

رؤية العالم وثغرات الأيديولوجيا في شعر أحمد بخيت⁽¹⁾

World Vision and Ideological Gaps in A. Bakheet's Poetry

د. رضا يوسف مصطفى علي العربي

ridaalarabi@gmail.com

مصر

الملخص:

أسس لوسيان غولدمان منهجه البنيوية التكوينية، (أو التوليدية) على مفاهيم مركزية؛ أهمها: الكلية، والبنية الدلالية، ورؤية العالم، والذات عبر الفردية، والوعي القائم والوعي الممكن، والتناظر أو التجاوب. ويقوم منهجه على تطوير توجه الاجتماعي الجدلي في النقد الأدبي مستندا إلى أفكار أستاذه لوكاتش وبياجيه، ومستفيدا من منجزات البنيوية الشكلية. وقد اتسمت إجراءات تطبيق المنهج عنده بعدم الوضوح، وبنزعة مضمونية تغفل البنية الشكلية الجمالية للنص. وتسعى هذه الورقة البحثية إلى إنجاز تصور تطبيقي للمنهج على شعر أحمد بخيت؛ ساعية إلى الكشف عن رؤية العالم فيه، من خلال: أولا: تحليل بنيته الداخلية في ثلاثة محاور تشمل: التفاعل النصي، والبنية الموسيقية، والتصوير الفني، وثانيا: الكشف عن رؤيته للعالم على محورين متضافين: من البنيات النصية الدالة على مرجعها، والثيمات المتصلة بإطارها المرجعي في النص، وبناء رؤية العالم الصانعة له وما يعتورها من ثغرات تسببها الأيديولوجيا.

الكلمات المفتاحية: بنيوية تكوينية؛ رؤية عالم؛ بنية دلالية؛ أيديولوجيا.

Abstract:

Lucien Goldmann founded his methodology (The Genetic Structuralism) on Central Concepts, such as: Wholeness, Significant Structure, World Vision, Trans-Individual subject, Real and Possible Consciousness, Homogeneity. His methodology is based on developing the Social Dialectical Method in Literary

(1) يتركز التحليل هنا على 10 دواوين يجمعها مجلدا أعمال الشاعر (ط1، دار كلیم، القاهرة، 2012). ويتضمن أولهما دواوين: شهد العزلة- الليالي الأربع- صمت الكلیم- جبل قاف- وداعا أيتها الصحراء، والثاني: الأخير أولا- جزيرة مسك- وطن بحجم عيوننا- قل للمليحة- قمر جنوبي. وتتم الإشارة في البحث بالكلمة الأولى للعنوان اختصارا.

Criticism depending on Lucas and Piaget ideas and using some achievements of Structuralism. The procedures of his method's Application were characterized by lack of clarity and a contentious tendency that neglects the formal aesthetic structure of the text. This paper is trying to achieve an applicable concepts and procedures on the poetry of Ahmad Bakheet; seeking to reveal its world's vision, through: First: analyzing its internal structure in three axes, including: Textual Interaction, Musical Structure, and Artistic Imagery, and secondly: revealing his World Vision on two combined axes: through Textual Structures that signify to referential world, and Themes that reflects their referential frame. Then revealing the World Vision that constructed it and the gaps made by ideology.

Keywords: Genetic Structuralism; World Vision; Signifying Structure; Ideology.

1 - مقدمة:

شغلت قضية ارتباط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي نقاد الأدب وعلماء اجتماعه كثيرا. وكان ظهور التوجه الاجتماعي المادي الجدلي فارقا في هذا السبيل. ولكن سرعان ما سيطرت على تطبيقاته أفكار انعكاسية آلية؛ وانتقده الشكليون بتحكيم عوامل غير أدبية في الأدب تلغي خصوصيته اللغوية والجمالية. وكان ظهور البنيوية التكوينية خطوة شديدة الأهمية سارت بالتوجه الاجتماعي نحو نسقية تسعى لتفادي ثنائية النص والمجتمع نحو (توسُّط) يقع بين البنية الإبداعية التي تتمثل في النص، والمجتمع الذي يمثل إطارها المرجعي الذي تتشكل فيه وتجسده فنيا، وقد تم لها هذا بالاستفادة من منجز لوكاتش الاجتماعي، وأفكار بياجييه، والتصورات الشكلية والبنيوية. لكن ما طرحه غولدمان حول (رؤية العالم) التي تتوسط بين (البنية الدلالية) للعمل والمجتمع المنتج والمستقبل له سرعان ما وجد انتقادات مهمة، وخصوصا حول غيبة إجراءات منهجية محددة يمكن التوجه بها لتحليل بنية العمل الأدبي، واستمرار انشغالات مضمونية في التحليل تغفل جماليات التشكيل الفني النوعي للنص وخصوصيته اللغوية؛ فظهرت التوجهات الأيديولوجية لمدرسة التوسير، والسوسيونصية التي بدأها بيير زيماء، فاقترح كلاهما مسارا مختلفا لمواجهة هذه المشكلة. ويطمح هذا البحث لتقديم إسهام خاص يطرح تصورا نظريا عبر منهجي، يستفيد من كل ما قدم في التكوينية والأيديولوجية والسوسيونصية، ويقدم إطارا إجرائيا لتحليل العمل الأدبي، مطبقا ذلك على شعر أحمد بخيت، ساعيا لتقديم تحليل نقدي لفهم عناصر البنية، واستكشاف اتصالاتها بالإطار المرجعي على مستويين بنيوي وموضوعاتي (ثيماتي)؛ ومن ثم الكشف عن رؤية العالم الصانعة للنص

والمتجسدة من خلاله، وما يعتريها من ثغرات تمثل الأيديولوجيا للمهيمنة التي تخترق تماسكها صانعة فجوات تعوق تماسكها انسجامها.

2 - رؤية العالم:

مفهوم مركزي في تصور لوسيان غولدمان لتحليل النص الأدبي، حيث يركز في دراسته على بنية العمل الأدبي للكشف عن درجة تجسيدها بنية فكر طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدعها، وتتمثل هذه البنية الفكرية في رؤية للعالم يعرفها بأنها: "مصطلح ملائم للمركب الكلي من أفكار ومطامح ومشاعر تربط بين أعضاء مجموعة اجتماعية (تفترض في معظم الأحوال وجود طبقة) مقابل أعضاء المجموعات الاجتماعية الأخرى"⁽²⁾. ويرتبط هذا بما يسميه (وعي المجموعة أو الجماعة). وهذا الوعي "يمثل الميل المشترك لمشاعر ومطامح وأفكار أعضاء طبقة اجتماعية محددة. وهو ميل يتطور نتيجة لوضع اجتماعي واقتصادي محدد، ويؤدي -حينئذ- إلى ظهور مجموعة من الأنشطة التي تؤديها الجماعة -الحقيقية أو المحتملة- التي تشكلت من هذه الطبقة الاجتماعية"⁽³⁾. وجميع الأشكال الفنية الدالة تجسد (رؤية عالم) تعبر عن (الوعي الجماعي) لمجموعة اجتماعية متميزة. ويستخدم غولدمان مفهوم (الوعي الممكن) لوصف (النظرة إلى العالم) لطبقة محددة متميزة عن وعيها الفعلي الأيديولوجي. ف(الفعلي) هو وعي العالم اليومي المشوه والمعنى بآثار الأيديولوجية البرجوازية. والوعي الممكن يخوض غمار هذا العالم المتشوّي نحو فهم حقيقي للمصالح الطبقيّة الموضوعية، وهو وعي الإمكانيات الكامنة داخل مجموعة أو طبقة، يتجاوز الوضع التجريبي الحالي؛ فليس انعكاسا للمصالح الفعلية لمجموعة ما، لكنه تعبير عن إمكانيات تحقيق مصالحهم الحقيقية⁽⁴⁾. فهذه الرؤية "نتاج وعي جماعي يصل ذروة تعبيره في عقل شاعر أو مفكر"⁽⁵⁾ حينما تصل إلى درجة تلاحم داخلي تصنع كلية متجانسة من التصورات عما تواجهه المجموعة من مشكلات وكيفية حلها، وحين تصل هذه التصورات "الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها"⁽⁶⁾، صانعة بنية من التصورات الاجتماعية والكونية الشاملة.

