جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

حكمت النّوايسة شاعرًا

إعداد الطّالب
خالد مُسلِم الحروب

إشراف
الأستاذ الدكتور: طارق المجالي

رســـالة مقدّمة إلى كليّـــة الدراســـات العليـــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الدّراسات الأدبيّة/ قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جامعة مؤتة، 2016م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية

لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

نموذج رقم (١٤)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب خالد مسلم الحروب الموسومة بـ:

حكمت النوايسه شاعرا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. طارق عبدالقادر المجالي		٢٠١٩/١١/٢٩	مشرفاً ورئيسا
د. ريم خليف المرايات		٢٠١٩/١١/٢٩	عضواً
أ.د. ماهر أحمد المبيضين		٢٠١٩/١١/٢٩	عضواً
أ.د. محمد علي فاضل الشوابكه		٢٠١٩/١١/٢٩	عضواً

عميد كلية الدراسات العليا

د. محمد عبدالرحيم المحاسنه

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

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :٦١٧١٠
تلفون :٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى روح أستاذي الدكتور سامح الرواشدة... تقبّله اللهُ عندَه في الصّالحين

إلى أبي تغمّده اللهُ بواسعِ رحمتِه

إلى أمّي نبع حنان لا ينضب

إحسانًا وعرفانًا...

إلى زوجتي

محبّةً ومودّةً دائمتين...

خالد مُسلِم الحروب

الشّكر والتّقدير

اللهُ خير موفّقًا، وله المِنّة والفضل من قبل ومن بعد، ثمّ لمشرف هذه الدّراسة الأستاذ الدكتور طارق المجالي الذي أتمّ ما بدأ به الدكتور سامح الرواشدة– رحمه الله– الذي لم يتوانَ في مدّ يد العَون والمساعدة، نصحًا وإرشادًا، فجزاه الله خيرًا، وشاكرًا له، والشّكر موصول للجنة المناقشة على تفضّلهم بقبول مناقشة هذه الدّراسة، وستكون توجيهاتُهم محلَ العِناية والاهتمام، وهذا جهدي أضعه بين أيديكم، وقد اجتهدت، فإن أصبت فمِن الله وحدَه، وإنْ اعترى هذا العمل بعض الهِنات فمنّي والشّيطان.

خالد مُسلِم الحروب

فهرس المحتويات

المحتوى	الصّفحة
الإهداء	أ
الشّكر والتّقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
المُلخّص باللّغة العربيّة	و
المُلخّص باللّغة الإنجليزيّة	ز
المقدّمة	**1**
تمهيد	**3**
الفصل الأوّل: القضايا الموضوعيّة	**7**
1.1 النّزعة القوميّة والوطنيّة	**7**
1.1.1 فلسطين	**8**
2.1.1 العراق	**11**
3.1.1 الأردن: المكان والبطولة	**21**
1. 2 النّزعة الاجتماعيّة	**32**
1. 2. 1 الفقر والجوع	**35**
1. 2. 2 الصّداقة	**39**
1. 2. 3 الآفات والأمراض الاجتماعيّة	**41**
1. 3 النّزعة الذّاتيّة	**44**
1. 3. 1 العلاقة بالمكان	**45**
1. 3. 2 العلاقة بالزّمان	**48**
1. 3. 3 العلاقة بالآخر	**53**
الفصل الثّاني: القضايا الفنيّة	**59**
2. 1 اللّغة الشّعريّة	**59**
2. 1. 1 المعجم الشّعريّ	**61**
2. 1. 1. 1 معجم ألفاظ البادية	**62**

2. 1. 1. 2 معجم ألفاظ الحزن والحنين **65**
2. 1. 1. 3 معجم مفردات الطّبيعة **69**
2. 1. 1. 4 دلالة الحصان في معجمه الشّعري **71**
2. 1. 1. 5 معجم الألفاظ الدّينيّة **73**
2. 1. 1. 6 معجم الألفاظ والتّراكيب المتداولة **75**
2. 1. 1. 7 معجم مفردات علم النّجوم والفلك القديم **79**
2. 1. 1. 8 معجم ألفاظ العصر ومخترعاته **81**
2. 1. 2 الانزياح **84**
2. 1. 2. 1 الانزياح الإسناديّ **85**
2. 1. 2. 1. 1 الإسناد الاسميّ **85**
2. 1. 2. 1. 2 الإسناد الفعليّ **87**
2. 1. 2. 2 الانزياح الدّلاليّ **88**
2. 1. 2. 2. 1 الانزياح الإضافيّ **88**
2. 1. 2. 2. 2 الانزياح في النعوت **93**
2. 1. 2. 3 الانزياح التّركيبيّ **95**
2. 1. 2. 3. 1 التّقديم والتّأخير **95**
2. 1. 2. 3. 2 الحذف **97**
2. 1. 2. 3. 3 الانزياح الأسلوبيّ 99
2. 1. 3 التّكرار **101**
2. 1. 3. 1 تكرار الحرف **102**
2. 1. 3. 2 تكرار الفعل **107**
2. 1. 3. 3 تكرار الاسم **109**
2. 1. 3. 4 تكرار البداية **112**
2. 1. 3. 5 تكرار اللّازمة **113**
2. 1. 3. 6 التّكرار اللاشعوريّ 115
2. 1. 4 التّناصّ **116**

2. 1. 4. 1 التّناصّ الدّينيّ **118**
2. 1. 4. 2 التّناصّ الأدبيّ **120**
2. 1. 4. 3 التّناصّ التّراثيّ/ التّاريخيّ **124**
2. 2 الصّورة الشّعريّة **129**
2. 2. 1 الصّورة الحسيّة **130**
1.1.2.2 الصّورة البصريّة **130**
2.1.2.2 الصّورة السّمعيّة **133**
3.1.2.2 الصّورة اللّمسيّة **135**
4.1.2.2 الصّورة الشّميّة والذّوقيّة **137**
2.2.2 الصّورة الكليّة **139**
2. 2. 3 الصّورة الدّراميّة **141**
2. 2. 4 الصّورة الرّمزيّة **148**
2. 2. 5 تراسل الحواسّ **154**
2. 3 التّشكيل البصريّ **155**
2. 3. 1 العنوان وحاشيته **156**
2. 3. 2 البياض **159**
2. 3. 3 الحذف **163**
2. 3. 4 نقطتا التّوتر **164**
2. 3. 5 حجم الخطّ وسُمكه وشكل الحرف **167**
2. 3. 6 تقطيع الكلمات **170**
2. 3. 7 التّشكيل السّطريّ **173**
2. 3. 8 ترقيم المقطوعات الشّعريّة **177**
2. 3. 9 دخول (ال التّعريف) على الفعل الماضي **179**
الخاتمة **181**
ثَبَت المصادر والمراجع **184**

المُلخّص

حكمت النّوايسة شاعرًا

خالد مُسلِم الحروب

جامعة مؤتة، 2016م

تتناولُ هذه الدّراسةُ الشَّاعر حكمت النّوايسة، أحد الشّعراء الأردنيين المعاصرين، الذي برز على المشهد الشّعريّ الأردنيّ في العَقدين الأخيرين، من خلال إصداره عددًا من الدّواوين الشِّعريّة، والقصص القصيرة، والدّراسات الأدبيّة والنّقديّة والمقالات المتنوّعة.

جاءت هذه الدّراسة، في إطارها العام، في تمهيد وفصلين؛ تناوَلَتْ في التّمهيد تطوّر القصيدة الأردنيّة، وجوانب من السّيرة الذّاتيّة والأدبيّة للشّاعر، وناقَش الفصل الأوّل القضايا الموضوعيّة التي تمثّلت في نزعات ثلاث عند الشّاعر: القوميّة والوطنيّة، والاجتماعيّة، والذّاتيّة.

أمّا الفصل الثّاني فيتناول القضايا الفنيّة التي تضمّنتها لغته الشّعرية، وكان الحديث حول المعجم الشّعريّ، والانزياح، والتّكرار، والتّناصّ، وكما تطرّق كذلك إلى الصّورة الشّعريّة، والتّشكيل البصريّ.

وأخيرًا، خُتمتِ الدّراسة بخُلاصة ذُكر فيها أهمّ النّتائج التي توصّلَتْ إليها، كما ذُيّلت بثَبَت للمصادر والمراجع التي أفادَت منها.

Abstract

Hikmat AL-Nawayseh as a poet

Khalid Muslem Al-Hroub

Mu'tah University, 2016

This study deals with the poet Hikmat AL-Nawayseh a Jordanian contemporary poets whose poetry arise in the field of poets in the last two decades, through publishing a considerable set of poetry, novels, short story, literary and critical studies, and other articles.

The general framework of study includes an introduction and three chapters. In the introduction, the evolution of the poem in Jordan, and the researcher focuse on some parts of the personal and literary biography of the poet, the first chapter discusses substantive issues confined in three tendencies with the poet: nationalism, patriotism, social, and himself.

The second Chapter deals with the technical issues which include poetic language. It talks about: poetic lexicon, displacement, repetition, and intertextuality, and also discussed the poetic image, and visual composition.

Finally, the study ended with a conclusion stating the most important findings of the study, and also appended a list of sources and references that have benefited from them.

المُقدِّمة

تتناولُ هذه الدّراسةُ حكمت النّوايسة شاعرًا، أحد الشّعراء الأردنيين المعاصرين، الذي برز على السّاحة الشّعريّة في الأردنّ في العَقدين الأخيرين، إلى جانب شعراء آخرين، بإصداره مجموعة من الدّواوين، حيث حظِي شعره باهتمام لا بأسَ به من النقّاد، لا سيّما ما ناله الشّاعر من الجوائز التّقديريّة في مجال الشّعر، ومشاركاته المتعدّدة في النّدوات واللقاءات الشّعريّة محليًّا وخارجيًّا، وإسهامه في رفد الحركة الشِّعريّة الأردنيّة من خلال إنتاجه الشِّعريّ.

وتهدف هذه الدّراسةُ إلى تناول حياة الشّاعر حكمت النّوايسة، وأعماله الشّعريّة المتمثّلة في دواوينه السّتة، التي ظهر من خلالها ملامح تجرِبة شِعريّة متميّزة للشَّاعر لم تحظَ بدراسات كافية تتناول الشَّاعر وأعماله الشِّعريّة، إلّا في حدود دراسة جزئيّات محدّدة، ولم تتجاوز بضع مقالات نقديّة تتحدّث حينًا عن الرُّؤيا الشّعريّة، أو الصّورة الشّعريّة، وحينا آخر عن الإبداع الفنيّ واللغة الشّعريّة.

اعتمدت الدّراسةُ في المقام الأوّل على دواوين الشّاعر، التي تنوّعت ما بين القصائد العموديّة، والحرّة، والنّثريّة، كما استعانت الدّراسة ببعض المصادر والمراجع التي أفادَتْها وأغنَتْ محتواها، من مثل: بُنية اللّغة الشِّعريّة، لجان كوهين، علم النّص، لجوليا كريستيفا ، الشِّعر العربيّ المعاصر، لعزّالدين إسماعيل، النّقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال، حركة الشِّعر العربيِ من خلال أعلامه في سوريّة، لأحمد بسّام ساعي، إشكاليّة التّلقي والتّأويل، لسامح الرّواشدة، تحليل الخطاب الشّعري، إستراتيجيّة التناصّ، لمحمد مفتاح، جماليّات الأسلوب والتّلقي، لموسى ربابعة، الشّكل والخطاب، لمحمد الماكري، وغيرها ممّا هو مثبت بقائمة المصادر والمراجع.

وتفيد هذه الدّراسة من مناهج أدبيّة متعدّدة حسب ما تستدعيه القضايا المعروضة، فهي تفيد من المنهج التّاريخيً والاجتماعيّ في دراسة حياة الشّاعر، ومواقفه السّياسيّة والفكريّة، وكذلك من المنهج الوصفيّ والتّحليليّ، في تحليل الأدوات الفنيّة التي عبَّر الشَّاعر من خلالها عن مختلف المواقف والقضايا.

وقُسّمت الدّراسةُ إلى تمهيد وفصلين، تناولَتْ في التّمهيد تطوّر القصيدة الأردنّية، وسيرة حياة الشّاعر، وإسهاماته الثّقافيّة، وأعماله الأدبيّة، وبحثَتْ في الفصل

الأوّل القضايا الموضوعيّة، التي حُصرت في نزعات ثلاث عند الشَّاعر، النّزعة القوميّة والوطنيّة، التي تمثّلت في الحديث عن فلسطين والعراق والأردنّ: المكان والبطولة، والنّزعة الاجتماعيّة، وبعض صورها كالفقر والجوع، والصّداقة، والآفات الاجتماعيّة، والنّزعة الذّاتيّة، التي تجلّت في المكان، والزّمان، والآخر: الشّعراء، والأصدقاء، والعدوّ.

أمّا الفصل الثّاني، فقد خُصّص للقضايا الفنيّة، فناقَش اللّغة الشِّعريّة لدى الشّاعر، واشتمل على: المعجم الشِّعريّ، ثمّ الانزياح بأنواعه: الإسناديّ، والدَّلَاليّ، والتّركيبيّ، ثمّ التّكرار: تكرار الحرف، والفعل، والاسم، والبداية، واللازمة، واللاشعوريّ، ثمّ التناصّ: الدّينيّ، والأدبيّ، والتّراثيّ، كما تطرّق للصّورة الشِّعريّة: البَصريّة، والسّمعيّة، واللّمسيّة، والكليّة، والدّراميّة، والرمزيّة، والصّورة المعتمدة على تراسل الحواس، ثمّ التّشكيل البَصريّ: العنوان وحاشيته، والبياض، والحذف، ونقطتي التّوتر، وحجم الخطّ وسُمكه وشكل الحرف، وتقطيع الكلمات، والتّشكيل السّطري، والتّشكيل العموديّ، والاتّجاه السّطريّ، وترقيم المقطوعات، وإدخال (أل التّعريف) على الفعل.

وقد انتهت الدّراسة بخاتمة جاء فيها أهمّ النّتائج التي توصّلَتْ إليها، كما ذُيّلَتْ بثَبَت للمصادر والمراجع التي أفادَتْ منها.

التّمهيد

تطوّر القصيدة الأردنيّة

شهدَ النّصفُ الثّاني من القرن العشرين حركة شعريّة رائدة، خاصّة فيما يُعرف بشعر التّفعيلة، أو الحرّ على أيدي ثلّة من الشّعراء، وهم جيل الرّواد في الوطن العربي، أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السّيّاب، والبياتيّ، وأدونيس، ونزار قبّاني، "وقد كان ميلاد هذا الشّعر الجديد... تمرّدًا على القصيدة العربيّة، وتفجيرًا للغة من داخل النّصّ، وانطلاقًا إلى الحَداثة، وغربلة الشّعراء الذين يعيشون في الزّمن الماضي، ولا يجدون في الحاضر لحظة المستقبل"[1].

وقد بدأ العَقدُ الأوّلُ من النصف الثاني في الأردنّ وفلسطين بتجارب شعريّة شابّة، مثّلت فيما بعد مساحة واسعة على خريطة الشّعر العربي الحديث، كفدوى طوقان، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وهارون هاشم رشيد... وعُدّت هذه المرحلة مرحلة الانطلاق، أو الرّيادة في شعر التّفعيلة، واتّسمَت بالبساطة والمباشرة والوضوح، وطال التّجديد في الموضوعات والصّور، حسب إيقاع العصر، وضرورات التّحوّلات فيه، وسار الشّعر جنبًا إلى جنب مع القصيدة الجديدة، وراح يزاوج بينهما؛ لأنَّ ما يعنيه في الشّعر هو الجوهر لا الشّكل[2].

وقد سايرت حركة الشّعر في الأردنّ حركة الشِّعر في بقية البلاد العربيّة الأخرى، وتُعدّ حِقبة السّبعينيّات والثمانينيّات أكثر الحِقب كمًّا في الإنتاج الشِّعريّ في الأردنّ، فنزع هذا الشّعرُ إلى استلهام التّراث وتوظيفه في بِناء القصيدة، لما يحمله من طابع دَلَاليّ، وميل إلى الغموض واستخدام الرّمز التّراثيّ والأجنبي، وإشارات لأساطير مختلفة، أمّا في ما يتعلّق بالشّكل، فقد وجِدت قصائد تمزج بين شكلي الشِّعر: العمودي والحرّ، وتوظّف الأغنية الشّعبيّة، واللّهجة الدّارجة، كما وجِدت في هذه الفترة القصيدة

([1]) الشّعر في الأردنّ وموقعه من حركة الشّعر العربي ، بحث بعنوان: تطوّر الحركة الشّعريّة في الأردن (1921–1967)، محمد عطيات، عمّان، وزارة الثّقافة، 2001. ص29.

([2]) خليل (إبراهيم وآخرون)، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ(1950–2000)، مؤسسة عبدالحميد شومان، عمّان، الأردن،2009، ص107–108.

الطّويلة، والنّزعة الدّراميّة في الشّعر، وعبّرت قصائدها عن الواقع السّياسي والاجتماعيّ الأردنيّ[1].

وتُعدّ فترة الثمانينيّات والتسعينيّات امتدادًا للمرحلة السّابقة فنيًّا، وانفتاحًا واسعًا على نظريات الحَداثة الشّعريّة، وكان الإنتاج الشّعري وافرًا؛ بسبب تراكم الأزمات وتأثيرها على الأجيال المتعاقبة، فقد وجَد الشّعراء في القصيدة متنفّسًا وتخفيفًا من ضغط الأعباء النّفسيّة، وفي التسعينيّات انظمّ شعراء آخرون إلى القوافل الشّعريّة السّابقة على رأسهم جماعة أجراس الشّعريّة [2]، وتضم هذه الجماعة عددًا من الشّعراء، وهم: علي العامري، وباسل الرفايعة، ومحمد العامري، ومحمد عبيدالله، وغازي الذّيبة[3]، وظهرت، أيضًا، أصوات شعريّة متميّزة في هذا العَقد، أمثال: حبيب الزّيودي، وحكمت النّوايسة، وعبدالرحيم مراشدة، وعاطف الفراية، وغيرهم[4].

ويشير أحمد الزّعبي إلى تطوّر القصيدة الأردنيّة فنيًّا، ومواكبتها للتطوّر العربيّ والعالميّ، وقد "انتقلت لغة الشّعر من البساطة والتّوير والقتال بالكلمة إلى التّعبير ثمّ التّرميز والتّصوير والتّجريب والحّداثة، وما رافق ذلك من تقنيات جديدة، كتوظيف الأسطورة، والقِناع، والمعادل الموضوعيّ، والإشارة (السّيمياء)، والتّناصّ، والأصوات المتعدّدة، وبنية الحكاية، والانزياح، والكاريزما، والنّص الغائب، والشّعريّة، وغيرها من المعالم الفنيّة للقصيدة الحّداثيّة"[5].

([1]) الشّعر في الأردنّ وموقعه من حركة الشّعر العربي، انظر: بحث بعنوان: تطوّر القصيدة الأردنيّة ما بين (1967–1980)، د. سمير قطامي، ص48–59.

([2]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص123.

([3]) الشّعر في الأردنّ وموقعه من حركة الشّعر العربي ، بحث بعنوان: الشّعراء الشّباب في الأردنّ "جماعة أجراس نموذجًا"، د. غسان إسماعيل عبدالخالق، ص472.

([4]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص118.

([5]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص97–98.

الشَّاعر حكمت النّوايسة

حياته، وإسهاماته الثّقافيّة والعلميّة، وأعماله الأدبيّة

ولِد الشَّاعر الأردنيّ حكمت النّوايسة في محافظة الكرك- المزار عام 1964، وبدأ مشوار حياته معلّمًا في مدارس وزارة التّربيّة والتّعليم، مدرّسًا لمادّة العلوم الاجتماعيّة، ثمّ لمادّة اللّغة العربيّة، ثمّ عضو تأليف وتطوير المناهج المدرسيّة في الوزارة، وشارك في تأليف العديد من الكتب المدرسيّة لمختلف الصّفوف.

تخرّج الشَّاعر في الجامعة الأردنيّة، حاصلًا على درجة الدكتوراة في الأدب العربيّ عام 2012م، وعمل بعد ذلك محاضرًا غير متفرّغ في جامعة فيلادلفيا، وفي مركز لغات الجامعة الأردنيّة. كما قدّم العديد من الأبحاث وأوراق العمل المنشورة والمقدَّمة في المؤتمرات الأدبيّة والثقافيّة، وهي:

1. الهويّة في الشّعر الأردنيّ، ندوة الهوية الوطنيّة الأردنيّة، مركز الثريا، منشور في كتاب الهويّة الوطنيّة في الأردنّ، ومنشور على الإنترنت.
2. طقوس الماء وحكاياته: قران العجائز وأمّ الغيث نموذجًا، قراءة حديثة، المؤتمر الثقافي الوطنيّ السّابع، الجامعة الأردنيّة.
3. المكان في الشّعر الأردنيّ، المؤتمر الثقافي الوطنيّ السّادس، الجامعة الأردنيّة.
4. روكس بن زائد العزيزي وجهوده في حفظ التّراث الوطنيّ الأردنيّ، المؤتمر الثقافي الوطنيّ الخامس، الجامعة الأردنيّة.
5. سيمياء التناصّ في الرواية: رواية سرادق الحلم والفجيعة، بحث قُدِّم في مؤتمر الرواية الجزائريّة الحديثة، مدينة اصطيف، الجزائر، ونشر في مجلّة الثقافة الجزائرية، وجريدة الرّأي الأردنيّة. ومنشور في غير موقع على الإنترنت.
6. التناصّ في شعر أبي تمام، منشور في مجلة الموقف الأدبيّ، العدد (431)، وفي غير موقع على الإنترنت.
7. صورة المرأة في القصيدة العربيّة: سلسلة مقالات نقديّة هدفت إلى قراءة في تطوّر صورة المرأة في القصيدة العربيّة من خلال نماذج من الشّعر الجاهليّ، والأمويّ، والعباسيّ، والشّعر الحديث، ونشر مجموعة منها في المجلّات الأردنيّة.

وفي مجال النّقد الأدبيّ، ألّف الشّاعر مجموعة من الكتب النقديّة، وهي:

1. المَآل: قراءة تأويليّة في نماذج من القصّة القصيرة في الأردنّ، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2002.
2. وَعي الكتابة: دراسة في تجربة إلياس فركوح السّردية، عمّان، منشورات أمانة عمّان الكبرى.
3. جدل المعنى والمبنى في العمل الروائي: دراسة تطبيقية، وزارة الثقافة، 2013.
4. البحث عن معنى: قراءات في السّرد العربيّ، سلسلة قراءات نقديّة نُشِرت مُفرَّقة في الصّحف والمجلات الأردنيّة، وهي جاهزة للنّشر في كتاب.

وللشّاعر عدد من المؤلفات الأدبيّة:

1. عزف على أوتار خارجيّة، شعر، جمعيّة عُمّال المطابع التّعاونية، عمّان، 1994.
2. الصّعود إلى مؤتة، شعر، دار أزمنة، عمّان ، 1996.
3. شجر الأربعين، شعر، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمّان، 2000.
4. كأنني السّراب، شعر، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2002.
5. أغنية ضدّ الحرب، شعر، وزارة الثقافة، عمّان، الأردنّ، 2005.
6. مسلّة نبطيّة، شعر، وزارة الثقافة، عمّان، الأردنّ، 2008.
7. بائع الأقنعة، مسرحية، المطابع التعاونيّة، عمّان، 2005.
8. ليالي ليست مفاجئة: قصص، وزارة الثقافة، الأردنّ، 2011.
9. ظِلّ غيمة: مختارات شعريّة، وزارة الثقافة. الأردنّ، 2011.

وقد اشترك الشَّاعر في الكثير من الهيئات الثقافيّة، وشارك شاعراً في العديد من المهرجانات الشّعرية العربيّة والعالميّة، ونال جائزة الأديب عبدالرّحيم عمر، عام 2006، لأفضل ديوان شعر عربيّ، عن ديوانه "أغنيّة ضدّ الحرب"[1].

([1]) مناولة عن طريق الإيميل من الشَّاعر.

الفصل الأوّل
القضايا الموضوعيّة

1.1 النّزعة القوميّة والوطنيّة

تُعدّ النّزعة القوميّة الدّافع النّفسيّ وراء تعلّق الفرد بمجتمعه القوميّ، ويعزّز شعوره بشخصيّته الفرديّة والجماعيّة، فيؤكّد ولاءَه لمجتمعه وهويّته، بالتالي يعزّز من قوّة الرّبط والترابط بين أفراد الأمّة وفئاتها، كما أنّ القوميّة حبّ الأمّة والشّعور الباطنيّ بالارتباط بها.

فبالنّظر إلى القوميّات الأخرى وما تحقّقه على أرض الواقع، يتصاعد الشّعور القوميّ لدى الفرد ومن ثمّ لدى المجتمع، فيتنامى وعيًا بالوجود القوميّ وهويّته القوميّة الخاصّة، إذ تتجاوز القوميّة حدود هذه الدّول المتفرّقة، ساعية لربطها برِباط معنويّ عام، وتقدّم القوميّة مصالح الأمّة العامّة على المصالح الخاصّة، إضافة إلى أنّ "الأفكار القوميّة العربيّة في مجملها تُصرُّ على عدم الاعتراف بشرعيّة الواقع العربيّ؛ لأنّه لا يبدو مرضيًا مقارنة بما تمتاز به الأمّة العربيّة من مقوّمات تجعلها في طليعة الأمم"[1]، وهي مقوّمات للوجود العربي، كاللّغة الواحدة، والتّاريخ المشترك، والتّكامل الاقتصاديّ والسّكانيّ والجغرافيّ، والتّراث الدينيّ والحضاريّ والإسلاميّ بوصفه، أيضًا، تراثًا مشتركًا.

مرّت على الأمّة العربيّة أحداث وظروف أمْلَت على الشّعراء التّفاعل معها، معبّرين عن آلام أمّتهم، وعن حجم المعاناة التي أصابتها، يوحّدهم بذلك صدق المشاعر والأحاسيس، بوصفهم جزءًا من نسيج هذه الأمّة، والشّاعر حكمت النّوايسة واحد من هؤلاء الشّعراء، تأثّر وجدانه بما حلّ بأمّته من نكبات وانكسارات، إضافة إلى ما اختزنته ذاكرته من محن ومصائب عصفت بأمّته، خاصّة في فلسطين والعراق، حيث "تجدر الإشارة إلى أنّ الشّعور القوميّ في الشّعر الأردنيّ المعاصر لم يكن يومًا

([1]) عوّاد (هاني)، تحوّلات القوميّة العربيّة من الماديّ إلى المتخيّل، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، 2013، ص51.

شعورًا آنيًا، وإنّما كان همًّا راسخًا في وجدان الشّعراء، لازمَهم منذ بداية الحركة الشّعريّة الأردنيّة وحتّى يومنا هذا"[1].

1.1.1 فلسطين

تُعَدُّ القضيّة الفلسطينيّة، القضيّة الأمّ، أولى هذه النّكبات والانكسارات، وأصل القضايا، فيلجأ الشّاعر إلى أن يُسجّل جانبًا ممّا تعانيه الأمّة في عضو من أعضائها ما يزال ينزف دمًا، ويُقدّم فيه الشّهيد تلو الشّهيد، والتّضحية إثر التّضحية، ففي قصيدة "رفعوا الأكفّ" يصوّر حكمت النّوايسة شهداء فلسطين البررة وهم يسيرون على هدي النّبيين، متحلّين بعقيدة الإيمان، وبعدالة قضيتهم، قضية العرب والمسلمين، وقد أعادوا للإنسان العربيّ هيبته، وأعادوا له ماء وجهه، عندما تصدّوا لهذا الطّاغوت الصّهيونيّ، فالمستقبل الذى تصنعه دماء الشهداء، بلا شكّ، سيكون بابًا من أبواب الأمل والتفاؤل، والبِشارة لما هو آتٍ، فعلى عِظم التّضحيات تكون النتائج، ليحصدوا ثمار تضحياتهم، يقول:

"وهمُ على هدي النبيين استعادُوا هيبةَ الإنسانِ
والأوطانِ، عادُوا
يزرعون الحقَّ بعد شتاتِه، عنبًا وصبرًا
القابضين على المشيمة، مُرجعي ماءِ الوجوه، مُجندلي
الطاغوتِ، عادُوا
لهمُ الغَدُ"[2]

ويستحضر الشّاعر الموروث الشّعبيّ للعادات العربيّة في طلب الثأر حين تُكفَى دلاءُ القهوة العربيّة في مواقد النّار كطَقْس من طُقوس الثّأر، فلا يشربها الرّجال، بل يحرّمونها على أنفسهم حتّى يأخذوا بثأرهم، وفي هذا التّوظيف الدّال على النّخوة والمروءة يستنهض به الشّاعر الهِمم العربيّة ويستثيرها؛ لإدراك ثاراتهم ممّن جرّعهم

([1]) الشّعر في الأردن وموقعه من حركة الشّعر العربي، بحث بعنوان "الهَمّ القومي في القصيدة الأردنيّة المعاصرة من 1967–1991، طارق المجالي، ص106.

([2]) النّوايسة (حكمت)، أغنية ضدّ الحرب، ، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، 2005، ص41–42.

الذّل والهوان، لكنّ الشّاعر، على الرّغْم ممّا هو كائن، يُبقي باب العودة والأمل مفتوحًا لتدخل منه الأجيال القادمة متحلّية بالصّبر لتصنع المجد الذي طال انتظاره، يقول:

"مادت بوقعِ رضيعهم، لمّا ترشّح للشّهادة دون بحر
مدجّجين، دون ألفِ قبيلةٍ
كُفيتْ على جمر الحنين دلالُها
واستنكرت شرْبَ الرّجالِ القهوةُ السّمراءُ، عادوا
عادوا وديدنهم يقول: الصّبرَ
إنّا جذوةُ الأحياء، آخرُ قطرةٍ نبضُ الحياة بها"[1]

وقد عدّ الشّاعر هؤلاء الشّهداء جُدُرًا صلبةً يُستند عليها في سبيل الدّفاع عن الأمّة، ممتدحًا فيهم الشّموخ والصّلابة، ومفتخرًا بأولئك الأطفال (النّاتئ المشتدّ)، أطفال الحجارة، الذين يصوغون الحياة للأمّة، لكنّه وفي المقابل يرثي الحياة التي بلا جدوى منها في ظلّ هذا الوضع المتردّي، ويصل إلى حالة من اليأس، والشوق للموت، يقول:

"مائلٌ هذا الوجودُ وأنتمُ جُدُرُ استنادته الأخيرةِ
مائلٌ ميزانها لولا شموخُ خيامكم
لولا صلابةُ حزنكم
لولا صلاةُ دمائكم محرابُها مالَ، استوتْ ليدوسَها
الطّاغوتُ
لولا الناتئ المشتدُّ، أطفالٌ يصوغونَ الحياةَ لأمّةٍ
يا نبضَها بك وحدك النبضُ
أنا لست أمدح موتَك النّوريّ بل أرثي حياتي
يا صانع الأنوارِ أرهقني مماتي
خذني فقد ضاقت تراتيلي بلا جدوى صلاتي"[2]

إنّ ما تقوم به قوّات الاحتلال نفسها من مجازر ومذابح بحقّ أهلنا وإخوتنا في فلسطين المحتلّة، أو ما تقوم به عصابات مدرّبة، أو حتّى من أشخاص بشكل عمل

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص42.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص43.

فرديّ، له أصداء في العالم كلّه، بين شجب واستنكار وحسب، وبعض التملّص من اتّخاذ أيّ قرار أو حكم يدين مثل هذه الأعمال الوحشيّة، ولا غرو في ذلك فالحاكم هو نفسه الجلّاد، وقد ألْهبَت مثل هذه الممارسات الآثمة الحماسة في نفوس العامّة، والشّعراء خاصّة، ومن المجازر التي خلّد ذكرَها حكمت النّوايسة في قصيدة "مجزرة الخليل" مذبحةَ الحرم الإبراهيميّ[1] في الخليل التي قام بها أحد المتطرفين اليهود، تحت غطاء من جيش الاحتلال، بحقّ المصلّين المسلمين في مدينة الخليل حيث كانوا يتعبّدون الله في تلك الليلة المباركة، يقول:

"دارت بكَ الليلاتُ وهي تدولُ...
واستأنستكَ من الظلامِ بتولُ.
ما شاقها إلّاك مَزَّقكَ الهوى...
في شاملٍ رقصتْ عليه شَمولُ.
عيناكَ تَهْمُلُ أم رذاذُ فجيعةٍ...
بكتِ السّماءُ لها وجُنَّ ذهولُ.
وَشْمٌ على هامِ الزّمانِ تملَّصتْ...
منه المحافلُ جاهلٌ وجهولُ.
يا رُبَّ ليلةِ ناسكٍ متعبِّدٍ...
حيرى إلى فجرِ الخليل تؤولُ.
وأكون مِمّنْ في الخليل توسّدوا...
دمَهُمْ فهزّ القاتلَ المقتولُ.
ما شدّني للموتِ ميتةُ غافلٍ
لكنّهُ موتٌ – يُريحُ– قتيلُ." [2]

([1]) حدثت هذه المجزرة في مدينة الخليل فجر يوم الخامس والعشرين من شهر رمضان من العام 1414هـ، الموافق 25/ فبراير/1994م.

([2]) النّوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجيّة، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، الأردن، 1994، ص73.

وفي مشهد آخر من قصيدة "جداريّة الأحياء" في الجزء الثّالث منها المعنون بـ(ثالثة الأثافي) الذي يصف فيه كيف امتدّت يدّ الحقد والجُبن لتنال من الشّهيد الطّفل محمّد الدُّرّة، في إشارة من الشَّاعر إلى هذا الواقع المرير الذي نعيشه، ويعيشه الأهل في فلسطين، والذات الشَّاعرة هنا تتحدث بضمير الأمّة، التي لا تملك إلا الشّجب والاستنكار، ويدًا طاح منها الحُسام، مُسالمة لا تمتلك القوّة، أعداؤها فوق وحوش الأرض بشاعة وإجرامًا، تجرّؤوا على أنبياء الله من قبل، فلا يرفّ لهم جَفن إنْ جعلوا فوَّهات بنادقهم موجهة نحو طفل نبيل كوجه المسيح، غير أنّه شابَه يحيى المعمدان[1] في رفض الانصياع لأمر الظّالم الباغي، يقول:

"كان طفلا نبيلا كوجه المسيح، وشابهَ يحيى كثيرا ولم أنتبهْ
وبسطتُ يدا طاح منها الحسام
وبؤتُ بذبحٍ جليل
ولم يفتدَ الذبحُ حتَّى بخرذلةٍ من عتادٍ
وأُفْرِدْتُ
خلفي فلاةٌ
وفوقي وحوشُ الفلاةِ
وليسوا وحوشًا كأيِّ وحوشٍ"[2]

2.1.1 العراق

أمّا فيما يخصّ العراق فقد بدا الشَّاعر مثقلًا بالحزن والحنين معًا، تُجَاه بلد العروبة والإسلام، البلد الذي لم يُبقِ عربيا ومسلما غيورًا إلّا ونكت في قلبه الحزن

([1]) هو نبي الله يحيى بن زكريّا، قتله بنو إسرائيل وقدّموا رأسه في طست لمَلْكهم آنذاك؛ لرفضه أمر الملك في تحليل ما حرّم الله عليهم. انظر: ابن كثير(أبو الفداء إسماعيل بن عمر)، البداية والنهاية، تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي، دار هجر للطّباعة والنّشر والتّوزيع والإعلان، 2003، ج2، ص393.

([2]) النّوايسة (حكمت)، كأنّني السّراب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2002، ص7.

والألم والمرارة، وقد نظم حكمت النّوايسة قصيدته "العراق"[1]، وقد نعته بـ(جمل الكُبريات) و(سيد الكُبريات)، الذي ما زال قلبه ينبض بالحبّ، مع أنّه مُثخن بالجِراح، مُستباح الدَّم يناضلُ كلّ الجبهات، فالكلّ يتمنّى له الرّدى والهلاك، والكلّ يريد أنْ ينهش منه، يقول:

"فما الحمدُ ممّن شوى أو قلى
ذا شاحذٌ مُديةً
وذا ناصبٌ مِنقلا
حمدُهم أن يَرَوك تجرّعُ سُمّ الرّدى
حُلْمُهم أن يَرَوك جرعتَ الرّدى
فيهرعُ كلٌّ لينهشَ من جملِ الكُبرياتْ
.....
وقلبُك ينبضُ بالحبِّ بَعْد
وفيك اشتعالُ دَمٍ متّقِدْ
جلالُك حيٌّ معافى
جلالُك إذ أثخنتكَ الجراحْ
.....
ولمّا يزلْ دَمُكَ المستباحُ
يناضلُ كلَّ السُّفوح...
فحين أرادوك في المنحدرْ
رفعتَ قواربَهم بدماك
وجلّت خُطاك"[2]

لقد سطّر حكمت النّوايسة في قصيدته المطوّلة "آخر الأثلات" عَذَابات نفس مُثقلة بالحزن واللّوعة في مشاهد كثيفة دالّة على حجم المعاناة، وعظم المصيبة التي

([1])_القصيدة مؤرّخة بتاريخ 1991/1/17م، وهو اليوم نفسه الذي بدأت فيه حرب الخليج الثّانيّة 17-1991/1/18م.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص77-78.

حلّت بالعراق أثناء الغزو وبعده عام (2003م) على أيدي القوّات الأمريكيّة وحلفائها، بعد حصار طويل ظالم أهلك الحرث والنّسل، حيث تسامَت روحُ الشَّاعر مع وجدانه الشّعري المثقل بالحزن والحنين إلى العراق الذّبيح، مشتهيًا وطنًا قديمًا كان قد أدمَن الرَّحيل إليه؛ لينعم ولو بالنّزر اليسير من دفء الذّكريات فيه، يقول:

"أشتهي.....

دفئًا شباطيًّا، قديمًا

أشتهي وطنًا قديمًا

كنتُ أدمنتُ الرّحيلَ إليه

ما انفضَّ الصِّحابُ

وما سمتْ بيَ غفوةٌ عن حاضرٍ شوكٍ

وماضٍ

مثقلٍ بالذّبحِ"[1]

ثمّ يستدعي الشَّاعر عُواء الذّئب الذي أنْهكَه الجوع في دَلَالة على حالة من الفجيعة والحزن؛ ليجعل من هذا الصّوت عنوانًا لبكائه، وهي ذات، بلا ريب، متألِّمة لما أصاب العراق، نبض حياة الأمّة، يقول:

"سوف أدعو الذئبَ، أخطفُ صوتَه،

ألمّ أحلامًا أضعتُ

أحيلها غنمًا ورائيَ تستبيحُ الأرضَ"[2]

ثمّ يتوجّه الشَّاعر إلى الله بالدّعاء والابتهال فهو النّاصر له والمُعين؛ ليكشف عنه هذه الغُمّة ويريه عجائب قدرته، وينزل بالغزاة أشدّ أنواع العذاب (سموم صرصر) كما فعل مع قوم عاد من قبل، موظِّفًا في سبيل ذلك القَصّ القرآني، يقول:

"أحببت التي أحببتُ

عيبي يا نجومُ مواقعي

عيبي وقوفيَ ناظرًا للغيمِ أبحثُ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص12.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب ، ص10.

عن سمومٍ صرصرٍ تجتاحُ هذا الدودَ يمشي في
الشوارعِ"[1]

ويلجأ الشَّاعر مرّة أخرى إلى توظيف القَصّ القرآنيّ في قصّة يوسف؛ ليستعير منه قميصه ليبني الوطن/ العراق الذي أحبّه ليعود قويّا شامخًا كعهده، إذ يقول:

"بيَ رغبةٌ
أن أطويَ الأرضَ الوَلوعَ بموتنا
وأطيرَ، أعزفُ
موطنًا نفسي
وأنسُلَ من غيومِ اللهِ قمصانًا
وأخلعَها عليك لتبصري"[2]

وفي سبيل بيان وحشيّة العدو الغازي، وطُرُقه في قتل أهل العراق، بل والتّفنّن في طرائق القتل المريع، وكأنّه يروّج لهذه المِيتات، فكلّ مِيتة لها فئة عمريّة مخصّصة، في سُخرية لاذِعة من الشَّاعر بسبب ما آلَت إليه الأحوال من ضعف وخَناعة، حتّى وصلت الحالة بالعدوّ إلى جعل أهل العراق حقلا لتجارِب أسلحته، وفي ذلك يقول:

"هذي موتةٌ بالغازِ جرِّبْ
موتةٌ بالدّفنِ حيًّا جرّبوا
موتٌ جميلٌ بالقنابلِ جرّبوا
موتٌ لكلّ النّاسِ
أحجامٌ منوّعةٌ
فهذا للصّغيرِ
وذا لإبنِ[3] الأربعين
وذا مُخَصَّصَهُ النّساءُ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب ، ص10.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب ، ص14.

([3]) قُطعت همزة (ابن) لضرورة الوزن الشّعريّ.

وذا حلاوته الشّيوخُ"[1]

وعلى مضيّ سنوات من احتلال العراق ما زال في نفس الشَّاعر غُصّة، ونَفَس حزين، داعيا بالسّلامة والنّهوض من جديد وبالاستفاقة لـ(بلد الأنبياء) و(مطلع الأبجديّة)، وموطن الحضارات، حتّى تصل الحالة بالشَّاعر، من شدّة حبّه له وتعلّقه به أنَّه لا يستطيع نسيانه، يقول في قصيدة "مدار الخيول":

"خانَني هاجسٌ فبكيت العراق
زارني هاجس والعراق استفاق
مثقلا مشرقا والنّخيل يغنّي على آخر
الزّائرين: سلام
على بلد الأنبياء
سلام على مطلع الأبجديّة
قلتُ: سلام
وليت الحروف التي خانها وقتها أن تقول
سوى اللحمِ
تجري بغير دم يستحثُّ
وليتك تنسى
سلام عليك،"[2]

إنَّ هذا الذي أصاب العراق هدّ الشَّاعر وأفقده إيقاع حياته، فكأنَّه لا يرى بعد ذلك فرحًا فيفرحه، فالحزن يلازمه ما لازم العراق الألمُ، يقول:

"لي، بعد هذا الّذي هدّني،
صَخَبٌ وابتِهاج"[3]

ويشخّص الشَّاعر الحالة المُتداعِية للعرب تشخيّصًا دقيقًا، وهي حالة تعود إلى (افتراعِ العرب)، وفُرقتهم وشَتات أمرهم التي أودت بهم إلى (السَّقَطات)، يوم تخلَّوا عن

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب ، ص35-36.

([2]) النّوايسة (حكمت)، مسلّة نبطيّة، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، 2008، ص96-97.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص99.

الحرب والجهاد دفاعًا عن حياضهم، فباعوا (النَّعامة) في إشارة إلى فرس الحارث بن عبّاد[1]، وآثروا السّلامة، ففقدوا فلسطين ثمّ العراق ثمّ... وعلامة ضياع (النّعامة) هذا الصَّمت العربيّ المَقيت حيال ما يجري لهم، يقول في قصيدة "تداعيات هانيبال المخذول":

"وأسمعُ ما لا تقولُ الفراشةُ
لـــي من عويلِ افـتراعِ العَرَبْ
فرِفقًا سميّةُ في ذي الكؤوس
ورفقـــًا بكلِّ عصيرِ ولـــبْ
هو الدّهرُ أقعى فصرتُ شرابًا
أخفّفُ عن قاتلـــيَّ التَّعَـبْ
ولولا الحياءُ لهاج القضاءَ
البكـــاءُ وأجهشَ ثمَّ هَرَبْ
وخلَّفَ في أرضِنا طِفلَةً
كي تَشُبَّ على سَقَطَاتِ العَرَبْ

* * *

سُميّة أسمعُ وقعَ خطاكِ...
وكنتُ خلعتُ رباطةَ جأشي
وبعتُ النّعامة حين عشقتُ السّلامة... بعتُ النّعامةَ...
لا تُنصتي للصّهيلْ
وكنتُ فقدتُ اليمامةَ حين استبحتُ النّعامةَ
لمّا غواني الخليجُ فليس عويلٌ وليس صهيلْ...
هو الصّمتُ حين أضعتُ النّعامةَ صار العلامةْ

([1]) أبو منذر الحارث بن عبّاد بن ضبيعة البكري، المعروف بلقب فارس النعامة، من أهل العراق. انظر: ابن عبدربه (شهاب الدين أحمد بن محمّد الأندلسيّ)، العقد الفريد، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1404هـ، ج6، ص77.

هل تصمتين؟؟."[1]

يرى الشَّاعر أنَّ دورًا كبيرًا لما نحن فيه يعود لقسم من أبناء الأمّة المتآمرين مع أعدائها، يعيشون معنا وبيننا، يتربّصون بها وبنا، وتأبى قلوبهم إلّا أنْ تكون (قلب الغسانيِّ القاتل باسم الرّوم)، فيبكي الشَّاعر باثًا همومه على قبر الحارث بن عمير الأزديّ العربيّ الذي قتله شرحبيل بن عمرو الغسانيّ العربيّ، إذ يقول في قصيدة "المَشْمَتُ لَيْسَ بعيدًا":

"وعلى قَبْر الحارثِ أبكي:
يا حارثُ خلفك صار الرُّومُ
بكلِّ غَضَاةٍ بشرًا
يحملُ سُمْرَةَ وَجْهِكَ
يلبسُ مِثلَ ثيابكَ
لكنّ بداخلِه قلبَ الغسّانيِّ القاتِلِ باسم الرُّومْ
يا قبرَ الحارثِ خذني فأنا
كالحارثِ أعرفُ أنّ الموتَ بهذي الأرضِ لمن ذكَّرْ
أعرفُ أنَّ الرُّمْحَ المتربّصَ عربيٌّ"[2]

وفي قصيدة "قامة أيوب" يقدّم الشَّاعر رؤيته تُجَاه ما تواجه الأمّة من أحداث وظلم لحق بها خاصّة في فلسطين والعراق، إذ يستدعي الصّبر، صبر أيّوب، ليكون بابًا من أبواب الانفراج نحو البقاء والصّمود، فلطالما تعرّضت الأمّة العربيّة لشتّى أنواع الظلم والقهر على أيدي أعدائها، والتّاريخ مليء بشواهد على ذلك، لكنَّها قاومت وصمدت فكان لها البقاء. فكم صبر سيدنا أيوب على الابتلاء والمرض... إلّا أنَّه في النّهاية عاد لسيرة حياته الأولى سليمًا معافًى، ومأجورًا، يقول:

"ولي أن أغسِّلَ مائي بأيّوبَ
كم يمكثُ الدّودُ في جسدٍ ناهضٍ؟
أنّني أتناسلُ منّي وهم يخلطون

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص33-34.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص54.

فمن سوف يبقى سوايَ؟
من سوف يبقى سواي؟
أطيِّرُ للمُشتَهَى رغبةً
وأطيرُ إلى رغبتي فرحًا
ويصير عزاء اللواتي تُكلْنَ بنا فرحةً بالرّجوع إلى
رحمٍ صادقٍ
وابتهاجَ التّرابِ بنا نحن آلَ التّرابْ"[1]

ويعمد حكمت النّوايسة، إلى توظيف شخصيّات وأحداث تاريخيّة بارزة في أشعاره، "فدلالة البطولة في قائد مُعيّن، أو دَلَالات النّصر في كسب معركة مُعيّنة تظلّ باقية وصالحة لأنْ تتكرَّر من خلال مواقف جديدة، وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[2]، كمُثيرات ومُنبِّهات يستنهض من خلالها الأمّة من غفوتها؛ بحثًا عن الاقتداء بالمَثل الأعلى الذي يُحتذى به، وتحفيزًا لركون الواقع الحاضر، إذ إنّ الارتداد إلى الماضي المضيء دليل على عظمة هذه الأمّة؛ وليعبّر من خلالها عن رؤاه في صناعة مستقبل عربيّ أفضل، إذ تتسم مثل هذه الأعمال، إن أُحسن استغلالها، بالإبداعيّة، بعيدًا عن الانكفاء والانغلاق على الذّات الفرديّة، حيث "يختار الشَّاعر من شخصيّات التّاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقِّي"[3]، ومن هذه الاستدعاءات شخصية عنترة العبسيّ، إذ تُستدعى من خلالها الشّجاعة العربيّة والفروسيّة التي هي الآن مطلب عزيز، وفي حديث الشَّاعر عن عنترة في قصيدة "في منامه يلهو"، يقول:

"ألقت عليه سلامَها فغفا ونامت
يتوسّدان حديثَها العلويَّ
عنْ أممٍ أقامتْ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص39.

([2]) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص120.

([3]) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص120.

