخ في قصائد (الصائغ) عتبة نصية تحتاج الالتفات فعلاً لأنه كان يضعه لسبب ويهمله لسبب ، وساهمت معرفة تاريخ القصيدة في فتح أفق التحليل وجلاء الرؤيا غالباً ، لذا فإن (الصائغ) في هذه القصيدة التي غاير فيها باقي قصائد الديوان فيما يخص المراثيات ، حين أهمل التاريخ فلأنه كان يتحدث عن فكرة موته هو وليس فكرة موت الحبيبة ، وبما أن موته لم يتحقق بعد فقد تجنب ذكر التاريخ وإن أشار في النص إلى المرأة وهو وصفها بالجثة ، إلا أنه لم يكن يعني بالضرورة موتها.

أرى جثة امرأة ،

رافقتني ثلاثين عاماً ..

وأرى منزلاً عشت فيه

يموت ، (3)

كانت هذه عبارة عن أمنية قائمة في داخله عن بقاء السيدة ، وموته هو قبلها بعد ثلاثين سنة ، ومن هذا المجتزأ بالذات يمكن أن ننتقل إلى السبب الذي تعتقده الباحثة في أن (الصائغ) ، عندما اصدر أعماله الكاملة في (قصائد يوسف الصائغ) عام (

(1) سيدة التفاحات الأربع ، ص 57- 58 .

(2) ينظر م . ن ، ص 74 .

(3) سيدة التفاحات الأربع ، ص 57 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

(1992) ربما كان قد تخلص نهائياً من فكرة رفض موتها وبقائها إلى مابعد موته ، فدمج النصين معاً ، مع إبقاء عالم الغياب عنواناً جانبياً في النص ليعبر عن الغياب نفسه ، والنص في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) كان مستقلاً .

قميصُ نومها ،

ملقى على السريرِ ...

كتابُها

منضدةُ الزينةِ ،

مشطُها ..

المرأةُ ..

والمفتاحُ ما يزال ،

فوق البابِ !!

يفصل بين عالم الحضورِ

وعالم الغيابِ ...

19 نيسان 1976 (1)

وهذا التاريخ حملته القصيدة موت المنزل في (قصائد) بينما وضعه في قصيدة عالم الغياب في ديوان (سيدة التفاحات الأربع) ، واللافت للنظر ان الصائغ قام بوضع الحركات الإعرابية بصورة ملحوظة فوق الكلمات التي كانت تتعلق بأشياء السيدة الحميمة (قميصُ نومها ، كتابُها ، منضدةُ الزينةِ ، مشطُها .. ، المرأةُ .. ، والمفتاحُ ما يزال) ، وبعد ان انتهى مما يخصها عاد ليسكن الكلمات أو يهمل وضع الحركات ، كما في المقطع الذي بعده .

فوق البابِ !!

يفصل بين عالم الحضورِ

وعالم الغيابِ ،

ليقدم رؤيا من خلال العناية بالحركة الإعرابية التي تدل علي مدى أثر هذه الأشياء ودلالاتها لديه وتعبيرها عن الغائبة ، بينما يكون عالمه الذي خلى من حضورها ساكن وجامد ، في بيت مات بعد ان خلى من صاحبه ، ويمكن إدراك ان الصائغ كان يعتمد أحيانا إلى تقديم الرؤيا من خلال الحركات نفسها .

ويمكن الإشارة إلى أن عدداً من عنوانات قصائد (يوسف الصائغ) كانت هي عنوانات الدواوين نفسها ، كما هو الحال في ديوان (اعترافات مالك بن الربيع) (2) ، وهذا العنوان أصبح عنوان المجموعة الشعرية التي ضمّت القصيدة ، وبعد ذلك جاءت دواوينه على المنوال نفسه مثل (سيدة التفاحات الأربع) (3) و (قصيدة المعلم) (4) ، (ويساراً حتى جبل الزيتون) (5) . وعنوان الديوان الوحيد الذي لم يحمل قصيدة تحمل

(1) م . ن ، ص 59 - 60 .

(2) ينظر قصائد ، ص 51 .

(3) ينظر م . ن ، الصفحات 181 ، 187 .

(4) ينظر م . ن ، الصفحات 263 ، 305 .

(5) ينظر م . ن ، الصفحات 391 ، 395 .

عنواناً تتعالق معه كان مجموعة (قصائد البلبل الأسود)⁽¹⁾ ، وقد أعقب العنوان الرئيس بملاحظة كانت عبارة عن تاريخ بين عامين ، العام (1976) والعام (1980) وهو التاريخ الذي أنتج فيه هذه القصائد ، ومن التاريخ نستشف أن مرحلة حاسمة قد مرت في حياة (الصائغ) ، حين ابتدأت بوفاة زوجته (جولي) وتزامنت مع إصدار ديوان (سيدة التفاحات الأربع) ، والحقبة التي مرت في تاريخه حين بدأ يتعرض للمضايقات واضطهاد السلطة لكونه سياسي معارض ، وما بين هذين التاريخين صدرت له قصائد كثيرة منها (يساراً حتى جبل الزيتون) 11 شباط عام 1978⁽²⁾، ضمن ديوان حمل العنوان نفسه ، فضلاً عن قصائد كتبت في تاريخ مقارب مثل (الشبيبة) في 5 تشرين عام (1976)⁽³⁾ ، (حالات) التي كتبت عام 1977⁽⁴⁾ والتي ضمها لديوان (يساراً حتى جبل الزيتون) ولم يضعها مع (قصائد البلبل الأسود) ، فلماذا نشر قصائد البلبل الأسود مستقلة عن مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، أو مجموعة (يساراً حتى جبل الزيتون) . الواقع أن هذه القصائد قد امتازت بمميزات جعلتها منفردة في إبداع (الصائغ) ؛ إذ كانت تجربة مغايرة تماماً لما سبق . عكست هذه القصائد القصيرة رؤيا خاصة من خلال الشكل والانفعال ذاته ؛ وذلك بوصفها علاقة تفاعل بين قصيدة الشاعر في كلماته وأساليبه الفنية ، وإدراك الناقد لبنية النص ، واكتشاف جمالياته الكامنة وراء التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي لوعي الشاعر . وبما أنه يمكن الولوج إلى النص الشعري ، من خلال العلامات غير اللغوية ، ومنها التشكيل الطباعي أو الهيئة الطباعية للقصيدة الشعرية ، مما يفسح المجال لقراءات ووجهات نظر تختلف فيها أبعاد المقاربة النقدية ، وتتعدد الدلالات رغم أحادية الدال ، فلقد كانت هذه القصائد مثلاً دقيقاً ومتميزاً قدمه لنا بدءاً من العنوان الرئيس للديوان ، وهو (من قصائد البلبل الأسود) ، فكأنه يقدم لنا رؤيا عن هذا البلبل الأسود ليمارس نوعاً من الإسقاط على نفسه ، فهو البلبل الأسود ، الذي لم يرد ذكره في الديوان لنعرف أنها قصائده رغم غيابه من النصوص ، وقدم له بثلاث لوحات تخطيطية رسمت بالفحم (الأبيض والأسود) ، افتتح بها المجموعة ، كانت الأولى عبارة عن أصابع متشابكة لكفين ، ولكن مايلفت النظر أن عدد الأصابع كان أكثر من عشرين أصبعاً⁽⁵⁾ ، واللوحة الثانية بعدها مباشرة عبارة عن معطف متجسد ولكنه فارغ ، ولم يظهر شخص يرتديه⁽⁶⁾ ، وكأنه يعبر عن الخواء والفراغ ، وربما العدمية ، أما اللوحة الثالثة فكانت عبارة عن صورة لرجال ثلاثة لهم أجساد قوية كما يبدو من اللوحة ، ولكن ليس لهم رؤوس⁽⁷⁾ ، لتكون تمهيداً لعنوان أول سيطالعنا في الديوان في قصيدة تحمل عنوان (السؤال الأخير)⁽⁸⁾

يبتدئ الحب .. بالأسئلة ..

ينتهي ..

(1) م . ن . ، ص 355 .

(2) قصائد ، ص 410

(3) م . ن . ، ص 412

(4) م . ن . ، ص 413 وص 414 وص 415 وص 417 .

(5) ينظر م . ن . ، ص 356 .

(6) ينظر م . ن . ، ص 357 .

(7) ينظر م . ن . ، ص 358 .

(8) م . ن . ، ص 359 .

ويظلُّ السؤالُ ،

بدون جوابٍ ..

ونحنُ ،

نفتش في الكلمات ..

وبين الأصابع .. والذكريات .. (1)

لتكون مدخلاً ملائماً لقصائد عمها جو من الحزن ، وقد ورد في الديوان (ستة وعشرين) نصاً قصيراً أغلبها قصير جداً ، وتشخص العناوين المختزلة الصماء في المجموعة مثل (لقاء .. ، عطب ، استرخاء ، .. بلبل .. ، الاصابع ، ربما .. ، فجأة .. ، غداة غداً .. ، اش اش اش .. ، نافذة ، صمت .. ، الغراب .. ، الساعة .. ، الخيط .. ، مشاركة ، اسرار .. ، اعتياد) (2) ، ومايلاحظ على هذه العناوين هو اقترانها بعلامات الحذف ، ليعلم أن العنوان ناقص ولم يكتمل بعد ، وأن هناك محذوف أو مسكوت عنه ؛ ليخلق لنا جواً من التوتر والانفعال بالنص بدءاً من العنوان نفسه ، وشخص مسألة الإمعان في الكثافة والاختزال أحسن تشخيص . فأغلب عناوين المجموعة مكون من كلمة واحدة بعضها مُعرّف ، وبعض الآخر غير مُعرّف . وقليلة هي العناوين المكونة من كلمتين مثل (السؤال الأخير ، حوار .. عبر الهاتف ، أمسية السبت ، موت الكرسي) (3) ، لنجد أن العنوان لم يعدّ يلعب دور المفتاح بالنسبة إلى مغلقات النص وحسب ، بل قد يلعب دور اللغز الذي يزيد من حيرة النص ، ويضاف إلى سلسلة مغلقاته . ولاسيما حين نجد أن العنوان يمثل أبرز رموز النص ، وأشدّ ألغازه حيرة وإبهاماً . ورغم ذلك أو بسببه يبقى لغز العنوان الأصم مفتاح النص الأمثل إن لم يكن مفتاحه الوحيد ونقطة ضوئه الكاشفة ومركزه الجامع ، حتى ليخيل لقارئ (من قصائد البلبل الأسود) أحياناً أن النص مولود من رحم العنوان .

عند بحث العنوان في إبداع (الصائغ) لا بد من التطرق قدر الإمكان إلى عنوان قصيدة ، فلماذا هذه القصيدة بالذات دون غيرها ؛ ذلك ان هذه القصيدة التي قيل أنها سممت أجواء الشعر العربي (4) ؛ اكتسبت شهرة كبيرة على الرغم من إهمال الدرس النقدي لها ، واختيار البحث في عنوانها يعود إلى أن العنوان الأصلي للقصيدة هو (بصقة أفيون) كما ذكر يوسف الصائغ نفسه ، وأن ((أدونيس هو الذي غير اسم

(1) م . ن ، ص 359 .

(2) ينظر م . ن الصفحات ، 363، 361، 365 ، 366 ، 367 ، 368 ، 374 ، 375 ، 377 ، 379 ، 380 ، 381 ، 384 ، 385 ، 388 ، 390 .

(3) ينظر قصائد يوسف الصائغ الصفحات 359 ، 369 ، 371 ، 382 .

(4) ينظر المرأة والنافذة ، بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 ، ص 149 . وينظر لقاء مع الشاعر يوسف الصائغ ، حسين سرمك حسن شبكة الانترنت ، وعندما سألت الباحثة الدكتورة بشرى موسى صالح عن سبب التسمية اجابت الدكتورة ان السبب الأساس كان غلبة النزعة الوجودية في النص ، مقابلة شخصية أدنت لي بنشرها ، في 12 / 3 / 2007 ، أما الناقد (فاضل ثامر) فقد أجاب ان التسمية لم تتم بناءً على مواضع نقدية ومنهجية ثابتة إنما يمكن ان يقال انها نبعث بالأساس من محاورات ونقاشات أدبية في المنتديات الأدبية وحوارات الأدباء والمتقنين ، وأنها تبتعد عن الصحة والثبات ، مقابلة شخصية أدن لي بنشرها ، بتاريخ 20 / 11 / 2006 .

القصيدة من (بصقة أفيون) إلى (شمة أفيون) وحياتي في رسالة عام 1957)) (1). وإذا رجعنا للعنوان الأصلي الذي اختاره الصانع فإنه يبدو استكمالاً لمحتوى النص ومحمولاته الدلالية، هذا النص الذي امتاز بأنه يترك انطباعاً جلياً بالتقزز والنفور أحياناً من بعض المشاهد الشعرية في نفس المتلقي من أفعال لا يمكن أن تصدر إلا عن شخص يهلوس ويهذي نتيجة الخدر والهوس الذي أصابه، وعلى الرغم من روعة القصيدة ومضمونها الفكري العالي، إلا أن الجمالية ولنسمة الإيجابية المألوفة، كانت شبه غائبة لتحل محلها جمالية من نوع آخر، ومشاهد تجعلك أحياناً تنزعج وتتضايق، ولكنك لن تتمكن أن تتكرر أدائها اللغوي العالي وشعريتها بل تعاطفك مع هذا الحدث، ولكن ما حصل أن عنوان (شمة أفيون) كان الأشهر والأكثر اقتراباً من الشعرية، ومع هذا لا بد من الالتفات إلى أن روح التفاؤل في (بصقة أفيون) كانت تشع أكثر منها في شمة أفيون؛ ذلك أن عملية البصق تختلف عن الشم، فالأولى رفض وتقزز وإنهاء شيء تافه غالباً، بالعكس من شمة أفيون التي توحى ربما بالمحبة والإعجاب وإدخال وبداية لعملية أخرى.

ولو دققنا في عنوانات (قصائد يوسف الصانع)، لوجدنا أنها جاءت، أحياناً متناسبة مع أطوال القصائد التي حملتها، إذ حملت أغلب المطوولات عناوين طويلة، مثل: (اعترافات مالك بن الربيع، رياح بني مازن، انتظريني عند تخوم البحر، مابين جلدي وقلبي، على أيما موعد نلتقي، أين الشعر وأين الشعراء، يسارا حتى جبل الزيتون) (2)، عدا قصيدة (سفر الرؤيا) (3)، التي جاء عنوانها قصيراً رغم طول القصيدة؛ وذلك يرجع إلى أن الصانع كان يريد أن يعلن عن تعالق عنوان القصيدة مع (سفر الرؤيا) (سفر يوحنا) في (الكتاب المقدس الإنجيل) فيما حملت أغلب القصائد القصيرة عناوين متألفة من كلمة واحدة أو اثنتين، مثل (الرجل العجري، خلاني نائمة، مريم، إجازة، مساء عراقي، الخوف) (4).

ويمكن إجراء إحصائية لعدد الكلمات التي يتألف منها كل عنوان من عنوانات قصائد يوسف الصانع فيمكن أن نتوصل إلى الآتي.

أولاً: - بلغ عدد القصائد التي تألفت من كلمة واحدة (تسعا وثلاثين) قصيدة، ومن تلك العنوانات: (، غرق، اغتصاب، قبلة، نعاس،، استرخاء، بلبل الغراب، فجأة، الخوف) (5).

ثانياً: - فيما بلغ عدد القصائد التي تألفت عنواناتها من كلمتين (ثلاثاً وعشرون قصيدة) قصيدة، مثل (سفر الرؤيا، القرنفلة السوداء، القبلة الأخيرة، سيده الأهور، السؤال

(1) مقالة أنا والشعر والشعراء، سفر مزاميري، يوسف الصانع، جريدة الأديب، ع 81، 20 تموز، يوليو، 2005، ص 22، وفيها نص رسالة ادونيس ليوسف الصانع. وينظر لقاء مع الشاعر يوسف الصانع: لا أحب شعر أدونيس، وهو الذي غير عنوان قصيدتي، حسين سرمك حسن.

(2) ينظر قصائد، الصفحات 51، 71، 91، 137، 160، 279، 305، 397.

(3) ينظر م. ن، ص 117.

(4) ينظر م. ن، الصفحات، 194، 226، 228، 340، 352، 447.

(5) ينظر م. ن، الصفحات 189، 190، 217، 365، 366، 373، 447.

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

الأخير ، أمسية السبت ، شمة أفيون (1) ، وهذا يعني أن أكثر من 70% من عناوين قصائد الصائغ جاءت متألّفة من كلمة واحدة أو كلمتين .

