



HAL
open science

The signifiant structure in poems of Ghassan Matar

Youness Zalzali

► **To cite this version:**

Youness Zalzali. The signifiant structure in poems of Ghassan Matar. Literature. Université Grenoble Alpes; Université libanaise. Faculté des lettres et sciences humaines III (Tripoli), 2019. Arabic. NNT : 2019GREAL022 . tel-02490597

HAL Id: tel-02490597

<https://theses.hal.science/tel-02490597v1>

Submitted on 25 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITE
GRENOBLE ALPES**

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la
Communauté Université Grenoble Alpes et
l'Université libanaise**

Spécialité : **Etudes arabes**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 – 25 mai 2016

Présentée par : **Youness Zalzali**

Thèse dirigée par **Mme Salam Diab-Duranton**
codirigée par **M. Khalil Abou Jahjah**

préparée au sein des **Laboratoires ILCEA4 & Langue et
littérature arabes**

dans **les Écoles Doctorales Langues, Littératures et Sciences
Humaines (Université Grenoble Alpes) & Lettres et Sciences
Humaines et sociales (Université libanaise)**

Les structures signifiantes dans la poésie de Ghassan Matar

Thèse soutenue publiquement le **19 décembre 2019**

devant le jury composé de :

M. Khalil Aboujahjah, PU (émérite), Université libanaise, Directeur
M. Joseph Chraim, PU, Université du St-Esprit du Kaslik, Rapporteur
Salam Diab-Duranton, PU, université Grenoble Alpes, Directrice
Maha Kheir Beik, PU, Université libanaise, Présidente
Abdenbil Lachkar, PU, Université Montpellier 3, Rapporteur
M. Mongi Madini, MCF, Université Franche-Comté, Examineur



الفهرس

1.....	الفهرس
7.....	Résumé de la thèse en français
7.....	Introduction
7.....	I – Importance du sujet et justification du choix
8.....	II – Problématique de la thèse
9.....	III – Critique des sources et références
9.....	Critique des sources:
11.....	Critique des références:
12.....	IV – le cadre théorique
14.....	V – Plan de la thèse
31.....	Résultats auxquels nous sommes parvenu
36.....	المقدمة
36.....	أولاً: أهميّة الموضوع وتسويغ اختياره
37.....	ثانياً: الإشكاليات المطروحة:
37.....	ثالثاً: نقد المصادر والمراجع:
38.....	نقد المصادر:
40.....	نقد المراجع:
41.....	رابعاً: المنهج المعتمد:

43.....	خامسًا: الإشارات والرموز المستخدمة في هذه الدراسة:
44.....	سادسًا: خطة الأطروحة:
46.....	الفصل الأول: شيفرات المعجم الشعري بين التراث والابداع
46.....	مدخل
53.....	المبحث الأول: المفردة الحدائثية
58.....	المبحث الثاني: المفردة العامية الشعبوية
66.....	المبحث الثالث: المفردة التراثية التاريخية
82.....	المبحث الرابع: استدعاء الشخصيات التاريخية
96.....	المبحث الخامس: التناص
100.....	أ-التناص الأدبي:
111.....	ب-التناص الديني:
127.....	المبحث السادس: اللون ووظائفه الدلالية
128.....	أولاً: اللون الأبيض
129.....	ثانيًا: اللون الأسود
132.....	ثالثًا: اللون الأحمر
134.....	رابعًا: اللون الأخضر
137.....	خلاصة الفصل الأول
141.....	الفصل الثاني: البنية الإيقاعية: شعريّة السّمعِيّ في ظلّ التّفعلية
141.....	مدخل
148.....	المبحث الأول: إيقاع التّفعلية تنويحٌ وتدوير

175.....	المبحث الثاني: القافية وتشكيل المعنى
178.....	القافية البسيطة الموحدة
190.....	القافية المركبة "المنوعة"
197.....	المبحث الثالث: البنى المكتملة للتشكيل الموسيقي
197.....	الهندسات الإيقاعية والتأليفية
203.....	إيقاع المولّدات والدوريات المتوازنة
209.....	المتكرّرات
214.....	التنسيقات الصوتية
217.....	خلاصة الفصل الثاني
219.....	الفصل الثالث: التركيب الشعري وانزياحاته الجمالية
219.....	مدخل
	المبحث الأول: خصوصية التركيب الشعري عند غسان مطر (قصيدة مسحوا دمكم-إلى جوزف حرب
222.....	أنموذجًا)
224.....	الأفعال وصيغتها الزمنية
226.....	الفواعل والضّمائر
228.....	المتتاليات الفعلية والاسمية
235.....	الجمل القصيرة والجمل الطويلة
236.....	الجمل الخبرية والجمل الانشائية
238.....	التقديم والتأخير
241.....	الانزياح الأسلوبي الدلالي

247.....	المبحث الثاني: دلالات بنية الأنساق في قصائد مختارة
248.....	نسق الفعل في قصيدة "يوميات غاضبة"
256.....	نسق التركيب اللغوي في قصيدة "يوميات غاضبة"
262.....	الجملة الشعرية في قصائد مختارة من مجموعات الشعراء
271.....	المبحث الثالث: أبنية القصائد وتماسكها وترابطها: عزف على قبر لارا أنموذجاً
271.....	البناء الدرامي
277.....	التماسك النحوي
282.....	الحذف
283.....	الوصل
285.....	التماسك المعجمي
287.....	التكرار
289.....	الحقول المعجمية
291.....	الترايط
294.....	خلاصة الفصل الثالث
298.....	الفصل الرابع: الفضاء الإيديولوجي وبنيات الصراع
298.....	مدخل
309.....	المبحث الأول: الأمة والصراع الاجتماعي
310.....	أولاً: صراع العدالة الاجتماعية ضد الاستنثار
322.....	ثانياً: تحرير المرأة صراع الشعراء ضد الأغبياء
327.....	المبحث الثاني: الأمة والصراع السياسي

329.....	أولاً: الصّراع بين الحزب السّوري القومي الاجتماعي وحزب الكتائب
335.....	ثانياً: الصّراع بين السّلم والحرب
341.....	ثالثاً: الصّراع بين قوى المواجهة وقوى الاستسلام
347.....	رابعاً: الصّراع بين الأنظمة والشّعوب
354.....	المبحث الثالث: الأمة والصّراع الدّيني
355.....	أولاً: الصّراع بين الدّين والطّوقس
360.....	ثانياً: الصّراع بين رجال الدّين والله
363.....	ثالثاً: صراع التّكبير بين الإيمان والتّكفير
369.....	خلاصة الفصل الرّابع
373.....	الفصل الخامس: البنية الرّمكانيّة صيرورة موت وسيرورة انبعاث
373.....	مدخل
377.....	المبحث الأوّل: البنية الرّمنيّة بين نكسة حزيران 1967 ونصر تمّوز 2006
379.....	النّصّ الأوّل: أحبّك يا حزيران
389.....	النّصّ الثّاني:
407.....	المبحث الثّاني: البنية الرّمكانيّة أرض ولأدّة بالفداء
413.....	النّصّ الأوّل: "بلادي بلادي... ولن أرحلاً"
419.....	النّصّ الثّاني:
421.....	النّصّ الثّالث:
424.....	النّصّ الرّابع:
427.....	النّصّ الخامس:

434.....	خلاصة الفصل الخامس
437.....	الخاتمة العامّة
437.....	المحصّلة العامّة
439.....	الاستنتاج
444.....	ثبت المصادر والمراجع
444.....	الكتب الدّينيّة:
444.....	المصادر الأساسيّة (المُدوّنة):
448.....	المصادر العامّة
449.....	المراجع العربيّة
462.....	المراجع المُعرّبة:
464.....	الدّوريات والمجلّات
466.....	الرّسائل والأطاريح
466.....	المراجع الأجنبيّة
468.....	المقابلات الصّحفيّة
468.....	المراجع الإلكترونيّة

RESUME DE LA THESE EN FRANÇAIS

INTRODUCTION

I – Importance du sujet et justification du choix

Portant sur les structures signifiantes dans la production d'un poète contemporain, le titre attire l'attention sur la prise en compte de la totalité de l'expérience poétique du poète, de manière à donner au lecteur la possibilité de rentrer dans, la poétique de l'œuvre, l'univers interne du texte, de pouvoir décoder les signes et de comprendre leurs influences. L'objectif en est d'explorer le processus d'élaboration du texte, les phases de construction structurelle et sémantique, allant de la structure des surfaces à celle des profondeurs.

Ce sont ces profondeurs qui nous interpellent pour examiner ses manifestations et qui aiguïsent nos talents interprétatifs dans le but de dégager leurs repères, leurs relations et les ébauches de leurs structures internes. La recherche de cette structure ne se limite plus à la surface, elle la transcende *pour atteindre des structures profondes constituant la structure fondamentale et globale du texte* (Bahayri, 2004, p.59).

Parler de la poétique contemporaine nous amène à des thèmes contextuels et dynamiques qui faussent le processus de construction du sens, se basant sur la mobilité des significations et sur le réseau des relations qui façonnent le texte en un univers ouvert aux significations et qui orientent la conscience du récepteur vers les structures signifiantes. Cet idiome structurel et constructif nous incite à dénicher ce que le texte renferme dans ses rapports à l'homme, à la langue et au monde, afin de comprendre que les structures significatives sont ce que la lecture octroie au texte, et non pas ce qu'on y découvre (Saleh, 2008).

Ghassan Matar est un poète libanais « habité » par l'esprit de la renaissance et éprouvé par la mort. Il n'a de cesse, depuis les années soixante du siècle dernier, de puiser d'un vécu douloureux l'aventure poétique. Sa poésie est ainsi édifiée par l'épreuve de

l'homme, épreuve permettant au poète d'atteindre la sublimation et le dépassement du soi.

Le choix d'étudier les structures significatives dans la poésie de Ghassan Matar n'est pas aléatoire. Tout au contraire, il est pleinement motivé. En effet, beaucoup d'études se sont concentrées sur certains des grands poètes modernes arabes, ce qui a mis à l'écart beaucoup d'autres, en dépit du fait que leur poésie soit reconnue par les critiques littéraires. Ghassan Matar fait partie de ces poètes oubliés, dont la poésie si créative s'étalant sur près d'un demi-siècle (sachant que son premier recueil, *Les soirées*, est paru en 1965, le dernier, *Tristesse sans abri*, étant en 2015) n'a pas eu toute l'attention qu'elle mérite.

L'importance du choix du sujet de recherche tient en premier lieu à la richesse de l'expérience poétique de Ghassan Matar et à sa profondeur significative et visionnaire. Ensuite au fait que cette thèse constitue la toute première étude qui lui est dédiée, espérant ainsi pouvoir contribuer à enrichir les études arabes d'un travail de recherche digne de ce nom.

Le cadre théorique s'appuie sur la sémiotique structurale, en espérant apporter une approche sérieuse et nouvelle dans la compréhension de l'expérience du poète et dans la mise à jour de ses trésors linguistique, culturels et civilisationnels.

Nos lectures attentives de la totalité de l'œuvre du poète nous a permis de saisir les éléments clefs du texte poétique. Ainsi, il paraît clairement que les structures significatives saillantes dans sa poésie sont les structures lexicales, rythmiques, syntaxiques et spatio-temporelles, soutenues de la structure du conflit idéologique et intellectuel que le poète a hérité de la pensée du Parti social-nationaliste syrien (PSNS), fondé par Antoun Saadé.

II – Problématique de la thèse

L'objectif de cette étude est d'examiner les structures significatives dans l'œuvre de Ghassan Matar, de tenter de comprendre le mécanisme de construction de son univers poétique et sémantique, et de mettre en lumière les références cognitives, culturelles

et sociales du texte dans le but de parvenir à déchiffrer ses codes et à éclairer ses visions civilisationnelles.

Nous tentons ainsi de répondre aux nombreuses questions qui se posent d'emblée au chercheur : Comment Ghassan Matar a-t-il pu réconcilier l'héritage et la modernité ? Comment le poétique et l'idéologique ont-ils pu cohabiter sans répercussion mutuelle ? Où se positionne sa poésie quant aux conflits qui secouent le monde arabe ? Comment la mort et la renaissance dialoguent-elles ensemble ?

III – Critique des sources et références

Nous présentons ci-dessous en revue les recueils poétiques de Ghassan Matar, en prenant soin d'éclairer leurs contenus. Nous présentons également les principaux travaux qui ont étudié sa poésie.

Critique des sources:

Les recueils de Ghassan Matar sont au nombre de quinze :

1 – "Les soirées": publié en 1965. Il se compose de trente-quatre poèmes traitant de la jeunesse et de ses mélancolies. Mais aussi de la femme en tant que mère et amante. Il y est question de l'avenir, et de l'homme rêvant d'amour et de félicité.

2 – "Halissar": publié en 1970. Il comprend cinq poèmes à tendance épique et historique, composés métriquement selon la métrique arabe classique. Le poète met en évidence les exploits de Halissar à Tyr et à Carthage, afin de chanter la gloire bâtie par les enfants du pays de cèdres en traversant la mer vers leurs rêves prometteurs.

3 – "Je t'aime juin": publié en 1971. Composé de vingt-quatre poèmes, il représente juin comme une plaie enfouie dans la conscience de la nation depuis la défaite de juin 1967. Cependant que le poète transforme ce mois en un point de départ de révolution et de colère. Il annonce l'avènement d'une nouvelle génération, génération de Fedayyeen qui surpassent leurs plaies et les illusions de paix vers un avenir de dignité et de victoire.

- 4 – "Parce que tu aimes la poésie" : publié en 1973. Composé de trente-quatre poèmes portant sur l'âme du poète après la défaite de juin. Il y est donc alliance entre l'amour et la *cause*, alliance à l'embaume de la défaite, menant à un lendemain plus enchanté.
- 5 – "J'ai juré ne plus pleurer" : Publié en 1978. Il comprend dix poèmes. Le poète s'engage dans la voie de la patrie et de la libération tout en analysant les thèmes de la vie, la mort, la migration et l'exil.
- 6 – "Musique sur la tombe de Lara". Publié en 1990. Il s'agit d'un recueil d'un seul poème de 99 pages, écrit après la mort de la fille unique du poète. Ghassan Matar y exprime sa douleur à travers une langue expressive, pleine de cris et de lamentations, et alourdie par les souvenirs, et le vide laissé par la mort de sa fille.
- 7 – "Des marges sur le sang du poème" : publié en 1990. Il comprend cinq poèmes qui sont un thrène sur sa fille tuée.
- 8 – "Fenêtre pour l'oiseau des pleurs": Publié en 1991. Composé de trente-cinq poèmes, il complète le recueil précédent. Elle exprime par ses charges émotionnelles le souci humain en tout temps et lieu à partir de la mort de Lara.
- 9 – "Minaret pour les clochers de la mort" : Publié en 2001. Il comprend trente-quatre poèmes, exprimant les opinions et pensées du poète à propos de l'amour, la certitude, l'émigration et le martyr ; il y est question aussi des lettres adressées aux martyrs de la résistance et de *l'intifada* au Liban et en Palestine.
- 10 – " Pleurs sur le sang des palmiers" : publiée en 2003. Un ensemble de quatre poèmes représentant la chronique d'une irakienne durant l'invasion américaine de l'Irak.
- 11 – "Les lettres secrètes de Baydaba" : publié en 2005. Constitué de vingt poèmes dans lesquels le poète se rebelle contre les démesures de la modernité, dans le but d'amener la poésie de l'occidentalisation à l'arabisation, et de lui faire revêtir le parler des gens ordinaires.
- 12 – " A ta gloire ce très peu" : Publié en 2006, le recueil est composé d'un seul poème de cent pages, ayant pour titre " Journal d'une femme en colère" qui compte 100 pages et décrit le vécu de trente jours de guerre israélienne contre le Liban.

13 – "La mort a un autre secret «publiée en 2009. Elle comprend trente-six poèmes qui apparaissent pleine d'idées, de méditations et d'émotions épris par la vie et la mort et l'entre les deux.

14 – "Il est devenu lumière et s'est rendormi" : Publié en 2011. Il comprend cinquante petits poèmes, exprimant des émotions fugitives qui traversent l'esprit du poète.

16 – "Tristesses sans abri" : Publié en 2015. Il contient vingt-huit poèmes exprimant la tristesse du poète au passé et au présent. La tristesse du poète déborde l'espace du moi pour couvrir celui de la nation qui n'arrive pas à panser ses plaies saignantes.

Critique des références

Peu nombreuses sont les études qui sont consacrées à la poésie de Matar. Quand bien même, nous présentons dans les lignes qui suivent celles, toutes en arabe, qui nous ont aidé dans le présent travail de recherche :

- *La critique textuelle et analyse du discours* de Nabil Ayyoub, 2011, Librairie du Liban, 317 pages. Le livre comprend diverses théories de critiques littéraires modernes, parmi lesquelles la théorie sémiotique, la théorie de la narration, la théorie linguistique structurale ... toutes munies de textes d'application.

- *Texte du lecteur différent et sémiologie du discours critique*, 2011, de Nabil Ayyoub, Librairie du Liban, 335 pages. L'auteur explique les théories psychologiques et sociologiques, de déconstruction existentielles, et l'application de ces théories sur un certain nombre de textes.

- *Un article sur le recueil de Ghassan Matar " Pour ta gloire ce petit peu"* paru dans le journal "Assafir" le 26 – 10 – 2006. L'article fait observer une mutation dans la façon qu'a le poète d'évoquer "Dieu", allant du blâme et du reproche, jusqu'aux limites du blasphème.

- *Retournement de la mort sur ses nombreuses facettes*", article de Nazem Assayed paru dans le Journal "Alquds", le 27-8-2009. L'auteur considère que Ghassan Matar est hanté par la mort dans sa poésie depuis son recueil "Musique sur la tombe de Lara", Un certain sentiment du désastre et de la

catastrophe grandit d'un livre à un autre. C'est une mort qui sort du cadre individuel prenant un autre sens. C'est la mort d'une nation, mort d'un temps, mort des valeurs et mort de la volonté.

- *Le tigre qui a passionnément aimé la biche*, texte prononcé par le poète Joseph Harb dans un hommage à Ghassan Matar, au mois de juin 2010, et publié par la revue « L'autre opinion » dans son numéro 46, paru au mois de juin 2010. Joseph Harb considère que Ghassan Matar est le poète de la liberté et de la terre et auquel il attribue le titre de créatif et de dirigeant.

- *Ghassan Matar, oh la plaie chantante*, article de Yassin Refaeyye dans le journal « Alakhbar » paru le 17 avril 2015, dans lequel il parle du recueil de Ghassan Matar « Tristesses sans abri ». Refaeyye considère que Ghassan Matar ne regarde pas l'univers de l'œil du poète mais de l'œil du philosophe et de l'homme.

IV – le cadre théorique

La problématique proposée pour étude a pour cadre théorique la poétique, notamment la sémiotique structurale, née durant la seconde moitié du siècle dernier de l'impulsion et au confluent de la linguistique de Barthes et Greimas ainsi que de celle de l'anthropologie de Lévi-Strauss. Nous nous appuyons particulièrement sur la sémiotique du discours de Fontanille (1999), pour qui la sémiotique ne se résume pas à l'étude des signes linguistiques mais la dépasse pour intégrer les images, les sons et bien d'autres signes non conventionnels (Wahbé 2008 : 28).

La sémiotique ne s'intéresse pas aux signes comme *objet dernier* mais plutôt *comme un point de départ obligé*. L'analyse sémiotique étudie les textes littéraires avec des méthodes formelles et postule que le discours *n'est pas un macro signe, ou un assemblage de signes, mais un procès de signification pris en charge par une énonciation* (Fontanille, 1999). Afin de mieux analyser ces significations, il est indispensable de les segmenter en un ensemble d'unités formelles pour définir les niveaux de significations : des structures sémantiques, narratives, figuratives, etc.

L'analyse sémiotique structurale, considérant la littérature comme un système de signes, tente donc de décoder les signes d'un texte. Elle prend comme point de départ les unités minimales, les phonèmes, puis les unités minimales dotées de sens, les morphèmes, avant d'analyser les phrases (le système minimal), afin de parvenir à étudier le tout, l'étude de la relation du système minimal avec le système maximal ou le texte dans son intégralité.

Le structuralisme et la sémiologie sont liés du fait que le structuralisme intègre la plupart des outils de la sémiologie, et se rencontrent dans toutes les démarches méthodologiques.

L'application de la méthode sémiologique aux poèmes de Ghassan Matar permet de dévoiler les raisons qui se cachent derrière la composition d'un tel ou tel poème, et ce à travers une étude approfondie de ses caractéristiques novatrices.

Et parce que nous croyons qu'une seule méthode ne peut pas à elle seule s'emparer de l'étude d'un texte littéraire et de sa compréhension, car il n'y a pas de méthode complète, nous avons étudié tous les niveaux du texte : le rythme, la mesure, la syntaxe, les codes signifiants.

Nous avons étudié l'intertextualité sémiotique qui apparaît clairement à travers les textes religieux et la référence à la poésie des générations précédentes, en nous basant sur la théorie sémiotique pour la capacité de ses outils à analyser toutes sortes de signes en relation avec le contexte.

Nous montrons ainsi l'importance de l'analyse des correspondances dichotomiques ou les dichotomies contrastives dans le processus de génération du sens contextuel, le lieu d'observation du texte étudié dans toutes ses dimensions et dans toutes ses composantes, pour ensuite le distribuer sémantiquement dans des axes correspondants contrastivement, en vue de déterminer les niveaux significatifs globaux et profonds.

Nous dépassons, de plus, la lecture diachronique qui isole le texte créatif des conditions civilisationnelles, culturelles et sociales, pour entreprendre une lecture pragmatique prenant en compte les contextes culturels et civilisationnels du texte,

dans le but de comprendre les visions humaines, nationales et intellectuelles du poète, en plus, des contextes qui accompagnent la production de l'expérience poétique.

V – Plan de la thèse

La thèse est répartie en cinq parties, chacune comprend une introduction et une conclusion. Le tout est suivi d'une conclusion générale et d'une série de résultats. Vient ensuite une bibliographie.

La première partie : Le lexique poétique entre tradition et innovation. Cette partie est composée de quatre chapitres. Nous y étudions les manifestations modernistes, traditionnelles et vernaculaires présentes dans la poésie de Matar. Nous montrons également la tendance historicisante du poète à convoquer des personnalités historiques pour doter le texte d'une valeur civilisationnelle. L'intertextualité religieuse et littéraire y est analysée, en plus de la symbolique des couleurs.

La deuxième partie : La structure rythmique: de la poétique auditive à l'épreuve de la *taf'ila* (pied d'un mètre arabe), comporte trois chapitres. J'y étudie la *taf'ila* sa diversité et sa polyvalence et comment elle procure au texte une grande richesse rythmique et musicale avec des portées évidentes sur la structure du vers et, partant, sur le poème tout entier. D'où l'intérêt de l'étude des constituants poétiques et leur apport à la poétique en tant que champ disciplinaire. A été aussi étudiée la rime et sa variation avant de focaliser notre intérêt sur les structures complémentaires de la structure musicale : l'architecture du poème, la sémiologie des répétitions et des arrangements phoniques, etc.

La troisième partie : Structure poétique et répercussions esthétiques. Nous y étudions la spécificité poétique de Ghassan Matar, à savoir le rapport entre la

structure poétique et ses caractéristiques esthétiques. Elle se compose de trois chapitres. Nous analysons la spécificité des structures linguistiques dans l'œuvre de Matar et ses influences esthétiques. Y sont notamment étudiées les phrases verbales et nominales, les valeurs aspecto-temporelles des verbes, l'importance des propositions ou des pronoms personnels, la prédication et l'argumentation, etc. Cela permet d'examiner leur cohésion, leur interdépendance et leurs valeurs communicatives au sein du vers (référence, liaison, répétition, métaphore, etc.) qui participent à la construction de champs lexicaux bien précis.

La quatrième partie : L'univers idéologique et les structures de luttes. Composée de trois chapitres, cette partie s'intéresse aux conséquences idéologiques sur l'œuvre poétique elle-même. Nous analysons les luttes menées par le poète dans la voie de la libération de la patrie, la femme, la liberté sociale. Ses luttes contre les guerres injustes, contre la corruption des hommes politiques et religieux et bien sûr contre le terrorisme. Ce dans une tentative de remettre les religions et l'Homme aux points de départ des valeurs véritables.

La cinquième partie : La structure spatiotemporelle, processus de mort et de résurrection : Nous analysons ici les concepts de terre, de patrie et de nation, afin de comprendre l'essence poétique et celle de toute une nation entre juin 1967 (la défaite des Arabes), et juillet 2006 (la victoire des Libanais). Nous montrons d'abord comment la poéticité glorifie la défaite avant qu'elle ne célèbre la victoire, parce qu'elle y voit l'augure d'un réveil inéluctable. C'est ainsi que le mois de juillet devient, dans l'imaginaire poétique de Matar, générateur de visions et de significations. D'où donc l'intérêt d'étudier les deux thèmes de la mort et de la résurrection. Nous étudions aussi la structure spatiale puisque le Liban, la Palestine et l'Irak sont très présents dans son œuvre, présence corrélée à celle d'un leader laïc (Antoun Saade) ou religieux (le Christ ou al-Husseïn). L'analyse s'appuie fortement ici sur des approches sémiologiques multiples qui traitent ces problématiques à

travers leurs dimensions existentielles en lien avec l'essence du poète, lequel oscille entre la mort et la résurrection, l'éternité et le néant.

de cinq parties

Première partie

Divisée en six thèmes de recherche, la première partie s'est concentrée sur le lexique du poète dans toute sa diversité et sa richesse, exhibant tout un héritage historique, littéraire et religieux foisonnant. Ce qui a permis au poète d'élaborer sa poéticité et d'affirmer sa créativité en tant que poète de la modernité, engagé idéologiquement et épris de la conciliation du poétique et de l'idéologique. Nous montrons que la poésie de Ghassan Matar s'appuie et défend le renouveau poétique ; ses recueils en sont les principaux témoins. Il a trouvé chez Antoun Saade le domaine de prédilection pour exhiber son engagement poétique dont l'objectif ultime est la libération de la nation pour l'emmener à un lendemain plus heureux.

D'où l'importance de la présence dans son œuvre, en tant que structure signifiante majeure, des capitales arabes telles que Beyrouth, Bagdad, Damas ou Jérusalem. En effet, le poète écrit pour la nation, considérant sa poésie comme un pont de salut et de passage de la mort vers la résurrection et l'espérance.

Il était donc important d'étudier le vocable moderniste, étant donné que le poète a modernisé son langage poétique en introduisant un nombre considérable de vocables et d'expressions contemporaines : tout en conservant tels quels les mots étrangers, il a introduit la langue vivante de son époque, lui permettant ainsi de révéler au mieux la structure cognitive et contextuelle, révélant ainsi son habileté, et sa capacité à soumettre les vocables étrangers aux impératifs du texte poétique sans pour autant porter atteinte au corps du texte ou le dissocier de ses contextes.

Le deuxième thème de recherche est consacré à l'étude des mots et expressions issus du dialecte libanais. Cette « intrusion » du parler quotidien dans le corps linguistique du poème s'est révélée très productive, une tentative courageuse de soumettre le poème à l'épreuve linguistique du quotidien. En effet, elle a permis d'exprimer l'immédiateté et d'insuffler une vivacité au texte. Le poète a pu faire « déloger » la

langue poétique de sa tour d'ivoire pour la rendre accessible à son lecteur, tout en conservant sa poéticité et son esthétisme, d'où le génie de Matar.

L'étude du patrimoine est au centre du troisième thème de recherche. Nous avons relevé les textes où le poète fait appel au patrimoine de la nation syrienne. Nous avons surtout relevé le lexique très important, issu du patrimoine de la nation et de ses réserves civilisationnelles. L'étude du patrimoine a permis de montrer comment le texte poétique s'est doté d'une richesse référentielle, lui assurant un renouveau esthétique soutenu d'une structure significative, approfondissant ainsi sa dimension cognitive à partir de ce qu'elle y met comme signaux, manifestations discursives et traits signifiants.

Quant au quatrième thème de recherche, nous avons étudié la présence de personnages historiques dans l'œuvre de Matar, en tant que valeurs positives ou négatives. Le poète a convoqué un nombre considérable des personnalités historiques de la grande Syrie depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à la modernité. Chaque personnalité a son rôle d'éclairage du texte poétique, et lui offre la capacité de réduire les temps, de comparer les périodes, de lier les personnalités historiques invoquées avec les personnalités du temps présent dans une homologie sémantique permettant au lecteur de mieux comprendre leurs positions et orientations actuelles en confrontation avec le réel, de prendre position quant aux événements qui secouent la nation.

Le discours poétique de Matar, étant étroitement lié à la littérature patrimoniale et moderne, nous avons donc étudié comme cinquième thème l'intertextualité littéraire et religieuse. Nous avons ainsi pu montrer comment le poète s'est identifié à Abū al-'Alā' al-Ma'arrī dans le doute, à al-Mutannabī dans son combat contre le destin ; comment il a intégré ces références dans ses textes de manière à mêler ses expériences avec les leurs, et à éclairer les valeurs qu'ils ont eux-mêmes défendues. De même, le poète a intégré, dans son intertextualité religieuse, un nombre considérable des versets du Coran, de l'Évangile et de la Tora afin de mettre en lumière l'ensemble des valeurs spirituelles auxquelles il a cru un temps, et qu'il a par

la suite renié, à cette période de tourments qu'il a traversés sur le plan personnel ou national. L'intertextualité inclut aussi l'histoire des Cananéens et du judaïsme, qu'il a souvent discutée pour des raisons idéologiques.

L'intertextualité est aussi l'occasion pour Ghassan Matar de convoquer des marqueurs linguistiques enrichissant l'expérience poétique, dans le but de l'orienter vers le perfectionnisme et l'appel des valeurs espérées dans l'homme et les religions.

Le sixième thème de recherche a pour objectif l'étude du symbolisme des couleurs, notamment le blanc, le noir, le rouge et le vert, présents en force dans la poésie de Ghassan Matar.

Ainsi la succession des guerres dans cette région du monde (la *Nakba*, la guerre civile au Liban, l'invasion américaine en Irak, etc.) est représentée par le noir et le rouge.

Par contre, le blanc et le vert sont les couleurs de la renaissance attendue.

Le sémantisme usuel des couleurs a connu d'autres significations dans l'œuvre de Matar. Sa créativité poétique a asservi les couleurs et leur sémantisme au service de l'expérience poétique dans une langue nouvelle créative dans laquelle les données des sens et de l'imagination se sont mêlées, en dessinant un tableau poétique muni d'une originalité et d'une nouveauté, remplissant le texte de visions nouvelles riches en signes et significations variées. Ce qui n'est pas sans déplaire au récepteur.

La recherche dans cette partie s'est donc focalisée sur l'étude de l'évolution de la langue dans l'expérience poétique de Ghassan Matar. Expérience marquée par à la fois le mouvement et la transformation d'une langue qui se veut confrontation et élargissement de ses horizons de connotations. Une langue poétique en perpétuel renouveau qui consolide son existence en tissant de connexions contextuelles avec les horizons civilisationnels larges, relatifs au passé et à la modernité, tout en montrant un cheminement de constituants actifs et impliqués dans ses structures qui cherchent à lier le moi poétique à l'univers, et rendre sa poéticité plus apte à choquer, surprendre en fréquentant l'interdit et en mettant à nu le réel. Matar a sculpté sa langue à partir d'un réel arabe riche en contradictions, et chargé de répercussions. Ce qui a permis de consolider sa poésie dans laquelle le moi a été éclipsé par le sujet,

attiré par le désir de l'affronter. C'est pour cela que chaque poème avait une langue qui sonde les motifs de la vie et de l'expression.

Deuxième partie

Nous avons étudié dans cette deuxième partie, qui se ramifie en trois thèmes de recherche, la diversité de la structure rythmique dans ses deux univers : l'intérieur et l'extérieur, dans sa combinaison de l'idéologique et de l'esthétique et sa conciliation du phonique avec le sémantique dans l'expérience poétique moderne.

Le premier chapitre est consacré à l'étude de la *taf'īla* (pied d'un mètre arabe), ses diverses manifestations et ses rejets métriques (*tadwīr*). Nous avons analysé la métrique de ses poèmes et avons pu constater sa tendance à privilégier les pieds de deux mètres : *mutaqārib* et *mutadārak*, en recourant également à leurs *ziḥāfa* (variations du même pied). Consistant dans le rejet métrique d'un pied d'un vers poétique à celui qui le suit, le *tadwīr* est le choix favori dans l'usage de la métrique chez Matar. Presque tous les poèmes en sont dotés. Le poète s'est ingénié dans la distribution de ses *taf'īla* sur les lignes poétiques, ce selon ses besoins émotionnels et le flux de ses thèmes, mais toujours dans le respect de la métrique et l'usage d'un seul mètre. Ce qui fait de lui un gardien fidèle de la *taf'īla* parmi les poètes de la modernité.

Le deuxième thème de recherché est celui dédié à la rime et à ses diverses formes. Nous avons mis au clair son rôle dans la formation du rythme et du sens, d'autant qu'elle constitue le point focal du rythme et du sens dans le tissu général du poème. La poésie de Matar n'est pas monorime. Bien au contraire, elle est diverse et variée, solidaire des autres structures rythmiques dans la construction de l'orbite sémantique. Et pourtant, la rime était simple dans la poésie de Matar, elle coulait dans une langue renouvelée et dans des significations vierges, comme elle se figurait en un signal qui montrait la vision du poète. Préoccupation constante du poète, la rime apparaît dans sa poésie telle une icône sémantique première ; la rime est tout un univers fécond chez Matar, dont il se sert pour féconder ses expériences poétiques, cependant que la

rime *muqayyada* (syllabe finale fermée) était la favorite, ce qui a amené à la domination des consonnes au détriment des voyelles.

Au troisième thème de recherche, il a été question des structures complémentaires de la construction musicale, et plus précisément les éléments du rythme interne constitué d'architectures sonores, de parallélismes, de constituantes équilibrées, de répétitions et arrangements sonores qui sont apparus liés et ordonnés dans les poèmes, réduisant le flux émotionnel que le poète exhibe tantôt par la douleur et la défaite et tantôt par la résurrection ou le retour du thème de la mort et de l'immobilisme.

Ces variations rythmiques ont joué un rôle principal dans la cohésion du texte aux deux niveaux sémantique et structurel, et a consolidé son rythme. En effet, la répétition n'est pas une simple corroboration. Bien plus, elle met en évidence le sujet principal du discours, enrichit la ligne poétique, tout comme la fonction des architectures, des parallélismes, des arrangements dans l'évocation, l'accélération, l'explication, l'éclaircissement, la division, et l'enrichissement du rythme du poème. Cela est à l'origine du thème de l'émotion et de la musique du texte.

La recherche dans cette partie a permis de déceler la manière dont évolue la structure rythmique. L'étude a pu constater que les éléments du rythme interne et externe au poème dépassent, tout en les intégrant, les structures sémantiques, rhétoriques et syntaxiques, de manière à approfondir la poéticité et à la consolider.

Troisième partie

Après avoir étudié la construction poétique et ses répercussions esthétiques, nous avons constaté que la majorité de verbes tendent à exprimer le passé. Les verbes à la forme inaccomplie semblent avoir plusieurs desseins : tantôt ils expriment le passé, tantôt ils signifient la stabilité et la continuité, pour aboutir dans certains endroits à la signification de la répétition et de la permanence.

Concernant l'étude des sujets et des pronoms, nous avons pu relever un rapprochement entre les différents pronoms dans la même ligne poétique, qui montre

un rapprochement entre ses référents dans le réel (exemple : le locuteur au singulier et celui à la 3ème personne du pluriel dans le poème “Essuyez vos larmes”, i.e. le corbillard et le poète Joseph Harb) où s’unissent les entités des poètes et se fusionnent dans l’entité de leur compagnon défunt.

Le pronom de la 2ème personne au pluriel a été employé à l’impératif (essuyez, venez...) pour montrer d’une part la fragilité des hommes devant la mort et, d’autre part, le resurgissement d’une tierce personne (en l’occurrence le poète) les appelant à la cohésion.

Le poète a eu recours à la pré position et à la post position pour une meilleure mise en valeur du thème préposé (préposer le complément d’objet direct avant le sujet et préposer le prédicat avant le thème). Les phrases verbales ont été plus nombreuses que les phrases nominales dans le but de faire prévaloir la renaissance à la léthargie (symbolisé par la mort) en vue de s’y opposer par la poésie (en effet, Ghassan Matar a réagi de cette façon face à la mort de son ami Joseph Harb et celle de sa fille Lara).

Les phrases courtes avaient une place prépondérante par rapport aux phrases longues, exprimant clairement le souffle court du poète dû à la douleur, laquelle est corrélée à la colère face aux dures épreuves de la personne et de la nation. Il n’a eu recours aux phrases longues que dans les positions qui exigent la narration, l’argumentation et l’explicitation. Les phrases prédicatives se révèlent utiles à l’expression des idées du poète et au ton principal de la poésie, à l’occasion de l’éloge funèbre (Essuyez vos larmes), alors que les phrases argumentatives traduisent ses sentiments et réactions devant la perte des êtres chers, tout en essayant de se dresser au-dessus du vécu.

Viennent ensuite les influences stylistique et sémantique pour établir des relations novatrices entre le qualificatif et son qualifiant, entre le complément d’objet et son actant, entre les noms de la personne et le nom qui exprime un sens. Apparaît aussi la non adéquation prédicative dans une sortie voulue vers des contextes nouveaux dans lesquels la combinaison des éléments linguistiques repose sur l’ébahissement et la soudaineté. Nous avons ainsi décelé des métaphores étranges, devenues une valeur ajoutée à la poéticité, mais d’un degré variable d’un poème à un autre.

Nous avons traité dans le deuxième thème de recherche la structure du système verbal et syntaxique. Nous avons pu montrer que le système verbal a renforcé les valeurs du droit, de la bravoure (“ A ta gloire ce petit peu”).

Nous avons pu constater que la fonction principale du système verbal était l’expression de la vie et de la mort, rappelant la souffrance, dans une totale communion, des Libanais du sud pendant la guerre de 2006. Quant à la structure syntaxique, le poète a opté pour une palette large, faisant appel intensif au vocative tout en harmonisant entre le moderne et le traditionnel dans la composition de la phrase poétique.

L’audace du poète s’est révélée dans le fait de briser la loi du référent au pronom pour arriver à l’évocation à travers la syntaxe. Et pour cela il a beaucoup pratiqué l’apocope (la suppression de la voyelle finale), dans le but de s’approcher de la langue usuelle et en employant de moins en moins le rythme, et en faisant charger ses expressions d’une culture encyclopédique.

Nous avons aussi relevé le penchant du poète à un usage désordonné de la ponctuation, à une volonté de briser l’expression traditionnelle pour utiliser la technique de la déconstruction, inventant ainsi sa propre syntaxe, une syntaxe inédite, une sorte de licence poétique en matière syntaxique (dans ses deux recueils : *Je t’aime juin* et *Halysar*).

Le troisième chapitre s’est focalisé sur les structures dramatiques des poèmes dans leur cohésion et interrelation ; nous avons alors étudié dans *Musique sur la tombe de Lara* le trajectoire dramatique et ce qu’il comporte d’événements lui permettant d’atteindre le paroxysme de complication à travers la mort de Lara. La description s’est imbriquée dans la narration à travers le tableau brossé du personnage de sa fille et la place qu’elle occupe dans le cœur du père.

Quant au dialogue (qui est en majorité monologue), le poète a impliqué plusieurs niveaux : il y débute par un monologue avec Dieu, il dialogue ensuite avec Lara, puis s’en va dialoguer avec la mère de Lara, pour théâtraliser la poésie et la rendre plus proche du réel. Matar a surtout exprimé une position antagoniste face à la mort, une expression fortement chargée de colère et de blâme envers Dieu.

Nous avons étudié, par la suite, les processus de cohésion syntaxique et leur rôle dans la mise en relation des parties du poème ; nous avons fourni des preuves de la référentiation et de la connexion, et du rôle du référencié dans la révélation du sujet. Nous avons étudié aussi les mécanismes de la connexion (Les connecteurs) et les sens qu'ils véhiculent. Nous avons passé en revue l'apocopé que le poète a rarement utilisé, de manière à ne pas laisser au récepteur la possibilité d'interpréter, préférant choisir pour lui les mots qui expriment le mieux ses idées.

Dans cette partie, l'étude s'est intéressée aux champs lexicaux, les répétitions et leurs connexions. Ce qui a montré qu'elles dépassaient leur rôle sémantique dans la configuration du sujet du message, pour jouer un rôle constructif dans la mise en relation de ses parties afin d'aboutir à leur cohésion. Nous avons aussi mis au clair les caractéristiques globales du poème à ses différents niveaux, et nous avons remarqué le rôle des ressemblances sémantiques dans la mise en relation de ses parties et leur cohésion.

Les thèmes de recherche de cette partie ont étudié les dimensions esthétiques de la construction poétique. Les composantes de cette construction réalisent une cohésion du discours syntaxiquement, lexicalement et sémantiquement, de sorte qu'elles deviennent l'assise fondamentale de la construction de la structure sémantique globale.

Quatrième partie

Répartie en trois chapitres, la quatrième partie étudie l'univers idéologique dans lequel s'est déployée l'œuvre de Matar. Nous avons examiné les caractéristiques esthétiques de la poétique dans cet univers, afin de révéler les structures de la lutte idéologique bouillonnante dans les replis de l'expérience poétique, se basant, d'un côté, sur la dichotomie de l'engagement poétique, et de l'autre sur le désir de l'innovation esthétique, tout en expliquant la valeur des signifiés.

Nous avons ainsi analysé, dans le premier chapitre, les structures de la lutte idéologique. Ce qui nous a permis de découvrir l'absence de neutralité et d'impartialité chez le poète dans cette lutte. En effet, appartenant à la classe des plus démunis, Matar s'est fait cause pour cette classe, refusant sa marginalisation (les illettrés), sa fragilisation (les femmes) par le fait des catégories *usurpatrices* et *dominantes* (la classe dirigeante et l'homme).

Nous avons étudié le lieu et le temps de ces luttes à travers l'analyse des recueils des années 1971, 1979, et 2005. Les protagonistes du conflit sont le gouverneur et ses sujets, ou l'homme et la femme. Ces thématiques ont permis à Matar de fournir à sa poésie une dimension sociologique par le biais d'une dualité linguistique : la langue du dominant et la langue du dominé, élargissant de fait la structure de la lutte pour englober le mouvement des actants dans le texte (le locuteur, l'auxiliaire, l'opposant, la personne, l'interlocuteur, le sujet, etc.) de manière à permettre au poète de tirer la sonnette d'alarme sur les catégories opprimées et leurs droits aliénés.

Les différentes structures du texte se sont révélées constructives pour mettre en relief la lutte idéologique au niveau social, ce qui a permis la réconciliation de l'idéologique avec l'esthétique. Quand bien même l'expression des luttes sociales chez le poète est empreinte d'une tendance à la colère et a recours, de temps à autre, à la satire et au blasphème, afin de provoquer chez les dominés l'envie de l'action et de la libération.

Le deuxième chapitre traite de la lutte politique dans une nation en perturbation constante, qui ne quitte le tourbillon de la tourmente tant qu'elle est soumise aux régimes répressifs qui engendrent des guerres civiles, alors le peuple se trouve dans le tourbillon des luttes qui ne se limitent pas à la politique seule, la violence armée intervient rapidement, déterminant le contexte de la lutte.

Pour illustration, nous avons étudié les prises de position du poète quant à la lutte de deux partis libanais différents idéologiquement : le PSNS et le parti des Phalanges. Comme attendu, le poète, partisan du premier, adopte ses revendications de laïcité et sa tentative unioniste au niveau de la nation.

Le « moi » du poète s'est révélé nationaliste, adhérant à l'union de la réflexion et du travail, refusant la répression et le confessionnalisme et invoquant la révolution comme moyen de changement. Nous avons également examiné la fusion entre le moi individuel et le moi collectif dans un processus progressiste, sublimitiste (désirant ardemment la renaissance), mais aussi passéiste cherchant à retrouver le temps de paix sur les lieux de la guerre.

L'avant et l'aujourd'hui par rapport à la lutte politique apparaissent clairement dans son œuvre, la révolution étant point de virement du temps de la répression et du despotisme vers le temps de la justice et de l'égalité. Le temps de guerre signifie la ruine, la désolation et la destruction ; le temps de paix est synonyme de paix, de joie et de rassemblement. D'où son passéisme dans une tentative désespérée de retrouver le temps de paix.

Le poète décrit également la lutte entre les forces de la confrontation et celles de la reddition. La position du poète est claire depuis la guerre de juin 2006 : il prend parti pour le peuple libanais, distinguant ainsi entre la déshonneur arabe du fait du silence ou de la complicité avec l'ennemi, et la gloire libanaise du fait de la résistance sur le champ de bataille.

Quittant son territoire de lutte idéologique, la Grande Syrie, le poète est allé en Tunisie à la fin de l'année 2011 pour saluer sa "Révolution du jasmin", et féliciter les Tunisiens pour leur lutte contre le régime alors en place. En effet, les poèmes étudiés dans ce chapitre sont composés entre 1978 et 2011. Ceci est symbolique de l'évolution idéologique du poète dans la mesure où son horizon de lutte dépasse sur le plan géographique et temporel le projet du PSNS datant des années 1970 pour inclure dès 2006 et surtout à partir de 2011 les causes arabes.

Les poèmes politiques sont répartis entre poèmes longs (décrivant la lutte à tous ses niveaux), et courts (circonscrits à certains éléments de lutte se contentant de transmettre la vision et la perspective poétiques).

L'idéologie à laquelle appartient le poète s'étend également sur sa structure intellectuelle et linguistique, créant ainsi une harmonie dans la construction du contenu et l'élargissement de ses dimensions.

Nous avons analysé dans le troisième chapitre le regard que porte le poète à la religion et aux institutions religieuses dans une société confessionnelle où s'entremêlent la politique et la religion, et où se multiplient les tendances fondamentalistes. Partant de son point de vue idéologique où la laïcité est le garant, le poète passe en revue les luttes au niveau religieux. Nous en avons choisi trois manifestations : la lutte entre la religion et les rites, celle entre les hommes religieux et Dieu, et celle entre la foi et le takfirisme à travers l'analyse de la phrase « Allah est grand ».

Le "moi" poétique s'exprime d'une manière diverse et variée dans les luttes religieuses. Il est apparu, tantôt, passif, se contentant de recevoir et d'observer comme dans le poème *Faim et prière* ; tantôt réagissant par le commentaire et la critique comme dans le poème *Allah est grand*. Mais ce moi est aussi actif, ayant un projet réformateur, s'efforçant de transmettre au lecteur une prise de conscience religieuse en le provoquant émotionnellement et intellectuellement.

Le "moi" poétique veut s'opposer aux hommes de la religion, aux groupes de la pensée religieuse extrémiste, à la naïveté de certains croyants et à l'immobilisme des rites par l'appel à la maturité et à l'élaboration d'une prise de conscience ; le moi poétique et individuel devient alors le "moi" collectif et communautaire.

La lutte contre la religion, qu'elle soit dirigée contre les groupes extrémistes ou ceux occupés à amasser l'argent, est, dans son essence, une lutte de nature politique, économique, et existentielle.

Les éléments investis pour exprimer au mieux cette lutte ont joué le même rôle que ceux dans les luttes sociales et politiques. Les images, les connotations et les symboles ont été mobilisés d'une manière dense afin de générer une expérience poétique riche aux niveaux de l'évocation, la référenciation et de la cristallisation, malgré la sobriété des poèmes exprimant cette lutte.

Dénonçant la déviance des hommes de religion, leur foi superficielle, ainsi que leur insatiabilité, Matar conteste à la fois la momification de la religion dans les lieux de

culte et les rites, il appelle de ses vœux une religion au service de la renaissance d'une nation.

Cinquième partie

Réparti sur deux chapitres, la cinquième et dernière partie s'intéresse à l'étude de la structure spatio-temporelle dans les poèmes de Ghassan Matar, ainsi qu'à ses thématiques oscillant entre la mort et la résurrection.

La structure temporelle a pour thème la défaite de juin 1967 et la victoire de juillet 2006, thèmes majeurs dans deux poèmes. Le premier fait partie du recueil *Je t'aime juin* publié en 1971 tandis que le second est extrait du recueil *A ta gloire ce petit peu*, publié en 2006.

Nous avons montré comment le poète met en valeur la défaite comme un tremplin vers le réveil, vers la renaissance que le poète a voulu la généraliser à la nation ; il présente la victoire comme un rendez-vous avec la résurrection, sans cesse renouvelée. L'étude s'est notamment focalisée sur le symbolique de juillet comme processus de renaissance et de résurrection.

Ainsi nous avons sondé la structure superficielle et profonde des textes de Matar afin de révéler leurs influences sur la création poétique au service de sa vision révolutionnaire tendant vers la libération et l'émancipation des peuples. Les incidences de la défaite n'ont pas été différentes des incidences de la victoire chez le poète, lequel nous invite tous à un renouveau arabe fondé sur la reconstruction de l'entité civilisationnelle arabe.

Le deuxième chapitre s'est intéressé à l'espace et ses structures signifiantes. Nous avons montré comment la terre chez le poète est génératrice de rédemption, dans le passé tout comme dans le présent, comment le poète ne s'est pas emprisonné dans le cadre spatial du Levant. Il s'est montré plutôt un citoyen arabe, hanté par les causes des Arabes, du golfe à l'océan, cependant que la Palestine, la Syrie, le Liban et l'Irak demeurent les plus présents dans l'œuvre. Cela pourrait être justifié par l'appartenance géographique du poète lui-même et par la gravité des guerres et calamités qui se sont abattues sur cette région du monde arabe.

Nous sommes parti, dans notre approche spatiale, du Liban, le pays du poète. Nous avons vu comment la mort de sa fille Lara a transformé sa patrie en tombeau. Loin de s'y enfermer, l'issue de secours était pour lui le monde arabe, pour écrire au sujet de l'Irak et de sa plaie, de la Palestine et de la Syrie, en se servant d'un registre linguistique plutôt optimiste, annonçant pour tous la résurrection. Ce avec une poéticité débordante et une idéologie basée sur une vision révolutionnaire et un héros inspiré et instigateur du mouvement.

A cet effet, il convoque des personnalités importantes pour lui, telles qu'Antoine Saadé, le Christ, al-Husseïn, les martyrs de la résistance libanaise et les poètes du Levant, comme un levier thématique appelé au secours du levier spatial afin de mieux développer sa vision révolutionnaire spatiale et humaine. Ainsi on voit le Sud évoqué au travers de ses résistants ; Karbalaa remémoré au travers d'al-Husseïn ; le Christ par sa Golgotha ; Saadé par la grande Syrie et les adhérents de son parti. Matar associe en réalité sa vision de l'espace aux causes de la nation, dans son passé et son présent.

Le poète invoque, dans ses textes, la raison et l'émotion : le nationalisme s'imbrique dans le religieux et le patrimonial, afin d'exprimer ses aspirations au lieu qu'il a voulu ouvert à toutes les causes et souffrances du monde. Ce qui fait que le terme *terre*, symbole d'une mère-patrie de tous les humains sur terre, est très récurrent sous sa plume, car c'est à elle que reviendra le sort de l'espèce humaine.

Ce qui explique aussi que la Palestine constitue la première préoccupation du poète ; c'est une dimension culturelle, poétique et émotionnelle, un espace ouvert à la nation arabe toute entière, en tout temps.

En somme, on constate le désir du poète de voir la renaissance se triompher dans l'espace et le temps plongés, tous deux, dans la mort. Il a réussi parfois, et, il a échoué d'autres fois. Mais sa foi, sa résistance, sa persévérance ont été là pour qu'il puisse souffrir toutes les formes de mort sans que cela altère sa foi dans une résurrection de la nuit de la guerre et de l'occupation.

L'analyse entreprise dans cette partie nous amène à dire que les lieux et les temps chantés par Matar constituent une sorte de puits sémantiques, qui attisent la poéticité par cette manière qu'à le poète de faire l'impossible pour amener ses compatriotes vers l'éveil, vers une prise de conscience qu'un lendemain heureux passe obligatoirement par des déceptions du lieu et du temps et de leurs victoires.

Le poète a réussi à de faire du lieu et du temps des ouvertures contemplatives et culturelles, qui transcendent l'histoire et la géographie, vers des interprétations symboliques ; des interprétations symboliques en lien avec la dialectique de la vie et de la mort, dans l'espoir d'en tirer un soutien existentiel et symbolique, une assise dans ses luttes et défis.

Le poète a cherché à atténuer la dureté de la mort et l'importance d'une victoire, ce dans une vision rédemptrice du lieu, du temps et de ceux qui y vivent, sans jamais baisser les bras là où il y a perte et néant. Bien plus, ses poèmes propagent la vie et établissent les fondements d'une existence vive que la nation peut se représenter dans son processus de renaissance. Ainsi, Ghassan Matar est le poète par excellence de juillet 2006, pour lequel il a offert le meilleur de lui-même : son œuvre toute entière.

Conclusion générale

La présente thèse a, dans ses cinq parties, tenté de mettre en évidence l'ingéniosité de Ghassan Matar à unir l'idéologique et l'esthétique dans sa poésie. Les structures signifiantes analysées dans ce travail de recherche montrent à quel point la poésie de Matar est engagée, une poésie inséparable des maux du poète, de ceux de son pays et du monde arabe tout entier. L'analyse des structures ont permis de démontrer comment l'encre poétique devient le symbole de la souffrance face à la perte des êtres chers, et par-delà la souffrance du peuple arabe.

1 – Ghassan Matar a vécu son enfance loin de ses parents qui vivaient à l'étranger. Plus tard, il perd sa fille unique Lara, et, quatre années plus tard, son épouse. Il perd aussi les compagnons de lutte ou de plume. En parallèle, des villes arabes qui lui sont chères, sont emportées par la détresse de leurs situations. Sa poéticité s'est aiguisée

dans la douleur, en un thrène ininterrompu jusqu'à nos jours. On pourrait voir en lui une sorte de Job des poètes libanais contemporains.

2 – Ghassan Matar ressemble à sa poésie, en ce sens que son engagement poétique est aussi humain. Cela fait de lui sans doute le poète de la résistance, tant l'expérience de l'homme est sincère, pétrie dans la douleur, entière.

3 – La poésie de Ghassan Matar est très fidèle à la fois à l'héritage et à l'authenticité. Sont tellement évidentes les influences des pionniers de la renaissance tels que Bechara Khoury. De plus, la poésie de Matar est restée fidèle à la métrique mère, à la *taf'īla* classique, malgré toutes les innovations introduites. C'est ainsi que le recueil *Halissar* respecte la métrique d'al-Khalil ; ou alors associant la poésie de *taf'īla* au poème en prose, comme dans *Musique sur la tombe de Lara*, tout en restant largement réservé face aux nombreuses expérimentations métriques de ses contemporains.

4 – L'intrusion du dialectal aux côtés d'une langue qui reste attachée à la *fuṣḥā*, dans la poésie de Ghassan Matar, est le signe d'une poésie adressée à tous. En effet le poète s'adresse aux intellectuels comme aux illettrés, faisant de sa poésie l'annonce de la renaissance. La poésie est pour lui une cause et un message, elle est le miroir du réel. L'influence d'Antoun Saadé et de son livre *La lutte intellectuelle dans la littérature syrienne* est patente, faisant ainsi de la poésie un phare éclairant la voie de la nation, et du poète pionnier et un visionnaire.

5 – Ghassan Matar n'est pas seulement le poète du Liban et de ses causes. Ghaza, Jérusalem, Bagdad, le Caire, Amman, et Tunis sont tout autant présents. Il devient ainsi le poète de chaque espace arabe où l'oppression, la tyrannie, et l'injustice sévissent. Le poète sait faire donner la voix à ceux qui n'en ont pas. C'est ainsi que le lecteur a pu découvrir l'existence de villages du Sud du Liban dont personne n'en a jamais entendu parler, dans le but d'immortaliser leurs prouesses par sa poésie. Cependant que la Palestine reste son espace privilégié, sa *qibla*.

6 – La défaite de juin 1967 constitue un tournant décisif dans le parcours poétique de Ghassan Matar. D'un poète focalisé sur le moi individuel, il devient le poète de la nation. Les préoccupations politiques, sociales et nationales ont pris le dessus. L'invasion de Beyrouth en 1982 était pour lui un tremblement de terre, si bien qu'il n'a pas pu écrire durant huit ans. C'était également le cas lors de l'assassinat de sa fille. Mais il ne s'est rétabli qu'en juillet 2006, quand le Sud du Liban lui a rendu une partie de lui, qui, jusque-là, était enterrée vivante sous le poids des défaites et des pertes.

7 – La mort apparaît comme une crise existentielle qui assiège sa poésie, depuis la mort de Lara et même avant. Mais le poète a réussi dans ses derniers recueils à dialoguer avec la mort et à la dompter intellectuellement et philosophiquement par des contemplations qui ont eu raison des répercussions négatives de la mort.

8 – Le poète a montré une fermeté de fer dans son adhésion à l'idéologie d'Antoun Saadé, tout au long de ses recueils. En effet la renaissance syrienne est la vocation principale de sa poésie. Toute sa vocation poétique et ses visions portent dans leurs profondeurs, les principes de la renaissance, ses tenants et aboutissants. Ses ennemis sont le despotisme, l'occupation, l'ignorance et l'extrémisme.

RESULTATS AUXQUELS NOUS SOMMES PARVENU

1 – Nous avons cherché, dans cette étude, à révéler les structures signifiantes dans les poèmes de Ghassan Matar à travers ses quinze recueils, parus entre 1965 et 2015, en se basant le cadre théorique de la sémiotique structurale. Nous avons alors étudié la structure significative maximale sous-jacente. De même, nous avons montré la régularité superficielle et profonde des structures et des thèmes significatifs. Nous avons étudié aussi la sémiologie narrative dans ses deux niveaux narrative et thématique selon Greimas. Nous avons étudié la sémiologie de la communication et

la sémiologie de la culture. Il nous est apparu que le lexique, le rythme, la combinaison, l'idéologie, l'espace et le temps sont les structures signifiantes les plus présentes dans sa poésie.

2 – Nous avons également montré que sa poésie puise de sa pensée idéologique et de sa vision de multiples dialectiques. Nous avons révélé sa position face à la cause palestinienne dans la lutte arabo-israélienne, la guerre civile libanaise, les guerres en Irak et en Syrie, les révolutions arabes, les résistances, et tous les événements et les guerres qui ont secoué la région entre 1967 et 2015. Et nous avons montré les présupposés idéologiques et intellectuels qui régissent les visions du poète à l'égard des martyrs, des symboles historiques et des villes arabes. Nous avons analysé les thèses psychologiques et cognitives que ses positions vis-à-vis de la mort et de la résurrection cachent, notamment sa manière de transcender la renaissance individuelle et civilisationnelle, et, ce qu'il a affronté comme obstacles et défis existentiels, sur le plan individuel ou collectif.

3 – L'étude a montré la possibilité de la conciliation de l'idéologie et de l'esthétique. Cette coexistence a permis de déchiffrer les codes de la poésie de Ghassan Matar, émanant de l'histoire passée et présente, afin d'apprécier sa richesse rythmique, référentielle et cognitive.

4 – L'intertextualité était saillante dans beaucoup de ses poèmes. Nous l'avons alors mis au clair dans ses deux facettes : religieuse et littéraire, tout en révélant les personnages historiques convoqués et en symbiose avec sa ligne idéologique. La symbolique des couleurs a également une présence saillante dans son expérience poétique, avec cependant une nuance dans sa portée sémantique significations selon l'expérience psychologique vécue. Quant à la présence du dialectal dans beaucoup de ses poèmes, il peut être attribué à sa volonté de s'adresser aux foules, afin d'accomplir son rôle de mobilisateur dans la lutte contre les ennemis de la nation, ses tyrans et les violeurs de ses droits. Des vocables étrangers ont rendu sa poésie capable d'accompagner l'époque avec une authenticité loin d'être puritaine.

5 – Concernant le rythme, la *taf'īla* constitue la mesure de sa poésie. Une *taf'īla* souple, exprimant le mouvement et la vie. Le *tadwīr* est venu, aux côtés d'une rime diversifiée, pour attester de la technicité du poète dans le domaine du rythme et de la mesure, une capacité à faire une symphonie sonore et sémantique, d'une façon qui assure au poème une poéticité complète non corrompue par la discursivité d'une tribune ou la charge idéologique.

6 – L'étude de la *taf'īla* s'est complétée par celle des structures complémentaires du rythme. Nous avons donc analysé l'architecture du poème, comme par exemple la valeur de la répétition, la coordination, les assonances, etc.

7 – Au niveau de la construction, nous avons pu constater la capacité du poète à mobiliser la morphologie et la syntaxe dans son expérience poétique. Comme nous avons remarqué une multitude de manifestations relevant de la non adéquation prédicative dans la construction poétique entre le thème et l'attribut, le verbe et le complément d'objet, le déterminant et le déterminé. Nous avons aussi étudié le système verbal, le système de la combinaison linguistique, la répétition et le parallélisme dans les contextes, dans le but de la mise en relief de son appel aux valeurs auxquelles il croit.

8 – Quant à l'univers idéologique, chargé de luttes, de troubles, de tensions politiques, sociales, économiques et religieuses, nous avons dévoilé l'entrée en force du poète dans cette lutte à travers une forme expressive évocatrice, qui a pu dépasser l'"ici" et le "maintenant", pour accompagner la nation dans sa marche vers le futur. La lutte s'est exprimée au niveau lexical en usage dans sa poésie, qui reflète celle des valeurs et des idées dans le discours poétique.

9 – Au sujet de la structure spatio temporelle, le temps est long, s'étalant entre juin 1967 et juillet 2006, temps émaillé d'une nuit, un coucher de soleil, un matin, et une

lutte fébrile entre le temps de la mort et celui de la résurrection. Si Juillet est le thème temporel privilégié dans la poésie de Matar, le Sud du Liban et la Palestine sont les deux thèmes géographiques préférés du poète. Le terme, la terre, est le plus récurrent dans sa poésie, en plus de “ma patrie” et “mon pays”. Ce qui signifie que l’axe de sa poésie est la géographie de la nation, qu’un poète à engagement idéologique solide ne se détourne pas de la voie de ses causes et sait porter sa croix.

10 – En somme, la poésie de Ghassan Matar émane de structures visionnaires et psychologiques, tiraillées par la mort, l’éveil, la colère, l’amour, la révolution, la tristesse, le sentiment de fragilité, à un moment, et le sentiment de force, à un autre moment. Ce sont des structures qui se sont imprégnées de structures cognitives diverses, syriennes, nationales, sociales, historiques, islamiques, chrétiennes, traditionnelles, modernistes, que le poète a fusionné dans un creuset personnel et une vision propre à lui seul.

11 – Pour cela, nous pouvons dire que le traditionalisme de Ghassan Matar s’inscrit en harmonie avec son modernisme. Tout en puisant sémantiquement, structurellement, de l’héritage poétique, il a adopté la modernité, cependant avec prudence de peur de glisser de la poésie de *taf’ila* vers la poésie en prose.

Pour conclure, Ghassan Matar mérite sa réputation de “Job des poètes arabes modernes”, dans sa manière d’affronter la mort et la perte des êtres chers, dans sa capacité à transformer sa tragédie en poèmes étincelant d’amour. Son expérience poétique reflète aussi sa culture vaste, nourrie de luttes sociales et politiques, faisant d’elle une lumière rythmique, sémantique et cognitive.

Le poème de Ghassan Matar est une mélodie émanant des émotions d’une âme révolutionnaire, vivant les deux limites de la douleur et de l’espoir, portant ses charges rythmiques, structurelles et sémantiques, ce avec une volonté d’amener le changement, la prise de conscience et l’envie d’une révolution prochaine.

J'ai tenté d'analyser les structures signifiantes dans la poésie de Matar, cependant que les problématiques posées dans son œuvre sont inépuisables et impossibles de cerner dans un seul travail de recherche. En effet, la créativité est porteuse d'une infinité de causes et problématiques. Cette étude a essayé de répondre à la problématique de structures, mais elle demeure une lecture possible parmi d'autres. D'aucuns trouveront d'autres champs d'investigation et d'autres éléments esthétiques qui méritent d'être étudiés et relatifs à l'espace, à la mort, ou à la rhétorique. Nous espérons vraiment que ses premiers poèmes lyriques ceux consacrés à la méditation, ses thrènes, seront objets d'intérêt pour des futurs sujets de recherche. Nous espérons aussi que notre étude aurait contribué à présenter quelques éclairages critiques pour la lecture de la poéticité de Ghassan Matar et pour clarifier certains de ses contenus.

المقدمة

أولاً: أهمية الموضوع وتسويغ اختياره

يسترعي عنوان البنيات الدالة في نتاج شاعرٍ معاصر الإحاطة بمجموع التجربة الشعريّة للشاعر، بما يتيح للباحث إمكانية ارتياد عالم النصّ الداخليّ وفكّ شيفراته وفهم انزياحاته. لذلك، كان استخدام المصطلح محاولةً لتقصّي سيرورة النصّ ومراحل تشكّله البنيويّ من بنية السطوح إلى بنية الأعماق.

هذه الأعماق هي التي تدعونا إلى رصد تجلياتها، وتشذّر قرائحنا التأويليّة لاستقراء معالمها، واكتشاف علاقاتها ومعالم نظامها الداخليّ. " إذ لم يعد البحث عنه يقتصر على السطح، بل يخترقه للوصول إلى أبنيةٍ داخليةٍ عميقةٍ تمثل البنية الأساسيّة الكليّة للنصّ " (بحيري س.، 2004، صفحة 59).

يأخذنا الحديث عن البناء الشعريّ المعاصر إلى مداراتٍ سياقيّة ديناميكيّة تخاتل في تشكيل المعنى متكئةً على حركيّة الدوال وشبكة علاقاتها التي تبلور النصّ فضاءً مفتوحاً للدلالات ومليناً بالبؤر التي توجّه وعي المتلقّي إلى البنيات الدالة. هذا المصطلح البنيويّ التكوينيّ يحدونا للذهاب إلى البوابات الخفية التي يفتحها النصّ على الذات واللغة والعالم؛ فندرك أنّ البنيات الدالة "هي ما تسبغه القراءة على النصّ، لا ما تكتشفه فيه" (صالح ب.، 2008، صفحة 135).

وغسان مطر شاعرٌ لبنانيّ مهجوسٌ بفكر النهضة، ومسكونٌ بتجارب الموت. ما برح منذ ستينيات القرن الماضي يوغل في مغامرة اجتراح الشعريّة من جذور الانفعال. إنّه شاعرٌ تتوهج في شعره نار التجربة، مقدودٌ من الآلام التي تبرّحه ولا تبارحه؛ فيصيرها ارتياداً إلى فضاءاتٍ من التّسامي والتّجاوز.

إنّ اختيارنا للبنيات الدالة في شعر غسان مطر، لم يأت عفوَ الخاطر. فقد انصبّ التّركيز على بعض الأعلام من شعراء الحداثة، بما أبقى كثيرين آخرين خارج دائرة الضّوء على الرّغم من حضورهم الشعريّ الفاعل. ومن هؤلاء الشّاعر اللبناني "غسان مطر"، الذي لم يلقَ شعره ما يستحقّ من نقدٍ يقاربُ تجربته الإبداعية الغنيّة والوفيرة والممتدّة منذ نصف قرنٍ تقريباً مع صدور مجموعته الأولى العشايا (1965) إلى مجموعته الخامسة عشرة الصّادرة في العام 2015 "أحزان مشرّدة".

ولعلّ أهميّة اختيار هذا الموضوع للدراسة مستفاهةً أوّلاً من غنى تجربة غسان مطر الشعريّة وعمقها دلاليّاً ورؤيويّاً. وهي محاولة لرفد المكتبة العربيّة بدراسةٍ نصّيّةٍ شاملةٍ لكامل أعمال "غسان مطر" الشعريّة حتّى سنة 2015، كون هذه الدراسة تعدّ الأولى التي تبحث في البنيات الدالّة في أعمال الشّاعر. وفي معاينة هذه البنيات الدالّة التي تنبثق منها النصوص، سنعمد آليات المنهجين البنيويّ والسيميائيّ بما يجعلنا نتوسّم أن تقدّم هذه الدراسة مقارنةً جادّةً وجديدةً في فهم تجربة الشّاعر والإفصاح عن خباياها الدلاليّة والثّقافيّة والرؤيويّة والحضاريّة.

وقادتنا قراءاتٌ متأنّيّة لمجموع أعمال الشّاعر إلى ملاحظة العناصر المفاتيح في المتن الشعريّ. وهكذا، بدا لنا بوضوح، أنّ البنيات الدالّة البارزة في شعره هي المعجميّة والإيقاعيّة والتركيبيّة والزّمكانيّة، ومعها بنية الصّراع الفكريّ والإيديولوجيّ الذي ورثه الشّاعر من فكر "أنطون سعادة" السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.

ثانيّاً: الإشكاليّات المطروحة:

سنسعى في هذد الدراسة إلى الكشف عن البنيات الدالّة في شعر غسان مطر، وإلى فهم آلية تشكيل فضائه الشعريّ والدلاليّ والإضاءة على مرجعيّات النّصّ المعرفيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة للنفاد إلى فكّ شيفراته واكتناه مخبّأته والإفصاح عن رؤاه الحضاريّة.

سنحاول أن نجيب عن أسئلةٍ عديدةٍ مطروحة، منها: كيف تصالح الثّرائيّ والحداثيّ في شعر غسان مطر؟ وكيف تعايشت شعريّته مع الإيديولوجيا من دون أن تبهت؟ وأين تموضعت شعريّته في صراعات الأمة؟ وآخر الإشكاليّات: كيف تلازم الموت والنّهضة في كينونته الشعريّة؟

ثالثاً: نقد المصادر والمراجع:

سنستعرض في هذه الفقرة مجموعات "غسان مطر" الشعريّة مع الإضاءة على مضامينها العامّة. ونتوقّف عند أبرز الدّراسات والمقالات التي تناولت شعره :

نقد المصادر:

نستعرض فيه دواوين "غسان مطر" الخمسة عشر، والتي سننتخب منها قصائد متنوّعة تشكّل موضوع الدّراسة وعمادها. وهي:

- 1- "العشايا": صدر في العامّ 1965. يضمّ أربعًا وثلاثين قصيدة تتمحور حول الصّبا وشجونه. وتتناول المرأة أمًّا وحبّيبية، ويغنيّ الشّاعر الغد والإنسان حالماً بالحبّ ومغتنباً بالجمال.
- 2- "هليسار": صدر في العامّ 1970. يضمّ خمس قصائد ذات نزعة ملحميّة تاريخيّة منظومة عمودياً. يعود الشّاعر إلى التّاريخ؛ فينبش مآثر هليسار في صور وقرطاجة ليغنيّ المجد يصنعه أبناء الأرز في عبورهم البحر نحو أحلامهم الواعدة.
- 3- "أحبك يا حزيران": صدر في العامّ 1971. يضمّ أربعًا وعشرين قصيدة. يمثّل حزيران جرحاً غائراً في وجدان الأمة منذ نكسة 1967. لكنّ الشّاعر يجعل هذا الشّهر مُنطلقاً للثّورة والغضب. ويبيّش بجيلٍ جديدٍ من الفدائيّين الذين يعبرون على الجراح وأوهام السّلام إلى غد الكرامة والانتصار.
- 4- "لأنك تحبّين الشّعرا": صدر في العامّ 1973. يضمّ أربعًا وثلاثين قصيدة. تدور القصائد في المحاور الدّلاليّة المهيمنة على الذات الشّاعرة بعد هزيمة حزيران. فيتلازم الحبّ مع القضية، وتعبق القصيدة بأحزان الهزيمة. فتقاوم لتستشرف الصّبح من الآلام.
- 5- "أقسمت لن أبكي": صدر في العامّ 1978. يضمّ عشر قصائد. يلتزم الشّاعر قضايا الوطن والتّحرير، ويتأمّل في الحياة والموت والتّرحال والمنفى.
- 6- "عزف على قبر لارا": صدر في العامّ 1990. هو قصيدة في 99 صفحة أتت بعد استشهاد ابنة الشّاعر الوحيدة "لارا". يبيّث غسان مطر همومه وآلامه بلغةٍ جريحةٍ مفعمةٍ بالصّراخ والآهات، تنقلها الذّكريات وأوجاع الحنين مشوبةً بالأسئلة.

7- "هوامش على دم القصيدة": صدر في العام 1990. يضمّ خمس قصائد تدرج تحت عناوين (كأس لنبيذ البرق- موعد في الزّمان القتل- سورة البعد والصدى-دخول في ذاكرة الهذيان- هوامش على دم القصيدة). وهي استمرارٌ لبكائياته على ابنته القتل.

8- "نافذة لعصفور البكاء": صدر في العام 1991. يضمّ خمساً وثلاثين قصيدة. تشكّل هذه المجموعة مع سابقتها موضوعاً واحداً. فتعبّر بشحناتها الشعورية عن الهمّ الإنسانيّ في كلّ زمانٍ ومكان انطلاقاً من موت "لارا".

9- "منذنة لأجراس الموت": صدر في العام 2001. يضمّ أربعاً وثلاثين قصيدة تجمع إلى خواطر الشّاعر في العشق واليقين والهجرة والشّهادة رسائله إلى شهداء المقاومة والانتفاضة في لبنان وفلسطين.

10- "بكاء فوق دم النّخيل": صدر في العام 2003. يضمّ أربع قصائد تمثّل يومياتٍ عراقية رافقت الحرب على بلاد الرّافدين يوماً بيوم، وجرحاً بجرّح.

11- "رسائل بيدبا السريّة": صدر في العام 2005. يضمّ عشرين قصيدة تعلن الثورة على شطط الحداثة. فتحاول إعادة الشّعور من التّغريب إلى التّعريب، وبعثه بلغة النّاس. يقول الشّاعر عن لغته: "اللغة التي أبحث عنها هي اللّغة التي يفهمها مائتان وخمسون مليون عربيّ من دون أن تتخلّى عن همّ الشّعور وقلق الإنسان وعذاباته". (مطر غ، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 16)

12- "لمجدك هذا القليل": صدر في العام 2006. هو قصيدة واحدة عنوانها "يوميات غاضبة". أتت في حوالي مئة صفحة؛ لتكون عصارّة انفعال ثلاثين يوماً من الحرب الإسرائيليّة على لبنان.

13- "للموت سرٌّ آخر": صدر في العام 2009. يضمّ سنّاً وثلاثين قصيدة. تبدو القصائد حافلةً بالأفكار والتأمّلات والمشاعر المستغرقة في الموت والحياة وما بينهما.

14- "صار ضوءاً ونام": صدر في العام 2011. يضمّ خمسين قصيدة صغيرة (ومضة). الومضة الشعريّة لحظة أو مشهدٌ أو موقفٌ أو إحساس شعريّ خاطف يمرّ في المخيلة أو الدّهن يصوغه

الشاعرُ بألفاظٍ قليلةٍ. وقد عبّرت ومضات الكتاب عن هموم الشاعر و آلامه، وحفلت بخواطر وتأمّلات في الغياب والرّحيل والخوف والغربة وغيرها من قضايا وهموم الإنسان المعاصر.

15- "أحزانٌ مشرّدة": صدر في العامّ 2015. يضمّ ثماني وعشرين قصيدة يتراعى فيها حزن

الشاعر على مساحة الحاضر والماضي. يخرج حزن الشّاعر من نطاق الذات إلى الأمة التي لا تبعث أحوالها إلا على استدرار الدّموع والحسرات على جراحها التّازفة .

نقد المراجع:

على قلة الدّراسات التي تناولت شعر غسان مطر، سنورد بعض الكتب المعينة في إنجاز البحث إضافةً إلى مجموعة من المقالات والمقابلات والحوارات الصحّفية التي أجريت معه، ونشرت في المجلّات والدوريات العربيّة وفي الفضاء الإلكتروني. ومنها:

- النّقد النّصي(2) وتحليل الخطاب: للكاتب الدكتور نبيل أيّوب، الصّادر عن مكتبة لبنان ناشرون في طبعته الأولى 2011، والكتاب يقع في 317 صفحة، ويتضمّن مناهج ونظريّات نقديةً أدبيةً حديثة: السّيميائيّة، السردية، اللّسانيّة البنيويّة... مُدعمةً بنصوصٍ تطبيقيّة.

- نصّ القارئ المختلف(2) وسيميائيّة الخطاب النّقدية: للكاتب الدكتور نبيل أيّوب، الصّادر عن مكتبة لبنان ناشرون في طبعته الأولى 2011، ويقع في 335 صفحة، وفيه عرض وشرح للمناهج: النّفسية، السّوسيوولوجيّة، التّفكيكيّة، الوجوديّة، الموضوعاتيّة، وتطبيق هذه المناهج على عددٍ من النّصوص.

- مقالة عن مجموعة غسان مطر الشعريّة"المجدك هذا القليل"، كُتبت في جريدة السّفير بتاريخ ٢٦/١٠/٢٠٠٦. والمجموعة نشيدٌ طويلٌ موزّعٌ على خمسةٍ وعشرين مقطعاً تحت عنوان "يوميات غاضبة" كُتبت على امتداد أيّام حرب تمّوز العام ٢٠٠٦. ترصد هذه المقالة تحوّلاً في تعامل الشّاعر مع مفهوم الجلالة "الله" بين دخوله في جدالٍ عصبيٍّ وعنيفٍ معه فيه لومٌ وعتب، بلغ أحياناً حدود التّجديف في"عزف على قبر لارا". فمأساة فقد الابنة الوحيدة جعلت الشاعر يتعامل مع مفهوم الجلالة

تعاملا جدليا وقاسيا. في حين انه في مجموعة "المجدك هذا القليل" جاء تعامله مع مفهوم الجلالة، تعامل المستريح لمقاديره في النصر والحرب... في الموت والحياة فيها.

- مقالة بعنوان "تقليب الموت على وجوهه الكثيرة". كتبها ناظم السّيد في جريدة القدس العربي بتاريخ ٢٧/٨/٢٠٠٩ عن مجموعة غسان مطر التي صدرت حينها بعنوان "الموت سرٌّ آخر". يرى الكاتب أنّ غسان مطر مهجوسٌ بالموت في شعره منذ "عزف على قبر لارا" ثمّة إحساسٌ بالفجيعة والكارثة يتضخّم كتابًا بعد آخر. إنّه موتٌ يخرج من الإطار الفرديّ متّخذًا غير معنى. إنّه موت أمة وموت زمن وموت قيم وموت إرادة. يخرج الموت عن كونه موتًا ماديًا ليغدو نوعًا من الفلسفة.
- نصّ بعنوان "الدّنب الذي عشق الغزالة" ألقاه الشّاعر الرّاحل جوزف حرب في تكريم غسان مطر في شهر حزيران من سنة 2010، وأوردته مجلّة الرأي الآخر في العدد (46) الصّادر في تمّوز 2010. يرى جوزف حرب أنّ غسان مطر شاعر الحرّيّة والأرض. وله في ذلك صفة المبدع والقائد. من هنا، كانت قيمة إبداعه في موقفه، لا تقلّ شأنًا عن قيمة إبداعه في نصّه. ونحن نرى لجراح موقفه كتابة الدّم في نصّه. ولو أرخنا للشّعراء الذين لازموا بين الموقف والنّصّ، لجا غسان مطر مصلوبهم الأوّل.
- مقالة بعنوان "غسان مطر أيّها الجرح المغني" كتبها ياسين رفاعيّة في جريدة الأخبار الصّادرة في 17 نيسان 2015 يتحدّث فيها عن ديوان غسان مطر "أحزان مشرّدة" الصّادر عن الحركة الثقافيّة في لبنان. فيرى أنّ غسان مطر لا ينظر الى هذا الوجود بعين الشاعر بل بعيني الفيلسوف والانسان. قد جسّد الشّاعر أحزان الأمة العربيّة في قصائده. إنّها أحزانٌ تنتقل من حال الى حال من دون أن تكفّ عن أن تكون هي ذاتها.

رابعًا: المنهج المعتمد:

كثيرةٌ هي المناهج التي طرحها أصحاب النظريّات النّقدية، ما أغنى تأويلات الخطاب، وقد دخلت هذه المناهج حياة العرب الثقافيّة، فأخرجتهم من دائرة التقليد في إنتاج النّصّ وتحليله؛ ومن هذه المناهج: المنهج البنيويّ اللّسانيّ، والمنهج البنيويّ التكوينيّ، والمنهج الموضوعاتيّ، والمنهج السيميائيّ، والمنهج التّفكيكيّ، وغيرها. ونحن في دراستنا هذه سنستعين بأدوات المنهجين البنيويّ والسيميائيّ، لعلّنا نصل إلى ما نصبو إليه.

يعمل التحليل البنيوي على شكل النصّ، وعلى فك رموزه، لأنّه ينظر إلى الأدب "بوصفه كلامًا، أي نظام علامات. فيبدأ من الوحدات الصغرى الفونيمات، لينتقل منها إلى الكلمات التي هي وحدات ذات معنى، بعدها يقصد الجمل (النظام الأصغر)، ف"تصبح المفردات اللغوية داخل هذا النظام الأصغر جزءًا من نسقٍ دالٍ. لينتهي الأمر إلى دراسة علاقة النظام الأصغر بالنظام الأكبر = (النصّ).

لا يمكن فصل البنيوية عن السيميائية، لأنّ البنيوية تشتمل على معظم أدوات السيميائية، وهما يلتقيان في كلّ الخطوات المنهجية.

فتطبيق المنهج السيميائي على قصائد غسان مطر يمنحنا القدرة على الكشف عن الدوافع التي حدت بالشاعر إلى نظمها، وذلك من خلل الغوص في معرفتها من طريق دراسة رؤاها الخلاقة.

ولئن أمنا بضرورة ألا يفرد منهج واحد في دراسة نصّ أدبيّ معيّن، لأنّه لا يوجد منهج كامل. سننطلق إلى دراسة النصوص بمستوياتها، ومتركزاتها الصوتية، الإيقاعية، والنحوية، وانزياحاتها التركيبية، وشيفراتها الدلالية.

سندرس التناصّ السيميائي الذي تجلى باتكاء الشاعر على نصوص الكتب السماوية وقصائد الأسلاف، معتمدين في كلّ ذلك على المنهج السيميائي لما توفّره أدواته من قدرة على الغوص عميقًا من طريق الكشف عن التّشاكلات التي تسبقها معرفة الدلالات، وعلاقتها بالسياق. كما سنكشف عن محاور دلالات الصّراع على المربع السيميائي وفي المخطّط العالمي.

سنعي في عملنا السيميائي أهمية تحليل التّقابلات الثنائية أو الثنائيات الضدّية في عملية توليد المعنى السياقي؛ حيث يجري ملاحظة النصّ المدروس بكلّ أبعاده ومكوّناته، ثمّ توزيعه دلاليًا إلى محاور متقابلة ضدّيًا من أجل تحديد المستويات الدلالية الكلية العميقة.

وسنتجاوز القراءة التّزامنية التي تعزل النصّ الإبداعي عن الظروف الحضارية والثّقافية والاجتماعية، لنقوم بقراءة تداولية تأخذ بالحسبان السياقات الثّقافية والحضارية التي أنتج النصّ في ضوءها، من أجل فهم رؤى الشاعر الإنسانية والوطنية والفكرية وفهم الظروف المواقبة لإنتاج التجربة الشعريّة.

خامسًا: الإشارات والرموز المستخدمة في هذه الدراسة:

- ص: الصّفحة.
- ج: الجزء.
- مج: المجلّد.
- ع: العدد.
- تر: ترجمة.
- ط: الطّبعة.
- لا.ط: لا طبعة.
- لا.ت: لا تاريخ.
- هـ: التّاريخ الهجري.
- م: التّاريخ الميلادي.
- ق.م: التّاريخ قبل الميلادي
- تح: تحقيق
- " " : علامتا التّنصيص.
- .page :P

سادسًا: خطة الأطروحة:

وُزعت هذه الأطروحة في خمسة فصول، يبدأ كلّ واحدٍ منها بمدخلٍ وينتهي بخلاصة. ستفضي الفصول ومباحثها إلى خاتمة عامة وجموعة نتائج. يليها ثبت المصادر والمراجع. أما الفصول الخمسة فهي:

الفصل الأول: شيفرات المعجم الشعري بين التراث والإبداع: ساقاربه من منظور المفردة الشعرية. فأبين تجلياتها الحدائثة والتراثية والعامة في ثلاثة مباحث يليها المبحث الرابع الذي يبين النزعة الفكرية التاريخية القائمة على استحضر شخصيات التاريخ لرفد النصّ بالمخزون القيمي والحضاري. يلي ذلك بحثٌ في التناصّ الديني والأدبي في شعر غسان مطر. ثمّ يختتم الفصل بمقاربة سريعة للرموز اللونية واستخداماتها المختلفة في قصائد الشاعر.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية: شعرية السمع في ظلّ التفعيلة: ساقاربه من خلال التفنن في استخدام التفعيلة تنويغًا وتدويرًا بما يفضي إلى قصائد مدوّرة بأكملها. ثمّ أستتبع ذلك باستعراض أنواع التفعيلة التي لجأ إليها الشاعر واستجلاء الأبعاد الدلالية للتدوير والتفعيلة. وأذهب بعد هذين المبحثين إلى ثالث يعنى بالبنى المكتملة للتشكيل الموسيقي. فأستوفي دراسة الإيقاع بمعرفة هندسات القصيدة ودور المتكررات والتنسيقات الصوتية في رقد القصيدة بالمزيد من عناصر الشعرية.

الفصل الثالث: التركيب الشعري وانزياحاته الجمالية: في هذا الفصل، سأذهب إلى خصوصية التركيب الشعري عند غسان مطر؛ فأدرس ذلك في قصائد منتقاة، أراقب فيها الأفعال وصيغها الزمنية والفواعل والضمانر والمنتاليات الفعلية والاسمية والجمل القصيرة والطويلة والخبر والإنشاء والتقديم والتأخير والانزياح الأسلوبية الدلالية في استخدام النعت والمفعول به والمبتدأ والخبر وغيرها. ثمّ أذهب إلى دراسة بنية الأنساق في بعض القصائد؛ فأعين نسق الفعل ونسق التركيب اللغوي والجملة الشعرية. ثمّ أصل في مبحثٍ ثالث إلى أبنية القصائد، لأطلع على تماسكها وترابطها من خلال البناء والإحالات والحذف والوصل والتكرار والحقول المعجمية والترابط.

الفصل الرابع: الفضاء الإيديولوجي وبنيات الصّراع: في هذا الفصل سأذهب إلى انعكاسات الإيديولوجيا على القصيدة. فأبحث في الصّراعات التي خاضها الشّاعر بالقصيدة من أجل تحرير الوطن والمرأة وإرساء العدالة الاجتماعيّة ورفض الحروب الظّالمة وإدانة فساد الحكّام الرّمنيين والرّوحيين ونبذ الإرهاب والتّعصّب ورفض الطّفوس الفارغة ومحاولة إعادة الأديان والإنسان إلى المنطلقات القيمية الأصيلة.

الفصل الخامس: البنية الزّمكانية صيرورة موت وسيرورة انبعاث: سنقارب في هذا الفصل مفاهيم الأرض والوطن والأمة لنستجلي كينونة الشّاعر وأمّته في الرّمان بين حزيران 1967 وهزيمة العرب فيه وتمّوز 2006 وانتصار اللبنانيين فيه. فنقرأ في شعريّة مجّدت الهزيمة قبل أن تمجّد الانتصار، لأنّها استبشرت بها مدعاة يقظة حتمية. ثمّ أنّ تمّوز في أدبيّات الشّاعر ولّاد رؤى ودلالات. سندرسها باحثين عن تيمتي الموت والانبعاث. ثمّ نذهب إلى الكينونة في المكان. فنستطلع واقع المكان اللبنانيّ والفلسطينيّ والعراقيّ في قصائد الشّاعر مرتبّطاً بفاذٍ ونخبويّ بطل هو أنطون سعادة أو المسيح أو الحسين أو شاعر مبدع أو شهيد بطل. كلّ هذا البحث سيجري في مقارباتٍ سيميائية متعدّدة تتناول هذه الإشكاليّات في أبعادها الوجودية المتّصلة بالكينونة القلقة المقيمة على حدّي الموت والانبعاث والخلود والفناء.

الفصل الأول: شيفرات المعجم الشعري بين التراث والابداع

مدخل

تخوض الدّات الشّاعرة في غمار اللغة، وتكتنه مغاليقها لتطوّعها في دلالات جديدة، وتبعثها في قوالب مبتكرة المفردات والتّعابير، فنُنشئ بها معجمها الخاصّ الذي يرشدنا إلى هويّة النّصّ. إنّ اللغة هي انزياح عن المتداول لإنتاج دلالاتٍ تتوحى أقصى ما يمكن من الإيحاء، وتحقّق أكبر قدرٍ من الجماليّة. إنّها ابتكار الدّات الشّاعرة، ونسيج فرادتها، أو هي تجلّيات إبداع الشّاعر، وإلهامه في تجربته الشعريّة. وكلّما ارتفع مستوى هذه اللغة تحقّقت شعريّة الشّاعر، وأدّت قصيدته دورها اللغويّ والأدبيّ.

اللغة وكلماتها فضاءٌ يخلّق فيه الشّاعر، ليستجمع من شذراته مادّته الأولى معيداً صقلها وتكوينها، أو قلّ إنّ الحقل الذي يُعملُ فيه يراعُه محرّراً ليستنبت بالحبر ثمار مخياله ورؤيته الفنيّة والجماليّة التي تتجمّع في بيدر المعجمي فضاءً من بؤر الدّلالات الوليدة، ومكنون الإيحاءات العميقة في سياقٍ خاصّ. من هذا السّياق "يتشكّل حقلٌ لسانيّ يغطّي حقلًا مفهوميًا، ويعبّر عن رؤيةٍ للعالم تعيد تنظيمه" (جيرو، 1992، صفحة 137). لذا يذهب الشّاعر مدفوعاً بهاجس جدّة تعبيره إلى حدّ رفض كلّ الدّلالات السّابقة التي كانت للكلمة، و"يلبسها مستوى رمزيًا أبعد من إطارها السّيميائيّ" (الرّواشدة، 2001، صفحة 51). هذا التّعبير يوسّع مساحة التّأويل بين الدّالّ والمدلول، فيخلق لغةً بكراً تتوهج بالحياة، وتكتنز بالابداع. لغة المبدع تنشأ رموزها وأبعادها معها، و"لا تفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة، بل تفهمها بالغوص في ذاتها" (أدونيس، 1973). فنثائيّة الدّالّ والمدلول هي ثنائيّة العبارة والمحتوى، "فالدّالّ هو الصّوت المفوظ، والمدلول هو الفكرة، أي إنّهما مصطلحان يبعث أحدهما إلى الآخر، ويكوّن هذا السّياق المتواصل..." (COHEN, 1977, p. 27). ويمكن فهم النّصّ في استجلاء ما يتوارى في الكلمات، أي الدّهاب من الكلمات إلى الأشياء، أو فصل المحتوى عن عباراته

الخاصة، ثم الانطلاق عكسياً من الأشياء إلى الكلمات لفك شيفراتها. هذه العملية تدرس العلاقات والترابطات بين الكلمات في التركيب اللغوي، وما تخزنه من شحنات دلالية جديدة يكتنفها الغموض البناء بالإيحاء. بهذا "تتعلم اللغة أن تقول ما لم تقله. وذلك بأن نضيئها، ونغير علائقها" (أدونيس، لا عنوان، 1959). إن اللغة الشعرية انحرافاً عن لغة النثر، وانزياحاً عن قواعدها وسياقاتها الشائعة بما يستنبط الجدة في التعبير، والإثارة والدهشة في الإيحاء. تنحو اللغة الشعرية إلى استبدال التعقيد بالتعقيد، فنضع رموزها أمام المتلقي تحدياً لمقدرته على تفكيكها. إنها "الكتابة التي لا تصل منها إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض" (البستاني، 1976، صفحة 60).

هكذا ننتقل من الملاءمة الإسنادية إلى اللاملاءمة، فتقوم العلاقات بين الكلمات والمدلولات على الرغم مما بينها من اختلاف ومغايرة، فيأتي السياق مفاجئاً ومدهشاً. هذه الإبداعية في تقليب الكلمة على وجوهها اللامتوقعة توسع مدلولاتها، فيكون "معنى اللفظ هو في مجموع السياقات التي يمكن أن تدخل فيها" (COHEN, 1977, p. 111). إن في تركيب لغة الشعر ما يُباغت المتلقي في مزوجة الكلمات بما يُظهر إبداعية الشاعر وخصوصية لغته، فتصبح "الشعرية في الفجوة-مسافة التوتّر" (ديب، 1987، الصفحات 20-28). تكمن جمالية نتاج الشاعر في فريدة لغته التي يجعلها بصمة إبداعه الشعري، والنّافل الأمين لما يعيشه من حالات، أو ما يطرحه من تساؤلات وتأمّلات تفتح آفاقاً لا متناهية يرتادها المتلقي بفرحة الاكتشاف لما يتداعى من معانٍ، أو ما يشرق من تجليات. لغة الشعر إزاء، هي لغة الرؤى والإيحاءات، هي التحوّلات تطراً على جسد الكلمة، فتجعلها ميّادةً بالحالات والمشاعر، غنيّةً بالدلالات تستدعي متلقياً يكتنه عالمها، فيدرك ما خفي من أسرارها الخالقة.

لذلك، فإنّ الحديث عن البنية المعجمية يستدعي الإحاطة بالمسافة التأويلية بين الدالّ والمدلول، وفهم ما أنتجته من دلالاتٍ انعكست على التركيب والإيقاع، لأنّ الكلمة صوتٌ ومعنى، أو "قل

هي شكل صوتي للمعنى" (العلاق، 1989). وقبل أن نبحث في التركيب والإيقاع، لا بدّ من الالتفات إلى البعد المعجمي في بناء النصّ الشعريّ. فكيف أفصح معجم غسان مطر عن شعريّة قصائده؟

لاستجلاء هذا المعجم، لا بدّ من تقليب صفحات دواوينه، لنبحث في استخدامه المفردات. فهل خرجت من بين يديه عن رتبة المتداول؟ ومما تشكّل فضاؤه النصّي؟ وأين تموضع الشّاعر بين الأصالة والمعاصرة؟ وم هي تمظهرات خطابه النصّي؟ وماذا فيه من وشائج تربط الأنّي والماضي والآتي؟ تستدعي قراءة نصوص غسان مطر أدوات تعين فصول الخطاب، فتفهم مقاصده ورؤاه باستخدام "عمليات ذهنيّة معقّدة تتضافر فيها النّيّات المعرفيّة للقارئ، ومعالجة المعطيات اللسانيّة الدّالة من أجل الوصول إلى تمثّل تفسيريّ متماسك لمعنى النصّ" (الحاج، 2003، صفحة 29). إنّ النصّ تجلّ للذات الشّاعرة بما يعبر عن رؤيتها وتجربتها. أمّا قراءتها، فهي استيلاء لذاتٍ قرآنيّة تقدّم رؤيتها وأنموذجها المقابل الذي قد يأتلف أو يختلف مع الذات الإبداعية الأصليّة، أي الشّاعر "ما دام الهدف من هذا هو الحصول على فهم جيّد للنصّ، أي إدراك دوافع الذات التي أبدعته موظّفه النصّ بينها وبين المتلقّي" (الحاج، 2003، صفحة 27). والفضاء النصّي هو أفقٌ كتابيٌّ تشكيليّ لا متناهٍ، لأنّه صيرورةٌ ثقافيّةٌ وحضاريّةٌ واسعةٌ وعميقة تستند إلى مرجعيّاتٍ أبعد من راهنيّة فكرةٍ واحدةٍ ومحدوديّتها. لذلك، فإنّ القراءة النقديّة هي حراكٌ معرفيٌّ مستمرّ يطرح الإشكاليّات، ويستغرق في متعة تحليلها بما يفتح مغاليق النصّ على مصاريحها.

ولأنّ النصّ الشعريّ الحديث ولادٌ للمعاني، فإنّه يتربّص بالقارئ سهلاً ممتنعاً، ويستدرجه إلى متاهته بالتأويل، فيجد في القراءة ما توارى من دلالات، وما انطوى من معانٍ في ثنايا هذه المتاهة وزواياها. تحاول القراءة الإحاطة بكثافة المعاني في النصّ، فتسبح في فضائه لتعيد تشكيل شبكاته، وإنتاجها بالتأويل. والتأويل اصطلاحاً هو "تفسير النصّ، وبحث معناه، وتخريج

قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة" (علّوش، 1985، صفحة 43). وتندرج مراحل التّأويل من التّفسير والبحث والتّخريج إلى التّرجمة والكشف والانتاج بما يضاعف لغة النّصّ الأولى مثنّى وثلاثاً ورباعاً في بنية تشكيل موازية لبنية النّصّ الأوّل. فالقراءة هي حوارٌ تفاعليّ بين القارئ والنّصّ، فيستخدم الأوّل آليات التّأويل لالتقاط إشارات الثّاني. لكن لا بدّ للقارئ المؤوّل من امتلاك ثقافة مرجعيّة، ورؤية منهجيّة بما يعينه في تأويل النّصّ وإفراغ حملته الرّمزيّة في منتجٍ قرائيّ يعيد إنتاج النّصّ الإبداعيّ، فيكون "عملاً إبداعياً لا يقلّ شأنًا عن دور المبدع الحقيقيّ" (قاسم، 1995). إنّ القراءة تقيّم لقدرة القارئ على التّوقّع، لذلك إنّ انفتاحه على النّصّ سيقوده إلى "الازدواج مع المؤلّف في عمليّة التّواصل الأدبيّ" (سحلول، 2001، صفحة 36).

إنّ بناء النّصّ الشعريّ يتكئ على استراتيجيّة مدّ أواصر التّواصل ووشائج التّفاعل مع قارئه اللاحق، لذلك فإنّ كلماته بوّز عميقة الدلالات، وعالمٌ حاضنٌ "تحتشد فيه الأزمنة، وتكتفّ الأمكنة" (عبيد، 2012، صفحة 58) في شبكة عتباتٍ نصّيّة متماسكة يخرقها القارئ " ليفكّ شيفرة السرّ البنيويّ المشيّد لجسد النّصّ" (سحلول، 2001، صفحة 65).

يجمع القارئ الجيّد في قراءته الكلمة معنّى ثلاثيّ الأبعاد تتمظهر فيه مقاصد المؤلّف والنّصّ والقارئ. إذ "يتوجّب على كلّ قارئٍ أصيل أن يأتي بمعنى جديدٍ إضافيّ" (سحلول، 2001، صفحة 94). ولكلّ قراءة فرادتها عمّا سبق ولحق من قراءات، لكنّ هذا لا ينفي اتّكاء هذه القراءة على سابقتها، وانفتاحها على لاحقاتها. وقراءة النّصّ بكلّيته تستوجب مقاربة أنساقه اللغويّة وغير اللغويّة، أي إنّ البنى المعجميّة تُفضي إلى سائر البنى الصّوتيّة والتركيبيّة والإيقاعيّة، فيعيد القارئ تشكيل النّصّ بجماليّته المختلفة، وفضاءاته الواسعة، وظلاله الوارفة الدلالات. يضحّ القارئ في النّصّ حياةً عندما يشحنه بالتّكهنات والأسئلة، لأنّ النّصّ مكتنّفٌ

بفضاءاتٍ مسكوتٍ عنها، فتأتي القراءة لتخرجها من العتمة إلى النور. لذلك "فإنّ [أنا] القارئ التي تنخرط في عملية بناء النصّ هي كذلك نصّ دائماً" (سحلول، 2001، صفحة 93).

يرتاد القارئ آفاق النصّ، ويدغمه في حياته، ويعبّر عنه في تجاربه، ويتمثله في وجوده، فينفلش النصّ من "أوراق الكاتب إلى حياة القارئ، يملئ عليه جزءاً من وجوده الشّخصي، فتصبح كتابة الآخر كتابة له، فيشتركان سوياً بها" (سحلول، 2001، صفحة 119). هذا التّماهي بين القارئ والمؤلف يمكّن الأوّل من التّوغّل في عالم النصّ مؤوّلاً دواله، مستثمرًا في خصوصيته، ومنخرطًا في التّجربة الجماليّة بهدف استجلاء المعاني، واكتشاف الدّلالات الكامنة في متنه وبواطنه. ولأنّ النصّ الشّعريّ أحجياً تحتجب عن متناول القارئ، وتتمنّع عن المباشرة فإنّ إدراك خفاياها وخباياها لعبةً لن يجيدها إلّا قارئٌ يرى أبعد من المدى المتوقّع، ما يثوي في ظلال النصّ من بؤرٍ مسكوتٍ عنها، ودوالٍ ينبغي تأويلها. قراءة النصّ نقدياً هي حفرٌ في البؤر القصيّة، لتستولد القراءة جماليّتها التي قد تأتلف، أو تختلف مع تجربة الذات الشاعرة تبعاً لآليّات النّاقذ ومعطيات تأويله. فالخطاب النصّي جدليّةً بين الخفاء والتّجلي، أو بين الاحتجاب والظّهور. معانيه تتمنّع وهي راغبةٌ أن يستجلي جماليّتها قارئٌ يمتلك كفايةً منهجيّةً تحاور النصّ بما يتلاءم مع تشكيّله الكلّي، ويحيط بديناميّته التي تشكّل المجال الحيويّ للقراءة. والقارئ الفدّ، هو الذي يكشف تمويهات النصّ، ويكتننه احتمالات الدّلالة الأكثر رجحاناً، ومؤولات المعاني التي يستبطنها المعنى، فيسلس النصّ قياده إلى قارئٍ امتلك مفاتيح شيفراته، وارتاد آفاق رؤاه في قراءةٍ أنموذجيّةٍ "تتعدّى حدود التّشكّل المجرّد إلى فضاء الانتاج" (عبيد، 2012، صفحة 74). ولأنّ الشّعْر بنيةً نصيّةً أدبيّةً وثقافيّةً وحضاريّةً مركّبة، فإنّ إشكاليّة تلقّيه تستدعي الإحاطة بكلّ السّياقات التي انبثق عنها. فالخطاب الشّعريّ حرٌّ طليقٌ لا يخضع لسلطان اللغة والمعجم. هذا يقتضي أن تكون ملاعبة معانيه ودلالاته حرّة في مغايرة المألوف بما يفرضي إلى البنية العميقة التي لا يتلقّاها إلّا ذو ثقافةٍ نوعيّةٍ تفكّك لغة النصّ لتعابن منظومته

السِّمائيَّة، وترتقي إلى عتباته الشَّعريَّة المفتوحة على مساحات التَّشكيل انزياحًا معجميًّا، وإيغالًا في الرَّمز والتَّضمين.

استنادًا إلى هذه المقدِّمة النَّظريَّة، نسبر أغوار المعجم اللغويِّ لغسَّان مطر في تجربته الشَّعريَّة المديدة الَّتِي تأسَّست على اللغة، لأنَّ أولى مميَّزات الشَّعر هي استثمار خصائص اللغة وجعلها حجر الأساس في البناء الشَّعريِّ. والشَّاعر الحقيقيُّ هو الَّذي يعبِّر في تجربته بلغةٍ جديدةٍ تتشكَّل باستمرار تشكُّلاً يتناسب ومستجِّدات الحياة المتسارعة. وتتشكَّل اللغة الجديدة للشَّاعر بجرأة الانعتاق من طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة. وقد اخترع غسَّان مطر لغته، ووظَّفها بما يتلاءم مع تجربته الشَّعريَّة انطلاقًا من كون اللغة محبرة الشَّاعر، وهي ملهمته، تنزل عليه بأيِّ الوحي والشَّاعريَّة، فكلمًا تَلَفَّت كلماتها، واقتفى معطياتها، شفت له عن شيفراتها المدهشة. ولعلَّ غسَّان مطر يذهب أبعد من ذلك في مفهوم تجربته الشَّعريَّة، فيقول: "إنَّ حركة الحداثة في الأُمَّة السُّوريَّة¹ والعالم العربيِّ هي واحدة من الظَّاهرات الرّائعة الَّتِي وأدها الفكر النَّهضويُّ لأنطون سعادة، ووجَّهها وفجَّرها أدبًا جديدًا برويةٍ عصريَّة. أمَّا تجربتي الشَّعريَّة، فهي بنتُ شرعيَّة لهذا الفكر الَّذي التزمْتُ به منذ بدء تفتِّح ووعي السِّياسيِّ، ليس من حيث الموضوع فحسب، بل من حيث اللغة والرّؤى والمفاهيم" (مطر، 2012). هذا الكلام تظهيرٌ لأثر الإيديولوجيا في تجربة الشَّاعر الجماليَّة. ولعلَّ أنطون سعادة وكتابه "الصِّراع الفكري في الأدب السُّوري" نقطة ارتكاز أساسيَّة لهذه التَّجربة الَّتِي تتخذ التَّجديد التزامًا والنَّهضة غايةً في أدب أسماه أنطون سع: ادة "أدب الحياة الَّذي مهمَّته أن يكون منارةً للجماعات، وليس مرآةً لها" (سعادة، الصِّراع الفكري في الأدب السُّوري، 2013-ط 12، صفحة 62).

1 المبدأ الأول من مبادئ الحزب السُّوري القوميِّ الاجتماعيِّ: سورية للسوريين والسوريون أمة تامة.
Premier principe de base: La Syrie est aux syriens et les syriens son tune nation accomplie.
(Saadé, 2015, p. 93)

سنعاين قدرة الشاعر في الجمع بين المحكيّ و المكتوب، والمؤالفة بين التّراثيّ و الحدائيّ في معجمه الشعريّ مقنّفين شيفراته النصّيّة في ستّة مباحث على التّوالي، هي:

- 1- المفردة الحدائيّة
- 2- المفردة العاميّة الشعبيّة
- 3- المفردة التّراثيّة التّاريخيّة
- 4- استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة
- 5- التّناسّ
- 6- اللون ووظائفه الدّلاليّة

المبحث الأول: المفردة الحداثيّة

تحاول اللغة الشعريّة الاستجابة لهواجس العصر وتطلّعات أبنائه، فتتجلى في سياقٍ تعبيريّ يجسّد وجدان الإنسان المعاصر بمندرجاته الشعوريّة التّواقة إلى التّجدّد والانبعاث، وتوغل هذه اللغة في تجريب فرادتها فتقارب بؤراً غير مطروقة في سياقٍ من الخلق والإبداع الكفيلين بدفع شبهة الاجترار أو الاتّباع للموروث اللغويّ بما فيه من جمودٍ وترهّل. هذا القصد الإبداعيّ يسير آفاقاً جديدةً تسمح للغة الشعريّة بأن ترتاد بؤراً حداثيّةً تضمن لها تشكيل ذاتها الجماليّة والدلاليّة، فيكون دور شاعر الحداثة أن يبعث جمال اللغة، ويصونه، ويساعد اللغة على التّطوّر بما يستجيب لتحديات الحياة العصريّة المعقّدة ومطالبها المستجدة بوتيرة متسارعة لا تتوقّف. وشعراء الحداثة هم شعراء مواجهة لا يرضخون للرّاهن اللغويّ، ولا لجمود المجتمع وضغوط الماضيين فيه. ومن هذه المواجهة تنشأ لغةٌ جديدة "لغة متحرّرة، وموضوعة في صيغ الطّوارئ، وحافلة بالانذار والتّوقّد" (عبيد م.، 2008، صفحة 59).

يستدعي الشّاعر رافعةً معجميّة تستوعب تجلّيات تجربته في رؤية شعريّة تنبعث في الدّال والمدلول أنساقاً تعبيريّةً تحاكي روح العصر متحرّرةً من ربة المعجم أبعد من المتداول. ففي قصيدة "رتابة" نقرأ:

"ما زال المقهى مفترشاً شارعه الأعمى

والناس

كلامٍ يمشي فوق الأرصفة البلهاء" (مطر، صار ضوءاً ونام، 2011، صفحة 94).

فمفردات المقهى والشارع والأرصفة بسيطةٌ تشي بالحياة لمعاصرة، وتندرج في تدقّق ليين ومَرِن نتلمّس فيه إحساساً بالسّام من تكرار مشاهد هذه الحياة ورتابتها. ونرى الشّاعر يعرّض بالحكّام العرب في قصيدة "المجرمون"، فيستخدم أقذع الشّنائم بحقهم، لأنهم يرتضون بقاء

سبعين مليون من رعاياهم أميين في مطلع الألفية الثالثة، ليس لأته سفيه، فهو ابن بيت وأهله كرام تعلم حسن السلوك على أيدي الزاهبات، وتخرج من أحسن الجامعات:

"وصرت وجيهاً"، وأجلس بين "الدوات"،

وألتغ بالراء أحسن من أهل باريس،

أحفظ شكسبير غيباً، وأتقن فن الكلام" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 76).

لكنه على الرغم من وفرة حظّه من التربية والتعليم والأدب، فإنه يستخدم الشتيمة، لأنه جريح القلب، بلغ به الغضب حدّ الجنون عندما رأى إنفاق حكّام بلاده على الملذّات والشّهوات كفيلاً ببناء مليون جامعة، وبتعليم كلّ العرب، وإنقاذ ملايين العرب من عتمة الفقر والبؤس والتّجهيل وتحرير كلّ المدن العربيّة من الاحتلال. لكنّ صوته لا يحرك نخوة حاكم، فيكمل هجومه على الحكّام عندما يقرأ في الصّحف أنّ مسؤولاً عربياً أنفق أكثر من مليار دولار خلال ثلاثة أشهر قضاها في منتجع "مربايا" في أسبانيا، فتصير "مربايا":

"مربايا عشر من حبات "الرولز رُويز"

وألفان، ثلاثة آلاف من "حبات الرولكس" هدايا

مربايا مليون، مليونان...ثمانون على طاولة "الروليت"

مربايا مرآة تفضحنا" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 109).

لم تعد "مربايا" منتجاً سياحياً بعد هذا الخبر الصّحفي. لقد أضحت مرآة تكشف عورات الواقع العربيّ الذي يشهد مفارقاتٍ مؤلمة بين حكّام ينفقون المال على السيّارات والقصور والمجوهرات والغيد الحسان وموائد القمار واللهو في أوروبا، وشعوبٍ تننّ من الفاقة والحرمان والعوز على مساحة الوطن العربيّ الشاسعة من المحيط إلى الخليج.

إذا استكْمَلْنَا البحث عن مفرداتٍ عَصْرِيَّةٍ في قصائدِ الشَّاعر، تطالعنا في ديوان "رسائل بيدبا السَّرِّيَّة"، قصيدة بعنوان "كوما" وهي الكلمة الأجنبيَّة الأصل التي نستخدمها بدلاً من مرادفها العربي "الغيبوبة". وقد جعلها الشَّاعر عنواناً للقصيدة، فقال:

"كُومًا... "كُومًا" أنجو فيها من نفسي،

من كذب الدَّجَالينَ، ونفاق الحُكَّامِ،

إنَّ الصَّمْتَ ألدُّ كلامٍ" (مطر، رسائل بيدبا السَّرِّيَّة، 2005، الصفحات 112-113).

أن يتصرَّف الشَّاعر معجمياً بهذا اللفظ المتداول، ويستثمره في دَفَقٍ وجدانيٍّ يرتفع من فقدان المرء وعيه إلى أفقٍ آخر من الدَّلالات السِّياقِيَّة هي العزلة عن النَّاس وآفاتهم من كذبٍ وثرثرة ونفاق، والابتعاد من فتاوى السَّوء التي تبيح مصافحة المحتلِّ وتحرم الحبَّ إلى وحدةٍ لا يرى فيها الشَّاعر إلَّا عرش الله بما فيه من عدلٍ وسلامٍ وأمان، فتكون "الكوما" في هذه الحالة صمْتاً لذيذاً في الحضرة الإلهيَّة، وسفرًا عذبًا ينجو فيه الشَّاعر من موبقات النَّاس وآثامهم.

ويتابع الشَّاعر مستعيناً بالمفردات العَصْرِيَّة في ثورته من أجل الفقراء والمعدِّبين، فنراه يرفض استباحة الأرض من حفنة من الظَّالمين، وينتصر للمتألِّمين:

"أرى أشداق وحوشٍ وشياطينُ

أراها في القصر المحروس بدبَّابات الجَلادينُ

وأراها في الخُطْبِ العِصماءِ ومؤتمراتِ الكذَّابينُ" (مطر، رسائل بيدبا السَّرِّيَّة، 2005، الصفحات 33-34).

يحضر معجم الحُكَّام الطَّغاة لنقرأ في مفرداته فعل العنف والتَّوحُّش في الهيمنة على النَّاس، لذلك يُشهر الشَّاعر ثورته على ما يراه من أداءٍ استبداديٍّ لسلطةٍ غاشمة. وما دوال القصر

والدّبّابات والخطب والمؤتمرات إلا تفاصيل يتوسّلها الحاكم لتأييد هيمنته على شعبه، وقهر إرادته بالحياة الحرّة والكريمة. وهذا الحقل المعجميّ الحداثيّ كفيلاً بتوضيح الواقع المأزوم في علاقة الشّاعر مع الأنظمة التي تسوس شعوبها بجشع الوحوش وخبث الشّياطين. لكنّ الشّاعر مؤمناً بحتميّة انتصار الحقّ ولو كان أهله فقراء ومساكين، لذلك يرى في القصيدة عينها بشائر العون الإلهيّ لهم، فيعبّر عن إيمانه بأن للأرض آلهةً ترعاها، ستمسح دموعها بعد حين:

"وأرى راياتٍ تخفق بين ضلوع النّاس،

بنداقٍ تحمي شرف النّاس،

وجوهاً مثل وجوه القديسين" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 35).

يتوحّى الشّاعر لغةً فيها روح الزّمن المعاصر، مباشرةً تألفها الأسماع، ومجازيّةً مشحونةً بالدلالات. وهو يأخذنا إلى فضاءٍ معجميّ يتمثّل العصر ولغة أهله. وفي هذا الفضاء اللغويّ تتموضع الذات الشّاعرة، وتنتفتح على الحياة والآخر، فتذهب إلى آخر الدّنيا لتستحضر المفردات والدّوال التي تستبطن رفضها للحروب المفروضة على الأبرياء مرّة باسم القضاء على الإرهاب، ومرّة بذريعة مواجهة الأنظمة الشموليّة. لذلك يذهب الشّاعر إلى نيويورك، فيسترجع مشهد الحادي عشر من أيلول وتدمير برج مركز التجارة العالميّ، فيعبّر عن التّضامن مع نيويورك الجريحة، لكنّه سرعان ما يستفيق من حزنه الإنسانيّ على طبول الحرب تُقرع على الشّعوب المغلوبة على أمرها في العراق وأفغانستان، فتتبدّل صورة نيويورك في وجدانه تحت وطأة الخيبة والخذلان من استباحة الأرض بذريعة درء الإرهاب والطّغيان:

"لم يكن بيننا قاتلٌ.

كان برجان يتكنان على وجع الفقراء،

وعندما انفجرا كلُّ نفسٍ بكت

وصرخنا: "نيويورك، أيتها الوردة المستباحة"...

قبل أن ينجلي الصبح كنا نُساقُ إلى موتنا.

حاصرثنا الذئاب، وصرخنا: " نيويورك، أيتها الذئبة العاهرة" (مطر، بكاء فوق دم النخيل، 2003، الصفحات 21-22).

أمام هذا الموت العميم تبرز مفردات الغزو بكل دوالها، فنرى كلمات "الأطلسي، راعي البقر، دبابة غازية، الحواسم، الجلببون، شارون، ليفي، رعاة البقر، جيش روما، خيول القياصرة..." لقد تلاشت الذات الشاعرة في غياب الذات العربية المرمية في هاوية الموت والخراب بعد أن حلت وطأة الهزيمة انكساراً ثقيلاً ناءت به الشعوب قبل أنظمتها، وبعد أن انطفأت جذوة الأمل والرّجاء في هذه المواجهة اللامتكافئة التي أسقطت بغداد في أتون حربٍ مدمرة لم تبق ولم تدر، سرعان ما انتقلت تداعياتها وإرهاصاتهما إلى كلّ العواصم العربية.

هكذا اكتسبت المفردات فاعليتها من صوغها المعبر عن دوال تنتمي إلى الواقع المعاصر، فتولدت لغة شعرية جمعت معجماً من الكلمات العربية والمعرّبة والأجنبية غير المألوفة، يستقيها الشاعر من مفردات الحضارة الغربية الأميركية وثقافتها الحربية المهيمنة بقوة السلاح والحرب على العالم. وترتبط هذه المفردات بعضها ببعض في سياقٍ دلاليٍّ واحد، فتؤشّر في مجموعةٍ شعريةٍ كاملة صدرت بعد الغزو الأميركي للعراق في العام 2003 إلى منطق القوة والعنف في اصطناع الأعداء وسحقهم في زمن العولمة بعيداً من الالتزام بمعايير الإنسانية والعدالة والحق. ولأنّ غسان مطر ابن عصره، فإنّه يستمدّ منه لغته الشعرية، فيطوّع مفرداتها في سياقاتٍ تداولية تكشف المعاني المتوارية في شيفرة النصّ، وتتولّى تظهيرها في قالبٍ يجسد شعريّة مبدعها القادرة على استيعاب المفردات وتمثّلها في كلّ أبعادها ودلالاتها الشعبوية والتراثية والحداثيّة.

المبحث الثاني: المفردة العامية الشعبوية

يميل الشعر المعاصر إلى تنويع أدائه اللغوي، فلا يجد ضيراً من ملامسة لغة الأداء المحكي ليوظفها في رؤاه تعبيرياً وفنياً بما يغني النَّصَّ من دون إيغاله في العامية. هذا الميل يتوخى إضفاء واقعية على المعنى بما يسهل تداولية النَّصِّ من الشاعر إلى المتلقي. وقد استخدم غسان مطر هذه الكفاية التعبيرية في تشكيل نصّه، فاعتنى باختيار المفردات المتداولة بعد تشذيبها وتهذيبها، ودمجها في السياق الشعري. ففي تقديمه ديوانه "رسائل بيدبا السريّة" الصادر في العام 2005، يقول الشاعر: "إنّها قصائد باللغة العادية لغة الناس... إنّ اللغة التي أبحث عنها هي اللغة التي يفهمها مائتان وخمسون مليون عربيّ، من دون أن تتخلّى عن همّ الشعر وقلق الإنسان وعذاباته. لقد طوى الشعر العربيّ الحديث نفسه حين تغرّب، وقد آن له أن يتعرّب ليعود إلى الوجود، ولن يتعرّب إلا من خلال اللغة العذراء". فلنلاحظ في الديوان نفسه في قصيدة (نهاية) المونولوج الغنائيّ:

"فيروز الآن تغني: "يا قمر أنا وياك". فيروز تغني: "وينن"

"الآن علمنا أنّ الفرحة تغمر دولة "بخزي العين"، فالقمة قد حُسمت فيها

وقد رفعت أفاوس الزينة ترحيباً بالبطلين" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 126).

يستخدم الشاعر عناوين أغنيات فيروز الفنّانة اللبنانية التي عكست في أغنياتها انتماءها الوطنيّ والقوميّ ثمّ يختم بعبارة متداولة في العامية اللبنانية هي "بخزي العين"¹. وتؤشر هذه العبارة بمضمونها الكنائيّ إلى دولة عربية هزيلة وفارغة. فالفرحة لا تسعها باستضافة قمة

¹ عبارة بخزي العين عبارة رائجة في المشرق العربيّ تُستخدم في مقام الدّعاء برّد عين الحاسد وإبعاد أثرها كيلا تصيب المدعو له عاقلاً كان أم غير عاقل.

رئاسية، وتتعاوى مع الحدث كأنه إنجازٌ عظيم، ويأتي تعبير "بخزي العين" لينفث تهكم الكاتب بمرارة على ما آلت إليه حالة العرب من ضعف وارتداء في حضن أعدائهم.

وكي يكتمل المشهد تهافتاً يتابع الشاعر سرديته لهذه القمة، فيقول:

فيروز تغني: الآن الآن وليس غداً، أجراسُ العودةِ فلتُفرغْ".

سكتت فيروزُ وغنّت هيفاً: يَللّي أمان!" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 127)

وقد أتت عبارة " يَللّي أمان" الموروثة من اللغة التركية (أمان كلمة تركية تعني آه بالعربية) (شرارة، 2016) وهي تمثّل الاستعمار في الوجدان العربي. يأتي الانتقال من فيروز ودالّ المقاومة في "أجراس العودة" إلى هيفاً ودالّ الركون إلى الاستعمار في "يللي أمان" خاتمةً لهذا المسار الانحداريّ في الفنّ انعكاساً للانحدار في السياسة. فهؤلاء العرب الذين هرولوا إلى التطبيع مع الاحتلال، واستضافة قادته، وخضعوا لأميركا من دون نقاش لم تعد يلائم ذائقهم الفنيّة قصائد الرّحابة ببعديها الوطنيّ والقوميّ. ولأنّ قضية فلسطين لم تعد أولويّة في سياسات العروش وإعدادات الجيوش، صار من الضّروري إبعاد العرب عنها حتّى بالغناء. هذا الواقع العربي استنبت فنّانين بلا هويّة ولا هدف فكان من الطّبيعي أن تغيب أغنيات فيروز، وتُستبدل بموجةٍ من الفنّ العبثيّ تعبّر عنه عبارة " يَللّي أمان". وهذا الأمان يكون بالرّكون إلى الحكّام الخانعين، ومن ورائهم إلى مشيئة حاكم الكون الأميركيّ المهيمن. تتجلى في هذا المقطع ثنائيّة الاستلاب والارتباط. فبينما يصطفّ الإعلام الرّسميّ والفنّ الرديء خلف النّظام الرّسميّ العربيّ المنخرط في التطبيع مع الاحتلال وتمييع قضايا الأمة الكبرى وعلى رأسها "فلسطين"، نجد الشّاعر ومعه فيروز والرّحابة يسرون عكس النّيّار. وقد عكست المفردات العاميّة اللون الرّحبانيّ اللبنايّي في الشّعر، ذلك الذي تضمّن ازدواجيّة حميدة بين الفصحى والعاميّة تجسيداً للهويّة اللبنايّة التي تتمظهر وتعبّر عن ذاتها متكنّة على معجم يأتلف فيه اللفظ العاميّ بالفصحى، لأنّ العاميّة اللبنايّة لا تتبعد كثيراً بمفرداتها وتراكيبها من العربية الفصحى. ولعلّ

هذا التقارب، هو ما مكّن الشاعر من استخدام هذا الحشد من المفردات العامية، وإدخاله إلى متن قصائده عمومًا، وهذه القصيدة على وجه التحديد. وعبارة "يللي أمان" متداولةً وراسخة في الذاكرة الشعبية تبرز في ختام المقطع دالًّا على شخصية من تغنيه "هيفا". والمقصود بهذا الاسم هي الفنانة اللبنانية "هيفاء وهبي" التي برزت على الساحة الفنية في السنوات الأخيرة شخصيّة مثيرة للجدل. فهي تنهل مفردات أغنياتها من اللغة اليومية المتداولة. هذا التبدّل في بتّ الإذاعة من صوت "فيروز" إلى صوت "هيفا" هو انسياقٌ في تسطيح الرأي العام العربي وإبعاده عن قضاياها التي صدح بها صوت فيروز. فلا مسوّغ اليوم لأغنية "الآن الآن وليس غدًا أجراس العودة فلنُقرع..." والعودة هنا تعني عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم. هذا الحقّ الذي كرّسته الأمم المتحدة بقرارها الرّقم "194" الصادر بعد أشهرٍ من نكبة فلسطين في العام 1948 لم يعد مرغوبًا الحديث عنه. لذلك، وعلى قاعدة "السلامة غنيمة" فليترك كلٌّ من ملتزم ولينحّ جانبًا ولتملأ الإذاعات والشاشات والمسارح أغاني تصنع عصرًا مختلفًا وعربًا مستنبيين يشبهون عصرهم بكلّ ما فيه من عبثيّة وديميّة وانسحاق.

أما في قصيدة "منذ ذاك الصّباح" من ديوان "رسائل بيدبا السريّة" أيضًا، يسترسل الشاعر في حديثه عن أحلامه الليلية التي قلّما أعارها اهتمامًا، إلى أن يصل إلى حلمٍ مرعبٍ راوده عن وحوشٍ وثعابين وكلابٍ وذئاب تتهاوش وتتناهش، وتتبدّل أشكالها فتصير وجوه ناسٍ يعرفهم ويشاهدهم كلّ يوم، يستفيق مذعورًا ليجد في الجريدة ما يتطابق مع حلمه المزعج، فيقلع منذ ذلك الحين عن تكذيب أحلامه، ويبدأ بأخذها على محمل الجدّ:

"صرختُ من الرّعب: "يا ربُّ ماذا أرى؟ لم يُجب

وصرختُ، صحوثُ على صرختي، قلتُ: "يا ربُّ سترِكْ"،

حين قرأتُ العناوينَ جاءَ الجوابُ" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 91-92).