صرحَها ظلمًا ودالتْ

وعن الفتى العبسيّ فوق حصانِهِ

الصّحراءُ لعبتُهُ

يشكّلُها ملاذًا آمنًا

وينيمُها في وجنتيه حبيبةً

ألقتْ سكينتَها عليهْ"[1]

وعندما يستحضر الشَّاعر الحسين بن علي–رضي الله عنهما– يستحضر معه التَّخاذل العربيّ الذي يرافقه موت الإحساس لأجل نصرة المظلوم وصاحب الحقّ، في إشارة إلى استشهاد الطّفل محمّد الدّرة، وممّا جاء في قصيدة "جداريّة الأحياء" بهذا المعنى، قوله :

"فتسلّمتُ آخر أعلامنا في اللواء الغريبْ

ومات بأوّلنا هاجسٌ آدميّ

(وحدّثت عنك السّماء، وكانت محاصرةً بالشّكوك)

ونام الدّليلُ على حجرٍ من دماءِ الحسين"[2]

ومن الأحداث التاريخيّة معركة القادسيّة، وقد تطرَّق الشَّاعر إليها في سياق الحديث عن البدويّ/ العربيّ الحاضر التائه في هذا الزّمان، بعقد مُفارقة تصويريّة بينه وبين العربيّ فاتح القادسيّة تلك المعركة الفاصلة التي تقرَّر فيها مصيرُ العراق، ولم يتوقّفِ العربيّ عند هذا الحدّ بل كان يرنو لأكثر من ذلك (عينٌ على القدس) و(عينٌ على النّخوة العربيّة)، إذ تُعدّ مثل هذه الإيحاءات إحياء لذكر أمجاد العرب والمسلمين، والارتباط بماضيهم العريق، يقول حكمت في قصيدة "مدار البدويّ":

"كان يقودُ الخيولَ من الجوفِ حتّى أعالي

الفراتِ

على قلقٍ

يترقّبُ فاتحةَ القادسيّة

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص153–154.

([2]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص24.

عينٌ على القدسِ مرفوعةً بالسّهامِ
وعينٌ على النّخوةِ العربيّةِ باتَ يهدّدها جائرٌ
مستجيرٌ "[1]

يقدّم حكمت النّوايسة رُؤيته وتخوّفه من الحرب ومآسيها، فهي ليست عصيرا نشربه ونتلذّذ به كما يحلو لنا في أيّ وقت نشاء، وبأيّ هيئة كان، يقول في قصيدة "توقيعات":

"الحرب ليست عصيرًا
لنسميها:
باردة وساخنة"[2]

في ظِلّ هذه الرؤية ينظر حكمت النّوايسة إلى "الأمَّة تتحوَّل إلى هُلام، يتموضع فوق مساحات من الوهن والضَّعف فكلّ شيء بنظر الشَّاعر يؤول إلى حاله، فالنّاس تراب، والشّعر أصوات في الفراغ، كما أنّه لا يلتمّس أعذارًا فصباحاته غائمة، وهناك أشعار لم يقرأها أحد، والتّردد والتّلعثم محاولات للقول بلسان يفهمه الآخرون... وكيف تتردّد وتتلعثم في حنجرته الكلمات التي يحاول أن يقولها بالشّكل الذي لا يتناسب ورؤيته"[3]، ومن القصيدة نفسها، يقول:

"المسرّات مقبلةٌ
كلُّ شيء يؤول إلى حاله
النّاسُ ترابٌ
والشّعر أصواتٌ طائرةٌ
في الفراغ ...
كلّ شيء يؤول إلى حاله
.....

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص78-79.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص61.

([3]) الصّيرفي، عليّ، قراءة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب"، صحيفة العروبة، حمص، ع 12617، تمّ النّشر بتاريخ 25/ أيلول/ 2007.

لم يعد كافيًا
أن أراك بقلبي
أن أتلمّس عذرًا
لكلّ صباحاتي الغائمة
لكلّ الشّوارع التي لم تطأها قدماك
لكلّ الأغاني التي لم تسمعيها
لكلّ أشعاري التي لم تقرئيها"[1]

ومن قصيدة "توقيعات مغايرة"، يقول:

"أتردد، وأتلعثم كلما حاولت داليةً أو صفصافة
أتلعثم كلما حاولت
أن أقول بغير لساني
وأنسحب مثل خيط في الهواء
ورائي أهلٌ
وأمامي أهلٌ
لكنّ السّماء بعيدة
والأرض بعيدة"[2]

يرى الشّاعر أنّ تحقيق الآمال والرّغبات (نهضة الأمّة) ما زال بعيد المنال، في ظِلّ هذه الأجواء الغائمة الحزينة.

3.1.1 الأردنّ: المكان والبطولة

وأمّا فيما يخصّ الشّقّ الآخر من العُنوان (النّزعة الوطنيّة) فقد تضمّن الوطنيّة التي هي في أبسط مفهوم لها تعني حبّ الوطن، والشّعور بالتّعلّق به، وهو "المنزل تقيم

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص62، 64.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص66.

به، وهو موطن الإنسان ومحلّه"[1]، وقد شكّل الوطن منذ الشِّعر القديم هاجسًا، يلجأ إليه الشَّاعر للتّعبير عن فرحه وحزنه، ويتجلّى في مشاعر الشّوق والحنين للدّيار القديمة التي احتضنته لفترة، ثمّ كان الابتعاد عنها قسرًا بسبب الحروب، أو الجفاف، أو القَحط، حتّى غدا كلّ مكان يحلّ فيه الشَّاعر هو موطنه، إلى أنْ أصبح الآن رمزًا للأمان والاستقرار.

لقد وظّف حكمت النّوايسة رموز جنوب الأردنّ وحضاراته؛ وذلك من باب التّأكيد على ثوابته الوطنيّة التي يرى رسوخها برسوخ هذه الأماكن وثباتها، باحثًا "عن الجذور العميقة للانتماء للمكان الأردنيّ، وتأثيث، أو بعث الطّاقة التاريخيّة لهذا المكان لتكون الهويّة متّكِئة على أرض صلبة لا تهزّها العاتيات"[2]، ولأجل ذلك، يقول:" فقد كتبت جملة قصائد تبحث في الأعماق التاريخيّة للمكان الأردنيّ، مثل قصيدة: صديقي النّبطي، التي يتقمّص فيها شخصيّة الإنسان النّبطي الذي كتب سجلّه في الألواح الصخريّة التي لا تهزّها ريح، وقصيدة الصّعود إلى مؤتة التي تجعل من مؤتة بؤرة دراميّة للصّعود إلى مؤتة في التاريخ، وتكون الهويّة بمتّكئين: زمانيّ وتاريخيّ، في مواجهة القلق على الهوية الوطنيّة بعد معاهدة وادي عربة... ويظهر المكان في هذه القصيدة كبطاقة هويّة، ينسب إلى الذّات، وتُنسب الذّات إليه، والمكان هنا هو جبال الشّراة التي تحتضن مؤتة وغيرها من الأمكنة الأردنيّة"[3]، يقول:

"سأرتفع الآن صوبي
أرشُّ المدى بانفعالي
ولتشهدوا أيُّها المتعبون:
الشراة مواويلُ عشقي

([1]) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة "وَطَنَ"، دار صادر، بيروت، (د.ت)، م13، ص451.

([2]) النّوايسة، حكمت، الهويّة في الشّعر الأردنيّ "نوافذ مُشرعة وبيوت راسخة"، ص7، /http://www.thoriacenter.org

([3]) النّوايسة، الهويّة في الشِّعر الأردنيّ، ص7.

وليس يقطِّعُها أنَّ غولًا تغطّى بزعرتها[1]

حينَ مَرْ

هذي قبوري

وإن كنت جندلت فيها غريبًا

ككلِّ غويٍّ أتاني بكلِّ غزاة"[2]

يحمل المكانُ عند الشَّاعر دَلَالات مختلفة، تحكمها طبيعة النّصّ الأدبيّ، ونظرة الشَّاعر إلى المكان وأثر ذلك وانعكاسه في نتاجه الشّعريّ، إذ إنّ للمكان أهميّة كبيرة داخل النّص الشّعريّ، حيث يؤطِّر حكمت النّوايسة للمكان من خلال أشيائه، ومن خلال تكرار ظرف المكان (هنا) الذي يرسِّخ الإحساس بالمكان، وإدراك أبعاده على الأحداث والزّمان والأشخاص، فيلتقي المكان (هنا) بالمكان الذّكرى فيصبح المكان غير المكان، ويكتسب بُعدًا تاريخيًّا، يقول:

"والجُموعُ تسابقُ أحلامَها

لينامَ المكانُ هنا

في سهولِ الحبيبةِ

.....

والحقيقةُ كانت هنا

كنت يومًا هنا

كنت يومًا أحَدْ

.....

ومن ذا المكان تناهت أراجيزُ حرب إلى أهل مكّةْ

ومن ها هنا كان سيقٌ وأفضى إلى صخرة الانطلاق

ومؤتة كانت شفاه الحقيقةِ

صارت شفاه الحقيقةِ"[3]

([1]) موضع قليل النّبات متفرّقه.

([2]) النّوايسة (حكمت)، الصّعود إلى مؤتة، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، 1996، ص51-52.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص19، 37، 41.

ويرى أحمد الزّعبي أنّ حكمت النّوايسة يركِّز "على الواقع المكاني في كثير من أشعاره، بحيث يصبح فضاء هذه الأمكنة ذا دلالات واقعيّة ترصد تحوّلات الإنسان، وتقلّباته، وآماله، وآلامه النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة. ففي قصيدة (مدار السّؤال) من ديوانه الصّعود إلى مؤتة، تتجلَّى عاطفة الشَّاعر وحنينه إلى المكان/ الوطن (مؤتة) وتحوّلاته وانكساراته وأحلامه"[1]، يقول:

"للصّحارى تواريخ يكتبها الملح حينًا
وحينًا تدوّنها الأمنيات
للصّحارى مفاتيح هذي الخليقة
فالرّملُ معنى وجومِ المواويلِ في النّهرِ
والملح معنى بكاء السّنابل في الحقلِ
.....
الغيومُ تزورُ الصّحارى على غفلة
فتخضرّ فيها المواويل
.....
مؤتةُ بيرقُنا للدّخولِ إلى حضرة الأرضِ
كم جعفرٍ سوف تنحتُ هذي العيون الحيارى
وكم جعفرٍ حين أفلقُ تفاحةَ الأرض عنكِ
تضعهُ العذارى
.....
سأُشهرُ حلمي بوجه الوحوش التي أدمنت
أنْ تلصّ الدّماء إذا وردّت في الحقول
بوجه العجول التي أدمنت أن تكون مطايا الغريب"[2]

ثمّ يؤكِّد الزّعبي أنَّ هذه "الأماكن: الشّراة ومؤتة والصّحراء (في جنوب الأردنّ) كلّها وطن الشَّاعر ورمز أمّته الكبيرة تعاني الجفاف (الملح) والموّال الحزين وسطو

([1]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص190.

([2]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص45، 52، 53.

الطّغاة (وشراسة الوحوش)، لكنَّها وطنه ووجوده وأحلامه التي سيشهرها بوجه تلك الوحوش، إنَّه ينتمي إلى ملحها وسنابلها وورودها، وإن أفسدها الغرباء والدّخلاء، هذا الانتماء للأرض، للمكان، للتّاريخ، للصّحراء هو الذي سيعيد (جعفر الطّيّار) حيًّا في هذا الزّمان، سيعيد أمجاد العرب القدماء في (مؤتة) إلى وطن اليوم (مؤتة) المعاصرة، وإلى أمّته الثّائرة التي ستحيا ثانية، وتقطف (سنابل أمنياتها) وتكتب تاريخ رملها وصحرائها بالنّصر والمجد (واخضرار المواويل)"[1]، وبعد أن يطمئن حكمت النّوايسة إلى تاريخ ومكان معافيين، فيهما ما يزيل القلق، ينهي القصيدة بنغمة تدلّ على البِشر والتفاؤل بالمستقبل من خلال توظيفه الأفعال المضارعة الدّالة عليه، التي توضّح الحالة التي سيكون عليها هذا المستقبل المنشود[2]، يقول:

"الطيور تغنّي معي للحياة
الرَّبيعُ يزهِّرُ في الأرضِ أغنيةٍ[3] للفصولِ
السَّماءُ ستعزف أيقونة الخصبِ
ينكمش الجوعُ درسًا شجيًّا
يردّده الصبيةُ المترفون لكي لا يجوعوا
وينبجسُ الكرمُ عن عنبٍ غيرِ هذا الذي تعصرونَ"[4]

يحمل ديوان "مسلّة نبطيّة" بالإضافة إلى كثير من عناوين القصائد علامات سيميائيّة تعكس اهتمام القائل بالمكان وتجلياته التّاريخيّة... إذ يبدأ الديوان بالانشغال بالمكان وما حوله، مبيّنًا علاقته بالتّاريخ، ففي عتبة التَّهجِئة من قصيدة "عتبتان" إعلان عن تكوين المكان، وانبثاقه من خِضمّ الزّمن، فيشكِّل حرفا الكاف والنون

([1]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص191.

([2]) النّوايسة، الهويّة في الشّعر الأردنيّ، ص8.

([3]) هكذا وردت في الأصل، والصّواب: أغنيةً.

([4]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص53.

المنفصلين فعل الأمر "كن" الذي يُبرز أهمية المكان وعظمة تكوينه، حيث تلك النّقوش في الألواح الحجريّة التي تؤرِّخ لمن مرّوا بها[1]، يقول الشّاعر:

"كاف نون
أبجديّةٌ خبرْتُم أسرارَها
والأرضُ التي جعلها العابرون مسلّة
بالأبجديّة ذاتها
لم تعُد ناطقةً...
تكفّلَ الحجرُ يحدّث عن دِثار
وتكفّلت الأحرفُ بأبجديّتها الأولى
عندما كانت الكافُ سماءً
والنّونُ غيرُ المعجمةِ رَحِمًا في الغيب"[2]

يجوب الشّاعر بفؤاده مدن الأردنّ وقراه وبواديه (إربد، عجلون، وادي السّير، عين سارة/ الكرك، الحساء) متغنيًا بجماله، ومفتخرًا بما يجود به من الخيرات، فكلّها أرضه وموطنه، فهناك الأجداد التي روّت دماؤهم الأرض، وهامات قبورهم ما زالت تصيح وتطلب الثّأر، يقول في قصيدة "مدار الحبيبة":

"لي كلُّ هذي الأرض، حتّى سقفُها وعبيرُها
في الياسمين
ترابُها، ودماءُ أجدادي
وهاماتٌ[3] تصيحُ
وثديُ عنزٍ في الجبال
وحنطةٌ من سهلِ إربدَ

([1]) القواسمة (محمد عبدالله) ، تناغم المكان والتّاريخ في مسلّة نبطيّة لحكمت النّوايسة، جريدة الدّستور/ الدستور الثّقافي، ع 15019، تمّ النّشر بتاريخ 2009/5/8، ص3.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص11-12.

([3]) طائر يزعم العرب أنّه يخرج من هامّة القتيل، ويقول اسقوني اسقوني، حتّى يؤخذ بثأره، ويُقال له: الصّدى.

قربةٌ من زيت عجلونَ
ولي
في تين وادي السّير أحجيةٌ أقلّدها الغمام
وصوتُ طفلٍ يزرعُ الأفاقَ سوسَنَ
حافيًا ويجوبُ في طرقاتِها
لي لفحُ تنّور
وأمّي حدبُها مَلأَ المكانَ
وجرّةٌ من عينِ سارة[1]
مهرةٌ طوتْ[2] الحساءَ تجوبُ في فلواتِها"[3]

وللمكان في الشِّعر العربيّ الحديث حضور بارز، فالنّصّ الشِّعريّ يحمل في ثناياه ترسيخ دَلَالات المكان وَفْق ما يعنيه وما يعالجه، وما يتركه من أثر باقٍ في نفس القارئ أو المتلقِّي، فيحاور حكمت الأماكن: البتراء، الكرك، مؤاب، المزار، أذرح... متّخذًا لكلّ مكان قصيدة في ثنايا ديوانه الأخير (مسلّة نبطيّة)، مبتدئًا العنوان بلفظة قوس (قوس البتراء، قوس الكرك...)، وهي تحيل إلى فكرة أقواس النّصر التي كان يتخذها القائد الروماني (هدريان)، إذ كانت تُبنى في باب المدينة المفتوحة كدليل على النّصر، لتؤكِّد رؤية الشَّاعر التي تتجه نحو الأمل والرّجاء في وطن معافى منتشٍ بالنّصر في كلّ مكان فيه.

وقد شكّلت عمّان في الشّعر الأردنيّ المعاصر مكانة متميزة، فجاء حضورها في قصائد الشّعراء دليلًا على محبّتهم لها، فهي في شعر حكمت النّوايسة (حدق العيون، أمّ الجهات)، يقول في قصيدة "بوصلة الشّيخ":

"عمّان لا شيء فيها سوى إنّها حدق للعيون،
وكهف لأسرار دالية،
.....

([1]) عين سارة: عين ماء مشهورة في وادي الكرك.

([2]) هكذا وردت في الأصل، والصّواب: طوتِ الحساء.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص85-87.

صدري قريني أنا البدوي
وأنفي بوصلة الاختلاف، وعمّانُ أمُّ الجهاتِ
يوشوشها ساحل لا يصل"[1]

ويقول، أيضًا، في قصيدة "قوس مؤاب" واصفا عمّان بالنّجم الدّليل:

"رأيت القبائلَ مأخوذةً بالخيولِ
رأيت المشاربَ مملوءةً بانتظار جميلٍ
وعمّانَ نجمًا دليلًا"[2]

وبطريقة أكثر مباشرة يصف حكمت عمّان بأنّها، دائما، قريبة من القلب، في مشهد يشي بحميميّة العلاقة بينه وبين محبوبته (عمّان)، يقول:

"وعمّانُ في جيب القميص الذي على القلب
مثلَ عصفورٍ تراوغُ وتتفلّتُ"[3]

وللكرك في شعر النّوايسة ميزة خاصّة، فهي مكان المولد، وعبق المكان المفعم برائحة الذّكريات، حتّى غدا الشّاعر مسجون هواها، إذ جعلها الحبيبة التي يشتاق إلى لقياها، وهي سبب مكابدته ومعاناته، وهي معشوقته في آنٍ معًا، يقول:

"صاح إنّا في غياب السّجون
أنت مسجون هواها... وأنا مسجون ظلي
.....
طلَّ صوتٌ من صداقاتٍ قديمةْ
فسرّ الحاضرَ بي
أنا ما كنت سوى شوقي له
آه من رؤياه آه
كلما اقترب الدّرب بنا

([1]) النّوايسة (حكمت)، شجر الأربعين، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 2000، ص44، 47.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص51.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص79.

باعدتنا سماه

إنَّ من كابدته يسكن نفسي

يا لنفسي

كلما سال صداه

خدّد النّفس صداه"[1]

كما أنَّ للكرك خصوصيّة المكان، ولتأصيل هذا المكان كبعد تاريخي ذكر الشَّاعر للكرك اسما قديما (كركا)، إضافة لما تشكِّل من علاقة حميمة تجمعها مع الذّات الشَّاعرة، يقول:

"أوقفتني بباب "كركا" فتاةٌ

وتسمّتني

ضحكتُ

أشاحت

وفرّ سرب حمام"[2]

وللجنوب في شعر حكمت نكهة مميّزة، فهو يكمن في ملامحه، ويرقى فوق كلّ المدائن، فالجنوب في الذّاكرة المكانيّة بعض ما كتبته التواريخ وأقلام النّبط في ألواحها، يقول:

"ها إنني أرتد ملء العين شيحك،

والرّمال قلادة تتلبس الأحلام،

أفرط سبحة الأيام حبّا،

انتقي لقياك فيّ،

وأغسل الشطَطَ عن ثيابي، رائقا أبكي عليّ،

إذا جفوتك أو نسيت ملامحي.

كلّ المدائن بعض فيضك،

والتّواريخ القديمة بعض ما فاضت عن الألواح أقلام النبط

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص9، 15، 16.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص37.

بعض ما نسي الجنوب

– تب

– لن أتوب... ما دام في الأكوان أرض لا يقال لها جنوب"[1]

ويستخدم حكمت الموروث الأنثروبولوجي (علم الإنسان) في التعامل مع أسماء الأشياء والأماكن في الرّيف، إذ يمثّل هذا الموروث امتدادًا للماضي في الحاضر، من مثل: (الشّيح، الزّعتر، سقف البيت، دالية، تنّور، الشّوارع، الطّرقات، الأزقّة، القرية...)، يقول:

"أمرُّ لساني على الطّرقاتِ

أُحاوِلُها

لفظتني المدينةُ

عاوَدْتُها

فَسَمِعْتُ الأزقّةَ ساخرةً من خطاي:

كان فتًى يجبلُ العُمرَ شعرًا لِعَيْنيَّ ثم ترجَّلَ عن صهوتي

ليدوِّن ملحمة من موتْ"[2]

وقوله في قصيدة "مدار الحبيبة":

"ليَ من منامي ما أرى

خيلٌ تجوس

وفتيةٌ متحمّسون

وسقفُ بيتْ"[3]

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص66.

([2]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص37.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص85.

وتوظيف الشَّاعر لهذه للأشياء (الطّرقات، الأزقّة، سقف بيت) "تدلّ على متابعة ومعرفة، وتمثّل أدقّ دقائق المكان في علاقته مع ابن الأرض، وتعلّق هذا الابن بالمكان ومحبته له"[1].

ولا يتوقف الأمر بالشَّاعر على ذكر أماكن الوطن وأشيائه، والتغنّي حبًّا بها، بل يتعدَّى ذلك إلى تخليد البطولات الوطنيّة التي خاضها جنود الوطن وضحَّوا بأروحهم رفعة للوطن، وصونا لكرامته في معركة الكرامة التي يصفها الشَّاعر بـ(وقفة بدريّة)، تلك الوقفة التي قُهر فيها أعتى العتاة، وجيشه، الذي كان يُخيّل إليهم أنّه لا يُقهر في ساح الوغى، يقول في قصيدة "معراج الشّهيد"(الكرامة):

"لولا سمـاؤك ما رفعت سمائي
وعميمُ فضلِك ما وثقتُ بمائي
يا سيّدَ الجودِ الوفيَّ وجودُنا
لولاك كان تضارب الأهواءِ
زلزلت بالدّمّ الزكيّ حشودَهم
ونقشت مجدَك باهر الآلاءِ
وقهرت، كان النّاسُ قبلَك قُنَّطًا،
أعتى العتاةِ وجيشَه المترائي
حتّى غذوت شذا الكرامة سَلْسَلًا
عذبَ النّميرِ يفيض في الأرجاءِ
وإذا الكرامةُ وقفةٌ بدريّةٌ
جاشت بها أرضٌ هفت لسماءِ"[2]

وحين يذكر الشَّاعر شخصيات وطنيّة عاشت قديما وحديثا، وكان أثرها نقشا في الصّخر لا يُمحى، باقيا في ضمير أبناء الوطن دهورًا، فهو بهذا يجسِّد حال الواقع المتهاوي بتسليط الضّوء على بعض ألَق الماضي، فيقول تحت عنوان "صوت واثقٍ":

([1]) رضوان (عبدالله)، البُنى الشّعريّة: دراسة تطبيقية في الشّعر العربي، دروب للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، عمان، الأردن، 2010، ص213.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص107، 108.

"يا نفسُ إمّا تُقتَلي تموتي

– عبدالله بن رواحة"[1]

وتحت عنوان "صوتٌ مشبوب" نقرأ:

"العيال ولا الكرك

المنيّة ولا الدنيّة"[2]

– الشّيخ إبراهيم الضمور[3]

ونقرأ كذلك تحت عنوان "صوتُ حُرَّةٍ":

"لسنا نساءً لمن يقبلون الضَّيم"[4]

– مشخص المجالي[5]

يستخدم الشَّاعر التّاريخ لإيقاظ الوعي القوميّ والوطنيّ، فعندما يورد ألفاظًا ورموزًا فهو لا يريد أن يُمجِّدها، بل يعمد إلى تشخيص مواطن الضّعف، وإبراز مسؤوليّة الجميع نحو هذا الحاضر المُتخاذِل[6]، وعليه أضحت الهموم القوميّة والوطنيّة لدى الشّعراء هاجسًا، وشكلًا من أشكال تأنيب الضّمير، فهم وحدة من نسيج الوطن/ الأمّة لهم ما لها، وعليهم ما عليها.

1. 2 النّزعة الاجتماعيّة

يرتبط الجانب الاجتماعيّ بالشِّعر ارتباطًا وثيقًا "فالأدب كلّه واقعيّ، بطريقة أو بأخرى، مهما اختلفت أساليب تناوله، وطرق التّعبير عنه، وقد وقف الشَّاعر المعاصر

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص40.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص41.

([3]) شيخ الكرك في زمانه، وأحد كبار مشايخ الأردنّ، قدّم ابنيه: السّيد وعلي شهيدين في سبيل الأردنّ، إذ أعدمهما إبراهيم باشا حرقًا، على مرأى من والديهما والنّاس.

([4]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص41.

([5]) مشخص فارس المجالي، زوجة الشّيخ قدر المجالي، وهي رمز من الرّموز الوطنيّة، وأوّل سجين سياسيّ على خلفيّة قضية وطنيّة قوميّة في مواجهة ظلم الأتراك.

([6]) هلال (محمد غنيمي)، النّقد الأدبيّ الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط6، 2005، ص605.

أمام واقعه ببعديه: الإيجابي والسّلبي، وجسَّد تحولاته وتغيراته، وانتصاراته وانكساراته، وهمومه وتطلّعاته في قصائد ومشاهد شعريّة كثيفة"[1]، تتمثَّل في حديث الشَّاعر عن السّلوكات الاجتماعيّة والآفات، إذ يشخّص الشَّاعر مواطن الدّاء وليس مَعْنيًّا بحلّها.

إنَّ الرّوابط الاجتماعيّة الطّيبة بين أفراد المجتمع روابط قابلة للنّماء والبقاء، فليست كغيرها من الرّوابط الماديّة التي تنتهي بانتهاء دواعيها، وتنقضي بانقضاء الحاجة إليها، لذلك كانت الكتابة الشّعريّة عند حكمت النّوايسة "تؤكِّد الكيّفيّة التي يقيّم عليها المرء الأعمال الأدبيّة المرتبطة بعمق مع أحكام تتعلَّق بطبيعة العلاقات الاجتماعيّة، وعمليّة تشريح الوقائع الاجتماعيّة، فبعض النّصوص الشّعريّة مكتوبة لتعيش، في حين أنّ بعضها الآخر لا يمكنه الصّمود؛ لأنَّها تخرج عن التّفكير عن حلول للحياة التي هي عظيمة الأهميّة"[2]، يقول حكمت في قصيدة "آخر الأثلات":

"لا أشتهي .....
لحمَ ابنِ عمٍّ
لا أسوغُ دمَ الصّديقِ
أحبُّهم
ولسوف أخلعهم إليكِ
ولي قصائدُ
كنت أجمعها لنارِ تلمُّسي دربًا إليكِ
وسوف تكفي
كي تضيء توحُّدي بكِ
آخرَ الأثلاثِ
أتعبني الرَّحيلُ مفتِّشًا عنكِ الحروفَ
أنا الكثيبُ إلى حنانكِ"[3]

([1]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردنّ، ص169.

([2]) الصّيرفي، دراسة في ديوان (أغنية ضدّ الحرب) لحكمت النّوايسة.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص18-19.

ويضيف الصّيرفيّ أنّ ما أراد حكمت "تقديمه من همّ وقلق يجعل التراكم ينشأ من معطيات قاسية تخرّب العلاقات الاجتماعيّة، التي تعمّق القلق وتزيد من تلاشي الأشياء الرّائعة...لأنَّ القلق يوقظه من أوهامه، ويبيّن صعوبة الأماني، ويجعله يواجه مسؤولياته، ويدفعه الإدراك أنْ يصِف الظّواهر التي تمرّ أمامه بدقّة، ويجعله يبتعد عن ازدواجية المعنى للألفاظ، فهو يؤكّد ما يراه بتقاطعات حقيقيّة، تفضح المفاهيم الخاطئة، التي تخرق صفيح المجتمع، وتظهر عيوبه، وبما أنَّ الشِّعر يعدّ المكان الأعلى للفكر الاجتماعيّ، فهو يصعِّد في مواجهة الأشياء جميعها... لذلك تنشأ علاقة عدم التواصل والمحافظة، وهذا ما يدفع إلى ظهور تجاوز الشِّعر من النّاس الذين يقطعون على أنفسهم مواثيق من فعل بشريّ، يدلّ على الانحدار، لذلك يريد الشَّاعر أن يعتمد على الجماعة في بِناء العلاقات وتصفية الأفكار"[1]، يقول في قصيدة "توقيعات":

-7-

"كلّما عرفتُ غابةً جديدةً

تتنفّس الصّحراء

-8-

لست قلقًا على شيء

شبعتُ قلقًا

-9-

لست نادمًا على شيء

الشّوارع التي أحببتها

والنّاس

فقئوا عينيّ منذ زمن

وأسكنتهم المخيّلة

لن أتأذّى من منظر الدّمار

لن أراه[2]

([1]) الصّيرفي، قراءة في ديوان (أغنية ضدّ الحرب) لحكمت النّوايسة.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، 60-61.

لقد حفل شعر حكمت النّوايسة بإشارات كثيرة تشير إلى الواقع الاجتماعيّ والإنسانيّ سلبًا أو إيجابًا، وتعكس رؤية الشّاعر تُجاه ما يواجه النّاس من مشكلات حياتيّة، أو نظرته للآفات التي تستشري في المجتمع، وتفتّ في عضُده، إلى جانب ظواهر اجتماعيّة أخرى ذات قيمة، كالكرم، والعفو، والصّفح، ومن هذه القضايا الاجتماعيّة:

1. 2. 1 الفقر والجوع

عانت المجتمعات قديمًا من تفشّي ظاهرة الفقر، وهي مستمرة ما دامت أسبابها الاجتماعيّة قائمة، وعادة ما تحتاج إلى تكاتف الجهود جميعا حكومات وأفرادًا لاستئصالها من جذورها، فالفقر والعَوَز والحاجة طريق نهايته الجهل والتّخلف والأمراض، ومدعاة لعدم الأمن والاستقرار في الأوطان مهما بلغت لديها أسباب القوّة، وقد كان الحديث عن الفقر والتطرّق له قضيّة ثريّة يستلهم منها معظم الشّعراء مادّة شعرهم، وقد يكون بعضهم اكتوى بنار الفقر، وآذته رائحة دخانه، فليس بالضّرورة أن يكون عانى ليحسن الوصف، لكن على الأقل رأى وشاهد وأحسّ بإحساس الآخر: " لأنَّ الإنسان الذي لا يرى من الوجود إلّا ذاته، ولا يفكّر إلّا بنفسه وبأشيائه الخاصّة، ولا تهمه قضية الإنسان الآخر من قريب أو بعيد هو إنسان مجرَّد من الإنسانيّة، ينظر إلى الحياة من زاوية ضيّقة هي زاوية المصالح والأنانيات التي تميت الضمائر، وتنتزع من الإنسان كلّ المعاني السّامية فيه، فالإنسان الحقّ هو الذي يعيش آلام الغير[1]، ويتحسّس مشاكلهم"[2].

يرى حكمت أنَّ من أهمّ أسباب معاناة الفقراء هي سطوة أصحاب الطّمع والجشع (أتاها بشدقيه حادي القَدَر)، وغالبا هي طبقة الأغنياء والأثرياء وأصحاب النّفوذ في المجتمع، وفي قصيدة "مرثيّة لصديق رفيق" صوّر الشّاعر كيف كان (لعاب

([1]) هكذا وردت في الأصل، والصّواب: غيره.

([2]) قميحة (محمد مفيد)، الاتّجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص130.

الفقر) و(عيون الجياع) وحلم طفل نحو تفاحة، عندما تحدّث عن سرعة انقضاء عمر صديقه (واصل الرّبضي)، يقول:

"كتفاحةٍ
تمرأى بها كلّ يوم لعاب الفقر
فكم غازلتْها عيونُ الجياعِ وكم
نام طفلٌ ليحلمَ في زورها ويَقَرْ
وكم فاق طفلٌ يفتّشُ عن حُلْمِهِ المستعرْ
وحين امّحَت وجنتيها الخُضُرْ
أتاها بشدقيه حادي القَدَرْ
وصارت حكايةَ حُلْمٍ
أتاه الصّباح فَمَرْ....." [1]

اكتفى الشَّاعر بأنّ جعل للفقر لُعابا يسيل، وعيونا للجياع تغازل، وللطفل حُلما، هي كلّ ما يستطيع فعله المحتاج، وتخلو جميعها من فعل تحقّق الإرادة فتبقى أحاديث مشتهاة، وأحلام نوم عابرة، وفي المقابل يأتي على ذكر (حادي القَدَر) بأنّ جعل له شدقين كبيرين يلتهمان أحلام الفقراء بعيشة هنيّة، وإذا الفقير "افتقد هذا الحقّ أو أضاعه أو اغتصب منه، وأصبح شريدًا طريدًا معذّبًا يبيت على الطَّوَى، فإنّه يكون قد افتقد كلّ معاني الإنسان الذي يلبس صورته"[2].

وقريبًا من المعنى السّابق، يلتئم وجدان الشَّاعر مع الوجع الإنسانيّ الذي يعاني شدّة الجوع، فيبيع صاحب الحاجة ما عزّ لديه (ليبقى الثّور منتشيًا)، وهذا ما سنراه في هذا المقطع من قصيدة "قصائد" (إلى سلمان داوود محمد[3])، يقول:

"ماذا تبقّى سوى أقدامنا الخشبِ

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص74-75.

([2]) قميحة، الاتجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، ص130.

([3]) شاعر عراقيّ، راقب رجلًا يمشي بعكّاز خشبيّ، إلى أن وصل الرّجل الرّصيف المناسب، فجلس وعرض عكّازه للبيع.

من ذا يبيع فمًا خوفًا من السَّغَبِ[1]؟؟

ماذا تبقّى ليبقى الثّورُ منتشيًا

على عمود الأسى عجلًا من الذّهبِ؟؟"[2]

يجعل الشَّاعر للفقر مؤشِّرات تدلّ على مرارة العيش؛ بتوظّيفه ألفاظًا قريبة من المتداول ومن اللغة الدّارجة تفصح عن مراده بأسلوب يقرب من المباشرة والبساطة في العرض كـ (لقمة خبز مغمّسة بالنّكد) و(اللّقمة المبلولة بعرق/ لا أحبّه)، فالحياة تضيق على الفقير على سعتها ورحابتها، ولا ينال ما يقوّم به أوَده إلّا بشقّ النّفس لذلك "إنَّ الإنسان الذي يفتّش عن اللّقمة ولا يجدها، ويطرق الأبواب سعيًا وراء رغيف خبز يمسك به رَمَقه، إنَّما هو إنسان فقد كلّ مقومات الإنسان، وأذلّ نفسه في سبيل حياة من الصَّغار أن يتمسك بها، لأنَّ كرامة الإنسان في نظر الشَّاعر الواقعيّ تنبع من ذلك الاكتفاء المَعيشيّ الذي هو حقّ مقدَّس"[3]، وممّا جاء في مثل هذا المعنى في قصيدة "أنا وهواجسي في حقل رمال" قول الشَّاعر:

"أعاود الأدراج مثل وعلٍ جريح

لا هو بالوعر والمنزلق ماشٍ

ولا هو بالسّهل البسيط آمن

لقمة خبز مغمّسة بالنّكد

وشحٌ من أجل يومٍ أبذخ فيه

ربما في الغيب

أو في إحدى الطّرقات التي أدمنتها

مثل بندول في مساره

.....

أنت

وأنا

([1]) السَّغَب: الجوع مع التّعب.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص47.

([3]) قميحة، الاتجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، ص130.

في بحيرة من رمال في ريح جنوبيّة أكثر ممّا كنت
أتوهّم
أنت بعيدة وتعبي من أجل هذه اللقمة المبلولة بعرق
لا أحبّه"[1]

ويترافق في البحث عن هذه اللّقمة الخيبةُ وقلّة الرّجاء، وأن يعود الباحث عنها أدْرَاجه، خاليَ الوِفاض، لكنَّه يُدمِن التّفتيش لا ينثني راسمًا طريقه كبندول ساعة لا يُغيِّر مَساره.

وفي قصيدة "إشارة أخيرة" يشير الشَّاعر إلى أنَّ الجوع والفقر قد يكونان واقعًا مفروضًا على الفرد يترافق والقمع، كسياسة تجويع الشّعوب، تتلهّى بلقمة عيشها، حيث بنى الفعل للمجهول (قِيلَ) لتتعدّد أوجه تأويل الفاعل عند كلّ قارئ حسب الرّؤية الخاصّة به، يقول:

"قيل لي: جع
جعت.
قيل لي: جع ولا تشتك
جعت وما اشتكيت.
قيل لي: لمَ أنت صامت؟
تكلّمت
قالوا: إنّنا نسأل فقط ولا نريد جوابا."[2]

وفي أسلوب أقرب إلى السّخرية يعمد الشَّاعر الى تفسير ظاهرة تكاثر الفقراء، على ما هم فيه من البليّة، إلى البركة، حيث يقول في قصيدة "صباح الخير أيّها الشَّاعر":

"بقيَ منّا على قيد الحياةِ
خلْقٌ كثيرٌ...

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص83، 85.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص63.

شيءٌ ما "يطرح البَرَكَةَ" فينا[1]

وتحيل لفظتا (منّا، فينا) اللتان ذكرهما الشّاعر إلى فئات من المجتمع بعينها في المقطع السّابق لهذا المقطع (الشّاعر وجاره، زملاؤه في المهنة، عامل محطة الوقود، الممرّض في الفترة المسائيّة، شرطة المرور، بائعة العلكة...)[2].

2.2.1 الصّداقة

إنَّ الصّداقة من أقوى الرّوابط الاجتماعيّة وأسماها تقوم بين شخصين أو أكثر، إذ تتجرَّد من المنفعة الماديّة، وما يميزها عن غيرها من الرّوابط الدّوام والاستمراريّة، والمشاركة الوجدانيّة بين الصّديقين.

والحديث عن الصّداقة والصّديق قديم ومُوغِل في القِدم منذ أن وجِد الإنسان، ولا غروَ أنْ نجد من الكتب التّراثية مؤلفًا كاملًا موضوعه "الصّداقة والصّديق" لأبي حيّان التّوحيدي، في دلالة واضحة على نبل الصّداقة وشرفها، إذ عدّ الصديق كالرّوح لصاحبه، يريه من الحياة نضارتها ويمتعه بنعيمها، يسلمه سرّه، ويَبذُل له عند الحاجة، ويعِفّ عند حاجته له، رضاه منوط برضا صاحبه، يهديه إنْ ضلّ، ويرويه إنْ ظمِئ...[3].

ينبذ الشّاعر العلاقات القائمة على المصلحة الآنيّة، فلا يصادقك إلّا من له حاجة بك، يدنو منك ما دمت في طيب حال، وينأى عنك إذا ما مادت بك الأيّام، ودارت دورتها عليك، لكنَّه يترفّع ويعلو بنفسه عن كلّ شائنة، ويبعدها عن (البهرج الخدّاع) الذي لا يتعايش معه في حياته، يقول في قصيدة "قصائد" تحت عنوان (عين ثالثة):

"الأصدقاء فَراشٌ كلّما خفتتْ

فيك الذّبالة عقدُ اللمةِ انفرطا

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص99.

([2]) انظر: النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص98.

([3]) انظر: التوحيدي (أبو حيّان علي بن محمد)، الصّداقة والصّديق، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر– بيروت، دار الفكر– دمشق، ط1، 1998، ص244–246.

واستحدثوا طرقًا في البَيْن ما وثقت
فيها الخُطا لكنْ، غدرُ الزّمانِ خَطا
قد عُذْتُ من زمني نفسي وأُبْعدُها
أن تحسبَ البهرجَ الخدّاعَ لي وسطا
إنّي أرى بدمي، لا عينَ تخدعني
لا عينَ تبصرُ في بيع النّفوسِ عطا"[1]

لذلك يألم الشّاعر إذا ما رأى كلّ مَنْ حوله يخون، لكنّ الألم يشتدّ إذا كانت الخيانة من الصّديق الوحيد الذي اصطفاه (ثلاثين عامًا)، هذا ما عبَّر عنه الشّاعر في قصيدته "مدار الخيول"، يقول:

"كلُّ شيءٍ يخون
الأماني تخونُ،
وتختلُ[2] مثلَ حصانٍ يخون
وحتّى الصّديقُ الوحيدُ الذي تصطفيه
ثلاثين عامًا
يخون"[3]

ولا يعتَدّ الشّاعر بكثرة الأصدقاء، فقد ترك الكثير منهم، ولا يكون هذا التّرك إلّا بعد تمحيص وغربلة للأصدقاء، وكأنّي به يتمثّل قول الشّافعي:

ومَا أَكْثَرَ الإخوانَ حينَ تَعُدُهُمْ ولكنّهمْ في النّائِبَاتِ قلِيلُ[4]

ويقول في قصيدة "أنا وهواجسي في حقل رمال" مختصرا تجربته مع أصدقاء كثيرين، يأتي على صفاتهم واحدًا واحدًا:

"تركت أصدقاءَ كثيرين

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص45-46.

([2]) تخدع مع غفلة.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص91.

([4]) الشّافعي (محمد بن إدريس)، ديوان الشافعي المُسمّى "الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتقديم وتعليق محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا، مصر، (د.ت)، ص117.

أقول: تركت، وكنت أقول فارقت
واحدٌ: يبيع الغيمَ العابرَ ماءً في سلالِ وهم
واحدٌ:
يرتِّب جنانًا واهمة يعيشها في حدائقِ الهباءِ والآمال
المحطّمة
واحدٌ:
جميلٌ يطمحُ أن يكونَ تافهًا مثل أي مديرٍ يأمرُ الليل
بالعتمة
واحدٌ:
يريد أن تكون الأرض لونًا واحدًا يبذر الشّك في
أرضٍ جرداء
واحدٌ، واحدٌ، واحدٌ.....
تركت أصدقاء كثيرين"[1]

3.2.1 الآفات والأمراض الاجتماعيّة

يُقصَد بها السّلوكات الخاطئة، والأخلاق المذمومة التي تستشري في المجتمعات، مُؤذِنة بالخراب، وتفكيك أوَاصر المجتمع الواحد، ونشر العداوات بين أفراده، ولأنَّ الشِّعر إحدى وسائل التّعبير والتّنوير، فإنَّ الشّعراء لم يَأْلوا جُهدًا في تعرية هذه الظواهر السّلبيّة أمام النّاس، وقد تطرق حكمت النّوايسة لجملة من هذه السّلوكات في أشعاره، ففي قصيدة "المَشْمَتُ ليس بعيدا" يُلاحظ أنّ الشَّاعر أتى على ذكر جملة من الطبائع المشينة من مثل (النّفاق، والسّرقة، والغدر، والرّشوة...) كأنَّه يُقرّ بوجودها وانتشارها، فيخاطب الشِّعر(الشَّاعر) بأنّ يفعل ما بدا له، على أن يبتعد عن منطقة الممنوع والمحظور (الخطّ الأحمر)، يقول:

"غازِلْ، نافقْ
سَمْسِرْ، بايعْ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص87.

طارحْ، جامعْ
واسرُقْ، وامرُقْ
واغدرْ، واهربْ
وافتِ ما شِئْتَ لمن شِئْتَ
ونكِّرْ، عرِّفْ
سَوِّدْ، قَوِّدْ
وارضَعْ وارضِعْ
واشْبَعْ واشْبِعْ
واقْبِضْ وارشِ"[1]

وفي قصيدة " الحياة ممكنة" يقف الشَّاعر من طمع التّجّار، وبائعي الأخبار، وأصحاب القمع (السّتائر المُوغِلة بالعتمة)، وشاهد الزّور موقف المُنكِر، إذ يرى الشَّاعر أنّ حقيقة الحياة الممكنة تكون بالحبّ والصّدق والحرية، يقول:

"الحياة من غير حب ممكنة
اسألي التّجار وبائعي الأخبار
واسألي السّتائر الموغلة بالعتمة
الحياة من غير حب ممكنة
ها أنذا أتجوّل مثل بندول
أمرّر الوقت مثل شاهد زور"[2]

وعلى هيئة شرائح أو ومضات خاطفة يقدِّم الشَّاعر في قصيدة "بحث الشَّاعر" صورًا وَمْضيّة سريعة، على بساطتها وسهولة لغتها، إلّا أنّها تعكس رؤًى عميقة في الحياة، يقول:

2
"خيمة وشبح
وفتى يضغط إبهام أبيه

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص48-49.
([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، 78-79.

في المحبرة

3

إمام يشرح آداب الوضوء

ومحاريب تبكي..... وكنائس"[1]

على الرَّغم من وجود بعض الجوانب التي تشوّه صورة المجتمع السّليمة، إذ لا ينعدم الخير في جَنَباته هنا وهناك، ومن هذه الجوانب التي أتى على ذكرها حكمت، الكرم إلّا أنّه يربطه بالجدب، وبالجنوب، إذ يقول في قصيدته "رعوية مبررة"، تحت عنوان "إشارات":

"قيل لهم: لماذا أرضكم جرداء؟

قالوا: إنّنا نكرم ضيفنا."[2]

ففي المقطع السّابق تظهر المفارقة جليّة، إذ باغت الشّاعر القارئ، وأثار انتباهه، وحفّزه على التّأمّل في موضوع المفارقة؛ ليكتشف العلاقة الخفيّة التي تحكّمت في النّصّ، بمعنى أنّ الجواب أتى مغايرًا تمامًا للسؤال؛ حتّى يوصل الشّاعر ما يريده للقارئ عن كرم أهل الجنوب.

ويفخر الشَّاعر بهذه الخصلة، فقد وصف أهله بأنّهم (عبيد الضّيف)، يقول في قصيدة "– رعوية مبررة–":

"أهلي عبيد الضّيف صوت كلابهم لغة يعلمها الصِّغار

ليفرقوا طرق الحتوف من الضّيوف،

وأرضهم شلحت جنائنها ودفات الوجوه من العتاب"[3]

وممّا يَصِف به أهل الجنوب (الحبّ، الصّفح، الصّبر على المعيشة، الكتمان، الغفران والمسامحة) في قصيدة "انتفاضة المرايا" تحت عنوان "مرآة الجهات"، يقول:

"نحنُ أهلَ الجنوب نحبُّ الشّمال

وكلَّ الجهات

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص26.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص61.

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص66.

ونعَضُّ على الرّمل نسكنه
مهجًا حانيات
ونصفح حتّى مشارف صفح الجبان
ونكتم، نغفر، نُكرِمُ
رغم الجفاف نباهي الجهات
كلُّ ذا
كي يظلَّ الجنوب جنوبًا
وكي لا تضيعَ الجهات"[1]

1. 3 النّزعة الذّاتيّة

تُنسَب الذّاتيّةُ إلى الذّات، وهي نزعة ترمي إلى ردّ كلّ شيء إلى الذّات، وتفكير الشّخص في حكمه على الأشياء بحيث تكون أحكامه مبنيّة على ذوقه الشّخصيّ، وفي الشِّعر العربيّ "نجد أنَّ النّزعة الذّاتيّة مُسيطِرة على الأعمال الشِّعريّة التي صنعها الإبداعيون العرب، وأنّهم يحتفون بالنّفس الإنسانيّة كلّ الاحتفاء، ويرفعونها إلى مرتبة التّقديس، كما يمجِّدون الألم الإنسانيّ الذّاتيّ"[2]، في الوقت الذي واكَب فيه "الشَّاعر المعاصر تحوّلات الواقع الماديّة والرّوحيّة والعاطفيّة، ورأى القيم الإنسانيّة النّبيلة تتراجع أمام سيطرة الماديّة الضّاغطة، فراح مغلوبًا على أمره عاجزًا عن ردّ الطّوفان المهلك"[3].

والذّاتية معالجة الشَّاعر موضوعًا داخل ذاته، كالحبّ والحزن... أو أن يتَّبع أسلوبًا ذاتيًا في التّعبير يقوم على المباشرة والوضوح، وقد تبدّت النّزعة الذّاتيّة في شعر حكمت النّوايسة جليَّة من خلال علاقته بالمكان (ذكريات الطّفولة، الوطن)، والزّمان (العمر/ سنّ الأربعين)، وعلاقته بالآخر (الشّعراء، الأصدقاء، العدوّ).

([1]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص44.

([2]) شرارة (عبداللطيف)، معارك أدبيّة قديمة ومعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984، ص202.

([3]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص104.