ثالثاً :- بلغ عدد القصائد التي تألّفت عنواناتها من ثلاث كلمات (ثلاث عشرة) قصيدة ، مثل : (مابين جلدي وقلبي ، سيدة التفاحات الأربع ، فاكهة المرأة النائمة ، عليك سلام الفراتين) (2) .

رابعاً :- بلغ عدد القصائد التي تألّفت عنواناتها من أربع كلمات (إحدى عشرة) قصيدة ، مثل (خواطر بطل عادي جدا ، الجثة والسيدة والحقيبة اليدوية ، أين الشعر وأين الشعراء ، يسارا حتى جبل الزيتون) (3) .

خامساً :- وكانت أطول العنوانات هي التي تألّفت من (خمس) كلمات ، وحملتها ثلاث قصائد فقط ، هي : (أهذا إذن كل ما يتبقى ، قصة حب في زمن الحرب ، الساعة التي تدق دقات كثيرة) (4) .

عند دراسة النص الموازي فيما يخص شعر الصائغ فأن هناك أمرا يتوجب الالتفات إليه ، ألا وهو المقدمة الخاصة بالدواوين ، ولعل أشهر مقدمة وأكثرها رصانة وموقفا نقديا متقدما كانت مقدمة (الدكتور محمد المبارك) للأعمال الكاملة (قصائد يوسف الصائغ) والتي أضاء بها الناقد كثير من الرؤى وفتح الباب واسعا لدراسة إبداع الصائغ الشعري ، كانت المقدمة تحمل عنوان (قراءة في شعر يوسف الصائغ) واستغرقت (ثمان وأربعين) صفحة ، استوفت معظم الجوانب الإبداعية في شعره ، وفتحت آفاقا نقدية واسعة لمن رغب بالبحث في شعر الصائغ فما بعد ، ومما يحسب للناقد في دراسته المتميزة أنه لم يقتصر على مقدرة المبدع وحده بل منح للجمهور سلطة في تقديم الرؤيا ، حين تطرق للحديث عن مفردات الشاعر ودلالاتها ليخرجها عن نطاق الحيز الفردي إلى حيز المجموع فيشركهم في الفعل الإبداعي ، فذكر ((إنما يستحضر كثير مما ترسب في أعماق جمهوره من مفردات تنطوي على دلالات ميثولوجية لها قيمة طقوسية ما تزال حية في توجهات الإنسان وشعائره وممارساته الروحية كمفردات الخبز والخمر والكنيسة والزيت والكرم والماء والقدس والكاهن والمسيح والفداء والصليب وصوم الأربعاء وجمعة الأحزان ليخرج بها إلى دلالات جديدة تعزز رفضه وتمرّده)) (5) ، وألم الناقد (محمد المبارك) بمعظم الجوانب النقدية بطريقة منفردة ، ولم يسمح للملل أو الطريقة التقليدية أن يتخللا هذه الدراسة لنجد أنه لم يتحدث عن حياة الشاعر مباشرة في استهلال الدراسة ، إنما تحدث عنها عندما وجد ضرورة لذكرها لتخدم تفاصيل نقدية أراد لحياة المبدع أن تعللها لنجده يقول ((منذ وقت مبكر ، تفتحت ذاكرة الشاعر في بيت كانت .. تغمره أجواء روحية وطقوسية تتمحور حول عقيدة الخلاص وافتداء البشر من خطاياهم التي ظلت تلاحقهم وتجلد ضمائرهم منذ أن أثقلهم ادم بخطيئته الأولى فكان أبوه معلما

(1) ينظر قصائد ، الصفحات 117 ، 193 ، 220 ، 279 ، 359 ، 371 ، 451 .

(2) ينظر م . ن ، الصفحات 160 ، 187 ، 211 ، 267 .

(3) ينظر م . ن ، الصفحات 137 ، 199 ، 322 ، 397 .

(4) ينظر م . ن ، الصفحات 184 ، 275 ، 442 .

(5) قصائد ، المقدمة ، محمد المبارك ، ص 12 .

وروحانياً متفتحاً ذهنياً .. وعمه مؤرخاً وكاتباً مسرحياً يعدّ من أوائل من كتب للمسرح في العراق ، وكان له ابن عم يعد من أخطر المناضلين اليساريين الذين رسموا حدود مسارات الحركة اليسارية في العراق ...))⁽¹⁾ .

والموقع أن الدارس لإبداع (الصانع) في أي مضمار أدبي لا يستطيع أن يتجنب التطرق لحياة الصانع ، أو يستنير ببعض مراحلها ، ولكن الباحث ركز في دراسته كثيراً على ديوان (مالك بن الريب) الذي استغرق من الدراسة خمسا وثلاثين صفحة من إحدى وأربعين صفحة فقط ، بينما تطرق بإيجاز لباقي دواوينه ، حينما مر عليها في دراسة استغرقت سبع صفحات فقط كان الجزء الأكبر منها يدور حول اثر الطبيعة في البنية الشعرية والشكلية ، والتي جاءت رغم الإيجاز متميزة ، تمكن (المبارك) أن يلم بكل الشروط النقدية من قدرة على الاختيار الناجح للنصوص المتميزة ، وتفوق في تحليل هذه المجتزئات واقتناص مواطن الإبداع والرؤيا فيها ، وقدرة الناقد على تقديم المبدع بأسلوب جلي ومنطقي ؛ نتيجة لقدرته العلمية والأكاديمية في طرح آراءه النقدية ، فكان ابرع ماقدمه في هذه الدراسة حين توصل إلى علاقة الرؤيا والتشكيل ، حين يذكر ((أن الطبيعة لتدخل في البنية الشعرية – الحسية للشاعر عنصراً تشكيمياً بنائياً مهماً في توليف رؤياه الذهنية .. ولا تكفي بأن تكون ملاذاً رومانسياً يلجأ إليه الشاعر طلباً للراحة الذهنية ... أنه يتأمل عبرها .. ويكشف عن تداعيات فكره ... حتى تضحي بتجلياتها وحالاتها الطقوسية ملعباً فنتازياً لأفكاره ومشاعره وتأملاته ، ولعل قصيدته (سيدة الأهوار) مجرد مثال على ما ذهبنا إليه بشأن موقع الطبيعة من البنية التشكيلية لشعر الصانع))⁽²⁾ ، ليكون الناقد سابقاً في ربط الرؤيا بالشكل ، حين يبين سلطة الرؤيا على تشكيل القصيدة ، بعد ذلك يقدم التفاتة نقدية معتبرة حين يعلل قدرة الصانع في تقديم رؤياه المتميزة عبر الشكل فيقول ((وإذا كانت موهبة الشاعر في التشكيل رسماً ونحتاً ، قد أكسبت صورته الشعرية الخطوط والألوان والظلال والأضواء .. وحملته على تجاوز قواعد المنظور وتهشيم أبعاد المكان الهندسية الثلاثة ؛ فأن نزعت الروائية – الدرامية ، التي تمخضت عن عدد غير قليل من الآثار القصصية – الروائية – المسرحية المتقدمة ، قد منحت ميزة تنويع إيقاعات صوته وتموضعات بنيته الشعرية ، فجاءت قصائده متنوعة النغمات متعددة الأصوات متدرجة الجرس والنبرات))⁽³⁾ .

وإذا كان (الدكتور محمد المبارك) قد قدّم للأعمال الكاملة للصانع ، فأنا هناك ناقد آخر قدّم دراسة وضعها الشاعر في ختام القصائد ، هو الدكتور (حاتم السكر) لتكون تكملة لما فات (المبارك) أن يذكره ، فدراسة (السكر) كانت مختلفة تماماً عن الدراسة السابقة واستكمالاً لها ، وهي دراسة قصيرة ومختزلة امتدت على (تسع) صفحات فقط (477 - 487) ، ولكنها رغم الطابع التعبيري ، استطاع الناقد أن يقتنص فيها مواقع القوة والقدرة في النصوص ، ويقدم فيها تحليلات رائدة فيما يخص إبداع الصانع الشعري ، وقد ركز الناقد على مرحلة ما بعد (سيدة التفاحات الأربع) وعلى الرغم من غلبة الإنشائية على هذه الدراسة ، تمكن الناقد من رصد حالة حقيقية في إبداع الصانع ، حين ذكر أن مجاليه ((كانوا مهمومين بالتجديد والتحديث ، يقولون – نظرياً ما يقول . ولكنهم

(1) م . ن ، المقدمة ، محمد المبارك ، ص 19 .

(2) قصائد ، المقدمة ، محمد المبارك ، ص 44

(3) م . ن ، المقدمة ، محمد المبارك ، ص 44-45

عند الكتابة يتخلفون وراءه . بعيدين عن جمهورهم وهو الصائغ – يتقدم ليجد بانتظاره جمهوراً يفهم ادق نبضات قلبه . وكرر (الصكر) ما قاله (المبارك) عن مرجعيات الصائغ الثقافية ومحمولات الرؤيا الشعرية من خلال التركيز على تربيته المسيحية الخاصة ، حين تحدث عنه قائلاً ((أنه الابن الناضج قبل الأوان لأب كان (رئيس الشماسين وعازف الأرغن ومعلم الكهنة الصغار) لذا فهو محتدم ببقايا تلك الأبوة اللاهبة تضمه بعنف فلا يستطيع منها فكاكاً))⁽¹⁾ ، والواقع أن الدارس لإبداع الصائغ لابد أن يعرج على حياته ، ذلك أن ((نص الصائغ - كما يؤكد الناقد (فاضل ثامر) - لا يمكن النظر إليه بمعزل عن مبدعه ، فهو نص مسكون بنوايا الشاعر وهمومه إلا أن هذا النص ، يمتلك من الجانب الآخر استقلالته النسبية ، فهو نص كثيف متوتر ، متناقض ، احتفالي ، محمل برموز وشفرات موجهة نحو قارئ معين يفك رموزها وأسرارها ، إلا أن هذه الشفرات ، ليست مجرد شفرات السنية تمتلك مرجعيتها الداخلية المكتفية ، بل هي شفرات مشدودة إلى سياق لغوي واجتماعي وحضاري وسياسي وسيكلوجي معين))⁽²⁾ ، ومن هذا السياق بالذات اكتسبت قصيدة الصائغ وجودها وتجذرت في الإبداع العراقي والعربي لتقدم رؤيا إنسانية شاملة يقدمها فرد مبدع ويسـتقبلها مجـمـوع يشـاركه في الإحساس والرؤيا .

دراسة تطبيقية :- قراءة في قصيدة (قصيدة تسجيلية .. هذا الشهر حنطة)

تعد عملية تحديد نص ما لشاعر معين وإحلال ذلك النص مثالا يعين الباحث علىولوج إلى عوالم المبدع الخاص للكشف عن رؤاه وانفعالاته ، تؤدي إلى الكشف عن تقنيات الإبداع ، وإزاحة النقاب عن إسرار ذلك الشاعر في نصوصه عامة ، وخاصة في مبحث دراسة الرؤيا الإبداعية من ناحية التشكيل والرؤيا ، عملية فيها كثير من المغامرة وإجراء محفوف بالمخاطرة تنتج عن تعميم خصوصية هذا النص على عموم إبداع الشاعر ؛ إذ قد يكون الشاعر قد خضع لحالة انفعالية خاصة إلى أبعد حد ، مما قد يؤدي بالنتيجة إلى أن تكون رؤياه غير تامة القدرة لتصبح مثالا صالحا للحكم على الشاعر وإبداعه ، وهذا يجعلنا نبتعد عن الموضوعية والمنطقية في البحث ومن ثم سيقود إلى تشعب الرؤيا والولوج في متاهة تتداخل فيها الرؤى والآراء ، وهنا قد تنفلت فرصة

(1) قصائد ، الحب الغالب والحب المغلوب ، 477 .

(2) الصوت الآخر ، ص 309 .

إدراك المنجز الشعري ، إذا لم نتمكن من الاقتراب من النص الذي يحمل أكبر قدر من المميزات الدالة على المنجز الشعري للمبدع ، وحين ندرس نصا ما قد نرجع إلى (أيزر) وفكرته عن النص التي تقول ((أن العمل الأدبي له قطبان هما القطب الفني والقطب الجمالي ويشير أولهما إلى النص الذي أبدعه المؤلف أما الثاني فيشير إلى عملية التحقق العياني التي يقوم بها القارئ ، وانطلاقا من هذه الثنائية القطبية يستنتج (أيزر) أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق بصورة كاملة مع النص أو تحققه العياني ، بل يجب أن يقع في منطقة وسط بين الاثنين ، ذلك أن العمل ينطوي على أشياء أكثر من النص لأن النص لا تجري فيه دماء الحياة إلا عندما يتحقق عيانيا))⁽¹⁾ ومن هذه المقولة يمكن أن ندخل إلى تحليل نص (قصيدة تسجيلية ... هذا الشهر حنطة) ، واختيار هذا النص ليكون مثالاً للرؤيا والتشكيل في إبداع (الصائغ) ، يعود إلى أنه يحمل صفات يمكن أن تجعله صالحا للدراسة ضمن إطار البحث ، ذلك أن النص الأدبي ((ليس شيئا عائما في الفراغ ، ليس حجرا أو هبأة ، أو وهما بل هو نتاج ذات إنسانية تاريخية من لحظة توترها وشرودها العرم ، ومن جهة أخرى نتاج هذه الذات في تفاعلها مع سلسلة من الضغوط والغوايات الخارجية ، وبذلك فإن الكتابة مغروسة في التاريخ ، وليس في مقدورها الخلاص منه))⁽²⁾ ، وهنا يمكن أن يقال في تحليل (قصيدة تسجيلية) أن الإشكالية التي تواجهنا في هذه القصيدة تتعلق بالشكل الذي قدمها به الشاعر ، ذلك أن لها شكلا مميزا لم يتكرر في إبداعه (وربما في أي إبداع آخر ، مع نية المبدع في أن يكون ما أنتجه قصيدة وحسب) ، وإن كان لم يخرج عن نطاق التشكيل في القصائد الأخرى ، من المعلوم أن الشكل هنا سلاح ذو حدين ، ولو لم يكن قد أجاد التصرف في النص وتمكن من أن يقدمه بطريقة لم تنفر المتلقي من النص وتمكن أن يحافظ على الرابط بين القارئ والنص ، لكان النص قد آل إلى الانهيار ومن ثم انتهى كنص إبداعي ، ليتحول إلى مجرد نقل أحداث وأخبار فيها من الجمود والملل ما فيها ، لينتهي النص إلى مجرد محاولة مغايرة شكلية فاشلة ، فهو في (قصيدة تسجيلية) يتصرف برؤيا القصيدة وتشكيلها بطريقة احتملت كثير من المغامرة من خلال لجوئه إلى شكل لم يعتمد على مثال سابق - حسب علمي - فهو هنا يقوم بتقديم تعليقات وهوامش طويلة أدخلها في متن النص لا الهامش لتصبح جزءا من النص الشعري ، والواقع كانت هذه المغامرة تحتمل كثير من التعالي على المتلقي لأنه جوبه بتشكيل لم يعتد عليه ، حين قلل المبدع من قدسية النص التي اعتاد عليها القارئ وقدم له تعليقات هي في الغالب أخبار ومقتطفات من أخبار إذاعية وصحفية ، حين يقدم لنا رؤيا مستعسرة على التفسير من قبل القارئ ، ومع أن هذه الصفة كانت صفة للشعر الحدائثي ؛ ذلك ((أن عقدة الشعر الحديث أنه يذهب في غرور شديد إلى منافسة العلم والعقل ويعتقد أنه بديل يغني عنهما جميعا))⁽³⁾ ، وإذا كنا قد اتفقنا بما لا يقبل كثير جدل أن للشكل دور بالغ الخطورة في عرض رؤيا الشاعر والتحقق من تفاصيلها الدقيقة ، وأن الشكل هو تجسيد الانفعال ، فإن (قصيدة تسجيلية) حين قدمت بهذا الشكل الذي امتاز بغرابة حتى في عصر انبثاق ثورة الأشكال الشعرية ، وهو يقدمه على وفق رؤيا من شكل الكتابي ، إلا أن الشكل

(1) الخطاب والقارئ ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، د. حامد أبو حامد ، مركز الحضارة ، القاهرة ، ط 2 ، 2003 ، ص 111 .

(2) رولان بارت والأدب ، فانسان جوف ، ت محمد سويرتي ، أفريقيا الشرق ، 1994 ، ص 31 .

(3) من سرق النار ، خطرات في النقد والأدب ، د. إحسان عباس ، جمعها وقدم لها الدكتورة ، وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1980 ، ص 46 .