هذا السرد المرتجل لوقائع كابوسه، وتفصيله المزعجة يأخذ شكل مونولوجٍ بلغة الناس يستحضر فيه عبارة مألوفة نرددها في مواجهة المصاعب والمخاوف، وهي "يا ربّ سترك" التي تمثل استغاثة يطلقها الشاعر مناجياً ربّ السماء أن يطف به، ويُنجيه من هول ما رأى. لكنّ نهوض الشاعر من سريره، ورؤيته الجريفة، تفصح له عن انطباق الحلم على الواقع فالعناوين تكشف له أحوال البلاد والعباد، ويدرك حينئذٍ جواب حلمه. فالعرب تحوّلوا إلى وحوشٍ كاسرة يفترسون بعضهم بعضاً في حروب لا هواده فيها. لقد شكّلت عناوين الجريدة تفسير أحلام الشاعر وكوابيسه، فجعلت استغاثة الشاعر برّبّه تتحوّل من لوعي الحلم إلى وعي الواقع لتستدعي رافة الربّ لعلّها تعيد الوحوش والذئاب إلى إنسانيتهم من جديد.

ونأتي إلى قصيدة "بطولات" في الديوان نفسه، فنجد الشاعر يستهلّه بعبارة من المألوف الشائع، فيقول:

" فجأة لم أعد أحمّل.

قلت مبتسماً : "لا يُملّ"

سأراكم، أجل.

قلتها وأنا واثق أنني لن أرى أحداً" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 121).

يتحدّث الشاعر هنا عن أصدقائه، وكيف ضاق ذرعاً بنفسه وبهم، إذ تُختزلُ رجولتهم بالجنس والترثرة، وبلادهم تستباح كرامتها، وهم ينصرفون إلى بطولات السرير. لذلك عاف الشاعر خواءه بينهم، فاستأذن منهم بلباقة مستخدماً عبارة "لا يُملّ" التي يستخدمها الناس عادة عند استئذانهم مضيفهم للانصراف من عنده وهو يقصد عكسها، أي يُملّ. إنّه حوارٌ ذو نمطٍ شعبيّ يكشف عن ضيق الشاعر بأصدقائه ورغبته بالابتعاد عنهم.

واستطرادًا من الديوان نفسه، نجد الشاعر لا يتورّع في سياق استخدامه هذه اللغة الشعبوية عن التلميح إلى المتداول من شنائمها. فقد هاله ما جاء في الإحصائيات الدولية عن سبعين مليون أمّي عربيّ، وصبّ جام غضبه على حكّام بلاده في قصيدة "المجرمون":

هل بغير الشّتيمة نفهم هذي التّيوس التي ليس فيها من التّيس غير القرون؟

كلّما طالعتني وجوه "جلالتهم" أنقيًا، أصرخ من وجعي:

"أمكم، أختكم، عرضكم، نسلكم أيها المجرمون" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 78).

نحن هنا أمام فورة رجلٍ غاضب يستخدم ألفاظًا شائعةً في هجاء الملوك. فكلمة "تيس" التي تعني لغةً ذكر الماعز تستخدمها العامّة في وصف الشّخص العنيد الذي يتعنّت بموقفه ولا يتزحزح عنه حتّى لو ثبت له عدم صوابيّته. لكنّ لفظة "تيوس" لم تبرّد نقمة الشاعر أمام وقائع إفقار النّاس وتجهيلهم، وانغماس الملوك بالتّرف والفساد. فأنت الشّتيمة بالتلميح في كلمات "أمكم، أختكم، عرضكم، نسلكم" والمضمر فيها فعل الشتم (يلعن)، لتطال هذه السّلالات الحاكمة من دون النّطق بها لتفهم من السّياق. هذه الألفاظ أدنى من بلاغة الشّعر وأقرب إلى المباشرة والوضوح، لكنّ الشاعر ينفث فيها روحًا تنفعل وتستشيط غضبًا، فتضفي المفردة الشعبوية على بنية القصيدة فيضًا شعوريًا يتفاعل فيه المتلقّي مع المعنى لأنّه يبوح بمكونات غضبه الدّفين. وقد استطاع الشاعر إدغام هذه المفردات بمحتواها الدّلاليّ في الأنساق التّعبيرية والملاحم الإيقاعية لنصّه، فإذا بنا أمام محاكاةٍ للكلام العاديّ تتطوّر لتوظّف هذا المأثور فنّيًا "بما جعلها تكتسب في القصيدة معاني أداءٍ شعريّ جديد" (غرکان، 2008، صفحة 79).

ويقترّب الشاعر أكثر من وعي الشّارع في ديوانٍ آخر نظمه في العام 2006 في خضمّ الحرب الإسرائيليّة على لبنان التي استمرّت ثلاثة وثلاثين يومًا في شهريّ تمّوز وآب من ذلك

العام. وقد سمّاه الشّاعر "لمجدك هذا القليل". يخاطب الشّاعر في العنوان أرض بلاده، فنرى اقتراب الشّعْر فيه إلى النّاس أهل هذه الأرض بغية التّأثير فيهم. والديوان كلّ قصيدة واحدة عنوانها "يوميات غاضبة" لأنّها بحسب الشّاعر في مدخله إلى الديوان "انفعالات ثلاثين يوماً من الحرب... هذه اليوميات أحملها كما هي، كما وقعت من قلبي، وأنشرها دون تردّد... في هذه "اليوميات" لا تهمني كلّ النّظريات حول القصيدة. يهمني الصّدق الذي تحمله الكلمات. يهمني كيف انهمرت هذه الكلمات بعشوائية كما انهمرت علينا القذائف... فصرخت أكثر ممّا بكيت، وانفعلت أكثر ممّا تأملت، ودوّنت أكثر ممّا تأنّيت... لم أبدل حرفاً، ولا أترجع عن حرف. هذا صوتي يسبقني وأنا أمشي وراءه" (مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 7-8-9).

هذه المقدّمة تقول للقارئ إنّ القصيدة فيض انفعالات صادقة تحكي معاناة الحرب وآلامها. إذ يستحضر الشّاعر في هذه اليوميات قرى الجنوب ومدنه. يستخدم أسماء أناس جنوبيين يعرفهم قبل أن يموتوا "وهم يمارسون البطولة أو هم نيامٌ في مخابئ الخوف والصبر" والعبارة للشّاعر في مدخل الديوان نفسه. ومن هؤلاء واحدٌ استرسل الشّاعر في وصف تعلّقه بالأرض وانتمائه إليها، فقال:

"...الدرب يعرفها، ويعرف أين وكر النمل فيها،

يعرف البلان والطّيون والزيتون، يعرف أين تختبئ الطيور

وكيف تنهض عندما يصل الصّباح... (مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 52).

فلنلاحظ هنا كيف أنّ الشّاعر رسم بالكلمات القليلة طبيعة الجنوب ليقول لنا إنّ هذا الجنوبي أدري بشعابها ودروبها وكاناتها من الآخرين. فهو يلمّ بكلّ تفاصيلها من أوكار النمل إلى مخابئ الطيور. أمّا نباتاتها فهي تبدأ بالبلان (*Sarcopoterium spinosum*) تلك النّبتة البرية الكثيرة الشوك ولا تنتهي بالطّيون (*Les inules*) وهي عشبة تستعمل في كثير من

العلاجات. وكلمة الطّيون مأخوذة من المعجم الشّعبيّ المحليّ لأنّ هذه النّبته تعرف في العربيّة الفصحى باسم الرّاسن أو الطّباق. أمّا الرّيتون، فهو المعادل الوجوديّ للإنسان الجنوبيّ. وقصّة الرّيتون ترمز إلى السّلام، فلعلّ في استحضار الرّيتون هنا ما يمثّل رغبة هذا الجنوبيّ في أن تنهض حمامة من بين مخابئ الطّيور بقصّة من هذا الرّيتون كي يطلع صباح السّلام الذي طال انتظاره. ولعلّ اقتران الطّيون بالرّيتون معادلٌ موضوعيّ لارتباط الجنوبيّ بأرضه. فنبتة الطّيون التي تحمي شجرة الرّيتون من الدّبابه التي تفتك بمحاصيلها تشبه الإنسان الجنوبيّ الصّامد في أرضه ليبعد عنها المعتدين والطّامعين.

ولعلّ في رثاء غسان مطر لابنته "لارا" حميميّة يبيدها الأب العطوف متحسّرًا على وحيدته التي تعهّدها بالرّعاية والحنان، ولكنّ الحرب اختطفتها من بين قلبه ويديه، فصارت دمعة تنحدر ولا تنحسر عن عينيّ "بابا":

"قلبي قلّق على رجلك أن يجرحها الشوك"

إنّ دست التراب

من سوى "بابا" يغطّي الأرض بالورد والقلب

لكي يحميك يا دمعة "بابا؟" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 13)

و"بابا" كلمة عاميّة تعني الأب، فهو يخاطب ابنته ليخبرها كيف كان القلق يساوره إذا ما وخر الشوك قدميها اللتين كانتا تمشيان على التراب، فكان يفرش لها هذا التراب بالورود وحبّات القلب كي تعبر بسلام وأمان. لكنّه الآن ما استطاع أن يبسط غير الدّمع، لأنّه لم يستطع إلى إنقاذها من أتون الحرب سبيلا. فانطوى على نفسه يعاتبها بحرقة وبكاء مريرين. ولا تلبث الأم أن تنضمّ إلى الأب في وداع "لارا"، فتحول مأتمها إلى عرس مهيب مُردّدة:

"أوي... وجه لارا قمر، وانكسر."

أوي...ليلُ لارا مطرُ، وانهمزُ

أوي...طافَ قلبي وصار حقولاً نزهراً الأنينُ" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 82).

تحاول أم لارا أن تستبدل زمان العرس بزمان المأتم، فهي زغردت كأنها تزفها عروساً. و"الزغردة التي تبدأ ب"أوي" تزغردها النساء في الأفراح والأعراس، لكن أم لارا زغردت في مقام الندب. و"كلمة "أوي" هي كلمة آرامية، ومعناها تباركت. وتُسمى المهااة، وهي مصدر هأها فعل رباعي يعني الدعاء ولفت النظر." (القيّم، 2015) هذه الزغاريد تُرددها النساء في الأعراس منذ مئات السنين، وهي تبدأ بكلمة "أوي"، أو أويها، أو إيها، أو ويها، أو أوها، وتنتهي بإطلاق الزغردة "لي لي ليش" ترددها كل النساء المشاركات في الفرح بصوتٍ جماعيٍّ يعبر عن فرحتهن. وقيل الكثير عن "أوي" وأصلها، فهناك "من يقول إنها مُحرفة عن كلمة "هاهو" التي تعود إلى لقياً آدم بحواء التي بادرت به، وهناك من يردّها إلى كلمة "قووها"، أي ارفعوا أصواتكم أكثر. ويرى آخرون في لفظة "أوي" دمجاً لكلمتين ومعنيين، يُراد بالأول الحزن لمغادرة العروس منزل أهلها، وما سيخلفه من فقدٍ واشتياقٍ لها، ويُراد بالثاني إسكات هذا الحزن والدعوة إلى الفرح، فتكون الكلمة مزيجاً من "أوه وإيه" معاً." (كدر، 2015) ترتسم صورة "أم لارا" في وداع ابنتها كمن يزف عروساً، لكن ابنتها اقتترنت بالنوم، فالتحفت التراب في غيابٍ أبديٍّ. فما الزغاريدُ إلا نواحٌ يكابر في حضرة الموت، ولغةٌ لفرحٍ مستحيلٍ أمام قبر الصبية القتيلة. لذلك تتردد الـ"أوي" على لسان الأم، فتحتضن طيف ابنتها، وتغنّي في غيابها غناءً من وجعٍ وأنينٍ في ذلك الوداع الحزين.

المبحث الثالث: المفردة التراثية التاريخية

ينتمي الشاعر غسان مطر إلى مدرسة الحداثة الشعرية، لكنّه أيديولوجياً يعتنق عقيدة الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي ينصّ أحد مبادئه الأساسية على "أنّ النهضة السورية القومية الاجتماعية تستمدّ روحها من مواهب الأمة السورية وتاريخها الثقافي السياسي القومي" (سعادة، كتاب التعاليم السورية القومية الاجتماعية - مبادئ الحزب السوري القومي الاجتماعي، وغايته، 1947). وهو بهذه الثنائيات من الحداثة والموروث يخصّب شعره بما يعمّق تجربته، ويمنحها طاقاتٍ وأبعاداً لا متناهية. وقد أيقن كثيرون من شعراء الحداثة أنّ طبيعة الشعر مع تراثه إنّما هي حرمان ذلك الشعر من روافد تغذي جذوره، وتبثّ فيها خصوبةً من تربة الماضي التي تمده بالقدرة على المواءمة بين الأصالة والإبداع.

لذلك، فإنّ ما بين الحداثة والموروث ارتباطاً لا تستغني الأولى فيه عن الثاني، فتستلهم منه عناصرها التراثية والأدبية والدينية والأسطورية يصوغها الشاعر في بنياتٍ فنيةٍ تشكّل مداميك تجربته المتكئة على الأصالة والمستشرفة آفاق التجديد. وقد عاد الشاعر الحدائي إلى التراث بوصفه امتداداً روحياً يعينه على مواجهة الحاضر بانكساراته وخيباته. فأنت استعادة هذا التراث تمرّداً على الحاضر يضيء عتمته بشذراتٍ من الماضي يحييها ويستنطقها في استنهاض طاقات الحاضر. ولأنّ النهضة هي شغل غسان مطر الشاغل اقتداءً بفكر أنطون سعادة، فإنّ استعادة التراث هي منبّه شعوريّ يتوخّى الشاعر من خلاله حتّى المتلقّي على استلهم روح التراث في كفاحه الممتدّ من التحرير إلى التحرر. وهذا المنحى يحاول إرساء "نوعٍ من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر" (اسماعيل، 1972، صفحة 28).

وفقاً لهذا المنظور، فإنّ إحياء الماضي ليس بكاءً على أطلاله. إنّما هو وعيٌ لمآثره ومواقفه الخالدة. لا يدور البحث عن تعويضٍ مرضيٍ للحاضر يشبه النكوص والهرب إلى دفاتر

الأقدمين. بل يتوَحَّى الشَّاعر تحريك إدراك المتلقِّي هذا الماضي، وتثمير مكتسبات هذا الوعي في تطوير الحاضر ومعالجة مكامن الخلل فيه.

وتبدو روافد الماضي كثيرة ومتشعبة. فالتراث حافلٌ بمنابع غنيَّة في الدِّين والفلسفة والتَّاريخ والأدب. لكنَّ الدِّين يعدُّ أحد أهمِّ الرِّوافد التَّراثيَّة لشعراء الحداثة. فالشَّاعر غسان مطر مؤمَّنٌ بمسيحيَّته وملمٌ بتاريخها، وبحكم عيشه في بيئة متنوِّعة فقد قرأ تراث الإسلام وتمثَّله في شعره. يوازن حضور الدِّين في ذات الشَّاعر بين رغبات الجسد وانفعالات الرُّوح في صراعهما المستديم الذي يرسم ثنائيَّة الإنسان ببعديه الأرضيِّ والسَّماويِّ. يستحضر الشَّاعر في هذه المفردات فضاءها الدَّلاليَّ الذي يستوعب سياقه الرِّمزيَّ في مقاربةٍ جديدةٍ للواقع المعيش. وقد انبثقت هذه المفردات في فجوات النُّصوص الشَّعريَّة تكتنز عمقاً رؤيويّاً في تضمينات الشَّعر. فطالعنا في القصائد جملةً من أسماء الأنبياء، والأئمَّة والصَّحابة والقديسين ودور العبادة والجنَّة وغيرها... لتبرز قدرة الدَّالِّ في تجلِّياته على إنتاج دلالةٍ جديدةٍ للواقع منبثقةً من بين مفردات الأصالة. يقول الشَّاعر في مجموعته "لموت سرِّ آخر" في قصيدة اسمها "اعتراف":

"جسدي جاهزٌ للصَّليب

ورأسي لإكليلِ شوكٍ،

وكلَّ الأذنين هنا احتشدوا

جاهزون معي للصَّعود إلى الجلجلة" (مطر، للموت سرِّ آخر، 2009، صفحة 18).

هذا التَّتابع في الجمل الشَّعريَّة يفصح عن رغبةٍ مشبوبةٍ للشَّاعر بالتَّماهي مع السيِّد المسيح. فهو نذر جسده لارتقاء الصَّليب، وأعدَّ رأسه ليتكلَّل بالشُّوك واستحضر العذراء مريم لتبكيه بدمعٍ أمِّ رؤوم، واستدعى حشد المؤمنين المستعدِّين للمضيِّ في جلجلة الألام. هذا التَّماهي الذي ينطلق من عنوان الاعتراف (مصطلح متجدِّر في المسيحيَّة) يعبِّر عن ضيق الشَّاعر من مآسي دنياه

وتوسّله الصّلب والألم خلاصًا دراميًا يشبه عذابات الأنبياء. ولعلّ في حياة الشّاعر الكثير من المحن التي ألمّت به فجعلته يستحضر الصّليب وإكليل الشّوك وهي دوالّ مسيحيّة تتحدّ فيها ذات الشّاعر مع ذات المخلّص في رحلة الآلام والمعاناة. فهو الأب الذي فقد ابنته الوحيدة لارا في الحرب اللبنانيّة، وفقد زوجه قبل أشهر من صدور هذه المجموعة في العام 2009. وكانت لانكسارات بيروت وبغداد ودمشق في الحروب والاجتياحات أن أثنخت الشّاعر السوري القومي الاجتماعيّ بجراحٍ على مستوى الأمتة. فهذا الهلال الخصيب (سوريا الكبرى) يتداعى أمام ناظره مثلما تداعت حجارة بيته بفقد الأحبة. إنّه شاعرٌ تجرّع علقم الآلام العظيمة فاستلهم صبره الأيوبي، وعانق صليبه اليسوعي، وتوجّ رأسه بإكليل الشّوك ومضى على طريق الأنبياء.

وفي مجموعة "مجدك هذا القليل" يغرف الشّاعر من مشهديّة السيّد المسيح ليقارن بين أمّه السيّدة العذراء وأمّهات بلاده، فيقول:

"أنزلوا جنّتي عن صليبي، وعودوا إلى موتكم.

هل بكت أمّه عندما مات أكثر ممّا بكت أمّهات بلادي؟

وهل عدّبوه كما يتعدّب أهلي؟" (مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 99)

تورق الشّاعر عذابات الجنوبيين في حرب تموز من العام 2006، فيتوسّل إلى المستشهدين في عراء الجنوب والوطن أن ينزلوه عن صليب الموت اللامتناهي ويدعوه منتظرًا عودة المسيح ليستعلم عن قيامته بعد ثلاثة أيّام من موته. ويدفعه حزنه على أمّهات البلاد إلى استطلاع حال أم المسيح بعد صلبه، هي دالّ على الفجيعة ترتسم في ذاكرة المؤمنين الجمعيّة، لكنّ الحرب دفعت الشّاعر إلى مقارنة بكاء الأمّهات وعذابات الأهل بمكابدة مريم العذراء في

محنة صلب المسيح وآلامه. وكأنّ هذه المقارنة لم تشف غليل تساؤلات الشّاعر، فيندفع بعد ذلك إلى مقارنة طفل المغارة المقدّس بأطفال الجنوب وفلسطين ليتساءل عن القيامة والموت، فيقول:

"(وَأَذِينِ عَلَى طَهْرِهِ قَتْلُوهُ عَلَى طَهْرِنَا قَتْلُونَا،)

لماذا إذاً لم يمُتْ غير ليلَيْنِ، ثمّ استفاقَ

ونحن نموتُ مئاتِ السنينِ؟" (مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 100)

فالأطفال القتلى في بلدة قانا اللبنانية في حرب نيسان 1996 أو في حرب تمّوز 2006 أنقياء وأبرياء ماتوا في ملاحجتهم وهم نيام. مثلهم قضى أطفال مدينة جنين في العام 2002 في أثناء الانتفاضة الفلسطينية الثانية. هؤلاء الأطفال يتحدّرون من طهر السيّد المسيح، فقانا كانت ممراً له كما تشهد مغارتها، وفلسطين هي مهد ولادته. وقاتل الأطفال هنا وهناك يتحدّر من أصل من صلّب المسيح. والأطفال ماتوا لأنّهم طاهرون كالمسيح. لكنّ المفارقة التي تقضّ مضجع الشّاعر هي أنّ المسيح لم يلبث في الموت إلا ليلتين، بينما يتمادى الموت ويتمدّد في أعمار النّاس في بلاده مئات السنين. هذا التّساؤل تصوّر عاطفيّ دالّ على حسرة الشّاعر في استحضار معاناة شعبه المتقدمة العهد، والمائلة أمامه جرحاً نازقاً لا يلتئم، ولا يرتوي من دماء الأبرياء. هذه المقارنة ليست اهتزازاً بيقينه المسيحيّ، لكنّها رغبة ملحّة بأن ينطوي ليل المحنة، وتنتهي الآلام في حياة شعبه وأهله.

وتتوالى تجلّيات النّصّ الإنجيلي في أعمال غسان مطر، فيقول في ديوان "أحزان مشرّدة":

"إحمل صليبك واتبعني

حملتُ فما لقيتُ إلا طواغيتاً وأوثاناً،

لن تسلّم الأرض من ظلم الطّغاة ولو

زرعت كل قلوب الناس صلبانا" (مطر، أحزان مشرّدة، 2015، صفحة 61).

يتوشى حضور الذات الشاعرة باختلاجات إيمانية تعزّي نفسها بصليب السيّد المسيح، فتنطوي بعد كل محنة ومصاب إلى البعد الوجودي الروحيّ بعد أن يتداعى البعد الدنيويّ للتزوّد بالصّبر وامتلاك القدرة على الاستمرار. فالشاعر هنا يلبي نداء المسيح بحمل الصّليب واقتفاء خطاه مخلصًا. لكنّ تعميم محنة الصّلب لا ينجي الأرض وأهلها من تكاثر الطّغاة وظلمهم، فتقابل الأوثان والصّلبان يميل دلاليًا إلى غلبة الأوثان على أرضٍ محكومةٍ بالطّغاة. لذلك هو يؤمن بدعوة المسيح، ويلتحق بها من دون أن يستبشر بالخلاص من محنة الصّلب وطريق الجلجلة. كأنّ الشاعر يحاول أن يتأقلم مع المعاناة من دون أن تفتّر عزيمته من السير على درب المخلص.

ومن تجليات الأصالة حضور البعد المكاني من دوال أسماء المدن العربيّة الموغلة في التاريخ والمترامية على مساحة الوطن العربيّ من مغربه إلى مشرقه. هذه المدن التي تستجمع في عمقها الدلاليّ تراث العرب وأمجادهم. ففي قصيدة "يدك الرّبيع" الموجهة إلى المناضلة الجزائرية جميلة بو حيرد في مجموعة "أحزان مشرّدة" تتعاقب أسماء الأمكنة العربيّة الآتية: "وهران، القدس، بغداد، دمشق الشّام، معرة النّعمان والصّحارى وجنوب لبنان". كأنّ الشاعر يخزن في لا وعيه رغبةً بجمع شتات هذه المدن لتستعيد ماضيها المجيد بعد أن أنهكتها الحروب والاحتلالات، فيعود إلى "جميلة بو حيرد"¹ وقد أنهى طوافه في عالمه العربيّ، ليقول لها:

"هاتي يدك لكي نصفق،"

¹ جميلة بو حيرد (- 1935) مناضلة جزائرية، من أشهر رموز المقاومة للاستعمار الفرنسيّ في الجزائر، ألهمت الشعراء، فنظمت فيها عشرات القصائد. (ويكيبيديا- 8 كانون الثاني 2019)

لن نموت،

هاتي يدك لnrسم الآتي

فأنتِ صلاتنا" (مطر، أحزان مشرّدة، 2015، صفحة 110).

إنّ إحياء نضال "جميلة" إقرارٌ بضيق ذات يد العرب في الحاضر. فاستعان الشّاعر بيد تلك المناضلة لعلّها توقظ العرب النّيام فيتحّدوا الموت المحدق بالإنسان والأوطان عندما تمتدّ إليهم من التّاريخ القريب تلك اليد التي خطّت التّحرير في بلادها. هذه اليد الآتية من الماضي تتحوّل بامتدادها إلى الحاضر المرير أداةً لرسم مستقبلٍ أكثر إشراقًا لأنّها ستنهض بالعرب إلى حيث البقاء والكرامة.

ولا يغيب المعجم الاسلامي عن نصوص غسان مطر، فهو المؤدج عقدياً بفكر أنطون سعادة، لا ينفكّ يغرف من معين المسيحية والإسلام رؤاه متأثراً بكتاب سعادة "الاسلام في رسالتيه المسيحية والمحمدية"، وهو يسترجع التّراث الديني المسيحي والإسلامي مقترناً بشخصيتين الأولى هي شخصية السيّد المسيح(ع)، والثّانية هي شخصية الإمام الحسين بن عليّ بن أبي طالب(ع). فهاتان الشّخصيتان ترمزان إلى الفداء والانبعاث، لذلك يستدعيهما في هذا البعد الثّوروي التّحرريّ الذي يريد الانفلات من انكسارات الحاضر بالإضاءة على الماضي تحفيزاً لبني أمته كي يستلهموا من مآثر الأسلاف في التّضحية والفداء وعيمهم الحاضر وموقفهم الملائم منه. ولم يكتفِ غسان مطر باستدعاء التّراث الديني، لذلك يذهب إلى الماضي بكلّ امتداداته، فيضيف إلى البعد الرّوحيّ أبعاداً فلسفيّةً وتاريخيّةً وأدبيّةً بما يوسّع الفضاء الدّلاليّ ليستوعب في سياقاته الكثير من الرّؤى والمواقف والاستلهامات التي تبتّ حركيّةً في وعي الماضي وإدراكه بدلاً من الاكتفاء باجتراره كيفما اتّفق.

ويستحضر الشاعر التّراث المكنون في الذاكرة الجمعيّة، فنراه يرجع مرّةً إلى فينيقيا، فيكرّس مجموعةً شعريّةً لهليسا (ديدون) ابنة ملك صور التي بنت مدينة "قرطاجة" في تونس؛ ومرّةً يذهب إلى التّراث العربيّ (مكّة المتنبّي والمعرّي...)، ليصل إلى بلاد الرّافدين مستلهماً من أماكنها (بابل ودجلة والفرات وكربلاء ونيوى...)، وأعلامها (سرجون ونبوخذ نصر وحمورابي...) مواقف شعريّة تتكئ على حاجة الذات العربيّة إلى رافعة تنهض بها من واقع الانكسار إلى فضاء الانتصار والتّسامي. ففي نصّ (الموت لا قرطاجه):

"أجمل المُدن، قيل، أغنية الأرض

وأحلى، وقطعةً من سماء

غمستها ديدون بالنُّبل، لو طوّفت

فيها، لقلتَ صورٌ جديدةً" (مطر، هليسا، 1970، صفحة 111).

فقرطاجه مجدّ لبنانيّ يتغنّى به لبنانيّو اليوم باستحضاره من الجغرافيا التّونسيّة إلى المتداول اللبنانيّ سعياً إلى انبعاثٍ من الأزمات، أو بحثاً عن حقيقةٍ منشودةٍ ترى في تراث فينيقيا مرتكزاً لابتداع مآثر جديدة تشبه ما قامت به مدن فينيقيا في نطاقها المحليّ، وانطلاقاً من المتوسّط إلى العالم. وهو يطلّ على الواقع العربيّ، فيتألّم لما أصاب العراق من حربٍ وجوع، لذلك يستدعي المتنبّي في (رسالةٍ إلى أبي الطيّب المتنبّي):

"أبا الطيّب، مساء الجرح والأحزان، مررتُ على "السّماوة"¹ أمس

فباغتني على باب السّماوة "فاتك الأسدِي"¹...

¹. باديةً قرب الكوفة في العراق حيث عاش المتنبّي سنوات صباه (ديوان المتنبّي-دار صادر، بيروت 1983)

...فإني في عواصمهم كأني أنت في "بوان"²...

وأطفالُ العراق هناك يلتحفون بالشَّهْبِ

...وخولةٌ عندنا... وسيفُ الدّولة العربيّ³...."

(مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، الصفحات 110-111).

لقد ذهب الشّاعر إلى التّماهي مع المتنبيّ. فالأحزان التي غمرت قلب الشّاعر في إثر حرب العراق، قادتته إلى السّماوة، وهي المكان الذي تفتّقت فيه شاعريّة المتنبيّ، فبلغ فيها حدّ ادّعاء النّبوة. ولم يعثر الشّاعر في السّماوة في العام 2003 على المتنبيّ، إنّما بوغت بقاتله، لأنّ الرّمان مفتوحٌ على القنلة يملأون خريطة العراق بالموت والدّمار. في هذه الحقبة الحالكة من حاضر العرب المشوب بالعداوات والانقسامات، يفرّ الشّاعر مذعورًا ممّا صادفه من أهوالٍ في السّماوة وغيرها من العواصم والمدن العربيّة، ففيها الأهل الأعداء لا دين يجمعهم، ولا تاريخ ولا لغة. تضيق بحروبهم جغرافية الأوطان، فيعيش الشّاعر غريبًا بينهم، وهو الوحيد الحالم، والعربيّ الضّنين بعروبته وأهلها ينكر ما اعتراها واعتراهم من ردّةٍ إلى جاهليّة عمياء، فيستغربهم مثلما استغرب المتنبيّ "بوان" وأهلها⁴، ويحلّ بينهم غريب الوجه واليد واللسان على الرّغم من كونهم من بني جلدته. وفي هذه الغربة، تتبرّأ الدّات الشّاعرة من انقلاب العرب على ما يجمعهم من أواصر الدّم والأرض والحضارة والتّاريخ المشترك واللغة والقيم الرّوحيّة

¹. قاتل المتنبيّ، وهو فاتك بن أبي جهل الأسدي، ويعود سبب قتله للمتنبيّ نظم الأخير قصيدة في ضبّة الأسد ابن اخت فاتك، تعرّض فيها لأمّ ضبّة، أي شقيقة فاتك بهجاءٍ مقدّع فاحش. (ديوان المتنبيّ...)

². روضٌ عند شيراز، وشيراز اليوم هي مدينة إيرانيّة ومركز محافظة فارس، إحدى محافظات إيران الإحدى والثلاثين. (ديوان المتنبيّ...)

³. سيف الدّولة هو الأمير الحمدانيّ، وخولة تكون شقيقته. (ديوان المتنبيّ...)

⁴ يقول المتنبيّ: "مغاني الشعب طيبًا في المغاني بمنزلة الرّبيع من الرّمان ولكنّ الفتى العربيّ فيها غريبُ الوجه واليد واللسان". (ديوان المتنبيّ...)

والاجتماعية، فتنمّسك بكلّ هذه الوشائج والصّلات، لتنكر ما آل إليه العرب في العراق وسواه من الأقطار المحكومة بأقدارها الدّمويّة. في حين كان المتنبيّ في بوان غريباً لدواعٍ مغايرة، فهو غريبٌ لأنّه عربيّ بين العجم، وأسمراً بين الشّعْر الذين يرطنون بما لا يفهم، ويهيم في تلك الرّبوع الغنّاء متفرداً بصبايته وأشواقه. لكنّ الشّاعر يشبه المتنبيّ في مفارقة كآبته وأحزانه، لا ليعود إلى المديح متنقلاً من بلاط حاكم إلى مجلس أمير، لكنّه مستبشراً بأطفال العراق الذين ينهضون دفاعاً عن بلادهم ووجودهم، فيلمح بينهم أمير حلب سيف الدّولة الحمدانيّ وشقيقته "خولة"، التي قيل إنّ المتنبيّ أحبّها، ولم يُنح له تظهير حبّه لها بالغزل، فنفت بعضاً منه في رثائها بعد تلقّيه خبر موتها وهو عائدٌ من مصر إلى الكوفة. وفي سيمات أطفال العراق وسيف الدّولة تشاكلٌ دلاليّ يحدّد البنية الكلّية والفكرة العامّة لقصيدة الشّاعر. فأطفال العراق ينهضون في وجه الجيش الأميركيّ الغازي، مثلما نهض سيف الدّولة ليحمي ثغور إمارته العربيّة الحمدانيّة في مواجهة البيزنطيين. وخولة تتمظهر خطابياً بوصفها دلالة معجميّة افتراضية يرتجيبها الشّاعر في جيل اليوم.

ونرى في نصّ غسان مطر تجلّيات أيديولوجيا الفكر السّوري القومي الاجتماعيّ الذي أرساه أنطون سعادة الأب المؤسس لهذه العقيدة، فهو يخاطب سعيد عقل بعد نظم الأخير ملحمة "بنت يفتاح"، بأنّ ملحمته مظهرٌ من مظاهر أدب الكتب، بينما المطلوب هو "أدب الحياة". وهذا يتطلّب استجلاء تاريخ "سوريا الكبرى"¹ بما فيه من "روائع المظاهر والمكونات التاريخيّة، أو أدوار تاريخ سوريا القديم، وربط قضاياها بقضايا سوريا الجديدة" (أنطون سعادة-1943). وأشار أنطون سعادة إلى سعيد عقل في سياق الحديث عينه إلى أن يقرأ كيفيّة بناء قرطاجة،

1. سوريا الكبرى في فكر أنطون سعادة، وفي أيديولوجيا الحزب السّوري القوميّ الاجتماعيّ هي الهلال الخصيب الممتدّ من سوريا إلى لبنان وفلسطين والأردن والعراق والأهواز والكويت وجزيرة قبرص وكيليكيا ولواء الاسكندرون. (ويكيبيديا-11 كانون الثّاني 2019)

بصفته حدثاً تاريخياً يوقظ الشّعور، وينبّه الفكر. ولعلّ هذه الإشارة من سعادة قد أوحى إلى سعيد عقل بنظم ملحمة "قدموس" التي نُشرت للمرّة الأولى في العام 1944، وقدموس هو ابن "أجنور" أحد ملوك مدينتي صيدا وصور في زمن الفينيقيين. وعلى منوالها نسج غسان مطر ملحمة الشّعريّة "هليسار" في العام 1970. وهليسار هي ابنة "متان الأول" أحد ملوك مدينة صور في زمن الفينيقيين. وقد عرفت كلا الملحمتين الشّعريّتين مادّتهما من الميتولوجيا الفينيقيّة، وأضاف سعيد عقل إلى ملحمة الكثير من الميتولوجيا الإغريقيّة لأنّ وجهة قدموس انتهت في بلاد الإغريق باحثاً عن شقيقته "أوروبّا" التي اختطفها "زيوس" كبير آلهة الإغريق، خلافاً لهليسار التي انتهى بها المطاف في شمال أفريقيا حيث أنشأت مدينة قرطاج. وقد جمع الشّاعر غسان مطر بين قدموس وهليسار في قصيدته "ملكة السّماح"، فقال:

"ذاك لبنان مرّتين غزا الكون"

بحبّ وعزيمةٍ وجراح:

كفّ قدموس بالحروف الغوالي

وهنيئيل بالسيّوف الصّاح" (مطر، هليسار، 1970، صفحة 107).

ولا يلبث الشّاعر أن يخرج من معطف سعيد عقل، كما خرج "دوستويفسكي" وأقرانه الرّوس من معطف "غوغول"¹، فلا يذهب إلى قتل الأب الشّعريّ، أو الأخ الأكبر، بل يحاول أن يبلور ذاته الشّعريّة خارج وجود هذا الأب، فيستغني عن صوته، ويختار المغامرة شكلاً من أشكال

¹ معطف غوغول(المعطف)، واحدة من أهمّ القصص القصيرة للاديب الرّوسيّ نيقولاي فاسيليفتش غوغول، بطلها موظّف فقير في إحدى الدوائر الحكوميّة، عاش ملتصقاً الدّفء بمعطفه القديم لزمّن طويل، ثمّ قرّر أن يشتري معطفاً جديداً، حين علّم أنّ مديره يريد ترفيقته، فخاض مكابدةً كبيرة في هذا الانتقال من المعطف القديم إلى المعطف الجديد اتقاءً للبرد القاهر. صارت قصّة المعطف مثالاً للادب الواقعيّ الرّوسيّ، فهي تمثّل إصراراً متصلاً على محاولة التّحرّر من الطّروف والمعوقات في هذا الوجود.(ويكيبيديا-12 كانون الثّاني 2019)

الابداع، متّكناً على التجريب، ليثبت حضوره بطريقة ذكية تظهره ندّاً، متمرداً لا مقلداً ومستعيراً صوت أبيه. فيشيد عمارة نصّه الجمالية على أسس جديدة. وقد كان لخروج غسان مطر من جلاباب "سعيد عقل" أن تبدّل موقف الأخير منه. فبعد أن قال فيه في مقدّمة مجموعة "هليساار": "أجده يستثير إعجابي؛ فأصقّق، إذ راح يُغنّي الشّعْر وقمم جبالنا وإرادة الحياة" (مطر غ.، هليساار، 1970، صفحة 8)، نراه بعد حين يجيب عن سؤال أحد الصّحفيّين عن رأيه بغسان مطر؛ فيقول: " لا أعرفه" (عقل، 2009).

هكذا، نجد أنّ غسان مطر وبعد ثلاث سنوات من محاكاته "قدموس" سعيد عقل في مجموعة "هليساار"، يعيد في قصيدته إلى شعراء المقاومة (رسالة مقاتلة) ما رده أنطون سعادة أمام سعيد عقل عن العرف من تراث "سوريا الكبرى" لا سواه من تراث الأمم الأخرى، ويرفض احتكار شاعرٍ واحدٍ للعبقريّة، فينتقد ضمناً مبايعة أحمد شوقي أميراً للشعراء:

"ونمنا على صوت "شوقي" و"حافظ" و"المبدعين الكبار"

وراحت وفود القوافي تعفّر وجه النهار، فهذا أميرٌ وهذا خليفه

وهذا يُغيّر على شعر ذاك ويحتكر المجد والعبقرية

ويكتب عن "بنت يفتاح" و"المجدلية"

كأنّ أساطير أرضي رماد، كأنّ ملاحم كنعان لا تُستعاد

كأنّ بطولات آشور ليست نبوءاتٍ مجدّ." (مطر، لأنك تحبّين الشّعْر، 1973، صفحة 126).

ينطلق غسان مطر من انتمائه الأيديولوجي، ليرفض استحضار قصص المجدلية وبنت يفتاح من الكتب المقدّسة وأسفارها وعهودها، ويدعو إلى الغرف من معين التّاريخ الكنعاني والآشوري. فسوريا الكبرى مهد هذه الحضارات القديمة، وفيها من التّراث ما يستدعي العودة

إليه من رموز وأساطير تتكئ عليها الثقافة السوروية القومية الاجتماعية في سعيها إلى بث روح النهوض والارتقاء، واسترجاع الأمجاد الغابرة. يأخذ الشاعر بيد شعراء فلسطين، وكأنه يريد انبثاق جيل شعري جديد يكون مؤدلاً وقادراً على الانعتاق من المدائح والمراثي، ومؤهلاً ليحمل لواء المقاومة والتحرير والتجديد.

ولم تندرج إحالات الشاعر إلى التراث في رؤية إيجابية دائماً. فهو في مراحل الهزيمة واليأس كان يستحضر من التاريخ رموز الموت والدمار الضلال. فنراه يفتح الجرح العراقي على ذاكرة جنكيز خان وتيمورلنك؛ ويرى في العرب أشباه يهودا في الخيانة والتخلي؛ ويفهم مصير "سادوم وعمورا"¹ في التاريخ الغابر، لكنه أعياناً من أن يفهم دمار المدن والحوضر العربية في الاحتلالات والحروب المديدة والمريرة. كما أن استدعاء بعض شخصيات التراث جاء مكتنفاً بالأيديولوجيا السوروية القومية الاجتماعية التي لا تنظر إلى الشخصيات اليهودية العبرانية بعين التنزيه والتقدیس، بالرغم من كونها شخصيات أبطال وقديسين في كتب اليهود وأدبياتهم :

"أمنت بكل شهيد"

أظهر من شمشون و لوط" (مطر، رسائل بيدبا السرية، 2005، صفحة 40).

وإذا كان "شمشون" بطلاً يهودياً حصراً، فإن "لوط" نبياً عند المسلمين، ورجلاً باراً عند المسيحيين واليهود. لكن ذلك لم يسبغ عليه طهراً كالذي يراه الشاعر في الشهيد. إنه يرفع الشهادة إلى رتبة أعلى من رتبة القديسين والأنبياء.

¹ سادوم وعمورا (سدوم وعمورة) وأدومة وصبييم... أسماء قرى في منطقة البحر الميت وغور الأردن، خسفها الله بسبب مفاسد أهلها وفقاً لنصوص واردة في كتب الديانات الإبراهيمية الثلاث (الإسلامية والمسيحية واليهودية). (ويكيبيديا-14 كانون الثاني 2019)

و في قصيدةٍ أخرى في مجموعة "لمجدك هذا القليل"، نقع على "شمشون" برفقة دليّة هذه المرّة. يرى الشّاعر في حرب إسرائيل على لبنان صراعاً متجدّداً بين شمشون البطل اليهوديّ ودليّة الكنعانيّة التي أوقعت به، وسلبته شعره وبصره. فاللبنانيّون بصمودهم في حرب تمّوز 2006 في مواجهة العدوان الإسرائيليّ، يجسّدون المرأة الكنعانيّة في مواجهة شمشون. يقول الشّاعر:

"اليومَ بدأنا الفصلَ الثّاني من أسطورة "شمشون"

ودليّة رابضةً في المعبدِ بين الأعمدة السّبعةِ

تعرفُ ما كان، وما سوف يكونُ

رحلتُ من "بنت جبيل" وقصّتْ شِعْرَ الوحشِ الأعمى في "مرجعيون".

(مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 93)

تمنح هذه الصّورة اللبنايين بعداً أسطوريّاً في قدرتهم على الصّمود لدرء العدوان، ومواجهة آلة الحرب المدمّرة التي صبّت حممها على البشر والحجر من الجوّ والبرّ والبحر. فأهل الأرض يقفون بصلاية، ويعرفون ما ينتظرهم. لذلك فإنّهم يصدّون العدوان، ويردّونه في مواجهات "مرجعيون"¹، فيصبح تدمير دبّابات الميركافا الاسرائيليّة معادلاً موضوعياً لقصّ دليّة شعر شمشون: أي إنّ اللبنايين سلبوا من الاسرائيليين عنصر قوّتهم وتفوّقهم الأوّل في المعركة، الدبّابة التي كانت تُعدّ أفخر صناعاتهم العسكريّة، مثلما قصّت دليّة شعر شمشون، بعد أن عرفت أنه يفقد قوّته إذا فقد شعره. أمّا العمى، فقد أصاب شمشون بعد أن تواطأت دليّة عليه مع

¹. معارك مرجعيون سهل الخيام: هي واحدة من يوميات حرب تمّوز 2006 في لبنان، وقد تعرّضت فيها القوّات الاسرائيليّة الغازية لهجمات بقذائف الكورنت المضادّة للدروع، أسفرت عن احتراق حوالي خمس عشرة دبّابة في معركةٍ أطلق عليها اسم "مقبرة الدبّابات". (يحي دبوq-جريدة الأخبار اللبنانيّة-2 آب 2016)

بني قوماها "الفلسطينيين"، فأحرقوا عينيه بعد قصّ شعره. لكنّ عمى الاسرائيليين في مرجعيون مرده إلى وقوع تلك المعركة في اليوم الثلاثين لهذه الحرب التي استمرت ثلاثة وثلاثين يوماً. ولا يعني اندلاع معركة بهذا الحجم، بعد شهرٍ من بداية الحرب، سوى إخفاق القوّة المهاجمة في تحقيق أهدافها بالقضاء على مقاومة اللبنانيين. هذا العمى يعني أنّ آلة الحرب استمرت عبثية من دون أفق، اكتفت القوّة الغازية فيها بالقصف العشوائي الذي دمر القرى وهجر أهلها من دون أن ينجح في إسكات قذائف المدافعين الذين صمدوا في الميدان.

وفي تشبيه اللبنانيين بدليّة رغبةً أكيدة تحو الشاعر إلى تنزيه صورة المرأة الكنعانية من سرديات التاريخ التي رفعت شمشون إلى مصاف المقدّس، وأنزلت دليّة إلى حضيض المدنّس. فهو البطل الشجاع، والمقدّس الفذّ المؤيّد من الله، وهي المرأة المُخاتلة التي تعبت بقلب الرّجل، وهي البغيّة التي لا تتورّع عن الإيقاع بشمشون تمكيناً لقوماها على قومه وفقاً للمأثور اليهودي غير المقبول كنعانياً.

تختصر أسطورة شمشون ودليّة برمزيتها قصّة الصّراع على فلسطين، فيومها كان شمشون إسرائيلياً ودليّة فلسطينية، واليوم يستمرّ هذا الصّراع بوجوده جديدة. يومها كان الصّراع بين كنعان وإسرائيل، واليوم صار الصّراع بين العرب وإسرائيل، لذلك سينحاز العرب إلى دليّة ويتمثلونها، وسيتماهى الإسرائيليون مع شمشون ويقلدونه في منطق القوّة التي تدّعي حقاً مسلوباً في فلسطين وجب استرجاعه. فلا الحبّ ولا الشّهوة كانا سبباً لجمع شمشون بدليّة في وادي سوري، "ولكنّه شيء أقوى من الحبّ وأبقى من الشّهوة. إنّه الصّراع بين شعبيين، بين شعب فاتحٍ غازٍ وشعب ابن هذه الأرض يحارب من أجل البقاء من أرض يهوذا وقبائل إسرائيل إلى غزّة بلاد دليّة الكنعانية" (سليمان، 2002، الصفحات 152-153-155)

لم يك استحضار التّراث سرديّة تاريخية، ولا مقاربةً جامدة تقرأ أحداثاً ووقائع وشخصيات. إنّما نحن أمام ذاتٍ شاعرة تتفاعل مع التّراث، فتستجلي كلّ أبعاده الإنسانيّة، وتربط مدلولاته

برؤى معاصرة، لتقيم صلات بين المعاصر والتراثي بما يختزل الزمن، ويبعث مفردات الماضي بكل إحياءاتها التي ترفد تجارب الحاضر بما تكتنزه من دلالات وقيم تستبطنها الذات الشاعرة، فتنعكس في تأويل المعنى اتكاءً على نقاط ارتكاز عقديّة أراد لها الشاعر أن تتمظهر في ثنائية الأيديولوجي والجماليّ في تجربته الشعريّة. فلنأخذ اسم "سرجون" مثلاً، وهو مؤسس الدولة الأكاديّة في بلاد الرافدين. ينظر الفكر السّوري القومي الاجتماعيّ إليه بأنّه هو "أول من أقام الدولة السّوريّة الاجتماعيّة، وسمّى نفسه سيّد العدل" (أرامي، 2015). سرجون هذا نراه بعد سقوط بغداد في العام 2003 يغدو أباً قتيلاً في العراق:

"سارت الأرض في يئّمها

قطعوا رأس سرجون

وانتقموا من جنائن بابل..." (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 54).

فما أصاب العراق من دمارٍ وموتٍ وخراب طال حضارةً مشرقة بكلّ ما فيها من عمران وفيه إحدى عجائب الدّنيا جنائن بابل، مثلما طال الإنسان العراقيّ، أي حفيد سرجون، فأيتّم هذا الخطب العراق وأصاب تراثه الخالد في الصّميم، ولم يكتمل مشهد الموت بقطع رأس سرجون، إنّما يكمل الشّاعر سرد فصول المأساة، فيقول:

"واعقلوا المتنبّي

وظافوا برأس الحسين

وساد الملوك الذّئاب" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 54).

هكذا، تتبلور الحرب حرباً على الحضارة بكلّ ما فيها من تراث إنسانيّ جسّده أعلام العراق في السياسة والدّين والأدب بما حملوه من قيم، أو بما آمنوا به من أفكار. ولا تنتهي الحرب بتوقّف

ترسانتها عن قذف حمم النَّار والبارود، لأنَّ تداعياتها أثقل من مدافعها. فمرحلة ما بعد الحرب هي مرحلة سيادة "الملوك الدَّناب" بما في هذه العبارة من دوال الطَّغيان والتَّوحش والاستيلاء على مقدّرات البلاد بعد تقليص أظافرها الحضاريَّة (اعتقال المتنبي)، والثَّورويَّة (الطَّواف برأس الحسين).

وقد انتشرت مفردات التَّراث في دواوين الشَّاعر من عناوينها إلى متونها لتضيء على سياقٍ دلاليٍّ مفعم بالأبعاد والمدلولات. ومن الملفت بروز معجمٍ إسلاميٍّ واسع يستند إلى ثقافة الشَّاعر الذي يتلمَّس من خلاله مخاطبة وجدان العرب والمسلمين في سوريا والعراق ولبنان وفلسطين وحثَّهم على النَّهوض من واقع الذلِّ والهزيمة إلى مواقف الكرامة والعزيمة. ويستحضر الشَّاعر أحياناً أحاديث نبويَّة وأبياتاً شعريَّة وأمثالاً شعبيَّة من قبيل " لو أنفقت ما في الأرض... إنَّ النَّبيَّ لنورٌ...أهل مكَّة أدرى بشعابها... " - نفصّل في مقاربتها في بحثنا عن التَّناسل- لينسج معانيه منها، لكن على منوالٍ آخر فيه الكثير من الجدَّة والابداع.

المبحث الرابع: استدعاء الشخصيات التاريخية

ينتقي الشاعر من التاريخ ما يتلاءم مع رؤيته الشعرية وانتمائه الإيديولوجي، فيحاول الإفادة من إرث التاريخ السوري بتنوّعه الزماني والمكاني ليضعه في سياقٍ دلاليّ جديد. تتمّ هذه العودة إلى التاريخ أحياناً بدافع اليأس من الحاضر، فيكون استلهام رموز التاريخ رؤيةً شعريةً تختزن موقفاً.

وظّف غسان مطر الرموز التاريخية المتنوّعة في نصوصه مستدعيًا الأسماء والأشخاص في سياقٍ دلاليّ تنحاز فيه الذات الشاعرة إلى المبادئ الإنسانية والقيم والمثل العليا، فهو يستدعي من قصص "ألف ليلة وليلة"، شخصيتي "شهر يار" و "شهرزاد". فتتعلق شخصية "شهر يار" مع مدلولات القسوة والظلم، وتتقابل مع شخصية "شهرزاد" التي تتعلق دلاليًا ورمزيًا مع الجمال والبراءة والذكاء. يرجّح الشاعر كفة شهرزاد، فيأتي الفعل "خدعته" ببنيته الإسنادية لتنتهي مأساة النساء ومقتلاتهنّ اليومية في سرير شهر يار انتقامًا لشرفه المسفوح من زوجه الخائنة، فلا يتعارض الفعل "انقاد" مع دلالة انتصار شهرزاد في قصيدة "شهرزاد":

"خدعته فانقاد عبدًا حقيرًا"

لجمال يغوي وعقلٍ قدير" (مطر، العشايا، 1965، صفحة 109).

فالحيلة التي توسلتها شهرزاد، لم تمدّ عمرها لألف ليلة وليلة فحسب، بل أفلحت في تعديل سلوك شهر يار الدموي، ورفعت سيف بطشه المسلط على رؤوس النساء، عندما كانت تخاتله فيسهر حتى الفجر، ولا تنهي قصتها إلا في الليلة التالية، لتشوّقه، وتجعله يترقّب النهاية، فيبقيها على قيد الحياة. ورضخ أخيرًا لسلطان عقلها الراجح وجمالها الفاتن، فأحبّها وأقلع عن غيّه.

ترتسم صورة شهرزاد مثالاً للأنثى التي يريدها الشاعر، فتتعلق عبارتا "جمال يغوي" وعقل قدير" لتبيننا المرأة عقلاً واعياً يفعل ويصنع مصيره، ويمنع استئثار الرجل وهيمنته، وكأته

يدعو نساء اليوم الى استلهم ذكاء شهرزاد في امتلاك زمام أمورهنّ، فهو يختم قصيدته بجملةٍ شرطيةٍ فيها الكثير من التحريض على إثبات الذات الأنثوية بالعقل أولاً. فكلّ امرأةٍ قادرةٌ على إخضاع العصور لمنطقها:

"يا لحواء لو يحالفها العقل لدانت لها رقاب العصور" (مطر، العشايا، 1965، صفحة 109).

وفي قصيدة اسمها "رسالةٌ مقاتلةٌ" وجهها إلى "شعراء المقاومة"¹، يستدعي الشاعر حوالي عشرين رمزاً تاريخياً من رموز الأدب وأعلام التراث، ليتبرأ منهم معلناً تأييده للشعر الملتزم بقضية فلسطين، الذي يمثله شعراء المقاومة في الدّاخل الفلسطيني:

"أطلت قناديلكم كالليبارق وكنا نياما

سمعنا حوافر تلك القوافي تزمجر بين الخنادق

وكنا سئما "قفا نبك" ماتت مراشي المهلهل²

وكنا بشمنا من الخيل والليل³. " (مطر، لأنك تحبّين الشعر، 1973، الصفحات 124-125).

هو لا يكتفي بأن يشهر سأمه من قصائد العصر الجاهليّ، بل يتجاوزها ليعبر عن ضجره من شعر العصر العباسيّ، ومن كلّ دواوين العرب، لأنّ هذا التراث لم يعصم فلسطين من الاحتلال، ولم يبق الفلسطينيين في بيوتهم وحقولهم بعد النكبة:

¹ مصطلح أطلق على شعراء فلسطينيين في سبعينيات القرن الماضي، ولا سيّما محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وقد رادفه مصطلح شعراء الأرض المحتلة وفقاً لتوصيف غسان كنفاني ونزار قبّاني على سبيل المثال لا الحصر. (شهد سلامة مجلة ميم-حزيران 2017+ويكيبيديا 15 كانون الثاني 2019)

² عدّي بن ربيعة بن الحارث التغلبيّ أبو ليلى، المهلهل: شاعر، من أبطال العرب في الجاهلية. (ويكيبيديا الموسوعة الحرة على الإنترنت 15 كانون الثاني 2019).

³ الخيل والليل مطلع بيتٍ للمنتبّي يقول فيه: الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرّمح والقرطاس والقلم:

<https://www.aldiwan.net/poem20938.html>

"كفرنا بكلّ الحروف

هدمنا الخيام، وبتنا عرأة، خُطانا تُقَبَلُ، تجتَرُّ وجه الرّصيف

بلادِي سبيّه.

ونحن نغني "لهند" ونغرق في أدمع العامريّة"¹ (مطر، لأتكَ تحبين الشعر، 1973، صفحة 127).

حفرت مأساة الفلسطينيين في منافي الشتات أخايد من الجرح في وعي الشّاعر، فلم يعد يتقبّل الانغماس في تفاصيل الحياة، والنّهل من دواوين الغزل والرّثاء، ومحاكاة عمر بن أبي ربيعة في غنائه لهند، أو مشاطرة ليلي في حزنها على فراق قيس. فهذه الصّفحات الحافلة بالحبّ والغناء والفخر، أغلقتها النّكبة، لتفتح صفحة شعرٍ جديدٍ بأقلام شعراءٍ يتوسّم فيهم غسان مطر الخير، لعلمهم، وقد اعتنقوا قضية بلادهم، يفتحون باب الأمل بالخلاص من خيم اللجوء، ومذلة السّبيّ :

" تجيئون من كلّ صخرٍ ومن كلّ نبعٍ ومن كلّ صوتٍ حزين

ونقرأ في الليل ما تكتبون

فتسقط كلّ السّجون

ونعرف أنّا وإن طال شوقٌ، إلى أرضنا عائدون" (مطر، لأتكَ تحبين الشعر، 1973، صفحة 130).

¹ هند هي إحدى حبيبات عمر بن أبي ربيعة والعامريّة هي ليلي حبيبة قيس بن الملوّح (من تراث الغزل في العصر الأمويّ-ويكيبيديا 22 كانون الثّاني 2019).

يستحضر الشّاعر حقّ العودة، فيذكر كلمة "عائدون" التي رفعها الفلسطينيّون شعارهم منذ يوم النّكبة. فيستبشر بشعراء المقاومة صوتاً ينبعث في كلّ أرجاء فلسطين، ومن حناجر أهلها ليردّد لازمة العودة مترقّباً وقع القصائد المقاومة، ومستشرقاً مستقبل الحرّية والعودة. وكأنّه بعد أن يئس من السّياسة القاصرة والتّوم على أمجاد الماضي، بعث به هؤلاء الشّعراء رجاءً جديداً بقدرة الشّعور الملتزم على خوض معركة التّحرير تكريساً لحقّ مشروع العودة إلى فلسطين، بما تعنيه من استعادة الحياة الحرّة والكرامة. يستبدل الشّاعر شعراً بشعر، فيطوي الدّيون العربيّ كلّ من امرئ القيس في الجاهليّة إلى أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في عصر النّهضة، (ونمنا على صوت "شوقي" و"حافظ"...)، ليفتح دواوين شعراها المقاومة وحدها، فيقرأ فيها القصائد العابقة بروح التّحرير والعودة، غير أبه بدواوين من سبقهم من أعلام الشّعور وما فيها من معلّقاتٍ ومدائحٍ ومراثٍ.

يوظّف الشّاعر المعطيات التّاريخيّة في بنائه الشعريّ، ليستثمر أبعادها ومدلولاتها في تظهير رؤيته الإنسانيّة. وقد كان يومئذٍ إلى ما في رموز التّاريخ من قيم ومآثر استلهاماً لمواقفها في استنهاض الأمة وحثّها على استرجاع أمجادها بما يعبر عن رفضٍ للحاضر المشوب بالتّردّي والتّراجع. كما أنّه بتركيزه على رموز تاريخ سوريا الكبرى، يريد أن يقول إنّ في حضارتنا السّوريّة متكافئاً كافياً للانبعاث والنّهوض؛ ففي هذا الشّرق ما يكفي من آفاقٍ تاريخيّة رحبة، من شأن من يرتادها أن يخصّب تجربته الشعريّة والثّقافيّة بمخزونٍ من الرّؤى والمضامين التي تشكّل بنية إبداعه. فاستدعاء الرّموز لم يكن عرضياً ولا عبثياً، إنّما هي رغبةٌ في التّماهي معها بما يحقّق تواشجاً دلاليّاً بين النّصّ والرّمز، فيظهر الرّمز في النّصّ تيمةً ذات قيمةٍ توليديّة وتأثيريّة ملهمة في التّاريخ والأيدولوجيا والدّين والاسطورة...

يتوخّى الرّبط بين الماضي والحاضر إبراز قدرة الشّعور على تقديم رؤيته إلى الإنسان والعصر، بما يتيح الإفادة من معطيات التّاريخ في تنوّعه الزّمانيّ والمكانيّ بعد أن توضع في سياقٍ

يمنحها أبعاداً ودلالاتٍ جديدة. وتأتي إسقاطات الشاعر التاريخية ترميزاً لرؤاه، ومعادلاً موضوعياً للمواقف والقضايا التي يحفل بها ديوانه. فالغاية من التناص، هي رقد النصّ برمّز فنّي ليستوعب تجربة الشاعر المعاصر، ومواقفه من القضايا المطروحة في شعره.

يحاول الشاعر أن يعبر من خلال هذه الرموز المستندعة إلى آفاقٍ إنسانيةٍ رحبة، تغني النصّ الشعريّ، فتحيله إلى نصوصٍ تقادم عهدها، يستلهم منها الشاعر دوالاً ومدلولاتٍ تعينه على تشفير نصوصه. فلنأخذ ديوانه الصّادر في العام 2005، فنرى عنوانه "رسائل إلى بيدبا"، وتلي العنوان القصيدة الأولى المُعنونة بـ"يقول بيدبا"، وفيها:

"عَلَّمَنِي زَمَنِي أَلَا أَخْشَى الذَّنْبَ الشَّارِدَ"

في الغاباتِ وفي الوديانِ

عَلَّمَنِي زَمَنِي

أنّ الذَّنْبَ هو الإنسانُ" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 22).

ينقلنا الشاعر إلى عالم الحكمة والأخلاق، فيستعيد الفيلسوف الهندي "بيدبا" وهو فيلسوف وحكيم كتب قصصه "الفصول الخمسة"، التي ترجمها "ابن المقفع" إلى العربية بعنوان "كليّة ودمنة"، ومعظم شخصياتها من الحيوانات. كتبه بيدبا تنفيذاً لرغبة ملك هندي اسمه "دبشليم" وكان بيدبا يمهد لكلّ قصّة بحكمة، ثم يجعل القصة تفسيراً لهذه الحكمة.

يستحضر الشاعر غسان مطر "بيدبا" ليرسم منه ما يقوله في إنسان اليوم، فيدعو الحكيم الشاعر إلى التسليم بما آل إليه هذا الإنسان من دون تحسّر. إنّه يدعو إلى الحذر ليس من الذَّنْبِ الشَّارِدِ في الغابات والوديان، بل الحذر من ذناب البشر الذين يفتكون بعضهم ببعض، ويتوسّلون الغدر، ويطعنون بالظّهر لا فرق فيهم بين غريبٍ أو قريب. ولعلّ مردّ العودة إلى "بيدبا" افتقار الزّمن العربيّ المعاصر إلى أهل الحكمة والرّأي السّديد. فيأتي "بيدبا" من بين طيّات الكتب

مستجمعًا حكمته وخبرته، لينتفع بها الشاعر وقراءه من الأبرياء المصدومين من الفوضى السائدة، والخائبين من ردة الإنسان إلى شريعة الغاب، ليسود بينهم منطق القوة لا منطق الحق. ويعود غسان مطر إلى فلاسفة العرب الأوائل، فيأتي بالمعري من العصر العباسي، وبابن رشد من العصر الأندلسي، ليرى في نفسه بعضًا من رؤية المعري، وبصيرته التي تعزي الحقائق، وفيضًا من عقل ابن رشد الراجح الذي استنارت به أوروبا في نهضتها:

"بي حنينٌ إلى زمنٍ كنتُ فيه "المعري"

يرى ويعري،

وكان "ابن رشد" صديقي،

وسيدنا العقل، تسطع أنواره الواعده" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 64).

يطلق الشاعر في هذه القصيدة صرخةً في وجه عميان النقل(الدين)، لأنهم غيّبوا العقل، وأطلقوا وحوش التعصّب في دنيانا، فتفاقت الأزمات واندلعت الحروب، وصار البحث عن مخلص يعيد الناس إلى عقولهم حاجةً ماسّة، لكنّه في التردّي الرّاهن لا يعدو كونه ضربًا من الخيال الذي اندفع فيه الشاعر متقمصًا بصيرة المعري، ونباهة ابن رشد، لعلّه يفلح في إضاءة أنوار العقل في هذا الليل العربيّ الحالك، والمتقل بالويلات والمصائب.

وفي قصيدة "يدك الربيع" المهداة إلى المناضلة الجزائرية "جميلة بو حيرد"، يخاطب الشاعر جميلة، فيطمئنّها أنّ حواضر العرب من القاهرة إلى بغداد والقدس ودمشق ما زالت على عهود وفائها وإبائها، على الرغم ممّا مرّت به من حروبٍ وويلاتٍ في تاريخها المعاصر، لأنّ هذه المدن تحيي في أبنائها أرواح أسلافهم:

"القدس: وينهض من هنا طفلٌ نسّميه "صلاح الدين"..."

دمشق: تضحك وحولها التاريخ مزدحم، ويعود رأس أبي العلاء إلى المعرة

شاهدًا أن الطقوس البربرية ليس تُطفئ نور عقل "أبي العلاء" (مطر، أحزان مشرّدة، 2015، الصفحات 107-108).

لم يرضخ المقدسيون لواقع الاحتلال، فهم ماضون في نضالهم من أجل استرجاع أرضهم السليبية، يولد الطفل منهم منذورًا للدفاع عن حقه في قدسه، فيتقمص في وقفته شخصية صلاح الدين التي تستحضر معركته مع الصليبيين في "حطين" وأكناف بيت المقدس. أمّا دمشق، فإنّ الحرب الضروس التي نشبت على أرضها، لم تحجب عقل أبي العلاء المعري. أمّا عودة رأسه إلى المعرة، فهي إشارة تحدّ للجماعة المسلحة التي أقدمت على قطع رأسه عن قاعدة تمثاله في مدينته "معرة النعمان" في محافظة إدلب السوريّة في مطلع شهر شباط من العام 2013. واختلفت تفسيرات هذه الخطوة بين من يقول إنّها تظهيرٌ لحرمة التماثيل والأصنام في الدين، ومن يقول إنّ الجماعة المسلحة قد انتقلت بمفعولٍ رجعيٍّ من المعريّ المتهم بالاحاد من بعض علماء المسلمين. يُعرض الشاعر عن هذا كلّهُ، ليقول إنّ فكر أبي العلاء لم يندثر بقطع رأس التمثال، بل إنّ دمشق ستتكئ على فكر المعريّ، وستتهدي بعلمه ومعرفته إلى خلاصها من هذه الحرب البربرية. إنّ رأس المعريّ معادلٌ موضوعيٌّ للفكر الحرّ في عالم تكاد تنعدم فيه مساحة الحرية، ويسود منطق الإرهاب والتّرهيب بلا هوادة. وينحاز الشاعر إلى المعريّ متأثرًا بما قال فيه ملهمه الفكريّ "أنطون سعادة": "أبو العلاء المعريّ أكبر شعراء الأدب العربيّ المفكرين لم يكن عربيًّا في شيءٍ من فلسفته وتفكيره، إنّ طبيعة شعره السوريّة كانت أقوى من الأدب العربيّ. إنّ تاج شعراء اللغة العربيّة، وثروتها الطائلة في الشّعْر والأدب" (سعادة، مثل الأمة الأعلى ومثل الشّعْر الأعلى، 1933). وذهب أنطون سعادة إلى التّشجيع على الأمة التي لا تعرف قدر رجالها، فلا تحسن تقديرهم في حياتهم ولا الافادة من إرثهم بعد مماتهم، فتعاني من

دونهم الفقر والجهل والضياع: "الشعوب الغبية تفعل برجالها ما يفعل الأطفال بالعبابهم، يحطمونها ثم يبكونها طالبين غيرها" (سعادة، مجلة الزّوبعة، 1947).

إنّ قطع رأس التّمثال قطيعةً مع الفكر والحضارة. فقتل مثالٍ مرموزٍ إليه بتمثالٍ محاولةً لطمس العقل وتغليب الخرافة، أو إنّها إلقاء الفكر في غياهب القمع. لذلك ينتصر الشاعر للتّمثال وصاحبه ومن خلفهما دمشق وسوريا إيماناً منه بأنّ سوريا ستلبس تاج مجدها وتزهو به أنوار عقلٍ لا ينطفئ، وفكرٍ لا ينكفي في صراع الوجود والحياة. لكنّ الشّاعر جمع بين دمشق والقدس برمزين متعارضين حكماً هما المعريّ وصلاح الدّين. فصلاح الدّين الذي تمجّده النوستالجيا العربيّة بوصفه رمزاً لكفاحها ضدّ حملات الصليبيين، هو نفسه الحاكم الذي قتل الفيلسوف والمتصوّف السهروردي¹، على الرّغم من كونه واحداً من كبار المتصوّفة في زمانه ومن أفضّه علماء عصره بأمور الدّين والفلسفة والمنطق والحكمة. وقد أوغر فقهاء حلب صدر صلاح الدّين عليه متّهمين إيّاه بالكفر وفساد المعتقد، وبأنّه كان يفتن بابتعاد صلاح الدّين للخروج عن الدّين. لذلك فإنّ في استدعاء رموز التّاريخ مفارقات تعود إلى أنّ البيئّة الحاضنة لهذه الرّموز كانت حافلةً بالصّراعات والاختلافات بين العقائد والمذاهب والفرق. فمن كان بطلاً في معركة تحرير هنا، لم ينج هناك من شبهة القمع أو من طبائع الاستبداد، فارتسمت صورته في التّاريخ مزدوجةً يمكن أن يقرأها الشّاعر على أكثر من وجه في استدعائه اسمها وفصولاً من سيرتها.

¹. هو أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي ويلقب بشهاب الدين، واشتهر باسم السهروردي المقتول. (ويكيبيديا-25 كانون الثّاني 2019)

يستدعي الشاعر من التاريخ وجوهاً اشتهرت بالبطش وسفك الدماء. فيرى في مأساة حرب العراق، أنها أزاحت حاكمًا مستبدًا، ليخلفه من هم أشدّ قسوةً وظلماً، وكانّ التاريخ يعيد نفسه في هذه البلاد النَّازفة. وقد عبّر عن ذلك في قصيدة "سورة التّيه":

"التّيه أن نسمع قصفاً في بغداد

فنفرح أن الحجاج قضى ونغني لزيد ابن أبيه

التّيه أن يأكل إنسانٌ عربيّ لحم أخيه" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 14).

فالأمّة التي أقصت حاكمها الظّالم، لم تُرس بعد حياةً ديمقراطيّة، ولم تُعد بناءً كيائها على العدل والقانون. إنّها أزاحت الظّالم، وأنت بالغاشم، كمن يستجير من الرّمضاء بالنّار. وهذا يؤشّر إلى أنّ هذه الأمّة في طريق التّيه والضلال، تخبط على غير هدًى، فتنزف جراحها ولا تلتئم ولا يرعوي أبناؤها عن الخوض بالدماء يقتتلون، فيقتلون بعضهم بعضاً في حروبٍ لا تنتهي.

نأتي إلى كلمة "الجلجلة"¹، فنرى حضورها بارزاً في قصائد غسان مطر، وهو المتكبّ بهموم الدّات والأمّة، لا يكاد يرى بصيص ضوءٍ في آخر النّفق، حتّى تباغته الحياة العربيّة بأحزانها ومراراتها المتنقّلة على امتداد جغرافية بلاده وتاريخها. والجلجلة هي المكان الذي قصده السيّد المسيح بعد أن حمل صليبه، إنّها الطريق التقليديّة المعروفة اليوم "بدرب الآلام"، ويسلكها المسيحيّون كلّ يوم جمعة بعد الظّهر، وحجاج العالم عندما يزورون المدينة المقدّسة.

¹. جاء في الأنجيل المقدسة أن المسيح، يوم حمل الصليب، خرج إلى هذا المكان ويدعى "الجلجّة" في الأرامية، والجلجلة، أو الجولجوليث في العبرية وهو في السريانيّة جلجوتة بلفظ الجيم على الطّريقة المصريّة وتعني أيضاً الارتقاء والصعود. وهي مدينة تقع خارج مدينة القدس، والجلجلة تعني الجمجمة، وتشير إلى مرتفع صغير من صخر. (المعلومات مستقاة من الأستاذة المشرفة سلام دياب ديرنتون وموقع ويكيبيديا).

سلك الشاعر درب الآلام يوم فقد ابنته "لارا" في العام 1990 في انفجار أصاب الحافلة التي كانت تقلها من المدرسة إلى البيت، فعزف على قبرها قصائد من نشيج المأساة، وتواترت كلمة "جلجلة" في هذه القصيدة ثلاث مرّات:

"كفّاي جلجلةً ووجهي حفرةً، والعمر في شفتي بعضُ تُرابٍ" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 20). وفي هذا البيت ثلوث الموت يتلبّس الشاعر. فتصير الجلجلة والحفرة والتراب تجسيد وجوده المتضائل الأيل إلى الفناء.

"فما أوسع هذا الليل، ما أوسع صدر الجلجلة" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 50). وإن اتسع الليل و صدر الجلجلة؛ ففي اتساعهما يتمدّد الموت ويطبق حصاره على وجود الشاعر.

"يا عسافير لَوْحَنَ للمدنِ السّودِ، رَتَّنَ ما رَتَّنَتْ مريمٌ عند هاويةِ الجلجلة" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 69). والهاوية هي مرادف للحفرة مثلما الأسود هو رديف الليل.

ارتسم قبر "لارا" في وجه أبيها وكفّيه، وأظلمت أيامه ليلاً طويلاً، فتماهى بالألم مع المسيح المصلوب، وانفتحت دروبه على جلجلةٍ لامتناهية، وتراءت بيروت مدينةً غارقةً في سواد الحِداد والحزن، وهي غارقةٌ في رماد حربٍ أهليّةٍ مريرةٍ ومديدة. في هذا المشهد المأساوي، يناشد الشاعر العسافير كي ترتل كلمات مريم أمام درب آلام ابنها المسيح. وقد يكون قصد بالعسافير الأطفال لأنهم يتماهون معها في كونهم وفق معتقداتنا عسافير الجنّة. وانقلبت الجلجلة دلاليّاً من مرتفعٍ أو تليّ صغيرٍ إلى هاويةٍ تفغر فاهاً لتند فتاةً في ميعة صباها، ومدناً دمّرتها الحرب، وصلبتها على خشبة الأزمات والمحن.

وبعد "عزف على قبر لارا"، أصدر الشاعر مجموعةً ثانيةً في رثائها اسمها "هوامش على دم القصيدة" في العام نفسه 1990، فكتب في قصيدة "دخول في ذاكرة الهدّيان" الموجهة إلى زوجته "ماغي":

"لمريمٍ أغنيتي، ألف جلجلةٍ تلتقي حين تعزف أوتارها" (مطر، هوامش على دم القصيدة، 1990، الصفحات 43-44).

هذه القصائد تتداعى أشبه بحشرجات ألمٍ ينفثها أبٌ تُكل بابنته، فلا ينبعث منها إيقاعٌ يشبه إيقاعات القصائد، إنّما تتقاطع من كلماتها دروب الألام كأنها التقاء ألف جلجلةٍ في تكثيفٍ للألم والمأساة بما يجعل مصاب الشاعر بابنته أشدّ من محنة الصّلب وألم. والشاعر يبيث أوجاعه لمريم، مثلما بثّها لزوجته ماغي بحثًا عن شركاءٍ يتقاسمون معه الألم، فيشاطرونه بعضًا من تباريحه، لعلّه يهون من وقعه، ويخفف من فجيعة.

لكنّ هذه الجلجلة لم تكن دالًّا بمدلول الألم وحده، ففي قصيدة "بكاء فوق دم النّخيل"، يعبر الشاعر عن حزنه وأساه على مصير العراق بعد الغزو الأميركي في العام 2003، يجعل الشاعر من البلاد مسيحًا آخر يقوم من على صليب الجلجلة:

"المسيحُ بلادي،

وهل كان فجر القيامة

لو لم تكن عتمة الجلجلة؟" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 83)

لا يثبّط اليأسون رجاء الشاعر، فيتسامى على جرحه الشّخصي والوطني والقومي، ليحلم بالقيامة من معموديّة الموت والنّار، وبانبلاج فجر الخلاص من ليل الألام الطّويل. لكنّ الكلمة ما تلبث أن تستعيد مدلولها المأساويّ في قصيدة "جلجلة" التي تستعرض وقائع الموت

والطَّغْيَانِ وَالنَّفْيِ وَالسَّجْنِ، فلا يجد الشَّاعر غير التوسُّلِ بضراعةٍ إلى الله، كي يضع حدًّا لهذه الألام:

"قلتُ: "متى يا إلهَ السَّماءِ"

متى تنتهي هذه الجلجلةُ!" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 61)

ثمَّ يذهب الشَّاعر إلى التَّماهي مع السيّد المسيح، فيجلس على كرسي الاعتراف، ويبوح بأنّه كان ينتظر الصَّلب منذ الولادة، وبأنّه وطَّن نفسه على احتمال العذاب، لأنّه يعتمد الشكَّ سبيلاً، ويطرح الأسئلة في قصيدة "اعتراف":

"جسدي جاهزٌ للصَّليبِ ورأسي لإكليلِ شوكٍ،

ومريمُ جاهزةٌ للبكاء، وكلّ الذين احتشدوا

جاهزون معي للصَّعود إلى الجلجلةُ" (مطر، للموت سرٌّ آخر، 2009، صفحة 19).

لقد اصطفَّ الجميع مع الشَّاعر، وحشدوا صفوفهم خلفه ليصعدوا معه على صليب الأسئلة التي تهزُّ ركود الواقع وجمود النَّاس مع علمه أنّ الشكَّ مُتعب، وطرح الأسئلة معصيةً لا تُغفَر، والخروج عن التَّقليد والتَّبعية ليس جريمة.

لا يريد الشَّاعر الانتماء إلى كوم الجثث المهملّة، ولا الارتقاء في كنف الخاضعين المستسلمين. إنّه يشهر تمرّده مدرِّكاً ما يترتّب على هذا التمرّد والعصيان من ويل وثبورٍ وعقاب. لكنّه آل على نفسه أن يؤثّر صليب الشكِّ على حرير اليقين الوثير. وقد استدعى الشَّاعر أحياناً شخصياتٍ من التَّاريخ الحديث، لينشئ بينها وبين شخصيات نصّه تشاكلاً دلاليّاً، فيبدو التَّاريخ كأنّه يعيد نفسه بوقائعه وأحداثه.

فلنأخذ مثلاً استدعاء شخصيّة "نوري السعيد"¹ في قصيدة "بكاء فوق دم النّخيل":

"فوق دبابية عاد نوري السعيد" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 37).

نوري السعيد قضى في العام 1958، لكنّه عاد في العام 2003 على متن دبابية أميركية. وتفسير ذلك، إنّ الذين كانوا يناوئون النظام العراقيّ آنذاك، عادوا إلى بلادهم بحماية أميركية، مثلما عاد نوري السعيد إلى العراق بعد ثورة رشيد عالي الكيلاني في العام 1941 بحماية بريطانية، فلم يرَ فيهم الشّاعر قادة تحرّر وطنيّ، بل عدّهم أدوات في خدمة دول التّحالف التي شنت تلك الحرب. وهذا ما اتّهم به نوري السعيد عندما كان رئيساً لوزراء العراق بسبب مسابرتة الدائمة للسياسة البريطانيّة على الصّعيدين العراقي والعربي. إنّ استدعاء شخصيّة نوري السعيد يكشف عن نقمة الشّاعر على من يستجدون الحماية والوصايات الخارجيّة في التّغيير السياسي بدلاً من اعتماد آليات نضالٍ وطنيّ يؤول إلى التّغيير وفقاً لما تقتضيه مصلحة الشعوب بعيداً من حسابات الدّول الكبرى ومصالحها. ولم تنجح دبابية بريطانيا في تأييد حماية "نوري السعيد" العائد إلى العراق في العام 1941، فقضى في ثورة أخرى في العام 1958، مثلما أخفقت دبابية أميركا في حماية العائدين إلى العراق في العام 2003، فسرعان ما قضى كثيرون من هؤلاء في أتون الحرب المدمّرة التي اندلعت بعد الاحتلال الأميركيّ لهذا البلد.

من خلال ما تقدّم، نجد أنّ الشّاعر قد استلهم من رموز التّاريخ وشخصيّاته ووقائعه ما يعينه على الكشف عن رؤيته الشعريّة التي تشحن النّصّ بإحالاتٍ موحية تُغنيه بالدّوال والمدلولات التي تجسّد الواقع العربيّ وتستشرف المستقبل اتّكاءً على تراث الماضي الغابر مرتكزاً ومدمماً أساسياً في بناء اللغة الشعريّة، ورفدها بالدّلالات التي تجعل نصّ غسان مطر

¹ نوري السعيد: رئيس وزراء العراق في العهد الملكي بين العامين 1930 و1958. قيل عنه إنه كان رجل الغرب في العالم العربي لعلاقاته الوطيدة مع بريطانيا أولاً، وثانياً لدوره في إنشاء حلف بغداد بقيادة أميركية-بريطانية في مواجهة الاتّحاد السّوفياتي ومشاريع الوحدة العربيّة بقيادة جمال عبد النّاصر. (ويكيبيديا، 5 شباط 2019). وورد ذكره في قصائد شعراء عراقيين كبار منهم نازك الملائكة والجواهري.

(Hypertexte) يتغذى دلاليًا وقيميًا بما تولده نصوص التراث (Hypotexte) من إحالاتٍ تتقاطع مع النصّ الجديد في وشائج اختلافٍ وائتلافٍ تتولّى تظهير الذات الشعريّة بتجربتها الابداعيّة التي توظّف رموز التراث، وتستدعيها إلى السّياق النّصيّ في عمليّة اشتقاقٍ وتحويل تحاكي في اقتباسها النصّ المرجعيّ، وتصهر معطياته في النصّ الجديد. وفي هذه المصاحبة النّصيّة (La paratextualité) تكمن "أهم عناصر المناص بين الدّاخل والخارج. فالمناص هو مجموع تلك النّصوص التي تحيط بالنصّ، أو بجزءٍ منه". (بلعابد، 2008).

المبحث الخامس: التناصّ

ينطلق التناصّ من الحوارية أو الصّوت المتعدّد وفقاً لجوليا كريستيفا في تحليلها أعمال "باختين" وقد عُرف هذا المصطلح للمرّة الأولى في مقالة لكريستيفا في العام 1966، ثمّ أعادت الحديث عنه في مقالة "النّصّ المغلق" في العام 1967، لتعرّفه وفقاً للآتي: "هو تقاطع بلاغاتٍ في نصّ مأخوذٍ من نصوصٍ أخرى" (Samoyault, 2010, pp. 8-9).

تتشابك الكلمة في كلّ نصّ مع نصوصٍ أخرى بوشائج الحوار التي تجعل النّصّ الجديد يقتبس بعض ما ورد في نصوصٍ أخرى، وينسج منها حلّته. فكلّ نصّ هو في الأساس اقتطاعٌ من نصّ مرجعيٍّ آخر، وتحويل هذا الاقتطاع إلى نصّ مركزيٍّ جديد. هكذا تتداخل النّصوص، وينفتح النّصّ الشعريّ على آفاقٍ واسعة تجنّب أحادية المعنى والانغلاق والتّحجّر. يستوعب النّصّ الجديد ما يدخله إليه الشاعر من إحالة واقتباسٍ وتضمين، فيمتصّها ويتمثّلها نصّاً يحاور نصّاً، فيفيد منه ويتبنّى خطابه ويضيف إليه في حوارٍ تفاعليٍّ خلاق. التناصّ إذن تطويغٌ للنّصوص المرجعية بغية إدخالها في النّصّ الجديد لإمداده بالقيم الجوهرية التي تمثّلها من دون الإحالة إلى أصلها. وقد دعى العرب ذلك قديماً معارضاتٍ شعريّة، أو اقتباساً وتضميناً. وخصّوا بالاقتباس الأخذ من القرآن الكريم أو الحديث النبويّ الشريف. وقد رأت كريستيفا في تحليل أعمال باختين، أنّه "يموقع النّصّ داخل التّاريخ والمجتمع اللذين تتمّ رؤيتهما بوصفهما نصوصاً مقروءة من قبل الكاتب الذي يعيد كتابتهما من الديكروني التّاريخيّ التّعاقبيّ إلى السيكرونيّ المحايث الآني" (بيومي، 2011).

استناداً إلى هذه الفكرة، يمكن النّظر إلى التناصّ كأنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات التي يتشربها النّصّ الجديد من نصّ أو نصوصٍ سابقة. وقد قال رولان بارت بحتمية التناصّ: "كلّ نصّ جديد نسيج لاقتباسات ماضية" (Samoyault, 2010, p. 15). وذهب إلى أنّ التناصّ هو حوارٌ تتساكن فيه النّصوص وتتصارع حتّى "ينجح نصّ في استيعاب النّصوص الأخرى"

(يحياوي، 2008، صفحة 183). ويكون انبثاق النصّ من النصوص الأخرى محاكاةً أو معارضة في الاشتقاق النصّي الذي يجعل "كلّ نصّ مشتقاً من آخر سابقٍ له من خلال عملية تحويل بسيطة نسبيها تقليدياً" (Samoyault, 2010, p. 19). وقد أدلى النقاد العرب بدلّوهم في تعريف التناصّ، فقال أحمد الزّعبي: "إنّه نصوصٌ سابقة تُستحضر في النصّ الحاضر، لوظيفةٍ معنويّة أو فنيّة أو أدبيّة أو أسطوريّة تعمق رؤية الكاتب، وتدعم طروحاته ومواقفه في النصّ الحالي، وقد يكون التناصّ أسلوبياً أو بنائياً أو إيقاعياً (الزّعبي، 2000، صفحة 60)".

وفي تعريفٍ عربيٍّ آخر للتناصّ، يقول محمّد مفتاح: "هو فسيفساء من نصوصٍ أخرى أُدمجت فيه بتقنيّاتٍ مختلفة، ممتصّ لها يجعلها من عنديّاته، وبتصييرها منسجمةً مع فضاء بنائه ومع مقاصده، إنّه تعالقٌ مع نصوصٍ أخرى" (مفتاح، 1992، صفحة 121).

يستدعي الشّاعر ثقافته في مقارباته النصّيّة الجديدة التي يعبر فيها عن قضايا ذاته وإنسانيته وعصره ومجتمعه، فينتج من توليفته نصّ متعدّد الأبعاد، تنصهر في منته كتاباتٌ متعدّدة، فيغدو النصّ جميعاً لغير بؤرة ثقافيّة واحدة، تتلاقح فيما بينها وتتمازج في بنية دلاليّة جديدة، " فالنصوص الأدبيّة المعاصرة تُبنى دائماً على أنقاض النصوص القديمة، ممّا يؤكّد أنّ البنية النصّيّة يحكمها بالضرورة قانون تقاطع النصوص" (لحمداني، 2003، الصفحات 45-46).

ويمكن للخطاب أن يتناصّ مع نصوصٍ من روافد متنوّعة كالشعر، أو التراث أو الأساطير أو الأديان أو التاريخ. ويأتي التناصّ ليحاكي أو ليعارض أو ليستكمل ما استند إليه من نصوص مؤسساً لرؤيا جديدة تمنح النصّ غنىً دلاليّاً وثقافياً. ويمكن لهذا التناصّ أن يأتي إلى النصّ القديم فيمتصّه ويوظفه حرفياً من دون تبديل ولا تعديل، فيكون التناصّ مباشراً واعياً في منتهى الوضوح والتجلي، ويمكن للتناصّ أن يوميء إلى النصّ الغائب، ويستبطنه في الخطاب بطريقةٍ غير مباشرة يمكن فهمها واستنتاجها من السياق، فتكون تناصّاً كاملاً في الخفاء واللاوعي.

يدعونا التناص إلى أن نراجع فهمنا للنص الأدبي، فنذكر أنه فضاء تأويلي، وشبكة من النصوص المتقاطعة؛ حيث "يعدّل كلّ نصّ في النصوص الأخرى التي تغيّر فيه في المقابل" (RABAU, 2002, p. 15). إنّ التناص أداة لتحليل النصّ الأدبيّ بمعزل عن المؤثرات الخارجية كالعالم والمجتمع والكاتب، لذلك فهو يحيلنا إلى نظام نصّيّ واسع نستجلي فيه المعنى. هكذا، يمكن أن نفهم النصوص الجديدة المُحالة إلى نصوصٍ مرجعيّة، ويدخل النصّ الجديد إلى الفضاء التناصيّ مؤثراً ومتأثراً، مُغيّراً ومتغيّراً في تماسه مع النصوص السابقة، لأنّه "هو ماضي هذه النصوص ومستقبلها على حدّ سواء" (RABAU, 2002, p. 15).

نميّز بين وظيفتين للتناص، الأولى تعريفية تضيء على النصوص، وتحيل إليها مرجعيّاً، والثانية عملية تقارب ديناميات النصوص وشعريّتها، وتبحث في أثر نصّ بنصوصٍ أخرى، فتري كيف "يحوّلها، ويستوعبها، وينثرها، فلا يترك لهذه النصوص السابقة أن تشرحه، أو أن تؤرّخه. فنحن ندرس مثلاً كيف أعاد بودلير صياغة الكتاب المقدّس، وليس كيف يشرح الكتاب المقدّس بودلير. هذه هي الطريقة الممكنة لتعريف شعريّة التناص" (RABAU, 2002, p. 16). إنّ التناص هو هذا الحضور المشترك، أو التضمين بين نصّين، يكون فيه النصّ المرجعيّ في النصّ الجديد. ويظهر التناص في الأدب بكلّ أنواعه وأشكاله. وإذا ذهبنا مع جوليا كريستيفا إلى حوارية باختين، سنجد أنّ مدى التناص لغويّ وأدبيّ، قد يكون بين الأنواع الأدبيّة، لكنّه يمكن أن يأتي بين النصّ الأدبيّ ولغة المجتمع. إنّ مفهوم طيّع لشبكة من العلاقات التي يبيّنها نصّ لا يتكوّن إلاّ من النصوص التي يتكئ عليها مُعيداً تأليفها. لكنّ رولان بارت يستحضر في التناص الجانب الاجتماعيّ، "فيعيد إدخال بعدٍ سياسيّ، أو حتّى إيديولوجيّ مباشر في الدّراسات الأدبيّة" (RABAU, 2002, p. 22). وقد رأى بارت في التناص حتميّة ملازمة لكلّ نصّ، وشرطاً تأسيسياً له. كأنّ هذا المنحى، جعل النصّ الأدبيّ يتموضع دائماً على تقاطع عدّة نصوص. يستوي ذلك في الشّعْر مثله في النثر، فلا تنجو كتابةً من هذا السّياق.

ويجد البعض في التناص وسيلةً لتوسيع مفهوم النصّ المغلّق، فتدعو إلى قراءة الأدب بمجموع علاقاته مقوّضةً فرديةً الأديب، لأنّ كلمات الأدب ونصوصه لا تنتمي إلى فاعلٍ فرد، أو تنبثق عنه وحده. إنّها محيطٌ زاخرٌ مشترك، متاحٌ للجميع أن يغرفوا منه، وأن يسكبوا فيه. والنصّ لا يُكتب مرّةً واحدةً فحسب، يكتبه مبدعه أوّلاً، ثمّ يكتبه من اقتبس منه لاحقاً، فيموت المبدع ويبقى نصّه حيّاً بالتناصّ. بهذا التناصّ، يعيد النصّ إنتاج نفسه بفاعليّةٍ قادرة على إعادة توزيع اللغة، فيختار مصادره، ويوضحها. لكنّ التناص لم يحسم الجدل بين أثر النصّ وأثر الواقع، أو إشكاليّة الكاتب والعالم، فلم يمت الكاتب كليّاً، ولا انعزل النصّ في شرنقته اللغويّة. إنّ الكتابة التناصيّة هويّةٌ تؤشّر إلى فاعلٍ كامنٍ بين الأصالة والابداع. والنصّ منتجٌ كتابي، قد تكون الكتابة فيه ردّة فعلٍ من خلفٍ على سلف. هذا المبدع الجديد يدخل في حوارٍ مع سابقه، قد يكون إبداعياً، أو اتباعياً في محاكاته ومعارضته له. لذلك تتبلور هويّة النصّ وهويّة صاحبه، فلا قطيعة مبرمة مع الماضي، يجوز امتثال النصّ وصاحبه لمأثورات الماضي، كما يجوز خروجها عنها. ولا قطيعة أيضاً للنصّ مع العالم الذي يجيء النصّ منه، ويعود إليه، "هكذا، يأتي التناص تدفقاً بين الواقع والكتاب أكثر ممّا هو هروبٌ من الواقع في هذا الكتاب" (RABAU, 2002, p. 32).

يدور المعنى من نصٍّ إلى آخر، فيكتمل من التفاعل بين هذه النصوص، ويصدر من ثلاثيّة قوامها "عالمٌ يُحاكى، وكاتبٌ يُبدع، وعملٌ أدبيّ يؤثّر" (RABAU, 2002, p. 33). وفي هذه الثلاثيّة، يتمّ بناء المعنى في تأويلٍ ينأى من تدفّقٍ زمنيّ، يقرأ فيه الكاتب أوّلاً، فيستدعي كفاية القارئ من بعده على فكّ شيفرات نصّه. لا يتطلّع الطرفان إلى الوراثة كثيراً، بقدر ما يعنيهما أن يتبصّرا أثر النصّ في المستقبل. فلا يحدّد النصّ المرجعيّ الأوّل النصّ الجديد المنتج، إنّما يعطي الثّاني تعليقه على الأوّل مؤثراً فيه.

يكشف التناصّ شبكة العلاقات التي تربط بين النصوص في الخطاب الشعريّ، ويبين مدى تفاعل جديدها مع قديمها بما يؤشّر إلى امتلاك الشاعر خلفيّة ثقافيّة وتاريخيّة واسعة تتيح له أن يجعل خطابه جسراً للتواصل مع الغابر من الحضارات والثقافات، أو وسيلةً للمقارنة والربط بين الحاضر والماضي بما ينبئ بالمستقبل ويستشرف آفاه.

كما أنّ التناصّ "يعبر عن التمايز والتفرد من خلال الإتيان بنصّ قديم في بناء لغويّ خاصّ" (راجح، 2010). فكيف تعالقت نصوص غسان مطر مع النصوص الغائبة؟ وما هي بنية القيم الإنسانيّة والرّوحيّة في تناصّ شعر غسان مطر المتنوّع؟

أ-التناصّ الأدبيّ:

يتواشج الخطاب الشعري عند غسان مطر مع نصوص أدبيّة عربيّة قديمة تمتدّ من الشعر الجاهليّ إلى المعاصر مروراً بالشعر الأمويّ والعباسيّ والنّهضويّ. فيبدو الشاعر كمن يمسك في ثقافته ياقة هذا الشعر ليهزه مُسقطاً عنه غبار السنين، ومُتسقطاً فيه ثقافة الجذب إلى ما خفي من دلالاتٍ وقيم. إنّه لا يستحضر القديم افتتانه بالتقليد، ولا لنزعة ماضويّة. إنّما يريد أن ينهل منه ما يرفد تجربته الشعريّة المعاصرة، فيبنيها على حجر زاوية التّراث الشعريّ العربيّ، لينهض إلى الإبداع متكلّماً على مبادئ الإيديولوجيا السوريّة القوميّة الاجتماعيّة التي أرساها أنطون سعادة في نهوض الأمة السوريّة اتكاءً على مواهب أبنائها، وأمجاد تاريخها السياسيّ والحضاريّ. إنّ الشاعر المعاصر يحقّق حضور الماضي بوعيّ أشدّ ممّا آل إليه هذا الماضي في حينه، فيعيد إنتاجه بما يتلاءم وروح العصر، وذلك يتطلّب من الشاعر "أن يكون على وعيٍ بالتّراث، وممتلكاً أدواته الفنيّة التعبيريّة" (الحمد، 2009، صفحة 16). وقد حفل الشعر القديم بالقيم، فكان منبعاً لا ينضب من الرّموز والشيفرات النصّيّة التي يستلهمها شعراء الحداثة، ويغرفون منها ما يعينهم على بلورة رؤاهم الشعريّة. لذلك، تمثّل الشعراء أسلافهم، وتقمّصوا لغتهم؛ فتفاعلوا مع مادّة التّراث بما يعبر بالنصّ الجديد إلى نقطة تماسٍ حيويّ مع

النَّصَّ التَّرَائِيَّ، فيتوهج الأخير، "ليصبح جزءاً أساسياً من نسيج النَّصِّ، أو لبنة جوهريّة من لبّنته، فلا يكون نشازاً أو غريباً على النَّصِّ المُستَقْبَلِ" (الدّهون، 2011، صفحة 43). ولأنّ تجارب الشعراء تتشابه، فإنّ تقارب الرّوى في الحبّ والمعاناة والشكوى والتأمّل يجعل إسقاط تجارب الماضي ونماذجه على الواقع المعاصر ممكناً ومُجدياً.

في قصيدة "وأعرف أنّي سأموت"، ذهب الشّاعر إلى معارضة الشّاعر الجاهليّ امرئ القيس، الذي كان يعزّي رفيق دربه بأنّه يحاول مُلكاً أو يموت، فيُعدّر¹، فلم يضع الموت احتمالاً، إنّما اتّخذة يقيناً يحسد به، ويستشرفه في بلادٍ صيرّتها الحرب أطلالاً وأقاضاً. ثمّ يدخل غسان مطر في بكائيّة رثاء البلاد، فيتجاوز البكاء على الأطلال بمفهومه الجاهليّ، ليقترّب من رثاء المدن، ذلك الغرض الشّعريّ الذي شاع في العصرين العبّاسيّ والأندلسيّ² فيقول:

"هنا الأطلالُ أم هذي بلادي يا امرأ القيس استنقُ"

قف نبك من ذكرى ومن ألمّ فها ليلي كموج البحر

قد أرخى السّدول عليّ... (مطر، أقسمت لن أبكي، 1978، صفحة 39)

يوقظ غسان مطر سلفه الشّاعر الذي استوقف صاحبيه ليبيكي من ذكر الحبيب والمنزل، ليشاطره البكاء على الذكرى وآلامها. ويشبهه ليل غسان ليل امرئ القيس، فهو يمتدّ ويبسط عتمته كأنّها موجٌ متلاطم يكتنف واقع الشّاعر. هو ليلٌ طويلٌ بالهموم وثقيلٌ بالرّهبة والأرق. لا

¹. كان والد الشّاعر ملكاً على بعض قبائل العرب، ومنها قبيلة (بني أسد)، قتل أفراد من هذه القبيلة والد الشّاعر، فاستنجد بقيصر ملك الرّوم، وذهب إليه برفقة رجلٍ يدعى "عمرو بن قميئة"، فلمّا اقتربا من بلاد الرّوم، بكى عمرو خشية الموت غريباً وبعيداً عن قومه ودياره، فلمّا رأى الشّاعر بكاء رفيقه، قال له هذين البيتين في قصيدة "سما لك شوقٌ بعد أن كان أقصر": "بكي صاحبي لما رأى الدرب دونهُ، وأيقن أنا لأجفان بقيصراً، فقلّت له لا تبك عينك إنّما نحاولُ ملكاً أو نموت فعدّراً..." (ويكيبيديا، 11 شباط 2019)

². عُرف رثاء المدن في العصر العبّاسيّ، فرثى الشعراء بغداد بعد دمارها في صراع الأمين والمأمون على الخلافة، ورثى ابن الرّومي مدينة البصرة بعد احتراقها في ثورة الرّنج على أسيادهم. ثمّ شاع رثاء المدن في الأندلس بعد أن خسر العرب مدنها الواحدة تلو الأخرى. وكان "أبو البقاء الرّندي" وقصيدته "رثاء الأندلس" أنموذجاً لهذا الرّثاء. (ويكيبيديا، 11 شباط 2019)

يطبق مطر البكاء وحيداً، فيرى في امرئ القيس شريكاً قد يخف عنه ما يعانیه من هموم
وطنية وقومية ينوء بها لبنان حرباً أهليةً تدخل عامها الثالث في العام 1978، ومعه فلسطين
التي بلغت نكبتها آنذاك عمرها الثلاثين. هذه الأطلال التي تغطي بيروت والقدس مؤلمة تتماهى
مع قروح امرئ القيس التي أنهت حياة الشاعر في أثناء عودته من بلاد الروم:

"هنا الأطلال. أنجذني

قروحك يا امرأ القيس استفاقت في جبين القدس،

خاصت في الدم العربي... " (مطر، أقسمت لن أبكي، 1978، صفحة 43).

لقد انبعثت القروح في الجسد العربي المُنخن، فرأها الشاعر قد غطت جبين القدس، وانبجست
من الدم العربي النّازف على خريطة الجرح المفتوح على الحروب والويلات. يناشد الشاعر
امراً القيس أن يستفيق، كي يتعاوننا على كسر الصّمت، وإشهار الرّفض بلغة الشّعْر لكل ما كان
في بلاد الشاعر وما سيكون. لا يهاب الشاعر مواجهة الواقع، ويعرف أنّه سيموت، كما عنونَ
قصيدته، لكنّه يحاول استرداد القدس وبيروت، مثلما حاول الملك الضليل استرداد عرش أبيه
غير أبه بحتمية الموت، فبلاده تستحقّ شرف المحاولة مهما كانت تبعاتها. هكذا، تأتلف البنية
التنّاصية بين أبيات الشعّارين في إضفاء أجواء الألم والحزن، وتتواشج القروح مع القروح،
وتستحضر الأطلال أطلالاً، ويرخي الليل سدوله بالمتاعب والهموم، فيؤطر في الصّورة
شاعرين قلفين مضطربين يقيمان على الترقّب والانتظار، لعلّ الليل ينجلي، ويستعاد الاستقرار
ويسود الأمان، أو يكون الموت خلاصاً من هذه الآلام والعذابات.

ويتجاوز غسان مطر الزمن الجاهليّ، فيصل إلى عصر صدر الإسلام، ليسترجع بعضاً من
عبارات قصيدة "كعب بن زهير" الشهيرة في مدح النّبيّ محمّد (ص) المعروفة باسم "البُرْدَة"،
فيذهب الشاعر إلى الجنوب اللبناني في حرب تمّوز 2006، ليستعرض في مجموعة "المجدك

هذا القليل" صمود الجنوبيين أمام آلة الحرب والتدمير الاسرائيلية التي دمرت البيوت وشردت أهلها، فيتحول الشاعر إلى واحدٍ من هؤلاء، فقد بيته على تلةٍ عالية تطلّ على الكروم والبساتين، ذلك البيت الذي كان يملؤه جدّه بأحاديثه الماتعة في الشعر والتاريخ والدين قبل أن يوافيه الأجل:

"كان جدي أميرًا، كان يحبّ "المهلهل" و "ابن زهير"

ويحفظ "بانة سعاد"، وحين يُردّد: "إنّ النبيّ نُورٌ"

نرى صوته يتوهجُ مثل الصلّاة تدمعُ عيناه، ثمّ يتمتم "وا حرّ قلباه،

نشعرُ أنّ الكلام انتهى والرحيل اقترب" (مطر، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 88).

إنّ الجدّ رجلٌ جنوبيّ كريم التّسب، يختزل في شخصه وحديثه الثّقافة العامليّة الجنوبيّة بأفانها العربيّة الرّحبة، فهو عربيّ مسلم، يزهو بأمجاد أجداده من قبائل ربيعة، ويهزج بمأثورات الشعر العربيّ، وليس ذلك بغريبٍ عن أبناء جبل عامل المتحدّرين من قبيلة عاملة¹. يفتن الشاعر بسيرة الشّاعر الفارس "المهلهل"، ونظيره الشّاعر المخضرم "كعب بن زهير"، ويدندن بأمدوحته الدّائنة الصّيت عن الرّسول، فيرتلّها بعينين دامعتين، كأنّها صلاة. لكنّ هذا الشّيخ الهرم، ما يلبث أن يرّدّد عبارة المنبّي "وا حرّ قلباه"، ليشكو حرارة قلبه ووجده من دنوّ أجله، ولوعة فراقه القريب للأهل والديار المعلّقة على فوّهة حربٍ لا تنتهي.

¹. جبل عامل هو الجنوب اللبناني، وتعود تسميته إلى قبيلة عاملة، فيقول المؤرّخ محمّد جابر آل صفا في كتابه "تاريخ جبل عامل، بيروت، دار متن اللغة (دب)، ص25: "وسكانه (جبل عامل)، عربٌ خلّص بنسبهم ولغتهم وعاداتهم متحدّرون من عاملة بن سبأ بن يشجب بن قحطان و هي قبيلة هاجرت من اليمن الى اطراف الشام قبل الميلاد بثلاثمائة سنة على وجه التقريب بعد حادثة سيل العرم و انهيار سد مأرب و ضياع مملكة سبأ المعروفة في التاريخ.

هذه الـ"وا حرّ قلباه" اعتملت في وجدان الشّاعر من قبل، فهو في رثاء ابنته "لارا"، استرجع صوتها وصورتها في غرفتها، تُرْتَلُّ شِعْر المتنبّي:

"مَرَرْتُ بِبَابِكِ فَجَرًّا، وَكَانَ ظَلامٌ.

سَمِعْتُ حَفِيظًا وَهَمَسًا يُرْتَلُّ: "وا حرّ قلباه"

وانفجرتُ فرحتي، فابنتي تُرْتَلُّ للمتنبّي.

وفاجأني الصّوتُ: "مالي أكتّم"، فانفجرت دمعتي" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 41).

يستعيد الأب ذكرى مروره قرب غرفة ابنته عند الفجر¹. فيستذكر أنّه سمعها تُرْتَلُّ للمتنبّي مأثوراتٍ من أبياته. تتفاعل دوال هذه العبارات، فعبارة "وا حرّ قلباه" تبعث الفرح في قلب الأب الشّاعر، لأنّ قلب ابنته ينبض بحرارة الحُبّ بما يجعلها تضجّ بالحياة التي لا تعثرها برودة الموت، خلافاً لما أحدثته في قلب المتنبّي، عندما وردت في مطلع آخر قصيدة قالها في حضرة سيف الدولة بحرقه وعتاب، بعد أن أوقع الوشاة والحساد بينهما. هذه الـ"وا" حرف نداء وندبة، يتأوه فيه المتنبّي مطلقاً مكنونَ نفسه من ألم القلب المقيم على حبّ سيف الدولة من دون أن يبادلها الأخير هذه المحبة، وهذا أصاب الشّاعر بالمرض والسّقم. أمّا عبارة "ما لي أكتّم"، فهي عند المتنبّي تعبيرٌ عن حبّ مكنونٍ لسيف الدولة، ومدحٌ اعتاد أن يطلقه الشّاعر في حضرة الأمير، لكنّه بصوت "لارا" الرّاحلة إعلان موت، فهي لم تكتب حبّاً لأبيها. إنّما برى الحبّ هذا

¹ هناك تناصّ مع فيكتور هيغو الذي نظم قصيدة في رثاء ابنته عند الفجر وفي الرّيف: Demain dès l'aube à l'heure où blanchit la campagne... <https://www.poetica.fr/poeme-63/victor-hugo-demain-des-l-aube/>

الجسد، فانفجرت دمعة الأب في هذه الفجيرة التي غيّبت الفتاة جسداً، وبقي صدى صوتها
يؤرق حاضر الشاعر، فبيكي لأنّ حضور ابنته في غرفتها لن يُستعاد.

وتحلّ مأساة العراق في العام 2003 ثقيلاً على الشاعر، فيصدر مجموعته المعنونة "بكاء فوق
دم النخيل"¹، التي كاد أن يسمّيها "عزف على قبر بغداد"، لأنّ الجرح العراقيّ النازف يماثل
جرح الشاعر في فقد ابنته "لارا"، فيقول: "ولدت مجموعتي عزفٌ على قبر لارا في أقلّ من
شهرٍ واحدٍ على استشهادهما، واليوم تتكرّر الظاهرة نفسها مع العراق، فهذه المجموعة وُلدت في
أقلّ من شهرٍ واحد، وكأنّ لارا ماتت ثانيةً. ربّما كان الجرح القوميّ لا يقلّ فتكاً في الرّوح عن
الجرح الشّخصيّ (مطر، بكاء فوق دم النخيل، 2003، صفحة 7). هذا الاحساس بالوجع
والتيه الذي ملأ القلب حزناً انطلق صرخة غضبٍ واحتجاج على أقدارٍ مرسومة بدماء
الأبرياء، ورتاء عواصم كانت مهذاً للفكر والحضارة، فاحتترقت في مرجل الأزمات التي لم
ترحم بيروت وبعدها بغداد. لم يعد حبر الأقلام يفِي الموقف حقّه، فاندفع الشّاعر يكتب بحبر
القلب: "كان القصف ينقضّ على العراق وعليّ، وكانت نفسي تتشظى إلى ألف يدٍ مقطوعة،
وطفلٍ يموت، وحضارة تتهدّم، فجاءت هذه المعزوفات مكتوبةً باللحم الحيّ" (مطر، بكاء فوق
دم النخيل، 2003، صفحة 9).

هذا الانتماء القوميّ جعل من الشّاعر قيساً جديداً، وليلاه إنسان العراق المعذب والمقهور. يهيم
قيس الجديد بليلي، ويشتاق إلى رسائلها بعد عامٍ من النأي والفراق، فيستنجد بالحمام لا لينوح
بقربه كما نوح مع أبي فراس الحمدانيّ، بل ليستعير جناحيه يطير بهما إلى ليلاه. لكنّ الحمام
بيكي مهيض الجناحين، ويجيب بهديل الحرقّة:

¹أسند الشاعر للنخيل هوية فنية تمثلت بالاستعارة التشخيصية، فجسد النخيل إنساناً ينزف دمه في تناصّ مع شعراء العراق في
منتصف القرن المنصرم، خاصة بدر شاكر السّياب الذي غنى نخيل جيكور في قصائد كثيرة.

"العراق مريضٌ وليلى تداويه

تسقيه فُبلتَها وتُطيلُ العناقاً.

قلتُ: "أفدي العراقَ وليلى ويا

ليتني كنت ليلي وكنتُ العراقاً" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 58).

يكشف هذا التّماهي بين الشّاعر وقيس بن الملوّح اتّحاد الشّاعرين في محنة النّأي القسريّ عن الحبيب، فيتجلّى الموقف النّفسيّ شوقاً لا تزيده المعاناة إلاّ تأجّجاً. وقد اختار الشّاعر قيس، ليظهر عذريّة حبه للعراق، فهو لا يحبه كرمى عيون زعامةٍ أو حزب، ولا يتملّق لأحد. لكنّه متعلّق بقضيّة الإنسان في أوطان سورياه الكبرى، يتفانى في انتمائه القوميّ، فينذر نفسه وشعره في سبيل العراق، مثلما نذر قيس عمره وشعره من أجل ليلي. وفي ذلك ما يؤكّد "تحديد جاكوبسون" وظائف الكلام السّتّ، وجعل الوظيفة الشّعريّة أبرزها، بتركيزها على رسالة اللغة في حدّ ذاتها، وهذا ينطبق على الشّاعر، فهو يحسب نفسه محور الكون، ونبيّ الإنسانيّة" (فضل، 1999، صفحة 24).

تتكثّف البؤر الدّلاليّة بين نصّ غسّان مطر ونصّ قيس بن الملوّح، ويستبدل مطر المريض، فمريضه هو العراق، ومريضة قيس هي ليلي¹. هذا التّناس الاختياري، "هو الملائم منهجياً للبحث النّقدي، في المحاكاة النّقبيضة والمعارضة، خلافاً للتّناس الضّروريّ والمحاكاة المقتديّة" (فضل، 1999، صفحة 117) حوّل ليلي في تجربة مطر إلى طبيب يعالج العراق بقُبلّة الحبّ، وعناق الهوى. أمّا الشّاعر، فيبدو غسّان مطر أكثر تفانياً وغيريّةً من قيس. اكتفى قيس بالاشفاق على مرضى العراق، والحزن لمرض ليلي. لكنّ غسّان مطر تجاوز هذا التّناس

¹ يقول قيس في قصيدته: "يقولون ليلي بالعراق مريضةً فما لك لا تضنى وأنت صديق". (ديوان قيس بن الملوّح، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1، 199، ص66)

الإنساني، ليفدي ليلي والعراق متمنياً أن يتفصهما في شخصه، ويحمل عنهما كلّ أوجاعهما وآلامهما. وفي هذه الغيرية والإيثار، تصبح أنا الشاعر مُخْلِصاً يرى في فعل الحبّ الفادي انبعاث الأمة، وقيامتها من الموت.

إنّ أبرز ما يتوخّاه التّناس، هو "ازدواج البؤرة الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التّخلي عن أغلوطة استقلالية النّص، فتكون النصوص الغائبة مكوّنة لشفرة خاصّة في النّص الذي نتعامل معه" (حافظ، 1984). من هنا، تشكّلت بنية الوحدات السّيميائية في قصائد غسان مطر من تشاكلات تجمع بين الشاعر وليلي والعراق بما يعزّز التّفاعل التّناسيّ البنيويّ بينه وبين قيس بن الملوّح في اتّجاه يدعم حبّ العراق وحبّ أهل العراق، وما وجود ليلي إلاّ بشارة الأمل في قيامة العراقيين من محنتهم، ليضمّدوا جراح الحرب بالحبّ، وليكسروا بالقنابل حديد القنابل، وليجعلوا العناق بديلاً من الشّقاق والتّشردم إلى دويلات متناحرة. قُبلة ليلي في النّص هي التّرياق الذي سيّشفي العراق من محنته الدّامية.

تنفتح الدّالة الشعريّة في التّناس على شيفراتٍ عديدة، فتمتصّ اللغة الشعريّة النصوص في رسالتها، "لأنّ إنتاج النّص الشعريّ يتمّ من خلال حركة مركّبة من إثباتٍ ونفي نصوصٍ أخرى" (فضل، 1999، صفحة 116). هذا الانفتاح يقود إلى دلالة متحرّكة في فهم النّص، وجرأة في الانقلاب على النصوص الغائبة، بما ينقض دلالاتها الأولى، ويعارضها. فلنأخذ مثلاً مطلع قصيدة المتنبيّ "كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً"، فإنّ الداء الذي أصاب المتنبيّ بعد مفارقتة سيف الدولة الحمدانيّ، ورحيله إلى مصر نازلاً في ضيافة حاكم الاخشيديين "كافور" داءً عضالاً من الخيبة والحسرة والألم لا شفاء منه إلاّ بالموت. يصبح الموت أمنية الشاعر الأثيرة. وكأنّ الشاعر يستعطف الحاكم الاخشيديّ، ليرفع عنه الغبن والحيف اللذين لحقاه في بلاط سيف الدولة. لكنّ غسان مطر، في قصيدته "رسالة إلى أبي الطيّب المتنبيّ"، يخاطب الشاعر العربيّ معاتباً إياه على هذا المنحى الانهزاميّ، فيقول له:

"أبا الطَّيِّبِ"

دَعْوَتُكَ لَيْسَ يَشْفِي الْمَوْتَ

يُشْفِي أَنَا الْأَبْقَى

فُعد من موتك المسكون بالهيب" (مطر، بكاء فوق دم النَّخِيل، 2003، صفحة 110).

لم تفتت مأساة العراق من عضد الشَّاعر، فهو بالرَّغم من الحزن، لا يوافق المتنبي على الاستشفاء بالموت، ويرى الدَّواء بالصَّمود، وخوض تحدِّي البقاء والمواجهة. وفي هذا النَّبات، رهانٌ يطلقه الشَّاعر بقدرة العراق على الانبعاث من حرائق بغداد وطناً أقوى من الحرب، وأبقى من صناعة الموت التي اجتاحت مدنه لتملأها بالدماء والدموع. إنَّ رمزيَّة هذا النَّاص، امتلاكه جرأة تطويع أبيات المتنبي التي يتناقلها العرب فخرًا وافتتانًا بمالئ الدنيا وشاغل النَّاس، بما يكسر دال الموت. فلا نسلَّم به لأنَّه من بنات أفكار المتنبي، هو يقول الموت شافٍ، لكنَّ مطر يقول البقاء هو الشَّافي. تناقضٌ يعزِّز فكرة البقاء المأمول على حساب الفناء السَّائد.

وقد يذهب الشَّاعر أحياناً إلى التَّناسُّ الدَّاتيِّ، فيعيد الشَّاعر نفسه في نصوصٍ لاحقة لنصوصه السابقة، وتكون الإعادة إلحاحاً على المعنى السَّابق، أو ارتداداً عنه. ومن الطَّبيعي أن يتناسَّ الشَّاعر الملنزم ايدولوجياً واجتماعياً مع شعره، لأنَّ الأفكار التي يلتزم بها تصبح شغله الشَّاغل، ولا تنفك تلحَّ على وعيه ولا وعيه. فقد عَنَوَنَ الشَّاعر إحدى مجموعاته الشَّعريَّة بـ"أقسمتُ لن أبكي"، وهو عنوان إحدى قصائد المجموعة، نظمها الشَّاعر لثلاثة فدائيين فلسطينيين، قضوا على درب العودة إلى أرضهم السَّليبية في الرَّابع عشر من آذار من العام 1978، فقال:

"آه ما أحلاك يا وطنَ العواصفِ والرَّعود

أقسمتُ لن أبكي، ولي وطنٌ جديدٌ،

وعلى البيارق عاشقان، وأنتَ بينهما... " (مطر، أقسمت لن أبكي، 1978، الصفحات 121-

(122)

لقد عبر الفدائيون الثلاثة إلى بلادهم، فوصلوا ولم يصلوا، لأنهم وصلوا وجوبهوا بالنار التي أردتهم على دروب فلسطين، فصارت فلسطين وطنًا جديدًا يرتسم في وجوه هؤلاء الشبان بعواصف إقدامهم ورعود عزيمتهم ببرقًا يرتفع بعشقتهم مرفقًا، فيملاً قلب الشاعر بالفرح، ويُقسم أنه لن يبكي بعد هذا العبور الواعد بعودة الشعب إلى أرضه. لكن الشاعر حنث بقسمه، فبكى ابنته لارا بكاءً مريراً، ليتناصَّ مع شعره معترضاً، فيقول:

"وكنْتُ أقسمتُ لن أبكي وأنتِ معي"

ومنذ أبحرتِ صارت دمعتي وطنًا" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 32).

أبهرت الشاعر بطولات شباب فلسطين في الدفاع عن قضيتهم، فأبعدت عنه دوال الحزن واليأس، وجزم بأن زمن البكاء والضعف انتهى. لكن مأساة فقد ابنته أنت بعد اثني عشر عاماً من قسَمِه، فاضطر للحنث به ممثلاً بلوعة الأب الناكث الذي نسي في لحظة فجيعته ذلك القسَم، ولم تعد فلسطين وطنه الجديد، لقد تعرّف إلى وطنٍ آخر بموت "لارا"، هو الدمعة الساجمة التي لا تكفكفها الأيام، ولا يخفّف حرارتها مداد الأقلام، فتسيل مهراقاً تبكي على الإنسان في الأوطان المعلقة على خشبة الصلب والمعاناة.

ولأنّ غسان مطر يقيم على حدّ الوجد القومي والشخصي، فلا شيء يهديه غير الألم، والعدم والهباء. لقد بارت مواسمه، وشحنت خيراته ليس بخلاً، أو تقتيراً. لكن جراح أمته التي تسللت من درب فلسطين في العام 1973، إلى قلبه في العام 1990، جعلته لا يغيّر عادته في استقبال الطيور والعصافير المهاجرة في رحلتها السرمديّة بين الشمال والجنوب، ففي قصيدة "كبرنا كبرنا"، قال:

"تمرّ الطيور ببابي، تجوع الطيور

فلا حُبّ، لا ماء عندي، ولا حرف نور" (مطر، لأنك تحبّين الشعر، 1973، صفحة 148).

يستقبل الشاعر الطيور نادبًا وباكيًا، فالحقول بارت بعد تشريد أهلها، والبيادر فرغت من الغلال، ونَعَبَ غرابُ الغزو، فجاج الأهل وضاعوا في شتات التّغريبة والمنفى. من أين سيأتي للطيور بالقمح في هذا اليباب؟ لا حُبّ عنده يهديه ولا ماء ولا حرف. هو زمن العتمة يعيد نفسه مقتربًا من الشاعر هذه المرّة أكثر، فيخيّم على مدينته بيروت، ويخطف من ناصية شارعها وحيدته "لارا" الصبيّة العائدة من مدرستها، فيعزف الأب على قبر ابنته ليظهر عدمه مجددًا في وجه العصافير:

"تمرّ العصافير بي ترفرف حولي طويلاً، وتقرع صدري، لترتاح من سفرٍ متعبٍ

وتنفّر حين يفاجئها الثلج تنفّر من قلبي المُجذبِ

فلا قمح، لا عسلٌ في الحنايا، ولا صوت لارا هنا يختبي

ولا ماء" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 37-38).

يزداد بؤس الشاعر، فيفتقر هذه المرّة إلى صوت لارا، ويجذب القلب ويبرد إقبال الشاعر على الحياة، وتفتر همّته أكثر في الحبّ والعطاء، لذلك لا تحتلّ العصافير ما يبادرها به من برودةٍ وعدم اكتراث، بعد أن رفرفت حوله تطمع بعطفه وعطاياه. لكنّ محطّتها في قلب الشاعر زادتها تعبًا، لأنّها لم تلق ضحكة لارا في وجه أبيها تستقبلها بحفاوةٍ وفرح، وتطعمها ما لذّ وطاب من قمحٍ وعسل. كانت العصافير تفارق الشاعر جذلي في حضور لارا، ففقدت بغيابها مكانتها ودالّتها في قلب الشاعر المنكسر والمجذب بوحشته وأحزانه.

ونلمح في التناصّ الأدبي جملةً من قصيدة الشّاعر محمود بيرم التونسي "أهل الهوى"، وقد غنّتها أمّ كلثوم في العام 1944، ثمّ استرجع الشّاعر مطلعها، فقال في قصيدة "الوثن":

"مرساتك الرّيح، فاجعل بحرك الكفنا

وانشر ترابك في دمع الشّموع وقمّ إلى صلاتك،

واسأل عن غناء دمّ هل قال:

"أهل الهوى فاتوا مضاجعهم" (مطر، هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة 75).

دخل الشّاعر بعد موت "لارا" في رحلة شكّ مريّر، فهزّ الموت فيه كلّ يقين، وألقاه في دوامة التّساؤلات بين وجوديّة وجدانيّة، فاستحضر الوثن معادلاً موضوعياً لشكوكه لا يقوده إلى الكفر والتّجديف، إنّما يهزّ به شجرة المعتقدات بحثاً عن تفاحة تجذبه إلى الطّمانينة في فلسفة الموت. هذا القلق الوجودي جعل الرّيح لا السّلام مستقرّاً لمرساته الحائرة، وغدا البحر كفناً يلفّ الغائبين، وتنطفئ الشّموع بالدّمع حيناً، وبالتراب حيناً آخر في صلاة البحث عن اليقين. لكنّ الدّم يغلي بالغناء كما البكاء عن أهل الهوى الذين فارقوا مضاجعهم، بعد أن صار التّراب وجهتهم، ومثواهم يضطّجعون ثناياه بعيداً من سرير الحُبّ الوثير.

ب-التناصّ الديني:

يُعدّ التّراث الديني مادّةً خصبة للشّعراء، يستلهمون منها أسماءً وأحداثاً وقيماً ومواقف. وتشكّل الكتب السّماويّة المورد الدّلاليّ الأوّل في إغناء النّصّ الشعريّ، وبلورة رؤاه. لذلك، ينتقي الشّاعر من روافد هذا التّراث الدينيّ ما يعينه في تجربته الشعريّة، فيعمّق أبعادها الفكريّة، ويبثّ فيها القيم ويغنيها بالدّلالات. وقد استلهم مطر من الديانات المسيحيّة والاسلاميّة واليهوديّة مفرداتٍ وتعابيرٍ وصيغاً وتراكيب مزجها في بنية خطابه الشعريّ، لتمدّه بالأبعاد الروحيّة المرتجاة.

يتمظهر التفاعل التناصي بالتآزر الدلالي بين النص الشعري والنص الإنجيلي، فيندغمان وينسجمان في بنية تكشف إيمان مطر بالمسيح إلهًا للمحبة والسلام والتضحية، يخاطب الشاعر المسيح في قصيدة "صباح الخير يا يسوع"، قائلاً:

"صباح الخير يا يسوع يا طفلاً بلا بيت

صباح الخير يا يسوع من طفل بلا بيت

أتذكرُ بعد يا يسوع، تذكرُ نكهة الخَلِّ؟

يطيبُ الخَلُّ يا يسوع عند مرارة الدَلِّ!" (مطر، أحبك يا حزيران، 1971، صفحة 18).

ينطق الشاعر بالتحية ليسوع من طفلٍ مُعَدِمٍ فقيرٍ يبحث عن لقمة الخبز ونعمة الإله، فلا يرى غير نقمة القلوب في عتمة الدروب، فنراه قد طفق يبحث عن مأوى يقيه عراء التشرّد، فيعود إلى طفل المغارة، ليتماهى معه في الفقر الغني بالحب، لأنّ الناس لم يقتنوا بالمسيح، ولم يحفظوا وصاياه، فتركوا المساكين، ولحقوا السلاطين. وفي هذا الواقع المكتنف بالفاقة والعوز، يسلك الفقراء دروب آلامهم كأنها جلجلة مسيحهم، وصليبه، فيستطيون الخَلِّ في مرارات الدَلِّ. وفي إحالة الشاعر إلى الخَلِّ، يعيدنا إلى موقف السيّد المسيح المزدوج منه، فهو رفض الخَلِّ في محنة الصَلب: "ولما أتوا الى موضع يقال له جلجثة، وهو المسمّى موضع الجمجمة، أعطوه خلاً ممزوجاً بمرارة ليشرب، ولما ذاق، لم يرد ان يشرب"¹. ثم عاد، فارتضاه: "فلما أخذ يسوع الخَلِّ، قال: قد أكمل، ونكّس رأسه، وأسلم الروح"². هو أولاً كان عطشان، يريد الماء، فأعطوه

¹. إنجيل متى الفصل السابع والعشرون، الآيتان 33-34: ³³ ولما أتوا الى موضع يقال له جلجثة وهو المسمى موضع الجمجمة³⁴ أعطوه خلاً ممزوجاً بمرارة ليشرب. ولما ذاق لم يرد ان يشرب.