1.3.1 العلاقة بالمكان

من الجوانب التي تظهر الذّاتيّة عند الشّاعر وقوفه على ذكريات الطّفولة " ورَغْم أنَّ الطّفولة هي حبل الذّاكرة، فإنَّ هذه الذّاكرة تصبح امتدادًا زمنيًا مستمرًا، يحرِّك الشّوق، وينبش الجُرْح الغائر دومًا"[1]، ويظهر ذلك جليًّا في قوله:

دلّي عليها يا سهام، حبيبتي ارتحلتْ إليَّ مشوقةً، وأنا ارتحلتُ إلى
مقارفة البكاء أطلّلُ الآتي أبني القصيدةَ قاصرًا لغتي على كافٍ
يفارقُ نونَه، ليظلَّ أهلي سادةً وتظلَّ تُرتَكبُ المدائحُ في الحروب،
وفي الهروب، وفي مفارقة السّماء لشمسها، وأظلّ –شأن قصيدتي–
عطشًا بلجَّة بحرها، عَطِشًا إلى الفوضى، وثغر حبيبتي، والشّامِ،
والمعنى، وذاكرة الطّفولة، والظّهيرة تحت سقفٍ متعبٍ، وأبي يقلّد
حزمه، والنّائحات بقيرِ جعفر، والمكاتيب البريئة عند مدرسة
البنات، تقلّني حمّى التّذكّر حين أفتقد الأمامْ[2]

وقوله في قصيدة "لا أتماثل للنّسيان" إذ يحضر المكان (الجنوب) في الذّاكرة (عشب كنت أمرغُ فيه)، وقد تبدّت عواطف الشّاعر وشوقه الظّامئ له، فامتدّت الذّاكرة بالشّاعر إلى ماضٍ بعيد مازال ماثلًا في مخيّلته، لا سبيل إلى نسيانه:

"لم أبارحْ لحظةً كتفًا من عشبٍ كنت أمرغُ فيه
وأتناولُك مثل قهوةٍ على ظمأ
وكمن تترجّلُ عن غيمةٍ
أخذت قدماي تَنْزلقان إلى جنوب بعيد"[3]

يرى حكمت النّوايسة أنَّ "من تجلّيات تعميق الهوية الوطنيّة في شعر التسعينيّات ما ارتدّ إلى المدوّنة الاجتماعيّة يبحث فيها عن تأصيل لتلك الهويّة، فكانت العودة إلى الطّفولة ومراتع الصّبا مفتاحًا للعودة إلى أوابد الإنسان العربيّ في الأردنّ،

([1]) أبو لبن، (زياد وآخرون)، فضاء المتخيّل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، الطّبعة العربيّة، 2004، ص223.

([2]) النّوايسة، كأنّني السّراب، قصيدة "محاولة في رثاء البحر الكامل"، ص32.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، 103.

فالطّفولة المقصودة هنا هي ليست الطّفولة المصنوعة بدافع من أمراض ذاتيّة، وإنّما تلك الطّفولة التي تشكّل العودة إليها العودة إلى النّقطة الصحيحة لمواصلة الطّريق، وتجربة طريق أخرى"[1]، وإنْ كانت العودة إلى الطّفولة وأيّام الصِّبا تبيانًا وكشفًا لأيّام انقضَت بحلوها ومُرّها، لكنّها تظلّ طفولة بريئة (والمكاتيب البريئة عند مدرسة البنات)، والعودة إليها عودة للأرض والدّيار، فهي في مكنون الشّاعر الحبّ المَكِين الذي لا يُنازَع، يقول:

"كنت طفلًا يقلم طول النهار بناي يطير ألحانه
بانشداهٍ إلى جنّة الأربعين
كنت فتى يتحيّر مع أي نمل يسير إلى بيدر آمن
وكنت فتى خدعته حروف اسمه حين شكّلها نَمِلٌ
في سراب البيادر"[2]

إنّ المتتبّع والمتأمّل لشعر حكمت النّوايسة يرى أنَّ الحديث عن العشق أو الحبّ، أو مخاطبة الحبيبة في كثير من قصائده، إنّما هو في حقيقته خوالج وبواعث نفس عاشقة لربوع الوطن، إذ تعادل الحبيبة عنده الوطن، الذي يشكّل بُعدًا ذاتيًّا، يتكوَّن في قلبه كعلاقة عشق تتبادل الأطوار بين فرح وحزن، ولوعة واشتياق، وبين بُعد وجفاء، وقرب ومودّة، يقول:

"عاودتُ طفلًا
أداعبُ أحلامنا في رؤاي
وأزرعُ كلَّ الليالي لعينِ الحبيبةِ شعرًا
وكانَ المساءُ جميلًا جميلًا
وصار الصّباحُ بمؤتةَ أجملَ
صرت لها عاشقًا من غرور"[3]

([1]) النّوايسة، الهوية في الشّعر الأردنيّ، ص8.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "شجر الأربعين"، ص31.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص27.

تكشف المقاطع التّالية من قصائد مختلفة كيف كانت رُؤية الشَّاعر تجاه الحبيبة/ الأرض والوطن، إذ أفرد لها مدارًا خاصًّا هو "مدار الحبيبة" يقول فيه:

"جلَسَتْ على شرفاتِها تتأمّلُ
وجلست لا تقوى على شُرُفاتِها
تهديك من عبقِ المودّة ما يعطّر يومَك
الممتدَّ"[1]

ويقول في قصيدة "في سريرِكِ":

"أعدّك كلّ ليلة كأنّني أتفقّد أعضائي
وكم كنت كثيرة
أقصد الزّمن الطّويل لفقدك
المقعد الفارغ الذي جعلني أشكّ في
عينيّ
الأربعاء الأخيرة التي أثّثتها السّماء
بالأهلّة
السّاعة التي نبضها دمي
مثل نفحة شماليّة تجيئين، ومثل برقٍ تلتمعين
في عتمتي"[2]

ويرى الشَّاعر "صورة الحبيبة تلامس بيدها يديه، فيهتزّ العالم وتتحوَّل الكواكب كرنفالاً من جنون حنان هذه الحبيبة، إنّها الوحيدة التي تنتهك عالمه، وتبحر ضمن أسراره"[3]، يقول:

"وتطوفُ بي عيناك
قمريتين تزلزلان بيَ الزّمان
حتّى أصيرَ فراشة خفقًا ويرتبكَ المكان

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص83.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص150.

([3]) الصّيرفي، قراءة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب".

بك، بالتفاصيل الجميلة، بالحكايا الموغلات
بسحرِها، بيديك ثمَّ تلامسان يديّ
ترتعشُ الكواكبُ، لا أشوفُ سوى النيازك
مقبلات مدبرات، كرنفالًا من جنون كرنفالًا من
حنان
وأراكِ تنتهكينَ عالمي الغريب، وتبحرين بكلّ
أسراري،"[1]

يرتبط وجدان الشَّاعر بالوطن بحيث يظهر عمق الاتّصال والارتباط به ارتباطًا متينًا، ممزوجًا بالقلق والحزن، ولا شكَّ أنَّ "الذّاكرة تلعب دورًا رئيسيًا في بِناء القصيدة القائمة على الوطن"[2].

1. 3. 2 العلاقة بالزّمان

تجيء أهمية الزّمان عند حكمت بوقوفه كثيرًا عند سنّ الأربعين، خاصّة ما كتبه في قصيدتي (شجر الأربعين، وشيء للأربعين)، وفي ثنايا قصائد متنوعة، إذ تبدو هذه السنّ سنًّا مؤرّقة للشّاعر؛ لإحساسه بالزمن (الرّمل) وثقل وطأته عليه، يقول:

"لم يكن جسدي الذي أتعبني
إنّه الرّمل"[3]

ويوظِّف حكمت النّوايسة القصيدة التقليديّة حيث "عمل على ترسيخها في قصائد أحاطت بالهمّ والحزن والأزمنة الفاقدة للشّرعية والأخلاق، وتلك الأربعون سنة التي مرّت من عمره تكاد تغلق عليه أبواب الفرح والبهجة فهو يترنَّح بين العلاقات البائسة والأغصان التي جفَّت سواقيها"[4]، يقول في قصيدة "شيء للأربعين":

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، قصيدة "يا ليل"، ص75-76.

([2]) أبو لبن وآخرون، فضاء المتخيّل ورؤيا النّقد، بحث بعنوان: زمن الذّاكرة في قصائد "خطوط فوق لافتة الوطن" لفخري صالح، ص221.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، قصيدة "لا أتماثل للنّسيان"، ص104.

([4]) الصّيرفي، دراسة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب" لحكمت النّوايسة.

"الأربعون يدٌ غارت أصابعُها
في كَمْشَةِ العُمرِ تذروها وتُذكيها
من فرطِ نارٍ، ومن فرطِ الجوى وهنٌ
يُزلزلُ النّفسَ تشبيهًا وتمويها
قضى بي العمرُ لم أسعدْ بصحبتِه
فرْطَ انشغالٍ بآمالٍ أرجّيهـــا
الأربعون مضَتْ وَهْمًا أُزلزِلُه
خارَتْ قِوايَ، وكانَ الوهْمُ مُضنِيها
أُزْجي ابْتِسامًا ونبْعُ الرّوْحِ راعِفةٌ
فيهِ المَطاعِنُ ملْحًا يدّعـــي تِيهـــا
الأربعون ندًى ضاعت طلاوتُه
وجفَّ غُصْنُ الهوى، جفَّتْ سَواقيها"[1]

ويقول في قصيدة " شجر الأربعين":

"جفَّ الصّدى
لا سواي أغلف ذاكرة نصفُها
أرجوان الشواية
والنصفُ طار الحمامُ به
ليحطَّ على شجر الأربعين"[2]

ويرتبط سنّ الأربعين لدى الشّاعر بالثّقل والحزن والبكاء على عمر صعب الانقياد (عمر حرون)، والحنين والأسف على ما انقضى من العمر الذي (سرقته السّنون)، يقول:

"مُرَّ بي طائرًا في ثقال السّنين
مُرَّ وابكِ على شجر الأربعين
مُرَّ طائرًا هُدَّني بالحنينِ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص72، 73.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص28

وعُد بالذي سرقتْه السّنون

السّنون السّنون

شجَرٌ يبكي على شَجَرٍ يبكي على عُمْرٍ

حرون"[1]

ولذلك فالشَّاعر "يلجأ إلى العشق الذي ينسل من أربعين سنة هي عمر الشَّاعر (في ذلك الوقت)، فيلتهب حباً وحناناً، ويزخر قلبه بالالتباس فلا يستطيع الإفصاح أو السّكوت"[2]، يقول في قصيدة " أنا وهواجسي في حقل رمال":

"ما هذا المنعش المبكي الذي يلبس عليّ فلا أنا جادٌ

ولا أنا هناك؟

ما هذا البياض الكثير الذي يداهم وجهي

لا يستأذن، ولا يقبل المهادنة؟

ما هذه الأشياء الكثيرة التي تتزاحم على لساني

فَتُلْبِس عليّ الكلام

فلا أنا بالعييّ ولا أنا بالمفصح ؟

ما هاتان العينان؟

عينان تطاردان في سمائي كلما خلوت إلى نفسي

فلا أنا راءٍ ولا هما مفارقتان؟"[3]

وفي المقابل فقد تكون هذه السّنّ، سنّ الأمل، تحمل في طيّاتها أحلاما جديدة، واستنهاض الحياة لمواصلة الدّرب، ففي توقيعة من قصيدة "توقيعات" التي يتّكئ الشّاعر فيها على الزّمان؛ لتُدخل المتلقي عالم الشّاعر، وتولّد لديه وظيفة تنبيه حول فكرة التّوقيعة (الزّمن) التي جاءت مكثّفة وموجزة أثر موقف انفعالي ونفسيّ، يقول:

"أحلامٌ كثيرةٌ غادرت رأسي

مع السّواد

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار الخيول"، ص90-91.

([2]) الصّيرفي، دراسة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب" لحكمت النّوايسة.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص84-85.

أحلامٌ كثيرةٌ سكنت ملامح الأربعين"[1]

ويعود الشَّاعر للقافية (الحياة) من جديد يبحث عن شاطئ المستقرّ، بعد أن مضى شجر العمر وراح، بعد صيام دهر ليصير ذا معنى في الحياة، يقول في قصيدة "تَدارُك":

"وأنا أبيض... ماءُ جسمي قراح
صمت دهرا وذا شجر العمر راح
صرتُ معنى وصارَ ماءُ شعري شجر
إنني قاصد وسواي وطر
عدتُ للقافية ليخف المطر
عدتُ أبحثُ عن
شاطئ المستقر
فاضبطي أحرفي يا سماء
ويا صحراءَ دمي... هللي هللي"[2]

وفي هذه السنّ يتجدّد الشَّاعر وينهض رغبة في حياة جديدة وكاملة، لا يعتريها نقص، كلّها عطاء، إذ يقول في قصيدة "شجر الأربعين":

"تحرّك بي شجرُ الأربعين
وأجّلته بانتظارِ الذي طارَ منّي إلى شجرِ الأربعين
ربما أرتدي قامتي
وأقودُ النّشيد إلى رئة كاملة"[3]

وما يزال قلب الشَّاعر يخفق وجدًا وعشقًا بهذه الحياة العامرة بالأركان العظيمة، ولا يبتعد الشَّاعر عن هذه الرموز فهو يرى الفناء البشريّ وتنازع الفكر وتراكم

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص60.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص21.

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص34.

المواقف، فلا ينزع من صدره شَغاف الإيمان والقدرة على التّلاقي، فالكون تزيّنه الأنوار وتشقّ حجبه الشّموس[1]، يقول:

"ولي أنْ أعشق
أيعشقُ ابن الأربعين؟
ما هذا الولَه[2] والحَيرة والقلق والطفولة المفاجئة
والشباب الذي يدفع الدم في شراييني دفعًا؟
ما هذا الغدّ الذي بتُّ أنتظره وأعدُّ الأيّام مثل
سجين؟
ما هذه النّسمة طيفًا تملأ عليَّ وحدتي
وأراها أقرب إلى درجة الذّهول؟
أيعشقُ ابن الأربعين؟"[3]

وهو في لَهفة ينتظر الغدّ الأفضل الذي يحمل (المطر المقدّس)، لينهض وتعود الأضواء تنير له سُبُل النجاة، فيحمل معه المجداف والمرساة كوسائل نجاة من هذه الصِّعاب، متيقنًا في الوصول إلى نهاية مأمولة حيث ابتسام الجودي بالنجاة، وضحك الشّمس له ببدء حياة جديدة غير التي مضت، يقول:

"أنا في الغياهب بذرة تتحيّن المطر المقدّس
حين يأتلف الغمام
وأنا احتمالُ الجذرِ بالجذرِ الهلامي، المعاول تنثني
إمّا نهضت
وتنضوي الأضواءُ في زيتي
ويعودُ لي بيتي
قصرا يطلّ على الطفولةِ واكتهالِ القانطين
هي ذي فراشاتي أطيّرها على زهرِ اليقين

([1]) الصّيرفي، دراسة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب" لحكمت النّوايسة.

([2]) الولَه: الحزن الشديد.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص89-90.

تجيئني النسماتُ هادئة
وأحملُ ريشتي للحقلِ، تحسدني الخلائق
أرسمُ المجدافَ والمرساةَ في دَعة
تمرّ بي الخلائقُ يبسمون وأبتسم
عتب يحيرُ ريشتي شيئا:
عيناك تبحثُ عنك في فلكي
وتبسمُ إذ ترى الجودي في عينِ القصيدة
فوقه الشّمسُ الضَّحوك"[1]

1. 3. 3 العلاقة بالآخر (الشّعراء/ الأصدقاء/ العدوّ)

يتجلَّى موقف الشَّاعر من الآخر، حين جعل للشِّعر والشّعراء نصيبًا من نقده، عندما تداخلت في الشِّعر تيارات مختلفة عبثت بروحه وأفسدته، وفي لحظة خَوَاء ثقافيّ وفكريّ، تذوي فيه ذُبالَة القويّ، ويعلو فيه صوت الغبي على صوت المفكّر والأديب الألمَعيّ، ويدخل مضمار الأدّب كلّ مدّعٍ، عندها يشعر الأديب بالغُبن من أولئك الأغبياء، ويفضّل الانسحاب، يقول:

"كَمْ أنا عَبْقَريٌّ
ولكنَّ بَعْضَ المسائلِ
ليس يفضِّلُها الأقوياءُ
إذا ما رأَوْا الأغبياءَ يعيثون فيها اجتهادًا"[2]

لذلك يرى الشَّاعر أنّ مُهِمّة الشّعر مُهِمّة نبيلة، وليس أداة للتزلُّف والتّكسُّب، فيرفع الشَّاعر به أقوامًا، ويحطّ آخرين، ويجعل (من أكثر المانحين إله)، وفي هذه اللحظة "يتم الفرز بين الشّعراء الذين يواجهون التّحدي، ويتصدون للخطر، والشّعراء الصّغار الذين يزوِّرون التّاريخ، ويتحوّلون قانصي فرص، وتجّار حروب"[3]، يقول:

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "الجودي في عين القصيدة"، ص51-52.

([2]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص47-48.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، تقديم د. سامح الرواشدة، ص10.

"وعن شاعرٍ
كان يطرِّزُ ملحمةً
ليسَقِّطَ هذا
ويرفَعَ ذاك
ويجعَلَ مِنْ ذا مُحيطًا خِضمًّا
ومن أكثرِ المانحينَ إلهْ
خانَهُ الوقتُ
فلمّا دنا للمنامِ رأى أفعوانًا
يقول: بأنَّ الجبانَ هوى
واسْتَجدَّ إلهْ"[1]

ويرى الشَّاعر في قصيدة "صباح الخير أيُّها الشَّاعر" أنّ المدح من الغباء، والفخر بالنّفس من الكذب، وقد تختصر الحكاية بالقول: مادح نفسه كذّاب، ومادح غيره غبيّ، يقول:

"ليتَنِي كنتُ غبيًّا"
هذه العبارةُ التي يقود بها قريحتَه
إلى المدائح
"ما أكذَبَكُم!"
هذه العبارةُ التي ينوي كلَّ مرّة
أن يقولها للمُصَفِّقين
"ما أكذبني!"
قال عندما ردَّد في نفسِهِ فَخْرِيَّاتِه"[2]

ينتقد الشَّاعر سرقة الشّعر، ويذمّ من هم ليسوا أهلًا له، يتلصّصون قصائد الشّعراء، يصلحون بها ما فسد من شعرهم، إذ يقول في قصيدة "جداريّة الأحياء":

أتلصّصُ الشّعراءَ أرفو من قصائدهم قصائد كي يتوّجني الأنا

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص34.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص101.

شاعرًا شيخًا وموئل للكلام"[1]

وفي أسلوب أقرب إلى الاستغراب مُغلَّف بالسخرية من كثرة دعاة الشّعر، مع التّدني في مستوى المعروض من القصائد، وربّما قلّته، يقول في قصيدة "توقيعات":

"ما أكثرَ الشّعراءَ! قالت

قلتُ: أين القصائد"[2]

وفي جانب آخر تظهر المشاركة الوجدانيّة بين الصَّديقين في الحوادث والمَلمَّات، كالحزن لفَقْد عزيز، وصاحب رفيق، تنبئ عن صدق المشاعر والوفاء بين الأصدقاء، ففي قصيدة "مرثيّة لصديق رفيق" يظهر تأثّر الشَّاعر جليًّا لموت صديقه العزيز، فيذكر الشَّاعر في الحاشية آخر القصيدة قوله: "وصلني خبر وفاة الصَّديق الرَّاحل واصل الرّبضي في الوقت الذي وصلتني فيه برقيّته يعزّيني بوفاة والدي رحمهما الله"، يقول:

"عَرفتُك يا واصلًا واصلا

وشيخًا فتيًّا بما أملا

وما كنتُ أعلمُ يا صاحبي

بأنّ التّوهجَ في وجنتيك احتراقْ

وأنّ ابتساماتِ عجلون في شفتيك اختناقْ

وما كنتُ أعرفُ يا صاحبي

بأنّ رحيلَ العزيز.....

نبوءَةُ أنّ عزيزًا إليّ

سيركبُ راحلةً لن تعودْ

.....

فيا أيّها الرّاحلُ المقتربْ...

ما مات من فات ذكرًا بقلبْ

فكيف وقد كنتَ نبضًا بأوسعِ دربْ

([1]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص20.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص62.

سلامٌ عليك

سلامٌ على عمرك المقتضبْ" [1]

ويكتب الشَّاعر قصيدة "الشّعر ما قتل" التي تتضمّن الحديث عن الشَّاعر اللبناني موسى شعيب الذي تمسّك بعروبته حتّى آخر لحظة في حياته، التي كانت في النّهاية هي الثّمن، يقول:

"بالأمس كان شُعيبُ[2] في سَوحِ النّضال

متأبطًا جمرًا ينثُ الابتسام على الشّفاه الدّامِيَةْ

ويقوتُها شعرًا وصبرًا وابتهالْ

ويجولُ بين القابضين على العروبةِ"[3]

وفي قصيدة "قصائد" تحت عنوان "إلى زياد عَناني" يظهر حُزن الشَّاعر وأساه لفَقد هذا الشَّاعر الذي آلمه رحيله المُبكِّر عن هذه الحياة؛ إذ تبدو عاطفة الشَّاعر وتأثُّره في قوله:

"لو أنّنا حجرٌ

كنّا لِفرطِ أسًى

مستفحلٍ فينا

دمعًا من الحجر"[4]

وتدخل المقاطع الثلاثة السّابقة التي تتناول (واصل الرّبضي، وزياد عَناني، وموسى شعيب) في باب المراثي الذي غالبًا ما يدور في محيط التفجُّع على الأموات، وإظهار محاسنهم، خاصّة منْ تربطهم صِلة بالشَّاعر.

مهما يكن من أمر، فلا تبقى الحياة على قَرَار، فإن صَفَت مرّة فقد تتكدَّر مِرارًا، فيَصِل الشَّاعر إلى درجة من القلق، حتّى يبلغ اليأس المنتهى، فيرى القبر

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص75-76.

([2]) شاعر لبناني قتِل في بيروت عام 1980 بعد رفضه للطّائفية، وتمسّكه بمبادئه الوطنيّة والقوميّة.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص56.

([4]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص44.

والموت أرحم؛ فالأرض أمّ حانية، وخاصّة إذا ما رأى (الشّيب فيه ينمنم الأفقا)، فيأسف على فراق الشّباب، أو الشّباب الذي ضاع ولم يمتّع فيه، على أنّه ثابت لا ينثني، فلا يجبُن في أواخر العمر، يقول في قصيدة "قصائد":

"عيبٌ أكونُ جبنتُ في عُمُرٍ
الشّيبُ فيه ينمنم الأُفُقا
إن كان شابَ الطّموحُ الحرُّ ما هدفي
منها سوى رحِمٍ في الأرضِ قد فُلِقَا
القبرُ أرحمُ حيثُ الأرضُ حانيةٌ
تبقيك في جوهر الأسلافِ مؤتلقا
وما كمثل ثراها ضيقُهُ سعةٌ
على الطَّموحِ إذا ما هامُهُ انعتقا"[1]

فالشَّاعر في هذه الحالة ينزَع إلى الوحدة بعيدًا عن العَداوة؛ ليبقى سيّد نفسه، خاصّة إذا اعتراه شعور الاغتراب في وطنه، وفي هذه العُزلة، عُزلة الرُّهبان، يقول:

"أرى الأطفال مصدرَ أن أداجي[2]
لذا آثرت أن أبقى وحيدًا
أباتُ الليلَ في وطني اغترابي
وأصحو سيّدًا لم يخشَ سيدا"[3]

ومن صور الآخر (العدو المتربِّص به وبأمّته) الذي يدفعه نحو الوحدة والانعزال والبكاء والاشتياق، إذ يرى الشَّاعر في قصيدة "الحياة مُمكنة" أنَّ "قلبه تحوَّل إلى كهف، والحياة سفينة تقذفها رياح عاتية، ويرى شَظَف العيش المفروض على بني مجتمعه، وكأنَّ الآخر ينوي عودته إلى خيمة وغيمة وناقة"[4]، بمعنى حياة لا جدوى من العودة إليها، يقول:

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص44-45.

([2]) ستر العداوة وعدم إظهارها.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص47.

([4]) الصّيرفي، دراسة في ديوان "أغنية ضدّ الحرب".

"كأنّ ما تبقّى يحتمل كلّ هذه العتمة
كأنّ قلبي كهفٌ
.....
والمرتحلون شمالًا أبطالٌ مضطرّون
قادتهم السّفينة برياح عاتية
فادّعوا التّجديف
الحياة ممكنة
لكنني أتضاءل مثل سفينة مبعدة
لكنّني أتقشّر مثل بصلة
لكنّني أسير متراجعًا
إلى خيمة وناقة لا تحلب
لكنّني أتوحّد وأنعزل، وأبكي، وأشتاق، ولا أسلو،
وأشتاق
وأشتاق وأشتاق وأشتاق"[1]

وما يزال الشّاعر يتعلّق بالأمل، ويتفاءل بالغد الآتي، على الرَّغم من هذه (العتمة) المستبدّة بنا، وهذه (الرّياح) التي تجري بما لا نشتهي، ومحاولة الآخرين تجريدنا من كلّ مقوّمات الحياة.

(1) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص79-80، 81.

الفصل الثّاني

القضايا الفنيّة

2. 1 اللّغة الشّعريّة:

تُعدُّ اللّغة الشّعريّة أساسَ الإبداع وعنوانه، تتوافر فيه عناصر اللّغة وجمالها، ومحتواها العقلي والإيحائيّ عن طريق المخيّلة والصّوت الخاصّ[1]. وبهذا الإبداع "يصِلُ غِنى اللّغة إلى أَوجِه، ويصبح غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتّوهُّج"[2]، كما أنَّ اللّغة الشّعريّة وثيقة الصّلة بثقافة الشّاعر، كالمرآة تعكس تصوراته، وتُعبِّر عن أفكاره وهمومه، وهي الأداة التي يُشكِّل فيها الشّاعر بِناءَه، بوصفها وسيلة خلّاقة للتعبير والتّشكيل الشّعري، وعليه فلا يكون الكلام كلّه صالحًا ليندرج تحت مُسمّى هذا الفن.

وقد عدَّ جان كوهن (Jean Cohen) اللّغة الشّعريّة منزلة وسطا تتأرجح بين قطبين: قطبِ اللّغة الخالصة الصّحة من الانزياح غير المعقول، ونموذجه الخطاب العلمي المجسّد لهذا الجنس من الكلام، وقطب اللّغة غير المعقولة، إذ ترتبط بغير المعقول بعلاقة من حيث خرقها لقانون اللّغة[3]، في حين ذهبت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) إلى أنَّ اللّغة الشّعريّة تبدو "في لحظة أُولى تُعيِّن ما هو كائن، أي ما يعنيه الكلام (المنطق) كموجود"[4]، إلّا أنّها _ أي اللّغة الشّعريّة_ "تدمج في داخلها فجأة أطرافًا يعيّنها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة، مثل النّعوت الحيّة للأشياء غير الحيّة"[5].

([1]) إسماعيل (عزالدين)، الأسس الجماليّة في النقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط3، 1992، ص295.

([2]) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص125.

([3]) كوهن (جان)، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمد الولي، ومحمد العربي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص6.

([4]) كريستيفا (جوليا)، علم النّص، ترجمة فريد الزاهي، عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص76.

([5]) كريستيفا، علم النّص، ص76.

إنّ أهمّ ما يميز لغة الشّعر صدقُ التّعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانيّة، وعندها يعمد الشّاعر إلى إخراج الكلمة من حقلها المُعجميّ؛ ليضفي عليها مسحة جماليّة بإعادة صياغتها معاني ودَلَالات متولِّدة، وبهذا تحتم على القارئ تتبعها دون أن يمسكها، أو يقبض عليها، ويدرك سرَّها.

يعتمدُ الشّاعر على استثمار خصائص اللّغة في تجرِبته الشّعريّة، فهي المادّة المكوِّنة لبنائه الشّعريّ[1]، وهذه اللّغة هي الوسيلة الموضوعيّة التي تُعبِّر عن تجرِبة ذاتيّة للمُبدِع، مما يتيح للباحث أن يتوجَّه إلى هذا التّعبير بوصفه إفرازًا ذاتيًّا اصطبغ بتجرِبة الحياة المَعيشة التي تبتعد متجاوزة إطار الذّاتيّة[2]، وحسب تعبير تودروف فإنَّ هذه اللّغة هي لغة الشّاعر الخاصّة، كالجزء منه لا يمكن فصله عنها، يستفيد منها بكل حرية، بناءً على غرضه وقصده... بحيث يكون كلامه من خلال لغته، وقد تحرَّكت مبتعدة عن فمه، وأصبحت أكثر موضوعيّة[3].

تتماز اللّغة الشّعريّة عن غير الشّعريّة في الرُّؤية، إذ إنَّ الأولى هي لغة الإشارة، في حين أنَّ الثانية هي لغة الإيضاح التي لا تقود عادة إلى رُؤية أليفة[4]، وفي سبيل تحقيق هذه اللّغة الشّعريّة، فالمُبدِع يمتلك من القدرة اللّغوية، ووسائل التّعبير التي تحقِّق الأدَاء اللّغوي الفِعليّ لما يريد التّعبير عنه[5]، و"لأجل أنْ يقول شيئًا لا يمكن قوله بشكل آخر"[6]، على أساس أنَّ هذه اللّغة تعتمدُ على التّجرِبة الدّاخليّة أو الباطنيّة [7].

إذن، اللّغة الشّعريّة المِهاد الأوّل للشّاعر، ومنها ينطلق إلى عالم جديد من الصّور والتّراكيب، وبقدر ما يكون لدى الشّاعر من قدرة في توظيف هذه اللّغة لتنقل [7].

([1]) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص386.

([2]) عبدالمطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، القاهرة، 1994، ص246.

([3]) تودروف (تزفيتان)، ميخائيل باختين مبدأ الحواريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص129.

([4]) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص125.

([5]) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص214.

([6]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص155.

([7]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص202.

تجربته وأحاسيسه بحيث تُعبِّر عنه لا عن غيره، يكون عندها قد نجح في التّعبير عمّا احتوته مشاعره من أفكار وخواطر وجدانيّة "فليست اللّغة إلا بديلًا مُقنّنًا للتّجرِبة نفسِها"[1]، وهي ليست أصواتًا حسب بل هي التي تقول رُؤية الشَّاعر.

وقد يلجأ الشَّاعر إلى أنْ يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم وتجربته الشّعريّة، فإذا كانت بالغة القصر عندها لا يستطيع نقل تجرِبته إلى القارئ، وهذا لا يعني أنْ تكون بالغة الطّول حتّى كأنّها تشكِّل قصائد متوالية منفصلة[2]، فكتابة المطوّلات الشّعريّة محفوفة بالأخطار، إذا لم يمتلِك الشَّاعر تجرِبة طويلة، وزمنًا كافيًا في رحلة الشّعر، ومن هذه المزالق: اضطراب الرُّؤية، والوقوع في الفتور والتّراخي والنّثريّة[3]، وقد كتب الشَّاعر حكمت النّوايسة عددًا من القصائد الطّويلة التي حملت معاناته وآلامه وآماله، مما يضفي على تجرِبته غنًى "ويمتلِك إضافة لذلك رُؤية صافية تفضي عن وعي دقيق لشروط الزّمن الذي يعيش فيه، هو ومن معه من أبناء أمّته، فيضع يده على موطن الدّاء" [4].

2. 1. 1 المُعجم الشّعريّ

إنَّ المُعجم الشّعريّ حصيلة المفردات التي يختزنها الشَّاعر في لا شعوره، مُحمَّلة بدَلَالات نفسيّة خاصّة، تتوارد هذه المفردات لحظة الكتابة مشكِّلة سطوره الشّعريّة، "ولكل شاعر معجمه اللغوي واللّفظي الخاصّ به"[5]، الذي لا يقتصر على المفردة حسب، بل يمتدّ إلى الفكرة والمعنى والرُّؤيا، وبه ينماز النّصّ المُعيَّن من غيره من النّصوص، فيعرف عند الشَّاعر من خلاله.

([1]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، 33.

([2]) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص381.

([3]) انظر: النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، تقديم د. سامح الرواشدة بعنوان "القبض على جمر الشّعر"، الشّعر"، ص9-11.

([4]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص8.

([5]) ساعي (أحمد بسّام)، حركة الشّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث، 1978، ص222.

تُعدُّ القراءة والانفتاح على مختلف المصادر الشّعريّة وغير الشّعريّة وسيلة قوية في خلق معجم الشَّاعر اللّغوي، "فثراء المعجم الشّعري لدى شاعر ما دليلٌ واضحٌ على سِعة اطّلاعه والقدر الكَمّيّ اللغويّ"[1]، وقد يشترك شاعر في معجمه مع شاعر آخر، ويفضله لسببين: نوعية الألفاظ التي يختارها الشَّاعر ضمن مضمار تدور حوله، وتلك الطريقة التي يتعامل فيها الشَّاعر مع هذه الألفاظ، وكيفيّة تركيبه لها[2].

لا غروَ أنْ يكرِّر الشَّاعر ألفاظًا بعينها، أو مرادفاتها في كثير من نصوصه، وهي بتكرارها هذا تكوِّن "حقلًا أو حقولًا دلاليّة"[3]، فالتّكرار بقصد أو من غير قصد يخضع لمعجم الشَّاعر، ولهذا "فالمعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ولغات الشّعراء... ويكون مُستقَى من كلمات يرى الدّارس أنّها مفاتيح النّصّ أو محاوره التي يدور عليها"[4].

يتنوّع المعجم الشّعريّ عند حكمت النّوايسة فتارة يكون للذّات، وتارة أخرى يمتزج بالهمّ الوطنيّ والقوميّ، حيث تخدم المفردات المعجمية الأخرى هذين الاتجاهين، وتنطوي تحتهما في إشاراتها ودَلَالاتها.

2. 1. 1. 1 معجم ألفاظ البادية:

يحفل شعر حكمت النّوايسة بالكثير من ألفاظ البادية ومفرداتها، وهذه الألفاظ مكتسبات بيئيّة علقت في ذاكرة الشَّاعر، حيث صُور الكرم، والدّفاع عن المظلوم، ونصرة الضّعيف...، ومن هذه الألفاظ (الجِمال، النّوق، ناقة، القهوة السّمراء، جَمل، إبل، التّبشيع، خيمة، الخيل، رمال، الشّيح، الحندقوق، النّخوة، الدّيرة، المراح، القبيلة، شيخ القبيلة، الصّحراء، حِداء رِعيان...)، ويحتلّ معجم البادية في شعر حكمت

([1]) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشّعري(استراتيجية التّناصّ)، المركز العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص58.

([2]) غنيم (كمال)، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص108.

([3]) مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناصّ)، ص58.

([4]) مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص58.

النّوايسة في ديوان "مسلة نبطيّة" مفردات وتعبيرات وصورًا، مساحة واسعة فيه، خاصّة عندما تتكرَّر لفظة "البدويّ" وما يدور في فَلَكِها ثلاث عشرة مرّة، والبَداوة صفة ملازمة للبيئة الصحراويّة بكلّ مكوناتها، وهذه المفردة المفتاح حضرت بصور متعدِّدة في معظم قصائد الديوان، ففي العتبة الأولى "عتبة التهجئة" صورة العربيّ متّكئًا على عصاه[1]، يقول:

"... العربيُّ الذي اتّكأ على منسأة يعرف
ضعفها
ويعرف الأَرَضَةَ التي تأكُلُها
كان متّكئًا على يقينٍ
لا يعرفهُ إلا مَنْ خبِرَ الأرضَ
وسَبَحَ في ماء الوِصال..."[2]

فهذه الأبيات تعيد ذلك النّزاع كما صوَّره الجاحظ في كتاب "العصا"، يوم اتّخذت الشعوبيّة من ملازمة العربيّ لعصاه في أحواله كلّها، مطعنًا صار رمزًا للصّراع وللبداوة في مقابل الحضارة، على أنَّ الشّاعر يضيف حُجَّة أخرى، فهذه العصا رمز للاتّصال والتّرابط بالأرض، فيشعر باليقين لارتباطه بالأرض، واتّكاؤه عليها اطمئنانٌ من جانبه لها[3]، على أنَّ الشّاعر قد استند في عرض فكرته هذه إلى مشهد يعيدنا إلى زمن سيدنا سليمان – عليه السلام – حين اتّكأ على منسأته (كان متكئا على يقين)، وقد فارق الحياة زمنًا، تشاهده الجنّ مِرارًا، ولا يعلمون بموته لولا حشرة الأَرضَة أكلَت منسأته، فخرَّ على الأرض، وتبيّنت الجنّ بعدها موته.

وفي هذا الديوان أطلق على إحدى قصائده "مدار البدويّ" إلى روح البدويّ النّبطيّ عودة أبو تايه، تكرَّرت فيها مفردة "البدويّ" ثماني مرات، تأكيدًا من جانب الشّاعر عليها، حيث البداوة ضاربة جذورها أصالة حتّى التّاريخ النّبطيّ ، وعودة يمثِّل

([1]) القواسمة (محمد عبدالله) ، مسلّة نبطيّة: الشّعر في منازل الحضارة، جريدة الرّأي الأردنيّة، تمّ نشره بتاريخ 2010/5/28 .

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "عتبة التهجئة"، ص12.

([3]) القواسمة، مسلّة نبطيّة: الشّعر في منازل الحضارة .

جانبًا منها، أعاد بعضًا من عزتها وكرامتها وعفتها البدويّة، في زمن لا يستدلُّ فيه البدويّ/ العربيّ طريقه في هذا العالم الجديد، الذي فقد فيه مكان الصّدارة، وقد كان سيد الصّحراء وزمانها، يملؤها أدلّة وأفعالا تشهدان على شجاعته وفروسيّته، يقول حكمت في هذه القصيدة:

"أخابيلَ شتى يرى البدويُّ
ولا يستدلُّ
وقد كان يملأ صحراءَه بالأدلّةِ
.....
فمن يعرف البدويَّ
يرَ كيفَ تبكي الحجارة
كيف ترقُّ الفلاةُ فتصبحُ سجادةً من حرير
ومن يعرف البدويَّ سوى البدويّ؟
.....
و(عودة) في سمته العربيِّ
يقود الرجالَ إلى ما يليقُ بهم
يزينُ صحراءَه بالأهلّةِ
يحمي الرِّواق بصبر الرِّجالِ
وعفته البدويّةِ"[1]

وفي قصيدة "قوس تايكي"، يوظَّف الشَّاعر مفردة البدويّ في سياق حديثه عن تايكي، إذ بدا البدويّ قِلقًا متوتّرًا لم تكتمل فرحته بفقده غليونه، وقد أراد عين تايكي التي تعسّ وتحرس، وأنفها الذي يشمّ رائحة الأعداء، فطلب النّصف الغائب؛ ليستعير منه مدلول التّمثال ورمزيته، فالأمّة في أمسِّ الحاجة للنصر بدليل هذه القوس المضافة إلى تايكي، في إشارة إلى فكرة الأقواس التي كانت تُبنى للدّلالة على النّصر في العهد الرّومانيّ، يقول :

"عينان، أو بقيّة عينين تحرسان

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار البداوة"، ص78– 82.

عينٌ للإغواء
وعينٌ تَعسٌّ فتحرس
انطفأت العين التي تعسّ
وبقيت عين الإغواء
...
فم، شفتان للإرباك
وأنف يجس رائحة الأعداء
...
انطفأ الأنف
وبقيت الشفتان تربكان وتغريان
...
تفقد البدويّ أعضاءه
فوجدها كلها إلا غليونه
...
لو سألت البدويّ: ما رأيت؟
لأجاب من محفوظاته الطفولية
أو من حديث "الدوّاجين"
كان مشدودا إلى عين تايكي
وشفتيها عندما قال:
نصفَ امرأة يا ربُّ"[1]

2. 1. 1. 2 معجم ألفاظ الحزن والحنين

عانى الإنسان منذ خلقه الله ــ سبحانه وتعالى ــ أزمة الحياة، خيرها وشرّها، حزنها وسرورها، غير أنَّ الشَّاعر من أفضل مَنْ مثَّل هذه التجارِب، فاختلفت بواعث الحزن والألم باختلاف التّجرِبة الشِّعريّة عند كلّ شاعر، ولقد استفاضت نغمة الحزن

(1) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "قوس تايكي"، ص64-65.

في الشّعر المعاصر إلى أنْ أصبحت ظاهرة، بل صار الحزن محورًا أساسيًا في معظم قصائد الشّعراء المعاصرين[1].

شاعت في قصائد حكمت النّوايسة ألفاظ عبَّرت عن حزنه وأساه، حتّى شكّلت معجمًا من هذه الألفاظ، حيث تشكِّل حقلًا دَلَاليًّا "من الكلمات ترتبط دَلَالاتها، وتُوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[2]، من مثل:

ألفاظ الحزن: بكت عيناي، عن بكائي، أستزيد البكاء، بكى الشَّاعر، أبكي، وقت بكاء، بكاء السّنابل، بكاء شجر، سأبكيك، سرمد من بكاء، قصيدة تبكي، أتبكي الحجارة؟، بكت السّماء، شبّابة البكاء، تبكي ياسمينًا، النّشيج، حشرجات الصّوت، حشرجة، ذرفت، بكاءً أبديًّا، لم أبكِ على طلل، باكيات...)، وما يتّصل به من الدّمع (لغيم الدّمع، أدمعها شهبّ، أنا الدّموع، ذرفت، يشرب دمعي، دمعًا من الحجر، ما ذرفت دموعَا، فاض بي الدّمع، دمعًا غزيرًا، تذرف الأغنيات، خطّ بدمعه... ذكراكِ الحزينة، بلا حزن، الحزن الأسود المقيم، للحزن بريق، الحصاد الحزين، أسود من حزنها، السّلوان، حزن الحالمين، أعزف حزنها، الحزن المبهم، يشرب حزنها، يركع حزنًا، من حزني، تفتّق الشّجن، فتعذّب اللّحن، العذاب، الهمّ، أوّات، أوّاه...).

ألفاظ الحنين: (الحنين، حننت إلى الذّرى، زلزلني الحنين، الحنين الدّفين، لطير الحنين، فاض الحنين، في الحنين تذوب، يشتدّ الحنين، فحنّ عليه زمنٌ، قلبٌ يحنُّ ولا يحنُّ ...).

تأثَّر وجدان الشَّاعر حكمت النّوايسة بما حلّ بالعراق الذبيح، فألقى الحزن ظلاله على أجواء النّصوص الشّعريّة، معلنا رحيل روحه إليه ، حيث تلقَّى الشَّاعر علومه فيها، وكانت البدايات الأولى لتفتح قرائحه الشّعريّة، وظهر ذلك جليًا في ديوانه "أغنية ضد الحرب"، يقول:

"وآن

ألملمَ الأشياءَ:

([1]) إسماعيل (عزالدين)، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، دار الفكر العربي، ط3، 1966، ص352.

([2]) عمر (أحمد مختار)، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.

أوراقي، وذكراك الحزينةَ، والقصائدَ،

والظلالَ الواقفاتِ على النوافذ،"[1]

ومما يزيد الأسى في نفسه المسكونة بالألم، ذلك عندما جعل العراق ناقة يصنع من جلدها بنو أمّته وعروبته ربابة يحزّ عليها بنغم حزين؛ ليطرب السُّمَّار من بني جلدته على مصائب العراق، وهي تذبح أمامهم كلّ يوم، يقول :

"أعرفُ أنّنِي أدمنتُ ذبْحَكِ بالرّبابةِ

كنتُ أطربُهُم بحزّيَ فوقَ جِلدكِ

كنتُ شوَّهتُ النعامةَ

حينَ شكَّلتُ السَّبيبَ

وكنتُ أعزفُ حزنَها

يتلذَّذُ السُّمَّارُ فيما أستقلُّ بحزنِها"[2]

وهو على هذا لا يزال يعشقها ويحنّ لها، ويعلن الرّحيل إليها، إذ يتلازم العشق بالحنين، موحّدًا روحه بروحها بصدق الانتماء إليها، يقول:

"أزف الرّحيلُ

وآنَ أنْ أدعو الرّسولةَ باسمها

حنَّ الغريبُ إلى الغريبةِ

فافتحي بابَ السّفينةِ

أشتهي

أن أُدْخِلَ الغرباءَ في زمن السّفينةِ"[3]

ويُعدُّ البكاء حالة فسيولوجية مرتبطة بالنّفس الإنسانيّة عامّة، ووسيلة تعبيريّة يُفرَّغ من خلالها الطاقة المتولّدة في مكنون النفس، التي تُعدّ الدّموع شواهد عليها، وما زال هناك ما يحزن الشّاعر ويؤلمه سيظل يبكي، وسيظلّ يبحث عن الحرارة في الحروف، حتى تلهب الحماس في النّفوس، وهذه الحروف بلا ريب تدفِئ صاحبها، ولا

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "آخر الأثلات"، ص9.

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة " آخر الأثلات"، ص30-31.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص28.

تتجاوزه، وسيعاني وحدَه بردها، وعندما التمس الحمام في ساحة التحرير في بغداد ولم يجده، إذ طار، وطار معه السّلام، ولا يحطّ، بكى الشَّاعر، وعند نداء المؤذن للصلاة بكى، حتى كاد الشَّاعر نفسه يبحث في الحروف عن الحرارة، في دَلَالة على حالة من الإحباط، بدأ ملهبا للحماس "الحرارة في الحروف"، وإن كان لا يرى فائدة من هذه الحرارة "لم الحرارة في الحروف؟"، وانتهى به المقام محبَطًا باحثًا في "الحروف عن الحرارة " يقول:

"قلتُ: لِمَ الحرارةُ في الحروف؟

فجاءني صوتٌ يقول:

الآن تدفئُك الحروفُ

وسوفَ تلعق بردَها

وما بكيتُ

وفهمتُ ما لا أستطيعُ

.....

رأيتُ حدًا فاصلًا ربًا إلى ربَّين: شرقي وشرقيْ

وبكيتُ إذ نادى المؤذّنُ للصلاة فجاوبتْه الضفتّانِ

لقد بكيتُ، وكدتُ أبحثُ في الحروفِ عن الحرارةِ"[1]

ارتبط الشِّعر عند الشَّاعر بالبكاء بوصفه وسيلة وحي الشَّاعر في كتابة كلمات شعره، فصار يبيع هذه الكلمات ليشتري به السَّعوط؛ ليستزيد به البكاء، فهو لا يود التوقف عن البكاء ما دامت الحال هي هي، يقول:

"ولم أعدْ أبكي دموعًا

تسقطُ الكلماتُ من عينيَّ

صرتُ أبيعُها

بكفافِ يوميَ من سَعُوطٍ[2] أستزيدُ بهِ البكاءَ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص22، 23.

([2]) السَّعوط: دواء يدخل في الأنف يساعد على العطس.

وصرتُ أرضعُ عَبْرَتي"[1]

تتوزّع مفردات البكاء/ الدموع على مساحات من دواوين الشَّاعر، ولست بصدد إحصائها، بل الإشارة إلى ما يحفل به معجم الشَّاعر لمثل هذا اللون، بسبب تجذّر حالة الألم عنده، وملازمتها إيّاه، باستمرار موجبات البكاء ودواعيه ذاتيا، ومن ذلك، يقول:

"ومؤتة تغفو على بركة من دموع"[2]

ويقول:

"ووحدي أمام المدينة في سرمد من بكاء"[3]

ويقول:

"أنا كُلُّ طيفٍ أزورُ على غَفلةٍ منْ أشاءُ

وما شئْتُ غيرَكِ

فأمضي إليَّ على غيمة من بكاءٍ يرطِّبُ هذا الصَّخَبْ"[4]

2. 1. 1. 3 معجم مفردات الطّبيعة

ما تزال الطبيعةُ الخِلَّ الوفيّ، يستعيرُ الشَّاعر مفرداتِها، ويُلبِسها من نفسه ما يشاء، فكلُّ شاعر يراها من منظور رُؤيته الخاصّة، لكنّها في كلّ حال مادّته التي ينهل منها، وتتردَّد ألفاظ الطبيعة ومفرداتُها في شعر الشَّاعر حكمت النّوايسة، وعلاقة الشَّاعر بالطّبيعة علاقة متينة ، إذ هناك شبكة كبيرة من الألفاظ التي تصوِّر الطبيعة، وما فيها، وينقسم معجم مفردات الطّبيعة إلى قسمين:

أ. الطّبيعة الصّامتة

الأشجار المثمرة: (السّفرجل، زيتونة، اللّوز، البرتقال، العنب، النّخلة، تفاحة، دالية، التّين، السّرو، نخلة، الأجّاص...). **وغير المثمرة** (طرفاء، الأثلات).