الكتابي والتصرف بفضاء النص على سطح الورقة بهذه الطريقة كان مغامرة لها خطورتها على عملية التلقي ، ومن ثمَّ فإن العملية الإبداعية بالكامل كانت مهددة بالانهيار في هذا النص ، الذي تمكن (الصائغ) من إنقاذه ، ليقدم لنا قصيدة فيها من الرؤيا الإبداعية والانفعالية كثير من التميز والإجادة ؛ ذلك لأنَّ الشكل هو ((الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزا للشروط الشكلية ، ومزيذا من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته))⁽¹⁾ محاولة في ذلك بلورة تجارب شعرية أكثر جدة وأكثر ثورية ، وذات بعد عالمي ، من حيث الصفة ، بل عالمي من حيث المستوى أيضا⁽²⁾ ، ومما لا شك فيه أن ((بين التجربة الشعرية والشكل الشعري علاقة عضوية ، وبما أن التجربة إشراقة متحركة متغيرة ومفاجئة يأتي شكل التعبير عنها داخليا ومركبا ومتغيرا مفاجئا بالضرورة ، وبكلمات أخرى ، أن الطريقة الحديثة في كتابة الشعر تبحث عن الطريقة))⁽³⁾ ، وهنا يمكن أن نكرر مقولة (بريشت) لها خطورتها في تحليل هذه القصيدة بالذات حين يقول ((تحمل القصائد العظيمة قيمة الوثيقة))⁽⁴⁾ ، حين نحلل هذه القصيدة فأنا قطعاً لا بد أن نخرج مناقشة وثائقية الشعر والحقيقة ، ولكن (الصائغ) هنا يعكس لنا الأمور حين يقدم لنا وثيقة بهيئة قصيدة ، ومن هذا المنحى بالذات كمننت الخطورة والمغامرة ؛ ذلك أن قول الحقيقة ونقلها من حالة الدال إلى قانون المدلول الحسمي ، هو نفس الآن إبعادها عن طبيعتها العاجلة الوظيفية للأدب ، وأن أدبا يقول الحقيقي ليس سوى أدب ملصق مميز بعلاقات تبادلية للحقيقة))⁽⁵⁾ ، ولكن مجرد عرض الحقائق يكسبها نوعاً من الخيال ، وقبل الانطلاق في تحليل النص كان لا بد أن نستذكر مقولة للناقد (محمد شمس الدين) ((في ديوان (سيدة التفاحات الأربع) خمس وعشرون مرثية قصيرة كتبها الشاعر في رثاء (جولي) وهي مؤرخة بين آذار (مارس) (1976) وأيار (مايو) (1976) ، تليها أربع قصائد طويلة سياسية إنما بتصوير شعري بعيد عن الصراخ السياسي... تصوير واقعي وإنساني ، ما خلا القصيدة الأخيرة ، وهي الأطول في المجموعة ، بعنوان (قصيدة تسجيلية هذا الشهر حنطة) مؤرخة في العام (1973) ، وهي تنطوي على تضمينات إخبارية صحافية حول إجراءات سياسية ، وهذه القصيدة السياسية ، تظهر كأنها تغرد خارج سربها... وأحسب أن منسوب الشعرية في القصائد السياسية أدنى بكثير من منسوب الشعرية في مرثي الحب ... فالشاعر في المرثي لا يدخل المعنى العام أو الشأن العام في أي مقطع من مقاطع قصائده))⁽⁶⁾ ، ولو ناقشنا هذه العبارة التي لها أهمية كبيرة في عرض الموقف النقدي من القصيدة ، لتمكنا من القول ، أن (الصائغ) في المرثي لا يدخلها في المعنى العام أو الشأن العام في المرثي ولكنه ، ولكنه ادخل المرثي في الشأن العام ، لتكون هذه المرثي جزء من الحياة نفسها ، وبعض مفهوماتها الدلالية العامة للثقافة عموماً عندما يعرض أحزانه وانفعالاته من خلال المهمش والمألوف واليومي في حياة

(1) الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، عبد الله احمد المهنا ، عالم الفكر ، 1988 ، ص 26.

(2) ينظر الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 14.

(3) مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث ، ص 48 .

(4) أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980 ، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2005 ، 79/1 .

(5) في أصول الخطاب النقدي ، ص 48 .

(6) عودة إلى «مالك بن الربيع» ... الشاعر العراقي يوسف الصائغ حياً وميتاً ، محمد علي شمس الدين ، جريدة الحياة ،

السيدة المفقودة ، وهو حين يقدم لنا رؤاه عن الثورة وموقفه من الملك الشاب ، ومن ثمّ فهي ليست قصيدة سياسية ، بل تدخل في باب المراثي مع قصيدة تعب في النواذ ، لذا فإن (مجموعة سيدة التفاحات الأربع) لم تضم قصيدة سياسية ، و (قصيدة تسجيلية) لا تدخل بالأساس بالسياسية ، فأبطالها وإن كانوا من الساسة والحكام ، إلا أن (الصائغ) لم يتعامل ضمن أفق رؤيا سياسية ، إنّما على وفق رؤيا إنسانية أثرت فيه وهي ثورة الرابع عشر من تموز عام (1958) ، وقد وضح ذلك في عندما قال عنها ((أذهلت العراقيين فحاروا كيف يعبرون عن وعيهم وفرحهم بهذا النجاح) (والقول ليوسف الصائغ) ، وكان أصعب ما في ذلك أن فيهم من شعروا بقصور أدواتهم في التعبير عن انتمائهم لهذه المعجزة العراقية التي طالما اعتبروها مجرد حلم ، وكان الشعراء من بين من أحس بهذا النوع من المعاناة ، فالقائد في ذلك الزمان لم تستطع أن ترتقي ببإزاء فخامة الثورة وضخامتها ، فجاء الشعر بنبرة المديح ، فهم حين يتصدون للحديث عن الثورة ، لا يعرفون وسيلة سوى امتداحها ، وسوى إلحاقها بهذا الجانب أو ذاك ، وبهذا البطل أو سواه) (1) ؛ لهذا كان (الصائغ) حين يرغب بالتعبير عن الثورة التي مست أحاسيسه وانفعالاته يرغب في شكل مغاير للتعبير عنها ، فكان أن قدّم لنا شخصيات أخرى لم ينتبه إليها الشعراء غيره ، حين قدّم لنا الثورة من خلال الملك الشاب (فيصل الثاني) و (نوري السعيد) وشخصيات القصيدة من خلال عرض إحساسه هو كإنسان عاصر هذه الشخصيات الإنسانية ، إلا أنّهم موتى وجزء من زمن مر وصار بعيدا وجزء من ذاكرة الشاعر وذاكرة الأمة ، وهو يقدمها عن وعي وإرادة في مجموعة شعرية رثائية بالأساس في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، وتسبقها قصيدة (تعب في النواذ) المهداة إلى الشاعر (إبراهيم زاير) ، صديقه الذي انتحر في لبنان لتكتمل أجواء الرؤيا في القصيدة يجتمع فيها شخصيات ميتة ، وجمع المتضادات حين تحدث عن الثورة الأمل والتي أنت بالبخارة للشعب ، ولكنها أيضا تسببت بمقتل الملك ، حين يبدأها بالحديث بأسى عن قميصه المثقوب وليست السياسية ، فهي قصيدة بعيدة عن ما امتازت به القصائد السياسية من أغراض قصد إليها الشاعر لخدمة حالة عامة تمر بها البلاد أو فكر سياسي معين أو أهداف أخرى عادة تكتب القصيدة السياسية لأجلها ، لذا لا تعد (قصيدة تسجيلية) قصيدة سياسية ، رغب (الصائغ) بتقديم رؤيا تعبر عن اضطراب الأوضاع في مجتمع يمور بالفوضى ويضطرم حد الغليان ، فكان لا بد أن يقدم لنا شكلا غريبا آنذاك لم يكن له سابقة ، من خلال كون شعري هو انعكاس لكون حقيقي يضح بالغرابة واللامنطق ، عالم بين الرهبة والرغبة بين الأمل واليأس ، أن إدراك الرؤيا في هذا النص بالذات تتم من خلال النص بالكامل مع تعليقاته وهوامشه التي لن يتمكن القارئ من إغفالها لتتم دراسة الرؤيا ، ويمكن أن نبدأ بالعنوان والذي قدمه لنا على وفق شكل كتابي مميز فكتبه كالاتي

قصيدة تسجيلية

هذا الشهر .. حنطة ..

مما لا يخضع للنقاش أهمية العنوان ، ولكن في قصيدة (قصيدة تسجيلية) يشكل العنوان قيمة فاعلة ودور بارز تتشكل من خلاله الرؤيا ذاتها ، فإذا كان العنوان فاصل

(1) مقالة الشعر والشعراء ، حرية بلاقديمين ، يوسف الصائغ ، جريدة الأديب ، ع84 ، س2 ، 10 ، آب ، 2005 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

بين خارج مجهول وداخل معطى ؛ ذلك لكونه ((وسيط بين عالمين خارج مجهول غير لغوي وداخل معطى من قبل المبدع وهو لغوي ووجود فيزيائي ودلالي ورؤيا إبداعية وإنسانية في القصيدة ، وهو يمنح من خارج النص بعض دلالاته ، ليصب فيه بعضا من معناه ، وفي موقعه ذاك ينفلت من قبضة النص ليرى نفسه في الدلالة المرجعية التي تسكنه))⁽¹⁾ ، من لكون العنوان وسيطا بالذات يمكن أن ننطلق إلى تحليل هذا النص ؛ ذلك أنه قدّم كلمة قصيدة بصيغة التنكير وعرفها بإضافة تسجيلية ، ولكن ما يثير الانتباه هو التأكيد على أن هذا العمل قصيدة ، وليس أي عمل آخر حين حدد المبدع جنس عمله الذي اعتقد أنه بحاجة إلى تعريف ، وقد يبدو هذا كلام فيه بعض الفذلكة حين يؤكد باحث يدرس نص ضمن اعتمال شعرية ان الشاعر رغب ان يقول أن هذا العمل قصيدة ، ولكن هذا ما حصل فعلا كان (الصائغ) يريد أن يقول أننا سندخل عالم قصيدة تسجيلية (هذا الشهر حنطة) ؛ ذلك أنه جمع بين لفظتين بينهما تنافر بين ، وهو قصيدة بكل ما تحمل من دلالات حالمة وافق أبداع شعري وتسجيلية التي تحيل إلى التوثيق والجمود والنقل الحرفي ، ويمكن إدراك ذلك من خلال القصيدة نفسها حين نقوم بتحليلها لنستجلي رؤيا تتكشف بالتتابع .

لا تلمسوا قميصه المنقوب بالزهور ،
هذا الشهر حنطة ،

تعطي ثلاثة الأضعاف غلة ...

وبالدم استشيروني ،

فأني قد شرقتُ مرتين ،

ثم قبّلتُ يدي ،

وقلتُ في حزني :

((مُباركٌ كلّ الذي يجيئ باسم الشعب !))

كلّ النواقيس نحاسٌ ...

والمدى ماءٌ ..

وللصدى ، على الزجاج ،

رعدةٌ في أوّل الصباح ، (2)

يشعر القارئ وهو يواجه نص القصيدة ، أن الكاتب يتعمد منذ العنوان أن يقدم لنا وثيقة يرغب في أن يغرسها في ذاكرتك من خلال العنوان نفسه ، والذي يجنح بك إلى أن الكاتب يقدم لنا شهادة يرغب في أن يسجلها في الذاكرة ، وقول حقائق واقعية أكثر منها حقائق شعرية مع أنه حرص على أن يقدم لنا كونا شعريا اقرب إلى الأجواء السحرية ، عالم حلمي ينتقل به من خلال أجواءه إلى الواقع .

ها أنا أعيد الصوت من جديد ،

أنشر الأعلام .. أطويها ...

وأوقد الشموع ..

فأسمعوا :

(1) عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية ، د سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان ، 2003 ، ص 74 .

(2) قصائد ، ص 244-245 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

يدقُّ بوقُ النومِ في المعسكراتِ :
ناموا أيها الجنودُ
وزَّعنا على مداخلِ ((الدفاعِ))
الحرسَ الليليَّ ،
صوتٌ في شوارعِ المدينةِ :
إرجعوا إلى بيوتكم ...
يا أيها الرجالُ ...
عن قريبٍ ،

(1) يُمنع التجوالُ ...

مع أن الشاعر كما يقول (غارودي) (لا يعيد تجسيد العالم ، بل يخلق عالماً جديداً وواقعاً آخر له قوانين خلق جديدة ، فالعمل الفني مدعواً إلى عكس العالم اقل من لكونه مدعواً إلى خلق عالم آخر جديد ، أن الانعكاس الواقعي ليس تقليداً بسيطاً للواقع ولكنه فعل خلاق يقوم به الفنان) (2) ، إلا أن (الصائغ) هنا كان يرغب بتقديم الواقع نفسه لا أن يخلق واقعا ، كما فعل في كثير من قصائد حين كان يخلق لنا واقعا آخر يستند على الواقع الملموس ولكنه واقع أكثر حُلمية وضبابية ، وهنا كان يقدم لنا العكس تماما ، حين كان يحاول أن يزيح الضباب والحلمية عن واقع ملتبس ؛ ليقدمه لنا بصورة تزداد وضوحا حتى لو اقترب من المغامرة بالشعرية والإبداع نفسه ، وتعامل مع المتلقي بهذا التعالي وسحب السلطة منه إلى ابعد حد ، ومع هذا فإن (الصائغ) ظل يراهن على فهم المتلقي والحصول على تعاطفه مع جميع أبطال النص الشعري ؛ ذلك ((أن الانعكاس الواقعي ليس تقليداً بسيطاً للواقع ولكنه فعل خلاق يقوم به الفنان ، أن وسيلة التصوير هي وسيلة لبلوغ هدف تحقيق الوحدة في إطار التصوير الفني بين الواقع وموقف الكاتب الخلاق منه على نحو تجعل القارئ يحس بالمتعة لمشاركته الفعالة فيه)) (3) ، ليتحرك النص على وفق نية مبيتة أضمرها الشاعر لخلق عالم اظهر منه ما اظهر وأخفى منه كثير كجبل الجليد ، ليكون استهلالاً موفقا يتمكن من جذب المتلقي ، ثم يتابع .

أيها العراقيون ،

في الجنوبِ

والشمالِ ،

بيتوا أطفالكم ،

تحت الندى ،

في شهر تموز ،

سيأتي قمرٌ في الليلِ ،

يقرأ الفألَ على أصابعِ الأطفالِ ،

يا عرائسِ العاصمةِ الولودِ ،

(1) م . ن ، ص 245 .

(2) الانعكاس والفعل ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني ، هورست ريديكر ، ترجمة فؤاد مرعي ، دار الجماهير ، دمشق ، 1977 ، ص 46-47 .

(3) الانعكاس والفعل ، ص 47 .

زَيْنٌ بكوركنَ

بالفيروز ،

والنذور ، (1)

نرى أنه هنا يجمع (العراقيون ، وتموز ، والعاصمة) ، كان (الصائغ) في هذا المشهد يسعى إلى خلق أجواء واقعية ضمن زمن ومكان محدد وثابت ، وقدم لنا روحا تفاعلية حين قرن الفال والطالع بأصابع الأطفال .
إنما .. بكرةً يكون الطالعُ السعدُ ،
وبكرةً ينضج الرغيفُ ،
تذكرون ؟

كان الخبز بارداً ،

وكفاهُ على الترابِ وردتين

كان يعبر الهتاف ، فوق جسمه

ويصل ((الكرخ)) بجانب ((الرصافة))

اسمعوني ..

ها أنا أعيدُ الصوتَ مرّةً أخرى ..