(2) L. Goldman, The Hidden God, trans by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul, 1976, P 17.

(3) Ibid, p. 18.

(4) Alan Swingewood, Sociological Poetics and Aesthetic Theory. Palgrave Macmillan, 1987. p. 27.

(5) Goldman, op. cit. p. 19.

(6) لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، من كتابه «الماركسية والعلوم الإنسانية»، ترجمة: محمد برادة، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - غولدمان وآخرون، مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت - ط 1، 1984، ص 37.

ويربط غولدمان الرؤية بمفهوم (التلاحم) ويقصد به التلاحم الداخلي للعمل الإبداعي، ويرتبط بمفهوم (الكلية أو الوحدة الشاملة)، المتعلقة بكل من (البنية الدالة) للعمل في تلاحمها الجمالي الكلي على المستوى الداخلي، والبنية الفكرية المتلاحمة المرتبطة بها متمثلة في رؤية العالم، بوصفها "كلية متجانسة تكمن وراء الإبداع الثقافي وتحكمه، بالقدر الذي تتجلى فيه وتتكشف بواسطته. فرؤية العالم تتحكم في مجموعة من الأبنية المتغيرة من حيث المحتوى المتجاوبة من حيث العلائق الوظيفية التي تحكمها، والتي ترتد إلى هذه البنية المتوسطة"⁽⁷⁾، التي تصل إلى تلاحمها الأقصى وتجسيدها للوعي الممكن من خلال ذات (المبدع) الفاعلة التي تجاوز الذات الفردية وتحتويها، وهذا من شروط رؤية العالم؛ أن تنتج عن ذات فاعلة مجاوزة للفردية Trans-Individual Subject ومحتوية لها؛ فهي بذلك فردية وجماعية في آن⁽⁸⁾. وبذلك فإن العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون أيهما بل تتجاوزه إلى "الأبنية المتجاوبة ما بين رؤى العالم التي تصوغها الذوات المجاوزة للأفراد والأعمال الإبداعية التي تتولد عن هذه الرؤى بواسطة أفراد متميزين ينطوون عليها في الوقت نفسه"⁽⁹⁾، وهذا يرتبط بفكرة (التماثل) أو (التجاوب) بين الأبنية النصية والاجتماعية، التي تعكس نط العلاقة بينهما، في تصوره، بنيويا.

وقد وجه لمنهج غولدمان نقد كثير؛ أبرزه تركيزه على بنية مفهومية ذهنية ذات طابع مضموني تقبع خارج العمل؛ فيتم تحليل العمل من خلال ربط مضموني يغفل بنياته النوعية الداخلية، وتركيزه على الوحدة والتلاحم وإغفال التنوع والصراع، كما أن تحليل (البنية الدلالية) الشاملة للعمل لا تحكمه إجراءات منهجية محددة.

3 - تصور هذا البحث للتطبيق:

يطرح هذا البحث إطارا منهجيا لدراسة النص الشعري من منطلق اجتماعي نصي، من خلال منظور متعدد المداخل المنهجية Interdisciplinary، في دراسة (البنية الدلالية) فيما يسميه غولدمان (مرحلة الفهم) التي تنصب على تحليل مجمل البنية الداخلية للعمل؛ من خلال:

(7) جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 108.

(8) فردية بحكم كون «الأديب الأصيل» هو القادر على سبك مكوناتها ونظمها في عمله بأقصى قدر من التلاحم والوحدة؛ فيحقق لرؤية العالم تلاحمها وانسجامها، وهي جماعية لأن الوعي الجماعي للطبقة هو الذي ينطوي على مكوناتها (انظر، عصفور: نفسه: ص 116).

(9) نفسه، ص 111.

- دراسة التفاعل النصي على مستويين: المصاحبات النصية: يستند إلى ما طرحه جينيت، ومستوى التداخل النصي: بمنظور يركز على طرح د. علي عشري زايد مستفيدا مما طرح كل من باختين وكريستيفا وهودبين وأنيك بوياجي ونتالي بيجي-غرو، من تصنيف لأنماط التداخل النصي (التناس).

- تصور تحليلي للموسيقى الشعرية يستند إلى رصد كمي إحصائي لوصف ظواهر الوزن والتقفية وتحليل لأبرز مظاهر فاعلية الموسيقى الرديفة.

- تصور تحليلي للصورة الشعرية يستند إلى ملمح أسلوب في التشكيل اللغوي للاستعارة يهتدي بطرح د. سعد مصلوح، ويدرس أساليب تشكيل الصورة من خلال القناع والأسطورة وتأثير الفنون الجديدة؛ كالطباعة والدراما والسينما والسيناريو.

وفي (مرحلة الشرح) التي تتم بإدراج البنية الدلالية الكلية للنص أو النصوص في البنية الشاملة للتوصل إلى (رؤية العالم)؛ يطرح البحث إغناء التحليل بتصورات تساعد في تقديم جانب (الصراع)؛ مثل: الحوارية والتعدد الصوتي لباختين، وتصور التوسير ومدرسته للأيديولوجيا المهيمنة واشتغالها، وتصورات زما لتجسيد القضايا والمصالح والصراعات الاجتماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والبنوية للنص؛ و"أن ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، فالوحدات المعجمية الدلالية والتركيبية تجسد مصالح جماعية، ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية"⁽¹⁰⁾.

- 1/3 المحور الأول (الفهم): البنيات الدلالية: وفيه يتم تحليل البنيات الداخلية التي تشكل مجمل البنية النصية الشاملة التي تصنع عالم النص:

• أولا: التفاعل النصي:

أ- على مستوى المصاحبات النصية: يعكس تشكيلها وعيا كبيرا بدورها؛ ففي العنونة: يغلب التكوين النحوي غير المكتمل من حيث حضور ركنيه واقعا في 9 عنوانات من دواوين المجلدين العشرة؛ بما يفتح أفق التلقي للإكمال الدلالي وملء الفجوات. ويقدم العنوان المكتمل (قل للمليحة) بينيته الإنشائية وتوقعه العروضي واستدعائه التناسي لرصيد شعرية تراثية للقارئ تكريسا لفاعلية المتلقي. ويحضر الوزن في 6 عنوانات (شهد العزلة-

(10) انظر: بيير زما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ت: عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص177.