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص24.

([2]) النّوايسة، ، الصّعود إلى مؤتة، قصيدة " مدار الحقيقة"، ص20.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص27.

([4]) النّوايسة، حكمت، الصّعود إلى مؤتة، قصيدة ، " مدار السؤال"، ص48.

النّباتات: (الزّعتر، زعتر بريّ، الشّيح، الأقاحي، أقحوان، البطاطا، القمح، الزّعفران، السّنابل، سنبلة، الزّيزفون، عشب...)،

نباتات الزّينة (السّوسنة، زنبق، النّرجس، البنفسج، الدّحنون، الصّفصاف، الياسمين، القرنفل، الورد، الآس، الدّفلى...).

الماء: (البحر، البحار، الماء، السّحاب، ضباب، الغيوم، المطر، قطرة، قطرات النّدى، النّهر...).

عناصر الطّبيعة المتضادة: (الرّياح- النّسيم، سهول- جبال، الشّمس- القمر، الماء- التّراب، اللّيل- النّهار، الخريف- الرّبيع، الأصيل- السّحر، المساء- الصّباح...).

ب. الطّبيعة المتحرّكة

الحيوانات البريّة: (الحصان، الخيول، الغزالة، الغزالات، أفعى، الأفاعي، الضّباع، الماعز الجبلي، ظبي، الظّباء، ناقة، النّوق، جِمال، الأيائل، ثعلب، ذئب، القرد، الحمار، الكلاب، نعاج...).

الحيوانات البحريّة: (الأسماك، الحوت).

الطّيور: (النّعام، النّورس، الصّقور، الحمامة، سرب الحمام، نسر، سنونو، سنونوة، قبّرات).

الحشرات: (ذباب، قطيع النّمل، عناكب، الفراشة، جراد، دود).

ولنتوقف على جانب من هذا التوظيف في قصيدة "الصّعود إلى مؤتة"، حيث غفلة الصحارى، وزيارة الغيوم على غير موعد، وما يعقب ذلك من اخضرار المواويل، الذي يبشِّر بالتفاؤل بحياة جديدة، إذ تلهَج الأقبيَة بالحمد وتداوم عليه، سِيَّان منها المملوءة غلالًا، وتلك التي تئِنّ وتشكو العَوَز، في دَلَالة على عموم الخير، يقول:

"الغيومُ تزورُ الصحارى على غفلة
فتخضر فيها المواويل
تلهجُ بالحمدِ أقبيةٌ غافياتٌ

وأخرى كساها الأنينُ دمًا سَرْخسيًّا"[1]

واستكمالًا لهذا المشهد المُوحي بالأمل والبِشارة، فقد يجنح الشَّاعر إلى الخيال ففيه المجال الخصب القادر على استيعاب رُؤاه، إذ تمثِّل حالة من الحقيقة و" إنَّ ما يراه الشَّاعر يمثِّل رُؤيا مُجنَّحة ومجسَّمة وحقيقيّة، أي أنَّه في حالة من أحلام اليقظة (الخيال) حسب باشلار، وهذه الأخيلة تتميَّز بطزاجتها وتوهُّجها، وتمثِّل مستوًى متطورًا من الخيال"[2]، فالخيول تُداهِم السّهول، والرّبيع يزاحم ثَغر السّماء، وتفِرّ الزّيوت من الزّهر، وكلّها تُعبِّر عن حالة شعوريّة تولَّدت في نفس الشَّاعر، وهي في الحقيقة ما يتمنّاه كلّ إنسان، لتدخل هذه العناصر في تكوين الوطن الذي يحلم به، يقول:

"وأُقسم

شفتُ الخيولَ تداهِمُ هذي السُّهولَ

على عتباتِ لعهدكِ آتيةٍ

ورأيتُ الرَّبيع يزاحِمُ ثغرَ السَّماءِ

وأقسمُ بالتِّين أني رأيتُ الزَّيوتَ

تفرُّ منَ الزَّهرِ تختصُر المعصراتِ"[3]

ويستخدم الشَّاعر هذه المفردات في سياقات مختلفة لما لها من قوّة إيحائيّة، تتجاوز دَلَالاتها الأصليّة، يوظِّفها الشَّاعر كوسيلة عُبور إلى المعاني والأفكار التي تعتمِل في أعماقه، وتمتلِك عليه أحاسيسه، ويحبّ أنْ تبدو كالحقيقة ذات يوم.

2. 1. 1. 4 دَلَالة الحصان في المعجم الشّعريّ

تتكرَّر كلمة الحصان وما يدور في فلكِها (الفارس، الفرسان، صهيل، خيول، حصان، صهوة، خيول مسوّمة، صهيل خيل، حصانك، أسرج، الخيول المتوحّشة، خيلي تحمحم للدّخول، الخيل البائسة، امتطى، الصّهيل، يمتطيها، صوت الخيول،

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص45-46.

([2]) أبو لبن، فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده، بحث لذياب شاهين، بعنوان "عبر تفكيك مستويات الخيال"، ص 208.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، قصيدة "مدار السؤال"، ص50.

سنابك خيل، خيل الرّوم، حصانك، ازورّ من تعب حصاني، الصّهوات، حمحمة، فارس، سباق، أعِنّة...)، في مواضع وعبارات كثيرة في شعر حكمت، وفي قصيدة " ما رآه الطفل في العتمة" صورة مُلحّة ومتخيّلة للحصان، إلّا أنَّ الجديد في هذه الصّورة، أن الحصان بلا فارس، والوقت ظلام وعتمة في دَلَالة بأنَّ اكتمال الخيول لا يكون إلّا بفرسانها، وفي العتمة إشارة إلى هذه العتمة المستبدِّة بنا منذ زمان[1]، يقول:

"قلبي يخبُّرني، إذا رأيتُ حصانا يسير بلا
فارس في الظلام،
بأنَّ الحصانَ زمان يجيءُ
يكونُ به في الغموضِ النجاة"[2]

وقد أفرد الشَّاعر لها مَدارًا خاصًّا هو "مَدار الخيول" في ديوان "مسلّة نبطيّة"، إذ بدا الفارس متردِّدًا، يلتمس الشَّاعر له الأعذار؛ لحاجته لصيد الغزالة، أو رأفته بالحصان، ولكن هل صفة التردد هنا ثناء على الفارس حتى تُلتَمس له الأعذارُ؟ أم هي من باب الاستهزاء والسّخرية به؟ يقول:

"للخيول أعنّتُها في السباقِ
وللفارسِ المتردِّدِ أعذارُه؛
أن يكونَ له أرَبٌ في الغزالةِ
أو أن تكونَ به رأفةٌ بالحصان"[3]

ويُمثِّل الحصان الغائب رمزًا وواقعًا يحضر في رسم أو لوحة، أقرب ما يكون إلى الحلم المتناسل، وفي هذا الزّمان الذي قَتَلَ الحصان يأبى إلّا أنْ يفرّ من رسمه، ومن حبسه، ومن غُربته [4]، يقول:

"في الجدار الأخير من الليلِ
راودني هاجسٌ فرسمتُ حصانًا

([1]) القواسمة، مسلّة نبطيّة: الشّعر في منازل الحضارة .

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "ما رآه الطفل في العتمة"، ص24 .

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار الخيول"، ص89.

([4]) القواسمة، مسلّة نبطيّة: الشّعر في منازل الحضارة.

وعلّقتُه فوق رأسيَ خوفًا عليَّ
وقبل نعاسيَ راودني هاجسٌ؛
هل يفرُّ الحصانُ من اللوحة البائسة؟"[1]

ولعلّ غياب الحصان دليل آخر على فقد الحاضر، حاضر الأمّة، ولم يزل الحصان يفتّش عن فارسه المأمول، في حين تتوسَّم الأرض فارسها المنتظر، يقول:

"ولا شاهدًا غيرُ أنَّ المواسِمْ نفسُ المواسِمِ
والأرضُ لمَّا تزلْ تتوسَّمُ فارسَها المنتظرْ
والحديثُ له سحرُهُ
رأى نفسهُ فارسًا
يقتلُ ألفًا بردَّة صارمِهِ للقراب
ويقتل ألفًا إذا ما تَنَحْنَحَ
ردَّ المغولَ
وصانَ الحقولَ"[2]

1. 1. 1. 5 معجم الألفاظ الدّينيّة

تكثر الألفاظ الدّينيّة في شعر حكمت النّوايسة، فالشَّاعر وعاء تترسّب فيه ألفاظ الأمّة، كما تبرز لديه ثقافة دينيّة خاصّة في توظيف ألفاظ القرآن الكريم، وقصصه ومعانيه، ومن ذلك:

ألفاظ القرآن ومعانيه: (القرآن، قرآن عشق، موريات، عجلًا من ذهب، صلصال، آنستُ نارًا، أنسلُّ من غيوم الله قمصانًا، مادت، الذّاريات، البلدة الآمنة، أقسمُ بالتّين، عن عنب غير هذا الذي تعصرون، خيل مسوّمة، عاديات، بذبح جليل...).

الألفاظ الإسلاميّة: (صلّى ركعة، الصّلاة، اليقين، العبادة، الله أكبر، مساجد، الأذان، المؤذّن، الوضوء، دثّروني، محاريب...).

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار الخيول"، ص92-93.

([2]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، قصيدة ، " مدار الحقيقة"، ص32.

الرموز الدينية: (محمد، عيسى، يحيى، أيوب).

الألفاظ غير الإسلامية: (الصليب، الصّلبان، قدِّيس، كنائس، كفاف يومي، مسيح الصّلب، تتعمّد الكلمات منه...)، على أنَّها توظَّف في مدلولات خاصّة، يقول :

"قصيدتي بلدي
ولي بلدي التي ضاع الحمامُ بها
وفي أعتابِ أحرفِها الحديديّةْ
"تمسك شاعرٌ بقصيدةٍ وقبضتُ أوردتي
سرت بقصيدة علمٍ"
وما أحدٌ رأى حلمي
ولم يغضب عليَّ الأخوةُ الحساد
لكني
حسدتُ قصيدتي وبكيتُ
على لغتي، ونزف قريحتي، وجريمتي ثقتي بحرباء البيان"[1]

فقد استوحى الشَّاعر فكرته من قصّة يوسف مع إخوته، وما كان من حسدهم له، إلا أنَّ الشَّاعر عمد إلى إسقاطها بطريقة أخرى، فلم يرَ غيره حلمه، وبالتّالي لم يغضب عليه إخوته، مع إبقائه لصفة الحسد للإخوة، إضافة إلى أنَّ الحسد والبكاء وقعا منه هو، وليس من الإخوة، إلّا أنَّه وافق القصّة في قضية الثّقة بالآخرين، إذ تكون في غير موضعها، وهي في ميزان الشَّاعر جريمة لا تُغتفَر.

وفي قصيدة "آخر الأثلات" يوظِّف الشَّاعر كلمتي (مساجد، كنائس) توظيفًا خاصًّا، حيث ينقل ما يشاهد ويحسّ به من تجارِب ومعاناة إلى الآخرين، فيشعر بتقلّب الأحوال واضطرابها، وعموم الفوضى، بحيث تلتبِس الحالة على ذي اللّب الحكيم، ويعيث الأشرار في الأرض فسادًا، فيصبح الكلّ في مهب الرّيح، ولا تفرّق العاصفة – إذا ما أتت– بين دين وآخر، وما سينجم عن ذلك من أمور غير محمودة عواقبها، عندها يرى الشَّاعر بما لا يحتمل الشّك:

([1]) النّوايسة، كأنّني السّراب، قصيدة "جداريّة الأحياء"، ص14.

"وأرى مساجدَ كُنِّسَتْ
وأرى كنائسَ مُسْجِدَتْ
وأرى الكنائسَ والمساجدَ باكياتٍ"[1]

2. 1. 1. 6 معجم الألفاظ والتّراكيب المتداولة/ الحياة اليوميّة

الشَّاعر وثيق الصِّلة بمن حوله، يستخدم مفردات وتراكيب حياته اليوميّة (أتقشّر مثل البطاطا، لقمة مغمّسة بالنّكد، العود على مَطْلوعه، كلامًا ناشفًا، أهدّه بيديا، ليفرموا بطاطا، هرسني مثل البطاطا، تلعب مثل الصّغار، دوّاجين، الغنم اللي تروح يجي غيرها، رجعنا نحصد العقير، خُرمّان، أجرّ ربابة...) لتبدو في المتناول، أكثر وضوحًا، "وبخاصَّة عندما يتعلَّق الأمر بالحضور المكانيّ، إذ تمتزج بلغة أكثر مباشرة، وقُربًا للفؤاد، مما يسمح للصّور الشّعريّة بالتوالد، والانصهار بتجرِبة الشَّاعر، كما في حديث الشَّاعر عن مُلهِمته عمّان"[2]، يقول:

"كأنَّ عمّان في قميصي
وكأنَّ الطّريقَ إليك أنشوطة[3]
حول يدي
الحياة ممكنة
هذهِ العماراتُ الفخمةُ شاهدة
وهذه الشّوارعُ الواسعة"[4]

وقد يلجأ الشَّاعر، بأسلوب أقرب إلى النثرية، إلى استخدام فئات معينة من المجتمع، مقصودة لذاتها؛ لخدمة غرضه، خاصّة أنَّ هذه الفئات تفتقد الحاضر، بل تفقد الأمل في غد الذي يشبه الأمس كلّه، فإذا فقدت "غدًا" القريب، فليس الغد

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص36.

([2]) الضمور (عماد)، مرايا النّص، دراسة نقدية في دواوين شعراء الكرك، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، 2009، ص102.

([3]) عُقدة يّسهلُ انحلالها.

([4]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "الحياة ممكنة"، ص79.

والمستقبل أصلا في فكرها، والمفارقة في ذلك أنها تتفاءل، لكنه التفاؤل الحذر المَشُوب بالتوتر، يقول:

"أنا وجاري، وزملائي في المهنة، وسائقُ الباص،
وعاملُ محطَّة الوقود، والممرضُ في الفترةِ المسائية،
وشرطةُ المرور، وبائعةُ العلكة، أبو علاء المعري
...
كلنا نعرفُ أن غدًا يشبه الأمس ...
ونتفاءل .." [1]

عندما يعمد الشَّاعر إلى هذه الألفاظ المتداولة التي يتم استعارتها من اللّغة اليوميّة المسموعة، كالمصطلح الشعبيّ، والمفردات الشعبيّة الدّارجة (اللهجة الدّارجة)، ويوظِّفها داخل النّصّ، أو الجملة الشّعريّة، عندها تصبح جزءًا من بِناء النّسق الشّعري، "وقد انطلق الشّعراء من خلال قناعاتهم بضرورة الإفادة من لغة الحياة اليوميّة، التي تنبثق من شؤون النّاس في حياتهم"[2]، وعندما يصف الشَّاعر الأرض ببنت كلب، لا لشيء سوى أنّ عشقها يأسره، وترغِمه على حبّها، وإن كان الكلب من طبعه الوفاء، يقول:

"لم أعشق الأرضَ ولكن ... بنتُ كلبٍ هذه
الأرض"[3]

وفي سِياق حديث الشَّاعر عن الجنوب، وعن أرضهم الجرداء، بسبب الكرم، ورحيل القبيلة شمالًا طلبًا للماء والكلأ، ثم عودتهم للجنوب، حيث منازلهم، والضّيوف، والنّخوة، إذ وظَّف الشَّاعر تركيبًا كاملًا من اللّغة المحكيّة، تختصر الموقف تعبيرًا ودَلَالة، (الغَنَمْ الي تْروحْ يِجِي غيرْها)، في إشارة إلى تنامي الصّدقات، يقول:

"وسألَ سائل: مَنْ للضيوفِ وعابري السبيلِ في تلك القفار؟

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "صباح الخير أيها الشَّاعر"، ص98-99.

([2]) ربابعة (موسى)، جماليّات الأسلوب والتّلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، 2008، ص128.

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "عشقها مرض"، ص36.

وتساءل الجميع.

وفي الصباحِ شدت القبيلة الرحالَ وعادت إلى جنوبِها ولسانُ

حالِها يقولُ:

"الغَنَمْ الي تْروحْ يِجِي غيرْها"[1]

وفي قصيدة "الشِّعر الذي قتل"، استخدم الشَّاعر مفردة من المعجم الشّعبيّ في سياق النّصّ الشّعري، وهي "التبشيع"، تلك الطريقة المتَّبعة لمعرفة السَّارق، بوضع النّار على لسانه، بزَعمهم أنَّ من لا يسرق لا تؤذِه النّار، لكن "المُبشِّع" هنا الشَّاعر موسى شعيب، الذي نوَّه عنه الشَّاعر في نهاية القصيدة بأنَّه " الشَّاعر اللبناني الذي كان مفعول شعره كمفعول البِشْعة، قال قصيدته فاعترفت بنادقهم، وأوعزت (للديناميت)"[2]، حيث يقول:

"ولجمرِهِ لَسْعٌ

وبشعْرِهِ سِحْرٌ

قد كان موسى سيّد التّبشيع في الأرضِ الحَرام..." [3]

ومن تراكيب حياتنا اليومية، قولنا: مدَّ لسانه، استخفافا واستهزاء بغيره، فاستعار الشَّاعر هذا التّركيب ليشكِّله تشكيلًا آخر (كلما مد الخريف لسانه)، ليوحي لنا هذا الخريف ببداية نهاية العمر، وقد طوى الشَّاعر بساط العَناء، وبدأ يحتضنه القلق كالفِراش، والخريف فصل انتزِعت من قلبه الرحمة، ولا يُبقي شيئًا على حاله أبدا، إذ يقول:

"أطوي بساطَ العَناءِ، وأفترشُ القلق

بينَ لا ونعم

لا أملكُ إلا واحدةً كل مرّة

أعني كلّما مدَّ الخريفُ لسانَه، وتأوَّدت

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة " رعوية مبررة"، ص61.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، قصيدة "الشّعر ما قتل"، ص62.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص57.

دالية"[1]

وفي قصيدة "رعوية مبرّرة"، حشد الشَّاعر ألفاظًا كثيرة، يكثر استخدامها في البيئة الرّعوية، وهي كلمات غريبة، ليس لكثير من القرّاء خبرة بها، لذا فقد أشار الشَّاعر إلى معانيها قبل البدء بالقصيدة بعبارة "معاني الكلمات الغريبة الواردة في النّص"، ومن هذه الكلمات: المراح (مهجع الغنم)، الصوان (حجر الصوان)، القفور (الزبدة)، المزابد (مكان حفظ الزبدة)، يرتادون (يستطلعون)، الجوابر (خزانة من طين لحفظ الحبوب)، الأحواش (الساحة المسورة أمام المنزل)، الحندقوق (نبتة طيبة الرائحة)، وهذه الكلمات مما تجذِّر علاقة الشَّاعر بالمكان/ الجنوب أرضًا وناسًا وكرمًا، في علاقة تشبه المَسَّ، يشده إليها شوق إلى الماضي، يقول:

"بي فيك مسٌّ أيها النبضُ الحبيبُ، فكم أجيء إليك من
عتبٍ وبي عتبٌ على زمنٍ مضى، كانت تبعثرني
الشكوكُ، وكنتُ لا أرنو إليك، وأنت أوسعُ من
فضاءاتي على خيطٍ من التاريخِ يجذبني إلى
لغةِ الإشارة،
والتقاطِ الحبِّ من عمرِ البكارةِ، هزني شوقٌ
إليك، إلى العزائم كلما شلح الرعاة الشمس عن
وجناتهم، وهموا إلى طل(المراح)، وقام كلبٌ
ينبحُ الطراقَ، همهمت الشياه،
وزغرد(الصوانُ)
فوق الخنجر النهري،
وانبجس(القفور) من (المزابد)، وانثنى جدي
يحدِّث عن مواسمَ في دثارْ
خلعت بها أرضُ الجنوبِ بهاءَها
وتسابق الفرسانُ (يرتادون) أرضًا ليس تجحد

([1]) النّوايسة، حكمت، مسلّة نبطيّة، قصيدة "في سريركِ"، ص146.

سمنَها ....." [1]

2. 1. 1. 7 معجم مفردات علم النّجوم والفلك القديم

تظهر ثقافة الشَّاعر وسِعتها في توظيف علم النّجوم، فالعربيّ يفخر بعلمه بالنّجوم، وقد أبدع معرفة أفلاكها ومواعيدها، والاهتداء بها، ونسج أساطيرها، وأخيلتها الممتدَّة، ومن ذلك: (نجمة، النّجم، النّجوم، نجمك، النّجمة الآفلة، النّجمة النّبطيّة، النّجم القطبيّ، نجم الظّهيرة، أنجمي، نجمة نرجسيّة، نجمًا دليلًا، ذكريات النّجوم، نجمة مؤنسة، أبي نجم، أنا نجمكم، وأعدّ النّجوم، ملاذ النّجم، عيبي يا نجوم، النّجم يوشوشني، تشرد أنجم خلف السّديم، الأفلاك، البدر، الجوزاء، نيازك، ترتعش الكواكب، كوكب راعف، أنّ لي قمرًا، القمر البابليّ، القمر الأحمر، رأسي قمر، قمراء، القمر النّبطيّ ، بنات نعش، الأهلّة، الثّريّا...)، وقد كانت هذه الدَّلائل الفَلكيّة ترسم له خارطة سيره، عندما تختلط عليه الاتجاهات في صحرائه الموغلة، وهذا البدويّ/ العربيّ الذي كان يمتلك تلك القدرة يعلم في قَرارة نفسه أنَّ الزّمان سيعود له، وما يحدث له الآن من انتكاسات وتقلّبات ما هي إلا مجرَّد زوبعة سرعان ما تتلاشى، ويعود ليتبوَّأ مكانته في هذا الزّمان، يقول:

"وللبدوي انشغالاتُه:
ناقةٌ تتآخى مع الدُّب معلنةً ساعةَ
الانطلاقِ
سُهيلٌ إذا ما تجلّى تنفّس سيلٌ
ولما رأى العُقربانَ تحفظ في سيره
ريثما تنجلي
أو يكون قرانٌ
وقد خبِرَ النجم خلًا دليلًا
وقد خَبِرَ النَّجمَ حينَ تكونُ معاركةٌ في
السّماءِ

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "– رعوية مبررة–"، ص64–65.

وتبعثُ أوزارَها
فهو يهجُسُ بالخيرِ مُجتنبًا فتنةَ النّيرينِ
ولا يأْمنُ الصّحوَ إلا إذا صحصح الجُلّنارُ
وبثتْ مفاتنَها في الجبالِ
رمى سهمَه أو عصاهُ
يجسُّ مخابئَها بتأنٍّ
ويُدركُ أنّ الزّمانَ له، والزّوابعَ طارئةٌ في
الزّمانْ"[1]

ويشير الشَّاعر نفسه في هامش الصفحة إلى هذه المسمّيات توضيحًا، بقوله: "النّاقة والدّب وسهيل والعقربان والقران والمعاركة والنّيران والطّالع ... كلّ ذلك من علم النّجوم التي يخبرها البدويّ ويُسيِّر حياته وَفْق خبراته بها"[2]، فسُهيل، مثلًا، من علامات النُّذر بمجيء الخطر في أيّ لحظة من لحظات الهدوء والدَّعة، يقول:

"وبناتِ نَعْشٍ
يسبِلْنَ على العيونِ عتمةً
ويُصِخْنَ
قلتُ: هذا الزمانُ، أنا هذا الزمانُ[3]

وقوله أيضًا:

البدويّ الذي يرى القلاعَ ملاذاتٍ
إذا رأى النجمَ سُهيلًا
أو ارتبك نجمٌ[4]

([1]) النّوايسة، حكمت، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار البدويّ"، ص75-77.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص75.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "قوس الكرك"، ص38.

([4]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "قوس القلعة"، ص68.

2 . 1. 1. 8 معجم ألفاظ العصر ومخترعاته

وممّا يظهر تأثّر الشّاعر بمحيطه توظيفه للألفاظ العلميّة والمخترعات الحديثة في شعره، من مثل: (المجسَّات، الكهرباء، علبة الشوكولاته، العناكب الاصطناعية، المروحة، الأوزون، شظايا، أقراص تثير الشّهية، قلب دبّابة، مروحة، الدّرّاجة، فيديو كليب، عنصر فريد، المسكنات...) وصورة هذه المِجسّات التي تعمل على كشف الحالة المحيطيّة الفيزيائيّة، وتحولّها إلى إشارات يمكن من خلالها التواصل، فليس عبثًا تصوير الشياطين بالمِجسَّات، اعتقادًا بمقولة: لكلّ شاعر شيطان يعلّمه الشِّعر، على أنَّ هذه المِجسَّات تحتمل وجوهًا مختلفة في التّأويل، يقول :

"في الفراغ ...
كلُّ شيء يؤولُ إلى حالِه
ستلتقطُ المجسَّاتُ الكلامَ السّابح
.....
ليس في الأمرِ إلهامًا
الشياطينُ مجسّاتٌ
تنقلُ الشّعر
من شاعرٍ إلى آخر"[1]

وبين ما هو مصطنع وحقيقي يُكتشَف زيف الأفعال والأشياء، وبين الكهرباء والشّمس بَوْن شاسع، فالشّمس عواطف دافئة، لا اصطناع فيها، يقول:

"شعرُك بُني
وجسدُك رخامٌ
ويدُك ثلجيّة
لا تُصدّقي الكهرباء
امكثي قليلا في الشمس
تعرفي كم كنتُ دافئا"[2]

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "توقيعات"، ص62-63.

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "كيمياء ثانية"، ص94.

وهذه الألفاظ يتمّ استخدامها من خلال تفريغها من معانيها المعجميّة، ومن ثمّ شحنها معاني ودَلَالات لها القدرة على الاستجابة لمختلف القضايا الذّاتيّة والقوميّة والإنسانيّة[1]، يقول في قصيدة "يدي الآن أم دخان العصر"، إذ جعل ساخرًا يده سببا في كلّ بلاء في هذا الكون،:

"يدي الآن أحفورةٌ في جبالِ الشراة
ونقشٌ على علبةِ الشوكولاته
.....
يدي الآن أقراصُ حربٍ تُثيرُ الشهيةَ للماء
.....
يدي الآن صاريةٌ تستفزُّ الشراع
ومزبلة لشظايا الخريف
ومضمار للعناكب الاصطناعية
.....
يدي الآن ثقبٌ في الأوزون"[2]

وقد عدَّ عبد القادر القط المعجم الشِّعري من العناصر الشّعريّة الأولى التي تتأثّر بالتّطور الحضاري، وقد استخدم هؤلاء الشّعراء ألفاظًا مستحدَثَة، متّخذين إيّاها رموزًا تقوم مقام الحقيقة، مثل القيثارة، التي تربط بين الشّعر والموسيقى والغناء[3]، ولعلَّ الكاتب أراد بالألفاظ المستحدَثَة هو الاستحداث الوظيفيّ لها، واستخدامها في سِياقات نفسيّة وجماليّة، وليس الاستحداث في وجودها، فالقيثارة والشبَّابة، مثلًا، من أقدم الأدوات الموسيقيّة التي عرفها الإنسان، فالقيثارة تعود إلى السّومريين جنوب بلاد

([1]) السّلطان (محمد فؤاد)، الرموز التّاريخية والدّينية والأسطوريّة في شعر محمود درويش، مجلّة جامعة الأقصى، م14، ع1، 2010، ص14.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "يدي الأن أم دخان القرن"، ص37-40.

([3]) القط (عبدالقادر)، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، 1988، ص350.

الرّافدين، ومن هذه الألفاظ التي وظّفها النّوايسة في شعره، القيثارة، والشبّابة، والرّبابة، ومما ورد من شعر فيها، قوله:

"وعن الرّجالِ الطّيّبين
مضوا لآخرِ قمحِهم يتوسّدون حنينهم
ولحافُهم صوتُ الرّياحِ
وعطرُهم عبَقُ الشّهادةِ
مدلجينَ، ومُصبحينْ
أرخت على أيّامهم جفنًا يرقُّ
وشدَّه الجفنُ
ومضت بغيبتها إلى أيّامهم
فتعذّب اللحنُ
شبّابةٌ عزفتْ شُروقيًّا مَشوبًا غُصّةً
وتفتّق الشّجنُ"[1]

وقوله أيضا:

"واسمعْ ما دارَ بشيبِ الرّأسِ المائلِ في غربةِ رُوحِ
تلهو بالزّيْفِ وتسكَرُ تسكرُ
تسخرُ من دندنةِ القيثارةِ
في لحْنٍ ليسَتْ تعرِفُهُ"[2]

فالقيثارة والشّبابة والشّروقي والنّهوند مما يتلاءم وحالة الشّاعر/ والشّيب/ وغربة روح/ والشّجن/ والغُصّة/ وعذوبة اللّحن/ والجفن الذي يرقّ، كما أنَّ للشّروقي خصوصية، حيث يردّده العامّة عادة في مناسبات الحزن، وأما النّهوند فله طابع عذب رقيق يناسب الألحان العاطفية الحزينة.

إنَّ الهدف المرجوّ من تحليل الحقول الدَّلَاليّة هو "جمع كلّ الكلمات التي تخصّ حقلًا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[3].

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة " في منامه يلهو"، ص154-155.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجية، قصيدة "المَشْمَت ليس بعيدا"، ص51.

([3]) نقلًا عن أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص80.

2.1.2 الانزياح

الانزياح ظاهرة من الظواهر المهمّة في الدّراسات الأسلوبيّة، التي تدرس اللّغة الشّعريّة بوصفها مخالفة للكلام العادي والمألوف، فالنّصّ الأدبيّ، خاصّة الشّعر، ينزع إلى تحقيق هويته من خلال الاختلاف عن الخطاب الشّائع، ومن خلاله، كذلك، يمكن التعرّف إلى طبيعة الأسلوب، إذ نظر الأسلوبيّون إلى اللّغة في مستويين: المثالي المتمثّل في الأداء العادي، والإبداعي المعتمد على اختراق هذه المثاليّة[1]. وقد اتّخذه النّقاد لتمييز اللّغة الشّعريّة عن اللّغة التواصليّة التي لا انزياح فيها، وهو "عنصر تميُّز اللّغة الشّعريّة، ويمنحها خصوصيتها، وتوهُّجها، وألَقها، ويجعلها لغة خاصّة"[2].

وقد تعدّدت مسمّيات هذا العلم، "علم الانزياحات اللّغوية"[3]، وهو مصطلح عسير الترجمة غير مستقرّ في تصوَّر معيّن عند روَّاد اللسانيّات الأسلوبيّة، ولم يرضَوْا به، فوضعوا له مصطلحات بديلة عنه، وقد يصطلح عليه بعبارة التجاوز أو العدول[4]، "وقد حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح، فسمّاه خيبة الانتظار، من باب تسمية الشيء بما يتولّد عنه"[5]، وقد تعدّدت مسمّيات هذا العلم[6].

ومصطلح الانزياح بمفهومه الحاضر ليس جديدًا، فقد كانت بعض دراسات القدماء تشير إلى مثل هذا المفهوم، ومما أورده أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر" إشارة إلى ما يشبه الانزياح في مفهومه الآن، عندما عدَّ "التّغيرات التي ليست جزءًا من الأقوال

([1]) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص268.

([2]) ربابعة موسى (2003)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص43.

([3]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص16.

([4]) انظر: المسدي (عبدالسّلام)، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، (د.ت)، ص162-163.

([5]) المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص164.

([6]) ومن هذه التّسميات: الانزياح- التجاوز/ فاليري، والانحراف/ سبيتزر، والاختلال/ والاك وفاران، والإطاحة/ تيري، والشناعة/ بارت، الانتهاك/ كوهن، خرق السّنن- اللّحن/ تودروف، والعصيان/ آراقون، والتّحريف/ جماعة "مو". انظر: المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص100-101.

الجارية، قد أكسبت الأسلوب نكهة مميّزة أبعدته عن المألوف"[1]، وممّا ورد في الموروث البلاغيّ والنقديّ عند العرب من مسمّيات للانزياح: العدول، والخروج، والاتّساع أو التّوسع، والالتفات، شجاعة العربية، والانتقال، والضّرورة، والغرابة، والتّغيير، وورد في اللّسان: "انزاح بمعنى ذهب وتباعَد"[2]، في دَلَالة إلى تقارب بين المفهومين: الاصطلاحيّ واللّغويّ للانزياح، قديمًا وحديثًا.

وستتطرّقُ هذه الدراسة إلى ثلاثة أنواع في شعر حكمت النّوايسة، بدراسة نماذج شعريّة من دواوين الشّاعر، تحفل بهذه الظاهرة الأسلوبيّة الجماليّة، الأول منها: الانزياح الإسنادي: وسيكون الحديث حول الانزياح الاسميّ، والانزياح الفعليّ، ثم الانزياح الدَّلَالي المتمثِّل في: الانزياح في الصّفات (النّعوت)، وبعد ذلك الانزياح التركيبي، وسيكون الحديث فيه عن التّقديم والتّأخير، والحذف، والانزياح الأسلوبيّ.

1.2.1.2 الانزياح الإسناديّ:

يتحقّق الانزياح الإسنادي في قسميْ الجملة العربية: الاسميّة (المبتدأ والخبر) والفعلية (الفعل والفاعل) على المستوى الشِّعريّ، فإذا ما تمّت الملاءمة بين طرفي كلّ جملة تتشكّل، عندئذٍ، الجملة النَّثريّة، وهذه الملاءمة تتّفق مع القانون اللغويّ القائل بأن "يكون المسند ملائمًا للمسند إليه في كل جملة إسناديّة"[3]، وعكس هذا القانون تدخل الجملة في علاقة انزياحيّة.

1.1.2.1.2 الانزياح الاسميّ

فعندما يتجاوز الشّاعر قانون اللّغة المعياريّة ويسند كلمة (غشيمة) إلى الرّياح، إذ أخرج الرّياح من دائرتها؛ ليلبسها صفة من صفات الإنسان، وهي الجهل بالشيء

([1]) طاليس(أرسطو)، فن الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، ص191.

([2]) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة "زَوَحَ"، م2، ص470.

([3]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص104.

وعدم الدّراية به؛ فبهذا فإنّه يثير ذهن القارئ ويحفِّزه لتلمُّس العلاقة القائمة بينهما، إذ يقول:

"هذي الرياحُ غشيمةٌ
من ثمَّ ناديت: استعِدّوا، وما استعَدّوا
ورموني في الصّحَراءِ أصحَبُ خيبتي
وتوسَّدوا في ظلمةِ الأحلامِ أحلامَ المضارعِ"[1]

وقد جاء هذا الكلام "في إطار حديث الشَّاعر عن معاناته الذاتيّة، وصراعه مع الآخر، إذ أفقد الرّياح قدرتها على التميّز؛ ليضاعف من آلامه، ويصعِّد من أحزانه"[2].

وفي "قصيدة الصّعود إلى مؤتة" بدأ الشَّاعر من النّهاية، وهي بداية مثيرة للدّهشة، فعادة لَمْلَمة الأشياء (الأشلاء) يكون في نهاية مشهد أو حدث، لكنّها محاولة من الشَّاعر في استباق الزمن قبل احتضاره، ومن تلك الجموع التي تسابق أحلامها؛ رغبة في تحقيقها، وقد بدت العلاقة الإسناديّة في موقع لا يتناسب و(خيوط الضّياء)، وتجميع الأعضاء البالية (الأشلاء) الذي يناسب طبيعة الكائن الحيّ، يقول:

"خيوطُ الضياءِ تجمِّعُ أشلاءَها
والجُموعُ تسابقُ أحلامَها
لينامَ المكانُ هنا
في سهولِ الحبيبةِ"[3]

وقد يتبدَّى للمكان والزمان أهمّية كبيرة عند الشَّاعر، فهنا المكان (الشّوارع) تُذِيب في أمعائها كلّ شيء، والزّمان في اتّساع دائم، وبين هذا وذاك (تطلُّ المدينة تنزف أبناءها)، وقد انزاح الشَّاعر لأجل ذلك انزياحًا غريبًا في علاقة إسناديّة غير ملائمة، تفضي إلى الوحشة عندما جعل (الشّوارع أمعاء ذئب)، والدّهشة في (الزّمان كدائرة في المياه)، يقول:

"الشوارعُ أمعاءُ ذئبٍ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، قصيدة "آخر الأثلات"، ص31.

([2]) الضمور، مرايا النّص، ص107.

([3]) النّوايسة، حكمت، الصّعود إلى مؤتة، ص19.

وزمزمةٌ للخيانةِ أو للشروقِ
دوارٌ يلفُّ المكان
والزَّمانُ كدائرةٍ في المياهِ
ومن شرفةِ الليلِ كانت تطلُّ المدينةُ
تتزف أبناءَها واحدًا واحدًا"[1]

2.1.2.1.2 الانزياح الفعليّ

وفي الانزياح تبقى بعض دَلَالاته مقبولة، ولكنَّه قد يدخل حدودًا بعيدة حين يشكِّل الانزياح خرقًا للحدود المنطقيّة أو المعروفة للإسناد[2]، فحين يقول الشَّاعر:

"أحلمُ
أنْ أقولَ لك انتبهتُ إلى الفحولةِ في دمي
أنْ أنتمي
دُخ يا دمي فيها، ودوخي يا تفاصيلي
اشربيني نرجسًا كانَ
اشربيني
انْهدَّ إيقاعي
وغارت أنجمي سبعين غورًا"[3]

فالفعل (اشرب) مع ياء المتكلّم (ضمير نصب)، وهو الشَّاعر نفسه، وفي هذا انزياح واضح في توظيف اللّغة بما يخدم الدَّلّالة العميقة بين الفعل ومفعوله، وهذا الفعل يتناسب وطبيعة السوائل كشرب الماء ونحوه، فالإنسان على هذا لا يُشرَب، فكأنَّ الشَّاعر هنا يستشعر المعاناة، فيرى انهيار حياته وانكسارها، وأفُول نجمها، بدلالة

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص38.

([2]) الرواشدة (سامح)، إشكاليّة التّلقي والتّأويل، دراسة في الشّعر العربي الحديث، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، أمانة عمّان، عمّان، 2001، ص152-153.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، قصيدة "آخر الأثلات"، ص12-13.

الانزياح الآخر (انْهدّ إيقاعي)، فلا يتناسب أبدًا الإيقاع المُتتابِع والمنتظَم للأصوات والحركات مع الفعل (انْهدّ) الذي يوحي بالسّقوط والانهيار وشدّة الصّوت.

ويعمد الشّاعر إلى أنْ يختار ألفاظه بعناية وقصد؛ لخلق علاقة جديدة بين المفردات غير المتآلفة؛ ليجعل من القارئ مشاركًا له في آلامه وأحزانه، يقول في قصيدته "آخر الأثلات":

"هرِمَ الجنونُ بسفريَ الدّمويِّ
شاخت حشرجات الصّوتِ
ما ارتدَّ الصّدى
غاب النّدى يا زهرةَ الصّبحِ الوحيدةَ
في دمي"[1]

فمن الملاحظ أنَّ الشّاعر "أسند الهرم إلى الجنون، والفعل (شاخ) إلى الصّوت، والغياب إلى النّدى، وذلك في علاقات انزياحيّة واضحة، تبتعد فيها التّراكيب اللّغويّة عن انسجامها المألوف؛ لتحمل انفعالات الشّاعر، ورغبته في الخلاص من واقعه، فضلًا عن أنَّ وقوع مثل هذه الانزياحات أسهم في منح النّصّ شعريّة مضاعفة، تنبع من تنافر المفردات، وانسياب المشاعر في ثنايا التّراكيب"[2].

2. 1. 2. 2 الانزياح الدَّلَاليّ:

1.2.2.1.2 الانزياح الإضافيّ:

ممّا هو معلوم أنَّ إضافة اسم إلى اسم آخر يقتضي الملاءمة بينهما دَلَاليًّا، وحين يبتعد أحدهما عن الآخر، فإنَّ هذا يحدث مفاجأة لا يتوقعها المتلقي، ناجمة من حدوث اللامنتظر من خلال حصول المنتظر، فالعلاقات اللّغوية التي تأخذ أحيانا شكل تناقض مثير تعرقل حركة العين على التّحرّك السّريع فوق أسطر القصيدة الحديثة،

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص15.

([2]) الضمور، مرايا النّص، ص111.

بالإضافة إلى تحقيق عنصر المفاجأة والدّهشة، أكثر مما تحقّقه الكلمات العادية بعلاقاتها التقليديّة[1]، ومما جاء في ذلك قول الشّاعر:

"من أنا الآن
سوى حصّاد خيبات
كلّما آنست نارًا
دهمني داءُ الرُّكَب
وتعطّلت قدماي"[2]

لقد انزاحت ألفاظ الشّاعر عما هو مألوف؛ لخلق الشّعريّة الإبداعيّة في نصّه، حين صدم المتلقي بعبارة (حصاد خيبات)، في دَلَالة على توالي الخيبات وكَثْرَتها واستمرارها، مادام الواقع (الآن) الذي يعيشه الشّاعر لم يتغيّر، سيظلّ في ديمومة حصد الخيبة تِلو الخيبة، والخيبة الكبرى خوفه من التّغيير، حاله في هذا حال الكثيرين، حتى وإن بدا لهم بارِق أمل (كلما آنست نارًا).

وقد تنزاح المعاني عند الشّاعر عن الوضوح والمباشرة إلى الشّعريّة والتّلميح، بمعنى تجاوز الشّاعر الدَّلَالات المعجمية إلى دَلَالات إيحائيّة؛ لمعانٍ تعتمِل في نفسه، يقول:

"يدي الآن ثقبٌ في الأوزون
وثقبٌ في الإنسان
تسربت منه الخيولُ المتوحشة
تُوزِّعُ الرحمةَ بعرباتِ الموت"[3]

كان المتلقي يتوقّع، على ضوء (تُوزِّع الرحمة)، أن يتبع العربات مضاف إليه ملائم، وهذا ما لم يحصل، فلا ينتظر من خيول بهذا التوحّش، أن يكون في أفعالها الرحمة، شأنها شأن عديد الدول المتحكِّمة في مصائر الشعوب المستكينة، تغزوها باسم

([1]) ساعي، حركة الشّعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص236.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "الشّاعر"، ص132.

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، قصيدة "يدي الآن أم دخان القرن"، ص40.

الحرية تارة، وتارة أخرى باسم الديمقراطية والعدالة، وتحت كثير من الدعوات في ظاهرها الرّحمة وفي باطنها العذاب والموت.

وقد يدخل الانزياح "حدود التّعمية، حين يستعصي على المتلقي إحالة المعطيات إلى صورة ليس من الممكن أن تقاربها المخيّلة"[1]، كقول الشّاعر متسائلا:

"ماذا نحفر؟

قبر اللحظة أم مقبرة النسيان؟"[2]

فقد عمد الشّاعر إلى إضافة "اللّحظة إلى القبر، والنسيان إلى المقبرة، في علاقة انزياحيّة، تشبه اللوحة التّشكيليّة التي تتمازج فيها الألوان، وتتنافر فيها الحركات؛ لتكشف رغبة النّفس في اكتناه أسرار الوجود، وحرقتها لعدم الوصول إلى مبتغاها"[3].

وقد يحقّق النّصّ قدرًا من الشّعريّة، وسِعة في فضاء النّصّ الشّعري من خلال اتّكائه على اللاتجانس أو الفجوة، التي لا تتحقّق إلّا في نصّ مُفعَم بالشّعريّة[4]، كما في قصيدة "الصّعود إلى مؤتة"، يقول:

"جمعتُ حروف النِّداءِ وكلِّ الذي

علَّمتني المدائحُ

– كيما أفوزَ بعطفِ الجموعِ ندًى في لعاب العطايا–"[5]

يتضح ذلك في ما تحمله الإضافة (لعاب العطايا) من فجوة، إذ أضيفت سمة إنسانيّة (اللعاب) إلى ما لاحظَّ له من خصائص الآدميين (العطايا)، بالاعتماد على ما بين المفردتين من اتّصال وثيق، فحين يسيل لعاب الشّاعر للعطايا المقدّمة له، وأرخص شعره للسادة، وأذله على عتبات القصور[6]. فكأنّي بالشّاعر يتخذ موقفا رافضا في جعل الشّعر أداة تكسب.

([1]) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص153.

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "لوحات وقصائد"، ص109.

([3]) الضمور، مرايا النّص، ص119.

([4]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، تقديم د. سامح الرواشدة، ص11.

([5]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص22.

([6]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص11–12.

هناك نمط من التّركيب يوظِّفه حكمت النّوايسة في شعره، وهو إضافة الاسم إلى نفسه (شروح الشّروح، جرح الجراح، عين العين، غيابات الغياب، قلب القلب، ، خوف الخوف)، كقوله من قصيدة "ما رآه الطّفل في العتمة":

"تأوّلت حتّى استطالت شروحُ الشّروح
وغاب الذي كنت أبحث عن شرحه في زحام
التفاسير"[1]

وقوله من قصيدة "العَوْدُ الأحمر":

"أمشي بلا كونِ، وأقتصدُ الرّجاءَ، نسيت ما فحوايَ، ما كنهي
بلايَ، وما المساءُ وما الصّباحْ
جرحٌ وإنَّ حقيقتي جرحُ الجراحْ"[2]

ومن المعروف لغةً أن يضاف الاسم إلى غيره؛ "لأن الغرض في الإضافة إنّما هو التّعريف والتّخصيص والشيء إنّما يعرّفه غيره لأنّه لو كانت نفسه تعرّفه لما احتاج أبدًا أن يُعرّف بغيره لأنّه نفسه في حالي تعريفه وتنكيره واحدة، وموجودة غير مفتقدَة. ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضًا لما احتاج إلى إضافته إليها لأنّه ليس فيها إلا ما فيه، فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافته إليها"[3]. والشّاعر هنا يستخدم طريقة في التّعبير ليست مألوفة، ولا متداولة في الاستخدام عند غيره؛ لغايات يرتئيها في نفسه، ويخصّ بها محبوبته الذي يشتعل دمه عشقًا بها، يقول في قصيدته "تحوّلات الرّمل" التي كثر فيها هذا الاستخدام:

"أنت عينُ العينِ في الرؤيا وظلي
تسرقين العمرَ من نبضي ترى...؟
هل تملّين دمي؟؟

***

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص22.

([2]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص37.

([3]) ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4، (د.ت)، ج3، ص26.

أنتِ قلبُ القلبِ في حبي الحياة

تَسَعين الكونَ بالحبّ بقانون النجاة

وأنا أغرقتُ ذاتي

عندما ضيّعتُ ذاتي

.....

شطّ خوفُ الخوفِ من خوفي عليك

آهِ ما أقساك!

ما أقسى هيامي!

نام دمٌّ يشعل العشقَ بنا"[1]

ولا يتوقّف الأمر على هذا الحدّ بل يتجوّز الشَّاعر في إطالة التركيب، فتبدو متعدّدة وغريبة، حتّى يصِل إلى المعنى الذي يريده، من مثل: (عَرْفُ عُرْفِ العِرْفِ، سحرُ سحرِ الوزنِ، سرُّ سرِّ الرَّغباتْ)، يقول في القصيدة نفسها:

"عَرْفُ عُرْفِ العِرْفِ أنفاسُ حبيبي

وشذا قولي: آه

لم أقارف لذةً عندما قارفتُ فاه[2]

وقوله:

"سحرُ سحرِ الوزنِ هن

سرُّ سرِّ الرَّغباتْ

ومن النّقص اكتمال النّقص يأتي

ومن الجميع الشتات

في دمي نبض تحلَّى الشهوات

في دمي نبضٌ فرات"[3]

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص10-11، 17.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص11-12.

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص12-13.

فكأنَّ هذا التّوظيف يتناسب، على ما يبدو، وحالات العشق، والقرب الرّوحي بين الشَّاعر ومحبوبته التي تصل حدّ العشق الصّوفيّ، فضلا عن تأكيد العاطفة التي تعتمِل في نفسه تجاهها، فأتى بالغريب؛ ليستجلي القارئ هذه العلاقة البعيدة بينهما.

