شعرية الخطاب النثري

دراسة تحليلية بنيوية لحلقات العزلةلمحمد علي شمس الدين[1]

أ.د / كامل الصاوي[2] ـ د/ عبير أبوزيد[3]

بين يدي البحث

ثمة ظاهرة لا يختص بها الأدب العربي وحده بل تكاد تكون ملاحظة عامة في سياق الأدب، تلك الظاهرة هي: أن بعض الشعراء ممن يصنفون في كتب الأدب على أنهم شعراء يتخلون عن الشكل الشعري ويلجئون إلى الكتابة في قالب النثر[4]، وبما أن البحث يختص بالأدب العربي فإن قائمة طويلة من شعرائنا ليست خارج هذه الظاهرة، بدءا من أبي العلاء المعري في تراثنا القديم، فإذا يمننا الوجه شطر نتاجنا الشعري الحديث سنجد: صلاح عبد الصبور، محمود درويش، سميح القاسم، خليل حاوي، غازي القصيبي، وصولا إلى شاعرنا موضوع الدراسة محمد علي شمس الدين.

هنا تأتي فكرة البحث، وهي:

هل الشاعر حين يغادر الشكل الشعري الذي ألفه كتابة، وألفته مخيلته تصويرا، وينتقل إلى القالب النثري أتراه يترع عن لغته سمت الشعرية المستقرة في شعره، أم أن النثر في هذه الحالات يظل يدور في إطار لغة شعرية تكاد تتماثل مع لغة الشاعر حين يكتب الشعر؟

بمعنى أكثر دقة: هل إذا وسعنا الدائرة وقلنا: إن الشاعر يفكر ويبدع باللغة في حالتها الشعرية فهل إذا ما كتب النثر يظل مستسرا في النثر داخلا فيه، أم أن كليهما يغادر الآخر؟وللإجابة على هذا السؤال وقع اختيار البحث على شاعر ممن كتبوا في القالبين: الشعر والنثر. ذلك هو الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين، فإلى جانب دواوينه (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا- غيم الأحلام- الملك المخلوع- أناديك يا ملكي وحبيبي...وغيرها) سنجد له في القالب النثري: (كتاب الطواف- حلقات العزلة) وغيرهما.

وبالطبع بغية البحث لن تكون تحليل نثر محمد علي شمس الدين في إطار شعره، بل غاية البحث هي: ما الثقل النوعي الذي يحتله الشعر في النثر فيما يكتبه شاعر؛ لذا اخترنا كتاب حلقات العزلة لنقرأ فيه الشعرية أو لنقرأ فيه شعرية اللغة.

ولكي يؤتي البحث أكله لابد أولا من تحديد المنهج الذي سنقرأ به كتاب حلقات العزلة، وهو: المنهج البنيوي بعد الظاهرة اللغوية حين يستعملها فرد إنما هي بنية لا تنتج معناها إلا بقراءة العلاقات الحاصلة بين عناصرها، وقد يقتضي الأمر شيئا من الأسلوبية.

وبعد أن حددنا منهج البحث سنعرض محددات الشعرية: أي العناصر التي إن تحقق للغة وظيفتها الشعرية، وبعد تحديد السمات الشعرية عامة، سندلف إلى الكتاب لنقرأه باحثين فيه عن مثل هذه السمات.

مرة أخرى نؤكد أن غرضنا الأساسي ليس تحليل نثر الشاعر في ضوء شعره، بل تحليل مكونات النثر بعدها عناصر شعرية، على أننا نحترز من البدء لا نبحث عن جمل شعرية بقدر ما نبحث عن حالات شعرية.

ونعني بالحالات إبداع الموقف في سياق أشبه بالشعر أو يعتمد على سمات الشعر، ولذا سينقسم البحث إلى قسمين:

القسم الأول: نظري: يتعلق بسمات اللغة الشعرية.[وقد قام بإعداده كامل الصاوي.]

أما القسم الثاني: فسيكون تطبيق ما عالجناه نظريا بشكل عام لنخصصه على كتاب حلقات العزلة.بهذا وحده نكون قد وجدنا الإجابة الخاصة بهل الشاعر حين ينثر يظل شاعرا، أم تغيب الشعرية في إطار القالب النثري[٥]. [وهو ما سوف تقوم به عبير أبوزيد]. أما خاتمة البحث فقد قام كامل الصاوي بإعدادها.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

أولا: محددات اللغة الشعرية وسماتها

تجدر الإشارة من أول البحث إلى أننا سنقدم سمات اللغة الشعرية، على أنها ليست مقصودة لذاتها، بل يجب الوقوف أمام السمة لا منظرين فحسب، بل سنركز جل جهدنا في التحليل.

شعرية التداعي:

سنبدأ بتعريف التداعي، وهو: (الترابط المشترك بين الموضوع والأفكار، تحدث عنه كوليردج في سيرته الأدبية ذاكرا أن الأفكار تكتسب (في الشعر) ملكة استدعاء بعضها البعض، أي أن كل تصور جزئي يستدعي الكلي الذي تفرع منه.

ونظرا لاعتماد الشعر على صور جزئية فإنه حسب كوليردج : الشعر جميعه موسوم بسمة التداعي) [٦]، ولشرح ذلك نقول إن المجاز الشعري –على سبيل المثال- يقوم على استعارة وذكر شيء منتم لعالم ما، وجعله لعالم آخر. الاستعارة أو غيرها تعد تصورا جزئية، لكن المخيلة الشاعرة لا تقف عند حد التصور الجزئي أو الجزئية، بل تظل قابضة على مفردات أخرى تتعلق بالتصور الجزئي الذي ذكر من ناحية. وتتعلق بالتصور الكلي الذي استعير منه التصور الجزئي من ناحية أخرى.

لقد أشار البحث إلى أنه لن يطيل في التنظير، ولذا فإننا سنشرح فكرتنا اعتمادا على الشعر ذاته، فنضرب مثالا لذلك قول أبي العلاء المعري[٧]:

تلون زبوراً في الحنين منزلا عليهن فيه الصبر غير حلال

وأنشدن من شعر المطايا قصيدة وأودعنها في الشوق كل مقال

أمن قيل عود رازم أم رواية أتتهن عن عم لهن وخال

كأن المثاني والمثالث بالضحى تجاوبن في غيد رفعنا طوال

كأن ثقيلا أولا تزدهي به ضمائر قوم في الخطوب طوال

بكى سامري الجفن أن لامس الكرى له هدب عين مسه بسجال

فالشاعر هنا يبدأ بأداء كلامي يتعلق بالمقدس وهو فعل التلاوة ومغزى تلك التلاوة: إن الصبر ليس إثما وهوغير حرام على النوق. إذ تمارس الحنين، لكنه في الشطر الثاني يستدعى أداء كلاميا آخر فجرته كلمة (الحنين).

فالتلاوة بعدها فعلا وأداءا مقدسا، إذ تتلى نصوص في العبادات ولا تتلى نصوص في الحنين، هنا ينتقل أبو العلاء إلى الأداء الكلامي الدنيوي متعلقا بالإنشاد (لعله من نافلة القول: إن ثمة علاقة بين الزبور والإنشاد) فالزبور الكتاب الذي أنزل على داود عليه السلام، أما نشيد الإنشاد فهو لابنه سليمان عليه السلام، وهما سفران متعاقبان في التوراة[٨]، العلاقة بين الزبور يرتبط بداود، ولسليمان ابنه نشيد الإنشاد، ويبدو أن الزبور قد استدعى نشيد الإنشاد ،كما استدعته التلاوة. وإذا كان زبور الإبل قد حمل الحنين فإن الإنشاد يحمل الشوق، ولعله من نافلة القول إن الحنين والشوق كليهما يستدعى الآخر، فلا حنين بلا شوق ولا شوق بلا حنين.

ولما كان الشعر ثقافة العربية التي ثقفها أبو العلاء المعري قد قامت، أول ما قامت، على الرواية. من هنا فإن إنشاد الشعر يستدعي الرواية ونسبة القول لقائله وهو هنا كبير الإبل وشيخها (عود)، لكن العود أيضا كبير القبيلة من البشر، هنا يستدعي العود العم والخال، لكن العود أيضا كما هو كبير القوم أو كبير الإبل ، فإنه مرتبط حسب جذره اللغوي (عـ– و– د) الذي يستدعي العود (آلة الغناء) وهذا ما نلقاه واضحا حين يأتي البيت الرابع ذاكرا المثاني والمثالث، وهما من أوتار العود الذي يغنى به.

وكأن ذكر العود وأوتاره قد استدعى الغناء، الذي لم يذكره الشاعر وإنما ذكر كلمة تجاوب، ومعروف أن الجواب والقرار من أصوات الغناء، ولما كان ذلك الصوت قد تجاوب في رقاب النوق المعروفة بطولها، لذا استدعى الطول الثقل، فكان الثقيل وهو من ألحان الغناء، واستدعى الثقيل الأول، لكن الشاعر باستدعائه الثقيل لحنا من ألحان الغناء، قد استدعى ثقل الهم أو ثقل الضمير ساعة الملمة/الشدة. ولما استدعى الثقل لحظة الشدة استدعى البكاء لكنه بكاء القلق الذي لا تنطبق جفونه على بعضها، وقد أداه الشاعر عبر كلمة (سامري) ومعلوم أن السامري بعد أن صنع العجل قضى ربه عليه ألا يمس بشرا.

هنا نجد كيف حكم التداعى الأمر في الشعر: من التلاوة إلى الحنين، إلى الإنشاد، إلى الشوق، إلى العود، إلى عود الغناء، إلى أوتار العود، إلى صفة صوت المغني، إلى ألحان الغناء، إلى ثقل الضمائر في الملمات والشدائد؛ منتهيا بالبكاء . إلى درجة نستطيع القول فيها : إن قول كوليردج:"إن منطق الشعر هو منطق التداعي"[٩] قولا صائبا ومهما.

ويطول الأمر بالبحث إذا ما وقف عند منطق التداعي في الشعر وخاصة عند شعراء معنيين يشكل التداعي عندهم حضورا لافتا. ولعل شاعرا لا يضاهي تداعياته شاعر آخر وهو شاعر العرب الأكبر (المتنبي) وبشيء من الصناعة نطلق القول نفسه على أبي تمام، حيث يمكننا القول: إن الشاعر الجيد هو الشاعر الذي يستخدم آلية التداعي في شعره.

وليس المجال الذي نحن فيه يسمح لنا أن نحلل منطق التداعي في الشعر، ودوره في إنتاج المجاز واللغة الشعرية لكن حسبنا الإشارة إليه فقط، فذلك ليس من غرض البحث، لأننا لا نقدم بحثا نظريا بل نعمد إلى بحث تطبيقي، وفي مثل هذا البحث يكون تناول القضايا النظرية بأيسر المعطيات، وهو ما أحسب أننا قمنا به.

المفارقة

لن نطيل الوقوف أمام المفارقة، لكن حسبنا- كما هو غرض البحث- أن نقف أمام دورها في إحداث لغة شعرية. فالمفارقة تقوم على اجتماع عناصر ثنائية متضادة، لا يتوقع لها أن تجتمع في سياق واحد.

وعلى الرغم من أن (كلينيث بروكس) يعد المفارقة مسألة فكرية أكثر منها شعورية، إلا أنه يؤكد أنها مسألة حتمية وضرورية للشعر؛ فالشعراء كما يرى بروكس لا يحاولون أن يقولوا ما يعنون فحسب، بل يحاولون أن يثبتوا ما يعنونه، ويحاول الشعراء إثبات رؤاهم (بإخضاعها لنيران المفارقة) كما يعبر بروكس- راجين أن ترهف النار منها، فتنفي الخبث عنها [١٠].

ومن ثم فالشاعر في رأي بروكس لا مفر أمامه من اللجوء إلى المفارقة، ليس بعدها زينة أو حلية بل لأن الشعر يجب أن يتسم بها، ذلك أن الشعر هو فن التوفيق بين المتناقضات، ولا يكون ذلك-حسب رأي بروكس- إلا في الشعر الجيد ذلك ما ينقله رينيه ويليك عن بروكس، ويضيف إن الفنان، والشاعر خاصة، ضحية المفارقة الكونية بما تحمله من تناقضات ملحوظة وغير ملحوظة[11].

ولقد وضع رومان جاكبسون نموذجه الشهير الذي ميز فيه بين ست وظائف يعتمد عليها الخطاب اللغوي، ويقوم هذا النموذج على المرسل الذي يرسل رسالة إلى المرسل

إليه، ولكي تقوم هذه الرسالة بدورها فإنها تتطلب سياقا أو مرجعا أو قناة تنقل عبرها، ويمثل ارتباطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، ونظاما رمزيا يسمح لها بتوطيد الإبلاغ.

وظائف اللغة عند رومان جاكبسون هي: الوظيفة المرجعية،الوظيفة التأثيرية، الوظيفة الإفهامية، الوظيفة الانتباهية، وظيفة ما وراء اللغة.على أن أهم الوظائف على الإطلاق في سياق بحثنا هي: الوظيفة الشعرية التي توضح الجانب الراعش من الإشارات والتشديد المركز على الرسالة كما هي، وهذا الجانب الراعش من الإشارات يشمل سلسلة من العلاقات المتداخلة في النص، ويكون من بين هذه العلاقات علاقة المفارقة[١٢].

ويرى الباحثون في الشعرية أن البحث في الشعرية هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص ومستوياته التركيبية والتشكيلية، ولكنهم يرون أيضا أنه من الممكن ومن المشروع أن تكون المكونات أيضا مواقف أو بنى شعورية[١٣].

ومن هنا فإذا كانت المفارقة تتعلق بموقف شعوري فإنها إحدى بنى الشعرية المهمة، ذلك أنه كما يرى ديفيد ديتش من أن "النص الشعري لا يختص بعنصر واحد، وإنما يعتمد على مجموعة من العناصر تقوم بينها شبكة من العلاقات، وتعد ضروب المقاومة والتناقض وازدواج المعنى والمفارقة من أهم خيوطها"[١٤]، ويشير ديفيد ديتش إلى أن بروكس في كتابه (الزهرية المتقنة الصنع) إلى أهمية المفارقة بعدها من العناصر الفارقة في النص الشعري الجيد[١٥].

ومن ثم يرى البحث أن المفارقة من العناصر الأساسية المكونة للشعرية، بل إن كلا من بروكس، ريتشاردز، وكلوريدج كان ثلاثتهم يلحون على أهمية المفارقة في تشكيل بنية اللغة الشعرية، بل يؤكدون مرارا أن الشعر يعبر عن نفسه بطريق التناقضات والمفارقات[١٦]. لكل ما سقناه نرى أن المفارقة مهمة إذ أردنا أن نؤسس الشعرية في خطاب نثري.

التواصل مع العالم لا بشأنه

إذا كانت غاية الحديث العادي هي التواصل أي نقل معنى مفهوم ومشترك بين مطلق الكلام ومتلقيه، فإن الشعر يفترض مسبقا التواصل ويتجاوز هذا التواصل الإنساني إلى

الإيحاء بل إلى الغموض. في أحيان كثيرة، فالناس في الحديث العادي كما يبدو من ظاهر الأشياء إنما يتفاهمون بشأن العالم لا معه.

من هنا تبدو من أهم خصائص لغة الشعر وهي التفاهم مع العالم، حينئذ تبدو اللغة كما لو كانت جزءا من الطبيعة.[١٧] وتاريخ الشعر يؤيد هذا الذي نذهب إليه، ومن السهل في هذا الصدد أن نبرهن على هذه الخصيصة في اللغة الشعرية بدءا من "هوميروس" بل بدءا من نصوص الأهرام وحتى يومنا هذا[١٨] ، وبالتالي فإنه من السهل إيضاح هذه الخصيصة في نصوص عربية، هاهو أبو العلاء المعري [١٩]،إذ يقول:

فلا يطعمك في الغمرات وردي ... فإني ربة المر الأجاج

فإن تركد بغمدك لا تخفني ... وإن تهجم علي فغير ناج

متى ترم السلوك بي الرزايا ... تجد قضّاء محكمة الرتاج

يرد حديدك الهندي سردي ... رفاتا كالحطيم من الزجاج

تناجيني إذا اختلف العوالي ... أتدري ويب غيرك من تناجي

كأن كعوبها متناثرات ... نوى قسبٍ يرضخ للنواجي

مموهة كأن بها ارتعاشا ... لفرط السن أو داء اختلاج

... إلخ الدرعية.

