ثنائية الموت والحياة عند «أولاد ـ أحمد»

قراءة في بنية «نشيد الأيام الستة»

محمد الهاشمي بلوزة

١ ـ مدخل:

تنمو قصيدة «نشيد الأيام الستة» في مقاطع تسعة يمكن تحديدها كما يلي:

المقطع الأول: من أول القصيدة إلى قوله: «وللزيتون أن يكسو البراري».

المقطع الثاني: من «كتب الصبي» إلى «للجند يستر عورته».

المقطع الثالث: من «هذا نهارك يا دمي» إلى «وصَدُّ حالم أبداً».

المقطع الرابع: من «لم يغزنا جيشٌ» إلى «كانوا وراء الموج».

المقطع الخامس: من «لا الشرق شرقٌ» إلى «أحتاج ترجمة العروبة».

المقطع السادس: من «لا تقتلوا الموتى» إلى «لي الحياة.. أو الدمار».

المقطع السابع: من «يا ابن خلدون» إلى «وله الصديد».

المقطع الثامن: من «يحيا الذي يحيا» إلى «حزبٌ مفاعيلن فعل».

المقطع التاسع: من «اللوحة اكتملت» إلى آخر القصيدة.

وتنمو القصيدة كلها حول ثنائيات ضدية ثلاث:

١ ـ ثنائية الانتصار/ الهزيمة (المقاطع ١، ٢، ٥).

٢ ـ ثنائية الحقيقة/ الزيف (المقطعان ٣، ٤)/

٣ ـ ثنائية الحياة/ الموت (المقاطع ٦، ٧، ٨).

أما المقطع الأخير فقد لاحظنا أنه عبارة عن تلخيص لمجمل القصيدة وهو يشكل في اعتقادنا النهاية الطبيعية للذروة التي بلغتها في المقاطع ٦، ٧، ٨ لذلك وجدنا كل الثنائيات المذكورة حاضرة عبر أبيات المقطع التاسع وكأنها تتلخص كلها في الثنائية الرئيسة وهي ثنائية الموت/ الحياة. ولنعد الآن الى هذه المقاطع لفهم هذه الثنائيات.

يبدأ المقطع الأول بحقيقة يُقرها الشاعر لا جدل فيها، هذا الإقرار يقدم القصيدة بنوع من العنف يحدث الصدمة منذ المنطلق:

«لا شعب في الشرقين منتصرٌ... ليفرح بانتصاري».

يلخص البيت كل المقطع لذلك فقط تضمن الوحدة الثنائية الضدّية المقصودة (الهزيمة/ الانتصار) وتدور بقية الأبيات في فلك هذا المحور. هنالك إذاً هزيمة كاملة وانتصار واحد لا يجد من يفرح به. تتتابع الوحدات أو ربما التذكر في الوحدات الرابعة والخامسة والسادسة التي تشير الى أصول الهزيمة وتتلاشى فكرة التضاد في نهاية المقطع الذي يختتم الحالة بنوع من التوازن في الوحدتين الأخيرتين اللتين جاءتا متشابهتين في بنيتهما وتوحيان بنموّ كل حالة في اتجاه مواز للأخرى دون أي التقاء:

«وللريح أن تعوي كما شاءت
وللزيتون أن يكسو البراري»

وإذا كان ذلك كذلك فإن البيت الأول يستقطب كامل المقطع.

يتواصل نمو القصيدة في المقطع الثاني على الوتيرة نفسها لكن الثنائية المذكورة تظهر بمظهر آخر فيبدو كأن العلاقة بعد أن تم

الفصل فيها تشكلت من جديد في صيغ أخرى لعل منها ثنائية الغربة/ الإيناس لكنها تتجلى مع تطور القصيدة لترجع واضحة من جديد في آخر أبيات هذا المقطع التي أصبحت في هذه المرة هي المحور، بل إن آخر بيت منه هو الذي استقطب إليه كل الوحدات السابقة ليمحورها من جديد حول الثنائية الأولى:

«فَمَضى الخليفة هارباً
للجند يستُر عورته»

المقطع الخامس يبدأ هو الآخر بتقرير يوحي مباشرة بما ورد في المقطعين الأول والثاني:

لا الشرق شرقٌ
لا الرباط رباطٌ
مليون طائفة
تمزّقها السياط

هذه الوحدات الأربع الأولى تستقطب اليها باقي الوحدات في الاتجاه الموصوف فيما تقدم بالرغم من أنّ ثنائية الهزيمة/ الانتصار تتلخص بشكل أوضح في الوحدات التي تبدأ بـ «جاء الفلسطيني...» لتنتهي عند و«أهديناه قبراً...» وهي التي توهم بأنها محور النموّ.