2.2.2.1.2 الانزياح في الصّفات (النّعوت):

تتطابق الصّفة مع موصوفها تركيبيًّا ودَلَاليًّا، بحيث يكونان في علاقة ملاءمة، وعدا ذلك، فإنّها تدخل في باب الانزياح، خاصّة أنَّ "الوظيفة الطبيعيّة للنّعت هي التّحديد"[1]، لكنّها على المستوى الشِّعري فإنَّ لها " مردودًا شعريّا لا يُضاهَى"[2]، فثمّة تفاؤل بجعل الليل أبيض؛ ليحمل من سمات النقاء والعمل والجدّ الشيء الكثير، كما في قول الشَّاعر في قصيدة " المَشْمَتُ لَيْسَ بعيدًا":

"يا هذا الليلُ الأبيضْ
خذني استرجعُ بعضَ قوايْ
في دفءِ امرأةٍ تعبثُ بالريحِ جدائِلُها
فأنا تعبٌ تعبٌ ...
.....
يا هذا الليلُ امتدَّ لآخرِ صبحٍ فيكَ
وشدَّ وَثاقَ القمرِ الأحمرِ
كي لا يرحل عن شوقِ الطلقةِ للصدرِ"[3]

جاء وصف الشَّاعر (اللّيل الأبيض – القمر الأحمر) من قبيل تلوين غير الملوّن، إذ أسند "لون ما إلى شيء غير ملوّن"[4]، لكنّها في الوقت نفسه، أضفت فضاء من الشِّعريّة على النّصّ الشّعريّ، إلى جانب تحقّق رؤى الشَّاعر ورغباته النفسيّة.

([1]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص137.
([2]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص114.
([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجية، ص45.
([4]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص127.

لكن الأكثر غرابة من ذلك، إسناد "هذا اللّون إلى أشياء غير محسوسة يبدو تحديّا مقصودًا في وجه العقل، إن العالم الرّمزيّ عالم مُضلِّل، ولهذا نجد القمر ورديّا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر، والأغرب من ذلك، الذّهول الأحمر، والعزلة الزّرقاء، والنّوم الأخضر"[1]، وكالحزن الأسود في قوله:

"ما الذي يجعل الزمانَ موسيقى
والشبابيكَ طبولا إفريقيّة
غير هذا الحزن الأسود المقيم؟؟؟؟
أتردّد، وأتلعثم كلما حاولت داليةً أو صفصافة
أتلعثم كلما حاولت
أن أقول بغير لساني"[2]

فقد وصف الحزن، وهو غير محسوس، بصفتين، مرة بالأسود لما لهذا اللّون من وقع على النّفْس تتوافق ودَلَالة الحزن العميق، وأخرى بالمقيم، في "خروج واضح عن الاستعمال الشائع لأوصاف الحزن، وبخاصة كلمة (المقيم)، إذ من غير المعقول أن يُقيم الحزن معجميًّا، أما شعريًّا فإنَّ إقامته دليل سيطرة لهذا الحزن، ومعاناة شديدة ناجمة عن ذلك"[3].

وعندما يتجاوز الشَّاعر قانون اللّغة المعياريّة ويضفي على القلم صفة التلعثم، فإن هذا التجاوز يحفّز ذهن المتلقي، دافعًا إيّاه إلى التمعّن والتفكير في أجواء من التحفيز والإثارة، ففي قصيدة "ما رآه الطفل في العتمة"، يقول الشَّاعر:

"كما الحلم
أمتشق القلمَ المتلعثمَ
أضرب في الغيب
أضرب في الرمل
أذكر فيه فتى كان مثليَ

([1]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص127-128.

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "توقيعات مغايرة"، ص66.

([3]) الضمور، مرايا النّص، ص117.

يضرب في غيبه

ويقول كلامًا غريبًا"[1]

تبدو الإثارة والدّهشة عندما أعطى الشَّاعر صفة (المتلعثم) للقلم، وهي ليست من صفاته المناسبة له، في خروج واضح للقلم من دائرته الحقيقيّة، ودخوله دائرة الإنسان، وتلبّس صفة من صفاته، حيث إنَّ هذا القلم يتلعثم لسانه، ولا ينطلق، إلا بما هو مسموح له من حرية القول والتّعبير.

2. 1. 2. 3 الانزياح التّركيبيّ

في هذا النّوع من الانزياح الذي يعمد فيه المبدِع إلى مخالفة التّرتيب المألوف في ترتيب أجزاء الجملة، عن طريق بعض الانزياحات المسموح بها؛ ليعيد ترتيبها من جديد، بما يتلاءم وتجربته الشّعريّة ورؤيته، إذ يُعدّ هذا الانزياح "من الملامح الأسلوبيّة المهمّة التي تصبّ في باب الشّعريّة"[2]، وعلاماتها، وهو ذو بعد فنيّ، لا يحتمل اللّبس.

1.3.2.1.2 التّقديم والتّأخير

إنَّ الانزياح النّاتج عن التّقديم والتّأخير الأكثر شيوعًا بين الانزياحات التركيبيّة، وقد عدَّ ابن الأثير أنَّ "القسم الذي يكون التّقديم فيه هو الأبلغ، فكتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظّرف أو الحال، أو الاستثناء على العامل"[3]، وهذا النّمط من العدول يُعتَدُّ به كمنبِّهات فنيّة، يتعامل معها المبدِع لخلق

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص17.

([2]) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشّعريّة، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القوميّ للنّشر، 1999، ص53.

([3]) ابن الأثير، ضياء الدين نصر بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، م2، ص172.

صورة فنيّة مميّزة[1]، في حين لم يرَ عبدالقاهر الجرجاني في اعتماد السابقين للتقديم والتأخير، إلّا من قَبِيل العِناية والاهتمام[2].

فعندما يعمد الشَّاعر إلى توظيف هذه الفنيّة في شعره لدواعٍ فنيّة، فإنَّه " لا يكسر قوانين اللّغة المعياريّة ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعدّ استثناء أو نادرًا فيه"[3]، فالشَّاعر يشكِّل ألفاظه بما يراه يتناسب وطبيعة التجرِبة المَعِيشة، يقول:

"وحيدًا وحيدًا وحيدًا
أراني عليَّ الطيورُ تَكَالَبُ
تخطفُ لحمي وعظمي
ومن ثَم تجرعُ سُمِّي
تموتُ عليَّ " [4]

في تقديم الشَّاعر للحال (وحيدا)، وإن كان حقّها التّأخير، ومن ثمّ التّأكيد عليها غير مرّة، بيانٌ لحالة التّفرّد والوحدة التي يحياها، تتكالَب عليه الطّيور طمعًا ونهبًا، حالُها حال الكلاب، وهو وَحده من يقع عليه العبء الثّقيل (عليَّ)، والإشارة في مواقف كثيرة تغني عن الإفصاح والإبانة، فالنّهار لا يحتاج إلى دليل بسبب ما تمرّ به الأمّة من أزمات وانكسارات.

وقد يوظّف التّقديم والتّأخير لإظهار حالة الأخاييل التي يراها البدويّ/ العربيّ، وحالة التّيه التي يعيشها، وقد كان سيّد صحرائه وزمانه، يقول:

"أخاييلَ شتى يرى البدويُّ
ولا يستدلُّ
وقد كان يملأ صحراءَه بالأدلّةِ

([1]) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص271-272.

([2]) الجرجاني (عبدالقاهر)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة- دار المدني بجدّة، ط3، 1992، ص107.

([3]) الرواشدة، فضاءات الشّعريّة، ص53-54.

([4]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجية، قصيدة " سآوي إلى الأغنيات"، ص35.

كان يقودُ الخيولَ من الجوفِ حتى أعالي
الفراتِ"[1]

فقدم الشَّاعر المفعول (أخاييلَ) على الفعل والفاعل معًا (يرى البدويُّ)؛ لبيان زَيف الواقع، بمعنى أنَّ العربيّ فقد بوصلته، فلا يعلم الوجهة الصّحيحة، خاصّة أنّه انفصل عن ماضيه الأصيل تمام الانفصال.

وفي انزياح آخر، استخدم فيه الشَّاعر تقديم شبه الجملة؛ لبيان تعلّقه بالمكان (فتاة) التي هي أجمل ما في الوطن بكل ما يحتويه ، إذ تمتلك عليه شعوره ووجدانه، يقول في قصيدته " المَشْمَتُ لَيْسَ بعيدًا":

"لي في هذا الوطنِ فتاةٌ أجْمَلُ ما فيه
ولكنَّ الليلَ يقامرُ حين يُوَحِّدُ بين الصّرخةِ في ثغر الأملِ
وبين الصّرخةِ
يطلقُها التاريخُ المغتصَبُ على مائدةٍ
لا تقرأُ حتّى طالِعَهَا"[2]

قدّم الشَّاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (لي) على المبتدأ (فتاةٌ)؛ لأنها تمثِّل مَدار العناية والاهتمام من جهة القائل، وإبرازًا لقيمة المبدوء به.

2.3.2.1.2 الحذف

الحذف من الظّواهر الأسلوبيّة في الشّعر الحديث، ، وقد خصّه الجرجاني بالقول: "هو بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر، فإنّك ترى به تَرْكَ الذِّكر، أفصحَ من الذّكر، والصّمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تَنْطِق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ"[3].

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، قصيدة "مدار البدويّ"، ص78.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص53.

([3]) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

والحذف انزياح عن المستوى التّعبيريّ العادي والمألوف، ومن صوره، الحذف الذي يتعلّق بالمستوى النحوي (حذف أحد طرفي الإسناد)، كحذف الخبر، كما في قول الشّاعر في قصيدة "معراج الخارج":

"رحماك إنّي حاصدٌ ما قد زرعت
ولي يدٌ عبثيَّةٌ أبدًا وسهمٌ طائشٌ
قلبٌ يحنُّ ولا يحنُّ
قصيدةٌ تبكي وتضحكُ
لستَ تعلمُ وجهَهَا
ليس يعرِفُ وجهَهَا أحدُ..." [1]

وقع الحذف في مواطن ثلاثة تقديرها (ولي سهمٌ طائشٌ، لي قلبٌ، لي قصيدةٌ)، بدَلَالة الخبر غير المحذوف (لي يدٌ) في السّطر الثاني الذي تقدّم بوصفه مصدر اهتمام الشّاعر، لكنّ العِناية والاهتمام انتقلتا إلى المبتدأ (سهم، قلب، قصيدة) الذي أصبح مركز الانطلاق، كدَلَالة على حالة من الارتباك في تحديد المُبتغَى (سهم طائش)، وعدم ثبات العاطفة (قلب يحنّ ولا يحنّ)، ثم هناك حذفان آخران وقعا في بداية السطرين: الثّالث والرّابع، وهو أداة الرّبط (حرف العطف)، إذ إنَّ قِلّة ورود واو العطف في بداية السّطور الشّعريّة يزيد الرّبط قوّة وتماسكًا[2]، وتوسيع لنِطاق المعنى ليبقى مُحلِّقا على نحو مستقل.

ثم هناك نمط آخر للحذف، وهو الحذف النُّقطيّ في قوله: (ليس يعرِفُ وجهَهَا أحدُ...)، وهو من باب الانزياح الكتابيّ، وسيفصّل عنه الحديث في التّشكيل البصريّ لاحقًا.

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص114.

([2]) المناصرة (عزالدين)، هامش النّص الشّعري، مقاربات نقدية في الشّعر والشّعراء والشّعريات، دار الشروق، عمّان، 2002، ص79.

3.3.2.1.2 الانزياح الأسلوبيّ

وفي هذا النّوع من الانزياح يخرج الشّاعر من اللّغة الفصحى إلى استخدام اللّهجة الدّارجة، بمعنى الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إذ "تغيّرت لغة الشّعر من لغة القاموس والنّموذج الشّعريّ الموروث، إلى لغة الحياة اليوميّة"[1]، حيث نالت هذه الظاهرة نصيبًا وافرًا من التّوظيف عند حكمت النّوايسة، وستورد الدراسة جانبًا من هذا التّوظيف، يقول في قصيدة "عشقها مرض"، إذ عشق الأرض يسري بأوردته، ويجرّ الرّبابة حزنًا شجيًّا في حال التّرحال عنها:

"دخلت إلى الحالات تضحك عشقها مرض
تسري بأوردتي بما لا أشتهي
تسري وتبتعد
متباعدا عنها "أجرّ ربابة" الترحال لكن
حالها أبدي"[2]

وفي سِياق حديث الشّاعر في قصيدة " قوس تايكي" عن الرّغبة في استعارة عين تايكي التي تعسّ وتحرس، وأنفها الذي يجس رائحة الأعداء، إذ بدت في تمثالها كأنها تحرس المكان، وهي رغبة راسخة في محفوظات البدويّ الطفوليّة، وحتّى في حديث (الدّواجين)، يقول:

"لو سألت البدويَّ: ما رأيت؟
لأجاب من محفوظاته الطفولية
أو من حديث "الدَّوَّاجين"
.....
نصفَ امرأة يا ربُّ"[3]

حتى إنَّ الشّاعر يلجأ، أحيانا، ليجعل من الأغنية الشعبيّة وحدة نسيج في نصّه الشّعريّ، كما في قصيدة "رعوية مبرّرة"، إذ يقول:

([1]) المناصرة، هامش النّص الشّعري، ص33.

([2]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص36.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص64-65.

وانثنى رجل يرجع صوت راعية هروب:

"يا رايح لعمّان سلم على خلي

واحرص ترى النسوان أقوى من العلة

لا تضيعِ المكتوبْ يا ممشط القذلة"[1]

إنّ توظيف الأغنية الشّعبيّة في النّصّ الشّعريّ يخلق مزيدًا من التفاعل مع الوسط الذي يريد أن يعبّر عنه الشّاعر، كما يعبّر عن صدق الواقع الاجتماعي، ويمنح القصيدة صِلة تربطها بالماضي.

وتأتي هذه الكلمات (أجرّ ربابة، الدوّاجين)، ثم الأغنية الشعبيّة، وغيرها ممّا يرِد هنا وهناك بقصديّة من الشَّاعر في كسر النَّسق الشِّعريّ بهذه الكلمات، بحيث لا يتوقّعها القارئ، فيُثار وعيه ويُستفَزّ[2].

وبعد؛ فإنَّ الانزياح يمنح القصيدة فَضَاء فنيًّا متّسعًا، ورُؤية عميقة، وجِدة وابتكارًا من خلال ما يولِّده من أساليب جديدة، بما يتلاءم وتجارب الشَّاعر وعواطفه، وطبيعة الحياة المعاصرة، وهو ضرورة من ضرورات الشِّعر فلا يخلو الشِّعر منه[3]، ولا يُعتدّ به إذا لم تصاحبه وظيفة جماليّة وتعبيريّة ينجذب إليها انتباهُ القارئ، بوصف هذا الانتباه مرحلة أوليّة للوصول إلى الإمتاع، ويتضمّن شعر حكمت النّوايسة الكثير من الانزياحات[4] التي تحتاج إلى وقفات طويلة متمعّنة تكشف جماليّاتها.

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص68-69.

([2]) الربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص129.

([3]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص35.

([4]) ومن هذه الانزياحات، على سبيل الذّكر لا الحصر: غاب/ الغموض الشّفيف الذي/ كان يعني الحياة، تفجّرت بترا/ وكانت نطفة في الغيب يحرسها/ زمان غائبٌ، تعاندني القصيدة وتشرد مني مثل رفيق نزق، للخيول أعنّتها في الزّمان الخداج، وقبضتُ على جمرة الكلمات، أنت وغابة أسئلة تحت شرشف الليل، رحلنا على صهوة الليل طفلًا، سلام عليك/ على راحلينَ يعدّون أيّامهم بانتظار جهنّم، الغيمة التي كنت أرشفها/ استسلمت لنعاس النّحاس/ في لوحة فنان عتيق.

3.1.2 التّكرار

التّكرار ظاهرة لُغوية، عرفتها العربيّة في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشِّعر الجاهليّ، وخطب الجاهليّة، وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النّبوي الشّريف، وكلام العرب: شعره ونثره، وهو إحدى الأدوات الأسلوبيّة المهمّة التي يلجأ إليها الشّاعر المعاصر عند بِناء النّصّ الشّعريّ.

يُعدُّ الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدّثوا عن التّكرار، وأشاروا إلى أهمّيته، وبيّنوا محاسنه، ولم يرَ إعادة بعض الألفاظ وتَرداد المعاني عيًّا، ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو السّاهي[1].

وقد أشار الصّاحبي في فقه اللّغة العربية إلى مجيء التّكرار في لُغة العرب، إذ عدَّ التكرير والإعادة من سننهم، إرادة الإبلاغ بحسب عِنايتهم بالأمر[2]، وقد عرَّفه ابن الأثير بقوله: "دَلَالة اللّفظ على المعنى مردّدًا"[3]، ويعرِّفه الشّريف الجرجاني بأنَّه "عبارة عن الإتيان مرّة بعد مرّة"[4]، وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب، و هي تدور كلّها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والتَّرديد، من ذلك، ناقة مكرّرة، أي: تحلب في اليوم مرّتين[5]، أمّا ابن رشيق فقد بسط القول في التّكرار من حيث المواضع التي يحسن فيها، والمواضع التي يقبح فيها، وأن أكثر تكراره يكون في الألفاظ دون المعاني، وعدَّ الخذلان تكرار اللفظ والمعنى جميعًا، وأنَّ على الشَّاعر ألا يكرِّر اسمًا إلَّا على جهة التّشويق

([1]) الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423، ج1، ص106.

([2]) الرازي (أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني)، الصاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامهم، الناشر محمد علي بيضون، 1997، ص158.

([3]) ابن الأثير، ضياء الدين نصر بن محمد، المثل السائر، ج3، ص3.

([4]) الجرجاني (علي بن محمد بن علي الزين الشريف)، التعريفات، ضبطه وصحّحه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص65.

([5]) الزمخشري (أبو القاسم محمد بن عمرو)، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ج2، ص128.

والاستعذاب[1]، وقد ورد معنى التّكرار في اللّسان بمعنى الرجوع والإعادة مرّة بعد مرّة[2].

ولمّا كان التّكرار ظاهرة في الشّعر المعاصر، فقد تناوله النّقاد المعاصرون في ثنايا حديثهم عن قضايا الشّعر المعاصر، إذ أخذ التّكرار منحى جديدًا، وعبَّرت عنه نازك الملائكة بأنَّه "إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشَّاعر أكثر من عِنايته بسواها "[3]، كما أنَّه "يسلِّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها ، وهو، بهذا المعنى، ذو دَلَالة نفسيّة قيِّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه"[4].

لا شكَّ أنَّ التّكرار يرتبط في النّصّ الشَّعري ببعدين: البُعد النّفسيّ الذي يتعلَّق بوجدان الشَّاعر إلى جانب احتضان الموسيقا الدّاخليّة الخفية، وهو من أبرز العناصر الفنيّة التي تثري البِناء الإيقاعيّ، وتظهر جماله سواء أكان على مستوى الحرف أم الكلمة، أم الجملة[5].

وستتناول الدراسة التّكرار في شعر حكمت النّوايسة في مستويات: الحرف، والفعل، والاسم، والبداية، واللازمة، والتّكرار اللاشعوريّ، إذ إنَّ هذه التّكرارات منبِّهات فنيّة، ووسيلة لتوضيح أفكار الشّعراء ومعانيهم، وأداة للتّعبير عن أحوالهم النّفسيّة والشّعوريّة.

1.3.1.2 تكرار الحرف

إنَّ لأصوات الحروف في العربية دَلَالات شتّى، تظهر أهمّيتها حسب مقتضى الحال أو المقام، كما أنَّ لتكرار الحرف في الكلمة ميزتين: الأولى، سمعيّة تتمثَّل في

([1]) القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص73.

([2]) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة "كَرَرَ"، المجلد الخامس، ص135.

([3]) الملائكة (نازك)، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط5، 1978، ص276.

([4]) الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص276.

([5]) غنيم (كمال)، والهشيم (جواد إسماعيل)، جماليّات الشّعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، مجلّة مجلّة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، م2، ع2، 2012، ص61.

الموسيقا، والثانية، فكريّة ترجع إلى المعنى[1]، ففي قصيدة "تحوّلات الرّمل" يقول الشَّاعر:

"مِن حبيبي من حبيبٍ .... ما حبيبي؟
كلما قلت سلونا
صار للسلوان لونًا[2]
سَكَنَتْ مَسْكون روحي وسَمَتْ
بيَ فوقي
فرطَ شوقي"[3]

وقد كرَّر الشَّاعر حرف الحاء ثلاث مرّات في سطر واحد، ثم حرف السّين خمس مرّات في ثلاثة أسطر، على نحو لافت، وهما حرفان مهموسان احتكاكيّان، حيث جريان النَّفَس مع نطقهما، كما يحتاج نطقهما إلى جهد عضويّ وقوّة إلى إخراج النَّفَس؛ لضيق المخرج عند نطقهما[4]، فيتفاعل لهما قلب السّامع مشاركا لدعوة الشَّاعر إيّاه في هذا الانبعاث الوجدانيّ المسكون في روح الشَّاعر، ولهذا الهمس والبَوح الذي يعتلج داخله من علاقة وَجْد لمَن سكنت روحه، ولدَلَالة الضّعف التي تعتريه تُجاه هذا المحبوب، كما أنَّ حرف الحاء "تعبير عن الصّمت والتّوحد"[5]، فناسب هذان الحرفان المقام تعبيرًا ودَلَالة.

وقد يكرِّر الشَّاعر حرفًا بعينه، كحرف الشّين، في المقطع التّالي، "إذ يتّكئ عليه الشَّاعر لرسم ملامح تجرِبته الوجدانيّة، وبَيان حالة الاحتراق الذّاتيّ التي

([1]) السّيد (عزالدين علي)، التّكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص12.

([2]) هكذا وردت في الأصل، والصّواب (لونٌ).

([3]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص15.

([4]) انظر: أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د.ت)، ص 67،68،69،75، وانظر: السّعران (محمود)، علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997، ص 127،145،148.

([5]) ساعي، الشّعر العربي من خلال أعلامه في سورية، ص268.

يحياها... ولعلّ هذا التّكرار لحرف الشّين، يتّسق مع دَلَالة العِشق"[1]، يقول في قصيدة " آخر الأثلات":

"أنا السّرابُ...
هاجسي شوكٌ، وشوكي هاجسٌ
هامت بيَ الهاماتُ، طوفتُ المدائنَ
باحثًا عنكِ
اشربيني، الموتُ أرحمُ
اشربيني؛ الله أرحمُ
واشربي عشقي خرافيًّا يرودُ المستحيلَ"[2]

فحرف الشّين يناسب حالة العِشق التي تتلبّس الإنسان، لما لهذا الحرف من خصيصة الانتشار والتّفشّي، إذ يسمح للهواء بالاندفاع خارجًا، ممّا يساعد الشّاعر على التفريغ الانفعاليّ، فترتاح نفسه[3].

ومن الصيغ المستخدمة بكثرة على امتداد مساحات دواوين الشّاعر صيغة الفعل الرباعي المضعّف، أو الثنائي المكرَّر(فَعْلَلَ)، ومما ورد في قصائد الشّاعر، على سبيل الذكر لا الحصر (دغدغ، جرجر، هسهس، ململ، جلجل، لملم، صحصح، حمحم، نمنم، عسعس، زلزل، كركر، طقطق، هدهد، غرغر، وشوش)، وممّا جاء منها، قوله:

"فالتفّت الأرضُ طوقًا من النرجسِ الأحمديِّ
على صدر مؤتة
والقبرُ زلزلني فانبعثتُ
هنا كان جعفرْ"[4]

([1]) الضمور، مرايا النّص، ص127.

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص13.

([3]) أبو لبن، زياد وآخرون(2006)، فضاء المتخيّل ورؤيا النقد، بحث للدكتور يحيى عبابنة بعنوان "النّص وحواشيه"، ص163.

([4]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص40-41.

فالفعل (زلزل)، يتكرَّر فيه، على التّناوب، حرفا الزّاي واللام، فالزّاي "صوت رخو مجهور"[1]، حيث يكون مجرى الهواء أضيق ما يكون عند النّطق به، ويكون صوت الصّفير عاليًا وواضحًا[2]، أمّا حرف اللام فهو من أوضح الأصوات السّاكنة في السّمع[3]، فلهذا التّجاور دور في التّجانس الصّوتيّ، وبالتّالي الوضوح السّمعيّ، بالإضافة إلى ما يؤدِّيه هذا الفعل من إفادة الهزّة والحركة اللتين حركتا مكامِن الشَّاعر وأحاسيسه عند قبر جعفر، إذ إنَّ قوّة اللفظ تؤدي إلى قوّة المعنى، و" إنَّ تكرار الصّوت في المضعّف الرّباعي ألصَق بموسيقا الطبيعة وبالنّفس من الثّلاثيّ"[4].

إنَّ اللّغة تتمثَّل المعنى بصوت الحرف، كما أنَّ صفة الحرف بمدلوله منقولة من الواقع، مما يفيد في تشخيص المعاني، وتقريبها من إدراكنا الحِسّيّ، يقول الشَّاعر في قصيدته "تحوّلات الرّمل":

"طلُّ صبحٍ في ابتساماتِ الدهورِ
وأريج الأزمنة
يبزغ الفجر على أهدابها
ولها تأوي الزهورُ
عسعس الليل فصارت فكرة
عسعس الصمت فأمرت القبور"[5]

فالقيمة الصّوتيّة للصّامتين المكرَّرينِ لا تكمُن في إيقاعهما بل في اقترانهما لتحديد الدَّلَالة، فالفعل (عسعس) مكوّن من مقطعين (عس عس) فالعين صوت متوسّط مجهور، أمّا السّين فهو مهموس. مما يعطيهما توازنًا واعتدالًا في نبرتهما، فاجتماع الصّامتينِ بهذه الخصائص اتّفق مع الصّورة الحقيقيّة لرّقة الظّلام وإطباق الصّمت.

([1]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص68.

([2]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص67.

([3]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

([4]) السيد، التكرير بين التأثير والمثير، ص32.

([5]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص16.

وقد يُهيمن تكرير الحرف صوتيًّا في بُنية مقطع في القصيدة ، أو في بُنية القصيدة كلّها، كما في قول الشَّاعر في قصيدة" في سريركِ":

"أنتَ وغابةُ أسئلة تحت شرشف الليل
لم تكوني الطبيعة فأخلعَ العشبَ ولم أكن
الفراغَ،
هكذا نحن
تبتعدين وأقترب وأبعُدُ وتقتربين
كأنك اللوزُ، كأنّني الخريف
كأنّك الليلُ كأنّني النهار
.....
أعني كلما اهتزَّ الترابُ بانتظارِ غيمٍ مشوب
بالممكن
لكأنّك الطبيعة... كأنّني المطر
لا موعدَ غيرُ انتظاراتٍ لا تؤنس
ومداراتٍ لا تقول شيئًا
.....
مثلُ نفحةٍ شماليّةٍ تجيئين، ومثلُ برقٍ تلتمعين
في عتمتي
ومثلُ حلمٍ تغادرين
كأنّك الذاكرةُ
كأنّني رأسي"[1]

هكذا هيمن الحرف (كأنَّ) على بُنية القصيدة من بدايتها حتّى نهايتها، ولم يَعُدِ الحرف فقط صوتًا يتكرَّر، وإنَّما يُعبِّر عن هدف مقصود لدى الشَّاعر ليوحي بمعاناة التّجرِبة لديه، فعندما كان الشَّاعر يُعبِّر عن معنى القرب والبُعد استخدم كلمات متضادة تظهر تمنُّع المحبوبة في رؤية الشَّاعر (اللوز الدّال على الربيع/ الخريف)، (الليل/

(1) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص145-151.

النهار) في إلحاح من جهة الشَّاعر على تفرّده في صورة المقابلة مع الآخر، وعبَّر عن معنى الاشتياق بـ(الطبيعة/ المطر)، وعن معنى التّلازم وعدم الانفصال بـ(الذّاكرة/ الرأس).

إذن، فصوت الحرف جزء لا يتجزَّأ من التّجرِبة الشّعوريّة، وهو ذو طاقة تعبيريّة كبيرة، إذا ما وجِد في سِياقات نفسيّة تحفِّز هذا الصّوت، وتقوّي دَلَالته، وقدرته على التّأثير.

2.3.1.2 تكرار الفعل

الفعل أكثر قدرة على التّعبير، ونقل التّجرِبة الشّعريّة، وإثارة إحساس القارئ، بدَلَالة الحدث والتّجديد في المعنى، وهذا ما سيُلمَس في مشهدين متقابلين: الأوّل مشهد الفعل الماضي، والثّاني مشهد الفعل المضارع الممثلينِ في قصيدة" ابتعدي، أحترف الحنين"، يقول:

"حين تهجَّأتُ هذا الحضورَ العميم،
وحين تهجَّأتُ شعريَ في شفتيك سؤالًا بريئًا،
تقولين: أين رأيتك؟
آه،
ألا تعلمين بأني أقول لنفسيَ: أين رأيتك؟
تحرد مني الحروف،
لأني رأيتك يا نجمتي النبطيةَ،
كنت معي في الحروف،
.....
هل كنت أهذي
بهذا التّقلّب في جمر حبَّيك،
هل كنتُ محض هراءٍ
وتنسدّ كل الفضاءات
هل أنت محضُ خيالٍ أفرُّ إليه؟

سألتُ،
وكنت على شَفَة الحرف،
كنتُ، أرتِّبُ أيَّ السّقوطات أختارُ،
كنت على حجر دائخٍ أترقّب قبل تجيئين
.....
ويا اللهُ كم كنتِ نرجسةً لا تطالُ!
وكم كنتِ تفّاحة الفقراء!
وكم كنتِ درَّة غواصْ!!!
كم كنتِ"[1]

يُحدِث الفعل الماضي حوارًا داخليًّا في القصيدة، كما يكشف أبعادًا نفسيّة تتعلّق بالشّاعر، وأخرى بالتّوتر الزّمنيّ الذي يحدِثه الفعل، بمعنى السّرديّة باستخدام تكرار الفعل الماضي (كنتُ، كنتِ)، ودَلَالة الحوار (رأيتُك، سألتُ)، ومن الملاحظ أنَّ الفعل الماضي، أحيانا، يُتبَع بفعل مضارع، ممّا يوحي بجمود المضارع، وتوقّف الحدث عند الفعل الماضي بسكونه وجموده (كنت أهذي/ كنتُ...تنسد/ كنتُ أرتّبُ/ كنتُ... أترقَّبُ/ كنتُ سأحرقها/ كنتِ... لا تطالُ).

وفي القصيدة نفسها تكرَّر الفعل المضارع (أمشي) سبع مرّات، بالإضافة إلى الأفعال المضارعة الأخرى (يستفزّ، يبتغيني، سأذوب، سأنهض، أظلّ)، على نحو يشي بمراد الشّاعر في دأبه المواصلة في هيئة فعل المشي، (وثمة ما يستفز، وثمة من يبتغيني هناك، وثمة من سأذوبُ بمحرابها)، فالفعل المضارع يدلُّ على الاستمراريّة، وعلى الحركة والحيوية، كما يدلّ على التّطلع نحو الأمل واستشراف المستقبل، بحيث يرسم به طريقا يسلكه، وكما أوحى التّكرار مع الفضاء البصريّ بالمشي المستمر، يقول:

"ويا الله كم أنا غيريَ!
كم صرتُ طفلًا!
وكم عدتُ كهلًا!

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص53-56.

بحبِّ الحياةِ، حريصًا على أنْ أرى،
وأقول،
وأمشي،
وأمشي،
وثمة ما يستفزّ،
وأمشي،
وثمة من يبتغيني هناك
سأمشي،
وثمة من سأذوبُ بمحرابها،
وسأمشي،
سأنهض كلَّ صباحٍ لأمشيَ،
ثمة من يبتغيني هناك"[1]

3.3.1.2 تكرار الاسم

وهذا النّوع من التّكرار لا يقلّ أهمّية عن سابقيْه، مع الأخذ بالحُسْبان أنْ يكون المكرَّر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلّا كان لفظًا متكلّفًا، غير متقبَّل[2]، ومن ذلك قول الشّاعر في قصيدة" الصّعود إلى مؤتة":

كنت يومًا هُنا
يا بلادي هنا
وأبي من هنا
يا بلاد الهنا
كنت يومًا هنا[3]

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص56-58.

([2]) الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص264.

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص38-39.

قُسِّمت هذه القصيدة إلى مَدارين: الأوّل، مَدار الحقيقة، والثّاني، مَدار السّؤال، واللّافت في الأمر كثيرًا تكرار اسم الإشارة (هنا) ثماني عشرة مرّة في المَدار الأوّل، وبعبارة (كنت يومًا هنا) خمس مرات، على امتداد ثلاث وعشرين صفحة من القطع المتوسط، ولم ترِد في المَدار الثاني ألبتة، على امتداد تسع صفحات، مما يؤكِّد، بما لا يدع مكانًا للشّكّ، أنَّ هذا التّكرار بهذه الكيفيَّة لم يأتِ عفويًّا، بل كان مقصودًا لذاته، في إثبات الحقيقة في (مَدار الحقيقة)، والحقيقة لا يناسبها (مَدار السّؤال) الذي قد يعتريه بعض الوهم والشّكّ، ومن هذه الحقائق أيضًا (هنا في سهول الحبيبةْ، هنا كان جعفر، والحقيقة كانت هنا، وأبي من هنا).

إنَّ اسم الإشارة (هنا) يمثِّل لحظة سكون الماضي في النّفْس، واستعادة هذا الماضي في لحظات الإحساس بالوجود، في غمرة الضياع على أرض الوجود.

وفي نموذج آخر من قصيدة" آخر الأثلات" يلاحظ أن الظّرف الزمني (آن) قد تكرَّر في القصيدة ثماني مرّات و"السّبب أنَّ الشّاعر لم يجد بُدًّا من محاكمة الماضي إلا باستحضاره، واستنطاقه، ومحاكمته في الزّمن الحالي الآني (آن)" [(1)]، يقول:

"آن أن أجدَ السّحاب يقلّني
مطرًا
وأخبارًا
وآنَ
ألملمَ الأشياءَ:
أوراقي، وذكراك الحزينةَ، والقصائدَ،
والظلالَ الواقفاتِ على النوافذ،
آن أينيَ،
.....
آن...
أقول

([1]) عبدالرحمن، كمال(2013)، بنية اللّغة في الشّعر الأردني المعاصر /http://www.thaqafat.com

أحببت التي أحببتُ"[1]

وممّا يلاحظ في تكرار (آن) في المقطع السّابق وقوعها مع كل من (آن أن، آن أيني) وذلك لإحداث نوع من الموسيقا من خلال موقع المفردتين وتجاورهما، إضافة إلى أنَّ الحذف (آن...) يعمِّق التكرار الغائب الذي هو موجود في الذّهن، وعند المتلقي.

كما يتكرَّر ضمير المتكلم (أنا) في القصيدة نفسها ست عشرة مرّة، ويرى سلطان المعاني في قصيدة أغنية ضدّ الحرب "أنَّ ياء النّسبة والأنا فيها ليست ذاتيّة، وإنَّما هي متّكأ الباثِّ لنسبة الفعل إلى الكائن البشريّ، أو إلى زمان أو مكان معلومينِ، فهل موسيقا التوليفة التّالية، وما فيها من مشاعر وانفعالات سوى مونولوج جماعيّ، يصلح خلفيةً لاستحضار الفكر والوجع الإنسانيينِ؟ أكثر منه انكفاءة ذاتيّة قنصت تجرِبة ذاتيّة بأسلوب غنائيّ بكائي وكفى! ولعلّ هذا ما يرقَى بالقصيدة منذ عنونتها إلى الانحياز نحو الجماعة.. إنَّنا نلمح في قراءة القصيدة ذاتَ الشَّاعر التي تنتصر للحراك الجماعيّ"[2]، يقول:

"حارت بي الدنيا، أليس لها سوايَ عجينةً لفنونِها
لبست جنونَ الوحشِ مُعْجَبَةً وصار حكيمُها مجنونَها
وأنا فريستُها وتنهشني وحوشُ ظنونِها
للظنِّ، محضِ الظَّنِّ، نمتُ معلمًا، وصحوت منبوذًا،
وكِيْسِ درونِها
.....
أنا حارسُ الدنيا وغرِّيدُ المحبةِ، والغدُ العطشانُ في
مكنونِها
أنا صوتُها الصافي، وفطرتُها الحنيفةُ، كربلاءُ مجونِها
ميزانُها- ما اختلَّ ميزانٌ- وعصْف الياسمين إذا تأسَّنَ
رَوْحُها

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص9-10.

([2]) المعاني، في جماليات القصيدة "أغنية ضدّ الحرب".

أنا عقلها وجنونها

أنا عقلها وجنونها"[1]

وهذا التّكرار "دليل على اشتغال النّصّ على الأنوية، التي تعمل في المسافة المائزة بين الذّاكرة والرّؤيا...، وهما المرجع الخصب للتّجرِبة، وللخبرة والزّمن الذي يموِّن القصيدة بصدى عميق ومقطّر، وغنًى بالظلال والألوان والأخبار والحكايات التي تفتح بوابات القصيدة على نداء قادم من أقاصي الحلم يضاعف من طاقتها على الاستشراف، وقراءة الغامض والماورائي"[2].

4.3.1.2 تَكرار البداية

وهو تكرار لفظة أو عبارة في بداية كلّ سطر شعريّ من أسطر القصيدة، كما في قصيدة" يدي الآن أم دخان القرن"، إذ تكرَّرت عبارة "يدي الآن" اثنتين وثلاثين مرّة في بداية كلّ سطر، وواحدة بحكم التّكرار(يدي...)، فتكون هذه البداية "يدي الآن" منبع لتناسل مجموعة من الدَّلَالات، بحيث يخلق الإيقاع الدّاخليّ، وترابط أسطر القصيدة، وينفي صفة الرّتابة، ولا يُشعر بالملل، كما في قوله:

"يدي الآن أحفورةٌ في جبال الشراة
ونقش على علب الشوكولاته
يدي الآن سهم يصوبه الفاتحون الجدد
إلى لغة الفاتحين القدامى
يدي الآن شعر
وأقراط جارية في بلاط الخليفة
يدي الآن طقس البرودة في لغة الحب
يدي الآن خارجة عن عصمتي لتفر
إلى عصمة الثلج

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص20-21.

([2]) عبد الرحمن، بنية اللّغة في الشّعر الأردني المعاصر.

يدي الآن ملح ينث على جرح روحي"[1]

وقد حرص الشَّاعر على خلق صورة شِعريّة لكلّ صورة؛ تعميقًا لإحساسه نحو كل صورة متولّدة، وسرّ النّجاح والجمال في ذلك أنّ اللفظ المكرَّر ذو ارتباط قويّ ومتين بالسّياق، إذ عمد الشَّاعر على الاشتغال على المحور الاستبداليّ-حسب جاكبسون- دون المساس بالمحور التّركيبيّ، وتنوّع الدّوال هذا يعطي زخمًا إيقاعيًّا متواصلًا ومتناميًا، كما تقوم العَنونة في القصيدة ذاتها على استثارة البُنية التّكراريّة الرئيسة "يدي الآن" بحيث يكون العنوان جزءًا مقتطعًا من النّصّ، وبما تضفيه العبارة المتكرّرة من ربط زمني قويّ بين الماضي والحاضر؛ ليؤكِّد استمراريّة التناسل، وهي مفتوحة (الآن) على الحاضر والمستقبل، في سلالة متواصلة أبد الدّهر.

5.3.1.2 تَكرار اللّازمة

وتتكوَّن اللّازمة من "بيت أو مجموعة أبيات تتكرَّر في آخر كل مقطع أو دور شعريّ من القصيدة"[2]، كما في قول الشَّاعر في قصيدة "شجر الأربعين" حين أرَّقه سنّ الأربعين:

"وأنشطرُ الآنَ في الأربعين على طبقِ الذات
هل كنتُ حلما؟
أم أنّ النهاياتِ يشعلُها الأربعون؟
يا إلهي
.....
في سرابِ البيادر
فرّ الذي كنتُه
فرّ الذي اخترتُه بجناحِ الغِواية
قلت- أتذكر- قلت أخاف من الآفلين

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص37-38.

([2]) وهبة (مجدي)، والمهندس (كامل)، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص287.

وارتددت إليك، فأينك؟

أين الذي كنتُه؟

يا إلهي

النهارُ يعودُ إلى ليلِه.... وأنا لا أعود

يا إلهي"[1]

وكما تقول نازك الملائكة في سياق مختلف: إنَّ التّكرار هنا لم يَعُد مهمًّا، بقدر ما يشكِّل نقطة تُختتَم بها المقطوعة، ويوحِّدها لتسير في اتجاه محدَّد، إذ انصبّت عِناية الشَّاعر على ما قبل الكلمات المكرَّرة[2]، وممّا يلاحظ في المقطع السّابق، انشغال الشّاعر بسنّ الأربعين، واستشعار النّهايات التي أشعلتها هذه السّنّ، والتي مرّت سريعًا كالسّراب، ليقرّر في نهاية المقطع حقيقة تجدّد الطّبيعة واستمرارها (النّهار يعود إلى ليله)، في حين أنّ حياة الإنسان لا بدّ لها من نهاية (وأنا لا أعود).

وقد ذكرت نازك نوعًا آخر للتّكرار من هذا الصّنف يرِد في أوّل كلّ مقطوعة، حيث "يؤدِّي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدقّ الجرس مؤذنًا بتفريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة"[3]، ومثاله ما جاء في قصيدة "مدار الخيول"، يقول الشَّاعر:

"للخيول أعنَّتُها في السباق

يحدِّثُ عن فارسٍ فارسٌ

ويحدِّثُ عن ببَّغا تُرجمان

● ●

للخيول مواقيتُها في السياق

تُحدِّثُ عن فتنةٍ فتنةٌ

ويُحدِّثُ عن قبرها صولجان

● ●

للخيول أعنَّتها في الزمان الخداج

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص30-32.

([2]) الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص284.

([3]) الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص284.

وللباحثين عن الرغبة المستحيلةِ في الجسد
المتهالكِ"[1]

يعمد الشّاعر إلى إدخال بعض التغيير على القطع المكرّر؛ دفعا للتكرار من الملل والرّتابة والفتور في نفس المتلقي، إضافة لما يحمله التّكرار من دَلَالات معنويّة وفنيّة كثيرة.

6.3.1.2 التّكرار اللاشعوريّ

وشرط هذا النوع من التّكرار مجيئه في سياق شعوريّ أو نفسيّ، قد يصل درجة المأساة، فيرفع مستوى الشّعور في القصيدة، وهو وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الشَّاعر ليبعَد عن عَناء الإفصاح المباشر للمعاني، وهذه العبارة المكرَّرة يغلب عليها أنْ تكون مُقتطعَة من كلام سمعه الشَّاعر فوجد فيه تعليقًا مريرًا على حالة حاضرة تؤلمه[2]، وهو من التّكرارات التي يستخدمها الإنسان في حياته اليوميّة في مواقف تستدعيه، حيث وظَّف حكمت النّوايسة هذا النّوع من التّكرار في قصيدة "جداريّة الأحياء" في قسمها الثالث المعنون بـ" ثالثة الأثافي" إلى الشّهيد الطّفل محمّد الدُّرَّة، ومشهد استشهاده الذي آلم القلوب، وأدمع العيون، يقول:

"وحدثت وحشا عن الآدمية والآدمي، فطافت عقارب في لجّة من
لعاب، وحدّثته عن كتاب فأنشدني للفرزدقِ، قلت: تعشَّ
– وكان يخلص أنيابه من طعامٍ قديم– وهادنني خيفةً، فارتجزتُ معلّقة
للطلولِ، وكان النهار– على غير عادته– مازحا يجبل السرو بالثلج
بالنار، قلتُ: الحمامات طارت، وطار الرّصيف إلى أوّل الراحلينَ
"تعشَّ، وعاهدْ"
.....
ركبت البراق، وسرتُ وحيدًا، وئيدًا، أمرُّ على جثث، وارتعاشٍ
أكفٍّ، وليلٍ، وخيلٍ مسوّمةٍ للسباب، وما كنت أهذي، ولكن ليلًا

([1]) النّوايسة، حكمت، مسلّة نبطيّة، ص97–98.

([2]) الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص287.

سرى، واستبدّ به كوكب زائفٌ، وحضنتُ على خدعةٍ حصياتٍ
زجرتُ بهنَّ، وما طار طيرٌ، وَرُشْتُ السّهامَ وما غادرت جعبتي من
ذهولٍ، وما طار طيرٌ
"تعشَّ وعاهدْ"[1]

وتتكرَّر هذه العبارات بصيغ مختلفة (تعشَّ، تعشَّ وعاهدْ، وما طار طيرٌ، عاهدْ) في مواضع من القصيدة، وقد أثارت حادثة استشهاد الطّفل محمد الدّرة أحزان الشَّاعر وأشجانه، فاستحضر في ذهنه مشهد الفرزدق مع الذئب، مختصرًا المشهد بعبارة "تعشَّ وعاهدْ"، إذ رمز بالذّئب إلى الذين لا عهد لهم ولا ذمّة، وإن عاهدوا وعاهدوا، فقد يُغيّر الذّئب جلده لكنّه أبدًا لا يُغيّر طِباعَه، ثم استحضر جزءًا من بيت الشّعر القائل:

"مَنْ راقب الله رجَعْ ما طار طيرٌ وارتفعْ
إلا كما طار وَقَعْ"[2]

فعلى الإنسان (هنا العدو) ألّا يفرح كثيرًا، في دَلَالة على عدم اغترار القويّ بقوّته، فما بعد العلوّ إلا السّقوط، وإن من سُنن الله في الكون، وكان حقّا عليه، ما ارتفع شيء في الدّنيا إلّا حطَّه.

4.1.2 التَّناصّ

التَّناصّ من أهمّ الأدوات والآليات التي يستخدمها الأدباء والشّعراء لإبراز نتاجاتهم الشّعريّة، فهو قائم على الاستثمار لمعانٍ سابقة، يعمد الشّعراء إلى إذابتها في نصوصهم الجديدة، تَبَعًا لما تقتضيه الرّؤية الشِّعريّة، كما أنَّه عنصر بِناء للنّصّ الشِّعريّ، وكان أوّل من ذكر مصطلح التَّناصّ هي الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي عمّقت الميراث الذي تركه باختين (Bakhtin) باستبدال التَّناصّ بالحواريّة، التي تدلّ على تقاطع النّصوص والملفوظات في النّص الروائي

([1]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص24-25.

([2]) الشّافعي، ديوان الشّافعي، ص94.

الواحد، ثم جاء رولان بارت (Roland Barthes) بعد كريستيفا فأسهم في تفسير ظاهرة التَّناصّ.

ومهما يكن من أمر، فقد أخذت ظاهرة التَّناصّ- بالمفهوم العربي- بُعدًا سلبيًّا في تراثنا، ولم يأخذ بُعده النقديّ الإيجابيّ إلَّا من خلال النّقد الغربيّ الحديث[1].

وقد عرَّفت جوليا التَّناصّ بأنَّه: " نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النّصوص الأخرى"[2]، وهو كذلك" كلّ نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصّ آخر"[3]، معنى هذا " أنَّ التَّناصّ هو تعالُق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة"[4]، إذ إنَّ إعادة النّصوص وإنتاجها يقع ضمن حدود من الحرية المسموح بها[5].

التَّناصّ ظاهرة لُغوية ليس لها ضابط، ولا تُحدّ بقانون، وتعتمد على ثقافة المتلقي وحدود معرفته، وتلعب الذّاكرة دورًا بارزًا في الكشف عنه وتحديده " وأنَّ معرفتنا مختزنة في الذّاكرة على شكل بنيات معطاة ممثَّلة لأوضاع معيّنة متكرّرة، نستسقي منها عند الحاجة إليها"[6]، ويستمدّ التَّناصّ "موادّه من مصادر متباينة، منها ما يتشكَّل عفوًا أو عمدًا في الذّاكرة بفعل الدّراسة والقراءة، أي في المخزون الشّخصيّ الواعي واللاواعي، ومنها ما يتشكَّل بفعل معايشة ظروف حواريّة معيّنة، ومنها ما يتشكّل عند التّنصيص نفسه، ويمكن تسميته "التقميش" أيضا، أي ما يطلبه الشَّاعر في صورة قصدية واعية"[7].

([1]) الرواشدة، فضاءات الشّعريّة، ص77.

([2]) كريستيفا، علم النّص، ص79.

([3]) كريستيفا، علم النّص، ص78.

([4]) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعري، ص121.

([5]) مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص124.

([6]) مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص123.

([7]) داغر (شربل)، التَّناصّ سبيلا إلى دراسة النّص الشّعري وغيره، مجلة فصول، ع1، 1987، ص133.

وقد تنوَّعت تسميات هذه الظاهرة ما بين التّفاعل النّصيّ، والتّعالُق، والتّداخل، والامتصاص، والهدم... .

لقد حفل شعر حكمت النّوايسة بمختلف أنواع التَّناصّ، من مثل: التَّناصّ الدّينيّ، والأدبيّ، والتّراثيّ، والتّاريخيّ، والأسطوريّ، إلَّا أنَّه قد تتداخل بعض الأنواع، كالأدبيّ والتّراثيّ، والتّراثيّ والتّاريخيّ، لكنَّها في النهاية تصب في المعنى نفسه، وستتناول الدراسة الأنواع التّالية: التّناصّ الدّينيّ (خاصة القرآن الكريم)، والتّناصّ الأدبيّ، والتّناصّ التّراثيّ/ التّاريخيّ؛ لكثافة حضورها في شعره.