صمت الكلیم- جزيرة مسك- وطن بحجم عیوننا- قل للملیحة- قمر جنوبي) وجزئيا في اثنين (الليالي الأربع- وداعا أيتها الصحراء) والمجاز في 4 (جزيرة مسك- وطن بحجم عیوننا- شهد العزلة- وداعا أيتها الصحراء)، والعرفانية في 3 (شهد العزلة- صمت الكلیم- جبل قاف). وتعمل هذه العناصر التناسية والإيقاعية والعرفانية والمجازية؛ مجتمعة أو متفرقة، على إضفاء شعرية تتجاوز ذرائعية التركيب اللغوي وتستحضر المتلقي؛ إذ توجه وعيه وخياله إلى الدخول في حوار أولي مع النص بدءا من بابه. وفي عنونة القصائد: تغيب التسمية في دواوين المجلد الأول الخمسة كلها، وفي الأربعة الأولى: شهد العزلة- الليالي الأربع- صمت الكلیم- جبل قاف؛ يتطابق الترتيب من 1-114 في موازنة رمزية لعدد سور القرآن الكريم، وهو تناس رمزي يرتبط بعواملها الروحية والعرفانية، ويشير إلى دور رسالي للشاعر ويقينه بإعجاز القول الإبداعي وتفرد، ووعي الذات بعظم أثر الشعر ودوره. ولعل نص المقطوعة الأخيرة من (صمت الكلیم) يؤكد هذه الدلالة:

ظمئتَ لنهله

في الحبِّ

ثمَّ رَوَيْتَ وجدانَكَ

فكنُ أهلاً

لِكي تتلُو

على العُشَّاقِ

فُرائدَكَ

هنيئاً

قدْ بَلَغْتَ مُنَاكَ

قُلْ: يا حُبُّ

سُبْحَانَكَ!! [م1، ص362].

وفي المجلد الثاني تتقدم العنونة بكلمة واحدة (38 من 98 عنواناً، 38,8%) بما تعكسه من كثافة صياغية واكتناز دلالي واقتصاد لغوي، وتمثيلها ما يشبه بذرة نصية يمتد النص ويتشعب منها كأنها مبتدأ والنص خبره المتمم لمعناه. وقد يتصل إشعاع الكلمة الذاتي بأسماء شخصيات وأماكن وأحداث تتصل بسياق روحي أو تاريخي أو ثقافي أو اجتماعي أو سياسي: (محمد- الحسين- رام الله- لبنان- سليمان خاطر- غواية- معراج)، أو بسياق أسطوري يوظف في قناع في (جالاتيا- جوكاست). وتليها علاقة الإضافة (24 عنواناً، 24,5%)، وتمثل جملة غير تامة الحضور الفعلي، وتفتن بمعان أخرى سياقية؛ تناسية وعرفانية ومجازية وإيقاعية. وتمثل كلتاها تكويناً لغوياً غير مكتمل الحضور واقعياً وإن كان مؤولاً بجمل تامة، في حين تحضر الجمل التامة في 8 عنوانات فقط، فتعكس هذه الهيمنة استحضاراً للمتلقي وفاعليته في إكمال الفجوات وإنتاج الدلالة. ويهيمن الحضور الإيقاعي في العنونة (بعدد 50 عنواناً)، يليه التناسي (22)، والمجازي (16)، والعرفاني (13). وفي الخطابات التقديمية: تحضر المقدمة النثرية في (صمت الكلیم) و(جبل قاف) لتؤهب للعالم العرفاني للديوانين، وفي (وداعاً أيتها الصحراء) تحضر بعنوان دال (ضوء خافت على عتمة الكابوس، مقدمة نثرية)، في خمسة مقاطع، كل منها حكايتان على مستويين سرديين مختلفين تمثل أولاهما ما يشبه إطاراً للثانية؛ إذ يفتتح بها الحكايات ويختم كل قصة، وساردها غائب عليم يروي حواراً بين الخليفة ووزيره عن أحوال الناس القائمة، في عوالم مختلطة بين الحقيقة والخيال والواقع وما يوهم بالتاريخ، وتتحرك الحكايتان معاً في كل مقطع، حيث يختم المقاطع كلها بسؤال الخليفة يتكرر من الحكاية الأولى الموهمة بالتاريخ: كيف حال الناس أيها الوزير؟ ويجيء الرد متبائناً معبراً عن صعود درامي: "عاجزون عن الابتسام يا مولاي!!- عاجزون عن الحب يا مولاي!!- عاجزون عن الرؤية يا مولاي!!- عاجزون عن الأمل يا مولاي!!". والثانية ذات سارد متكلم مشارك، يتطابق مع الشاعر في صفاته، يروي حكاية تختلف من مقطع لآخر: الشاعر مع أمه في الأول، ومع البنت الحلوة التي انتظرت (باص الحب) في الثاني، ومع نادل فيلسوف في حانة مظلمة في الثالث، والشاعر السارد مع البنت الحلوة ثانية في المقطعين الرابع والخامس، حول أمور تتصل بتصوراته الإبداعية أو الفلسفية ملتحمة بتصوراته للواقع، ومشيرة في الوقت ذاته لعالم قصيدته. ففي الرابع يدور حوارهما عن كتابته قصيدة غارقة في السياسة وتصوره للفارق بين المرأة والسياسي، ثم تسأله: ماذا تكتب؟ فيجيب: "أكتب معلقتي، أخرج أسلافي من تحت جلدي.. أحضنهم بحب، وأخاصمهم باحترام، ثم أضعهم في قبورهم لكي أمضي في طريقي".

- سيتهمونك بالكلاسيكية.

- ولماذا لا أكون كلاسيكياً؟! السماء ذاتها كلاسيكية جداً، ومع ذلك فالسماء رائعة!"

ثم يظهر الحوار الآخر بين الخليفة والوزير في النهاية والناس عاجزون عن الأمل:

- كيف حال الناس أيها الوزير؟

- عاجزون عن الأمل يا مولاي!!

وفي الخامس يصعد الحوار إلى ذروة الرفض شبه الكامل للواقع المهزوم المتهرئ؛ إذ تسأله: "لماذا أصبح الشعر فجاجة، والغناء ضجيجاً، والمسرح ماخوراً، والإعلام نفاقاً، والحرية سقوطاً، والسياسة خبثاً، والتدين رشاشاً، والعمالة استثماراً، والوعي يأساً، والوطن منفى؟! فيردّ: "عندما أعلنت راقصة أن فخذها المسن يُدرّ دخلاً سياحياً أكثر من الأهرامات كان عصر من النخوة قد انتهى. عندما تباهى رمز ديني كبير أنه لم يقرأ كتاباً جديداً منذ أربعين سنة كان عصر من الأئمة قد انتهى!! وعندما مات "كل صاحب قلم حي" مصاباً بداء الوعي المزمن المميت وأطل علينا الأراجوزات وتجار التسالي من أعمدتهم الصحفية الداعرة كان عصر من شرف الكلمة قد انتهى!! وعندما نشر (كُمساري) سابق يعمل مؤرخاً تبريراً مخجلاً للقصف الأمريكي - الإنجليزي للعراق كان عصر من اليقين القومي قد انتهى. وعندما أصبحنا عاجزين عن الابتسام.. عاجزين عن الحب.. عاجزين عن الرؤية.. عاجزين عن الأمل.. عاجزين عن الغضب.. كان التنور قد فار وجاء الطوفان!!

- كيف حال الناس أيها الوزير؟

- عاجزون عن الصراخ يا مولاي!

قال الخليفة: الآن صدقت!.. وفي الصباح. لم يكن الخليفة موجوداً.. ولم يكن الوزير موجوداً.. ولم يكن الناس موجودين!.. لم يكن هناك إلا الصحراء.. تمتد.. تمتد.. إلى ما لا نهاية!!!!..

1998/12/31.