فأبو العلاء المعري هنا يستحضر وجودا حيا من خلال الدرع. وجودا تتوارى فيه الأشخاص لتتحدث الجمادات، وإذ يقدم السيف طامعا في ورود هذه الدرع، فإنه يؤنسن هذه الدرع، ويؤنسن السيف فلا يقدم الحديث على لسان حامل السيف أو الدرع، بل يتم التواصل من خلال الأشياء. هنا تتضح خصيصة التواصل مع العالم وليس بشأن العالم حيث لا فوارق بين الأشياء.

وبالمثل قوله[٢٠] :

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر لعل بالجزع أعوانا على السهر

وإن بخلت عن الأحياء كلهم فاسق المواطر حيا من بني مطر

فهو لم يتحدث عن البرق وإنما يوجه حديثه إلى البرق إنه هنا لا ينقل موقفا إيصاليا كالموقف الذي يتوخى مطلق القارئ نقله بواسطة العلامات اللغوية ، وإنما ينقل لغة تخيلية محضة. فاللغة هنا ليست وسيلة لسواها بل هي غايته التي يروم نقلها في الجمل والكلمات.

لا وجود للكلمة لولا معناها

ربما يبدو القول الذي جعلناه عنوانا أمرا بديهيا بل قد يثير دهشة البعض، ولكن الذي يود البحث أن يقوله: إن معاني الكلمات حددتها قواميس اللغة سلفا وألقيت إلى الشاعر، وحين ألقيت إليه هذه الكلمات إنما ألقيت بمعانيها، إلا أن الكلام العادي يعالج كمضمون أما الكلام الشعري يعالج كحامل مضمون، إنه يعالج ناقلا لا منقولا، وهنا تظهر الخاصة الرمزية للشعر، فالكلام يحمل على التفكير فالكلمة scheme المفهوم حيث يتجه بها لافظها إلى المفهوم، إذ أنه لا وجود للكلمة بالنسبة للمتكلم لولا معناها، وكل حقيقة للكلام لدى استعماله تكون مستوعبة في تأدية المعنى.

وحين نولي الوجه شطر المعنى الشعري فإنه يمكن القول إن الكلمة مسكونة بالمعنى، أما ما يخص الكلمة في الشعر فإن الشاعر المستعمل يسكنها بمعان أو يجعل الكلمة التي هي في الأصل مالكة المعنى نقول يجعلها ملكا لمعان متعددة، وفي هذا الصدد نحيل على تراثنا الشعري الثري والمليء بالدلالات المنتجة حيث تتعدى الكلمات بعد المعاني والمفاهيم لتكتسب طاقة التعبير.

إن ناقة أبي العلاء ودرعياته، وخمر الصوفية دالات وليست مفاهيم، وكذا ليل المتنبي وصحرائه وناقته كلها دالات توحي وليست مفاهيم تحدد، ولنضرب مثلا من شعرنا الحديث وفي تجربة فريدة من حيث الدلالة المغايرة بظاهر المعنى يقدم محمود درويش قصيدته "أعراس"، فيقول فيها[٢١]:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدي بدلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصانا
من حماس وقرنفل
وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة
وتغني لهما
كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمة
ذيل العاشق عينيه
وأعطى يد السمراء للحناء
والقطن النسائي المقدس
وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات
طائرات
طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
ومناديل الحداد
وتغني الفتيات
وتغني الفتيات
قد تزوجت
تزوجت جميع الفتيات
يا محمد
وقضيت الليلة الأولى
على قرميد حيفا
يا محمد
يا أمير العاشقين
يا محمد
وتزوجت الدوالي

وسياج الياسمين
يا محمد

ففي هذه القصيدة تطالعنا ترانيم الفرح، إنها تشبه مزامير بدائية إذ تغنى للبهجة والالتحام بالعرس إنها ذروة الحب، فيها يقدم محمدا هذا عاشقا يتزين بأحلى ملابسه ليلاقي العروس؛ ومن ثم تطل علينا فاطمة الحبيبة التي يأتي إليها العاشق مرتديا بدلته الأولى ليدخل حلبة الرقص حصانا من حماس وقرنفل وسط أغاني البهجة والتواصل الكوني، إذ إن كل شيء في الكون مشارك في فعل الغناء بل إن مناديل الحداد تتخلى عن ملامحها الحزينة لتتحول إلى النعومة مشاركة في هذا العرس الكوني المثير.

لكن على الرغم من حساسية الصورة هنا ودقة إبداع الشاعر لها فإن خلفها تكمن ملامح مغايرة لمعناها الظاهري. إنه المعنى الخصوصي إن شئنا الدقة معنى خلف المعنى، ذلك إن تعمق المعنى هنا نراه، يكتسب تنغيما حزينا وشجيا فدرويش هنا لا يقدم عرسا حقيقيا بل يقدم من خلال صورة العرس صورة أخرى هي صورة الشهيد الذي يسيل دمه على الأرض فتكون لحظة الذروة والحب، إذ ينكفئ هذا الشهيد على الأرض الحبيبة التي عبر عنها الشاعر هنا باسم (فاطمة). فتكون الأرض هي الأنثى الحبيبة التي يلتقي بها العاشق الشهيد لقاء ما أمهرها من دمه.

كسر المصاحبات اللغوية والمجموعات اللفظية

يقدم البحث تعريفا سريعا لما تعنيه المصاحبات اللغوية فنقول:المصاحبة اللغوية هي ميل بعض الألفاظ إلى اصطحاب بعض الألفاظ الأخرى في اللغة، أي أنها عادة ما ترتبط ببعضها البعض وترى في المحيط اللغوي نفسه، وهو ارتباط متبادل أي أن اللفظ (أ) يتوقع اللفظ (ب) كما يتوقع اللفظ (ب) اللفظ (أ)، فإذا قلنا مثلا (اختلط الحابل .....) توقعنا أن نرى كلمة "النابل" وإذا ذكرت كلمة "النابل" توقعنا أن نرى كلمة "الحابل". وكذلك في قوله (لا ناقة لي فيها ولا.....) حيث نتوقع كلمة "جمل" ، أو في عبارة مثل (مسألة حياة أو .....) حيث يمكن التنبؤ بكلمة "موت".

أما المجموعة اللفظية فهي مجموعة الألفاظ التي تصاحب لفظا أو عبارة معينة تكون محل دراسة، فإذا تناولنا مثلا كلمة "اقتصاد" ودرسنا السياقات اللغوية التي تستخدم فيها نجد أنها تقع في محيط ألفاظ أخرى مثل شئون وسياسة ونهضة وبرنامج وأزمة

...وغيرها، وكذلك كلمة "الجمعة" نراها تميل إلى مصاحبة ألفاظ مثل: صلاة ، ظهر، يوم ....الخ.

هذه المصاحبات أو المجموعات اللفظية لها ثباتها في الحديث العادي، أما في اللغة الشعرية فإن ثمة (استراتيجية) معينة في إطار اللغة الشعرية هي لغة تحرير الكلمات من إسارها وإطلاقها من الدلالة القاموسية المحددة. تلك الاستراتيجية تختص بكسر التوقع كسر المصاحب الذهني واللغوي لإنتاج استعارات وصور مجازية.

ففي النص السابق الذي سقناه لمحمود درويش يمكن رصد مجموعة من كسر المصاحبات مثل قوله (حبل الزغاريد). فكلمة "حبل" لا نتوقع أن تصاحب كلمة الزغاريد لكن الخيال الشعري المنتج للغة الشعرية يجمع بين نقيضين لا يلتقيان على مستوى الواقع واللغة العادية وكذلك قوله:

(حصانا من حماس وقرنفل) إنما يتوقع الذهن حصانا من خشب أو حلوى مثلا أما أن يتحول الحصان إلى مصوغ من حماس تارة أو من قرنفل تارة أخرى، فذلك هو كسر التوقع وتصل استراتيجية كسر المصاحب منتهاها حين نقدم من خلالها التحاما إنسانيا بأشياء الطبيعة إذ يقول:

وتزوجت الدوالي
وسياج الياسمين
يا محمد

فالدوالي هنا من العنب ومحمد هنا يتزوج، فيتوقع الذهن العروس فتاة، لكن درويش يقدم العروس هنا دالية عنب وسياج ياسمين؛ ثمة تذويب للفوارق بين معطيات الكون والأشياء من ناحية وبين الإنسان من ناحية أخرى.

ومن هنا يعد كسر المصاحبات اللغوية هو الأهم في قياس وإبداع لغة شعرية متميزة وحية.

التجسيد والإيحائية

تنقسم الموجودات إلى صنفين كبيرين: الأول-ما له عينٌ أو جرم في الوجود مثل الشجر، والحائط، والبيت، والكرسي إلى آخره، بعبارة أخرى ما يحتل تجسدا حرا في المكان مدرك بالحواس.

المفاهيم والمجردات التي هي مفاهيم في الذهن أو أحاسيس في القلب ليس لها جسد دال عليها، بل خير تعريف لها ألا تعرف؛ يقودنا هذا إلى الحديث عن التصوير والتجسيد في اللغة الشعرية حيث لا يصبح المعنى مجردا بل ماثلا متجسدا أمام العيون.

تلك الخاصة الشعرية حين نتحدث عنها محاولين جلاءها فإنه ينبغي علينا ربطها بالمقولة الشهيرة المتواترة ، وهي أن لغة الشعر هي اللغة البكر أو اللغة البدائية حيث ترتد المخيلة الفاعلة بالشاعر إلى أن تماثل نظرته للأشياء نظرة الفكر البدائي.

-التجسيد: ولما كانت لغة الشعر ارتدادا إلى طفولة الإنسانية، فإن ما يحسب مفهوما أو شعورا يأخذ سمت التجسيد والحياة، وحسبنا هنا أن نقول ما قاله هنري فرانكفورت في كتاب ما قبل الفلسفة[٢٢]: (من أن ما هو خيالي يحسب موجودا بالفعل، وأن الصفات والفكر المجردة قد تتجسد أيضا)، كذلك ما ذهب إليه أرشيبالدماكليش من أن التفكر والشعور البدائيين يتصفان بالتجسيدية المطلقة والإنسان لا وجود له بلا لغة؛ ومن هنا فإن اللغة البدائية تجسيدية باعتبارها نتاجا ووسيلة تعبير لفكر تجسيدي. يقدم صورا مجازية عميقة الدلالة والإيحاء وتأتي حاملة رؤية الإنسان وشعوره)[٢٣] وندلل على ذلك ببعض من شعر المعري، إذ يقول متحدثا عن الفرس:

كأن أذنيه أعطت قلبه خبرا عن السماء بما تلقى من الغير

يحس وطء الرزايا وهي فينهب الجرى نفس الحادث المكر[٢٤]

فهو هنا يقدم "الغير" أو النوائب متجسدة تلقى من السماء كما يقدمها نازلة متحركة إلى الأرض، ويكاد المعري يسمع متلقيه وطء الرزايا إذ يصور حركتها إذ يقول:

وأنك إذ تعلقت الرزايا بنعلك ما قطعن لها قبالا [٢٥]

فإن المعري يبدع صور الرزايا متجسدة متحركة، وهنا ينسحب عليه ذلك القول عن الفكر البدائي، إن ما هو خيالي يحسب موجودا بالفعل فإن الصفات والفكر المجردة قد تتجسد أيضا.

إن الشاعر الأصيل لا يكاد يقيم فاصلا بين المجرد والمتجسد، وتثري الإضافة في اللغة العربية دون كثير من غيرها من اللغات هذه الصور الحية في الجملة الشعرية يقول الشاعر:

إذا جمحت خيل الكلام فإنما لديك يعاني من أعنتها الضبط[٢٦]

إذ يزاوج الشاعر هنا بين عالمين متباعدين هما: عالم الخيل الحي المتجسد المتحرك، وعالم الكلام المجرد غير الملموس. والشاعر عبر تركيبه اللغوي المعتمد على الإضافة"الخيل/الكلام" يبدع صورة مجسدة تكاد تراها عين القارئ واسع الخيال.

وبالمثل ما تكشفه لنا الأبيات الشعرية الآتية من تجسيد وحركة لما هو مجرد لا يرى:

وطئت صروف الدهر وطأة فاتلفت منها نفس ما لم تصفد

وعلمته منك التأني فانثنى إذا رام أمرا رامه بتأبد

ةأثقلته من أنعم وعوارف فسار بها سير البطئ المقيد[٢٧]

فالشاعر هنا يتحدث بخصوص الزمن أو الدهر الذي هو فكرة تلازم إدراكنا للأشياء لكن الشاعر يجد الدهر إذ يرد الممدوح واطئا صروفه يقدمه وفي إثراء الشاعر للتجسيد يأتي بعنصر الحركة، فالحركة انتقال من في المكان ولا ينتقل إلا ما كان له جرم ملموس فيستعمل الشاعر: وطأة ثائر، والثائر هو الآخذ بثأره، والكلمة هنا تقدم تبريرا لحركة الممدوح وفعله، وتعكس أيضا صورة الصراع بين صروف الدهر المجسدة والممدوح الثائر، ثم تواصل التجسيدية إمداد الشاعر بصورة الدهر، فبعد صراع الممدوح إذا بالدهر يتعلم التأني والتثبت فإذا أراد أمرا فكر فيه قبل الإقدام عليه، وكأن الشاعر هنا لا يعرف الشيء المجرد بل يعرف المتجسد المتحرك الملموس.

الإحالة على ذاكرة الكلمات

إن الكلمة في الشعر إلى جانب أنها تحيل على بنائها، فإنها تحيل إلى تاريخها فالماضي السحيق جزء أصيل من الكلمات في الشعر، وفي هذا الجانب نقول إن الكلمات تختزن سرا من الماضي البعيد لتبوح به.

يحاول الشاعر إعادة مادة الكلمات إلى منابعها، إذ إن الاستعمال العادي يتهدد كل لغة تهديدا متواصلا بالانتقاص.

وهذا الذي يذهب إليه مايكل دوفرين[٢٨] يعني أن اللغة ألقيت في الوقت نفسه مكتملة وناضجة وطازجة، وعلى عكس المثل المشهور "كل شيء بالاستعمال إلا الكلام فإنه يزيد" تذهب هذه النظرة إلى أن اللغة الناضجة تتناقص بالاستعمال تدريجيا، حيث يبليها الكلام العادي ويحاول اختزال جزء كبير من رونقها وبهائها، والشاعر وحده هو الذي يعيد بناء اللغة إلى حالتها الأولى المنسية عبر الاستعمال العادي. وفي هذا الإطار يأتي البعد الأسطوري والتاريخي عاملا مهما من عوامل التكثيف والتركيز في اللغة الشعرية، حيث تنطلق ال كلما من إسارها الدلالي القاموسي متجاوزة عوالمها المحددة. ولن نطيل هذا الجانب ولكن حسنا أن نضرب مثلا واحدا، فعندما يقول عبد المعطي حجازي في رثاء عبد الناصر: (يأتي غدا فينا).

فالتحليل القاموسي لن يخرج عن الدلالات التي نعرفها، لكنه اعتمادا على الأبعاد القديمة المختزلة في اللغة العادية فإن الجملة السابقة تحتوي واحدة من أهم اللحظات الفاعلة في حياة الإنسانية، فالميت لا يعود لكن عبد الناصر في رؤيا حجازي سيأتي، مما يجعل الذهن ينصرف إلى أساطير البعث القديمة التي مارستها العقلية المصرية والعراقية القديمة(تموز، وعشتار، إيزيس، وأوزوريس)، فالشاعر هنا إنما ينتظر عودة الحياة والخضرة من جديد بعد الذبول والجفاف الذي أصاب المصريين والعرب فهو يجعل عبد الناصر بمثابة"تموز" أو "أوزوريس".