سأكتفي بهذه الاشارات فيما يتعلق بالثنائية الأولى. أما المقطعان الثالث والرابع فإنهما تميزا بحضور الثنائية الضديّة «الحقيقة/ الزيف». وقد جاءت صيغة الاستفهام التي طغت على بنية الخطاب في المقطع الثالث تثبيتاً للإقرار الذي وقع به الافتتاح. فالوحدات أحادية البنية التي شكلت الإجابة عن الوحدات الاستفهامية كانت قاطعة وتشير إلى المعنى الآخر. فـ «أخضر» و«خُضر» فقدتا وظيفتهما المرجعيّة واكتسبتا دلالة جديدة أريد بها العكس تماماً. لذلك تشير البنية التركيبية في هذا المقطع أو في أغلب وحداته (وهذا ما سنأتي عليه عند تحليل البنية الدلالية) إلى حضور ثنائية الحقيقة/ الزيف. وبالرغم من أن العديد من الوحدات يمكن أن تشكل وفق القراءة المعتمدة قطباً للبقية فإن القارىء يمكن له منذ البداية أن يلاحظ قوة حضور الوحدتين التاليتين.

«خضراء في لون التعبْ
خضراء في لون الكذبْ»

والأمر لا يختلف بالنسبة للمقطع الرابع الذي ينمو باتجاه تثبيت ذلك الحضور في ذروته في آخر الوحدات:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربون
كانوا على...
كانوا وراء الموج في كل السفائن يرحلون».

في المقاطع الموالية (٦، ٧، ٨) تتضح الرؤيا أكثر وأكثر لتبرز الثنائية في شكلها الواضح. وفي هذا الصدد نُلاحظ أنّ الجدل الذي مثلته الثنائيات الضديّة الأولى جسّد خصوصاً صراع «الأنا» مع «الآخر» أي أن «الذات» كانت دائماً هي المنطلق في حين أنه في هذه المقاطع يرتفع الى مستوى الحقائق الكليّة حتى وإن ارتدّ أحياناً إلى «الأنا». وانتصار «الأنا» على «الآخر» تتشكل في انتصار «الحياة» على «الموت». فالمقطع السادس الذي ابتدأ بصيغة النهي:

«لا تقتلوا الموتى!
لا تحرقوا الموتى»

يوحي بهذا العلوّ الذي يعكس قمة التناقض حتى في الاختيار:

«لي الحياة
أو الدمّار»

لكن الحالة تترسب لتتجلى أكثر عندما يتم الإقرار بقُرب انتهاء الصراع (فلنا المدى/ وله الصديد) ليجسم بصريح العبارة في الاستفهام الاستنكاري الذي يستقطب بدوره كل الوحدات:

«هل تعني الأخوة أن أموت مدى الحياة
وتعيش أنت مدى الممات»

يكتمل النمو إذن في المقاطع المذكورة ليبدأ الانحدار نحو القاع والمقصود هنا الارتداد الى نقطة الانطلاق. فالمقطع الأخير يعيد إلى الأذهان بشكل آخر كل الثنائيات المذكورة ليلخصها من جديد في ختام القصيدة في الثنائية الرئيسة الموتُ/ الحياة وتلتحم خلالها الحقيقة الكلية المتجسدة في الطرف الأول للثنائية (الهزيمة ← الزيف ← الموت) مع «الآخر» وفي المقابل يلتحم «الأنا» مع الطرف الثاني(الانتصار ← الحقيقة ← الحياة) فتصبح:

الأنا = الحياة
الآخر = الموت

وهكذا تتلخص الثنائية الرئيسة عبر آخر الوحدات.

الأنا ← البر = السلام
البحر = المستقبل
الله = الخير المطلق
الآخر ← القبر = الموت المطلق

٢ ـ خصائص البنية:

تتألفُ قصيدة «نشيد الأيام الستة» من تسعة عشر ومائتي بيت وقد اعتبرنا كل بيت وحدة رغم أن الوحدة قد لا تشكل بالضرورة «جملة» بالمفهوم النحوي القديم.