على التراب ، قرب يده اليسرى

((ففي عام 1956 خطب النوري السعيد في إذاعة بغداد قائلاً : وأني أدعو إخواني العراقيين أن يوحدوا صفوفهم لمقاومة الدعاية الروسية ومطاياها من الصهاينة المأجورين ، وأنابهم البلداء من غير الصهاينة ، وأن نردد في وجوههم الهوسنة العراقية المعروفة ((دار السيد مامونه !)))) (2)

قدم لنا (الصائغ) في (قصيدة تسجيلية) متنا كتابيا وهامشا لجأ إليه الشاعر لغاية كان يقصد إليها ، وهو في هذا النص قام بانفلات واضح من قوالب الشكل حتى ليكاد يكون شكلا خاصا ومتفرد لم يتكرر في أشعاره بعد ذلك ؛ إذ قام بعملية خلط أجناسي مدهش ، حين قدم شكلا وإن تعرض لقطع في تقديم الفكرة من خلال الهوامش التي امتلأت بها القصيدة ، حين وضعها في المتن ولم يجعلها هامشا ، مع أنه حرص على أن يكون لها موقع في أسفل الورقة وليس في مكان آخر ؛ ليوحي للقارئ أنه هامش تعليق وليس من النص الأصلي ؛ وبالآن ذاته لم يكن هناك ما يدل على أنه هامش ، كان يقدم لنا كثير من التعليقات ، جرائد ، أخبار إذاعية ، وثائق كلها كانت مدخل إلى رؤاه الخاصة ، التي اختارها للولوج إلى كون شعري خاص قدمه لنا ضمن زمان ومكان محددين رغم ما قد يبدو من استرجاعات ، كان (الصائغ) في لجوؤه إلى هذا الشكل الكتابي الخاص يزيح القصيدة عن نمطية الكتابة المتفق عليها ، فيبعدها عم خطها المستقيم ليضج النص بالتمرد والثورة ، بل يمكن أن يقال لقد ضج النص بغرور (الصائغ) ونزقه ، حين فرض على المتلقي نصا شعري غير مسبوق من ناحية الشكل والرؤيا وطريقة العرض المغايرة تماما . مما يجب التنبيه عليه من الناحية الشكلية الكتابية لعرض النص ، أنه في مجموعة (سيدة التفاحات الأربع) ، حين نشر القصيدة لأول مرة كان قد كتب الهوامش في متن النص ، وحسب ما يمكن أن يأتي موقعها في فضاء النص في وسط الصفحة أو بدايتها أو

(1) قصائد ، ص 246 .

(2) م . ن ، ص 246-247 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

نهايتها⁽¹⁾ ، بينما في أعماله الشعرية الكاملة حين اصدر (قصائد) تعمد أن يضعها في موضع الهامش ، ربما في محاولة منه أن يوحى للمتلقي بأن هذه التعليقات هي هوامش⁽²⁾ ، وهنا نستحضر قول (سبندر) حين يقول ((ليس بمقدور الشاعر المتعدد الميول أن يعبر عنه بأشكال تستجيب لتلك التعددية من الشعر ، الذي تسمح له بكتابة ميوله وجوده الخاص ، أي ذوقه في الحياة ، مميزا عن ذوقه في الأخلاق والسياسة والأدب لذلك يجب أن تتوافر لدى الشاعر قبل أي اعتبار آخر الشجاعة الكامنة للمحافظة على وجوده الذاتي))⁽³⁾.

.....

من أجل أعوامٍ تصرمت ..

تبدل الماء ،

وضيَع الجسر العتيق الضفتين ،

واستبدلت الأقمارُ

لكن :

ظلَّ وجهك النحيل كالزيتون ،

هادئا ،⁽⁴⁾

كان (الصائغ) هنا قد قدّم لنا أحداث احتشدت في زمن محدد وقصير لكنه حافل بالأحداث ، وكان يرغب في أن يمهد لهذه الأحداث لذا فقد لجأ إلى تقنية الاسترجاع ، كان (الصائغ) قد كتب هذه القصيدة عام (1973) أي بعد خمس عشرة سنة من قيام ثورة الرابع عشر من تموز لذا كان يعرضها من زاوية رؤيا جديدة تقترب من الخاصة والشخصية ؛ إذ ((كثيرا ما تؤدي (الرؤيا الجديدة) للماضي ، بإلقائها ضوء على قيم جديدة ، إلى جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية أو ضيقة))⁽⁵⁾ ؛ لذا فقد اختار لها شكل خاص قد يبدو غريبا بدءا من تقييد زمن القصيدة بزمن محدد وقصير وانتهاءً بشكل مميز ومغاير .

فلتنظري ، أن تقسمي الرغبة بيننا

تفتحي ((الباب المعظم)) الآن

فإنّ الشهر قادمٌ

وهذا الحرّ ،

يبصم الخطى على الإسفلتِ

يبصم الأصابع السمرَ

على صحيفة الأعمال ،

يطبع النشرات ،

يغري بالمظاهرات ،

يلقي القبض ..

ميّزي وجهي إذا اعتقلت ،

(1) ينظر سيدة التفاحات الأربع ، ص 97 وما بعدها .

(2) قصائد ، ص 244-263 .

(3) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ص 161 .

(4) قصائد ، ص 248 .

(5) النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ص 304 .

يا بغداد ،

واعرفيني عندما ، يسألني المحققون ، عن هويتي : (1)

لم يضع أي حركة على هذه الجملة وكتبها في سطر شعري واحد ، هل كان يريد ان يقدم صورة عن عدم الأهمية والتأثير لهؤلاء المحققين من خلال تجاهلهم وعدم منحهم حيزا في فضاء الورقة .

أنت شيوعي ؟

سكتُ ...

قومي ...؟

سكتُ...

بعثي...؟

سكتُ...

أنت

ما أجبتُ ... (2)

تكاد علامات الحذف ان تكون في إبداع (الصائغ) علامة فارقة ، إذ كثيرا مايلجأ إليها للتعبير عن رؤيا تعمد أن تكون مبهمة ، ومحذوفة ليخلق أفق توقع أكبر للقارئ ، حين يمنحه فرصة للمشاركة في صنع الرؤيا ، ولكن هنا في هذا المجتزأ من النص قدّم علامات حذف تساهم في تحريك خيال المتلقي ، مع اقتران هذه العلامات بكلمة (سكتُ... ، وما أجبتُ ...) ، ليترك سؤالا عن دلالة هذه العلامات ، مع انه قد لجا في تحقيق سابق إلى الصمت ، ولكن بعلامات الحذف فقط كما حدث في قصيدة (ما بين جلدي وقلبي) .

واقنادني الجنْدُ :

- ما أسمك ؟

-

- عمرك ؟

-

- شغلك ؟

-

- سكناك ؟

ينبض قلبي من الحبّ و الخوفِ : (3)

فلماذا يذكر الآن علامات حذف مع كلمة سكت مع تاء مشددة ومتحركة بالضم ، ثم علامة حذف مرافقة لها ؛ لأنه هنا كان يقصد المبالغة في السكوت والإصرار عليه ، أراد أن يخلق أفق توقع أنه قد يجبر على السكوت ، أو هو في حالة انشدها وحب كما في الحالة التي كان فيها في قصيدة (ما بين جلدي وقلبي) ، أما في هذه القصيدة فأن ((دلالة الصمت هنا الوفاق الضمني مع الشيوعي والقومي والبعثي ، وهذا السكوت عنه في

(1) قصائد ، ص248- 249 .

(2) م . ن ، ص246 .

(3) قصائد ، ص169 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

السطر الأخير ... لعله يمثل اللامنتمي لعقيدة محددة وهم جميعا يشكلون ، مجموع الشعب في هذا الوطن))⁽¹⁾ .

بالتمر توقظين ،
والخبز الذي ينضج في التنور ،
فاقسمي زادك بين جائعين ..
واغمسي ..
أن الفطور مرّ ..
نشرة الأخبار ..

((صباح 13 تموز ، قال راديو بغداد ، فخامة السعيد يعود إلى العاصمة بعد زيارة لبريطانيا استغرقت عشرة أيام ... اندماج سفارتي العراق والأردن ... لبنان يطلب من همر شولد عقد مجلس الأمن لإنشاء قوة دولية تحول دون تسرب الأسلحة عبر الحدود .. مجلس النواب اللبناني يصادق على اتفاقية المساعدات الأمريكية .. واليكم مفصل النشرة ...))⁽²⁾ .

تكمّن خطورة العملية الإبداعية ومن ثمّ تقديم الرؤيا في هذا النص بالهوامش التي أحدثت قطعا في تلقي النص أثناء القراءة ؛ مما يستدعي بالتالي قراءة خاصة من قبل المتلقي فيها كثير من التائي ، ومضاعفة قراءة النص ، وهذا ماحدث فعلا في عملية تلقي النص في الهوامش الأولى التي تفاجأ بها المتلقي ، ولكننا نجد بعد ذلك أن القارئ يندمج مع هذه الهوامش ويبدأ بتربقها ؛ لأنها بدأت تندغم مع العمل الإبداعي وأضحت أحد شواغل النص ، يعتمدها القارئ لإضاءة بعض زوايا النص التي قد تكون معتمة بالنسبة إليه ، لنرى أنه قد استخدمها في محاولة لخلق الانتباه ، ومن ثمّ يتحقق الائتلاف بالنص إذ ((أن الانقطاع يقطع خيط الخطاب ، إلا أن هذا الخيط يمكن - رغم اللفظ المنقطع - جبره ووصله بما بعده الانقطاع يصبح إذن ، في هذه الحالة عنصراً غريباً في جسد يحافظ على الرغم من ذلك على وحدته))⁽³⁾ .

ومن الأمور التي تجعل الشكل الذي يعتمده (الصائغ) في تقديم رؤياه أمراً متعسرا هو القارئ الكلاسيكي ، أحيانا يتطلب عمل إبداعي ما قارئاً غير عادي ليتقبل العمل ويقدم عليه ، وهو عادة قارئ لا يسمح تكوين التلقي المعتاد بنشوئه بسهولة ، كثيرا ما يغيب ولا يحضر إلا في ذهنية الكاتب كقارئ ضمني ، فالمسألة لا تطرح فقط على الصعيد اللفظي والجمالي ، ولكنها تتعدى ذلك باتجاه تقنيات الكتابة ، والدلالات التي تقترب من إعادة تركيب دقيق للنص من أجل التأويل الأقرب إلى خدمة القراءة والنص من منظور القارئ طبعاً ، لأنّ كل تأويل في الجوهر له علاقة حميمية مع صاحبه وأشواقه ، والنقاد يعدون القارئ جزء من فاعلية الكتابة. لذا فإنه في حاجة ماسة للتفكير في هذه العلاقة التي تحتم وجودها بشكل خاص النصوص التي حدد بناءها الداخلي على مجموعة من الصيغ والأدوات المتفق عليها ولو ضمنا أو جزئيا والتي كسرهما في هذا النص بالذات لذا

(1) البنية السردية ، ص180-181 .

(2) قصائد ، ص251-252 .

(3) بنية اللغة الشعرية ، ص134 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

فالمتلقي لا يستحضر أسرارَه منذ القراءات الأولى. فالقراءة تبدأ بالاصطدام منذ المقطع الأول أحيانا أول تعليق يصطدم به قارئ النص⁽¹⁾.

من أجل أعوامٍ تصرّمتُ

تبدّلتُ خلالها الأشجارُ ،

والأصواتُ ،

والماءُ على السطوح ...

ثم كانت ليلةٌ ،

دقوا على الباب ،

وخلّوا زهرتين للنواح في مخدّتي ..

وبصمةً للخوف والسلاح ،

يا حبيبتي ..

وفي الصباح ،

اخذوا وجهاً ...

((أنا .. يتهم بعض .. بأثني .. مخلصٌ لملكي .. ومخلصٌ ..))

لماذا لاينوحُ بوق النومُ ؟

*

لوجهك المزرق في حقل الوفياتِ ،

انتظرتُ موعداً ،

واخلفَ الرغيفُ بيننا ،

والملحُ ..

اخلفَ الجرحُ ..

ودقّت ساعة ((الميدان)) دقتين ...

وفي إذاعة الظهيرة . قال الراديو .. الدول الإسلامية في ميثاق بغداد تبحث مشكلتي

لبنان وقبرص ... أول سفير بريطاني لدى حكومة الاتحاد الهاشمي .. كميات من

الذهب تشحن لتغطية العملة العراقية ((2)).

هنا (الصائغ) يقدم لنا الراديو هو الراوي من خلال الإذاعة التي قصد بها نشرة

الأخبار ، مع أنّه قد يوحى للبعض أنها أخبار ذات دلالة ومغزى قصد إليه الشاعر ، إلا

أنّه كان يقدم لنا نشرة أخبار حقيقية أذيعت في ذلك اليوم دون أن يميل إلى تمييز خبر

معين ماكان يقصده من الخبر أساسا ، هو أن يبين زمن الراوي في النص الزمن في

القصيدة ، كان يتحدد من خلال الأخبار ، وإن كانت هذه التعليقات قد اتسمت بطابع ذلك

الزمن المحدد الذي قصد الشاعر أن يقدم لنا رؤياه عنه ، فهو هنا يربط بين ساعة الميدان

وبين إذاعة نشرة الأخبار في الراديو هذه الساعة التي ستكون مع دقائقها شاهد على الثورة

، والأحداث التي سترافق هذه الثورة بدأ أحداثها بكسر الحر ، ومايرمز إليه من ضيق

وانزعاج .

تكسّر الحرّ ..

ارتدي أجملَ ما لديك

(1) ينظر مقالة (أحلام بقرة: العجائبية- التأويل- التناص) ، ص53 .

(2) قصائد ، ص253-254 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

واكتري للصبر حوذيّاً ،
فأنت الآن اصغر الأرامل الحسان ،
واتبعينا ،
فالمسا .. مسّا على بغداد
واحرسينا من عيون المخبرين واللصوص
واحفظينا من نفوسنا ،
فلم يزلّ مباركاً ،
من لم ينم من أجل عينيك الحزینتین
حتى الفجر ..
يكون للضحى ،
وردّ ،
له شذى الكبريت ،
والطين ،
يكون للطريق ،
نكهة الصباح ، والنفط ،
السفير جاء منذ برهة ،
مرتدياً ملابساً سوداً ،
وعقدةً في صدره ،
زاهية الألوان

ففي ذلك اليوم ألقى والديمار كولدمان ، السفير الأمريكي في بغداد كلمة لدى وضع الحجر الأساس لبناية السفارة الأمريكية قال فيها : وهذا العمل دليل على إقامة شاهد بالماضي الزاخر بالعلاقات الطيبة بيننا وبين هذه البلاد ، ووضع الحجر الأساس لمستقبل زاخر أيضاً .. (1)

في هذا التعليق بالذات يكون القارئ مع المجتزأ السابق له من القصيدة قد اندمج مع النص ، وأصبح للتعليقات دور في إضاءة النص للحد الذي ينتظره القارئ ، وبذا يدخل في متن النص الشعري هذه المرة كجزء من النص دخیل نعم وتناص بيّن لجأ إليه الشاعر ، ولكنه هنا يتخذ دوراً فاعلاً يكاد يكون فيه شاغلاً نصياً متحركاً ضمن الكون الشعري ، لنرى أن هذه التعليقات فيما بعد تزداد وبمسافات متقاربة على سطح الورقة وبين عبارات النص الشعري ، فاعتاد عليها القارئ مع أنّها بالأساس كانت قطع في النص ، وهنا يمكن أن نعهده نوع من المثاقفة بين القارئ والنص من خلال التعرف على الشخصيات الموجودة في النص والتي بدأت تتضح وتبين من خلال التعليقات نفسها ، لنجد أن السفير يرتدي بدلته السوداء احتفالاً بوضع الحجر الأساس فيختلط التعليق بالعبرة الشعرية عند تحليل النص ومن ثم لتكون من محمولات الرؤيا الشعرية ذاتها وجزء له حضوره وحيويته في الكون الشعري في القصيدة .
أن (الصائغ) قد اقترب هنا من مما يصح تسميته بالأسطورة الشخصية المعاصرة ، حين قدّم لنا هذه التناصات على وفق رؤيا خاصة به ، ليصنع لنا بالتالي أسطوره

(1) قصائد ، ص 255-256 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

الخاصة الإبداعية من خلال الشكل المتميز والمختلف في الحديث عن ثورة شعب لها أبطالها المحددين والمميزين ، لنجد أنه انحرف عنهم واستحضر الضد منهم حين تحدث عن شخوص ماقبل الثورة ، وليس شخوص مابعد الثورة ، ومن خلال الشكل الخاص الذي تفرّد فيه حتى ضمن إبداعه ذاته ، حين لم يكرر هذا الشكل الكتابي مرة أخرى في قصائده ، هذه التعليقات التي كانت تخص العموم والتي ادخلها بعد ذلك إلى نطاق الخصوص ، حين بدأ يتحدث عن ذكرياته هو ، وليس أي شخص آخر كما سنرى .

على دماغك .. الضحى ..

شعر مخضّب

وشهوة الزبدة في ملامح السفير ..

أمس اتصلت وزارة الدفاع ،

اتصلت وزارة العدل ،

وقررت محكمة الجراء في بغداد :

((ربط المتهم وهو تلميذ مفصول بكفالة ضامنة على أن يحافظ على الهدوء

والسكينة . وكانت شرطة الأمن قد قدمته إلى المحكمة بعد أن أنهى محكوميته

من قبل المجلس العرفي العسكري ...)) (1) .