وهذا هو أحد أسرار اللغة الشعرية التي ترتد بالكلمات إلى الأعمال السحيقة من عمر النوع الإنساني.

ثانيا:الدراسة التطبيقية

أولا:شعرية التداعي في النص النثري لمحمد علي شمس الدين

حين حاول "جيرارد" أن يجيب عن سؤال "كيف تنشأ العبقرية؟" جاء جوابه: "أنها تنشأ من الخيال- ثم استطرد قائلا: ولكن الأهم كيف يعمل الخيال؟- إنه يعمل من خلال التداعي — من خلال ما يتذكر"[٢٩]؛ أي أن النص الأدبي هو كيفية أداء لغوي خاص، والموضوع ليس ابن ذاته، بل هو ابن طريقة التعبير الخاصة عنه، ولقد ذهب جان جاك روسو إلى "أن الأفكار تصطبغ بصبغة العبارة اللغوية"[٣٠].

ولن نطيل في التنظير كثيرا ولكن حسبنا أن ندع نصوص محمد علي شمس الدين تتحدث بتداعياتها :

ففي مقدمة الكتاب التي يتحدث فيها صاحبه عن الكتابة نقرأ: "حين أترك أصابعي تتحرك مع القلم على المساحة البيضاء للورقة، فإنني أشعر بالحرية، وتتداخل أحاسيس جسدية وفكرية معا في داخلي"[٣١]

محمد علي شمس الدين يتحدث عن فعل الكتابة، لكنه يختار لفظين غريبين "أصابعي تتحرك مع القلم" "على المساحة البيضاء" ثمة حركة ومساحة للحركة أختارها شمس الدين بادئ ذي بدء ليتحدث عن الكتابة، فهل هي اختيار عارض أم أن هذا الاختيار في إطار ما قلناه عن التداعيات سيؤسس نصا قائما على الحركة والمساحة دور البطولة؟ للإجابة عن هذا السؤال سنكمل قارئين ما يقوله محمد علي شمس الدين:

" خلال عملية الكتابة تنطلق الحواس فيما يشبه الهذيان المرح أو الطيران الحر: ينعتق الجهاز العصبي المشبوك بأسلاكه في البدن، من الرقيات المتراكمة وتفور الأفكار كالتنور، وتتدفق خارج سدودها.

إن شعبا هائلا من الحواس والأفكار، يتحرر من عبودياته أثناء فعل الكتابة.الكتابة فعل حلم وحركة وخيال بالنسبة لمحمد علي شمس الدين[٣٢]

لعل البحث ليس في حاجة إلى عناء كبير ليقول إن الحركة والمساحة أسستا فكرة الكتابة عند شمس الدين، فقوله: "تنطلق الحواس فيما يشبه الهذيان المرح" يعني أن

الحركة مهيمنة وليس الكتابة، فالحواس تنطلق، والانطلاق فعل حركة، ولا حركة بدون مساحة.

فإذا دعينا أن الحواس هي أشياء مادية ثابتة بطبيعتها في الجسد "العين، الأذن، الفم، الأنف، الجلد" فهذه الأشياء ثابتة لا تتحرك إنما هي مستقلة لما يتحرك إليها، لكن الكاتب الذي اختار الحركة متكأ يجعل الحواس هي التي تغادر وتتحرك مشبهة في حركتها الهذيان "لحظة أن يكون الهذيان مرحا، إن الهذيان المرح جملة مدهشة حقا، فهو لا يكتفي بالهذيان بل يضمن للهذيان حركة مرحة،وكأني به يشعر بثبات الجلد – بعده حاسة من الحواس-. فيقول "ينعتق الجهاز العصبي المشبوك بأسلاكه في البدن" ومعلوم أن الانعتاق فعل حركة بعد قيد، وعلى الخيال أن يتصور حركة المنعتق بعد قيده.

"تفور الأفكار كالتنور، وتتدفق خارج سدودها" إن الفوران والتدفق خارج السدود. من نافلة القول أن نقول بصدده إنه ضمان للحركة في أقصى اتساعها، وحين ننظر في قوله " إن شعبا هائلا من الحواس والأفكار يتحرر من عبوديته" فهذه الجملة البسيطة تؤكد للبحث أي هيمنة لفعل الحركة على مخيلة الكاتب. فالحواس كما هو معلوم هي خمس ثابتة ومعلومة لكن الكاتب يجعلها شعبا هائلا أترى يولد من الحركة هذا العدد ليضمن حركة في كل اتجاه للحواس-الخيال يقول ربما – ولنكمل شيئا من هذا النص إذ يقول"ولا شيء كالمخيلة يحررنا في واقع الأم. وأسأل هنا فماذا تحررنا الكتابة يا ترى؟

الكتابة عشق وانضم هنا إلى ما يقوله فريد الدين عطاء في منظومته منطق الطير: "العشق هو الجنون في القلب" هكذا فإن الشعر ليس شيئا سوى هذا الجنون في القلب[٣٣]

إن نظرة في المقتبس أعلاه ترينا أن الكاتب الذي سبق له أن حرر الحواس وضمن لها حركة، ومساحة هائلة تتحرك عليها يعود فيرى بعين الحركة المخيلة، فيراها جذر حركة إذ هي التي تحرر، وإذ يسأل الكاتب سؤاله من ماذا تحررنا الكتابة؟

تجئ إجابته مدهشة إذ يعرف الكتابة التي تحررنا بأنها عشق وينضم في تعريفه للعشق على ما ذهب إليه "فريد الدين العطار" المتصوف الفارسي، وعرف العشق بأنه الجنون

في القلب ترى أية دهشة في أن يكون العشق محتوى في حالة جنون، والجنون لا يمكن كبح حركته إنه جدل الداخل والمتحرك معا.

لقد أشرنا في مقدمتنا أمرين، هما:

الأمر الأول: مايفيد تعلق كل كاتب ببعض الألفاظ، والأمر الثاني: أن الألفاظ تولد مثيلاتها في التداعي حين يقع الكاتب تحت وطأة الكتابة.

ولعله ثابت تحت يدي البحث الآن، كيف فعلت الحركة فاعليتها ، فجاءت برؤية الموضوع (موضوع الكتابة على أنه حركة) وجاءت بالمجاز أي صناعة الصورة الفنية: إن وقوفا أمام جملة من مثل: "تفور الألفاظ"و "تنطلق الحواس" أو "شعبا هائلا من الحواس" أو "الكتابة عشق" إنما تعطينا اللغة في أقصى حالاتها شاعرية، طبقا للوظيفة الشعرية التي عرفها جاكبسون: "إنها الحالة الراعشة للغة والتي تسقط العلاقات الثابتة المستقرة للألفاظ وتدخلها في علاقات أخرى"[٣٤]، فالأفكار لا تفور ليست سوائل خاضعة للغليان، ولا الحواس تنطلق لأن ما ينطلق هو المستطيع الحركة خارج مكانه، والكتابة فعل ليست عشقا، ولكن المخيلة تفعل عن طريق التداعي وتؤسس نصها.

وما دمنا قد وصلنا إلى هذا التحليل في هذا النص؛ فلنقرأ بعضا من صوره، من مثل:

" جريان القلم على الورقة كالوصال المر يظهر الشعر"[٣٥]

"ترجعنا الكتابة إلى اللعب الحر"[٣٦]، و " الأخطاء تتحرك في روح المغامر"[٣٧]و "الكتابة تمشي بي نحو الرحم الأولى"[٣٨] و "شميم الحرية رائع بالنسبة لي كشميم الصحراء بالنسبة إلى الغزال"[٣٩] إن هذا النص البسيط يكشف عن حمولة دالة لجدل الحركة والمساحة ، فالحرية بعدها مفهوما لا جسد له إلا أن الشاعر يفتح لحواسه مساحة فيشمها، لكن الشميم يأخذ بعدا ماديا إذ يشبه شمم الغزال للصحراء ، إن الشيء الأكثر تجردا "الحرية" قد عدلته مخيلة الكاتب بالصحراء الشاسعة ، وإذا كانت الصحراء مساحة مفتوحة، فإن مخيلة الكاتب لا تقدم المساحة لأجل المساحة، بل تقدمها لأجل الحركة هنا .

تقتنص مخيلة الكاتب "غزالا" بكل ما تعنيه الغزال من شرود وتمرد على ذي الصحراء الواسعة. لعلنا قابلنا في هذا النص ما يفعله التداعي من شاعرية في النص النثري، بل إن

المجازات التي صنعتها الحركة لو أخذناها معزولة أو خارج الوزن الشعر، لكانت مجازات شعرية بامتياز.

حسنا لنقرأ نصا آخر يفعل فيه التداعي فعله الشعري:

في قراءة أخرى لفعل الكتابة يضع الكاتب عنوانا خاصا أو فريدا .إنه عنوان" النص المشرد"[٤٠] يستهل الكاتب نصه بقوله: "النص المشرد نص خائف، صعلوك، مضطهد، اقتحامي، وحيوي، كل نص إبداعي هو نص مشرد"[٤١]

لقد تحدث البحث عن فعل الكتابة في إطار تداعياتها، والتي ربطت مخيلة الكاتب بالحركة والمساحة بعدها المدار الذي دار حوله نصه عن الكتابة، لكن الكتابة تنشئ نصا، وإذا كانت الكتابة فعل حركة؛ فمن المنطقي أن النص شيء ثابت ومستقر خارج فعل الحركة، النص مستقر بطبيعته.

لكن محمد علي شمس الدين يفاجئنا بعنوان شائق، إذ يجعل النص نصا مشردا، إن فكرة النص المشرد قريبة نسبيا من فكرة القصيدة "الشرود" التي كثيرا ما تحدث عنها شعراؤنا العرب مادحين بها شعرهم، ولعل أشهر ما قيل في ذلك هو بيت المتنبي الشهير:

أنام ملء جفوني من شواردها ويسهر القوم جراها ويختصموا

لقد قلنا إن العلاقة بين الفكرة والنص الشرود علاقة نسبية بعض الشيء، فالشاعر القديم كان يقصد بالقصيدة الشرود ذيوعها وانتشارها بين الناس.

لكن ما يعنيه شمس الدين شيئا آخر، إنه يقصد النص المتمرد على سواه من نصوص الأدب، وليس النص ذائع الصيت، وهذا يبدو من الأوصاف التي وصف بها الناس من خوف وصعلكة واضطهاد واقتحام "يقصد بالاقتحام هنا اقتحام التابوهات أو المحرمات" هنا يغدو النص مشردا ومتسكعا، ويبدو ذلك من خلال جملة الأسماء التي اختارها، بدءا بالمعري وانتهاء بمحمد شكري، فمعلوم أن أبا العلاء المعري قدم نصوصا متمردة على ثقافته الموروثة "رسالة الغفران" و "الفصول والغايات" .

أما "فان جوخ" الرسام الهولندي الشهير فقد بلغت عبقريته حد الجنون، بل لا نبالغ إذا قلنا إن عبقريته كانت نتيجة جنونه ؛ لوحات "فان جوخ الغريبة هي أذن "فان جوخ " المقطوعة[٤٢].

أما المثل الثاني الذي يقدمه فهو "آرثر رمبو" الذي رغم تربيته الدينية المتشددة، إلا أنه كان صعلوكا متمردا على كل شيء في مجتمعه الفرنسي، ورغم عمره القصير[٤٣]، إلا أن تأثيره في الثقافة الفرنسية كان عظيما.

ثم يذكر المثل الثالث" هنري ميلر" فهو رسام أمريكي وروائي أمريكي كتب نوعا غريبا من الرواية كان يجمع فيه بين القصة والسيرة الذاتية والنقد الاجتماعي والنظرة الفلسفية والتصوف العميق، لكنه في كل الأحيان كان مارقا على تقاليد الأدب والمجتمع الأمريكي.

أما "محمد شكري" الكاتب الروائي المغربي المتوفي في عام ٢٠٠٣م، فقد فاجأ العالم في عام ١٩٦٦م بكتابات متمردة لا تعرف حدودا للتمرد، مثل روايته الأولى "العنف على الشاطئ"، لكن أشهر رواياته على الإطلاق هي: "الخبز الحافي" .

بعد أن يذكر شمس الدين أسماء هؤلاء يصف نصوصهم بالمشردة، ثم يستدرج قائلا: كأنها نصوص الحقيقة لأنها "نصوص العذاب المبدع" ، فالنص المشرد جفلة وقسوة، محاصر هو، خائف، النص المشرد كحصان وحشي- فج وطاهر- ظلامي، إنما للضوء فيه نصيب"[٤٤]، ولكأن شمس الدين يتداعى إلى ذهنه كل الأوصاف المرتبطة بالفعل "تشرد" بل إن قوله "العذاب المبدع، وفي النص المشرد جفلة" تعطينا إلى أي مدى يهيمن تداعي التشرد في ذهن شمس الدين، وهو يصف النص الحقيقي بالنسبة له "العذاب إبداع" جملة شعرية رائعة لكننا لا ندري أتحيلنا إلى العذاب بقسوته أم إلى الإبداع بجماله، أم الاثنين معا.

لكن الأكثر إدهاشا قوله "في أن النص المشرد جفلة" والجفلة يعرفها الريفي وساكن الصحراء فهي وصف الدابة حين ترى ما لا يراه راكبها، فتجمل في حركة جامعة بين الخوف والفزع؛ فتطرح راكبها أرضا لأن راكبها يكون غير مستعد لحركتها المفاجئة ."فالنص المشرد– هنا- حصان وحشي" وعلى الخيال أن يرحل بعيدا وعميقا إلى

عصر الحصان الوحشي، ففي البدء كانت الخيل برية –كما يعبر أمل دنقل[٤٥]-كانت الخيول شاردة.لذا علينا أن نرحل قديما إلى زمان كانت الخيل فيه طليقة جامحة.

وكأن محمد علي شمس الدين يفتح للضوء مساحة يشق بها الظلام، كما يشق الحصان الجامح قلب الصحراء، وإذا كان محمد علي شمس الدين قد ربط بين الكتابة وعشق "فريد الدين العطار"في منطق الطير، فإن السمة نفسها يأخذها النص عندما يقول" والنص المشرد مجنون في القلب (مثل عشق العطار النيسابوري)"، وكأن التداعي يفعل فعله هنا، حين يتداعى بعد الجنون اسم الرواية الشهيرة "الخبز الحافي". وعلى الخيال أن يقف أمام اختيار شمس الدين من خاتمة رواية "الخبز الحافي" في الجملة الشهيرة "يا أهل طنجة انتهت الطرقات فلنبدأ السفر" ما هذا الجدل بين الحركة وابتداء الحركة! انتهت الطرقات: أي انتهت المساحة المتاحة لكي نسير، ولكن أليس السفر فعلا أبعد من السير، فكيف تنسد الطرقات، ومع انسدادها نبدأ السفر

ثانيا:شعرية المفارقة

عند الحديث عن المفارقة، بعدها إحدى سمات لغة الشعر، أشار البحث إلى عدّ البعض المفارقة مسألة فكرية، وحسنا يرى البحث ذلك ملائما ما دام يتناول خطابا نثريا، فالأفكار واحدة من البنى المهمة في خطاب النثر. وأن تحليل البحث للشعرية في الخطاب النثري لا ينبغي أن يغفل سمات النثر الأساسية، ومنها هنا الأفكار.

لكن المفارقة نفسها عدها البعض وخصوصا كل من " بروكس" و " رينيه ويلك" أساسية في الشعر أيضا ، بل يجب أن يتسم بها الشعر، وذلك لارتباط الشعر بالمفارقات الكونية.