ومن خلال بعض العمليات الإحصائية تبيّن لنا أن مجموع الأسماء الواردة يفوق بكثير مجموع الأفعال وهذا يشير إلى صفتي الثبات والإقرار الطاغيتين على بنية الخطاب وبالتالي إلى الضعف النسبي للحركة. وإذا علمنا أن الأسماء المعرّفة يكاد يكون عددها ضعف الأسماء النّكرة وقفنا على الرغبة في الوضوح والتّحديد التي ملخصها الإشارة إلى الأشياء بمسمياتها أي تجنب المبهم والغامض.

أما الأفعال فإن الواقع منها في الزمن الحاضر يغلب على البقية فهي تستحوذ على ما يقارب نصف الأفعال في حين أن الواقع منها

في الماضي لا يتجاوز الثلث وهو لا يتجاوز الربع بالنسبة لأفعال الأمر.

تعود هذه الملاحظة إلى الاعتقاد بأنّ هنالك ارتباطاً بالزمن الحاضر أي أنّ الخطاب يستمد دلالاته خاصة من الحركة الحاضرة وهو يلتجىء باستمرار إلى الماضي لإضاءة هذا الحاضر فالعلاقة قوية بين الزمنين (اقتراب الشبه) زمن الكتابة وزمن ما قبل الكتابة في حين أن حضور الزمن المستقبل شبه معدوم. وذلك أمر طبيعي في عرف الكتابة الشعرية لتوسل الخطاب الشعري بالحركة الحاضرة مع اعتماده على الماضي، لكنه نادراً ما يكشف عن الفعل الآتي إلا من خلال تلك التطلعات التي تكشفها شبكة العلاقات القائمة بين البنى المختلفة. أما أفعال الأمر فقد جاءت أكثرها إما في شكل إضاءة لفعل ماضي «ردّوا إليّ حبيبتي» أو تعبيراً عن حالة استنهاض لتجاوز الرتابة التي يفرضها السرد وبالتالي العودة من خلاله إلى التنبيه إلى الواقع الحاضر (قم يا أنا/ احضن سنابلك...)

وبالنسبة للوحدات (الأبيات) فإن في صياغتها نوعاً من التوازن بين التي تبدأ بالأسماء والتي تبدأ بالأفعال، فكأن هنالك تواتراً في هذه البدايات أريد منه خلق نوع من الانسجام بين الحركة والثبات.

وإذا ما تناولنا الوحدات من حيث عدد البنى المكوّنة لها وجدنا طغيان الوحدات الثنائية البنية ثم تأتي من حيث الترتيب الثلاثية ولعل ذلك مردّه الرغبة في التكثيف والإيجاز الذي يعتبر من أبرز مميزات اللغة العربية عموماً ولغة الشعر بصفة خاصة. فالتلميح يغني عن الشرح والتفسير الطويل ويمنحُ الوحدة قدرة إيحائية أكبر ويوسع مساحة علاقتها بالمتلقي الذي يساهم في خلق الصورة...

وبالرغم من اللجوء أحياناً إلى وحدات طويلة تجاوزت الأربع بنى فإن تأثير ذلك على طبيعة التوازن داخل الخطاب يبقى محدوداً إذا تبيّن أن أغلب هذه الوحدات تواتر في نسيج واحد أملته ضرورة إكمال الفكرة مما فرض اللجوء إلى التدوير في مثل هذه الحالة:

«ودعوا الخواتم في مكان الحبّ أو قصوا الأصابع كي نعلّقها على باب المدينة. ربما تأتي التي تأتي، وتعرف أيها لبست يداه وأيها ـ في الانتخاب الحر ـ لم يجد المثنى كي يقول: لي الخيار».

قلنا إن تأثير مثل هذه الحالات محدود لأن امكانية إعادة الصياغة بالشكل الذي يعيد التوازن المذكور ممكنة عند القراءة.

ولن نتوقف عند الوحدات الأحادية البنية أوّلاً لقلة تواترها وثانياً لأنها في أغلبها تستقي دلالتها من وظيفتها السياقية.