1.4.1.2 التَّناصّ الدّينيّ

يعود الشّعراء إلى المصادر الدّينيّة، ويستندون عليها في عرض أفكارهم ورؤاهم، وأهمّ هذه المصادر الكتب الدّينيّة، إذ تُعدُّ مادة خصبة تغني دَلَالتها عن عَناء عرض الفكرة، وتختصر على الشَّاعر جهده، فبمجرد الإشارة أو الإيحاء إلى نصّ دينيّ يربط القارئ الحصيف بين النّصينِ، مستخلِصًا الدَّلَالة الجديدة التي أرادها الشَّاعر، كما في قول الشَّاعر في قصيدة "آخر الأثلات":

"بيَ رغبةٌ
أن أطويَ الأرضَ الوَلوعَ بموتنا
وأطيرَ
أجنحتي المدى
ودمي السُّدى
أن أخرجَ الأجدادَ من سِفري
وأبنيَ موطنًا
عشًّا هلاميًا
بلا فقرٍ، بلا فقدٍ، بلا حزنٍ، بلا...
وأطيرَ، أعزفُ
موطنًا نفسي
وأنسُلَ من غيوم اللهِ قمصانًا

وأخلعَها عليك لتبصري"[1]

لقد تناصّ الشَّاعر مع الآية الكريمة في سورة يوسف، يقول تعالى:{اذْهَبُواْ بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ}[2]، بعد فَقْد سيدنا يعقوب لسيدنا يوسف–عليهما السّلام– تغيّرت أحواله، فعاش الفقر، وفَقَد من الأبناء يوسف وأخاه، إضافة لفقد البصر، وساده حزن مقيم لا يبارحه، فحالت حياته معاناة وسوء حال... إلى أنْ يشاء الله أن يجعل من بعد ضيق مخرجًا وفَرجًا، فيُلقَى قميص يوسف على وجه أبيه فيرتدّ بصيرًا، ويؤوي يوسف أباه وقد تبدَّل الغنى بالفقر، والفرح بالحزن، والاجتماع بعد فقد وحرمان، كما أنَّ يوسف/ الشَّاعر فقد الوطن فيتوحّد الشَّاعر ويلتحم بمشاعره مع النّصّ القرآنيّ، لذا فالشَّاعر يريد قميصًا، كمثل قميص يوسف، بل قمصانا ليخلعها على وطنه؛ ليعيش الجميع في هذا الوطن (بلا فقرٍ، بلا فقدٍ، بلا حزنٍ، بلا...)، على أنَّ الشَّاعر لا يكتفي بقميص واحد، فحالة الوطن الذي أحبّه فاقت حالة يعقوب، فهي تحتاج قمصانا كثيرة؛ لتبني وطنا هلاميا مستقرًا ومتماسكًا.

وفي تناصّ الشَّاعر مع صور القرآن ومعانيه، ما جاء في قصيدة "تداعيات هانيبال[3] المخذول"، إذ ألقى هانيبال القائد الفينيقيّ المعروف نفسه في أحضان روما، روما، العدو اللّدود، ومنَّى على نفسه الأماني، فما عادت دروب النّضال ذات جدوى ، فلتهلكْ، وقد مات الغضب، الغضب العربيّ، الذي كان غضبا للأرض والأهل، والأوطان، إذ ظهر تناصّ الشَّاعر جليًّا من قوله تعالى في سورة المسد: {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ}[4]، يقول:

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص14.

([2]) القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 93.

([3]) حنبعل بن حملقار برقا الشهير بـ(حنا بعل) أو بـ(هانيبال) أو (هاني بعل) (247 ق.م– 182 ق.م) قائد عسكري قرطاجي فينيقي ينتمي إلى عائلة عريقة، وينسب إليه اختراع العديد من التكتيكات الحربيّة، التي ما زالت معتمدة حتّى اليوم.

([4]) القرآن الكريم، سورة المسد، الآية 1.

"أنا لستُ مني
أنا هاني روما
سأسقطُ في غابةٍ من نساءٍ
على ساحلٍ من نبيذٍ
أبي كرمةٌ ... وفضائي عنبْ
فتبَّت دروبُ النضالِ وتبَّ
وتبَّ على الراحلين العَتَبْ
وعاش السلامُ ومات الغضبْ"[1]

وقد حفل شعر حكمت النّوايسة بالكثير من التناصات القرآنية، التي تجدر الإشارة لبعضها[2].

2.4.1.2 التَّناصّ الأدبيّ

تعامل الشّعراء مع النّصوص الغائبة تعامُل المقلِّدينَ المحبّينَ، وراحوا يكرِّرون التّراكيب نفسها، وأحيانا يوردون النّصوص الشِّعريّة دون تغيير أساس في الأصل، فتتقاطع النّصوص فيما بينهما لخدمة البُنية الكُليّة للنّصّ الشِّعريّ، فيكون من مهام التَّناصّ البحث بين النّصيينِ لإيجاد مدى التعالُق والتفاعُل بينهما، بحيث يكون النّصّ الجديد متَّصفًا بالجِدة والإبداع والابتكار، وإلَّا فلا جمال يُرتجَى فيه، وممّا جاء من ذلك في شعر حكمت النّوايسة في قصيدة" العراق"، قوله:

"يقينًا تجشمْتَ مُرَّ العَناءِ لتنجوْ بسقطِ اللوى
وبين الدخولِ وبين الأفولِ جرعتَ الطوى
وواريتَ جوعَكَ
حين غفرتَ لزُغبِ الحواصلِ عن كاسبٍ

([1]) النّوايسة، حكمت، عزف على أوتار خارجيّة، ص32.

([2]) غارت أنجمي سبعين غورًا، أنا الأجاج، وخيل مسوّمة للسباب، قطعًا من الصلصال، العكاز الذي أتوكّأ عليه، تمرّ بي الذاريات، جادت بها الموريات شررًا، فيا تين خبّر بربّ القيامة هل هذه البلدةُ الآمنة؟؟، ونبتذر العشبَ بالصّيف خَشيةَ إملاقنا في السّقاية.

وجُدْتَ بقِدْرك

لم تسألِ الدَّارَ ماذا حوى"[1]

في المقطع السّابق تناصان أدبيّان/ شعريّان، وثالث تراثي، ففي قوله: (يقينًا تجشمْتَ مُرَّ العَناءِ لتنجوْ بسقطِ اللوى/ وبين الدخولِ وبين الأفولِ جرعتَ الطّوى) تناصّ مع مطلع مُعلَّقة امرئ القيس:

"قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ ومنزلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ"[2]

ثمَّ تناصّ الشَّاعر في قوله: (حين غفرتَ لزُغبِ الحواصلِ عن كاسبٍ) مع قول الحُطيئة:

"مـاذا تقولُ لأفـراخٍ بـذي مـرخٍ حُمْرِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ

غيَّبْتَ كاسبَهُمْ فـي قَعْرِ مُظلِمةٍ فـاغفِرْ عليك سـلامُ اللهِ يـا عمرُ"[3]

وعلى رواية زُغب الحواصل، قال الحطيئة في موضع آخر:

"لِزُغب كأولاد القَطَا راثَ خَلْقُهَا على عاجزات النَّهْضِ حُمْرٍ حَواصِلُه"[4]

وفي سبيل التَّناصّ التّراثيّ يستدعي الشَّاعر قصة عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- مع المرأة الأرملة وأطفالها الثلاثة الجياع، وقد وضعت لهم قِدرًا على النّار، وتركت فيه ماء لتشاغلهم به، فيظنّوا أنَّه طعام فيصبروا، وهي تقول: إلهي أنصفني من عمر! فإنَّه شبعان ونحن جياع... وما كان من صنيع عمر لها، وقوله لها، حين أراد

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجية، ص77.

([2]) امرؤ القيس (حُجر بن الحارث الكندي)، ديوان امرئ القيس وملحقاته، شرح السّكري (أبو سعيد الحسن بن الحسين)، دراسة وتحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، 2000، م1، ص164.

([3]) الحطيئة (جرول بن أوس العبسيّ)، ديوان الحطيئة، شرح ابن السَّكيت (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق) ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص107-108.

([4]) الحطيئة، ديوان الحطيئة، شرح ابن السَّكيت، والسّكري (أبو سعيد الحسن بن الحسين)، والسّجستاني (أبو حاتم سهل بن محمد)، تحقيق نعمّان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، د.ت، ص208.

الانصراف: أيّتها المرأة، لا تدعينَ على عمر، فإنَّه لم يكن عنده منك ولا من أطفالك خبر[1]، ومن ثمّ عكس قصة عمر وأسقطها على واقع العراق وأطفاله سنوات الحصار.

في التَّناصّات السابقة استوعب الشَّاعر التّراث، وأعاد بِناءه وَفْقَ رؤيته الخاصّة تُجاه العراق (جمل الكبريات)، وهذا ما أطلق عليه محمد الجزائري التَّناصّ بالإزاحة أو تخصيب النّصّ، فالشّاعر استلهم التّراث ومن ثمَّ عكسه... فإشارات النّص (العناء المرّ، سقط اللّوى، الدّخول، الطّوى، الجوع، الأفول، زَغب الحواصل، القدر) تزدان بمغايرتها لجذورها، ولمرجعياتها، وتخرج بجديدها المخصَّب في تصعيد مثابر لتمجيد صبر العراق[2]، حيث أعاد الشَّاعر تحوير النّصّ بما يتناسب وموقفه، وقد جعل التحوير من نصي امرئ القيس والحطيئة، ثمّ من قصة عمر مع المرأة الأرملة نصًّا جديدًا يصطدم به أُفُق توقّع القارئ، وذلك من خلال عنصر المتوقّع واللامتوقع، بين أُفُق النّصّ وأُفُق القارئ، على أنَّ القارئ الواعي يستشعر وراء ذلك بُعدا نفسيًّا، يقصد منه الشَّاعر أن يقدِّم رؤية ذاتيّة من خلال استدعاء النّصوص التراثيّة، وإعادة الحياة إليها من جديد[3].

وقد يتناص الشَّاعر مع الأدب والشِّعر الحديث، كما في قصيدة "باسمك اللهم" التي تجسّد مفهوم الإبعاد عن الوطن، واستئثار جماعة مستقوية به دون أخرى، إذ يقول:

" آه يا جرحي المكابرْ"
وطني صارَ مطيَّةْ
يمتطيها ألفُ كافِرْ
نحن مذ خمسين عامًا
نحن لا نطلبُ حقًّا

([1]) انظر: الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، التّبر المسبوك في نصيحة الملوك، ضبطه وصحّحه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص54-55.

([2]) الجزائري (محمد)، تخصيب النّص، الأسطورة- السّيرة الشّعبية- الرّمز، المشهد الشّعري في الأردن (نماذج)، مطابع الدّستور التّجارية، أمانة عمّان الكبرى، 2000، ص349-350.

([3]) الربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقي، ص112.

إنَّما نحن نقامرْ"[1]

وفي هذه المباشرة في الطّرح، حيث الوطن هاجس الشَّاعر، ويتحِدّ معه، فجُرح الوطن جُرحُه (يا جرحي) الذي أصبح مشاعًا ومطيّة لكلّ كافر جاحد، لذا فهو يتناصّ مع قول محمود درويش في قصيدته " يوميّات جرح فلسطيني" الذي جعل من فلسطين حبيبته التي تتردَّد في أشعاره كثيرًا:

"آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبهْ
وأنا لست مسافر
إنني العاشق، والأرض حبيبهْ!
وإن استرسلت في الذّكرى نما
في جبهتي عشب النّدم
وتحسّرت على شيء بعيد"[2]

ويستدعي الشَّاعر من قصص غسان كنفاني "أرض البرتقال الحزين"[3] (فلسطين) عبارة "البرتقال الحزين" في دَلَالة على مأساة الفلسطيني، ومَرارة الواقع والذّكريات، ثم يسقطها على أرض العراق، حيث قبر الحسين، ذلك الضريح الجريح، إذ تتشابه فلسطين والعراق في وجعيهما، ففي قصيدة "عزف على أوتار خارجيّة"، يقول حكمت:

"سوى الحبِّ خَلْفَكِ حبٌ وحبْ
تعالي نسافرُ في حُلْمِنا الخارجيِّ إلى بؤرةِ الأمكنةْ
.....
تعالي فنشريْ بكلِ الذي قد تبقّى

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص65.

([2]) درويش (محمود)، الديوان، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص361.

([3]) انظر: كنفاني (غسان)، أرض البرتقال الحزين، قصص قصيرة: قصة" أرض البرتقال الحزين"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط4، 1987، ص73-80.

من الخيلِ
والليلِ
والأمنياتِ
خيوطًا من اللّوزِ والبرتقالِ الحزينْ
نَطوفُ بِهِ حولَ قبرِ الحُسَيْنِ
ونُعْلِنُ توبتنا للضّريحِ الجريحْ"[1]

3.4.1.2 التَّناصّ التّراثيّ/ التّاريخيّ

كانت عودة الشّعراء إلى استلهام التّراث، وقراءته، واستيعابه، وسيلة من وسائل التخلّص من مرارة الحاضر، وعَذَابات الواقع في ضوء ما يشهده عالمنا من صراعات فكريّة واجتماعيّة وسياسيّة رافقت الذّات العربيّة وأصبحت جزءًا من الواقع المَعِيش، تحاول جاهدة رفض كلّ ما يكبح جِماح طموحها، أو يكبّل روح رغباتها في تحقيق تطلعاتها.

إنَّ استخدام التّراث برموزه يضفي عراقة وأصالة على العمل الأدبيّ، ويمثّل امتداد الماضي في الحاضر، ويمنح الرّؤية الشّعريّة الشّمول والكُليّة متخطية بذلك حدود الزّمان والمكان[2]، ومن الرّموز التي استدعاها حكمت النّوايسة زرقاء اليمامة التي اشتهرت بحِدّة البصر، إذ كانت ترى لمسافات بعيدة، وقصّتها معروفة عندما رأت الأشجار تمشي وخلفها يتستّر الأعداء، على مسيرة أيّام منها[3]... إذ تتعدَّى رؤيتها المحسوس إلى ما وراء ذلك من كشف المخبوء، فغدت كأنّها صيحات نُذر لما يخبِّئه الزّمن القادم، حيث تجمع بين الموروث التّاريخيّ والأسطوريّ، "ولكنّ الشّاعر لا يصِل في استعارته التاريخيّة لقصة زرقاء اليمامة إلى الدّرجة الصّفرية، بمعنى توظيفها كما وردت في سِياقها التّاريخيّ المعروف، وإنَّما هي حالة مبتدعة جديدة تنسجم مع لَمْلَمْة

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجية، ص19-20.

([2]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

([3]) انظر: ابن عبدربه ، العقد الفريد، ج3، ص10.

أشياء من أَزَفِ رحيلِه، سِيان سواء أكانت الغابة تمشي نحوه، أم معه، فإنَّ حالة الحركيّة هنا احتشاد لتوظيف صورة الرّحيل مبتدأ القصيدة"[1]، يقول:

"أَزِفَ الرّحيلُ،
أشمُّ رائحةَ القَرنفلِ في يديكِ،
أكادُ ألمحُ غابةً تمشي،
نيازكَ مقبلاتٍ صوبَ نبعِك"[2]

فالشَّاعر يستدعي رمز زرقاء اليمامة، ويتّحد معها في القدرة على التنبؤ، واكتشاف الخطر، والبصيرة في قراءة ما هو آتٍ، فهو يستشعر خطورة المرحلة الراهنة التي تحيط بنا جميعًا، سواء على مستوى الوطن الصّغير، أم الوطن الكبير(الأمّة)، وتتوالى نُذر الشَّاعر في غير موضع من القصيدة:

لم أعد صوتًا، وهذي الرِّيح مُلْبَسَةً تجيءُ
أكادُ ألمحُ غابةً تمشي... [3]

ثمّ يأمر الشَّاعر قومه، أو من هم في حكم الخطاب، بالاستعداد لهذا الخطر المقبل، الذي لا يشكّ بوقوعه، كما كان مع زرقاء اليمامة، التي قوبلت بالخذلان، وكانت عيناها الثمن فيما بعد (ورموني في الصّحراءِ أصحَبُ خيبتي)، يقول:

"نَهَرَتْ كلابٌ غابةً تمشي
وقلتُ: تحذَّروا
هذي الرّياحُ غشيمةٌ
من ثمّ ناديت: استعِدّوا، وما استعَدّوا
ورموني في الصّحراءِ أصحَبُ خيبتي"[4]

([1]) المعاني، سلطان(2012)، في جماليات القصيدة "أغنية ضد الحرب"، لحكمت النّوايسة، http://edwardowies.com/

([2]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص9.

([3]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص26.

([4]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص31.

ثمّ يكرِّر ما قاله سابقا، ويضفي على الحديث هذه المرّة شيئا من تفصيل للمشهد الذي أبصره، وما سيكون عليه الحال في قابل الأيام، يقول:

"وأطلُّ من خلل الرّسالة:

غابةٌ تمشي،

حروفٌ بارداتٌ مقبلاتٌ

خلفها سُفُنٌ توزّعُ رحمةَ الطغيانِ في المدن العتيقةِ

خلفها بومٌ حليقٌ

بهلوانٌ ظنَّ أنَّ النّاس تلهيةٌ لهُ

بين السّفائن قافزًا ليروّج الميتاتِ:"[1]

وقد يتناصّ الشَّاعر مع أحداث تاريخيّة، ويستدعي" الأمراء والقوّاد الذين يمثّلون الوجه المضيء لتاريخنا... بهدف إبراز التناقض الحادّ بين روعة الماضي وتألّقه وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره"[2]، من ذلك ما وظَّفه الشَّاعر لمقولة هارون الرشيد الخليفة العباسيّ وهو يخاطب سحابة: أمطري حيث شئت، فإنه آتيني خَراجك، في دَلَالة غير خافية على اتّساع رقعة الدّولة الإسلاميّة، وما رافق ذلك من ازدهار في شتّى مناحي الحياة، يقول:

"غطَّني حُلُمٌ

رأيتُ

الخاتمَ المكسورَ، نصفًا غالَهُ زَمَنٌ

ونصفًا فيه توقيعُ الخليفةِ:

" لا تريمي[3] يا سحابُ"

وأسألُ الباكين حول النّار في شغفٍ جوابَ

(لِمَ الحرارةُ في الحروفِ؟)"[4]

([1]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص34-35.

([2]) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص121.

([3]) لا تريمي: لا تبرحي، لا تغادري.

([4]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص34.

وقد يعمد الشَّاعر إلى" استخدام الشخصيات التراثيّة كمعادل موضوعي للتّجرِبة الذّاتيّة"[1]، كاستخدامه لشخصية الحلّاج الذي تحمَّل في سبيل دعوته العذاب والآلام، ولقي مصرعه مصلوبًا في بغداد، ففي قصيدة " جداريّة الأحياء"، يقول:

"ماذا
أقول لضيعة الحلّاج
إذ زرع الكلام على الصّليب
لكي يظل الحرف عينَ الله
يبصر لائذًا بصفائه ما تشتهي الآهاتُ"[2]

ومن التّراث الشّعبيّ استخدام شخصية السّندباد وهو" أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة استحواذًا على اهتمام شعرائنا، وشيوعًا في شعرنا المعاصر"[3]، وليس هناك شاعر إلّا وقد عدّ نفسه ذلك السندباد في مرحلة ما من مراحل تجرِبته الشِّعريّة[4]، يقول الشَّاعر في قصيدة "الصّعود إلى مؤتة" من حديث الوالدة الرَّؤوم لأبنائها في حكايات وقصص ما قبل النّوم لينام أبناؤها، يقول:

"عن والِدَهْ
كانت تحدِّثُ فيما تقول الرَّؤوم لأبنائها
– والنّعاس يُمرِّر خيطًا لأجفانهم– لينامو
فناموا
وغافلها الحلمُ
سارت مع السِّندباد لذات العمادِ
وسارت مع الخالدين إلى
ما وراء البحارِ إلى

([1]) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص21.

([2]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص19.

([3]) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص156.

([4]) زايد (علي عشري)، السّندباد بين التراث والشّعر المعاصر، مجلّة الثّقافة العربيّة، ليبيا، ع4، 1974، ص55.

ما وراءِ النَّهارِ إلى
جنّةِ الله حيثُ الطعام مشاعٌ لمن يشتهيه
وحيث النساء اللواتي صبرنَ استَحلْنَ عذارى
كواعبَ ليس لَعَدِّ السِّنينَ إلى حُسْنِهنَّ طريقٌ
وحيث ينامُ الرجالُ على سُررٍ من أمانٍ
يقولون ما يشتهون ولا يحملون انبهارًا
بِحُسْنِ اليقينْ"[1]

ورحلات السِّندباد التي تتَّسم عادة باقتحام الأخطار والأهوال، والغوص في متاهات المجهول، وسَبر أغوار(ما وراء البحار/ ما وراء النّهار) باحثًا عن الغريب والمفقود (جنّة الله) على الأرض، حيث الطعام مشاع، والنساء صابرات، والأمان والحرية المكفولة (يقولون ما يشتهون) ، ومن ثمّ العودة إلى موطنه سالمًا بما غنم، وفي حقيقة الأمر، هذا ما يبتغيه الشَّاعر، إذ إنّه بهذه الرُّؤى والأحلام ينزع إلى تحقيق واقع اجتماعيّ وسياسيّ أفضل للأمّة، خاصّة مع اقتران هذه الرّحلة بإرم (ذات العماد)، تلك المدينة التي لم يُخلق مثلها في البلاد، التي يستخدمها الشَّاعر المعاصر لتجسيد الواقع بكلّ همومه وآلامه وانكساراته، إضافة لما تمثِّله حكايات السّندباد ورحلاته إلى منابع القوّة ومصادر المعرفة، وما تمثّله من رمز للدّيمومة والاستمرار، والقدرة على حمل البِشارة[2].

إذن، يحتاج التَّناصّ من الشَّاعر ثقافة واسعة حتى يُبدِع النّصّ الحَداثيّ، ومثلها للقارئ كي يفكّ مغاليق النّصوص، ويفهمه، ويدرك عوالمه وأبعاده[3].

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص30.

([2]) نصر (عاطف جودة)، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984، ص273.

([3]) بسيسو (عبد الرحمن)، قراءة النّص، في ضوء علاقاته بالنّصوص والمصادر، قصيدة القناع نموذجا، مجلة فصول، ع1، 1997، ص93.

2.2 الصّورة الشّعريّة

تُعدُّ الصّورةُ الشّعريّة من أهمّ أدوات التّشكيل الشّعريّ التي يستخدمُها الشّعراءُ في بِناء قصائدهم، والتّعبيرِ عن رُؤاهم ومشاعرِهم، وترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بنفسيّة الشّاعر، وقد غدتْ ملمحًا بارزًا في نصوص الشّعراء المُحدَثينَ؛ لِما تحويه من عناصر الدَّهشَة والمُفارقة والانزياح، وخصب الخَيال، بحيث تُقرأُ بأوجهٍ وقِراءاتٍ متعدِّدةٍ ومفتوحةٍ.

فبالعودة إلى النّقد القديم، فإنَّ أوَّل منْ أشار إلى الصُّورة الجاحظُ في تناوله قضيتي اللّفظ والمعنى، في قوله:" فإنَّما الشّعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النَّسيجِ، وجنسٌ منَ التَّصويرِ"[1]، وعلَّقَ إحسان عبّاس على كلام الجاحظ هذا بقول:" فالّذي يعنيه الجاحظُ هو تلك الصّورةَ لا مجرَّد اللّفظ نفسه"[2]، فيما يقرِّر عبدالقاهر الجرجاني" أنَّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه، كالفضّة والذّهب يُصاغ منهما خاتَم أو سِوار"[3].

وتتحقَّقُ الصُّورة الشّعريّة في إطار الانزياح التّركيبيّ، وتحويل المجرَّد إلى محسوس، وفيها تتجلّى قدرة الشّاعر الإبداعيّة في خلق معانٍ جديدة، "فليست الصُّورة إلّا علاقة الشّيء ودَلَالته الصُّوريّة في الوعي"[4]، إذ "إنَّ الشّاعر يفكِّر بالصُّور، والتعبير بالصُّورة هو لغة الشّاعر التّلقائيّة التي لا يتعلَّمها، ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها"[5] ، وهي التي تكشف عن نضوج الرُّؤية واكتمالها لديه، كما تحدِّد ما يعتري هذه الرُّؤية من قصور، أو اضطراب، أو افتعال"[6]، وستتناول الدراسة أنماطًا للصورة الحسّيّة في شعر حكمت النّوايسة: البصريّة، والسّمعيّة، واللّمسيّة، والشّميّة والذّوقيّة؛

([1]) الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج3، ص132.

([2]) عبّاس (إحسان)، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1983، ص425.

([3]) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص355.

([4]) هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص411.

([5]) عبدالله (محمد حسن)، الصُّورة.. والبناء الشّعريّ، دار المعارف، مصر، 1981، ص43.

([6]) عبدالله، الصُّورة.. والبناء الشّعريّ ، ص44.

لأنّ "التّعبير الحسيّ وسيلة من وسائل تأثير الصّورة"[1]، وهذه الصّورة هي "وسيلة لنقل الشّعور أو الفكرة"[2]، كما أنَّ "الّصور تخدم الأفكار" [3]، وتتعاضد الحواسّ جميعها في تكوين الصّورة الحسيّة، ولا يقتصر الأثر الجماليّ في الصّورة على حاسّة دون الأخرى. كما ستتعرّض الدّراسة للحديث عن الصّورة الكليّة، والصّورة الرّمزيّة، والصّورة الدّراميّة، وتراسل الحواسّ.

1.2.2 الصّورة الحسيّة

1.1.2.2 الصّورة البصريّة

يمثّل المُدرك البصريّ النّسبة الأعلى بين المُدركات الحسيّة، و" ترتبط المرئيّات في الصّورة الشّعريّة بصفات أخرى، هي في أصلها صفات المسموعات أو مشمومات أو ملموسات..." [4]، فعضو العين يتحسّس جمال الأشياء من حوله، ثمّ يقوم الخيال بدوره، فيستقبل الصّور، ويجد في الصّور البصريّة مجالًا أوسع للعمل والانطلاق، وهذا "الخيال هو المملكة التي تخلق وتبثّ الصّور الشّعريّة"[5].

ومن هذه الصّور في شعر حكمت النّوايسة، ما جاء في قصيدة "الجودي في عين القصيدة"، وهي سلسلة من الصّور المترابطة، كلّ صورة تُسلِمك للأخرى، ما أنْ ينفكّ القارئ من أسر حتى يقع في أسر آخر من الكلمات والمعاني الوجدانيّة، يقول:

"هو ذا أنا
جذرٌ تمرّس أنْ يُشاكس في المدى شَجَرا
ويحترف المقيلَ
وتنام سخريتي على شفتي هدوء الأقحوان
وخفة السوسن

([1]) عبدالله، الصُّورة.. والبناء الشّعريّ، ص32.

([2]) إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص135.

([3]) دي لويس (سيسل)، الصّورة الشّعريّة، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام الجمهورية العراقية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرّشيد للنّشر، 1982، ص93.

([4]) إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص129.

([5]) دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ص73.

أنا في الغياهب بذرة تتحيّن المطر المقدس
حين يأتلف الغمام
وأنا احتماء الجذر بالجذر الهلامي، المعاول تنثني
إما نهضت
وتنضوي الأضواء في زيتي
ويعود لي بيتي
قصرا يطل على الطفولة واكتهال القانطين
هي ذي فراشاتي أطيرها على زهر اليقين"[1]

فلا تكاد تجد سطرًا من الأسطر الشّعريّة السّابقة لم تكن الصّورة فيه حاضرة بقوّة، وقد اختصرت على الشَّاعر المسافات في التّعبير عن نفسه (ها ذا أنا/ جذر تمرس أن يشاكس، تنام سخريتي على شفتي... أنا في الغياهب بذرة تتحين المطر المقدس، هي ذي فراشاتي (فراشات الذات، العمر) (أطيرها على زهر اليقين)... وهذا ما عبَّر عنه عزالدّين إسماعيل حين رأى أنَّ كلّ الحقّ للشَّاعر في تشكيل الطّبيعة والتّلاعب بمفرداتها، وَفْق تصوّراته الخاصّة، إذا كان يرى هذا الطّريق الوحيد أو الأنسب في التعبير عن ذاته[2]، إذ يرتبط العنصر الحسّيّ بقوة الإيحاء في الصّورة[3]، ومثل هذا نموذج آخر من قصيدة "في سريركِ"، إذ يقول:

"مرَّ غيمٌ كثير وأسماء كثيرة، وأنا أَلُصُّ
غيمةً بعيدة
وشفاه ظبي خاتل
أمرِّن الطبيعة في دورتي الدمويّة
وأبرّد ألسنتي الحادّة بذكركِ
ولا شيء تغير
مطر ينهمر كأنّه مطرودٌ، وأرض تبتلعه

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص51.
([2]) إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص126.
([3]) دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ص46.

كأنّها الإسفنج

وأنا

أسقي نبتةَ بينِنا بأدمعي التي لو كان المطر

مدادها لتشقّق جلدي"[1]

فالعلاقة بينه وبين الحبيبة (الأرض/ الوطن) علاقة شوق واشتياق كما بين المطر والأرض التي لا تشبع من مطر، فساعدت الصّور هنا على إضاءة الفكرة وكشفها.

وعلى جانب آخر من الصّورة البصّريّة فإنّ "ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسّيّة التي تحدث توترًا في الأعصاب، وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في النّاس"[2]، ففي المقطع التالي بيان لهذه الفكرة، حيث شكَّل اللّون الأحمر مادّة خصبة أغنت الشَّاعر عن كثير الإفصاح الذي يذهب بجمال الفكرة التي تلمع في نفسه، وفي المقابل يجد القارئ لِذّة في الكشف عنها، يقول في قصيدة "المَشْمَتُ لَيْسَ بعيدا":

"يا هذا الشّعر اسكَر وانكرْ

ما دارَ بجوفِك من أقداحِ المنكرِ

فالمنكَرُ منكَرْ...

.....

وامدحْ من شئتَ من الأعداءِ ولكنْ؟

لكنْ لا تسكرْ

فالخمرةُ سِحْرُ قد يُنسيكَ الخط الأحْمَرَ في هذا الزَّمَنِ الأحْمَرْ"[3]

جمع الشَّاعر في السّطر الأخير اللّون الأحمر في دَلَالات ثلاث متباينة، كما في (الخط الأحمر، الزّمن الأحمر، الخمرة وهي لفظة تحيل إلى اللون الأحمر)، فالشَّاعر عندما يطلب من الشِّعر أنْ يقول كلّ ما يحلو له من قول القبح أو فعله، فهي

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص148-149.

([2]) إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص129.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص48-49.

في نظره أشياء لا تقع في دائرة (الخط الأحمر)، فالخمرة (الفكرة المتّقدة ذات الطّابع الخطر التي اصطبغت باللون الأحمر) يجعلك سحرها تقترب من دائرة الممنوع وغير المسموح به في هذا الزّمن الأحمر الذي تتعدّد تأويلاته بـ(الدّم/ الويلات والعذاب/ قمع الحُريّات...) إذ استوحى الشّاعر دَلَالات اللّون الأحمر من الواقع المَعِيش، فالألوان لها رمزيتها في شّعر حكمت، كمثل: (وجنتيها الخُضُرْ، فتخضّر فيها المواويل، اللّيل الأبيض، الحزن الأسود، نسي اسمه عندما سألته الشّقراءُ، غابة بيضاء قادمة، وهذا الشّيب أسود، فانوسك أخضر)، وهذه المدركات الحسيّة وغيرها التي اختزنتها القوّة الحافظة أو الذّاكرة عند الشّاعر هي التي تشكّل مادّة الشّعر ومعانيه[1].

2.1.2.2 الصّورة السّمعيّة

الصّوت من عناصر تشكّل الصّورة الشّعريّة؛ لارتباطه بحاسّة السّمع التي لا نستطيع التّحكّم بها، فهي تعمل ليل نهار، حتّى أثناء النّوم، وقد تفوق أهمّية حاسّة السّمع–شعريّا– حاسّة البصر، وتكمن أهمّيتها في طريقتها التي تفرض على المتلقي نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه؛ ليتفاعل مع هذا المعنى ويتأثّر به[2]، ففي قصيدة "رفعوا الأكفّ" إذ يصوِّر الشّاعر الشّهداء وقد (مضوا على رعش الرّصاص) وصوته، (فاهتزّت أكفٌّ بالحجارة) تشعل الشّرر (بصرية) تنتخي وتطلب العون (واهتزّت الدّنيا) والعالم على مصابهم الأليم (وما اهتزّت جفون الصّانعين المشرقا)، وكان الأحرى أنْ تتحرّك مشاعر الأقربين دون سواهم من الأمم، يقول الشّاعر:

"رفعوا الأكفَّ، وحامت الآفاقَ دون تصفّقا
ومضوا على رعش الرّصاص
رفعوا، مضوا، جابوا، ولم ترعفْ، ولم تهتزَّ ساكنةٌ
وعادوا
واستحلبوا الحجرَ المقدّس منطق الزّيتونِ فاهتزّت

([1]) عصفور (جابر)، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص300.

([2]) عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص327–328.

أكفٌّ بالحجارةِ مورياتٍ تنتخي

واهتزّت الدّنيا وما اهتزّت جفون الصّانعين المشرقا"[1]

أراد الشَّاعر من هذه الصّور نقل مشاعره، فلُغة الشِّعر" لُغة حِسيّة لا تصبح فيها الكلمات مجرّد إشارات أو علامات، وإنَّما تصبح مجموعة من المثيرات الحِسّيّة تثير في ذهن المتلقي صورًا أو إحساسات، وتحرِّك انفعالاته ومشاعره"[2]، من خلال بعض الألفاظ (رعش، اهتزّت) ذات التّأثير في نفس السّامع بالمباشرة أو بالإيحاء، خاصّة اللفظة ذات الجِرْس التي يحاكي فيها الإيقاع المعنى، كلفظة (قلقلة) في قول الشَّاعر في قصيدة " ما رآه الطّفل في العتمة":

"كالأنبياء

أحاول قلقلة المستحيل

كالغرباء

أظلّ أحدّق في الحرفِ

مبتغيًا كنْهَهُ

باحثًا عن فتًى كنته

كان يحدّق في حرفه"[3]

فالقاف صوت انفجاريّ شديد[4]، يُحدِث نوعًا من جَلجَلة وحركة الإيقاع الدّاخليّ للتّعبير عمّا يعنيه الشَّاعر من انفعالات وأحاسيس، كما يمتاز(اللام) بوضوحه السّمعيّ، وهو من أوضح الأصوات السّاكنة في السّمع[5]، حيث يؤثّر الجانب الصّوتي على المعنى، ومثل ذلك لفظة (كَرْكَرَات) التي تحاكي حركة سقوط حجارة الجدار في قصيدة "شهيد"، يقول الشَّاعر:

"صخرةٌ في المزارْ

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص41.

([2]) عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص304.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص18.

([4]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

([5]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

يعابثُها المارقون سِراعا
تداعوا جرادًا لها كلُّ صوب يبث الجرادْ
يمرّون مَرَّ السَّحابِ فليس سوى كركرات الجدارْ
ووقعِ ضياعِ خطى الانتظارْ
وأنت المزارُ الذي لا يزارْ"[1]

فحرف "الرّاء صوت مكرَّر"[2]، إضافة لوضوحه في السّمع (يشترك مع اللام والنون بهذه الصفة)، والكاف حرف شديد مهموس انفجاريّ[3]، و"إنَّ علاقة أصوات الحروف بتشكيل الصّور السّمعيّة ينبع من التّكرار؛ لأنّ التّكرار تجانس إيقاعيّ داخليّ... يسعى الشَّاعر من خلالها (أصوات الحروف) إلى إحداث تأثير صوتيّ في المتلقي، ولفت سمعه عبر تشكيل صورة سمعيّة (صوتًا ودلالة)" [4].

3.1.2.2 الصّورة اللّمسيّة

يُدرَك الجمالُ، أحيانا، باللّمس، بما تنتجه هذه الحاسّة من إحساسات فنيّة، لا نستطيع إدراكها بالبصر أو السّمع، كالنّعومة والخشونة، والحرارة والبرودة، واللّيونة، فلكلّ حاسّة من الحواسّ جانب تتفرَّد به عن الأخرى، وقد جاءت أغلب الصّور اللّمسيّة عند حكمت تدور في إطار محاورة الشَّاعر ذاته، والإحساس بالعالم الخارجيّ من حوله، فالشَّاعر عندما يصوغ أفكاره فإنّه بهذا يتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التّأثير[5]، وهذا ما يُلمَس من خلال ألفاظ بعينها (أتلمّسُ، تلمّستُ، تحسّستُ، أمسحُ، قبضتُ... يقول:

"تمرُّ المساءاتُ بي زنبقًا لنهارٍ رديء

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص10.
([2]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص57.
([3]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص71.
([4]) إبراهيم (صاحب خليل). الصّورة السّمعية في الشّعر العربي قبل الإسلام، من منشورات اتحاد الكُتّاب العرب،2000، ص209.
([5]) عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص321-322.

ووحدي أُلملمُها باقةً للذي سوف يأتي

ليأتي

ووحدي انتظرت

ولكنَّ هذا المساءَ حزينًا أتى

.....

وكان الحديث يوزِّعني بين نفسي ونفسي

تَلَمَّسْتُ نفسي

فلم أجد الأرضَ تعرفني

والفضاءُ تتكَّرَ ليْ

والبيوتُ تنامُ على ساكنيها"[1]

فحوار الشَّاعر نفسه (وكان الحديث يوزعني بين نفسي ونفسي)، يصوّر حالة الانفصام بين الشَّاعر والواقع المحيط به، فأصبح وحيدا (ووحدي) يتلمّس نفسه، ذهولًا واستغرابًا، ليجدَ أنَّ الأرض لا تعرفه، والفضاء (العالم) تتكَّر له، ومثل هذا المعنى تجده في موضع آخر من قصيدة " على آخر حافة"، عندما يشعر بأنهَّ يسير في هذه الحياة (بلا بوصلة) لينتهي به المآل مثل دخان في يوم ريحه قويّة ، وكأنَّ الشَّاعر هنا يندب حظّه في هذه الحياة، فهو على آخر حافة فيها، لكنه يعاود تلمّس الحياة من جديد مثل طفل، يقول:

"مثل طفلٍ أتلمّس إلى الحياة جسدًا

ومثل دخان أنتهي

ربّما الرّيحُ قويّةٌ

لكنّني بلا بوصلة

على كلِّ حال"[2]

ومثل الفعل (تلمّستُ) الفعل(تحسّستُ) في قوله في قصيدة "عزف على أوتار خارجية"، إذ لم تأتِ الأمنيات (المواسم) على ما يرجو ويأمل:

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص20.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص139.

"تَحَسَّستُ بعدَ الوضوءِ جبيني
فَخرّتْ يدي يعتريها الخَجلْ
وسَوداءَ ليْسَتْ يدي
تحسَّستُ قلبي
لَعَلَّ المواسمَ فيه تُكذِّبُ ما حَمَلَتْهُ البيادرُ
غارتْ يدي لم تَعُدْ"[1]

إنّ الشَّاعر حين يستخدم الصّور اللّمسيّة (تحسَّستُ... جبيني، تحسَّستُ قلبي) فإنَّه بهذه الأفعال والصّفات "لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرَّد أنَّ هذه الملامسة في حَدّ ذاتها توفر له ألوانًا من المتعة، بل إنَّه يتّخذ هذا الموقف من أجل استكناه أسرارها"[2]. فالبيادر(تراكمات العمر) هي فقط من تحدّد طبيعة المواسم (ما حصّله الإنسان في هذه الحياة)، لكن على ما يبدو أنَّ الشَّاعر وصل إلى حالة حادّة من اليأس والهمّ والحزن تفسّرها بقيّة مقاطع القصيدة.

4.1.2.2 الصّورة الشّميّة والذّوقيّة

الذّوق من الوسائل الحِسيّة الخاصّة بالإنسان، فما يتذوقه إنسان يبقى شيئا خاصًّا داخليًّا سواء حلو المذاق أم مُرّه، وليس بالضرورة ما تحسّه بلسانك يستسيغه الآخرون، إلّا أنَّ هناك مذاقات وطعومًا معنويّة، ومشاعر إنسانيّة يشترك فيها أغلب النّاس، كطعم الحزن، والمرارة، والحنين، والهزيمة، كما أنَّ الشّم أو الرّائحة التي ترتبط بحاسّة الشّم تشكّل عاملًا مثيرًا لبقيّة الحواسّ الأخرى، وفي المقطع التّالي من قصيدة "معراج الشّهيد" وظّف الشَّاعر حاسّة الشّم، عند حديثه عن شهيد معركة الكرامة، يقول:

"هي لم تعدْ أرضًا ومِسكُكَ فوحُها
بل قبلةٌ صلصالُها سيمائي
ذرّاتُها وجهي الذي ضيّعتُهُ

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص14.

([2]) نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص272.

فأعدتَهُ متفائلَ الإيمـاءِ"[1]

فدمّ الشّهيد هو ذلك المسك الذي يعمّ الأرجاء برائحته الزّكيّة، وممّا يشمّ بحاسّة الشّم، فأغنت دَلَالته عن توصيف بعض ما يجده الشّهيد من كرامات، وقد اعتمد الشَّاعر في الأصل في رسم صورته هذه على ما ترسّب في ذاكرته من ثقافة دينيّة تُجاه الشّهيد حيث دماؤه تفوح مسكًا يوم القيامة، إلّا أنَّ الشَّاعر عطّر المكان بهذا الفوح قبلًا؛ إيمانًا منه واعتزازًا بعظم التّضحيات التي بذلت في سبيل رِفعة الوطن وحفظه.

وفي مقطع شعريّ آخر تظهر حاسّة الشّم (شممتَ بارودَ العدوِّ) لمزيد من البطولة واستنهاض الهمم والتعاطف، ووسيلة محفِّزة لصورة حركيّة (نفضت)، فبعثت رائحة بارود العدوّ في نفس الشَّاعر حنينًا إلى ماضي القوّة والتّمكين والعزّة وحماية الضّعيف، و جنونًا من تبدّل أحوال الحاضر، ولا شكَّ أنَّ رائحة البارود هذه تشتمّ من قريب في دَلَالة غير خافية على تربّص العدوّ وقربه، وتمكّنه في الأرض/ الوطن، كما يتّضح في قوله في قصيدته "مدار الحبيبة":

"بالأمس، حينَ شممتَ بارودَ العدوِّ، نفضت
من آياتِها آياتها
ولكم حننت إلى الذّرى ترعى الصّقورُ بها
أضاعفَ شاتها
وجُننت إذ برزت على مفلى الصّقور أراذلٌ
تقتاتها"[2]

وتتداخل عناصر حِسيّة مختلفة في تكوين الصورة، كما في حديث الشَّاعر عن مؤتة الماضي والحاضر، إذ يقول:

"ومؤتةُ كانت شفاهَ الحقيقةِ
كنتُ أُقبِّلُها
فيذوبُ على شفتي طعمُها
باردًا كاليقين

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص108.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص84-85.

حارقًا كاحتمالِ المرور بصَفْحَتِها

في طريق الحمام"[1]

وقد جمع الشَّاعر بين الصّورة اللّمسيّة (أُقبِّلُها)، والصّورة الذّوقيّة (يذوبُ على شفتي طعمُها) حين جعل الشَّاعر مؤتة الحقيقة إنسانا له شفاه، ويُقبَّل، فكانت الحاسّة اللّمسيّة وسيلة سببيّة أوليّة في التذوق (باردًا، حارًا)، وما بين هاتين الصّفتين اللتين تشكّلتا بالتّزامن معًا، تبرز رؤية الشَّاعر في الإشارة إلى زمنين لمؤتة: مؤتة الماضي (باردًا كاليقين) الذي تجد به النّفس لذّة و شعورًا بالرّاحة، ومؤتة الحاضر (حارقًا) ومؤلمًا حالها.

وفي تكوين الصّورة الشّميّة يستخدم الشَّاعر الألفاظ الدّالة على الرّائحة التي تجعل من يشتمّها كأنها واقعيّة (المسك، البارود)، في حين يختار للصّورة الذّوقيّة اللّفظة المناسبة بوصفها تمتلك القدرة دون سواها في تأدية ما يقصده من معانٍ.

2.2.2 الصّورة الكليّة

تضمّ الصّورة الكليّة مجموعة من الصّور الجزئيّة التي تكوّنها، ويمكن أن تمتدّ بامتداد النّصّ، وتحتوي على أكثر من مشهد، وأكثر من حالة، وتكون أكثر وضوحًا وتفصيلًا للحالة الشّعريّة ولتجربة الشّاعر.

فإذا كانت الصّورة عند سيسل دي لويس" هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[2]، فهذا الكلام ينطبق تمام الانطباق على المقطعين/ المشهدين اللذين يرسمان صورتين كليّتين واضحتي المعالم للحالة النفسيّة واللاشعوريّة التي أصابت الشَّاعر، ففي الأولى، تولَّد عنها حالة من الذّهول (أفقت/ قمت/ تعثّرت.../ مشيت)، بحيث يتفاعل القارئ مع الشَّاعر، ويجعله الشَّاعر يعيش الحدث نفسه حركة بحركة، إضافة إلى أنّ التّكرار، هنا، عمّق الصّورة البصريّة... يقول الشَّاعر في قصيدة "قوس مؤاب":

"وهنا

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص39.

([2]) دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ص23.

أرخبيلُ من السّكن الـ ما يرامُ

أفقت،

وقُمْتُ،

تعثّرتُ،

قمت، تعثّرت،

قمتُ

مشيتُ

وأبصرت خلف الضّباب خيولَ الجزيرةِ

تلهثُ

يسبقها الحمدُ،"[1]

وفي الثّانية في مقطع من قصيدة (سآوي إلى الأغنيات) إذ يستطيع الفنّان أن يرسم لوحة لصورة لحركة خيول الجزيرة التي أتعبها المسير، فأضحت تلهث متعبة، ويترافق وهذا اللهاث لهاث الشّاعر نفسه لا غيره (وحيدًا) بانتظار خيول الجزيرة، كما يترسّم هذا المشهد في حلم الشّاعر الذي يحول الآخرون دون تحقّقه، يقول:

"وحيدًا وحيدًا وحيدًا

ترسمتُ فيما أُتيحَ من النّظراتِ

خيولَ الجزيرةِ

تلهثُ تلهثُ أَلهثُ

يلهثُ حُلمي أمامي

وتبتسمُ المقصَلَةْ"[2]

لقد تكاتفت الصّور الجزئيّة المشكّلة لهذا المشهد؛ لتكوّن الصّورة الكليّة، ولتعبّر عن آمال الشّاعر ورجائه، وفي العودة للأغنيات التي تمثّل الماضي الأصيل، كوسيلة للهروب من هذا الواقع الأليم الذي تمرّ به الأمّة، والذي يحول أعداؤها دون تحقيق ما ترنو إليه من عزة وقوّة تبشّر به خيول الجزيرة الفاتحة، وهذه الصّورة، وغيرها، وسيلة

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص50.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص36-37.

توحي للمتلقي بإشارات يمكنه، من خلالها، التقاط الدَّلَالة التي تشكّلت لأجلها الصّورة الكليّة.

2. 2. 3 الصّورة الدّراميّة

نزع الشّاعر المعاصر إلى الدّراما التي أضفت على الشّعر الحديث لونًا جديدًا ذا مسحة جماليّة، يعنى بأذواق المتلقين، ويجذب انتباههم؛ لذا بدت "الصّورة الدّراميّة في قصيدة الحَداثة العربيّة متنوّعة، ما بين الصّورة المركّبة، والصّورة الذّاتيّة/ الإنسانيّة التي ترتبط بوجع الإنسانيّة بصفة عامّة، معبِّرة عن آلامها وتمزّقاتها وأمكنتها وأزمنتها من خلال الحركة المتنقلة والمتغيِّرة التي ترتكز عليها الصّورة الدّراميّة داخل النّصّ الشّعريّ، وتعتمد الصّورة الدّراميّة بشكل عام على شِعريّة المشهد الدّراميّ الذي ينسجه الشَّاعر، هذا المشهد الدّراميّ الذي يتخلّق من مجموعة من الصّور الإنسانيّة الخالصة، ملتحمة بروح الإنسان وبطبيعة حياته"[(1)]، كما تعني الدّراما "الصّراع في أي شكل من أشكاله، والتّفكير الذي يعني أنَّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، كما أنَّ لكلّ ظاهر مستبطن بخفي هو الباطن"[(2)]، وهذا ما يلحظ في قصيدة "الشّعر ما قتل" التي يبدؤها الشَّاعر بقوله الذي هو أشبه بالتّقديم والتّمهيد في الأعمال القصصية والمسرحيّة، فكأنَّه بهذا يعمد إلى تهيئة القارئ نفسيًّا، ويحيطه بالموضوع إحاطة خفيفة بفحوى ومغزى حديثه، يقول:

"الشّعر يا صديقتي
يأتي ولا يؤتى به
قبسٌ من الشّوقِ المسافرِ في مجاهيل الدروبْ
أو زهرةُ الأحلام في الزّيتون
– يقذفُها المخاضُ بلا مخاضْ
أو بسمةٌ عبثيّةٌ

([1]) الصّغير (أحمد محمد)، الصّورة الشّعريّة الدّراميّة في قصيدة الحداثة العربية، مجلّة جيل الدّراسات الأدبية والفكريّة، ع4، 2014، ص40.