" محمد علي شمس الدين" يبدع عالما وكونا جديدا، لا نبالغ إذا قلنا: إنه عالم وكون أملاهما عليه واقعه المأزوم بفعل أزمة وطنه " لبنان ومعاناته" . وإنه في عالمه " المُبْدِع والمتخيل " هذا تحرقه نيران المفارقة – كما عبر بروكس عنها ، وأشار البحث- وسنورد ونشير إلى نصوص لشمس الدين تقوم في أساسها على جدل المفارقة، بعد المفارقة كما أشرنا طرفيْ نقيض بين شيئين، وسيكون ذلك – كما اعتاد البحث بأيسر المعطيات_ وسيكون ذلك بإيراد البحث نصين : نصا مليئا بالعاطفية والشعرية، وهو النص الأول، ونصا أميل إلى الفلسفة والأفكار، وهو النص الثاني.

النص الأول : (حكاية الأم التي أخذت تعد أصابع طفلها الصغير، بكفها، وهي تغني)[٤٦]

[أخذت الأم يد طفلها الوردية الملساء، بكفها، وأخذت تعد أصابعها، واحدا واحدا، وهي تغني وتقول:

١ – الخنصر= خنصر حبيبتك البيضاء

فرس مخطـــــوف.

٢ – البنصر = يأتي نصرك يا ولدي

قبل طلوع الفجر.

٣ – الوسطى = .. وأنا في منتصف الريح المرجانية

أسند عرشك بالكتفين.

٤ – السبابة = سَبَبي أني أحببتك.

٥ – الإبهام = روحي مبهمة وحزينة.

وحين استبد بالأم طرب خاطف، بكت من شدة نشوتها، ثم نظرت إلى كف الطفل بيدها، فلم تجد شيئا، فرفعت بطرفها إلى السماء، فوجدت كف الطفل هناك مطبوعة على القبة.]

لعل النص به ما يفيض عن الحاجة حزنا وتناقضا ، فنحن أمام أم بكل ما يحتويه صدر الأم من حنان وحب لطفلها، ثم تأتي صورة الطفل التي تُخْتزل في كفه. كف الطفل وردية وملساء جميلة. طفل يحتوي الجمال داخله، وإذا كانت الأمهات يسعدهن مجرد وجود أطفالهن، فإن سعادة الأمهات يزيد منها كون الطفل جميلا ورقيقا.

تندفع الأم بفعل حبها، وحنانها، وجمال طفلها مغمورة بالسعادة ، التي يلهج بها لسانها غناء للطفل والطفل كما قلنا مختزل هنا في كفه الوردية الجميلة. فتغني الأم لما مسته كفها من طفلها، وكأنه رسالة من كف الأم لكف الطفل، ينقلها اللسان.

لكن الأم تجعل من كل إصبع مقطعا خاصا من أغنية سعادتها في نسق من الفرح – إن جاز التعبير- يشتمل الأصابع الأربعة الأولى، مستغلة التداعي الصوتي، الذي يثيره اسم كل إصبع من أصابع كف ابنها:

الإصبع الأول ، وهو الإصبع الصغير " الخنصر" فتولد منه في الأغنية (خصر حبيبة طفلها المنتظرة)، ولكأن الأم تقفز فوق الزمن ، ناظرة بعين الأمومة إلى هذا الطفل إذ يكبر ويحب البنات. فيكون خصر حبيبته أبيض جميلا ورقيقا ، ربما رقة كف ابنها. لكن قولها (فرس مخطوف) يوحي بإيحاءات عديدة: لعل أولها أن يكون ذا الخصر / الفرس مخطوفا من الحبيبة بفعل احتضان الصغير – حين يكبر- لخصر الحبيبة، وأما ثانيها فإيحاء بجمال الخصر، إذ يرتبط هنا بالفرس . ومعلوم دلالة الفرس على الجمال. وثالثها: خصر عصي يحمل دلال البنات حين يخجلهن الحب. وأما رابعها (ولعله التداعي المر) فهو إرهاص بما سوف ينتهي به حال الطفل نفسه، إذ تنخطف كفه فجأة من كف أمه الحالمة والسعيدة.

الإصبع الثاني : البنصر، وطبقا للتداعي الصوتي في كلمة " البنصر" يوازيه الكاتب بالنصر المبكر، والذي يصيبه الطفل قبل طلوع الفجر.

الإصبع الثالث: " الوسطى" وفيه تتكئ أغنية الأم على التداعي الذهني أو الدلالي، وليس التداعي الصوتي، فالوسطى تشير دلاليا إلى المنتصف ، فيكون مقطع الأغنية متعاملا مع أن الأم ستسند عرش ابنها بكتفيها، حين تهب عليه الريح المرجانية، وهنا نلمح في هذا السياق حزنا من جانبين: الأول : استخدام تعبير " الريح" الدالة على غير ما يأمل مستخدمها؛ إذ الريح في العربية تدل على عدائية الريح ، وليس حميميتها.

الثاني: الريح المرجانية، التي توحي باللون المصاحب للريح ، فليس في ريح تميل إلى الاحمرار خيرٌ أبدا.

الإصبع الرابع : السبابة، يختزل تداعيها الصوتي سبب مشاعر الأم صوب طفلها : (سبي أني أحببتك)

الإصبع الخامس : " الإبهام" ، الذي يثير التداعي الصوتي فيه البُهْمة والغموض والمجهول، فتغني الأم: (روحي مبهمة وحزينة) وكأن الأم على حافة اليقين بما سوف

يصيب ابنها، وإن كانت الأم لم تغادر سعادتها، وفرحها باحتضان كف طفلها الوردية الجميلة.

بعد أن تنتهي الأم من أغنيتها السعيدة لكف طفلها. نعيد النظر لكف الطفل، وكأنها تتلمس ، أو تريد التحقق من أنها أوفت جمال كف طفلها حقها بالغناء. هنا تأتي المفارقة صادمة وحزينة . إذ كف الطفل لم تعد بيدها ؛ بل هي هناك في البعيد مطبوعة على القبة، وهنا ندرك أن سعادة الأم وغناءها يقابله الضد المأساوي ، الذي يعنيه طفل مقتول بالنسبة لأمه التي كانت تنتظر فرحا مؤجلا، فأتى ابنها الموتُ عاجلا.

....

النص الثاني: (دفنوه خلفهم وجدوه أمامهم)[٤٧]

[حفروا له بالتعاون قبرا كبيرا، اشتركوا في دفنه، دفنوا معه عقدهم ، وألقوا إلى القبر ما بلي من قلوبهم وتخشب من أفكارهم. قام نيتشه خطيبا وقال: انتهى الأمر. اذهبوا إلى بيوتكم .. مات.. وحين انتهى من كلامه، وبقي الناس على شغف لسماع شيء ما ، صعد ماركس على حجر قبر كبير وصاح بأعلى صوته: أيتها الشعوب انتبهي ... مات ...

خطب خطباء آخرون شرقا وغربا ومن كل مكان، وعادوا إلى ديارهم ليرتبوا شؤونهم على أساس أنه انتهى ... مات، مات ودفنوه معا ولكنهم فوجئوا ، ذات يوم، بأنهم حين غادروه خلفهم، وجدوه أمامهم، ووجدوه قاعدا في البيت.]

المفارقة في النص لا تحتاج كثير ا من التفسير كي تكون واضحة ، فهي بالفعل تنبئ عن نفسها. إذ تقوم فكرة النص على عدو تتمنى الإنسانية موته. تتجاوز الأمنية ذاتها إلى فعل التحقيق ؛ فلقد ملت بالفعل هذا الشيء (الحرب والصراع الإنساني) . وهو موت تم تدشينه بوضع الميت في القبر. ودشنته الخطب والفلسفة؛ فقد تكلم " نيتشه" وتكلم " ماركس" – على اختلاف مشربيهما الفلسفيين – كل تحدث عن موت هذا الكائن وانتهائه من الوجود . هذا الكائن الذي مات ودفن ، تركوه خلفهم .. وانصرفوا لإدارة شؤونهم بعدما استراحوا من موت هذا الميت.

لكن الميت الذي تركوه خلفهم بعده شيئا من الماضي، إذا به يفاجئهم بوجوده، بل إنه سبقهم إلى بيوتهم ، وتمترس جالسا فيها. وصار هذا الذي ظنوه قد مضت أيامه، إذا بهم يجدونه قابعا يتحكم في مستقبل لحظتهم الآتية.

وبعد أن قدم البحث نصي المفارقة يرى أن المفارقة لا تنعزل عما سبق وأن ناقشه البحث من فكرة كسر التوقع، فإبداع الجملة الشعرية القائمة علىلا كسر التوقع هو عينه إبداع نص كامل تقوم نهايته بعكس ما تنبؤ بدايته، في كسر حاد للموقف الذهني للقارئ وللمبدع على السواء. وهنا تكون سمات الشعرية متحققة في منمنمات نصوص " شمس الدين" عبر إبداعه جملا تقوم على كسر التوقع، أو كسر المصاحبات اللغوية، وما يتعلق بها من صياغة اللغة في سمتها الشعري، ومتحققة – أي سمات الشعرية- في في إبداع الموضوع. وأن العين التي يرى بها " شمس الدين " اللغة في كلماتها وجملها، هي هي العين التي يرى بها أفكاره. بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا : إن صياغة اللغة هي صياغة الرؤية كاملة.

ثالثا: شعرية التواصل مع العالم لا بشأنه

يبدو التواصل مع العالم عاديا في النص الشعري ، لكنه في النص النثري قد يخرج بالنص إلى المباشرة والسطحية ، التي تتعارض والغرض من الشعرية ؛ إذ الشعرية إيحاء وإلماح بالمغزى ، وليس تقديمه بشكل مباشر. لكن الناثر الماهر قد يستطيع المحافظة على روح الشعرية في نصه النثري إذا ما امتلك أدواته بشكل طيب.

لعل " محمد علي شمس الدين" واحد من المالكين أدواتهم عندما يستخدم " آلية " الحديث " إلى العالم " ولعل الذاكرة " أو بالأحرى " الجوانية "[٤٨] هي ما يتكيء عليه " محمد علي شمس الدين"ستخدم " حتى ليبدو الأمر حديثا مباشرا إلى مخاطب موجود وحاضر، فها هو يستخرج امرأته أو أنثاه من داخله ، مفترضا وجودها ؛ ومن ثم يكتسب الخطاب سمته الشعري من خطاب إلى "اللاموجود" وكأنه موجود. وهنا يدخلنا " شمس الدين " في جدل الغائب / الحاضر. – إن جاز التعبير – . ولننظر إلى قوله:

(سأفتح ثغرة في العاصفة " بمناسبة حبها "

كُفي يا حبيبتي عن هذا الشجار. انتبهي . أولادنا الذين ولدوا، وحتى أولادنا الذين لم يولدوا بعد، يسترقون السمع إلينا. انتبهي، الشمس تشرق من هذه الكوة. انتبهي شجارنا يؤجل الصباح.

- توهمت أني نسيتك. فضحني في أمري تذكري لنيان يلك. فذكرى النسيان باب للذكرى. لذا، نسيانك مستحيل، وذكراك مستحيلة.
- لماذا أنت مستيقظة إلى هذا الحد الذي جعلني أكره أحلامي؟ نامي قليلا. أرغب أن أستيقظ.
- قلبي ينوح عليك دائما، وينتحب.

أمس، زجرته بعنف.

قلت له: اسكت أيها البكاء...

اسكت أيها الـــــــ.... كلب.)[٤٩].

إن النص السابق يبدأ بحديث يبدو – ظاهريا- حديثا مباشرا ، يتوجه به صاحبه إلى مخاطَبٍ حاضرٍ وسامع، ومن ثم فإنه خطاب يخلو من شعرية الحديث إلى العالم، لكن الكاتب يلمح إلى خيالية الخطاب ، وشاعريته عبر قوله: " وحتى أولادنا الذين لم يولدوا بعد، يسترقون السمع إلينا. انتبهي. " . هنا يوحي الكاتب إلى أنه يتحدث حديثا غير مباشر ، إذ يفترض سماع أطفال لهم لم يولدوا بعد لحديث بين الزوجين.

في الفقرة التالية يتأكد للمتلقي أن الخطاب إلى الزوجة هو خطاب " إلى " الغائب مع افتراض حضوره؛ إذ يكمل قائلا: (توهمت أني نسيتك) إنه تأكيد الحضور من خلال الغياب، وحيث إن جمالية أو شعرية مخاطبة الجماد تنبع من كونه يُفترض غياب الجامد مع كونه حاضرا ، فإن غياب الزوجة لا يقربها بالطبع من الجماد ، ولا يترع عنها عنصرها الإنساني المستقبل للغة ، إنما يعني حضورها حضورا كونيا، مهيمنا ومسيطرا يقترب بالزوجة التي يوجه لها الخطاب من كونها صارت عالما مهيمنا. ومن ثم يتحدث إليها لا عنها، على الرغم من غيابها.

وإزاء هيمنة وجود امرأته الغائبة على عالم الكاتب ووجوده – على الرغم من غيابها – ينتقل الكاتب إلى الحديث عن قلبه، ذلك الذي يراه مستسلما، بل هو السبب في سطوة هذه المرأة، فالقلب يصنع حضورا بديمومة نفكيره في هذه المرأة،

لكن ما يعني البحث هو كيف يفعل " شمس الدين" ذلك؟

إنه يتحدث عن قلبه، حديثا عن نواح هذا القلب ، ولعل تعبيره ينوح يكشف عن حال حب يستعصى على النسيان، وكأن النواح لم يكف هذا القلب فالنواح بكاء أقرب أن يقال عنه بكاء في صمت ، أو دون جلبة[٥٠] ، ولذا ينتقل الكاتب إلى تقديم قلب يخفق أو يتحرك، فيعطف على النواح فعل الانتحاب ، الذي هو بكاء يوحي بالحركة والجلبة [٥١] . وعلى الخيال أن يطالع صورة قلب يلطم خديه. لقد وسع الكاتب لفعل النواح مساحة زمنية (دائما) ، ووسع للانتحاب مساحة بالحركة. ولأن النواح فعل القلب الدائم وقف الكاتب بحدة مع قلبه. كأن القلب صار كائنا خارجيا، وليس باطنه اللدن الحي، هذا ما يستفاد من قوله(أمس زجرته)، وعلى الخيال ألا يتصور توقف فعلي النواح والانتحاب اليوم بناءا على زجره القلب بالأمس، فالقلب ما يزال ينتحب.

ثم ينتقل الكاتب ليوجه خطابه إلى ذا القلب ، في حديث إلى القلب، إذ يقول : (قلت له: اسكت أيها البكاء) حيث يتماهى هنا القلب والبكاء، أو يتحول القلب إلى بكاء خالص. قلب من بكاء – كم شاعري هذا التصور؟- يتحول القلب إلى مأمور بالصمت والسكوت، والقلب لا يكف عن بكائه فيصمت. مما يحدو بالبحث إلى القول : أن آليات الشعرية تعمل معا لصناعة شاعرية نص ، هي مجموع عناصر الشعرية التي قدمنا لها.

**

أشار البحث إلى أن الكاتب يستغل " جوانيته" وعلاقاته الداخلية بالأشياء ، فيستخرج من باطنه ما يود أن يتحدث إليه مفترضا وجوده الداخلي وجودا حيا. وها هو الكاتب يوسع من دائرة الذاكرة والعلاقات الجوانية بينه وبين الأشياء، ولكنه هذه المرة يتكئ على ذاكرة الجماعة أو بالأحرى الذاكرة التاريخية. وإذا كان نص الكاتب الأول ، قد وقف البحث فيه أمام امرأة تتربع على عرش قلبه – إن جاز التعبير –

فإن (زنوبيا) ملكة لها وجودها التاريخي، وفي التاريخ نتحدث دائما عن الأشياء والشخصيات، ولا نتحدث إلى الأشياء ولا إلى الشخصيات. لكن الكاتب يستخرج " زنوبيا " من ذاكرة التاريخ ، ويوقفها في الحاضر ، متحدثا إليها لا عنها. وذلك في نصه (زنوبيا آه) [٥٢] . إذ يبدأ نصه بالحديث بلسان الجماعة ، وليس بلسانه الفرد ، وكأن " زنوبيا " قد صار الشوق إليها شوقا جمعيا وليس حالا لكاتب فرد ، حين يقول :

(نلوي إليك أعناقنا ، مثل نسور مشبوحة ، على أكتاف هيكلك العالي، ونبلغ إليك ريح الصحراء، مثل خيول مقطوعة في شمسك التدمرية العظيمة) [٥٣] .