². إنجيل يوحنا الفصل التاسع عشر، الآيات 28-30: ²⁸ بعد هذا رأى يسوع أنّ كلّ شيء قد كمل، فلكي يتم الكتاب قال: "أنا عطشان"²⁹. "كان إناءً موضوعاً مملوءاً خلاً، فملأوا اسفنجةً من الخَلِّ، ووضعوها على زوفا، وقدموها إلى فمه.³⁰ فلما أخذ يسوع الخَلِّ قال: "قد أكمل. ونكّس رأسه، وأسلم الروح.

خلاً ممزوجاً بمرارةٍ ليشرب، وكان الخلّ بمثابة البنج الذي يُخدر الأوجاع والآلام، لكنّ السيّد المسيح أراد التجلّد واحتمال الآلام كلّها، فرفض تخفيفها وتخديرها. أمّا قبوله الخلّ في المرّة الثّانية، فلكي تتمّ به النّبوءة: "ويجعلون في طعامي علقماً، وفي عطشي يسقونني خلاً"¹. يلتقط غسّان مطر مرارات الخلّ في محنة المسيح، ليقيم تشاكلاً بين المرسل الفقير، والمرسل إليه المسيح في استعذاب الخلّ أمام كراهة الدّل. فمن يمتلك فائضاً في الكرامة يصعب عليه احتمال الدّل، فيتجرّع مرارة الخلّ، ويتألّم، ويموت، لكنّه يظلّ عزيزاً موفور الكرامة لا يضيره جرحٌ وألمٌ وشقاء.

وتتساقق الرؤية الشعريّة مع النصّ الدّيني في الانحياز إلى الفقراء، فيقتبس الشّاعر من المسيح مجدّداً:

"طوبى بعد للفقراء"

هم أهلُ السّماواتِ

أنا عيديّتي

طوباك للفقراء هم أهلُ السّماوات" (مطر، أحبّك يا حزينان، 1971، الصفحات 21-22).

لم يبتهج الشّاعر بالعيد، فهو يريد سلاماً على الأرض، ومسرةً في قلوب البشر. لكنّ الفقر أفسد فرحة الميلاد، فصارت الدّمعة عيديّة، وغاب الحبّ، وانعدم التّضامن الإنسانيّ مع البؤساء. لذلك كانت العودة إلى المسيح عودةً إلى قيمه ووصاياه. وتأتي مباركة الفقراء بكلمة "طوبى"، وهي كلمةٌ آراميّة الأصل تعني: "هنيئاً له! ما أسعده!" وقيل من بعض المسلمين "إنّ طوبى شجرةٌ في الجنّة، وهي اسم الجنّة بالهنديّة معرباً عن "توبى"، وهي اسم الجنّة بالحبشيّة بشرط

¹ سفر المزامير⁶⁹: 21 (وَيَجْعَلُونَ فِي طَعَامِي عَلْقَمًا، وَفِي عَطْشِي يَسْقُونَنِي خَلًّا).

كسر الطّاء "طِيبى"، في حين عدّها سيبويه دعاءً في تفسيره للآية التاسعة والعشرين من سورة الرّعد "طوبى لهم وحسن مآب". وتتواتر الكلمة بالمعنى نفسه في الأكاديّة والآرامية والعبريّة والمدائنيّة والسبئيّة...". (رشيد، 2011، الصفحات 163-164) وأتت كلمة طوبى مع المسيح في تطويباتٍ تسع في فاتحة عظة الجبل في إنجيل متّى، وكذلك ذكرت في إنجيل لوقا. وذهب المفسّرون إلى جعلها "لائحة الأمور التي يمنحها الله الأفضلية" (الأساقفة، 2012، صفحة 165). وتتكامل التّطويبات التّسع مع الوصايا العشر في صوغ ميثاقٍ أخلاقيّ يحكم سلوك المسيحيين المؤمنين. وقد عدّها البابا بندكت السادس عشر تعبيراً عن: "كمال المحبّة الإنجيليّة التي ما برحت حيّةً على مدى التّاريخ الكنسيّ" (عشر ب.، 1986، صفحة فقرة 62).

لم يحفل الشّاعر بتقاليد العيد وطقوسه، ولم يسأل فيه عن مأكليّ أو ملبسٍ أو مشرب، بل اختصر عيديّته بتطويبةٍ للفقراء، لأنّهم أهل السّموات، وأقرب أهل الأرض إلى الله. فلا معنّى للعيد، وفي النّاس محرومون مُعدمون لا ينالون نصيبهم من الدّنيا إلّا نتقاً من الرّزق، وشظفًا من العيش، ويقاسون العذاب والألام بسبب اختلال مقاييس العدالة، وانعدام المساواة. فمن أجل هؤلاء كانت رسالات الأنبياء. وبعد الأنبياء، تأدلج الشّعْر التزامًا بقضيّة هؤلاء، فاستحوذت على بعض شعراء الحداثة فكرة الشّاعر المخلّص، ولم يحد غسان مطر عن هذه التّزعة، فنراه هنا يستقي نصّه من الخطاب الإنجيليّ، ويرجع إليه في بنيته الصّرفيّة والنّحويّة عينها، ليتلاءم والسّياق الشّعريّ في فاعليّة تناصيّة تنحو إلى استدعاء قيم المسيحيّة الحقّة في كرامة الإنسان وحقّه بالعدالة والمساواة.

ويذهب غسان مطر إلى "الصلاة المسيحية الربّية، أو الربّانية"¹، ليخاطب على عادة المؤمنين الإله في السمّوات، فيقول في قصيدة "يا صديقي المسيح":

" وأنا مثل كلّ الحثالات والفقراء أصلي:

أبانا الذي في السمّوات

زدني صبرًا لأحمل هذا الصليب" (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 96).

يغرز الموت أنيابه في ملايين الفقراء والمعدّبين من شعب العراق بفعل الغزو وحروبه المتناسلة، وتملأ التّفجيرات شوارع مدنه وقراه بدماء الأبرياء، فلا يجد الشّاعر غير صلاته الشّبيهة بصلاة معشر الفقراء يرفعها إلى المسيح ليس طلبًا لكفاف العيش، ولا التماسًا للمغفرة من الذّنوب والخطايا. إنّ صلاة الشّاعر في تركيبها الاستبداليّ التّحويليّ تنشد جرعةً مزيدةً من الصّبر تمكّنه وأشباهه الفقراء المساكين من امتلاك القدرة على حمل الصليب الذي ينوون تحت ثقله منذ أرخت الفواجع زمامها، لتحاصر وجودهم، وتجعل حياتهم فصولًا تتوالى من المآسي والنكبات. لقد ذهب الشّاعر بالصلاة إلى وجهةٍ مغايرةٍ للمألوف منها بغية الاستمرار في جعل شعره صوتًا للمكتومة أصواتهم بين أزيز الرصاص ودويّ المدافع ممّن يموتون في عراء أوطانهم من دون أن يقدرُوا على رفض مصائرهم الدّامية.

¹ الصلاة الربّية (الحاليّة): هي صلاة مسيحية أوصى بها المسيح، وذكرتها الأناجيل. تعد من أكثر الصلوات المسيحية إنتشارًا لاعتمادها في كلّ الكنائس المسيحية، ونصّها يقول: أبانا الذي في السمّوات ليتقدّس اسمك، ليأتي ملكوتك، لتكن مشيئتك، كما في السماء كذلك على الأرض، أعطنا خبزنا كفاف يومنا، واغفر لنا ذنوبنا وخطايانا، كما نحن نغفر أيضًا لمن أخطأ وأساء إلينا، ولا تُدخلنا في التّجربة، ولكن نجنا من الشّرير، لأنّ لك الملك والقدرة والمجد إلى أبد الدّهور. أمين. (ويكيبيديا، 28 شباط 2019)

لكنّ مشاهد العراق تهزّ يقين الشاعر، فيضع على ميزان الشكّ المدماك الأساس في العقيدة المسيحيّة¹، أي المحبّة، لينفي وجودها في الأرض، بل يرى في الدّعوة إليها تغريبًا به وبإخوته الضّحايا في هذه البلاد الحزينة:

"ليس في الأرض حبّ لأعلنه، فمن أين جنتَ بهذه النّبوءة؟"

أنتِ غررتِ بي حين قلتِ: أحبّوا

صلبونا-ويدرون ما يفعلون-

فكيف أسامح؟ كيف أحبُّ؟

أنتِ غررتِ بي يا صديقي المسيح..." (مطر، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، الصفحات 98-

99)

في هذا التّناص، يعاتب الشّاعر المسيح عتابًا ليس فيه قصد تجديفٍ، أو ردّة تنكر العقيدة، وتتنكّر لقيمها. إنّه أشبه بصرخة استغاثة يطلقها من أرض المأساة كي تسمعها أذن السّماء. فالموتى بالملايين، يموتون جوعًا وقصفًا وتفجيرًا وحصارًا، ولا عين ترفّت أمام ما يكابدون من أهوال. لم يعاين الشّاعر أثرًا للحبّ في سلوك الدّول، ولا في ردّة فعل الشّعوب. أصبح الموت حدثًا عاديًا لا يحرك ضمائر النّاس، ولا يُفأبل بغير الصّمت والتّغاضي. والذين علّقوا شعب العراق على صليب الحروب، من الحرب العراقيّة الإيرانيّة التي دامت ثماني سنوات (1980-1988)، إلى حرب الخليج الثّانية في العام 1991 وما تلاها من حصار خانق

¹. في الفصل 22 من إنجيل متى، سأل أحد علماء الشريعة قائلا: "يا معلّم، ما هي أعظم وصيّة في الشريعة؟" فأجابه يسوع: "أحبّ الربّ إلهك بكلّ قلبك، وبكلّ نفسك، وبكلّ عقلك". هذه هي الوصية الأولى والعظمى. والوصية الثّانية مثلها: "أحبّ قريبك مثلما تحبّ نفسك. على هاتين الوصيتين تقوم الشريعة كلها وتعاليم الأنبياء". (متّى 22، 37-40). ويقول المسيح في خطاب الوداع خلال العشاء السّرّي: "أعطيتكم وصية جديدة: أحبّوا بعضكم بعضا. ومثلما أنا أحببتكم".

لسنوات، وانتهاءً بحرب الخليج الثالثة في ربيع العام 2003 بمفاعيلها الكارثية على العراق دولةً وشعباً التي لم تنته فصولها بالرغم من انقضاء سنواتٍ طوالتٍ على إعلانها، يدرون ما يفعلون. ينفذون سياسات دولهم، ويحققون مصالحها على حساب العراقيين في حياتهم ومواردهم وأمنهم وسلامهم. هذا الإمعان في إلحاق الخراب والدمار ببلاد الرافدين يُعدّ جريمةً لا تُغتفر، لن يقابلها الشاعر بما قابل به المسيح صالبيه: "يا ابتاه اغفر لهم لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون"¹. لا مجال للغفران أمام هول الجريمة المتمادية التي تطال البشر والحجر بلا هوادة. لم يعد بمقدور الضحايا مقابلة جلاذيتهم بالمحبة والصّح. لا يمكنهم أن يغفروا ما يُتّرف بحقهم من فظاعات. هنا يذهب الشاعر إلى حدّ العتب المقرون بالإيمان ولو هزّته المأساة. يريد الشاعر أن يعيّر عن استحالة الحبّ في مواجهة آلة حربٍ لا تُبقي ولا تذر.

ويعود الشاعر إلى الفقراء، فيأتي بالدالّ السيمائيّ "ملح الأرض"، ذلك التوصيف الذي استخدمه المسيح في مناداة حواريه وتلاميذه²، فيقول في قصيدة "وأرى...وأرى":

"يا ملح الأرض ويا بسطاء الأرض"

ويا فقراء الأرض المنسيين

من يقتلكم بالفُتلةِ أو بالحرف المسموم

كمن يقتلكم بالسكّين" (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 34).

يحاول الشاعر أن يعرف الناس إلى القتل، فليس القاتل واحداً في العراق. ليس السكّين بما ترمز إليه من آلة الحرب وترسانتها هي وحدها من يقتل الناس. هناك قتلة مباشرون يعتلون

1. إنجيل لوقا، الفصل 23-الآية 34: "يا أباي، اغفر لهم، لأنهم لا يدرون ما يفعلون!" وأفتسموا ثيابهُ مُقترعين عَليّه".

2. إنجيل متى، الفصل الخامس، الآية الثالثة عشرة: أنتم ملح الأرض، فإذا فسَدَ الملح، فأى شيء يُملّحه؟ إنّه لا يصلحُ بعد ذلك إلا لأن يُطرح في خارج الدار فيدوسه الناس.

ناصية هذه الترسانة، ومعهم قتلة غير مباشرين يشتركون في الجريمة من وراء الشاشات والصحف، ليقتلوا بالكذب والتأفيق وادعاء المحبة شعباً انطلت عليه حيلهم والأعبيهم، فتجلبب العدو بزِي الصديق، وغمس الكلّ أكفهم في تلك الدماء النازفة. هذا خطابٌ فيه قصد توعية جماهير البسطاء الضحايا، كأنّ الشاعر يريد أن يقول لكلّ واحدٍ منهم، أن اعرف عدوك، وهو يدرك أنّ الأعداء القتلة تظاهروا وحشدوا لحربهم كلّ أدواتها من الحرف والتّحريف والتّضليل إلى التّظاهر بالحرص الكاذب على مصلحة العراق وشعبه. وكأنّ الشاعر يؤشّر إلى ما استخدم في التّرويج للحرب، مرّةً بتقارير تزعم وجود أسلحة دمارٍ شامل، ومرّةً بمقالاتٍ وخطبٍ تبشّر بالحرب بذريعة القضاء على نظامٍ شموليٍّ مستبد، بما يخدم مخططات صانعي الحرب وقادتها، أولئك الذين صوّروا حربهم على العراق تحريراً لشعبه من الظلم والطّغيان. فإذا بكلفة تلك الحرب تتضخّم إلى حدٍّ أفني فيه ملايين البشر، ولم يبق حجراً على حجر. لذلك تبدو المعركة في نظر الشاعر معركة وعي، فبقدر ما يعي الناس الحقيقة، بقدر ما يقترب خلاصهم من الحرب وويلاتها. فالقُبلة والحرف المسموم دوالٌ سيميائيةٌ لآلة الدّعاية وبروباغندا التّضليل التي تبشّر بحروبٍ لخلص الشّعوب، لتخفي مطامعها بأرضها وثوراتها.

ويتداخل الخطاب النصّي لغسان مطر مع النصّ القرآنيّ، فيقتبس الشاعر بعضاً من آياته لتظهير رؤيته بما فيها من صرخات احتجاجٍ حيناً، وومضاتٍ روحيةٍ مشرقة حيناً آخر. ففي قصيدة "دخولٌ في ذاكرة الهذيان" الموجهة إلى زوجه "ماغي" بعد موت ابنتهما "لارا"، يقول:

"ويوقظ مريم وجهه لجبريل فظّ،

وصوتٌ يتمم خجلان: إنّنا جعلناه...

تصرخُ: إنّنا قتلناه إنّنا قتلناه" (مطر، هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة 40).

يتماهى الشاعر وزوجه مع السيّدة مريم في مأساة الثكل، لكنّ الشاعر ينطلق من اعتقادٍ مسيحيّ بأنّ الملاك جبريل هو من بشر مريم بولادة المسيح، ويتجاوز هذا الاعتقاد، فينعت جبريل بالفظّ، وفي هذا النّعت تجانسٌ مع معتقد اليهود في جعل "جبريل ملاك الفظاظة مقابل ميكائيل ملاك الرّقة والرّحمة" (الدمشقي، 1998، صفحة 228). وكانّ الشاعر يحمّل الملاك مسؤوليّة صلب المسيح ومقتل ابنته، فيذهب إلى الآية الحادية والعشرين من سورة مريم في القرآن الكريم¹، لينطق بمطلعها على لسان جبريل مبدلاً زمن الفعل، لتصبح عبارة "ولنجعله" "إنّا جعلناه" مؤكّدة بالحرف المشبّه بالفعل إنّ. لكن مريم تقاطع جبريل، فلا تقبل جعله آيةً للعالمين بعد محنته، لتجزم بعبارة إنّا قتلناه مكرّرة مرّتين، بما يؤكّد القتل، والقتل بالصّلب يُذكر، فقتل لارا يندغم بصلب المسيح، ويفتح الجرح على الجرح، فيدفع الشّاعر المكلم مريم إلى إرغام جبريل على التّسليم بمنطقها المفترض عن موت المسيح (وهو منطق الشّاعر المفجوع بابنته لا منطق مريم)، ليقول الشّاعر جبريل هذيانه في حضرة الموت:

" تُمسكُ (مريم) جبريل من روحه وهو يهذي:

"سلامٌ عليه..."

...ويوم يموت

ويوم يموتُ

¹. السّورة 19(مريم) ص 306: قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّئٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا ﴿21﴾.

ويوم يموت... (مطر، هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة 40)

وفي هذا التكرار للفعل "يموت" انقلابٌ على قول المسيح في القرآن الكريم، في الآية الثالثة والثلاثين من سورة مريم: "والسلامُ عليَّ يومَ وُلِدْتُ، ويومَ أُمُوتُ، ويومَ أُبعثُ حيًّا". فلم يعد المسيح مخلوقًا كسائر الخلائق، يولد، ويموت، ويبعث بالقيامة ليحيا خالدًا. صار الموت هو الفعل الوجودي الوحيد المُتاح. وبلغ الغضب بالشاعر قبل تعميم الموت ثلاثًا، أن جعل كلام جبريل هذيانًا، مع معرفته باعتقاد المسلمين به ملاكًا ناقلًا للوحي من الله إلى النبي محمد¹. والشاعر في مأساة ابنته، لم يكن يكتب، إذ يقول: "كنتُ أنزفُ ليل نهار. الغضب والانهيار والانكسار والاحساس بالظلم والوجع الكبير" (مطر، بكاء فوق دم النخيل، 2003، صفحة 7). يحاول الشاعر أن يهدئ من روعه بالصلاة، لكنّه سرعان ما يرفض من آيات القرآن ما يتجافى مع رؤيته الشعريّة، أو يتنافى مع حالته النفسيّة، فيقول في قصيدة "وأرى... وأرى":

"لأقول صلاتي:

يا أَيَّتْهَا النَّفْسُ ال...²

لا يمكن أن أتلو آياتٍ لا تشبهني

نفسى ليست راضية... (مطر، رسائل بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 29-30)

يكتنف الفلق وجود الشاعر، فهو المفتون بوطنه، والمسكون بإلهام شعره، ينشغل بقضايا الوجود الشائكة، فيذهب إلى مواطن الجراح والعذابات، ليتضامن مع الناس المكلومين والفقراء. ولما كانت مشاهد الحرب والبؤس والموت والدمار تغطّي أفق رؤيته الشعريّة، فإنّه

¹. السورة 53 (النجم) ص 526: وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ﴿٣﴾ إِنَّ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ﴿٤﴾

². السورة 89 (الفجر) ص 594: يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ أَرْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢٨﴾.

يعترف بأنّ نفسه لن تطمئنّ، أو ترضى. لذلك يشيح بعقله وقلبه عن أية لا تشبهه، ويستسلم إلى أرقه المازوشيّ الذي يبيلور رؤيته الدينيّة المغايرة للسائد. فلنّاس ما يعتقدونه من حقائق ومسلّمات، وللشاعر قلقه الوجوديّ وشكّه الدائم في هذه الحياة الشائكة. لن يركن كالأخرين إلى هداية الآيات، بل سيتبع غواية الشكّ منجاةً من عذابه المديد.

ويهيمن الشكّ، فيستعصي على الشاعر أن يكون واحدًا من المؤمنين الموقنين بصمت، أولئك الذين يقبلون بالأقدار المرسومة والمصائر المحتومة. يستحوذ الشكّ على رؤية الشاعر، فيعترف بجهوزيّته لاحتمال خشبة الصليب وأشواكه، لأنّه يدرك معصيته، فهو لا يريد أن يكون مؤمنًا صامتًا يركن إلى اليقين. سيبقى شكّاكًا يطرح الأسئلة، ولن يبالي إن أودى به شكّه إلى الموت، فيقول في قصيدة "اعتراف":

"لن أنادي أبي: أبعد الكأس عني" (مطر، للموت سرّ آخر، 2009، صفحة 20).

يفهم الشاعر الدّين رفضًا للانسياق مع السائد، أو التّماشي مع الزّمان وأحداثه بخضوع وضعف. ولأنّ الأديان نهض بها الأحرار بدءًا من الأنبياء، فلا يُعقل لمن أراد استلهام تعاليمهم إلا أن يتحرّر، ويسأل، ويشكّك. ويبيدي الشاعر شجاعةً، فيتجاوز ما قاله المسيح لتلاميذه يوم صلّى في جبل الزّيتون¹. فبينما ترك يسوع للرّب في السّماء أن يقدر بإرادته ما يشاء له من مصيرٍ بين شرب الكأس، أو إبعادها، نجد الشاعر بعد أن جلس على كرسيّ الاعتراف مُشهرًا شكّه، يرتضي ما يرتبه عليه الشكّ من تجرّع للكأس المرّة. فمعصية الشكّ عنده تستحقّ هذه المكابدة. ويكمل الشاعر رحلة الشكّ طارحًا تساؤلاته عن جدوى الحياة، فيسأل عن جدوى بعث

¹. إنجيل لوقا، الفصل 22، الآية 42: "يا أبتاه، إن شئت أن تُجيزَ عني هذه الكأس. ولكنّ لتكنْ لا إرادتي بلّ إرادتك".

الأنبياء، وما جاؤوا به من كتبٍ سماويّة، ويسأل عن جدوى الصلّاة إذا اقترنت بالخوف، ولم تبتّ الطّمأنينة في النفوس، فيقول في قصيدة "سؤال":

"فلمن تداعى الأنبياء إذا؟ لمن جاء الكتاب؟

ولمن نُصّلِي في مساء الخوفِ

إن كُنّا نعود من التراب إلى التراب؟

نمضي وزورقنا السّوّالُ وأوّل الموتِ الجوابُ" (مطر، للموت سرّ آخر، 2009، صفحة 119).

يتمادى الشّاعر في رحلة الشكّ، فيهِزّ بتساؤلاته كلّ الثّوابت والمسلمات من الأنبياء إلى الرّسالات وما يستوجب على النّاس من صلوات. إنّه باحثٌ عن سلامٍ لم يجده، وحالٌ بمسرةٍ على الأرض لم تتحقّق. كأنّ الخوف المستدام من الموت والفناء يلازم الشّاعر المفجوع على الصّعدين الفرديّ والقوميّ. لذلك، يسأل سؤال العارف بأنّ الموت جوابٌ منتظر عن كلّ التّساؤلات، فيشعر باللاجدوى، إن كانت رحلة الإنسان تبدأ بالتراب، وتنتهي به. هو شاعرٌ يبحث عن خلاصٍ دنيويّ قبل أن يؤول مصيره إلى التراب. وفي ذكر الأصل والمآل التّرابيين معارضةً للمنطق الانجيليّ الذي يجعل التراب مثنوى أخيراً¹. لعلّ الشّاعر يبحث عن نصيب الإنسان في الدّنيا قبل نهاية رحلته فيها، فلا يكتفي بما يوعد به المؤمنون الصّالحون من خلودٍ ونعيمٍ بعد الموت.

ويأتي تمّوز من العام 2006، فتطلق إسرائيل حربها على لبنان لثلاثة وثلاثين يوماً، ويواجه لبنان الحرب والحصار وحيداً من دون مساندةٍ عربيّةٍ يتكئ إليها. يغيب التّضامن العربيّ في

¹ سفر التّكوين، الفصل الثّالث، الآية التاسعة عشرة: بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها. لأنك تراب، وإلى تراب تعود.

زمن المحنة، فيذهب الشاعر إلى مؤاخاة النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ بين المهاجرين و الأنصار من قبيلتي الأوس والخزرج، ومؤاخاة في القرآن الكريم، ليستعين بها على تصوير مشهد الانقسام العربي، فيقول:

"واسأل كتاب الله في "الأنفال"

لو أنفقت ما في الأرض ما ألفت بين قلوبهم" (مطر غ.)، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة (76).

إنَّ ما بين العرب اليوم من تباعدٍ و عداواتٍ يفوق ما كان أيام النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ. وقد تمكَّن النَّبِيُّ بمشيئة الله أن يواخي أولاً بين أبناء المدينة المنورة يثرب من قبيلتي الأوس والخزرج اللتين كانتا تتقاتلان في حروب شرسة قبل الإسلام بلغت أوجها في معركة "بعث"1. هذه الحروب الطويلة نتاجٌ لأحقادٍ و ثاراتٍ متفاقمة جعلت من يسرب ميداناً لاقتتالٍ أهليٍّ مديد. هذه المدينة المشحونة بالعداوة والبغضاء، تراصت صفوف أبنائها، واتحدت قلوبهم بهجرة النَّبِيِّ، وذهبوا في الوحدة والتآلف إلى حدِّ الانصهار مع جماعةٍ غريبةٍ وافدةٍ إليهم من مكَّة برفقة النَّبِيِّ، هي جماعة المهاجرين. لكنَّ ذلك تمَّ بمشيئةِ إلهيةٍ أشار إليها القرآن الكريم في "سورة الأنفال"2. لكنَّ العرب اليوم لا نبيَّ بينهم، وها هم منقسمون بين معسكرين، معسكر دول الاعتدال، ومعسكر دول الممانعة. ويوقن الشاعر أنَّ إنفاق كلِّ ثروات الأرض اليوم لن يجمع شتاتهم في مؤاخاةٍ جديدة، لأنَّ من شبَّ على شيء شاب عليه. والعرب منذ أن أقاموا دولهم بعد الاستقلال، أقاموا

1. بعث أو يوم بعث هي آخر معركة من معارك الأوس والخزرج بيثرب قبل هجرة النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ إلى يثرب، وبعث (بضم الباء) وقعت قبل الهجرة بخمس سنوات و تُعد أشهر وأدمى المعارك بين الليثيين وآخرها. (ويكيبيديا، 21 شباط 2019)

2. السُّورَةُ 8 (الأنفال) ص 185: وَأَلْفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَّا أَلْفَتْ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ أَلْفَ بَيْنَهُمْ إِنَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (63).

جامعتهم العربيّة، لكنّها كانت اسمًا على غير مسمّى، وصارت قممها واجتماعاتها مواعيد دائمة لتأييد هذا الانقسام، وترسيخ الخلافات وتعميقها. لذلك يقفون من لبنان موقفًا خلافياً بين من يدعم مقاومته للاحتلال، وبين من يصمت ولا يحرك ساكنًا، وبين فئةٍ ثالثةٍ تبرز لإسرائيل حربها. افتراقٌ لا تجمععه حربٌ ولا سلام.

ويذهب الشّاعر إلى الجنوب، فتستوقفه أشجار الرّيتون في جبل عامل لا في طور سينا. وللرّيتون في بلاد الجنوبيين يدٌ في صمود الجنوبيين، يقول الشّاعر:

"لكنّ أيدي الأمّات تحصنّت

بالرّيت يغلي فوق نار الكبرياء

الرّيت والرّيتون والبلد الأمين

وحفنةٌ من خير أهل الله أوقفت الرّحيل" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 83).

فقد ابتدعت نساء الجنوب في زمن الاحتلال سلاحًا جديدًا هو زيت الرّيتون يغليته بنار غضبهنّ، ويسكبّنه على رؤوس جنود الاحتلال في اقتحامهم للقرى والبيوت وترويع الأمنين فيها، مثلما كان يحدث في قرى قضاء صور من معركة وبرج رحّال وطورا وبدياس... فصار زيت الرّيتون معادلاً للكبرياء الجنوبيّ. لذلك لم يستحضر الشّاعر التّين مع الرّيتون، واكتفى بالرّيت، ليصبح الصّمود زيتًا مندلقًا على الجنود، وزيتونًا يظللّ المقاومين ويحميهم من عيون الغزاة، فينتقم هؤلاء بجرف كروم الرّيتون واقتلاع الآلاف من أشجاره، من دون أن يخدموا جذوة المقاومة التي تستمرّ في العام 2006 في قرى بنت جبيل من أحياء المدينة إلى قرى قضائها، مارون الرّاس وعيناثا والغندوريّة... مثلما كانت في العام 1985 في قرى قضاء صور المشار إليها آنفًا. هذا الفعل المقاوم من الشّعب اللبنانيّ وتحديداً من الجنوبيين في تلك

المعارك، دفع الشاعر إلى استبدال الزيت بالتين في تناصه مع "سورة التين"¹. ولم يكتف الشاعر بهذا الاستبدال حين جعل الجنوب هو البلد الأمين، وليس مكة المكرمة المشار إليها بهذه الصفة في سورة التين. وهذا الأمان مرده إلى حفنة من الرجال الذين رأهم خير أهل الله، لأنهم وقفوا وتصدوا لمنع تهجير الجنوبيين وتثبيت صمودهم في أرضهم.

واستحضر غسان مطر شخصيات دينية في شعره، لكنه بدل في أدوارها ومحمولاتها القيمة في لعبة التناص بالدور، فاستطاع "توظيف الشخصية التراثية المستدعاة عبر تقنيات متعددة في رؤية جديدة تفسر الدور القديم، أو تخالفه" (شرتح، 2005، صفحة 176). وقد حفلت قصائد الشاعر بأسماء الشخصيات الدينية الإسلامية والمسيحية واليهودية في تناص استبدالي، فبعد موت لارا ابنة الشاعر الوحيدة، لم يعد نوح يرمز إلى النجاة بسفينته. صار نوح اسمًا مرادفًا للطوفان:

"في اليوم الأول للطوفان نادى طفل يغرق نوحًا:

يا نوح افتح... أطرق نوح...

...في الدهر العاشر للطوفان ما زال الطفل ينادي نوح

والطوفان هو الطوفان" (مطر، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 56-57).

الطفل الغارق يرمز إلى لارا التي لم تجد سفينة نوح تنجيتها من طوفان مدينتها، فماتت من دون أن يكثرث لموتها أحد. لذلك نرى الأب الشاعر يصب جام غضبه، فيطال به الأنبياء لأنه غريق في طوفان فقد ابنه، فما خوفه من لوم أو اتهام بتوهين الأديان، أو تحريف قصص

¹. السورة 95 (التين) ص 597: وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ﴿1﴾ وَطُورِ سِينِينَ ﴿2﴾ وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ ﴿3﴾.

الأنبياء. فهو لم يجد النّجاة تحت ظلالهم، وفقد وحيدته التي لم تجد من ينفذها من موتها المحتوم.

ورد ذكر نوح في الدّيانات الابراهيمية، مثلما ورد في أساطير بلاد ما بين النّهرين. وهو من أحفاد آدم. وكانت التّوراة أوّل كتابٍ دينيٍّ ذكر سيرة نوح. وقد تضمّنت صورتين مختلفتين له، فهو العبد الصّالح القريب من خالقه، والرّاهد المتنسّك في عبادته. وهو العامل المجتهد في الفلاحة وسائر أعمال الأرض. أمّا الطّوفان، فلم يكن غريباً في بلادٍ شهدت الكثير من الفيضانات عبر تاريخها. لذلك، نجد الشّاعر مزج في نصّه بين حاجة البشر لنبيٍّ يخلّصهم من العذابات، وبين صورة النّبي غير المبادر الذي لا يتحرّك لانقاذ الطّفّل بانتظار الوحي الإلهي. يأخذ الشّاعر على نوح أنّه ترك الطّفّل يواجه مصيره، والطّفّل المقصود هنا هو ابنة الشّاعر التي لم تكن عابدة وثن، بل كانت تؤمن بالأنبياء ورسالاتهم. لذلك كانت تستحقّ أن تتركب سفينة النّجاة التي قادها نوح إلى برّ الأمان بعيداً من الطّوفان ومهالكه. في هذا اللوم لنوح خيبة أمل للشّاعر الذي كان يتوسّم لابنته حياةً مديدة، فبوغت بمقتلها من دون أن يشفع لها إيمانها الصّادق، أو تنال نصيباً من الثّواب عليه. وهي طفلةٌ كأقرانها من أطفال لبنان الذين استنجدوا بالأنبياء والمخلّصين منذ اليوم الأوّل لاندلاع الحرب إلى الدّهر العاشر وأبعد، فهي قضت بعد خمسة عشر عامّاً من بداية الحرب. وفي هذا الاستهلال باليوم الأوّل والختام بالدّهر العاشر للطّوفان، يجتمع الأطفال الضّحايا على سؤالٍ طفقوا يردّدونه عمّن يقيهم من شرّ هذا الطّوفان الذي أغرق بلادهم في أتون الموت والدّمار.

المبحث السادس: اللون ووظائفه الدلالية

يبرز الانزياح في استخدام الألوان، لأنّ اللون هو عنصرٌ بارز في هذا العالم، لذلك نرى كيف يفتتن الشعراء به، ويراوغون في استخداماته بما يساير العقل مرّةً، ويتحدّاه مرّةً أخرى. فلا غرابة أن نجد في الشعر "القمر وردياً، والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر، والأغرب من ذلك الدّهول الأحمر، والعزلة الزرقاء، والنوم الأخضر. تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبداً، والتي تختلط بأشكالٍ غريبة، وبأصواتٍ لم تُسمع، هي ما يُكوّن عالم الشاعر الذي يبدو عجيبيّاً" (العمرى، 1986، الصفحات 127-128). يُعدّ اللون عنصراً أساسياً من عناصر تشكيل النصّ الشعريّ بما له من أبعادٍ جماليّة ودلاليّة، ويحمل اللون إشارةً سيميائيّة قد تقرب الدالّ والمدلول إلى حدّ المباشرة حيناً، أو تراوغ بتأويلهما إلى حدّ الغموض حيناً آخر.

يمتلئ ديوان غسان مطر بالألوان، فتشكّل عنصراً رئيساً في معجمه الشعريّ. تستبطن الدوال اللونية "تأثيراً قوياً على العواطف والأحاسيس والانفعالات" (الوهاب، 1985، صفحة 328). وينضوي اللون في عدّة أقسام، فاللون الأحمر يُقسم إلى "قانٍ ونكع، وعاتك، وثقيب للشديد الحمرة، وناصع، ويانع، وزاهر، وناضر، وقاتم، وفاقع..." (عمر، 1997، صفحة 44). وهكذا تندرج سائر الألوان في دلالاتٍ رمزيّة، فتأتي إشاراتٍ لمعانٍ غائبة. هذا الرّبط بين اللون الظاهر والمرجع الغائب منطّقٌ تداوليّ متعارفٌ به. فنرى مثلاً الأحمر للحبّ، والأصفر للغيرة، والأسود للحقد، والأبيض للطّهارة، والرّماديّ للتذبذب، وهكذا دواليك... لكنّ الأمر في الشعر يبدو مختلفاً، "لأنّ الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة، وألفاظ اللغة صُورٌ تمّ تشكيلها، وهي تتبادل بين الناس بالصّور نفسها التي شكّلت عليها ذات يوم" (اسماعيل ع.، 1984، صفحة 47). إن خصوصيّة التشكيل عند الشاعر هي التي تجعل للون في الشعر طابعه المميّز ودلالته الخاصّة، لأنّه يسبغ على الألوان من ذاته وخياله ما يبثّ فيها جمالاً كثيفاً الدلالات والرؤى. وفي التّعامل مع الألوان بما تختزنه من طاقاتٍ تعبيرية تتبلور شعريّة الشاعر الذي "يضيء على الفضاء النصّي ما يوسّعه من دوال متعدّدة المراجع الدلالية نتيجةً للرّموز والإشارات

الصّادرة عنها، لتكون خطأً رئيسياً من خطوط المعنى" (شرتح، جماليّة الخطاب الشعريّ عند بدوي الجبل، 2011، صفحة 253).

أولاً: اللون الأبيض

لم يُتَح للشاعر غسّان مطر أن يسعدَ باللون الأبيض، لون الفرح في بلاده، لأنّه فُجِعَ برحيل ابنته الوحيدة "لارا"، فنراه يقول في ديوان "عزف على قبر لارا":

"يبدأ البكاء،

يأخذ الكلام شكل زهرة بيضاء،

تبحث عن مكانها، ما بين جرح الأرض والسّماء" (مطر، 1990 صفحة 59).

إنّهُ الحزن يغمره؛ فيتلوّن الكلام بالأبيض لأنّه عابقُ بروح "لارا". وهذا الكلام الذي تمظهر زهرةً بيضاء تترقّع عن جرح الأرض لترتقي نحو السّماء في تساميتها، أو إنّهُ ضوءٌ ينبعث من البكاء مبشّراً بولادةٍ جديدة في السّماء. ويظل الأبيض مصدرًا للضوء الذي يخلص النّاس من الخوف، إنّهُ ضوء الطمأنينة والأمان والطّهارة والبراءة والعذريّة:

"خوفٌ يمتدّ إلى أن يأتي ضوء ويمسح وجه الخوف برحمته البيضاء" (مطر، 2009 صفحة 100).

وقد ارتبط اللون الأبيض بالبراءة والنّقاء، واقتزن بكلمة السّماء في غير قصيدة في أعمال غسّان مطر. فنراه يخاطب المناضلة الجزائريّة جميلة بو حيرد:

"يدك الرّبيع من صلوات طفلٍ زيتت صلواته البيضاء أروقة السّماء" (مطر، 2015 صفحة 104).

إنّ مناضلةً مثل جميلة هي وليدة إيمان شعبٍ بحقّه، وصلاة بريئة ودعاء يرفعه طفل مظلومٍ من شعب مظلوم إلى السّماء. لكن الشّاعر يتوسّل الشّعْر كي يُخرج هذا اللون من مدلوله المألوف حين يجعله لونًا للقائد، فيخاطبه قائلاً: فافتح أبواب ودائعك البيضاء، وهات يديك". هكذا تصبح الكلمات دليلاً إلى الحياة. كما أنّه يعانق أحلام الأطفال الذين ينتظرون الليل موعودين بحلم جميل:

"دع هذا الليل ينام، هذا ليل الأطفال الموعودين بأجنحةٍ بيضاء" (مطر، 2009 صفحة 35).

ارتبط الأبيض بدلالاتٍ إيجابيةٍ عموماً، فهو لون الصّفاء والسّلام والخير والإشراق والبراءة. لذلك، كان هذا اللون في قصائد الشّاعر يعادل مستوى روحانيّاً رفيعاً، ويعكس سموّاً معنوياً إلى المطلق السّماويّ. لكنّه قد يرمز إلى السّلبية أحياناً؛ فيحمّله الشّاعر دلالاتٍ مغايرة ومن شواهد ذلك:

استخدام الشّاعر اللون الأبيض في توصيف الأوروپيين؛ فنراه يقول:

"بعد رحيل بني عثمان، وبعد مجيء الفتح الأبيض..." (مطر، 1978 صفحة 102)

إنّ الفتح الأبيض هو الانتدابان البريطانيّ والفرنسيّ اللذان ورثا هذا الشّرق عن الأتراك بموجب اتّفاقيّة "سايكس-بيكو". والعبارة هنا تشير إلى مصطلح الرّجل الأبيض المتداول في نظرة الشّرق المُستعمر إلى الغرب المُستعمر.

ثانياً: اللون الأسود

لا نحتاج كبير عناء لاستنتاج دلالة اللون الأسود في قصائد مطر. فالشّاعر الذي أسلفنا أنّه فقد ابنته الوحيدة "لارا" ونظم في فجيعتها ثلاث مجموعات شعريّة ، فإنّه لم يحد عن الموت في

عناوينه ودواوينه اللاحقة وهو الذي غدا أفق الرؤية الشعريّة لديه أسود ومغرّقاً في الانسحاق والألم اللذين هيمنّا عليه:

"لارا... وألقيتُ مرساتي على حلمٍ، فهَدَّتِ العاصفات السود مرساتي". (مطر، 1990 صفحة 47)

كانت لارا حلمه الأجل فعصفت الحرب بحلمه لتتركه في كابوس النّكل يعصف بقلبه فيخاطب عسافير بيروت:

"يا عسافير لوحنَ للمدن السود، رتلن ما رتلّت مريم عند هاوية الجلجلة" (مطر، 1990 صفحة 69).

لقد حلّت لعنة الحرب بمدينته ، فألبستها الأسود وأدخلت إنسانها وطورها وكلّ ما فيها في جلجلة من الآلام تشبه آلام المسيح. هذا الأفق الأسود أفق الموت والحرب يلازم قصائد مطر، فيثبي بالواقع الكارثي وعمته من انغلاق الفضاء المكانيّ إلى الحزن العميم والحّداد في كلّ البيوت:

"المدينة مقفلة، والبيوت مُضَرَّجة بالسّواد" (مطر، 2011 صفحة 38).

ويظلّ الأسود يدور في دائرة اليأس وواد الأحلام:

"وبنيّنا من رخام الدّمع أحلاماً في أسوارها السود احتميّنا" (مطر، 2011 صفحة 64).

وهذا الاحتماء في أسوار سوداء يعني استسلام الحلم لدمع الواقع التي تحجّرت من ديمومة الحزن. ويظلّ الأسود مدعاة تشاؤمٍ وعدم:

"النّاس هنا ظلّ يمحو ظلّاً والظلّ هنا كفّ سوداء". (مطر، 2001 صفحة 51)

وكأنّ الوجود صار عالمًا من الفوضى والدّمار في دوّامة صراعٍ شيطانيّ مرير. ولأنّ النّاس على دين ملوكهم، فاللون الأسود منبعثٌ قبل كلّ شيء من قصور هؤلاء الحكّام الذين استعبدوا النّاس بالقمع والاستبداد:

"وفي القصور السّود أصنامٌ تحلّق حول سدّتها العبيد." (مطر، 2009 صفحة 63)

لذلك يشهر الشّاعر قنوطه قبل موتٍ يراه وشيغًا، فتندلق حروفه مجبولةً بعذاباته سوداء متهاكة:

"وصلّت إلى ضفاف دمي وهذه الأحرف السّوداء

آخر ما يقطره يمام الرّوح قبل مساء رحلته البعيدة" (مطر، 2001 صفحة 42).

ثمّ يجعل الأرض كلّها مساحةً من التّراب الأسود الذي يدفن فيه الإنسان في عقابٍ أزليّ:

"ما الذي دار في خاطر الله يوم أراد لآدم أن ينتهي في سواد التّراب"؟ (مطر، 2015 صفحة

(123

ويرفض الشّاعر اللون الأسود لأنّه يخفي شرور الإنسان، فيقول:

"ولم ألبس قناعًا أسود يُخفي ذنابًا بشريّة" (مطر، 1978 صفحة 8).

لقد انتشج كلّ شيء بالسّواد في تجربة مطر الشّعريّة لاقترانها بالفجيرة على الصّعديين الشّخصيّ والوطنيّ. هو لون الحزن والحداد والبؤس، وهو الليل وظلام الموت والقيبر. إنّه إيغالٌ في السّلب، سلب الوجود كلّ مقومات الحياة فيه لصالح العدم والشرّ المستطير والخوف والخطر.

ثالثاً: اللون الأحمر

يستولد اللون الأحمر دلالاتٍ كثيفة تبدأ بالحُبِّ، ولا تنتهي بالنَّار والجراح والدِّماء. يختصر مطر حكايته مع هذا اللون بقوله:

"وحده الأحمر لوني، إنَّه اللون الذي تقفز منه الكبرياء." (مطر، 1978 صفحة 70)

ومردّ كبريائه أنَّه ثائرٌ "سماؤه حمراء وأرضه حمراء وعينه حمراء". هذا الاحمرار هو احمرار الدِّم والنَّار في ثورة أبناء الأرض ضدَّ محتليها:

"أكتب، ولأنَّ اللون الأحمر لون الثَّورة يُعْريني،

مزقت شراييني وكتبتُ لكم بدماء شراييني." (مطر، 1971 صفحة 181)

بلغ التزام الشَّاعر الأيديولوجي حدًّا جعله يكتب بدماء الشَّرايين لا بالحبر شعر الثَّورة. ينتمي الشَّاعر إلى الحزب السُّوري القومي الاجتماعي ذي الرّاية السُّوداء التي تتوسطها زوبعة حمراء في دائرة بيضاء. ترمز الزُّوبعة إلى "الشَّهداء، وإلى العزم والقوَّة والإقدام..." (سعادة، 1941 صفحة 77). ويرمز "اللون الأسود إلى الجِدِّ والأبيض إلى الإخلاص والأحمر إلى العزم" (جريج، 1990، صفحة 1985). والزُّوبعة في الفكر السُّوري القومي الاجتماعي هي العلم القائم على أطرافٍ أربعة ترمز إلى دعائم دولته المنشودة "الحريَّة، الواجب، النِّظام، القوَّة" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، صفحة 35). وقيل في الزُّوبعة: "إنَّها دمجٌ للصَّليب المسيحي والهلال المسلم في وحدةٍ جديدة" (قاسم ز.، 1996، صفحة 390). أبرز الشَّاعر زوبعة حزبه الحمراء في قوله:

"وصارت طرحة العرس زوابع نخوة حمراء

تحمل نشوة الظَّفَر نشكَّها في كل الدُّروب." (مطر، 1971 الصفحات 45-135)

وفي تبديل لون طرحة العرس من الأبيض إلى الأحمر، يتبدّل العرس من الرّفاف إلى الشّهادة في سبيل الأُمَّة ونصرةً لقضاياها. وترتفع راية الزّوبعة، لتعلن النّصر في كلّ الدّروب التي سلكها السّوريّون القوميّون الاجتماعيّون بالقوّة والواجب والنّظام والحريّة.

يكمل الشّاعر اندفاعته في الثّورة حتّى الاستشهاد:

"أكفّنا التفتت خجلى إلى شعلٍ حمراء تصرخ: هذا القبر يا كفي." (مطر، 1978 صفحة 14)

يعود الشّاعر إلى ربط الأحمر بالنّار، فيرى طائرات العدوّ حمراء:

"تنزّ الطائرات الحمر ترمي الموت في غارة." (مطر، 1971 صفحة 11)

هي حمراء لأنّها تقذف حمم اللهب فتنتشر الموت والخراب. ثمّ يذهب الشّاعر بالأحمر إلى الحُبّ:

"كتبتُ عن ليلي وعن هندٍ وعن دعد، وعن ليلاي الحمراء بين الخمر والورد." (مطر، 1971 صفحة 9)

وأحياناً، يخالف المتوقّع، حين يجعل لون الحقد أحمر، ذلك الحقد المرغوب في قصيدة نشيد الحقد، لأنّه حقدٌ يصون الكرامة:

"على اسمك الأحمر الهدار أغنيتي جرّعها النّار والإعصار والهبّ." (مطر، 1971 صفحة 61)

يقترن هذا الحقد بالثّورة والغضب. ويظل الأحمر ملازمًا الموت في قصيدة "سرير أزرق لمحمّد"، المقصود به طفل الانتفاضة محمّد الدّرة الذي استشهد بين يدي أبيه في العام 2000:

"إنّ النّوم أحمر يا محمّد، والمدينة جثّة حمراء،

فانزل عن صليب أبيك، واغرق في ضباب الموت." (مطر، 2001 صفحة 102)

يتميز غسان مطر باستخداماته المبتكرة، واللامتوقعة للون الأحمر ودواله، بما يشعل التوتّر الابداعيّ في سياقات قصائده. فيبرز الأحمر لون الثورة والحُبّ والدّم والغضب. فكانت ثنائيّة السلبّي والإيجابّي في دلالات هذا اللون مع ميلٍ للثانية في جعل الأحمر لونًا للإثارة والإبهار والصّدْم.

رابعًا: اللون الأخضر

يذهب غسان مطر إلى الطّبيعة، فيحمل أخضرها لينثره على دروبه المؤلمة والدّامية كي تستعيد عذوبتها. إنّ الأخضر عند مطر هو لغة الله يمنحها الفعل الثّلاثيّ المزيد بثلاثة أحرف والقليل الاستخدام "اخضوضر":

"متى اخضوضرت لغة الله في الأرض يكون الربيع." (مطر، 2015 صفحة 40)

يرمز هذا اللون إلى الفرح والخير والهناء، لذلك نرى الشّاعر يرثي ابنته لارا؛ فيستعيد صباها المفعم بالجمال:

"لارا متعة الخروج إلى خضرة الشّمس." (مطر، 1990 صفحة 12)

لم تكُ الشّمس حمراء أو صفراء في عيون لارا. إنّها اخضراّت فيه افتتار الحياة بالحلم والرّجاء. لذلك فإنّ أباها يُشاطرها هذا الفرح المؤثّر، والمنتقل من قلب لارا إلى قلب أبيها، فيلوّنه بالأخضر جدولًا لا هو بلون دماء القلب، ولا هو بلا لونٍ كالماء، لأنّه جدول صبا لارا:

"كان قلبي جدولًا أخضر." (مطر، 1990 صفحة 42)

إنّ لون الماء في جدول قلبه يشبه لون الشّمس في عيون لارا اخضرارًا فيه مدّى أرضي من الجنّة السّماويّة الموعودة. وبقي هذا اللون معادلًا للسّماء وما فيها من نقاءٍ وسلامٍ وخيرٍ يستعين الشّاعر بها ليكشف همّه وينير عتمة دربه:

"وأرى في العتمة شيخًا يأخذني من قلبي لأصير ظلال سماء خضراء". (مطر، 2015
صفحة 69)

يتسامى الشّاعر بالأخضر، ثمّ يلوّن الماء به لأنّه يروي الأرض فتخضوضر:

"يصل الماء مخضوضرًا فامسحوا تعب الأرض". (مطر، 2001 صفحة 35)

يرمز الاخضرار إلى الخصوبة، ويعكسه الشّاعر على الطّبيعة كلّها، فلا يكتفي بأن يرى "وجه فلسطين حبات زيتونٍ أخضر وعلمًا أخضر ورملاً أخضر وقلقًا أخضر وطيرًا أخضر، بل إنّه يرى أبنائها أيادي خضراء تغني لهم كلّ حبة قمح مواويلها الخضر-مقتطفات من ديواني أقسمت لن أبكي وأحزان مشرّدة". ثمّ يذهب الشّاعر إلى الحُبّ، فيلبيسه حلّة خضراء عندما يطلب إلى حبيبته أن:

"خلي عينيك صفحة خضراء أكتب في سطورها كلّ أخباري". (مطر، 1971 صفحة 141)

ويتحدّث في ديوان "مذنة لأجراس الموت" عن:

"قُبلة خضراء في كأس النّدامى" (مطر، 1971 صفحة 74).

لكنّه بعد حينٍ من الدّهر بلغ فيه عتياً، يسترجع اخضرار عمره المصفرّ على يد امرأة:

"تأخذك امرأة تُعيد إليك الطّفولة،

فتشعر أنّ صحراءك اخضوضرت." (مطر، 2011 الصفحات 68-69)

يريد الشّاعر الانبعاث بهذا الأخضر في بلادٍ أحرقت طفولة ابنته ، لذلك حاول بالشّعر أن ينفخ
الرّوح في هذه الطّفولة:

"طفلةٌ فوق سهوة غاباتها تُمسك الموت من روحه،

ثمّ تخضّر فوق هذا العراق." (مطر، 2001 صفحة 33)

ويمثّل اللون الأخضر في ديوان الشّاعر الخلود والخير والعطاء والتّجدّد والجمال. وقد عكس
به نفسيّته المتعطّشة للحياة بكلّ ما فيها من تدفقٍ وتجدّدٍ وانبعاثٍ وخصوبةٍ ونماء. وفي
الأخضر اتّكأ على طبيعةٍ يرتبط بها ويرأها أصل التّكوين والنّشوء، ومهد الإنسان الأوّل
وحضنه الأخير. ولعلّ اللون الأخضر سمّةً وجوديّةً اقترن بها لبنان منذ أن كان، فصارت سرّ
حياة أبنائه.

خلاصة الفصل الأول

تناولنا في هذا الفصل المنفرّع إلى ستّة مباحث، معجم الشّاعر في تنوّعه بين الاتّكاء على تراثٍ تاريخيّ وأدبيّ ودينيّ غزير، وبين نزعة الشّاعر إلى بلورة شعريّته وتكريس حضوره الإبداعي بصفته شاعرًا من شعراء الحداثة الملتزمين إيديولوجيًا، والمفتونين بتطهير الجماليّ إلى جانب الإيديولوجي في التّجربة الشعريّة.

فقد اقترن شعر غسان مطر بالنهضة، ونذر عناوينه ودواوينه لمبادئها، ووجد في أنطون سعادة وهلاله الخصب وشامه السّوري القوميّ الاجتماعيّ ميدانًا لتطهير الالتزام الشعريّ الذي يسعى إلى حوض مهمّة تحرير الأمّة، ويتنكّب هموم النّهوض بها من وقائعها الحالكة نحو غدٍ أكثر إشراقًا. لذلك نجد بيروت وبغداد والقدس ودمشق حاضرة في القصائد، لتكون بنيتها الدلاليّة الكبرى الأولى. فالشّاعر يكتب من أجل الأمّة، ويجعل شعره جسر خلاصها وعبورها من حاضر الموت إلى انبعاث الحياة والرّجاء.

في المبحث الأوّل بحثنا في المفردة الحداثيّة العصريّة، حيث أدخل الشّاعر إلى قصائده الكثير من مفردات العصر وتعابيرها، فأبقى على بعض الكلمات الأجنبيّة كما هي أصلًا، وأدخل لغة العصر إلى شعره لتندمج في سياقاته وبنيته الفكرية والوجدانيّة بما يبرهن عن براعةٍ ومقدرةٍ في تطويع هذه الكلمات الوافدة وصهرها في النّصّ الشعريّ من دون أن يمسّ ذلك بالمتن النّصيّ، أو يخلخل في سياقاته. وقد وقفنا على ما تستبطنه هذه المفردات من دوال وإشاراتٍ وعلاماتٍ نصيّة، وعملنا على فكّ رموزها وتأويلها بما تستبطن من دلالات.

ثمّ ذهبنا في المبحث الثّاني إلى رصد المفردة العاميّة الشعبيّة في قصائد غسان مطر، فرأينا المتداول من الألفاظ في حياتنا اليوميّة وقد غدا بالمقدرة الشعريّة محاولةً جريئةً للزّج بالقصيدة في اللغة اليوميّة من دون أن يفسدها، أو يهبط بها إلى المباشرة والسّطحيّة. لقد أنزل الشّاعر اللغة من برجها العاجيّ إلى النّاس من دون أن تسفّ معانيها، أو تفتنت على الشعريّة. لقد

دخلت العامية إلى صلب المتن الشعري، فاندغمت في تراكيبه ورفدته بالتوهج وزادت فيه من التبئير الدلالي، والمرادغة في المعنى أو المرادوة عنه.

في المبحث الثالث عدنا إلى التراث، فاستجلينا من النصوص ما استعان به الشاعر من حفره العميق في تراث الأمة السورية، ووقعنا على عددٍ لا بأس به من المفردات والتعابير المستقاة من تراث الأمة وذخائرها الحضارية التي رفدت النص الشعري بالثراء المرجعي، وجعلته يتكى على رؤيوية تؤسس لنهضتها على قواعد ارتكاز تراثية توطد لها بنيانها الدلالي، وتعمق من مداها الفكري بما تضعه في ثناياها من علاماتٍ ومظهراتٍ خطابيةٍ وسمياتٍ دلاليةٍ.

أما المبحث الرابع، فعرجنا فيه على استدعاء الشخصيات التاريخية بما تجسده من قيمٍ وآفات. وقد حشد الشاعر في قصائده عددًا كبيرًا من شخصيات سوريا الكبرى التاريخية من قبل الميلاد إلى النهضة. وكان لكل شخصيةٍ في استحضارها ما يضيء على النص الشعري، ويمنحه القدرة على اختصار الأزمنة، ومقارنة الحقب، وربط الشخصيات التاريخية المستدعاة بمن يماثلها من شخصيات الحاضر في تشاكلٍ دلاليٍّ يريد لقرّاء نصّه أن يعاينوه ويستخلصوا منه مواقفهم واتجاهاتهم الرأهنة في مواجهة الواقع والتعامل مع أبطاله وأحداثه بما يمكن أن يكون أفضل من تعاطي الشخصيات المستدعاة في النصوص.

وقد تواسج الخطاب الشعري مع أدبيات النهضة، فكان المبحث الخامس في التناص، حيث عرضنا لنوعين منه هما التناص الأدبي والتناص الديني، فرأينا كيف تماهى الشاعر في الشكّ مع أبي العلاء المعري، وفي مصارعة الأقدار مع المتنبي. وذهب الشاعر إلى مخالفة الشعراء ومعارضتهم أحيانًا، أو تبنى مآثرهم المرجعي في أحيانٍ أخرى ودمجه في نصوصه حرفيًا بما يقرن تجربته بتجاربههم، ويضيء على ما أضأوا عليه من قيم. لقد امتص تراكيبهم لدعم مواقفه من قضايا الأمة والوجود. وتمثّل الشاعر في تناصه الديني الكثير من آيات القرآن والإنجيل والتّوراة تظهيرًا لمنظومة القيم الروحية التي آمن بها، وساجلها من باب الشكّ أحيانًا،

أو في لحظات الاضطراب الشخصي والقومي جزاء الأحداث المتلاحقة التي عصفت ببلاده، وأصابت منه في ابنته مقتلاً. وقد لجأ في هذا التناص إلى التآزر بالنص القرآني والإنجيلي، واعتنى كثيراً بالتاريخ الكنعاني، وناوى لدواعٍ إيديولوجية التراث اليهودي في كثير من الرؤى والمواقف.

تطلع الشاعر من وراء التناص إلى استحضار علامات لغوية تعمق الثراء النصي للتجربة الشعرية لتتحوّل بها إلى المثالية واستدعاء القيم المرجوة في الإنسان والأديان.

في المبحث السادس، درسنا رمزية الألوان الأبيض والأسود والأحمر والأخضر في شعر غسان مطر، ويمكن أن نضع شعر مطر إطاره التاريخي، فنجد أنّ الحروب تعاقبت في مشرقه العربي، أو هلاله الخصب، فصبغت شعره بالأسود والأحمر في مكابدة معاناة إنسانية سوداء دامية هي نكبة احتلال في فلسطين، وحرب أهلية في لبنان، وحرب في العراق. لكنّه استعان باللونين الأبيض والأخضر، ليعيد تلوين المشهد القائم بما يتوسّمه من فجر نهضته المنتظر، فيعود السلام، ويعمّ الاخضرار في انبثاق الحياة من برائن الموت.

وكرّرت انزياحات الألوان عن مدلولاتها المتعارفة لتكشف لنا إبداعاً شعرياً استطاع أن يلعب بالألوان، ويطوّعها في خدمة التجربة الشعرية في لغة جديدة مبتكرة تداخلت فيها معطيات الحواس والخيال، فرسمت لوحة شعرية فيها من الفرادة والجدة ما يُمتع المتلقّي، ويملأ النصّ برؤى جديدة زاخرة بالرّموز اللونية ومتنوعة الدلالات.

رصدت مباحث هذا الفصل تطوّر اللغة في تجربة غسان مطر، فلحظت أنّ من سمات هذه التجربة الحركية والتحوّل اشتغالاً بالواقع، واشتغالاً بإشعاعات دلالية تنبعث من لغة مواجهة تمعن في توسيع آفاقها، وتعمّق تضميناتها، بما يمكن القصيدة من أداء دورها، واستكمال بنياتها. هي لغة في مخاض دائم، توطّد وجودها بشبك وشائج سياقاتها مع الأفق الحضارية الرّحبة الماضوية والحدائنية، فتكشف عن سيروية من المكونات الفاعلة المنخرطة في بنياتها

في ربط الذات الشعيرة بالكون، وجعل شعريتها أكثر قدرة على الصدم والمباغلة بارتداد المحذور، وتعزية الواقع. نحت مطر لغته من واقع عربي غني بالتناقضات، وحافل بالتداعيات، ففما عود شعره على صراعٍ مريرٍ توارت فيه الذات خلف الموضوع تحديها الرغبة في مناهضته. لذلك، كان لكل قصيدة لغة تتلمس أسباب الحياة والتعبير.

بعد دراسة البنية المعجمية من خلال شيفرات المعجم الشعري والتناص والرموز اللونية، سننتقل في الفصل الثاني إلى دراسة الإيقاع وعناصره. فكيف ستتجلى الشعرية في المستوى السمعي في ظل التفعيل؟ وما هي عناصر شعرية السمع في قصيدة غسان مطر؟

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية: شعريّة السّميّ في ظلّ التّفعية

مدخل

يشكّل الإيقاع محور الجذب الذي تؤول إليه سائر البنى النصّية. فهو القوّة التي تحقّق تماسك النصّ وتناسقه. ومن تعريفاته المُلفتة، يستوقفنا الآتي: " هو حركة النّغم الصّادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم الناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّ شعراً في سياق الأوزان والقوافي." (يعقوب، 1978، صفحة 276)

ويتجلّى الإيقاع في مظاهر عديدة تتجلّى في تكرارٍ متنسق لمعنى أو نغمٍ أو حركة أو لفظٍ معيّن؛ ويظهر في ثنائيّة الحركة والسّكون وتكرار القافية الواحدة و تناوب القوافي. ويمكن جمال الإيقاع في تردّداته الصّوتية التي تسبغ على النصّ انسجاماً تتألف فيه تشكيلاته وتبلور علاقاته، لتؤسّس "البنية الإيقاعية في مواقع جديدة." (ديب، جديّة الخفاء والتّجلي، دراسات بنيوية في الشّعر، 1971، صفحة 105).

ليس الإيقاع ظاهرةً بسيطةً في النصّ الشعريّ، بل هو "ظاهرة معقّدة ناتجة من مكّونات لسانية مختلفة، منها ما هو جوهريّ كالنّبر والوقف، ومنها ما هو ثانويّ كالوحدات الصّوتية والبنى التركيبيّة والألفاظ المعجمية التي قد يسهم ترجيعها في خلق إحساسٍ بإيقاعٍ ما" (العمرى م، 2008، صفحة 106). إذًا، تتداخل كلّ هذه العناصر وتأتلف لتشكل في تكاملها الإيقاع؛ فمن "الوزن والقافية في الخارج إلى التّناسق الصّوتيّ في الدّاخل، ينتظم الهيكل النّغميّ للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة" (عيد، دبت، صفحة 112).

لا يكون الإيقاع تنغيماً وجرساً موسيقياً فحسب، إنّهُ المضمون النصّيّ الذي تكمن فيه الدّات الشّاعرة وتمتطي صهوته لتخلّق في فضاء الشّعر. وهو بذلك مدمكٌ أساس في معمار الشّاعريّة؛ ففيه بؤرة التّأثير، وفيه "التّلاقح بين الدّالّ والمدلول. إنّهُ الرّباط الذي يصل الحروف

بالكلمات والصّوت بالمعنى؛ وهذا يخلق المناخ الشعريّ" (الموسى، 1991، صفحة 94).
هكذا، يختزن الإيقاع طاقةً شعوريّةً تبتّ في النّصّ مواقف العاطفة وحالات النّفس؛ فتنبثق منها
شيفرات النّصّ، وتتّكى اللغة الشعريّة على قاعدته. فهو الفيصل في تظهير إبداع الشّاعر. تتمّ
البنية الإيقاعيّة في النّصّ عن مقدرة الشّاعر وتثير درب المتلقّي في رحلة الكشف عن آليات
الكتابة الفنّيّة. فالإيقاع "نظامٌ إشاريٌّ مُعَدّد، إشاراتُه متعدّدة الدلالات ومكتّفة المعاني"
(البحراوي، 1993، صفحة 136). وذهب البعض في الحديث عن الإيقاع إلى ثنائيّة
الخارجي والداخلي، ليقول إنّ القافية والوزن هي صورة الشّعر ومظهره السّطحيّ، ليكون
إيقاع الدّاخل روح الشّعر وجوهره؛ يبلغ الشّاعر فيه الوعي الإبداعي في "تجاوز إيقاعيّ
يستزفد عمق التّلاحم بين الصّوت والمعنى بوصفهما دالًّا ومدلولًا في لحظة الخلق الفنّي"
(الشّيباني، 2011، صفحة 99).

تتأزّر الدّوال الشعوريّة في نسق النّصّ وانسيابيّته من بنية السّطح إلى بنية العمق. فتكشف
الإيقاعات الدّلاليّة عن تجلّيات صوتيّة تستبطن أسرار المعنى في ذلك البعد الخفيّ للشّحنة
الإيقاعيّة؛ "إذ بقدر ما يكون الإيقاع ناتج معنى هو في الآن ذاته منتج معنى" (الورتاني،
2005، صفحة 28). الإيقاع هو القبض على ناصية المعنى، لأنّه نقطة ارتكاز البنية الكلّيّة
للنّصّ وتمظهر تحولاته الشعوريّة.

وغسّان مطر شاعر التّفعية الذي انطلق من الأوزان التّفليديّة في البدايات، لكنّه سرعان ما
افتتن بالتّفعية. فلازمته كظله مواكباً ما استجدّ وطراً على شاعرّيته من نضج ثقافيّ وانفعالٍ
إيديولوجيّ وتأمّلٍ فلسفيّ وحدائيّ تريد الإبقاء على جذوة التّراث وهاجّة. ولعلّ في التّفعية
وتنوّيعاتها مجالاً حيويّاً لاستيعاب انفعالات الشّاعر ونفث مكنوناته؛ بما تمتلكه التّفعية من
شحناتٍ إيقاعيّة على اختلاف دقاتها عدداً وطولاً وقصرًا في طريقة توزيع تتمرّد على القوالب
الجاهزة وتمعن في المفاجأة والإبهار، لأنّ "التّعبير تابع للشّعور. فإذا كنّا بسبيل دفقة شعوريّة

ممتدة؛ فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق. فيكون السطر الشعري وسيلة ناجحة لإحداث تساوقٍ جماليّ بين الشعور وصورة التعبير" (اسماعيل ع، 1972، صفحة 109). تتشكّل قصائد شعراء الحداثة متكئةً على فائض الحرية والتمرد. فلا تخضع لنظامٍ معيّن، ولا تندرج في صورةٍ إيقاعيةٍ واحدة، لأنّ الشعور هو الذي يخلق الصورة التعبيرية الملائمة؛ حيث يكون "المقوم الموسيقيّ بصفةٍ أساسيةٍ فيها طليقاً يتحرّك مع هذا الشعور في مرونةٍ وطواعيةٍ" (اسماعيل ع، 1972، صفحة 109).

يحرص غسان مطر على تبرئة شعره من الافتعال. فلا يرى أنّ له يدًا في رسم شكل النصّ الملائم للذات الشاعرة. في ذلك يقول: "لا أختار شكل القصيدة بل هي التي تختار شكلها. فأنا لست من الذين يسعون وراء القصيدة بل انتظر حتى تدقّ هي باب قلبي، فأفتح لها. القصيدة تبدأ في حركتها داخل النفس كالجنين في رحم أمّه. فإذا اكتمل زمن الحمل تخرج الى الضوء بلامحها الكاملة التي ليس للشاعر يدٌ في تكوينها، إنّها صانعة نفسها والشاعر هو القابلة التي تستقبلها..." (حوماني، 2018)

يذهب الشاعر إلى تسمية الشعر بالمغامرة الكبرى والجميلة، لذلك لا يتورّع عن المجازفة في رسم خطوط شعره على أرض التفعيلة؛ لا يبارحها إلا فيما ندر. ويدافع عن التزامه التفعيلة قائلاً بعد صدور مجموعته "المجدك هذا القليل" ردًا على سؤالٍ عن كتابة تلك المجموعة على وزن التفعيلة: "التفعيلة ركنٌ ثابت في القصيدة العربية. لا أوّمن بقصيدة بلا تفعيلة قد تكون تحمل كل مكونات الشعر، ولكن يظلّ ينقصها الإيقاع، وهو نقصٌ قاتل. هذه قناعتني الراسخة، ولا أظنّ أنّي سأبدلها يومًا" (مطر ع، غسان مطر: شعراء قضية برروا تنازلهم بقضية الشعر، 2006).

بقيت التفعيلة محور الإيقاع في قصيدة غسان مطر، يتكئ على أوزانها فيؤوّن شعريته على أوتار الموت والانبعاث، ويعرف من معين الحداثة الأول؛ فيقترب اقترباً تفعيليّاً من خليل

حاوي وبدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة، ليركن إلى مرجعيّة هذه الحقبة التّاريخيّة في إبداعه الشعريّ، يقبض على التّفعية غير معنيّ بتجاوزها كما فعل معاصروه، لأنّه يحمل صفة "الأمين"¹ في حزبه السّوري القوميّ الاجتماعيّ، فهو يتنكّب أمانة الحفاظ على التّفعية معقلاً أثيراً تأوي إليه ذات الشّاعر لتسند ظهر حداثتها إلى جذع نخلة التّراث في أدبٍ أراد الفكر السّوري القوميّ الاجتماعيّ أن "يربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة ويبرز أجمل المظاهر وأسنى المواقف السّوريّة" (سعادة، 2013، صفحة 63). إنّ التّفعية وفقاً لهذا الاتّجاه، "تتيح للشّاعر تعبيريةً أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى" (الملائكة، 1981، صفحة 148). يقول الشّاعر غسان مطر عن مواءمته بين الحداثة والتّراث في شعره: "نحن نشأنا شعريّاً على الغرف من معجن الأخطل الصّغير وأحمد شوقي و خليل مطران. أخذنا منهم، وتجاوزناهم باحثين عن الجديد في اللغة والموضوعات والصّور والاحساسات. قد نكون أقلّ منهم شاعريّةً، لكننا تجاوزناهم في ذلك. كلّ من يقول إنّه قاطعٌ مع الماضي ليس شاعراً، فلكي تكون مكنزاً بالثقافة، يجب أن تطلّع على ديوان الشّعر المعاصر والقديم تملأ به جعبتك وروحك. فتصهر كلّ هذه القصائد في ذاتك، بما يتيح لشعرك أن يزهر ببصمتك الخاصّة" (مطر غ، ما وراء القصيدة، 2015).

ويكمل الشّاعر في الحوار عينه؛ فينحاز إلى قصيدة التّفعية والقصيدة الكلاسيكيّة نافيّاً شعريّة قصيدة النّثر، فيقول: أستغرب التّفقاء الشّعر بالنّثر في قصيدة النّثر. إنّها ليست من الشّعر بشيء، وأنا أرى في القصيدة الكلاسيكيّة وقصيدة التّفعية اليوم حادثةً نابعةً من الأصالة" (مطر غ، ما

¹ من المرسوم رقم 7 في دستور الحزب السوري القومي الاجتماعي الصّادر في العام 1937 حول رتبة الأمانة:
تنشأ في الحزب السوري القومي الاجتماعي رتبة عليا تسمى رتبة الأمانة. وتُمنح رتبة الأمانة لمن يستحقّها وتتوفّر فيه مجموعة من الشّروط منها أن يكون مثلاً في الإيمان بالعقيدة، والأمانة في حمل مسؤولياتها...

وراء القصيدة، 2015). ومعيار الحداثة هو التجريب المستمر في تظهير التوهج الشعوري بإيقاع التفعيلة الحرّ والمرن، الذي يتجاوز بناء الشطرين الصّارم.

واسترعت شاعريته التفعيلية اهتمام القراء والباحثين، فكتب أحدهم مقالةً حول مجموعته "للموت سرٌّ آخر" الصادرة في العام 2009: "لا تزال قصيدة مطر التفعيلية أمينةً إلى بدايات قصيدة التفعيلة. لم يطور الشاعر في شكل هذه القصيدة كما فعل شعراء تفعيلة آخرون. لا يزال الشاعر عند حدود الصّوت البارز لهذه التفعيلات، وعند حدود الإيقاعات المكشوفة والمُدبّرة سلفاً. إنّها قصيدةٌ تجدُ أماناً في هذه الإيقاعات" (السّيد، 2009). لكنّ هذا الموقف النقديّ في مقاربة تفعيلية غسان مطر ونعتها بالوضوح والانكشاف والثبات شكلاً وصوتاً، خالفه آخرون ذهبوا إلى إلى الثناء على إيقاع قصائد الشاعر لانسيابيته المتوهجة بالمباغثة، بما يكسر أفق توقّع المتلقّي. فيقول الشاعر الراحل جوزف حرب: "... وإنّ الانسيابية التي ينخفض الإيقاع فيها ويعلو، وينبسط وينقبض، ويرجّ ويهدأ، ويرنّ ويوسوس، إنّما هي انسيابيةٌ قلما وجدت لها لدى شاعرٍ عربيٍّ آخر..." (حرب، 2010). وهذا التّنوع يدفع عن الإيقاع شبهة الافتعال المكشوف، ليرفعه إلى دائرة الانفعال المّباغث والخلاق.

وتأتي القافية في مقدّمة العناصر الإيقاعيّة، على الرّغم ممّا لحق بها من اهتزازات. يكمن الفرق الأساسيّ في مجال القافية بين القصيدة العموديّة وقصيدة التفعيلة في موقع القافية. ففي القصيد العموديّة لها مكانٌ ثابتٌ لا تزيج عنه. بينما يأتي موقعها في قصيدة التفعيلة بحسب حساسيّة الشاعر ورغبته في التّنبه إلى فكرةٍ ما. فتصبح بذلك عنصراً داخليّاً وليس خارجيّاً على الإطلاق.

بفعل ثورة الشعر الحديث؛ اندفع بعض الشعراء منادين بإلغاء القافية والاستغناء عنها تحريراً للشعر من نظامها وقوانينها. لكنّ آخرين، وغسان مطر منهم، حافظوا عليها ونوّعوا في أشكالها وأنماطها، لتظلّ في موقعها الأماميّ في التّشكيل الدلاليّ تودّي وظيفتها في التّسيح

الشعري؛ لا سيما الرّبط بين أجزاء القصيدة. وهي ليست عنصرًا خارجيًا فحسب؛ فمن حيث الإيقاع "تعدّ في مستوى القصيدة الخارجي؛ أمّا من حيث الدلالة، هي في المستوى الداخلي. وبالتحام هذين المستويين يتعزّز دور القافية في بناء القصيدة" (عبيد م.، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 87). إذًا، ليست القافية عنصرًا صوتيًا يتوحى دورًا عروضيًا موسيقيًا فقط؛ "إنّما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية" (العمري ج.، 1986، صفحة 209). تدور القافية حول المعنى، ويدور حولها. فيشكّلان مجالًا حيويًا تنتعش فيه الشعريّة، "ويكمن جمال القافية في تشابه الصّوت واختلاف المعنى" (فضل، علم الأسلوب و النّظريّة البنائيّة، 2007، صفحة 593). وقد انفتحت القصيدة الحديثة على فضاءٍ متنوّع القوافي في بنية إيقاعيّة "لا تأتي بالقافية لتتّم البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها" (هلال، 1997، صفحة 469). هذه القافية هي إشارة دالّة تستجلي مدلولها من السياق برؤية تقوم على "أنّ كلّ إشارة لغويّة هي وحدة من الصّوت والمعنى، أو وحدة من الدالّ والمدلول" (صالح، 1994، صفحة 53).

تمتلك القافية قدرةً على بثّ غنى إيقاعيّ كبير في سياق القصيدة، فتشكّل الأيقونة الأكثر بروزًا في فضاءها، إنّها عنصرٌ ثلاثيّ الأبعاد في النّصّ الشعريّ. تكمن فعاليتها في حضورها الجماليّ والصّوتيّ والدلاليّ، ويأتي تموضعها في نهاية البيت، ليزيد من حظوتها؛ "فتلعب دورًا في تأكيد المعنى، باعتبارها النّهاية البارزة للوزن في البيت، تحاكي معه غرض الشّاعر؛ فيتناسب المعنى والمبنى" (عصفور، دت، صفحة 262). وهي في كلّ هذه الأدوار، "تعطي القصيدة بعدًا من التّناسق والتّماتل يضيف عليها طابع الانتظام النّفسيّ والموسيقيّ والزّمنيّ" (أدونيس، الشعريّة العربيّة، 1985، صفحة 13). لذلك، افتتن بها شعراء الحداثة، وجعلوا من أشكالها وألوانها بؤرةً خصبةً لإحياءات رؤاهم وتأويلات شعرهم.

سنعين الإيقاع في قصائد غسان مطر انطلاقاً ممّا قاله في تفسيره خلود شعر المتنبي وأبي تمام¹: "شعرهما نابع من صرخة روح وانفجار داخلي" (مطر غ، ما وراء القصيدة، 2015). وفي ذلك ذهابٌ إلى ما بعد القافية والرّوي، إلى ذلك الإيقاع الداخليّ للقصيدة الذي يتولّد من البنى المكّملة للتشكيل الموسيقيّ كالهندسات الإيقاعيّة المتنوّعة والمتوازيات والمتكرّرات والتّنسيقات الصّوتيّة.

بعد هذا المدخل النظري، نذهب إلى المباحث التّطبيقية، وفقاً للآتي:

1- إيقاع التّفعية تنويغٌ وتدوير

2- القافية وتشكيل المعنى

3- البنى المُكمّلة للتشكيل الموسيقيّ.

¹المتنبي وأبو تمام شاعران كبيران من شعراء العصر العبّاسيّ وأبرز أعلام الشّعْر العربيّ عبر التاريخ. (ويكيبيديا 11 تمّوز 2019)

المبحث الأول: إيقاع التفعيلة تنويح وتدوير

نسج الشاعر قصائده في بنية بلورت رؤاه الشعريّة. فركّز على "عصر الزّمن في الشّعر الذي يُبرز خاصيّة التّناسب الصّوتيّ بين أحرف كلماته، كما يُبرزُ الكيفيّة التي يتحدّد بها الوزن" (عصفور، د.ت، صفحة 167). واستطاع بامتلاكه نواصي اللغة أنّ يُضَمِّنَ لغته انسيابيّةً في أداء المعنى انطلاقاً من قدرةٍ على تمكين الوزن من الاستجابة للحالة الشعوريّة بجعله "ينبع من تآلف الكلمات في علاقاتٍ صوتيّة لا تنفصل عن العلاقات الدلاليّة والنّحويّة، ليستمدّ الشّعر إيقاعه من اللغة، مادّة صياغته في تشكّلها الأنّي في علاقاتٍ لا تعاقب بين أبعادها أو تجاور أو احتواء" (عصفور، د.ت، صفحة 412). وقد قامت البنية الوزنيّة على تكرار الوحدات الإيقاعيّة في فواصل زمنيّة منتظمة تتوالى، لتبلغ في مدارها الإيقاعيّ حدود الشعريّة في النّصّ.

ليست التفعيلة إلاّ نتاجاً لهذا التفاعل بين الشّاعر واللغة. فهي بنيةٌ دالّةٌ لا تمتلك وجودها الدّاتيّ بمعزلٍ عن سائر عناصر الشعريّة. "هي لا توجد إلاّ بحسب علاقتها بكامل التجربة" (صبحي، 1972، صفحة 219). وقد استحوذت البحور الصّافية المكوّنة بنياتها الإيقاعيّة من تفعيلةٍ واحدة على عددٍ كبيرٍ من قصائد مطر. هذه التفعيلة الموحّدة، تستجمع في داخلها محاولات انفتاح القلق الشعوريّ على المعنى. فلنأخذ مثلاً تفعيلة بحر الرّمل "فاعلاتن" بمرونتها الإيقاعيّة، لنرى ملاءمتها للتّوهج الشعوريّ امتداداً وانحساراً يتيحان للتّفعيلات تظهير الخلجات الشعوريّة التي تعترّي الشّاعر، ومثال ذلك في قصيدة "غربة":

(فاعلاتن)

"ما التّفينا

(فاعلاتن فاعلاتن ف

كانَ وجهانا غريبين

يُطْلان من البحر على المنفى،

علائن فعلائن فعلائن فا

وكانت لغة الغربية تَهْدِينا

علائن فعلائن فعلائن فا

وثرخي ظلها الباكي علينا" (مطر غ.، صار علائن فاعلائن فاعلائن)

ضوءًا ونام، 2011، صفحة 63).

نلاحظ في هذه القصيدة نزوع الشاعر إلى التّدوير العروضي. ليربط شعوريًا بين الأسطر. ولا يفوتنا دور التّدوير في الرّبط بين الإيقاع والمعنى، عندما يُوجّله إلى الشّطر (أو السّطر) اللّاحق. فيخرق النّظام الإيقاعي الرّتيب؛ "وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الدّاخلِي كي يكون سببًا لحرّيّة الإبداع" (كشك، 1989، صفحة 123). وأبعد من تعبيره عن طول الدّفقة الشعوريّة؛ فإنّه "يسبغ على البيت غنائيّة وليونة، لأنّه يمدّه ويّطيل نغماته" (الملائكة، 1981، صفحة 112).

لم يجد أحدٌ من شعراء الحداثة تقريبًا عن التّدوير. وميّز النّقاد بين التّدوير الكلاسيكيّ "الإدماج" والتّدوير الحداثي. "فقالو إنّ الأوّل توزيعٌ للكلمة على شطرين، والثّاني توزيعٌ للتّفعية على شطرين"¹(Diab-Duranton, 2013). وقد تحوّل الشّعْر العربيّ الحديث بعد اعتراف التّدوير إلى "مختبرٍ حقيقيّ يكتفّ التراث التّدويريّ في جملةٍ شعريّةٍ جديدة تسترشد من المؤنّرات الغربيّة وتواكب العالم الحديث بجساره"²(Duranton, 2010).

بالعودة إلى موضوع المقطع أعلاه، نرى أنّ الغربية ارتسمت وجهين ولغةً وظلالًا تخيم على ذلك اللقاء العابر. وفي تراكم التّفعلات في هذا البناء الدّراميّ تجسّدت الشعريّة تجريديًا

¹ « Al-idmag consiste en la distribution d'un mot sur deux hémistiches indépendants au plan métrique, alors que le tadwir est la distribution d'un pied sur deux vers ».

² la poésie moderne s'est transformée en un vrai laboratoire. On s'est assigné pour objectif d'adapter la tradition métrique à une phrase poétique nouvelle, nourrie d'influences occidentales et soucieuse de rendre compte du monde moderne

عروضياً لما يعتمل في الذات من إيقاعاتٍ وانفعالات. وفي التدوير يُتاح لهذه للدقات الشعورية أن تُنفَت وتتصاعد من النفس المنفعلة في نغماتٍ طويلةٍ تستوعب مكنونات الشاعر في فضاء القصيدة.

ثمّ يستخدم الشاعر تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن" في قصيدة "حيرة". فيتجلّى في إيقاعاتها ذهول الذات الشاعرة في مواجهة وحدتها وحرزها بعد غياب الأحبّة:

"غاب الذين أحبهم (مستفعلن متفاعلن)

كلّ الذين أحبهم، (مستفعلن متفاعلن)

لم يبقَ غيرُ صدى خطاهم (مستفعلن متفاعلن مس

يرحلون تفعّلن م

وحولِي الصّحراء، تفاعلن مستفعل

مائي دمعتي (لن مستفعلن)

والخبزُ من قمح الغياب" (مطر غ.، صار (مستفعلن مستفعلان)

ضوءاً ونام، 2011، صفحة 60).

هكذا، يصبح الإيقاع انعكاساً لرؤية الشاعر التداولية في سياق الأداء. فتتكوّن بنيته بما يخترنه وعي الشاعر، وتتقاطع أوزانه مع البؤر الدلالية الكامنة في نسيج المعنى في أداءٍ يعكس وعي الشاعر الموسيقيّ الذي لم يُغيّب الموروث الإيقاعيّ في هذا التّنوع في التشكيلات الوزنيّة. وقد طال التدوير نواة التّفعيلة؛ فقسم "مستفعلن" مثلاً إلى (مستفعل/لن) بما يؤول إلى هذا التّواشج الدلاليّ بين الإيقاع والمعنى.

إنّ اعتماد نظام التّفعيلة وحدةً صوتيّةً نغميّةً في التّشكيل الإيقاعيّ جعل السّطر الشعريّ بمثابة "الجملة الموسيقيّة التي ينبع منها النّغم أو الدّفقة. وتتألّف كلّ دفقة أو جملة من عددٍ من التّفعيلات ثقّل وتكثر، تطول وتقصّر وفق وظيفتها أو دورها في العمل وفق ارتباطها بالحالة الانفعاليّة" (اليافي، 1993). تختلف طريقة توزيع التّفعيلات ضمن الأسطر الشعريّة، فلا تتبّع خطوات القصيدة العموديّة وتنقلب عليها، لأنّ الموعولّ عليه في بنائها هو المدّ العاطفيّ والدّفقات الشعوريّة التي قد تتجاوز السّطر أو تنتهي فيه. فينشأ هذا التّفاوت في حجم الأسطر، بما يبيّن "أنّ التّعبير ملكٌ وتابِعٌ للشّعور ليس العكس. فإذا كنّا بسبيل دفقة شعوريّة ممتدّة؛ فينبغي أن تكون الصّورة الموسيقيّة ممتدّة ومعبرة عن هذا التّدقّق. وقد كان السّطر الشعريّ وسيلةً ناجحة لإحداث هذا النّوع من التّساوق الجماليّ بين الشّعور وصورة التّعبير" (اسماعيل ع، 1972، صفحة 109). فلنأخذ المثال الآتي من قصيدة "لن تهجريني":

"ويا شامُ (فعولن ف)

جرحك يملأ أعمارنا بالشتاءِ (عول فعول فعولن فعولن فعول)

ولكننا الأوفياء (فعولن فعولن فعول)

ونعلنُ عشقًا (فعول فعولن)

ونغرلُ أرواحنا حول قامتكِ العربيّة (فعول فعولن فعولن فعول فعول فعول ف)

سورًا... (مطر غ، أحزان مشرّدة، 2015، عولن)

(صفحة 93)

نلاحظ في هذا المقطع اختلاف توزيع التّفعيلات في الأسطر السّنة. فتبدأ بنفعية وحرفٍ من تفعيلة ثانية، لتنتهي في السّطر الأخير بأقلّ من تفعيلة بعد أن بلغ عدد تفعيلات السّطر ما قبل الأخير ستّ تفعيلاتٍ مع حرفٍ من التّفعيلة السابعة. وفي هذا الاختلاف بين سطرٍ وآخر انعدام

ثباتٍ وبنيةً لا تستقرّ على حال. " فللشاعر أن يختار حجم السّطر بحسب التّداخل

الذي يحصل بين شعوره ورؤيته في لحظة الإبداع، متحوّلاً من السّطر إلى الجملة الشعريّة." (المساوي، البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، 1994، صفحة 49). إنّ التّوزيع الفنّي للأسطر على تفعيلية المتقارب يظهر عمقاً تأملياً مكثّفاً في الأسطر القصيرة، يأخذ الشاعر إلى الشّام ليتماهى مع جرحها ويؤبّد حبّه لها؛ ثمّ يمتدّ السّطر الأخير، ليرسم أرواح المحبّين سوراً طويلاً يمتدّ حولها ليحميها. ويأتي السّطر الأخير مكتفياً بكلمة "سورا"، ليستكمل بها بناء الموقف الوجدانيّ الصادق على أسوار التّفعيلة وزحافاتهما.

وقد برزت ظاهرة التّدوير داخل نواة التّفعيلة أيضاً في البيتين الأخيرين حين انقسمت "فعولن" إلى: (ف/عولن). وتكمن أهميّة هذا التّدوير في دلالاته ربطاً بين العروبة والسّور، وتجعل من القصيدة بيتاً شعرياً واحداً يبتدئ في السّطر الأوّل وينتهي في السّطر الأخير. وفي هذا المنحى، ننتقل من مرحلة التّدوير في القصيدة إلى زمن القصيدة المُدوّرة. "ليس هناك بيت مستقلّ عمّا يليه. تترايط الأبيات ويكمل بعضها الآخر دلاليّاً ونحوياً في الوقت عينه¹ (Diab-Duranton, 2013).

وبناءً على ما ورد أعلاه، يتّضح لنا أنّ غسان مطر يشكّل قصيدته وفقاً لما يعتمل في نفسه من مشاعر وانفعالات؛ فلا تندرج كلّها في سياقٍ موسيقيٍّ واحد في توزيع التّفعيلات وترتيبها بين الأسطر. وقد رأى النّقاد هذا التّنوع إعلاءً لحرّيّة الشاعر المُعاصر وتعبيراً عن "إخلاصه لطبيعة الشّعور الذي تتحرّك به النّفس. فتكون الصّورة التّعبيريّة بكلّ مقوماتها-والمقوم الموسيقيّ بصفةٍ أساسيّةٍ فيها- طليقةً تتحرّك مع هذا الشّعور في مرونةٍ وطواعيّةٍ" (اسماعيل ع، 1972، صفحة 109). هذه الحرّيّة تكسر رتابة الإيقاع، بحيث تأتي "التّحوّلات الإيقاعيّة

¹ Presque, aucun vers n'est indépendant du suivant. Tous se relie et se complètent les uns les autres, à la fois sémantiquement et syntaxiquement ».

تعبيراً عن حركة داخلية في التجربة الفنية ذاتها. فيكون الزحاف في الواقع-في عمل الفنان الخالق- زيادةً لا يشوبها نقص، لأنه استجابة للمحرّكات الفاعلة في الخلق الفني في أعمال الفنان" (ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المُقارن، 1981، صفحة 91). هكذا، لا يمكن أن نرى في الزحافات انتقاصاً من موسيقى النصّ. إنّما هي تنوعاتٌ استدعتها استجابة الشاعر لمقتضيات الموضوع ومواءمة نصّه مع ما يعتمل في داخله من مشاعر وانفعالات. فتأتي الزحافات لتخرج عن النسق المعهود في التكرار المنتظم. ومن شأن هذا الخروج أن "يثير الانتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسيّ ويجعل العمل الفنيّ أقدر على التعبير" (يونس، 1993، صفحة 172). وتساعد الزحافات في تسريع الإيقاع وإبطائه؛ فتتنوع الوتيرة الصوتية ويظهر الشاعر مقدرته على ملاعبة قواعد الوزن الصّارمة، "ليُخرج منها إيقاعاتٍ مختلفة من حيث صورتها الماديّة وتأثيرها النفسيّ" (عيّاد، 1968، صفحة 109). يقول الشاعر في قصيدة "سؤال":

فاعلن فاعلن فاعلن فاع	"ما الذي دارَ في خاطرِ الله
لن فعلن فعلن فعلن فاعلن	يومَ أرادَ لآدمَ أن ينتهي
فاعلن فاعلان	في سوادِ التراب؟
فاعلن فعلن فعلن فاعلن	كانَ آدمُ سيّدَ جنّاته،
فاعلن فاعلن فاعلن فعلن	راودتْ قلبه بعضُ أسئلة،
فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن	فتناولَ تقاحة وهو يبحثُ في قلبه
فاعلان	عن جواب،

هل تعادلُ تَفَاحَةٌ كلَّ هذا الخرابِ؟" (مطر غ.)، فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أحزان مشرّدة، 2015، صفحة 123)

يستخدم الشّاعر تفعيلات بحر المتدارك صحيحةً وزاحفةً وفق الجدول الآتي:

التّفعيلة	العدد	صحيحة (فاعلن)	زاحفة	مُدبّلة
		(فاعلن)	(بدخول زحاف: فعلن)	(بدخول علة: فاعلن)
فاعلن	30	17	10	3

يبرز التّدوير داخل النّواة من السّطر الأوّل أيضًا في "فاعلن": (فاع/لن). ويتبيّن من الجدول أعلاه غلبة التّفعيلات الصّحيحة السّالمة على الزّحافات والعلل. وهي تتناسب مع الحيز الدّلالّي الذي وردت فيه، إذ جاءت متساوقةً مع الطّابع الاستفهاميّ الذي اكتنف القصيدة من عنوانها "سؤال" إلى الاستفهام في المطلع (ما) وفي الخاتمة (هل). ففي هذا الفضاء التّساووليّ القائم على إعمال الشكّ، يربط الشّاعر تساؤلاته بسيدّ الخلق آدم الذي بحث عن تساؤلاته في الجنّة؛ فهبط إلى الأرض. في حين أنّ الشّاعر يصعد بأسئلته من الأرض إلى السّماء ملتمسًا يقينها في تفسير خراب الأرض. لعلّ في امتطاء التّفعيلة السّالمة ما يتناسب مع موقف السّؤال. فالتّفعيلة السّالمة بحركاتها وسكناتها تستدعي التّريث الزّمنيّ وانتظار الإجابة أو التأمّل في واقع الأرض المهول. لذلك تنزل التّفعيلة بكلّ ثقلها وطولها، لتتناسب مع وقفة التأمّل هذه. أمّا الانتقال إلى الزّحاف؛ ففيه حركة الحائر الذي أعياه فهم هذا الخراب الأرضيّ، لذلك يبحث في حركةٍ محمومة تسرد قصّة آدم (كان- راودت قلبه- تناول...) عن الإجابة الممكنة عن هذا

السؤال. وهذا البحث يؤدي إلى تدفق شعري يريد الشاعر منه إثارة اهتمام المتلقي بسؤاله. فتنسجم التفعيلات الزاحفة مع هذا المعطى الدلالي في النص.

انطلاقاً من هذا المعطى، يمكن القول إن الزحافات في النص الشعري ترفده بالتنوع الدلالي، وتكسر رتبة التفعيلات السالمة وثقلها، لتهب النص نفساً إيقاعياً جديداً، "لأن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحرك حينئذٍ إلى رتبة تُميِّتُ حسَّ النص، وتوقعه في خدرٍ قد يزمن، فيموت النص" (الغذامي، 2006، صفحة 281). لذلك، نعاين تحولات النص الإيقاعية؛ فنرصدها فيها ما يعتمل في أعماق الشاعر، لنجد أن كل موضوعٍ عنده له شكلٌ يلائمه، ويتلازم مع ما يستدعيه من انفعالات شاعرية واختلاجاتٍ وجدانيةٍ ورؤى ومواقف. هذا التجانس بين الشكل والموضوع مطلوبٌ، إذ "إن الشعر حتى يكون شعراً لا بد أن تنسجم الموسيقى فيه مع المعاني والرؤى والرؤية" (الجمي، 1995، صفحة 97).

إن ميزة السطر الشعري هي عدم الثبات على حال، لذلك نرى أن عدد التفعيلات غير مستقر وغير محدد. وهذا هو متن قصيدة التفعيلة، كذلك شكلها. وللشاعر حرية الاختيار. فهو يقدر حجم كل سطرٍ وفقاً للتداخل الذي ينشأ بين شعوره ورؤيته لحظة انبثاق النص الشعري. والبارز في قصائد غسان مطر، هو ميله إلى عدم احترام الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية وتغليب الوزن على النظم. وفي هذا المنحى، تحلص من النفس التقليدي وانفلات من الارتباط العضوي بين أجزاء النص. وقد تجلّى هذا الاتجاه في إكثاره من التدوير¹ مبرهنًا عن قدرة على تجاوز وحدة البيت إلى بنية شعرية لا تستقر على وقفةٍ معروفةٍ مسبقاً، لأنها وليدة الانفعال والحركة التي تحاول "خلق جسرٍ متين بين مفهوم الإبداع عند القدماء والمعاصرين كصيرورةٍ دائمة وقلقٍ دائم لا يعرف الاستقرار والاطمئنان. إن الشاعر الحق هو الذي يفتض

¹ التدوير: هو توضع جملة واحدة على أكثر من بيت، أي على أكثر من سطرٍ واحد إذا انطلقنا من وجهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية إذا انطلقنا من وجهة الوزن (تروش، 2016، صفحة 352).

باستمرارٍ أقاليم السّرّ، وينطلق نحو المجهول. فهذا هو قانونه الأساسيّ" (بنيس، 2014، صفحة 61). لم يعد البيت الشعريّ أساس بنية القصيدة الذي تتساوى معه بقية الأبيات، فالشاعر "امتلك كامل الحرّية في إطلّته أو اختصاره واختيار القافية التي يختتم بها أبياته تبعاً لإرادته وذوقه وحاجته" (جهاد، 2014).

إنّ دور البيت في شعر التفعيلة هو التّواشج مع سائر الأبيات في هندسة بناء القصيدة وفي بلوّرة الفكرة الشعريّة التي تتكئ عليها. فيتعدّر عزل بيتٍ واحدٍ من دون الإخلال ببنيته المعماريّة أو إضعاف المعنى الذي يمتدّ مترامياً على متن الأبيات. وفي هذا الشعر "مروحةٌ واسعة من المغايرات الموسيقيّة التي تبتعد بوضوحٍ عن الصّيغة الأحاديّة "النغم" (جهاد، 2014، صفحة 329).

ولعلّ غسّان مطر في ارتكازه على التّدوير، يجعل التفعيلة وحدةً إيقاعيّةً مستقلّة، ويذهب إلى تركيب بنية الإيقاع بحرّيّة تتيح له سعةً في خيارات التّعامل مع هذه التفعيلة. هذا الهامش الواسع قاده إلى التّنويع. فيملأ البيت بالتّفعيلات حيناً أو يكسر هذا الامتلاء حيناً آخر. لذا، كان للوقفّة العروضيّة وللتّدوير إسهامٌ في توسيع أفق البيت الشعريّ وربطه إيقاعيّاً بما سبقه وتلاه من أبيات. وتحقّق الوقفة العروضيّة في آخر السّطر قانون التفعيلة التّامة، بحيث تأتي جميع تفاعيل السّطر (البيت) مكتملة. لا تشترط الوقفة العروضيّة الحاجة إلى وقفةٍ دلاليّة ونحويّة.

أما التّدوير، فهو تجلّ لقانون التفعيلة التي تترك البيت من دون وقفةٍ عروضيّة عرفتتها التفعيلة في القصيدة العموديّة، لبناء إيقاعٍ شعريّ دراميّ يأخذنا إلى تداعي الفيض الشعوريّ للذات الشاعرة. "فينبثق عضويّاً أو عفويّاً من صميم النّصّ ومن باطن التجربة، وينطوي على تنوّع في الأصوات وعلى قدراتٍ دراميّة وتعقيد في الزّمن الشعري وفي التّجربة" (العوفي، 1983، صفحة 40). والتّدوير لعبةٌ فنيّة تسرّع إيقاع القصيدة، وتوحّدها نغمياً، على الرّغم من كونها تفضي إلى تنوّع التّجمات بين سطرٍ وآخر. ويأتي التّدوير في بنية القصيدة الحديثة "استجابةً

لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالبٍ شكليٍّ جديدٍ فيه عجلةٌ انتقاليةٌ" (علي ع، 1989).

وانقسم النقاد حول التدوير وانعكاسه الجمالي على المنتج الشعري بين قائلٍ بإضراره بالوزن والقافية وقائلٍ بأنه يضيف تموجاً ومفاجآتٍ على الشعر ويُغنيه بالإيقاع الداخلي. لكن هذا الاختلاف لا يحجب حقيقة كون التدوير اليوم مدمكاً أساساً في بنية القصيدة الحديثة، لذلك لم تغب هذه الظاهرة الفنية من شعر غسان مطر؛ بل نراها حاضرةً " لما لها من فائدة شعرية كبرى تسبغ على القصيدة غنائية وليونة، لأنها تمد البيت الشعري وتطيل نغماته" (الملائكة، 1981، صفحة 91). ويرتبط التدوير بطول الدفقات الشعرية التي كانت تنتاب الشاعر. فيسترسل في التعبير عنها في تفعيلاتٍ متتابعة في عدة أسطرٍ شعرية بما يخرق رتابة الإيقاع، ويكون "إثراءً للإيقاع الداخلي، وسيلاً لحرية الإبداع" (كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، 1989، صفحة 123). ولعل الأكثر أهميةً من قيمة التدوير الموسيقية، وظيفته في تظهير الحالة الوجدانية التي يكون عليها الشاعر. فبالتدوير " يتجلى الإحساس بقدر ما بحالة التوقُّز لدى الشاعر. إنَّ الشاعر الذي يروم سكتة العروض يحتشد لها، ويركز إحساسه على بيان الوقف. والشاعر الذي يروم الاسترسال يترك حسه مناسباً وتوقُّزه قائماً في إطار البيت كله" (كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، 1989، صفحة 123). ويمكن رصد هذه الظاهرة في شعر غسان مطر في ثلاثة أشكال: التدوير الجملي والتدوير المقطعي والتدوير الكلي.

يبرز التدوير الجملي في قصائد الشاعر. وهو يقوم على تدوير الجملة الشعرية الكاملة وينتهي بنهاية الجملة، ليبدأ تدويراً آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة، وينتهي بنهايتها. فتصبح القصيدة مجموعة جملٍ مدوّرة تتدفق شعورياً. "فتتناسب في طول موجتها مع الموقف العاطفي والنفسي والفكري ومع طول نفس الشاعر." (سمره، 2012، صفحة 196) هكذا تغدو الجملة

الشعرية متصلة لغويًا ودلاليًا في تفعيلاتٍ متدقّة من سطرٍ إلى آخر، بما يضيء على الفيض الوجدانيّ والعاطفيّ الذي يتبلور موقفًا ورؤيةً شعريةً. ومن شواهد هذا التدوير الجمليّ في قصيدة "جنون":

"ترقصونَ فاعلن ف

وتنسونَ أنّ الترابَ علن فاعلن فاعلن ف

الذي فوقه ترقصونَ اعلن فاعلن فاعلان

قبركم، فاعلن

فارقصوا، فاعلن

لا تُطأُ الحياةَ فاعلن فاعلن ف

إذا لم تُلَوَّنَ علن فاعلن فا

ببعض الجنون". (مطر غ.، صار ضوءًا علن فاعلان

ونام، 2011، صفحة 21).

تنتظم الجمل الشعرية الثانية والأخيرة في التدوير. فتنوزع على عدة أسطرٍ شعرية بلغت الثلاثة في كلّ جملة. واكتفت بعض الجمل بسطرٍ واحد، أي الجملتين الأولى والثالثة. وقد انتهت معظم الجمل بقافيةٍ مقيدة. لم يكّ التدوير شكلاً فنيًا، بقدر ما جاء استجابةً لمقتضياتٍ دلالية أراد الشاعر منها تسويغ دعوته إلى الجنون. فتوسّط الأمر (ارقصوا) الجمل، ليوضح للنّاس أنّ الأرض التي تدوسها أقدامهم فرحين هازجين هي اللحد الذي سيضمّ رفاتهم بعد حين. لكنّ التحوّل المستقبليّ لا يجب أن يكدر عيش النّاس في الحاضر. فليكن نسيانه والانغماس بالجنون حصنًا يحميهم من أزمته الوجودية بالموت. وقد استخدم الشاعر بحر المتدارك الذي

تفوّقت فيه التّفعلات الصّحيحة على الرّاحفة والمذيلة. فتكرّرت فاعلن إحدى عشرة مرّة وفعلن مرّتين وفاعلن مرّتين. وقد برهنت التّفعلية صحيحةً ومدوّرةً عن خفّتها وحركتها. فساهم التّدوير الجمليّ بإضفاء غنائيّةٍ عذبةٍ على النّصّ وإيقاعٍ مندقّقٍ بشكلٍ سلسٍ تطرب له الأذن، ويحمل في طيّاته جرسه الدّاخلّيّ من خلال التّفنّن في الجمل الخبريّة، لتكون مثبتةً في بداية النّصّ ومنفيّةً في نهايته. ويأتي تكرار الفعل "ترقصون" مرّةً مطلقاً بالفتحة ومرّةً مقيداً بالسّكون، والتّوازن بين الفعلين "ترقصون" و"تنسون" ليزيد من غنى النّصّ إيقاعياً بما يضع التّدوير في محلّه، ويظهره عنصراً جماليّاً يحقّق التّكامل بين الفنّيّ والفكريّ، ويتلاءم مع العاطفة المتدقّقة بالفرح المنبعث في مواجهة الموت.

في قصيدة "سؤال"، المبنية على وزن المتدارك (فاعلن)، والذي دعاه بعض النّقاد عند الرّحاف ببحر الخبيب، حين تأتي فاعلن على (فاعلن///0) أو (فاعلن/0/0)، نلاحظ أنّ الشّاعر يَنوِّع بين هذين الرّحافين وينوِّع في التّدويل مستخدماً (فاعلن///00) و (فاعلن/0/00). "وقد استخراج المُحدَثونَ وَزناً سَمَّوهُ المُخلَّعَ، وَخَلَطُوا فِيهِ بين (فاعلن///0) و (فاعلن/0/0)" (إبراهيم، 1986، صفحة 377).

وفي الحديث عن الخبيب، يعود الدّارسون إلى المتدارك، ويردّانها إلى المتقارب. فيروّن أنّ الخبيب والمتدارك مشتقّان من المتقارب. ويذهب ابن رشيق إلى القول: "والمُتَدَارِكُ الَّذِي ذَكَرَهُ الْجَوْهَرِيُّ مَقْلُوبٌ مِنْ دَائِرَةِ الْمُتَقَارِبِ. وَذَلِكَ أَنَّ فَعُولُنْ يَخْلُفُهُ فَاعِلُنْ، وَيُخْبِنُ فَيَصِيرُ فَعِلُنْ (...)" وَهَذَا الَّذِي يُسَمِّيهِ النَّاسُ الْيَوْمَ الْخَبَبَ". (القيرواني، 2000، صفحة 137) وقد ظهرت في الشّعر العربيّ المُعاصر قصائد مستقلة بفاعلن/ فعلن أو بفاعلن/ فعلن. فكان تصنيفها إما من المتدارك وإما من الخبيب؛ الأمر الذي جعل بعض المهتمّين بالعروض يؤكّدون أنّ الخبيب بحرٌ خاصٌّ لا علاقة له بالمتدارك، على الرّغم من قناعتهم باشتقاق الأوّل من الثّاني. يقول الحساني حسن عبدالله: "أما الخبيب، فهو شكلٌ مزحف للمتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن). وحدته

الموسيقية فعلن أو فعلن. والملاحظ أن الشكل المزاحف للمتدارك لا يمت موسيقياً إلى الشكل الأصلي. ولذا، فمن الدقة أن تعتبرهما بحرین مستقلین، وبخاصة أن شعراء المدرسة الجديدة قد ميّزوا بينهما تمييزاً واضحاً (عبدالله، 1959)".

ويذهب كمال خير بك إلى التمييز بين المتدارك والخبب، بالرغم من تقاربهما. فيقول: "بالرغم من التقارب التدويني بين المتدارك (أو المحدث) (فاعلن فاعلن...) والخبب (فعلن فعلن...) هذا التقارب الذي، ربما كان ناتجاً عن التطبيق المُلتبس لمبدأ الاشتقاق العروضي وولادة تفعيلة معينة من أخرى؛ فسيكون من أشدّ الخطأ في رأيي ألا نميّز بينهما بنحوٍ أساسي، ونحسبهما بحرین مختلفين. ونذكر بأن الخبب يقدم نفسه في شكلين اثنين قلما يُميّز بينهما بحسب تكوّنه من فعلن أو فعلن كلاً على حدة. مع هذا، فإن الصيغة الأكثر شيوعاً لهذا البحر تمثل مزيجاً من هاتين التفعيلتين أو لهذين الشكلين الأخيرين (جهاد، 2014، صفحة 334)".

يقتفي غسان مطر نازك الملائكة في استخدام تفعيلة "فاعل" ضمن تفعيلات الخبب. فهي قالت عنها: "ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نُحدثُ تنوعاً لم يسبقنا إليه أسلافنا. ذلك أننا نحولُ فعلن إلى فاعل. وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي، بدأتُ فيه منذ أول قصيدة حرّة كتبناها سنة 1947 ومضيتُ فيه حتى الآن" (الملائكة، 1981، صفحة 110). ولا يكتفي شاعرنا بذلك، بل يكثر من استخدام التذييل. فنلاحظ كيف تتوالى تفعيلات القصيدة الصحيحة والمخبونة والمذيلة والمدورة بما يوحي باعتناق الشاعر مذهب الملائكة ورؤاد الشعر الحر. ومن شواهد استخدامه تفعيلة "فاعل":

"رَبِّي رَبُّ الْحُبِّ وَرَبُّ الْعَدْلِ وَرَبُّ النَّاسِ فعلن فعلن فاعلُ فعلن فاعلُ فعلن فاع

ل فاعلُ

ويقبلُ... "

(مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 49)

ونعود إلى التّدوير الجمليّ، فنلاحظ في القصيدة

عينها على بحر الخبب شواهد من هذا التّدوير:

"...وأنا منحازٌ باسمِ الدّينِ وربّي

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

لأطفال المظلومين وللضعفاء،

لن فعلن فعلن فعلن فعلن فعِلان

وأصليّ ليلَ نهارٍ لربِّ الموتى والأحياء

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعِلان

أن يفصلَ بين الدّينِ الحقّ

فعلن فعلن فعلن فعِلان ف

ودينِ القسوةِ والبغضاء" (مطر غ.، رسائل عِلن فعلن فعِلان فعِلان

بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 49-50).

يبرهن التّدوير هنا عن انسيابية في الإيقاع، ويجعل الجملة الشعريّة تتمايز في ظهورها مستقلةً عن أخواتها في سيادتها الموسيقيّة والدلاليّة. فالتّدوير الجمليّ يضيف أثراً موسيقيّاً في التّبئير الإيقاعيّ والدلاليّ للنّص. فنلاحظ كيف تساق التّدوير الجمليّ مع التّدوير العروضيّ. هو يبدأ بإتمام الأركان في الجملة الاسميّة (أنا منحازٌ)، لينزل المتمّمات من جازّ ومجرور ومضاف إليه (لأطفال المظلومين) إلى السّطر التّاليّ، ويذهب في السّطرين الأخيرين إلى الفصل بين المعطوف (الدّين الحقّ) والمعطوف عليه (ودين القسوة). ينتج هذا التّدوير توأماً إيقاعيّاً بين السّطور بسرعةٍ إيقاعيّة تتفاوت تبعاً لعدد التّفعليلات في كلّ سطر وتبعاً لتنوّعها ومستوى تناسبها الذي يكشف عن هندسةٍ إيقاعيّة نهضت عليها القصيدة تقوم على الجمع شبه المتكافئ بين الخبن (فعلن) والقطع (فعلن) من دون أن يفوتنا خبن فاعلن المشار إليه (فاعل) والتّدويل

الذي توزّع بين (فعلان) و (فعلان)، ليتناسب هذا التنوع الإيقاعي مع التركيب اللغوي والدلالي. وتأتي القافية المقيدة المتمثلة بالهمزة الساكنة بعد ألف المد الساكنة أيضاً لتتوج دلالة النّقل والسكون في عاطفة الشاعر؛ كأنها قد بلغت طمأنينة اليقين في ركونها إلى دين الرحمة والانحياز للمظلومين.

أما التدوير المقطعي، فيظهر فيه النصّ الشعري كأنه جملة واحدة لا انقطاع فيها، ويتدفّق المكنون العاطفي للشاعر؛ فيخرجه دفعةً واحدة. "ارتبط التدوير لدى أكثر من شاعرٍ متمرّس أو كبير باتجاهٍ فنيٍّ معيّن وبأسلوبٍ تعبيريّ معيّن. ويحمل التدوير متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة" (عبيد م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، الصفحات 164-165).

فلنأخذ قصيدة "فجر"، ونرصد هذا النوع من التدوير:

"لم يكن للهواءِ صدى،
فاعلن فاعلن فاعلن

والترابُ الذي يحرسُ النّائمين
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

استقال،
علن ف

ومن غربيةِ جاء صوتُ القتيلِ
علن فاعلن فاعلن فاعلن ف

يسانئني:
علن فاعلن

"هل يموتُ القتيلُ"؟
فاعلن فاعلن

قلتُ: "يمضي إلى غيمةٍ
فاعلن فاعلن فاعلن

فإذا ما بكتُ
فاعلن فاعلن

مثلَ فجرٍ جميلٍ" (مطر غ، أحزان مشرّدة، فاعلن فاعلان

2015، الصفحات 13-14).

بُنِي النَّصَّ على تفعيلة "المتدارك" صحيحة (فاعلن) وزاحفة (فعلِن) ومذيّلة (فاعلن). قد احتوت أربعة سطورٍ استدارات التّدوير التي جاءت مقسومةً إلى حرف الفاء على سطرٍ وبقية التّفعية السّالمة (اعلن) أو الزّاحفة (علن) على السّطر الذي يليه مباشرةً.

إنّ حضور تقيّة التّدوير في قصائد الشّاعر يتوافق مع هندساته العروضيّة المتكئة على واقعٍ دلاليّ تتداوله تيمة الموت وما يعترى الشّاعر إزاءها من حزنٍ وعاطفةٍ مشبوبةٍ بالوحشة في غياب الرّاحلين. لذلك يأتي التّدوير برفقة القافية المقيدة لتطهير ما يعترى الذات الشّاعرة من عواطف وانفعالات تنعكس على سطور الشّعر نفاثاتٍ حرّى من البكاء والرّثاء يستدرّان الدّمع من استدارات التّدوير التي تسيطر على الفضاء الشّعريّ. ولا ننسى الحوار الذي يستدعيه السّؤال (يسألني) والجواب (قلت)، وما استتبعه من لغةٍ مشحونةٍ وموحيةٍ ومكثّفة تستلزم تدفقًا شعوريًا وتطورًا موسيقيًا يتنامى بما يتناسب مع تطهير العاطفة الحزينة. فتأتي تقيّة التّدوير لتكون "عنصرًا فاعلًا في القصيدة المقطعيّة انطلاقًا من ضرورات تتعلّق بتجربة القصيدة وخصوصيّتها" (عبيد م، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، 2001، صفحة 176). إنّ التّدقّق العاطفيّ سمةٌ ملازمة لشعر غسانٍ مطر منذ أن اقترن بفجيئته بابنته الوحيدة "لارا"، وما تبعها من فجائع على الصّعبيين الشّخصيّ والعام، لذلك نرصد في التّدوير محاولته التّوفيق بين حركيّة النَّصِّ من جهة، وبين طابعه الجنائزيّ الحزين من جهة ثانية. وقد ساعد وزن "المتدارك" الشّاعر في إبطاء إيقاع النَّصِّ، ليتلاءم بثقله مع الألام النّقال التي يبرز فيها قلب الشّاعر. ويمكن أن نعدّ غلبة التّفعية السّالمة (فاعلن) عنصرًا إضافيًا مساعدًا مع التّذييل ب(فاعلن) في مضاعفة عدد السّواكن لتحقيق المزيد من الثّقل الوزنيّ. فيأتي تفوق

السواكن على الحركات ليثبتت وظيفة التدوير الجمالية والدلالية بوضوح، كونه " يعمل على استمرار الحدث ولا ينتهي إلا بانتهاء الفكرة أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر، ويلغي تعدد الاوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرّة، ويحقق التوازن فيها، ويجعل منها لحمه واحدة؛ فتصير دفقة شعورية موحدة تبرأ ببراءتها وتنتهي بانتهائها" (تبرسامين، 2003، صفحة 367).

أما التدوير الكليّ، فإننا نأخذ شاهداً عليه من مجموعة "لمجدك هذا القليل": قصّة أحمد وعائلته التي قصت في عدوان تموز 2006 الذي استهدف لبنان. وقد وردت قصّة أحمد في القصيدة الرابعة من هذه المجموعة. يأخذنا الشاعر إلى طفلة أحمد "حنان" وقد لحقت بأّم أحمد (جدتها) إلى الموت في تلك الحرب:

متفاعلن متفاعلن متفأ

بالأمس كنا فوق شرفتنا

علن متفاعلن متفأ

وجاري "أحمد" يبكي،

علن مُتفاعِلن مُتفاعلن م

فأحمد من أهالي "عيترون"¹

تفاعِلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفأ

وأُمّه كانت من الجُنث التي احترقت

علن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

على أيدي برايرة الزمان،

متفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعل

و "حنان" طفلة أحمد السمرء،

لن متفاعلن متفأ

كانت حولنا تلهو

¹ عيترون قرية لبنانية من قرى قضاء بنت جبيل في محافظة النبطية، وهي تقع على الحدود مع فلسطين المحتلة، وعلى بعد 125 كيلومتراً من العاصمة اللبنانية بيروت. (ويكيبيديا 12 تموز 2019)

وتقفز مثل قبرة

علن متفاعِلن متفا

وتعبثُ بالمكان

علن متفاعِلن م

وأحمدُ، والدَّمعُ في عينيه، يصرخُ:

تفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مت

" يا حنان "

فاعِلان

اليومَ لم أسمعَ أذانَ الفجرِ

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

لم تصحِ الديوكُ

لن متفاعِلن م

فما الذي منعَ الديوكَ من الصياحِ؟

تفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مُ

وما الذي حجبَ الأذانَ؟

تفاعِلن متفاعِلان

...وتركتُ بابَ الملجأِ المدعورِ،

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

لم أرَ بيتَ أحمدَ،

لن متفاعِلن مت

لم أرَ المبنى المُجاورَ،

فاعِلن متفاعِلن مت

كلُّ ما حولي وما فوقي وما تحتي دُخانٌ

فاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

ورأيتُ أحمدَ خارجًا من موتهِ

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

والنارُ تأكلُهُ،

متفاعِلن متفا

وبين يديه أشلاءُ التي

علن متفاعِلن متفاعِلن

بالأمسِ كانتَ حولنا تلهو

متفاعِلن متفاعِلن متفا

وتقفز مثل قبرة

عن متفعلن متفعا

وتعبت بالمكان. (مطر غ.)، لمجدك هذا عن متفعلن

القليل، 2006، الصفحات 30-31-32).

يشغل التدوير هذه القصيدة بشكل كامل. فتدور القصيدة في بنية دائرية تبدأ وتنتهي في فضاء مكاني واحد هو بيت في بلدة عيترون، مكان الحرب والدمار والموت بفعل القذائف والصواريخ المتساقطة من طائرات العدو الإسرائيلي. أما الزمن فهو بين الأمس واليوم: في الأمس كان أحمد على موعد مع موت أمه واليوم امتدت يد الموت لتطال ابنته "حنان". وزمان الحرب هو زمان الانتظار السلبي والترقب والشعور الدائم بالخطر الذي قد يدهم المدنيين على حين غرة، ليطالهم في بيوتهم وملاجئهم وفي كل مكان داخل دائرة الاستهداف التي اتسعت لتشمل لبنان كله من جنوبه إلى شماله.

وهذه البنية القائمة على ثنائية الزمان والمكان في عيترون في تموز 2006، شكّلت الأفق الموسيقي داخل القصيدة. فأصبحت الشرفة والملجأ ومنزل أحمد والأمس واليوم ظللاً متنوّعة لهذه الثنائية الزمكانية. وفي دوال المكان، ترمز عيترون إلى الجنوب اللبناني وتماسه المباشر مع فلسطين، ويرمز أحمد وعائلته إلى صمود الجنوبيين بين البيت والملجأ يمضون أيام الحرب، ويثبتون في وجه الغارات التي تدمر البيوت والملاجئ على رؤوس المقيمين فيها. أما الطفلة حنان؛ فهي تلهو وتقفز وتعبث غير عابئة بالحرب وأهوالها. وفي هذا اللعب البريء تحت القصف والعدوان ينطوي المكان على حركتين مغايرتين: حركة الحرب والدمار بالمدافع والطائرات المغيرة وحركة الصمود والبقاء والحياة تعبر عنها الطفلة اللاهية. فلا يعينها مشهد الرعب ويوميّات الحرب المخيفة. كذلك ينطوي الزمان على حركتين مغايرتين: ففي الأمس لم تك حنان وحدها، بل كان معها صياح الديوك في القرية وأذان الفجر في مسجدها ثلاثية حياة تواجه الموت، ولا تعترف بوقائعه؛ لكنّ اليوم طوى دمار بيت أحمد فوق رأس ابنته حنان كل

مظاهر الحياة. من هذا التناوب الحركي ولدت إيقاعات القصيدة بأصواتٍ متعدّدة بين الامس واليوم بين الحياة والموت بين أحمد الخائف على ابنته وبينه يحمل أشلاءها في اليوم التالي.

لم تصمد دوال الحياة في البلدة على الرّغم من صمود الطّفولة والطّيور والبيوت والمساجد في أيام الحرب الأولى، لأنّ آلة الحرب عادت؛ فخنقت كلّ الأصوات، وأبتمت الأب بفقد أمه في بداية القصيدة، وأكلته بفقد ابنته في نهايتها. ويبرز صوت الشّاعر رابعًا بعد صوت الحرب والحبّ والأب. فيرتسم شاهد عيان لا يسعه إلا رؤية أحمد باكياً أمه، ثمّ محتضنا بقايا ابنته. ويتحرّك الشّاعر بين فضائين فضاء القصيدة المُتصوّر وفضائه الحلمي، لذلك نراه يقيم بنية قصيدته على تقنيّة تدويريّة كليّة، يستغرق فيها في السرد والوصف اللذين خلفا حركات إيقاعيّة متناوبة في أداءٍ فنيّ ملائم. استهلّ الشّاعر نصّه بالسرد، ثمّ مرّر وصف أحمد وطفلته والملجأ بإشاراتٍ إيقاعيّة سريعة، ليعود إلى السرد البطيء إيقاعيًّا على وزن الكامل مطوّراً الحدث الدراميّ في بنية حكاية متسلسلة على مدى يومين، كابد فيها أحمد تجربةً وجوديّةً وجدانيّةً مع موت الأمّ والابنة في تعاقبٍ دراميّ سيطرت عليه الأفعال المضارعة المثبتة والمنفيّة (13) فعلاً) مقابل سبعة أفعال ماضية على الرّغم من هيمنة السرد، لأنّ الأفعال المضارعة كانت مطواعةً أكثر في إثارة الإيقاع الموسيقيّ المتوحّي.

أمّا إيقاع القصيدة، فهو متدفّق في حركة دائريّة طالت أربعةً وعشرين سطرًا من أصل خمسةٍ وعشرين مستثنيةً السّطر العشرين من التّدوير العروضيّ. وقد طال التّدوير النّواة أكثر من مرّة في حركة قطعٍ وبتّرٍ للتّفعيلة تشبه دلالتها ما يحدث في فضاء القصيدة بفعل آلة الحرب التي تغير على البيت وقاطنيه. ولعلّ مردّ وفرة التّدوير فيها عائدٌ إلى وجهتها الإيقاعيّة القائمة على الحركة والمباغطة والتّدقّق والتّتابع في الأحداث والمواقف قبل القصف وبعده.

وقد نهضت القصيدة على إيقاع "الكامل"، وهو من أكثر البحور استعمالاً قديماً وحديثاً؛ ويمتاز بسلاسته وسهولته. وقد أجاد الشّاعر التّنقل بين تفعيلته السّالمة (متفاعلن) وتفعيلته الرّاحة

بالإضمار (متفاعلاً). فتعادلت التفعيلتان بستٍ وعشرين مرّةً لكلٍ منهما، تبعاً للتناوب بين بطة الحركة بالزحاف لزيادة السواكن وسرعتها بالتفعيلة السالمة لزيادة الحركات. وفي استقرار البنية العروضية للقصيدة، نلاحظ أنّ التعادل بين الصحيح والزحاف يوحي برتبة الانتظار والترقب السلبيّ في خضمّ الحرب من جهة، ويوحي بحركة الموت ومباغتته من جهة ثانية. كأنّ إيقاع الحياة دخل أيضاً في هذه المفارقة الثنائية الغنيّة بالمفاجآت والوقائع والأحداث التي لا يدّ للمدنيين في توجيهها والتحكّم بها. فهم يعيشون على قارعة الانتظار المرّ لما تخطّه الأقدار على جبينهم. وعلى ذكر التفعيلات السالمة والزحافة، لا يفوتنا رصد خمس تفعيلات مُذيلة بين (4 متفاعلاً) و (1 متفاعلاً)، وتأتي إضافة حرف ساكن يخدم الإيقاع السائد والقافية المقيدة في نهاية كلّ مقطع. ولا بدّ من ملاحظة تفاوت السرعة بين السرد والوصف. فالسرد أسرع من الوصف، وكلاهما أحدثا تلويناً وتنويعاً إيقاعياً بقدرٍ متناسق وفي هندسة موسيقية تنمّ عن اقتدارٍ شعريّ واضح.