هنا أصبح التعليق ضرورة وإذا انقطعت أو حذفت يحصل القطع في النص الشعري

ذاته ، ففي هذا التعليق يكون (الصائغ) قد ضيق مدارات الكون الشعري من العام

والاتحاد الهاشمي والسفارة الأمريكية إلى الخاص لنجد أنه هو هذا التلميذ المفصول ، ((

لا يقف الخيال الإبداعي عند حدود أنماط معطاة قبليا ، إنّما يتجاوزها ولكن لا يلغئها ،

يتجاوزها عندما يبحث لأفكاره عن الشكل الذي يتمكن من احتوائه ، لذلك يلجا المبدع إلى

الأجناس الأخرى ، يطعم فيها فنه ، محققا في ذلك إبداعه على مستوى التشكيل)) (2) .

ويمكن ملاحظة ان الصائغ ترك في هذا التعليق علامة حذف ، لتدل على حدث

واجهه الطالب المتهم بقضية سياسية ، تترك افق توقع للقارئ ، يخمن فيه ماحدث له في

المعتقل اثناء التحقيق ، ليدخل التعليق هذه المرة في الكون الشعري ويضحى شاغلا نصيا

له دوره في تقديم الرؤيا ، لتدخل القصيدة الآن ومن خلال التعليقات نفسها إلى عالم الأنا

وتعبر عن أحاسيسه ، وهو تعبير عن هموم وطن يرزح تحت هموم كبرى بين التبعية

وطموح التحرر والانعقاد .

أما ترون ها أنا اكشط جلد الوردة الحمراء ..

وهو عامّ مرّ ..

انشر الملابس التي تُعرف من أردانها ..

واستعيد الغضب السريّ ..

والنشرات

والمسدسات

والكتابات على الجدران ،

واسمعوا ماكتبته ((التايمس)) :

(1) قصائد ، ص 257 .

(2) الصورة الفنية في شعر البياتي ، شعر البواكير والخمسينات ، ص 57 .

المسألة ليست مسألة اتفاق لبنان وحسب . بل المسألة هي صيانة لبنان من التهديد
ذي الرأسين الناصرية .. والشيعوية ((⁽¹⁾)

وهنا يمكن أن نصل إلى - وبعيداً عن الشروط التاريخية للأشكال - أن ((
الإبداع هو التحقق دون نموذج الإبداع ذاته))⁽²⁾ ، وبهذا يكون الشكل فعل اكتشاف لا
فعل تراكم معرفي ونوايا مسبقة ، وهو في هذا النص بالذات كان يشكّل في حالة انفصال
عن التاريخي المؤسس واتصلاً بالراهن المبتكر ، كان يبتكر شكله الخاص الذي يكون
أحياناً محير للدارس ، كان يُنشئ ويبتكر ، فالعمل الفني ((تشكيل يواجه تشكيلاً ، تشكيل
جمالي يواجه تشكيلاً تاريخياً اجتماعياً ، بناء يواجه بناءً .. أن الفنان يدرك واقعه جمالياً ،
والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع ، أن الفنان يواجه واقعه بتشكيل
مقابل ، يقهر رمزياً التشكيل التاريخي ويعيد بناء الواقع الحقيقي ، وكذلك فإن الفن أكثر
من أي ضرب آخر من النشاط البشري يحرر الواقع من المثل والثبات والجمود ، لأنّه
يقهر رمزياً الضرورة في الواقع (الطبيعة والمجتمع) ليصل بهذا الواقع إلى الحرية ،
أنه يقهر ويحرر جمالياً ورمزياً))⁽³⁾ .

تسللوا خفافاً كالقطا ...

كالحبّ في شقوق الأرض ..

أنني أقرأ كَفَّ من أحبُّ :

كانت الحرارة العظمى (43)

كانت الريح تهبّ عن يسارنا

وأنتِ ..

تنضجين الآن

أن ساعة الميدان ،

دقت خمس دقائق

في الأخبار :

((حظي فخامة السعيد .. بمقابلة جلالة الملك المفدى ورفع تقريراً عن زيارته

لبريطانيا ... جلالة الملك يتصل بالحسين تلفونياً ..))⁽⁴⁾ .

يقول سدني ((أن الشاعر لا يقول الحقيقة الحرفية عن العالم الحقيقي ، غير أنه يقدم
لنا صورة لعالم مثالي يستثيرنا كي نحاول أن نستنسخه في سلوكنا نحن ، بينما يقول
ريتشارد أن الشاعر لا يقول الحقيقة الحرفية عن العالم الحقيقي ، غير أنه يقترح اتجاهات
تمثل توازناً ملائماً للجهاز العصبي يستوعبها قارئ مؤهل بشكل ملائم))⁽⁵⁾ هذا ما كان
يحاوله (الصائغ) أحياناً ففي الوقت الذي يصر على أن يقدم لنا الواقع ، إلا أنه كان يقدم
رؤياً عن هذه الأيام القليلة التي سبقت الثورة كان يتخيلها ، ويقدمها على وفق رؤياً
خاصة به هو أولاً ، كما حصل حين يقدم لنا (الساعة الخامسة) التي تكرر ذكرها في
قصيدة الساعة التي تدق دقائق كثيرة حين قال .

فيرد الليل أصداء القفار اليابسة

(1) قصائد ، ص 258 .

(2) فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار العودة بيروت ، ط 1، 1980 ، ص 33 .

(3) مداخل علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة ، القاهرة ، 1978 م. ص 73.

(4) قصائد ، 259 .

(5) الشعر والجهاز العصبي ، ديفيد ريجز ، ترجمة مجيد حميد جاسم ، الثقافة الأجنبية ، ع 3 ، ص 9 ، 1989 .

الفصل الثالث _____ الرؤيا الإبداعية

هازناً يعلن موت الخامسة (1)

ثم يكرر هذه الساعة مرة أخرى في قصيدة (في الساعة الضائعة) .
في الساعة الخامسة

الشمس عند المغيب

ونسمة باردة

وعن يميني جثة هامدة .. (2)

فهي هنا بدأ عد تنازلي لثورة قادمة ، وهي إخبار عن تغيير يطرأ كما في الساعة التي تدق دقات كثيرة ، وفي الساعة الضائعة إعلان لنهاية سعادة مشتركة مع الحبيبة لتكون هي الساعة الضائعة ، وهو هنا كان يقصد بداية فجر للتغيير عموماً حتى وهو يعلن عن موت زوجته ليعلنها لحظة انطلاق جديد .

ماذا تبقى من قميصه الخاكي ،

غير وردة تلمع في الليل ؟ (3)

لقد وضع هنا التساؤل وجوابه في عبارة استفهامية واحدة ليقدّم لنا شعور محبة ، وتعاطف مع الملك الشاب الذي قتل في هذه الثورة ، لنجد بعد هذا عبارة تدل على شعور بالذنب حين يقول .

تركناه على التراب ،

خلينا على جبينه رغيماً يابساً ،

وحفنة من ملح أرضنا

(4)

وهو هنا يفتح أمامنا أفق من التخمينات حين يدفع المتلقي الى ملحمة (كلكامش) في الأسطورة (الأكديّة) ، حين كان (أوتونبشتم) البحار يحاول إقناعه بحتمية الموت وسطوة الزمن وبين فكرة الخبز والملح وعهود ولاء تعرضت للهتك حين قتل الملك الشاب وكان ينبغي أن لا يموت .

من يوقظ الشهيد ؟

من يكلم القتلى ؟

ويأتي بالشهود في محكمة ،

تقام كل عيد ،

في ضمير الناس .. (5)

لنجد أنه هنا يقدم إدانة للثورة كما يقدم الإعجاب ، وهو هنا يستحضرها من زاوية أخرى لم يسبقه إليها شاعر ، ليقدّم لنا رؤيا عنة الملك الشاب الذي كان في مثل عمر (الصائغ) ، فهو على الرغم من إعجابه بالثورة ومنجزاتها ، إلا أنه رغب في أن يلفت الأنظار إلى ضحية من ضحايا ثورة لا بد أن يكون لها ضحايا ، ولكن كان من حق هذه الضحية أن يكون لها الحضور في ضمائر الناس ، ليقدّم لنا تعليق يحمل دلالة وعيد وتذكير حين يقدم خبر أذاعه الراديو في بغداد

(1) قصائد ، ص 445 .

(2) م . ن ، ص 192 .

(3) قصائد ، ص 260 .

(4) م . ن ، ص 260 .

(5) م . ن ، ص 260 .

في الساعة العاشرة والنصف من مساء 23 تموز ، أذاع راديو بغداد – كالمعتاد – تعليقا جاء فيه : يظن الطغاة أن الناس لا يرون ولا يعقلون . يظنون أن الشعب نام وسينام عن آثامهم . يظنون أن حبل البغي طويل سينقطع هذا الحبل ، وستسقط الأوثان المعلقة عليه .. ((1)

هنا يمكن ان نلتفت إلى جملة لها خصوصية دلالية من حيث الشكل ، لا المضمون وحسب ، في هذا التعليق ، ألا وهي جملة (. يظنون أن حبل البغي طويل سينقطع هذا الحبل ،) والباحثة حين وضعت علامات الترقيم التي قبل الجملة وبعدها ، كانت في الواقع ترغب في ان تلفت النظر إلى علامات الترقيم بالذات ؛ ذلك ان الصائغ كان يحتفل إلى بعلامات الترقيم ويمكن ملاحظة هذه العلامات بشكل جلي في هذه العبارة النثرية ؛ فعلامات الترقيم والفصل، تمثل ((عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة، تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل)) (2) ، فلماذا لم يفصل بين التي تحتاج إلى علامة ترقيم (الفاصلة) ، في الواقع لقد كان الصائغ يريد ان يقدمها عبارة واحدة دون فاصل ليقدمها وحدة دلالية متكاملة دون فصل (الظن) بطول حبل البغي ومايرمز اليه ، و(الانقطاع) ومايعنيه هذا الانقطاع .

لحدس الأطفال :

نستلّ من العجيين .. شعرةً

نوزّع الأسرارَ

والموعدَ

والسلاحَ

والثورةَ

فاسهروا ،

حتى تدق ساعة الميدان ستاً ..

إنّ هذا الليل مثقل الأغصان :

((وفي منتصف الليل أذاع راديو بغداد مايلي : يغادر بغداد إلى استانبول في الساعة الثامنة من صباح الغد الرابع عشر من تموز 1958 حضرة صاحب الجلالة المعظم في زيارة تستغرق يومين يشترك خلالها في اجتماع رؤساء الدول الإسلامية لميثاق بغداد ، وذكرت مصادر مطلعة أنه يتشرف بمرافقته فخامة السيد نوري السعيد وفخامة توفيق السويدي و.... ثم قال الراديو : والآن نتوقف عن الإرسال ، وموعدنا معكم غدا صباحا الساعة السادسة إلا عشر دقائق ..)) (3) .

في هذا التعليق الأخير الذي يقدم لنا خاتمة للقصيدة وافق توقع يفتحه للقارئ ، من خلال ترقيب الساعة السادسة ، المحملة بالأحداث حين قدم لها بالترقب الوعد والليل المثقل الأغصان ، وذلك بحكم أنها إحداه ماضية علم بما حدث خلالها ، وطرح أمنية بأن يكون الملك غائبا في يوم الرابع عشر من تموز فلا يقتل ، وبين ترقيب غدا أت بالمجهول بالنسبة للشخوص في القصيدة (الملك ، نوري السعيد ، توفيق السويدي و....) ومعلوم بالنسبة

(1) قصائد ، ص 260 .

(2) في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، د. سيد البحراري ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة 1996 ، ص 47.

(3) قصائد ، ص 261 .

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

للقارئ لأنها أحداث مرت قبل سنين من زمن القصيدة ، ليكون هنا قد عاد بالمتلقي إلى زمن الحكاية وقبل الثورة التي تركت أثراً في الإنسان العراقي ، يشبه الأسطورة .
والآن هل يمكن أن نطرح تساؤل عن الأسطورة ، وليكن السؤال أكثر دقة ووضوح قدر الإمكان ، هل يمكن أن نعدّ هذه القصيدة بشكلها المغاير وبرؤاها التي قدمها لنا الشاعر إسطورة ، وبعيداً عن المغامرة النقدية التي قد لايسمح بها المنهج؟ سنتكئ الباحثة على مقولة لناقد آخر تجدها اقرب للمنطق والقبول ، وأكثر خضوعاً للمنهج ، وهي مقولة الناقد الدكتور (جمال الدين الخضور) في كتابه (قصصان الزمن) حين يؤكد ((أن لكل نص شعري أسطوره الخاصة. أي أن القصيدة تصنع أسطورتها ، وتخلقها. وهنا تبدو الأسطورة أكثر جلاء ووضوحاً عندما تتقدم الرؤيا بخطوطها الزمنية التي تحدثنا عنها ، على الرؤية. والحراك الشعري يزداد تألقاً كلما كان قادراً على صنع أسطوره الخاصة ، وخلق إبداع معانٍ جديدة تتحرك ضمن إطار أسطورة الفعل المرتبط بحركات النص الداخلية ... يحاول أن يمسك بحركات الزمن من خلال الزمن ، فيصنع أسطوره الخاصة من خلال نصه ، الذي يتجدد مع كل أسطورة جديدة في نص جديد)) (1) .

ودقّ بوق النوم في المعسكرات

أيها الجنود ..

أيها الرجال

أيها العراقيون :

أيقظوا شهودكم

تذكروا الأسماء ،

والأيام ،

والكتابات على الجدران ، (2)

هنا قدّم لنا الشاعر حالة مكررة عن الاستهلال في هذا النص ، حالة جديدة في ترقب صباح جديد ، ولكنه في الاستهلال قدّم يدق بوق النوم بصيغة الفعل المضارع في هذا المجتزأ قدمه بصيغة الفعل الماضي دق بوق النوم ، لأنه أراد أن يقدم حدث تكرر أكثر من مرة في القصيدة ، مع عرض الشخصيات ذاتهم (العراقيون ، الجنود ، الشهود) هنا يبين لنا زمن القصيدة ، والذي بدأ ليلة الثالث عشر من تموز وانتهى بليلة الرابع عشر من تموز ، وانتهت أحداث القصيدة بترقب نهار الرابع عشر من تموز ليكون الحدث الأساس وهو الثورة نفسها غائبا ، الذي بدأ بنهايته القصيدة حين ذكر في استهلال القصيدة مقتل الملك الشاب ثم عاد بالزمن إلى ما قبل الثورة بيوم واحد وينتهي بليلة الثورة ، كان يقدم معادلة زمنية صعبة ، ولكنها كانت تقدم متعة للمتلقي حين يتقدم بحل لغز الأحداث وفك شفرة الزمن إن جاز التعبير ، لنصل إلى ختام القصيدة .

هذا الشهر حنطة ،

تعطي لكم

ثلاثة لواحد ،

(1) قصصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن ، في النص الشعري العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 37 .

(2) قصائد ، ص 262 .

الفصل الثالث ————— الرؤيا الإبداعية

في هذه العبارة يكون قد فسر لنا العنوان الفرعي للقصيدة التي منحها عنوان (قصيدة تسجيلية) مع أن هذا العنوان يصلح تعريف بالقصيدة والتي يمكن أن تحمل عنوانا ثانويا (هذا الشهر حنطة) لتنتهي القصيدة بمقطع مقارب لما بدأت به ليقدّم رؤيا عن أسطورة يختلقها الشاعر عن عالم حقيقي ، لنجد أن مقطع الختام يقدم روحا من التفاؤل ومحبة الحياة ليفتح لنا أفق جديدا يمتد أمام القارئ ليس في كون النص الشعري بل على الكون الواقعي ، ليخرج الشعر من مدى الخيال إلى مديات الحقيقة .

وبالدم استشيروني ،
فأني قد شرقتُ مرّتين ،
ثم قبّلتُ يدي :
مبارك كلّ الذي يجيء ،
باسم الشعب !!

(1) 1973

لنتوصل بعد تحليل القصيدة من الناحية الشكلية وعلاقته بالرؤيا في هذه القصيدة إلى تساؤل ((ما إذا كانت الأشكال ذاتها هي ما أدى إلى الانفعال الاستطقي (الجمالي) أم إدراكنا لصواب الأشكال وضرورتها ... أن الفن لن ينافس العلم في مضماره ، إنّما تلح الشكلية على أن يكون الفن فنا أي شكلا دالا ، كيما يتسنى له أن يفيض على الحقيقة ، التي يعجز العلم عن القبض عليها ، العمل الفني الأصيل هو قانون نفسه ومشرع ذاته ، فهو يخلق نظريته ولا تخلقه النظرية))(2) .