إن الكاتب على وعي بالمسافة التاريخية ، التي تفصل بين الوجود الزمني للملكة زنوبيا وبين وجوده هو في لحظته التاريخية الحاضرة؛ لذا يقول: " نلوي إليك أعناقنا" وكأن التاريخ قد تجسد مكانيا آخذا حيزا يمكن النظر إليه حين نلوي العنق إلى الوراء ، ناظرين إليه. ولأن زنوبيا حكمت مدينة أشهر سماها – وإعجازها في الوقت ذاته_ أنها مدينة منحوتة في الجبل ، فإن الكاتب يجعل لي الأعناق صوبها يتخذ شكل النسر المشبوح على كتف الهيكل ، وكم هي شاعرية عبارة (أكتاف هيكلك) إذ إنه من خلال حديثه " إلى زنوبيا" يستحضر خياله تجسيدا وإحيائية إذ يستعير الكتف من عالم " الأحياء " ليجعل هذه الأكتاف لأحجار الهيكل، وعلى الخيال أن يتصور أحجارا تحرك أكتافها..

وإذا كانت الريح لا يمكن حدها وتثبيت حدودها ؛ إذ الريح متحركة دوما ، لكن قوله : (نبلغ إليك ريح الصحراء) قد جعل الريح جهة ثابتة يمكن بلوغها ، أو الوصول إليها.

ولكأن الكاتب لا يتحدث عن ملكة ، إنما يتحدث إلى ملكة حبيبة على عرش التاريخ– إن جاز التعبير – وذلك حين يقول : (أنت وردة الرمال، ونحن وشم الحنين إليك ، نمنا على مخدة الحجر وآذاننا تسترق السمع في الردهات السفلي إلى أسرار العشق الجليلة.) . ففي ثنائية طرفيها : " نحن" / " أنت" تقف " زنوبيا" وردة رمال ، بكل ما توحي به العبارة من علاقة كامنة – هنا – بين الورد والرمل ، والتي صاغتها مخيلة الكاتب، حيث لا يرتبط الورد بالرمل – واقعا – لكن كم هي شاعرية

أن توجد وردة في الرمل ؛ ففي حضرة " زنوبيا" صار للرمال ورد ، متجسد وحاضر ، في حين أن الـ " نحن" أو الجماعة ، التي يتكلم الكاتب على لسانها تتروي – أي الجماعة – متحولة إلى مجرد (وشم) أو رسم ، لا يرقى إلى مستوى تجسد الورد وحضوره. لكن الكاتب يكمل شاعرية تعبيراته، حين يجعل " الوشم" وشما للحنين؛ فالحنين يكون في القلوب ، إحساس يحسه صاحبه، وليس له صورة يمكن رسمها أو وشمها على سطح الجسد، الكاتب إذن يستخرج الحنين من القلب، أو من الداخل ، ليصير علامة ووسما موسوما به جسد من يحركه حنينه.

ويواصل الكاتب الاتكاء على مخيلته في صنع عالم خاص بؤرته ومركزه (زنوبيا) أهم سمات ذلك العالم هو كسر الإلف والتوقع فيه ؛ فالحجر الصلد صار (مخدة لينة) تستريح عليها رأس الجماعة، أو مخدة صالحة – بالأحرى- لأن تنام عليها جماعة وليس فرد ، لكن المخدة التي قدمها مخيلة الكاتب من الصخر تسترق الآذان – آذان النائمين عليها – السمع ، مخترقة مسافات التاريخ ، ولكن ما الذي تحاول تلك الآذان سماعه؟!! . إنها تحاول أن تستمع عشق زنوبيا الجليل.

ينتقل " محمد علي شمس الدين" إلى جانب آخر من حديثه (إلى زنوبيا) حين يطلب من " زنوبيا" الإجابة على أسئلة – يراها خياله – تشغل بال الجماعة- : (قولي : أي سرير نام عليه سدك البض، ذات ليلة، في خلوات الشبق الصحراوي؟ وأي بلاط لمسته قدماك العاريتان في ليلة المس الخفيضة؟)[٥٤] وإذا كان السؤال في حد ذاته ، يحمل في طياته حيرة سائله ؛ إذ السؤال – أي سؤال- هو عن مجهول يريد السائل العلم به؛ فإن السؤال الموجه إلى زنوبيا هو الحيرة نفسها؛ حيث لم ولن تجيب زنوبيا – الغائبة في مسافات التاريخ البعيدة- عما عن للكاتب من أسئلة. هنا يضيف الكاتب سحر غموض الأشياء ، التي هي أيضا من سمات العوالم حين تكون في الشعر، فمن نافلة القول : أن غموضا ما يلف الأشياء حين يتكلم الشاعر عنها أو إليها.

يتخذ الكاتب من أسئلته الموجهة – على لسان الجماعة- إلى زنوبيا بكل ما فيها من عدم وجود جواب شاف لتلك الأسئلة، يتخذها مطية لينتقل من حال الجماعة ، التي تسأل، إلى حال الفرد ، الذي يسأل ، فيوجه أسئلة – تحمل بكل وضوح- تحول

زنوبيا، في مخيلة الكاتب، من ملكة تتل موقعها في التاريخ وذاكرة الجماعة إلى ملكة خصوصية ، أو خاصة بالكاتب وحده ؛ وذلك إذ يكمل قائلا:

(لماذا تهربين مني يا زنوبيا، ولا تعطينني طرف أذنيك كي أشدها إليّ ، وأفرغ فيها كلام العاشق؟

سأتبعك يا حبيبتي ، في ضوء القمر الأصفر الواسع، في الصحراء ، وسأتبعك سأتبعك يا مليكتي ، وأمي، أحل عقد أصابعك المعقودة على رحيق المتعة ، وأمضغها واحدا واحدا كاللبان في عَطَشِي، ثم أدفن رأسي في صدرك الذي ما زال يقطر من منقاره حليبٌ بعيد.)[٥٥]

لقد صار الكاتب يتحدث لا إلى " زنوبيا" التاريخية ، بل يتحدث إلى زنوبيا المعشوقة التي لا تكف عن الهرب، ولا تتوقف كي يتيح توقفها للعاشق أن يسمعها كلاما مما يقوله العاشق للمعشوقة.

ولكأن زنوبيا ــ التي تواصل الهروب والحركة- قد غدت بحركتها مسيطرة على المكان: (سأتبعك يا حبيبتي) حيث تبدو زنوبيا متحركة على المكان ، ومعلوم أن الحركة على المكان امتداد أفقي ، ومن ثم فهي بحركتها وبخطواتها قد غدت مالكة خطوات الكاتب ؛ الذي يسير حيث تسير زنوبيا به، كم هو جميل ألا يملك عاشق خطواته، بل تملكها المعشوقة — التي هي هنا زنوبيا، القادمة من بعيد التاريخ – .

لكأن خيال الكاتب يمد في مساحات امتلاكه زنوبيا ، ليجعلها أكثر خصوصية وبذا يجعل من ذاته مالكا " زنوبيا" بقدر ما تملك " زنوبيا" الكاتب وتتحكم في خطواته ؛ وذلك حين ينادي زنوبيا بقوله: (سأتبعك يا مليكتي وأمي) ، فثمة مساحات ، من الكاتب، تفتح لزنوبيا لتحتلها منه ، وليصير هو أيضا مالكا من " زنوبيا، بقدر ما تملك هي منه؛ فهي مليكته، وعلى البحث أن يتأمل الصيغة (مليكتي) التي توحي بأن زنوبيا ملكة خاصة على الكاتب وحده، ربما تكون قد تناستها ذاكرة العرب الجماعية، التي تجيد النسيان، لكن الكاتب يحتفظ بها مليكة حاضرة عليه وحده. لكن خيال الكاتب لا يقف عند حد أن تكون " زنوبيا" ملكة له، بل يتعداها لتمثل خصوصية أكبر، حين يعطف " وأمي" على قوله " يا مليكتي" ؛ فتكون زنوبيا أما للكاتب ،لى الرغم من كونها تواصل فرارها منه.

إن عشق الكاتب لزنوبيا قد تلون – كما هي طبيعة العشق- فكانت زنوبيا عشيقة، ومليكة، وأما. لكن الكاتب لا ينسى عشقه الجسدي لزنوبيا، وكأن مخيلته توغل في وجود زنوبيا في الزمن الحاضر، ولا تخاطبها ملكة قادمة من غياهب التاريخ البعيد. وذلك حين يقول – وبصيغة الزمن الحاضر- : (أحل عقد أصابعك المعقودة على رحيق المتعة ، وأمضغها واحدا واحدا كاللبان في عطشي، ثم أدفن رأسي في صدرك..... إلخ) حيث يزاوج خيال الكاتب بين العشق والأمومة ، فالمحبوبة زنوبيا تملك حضور العشيقة (رحيق المتعة) وتملك الأمومة في أقصى تجلياتها (حليب بعيد).

إن النص ملئ بالصور ، وبكل ما يعتمد عليه الأدباء للوصول بنصوصهم إلى حال النص الشعري من كسر للمألوف ذهنيا ولغويا، ومن طزاجة التعبيرات الذي يولده كسر الكاتب مصاحبات ألفاظه ، ويؤكد البحث مرارا على أن هذه الأشياء تعمل معا في النصوص، وأن الفصل بينها بغرض الدراسة لا أكثر.

رابعا:المصاحبات اللغوية، وصناعة الشعري.

تمثل اللغة الشعرية تفكيرا بالصورة، ولذا فإن نقادا كثيرين يرون في الشاعر صياد صور في المقام الأول؛ بل إن الصورة هي التي تبوح بالمغزى، وهي تتضمن داخلها التجسيد والإحيائية.

وإذا كان العمل الفني في تجليه اللغوي هو تحقيق رؤية الفنان لعالمه، فإن اللغة الشعرية – بدهيا – تتقمص الكلمات والبنى اللغوية؛ ولا يتم الكشف – من قبل الناقد – عن هذه الرؤية إلا من خلال استنطاق كلمات النص، فالكلمات في اللغة الفنية تفقد دلالتها المحايدة[٥٦] ، وتدخل دخولا مباشرا في علاقات وارتباطات بالأشياء.

لذلك سينطلق البحث من الإمساك بشبكة من الكلمات/ الأشياء، لنقرأ فاعلية اختيارات الكاتب اللفظية، وتركيباته اللغوية ، والتي تقود إلى صناعة لغة شعرية . ولن يتم ذلك إلا بفتح " ثغرة لغوية " – على حد تعبير- " جان بيير ريشار"، وهنا نكون قد عثرنا على ما يصنع للغة مجازيتها ، ويخرجها من ثوب الاستعمال العادي، ومن ثم يدخلها – في الوقت ذاته – في حيز اللغة الشعرية ، أو الاستثنائية الفنية.

سيورد البحث بعض تعبيرات الكاتب " محمد علي شمس الدين" ثم نأخذ في تحليل المغزى الكامن خلفها ، لنبلغ النكهة الفنية الخاصة بالكاتب، الذي اختاره البحث ليثبت نظرته الأساس، وهي أن الكاتب يستخدم آليات اللغة التي يعتمد عليها في شعره إذا ما انتقل إلى صياغة نص نثري.

(أ) المصاحبات والتجسيد، ومجازية الاستعمال اللغوي.

- (كان الفأس يرن أحيانا في صدري) [ص ٢٩][57]
- (القلب مرآة طلعتك. سأضع قلبي على كفي وأنظر في جمالك) [ص ٢٧].
- (يدأت تلك الليلة بمساء من كُحْل) [ص ٣٤]
- (اقذف قلبك في الحب) [ص٣٧]
- (غطت بطنها بغطاء من كحل الليل) [ص٣٩]
- (نهران من رغبة وماء) [ص ٣٩]

- (الغبطة السفلى) [ص ٤٧]
- (القبل السوداء) [ص ٤٧]
- (انظر إلى فوق هناك في السماء ، هـل فـسدت النجـوم في الـسلة) [ص ٤٨]
- (كأن أحلامنا ملفوفة بأوراق القصدير) [ص ٤٨]
- (تجري الأيام في جسدي كالنهر، جسدي المجرى والأيام ماء) [ص ٥٠]
- (أجد نفسي منشورا على حبالك كالغسيل) [ص ٥١]
- ٠ ربما دخلت في الناي) [ص ٥١]
- (أبو علي جاوز السبعين أمتارا) [ص ٥٤]
- حكمة غدت كالثلج ناصعة) [ص ٥٤]
- (غناء أسود) [ص ٦١]
- (الضياء الأسود الصافي) [ص ٦١]
- (أحبها في شتاءات الجنون الجبلي) [ص ٦٢]
- (موسيقى سوداء) [ص ٦٢]
- (أحس وأنا أتجول في خرائط جسدي) [ص ٦٤]
- (المراكب صوت .... الغيوم صمت) [ص ٦٥]
- (بقعة الشمس على معطفه) [ص ٦٦]
- (كنت في ساحة الخوف ..... في أي وقت تمـر الغـزالات في سـاحة الخـوف) [ص ٦٧]
- (الشفة المشقوقة تتساقط منها الحروف في الهاوية) [ص ٧١]
- (صحن الساعة) [ص ٧١]
- (النهر الغامق) [ص ٧١]

- (دخلت في داخلي الطيور) [ص ٧٣]
- (ما بلي من قلوبهم ، وتخشب من أفكارهم) [ص ٨٠]
- (العنف الهمجي يحطم تآلف أنغام الكون) [ص ٨٧]
- (سوداء كخلطة أيامي) [ص ١٠٨]
- (تدحرجت حتى وصلت إلى آخر الشتاء) [ص ١١٢]
- (ترشح من قدميه ، حين يمشي ، الأجراسُ) [ص ١١٢]
- (سقطت الورقة في جنونه) [ص ١١٣]
- (تجري الأيام على قطارات) [ص ١٨٩]
- (الأحد يجري ويدخل في الظلمة) [ص ١٩١].

لقد أورد البحث قائمة من تعبيرات وتراكيب الشاعر، التي يراها البحث دالة على صياغة " شمس الدين " لنصه النثري بطريقة تكسب نثره بعضا من السمت الشعري. ولكي لا يكون كلام البحث من قبيل أن ذكر الشيء كاف عن الأخذ بأسباب فهمه؛ فإن البحث سيأخذ في تحليل بعض من هذه التعبيرات التي أوردا مدللا على صياغتها ومغزاها الشعري.

(ناوليني حذائي وقلبي) لا يزاوج الشاعر في تعبيره بي الحذاء والقلب فقط؛ بل إن هذا التعبير يجعل القلب – الذي هو الباطن اللدن الحي من الإنسان- بمثابة شيء خارجي يُرْتدَى ويُخلع ، حسب الحال التي عليها الإنسان، وعلى الخيال انتظار إنسان يمسك قلبه بيده ليرتديه . في هذا التعبير كسر للمألوف ، وإكساب القلب مكانية أخرى خارج الجسد. القلب يساوي الحذاء انتعالا وخلعا؛ بل إن علينا تصور قلب وضعه صاحبه على طاولة – مثلا – أو في مكان ما.. وهنا يكون للقلب امتداداته خارج الجسد.

وبالمثل يمكن النظر إلى قول الكاتب: (كان الفأس يرن أحيانا في صدري...) فلكأن الكاتب يجعل من رأسه مكانا لفعل رنين الفأس، الفأس يرن عندما يصطدم بصلد

فيحدث الرنين، لكن الرنين ليس في الهواء الحامل لذبذبات الصوت ، بل الرنين في الرأس حيث تغدو الرأس مكانا لرنين الفأس.