ونلاحظ في أعمال الشاعر غسان مطر قدرته على المزوجة الموسيقية. فيبرز التداخل العروضيّ بين الشعر الحرّ والشعر العموديّ. فقصيدة التفعيلة تتكئ أساساً على البحور الستّة عشر. وفي العود إلى عمود الشعر، يبرهن الشاعر عن حنينٍ تراثيٍّ لا ينفكّ يراوده، ولا سيّما في مجموعة "عزف على قبر لارا". وفي هذا التجريب الفنيّ، نلاحظ "أنّ تعدّد الأوزان يعني تعدّد وسائل التعبير عن التجربة المعقّدة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، واتّجاه قصيدته إلى البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركاتٍ موسيقيةٍ مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصّراع والتّعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر" (يونس، النّقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشعر الجديد، 1985، صفحة 62). وفي هذا التّعّدّد تلاوّمٌ دلاليّ مع الواقع الذي يعيشه الشاعر وتعبيرٌ عن الرّغبة في الانعتاق من قيود الوزن ورتابة الأشكال الجامدة، وقوانينها الصّارمة نحو مزيدٍ من الحرّيّة في الإبداع، "لأنّ النّفس تسأم التكرار الرّتيب،

وتتنشّق إلى التّغيير والتّجديد؛ والمزج يولّد صراعًا بين النّظام / الوزن وكسر النّظام. يرى "لوتمان" هذا الصّراع سمةً عضويّةً في كلّ عملٍ فنّيٍّ إلى حدّ جعله قانونًا أساسيًا في كلّ نصٍّ أدبيٍّ" (المهوس، 2003، صفحة 57).

تتناسب هذه المزوجة الموسيقية والتّجربة الشعورية الانفعالية المكوّنة وعي الشّاعر الاجتماعيّ والمنعكسة على تفكيره. وهي تلائم حالاته الشعورية المضطربة والمتداخلة، وتساعد في إيصال رؤيته الشعورية إلى المتلقّي. لم ينوّع الشّاعر البحور في القصيدة الواحدة، لكنّه استطاع تضمين شعر التّفعية شذراتٍ عموديّة ومقتطفات من المأثور الشعبيّ مبرهنًا عن ثراء تجربته وتعدّد إمكانيّاتها الموسيقية. فتبلورت رؤاه ومعطياته الدّلالية في قالبٍ بنائيٍّ تبعًا "لما توحيه الانتقالات من تمزّق الشّعور في دوامة التّدكرات التّفيسية التي تتموّج على غور الذات" (عيد، الشّعر والنّغم، 1975، صفحة 103).

عبّر الشّاعر عن حرّيّة تعبيرية ونظرة جمالية جديدة؛ "فأوجد أشكالًا إيقاعية مفتوحة غير محكومة بضوابط نمطية ناجزة سلفًا، بحيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعيّ للتّجربة الشعورية الخاصة بهذا الشكل أو ذاك" (كليب، 1997، صفحة 31). ففي "عزف على قبر لارا"، بثّ الشّاعر نفثات حزنه بالتّفعية حينًا وبالشّطرين حينًا آخر. نأخذ الصّفحتين 13 و14 من المجموعة؛ فنلاحظ كيف كان الشّاعر يستخدم تفعيلة الرّمل زاحفةً وسالمة :

"قمر القلب جفا القلب وغبابا
فعلاتن فعلاتن فعلاتن

وتهاوى زمني ميثًا على قارعة المنفى
فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا

وألقى فوق عينيّ حجابا" (مطر غ، عزف
علاتن فاعلاتن فعلاتن

على قبر لارا، 1990، صفحة 13).

ثمّ انتقل في الصّفحة التّالية إلى وزن الخفيف

العمودي:

"ملكا كنت، غيم شعرك قصري

فعلاتن مفاعلن فعلاتن

ورواك المنورات جناني" (مطر غ، عزف

فعلاتن مفاعلن فعلاتن

على قبر لارا، 1990، صفحة 14).

ينوع الشّاعر في رثاء ابنته بين الشّكلين التّقليدي والحرّ، ويأتي بمعظم تفعيلاتها زاحفة لتضفي على حزنه حركة الأب المتشوّق إلى لقاء "لارا". وفي هذا الانتقال من التّفعية إلى الشّطرين تتجلى تجربة الشّاعر عميقة بما تخلقه من دراميّة في النّصّ. "فتناوب مقاطع من الشّعر العمودي مع مقاطع من الشّعر الحرّ لا يأتي اعتباطاً بالقدر الذي يريد الشّاعر من ورائه إحداث لون من المزاجيّة الإيقاعيّة على المستوى السّمعّي، وذلك لإضفاء نوع من الغنائيّة بإيراد الشّعر العموديّ ولون من الدّراميّة عن طريق الشّعر الحرّ". (الغرفي، 2001، صفحة

(167)

ولا يفوتنا أيضاً ملاحظة التّشكيل، وهو "أن يأتي الشّاعر إلى أحد البحور الممزوجة، فيستخدم كلاً من تفعيلتيه من غير أن يتقيّد بعددٍ معيّن أو مكانٍ محدّد لأيّ منهما. فهو يكرّر إحداها في الشّطر الواحد أكثر من مرّة، وقد يأتي بها أوّل الشّطر أو آخره أو وسطه" (ساعي، 2006، صفحة 79). وفي هذا التّشكيل يحاول الشّاعر أن يوفّق بين التّفعية والدّلالات النّفسيّة؛ فيصوغ قالب التّفعية مرثياً يقدر على احتواء هذه الدّلالات. ومثال ذلك:

مفاعلن

"ورق لي

فعلن مستفعلن فعلن مفاع

ومضى في وجده وتراً يرنّ

إن لَامَسْتُهُ يَدٌ حَرَّى

لن فاعلن فعِلن مستف

وباكية تُصغي

علن فعِلن مستف

وتخلُع عن أجفانها الوسنا" (مطر غ.)، عِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن

هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة

(76).

تكررت في السطر الثالث تفعيلة البسيط فاعلن سالمةً وزاحفة، لتخالف تواترها مع مستفعِلن في وزن البحر. واستمرّ القطع العروضي من خلال تدوير النواة. فمفاعلن أنت (مفاع/لن). وكان قطعها قبل الشرط (إن لامسته) ليضيء على دور الشرط الدلالي في السياق. فيخرج الشاعر عن المعهود في استخدام بحور الشعر، لأنّ الأولوية عنده لما يرمي إليه الشعر لا لكيفيته وحسب. "فقد التمس هذا الجيل موسيقاه في الألفاظ والمعاني حسب ما يعتمل في أعماقه من إيقاعاتٍ وجدانية تستتبع الدفقات الشعورية وتأثيرها قصد إحداث تساوقٍ جمالي بين صورة التعبير وكيان الذات" (خيرة، 1996، صفحة 98). هذه الحرّية لم تلتزم بحذافير العروض الخليلي؛ فأوجدت أشكالاً شعريّةً مفتوحة على آفاقٍ رحبة من الجِدّة والإبداع لا تنصاع لضوابط نمطيّة مسبقة.

ويتداخل شعر التفعيلة أيضاً مع الأغنية الشعبيّة. فيظهر الشاعر متفاعلاً في وعيه مع العقل الجمعيّ لقومه منخرطاً في قضاياهم وهمومهم. "تسهم الأغنية الشعبيّة مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبيّ" (ابراهيم، د.ت)، صفحة 224). يستند الشاعر إلى هذا التراث، ويعبّر عن احترامه، ويرتبط به. فيفتح في شعره على الكثير من تجلياته. إنّه ابن هذه الثقافة التي يختلط فيها الفصح بالعامّي والأغاني بالقصائد، لذلك نراه يمزج بين التجربة والفطرة متخذاً الشعر تعويضاً عن الغناء الذي "شكّل جزءاً من ذاكرة شاعر الحداثة ومكوّناً من مكوّنات ثقافته الشعريّة، وأفاده في موسقة كلمات قوافيه (الغرفي، 2001،

صفحة 172). وتوقّر الأغاني الشعبيّة غنائيّة عالية يحتاج إليها الشّاعر في التّعبير عن مكنوناته. "إنّ مزج التّفعية مع الشّعْر الشّعبيّ يفتح آفاقًا إيقاعيّة رحبة تمتدّ في جذور الذاكرة الشعبيّة" (المهوس، 2003، صفحة 73). واطّلنا على ذلك المزج في مقاطع وردت في أكثر من مجموعة مستحضرةً عناوين وعبارات من أغاني أمّ كلثوم وفيروز أو مستخدمةً عبارات من أغاني شعبيّة يردّها النّاس في المناسبات في القرى. ومن شواهد ذلك، إدخال الشّاعر عبارة "أهل الهوى فاتوا مضاجعهم"¹ في مقطع بعنوان "الوثن" ورد في قصيدة بعنوان "رؤيا مراد الوثن":

مستفعلن فاعل

"مرساتك الرّيحُ

لن مستفعلن فعِلن

فأجعل بحرك الكفنا

مستفعلن فعِلن مستفعلن ف

وانشرُ ترايبك في دمع الشّموع

علن مفاعِلن فع

وقم إلى صلاتك،

لن مستفعلن فعِلن

واسأل عن غناء دم

مستفعلن

هل قال:

أهل الهوى فاتوا مضاجعهم... (مطر غ.) لن فاعِلن مستفعلن فعِلن

هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة

(75)

¹ أهل الهوى أغنية للفنانة أم كلثوم، من كلمات محمود بيرم التونسي وألحان زكريّا أحمد تمّ إنتاجها في العام 1944، ويقول مطلعها: أهل الهوى يا ليل فاتوا مضاجعهم... (ويكيبيديا 15 تموز 2019)

كذلك، أدخل الشاعر زغرودة الـ "أوي" إلى شعره على لسان أم لارا - زوجة الشاعر- في وداع وحيدتهما، وصارت جزءاً من وزن المتقارب المستخدم في النصّ:

"أوي...وجه لارا قمرُ
فعولن فعولن فعو

وانكسرُ.
لن فعلُ

أوي...ليلُ لارا مطرُ
فعولن فعولن فعو

وانهمزُ
لن فعلُ

أوي...طاف قلبي وصار حقولاً
فعولن فعولن فعول فعولن

لزهر الأنين" (مطر غ.)، عزف على قبر لارا، فعولن فعولُ

(1990، صفحة 82).

يبرز التدوير في السطر الأوّل في "فعولن": (فعولن) وهو يوزّع التفعيلة على السطرين الأولين، ليربط بين وجه لارا قمر/ وانكسر. وانشطار التفعيلة هو تعبيرٌ عن الانكسار الناشئ من موت "لارا".

يكشف التداخل الحاصل بين شعر التفعيلة والأغنية الشعبيّة في النصّ مستوى الوحدة المعنويّة القائمة بينهما في نصوص الشاعر. لقد استدعى البوح الوجدانيّ نبرةً غنائيةً تتمحور حول الذات الشاعرة ومعاناتها مع الموت، لتحاول وشريكة الهمّ التّحاييل على المأتم، وتحويله إلى عرس، فتأتي الـ "أوي" مخترنةً أنين القلب المعدّب وبكاء العين الحزينة على صبا لارا وشبابها المقتول. وقد مهّد الشاعر لذلك التّحاييل على الواقع حين نادى زوجته بالتهبؤ لوداع ابنتهما قائلاً لها: "حان زفّ العروس إلى النوم" (مطر غ.)، عزف على قبر لارا، (1990، صفحة 80). لا

تتناسب مفردات الرّفاف والرّغاريد والغناء مع جنازة الموت، لكنّ الشّاعر لبيّ نداء زوجته حين دعتّه إلى ذلك:

"خذ اللّغة المستحيّلة والمفردات القتيلة،

وارسم ملامح قلبي وأسئلة العابرين،

وطوّق بها نومها" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 82).

إنّ التّنقّل بين شعر التّفعية والأغنية الشّعبيّة، يشكّل تنويحًا على مستوى الإيقاع النّفسيّ يستحوذ على اهتمام القارئ، ويكسر رتابة النّصّ الشعريّ.

المبحث الثاني: القافية وتشكيل المعنى

تشكّل القافية بنيةً دالةً رئيسيةً في كينونة التجربة الشعريّة. فهي بؤرة إيقاعيّة تساهم في صنع الإيقاع العام، وتخزن بؤراً دلاليّةً شتى. إنّها تصاعد المعنى إيقاعياً إلى ذروته. ليست القافية تكراراً رتيباً ولا زينةً شكليةً، وليست أداة أو وسيلة تابعة لشيءٍ آخر، بل هي عنصر مستقلّ وصورة تُضَاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصّور، لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلا في علاقتها بالمعنى" (العمرى ج، 1986، صفحة 74). وقد انفتحت القصيدة المعاصرة على فضاء التّنوع وغياب القافية الموحّدة، لتوّازر بغناها وبنائها سائر البنى الإيقاعيّة في توليد المعنى من الدّاخل.

فالقافية مدلول لرؤية إيقاعيّة تشبّك بنيويّاً مع نسيج النّصّ وكيانه، "بحيث لا نشعر أنّ البيت مجلوبٌ من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله. ولا ينبغي أن يُؤتى بها لتتمّة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها" (هلال، 1997، صفحة 469). القافية إذًا، علامة فارقة في المدار الدلاليّ للنّصّ، ترخي بظلالها على اللفظ والمعنى، وتصل بين الشّاعر والقارئ بما توحيه من مدد الإبداع حين "تفتح للشّاعر أبواب معانٍ مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً" (الملائكة، سايكولوجيّة القافية ومقالاتٌ أخرى، 1993، صفحة 61). إنّها رؤيةٌ تتجاوز الحدود المعجميّة، لتستمدّ معناها من السّياق العامّ للمعنى. فهي تلفت عناية المتلقّي إلى خصوصيّة الخطاب المتلفّظ به.

تقوم القافية على مجموعة عناصر، منها التّكرار والتّساوي في التّشكيلات واستقلال بعضها عن بعض وموقعها في أواخر الأبيات. "فالقافية ليست مجرد تكرار أصوات، بل هي تكرار الأصوات الأخيرة. وهذا الموقع داخلٌ في تعريفها" (العمرى ج، 1986، صفحة 74). هذا العنصر البنائيّ متجدّدٌ في القصيدة العربيّة، ميسماً راسحاً في بنائها؛ خضع للتّجريب الشعريّ الدائم، واستوعب المتغيّرات التي حاقت وتحيق بالقصيدة، وفتح إيقاعاتها على فضاءات التّعّدّد

والتنوع في سياق الرؤية التي أصبحت تتحكم في بناء القصيدة وتشديد ألقها واسعا يستوعب تمثلات الشعر الحديث وتشكلاته. فلم تعد القافية في الشعر الحر تؤدي وظيفتها الإيقاعية نفسها التي طالما أدتها في الشعر العمودي، لأن "الشعر الحر حرر القافية من الوزن، كما حرر الوزن من القافية" (عياد، 1968، صفحة 117). وقد كان التجريب الشعري دائم البحث عن فاعليات جديدة، يرتاد بها دنيا الحداثة، ويستثمر المزيد من القيم الدلالية والإيقاعية محاولاً التحرر من طوق العمودي وقيوده. وتظل القافية في هذا الشعر فاصلة قوية وواضحة بين البيت والبيت. والشعر الحر أوج ما يكون إلى الفواصل" (الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 1981، صفحة 192). لكن هذه القافية انخرطت في أدوار جديدة. "القافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلاً هو أصعب مراساً من القافية القديمة" (اسماعيل ع.، 1972، صفحة 113). وهي بذلك، ليست تكراراً خاصاً لمجموعة من الحركات والأصوات الموحدّة، بل هي مفهوم مجرد "لتنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعري بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته" (اسماعيل ع.، 1972، صفحة 114). وهي بهذا أنسب صوت أو كلمة يختتم بها السطر الشعري، "ليشحن بها إيقاعه، ويمكن الوقوف عندها، والانتقال منها إلى السطر التالي" (اسماعيل ع.، 1972، صفحة 114).

بهذا الدور، تتفاعل القافية مع المكونات الأخرى للقصيدة في السياق الإيقاعي والدلالي وترتبط بالملاح الكلية للقصيدة. فهي "تولد ضمن هذه الحركة الكلية، وتتباين تبعاً لذلك من قصيدة لأخرى، ومن موقعٍ لآخر" (المولودي، 2018، الصفحات 130-131).

تمد القافية النص الشعري بعناصر التطريب. "فهي خاصية موسيقية ومقاطع صوتية- إيقاعية، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات، تتشابه حروفها بالحركة الأخيرة، لأنها حركة الترنم التي تعطي القصيدة بعداً من التناسق والتماثل، وتضفي طابع الانتظام النفسي والموسيقى والزمني" (أدونيس، الشعرية العربية، 1985، صفحة 13). وعندما تتجاوز وظيفة التطريب،

تشتبك مع مجمل سياق القصيدة في حضورٍ دلاليٍّ متواشجٍ مع إيقاعها الصّوتيّ، يمكّنها من بلوغ مكانةٍ فاعلةٍ ومؤثرةٍ في الشعريّة.

وفي ثنائيّة الدلالي والإيقاعي، يجب "الأّ يكون التّرابط باهتًا مفروضًا على النّصّ في تكلف استدعاء القوافي من أجل الأفكار أو استدعاء الأفكار تبعًا لما توحى به القوافي، بل يكون استحضارها نابعًا من طبيعة التّجربة الإبداعية النّاضجة للشّاعر" (سمرّة، 2012، صفحة 216). هذا النّضج، يجعل القافية تأتي عفو الخاطر غير متكلّفة، بل ومنتظرة يُتوقّع حضورها. "فقيمة القافية النّاجحة تكمن في تحويل نهاية التّوافق الصّوتيّ إلى ضرورةٍ تحتّمها طبيعة التّداعي الدّلاليّ، بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديلٍ لها، لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة" (فضل، إنتاج الدّلالة الأدبيّة، د.ت)، (صفحة 281). ويأتي بعد التّركيز الدّلاليّ دور القافية في تأكيد المعنى. "فهي النّهاية البارزة للوزن في البيت، يحاكيان معًا الغرض الذي يقصد إليه الشّاعر أحسن محاكاة، ويتمّ التّناسب بين المعنى والمبنى" (عصفور، د.ت، صفحة 262). هذا الدّور الفاعل في صلب البنية الدّاخلية للعمل الشعريّ، يجعلها أداةً "لا تحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّها" (العمرى ج.، 1986، صفحة 74). بذلك، هي لا تحضر إبداعياً قبل حضور النّصّ، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتشكّل بؤرة إيقاعية للوزن النّهائيّ، وتسهم في تدعيم حركة الإيقاع الدّاخلية" (كشك، القافية تاج الإيقاع الشعريّ، 1983، صفحة 125).

وقد حاول بعض شعراء الحداثة الاستغناء عن القافية، ودعوا إلى ذلك، منذرّعين بأنّها تحدّد بنظامها وقوانينها من حرّيّة الشّاعر في التّعبير؛ ورأى البعض الآخر أنّ "أسلوب التّدوير أو الجملة الشعريّة جديرٌ بأن يعطّل الاهتمام بالقافية" (أطيمش، 1986، صفحة 340). لكنّها بقيت، وتأقلمت مع ثورة الشّع العربيّ الحديث بأنماطٍ متعدّدة وأشكالٍ مختلفة، لتظلّ "وحدةً

تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال مزايا ثلاث، لغوية وصوتية ودلالية" (بنيس، 2014، صفحة 66).

ترتدي القافية في شعر غسان مطر حلة البساطة والانسيابية. فهي تتجلى في لغة مكثفة ومتوهجة أو إنها "إشارة دالة تستنبط مدلولها من السياق بروية استعارية تشكل بمجملها رؤية الشاعر للعالم" (الشيباني، 2011، صفحة 114). والقافية إشارة لغوية، "وكل إشارة لغوية هي وحدة من الصوت والمعنى أو وحدة من الدال والمدلول" (صالح، 1994، صفحة 53). فمن خلال القافية، تستوعب الكلمات الاستجابة الشعورية التي دفعت إلى التواصل، لتبلور ذاتها أيقونة دلالية في فضاء النص. وقد تفنن غسان مطر في تعامله مع القافية على امتداد تجربته الشعرية؛ فكان يقبلها على وجوها المختلفة، ويهبها من روحه اختلاجاتها؛ فتراوده عن إحياءاتها الخصبة. ارتبط الشاعر بالتراث الشعري العربي ارتباط العارف المتذوق، كما أنه وعى التاريخ الثقافي والسياسي للغة العربية والتفكير العربي، لذلك تمسك بالقافية، وحارب قصيدة النثر بلا هوادة، وكان ملحاحاً في طلب الإيقاع الموسيقي لتمييز الشعر عن النثر. لذلك، تعددت طرائقه في بناء القوافي منوعاً في استخدامها بما يوفق بين بنيتها الإيقاعية والدلالية. ومن أنماط القوافي في شعره:

القافية البسيطة الموحدة

إن هذا النمط تقليدي رافق قصيدة الشطرين، وسيطر عليها، وبقي سائداً في بدايات القصيدة الحرة، لأن "الروح التراثية الفنية ما زالت هي المهيمنة. كما أن روح التمرد والانفلات من قيود الشكل كانت لا تزال في بدايتها" (عبيد م.، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 96). تتسم هذه القافية ببساطتها، فهي تقوم على شكل ثابت لا يتغير. لا يستدعي بناؤها تعقيداً، فهي تقوم على وحدة الإيقاع والنغم.

التقفية السطرية التقليدية:

وأول أشكال القافية المبسطة الموحدة هو التقفية السطرية، وهي تقفية السطر الشعريّ الواحد. والسطر الشعريّ في الشعر الحرّ هو البديل للبيت الشعريّ؛ وتقفية السطر الشعريّ هي أبسط أنواع التقفية، لأنها تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كلّ سطر في تعاقب لا انقطاع فيه. ويتفوق التطريب على الدلالة في هذا النوع من القوافي، "الأمر الذي يجعل منها قافية فقيرة، لأنها لا تحقّق موازنةً بين القيمة الإيقاعية والقيمة الدلالية في التقفية" (عبيد م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 97). وهذه التقفية برزت في أعمال الشاعر الأولى، ففي قصيدة "أربعة"، يقول:

"...يا دمّ التّنين ما نامت عيونٌ ساهرة

يدُ أيلول ستجتتُ الأيادي الكافرة

قل لربّ العرش لن ننسى الجراح الطاهرة

لن يقيه العرش من سيف النفوس الثائرة

فإذا حرّك كفاً غادره

كلّ أرضٍ ستكونُ القاهرة" (مطر غ، لأنك تحبّين الشعر، 1973، صفحة 115).

يلجّ الشاعر على الجانب الإيقاعيّ؛ فيكرّر قافيةً واحدة في ستّة أسطر، ويحافظ على تقييدها بالسكون. فيشعر المتلقّي بالرتوب الإيقاعي الذي زاده تكرار كلمة العرش وتكرار حرف النقي والاستقبال "الن" في السطرين الثالث والرابع والجناس الناقص بين كلمات (ساهرة- طاهرة- قاهرة)...وفي هذا الجناس تصبح القافية "مجنّسة"، والقافية المجنّسة هي "إيجاد جناس في قافيتي بيتين في قصيدة واحدة" (بركة، 1987، صفحة 314). تضافرت في هذه الكثافة الإيقاعية كلّ المكونات الصوتية والجمالية. فمن بناء القافية والتكرار والإيقاع البلاغيّ إلى

تواتر حروف المدّ وحروف النّفي وسين الاستقبال، بما يستوقف المتلقّي طويلاً عند دلالات النّصّ، ويأخذه إلى ما يزخر به من رسائلٍ سياسيّة. فالأربعة (عنوان القصيدة)، تشير إلى أربعة ناشطين في منظمّة أيلول الأسود، وهي محسوبةٌ على منظمّة التّحرير الفلسطينيّة نشأت عقب أحداث أيلول التي نشبت في العام 1970 بين القوّات المسلّحة الأردنيّة ومنظمّة التّحرير الفلسطينيّة، وتمّ في إثرها إخراج منظمّة التّحرير من قواعدها في الأردن إلى لبنان. يتبنّى الشّاعر الموقف الفلسطينيّ في وجه العرش الأردنيّ، ويدافع عن قتلة رئيس وزرائه بحجّة أنّ المقتول مسؤولٌ تنفيذيٌّ عن مقتل أكثر من ثلاثة آلاف فلسطيني في تلك الأحداث الرهيبة. والإشارة إلى القاهرة، تذكيرٌ بمسرح الاغتيال. فقد اغتيل وصفي التّل أمام فندق الشيراتون في القاهرة بعد حضوره اجتماع جامعة الدّول العربيّة لمعالجة ذبول ذلك الصّراع الدّمويّ.

يظهر الشّاعر في هذا النّصّ موقفًا إيديولوجيًا صارمًا، ويحشد له ما أوتي من عناصر صوتيّة وجماليّة. فيغني نصّه بألوان الإيقاع، لكنّ إيقاعه يظلّ مشوبًا بالرّتوب الذي حاول أن يتداركه باللعب على تفعيلية الرّمل (فاعلاتن) وزحافاتهما، وإن كان ذلك لم يحل دون سيطرة الإيقاع على سائر المكوّنات النصّيّة الأخرى على نحوٍ لافت يشي بضعف التّفاعل بين الصّوتي والجماليّ من جهة، وبنية النّصّ الدّلاليّة من جهة ثانية.

ويبيدي الشّاعر انحيازه في بداياته إلى الجانب الإيقاعيّ في التّفقيه على حساب الجانب الدّلاليّ الذي لم يكن ذا شأنٍ مهمّ في تفقيته. فكانت التّفقيه أحيانًا زائدةً لا تضيف شيئًا إلى المعنى، بل تكبله بأثقالها وقبورها. فلنأخذ مثالًا آخر من قصيدة "صرنا شعراء":

"نحن يا عصفورتي السّمراء مذ تمّوز جاء

وتلاقينا على رجع الجراحات وأعواد الفداء

لم نعد نمتهنّ الحبّ وساعات الهناء

يَوْمَ كُنَّا نَكْتُبُ الشَّعْرَ عَلَى صَفْحَةِ مَاءٍ

يَوْمَهَا يَا حُلُوتِي كُنَّا أَغْبِيَاءُ

خَرْفًا كَانَتْ قَوَافِينَا طِينًا وَهَوَاءُ

نَحْنُ يَا عَصْفُورَتِي السَّمْرَاءُ مَذَّ تَمَّوزَ جَاءُ

وَتَلَاقَيْنَا عَلَى رَجْعِ الْجِرَاحَاتِ وَأَعْوَادِ الْفِدَاءِ

حَبِلَتْ أَقْلَامُنَا الْحَمْرُ بِأَعْرَاسِ الدَّمَاءِ

كَبُرَتْ فِينَا الْكِرَامَاتُ فَلَبَّيْنَا النَّدَاءُ

يَوْمَهَا يَا حُلُوتِي السَّمْرَاءُ

صرنا شعراء" (مطر غ.، لأنك تحبب الشعر، 1973، الصفحات 99-100).

تتوالى القافية إحدى عشرة مرّة، ويزيد الشاعر وطأة الإيقاع بتكرار السطرين الأوّل والثاني مرتين، ويكرّر عبارة يا حلوتي السمراء؛ فتصبح مع يا عصفورتي السمراء تكرارًا رباعيًا لصفة "السمراء"... على الرّغم من اختلاف عناصر القافية بين الفعل الماضي (جاء) والاسم الممدود (الفداء-الهناء) والصفة (السمراء)، فإنّ هذا التّكرار لتقنيّة واحدة يضيف رتبةً على إيقاع النّصّ، يزيد من صرامتها تقييد القافية بالهمزة الساكنة المسبوقة بالألف الممدودة الساكنة وتواتر هذه الألف أكثر من أربعين مرّةً في المقطع كلّها، ممّا يعطي هيمنةً كاملةً للبعد الإيقاعيّ على حساب البعد الدّلاليّ. ويبرز الإيطاء¹، الذي يعدّه ابن جنّي " موضع استقبال العرب لأنّه دالٌّ عندهم على قلّة مادّة الشاعر ونزارة ما عنده، حتّى يضطرّ إلى إعادة القافية الواحدة في

¹ الإيطاء هو إعادة الكلمة بلفظها ومعناها بين سبعة أبيات أو أقلّ، ويعدّ أحد عيوب القافية. (ويكيبيديا 20 تمّوز 2019)

القصيدة بلفظها ومعناها. فيجري هنا عندهم لما ذكرناه مجرى العيِّ والحصر" (منظور،
2019).

لكن، من زاوية الدفاع عن هذا المنحى التقفوي، يمكن مقارنة الإيطاء أبعد من مفهومه التقليدي. فرى في التكرار المتعمد تكسيراً لمفهوم القافية باسترسالٍ صوتيٍّ وإيقاعيٍّ نعتُهُ محمد بنيس بالقوافي المتواطئة، "حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كلّ قصديّة وهميّة. وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكتفه. فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحلّ محلّه بناء الدلالة" (بنيس، الشعر الحديث بنياته وإبدالاتها، 1990، الصفحات 148-149). هذا الرأي في مقارنة التكرار يسوّغ للقافية أنّها تخلق نفسها باستمرار، وتصد من ركام القصيدة لتؤسس ذاتها في ظلّ التشكيل الشعريّ الحديث ضمن صيرورةٍ تفجّر مكونات الإيقاع، و"تجدّر حركته في مسلكٍ من التفاعلات البنيويّة التي تمارس دورها داخل بنية القصيدة" (المولودي، 2018، صفحة 143)، بما لا يفتنت على سقفها، ولا يحدّ من سعة فضائها.

إنّ حضور التشكيل القافويّ المهيمن في قصائد مطر الأولى، يكشف عن واقع بدايات الحداثة الشعريّة بين التجريب والحذر من التجديد وسلطة المكونات التقليديّة على الصياغات. وهذه القافية السطريّة الموحدة كانت استمراراً للقافية الخارجيّة الموحدة في قصيدة الشطرين، لكنّ مسارها التقفويّ يحدّ من تطور حياة القصيدة. لذلك لم يصمد هذا الاتجاه مع تطوّر التجربة الشعريّة عند غسان مطر وأقرانه من شعراء الحداثة. فأخذ هؤلاء يعيدون النظر بوظائف القافية مكتشفين قدرتها على الإسهام في تأسيس شبكة النصّ الشعريّ على نحوٍ أكثر فاعليّة.

تفقيّة الجملة الشعريّة

الجملة الشعريّة هي مصطلحٌ فنيٌّ حديثٌ ذهب إليه شعراء الحداثة متّخذين من دلالاته المصطلحيّة بنيةً مكثيفةً بذاتها، "وقد تتكوّن من سطرٍ أو مجموعة سطورٍ شعريّة؛ واستقلاليتها

ليست استقلالية دلالية، بل استقلالية موسيقية" (عبيد م.)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، الصفحات 104-105).

تعتمد الجملة الشعرية على الدفقة الشعورية. فتناسب الأخيرة مع الموقف الانفعالي للتجربة الشعرية في الطول والقصر وفي البناء الموسيقي، وتؤدي القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها.

يقوم هذا النوع من التقفية على قافية واحدة تنضوي فيها كلّ الجمل المكوّنة للقصيدة. وتقفية الجملة أغنى إيقاعياً من التقفية السطرية بسبب قلة التقفيات المستخدمة فيها قياساً إلى التقفية السطرية. وهذا من شأنه أن يخفف وطأة الرتابة التي تنشأ من الدوران المفرط حول قافية واحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها في تكرار متواصل لا يتوقف. وإن كانت تقفية الجملة لا تختلف كثيراً عن التقفية السطرية في خضوعهما للنظام التقفوي نفسه من حيث هي جري وراء الإيقاع نفسه واتكائها على نقطة ارتكاز لها في آخر الجملة الشعرية. وهي بذلك "قرار أو وقف يتكرر رابطاً بين أجزاء القصيدة مانحاً إيها تناسقاً وتماثلاً خارجيين" (سلوم، 1994، صفحة 240). ويبرز هذا النوع من التقفية في الكثير من أعمال الشاعر غسان مطر.

يخاطب غسان مطر المناضلة الجزائرية "جميلة بو حيرد" في قصيدة "يدك الربيع" قائلاً:

"هاتي يديك لكي نصفق،

لن نموت،

وأنت ملهمة الملايين التي عشقت

تراثيل الكرامة والبقاء.

هاتي يديك لنرسم الآتي

فأنت صلاتنا

وعلى خطاكِ مشّت "دلال"¹،

على خطاكِ مشّت "سناء"²،

سنظّل باسمكِ نتستظّلُ الوردَ

نكتبُ شعرنا الأبهى

ونبحرُ في القيامةِ

مثل كلّ الأوفياء... " (مطر غ.، أحزان مشرّدة، 2015، صفحة 110)

تتواتر التّفقيات المقيّدة بالهمزة الساكنة بتباعدٍ متشابه. فتأتي كلّ قافية على بعد أربعة أسطرٍ عن رفيقتها بفعل طول الجملة الشعريّة (البقاء-سناء-الأوفياء). يُؤمّن هذا التّكوين السّطريّ للجمل الشعريّة حضور التّفقية في مدى متوازن غير ملحاح. فيجعلها أكثر قبولاً من التّفقية السّطريّة. يتفاوت تباعد القافية في قصائد الشّاعر؛ فنجد القافية أطول من السّطور الأربعة حيناً وأقصر حيناً آخر. ومن شواهد تباعد القافية، ما نراه في قصيدة "شهوة":

" عندما تُحرّمُ الأرضُ من ناسِها

ما الذي يُرتجى؟

ولماذا بنينا؟

¹ دلال المغربي: واحدة من أشهر المناضلات الفلسطينيات قادت مجموعة من الفدائيين في زورقٍ أبحر من لبنان إلى فلسطين في 11 آذار 1978 في عمليّة عسكريّة انتهت بمواجهة قضى فيها معظم أفراد المجموعة. (ويكيبيديا 19 تمّوز 2019)

² سناء محيدلي: مقاومة لبنانية انتسبت إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي. قضت في عمليّة عسكريّة على موقعٍ لجيش الاحتلال في جنوب لبنان في 9 نيسان 1985. (ويكيبيديا 19 تمّوز 2019)

ضحكنا، بكينا؟

لماذا حفرنا التراب بأضلعنا

وزرعنا بأدمعنا دمنًا في التراب

لنكسر شوكة الحصار؟

باطل كل شيء إذا،

باطل كل ما قيل

إن لم نعد،

باطل تعب الأنبياء،

فقد يتعب الله من شهوة الحالمين

بيوم الرجوع

ولن تتعب الأرض

من شهوة الانتظار" (مطر غ.، للموت سرّ آخر، 2009، صفحة 105).

ففي حين تتكوّن الجملة الأولى من سبعة أسطر وتنتهي بقافية (الحصار)؛ فإنّ الثّانية تتكوّن من ثمانية أسطر وتنتهي بقافية (الانتظار). يعطي هذا التّباعد فرصة أكبر للقافية في "توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعيّة المجرّدة" (عبيد م.، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّالّيّة والبنية الإيقاعيّة، 2001، صفحة 107). فالتّقفية الأولى وقعت مضافًا إليه لشوك (شوك الحصار) والتّقفية الثّانية وقعت مضافًا إليه لشهوة (شهوة الانتظار). يتمّ المضاف والمضاف إليه في الجملة الأولى معنى الفعل (نكسر)، ويتمّ المضاف والمضاف إليه في

الجملة الثانية معنى الفعل (تتعب)؛ فتأخذ القافية مداها الدلالي في الإشارة إلى مكابدة النَّاسِ تعبًا وحرزًا وعطاءً وكدحًا لكسر القيود ورجائهم الحارَّ بالخلاص والرجوع إلى الله يوم القيامة. يصبح الحاضر صليبيًا يعلّق النَّاسِ عليه والغد يكون هو القيامة الموعودة بعد طول انتظار.

هذا يعني أنّ التّفقيّة هنا ليست إيقاعيّة صرفة. إنّها بنيةٌ أساسيّة متماسكة ومحكمة. ومن شواهد هذه التّفقيّة مقطع بعنوان "وهم":

" تدعوهم شمسُ الوهمِ فيعلونُ

وعلى غيمٍ يتكئونُ

فإذا سقطوا قالوا:

العالم شيطانٌ مجنونٌ" (مطر غ.، صار ضوءًا ونام، 2011، صفحة 17).

يتكوّن المقطع من ثلاث جمل شعريّة تنتهي كلّها بقافيةٍ واحدة مكوّنة من صوت التّون الساكنة مسبوقةً بواو المدّ (فيعلونُ- يتكئونُ- مجنونُ). صيغت التّفقيات الثلاث متطابقةً في الأداء؛ فاختتمت في الأولى والثانية بفعلٍ مضارعٍ من الأفعال الخمسة (يعلونُ- يتكئونُ)، وخرجت في الثالثة بصورة بلاغيّة (التشبيه)؛ فكانت وجه الشّبه بين العالم والشيطان (مجنون)، لتنتفتح على بعدٍ يضافُ إلى أبعادها الإيقاعيّة والدلاليّة، هو البعد البلاغيّ. في هذه القافية الموحدة ديناميّةٌ تخرجها من احتمال الرّتوب، وتمنحها دورًا مؤثّرًا في بنية المقطع.

ويقدم غسان مطر نموذجًا تقفويًا آخر من نماذج تقفية الجملة الشعريّة في قصيدة "التباس"، فيقول:

"مَنْ يخبرني إن كنتُ هنا

أو أنّي ما زلتُ هناك،

ومن يُخبرني عن هذا الجالسِ

في جَسدي

فوقَ الكرسيِّ الفارغِ

في آخرِ صفِّ

في القاعةِ

والموعدُ ملتبسٌ،

والوقتُ يمرُّ بطيئاً،

وأنا في البابِ،

ولكنَّ الشرطيَّ يقولُ

بأنَّ القاضيَّ أصدرَ

حكمَ الإعدامِ عليَّ

وَنَفَّدَه

مِنْ أَكْثَرِ مِنْ سَاعَةٍ" (مطر غ.، صار ضوءاً ونام، 2011، الصفحات 12-13).

تتكوّن القصيدة من جملتين شعريّتين: الأولى تتألّف من سبعة سطور تنتهي بمفردة (القاعة)، أي بتقنية مكوّنة من العين المفتوحة والهاء المقيدة بالسكون، لتبدأ الجملة الثّانية ب"الموعد ملتبس" استمراراً لتواصل الالتباس بين (إن كنت هنا) و (ما زلتُ هناك). فالشّاعر لا يعرف إن كان في الـ"هنا"، أي في جسده، أو ما زال في الـ"هناك"، أي على الكرسيِّ الفارغ. لكنّ قول الشرطيّ ينهي حيرته؛ فهو قضى محكوماً بالإعدام منذ أكثر من (ساعة)، وهي القافية

الختمية التي لم تكن تشكّل حضوراً مهماً في شبكة النسيج الدلالي للجملة الشعرية، لأنّ الدلالة تكمن قبلها في (القاضي أصدر حكم الإعدام ونفّذه) وبها استكمل المعنى. لكنّ عبارة "من أكثر من ساعة" أحدثت موازنة تقفوية بين (القاعة وساعة)؛ فكانت القافية الثانية لزوم ما لا يلزم خارج دائرة الدلالة في تشكيل جملي صغيرٍ مكوّنٍ من جملتين شعريتين فقط. لكنّ هذه الكلمة القافية اكتسبت أهميتها القصوى من ارتباطها بكلمة القاعة على الرغم من وجود فاصلة كبيرة بينهما. فبين القاعة وساعة توازنٌ دلالي. فالقاعة هي المكان (من أكثر من ساعة) هي الزمان الذي يمثّل مرحلة ما بعد الإعدام الذي تمّ على الكرسي في القاعة. وبذلك يتحقّق الفضاء الشعري في القصيدة بين بنية المكان (القاعة) وبنية الزمان (ساعة). فتصبح القافية ثنائيةً زمكانيةً تتجاوز الهدف الإيقاعي لإضفاء بعدٍ دلاليّ تفاوت تحقيقه بين قصيدة وأخرى. فكانت المزوجة بين البنيتين الدلالية والإيقاعية في هذه التقفية مهمة غير يسيرة، استدعت جهداً استثنائياً، لتكون موقفةً عفويةً حيناً وطارئةً مستقلةً مرهقةً حيناً آخر.

التقفية المختلطة

هي أحد أنواع القافية البسيطة الموحدة. ويتميّز هذا المسار التقفويّ بأنّه " لا يعتمد النظام السطريّ على نحوٍ مستقلّ ولا نظام الجملة الشعرية على نحوٍ مستقلّ أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزّعة توزيعاً عفويّاً لا يخضع لنظام ثابت في خطه بين النظامين أنفي الذكر تاركاً للقصيدة حرّيتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق، ممّا يجعلها أقلّ عرضةً لتوليد الملل عند المتلقّي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها" (عبيد م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 110).

في قصيدة "خسى السّلام"، يقول الشاعر:

" يا باحثين عن السّلام

خسى السّلام

لَعْنَتُهُ آفَافِ الْحَنَاجِرِ، مَرْقَتُهُ، وَلَا تَلَامُ

لَعْنَتُهُ بِاسْمِ الْعَارِ، بِاسْمِ الْجِرْحِ

بِاسْمِ الطَّافِرِينَ مِنَ الْخِيَامِ

لَعْنَتُهُ رَايَاتِ الْفِدَائِيِّينَ، تَسْتَلُّ

الصَّبَاحَ مِنَ الظَّلَامِ" (مطر غ.، أحبك يا حزيران، 1971، صفحة 133).

يبدأ المقطع بسطرين ينتهيان على التوالي بالكلمة نفسها (السلام)، وينتهي السطر الأخير بكلمة (الظلام). وفي السطر الأخير تضيء القافية المدى الدلالي للجملة الشعريّة بتتويجها جملة تستلّ الصّباح من (الظلام)، لتعلن موقفاً حاسماً يرفض بقاء اللاجئين في الخيام، واللاجئون هم أبناء فلسطين المُقتلَعون من أرضهم إلى مخيمات الشتات. فالشاعر لا يريد السلام الذي لا يعيد شعب فلسطين من الخيام إلى أرضه، بل ينتصر للفدائيين الذين نهضوا لاسترجاع الأرض السليبية بالقوّة. كاد المعنى أن يقفل باللعنة ومفرداتها (خسى، تكرر الفعل لَعْنَتُهُ ثلاث مرّات...)، لولا الإضاءة الدلاليّة الفارقة في الجملة الأخيرة، وهي استلال الصّبح من الظلام، بما تكتنزه من رجاءٍ يعقده الشّاعر على انطلاقة الفدائيين. تمّ الخلط بين السطر الشعريّ والجملة الشعريّة في هذا المقطع، ممّا أتاح له مجالاً أوسع لإغناء القوافي بدلالاتٍ تجعلها أكثر رسوخاً وثباتاً في بنية النّصّ. وجاء الاختتام التّفقوي مبنياً على محسنٍ بديعيّ هو الطّباق بين الظلام والصّباح، ليؤكد فعالية البعدين البلاغيّ والدلاليّ في القافية غير المكثفة بوظيفة الإيقاع.

إنّ السّطور الشعريّة والجملة الشعريّة جميعها تنتهي بقافيةٍ واحدة مقيّدة مكوّنة من الميم الساكنة المسبوقة بحرف مدّ طويل مفتوح. وتتكّرر بعض التّفقيات غير مرّة (السلام) في السطرين الشعريين الأوّلين، وتتفوّق السّطور الشعريّة على الجمل عدديّاً. فتسهم في تعاقب التّفقية في ترديدٍ إيقاعيّ عالٍ ينحو بالقصيدة منحنى غاضباً يحرض اللاجئين ويدعوهم إلى الكفّ عن

استجداء السلام بالحسنى، بل بتوسّله تحت رايات الفدائيين. أمّا شحن النّص بالطّاقات التّطريبيّة؛ فغاياته توليد استجابات سريعة مطلوبة عند المتلقّي. يتفاوت المدى الزّمني بين سطرٍ وسطرٍ وسطرٍ وجملة. فيتوزّع الثّقل الإيقاعي على مساحاتٍ غير منتظمة خلّافاً لما كان في التّفقيتين السّابقتين.

القافية المركّبة "المنوّعة"

سايرت القافية في القصيدة الحديثة تطوّرات الفعل الشّعريّ، وواكبت تعديلات أدواته. فتخلّت عن بساطتها ورتابتها، لتصبح أكثر تعقيداً بما امتلكت من الغنى الفنّي. لذلك شاعت القافية المركّبة بفعل ما تمتاز به من أداءٍ دلاليّ وجماليّ. فشعراء الحداثة عموماً "أميلُ إلى الموسيقى المركّبة منهم إلى الموسيقى البسيطة" (يونس، النّقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشّعريّ الجديد، 1985، صفحة 158).

أوغلت القصيدة المعاصرة في الحداثة، بحيث لم تعد التّقنيّات التّقليديّة البسيطة قادرةً على مواكبة تجربتها الإبداعية. فتكون القافية المركّبة استجابةً لهذا المتغيّر "في سبيل إضفاء قوةٍ تعبيريةٍ وإيقاعيةٍ جديدة على النّسيج الدّاخلِي المُشكّل للقصيدة" (عبيد م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 116). ويتفاوت هذا التّنوّع بين مستوى تقفويّ أوّل يتوحّى كسر الرّتابة النّاشئة عن القافية الموحّدة ومستوى ثانٍ يذهب أبعد من الأوّل؛ فيحقّق وظيفةً شعريّةً أكبر في بنية القصيدة. تنوع القوافي هو " فعل إخصابٍ لمداراتها. فليس للقصيدة طريقٌ واحد، بل طرقٌ متشعبة تؤدّي جميعها إليها" (المولودي، 2018، صفحة 151).

تتعدّد أشكال التّفقية المركّبة المنوّعة، ومنها:

التَّفْقِيَةُ الحَرَّةُ المَقْطَعِيَّةُ

استخدم غسان مطر النظام المقطعي في كثير من قصائده. فرفدها بإمكاناتٍ بنائيةٍ جديدة صقلت موسيقاها، وطوّرت إمكاناتها الإيقاعية. تنوع التَّفْقِيَةُ المَقْطَعِيَّةُ القوافي، وتجعل لكلِّ مقطعٍ قافيةً تتغيّر مع المقطع الذي يليه. فيأتي المقطع مستقلاً باستخدامه تَفْقِيَةً مختلفةً عن سائر المقاطع. ويظلّ هناك خيطٌ إيقاعيّ يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها. ويمكن لكلِّ مقطع أن يحظى باستقلاليةً في الإطار العامّ للقصيدة. وينتأى "وصف هذه التَّفْقِيَةُ بأنّها حرّة من قدرة كلّ مقطع على تقديم صورة تفقويّة خاصّة لا يُشترطُ أن تكون لها صلةٌ ما بتفقيّات المقاطع الأخرى للقصيدة" (عبيد م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 118). فلنأخذ قصيدة "يقول بيدبا"، ونلاحظ تفقيتها:

.ا.

"لا تضربُ كفاً بالكف الأخرى،

هذا يعني أنّك مصدومٌ أو خائبٌ،

هذا يعني أنّك ما زلتَ بريئاً

تصدّمك الفوضى في هذا الكون السائب.

وَقَرَّ كَفِّكَ لَتَمْسَحَ دَمْعَةَ طِفْلِ مَسْكِينٍ.

وَقَرَّ كَفِّكَ لَتَسْنِدَ رَأْسَكَ

حين يجيء الليلُ وأنتَ حزينُ

وَقَرَّ كَفِّكَ لَتَنْزَعَ مِنْ قَلْبِكَ

نصلَ السَّكِينِ.

ضَعْ كَفًّا فَوْقَ الصَّدْرِ

وَكَفًّا فَوْقَ الظَّهِيرِ

وَلَا تُعْمِضْ عَيْنَيْكَ،

قَدْ تَأْتِيكَ الطَّعْنَةُ مِنْ أَقْرَبِهِمْ مِنْكَ إِلَيْكَ.

عَلَّمَنِي زَمَنِي أَلَّا أَخْشَى الذَّنْبَ الشَّارِدَ

فِي الْغَابَاتِ وَفِي الْوُدَيَانِ

عَلَّمَنِي زَمَنِي

أَنَّ الذَّنْبَ هُوَ الْإِنْسَانُ" (مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 21-22).

تتنوّع القافية في مقاطع القصيدة. فنرى البناء الساكنة والنون الساكنة والراء المكسورة والكاف الساكنة، لينتهي المقطع الأخير بالنون الساكنة. يعبر هذا التنوّع عن تلوّن الصورة الشعريّة وحيويّتها وتحولاتها. وقد حصل تداخلٌ تقفوي بين المقاطع، وارتبطت كلّها بأفقي دلاليّ واضح هو الحذر من الإنسان الذي صار ذنبًا غادرًا. ويأتي استخدام الأمر (وقر-ضع) والنهي (لا تضرب - لا تعمض)، ليؤكد دلالة التحذير والتنبيه من حقيقة مؤكّدة في السطر الأخير؛ اكتسبها الشاعر في تجربته وزمانه (إنّ الذنب هو الإنسان). وغلب على القافية التقييد بدل الاطلاق، ليرسم مرارة هذه التجربة واستيعابها والتآلف معها بانفعالٍ حزين.

كان نمط التّفقيه الحرّة المقطعيّة بداية خروج من الموروث التّفقويّ التقليديّ. فانعكس ذلك إيجابًا على بنية النصّ دلاليًّا وإيقاعيًّا. ولم يكتف شعراء الحداثة به، بل تجاوزوه إلى نماذج تقفويّة أكثر حداثةً وتطوّرًا.

التقفية الحرّة المتقاطعة

تقوم على أساس نظام هندسيّ معيّن في توزيع القوافي، يختلف بين قصيدةٍ وأخرى. وهو نظامٌ مؤثّرٌ دلاليّاً في

التجربة الشعريّة ومناخاتها. ويمكن لقافية فيه أن تتحوّل إلى نقطة المركز تدور حولها سائر القوافي. ومثال ذلك قصيدة "مسار":

1

"عندما تولدونُ

تجلسون وراء نوافذ أحلامكم

تغمضون العيونُ

وتبوحون سرّاً بما تشتهون.

2

ينقضي زمنٌ أوّلُ

ورويداً رويداً تظنّلكم غيمةً،

تحزّمون حقائب أرواحكم،

تُففلون نوافذكم،

ينبث الصمّت فوق زوارق أعماركم.

3

ويفيضُ السّكونُ،

ثم... لا تشعرون" (مطر غ.، مؤذنة لأجراس الموت، 2001، الصفحات 45-46).

تبرز النّون الساكنة قافيةً أولى في النّص، تشاطرها الميم الساكنة بعض سطورهِ. فتتعاقد البنيتان الصّوتية والدّلائية لبتّ إيقاعٍ متماسك يلائم السّرد الحزين لمسار حياة الإنسان من الولادة إلى الزّمن الأوّل إلى الزّمن الثّاني المؤذن بالصّمت استعدادًا للرّحيل. لكنّ نمط التّفقية الحرّة المتقاطعة يظلّ أكثر نزوعًا إلى الاحتفاء بقافية أكثر من سواها، ويقدم هندسة القوافي على البنية الدّلائية.

التّفقية الحرّة المتغيرة

تقوم التّفقية الحرّة المتغيرة على استخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة من دون هندسة واضحة في استخدامها. وقد تتداخل القوافي في القافية المتغيرة، "بحيث يستعمل الشّاعر القافية ويتركها؛ وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافيةً أخرى. وهكذا دون انتظامٍ في استعمالها" (عبيد م.، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلائية والبنية الإيقاعيّة، 2001، صفحة 136).

كان هذا النّمط بارزًا في قصائد الشّاعر. ففي قصيدة "تحية إلى غزّة"، وهي قصيدة طويلة تتألف من مئة سطر، بدأ الشّاعر التّفقية مقيدةً بالباء الساكنة (حراب-يهاب-باب-التراب...)، ثم انتقل إلى النّون الساكنة (حصون-يهون- صامدون- الغصون...)، وبعدها استخدم الحاء الساكنة (الصّباح- سلاح- الرّياح- جراح...)، ليعود في الختام إلى الباء الساكنة (الدّروب- القلوب- الغضوب- الدّنوب...)

إنّ تحرّر القافية عنى تحلّلها من أي التزامٍ قد يُخضع القوافي إلى نظامٍ خاص، مكنها من تنمية البنية الدّلائية في ظلّ هذه التّفقية الحرّة المتقاطعة. لكنّ الجانب الصّوتي ظلّ أكثر بروزًا ممّا عداه، ولو أنّ القوافي المتنوّعة حاولت تجسيد الرّؤية الشّعريّة التي يعبر عنها الشّاعر بقالبٍ

إيقاعيّ ظلّ مقيّدًا بالسّكون في مئة سطر. كأنّه يستجيب للطّابع التأمليّ الهادئ الذي يطرح قضية صمود مدينة غزّة الفلسطينيّة في قالبٍ من البوح الوجدانيّ والتضامن القوميّ والإنسانيّ الذي يبديه الشّاعر مع أهلها الصّامدين في مواجهة الاحتلال.

التّفقيه المرسلة الداخليّة

تتحرّر القصيدة في هذه التّفقيه من الالتزام بغافيةٍ خارجيّة، وتذهب إلى التّفقيه الداخليّة التي تقرن الوظيفة الدلاليّة بالوظيفة الإيقاعيّة في سبيل الوصول شعريّة النّحطيّ والتّجاوز. يسبح النّصّ الشعريّ في هذه التّفقيه في مدارٍ موسيقيّ يهيمن على فضائه، ويحدّد شعريّته وصلابته الإبداعية. ويبدو النّصّ كأنّه "جملة شعريّة واحدة ذات نفس طويل في منحى تصاعديّ تراكميّ يدلّل على اختزان الشّاعر للتوتّر الذي يغذيّ النّصّ بهذا التّدقّق الشعريّ الهائل" (سمرة، 2012، صفحة 233). وتعدّ التّفقيه الداخليّة من أكثر مراحل التّفقيه تطوّرًا، لأنّها تطلق عنان حرّيّة الشّاعر في إنتاج قصيدةٍ حديثة غير مقيّدة بشروطٍ مسبقة.

وتتبلور القافية من واقع القصيدة الدلاليّ والتشكيليّ، وتتكيّ على التّدوير في نموها وتتابعها. يستعين الشّاعر بالبنى الصوتيّة للكلمات، لتتأزّر مع قوافيه؛ فينضوي النّصّ في تفقيهٍ داخلية تمده بزخمٍ موسيقيّ متتابع تتواشج فيه الدلالة مع الإيقاع. يصير التّدوير في هذا الشّعر، أداةً تطوّعه للتّمدد على "زخمٍ نفسيّ واحد، مفاصله هي جملة العلائق الدلاليّة والإيقاعيّة في هيكلية واحدة كاملة النّسج والبناء" (سمرة، 2012، صفحة 234). فلنأخذ قصيدة "مزاج" مثالاً:

" لقلبي مزاجٌ غريبٌ

يحمّلني ما يهدُّ الجبال

وما غيرُ ربِّكَ يعرفُ

ماذا احتملتُ وكيف احتملتُ،

فلولاه ما كنتُ وحدي،

وما كنتُ أشكو،

وما كنتُ فظَّ اللسانِ

يطاردني الحاكمون، وأمعنُ،

حتى وصلتُ إلى ما وصلتُ... " (مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 81-82)

برزت التّفقيّة الداخليّة في هذا المقطع من خلال حشد مجموعةٍ من الكلمات المتضافرة دلاليًّا؛ جاءت على صورة مجموعة أفعال: (يحمّلي- احتملت- أمعن- وصلت...) تمدّ هذه الأفعال النّصّ بنوعٍ من الإيقاعيّة المبنية على القوّة. فالفعل دليل اقتدارٍ يواجه به الشّاعر الحاكمين والأقدار بمزاجٍ يهدّ الجبال. ثمّ يأتي التّكرار عنصرًا مساعدًا لهذه التّفقيّة الداخليّة. فيتكرّر الفعل (احتمل) ومعه الفعل (وصل)، ليعلي نبرة الإيقاع. وتتضافر حركة الضّمّة في أواخر الكلمات (14 مرّة) مع تكرار بعض الحروف (الميم: 13 مرّة واللام: 10 مرّات)؛ فتعمّق الدّلالة إلى هذا المزاج السيزيفي¹ الذي يحتمل تعبًا أعباء عيشٍ ثقلها يهدّ الجبال.

وتأتي تفعيلة المتقارب (فعولن) بأشكالها المختلفة سالمةً وزاحفةً ومدوّرةً ومدبّلةً، لتضفي حركيّةً تجعل القارئ يتعقّب الشّاعر في رحلة صبره ومعاندته ومكابذته. مارس الشّاعر في هذا النّمط حرّيّة التّعبير عن تجربته بشكلٍ عفويّ، التحمت فيه الجوانب الدّلاليّة والإيقاعيّة في نسقٍ جماليٍّ مؤثّر.

¹سيزيف هو رمز العذاب الأبديّ في الميثولوجيا الإغريقيّة. (ويكيبيديا 25 تموز 2019)

المبحث الثالث: البنى المكّلة للتشكيل الموسيقيّ

الهندسات الإيقاعيّة والتأليفيّة

تلعب الهندسات التأليفيّة دورًا مهمًّا في إغناء القصائد إيقاعيًّا. وهي تساند الدلالة في تظهير الإيقاع. نفع على أشكالٍ شتّى لهذه الهندسات، يمكن إيجازها كالآتي:

- أ- الهندسة الخاتمة: وهي تكرار المقطع الصوّتيّ في نهاية كلّ جزء من البيت الشعريّ.
- ب- الهندسة الفاتحة: وهي تكرار المقطع الصوّتيّ في بداية كلّ جزء من البيت الشعريّ.
- ت- الهندسة المحيطة: وهي تكرار المقطع الصوّتيّ في بداية البيت وفي نهايته.
- ث- الهندسة الرّابطة: وهي عودة متوازنة للمقطع الصوّتيّ في نهاية الجزء وبداية الجزء الذي يليه.

ج- الهندسة التّأليفيّة: وهي تكرار المقطع الصوّتيّ في جزءٍ عرضيٍّ بكامله"

¹(Chausserie-Laprée, 1973).

في إطلالةٍ على قصائد الشّاعر، نعاين أشكالًا مختلفة من الهندسة التّأليفيّة في قصائده، منها:

¹Architecture rythmique : retour de deux thèmes d'une syllabe tonique à une autre syllabe tonique.

Architecture fermante : retour de deux thèmes d'une fin de mesure à une autre fin de mesure.

Architecture ouvrante : retour de deux thèmes du début d'une mesure à l'initiale d'une autre mesure.

Architecture encadrante : retour de deux thèmes aux deux extrémités d'un hémistiche ou d'un vers.

Architecture liante : retour équilibré de deux thèmes d'une fin de mesure au début de la suivante.

Architecture structurante : développement d'un agencement sur la totalité d'une mesure, ses dernières syllabes ou en ses deux pôles.

الهندسة الفاتحة

هي تكرار المقطع الصّوتيّ نفسه في بداية كلّ جزء من البيت الشعريّ. في قصيدة (شهوة) الموجهة إلى صديقه الشاعر اللبناني بلال شرارة، تكرر المقطع الصّوتيّ (وَحَدْنَا) وفقًا للآتي:

" وَحَدْنَا،

حولنا الأرض دَوَّارَةً،

والوجوه على حالها،

والكلام مقيم،

ولكننا لا نرى سببًا للكلام

وَحَدْنَا... " (مطر غ.، مئذنة لأجراس الموت، 2001، صفحة 69)

تظهر هذه الهندسة العلاقة الوطيدة التي تربط الشاعر بصديقه الشاعر. فتضعهما وحدهما في شهوة الشعر والموت والنوم في واحة الذكريات. وكلمة وحدنا حالّ يؤبّد هذه الشهوة الثنائية للحياة ثمّ للموت بين الصديقين الحميمين، ويحصرها بهما.

ومن شواهد هذه الهندسة الفاتحة أيضًا، تكرار المقطع الصّوتيّ "للريّح أخيلة" في قصيدة "سرير أزرق لمحمد":

للريّح أخيلة (1)

.....

للريّح أخيلة (26)

.....

للريح أخيلة (53)

يرسم الشاعر مشهد موت هذا الطفل الفلسطيني محمد الدرة¹ في حزن أبيه. فلم يحمه من رصاصات جنود الاحتلال في انتفاضة العام 2000 لاحضن الأب ولا البرميل الإسمنتي الذي احتميا خلفه. يجعل الشاعر المشهد لوحةً للفيعة؛ تشترك في رسمها الريح والخيل والوقت والليل. ويأتي المقطع ليعطي الريح أخيلةً، بينما يثوي الطفل في قبره واقعا لا خيال فيه. استهل الشاعر المقطع الأول بعبارة "للريح أخيلة"، وأضاف إليه ثانيًا عبارة "ولي قبرٌ هنا يهوي على قلبي"، ثم أضاف إليه ثالثًا عبارة "ولي قبرٌ وللطفل فوق القدس مشنفة".

عبّرت هذه الأبيات عن رغبة الشاعر في مشاطرة محمد الدرة قبره في الثرى الفلسطيني في تعاطفٍ دمجيٍّ مع الطفل ووالده. فالشاعر خبيرٌ موتًا مشابهاً لابنته في بيروت. وقبر محمد في غزة والقدس معادلٌ موضوعيٍّ وذاتيٍّ لقبر لارا في بيروت.

الهندسة الخاتمة

هي تكرار المقطع الصوتي في نهاية كلّ جزء من البيت الشعري. ففي القصيدة الأخيرة من مجموعة "لمجدك هذا القليل" المنظومة صباح يوم وقف إطلاق النار في نهاية حرب تموز 2006، نجد هندسةً خاتمةً في موضعين اثنين:

- الموضع الأول: وصولاً إلى هيكل الله في "الضاحية"² (15)

إلى هيكل الله في "الضاحية" (84)

¹ محمد الدرة فتى فلسطيني قضى في قطاع غزة في 30 أيلول 2000 برصاص إسرائيليين بينما كان مختبئاً في حزن أبيه خلف برميل إسمنتي عند مفترق مستوطنة "نتساريم" غرب القطاع. (ويكيبيديا 25 تموز 2019)

² الضاحية الجنوبية من بيروت التي تحتضن قيادات المقاومة وجمهورها.

ينظر الشاعر إلى الضاحية الجنوبية لبيروت نظرة إعزاز وإكبار. فهي موئل المقاومين الذين صمدوا في مواجهة آلة الحرب الإسرائيلية، وتعرضت في حرب تموز لتدمير شبه كامل. لكنها صبيحة يوم وقف إطلاق النار، تخرج مزهوةً بجراحها تستقبل أبناءها العائدين، وتمسح جرحها وركام مبانيها، لتصبح هيكلًا لله في عيني الشاعر تجسيمًا لقداسة أرضها المخضبة بدماء الشهداء. فمنها طلع الفجر وفيها انكتب المجد بشراكة التضحية والفداء مع الجنوب الصامد حجرًا وبشرا.

- الموضوع الثاني: أن نسمي الأمور بأسمائها (56)

.....

تسمي الأمور بأسمائها (68)

في هذا المقطع، يحاول الشاعر فتح دفاتر الحرب على المصارحة والمكاشفة. فيدعو إلى تسمية الأمور بأسمائها بلا مراوغة أو مواربة. ويرى أنّ من حقّ المستهدفين في وجودهم وحياتهم ومستقبلهم أن يتكلموا، ويضعوا النقاط على الحروف في تفاصيل الحرب وحقائقها، كي يلتئم الجرح، وتكون المصارحة أداةً للمصالحة والغفران بين اللبنانيين المنقسمين على أنفسهم في مواجهة العدوان، ويستعاد التضامن الوطني بعد الانقسام المتفاقم قبل الحرب وبعدها.

الهندسة الرابطة

هي عودة متوازنة للمقطع الصوتي في نهاية الجزء وبداية الجزء الذي يليه، ومن شواهدنا:

الشاهد الأول:

"أريدك أنت،

فأنت الخالقُ، أنت العارفُ والرحمنُ". (مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 52)

تربط كلمة "أنت" الأسطر الشعريّة، مثلما يرتبط الشّاعر بالله. فالمقصود بكلمة "أنت" في قصيدة "نور" هو الله؛ يؤمن به الشّاعر، لا يريد سواه، ولا يلوذ إلا برحمته. إنّ الله في وجدان الشّاعر هو الحبّ المطلق الذي يفيض نوره ضوءاً يُحيي قلب الإنسان. ومن فيض نورالله المتجسّد في الإنسان وفي الأشياء، كانت حوّا "تبعًا لما ورد في بقية القصيدة - ص 53".

الشّاهد الثّاني:

"هذه الأرضُ لي"

لي رواها وأحزّانها" (مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 66).

تربط كلمة "لي" الأسطر الشعريّة، مثلما يرتبط الشّاعر بأرضه ارتباطاً عقائدياً لا فكاك عنه. و"لي" شبه جملة، يستخدمها الشّاعر للتعبير عن عمق هذا الارتباط. فالأرض أرضه بكلّ من تعاقب عليه من بشرٍ وما عايشت من حضارات. إنّها مدى وجوده الحيويّ وهلاله الخصب وفضاءً لأدبيّاته السّوريّة القوميّة الاجتماعيّة. لذلك يصرخ في وجه أهلها، كي ينهضوا من عجزهم وجمودهم وفسادهم. وقد وسم تلك القصيدة الثّائرة بعنوان "صرخة". فكانت صرخةً من القلب، تخزن انتماؤه ووفاءه لهذه الأرض باحلامها وأحزانها.

الهندسة المحيطة

وهي تكرار المقطع الصّوتي في بداية البيت وفي نهايته. نعود إلى قصيدة "شهوة"، فنترد في تلك القصيدة جملة:

"حجرٌ قريبه حجّر" (مطر غ.، مئذنة لأجراس الموت، 2001، صفحة 69).

نرى الشاعر غسان مطر يعتزل وصديقه الشاعر بلال شرارة الناس، ويقفان وحدهما بجمودٍ وصمت يتأملان في الحياة وفي ما بعد الحياة. تصبح وقفتها هذه وفق توصيف الشاعر أشبه بحجرين متقاربين.

وفي قصيدة "ربّما"، يقول الشاعر:

"وحيث أصلي"

أصلي لكي لا أصلي" (مطر غ.، للموت سرّ آخر، 2009، صفحة 34).

تظهر الهندسة المحيطة دوران الشاعر في دوامة الـ"ربّما". فالشكّ عنده عادةً مستحبة. وهو يحس بتبدلاتٍ وتحولاتٍ تطاول السماوات والأرض على قاعدة إتاحة كلّ شيءٍ وإباحته. فالصلاة قد تصبح تحت ظلال هذه الـ"ربّما" علامة إيجابٍ لا إقبال إلى حضرة الله. الاحتمال المرجح في هذه الـ"ربّما" هو انقلاب كلّ شيءٍ إلى ضده. لذلك تصبح الصلاة ارتدادًا عن الصلاة.

الهندسة التأليفية

هي تكرار المقطع الصوتي في جزءٍ عروضيٍّ بكامله. ومن شواهدا في قصيدة "رسالة مُقاتلة-1" إلى شعراء المقاومة (مطر، لأنك تحيين الشعر، 1973، الصفحات 130-124):

تكرّر الفعل **تجيبون** تسع مرّات في السطور (54) و(55) و(56) و(59) و(64) و(65) و(66) و(67) و(68).

وفي شاهدٍ آخر، تكرّر المقطع "يسألني الناس" ثماني مرّات في قصيدة "طوبى للآتي باسم الآتي" (مطر غ.، لأنك تحيين الشعر، 1973، الصفحات 139-146)، وذلك في السطور (1) و(2) و(6) و(10) و(12) و(17) و(20) و(24). وفي هذا التكرار تتمحور البنية الدلالية حول هذا المقطع الصوتي. فيكون مفتاحًا رئيسًا في الكشف عن رؤية النصّ.

إيقاع المولّدات والدوريات المتوازنة

لوحة إعادة الكتابة

تطلق الدوريات المتوازنة مولّداتها في فضاء القصيدة. فترفدها بالإيقاع، وتوسّع دائرتها الدلالية. لذلك، فهي تشكّل نقطة جذب وبؤرة للإيقاع والدلالة. ومن شواهد ذلك:

"حان زفّ العروس إلى النوم

هودجها قادم،

حوّله البحرُ والياسمين،

وترفّعهُ عشرُ أيديّ ودمعي

ويرقصُ موجُ المناديلِ والعاشقين". (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 80)

إنّ كلمة "زفّ" هي المولّد الذي استدعى وصفًا لهذا المأتم. فخلافاً للطبيعة، تحوّل المأتم إلى عرس، وتنادى الشّاعر (والد لارا) مع أمّها لإحياء هذا العرس. لكنّ الزّفاف ليس إلى العريس، بل إلى النّوم؛ أي إنّ مراسم دفن الابنة تتمّ بما يشبه العرس. فهناك هودجٌ وياسمين. ترفع أيدي المشييعين الهودج، وتواري المناديل المتراقصة الفتاة إلى مئواها الأخير. وفي تحويل المأتم إلى عرس، يحاول الشّاعر أن يبيث الحياة في آخر يوميات لارا في الدّنيا. فيداوي بالشّعْر ألم الموت في قلب أبٍ مفجوعٍ وأمٍّ تكلّى.

المتوازيات

يتجلى التّوازن في تركيب جمليّ غنيّة بالتّرادف الصّوتيّ المولّد للموسيقى. أمّا التّوازي، فهو "تأليفٌ ثنائيّ يقوم على أساس التّمائل الذي لا يعني التّطابق" (حنون، 1981، صفحة 103). يحقّق التّوازي تنظيمًا جماليًا إبداعيًا في تركيب الجملة محوّلًا إيّاها من بنية إلى أخرى مشابهة لها. "فالتّوازي مُركّب ثنائيّ التّكوين، أحد طرفيه لا يُعرّف إلا من خلال الآخر. فهما طرفا

معادلةً متشابهين فيها، لكنهما غير متطابقين" (أحمد، دت، صفحة 129). يكون التّوازي، بتكرار العناصر التي تربط بينها علاقة. ويأتي بأشكالٍ متنوّعة، منها:

- "التّوازي الكامل: ويكون إذا تقابلت عناصر الجملتين تقابلاً تاماً.
- التّوازي الناقص: ويكون عندما لا يتكرّر جزء من المسند أو عندما لا يتكرّر المسند كلّهُ أو عندما يظهر في الجملة الثانية عنصر جديد كان موجوداً في الأولى.
- التّوازي التقيضي: ويكون عندما تتّضح الفكرة بوساطة جملٍ مع سابقتها.
- التّوازي التّرادفي: ويكون عندما يعبر عن فكرة سابقة بمفردات تحمل تقريباً المعنى نفسه.
- التّوازي الانطوائيّ: ويكون إذا توازى البيت الأوّل مع البيت الأخير والثّاني مع البيت ما قبل الأخير... وهكذا دواليك في القصيدة.
- التّوازي المتكامل: ويكون بجمع المعالم المميّزة في الوحدة" (وأخرون، 2004، صفحة 59).

يكثر الشّاعر من استخدام التّوازي في شعره. فيزيد من غنى الإيقاع الدّاخلّي في القصائد، ويضاعف النّعمة الشّعريّة. ومن أشكال التّوازي التي طالعتنا في قصائده:

التّوازي الكامل

يمكن رصد التّوازي الكامل في شواهد كثيرة في دواوين الشّاعر، نذكر منها هذا التّوازي في قصيدة "آية":

" ويجيء الذي لم يجيء

ويقول الذي لم يقل" (مطر غ، صار ضوءاً ونام، 2011، صفحة 53).

تتألف هاتان الجملتان المتوازيتان من: فعل + الذي (فاعل) + لم + فعل: يعبر الشاعر فيهما عن ترقبه الآتي وانتظاره ما سيستجد من مجيء من لم يأت بعد وحديث من لم ينطق بعد. فهو يجيب عن سؤال صاحبه في مطلع القصيدة (هل ترافقني؟) بالرّفض، ويسوّغ رفضه بهذا الانتظار .

ومن شواهد التّوازي الكامل، قول الشّاعر في قصيدة "إسراء":

"قد يطول السّكونُ

قد يستقيمُ المدى" (مطر غ.، هوامش على دم القصيدة، 1990، صفحة 101).

قد + فعل + فاعل: تتعاضد الجملتان للتعبير عن سأم الشّاعر من رتابة الانتظار الطّويل. إنّه يفتح بعد موت ابنته قلقه الوجوديّ على مدار الشكّ يكسر به هذا السّكون المديد، ويجرح استقامة المدى بالأسئلة.

ومن التّوازيات الكاملة أيضاً، يخاطب الشّاعر أمّه قائلاً

"براءةُ عينيكِ شدو البلايلُ

نضارةُ شعركِ عرسُ السنابلُ" (مطر غ.، لأتّك تحبين الشّعر، 1973، صفحة 73).

مبتدأ + مضاف إليه + ضمير + خير + مضاف إليه: هذا التّوازي على مستوى التّركيب تشبه الأمّ فيه الوطن. فهو يخبرها أنّه سيقاقل من أجلها ومن أجل بلاده. فلا يريد لبراءة عينيها ولا لنضارة شعرها أن تتكدّرا، مثلما لا يريد لوطنه الجميل المفعم بغناء الطّيور والمترع بقمح السنابل أن تتخنه الجراح.

ومن شواهد التّوازي الكامل، ثلاثيّة متوازيات في قصيدة "طوبى للآتي باسم الآتي":

فعل + مفعول به + مضاف إليه + نعت + جار

ومجرور + مضاف إليه

"أقرأ ملحمة الفرح المزهر في حقل التّعب

أقرأ أغنية النَّصر المنشورة في كلِّ الكتب

مبتدأ + خبر + مضاف إليه

الليل مواويل الأولاد
الليل منارات الأعياد

الواو + اللام + فعل + فاعل +

ولينهض كلَّ الأموات
وتتلعن كلَّ الأصوات"

(مطر غ.، لأتكَ تحيِّين الشَّعر، 1973، الصفحات 146-145-143)

تظهر هذه التَّوازيات حماسة الشَّاعر للثَّورة ويقينه بانتصارها. فتبدو كأنَّها أهازيح هذا النَّصر الموعود وبشائره التي تلوح في ليل الأُمَّة الطَّويل مؤذنة بانبلاج الفجر. ففي هذه التَّوازيات، يتحوَّل الموت إلى حياة والرَّكود إلى انبعاث، وتنبض القصيدة بالفرح والغناء، وتتوازي فرحة الشَّاعر مع فرحة الأولاد في الأعياد، ويتَّوج موسم التَّعب في حقل الأُمَّة بحصاد النَّصر.

التَّوازي النَّاقص

لا يقلُّ شأنًا عن التَّوازي الكامل في اجتراح الدَّلالة وخلق الإيقاع. وشواهد كثيرة:

"الرَّجال حبالٌ من الصَّمْت،

أولهم عند باب المدينة يمضغُ قاتًا¹

وأخرهم عند باب المقابر يغفو" (مطر غ.، بكاء فوق دم النَّخيل، 2003، صفحة 78).

مبتدأ + مفعول فيه + مضاف إليه + فعل...

¹ الفات نبتةٌ مُخَدِّرة تنبت في اليمن وشرق أفريقيا يمضغ المدمن أوراقها في عمليَّة تدوم ساعات طويلة. (ويكيبيديا 27 تموز 2019)

في هذا التّوازي النّاقص طباق بين أوّلهم وآخرهم. يوازي الشّاعر بين العرب من أوّلهم إلى آخرهم. فهم جميعًا يغطّون في سبات صامتتين ساكنتين أو في أحسن الأحوال، يمضغون نبتة القات المخدّرة (Catha edulis) في غياب طوعيّ عن ساحة الوجود الحضاريّ الفاعل. وفي هذا الوصف للعرب المتموضعين بين مضغ القات والنّوم عند باب المقابر، غضبٌ مكتومٌ وحسرةٌ على العرب غير المبالين والمتفاعسين عن حلّ أزماتهم. ومضغ القات دليلٌ على عجز رجال العرب عن حمل قضايا الأُمَّة ومواجهة تحدّيات حاضرها.

وفي شاهدٍ آخر من قصيدة "رسالة إلى أبي الطيّب المتنبي"¹:

"لم أكتب بحبر الهمس والرّويا وصمت الرّوح،

لم أكتب بغير الجرح والغضب"

لم + فعل + جار ومجرور + مضاف إليه + الواو + اسم معطوف...

(مطر غ.، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، الصفحات 107-108).

يوحي لنا الشّاعر من خلال هذا التّوازي (الذي حُدِفَ من جزئه الثّاني المعطوف والمعطوف عليه)، أنّ كتابته مستقاةٌ من جراح الأُمَّة النّازفة ومن غضبه على العرب التّاركين عراق المتنبيّ في أتون الحرب والموت. لم يعد شعر غسان مطر وليد رؤى هادئة وتأمّلٍ طويل؛ ولا هو عصارة إبداع روحٍ مطمئنة هادئة. إنّهُ نفثات غضبٍ وثورة ونزفٍ جراحٍ لا تلتئم. وفي حذف المعطوف والمعطوف عليه الثّاني اكتفاء وامتلاء بالجرح والغضب. فلا يريد الشّاعر أكثر منهما ولادتين لشعره؛ في حين كان شعره في زمن السّلم وليد بواعثٍ أخرى، منها الهمس

¹ شاعرٌ عبّاسيٌّ من أعلام الشّعر العربيّ أشير إليه سابقًا.

والرؤيا وصمت الروح. لكن من يكتب بالدماء ليس كمن يكتب بالحبر. يظهر هذا التوازي الناقص وقوع شعر غسان مطر في وثاق الجرح والغضب ومكوته فيه.

التوازي النقيضي

ونجد هذا التوازي نادرًا في قصائد الشاعر، ومن شواهد:

"تشبهنا الطيور أو نشبهها"

نسرق من أسمائها

بلاغة الأسماء. " (مطر غ.، صار ضوءًا ونام، 2011، صفحة 23).

يظهر التوازي النقيضي في مقارنة الناس بالطيور. فهي تشبهنا ونحن نشبهها بالأسماء وبرحلتنا المشتركة بين الأرض والسماء وبين الحياة والموت. ومن شواهد التوازي النقيضي أيضًا:

"تسكب فينا دمك
أقول ما أعظمك
تسلب مني دمي

أقول ما أظلمك. " (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 58).

يظهر التوازي النقيضي هنا جرأة الشاعر في مخاطبة المسيح الفادي، الذي افتدى بجلجته الناس. فعظموه في تضحياته وتفانيه وإيثاره. لكن مأساة موت لارا ابنة الشاعر، أثارت غضبه الوجودي الذي لم يعد قادرًا على استيعاب موت صبيبة في مقتبل العمر بمريولها المدرسي في أحد شوارع مدينتها ولا على تقبل هذا الموت والتسليم به، كما يفعل المؤمنون الصابرون. أخرجت المحنة الشاعر من طور التعلل والإيمان إلى طور الغضب واللوم والشكوى. فتحوّلت

صورة المقدّس من ساكبٍ دمه إلى سالبٍ دماء الخلق. وبلغت جرأة خطاب الشّاعر حدًّا استبدل فيه ال (ما أعظمك!) بال (ما أظلمك!) تحت وطأة المصيبة وأمام هول الفاجعة النّازلة به.

المتكرّرات

ويأتي دور التّكرار في الإيقاع الدّالّي. فيفصح عن بؤر الدّلالة الكامنة في انعكاس الشّعور على الشّعور، ويتولّى تظهير مُبهمات المعنى أو قل: إنّ "فاعليّة التّكرار في تجديد خلق المعنى هي أساس الإيقاع بجميع صورته." (المهندس، 1984، صفحة 117) يساعد التّكرار في إضفاء المزيد من التّوهج الدّالّي الذي يضيء على خفايا الشّعور وخبايا اللاشعور في الذات الشّاعرة. فنمتلك بفهم التّكرار الفكرة المهيمنة على منتج النّص. وهناك من يجعل التّكرار متممًا للتّوازي: "إنّ التّكرار هو أحد تجليات التّوازي، لأنّ التّمائل قسيمهما المشترك" (أحمد، دبت، صفحة 97). يثري التّكرار النّص الشّعريّ. ففي الإعادة إفادة كما يقول المثل الشّائع؛ "لأنّ إعادة اللفظ إبرازٌ لدوره الصّوتيّ في التّركيب النّعميّ للبيت" (المقالح، 1981، صفحة 115). ويرفد التّكرار النّصّ بنبضٍ إيقاعيّ فيه الكثير من الحيويّة والحركة. فيحقّق وظائف نفسيّة ودلاليّة وجماليّة متنوّعة، "لما يضيفه من معنى وما يشيعه من إيقاعٍ محسوس سمعيًّا وبصريًّا في فضاء الصّفحة" (تبرسامين، 2003، صفحة 367). وفي هذه الإضافة تثبيّت للمعنى وإثارةٌ لانتباه المتلقّي إلى الوحدات المكرّرة التي تضيء النّصّ. "فتكرار لفظةٍ ما أو عبارةٍ ما يوحي بشكلٍ أوليّ بسيطرة هذا العنصر المُكرّر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لاشعوره؛ ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق من أفق رؤياه من لحظةٍ لأخرى" (زايد، 2002، صفحة 58).

يستبطن التّكرار قدرةً توليديّةً للمعاني. "فالكلمة الثّانية لا تحمل معنى الأولى، لكنّها تحمل معنًى إضافيًّا هو مبرّر وجودها، قد يكون معنى التّأكيد أو التّعجب أو التّكثير، وما إلى ذلك من المعاني المُقدّرة في ذهن المتلقّي" (العمرى م.)، تحليل الخطاب الشّعريّ، البنية الصّوتية للشّعور،

1990، صفحة 278). لا ينحصر دور التكرار في ما ذكر أعلاه، بل نرصد أثره أيضاً في الكشف عن المكبوت في النصّ والمسكوت عنه. وفي هذا الكشف ما يتجاوز تأكيد حقيقة ما، ليضع المتلقي أمام آليات إنتاج النصّ ودوافع الشاعر ومقاصده من وراء ذلك. "فالتكرار إلحاح يسلب الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها. وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه" (الملائكة، 1981، صفحة 276). ويمتلك التكرار أيضاً "إمكاناتٍ تعبيرية تتجسد في إثراء المعنى" (علي، 2001، صفحة 247). من ذلك كله، يتبين أنّ التكرار من أساس الإيقاع؛ وقد بلغ أقصى تأثيره في القصيدة الحديثة التي اتكأت عليه بصفته مرتكزاً صوتياً وعاملاً رئيساً في تشكيل البنية الدلالية لها من خلال مستوياته العديدة، وما يراود عنه من ابتكارٍ وتجريبٍ وتجديدٍ في تمظهراته المتنوعة التي تتيح أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، بما تمتلك من فعالية تجعلها "أداةً موسيقيةً دلاليةً في آنٍ معاً" (عبيد م.، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 184).

يعدّ التكرار من أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراء الحداثة في سعيهم إلى شحن النصّ بالإيقاع الداخلي الممتلئ بالكثافة والانسجام. فالموسيقى تجد شرط تولدها في "التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات لمسافات زمنية لغوية. وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى، هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها" (العبد، 1987، الصفحات 17-18). ويراعي التكرار حدود الحاجة الشعرية القصوى. إذا تعدى هذه الحدود؛ "فذلك هو الدخول في فقدان إلى صفر المدلول. وهو انسحاب التكرار عن المركز وإبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى" (سبحان، 1988، الصفحات 44-45).

إنّ أشكال التكرار في القصيدة الحديثة عديدة، منها القديم ومنها المستحدث، بما ينسجم مع وعي الشعراء ثقافة عصرهم وعمق تجاربهم. فمن التكرار الاستهلاكي والختامي والمنتزح

والتراكبي وتكرار اللازمة، ومنه تكرار الحرف واللفظ والجملة والمقطع... وهذا التفصيل لا يتسع له هذا المقام. لذلك، سنكتفي ببعض الشواهد:

" بلادي بلادي فلن أرحلًا (2)

.....

بلادي بلادي ولن أرحلًا" (6) (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 24).

تتكرر كلمة بلادي؛ فتشبي بتمسك الشاعر ببلاده على الرغم مما أصابه فيها من موت (موت ابنته في حربها). فلم يزد هذا الموت إلا ارتباطاً بالبلاد التي ينتمي إليها. ونغم التكرير هنا هو نغم الانتماء إلى البلاد والتعاطف مع أهلها الموتى والأحياء والرغبة بالبقاء معهم ومشاركتهم أعباء الصمود والتضحيات.

وفي تكرار آخر، يقول الشاعر:

"...وبدأنا الشهر الثاني

والموت الثاني

والعرس الثاني...

لم تبقى الأسماء كما كانت

والروح كما كانت

والأرض كما كانت...

واللغة الصفراء انكسرت

والأقلام انكسرت

واحترق الشعْرُ

والشرفاُت انكسرت... " (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 90-91)

استمرت حرب تموز ثلاثةً وثلاثين يوماً. فكتب الشاعر هذه القصيدة بعد انقضاء شهرٍ على نشوبها، ليبشّر بالصمود في مواجهة الحرب التي تنثر الموت، ولا تبقى شيئاً كما كان. فمن كل الانكسارات يلوح موعد النصر. والنصر صبر ساعةٍ عند المؤمنين؛ وغسان مطر مؤمنٌ بأن لن تكون نهايةً بعد كل هذا الخراب العميم وبعد كلّ هذا الموت المقيم. وإن لم يبقَ حجرٌ على حجر، وإن مات الكثير من البشر، وإن انكسرت كلّ الأشياء؛ فالقيامة من الموت والانكسارات آتية بلا ريب.

ومن شواهد التكرار:

" بماذا نبشركم؟

هل نقولُ هنيئاً لكم نصرنا؟

أم نقولُ هنيئاً لكم موتنا؟

بماذا نبشركم؟

غضبنا لآنا فضحنا نذالتكم

ولآنا انتصرنا

انتصرنا

انتصرنا" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 102-105)

يخاطب الشّاعر الحكّام العرب الذين صبّوا جام غضبهم و اتّهاماتهم على المقاومة اللبنانيّة في تموز 2006 متّهمين إيّاها بالمغامرة غير المحسوبة. فيسألهم عن نخوتهم أمام موت آلاف اللبنانيين من دون أن يحركوا ساكنًا، ويسخر منهم سائلًا إيّاهم مخيّرًا بين تهنتّهم بنصر اللبنانيين أو بموتهم. وهو أميل إلى رغبتهم باحتمال الموت أكثر. ويتكرّر الاستفهام (بماذا نبشركم؟ وهل نقول هنيئًا؟) (إمعانًا من الشّاعر في تنفيذ منطقتهم المتهافت والمتخاذل أمام العدوان، والذي لا يقول كلمة الحقّ والواجب دفاعًا عن لبنان وشعبه. ثم يذهب إلى تسويغ غضبهم؛ فيجده ردّة فعل على انتصار منطق اللبنانيين في العيش الكريم والموت الكريم في مقابل ارتماء هؤلاء في منطق التّسويات الدّليّة مع الأعداء.

ومن التّكرار أيضًا:

"أنا وحدي العربيّ،

وحديّ الوعدُ

وحدي الرّعدُ،

وحدي رفع الرّايّاتِ،

وحدي في الحصار وفي الدّمار،

وفي الجراح وفي النّضالِ

أنا وحدي العربيّ،

نام الآخرونَ

وبايغوا الشّيطانَ

وافترقوا" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 74).

تكررت كلمة وحدي (الحاليّة) ستّ مرّات، لتؤكّد انفراد اللبنانيين في تمّوز 2006 بخيار المواجهة نيابةً عن العرب أجمعين. فهم يموتون ولا يتراجعون عن خيار الصّمود والتّصديّ أمام عدوّ انفتحت له أبواب العواصم العربيّة لفتح السّفارات ومكاتب التّمثيل في تطبيع وتمييع لقضيّة الصّراع الأولى معه، أي فلسطين. فتنبّك لبنان حمل مشعل القضيّة وبذل التّضحيات من أجل إحقاق الحقّ فيها. فهذا وعده وعهده أن يعيش ويموت في سبيل قضايا الأمّة العادلة. يريد الشّاعر بقاء لبنان مناضلاً، ولو تفرّق عنه إخوانه العرب الآخرون. فالعروبة عنده نضالٌ حضاريٌّ يتفانى ولا يتوانى مهما كبرت التّضحيات.

في هذا التّكرار نغم التّحرر والانبعاث الذي يؤكّد تفرد لبنان في الشّهادة والفداء مقابل خنوع الآخرين ولامبالاتهم بالحرب الدّائرة عليه ثلاثة وثلاثين يوماً وما حاق به فيها من دمارٍ وأهوال. اختصر الشّاعر العرب بلبنان، لأنّه لم يجد بلداً سواه في تلك اللحظة الحاسمة، ليدافع عن العرب، وينتصر لقضاياهم العادلة.

التّسقيقات الصّوتيّة

ويأتي دور التّسقيقات الصّوتيّة. فمن تكرير الفونيمات المتشابهة نحصل على تراكيب صوتيّة من فونيمين اثنين، "تعودان مباشرةً في تكرير معجّل أو بعد فاصل متغيّر في تكرير مؤجّل، وفي شكلٍ متماثل وقريب الشّبه، وفي التّرتيب عينه أو في ترتيبٍ مقلوب" (شريم، 1984، صفحة 91). والفونيم هو "أصغر وحدة صوتيّة يعتمد عليها التّحليل الألسنيّ. يُحدّد الفونيم بوساطة السّمات الصّوتيّة التي ينحصر عملها، بالذّات، بتمييزه بالنّسبة إلى الفونيمات الأخرى" (زكريا، 2002، صفحة 318).

تضفي التَّنسيقات الصوتية إيقاعاً داخلياً يضاف إلى وظيفتها الجمالية. فتؤدي هذه التَّنسيقات وظيفة انفعالية تأثيرية. وتزخر قصائد الشاعر بأنواع التَّنسيقات التي تُغني الأسطر الشعرية إيقاعياً، وتتواشج التَّنسيقات الصوتية مع الهندسات الإيقاعية ومع التكرار. ومن شواهد هذه التَّنسيقات، هذه الجملة في قصيدة "سرّ":

"وتتركنا وحدنا في الظلام العميق." (مطر غ، صار ضوءاً ونام، 2011، صفحة 19).

نا- نا

كما نلاحظ تنسيقاً متصلاً ومنفصلاً في السطر الآتي:

"ونشعرُ أياً ولدنا وأنّ القناديل تشهد...". (مطر غ، لأنك تحبّين الشعر، 1973، صفحة 129).

ن + ن + نا + نا - نَ + نا + نا

وتنسيقاً متصلاً معجلاً :

"في الغفلة" (مطر غ، لأنك تحبّين الشعر، 1973، صفحة 141)

فُل---فُل

ونلاحظ تنسيقاً متصلاً ومنفصلاً في السطر الآتي:

"كلّ الصلّبان أنا، المصلوب وأغنية الصلّب" (مطر غ، لأنك تحبّين الشعر، 1973، صفحة

142): صل+ با- صل+ب- صل+ب

وغير ذلك من التَّنسيقات المفروقة والمعجلة والمؤجلة والمتصلة والمنفصلة والمجموعة التي تظهر إيقاعاً غنياً ملفناً وتلاوماً بين الصوت والمعنى. فيأتي تكرار المقاطع الصوتية بوظيفة

جمالية تحقّق إغناء النَّصِّ بالإيقاعات الداخليّة، التي ترفد الإيقاعات الخارجيّة بالموسيقى المعبّرة والمؤثّرة.

ويمكن رصد الكثير من مظاهر الإيقاع البديعيّ كالطباق والجناس والتّصدير والتّرديد وتشابه الأطراف والتّرصيع... وقد رفدت هذه العناصر بنية القصيدة بشحنة إيقاعيّة إضافيّة، وجعلت القصيدة حقلاً للتّجريب وفضاءً يتّسع لأصالة التّفعية وجِدّة المغامرة. لكنّ المقام لم يتّسع لدراستها جميعها. فارتأينا الاكتفاء بما تناولناه في المباحث الثلاثة لهذا الفصل. عسى أن يُتاح لنا العودة إلى هذا المقام في دراساتٍ لاحقة.

نختم دراسة البنية الإيقاعيّة في شعر غسان مطر بشهادة لرفيق دربه الشّعريّ الرّاحل "جوزف حرب"¹، يقول فيها: "في لغة غسان مطر صعودٌ من عري القاموس إلى أجملِ قمصان العبارة ونزولٌ مطريّ ناغمٌ أناً وغازبٌ آخر، من غيمة المتخيّل وانسيابٌ لا تعرفه إلا قصادُ الماء. ولعلّه جاء إلى الكتابة من سجيّة الرّيح، وولّد الإيقاعات من عائلة السلام في مقام الروح". (حرب، 2010).

¹ جوزف حرب شاعر لبنانيّ مُعاصر (1944-2014). تولّى رئاسة اتحاد الكتّاب اللبنانيين بين العامين 1998 و2002. (ويكيبيديا 10 تموز 2019)

خلاصة الفصل الثاني

تناولنا في هذا الفصل المتفرّع إلى ثلاثة مباحث، البنية الإيقاعية في تنوعها بين فضائي الدّاخل والخارج وفي توليفها الجماليّ مع الإيديولوجيّ وتوفيقيها بين الصّوتيّ والدّلاليّ في التّجربة الشعريّة المعاصرة.

في المبحث الأوّل بحثنا في إيقاع التّفعية بين التّنوع والتّدوير. فذهبنا إلى الأوزان التي نسج على منوالها الشّاعر قصائده، وبرزت عنده شهوة النّزوع الدّائم إلى تفعيلتي المتقارب والمتدارك أكثر من سواهما؛ وكان الشّاعر بارعًا في استخدام كلّ تفعيلة وتقليبها على كلّ وجوها. فأنت عنده سالمةً وزاحفةً ومذيلةً. وكان التّدوير حرفته التي افتتن بها، وقلّما وقرّ قصيدةً من هذه الحرفة التي استخدمت بكلّ تنويعاتها. وتفنّن الشّاعر في توزيع التّفيعلات على السّطور تبعًا لفيض انفعالاته ودفق مشاعره، ولكنّه لم يحد عن التّفعية قيد أنملة، والتزم وزنًا بتفعيلةٍ في كلّ قصيدة، بما يجعله واحدًا من حراس التّفعية الأمانء بين شعراء الحداثة. وثبت التزامه بوحدة الوزن؛ فلم يقرب تفعيلةً أخرى ووزنًا آخر في قصائده الأحادية الوزن والتّفعية. ثمّ ذهبنا في المبحث الثّاني إلى رصد القافية وتلويقاتها، واستجلينا دورها في تشكيل المعنى. فرأينا فيها الكينونة الشعريّة والتّجربة الشعوريّة عند غسان مطر، كونها بؤرة الإيقاع في نسيج القصيدة العام وبؤرة الدّلالة في البيت والسّطر وذروة تصاعد المعنى إيقاعيًا. ولم تكن القافية موحدةً عنده، بل تنوّعت في انزياحٍ إيقاعيّ يؤازر البنى الإيقاعية الأخرى في صنع المدار الدّلاليّ.

وكانت القافية في شعر غسان مطر بسيطةً تنساب في لغةٍ متجدّدة ومعانٍ بكر، وترتسم إشارةً دالةً إلى رؤية الشّاعر. تبدو القافية في شعره أيقونةً دلاليةً أولى؛ ظلّ شغوفًا بها يتعامل معها بجعلها فضاءً خصبًا لتأويل رؤاه الشعريّة، ويدور على أنماطها مجرّبًا ومنوعًا على امتداد تجربته؛ لكنّه يعلي من شأن القافية المقيدة. فنرى السّكون أقوى الحركات في مجموعاته؛ كأنّ

الحزن الفرديّ والقوميّ انعكس على القصائد. فغلبت الصّوامت مرّةً مجهورة ومرّةً مهموسة في إنتاج البنية الصّوتية لقوافيه بوصفها وحدات دالة إلى مكنون شعوريّ.

في المبحث الثالث، كان الحديث عن البنى المكّملة للتشكيل الموسيقيّ، وتحديدًا عناصر الإيقاع الداخليّ من هندسات صوتية ومتوازيات ومولّدات متوازنة ومتكرّرات وتنسيقات صوتية، جاءت مترابطة ومتناسقة في القصائد؛ تختزل الدّفق الشعوريّ الذي يبديه الشّاعر مرّةً بالحزن والانكسار ومرّةً بالتّوق إلى الانبعاث والنّهوض من الموت والجمود.

وقد لعبت هذه التشكيلات دورًا رئيسًا في إثبات تماسك النّصّ على المستويين الدّلاليّ والتركيبيّ، وعضدت نغم الشّعر فيه. فالتّكرير لم يكن تأكيدًا وحسب، بل أظهر موضوع الخطاب الأساس، وأغنى السّطر الشعريّ كما فعلت الهندسات والتوازيات والتنسيقات جميعها فعلها الموسيقيّ والدّلاليّ في الإيحاء وتسريع الإيقاع والتّفسير والتّوضيح والتّقسيم وإغناء القصيدة إيقاعياً. في حين عبّرت الدّوريات المتوازنة عن حالة شعوريةٍ داخليةٍ. فكانت ولادةً للفكرة والعاطفة والموسيقى.

رصدت مباحث هذا الفصل تطوّر البنية الإيقاعية. فوجدت في عناصر الإيقاعين الخارجيّ والدّخليّ ما يتخطّى ضبط الإيقاع إلى ضبط الأبنية الدّلالية والبلاغية والنّحوية، بما يفضي إلى تعميق الشعريّة، وتعزيزها.

بعد دراسة البنية الإيقاعية، سننتقل في الفصل الثالث إلى دراسة التّركيب الشعريّ وانزياحاته الجمالية. فكيف سنتجلى الشعريّة في المستوى التركيبيّ؟ وهل توازر الأبنية الصّرفية والنّحوية القافية وعناصر الإيقاع في توليد نغم الشّعر؟

الفصل الثالث: التركيب الشعري وانزياحاته الجمالية

مدخل

يقارب هذا الفصل البنية التركيبية في قصائد غسان مطر، فيدرس شعريّة العناصر النحويّة الفعلية والاسميّة، ويبحث في انزياحاتها الأسلوبية والدلاليّة، ليعاين مقدار خروجها على المألوف والسائد في هدم الطّبيعة اللغويّة ذاتها. ويشير خرق القواعد النحويّة لدى شعراء الحداثة إلى "الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء، الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربيّة" (جهاد، 2014، صفحة 172).

ومن هذا الديالكتيك، يبني الشاعر قواعده الخاصّة، فتتبلور القصيدة مرّةً طويلةً أو مطوّلةً ومرّةً ثانيةً متوسطة الطّول ومرّةً ثالثةً ومضةً خاطفةً. فكيف يلاعب الشاعر تراكيبها ويحرص على ألاّ يفسد الطّول جمالاً ولا يبخر القصر شعريّةً؟ وهل في تنوع القصائد كثافةً واكتنازاً ما يحقّق عناصر الشعريّة؟

سنجيب في المبحث الأول عن سؤالين: هل نجح الشاعر في اقتفاء الجماليّ في تركيب قصائده؟ وكيف تحقّقت الشعريّة فيها؟ وفي سبيل الإجابة عن هذين السؤالين سنعاين التّركيب الشعري وخصوصيّة في قصيدة غسان مطر، ثمّ ندرس في المبحث الثّاني بنية الأنساق: نسق الفعل ونسق التّركيب اللّغويّ ومنطق الجملة الشعريّة ومنحازها. ونتحرّى في المبحث الثّالث عن أبنية القصائد وتماسكها وترابطها.

إنّ الثّقل الدلاليّ للكلمة يكمن في تركيبها. ويتواءم النّحويّ مع الدلاليّ في تظهير الجملة الشعريّة. يبني الشاعر عالمه الخاصّ من خلال صوغه الواقع بتركيب فنّيّ جديد مبنيّ على نظام من الإشارات والدلالات المتلائمة مع رؤاه والمغامرة في إعادة خلق اللّغة، بما يؤول

أحياناً إلى "تفسير هياكلها الثابتة وقواعد النحو وقوانين الخطاب" (العمري ج.، 1986، صفحة 176). ومن هذا الانتهاك الجميل، تنبثق الشعريّة. "فانتهاك قانون اللغة المعياريّة-الانتهاك المنظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً، ومن دون هذا الامكان لن يوجد شعر" (الرّومي، 1984).

والجملة هي الصّورة الصّغرى للكلام المُفَيّد وفقاً للتّوصيف الألسنيّ الذي يراها نتاجاً لعمليّة إسناديّة ووظائف نحويّة معيّنة "تجعل من المفردات سياقاً مترابطاً وبنياً متماسكاً، تقوم فيه المميّزات والضوابط والقيود بجمع مختلف عناصره على محور التّركيب" (طحّان، د.ت، الصفحات 283-285).

تتمثّل مهمّة الباحث أمام الجملة، في رصد طريقة بنائها ودراسة العلاقات بين عناصرها واستجلاء الوظيفة التي يشغلها كلّ عنصر من هذه العناصر والعلامات اللغويّة الخاصّة بالوظائف، ثم تعيين النّمودج التّركيبيّ الذي ينتمي إليه كلّ نوع من أنواع الجمل.

لذلك، فإنّ الدّراسة النّحويّة للجملة الشعريّة، تؤوّل حكماً إلى تفكيك الجملة ودراسة أركانها وملاحظة مكوّناتها الأساس ورصد العلاقات بينها وتحديد بنيتها العميقة واكتشاف إمكانات التّفاعل والدمج بينها. فتتجاوز دراسة الوحدة النّحويّة والصّيغ والتّراكيب في الجملة إلى "دراسة النّصّ، أي إلى علم اللغة النّصّيّ أو علم النّصّ" (العبد، 1989، صفحة 33).

وفي دراسة إسناد الجمل، تنتظم الكلمات فيما بينها؛ فيُسندُ الفعلُ إلى اسم ويُسندُ الاسم إلى فعل، وتكون الأسماء حيّةً وغير حيّة، وتكون الأفعال فرعيّةً. ويتمّ تجميع بعض الأفعال مع بعض الأسماء، عندئذٍ نتبيّن أنّ تلك الجملة قد خرقت قاعدةً عامّةً " (الخوري، 2015، صفحة 99) ويأتي الانزياح باختراق الجملة الشعريّة قاعدةً عامّةً أو خاصّةً؛ فتصير "اللغة الشعريّة أقلّ

نحويةً من نحوية النثر قياساً على الملاءمة الدلالية"¹. (COHEN, 1977, p. 104)
فالملاءمة الاسنادية هي إحدى السمات البارزة في الجملة الشعرية، لذلك نبحت عن ملاحظة
التناقضات بين الصورة والمسند، ونعاين الابدالات في حلول لفظٍ مكان آخر وفي انبناء
الانتلاف بين الصورة والفكرة. إنه إبدالٌ ذهني تام، لأن الصورة المؤتلفة عقلياً تنطبق على
فكرة الشاعر وتصير هي الفكرة" (عساف، 1985، صفحة 72).

يتركب الشعر من جملٍ مغلوطة، "وهذه الجمل هي المكوّنة للصّور الشعرية. لذا وجب أن
نعرف كيفية تركيب هذه الجمل المغلوطة، أي الصّور وحدودها" (أيوب، 1992، الصفحات
327-328).

وبالاستناد إلى كوهين، تتقارب الأسلوبية والإحصاء في مفهوم الانزياح. "فالأسلوبية هي علم
الانزياحات اللغوية، والإحصاء هو علم الانزياحات بشكلٍ عام، فمن الممكن تطبيق نتائج
الأولى على الثانية؛ فتصبح الشعرية قابلةً للقياس. ويتمّ التعبير عنها من خلال نسبة الانزياحات
مقابل نسبة النثرية التي قدّمتها اللغة الشعرية. لذلك تكون الصّور الشعرية هي نسبة الانزياحات
الواردة في القصائد، بحيث يمكننا من الناحية النظرية قياس نسبة الشعرية في قصيدةٍ معينة"²
(COHEN, 1977, p. 14). ومن هذا الانزياح يتبلور الأسلوب، وبه يمكن تقدير شعرية

¹ Nous cherchons à décrire ici le discours poétique comme un discours de grammaticalité inférieure à celle de la prose, relativement au degré plus spécifique de grammaticalité qui représente la pertinence sémantique.

² La stylistique étant la science des écarts linguistiques et la statistique la science des écarts en général, il est permis d'appliquer à la première les résultats de la seconde. Le fait poétique devient alors un fait mesurable. Il s'exprime comme fréquence moyenne des écarts par rapport à la prose présentés par le langage poétique.

النَّصَّ من عدما. فقد عرّف "جيرو" الأسلوب بأنه "نسبة الانزياح التي تُحدّد استنادًا إلى قواعد معيّنة"¹ (COHEN, 1977, p. 14).

المبحث الأول: خصوصية التركيب الشعري عند غسان مطر (قصيدة إمسحوا دمكم-إلى جوزف حرب أنموذجًا)

1 إمسحوا دمكم،	ويسهر	يقطفها باليدين وبالقلب،
وتعالوا إلى سرّه.	15 حتى تحطّ على يده نجمةً	يحضنها جمرَةً جمرَةً،
كذب الواهمون ولو صدقوا،	ملهمه	وتطلّ علينا كما لو سقاها
فالذي كان يومَ بكينا معًا	فيجيءُ الكلامُ الذي يشتهيهِ	دمه.
5 لم يكن مائمه،	وينثره فوق أرواحنا	25 يتحدّر من شجرٍ شرسي
قمرٌ ظلّلتُهُ الغيومُ،	كالنبوءاتِ	وينابيع، قال،
حسبناهُ غاب،	واضحةً مُبهمه	لكنه لم يقلّ إنّه
ولكنه كان يكتبُ شعرًا	إمسحوا دمكم وتعالوا إلى	يتحدّر من جرحنا،
ويغفو على كفّ محبرةٍ	سرّه،	من لقاء السّماءِ بعشاقها،
10 ويغازلُ كونا ولونا وشمسا	20 مفردًا في الحضور	من عبور السنونو المبشّر
تنورُ أيّامنا المظلمة.	ومستوحّد،	بالورد،
قمرٌ لا ينامُ كما النَّاسُ،	كان يبحث في المفرداتِ عن	30 من آهة الأرض حين يشكُّ
يوغلُ في لغةٍ من بهاءٍ	النّارِ	الطّواغيتُ

¹ Le style, dit P.Guiraud, est un écart qui se définit quantitativement par rapport à une norme.

في صدرها حربة مؤلمة،	سيد،	وثرتل "فيروز ما تمتمة،
لم يقل إنه يتحدّر من أمةٍ	والجباه هنا من "حسين"	كان منا وفينا، وظننا
رَوَّضَتْ عاصياتِ الزّمانِ	وأنّ "يزيداً" ولو هزم	فهمناه،
ولكنّ حكّامها صيروها أمةً.	الأرض	65 لكنّه ساحرٌ
35 كان يكتّم أحزانه	50 لن يهزمه.	وسنبقى زماناً
حين تصحو دمشقُ مجلَّةً	إمسحو دمعكم	نسافرُ في كتبِ السّحرِ
بتوايبتِ أطفالِها،	كذب الواهمون ولو صدّقوا،	كي نفهمة" (مطر غ.،
حين تنكسرُ القدسُ	فالذي كان يوم بكينا معاً	أحزان مشرّدة، 2015،
باكيةً سورها المستباح	لم يكن مأتمةً.	الصفحات 113-118).
40 وقد دنّست طهرها الطّغمةُ	55 كلّما جاء صبحٌ نرى	وجّههُ،
المجرمةُ.	كّلما أخذتنا الحروف إلى	نجمةٍ
كان يكتّم أحزانه،	في سماءِ الكلام	نرى وجهه ونرى أنجمهُ
ثمّ يعلنُ أعراسهُ	جالساً فوق عرشِ	45 إلى الشّهداءِ الذين
إذ يعودُ إلى شتلةِ التّبغِ	60 يُلوّحُ للسّاهرين على	بأرواحهم
وهي تلوّنُ صيفَ الجنوبِ،	ضوءِ أبياتِهِ،	كتبوا الملحمةُ
45 إلى الشّهداءِ الذين	ويتمتمُ إحدى قصائدهِ	كان يعرفُ أنّ التّرابَ هنا

الأفعال وصيغتها الزمنية

إنّ الزمن المسيطر على القصيدة هو الماضي على الرغم من غلبة الأفعال المضارعة على الأفعال الماضية عددًا (20/39)، لأنّ اقتران ثلثي الأفعال المضارعة تقريبًا بالفعل الناقص "كان" وبحرف النفي والجزم "لم" جعلها ماضوية الدلالة. فالشاعر يقف في تأبين رفيق دربه الشعريّ، يسترجع ذكرياتٍ جمعتهما وهو في حاضر الموت والوداع مستخدمًا الأفعال الماضية والأفعال المضارعة (الماضوية). وقد بدأت القصيدة إيعازيةً بفعلٍ أمر هما "امسحوا" و"تعالوا"، وفيهما دعوةٌ إلى المعزّين كي يكفكفوا دمعه ويذهبوا إلى استجلاء كنوز الشاعر المرصودة في ذاكرة رفيقه.

ويأتي الفعل الماضي "كذب" في جملة "كذب الواهمون ولو صدقوا" في استبدال للعبارة أو الحديث المأثور: "كذب المنجمون لو صدقوا، والبعض يقول لو صدقوا... وهو ينسجم مع رغبة الشاعر بتكذيب موت رفيقه، وإقناع نفسه أنّ المأتم أقيم لشخصٍ آخر.

لذلك تتوالى الأفعال الماضية (كذب، كان، بكينا...) وتنتهي بالمضارع الراسخ في الماضي (لم يكن)... ثمّ يتابع الشاعر تكذيب الموت، فيرى رفيقه قمرًا ظلّته الغيوم في احتجابٍ مؤقت، ويستكمل بأحد أفعال الظنّ (حسبناه) مكابدة الوهم المأمول بغيابٍ لا يطول. ويكون المفعول به في الفعلين "ظلّته" و"حسبناه" هاء الغائب التي ترمز إلى جوزف حرب. فالشاعر الراحل مفعول به مرّةً من غيومٍ تظّلّه، ومرّةً من رفاقٍ حسبوه غاب. وفي الحالين هو مفعول به يتقمّص دور الفاعل، وفعله هو الحضور الذي يقوى على الغياب على المستوى الدلاليّ.

ويأتي الفعل "كان" ليسبق الأفعال "يكتب" و"يغفو" و"يغازل" و"يوغل" و"يسهر" ليرسم صورة شاعرٍ يعشق الحياة ويصنعها. فهو في أعمار معاشيه وجودٌ ينبض بكلّ أشكال العيش الهني شعراً وحباً وسهرًا لا يغفو فيه إلّا على محبرة.

والمحبرة هنا كنايةً عن ديوان جوزف حرب الأكثر شهرةً (تناصن): "المحبرة"، الذي صدر في العام 2006 في 1750 صفحة، ليكون من أكبر دوواوين الشّعر العربيّ القديم والمعاصر. وهذه المحبرة الشّعريّة بوّأت صاحبها قمة الحياة في عيون رفاقه؛ فنزل خبر وفاته عليهم صادمًا بعد أن كانت محبرته تغازل الكون والشّمس لتنير أيّامهم المظلمة.

وفي هذا الرّثاء، يتعاطف غسان مطر مع نفسه ومع الحاضرين، لأنّ جوزف حرب مات، وهم الخاسرون. يخسرون شاعرًا كان يضيء دروبهم وقلوبهم بأبياته. وتظّل "كان" محور الحديث عن الشّاعر الرّاحل واسترجاع مآثره (كان يكتّم، ثمّ يعلن، كان يعرف، كان منّا وفينا...) وفي هذا الاسترجاع الزّمني يخبرنا الشّاعر سيرة جوزف حرب في تواتر أفعالٍ مضارعة بعد كان. وفي هذه الأفعال المضارعة تكثيّر وتعدية يتجسّم فيهما دور الرّاحل وتأثيره في الحاضرين الذين يستذكرونه بحسرة.

ولم يحل الاستغراق في الماضي الذي جمعهم به دون استشرافهم المستقبل من بعده. فيستعيد المضارع دلالاته إلى الحاضر والمستقبل (كلّما جاء صبحٌ نرى وجهه: هذه دليلٌ يؤشّر إلى ثبات حضوره واستمراره)، و(سنبقى زمانًا نساfer كي نفهمه: بقاء الشّاعر أحجيةً يجهد رفاقه في قراءتها لفهمه). وحرف الاستقبال السّين قبل المضارع يعادل أداة الشّروط كلّما قبل الماضي في الدّلالة إلى المستقبل؛ فيؤشّران إلى استدامة المحاولات حثيثة من غسان مطر وأقرانه في سعيهم إلى فهم تجربة جوزف حرب المدينة والحافلة بالتّجارب والرّوى الخلاقّة والسّباقّة في الشّعر والحياة.

ويبقى الأمر بين الماضي والمضارع تكرارًا لدعوة الشّاعر المعزّين إلى الكفّ عن البكاء والشّروع بمهمّة أجدى من ذرف الدّموع. إنّها مهمّة الدّخول إلى عالم جوزف حرب الشّعري واكتناه أسراره وكنوزه المرصودة في المحبرة وأخواتها.

وتبرز ثنائيتة قال/ لم يقل بدالاتها الماضية لتظهر بقية قول جوزف حرب الذي استنتجه الشاعر الآن. فهو قال في الماضي: إنه يتحدّر من شجرٍ شرسٍ وينابيع. لكنّ غسان مطر خبر بالتّجربة المريرة أنّ حرب يتحدّر أيضاً من جرحهم الجمعيّ ومن آهة الأرض ومن الأمة التي ضعفت فصارت أمة (الجارية المملوكة).

ويبرز المشترك الإيديولوجيّ بين حرب ومطر في العودة إلى شتلة التّبغ معادلاً موضوعياً لصمود الجنوبيين اللبنانيين وإلى شهداء الجنوب الذين كتبوا ملحمة الصّمود بأرواحهم. فيكون الشاعران رفيقي دربٍ شعريّ وقضيّة.

الفواعل والضّمائر

يبرز جوزف حرب شخصيّة أولى في القصيدة، لذلك تنتشر الضّمائر الدّالة إليه ولا سيّما (هاء الغائب). ويأتي بعده ضمير المتكلم الجمع (نحن)، فالشاعر غسان مطر يتكلّم بالأصالة عن نفسه، وبالتّناية عن جمهور جوزف حرب ورفاقه ومريديه.

ونلاحظ التّقاء الضّميرين "هو" و"نحن" في أكثر من موضع في القصيدة، وهذا دليلٌ إلى وحدة الجمهور المؤبّن وشاعره الرّاحل. وقد اختصرت جملةً شعريّةً هذه الوحدة والانصهار بعبارة (كان منّا وفينا). ومن شواهد هذا الدّمج:

⁴الذي كان يوم بكينا معاً لم يكن مأتّمه.

⁷حسبناه غاب.

¹⁰يغازل شمساً تتورّ أيماننا المظلمة.

¹⁷ينثر الكلام فوق أرواحنا.

²⁴تطلّ علينا كما لو سقاها دمه.

27 يتحدّر من جرحنا.

55 كلما جاء صبح نرى وجهه.

63 كان منا وفينا.

67 نسافر في كتب السحر

68 كي نفهمه.

ويرتبط ضمير الغائب العائد للشاعر بضمير الغائب العائد للشمس (تنور) والغيوم (ظلّته) والنجوم (تحطّ على يده) والنار (سقاها دمه). وهذا الارتباط على المستوى التركيبيّ يعكس في الواقع تقارباً في اشتعال الكلمة والقصيدة والمحبرة بين كفيّ الشاعر بمقدار اشتعال كلّ ما سبق ذكره في دنيا الوجود.

ونلاحظ فواعل مناوئة لجوزف حرب، يمكن اختصارها بالواهمين وأعداء الأمة وحكامها الظالمين. ولم يك حضور هذه الفواعل موازياً لحضور الشاعر، بل مرّت مروراً عابراً برز بشكلٍ ضعيف في المستويين التركيبيّ والدلاليّ. (كذب الواهمون) (يشكّ الطواغيت حرباً مؤلّمة) (حكّامها صيروها أمة) (دنّست طهرها الطّعمة المجرمة)...

ثمّ نلاحظ حضور المدن العربيّة المثخنة بجراحها فواعل منكسرة: (تصحو دمشق مجلّلةً بتوابيت أطفالها- تنكسر القدس). لكنّ الجنوب وفواعله حضروا بمنتهى الفاعليّة (شتلة التّبغ تلون...) (الشهداء كتبوا الملحمة...)

المتتاليات الفعلية والاسمية

تنقسم الجملة في تعالقتها الزمنية إلى قسمين اسمية دالة إلى الاستمرار والثبات بين طرفيها (المبتدأ والخبر) وفعلية يأخذ ركنها بناصية الزمن في توتراته المتداخلة في نسيج بنيتها الدالة إلى حراك مستمر ناتج من وعي تركيبى ينسج المعنى وليدًا لهذا الوعي.

وغالبًا ما تستدعي الجمل الاسمية الجمل الفعلية إلى خبرها؛ فتخرج من جمودها وتعاضد الجملة الفعلية في توليد بؤر التوتر في ذاتها، لأنّ الفعل هو الأصل. وهو "من أقوى القرائن اللفظية التي ترتبط بها حالات الإعراب، فهي الأصل في العمل. وكلّ ما سواها من العوامل محمولٌ عليها ومُشَبَّهٌ بها" (كاظم، 2008، صفحة 214). تتضوي الجملة الشعرية في تشكيلاتٍ تؤسسها سياقاتٌ دلالية تختزن الرؤى في مواضع التّنبير التي يرصدها لها الشّاعر، لأنّ الشّعر "ينشّط كيان الدّال تمامًا ويستنفّر كلّ طاقات المفردة بتأثير المفردات المجاورة ويطلق كلّ طاقاتها الكامنة الفنيّة" (المصلح، 2006، صفحة 112) في تصعيدٍ دراميّ يستنفر التّراكم الأسلوبى للأفعال.

وتأتي حروف النّفي على أنواعها قبل الأفعال (لم يكن مأتمه- لم يقل- لا ينام- لن يهزمه...) لتزيد من شحنتها التعبيرية الموحية بحدّة الصّراع بين الحياة والموت والرّغبة الحثيثة في استرداد حياة الشّاعر الرّاحل ومعه حياة الأُمَّة استرجاعًا للنّهضة في ذلك الهلال الخصيب الذي عاش فيه وله جوزف حرب.

نأتي إلى المتتالية؛ فنقع على تعريفٍ لها بأنّها "التتابع الذي يمكن ملاحظته بسهولة لبعض الوحدات التركيبية في النّصّ. وهذا التتابع يأتي "بين مجموعة كلمات موجودة في تراكيب منفصلة" (الطّوانسي، 1998، صفحة 318).

ونلاحظ في القصيدة نوعين من المتتاليات الفعلية والاسمية. في المتتاليات الفعلية، نجد أنّ الفعل يودّي دورًا محوريًا في القصيدة "يتجلّى في شكل تواصلٍ ينشأ بين الفعل وبقية عناصر

البنية. يقوم الفعل بإقامة ترابطٍ عضويٍّ جدليٍّ بين الأشياء والذوات ومن ثمّ يدفع حركة الجدل وما يعقبها من تعييرٍ إلى الأمام؛ فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط" (اليوسفي، 1992، صفحة 123).

إنّ التجربة الشعورية تقترب في هذه القصيدة بزمن الموت؛ فتعكس حالةً وجدانيةً تعبّر عن ارتباط الشاعر الوطيد بصديقه الراحل وتأثره النفسي الوجداني في مواجهة موته. إنّ الاكثار من المتتاليات الفعلية له دلالاته العميقة إلى تأثر الشاعر بمرحلةٍ زمنيةٍ ماضية جمعت بالراحل (كان يكتّم أحزانه ثمّ يعلن أعراسه..)، ومرحلةٍ زمنيةٍ حاضرة وضعت في مقام رثائه (نرى وجهه ونرى أنجمه)، ولا يغيب استشراف المستقبل من ذهن الشاعر في قناعاته بصعوبة استجلاء أسرار الراحل وفهمه (وسنبقى زمانًا نساfer في كتب السحر كي نفهمه). و" تحقّق الجملة الفعلية زخمها الدرامي ذاتيًا، لقدرتها على إحداث انزياحاتٍ في الزمن؛ فتستردّ الماضي إلى نبض الحاضر راسمةً من الحدس المستقبلي إشارةً حرّةً لاستمراريتها في خلق التّصوّر الذهني للمعنى في بنية تراكمية" (الشيباني، 2011، الصفحات 74-75).

لقد جعلت المتتاليات الفعلية الفعل مركزًا لبثّ الدلالة في القصيدة إضافةً إلى تطويعه لمدّ النصّ بالإيحاء وشحنه بالطّاقات الانفعالية.

تمنح الأفعال الماضية التّعبير أبعادًا حركيةً دراميةً؛ فتعيد غسان مطر إلى حدثٍ عاشه في حضور رفيقه أو بعد غيابه، كما في قوله:

³ كذب الواهمون...

⁴ فالذي كان...

⁵ لم يكن مآتمه

⁶ قمرٌ ظلّته الغيوم،

7 حسبناه غاب...

تتواتر الأفعال الماضية مجسدةً إلحاح الشاعر على رفض فكرة موت رفيقه. وتعبّر بالسرد والإخبار عن رغبة بعودة الشاعر من غيبة الموت. ويأتي فعل الظنّ (حسبناه) ليعاضد هذه الرغبة في الإصرار على عدم تصديق حقيقة الموت. ثمّ تحتشد البنى الفعلية التي تُستهلّ بالفعل الماضي (كان) تتبعه مجموعة أفعالٍ مضارعة:

كان: يكتب- يغفو- يغازل

كان: يبحث- يقطفها- يحضنها

كان: يكتّم- يعلن- يعرف

تنقل (كان) الحاضرين إلى الماضي بعيدًا من اللحظة الجنائزية؛ فتتكر حالة الموت الطارئة بما حشدت من أفعال الحياة والحضور والحركة، وتعزّي الذات الشعاعرة نفسها وتعزّي الحضور بما كان عليه جوزف حرب في حياته من قدرة فذة وشاعرية مرهفة وإنسانية مفعمة بالخير والجمال.

وفي هذا الرجوع إلى سيرة الراحل إضاءةً على مشاهد الحياة لتحقيق التوازن مع لحظة الموت. وما حشد هذه المجموعة من الأفعال المليئة بالحركة إلا لتزويد المفجوعين بالموت ببطاقة من الصبر والجدّ تكسبهم القدرة على احتمال الخسارة والتسليم بالموت. "هذا التتابع في الجمل الفعلية يصرّ الحركة وترددها مع السرعة وما تقتضيه من اختصارٍ للزمن" (أبواب، 1979، صفحة 306).

يُفصح النصّ عن أمحاء الحدود بين الموت والحياة؛ فتولد حياة الشاعر من موته في صيرورة مفترضة تبحث عن الاستمرارية في مواجهة العدم، وتنظر إلى الموت كأنه غيابٌ مؤقت يليه إياب. لقد أُنزّت المتتاليات الفعلية النصّ ورفدته بالإيحاء، وشكّلت مفتاحًا للدخول إلى عوالم

الشاعر النَّفسيَّة واستبطن نظرتَه إلى الموت والحياة التي تجسدت في حركةٍ جدليَّة تشي بالبعد الدرامي الذي يعيشه الشاعر في صراعه المرير مع الموت استبقاءً للحياة.

تتفوق الجمل الفعلية على الاسميَّة في القصيدة؛ فتحتوي الموقف الشعري لما تكتنز به من حركيَّة مقصودة في تداخلات الأزمنة. وتكمن فاعليتها الدلالية في تضافر سياقاتها في اجترار المعنى. إذ يشكّل الفعل البؤرة المحوريَّة ودائرة استقطاب الحراك الدلالي. "فتلتقي عنده جميع عناصر البنية، ويسحب عليها خصوصيَّاته، ثمَّ يوحد بينها" (اليوسفي، 1992، صفحة 119). لذلك، لم نر متتالياتٍ اسميَّة في النَّص، لأنَّ الجمل الاسميَّة وردت قليلةً ومتفرقة. ورجحت كفة الجمل الفعلية لحاجة الشاعر إلى تظهير الحركة والفعل في سيرة الشاعر الرَّاحل. وبذلك تكون تلك السيرة في استرجاعها حركيَّة لا هدوء فيها، وتكون حياة صاحبها حافلةً بالخصب والعتاء في الشَّعر والفرح والحب.