([2]) إسماعيل، قضايا الشّعر المعاصر، ص279.

في ثغرِ طفلٍ ما درى بعد الرّضاع..." [1]

وهكذا في المقطع الأوّل كلّه يأتي الشّاعر على وصف الشّعر الذي هو سبب القتل (كم قاد صعلوكا إلى سوء المآل)، ثمّ يفتتح الشّاعر المقطع التّالي بسرد الحكاية، وكأنّه دخول ثانٍ إلى الموضوع، وهو موسى شعيب، الشّاعر اللبناني الذي أذهل مقتلُه الشّاعر (بالأمسِ يا صديقتي أذهلني الخَبَرْ)، إذ يصفه بالقول:

"يَصْلي العَدو بسيفِه

وبشعرِه يَشوي خِيانات الرِّجالْ...

والشّعْرُ في فَمِهِ بريء...

ولشعْرِ موسى ميزة التبشيع."[2]

إذن، كان شعر موسى شعيب يكوي كلّ خائن للأرض والأوطان، وبه يكشف خيانات الرّجال، مع أنّهم لا يستحقون هذه اللفظة التي تعطي معنى علو الهمّة وقوّة العزيمة، وبعد ذلك يدخل الشّاعر في حوار بين شخصين: القتيل والآخر (المفتِّش)، فقدّم الشّاعر/ السّارد الحوار بين هاتين الشّخصيتين، ونأى بنفسه بعيدًا، على أنْ يقوم الحوار والوصف بخدمة محور القصيدة العام وتوضيحه، وقد أشار عزالدين إسماعيل لنوعين من الحوار: الحوار العادي يتمثّل في صوتين لشخصين مختلفين، لكنهما يشتركان معًا في مشهد واحد، تظهر من خلاله رؤية الشّاعر، وأبعاد الموقف[3]، كما في قوله من القصيدة نفسها[4]:

"فلتسمعي ما قالَ في محطّة التفتيش للقدر.

– حوار –/– من قاتلُك؟/ ما قاتلُك؟/– شيءٌ يُرى ولا يُقال/ شيءٌ نراه باردًا/ لكنّهُ باللمس نارْ

.....

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص55.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص56–57.

([3]) إسماعيل، قضايا الشّعر المعاصر، ص294.

([4]) اختلفت صورة الكتابة للأسطر الشّعريّة عمّا هي عليه عند الشّاعر للضرورة.

– هل قلتَ شعرًا؟؟/ – لم أقلْ.../ لكنّ شعري قال لي:/ ستموتُ منفردًا/ وتعيشُ ملتحِدًا/ وتُبعثُ شاهدًا أن الذي قد شيّعَكْ/ هو الذي قد ضيّعَكْ./– صِفْ قاتِلكْ:/ شيءٌ يُرى ولا يُحَسْ/ قانونُه اليومي مات من لَمسْ

.....

– صِفْ وجْهَهُ/– لا وجْهَ لهُ/– صِفْ صوتَهُ/– لا صوت لَهْ/– صِفْ عَيْنَهُ/ صِفْ عينَهُ/– عيونُهُ مشرَّعَةْ/ مُطَبّعةْ/ مُرَبَعَةْ

.....

– هل تَعْرفُ اسم قاتِلك؟/ – لا أعرفَهْ... لا اسم لَهْ/ – ما مهنتُه؟/ – أظنُّهُ لصًا بغى/ – من قال لَكْ؟/ – شعري فما أن يسْمَعَهْ/ – مع كلِّ حرفِ قال أخْ... كأنني أبشِّعُهْ/– هل أنت من بَشّعْتَنا؟/ – جمري وما قد يَصْنعهْ/ – شعرٌ وها قد ضيَّعَكْ.../ وأُقْفِلَ الحوارْ "[1]

في المشهد السّابق يغيب الرّاوي "ويتقدّم الكلام كحوار بين صوتين، وفي مثل هذه الحال، تعادل مدّة الزّمن على مستوى الوقائع الطّول الذي تستغرقه على مستوى القول"[2]، وأمّا الحوار الدّاخليّ فيكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما الصوت الخارجي العام الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر الدّاخليّ الخاصّ يظهر على السّطح من حين لآخر لا يسمعه أحد غيره[3]، كقوله:

"أعطوه يا صديقتي حقيبةَ السَّفر
وأوعَزوا بأن يُشاع أنّهُ انتحر...
بالأمْسِ يا صديقتي أذهلني الخَبَرْ
موسى انتحرْ... موسى انفجرْ
والشّعر يا صديقتي
يأتي ولا يُؤتى به
كأنّهُ القدرْ

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص57–61.

([2]) العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي،1990، ص84.

([3]) إسماعيل، قضايا الشّعر المعاصر، ص294.

كأنّهُ المطَرْ

فالشّعرُ ما قتلْ." [1]

ويتكرَّر حوار الشَّاعر مع الآخر في ثنايا القصيدة أربع مرّات في حوار داخليّ مع النّفْس (صديقتي)، كما أنَّ الصّوت الداخليّ يُبرِز الهواجس والخواطر، ويُعِين على الحركة الذّهنيّة في القصيدة، كحوار الشَّاعر مع ذاته (أيعقل أن أكون...) مستذكرًا ما حصل في قضية التحكيم المعروفة في التّاريخ الإسلاميّ في منطقة أذرح في معان[2]، كقوله في قصيدة "قوس أذرح":

صوت الشَّاعر:

"أيعقل أن أكون الفاقد والمفقود؟ أيعقل أن

أكون نبطيا ومؤابيا في آن؟ من أنا بعد هذا

الغبار والمجاز؟ بعد كلام الصّديقين وعبث

الطامحين!!!!

بين معجز أحمد وعبث الوليد

بين خاتم عمروٍ ومعصم أبي موسى

بين جسد أبي موسى وسيف عمرو!" [3]

ويتمثَّل حديث النّفْس، أيضًا، في حديث الشَّاعر عن طريق الأحلام، كقوله:

"غطّني الحُلمُ رأيت... ما رأيت؟

عالما مرسوما على الرّمل

طاقية تحتها شبه رجل

رملا يمارسُ لُعبتَه المُشتهاة

ويصغي إلى الشبه

تنقسم الطاولة"[4]

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص62.

([2]) انظر: الحموي (ياقوت)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط2، 1995، ج1، ص130.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص60-61.

([4]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص32-33.

ويقدّم عبدالله رضوان تصورًا للنَّفَس الدّراميّ عند حكمت النّوايسة في قصيدته المطوّلة الصّعود إلى مؤتة ذات القسمين: مَدار الحقيقة، ومَدار السؤال، التي تمثّل ديوان الصّعود إلى مؤتة، إذ يرى أنَّ الشّاعر نجح "في إبقاء مسافة تفصل – الأنا– الشّاعر عن الواقع الذي يصوّره، بحيث يقدّم لنا لوحة شبه موضوعيّة عن الحالة التي يريد تصويرها، فتبدو الأشياء ذات خصوصيّة موضوعيّة بعيدة عن "تذويب" الشّاعر لها[1]، يقول الشّاعر:

"خيوطُ الضياءِ تجمّعُ أشلاءَها
والجَموعُ تسابقُ أحلامها
لينامَ المكانُ هنا
في سهولِ الحبيبةِ"[2]

على أنّ هذه الموضوعيّة (الذّات– الآخر) سرعان ما تتراجع لتتقدّم أنا/ الشّاعر بوصفها صاحبة الرُّؤية، والمحرِّكة لمجمل الأحداث[3]، كقوله:

"وتبسُمُ لي في القصيدةِ حين أُدَغْدِغُها
والظلام هنا ليَ وحدي
ووحدي ألمُّ الشراة من الدفتر العبقريِّ
وأوقدُ نارًا"[4]

ويضيف رضوان بأنّه " يُسجَّل "لحكمت" براعته في استخدام الأفعال التي تفيد السّردية والحركة معًا داخل النّصّ، مما أكّد وجود نَفَس دراميّ في العمل"[5]، ثمّ يورد أمثلة من القصيدة نفسها في مواضع مختلفة (خرجتُ وكان الظلامُ، المدينة تغفو على بركة من دموع، وكان الحديث يوزّعني بين نفسي ونفسي، تلمّستُ نفسي، دعوتُ

([1]) رضوان، البُنى الشّعريّة: دراسة تطبيقية في الشّعر العربي، الأردن، ص73.
([2]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص19.
([3]) رضوان، البُنى الشّعريّة، ص73.
([4]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص19.
([5]) رضوان، البُنى الشّعريّة، ص74.

أجابت، فهزَّ الوصال اشتعال الفضاء الذي بيننا والسنين، وهزِّ اشتعالاتنا في القصيدة).

وفي دراسة هندسة الصّور الشّعريّة في (أغنية ضد الحرب) يتطرق كمال عبدالرحمن للصورة الشّعريّة بقوله: "يخلق الشَّاعر حكمت النّوايسة صوره الشّعريّة بذكاء عالٍ، حيث تنعكس موروثاته الابتكارية وثقافته المتّسعة في شعره؛ لترسم صورًا تميّزه عن سواه من الشّعراء وبخاصّة تلك الجرأة (المباشرة وغير المباشرة) في طرح آلية جديدة لأسئلته"[1]، حيث يشتغل شعر حكمت على الدّراما كما عند أغلب شعراء العرب في قصائدهم، ويتّسم بالثورية في أغلب سماته: ثورية الطرح والمعالجة، إذ تشكّل أهمّ مقومات الثورة في الإنسان في: الرّفض والطّرح والمعالجة[2]، فثوريّة الرفض في قوله:

"ورحْتُ أقمعُ رغبتي بجنانهم
سقط القناع عن الهِلالِ
أضاء لي
أني سوايَ
ولم أكن
طرفًا بكلّ دمي المباحِ"[3]

وثوريّة الطّرح (أكاد ألمح غابة تمشي...)، وثوريّة المعالجة، كما في قوله:

"هلمَّ موتوا
رحمةً منّي لنبنيَ عالمًا
يخلو من القتلِ المُريعِ على الأسرّة
جرِّبوا"[4]

([1]) عبدالرحمن (كمال)، هندسة الصّورة الشّعريّة في(أغنية ضد الحرب)، مجلّة أفكار، ع 307، 2014، ص23.

([2])عبدالرحمن، هندسة الصّورة الشّعريّة ، ص23-24.

([3]) النّوايسة، حكمت، أغنية ضد الحرب، ص25.

([4]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص36.

ومن ثمّ يحدّد كمال عبدالرحمن خمسة مجاميع من الصّور تشكّلت في قصيدة أغنية ضد الحرب، هي[1]:

1. صور الأسئلة: "لِم الحرارةُ في الحروفِ"، "ماذا يبتغي الماشون في هذي الشوارعِ؟"، ومن الأجوبة " قال: نصيحتي أن تتبذ الإيقاع"، "وقال أنا ضيائيَ شمعها".
2. صور الدّهشة والاندهاش: "سوف أخلع من دمي نبض الفرات"، "سوف أدعو الذّئب أخطف صوته".
3. صور الجرأة والتابو (ما لا يحلّ انتهاكه، أو ما هو محرّم مسّه) حيث تعدّ ميزة قصيدة النّوايسة، بل في شعره كلّه، "كان القردُ في قفص الحديقة/ جالسًا ببهاء طاغيةٍ"، "بَشِمَتْ ثعالبُ قنسرينَ"، "الرّومُ واقفةٌ على بابِ الصّلاةِ".
4. صور العزلة: "أنا السّرابُ/ هاجسي شوكٌ"، "جمعوا عليّ ظلامهم/ وتكالبوا".
5. صور النّهايات (وهي عدد من النهايات المفتوحة والمغلقة)، "أشتهي جسدًا من النّارنجِ/ يلفحْني التذكّرُ/ أشتهي....."، "بلا فقرٍ، بلا فقدٍ، بلا حزنٍ، بلا...". وهذا التكثيف في هندسة الصّورة الشّعريّة يجعلنا "كأنّنا أمام لوحة تشكيلية تكثر فيها الألوان والمساحات والفراغات؛ لتقدّم لوحة منسجمة أو قصيدة متشابكة في لغتها وصورها ودَلَالاتها ومعانيها"[2].

وظّف الشّعر الحديث هذه التقنية الجماليّة بشكل مكثّف مقارنة مع الشّعر القديم، إذ جاء توظيفها فنيًّا وهدفًا مقصودًا لذاته، فمن خلالها يبثّ الشّاعر مكنونه ومشاعره، وقد اتّخذها الشّاعر الحديث؛ ليُعبِّر عن قضايا عصره بعمق، بوصف الحياة في حدّ ذاتها قائمة على فكرة الدّراما، وتتأتّى أهمّية هذا الاستخدام من ناحيتين: الأولى، إضفاء عنصر التّشويق والمتعة، والابتعاد بالقارئ عن السّرديّة المملّة، والثّانية، جذب للقارئ وتحفيزه من خلال البِناء الدّراميّ، والمشاهد القائمة عليه.

([1]) عبدالرحمن، هندسة الصّورة الشّعريّة، ص24-25.

([2]) خليل وآخرون، معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ، ص215.

2. 2. 4 الصّورة الرمزيّة

تَعدُّ الصّورةُ المعتمدةُ على الرّمز بأنواعه: الأدبيّ، أو الأسطوريّ، أو الخاصّ، من الوسائل الأسلوبيّة الحديثة التي يشترك فيها عامّة الشّعراء بوصفه مصدرًا للإدهاش والتّأثير، وتجسيدًا لجماليّات التّشكيل الشّعريّ، إذ أغنى الرّمز صورهم، وعمّق أفكارهم، وقد عاد الشّعراء إلى الرّمز المتمثّل بالأشخاص والأماكن والأحداث والوقائع والمدن؛ تعبيرًا لما يجدونه "من فساد في النّفوس والمجتمع، وطغيان المادّة على أقدار النّاس وصلاتهم فيه"[1]، كما أنَّه من أبرز وسائل التّصوير الشّعريّ الإيحائي التي ابتدعها الشّاعر المعاصر، من خلال سعيه الدّؤوب في اكتشاف مزيد من وسائل التّعبير اللُّغويّة لإثراء لُغته الشّعريّة، وجعلها قادرة على الوصف عن مشاعره وأحاسيسه، وأبعاد رؤيته الشّعريّة[2].

يستغلّ الشّاعر حكمت النّوايسة الرّمز الشّعريّ؛ لما له من طاقات إيحائيّة تختصر الكثير في عرض الفكرة، وتثبيتها في ذهن القارئ والمتلقي، ومن هذه الرّموز (القمر النّبطيّ) في قوله في قصيدة "مدار الحقيقة":

"كنتُ يومًا بعمرِ الحقيقةِ طفلًا
أسافرُ في القمرِ النّبطيّ إلى مدنٍ من عبير اليقينِ
وأمسح وجه المحطّات إمّا تلكّأ مقودها للخيال
بصدق الأملْ"[3]

عاد الشّاعر إلى الوجه المشرّق، وإلى حالة من الشّعور بالاعتزاز لحِقْبة من تاريخ الأردنّ، إذ يشير القمر النّبطيّ إلى "حالة الفعل الإيجابيّة أيّام الأنباط في البتراء"[4]، كما يشير إلى الجمال، والعلو والسّمو، والسّحر، وعلى شاكلة القمر النّبطيّ النّجمة النّبطيّة والنّغمة النّبطيّة، كما في قوله في قصيدة "ابتعدي، أحترف الحنين"

([1]) القط، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص282.

([2]) زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002، ص104

([3]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص25-26.

([4]) رضوان، البُنى الشّعريّة، ص74.

الذي يبدو منه الحنين الدّفين للحظة العبقريّة في حياة الأنباط التي كانت في زهوها (نرجسة لا تطال):

"تحرد منّي الحروف،
لأنّي رأيتك يا نجمتي النبطيّةَ،
كنت معي في الحروفِ،
ولم أتعجّل،
ولم أسترح من حنينيَ،
.....
وأنقذني المدّ والجزرُ في النغْمة النّبطيّة حين تكلّمتِ،
لم أدر من كان أسرعنا في الوصول،
ويا اللهُ كم كنت نرجسةً لا تطالُ!"[1]

ومن تاريخ العراق القديم يستحضر الحالة الإيجابيّة للعراق أيّام البابليين (الوهج البابليّ، والنّجمة البابليّة، والسّحر البابليّ)، كقوله في قصيدة "سآوي إلى الأغنيات":

"وحيدًا وللقمر البابليّ احتوائي ونشري
أنا لحنُ حُبٍّ يذوبُ على شفة خائفةْ
أنا فارسٌ قلَّبَتْهُ ليالِ التّأمُّلِ[2]

وقوله في قصيدة "قبل الرّحيل الجديد":

"ولكنّ للوهجِ البابليّ سماتٍ تبوحُ
ومن خلَلِ النّجمةِ البابليّة كانت عيونُ سُميّة."[3]

والشّاعر في المقاطع الشّعريّة السّابقة عندما يعود إلى الماضي القديم بإشراقته في حضارتي الأنباط وبابل يستشعر بالحياة وبالنّشوة في نفسه المتألّمة على ما آلت إليه الأحوال الحاضرة، لذا فهو يرتدّ إلى الماضي (الأغنيات) بعنفوانه وقوّته وألَقه ينبش فيه ما يسكّن به نفسه المتعبة.

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص54، 55.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص41-42.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص68-69.

ومن الرّموز الشّعريّة التي تتجلّى من حين إلى آخر رمز سميّة، وهو من الرّموز الخاصّة لدى الشّاعر يقدِّم من خلاله رؤيته، فيتنقّل هذا الرّمز من قصيدة لأخرى، وينماز الرّمز الخاصّ عن التّراثي من حيث المساحة والحريّة، فيُختار بين آلاف الجزئيّات التّراثيّة والحياتيّة الصّغيرة[1]، ففي قصيدة "تداعيات هانيبال المخذول" يجعل من (سُميّة) رمزه الخاصّ الذي يُعبِّر به عن صورة ضياع الوطن واغتصابه:

"سُميّةُ

ما زلتُ أسْمَعُ دقّاتِ قلبِكِ

وقعَ ضياعِكِ

حُزْنَ اغتصابك حين تملَّصتُ منّي"[2]

كما يُعطي الشّاعر "النّموذج سُميّة قوة الفعل، يوحدها بالنّخلة- الرّجولة- وبالمحرِّضة، ويمنح لعينيها سمة الانتماء"[3]، كقوله في قصيدة " قبل الرّحيل الجديد":

"كانت سُميّةُ حين أقولُ: يَئِستُ

تقول: بِئسْتُ

سميّة تعرفُ أنّ الرّجولَةَ في أرضِنا

نخلةٌ"[4]

ثمّ يتحرّك هذا الرّمز قديمًا وحديثًا، غربًا وشرقًا في أماكن متعدِّدة ذات دَلَالات، كحي الأعظميّة في بغداد وما تعرّض له أثناء العدوان على العراق، وضريح ابن جلا، وقصر الخورنق وإشارته إلى جزاء سنمّار ، ومرج الزّهور حيث معاناة المُبعدِين عن وطنهم، وحادثة الرّمادة والمجاعة على زمن سيّدنا عمر بن الخطّاب- رضي الله عنه- إلى جنوب الشّاعر الفقير، فكأنّ الشّاعر بهذا يتلاعب برمزه من أجل الوصول إلى ما

([1]) ساعي، حركة الشّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص363.

([2]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص28.

([3]) الجزائري، تخصيب النّص، ص346.

([4]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص69.

يريده، ليوحي به عن أبعاد تجرِبته[1]، "وتبقى سُميّة الرّمز الذي يحرِّك طاقة النّصّ كلّه، حكاياته وسرده داخل (النّصّ) الشِّعريّ"[2]، يقول في القصيدة ذاتها:

قالوا:

"رأينا سميّةَ في الأعظميّة

عند ضريح ابن جلا

تحرّك قِدْرًا فيُطربُ شطّ الخورنق صوتُ الحجارة

وثَمَّةَ من قال:

كانت بمرجِ الزّهورِ

تحرّكُ قِدْرًا

يؤرِّقُ نوم التّخاذلِ وقعُ اصطبارِهْ

وثَمَّةَ جمعٌ من الآنسات

زعمْن: سميّة راعيةَ في الجنوبِ الذي قد تدلّى

وصار ليوم حنينَ قابَ مجرّةِ قتلى

ومن ثمّ جرعَه دُفلى أو أدنى

تسرِّحُ أحلامَ ليلِ الرّعاةِ بعودتهم

وتُحرِّكْ قِدْرًا على جَذْوة باهِتَةْ

فلا الماءُ يغلي

ولا المستكنُّ من الزَّفراتِ يَملُّ سميّةْ

.....

وقالوا: وقالوا: وقالوا:

فكلٌّ بجعبتِه عن سميّة ألفُ خبرْ

فلونُ الضحايا تَشابَه منذ الرّمادة

فودّعْ سميّة إنّ المراكبَ تنأى، وودّعْ زليخة إنّ

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص118.

([2]) الجزائري، تخصيب النّص، 349.

الحياةَ مُعادة"[1]

فالملاحظ أنَّ الخيط الذي ينظم القصيدة هو تمثُّل النّصّ الشِّعريّ لوقائع الجوع التي تحلّ في أماكن شتّى (الرّمادة، الخورنق، الأعظميّة، الجنوب، مرج الزّهور)، ولكلّ وقعة منها سبب معيّن، إلّا أنَّ الضحية واحدة، فأينما حلّت سميّة فهي (تُحرِّكُ قِدْرًا) في إشارة إلى القصّة المعروفة مع سيّدنا عمر– رضي الله عنه– و من الملاحظ، أيضًا، أنّ الشَّاعر توارى خلف رمزه متيحًا له مكانًا واسعًا لتقديم رؤيته بكلّ حريّة، كما أنَّ هذا الرّمز يمتدّ في شعر حكمت حتّى لا يكاد يخلو ديوان واحد من دواوينه السّتة من الإشارة إلى سُميّة، وهو رمز له ارتباط بالتّراث العربيّ والشّعر العربيّ أيضًا.

ويستخدم حكمت (رمز الفارس) في إطار صورتين: صورة الفارس المتقبَّلة التي ينبغي على الفارس التحلّي بصفاتها، أو هي المعهودة فيه، وصورة الفارس المرفوضة التي لا يتمنّاها أحد، وفي قصيدة "انتفاضة المرايا" تحضر هاتان الصّورتان، ففي الأولى تتمثّل معاني الشجاعة والقوّة، يقول:

"فارس الإسفنج أعاد لنا البحر من قبضة الرّيح، لكنّه سامه هجرنا،
فاغترب يا رعتْك الظنونُ إلى فرصة الارتخاءْ"[2]

وفي الثّانية تبرز معاني الذّل والانكسار والسّخرية من هذا الفارس باستثمار الشَّاعر قصة الحمامة من شعر أبي فراس الحمدانيّ، لكن بالإيحاء المعكوس؛ لإبراز البَوْن بين الفارسين، فأبو فراس فارس وقع أسيرًا في معركة دفاعًا عن الحِمى، في حين أنّ فارس هذا العصر ركن إلى الدَّعة والخُنوع والاستسلام، فكأنَّ الشَّاعر، هنا، يقارن بين صورتي الفارس قديمًا وحديثًا، وقد عمد الشّاعر إلى أنسنة الحمامة لإبراز مزيد من السّخرية المرّة، يقول:

"فارس الإسفنج مبطوحٌ على كلِّ الأسرّة
يدّعي الفوق ولكن هو تحتٌ كلّ مرّة
.....
سخرت منه الحمامة

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص70،72.

([2]) النّوايسة، ديوان كأنّني السّراب، ص40.

عندما باضت على شبّاكه، وبنت بيتَ السّلامةْ

وقديمًا غيّرت تاريخَه"[1]

وفي سبيل تعبير الشّاعر ورفضه للحاضر، ورغبته في واقع أفضل، يجنح إلى توظيف رموز تشي بالرّفض والثورة، كتوظيفه لرمزي (دارا/ الثّائر)، و(النّار/ الثّورة)، حيث يقول في قصيدته "سآوي إلى الأغنيات":

"أنا صنو (دارا) [2]

سأوقدُ نارًا

ليتبعني الرّاحلون

بقبضة حُبٍّ بلا مثْذنَةْ"[3]

وقد استعار الشّاعر من رمز (دارا) جزئيّة هي مراده منه، وهو بناء الأوطان بِناء جديدًا قائمًا على الرّخاء والسّلام، والنّهوض بها في شتّى مناحي الحياة مزدهرة قويّة داخليًّا وخارجيًّا.

وقريب من إشارة الرّمز السّابق (دارا) يعرض الشّاعر رؤيته في تقديم أفكار ومبادئ الثّورة الحديثة (تعالي نغني لها قادمة)، وذلك باستدعائه رمز (الخارجيّ) وهو من الرّموز التّاريخيّة الذي يوظّفه في قصيدته "عزف على أوتار خارجيّة"، يقول:

"سوى الحبِّ خَلْفَكِ حبٌ وحبْ

تعالي نسافرُ في حُلْمِنا الخارجيِّ إلى بؤرةِ الأمكنةْ

دعي العاجَ للباحثين بصدرِ القتيلةِ عن أوْسِمَةْ

تعالي نغني لها قادمةْ

وننقشُ من وسنِ الشّيحِ (دحنونةً) لصلاةٍ

([1]) النّوايسة، ديوان كأنّني السّراب، ص43-44.

([2]) هو دارا بن هشتسبش، الملقّب بدارا الأكبر أشهر ملوك فارس، تولّى الحكم بعد ثورة دمويّة، وقد اتّسمت فترة حكمه بالازدهار. انظر: ول وايرل ديورانت، قصّة الحضارة، الشّرق الأدنى، ترجمة محمد بدران، دار الجيل- بيروت، 1988، م1، ج2، ص406.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص40.

بابِ المدائنْ"[1]

2. 2. 5 تراسل الحواسّ

وقد يلجأ الشَّاعر إلى تقنية تبادل الحواسّ لوظائفها، وهي ما أطلق عليها (كوهن) تجاوب الحواسّ، إذ يتجاوب، مثلًا، الإحساس المرئيّ مع الإحساس السّمعيّ[2]، وهو كذلك وصف مدرك حاسّة بما يوصف به مدرك حاسّة أخرى، فالمرئي مسموع، والمشموم ملموس، وهكذا، فتصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا[3]، ممّا يؤدي إلى أن تختلط الصّورة على المتلقي، ممّا تشكِّل له نوعًا منَ التّحدي، فتستفزّ ذهنه ووجدانه[4]، ففي قصيدة "اعتذارية إلى المعري" التي استدعى فيها شخصية المعرّي؛ ليبوح له بألمه؛ فالفوضى الفكرية والشّعريّة سيدة المشهد الحاضر، على رأي المقولة: "كلّ يدّعي وصلًا بليلى"، يقول:

"ممَّ تخاف؟
ما الذي تقوله الآن لو جئتني
وأنا أسمع الصورة
وأرى الأغاني؟
هل تبكي عينيك؟
أم هل تبكي عيناك؟"[5]

فالمرئي (الصورة) مسموعة، والمسموع (الأغاني) مرئي، فلا يتخيّل أنّ الصّورة تسمع، وأن الأغاني تُرى، إلا في إطار الشّعر، ممّا تخلق الحالةُ شيئا من تقويض فكر المتلقي، فيبذل جهده لاستجلاء الفكرة.

ومن تراسل الحواسّ وتجاوبها، ما يُقرأ في قول الشَّاعر قي قصيدته "تَدارُك":

([1]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص19.

([2]) كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص124.

([3]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ، ص78.

([4]) غنيم، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، ص231.

([5]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، قصيدة "اعتذارية إلى المعري"، ص120.

"وشَممْتُ أريجَ الهُدى المُنجدِ
بِتُّ أتْلوه في مولدي
كان نبضًا نما وذكرْتُ يدي
لامستْ زهوها ونقاء الصّباح
وأنا أبيض... ماءُ جسمي قُراح
صمت دهرا وذا ماءُ شِعري راح
صِرتُ معنى وصارَ ماءُ شِعري شجر"[1]

حيث جعل الشّاعر للهدى رائحة الأريج الطّيبة، ثمّ تبادلت الحواسّ أدوارها، فأصبح المشموم (أريج) الذي هو إحساس ذاتي مسموعا (أتلوه)، ليشاركه الآخرون هذا الشّعور في حياته.

3.2 التّشكيل البَصريّ

يُعدّ التّشكيلُ البَصريّ الذي هو" الصّورة البَصريّة للنّصّ الشّعريّ المطبوع بتشكيل مُعيّن فوق بياض الورقة"[2]، محاولة من الشّعراء لاستثمار كلّ الأدوات الفنيّة التي تحقّق الإبداعيّة لنصوصهم، وهذا الشّكل من الكتابة – بمفهومه الحديث– كسر للنّظام المألوف في الكتابة، خاصّة إذا ما عُدَّت من مظاهر الانزياح الكتابيّ وأشكاله، الذي يعني خرقًا للأُلفة الخَطيّة التي ترسَّخت في خيال المتلقي، وتوظيف مثل هذه الظّاهرة في النّصّ الشّعريّ يُضفي أبعادًا جماليّة ودَلَاليّة في جسد القصيدة.

تنهض بُنية القصيدة الشّعريّة أساسًا على مقوّمات التّشكيل وعناصره، فالبُنية "التي يتكوَّن مبناها الكُليّ من مجموع هذه الوحدات الفنيّة، أو البُنى المتّصلة بامتداد واحد يُعرف بالتّشكيل الشّعريّ، الذي يعتمد الرّابط الصّوريّ في تدرجه وامتداده ضمن بُنية القصيدة الواحدة"[3]، والتّشكيل البَصريّ في النّصّ "لا يقِف عند توظيف الأشكال

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص21.

([2]) ياسين (أحمد جار الله)، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلّة أبحاث كليّة التربيّة الأساسيّة، م2، ع4، 2006، ص171.

([3]) إسماعيل، قضايا الشّعر المعاصر، ص63.

البَصريّة والأيقونيّة فقط، بل يتجاوزها إلى استغلال الإمكانات التّعبيريّة للُّغة المكتوبة"[1]، وهو ما عدَّه تودروف بالنّظام المكانيّ الذي يعني "وجود ترتيب معيّن لوحدات النّصّ مطّرد بشكل متفاوت... وإنَّ العَلاقة المكانيّة بين العناصر هي التي تكوِّن الانتظام"[2]، ثمّ يتطرَّق تودروف لقيام جاكسبون بدراسة النّظام المكانيّ للأدب الذي تبيّن من خلال تحليله للشِّعر أنَّ كلّ طبقات الملفوظ بدءًا من الفونيم ووصولًا إلى المقولات النّحويّة والمجازات، قد تندرج في انتظام مركب سواء تناظر أو تدرج أو تناقض بحيث تشكِّل بُنية فضائيّة حقيقيّة[3]، وتتعدّد أشكال التّشكيل البَصريّ ومظاهره في النّصّ الشِّعريّ، التي ستبيّن هذه الدّراسةُ ما جاء من هذه التّشكيلات في شعر حكمت النّوايسة؛ لإظهار أبعادها الجماليّة والدَّلَالية.

2. 3. 1 العنوان وحاشيته

يُعدُّ العنوانُ الفاتحة والعتبة الأولى في الدّخول إلى النّصّ، وأوّل ما تقع عليه عين المتلقي، وهو "الشّرارة الأولى التي يصادفها، إذ ينفتح على النّصّ وينفتح النّصّ عليه، وبعض العناوين تُغرِي المتلقي ليكمل عملية القراءة، ولكن تبقى دَلَالة العنوان ووظيفته تتكشف من خلال تمثُّلاته في النّصّ"[4]، وقد ردَّ كثير من النّقاد والباحثين "هذا اللون الجديد من العناوين إلى تأثير المدارس الغربية الحديثة" [5]، إذ لم يكن متداولًا في شعرنا القديم أنْ تُوشَّح القصائد بعناوين خاصّة، وما وجِد من عناوين هي من وضع الرّواة والشّراح، على النّقيض تمامًا من العصر الحديث الذي جعل فيه الشَّاعر لكلّ قصيدة عنوانًا، وإذا فتحت أيّ ديوان شعر حديث ستجد أنّ القصائد فيه قد

([1]) الماكري (محمد)، الشّكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، 1991ص10.

([2]) تودروف (تزفيتان)، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1990، ص63-64.

([3]) تودروف، الشّعريّة، ص64.

([4]) ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقي، ص160.

([5]) ساعي، حركة الشّعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص255.

رتّبت ضمن عناوين، وقد "غدا العنوان جزءًا من القصيدة... وقد يضع فيه الشّاعر ما لم يستطع أنْ يضعه في صُلْب القصيدة"[1]، وموضوع الدّراسة هذه أحد الشّعراء المعاصرين الذين استهلّوا قصائدهم بعناوين، تتراوح بين العناوين القصيرة (مجزرة الخليل، العراق، بوصلة الشّيخ، تدارك، قامة أيوب، يا ليل، الرّقيم، الشّاعر، حالة أرق، المنكسرة، ثلاث أثافي...) والعناوين الطويلة التي تثبت تأثّر الشّعراء العرب بالأدب الغربيّ (يدي الآن أم دخان العصر، صباح الخير أيّها الشّاعر، تداعيات هانيبال المخذول، عزف على أوتار خارجيّة، أنا وهواجسي في حقل رمال...).

إنَّ هذه العناوين تُوضَع عن وعي وإدراك تامّين من الشّاعر، حتّى إنَّ القصيدة الواحدة تتعدَّد لأكثر من عنوان كما في قصيدة "أغنية ضدّ الحرب" التي من أسمائها: آخر الأثلات، وفُجاءة الرّمل، وفي ذلك يقول الشّاعر: "العنوان عتبة أساسيّة في النّص الأدبيّ، وقد كنت في حَيْرة من أمري في تسمية القصيدة، هي أغنية ضدّ الحرب، لكنّها تحمل في نسيجها ما يشبه القيامة التي قامت ولم تقعد على العرب، مسلمين كانوا أم غير مسلمين، وهذه القيامة سمّيتها الفجاءة، وهي فجاءة رمل، زَوبعة رمل، أو أشبه ما تكون زوبعة رمل، هذا الرّمل الذي تحرّك بهذه الصّورة التي لم تعهدها الصّحراء العربيّة بأيّ مُناخ سابق، وعندما تحرّك رمل وغطّى كثيرًا من الأشجار التي كنّا نتوسَّم فيها الموسم القادم، لكنّ تلك الحركة كشفت أشجارًا كانت خَبيئة تحت الرّمال، وهي الأثلات التي يمكن أنْ تشكِّل أشجار الموسم القادم، وهو أمل وأغنية، وقد أخذت المقترح الأوّل للعنوان وسمّيت الديوان به " أغنية ضدّ الحرب"، وأبقيت حَيْرتي كما هي؛ ليشاركني القارئ في تلك الحَيْرة، وللقارئ الحقّ أن يكون شريكًا في اختيار العنوان، وله الحقّ في تغيير العنوان إنْ أراد؛ لأنّ العنوان غالبًا ما يكون رؤيا قراءة وليس رؤيا كتابة، أنا كتبت القصيدة بلا عنوان، وعندما أردت أنْ أسمّيها وجدتني بحاجة إلى كتابة قصيدة ثانية، أو بحاجة إلى قراءة القصيدة قراءاتٍ متعدّدةٍ، ولو فعلت ذلك لكنت صادرت حقّ القارئ في الاشتراك في إنتاج النّصّ"[2].

([1]) ساعي، حركة الشّعر الحديث من خلال أعلامه في سورية ، ص251.

([2]) مقابلة مع الشّاعر، جريدة القدس العربي، بتاريخ 2006/11/21، العدد(5437)، ص10.

أمّا فيما يخصّ حاشية العنوان وهي "العبارات التي يقدِّم بها الشَّاعر للنّصّ، كأنْ يضع عبارة نثريّة موجزة تلخِّص قضية أو إشارة بإزاء العنوان، ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقِّي من النّصّ، فإنّها فاتحة ثانية، أو جملة أخرى علينا ألّا ندخل عالم النّصّ دون قراءتها، واستحضارها في التّفسير"[1]، ومن تلك العناوين:

رفعوا الأكفّ[2]

إلى الشهداء البررة في فلسطين

معراج الشَّاعر[3]

" أنا يا صديقي أسير مع الوهم"

تيسير السبول

معراج الشهيد[4]

(الكرامة)

مدار البدويّ[5]

إلى روح البدويّ النبطي عودة أبو تايه

الجودي في عين القصيدة[6]

"واستوت على الجودي"

قصائد[7]

(إلى زياد عناني)

([1]) الرواشدة، إشكاليّة التلقي والتأويل، ص103.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص41.

([3]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص103.

([4]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص107.

([5]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص75.

([6]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص49.

([7]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص44.

2. 3. 2 البياض ( )

النّصُّ هو نَسَق كامل، وأنَّ هناك مكاناً في هذا النَّسَق للشخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التّركيب، وهذا المكان يتميّز بالفراغات القائمة في النّصّ وهو يتكوَّن من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها، وهي لا تُمَلأ من طرف النَّسَق نفسه، بل من قبل نَسَق آخر، ومتى سدّ القارئ الفراغات بدأ التّواصل[1]، وهذا التّواصل أو الاتّصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النّص تمنع التناسق الكامل بين النّصّ والقارئ، وعليه ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة، وهذه الفجوات ضرورية تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكريّ[2]

إنَّ الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار، هو ما يحثّ القارئ على ملء البياضات بوساطة الإسقاطات، حيث ينجذب القارئ داخل الأحداث ويُلزَم بإضافة ما يُلمَح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يُذكَر[3].

وفكرة الفراغات هذه نجدها عند رومان إنجاردن (Roman Ingarden) عند حديثه عن مفهوم اللاتحديد، فمواقع اللاتحديد لها أهمّية أقلّ، فليست هي التي تحرِّك التحقّق، وإنَّما يحرِّكه الانفعال الأصليّ، لذا؛ ليس من الضروري أنْ تُمَلأ جميع مواقع اللاتحديد، فهناك حالات لا ينبغي ملؤها ، ومع ذلك يُسلم إنجاردن بأنَّ ملء "موانع اللاتحديد" له تأثير كبير في تكوين الموضوع إلى حدّ أنه يستطيع تحويل الفنّ الرّاقي إلى فنّ مُنحَط، وأنَّ اللاتحديد يجب أن تزال أي: تُمَلأ أو تُفسَّر أيضاً[4].

([1]) إيزر(فولفغانغ)، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص101.

([2]) الرويلي (ميجان)، والبازعي (سعد)، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 287.

([3]) إيزر، فعل القراءة، ص100.

([4]) إيزر، فعل القراءة، ص107-108.

يترك المؤلف للقارئ في النّصّ مجموعة من الفجوات أو الفراغات من أجل ملئها، وهذه "الفجوات أو الفراغات هي المناطق غير المعبَّر عنها في الخطاب التي تُناط بالقارئ مهمة تعبئتها مما يؤدي إلى إنتاج المعنى نتيجة التّفاعل القائم بين النّصّ والقارئ"[1]، ويرتبط مفهوم الفراغات بمفهوم" التسلسل القصدي للجمل"، فكلّ جملة تمثّل مقدّمة للجملة التّالية وتسلسل الجمل يُحاصَر بمجموعة من الفجوات غير المتوقّعة التي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيّلته[2].

وقد حاول الكثير من الباحثين على رأسهم "فيش" تحديد مختلف البياضات النّصية إلّا أنَّ "رولف كلوبفر" قام بترتيب البياضات بواسطة خمس مقولات مختلفة، هي:

1. شكل الالتباس غير المحقَّق المطابق لما يشير إليه النّصّ بسبب نقص في الملاءمة.
2. كلّ مكان أو نقطة في النّصّ يحسّ القارئ فيهما نقصًا.
3. كلّ مكان أو نقطة في النّصّ تعمّدنا فيها إسكات شيء ما؛ لتفعيل مشاركة القارئ.
4. كلّ مكان أو نقطة في النّص يُخفِق القارئ في تحديد دَلَالاتها المتعارفة.
5. كلّ مكان أو نقطة في النّصّ في أُفُق مرجعيّ أكثر تكثيفًا، لا يمكن للقارئ أنْ يعطيه دَلَالة واحدة[3].

فعندما يلجأ الشَّاعر إلى توظيف ظاهرة البياض في نصّه، فهذا يعني "أنَّ البياض ليس فعلا بريئًا، أو عملًا مُحايدًا، أو فضاء مفروضًا على النّصّ من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ، ومظهر من مظاهر الإبداعيّة، وسبب لوجود النّصّ وحياته"[4]، كما في قول الشَّاعر في قصيدة "آخر الأثلات":

([1]) ابن تومي (اليامين)، القراءة وضوابطها المصطلحيّة، مجلة قراءات، ع1، 2009، ص116-117.

([2]) ابن تومي، القراءة وضوابطها المصطلحيّة، مجلة قراءات، ص131.

([3]) ابن تومي، القراءة وضوابطها المصطلحيّة، مجلة قراءات، ص34.

([4]) ابن حميد (رضا)، الخطاب الشّعري الحديث من اللغوي إلى التّشكيل البصريّ، مجلّة فصول، م 15، ع2، 1996، ص100.

"وقفتُ في بغدادَ ألتمسُ الحمامَ بساحة التحرير

قال الشَّاعر المجنونُ: طارَ

ولا يحطُّ"[1]

من الملاحظ أنَّ الشَّاعر ترك فراغًا بعد كلمة (طار)، وترك تقديره للقارئ يقدِّره وَفْق قرائن في النّصّ (الحمام) في السّطر السّابق، وكان يعني طارَ الحمامُ، لكنّه سكت عن ذكرها، فلأنَّ الحمام الذي يرمز إلى السّلام، قد طار وليس له أثر، فهو بذا يشير إلى عدم تحقّق السّلام على أرض الواقع في بغداد، ثمّ أتبعها في السّطر اللاحق بما يثب هذه الرؤية (ولا يحطُّ)، ويؤكد ما ذهب إليه في انعدام السّلام والأمن، وقريب من هذا قوله في القصيدة نفسها حين خاطب العراق بكلمتي: (عشقتكِ) و(تُقمعين)، إذ أفرد كلّ واحدة في سطر في دَلَالة على تفرده في عشق العراق دون سواها، ثمّ مواجهتها للقمع وَحدها من دول البغي والعدوان، في حين تخلّى الآخرون عنها، يقول:

"عَشِقْتُكِ

تنشرين العدل في الدنيا

عشقتُكِ

تُقمعينَ

غريبةً، وأنا الغريبُ إلى الغريبةِ أنتمي"[2]

ويُرجِع جان كوهن أصل الوقفة إلى أنّها ظاهرة فيزيولوجيّة خارجة عن الخطاب، وهي ضرورة صوتيّة حتّى يتمكَّن المتكلّم من استرجاع نَفَسه، وعدّ البياض العلامة الطّباعية للوقفة، في حين أنَّ غياب الحرف يرمز إلى غياب الصّوت[3]، وللشّاعر مطلق الحريّة في كيفيّة التّحكم في حجم السّواد والبياض لقصيدته، وَفْقا لما تتطلَّبه طبيعة التجرِبة الشِّعريّة لديه، وفي قصيدة "بحث الشَّاعر" يسجّل الشَّاعر إحدى سمات مفهوم البياض، يقول:

"كان الفتى يحمل غيمته ذات صيف

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص23.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص26.

([3]) انظر: كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص55.

غشيما لأي يد كاتبة
طيّعًا مثل صخر النبط... للنبط
يغازل فاتنة لم يذق لونها
لا يفرق بين الرغيف وبين الخروف
أبيض الكفين مسمر الجبين

يعرض بسمته للحياة
ولم تستجب
سأسوي جبال السقم
– قال مرة–
فتّشَ عن منبر لم يجد

فتّشَ عن صحبة لم يجد
فتّشَ عن راحة صفعته الظنون
رأته يد ناعمة
لمست غيمه فانهمر
كتبت فوقه: أستحق الحياة
لم يعد طيّعا..... صار شاعر"[1]

استخدم الشَّاعر بياضًا فاصلًا بين فضاء معنوي وآخر، عمد إلى توسيع المسافة بين الأسطر (السّادس والسّابع/ والحادي عشر والثاني عشر)، لإشراك القارئ في إنتاج وتبنّي دَلَالة شعريّة تخصّه، ويسهم في إظهار ما أضمره الشَّاعر، ففي البياض الأوّل هناك مجال للقارئ في أنْ يكمل عن الشَّاعر سرد صفات الفتى الغشيم بما يتناسب مع رؤية الشَّاعر لهذا الفتى، وفي البياض الثّاني قد يملؤه القارئ بفعل (فتش) آخر مع إتمام الجملة لاستمرارية التفتيش، بوصفه واقعًا بين فعلي (فتش).

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص23–24.

2. 3. 3 الحذف (...)

الحذف من أشهر التّقنيات البَصريّة التي وظَّفها شعراء الحَداثة في القصيدة العربيّة، وهي علامة أو تعبير عن المسكوت عنه في النّصّ الشّعريّ، وتكمن أهمّيتها في ترك المجال للمتلقي في استنطاق النّصّ وسَبر غور دَلَالات المسكوت عنه.

وهو ما يلاحظ في المقطع السّابق، حين جعل الشّاعر حذفًا في السّطر الأخير (لم يعد طيّعا..... صار شاعر)، الذي تركه للقارئ عامدًا، هو "تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشَّاعر الحديث؛ ليبرز حالة نفسيّة خاصّة به"[1]، فهذا الفتى الغرّ الغشيم الذي كان يتشكّل حسب رغبات الآخرين (طيّعا مثل صخر النبط)، لم يعد هكذا شأنه و(لم يعد طيّعا)، بل (صار شاعر) عندما لمسته تلك اليد الناعمة التي وجدت فيه الخير مكتنزا (لمست غيمه فانهمر).

وفي المقطع التّالي جعل الشَّاعر حذفًا، سكت عنه (أتخيّل.....)؛ ليترك مساحة للقارئ ليستبين المحذوف، ويشاركه المعنى، ممّا يجعل علاقة اتّصال بين المرسل والمتلقي، "لذلك اتّصل أسلوب الحذف في شعر حكمت النّوايسة برغباته المكبوتة، التي تعكس جانبًا مسكوتًا عنه في شعره، الذي اصطبغ بالمعاناة، أو مقاومة فعل القتل، مما جعل الكلمات عاجزة عن البَوْح بعالمه المتخيّل"[2]، كما في قوله في قصيدة "لا أتماثل للنسيان":

"أحاول أن أتذكر:
يا أله
كيف أعبر الجبل إلى قدميَّ ويديَّ هناك!
أتخيَّل....." [3]

وقد يكون الحذف صورة منقولة عن الواقع؛ فمثلًا في نظام المسلّات المتَّبع قديمًا، التي تُعدّ جانبا من السّجل التّاريخيّ لمنطقة ما في حِقْبة زمنيّة مُعيّنة، يعمد حاكمها في تدوين بعض الحوادث المهمّة في ألواح حجريّة، وهذه الألواح تختلف في

([1]) الربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص114.

([2]) الضمور، مرايا النّص، ص125.

([3]) النّوايسة، أغنية ضد الحرب، ص107.

أحجامها وأشكالها، ومع مرور الدّهر، وتعاقب الأزمنة تبدو بعض الكتابة فيها غير واضحة، فعوّض عنها الشّاعر بعلامات الحذف(...)، كما في قوله:

- صوتٌ مكتوبٌ

"بنيت كركا... وهزمت عمري... انتقمت

منه ومن أهله... أنا من بنى كركا..."