(1) قصائد ، ص 262 .
(2) دلالة الشكل ، ص 29 .

القرآن الكريم

الكتاب المقدس الإنجيل

المصادر والمراجع

أولا :- الكتب

- الإبداع في الفن ، قاسم حسين صالح ، سلسلة دراسات 286 ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، دار الرشيد للنشر ، 1981 .
- الإبداع في الفن والعلم ، حسن احمد عيسى ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1979 .
- أبعاد التجربة الفلسفية ، ماجد فخري ، دار النهار ، بيروت ، لبنان ، 1980 .
- أبواب العقل الموصدة ، علي كمال ، بغداد، دار واسط ، 1990 .
- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، قراءة المكونات والأصول ، كاملي بلحاج ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 .
- الإحساس السينمائي ، سيرجي ايزنشستين ، ترجمة سهيل جبر ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 .
- أدب الكتاب ، الصولي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د . ت .
- أدب الفنتازيا ، ت . بي . ابتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 .
- الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر ، بيروت ، ط 5 ، 1973 .
- أرض الأبدية ، قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي ، مفيد نجم ، دار الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، بغداد ، العراق ، ط 1 ، 2007 .
- أساطير إغريقية رومانية ، غريس كوبر ، ترجمة غانم الدباغ ، شركة التايمس ، بغداد ، 1984 .
- أسرار النوم ، ألكسندر بوربيلي ، تعريب شبيب بيضون ، سلسلة العلوم المصرية دار المروج ، 1999 .
- الأسس النفسية للإبداع ، د مصطفى سويف ، دار المعارف بمصر ، ط 3 ، 1969 .
- أسطورة سيزيف ، ألبير كامو ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د . ت .
- أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1990 ،
- إشكالية الإلقاء في جدل الحداثة الشعرية ، د. ستار عبد الله ، بحوث المرشد الثامن عشر ، وزارة الثقافة ، بغداد 2002 .
- أصول التفكير عند الطفل ، هنري فالون ، ترجمة محمد القصاص ، دار الطباعة

المصادر والمراجع

- الحديثة ، القاهرة ، مصر ، ب . ت .
الاعتراف الأخير لمالك بن الربيع (سيرة ذاتية) الجزء الأول ، يوسف الصائغ ،
مطبعة الأديب ، بغداد ، 1992 .
اعترافات مالك بن الربيع مجموعة شعرية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية
، 1973 .
الأغاني ، لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق علي السباعي ورفيقيه ، إشراف محمد أبو
الفضل إبراهيم ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ت .
آفاق التناصية... المفهوم والمنظور ، مجموعة كتاب ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ،
نظرية النص ، رولان بارت ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1988
آفاق الفكر المعاصر ، غاتيان بيكون تأليف لجنة عالمية من أساطين الاختصاص ،
ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1965
ألبير كامو محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، عبد الغفار مكاوي ، دار المعارف بمصر ،
مصر ، 1964 .
أليوت الشاعر الناقد ، مايتوفون . ق . م . ترجمة إحسان عباس ، المكتبة العربية ،
بيروت ، 1965 .
انترولوجيا الجسد و الحداثة ، دافيد لو بروتون ، ترجمة ، حرب صافيليا ، المؤسسة
الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط ، 1993 .
انتصارات التحليل النفسي ، بيير دلكو ، ترجمة وجيه اسعد ، الدار المتحدة ، دمشق ،
ط 1 ، 1994 .
أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ميشيل كاروج ، ترجمة الياس
بديوي . وزارة الثقافة ، سوريا ، 1973 .
الإنسان ورموزه ، كارل غوستاف يونغ ، ترجمة سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام
، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1980 .
الانعكاس والفعل ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني ، هورست ريد يكر ، ترجمة فؤاد
مرعي ، دار الجماهير ، دمشق ، 1977 .
الباب مسرحية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، ط 1 ، 1986 .
انفتاح النص الروائي ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1
، 1989 .
البحث عن الجذور ، خالدة سعيد ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1960 .
البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق
، 1994 .
بنية الرؤيا و وظيفتها في القصص العراقية القصيرة ، د . صالح هويدي ، الموسوعة
الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .
بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ،
المغرب ، 1986 .
بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة ، د.علي الشرع ، اتحاد الكتاب العرب ،

- دمشق ، 1987 .
- البنوية و علم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 .
- تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، رينيه ديكرت ، ترجمة كامل الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1961 .
- تاريخ الشعر العربي الجزء الثاني ، محمد العزيز الكفراوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1964 .
- تجديد في الفلسفة ، جون ديوى ، ترجمة أمين مرسى قنديل ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دت .
- التجربة الإبداعية ، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع ، إسماعيل الملحم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – 2003 .
- تحليل النص الشعري ، يوري ميخائيلوفتش لوتمان ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1999 .
- تفسير التحرير والتنوير ، محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، دت .
- تقرير برودي ، لويس بورخيس ، ت . نهاد الحايك ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة بغداد ، 1988 .
- الثابت والمتحول ، الجزء الثالث ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1974 .
- ثلاث مسرحيات ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 .
- جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 .
- جمالية الفن العربي ، د عفيف بهنسي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ، 1979 .
- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، لبنان ، ط2 ، 1984 .
- الجن في الأدب العربي ، توفيق نعمة ، بيروت ، 1961 .
- حاضر النقد الأدب ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف ، بمصر ، 1975 .
- حادثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 1998 .
- الحدائث في الشعر ، يوسف الخال ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 .
- الحدائث وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، عبد الله احمد المهنا ، عالم الفكر ، 1988 .
- حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي في الاتجاهات والبنى الأدبية ، كمال خيرى بك ، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف عن النص الفرنسي الذي نشرته المطبوعات الاستشرافية الفرنسية – سلسلة عربية ، ط1 ،

1982

- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975 ، صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979 .
- حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، خالدة سعيدة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1979 .
- الحوار بين الحلم واليقظة الفنان علاء بشير ، دكتور ضياء خضير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
- الحوارات الكاملة 1960-1980 ، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2005 .
- الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1960 .
- الحياة والموت في الشعر الأموي ، محمد بن حسين الزير ، دار أمية للنشر والتوزيع ، الرياض ، د. ت .
- حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور دار اقرأ ، بيروت 1983
- الحيوان ، أبو عمر عثمان بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 .
- الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية ، د. عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1999 .
- الخطاب النقدي عند المعتزلة، كريم الوائلي ، مصر العربية للنشر ، القاهرة ، 1997 .
- الخطاب والقارئ ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، د. حامد أبو حامد ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط 2 ، 2003 .
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، عبد الله الغدامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط 1 ، 1985
- دلالة الشكل دلالة الشكل دراسة في استطبيقا الشكل وقراءة في كتاب الفن ، د. عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2001 .
- دلالات الشعر ، مايكل ريفاتير ، ترجمة محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، 1997 .
- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان ، قادة عقاق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
- دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 2 ، 2000 .
- دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1986 .
- ديوان الجواهري المجموعة الشعرية الكاملة الجزء الثاني ، دار الطليعة للطباعة


المصادر والمراجع


- والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1969.
- ديوان عبد الوهاب البياتي ديوان عبد الوهاب البياتي (مج2) ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 .
- الرؤيا الإبداعية ، مقالات نقدية ، اشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، ترجمة اسعد حليم ، مراجعة محمد مندور ، مصر ، 1969 .
- الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، محمد الفارس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 .
- الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة) ، د. يوسف إسماعيل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004.
- الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- رمزية المرأة في الرواية العربية ، دراسات أخرى ، جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، 1981 ، ط1 .
- الرموز في الفن - الدين - الحياة ، فيليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، ط1 ، 1992 .
- الروائي والأرض ، د0 عبد المحسن طه بدر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971.
- الرواية العربية والحداثة ، الدكتور محمد الباردي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط1 ، 1993 .
- الرواية العربية والصحراء ، صلاح صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996.
- رولان بارت والأدب ، فانسان جوف ، ترجمة محمد سويرتي ، أفريقيا الشرق ، 1994.
- الزمان في الفكر الديني ، حسام الألوسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
- زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
- السرديات رقم 2 ، يوسف الصائغ ، آفاق الكتابة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ط1 ، 1997 .
- سفر الرؤيا . دراسة كتابيه تأملية ، نورمان دورمان ، ترجمة . القس عبد الكريم كيرس ، دار الطباعة القومية . الفجالة ، 1997 .
- السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، الجزء الأول الإيقاع ، علوي الهاشمي ، اتحاد الكتاب في الإمارات ، ط1 ، 1992 .
- سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1976
- شجاعة الإبداع ، رولو ماي ، ترجمة فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، القاهرة ، 1992 .
- شجر الغابة الحجري كتابات في الشعر الجديد ، طراد الكبيسي ، وزارة الثقافة


المصادر والمراجع —————


- والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.
- الشخصية بين الحرية والعبودية، فؤاد كامل، دار المعارف بمصر، سلسلة كتابك 140، 1981.
- شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق محمد محيي الدين، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1980.
- شرح الواحدي النيسابوري لديوان المتنبي، تقديم ياسين الأيوبي، وقصي حسين، مع ضبط وتعليق وفهرسة. الدكتور قصي الحسين، دار الرائد العربي-بيروت، دت.
- الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، احمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1981
- الشعر بين الواقع والأتباع، صبيح ناجي القصاب، دار الرشيد، بغداد، 1979.
- الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام 1958 – دراسة نقدية، رسالة ماجستير، يوسف الصائغ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، 1978.
- الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام 1958 دراسة نقدية، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- شعر الراعي النميري، دراسة وتحقيق نوري حمودي القيسي، وجمال ناجي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1980.
- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورتى، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، رشيد يحيوي، أفريقيا الشرق، (الدار البيضاء-بيروت) 1998، ص110.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، د. محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1989/1.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، محاور جلسات الحلقة الدراسية، مهرجان المرشد الشعري التاسع، محور الشاعر العربي الحديث، رموزه وأساطيره الشخصية، علي جعفر العلاق.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، أشكال القصيدة العربية الحديثة، عز الدين إسماعيل وآخرون، إعداد عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- الشعر العربي المعاصر، يوسف سامي اليوسف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
- شعر محمد حسين آل ياسين دراسة موضوعية فنية، صاحب رشيد موسى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2001.
- شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2،


. 1978


 الشعر والتجربة ، ماكلش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك 1963 ، ص 139 .


 شعرية الحداثة دراسة ، عبد العزيز إبراهيم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 .


 شعرية الرواية الفانتاستيكية ، للناقد شعيب حليفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 .


 الشعرية العربية الحديثة ، شربل داغر ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 .


 الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، محمد الماكري ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1991 .


 الشوقيات ، احمد شوقي ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، 1961 .


 صحيح البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256 هـ) ، مطبوعات محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر ، مصر ، (دبت) .


 صحيح مسلم ، الإمام أبي الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت 261 هـ) ، ط2 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان 1972 م .


 الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الشعري ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .


 الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سوريا ، د . عبد الله خلف عساف ، دار دجلة ، سوريا ، ط1 ، 1996 .


 الصوفية والسريالية ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 .


 ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية ، محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ، 1991 .


 عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية ، د سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان ، 2003 .


 عزل ماركيز ، براسو ميغيل فرنانديز ، ترجمة نادية ظافر ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .


 العزف على وتر النص عزف على وتر النص الشعري ، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، د عمر محمد الطالب ، اتحاد الكتّاب العرب دمشق ، 2000 .

 علم النص ، جوليا كرستيفا ؛ ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991

 علم النص ، دراسة بنيوية في الاساليب السردية ، د سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان ، 2003 .

 عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1978 م .

 فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 1980 .

 الفانوس ، في النقد التحليلي للأدب ، رحلة مضيئة إلى إضاءة الشعر ، جاسم كريم حبيب ، مطبعة الجاحظ ، بغداد ، 1990 .

المصادر والمراجع —————

- فصول في الشعر ونقده ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، 1971 م .
- الفضاء الروائي في الغربية الاطار والدلالة ، منيب البوريمي ، دار النشر العربية ، الدار البيضاء ، 1984 .
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر ، د.ط ، د.ت .
- فن الدراما ، ميشال البورد ، ترجمة احمد بهجت ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1965 .
- فن الرواية العربية ، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، د0 يمنى العيد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
- الفن والحلم والفعل ، جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، 1986 .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد ، الإرث المنهجي للشكلانية ، ترجمة احمد المدني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1989 .
- في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، د. سيد البحر اوي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 1996 .
- في بنية الشعر العربي المعاصر محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985 .
- في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 .
- الفيونمينولوجيا عند هوسرل ، سماح رافع محمد ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994 .
- القاموس العام في تفسير الأحلام ، برنارد الأسطة ، بيروت ، دار ميوزيك للصحافة والطباعة والنشر ، د.ط ، د.ت .
- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 .
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دراسة ، خليل موسى من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .
- القراءة والتجربة ، د. سعيد يقطين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 .
- قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
- قصائد غير صالحة للنشر ، قصائد مشتركة ، هاشم الطعان ، شاذل طاقة ، يوسف الصائغ ، عبد الحلیم اللاوندي ، مطبعة الهدف ، الموصل ، 1956 .
- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، وأراء أعظم رجال الفلسفة في العالم ، ديورانت ، مكتبة المعارف ، بيروت لبنان ، 1982 .
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط1 ، 1980 .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات دار الآداب ، بيروت 1962 .
- قضايا في النقد الأدبي ، ك. ك. روثفن ، ترجمة . عبد الجبار المطلب ، مراجعة ، محسن جاسم الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .



- فلق الموت ، د. احمد عبد الخالق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 111 ، 1987.
- قصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن ، في النص الشعري العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ،
- القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر ، يوسف سامي اليوسف ، دار كنعان ، دمشق ، 2000 .
- الكابوس ، نجيب يوسف بدوي ، مكتبة مصر بالفجالة ، مصر ، د.ت .
- كولردج ، د. محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف بمصر ، سلسلة نوايغ الفكر الغربي ، 1958 .
- لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، سمير الحاج شاهين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980.
- لسان العرب ، الأمام جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، د. ط .
- العبة ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، ط2 ، 1982 .
- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994
- اللغة المنسية ، أريك فروم ، ترجمة حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1992 .
- اللغة والخطاب الأدبي ، ادواردو سايبير وآخرون ، ت سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1993 .
- مداخل علم الجمال الأدبي ، عبد المنعم تليمة ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1978 .
- مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزيثقان تودوروف ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ، الرباط ، ط1 ، 1993.
- المدخل إلى الرؤيا وتعبيرها ، حسن مظفر الرزو ، شركة مطبعة الجمهور ، الموصل ، 1990 .
- المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها دراسة ، عبد الرزاق الأصفر ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 .
- المرأة والنافذة ، بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 .
- المرأة وبحث في سيكولوجية الأعماق ، بيير دلكو ، ترجمة وجيه سعد ، الدار المتحدة دمشق ، ط3 ، 1999 .
- مرايا نرسييس ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، 1999.
- المسافة ، يوسف الصائغ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1974 .
- مسائل في فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جويو ، ترجمة وتقديم سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر ط 2 ، 1965 .
- مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2003-2004 ، مولاوي علي بو حاتم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 .

المصادر والمراجع —————

- مطارحات في فن القول ، محيي الدين صبحي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978.
- معجم الرموز الإسلامية ، شبل مالك ، ترجمة أنطوان الهاشم ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 2000 .
- المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982.
- معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .
- معجم المصطلحات الأدبية الحديثة والمعاصرة ، سعيد علوش ، مطبوعات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، 1984 .
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، محمد فؤاد عبد الباقي ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، 1988.
- معجم مقاييس اللغة ، الجزء الثاني ، احمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، 1979 .
- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، وليم راي ، ترجمة. يوثيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر احمد عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 .
- مفهوم الشعر العربي الحر دراسة ، د. فاتح العلاق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 .
- مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ، 1973 .
- مقدمة ابن خلدون ، تأليف عبد الرحمن ابن خلدون ، دار الشعب ، كتاب الشعب ، مصر .
- مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 .
- مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، بيروت ، دار العودة ، ط2 ، 1979.
- ملحمة كلكامش ، ترجمها عن الأكدية د. طه باقر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط4 ، 1980 .
- ملاحم الشعر الأندلسي ، د. عمر الدقاق ، دار الشرق العربي ، بيروت ، د.ط ، د.ت .
- الموت في الفكر الغربي ، جاك شورون ، ترجمة كامل يوسف حسين ، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1984 .
- الموجز في التحليل النفسي ، سيجموند فرويد ، ترجمة سامي محمود علي ، وعبد السلام القفاش ، دار المعارف بمصر ، 1970 .
- الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي ، وليم الخولي ، دار المعارف بمصر ، 1976 .
- موسوعة المصطلح النقدي الترميز ، جون ماكوين ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص44.