وبرزت الجملة الاسميَّة في منتصف القصيدة (مفردٌ في الحضور ومستوحد) دليلًا إلى اللاحركة التي آل إليها بموته. لكنَّ الموت لم يفسد فرادته مستوحدًا في الحضور وفي الغياب. فلا نظير له يعادله أثرًا طيبًا. وتعصد الجملة الاسميَّة (قمرٌ لا ينام كما النَّاس) الجمل الفعلية في المستوى الدلاليِّ بإشارتها إلى اختلاف نوم جوزف حرب عن نوم الآخرين، وبالتالي مخالفته لهم تصل إلى الموت. فهو الشاعر الذي لا يفنى بالموت ويخلد بشعره وكلماته ومآثره.

ونلاحظ أنَّ خبر الجمل الاسميَّة في القصيدة جملة فعلية. وهذا دليلٌ إضافيٌّ إلى الحركة والفعل الذي لا ينتهي بموت صاحبه.

كأنَّ الشاعر يريد أن يقول إنَّ جوزف حرب لا يستكين حتَّى في موته، لذلك فإنَّ الفعل (غاب) لم يفيض إلى السكون، وبقيت الفتحة على آخره انعكاسًا لحركة الشاعر الذي يخاله غسان مطر جالسًا فوق عرشِ علويِّ يلوح للساهرين ويتمتم القصائد.

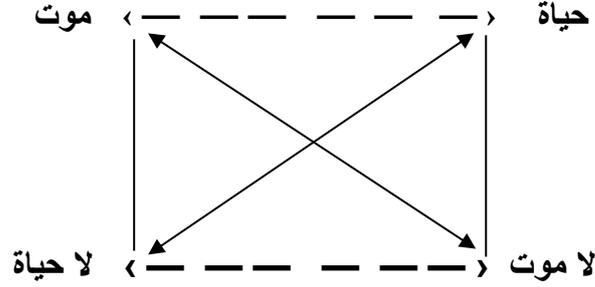
وهناك دلالةٌ أبعَدُ للجملة الاسميّة. ففي سكونها وهدوئها عمقٌ فكريٌّ ومنحى تأمليّ يستخلص رؤياه ويصوغها في مقولةٍ معبرة عن فرادة رفيقه الراحل وتمايزه من الآخرين في حياته وموته.

وكان لتوالي الظروف الزمانيّة دلالة الاستغراق الكليّ في زمان جوزف حرب إنكارًا لانصرامه. لم يطو الشاعر صفحة عمر صديقه في مقام تأبينه، بل أخذ الحاضرين معه إلى فيضٍ من الاستنكار لمواقف ومحطّاتٍ لا تُنسى في حياة حرب تدليلاً إلى فرادة من يودّعون وتجسيماً لدوره وحضوره في حياة الأمة. فنكّر الظرف (يوم) مرّتين، وتكرّر الظرف (حين) ثلاث مرّات، ونائب الظرف (كلّما) تكرّر مرّتين أيضاً، واختتمت القصيدة بالظرف (زماناً)... وقد أفادت هذه الظروف استمراريّة الدور والأثر اللذين كانا للشاعر الراحل في حياته، وعبرت عن الرّدّ الوجوديّ الوجدانيّ على الموت بمنحى تأمليّ يواجه حقيقة الموت بالاستغراق في عالم الميت واستجلاء جوانبه المختلفة وأسراره القصيّة كي تكون ملاذاً للمودّعين يخفّف عن نفوسهم وطأة المصاب.

ونلاحظ أيضاً أنّ القصيدة تبدأ بجملةٍ فعليّة (امسحوا دمعكم)، وتُختم بجملةٍ فعليّة (كي نفهمه) في تكاملٍ دلاليّ يبدأ أولاً بمسح الدموع وينتقل ثانياً لاكتناه سرّه وفكّ شيفراته، لينتهي أخيراً بفهمه. فجملة (تعالوا إلى سرّه) في السطر الثّاني من القصيدة تولّد نسفاً إيحائيّاً لترجمة العلاقة بين الشاعر الراحل ومودّعيه في رمزيّة السرّ إلى الشّعريّة وإبداع حرب وما أرساه مع قرّائه من تفاعلٍ يستدعي اقتفاءهم شيفرات شعره وفكّ أسرارها.

فالحركة بين لحظة التّأبين وحياة الشّاعر تقوم على حضور متشاكلاتٍ وغياب أخرى. تحتوي القصيدة على شبكةٍ دلاليّة تنتمي إلى متشاكل "الحياة". وتتضمّن في المقابل شبكة معارضة ومضادّة تنتمي إلى متشاكل الموت. وفي المربّع السيميائيّ يمكن تضمين متممات هذا التّعارض بما يكشف عن المحورين الأساسيين، أي الحياة مقابل الموت، فنضعهما في علاقة تضادّ ثنائيّ

غير تدريجيّ وهي علاقة حضور، ونضع اللاحية واللاموت في علاقة شبه تضادّ غير تدريجيّ كذلك، وهي علاقة غياب.



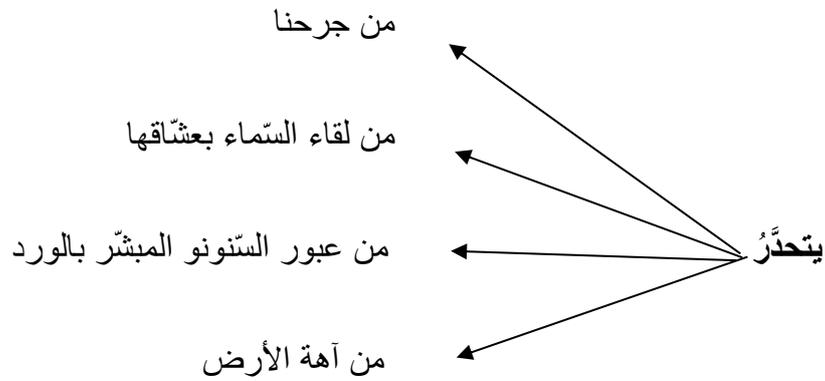
إنّ العلاقة بين اللاحية والموت من جهة، وبين اللاموت والحياة من جهة ثانية هي علاقة تكامل واستلزام في السلب وفي الإيجاب، إذ ما ليس موتاً ليس بالضرورة حياة، وما ليس بالضرورة حياة ليس بالضرورة موتاً خلافاً لما يعتقدّه كثيرون من أنّ اللاموت ليس سوى الحياة، وأنّ اللاحية ليست سوى الموت.

وكذلك، فإنّ الخطّين الرّابطين بين الحياة واللاحية، وبين الموت واللاموت "يرسمان علاقة التناقض التّدرجيّ حيث نبلغ النّفي في منتهى الخطّ القطريّ. مع الإشارة إلى أنّ اكتشاف موقع نفي النّفي في النّصوص هو الأكثر صعوبة" (أيوب، النّقد النّصيّ (2) وتحليل الخطاب نظريّات ومقاربات، 2011، صفحة 152).

وبما أنّ النّصّ بنية تهدف إلى التّحكّم بأنساقها التّركيبية في صيرورة تحولاتها المستمرة لإيجاد مسافة التّوتر "بين اللغة المترسّبة وبين اللغة المبتكرة في مكوّناتها الأوّلية وفي بناها التّركيبية وفي صورها الشّعريّة" (أبوديب، 1987، صفحة 38). فإنّ هذا المسار يساعد الأفعال على تحقيق التّواشج الدّلاليّ فيما بينها. والانزياح بالمعنى الذي "ينتمّ على صعيد الجملة أو المقطع وليس على صعيد المفردة، لأنّ العمليّة الشّعريّة تقوم بالأساس على عمليّة تركيبية لغويّة مضمونيّة" (عزيز، 2000، الصفحات 19-20). فجملة (يغازلُ كونًا ولونًا وشمسًا)

تولّد نسقاً إيحائياً يترجم علاقة الشّاعر بالكون المتجلّي في ذاته وشمسه وألوانه. وهي علاقة حبّ وتأثيرٍ وإيحاءٍ وانسجام.

لم يكتفِ الشّاعر بمغازلة الحبيبة، كبر قلبه ليسع الكون بما فيه ومن فيه ليخرج من الغزل الفرديّ إلى عشق الكون كلّه. كلّ هذا "تجسّده قدرة الجملة الفعلية على توليد زخمها الكرنفاليّ في حركة الخروج التّلاحميّة" (الشّيباني، 2011، صفحة 70). فلنلاحظ كيف أنّ فعلاً واحداً كان حافزاً دلاليّاً لتوالد أشباه الجمل من بعده في الأسطر التّالية:



اكتسب الفعل "تحدّر" حضوراً مهيمناً على السّطور الأربعة؛ فارتبطت به دلالاتها بما يجعل الشّاعر الرّاحل غنيّ المنشأ. فهو سماويّ وأرضيّ من الحبّ والفرح والجرح. أتى إلى الدّنيا بحضورٍ غزيرٍ يشترك في إنتاجه كلّ الكون.

نتلمّس أيضاً الرّخم الانفعاليّ للفعل (تعالوا) يشدّ بنية الجمل في حركةٍ تتماهى مع النّسق التّركيبيّ للعنوان (إمسحوا دمكم) الدّالّ إلى تجاوز لحظة الحزن والبكاء؛ فيأتي الفعل (تعالوا) وما يليه من عطفٍ وتكرار، ليمنح الفاعل (أنتم) قدرةً على التّجاوز والتّحوّل من الحزن إلى شعر جوزف حرب واتّخاذه زاداً للاستمرار والبقاء.

ولا نغفل في هذا المقام المشتقات التي تراكمت في النَّصِّ (الواهمون- ملهمة- واضحة- مبهمة- مفرد- مستوحَد- شرس- المُبَشِّر- مؤلمة- عاصيات- مجلّة- باكية- المستباح- المجرمة- السّاهرين- ساحر).

وهذه المشتقات إسميّة، لكنّها مشحونةٌ بقوّة الفعل في اشتغالها على الحركة الدّاتيّة التي "تستجمع المتصوّر الذهني لحركة الدّوال في توهّجٍ دلاليّ تستضيء به البنية التّركيبية للجمل" (الشّيباني، 2011، صفحة 79).

الجمل القصيرة والجمل الطويلة

يستهلّ الشّاعر قصيدته بجملٍ قصيرة تدلّ إلى جوّ الحزن والبكاء في وداع الشّاعر الرّاحل. لكنّ هذا الجوّ الجنائزيّ الحزين، سرعان ما يتحوّل إلى لغة جوزف حرب في مغازلة الوجود بكلّ ما فيه ومن فيه، لتبعث الفرح في قلوب الحزاني والضوّء في ظلمات واقعهم. فينتقل الكلام من الاختصار إلى الإطالة:

من شواهد الاختصار: ¹ امسحوا دمعكم (جملة بسيطة)

² تعالوا إلى سرّه (جملة بسيطة)

من شواهد الإطالة: يتحدّر من شجرٍ شرسٍ وينابيع، قال (جملة مركّبة)

في موقف الحزن تقصر أنفاس الشّاعر وتقلّ عباراته، لكنّه عندما يتمالك نفسه يهدأ روعه ويسترجع ذكرياته مع جوزف حرب؛ فيرغب في أن يطيل الحديث عن ذلك الشّاعر وحياته الحافلة بالمواقف وشعره الغزير الغنيّ بالرّؤى والتأمّلات.

تأتي الإطالة في هذا المقام استدعاءً للصّورة المرسومة للرّاحل في وجدان رفيقه بكلّ تجلّياتها وتفصيلها واسترسالاً في الذّكريات التي تعنّ على بال الرّائي في وداع المرثي.

وتأتي الأفعال في الجمل القصيرة سريعة لا تحتاج إلى وقتٍ لحدوثها (جاء- يتمتم...)، بينما تتناسب الأفعال في الجمل الطويلة مع طول هذه الجمل؛ فتحتاج إلى وقتٍ لإتمامها مثل (يبحث- يغازل...)

الجمل الخبرية والجمل الإنشائية

الخبر هو "كلّ كلامٍ يحتمل التصديق والتكذيب لذاته، بقطع النظر عن طبيعة الخبر أو حال المخبر الخاصّة" (سقال، 1997، صفحة 43). والأصل في الخبر أن يُقال لإفادة المخاطب الحكم الذي تضمّنته الجملة إذا كان جاهلاً به. وقد يخرج الخبر عن ذلك إلى أغراضٍ تُفهم من سياق الجملة كالاسترحام والاستعطاف والتّحسّر والاحتجاج والفخر...

أمّا الإنشاء فهو "كلّ كلامٍ لا يحتمل في ذاته تصديقاً أو تكذيباً" (سقال، 1997، صفحة 49). وهو نوعان: طلبيّ يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتعلّم وقت الطلب، وغير طلبيّ لا يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ وقت الطلب.

وإذا كان الخبر هو ما يحتمل الصّدق والكذب، والصّدق يعني أن يطابق الكلام الواقع، في حين أنّ الكذب ينافيه ويجافيه. فإنّنا نجد في هذه القصيدة خبراً يحتمل الصّدق وخبراً يحتمل الكذب. فإذا أخذنا مثلاً الأسطر الآتية:

³² لم يقلّ إنّه يتحدّر من أمةٍ

³³ روّضت عاصيات الزّمان

³⁴ ولكنّ حكّامها صيروها أمةٍ.

هناك خبران في الكلام عن الأمة وحكّامها في حديث الشّاعر: الخبر الأوّل هو ترويض أمتّه لعاصيات الزّمان، والخبر الثّاني هو تحويلها أمةً على أيدي حكّامها. وكلا الخبرين اللذين

ينقلهما الشّاعر إلى القارئ قابلٌ للدّحض والتّكذيب. ومثالٌ آخر على الجمل الخبريّة التي تحتل
عدم التّصديق:

55 كلّما جاء صبحٌ نرى وجهه،

59 جالسًا فوق عرشٍ

60 يلوّح للسّاهرين على ضوء أبياته،

61 ويتمّم إحدى قصائده

62 وتُرثِلُ "فيروز" ما تمّتمة.

هذه الجمل الخبريّة هي أقرب إلى التّمنّيات، والتمنّي هو أحد أغراض الانشاء الطّلبّي. وهل
رؤية وجه جوزف حرب ملوّحًا للسّاهرين بكفه ومتمّمًا إحدى قصائده لترتّلها من بعده الفنّانة
فيروز إلا معاكسة للواقع الذي غاب فيه المرثي غيابًا أبدئيًا بالموت. وهيهات من بعد موته أن
يعود إلى إحياء أمسيات الشّعر. فلا هو سيتمّم بقصائده، ولا إمكانيّة تتيح أن يرثّل من بعد
تمتمته أحد. وهذه الجمل الخبريّة في ابتعادها من الواقع تفقد دلالات الخبر ووظائفه.

ويأتي الخبر طلبيًا وإنكاريًا؛ فيكون أقرب إلى التّصديق خصوصًا عندما يعرض وقائع تاريخيّة
ومعاصرة عن دمشق والقدس والجنوب اللبنانيّ (قد دَنَسَتْ- أنّ التّراب سيّد والجباه حسين...)

وفي القصيدة إنشائيّ طلبيّ صريح كان بمثابة المطلع واللازمة. إنّه الأمر في جملتين (امسحوا
دمعكم) و (تعالوا إلى سرّه). تكرّرت الأولى ثلاث مرّات والثّانية مرّتين. وإن كان الأمر "طلب
حدوث الفعل إلى المخاطب مع استعلاء المتكلّم" (سقال، 1997، صفحة 51)؛ فإنّ الأمر
الوارد في هذه الجمل يخرج عن هذا الغرض ويذهب إلى إظهار انفعال الشّاعر ومحاولته دعوة

جمهور المعرّين إلى تجاوز اللحظة الجنائزية والذهاب أبعد من الدّمع إلى استجلاء أسرار الرّاحل واستكشاف عالمه الجميل.

التّقديم والتّأخير

تُعَدُّ ظاهرة التّقديم والتّأخير من الظواهر الفاعلة في ترتيب الكلام بما يخدم أبعاد النّصّ الفكريّة والجماليّة. وهي مظهرٌ من "مظاهر العدول في التّركيب اللغويّ يحقّق في الأساس غرضًا نفسيًا ودلاليًا، ويقوم بوظيفةٍ جماليّةٍ كونه ملمحًا أسلوبيًا خاصًا يكسر العلاقة الطّبيعيّة المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياقٍ جديد وعلاقةٍ مميّزة". (الهاشمي، 1993، صفحة 67) يحدث التّقديم والتّأخير استجابةً لمتطلّبات نفسيّة وفكريّة تجنّح الصّياعة التي تلائمها في استناباتٍ تجريبيّةٍ مغايرة. هي "ليست مجرد نقلٍ للدّال من مكانه المفترض له سلفًا إلى مكانٍ آخر قبله أو بعده على مستوى النّطق والكتابة فقط، بل هي في جوهرها تمثّل تزواج الفكر واللغة. فالتّغيير في حركة الصّياعة يتبعه بالضرورة تغييرٌ في الفكر الذي تجسّده" (صادق، 1998، صفحة 115).

إنّ بنية التّقديم والتّأخير تداعٍ انزياحيّ يكسر النّسق الدلاليّ بين المسند والمسند إليه، ليضعهما في سياقٍ جديدٍ "يشي بالمعنى الشعريّ بوصفه فائض الخصائص الأسلوبية للتراكيب في النّصّ" (غرکان، 2008، صفحة 178). فالتّغيير في النّظام التّركيبيّ للجملة "يترتّب عليه تغيير الدّلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر" (عبدالمطلب، 1984، صفحة 250) في تحولاتٍ تؤشّر إلى انسيابية اللغة الشعريّة في تمظهراتٍ ذاتيّة وانزياحاتٍ ذهنيّة تتلاءم مع الحالات النفسيّة في إعادة خلق المعنى واختراق حجه انطلاقًا من سياقٍ تجاوريّ للكلمات ينزاح فيه المسند والمسند إليه عن مواضعهما "لخلق مسافةٍ تؤثر في تشكيل الصّورة المرتقبة بوصفها بؤرة النّصّ". (الشّيباني، 2011، صفحة 83) ويدخل التّقديم والتّأخير في ما يُعرف

ب"القلب" الذي هو "تغيير في ترتيب الكلمات المناسبة". (Gardes-Tamine, 1996, p. 102)

في قصيدة "امسحوا دمعكم" تقديم وتأخير، إذ تقدّم المفعول به على الفاعل:

⁴⁰ وقد دنست طهرها الطغمة المجرمة...

يضيء المفعول به (طهرها) في أفقه الدلالي متقدّمًا على الفاعل (الطغمة). وفي هذا التقديم سرٌّ دلاليّ يعود إلى كون المفعول به هو محور الاهتمام المطلوب تقديمه. فالشاعر يتحدّث عن القدس بما ترمز إليه عند العرب مسلمين ومسيحيين (أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين إسلاميًا وكنيسة المهد والقيامة مسيحيًا). وفي هذه الرمزية يتقدّم طهر القدس على ما عداه؛ فيكون تدنيس الطغمة المجرمة (الاحتلال) للقدس انتهاكًا لطهر هذه الربوع المقدّسة.

وهذا التقديم، هو تقديمٌ بحسب الأهميّة. إنّه يركّز انتباه المتلقّي إلى المُقدّم. وفي تقديم المفعول به على الفاعل قيل: "كأنّهم يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان كلاهما يهتمانهم ويعنيانهم" (هارون، 1988، صفحة 1/56).

ويبرز تقديم الجارّ والمجرور على المفعول، ليظهر رغبة الشاعر في إعلاء أرواح الشهداء على انتصاراتهم، لأنّ الأرواح هي أساس تلك الانتصارات. فنراه يقول:

⁴⁵ إلى الشهداء الذين بأرواحهم

⁴⁶ كتبوا الملحمة...

وفي تقديم الأرواح على كتابة الملحمة ما يفيد "التبرّك" (الهاشمي أ.، 2003). فالشاعر يشيد بالنضحيات والاستشهاد في سبيل الأمة؛ ويثني على الشهداء معبرًا عن انتمائهم إلى إيديولوجيا حزبه السوري القومي الاجتماعيّ المستندة إلى فكر مؤسسه أنطون سعادة الذي يقول: "إنّ

أزكى الشّهادات شهادة الدّم. شهداؤنا هم طلائع انتصار اتنا... قد تسقط أجسادنا أمّا نفوسنا فقد فرضت حقيقتها على هذا الوجود ولن تزول... " (حمّاد، 9 تمّوز 2016)

ويأتي تقديم الجارّ والمجرور على المعمول في حقيقته "تمخّصًا لمكابدات العمق والمقتضيات الدلالية للوعي الشعري في تشكيل النسق التركيبي" (الشّيباني، 2011، صفحة 83).

إنّ استعمال التّقديم والتأخير جانب لغويّ صرف له أهميّةً بليغة في إعادة تركيب اللغة بنقلها من المستوى اليوميّ إلى مجالٍ أكثر انفتاحًا. فلنأخذ تأخير فعل القول في هذه الجملة:

يتحدّر من شجرٍ شرسٍ وينابيع، قال...

تقدّم الفعل يتحدّر على الفعل قال نظرًا إلى أرجحية فكرة تحدّر الشّاعر الرّاحل من الأرض الجنوبيّة على فكرة قوله ذلك، ولأنّ الشّاعر يريد تركيز انتباه المتلقّي على فكرة التحدّر في القول، لا على القول بحدّ ذاته كونها محور الجملة الشعريّة وقطب الدّائرة في تشكيل المعنى وإليها يركز الفكر والشّعور.

وفي هذا التّقديم أيضًا تشويقٌ للمتلقّي وتكييفٌ للغة "وفق مقتضيات الدلالة والرّؤيا ومتطلّبات الموقف النفسيّ والعاطفيّ وخلق مواءمة بين المبنى والمعنى" (سمرّة، 2012، صفحة 57). لذلك كلّه، نرى أنّ التّقديم والتأخير اللغويين يجعلان الشّعور يروق مسمعه ويلطف موقعه وفقًا لرأي عبد القاهر الجرجاني الذي يجد أنّه يروق ويلطف لدى المتلقّي "إذا فُدم فيه شيءٌ، وحوّل اللفظ من مكانٍ إلى مكان" (الجرجاني، 1961، الصفحات 82-83).

إنّ نظام النّصّ الشعريّ لا يعطي قيمةً لنوعيّة الأدلّة التي يستعملها، بل لطريقة تنظيمها. فانبثاقه نابغٌ من طبيعة قوانين الرّبط التي تصل بين دليل ودليل، "لأنّ الشّاعر لا يملك سوى أدلّة لغويّة، ومهارته تتجلّى بالضبط في كيفية إعادة تركيبها دون مراعاة القوانين النّحويّة في

الكلام النَّثْرِيّ" (بنيس، ظاهرة الشَّعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيويّة تكويّنة، 2014، صفحة 199).

الانزياح الأسلوبيّ الدلاليّ

المفعول به

نلاحظ في القصيدة انزياحاتٍ في علاقة بعض المكوّنات النَّحويّة بعضها ببعض. فلو أخذنا المفعول به وعلاقته بالفعل مثلاً، سنجد كلمات (كوناً ولوناً وشمساً) في السّطر العاشر مفاعيل للفعل "يغازل". فكيف لشاعرٍ أن يغازل هذه العناصر الثلاثة في الوجود والغزل يكون عادةً للحبيبة؟

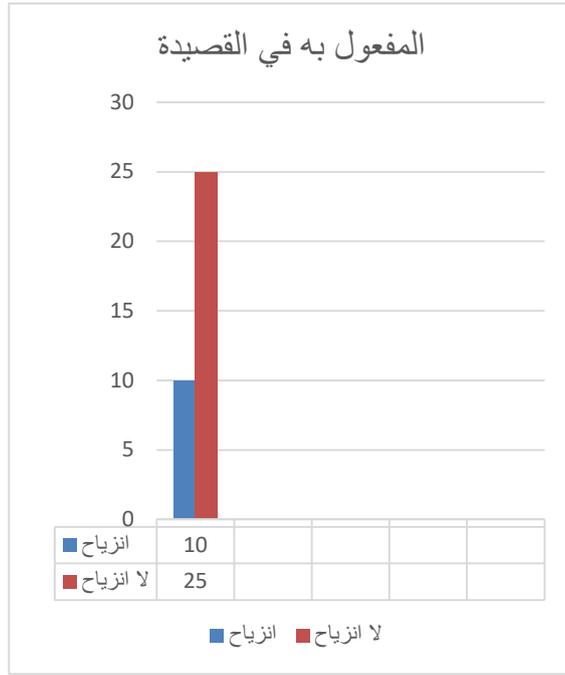
ويتابع الشّاعر استحضر الغرابة في حشد مفاعيل مع أفعالٍ من قبيل قوله في السّطرين الثاني والعشرين والثالث والعشرين:

²³ كان يقطفها (النّار) باليدين والقلب

²⁴ يحضنها (النّار) جمرةً جمرة

فكيف لشاعرٍ أن يقطف النّار ويحضنها؟ وفعل القطف يكون للتّمر وفعل الحضن يقوم به الإنسان تعبيراً عن عاطفةٍ يكتنّها لشخصٍ آخر. كذلك "نا" المتكلّمين في أخذتنا الحروف، والأمة التي تروّض عاصيات الزّمان، في حين أنّ التّرويض يكون للوحوش عادةً... إنّها مفاعيل مرّمة تقرب بين عناصر متباعدة وغير متألّفة وتثير إدهاش المتلقّي وترفع نسبة الشّعريّة في القصيدة.

أنّ نسبة انزياح المفاعيل في القصيدة ليست مرتفعة كثيراً. فمن أصل ستّة وثلاثين مفعولاً به انزاح عشرة مفاعيل (7، 27%) يمكن أن توضحها التّرسّيمة الآتية:



في ملاحظة هذه النسبة، يمكن القول: إنّ أجواء الحزن التي ظلّت القصيدة كونها تُلقى على منبر الرثاء قد خفّت انزياح المفاعيل؛ فنفوق حزن الشاعر على شعريته من دون أن يقصدها من أجواء القصيدة.

النّعت

أما النّعت، فهو "ما يُذكرُ بعد اسمٍ لبيّن بعض أحواله أو أحوال ما يتعلّق به" (الغلاييني، 2015، الصفحات ج 3-ص 169).

وقد انزاح النّعت في أربعة استخداماتٍ من أصل عشرة نعتٍ في القصيدة (40%). فقد جاء أحياناً لبيّن حالة اسمٍ مختلفٍ في الدّلالة عن المنعوت. ومن شواهد ذلك:

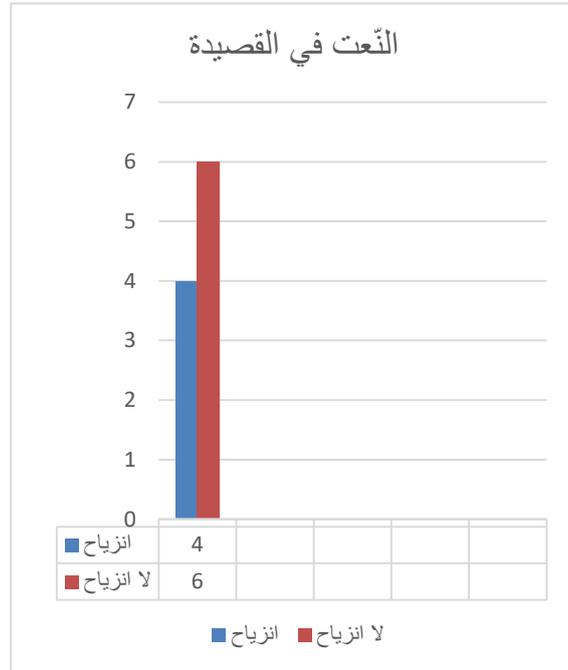
²⁵ يتحدّر من شجر شرس...

فكيف يكون الشجر شرساً؟ الشّراسة تعني الغلظة والقسوة والفظاظة. لكنّ المقصود بالشّجر الشّرس هو انتماء جوزف حرب إلى أرضٍ صلبةٍ هي على المستوى الدّلاليّ أرض الجنوب اللبنانيّ التي ترمز إلى إرادة الصّمود والحياة. وشجرها مثلها يتحدّى كلّ الصّعوبات ويبقى. ومنه يتعلّم الإنسان أبجديّة الصّمود والبقاء.

29 من عبور السنونو المبيشر بالورد..

السنونو (L'hirondelle) هو من الطيور المهاجرة. يعود في الربيع من رحلته إلى أماكن الدّفء. لكنّه ليس هو من يبشّر بالورد. استعيرَ فعل التّبشير من الإنسان لتصبح السنونو قادرةً على زفّ بشرى الورد الممّهّد لعودة الربيع.

ارتفعت نسبة الشعريّة في النّوعت عنها في المفاعيل؛ فكانت بين التّلت والنّصف في القصيدة. يمكن أن توضحها التّرسيمة الآتية:



المركبّ الإضافيّ

"المركبّ الإضافي هو ما تركّب من المضاف والمضاف إليه" (الغلاييني، 2015، الصفحات ج1-ص12). وقد انزاحت المركّبات الإضافية في أربعة استخداماتٍ من أصل اثني عشر مُركّبًا إضافيًا في القصيدة (33,33 %)، بما يعادل ثلث هذه المركّبات. ومن شواهد انزياحها:

9 ويغفو على كفّ محبرة...

فكيف للمحبرة أن يكون لها كفت؟ أعني الشاعر بها فتحة المحبرة التي يغترف منها ليملاً قلمه قبل نظم الشعر؟ أو هل هي علبة الحبر كلها؟ وفي شاهدٍ آخر:

30 من آهة الأرض حين يشك الطواغيت...

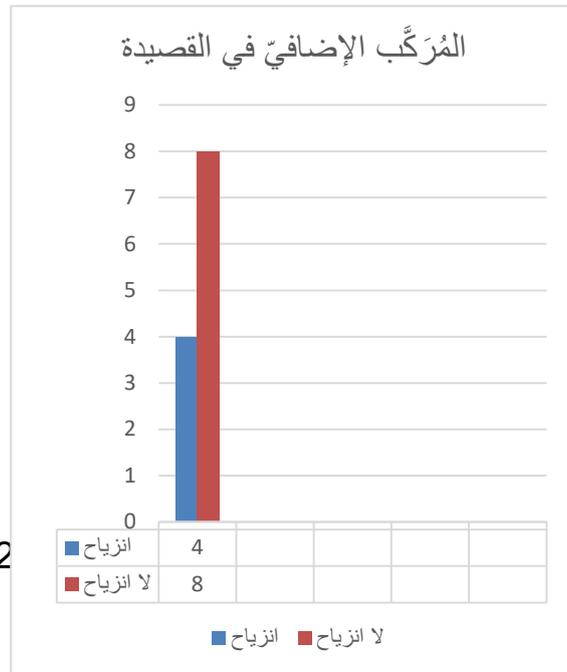
ليس منطقياً أن تتأوه الأرض. الآه هي كلمة توجع وتأوه يطلقها الإنسان. لكن الشاعر استعارها من الإنسان. فلماذا تتأوه الأرض؟ تتأوه من عريضة الطغاة والظالمين فوقها لتشارك أبناءها الموجوعين ألمهم وانسحاقهم. ومن شواهد انزياح المركب الإضافي في القصيدة:

57 في سماء الكلام

60 يلوح للساهرين على ضوء أبياته...

جعل الشاعر للكلام سماءً ولأبيات ضوءاً، ليوضح رسالة الشعر في حياة الناس. فهو دعا بدايةً إلى اكتناه أسرار رفيقه الشاعر الراحل، ووصل ختاماً لتصوير فضاء الكلام والشعر كأنه سماءً يرتقي إليها الشاعر والمتلقي؛ فتصبح رحلة الحرف والكلمة تسامياً وارتفاعاً عن العالم الواقعي. ويأتي المركب الإضافي الثاني؛ فيجعل قصائد الراحل إشراقاتٍ تضيء ليل الساهرين بأعذب الكلمات.

يمكن تصوير انزياح المركب الإضافي في القصيدة وفقاً للترسيم الآتية:

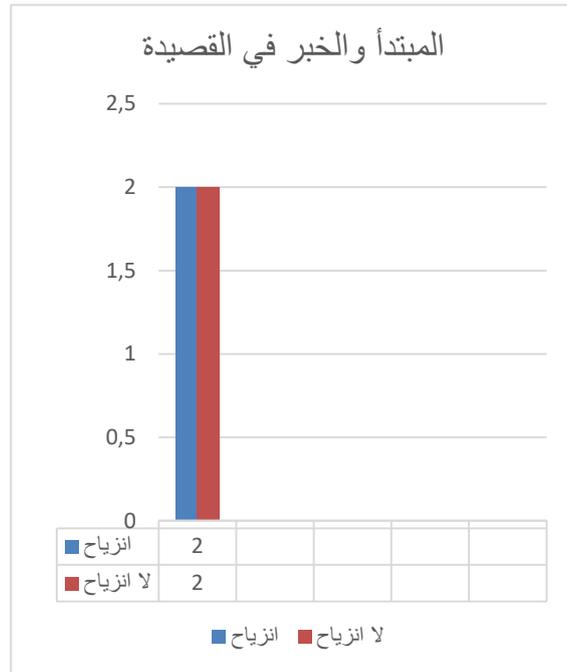


المبتدأ والخبر

غلب الفعل على النَّصِّ. فقلَّت الجمل الاسميَّة، وبلغ عددها أربعاً توزَّعت مناصفةً بين الانزياح وعدمه. ومن شواهد اللاملاء الاسنادية بين المبتدأ والخبر:

12 قمرٌ لا ينام كما النَّاس...

جاءت اللاملاء الاسنادية في هذه الجملة في إطار الصّورة البيانيَّة. شبّه الشّاعر رفيقه بالقمر وجعله خلافاً للنَّاس في سنَّة النّوم والرّقاد. فهو لا يغفو، وإن غفا فعلى كفت محبرةٍ وليس على وسادةٍ من قماشٍ وثير. ويمكن اختزال نسبة الانزياح في المبتدأ والخبر وفقاً للتّرسّيمة الآتية:



أسماء الذات وأسماء المعنى

اسم الذات أو العين "هو ما دلّ إلى معنى يقوم بذاته: كفرسٍ وحجر. ويقابله اسم المعنى، وهو ما دلّ إلى معنى لا يقوم بذاته، بل يقوم بغيره كالعلم والشّجاعة ونحوها" (الغلاييني، 2015، الصفحات ج1-ص76).

يذهب الشّاعر إلى مخالفة هذه القاعدة. فيستخدم أسماء الذات وأسماء المعنى في سياقٍ جديد ويجعلها غير مألوفة:

27 يتحدّر من جرحنا،

28 من لقاء السّماء بعشّاقها...

فكيف يمكن للسّماء أن تلتقي بعشّاقها؟ وكيف يتحدّر إنسانٌ من هذا اللقاء؟ ويتحدّر تعني يتفرّع من أو ينتسب إلى... وبهذا الانزياح رفع الشّاعر رفيقه الرّاحل إلى مصاف القديسين في تحدّره من لقاء السّماء بعشّاقها، وإلى مصاف الشّهداء بتحدّره من (جرحنا) أي من جرح الأمة النّازف بالشّهادة منذ الأزل.

كانت هذه الانزياحات بمثابة المفارقات التي تزيد عنصري الدهشة والمفاجأة في نفس المتلقّي لما تحمله من غرابة في جمع أسماء الذات بأسماء المعنى، بمقدار الغرابة التي أحدثتها اللاملاءمة الاسناديّة بين المسند والمسند إليه في ما سبق ذكره.

يمكن في الختام ملاحظة تفوّق اللانزياح على الانزياح في التّركيب الشعري في قصيدة "امسحوا دمعكم". وقد يكون مردّ تراجع الشعريّة موقف الرّثاء والتّأبين الذي حتمّ على الشّاعر أن يودّع صديقه على عجل. فكأنّ مباغته الموت لم تترك متّسعاً من الوقت لهذه الشعريّة أن تتبلور وتعمّم بلاغة الانزياح على القصيدة برمتها.

المبحث الثاني: دلالات بنية الأنساق في قصائد مختارة

النسق في الخطاب الأدبي بشكل عام لا يختلف كثيرًا عن النسق بمعناه المعجمي. ففي المعجم نقرأ: إنَّ "النسق من كلِّ شيء: ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء" (منظور أ.، 1405 هـ، صفحة 352) وفي الخطاب الأدبي، هو "مجموعة الوحدات المترتبة ترتيبًا مخصوصًا والمتصل بعضها ببعض اتصالًا به تنسيق، لكي تؤدي إلى غرض معين أو لكي تقوم بوظيفة خاصة" (خليفة، 1992، صفحة 35).

يؤدي النسق دورًا مهمًا في بناء القصيدة لناحية تشكيل بنيتها الداخلية. ويكتسب قيمته "داخلة البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر بها، والتي بها تنهض البنية؛ فنتج نسقها" (العبد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، 1999، صفحة 42). ويؤدي النسق دوره في النظم بما يبتدعه من أشكال التكرار والتوازي والتجانس والتداخل؛ "فيعطي انطباعًا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من تلك العلاقات أو بعضها" (عبيد م.، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001، صفحة 14)، ويؤسس لبنية دلالية متماسكة تبلور أفكار الشاعر ومواقفه وتنقلها إلى المتلقي. وللنسق أبعاده الاجتماعية. فالنسق يمكنه "أن يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره" (عبد، 2009، الصفحات 13-14).

نسق الفعل في قصيدة "يوميات غاضبة"

تتكرّر بعض الأفعال في قصيدة "يوميات غاضبة"، على الرّغم من غلبة طابع اليوميات على الأبيات التي نظمها الشّاعر في أثناء حرب تمّوز 2006 التي شنتها إسرائيل على لبنان. إنّها "عصارة انفعالات ثلاثين يومًا من الحرب الاسرائيليّة على لبنان. بدأت في اليوم الثالث لاندلاع العدوان وانتهت صباح اليوم الذي تمّ فيه وقف إطلاق النّار" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 7).

لم يلتفت الشّاعر إلى النّظريّات النّقديّة، ولم يكثرث بموازين النّقْد. ودافع عن اتّجاهه هذا قائلاً: "في هذه "اليوميات"، لا تهمني كلّ النّظريّات حول القصيدة. يهمني الصّدق الذي تحمله الكلمات. يهمني كيف انهمرت هذه الكلمات بعشوائيّة كما انهمرت علينا القذائف" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 8).

كرّر غسّان مطر الفعل المضارع "تصدّها" مرّتين. وقد أراد به تصوير بطولة الجنوبيين وصمودهم:

"الطائرات تُعيرُ"

لكنّ العيون تصدّها

كيف العيون تصدّها؟" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 41)

لم يواجه الجنوبيون الطائرات بالطائرات. الغارات تصبّ عليهم حممها وهم يقاومون بإرادة الحياة والبقاء فوق ركام منازلهم وفي قراهم المدمّرة. يُسند الشّاعر إلى نسق الفعل "تصدّ" الضمير المتّصل "الهاء" الذي يعود إلى العيون. وقد اکتنزت العيون قدرة التّصدّي للغارات. وفي هذا تلميحٌ لمقولة راجت في الجنوب هي: "العين تقاوم المخرز". أمّا الاستفهام فليس سؤالاً يستفسر عن كفيّة التّصدّي. إنّهُ سؤال المنبهر بقدرة الصّامدين على البقاء على الرّغم من هول

القصف والدّمار. سؤالٌ يوحي للمتلقّي بأسطوريّة الصّمود بالنّظر إلى اختلال التّوازن العسكريّ وتفوّق الاحتلال بترسانته الجوّيّة والبريّة الرّهيبية أمام المدنيين العزّل إلا من إرادة البقاء.

وفي بيتٍ شعريٍّ آخر، يستثمر الشّاعر نسق الفعل لم تُدمني/أدمنتي، حيث الدّوال تشير إلى أنّ وقع الخيانة والفجور من بعض العرب المتواطئين مع الاحتلال أقسى وأدهى من طلاقات الجنود وقذائفهم ومدافعهم:

"لم تدمني الطلقاتُ

تعبّر من سراييني إلى وطني

وأدمنتي الخيانةُ والفجور" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 44).

ثم يستخدم الشّاعر الفعل الماضي "بدأنا" في قطعة شعريّة واحدة؛ فيكون الفاعل "نا المتكلّمين" العائد إلى اللبنانيين في اجتماعهم شعباً يواجه الحرب الظّالمة:

"وبدأنا الشّهر الثّاني

والموت الثّاني

والعرس الثّاني

وبدأنا نكتب سفّر الفجر" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 90).

وفي هذا الضّمير تعبيرٌ عن رغبة الشّاعر في مشاركة الصّامدين في نهاية الشّهر الأوّل لاندلاع الحرب وبداية الشّهر الثّاني قدر الموت والانبعاث والانتصار. ونلاحظ كيف كانت الحرب ترمز إلى الموت في شهرها الأوّل والثّاني، وسرعان ما تأيّد بالتّصر والفجر والعرس في الأسطر التّالية لتعزي شعّباً عانى وضحّى طيلة الحرب وخسر الكثير من أبنائه وتدمّرت جسوره ومدنه وقراه...

ويتابع الشاعر استخدام الأفعال؛ فيكرر الفعل انكسرت ثلاث مرّاتٍ في مقطعٍ واحدٍ:

"واللغة الصّفراء انكسرتُ

والأقلام انكسرتُ

والشرفاتُ انكسرتُ،

ها نحن نقوم..." (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 90)

يعمّ الشاعر الانكسار؛ فيريده أولاً للغة الصّفراء وهو يعني بها لغة الاستسلام والتّخاذل والتّذبذب في مواجهة العدو. ومعها انكسرت الأقلام وشرفات المنازل. تكرار الفعل يوحي بانكسارٍ عميم لكن ذلك لم يحل دون انتهاء ذلك بفعل مضادّ هو (نقوم). كأنّ هذا الخراب الكبير لم يكن إلاّ بشارة انبعاثٍ وولادةٍ جديدة لشعبٍ اعتاد عبور طريقه في أتون النّار والموت وصولاً إلى الحياة.

ولأنّ الحرب فاقت سابقاتها في التّدمير والقتل والتّهجير؛ فإنّ هؤلها يتّضح في النّسق الثّنائي للفعليين (لم تبق/ كانت) ويربط الشاعر بينهما برابطة المماثلة (كما) لتخدم النّقي:

"لم تبقَ الأسماءُ كما كانتُ

والرّوحُ كما كانتُ

والأرضُ كما كانتُ" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 90).

لقد قلبت الحرب حياة النّاس رأساً على عقب. لم يبق حجراً على حجرٍ في بيوتهم وأحيائهم. اجتاحت القذائف حقولهم؛ فأحرقتها. زرعت الطّائرات تلك الحقول والبساتين بملايين القنابل العنقوديّة القابلة للانفجار في كلّ لحظة. سوّيت قرىً بأكملها بالأرض وتحت الأرض. لقد

أحدثت الحرب تغييراتٍ هائلة في الإنسان والمكان. لذلك لم يعد شيءٌ كما كان قبل الحرب ولم يعد أحدٌ كما كان.

وحين أراد الشّاعر أن يصوّر قدرة المقاومة اللبنانيّة على صدّ العدوان، استحضر أسطورة دليّة وشمشون المشار إليها في الفصل الأوّل. فجعل المقاومة "دليّة" وهي من شخصيّات العهد القديم في ميتولوجيا العبرانيين، لأنّها استطاعت مقارعة الاحتلال (شمشون) جوّاً وبرّاً وبحرّاً ببصيرةٍ وقدرة. فجاء الفعل "تعرف" يثبت امتلاكها معطيات الماضي وقدرتها على استشراق المستقبل:

تعرف ما كان

وتعرف ما سوف يكون... " (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 93)

تكزّر الفعل تعرف، ليشير إلى لا محدوديّة معرفة "دليّة" بمجريات الحرب ومآلاتها. فالمقاومة وشعبها يخوضان معركة وعي، ولا يغامران في مواجهة أعتى قوّة في المنطقة. لم تكن الحرب حرب حديدٍ ونار. هي حرب إرادات يخوضها العارف الخبير بأمتّه وتاريخها ودورها وغدها المرتجى، بثقة المؤمن بعدالة القضية وحتميّة انتصارها. لذلك؛ فهو عليمٌ وخبيرٌ وعارفٌ بما كان وما سيكون.

ثمّ نأتى إلى نسقٍ آخر للفعل "بكت" في مقارنةٍ أقامها الشّاعر بين بكاء أمّ السيّد المسيح وبكاء أمّهات بلاده:

"هل بكت أمّه عندما مات"

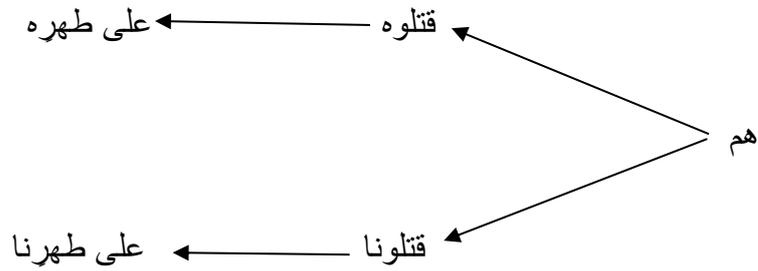
أكثر ممّا بكت أمّهات بلادي" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 99).

يعتقد الشاعر أنّ بكاء أمّهات بلاده أصعب من بكاء السيّدة العذراء وأكثر. فهنّ يبكين منذ أن قامت تلك البلاد، لأنّ حروبها لا تنتهي. ومواسم الموت والعزاء لا تتوقّف. نتعرّف في هذا النّسق إلى مقدار معاناة اللبنانيين في معموديّة الحرب والموت التي لم يخرجوا منها في الماضي والحاضر إلّا لِمَا.

ثمّ يصل الشّاعر إلى مقارنة ظروف مقتل المسيح وبواعتها ماضيًا ومقتل اللبنانيين حاضرًا؛ فيستخدم نسق الفعل (قتلوه - قتلونا) ليجد أنّ القاتل واحد وسبب القتل واحد هو طهر المسيح وطهر اللبنانيين. ويتّضح ذلك في التّرسيمّة الآتية:

(والذين على طهره قتلوه)

على طهرنا قتلونا... (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 100)



لقد تماهى اللبنانيون بالمسيح، واستمدّوا منه الطّهر، ليخوضوا بالحقّ معركتهم مع من يحتلّ أرضهم ويعتدي على بلادهم. فجوبهوا بالقتل مثلما كان مصير الفادي والمخلّص. ويشير الشّاعر إلى أنّ جهة القتل واحدة. فالبغّي يقتل النّقيّ والباطل يقتل الحقّ، لأنّه لا يمتلك حجة مواجهته.

وفي المقطوعة عينها، نلاحظ أنّ تكرار الفعل (لم يمت / نموت) يشكّل نسقًا ثنائيًا دلاليًا وتركيبيًا تبدّل فيه المسند في سياق المقارنة نفسها بين المسيح واللبنانيين في قدر الموت:

لماذا إذا لم يمت غير ليلين

ثم استفاقَ

ونحن نموت مئات السنين؟ (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 100)"

يختلف موت المسيح عن موت اللبنانيين. فبينما مات هو، يومين وفي اليوم الثالث قام من موته إلى الحياة؛ فإن اللبنانيين يرقدون على رجاء قيامة لا تأتي، وعلى أمل خلاص؛ كلما اقتربوا منه وجدوه سرايا. لذلك، فإن الموت يتباين زمنياً بين موتٍ مؤقتٍ وموتٍ مستدام. لم تك أقدار الطرفين ومصائرهما متشابهة في الصراع ضد قوى الشرّ والعدوان.

ويستمرّ الرّبط بين موت المسيح وقيامته من جهة، وموت اللبنانيين ورجائهم بالقيامة الموعودة والانبعاث. فيأتي النّسق الثنائيّ في انتظار الشّاعر للمسيح (أقسامه / يقاسم أهلي):

"سوف أبقى هنا

في انتظارٍ مسيحٍ

أقسامه موته وعذابته،

ويقاسم أهلي قيامته

ونكون معاً

يومَ تنتفض الأرض من ذلّها

وتعودُ إلى ناسِها الطيّبين" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 100-101).

أقام الشّاعر قسمةً عادلةً في الموت والانبعاث. تتعرّز في هذه القسمة بنية الحضور والغياب من طريق حضور القيامة وغياب الموت والعذابات. لقد زاد بناء هذه المقطوعة على النتيجة والسبب من نغميتها المكتسبة من سرعة حركة الأفعال. ويتّضح ذلك في الترسّيمة الآتية:

أقاسمه موته وعذاباته (سبب)

يقاسم أهلي قيامته (سبب)

نكون معاً (نتيجة هذا التقاسم بين الشاعر والمسيح وسبب لانتفاضة الأرض وعودتها لأهلها)

تنتفض الأرض من ذلها (نتيجة)

تعود إلى ناسها الطيبين (نتيجة)

سبب	نتيجة وسبب	نتيجة
أقاسمه – يقاسم	نكون معاً	تنتفض - تعود

يُعود الشاعر إلى نسق الفعل الثنائي، ليُغني به قصيدته إيقاعاً ودلالة. فيكزّر الفعلين المضارعين "نغامر" و "نقامر". وقد أسندهما إلى اللبانيين الذين ينطق باسمهم في رده على بيان مصدر سعودي مسؤول خرج بعد يومين من اندلاع الحرب في الرابع عشر من تموز من خلال وكالة الأنباء السعودية (واس) ليقول: "لا بدّ من التفرقة بين المقاومة الشرعية والمغامرات غير المحسوبة والتصرفات غير المسؤولة..." ((و.أ.س)، 14 تموز 2006).

وجاء استخدام الشاعر لفعلين ماضيين قبل الفعلين المضارعين هما (سمعنا واقتنعنا)، ليوافق على أنّ فعل المقاومة في مواجهة الاحتلال مغامرة لكنّه يشرّع مسوغاتها فيقول:

"سمعنا بياتكم واقتنعنا"

اقتنعنا بأننا نغامر،

نحن نغامر،

نحن نقامر،

لكنّها أرضنا

والقراؤ لنا" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 103).

لا يعترض الشّاعر على صيغة البيان التي تنتقد المجهود اللبنانيّ المقاوم في استرجاع الأرض المحتلة والأسرى من زنازين سجون الاحتلال. ولا يبالي بتوصيف فعل التحرير مغامرة ومغامرة وتصرفاً غير مسؤول، لأنّه يستند إلى فكرة السّيادة سيادة اللبنانيين على أرضهم وامتلاكهم قرار الدّفاع عنها وتحريرها؛ فلن يضيرهم أيّ تصنيف يجافي حقيقة أفعالهم ودوافعها.

وآخر ما نرصده من نسق الفعل في قصيدة "لمجدك هذا القليل" تكراره الفعل "انتصرنا" ثلاث مرّات. وقد أسنده الشّاعر إلى اللبنانيين (نا المتكلّمين):

"غضبئتم لأنّنا فضحنا نذالتكم

ولأنّنا انتصرنا

انتصرنا

انتصرنا

وأنتم تخافون من نصرنا" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 105).

في تكرار الفعل "انتصرنا" ردّ على العرب المنتقدين، ونسقُ يريد الشّاعر من خلاله تأكيد انتصار لبنان على عدوان تمّوز بعودة المهجّرين إلى أرضهم وصمود المقاومين في ميادين القتال على الرّغم من كون هذا الانتصار مخضّباً بالدّماء والدّموع والجراحات. وخطاب "انتصرنا" موجّه إلى أولئك الخائفين من انتصار اللبنانيين لعدم اعتيادهم على مواجهة الاحتلال

الذي اعتاد خوض حروبٍ حاسمةٍ وخاطفةٍ في أيّامٍ قليلة. لكنّ لبنان قلب معادلات الهزيمة العربية رأساً على عقب؛ وأرخ في تمّوز 2006 لزمناً الصمود والقدرة على تحقيق الانتصار.

نسق التّركيب اللغويّ في قصيدة "يوميات غاضبة"

يقوم نسق التّركيب اللغويّ على تكرار ذلك التّركيب. والتكرار في مستواه الأبسط: "أن يأتي المتكلم بلفظ، ثمّ يعيده بعينه، سواءً أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً" (المطلوب، 1989، صفحة 370). وقد درسنا المتكرّرات في الفصل الثّاني في دورها الإيقاعيّ. لكننا آثرنا استكمال الحديث عنها في بعدها الدلاليّ والتّركيبيّ في علاقتها بما يسبقها ويليهما، في دورها الفاعل في بلورة رؤى الشّاعر ومواقفه وصولاً إلى كونها "متدخّلاً في تشكيل البنية الدلاليّة للقصيدة من خلال النّظم المختلفة والمتباينة للتكرار" (عبيد م.، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، 2001، صفحة 183). لذلك، تحوّل التكرار من نقيصة ومؤشّر ضعف، "ليصير فضيلةً في الشّعر" (كيليطو، 1982، صفحة 10).

نلاحظ في تأكيد الشّاعر اضطلاع لبنان بمواجهة العدوان وحده نيابةً عن العرب نسقاً تركيبياً لغويّاً تكرّر تسع مرّات هو (أنا وحدي). هذه العبارة تختصر أمةً عربيّةً تمتدّ بلادها من المحيط إلى الخليج باللبنانيّ وحده، لأنّ هذا اللبنايّ تنكّب مواجهة الاحتلال بمفرده. فلم يمنع التخلّي العربيّ بلداً صغيراً، اسمه لبنان، من القيام بدورٍ طليعيّ حاسم في درء العدوان ومخاطره عن الأمة كلّها:

" أنا وحدي العربي،

وحدي الوعد،

وحدي الرد،

وحدي رافع الرايات،

وحدي في الحصار وفي الدمار

وفي الجراح وفي النضال

أنا وحدي العربي،

نام الآخرون

وباعوا الشيطان

وافترقوا،

ووحدي في دمي نار

وإعصار،

ووحدي لا أنام

ولا أفر من القتال

أنا وحدي العربي،

نام الآخرون

وبايعوا الشيطان

وافترقوا...". (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 74-75)

"أنا وحدي العربي" نسق ثلاثي تكرر ثلاثاً، ليصير مطلع كل مقطع. تفيد كلمة "وحدي" الحالية.

لكن ورودها في وسط الجملة الاسميّة (أنا وحدي العربي) يضعها في خانة الحصر والتوكيد.

أراد الشاعر أن يحصر العروبة في من يواجهون الاحتلال. فلم ير في تمّوز 2006 غير لبنان

بجيشه وشعبه ومقاومته يخوض معركة الدفاع عن الأمّة كلّها. ولا يعود ضمير المتكلم المفرد

إلى الشاعر وحده. إنّه ضمير الوطن الجمعيّ الذي ينطق الشاعر فيه الأنا بدلالة الـ"نحن".

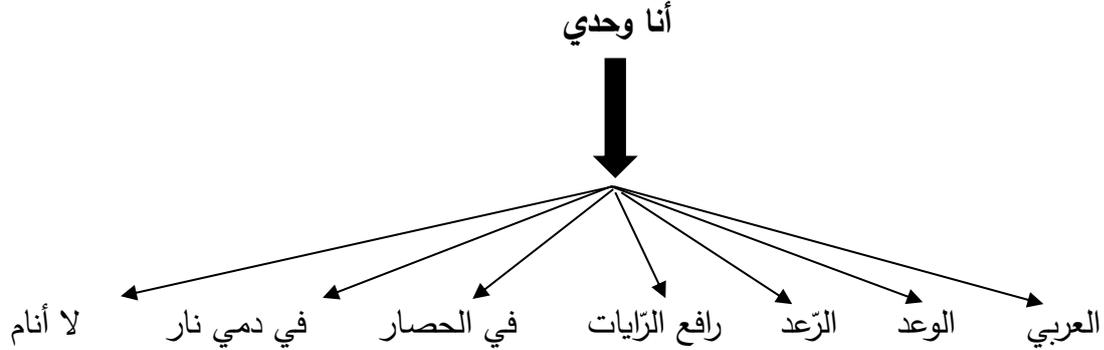
ومفهوم العروبة عنده هو خيار المواجهة ورفض الاستسلام. تدور أشكال المواجهة في حركة

نسقيّة واسعة تبدأ بكلمة الوعد (وعملية المقاومة لأسر جنديين إسرائيليين ومبادلتهما بأسرى

لبنانيين وعرب في 12 تمّوز 2006 أطلق عليها اسم عملية الوعد الصادق)، ولا تنتهي بالرّعد:

(وهو نوعٌ من الصّواريخ التي استخدمها المقاومون في ميادين النّزال). ويمكن أن نختصر هذا

النّسق في التّرسّمة الآتية:



يخاطب الشّاعر في القصيدة قائد المقاومين متّكناً على نسقٍ لغويّ ثنائيّ من خلال تكراره

أسلوب النّداء (يا سيّدي). وكون المنادى غائباً، لن يستطيع الالتفات إلى المنادي؛ فإنّ هذا النّداء

يذهب أكثر إلى التّحبّب والتّعظيم:

"يا سيّدي، قلبي يحطُّ على يدك"

يا سيّدي أنت أعطية السّماء

وأنت نسلُ الأنبياء...

يا سيّدي

أنت حبيبُ كلِّ النّاس..." (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 13-14)

يتألّف النّسق التّركيبيّ الصّوتيّ من: "أنت أعطية السّماء - أنت نسل الأنبياء - أنت حبيب كلِّ

النّاس". نضيف إليها علاقات تكرار النّسق اللغويّ: "يا سيّدي". هذا نداءٌ يكشف قيمة المنادي

في نفس الشّاعر ويرفع من مكانته ويزيد من نغميّة النّصّ الشعريّ ويثير انتباه المتقبّي وتفاعله

واستجابته الشعورية للشاعر. وسنبرز تآلف النسق التركيبي مع النسق اللغوي في الجدول الآتي:

حرف النداء	منادى	مضاف إليه	مبتدأ	خبر	مضاف إليه
يا	سيد	(ي)	أنت	أعطية	السماء
يا	سيد	(ي)	أنت	نسل	الأنبياء
يا	سيد	(ي)	أنت	حبيب	كل الناس

ونرصد أيضًا من نسق التركيب اللغوي المتضافر مع النسق التركيبي والصوتي:

"نحن نحب العصافير والحقل"

والشمس والرياح،

نحن نغني "العتابا"¹

ونحن نعلم أولادنا الشعر والكيمياء

ونحن نحب الحياة...

ونحب الكرامة... (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 48-49)

كرّر الشاعر التركيب اللغوي "نحن نحب" مرتين، ليأتي بعد كل مرة مفعول به (العصافير- الحياة)... وبين هذين التركيبين، انتظم أكثر من نسق لغوي واحد. وجاء انتظامها، ليفسر حب

¹ العتابا: هي فنّ من فنون الأغنية الشعبية المنتشر في بلاد المشرق العربي بشكل واسع. يقوم هذا الفنّ على محسنٍ بدعيّ هو الجناس. ويتركب بيت العتابا عادةً من بيتين أو أربعة أشطر (عكاري، 2005، صفحة 106).

الحياة عند اللبنانيين. فمرّة (نحن نغني) ومرّة (نحن نعلم). ذلك تفسيرٌ لحبّ الحياة وعرضٌ لبعض تجلّياته. وما غناء "العتابا" وتعليم الشعر والكيمياء إلاّ دوال تعيد المتلقّي إلى حبّ الحياة، بما تستبطنه من فرحٍ ورغبةٍ في ارتياد العلم والأدب والفنّ مثل أيّ شعبٍ جديرٍ بالحياة. وسنبيّن تضافر النسق التركيبيّ اللغويّ مع النسق التركيبيّ وفقًا للآتي:

النسق التركيبيّ اللغويّ	النسق التركيبيّ
نحن نحبّ	العصافير(مفعول به) والحقلّ والشمسَ والريّح(أسماء معطوفة على المفعول به)
نحن نغني	العتابا (مفعول به)
نحن نعلم	أولادنا (مفعول به أوّل) الشعر (مفعول به ثانٍ) والكيمياء (اسم معطوف على المفعول به الثاني)
نحن نحبّ	الحياة (مفعول به)

استخدم الشّاعر حرف "لو" في مخاطبة اللائمين من العرب في حواريةٍ من طرفٍ واحد. يخاطبهم من دون أن ينتظر منهم جوابا. فهم لم يمدّوا يد العون للبنانيين، بل ذهبوا إلى حدّ تفريعهم وتحميلهم مسؤوليّة افتعال الحرب. لذلك استخدم الشّاعر "لو" لتفيد التّمنيّ الملحاح المختزن شعور الغضب والعتب والاستنكار في ثلاثة أفعالٍ أتت بعد "لو" هي (تخرسون تخجلون – تحلّون عن ظهرنا). يعبر بهذه الثلاثيّة عن عدم الحاجة إلى تضامن هؤلاء العرب

مع شقيقهم "لبنان" ومساندته في محنته الدامية. ويذهب إلى مطالبتهم بترك لبنان وشأنه، كي يسلك طريق الوصول إلى حقوقه وحيداً:

النسق	الفعل المضارع
قَلُوْ	تخرسونَ
وَلُوْ	تخجلونَ
وَلُوْ...أُوْ	تُحَلُّونَ عن...ظَهْرنا" (مطر غ.)، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 106).

الجملة الشعريّة في قصائد مختارة من مجموعات الشاعر

أراد غسان مطر أن يوفّق بين حداثة شعره وتمسّكه بالأصالة. فكيف تبلورت في قصائده الجملة الشعريّة؟ وبحكم كونه -وهو المقدود أيديولوجياً من فكرة نهضة الأمة- يتكئ وجودياً ووجدانياً على تراثٍ غزير، كيف استطاع أن يعطي كلماته معنىً جديداً إيحائياً وخلاقاً؟ لأنّ الكلمة تستمدّ طاقتها من شبكة العلاقات المفترضة لها في السياق؛ فإنّ النحو ليس وحده معيار شعريّتها في القصيدة. إنّها بحاجة إلى مهماز الانفعال والتّجربة كي تختزن مكنونات شاعرها بما فيها من غنى وتوترٍ وتناقض. وفي هذا الخضمّ لا تستقيم اللغة التّقليديّة. لا بدّ من تحولات تستوعب أفق القصيدة الموضوعاتيّ المتّسع يوماً بعد آخر.

يبرز البعد النّحويّ انطلاقاً من فصاحة الكلمة ومنانة العبارة وسلامة استعمال أدوات الرّبط. لكنّ الشّاعر يميل عادةً إلى "التّحطيم المقصود للقواعد النّحويّة والنّظميّة والصّرفيّة مدرّكاً مدى جرّأته على تحطيم قوانين الكلام النّثريّ. ويصرّ بالحاجّ على تطبيقه، لأنّه مالك اللغة

والمتصرّف فيها" (بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 2014، صفحة 191).

هناك مظاهر عديدة لتحطيم قوانين اللغة في الجملة الشعرية، منها استعمال الضمير وتسكين حرف الرّوي والقلب وشكل الكتابة وتوزيع النّص. وهناك أبعاد معرفية تميّز الجملة الشعرية في قصائد غسان مطر وملاحم ابتكارية. نستعرض بعضها في هذه العجالة:

استخدام الضمير

تحتلّ ضمائر الشخص منزلةً متميزة في المتن الشعري. وتحتاج الضمائر إلى مراجع تتقدّمها. والأغلب في المرجع، "أن يكون اسمًا ظاهرًا محدّد المدلول. حينئذٍ، يكون تحديد دلالة هذا الظاهر قرينة لفظية تعيّن الإبهام الذي كان الضمير يشتمل عليه بالوضع." (بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 2014، صفحة 192) فالمعنى الوظيفي للضمير هو الحاضر أو الغائب. لا يدلّ على معيّن إلا بإيراد المرجع وتقدّمه على الضمير لفظًا ورتبة. فلا تدلّ الضمائر على مسمّى إلا بواسطة هذا المرجع. لكنّ إذا أخذنا هذا الشاهد الشعري:

"تدعوهم شمس الوهم فيعلون"

وعلى غيم يتكنون

فإذا سقطوا قالوا:

"العالم شيطانٌ مجنون" (مطر غ.، صار ضوءًا ونام، 2011، صفحة 17).

يؤشّر هذا المقطع إلى فكرة تحطيم قانون المرجع في الضمير. فلم نستدلّ نحن القراء إلى دلالة الضمير (هم) المرجعية. بقي الضمير مبهمًا لا يدلّ على مسمّى لأنه يعود إلى غائبين مجهولين.

ثم نأخذ مقطعاً آخر، يقول فيه الشاعر:

"أتعبتنا المسافات ما بين أشواقنا

والسدود التي بيننا،

فدوى وردنا

وأضغنا قناديلنا في الضباب... " (مطر غ.، صار ضوءاً ونام، 2011، صفحة 86)

من يشارك الشاعر في "نا المتكلمين"؟ هل هي الحبيبة أم الصديق؟ لا ندري. قد نقول أحدهما من دون أن يكون جوابنا يقيناً حاسماً، لأنّ دلالة الضمير تتسع هنا لكلّ تأويل مبتعداً من التحديد والتدقيق اللذين يتوخّاهما الكلام النثري.

تجافي القصيدة قاعدةً أساسيةً من قواعد النحو العربي، عندما تعتمد إلى تجهيل المرجع محور الضمير في الكلام. وفي هذا المنحى تعمّد، يريد الشاعر فيه ارتياد لغة الشعر. فيأتي متن قصيدته مغايراً للكلام النثريّ توخياً للغموض والابهام. وهذا "التوظيف غير الاعتيادي للضمير داخل النصّ الشعريّ هو الذي يخلق البعد التحويليّ الرامي إلى إحداث إحياء." (بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 2014، صفحة 194) إنّ حذف المرجع يترك للقارئ مهمة رصد الضمير والبحث عن مرجعه. ويكشف عن رغبة الشاعر أحياناً بعدم البوح وارتياد الغموض الذي يحمي نصّه من افتضاح سرّه.

تسكين الرّوي:

أكثر غسان مطر من تسكين الرّوي بدل إخضاعه للحركات الاعرابية الثلاث الكسرة والضمّة والفتحة. وقد أفصح في ميله هذا عن ميله إلى اللغة اليومية والمباشرة التي تميل إلى تسكين آخر الكلمات.

وأبعد من خضوعه للغة الواقع؛ فإنّ تسكين الرّوي يهدف إلى تركيب إيقاعٍ خفيفٍ ينتهي به البيت، ممّا يجعله سريع الحركة مستساغاً على أذن المتلقّي. حطّم هذا المنحى النّظام النّحويّ وأوجد صعوبةً في قراءة البيت الشّعريّ. ينتبه القارئ عادةً إلى ضرورة تعيين الحركات في الكلام النثريّ، حتّى يتمكّن من فهم دلالة التّرابطات اللغويّة. لكنّه في الشّعْر مدعوٌّ إلى فهم الوقفة الإيقاعيّة والانتباه إلى عدم تلاؤمها مع الوقفة الدلاليّة في أحيانٍ كثيرة.

البعد المعرفيّ

يشحن الشّاعر نصوصه بمعرفةٍ إنسانيّة؛ فيمزجها بالرّموز والأساطير والموروث الثّقافيّ المستفاد من الحضارات الإنسانيّة الشّرقيّة والغربيّة. وقد برز هذا الاتّجاه في منتصف القرن الماضي في الشّعْر الغربيّ وسرعان ما انتقل إلى الشّعْر العربيّ؛ "فكان استخدام الرّمز والأسطورة أداةً للتّعبير من أبرز الظواهر الفنّيّة التي تلفت النّظر في تجربة الشّعْر العربيّ المعاصر" (اسماعيل، 2007، صفحة 195).

وقد ساعدت ثقافة الشّاعر وسعة اطلاعه في جعل شعره مساحة واسعة للتّفاعل مع الثّقافة الإنسانيّة. فاندفع إلى توظيف ما ترسّب في ذاكرته من ميراثٍ حضاريّ شاملٍ في الحكايات والوقائع التّاريخيّة والنّصوص الدّينيّة. وقد عرضنا ذلك في الفصل الأوّل بشكلٍ مفصّل. لكنّ العودة إلى ذلك في هذا المبحث، كانت للإشارة إلى دمج الشّاعر في بنية نصّه هذا البعد لتكوين عالمه الشّعريّ. يتكشّف لنا تبعاً أنّ غسان مطر شغوفاً بتوظيف ثقافته الأكاديميّة والشّعبيّة في كلّ مجموعاته الشّعريّة.

يستدعي العمق المعرفيّ لقصيدة غسان مطر إحاطة المتلقّي بكلّ ما فيها. وهذا يعني حاجته إلى بناء أرضيّة ثقافيّة تأتلف مع الشّاعر في قراءة الموروث الثّقافيّ وفهمه. يحتاج هذا المتلقّي إذاً إلى فهم معجم الشّاعر الواسع، خصوصاً عندما يعيد الشّاعر صياغته وربطه بالعصر. كما لاحظنا في أسطورة شمشون ودليلة مثلاً (مجموعة لمجدك هذا القليل 2006). ويراوغ الشّاعر

أحياناً؛ فيعمد إلى تحوير حدثٍ مأخوذ من سياقه التاريخيِّ، ليصل إلى بناءٍ شعريِّ مغاير لسردية ذلك الموروث الحضاريِّ. نكتفي في هذا المقام برصد التحوير الذي قام به الشاعر لقصة النبي نوح في مجموعة "عزف على قبر لارا":

في اليوم الأول للطوفان

نادى طفلاً يغرق نوحاً:

"يا نوح افتح"

أطرق نوح...

في الدهر العاشر للطوفان

ما زال الطفل ينادي نوح

ونوح يسكر

والطوفان هو الطوفان" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 56-57).

الطوفان حدثٌ عابرٌ في التاريخ. هلك فيه وفقاً للمأثور من تخلف عن ركوب سفينة نوح. لكنّ مقتل ابنة الشاعر الوحيدة في انفجارٍ في بيروت، جعل الشاعر ينظر إلى الطوفان كأنه قدرٌ يخيم على البشرية إلى اليوم، من دون أن يحرك نوح ساكناً إزاءه. بل ذهب الشاعر في تحوير الوقائع حدّاً جعل فيه نوح منصرفاً إلى السكر غير عابئ بما يحصل للطفل الذي يغرق. وفي ذلك الطفل كلّ أطفال العالم الذين تغرقهم الحروب في طوفانها المستمرّ. ولا تفلح الأديان وورثتها في صنع سفينةٍ تأويهم وتضمن نجاتهم مثلما كانت سفينة نوح في ذلك الزمان الغابر.

تنضيد الكتابة

يتبع الشاعر نمطاً فوضوياً في التنقيط والتوزيع في الشعر؛ فيحطم في هذا الأداء العبارة التقليدية حين يذيب الجمل بعضها ببعض أو يستبعد الحدود الفاصلة بينها أو يغيب أدوات العطف بما يؤول إلى غموض المعنى. نأخذ شاهداً على تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء غير ملحمة ومبعثرة:

"يمضي الزمان إلى غياته، وأنا

أمضي، كما تشتهي روعي، إلى لغتي،

سكناي في الحرف،

مدُّ الليل قافيةً

وتنتهي مثل بدء الخلق

أغنيتي" (مطر غ، صار ضوءاً ونام، 2011، صفحة 28).

نلاحظ كيف استخدم الشاعر تقنيةً كتابيةً فيها الكثير من التفكيك. فنرى أن العبارة تم تقطيعها إلى أجزاء موزعة توزيعاً غير منتظم على أسطر عديدة. نرصد في هذا المنحى شبهة تقاطع بين اتجاه الشاعر واتجاهات شعراء الغرب. فشاعر الحداثة هنا وهناك يتوخى التعبير إما "عن انفسام العالم الخارجي وتفتته أو للإشارة إلى تمزقه الباطني نفسه أو الإعراب عن توفه الجارف إلى تقويض واقع لا يقبل به" (جهاد، 2014، صفحة 175).

تتجاوز هذه التقنية في الكتابة العبارة الكلاسيكية. وتذهب إلى التشطي في مقاطع معزولة أو كلمات موزعة، بما يزيد من منسوب التأثير في الجملة الشعرية.

ابتكارات واشتقاقات لغوية

يذهب الشّاعر في خروجه على قواعد النّحو إلى استعمالاتٍ يتداخل فيها النّحت والتّركيب المزجّي لبعض الكلمات مع تطعيم اللغة الفصحى باستعمالاتٍ مستقاةٍ من البنية اللغويّة العاميّة. وقد تحدّثنا عن المفردات العاميّة في قصائد غسانٍ مطر في الفصل الأوّل. لذلك نرصد كيفيّة استخدام الشّاعر الكلمة في خرق القواعد النّحويّة وتجاوزها. "هذا الخرق للقاعدة هو محاولةٌ للتّوكيد على الكلمة النّاهضة هنا لتحلّ محلّ جملةٍ بكاملها أو في الأقلّ، لتنتزع من الجملة جانباً من سلطانها العريض." (جهاد، 2014، صفحة 179)

نوردُ بعض الشّواهد أمثلةً على ابتكارات الشّاعر اللّغويّة:

" أين من يحكم البلاد؟ فما نحن

غزاة، ولا اليّهابون عدّا" (مطر، هليسار، 1970، صفحة 69).

لقد أدخل الشّاعر "أل التعريف" إلى الفعل المضارع خلافاً لموقعها الطّبيعيّ في تعريف الأسماء. واقترب بذلك من النّحت بإدغامه الكلمتين في كلمة واحدة. وكأنّ الشّاعر يخبئ الاسم الموصول في هذا الابتكار؛ فيقصد أن يقول: (فما نحن غزاة، ولا الذين يهابون عدّا). سبق غسان مطر إلى هذا الابتكار "شاعرٌ جاهليّ يُدعى "ذو الخرق الطّهوي" في قوله:

"ويستخرج اليربوع من نفاقائه
ومن جُحره بالشّيحة (الينقّصع)" (الموصلي،

1971، صفحة 87).

"يصف هذا البيت رجلاً بأنّه شديد النّفاق، حتّى أنّه لشدّة نفاقه خبيرٌ في استخراج اليرابيع (نوع من القوارض الصّحراويّة) من جحورها المختلفة في الأمكنة المختلفة" (الموصلي، 1971، صفحة 87). لا يعنينا شرح البيت بقدر ما يعنينا الشّاهد الوارد فيه حول تعريف الفعل المضارع "ينقّصع" بأل التعريف. "لقد عابه النّقاد البصريّون والكوفيّون وعدّوه شاداً في القياس والاستعمال. وافترضوا أنّ الذي شجّع الشّاعر الجاهليّ على ذلك، أنّه قد رأى الألف

واللّام بمعنى "الذي" في الصّفات؛ فاستعملها في الفعل على ذلك المعنى. في حين أنّ "ابن مالك" خالفهم؛ فقال: إنّهُ قليلٌ لا شاذٌّ" (الموصلي، 1971، صفحة 87).

ونأخذ المقطع الآتي:

"جراخك يا (الملحمت) الكبار"

عماقُ تخدُّدُ وجهَ النَّهَّازِ

جراخك مجدي أنا (الماجرحُ)

ولا شوّهتني سيول الدّمار" (مطر غ.، أحبّك يا حزينان، 1971، صفحة 145).

لقد خرق غسان مطر في هذا المقطع قاعدتين، القاعدة الأولى في النداء التي تقول: "إذا أريد نداء ما فيه "أل"، يُؤتى قبله بكلمة "أيها" للمذكّر، و"أيتها" للمؤنث. وتبقيان مع التثنية والجمع بلفظٍ واحدٍ مُراعى فيهما التذكير والتأنيث، أو يُؤتى باسم الإشارة" (الغلابيني، 2015، الصفحات ص113-3)، فنأدى في السّطر الأوّل الاسم المعرّف بأل مباشرةً (يا الملحمت).

وفي ذلك يتفادى زيادة لواحق المنادى (أيتها) أو اسم الإشارة (هذه) مفضلاً حذفهما مراعاةً للوزن.

أما الخرق الثّاني، فقد تمثّل في دمج ثلاث كلماتٍ في كلمة واحدة، فبدلاً من أن يقول: (جراخك مجدي أنا الذي ما جرحُ) استسهل وصل حرف النّفي (ما) بالفعل (جرحُ) بعد أن عرّف ما بأل تعويضاً عن الاسم الموصول (الذي)، ليطال التّعريف الفعل الماضي هذه المرّة.

وأعاد الشّاعر تعريف الفعل الماضي في المجموعة نفسها؛ فقال:

"سمّها يا زمان، سمّ بلادي"

الما بَيَّنَّا منها سوى الأفكار" (مطر، هليسار، 1970، صفحة 80).

وذهب إلى تعريف حرف الجرّ في قوله:

"واللّٰلي العَلٰى الجبٰه تصبّ

الرّوعة البكرَ في التّرابِ ابتهاجا" (مطر، هليسار، 1970، صفحة 87).

إنّ تصرّف الشّاعر بالجملة وتقليبها على وجوهها المختلفة وتطعيمها بما شاء من المحكيّ والتّراثيّ والمبتكر عكس رغبته في أنسنة جملته وإحيائها اتكاءً على خاصيّتيّ التّجاوز والانزياح. وفي هاتين الخاصيّتين ارتكازٌ لغويّ على قوّة التّراث وحيويّة الابتكار.

المبحث الثالث: أبنية القصائد وتماسكها وترابطها: عزف على قبر لارا أنموذجاً

البناء الدرامي

الحركة هي أحد عناصر الشعر الحديث الأساسية: "إنّ القصيدة الحديثة تختلف عن القصيدة التقليدية بأكثر من الوزن والقافية. تختلف بالحركة، لأنّ القصيدة عندما تفقد الحركة تفقد عنصر الصراع، وهو العنصر الضروري لإبراز ناحية التفاعل في مرحلة تطوّر القصيدة". (أيوب، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، 1992، صفحة 425) تنشأ الحركة في القصيدة من جملة عوامل منها الحادثة والحوار الداخلي والمسرحي. وتتمّ الأحداث في البناء الدرامي في مرحلتين: هما الخطّ الصاعد إلى ذروة التآزم والخطّ الهابط نحو الخاتمة.

"عزف على قبر لارا" هي المجموعة الشعرية التي نظمها الشاعر في إثر موت ابنته "لارا" في انفجار في بيروت كما أسلفنا سابقاً. وهذه القصيدة الطويلة شعراً مقدوداً من تجربة أبٍ مفجوع يعرف شعره من نبعة الحزن ومنهل الألم، فينسب مخصّباً بدماء الابنة القتيل وخضلاً بدموع الأب التآكل. وفي تقديم قصيدته يقول الشاعر: "ليس شعراً فلا تقرأوا. إنه همس قيثاره جرحها

الرّياح. فاسمعوا عزف قلبي على قبر لارا أرْتَلُهُ في المساء وأجمعه في الصّباح" (مطر غ.،

عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 5).

نجد في هذه القصيدة سردًا بكائيًا لحياة الابنة من مهدها إلى لحدها مع وقفاتٍ دراميّة طوّع فيها

الشّاعر الحوار إلى جانب السّرد والوصف. وكان للوصف حيّزٌ واسعٌ في القصيدة. كأنّ

الشّاعر أراد به أن "يرسم البداية الهادئة هدوءًا سبق عاصفة الحدث" (طعمة، 1996).

استهلّ الشّاعر القصيدة بحوار صادمٍ مع الله:

" سأبدأ من أوّل النّطق،

من صرخة:

أيها الله، ماذا فعلت؟

لماذا تشوّهت فيّ وكنت اكتملت؟" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 7)

لكنّ هذه المقدّمة / المناجاة تحاول أن تتمالك الموقف في استدراكٍ سريعٍ أتبع السّؤال الغاضب:

"وأصمت...

نوّ

أنّني

ما

سألت" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 7).

هذه المقدّمة الحوارية تسائل الله عن مغزى الموت وحكمته في مصرع لارا الابنة الوحيدة للشاعر وهي في مقتبل صباها. ثم يلي الحوار وصفٌ لشباب لارا الغضّ الجميل وتعبيرٌ عن حزن الشاعر في غيابها.

يبرز السرد في الوحدة الثانية منطلقاً من الوضع الأخير، من موت لارا في باصها المدرسيّ بمربولها وحقيبتها المملأى بالكتب والدفاتر والأقلام:

"قبل الرجوع إلى البيت نامتُ

وتحت وسادتها يدها المنعّبة" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 9).

ثمّ ينتقل الشاعر في الوحدة الثالثة في استرجاعٍ زمنيٍّ إلى ما قبل الفاجعة. فيعود بالزمن إلى ليالي لارا ونهاراتها في كنف بيتها وحضن عائلتها محاولاً رسم صورة ابنته بحقيقتها الجميلة وانعكاس روحها الطيبة فيه أقوالاً لا تُنسى وأفعالاً تخلدّها ذاكرة الأب المفجوع:

" لقد ملأت يوم

غناءً وأسئلة...

كانت كلما النجمة غنّت

ترتدي زنبقة الليل

وتُرخي وجهها القمحي

قنديلاً على وجه الظلام..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 8-10)

يذهب الشاعر بعد ذلك إلى حوارٍ مسرحيٍّ مع زوجته "أمّ لارا" يكشف فيه رغبتها المشتركة في تحويل المأتم إلى عرس على الرّغم من استحالة المهمّة. فيتحدّث عن زفّ العروس إلى النّوم لا إلى فارس الأحلام وعن هودجٍ ترفعه الدّموع لا الأيدي:

"أسرعي. حان موعد قلبي مع الشّجر المنحني،

حان زفّ العروس إلى النّوم،

هودجها قادم،

حوله البحر والياسمين،

وترفعه عشرُ أيدي ودمعي... " (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 80)

يعبّرُ هذا الحوار عن اندماج الوالدين بالابنة في تعاطفٍ يفصح عن حسرة افتقاد الابنة قبل أن تلبس فستان زفافها الأبيض، حين ألبسها قدرها كفنًا أبيض. يحاول الوالدان في هذا المأتم المهيب التّعويض عن العرس بإدخال شيءٍ من طقوسه ومظاهره إلى الجنّاز. وتُختتم الوحدة بالمهااة والزّغاريد تعبيرًا عن ذلك:

"أوي...وجه لارا قمر وانكسر. أوي...ليل لارا مطر وانهمر...أوي طاف قلبي وصار حقولًا

لزهر الأنين." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 82)

وكان الشّاعر قد أدخل ابنته لارا إلى خشبة المسرح، لتتجاوز مع النّبي نوح جاعلاً موتها طوفانًا جديدًا في مشهدٍ مسرحيٍّ تنقلب فيه صورة النّبي من أب ينقذ البشريّة في سفينته وفقًا لمرويّات الدّيانات الإبراهيميّة إلى إنسانٍ لا يبالي بموت الأطفال؛ فيوصد دونهم أبواب سفينته ليغرقوا في الطّوفان:

"في اليوم الأوّل للطّوفان"

نادى طفلاً يغرق نوحاً:

يا نوحُ افتح

أطرقَ نوحٌ...

في الدهرِ العاشرِ للطوفانِ

ما زالَ الطفُّلُ ينادي نوحاً...

والطوفانُ هو الطوفان... " (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 56-57)

لم تبدل الأزمنة مزاج النَّبِيِّ. فاستمرَّ من اليوم الأول إلى الدهر العاشر منصرفاً عن غرق الأطفال في بحر الموت. ومن ضمنهم كانت لارا. لذلك، فإنَّ الطفُّلَ المستغيث بنوح هو هذه الابنة التي لم تجد من ينتشلها من براثن الموت في مدينتها وبين رفيقاتها العائدات من المدرسة. ثم يعود الشاعر إلى الوصف؛ فيصف المدينة بعد موت لارا وقد غدت موحشةً كأنَّها قبرٌ كبيرٌ يُؤادُ فيه النَّاسُ في أتونِ حربٍ مديدةٍ لم ترحم بشراً ولم تُبقِ حجراً على حجر:

"موصدُّ دُمها

وقبري في يديَّ يشلُّ حنجرتي،

فأصرخُ من قرارِ دمي:

أعيدي لي عباةتك القتيلة،

كيف أحملُ تلجكِ الهمجِيَّ

في هذا العراقِ؟" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990)

تبرزُ في هذا الوصف الوظيفية الانفعالية والتعبيرية التي ترى في المدينة زمن الحرب سجنًا كبيرًا توصدُ أبوابه على دماء قاطنيه الأبرياء. ويصبح القتل ثلجًا همجيًا يتساقط فوق رؤوس النَّاس، كأنه جَمَمٌ من النَّار والشَّظايا التي لا ترحم. ثمَّ يختتم الشاعر كلامه في القصيدة بمناجاة ابنته مستصعبًا التحام وجهها بالقبر وهو يرى في الوجه قمرًا. لذلك تمنى لو أنَّ باء القبر انقلبت ميمًا لكان اللقاء عادلاً وحميماً:

"قبرٌ ووجهك؟ كيف يلتقيان؟"

ما كان أحلى أن يُقال:

قمرٌ ووجهك...

آه احلى،

غير أن دمي المسافةُ

بين كان...وما يُقال" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 96-98).

في هذه المناجاة مسافة بين الواقع والأمنيات. هو حرفٌ واحدٌ فقط كان كفيلاً بقلب الموقف من الموت إلى الحياة. ففي ذهاب الوجه القمر إلى القبر حركةٌ لا إياب فيها إلا بالقصيدة تبعث الرُّوح في أوصال الابنة لتحيا في وجدان والدها وذاكرته. هي حركةٌ تؤكدُ أنَّ لارا لا تموت، ولو بلغ حبُّ والدها لها حدَّ التَّجديف الذي يجعله في لحظة الموت لا يبتغي وجه الله، بل يبتغي وجه ابنته خلاقًا لمنطق التَّسليم بمشيئة الله في مواجهة الموت؛ فنراه يقول:

"وحدى أدورُ بعكس وجه الله،

أعبرُ نحو وجهك،

وحده الباقي... (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 99)

لقد بلغ الشّاعر في تصعيده الدّراميّ قمّة الانفعال الشّعريّ، ليكون أعلى هرم قصيدته موقفاً لم ينزل فيه من ذروة التّأزم إلى وضعٍ نهائيّ مريح في ذلك السّرد الباكي. وقد لاحظنا كيف تتقلّ هذا السّرد بين الواقع والاسترجاع والاستباق انعكاساً للصّراع الدّائر في قلب الشّاعر بين الشكّ واليقين وبين الإيمان والكفر وبين الرّفص والقبول. إنّه أبّ كان يرى الحياة في ضياء عيون ابنته. ولم يكن نزاعاً إلى الإلحاد والتّجديف وهو المسيحيّ المؤمن في المأثور من شعره قبل عزفه على قبر لارا وبعده. لكنّ موت لارا أخرجه من طوره المؤمن الهادئ، وجعل قصيدته من بيتها الأوّل إلى بيتها الأخير صراعاً متواصلًا لم تنحسر فيه مدّة الألم ولم تنكفئ فيه شدّة البكاء. لذلك، فإنّ القول بوجه لارا الباقي وحده خلافاً للمأثور قوله عن وجه الله الباقي وحده¹ ليس يقيناً نهائياً يشهر فيه الشّاعر ردّةً عن الدّين والإيمان، بقدر ما هو بكاءٌ ونحيبٌ متواصلين على قبر الابنة الحبيبة.

التّماسك النّحويّ

ينطلق التّماسك من فكرة أنّ كلّ نصٍّ هو نسيج. يمتلك هذا النّسيج "خصائص التّماسك والترابط التي يمتنع فيها تحويل النّصّ إلى سلسلةٍ بسيطةٍ من الجمل"² (Rastier, 1989, p. 46). ويتنوّع التّماسك؛ فيطاول الجوانب النّحويّة والصّوتيّة والمعجميّة. لذلك سنعاين التّماسك النّحويّ والمعجميّ في القصيدة. أمّا الترابط النّصّيّ؛ فيتمظهر من "العلاقات التي تتشكّل بين البنية الجزئيّة (على مستوى الجمل) والبنية الكلّيّة (الموضوع)؛ فيوافق البنية الجزئيّة مبدأ التّماسك ويوافق البنية الكلّيّة مبدأ الترابط"³ (Al-Khatib, 2012, p. 47). تُعدّ الإحالة من عناصر

¹ وَرَدَ فِي سُورَةِ الرَّحْمَنِ: كُلُّ مَنْ عَلَيَّهَا فَانٍ ﴿26﴾ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴿27﴾

² « Les propriétés de cohésion et de cohérence qui font qu'un texte est irréductible à une simple suite de phrases ».

³ « La cohérence d'un texte se trouve dans les liens qui se forment entre la microstructure (niveau des phrases) et la macrostructure (le thème développé d'une

التّماسك التي تربط أجزاء النّصّ من بدايته إلى نهايته. "يحدث التّماسك باستخدام الضّمائر بدلاً من الأسماء الظّاهرة التي يكون ذكرها قد تقدّم في بداية النّصّ أو بداية الفقرة" (خليل، 2007، صفحة 192). تتحقّق الإحالة بارتباط عنصرين هما المحيل والمُحال إليه، "حيث يمثّل المحيل نقطة انطلاق عمليّة الرّبط الإحاليّ، وهو دائماً عنصرٌ سياقيّ ذو طبيعة لغويّة. أمّا المُحال إليه، فهو نقطة وصول عمليّة الإحالة؛ وقد يكون عنصراً لغويّاً أو غير لغويّ. لذا تنقسم الإحالة إلى نوعين: مقاميّة ونصيّة" (خطابي، 2007، صفحة 21). وقد برزت الكثير من الإحالات في القصيدة ومنها:

الإحالة المقاميّة (خارج النّصّ)

وهي إحالة عنصرٍ لغويّ إحاليّ إلى عنصر غير لغويّ موجود خارج النّصّ، "كأن يحيل ضمير المتكلّم المفرد إلى ذات صاحبه المتكلّم فيُخرج النّصّ من الانغلاق إلى الانفتاح إلى عالم السياق والتداوليّة." (الزّناد، 2011، صفحة 120)

الإحالة إلى "أنا" الشّاعر وزوجه وقد تمثّلت باستخدام:

الضمير المنفصل "أنا" الواقع في محلّ رفع مبتدأ: "جبل العذابِ أنا" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 20)

الضمير المتّصل "نا" الواقع في محلّ جرّ بالإضافة: "لتحترق حولنا الأشرعة" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 30).

الضمير المتّصل "نا" الواقع في محلّ نصب خبر كان: "وكنا نغني معاً في العشيّات..". (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 34)

phrase à l'autre et qui forme un ensemble). La microstructure correspond *plutôt* à ce qu'on appelle la cohésion, alors que la macrostructure représente la cohérence ».

الضمير المستتر "نحن" الواقع في محلّ رفع فاعل: "نبحر خلف أصابعها...نفيقُ على ضمّةٍ من تراب...ونعفو على ضمّةٍ من تراب..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 34)

الضمير المتّصل "الياء" الواقع في محلّ نصب مفعول به: "فاجأني الصّوتُ..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 41)

الضمير المتّصل "الياء" الواقع في محلّ جرّ بالإضافة: "فانفجرت دمعتي..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 41)

الضمير المتّصل "التاء" الواقع في محلّ رفع فاعل: "مررتُ ببابِك...سمعتُ حفيفًا..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 41)

الضمير المتّصل "الياء" الواقع في محلّ نصب اسم الحرف المشبّه بالفعل "أنّ": "لو أنّي ما سألت..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 7)

الضمير المستتر "أنا" الواقع في محلّ رفع فاعل: "أستعيد (أنا) تفاصيل ضحكتها رقصها شعرها صوتها..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 16)

الإحالة إلى "أنت" لارا وقد تمثّلت باستخدام:

الضمير المتّصل "الكاف" الواقع في محلّ جرّ بالإضافة: "قلبي قلّق على رجلك..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 13)

الضمير المتّصل "الياء" الواقع في محلّ جرّ بالإضافة: "يا ابنتي..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 13)

الضمير المتصل "الكاف" الواقع في محلّ نصب مفعول به: "من سوى "بابا" يغطّي الأرض بالورد وبالقلب لكي يحميك يا دمة "بابا"؟" (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 13)

الإحالة إلى "أنتم" الجمهور المشارك في المآتم، وقد تمثّلت باستخدام:

الضمير الغائب "أنتم" والذي تمثّله واو الجماعة الواقعة في محلّ رفع فاعل: "أضيئوا فناديل غربتها... واخرجوا..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 16)

الإحالة النصّية (داخل النصّ):

وتكون بين عنصرين لغويين من داخل النصّ. "وتكون أيضًا إحالةً قبليّة تعود إلى مفسّر سبق التلقّظ به، أو بعديّة وتعود إلى عنصرٍ إشاريّ مذكور بعدها في النصّ" (قطب، 1997، صفحة 173). وتتوّع العناصر الإحاليّة؛ فتكون ضمائر تحيل إلى خارج النصّ وداخله، وأسماء إشارة إلى القريب أو إلى البعيد. وتدلّ إلى الزّمان أو إلى المكان. وهي "تقوم بالرّبط القبليّ والبعديّ وتسهم في تماسك النصّ" (خطابي، 2007، صفحة 19).

الإحالة القبليّة:

الضمير المستتر "هي" الواقع في محلّ رفع فاعل:

المُحال إلى "لارا": "سهرتُ أمس..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 11)
المُحال إلى البلاد (لبنان): "أطفأتِ الحلمَ الأجمَلَ..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 25)

الضمير "الهاء" المتصل بالاسم والواقع في محلّ جرّ بالإضافة:

المُحال إلى العصافير: "العصافيرُ... كانت تفرع أجراس ضحكِها..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 36)

المُحال إلى "لارا": "وفي ضحكها وجه بلادي..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990)

الضمير "هاء" المتصل بالفعل والواقع في محلّ نصب مفعول به:

المُحال إلى العصافير: "العصافيرُ صلبتُها الرحلة فوق خشب الفجر..." (مطر غ.، عزف على

قبر لارا، 1990، صفحة 15)

الضمير المستتر "هو" الواقع في محلّ رفع فاعل:

المُحال إلى قمر قلب الشاعر (لارا): "قمر القلب جفا القلب وغاب..." (مطر غ.، عزف على

قبر لارا، 1990، صفحة 13)

الإحالة البعدية

ضمير المتكلم المستتر "أنا" الواقع في محلّ رفع فاعل :

المُحال إلى الشاعر : "أصمت..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 7)

الضمير "هاء" المتصل بالفعل والواقع في محلّ نصب مفعول به:

المُحال إلى العصافير: "تنفر حين يفاجنها الثلج..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990،

صفحة 43)

المُحال إلى لارا: "أطفأها الزوال..." (مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 97)

إنّ الإحالتين المقامية والنصية، والثانية في وجهيها القبلي والبعدى ترسمان صورتين

متناقضتين بين الماضي والحاضر بين حضور لارا وغيابها. فالمحال الأساسي (أنا) أي

الشاعر يستدعي محالاتٍ رديفة تعاضده في رسم صورة الوجود مع لارا أولاً، ومن دونها

ثانياً؛ لترتسم معالم الفجيرة التي زلزلت وجود الشاعر. لقد حدّدت الإحالة طرفي التعارض

وهما الماضي والحاضر. فكانت إثباتاً لتماسك النصّ. وجاءت الإحالات لتؤكد هذا المنحى،

لأنّها خلقت تماسكًا بين أجزاء القصيدة. وقد ساعد قصر المسافة بين المُحالِ والمُحالِ إليه في تحقيق مزيدٍ من التماسك. وأثبتت هذه الإحالات نغم الشعر الأساس المتمثل بفجيرة الشاعر بابنته؛ فكانت الضمائر العائدة إليها هي الأكثر استحوادًا على القصيدة؛ تليها الضمائر العائدة إلى الشاعر نفسه. وكان الشاعر قريبًا من ابنته إلى حدّ الطول والاندماج. وقد انعكس هذا التماهي على الإحالات وحركة المحال والمُحالِ إليه بما شدّ أو اصر النصّ ووحد أجزاءه.

الحذف

الحذف هو إحداث فراغ في متن النصّ يترك للمتلقّي أن يملأه وفقًا لمعطيات السياق النصّي وثقافة المتلقّي. يكون الحذف "باستبعاد العبارات السطحيّة لمحتواها المفهوميّ. يتلمس القارئ بالاستبعاد المعاني التأويليّة الصّحيحة للنصّ معتمدًا على السياق اللغويّ والسيّاق الموقفيّ" (حسن، 2007، صفحة 345). يشرك الشاعر القارئ في الكتابة من خلال الحذف. فهو لا يذكر كلّ ما عنده، ويترك المجال متاحًا امام المتلقّي للإسهام في الخلق والابداع. ويشترط في الحذف أن يكون بناء الجملة بعده كافيًا ووافيًا في أداء المعنى، أي "وجود قرائن تومئ إلى المحذوف ويكون في حذفه معنًى لا يوجد في ذكره" (عفيفي، 2001، الصفحات 124-125).

من مظاهر الحذف في القصيدة حذفٌ للمبتدأ:

"سكون"

يزمجرُ صوتُ رحيل الثّواني

ويبدو سهيلًا دبيبُ الظّنون.

جنون... " (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 35)

ونلاحظ حذف المفعول به في قوله:

"وفاجأني الصّوت: مالي أكتّم..."

فانفجرت دمعتي... " (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 41)

يندرج هذا الحذف في سياق تحفيز ذاكرة المتلقّي بإثارة الالتباس في عدم اكتمال المعنى. وفي هذا المنحى يستبطن الشّاعر رغبته في أن ينقل المتلقّي إلى أجوائه؛ فيشاطره خلجاته في البكاء على ابنته الوحيدة.

كذلك برز الحذف في جواب "أم لارا" عن سؤال الشّاعر:

"تهيات؟"

لا. " (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 80)

يستتبع حرف الجواب أن تقول: لم أتهيأ بعد. لكنّ الشّاعر يختصر الموقف لوجود دليل على المحذوف يبعد اللبس والغموض. وقد حقّق الحذف مزيداً من التماسك في تراكيب النّصّ.

الوصل

ثمّة أهميّة كبرى لآليات الوصل في تماسك النّصّ وتلاحم أجزائه. هذه الآليات "تقدّم معلوماتٍ دلاليّة ونحويّة يمكن أن تشترك مع سائر مكّونات النّحو في توضيح مفهوم النّصّ" (بحيري، 2003، صفحة 124). يرتبط استخدام آليات الوصل بطبيعة النّصّ. وهي روابط تكون بمثابة "علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل. وبها تتماسك (الزّناد، 2011، صفحة 37)". وقد تنوّعت الرّوابط في القصيدة وفقاً للآتي:

أداة الرّبط	عدد التّكرارات
الواو	270

6	أو
2	لكنّ
64	الفاء
9+7	كي ولام التعليل
5	ثمّ
9	لام التعليل
11	قد
1	غير أنّ

يمثّل هذا التّفاوت في استخدام أدوات الرّبط وآليات الوصل سمةً بارزةً في القصيدة، إذ أسهمت الرّوابط في تماسكه. وقد تفاوت هذا الحضور تبعًا للدّلالة المتوخّاة من كلّ أداة. وتُعدُّ واو العطف من أكثر الرّوابط حضورًا في القصيدة؛ فقد تكرّرت 270 مرّةً. وهي رابطةٌ تجمع بين الجمل؛ فتزيد من تماسك النّصّ، وتسهم في تظهير أفكار الشّاعر، وتنقل المعلومات التي يريد إيصالها إلى المتلقّي بما يرسم صورة "لارا" منذ ولادتها إلى يوم وداعها.

وتأتي "الفاء" ثانيةً بعد الواو، لتفيد العطف والإضافة والترتيب والتّعقيب. وبرزت قد قبل الفعل الماضي لتؤكّد تأثير لارا في حياتها وموتها على حياة أبيها. وبرزت كذلك "ثمّ" في العطف والإضافة والترتيب. واجتمعت لام التعليل مع كي في الإشارة إلى الأسباب والعلل التي

كان يسوقها الشّاعر لتسويغ مكانة لارا في قلبه ووجدانه. وبرزت "أو" في العطف والتّخيير والاحتمال والتّقسيم...

لقد أسهمت أدوات الرّبط وآليات الوصل الكثيرة والمنتشرة في القصيدة في إثبات تماسكها وترابط أجزائها.

التّماسك المعجمي

التّضام

التّضام هو "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظرًا إلى ارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك" (خطابي، 2007، صفحة 25). يحتكم التّضام وفقًا للمرجع نفسه إلى أنواعٍ من العلاقات منها: "التّباین (قد يكون اللفظان متضادّين) والاندراج في صنف عامّ والدّخول في سلسلة مرتّبة والجزء للكّل والجزء للجزء... إذا أردنا دراسة علاقات التّضام في تحقيق تماسك قصيدة الشّاعر وربط أجزائها؛ فإننا نلاحظ الآتي:

الدّخول في سلسلة مرتّبة:

"لارا هي الـ"كان" والذّكرى هي الآتي... " (الـ"كان" والآتي: ترتيب زمني) (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 46)

علاقة اندراج ضمن صنف عام:

"زفّ العروس - هودجها - الرّغاريد - خاتم" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، الصفحات 80-81): هي مجموعة مفردات تشملها كلمة العرس.

الجزء للكّل:

"دفتر شعر(ص12)- العمر في شفّتي بعض تراب(ص20)- نفيق على ضمّة من تراب... (ص34)"

الجزء للجزء:

" أستعيد تفاصيل ضحكتها رقصها شعرها صوتها..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 16)

التباين:

"من يفتح الباب وقد أقفلت دون العمر بابا؟" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 13) حدث التباين بين فعلين متعاكسين هما: يفتح / أقفلت.

"مكتمل عمري قبل الولادة، مكتمل بعد الرحيل" (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 23). حدث التباين بين أكثر من متضادين (قبل وبعد+ الولادة والرحيل).

إنّ علاقات التّضامّ بين الكلمات تؤدّي دورها أيضًا في تماسك النّصّ وربط أجزاءه. واستخدم الشاعر التّضامّ المعجميّ مستعينًا بالطّبيعة وعناصرها وبالمدرسة ولوازمها، مثلما استعان بالبحر وكلّ ما فيه وبمفردات المأتمّ والعرس، ليجعل المدى كلّه حيّزًا تملؤه لارا فرحًا في حياتها، مثلما ستملؤه لاحقًا بالحزن والأسى في غيابها. لقد أضحت مأساة الشّاعر بفقد ابنته حدثًا وجودياً طال بتداعياته كلّ المدى الذي يعيش فيه الشّاعر من المدينة المنكوبة بالحرب إلى بحرّها إلى الوطن بكلّ ما فيه ومن فيه:

"كلّ ما بعدها وطنٌ واحترق..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 68) ويذهب الشّاعر أبعد من وطنه، فيجعل جنازة ابنته جنازة الدّنيا كلّها:

"ويداي تنفضان، تنطفان خلف جنازة الدّنيا، وأنت تسافرين..." (مطر غ، عزف على قبر لارا، 1990، صفحة 29)

لقد أسهم التّضامّ في جعل النّصّ كلّاً موحّداً بما أرساه من علاقاتٍ بين الكلمات مثنياً واقع الفجيرة في حياة الشّاعر بفعل موت ابنته ومسلّطاً الضّوء على الحرب وأهوالها، تلك الحرب التي زلزلت حياة الأبرياء، وجعلتهم ضحايا على مذبح مشاريعها المدمّرة.

التكرار

درسنا التّكرار في الفصل الثّاني ضمن البنى المكّملة للتّشكيل الموسيقي في شعر غسان مطر. نأتي في هذا الفصل لرصد الدّور الذي تؤدّيه المتكرّرات في "تحقيق التماسك النّصيّ بين العناصر المتباعدة" (الفي، 2000، صفحة 20). يتطلّب التّكرار "إعادة ذكر عنصر معجميّ أو ورود مرادف له أو شبه مرادف...". (خطابي، 2007، صفحة 24) ويكثّف التّكرار الدّلالة الإيحائيّة للنّصّ ويربط السّابق باللاحق. ومن أكثر الكلمات تكراراً في القصيدة:

الكلمة	عدد التكرارات
القلب / قلبي	45
لارا / ابنتي	30
قبر	25
العزف / الغناء	24
الله / الإله	23
دم / دماء	20
الليل	16

لقد تكرّرت كلمة "القلب" خمساً وأربعين مرّةً في القصيدة. أمّا كلمة "لارا"؛ فكان تكرارها ثلاثين مرّة. وفي تصدّر هاتين الكلمتين قائمة التكرار تثبيّتُ لمكانة الابنة في قلب أبيها. فهي في القلب نبض الحبّ والشوق والعطف وكلّ مشاعر الأبوة الجياشة التي لم يزددها موت الابنة إلاّ تأججا وبروزا. كما أنّ نداء الأب ابنته الرّاحلة يعبر عن رغبةٍ محمومة بالتّقرب إليها في عالمها الجديد ومحاولة حثيثة لإطفاء لهيب الشوق والحزن اللذين هيمنا على الشّاعر في إثر فقدان ابنته الوحيدة.

تأتي كلمة "قبر" ثالثةً في ترتيب المتكرّرات. فهذا المقام الأخير والمثوى الذي وارى فيه الشّاعر جسد ابنته هو المدى المتاح لأبناء المدينة الغارقة في حربٍ أهليّة مدمّرة كان قد مضى على اندلاعها خمس عشرة سنة حين قضت "لارا". وتبرز سيطرة دال القبر من العنوان "عزف على قبر لارا". في تلك الحرب كان كلّ موتٍ يشبه موت "لارا" مجانيًا ويوميًا. قاد هذا الواقع النّاس إلى الشّعور بأنّ بلادهم باتت قبرًا كبيرًا، وأنّ آجالهم موصولةً بزناد بنادق المتحاربين أو بكبسة أزرار متفجّراتهم أو شظايا قذائفهم التي شطرت بيروت وشطرت معها قلوب اللبنانيين هلعًا ورعبًا من جنون الحرب.

لكنّ الشّاعر لم يستسلم لواقع الموت والقبر. لذلك رأيناه يذهب إلى حياة "لارا" مستحضراً دال الفرح والحياة من شبابها الغضّ النّضير؛ فيفرد من العنوان إلى الأبيات حيّرًا واسعًا للعزف والرّقص والغناء.

لا يريد الشّاعر استحواذ البكاء والفجبة على المشهد. فيأتي إلى القبر مزودًا بعدّة الفرح. إنّه لا ينسى إقبال "لارا" على العزف والغناء، يوم كانت تملأ بهما حياة والديها وأرجاء البيت بالحبور والسّعادة. صحيح أنّ العزف أخذ منحى جنائزيًا أحيانًا في جوقة العزاء والبكاء، لكنّه ظلّ ينقلّ من قيود المأتم ليحلّق في فضاءات "لارا" الحاملة والمشبعة بالحياة.

أما كلمة "الله"، فإنّ تكرارها جاء في سياق مناجاةٍ لم تتوقّف من أوّل القصيدة إلى آخرها تليّن حيناً وتشدّت حيناً آخر بين الشّاعر/ الأب وخالقه. إنّ موت "لارا" سيطر على كيان الشّاعر؛ فانفجر بالغضب والتساؤلات باحثاً عن جوابٍ شافٍ لموت فتاةٍ في مقتبل عمرها ضحية حربٍ عبثية. وقد دفعته تساؤلاته إلى غضبٍ حادّ خلخل ثوابته الإيمانية وهزّ يقينه بحتمية الموت، ليطال تشكيكه المنفعل تحت وطأة الفجيرة إيمانه بالعدل والحكمة الإلهيتين.

ولاحظنا حضوراً بارزاً لثنائية الدّم/ الليل في أبيات القصيدة. يريد الشّاعر من تلازمهما أن يوضح مآل حياته بعد "لارا". فقد سألت دماؤها تمحو في نرفها أضواء النّهار وتجعل حياة أبيها ليلاً طويلاً لا تنقضي ساعاته. كانت ابنته منبّه الفجر والصّبح في حياته، لكنّ غيابها تركه نهياً لليلٍ ثقيل الوطأة هو ليل اليأس والحزن.

مثّلت هذه المتكرّرات المنتشرة في أبيات القصيدة موضوع المرسلّة الأساس، وربطت أجزاء النّص لتكون مدمكاً في وحدته وتماسكه.

الحقول المعجمية

يتضمّن الحقل المعجمي الكلمات التي تدور حول موضوع ما. وهو "يضمّ كلماتٍ مختلفة الأنواع: أسماء، أفعال، صفات..."¹ (Robert, 2008, p. 30) ترتبط المفردات والتعابير في الحقل المعجمي " في نصّ معيّن بعلاقةٍ معنوية: تشابه، تماثل، تجاور، تعارض، تضادّ، كليّة، جزئية...فتتمحور حول موضوع واحد أو مجالٍ فكريّ واحد" (أيوب، التّعبير منهجيته وتقنياته، 2001، صفحة 41). رصدنا في القصيدة شبكة من الحقول المعجمية التي تنتمي إلى موضوعٍ معيّن. فلاحظنا انتشاراً واضحاً لحقول الابنة و الوطن والعم والموت والشّعر والضوء والحب. وقد تعدّدت هذه الحقول وأدّت دورها في تثبيت تماسك النّص على المستوى

¹« Le champ lexical ou thématique rassemble tous les mots qui gravitent autour d'un thème. Il comprend des mots de nature différente : noms, verbes, adjectifs, etc... »

المعجمي، وأوضحت محور اهتمام المرسل أي موضوع مرسلته. تظهت هذه الحقول على تعددها في " شبكة معجمية للنص تفرض اكتشاف العلاقة بينها وبين كشف نمو المعنى وتطوره" (أيوب، التعبير منهجيته وتقنياته، 2001، صفحة 42). أما أبرز هذه الحقول؛ فهي:

الحقل المعجمي لآرا الصببية: "آرا، آرك، يا دمة "آبا"، ضحكها، رقصها، شعرها، صوتها، خديك، عينيك، زنبقتي، ابنتي، قدام آرا، شعر آرا، العروس..."

الحقل المعجمي للوطن: "بلادي، وطني، البيوت، المدى، مدن، الجدار، الطريق، المدينة، الأنهار، المآذن، البحر، أمكنة، جزر تهد بحارها، الرصيف..."

الحقل المعجمي للعلم: الليل، الظلام، انطفآت، انطفأ، البئر، ما أوسع هذا الليل، مداهم، الليل أرخى جناحه، تنتهي ألف شمس، الهوة المقفلة، ليها الدموي، ظلمته..."

الحقل المعجمي للموت: "قبر، جثث، موت، احتضار، غيبوبة، حفرة، الرحيل، جنازة، الكفن، التراب، الجنان، اليباس..."

الحقل المعجمي للشعر: "شعرا، أرتله، دفتر شعر، الكلام، قافية، محابري، أوراق، نغني الهوى والشباب، ترتل للمتنبّي، الحروف، أكتب أغنية، اللغة، المفردات، بحر، صدر البيت..."

الحقل المعجمي للضوء: "قنديلا، الشمس، رؤاك المنورات، نجمتي، ضوء صوتك، القمر، المدى مقمر، مثل ضوء يعود إلى كوكب، تشرق..."

الحقل المعجمي للحب: "ضقتي قلب، الفارس والوردة، قمر القلب، الشوق، الحبيبة، الحب، الهوى والشباب، الأمانى عذاب، حبستك في أضلعي، قبلناها، أحضن، ألتم..."

تتعلق الحقول المعجمية في القصيدة، لتختصر موضوع الكلام بتضميناتها ورموزها. ويمكننا أن نجعلها في جملة واحدة: ماتت لارا فأعتَمَ الوطن بالحزن؛ لكنّ الشّاعر يضيئ شمعاً الشعير والحبّ في هذا الليل الطّويل.

فالوطن هو مأوى النّاس الخائفين الذين تتهدّدهم الحرب بناها وشراها المستطير. والموت هو ما جنته أيدي المتحاربين على الوطن وأهله، وهو منطلق القصيدة المكتوبة في رثاء الابنة الرّاحلة. أمّا الحبّ؛ فهو زاد الصّمود في مواجهة الحرب. به يستبدل الشّاعر دموعه بفرح الذّكريات؛ فيسترجع بالشّعر فصولاً مشرقاً من حياة ابنته ليتأسّى ويتعزّى ويكمل الحياة. نستنتج أنّ الفكرة الرّئيسة في القصيدة، قد انبثقت من تضافر هذه الحقول المعجمية التي أسست لوحدة الموضوع وحافظت على تماسك بنية القصيدة.

التّرابط

تستدعي العلاقات المنظمة للنّص جهداً في التّفسير والتّأويل اتّكاءً على معرفة المتلقّي وخلفيته المعرفية، ليتمكّن من مواجهة كلّ نصّ بما يحتمله من خلفيات. والتّرابط هو العلاقات التي تربط معاني الجمل في النّص. "وهو يهتمّ بالرّوابط الدّلالية المتحقّقة في عالم النّص بخلاف التّماسك الذي يهتمّ بالرّوابط الشّكلية المتجسّدة في ظاهر النّص" (الفاقي، 2000، صفحة 95). لذلك يتحقّق التّرابط وفقاً للوظيفة التي يؤديها موضوع الخطاب. ولكلّ خطاب بنية كلّية يُفصد بها "أن يكون للخطاب جامع دلاليّ وقضية موضوعية يتمحور النّصّ حولها، ويحاول تقديمها بأدواتٍ متعدّدة" (الرّواشدة، في الأفق الأدونيسيّ دراسة في تحليل الخطاب الشعريّ، 2006، صفحة 41). والبنية الكلّية هي الإحاطة بموضوع الكلام في النّصّ ومقاصده وغاياته. "وإذا كان للخطاب متشاكل واحد فإنّ للنّصّ متشاكلات متعدّدة" تُحلّل على مستوى المحتوى وعلى مستوى التّعبير. والمتشاكل من طبيعة تركيبية يُؤشّر إلى مثوله في النّصّ الانتشار المشترك

لأبي من المستويات النصية: الصوتي والنحوي والمدلوي" (أيوب، النقد النصي (2) وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات، 2011، الصفحات 143-144).

في تأطير قصيدة "عزف على قبر لارا": المرسل هو الشاعر غسان مطر، والمرسل إليه ابنته الراحلة "لارا". يتحوّل الإرسال أحياناً إلى زوجه "أم لارا" ووطنه "لبنان". وإذا كان موضوع الكلام موت لارا كما يظهر في العنوان "عزف على قبر لارا" ويتحقّق من انتشار شبكة معجمية ترمز إلى "لارا" وموتها؛ فإننا رصدناها بحقولها المعجمية المتنوعة ومتكررات الموت والدم والليل. نستنتج أنّ البنية الدلالية الكليّة لهذا النصّ هي بنية الفجيرة ورفض الموت الذي أحاق بالفنّاء، ثم محاولة بعثها من موتها بالشعر. وقد برزت هذه البنية الدلالية الكليّة على المستويات كافة:

المستوى	مواجهة فجيرة موت لارا بالرفض وبعثها بالشعر والحُب والغناء
الإيقاعي	تنويع الأبيات بين العمودي والتفعيلة التوازيات التي وازت بين الشاعر وابنته (تماه يرفض الموت)
التركيبى	تقارب ضميري المتكلم والغائب العائدين إلى الشاعر وابنته أدوات الربط التي تحمل دلالات التعارض (لكن-غير أنّ)
المعجمي	ظهور شبكة الحقول المعجمية للموت والفجيرة والشعر والحُب والغناء (رمز رفض الموت ومواجهته وصولاً إلى انبعاث الابنة بالشعر والحُب)
الدلالي	متشاكل الموت ومتشاكل الانبعاث

باغتت الفجيرة الشاعر وأوقعته في غياهب حزن عميق. فوقف أمام قبر ابنته رافضاً أن يكون القبر مثوى قمره (لارا). وتجلّى الرّفص إيقاعياً في التّنوع العروضيّ وتنوع القوافي بين مطلقاً ومقيّدة وفي المتوازيات التي تماهى فيها الشاعر مع ابنته. وتجلّى الرّفص تركيبياً في تقارب الضمائر العائدة لكلّ منهما وفي أدوات الربط التي تفيد التّعارض. وتجلّى الرّفص معجمياً في شبكة الحقول المعجميّة التي ترمز إلى الحياة (الشعر والغناء والفرح والخُب): رمز رفض الموت وبعث الابنة منه بالشعر والخُب).

في النّصّ خطابان: خطاب أبٍ أقعده موت ابنته ذاهلاً في وطأة فجيرة قاسية ومتشاكله الدلاليّ هو متشاكل الموت، وخطابٌ آخر للأب نفسه يتجاهل فيه حدث الموت ويتعامل مع ابنته كأنّها ما زالت على قيد الحياة، ومتشاكله فيه هو الانبعاث. واجه الشاعر الموت بالصّدمة والدّهول أوّلاً ثمّ بالرّفص ثانياً فاندمج مع ابنته يلوذ بوجهها فيخلّده بالشعر (وحده الباقي: ص99)، ويرفض التّسليم بالموت والاستسلام لمفاعيله مسترجعاً ذكرياته وابنته جاعلاً الذكريات سلماً لانبعاثها وعودتها إلى الحياة. ولقد أسهمت البنية الدلاليّة الكليّة والمتشاكلات الدلاليّة في إحكام ترابط القصيدة وتماسك أجزائها.

خلاصة الفصل الثالث

بعد دراسة التركيب الشعري وانزياحاته الجمالية في هذا الفصل، لاحظنا في المبحث الأول المتعلق بخصوصية التركيب الشعري أنّ الأفعال بصيغها الزمنية تذهب أكثر إلى الماضي، وأنّ تكرارها في الجملة تكرارٌ فعليٌّ يريده الشاعر في الواقع. وكان للأفعال المضارعة مقاصد شتى؛ فهي تذهب مرّة إلى الماضي، وتذهب مرّة ثانية إلى دلالات الثبات والاستمرارية، لتصل في بعض المواضع إلى دلالة التكرار والعادة.

وفي دراسة الفواعل والضمان، لاحظنا تقاربًا بين الضمانات المختلفة في السطر الواحد بما يعكس تقاربًا بين أصحابها في الواقع (المتكلم الجمع والغائب المفرد في قصيدة "امسحوا دمعكم" : المشيعون والشاعر الراحل جوزف حرب) تتحد ذوات الشعراء وتنصهر في ذات رفيقهم الراحل وفقًا للمعبر عنه في القصيدة. وورد ضمير المخاطب الجمع لفعل الأمر (امسحوا-تعالوا...) ليظهر ضعف هؤلاء في لحظة الموت وخروج واحد منهم يدعوهم إلى التماسك والذهاب أبعد من الدمع (غسان مطر).

ولجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير تبعًا لأهمية المقدم ورغبةً في إبرازه (تقديم المفعول به على الفاعل وتقديم الخبر على المبتدأ). وقد غلبت الجمل الفعلية على الاسمية تغليبًا للحركة على

السكون حتّى في مواقف الموت انعكاسًا لرفض مفاعيل الموت ومواجهتها بالشعر (وقد فعل غسان مطر ذلك في موت صديقه جوزف حرب مثلما فعله في موت ابنته لارا).

وكان للجمل القصيرة حيّزٌ أوسع من الطويلة في تعبيرٍ واضح عن قصر أنفاس الشاعر في الواقع بفعل الحزن الذي يعتريه مقرونًا بالغضب في مواجهة مصائب الذات والأمة. ولم يلجأ إلى الجمل الطويلة إلا في مواقف السرد والشرح والتوضيح. وخدمت الجمل الخبريّة أفكار الشاعر ونغم الشعر الأساس في مقام الرثاء (قصيدة امسحوا دمكم)؛ في حين عكست الجمل الانشائيّة مشاعره وانفعالاته شوقًا ولهفًا على الميت وتساميًا فوق الواقع المعيش.

وجاء الانزياح الأسلوبيّ الدلاليّ ليصوغ علاقاتٍ مبتكرة بين النعت والمنعوت وبين المفعول به وعامله وبين اسم الذات واسم المعنى. وبرزت اللاملاءمة الاسناديّة في خروج مرغوب إلى سياقاتٍ جديدة يقوم المزج فيها على الإدهاش والمفاجأة. لذلك رصدنا استعاراتٍ غريبة زادت نسبة الشعريّة، لكنّها تفاوتت بين قصيدةٍ وأخرى.

في المبحث الثاني تناولنا بنية الأنساق نسق الفعل ونسق التّركيب اللغويّ؛ فوجدنا أنّ نسق الفعل عند الشاعر عزز قيم الانتصار للحقّ والشّجاعة في خوض صراعات الحياة (مجموعة لمجدك هذا القليل). أطلّ الشاعر في نسق الفعل على الموت والحياة وتذكّر معاناة الجنوبيين اللبنانيين في حرب تمّوز 2006 وتفاعل معها. أمّا في نسق التّركيب اللغويّ، فقد نوع الشاعر في شكله ليأتي بالنداء تحببًا ومناجاةً لمن يحبّ. وواءمت الجملة الشعريّة بين الحداثيّ والأصيل لتستوعب التّحوّلات المتسارعة في أفق القصيدة الحديثة.

وتجلّت جرأة الشاعر في تحطيم قانون المرجع في الضّمير، ليصنع الإيحاء في النحو. وأكثر من تسكين الرّويّ تقريبًا لشعره من لغة النّاس وتخفّفًا في الإيقاع، وشحنّ تراكيبه بثقافة موسوعيّة. لاحظنا أيضًا نزوع الشاعر إلى الفوضى في التّنقيط والتّوزيع؛ فرأيناه يحطّم العبارة

التقليدية ويستخدم تقنية التفكير وابتكر تراكيب لغوية لم يسبقه إليها أحد (في مجموعتي أحبك يا حزيران وهليسار).

ذهبنا في المبحث الثالث إلى أبنية القصائد وتماسكها وترابطها؛ فدرسنا في "عزف على قبر لارا" البناء الدرامي وما يشتمل عليه من أحداث تصاعدت إلى قمة التأزم الذي مثله موت لارا واستغرقت فيه. وتداخل الوصف مع السرد تصويرًا لشخصية الابنة ومكانتها في قلب أبيها. أما الحوار (وأغلبه مناجاة) فقد أشرك فيه الشاعر أطرافًا متعددة يستهلها بمناجاة الله ويعود إلى لارا، ثم يذهب إلى محاوره أم لارا، ليمسرح الشعر وينزله إلى الواقع. وقد بثّ الشاعر في قصيدته موقفًا مناهضًا للموت بحدّة انعكست على مناجاته الله في الأبيات؛ فأتت مشوبةً بالغضب والعتب الشديدين.

ثم درسنا آليات التماسك النحوي ودورها في ربط أجزاء القصيدة؛ فعرضنا شواهد للإحالة والوصل ودور المحال إليه في كشف الموضوع. ودرسنا الوصل بأدواته وآلياته (الروابط) وما حملته من دلالات. وتطرّقنا إلى الحذف الذي كان الشاعر مقلًا في استخدامه فلم يترك للمتلقّي مساحةً واسعة للتأويل مفضلاً اختيار الكلمات المناسبة إلى أفكاره بنفسه.

وأتبعنا ذلك كلّ بدراسة الحقول المعجمية والمتكرّرات وعلاقات النّضام؛ فتبيّن لنا أنّها تتجاوز دورها الدلاليّ في تشكيل موضوع المرسلّة، لتقوم بدورٍ تركيبّي في ربط أجزائها وتحقيق تماسكها. واستجلينا أيضًا ملامح البنية الكليّة للقصيدة في المستويات كافة، ولاحظنا دور المتشاكلات الدلاليّة في ترابط الأجزاء وتكاملها.

رصدت مباحث هذا الفصل انزياحات التّركيب الشعريّ الجماليّة؛ فوجدت في مكوّناته ما يحقّق تماسك الخطاب نحوياً ومعجمياً وترابط النّصّ دلاليّاً. فيكون التّركيب الشعريّ بذلك مدمجاً أساسياً في تشكيل البنية الدلاليّة الكليّة.

بعد دراسة التّركيب الشّعريّ وانزياحاته الجماليّة، سننتقل في الفصل الرّابع إلى دراسة الفضاء الإيديولوجيّ وبنيات الصّراع في قصائد غسان مطر. فكيف ستحافظ الشّعريّة على عناصرها في حضرة الإيديولوجيا؟ وكيف تمظهرت الصّراعات الاجتماعيّة والسّياسيّة والدنيّة في قصائد الشّاعر؟

الفصل الرَّابِع: الفضاء الإيديولوجي وبنيات الصّراع

مدخل

ورد تعريف الإيديولوجيا في المنجد في اللّغة والأعلام، أنّها " فنّ البحث عن التّصوّرات والأفكار ومذهبٌ يعتبر الأفكار المتّخذة بذاتها بقطع النّظر عن كلّ ما هو وراء الطّبيعة" (معلوف، 2008). أمّا في قاموس المورد، "فالإيديولوجيا أو الأيديولوجية هي باليونانية القديمة: إيديا، "فكرة"، ولوغوس "علم أو خطاب" (البعليكي، 2016، صفحة 34). وفي تعريف فرنسيّ من قاموس "لاروس"، نجد أنّ "الإيديولوجيا هي عقيدةٌ تُلهِمُ أفعال بعض النّاس".¹ (Jean-Pierre Mével, 1991, p. 424).