(القلب مرآة طلعتك ... سأضع قلبي على كفي وأنظر في جمالك)

الكاتب قد سبق له التعبير – الذي أشار إليه البحث- (ناوليني حذائي وقلبي) وجعل القلب شيئا خارجيا يلبس ويرتدى. هنا يتحول القلب إلى مرآة، لكنها مرآة خاصة بشخص واحد، هي الحبيبة، بل هي مرآة من نوع خاص، لا تبدي صور الناظرين فيها، بل هي مرآة ثبتت في داخلها صورة الحبيبة، لذا فإنه يخلع قلبه، ويضعه على كفه ليطالع فيه جمال محبوبته، كلما حركه الشوق لرؤية حسن حبيبته، القلب ممسوك باليد ومحمول بالكف مرآةً لا تبدي سوى صورة واحدة فيها والصورة ثابتة لا تتغير، هنا يكون القلب قد أخذ صفتين: صفة الانتزاع من الجسد، وصفة تحوله إلى مكان يحتوي صورة الحبيبة.

(اقذف قلبك في الحب)

الحب حال انجذاب صوب محبوب ، ليس الحب مادة صالحة لأن تلمس، بل هو حال من أحوال الإنسان حين يشتعل حبا وولها بشخص ما، لا نرى الحب – ولا يمكن رؤيته- الحب ليس مكانا نمضي فيه، ولا طريقا يمكننا اجتيازه. لكن الكاتب يصنع خياله للحب مكانية خاصة ، بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا يجعل الحب مكانا ، وعلى الإنسان ، إذا ما أراد الحب، أن يقذف قلبه في ذا المكان.

(نهران من رغبة وماء) الرغبة – كما الحب- حال من رغبة الجسد في الوصول إلى تضام جسدي مع آخر. والرغبة فعل داخلي، وأفعال الرغبة في اللغة أفعال داخلية، مثل أفعال الشروع؛ فالرغبة هي الحال التي " ما قبل جسدية" ، إذن لا يمكن رؤيتها أو تحييزها في حيز مكاني، لكن الكاتب يجعل للرغبة نهرا كاملا، يُرَى ويمكن النزول إليه. للماء نهر، وللرغبة آخر. هذا ما يحمله مثل هذا التعبير.

(الغبطة السفلى) استعارة الجهة وإلصاقها بالغبطة، تأخذ الغبطة جهة محددة، والجهة تحمل المكانية في طياتها، بل هي مكان محدد. وعلى الخيال أن يتصور – قياسا على الغبطة السفلية- غبطة نتجه إليها جهة الأعلى.

(كأن أحلامنا ملفوفة في ورق القصدير) كم شاعري هذا القول، فالأحلام معلبة وجاهزة، وربما منمطة ، لكن الكاتب لا يجعل الحلم مرتبطا بداخل الإنسان بل يخرج بها خارجه، ليس في هذا التعبير انتصار للحلم بل تضييق على الحلم إلى أقصى درجة. وحيث أن الأحلام هنا ليست في الداخل من الإنسان، إذن ثمة نفي للأحلام وضياع لها. الحلم انطلاق لا يتحيز ولا يتحدد، لكن الكاتب يجعل الأحلام محمولة في ورق من القصدير.

(تجري الأيام في جسدي كالنهر. جسدي المجرى والأيام ماء) .

لقد فتح الكاتب من جسده مكانا وشقه مجرىً تجري الأيام فيه. أخذت الأيام سِمْت الماء، والجسد صار مجرى. أهي أداء شاعري لفكرة " الزمن النهر" كما قدمتها فلسفة "برجسون" الحدْسية" ؟ . أم أن الأيام المحبطة تشق الجسد وتجري فيه، ولا وجود للزمن إلا في داخل حامله. أيا ما يكون الأمر فإن التعبير شاعري من جراء التعبير بكسر مصاحب الأيام . فالأيام ترتبط بكلمات شتى ليس من بينها الماء أبدا. لكن الكاتب – هنا – يفعلها.

(أمس وأنا أتجول في خرائط جسدي)

لقد سبق للكاتب أن جعل جسده مجرى تجري الأيام فيه، وهنا ، تفعل مخيلته الفعل ذاته، فالجسد صارت له خرائط، وليس الأمر قاصرا على خرائط للجسد، بل جعل الكاتب من نفسه- كأنه آخر- يتجول في هذا الجسد / الخرائط. ثمة مكانية للجسد تسمح بحرية التجوال من الذات داخله، بل لكأن الجسد (جسد الذات) صار غريبا عنها ومجهولا ، ويحتاج خرائط لكشف مجاهله الغامضة. وعلى البحث القول: إن ثمة كلمات كثيرة تصاحب الجسد ليس منها الخرائط. وأن الكاتب بجعله للجسد خرائط قد صنع للتعبير شعرية قائمة على كسر المصاحب اللغوي للجسد.

وهنا نستطيع أن نفهم لم قال الكاتب في أحد تعبيراته ، في نص آخر، (دخلت الطيور في داخلي) حيث لم يكتف بأن يكون الجسد صالحا لتجوال صاحبه فيه- على شاعرية وغرابة التعبير وكسر مصاحبات الجسد- بل دعا كائنات أخرى ، وفتح لها من الجسد مساحة ومكانا للدخول فيه. إن " خرائط الجسد" و " دخول الطيور فيه" تضفي على الجسد سمتا مكانيا فيه الحيز والمسافة، وصلاحية الحركة داخله.

لا يبالغ البحث إذا قال : إن محمد على شمس الدين في نصه النثري يمسك بالمكان – فكرة وعاطفة – ويلمس بها الأشياء، بل إنه بهذا يحقق كسرا للمصاحب اللغوي للكلمات، ومن ثم المصاحب الذهني – إن جاز التعبير- ، وكأن المكانية قد غدت عصا الكاتب السحرية التي يمس بها العوالم فتتحقق الشعرية والادهاش في تعبيراته من خلالها. ويطول الأمر إذا ما حلل البحث كل التعبيرات التي أخذت فيها الأشياء_ التي لا يُعد المكان مرتبطا- طابعا مكانيا، من مثل :

(جنون جبلي) حيث الجنون ارتبط هنا ووُصِف بانتمائه المكاني إلى الجبل. وكذا (ساحة الخوف) إذ جعل للخوف ، الذي هو شعور داخلي يجتاح الإنسان ويسكن في داخله، جعل له ساحة ومكانا معلوما.

وحسبنا هنا القول: (إننا أشرنا – ضمن ما أشرنا إليه من سمات اللغة الشعرية_ إلى ارتباط لغة الشعر بالبدائية – بعد البدائية حالة ذهنية فطرية- ، ومن ثم يرى الكثيرون أن ثمة قرابة بين لغة الشاعر ولغة البدائي. لغة البدائي حافلة بالتجسيدية، التي تعني أن المشاعر والأفكار قد صار لها جسدا، أو بالأحرى لا تدرك بمعزل عن كونها جسدا. والمكانية أو المكان بنية قارة في صميم التصور الإنساني لا يمكن إدراك المجسد منعزلا عن المكان الذي يوجد فيه، أو يتحرك عليه.

وما دام البحث قد أشار إلى أن استعانة الكاتب بالمكانية هي تشكل من تشكلات التجسيد والتحريك اللذين هما من خصائص اللغة الشعرية- كما أشرنا ووضحنا في سمات اللغة الشعرية- فإننا نستطيع فهم مغزى تعبيراته التي تكتسب فيها المجردات والفِكَر لونا من مثل :

(بدأت تلك الليلة بمساء من كُحْل)

(غطت بطنها بغطاء من كحل الليل)

(القبل السوداء)

(عناء أسود)

(النهر الغامق)

(سوداء كخلطة أيامي)

فتلك التعبيرات هي كسر للمصاحبات اللغوية، وهي أيضا صياغة شعرية قائمة على وصف الشيء بما لم يوضع له لغويا. صحيح أن السواد هنا يمثل حالا من الإحباط والوجع ، وهو تلوين شعوري يكشف عن حال الكاتب الداخلي ، لكنه ليس خارجا عما ارتضاه البحث من شعرية الأداء النثري لشاعر يكتب النثر.

(ب) كسر المصاحبات والإحيائية والتحريك ، والأنسنة.

(سيظل العقل حائرا في محبتك كما تعض الروح الأنامل، مما بها من عجز) [ص ٢٧]

(الجمر حين يسقط في الماء يتنفس) [ص ٣١]

(الريح تعوي ، والرعد يقرع رؤوس الجبال، والبرق يقدح ناره، فترتجف حبات الماء على أطراف الأغصان) [ص ٣٤]

(النجوم فئران السماء الذهبية) [ص ٢٥]

(نفرح بطيش الفجر الطائش) [ص ٤٩]

(أترك جَدْي الشعر يرضع الحليب من ضرع أمه) [ص٥٠]

(عرف الحقيقة من فم الأشجار) [ص ٥٤]

(نُباح المسالك حولك) [ص ٥٩]

(سَمَك الحُب على النار) [ص ٥٩]

(الأرض حزينة تريد المطر، والأشجار حزينة تريد المطر، والورد حزين جدا) [ص ٦٣]

(هذا العالم ثرثار كبير. القمر عينه ثرثار الغيوم على الأفق... اللحظات ثرثارة) [ص ٦٥]

(نجمة بربرية) [ص ٦٧]

(رجفة الأشجار ... نكهة قمر فج) [ص ٦٨]

(الهاوية لها نصفان : نصف يضحك ، نصف يبكي) [ص ٧١]

(البندول المشنوق) [ص ٧١]

(العنف الهمجي يحطم تآلف أنغام الكون) [ص ٨٠]

(الشرق يرتجل الغابات العذراء) [ص ١٠٢]

(نلعب في قلب أسماك الكلمات) [ص ١٠٩]

(بطـــــــن الليل) [ص ١٠٩]

(ترْشح من قدميه ، حين يمشي، خمسة أجراس حزينـــة، وشـــتاء جنـــوبي واحـــد)[ص ١١٢]

(وجد شجر الحور يسد عليه الأفـــق بغابـــة مـــن أجـــساد الـــشجر) [ص ١١٣]

(هزت أجساد الشجر، فارتجفت الورقة، وترنحت ، ثم تـــشبثت أصـــابعها بالغـــصن، ولم تسقط) [ص ١١٣]

لقد وقف البحث أمام ما يمكن تسميته بـــــــ " مـــساءلة اختيـــارات الكاتـــب اللغويـــة" وذلك في تحليله للمجموعة السابقة من تعبيرات الكاتـــب، تلـــك التعـــبيرات الـــتي كـــشف البحث من خلالها عن انحياز مخيلة " شمس الدين" لفكرة المكـــان ، بعـــدها " آليـــة تجـــسيد" للأشياء؛ أو بمعنى أدق الاتكاء على إكساب الأشياء سمات تتعلق بالمكان.

وفي إطار أن مصاحبات الكاتب اللغوية ، التي يربط فيها بـــين عـــالمين ، لم يعهـــد الـــذهن ولا الإلف اللغوي بينهما ربطا سنعالج المجموعـــة الثانيـــة مـــن تعـــبيرات الـــشاعر ، علـــى أساس فحواه : أن عملية التركيب اللغوي عملية شعرية، بـــل هـــي رمزيـــة ودالـــة أيـــضا. ذلك أن الكاتب، باختياراته الرابطة بين العوالم، إنما يفجر علاقات جديـــدة بـــين الأشـــياء، وأن كشف نسيج هذه العلاقات هو عمل يكشف عن الشعرية في نـــص " مـــا " .(ذلـــك أن اكتشاف العلاقات الرابطة بين الكلمات، أو العوالم التي تـــشير إليهـــا الكلمـــات، هـــو ما يقود إلى المغزى، بل إن المغزى هذا يتغير طبقـــا للعلاقـــة الرابطـــة بـــين الكلمـــات)[٥٨] . ونتمثل هنا بقول " جان لوي كابانس" عن اللغة الشعرية بأنها (لغـــة مـــا في ذاتهـــا ليـــست صحيحة أو خاطئة، فهي صالحة أو غير صالحة، فصالحة يُراد بهـــا إنْ تؤلـــف منظومـــة مـــن الإشارات متناسقة ، حددها المؤلف لنفسه)[٥٩] .

ولعله منذ النظرة الأولى لاختيارات الكاتب اللغوية نعي أن الكاتب يختار من التراكيب ومصاحبات الكلمات ما يجعل الروح تدب في عوالمه الجامدة منها والمجردة. وأن كائنات العالم ، التي لم يُعهد فيها حياة، قد أكسبها الكاتب بعدا حياتيا، بل إن بعض هذه الأشياء أو العوالم قد راحت تمارس أفعالا مخيفة أو قاسية، مرورا بإضافة المشاعر من مثل الحزن والفرح والخوف لهذه الأشياء. بحيث غدت العوالم حية ومتحركة وذات مشاعر تحملها في داخلها. بحيث يكاد " شمس الدين " يبدع رباطا ثابتا بين الأشياء والفعل يحيا أو يتنفس. وهذا ما سيكشف عنه البحث إذ يحلل بعضا من تعبيرات الكاتب .

(سيظل العقل حائرا غي محبتك، كما تعض الروح أناملها مما بها من عجز)

إن حيرة العقل تعبير مألوف وغير مدهش، بل هو تعبير يكاد يكون مستهلكا من كثرة الاستخدام. لكن الكاتب – ربما – يجدد هذا التعبير بربطه بتعبير طازج وغير مستهلك، إذ يقول: (وكما تعض الروح أناملها) فليس للروح جسد ولا عين في الوجود حتى تكون للروح أصابع تعضها، أو لا تعضه، لكن الكاتب يجسد الروح ويملؤها بالشعور بالعجز، فتمسك الروح بأصابعها – المتخيلة- عاضة عليها، ثم يضيف لهذا الفعل، الذي لا يصدر إلا عن حي، سمة العجز أو الشعور به، ولكن ليس العجز منتهى شعور الروح، إنه عجز يقود إلى ندم مستسر في عض الأنامل، فعض الأنامل إنما هو انعكاس " غيظ" ، أو هو هنا الغيظ المتولد من العجز. وأيا ما يكون المغزى الذي يفجره هذا التعبير من إحباط فإنه تعبير مليء بشاعرية وإن كانت شعرية تحمل في طياتها الحزن والحسرة معا.

(الجمر حين يسقط في الماء يتنفس)

قطعة الجمر الملقاة في الماء تنطفئ وتموت جذوتها ، لكن الكاتب يسحب الحياة – إن جاز التعبير- إلى الجمرة المنطفئة. فلا يرى في انطفائها إذ تلامس الماء إلا تنفسا. وكأنها الجمرة تأخذ نفسا عميقا تنتصر به على فعل موتها. أهو انحياز من الكاتب للفعل " يحيا" أم هو رؤية الموت كامنا ومستسرا في التنفس؟ على أية حال أيا ما يكون المغزى فإن الكاتب قد أضفى حياة على الجمر؛ إذ التنفس فعل من أفعال الحي.

(الريح تعوي، والرعد يقرع رؤوس الجبال، والبرق يقدح ناره، فترتجف حبات الماء على أطراف الأغصان)

" الريح تعوي" جملة شعرية ، فيها ترتدي الريح ثوب كائن حي ومتحرك، لكنها تحمل في طياتها حس الوحشة والخوف، تأخذ الريح صوت الذئب ، عواء الذئب قد يكون مقدمة لانقضاضه على فريسته، إذن عواء الريح يحمل ضمنا افتراس الريح للأشياء. والرعد يتحول صوته إلى ضرب بقوة لرؤوس الجبال ، الجبال تُقْرع رؤوسها. وعلى الخيال أن يرسم صورة جبال تتلوى ألما، من جراء قرع رؤوسها.

ولكأن الكاتب يقدم صراعا كونيا فيه لا تضيء البروق، إنما تقدح نارها .. البرق يقدح ناره، تعبير يوحي بأن النار جزء أصيل وثابت من مكونات البرق. هذا من جانب ، ومن آخر يقدم البرق كما لو كان شخصا يحمل الإرادة والقدرة اللتين تجعلانه يتخذ قرار قدح النار . وأمام حركات، وأفعال كل من الريح، والرعد، والبرق ، وهي حركات وأفعال عدائية ومخيفة ، نطالع الخوف الداخلي لحبات الماء ، والذي يتجلى في حركتها المرتجفة مثل كائن حي أصابته رجفة مما يحدث حوله.