المصادر والمراجع —————

📖 من سرق النار ، خطرات في النقد والأدب ، د. إحسان عباس ، جمعها وقدم لها الدكتورة ، وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1980.

📖 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت 684 هـ) تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966.

📖 النص الشعري ومشكلات التفسير، عاطف جودة نصر ، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر – النجمان ، ط1، 1996.

📖 النص القرآني وآفاق الكتابة ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1993.

📖 نظرية الأحلام ، سيجموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 .

📖 نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981.

📖 النقد العربي نحو نظرية ثانية ، مصطفى ناصف ، سلسلة عالم المعرفة ، 255 ، الكويت ، ط 1 ، 2000 .

📖 النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، جيروم ستولينتز ، ترجمة فؤاد زكريا ، مط جامعة عين شمس ، 1974 .

📖 النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور دار نهضة ، مصر، د.ت .

📖 النقد والحرية ، خلدون الشمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1977 .

📖 الواقعية الرمزية في القصة المغربية في القصة المغربية ، دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، د. إدريس الناقوري ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 .

📖 الوجودية ، جون ماكوري ، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة ، فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1982 .

📖 الهديان و الأحلام في الفن ، سيغموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيش ، ط 2 ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، 1986 .

📖 ينابيع الرؤيا ، جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 .

ثانياً :- الأطاريح

- 📖 الاشتغال الفضائي في النص الشعري ، محمد الماجري ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، 1988 .
- 📖 البنية السرديّة في شعر يوسف الصائغ مقارنة نصية ، محمد احمد عبد الوهاب الشريدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2002 .
- 📖 تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، قيس صبيح العطواني ، جامعة بغداد ، كلية التربية ابن رشد ، 2003 .
- 📖 جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير فاطمة عبد الله عمران المعموري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، 2003 .
- 📖 جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، عاصم عبد الأمير ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 1997 .
- 📖 جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ ، فائق عبد الجبار رسالة ماجستير إشراف د. محمد صابر عبيد ، كلية التربية للبنات ، جامعة تكريت ، 1999 .
- 📖 الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر ، سلام كاظم الأوسي ، إطروحة دكتوراه ، كلية التربية – ابن رشد – ، جامعة بغداد ، 2000
- 📖 الرؤية في شعر ذي الرمة ، أن تحسين الجلي ، أطروحة دكتوراه ، إشراف محمد اليوزبكي ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 2003 .
- 📖 الزمن في شعر السياب ، رسالة ماجستير ، حسن عبد راضي ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، إشراف دكتور خالد علي مصطفى ، 200 .
- 📖 الصورة الفنية في شعر البياتي ، شعر البواكير والخمسينات ، عبد الستار عبد الله صالح ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، 1986 .
- 📖 الفضاء الشعري عند خليل الخوري ، إخلاص محمود الجوّاري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، إشراف دكتور بشرى البستاني ، 2001 .
- 📖 قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان) دراسة نقدية ، (أطروحة دكتوراه) سرور عبد الرحمن عبد الله ، جامعة بغداد – كلية الآداب ، 1996 .
- 📖 المدينة في الشعر العراقي الحديث 1958- 1980 ، أطروحة دكتوراه ، عبد الله حبيب كاظم ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، إشراف د. عناد الكبيسي ، 2004
- 📖 الموروث في شعر يوسف الصائغ ، أثير محمد شهاب ، رسالة ماجستير ، كلية التربية جامعة تكريت ، 2000 .

ثالثاً :- المقالات والبحوث

- أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرائنا ونقادنا في تحليل النص الشعري ،
الدكتور محمد إحسان النص ، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة / ع 95 .
- أحاسيس إبراهيم زاير في الأزمان المختلفة ، عبد الرحمن الربيعي ، مجلة الأقلام
، ع 5-6 ، س 27 ، حزيران ، 1992
- أحلام بقرة ، العجائبية ، التأويل ، التناص ، واسيني الأعرج ، مجلة آفاق ، اتحاد
كتاب المغرب ، ع 1 ، 1990 .
- الإخراج الشعري قراءة في قصيدة أين الشعر والشعراء يوسف الصائغ ، فاتن عبد
الجبار ، الأقلام ، ع 2 ، س 36 ، 2001 .
- الازدواج والمماثلة في المصلح النقدي (مقالة) ، عبد السلام المسدي ، المجلة
العربية الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ع 24 ، مارس ، 1993 .
- أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي ، محمد خير البقاعي ، الفكر العربي ،
بيروت ، س 17 ، ع 83 ، 1996 .
- أساليب الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية (قراءة بلاغية لنص شعري لعلقمة
الفضل) ، د. فايز عارف القرعان ، مجلة "جرش للبحوث والدراسات" جامعة
جرش ، الأردن ، مج 2 ، ع 1 ، 1998 .
- اعترافات مالك بن الربيع ضمور الذات وامتزاج الهوية ، فائز الشرع ، نزوى ،
ع 41 ، يناير ، 2005
- الاعترافات الأخيرة عند الكاهن الأخير ، بسام صالح مهدي ، دمشق جريدة
الأسبوع الأدبي ، ع 1041 ، تاريخ 3/2/2007
- أما كان يمكن (قصيدة) ، يوسف الصائغ ، مجلة الموقف الأدبي ، كانون الأول ،
2005 .
- أنا والشعر والشعراء ، أنا رجل استقي ولا ارتوي ، يوسف الصائغ ، جريدة
الأديب ، ع 36 ، الأربعاء ، 25 آب ، 2004 ، س 1 .
- أنا والشعر والشعراء ، إعادة الاتصال بمالك بن الربيع ، يوسف الصائغ ، ع 92 ،
19 تشرين الثاني ، 2005 ، س 2 .
- أنا والشعر والشعراء ، سفر مزاميري ، يوسف الصائغ ، جريدة الأديب ، ع 81 ،
20 تموز ، يوليو ، 2005 ، س 2 .
- انتظريني عند تخوم البحر قراءة شعرية ، ناجي إبراهيم ، جريدة الأسبوع الأدبي
، ع 1041 ، 2/3 / 200
- الأنسنة وقصة الأطفال ، محسن ناصر الكناني ، جريدة الأديب ، ع 81 ، س 2 ،
2 تموز ، 2005
- انتقال المفاهيم (مقالة) ، محمد الدغموني ، نقد النقد ، مجلة علامات ، مج 8 ،
ج 31 ، فبراير ، 1998 .
- انتقال النظريات ، ادوارد سعيد ، مجلة الكرمل ، ع 9 ، 1998 .

المصادر والمراجع

- برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ، د. عبد العالي بوطيب المناهل ، المغرب ، ع55 ، س22 ، يونيو ، 1997 .
- بنية البياض، د.مالك المطلبي، صحيفة الجمهورية، الاربعاء 16 أيار 1990.
- تأملات في القصيدة ، اوكتافيو باث ، آفاق عربية ، ع1 ، كانون الثاني ، س16 ، 1991 .
- تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني د. خليل موسى ، مجلة الموقف الأدبي ، ع427 ، 2006 ، تشرين الثاني ، س35 .
- تشكل فضاء النصّ الشعري بصرياً ، د.علوي الهاشمي ، مجلة الوحدة ، ع83/82 ، الدار البيضاء ، المغرب ، يوليو 1991
- تغييرات المعنى وأشكالها ، بيير جيرو ، ترجمة منذر عياشي ، مجلة الفكر المعاصر ، ع46 ، 1987 .
- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، بحث ، د سامح رواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، م16 ، ع2 ، 1998 .
- تواضعت أحلامي كثيراً لـ سعديّة مفرح البطل الحقيقي تتواضع أحلامه وينسحب من القطيع صبحي موسى ، نزوى ، ع49 ، يناير ، 2007 .
- جماليات المكان في مسرح عبد الصبور، مدحت الجيار ، مجلة (ألف) ، ع6 ، 1986 .
- جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي ، د.خليل موسى ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، ع105 ، س27 ، كانون الثاني ، 2007 .
- الجنس والحدائث 2-2 ، ناظم عودة ، جريدة الأديب ، س1 ، ع41 ، الأربعاء ، 29 أيلول ، 2004 .
- جهود د.هادي الحمداني (مرتكزات وملاحم) د . نادية العزاوي ، جريدة الأديب ، ع22 ، الأربعاء ، 19 أيار ، 2004
- الحب الغالب والحب المغلوب ، حاتم الصكر ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع1041.
- حدائث الثقافة ، وسلطة الفوضى ، الشاعر وفوضى المكان ، رعد فاضل ، جريدة الأديب ، ع4 ، س1 ، 2004/7/1 .
- الحدائث والشعر وتجديد الحياة العربية، حافظ الجمالي ، الموقف الأدبي دمشق ، ع193 ، 194 ، أيار وحزيران ، 1987 ، س17 .
- حوار أسفار ، محمود عبد الوهاب ، مجلة أسفار ، ع17 ، 1994 .
- عباس بيضون في حوار سجالي مع أدونيس ، الملحق الثقافي لجريدة السفير ، صيف ، 1998 .
- حوار غير منشور مع يوسف الصائغ ، تجربة (سيدة التفاحات) فتحت أمام صاحبها ، إغراءات القصيدة المختصرة .. لقد كبرت في عيني انجازات السياب ، فاتن عبد الجبار ، جريدة الاتجاه الآخر ، السبت 2/4 / 2006 ، س5 ، ع257.
- حول الاغتراب الكافكاوي ، إبراهيم محمود ، عالم الفكر ، المجلد 15 ، العدد2، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر 1984 .

المصادر والمراجع

- الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، مجلة فصول ، العدد : 2 صيف 1996 .
- خطاب الطفولة في معرض الفنان علاء بشير ، عادل كامل ، آفاق عربية ، ع9-10 ، ايلول ، تشرين ، س25 ، 2000 .
- خليل حاوي في مقابلة أجرتها له مجلة الأسبوع العربي ، ع832 ، 1975
- دموع العين (قصيدة) يوسف الصائغ ، مجلة ألف باء العراقية ، ع1577 ، س31 ، بغداد ، كانون الأول .
- دهاليز الطاهر وطار ، صلاح فضل ، نزوى ، ع7 ، يوليو ، 1996 .
- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، د. ابراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، ع23 ، 1999 .
- رؤيا العالم وتصويرها في الرواية العربية ، أسماء معيكل ، الموقف الأدبي ، ع369 ، س31 ، كانون الثاني ، 2002 ،
- الرؤيا في القرآن الكريم ، عبدالجبار السامرائي ، مجلة المورد ، ع2 ، 1992 ، العراق .
- رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناسل الكلي إلى التناسل الموضوعي ، د . خالد علي مصطفى ، جريدة الأديب ، ع105 ، س3 ، 1 شباط فبراير ، 2006 .
- الرمزي الأسطوري وحاوي (في مسيرة الشعر العربي المعاصر) ، وجيه فانوس ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، م38 ، سنة 1986م .
- رمزية الحلم وأطياف التخيل ، محمد صابر عبيد ، جريدة الأديب العراقية ، ع67 ، س2 ، 12 نيسان ، 2005
- سيدة الأهوار ، عناصر الإداء ، د. علي جعفر العلق ، جريدة الجمهورية ، 21 / 11 / 1986 .
- سيدة التفاحات الأربع أم العشرة الضائعة ، ثقافة وجهة نظر ، مصطفى عبود ، جريدة طريق الشعب ، ع1006 ، الأحد ، 16 / 1 / 1977 .
- الشاعر العراقي يوسف الصائغ في حوار مفتوح .. ، بشير عاني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع982 ، 19/11/2005 .
- شاعر يمشي في غيابه بين طريق دمشق والحديقة الفارسية: مفيد نجم ، نزوى ، ع44 ، اكتوبر ، 2005 .
- شجرة ثقوب مثقوبة ، علي جعفر العلق ، الأديب ، عدد خاص عن يوسف الصائغ ، ع105 ، شباط فبراير ، 2006 .
- الشعر والجهاز العصبي ، ديفيد ريجز ، ترجمة مجيد حميد جاسم ، الثقافة الأجنبية ، ع3 ، س9 ، 1989 .
- الشعر والشعراء ، حرية بلاقدمين ، يوسف الصائغ ، جريدة الأديب ، ع84 ، س2 ، 10 ، آب ، 2005 .
- شعرية الرواية ، علي جعفر العلق ، مجلة علامات في النقد ، المجلد 6 ، الجزء 23 ، 1997 .

المصادر والمراجع —————

- شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ ، د. ثابت الألوسي ، الأديب عدد خاص ، ع 105 ، س 3 ، شباط فبراير ، 2005 .
- الشعري والمعرفي من فنون القول البدائية إلى تجسيد الواقع ، خزعل الماجدي ، جريدة الزمان ، ع2047 ، بتاريخ 1/ 3 / 2005 .
- الصورة الحلمية والصورة الشعرية من الوجهة النفسية ، مسلم حسب حسين ، الأقلام ، ع7 ، 1980 .
- فضاء البياض أو المسكوت عنه في القصيدة المعاصرة ، د . سمير الخليل .جريده الأديب ، ج82،27 ، تموز ، 2005 ، س1.
- قضية الزمن عند الشاعر البردوني ، محمد سلام جميعان ، المجلة الثقافية ، ع22 ، 1990
- علاء بشير الأسطورة في شكلها المستعاد ، عادل كامل ، صحيفة العراق ، بغداد ، ع 5798 ، 1989 .
- عودة إلى مالك بن الربيب ... الشاعر العراقي يوسف الصائغ حياً وميتاً ، محمد علي شمس الدين ، جريدة الحياة ، 2006/01/08 .
- غنى الرؤية الرؤيا في شعر محمد السرغيني ، احمد زكي كنون ، نزوى ، ع25 ، يناير ، 2001
- فطام الذاكرة في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، وليد أبو بكر ، مجلة الأقلام ، ع11-12 ، عدد خاص بالرواية ، بغداد ، 1986 .
- قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا ، عبد الله خلف عساف ، جريدة الوطن ، س4 ، أربعماء ، 4 ، أغسطس ، 2004 ، ع1405
- قضية الزمن عند الشاعر البردوني ، محمد سلام جميعان ، المجلة الثقافية ، ع22 ، لسنة 1990 .
- لست صامتا مع هذا يحتل الصمت من تجربتي الحساب النهائي الأقرب للكرامة ، أثير محمد شهاب ، نزوى ، ع41 ، يناير ، 2005 .
- مزمارة الوقت ، في غياب المهيمنة الأسلوبية ، د. ناهضة ستار ، جريدة العراق ، صفحة النافذة الثقافية ، 5 ، آذار ، 2002 .
- مستويات السرد عند جبرار جينيت ، د عمر عيلان ، الموقف الأدبي ، ع 427 ، تشرين الثاني ، 2006 .
- مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ترجمة سيزا قاسم ، مجلة ألف ، ع6 ، 1986 .
- مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث ، نعيم اليافي ، الموقف الأدبي ع181 ، 182 ، 183 ، حزيران ، تموز 1986 ، س 16 .
- المقدمة التذكيرية في الشعر الأندلسي د. حميدة صالح البلداوي . مجلة كلية التربية للبنات ، ع 12 ، ص63 ، 2001 .
- ملاح مالك بن الربيب ، محمد حسين الأعرجي ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ع10 ،

- 1973 .
- نزهة قصيرة في حقول شاسعة ، سيف الرحبي ، نزوى ، ع31 ، يناير ، 2003 ، كلمة العدد .
- نظرية التلقي ، فرانك شويرفيجن ، ترجمة : محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع88 ، خريف 1996 .
- نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي ، محمد صابر عبيد ، مجلة الأقلام ، ع2 ، شباط ، 1987 .
- هامشية المكان في رواية غانم الدباغ صحبة في ذلك الزقاق ، د. إبراهيم جنداري ، مجلة آداب الرافدين ، ع23 ، 1992 .
- هنري بيرغسون ، الزمان والمكان ، ترجمة عباس حمزة جبر ، جريدة الأديب ، س1 ، ع44 ، الأربعاء ، 20 تشرين الأول ، 2004 .
- هنرييت عبود في روايتها الجديدة ، خماسية الأحياء والأموات أم بحثاً عن الزمن الضائع ، هاشم صالح ، نزوى ، ع39 ، يوليو ، 2004 ،
- يوسف الصائغ: الشعر يزيد الحياة شباباً ، غزاي درع الطائي ، جريدة الزمان ، ع2317 ، 2006 /1/25 .