ولئن حملت الإيديولوجيا دلالاتٍ كثيرة ومتنوّعة؛ فإنّها تؤثّر جميعها إلى كونها منظومة من الأفكار الخاصّة برهطٍ اجتماعيٍّ معيّن تعكس اهتماماته ومصالحه. هذه الأفكار تصلح لنضالٍ جماعيٍّ يقوم به معتنقوها الذين يجعلونها برنامج عملٍ يمكن أن يطاول جوانب شتى في حياتهم سواءً في السّياسة أو الدّين أو الاجتماع.

جاءت تجارب اللبنانيين في القرن العشرين حافلةً بإيديولوجياتٍ متنوّعة؛ فاعتنق بعضهم الإيديولوجيات العالميّة كالماركسيّة التي تستند إلى فلسفة كارل ماركس في صراع الطبقات، ليؤسّسوا على هديها الأحزاب والمنظّمات اليساريّة وعلى رأسها الحزب الشيوعيّ اللبناني ومنظّمة العمل الشيوعيّ وقريباً من هذا التّوجّه، نشأ الحزب التّقديميّ الاشتراكيّ ثلاثي الأبعاد، مضيّقاً إلى بعده اليساريّ اللبناني بعداً قومياً عربياً وبعداً اشتراكياً عالمياً. وهبّت على لبنان رياح إيديولوجياتٍ إقليميّة بعيدة وقريبة. فمن الإقليم القريب "مصر وسوريا" تغلّغت إيديولوجيا

¹ **Idéologie** n.f : une doctrine inspirant les actes de certains gens.

القوميّة العربيّة في لبنان بشكلٍ واسع في زمن "جمال عبد الناصر"¹. فنشأت في الخمسينيّات أحزابٌ محليّة تؤمن بالوحدة العربيّة على أسس الأرض واللّغة والحضارة والنضال المشترك الذي يجمع العرب أمّةً واحدة، تتبع الناصريّة في مصر أو تتبع إيديولوجيا مشابهة نشأت في سورية، وأثمرت فرعاً لحزب البعث العربيّ الاشتراكيّ في لبنان يتبنّى أفكار "ميشال عفلق وصلاح الدّين البيطار وزكي الأرسوزي وغيرهم"². ودمج بعض الناصريين والبعثيين القوميّة العربيّة بالماركسيّة في تجاربهم السّياسيّة³. لكن الإيديولوجيا المشار إليها في هذه الأحزاب علمانيّة تنادي بفصل الدّين عن الدّولة، وهذا صراعٌ وجوديّ صعب في مجتمعٍ بنى نظامه السّياسيّ على ركائز طائفية في الصّيغة والميثاق والدستور.

حاول البعض في هذا البحر الزّاخر من الإيديولوجيات التّوفيق بين العروبة والإسلام، منطلقين من كون "الإسلام حضارةٌ خالفةٌ للأمة العربيّة ومستودعاً لثقافتها وموضوع عزّتها المشتركة" (عزقول، 1968، صفحة 367). فذهب بعض اللبنانيين المسلمين إلى إيديولوجيا دينيّة وافدة من الإقليم القريب أيضاً؛ وتلقّفوا أفكار "حسن البنا وسيّد قطب ومصطفى السّباعي"⁴، ولا سيّما بعد إقامة السّباعي في لبنان متنقلاً بين بيروت وطرابلس. "فأنشأ محمّد عمر الدّاعوق في منتصف القرن العشرين جماعة عباد الرّحمن في بيروت، وتمدّدت الجماعة إلى طرابلس بواسطة الشّابّ الطّرابلسيّ آنذاك "الشيخ فتحي يكن" الذي ذهب مع رفاقٍ له أبرزهم "الشيخ

¹ جمال عبد الناصر: هو ثاني رؤساء مصر (1956-1970) وأحد أبرز قادة ثورة الضّبّاط الأحرار في تموز 1952. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

² مؤسسو حزب البعث العربيّ الاشتراكيّ في سورية. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

³ بعد هزيمة حزيران عام 1967 انتقل بعض أعضاء حركة القوميّين العرب وتنظيماتها إلى الماركسيّة، ولكن ليس إلى الأحزاب الشيوعيّة، وإنّما إلى تنظيمات خاصة تبنت الفكر الماركسيّ، ولكن في طبيعته اليساريّة الجديدة التي ظهرت أوروبياً في ستينيات القرن العشرين، مثل "الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين" في العام 1967، و"الجبهة الديمقراطيّة لتحرير فلسطين" في العام 1969 و"منظمة العمل الشيوعيّ" في لبنان في العام 1971، و"الحزب الاشتراكيّ اليمينيّ" في العام 1978، فيما كان هناك انتقال لافت للنظر في سورية نحو الماركسيّة ليس فقط من أعضاء في حركة القوميّين العرب، بل أيضاً في حركة الاشتراكيّين العرب بزعامة أكرم الحوراني وأفراد من "بعث صلاح جديد" قاموا عبر هذه الرّوافد الثلاثة بتشكيل "رابطة العمل الشيوعيّ" في العام 1976 التي أصبحت في العام 1981 "حزب العمل الشيوعيّ". (رصاص، 2013)

⁴ حسن البنا: مؤسس حركة الإخوان المسلمين في مصر وسوريا. ومصطفى السّباعي مؤسسها في سورية. أمّا سيّد قطب، فهو من أبرز مفكّريها ودعاتها في منتصف القرن الماضي. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

فيصل مولوي" و"إبراهيم المصري" إلى إطارٍ إخوانيٍّ جديدٍ أطلقوا عليه تسمية "الجماعة الإسلامية في لبنان" (دسوقي، 2010).

ومن الإقليم البعيد "إيران"، عبرت إيديولوجيا "حزب الله" الدينيّة متّكئةً على فكرة "ولاية الفقيه" وفقاً للرّسالة المفتوحة التي وجهها حزب الله إلى المستضعفين في لبنان والعالم في 16 شباط 1985: "إننا نلتزم بأوامر قيادة واحدة حكيمة وعادلة تتمثّل بالوليّ الفقيه في إيران، أمّا ثقافتنا فمنابعها الأساسيّة القرآن والسُنّة المعصومة والأحكام والفتاوى الصّادرة عن الفقيه مرجع التّقليد عندنا." (عبدالله، 1988، الصفحات 271-272).

ولم يكن الاتّجاه الإيديولوجيٍّ أمميّاً وعربيّاً وإسلامياً فقط، فبرز "الاتّجاه اللبنانيّ-اللبنانيّ، ومن رواده كمال يوسف الحاجّ الذي نظّر للقوميّة اللبنانيّة مستخدماً "مصطلح اللبنانيوجيا مذهباً رؤيويّاً يجمع فيه بين القوميّة اللبنانيّة والأمة العربيّة" (طرابيشي، 2006، صفحة 271) وسعيد عقل القائل: "إنّ لبنان هو ما وراء تخوم ونطق وعرق ووحدة أيّ تاريخٍ كان. إنّه لمن إبداعٍ لنا ذاتيٍّ ومن تفاعلٍ بيننا وبين حوضنا الشّرقيّ وحوضنا العالميّ..." (عقل، 1961، الصفحات 11-25) وشارل قرم وميشال شيحا وجواد بولس وآخرون تأثّروا بإعلان دولة لبنان الكبير ومرحلة الانتداب الفرنسيّ على لبنان متّخذين تاريخ فينيقيا ونسيج لبنان المتنوّع نقطة ارتكازٍ لهذه الإيديولوجيا ولهذا الإقليم اللبنانيّ ذي الدّور الحضاريّ التّاريخيّ العريق. وقد أنتجت هذه الإيديولوجيا أحزاب اليمين اللبنانيّ كالكثائب والوطنيين الأحرار وحرّاس الأرز. انضوت في الجبهة اللبنانيّة في بداية الحرب الأهليّة لمواجهة الحركة الوطنيّة اللبنانيّة (أحزاب اليسار) المتحالفة مع منظمّة التّحرير الفلسطينيّة آنذاك. وسرعان ما تحوّل الصّراع إلى طائفيٍّ لغلبة المسيحيّة على أحزاب اليمين والإسلام على أحزاب اليسار.

وبرز الاتّجاه اللبنانيّ السّوريّ بظهور مصطلح القوميّة السّوريّة التي نادى بها "أنطون سعادة" انطلاقاً من فكرة سورية الكبرى المشار إليها في الفصل الأوّل. فجاء الحزب السّوريّ القوميّ

الاجتماعي وفقاً لمبادئ أرساها مؤسسه في كتابه "نشوء الأمم" وخلصتها: "إنّ الأمة هي الوحدة الأساسية في التاريخ الإنساني، وإنّ وحدتها تقوم على المصلحة والإرادة لا على اللغة ولا على الدين. والأمة السوريّة لها كيانٌ ذو حدودٍ طبيعيّة تجعل منه وحدة جغرافيّة مستقلّة خاصّة بهذه الأمة." (حاقّة، الالتزام في الشّع العربيّ، 1979، الصفحات 178-179)

وقد اتّخذ أنطون سعادة موقفاً معارضاً للقوميّة العربيّة لاستحالة تحقيقها بنظره، وناوياً القوميّة اللبنانيّة لضيق نطاقها وانعزالها عن مجالها الحيويّ الواسع وضعف مقوماتها. لكنّ سعادة نفسه، ما لبث بعد الحرب العالميّة الثّانية أن صرّح "بأنّ الوحدة السوريّة هي خطوة أولى نحو تكتّلٍ عربيّ أوسع." (حاقّة، الالتزام في الشّع العربيّ، 1979، صفحة 179) ويمكن أن نلاحظ في مسار الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ بعد إعدام زعيمه المؤسس أنطون سعادة في العام 1949 وفشل محاولته الانقلابيّة ضدّ الحكم اللبنانيّ في العام 1960 ميله نحو اليسار. فقد كان أحد أحزاب الحركة الوطنيّة التي ضمّت احزاب اليساريين اللبنانيّين والفلسطينيّين المقيم في لبنان.

ومن المفارقات الملحوظة في حراك الإيديولوجيّات في لبنان، استيعاب إطار الحركة الوطنيّة فيه الإيديولوجيا الأمميّة (الحزب الشيوعيّ ومنظمة العمل...) والإيديولوجيا العربيّة (حزب البعث العربيّ الاشتراكيّ وحزب طليعة لبنان العربيّ الاشتراكيّ...) والإيديولوجيا السوريّة (الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ) والإيديولوجيا المرتكزة على التقاء الدّين الإسلاميّ والوطنيّة اللبنانيّة (حركة أمل¹). كلّ هذا المزيج قاده مؤسس الحزب التّقديميّ الاشتراكيّ المفكّر

¹ حركة أمل: هي حركة سياسيّة أنشأها المفكّر والسياسيّ اللبنانيّ ذو الأصول الإيرانيّة السيّد موسى الصدر في منتصف سبعينيّات القرن الماضي باسم حركة المحرومين، وقامت على ثنائيّة الإيمان الإسلاميّ والانتماء اللبنانيّ: "إنّها حركة الإيمان التي تستوحى ميثاقها من السماء لتصون الوطن على أسس التّحرير والديمقراطيّة والتنمية وإلغاء الطائفية السياسيّة وتحقيق العدالة الاجتماعيّة والاندماج الوطنيّ..." (أمل، 1997، الصفحات 12-35)

والقائد السياسيّ كمال جنبلاط¹. وقدمت هذه الحركة في خضمّ الحرب برنامجها للإصلاح الديمقراطيّ للنظام السياسيّ اللبنانيّ المعروف باسم "البرنامج المرحليّ للحركة الوطنيّة اللبنانيّة" والمتضمّن دعوةً إلى "إحداث تعديلات ديمقراطية أساسية في تركيب النظام السياسي اللبناني ومؤسساته الرئيسة بما يؤول إلى تحديث النّظام السياسيّ وتجاوز صيغته الطائفية شبه الإقطاعية المتخلفة نحو نظام ديمقراطيّ عصريّ قادرٍ على مواجهة المشكلات الاقتصادية والاجتماعية للبنان، وقادرٍ أيضاً على الوفاء بالحدّ الأدنى من موجبات انتماء لبنان إلى محيطه العربيّ على الصعيدين الوطنيّ والقوميّ" (جنبلاط، 1975). وتبع البرنامج المرحليّ للحركة الوطنيّة، صدور الوثيقة الدستورية في نهاية عهد الرّئيس الراحل سليمان فرنجية² بدعمٍ سوريّ لإحداث تعديلاتٍ في النّظام. ولم يُكتب لها النّجاح لرفضها من المعسكرين المتحاربين، أي الجبهة اللبنانيّة يميناً والحركة الوطنيّة يساراً. واستعصى حسم الحرب عسكرياً وسياسياً، لتطول خمسة عشر عاماً انتهت بتدخلٍ عربيّ ودوليّ حاسمٍ أثمر وثيقة الوفاق الوطنيّ³ في مدينة الطائف السّعودية.

والأغرب من ائتلاف الإيديولوجيات المتناقضة في الحركة الوطنيّة اللبنانيّة في بدايات الحرب اللبنانيّة، هو موقف الحزب السوري القوميّ الاجتماعيّ بوصفه قوميةً سورية في موقعه بين القوميّتين العربيّة واللبنانيّة. فبينما انحاز في أزمة العام 1958 إلى القومية اللبنانيّة ليصطف خلف رئيس الجمهوريّة اللبنانيّة آنذاك كميل شمعون⁴ الذي تقرب من "حلف بغداد"¹ المنخرط

¹ كمال جنبلاط: مفكّر وفيلسوف وسياسيّ لبنانيّ أسس الحزب التقدّميّ الاشتراكيّ في العام 1949 وقاد أحزاب اليسار في إطار الحركة الوطنيّة. قضى اغتيالاً في 16 آذار 1977. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

² سليمان فرنجية: رئيس الجمهوريّة اللبنانيّة (1970-1976). شهد عهده اندلاع الحرب الأهلية في نيسان 1975.

³ وثيقة الوفاق الوطنيّ اللبنانيّ: وضعت بين الأطراف المتنازعة في لبنان في أيلول 1989 في مدينة الطائف السّعودية لإنهاء الحرب الأهلية اللبنانية وذلك بعد أكثر من خمسة عشر عاماً على اندلاعها.

⁴ كميل شمعون: هو الرّئيس الثّاني للجمهوريّة اللبنانيّة بعد الاستقلال (1952-1958).

في مواجهة تمدد القومية العربية في لبنان وطموحها إلى إلحاق هذا البلد ب"الجمهورية العربية المتحدة"² بقيادة جمال عبد الناصر، نجده يبدّل تموضعه بعد سنوات بوقوفه في الحرب الأهلية التي اندلعت في 13 نيسان 1975 مع أحزاب القومية العربية وقوى اليسار في إطار الحركة الوطنية اللبنانية ضدّ أحزاب القومية اللبنانية المؤتلفة في الجبهة اللبنانية اليمينية المصنّفة آنذاك بالانعزالية والطائفية. وكان هذا انتقالاً من جانب اليمين اللبناني إلى جانب اليسار. وفي هذا الانتقال تبلور البعد الاجتماعي الذي مال بالحزب يساراً على الرغم من نشوئه في وسط برجوازي في ثلاثينيات القرن العشرين (طلّاب وأساتذة الجامعة الأميركية في بيروت).

وبرز الطابع الاجتماعي سمةً مهيمنة على الإيديولوجيات في لبنان. فالحزب الشيوعي نصيرٌ تاريخي للبروليتاريا الكادحة والحزب التقدمي الاشتراكي نشأ في الأول من أيار تعبيراً عن انحيازه إلى العمّال وحركة أمل نشأت باسم حركة المحرومين في بداياتها وحزب الله أخذ جانب الدفاع عن المستضعفين. فكان إعلان ولادته موسوماً بعنوان: "الرسالة المفتوحة التي وجهها حزب الله إلى المستضعفين في لبنان والعالم..." (عبدالله، 1988، صفحة 265). ولم يغفل القوميون السوريون الاجتماعيون هذا البعد الاجتماعي في إيديولوجيتهم. فكتب أنطون سعادة وخطب عن "القضايا الاجتماعية كتحرير المرأة ومحاربة الاستغلال والجهل والفقر والديمقراطية والحريّة وحقوق الإنسان" (حبش، 2004).

دار الحراك السياسي اللبناني في ذلك المنحى الاجتماعي واحتدمت الصراعات، وفي طياتها اختلط الاجتماعي بالطائفي بالمناطق ليكشف عن خلل في المشاركة بين الطوائف، سرعان ما

¹ حلف بغداد هو أحد الأحلاف التي شهدتها حقبة الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي، أسس عام 1955 بفكرة أميركية وتنفيذ بريطاني لمواجهة المد الشيوعي في الشرق الأوسط، وكان يتكون إلى جانب المملكة المتحدة من العراق وتركيا وإيران وباكستان. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

² الجمهورية العربية المتحدة هو الاسم الرسمي للوحدة بين مصر وسوريا التي دامت ثلاث سنوات (1958-1961) بقيادة جمال عبد الناصر. (ويكيبيديا 5 آب 2019)

انعكس على هويّة الأحزاب النّاشئة واتّجاهاتها. فانتقلت من طروحاتها وآفاقها الوطنيّة (الحزب التّقدّميّ الاشتراكيّ وحركة أمل) إلى تمثيل طوائفها والدّفاع عن مصالحها ومكتسباتها لترسيخها لاحقاً في إطار السّلطة المزّمع إنشائها عندما تنتهي الحرب وتأتي التّسويات.

وحفلت هذه الحقبة بتناقضات بين أهل الإيديولوجيا الواحدة. فانقسمت أحزاب الجبهة اللبنانيّة على نفسها وخاضت حروب إلغاء فيما بينها تحت شعار توحيد البندقية. ولم تلبث أن تفرّقت أحزاب الحركة الوطنيّة بعد الدّخول السّوريّ على خطّ الأزمة اللبنانيّة سياسياً وعسكريّاً واغتيال زعيم الحركة الوطنيّة كمال جنبلاط. وقد تشظّت أحزاب الحركة الوطنيّة بين الولاء للقيادة السّوريّة أو الولاء لقيادة منظرّة التّحرير الفلسطينيّة، اللذين خاضا معركتهما الضّاريّة على امتلاك القرار اللبنانيّ. ولم تغب عن ساحة الصّراع أدوار العرب الآخرين في استتباع القوى المتقاتلة. فكان لمصر وليبيا والعراق وغيرها فصائل وقوى تمّولها وتبسط من خلالها نفوذها في البلاد. واكتملت الأزمة فصولاً بالدّخول الإسرائيليّ من بوّابة اليمين اللبنانيّ سياسةً وتسليحاً ومن بوابات الجنوب اجتياحاتٍ جويّة وبريّة. وارتسم المشهد السياسيّ اللبنانيّ في مفارقاتٍ سوراليّة: إيديولوجيّات تحاكي المدينة الفاضلة وتطبيقات عمليّة لهذه الإيديولوجيّات ترتكب فظاعات من المجازر والقتل على الهويّة الطّائفيّة والتّهجير والقتل والتفجيرات والاعتقالات. دوامةٌ دمويّة أعيت معها جهود الوسطاء وأفشلت كلّ اللجان والمبادرات والمؤتمرات والاتّفاقيّات ومن ضمنها اتّفاقيّات وقف إطلاق النّار التي سرعان ما كانت تتهاوى أمام ضراوة القتال وعنف المتقاتلين وعدم نضج التّسويات.

ثمّ أنت وثيقة الوفاق الوطنيّ. فأسقطت نظام الامتيازات الذي أرسى حكم المارونيّة السياسيّة بشراكةٍ محدودةٍ من بقية الطّوائف تبعاً لمقتضيات ميثاق 1943. لكنّ هذه الوثيقة لم يُستكمل تطبيقها حتّى الآن بما يؤول إلى صوغ عقدٍ اجتماعيّ ووطنيّ جديد بين اللبنانيين الذين خبروا الكثير من الأزمات الوطنيّة منذ الانسحاب السّوريّ من لبنان في العام 2005؛ لأنّ المرحلة

الأولى من تطبيق الطائف (1990-2005) كان الاحتكام فيها إلى إرادة الحاكم السوري المفوض دولياً والمطلق اليد في إدارة الملف اللبناني بعد حرب الخليج الأولى. كان التأثير السوري على الطبقة السياسية في لبنان طيلة تلك الحقبة كفيلاً بتلافي الأزمات السياسية والدستورية والوطنية على اختلافها.

في حمأة الصراع المرير خلال الحرب وبعدها ارتدت معظم الأحزاب من الإيديولوجيات بأفائها الواسعة إلى ربة الطوائف والمذاهب. بقي الحزب السوري القومي الاجتماعي والحزب الشيوعي وحدهما تقريباً علمانيين عابرين حدود الطوائف والمناطق. لكن الأول لم يجد طريقه إلى البرلمانات والحكومات إلا بالتحالف مع ممثلي الطوائف من أحزاب وجماعات. بينما اكتفى الثاني بالمعارضة على هامش النظام لعجزه عن اختراق الأكترييات الطائفية أو التحالف معها. لقد همّس الاستقطاب الطائفي تأثير القوى العلمانية، لأن قوانين الانتخاب وأعراف المشاركة والمحاصصة والمناصفة والتسويات الطائفية آلت إلى تطويب السلطة وتسليم البلاد إلى ممثلي الطوائف من أحزاب وزعامات تقليدية وناشئة وفقاً لحكم الأقوياء في طوائفهم. وواجه الحزب السوري القومي الاجتماعي أزمات بنيوية عميقة وانقسامات حادة قيل عنها: "إنها انقسامات تنظيمية إدارية وليست فكرية واستراتيجية" (عريجي، 2017). لكن هذه الانقسامات، تضع الإيديولوجيا في دوامة من الأسئلة حول سلطة الفكر المؤسس وديمومة قدرته على تأطير الجماعة وتنظيمها. وقد طرح أنطون سعادة هذا الهاجس في محاضراته الأولى: "النظامية الفكرية والروحية والمناقبية هي العامل الأساسي الأول في نشوء النهضة القومية الاجتماعية. وهذه الحركة العظيمة مهددة بالميعان العقدي والتنظيمي" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، صفحة 17).

لا يفوتنا هنا أن نلاحظ التناقض الوجودي منذ أيام الزعيم أنطون سعادة، بين الحزب السوري القومي الاجتماعي (1932) وحزب الكتائب اليميني اللبناني (1936) على الرغم من تشابه

دوافع وحيثيات إنشاء الحزبين من قبل أنطون سعادة وبيار الجميل تأثراً بأحزاب الشبيبة اليمينية الفاشية والنازية في أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية. وقد نفى "أنطون سعادة" في مواقف عديدة، الأثر الفاشي في نشوء حزبه. فقال مرّة: "إنّ نظام الحزب السوري القومي الاجتماعيّ ليس نظاماً هتلرياً ولا نظاماً فاشياً فاشستياً. هو نظامٌ قوميّ اجتماعيٌّ بحث لا يقوم على التقليد الذي لا يُفيد شيئاً، بل على الابتكار الأصليّ الذي هو من مزايا شعبنا. والحزب ليس مؤسساً على مبدأ كره الأجانب "Le chauvinisme"، بل على مبدأ القومية الاجتماعية. (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، الصفحات 40-65).

لذلك كلّه؛ فإننا نجد إيديولوجيا الحزب تستند إلى الأمة وتاريخها أولاً. وفي ذلك يقول سعادة: "إذا قلنا إنّ الأمة هي الحزب السوري القومي الاجتماعيّ، وإنّ الحزب السوري القومي الاجتماعيّ هو الأمة، لم نقل إلا الحقيقة... لقد نقضنا حكم التاريخ وابتدأنا تاريخنا الصحيح، تاريخ الحرّية والواجب والنظام والقوّة، تاريخ الحزب السوري القومي الاجتماعيّ، تاريخ الأمة السوريّة الحقيقيّ" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، الصفحات 46-47).

على العموم، كانت إيديولوجيا القومية السوريّة في تاريخها المديد أقرب إلى القومية العربيّة في قضايا التّحرير والتّحرر والوحدة ومقاومة الاحتلال الإسرائيليّ وتحقيق الكرامة الوطنيّة في صراعات الأمم على الرّغم من معارضتها مفهوم القومية العربيّة مصطلحاً ومشروعاً. وقد جعل الحزب السوري القومي الاجتماعيّ المقاومة أولويّة في ثوابته ومسلّماته العقديّة، وأنشأ جناحه المسلّح المعروف بـ"نسر الزّوبعة"، الذي انخرط في مقاومة الاحتلال الإسرائيليّ في

إطار "جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية-جمول"¹ منذ لحظة التأسيس. وكانت فكرة "النهضة" مدمكاً أساساً وحجر الزاوية في هذه الإيديولوجيا.

في هذا المرجل الإيديولوجي، نشأ غسان مطر على التزام إيديولوجي ماركسي في البداية. فتفتّح وعيه السياسي على قراءة كارل ماركس ولينين وآباء الشيوعية المؤسسين بحكم انتمائه الطبقي إلى الطبقة العاملة الكادحة "البروليتاريا" وفق التصنيف الماركسي. لكنّه سرعان ما انتقل من الماركسية الأممية إلى القومية السورية. يسوّغ الشاعر هذا التحوّل قائلاً: "لفتني أنّ الفارق بين النظرية والتطبيق كبير. ووجدت أنّ القوميين السوريين عمليون في مواقفهم التغييرية. حينئذ، بدأت أطلع على كتابات المفكر المؤسس للحزب السوري القومي الاجتماعي أنطون سعادة." (الصراط، 2014) ولم يكن غسان مطر الشاعر الوحيد الذي اعتنق إيديولوجيا القومية السورية. فتميّز الحزب في تاريخه باجتذابه ثلّة من شعراء الحداثة في لبنان وسوريا، وتعاقب على الانتماء إليه كثيرون، منهم سعيد عقل وأدونيس وصلاح لبكي وصلاح الأسير ومحمّد يوسف حمّود وفؤاد سليمان ونذير العظمة ومحمّد الماغوط وفايز خضّور ويوسف الخال وخليل حاوي وفؤاد رققة وخالدة سعيد وأسعد رزوق... " (داية، 6 كانون الأوّل 2014)

من هذه الإيديولوجيا التاريخية الغنيّة بالرموز والوقائع والأساطير والقيم، صاغ غسان مطر عالمه الشعري، لأنّ العقيدة القومية "اقتربت بالميثولوجيا في إطار نزوعها إلى الرومانسية والمثالية. فالى جانب الدور الذي يؤدّيه تمجيد التاريخ والجدور في ولادة الوعي القومي، تحجز الأساطير موقعا لا يُستهان به بشحن هذا الوعي ودفعه إلى الإعجاب بالذات أولاً، وإلى تشكيل رومانسي للهوية، إلى جانب عوامل أخرى (التاريخية، الجغرافية...) في تشكيل هذه الهوية" (سليم، 13 تمّوز 2019).

1 جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية (جمول): هي هيكل تنظيمي شكّله الحزب الشيوعي اللبناني ومنظمة العمل الشيوعي في لبنان والحزب السوري القومي الاجتماعي و حزب البعث العربي الاشتراكي في لبنان في أيلول 1982 لمقاومة الاحتلال الإسرائيلي الذي غزا البلاد في حزيران من العام نفسه. (ويكيبيديا 6 آب 2019)

سنعاين في هذا الفصل كيف انتقل الشّاعر من الـ"أنا" الشعريّة إلى الـ"نحن" السياسيّة من الفرد إلى الأمّة، من الحاضر إلى الحضارة بأعلامها الأفاضل والغابر من أيّامها وأعوامها، ليحقّق المبدأ السّابع من مبادئ حزبه ومؤدّاه: "تستمدّ النّهضة السّوريّة القوميّة الاجتماعيّة روحها من مواهب الأمّة السّوريّة وتاريخها الثّقافيّ والقوميّ" (حاقّة، الالتزام في الشّعر العربيّ، 1979، صفحة 322). وسنتحرّى في شعره عن تيمة "الأمّة"، لنعاين في القصائد ما قيل في التزامه الشعريّ وانتمائه إلى هذه الأمّة منخرطاً في صراعاتها من أجل التّغيير المنشود:

"ينتمي غسان مطر انتماء كاملاً إلى القصيدة، ومحبة الوطن والاهل والأمّة محبةً مستوحاةً من الله. لقد عانى غسان مطر من الاضطرابات السياسيّة، والصّراعات الاجتماعيّة. فحارب البشاعات والآثام. ليس شعر غسان مطر على ضلالٍ من الواقع، بل على العكس؛ إنّه في صميم الواقع. يحاول أن يعمّم مساره نحو الأحسن إن لم يكن نحو الثّورة. لذلك نراه يدعونا إلى التضحية والسّعي إلى التّغيير في صراع الوجود والبقاء" (رفاعيّة، 17 نيسان 2015).

بعد هذه المقدّمة حول حراك الإيديولوجيّات في لبنان، سنذهب إلى مباحث الفصل لاستجلاء تمظهرات هذا الحراك في قصائد الشّاعر في ثلاثة مباحث هي:

1- الأمّة والصّراع الاجتماعيّ

2- الأمّة والصّراع السّياسيّ

3- الأمّة والصّراع الدّينيّ

المبحث الأول: الأمة والصراع الاجتماعي

يتناول هذا المبحث مظهرات الصراع الإيديولوجي-الاجتماعي في خطاب الشاعر. وكانت الظاهرة الاجتماعية الأكثر بروزاً في مجموعاته هي ظاهرة الصراع بين الحاكم والمحكوم أو الفئات المسيطرة والفئات المسيطر عليها. ومرّر في شعره شذراتٍ عنّت تحرير المرأة.

ولتمثيل هذا الصراع انتقيت قصيدةً موسومةً بعنوان "المجرمون" من مجموعة "رسائل بيدبا السريّة" الصادرة في العام 2005؛ ذلك لأنّ هذه القصيدة تسلّط الضوء على مظاهر هذا الصراع الاجتماعي المديد. وتنعكس الإيديولوجيا فيها، بما يعبر عن انحياز الشاعر إلى الطبقة التي يتحدّر منها ويعي معاناتها، على الرغم من أنّ الشاعر اقترب من الطبقة الحاكمة وانجذب نائباً عن بيروت لدورتين متتاليتين (1992 - 1996) و (1996 - 2000). لكنّ مكوثه

ثمانى سنوات في السلطة التشريعية لم يبدل انحيازه إلى طبقة المحكومين. فهو لم ينتم يوماً إلى نادي الحاكمين. يقول الشاعر في إحدى إطلاقاته القليلة إعلامياً: "تجربتي في الحياة السياسية نائباً في المجلس النيابي زادتني إصراراً على ما أنا مقتنع به. لقد تبدت لي السياسة في لبنان على حقيقتها العادية واكتشفت ما كنت لا أريد أن أصدقه من التنويعات المصلحية والطرق الملتوية في إدارة شؤون الناس. كنت أحلم بأنني أستطيع التغيير من الداخل. فوجدت أنني أعجز من أن أضيف حرفاً على ما كتبت" (حوماني، الشاعر غسان مطر لـ «اللواء»: إتحاد الكتاب اللبنانيين حكاية طويلة ومريرة، 2 تشرين الثاني 2018).

أمّا في موضوع تحرير المرأة؛ فاننقبت مقطعاً من قصيدة "مزاج" الواردة في مجموعة "رسائل بيدبا السريّة-2005" لإبراز الصراع بين دعاة تحريرها وعتاة المجتمع الذكوري.

أولاً: صراع العدالة الاجتماعية ضد الاستتار

"جاء في الإحصائيات الدولية أنّ في العالم العربيّ 70 مليون أمّي" (مطر غ، رسائل بيدبا السريّة، 2005، صفحة 75).

النص: المجرمون

كم أحبّ الشتيمة
رتتها،
طعمها في فمي،
وقعها حين يخدش سمع العذارى،
صداها إذا انتشرت في البيوت
وراح بها الناس يستمتعون.
وأحبّ الشتيمة
ليس لأنّي سفيهة
كما قد تظنون أو تحسبون،
فأنا ابن بيت،
وأهلي كرام
وكانوا إذا قلت حرقاً بلا أدب
يغضبون
وأنشغ بالراء أحسن من أهل باريس
أحفظ شكسبير غيباً،
وأقن فن الكلام،
وأكتب شعراً،
ويذكرني الناس
حين أفاضلهم يذكرون،
الشتيمة
ليس لأنّي سفيهة إذا،
بل لأنّي جريح إلى آخر القلب
أنزف ليل نهار
وأهدي كأنّي بلغت الجنون
وجنوني بلادي
التي يعتليها ملوك رعا،
ملوك...
وتابعث حتى تخرجت من أحسن الجامعات
وسبعون مليون أعمى وعمياء
لا يقرأون ولا يكتبون؟
وصرت "وجيهاً" وأجلس بين الذوات،

وسبعون مليونَ حرٍّ
ولكنهم... في السجون؟
يُنْفِقُونَ على فخذِ عاهرةٍ
ما يُعَمِّرُ مليونَ جامعةٍ
وما يحرِّرُ حيفا ويافا، ولا يخلجون،
فبأيِّ كلامٍ أحاطبهم؟
هل بغيرِ الشَّتِيمَةِ تفهَمُ هذي التِّيوسُ
التي ليس فيها من التِّييسِ غيرُ القرون؟
كلِّما طالعتني وجوهُ "جلالتهم" أتقيأ،
أصرخُ من وجعي:
" أمُّكم، أختكم، عرضكم، نسلكم
أيُّها المجرمون".
حين أشتُمهم أستريحُ،
تطيبُ جراحي قليلاً،
أحسُّ بأنِّي حرٌّ،
وحرَّرتُ حيفا ويافا،
أحسُّ...
كأنِّي تلوتُ صلاتي،
ورَبَّيتُها بالسَّلامِ على خاتمِ المرسلين".
(مطر غ.، رسائل بيدبا السريَّة، 2005،
الصفحات 75-79)

تحمل هذه القصيدة سمة النزاع الاجتماعي الذي يخوضه الشاعر بالنيابة عن سبعين مليون أمِّي يعيشون في العالم العربي وفقاً لإحصائية صدرت في العام 2005 حين كان عدد سكَّانه ثلاثمئة وعشرين مليون نسمة تقريباً. وهذا يعني ارتفاع نسبة الأمِّيَّة تقريباً إلى 22%، أي ما يقارب ربع عدد السكَّان.

ينطلق الشاعر من هذه الإحصائية ليصبَّ جام غضبه على الحكَّام العرب مستخدماً ضمير المتكلِّم المفرد في مواجهة المخاطب الجمع أو الغائب الجمع اللذين يؤشِّران إلى الحكَّام (جلالتهم – أمكم...) وانتشر حقلٌ معجميٌّ واسعٌ للشَّتِيمَةِ؛ ارتسم من خلاله غضب الشاعر وثورته على مسببي هذه الأمِّيَّة المليونية، متعاطفاً مع هؤلاء المساكين الذين دخلوا الألفية الثالثة وهم لا يحسنون القراءة والكتابة بفعل تجهيلهم وإبقائهم خارج العصر. ونقمة الشاعر

مردّها إلى إطلاعه على ممارسات الحكّام في تبيد ثروات الأُمَّة على نزواتهم وملذّاتهم وانغماسهم في اللهو والمجون. وقد سوّغ الشّاعر لنفسه لغة الشّتيمة حين طرح استفهامًا إنكارياً: " فبأيّ كلامٍ أخاطبهم؟" ليحصر في استفهامه لغة الكلام بينه وبينهم بالشّتيمة وحدها. لعلّهم يفهمون. وكان الاستفهام الإنكاريّ أوّلاً بنبرة الدّهول والاستنكار: "سبعون مليون أعمى وعمياء لا يقرأون ولا يكتبون"؟ وفي هذا الاستفهام يبيّن الشّاعر حرمان هؤلاء من حقّ أساسيّ مفترضٍ أن ينالوه هو حقّ التّعليم الذي يندرج ضمن الحقوق المنصوص عليها في الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان الصّادر في 10 كانون الأوّل 1948¹. ويجسّد الشّاعر في هذه القصيدة دور المخلّص الذي يضيء على أزمةٍ وجوديّة عميقة ترزح تحتها الفئة المحكومة، وهي التّجهيل. وتأتي قصيدته نشرًا للوعي ورفعًا للصّوت كي يصل إلى أسماع هؤلاء المغبونين الذين لن يقدروا على قراءة القصيدة. لكنّ سماع صوت الشّاعر كفيلاً بتنبههم إلى تحصيل أبسط حقوقهم في زماننا المعاصر. وفي هذه النّبرة تحريضٌ على الانتفاض والثّورة على هذه الطّبقة الحاكمة. فالتّجرؤ على مخاطبة الملوك بلغة الشّتيمة يشجّع المحكومين على الخروج من إيسار الخوف والجهل والصّمت إلى حرّيّة الموقف والكلمة إن لم يقدروا على حرّيّة الفعل والثّورة والتّغيير.

إنّ الصّراع الذي يعيشه الشّاعر بينه وبين نفسه أوّلاً في اضطرّاره إلى توسّل الشّتيمة خلافاً لتربيته مرّدة السّياق الذي اندرج فيه النّصّ والمقام الفضائيّ-الزّمنيّ والدّور الذي يضطّلعه به الشّاعر فاعلاً القول. فهو يتكلّم بعد صدور الإحصائيّة وأمام واقع المفارقات العربيّة المؤلمة بين حاكمٍ متخّم ومحكومٍ معدّم. يريد الشّاعر أن يقول أنا هنا الآن شتّامٌ وسفيهُ من دون قناع

"المادة 26: لكلّ شخصٍ حقٌّ في التّعليم. ويجب أن يُوفّر التّعليمُ مجّاناً، على الأقلّ في مرحلتيه الابتدائية والأساسية. ويكون التّعليمُ الابتدائيُّ إلزامياً. للعموم" (المتّحدة).

وبضمير المتكلم الصريح (أحبّ- فمي- لأني...). هذا التناقض بين الذات الواقعية والذات المبدعة، يطلق مكونات الغضب ليصاح صوت الشعر بالثورة التي قد لا تنقص نسبة الأُميين المحكومين ولا توظف ضمائر الحكام. لكن من شأنها أن تجد صداها في من يتلقف الخطاب الشعريّ.

لا ينطق الشاعر باسمه الخاصّ المسجّل في بطاقة الهوية "غسان مطر" بل باسم شخصيّة عربيّة ثائرة تمثّل المسحوقين والمحرومين من أبسط حقوقهم في هذا العالم العربيّ الواسع. ويتخطّى الشاعر في حديثه أفقه الإيديولوجيّ المتمثّل بالهلال الخصيب أو سورية الكبرى وفقاً لمبادئ الفكر القوميّ الاجتماعيّ، ليتحوّل إلى قوميّ عربيّ يدافع عن حقوق السبعين مليون أمّيّ من المحيط إلى الخليج. وهو في هذا المنحى العربيّ يعود إلى المنحى الذي اتّخذه ملهمه الفكريّ "أنطون سعادة" في توسيع إطار الانتماء والانشغال بقضايا الوطن العربيّ كلّه. وفي سوابق الشاعر ثورةً مماثلة على الزعماء الذين خاطبهم قبل 34 عامًا في قصيدة "الأسماء الفارغة" بحدّة:

"زعماء؟ وبلادي قبرٌ ورياحٌ هوجٌ ودماء؟"

زعماء؟ والحقّ شريدٌ ويدنّس أرضي الغرباء؟" (مطر غ.، أحبّك يا حزيران، 1971، صفحة

(86)

وتجددت ثورته في قصيدة "صلاة البندقية" في مجموعة "أقسمت لن أبكي-1978" على الحكام.

فاختصرهم بكلمة "السّلطان"، وقال:

" ولأني بعد أن أشبعتُ جوعَ الأرض

أن أشبعتُ كلب السيّد السلطان

لم أشبع من الفضلات

ظلت طفلي عريا

ويوم العيد لم تفرح... " (مطر غ، 1978، صفحة 30)

لم تبدل السنون عنفوان الشاعر. فمن خاطب الرّعاء في العام 1971 وخاطب السلطان في العام 1978، عاد في العام 2005 ليخاطب الملوك في القضية نفسها. إنه ينتصر لحقوق المحكومين في حياة كريمة. نحن في القصيدة أمام مشروعين متصارعين. المشروع الأول الشاعر وسبعون مليون عربيّ أمّيّ ينحاز إليهم وينظر إلى وجوب نيلهم حقوقهم الأساسية، أمّا المشروع الثاني فيمثله الملوك ذوو السّلطة المطلقة والقابضون على ثروات شعوبهم يبدّدونها في الرذائل والموبقات.

تُفتح القصيدة على ملفوظات الشّتّيمة التي تسرد حركة "العامل الذات" الذي يدخل مباشرة إلى الموضوع مفتتحاً قاموس شتائمه ب"كم أحبّ الشّتّيمة". لكنّ الملفت في قصيدة الشاعر اكتفاؤه بالشّتّيمة في مواجهة الملوك. وفي هذا المنحى إشهار يأس المحكومين أمام الحاكمين. فإذا عدنا إلى القصيدتين السابقتين في مخاطبة الرّعاء والسلطان، وجدنا فاعليّة الشاعر أقوى ممّا هي عليه في هذه القصيدة. ففي قصيدة "الأسماء الفارغة"، يهدّد الشاعر الرّعاء قائلاً:

" أرضي يهدمها الرّعاء... "

سيحرّر أرضي الشّهداء

لن نصبر...

بالتَّارِ نَقْتَحُمُ الأَسْوَارَ... (مطر غ.، أَحَبُّكَ يا حَزِيران، 1971، الصَّفحات 87-89)

وفي ختام قصيدة "صلاة البندقيّة" تهديدٌ صريحٌ للسلطان:

" قَسَمًا لَنْ أتركَ الرِّشَاشَ إلا بعدَ أنَ تصبِحَ كلَّ الأَرْضِ لي

أَنْ يصبِحَ الشَّعْبُ وَلِيَّ الحَقِّ في كلِّ المغانمِ..."

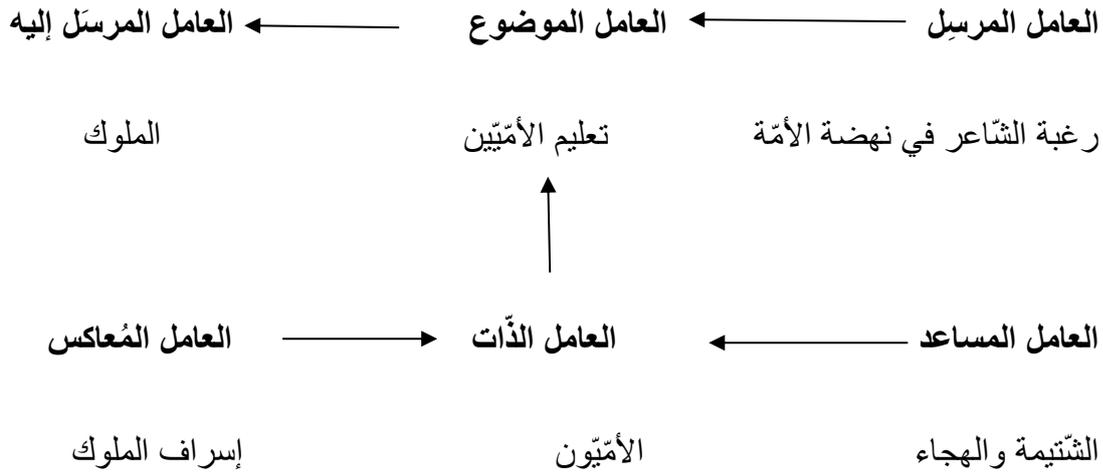
قَسَمًا بالخَبزِ بالمصنَعِ بالحرفِ بِألامِ الملايينِ بحَقِّي، سأقاومُ... (مطر غ.، أقسمت لن أبكي،

1978، الصَّفحات 35-36)

لا يمتلك الشّاعر في هذا الواقع العربيّ المهترئ مطلع الألفيّة الثالثة غير سلاح الشّتيمة في مواجهة الملوك الطّغاة. فيرفع الشّتيمة إلى مستوى الصّلاة (حين أشتمهم أحسنّ كأنّي تلوت صلّاتي وزينتها بالسّلام على خاتم المرسلين). إنّ "العامل المرسل" هو الوعي الثّورويّ المتشرّب من شاعرٍ يؤمن بفكرٍ اجتماعيّ نهضويّ؛ فيرى في حرمان المحكومين من المعرفة اعتداءً صارخًا على العدالة الاجتماعيّة. لكنّه لا يذهب إلى ملايين الأمّيين بمشروع مواجهة حرب تجهيلهم أو انتزاع حقوقهم المستلبة. فهل شتم الملوك سيضمن نيل الرّعيّة حقوقها في التّعليم؟

في المقابل نجد مشروع الملوك استدامة استيلائهم على مقدرات شعوبهم وإنفاقها في مقاصف المجون والعريضة (ينفقون على فخذ عاهرة ما يعمر مليون جامعة ويحرّر حيفا ويافا..). يريد الشّاعر أن يقول: إنّ المال المبدّد من شأنه أن يضمن تنميةً بشريّةً عربيّةً مضافًا إليها تحرير المدن العربيّة المحتلّة في فلسطين. لكنّ رغبة الشّاعر في مكان، وقدرة الملوك في مكانٍ آخر مغاير. وقد جسّد الشّاعر (العامل الذات) المنتمي إلى المحكومين الأمّيين من خلال إصراره على تأكيد حقّهم في التّعليم وتأييده (العامل الموضوع) في مواجهة الملوك الحاكمين (العامل

المرسل إليه) المتمادين في تجهيل هؤلاء وحرمانهم. ولأنّ واقع الأمّية تكرّس بهذه النسبة المليونية الكبيرة؛ فلم يذهب الشّاعر إلى مسعى إنقاذهم من براثن تجهيلهم المتعمّد، واكتفى بأن يطلق سيل شتائمه صوب الملوك، ليكون المخطّط العامليّ في هذا الصّراع كالاتي:

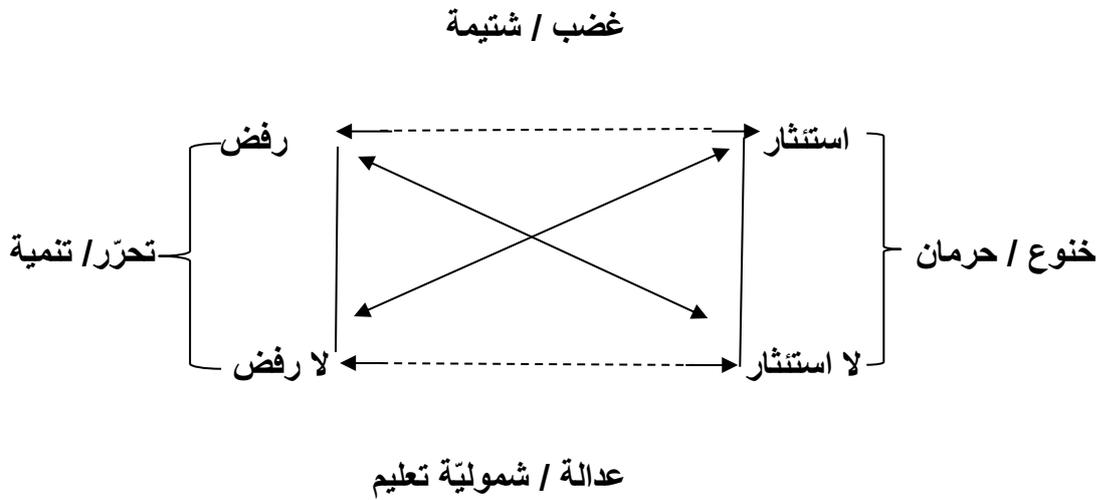


في ضوء هذا المخطّط يتبيّن أنّ الوعي الثّورويّ النّاهض في وجه الملوك يؤدّي دورًا تثويريًا محدودًا هو بثّ الغضب في صفوف الجماهير المحرومة من حقوقها ليكون هذا الوعي بالحقوق المستلبة ربط نزاع مع الحاكمين أدواته رفض نهجهم وكيل الشتائم لهم. لعلّ في هذا المنحى استنباطًا لبذور ثورة على الحكّام، لم تنضج بعد بفعل انشغال العرب بمواجهة تداعيات الغزو الأميركيّ للعراق في العام 2003. حوافز الثّورة موجودة بوضوح في مقارنة واقع المحكومين بواقع الحاكمين وما بينهما من تفاوتٍ مريع. ويمكن للرّقم وحده أن يحفّز على المواجهة. فالأمّيون سبعون مليون أصحاب حقوق والحكّام حفنة استباححت هذه الحقوق. لكنّ نجاح المسعى يستلزم خطواتٍ لم يلجأ إليها الشّاعر مقارنةً بقصائده السّابقة. وفي اكتفائه بالشتّيمة نلمح خيبة أمل شاعرٍ ثائر كان يواجه المظالم اللاحقة بشعبه بالدّعوة إلى البندقية حينًا وبالنّار حينًا آخر. لكنّ مآلات الثّورة ومحاولات إسقاط الأنظمة الظّالمة لم تفض إلا إلى إخفاقاتٍ متتالية إمّا

لأنهما كقوى الثورة والرّفص والتّغيير بصراعاتها الجانبية أو لعدم امتلاكها مشروع تغيير حقيقي. لذلك يكتفي الشّاعر بأضعف سلاح للمواجهة هو الشّتيمة.

تكشف بنية القصيدة التّركيبية عن تعارضٍ أساسيٍّ كلّيّ طرفاه حرمان المحكومين وتعوّل الحاكمين، تعارضٍ يُفضي إلى سلسلة علاقات متناقضة ومتضادة تحكم آلية توليد المعنى. وإذا نفينا طرفي التّعارض الأساس (الاستنثار/الرّفص)؛ فإننا نحصل على طرفين دلاليين مُفترَضين يُشغِلان محور "شبه التّضادّ". ثمّ ينشأ من التّعارض بين دالتيّ محور "التّضادّ" ودمج محور "شبه التّضادّ" طرفان دلاليان تجمعهما علاقة تناقض: الأول مُركّب (complexe) يتمثّل في الغضب والشّتيمة من جهة، والثّاني محايد (neutre) يتمثّل في العدالة وشموليةّ التّعليم.

وبدوره يسمح مجال التّضمين السّلبيّ (الاستنثار-اللا-رّفص) بتوليد دلالةٍ سلبيةٍ مركّبة (الخنوع / الجهل) تنتظم في علاقة تضادّ مع دلالةٍ إيجابيةٍ مُركّبةٍ مُقابلة (التّحرّر/ التّعلّم) تنشأ من مجال التّضمين الإيجابي (الرّفص- اللا-استنثار). ويمكن تظهير هذه الدلالات الكبرى التي تنتظم في علاقاتٍ مختلفة من خلال "المربّع السّيمائيّ" من منظورٍ استبداليّ وفق الآتي:



يظهر في سياق توضيح مجرى هذه الدلالات المنطقية المجردة في بنية القصيدة الخطابية من منظورٍ تركيبِيٍّ، أنّ الصّراع ينظّم العلاقة بين طرفين أساسيين هما: الملوك الذين يستأثرون بثروات الأمة، والمساكين الأميون السّبعون مليونًا الذين يحمل لواءهم الشّاعر؛ فيجبه الملوك بالشّتيمة الحارّة تنزل من فيه إشهار غضبٍ بسبب تفاقم التّفاوت بين ما حظى به هؤلاء من ترفٍ ورخاء وما يعانيه الملايين من بؤسٍ وشقاء. الشّتيمة لم تأتٍ للشّتيمة فقط. فليست هوية الشّاعر السّباب، ولا تربيته تجعله شتائمًا. لكنّه يبحث عن العدالة في مجتمعٍ اختلّ توازنه وتفاوتت حياة النّاس فيه بين حكامٍ ينتعمون بكلّ شيءٍ ومحكومين محرومين من كلّ شيءٍ. ولأنّ الثّورات أخفقت، والممالك تأبّد حكمها وتقدم ظلّمها منذ عشرات السنين؛ فإننا نرى الشّاعر يحصر العلاقة الصّراعية بين الطبقتين في أدنى حدود الاشتباك. لم يعد داعية ثورة ولا هو قادرٌ على امتشاق بندقيّة استنفدت رصاصها في الخيبات والنكسات المتلاحقة على الأمة. لذلك نراه يسند خابية شعره ببخسة الشّتيمة. لعلّ هذا الكلام المتوتّر يشعل شرارة الرّفص في وجدان المهشمين والمهشمين في هذا العالم العربيّ الكبير.

وفي مقابل هذه العلاقة الصّراعية، كان يمكن أن تنشأ علاقةً طبيعيّة بين الطرفين في حالة العدالة وشموليّة التّعليم تنهض على التّوازن والتّكافؤ في نيل الحقوق، ينتفي فيها استثثار الملوك في موازاة نفي رفض الشّعب سياسات ملوكه في تجهيله وتعطيل فعاليّته. لكنّ هذه العلاقة بقيت احتمالاً بعيد المنال وحلمًا مُرتجى يستبعده منطق الاستثثار السائد.

ويترتّب على سيطرة الاستثثار وخفوت صوت الرّفص تأبيد حرمان الحُكام للمحكومين وخنوع هؤلاء الذين مرّ إحصاء أميّتهم من دون أن يثير حفيظة أحد. فانبرى الشّاعر يتصدّى بالشّتيمة بغية استنهاض الرّفص الكامن في سلوك المحكومين. ويمكن أن نستجلي آثار الاستثثار السلطويّ على المحكومين في بنية الخطاب من خلال تصوير الأميين بالعميان (سبعون مليون أعمى وعمياء...) بل جعل الأميّة سجنهم الكبير على الرّغم من كونهم أحرارًا طلقاء (سبعون

مليون حرّ ولكتهم في السجون...) فقد غدا الجهل سجنًا مهولًا نزلأؤه سبعون مليون مواطن عربي.

وقد أغلقت القصيدة على حالة توترٍ ونقمة من دون أن تستشرف آفاق الحلول. فالتهميش قدرٌ والتجهيل سيفٌ مسلط يشهره الحكّام في وجه المحكومين. وفي انفصال عامليّ الذات المتنازعين وموضوعي السعي المتعارضين وفقًا لما سلف أعلاه، ما يغيب الحلول ويكتفي بتحويل الشتائم واللعنات إلى فعل صلاةٍ للخالق وسلامٍ على نبيّه المرسل. وفي هذا المنحى، يتحوّل الرّفص إلى طقسٍ والشتيمة إلى منسكٍ عباديّ. بل في فعل الشتيمة ما هو أخطر من الطّقسيّة الجامدة. لقد صارت دواءً مهذبًا (حين أشتمهم أستريح...تطيب جراحي قليلاً...) وامتلكت تأثير المخدّر الذي ينقل الشّاعر إلى مشهدٍ سورياتيّ بعيدٍ من الواقع العربيّ المعيش (أحسنّ بأني حرٌّ...وحررتُ حيفا ويافا...). لكنّ مألّ غضب الشّاعر يمكن أن يذهب وفقًا لاحتمالات المربع السيمائيّ إلى منحى إيجابيّ إذا حرّك رفضه ما سمّاه إجرام الحكّام بحقّ المحكومين في التّعليم المياه الرّاكدة في العلاقة بين الطّرفين. فنذهب ساعتئذٍ من حال الخنوع والحرمان إلى حال التّحرّر والتّنمية.

يستوقفنا في هذا الصّراع اختلاف مقاربة الشّاعر في نظرته إلى طبقة الحكّام ماضيًا وراهنًا. كأنّه يتخلّى عن العنف الثورويّ في مطلب التّغيير ويكتفي بمناصرة المهمّشين المقصيين بشتيمةٍ لا تمحو أميّة واحدٍ من ملايينهم، ولا تفكّ حرّفًا في أحجية علاقة الحاكم بالمحكوم في العالم العربيّ. فما هو دور الشتيمة من منظور الشّاعر؟ وما هي رؤياه إلى الملايين الأميين؟ ومن أيّ منطلقٍ عقديّ يقارب المسألة؟

تكشف الملفوظات صراع ممثليّ العوامل في النّص. فنجد الأميّة تتمظهر في ملايين المحكومين فقراء وجوعًا. وتستجلب الأميّة مظهرين نفسيّين آخرين يشكّلان الصّورة الأكثر إيلاّمًا في تداعياتها، ألا وهما العمى (سبعون مليون أعمى وعمياء) والاستعباد (سبعون مليون

حرّ لكتهم في السجون). وهل أصعب من أن يعيش الإنسان في عصر الثورة الثالثة أعمى سجيناً؟ فواقع الجهل ثقيل الوطأة على هؤلاء، لأنهم لن يلقوا سوى الويلات في مجتمع الحداثة الذي لن يرحم المتأخرين عنه بالعلم والمعرفة. أما افتتاح الشاعر قصيدته بالفعل "أحبّ الشّتيمة"، فهي أبعد من شعور التضامن مع المساكين الأميين تريد أن تلفت نظرهم إلى دور الشّعر موقفاً واتّجهاً في انتمائه إلى الفقراء ووقوفه مع المحتاجين. وهذا تعبيرٌ عن التزام الشاعر قضايا أمته وتظهير فاعليّته ولو كانت شتيمة. فقد تكون شتيمة حجراً يحرك مياه المجتمع الرّاكدة في مستنقع الأميّة الإحباط واليأس.

تتمثّل معاناة هؤلاء الأميين أولاً في عجزهم عن مواكبة مستجدّات الحياة المعاصرة والاستجابة لمتطلّباتها، ثانياً في استكرائهم للأعمال الشّاقة بأبخس الأجر لأنهم غير مؤهلين للعيش في عصر المعرفة. وما يعزّز دونيّتهم تصنيفهم في إطار الجماعات غير القادرة على التأثير، واستسهال انتزاعهم من بيئاتهم المعدمة إلى الانحراف الاجتماعيّ على اختلاف أشكاله أو تجنيدهم في جماعات الإرهاب. لذلك، فإنّ الأميّة تمهّد لوقائع أشدّ خطورة من وجودهم السّلبّيّ المستكين والخاضع للحاكم. فقد ينتقل هؤلاء بفعل الجهل من الطّاعة العمياء والصّاغرة لحاكم سياسيّ إلى طاعة أمير جماعة وزعيم عصابة وغير هذا وذلك ممّن يجيدون العبث بعقول هؤلاء ومصائرهم.

هؤلاء الأميون ضحايا مسببات اجتماعيّة ظالمة، جعلتهم يستسلمون مرغمين إلى عمامهم المعرفيّ ويأوون إلى سجون جهالتهم في استكانة من يجهل أنّ العلم هو قارب النّجاة من حياة الجهل والدّلّ والألم. إنّ في أعماق هؤلاء المعدّبين رغبةً في العيش بكرامة. لم يتح لها أن تظهر في فضاء النّصّ الذي ملأه الشّاعر بالشّنائم متجاوزاً رصانته ليعيد بالصّوت العالي تصويب الاتّجاه الاجتماعيّ السّائد. فلماذا يحرم ملايين المحكومين من التّعليم وينفق الحاكم على نزواته ما يعلم ويبيني ويحرّر البلاد كلّها؟

ويستوقفنا العبث الذي يمارسه الشاعر بالألقاب والمقامات في طبقة الحاكمين التي تولي أهمية كبرى لتداولها (كلما طالعتني وجوه جلالتهم أتقياً). يشير اللقب في مجتمع الحاكمين إلى الموقع والمكانة والدور والقيمة، لذلك يتبارى أفراد هذه الطبقة في تحصيل الألقاب وإعلاء المقامات لتوسيع دائرة التفوذ. فيأتي الشاعر ويذرو الألقاب جميعها في رياح غضبه وشتائمه. وهكذا يصبح الملوك رعاغاً، بل وينحدرون إلى تيروس لا يمتلكون من التيس إلا قرونه. لقد حرم الشاعر هؤلاء من ألقابهم ومن الاحترام أيضاً انتقاماً لملايين الأُميين الذين حُرّموا من حقهم في التعليم.

لقد اعترى الخلل البنيوي علاقة الحاكم بالمحكوم. واستفحل فساد الحاكم إلى الحد الذي يجعل كل حراك غير الثورة الحقيقية عديم الجدوى. وبلغ الانهيار في منظومة القيم الاجتماعية حدًا جعل الفقر عميمًا يزرح تحت خطّه الملايين من المحكومين الذين يكتون بالأزمات المستولدة من فساد الحكام أو بالحروب الناجمة من ارتهانهم وخضوعهم. لكنّ القصيدة لم تذهب إلى رؤيا واضحة في هذا الموقف الرافض. لقد اكتفت بالانفعال ورفع الصوت دفاعًا عن المحكومين وشتماً للحاكمين. وفي هذا الموقف انكفاءً نحو الشجب والاستنكار وإدانة استهتار الحاكمين بمقدّرات الأمة ومستقبل شعوبها.

لم تكن القصيدة طويلةً، لأنّها ومضة انفعال أشبه بصرخة وسيل شتائم، اتخذت من إحصاء الأمية في الوطن العربي سبباً لهجاء الحاكمين وإحياء مناخ الصّراع تعبيراً عن حقّ ملايين الفقراء في العيش بكرامة ومواكبة الحياة في الألفية الثالثة.

في المحصلة نجد أنّ النضال الاجتماعي خفت صوته في قصائد الشاعر الأخيرة خلافاً لانطلاقة الشعرية الثائرة وفقاً لإيديولوجيا كانت في أوج نهوضها في سبعينيات القرن الماضي قبل الحرب وخلالها. لكنّ التجربة النضالية وما شابها من إخفاقات جعلت الشاعر يكتفي بتسجيل موقفه الحادّ من أزمة الأمية المتوارثة من جيل إلى جيل بفعل استنثار الحاكمين. وهو

بهذا الموقف يقوم بربط نزاع بين الحاكمين والمحكومين في صراع المفاهيم والرؤى والقيم وأساليب العيش بينهم. ويعبّر عن منحى حزبه اجتماعياً؛ فنجد ثورته انعكاساً لمبادئ حزبه: "إنّ ملايين الفلاحين والعمّال لهم إرادةٌ ومصلحةٌ في الحياة" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010). لكنّ هذا النّفس الإيديولوجي لم يحجب شعريّة القصيدة.

ثانياً: تحرير المرأة صراع الشعراء ضدّ الأغبياء

وينتصر الشاعر للمرأة في صراعها ضدّ طبائع الاستبداد ورجاله في مجتمع ذكوريّ مهيمن. فتطالعنا في المجموعة نفسها؛ قصيدة "مزاج" التي نفتطف منها المقطع الآتي:

" لقلبي مزاجٌ غريب

يرى امرأةً نجمةً كُفِنَتْ بالظلام،

وأنّ التي شاءها الله أمّا

غدتْ أمةً،

والتي قدسّتها السّماءُ

وغنى لها الشعراءُ

وكرّمها الأنبياءُ

استبدّ بها الأغبياءُ

وصارت متاعاً وعبياً وعاراً

وفقّاسةً للبنين،

يرى، ويرى، ويرى...

فيثور ويصرخ:

يا ناس، يا ناس،

كيف تخونون أحلامكم؟

كيف لا تغضبون؟... " (مطر غ.، رسائل بيدبا السريّة، 2005، الصفحات 84-85)

المتكلم هو الشاعر أيضاً. فهو ينصب نفسه محامياً عن المرأة مطالباً بتحريرها من قيود الأغبياء واستعادة تقديرها قيمة مقدّسة من السماء ومكرّمة في أداء الأنبياء وأقوال الشعراء. ويستخدم ملفوظات الظلم والاستغلال في توصيف معاملة الرجل (الغبي) لها (كُفّنت بالظلام- غدت أمة- استبدّ- متاع - عيب - عار- فقاسة بنين...) وملفوظات التّكريم والإجلال في نظرة السماء والأنبياء والشعراء إليها (شاءها أماً- قدّستها السماء- غنى لها الشعراء- كرمها الأنبياء...)

يبرز هذا التّقابل صراعاً بين الرجال أنفسهم جعل المرأة أمّاً عند غير الأغبياء منهم وأمةً عند الأغبياء. فتكمن المفارقة في هذا التّحوّل من كونها مصدر العطاء والنور في حياتنا (امرأة نجمة) الذي يُقَابَل بالتّكريم والوفاء من الرجال الطّبيعيّين إلى نكران الرجال الأغبياء هذا الفضل وتكفينها بالظلام بجعلها عبدةً يخلون بها ويحصرونها في وظيفة الإنجاب فقط.

فالمرأة لم تلقَ من هؤلاء ما تستحقّ من تكريم أوصت به تعاليم السماء، ولم تُكافأ على ما أجزلت من تعبٍ وتضحيات عندما أبقاها الأغبياء متاعاً وفقاسة بنين. هي النّجمة التي يريد الشاعر لضوئها ألا يخبو، ويريد أن يكسر قيود الأغبياء المفروضة حولها فتنتعق من قفص الغباء أمةً لتعود إلى سابق ضوئها وجمالها أمّاً تملأ الوجود خيراً وحبّاً وجمالاً. يميّز الشاعر بين أداءين سماويّ وأرضيّ؛ فيجعل الشعراء ملهمين كالأنبياء وأقرب إلى السماء في وعي

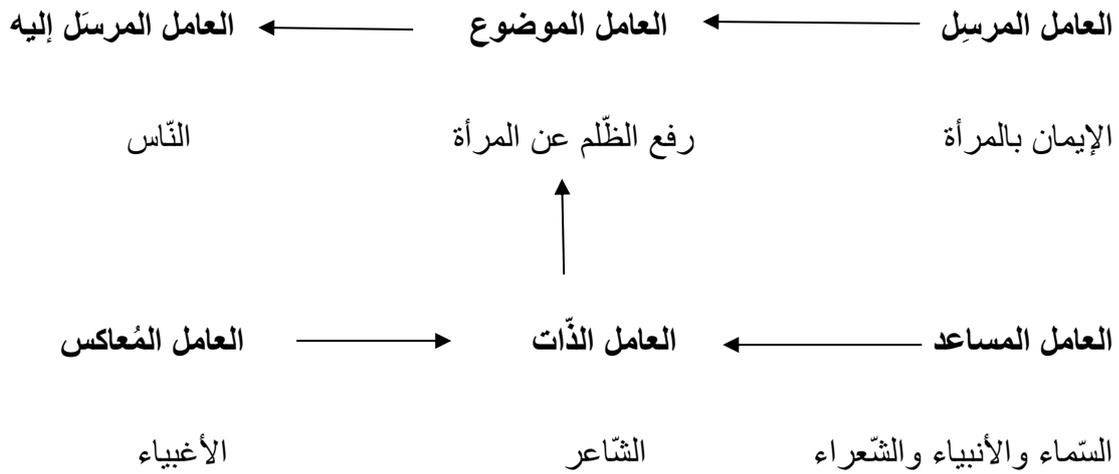
قيمة المرأة وفي الدفاع عن حرّيتها. وهذا موقفٌ يتّصل بالقيم السّامية ليخوض صراعه مع نوازع الأغبياء التي تسترهن المرأة في شهواتهم السّادية المدمّرة.

يعبّر الشّاعر عن نقمةٍ على عذاب المرأة العربيّة التي تعيش واقعا يخالف ما أوصت به السّماء. فهي ما زالت عيبًا وعارًا في عقول الرّجال الأغبياء. والأغبياء في هذا المقطع ترمز إلى مجتمعٍ ذكوريّ عربيّ ما زال يعيش رجعيّته مستبقيا المرأة في مربّع قمعه واستغلاله (صارت متاعًا وعيبًا وعارًا وفقاسةً للبنين...) ولم يتحقّق التّوازن بين ثلاثيّة (تقديس السّماء وغناء الشّعراء وتكريم الأنبياء للمرأة) وأحاديّة استبداد الأغبياء بها. فبقي صوت الاستبداد أعلى من الأصوات الثلاثة الأولى التي تحاول استنفاد المرأة ممّا يفرضه الرّجل الغبيّ عليها من قيود.

وتبرز المرأة مخلوقًا ضعيفًا حتّى في فعل الإنجاب نفسه. فلا ينتظر منها الأغبياء أن تكون فقاسةً للبنات، بل فقاسةً للبنين فقط. وفي هذا المنحى الجاهليّ ينحصر يتأبّد احتقارها ونبذها والخوف منها. فهي مدعاة خجلٍ وعيبٍ وعار في عقول الأغبياء الذين لا يتفاهلون إلاّ بالبنين. ويستخدم الشّاعر أفعال الصّيرورة والتّحوّل (صارت- غدت...) كأنّه يريد القول إنّ المرأة في عصورٍ عربيّةٍ سابقة قريبة أو بعيدة، كانت نجمةً وأمًّا عزيزةً وكريمة. وفي هذا الاستخدام إيحاءً بالردّة إلى ظلاميّة غابرة لم تفلح في كبح جماحها الحركة الصّاعدة بالتّقديس والغناء والتّكريم. وفي المقارنة بين تقديس السّماء للمرأة واستبداد الأغبياء بها، يريد الشّاعر أن يفضح مخالفة هؤلاء تعاليم السّماء ونكوصهم عنها. فالسّماء تكرم المرأة وتقدّس مقامها وتجعل الجنّة تحت أقدامها؛ لكنّ الرّجل العربيّ الغبيّ يلحق بها الإجحاف ويفرض عليها الانسحاق والانقياد والتّبعية.

يتبيّن ممّا سبق، أنّ الصّراع الإيديولوجي على المستوى الاجتماعيّ لم يكن متكافئًا على الرّغم من حيازة المرأة تأييد السّماء والأنبياء والشّعراء. لذلك، ارتأى الشّاعر (العامل الذات) أن يخوض صراعا ضدّ الأغبياء (العامل المعاكس)، وأن يناصر المرأة المظلومة والضعيفة

المقيّدة محاولاً تحريرها ورفع ظلم الأغيبياء عنها (العامل الموضوع)، مستهدفاً الإنسانيّة جمعاء كونها المستضيء بنور المرأة النّجمة في سطوعها وإشراقها. وقد عبّر عن ذلك في نداء (يا ناس، يا ناس...) لتكون الإنسانيّة هي (العامل المرسل إليه). يدفع الشّاعر إلى تعميم ندائه ملاحظته أنّ الغباء ليس سمةً فرديةً ولا طبعاً أقليةً مستبّدة. بل هو واقعٌ مستحكم يستدعي الثّورة والغضب وتنبيه الجميع إلى خطورة ما يُتترَف بحقّ المرأة النّجمة مضيئة الدّروب والقلوب. فيكون الإيمان بالمرأة وبقدراتها وطاقاتها ووجوب استرجاع حقوقها هو (العامل المرسل)، وقد عاضد الشّاعر في إيمانه القويّ كلّ من السّماء والأنبياء والشّعراء؛ فكانوا (العامل المساعد). ويبرز المخطّط العملي ذلك وفقاً للآتي:



أبرزت القصيدة النّضال التّاريخيّ لتحرير المرأة بوصفه إيديولوجيا تخوض صراعاً اجتماعياً مريراً في مواجهة منظومةٍ من الرّجال والأفكار والموروثات. وعبرت ملفوظات المقطع عن خللٍ في التّوازن بين طرفي الصّراع. فالشّاعر ومعه احتشاد السّماء والأنبياء والشّعراء، لم ينجحوا في ترجيح صوتهم وموقفهم في مواجهة مجتمعٍ ذكوريّ متماسكٍ وماضٍ في طبائع استبداده بالمرأة واستبعادها عن مواقع الفاعليّة والقرار. فكان النّصّ فضاءً إيديولوجياً يستعين بالجماليّ للتعبير عن رسالةٍ اجتماعيّةٍ تدخل في صلب الإيديولوجيا السّوريّة القوميّة الاجتماعيّة

المُعَبَّر عنها بقولٍ ماثورٍ لأنطون سعادة: "ليستِ المرأة نصف المجتمع، بل هي أمُّ المجتمع"
(المسمار، 2019).

المبحث الثاني: الأمة والصراع السياسي

يبرز في شعر غسان مطر السياسي توجهه السوري القومي الاجتماعي وتوجهه الوطني والعربي. فهو يكثر من ذكر ملهمه أنطون سعادة، ويمرر أسماء رموز حزبية من قادة وشهداء انتموا إلى الحزب (كمال خير بك وبشير عبيد وثناء محيدلي وخالد علوان...) سنختار من شعر التوجه السوري القومي الاجتماعي قصيدة تعبر عن حدة الصراع بين الحزب السوري القومي الاجتماعي (القومية السورية) وحزب الكتائب (القومية اللبنانية) في سنوات الحرب الأولى. وهما حزبان انطلقا من بيئة جغرافية واحدة هي قضاء المتن الشمالي في جبل لبنان، بحكم كون مؤسس الكتائب هو الشيخ بيار الجميل من بكفيا ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي هو أنطون سعادة من ضهور الشوير. وكانت انطلاقة الحزبين متقاربة في ثلاثينيات القرن الماضي. وقد احتدم الصراع بينهما منذ التأسيس إلى اليوم. فالقوميون يتهمون الكتائب بدور مساعد للنظام اللبناني في إعدام زعيمهم المؤسس "أنطون سعادة" بتدبيرهم حادثة "الجميزة"¹: "كانت الكتائب في العام 1949 مخالب قطّ لجأ النظام اللبناني إليه للتحرّش بسعادة..." (الحاج ب، 15 حزيران 2010) والكتائبون يتهمون الحزب السوري القومي باغتيال "بشير بيار الجميل"² ابن مؤسس حزبهم وقائد الفصيل العسكري المنبثق من الكتائب والمعروف باسم "القوات اللبنانية، التي شكّلت ذراع الجبهة اللبنانية في الحرب الأهلية وتحولت لاحقاً إلى حزب سياسي. وقد حدث الاغتيال بعد انتخاب الجميل رئيساً للجمهورية اللبنانية وقبل تسلمه منصبه بأيام، وذلك بانفجار استهدفه في بيت الكتائب المركزي في الأشرفية. واتهم

¹ "حادثة الجميزة: في 9 حزيران 1949 قصد "أنطون سعادة" مكاتب جريدة "الجيل الجديد" في منطقة الجميزة في بيروت. وبعد مغادرته بدقائق، هاجم الكتائبون المطبعة وأحرقوها وجرحوا سبعة قوميين فيها. فتم استغلال هذه الحادثة لحلّ الحزب السوري القومي الاجتماعي وإعدام مؤسسه بعدها بشهر واحد" (الحاج ب، 15 حزيران 2010).

² بشير الجميل (1947-1982): سياسي لبناني مؤسس القوات اللبنانية. انتخب رئيساً ولكنه اغتيل قبل تسلمه منصبه الرئاسي في 14 أيلول 1982. (ويكيبيديا 10 آب 2019).

بتنفيذه عضو ناشط في الحزب السوري القومي الاجتماعي يُدعى "حبيب الشرتوني" (ويكيبيديا-15 آب 2019). فبقي الحزبان على خطّين متوازيين في السياسة ولم يلتقيا.

وتتنوّع قصائد غسان مطر السياسيّة في ارتيادها الأفق الوطني المحليّ اللبنانيّ حيناً وفي تجاوزه إلى الأفق العربيّ الأوسع حيناً آخر؛ فتعكس ظواهر بارزة تهيمن على المشهد السياسيّ اللبنانيّ والعربيّ منذ الرّبع الأخير للقرن الماضي إلى اليوم؛ هي ظاهرة الصّراع بين الحرب والسّلام؛ وسنختار في مقاربتها مقطعاً من مطوّلة "يوميات غاضبة" في مجموعة "المجدك هذا القليل-2006" وظاهرة الصّراع بين قوى الانتصار (يمثلها أبناء الجنوب اللبنانيّ الشّجعان) وقوى الهزيمة (يمثلها النّظام العربيّ الرّسميّ الّذي كان أقرب إلى إسرائيل في تلك الحرب)؛ وسنختار في مقاربتها مقطعاً من المطوّلة نفسها "يوميات غاضبة" وظاهرة الصّراع بين الأنظمة والشّعوب بعد العام 2011، وسنختار في مقاربتها نصّ "مثل المسيح" من مجموعة "صار ضوءاً ونام-2011"، وهي مقاربة لثورة الشّعب التّونسيّ على نظام رئيسه المخلوع "زين العابدين بن علي" في ما عُرف "بثورة الياسمين"¹.

¹ ثورة الياسمين: هي الثّورة التّونسية الّتي قامت في يناير 2011، وأطاحت حكم الرّئيس زين العابدين بن عليّ بعد سلسلة من المظاهرات الّتي انلعت في إثر مقتل المواطن محمّد البوعزيزي على أيدي قوّات الأمن.

أولاً: الصّراع بين الحزب السّوري القومي الاجتماعي وحزب الكتائب

النّص: "الحبر الجديد":

" عندما ثرنا ولائي لم أقف في خندق

وأمنّا بأرضٍ وقضيّه تطلّبهُ منّي الهويّه،

وحملنا قلمًا يكتبُ بالحبر، ولائي قلت: لا للطائفية.

ورحنا نزرعُ الحبرَ على كلّ الوريقاتِ النّديّه أنا لم أقتل، ولم أخطف،

همّنا كان اقتلاع البُكم ولم ألبس قناعاً أسوداً

من ليلِ العصورِ الحجريّه. يُخفي ذنباً بشريّه..

سقطتُ أقلامنا السّوداءُ كلُّ ذنبي أنّي مارستُ حقّي

في ليلِ الحروبِ البربريّة أنّي مارستُ فهمي لمعاني الوطنيّه

لم نعد نكتبُ إلّا كلُّ ذنبي أنّي خنتُ الطّفوسَ القبليّه

برصاصِ البندقية كلّ ذنبي أنّي لم أحمل الرّشاشَ

طلبوا رأسي في صفّ طغاة الأشرقيّه".

لأنّي خنتُ صوتَ الجاهليّه (مطر غ، أقسمت لن أبكي، 1978،

الصفحات 7-8)

في تأطير النّص، يتبيّن أنّ المتكلّم هو الشّاعر غسان مطر، وقد دلّ ضمير المتكلّم الجمع في

القسم الأوّل من النّص على أنّه قدّ متكلّم في إطار جماعته الحزبيّة. الكلام. والجماعة موضوع

الكلام هنا هي "الحزب السّوري القومي الاجتماعي": (ثرنا- أمنّا- حملنا- رحنا- نزرع- همّنا-

أقلامنا- نكتب...) ولم يحد بانتقاله إلى ضمير المتكلم المفرد عن إطار هذه الجماعة: (رأسي-
أقف- قلت- مارست...)

ومن خاتمة القصيدة تنكشف طبيعة الصّراع. صراع الشّاعر المسيحيّ المنتمي إلى حزب علمانيّ مع طائفته. فالشّاعر لم ينتم إلى "طغاة الأشرقيّة". وهذا المصطلح يقصد به حزب الكتائب لأنّ الأشرقيّة هي محلّة في بيروت يتمركز فيها الكتائب وفيها أقام بيته المركزيّ. ومشكلة الشّاعر معهم أنّهم حزبٌ يمثّل المسيحيّين الموارنة، بينما هو المارونيّ المسيحيّ اتّجه إلى خيارٍ آخر هو الحزب السّوريّ القوميّ الاجتماعيّ الذي "ينادي بفصل الدّين عن الدّولة ومنع رجال الدّين من التّدخّل في السّياسة وإزالة الحواجز بين مختلف الطّوائف والمذاهب" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، الصفحات 166-185). ويضيف سعادة في محاضراته: "أنا في الحزب، قد بطل أن نكون محمّديّين أو مسيحيّين أو دروزاً؛ وصرنا قوميين اجتماعيين فقط" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، صفحة 258).

لقد خرج الشّاعر طوعاً من انتمائه الطائفيّ إلى رحاب الأمّة؛ فصار يتكلّم بصيغة "الأنا" تعبيراً عن ذاته الشّاعرة وبصيغة "نحن" تعبيراً عن ذاته القوميّة الجامعة. فهو الشّاعر الذي يوجّه فكراً والمناضل الذي يحرك عملياً شعبه في إنهاضه وتحريره من الطائفيّة. وإذا عدنا إلى زمان كتابة القصيدة، سنجد أنّها في أشدّ مراحل احتدام الحرب الأهليّة اللبنانيّة واتّخاذها أبعاداً طائفية خطيرة تمثّلت بإنشاء الغيتوات الطائفية المغلقة وجرائم القتل على الهويّة في حرب السنتين (1975-1976)؛ وكان من جملة ارتكابات الفظيعة مجازر الدّامور وتلّ الرّعتر والكرنتينا والتّبعة.

يتبين من خلال تعيين المتكلم في النّص، أنّ ثمة صراعاً بين فئتين هما: الشّاعر وحزبه ومعهما الحركة الوطنيّة اللبنانيّة من جهة، وأحزاب الجبهة اللبنانيّة بقيادة الكتائب من جهة ثانية. ويمكن استعراض الملفوظات الخاصّة بكلّ الطرفين؛ فنجد:

الملفوظات الخاصّة بالشّاعر وحزبه

الملفوظات الخاصّة بالكتائب

ثرنا- آمنة بأرض- حملنا قلمًا-

صوت الجاهليّة- الطائفية-

نزرع الحبر- الوطنيّة- لم أقتل-

الطّوقس القبليّة- حمل الرّشاش

لم أخطف - الوطنيّة

طغاة الأشرفيّة

إنّ في استهلال القصيدة بالضّمير المتكلم الجمع (نحن ثرنا) ما يشير إلى واقع الثّورة والرّفص في مقاربة الشّاعر وحزبه للأحداث اللبنانيّة. فالثّورة كانت إيمانًا بالأرض وقضية هي نهضة شعب هذه الأرض؛ فقبلت هذه الثّورة الحضاريّة التي امتشقت الحبر والفكر بالبندقية والحرب، لتسقط هذه الأقلام في حروبٍ بربريّة. هنا تخلّت النهضة عن قلمها وفكرها، وامتشقت السّلاح لدفع الحرب (لم نعد نكتب إلا برصاص البندقية).

كلّ هذه المعاناة نجمت عن اختلاف الشّاعر وحزبه عن السّائد في الواقع السّياسي اللبناني. فهم جاؤوا يبشّرون بفصل الدّين عن الدّولة في بلدٍ محكومٍ بالطائفية، لذلك تمّ استهدافهم (طلبوا رأسي). كان المطلوب من الأفراد والجماعات الاصطفاف كلّ في خندق طائفته ومذهبه. وعندما رفض العلمانيون ذلك، نبذتهم طائفتهم، بل حاربهم. فكان ما كان من وقائع الاحتراب الدّاخليّ الذي عرف فصولاً عنيفة واجهها القوميون منها على سبيل المثال في بلدة "عينطورة" في قضاء المتن ، التي "قُتل فيها اثنان وعشرون قوميًا سوريًا في 26 و28 آذار من العام 1976، والتي لم تكن لتقع برأي القوميين إلا في زمن طغيان الطوائف: موارد قتلوا موارد آخرين لأنهم خرجوا من عباءة الطائفة." (الشّوفي، 9 نيسان 2013)

يختصر مشهد الاقتتال القومي-الكتائبي في تلك الحقبة واقع البلاد المنقسمة على نفسها. وما دال الأقلام السّوداء إلا ترميز لهذا الواقع الأسود الذي جعل البندقية لا القلم أداة التّخاطب بين

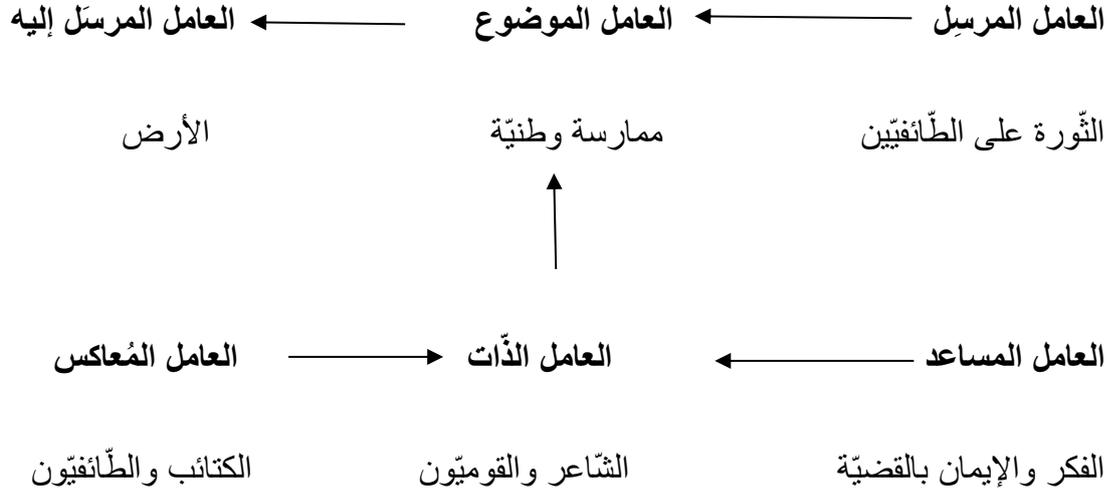
المختلفين عقديًا ولو كانوا أبناء منطقة واحدة ودين واحد. وتوصيف الحروب بالبربرية هو تعبير عن الفظائع والأهوال التي عايشها اللبنانيون في ذلك الاقتتال الداخلي العنيف.

يظهر الصراع بين الحزبين في المستوى السياسي، الذي سرعان ما انقلب إلى احتراب عسكري، صراعًا بين نزعتين النزعة العلمانية عند القوميين تقابلها النزعة الطائفية لدى الكتائبيين. فالشاعر يختصر سبب الصراع بعبارة واحدة: (لأني قلت: لا للطائفية). هناك مشروعان متناقضان فكريًا اشتبكا؛ فتركا سلاح الفكر والقلم جانبًا وانغمسا في صراع دموي حاول فيه الطرف المسيطر (الكتائب) استتباع الطرف الآخر (القومي) في مشروعه. فأدى تمنع الأخير إلى ما كان بينهما.

في النصّ ذاتان سعيهما مختلف. ولئن كان عامل الذات الأول، وهو الشاعر وحزبه، وقد أفصح في بداية النصّ عن موضوع رغبته وهو الثورة إيمانًا بأرض وقضية. فإن الاستعدادات التي رافقت الحدث (حمل القلم والكتابة واقتلاع البكم) بينت رغبة في إحداث الثورة، وتحققت في آخر النصّ (العامل الموضوع) وهو ممارسة الوطنية وعدم الالتحاق بالطائفيين بمؤازرة العامل المساعد وهو الفكر (القلم والحبر) والإيمان بالقضية اللذين يحيلان إلى ممارسة سياسية واعية وسلمية. وهذه كلها ألقت بين عناصر العامل الذات متغلبة على عناصر العنف الطائفي من العامل المعاكس وهو الكتائب ومن معهم. وقد شكّلت الأرض (العامل المرسل إليه) موضوع النزاع بين الطرفين كانت هذه الأرض. وهي أرض المنطقة التي حدث فيها الصراع ومن خلالها أرض الوطن كله. ففي حين يتبنى العامل المعاكس مشروع تقسيم الأرض (فيدرالية أو كونفدرالية) وانعزال كل طائفة في غيتو خاص بها، يتبنى العامل الذات مشروع توحيد الأرض بهدف تحقيق فكرة الأمة الجامعة على أساس قومي يحقق مشروع النهوض الموعود. وقد انطلق العامل الذات إلى مشروعه بمواجهة كل الدعوات الطائفية والأحزاب التي تدعو إلى التجزئة والتفتيت والتقسيم وتناهض كل مشاريع الوحدة والائتلاف والعلمنة.

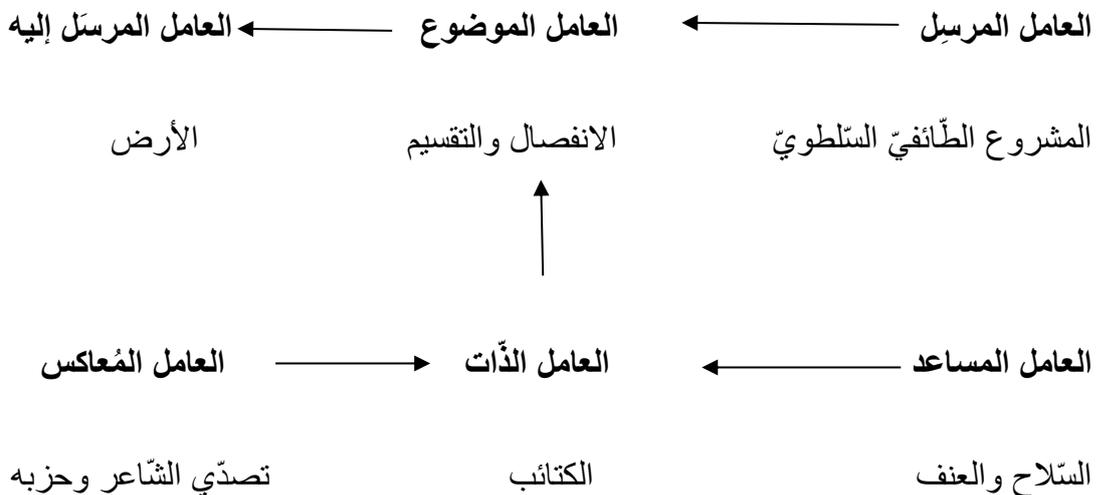
وَاتَّخَذَتِ الْمَوَاجِهَةَ شَكْلَ الثَّوْرَةِ وَالنَّقْمَةِ وَالغَضَبِ؛ فَكَانَتِ الْعَامِلَ الْمُرْسَلِ.

أَمَّا التَّرْسِيمَةُ الْعَامِلِيَّةُ؛ فَتَبْرُزُ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي:



أَمَّا الذَّاتُ الْمُضَادَّةُ، الْمَتَمَثِّلَةُ بِالْكَتَائِبِ وَالْقُوَى الطَّائِفِيَّةِ وَالْجَادَّةُ فِي سَعِيهَا إِلَى تَقْسِيمِ الْبِلَادِ وَتَكْرِيسِ نَزْعَةِ الْإِنْفِصَالِ فِي زَمَنِ الْحَرْبِ (الْعَامِلُ الْمَوْضُوعِ) وَرَغْبَتِهَا فِي تَطْوِيعِ مَجْتَمَعِهَا فِي مَشْرُوعِهَا الطَّائِفِيِّ السَّلْطَوِيِّ (الْعَامِلُ الْمُرْسَلِ)؛ فَإِنَّهَا أَخْفَقَتْ فِي مَشْرُوعِهَا هَذَا؛ ذَلِكَ أَنَّ الْعَامِلَ الْمُعَاكِسَ، الْمَتَمَثِّلَ فِي الشَّاعِرِ وَحَزْبِهِ الْعِلْمَانِيِّ رَفَضُوا هَذَا الْمَشْرُوعَ وَنَاضَلُوا مِنْ أَجْلِ تَوْحِيدِ الْوَطَنِ.

وَبَدَأَ، تَبْرُزُ التَّرْسِيمَةُ الْعَامِلِيَّةُ الْمُضَادَّةُ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي:



وبذلك، يتبين أنّ الصّراع الإيديولوجيّ في المستوى السّياسيّ بين الحزبين، هو في جوهره صراع بين مشروعين متناقضين: مشروع قال بالنّضال لتوحيد الأمة السّوريّة ونهوضها ومشروع قال بقيام دويلات طائفية في لبنان، وبالتالي هو صراع بين قوميتين قومية سورية علمانية تريد وطن الأمة السّوريّة وقومية لبنانية طائفية تريد وطنًا لكلّ طائفة.

لقد برز في هذا النّصّ، صراعٌ بين لغتين جماعيتين سياسيتين، هما لغة الطائفين ولغة العلمانيين. والملفت في هاتين اللغتين تشكّلهما في قالب شعريّ يظهر الصّراع في المستوى السّياسيّ وقد انتقل من الفكر والقلم في بداية القصيدة إلى السّلاح في نهايتها، أي من الحوار إلى الحرب من الحياة والحريّة إلى الموت والقمع. وفي هذا الصّراع احتشدت الصّور المعبرة عن رداءة الواقع وعنف الصّراع، ولا سيّما التّضمينات والرّموز (العصور الحجريّة- الحروب البربريّة- الذّئاب البشريّة- الطّقوس القبليّة- طغاة الأشرفيّة) التي حاولت تفعيل الوظيفة الجماليّة في تصوير الصّراع السّياسيّ بدقّة ووضوح.

ثانيًا: الصّراع بين السّلم والحرب

النّص:

" لم يعد بيتي واقفًا
وعلى خصرها قصبٌ ساهرٌ،
فوق ما كان سمأه جدّي
عندما تهجم الرّيحُ كانت تخبرنا
"حصان العرب"
عن صغارٍ يموتون بردًا وجوعًا
"وحصان العرب"
ونسعُ أُناتهم في جراح القصب.
تنةٌ مثلُ منذنةٍ
كان جدّي أميرًا
سقفها الله يحرسُها،
ويزهو بأجداده من "ربيعة"
وعلى كتفيها رفوفٌ من الحور
كان يحبُّ "المهلهل" و"ابن زهير"
حين يمرُّ النسيمُ صباحًا تغني
ويحفظُ "باتت سعادُ"،
فنصحو على وشوشاتِ الطربِ
وحين يردّدُ: "إنّ النّبيّ أنورُ"
وعلى قدميها كرومٌ
نرى صوتَهُ يتوهجُ مثلَ الصّلاةِ
وكنّا صغارًا نراودها في العشيّاتِ،
ونلمحُ في زهو عينيهِ مثلَ اللّهبِ،
نقطفُ حينًا نبيذَ الظلالِ
كان يروي لنا في المساءِ
ونقطفُ حينًا حبوبَ الدّهبِ...
فصولَ الفتحِ،

وكانَ إذا سألناه

وأسكبُ دمعَ العتبِ

عن "كربلاء" و"صفين" يصمتُ،

"وحصانُ العرب"

تدمعُ عيناهُ،

مات فيه الصَّهيلُ ومات الغضبُ،

ثمَّ يتمتمُ "واحرَّ قلباهُ،

صار ملقَى على موته مثلَ قلبي

نشعرُ أنَّ الكلامَ انتهى

ومحدودبًا مثلَ ليلِ التَّعبِ".

والرَّحيلَ اقتربَ

مات جدِّي

وماتت حكاياتُهُ

واستبدَّ الزَّمانُ بما كان يزهو بهُ،

وبقيتُ وحيدًا

أعاتبُ وجهَ السَّماءِ

(مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006،

الصفحات 86-89)

في النَّصِّ تبدلُ أساسيٌّ واحد على المستويين النَّحويِّ والمعجميِّ في مشهد تَلَّ "حصان العرب" قبل الحرب وبعدها. تمثلُ هذا التَّبَدُّلُ في الانتقال من الجملة الاسميَّة، حيث تَلَّازمُ الحقلين المعجميَّين للتَّلِّ والحياة إلى الجملة الفعلية حيث تَلَّازم الحقلين المعجميَّين للتَّلِّ والموت. لذلك

نستطيع أن نقسم هذا النصّ إلى وحدتين رئيسيتين متفاوتتي الطول: الوحدة الأولى اثنان وثلاثون سطرًا (1-32)، والوحدة الثانية عشرة أسطر (33-42).

لقد أبرز تقسيم النصّ ثبات المعين المكانيّ "تلة حصان العرب" بدليل تواتر الكلمة في الوجدتين. أما المعين الزمانيّ؛ فقد تغيّر بموت الجدّ، ليفصح عن زمنٍ كان قبل موته هو زمن السّلام والفترة والحريّة وزمنٍ حلّ بموته هو زمن الحرب والدمار والموت. وما الانتقال من ضمير المتكلم الجمع (نحن) المتواتر ثلاث عشرة مرّة في الوحدة الأولى إلى ضمير المتكلم المفرد (أنا) المتواتر أربع مرّات في الوحدة الثانية سوى مؤشّر على انتقال الشّاعر من التّأمّ شمل العائلة في البيت على التّلة حين السّلام إلى تفرّقها ومكوته وحيدًا مستوحشًا حين الحرب. في الإيديولوجيا صراعٌ متعدّد الأطراف بين ماضي السّلام وحاضر الحرب وبين ماضي العرب وحاضرهم:

ملفوظات السّلم والحياة	ملفوظات الحرب والموت
رفوف الحور- وشوشات الطّرب	الرّحيل اقترب- مات جدّي
كروم- نبيذ الظّلال- العشيّات-	ماتت حكاياته- استبدّ الزّمان
حبوب الدّهَب- قصب ساهر	مات الصّهيل- مات الغضب
يتوهج- زهو	ملقى على موته- محدودبًا-

ليل التّعَب...

في مستوى الملفوظات لقد تمّ الجمع في مركّب إضافيّ بين الحصان والعرب مرّتين في الوحدة الأولى للإشارة إلى موقع البيت واسم التّلة التي ينتصب فوقها. وفي اجتماع الحصان والعرب ما يحيل إلى الفروسية وقيمها الجميلة في الحياة العربيّة من مروءة وشجاعة ونخوة وعزّ. وهذا

ما كان عليه البيت والتلة في زمن السلم. فحصان العرب كان سقفها حراسة الله وكتفاها أشجار حور توقظ الشاعر وأهله على غناء حفيفها كل صباح. وهي بارتفاعها وشموخها توحى بارتفاع مكانة أهلها وقاماتهم. وفي جعلها حصاناً للعرب ما يرمز إلى فاعلية المكان وأهله في تاريخ العرب وأمجادهم وفي تشبيهاها بالمدننة ما يوحي بمنعتها ودورها في نشر الطمأنينة والأمان.

ويكتسب زمن السلام قيم الثقافة والأصالة والانتماء إلى حضارة الأجداد والأمجاد. فالجد رمز للعز العربي وحارس له. إنه أمير يزهو بمحتده وعراقة نسبه من قبائل ربيعة العدنانية العربية ويتباهى بثقافته العربية العميقة شعراً وتاريخاً يشغل ذاكرته بأعلام الشعراء (المهلل وابن زهير) أو بقصائدهم (بانث سعاد وواحر قلباه) أو يحدث عن فتوحات المسلمين ومعاركهم.

فيكون امتلاء المكان بالجمال وامتلاء أهله بالثقافة وامتلاء الكروم المحيطة بالخيرات ما يجعل الحياة رغداً وهناء. لكن فعل الموت القادم على أجنحة الزمن أو أجنحة الطائرات المغيرة في الحرب ليصيب الجد وكل ما في التل يحيل هذا المكان الجنوبي إلى ساحة للحزن والقهر والخراب.

وانسحب ذلك التحول على المستوى النفسي للشاعر المتفرد بوحشته يسكب الدمع حيناً تظهيراً لألمه، أو يعاتب السماء التي كانت سقفاً حارساً للبيت والتل، لكنّها انسحبت مفسحةً المجال لطيران الاحتلال في حرب تموز 2006 كي تقلب التل رأساً على عقب بما ألقته من صواريخ ومدرة. لقد أباد العدوان معالم الحياة الطبيعية في المكان واغتال الفرحة في قلب الشاعر فاحدودب القلب واحدودب التل انعكاساً لما أصابهما بفعل الحرب.

ويأتي الفعل مات لينعي الجد وحكاياته معه؛ فبيّن أنّ زمان التل الأول قد تحول من طبيعة تضج بالحياة إلى طبيعة أسكتها الموت. ولئن كان زمان السلام هو زمان الخير والتنام الشمل والانطلاق والفرح والحريّة (تغني- نصحو- نقطف- يزهو- نراود...)؛ فإنّ زمان الحرب هو

زمن الموت والحزن والفراق والظلام واليأس (ماتت- بقيت وحيداً- أسكب دمع- محدودباً- ليل-
التعب...)) وليل التعب هذا يصوّر ذروة مشهد العتمة والضيق والخراب؛ فيكون الانتقال من
النور في الصّباحات المفرحة (أشجار الحور تغني صباحاً لتوقظ الشاعر وأهله) إلى العتم في
(ليل التعب) سيرورة حركة القصيدة من جهة الحياة المفتوحة والمنطلقة صعوداً باتجاه الموت
المغلق والمقيّد هبوطاً ما يكرّس واقع الحرب ويديم مفاعيلها في الشاعر والمكان.

يغيب عن هذا النصّ عامل الذات الذي يسعى إلى تحقيق رغبته؛ ذلك أنّ التلّ العالي "حصان
العرب" وهي الكلمة الموضوع ومحور النصّ ظلّت بعد حلول الموت وقدم الحرب ملقياً على
موتها ساكنةً محدودبة في ليل مديد. واتّحد الشاعر بها فمات قلبه بموت مظاهر الحياة على
التلّة واكتفى بعناب السّماء ودمع البكاء من دون أن يتدخّل فاعلاً يبدّل في قتامة المشهد. إلا أنّ
النصّ من خلال بنيته التي تصوّر واقعين متناقضين، يفترض وجود عامل ذات تسبّب بإحداث
هذه التقلّة من واقع الحياة إلى واقع الموت. وهذا العامل استتر عن النصّ، ما أضفى عليه سمة
السكونيّة وسلب الحركيّة من دون أن يخلع عنه سمة الصّراع.

وبذا، يُختصّر مجرى الدلالة في النصّ في علاقة التّضادّ، ويتمثّل وفقاً للآتي:

السلام	الحرب
الحور يغني للنسيم	استبدّ الزّمان
يمرّ النسيم	مات الصّهيل
وشوشات الطّرب	دمع العتب
قصب ساهر	ليل التعب
جدي يزهو	مات جدي

في المستوى الدلالي يوحى التشبيه في الجمل الاسميّة بتماسك عناصر السلم (تلة مثل مئذنة- صوته مثل الصلاة...). كما أسهم التشخيص (رفوف الحور تغني- قصب ساهر- جراح القصب...) في تثبيت رمزية التلة الأرض إلى الجمال والحياة.

وقد تبين من خلال تفصيل عناصر الطبيعة في التلة (رفوف الحور- النسيم- كروم- قصب- ...) ووضعها في محور التشخيص المعبر عن فرح الإنسان، أنّ هذا الفرح أخصب خيال الشاعر الذي راح يبثّه في عناصر الطبيعة من حوله. لكنّ الحرب لجمت خياله؛ فانحسرت صورته وتقوض أفقه متكناً على الموت الذي تكرر فعلاً واسماً خمس مرّات (مات- ماتت- مات- ومات- موته...)؛ فأنتج الخيال تشبيهاً واحداً هو: "حصان العرب صار ملقى على موته مثل قلبي..." فكان ليل الحرب عتمة تسترهن الخيال وتضبه من التلّ والكروم والبيت إلى قوقعة قلب شاعرٍ متعبٍ يضيق بالهموم والأحزان.

افتقرت القصيدة في بنائها إلى الطول، وغابت عنها العوامل المتصارعة. وقد أشار التحوّل الهابط بين مشهدها إلى أنّها جزء من بناءٍ أوسع وأكبر هو البناء القصصي الذي أغفلت القصيدة بعض عناصر ترسيمته واحتفظت ببعضها كالوضع الأوّل والعنصر الأخير.

يتبين ممّا سبق أنّ الشاعر مؤمنٌ بثقافة السلام وضمنين بقيم الأصالة والانتماء وروابط الإخاء. وما وضعه مشهد التلة قبل الحرب وبعدها في إطار المقارنة إلا دعوةً لحفظ ربوعنا من الدمار وتجنّب التفريط بآثار الأجداد. فالتركيز على أفعال الجدّ وأقواله وتسمية التلة بحصان العرب يستبطنان دعوة للعرب ألا يتركوا حصان سبقهم وفتحهم ونصرهم وحيداً. والجنوب هو هذا الحصان العربي الصّاهل في بريّة الغضب بمن فيه من أهلٍ يحبّون الحياة، يستحقّ التفاتةً من إخوانه كي يمنعوا عنه استبداد الزّمان والعدوان.

ثالثاً: الصّراع بين قوى المواجهة وقوى الاستسلام

النّص:

أنا صرّت أعلى من سواي، والقبضاتُ تزارُ،

من الملوكِ، أهليّ الأحرارُ

على عروشِ الدّلّ يبتسمونَ إيماناً

والموتِ المؤبّدِ يجلسونُ وهم يُستشّهونُ

أنا صرّت أعلى من ممالكهم، أنا صرّت صوتَ الله،

وأعلى من قصورهم البيئية نصرَ الله،

يحتمونَ بعجزها، صرّت دمَ القيامة،

وعلى جباههم الرّخيصة يزحفونُ صرّتُ أعرّف من أكون".

أنا أهليّ الثّوارُ (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006،

الصفحات 79-80)

ينقسم النّص إلى أربع جملٍ إسميّة مركّبة يمكن أن نقسم النّص وفقاً لتركيبها الدّلالّي إلى وحدتين متقاربتين طويلاً:

الوحدة الأولى (8-1): هجاء ملوك العرب وإعلاء شأن لبنان.

الوحدة الثّانية (9-17): اعتزاز الشّاعر بأهله المنتصرين الواثقين.

في الإيديولوجيا ومستوى التلقظ المعجمي، نعابن مزيجاً وجدانياً يحرك النّص بين غرضين هما الفخر والهجاء. الهجاء يوجّه إلى الملوك العرب الذين لم يساندوا لبنان في حربه، ولم يحركوا

ساكنًا على الرّغم من شراسة الحرب الإسرائيليّة ضدّه. فتركوه يواجه وحيدًا قدره العاتي في مواجهة آلة الحرب التي دَمّرت مدنه وقراه وهجّرت وقتلت ونشرت الموت والخراب في لبنان كلّه. وذهب بعض الملوك العرب إلى تحميل لبنان مسؤوليّة الحرب؛ فتحدّثوا في لقاءٍ وزاريٍّ عربيّ انعقد خلال الحرب عن "المغامرة التي قام بها بعض اللبنانيين في وقتٍ غير ملائم لمواجهةٍ عربيّة-إسرائيليّة. فيكون الرّد اللبناني: نحن كنّا ضحية حربٍ إسرائيليّةٍ مُنظمةٍ ومُحصّرةٍ ضدّ لبنان." (عيتاني، 14 آب 2007). وقد عبّر العرب عن ضيقٍ بالحرب وسكتوا عن فظائعها غارقين في واقعٍ انهزاميٍّ يبقي صلاته بإسرائيل وثيقةً من دون أن يتّخذوا موقفًا رادعًا مؤثّرًا في مسار الأحداث.

أمّا الفخر؛ فهو فخر الشّاعر بوطنه لبنان المنهك والمصلوب ثلاثةً وثلاثين يومًا في عرائه مكشوفًا ووحيدًا، لكنّه لم ييأس ولم يستسلم، بل اتّخذ قراره بالصّمود والمواجهة. وهو يفترض في ثباته هذا أنّه سيرسي واقعاً عربيًّا آخر هو واقع الانتصار. لذلك برز الصّراع في النّص بين ملفوظات الهزيمة وملفوظات الانتصار، وذلك من خلال بروز التّعارض القائم على مستوى ردّات الفعل تجاه العدوان الإسرائيليّ بين الأنظمة العربيّة ولبنان.

الملفوظات الخاصّة بقوى الانتصار

الملفوظات الخاصّة بقوى الهزيمة

لبنان

ملوك العرب

أنا أعلى- أهلي الثّوار- أهلي

عروش الدّلّ- الموت المؤبّد

يستشهدون- نصر الله- دم

الأحرار-عجز- يزحفون على جباههم-

القيامة

في مستوى الملفوظات يتكشّف الصّراع بين ممثلي العوامل (العرب ولبنان) صراعاً بين من يشهر الوهن والعجز عن صدّ العدوان على الأمة لفساد أصاب أنظمتها وخلل اعترى منظوماتها الإقليمية، وبين من يريد السيادة وتحرير التراب والإنسان من كلّ عدوان واحتلال. والأرض العربيّة عزيزة على قلوب أبنائها؛ فهي أحد عوامل وحدتهم. وتكتسب قداستها كونها مهبط الأنبياء ومهد الديانات السماويّة يعيش فيها النّاس أحراراً مؤمنين لا يطيقون الاستعباد والدّل. لذلك، فإنّ التّفريط بحبة ترابٍ منها عند المؤمنين بقداستها هو تفریط بكرامة الوجود وخيانة لأمانة التّاريخ وتوهينٌ لجوهر الحياة العربيّة القائمة على ثوابت لا يتزحزح عنها المؤمنون بالأمة.

يقوم النّصّ على ثنائيّة (أنا/ هم). وأنا لا تؤشّر إلى الشّاعر وحده. فهي تختصر الوجدان الجمعيّ اللبنانيّ لا ينطق فيها الشّاعر عن ذاته، بل باسم وطنه وشعبه. وتستحوذ هذه الأنا على الحقل المعجميّ للانتصار (أعلى- نصر الله- دم القيامة...) وتترك الحقل المعجميّ للدّل في حوزة الملوك (عروش الدّل- قصور بذيئة- جباه رخيصة- يزحفون...).

وعكست الأفعال تبايناً كاملاً بين جمود المنهزمين وحركيّة المنتصر؛ فالملوك يجلسون على عروشٍ ذليلة ويحتمون بعجز قصورهم البذيئة. وإذا تحرّكوا؛ فإنّ حركتهم ترسيخ الانهزام (يزحفون على الجباه) وفي الرّحف على الجباه إشهارٌ للدّل والعجز والاستسلام، لأنّ الجبهة تُرْفَع عادةً إلى الأعلى، وإنزالها إلى الأسفل هو تموضعٌ في درك الانحطاط والهزيمة.

أمّا الفعل (يستشهدون) الذي يعود إلى أهل الشّاعر اللبنانيين ولا سيّما الجنوبيّون منهم؛ فيسبق بالفعل (يبتسمون). واقتران الاستشهاد بالابتسامة تعبيرٌ عن قمة الشّجاعة التي بلغها هؤلاء واليقين الذي وصلوا إليه في خوض المواجهة ببصيرةٍ قادرةٍ على تثبيت حقّها في الحياة من خلال الموت الكريم. وفي هذا الاستشهاد انتقالٌ جديرٌ بالتّضحية وبذل الأرواح إلى ضحّ الحياة في أوصال الأمة الغارقة في ليل هزائمها. فنكون الشّهادة المقرونة بالابتسامة إشراقاً ينتفي

معها كلّ خوفٍ وتردد، ويؤكد الافتراق والاختلاف بين أداء من يزحف ويضعف وأداء من يثبت ويقاوم حتّى الاستشهاد.

ويستخدم الشّاعر النّعوت؛ فيلحق بالمنعوتين (الموت- قصورهم- جباههم) ثلاثة نعوتٍ هي مشتقات عاملة (المؤبّد والبديئة والرّخيصة) تتوزّع بين اسم مفعول وصفتين مشبّهتين تلحق بهما سمات الجمود والخضوع لفاعلٍ غير معروف؛ فتزيد من إذلال الملوك ولا ندري من أبد الموت وجعل الجباه رخيصةً والقصور بذيئةً؟ هل إسرائيل هي الفاعل؟ هل انتصار لبنان على إسرائيل هو الفاعل؟ سواء حاق الموت والدّلّ بهم بفعل الاحتلال أو نتيجة الانتصار اللبناني عليه؛ فإنّ هذه النّعوت تكرّس واقع حزبيّ وعارٍ يجعلهم ملوكًا لا يمتلكون قرارهم. وفي جعل العروش عروش ذلّ ما يوحي بالانكسار النفسي والاجتماعي والسياسي الذي ينعكس على الأمة كلّها عندما يكون رأس السّلطة فيها ذليلًا. فذلك يجعل الخوف والقلق واقعا لا فكاك منه.

وفي الحديث عن اللبنانيين، يستخدم الشّاعر صفتي (الثّوار والأحرار)؛ فيضفي عليهم سمات القدرة والصّلابة والحركة بما يسوّغ أن يكونوا أعلى من الملوك الرّاحقين، وأقرب إلى الأرض انتماءً وأصدق تعبيرًا عن حقيقة الأمة.

ولا يبخس الشّاعر هؤلاء المقاومين هويّتهم الإيمانية؛ فيردّ ابتسامتهم لحظة الاستشهاد إلى هذا الإيمان المنعكس طمأنينةً وثباتًا. ويجعل هؤلاء صوتًا لله ونصرًا له. وفي عبارة (نصر الله) توريةً مقصودةً معناها القريب النّصر الإلهيّ المستند إلى ثقافة قرآنيّة: " إن ينصركم الله فلا غالب لكم: الآية 160 من السّورة الثّالثة في القرآن، سورة آل عمران". لكنّ المعنى البعيد المقصود هو قائد المقاومين بشهرته "نصر الله".

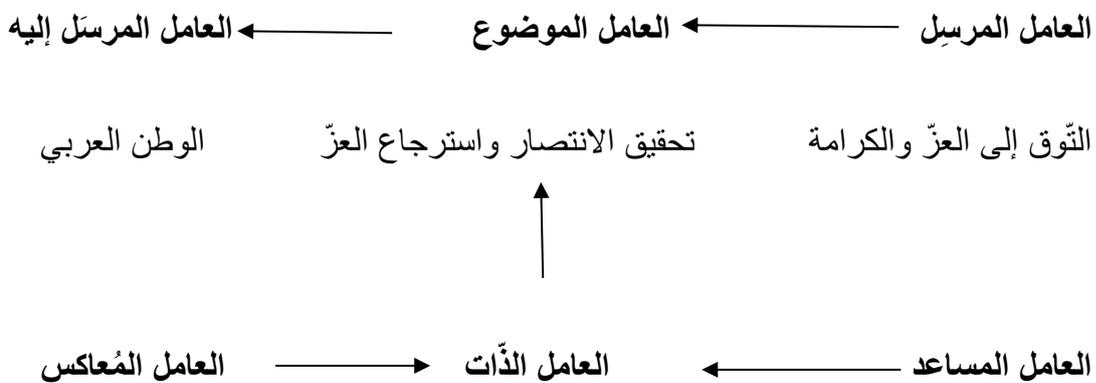
يزهو الشّاعر بأهل بلده؛ فهم فئة قليلة على أرضٍ صغيرةٍ حقّقوا ما عجزت عن تحقيقه أمةٌ كاملةٌ بعدادها وعتادها وعديد جيوشها. لذلك جعل لبنان وأهله عنوانًا للنّصر في عالمٍ عربيّ

اعتاد على الهزيمة. يريد الشاعر في امتداح أهله أن يقول إنَّ إرادة الشعب فاعلة، وهو بذلك يشحن شعوب عالمه العربي بالأمل في التحرير معقوداً على ديناميّتهم في الصّراع.

نأتي إلى المخطّط العامليّ؛ فنجد أنّ الوقائع العربيّة الانهزاميّة قبل حرب تمّوز 2006 قد أشعرت العرب بالمهانة والدّلّ. فقد اقتنع العرب بعد الهزائم بأنّ الخضوع للقدر المحتوم أمرٌ لا مناص منه. لكنّهم ظلّوا يتوقون إلى استرجاع العزّ والكرامة (العامل المرسل) ويحتنون إلى أمجادهم ويتأسّفون على حاضريهم المشوب بالخيبات، وتوسّموا الخير في نهوض المقاومات ضدّ الاحتلال وأيدوها خلافاً لرغبات ملوكهم وأنظمتهم. لذلك، فإنّ حفنةً منهم في لبنان (العامل الذات) تطوّعت لتخوض المواجهة بشجاعةٍ منقطعة النظير ووعيٍ وإقدامٍ واحترافٍ في أساليب القتال (العامل المساعد).

تطوّع هؤلاء لتغيير الواقع العربيّ وانتصروا لقضيّة الأُمّة الأولى (فلسطين) فأزالوا بانتصارهم بعضاً من آثار الدّلّ والعار، وافتتحوا عهداً جديداً في الصّراع هو عهد تحقيق الانتصار واسترجاع العزّ (العامل الموضوع). وفي تسطيرهم البطولة بالاستشهاد، قضوا على مفاعيل العروش الدّليّة والعاجزة والزّاحفة (العامل المعاكس)، وأعادوا إلى الوطن العربيّ (العامل المرسل إليه) أمجاداً كانت أحلاماً بعيدة المنال.

أما التّرسيمّة العامليّة فتبرز على النّحو الآتي:



قامت شعريّة هذا النّصّ دلاليّاً على مفارقةٍ معبّرة بين الكناية (على جباههم الرّخيصة يزحفون) والتّشبيه (صرت صوت الله). فقد تجسّم انحطاط الفنّة الأولى (فنة الهزيمة) في الصّراع إلى حدّ الزّحف الدّليل، وتجسّم ارتفاع الفنّة الثّانية (فنة النّصر) إلى حدّ جعلها صوتاً لله. وفي هذا التّصوير توضيحٌ لجملة (أنا أعلى) وقد أكّد الشّاعر هذا التّركيب بتكراره ثلاث مرّات.

في مستوى البناء، شهدت القصيدة حركةً ارتقائيّة في بناءٍ مفتوح من الهزيمة إلى الانتصار، ومن الدّل إلى العزّ، لتبلغ ذروتها في النّهاية حيث تأكّد تحقيق الفعل بتكرارٍ ثلاثيّ أيضاً للفعل صار (صرت صوت الله- صرت نصر الله- صرت أعرف من أكون...).

يتبيّن ممّا سبق أنّ الصّراع الإيديولوجيّ في المستوى السّياسيّ بين قوى الهزيمة وقوى الانتصار قد تشكّل فنّيّاً بما وُقّق بين الإيديولوجيّ والجماليّ في تجربة شعريّة واكبت يوميّات الحرب وخرجت في نهايتها بعنوانها "يوميّات غاضبة"، لتكون وفقاً للشّاعر نفسه: "عصارة انفعالات ثلاثين يوماً من الحرب الإسرائيليّة على لبنان، بدأت في اليوم الثّالث لاندلاع العدوان وانتهت صباح يوم وقف إطلاق النّار. هي تحمل وجعي وغضبي وصراخي واعتزازي كمواطنٍ شاهد بعينه البطولة المؤيّدة بصحة الإيمان تجترح المعجزات وتغيّر وجه التّاريخ" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 7-8).

رابعاً: الصّراع بين الأنظمة والشّعب

النّص: "مثل المسيح"

قام طفلاً من القبر

" كالذي يحدث الآن

مثل المسيح

كان الظلام عميقاً،

وسمى قيامته "ثورة الياسمين"،

وما كان يجرو نجم

فاح عطراً القيامة

على البوح بالضوء،

فاشتعلت دورة الأرض بالمؤمنين،

كانت بحار

...حلم

وحياتها تحرم الموج رقصته،

كان يسكننا

كان سيف يقطع أوردة العاشقين

من مئات السنين".

بغته

(مطر غ، صار ضوءاً ونام، 2011،

الصفحات 92-93)

النّص بناءً سرديّ قصير؛ فلم يمنع قصر القصيدة من النهوض بمقومات الفنّ الدراميّ، الذي تمثّل ترسيمةً سرديةً فيها وضع أول (كان الظلام عميقاً) وعنصر مبدّل (بغته قام طفلاً) وحلّ (ثورة الياسمين) ووضع نهائيّ (اشتعلت الأرض بالمؤمنين). وإن كان البناء السردّي غير مكتمل، إلا أنه اختزل وقائع الثورة وما قبلها وما بعدها بسطور قليلة، تبرز مسألة الصّراع بين الشّعب والنّظام الحاكم. فمن حدث واحد قامت ثورة شعب نزل متظاهراً في السّاحات، والحدث هو " قيام الشّباب (الطفّل في القصيدة) محمّد البوعزيزي بإحراق نفسه احتجاجاً على معاملة

قوى الأمن له بعنفٍ مفرط، بإحراق نفسه في مدينة سيدي بو زيد بعد مصادرة عربية كان يبيع عليها الخضار والفواكه لكسب رزقه بتاريخ 17 كانون الأوّل 2010"¹

ذهب الشّاعر إلى تونس متجاوزًا هلاله الإيديولوجيّ الخصب؛ فاشترك مع شعبها بشعور الانتصار وتحقيق الحلم مستخدمًا ضمير المتكلمّ الجمع (حلّم كان يسكننا) واندمج معهم في تلقّف الحدث في إطار الجماعة العربيّة منتقلًا من مشرق العرب حيّزه الجغرافيّ والإيديولوجيّ إلى مغربهم وحاضرتهم "تونس".

ثمّ يعيد الشّاعر الحدث التّونسيّ إلى إطارٍ دينيٍّ؛ فتصبح وفاة "البوعزيزي" وقيامته شعبه بموته معادلًا معاصرًا لموت المسيح وقيامته والمؤمنين معه. يتبيّن من خلال ملفوظات النّصّ، أنّ ثمة صراعًا بين فئة الشّعب (البوعزيزي وجمع المؤمنين) وفئة الحكّام المرمّزة في النّصّ (حيثان البحار والسيف)، وفقًا للآتي:

الملفوظات الخاصّة بالشّعب

الملفوظات الخاصّة بالحكّام

أوردة العاشقين- قام طفل- ثورة الياسمين

الظّلام- حيثان تحرم

عطر القيامة- اشتعلت الأرض بالمؤمنين...

سيفٌ يقطع

يكشف الصّراع أسباب معاناة الشّعب المتمثّلة بالقمع (لا يجرؤ- سيف يقطع...) والحرمان (حيثانها تحرم...) والتّجهيل (الظّلام عميق). فكانت ممارسات الحاكم سببًا لتعميق الهوة بينه وبين شعبه. وأتى موت الشّابّ، ليفاقم المعاناة، عندما أدرك الشّعب أنّ العدالة والمساواة وإحقاق الحقّ غدت ضربًا من الخيال أو ترفًا متعذرًا تحقيقه. كان الشّابّ يسترزق من عربيّة صغيرة يمتلكها؛ فلم يشفع له فقره عند السّلطات التي صادرت العربيّة وتركته رهن الفقر

¹ (ويكيبيديا الموسوعة الحرّة على الانترنت - 20 آب 2019).

والجوع. أقدم حينها على إحراق نفسه علناً؛ فبلورت المأساة المتلفزة حالة يأسٍ وانهييار على المستوى النفسِيّ تمثّل باستسلام الشَّابِّ لفكرة الانتحار ونفي احتمال العيش في مدينته في ذلك الزَّمان. وأصبح الموت خلاصاً وحيداً من المعاناة والشَّقَاء والجوع.

ويختصر ثنائيّ الحيتان/السَّيف واقع الحكّام في تحجّرهم وأنانيّتهم واستبدادهم واستفرادهم بمقدّرات الشَّعب في سبيل استدامة مصالحهم الشَّخصيّة وتفردهم بالتَّعظيم والثَّراء والرِّخاء. ويأتي تجميع دوال الاستبداد من حرمان النّجم من حقّه بالضَّوء وحرمان الموج من حقّه بالرِّقص وقتل العاشقين، ليفاقم الصِّراع، ذلك أنّ الحاكم قبض على كلّ شيء وصادر كلّ شيء ومنع كلّ شيء في نزعة هيمنةٍ واستنثارٍ بالنَّفوذ والثَّروة.