هل	كان	يلزمني	شمال	كي	أسلم	في	الجنوب
أم	كان	يلزمني	جنوب	كي	يهاجر	لـ	الجيوب

ولنتساءل الآن ما هو أثر هذا التركيب على الإيقاع الداخلي للوحدات في علاقتها ببعضها وعلى الخطاب بشكل عام.

إن تقارب بعض الوحدات في تشكيلها من حيث عدد البنى ونوعها ينمّ عن جهد واضح في الاعتناء بنسج الخطاب بالطريقة التي تحفظ له قُوته الإيقاعية سواء الداخلية أو الخارجية كما يشير إلى إحساس مرهف بأثر تلك الصياغة على المتلقي من ناحية وعلى نمو القصيدة من ناحية أخرى ففي قوله:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربونْ
كانوا على العتبات في كل الفنادق يُقتلونْ
كانوا وراء العتبات في كل السفائن يرحلون»

نلاحظ التماثل في عدد البنى ونوعها كما يبرز ارتباط كل وحدة بالبنية الأخيرة باعتبارها القطب الذي أخرج التكرار من الإسفاف الذي يمكن أن يقع فيه ويظهر هذه الشبكة من البناء في نسيج محكم النظام. ولعلّ ذلك يبرز أكثر في قوله:

«لا تقتلوا الموتى
لا تحرقوا الموتى»

تتكوّن كل وحدة من ثلاث بنيات متماثلة اذا ما قورنت ببنيات الأخرى ومتطابقة في عدد عناصرها:

لا/ لا
تقتلوا/ تحرقوا
الموتى/ الموتى

التماثل إذاً كامل من حيث نوع البنيات المستعملة لتركيب الوحدة وهي تشبه الأبيات السابقة من حيث التقنية، فالأفعال هي التي يرتكز عليها البناء. ولئن تنوعت بين الفعل الماضي الناقص (كانوا) في الوحدات الأولى والأفعال الحاضرة والمبنية للمجهول (يشربون/ يُقتلون) وبين الحاضر الذي دخلت عليه (لا) الناهية والتي غيّرت محور الاستقطاب في البنية الأخيرة بالنّسبة للوحدات السابقة إلى البنية الأولى في الوحدات الموالية، فان النسيج يبقى في شكله العام متقارباً.

أما في الوحدات التالية فالأمر يختلف:

«هل كان يلزمني شمال كي أسلم في الجنوب
أم كان يلزمني جنوب كي يهاجر للجيوب»

في هاتين الوحدتين، بالرغم من تماثلهما الظاهر في عدد البنى وتشابه هذه الأخيرة من حيث طبيعتها الألسنية، فيهما من الاختلاف والدقة بل والتقابل ما يكشف بوضوح عن صفة لا تتأتى الا لمتمرّس.

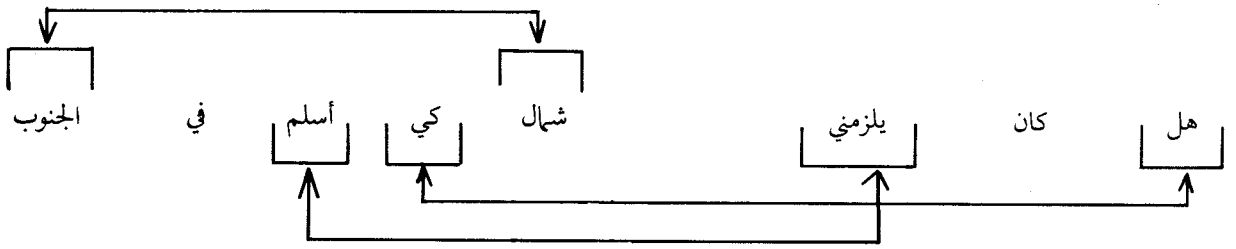
تبدأ الوحدة الأولى بأداة الاستفهام «هل» ولو تكررت في الوحدة الثانية لبدا الأمر عادياً لكن حلول «أم» التفضيل أعطى دَفْعاً جديداً للخطاب وتماسكاً أكثر للنسيج ثم تواصل البحث فحلت «جنوب» محل «شمال». وبالرغم من تماثل البنيتين (كل منهما اسم نكرة متكون من أربعة عناصر) إلا أن تقابل الوظيفة المرجعية لكل من الدالين ارتفع بمستوى التركيب وأخرجه عن الابتذال. وكذلك الشأن بالنسبة لـ (أُسلّم/ يهاجر): بنيتان من صنف الفعل في صيغة الحاضر لكن نسْبة الأول إلى المتكلم (أسلم) والثاني إلى الغائب (يهاجر) كان له أثره في دعم الاتجاه المذكور.