رابعاً :- المخطوطات

- القديس المعصوب العينين ، عن تجربة الصائغ الإبداعية ، د. حسين سرمك حسن ، مخطوطة حصلت عليه من المؤلف شخصياً ، أدن لي بالنشر .




خامساً :- المراجع الأجنبية :

- Encyclopedic world dictionary-librairie duliban : Beirut, 1974.





سادساً:- شبكة الانترنت

- الاتجاه الرؤيوي (الرؤيا) الميتافيزيقي في الشعر العربي المعاصر ، لم يُذكر اسم الكاتب الموقع الالكتروني <http://www.FreBend.com> .
- حول الثقافة الفاشية في العراق ، دولة البعث البوليسية.. وثقافة العنف ، سلطة المثقف الهشة.. وهمجية القمع ، بُرهان شاوي ،
- ((سفر الرؤيا)) عيلة مار شربل مع الأخت ماري أنطوانيت سعادة .
- الشاعر يوسف الصائغ : لا أحب شعر أدونيس وهو الذي غير عنوان قصيدتي ، حسين سرمك حسن ، بغداد .
- شعرية الخوف: قراءة في شعر يوسف الصائغ. مؤتمر فيلادلفيا الدولي الحادي عشر: ثقافة الخوف ، في عمان 2006 ، د. علي جعفر العلاق ، شبكة الانترنت .
- الكندي موسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .

المصادر والمراجع —

-  صورة العنوان في الرواية العربية ، د. جميل حمداوي .
 الميدوزا موسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .
 يوسف الصائغ ، الشاعر الذي سرق الموت أغانيه ، علي حسن الفواز .

سابعاً: - مقابلات شخصية

-  الدكتورة بشرى موسى صالح مقابلة شخصية أذنت لي بنشرها ، في 12 / 3 / 2007 .
 الدكتور سعيد المحنة مقابلة شخصية بتاريخ 7/4 / 2006 ، أذن لي بنشرها .
 للدكتور سلام كاظم الأوسي مقابلة شخصية بتاريخ 18 / 3 / 2008 ، أذن لي بنشرها .
 الناقد فاضل ثامر مقابلة شخصية أذن لي بنشرها ، بتاريخ 20 / 11 / 2006 بنشرها .



الخاتمة

إذا كانت الأمور تقاس بخواتمها فإنني أرجو من الله العلي القدير أن تكون خاتمة عملي هذا خيره .

بعد أن تم البحث فإنّ الباحثة لا تدعي أنها قد أحاطت فعلاً بكل جوانب المصطلح النقديّة والمعرفيّة على الأقلّ فيما يخص إبداع الصائغ ، مع سعيها الحثيث إلى ذلك . ومحاولة استيفاء شروطه ومقومات المنهج الأكاديمي ، فإنّ الباحثة توصلت إلى النتائج الآتية

- ارتبطت الرؤيا بالأدب الحديث عامة والشعر خاصة إلى الحد الذي عدها بعض المبدعين والنقاد الإبداع نفسه ، وإتها رؤيا لما في دواخل الشاعر ، وهي انعكاس العالم من خلال مرآة الشاعر الذاتية وانفعالاته الإنسانية الخاصة يقدمها للمتلقّي ليشاركه على وفق هذه الرؤيا بالمتعة واللذة والألم

- ترتبط الرؤيا بالمبدع وتعكس لنا محمولاته الفكرية ومرجعياته الإنسانية ، وتعبّر عن وجهة نظره الخاصة للعالم والإنسان والفكر ، ومن ثمّ فإنّ دراسة الرؤيا في إبداع مبدع ما تستلزم الإحاطة بتاريخه الإنساني والإبداعي وتدرج هذا الإبداع ومدى ما أحرزه من تقدم ونجاح .

- توسع مفهوم الرؤيا الشعرية في الأدب الحديث ليكون ممارسة نقدية لها كينونة مميزة ، تضاهي ما يبدعه الشعراء ومن ثمّ ممارسة نقدية حاولت أن تتسم بالشمول والإحاطة الشاملة بالنص ؛ وذلك في السعي إلى الوصول إلى الرؤيا الشاملة في النص من خلال الجزئيات ، وكذلك الأمر من خلال استجلاء الرؤيا التي قصدها المبدع وهو يلجأ إلى أسلوب خاص ومتفرد ، سواء كان ذلك من خلال تقنية إبداعية يلجأ إليها المبدع أو من خلال شكل خاص يميل إلى اختياره أو خلقه ، ليخلق نصاً يعبر عن الرؤيا بعد أن اتشحت بشكل خاص وطريقة تقديم خاصة ، ليشمل بحث الرؤيا تقنية الشاعر من حلمية وذاكرة وغرائبية وظفها في القصيدة ، ويلمّ أيضاً بدراسة الأشكال الإبداعية .

أما فيما يخص ارتباط الرؤيا بإبداع (يوسف الصائغ) الشعري ، فقد كان هذا الارتباط قائماً في الأساس على أمور عدّة حددها إبداعه قبل أي أمر آخر ، وقد تجلّت في الآتي :-

أولاً :- إنه إبداع اتّسم بطغيان الرؤيا الشعرية عليه ، إلى الحد الذي يمكن أن يقال أن الرؤيا سواء أكانت حلمية أو غرائبية أو تعبيراً عن وجهة نظر خاصّة بالمبدع ، قد غلبت على إبداعه الشعري ، الذي كان انعكاساً لدواخل هذا المبدع ، والمعبر عن تجربته الإنسانية الخاصة .

ثانياً :- لقد قدّم الصائغ ثنائيات مترابطة بالوجود والدلالة ، عبّر من خلالها عن رؤيا لاتخص المبدع وحده ، إنما اقتربت من الفكر الإنساني عامة ، قدمها على وفق رؤيا



خاصة به ، تمكن من خلالها أن يجعل المتلقي يتمتع ، ويشارك باللذة والإحساس والألم الذي يعم الكون الشعري .

ثالثاً :- على الرغم من اتسام إبداع الصائغ الشعري بسمه خاصة فيما يتعلق بالرؤيا الإنسانية والإبداعية تدفعنا إلى دراسة الرؤيا على وفق مالدينا من إبداع ، إلا أن هذا الإبداع كان قادراً على أن يلمَّ بإطراف الرؤيا مصطلحاً نقدياً يمكن في ضوءه دراسة الرؤيا ، وتحديد الإجراء النقدي بصفة شبه عامة فيما يخص المصطلح ، إن لم نقل بصفة مطلقة استوعبت كل دلالات الرؤيا تقريباً .

رابعاً :- يمكن من خلال إبداع الصائغ الشعري اقتراح آلية وجدتها الباحثة ملائمة لدراسة الرؤيا ؛ وذلك من خلال سيطرة ثيمة معينة في شعره ، مما يصح معه أن يقال كانت محوراً للكون الشعري ، أو عبر تقنية معينة لجأ إليها الشاعر ، وقدم رؤياه من خلالها ، أو عن طريق شكل النص وجسد القصيدة ، وما يتعلق به من نصوص موازية وملحقات بالنص ، اختارها الشاعر لتتجلى الرؤيا من خلالها ؛ لذا فإن الصائغ كان مثلاً صالحاً لتطبيق الإجراء النقدي المقترح لمصطلح الرؤيا على إبداعه الشعري .

- تجلت الرؤيا الشعرية في إبداع الصائغ من خلال ثيمة طاغية في شعره سيطرت على أجوائه الشعرية وهي ثيمة الموت ، التي نعامل معها على وفق رؤى خاصة في قصائده وهذه الرؤى استدعت الحياة نفسها فربط بين النقيضين في إبداعه ليترك منفذاً للأمل والحياة .

- قدم الصائغ في رؤياه لثنائية الموت الحياة رؤيا عن موت فرد جعله موتاً لأمة بكاملها أو عصراً أو حضارة ؛ لأنه رآها سبباً بموت هذا الفرد ، كما قدم لنا رؤيا عن موت يختاره فداءاً للمجموع أو الأمة ، وأحياناً يعكس لنا الموت عن طريق الانتحار حين لا يكون هناك اختيار آخر ليجعله منطلقاً إلى الحرية والكبرياء ، وضمن هذه الرؤيا التي ارتبطت بالحياة لتكون ثنائية متوازية في شعره قدم لنا الإصرار على الحياة ورفض الموت حين يرفض الموت المفروض عليه من الآخر ، كما قدم الصائغ على وفق هذه الثنائية وضمن نطاق رؤياه عن موت الذات رؤيا غريبة عما يعرف بموت الحالم أو قلق الموت ، مع إصراره على أن يقدم لنا رموزاً ارتبطت بالحياة وغالبا ماتكون المرأة والأم والحببية .

- ارتبطت ثنائية الموت والحياة بالمرأة وحضورها في كونه الشعري ، ذلك أنها كانت محمولاً فكرياً وإنسانياً ارتبط بالميلاد والتجدد ، ولعل ابرز ماتجلى في نطاق هذه الرؤيا كانت رؤياه للموت بين الحضور والغياب ، حين كان يستحضر الحببية الغائبة بسبب الموت في مجموعته (سيدة التفاحات الأربع) مراثيه الرقيقة والشفافة التي كتبها عن زوجته (جولي) ، التي توفيت في حادث سيارة عام (1976) ، وهو في هذه الرؤيا كان يحاول أن يتجه للحياة نفسها ، ويتخلص من ولائه للحببية الغائبة ، فنجد بعد ذلك يتخلص من وطأة الحزن والأسى وإحساسه بهما بمرور الوقت الذي كان



يقدمه لنا من خلال التواريخ المصاحبة للنصوص في هذه المجموعة ، لقد تناول الموت بطريقة مذهلة من خلال آلية الذاكرة التي تمترس بها لاستحضار الغائبة إلى عالمه ، والحلم الذي كان يقدمه عالماً محوره السيدة الغائبة التي نجده قد تطهر من ألمه وحزنه عليها فيما بعد .

- قدم الصائغ لنا رؤاه وقيماته الشعرية والإنسانية من خلال تقنية غلبت على شعره لتعكس لنا رؤيا عجائبية ، فوجد كونا شعريا غص برؤى غريبة عن أسرة تشبه الكفن وتملك القدرة على الغواية ، أو يقدم لنا عالماً تجمد فيه الإنسان والزمان وتهشمت أبعاد المكان في مدينة غريبة ، أو يقدم لنا رؤيا عن عالم غريب ينهض فيه الموتى فيبكون ويضحكون ويحاولون الغواية ، وهو حين يلجأ إلى هذه الرؤى العجائبية فإنه يفعل ذلك للتعبير عن تابو ومقموع في الغالب ، والغرائبية واقعا ميزة غالبية في الشعر المعاصر ، وهي وإن كانت تعبر عن القمع والكبت الذي يتعرض له الشاعر المعاصر ! تعكس لنا في الوقت عينه موقفاً لشاعر امتلك القدرة على التعبير عن رأيه فيما يدور حوله ، وحاول أن يوسع آفاق التعبير أمام متلقي اعتمد عليه المبدع في فك رموز النص الإبداعي ، وإزالة الحيرة التي تواجه عند تلقي النص الذي حفل بالرؤى الغرائبية .

- عبر الصائغ عن موقفه اتجاه الحروب والهزائم وعن الأوضاع اللامنطقية في البلاد العربية من خلال رؤيا عجائبية عكست لنا حالة من الخوف ، فهي أشبه بكوابيس مرعبة كان يقصد من خلالها أن يسبب الصدمة للمتلقي إلى حد التقزز أحيانا ؛ ليعكس من ثم قبح ما يحدث ، وهنا نجد أن الصائغ لم يعتمد على نظرية الجميل في الأدب والإمتاع واللذة ، بل كان يقدم البشع والمرعب في أجوائه ليحرر الشعر نفسه من قيد بعض أنواع الجمال العقيم ، حين يعجز هذا الجمال عن التعبير عن رؤيا المبدع ، فيقدم الليل قطط سوداء تأكل الوليد الميت أو كلاب تنجس العجين ، أو حب إنساني لم يكتمل أو يقدم لنا دبابات تهاجم معسكر (الحسين) ليجدد مأساة (الطف) الإنسانية عبر العصور من جديد ، وحين يقدم لنا امرأة جميلة مثل (هناء الشيباني) جمجمة عليها دم شبهه بسائل لزج وقد اختفت كل ملامحها فأضحت جمجمة لقتيلة تثير الرعب أكثر من أي إحساس آخر ، ويؤنسن القلق فيكون متوحشاً والأسف ليكون همجياً والانتظار يصبح مرئياً في أكوان شعرية تضج بالخوف والحزن والقلق .

- لجأ الشاعر إلى الأساليب الدرامية واعتمدها تقنية شعرية للتعبير عن رؤياه ، واعتماد التقنية المشهدية السينمائية في إبداع نصوصه على الأسلوب الدرامي وتغلب الأسلوب السينمائي في عرض الرؤيا الشمولية في النص ، وكان من الطبيعي أن تتأثر القصيدة الحديثة بما حولها من فنون ، وتطبع تلك الفنن بصمتها على الكون الشعري ، والمتلقي لنص الصائغ يشعر أنه كان يدير له كاميرا خاصة فيها الكثير من الخيال والفتنازية.



- أن ارتباط الرؤيا بالشعر إلى الحد الذي تكون فيه القصيدة عبارة عن رؤيا ، وهي كون شعري خاص ومستقل قدمه الشعر لنا ليعكس لنا رؤاه ، هذا التعلق بالرؤيا استوجب أن ندرس القصيدة كلا دون تجزيئه ، كونها تعبر عن الرؤيا بكل مافيها من تفاصيل وعناصر ، لذا نجد أن الصائغ عبر عن الرؤيا بكل مافي القصيدة ليجعل كل ماتحتويه شاغلا نصيا يقدم رؤياه من خلاله ، لهذا كان لجسد القصيدة والشكل الذي تتخذه دور بارز إلى الحد الذي أضحي الشكل فيها تعبيراً عن الرؤيا الإبداعية نفسها ، لقد قدّم الصائغ في نطاق الشكل نصاً مفتوحاً على الأجناس الإبداعية ومتعدد القراءات ليعكس لنا رؤياه من خلال تشكيل البياض والسواد في القصيدة .

- انطلاقاً من مقولة (دريدا) (لا يوجد شيء خارج النص) ، وتوجه النقد إلى دراسة النص الموازي في القصيدة المعاصرة وتوجيه عنايتهم بالهامش الذي أضحي في النص المعاصر موازياً للمتن الكتابي والإبداعي ، فإنّ إبداع الصائغ الشعري في الواقع قدّم لنا الرؤيا من خلال هذا النص الموازي ، ولعل ابرز ماتجلى ضمن هذا النطاق في ابداع الصائغ كما مر في البحث كان تقديمه للغلاف الخارجي في المجموعات الشعرية في مجموعة سيده التفاحات الاربع والاعمال الكاملة قصائد يوسف الصائغ ، والهامش الاخر الذي امتاز به الصائغ كان العنوانات التي قدمها الصائغ لقصائده والتي دخلت نطاق الكون الشعري ، بل كانت احيانا نصاً صغيراً قدّم القصيدة بالكامل لتكون معبراً عنه ، وبرز ماتجلى في الهوامش التي لجأ إليها الصائغ كانت التواريخ التي الحقها بالقصيدة والتي عبرت عن حالة انتقالية يمر الشاعر بها من خلال تغير التاريخ في النصوص المرتبطة بعضها مع بعض.

- تتضح الرؤيا في إبداع الصائغ في كون يبدأ من مرجعيات فكرية للمبدع ترتبط بالابداع في نصوص غائبة عن النص الحاضر الموجود بين يدي المتلقي وتمتد عبر ثيمة لها سطوتها على النص الإبداعي ، على وفق تقنيات لجأ إليها المبدع من ذاكرة وحلم وغرائبية استندعتها الرؤيا الشعرية في النص لتشمل جسد القصيدة ووجودها الفيزيائي على الورقة ، ولاتكتفي بذلك بل إنّها تستلزم ماحول النص من هوامش نصية التحقت لتقدم الرؤيا بالكامل في نص استوفى شروط ابداعه ووجوده .

الباحثة

سليمة سلطان نور