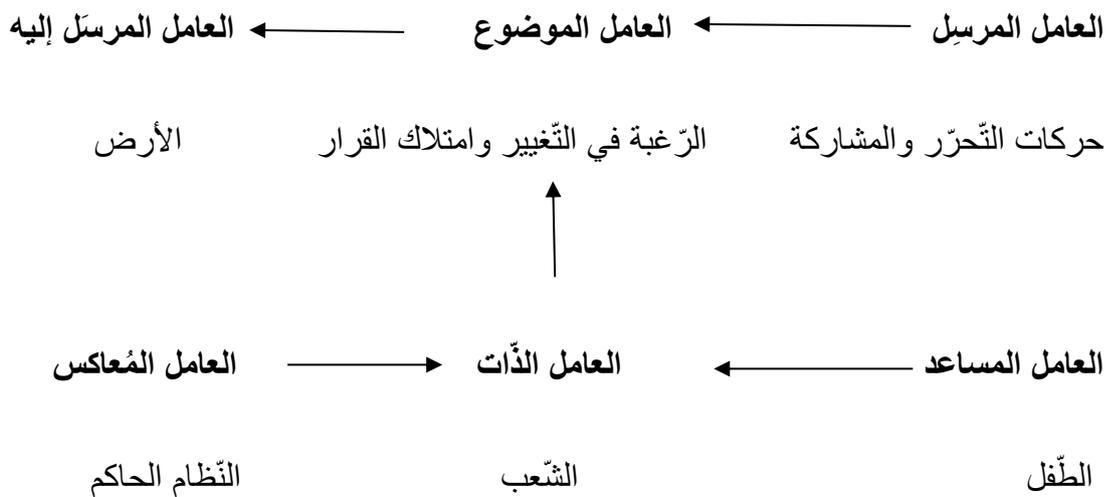
يظهر احتقان الصِّراع في المستوى السِّياسِيّ، ليجعل من حادثٍ فرديّ شعلة ثورةٍ تعمّ البلاد كلّها. وتأتي كلمة (بغثة) لتكشف أنّ انفجار الصِّراع فاجأ الجميع. لكنّ اندلاع الثَّورة جاء ليضيء على قضايا الجوع والفقر والاستغلال والقهر. فكان تسويغها خروج النّظام على مبرّرات وجوده المتمثّلة بتدبير شؤون النّاس ورعاية مصالحهم والاهتمام بالفئات المهمّشة والمستضعفة. فانبعثت القيامة بعد أن كانت البلاد خاضعةً لهذا الواقع المأساويّ، والشَّعب المستسلم للقمع، لا يحرك ساكناً من أجل خلاصه من نير الظلم والقهر والتَّعسف.

إنّ استخدام كلمة "الياسمين" والحديث عن فوح عطره يبيّن قيمة الأرض والطبيعة في ضحّ فاعليّة الحياة في شعبٍ هجع طويلاً تحت الظلم. وتظهر دراسة الأفعال بالفنّتين المتصارعتين، تقدّم الشَّعب من خلال أفعال الحركة (قام- فاح- اشتعلت...) لأخذ المبادرة من يد الحاكم وتحقيق الحلم المؤجّل من مئات السّنين. وفي الحديث عن الشَّعب، يقول الشّاعر (كانت بحاراً...) أمّا الحكّام؛ فهم حيتانٌ هذه البحار. لكنّ الغريب في هذه البحار هو انعدام الحركة لسنوات خلافاً لقانونها المتّسم بالديناميّة والتّطوّر بسبب خضوعها لسلطة الحيتان، "إذ إنّ البحر هو رمز ديناميكيّة الحياة، وموطن الولادات والتّحوّلات؛ ويرمز أيضاً إلى قلب الإنسان."

(Gheerbrant, 1982, p. 623). لذلك، يمكن القول إن قيامة البحار (الشعب) للإطاحة بحاكمه الظالم، قد تأخرت خلافاً لحركية البحار.

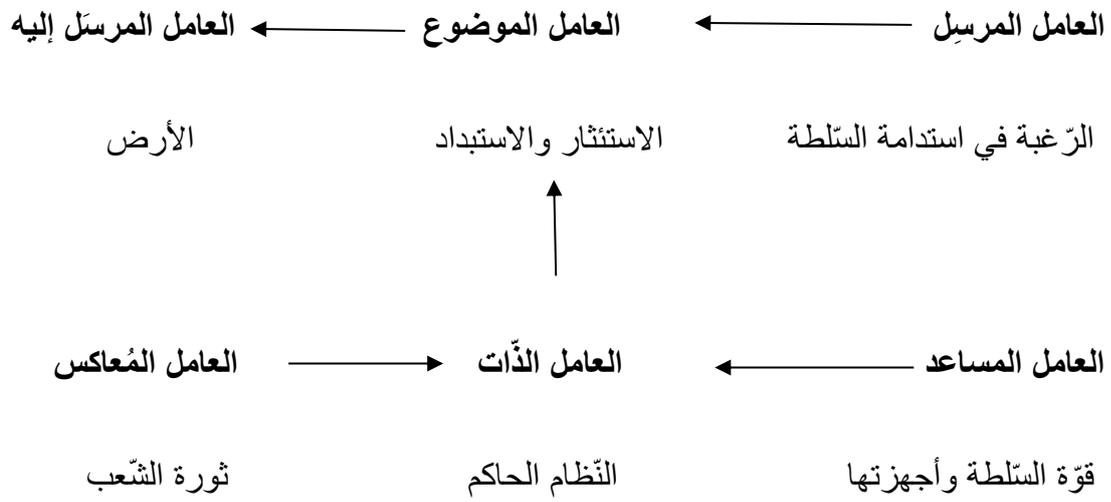
في المخطط العمليّ ذاتان موضوع سعيهما مختلف، ولئن كان (العامل الذات الأول)، وهو الشعب، قد أفصح في خاتمة النصّ عن حلمه وموضوع رغبته (الثورة)؛ فإنّ قيامة الشعب عبّرت عن رغبته في التّغيير وامتلاك القرار (العامل الموضوع) بموازرة (العامل المساعد) الطّفل بقيامة الشعب بفعل موته. وكلّ هذه العناصر اجتمعت لتتغلّب على خوفها (ما كان يجرؤ نجمٌ على البوح بالضوء)، وتطيح بالعامل المعاكس المتمثّل بالنّظام الحاكم (حيتان- سيف). وشكّلت الأرض (العامل المرسل إليه) موضوع الصّراع بين الطّرفين؛ ففي حين يريدها الشعب (العامل الذات الأول) أرضاً للعدل والمساواة وإحقاق الحقوق في مواجهة قمع النّظام وظلمه، يريدها العامل المعاكس (النّظام الحاكم) أرضاً لاستنثاره واستبداده مانعاً حركات التّحرّر والمشاركة وإعادة التّوازن (العامل المرسل: البوح بالضوء- رقصة الموج- أوردة العاشقين).

أمّا التّرسيمه العمليّة فتبرز على النحو الآتي:



أما الذات المضادة المتمثلة في النظام الحاكم، والصادرة في سعيها إلى الاستئثار والاستبداد (العامل الموضوع) وجعل الأرض (المرسل إليه) مساحةً لفضائه السلطوي المتحكّم في تعبير عن رغبته في استدامة السلطة والثروة والنّفوذ (العامل المرسل)؛ فإنّها أخفقت في تحقيق ذلك على الرّغم من امتلاكها قوّة السلطة وأجهزتها (العامل المساعد)، ذلك أنّ (العامل المعاكس) الذي شكّله الشعب بثورته دحض مشروح العامل الذات والعامل المساعد.

وبذا، تبرز التّرسيمه العامليّة المضادة وفقاً للآتي:



وبذلك، يتبيّن أنّ الصّراع الإيديولوجي بين الشعب والنظام الحاكم، هو في جوهره صراع بين نظامين سياسيين متعارضين، هما: حكم الشعب (الديمقراطية) التي تعني مشاركة الجميع في الحكم، في مقابل حكم الفرد الواحد (الديكتاتورية).

وقد أدّت الصّور دورها في الكشف عن الصّراع بين ممثلي العوامل، وأسهمت في تصوير الواقعين المغايرين للفتنيتين المتعارضتين فئة النظام الحاكم والقاهر وفئة الشعب المحكوم والمقهور. فتشبيه الشعب بالبحر يتوحّى تظهير حيويته ولو بعد حين. أمّا تشبيه الحاكم بالحياتان؛ فهو إحياءً بسلب سمة الإنسانيّة منه وإحاقه بعالم الحيوان المتوحّش والمفترس الذي

تستبدّ به غريزة القوّة وشهوة السّلطة. ولم يخرج تشبيه النّظام الحاكم بالسيف القاطع من دائرة السّلب؛ فهذا السيف استلّ ظلمًا وعدوانًا ليقطع أوردة العاشقين.

ويوحى تشبيه موت الطّفّل وقيامه الشّعب بموت المسيح وقيامته بتنزيه هذه الثّورة والارتقاء بها إلى طابع سماويّ مقدّس يمارس فعل الاستشهاد بهدف الانبعاث والقيامة؛ فيكون الطّفّل القتيل الفادي الجديد لشعبٍ أن أوان قيامته.

أما الاستعارات؛ فرسمت صورة الشّعب بدلالات الفرح والجمال والفاعليّة والعطاء (رقصة الموج- عطر القيامة- اشتعلت الأرض بالمؤمنين...). بذلك عضدت الصّور الشعريّة بتضميناتها ووظائفها الجماليّة الفضاء الإيديولوجي للنّص؛ فأكسبته مزيدًا من الشعريّة، وأوضحت صورة الصّراع السّياسي بين الشّعب والنّظام.

وقد توقّرت في النّص مقومات القصة من شخصيّاتٍ وزمانٍ ومكان، وتحقّقت فيه متتاليات السرد في حركة صاعدة من الوضع الأوّل إلى الوضع الأخير، ومن الانتقال من جمود الشّعب واستكانته وتقبّله وقائع القهر والاستغلال إلى صعوده وثورته وتحقيقه التّغيير المنتظر، ومن صعود النّظام إلى انحداره المباغت؛ فانتقلت الفاعليّة من النّظام في بداية النّص إلى الشّعب في خاتمته. وعلى المستوى المكاني، اتّضح انتقال الشّعب من ظلمة قبر الطّفّل المقتول إلى ضياء قيامة الشّعب الثّائر، من الموت والعدم والألم والاختناق إلى الحياة والحرّيّة والقيامة والانبعاث.

أما على المستوى الشعوريّ؛ فتبدّل المنحى التّشاؤميّ السّوداويّ من الخوف والظلمة والقمع والحرمان إلى منحى تفاوليّ تملؤه الغبطة باشتعال نار الثّورة من جسد الطّفّل المحترق لتسري في الأرض كلّها.

تمظهر هذا الصّراع في بناءٍ دراميٍّ أبرز ناحية التّفاعل في مراحل تطوّر القصيدة. فهي صراع بين لغتي جماعتين سياسيتين، هما لغة النّظام الحاكم بالقهر، ولغة الشّعب المقهور في قالبٍ شعريٍّ متكاملٍ بناؤه.

المبحث الثالث: الأمة والصراع الديني

يعالج هذا المبحث التعبير الإيديولوجي للشاعر في مقاربة قضايا الصراع الديني. فيبحث في تشكّل هذا الفضاء الإيديولوجي في التجربة الشعرية وما وظّف له الشاعر من ملفوظات وتراكيب وصورٍ ورموز، ليأخذ مداه الدلاليّ الإيحائيّ.

وتوخّيت من خلال هذا المبحث، أن أكشف عن أربعة وجوه لهذا الصراع هي: الصراع بين الدين والطّوقس، وصراع رجال الدين مع الله، وصراع التكبير (قول الله أكبر) بين الإيمان والتكفير.

وكنموذجٍ لدراسة الظاهرة الأولى، وهي الصراع بين الدين والطّوقس، اخترت قصيدة "صلاة" من مجموعة "صار ضوءًا ونام-2011"، لأنها تبيّن موقف الشاعر من انعدام جدوى الطّوقس الجامدة في علاقة الإنسان بالسّماء.

أمّا صراع رجال الدين مع الله، فقد سلّطت عليه الضوء من خلال قصيدة "جوع" الواردة أيضًا في مجموعة "صار ضوءًا ونام-2011". وهي تبرز قدرة الشاعر على تصوير مجافاة رجال الدين لقيمة الرّحمة وانغماسهم في المادّة خلّاقًا لروحانيّة الدين.

ونأتي ثالثًا إلى الصراع على كلمة "الله أكبر"؛ فندرس تحوّلها من عبارة تُقال في الأذان والصلوات والحجّ، إلى عبارة ينطق بها القنّلة التكفيريّون الذين يقتلون الناس وهم يكبرون. واخترنا لذلك قصيدة "الله أكبر" من مجموعة "أحزان مشرّدة-2015".

أولاً: الصّراع بين الدّين والطّوقس

النّصّ: "صلاة":

"حين كان المُصلّي يُصليّ:

"أبانا الّذي في السّماوات..."

نادتُه طفلتُه:

"يا أبي إنني جائعُه"

قال في سرّه:

"أعطينا خبزنا"

ثمّ أدرك

أنّ المسافات

بين السّماوات والأرض

قاحلةٌ شاسعةٌ" (مطر غ، صار ضوءاً ونام، 2011، الصفحات 102-103).

قام النّصّ على مناجاة بين المُصلّي (المتكلّم الأوّل) وربّه، ومناجاة بين ابنة المُصلّي وأبيها. وقد كانت مناجاة المُصلّي لربّه أطول؛ فتخلّلتها ثلاثة أفعال (يُصليّ- قال- أدرك). أمّا مناجاة ابنته، ففيها فعلٌ واحد (نادته). وقد تهّمّش دور الفتاة بفعل حضورها على هامش الصّلاة من جهة، وبفعل عدم امتلاك الأب ما يجيب به عن مطلب الفتاة.

ومكان الصّلاة قد يكون ديراً أو كنيسةً أو بيتاً. لكنّ ذلك لم يغيّر في واقع الاستجابة شيئاً. ويأتي امتناع الاستجابة السّماوية للمطلب الأرضي المتمثّل بإطعام الابنة الجائعة بمثابة المؤشّر إلى

انقطاع الصلّة بين الأرض والسّماء، بفعل ابتعاد الصلّاة من روحيتها وغناها. لم يصل جوع الابنة إلى أذن السّماء؛ فهناك حجبٌ ومسافاتٌ مانعة تحول دون الاستجابة. والمُصلّي يعرف أن صلواته عديمة الأثر في السّماء. وعدم وصول الصلّاة إلى السّماء يعني ابتعادها من جوهر الدّين والعقيدة.

وقد تحدّد زمان الحادثة بوقت صلاة المُصلّي (حين كان المُصلّي يُصلّي). وقد حاول المُصلّي أن يستجيب لنداء ابنته. لكنّه لم يعقّب على دعائه (أعطنا خبزنا) لإدراكه انعدام جدوى الصلّاة في إطعام ابنته.

في مستوى التلقّف في النّصّ ما يشير إلى تعارضٍ بين طقس الصلّاة وجوهرها وطبيعتها ممارستها. فهي ليست كلامًا يقال وكفى الله المؤمنين به. إنّها منهاج حياةٍ ينعكس على من يؤدّيها. فلماذا كان المُصلّي الأب عالمًا بالفجوة بين السّموات والأرض، أي بين الخالق والنّاس؟ ولماذا استسلامه الصّامت إلى انعدام الاستجابة، كمن يرضخ لقدّرٍ يجعل صلّاته لزوم ما لا يلزم؛ فلا هي تشفع له في السّماء؛ ولا هي تضمن له قوته وكفاف يومه وعيش ابنته الجائعة. وقد برزت ملفوظاتٌ للطّقوس التي يؤدّيها المُصلّي مقابل ملفوظات الدّين نفسه.

ملفوظات الطّقوس

ملفوظات الدّين

المُصلّي يُصلّي- أبانا الذي في السّموات

أبانا- السّموات

أعطنا خبزنا

المُصلّي- يُصلّي

تكشف الملفوظات التّباعد بين السّمائي والأرضي. فالمُصلّي مؤمنٌ ملتزم، يؤدّي تعاليم دينه وفريضة الصلّاة. لكنّه فقيرٌ معدم، وبجانبه ابنته تخبره بجوعها. فهي ترغب بجذب انتباهه إلى الواقع الإنساني والاجتماعي الذي يعيشون به. لكنّه يؤدّي الجانب الروحي واللاهوتي طقسًا جامدًا على الرّغم من إدراكه انعدام قدرته في التأثير على السّماء وضمان استجابتها لصلواته.

ولا تمتنع السماء عن الإجابة لقسوة استجدت، بل إنَّ بينها وبين الأرض موانع وحواجز لا تتيح لصلوات المؤمنين أن تصل إليها. فالمسيح وفقاً للإنجيل هو مع الضعيف والمناثم: "الحق أقول لكم: كلما صنعتُم شيئاً لواحد من إخوتي هؤلاء الصغار، فلي قد صنعتُموه". (الكتاب المقدس، متى 25/31-46)

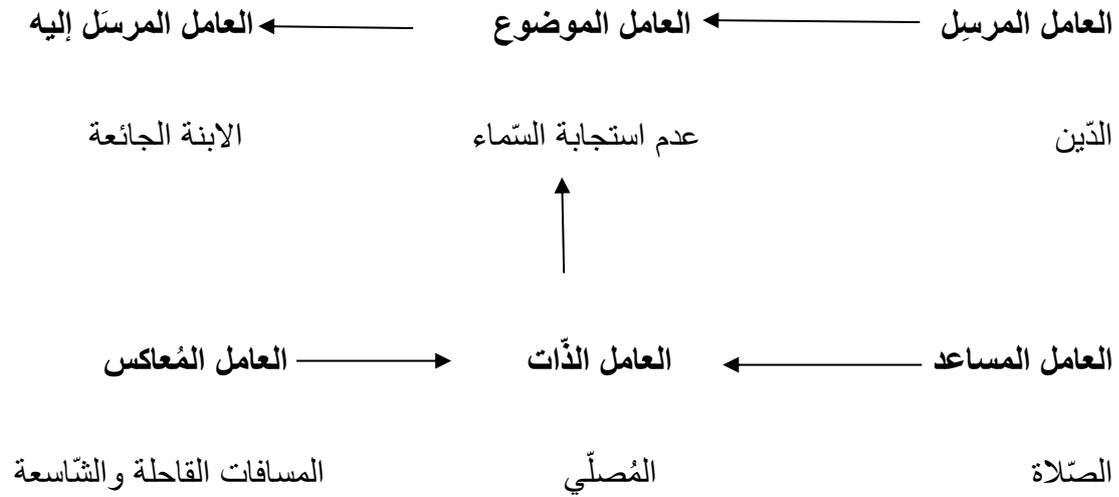
ويأتي الفعل "أدرك"، ليمثّل وعي المُصَلِّي واقع المسافة بين السماء والأرض. وقد جاء الحرف المشبّه بالفعل "أنّ" في صدارة الجملة لتوكيد ما هي عليه (قاحلة- شاسعة). ولم تحقّق الصلّاة بهذا الانقطاع المنشود منها، أي الاتّصال بين السماء والأرض. هذا المنحى، يجعل الصلّاة طقساً لا روح فيه، ويجعل علاقة الإنسان مع الله في صورة انفصال؛ فلا تستجلب الصلّاة نعمة السماء بحدّها الأدنى الوارد في "الصلّاة الرّبّيّة" التي تعدّ من أكثر الصلّوات المسيحيّة شيوعاً وانتشاراً. "أبانا الذي في السماوات أعطنا خبزنا كفافنا..." (ويكيبيديا (19 آب 2019))

في الأحوال العاديّة، يثمر صدق الإيمان اتّصلاً سريعاً بين الإنسان وربّه بفعل الصلّاة. لكنّ العلاقة الرّاهنة بين الأرض والسماء مشوبةً بالخلل الذي أفقد الصلّاة فاعليّتها؛ فصارت سلوكاً أجوف لا يسمن ولا يغني من جوع. وبذا، يتبيّن أنّ صلاة المُصَلِّي انتقلت من كونها اتّصلاً وثيقاً بالإله، إلى تمتماتٍ لا تحقّق انسجاماً بين الطّقس المؤدّي وجوهر الدّين.

في المخطّط العامليّ، لقد برز المُصَلِّي، من خلال استنثاره بالعدد الأكبر من الأفعال في النّصّ، (العامل الدّات). فهو يؤدّي فرائض الدّين (العامل المرسل) مقتنعاً بأنّها لا تلبي حاجة الابنة الجائعة (العامل المرسل إليه) من دون أن يجرؤ على إخبارها عن امتناع السماء عن الاستجابة لصلّاته (العامل الموضوع). وهو لم يجرؤ على ذلك؛ فاكتفى بأن: (قال في سرّه). وكان الابنة تمثّل الرّعيّة التي من أجلها ترفع الصلّاة (العامل المساعد) استدعاءً لنعمة السماء. ولكنّ إتمامها لم يقرب المسافات بين الأرض والسماء ولم يستجلب النّعمة. فقد شكّل العامل المعاكس (المسافات القاحلة والشّاسعة) لهذه الصلّاة؛ بما ينزع عنها وظيفتها ويظهر الانفصال بين أدائها

اللفظي والطقسي وجوهرها الحقيقي الذي يفترض أنها أداة تقريب واتصال بين الإنسان وربّه وبين الأرض والسماء. وبذا يتبين أنّ سبب الصّراع الديني الذي برز على صعيد العقيدة والممارسة، إنّما يعود في أساسه إلى خلل في علاقة العامل الذات بالعامل المرسل. فقد تكون أعمال الإنسان المصلي منافيةً لجوهر الدين، لذلك انقطع اتّصاله بالسماء.

لذا تبرز الترسّمة العامليّة على النحو الآتي:



لم يجد النصّ عن الحدث الرّئيس (فعل الصلاة). فلم يطلق عنان الخيال في عرض المناجاة وما يدور في خلد الأب المصلي حول عجزه عن إطعام ابنته الجائعة وإدراكه أنّ الصلاة لن تأتي لها بالخبز. هذا الصّراع بقي مفتوحاً على وسع المسافة بين الأرض والسماء. فلم يفعل المصلي شيئاً بعد إدراكه بانعدام إمكانيّة اتّصاله بالسمّويّ. وهو احتفظ بإدراكه واقع الانقطاع لنفسه ولم يبح به لابنته. لذلك، فإنّ الرّهان على إطعام الابنة الجائعة مؤجّل إلى حين استقامة العلاقة بين من يصلي ومن يتلقّف هذه الصلاة. وطالما أنّ الصلاة غارقة في طقسيتها الجامدة؛ فإنّها لن تداري جوعاً أرضياً إلى نعمة السماء ورحمتها.

يكتسب الصّراع بين الدين والطقوس أهميّةً كبرى في هذا النصّ، كونه يبرز تحوّل الشّعائر والفرائض والعبادات إلى ممارسة طقسية جامدة لا تحقّق اتّصالاً بين الإنسان وربّه. وهذا

الانقطاع، يستدعي من الإنسان المؤمن إعادة النَّظر بجوهر الصَّلَاة وعمقها وتأثيرها ليس فقط على اتِّصال الأَرْضِيِّ بالسَّمَاوِيِّ، بل في تأثيرها على اتِّصال الأَرْضِيِّ بالأَرْضِيِّ، أي علاقة الإنسان بأخيه الإنسان. فإذا لم تكن الممارسة الرُّوحِيَّة ممارسةً إنسانيَّةً تعلي شأن منظومة القيم في علاقات الإنسان وروابطه الأَرْضِيَّة مع الآخرين؛ فإنَّها لن تقرِّبه من الله. ولا سبيل إلى علاقةٍ سويَّةٍ مع الله إلا من خلال علاقةٍ سويَّةٍ مع الإنسان الآخر.

إنَّ بنية الصِّراع تقوم بين السَّطحيَّة والعمق والحقيقة والزَّيف والخير والشر. فاستغراق الإنسان في سلوكٍ يوميٍّ سلبيٍّ مع أخيه الإنسان، سيعمِّق الهوَّة ويكرِّس الانقطاع بينه وبين الله. أمَّا انسجام ممارسته الدِّينيَّة مع منظومة القيم والأخلاق في معاملاته مع الآخرين؛ فهي السَّبيل إلى إصلاح علاقته بالسَّماء.

ثانيًا: الصّراع بين رجال الدّين والله

النّص: "جوع"

" لو عادَ زمنُ صكوكِ الغفرانِ

لتبَاهى كلُّ صيارفةِ الموتى بقداستهم

واقْتسمُوا رأسَ الله مع الكهّان،

وَأَجَاعَ الشَّيْطَانُ" (مطر غ.، صار ضوءًا ونام، 2011، صفحة 27).

النصّ ومضه شعريّة قصيرة تقوم على حركةٍ واحدةٍ قوامها الشّرط المتمثّل بالحرف "لو". فالزّمان المقصود ممتنعٌ استرجاعه بحكم كون "لو" الشّرطيّة حرف امتناعٍ لامتناع. امتنعت عودة زمن صكوك الغفران؛ فامتنع تباهي صيارفة الموتى بقداستهم. لكنّ اداء صيارفة الموتى والكهّان ونزوعهم المادّيّ في مقاربة شؤون الدّين في الزّمن الحاضر، يعيد تسليط الضّوء على زمن صكوك الغفران.

فما هي حقيقة هذه الصّكوك؟ ولماذا أعاد الشّاعر التّنكير بها في تسليط الضّوء على علاقة رجال الدّين بالله في زماننا الحاضر؟

"ظهرت صكوك الغفران للمرّة الأولى في القرن الثّالث عشر. وهي سمحت لرجال الكنيسة بتطهير الشخص من الذنوب وإعفائه من العقاب على الخطايا، مقابل مبلغٍ ماليّ يدفعه للكنيسة، لتتحول بعد ذلك إلى تجارةٍ رائجةٍ دفع ثمنها السُدج والجهلة سعيًا إلى المغفرة والتّطهير من الذّنوب، واستمرّت سنواتٍ طويلةٍ حتى تمّت الثّورة على الكنيسة، لتنتهي حقبة مظلمة من التّاريخ في أوروبا" (السويدي، 2018).

يتّضح من كلمة "صيافة" أنّ المشكّو منه في أداء رجال الدّين اليوم هو ما شكّا منه النّاس في زمن صكوك الغفران، بل هو ما شكّا منه السيّد المسيح نفسه في إنجيله: " لا يَقْدِرُ أَحَدٌ أَنْ يَحْدِمَ

سَيِّدِينَ، لِأَنَّهُ إِمَّا أَنْ يُبْغِضَ الْوَاحِدَ وَيُحِبَّ الْآخَرَ، أَوْ يُلَازِمَ الْوَاحِدَ وَيَحْتَقِرَ الْآخَرَ. لَا تَقْدُرُونَ أَنْ تَخْدُمُوا اللَّهَ وَالْمَالَ". (أنجيل متى: الإصحاح السادس، الآية 24).

لقد أثار حفيظة الشاعر جنوح رجال الدين إلى كسب المال والتَّعَمُّم به مبتعدين من الزَّهْد والقناعة. فافتراض أنَّ عودة صكوك الغفران تُؤكِّد قدسيَّة المال على ما عداها في نفوس هؤلاء، الَّذِينَ باتوا يتعاملون مع الدِّين بحسابات الرِّبح والتَّجَارَة الدُّنْيَوِيَّة. فتبدَّلت وظيفة رجل الدين من خدمة الرَّب وخدمة عباده إلى خدمة المال. هذا المنحى لو فُيِّض له أن يُعيد تجارة صكوك الغفران، لكان أذهل الشَّيْطَان. فالشَّيْطَان هو ممثِّل الشَّرِّ في الأديان، يوسوس به للإنسان أفعالاً وأقوالاً كي يحمي عن جادة الخير والهدى. لكنَّ هذا الشَّيْطَان، سيكتشف في صكوك الغفران، أنَّ الإنسان يفوقه نزوعاً إلى الإثم والشَّرِّ والمعصية. فتجارة الصَّكُوك ستجوعه، لأنَّ مؤدَّاه تنكَّر الكهَّان وصيارفة الموتى لله، واتجارهم بالدِّين بغية تحقيق مكاسب دنيويَّة دنيئة.

لقد ظهر رجال الدِّين في النَّصِّ في موقعٍ مناوئٍ لله. لم يقربوا الرَّعِيَّة منه، ولم يتقربوا إليه بالواجب المفروض عليهم، بل استعانوا على معصيته بصيارفة الموتى غير أبهين من اقتراب سلوكهم من أفعال الشَّيْطَان وتجاوزه إثمًا وعدوانًا.

إنَّ مفاعيل المال في سلوك الكهَّان تبيِّن حلوله أولويَّةً مطلقةً في قائمة اهتماماتهم وأدوارهم، بما ينفي مفاعيل الإيمان والتَّقَرُّب إلى الله بالعمل الصَّالح والزَّهْد بمتاع الدُّنْيَا. لقد وضع الشاعر الكهَّان في موقعٍ نقيضٍ لله؛ فهم ما عادوا يهتمون بشؤون الكنيسة ويديرون أمور الرَّعِيَّة. لقد أوحى النَّصُّ بالتَّبَاعِد التَّام بين الكهَّان والله، وذلك يُوثِّر إلى انحراف رجال الكنيسة عن إيمانهم المسيحيِّ وإكبابهم على جمع المال وتكديسه. لذلك، فإنَّ من شأن عودة زمن صكوك الغفران أن تكرِّس فراقهم مع الله وتذهب أبعد من ذلك إلى حدِّ تصويرهم يتقاسمون رأسه مع صيارفة الموتى. وفي هذا التَّعبير المجازيِّ ما يوحي بانعدام الوازع الرُّوحيِّ في أداء هؤلاء الَّذِينَ

يتصرفون على أساس المصلحة والمنفعة، ويختل واقعهم المفترض أن يكون عملاً في خدمة الرعية ودوراً روحياً، ليصبح عملاً لجمع المال واستغراقاً في الماديات.

تكشف دراسة المخطط العملي عن وجود ثلاث ذوات في النص هي: ذات صيارفة الموتى متعاضدة مع ذات الكهان، وذات الله وذات الشيطان. وقد تبين احتمال عودة زمن صكوك الغفران تعارضاً تاماً بين ذات الله وذات الكاهن الذي يغلب عبادة المال على عبادة الله. أما ذات الشيطان؛ فهي تحضر جائعة، لتبين تفوق الكاهن وصراف الموتى عليه في التغيرير بالناس وتزيين أفعال الشرّ وارتكاب المعاصي والآثام.

والملفت في تركيب المقطع منحاه التوكيديّ الجازم، باستخدام لام التوكيد مرتين (لتباهي- لجاج) وفي التوكيد يقين حاسم بتحقق جواب الشرط (تباهي- اقتسموا- لجاج...) في حال تحقق فعله (عاد زمان صكوك الغفران).

تجلت شعريّة النصّ في المستوى الدلاليّ، في الحيّز المجازي حيث برزت الكناية والتضمين في عبارتي (اقتسموا رأس الله) و (جاج الشيطان). ففي اقتسام الرأس ما يوحي بأنّ الكهان وصيارفة الموتى يغلبون اهتمامهم بالمال على خشيتهم من الله، ولا يتورعون عن جعل الدين تجارة رابحة ينكّس فيها المال ويتقدّس ببيع وهم الخلاص والتطهر من الذنوب إلى الرعية. أما التضمين في عبارة (جاج الشيطان)؛ فيظهر انتفاء دوره نتيجة مصادرته من الكهان وصيارفة الموتى الذين تفوّقوا عليه بما زيّنوه وارتكبه من معاصٍ وآثام.

أبرز النصّ رجال الدين في موقع نقيض للسماء. فكان المال سلاحاً لهذا الصّراع الناشئ بين رجال الدين والله. وكانت صكوك الغفران نقطة افتراقهم عن دورهم السماويّ المفترض أنّه تقرب إلى الله. فإذا به يتحوّل إلى عبادة ربّ آخر هو المال.

ثالثاً: صراع التكبير بين الإيمان والتكفير

النص: "دمعة الكبرياء"

"أشكو لمن..." لم تعد باب الصلاة

هل كان هذا مطلع الموال أو الشهادة والدعاء

أم أنني تخيلت الغناء تشكو لمن

لكي أهاجر في الغناء؟ والأرض جرح

ومن المغني النادب الباكي أيها الجرح المغني

لأسأل جرحه السري: والسماء اجتاحتها الوثني

هل وطننا دفنت كما دفنت؟ وانكسرت مفاتيح السماء؟

وكيف يسعفك البكاء؟ الله اكبر

تشكو، كيف أن "الله أكبر" تستباح،

وتعرف أن أهلك كلهم دبحوا وكيف تقطر من طهارتها الدماء!"

وأن "الله أكبر" (مطر غ، أحزان مشردة، 2015، الصفحات

(32-31)

ينبئ العنوان بأن في النص صلاة أو دعاء. والتكبير في الإسلام يعني أن الله أكبر وأعظم من في الوجود. لكن قراءة النص تبين أن الشاعر يرفع التكبير ليس لبدء صلاة أو أداء حج أو غيرها من الفرائض. إنه يرفع التكبير من باب الشكوى. والشكوى هي صرخة يتيم دبح أهله، وكان ذابحهم يكبر لحظة الدبح. فصارت تكبيرة المسلمين سكيناً تذبح أو رصاصاً تقتل. وفي

استغلال التكبير لارتكاب الجريمة الأفظع استسهالاً لتسويغ التّوحّش باسم الدّين. وهذا الواقع المأساويّ أنتجته جماعاتٌ متطرّفة حملت تسمياتٍ دينيّةً وارتكبت فظاعاتٍ تحت راية هذه التّسميات. لذلك انقلبت "الله أكبر" من عبارةٍ يردّها المسلمون حين يرفعون الأذان ويؤدّون الصّلاة ويحتفون بالعيد ويقومون بمناسك الحجّ، إلى عبارةٍ تشكّل التسويغ للجريمة المرتكبة بحقّ الإنسانيّة. لقد صرنا أمام عبارتين للتكبير؛ فما زالت "الله أكبر" صامدةً في عبادات المسلمين، لكن أضيفت إليها "الله أكبر" نقيضة تقال في لحظة ارتكاب الفظائع والجرائم. فصار من يسمع التكبير يرتعد خوفاً من وقعه بعد أن ضجّت الشّاشات ومواقع التّواصل بمشاهد الذّبح يقوم بها الإرهابيون ويبثّونها على الهواء مباشرةً للتّرهيب والتّرويع في سياق منطق التّوحّش السائد في الحروب والصّراعات المتستّرة بالدّين في العالم العربيّ منذ عسكرة حركات الإسلام السياسيّ المتطرّفة وتوسّلها العنف في سعيها إلى الوصول إلى السّلطة. فكان التّكفير منطق هؤلاء يرمون به خصومهم بما يتيح لهم أفعال الاغتيال والإلغاء والإرهاب بحجّة خروج الخصوم عن الدّين والملة.

لقد تبيّن التّناقض بين التّكبيرين من خلال صراع الملفوظات العائدة لكلّ منهما:

الملفوظات الخاصّة بالتكبير الإيمانيّ الملفوظات الخاصّة بالتكبير التّكفيريّ

باب الصّلاة أهلك دُبحوا- اجتاحتها الوثنيّ-انكسرت

الشّهادة- الدّعاء مفاتيح السّماء- الله أكبر تُستباح تقطر

طهارتها منها الدّماء

ينفتح النّصّ على شكوى كأنّها مطلع موالٍ حزينٍ أو ندبٍ وبكاء. فمشاهد الموت العميم المتداولة في أقطار العالم العربيّ الغارقة في حروبها المندلعة منذ العام 2011 في سياق ما

سمّاه البعض "ربيعاً عربياً"¹ لا تشبه الربيع في أهوالها وفضاعاتها بشيء. ولمن الشكوى يقول الشاعر بعد أن تحوّل التكبير إلى تمهيد لسفك الدماء. ويمثّل هذا الفعل ذروة الممارسات العنفيّة في ترويع الآخر وتطويعه وإخضاعه لرهبة العنف وسطوة جماعته المسيطرة والمؤدلجة بفكرٍ شموليٍّ إرهابيٍّ يمتلك قدرة اجتياح المدن والقرى واغتيال المئات دفعةً واحدة مثلما حدث في الجزائر ومصر في تسعينيات القرن الماضي، وفي العراق بعد الغزو الأميركيّ ولاحقاً في سورية بعد اندلاع الحرب فيها في العام 2011.

فالدّم في الإنسان سببٌ لاستمرار حياته، وهو فضلاً عن كونه سائل الحياة في الجسم، "يحمل رمزيّة الجمال والنبل والكرم والرّفة"² (Gheerbrant, 1982). وفي سفكه سفكٌ للقيم والفضائل وأسباب التّووير. وبذا، وضعت تلك الجماعات نفسها في موقعٍ مناقضٍ للإيمان الذي تدّعي اعتناقه وترفع رايته. فهي تتوسّله سبيلاً للسلطة على حساب دماء الأبرياء، جامعةً بين توسّل سلطة الدّين وقوّة العنف في تحقيق مآربها السلطويّة.

أنّ التكبير بوظيفته الأصليّة يؤشّر إلى الالتزام الدّينيّ في إعلاء كلمة الله على كلّ ما عداها قولاً وفعلاً. وأبغض فعلٍ عند الله هو قتل النّفس البريئة:

(مَنْ أَجَلَ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِّنْهُمْ بَعَدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لُمُسْرِفُونَ) 232

وقد بلغ جنوح هذه الجماعات في تحوير نصوص الدّين، أنّها اتّخذتها ستاراً لجرائمها. وهي لم تعد بذلك تنتمي إلى الله، بل صارت هي (الوثنّيّ الذي اجتاح السّماء بسفك الدّماء). وقد تحسّر

[1] الثّورات العربيّة، أو الربيع العربيّ أو ثورات الربيع العربيّ في الإعلام، هي حركات احتجاجيّة ضخمة انطلقت في بعض البلدان العربيّة خلال أواخر العام 2010 ومطلع 2011. (ويكيبيديا 19 آب 2019)
[2] سورة (5) المائدة، الآية 32.

الشاعر على السماء التي انكسرت مفاتيحها بعد هذا الاجتياح الذي يبرز التعارض الحاد بين دين المؤمنين الذين يكبرون في كل صلاة وديانة القاتلين الذين يكبرون قبل ارتكاب الجريمة، هو تناقض بين من يحافظ على ظاهرة التكبير وبين من يستبيحها بسفك الدماء.

وبذلك يتبين المسار الانحداري بالتكبير من تعبيره عن الالتزام الديني الفعلي وإجلال الخالق إلى الهبوط به وجعله فاتحة كل جريمة وتمهيداً لإباحة الدماء.

في المخطّط العامي، لما كان الوثني (القاتل باسم الدين) هو (العامل الذات) في هذا النص، يعي دور التكبير مقرونًا بالعنف في تطويع الآخرين وترويعهم في عالم عربي يُغلف كل مطمع فيه بغلاف الدين (العامل المرسل). فقد حاول استغلال ذلك لتحقيق مآربه بالوصول إلى السلطة وإرغام الآخرين على التسليم وإخلاء الساحة لفكره الإيديولوجي المتطرف، كي يستأثر بالبلاد ومقدراتها (العامل الموضوع)، ليضمن دوام سلطته ونفوذه. فبرز بذلك عاملان مرسل إليهما: الأول هو جموع المسلمين المهتدين بأن يصبحوا ضحايا، والثاني هو مستتر، وهو الآخر المختلف دينياً الذي سيستسلم لمنطق القاتل، حين يشاهده يذبح أخاه المسلم على وقع التكبير؛ فيدرك أنّ المختلف دينياً مصيره أشدّ إيلاًماً. أمّا التكبير وما يليه من فعل الذبح واستباحة الدماء؛ فقد مثّلت (العامل المساعد) الذي ضمن لهذا الوثني (القاتل) تفوّقه في الصّراع مرجحاً وقع الترويع والرّعب لتكبيرته على وقع الخشوع لتكبيره المؤمنين في الصّلاة. وقد مثّلت الاخيرة مع الشاكي والباكي والشاعر (العامل المعاكس) غير القادر على تحقيق التوازن في هذا الصّراع.

لذا تبرز الترسّمة العامليّة على النحو الآتي:

العامل المرسل ← العامل الموضوع ← العامل المرسل إليه

تغليب العنف بالدين نزعة السيطرة على البلاد المسلم المختلف وكلّ الآخرين



العامل المساعد ← العامل الذات → العامل المُعاكس

التكبير والدّبح واستباحة الدّماء القاتل (الوثنيّ) تكبيرة الصّلاة والشّاكي والشّاعر

وقد شكّل التّكرير عنصر الإيقاع الأوّل المرافق لحركة الصّراع بين التّكبيرتين. فقد تكرّر:

الله أكبر: أربع مرّات.

فعل الشّكوى: ثلاث مرّات.

الغناء والبكاء والنّدب وتوابعها: سبع مرّات.

الجرح: ثلاث مرّات.

فعل دفنت: مرّتين.

الدّبح والدّماء: مرّتين.

السّماء: مرّتين.

تظهر المتكرّرات وجود حركتين متعاكستين نفسيّتين في التّكبير: حركة صاعدة بالشّكوى إلى من ينقذ النّاس من مصيرهم القاتم من دون أن تفلح في إيجادهم (أشكو لمن). وحركة هابطة حدّ السّكين على الرّقاب قوامها التّكبير من القاتل قبل ذبح الضّحيّة. أمّا تكرير كلمات النّدب والغناء الباكي والجرح؛ فإنّه يسهم في تطهير الفاجعة واستمرارها باختزال واقع المسلمين في دوامة

الموت والإرهاب وتحمل أفعال القتل والذبح باسم الدين من دون امتلاك القدرة على ردعها ومواجهتها، بما يرجح كفة التكبير قبل القتل على التكبير الإيماني المعهود.

وفي نعت القاتل بالوثني، يريد الشاعر تظهير الردة والخروج على تعاليم الإسلام. فهذا الرمز وصعوده إلى حد اجتياح السماء، بعد أن كانت جماعته تفتح المدن والحوضر بغزوات وحشية منظمة، يثبت تجرؤه على الله غير آبه بحدوده ونواحيه. فمن استباح "الله أكبر" واستباح معها دماء الناس، يكون قد استباح السماء بقتل الإنسان الذي أودعته السماء أمانة في الأرض.

وفي عنوان القصيدة "الله أكبر"، تظهر رغبة الشاعر بتسمية الأشياء بأسمائها للحث على استرجاع "الله أكبر" من برائن جماعات القتل، وإدانة ممارساتهم الشاذة التي تقتل الإنسان وتستبيح الأرض باسم الدين والإيمان.

يقول غسان مطر في مقام تنزيه الإسلام من جرائم المتسترين باسمه: "عندما نفتتح الصلاة بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم. يعود فيكررها مرة ثانية. هذا دين رحمة ودين حب. لا يمكن أن يتحول تحت أيدي سواطير بعض الجلادين إلى دين قتل الناس وتمزيق المجتمعات إطلاقاً" (مطر غ، بيت القصيدة، 2015).

يأتي افتتاح القصيدة بالشكوى والبكاء؛ فيعرض واقع المأساة التي حاقت بالشاكي وحرمة أهله المذبوحين ظلماً وعدواناً، وأظهرته الطرف الضعيف غير القادر لا على استنقاذ أهله ولا على حماية دينه وتكبيره صلواته من برائن القتل.

إن الصراع في المستوى الديني بين تكبيرة المؤمنين وتكبيرة المجرمين، مثلت في النص صراع الفئتين؛ فأتاحت للشعرية أن تتسلل من ثنايا الشكوى والبكاء.

خلاصة الفصل الرابع

تناولنا في هذا الفصل المتفرّع إلى ثلاثة مباحث، الفضاء الإيديولوجي الذي دارت فيه قصائد الشاعر، وعابنا بعض ملامح الجماليّة الشعريّة في هذا الفضاء لاستجلاء بنيات الصّراع الإيديولوجي المحتدم في ثنايا التجربة الشعريّة مستندًا إلى ثنائيّة الالتزام الشعريّ من جهة، والرّغبة في الإبداع الجماليّ من جهة ثانية. وراقبنا حضور دوال الأمتة في النّصوص.

في المبحث الأوّل، بحثنا عن بنيات الصّراع الاجتماعيّ في الأمتة؛ فوجدنا أنّ الشاعر لم يكن حياديًا وموضوعيًا في الصّراع بحكم انتمائه الطّبقيّ إلى الفقراء؛ فتنبّى قضاياهم رافضًا تهميشهم (الأمّيون) أو استضعافهم (المرأة) من الفئات المستبذة والمسيطرة (الحاكم والرّجل).

وقد انفتح الصّراع زمنيًا ومكانيًا؛ فعرضنا شواهد من مجموعات الشاعر في الأعوام (1971 و1979 و2005). وكان الصّراع بين الحاكم والرّعيّة أو بين الرّجل والمرأة، قد أدخل البعد الاجتماعيّ إلى النّصوص من خلال اللغة؛ فبرزت لغتان متعارضتان هما لغة المسيطر ولغة المسيطر عليه. وتوسّعت بنية الصّراع، لتشمل حراك العوامل في النّص (المرسل والمساعد والمعاكس والذّات والمرسل إليه والموضوع)، بما يحيل إلى واقع قدرة الشاعر على تحريك الصّراع وتنبيه الفئات الاجتماعيّة المظلومة إلى حقوقها المستلبة.

وقد تعاضدت مستويات النّص في إبراز الصّراع الإيديولوجيّ على المستوى الاجتماعيّ، بما حقّق تكافؤ المستويات وصالح الإيديولوجيا والجماليّة.

إنّ الشاعر غسان مطر، إذ طبع نظرته إلى الصّراعات الاجتماعيّة بنزعة الغضب وتوسّل لغة الهجاء والشّتيمة أحيانًا؛ فإنّه أراد أن ينقل عوامله المهمّشة والمستضعفة إلى حيّز الفعل والتحرّر.

ولم يكن المبحث الثاني أخفّ وقعاً؛ فهو دار حول الصّراع السّياسيّ في أمّة دائمة الاضطراب، لا تفارق دوامة التوتّر طالما أنّها ترزح تحت حكم أنظمة قمعيّة وتفرخ حروبها الأهليّة بشكلٍ شبه متواصل؛ فيقع الشّعب مجبراً في دوامة الصّراعات التي لا تنحصر بالسّياسة وحدها. إذ سرعان ما يدخل العنف المسلّح مؤثراً في حركة الصّراع.

وقد عرضنا في هذا المبحث صراع حزبين لبنانيّين مختلفين إيديولوجياً؛ هما الحزب السّوري القوميّ الاجتماعيّ وحزب الكتائب؛ فوجدنا الشّاعر يتبنّى أدبيّات الحزب الأوّل في مطالبه العلمانيّة ومسعاها التوحيديّ على مستوى الأمّة. وبرزت الـ"أنا" المتكلّمة عند الشّاعر قوميّة تؤمن بتلازم الفكر والعمل، وترفض القمع والطائفية وتتوسّل الثّورة وسيلةً للتّغيير. وعائناً اندماج هذه الـ"أنا" الفرديّة بالـ"أنا" الجماعيّة في مسارٍ تقدّميّ ارتقائيّ حيناً (فكر النهضة)، وفي ارتباطٍ تراثيّ ماضويّ حيناً آخر يريد فيه استرجاع المكان في صراع الحرب والسّلم إلى عهده في زمن السّلم.

يظهر هذان الزّمانان في الصّراع السّياسيّ، زمن ما قبل وزمن ما بعد. فالثّورة تكون نقطة تحوّل من زمن القمع والاستبداد إلى زمن العدل والمساواة. في هذا الزّمن، يكون الشّاعر تقدّمياً. أمّا في الحرب؛ فيكون ما قبل الحرب زمن سلامٍ وفرحٍ والتّنام شمل وما بعد الحرب يصير زمان خرابٍ ووحشةٍ ودمار. لذلك، نرى الشّاعر في هذا الزّمن ماضويّاً يريد التّراجع وتدارك ما كان قبل الحرب. وهذا تحوّل في المكان، وليس تحوّلًا مكانيّاً.

ويأتي الشّاعر إلى صراع قوى المواجهة وقوى الاستسلام؛ فينحاز بعد حرب تمّوز 2006 إلى شعبه اللبنايّ مميّزاً بين عارٍ عربيّ بفعل الصّمت أو التّواطؤ مع العدوان وعزٍّ لبنايّ بفعل الصّمود والثّبات في الميدان.

وذهب الشّاعر إلى تونس خارجًا من دائرة سورية الكبرى أفق نضاله الإيديولوجي، لتحية ثورتها الموسومة ب"ثورة الياسمين"؛ فانحاز إلى الشعب في صراعه مع النّظام الحاكم في نهاية العام 2011.

وقد انتمت قصائد المبحث إلى مراحل زمنية متفاوتة تمتدّ من العام 1978 إلى العام 2006 وصولاً إلى العام 2011. فيتبيّن انطلاق المنطق السياسيّ عند الشّاعر من المشروع السوريّ القوميّ الاجتماعيّ في سبعينيات القرن الماضي إلى المدى العربيّ الأوسع في العامين 2006 و2011. وهذا يعكس تكويناً إيديولوجياً مرثاً ومنفتحاً.

تنوّعت القصائد السياسيّة بين طويلةٍ احتوت الصّراع في كلّ مستوياته وقصيرة تغيب منها بعض عوامل الصّراع، وتكتفي بنقل الرّؤيا والمنظور حيناً، وتكتمل حركتها العامليّة في بناءٍ مفتوحٍ يبلغ ذروته الشعريّة حيناً آخر.

وانسحبت الإيديولوجيا التي ينتمي إليها الشّاعر على مستوى بنيته الفكرية وبنيته اللغويّة؛ فتعاضدت مستوياتها وانسجمت في تشكيل المضمون وتكثيف أبعاده. وبرزت مبادئ عقيدته في كلّ نصوصه السياسيّة.

في المبحث الثالث بحثنا في نظرة الشّاعر إلى الدّين وإلى المؤسسات الدّينية في مجتمع طائفيّ تتداخل فيه السياسة بالدّين، وتكثر فيه النّزعات الأصوليّة. فانطلق الشّاعر من انتمائه الإيديولوجيّ العلمانيّ، ليستعرض الصّراعات على المستوى الدّيني. فاخترنا منها ثلاثة مظاهر هي: الصّراع بين الدّين والطّقس والصّراع بين رجال الدّين والله والصّراع بين الإيمان والتّكفير من خلال عبارة "الله أكبر".

تباينت أدوار "أنا" الشّاعر في الصّراعات الدّينية. فبرزت منفعلّة مرّة تكتفي بالتلقّي والمشاهدة، كما في قصيدتي (جوع وصلاة) أو التّعليق والانتقاد، كما في قصيدة "الله أكبر". لكنّها ذاتٌ

فاعلة ذات مشروعٍ إصلاحِيٍّ يحاول نقل الفاعليّة في الوعي الدّينيّ إلى المتلقّي باستفرازه عاطفيّاً وفكريّاً.

تريد الـ"أنا" الشّاعرة مواجهة تجارب رجال الدّين الفاسدين وجماعات الفكر الدّينيّ المتطرّف وسداجة بعض المؤمنين وجمود الطّقوس بدعوةٍ إلى النّضوج وتبلور الوعي؛ فتندمج غالباً بالـ"أنا" الكليّة الجماعيّة.

إنّ الصّراع في المستوى الدّينيّ سواءً عبر الجماعات المتطرّفة أو عبر رجال الدّين المتهافتين على جمع المال، هو في جوهره صراعٌ سياسيٌّ واقتصاديٌّ ووجوديٌّ هدفه تحقيق المصالح الشّخصيّة وفرض الهيمنة والنّفوذ تطويعاً للدّين ونصوصه في خدمة هذه القوى والجماعات.

أدت العوامل دورها في الصّراع الدّينيّ مشابهاً لأدوارها في الصّراعين الاجتماعيّ والسياسيّ. ولم تغب الصّور والتّضمينات والرّموز؛ فجرى استثمارها في توليد تجربة شعريّة غنيّة على صعيد الإيحاء والتّضمين والتّجسيم والتّوضيح على الرّغم من قصر حجم القصائد المعبرة عن هذا الصّراع.

إنّ الشّاعر غسان مطر، إذ أشهر رفضه للانحراف في ممارسات الدّين وتطبيقه المفتعل والمنفعل أو المتحجّر أو العنفيّ المتغوّل؛ فقد رفض تحنيطه في المعابد والطّقوس وأراده ديناً حركياً يساعد في نهضة الأمة. وهو أيضاً رفض دين المادّة والمال المتأثّي من ممارساتٍ قديمة وحديثة (صكوك الغفران)؛ لأنّه يريد استبقاء الدّين في جوهره وعمقه الخلاصيّ وفي مسانده الحقّ ومجانبته الباطل. لقد أراد إعادة الدّين إلى طبيعته الأولى من خلال إعادة الإنسان إلى فطرته السليمة.

بعد دراسة الفضاء الإيديولوجيّ وبنيات الصّراع في قصائد غسان مطر، سنستجلي في الفصل الخامس ملامح البنية الرّمكانيّة بين صيرورة الموت وسيرورة الانبعاث.

الفصل الخامس: البنية الزمكانية صيرورة موت وسيرورة انبعث

مدخل

يتضمّن الخطاب الأدبيّ بعداً زمنيّاً وآخر مكانيّاً في كينونته المتجدّدة عبر الزّمان المترامي بين الماضي والحاضر والمستقبل وعبر المكان في اعتناقه من المحدوديّة المكانية إلى ارتياد حدود الكونيّة.

ينطلق الشّاعر من زمن الحدث المحدود إلى زمن الإبداع غير المحدود؛ ويبحث عن فراديسه المشتهاة في يوتوبيا هذا الإبداع. لذلك، ينشأ اغتراب الشّاعر في المكان والزّمان تعبيراً عن رفضه الواقع. ويكون الحنين إلى الماضي أو استشراف المستقبل بديلين يتولّى الشّاعر الرّافض تظهيرهما في محاولات تجاوز خيبات الواقع وتخطّي مآزقه الوجدانيّة والوجوديّة فيه.

سنعاين في قصائد الشّاعر موقعه في الزّمان والمكان. فهو يعيش في عالمٍ عربيّ يباغت أهله بالأحداث الجسام بشكلٍ متلاحق؛ فلا يكادون يتغلّبون على منزلق حربٍ داخليّة، حتّى تراهم يقعون في قبضة احتلالٍ أجنبيّ. وتتعدّد أسباب موتهم الفرديّ والجماعيّ؛ لكنّهم لا ينفكّون يحلمون بالانبعث الدائم من رماد الحروب في سعيٍ محموم إلى القيامة والخلّاص.

ولقد عرف المكان، أي العالم العربيّ، هزّةً كبرى قلبت أوضاعه رأساً على عقب هي نكسة حزيران في العام 1967 في مواجهة الاحتلال الإسرائيليّ الذي خاض حرباً سريعةً وخاطفةً في سنّة أيّام مكنته من احتلال أراضٍ واسعة في فلسطين وسورية ومصر¹. فانكسرت أقلام الشّعراء من هول الهزيمة. وقد عبّر الشّاعر السوري نزار قبّاني عن ذلك في قصيدته "هوامش

¹ حرب 1967 وتُعرف أيضاً باسم نكسة حزيران أو نكسة 67. وتسمّى في إسرائيل حرب الأيام الستة. هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكلّ من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه. وأدت هذه الحرب إلى احتلال إسرائيل سيناء (في مصر)، وقطاع غزة والضفة الغربية (في فلسطين) والجولان (في سورية). وتعدّ هذه الحرب ثالثةً في حروب الصراع العربي الإسرائيلي. (ويكيبيديا- 31 آب 2019)

على دفتر النكسة" بقوله: "يا وطني الحزين حوّلتني بلحظة من شاعرٍ يكتب الحُبَّ والحنين لشاعرٍ يكتب بالسكّين" (قبّاني، 1967). أمّا غسان مطر؛ فقد كان في بداياته الشعريّة حين وقعت النكسة. فقد كان ديوانه الأوّل (العشايا-1965) يبشّر بانطلاقة شاعرٍ مُجيدٍ في الغزل وغيره من الأغراض الشعريّة. لكنّ النكسة بتداعياتها الجسام أرخت بظّلها على شعريّة غسان مطر. فاتّجه بشعره إلى الأُمّة يُعَمِلُ يراعه في حمأة الصّراع المستجدّ كونه شاعرًا ملتزمًا قضايا هذه الأُمّة. ويقول الشّاعر في هذا التّحوّل: " كتبتُ في بداياتي الكثير من قصائد الحب والغزل. لكن بعد حرب 1967 والهزيمة التي أَلَمَّت بنا، وبعد أن أصبحت فلسطين هي الجرح التّازف لديّ باستمرار نتيجة التّزامي السّياسيّ، وانصرفت الى الكتابة الانسانيّة بالمعنى الواسع عن اسئلة الوجود والواقع والأرض بما فيها من جراح ونزف وموت وقتل وتدمير." (مطر غ.، غسان مطر :الشعر نضال وموقف لتحرير الارض والانسان..لدي خوف على اللغة العربية، 2015). ثمّ يضيف في مقامٍ آخر: " توقّفت عن كتابة الغزل ليس لأني لا أحبّ المرأة ولا يشغلني جمالها. هجرت الغزل، لأنّ الظروف التي تمرّ بها بلادي هي التي سيطرت على كلّ هواجسي وأحاسيسي. أصبحت أرضي هي المرأة الجريحة التي عليّ أن أدوي جروحها" (حوماني، الشاعر غسان مطر لـ «اللواء»: إتحاد الكتاب اللبنانيين حكاية طويلة ومريّة، 2 تشرين الثاني 2018).

ويسوّغ الشّاعر هذا التّحوّل في إحدى قصائده؛ فيقول:

"يقولُ النَّاسُ عَنِّي: شاعِرٌ قد طَلَّقَ الغَزَلَ"

فأَيُّ أَخٍ يَرَى، يا أَنْتِ، أَنْ أَخَاهُ قد قُتِلَا

وبرجُعُ من جنائزِهِ ضحوكًا يكتُبُ الغَزَلَ؟" (مطر غ.، أحبك يا حزينان، 1971، صفحة 12)

وقد اختبر غسان مطر آلام الذات الفردية والذات الجمعية في الأمة. فكيف كانت العذابات سبيله إلى الابداع الشعري وبلورة رؤاه في القصيدة؟ وهل تلاحمت الرؤية المكانية والزمانية في النصوص؟

يُعدُّ الزمان والمكان من البنى المحركة للدلالات النصية في القصيدة، بل هما صيرورة رؤيوية متكاملة في الكشف عن شيفرات النص. إن الأزمنة متغيرة متوالدة، تنفتح على مراحل قاتمة تجعل الشاعر يقيم بين حدّي الموت والانبعاث. فكيف يمكن أن يقاسي الشاعر غسان مطر الموت في الواقع ثم يقوم بالشعر؟ وهل استطاع فكره النهضوي أن يشكّل رافعةً إيديولوجية تتسامى به فوق أزمنة الموت وأمكنته إلى فضاءات الانبعاث؟

تتوالد الأسئلة وتتكاثر، خصوصًا عندما نقرأ في سيرة الشاعر بعد اعتزاله الغزل في إثر الهزيمة العربية في العام 1967، أنه قد توقّف عن نظم الشعر كليًا بعد اجتياح إسرائيل العاصمة اللبنانية بيروت في العام 1982. ويعلّل سبب توقّفه عن نظم الشعر: "خرج الفلسطينيون من بيروت بعد الاجتياح واستمرت الحرب بعد ذلك إلى العام 1989. لقد شعرت بعبثية الحرب وعبثية الحياة، فراودني سؤال: لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ وكان جوابي عن هذا السؤال الانقطاع عن الكتابة" (مطر غ.، غسان مطر: شعراء قضية برروا تنازلهم بقضية الشعر، 2006).

لكنّ هذا التوقّف الطويل قُيِّضَ له أن ينتهي في العام 1990؛ فيعود الشّاعر إلى الشّعر بقوّة الموت هذه المرّة. فقد زلزل وجود الشّاعر موت ابنته "لارا"، وجعله يمتشق قلمه ويكتب ثلاثيّته في وداع ابنته: "عزف على قبر لارا-1990" و هوامش على دم القصيدة-1990 ونافذة لعصفور البكاء-1991". إنّ الزّمن الشّعريّ يفتح على التّحوّلات المكانية في القصائد. فكيف تبرز فاعليّة الرّؤية الزّمكانية في شعر غسان مطر الحدائويّ الحافل بالمتغيّرات الوجوديّة وتجارب الموت المرير؟ وهل استطاعت هذه الكينونة الزّمكانية للذّات الشّاعرة أن تغلّب سيرورة الانبعاث على صيرورة الموت المتلاحق الذي ما انفكّ يطاردها من بداياتها الشّعريّة إلى اليوم؟

سننقّصى دور الزّمان والمكان في هذا الفصل في مبحثين اثنين، هما:

المبحث الأوّل: البنية الزّمنيّة بين نكسة حزيران 1967 ونصر تمّوز 2006

المبحث الثّاني: البنية المكانية: أرضٌ ولأدّة بالفداء

المبحث الأول: البنية الزمنية بين نكسة حزيران 1967 ونصر تموز 2006

يخوض الشاعر غسان مطر في شعره معركة استنهاض الأمة. فهو الذي كان تفرغ للشعر الوطني بعد هزيمة حزيران ونذر قصائده في خدمة الأمة وقضاياها العادلة: "القضية التي نذرت نفسي وشعري لها لا تعني غسان مطر وحده، بل هي تعني مبادئ الحق والحرية والكرامة الإنسانية ورفض الظلم والاستبداد والاحتلال والقهر." (حوماني، الشاعر غسان مطر لـ «اللواء»: إتحاد الكتاب اللبنانيين حكاية طويلة ومريرة، 2 تشرين الثاني 2018)

وقد بلغ التزامه إلى الأمة حدًا جعله يقصر شعره على قضاياها على حساب كل أغراض الشعر الأخرى: "إن بلادي بحاجة إلي أكثر. هي المعذبة والمغتصبة والمقسمة؛ أفلا تستحق مني أن أكتب لها وأن أهبها كل ما أملك حتى الدم في عروقي؟" (حوماني، الشاعر غسان مطر لـ «اللواء»: إتحاد الكتاب اللبنانيين حكاية طويلة ومريرة، 2 تشرين الثاني 2018).

إنّ الكينونة الزمانية في هذا المبحث هي كينونة الأمة في تحولاتها ما بين زمنين: زمن نكسة حزيران 1967 وزمن الصمود والانتصار اللبنانيين في تموز 2006. أما المكانان؛ فهما العالم العربي الذي انهزم في حزيران أمام جيش الاحتلال الإسرائيلي وسقطت جيوشه في ستة أيام، ولبنان الذي صمد وحيداً بعد أربعة عقود أمام الجيش نفسه في ثلاثة وثلاثين يوماً (12 تموز-14 آب 2006).

سننتقي قصيدتين للشاعر: الأولى قصيدة "أحبك يا حزيران" من مجموعة "أحبك يا حزيران-1971" والثانية قصيدة "يوميات غاضبة" من مجموعة "لمجدك هذا القليل-2006"، لنعاين ملامح الهزيمة العربية والصمود اللبناني في قصائد شاعرٍ التزم مشروع نهضة الأمة وجعله

قبلةً إيديولوجيةً لشعره. فما هي أبرز تمظهرات الهزيمة والانتصار؟ وكيف انعكست على كينونة الأمة وتحولاتها العميقة؟

يعيد الشعاع قراءة الزمانين من حزيران 1967 إلى تموز 2006 في نطاقٍ رؤيويٍّ عميقٍ يطرح الأسئلة ويستشرف الآفاق. فيحتفي بالهزيمة منطلقاً لواقعٍ عربيٍّ جديد، مثلما يتلقف الصمود والانتصار. فهو مشدودٌ بكليته إلى الصراع العربي الإسرائيلي بوصفه صراعاً وجودياً لا حدودياً. فتبرز قضية فلسطين في هذه القصائد بمثابة قطب الرّحى الذي تدور حوله دورة الزمان العربي بين الهزيمة والنصر وبين الموت والانبعاث. لذلك، سنرى القصائد حافلةً بالتساؤلات حول صيرورة الكينونة العربية وسيرورتها الوجودية في هذا الصراع.

النَّصَّ الْأَوَّلَ: أَحْبُّكَ يَا حَزِيرَانَ

"1- أَحْبُّكَ يَا حَزِيرَانَ

أَحْبُّكَ يَا دَمِي الْمَسْفُوحَ، يَا أَشْلَاءَ أَطْفَالِي

أَحْبُّكَ أَيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي حَطَّمْتَ أَغْلَالِي

أَحْبُّكَ يَا بَرَاكِينًا مِنَ النَّارِ

أَحْبُّكَ يَا رَسُولَ الذَّلِّ وَالْعَارِ،

أَحْبُّكَ، مَرَّقِ الْأَطْفَالَ، جَرِّحْ وَجْهَ أَصْنَامِي

أَنَا الْعَبْدُ الَّذِي حُرِّرْتُ فَوْقَ لَهْيِكَ الدَّامِي

أَنَا الْمُسْتَهْتَرُ الْغَافِي عَلَى أَمْجَادِ أَيَّامِي

أَنَا الْمَتَحَجِّرُ الْمَرْمِيَّ فِي مَسْتَنْقَعِ الْمَاضِي

10- أِبَارِكُ كُلَّ عَاهَاتِي وَأَمْرَاضِي.

أَحْبُّكَ يَا حَزِيرَانَ

أَحْبُّكَ يَا جِرَاحِي، يَا تَشْرُدَ إِخْوَتِي وَدَمِي

نَجْرُ جِبَاهِنَا السُّودَاءَ تَحْتَ حَقَارَةِ الْخَيْمِ

أَحْبُّكَ أَيُّهَا الْخَنْجَرُ

تُمَرِّقُ كُلَّ أَقْنَعَتِي وَتُكْشِفُ وَجْهِي الْأَصْفَرَ

أَنَا الْمَلْعُونُ مِنْ أُمِّي، أَنَا الْمُنْفِيُّ مِنْ أَرْضِي

أَعْمَرُ مَجْدِي الْمَوْهُومَ بِالْأَحْقَادِ وَالْبِغْضِ

أَنَا الشَّفَةُ الَّتِي رَبَّيْتُ عَلَى الْكَاسِ

أَنَا الْقَرْمُ الَّذِي شَوَّهْتُ وَجَهَ اللَّهِ فِي نَفْسِي.

20- أَحْبُّكَ يَا حَزِيرَانُ

أَنَا اللَّيْلُ الَّذِي فِي قَيْدِهِ تَتَأَبَّدُ الْعَتَمَةُ

أَنَا الْمَوْهُومُ بِالتَّخْمَةِ

وَمَا فِي بَيْتِنَا لِقَمَةً.

عَلَى اسْمِكَ يَا سَخِيَّ الْكَفِّ قَدْ عَمَدْتُ أَوْلَادِي

وَيَبْدَأُ مِنْكَ تَارِيخِي، وَيَبْدَأُ مِنْكَ مِيلَادِي

بِكَ اسْتَبَدَلْتُ مَا حَاكَنَّهُ أَعْوَامِي مِنَ الْحُجْبِ

بِكَ اسْتَغْنَيْتُ عَمَّا جَاءَ فِي الْكُتُبِ

أَحْبُّكَ يَا حَزِيرَانُ الَّذِي أَيْقَظَتْ مَوْتَانَا

فَقَدْ صَيَّرْتَنِي يَا جَرْحُ

30- يَا جَبَّارُ

إنسانا" (مطر غ.)، أحبك يا حزيران، 1971، الصفحات 93-96).

تندرج هذه القصيدة في مجموعة الشاعر الثالثة الموسومة بعنوان هذه القصيدة "أحبك يا

حزيران". وقد صدرت هذه المجموعة في العام 1971، أي بعد مرور أربعة أعوام على نكسة

العام 1967. لكنّ مفاعيل النكسة وارتداداتها كانت لا تزال تتحكّم بالمشهد العربيّ السياسيّ والثّقافيّ والحضاريّ والنّفسيّ. وكان رهان الشّعوب العربيّة على الأنظمة في خوض معركة التّحرير قد سقط بفعل هذه الهزيمة. فبرزت حركة الكفاح الفلسطينيّ المسلّح بديلاً مُتاحاً بنشوء منظر التّحرير الفلسطينيّ في منتصف ستينيات القرن الماضي. فشكّلت هذه المقاومة فسحة الأمل المتبقّيّة في هذه الأمة. وقد برز ذلك في مجموعة الشّاعر في غير قصيدة منها: "رسالة من فدائيّ إلى حبيبته- أتون من "فتح"- زهر الثّورة..." فكان حزيان منطلقاً إلى هذه الثّورة الموعودة في العالم العربيّ الذي يشكّل أرض الأمة وفقاً لأدبيات الشّاعر الإيديولوجيّة. وقد كان حزيان موعداً مع اتّساع دائرة الاحتلال وزيادة مساحة الأراضي العربيّة السّليبة. لذلك؛ فإنّ المكان العربيّ في الزّمان الحزيريّ هو مكانٌ مثخّنٌ بجراحات أهله ومهشّمٌ بالاعتداءات الإسرائيليّة الفظيعة التي بلغت حدّ دس الجنود المصريّين بالدبابات أو دفنهم أحياء تحت رمال سيناء وفقاً للاعترافات التي أفصح عنها التّفزيون الإسرائيليّ في الفيلم الوثائقيّ "روح شاكيد- 2007".¹

يعبّر الشّاعر في هذه المجموعة عن حبه لحزيان خلافاً للمتوقّع في عالم عربيّ رأى في النكسة انكسار أحلامه الكبرى بالتّحرير واسترجاع فلسطين. وإنّ كانت القصائد قد صدرت في العام 1971؛ فإنّ أربع سنواتٍ من عمر النكسة كانت كفيلاً بمقاربة مفاعيلها بهدوء من يتبسّر ويتفكّر في تبعاتها ويجعل منها أداةً لكي الوعي العربيّ وإيقاظ العرب من كبوة الهزيمة.

"أحبك يا حزيان" عنوانٌ يشي بنزوع الشّاعر إلى كوة الأمل المتبقّيّة بعد الهزيمة والمتمثّلة بإرادة النّهوض والخروج من واقع الهزيمة إلى واقع الصّمود والمواجهة. أن يحبّ الشّاعر

1 روح شاكيد هو فيلم وثائقيّ من إنتاج إسرائيليّ يعرض ما قامت به وحدة من جيش الاحتلال الإسرائيليّ في حرب يونيو 67، حيث قامت بقتل 250 من الجنود المصريّين الأسرى ودفنهم في سيناء. وجاء في الفيلم أن بعضاً من الجنود المصريّين قد دفنوا أحياء. الفرقة العسكريّة الإسرائيليّة التي نفّذت العمليّة تُدعى "روح شاكيد" قادها إلبازر الذي شغل لاحقاً عدّة مناصب وزارية. (ويكيبيديا-1 أيلول 2019)

شهر الهزيمة ليس حبًا بالهزيمة ذاتها ولا إشهار استسلامٍ أمام المنتصر. إنّه يحبّ الصدمة التي خلفها حزيران في الوعي الجمعيّ العربيّ. والمحبّ هنا لا ينطق باسم الأنا الشاعرة أو المبدعة فحسب، بل ينطق باسم الأنا العربيّة وتحديدًا الأنا الفلسطينيّة التي رُميت في أيّار 1948 خارج أرضها الأولى فلسطين، لتصير لاجئةً في خيام الشّتات ومخيّماته اللاحقة (نجرٌ جباهنا السّوداء تحت حقارة الخيم). تريد هذه الأنا الانعتاق من أسباب الهزيمة والانطلاق إلى واقعٍ عربيّ جديد.

فكيف سوّغ الشّاعر حبّه لشهر الهزيمة في سياق النّصّ؟

تُحدّد هيئة الخطاب التّواصلية في سياق سيرورة التّواصل التّاريخيّة والحضاريّة من خلال تحديد عناصر المقولة الخطابيّة الآتية: "أنا-هنا-الآن".

يشير ضمير المتكلّم إلى صوتٍ لسانيّ مُتخيّل هو المرسل المتمثّل بالذّات الفلسطينيّة والعربيّة المنكسرة مرّتين: الأولى بعد نكبة فلسطين في أيّار 1948¹ والثّانية بعد نكسة حزيران 1967. أمّا المرسل إليه فهو شهر حزيران الذي يبرز في ضمير المخاطب (أحبّك- على اسمك- منك- بك- صيرتني) وفي النّداء (يا حزيران).

أمّا زمن الخطاب؛ فيشير إليه تاريخ المجموعة بالعام 1971. وقد حدثت نكسة حزيران في العام 1967. إذًا، يقع النّصّ زمنيًّا في هذه السّنوات الأربع (1967-1971). لكنّه يستشرف من هذه السّنوات المتخنة بالهزيمة بشائر اليقظة والتّهوض. أمّا المكان فهو الأرض العربيّة التي وطنها الاحتلال والأرض التي آوت الفلسطينيين المشرّدين في خيام نزوحهم القسريّ المديد.

[1] النكبة مصطلحٌ عربيّ فلسطينيّ يقصد به المأساة الإنسانيّة المتعلّقة بتشريد مئات الآلاف من أبناء الشعب الفلسطينيّ خارج ديارهم في العام 1948 لإقامة إسرائيل وطنًا قوميًّا لكلّ يهود العالم. (ويكيبيديا 1 أيلول 1948)

لقد عاش الشاعر ومع العرب أجمعين إحساساً بالهزيمة والانكسار بعد حزيران لاعتقادهم قبله أنّ المعركة القادمة ستؤول إلى استرجاع الأرض وعودة الفلسطينيين إليها؛ فجاءت الهزيمة ثقيلةً عليهم. لذلك نراه يذهب إلى حزيران متكناً على هزيمته لتكون بداية صحوة العرب من واقعهم الانهزامي. فلنلاحظ الحقل المعجمي لحزيران في النَّصِّ: دمي المسفوح- أشلاء أطفالي- الدَّلَّ والعار- جراحي- تشردَّ إخوتي ودمي- حقارة الخيم- المنفيّ من أرضي- الليل- العتمة- جرح... كلّ هذه المفردات هي مفاعيل هزيمة حزيران التي لا يطيقها الشاعر ولا سواه من العرب أفراداً وشعوباً. لكنّه يراهن على تداعياتها وتبعاتها في انبعاث العرب من نومهم المديد.

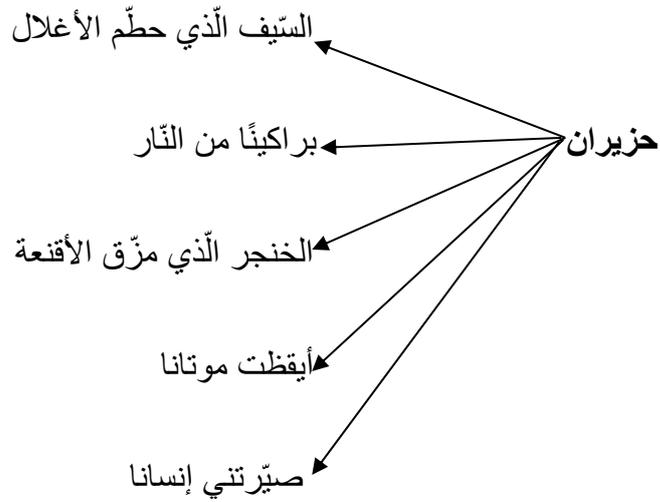
يتأرجح الشاعر بين زمانين هما زمن الهزيمة وزمن اليقظة بعدها وبين مكانين هما المنفى والأرض السلبية. الزّمن الأوّل موجود والزّمن الثّاني موعود. ينحاز الشاعر إلى الزّمان الثّاني مقرّراً بأثر الهزيمة في توليده المرتجى. تدور الحركة الدلاليّة من أوّل النَّصِّ إلى آخره على هذه الأمنية في جعل الهزيمة مقدّمةً كبرى لحصول اليقظة؛ فيأتي الختام تسويغاً واضحاً لسبب هذا الحبّ المكنون لحزيران: **أحبُّك يا حزيران الذي أيقظت موتانا... فقد صيرتني إنسانا...**

لقد كرّر الشاعر الفعل (أحبُّك) إحدى عشرة مرّة. وفي هذا التكرار يؤكّد أنّ حبّه ليس انفعالاً عابراً بقدر ما هو قناعةٌ حاسمة أنّ الهزيمة وحدها سيرورة الانبعاث في هذه الأمة. لذلك، يأمل من هذا الحبّ لحزيران (مقدّمة) أن يثمر يقظة العرب وعودتهم إلى إنسانيتهم المفقودة (حصيلة).

وتبلغ الأمنيات في نهاية القصيدة حدّ اليقين حين نرى الشاعر يؤكّد يقظة الإنسان العربي بعد الهزيمة بحسمٍ قاطع (قد صيرتني إنسانا). فاستعادة إنسانيّة الإنسان الفلسطينيّ والعربيّ قد تحقّقت، وهذه الاستعادة هي السبيل الوحيد لليقظة. وفي إسناد فعل التحويل (صير) لحزيران إقرارٌ ضمنيّ بأنّ العرب قبل الهزيمة قد انحدروا إلى ما دون مستوى الإنسانيّة منذ أن أحاطت بهم الهزائم والنكبات وارتضوا أن يطرد من أرض فلسطين أحد شعوب أمّتهم وهو الشعب

الفلسطينيَّ المعذب والشريد في منافي الشتات في ديار إخوانه. لذلك، يغدو مأمول الشاعر من هذا الحبِّ مقرونًا ببقظةٍ عربيّةٍ منتظرةٍ تستعيد العروبة معها إنسانيّتها ومنظومة القيم التي فقدتها بقبولها الهزائم والمآسي المتلاحقة منذ نكبة فلسطين. وتكفي استعادة الإنسانيّة العربيّة سبيلًا للعودة المكانية غير المتاحة راهنًا إلى فلسطين بعد الهزائم. فاستعادة الإنسانيّة تسترجع معها كلّ قيم التضامن والتعاون والتضحية والغيريّة والبذل وغيرها. ومتى عادت هذه المنظومة استعيدت كلّ الحقوق العربيّة وأضحت الأرض منيعَةً على الغزاة والطامعين.

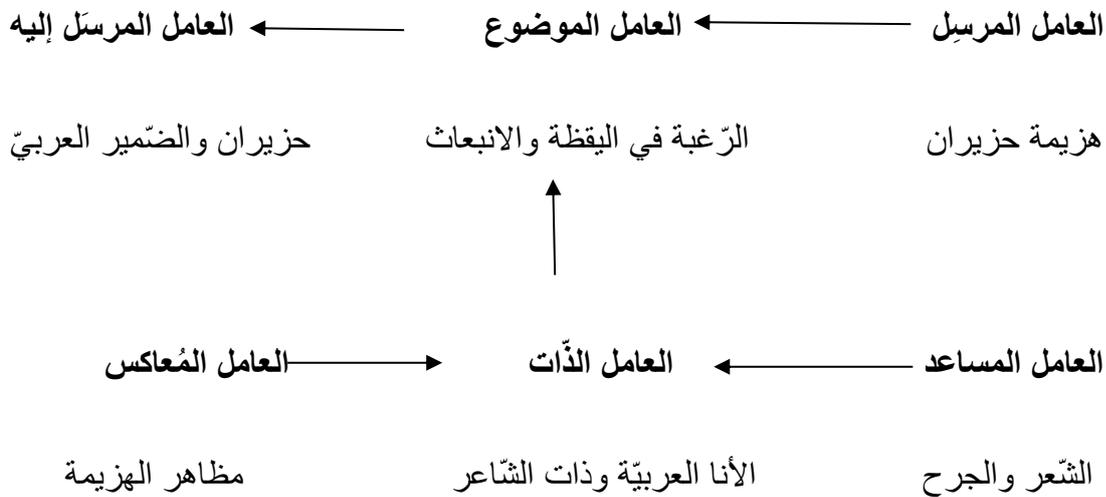
يحفّز الشاعر على توسّم الخير في حزيران جملة مفاعيل أنتجها هذا الشهر في الوجدان العربيّ فهو:



فحزيران هو الرّمن الذي أتى بالموت والخراب والدمار، لكنّه حمل أيضًا بشائر القيامة. وفي هذين النقيضين تختمر رؤيا الشاعر إلى أفق الهزيمة. فما خسره العرب من أراضٍ ومواقع وأدوار يتفتّح شعراً غاضباً ينكش الأرض ويحفر فيها عميقاً حتّى يستنهض ركامها ورميمها معيداً إليهما رمق الحياة والبقاء.

يخوض الشّاعر رهاناً زمنياً مستقبلياً في تحويل حاضر الهزيمة الحزيرانية إلى بداية انبعاث؛ فيشطب كلّ ماضي العرب ويبدأ التّاريخ لزمانٍ جديد تكون نكسة حزيران لحظة ميلاده الأولى (ويبدأ منك تاريخي ويبدأ منك ميلادي). لم يعد لكلّ وقائع التّاريخ وأحداثه قبل حزيران من معنى. لقد استبدل الشّاعر بالهزيمة كلّ التّاريخ وكلّ الحاضر وأراد لها أن تكون حجر الأساس في عمارة المستقبل. لقد خُذ الشّاعر ذكرى حزيران وصيرها رمزاً لانبعاثٍ حضاريّ كانت الهزيمة شريطته وشرارته التي أيقظ حدوثها العرب النّائمين.

في البنية السّطحيّة نحن أمام مشروعٍ نهضويّ تستبطنه القصيدة وتنظّم علاقاته ثلاثة محاور تضمّ محور الاتّصال ومحور الرّغبة ومحور الصّراع، ويمكن تفصيل ذلك من خلال المخطّط العامليّ الآتي:



وفي سياق توضيح هذا المخطّط، يظهر أنّ هزيمة حزيران بأبعادها الوجوديّة والوجدانيّة والفكريّة والنّفسيّة تنهض بدور العامل المرسل الذي يدفع الضّمير العربيّ (العامل المرسل إليه) إلى استخلاص الدّروس والعبر من الهزيمة في صحوته المرتجاة لاستعادة ذاته وإنسانيّته والتّأسيس على هذه التّحوّلات العميقة التي حفرتها الهزيمة في حياته وواقعه.

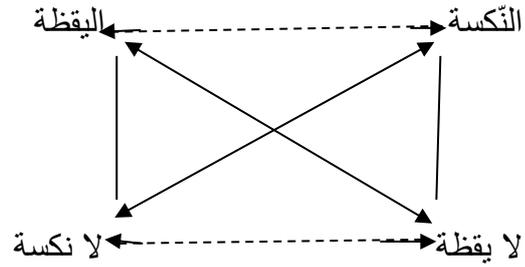
ولا يتردد الشاعر تحت وطأة هذه الهزيمة الساحقة في الشروع بكتابة تاريخٍ عربيٍّ جديدٍ يأخذ فيه الشاعر بيد الأنا العربيّة (العامل الذات) إلى محور الرّغبة في تحويل الهزيمة إلى يقظةٍ وانبعاث. فالشّعر الوطنيّ الغاضب يتمثّل خشبة خلاص، والشاعر الرّؤيويّ يغدو مخلصًا يقود الأمة من مستنقع الهزيمة إلى مطلع الانبعاث. يذهب المتلقّي العربيّ إلى اكتناه حقيقة الهزيمة واستقراء كينونته الوجوديّة المتحوّلة والمنغيرة بفعل الهزيمة. فهو يتطلّع إلى من يوقظه من خيبات الهزيمة ومهاويها، ويريد أن ينتفض على واقعه وينهض من رماد التّلاشي واليأس والإحباط (العامل الموضوع).

تكشف هذه التّحوّلات عن بنية خطابٍ عربيٍّ مأزومٍ ومهزومٍ يذهب إلى توسّل الهزيمة أداةً للانبعاث. فلم تعد الجيوش ولا القادة الذين يعتلون العروش محرّكاتٍ للأحلام العربيّة بالاستقلال والتّحرير. عاد الرّهان إلى مريع الشّعوب. فالشّعوب وحدها بيقظتها الموعودة هي من يؤسّس على واقع الهزيمة مستقبلاً الانتصار.

يكتب الشاعر تحت وطأة الهزيمة؛ فيكون العامل المرسل محرّضًا يحرك الوجدان والضمير العربيين (العامل المرسل إليه) ليشجّعه في تحريضه هذا على تجاوز مناخات الهزيمة. فيكون الشّعر وأثر الجرح (العامل المساعد) وسيلةً في تحقيق هذا النوع من الكتابة القائم على جلد الذات لا بدافع التّينيس والاستسلام، بل رغبةً في تحقيق اليقظة المبتغاة والتّسامي فوق جراح الهزائم وخيباتها. ويكون العامل المعاكس (تداعيات الهزيمة) ماثلاً أمام العامل المرسل إليه والعامل الذات ليعيق تلك الرّغبة في اليقظة والنّهوض واستعادة التّوازن بعد الهزيمة.

تكشف البنية العميقة للقصيدة عن تعارضٍ أساسيٍّ بين الواقع العربيّ وما يراد للقصيدة أن تؤسّس له من مستقبلٍ مغاير. هذا التّعارض هو تعارضٌ بين النّكسة واليقظة. فالجراح الماثلة بفعل النّكسة هي جراحٌ غائرة لا يمكن التّنامها سريعاً ولا يكفي الوعي وحده دواءً لها.

ومن مظاهر هذه الجراح في القصيدة: الدماء المسفوحة والدّل المقيم والتشرد في خيام اللجوء القسري. إذًا، يشغل التعارض الأساس طرفين هما (النكسة / اليقظة)؛ فإذا نفينا هذين الطرفين نحصل على طرفين دلاليين مفترضين يشغلان محور شبه التّضادّ (اللا- نكسة، اللا- يقظة). ويمكن تظهير هذه الدلالات الكبرى التي تنتظم في علاقاتٍ مختلفة من خلال المربع السيميائي من منظورٍ استبداليّ وفق الآتي:



وفي إطار توضيح مجرى هذه الدلالات المنطقية المفهومية الكبرى في بنية الخطاب الظاهر من منظورٍ تركيبّي، يظهر أنّ الصراع ينظّم العلاقة بين طرفين أساسيين هما النكسة واليقظة. إذ تنبثق مختلف الدلالات من جدلية هذين الطرفين. تتجلى النكسة في خسارة العرب أراضٍ واسعة وآلافٍ من الضحايا واستمرار تشردّ الشعب الفلسطينيّ ومضاعفة عديده في الشتات بتهجير فلسطينيّ الصنفة الغريية وقطاع غزّة. في المقابل، تتجلى اليقظة في وعي الشعوب العربيّة هول النكسة وذهابهم إلى البحث عن بدائل في آليات الصراع تبدأ باستعادة إنسانيتهم الممسوخة من الاحتلال والأنظمة القمعية ولا تنتهي بركوبهم مركب الثورة والكفاح المسلح ومؤازرة الشعب الفلسطينيّ في نهضته المستجدة في منتصف الستينيات لاستعادة الأرض السليبية من خلال النضال العسكريّ والسياسيّ في الشتات. لقد أيقظت النكسة موتى العرب القاعدين العاجزين عن الفعل والمبادرة، وذهبت بهم إلى حدّ الانبعاث من رماد الحرائق وركام الدمار.

أما في محور شبه التّضادّ، فيتجلّى تعارضٌ مفترضٌ آخر. إذ تظهر في مستوى التّمظهر الخطابيّ دلالات (اللا- نكسة) من خلال تسامي الشّاعر فوق جراح حزيران والتّعملق في مكابدة العذابات والآلام لاستنهاض الهمم والإرادات في خوض معركة التّحرير وإثبات الوجود (على اسمك عمّدت أولادي... بك استبدلت ما حاكته أعوامي... بك استغنيت عمّا جاء في الكتب...). كما تظهر هذه الدّلالة من خلال تأكيد الشّاعر أنّ جرح النّكسة الجّبار قد صيّره إنسانا.

لكنّ الشّاعر، وإن حاول تجاوز تداعيات النّكسة وتبعاتها الأليمة؛ فإنّه أبقى الواقع العربيّ في القصيدة متّشخّصًا بفصول المأساة حين استعرض الواقع العربيّ الذي استفاقت الشّعوب عليه بعد انجلاء غبار معارك الأيام السّنة عن هزيمةٍ عربيّةٍ كاملة أصابت من الجيوش مقتلاً وبدّدت أحلام استرجاع فلسطين من النّهر إلى النّهرن وكرّست وجود إسرائيل في الحيز الشّرق أوسطيّ دولةً أقوى من جيرانها العرب تتفوّق عليهم بامتلاكها ترسانةً عسكريّةً كبرى ودعمًا دوليًّا حاسمًا. لذلك؛ فإنّنا نرى مشاهد الهزيمة في كلّ القصيدة تشي بانكسارٍ عربيّ موصوف (أنا الليل الذي في قيده تتأبّد العتمة- ما في بيتنا لقمة- أنا القزم- أنا المنفيّ من أرضي- أنا الملعون..) بقيت هذه المشاهد استبطانًا لملامح الموت والجمود الذي حاق بالعرب بفعل الهزيمة التي مُنيوا بها في حزيران.

النَّصَّ الثَّانِي:

"لَتَمُوزَ¹ فِي دِمْنَا نَكْهَةً الْكَبْرِيَاءِ،

وَرَجُّعُ نَشِيدِ الْقِيَامَةِ

وَالعَشِقِ،

صَوْتُ إِلَهٍ مِنَ الْأَرْضِ يَنْهَضُ

يَمْلَأُ لَوْحَ الْوَصَايَا وَصَايَا

وَيَعْلَنُ أَسْرَارَهُ الْكَاشِفَةَ

وَتَمُوزُ كَانِ إِلَهًا

وَمَا زَالَ

هَذَا الْأَضَاحِي لَهُ

وَلَهُ الْقَمْحُ وَالزَّيْتُ

وَالصَّلَوَاتُ،

لَهُ مَا يُحِبُّ:

نُذُورٌ، بَخُورٌ وَأَدْعِيَةٌ وَشَمُوعٌ

وَرَقْصٌ عَذَارَى

وَلَهْفَةٌ أُمَّ عَلَى طِفْلِهَا خَائِفَةٌ

¹ في تموز 2006 بدأ العدوان الإسرائيلي على لبنان.

وتموزُ يقتلهُ الوحشُ،

لكنه لا يموتُ،

يعودُ بهاءً وماءً

وتلبسه الأرضُ ثوبًا جديدًا

وتغزلُ منه الشقائقُ

ألوانها النازفةُ

وتموزُ كان إلهاً

وصارَ ثلاثينَ يومًا من الشمسِ

والشهداءِ،

وفاتحةَ السنّةِ العربيّةِ،

والسيفِ في قبضةِ الأمةِ الواقفةِ" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 70-72).

تقف مجموعة "لمجدك هذا القليل" المتضمنة قصيدةً مطوّلة واحدة هي "يوميات غاضبة" على عتبة تحوّلٍ استراتيجيٍّ كبير في الصراع العربيّ الإسرائيليّ. فبعد أن كانت نكسة حزيران هزيمةً عربيّةً كاملة في ستّة أيّام شنت فيها إسرائيل حربًا خاطفة على الجبهات الفلسطينيّة والسوريّة والمصريّة؛ فأسقطت قدرات الدفاع العربيّة وجعلت الاحتلال أمرًا واقعا لم تستطع سوريّة الفكاك منه إلى اليوم في مرتفعات الجولان، وذهبت مصر إلى معاهدة سلام مع إسرائيل بغية استرجاع أراضيها في أواخر سبعينيّات القرن الماضي من خلال اتّفاقيّة "كمب

ديفيد¹ ولم يستطع الفلسطينيون استرجاع أرضهم إلا بالقليل من الجغرافية والأقل من السلطة والسيادة من خلال سلطة حكم ذاتي محاصرة وضعيفة في الضفة الغربية وقطاع غزة أفضت إليها اتفاقية "أوسلو"² بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية. وبعد أن اندفع العرب إلى التطبيع وتبادل التمثيل الدبلوماسي مع إسرائيل متغاضين عن حق الفلسطينيين بالعودة وعن حقوق العرب في تحرير الأراضي المحتلة، وقف لبنان وحيداً يخوض صراعه مع إسرائيل بين العامين 1982 و2000؛ فيحرر أرضه من دون اتفاقية سلام، ثم يخوض في تموز 2006 معركة استرجاع أسراه من سجون الاحتلال وينجح فيها.

وقد كانت حرب تموز 2006 مفارقةً عربية لا تنتمي إلى واقع العرب التراجعي منذ إكباب أنظمتهم على القبول بالتسويات المهينة وعقد الاتفاقيات الدليلة التي لم تحقق لا تحريراً للأرض ولا عودةً للشعب المرشد في الشتات. فهذه الحرب استمرت أكثر من شهر من دون أن تفلح إسرائيل في تحقيق الأهداف المتوخاة منها بتدمير المقاومة اللبنانية وسحقها. فكان الصمود اللبناني في قرى الجنوب أمام آلة حرب برية وبحرية وجوية هائلة نقطة تحول في تاريخ الصراع ذهبت بالشاعر في اتجاه كينونة عربية منتصرة مغايرة لكينونة حزيران الانهزامية. وكان ما أراده الشاعر في إشهار حبه لحزيران الهزيمة في العام 1967 من يقظة عربية منشودة قد تحقق بعد أربعة عقود في تموز 2006 من خلال فرض اللبنانيين على الغزاة الإسرائيليين إيقاف الحرب بعد استهدافهم العمق الإسرائيلي وثباتهم في الميدان ثلاثة وثلاثين يوماً. من دون أن يفوتنا هنا أن نذكر أن يقظة ما بعد حزيران 1967 قد بدأت فعلياً مع

1 اتفاقية كامب ديفيد هي اتفاقية سلام بين مصر وإسرائيل وقّعها الرئيس المصري أنور السادات ورئيس الوزراء الإسرائيلي مناحيم بيغن في 17 أيلول 1978 إثر اثني عشر يوماً من المفاوضات السرية في منتجع كامب ديفيد الأميركي. تم التوقيع على الاتفاقية في البيت الأبيض بحضور الرئيس الأميركي آنذاك جيمي كارتر. (ويكيبيديا- 1 أيلول 2019)

2 اتفاقية أوسلو، والمعروفة رسمياً باسم إعلان المبادئ حول ترتيبات الحكم الذاتي الانتقالي: هي اتفاق سلام وقّعته إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية في واشنطن في 13 أيلول 1993 بحضور الرئيس الأميركي آنذاك بيل كلينتون. وسُمي الاتفاق بأوسلو لأن العاصمة النروجية شهدت المحادثات السرية التي أفضت إلى الاتفاق. (ويكيبيديا 1 أيلول 2019)

المقاومة الفلسطينية التي بدأت تنفذ عملياتها في الداخل الفلسطيني المحتل، وفي حروب الاستنزاف التي خاضها الجيشان السوري والمصري وتوجت بحرب السادس من أكتوبر من العام 1973 حين عبر الجيش المصري خطّ بارليف المنيع في الجهة الشرقية لقناة السويس ودخل الجيش السوري إلى الجولان. لكنّ هذه المعركة لم تحقّق المراد منها بسبب وقف إطلاق النار قبل حسمها والذهاب إلى اتّفاقيات فضّ الاشتباك¹.

وقد تلقّف الشاعر غسان مطر الرّمز التّموزي وسار على درب ملهمه الفكري "أنطون سعادة" في بعث رموز الحضارة السّوريّة؛ فصار شاعرًا "تّموزيًا"² يكتب القصيدة التّموزيّة بما يستجيب لدعوة سعادة في كتابه "الصّراع الفكريّ في الأدب السّوري" أدباء سورية إلى استخدام الأساطير السّومريّة البابليّة: "ليست قصّة أدونيس مجهولة. وكلُّ متأملٍ فيها يجد لها مغزى وعلاقة وثيقة بمجرى الحياة وقضاياها الكبرى" (سعادة، الصّراع الفكريّ في الأدب السّوري، 2013-ط 12، صفحة 81). "فاستخدام تموز أو مرادفه أدونيس كان - إضافةً إلى دوره الفنّي - بمثابة إعادة ربط الحاضر بجذوره، أي بالحضارة البابليّة في الماضي من أجل الانبعاث في الحاضر بناءً على تعاليم أنطون سعادة" (باروت، 1985). لقد أراد "سعادة" من الأدباء استثمار خيرات الأساطير فكراً وروحاً. ومن بعده انبثق الشّعْر التّموزي. "إنّ الإنسان في صراعه مع الموت أبقى أن يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم أسطوريّ يتغلّب فيه الانبعاث على الموت" (عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشّعْر العربيّ المعاصر، 1978، صفحة 83).

1 حرب أكتوبر: سُمّيت في مصر حرب السادس من أكتوبر تيمناً بالشّهر الميلاديّ الذي نشبت فيه الحرب أو حرب العاشر من رمضان تيمناً بالشّهر الهجريّ الموافق للتّاريخ نفسه. وتعرف الحرب في سوريا باسم حرب تشرين التحريريّة تيمناً بالشّهر السّريانيّ الموافق لتاريخ الحرب. فيما تعرف الحرب في إسرائيل باسم حرب يوم الغفران بالعبريّة: מלחמת יום כיפור، ميلخمت يوم كيפור (نظراً لموافقة تاريخ بدء الحرب عيد يوم الغفران اليهودي). (ويكيبيديا- 1 أيلول 2019)

2 الشّعراء التّموزيون مصطلحٌ أطلقه الأديب والنّاقِد جبرا إبراهيم جبرا على مجموعةٍ من شعراء الحداثة هم: بدر شاكر السّياب وأدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي" (جبرا، 1982، صفحة 40)

"وأسطورة "تمّوز" أسطورةٌ بابليّة تعادل "دمّوز" في الثقافة السّومريّة و"أدونيس" في الثقافة الأغرقيّة وفي الثقافة الفينيقيّة في بلاد الشّام. وفي الأدب الفارسي يعادل تمّوز "حاجي فيروز" الذي يظهر ليالي آخر كلّ سنة في ثوبٍ أحمر ووجه أسود. يشير احمرار ثوبه إلي إعادة العيش والحياة، أمّا اسوداد الوجه؛ فإنّه يشير إلي اسوداد أرض الأموات. وقد عاد من ديار الأموات لبعث الحياة علي الأرض في فصل الربيع." (صميمي، 2010)

يموت تمّوز إله الخصب في طقسٍ تراجيديّ "تعاملت معه الآداب السّومريّة والبابليّة بطقوس تعزيةٍ خاصّةٍ لحبيبه "إنانة" لدى السّومريين (عشّروت الفينيقيّة، أفروديت الإغرقيّة). أدونيس: (أدون تعني الرّب/ السيّد، الياء للمتكلّم والسين إضافةٍ إغرقيّة للاسم). قتله خنزير بريّ، قبل أن تبحت عشّروت عنه وتتمكّن من إحيائه ذات ربيع. كان أهالي بيبيلوس يحيون طقوس الحزن والبعث في كل عام، قبل تفتّح شقائق النّعمان التي أصبحت ترمز للحياة الطّالعة من دماء الإله المقتول" (سليم، الميثولوجيا في فكر سعادة: الخصوبة والفداء في "الحقيقة النفسية" لسوريا، 13 تمّوز 2019).

ترمز أسطورة تمّوز إلي غلبة الحياة على الموت. لذلك يربط الشّاعر بين تمّوز الأسطورة وتمّوز الجنوب اللبنانيّ. ففي التّموزين كان الموت سبيلاً إلي القيامة والانبعث.

وبين تمّوز الأسطورة وتمّوز الجنوب اللبنانيّ، ثمة تمّوزٌ ثالث في أدبيّات غسان مطر النهضويّة هو تمّوز الشّهادة. ففي الثّامن من تمّوز قضى الرّعيم المؤسس للحزب السّوري القوميّ الاجتماعيّ "أنطون سعادة" محكوماً بالإعدام بقرارٍ سياسيّ وقضائيّ لبنانيّ أُعدّ على عجل وفي ظرفٍ سياسيّ ملتبس، من دون أن تُتاح للرّعيم محاكمةٌ عادلة. فصار هذا التّاريخ عيداً للنّهضة والانبعث:

" وبعد أن دار دورته حول الشّمس آلاف المرّات عاد شهر تمّوز الذي أطلق عليه السّوريّون هذا الاسم إحياءً لذكرى إلههم الذي استشهد من أجلهم.. عاد ليذكّرنا بأسطوره الجميلة، بإله

الحياة والخصب الذي غدر به الخنزير البرّي.. عاد ليجسّد أسطورة الفداء في مواجهة بطوليّة بين الحقّ والباطل صبيحة الثامن من تمّوز من العام 1949. لقد تجسّدت عقيدة الفداء الفرديّ لخير المجتمع. فكان موت "أنطون سعادة" انتصارًا للحقّ والقضيّة " (ملحم، 16 تمّوز 2018).

بناءً على هذا الأساس الفكريّ أتى تمّوز 2006 بحربه التي غيرت المعادلات في الصّراع العربيّ الإسرائيليّ؛ فكانت مجموعة "لمجدك هذا القليل" إصرارًا من الشّاعر على تأكيد التزامه الإيديولوجيّ أمام متلقّي شعره: "ما يهمني هو أن تجدني كما أنا، مصرًا على الشّهادة من قلب الغضب والجراح والبطولة. تحمل قصيدة "يوميات غاضبة" وجعي وغضبي وصراخي واعتزازي كمواطنٍ شاهد بعينه الوحش يفترس الأرض والنّاس، وشاهد بعينه البطولة المؤيّدّة بصحة الإيمان تجترح المعجزات وتغيّر وجه التّاريخ." (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 8-9).

يندرج هذا المقطع في مطوّلة "يوميات غاضبة" المكوّنة لمجموعة "لمجدك هذا القليل". وقد صدرت هذه المجموعة في العام 2006 تزامنًا مع حرب تمّوز "كُتبت بين 15 تمّوز و14 آب 2006" (مطر غ، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 11).

لقد كانت تلك الحرب وارتداداتها تحوّلًا في الصّراع لناحيّتين: الأولى قوّة التّدمير في اعتداء آلة الحرب الإسرائيليّة على كلّ مظاهر الحياة في لبنان من شماله إلى جنوبه، والثّانية القدرات العسكريّة النوعيّة التي امتلكتها المقاومة في مجابهة هذا العدوان.

تجسّدت أسطورة تمّوز إله الخصب والحياة في أرض الجنوب مرّةً جديدةً هذه المرّة. فتتمّوز هو اللبنانيّ الذي يقاوم والأرض التي ترتوي بدمائه هي حبيّته "عشتار" والوحش الذي يصرعه هو الاحتلال. لقد "أعاد أبطال تمّوز إحياء الصّراع مع قوى الشرّ والظلم وضحوًا بحياتهم من أجل خير الإنسان واستمرار الحياة كأنّهم يحيون الأسطورة الخالدة حين عشق تمّوز عشتروت

رمز الأرض وافتدائها بحياته عندما تهدّدها خطر الخنزير البرّي، رمز الموت والعدوان الاجتياحيّ. إذ صارع أدونيس الخنزير واستشهد في معركة بطوليّة من أجل ان تنتصر الحياة وقيمها السّامية." (ملحم، 16 تمّوز 2018)

لقد شكّل تمّوز منعطفًا زمنيًا بين زمانين زمان الهزيمة وزمان الانتصار. فقد كان الصّمود البطوليّ في الرّمان التّموزيّ تأسيسًا لواقعٍ عربيّ جديد يقوم على الثّبات في مواجهة منطق الاحتلال والعدوان ومجابته بما يحقّق توازنًا ظلّ مفقودًا منذ بداية الصّراع بفعل تفوّق آلة الحرب الإسرائيليّة على القدرات العربيّة وعدم امتلاك العرب إرادة المواجهة.

"لمجدك هذا القليل" هو في الأساس "عنوانٌ مستعارٌ من الأديب سعيد تقيّ الدّين" (مطر غ.)، لمجدك هذا القليل، 2006، صفحة 9) يشي بانتماء الشّاعر إلى هذه الأرض التي يريد إهداءها هذا المجد التّموزيّ في قصيدةٍ يمتزج فيها الغضب على الضّحايا الأبرياء من أبناء الشّعب اللبنانيّ الذين قضوا طيلة شهرٍ من العدوان مقرونًا بمشاعر الاعتزاز والشّموخ بمآثر المقاومين وبطولاتهم.

لقد خُلف انتصار تمّوز 2006 صدّى عربيًّا واسعًا في وجدان الشّعب التي خرجت إلى الشّوارع والسّاحات في المدن والعواصم العربيّة لتعبّر عن تضامنها مع لبنان المستنقرد في المواجهة. فكان غسان مطر في القصيدة ذاتًا شاعرة تتقمّص حينًا الأنا الجنوبيّة الصّامدة وتنتسح لتشمّل ذاتًا عربيّةً ناهضة تريد استثمار معركة تمّوز في انبعائها من وقائع الهزيمة إلى فضاءات القيامة والانتصار.

فكيف بعث الشّاعر من تمّوز الأرض المقاومة تمّوزها الإله القديم؟

يشير ضمير المتكلّم إلى أنّ الذات الشاعرة قد اتّحدت بالذّات اللبنانيّة الجنوبيّة المقاومة مرسلًا يتوجّه بخطابه إلى الأرض (المرسل إليه): (لمجدك).

أما زمن الخطاب؛ فيشير إليه تاريخ المجموعة بالعام 2006. وقد حدثت حرب تمّوز في العام 2006. وقد واكبت القصيدة الحرب يوماً يوماً وولدت على صدى انفجاراتها. أمّا المكان فهو الأرض اللبنانيّة التي قصفها الاحتلال من أقصى جنوبها إلى أقصى الشمال مستهدفاً الجسور والمباني وكلّ مظاهر الحياة.

لقد عايش الشاعر قبل تمّوز واقعاً عربياً مشوباً بالموت والانكسار. وكان سقوط بغداد في العام 2003 قد انعكس عليه حزناً لم يخرج منه منذ مقتل ابنته لارا في العام 1990. فجاء شعره موسوماً بالموت والحزن مثلما تفصح عناوين مجموعاته الصادرة بين العامين 1990 و2003: (عزف على قبر لارا 1990- هوامش على دم القصيدة 1990- نافذة لعصفور البكاء 1991- مئذنة لأجراس الموت 2001- بكاء فوق دم النخيل 2003). لذلك نلاحظ تبدلاً في حال الذات الشعيرة التي تجمّدت سنواتٍ طويلاً عند مفردة الموت ومولداتها، لتستفيق في تمّوز على الموت مجدداً لكنّه مقروناً هذه المرة بالقيامة إلى النّصر والحياة.

فلنلاحظ الحقل المعجميّ لتمّوز في النّص: لتمّوز نكهة الكبرياء- نشيد القيامة- إله ينهض – تمّوز لا يموت – يعود بهاءً وماء – تلبسه الأرض – ثوباً جديداً – الشقائق وألوانها – يوماً من الشّمس- فاتحة السنّة- السيف...كلّ هذه المفردات هي مفاعيل لانتصار لبنان في تمّوز انتصاراً توسّم منه الشاعر بعث واقعٍ عربيّ جديد وافتتاح زمانٍ عربيّ ملؤه الكرامة والانتصار. يعقد الشاعر الأمل على أنّ شعلة تمّوز ستقدح في دنيا العرب إرادة النهوض والانبعاث.

يدور الشّاعر بين تمّوز شهر الانتصار وتمّوز إله الخصب؛ فيراوغ بجعلهما شخصاً واحداً. فتمّوز هو إله الخصب والحياة وخصيم الشّرّ في الميتولوجيا التي يتكئ على رموزها الشّاعر. ويضيف إليه لوح الوصايا برمزيته الرّوحية (الوصايا العشر)، لتدخل الدّيانات السّماوية إلى هذا الصّراع وتكون رافعةً ثانية مع الميتولوجيا المشرقيّة القديمة في سيرورة الانبعاث من

صيرورة الحرب والموت. ويستكمل الشّاعر تأليه تمّوز 2006 ودمجه بتمّوز القديم: تمّوز كان إلهاً وما زال... فيكون الشّهداء أضحى تُقدّم على محرابها ومعهم الصّلوات والزّيت والقمح والنّدور والبخور والأدعية ورقص العذارى ولهفة الأمّ على ابنها. إنّها مشهديّة كاملة للموت الذي عاشه اللبنانيون في تمّوز 2006.

لكنّ هذا الموت لم يكن مجانيّاً هذه المرّة. فإن مات العرب أمام آلة الحرب الإسرائيليّة مراراً وتكراراً من دون أن تتغيّر معادلة الصّراع أو ينتهي التّفوق الإسرائيليّ الدائم؛ فإنّ الموت في تمّوز 2006 حمل بشائر الانبعاث لشعبٍ عانى طويلاً من الاجتياحات والحروب والمجازر. (لتمّوز رجّع نشيد القيامة - وتمّوز يقتله الوحش لكنّه لا يموت). كيف عاد تمّوز الجنوبيّ من ميّة تمّوز 2006؟ يجيب الشّاعر: (يعود بهاءً وماءً). إلى أين يعود؟ (تلبسه الأرض ثوباً جديداً). لم يكن الشّاعر سورياً في وصف هذه العودة الطّافرة من الموت إلى الحياة. فمن شاهد يوم وقف إطلاق النّار في الخامس عشر من شهر آب 2006، رأى مئات الآلاف من اللبنانيين أكثرهم في الجنوب يعودون إلى بيوتهم المدمّرة، ينصبون خيامهم فوق الرّكام ويشرعون في إعادة إعمار ما تهدّم بعد أن شيّعوا شهداءهم الذين قضوا في هذا الدّمار العميم. وفي هذه العودة السّريعة فور وقف إطلاق النّار تجسّد تمّوز الأسطورة والميتولوجيا في كلّ لبنانيّ وجنوبيّ يتّحد بأرضه وينبعث فيها مضرّجاً بجراحاته الدّامية ويستأنف الحياة.

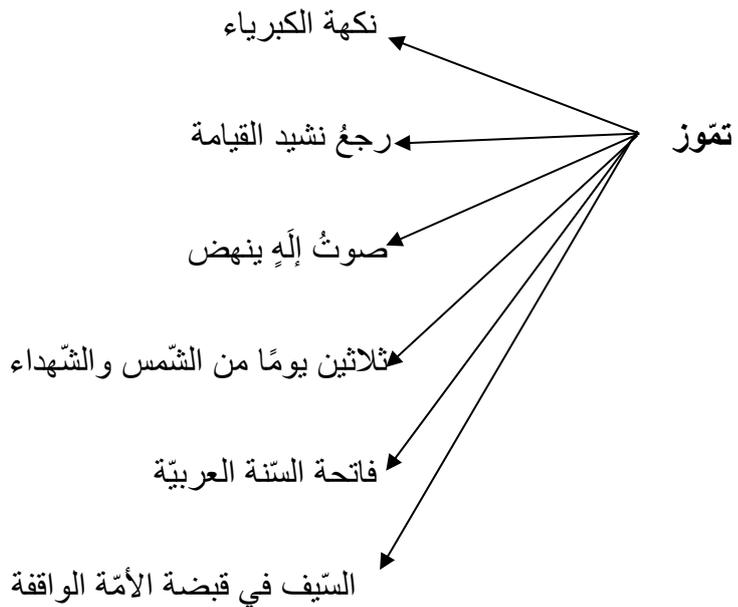
لقد كرّر الشّاعر اسم (تمّوز) أربع مرّات. وفي هذا التّكرار يؤكّد يقينه النّهائيّ أنّ الأسطورة تُستعاد، وأنّ تمّوز لبنان في العام 2006 معادلٌ وجوديّ لتمّوز الأسطورة. فتمّوز في بداية القصيدة هو الإله الذي ينهض من الأرض اللبنانيّة المستهدفة بالعدوان ويطلق وصاياه في النّاس ويعلن أسرارهِ على الملأ. وهو الإله الذي تُزجى الأضحى قرابين فداءً له مثلما كان الإله في الديانات القديمة. لكنّ الشّاعر يذهب في نهاية القصيدة إلى التّفريق بينهما؛ فتنتفي كينونة تمّوز الإلهيّة لتحلّ مكانها صيرورةٌ جديدة:

"وتمّوز كان إلهاً وصار ثلاثين يوماً من الشّمس والشّهداء وفاتحة السنّة العربيّة والسّيف في قبضة الأمة الواقفة".

وهذه الصّيرورة هي أقرب إلى الحقيقة منها إلى الأساطير. فتمّوز في وجدان الشّاعر قدراً ثلاثيّ الأبعاد هو أيّام مشعّة بضياء الشّهداء المدافعين عن الأرض وأهلها وهو ليس شهراً يتوسّط شهور السنّة. إنّه بدايةً وفاتحةً لسنة عربيّة جديدة وعهد جديد هو عهد الثّبات والصّمود والانتصار. وهو ثالثاً السّيف الذي تمتشقه الأمة لتقهر بحده المسنون وحش الاحتلال وكلّ وحشٍ تسوّل له نفسه الاعتداء على الأمة واستهداف وجودها. وفي هذا التّحويل لتمّوز (مقدّمة) رجاءٌ ضمّن أنّ يستثمر العرب مكتسباته ويؤسّسوا عليها واقعهم الجديد بما يعيد التّوازن إليهم في هذا الصّراع المديد (حصيلة).

وفي هذه الثّنائيّة (كان وصار) يغدو مأمول الشّاعر من هذا الانتصار في تمّوز أن يستعيد العرب دورهم وينهضوا من كبوتهم ويتّخذوا من صمود لبنان فاتحة تاريخهم الجديد ذهاباً إلى خوض معركة استرجاع الحقوق المهدورة والأراضي المحتلّة.

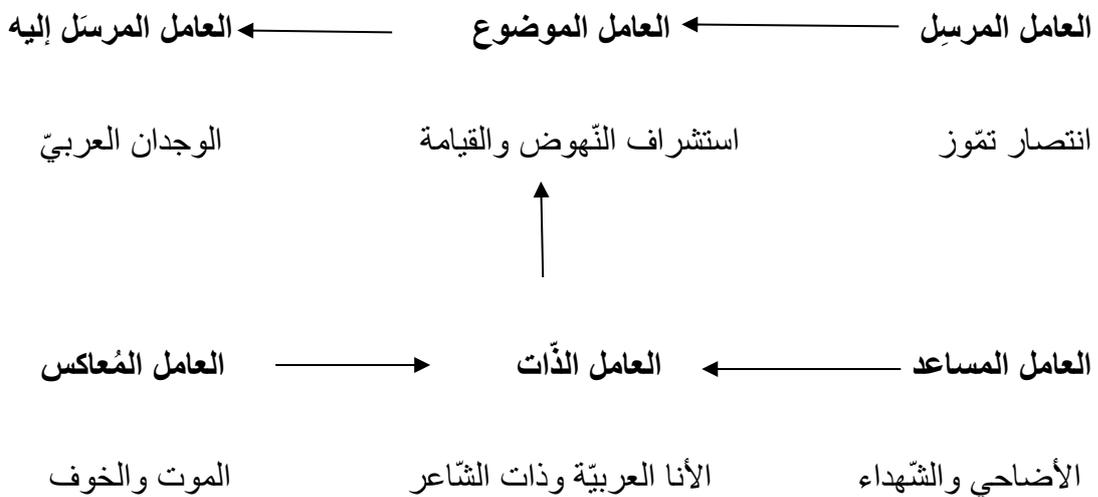
يمور تمّوز في وجدان الشّاعر بشائر قيامةٍ مرتجاةٍ وكرامةٍ مشتهاةٍ بعد مواسم الهزيمة والموت؛ فهو استنهاضٌ لعوامل القوّة في الأمة وتجليّاته كثيرة:



صحيح أنّ الموت كان عميقاً والخراب كان عظيماً من شدّة العدوان. لكنّ هذا الموت حمل في آلامه نسغ القيامة. فأنكشفت رؤيا الشّاعر الخلاصيّة بالخروج من أفق الموت إلى زمن القيامة على الرّغم من فداحة الدّمار وجسامة التّضحيات. يطلق الشّاعر نبوءته مفتتحاً زمن ما بعد تمّوز بشعرٍ ينكش الأرض ويشيّع شهداءها، لكنّه يزرع فوقها ورود الدّماء ورايات الانتصار. يفعل الشّاعر بتمّوز ما سبق له أن جرّبه مع حزيران. فهو الذي بشرّ بالقيامة من ليل النّكسة الحزيرانيّة متّخذاً من ويلاتها مولداً لليقظة. فكيف لا يكون الصّمود والانتصار في تمّوز استكمالاً لها إلى زمن الانبعاث؟ وفي اتّخاذ تمّوز فاتحةً للسّنة العربيّة تأريخٌ لهذا الزّمان الجديد القائم على استعادة الأمجاد بشجاعة الصّمود وبسالّة المواجهة في خوض صراعٍ حتميٍّ فرضه واقع الاحتلال.

لقد صيّر الشّاعر تمّوز 2006 رمزاً لانبعاثٍ عربيٍّ وشمعةً أضاءت للعرب حلقة دربهم في ليل الصّراع الطّويل.

في البنية السّطيّة نحن أمام نهضةٍ وقيامَةٍ تستبطنها القصيدة وتنظّم علاقاتها ثلاثة محاور تضمّ محور الاتّصال ومحور الرّغبة ومحور الصّراع، ويمكن تفصيل ذلك من خلال المخطّط العامليّ الآتي:



وفي سياق توضيح هذا المخطّط، يظهر أنّ انتصار تمّوز بأبعاده الوجوديّة والوجدانيّة والفكريّة والنفسية تنهض بدور العامل المرسل الذي يدفع الوجدان العربيّ (العامل المرسل إليه) إلى استشراف ملامح النهوض والقيامة من صمود اللبنانيين ثلاثةً وثلاثين يوماً والتنبؤ بزمنٍ عربيّ جديد مبنيّ على الشّجاعة والثّبات بما يؤول إلى استرجاع الأرض والثّقة والإنسانيّة والقيم العربيّة الحقّة في ضوء استقراء التّحوّلات العميقة التي أحدثتها حرب تمّوز في واقع الصّراع.

ويذهب الشّاعر مدفوعاً بحماسة ما بعد الانتصار إلى التّبشير بزمنٍ عربيّ جديدٍ (يعود تمّوز تلبسه الأرض ثوباً جديداً- صار تمّوز فاتحة السنّة العربيّة). فهو يريد أن تعي الأنا العربيّة (العامل الذات) أهميّة منجزات حرب تمّوز في عودة الوعي والنّهوض بما يثبّت مفاعيل الانتصار ويؤسّس لمرحلةٍ عربيّةٍ جديدة. يريد الشّاعر في قصيدة "يوميات غاضبة" أن يكون قائداً رؤيويّاً يدعو الأمة إلى استلهاً ماثر تمّوز في إرادة النهوض والانبعاث. لعلّ المتلقّي العربيّ يدرك عظمة الانتصار فيغيّر كينونته المشوبة بالضعف والهزيمة بكينونة القوّة والانتصار. ويدرك الشّاعر أن الشّعوب العربيّة تتوق إلى زمن النهوض هذا وتبحث عمّن يسعى إليه استنقاداً لمصائرهما من خيبات النّكبة والنكسة وما تلاهما من مأس وويلات. فيكون استشراف القيامة والنّهوض (العامل الموضوع).

تكشف هذه التّحوّلات عن بنية خطابٍ عربيّ جديد يراهن على الشّعوب وقدرتها على الصّمود والمقاومة في تحقيق ما عجزت الأنظمة وجيوشها عنه طيلة عقود الصّراع التي تلت احتلال فلسطين. يطلق صمود لبنان بارقة أملٍ في العالم العربيّ ويعيد ترتيب الأولويّات العربيّة بالاستقلال والتّحرير. لقد أعاد الشّعب اللبنانيّ الفاعليّة والدور من مربّع الأنظمة العاجزة إلى مربّع الشّعوب. هذه الشّعوب التي يُعوّل على نهضتها ويقظتها في نفض منطق الهزيمة والتّخاذل واستشراف مستقبل الانتصار.

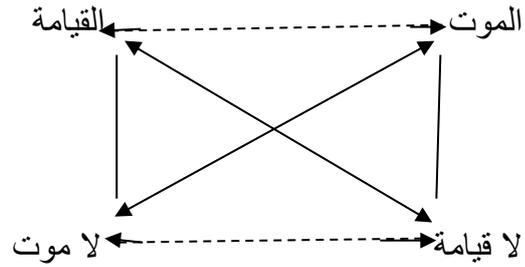
يكتب الشاعر مزهواً بانتصار تموز؛ فيكون هذا الانتصار (العامل المرسل) الذي يحرك الوجدان العربي (العامل المرسل إليه) ليشجعه في تحريضه هذا على محاكاة الصمود اللبناني في النهوض الموعود. فيكون بذل التضحيات وأنبها الشهادة (العامل المساعد) وسيلة في تحقيق النهضة والقيامه من العيش الدليل إلى الحياة الحرة والكرامة. هذه القيامه المتأتمية من الشهداء والشعب الصامد تقهر كل عوامل الخوف والموت (العامل المعاكس) التي تحكمت بالمرسل إليه وبالعامل الذات طويلاً. فأخرت زمان القيامه واليقظة، ومنعت إرادة التعافي والتغلب على الأعداء المتعاقبين مكرسةً منطلق إسرائيل القائم على حق القوة، لأن قوة الحق العربية كانت أوهن من أن تدافع عن الحقوق العربية المشروعة في الأرض والحياة والكرامة والاستقلال.

تكشف البنية العميقة للقصيده عن تعارض أساسي بين الواقع العربي الرازح بين الموت والعيش الدليل، وما تستشرفه القصيدة في انتصار تموز من مستقبل مغاير يقوم على الانبعاث والقيامه والكرامة. هذا التعارض هو تعارض بين منطقي الموت والانبعاث. فالموت والدمار كانا كبيرين في تلك الحرب التي زلزلت لبنان في اقتصاده واجتماعه وبيئته وعمرانه وإنسانه: "قُدر عدد ضحايا الحرب بأكثر من 1200 شهيداً، أصاب العدوان 345 قرية وبلدة؛ فدمر عشرات آلاف المنازل مشرداً أهلها وهجر أكثر من مليون مواطن ولم يوقر مدارس وجسوراً ومستشفيات، وأتلف مليون شجرة وملا أرض الجنوب بمئات آلاف القنابل العنقودية غير المنفجرة التي ما زالت تهدد الناس وتلوث الأنهار والينابيع حتى تاريخه" (عبدالحليم، 23 تموز 2007).

ومن مظاهر الموت: الأضحى - يقتل - يموت - النازفة - الشهداء. أما مظاهر القيامه فهي: القيامه - ينهض - لا يموت - يعود - جديداً - فاتحة السنة - الأمة الواقفة. إذاً، يشغل

التعارض الأساس طرفين هما (الموت / القيامة)؛ فإذا نفينا هذين الطرفين نحصل على طرفين دلالتيين مفترضين يشغلان محور شبه التصاد (اللا- موت، اللا- قيامة).

ويمكن تظهير هذه الدلالات الكبرى التي تنتظم في علاقات مختلفة من خلال المربع السيميائي من منظور استبدالي وفق الآتي:



وفي إطار توضيح مجرى هذه الدلالات المنطقية المفهومية الكبرى في بنية الخطاب الظاهر من منظور تركيبى، يظهر أنّ الصراع ينظم العلاقة بين طرفين أساسيين هما الموت والقيامة. إذ تتبثق مختلف الدلالات من جدلية هذين الطرفين. يتجلى الموت في آثار الحرب الظاهرة على البشر والحجر والشجر وفقاً لما ورد من إحصائيات حول نتائج الحرب. في المقابل، تتجلى القيامة من خلال استثمار الثبات والصمود اللبنانيين في إفهام العرب أنّ إسرائيل لم تعد قوة لا تُفهر. وأن جيشها وإن امتلك ترسانة هائلة وتفوقاً ملحوظاً في موازين القوى؛ فإنه أعجز من أن يهزم حفنة من الشباب المؤمنين بعدالة قضيتهم وحقهم في الدفاع عن أرضهم ووجودهم. والقيامة تبدأ حين يستلهم العرب من صمود اللبنانيين وبطولاتهم أمثولاتهم في خوض الصراع انتصاراً لقضاياهم العادلة، وحين يستمدون العزيمة والشجاعة من هذا اللبناني شبه الأعزل الذي وقف أمام عدوّ مدجج بكل أسباب القوة، ليثبت أنّ الأقوى في الصراع هو صاحب الحق. فهو الأقوى إرادةً والامضى عزيمةً، وهو ذلك الذي يتفانى في دفاعه عن أرضه وأهله؛ فيخوض معركته مناضلاً فادياً أمته وأرضه بأسمى التضحيات، كي تقوم إلى غدها المشتهى. لقد أثبتت حرب تموز للعرب أنّ تحرير الأرض والإنسان من الاحتلال والعدوان قد

يكبّد الشعوب أثماناً باهظة في حياتها وسلامها وأمانها، لكنّه يودّي إلى انتزاع حقوقها وصونها وتحقيق مناعتها في مواجهة أعدائها. لذلك، فإنّ الشّاعر يستشرف القيامة في نهاية هذا الصّراع لأنّها تكون قدرًا محتومًا بعد الموت. إنّه يرى أنّ موت الشّهداء قيامةٌ لأوطانهم.