فالمقدمة هنا تنهض بإظهار دائرة العجز الكئيب بغياب الحب وفقد الأمل والرؤية بما يؤدي إلى غياب كامل للحياة الإنسانية وتصحر الوجود، كأنه طوفان نوح وقد فار التنور والنجاة في مغادرة هذا العالم الهالك لا محالة، ويقدم التاريخ المدون آخر النص إشارة دالة إلى العدوان الدولي على العراق وضرب بغداد، لتبدأ القصيدة بوصفها معلقة الشاعر الناجي بإنسانيته من هذا العالم القبيح الفاسد، منتصراً للحقيقة، مودّعاً؛ لميلاد جديد، بكتابة معلقته

البكر. فالمقدمة عالم سردي يهيئ للنص ويدخل القارئ عالمه الشعري من خلال العالم المشترك الذي يضمهما معا في قناتمه المجددة وتداعيه الوشيك.

وتحضر الفاتحة الشعرية ست مرات؛ أولاها في (وداعا أيتها الصحراء) بأربعة اقتباسات شعرية؛ لامرئ القيس بيته الشهير: "بكى صاحبي.."، ولأبي نواس بيته "مُتْ بِدَاءِ الصَّمْتِ.. إنما العاقل من أجم فاه.."، وللمتنبي بيته "أُمُّم.. تُرْعَى بِعَبْدٍ كَأَنَّهَا غَنَمٌ"، وللمعري بيته "تَمْضِي الْحَيَاةُ وَمَا لِي إِثْرَهَا أَسْفٌ..". يمضي معهم الشاعر في رحلة إبداعية متماهيا، ثم مودعا منفصلا مع الأولين، ثم لا يصرح بانفصال مع الآخرين، وتتصل مضامين هذه الأبيات دلاليا بأجواء القصيدة. ولا يخفى هنا الربط بما بين حالي الشعارين القديم والحديث من تلاقٍ.

وترد الخاتمة في (وداعا أيتها الصحراء) بعنوان (ذاكرة النص) يقدم فيها ما يسميه (معاجم)، وهي أربعة:

- معجم الألفاظ الأعجمية: يشرح فيه: الطائرات، الحاسوب، الصواريخ، التنين، المعونة. ساخرا من الواقع المتردي.

- معجم الألفاظ العربية: يبدأ المعجم بملاحظة ساخرة يوقعها باسم (هيئة المعجم)، ويقدم فيه تعريفا بكلمات: معلقة، الطلل، الرفات، خدر، الطاعنات، وادي الجن (عبر)، الأسلاف، الصافنات، المهاة، المتن، الحاشية، الرقاة، الكمامة، عبشمي، افترع، ثيب، عنين، غلمة، رهوا، القيان، كتب الحماسة والأمال، الموشحات، اللزوميات]. يؤكد المعجم هنا صلة هذا الديوان بالمعلقات؛ إذ يصفه بأنه استقصى عن المعلقة المجهولة فلم يجد لمعلقة (وداعا أيتها الصحراء) ذكرا، مرجحا كونها معلقة منحولة لخروج لغتها عن مألوف شعر الفحول، ولكسرها عمود الشعر، فكتبها لعله أحد الصبية مرتادي الكتاتيب ممن تعلق في التمام صدورهم، وفي هذا تتحلى صورة الذات وتحذير صلتها بأسلافها من أصحاب المعلقة المشهود لهم، وعلاقتها بالشعر وتصورها لموقعها فيه وقدراتها المعرفية واللغوية كأسلافها (كذكره اللزوميات وقدرات سلفه أبي العلاء)؛ مثلما يرد في تعريفات: معلقة، الطلل، وادي (عبر)، اللزوميات والموشحات. ولعل ذلك داخل ضمن تكتيكات إنشائه للخاتمة لوصف ديوانه القصيدة بالمعلقة، كما يصفها في نصها بذلك "وحيدا تحت سقف معلقاتي". كما تنطوي بعض التعريفات على بث عاطفي وإيماءات لقارئه عن دلالات بعض رموزه عن الماضي وتحولات الزمان والمكان؛ مثل وصفه العربي بأنه "يحمل طلله معه أينما ذهب يبكي فيه ألفة ما مضى ووحشة ما يجيء (ص 545، ج 1)، ومثل وصف الطاعنات والسفر في الصحراء ورعب المسافة وقسوة الوحشة والغربة في الزمن والمكان (ص 546، ج 1). ويتضمن بعضها الآخر إدانة قوية لواقع سياسي قهري إجرامي يرتبط بقوى التحكم في الإنسان في الواقع المرجعي للنص؛ كوصفه

الرفات بأن العظام لا تكون كذلك "إلا في القبر بعد الموت أو في المعتقل بعد التحقيق" (ص 545). وبعضها مجرد تأشيرات دلالية لقارئ عام يستهدفه ويتوجه إليه بالخطاب ويريد أن يفهم مراده النصي. كما يمثل التأطير الحكائي التراثي الذي يطل فيه (راوي) الكاتب عنه ويسخر منه ويشكك فيه أيضاً، من آن إلى آخر، ملمحاً مهماً في حكاياته لتقديم الدلالات التي يراها، وتشاركه السخرية من الواقع والشعور بالمرارة من سقوطه سياسياً وحضارياً وأخلاقياً هذه الأهمية.

- معجم البلدان: فيه يشرح: معرة النعمان، الكوفة، بغداد، الأندلس، روما. ويشرحها مستمراً في نهجه في إدانته للتردي الأخلاقي للواقع، مقارناً سقوطه وهزيمته بالتاريخ وأمجاده، من خلال تقديم المكان، فاضحاً بسخرية مرة الخذلان العربي لبغداد وقتل أهلها. ويسخر من المثقف العربي ويدين تناقضاته وتبعيته وتباكيه على تاريخ تهينه ممارساته. كما يعيد الإشارة إلى قدم (معلقته/ الديوان/ القصيدة) وأصالتها وسمو منزلتها ومنزلته؛ بإشارة إلى أن (أحمد الكوفي) لقب للمنتني ورد في "قصيدة قديمة من بحر الوافر رؤيتها التاء المكسورة، وهي لمؤلف مجهول، عثر عليها معنونة بـ(وداعاً أيتها الصحراء)"، [ص 561]. كما يكشف لقارئه دلالة رمزه (روما) التي يصفها بعاصمة الرجل الآخر بل هي إياه [ج 1، ص 565].

- معجم الأعلام: يكتب فيه معرفاً بكل من: المنخل، السموأل، امرؤ القيس، ابن هانئ (أبو نواس)، أحمد الكوفي (المنتني)، أعمى المعرة (أبو العلاء)، ابن زيدون، ابن رشد، أحمد بجيت. ولا تخفى دلالة إضافة التعريف بنفسه بين أعلام التراث الشعري، في الإطار ذاته من الحديث ذاكرة عدم وجود ترجمة له في أي من كتب التراث وأنه صاحب معلقة مجهولة، عازياً فضل اكتشافه لصالح فضل، مقتطفاً مقالته عنه: (أراهن على هذا الشاعر). فالختام هنا يقوم بوظائف عديدة تخص النص وصاحبه والإطار الاجتماعي والسياسي والثقافي والانحيازات المعرفية والجمالية، ويقوم حواراً مع قارئه مرات عديدة بتوجيه الخطاب له، بشكل شخصي، مبعداً راويته الذي يسند إليه الحكمي المتضمن شرحه في معجمه الختامي.