– ميشع[1]

وتكمن جماليّة الحذف بوصفه إحدى "الحيل الأسلوبيّة التي تسهم في إثارة وعي القارئ، وذلك لأنّها تشكّل انتهاكًا لحدود معرفته وخبرته الجماليّة التي اكتسبها ضمن أُطُر ثقافيّة واجتماعيّة وتاريخيّة معيّنة"[2].

2. 3. 4 نقطتا التوتر (..)

هي كتابة "نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النّصّ الشّعريّ"[3] ، وظّفتا في الشّعر الحديث؛ لإحداث التّوافق بين ما هو شفهي ومكتوب، إذ تطرح البُنية الكتابية (الشّكل الخطيّ للكتابة) نفسها بوصفها تسجيلًا كتابيًا للصّورة الشّفويّة للُّغة[4]، كقول الشّاعر في قصيدة "قوس الكرك":

صوت:

أنا من هذه الأرضِ

تنزّلت شيئا فشيّا

ومشَتْ بِيْ الغيوم مثلَ جريح

طوتْه الرّمالُ طيّا

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص40.

([2]) الربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص121.

([3]) الصّفراني (محمد)، التّشكيل البصريّ في الشّعر الحديث(1950–2004)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص204.

([4]) لوتمان (يوري)، تحليل النّص الشّعري "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995، ص106.

وتعلّمتُ في مدارج العمْر بكاءً أبديّا
وانتخَتْ بِيْ المدائنُ تحتاجُ يدي
وندائي سُميّا..
ثمّ وافيتُ غايتي غايتيها:
وطنًا وجنّةً أتفيّا [1]

لقد كان الشَّاعر في حالة من التّوتر في ندائه (**سُميّا..**)، وقد توقّف الشَّاعر توقّفا زمنيًّا مؤقّتًا، ومن ثمّ تابَع إنشاده؛ نظرًا لحالته التي تشعر بهذا التوتر (مثل جريح، طوته الرّمال، بكاء أبديّا، انتخت)، وسميّا (سميّة) هذه رمز خاص بالشَّاعر، يهدف الشَّاعر من استحضاره تقديم وظيفة إشعاعيّة في النّصّ[2]، وفي نموذج ثانٍ من قصيدة "صديقي النّبطي أنا"، ذات النَّفَس الدّرامي، التي يتقمّص فيها الشَّاعر شخصية الإنسان النّبطي الذي ما زالت الصّخور/ البتراء ماثلة تشهد على ازدهار حضارته ورقيّه الفكريّ والمَعيشيّ، يطالعنا توتر آخر حين ترك الشَّاعر صديقه النّبطي الجريء الجميل الوفيّ (غارقا في الرّخام/ غارقا في الزّحام...) أسِير الحجرِ الذي نقش فيه ابتداءاته الأولى، والشَّاعر هنا يستحضر الذاكرة التّاريخيّة للمجد العربيّ العريق المشرق؛ ليربطه بالواقع الذي لا يولّد فقط التوتر، بل الإحباط بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، يقول:

"والتفت كل الحضور
على حجر كنت أنقش فيه ابتدائي، تشكلت
صخرًا، فخوذةَ جندي، رقيةَ هندي، تمثال للات
ثم رأيت مياها تصاعد نحو شفاهي، تقطر ماءً
وأعرق وجهي
وصار الإطار ينمنم بالورد
واهتزّ سقَفُ الرواق
رأيت سماءَ تكركر بالغيم
ثم سحبت يدي

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص33-34.

([2]) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص75.

فإذا حجر يتدحرج منها
فأنفذته نظرة
وإذا بالرخام يرجع وجه صديقي
عرقًا ويتابع ظل حجر
دخلت الرواق
وتركت صديقي .. غارقا في الرخام
غارقا بالزحام ..." [1]

ومن النماذج الأُخر، حديث الشَّاعر عن رحيل امرئ القيس إلى أرض الروم؛ طلبًا وطمعًا في المساعدة من القيصر في استرداد مُلك أبيه الضّائع، ليأخذ عليه الشَّاعر بكاءه الطّلل (ولم يكُ وقتُ بكاء) فقد كان في فُسحة من العيش الرّغيد، وليس قلقًا على شيء، وعندما لزمه البكاء في تفريطه بمُلك أبيه لم يبكِ، واستحضار الشَّاعر لهذه الحادثة في قصيدة "قوس أذرح" من باب إعادة التّاريخ نفسَه، وما لم يستطع امرؤ القيس فعله، في طلب الإعانة على بني قومه – مع أنّه صاحب حقّ– ، فعله آخرون في هذا الزّمان، من غير وجه حقّ، يقول:

"فأبكى حصانك
حصانك الذي لم يطق قيصر
ولم تُطبْ قدميه أرْضُ الرّومِ
فأقام مقام العسيب في أرضٍ
يحاربُه هواؤها...
وتنأى بك عنها عروق وقروحٌ
وقلت ...
أتذكر،
– **قلتُ: "قفا نبك .. أو بكى صاحبي...**
ولم يكُ وقتُ بكاءٍ"[2]

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص55–56.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص58–59.

2. 3. 5. حجم الخطّ وسُمكه وشكل الحروف

يرى محمد الماكري أنَّ النّصوص الشّعريّة في بعض نماذجها تقدِّم تنوّعًا في أحجام الأشكال الخطّية وسمك الأسطر الشّعريّة، وعدّ هذا المظهر مُنبِّهًا أسلوبيًّا، أو نبرًا خطّيًّا بصريًا، ومن خلاله يتمّ التّأكيد على مقطع، أو سطر، أو وحدة معجميّة، أو خطّيّة، كما أنَّ له دورًا إيحائيًّا يقارب الدّور الذي يلعبه النّبر الصّوتيّ للنّصّ[1]، حيث يكتب الشّاعر الكلمة أو الجملة بخطّ غامق مائز عن بقيّة أجزاء السّطر الشّعريّ ؛ لأنَّها هي محور اهتمامه، أو التي يريد توجيه الأنظار إليها بوصفها ذا قيمة فنيّة ومعنويّة لديه، ومن أمثلة ذلك في شعر حكمت النّوايسة ما جاء في قصيدة "قوس مؤاب"، إذ رأى الكون كلّه يتربّص به، وبأمّته، فكأنَّ ليس على الأرض غيره، فأكّد الشّاعر السّطر الشّعري **(أليس على الأرض غيري)**، يقول:

"مضيت أقلبُها كيتَ كيتَ
أحاول
لم تستجب
وأحاول
فاض بيَ الدّمع، غسّلني بالملوحةِ
فارتبكتْ وارتبكتُ:
سماءُ بأفلاكها تتربّصُ بيْ
وانشغلتُ بما كان يشغلني حين كنتُ
أليس على الأرض غيري"[2]

وهناك ملمح آخر من ملامح التّشكيل البصريّ، يلاحظ في السّطر الأخير، وهو غياب علامة الترقيم **(؟)**، إذ يعدّ "غيابها أو تغيّر مواقعها، غالبًا ما يكون سببًا في اتّساع الدَّلَالة، أو إنتاج معنى نقيض"[3].

([1]) الماكري، الشّكل والخطاب، ص236–237.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص45–46.

([3]) الماكري، الشّكل والخطاب، ص240.

وفي قصيدة "قوس البتراء" تُلاحظ هذه التّقنية البَصريّة، حين وظَّفها الشَّاعر في حديثه عن البتراء **(تفجّرت بترا)**، وتأكيده على المكان (بترا)، حيث العظمة والجمال والسّحر والرّوعة وسط الصحراء، كتفجّر نبع ماء خرج من الأرض بقوّة، لتفرض هذه العبارة على القارئ صوتًا أعلى عند الوصول إليها، وتأكيدًا أشدّ على حروفها، يقول:

"على الصخور الساهمات، وفي توهّجِ
شمسِها
خطّت يداه بدمعه: أنتِ المكانُ
تفجّرت بترا
وكانت نطفةً في الغيب يحرسُها زمانٌ غائبٌ
وحِداءُ رعيانٍ
ورملٌ لا يقرُّ له القرارُ
تفجّرت بترا
حكايةَ عاشقين تواعدا
رقّ الزمان فكانَ طوع بُناتها
رقّ المكانُ
وصار يحرسُها بسحر جبالِهِ"[1]

والخطّ السّميك "يؤدِّي إلى النّبر الصّوتيّ، وكأنَّ الشَّاعر يريد أن يلفت نظر القارئ إلى كلمة ما تصبح أقرب ما تكون إلى الكلمة المفتاح التي من خلالها الدّخول إلى عالم النّصّ"[2].

أمّا فيما يخصّ شكل الحرف، فدَلَالته مختلفة، ولتوضيح ذلك، فلنقفْ على هذين النموذجين، الأوّل من قصيدة "قوس البتراء" نفسها، يقول:

صوت الشَّاعر

"تسافِرُ في الدّهورِ بغير خوفٍ
كأنَّ الحادثاتِ لها رجالُ

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص30.

([2]) الربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقي، ص193.

كأنَّ يَدَ الزَّمانِ طيورُ رَصْدٍ

وهمَّتَهُ عنِ البترا النّصالُ

وتمنحُ غيرَ صاغرةٍ عطاءً

تَفَتَّح في أرومتِهِ الجلال" [1]

والنموذج الآخر من قصيدة "قوس أذرح"، يقول:

"أذكرُ وقفتَ شاهدا غائبًا، ترى الوحيَّ غير

الوحيّ:

قلقٌ يشكّلُ من مداكَ مداهُ

ولسان قلبكَ حائرٌ أوّاه

عيناك تختلفان في نظريهما

شيئًا وتصطرعان في رؤياه

أذكُرُ" [2]

يلاحظ في إنشاد المقطوعتين انسياب وعذوبة في اللّحن، إذ وظَّف الشَّاعر ظاهرة الحروف المائلة التي كان يستغلها جوكوفسكي "بوصفها وسائل تنغيميّة"[3]، ففي حديثه عن البتراء كان في مقام الفخر بعظمة حضارة الأجداد الذين أقاموا البتراء، لؤلؤة الصّحراء، ثمّ الجهر بالمناقب والآثار الذي يناسبه تكرار حرف الرّاء في المقطع (عشر مرّات) وهو حرف تكراري مجهور يتلاءم والمعطيات الدَّلَالية التي تجسّدت في حالة الفخر، إضافة إلى حرف اللام الذي تكرّر (أربع مرّات) وهو" صوت متوسط بين الشِّدة والرّخاوة ومجهور أيضًا"[4]، أمّا المقطع الثّاني فيتغيّر المقام إلى نغمة من الحزن والشّجن والقلق(قلق/ مداهُ/ حائرٌ أوّاه/ رؤياه)، حيث حرف الهاء صوت رخو مهموس، ينتج من اندفاع الهواء الذي يُحدِث نوعًا من الحفيف، وقد يجهر به وعندها يندفع من

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص31.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص61.

([3]) لوتمان، تحليل النّص الشّعري، ص107.

([4]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

الرئتين كمية كبيرة من الهواء تكون أكبر ممّا يندفع من غيرها من الأصوات[1]، ممّا يساعد على التفريغ الانفعالي داخل النَّفْس، فالشَّاعر ضاق ذرعًا من فعل شاكلة امرئ القيس في استنجاده الغريب على بني قومه، ثمّ رؤية الشَّاعر من قضية التحكيم وتداعياته في شقّ وحدة المسلمين، وإسقاطاتها على الحاضر العربي.

وقد تأخذ طريقة كتابة الحرف شكل كتابة صوتيّة عند تكرار الحرف المقصود تكرارًا طباعيًّا، كما في قول الشَّاعر في قصيدة "ما رآه الطّفل في العتمة":

"ساكنٌ في شروح الشروح
أراني أقلّب قلبا
حسيييييييييييييرا
تحرّك أوجاعه الهفوات"[2]

كرّر الشَّاعر حرف الياء أفقيًّا خمس عشرة مرّة، وهو من حروف المد واللين، متّسع المخرج، فيه دَلَالة على الانتشار و"وضوح أصوات اللين في السّمع"[3]، وفي دَلَالة، أيضًا، على اتّساع الأُفُق الذي تدور حوله معاناة الشَّاعر، رغبة منه في توسعة حيّز المكان الضّيّق للحرف (الياء) في الكلمة؛ ليُسمِع الآخرين صوت معاناته وأوجاعه.

2. 3. 6 تقطيع الكلمات

تتنوّع مسمّيات التّقطيع الكتابيّ ما بين التّشظّي والبعثرة، وفي مجملها تعني "تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعدّدة داخل القصيدة، فهو عدول بصريّ في طريقة الرّسم الكتابيّ العادي للمفردات الشِّعريّة، تعبيرًا عن البُعد النّفسيّ لدَلَالة المفردة المقطّعة في القصيدة"[4]، وممّا جاء في قصيدة "جداريّة الأحياء" في حديث الشَّاعر عن الشّهيد الطّفل محمد الدُّرة، قوله:

([1]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

([2]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص23.

([3]) أنيس، الأصوات اللغوية، ص31.

([4]) ياسين، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص173.

"كان أكبرَ من أن أرى ثأرَهُ
ما ارتجزتُ سوى في سوادِ الفراقِ
ولم أرَ شيئًا
ولم أعِ شيئًا
أكان البدايةَ
أم كان خاتمة السّقَطات
ا ل س ق ط ا ت"[1]

وقوله كذلك في مرآة المصالحة من قصيدة "المنكسرة":

"أبدأ الآن القصيدة
فاتحًا صحراء روحي لاحتمال الكلماتْ
وحدك الآن على الغيمة وحدُ
فافترع من ضدِّك المخفيّ ضدًّا
و ت ق ا ت ل
ليس في سهمِك سهمٌ لسواكْ
غيّر الأبعادَ ما بين فؤادك
و ت ق ا ت ل
و ا ع ت ر كْ
.....
إنّ في نفسك ما لمْ
تنتبذْ نفسك عالمْ
و ت ف ا ق م
في حروب المدّ والعدّ
تفاقم
و ت ز ا ح م"[2]

([1]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص27.

([2]) النّوايسة، كأنّني السّراب، ص44-45.

ظهرت الكلمات (تقاتل، اعتركْ، تفاقم، تزاحم) ممزَّقة الأوصال من خلال فكّ ارتباطها الطّباعيّ، لما يحمله تفتيتها من دَلَالة صوتيّة للتّعبير عن تقطُّع الأنفاس، واستحضار حالة نفسيّة ممزّقة، لذا؛ تحوّلت إلى بُنية لُغويّة ذات دَلَالة ومؤشّر لعدم رغبة الشَّاعر لمثل هذه الكلمات، ورفضه للاقتتال والاعتراك... وبما توحي به كلمة (السّقَطات) من تعدّد فعل السّقطة في كلّ مرّة، ومن ناحية آخر، فإنَّ هذه الحروف المقطَّعة تستغرق مدى أطول على المستوى الزّماني- الإيقاعيّ للنّصّ، سواء بجعل الكلمة جزأين، أو كتابة جزء من الكلمة وحذف الآخر، وقد ترد هذه الحروف على شكلين: عمودي أو أفقي[1]، ويتمثّل الشّكل العموديّ في قول الشَّاعر في قصيدة "أنا وهواجسي في حقل رمال":

"أيعشق ابن الأربعين؟
إنّني أتضوّر وأتكهرب وأراهن وأراهق وأذوب وأفنى
وأفنى وأتشبّب وأهذي وأتقلّب وأتبدّل.... أتبدّل
مثل ريشة نعامٍ في زوبعة
إنّني
أ
ع
ش
ق"[2]

فقد جعل الشَّاعر نفسه، وهي بهذه الحالة، كريشة نعام طائرة في زوبعة، إذ رسم حالة الطيران بكلمة (أعشق) عموديًّا على بياض الصّفحة، كتعبير عن حالة شعوريّة (أيعشق ابن الأربعين؟)، وهذه الطريقة في الكتابة تفرض على القارئ مدّة زمنيّة طويلة تتناسب وحركة العين في الانتقال في القراءة من سطر لآخر.

ومن أمثلة فصل أجزاء من الكلمة، ما ورد في قصيدة "الصّعود إلى مؤتة"، إذ يقول الشَّاعر، وهو يخاطب شيخ مؤتة:

([1]) الرواشدة، إشكاليّة التلقي والتأويل، ص117.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص90.

"فبِربِّكَ لا تجلس القاعدينَ
لعلَّ الشوارع تعرِفُني
ولعلَّ الندى يتكلَّمُ باسم رياحِ الخليلِ
لعلَّ الرّحيلَ يحطُّ هنا في الشوارع
أو في الحروفِ العنيدةِ
يا شيخَ مؤتةَ يا سيّدي ... دي دي ...
النِّداء تجمَّدَ في رئتي"[1]

وقد وظّف الشَّاعر شخصيّة شيخ مؤتة "لتقديم إطلالة ورؤية عمّا كان، وعمّا هو قائم عليه حاليًا"[2]، إذ حاكى قوله لشيخ مؤتة فعل تقطّع الصوت وانحباسه في الصّدر (النِّداء تجمَّدَ في رئتي)؛ غُصّة على ما آلت إليه حال مؤتة الحاضر، وليتناغم تقطيع الكلمات وطبيعة التّوتر الدّراميّ.

2. 3. 7. التّشكيل السّطريّ

1.السّطر المتموّج

وهو الهيئة التي تأتي عليها السّطور الشّعريّة في القصيدة، بمعنى "كميّة القول الشِّعريّ المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القول تامًا من النّاحية التركيبيّة أم الدَّلاليّة أم غير تام"[3]، حيث تتفاوت امتدادات السّطور الشِّعريّة بين الطّول والقصر على نحو غير مطّرد[4]، ويرتبط بالإيقاع النّفسيّ للشَّاعر، ودَفْقته الشّعوريّة، كقول الشَّاعر في قصيدة "تحوّلات الرّمل":

"عَرْفُ عُرْفِ العِرْفِ أنفاسُ حبيبي
وشذا قولي: آه
لم أقارف لذةً عندما قارفتُ فاه

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص29.
([2]) رضوان، البُنى الشّعريّة، ص74.
([3]) الصّفراني، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربي الحديث، ص171.
([4]) ياسين، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص171.

لم يفُهْ بعدي بحرف
وأنا لم أفِهْ
ووفى باغتيالي من دَوْن دناه
وصعدنا نحونا
وصعدنا إلى
واحدٍ صرناه في قرب مناه"[1]

2. التّشكيل العموديّ

وفي هذا التّشكيل يكون " ترتيب السّطور القصيرة بصّورة خطّ عموديّ، يتكَّون كلّ سطر أفقيًا من مفردة أو مفردتين، بحيث يرتسم كلّ سطر فوق السّطر الآخر باستقامة عمودية"[2]، وتتساوى فيه طول الأسطر تساويًا تركيبيًّا وإيقاعيًّا[3]، وليس هناك عدد محدَّد لتوالي الأسطر الشِّعريّة العموديّة، إذ تبدأ من سطرين فصاعدًا كقول الشَّاعر في قصيدة "تداعيات هانيبال المخذول":

"وصوتُ سُميَّةَ يقرَعُ فوق حنينِ الشّمالِ
لموت الجنوبِ
وسِفْرِ الهروبِ
ونَبْذِ الحروبِ
وقتلِ الشّعوبِ
وبيعِ الحبوبِ
وطمسِ الدروبِ
ودِينِ الجيوبِ"[4]

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص11-12.

([2]) ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص172.

([3]) الصّفراني، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربي الحديث، ص176.

([4]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص31.

ومن الشواهد الأخرى ما ورد على لسان الشّاعر في قصيدة "الصّعود إلى مؤتة" عندما يصف حالة المدينة (مؤتة) وهي في خريف الأيام الحاضرة (الحزن، الجرح، القهر)، تتطلّع لأيام الرّبيع المبشِّرة، يقول:

"والمدينةُ تُصعِدُ أشلاءَها
وصار الخريف على وجنتيها ينادي الرَّبيعَ
أن افتح مداك لأوراق داليتي كي تعيش
أو افتح سماكَ
لنوّارة الحزنِ
نوّارة الجرحِ
نوّارة الصّبرِ
نوّارةِ القهْرِ"[1]

3. الاتجاه السّطريّ

يلجأ الشّعراء، أحيانا، لأجل توليد دَلَالات بصريّة معيّنة، أنْ يغيّروا اتّجاه السّطر الشّعري، كتغيره من الاتّجاه الأفقيّ إلى العموديّ[2]، حسب مقاصد يريدونها في قصائدهم، ولتوضيح ذلك فلنقفْ على جانب من هذا التّشكيل الذي وظَّفه حكمت النّوايسة في قصيدة "يدي الآن أم دخان القرن"، يقول:

"فوق بيت الغزاة
لم أنم عندما كنت طفلا وما كان لي قلب دبابة لأنام
لم أنم عندما شبت طفلا فمن لي ببحر دم كي أنام
من لي بغير يدي أستهيل الحمام
من لي بذاكرة من رخام
من
لي
بذاكرة

([1]) النّوايسة، الصّعود إلى مؤتة، ص40.

([2]) انظر: الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، ص179-180.

من رخام"[1]

من الملاحظ أنَّ الشَّاعر استخدم جملة (من لي بذاكرة من رخام) في الاتّجاه الأفقيّ، وهو الأصل، ثمّ أعاد كتابتها بالاتّجاه العموديّ؛ لمعنى يبتغيه، ويريد أن يلفت القارئ له، وقد وضعت كلّ كلمة في سطر، ممّا يشكّل انتهاكًا لمعرفة القارئ الأوليّة، التي اعتادت أسلوب الشّطرين وَفْق رسم معيّن يريده القائل؛ ليُعبِّر عن رؤيته وموقفه، وعدم اكتفائه بالكلمات فقط[2]، ووَفْق هذه الرّؤية فالشَّاعر يتمنّى أن تكون له ذاكرة من رخام، قابلة للفناء والموت. لكنّها ذاكرة تحتفظ بالذّكريات الأليمة التي لا تُمحى.

وقوله من قصيدة "شهيد" التي تتكرَّر فيها كلمة (ظمأْ) ثلاثا عموديًّا/ رأسيًّا، ليسجّل الشَّاعر النّبرة الصّوتية المرتفعة بصريًّا، والتأكيد عليها، في دَلَالة الظمأ (العطش) على التّطلُّع إلى النّصر، على أنَّ الكتابة السّليمة لها أن تكتب بالاتّجاه الأفقي (ظمأ ظمأ ظمأ)، والاتّجاه العموديّ يحتاج من القارئ وقتًا أطول في القراءة، ممّا يتيح له التفكّر بالكلمة، والتفاعل مع القائل، ومشاركته إحساسه، كما يعمّق التّكرار حالة العطش والمشقة بحثًا عن الماء، يقول:

"صخرةٌ في المزار
تمرُّ بها الذّاريات
مُباحٌ لها التيهُ في الأزمِنَةْ
بعثرتْني رمادًا على موجةِ الزائرينَ
ظمأْ
أُطوِّف بين الجموعِ نشيدًا أخيرا.... ويرتدُّ صوتي:
ظمأْ
ظمأْ
ظمأْ
يموجُ المزارُ وتنبعثُ الأرضُ عينَ رمالْ..." [3]

([1]) النّوايسة، شجر الأربعين، ص42.

([2]) الربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقي، ص195.

([3]) النّوايسة، عزف على أوتار خارجيّة، ص12-13.

2. 3. 8. ترقيم المقطوعات الشِّعريّة

يرى يوري لوتمان (Yori Lotman) أنَّ ظاهرة ترقيم المقطوعات الشِّعريّة قد تكون "من أبرز الأمثلة على كيفيّة استغلال الكتابة كوسائل للتّعبير الفنيّ... بما لهذا التّرقيم من دَلَالة عددية ظاهرة واردة في الشّعر الأوروبي لحِقبة بوشكين، ولأنَّ الدَّلَالة الرّقميّة تؤدِّي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحادّ، فإنَّ مجرّد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرًا غير متوقّع وبدرجة ملحوظة، وبالتّالي يتيح إمكانيّة تعاظم الدَّلَالة الإخباريّة للنّصّ"[(1)]، ولهذه الظاهرة حضور في شعر حكمت النّوايسة بأشكال مختلفة، كترقيم المقطوعة على النحو: (-1-، (1)، 1) كما في قصائد: "في سريركِ"، "الشَّاعر" "قصائد"، "توقيعات"، "توقيعات مغايرة"، "كيمياء ثانية"، "صباح الخير أيّها الشَّاعر"، "لا أتماثل للنّسيان"، "اعتذاريّة إلى المتنبي"، "أسئلة"، "باسمك اللهم".

وقد يُكتب الرّقم كتابة ، كما في قصيدة "عام آخر وأنت بعيدة"، على النحو: ((واحد)، (اثنان)...(اثنا عشر))، أو يكتب الرّقم مع عنوان للمقطع من مثل: قصيدة "المنكسرة" إذ أخذت كلّ مقطع رقما وعنوانا (1- محاولة رثاء للبحر الكامل، 2- العَود الأحمر، 3- انتفاضة المرايا)، وكما في قصيدتي: "محاولتان للحلول" محاولة رقم 1- ، محاولة رقم 2-)، وقصيدة "- رعوية مبرّرة-" (1- توبة، 2- ليلتان مشمستان)، أو تقسّم القصيدة على ضوء عنوانها إلى أجزاء، كقصيدة "ثلاث أثافيّ (الأثفيّة الأولى، الأثفيّة الثانية، الأثفية الثالثة)،

وقد يستعيض الشَّاعر أشكالًا أخرى (• • ، * * *، □ □ □، ...) تسدّ مسدّ ترقيم المقطوعات، وفي كلا الحالتين فإنّ وجودهما (الترقيم والأشكال) يحقّق الغاية المرجوّة منهما، وهو الحدّ من (إمكانيّة تعاظم الدَّلَالة الإخباريّة للنّصّ)، خاصّة بوجود نصوص مطوَّلة، على أنَّ هذا التقسيم يصبّ في النهاية في وحدة نسيج القصيدة، وفي بنائها، بوصفه وحدة بِناء متكاملة، ومن ذلك قول الشَّاعر في قصيدة " في سريركِ":

(1)

"أنتَ وغابةُ أسئلة تحت شرشف الليل

([1]) لوتمان، تحليل النّص الشّعريّ، ص107.

لم تكوني الطبيعة فأخلعَ العشبَ ولم أكن
الفراغَ،
.....
(2)
في البداية كانت الأسماءُ
سمّيتك الماء، وسميتني المطر
رفّ غيم كثير وأمطرنا بوعوده التي
أدمناها
.....
(3)
رأسي مفعمٌ بك
ما أطولَ الليلَ!" [1]

• • •

ومن نظام التوقيعات قصيدة "لا أتماثل للنسيان"، يقول:

"افتحي لي قلبا
سأقول كلاما ناشفا
وأحلاما متعرّقة
.....
(3)
كنت مشنوقا على شبّاكك الشّرقي
أشتعلُ
(4)
طارت حمائمُ بيننا
ورغى
صبره جملُ

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، 145-151.

(5)

الحمام الذي بيننا

نائمٌ

على تلّة هادئة

لا يجفلُ ولا يهدلُ

الحمام الذي بيننا

لا يطير"[1]

2. 4. 9 دخول (أل التّعريف) على الفعل الماضي

وقضية أخرى وهي دخول (أل التعريف) على الفعل الماضي، أمّا دخولها على الفعل المضارع ففيه قول بالجواز[2]، وقد أشار بعض النّقّاد إلى "قضية اختراق الشّعراء قواعد اللّغة؛ ليجعلوها بوابة عريضة في سبيل التّجديد اللّغوي، كإدخال (أل) التعريف (أو الموصوليّة) على غير الاسم"[3] من غير اتّصال ، كقول الشّاعر في قصيدة "قوس مؤاب":

"وسجّادتي الـ تقّبتها ابتهالاتي الضارعات"[4]

وقوله من القصيدة نفسها، حيث امتعاضه من حالة التشرذم (أرخبيل) التي لا يريدها:

"هنا يا الغريبُ

هنا مربطُ للنعامةِ

لا شيء يقلقها

وهنا

([1]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص103-105.

([2]) انظر: ابن هشام (أبو محمد عبدالله جمال الدّين)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ت)، ص20-21.

([3]) ساعي، حركة الشّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريّة، 212.

([4]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص45.

أرخبيلٌ من السّكن الـ ما يرامُ"[1]

وقوله من قصيدة "ابتعدي، أحترف الحنين" عند حديثه عن النّجمة النّبطيّة:

"ولكنّني أعرف الآن أنّي على الدّربِ،

أنّ المساراتِ صادقةٌ،

أنّ حبّي الدفينَ دفينٌ للحظة بعثٍ على شفتيك،

تفجّرت اللحظة ال – دوّختني– كثيرًا،

أحنّ

إلامَ؟

ولم هذا الحنين

وأشتاق لم أدر أيَّ الجهات تكونين حتّى تفجّرت

اللحظة العبقريّة،"[2]

إنّ دخول الـ على (ثقّبتها، ما يرام، دوّختني) تأتي من باب اهتمام الشّاعر بهذه الكلمات والتأكيد عليها بصريًّا، ثمّ لشدّ انتباه القارئ إليها دون سواها. فحدوث التّدويخ وعدم الاتزان وما أعقبه من اندهاش وانبهار من لحظة تكوّن البتراء، وما تركته من أثر باقٍ في النّفس، حبًّا وحنينًا وشوقًا، وبما تحمله البتراء من دَلَائل رقيّ حضاريّ عربيّ غابر.

([1]) النّوايسة، مسلّة نبطيّة، ص49–50.

([2]) النّوايسة، أغنية ضدّ الحرب، ص53.

الخاتمة

وقفت هذه الدّراسة على تجرِبة شعريّة متميّزة في الأردنّ، متمثّلة في دراسة شعر حكمت النّوايسة، موضوعيًّا وفنيًّا، التي تكشف جوانب شعريّة لدى الشَّاعر، وقد خلُصتِ الدّراسةُ إلى النتائج الآتية:

أولًا: رفدت تجربة الشَّاعر الحركة الشّعريّة الأردنيّة من خلال إنتاجه الشّعريّ، بإصداره عددًا من الدواوين الشّعريّة، كما أسهمت تجربته في تطوير الثّقافة والشّعر في الأردنّ.

ثانيًا: لقد وظَّف الشَّاعر ثقافته التي استقاها من مصادر متنوِّعة، من خلال تجربته الشِّعريّة، للتّعبير عن قضايا أمّته وهمومها، وقد تنوّعت هذه الهموم بين الهموم القوميّة والوطنيّة، والاجتماعيّة، والذّاتية، في دليل على مقدرة الشَّاعر في الطّرح والمعالجة وَفْق لُغة فنيّة معبّرة عن تجرِبته، لينطلق منها إلى عالم جديد من الصّور والتّراكيب، فكان الحديث عن قضيتي فلسطين والعراق محور اهتمام الشّاعر، ثمّ الحديث عن الأردنّ: المكان والبطولة، كما تطرّق إلى بعض القضايا الاجتماعيّة، من خلال تركيزه على بناء الوطن بِناء متماسكًا قائمًا على العلاقات الطّيبة والصّلات المتينة بين أفراده، وظهرت نزعة الشّاعر الذّاتيّة في علاقات ثلاث: علاقته بالزّمن (سن الأربعين) وجاء في محورين: سنّ مؤرِّقة لدى الشّاعر تتمثّل في ضياع العمر، و في المقابل، هي سنّ الأمل والتّفاؤل والانطلاق نحو حياة جديدة غير التي مضت، ثمّ علاقته بالمكان الأردنيّ وتجلّياته (الكرك، الشّراة، مؤاب، البتراء...)، وأخيرًا، علاقته بالآخر (الشّعراء، الأصدقاء، العدوّ المتربّص به، وبأمّته).

ثالثًا: يتنوّع المعجم الشِّعريّ عند الشَّاعر فتارّة يكون للذّات، وتارّة أخرى يمتزج بالهمين: القوميّ والوطنيّ، إذ تخدم المفردات المعجميّة هذين الاتجاهين، وتنطوي تحتهما في إشاراتها ودلالاتها، إذ تتنوّع دَلَالات الألفاظ وصورها بحسب السّياقات التي وردت فيها، فهو، مثلًا، حين يجعل من عناصر الطّبيعة مادّة خصبة في شعره، فهو بذلك ينزع، من خلالها، إلى تحقيق واقع مَعيشيّ أفضل، لتدخل مثل هذه العناصر (الرّبيع، الغيوم، المعصرات، الزّهر، القمح...) في

تكوين الوطن الذي يحلم به، وقد تنوّعت ألفاظ معجم الشّاعر ما بين ألفاظ البادية، والحزن والحنين، والطّبيعة، والخيل، والدّينية، والحياة اليوميّة المتداولة، وعلم النّجوم والفلك القديم، والعصر ومخترعاته.

رابعًا: تنزاح الألفاظ عند الشَّاعر عمّا هو مألوف؛ لخلق الشِّعريّة الإبداعيّة في نصّه، وقد انزاحت عن التّصريح والمباشرة إلى الشِّعريّة والتّلميح، بحيث تتجاوز الدَّلَالات المعجميّة إلى دَلَالات إيحائيّة، لمعانٍ تعتمل في نفسه، في دَلَالة على حرفيّة وموهبة عاليتين لديه، فتمكّنت قصيدته من كسر أُفُق توقعات المتلقي، من خلال تولّد اللامنتظر في المنتظر بعض الأحيان، ويكون في أحيان أخرى مشاركًا فاعلًا في التّوقع، وقد جاءت انزياحات الشّاعر تؤكّد حالة المعاناة التي يحياها، ومن الملاحظ أنّ الشّاعر أتى بانزياحات غريبة، كإضافة الاسم إلى نفسه (قلب القلب، عين العين...)، أو إطالة تركيب الإضافة (سرُّ سرِّ الرّغبات، عَرْفُ عُرفِ العِرفِ أنفاسُ حبيبي)؛ ليستجلي القارئ تلك العلاقة (العشق) البعيدة القائمة بينه وبين محبوبته (الأرض/ الوطن)، وقد استخدم الشَّاعر وجوهًا مختلفة من الانزياح، كالإسناديّ، والدَّلَاليّ، والتّركيبيّ.

خامسًا: يعدّ التّكرار ظاهرة مميّزة في قصائد الشَّاعر، يستثمره كوسيلة فنيّة مثيرة لإحساس القارئ؛ ليبتعد من خلاله عن الإفصاح والمباشرة للمعاني، ومن اللافت في شعره تكرار الفعل الرّباعي المضعّف كثيرًا (زلزل، عسعس، قلقل...)؛ لأنَّ صفة الحرف بمدلوله منقولة من الواقع، مما يفيد في تشخيص المعاني، وتقريبها من إدراكنا الحِسّي، وقد تعدّدت أشكاله بدءًا من تكرار الحرف، والفعل، والاسم، والبداية، واللّازمة، واللاشعوريّ.

سادسًا: وبعد ذلك، خلُصتِ الدّراسةُ إلى أنَّ الشَّاعر على اطّلاع ومعرفة بالموروث الدّينيّ والأدبيّ والشِّعريّ، والتّراثيّ/ التّاريخيّ، فقد جاءت في شعره لتنمّ عن قدرة الشَّاعر في الإفادة من هذه المعرفة بما يخدم فكرته، وتثبيتها في ذهن المتلقي؛ لتختصر على الشَّاعر جهده في عرض رؤيته الخاصّة؛ ليستغلها في ربط الماضي بالحاضر لاستخلاص الفوائد والعِبر، وذلك من خلال اشتغال نصوص الشَّاعر على فنيّة التَّناصّ، كتوظيفه لزرقاء اليمامة، وامرئ القيس، ويوسف–

عليه السّلام– وإخوته، والسّندباد... ومن ثمّ استثمار دَلَالاتها، وإسقاطها على واقع الأمّة وما تعانيه في جرحيها النّازفين (فلسطين والعراق).

سابعًا: يستغل الشَّاعر الصّورة الشّعريّة في صياغة معانيه، ونقل مشاعره، لما تحويه الصّورة من عناصر الدّهشة، وخصب الخيال، وانفتاحها على أوجه القراءة، وقد منحها الشَّاعر حيويّة، ففاضت جمالًا، وشكّلت محورًا مهمًّا في بِناء القصيدة. وقد تمثّلت الصّور الشّعريّة لديه في أنماط مختلفة، كالبصريّة، والسّمعيّة، واللّمسيّة، والشّميّة والذّوقيّة، والكليّة، والرّمزيّة، والدّراميّة، والصّورة المبنيّة على تراسل الحواس.

ثامنًا: يأتي استخدام الشَّاعر لتقنية التّشكيل البَصريّ وَفْقا لما تتطلّبه طبيعة التجرِبة الشّعوريّة لديه؛ ليعبّر من خلالها عن مختلف القضايا، كرفضه حالات الاقتتال والفرقة (ت ق ا ت ل، ت ف ا ق م)، وكاستجلاء عظمة المكان (**تفجّرت بترا**)، وكدلالة عن المسكوت عنه، أو كمناطق غير معبّر عنها في شعره (عشقتكِ / تقمعين) حين أشار إلى تفرّده في حبّ العراق، ومواجهته وحدَه العدوان الظالم، وقد وظّف حكمت أشكالًا كثيرة لهذه التقنية الحديثة في شعره، إذ أضفت أبعادًا جماليّة ودَلَاليّة في جسد القصيدة.

وأخيرًا، فمن حقّ الشَّاعر على الباحث أن يوصي له، خاصّة أنّ الباحث من خلال دراسة قصائد الشَّاعر يتراءى له بعض الأمور التي تجدر الإشارة إليها، وهي أنْ تنفرد القضيتان التاليتان في بحثين مستقلّين، وهما:

1. دراسة المكان في شعر حكمت النّوايسة.
2. دراسة البُنيّة الإيقاعيّة في شعر حكمت النّوايسة.

ثَبَت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، صاحب خليل، (2000). **الصّورة السّمعية في الشّعر العربي قبل الإسلام**، من منشورات اتحاد الكُتّاب العرب.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر بن محمد، (د.ت). **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، م2.

أدونيس، علي أحمد سعيد، (1979). **مقدمة للشّعر العربي**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3.

إسماعيل، عزالدين، (1966). **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، دار الفكر العربيّ، ط3.

إسماعيل، عزالدين، (1992). **الأسس الجماليّة في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3.

أنيس، إبراهيم، (1955). **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر.

إيزر، فولفغانغ، (1995). **فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب(في الأدب)**، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس.

بسيسو، عبد الرحمن، (1997). قراءة النّص، في ضوء علاقاته بالنّصوص والمصادر، قصيدة القناع نموذجا، **مجلة فصول**، ع1.

التوحيدي، أبو حيّان علي بن محمد، (1998). **الصّداقة والصّديق**، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر– بيروت، دار الفكر– دمشق، ط1.

تودروف، تزفيتان، (1990). **الشّعريّة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب.

تودروف، تزفيتان، (1996). **ميخائيل باختين مبدأ الحواريّة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

ابن تومي، اليامين، (2009). القراءة وضوابطها المصطلحيّة، **مجلة قراءات**، ع1.

الجاحظ، عمرو بن بحر(1965). **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي وأولاده، مصر، ط2، ج3.

الجاحظ، عمرو بن بحر(1423). **البيان والتبيين**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج1.

الجرجاني، عبدالقاهر(1992). **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة– دار المدني بجدّة، ط3.

الجرجاني، علي بن محمد الزين الشريف (1983). **التّعريفات**، ضبطه وصحّحه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الجزائري، محمد(2000). **تخصيب النّص**، الأسطورة– السّيرة الشّعبية– الرّمز، المشهد الشّعري في الأردن(نماذج). مطابع الدّستور التّجارية، أمانة عمّان الكبرى.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (د.ت). **الخصائص**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4، ج3.

الحطيئة، جرول بن أوس العبسيّ (1993). **ديوان الحطيئة**، شرح ابن السَّكيت (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق) ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الحطيئة، جرول بن أوس العبسيّ (د.ت)، **ديوان الحطيئة**، شرح ابن السَّكيت، والسّكري (أبو سعيد الحسن بن الحسين)، والسّجستاني (أبو حاتم سهل بن محمد)، تحقيق نعمّان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.

الحموي، ياقوت (1995). **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ط2، ج1.

ابن حميد، رضا(1996). الخطاب الشّعري الحديث من اللغوي إلى التّشكيل البصريّ، **مجلّة فصول**، م 15، ع2.

خليل، إبراهيم وآخرون (2009). **معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردنّ (1950–2000)**، مؤسسة عبدالحميد شومان، عمّان، الأردن.

داغر، شربل (1987). التَّناصّ سبيلا إلى دراسة النّص الشّعري وغيره، **مجلّة فصول**، ع1.

درويش، محمود (2005). **الدّيوان**، الأعمال الأولى، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان.

دي لويس، سيسل (1982). الصّورة الشّعريّة، **منشورات وزارة الثّقافة والإعلام الجمهورية العراقيّة**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرّشيد للنّشر.

ديورانت، ول وايرل (1988)، **قصّة الحضارة، الشّرق الأدنى**، ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت، م1، ج2.

الرازي، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني (1997). **الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامهم**، الناشر محمد علي بيضون.

ربابعة، موسى (2003). **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجليّاتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن.

ربابعة، موسى (2008). **جماليّات الأسلوب والتّلقي**، دراسات تطبيقيّة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان.

رضوان، عبدالله(2010). **البُنى الشّعريّة: دراسة تطبيقية في الشّعر العربي**، دروب للنّشر والتوزيع، الطّبعة العربيّة، عمّان، الأردن.

الرواشدة، سامح (1999). **فضاءات الشّعريّة، دراسة في ديوان أمل دنقل**، المركز القوميّ للنّشر.

الرواشدة، سامح (2001). **إشكاليّة التّلقي والتّأويل، دراسة في الشّعر العربي الحديث**، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، أمانة عمّان، عمّان.

الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد(2002). **دليل النّاقد الأدبيّ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3.

زايد، علي عشري (1974)، السّندباد بين التراث والشّعر المعاصر، **مجلّة الثّقافة العربيّة**، ليبيا، ع4.

زايد، علي عشري (1997). **استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة.

زايد، علي عشري (2002). **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4.

الزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمرو (1998). **أساس البلاغة**، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2.

ساعي، أحمد بسّام، (1978). **حركة الشّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**، دار المأمون للتراث.

السّعران، محمود (1997). **علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2.

السلطان، محمد فؤاد (2010). الرموز التّاريخيّة والدّينية والأسطورية في شعر محمود درويش، **مجلّة جامعة الأقصى**، م14، ع1.

السّيد، عزالدين علي (1986). **التّكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط2.

الشّافعي، محمد بن إدريس (د.ت). **ديوان الشّافعي المُسمّى "الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس**، إعداد وتقديم وتعليق محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا، مصر.

شرارة، عبداللطيف (1984)، **معارك أدبيّة قديمة ومعاصرة**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

الشّعر في الأردنّ وموقعه من حركة الشّعر العربي (2001). (أوراق ملتقى عمّان الثّقافي الخامس 28 أيلول– 3 تشرين أوّل 1996)، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردنّ.

الصّغير، أحمد محمد (2014). الصّورة الشّعريّة الدّراميّة في قصيدة الحداثة العربية، **مجلّة جيل الدّراسات الأدبية والفكريّة**، ع4.

الصّفراني، محمد (2008). **التّشكيل البصريّ في الشّعر الحديث (1950–2004)**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

الصّيرفي، عليّ (2007). قراءة في ديوان (أغنية ضدّ الحرب)، **صحيفة العروبة**، حمص، ع 12617.

الضمور، عماد(2009). **مرايا النّص، دراسة نقدية في دواوين شعراء الكرك**، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن.

طاليس، أرسطو(د.ت). **فن الشّعر**، ترجمة وتقديم وتعليق دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

عبّاس، إحسان (1983). **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب**، دار الثّقافة، بيروت، لبنان.

ابن عبدربه، شهاب الدين أحمد بن محمّد الأندلسيّ(1404هـ). **العقد الفريد**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج6.

عبدالرحمن، كمال(2014). هندسة الصّورة الشّعريّة في (أغنية ضد الحرب)، **مجلّة أفكار**، ع 307.

عبدالرحمن، كمال (2013). بنية اللّغة في الشّعر الأردني المعاصر http://www.thaqafat.com

عبدالله، محمد حسن (1981). **الصُّورة.. والبناء الشّعريّ**، دار المعارف، مصر.

عبدالمطلب، محمد (1994). **البلاغة والأسلوبيّة**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة.

عصفور، جابر(1992). **الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3.

عمر، أحمد مختار (1998). **علم الدّلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط5.

عوّاد، هاني (2013). **تحوّلات القوميّة العربيّة من الماديّ إلى المتخيّل**، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت.

العيد، يمنى (1990). **تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (1988). **التّبر المسبوك في نصيحة الملوك**، ضبطه وصحّحه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

غنيم، كمال (1998). **عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، القاهرة.

غنيم، كمال والهشيم، جواد إسماعيل(2012). جماليّات الشّعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، **مجلّة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانيّة**، م2، ع2.

القط، عبدالقادر(1988). **الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، مكتبة الشّباب.

قميحة، محمد مفيد (1981). **الاتّجاه الإنسانيّ في الشّعر العربي المعاصر**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1.

القواسمة، محمد عبدالله (2010، 28، أيار). مسلة نبطية: الشّعر في منازل الحضارة، **جريدة الرأي الأردنية**.

القواسمة، محمد عبدالله (2009، 5، أيار). تناغم المكان والتّاريخ في مسلّة نبطيّة لحكمت النّوايسة، **جريدة الدّستور**، ع 15019.

امرؤ القيس، حُجر بن الحارث الكندي (2000)، **ديوان امرئ القيس وملحقاته**، شرح السّكري (أبو سعيد الحسن بن الحسين)، دراسة وتحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، م1.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (1981). **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر(2003). **البداية والنهاية**، تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي، دار هجر للطّباعة والنّشر والتّوزيع والإعلان، ج2.

كريستيفا، جوليا (1997). **علم النّص**، ترجمة فريد الزاهي، وعبدالجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2.

كنفاني، غسان(1987). **أرض البرتقال الحزين، قصص قصيرة**، مؤسّسة الأبحاث العربية، ط4.

كوهن، جان، (1986). **بُنية اللّغة الشّعريّة**، ترجمة محمد الولي، ومحمد العربي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب.

أبو لبن، زياد وآخرون (2004). **فضاء المتخيّل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده**، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن.

لوتمان، يوري (1995)، **تحليل النّص الشّعري "بنية القصيدة"**، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف.

الماكري، محمد (1991). **الشّكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثّقافي العربي.

المسدي، عبدالسّلام (د.ت). **الأسلوبيّة والأسلوب**، ط3، الدّار العربيّة للكتاب، ط3.

مفتاح، محمد (1992). **تحليل الخطاب الشّعري(استراتيجيّة التّناصّ)**، المركز العربي، الدار البيضاء، ط3.

الملائكة، نازك(1978). **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، لبنان، ط5.
المعاني، سلطان (2012). **في جماليّات القصيدة "أغنية ضد الحرب"**، لحكمت النّوايسة، http://edwardowies.com/
المناصرة، عزالدين (2002). **هامش النّص الشّعري، مقاربات نقدية في الشّعر والشّعراء والشّعريّات**، دار الشروق، عمّان.
ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (د.ت). **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، م2.
نصر، عاطف جودة (1984). **الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر.
النّوايسة، حكمت (1994). **عزف على أوتار خارجيّة**، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، الأردن.
النّوايسة، حكمت (1996). **الصّعود إلى مؤتة**، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان.
النّوايسة، حكمت (2000). **شجر الأربعين**، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان.
النّوايسة، حكمت (2002). **كأنّني السّراب**، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.
النّوايسة، حكمت (2005). **أغنية ضدّ الحرب**، ، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن.
النّوايسة، حكمت (2008). **مسلّة نبطيّة**، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن.
النّوايسة، حكمت، **الهويّة في الشّعر الأردنيّ** "نوافذ مشرعة وبيوت راسخة"، http://www.thoriacenter.org
ابن هشام، أبو محمد عبدالله جمال الدّين (د.ت). **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محيي عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
هلال، محمد غنيمي (2005). **النّقد الأدبيّ الحديث**، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط6.
وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (1974)، **معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت.

ياسين، أحمد جار الله (2006)، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، **مجلّة أبحاث كليّة التربيّة الأساسيّة**، م2، ع4.

المعلومات الشّخصيّة

الاسم: خالد مُسلِم الحروب

التّخصص: ماجستير اللّغة العربيّة وآدابها

الكليّة: الآداب

السّنة: 2016

العُنوان الإلكترونيّ: khalid2126@hotmail.com