واضح – إذن – أن " شمس الدين" لا يكتفي بمعاملة كائنات الكون ، التي لا تحس ولا تشعر، معاملة الحي الذي يفعل ويتحرك فحسب، بل يضيف إلى فعلها وشعورها شيئا من الفوضى والعنف، وربما كان ذلك بأثر الظرف الخاص الذي كتب فيه شمس الدين " حلقات العزلة" حيث كان ما يزال يعيش – جوانيا أو يتذكر- فوضى وعنف مجتمعه " لبنان" فجاءت كتابته مغلفة بما يموج به مجتمعه. وهنا نستطيع أن نفهم تعبيراته من مثل:

(نُباح المسالك)

(نفرح بطيش الفجر الطائش)

(نجمة بربرية)

(العنف الهمجي يحطم تآلف أنغام الكون)

(هزت أجساد الشجر ، فارتجفت الورقة، وترنحت، ثم تشبثت أصابعها بالغصن و لم تسقط)

فالمسالك أو الطرق لا تقدم أمانا لمن يسلكها ، أو يتخذها طريقا ، مسالك لا توصل للجهة المرادة . بل تقدم نباحا . تتحول المسالك إلى كلاب تنبح ؛ وعلى الخيال أن يتخيل مسالك وطرقا مسعورة ككلاب.

لكأن كل شيء أصابته حُمّى الفوضى أو فقد السيطرة على حركته ومشاعره؛ فالنجمة بربرية، والفجر طائش، والعنف – على الرغم من كونه عنفا-]قدمه الكاتب عنفا همجيا، هل ثمة عنف غير همجي – ربما- .

.....

طبعي – إذن – مع عنف الحركة في الكون ، والتي هي عنف موازٍ لما تصبه الطائرات مغيرةً من حمم مقذوفاتها[٦]على الأرض اللبنانية ، أن تكون أشياء الكون – إلى جانب عنفها – تعاني الرجفة والخوف والحزن . ففي قوله: (هزت أجساد الشجر، فارتجفت الورقة، وترنحت، ثم تشبثت أصابعها بالغصن، و لم تسقط) يبدع شمس الدين حركة ومشاعر، أو حركة تستسر المشاعر في داخلها، وهي حركة ليست منفردة، بل هي حركة تؤدي إلى غيرها. فأجساد الشجر تهتز، تلك بداية الحركة، التي تؤي إلى شعور الورقة بالرجفة. ومعلوم أن الرجفة حركة وشعور بالذعر في الآن نفسه؛ هنالك تترتح الورقة من الذعر والرجفة، لكنها تعاود التشبث بحياتها، فيبدع لها الكاتب أصابع لتتشبث بها بغصن الشجرة ولا تسقط. وعلى البحث – في مثل هكذا تعبير- أن يتأمل استخدام الكاتب " الشجر" بصيغة الجمع واهتزاز هذا الشجر ، الذي يجتمع – باجتماع الشجر- على ورقة مفردة في غصن واحد. ورقة تعاني رجفتها وترنحها وحدها إزاء حركة شجر مجتمع.

يفهم البحث إذن شعور الحزن المهيمن على أشياء الكون ، وإنسانه – لا فرق بين موجود طبيعي وآخر إنساني- في أقواله:

(الأرض حزينة... والأشجار حزينة.... والورد حزين جدا). ويعي البحث أيضا (رجفة الأشجار) وخوفها. بل كأن كل شيء أصابه الحزن فحتى الهاوية نفسها – وليس هناك في الوجود هاوية حزينة وهاوية فرحة- لكن الكاتب يكسر إلف توقعنا فيقول:

(الهاوية لها نصفان: نصف يضحك، نصف يبكي) من أي شيء تضحك، ومن أي شيء تبكي الهاوية؟ لا يجيب الكاتب؛ بل يبدو أنه إذ يؤخر البكاء ويجعله الفعل الذي يتلو الضحك قد جعل البكاء هو المهيمن ، أو أنه " ضحك كالبكاء".

لا يقد شمس الدين الإنسان حزينا جملة واحدة ، بل تؤدي سيطرة الحزن عليه إلى ما يمكن للبحث أن يسميه " حزن أبعاض الإنسان" ، فها هو يقدم قدميْ إنسان ينبع ويتساقط الحزن منهما؛ إذ يقول:

(ترشح من قدميهن حين يمشي، خمسة أجراس حزينة، وشتاء جنوبي واحد) الأقدام يرشح منها الحزن ، ليس حزنا واحدا، بل خمسة أجراس حزينة، وعلى الخيال أن يتأمل (أجراس الحزن) لكأن الحزن يعلن عن نفسه بالأجراس. وربما كانت أصابع الأقدام الخمسة قد غدا لكل إصبع جرس وصوت يعلن الحزن.

يؤكد البحث على أن جذر الحركة والحزن وسائر المشاعر إنما هو مولد – عند الكاتب- من سيطرة الإحيائية عليه، التي هي بدورها مُعَبّرٌ عنها بكسر المصاحبات اللغوية، التي تشكل طريقة تعبير- لدى الكاتب وغيره – لصناعة المجاز والصورة في اللغة الشعرية.

وهنا نفهم تعبيرات الكاتب الغريبة من مثل:

(النجوم فئران السماء الذهبية) فالنجوم يصاحبها لغة ألفاظ شتى ، من مثل: [العلو – البعد – الارتفاع – السماء – الضوء – اللمعان – القَدِم – البزوغ ... إلخ] لكن أن تكون النجوم فئرانا، فذلك يبدو تعبيرا طازجا وغير مألوف في الآن نفسه، لكنه على غرابته يحتوي الحياة في داخله المعلومة بحكم كون الفئران – على صغرها وربما وضاعتها قياسا للنجوم – حية وبها شيء من الروح التي تكسب الحي حياته.

وكثيرة هي تعبيرات الكاتب التي يُسْكِن فيها الروح داخل عوالمه وأشيائه . من مثل :

(أترك جدي الشعر يرضع الحليب من ضرع أمه.)

(عرف الحقيقة من فم الأشجار)

(سمك الحُب على النار)

(هذا العالم ثرثار كبير.. القمر عينه ثرثار الغيوم على الأفق.. اللحظات ثرثارة)

(الشرق يرتجل الغابات العذراء)

(بطن الليل).

حيث تكشف تعبيرات الكاتب السالفة أن الكاتب يمس كل الأشياء من خلال الفعل " يحيا" بل يتجاوز مجرد الحياة إلى ما يترتب على الحياة نفسها من أفعال؛ بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قال البحث : أن الكاتب يؤنسن العوالم، ويعاملها كما لو كانت إنسانا في أقصى حالات الإنسانية، فالإنسان يعرف الحقيقة " من فم الأشجار" ليس للأشجار فم فحسب ، بل فم الأشجار ناطق بالحكمة، وكأنه على الخيال أن يصيخ السمع لحكمة تقولها الأشجار.

والشرق – تلك المساحة الجغرافية والتاريخية ترتجل، الارتجال ضرب من الكلام غير المعد سلفا، ومنه ارتجال الشعر. الكاتب يجعل الشرق لا يرتجل – إذ يرتجل – الكلام ولا الشعر، بل يرتجل الغابات، الغابات تشبه القصيدة الشعرية، إن لم تكن هي في ذاتها قصيدة شعر، ولا يقف خيال الكاتب عند إبداعه الغابة / القصيدة، بل يجعل الغابة عذراء كالبنات، وعلينا – خياليا- أن نتخيل غابات أصابها خجل البنات. كم شاعري ذلك التعبير، الذي يجعل الغابة قصيدة من ناحية، وبنتا عذراء حيية من ناحية أخرى.

طبيعي جدا ألا تفاجؤنا تعبيرات الكاتب التي تبدع لليل بطنا، والتي تجعل العالم كله، والقمر، ولحظات الزمن ، كل أولئك ثرثارون ، لا يكفون عن الثرثرة والكلام.

وبعد لقد قدم البحث ما يراه برهانا صالحا على استعمال الكاتب لكسر المصاحبات اللغوية ليبدع من خلالها جملة من سمات اللغة الشعرية من تجسيد وتحريك وأنسنة ، وإحيائية، حتى لتبدو كسر المصاحبات هي عصا الكاتب السحرية، التي يمس بها عوالمه – كاسرا إلفها ومصاحباته اللغوية – فتتحول التعبيرات الجديدة إلى تعبيرات شعرية ، بدرجة لا تُضاهى.

خامسا:شعرية شحذ الكلمات وإكسابها معاني جديدة

لقد عالج البحث فكرة " المصاحبات اللغوية" بعدها الجذر الشعري الذي ينتج الكاتب من خلاله لغة شعرية ، حافلة بالمجازية، والتجسيد ، والتحريك ، والإحيائية وما يتعلق بها من أنسنة الأشياء. لكن البحث – وكما أشار في سمات اللغة الشعرية-

كان قد وقف أمام المعنى الجديد ، الذي تكتسبه الكلمات في السياق الشعري، وهو معنى يتجاوز فيه الأديب المعنى الذي ترتبط به الكلمات في القواميس. بمعنى آخر أن الأديب يشحذ الكلمات ويجعلها تتجاوز المعنى القاموسي المحدد سلفا، وأن البعض يرى في ذلك إثراء لمعاني الكلمات وتجاوز فكرة البلى الذي يصيب الكلمة جراء كثرة تداولها بمعنى قاموسي واحد – أو أكثر- . الأديب " أي أديب من صنعته الشعرية" يشحذ الكلمة ويضيف لها ما لم يرتبط بها قاموسيا.

ويؤكد البحث على أن هذا مهمة فردية للأديب، إذ ليس هناك معان محددة يمكن للأديب إضافتها مجددا لمعنى الكلمة القاموسي، بل العملية مطلقة؛ وأن الأديب " أي أديب" قادر – حسب تمكنه من اللغة والخيال معا- على إثراء كلماته ؛ ومن ثم إضافة مغزى جديد للكلمات، التي أبلاها الاستخدام.

وسيحيل البحث على جملة من تعبيرات الكاتب- وبعضها سبق تحليلها- بغية إماطة اللثام عما اكتسبت الكلمات من معان جديدة، أو حتى ظلال جديدة للمعنى القديم. وسيكون ذلك بأيسر المعطيات. فعندما يقول الكاتب مثلا: (ترتجف الأشجار) فإنه معلوم أن الأشجار تهتز وتتحرك بفعل الرياح والعواصف، لكن الكاتب لا يقدم هزة الشجر، بل يتجاوز الهزة الخارجية إلى الرجفة ، التي هي حركة داخلية يصاحبها شعور خوف، هنا يكون الكاتب قد أضاف للاهتزاز رجفة الداخل، وفي الوقت نفسه أسكن حركة الأشجار مشاعره ورؤياه الخاصة، بل حالته الفردية ، بعد حركة الأشجار جزءا من حركته هو ومشاعره، ويؤكد البحث أن هذا المعنى الجديد ليس تداوليا ولا جمعيا يمكن تداوله، بل هو تجاوز خاص من الكاتب.

(عرف الحقيقة من فم الأشجار) من نافلة القول: أن الشجر بثباته ورسوخ جذوره يعلم الإنسان فن الثبات – إن جاز التعبير- ولكن ليس من معاني جذور الأشجار في القاموس الإيحاء بفكرة الثبات للإنسان، لكن الكاتب الفنان يعي ذلك . فيقدم للأشجار أفواها تنطق ، ويكون نطقها موحيا بأن الحياة ثبات ، وبأن الأشجار تموت واقفة ولا تنحني، هي إذن تأمل في معاني الشجر، وإضافة جد جديدة لمعنى ليس من معاني الشجرة في القاموس.

للريح صفير ودوي ، ولكن الكاتب يجعل دوي الرياح (عواء) كعواء ذئب مفترس، الريح بصيغتها المفردة " ريح" توحي في العربية بالعداء . نفهم ذلك من ورود الريح بصيغة المفرد في

آيات العذاب في القرآن الكريم ، مثلا، والكاتب يكسب الريح فعل عواء الذئب، وعواء الذئب ليس فعلا حميما أو محببا.

البحر لغة وذهنيا يرتبط ضمن ما يرتبط بالموج الهائج والحركة العنيفة، والإنسان حين يهيج تكون حركته وردود أفعاله تطرفا عما ألف الناس منه . هنا يربط الكاتب بين حركة البحر الهائجة – أحيانا – والمألوفة ، وبين تطرف الإنسان في أفعاله؛ فيكون تعبيره عن البحر بـــ (البحر المتطرف) ويكون قد أكسب البحر ظلال معنى جديد ، ليس مما ألفه الناس عن البحر.

تلك إشارات بسيطة آثر البحث أن تكون كذلك ، فغرضه تقديم الفكرة ، وكيف أمكن لـ" شمس الدين " توليد معانٍ غير قاموسية ، ولا هي مرتبطة بالاستخدام الذي ألف الناس استخدامه صوب الأشياء. ولا يبالغ البحث إذا قال : إن الأمر يطول به إذا ما وقف أمام المعاني الجديدة ، أو المولدة من معاني الأشياء. وهي معان كما قلنا لا تصلح للتداول ، بل هي معان خاصة بالنص الأدبي " أي نص" وكيف يولد النص معان جديدة من شحذه الكلمات الواردة في النصوص.

بدلا من الخاتمة

لقد أشار البحث في مقدمته إلى أنه ليس من أغراضه مناقشة نثر محمد علي شمس الدين في ضوء شعره. لكنه قد يكون من المفيد – في خاتمة البحث – التعريج على شيء يسير من شعر " شمس الدين" ؛ علنا بهذا الرجوع نوضح بعض التطابق بين ما جاء في نصه النثري وما هو متحقق في نصه الشعري. وسيقف البحث على نصين قصيرين من نصوص الشاعر.

النص الأول :

من قصيدة (الطوفان)[٦١]

الحركة الأولى: الطفل.

(عاريا كان يعدو على سدرة الأرض. / والأرض تعدو على غارب الماء. / والماء يعدو على صهوة الدم. / والدم يطفو على بقعة في الشتاء. / ناشرا لحمه للطيور الأبابيل، تغدو خفافا. / وتنقض سادية. / ثم تأوي إلى برجها في السماء. / كان منقارها المعدني المحنى بأشلائه. / شاهدا للدماء. / .....

يتناثر في حلمات الريح. / ويدخل في سبلات الماء. / وتسكنه الآبار.... / طفلا... / خبأت ملامح وجه الطفل. / وأعلنت النرجس./ ودخلت مدار الهلة مهرا مذعورا. / خطفته طيور سابحة في الريح ترف جوانحها./

وأنا/ والريح تزملني / أتداخل بين غصون الليل أعريها./ وأراه يضيء ، ويسقط في حلقات دمي/ جذلا/ كالرعشة حين تغرد في رحم الغابات. / من أين أتيت تنقّر جذع الماء / وتفتح بابا للقلب المترنح مثل إناء الدمع؟)

من نافلة القول أن عنوان القصيدة (الطوفان) يثير تداعيات كلها ترتبط بالماء، الذي اعتراه العنف والهياج. فصار ماءا يكتسح كل شيء ، بما يثيره الاجتياح المائي العنيف من مأساوية وحزن. إذ لا يوجد إلا الشعور بالفزع في حضرة الطوفان.

طبيعي إذن أن الشاعر إذ يبدع حركة أو صورة الطفل أن تأتي في تداعيات (الماء – العنف – الرعب) . وهذا ما نلقاه في عُرْي الطفل وعدوه معا. ها الطفل يعدو على سدرة الأرض .تشير السدرة هنا ليس للرسوخ بل للحركة ، لكونها سدرة منسوبة

للأرض، ومن ثم تفقد الأرض رسوخها وتدخل في الحركة. وهذا ما يؤكده الشاعر حين يجعل الأرض نفسها تعدو على ما يغيب من الماء ولا يستقر (غارب الماء).