ب- التفاعل على مستوى التداخل النصي (التناس):

1- يهيمن حضور **التناسات الدينية المختلفة**: وأولها: **التناس مع القرآن الكريم**: لأثره العميق في الثقافة والهوية العربية الإسلامية، ولبلاغته الإعجازية، ولكونه المكون الرئيسي في تشكيل وعي الشخصية العربية المسلمة وقيمها، وارضية مشتركة للحوار مع قارئه. ويأتي التناس معه **اقتباسياً**: بتضمين نص الآية أو بعضها، مؤطراً بعلامات أو غير مؤطراً؛ أو **إشارياً**: بإيراد بعض علامات السياق التي تشير إليه؛ فتحيل وعي القارئ إليه باستحضار بعض

ألفاظه القارة في ذهنه، وإيحائيا: تغيب المشيرات اللغوية المطابقة، لكن الدلالات تُستدعى من خلال معاني السياق الشعري، أو باستحضار أسماء شخصيات أو أحداث من قصصه، أو باستخدام كلمات وأساليب يبدو معها ما يمكن تسميته **حضور المعجم القرآني**. وكما يتم استحضار الكلمات والمعاني يتم استحضار أسماء الأنبياء والملائكة وشخصيات من القصص القرآني؛ كتناسله إشاريا مع قصة يونس عليه السلام مستخدما القناع: "ثلاثُ مهالكٍ حولي: الظلام، البحر، بطن الحوت"، ومتابعة استحضاره إيحائيا بمقطع آخر؛ قائلا: "فألقاني بشطِّ رضاك يا ليلايَ تَسْبِيحِي".!!، [م1، صمت الكليم، ص304، ص306].

وثانيها: التناس مع الحديث والسيرة: فيوظف كثيرا من موضوعات تتصل بذلك؛ كالهجرة، والغار، وشق الصدر واستلال شيء منه. وموضوعه (الغار) الأثرية تقترن بالاعتزال للتأمل والتدبر تدعم معنى العكوف الإبداعي ورسالة الحب التي ينشرها الشاعر، وحاجته للمحبة لتؤنس وتعين، وهو معنى مفارق لما في السيرة؛ حيث الأنس مع الله تدبرا وتفكرا، بلا وحشة ولا فقد، فصاحب الرسالة لا ينبغي أن يستوحش في غار نفسه الذي يتنزل فيه الشعر عليه: "ولا أرجو سواك يدا.. لتؤنس وحشتي في الغار!!". [مجلد 1، ص179]. وقصائده عن النبي محمد (ص) متعددة؛ مثل: من سيرة الرسول، وبردة الرسول (قل)، ومثل: الحبيب، ومحمد (قمر).

وثالثها: التناس مع العبادات والشعائر: وهو كثير؛ أبرزه استرفاده الأركان الخمسة في ترسيخ دلالة اكتمال الحب وتحقيق الاتصال والتوحد بالمحبة بإشارات عن رحلة روحية وصولا إلى "نهاية الشوق" وبلوغ "سدره منتهى العشق" و"غاية الغايات" واكتمال الرحلة في عروج عشقٍ علّم به "أنبياء الحب"، في خمسة مقاطع (صمت: 78-82) كل منها يتضمن ركنا من الخمسة؛ كيف شهد بالتوحيد، وصلى وزكى وصام وأدى حجّا، في دلالات عشق صوفي رمزية: "أحبك، لا أحب سواك.. تلك شهادة التوحيد!!.. وما كانت صلاة الحب إلا موعدا ولقاء.. وما كانت زكاة الروح إلا خلْعها الدنيا.. وأروغ لذة في الصوم صومي عن سوى المحبوب.. وأعظم حجة في العمر حجة قلبي العارف". [م1، صمت، ص326-330].

ورابعها: التناس مع التوراة والإنجيل: توظيفا لنصوص تجمعها رسائل السماء، لكنها توظف توظيفا شريرا لتبرير الهيمنة والعدوان؛ مضيئا واقع صراع يرفع شعارات مختلة عن السلام، بينما الواقع عكسها؛ فأقدس أماكننا تمنح السيطرة عليها لأشباه السامري، بتناصات: إنجيلي اقتباسي (لوقا 2: 14)، وآخر إشاري (لوقا 10: 3)، ويعززها بثالث قرآني إشاري (طه 94-95): "قالوا: "على الأرض السلام" فلم نجد إلا سلام الذئب للجملان

وَهَبُوا لـ"عَجَلِ السامريِّ" مساجدي مِنْ "غَزَّةٍ" لمشارف "الجولان"!!". [م2، ص23].

2- التناص الصوفي: ويتمتع بحضور كبير متنوع كثيرا؛ مع نص شعري، أو نثري، أو باستحضار شخصية صوفية، أو أحداث خاصة بها، أو قول يخصها. ويغلب أن يرد في قصائد تهيمن فيها حال عرفانية تتصل بدلالات روحية تستبطن الإبداع الشعري والرحلة معه. وأقله ورودا الاقتباسي، ويحضر المعجم الصوفي كثيرا في تجاربه العرفانية، وأكثر تناصه النثري مع النثري؛ إذ يوظفه إشاريا في 13 مقطعاً في (صمت: 59، 63، 64، 69، 71، 76، 88، 89، 99، 100، 101، 102، 103)، يبدأ كل منها بقوله: أما أوقفني في..، أو أنتِ وقفتِ بي في..، أو هناك وقفتِ بي في..، وتليها عبارات تؤكد اتصال الحال والحوار بينهما؛ مثل: "ثم هتفت.. فقلتُ، أو فكيف؟- ثم..وقلت- ثم سألت.. فناديت.. فقلت.. فقلت.. فقلت.. ثم هتفت.. فقلت..". بما يعكس اختلافا واضحا مع النثري في نوع الخطاب وتوجهه، وفي طبيعته ودلالاته، وحضور الإنشائية فيه (6 من 13) وتحضر الذات هنا فاعلة في 9 مقاطع، فاعلية فردية (بناء الفاعل المتكلم المفرد)؛ ثم بضمير الجمع المتكلم: (هل اشتقنا؟)، فتقوم على حوار قريب يتحول توحدًا بين الشاعر العارف و(ليلي) رمز الحقيقة الخالصة والحب المطلق. والقرب هنا تلق مباشر للمعرفة والحقيقة (الشعر والحب؛ معا أو منفردين، فهما مقترنان عنده) من منبعهما النوراني، لكنه يجاوز مفعولية التلقي الصامت عند النثري، إلى تلقٍ فاعل، يستعيد موقعا للذات في القرب. ولا يخفى وضع الذات ودلالته على صورتها عنده.

3- التناص الشعري: وهو الأقل حضورا لاعتداد الشعراء بذواتهم عموما. وتحضر المعارضة (التعالق النصي) عنده في قصيدة (قل للمليحة) مستحضرا أبيات الدارمي الثلاثة الشهيرة عبر 10 أبيات، مستثمرا قوة حضور القديم في ذاكرة التلقي ووجدانه، ومستأنسا بأسلافه وسط معاصريه، ليشتبك الحاضر بالماضي، وتتجذر الذات في عمق تاريخها مباهية برسوخها انتماء وقدرة. ويتناص مع العامي أيضا؛ مثل استخدامه أغنية فيروز (بكتب اسمك يا حبيبي)؛ لتعميق دلالة نسيان من كانت حبيبة، وبقاء اسمه بقصائده فيها "أجل سوف يُحى الذي تكتبن". [م2، سلام على الحب، ص385].