أمّا في محور شبه التّضادّ، فيتجلّى تعارضٌ مفترضٌ آخر. إذ تظهر في مستوى التّمظهر الخطابيّ دلالات (اللا- موت) من خلال تسامي اللبنانيين على جراحاتهم النّازفة في تمّوز وتعملقهم في مكابدة العذابات الجسام والألام العظام في مواجهة أعتى عدوانٍ يستهدفهم طيلة ثلاثةٍ وثلاثين يومًا (تمّوز يقتله الوحش لكنّه لا يموت- يعود بهاءً وماء- الأمة الواقفة...). كما تظهر دلالة اللا موت من امتزاج الشّمس بالشّهداء (ثلاثين يومًا من الشّمس والشّهداء: بما يوحي بأنّ شمس الحياة تشرق من ضياء الشّهداء).

لكنّ الشّاعر، وعلى الرّغم من يقينه بأنّ ما بعد تمّوز ليس كقبله على المستوى العربيّ انطلاقًا من الصّمود اللبنانيّ في مواجهة إسرائيل؛ فإنّه أبقى بعضًا من مشاهد (اللا قيامة) في تسليطه الضّوء على بعض جوانب الخوف والموت في القصيدة، لتشي بالألام التي تكبّدها اللبنانيون في هذا الشّهر العصيب (الأضاحي – لهفة أمّ على طفلها خائفة...) فبقيت هذه المشاهد استبطانًا لملامح الموت التي تأبّدت بفصولها ووقائعها الدّامية في الحياة العربيّة منذ أن بدأ الصّراع العربيّ الإسرائيليّ بعد نكبة فلسطين. فمشاهد (اللا قيامة) على قلّتها في النّصّ، تظهر محاسن ضدها (القيامة) بما يشجّع العرب على استلهام التّجربة اللبنانيّة في مواجهة العدو، وإن عظمت التّضحيات. على قاعدة الضّدّ يظهر حسنه الضّدّ. لقد انحاز الشّاعر إلى خيار القيامة من الموت. ومن أجل ذلك أراد تمّوز 2006 معادلًا لتمّوز الخصب والحياة في الأساطير الأولى.

وقد رصدنا في بعض قصائد الشّاعر حضورًا لافتًا لشهر آذار؛ فمرّةً يكون الحديث عن فتى آذار (لأنّك تحبّين الشّعر، ص 109) ومرّةً أخرى يصير آذار الحارس (لأنّك تحبّين الشّعر، ص143)، ومرّةً ثالثة يطلّ الرّهر من شرفات آذار (أقسمت لن أبكي، ص54) وفي مرّةٍ رابعة

تتلهّف الأرض كي تلقى وجه آذار (أحبك يا حزيران، ص140). وفي جوهه كلّها، يحاكي آذار تمّوز في الدلالة إلى الانبعاث والنّهوض والتّجدّد، أوّلاً لأنّه شهر نهوض الطّبيعة من رقدة الشّتاء إلى صحوة الرّبيع، وثانيًا لأنّ الأوّل من آذار هو يوم ميلاد "أنطون سعادة" الذي يحتفي به السّوريّون القوميّون الاجتماعيّون عيدًا لمولد الفكر والقضيّة، بمقدار ما يحتفون بشهادته في الثّامن من تمّوز عيدًا للنّهوض والانبعاث.

سنأخذ في نهاية هذا المبحث الحقل المعجميّ لليل ونقابله بالحقل المعجميّ للفجر بدلالة الأوّل إلى الموت ودلالة الثّاني إلى الانبعاث؛ فنرصد حضورهما بإحصاء مفرداتهما في مجموعات الشّاعر وفقًا للآتي:

المجموعة	الحقل المعجميّ لليل	الحقل المعجميّ للفجر
العشايا 1965	47	51
هليسار 1970	6	13
أحبك يا حزيران 1971	19	25
لأنك تحبين الشّعر 1973	45	32
أقسمت لن أبكي 1978	17	22
عزف على قبر لارا 1990	24	16
هوامش على دم القصيدة 1990	26	9
نافذة لعصفور البكاء 1991	27	11

11	17	منذنة لأجراس الموت 2001
8	21	بكاء فوق دم النخيل 2003
19	15	رسائل بيدبا السرّية 2005
24	16	لمجدك هذا القليل 2006
20	28	للموت سرٌّ آخر 2009
12	28	صار ضوءاً ونام 2011
41	23	أحزان مشرّدة 2015
314	359	المجموع:

يكشف الجدول عن سباقٍ محموم بين زمان الليل المفتوح على الغروب والموت واليأس والانسحاق وزمان الفجر المفتوح على الشروق والرّجاء والانبعاث. وقد تفوّق الحضور المعجميّ لليل (53%) تفوّقاً طفيفاً على الحضور المعجميّ للفجر (47%). وقد كان للموت الفرديّ (موت لارا) وللموت المتأتّي من مآسي الأُمَّة (في فلسطين والعراق ولبنان وسورية...) أثرٌ بالغ على مجموعات الشّاعر المتّسّحة بسواد الموت واللّيل والحزن. ويبدو هذا جليّاً من عناوين المجموعات التي أفردت للموت والحزن والبكاء أكثر من ثماني مجموعات من أصل 15.

لكنّ هذا الواقع المشحون بالألام والأحزان لم يمنع غسان مطر المنتمي إلى فكر النهضة وأدبها والشّعوف بفكر "أنطون سعادة" ومحاضراته، من تغليب منطق النهضة: نهضته الفردية متغلباً على آلامه وفجائعه الكثيرة في الأهل والأصدقاء، ونهضة الأمة متجاوزة كلّ عثراتها وهزائمها. فينطبق عليه ما قاله أنطون سعادة للقوميين في محاضراته الأولى: "إنّ حالة أمتنا ووطننا الحاضرة لا تزال الحالة عينها، التي تستدعي التوجّه، بالكلّية، إلى مزية أوليّة من مزايا حزبكم ونهضتكم العظيمة، أعني مزية البطولة المؤمنة. فإنّ أزمنةً مليئةً بالصعاب والمحن تأتي على الأمم الحيّة؛ فلا يكون إنقاذُ منها إلاّ بالبطولة المؤيَّدة بصحّة العقيدة" (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، صفحة 27).

لذلك، نلاحظ أنّ الشّاعر أدخل الزّمن في إطار التزامه السّوري القوميّ الاجتماعيّ الصّريح؛ فعاد إلى الماضي يستلهم حوافزه من التّراث لتأصيل القيم القوميّة في الإنسان المتلقّي وتأكيد الانتماء التّاريخيّ من أجل فهم الحاضر واستشرافاً لمستقبلٍ يراد منه أن يحقّق التّغيير الشّامل بالانبعاث والولادة الجديدة.

المبحث الثاني: البنية المكانية أرض ولادة بالفداء

يتحرّك الأدب الحديث باتجاه المكان؛ "فيدفع القارئ إلى أن يدرك أنّ العمل الأدبيّ مكانيّ في برهةٍ من الزّمن" (عوض، 1979، صفحة 250). ويولي غسان مطر شعريّة المكان أهميّةً كبرى مدفوعاً بانتمائه إلى إيديولوجيا تقول: "سورية للسوريين والسوريون أمّة تامّة". (سعادة، المحاضرات العشر، 2010، صفحة 69) فيقول جواباً عن سؤالٍ في إحدى المقابلات:

- "أخبرنا عن الشعر الذي تنتهجه والابواب الشعريّة التي تدخل وتخرج منها؟
- لديّ موضوع رئيسّ يلحّ عليّ باستمرار هو موضوع الأرض المغتصبة. فأنا شاعر قضية، والشعر عندي نضالٌ لتحرير الأرض وإنسانها". (مطر غ.)، غسان مطر: الشعر نضال وموقف لتحرير الأرض والإنسان.. لدي خوف على اللغة العربية، (2015).

ندرك من هذا الجواب، أنّ غسان مطر قد نذر شعره لهذه الأرض بأوطانها المستلبة وإنسانها المعدّب.

يستوقد المكان روح الشاعر، ليضفي عليه بصمته الإبداعية جاعلاً منه ومن قضاياها فضاءً دلاليّاً: "إنّ أحزان بلادي وأحلام بلادي ملكٌ عامّ يحقّ لي أن أكتب فيها وأقاتل من أجلها" (مطر غ.)، بيت القصيد، (2015). هكذا، تخرج الدوالّ المكانية عن أطرها المعجميّة وترتاد أفاقها الميثولوجيّة والرّمزيّة والإيديولوجيّة. يستثمر الشاعر مدلولاتها منفحةً على أزمنة غابرة، يستعيد لها ليتكئ عليها في تظهير رؤيته الشعريّة. والمكان بنيةٌ دالةٌ إلى المعنى، تتجدرّة في وعي الشاعر لتخترق بماهيته "اللحظة الزّمنية التي يرى الشاعر فيها المكان وقد اندمج بروية كونيّة شاملة" (النصير، 1986، صفحة 409). ويكاد الشاعر يقصر شعره على بلاده وقضاياها، ويُقرّ بذلك قائلاً: "بلادي هي أقدس ما أحمل في أعماقي وأغلاه. وهي بتاريخها

وإنسانها وترايبها وتراثها وأحلامها وأوجاعها هي موضوعي الثابت والدائم" (مطر غ، غسان مطر: شعراء قضية برروا تنازلهم بقضية الشعر، 2006).

يرتبط غسان مطر بالمكان لأسباب وجودية ووجدانية: "لقد خُلقت في بلادٍ مجروحة، نصفها مغتصب، والدماء تغطي شوارعها من مصر إلى العراق إلى سورية إلى اليمن إلى ليبيا إلى تونس..." (مطر غ، بيت القصيد، 2015) ويخرج الشاعر في هذه الرؤية المكانية عن حدود سورية الطبيعية التي يرادفها مصطلح سورية الكبرى، أو بلاد الشام أو المشرق العربي، ذلك الحيز المكاني الذي يدعو إلى وحدته الفكر السوري القومي الاجتماعي. وقد أطلق البعض على هذه البلاد اسم "سوراقيا"¹. تدفق شعر غسان مطر مقتبسًا من معالم المكان تجلياته الدلالية. "وكانّ المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلا إذا استترفد المكان واستخلص منه محمولاته الدلالية" (مؤنسي، 2001، صفحة 7).

تجاوز الشاعر حدود بلاده؛ فوصل المشرق العربي بالمغرب العربي حين استدرجه الوعي المكاني إلى مدنٍ تشكّل توائم روحية مع مدن المشرق العربي؛ فاستعيدت توأمة مدينتي صور اللبنانية وقرطاجة التونسية في مجموعة "هليسار، 1970"، وتلاحمت مدينتا طبرق الليبية والدار البيضاء المغربية مع بغداد ودمشق في مجموعة "أقسمت لن أبكي، 1978"، وأعاد البكاء على بغداد وأخواتها في العراق وفلسطين إحياء دموع الباكين على غرناطة الأندلسية في مجموعة "بكاء فوق دم النخيل، 2003"، وتقاطعت دروب القصيدة في دمشق جامعةً مكة السعودية إلى وهران الجزائرية ومعها مدن المشرق العربي في "أحزان مشرّدة، 2015".

¹سوراقيا: هو تعبيرٌ أعاد إحياءه الباحث كمال خلف الطويل. وقد استنبطه المفكر أنطون سعادة في أربعينيات القرن الماضي. وسوراقيا هو مصطلحٌ مُركّبٌ يجمع أقطار من سورية الطبيعية (أي سورية، لبنان، الأردن وفلسطين والعراق). (سعادة ص، 1 آذار 2014)

وبقيت سورية واسطة العقد في هذه الرؤية المكانية؛ فهي قلب بلاد الشام، وارتبط ما حولها بها. فكان من الطبيعي أن يتلازم لبنان وسوريا في هذه الرؤية التي أفصح عنها الشاعر بقوله:

"أومات... هل غصن شمس، أم أضأت يدا؟

أم وجه ربّ على قوس الغمام بدا؟

قلت: انتسب... قلت من أرز ومن كبر دمي،

وأمي حنان الماء في بردى" (مطر غ.، في تكريم الشاعر اللبناني غسان مطر، 2019).

يعبر الشاعر عن انتسابه إلى لبنان وسورية في حفل تكريم أقيم له على هامش توقيع مجموعته الشعرية الكاملة في احتفالية أقيمت في دمشق. فيقول إنه يتحدّر من شجر الأرز في جبال لبنان ومن نهر بردى الذي يشكّل علامةً دمشقيةً فارقةً في تاريخ المدينة وجغرافيتها.

يحفر المكان أخابده في الذات الشاعرة؛ فيصبح "الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين هذه الذات والعالم". (حسين، 2000، صفحة 60) ويرتبط الأديب بالمكان ارتباطاً جذرياً بفعل الكينونة "لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، لصياغة المشروع الإنساني" (النصير، 1986، صفحة 395).

أما في الحيز المكاني "سوراقيا" أو سورية الطبيعية التي تشكّل أرض الأمة السورية في الفكر القومي الاجتماعي؛ وفي الحيز المكاني الأوسع أي العالم العربي؛ فتبرز فلسطين أولاً: "فلسطين التي أكتب عنها هي فلسطين العرب كلهم وأهل الحق كلهم" (حوماني، الشاعر غسان مطر لـ «اللسواء»: إتحاد الكتاب اللبنانيين حكاية طويلة ومريرة، 2018). لذلك، نرى أنّ ذكر اسم فلسطين ومدنها يلي ذكر اسم لبنان (وطن الشاعر) ومدنه وقراه في صدارة الأماكن الوارد ذكرها في قصائد الشاعر وفقاً لقراءة المجموعات الخمس عشرة:

البلد	عدد مرّات ذكره في قصائد الشّاعر
لبنان	115
فلسطين	102
العراق	70
سورية	20
تونس	19
السّعودية	9
المغرب	4
ليبيا	3
مصر	3
الأردن	2
الجزائر	1

يُنسَع المكان القوميّ ويضيق بحسب المقياس الإيديولوجيّ. فهو يذكر فلسطين ولبنان والعراق بأسمائها ومدنها. لكنّه لم يستحضر من السّعودية سوى مدينة مكّة المكرّمة لرمزيّتها الدّينيّة، ولم يستحضر من تونس سوى قرطاج لرمزيّتها التّاريخيّة الفينيقيّة. كذلك، يمكن أن يضيق الحيّز المكانيّ ويتّسع وفقاً لمقوّمات الوجدان والخيال. ذلك أنّ "المقياس الجغرافيّ لقوميّة

المكان يهزم أمام المقياس الشعريّ عندما تتحقّق المعطيات الجماليّة والرؤيويّة. (المساوي،
البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، 1994، صفحة 302).

وإن تفاوت حضور بلاد الشّام أو سوراquia في قصائد الشّاعر؛ فهذا لا يعني أنّ سورية مثلاً كان حضورها تسع عشر مرّة (19) فقط. كذلك العراق ولبنان وفلسطين على الرّغم من حضورها الإسميّ الوافر؛ فإنّها حضرت في القصائد أيضاً وأيضاً مئات المرّات باستخدام مفردات موازية لها من قبيل: الأرض، الوطن، وطني، البلد، بلادي، البلاد. وكانت كلمة "الأرض" الكلمة الأكثر استخداماً في أدبيّات الشّاعر. ويمكن أن نرصد حضور هذه الكلمات في الجدول الآتي:

الكلمة	عدد مرّات ذكرها في القصائد
الأرض	265
وطني - الوطن	66
البلاد - البلد - بلادي	63
المجموع	394

أمّا المحرّكات الفاعلة في هذا المكان؛ فتبدأ بقائدٍ بمُلمهم، استمدّ منه الشّاعر منطلقاته الرّوحية والسياسية والقيمية هو: المفكّر الرّعيم أنطون سعادة، الذي كان مرجعية فكر الأمة السوريّة، ونهل منها الشّاعر رواء الحضارية. وبرز حضور السيّد المسيح (ع) مقروناً بدالٍ مكانيّ هو الجلجلة و مداها الفلسطينيّ. أمّا المحرّك الثّالث، فهو الإمام الحسين (ع) الذي ارتبط ذكره بمكانين اثنين، هما: العراق والجنوب اللبنانيّ. يضاف إليهم الشّهداء المقاومون في فلسطين

ولبنان الذين افتدوا أرضهم وشعوبهم بأرواحهم، والشعراء المتعاقبون على تاريخ سورية القديم والمعاصر.

وينطلق تأثير هؤلاء من انتصارهم للقضية بالفكر والشهادة، ومن انبعاثهم بعد الموت قيامةً وشهادةً ونهضةً تحتاج إلى استلهاهما أمة الشاعر في صراعها الوجودي وكيونتها المهتدة دائماً. وكان هؤلاء الملهمون عزاء الشاعر في مواجهته الدائمة مع الموت. فقد خصَّ الشاعر الزعيم أنطون سعادة، بأكثر من قصيدة، وقال عنه: "كان هذا العظيم رؤيويًا. وتعاليمه وحدها هي طريق الخلاص" (الاجتماعي، 2012). وبين فكر النهضة وواقع الموت، كان على شاعرنا أن يكابد موته طوال الوقت. فقد عانق الموتَ عندما حطفت ابنته، وغيبَ زوجته، وأفقدته الكثيرين من رفاق دربه الشعري والنضالي (كمال خير بك ومحمد الماغوط وجوزف حرب وزهير غانم). وبما أن الحكمة تقول: "إذا هبَّت أمراً، فقع فيه"؛ فقد أتقن شاعرنا التحديق في عين الموت، وقراءة أسرارهِ". (ديوب، 2019) فقد تأسى وتعزى حين قرأ في فدائية المسيح والحسين ما جعله يقول:

" المسيح رمز الفداء فدى الناس بموته، والحسين أخو المسيح من حيث فداؤه لدينه ولشعبه ونصرته الحق. كلما كتبت عن الحسين، أتصور أنني أكتب عن المسيح، وكلما أكتب عن المسيح، أتصور أنني أكتب عن الحسين. أمام ما تعانيه بلادنا، إما أن نستسلم وإما أن نرفض ونقاتل. ونحن نستجد بالحسين مثلاً كي يغدنا بتضحياته وسيرته وكلامه، لكي نستطيع أن نصمد وأن نواجه وأن نقاتل وأن نُسشهد وأن ننتصر" (الصراط، 2014).

ويتابع الشاعر تبيان أثر شهادة الحسين على شعره؛ فيقول: "لا أتذكر أنني كتبت قصيدةً سياسية، لم يكن وجه الحسين ساطعاً فوق أحرفها وفوق أسطرها" (الصراط، 2014). وقد كان المسيح رافداً قيمياً رافق الشاعر في مسيرته الشعرية؛ فلم يغيب طيفه من معظم القصائد يوشحها بمعاني الألم والقيامة وقيم الخير والمحبة والتضحية.

النصّ الأول: "بلادي بلادي...ولن أرحلاً"

1 "وكم قلت: لا

10 فأصرُخ: لا

بلادي بلادي فلن أرحلاً

بلادي بلادي، ولن أرحلاً.

وكانت تحاصرُ خديكِ نارٌ،

وها انكسرتِ تحتي الأرضُ،

فأخشى على الوردِ أن يذبلًا،

واختطفتكِ بلادي

5 وأصرُخ: لا

وأطفأتِ الحلمَ الاجملاً

بلادي بلادي، ولن أرحلاً.

15 وما زلتُ أصرُخ: لا،

ويتسعُ القبرُ حولي،

فما دامَ قبركِ صار بلادي

فأعمرُ عينيكِ خوفاً،

17 فلن أرحلاً."

وتوشك عيناكِ أن تسألاً

(مطر غ.، عزف على قبر لارا، 1990،

الصفحات 24-25)

يتعيّن إطار الكلام بالمعنيّات الإشاريّة: أنا- هنا- الآن، أي بالموقف التلفّظي. فالمتكلّم في النصّ هو الشّاعر عينه، يدلّ عليه انتشار ضمير المتكلّم العائد إليه: قلتُ- بلادي- أرحل- أخشى... "والأنا" يتوجّه إلى مخاطبٍ مؤنّثٍ هو ابنته القتيلة "لارا" في رثاءٍ أراده أن يكون عزفاً حزيناً على قبرها. يعلن المؤلّ المباشر أنّ المتكلّم هو غسان مطر، أمّا المؤلّ الدّينامي؛ فيحضر إلى الدّهن عن "الأنا" أنّه الشّاعر اللّبنانيّ المعاصر غسان مطر الذي افتقد ابنته الوحيدة "لارا" في انفجار سيّارة مفخّخة في بيروت في نهايات العام 1989 التي تزامنت مع نهايات الحرب الأهليّة التي ضربت لبنان بين العامين 1975 و1990. وباللجوء إلى المؤلّ النّهائيّ نتبيّن

أنَّ الشَّاعِرَ يَتَكَلَّمُ بِصَفْتِهِ أَبَا مَفْجُوعًا بِابْنَتِهِ الْوَحِيدَةِ (انكسرتُ تحتِي الأرض- أطفأتُ الحلم الأَجْمَل...)

وبوضع "الأنا" في حوارية مع "الأنت" يريد الشَّاعِرُ أن يُطْمَئِنَّ ابنته الثَّأْوِيَّةُ فِي قَبْرِهَا بِعِزْمِهِ الثَّباتِ عَلَى رَفْضِهِ مَغَادِرَةَ الْبِلَادِ. وَالْبِلَادُ هَذِهِ هِيَ الْمَكَانُ الْمَتَعَيْنُ فِي النَّصِّ، وَلِأَنَّهُ لَمْ يَسْمَعْ بِالْأَسْمِ؛ فَإِنَّا نَسْتَنْتِجُ أَنَّهُ "لِبْنَانٍ"، لِأَنَّ "لَارًا" قَضَتْ فِي عَاصِمَتِهِ "بَيْرُوتٍ". وَهَذَا الْمَكَانُ هُوَ فِضَاءُ اقْتِتَالٍ دَاخِلِيٍّ، وَأَرْضُ اجْتِيَا حَاتٍ خَارِجِيَّةٍ وَمَشْوَهُ حَرْبٍ لَمْ تَتَعَاْفَ عَاصِمَتَهُ وَصَوْلًا إِلَى كَلِّ مَدْنِهِ وَقِرَاهِ مِنْ دِمَارِ الْحَرْبِ وَوِيَلَاتِهَا. تَمَسَّكَ بِهِ الشَّاعِرُ، وَرَفَضَ مَغَادِرَتَهُ حِينَ كَانَ بِلَادًا عَلَى مَسَاحَةٍ مِنَ الْجُغْرَافِيَّةِ (مَسَاحَةُ لِبْنَانٍ 10452 كَلِمًا). وَقَدْ ضَاقَ هَذَا الْوَطْنَ كَثِيرًا بَعْدَ مَوْتِ لَارًا؛ فَصَارَتْ مَسَاحَتُهُ قَبْرَ لَارًا: "فَمَا دَامَ قَبْرُكَ صَارَ بِلَادِي؛ فَلَنْ أَرْحَلَا...". وَبَقِيَ الشَّاعِرُ مَتَمَسِّكًا بِالْبَقَاءِ فِيهِ عَلَى ضَيْقِهِ وَظَلْمَتِهِ وَظَلْمِهِ.

وَفِي تَحْوِيلِ الْوَطَنِ إِلَى قَبْرِ تَعْبِيرٍ عَنِ انطْفَاءِ الْحَلْمِ بِمَوْتِ لَارًا، وَانْعِدَامِ الرَّجَاءِ بِعُودَةِ السَّلَامِ إِلَى هَذِهِ الْبِلَادِ. وَقَدْ كَانَ الْمَأْمُولُ قَبْلَ مَوْتِهَا أَنْ تَعِيشَ الْفَتَاةُ فِي بِلَادٍ أَمْنَةٍ تَتِيحُ لَهَا أَنْ تَتَّعَمَّ بِرَبِيعِ عَمْرِهَا الْمَلِيءِ بِالْحَيَاةِ. وَيَتَعَيَّنُ الْآنَ بِزَمَنِ الْحَرْبِ الَّتِي تَغْتَالُ أَحْلَامَ النَّاسِ وَأَجْسَادَهُمْ. وَقَدْ كَانَ الشَّاعِرُ يَتَأَمَّلُ أَنْ يَكُونَ زَمَانُ سَلَامٍ يَتِيحُ لَهُ تَحْقِيقَ أَحْلَامِهِ بِحَيَاةٍ هَانِئَةٍ لِابْنَتِهِ الْوَحِيدَةِ.

تَتَوَزَّعُ الْقَصِيدَةُ عَلَى أَرْبَعِ وَحَدَاتٍ تَنْتَهِي كُلُّ وَحْدَةٍ بِعِبَارَةِ "لَنْ أَرْحَلَا":

- (2-1): يذكَرُ الشَّاعِرُ ابْنَتَهُ بِمَا سَبَقَ لَهُ أَنْ قَالَهُ فِي اتِّخَاذِهِ قَرَارَ عَدَمِ الرَّحِيلِ عَنِ الْبِلَادِ.
- (3-6) يَبْقَى الشَّاعِرُ مُلْتَزِمًا عَدَمَ الرَّحِيلِ عَنِ بِلَادِهِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ خَشْيَتِهِ الدَّائِمَةِ أَنَّكَ مِنْ أَنْ تَحَاصِرَ نَارَ الْحَرْبِ خَذِي "لَارًا"؛ فَيُذْبَلَانِ. لَمْ يَمْنَعَهُ خَوْفُهُ عَلَيْهَا مِنْ الْجَهْرِ بِقَرَارِ بَقَائِهِ فِي بِلَادِهِ.

- (7-11): يقترب خطر الحرب أكثر فأكثر من الشاعر، ويتسع قبر البلاد باتساع دائرة

الموت في دوامة الحرب المهلكة. ويلحظ الشاعر خوف ابنته مما يحدث حولها وفي بلادها؛ فيخفي عنها خوفه عليها ويغمر عينيها بهذا الخوف المكتوم. لكنّه يحافظ على ثباته في بلاده، ويكرّر رفضه الرّحيل. وقد أوحى الفعل "يتسع" بهذا التّمّد المخيف لمشاهد الموت والدمار المتأّتية من يوميات الحرب. وتبرز الفاء الاستنتاجية "فأغمر- فأصرخ..." لتعلن ردّ فعل الشاعر على اتّساع دائرة الموت في البلاد.

- (12-17): ويتحقّق في الوحدة الرّابعة ما كان يخشاه الشاعر في الوجدتين السابقتين،

وتختطف البلاد "لارا" من يد أبيها، لتتكسر الأرض تحته من وطأة انكساره، وينطفئ الحلم المخبأ في عينيه وقلبه وباله. وقد افتتحت الوحدة الثالثة بالفعل الماضي "انكسرت"، وفيه فقد المتكلم/الشاعر فاعليته تجاه المخاطب/الابنة؛ فقد تحكّم الغائب بمصير الابنة وبحياة الأب: "انكسرت الأرض- اختطفتك بلادي وأطفأت الحلم..."

وقد اعتمد الشاعر في القصيدة على تفعيلة المتقارب "فعولن" وجوازاتها، ونوع في أعدادها بين سطرٍ وآخر. والتزم تقيةً موحدة كان ملفتاً فيها أنّ ستّ قوافٍ من أصل سبع أتت فعلاً مضارعاً منصوباً؛ فنكرّر الفعل "أرحلا" أربع مرّات، وورد معه الفعلان: "يذبل- تسأل"، وبقيت القافية السابعة التي خالفت أخواتها في كونها نعتاً منصوباً للمفعول به: "أطفأت الحلم أجملًا". وهذا يرسّخ تضافر المستويين الصوّتيّ والصّرفيّ، ما يأتلف مع دلالة توكيد قراره بالبقاء والثبات عليه على الرّغم من كلّ المخاطر المحدقة قبل موت "لارا" وعلى الرّغم من موتها لاحقاً أيضاً. ويضاف إلى تشابه القوافي بنية التّوازي والتّوازن في تشكّلاتٍ جماليةٍ إيقاعيةٍ تضافر فيها الصّوت والنّحو والدّلالة؛ فهي تقوم على تكرير البنية المعجمية والنّحوية للمركّبات الجمليّة في التركيب نفسه: "بلادي بلادي فلن أرحلا- بلادي بلادي ولن أرحلا- بلادي بلادي ولن أرحلا..." فيصبح هذا التّركيب بمثابة اللازمة التي تُختتم بها كلّ وحدة. هذا

التطابق التركيبي والإيقاعي والمعجمي والدلالي يريد إظهار التماثل بين مرحلتين هما: مرحلة ما قبل موت "لارا" ومرحلة ما بعد موتها. فالشاعر باقٍ في بلاده قبل الموت وبعده. أما بقاؤه قبل الموت؛ فكان تعلقًا بوطنه ورفضًا للاغتراب عنه في زمن المحنة والحرب. وهذا يتعارض دلاليًا مع سبب بقاءه بعد موت "لارا". فهو يريد أن يبقى بجانب قبرها الذي اختصر بلاده.

ويأتي إسناد فعل اختطاف "لارا" وإطفاء أجمل أحلام الشاعر إلى البلاد من قبيل المجاز المرسل الذي يسمي المكان قاصدًا ساكنيه. فمن اختطف "لارا" وأطفأ حلمه هم المتقاتلون في هذه البلاد. وتأتي عبارة "ما زلتُ" في الوحدة الرابعة لتؤكد ديمومة الصراخ الرافض مغادرة البلاد. وتكررت كلمة "بلادي" ثماني مرّات، وكلمة "قبر" مرّتين. وكان القبر هو صيرورة البلاد الغارقة في حربها. أمّا النفي؛ فتكرّر ثماني مرّات أيضًا على قدر تواتر كلمة "بلادي"، ليؤكد حتمية البقاء فيها.

وقد شحن الشاعر نصّه بطاقة إيقاعية بارزة واجتهد في جعل النصّ عزفًا على قبر ابنته؛ فكان غنيًا بعناصر الموسيقى الداخلية والخارجية، إذا أضفنا التنسيق الصوتي (دي- دي) في بلادي (بلادي) والهندسة الخاتمة المتمثلة بتكرار المقطع الصوتي نفسه في نهاية كلّ وحدة (بلادي بلادي ولن أرحل)... يمكن ردّ هذا الاتجاه السمفوني في الأبيات إلى رغبة الشاعر في التخفيف من وطأة الرثاء والبكاء وحمولة الإيديولوجيا والفجيرة الزائدة في النصّ.

للنصّ بنية اعتقاقٍ من الخوف على الابنة في البلاد، إلى اتّخاذ قبرها بلادًا تتسع لوجوده، بعد أن ضاقت بلاده الأصلية بها وبأحلامه فيها. فهو لم يهجر بلاده، بل قام بتصغيرها إلى حدود قبر "لارا". وتتكشف عبر النصّ مجموعة من المحاور أو الثنائيات التقابلية، منها:

- الأنا/ الأنت

- حدًا لارا/ النار

- الشّاعر/ الأرض

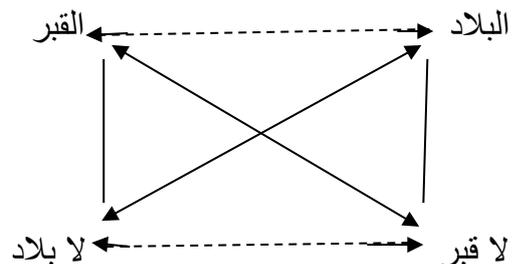
- البلاد/ لارا

- البلاد/ حلم الشّاعر

- قبر لارا/ البلاد.

"الأنا" هي الذات الشاعرة لأبٍ مفجوعٍ بفقد ابنته، يخاطبها بانكسارٍ ليخبرها أنّه باقٍ بقربها بعد موتها مثلما كان قبله، وإن وقع الموت عليها. لن يعيدها بقاؤه قربها إلى الحياة، لكنّه يكتفي بقبرها ملاذًا من الحزن والوحشة بعد أن انتفى في البلاد كلّ ملاذٍ من الحرب والموت. ومن هذه الوضعيّة الجديدة، وضعيّة لجوء الأب إلى قبر ابنته واتّخاذه وطنًا، ينبثق ردّ فعله على الموت المباغت محاولةً لطمأننة الابنة وفي الوقت نفسه هي بحثٌ عن طمأنينة الأب الذي انكسرت تحته الأرض وانطفأ حلمه الأجل فيها. فيكون الخلاص للطرفين بالبقاء متجاورين، لعلّ هذا التّداني يخفّف وطأة الموت عليهما.

وقد انتهى النّصّ بخلاصةٍ تؤكد بالصرّاح المستمرّ فكرة عدم الرّحيل، وإن تبدّلت البلاد. فهو لن يرحل عن قبر "لارا"، مثلما لم يرحل قبل عن "لبنان". كان البقاء أوّلًا حبًّا بالوطن يدفع الشّاعر إلى مكابدة الحرب ومعايشة أهوالها بصبرٍ وطول أناة. وصار البقاء لاحقًا حبًّا بلارا يرفع قبرها إلى مستوى وطنٍ بديل. وهذه المعادلة الجديدة في استبدال القبر بالبلاد كانت ردّة الفعل الوحيدة المتاحة أمام الشّاعر في مقام موت ابنته. ويمكن اختزال هذا التّقابل بمحور البلاد/القبر في المنظور الاستبدالي:



أما في المنظور التركيبي؛ ترتبط البلاد برمزيّتها بالحياة المشتركة فيها بعلاقة تضادّ مع القبر برمزيّته إلى الموت والوحدة. لكنّ هذه البلاد بفعل احتدام الحرب، ضاقت مساحة الحياة فيها واتّسعت القبور. ولمّا وصلت القبور إلى بيت الشّاعر، وأهالت ترابها على جسد "لارا" الفتى، ضاقت البلاد بالشّاعر إلى حدٍّ صارت فيه على مساحة قبر "لارا". وقد عبر الشّاعر بالبلاد إلى اللا-قبر اللّذين هما بعلاقة تكامل في السّلب، إلّا أنّ اللا-قبر هي في الحدّ الأدنى من مراتب العيش في البلاد الغارقة في الاحتراب. لقد صار البقاء على قيد الحياة في زمن الحرب ترفاً غير متاحٍ للكثيرين من أبناء البلاد الواقعين في دائرة النّار المشتعلة بين المتحاربين. وبكون الشّاعر توجّس خيفةً من اتّساع القبور حوله قبل موت "لارا"، ثمّ انتقلت الوضعية من اللا-قبر إلى القبر بموت "لارا"، اللّتين هما بعلاقة تناقضٍ تدريجيّ، حيث تحوّل الموقف من اتّقاء الموت (أغمر عينيك خوفاً...) إلى الوقوع فيه (اختطفتك بلادي...); فالى اختصار الوطن بعد تجرّع فقد "لارا" بقرها فيه.

النص الثاني:

" حين يسمعي اليائسون

أغزلُ جرحي وأحلمُ بالشمس،

تنهمرُ الأسئلة.

لا أبالي بهم،

المسيحُ بلادي،

وهل كان فجرُ القيامةِ

لو لم تكن عتمةُ الجلجلة؟ (مطر غ.، بكاء فوق دم النخيل، 2003، صفحة 83)"

يتوزع النص على حركتين تُستهلّ الأولى بالمفعول فيه "حين" مقروناً بالفعل المضارع "يسمعي"، والثانية بالفعل المضارع المنفيّ "لا أبالي".

- الحركة الأولى: (حين...الأسئلة): حركة تساؤلات اليائسين في إثر سماعهم مغازلة الشاعر جرحه وحلمه بالشمس. تتماسك هذه الحركة بترابط أسطرها نحوياً، وبتواتر أربعة أفعال مضارعة مرفوعة في أسطرها الثلاثة.

- الحركة الثانية: (لا أبالي...الجلجلة): حركة لامبالاة الشاعر بتساؤلات اليائسين. وتتماسك هذه الحركة بترابط أسطرها نحوياً، وبالمستوى البلاغي (المقابلة: فجر القيامة وعتمة الجلجلة).

للنص بنية الانبعاث، وفيه ثلاثة محاور:

- محور "الأنا": الشّاعر المتفائل: ويتميّز بحضور الذات الشاعرة بشكلٍ بارز في

القصيدة (خمس مرّات: يسمعي- أغازل (أنا)- أحلم (أنا)- أبالي (أنا)- بلادي).

- محور اليأس/ الرّجاء: اليائسون/أحلم بالشمس.

- محور الموت/ الانبعاث: عتمة الجلجلة/ فجر القيامة.

الأنا شاعرٌ متفائلٌ اختار الأمل طريقًا إلى الحياة؛ فلم يحبطه اليائسون ولم يثبطوا عزيمته. وتجلّى عدم امتثاله لمنطقهم بمغازلته الجراح وحلمه بالشمس لأنّه يخترن إيمانه المسيحيّ ويقتدي بشخصيّة المسيح الفادي في احتمال الآلام ومكابذتها سبيلًا للانبعاث. وقد صارت البلاد التي ينتمي إليها الشّاعر مسيحًا جديدًا ينهض من خشبة الصّلب ودرّب الجلجلة، ليعود ظافرًا إلى الحياة. والذي يختار أن يغازل جراحه ولا يقنط من نزفها، والذي يذهب إلى الموت حرصًا على انتزاع الحياة من مخلب الموت يخصّب الآلام ويحوّلها من صيرورة موتٍ أكيدٍ إلى صيرورة انبعاثٍ واعد. وهكذا استخدم الشّاعر صيغًا تقابليّة بين سلوكين، سلوك اليائسين المحبط الذي يتساءل عن جدوى تفاؤل الآخرين، مقابل سلوك الشّاعر غير المبالي بالتّئيس. ففي عبارة "تنهمر الأسئلة" تكمن سلبية اليائسين القائمة على رفض كلّ محاولةٍ لبثّ الأمل وإشاعة أجواء التّفائل، وفي عبارة "لا أبالي بهم" دلالة على مواجهة منطق التّئيس بمزيدٍ من التّفائل. وقد اكتمل مشهد المواجهة باستحضار المسيح وجعل البلاد معادلًا موضوعيًا له في صبره واحتماله وموته وقيامته: " المسيح بلادي". عبارةٌ كانت كافيةً للدلالة إلى أنّ سيرة البلاد ومسيرتها هي استلهاّم لسيرة المسيح ومسيرته من ارتقائه صليبه في جبل الجلجلة إلى قيامته المتجدّدة في اليوم الثّالث بعد الموت. فوضعت البلاد والمسيح معًا في مواجهة اليائسين، يستعين بهما الشّاعر في لا مبالاته بهم وبأسئلتهم. وكانت العلاقة التّقابليّة بين المسيح والبلاد تبشيريًا بالفجر طالعا من العتمة وبالحياة منبثقةً من الموت، وبالقيامه آتيةً من الجلجلة. وهذا منطقٌ إيجابي يتسامى فوق معوّقات الوجود استيلادًا لحياةٍ متجدّدة تفيض بالحبّ والأمل.

النّصّ الثالث:

" العدوُّ هنا أو هناك

أنا لستُ أبكي

وإن كنتُ أبكو حزينا،

أنا لا أحبُّ البكاء،

أمّتي بدّلتُ إسمها،

صارتِ الأرضُ تعرفُها باسمِ "وَلَادَةَ الشّهداء"،

إنَّ بغدادَ بيروتُ

يحرصُها "خالد"¹ بالرّصاصِ الذي يبدعُ الكبرياءُ

والجنوبُ هناكُ الجنوبُ هنا

تفتديه "سناء"²

العدوُّ هنا أو هناك

أنا لا أخافُ

وفي أمّتي قطرةٌ من دماءٍ" (مطر غ.، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، الصفحات 84-85).

نلاحظ في النّصّ حركتين على المستوى الدّالّي:

¹ "خالد علوان: بطل عمليّة مقهى الرومبي في بيروت ضدّ الغزاة الإسرائيليّين في 24 أيلول 1982" (مطر غ.، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 84)..
² "سناء محيدلي: أوّل استشهاديّة لبنانيّة في مواجهة الاحتلال في جنوب لبنان في 9 نيسان 1985" (مطر غ.، بكاء فوق دم النّخيل، 2003، صفحة 85).

- الحركة الأولى: (العدوّ...ولادة الشّهداء): حركة الفرضيّة التي تقول باتّحاد مكائين مستهدفين باحتلالٍ معادٍ هما "هنا" و"هناك". والمقصود ب"هنا" العراق كون القصيدة نظمت في العام 2003 في إثر الغزو الأميركيّ للعراق. أمّا المقصود ب"هناك"؛ فهو لبنان وطن الشّاعر الذي كان واقعًا تحت الاحتلال الإسرائيليّ في مرحلةٍ سابقة. وفي هذه الحركة ينفي الشّاعر بكاءه بسبب الاحتلال: "أنا لست أبكي- أنا لا أحبّ البكاء)، لأنّه يراهن على انبعاث الأرض من عطاء الشّهداء.

- الحركة الثّانية" (أنّ بغداد بيروت...قطرة من دماء): حركة إثبات الفرضيّة المطروحة في الحركة السّابقة حول اتّحاد المكائين هنا وهناك. بدأت بجملةٍ مؤكّدة (أنّ بغداد بيروت)؛ فتماهت عاصمة العراق (بغداد) في العام 2003 مع عاصمة لبنان (بيروت) في العام 1982. وتقمّص المقاوم الذي يحرس بغداد في هذا الزّمان شخصيّة المقاوم خالد علوان الذي حرس بيروت في العام 1982. وتتابع اتّحاد المكان بالمكان. فصار الجنوب واحدًا (الجنوب هناك والجنوب هنا)، جنوب العراق وجنوب لبنان. وقامت من تفتدي جنوب العراق بروحها، لتتماهى مع سناء محيدلي التي افتدت جنوب لبنان ذات يومٍ من أيّام نيسان من العام 1985. ودخل الشّاعر في الحركتين (أنا لست أبكي- أنا لا أخاف) متكلمًا يستشرف مستقبلًا واعدًا للأمة التي ينتمي إليها بفعل هذه الدّماء النّازفة في معركة تحريرها وبفضل روح الفداء التي ما زالت تنتقل من بلدٍ إلى بلد ومن إنسانٍ إلى آخر. فلن تخمد جذوة رفض الاحتلال، ولن ينتهي فعل الثّورة عليه سواءً أكان إمبركياً في العراق أو إسرائيليًا في لبنان.

ينتشكّل العالم السّيميائيّ من ثلاثة أطراف: العدوّ- الشّاعر- الشّهداء الفدائيين. ينحاز الشّاعر إلى الشّهداء ويراهن عليهم. ويواجه العدوّ روحًا فدائيّةً واحدة على الرّغم من اختلاف المكان والزّمان والأشخاص. هذه الرّوح هي التي يعقد الشّاعر عليها آماله ويركن إلى حضورها

مطمئناً على الأمة ومستقبلها. ولكثرة الشهداء الفدائيين لم تعد الأرض تُعرفُ باسمها. فلا هي بلاد ما بين النهرين، ولا هي بلاد الشام، ولا هو العراق، ولا هو لبنان. كل هذه الأرض صارت تُدعى "وَلَادَةَ الشَّهْدَاءِ". لذلك؛ فهي قادرةٌ على إنجاب أمثال خالد علوان وسناء محيدلي في كل لحظة، لتواجه عدوها بكبرياءٍ لا يُدَلّ.

وقد كمنّت شعريّة النصّ في هذا التكرار الجميل لثنائية هنا/هناك، وفي التشبيه البليغ (إنّ بغداد بيروت- الجنوب هناك الجنوب هنا) وفي خاتمة موقّعة هي المجاز المرسل (في أمّتي قطرة من دماء). ففي الأمة الكثير من الدماء أشير إليها بقطرة في مجاز مرسل يقوم على الجزئية، بحيث يُذكر الجزء، ويُقصد الكلّ. كذلك، رأينا المقاومة مختصرةً بشخصين مقاومين بطلين من جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية ومن الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي أسّسه أنطون سعادة وانتمى إليه الشاعر غسان مطر، هما خالد علوان وسناء محيدلي، في تشفيرٍ سياقيّ يجعل أبناء الأمة كلّهم بمستوى تضحيات هذين الشهيدين. والعلان اللذان تحتاج إليهما الأمة في العراق زمن كتابة القصيدة هما "يجرس" و "تفتدي". وهذان الععلان قام بهما خالد وسناء؛ فتحزّر لبنان، ومن شأن تكرارهما في العراق أن يحزّر أرضه. تقوم القصيدة على رؤية مكانية تجعل الأرض ولاة شهداء، ورؤية إيديولوجية ترى الشهادة سبيلاً للانبعاث والنهوض، وتحسب الدماء ودائع تستعاد لصاحبها الأمة حين حاجتها إلى تضحيات أبنائها وفق تعاليم أنطون سعادة: "كلّ ما فينا هو من الأمة وكلّ ما فينا هو للأمة. الدماء التي تجري في عروقنا، عيناها، ليست ملكنا. هي وديعة الأمة فينا ومتى طلبتها وجدّتها" (سعادة أ، خطاب الرّعيم في الأوّل من آذار، 1949). ويتشابه القدران العراقيّ مع الاحتلال الأميركيّ، واللبنانيّ مع الاحتلال الإسرائيليّ في وطأة ما عاناه الشعبان، وفي اتّخاذهما المقاومة سيرورة نهوضٍ وانبعاث. وقد رأى الشّاعر في مأساة العراق في العام 2003 نكبة فلسطين؛ فحاول أن يبشّر بولادةٍ عربيّةٍ جديدة تنجي الإنسان والأوطان من دوامة الموت والاحتلال.

وفي ربطه العراق بفلسطين، قال:

النصّ الرابع:

" يزهرُ الوردُ من دمهم

لا فلسطين ماتتُ

ولا نخلةٌ في العراقِ تموتُ،

البكاءُ الذي يتعالى هنا وهناك

مخاضُ الولادةِ

فانتظروا الطفلَ يزرعُ ضحكته في البيوتِ،

أشعلوا شمعةً

وأضيئوا زوايا السكوتِ،

هذه أمةٌ لن يمرَّ على دمها العنكبوتُ" (مطر غ.، بكاء فوق دم النخيل، 2003، صفحة 80).

يستدعي جرح العراق جرح فلسطين في لحظةٍ تراجيديّةٍ تعصف ببغداد، يستعيد الشّاعر يقينه بأنّ الموت لن يطال أمتّه وأرضه في المكانين. وكلّ المكابذات من شعوب هذه الأرض هي آلام مخاضٍ جديدٍ وولادةٍ ثانية. يذهب الشّاعر بالمكان إلى زمنٍ مستقبليّ غارقٍ بالحلم والرّجاء.

توجّه التّجليات المكانية الدّات الشّاعرة؛ "وتشكّل نسقاً درامياً في بنية القصيدة، انبجس عن تماسه الشّعوريّ والإيديولوجي مع الدّات، ليكون موجّهاً في تأويل رؤية الشّاعر المكانية" (الشّيباني، 2011، صفحة 275).

وقد حاول الشّاعر أن يكون تفاعلياً في لحظة يأسٍ عربيٍّ عميم. وكأن وقائع الزمان العربيّ المعتم في غير بلدٍ عربيّ، تفرض على وعي الشّاعر أن ينهض ويستنهض أبناء شعبه، ليمدّهم بقوة الشّعْر موقفاً وسلاحاً للمواجهة. تستدرّ روح الشّاعر النّائر التّفاؤل من روافد الموت والشّهادة؛ فتصيرها قوّة كامنة تعتمل وتشعل برغبة الانبعاث والانعقاد من قيود الاحتلال. وهل المخاض إلا انعقادٌ للرّوح من سجن الرّحم؟ فكلّ آلام الباكين والنّائحين في خراب بغداد وفي وداع ضحاياها، ذاهبون إلى ولادةٍ جديدة تمتاح الضّوء من العتمة وتضيء الذات العربيّة بنور الأمل والرّجاء. ومنشأ غبطة الشّاعر وتفاؤله، يعود إلى استشرافه فعل الدّماء والتّضحيات قبضاً على المستقبل بيدٍ من عزيمة، وحصاداً حتمياً للتّضحيات.

وزّع الشّاعر نصّه على حركتين صاعدتين من الموت إلى الخصب والحياة، الأولى سرديّة والثّانية إيعازيّة:

- الحركة الأولى: (يزهر...مخاض الولادة): حركة انبثاق الورد من دماء الشّهداء، أي بعث الأمة في فلسطين والعراق من مخاض الدّماء والبكاء.
- الحركة الثّانية (فانتظروا...العنكبوت): حركة استنهاض العرب من موتهم وصمتهم كي ينتظروا ضحكة الطّفل ويضيئوا شمعة الرّجاء بعودة الأمة إلى الحياة.

لقد حوّلت شعريّة غسان مطر البكاء من واقع الحزن على الضّحايا إلى حدّ جعله من تباريح آلام الولادة الجديدة. وجاءت ضحكة الطّفل نتاجاً لهذه الولادة. واستتبعّت الضّحكة بالضّوء (أشعلوا شمعة- أضيئوا)، لتولّد فاعليّة شعريّة للضّوء، وتجعله يضيء وعي القارئ ويباغت زوايا السّكوت في صيرورةٍ حركيّة مبتغاة لإضاءة درب الأمة في سعيها إلى التّحرير. فتصير دوال الموت إرهاصات لكيثونة جديدة تزيّنها الضّحكة والضّوء. هذه الشّعريّة هي شعريّة الضّوء وشعريّة الغد، تراهن على الانتظار؛ فتضح الوعي حجراً أساساً في عمارة المستقبل.

للنصّ بنية الانبعاث والولادة، وفيه ثلاثة محاور:

- محور الـ"هم": الشهداء الذين يزهر الورد من دمهم في العراق وفلسطين.
- محور الـ"أنتم": وهو العرب الأحياء الذين يدعوهم الشاعر إلى الانتظار وإضاءة الشموع.
- محور الموت: (الدم- ماتت- تموت- البكاء) والانبعاث (مخاض الولادة- ضحكة الطفل- أشعلوا- أضيئوا).

الـ"هم" مقاومون في العراق وفلسطين تنكبّوا أعباء مواجهة الاحتلال وتحرير الأرض؛ فسالت دماؤهم وأنبئت في الأمة ورود الوعي. وكان لفعل موتهم فضل إحياء البلاد ونخيلها. لذلك؛ فإنّ دماؤهم كما تشير الخاتمة لن يمرّ عليها العنكبوت. وهذه دلالة على بقاء الدماء حارةً تحرك مسيرة الأمة وتدفعها إلى الأمام؛ فلا تجفّ ولا تُنسى. هذا الموت من الـ"هم" يبعث الحياة في الـ"أنتم". فينتظرون ضحكة الطفل ويشعلون الشمعة ويضيئون الزوايا. في ضحكة الطفل تشفيرٌ لخصوبة الأرض المترعة بالدماء باستنباتها جيلاً جديداً واعداءً. وفي امتناع العنكبوت من المرور على الدماء وعدّ أن تعي الأمة قيمة التضحيات؛ فتحفظها وتؤسس عليها انبعاثها من الموت. فيكتمل المشهد بالتعارض بين ضحكة الطفل في البيوت ومرور العنكبوت، ليفصح عن غلبة ضحكة الطفل بما تشير إليه من غلبة الأمل على اليأس.

النَّصَّ الخَامِسَ:

"...نَهْرٌ مِنَ الدَّمِ فَوْقَ وَجْهِ الأَرْضِ

نَهْرٌ مِنْ رُؤْيِ الشَّهْدَاءِ،

نَهْرٌ مِنْ صَلاةِ الأَنْبِيَاءِ

"قَانَا" تَعَانِقُ "عَيْتْرُونَ"

وَعِنْدَ "بِنْتِ جَبِيلِ"

أَوْقَفَتِ النِّسَاءُ بِكَاءِهَا

وَاسْتَبَدَلَتْ فِي مَوْكِبِ الشَّهْدَاءِ

آهَاتِ التَّفَجِّعِ بِالحِدَاءِ.

لِلنَّصْرِ أَعْرَاسٌ وَأَقْوَاسٌ،

وَلِلْبَلَدِ الأَمِينِ صَبَاحَهُ الأَتِي

وَعَارِ القَادِمِينَ مِنَ الخَنَاقِ

بَيْنَ أَيْدِيهِمْ بِيَارِفُهُمْ

وَتَهْزُجُ فِي عِرْوَقِهِمُ الدَّمَاءُ

مِنْ "كَرْبَلاءَ" تَسَلُّوا

قَبْلَ الصَّبَاحِ

وَأَقْسَمُوا أَنَّ الحُسَيْنَ

هنا يقاتلُ

بعدها ضاقت عليه

كربلاء" (مطر غ.، لمجدك هذا القليل، 2006، الصفحات 84-85).

يتوزع النصّ على حركتين:

- الحركة الأولى: (نهرٌ من الدّم...بالحداء): تتماسك هذه الحركة بتكرار كلمة "نهر"؛

فتصبح دماء الجنوبيين في تمّوز 2006 نهرًا ثلاثي الأبعاد فيه مع الدّماء رؤى

الشّهداء وصلاة الأنبياء. وتتعانق القرى الجنوبيّة والمدن (قانا- عيترون- بنت جبيل)

ويتحوّل موكب تشييع الشّهداء إلى عرسٍ تستبدل فيه النّساء الثّآكلات البكاء بالحداء.

- الحركة الثّانية: (للنّصر أعراس...كربلاء): تتماسك هذه الحركة بتكرار الجملة الاسميّة

بدايةً مقدّمًا خبرها على المبتدأ (للنّصر أعراس- للبلد صباحه). وتتابع الحركة بمشهد

المنتصرين رافعين بيارقهم كأنّهم قادمون من كربلاء بمعية بطلها التّاريخي الحسين

للقتال ضدّ الاحتلال في جنوب لبنان.

تشكّلت القصيدة على تفعيلية الكامل وجوازاتها (متفاعلن). وقامت على بنية الانبعاث. وهذه

القصيدة هي سيناريو الانتصار الذي يجعل من جنازة الشّهداء عرسًا ومن صمود الجنوبيين

صمودًا حسينيًا ومن أرض الجنوب كربلاء جديدة. وفي تتابع الرّؤية من الاستهلال إلى الختام

نلاحظ أن رؤى الشّهداء وصلاة الأنبياء تختصرها في الخاتمة صورة الحسين مقاتلا يقاتل في

الجنوب بعد أن ضاقت عليه كربلاء. وقد انفتح الخطاب على المكان وأهله: القرى تتعانق،

والنسوة يحدين بدلًا من البكاء. أمّا القادمون من الخنادق، أي المقاتلون الذين صمدوا

ثلاثًا وثلاثين يومًا؛ فهم حسينيّون جدد (الحسين نموذج ذهنيّ متخيّل لبطل يرفض الظلم

ويواجهه). يستمد الشاعر من الحسين وكربلائه ما يسعفه على رفع بطولات الجنوبيين إلى مقام الخلود.

ثمّة ثلاثة فواعل في القصيدة هم المقاومون والحسين والنساء الجنوبيّات. وكلّ هؤلاء في حالة الغائب الذي يستحضره الشاعر إلى القصيدة ليتوارى هو متكلّمًا غير متدخّلٍ في الخطاب. إنّ علاقة الـ"هم" المقاومين بالـ"هو" الحسين هي علاقة تكاملية. هم يرون إليه مثالاً أعلى في التضحية والفداء غير محدودٍ في الزّمان ولا في المكان. لقد أصبح الحسين معادلاً موضوعياً لكلّ نائرٍ في العالم. فهو الشهيد البطل غير المائت النورانيّ الذي يأتي قبل الصّباح؛ فيشرق به ومعه الصّباح على الجنوبيين انتصاراً وصموداً. وفي هذا الاعتقاد يقين حاسم عبّر عنه الفعل الماضي (أقسموا) مقروناً برابط التأكيد (أنّ). إنّ العلاقة دمجيّة حلويّة بين المقاومين والحسين، ما جعله يقطع مسافات الجغرافية والتّاريخ ويشهر سيفه مقاتلاً معهم. لقد رفعتهم روح الحسين إلى مستوى من التّجليّ مكّنه من الصّمود والثّبات. وفي هذا المشهد المهيّب لا مكان للبكاء ولا للحداد. إنّ عرسٌ أسطوريّ يزفّ فيه الأبطال إلى الأرض تحملهم الأكتاف وترافقهم أصوات الحداء. إنّ رسوخ الجنوبيين في مقاومتهم الاحتلال رجوعٌ "ماضويّ" إلى الحسين إرثاً لصمودهم وبقائهم وزاداً لخوضهم صراعاً لا ينتهي مع احتلالٍ يتربّص بهم ويعلن عليهم حرباً كلّ حينٍ من الزّمان. هذا الإرث الماوضويّ يقترن بإرادةٍ توريّةٍ تحديّيةٍ تحرريّةٍ تنتزع الحياة من الموت، وتنتزع حقّها في الوجود والبقاء من قوّة معاديةٍ كانت لا تُقهر قبل بزوغ فجر مقاومة الجنوبيين. ويأتي إسناد مقاومتهم إلى روح الحسين ربطاً عقديّاً يقوم على انتمائهم الدّينيّ إليه بحكم كونهم من شيعة أهل بيت محمّد (ص).

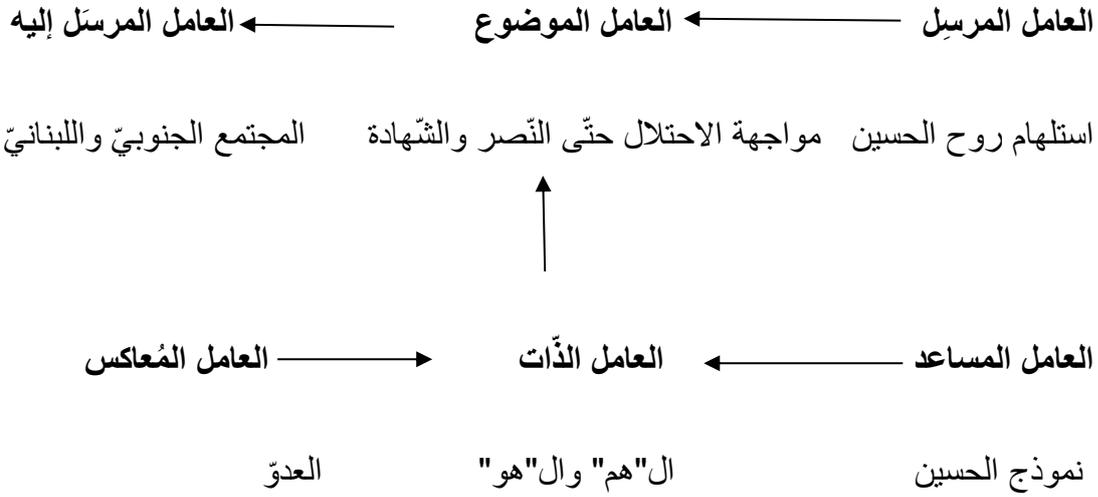
إنّ مكانية الحسين هي اللامحدود والمطلق، وزمنيّته هي الخلود والبقاء ملهماً للتّوّار والأحرار. أمّا الحزن عليه وعلى الشّهداء؛ فزائل. هو ليس مادّةً لاستدرار الدّمع، بل يريد الشاعر اجترأاً للبطولات بما يتجاوز البكاء إلى الثّورة. فيكون بدمائه كما شهداء المقاومة بدمانهم

انتصارًا على الظلم والفساد. يتساوون معه ويتأسون بما أصابه في رحلة صراعهم المرير مع الأعداء وصولاً إلى الانتصار بالشهادة.

وتأتي كلمة الصباح مكررةً ومسبوقةً بعبارة البلد الأمين، لتبين أنّ الدماء التي سالت صنعت الأمان وأثمرت إشراقة الصباح. فتوى الشهداء في التراب وأثمرت بطولاتهم فوقه نورًا وحريةً. إنّ الجنوبيين حسيبيون قهروا موتهم وقهروا عدوهم بالموت أبطالاً شجاعاً في مواجهته. وفي قيامة الشعب من بعدهم تعويضٌ عن قيامتهم؛ فأرواحهم لم تمت وظلّت تشفّ نورًا يهدي إلى التحرر والسموّ.

لهذا؛ فإنّ بنية الخطاب الشعري هي بنية التحرر والاستشهاد والانتصار والصمود في مواجهة العدوان والحرب والدمار. ويأتي متشاكل الحسين الدلالي في حضوره المباشر ليكون أهمّ عنصرٍ تشكلي في القصيدة ونموذجاً حديثاً وذهنياً أكسب شهداء الجنوب الكثير من دلالاته. وكانت دماء الطرفين تأسيساً لانتصارهما وديمومة عزّهما وانتشار ذكرهما مثاليين للفتوة والبطولة والانبعاث وقهر الموت وكسر القيود. إنّه الإشراق بالموت ارتقاءً إلى البقاء على نهج من الدماء في معاناة رسوليّة تكابدها قلّة وصفوة منتخبة لتضمن للأخريين حياة كريمة وعزيزة. الراوي في هذا المشهد هو الشاعر غسان مطر، المتواري عن النص والغائب من بين شخصياته. يسرد الشاعر حكاية ذاتٍ جنوبيّة تعمّقت واستعانت بسيرة الحسين لتحرير أرضها؛ فأخذت من ملهمها روح الثورة والفتوة والفتاة والارتقاء وقهر الموت. وقد تعيّنت جغرافية الحدث بالجنوب اللبناني الذي أضحى معادلاً موضوعياً لكربلاء الحسين. أمّا الذين من أجلهم كان فعل الاستشهاد؛ فهم الجنوبيون الصامدون في أرضهم في كلّ القرى والمدن والدساكر. وفي جميع الأحوال، فقد سعت صفوة المقاومين الـ"هم" إلى حماية الناس من العدوان وتحرير الأرض من الاحتلال، وأرادت أن تؤسس لزمانٍ عربيّ حسيبيّ قائم على رفض المهادنة مع

الظلم أو التعايش معه أو القبول به. وانطلاقاً مما سبق، يمكن تقديم ترسيمة المشهد العامليّة بالآتي:



وفي سياق توضيح هذا المخطّط، يظهر أنّ استلهم روح الحسين بأبعادها الوجدانيّة والنفسية تنهض بدور العامل المرسل الذي يدفع المجتمع الجنوبيّ خصوصاً واللبنانيّ عمومًا (العامل المرسل إليه) إلى خوض المواجهة والصمود ثلاثةً وثلاثين يومًا أمام عدوّ شرس بألة حربٍ لا تبقى ولا تذر. فيجيد الصّامدون صنع التحوّلات العميقة في بنية الصّراع مع الاحتلال متّخذين شجاعة الحسين وبطولته نبراسًا وهاديا.

ويذهب الشّاعر مدفوعًا بحماسة الانتصار إلى تأكيد حضور الحسين في الجنوب (وأقسموا أنّ الحسين هنا يقاتل بعدما ضاقت عليه كربلاء). فهو يريد من اندماج الـ"هم" والـ"هو" (العامل الذات) أن يؤسّس لوثبةً عربيّة تستلهم هذه البطولات في معركتها العادلة. ويذهب الشّاعر مذهبًا رؤيويًا يدعو الأمة إلى استلهم مآثر أبطالها التّاريخيين في إرادة التّهوض والانبعاث. لعلّ المتلقّي العربيّ يدرك عظمة الثّبات والصّمود والشّهادة في تمّوز؛ فيفارق كينونة الخوف والتخاذل إلى كينونة الشّهادة والانتصار. ويدغدغ الشّاعر أحلام العرب وعواطفهم باستحضار النّصر الجنوبيّ لعلّه يحيي الإرادات المقهورة والرّازحة بين مطرقة الاحتلال وسندان الظلم الاجتماعيّ. فيكون الفضل للمقاومين الجنوبيّين بروحهم الحسينيّة في استنبات قيامة عربيّة

جديدة وفي انبعاثٍ حضاريّ طال انتظاره والنّهوض مهما كان قدر المواجهة انتصارًا أو شهادة (العامل الموضوع). وحين تحسن الأمة اختيار ملهمها وقوتها ونموذجها (العامل المساعد)، سيتداعى دور العامل المعاكس (العدو) ويفقد قدرته على فرض منطقته الاحتلاليّ والتوسّعيّ. وعلى ما ينكشف لنا، فإنّ الشّاعر حاول أن يعمّم نموذج الصّمود الجنوبيّ في حرب تمّوز 2006 على الذات العربيّة أصالةً تراثيّة تؤسّس لارتقاءٍ حدثيّ يقوم على طليعة من الفدائيين والشّهداء.

لكن، على الرّغم من انتماء الشّاعر إلى فكر النّهضة المتمثّل بأنطون سعادة وحزبه السّوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وعلى الرّغم من اقتدائه بالمسيح الفادي والحسين الشّهيد وتخليده الشّهداء رموزًا للقيامة والانبعاث، فإنّ الغلبة المعجميّة كانت للموت الذي تفوّق على الانبعاث في كلّ مجموعات الشّاعر، بما يثبت أنّ الموت كان هاجسه الأوّل ورفيقه الدائم في رحلة العمر والشّعر معًا. ونعرض للتّفاوت بين مفردات الموت والانبعاث في الجدول الآتي:

المجموعة	مفردات الموت	مفردات الانبعاث
العشايا 1965	33	23
هليسا 1970	17	3
أحبك يا حزيان 1971	83	12
لأنك تحبين الشعر 1973	70	27
أقسمت لن أبكي 1978	50	29
عزف على قبر لارا 1990	75	10

12	108	هوامش على دم القصيدة 1990
35	142	نافذة لعصفور البكاء 1991
23	92	منذنة لأجراس الموت 2001
15	97	بكاء فوق دم النخيل 2003
11	66	رسائل بيدبا السريّة 2005
76	99	لمجدك هذا القليل 2006
60	143	للموت سرّاً آخر 2009
58	60	صار ضوءاً ونام 2011
107	95	أحزان مشرّدة 2015
501	1230	المجموع:

خلاصة الفصل الخامس

تناولنا في هذا الفصل المتفرّع إلى مبحثين، البنية الزمكانيّة في قصائد غسان مطر وكينونتها المتنقّلة بين صيرورات الموت وسيرورات الانبعاث.

في المبحث الأول، تحدّثنا عن البنية الزمانيّة بين نكسة حزيران 1967 وانتصار تمّوز 2006، من خلال قصيدتين. تنتمي الأولى إلى مجموعة "أحبك يا حزيران" الصادرة في العام 1971، وتنتمي الثانية إلى مجموعة "لمجدك هذا القليل" الصادرة في العام 2006.

وقد بيّنا أنّ زمان الهزيمة كان مدعاة ليقظةٍ أراد الشاعر تعميمها على الأمة، وأنّ زمان الانتصار كان موعدًا للقيامة المتجدّدة. ودرسنا الدلالة التاريخيّة للرّمز التّموزيّ في القيامة والانبعاث.

وذهبنا في استجلاء النصوص إلى سبر أغوار بنياتها السطحيّة والعميقة، لنكتشف خطوط الزّمان وخيوطه وأثرها في حياكة الثّوب الشعريّ لقصائد غسان مطر من قماشةٍ نهضويّة تبجر في الزّمان ماخرّةً عباب هزائمه وانتصاراته لكشف رؤيتها الثّوريّة الطّامحة إلى التّحرير والتّحرّر. فلم تختلف مفاعيل الهزيمة عنده عن مفاعيل الانتصار في الدّعوة إلى واقعٍ عربيّ جديد يقوم على إعادة تكوين الكينونة الحضاريّة العربيّة.

وذهبنا في المبحث الثّاني إلى الرّؤية المكانيّة وبنياتها الدّالة. فكانت الأرض التي يكتب فيها ومنها أرضًا ولادةً بالفداء في تاريخها وحاضرها. كما بيّنا أنّ الشاعر لم ينحبس في إطار الأمة السّوريّة، وبدا عربيًّا مهجوسًا بقضايا الأمة العربيّة من المحيط إلى الخليج. لكنّ مرّبع فلسطين وسورية ولبنان والعراق كان الأكثر استحوادًا على قصائده بحكم انتمائه الجغرافيّ وجسامة الحروب والويلات التي حاقت بهذه الأقطار الأربعة.

وقد انطلقنا في مقاربتنا المكانية من لبنان بلد الشاعر؛ فرأينا كيف جعل الموت الشخصي (موت ابنته لارا) وطنه قبراً، سرعان ما خرج منه إلى رحابة الوطن العربيّ الواسع ليكتب عن العراق وجرحه وفلسطين وسورية بلغةٍ مغايرة تقوم على التّفاؤل والتّبشير بالانبعاث من الموت في كلّ الأمكنة التي كان يرتادها بشعريّةٍ مفعمة وإيديولوجيا تستند إلى رؤيةٍ ثوريّةٍ وبطلٍ ملهمٍ ومحركٍ.

وقد برزت شخصيات أنطون سعادة والمسيح والحسين وشهداء المقاومة اللبنانية وشعراء الأمة السوريّة بمثابة رافعة موضوعاتيّة تساند الرّافعة المكانية. فتلازم الجنوب مع مقاوميه وكربلاء مع حسينها والمسيح مع جلجلته وسعادة مع سوريّاه ومحازبيه في تظهير الرؤية الثوريّة المكانية والإنسانيّة للشاعر.

قرن الشاعر رؤياه إلى المكان بكلّ هموم الأمة في تاريخها وحاضرها، ونفت رغبته في استلهاهم سير المضحيين والفدائيين من أجل بعث جيلٍ جديدٍ.

وقد توسّل الشاعر العقل والعاطفة، وتداخل الوطنيّ مع الدنيّ والتّراثيّ والقوميّ في تظهير تطّعاته الإنسانيّة إلى المكان الذي أراده منفحةً على كلّ القضايا والأمداء من الأرض إلى السّماء. وكانت الأرض المفردة الأكثر تواتراً في قصائده بوصفها الأمّ الكبرى والأولى التي سيؤول مصير الخلق إليها في إياهم المحتوم.

وبرزت فلسطين قضيةً أولى في قصائد الشاعر، تمنحه مجالاً ثقافياً وشعرياً وعاطفياً مفتوحاً للإطالة منه على الأمة في كلّ حين.

في المحصّلة، تبدّت رغبة الشاعر في الانتصار للانبعاث في الزّمان والمكان المستغرقين في الموت. فنجح حيناً وأخفق حيناً آخر. لكنّه امتلك الجلد والمكابرة والنّبات والتّسامي، ليقاسي كلّ

أشكال الموت وأزمته ويظلّ مؤمناً بالقيامة من على خشبة الموت وبالنهضة من ليل الحرب والاحتلال.

انطلاقاً ممّا ورد في هذا الفصل، نستطيع أن نقول: إنّ في الأمكنة والأزمنة المتناولة الكثير من البؤر الدلالية التي تقدح نار الشعريّة على تساؤلاتها المشروعة في استنهاض الأمة وفي مواجهة المصير المحتوم بالوعي الذي ينكأ الهواجس والمخاوف ويستشرف الغد من قلب خيبات الزّمان والمكان وانتصاراتهما.

نجح الشّاعر في الجنوح بالأمكنة والأزمنة نحو منافذ تأملية ثقافية متعالية على محدوديتها في التّاريخ والجغرافية نحو تأويلات رمزيّة تتصل بروياه إلى جدلية الحياة والموت، لعلّها تمدّه بشيء من تراثها الرمزيّ والوجوديّ وتسانده والأمة في كلّ الصّراعات والتّحدّيات.

حاول الشّاعر التّخفيف من حدّة الموت وتعظيم شأن الانتصار في رؤية إحيائية للمكان والزّمان ومن يعيش فيهما من أبناء الأمة، ولم يستسلم في مواضع الفقد والخسارة. بل راح يبيث الحياة متكناً على القصيدة كي تؤسّس وجوداً حياً تتمثله الأمة في سيرورة انبعائها بعد صيرورة الموت. فتؤسّس لكينونتها الخالدة والعصيّة على الزّوال. وبهذه الرّؤية يمكن القول: إنّ غسان مطر كان شاعر الأرض التّموزيّ الذي لم يبخل عليها بنزف القصيدة من حرفها الأوّل إلى الختام.

الخاتمة العامة

المحصلة العامة

تظهر الدراسة من خلال فصولها الخمسة أنّ البنيات الدالّة في شعر غسان مطر قد بيّنت تواشج الشعريّة مع الإيديولوجيا في تظهير قصيدةٍ ملتزمة لا تنفكّ فيها عرى الشعر عن أحزان ذات الشاعر وذات الأمة وأحلامهما . فكانت كتابة الشاعر نزقاً لا يبرد أمام فقدان الأحبة.

1- غسان مطر عاش صغيراً بعيداً عن والديه المسافرين، ولم يكد يهنأ بأسرته حتّى افتقد وحيدته "لارا" وبعدها بسنوات زوجه. لقد انصهرت شعريّته بدموع عينيه في رثاءٍ لم ينقطع منذ بداياته إلى اليوم. فإن لم يُصب بفلذةٍ من أهله، يصاب بفلذاتٍ من شهداء أمته أو من رفاق دربه الشعراء. ويصاب بمدنٍ أحبّها. لذلك يمكن القول إنّه أيّوب الشعراء اللبنانيين المعاصر.

2- يشبه غسان مطر شعره؛ فهو إن يكتب عن الحزن فهو مقيمٌ في جفن الردى بشعريّةٍ لا تنام. وهو إن يكتب عن المقاومة؛ فهو شاعر مقاومة التزم بها محارباً بالكلمة والموقف. إنّ تجربته عاليّة المصادقيّة فنّيّاً وقيميّاً.

3- تبدو قصيدة غسان مطر شديدة الوفاء للتراث والأصالة. وهي تتحدّر من منبريّة رواد النهضة متدفقةً بغزارةٍ إيقاعيّة تظهر فيها مؤثرات الأخطل الصّغير بشارة الخوري مثلاً، بصفته أحد الأفياد الذين أثروا بالشاعر. ولم تخرج قصيدته في الشكّل عن خطّ التّفعية إلاّ لماماً. فنظم شعراً عمودياً (كما في هليسار 1970)، أو جمع التّفعية مع العموديّ وقصيدة النثر (كما في عزف على قبر لارا). لكنّه ظلّ متحفّظاً أمام مغامرات التّجريب التي انخرط فيها معاصروه لأنّه يريد أن تكون على أرضٍ صلبة القواعد. هو مع التّجريب لكنّه يتوجّس من شبهة التّغريب فيه. وبقيت الغلبة في شعره للمضمون. فالقصيدة انفجارٌ داخليّ يستدعي قلباً متناً يحتمل وطأته وشحناته التّعيريّة.

4- إن إقحام العامّي مع التّراثيّ والحداثيّ في ثلاثيّة معجم غسان مطر تعبيرٌ عن رغبة الشّاعر في أن يكون شعره لكلّ النّاس. فهو يكتب للأمة من متفّيقها إلى أمّيتها، لأنّه يتّخذ الشّعْر تبشيراً برواه النّهضويّة. فالشّعْر عنده قضيّةٌ ورسالة. وهو مرآة الواقع. وقد تلمّسنا في شعره بوضوح أثر أنطون سعادة وكتابه "الصّراع الفكريّ في الأدب السّوري" في جعل الأدب منارةً تضيء طريق الأمة م أديبٍ رائدٍ ورؤيويّ.

5- لم يكن غسان مطر شاعر لبنان وقضاياها وحدها. فتنقّل في شعره من دمشق إلى غزّة ومن القدس إلى بغداد، وارتاد القاهرة وعمّان وتونس من دون أن يتعب. فهو شاعر كلّ مكانٍ في الأمة فيه قهراً أو عذاباً أو ظلم، كي يمتشق قصيدته محرّراً. وهو لا يغيب في لحظة الانتصار؛ فيذهب إلى أقصى الجنوب اللبنايّ ليستحضر قرى لم يسمع أحدٌ باسمها من قبل ويخلّد بطولات أهلها في شعره. لكنّ فلسطين تبقى قبلته الأولى من أوّل سطرٍ كتبه إلى اليوم.

6- يبرز منعطف حزينان 1967 في مسيرة غسان مطر الشّعريّة بمثابة زلزالٍ نقل الشّاعر من جهة الحُبّ وشعر الدّات إلى جهة الحرب وشعر الأمة. فطغى الهمّ السّياسيّ والاجتماعيّ والوطنيّ على قصائده. وهو تعرّض لزّعازع شتّى أوقعت القلم من يده حيناً؛ فانقطع عن الشّعْر ثماني سنوات بعد اجتياح بيروت في العام 1982، أو جعلته يحمل قلمه ويستمطر ثلاث مجموعات شعريّة في عام واحد حيناً آخر. كما فعل بعد موت ابنته الوحيدة "لارا". ولم يتعاف من هذه الزّعازع والزلزلات إلّا في تمّوز 2006، حين أعاد الجنوب اللبنايّ إليه بعضاً من ذاته المؤودة تحت سنابك الزّمان والأحزان والهزائم والخسارات.

7- يبرز الموت أزمةً وجوديّة تحاصر قصائد الشّاعر من العنوان إلى المتن منذ موت "لارا" وقبله. لكنّه نجح في مجموعات الأخيرة في محاورة الموت ومرادته عن نفسه

فكرياً وفلسفياً في تأملاتٍ بددت صدمات الموت السابقة وجعلت الشاعر في مجموعاته
الثلاث الأخيرة يرتقبه بلهفة من يريد سبر أغواره وارتياح أعماقه.

8- أفصح الشاعر عن ثباتٍ حديديٍّ على امتداد مجموعاته خلف أنطون سعادة إيديولوجياً.
فالنّهضة السّوريّة وجهة قصائده الأثيرة. وكلّ دعوته الشّعريّة ورؤاه تستبطن مبادئ
النّهضة ومنطلقاتها ومراميها. وأعداؤه هم الحكّام الطّغاة والاحتلالات والجهل
والتّطرّف.

الاستنتاج

1- لقد سعينا في هذه الدّراسة إلى الكشف عن البنيات الدّالة في قصائد الشاعر غسان مطر
في مجموعاته الخمس عشرة الصّادرة بين العامين 1965 و2015 وفق مقولات
المنهجين البنيويّ والسّمائيّ. فدرسنا فيها البنية الدّلاليّة الكبرى الكامنة، وأظهرنا
انتظام البنيات السّطحيّة والعميقة والمحاور الدّلاليّة في سياقها. ودرسنا أيضاً السّمائيّة
السّردية بمستوياتها السّردية والموضوعاتية وفق "غريماس". ودرسنا أيضاً سيميائية
التّواصل وسيميائية الثقافة. فتبيّن أنّ المعجم والإيقاع والتّركيب والإيديولوجيا والزمان
والمكان هي البنيات الدّالة الأكثر حضوراً في شعره.

2- وقد أفصحنا أنّ قصيدة الشاعر تغرف من مخزونه الإيديولوجي ومنظوره إلى العديد
من القضايا المطروحة والأسئلة الجدليّة. فكشفنا عن مواقفه في قضية فلسطين
والصّراع العربيّ الإسرائيليّ والحرب الأهليّة اللبنانيّة والحروب المتنقّلة في العراق
وسورية والثّورات العربيّة والمقاومات وكلّ الأحداث والحروب التي شهدتها المنطقة
بين العامين 1967 و2015. وبيّنا الخلفيات العقديّة والفكريّة التي تتحكّم بروى
الشاعر إلى الشّهداء والرّموز التّاريخيّة والمدن العربيّة. كما بحثنا عن الطّروحات
النّفسيّة والمعرفيّة التي يضمّرها موقفه من الموت والانبعاث، ولا سيّما تساميه
النّهضويّ إلى فكرة الانبعاث الفرديّ والحضاريّ وما واجهه في هذا الاتّجاه من

عوائق وتحديات وجودية فردية وعمامة. وهي حقائق صراعية أثبتت أن "أنا" الشاعر هي "أنا" التسامي والتجاوز.

3- بينت الدراسة إمكانية اجتماع الإيديولوجيا والجمالية؛ وفكّت شيفرات شعر غسان مطر المستمدة من التاريخ والحاضر، وقاربت قصيدته فعابنت غناها الإيقاعي وثرأها المرجعي والمعرفي ولاحظت أن منبريتها لم تؤثر على مبنائها ومعناها.

4- وقد كان التناص بارزاً في كثير من القصائد. فاستجليناه بوجهيه الديني والأدبي مرفقاً باستعراض الشخصيات التاريخية التي استدعاها الشاعر وهي كثيرة تنتمي بمعظمها إلى أفق رؤيته الإيديولوجي. وكان للرموز اللونية حضور بارز في تجربته الشعرية مع تنوع في دلالاتها تبعاً للموقف النفسي المعيش. أما اقترابه من العمامة في كثير من المواضع؛ فمرده إلى رغبته في وصول شعره للجماهير كي يؤدي دوره التعبوي والتثويري في النضال ضد أعداء الأمة وظالمها ومغتصبي حقوقها. كما برزت مفردات أعجمية جعلت من شعرية الشاعر قدرة على مواكبة العصر بأصالة غير مترممة.

5- في الإيقاع، كانت التفعيلة متكاً هذه القصيدة. وقد خضعت للكثير من الإسقاطات التي جعلتها تفعيلة مطواعة تموج بالحركة والحياة. فكان التدوير والتنوع في القوافي والتنوع في توزيع التفعيلة على الأسطر مهارة تختزن قدرة غسان مطر على توليف الصوتي بالدلالي بما يضمن للقصيدة شعرية كاملة لا تفسدها المنبرية الخطابية ولا الشحنة الإيديولوجية.

6- واستتبنا درس التفعيلة بدراسة البنى المكملة للإيقاع. فعابنا الهندسات التي تشكلت منها القصائد والدوريات والمولدات المتوازنة والتكرار والتنسيقات الصوتية. وقد كان الإيقاع عنصراً جمالياً ثابتاً في قصائد الشاعر أثبت تماسك النص على المستويين الإيقاعي والدلالي.

7- وعلى المستوى التركيبي، لاحظنا قدرة الشاعر على تطويع الصّرف والتّحو في التجربة الشعريّة. ولاحظنا الكثير من مظاهر اللاملاءمة الإسناديّة في التّركيب الشعريّ بين المبتدأ والخبر والفعل والمفعول به والنّعت والمنعوت. واكتشفنا بالانزياحات والإحالات والحذف والوصل والحقول المعجميّة تعدّد التّأويلات والغايات النهائيّة في رحلة القبض على الدّلالة. وقد استغلّ غسان مطر نسق الفعل ونسق التّركيب اللغويّ والتّكرار والتّوازي في الأنساق في تظهير دعوته إلى القيم التي يؤمن بها.

8- أمّا في الفضاء الإيديولوجيّ الذي كان حافلاً بالصّراعات والاضطرابات والتوتّرات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والدينيّة. كشفنا انخراط الشاعر في هذا الصّراع بقصائد منحها شكلاً تعبيرياً إيحائياً استطاع تجاوز الـ"هنا" و"الآن" لمسايرة الأمة في أفقها المستقبليّ. وكان الصّراع على مستوى الملفوظات انعكاساً لصراع القيم والأفكار في الخطاب الشعريّ. لذلك، تقاطعت عناصر لغات جماعيّة متعدّدة ومختلفة عند خضوع هذه الفئات المختلفة لمنظومات فكريّة وعقدية متماثلة. وإنّي إذ تتبعت حركة الصّراع، تكشّف لي أنّه لا يهدأ بين السياسة والاجتماع والدين، هو في حركيّة دائمة يزيد بها مستوى الوعي والثّقافة اتّساعاً بين الـ"أنا" التي تريد نهضة الأمة والـ"هم" المانعة ذلك.

9- في البنية الزمكانيّة، برزت في الخطاب الشعريّ أزمة تتراوح بين حزيران 1976 وتمّوز 2006 يتخلّلها ليلٌ وغروبٌ وصباحٌ وإشراقٌ وصراعٌ محموم بين أزمة الموت وأزمة الانبعاث. وإن كان تمّوز تيمّة زمنيّة أثيرة في قصائد الشّاعر؛ فإنّ الجنوب اللبنانيّ وفلسطين كانتا التّيمتين المكانيّتين الأحبّ إلى قلبه. وقد كانت الأرض الكلمة الأكثر تواتراً في كلّ قصائده. ومعها تكرّرت كلمتا "وطني" و"بلادي"، لتكشفنا

أنّ محور شعره هو جغرافية الأمة التي تنكّب حمل صليب قضاياها شاعر التزام
إيديولوجي لا يحيد عن جادة قضاياها.

10- وفي العموم، فقد صدرت قصائد غسان مطر من بنياتٍ رؤيويةٍ ونفسيةٍ
يتنازعها الموت والتّهوض والغضب والحبّ والثورة والحزن والشّعور بالهشاشة حيناً
وبالقوّة حيناً آخر. هي بنياتٌ تشربّت من بنياتٍ معرفيةٍ عديدةٍ سوريةٍ قوميةٍ اجتماعيةٍ
تاريخيةٍ إسلاميةٍ مسيحيةٍ تراثيةٍ حدثيةٍ صهرها جميعها في بوتقةٍ ذاتيةٍ ورؤيا خاصةٍ
به وحده. إذ وظّف التراث واستثمر مكوناته الإبداعية في تظهير رؤياه من موقع
التفاعل معه ومحاورته وإعادة قراءته لاستجلاء فاعلية قصائده في استثماره شخصيات
المسيح والحسين وأنطون سعادة والشهداء والشعراء.

11- لذا، يمكن القول إنّ تراثية غسان مطر انسجمت مع حدثية. فاتّصل بالتراث
وعرف منه رؤيويًا ودلاليًا وبنائيًا وفنيًا، وواكب الحدّات بحذر من يخاف على تفعيلته
من رياح قصيدة النثر فيغلّفها بتجدره في الإيقاع ملتزمًا بها جهة الموضوعات الكبرى
والقضايا ذات الطابع الكليّ..

في المحصلة، لا يمكن إلا أن نشيد بشاعرٍ قيل فيه "أيّوب الشعراء" في مكابته الموت مرارًا
وفي قدرته على تحويل الفجيرة إلى قصائد لا يمور وهجها. كانت تجربته الشعريّة نسيج ذاتها
ثريةً بالمعرفة الواسعة تغدّيها الصراعات فتزيد من اشتعالها الإيقاعيّ والدلاليّ والمعرفيّ
والنهضويّ.

لقد كانت قصيدة غسان مطر نغمًا منفجرًا من انفعالات روح ثائرة، تقيم على حدّي الأمل والأمل
على خشبة الصليب ورجاء القيامة بين الليل والفجر، تحمل مستوياتها الإيقاعية والتركيبيّة
والدلالية في متنها الزاخر ومعها رؤيا التغيير والتّوير والتّوير.

وإني إن عالجت البنيات الذّالة في هذه القصائد؛ فإنّ الإشكاليّات التي يمكن أن يطرحها شعر غسان مطر متولّدة لا تنضب. فالإبداع حملاً للكثير الكثير من القضايا والإشكاليّات. حاولت هذه الدّراسة أن تجيب عن إشكاليّة البنيات، لكنّها تبقى قراءة احتماليّة من ضمن إمكانيّاتٍ قرآنيّة مفتوحة. يمكن لمباحث قادمة أن تحيط أكثر بمستويات تلك التّجربة جميعها في الأسلوب وجماليّات المكان وجماليّات الموت وبلاغة الانزياح. ونرجو أن تؤخذ قصائده الغزليّة الأولى أو قصائده التأمليّة أو المرثيات التي نظمها لابنته ورفاقه الشعراء والشّهداء والشّعريّة والموت والتّراث وتوظيفه موضوعات للمقبل من الدّراسات. على أمل أن تكون دراستنا قد أسهمت في تقديم بعض الإضاءات النّقدية لقراءة شعريّة غسان مطر واستجلاء بعض مضامينها. والله وليّ التّوفيق.

ثبت المصادر والمراجع

الكتب الدينيّة:

1- الإنجيل المقدّس.

2- القرآن الكريم.

المصادر الأساسيّة (المُدوّنَة):

1- غسّان مطر. (1965). العشايا. بيروت: -.

2- غسّان مطر. (1970). هليسا. بيروت: دار الكتاب اللبناني ط1.

3- غسّان مطر. (1971). أحبّك يا حزيان. بيروت: الحزب السّوري القومي الاجتماعي- عمدة الإذاعة.

4- غسّان مطر. (1973). لأنّك تحبّين الشّعري. بيروت: -.

5- غسّان مطر. (1978). أقسمت لن أبكي. بيروت: دار المسيرة، ط1.

6- غسّان مطر. (1990). عزف على قبر لارا. بيروت: دار فكر للأبحاث والنّشر.

7- غسّان مطر. (1990). هوامش على دم القصيدة. بيروت: دار فكر للأبحاث والنّشر.

8- غسّان مطر. (1991). نافذة لعصفور البكاء. دار فكر للأبحاث والنّشر.

9- غسّان مطر. (2001). منذنة لأجراس الموت. بيروت: دار أمواج.

10- غسّان مطر. (2003). بكاء فوق دم النّخيل. بيروت: دار نلسن.

11- غسّان مطر. (2005). رسائل بيدبا السّريّة. بيروت: دار نلسن.

12- غسّان مطر. (2006). لمجدك هذا القليل. بيروت: الفرات للنّشر والتّوزيع.

13- غسان مطر. (2009). للموت سرّ آخر. بيروت: رياض الرّيس للكتب والنّشر.

14- غسان مطر. (2011). صار ضوءاً ونام. بيروت: الفرات للنّشر والتّوزيع.

15- غسان مطر. (2015). أحزان مشرّدة. بيروت: الحركة التّقافيّة في لبنان ط1.

16- دارين حوماني. (2 تشرين الثاني 2018). الشاعر غسان مطر لـ «اللواء»: إتحاد الكتاب اللبنايّين حكاية طويلة ومريرة. اللواء، ثقافة.

17- غسان مطر. (31 تشرين الأوّل، 2006). غسان مطر: شعراء قضية برروا تنازلهم بقضية الشعر. 16. (اسكندر حبش، المحاور)

18- جواد ديّوب. (4 آب، 2019). مُكرّماً في دمشق.. غسان مطر: نحتفي بالشعر كي لا نموت (كلمة نبيل صالح). تم الاسترداد من: <https://syriahomenews.com/2019/08/04/مطر-نحتفي-بالشعر/>

19- جورج كدر. (25 كانون الأوّل، 2015). هناهين الأعراس وزغاريدها.. طقوس الغواية ولهيب الحرب. تم الاسترداد من: www.ultrasawt.com/هناهين-الأعراس-وزغاريدها-طقوس-الغواية-ولهيب-الحرب/جورج-كدر/أدب-وحياة/ثقافة/

20- جوزف حرب. (أيلول، 2010). غسان مطر الدّنب الذي عشق الغزالة. تم الاسترداد من: http://www.rai-akhar.com/rai-akhar.com/ar/index.php?option=com_content&task=view&akhar.com/ar/index.php?option=com_content&Itemid=92&id=310

21- عمدة الثقافة، الحزب السوري القومي الاجتماعي. (26 آذار، 2012). مقابلة

مع الشاعر غسان مطر. تم الاسترداد من alqawmi.info:

http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content

[id=1584:2012-03-26-14-05-&view=article](http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content&view=article)

[Itemid=81&catid=149:2011-07-04-22-07-32&17](http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=81&catid=149:2011-07-04-22-07-32&17)

22- غسان مطر. (26 آذار، 2012). مقابلة مع الشاعر غسان مطر. تم الاسترداد

من alqawmi.info:

http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content

[id=1584:2012-03-26-14-05-&view=article](http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content&view=article)

[Itemid=81&catid=149:2011-07-04-22-07-32&17](http://www.alqawmi.info/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=81&catid=149:2011-07-04-22-07-32&17)

23- غسان مطر. (17 شباط، 2015). بيت القصيد. (زاهي وهبي، المحاور) تم

الاسترداد من http://www.almayadeen.net:

[http://www.almayadeen.net/episodes/753860/ %D8%BA%](http://www.almayadeen.net/episodes/753860/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1---)

[D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1---](http://www.almayadeen.net/episodes/753860/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1---)

[%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-](http://www.almayadeen.net/episodes/753860/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1---)

[%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86%D9%8A](http://www.almayadeen.net/episodes/753860/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1---)

24- غسان مطر. (14 شباط، 2015). غسان مطر: الشعر نضال وموقف لتحرير

الارض والانسان..لدي خوف على اللغة العربية. (محمد عويني، المحاور) تم

الاسترداد من الفن:

[https://www.elfann.com/news/show/1112010/%D8%BA%D8](https://www.elfann.com/news/show/1112010/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1-)

[%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1-](https://www.elfann.com/news/show/1112010/%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1-)

[%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1-](#)
[%D9%86%D8%B6%D8%A7%D9%84-](#)
[%D9%88%D9%85%D9%88%D9%82%D9%81-](#)
[%D9%84%D8%AA%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D8%B1-](#)
[%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B1%D8%B6-](#)
[%D9%88%D8%A7%D9](#)

25- غسان مطر. (21 تموز، 2019). في تكريم الشاعر اللبناني غسان مطر. تم

الاسترداد من aljaml.com:
<http://www.aljaml.com/%D9%81%D9%8A%20%D8%AA%D9%83%D8%B1%D9%8A%D9%85%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86%D9%8A%20%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86%20%D9%85%D8%B7%D8%B>

26- ناظم السيّد. (27 آب، 2009). 'الموت سرٌّ آخر' لغسان مطر: تقليب الموت

على وجوهه الكثيرة. تم الاسترداد من alquds.co.uk:
<https://www.alquds.co.uk/%D9%84%D9%84%D9%85%D9%88%D8%AA-%D8%B3%D8%B1%D9%91%D9%8C-%D8%A2%D8%AE%D8%B1-%D9%84%D8%BA%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D9%85%D8%B7%D8%B1->

[%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D8%A8-](#)

[%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%AA-%D8%B9](#)

27- غسان مطر. (28 تشرين الثاني، 2015). ما وراء القصيدة. (إذاعة النور،

المحاور)

28- قناة الصراط (المخرج). (2014). غسان مطر: أنا والحسين الحلقة السادسة

[فيلم قصير].

المصادر العامة

1- ابن كثير الدمشقي. (1998). تفسير ابن كثير، ج1. بيروت: دار الكتب العلميّة .

2- أبو الطيّب المتنبي. (1983). ديوان المتنبي. بيروت: دار صادر.

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (1405 هـ). لسان العرب. قم،

إيران: ج10.

4- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه ، تح. عبد السلام هارون. (1988).

الكتاب. القاهرة: مكتبة خانجي، ط3.

5- القفطي، تح/محمد أبو الفضل إبراهيم. (1986). إنباه الرواة. بيروت: دار الفكر

العربي، 1.

6- أنطون سعادة. (1941). الأعمال الكاملة الجزء العاشر. بيروت: دار سعادة للنشر.

7- أنطون سعادة. (2010). المحاضرات العشر. بيروت: دار فكر للأبحاث والنشر.

8- أنطون سعادة. (2013). الصّراع الفكريّ في الأدب السّوريّ. بيروت: مؤسّسة سعادة
للثقافة، ط12.

9- أنطون سعادة. (طبعة 2011). مبادئ الحزب السّوري القومي الاجتماعي وغيته.
بيروت-لبنان: دار فكر للأبحاث والنّشر.

10- عبد القاهر الجرجاني. (1961). دلائل إعجاز في علم المعاني. القاهرة
مصر: مكتبة القاهرة.

11- موقّق الدّين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي. (1971). شرح
المفصل للزمخشرّي. بيروت، لبنان: دار الكتب العلميّة، ج1.

المراجع العربيّة

1- ابراهيم خليل. (2007). في اللسانيّات ونحو النّصّ. عمان: دار الميسرة للنّشر
والتّوزيع، ط1.

2- ابراهيم مصطفى الحمد. (2009). فضاءات التّشكيل في شعر عبد الله رضوان.
عمّان-الأردن: دار اليازوري.

3- ابراهيم مصطفى محمّد الدّهون. (2011). التّناس في شعر أبي العلاء المعريّ. إربد-
الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1.

4- أحمد أبو حاقّة. (1979). الالتزام في الشّعر العربيّ. بيروت: دار العلم للملايين،
ط1.

5- أحمد الزّعبي. (2000). التّناس نظريّاً وتطبيقيّاً. عمّان: مؤسّسة عمّون للنّشر
والتّوزيع ط2.

- 6- أحمد المطلوب. (1989). معجم التّقد العربيّ القديم. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1.
- 7- أحمد الهاشمي. (2003). جواهر البلاغة في المعنى والبيان والبدیع. صيدا لبنان: المكتبة العصريّة.
- 8- أحمد بسّام ساعي. (2006). الشّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية. دمشق: دار الفكر، ط1.
- 9- أحمد عيفي. (2001). نحو النّصّ، اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ. القاهرة: مكتبة زهراء الشّرق، ط1.
- 10- أحمد كشك. (1983). القافية تاج الإيقاع الشّعريّ. القاهرة: دار غريب للطّباعة والنّشر.
- 11- أحمد كشك. (1989). التّدوير في الشّعر، دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع. القاهرة: كليّة دار العلوم في جامعة القاهرة، ط1.
- 12- أحمد مختار عمر. (1997). اللغة واللون. القاهرة: مطبعة علا للكتب، عالم الكتب والنّشر والتّوزيع، ط2.
- 13- أدونيس. (1985). الشّعريّة العربيّة. بيروت: دار الآداب، ط1.
- 14- أسامة رشيد. (2011). لمُعرب والدخيل والألفاظ العالميّة دراسة تأثيلية في تاج العروس. بيروت: دار الكتب العلميّة.
- 15- الأزهر الزّناد. (2011). نسيج النّصّ بحث فيما يكون الملفوظ به نصًّا. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1.

- 16- ألبرت حوراني، تر. كريم عزقول. (1968). الفكر العربي في عصر النهضة. بيروت: دار النهار للنشر.
- 17- الشيخ مصطفى الغلاييني. (2015). جامع الدروس العربيّة. بيروت لبنان: دار الكتب العلميّة، ط13، .
- 18- إميل يعقوب، مي شيخاني، بسام بركة. (1987). قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة. بيروت: دار العلم للملايين.
- 19- بشرى موسى صالح. (2008). المفكرة النّقديّة. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة، ط1.
- 20- بشير تاويريت وسامية راجح. (2010). التّفكيكيّة في الخطاب النّقدي المعاصر. دمشق: دار رسلان للطباعة والنّشر والتّوزيع.
- 21- تامر سلّوم. (1994). أسرار الإيقاع في الشّع العربيّ. اللاذقيّة سوريا: دار المرساة للطباعة، ط1.
- 22- جابر عصفور. (د.ت). مفهوم الشّع، دراسة في التّراث النّقدي. بيروت: دار التّنوير.
- 23- جبران جريج. (1990). من الجعبة. بيروت: دار فكر، المجلّد الأوّل.
- 24- جمال جميل أبو سمرة. (2012). بنية القصيدة الشّعريّة عند فايز خضّور. دمشق: الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب.
- 25- جورج طرابيشي. (2006). معجم الفلاسفة. بيروت، لبنان: دار الطليعة، ط3.

- 26- جوزف شريم. (1984). دليل الدّراسات الأسلوبية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، ط1.
- 27- حبيب مؤنسي. (2001). فلسفة المكان في الشّعر العربيّ. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1.
- 28- حسن الغرفي. (2001). حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر. الدّار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق.
- 29- حسن مصطفى سحلول. (2001). نظريّات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
- 30- حمرة العين خيرة. (1996). جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ط1.
- 31- حميد لحمداني. (2003). القراءة وتوليد الدّلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي. بيروت-الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- 32- خالد حسين حسين. (2000). شعريّة المكان في الرّواية الجديدة، الخطاب الرّوائي لإدوارد الخراط أنموذجًا. الرّياض: مؤسسة الإمامة، ط1.
- 33- خليل موسى. (1991). الحداثة في حركة الشّعر العربيّ المعاصر. دمشق: مطبعة الجمهوريّة، ط1.
- 34- خميس الورتاني. (2005). الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث (خليل حاوي أنموذجًا). دمشق سوريا: دار الحوار، ط1.

- 35- ديزيريه سقال. (1997). علم البيان بين النظريات والأصول. بيروت: دار
افكر العربي.
- 36- راوية يحياوي. (2008). شعر أدونيس البنية والدلالة. دمشق: اتحاد الكتاب
العرب.
- 37- رجاء عيد. (1975). الشعر والنغم. القاهرة: دار الثقافة.
- 38- رجاء عيد. (د.ت). التجديد الموسيقي في الشعر العربي. بيروت: دار الفكر،
ط1.
- 39- رحمن غركان. (2008). علم المعنى. دمشق: دار الرائي ط1.
- 40- رمضان صادق. (1998). شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية. القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.
- 41- روجي البعلبكي. (2016). المورد العربي. بيروت: دار العلم للملايين، ط1.
- 42- رولان مينييه وآخرون. (2004). طريقة التحليل البلاغي والتفسير، تحليلات
نصوص من الكتاب المقدس ومن الحديث الشريف. بيروت: دار المشرق.
- 43- ريتا عوض. (1978). أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي
المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 44- ريتا عوض. (1979). أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير. بيروت: المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، ط1.
- 45- ريمون طحان ودينيز طحان. (د.ت). فنون التّعديد وعلوم الألسنية. بيروت
لبنان: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ط1.

- 46- زياد قاسم. (1996). الزّوبعة، الجيل الأوّل. عمّان: أمانة عمّان الكبرى.
- 47- ساسين عسّاف. (1985). الصّورة الشعريّة وجهات نظر غربيّة وعربيّة. بيروت: دار مارون عبّود.
- 48- سامح الرّواشدة. (2001). إشكاليّة التّقّي والتّأويل. عمّان: جمعيّة عمّال المطابع التّعاونيّة ط1.
- 49- سامح الرّواشدة. (2006). في الأفق الأدونيّ دراسة في تحليل الخطاب الشعريّ. عمّان: أزمنة للنّشر والتّوزيع، ط1.
- 50- سعد الدّين كليب. (1997). وعي الحداثة، دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.
- 51- سعيد جبر محمّد أبو خضرة. (2001). تطوّر الدّلالات اللغويّة في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.
- 52- سعيد حسن بحيري. (2004) علم لغة النّصّ. القاهرة: مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع ط1.
- 53- سعيد عقل. (1961). مقدّمة قدموس. بيروت: المكتب التجاريّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط3.
- 54- سعيد علّوش. (1985). معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة. بيروت و الدّار البيضاء: دار الكتاب اللبنانيّ، سوشيريس ط1.
- 55- سعدي المولودي. (2018). بناء القصيدة في شعر سعدي يوسف. بيروت، بغداد: منشورات الجمل.

- 56- سيّد البحرأوي. (1993). العروض وإيقاع الشعر العربيّ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 57- شكري الطوانسي. (1998). مستويات البناء الشعري عند محمّد إبراهيم أبو سنة، دراسة في بلاغة النصّ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 58- شكري عبد الوهاب. (1985). الإضاءة المسرحيّة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 59- شكري عياد. (1968). موسيقى الشعر العربيّ. القاهرة: دار المعرفة.
- 60- صالح أبوإصبع. (1979). الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1.
- 61- صبحي إبراهيم الفقي. (2000). علم اللغة النصّي بين النظريّة والتطبيق. القاهرة: دار قباء، ط1، ج2.
- 62- صبحي البستاني. (1976). الصّورة الشعريّة. بيروت: دار الفكر اللبناني ط1.
- 63- صلاح فضل. ((د.ت)). إنتاج الدّلالة الأدبيّة. القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتّوزيع، ط1.
- 64- صلاح فضل. (1999). شفرات النصّ، دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد. بيروت: دار الآداب، ط1.
- 65- صلاح فضل. (2007). علم الأسلوب و النظريّة البنائيّة. القاهرة، بيروت: دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني ط1، م2.

66- صلاح كاظم. (2008). السيمياء العربية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.

67- ظاهر محمد الهزاع. (2008). اللون ودلالاته في الشعر. عمان الأردن: دار الحامد.

68- عبد الحق بلعابد. (2008). عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص). الجزائر: منشورات الاختلاف.

69- عبد الرحمن إبراهيم المهوس. (2003). الشعر السعودي المعاصر، دراسة في انزياح الإيقاع. الرياض: مؤسسة الإمامة الصحفية.

70- عبد الرحمن تبرسامين. (2003). البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. الجزائر: دار الفجر.

71- عبد الرضا علي. (1989). العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشطّر الحرّ. الموصل العراق: دار الكتب للطباعة والنشر.

72- عبد السلام المساوي. (1994). البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

73- عبد السلام المساوي. (2009). جماليات الموت في شعر محمود درويش. بيروت: دار الساقي.

74- عبد العزيز المقالح. (1981). الشعر بين الرؤيا والتشكيل. بيروت: دار العودة.

- 75- عبد الفتاح كيليطو. (1982). الأدب والغرابية، دراسة بنيوية في الأدب العربي. بيروت: دار الطباعة والنشر، ط1.
- 76- عبد الله الغدامي. (2006). الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحيّة، نظريّة وتطبيق. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط6.
- 77- عزّالدين اسماعيل. (1984). التفسير النَّفسيّ للأدب. القاهرة: مكتبة غريب، ط1.
- 78- عزّالدين اسماعيل. (2007). الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياها وظواهره الفنّيّة والمعنويّة. بيروت: دار العودة.
- 79- عصام شرّتح. (2005). ظواهر أسلوبية في شعر بدويّ الجبل. دمشق: اتحاد الكُتاب العرب.
- 80- عصام شرّتح. (2011). جماليّة الخطاب الشعريّ عند بدويّ الجبل. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلاميّة، ط1.
- 81- علوي الهاشمي. (1993). السّكون المتحرّك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشّعر المعاصر في البحرين نموذجًا، بنية اللغة. الإمارات: منشورات اتحاد كُتاب وأدباء الإمارات، ط1.
- 82- عليّ عشريّ زايد. (2002). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. القاهرة: مكتبة ابن سينا، ط4.
- 83- عليّ يونس. (1985). النّقد الأدبيّ وقضايا الشّكل الموسيقيّ في الشّعر الجديد. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

- 84- علي يونس. (1993). نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 85- عنيمي الحاج. (2003). النّصّ الأدبي بين الواقع والمُتخيّل/ التّمثّل وفهم النّصّ. فاس المغرب: منشورات وحدة النّقد الأدبي.
- 86- فؤاد سليمان. (2002). درب القمر. بيروت: دار مكتبة سماحة ط1.
- 87- كمال أبو ديب. (1971). جدائيّة الخفاء والتّجليّ، دراسات بنيويّة في الشّعر. بيروت: دار العلم للملايين، ط1.
- 88- كمال أبو ديب. (1981). في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، نحو بديلٍ جذريّ لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المُقارن. بيروت: دار العلم للملايين، ط2.
- 89- كمال أبو ديب. (1987). في الشّعريّة. بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة ط1.
- 90- لويس معلوف. (2008). المُنجّد في اللّغة والأعلام. بيروت: دار المشرق، ط43.
- 91- مجدي وهبة، كامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ط2.
- 92- مجموعة من الأساقفة. (2012). التعليم المسيحي للشّبيبة الكاثوليكية. بيروت: مكتب الشّبيبة البطريركي، بكركي.
- 93- محسن أطيّمش. (1986). دير الملاك: دراسة نقدية للطّواهر الفنيّة في الشّعر العراقيّ المعاصر. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
- 94- محمّد العبد. (1989). اللّغة والإبداع الأدبيّ. القاهرة: دار الفكر، ط1.

- 95- محمّد العمري. (1990). تحليل الخطاب الشعريّ، البنية الصوتيّة للشعر. المغرب: الدار العالميّة للكتاب، ط1.
- 96- محمّد العمري. (2008). الأدب الكويتي خلال نصف قرن، 1950-2000. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، ج1.
- 97- محمّد بنيس. (1990). الشعر الحديث بنياته وإبدالاتها. الدار البيضاء: دار توبقال، ط1.
- 98- محمّد بنيس. (2014). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيويّة تكوينيّة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط3.
- 99- محمّد حمزة الشيباني. (2011). البنيات الدالّة في شعر شوقي بغدادي. دمشق: رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.
- 100- محمّد خطابي. (2007). لسانيّات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1.
- 101- محمّد صابر عبيد. (2001). القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.
- 102- محمّد صابر عبيد. (2008). عضويّة الأداة الشعريّة. منشورات جريدة الصّباح.
- 103- محمد صابر عبيد. (2012). الفضاء الشعريّ الأدونيّ. دمشق: دار الزّمان للطباعة والنشر والتوزيع ط1.

- 104- محمّد عبدالمطلب. (1984). البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 105- محمّد غنيمي هلال. (1997). النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة.
- 106- محمّد لطفي اليوسفي. (1992). في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس: سراس للنشر، ط2.
- 107- محمّد مفتاح. (1992). تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص). بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- 108- محمّد ولدعبدي. (2009). السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية. دمشق، سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- 109- محمود درويش. (1970). أحبك أو لا أحبك. بيروت: دار العودة.
- 110- محمود درويش. (1992). أحد عشر كوكبًا. بيروت: دار العودة.
- 111- محمود درويش. (1994). ديوان محمود درويش المجلد الأول. بيروت: دار العودة.
- 112- مصطفى صلاح قطب. (1997). دراسة لغوية لصور التماسك النصّي في لغتي الجاحظ والزّيّات. بيروت: دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع.
- 113- مؤيد عزيز. (2000). تحليل القوى الفاعلة في القصيدة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.
- 114- ميشال زكريا. (2002). المدخل إلى علم اللغة الحديث. درعون لبنان: مؤسسة نعمة للطباعة.

- 115- ميشال عاصي وإميل يعقوب. (1978). المعجم المُفصّل في اللغة والأدب. بيروت: دار العلم للملايين، مج1، ط1.
- 116- نازك الملائكة. (1981). قضايا الشعر المُعاصر. بيروت: دار العلم للملايين، ط6.
- 117- نازك الملائكة. (1993). سايكولوجيّة القافية ومقالاتٌ أخرى. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة.
- 118- ناصر علي. (2001). بنية القصيدة في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1.
- 119- نبيل أيّوب. (1992). البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة. بيروت: منشورات المكتبة البوليسيّة.
- 120- نبيل أيّوب. (2001). التّعبير منهجيّته وتقنيّاته. بيروت: دار المكتبة الأهليّة، ط2.
- 121- نبيل أيّوب. (2011). النّقد النّصيّ (2) وتحليل الخطاب نظريّات ومقاربات. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
- 122- نبيلة ابراهيم. ((د.ت)). أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي. القاهرة: دار نهضة مصر، ط2.
- 123- نبيلة الرزّاز اللجمي. (1995). أصول قديمة في شعرٍ جديد. دمشق: وزارة الثقافة.

124- نجيب العوفي. (1983). جدل القراءة، ملاحظات في الابداع المغربي

المعاصر. الدار البيضاء: دار النشر المغربية.

125- نعيم اليافي. (1993). أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة.

دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط1.

126- ياسين النصير. (1986). إشكالية المكان في النص الأدبي. بغداد: دار

الشؤون الثقافية، ط1.

127- يمنى العيد. (1987). في القول الشعري. الرباط: دار توبقال للنشر، ط1.

128- يمنى العيد. (1999). في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي. بيروت:

دار الآداب، ط4.

المراجع المعرّبة:

1- أ.ر. نورثون، تر: غسان الحاج عبدالله. (1988). أمل والشبيعة نضالاً من أجل كيان

لبنان. بيروت: دار بلال، ط1.

2- بندكت السادس عشر. (1986). الحزبية المسيحية والتحرر. جل الديب-بيروت: مجمع

العقيدة والإيمان، تر: اللجنة الأسقفية لوسائل الإعلام.

3- بيير جيرو، تر: منذر عياشي. (2017). علم الدلالة. دمشق: دار نينوى للدراسات

والنشر والتوزيع، ط1.

4- جان كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري. (1986). بنية اللغة الشعرية. الدار

البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

5- روبرت دو بوغراند، تر: تَمّام حسن. (2007). مدخل إلى علم لغة النّصّ. القاهرة: عالم الكتب، ط2.

6- رولان بارت، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان. (1988). لذة النّصّ. الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

7- رومان ياكوبسون تر: محمّد الولي ومبارك حنون. (1981). قضايا الشّعريّة. الدّار البيضاء : دار توبقال.

8- رومان ياكوبسون، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح. (1994). محاضرات في الصّوت والمعنى. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1.

9- رينيه ويليك، اوستن وارين، تر: محي الدين صبحي. (1972). نظريّة الأدب. الكويت: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة.

10- زتسيسلاف واورزنيك، تر: سعيد حسن بحيري. (2003). مدخل إلى علم النّصّ، مشكلات بناء النّصّ. القاهرة: مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، ط1.

11- فيديريكو غارسيا لوركا تر: محمود علي مكّي. (1998). ، الأعمال الشّعريّة الكاملة. القاهرة: المركز القومي للترجمة .

12- كمال خير بك، تر: كاظم جهاد. (2014). حركة الحدائث في الشّعريّ العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ الثقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة. بيروت: دار كتب، الطّبعة العربيّة الثّالثة.

13- مارغوت هانيمان- فولنچ هانيمان، تر: دمحمّد جواد المصلح. (2006). أسس لسانيّات النّصّ. بغداد: دار المأمون، ط1.

14- يوري لوتمان، تر: محمّد فتوح أحمد. (د.ت). تحليل النَّصِّ الشّعريّ، بنية القصيدة. القاهرة: دار المعارف.

الدّوريات والمجالات

- 1- إدمون ملحم. (16 تموز 2018). أسطورة تموز. البناء، 12.
- 2- أدونيس. (1959). لا عنوان. مجلة شعر عدد 11، صفحة 86.
- 3- الحساني حسن عبدالله. (1 حزيران، 1959). نازك وعروض الشعر الحر. الآداب، ع 6، صفحة 52.
- 4- أنطوان طعمة. (1 يناير-مارس، 1996). السيميولوجيا والأدب، مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة. مجلة عالم الفكر، الصفحات 221-222.
- 5- أنطون سعادة. (آذار، 1933). مثل الأمة الأعلى ومثل الشعر الأعلى. مجلة المجلة.
- 6- أنطون سعادة. (23 نيسان، 1947). مجلة الزّوبعة.
- 7- أنطون سعادة. (العدد 101- 4 آذار 1949). خطاب ذكرى الأوّل من آذار. كلّ شيء، ص 1.
- 8- بدر الحاج. (15 حزيران 2010). باتريك سيل أو التاريخ كما يشتهيّه أهل الفقيد (2/2). الأخبار، رأي.
- 9- جان داية. (6 كانون الأوّل 2014). في الحزب القوميّ. النّهار، ملحق.
- 10- جورج حبش. (1 آذار، 2004). القائد المؤسس والمواجه الأوّل للخطر الصّهيونيّ. مجلة فكر، العدد 83، صفحة 22.

- 11- جوي سليم. (13 تمّوز 2019). الميثولوجيا في فكر سعادة: الخصوبة والفداء في "الحقيقة النفسية" لسوريا. الأخبار، آداب وفنون.
- 12- سمير حمّاد. (9 تمّوز 2016). قدوة الأحرار. البناء، صفحة الثقافة والفنون.
- 13- سيزا قاسم. (3-4، 1995). القارئ والنصّ من السيمويطيقا إلى الهيرمونطيقا. مجلّة عالم الفكر، صفحة 279.
- 14- صبري حافظ. (ربيع، 1984). التناص وإشارات العمل الأدبي. مجلّة البلاغة المقارنة-القاهرة، صفحة 23.
- 15- علي جعفر العلق. (1989). الشعر خارج النّظم. مجلة الأقلام العددان 12/11، صفحة 112.
- 16- فداء عيتاني. (14 آب 2007). كيف قرأت الحرب دبلوماسياً وسياسياً؟ الأخبار، 6.
- 17- فراس الشّوفي. (9 نيسان 2013). عينطورة لم تنس زمن اجتثاث «الخوارج». الأخبار، 4.
- 18- عبد الحليم فضل الله. (23 تمّوز 2007). الحرب السادسة: حجم الخسائر وفوضى التقديرات. الأخبار، 12.
- 19- كمال جنبلاط. (1975). النص الكامل للبرنامج المرهلي للحركة الوطنية اللبنانية. الأنباء، 2.
- 20- محمّد جمال باروت. (1 نيسان، 1985). تجربة الحداثة في حركة مجلّة شعر- القصيدة التّموزيّة. فكر، صفحة 28.

21- محمّد عبداللطيف خليفة. (1 نيسان، 1992). ارتقاء القيم، دراسة نفسية. عالم المعرفة العدد 160، صفحة 35.

22- وكالة الأنباء السعودية (و.أ.س.). (14 تمّوز 2006). حرب تمّوز وأزمة "المعتدلين العرب" 2/2. جريدة الرياض.

23- ياسين رفاعية. (17 نيسان 2015). غسان مطر: أيها الجرح المغني. الأخبار، 15.

الرّسائل والأطاريح

1- نهال نبيل الخوري. (2015). المطوّلات الشعريّة الحديثة في الشعر اللبناني الجنوبيّ. بيروت: الجامعة اللبنانيّة.

المراجع الأجنبيّة

- 1- AL-KHATIB, M. (2012), *La cohérence et la cohésion textuelles: problème linguistique ou pédagogique?* Al-Mafraq- Jordanie, Université Al-Albays.
- 2- CHAUSSERIE-LAPREE, J.-M. (1973), *L'architecture phonique du vers*. Paris, L'information littéraire, t.25.
- 3- COHEN, J. (1977), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- 4- DIAB-DURANTON, S., 2013, « La poésie arabe contemporaine entre continuité et rupture : l'exemple de la *Qasida mudawwara* », in LiCaRC (Littérature et culture arabes contemporaines), n°1 :

En-deçà et au-delà des limites, Revue internationale Collection
Classiques Garnier, L. Denooz & N. Abi Rached, (dirs.), Paris,
p.71-84, ISBN 978-2-8124-1785-6.

5- GARDES-TAMINE, J. (1996), *Dictionnaire de critique littéraire*,
Paris, Armand Colin.

6- GHEERBRANT, J. C. (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris,
Editions Robert Laffont, S.A et Editions Jupiter.

7- MEVEL, J.P., (1991, *Larousse maxi Débutants*, Canada, Librairie
Larousse.

8- MINGELGRUN, A. (s.d.), *L'évolution Esthétique de Paul Eluard*,
Lausanne, L'Âge d'Homme.

9- RABAU, S. (2002). *L'intertextualité*, Paris, Flammarion.

10- RASTIER, F., (1989), *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

11- ROBERT, J.P., (2001). *Dictionnaire pratique de didactique
du FLE*. Paris: OPHRYS.

12- SAADE, A., (2015), *La Résurrection d'une Renaissance
vers une Nouvelle Syrie*, Beyrouth, Parti Social-nationaliste
Syrien-L'Exécutionnaire des étudiants universitaires à Beyrouth-
Comission de l'Université Saint Joseph .

- 13- SAMOYAULT, T. (2010). *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.

المقابلات الصحفية

1- جبران عريجي. (9 نيسان، 2017). الحدث/ قناة الجديد اللبنانية. (سمر أبو خليل، المحاور)

2- سعيد عقل. (20 شباط، 2009). حوار شامل مع الشاعر سعيد عقل. مجلة الشراع اللبنانية (لامع الخرز، المحاور)

المراجع الالكترونية

DIAB-DURANTON, S. D. (2010 - 1 Octobre 1), « L'évolution de la métrique dans la poésie arabe contemporaine. L'exemple d'Adonis » Retrieved from journals.openedition.org:

https://journals.openedition.org/beo/188#xd_co_f=NTk4Yzg_yODMtYTBjOC00YTg0LWJkMTctYzI1Njc1ZWVjYTQ0~

ÉLUARD, P., (s.d.). *CITATIONS DE PAUL ÉLUARD*. -2 Récupéré sur babelio.com:

<https://www.babelio.com/auteur/Paul-Eluard/2837/citations?a=a&pageN=5>

P. (s.d.). CITATIONS DE PAUL ÉLUARD. Récupéré ،Éluard -3
sur babelio.com: <https://www.babelio.com/auteur/Paul-luard/2837/citations>

LORCA, F. G., (s.d.), *Couleurs*. Récupéré sur poetica.fr: -4
<https://www.poetica.fr/poeme-538/federico-garcia-lorca-couleurs/>

ar.wikipedia.org -5

-6 ابن رشيق القيرواني. (- ، - 2000). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. القاهرة:
الشركة الدّوليّة للطّباعة، ط1، ج1. تم الاسترداد من الحكواتي: http://al-hakawati.net/Content/uploads/Civilization/1784_178.pdf

-7 ابن منظور. (12 حزيران، 2019). المكتبة الاسلاميّة. تم الاسترداد من
library.islamweb.net:
https://library.islamweb.net/newlibrary/display_book.php?idfrID=9080&bk_no=122&idto=9067&om=9067

-8 أدونيس. (1973). لا عنوان. مواقف عدد 13-14، صفحة 14. تم الاسترداد من
diwanalarab.com:
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article46629>

-9 أدونيس أرامي. (8 آذار، 2015). أيّها السّوريّون العظماء اسمعوا وعوا، الجزء
الخامس. تم الاسترداد من شبكة المعلومات السّوريّة القوميّة الاجتماعيّة:
<https://www.ssnp.info/?article=100765>

10- أنطون سعادة. (18 أيلول، 1947). كتاب التعاليم السورية القومية الاجتماعية

- مبادئ الحزب السوري القومي الاجتماعي وغايته. تم الاسترداد من antoun-

saadeh: <http://antoun-saadeh.com/works/books/book8>

11- أنطون سعادة. (4 آذار، 1949). خطاب الزعيم في الأول من آذار. تم

الاسترداد من <http://antoun-saadeh.com>:

<http://antoun-saadeh.com/works/book/book8/1274>

12- جورج كدر. (25 كانون الأول، 2015). هناهين الأعراس

وزغاريدها. طقوس الغواية ولهيب الحرب. تم الاسترداد من ultrasawt.com:

www.ultrasawt.com/هناهين-الأعراس-وزغاريدها-طقوس-الغواية-ولهيب-

[الحرب/جورج-كدر/أدب-وحياة/ثقافة](http://www.ultrasawt.com/هناهين-الأعراس-وزغاريدها-طقوس-الغواية-ولهيب-)

13- خالد السويدي. (22 أيار، 2018). صكوك الغفران. تم الاسترداد من

الإمارات اليوم: <https://www.emaratalyom.com/opinion/2018-05->

[22-1.1101336](https://www.emaratalyom.com/opinion/2018-05-)

14- ريان شرارة. (18 تشرين الأول، 2016). 21 كلمة عربية من أصل تركي

تستخدمها في حياتك اليومية. تم الاسترداد من: <https://yallafeed.com/21->

[klmh-arbyh-mn-asl-trky-tstkhdmha-fy-hyatk-alywmyh-6435](https://yallafeed.com/21-)

15- عبده مصطفى دسوقي. (10 أيار، 2010). دعوة الإخوان المسلمين في لبنان

. تم الاسترداد من الإخوان المسلمون:

<https://www.ikhwanonline.com/article/64585>

16- علي القيم. (26 آب، 2015). ملامح من الزغرودة في التراث الشعبي

السوري . تم الاسترداد من souriat.com:

<https://souriat.com/2015/08/7947.html>

17- محمود درويش. (2018). مطر ناعم في خريف بعيد. (الموسوعة العالمية

للشعر العربي) تم الاسترداد من adab.com:

<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er>

[qid=64818&doWhat=shqas](http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&qid=64818&doWhat=shqas)

18- محمود درويش. (بلا تاريخ). خطبة الهندي الأحمر. تم الاسترداد من

mahmouddarwish.com:

<http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=41>

19- نزار قباني. (20 حزيران، 1967). هوامش على دفتر النكسة. تم الاسترداد

من نزاريات: <https://www.nizariat.com/poetry.php?id=103>

20- نيكتا صميمي. (1 كانون الثاني، 2010). أسطورة "تموز" بين الأساطير

المشهوره. تم الاسترداد من ديوان العرب:

<https://www.diwanalarab.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7>

[-D9%88%D8%B1%D8%A9-](https://www.diwanalarab.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7-%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%AA%D9%85%D9%91%D9%88%D8%B2-%D8%A8%D9%8A%D9%86)

[-D8%AA%D9%85%D9%91%D9%88%D8%B2-](https://www.diwanalarab.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7-%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%AA%D9%85%D9%91%D9%88%D8%B2-%D8%A8%D9%8A%D9%86)

[-D8%A8%D9%8A%D9%86](https://www.diwanalarab.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7-%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%AA%D9%85%D9%91%D9%88%D8%B2-%D8%A8%D9%8A%D9%86)

21- يوسف المسمار. (8 آذار، 2019). مفهوم التّهضة القوميّة الاجتماعيّة للمرأة

والرّجل في المجتمع. تم الاسترداد من شبكة المعلومات السّوريّة القوميّة الاجتماعيّة:

<https://www.ssnp.info/index.php?article=133893>