وكأن الشاعر يبدع حركة من تحتها حركات؛ فالماء الغارب ، والذي تعدو فوقه الأرض يعدو أيضا فوق صهوة الدم. والدم ذاته يطفو ويسبح فوق بقعة من شتاء.

ثم عودة للطفل الذي نراه في عدوه ناشرا لحمه للطيور الأبابيل، التي تنقض في خفة وحركة سريعة على لحم هذا الطفل.ويصبح منقارها (الذي صاغه الشاعر من معدن) شاهدا على الدماء والعنف معا.

ولأن الشاعر يهيمن على مخيلته تداعيات الماء فإن الطفل ، الذي سبق للشاعر أن صعد به إلى حيث الطيور الأبابيل، إذ يستفل به يجعله متناثرا في " حلمات الريح" ، وتدريجيا يهبط به إلى " سبلات الماء" ، وسبلات الماء هي (المطر بين السحاب والأرض، حين يخرج السحاب ماءٌ ولكنه لم يصل بعد للأرض كما أنها المطرة الواسعة[٦٢]حينئذ نعي هيمنة الماء على مخيلة الشاعر في تداعياتها.

على أنه من الشيق أن الشاعر وهو يبدع (حركة الطفل) يدخلنا في المفارقة المستشفة من صورة الطفل ذاتها في مواجهة طوفان ، وحركة الكون .

لكن على البحث ألا يغفل ما يموج به النص من مصاحبات تصنع التجسيد والمجازية، حتى إنه ليمكن القول: إن شمس الدين يعتمد على مصاحباته اللغوية غير المألوفة ليصنع لنصه قوات نص حية وفاعلة من مثل :

(سدرة الأرض – صهوة الدم- بقعة في الشتاء- الدم يطفو – حلمات الريح- سبلات الماء– تسكنه الآبار- طيور سابحة ... إلخ) وهي مصاحبات تكسب النص مجازيته ، وما يرتبط بهذه المجازية من تحريك وتجسيد وإحيائية. وحسب البحث الإشارة مثلا إلى (صهوة الدم) التي لا يتوقع الذهن مصاحبة كلمة صهوة للدم ؛ لكنها إذ ترد فإنها تجعل الدم حصانا له صهوة وحركة وحياة ، على الرغم من كون الدم في ذاته ، إذ يفارق الجسد ويوجد على سطح الأشياء دالا على الموت لا الحياة .وكذلك (بقعة في الشتاء) حيث تتحدد الشتاء وتتحيز في حيز مكاني، وكأن الشتاء ليس فصلا من فصول السنة بل مكان أيضا.

وعلى أية حال نحن لا نحلل النص الشعري بل فقط نشير إلى أنها الآليات نفسها ، التي سبق للبحث معاينتها في النص النثري، وهذا غرض البحث من إيراد مثل هذا النص.

النص الثاني:

من قصيدته (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا)[٦٣]

(حسنا أضاجع فيك موتي مرة أخرى / وأنسل من عظامك غابة الأطفال والشجر/ البريء، ونطفتي أبدا مشعشعة فلا تتمنعي/ هذا زمانك حين تأخذني جهات الأرض أبدع / صرختي وأعود بين رصافتي والجسر/ منحنيا فيثقبني الرصاص / من حيث لا أدري/ ويثقبك الرصاص.....

اقبلي وامتثلي / إنني أخلع هذه القشرة الوردية اللون وأمشي/ بدويا / أخلع الوقت وأمشي / لي حق الطعنة الأولى/ وأعراس البكارة/ إنني أخلع تابوت الحضارة/ فاركعي وامتثلي/ واركعي وامتثلي.)

إن النص مليء بما يفاجؤنا من تعبيرات من مثل : (أضاجع فيك موتي) فللذهن وللخيال معا تصور أي شيء سوى مضاجعة الإنسان موته، بل لا ندري أذاك انتصار للحياة (المضاجعة) أم انتصار للموت الذي سوف يتناسل بهذا الفعل؟.

لكن ما أن يتساءل البحث سؤاله ذاك حتى نرى فورة الحياة(أنسل من عظامك غابة الأطفال والشجر) إن عظام آسيا (الوطن والأرض) تنجب غابة يحار الذهن في تخيلها، حين تكون هذه الغابة غابة أطفال، لقد تحول الأطفال لشجر ، وتماهت الأشجار مع الأطفال، آخذة هويتها. وبمواجهة " آسيا" يكون جموحه ذكرا في مواجهة الأنثى ، على الرغم من المفارقة الحادثة من كونه ينسل من العظام لا الرحم .

على أنه من اللافت للنظر ، والشائق معا، كون الشاعر يتواصل مع (آسيا) ويوجه حديثه لها، ولا يتحدث بصددها أو عنها.فيأمرها بالإقبال والامتثال والركوع؛ لا لشيء إلا لأنه قرر نزع قشرة الحضارة ، والارتداد في حضرة آسيا بدويا أقرب للفطرة في ممارسة حبه وحياته. أترى يخاطب " آسيا" أم أنه خلف آسيا تكمن امرأة بحجمها. على أية حال إن ذلك تواصل مع العالم وإبداع الأشياء حية عاقلة حاضرة.

كما قلنا ليس غرضنا تحليل نصوص شعرية ، بل غرضنا الاستعانة بهذه النصوص لنرى أن الشاعر حين يبدع نثرا لا يغادر شعريته، بل يظل الشعر وطرائقه في الاستخدام اللغوي حاضرا في النثر. وهذا ما تغياه البحث.

الهوامش

[1]بحث مدعوم من جامعة القصيم

[2]جامعة الدمام

[3]جامعة القصيم

[4]لا نقصد بالقالب النثري الذي يكتبه الشعراء ما أطلق عليه اصطلاحا قصيدة النثر(موضوعنا مختلف).

[5]من نافلة القول: إن القالب النثري أكثر قدرة على استيعاب الموضوعي والذاتي معا، أما الشعر فإنه ينجذب فوق الذاتية أكثر من الموضوعية، بل إن الموضوعية كثيرا ما تفسد الشعر.

[6] – J. A. Cuddon: Adictionary of Literary Terms, Penguin. London. P 60.

[7]أبو العلاء المعري: سقط الزند– بيروت، دار بيروت ودار صادر للطباعة و النشر– ١٩٥٧م– ص٢٤٦.

[8]المزامير لداود ونشيد الإنشاد لسليمان عليهما السلام

[9] – Ipid J. A .Cuddon p61.

[10]كلينيث بروكس: المفارقة في لغة الشعر– ترجمة أحمد السعدني–المنيا،دارحراء–ص٦٢

[11] – R .Wellek. The Main Trends of 20Th century criticsm from (Concepts of criticism) New Haven, London, Yale Uinv Press. 1963.p. 353

[121212]جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية– ترجمة فهد عكام– دار الفكر، دمشق–١٩٨٢– ص٩٧

[13]حسن ناظم: مفاهيم الشعرية– المركز الثقافي العربي– بيروت–١٩٩٤–ص ١٢٣.

[14]ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق– ترجمة محمد يوسف نجم– دار صادر، بيروت– ١٩٦٧– ص ٢٤٦

[15]– المرجع السابق. ص ٢٤٩.

[16]– المرجع السابق ص ٢٥٦.

[17] –محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت ١٩٨٠ ط أولى ص ٤٦ .

[18] – هذا ما ذكره أشلي مونتاجيو: البدائية– ترجمة محمد عصفور– الكويت سلسلة عالم المعرفة عدد ٥٣ ص ١١٦ ، وكان يناقش كيفيات تعبير البدائي ، أو الإنسان القديم، وليس القالب الشعري . ويلتقي معه فكرا وإشارة لنصوص الأهرام

هنري فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة– ترجمة جبرا إبراهيم جبرا –بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط ٢– ١٩٨٠ ص ٣٧.

[19] – أبو العلاء المعري : سقط الزند – الدرعية السابعة.

[20] – أبو العلاء المعري : شروح سقط الزند – تحقيق مصطفى السقا، وآخرين، بإشراف: طه حسين – دار الكتب – القاهرة – ١٩٤٥ ج ١ ص ١١٤.

[21]محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى٢–رياض الريس للكتب والنشر،لندن–٢٠٠٥ –ص٢٣٩

[22]هنري فرانكفورت: ما قبل الفلسفة– ص ٣٨.

[23] – أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة– ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي– بيروت– دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرانكلين، ١٩٦٢ ص ١٩.

[24] – أبو العلاء المعري: شروح سقط الزند ص ١٢٠.

[25] المرجع السابق ص ٢٧٩.

[26] – أبو العلاء المعري: شروح سقط الزند ١ ص ٤٠٢.

[27] – المرجع السابق ٢ ص ١٢٥

[28] – مايكل دوفرين: الشعري – ترجمة نعيم علوية. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد العاشر، شباط ١٩٨١ ص ٤٦

[29]بنلوبي: العبقرية–تاريخ الفكرة– ترجمة : محمد عبد الواحد محمد – مراجعة عبد الغفار مكاوي– الكويت سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٠٨ – ص ٢٠٨.

[30]المرجع السابق: ص ٢٠٨ ، ٢٠٩..

[31]محمد علي شمس الدين: حلقات العزلة–ط١–دار الجديد، بيروت– ١٩٩٣–ص٧.

[32]المرجع السابق: ص٧

[33]محمد علي شمس الدين: حلقات العزلة–ص٧.

[34] – حول الوظيفة الشعرية للغة عند جاكوبسون، راجع على سبيل المثال:

– رةبرت شولز: البنيوية في الأدب – ترجمة حنا عبود – دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط ٧ – ١٩٧٧ ص ٣٤ وما بعدها.

[35] حلقات العزلة ص٨.

[36]المرجع السابق: ص٩

[37]نفسه : ص٩

[38]نفسه: ص٩

[39]نفسه ص١٠

[40]نفسه: ص ٢٠٨.

[41]نفسه: ص ٢٠٨

[42]كان "فان جوخ" يعاني من عقدة الحب لشعوره بدمامة شكله، وعندما جلس يوما مع صديقته ووصفت أذنه بالجميلة وكانت تستهزيء، ما كان منه إلا قطع أذنه وقدمها هدية لها، فخسر أذنه وصديقته في الوقت نفسه، ولكن من منا لا يتذكر عبقرية لوحة "الحذاء".

[43]توفي"آرثر رمبو" وهو لم يبلغ السابعة والثلاثين من عمره. راجع :

آرثر رامبو: الأعمال الشعرية الكاملة– ترجمة وتقديم : رفعت سلام– القاهرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤ – المقدمة التي كتبها المترجم.

[44]محمد علي شمس الدين: حلقات العزلة–ص: ٢٠٨.

[45]أمل دنقل: الأعمال الكاملة–مكتبة مدبولي، القاهرة–ص٤١٧

[46] – حلقات العزلة، ص ١١٥، وقد آثر البحث إيراد النص كاملا.

[47] – المرجع السابق ص ٨٠.

[48] مصطلح " الجوانية " مصطلح أطلقه عثمان أمين في كتابه الذي حمل العنوان ذاته " الجوانية" ، وأراد به العلاقات الدالية التي تربط بين مكونات عالم ما.

لمزيد من التفاصيل:

الدكتور عثمان أمين : " الجوانية "، دارالقلم، ١٩٦٤

[49] – حلقات العزلة ص ٣٨.

[50] – لسان العرب مادة (ن. و. ح)

[51] – لسان العرب مادة (ن. ح. ب)

[52] – حلقات العزلة صص ١١٦ / ١١٧.

[53] – زنوبيا أو الزباء ملكة مملكة " تدمر " المشهورة.

[54] – حلقات العزلة ص ١١٦.

[55] – حلقات العزلة ص ١١٦.

[56] – يقصد البحث بالدلالة الحيادية للكلمة دلالة الكلمة القاموسية ، أو الدلالة كما يحددها القاموس، لكن الكلمة في الشعر قد تتجاوز دلالتها الدلالة القاموسية.

[57] – الصفحات بالطبع هي من " حلقات العزلة" .

[58] – كامل الصاوي: تراكمات الغياب الفلسطيني، ثلاثية الطيور، الرياح، التلاشي في شعر محمود درويش. القاهرة. مكتبة الزهراء، طبعة أولى. ١٩٩٢ ص ١٠.

[59] – جان لوي كابانس: المرجع السابق ص ١٠٤ .

[60] – يشير البحث هنا إلى أن محمد علي شمس الدين قد كتب حلقات العزلة بعدها تذكارات لأيام محاولة إسرائيل غزو الجنوب اللبناني، وهي كتابة فنية موازية أو معادلة لرعب هذه الأيام.

[61]قصائد محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا– ط٢–المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– ١٩٨٣–ص١١ وما بعدها.

[62]لسان العرب مادة س.ب.ل

[63] – محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة ص٦٣، ص٤١

ثبت بأهم المصادر والمراجع

أولا –المصادر

١–أبو العلاء المعري: – سقط الزند– بيروت، دار بيروت ودار صادر للطباعة و النشر– ١٩٥٧.

- شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا، وآخرين، إشراف : طه حسين- دار الكتب المصرية- القاهرة ١٩٤٥.

٢ – آرثر رمبو: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم رفعت سلام- الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠١٤.

٣-أمل دنقل: الأعمال الكاملة-مكتبة مدبولي، القاهرة .

٤-محمد علي شمس الدين: - حلقات العزلة-ط١-دار الجديد، بيروت- ١٩٩٣.

٥ – محمود درويش: الديوان " الأعمال الأولى" – رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ٢٠٠٥.

ثانيا-المراجع:

١ – أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي- دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرانكلين – بيروت ١٩٦٢.

٢ – أشلي مونتاجيو: البدائية، ترجمة : محمد عصفور- عالم المعرفة عدد ٥٣- الكويت.

٣-بنلوبي: العبقرية، تاريخ الفكرة – ترجمة : محمد عبد الواحد محمد، مراجعة عبد الغفار مكاوي_ عالم المعرفة عدد ٢٠٨ – الكويت.

٤-بيار لرتوما: مبادئ الأسلوبية العامة- ترجمة محمد ذكري- ط١- بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية-٢٠١١

٥-تودرووف : الشاعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال – الدار البيضاء

٦- جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة : فهد عكام، دمشق، دار الفكر، طبعة أول– ١٩٨٢

٧-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية- المركز الثقافي العربي- بيروت-١٩٩٤-ص ١٢٣

٨-ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق- ترجمة محمد يوسف نجم- دار صادر، بيروت- ١٩٦٧.

٩ – روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة : حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط ٧ – دمشق ١٩٧٧.

١٠- عثمان أمين : " الجوانية "، دارالقلم، ١٩٦٤

١١-كامل الصاوي: تراكمات الغياب الفلسطيني، ثلاثية الطيور، الرياح، التلاشي في شعر محمود درويش. القاهرة. مكتبة الزهراء، طبعة أولى. ١٩٩٢

١٢-كلينيث بروكس: المفارقة في لغة الشعر- ترجمة أحمد السعدني-المنيا،دارحراء

١٣ – مايكل دوفرين: الشعري، ترجمة نعيم علويةـ مجاة الفكر العربي المعاصر- عدد ١٠ – شباط ١٩٨١.

١٤- محمد الأسعد: مقالة في اللغة الشعرية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ – بيروت ١٩٨٠.

١٥- هنري فرانكفورت (وآخران): ما قبل الفلسفة-ترجمة جبرا إبراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ – بيروت ١٩٨٠.

١٦- J. A. Cuddon : Adictionary of Literary terms, Penguin. London.

١٧- R. Wellek: The Main Trends of 20 th Century criticism from (Concepts of criticism) New Haven, London, Yale uinv press. 1963

معاجم لغوية:

ـ لسان العرب لابن منظور المصري.