4- التناص التاريخي: استرفادا لوعاء الخبرة وجذر الراهن العميق، بأحداث وأشخاص وأماكن ترتبط بفاعلية زمنية وإنسانية، ليشتبك الشاعر بحاضره الحي كاشفا فاعلية التاريخ وأثره؛ مرآة، أو بذرة تكوين، أو كتاب خبرات ومعارف؛ فتتجذر رؤى الواقع وتضيء بعض خفايا صورته وترشد خبرات الماضين مشهد اليوم. وقد يأتي إيجائيا بإشارة رمزية تحيل المتلقي إلى قول مشهور لشخصية في حدث محدد؛ كإشارته إلى قول بن زياد، بعد عبور المضيق

استعداداً لفتح الأندلس، رامزا لقهر الواقع العربي الإسلامي وحصاره بين هيمنة غربية، (روما) رمزها التاريخي، وضغط صهيوني، (النجمة السداسية شعار دمويته)، يطارد الذات ويهدد أمنها واستقرارها: "رُومًا على مَرَمَى الدُّمُوعِ وَنَجْمَةٍ.. أَرَكَاثُهَا سِتٌّ تَسِيرُ وَرَائِي!!". [م2، ص65]. ويستحضر (غرناطة) آخر معاقل الأندلس، والموريسكيين، وموسى بن أبي الغسان، ورد أبي عبد الله على جنده الهاتفين بالنصر والغلبة، عائدين من انتصار حلفهم مع عدوهم ضد إخوانهم في أشبيلية المسلمة، بعد حصارها 17 شهرا. وتمارس هذا الإحالات؛ من أماكن وبشر وأقوال وأحداث تلخص جرح السقوط بأثر الخيانة، دورا في الدلالة على استمرار حال الهزيمة والانسحاق التاريخي عسكريا وحضاريا، بالتشردم والتعاون مع الأعداء ضد الإخوة: "عَفَوْنَا فَنَاقِ الْفَتِيَانِ "غَرْنَاطَةَ" ضَاقَتْ عَلَى حُلْمِكَ حَتَّى انْتَحَبَ.. جُرْحُ الْمُرْسِكِيِّينَ لَمْ يَنْدَمِلْ وَابْنُ "أَبِي الْغَسَّانِ" حُلْمٌ ذَهَبَ.. رَايَةُ (لَا غَالِبَ...) قَدْ حُرِّقَتْ الْآنَ (لَا مَغْلُوبَ إِلَّا الْعَرَبُ)". [م2، ص97-98].

5- التناص الفلكلوري: وفيه يشتبك الشعر مع واقعه المنتج وأرضية تلقيه؛ فيستحضر أقوالا وأمثالا وحكايات وخرافات وأساطير وممارسات وعادات وقوالب فنية قولية وألعابا شعبية، وقيما تقبع خلف ذلك تمثل الإنسان في واقعه اليومي الحي. ويستحضر بخيت تراثا شعبيا مكتوبا ذائعا، رغم قدمه، له في ذاكرة التلقي حضور يستدعي أرصدة دلالية واسعة؛ كإشارات في (الليالي الأربع) إلى ألف ليلة وليلة: "الليالي، وشهرزاد تحكي، ولم تكمل حكاياها، وتروض القاتل، وصياح الديك ينبه سيف مسرور"، لكن الدلالات هنا تختلف؛ فتشير إلى نهاية سريعة وعدم اكتمال، وهيمنة زمن يحاصر العلاقة وينذر بانتهائها، ولا تكفي الحكايات لترويضه وإيقاف حصاره المنذر. [م1، ص223]. ويستحضر قاموس الحياة اليومية باستخدام بعض ألفاظه (دلوعة)، [م2، ص47].

6- التناص الأسطوري: تصل الأسطورة بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب، فتكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار، وتسعف الشاعر في الربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من الصراع، والتنوع في أشكال التركيب والبناء⁽¹¹⁾. ويستحضر بخيت الأساطير العربية (كعتقاء مغرب) متداخلة مع (الفينيقي)، واليونانية (غالاتيا وبيغماليون وأوديب، م2، 350، 376)، موظفا القناع في التعبير عن حالات للذات في مواجهة واقعها.

(11) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع2، الكويت، فبراير 1978، ص 129.

● ثانيا: البنية الموسيقية:

- على مستوى الأوزان: يهيمن حضور بحر الوافر ممثلا بنسبة 50,29% من شعره بالجلدين، بإجمالي 1572 بيتا/ في 475 قصيدة، يهيمن فيها المجزوء كلياً على مجلده الأول؛ ونسبته إلى إجمالي شعره 44%، وإلى إجمالي الوافر 87,47%، حيث يتمثل صحيح العروض والضرب في 747 ب/ 249 ق، وصحيح العروض مذيل الضرب 628 ب/ 208 ق، ويحضر التام مقطوف العروض والضرب في 197 ب/ 18 ق. ويأتي الكامل ثانياً بنسبة 32,34 في شعره، بعدد 1011 بيتا/ 96 قصيدة حاضراً بمعظم صوره: التامة 785 ب/ 49 ق بنسبة 77,65% من حضور البحر، وتتقدمها صحيحة العروض مقطوعة الضرب 535 ب/ 35 ق، ثم صحيحة العروض والضرب 225 ب/ 10 ق، وتليهما الحذاء عروضاً وضرباً بحضور قليل، والمجزوء 216 ب/ 47 ق بنسبة 22,35%، تتقدمه صحيحة العروض مرفلة الضرب في 97 ب/ 20 ق، تليها الصحيحة المذيلة 87 ب/ 17 ق، ثم صحيحتهما 32 ب/ 8 ق. ويأتي المتقارب ثالثاً بنسبة 7,8%، بعدد 244 ب/ 13 ق، حاضراً بصور ثلاث: صحيحة العروض مقصورة الضرب 179 ب/ 5 ق، وصحيحتهما 49 ب/ 6 ق، وصحيحة العروض محذوفة الضرب 16 ب/ 2 ق. ثم يأتي البسيط رابعاً بنسبة 5,5% بعدد 172 ب/ 8 ق، بصورتيه: مخبونة العروض والضرب 118 ب/ 6 ق، ومخبونة العروض مقطوعة الضرب 2/54. ويكشف هذا الرصد الكمي حضوراً مهيماً للبحور التي يمكن تسميتها (وفيرة النغمية) وتقدماً كبيراً لصورها الأوفر نغمية، وهذا متصل بميل إنشادي واضح لدى شاعر يشارك في محافل الإنشاد الشعري عربياً بشكل كبير.

- على مستوى القوافي: تتضافر مع الوزن لتأكيد الفكرة نفسها؛ فتتقدم أغلب حروف الروي التي يسميها د. أنيس كثيرة الشيوخ⁽¹²⁾، باستثناء التاء والهمزة والكاف والياء من متوسطته؛ اختلافاً يعكس تحول المزاج النغمي للشاعر عن أسلافه الأقدمين: فيأتي أولاً روي (النون) في 586 ب/ 72 ق، يليه (الراء) 346 ب/ 69 ق، و(التاء) 328 ب/ 50 ق، و(الباء) 51/252، و(الهمزة) 45/243، و(اللام) 47/212، و(الميم) 26/146، و(الذال) 32/111، و(الكاف) 20/106، ثم (الياء) 18/93. ويستخدم القوافي القليلة والنادرة بنسب مشابهة: فالحاء والطاء والغين يتمثل كل بقطعة 3 أبيات، والواو والذال والزاي والطاء 6 أبيات، والصاد 7 أبيات، والجيم والضاد 15 ب. كما أن حظ حضور القوافي المقيدة وافر: بنسبة 42,5%، وعدد 1195 رويًا من إجمالي 2812؛ أبرزها: النون 45/295، والهمزة 37/170، والراء 34/120، والباء 25/14. ويدعم وفرة النغمية تكرار ظاهرة لزوم ما لا يلزم عنده (م1، ص: 114 - 120 - 146 - 171 - 194 - 207 - 217 - 224).

- على مستوى الموسيقى الرديفة: تتضافر الظاهرة مع الميل النغمي ذاته؛ فبخيت مولع بالتكرار والأنساق الموسيقية التي تعتمد موسيقى الحرف والصوت؛ كقوله مترنماً باسم (ليلي) مضجراً نغمية التكرار بحضور صوت

(12) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص246.

حرف اللام ممتزجا بالمجانسات: "لكلّ الناس في ليلاهم ليل.. ولي ليلي

وليلي وحدها وحدي.. ولكن وحدها أعلى

فما حلت بعاشقها.. ولكن الفتى ولى". [ج1، ص283].

وللشاعر ولع شديد بالموسيقى الصوتية للحرف والكلمة والتكرار، وبالتوازي البنيوي، وتضفيده ببراعة بألوان بديعية تقوي نغميته، وتعزز دلالاته، وتضيف إلى جماله؛ فتتابع عنده عدة مقاطع ييني بيتين من كل منها، وأحيانا الثلاثة، على التوازي، مثل صفحات (113 - 115)، و(134 - 135)، و(290 - 294)، و(274 - 277)..؛ مثل:

"وليلي العود حين يئن..

والأطيار إذ تسجع..

وليلي الروح حين تحن..

والأنوار إذ تسطع..

أشارت لي بإصبعها..

وقلبي خاتم الإصبع!! [م1، ص274].

• ثالثا: التصوير الفني:

- على مستوى الصورة البيانية: تأتي مشحونة بالدلالات والظلال عميقة الغور في استقصائها للتجربة والتعبير عنها جماليا، مع عضويتها في العلاقة بالتجربة، فالشاعر يعي أنها مكون ضمن صورة كلية أو مشهد كبير. ويغلب حضور التشكيل الاستعاري التشخيصي بالتركيب النحوي الفعلي، ويليه حضور التركيب الإضافي، وفي كليهما تبدو براعة شعرية واضحة، لكن سهولة صنع الصورة الشعرية التشخيصية بالتركيب الإضافي تجعله يُستخدم كثيرا في إطار كتابة متعجلة فنيا؛ يصطنع فيها الشاعر صورا تبدو جذابة، تدغدغ المشاعر السطحية، وتخطب العواطف البسيطة للجمهور ليصفق ويندمج مع إنشاد محفلي جذاب لكنه لا يقدم إزعاجا شعريا للمستقر، في قصائد كتبت خصيصا لهذا، في حفلات جوائز ذائعة لعل دور بعضها كان مدمرا للشعرية الحقة رغم تنشيطها للشعر في العموم؛ فتراكم هذه (الصور الرغوية) التي لا تقول شيئا ذا بال، ويغلب أن تدور عوالمها حول الشعر نفسه (أسميها الميتا شعرية، أو الشعر الدائر حول ذاته، المشغل بها)، في حالات ذهنية يغلب أن تحيى متكلفة؛ فيسيح الشعر في اجتراح مكرور حول معاناة الشعر واكتشاف الجديد وتفرد الذات الضخيمة. ويعيب بعض صور قصائده الإنشادية الطابع كذلك التقريرية والنهايات الحكمية. ويجول ضيق المساحة دون تقديم وافر الاستشهادات، فلعل تقديم البحث للنقاش يسمح ببعضها.

- على مستوى الصورة الفنية المستمدة من فنون أخرى: يوظف الحوار والانتقالات السينمائية باللقطات كثيرا في مجلديه؛ فيرسم في مقطعات المجلد الأول الثلاثية لقطات جزئية تتلاحم في مشاهد أكبر. ويحضر الحوار في

(حارس الضوء، م2، ص117) من أول القصيدة مع جمهوره (مسا الخير يا أيها الخائفون.. أأوجعتكم؟.. كلنا موجعون)، ويمضي النص في بيان تهرؤ الواقع في الشرق "ملكوت الظلام" الذي يفارقه المشرقون؛ إذ كل من "أغضبوا زوجة الإمبراطور، ومن أحجلوا ظلَّ أبنائه، ومن خدشوا حفلَه بالصراخ" نهاياتهم مؤكدة. وينتقل فيحاور البيت الحنون الذي غُيب أهله في السجون، ثم ينتقل بالمشهد إلى حوار مع من يسميه (مولاي)؛ محذرا من مجيء الجراد؛ أشأم سكان التيه الذين رماهم علينا صارخا: "إن الجراد أتى والمشائيم لا يأبجون!؛ فأوطانهم تحت آباطهم"، مبررا ذلك بأننا

"رعاياك في الخوف فكّر لنا.."

فنحن - كما شئتنا - عاجزون"

فيأتي الرد:

"- إلى السور.

- أسوارنا هُدِّمت.

- إلى البيت.

- في بيتنا يسكنون.

- إذن فاهربوا الآن.

- لا؛ فالرّصاصة أسرع .. من ظهْر من يهربون!!".

وهنا يظهر (صديقه اللدود) ينصحه:

"كُن صباح غنائك.."

كُن ليلة..

إنَّهم هالكون!..

ولا تمتلئ ببكاء سواك..

وقُل "جائع" دون واو ونون". [ص139-ص143].

فالحوار يدور بين صوتين واضحين: السارد الشاعر، ومن يدعو (مولاي) رمزا للسلطة، محذرا من عدو آتٍ من (التيه) ليمحو وجودنا، بينما من يفترض بهم أن يدافعوه خونة لا يأبجون؛ والرعايا عاجزون في خوفهم المعتاد، فيطلب من مولاه أن يفكر لهم، فيقترح الهرب؛ حيث لا مهرب، والبيوت سكنها الأعداء. وهنا يظهر (الصديق اللدود) ناصحا الشاعر أن ينشغل بغنائه لنفسه، وألا يمتلئ ببكاء سواه؛ لأنهم هالكون، والإذلال بالفقر والتجويع

مستمر. لكن صوت المناضل المعبر عن الجموع بغير تحلٍ يكتفي بقوله إن خوفهم وعجزهم هما من مشيئة الحاكم لهم، طالبا منه أن يفكر لهم، قاصرا لعناته على (المشائيم غير الآهين). وصراخه كأنه توسل يستبعد عن مولاه الخطأ. فالمشهد يكشف موقعا للذات تجاه الموضوع ليس متناسبا مع عظم ما يوحي به رسمه دراميا، وهو ما يكشفه آخر النص؛ إذ تستعيد الذات صولجان هيمنتها على عالم النص ورؤياه، وتملأ أفقه بحضورها المتضخم:

"فمِصْرُ التي كنتُ عَرَّابًا..

ستعرفني عندما يُنْكِرُون!!..

أنا حارسُ الصَّوِّ في ليلها..

وأصدقُ مَنْ بِاسْمِهَا يُولَدُونَ!!". [م2، ص 147، ص 148].

2/3 - المحور الثاني: (الشرح): فتح عناصر البنية على إطارها المرجعي الاجتماعي:

- في مستوى وظيفي أول: يتم إدراج عناصر البنية في إطارها المرجعي؛ فالمستويات النصية بني لغوية واجتماعية في الوقت نفسه. فكما تبين فإن المصاحبات النصية تكشف عن حضور الصوت الآخر في البنية النصية، ممثلاً فاعلا منتجا للمعنى، معبرا عن تفاعل وتعدد صوتي، وحضور للقارئ، بوصفه صوتا نصيا آخر يتمتع بوجود فاعل، وتقيم حوارا معه، ويترك الشاعر خلالها مساحة لقارئه لمشاركته في إنتاج الدلالات، كما في العنوان بأشكالها اللغوية والرقمية المختلفة، وكما في الخطابات التقديمية الأخرى التي يحضر فيها العالم الواقعي المشترك للقارئ وللشاعر معا في قناته: (وداعا..)، ومثله في الفواتح الشعرية والنثرية، وفي الخاتمة التي تقدم معجما يشرح بعض ما في النص بمنظور يعكس مرادات الشاعر ويأخذ بيد قارئه في بناء دلالاته، ويقدم صورة للذات يريد الشاعر لقارئه أن يراه بها بين أكابر أسلافه الشعراء. وفي التناص يدور وحوار متعدد الأبعاد المعرفية والجمالية للنص الشعري مع نصوص أخرى دينية وشعرية وتاريخية وصوفية وشعبية وأسطورية؛ اقتباسيا وإشاريا وإيحائيا ومعجما نوعيا، مع سياقات متعددة يسترفدها ويغتني بها محافظا على هويته الجمالية، متحركا على أرض مشتركة مع قارئه، فيقيم معه حوارا معرفيا وجماليا، ومؤكدا انفتاحه على إنسانية رحبة. وفي الموسيقى عمق نسقية وزنية جديدة تصله نغميا بأسلافه؛ وبذاتة جمالية تاريخية تربط حاضره بالماضي، وتكشف الميل النغمي الجديد بخصائصه المغايرة معبرة عن تحول يمثل الشعور بإيقاع العصر والواقع، بما كشفتته من تقدم نمط الموسيقى المتدفقة الوفيرة، وترتبط بها القوافي الأبرز حضورا في الشعر تاريخيا متصلة بتلقيه الممتد وجمالياته المتصلة، وما يعكسه ذلك كله من ارتباط بإنشادية محفلية واضحة

التأثير في الخيارات النغمية للشاعر. وفي الصورة تبين أنه تلتحم بإطار النص والتجربة الكلية له وتقدم رؤيته لعالمه، كما يكشف الميل إلى الاستعارات التشخيصية أنسنة للعالم كائنات وأشياء. ولعل استسهال التركيب الإضافي (الصور الرغوية) في صنع قصائد محفلية يعري جانبا من أيديولوجيا مهيمنة تنزع إلى (إخصاء) الشعر تدريجيا، بكفه عن الالتحام الحار بواقعه، كيلا يمثل إزعاجا لمن يقفون خلف المحافل ويمولون الجوائز ليبقى الشعر وديعا مهادنا لا يحلم بتغيير واقعه وإنسانه نهوضا برسائله الأبدية في الحلم والانطلاق به إلى ما يليق من شروط العيش الكريم. كما يكشف توظيف الفنون الأخرى في صنع الصورة حرصا على حوار فني ينقل للقارئ واقع النص الجمالي والمعرفي ويشركه في لحظة الحية المتحركة، وحواره الخلاق، ويجعله صوتا مساهما في مشاهدته القائمة على الحركة والأصوات المتعددة وصراعها الممثل لغنى وحيوية الواقع.

- وفي مستوى وظيفي ثان: تحضر تيمات الواقع نصيا مؤكدة التحام النص بالرؤية، أو اقتحام الأيديولوجيا لرؤيته؛ مثلما يبدو من تضخم صورة الذات في إطار إنشاديتها؛ ربما تعويضا لشعور بتراجع الموقفية وتقديم انشغال (ميتاشعري) يظهر الشاعر متبتلا في محراب إبداعه معزولا عن السياق الإنساني حوله، ليقدم مجازات جميلة، لكنها تبدو غير منشغلة بمستمعيه الباحثين عن ذواتهم في نصه. وقد تبدو الذات مأخوذة لعوالم عرفانية ضبابية في رطانة اصطلاحية خاصة:

"أنا الأقطابُ والأبدالُ بازُ الوجدِ والهمة". [م1، ص341].

بشكل يفصل القارئ بعالم غريب عنه، مفسحا لأيديولوجية حلولية يكشف المسيري كونها رؤية معادية للإنسان وللميتافيزيقا وللعلم⁽¹³⁾.

والخلاصة:

إن عناصر البنية تتضافر كما تبين لتقدم رؤية الشاعر للعالم، محاولة تقديم رؤية متماسكة تبين مطامح ومشاعر وأفكار بشر محددين ينتمي إليهم الشاعر، تنشغل هذه الرؤية بعناصر تكامل لتؤشر على انشغال الشاعر بفكرة (الهوية) بجذريها العربي والإسلامي، والحلم بالثمام عام على مكوناتها، ومقاومة عناصر التردّي في الواقع

(13) انظر: عبد الوهاب المسيري: اللغة والجزء، بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، مصر، ط1، 2002، ص6، ص7.

اتساقا مع التاريخ، وتطلعا لمستقبل يعي رahunه وينطلق صاعدا على جذور أمته، واعيا بمكوناتها الروحية الجوهرية، أمام صعود مادي يمثل النقيض الحضاري ومحاولته تقويض ملامح الذات.

فعناصر الرؤية تبدو متلاحمة؛ لكن عناصر الأيديولوجيا المهيمنة في واقع التبعية والتشوش الراهن تتسرب صانعة بعض الثغرات التي تتكشف مع التحليل، محاولة منع الرؤية من أن تتماسك، تكريسا للأوضاع قائمة، بالهيمنة عليها وتوجيهها؛ لقلة منابر القول والنشر والتواصل الإبداعي الحر للشعر مع جمهوره لتحقيق (رسالته)؛ فتذعن الذات الشاعرة -فيما تمثله هذه الثغرات- لشروط خفية ناعمة للمنابر الممولة، وتخضع شعريتها لشروط (السوق) وتتسلع بالقيمة المطلوبة للتواجد، بتجردها من كل ما يزعج، وانطوائها على تصالح مهادن للأيديولوجيا المهيمنة التي تترصدها وتحدد وجودها الصحيح الفاعل، ساعية لقص ريشها ومنعها من الطيران في سماء قول شعري حر، يتوجه لجمهور طامح للحرية والتحقق والالتئام الكامل معا صوب مستقبل الأمة الجامع.

المصادر والمراجع العربية:

(رؤية العالم وثغرات الأيديولوجيا في شعر أحمد بخت: تصور وآليات تطبيقية للمنهج البنوي التكويني)، ورقة بحثية شاركت بها في المؤتمر الافتراضي: "آليات تطبيق مناهج النقد المعاصر على النصوص الأدبية"، المنعقد في (مخبر نظرية اللغة الوظيفية) بكلية الآداب والفنون بجامعة الشلف، بشراكة علمية مع معهد الدراسات الأفروآسيوية للدراسات العليا بجامعة قناة السويس بمصر في الفترة من 11-12 أبريل 2021

إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952.

إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع2، الكويت، فبراير 1978.

أحمد بخت: الأعمال الكاملة، مجلدان، ط1، دار كلیم، القاهرة، 2012. يتضمن أولهما دواوين: شهد العزلة - الليالي الأربع - صمت الكلیم - جبل قاف - وداعا أيتها الصحراء، والثاني: الأخير أولا - جزيرة مسك - وطن بحجم عيوننا - قل للمليحة - قمر جنوبي.

بيير زيم: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ت: عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.

عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، مصر، ط1، 2002.

لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، من كتابه «الماركسية والعلوم الإنسانية»، ترجمة: محمد برادة، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - غولدمان وآخرون، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت - ط1، 1984.

المصادر والمراجع الأجنبية:

- Alan Swingewood: Sociological Poetics and Aesthetic Theory, Palgrave Macmillan, 1987.
- L. Goldman: The Hidden God, trans by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul, 1976, P 17.