وكذلك الأمر أخيراً بالنسبة لـ (الجنوب / الجيوب)، وهنا يبرز التماثل من حيث الطبيعة الألسنية للبنية (اسم معرف متركب من ٦ عناصر) ومن حيث العناصر نفسها:

ا	لـ	جـ	نـ	و	ب
ا	لـ	جـ	يـ	و	ب

فالاختلاف هنا في عنصر واحد (ن/ي) لكن هذا التماثل أو التشابه في كلا البنيتين يقابله اختلاف في الوظيفة المرجعية لكل منهما.

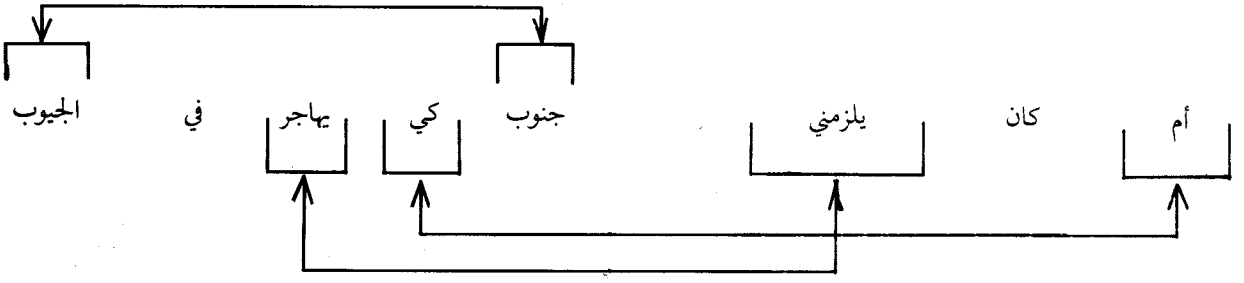
هذا على المستوى العمودي ونعني به المقارنة بين الوحدتين، أما على المستوى الأفُقي (في الوحدة نفسها) فنُلاحظ أن التناظر والتقابل يساهم في دعم كل من الإيقاع الداخلي والخارجي:



هل/ كي ← تناظر اتحادي (صيغة تكاملية)

يلزمي/ أُسلّم ← تناظر تقابلي (من حيث طبيعة البنية ـ علاقة تكاملية)

شمال/ جنوب ← تقابل



كما يبرز التوازي في البيت الواحد من حيث العناصر اللغوية بين (أم/ كي) و(يلزمني/ يهاجر) و(جنوب/ جيوب).

وهكذا يمكن مواصلة التحليل بالنسبة للعديد من الوحدات المماثلة التي يزخر بها الخطاب.

٣ ـ الحقول الدلالية:

أشرنا في البداية إلى أن الخطاب يتركب في مجمله من البنى التالية: أسماء ـ أفعال ـ صفات.

وقد وجدنا أن كلاً من الأسماء والأفعال والصفات يتقاسمها حقلان دلاليان أساسيان. ومع التباعد الظاهر بين هذه الحقول فإنها كلها تتشابك وتلتقي عبر النسيج عند أهم الدلالات التي وردت في حقول الأفعال.

عند تحليلنا لهذه الأخيرة اكتشفنا أن فعل «يحيا» تكرر أربع عشرة مرّة ووجدنا أن هنالك عدداً من الأفعال يدور في فلكه أي أنها تشكل حقلاً دلالياً يستقطبه مفهوم الحياة، ووجدنا كذلك أن فعل «يموت» يتكرر عشر مرات ويستقطب حوله أيضاً عدداً من الأفعال مشكلاً بذلك حقلاً دلالياً مقابلاً يتوضح كما يلي:

حقل استقطاب الحياة

ـ **يحيا**: ١٤ مرة

ـ **أفعال تدور حوله**: يفرح ـ زوجت ـ أضأت ـ يكسو ـ أعشق ـ يحلم ـ تعيش.

أما الأسماء فقد توزعت هي الأخرى في حقلين دلاليين تستقطبهما كل من (الأرض/ الوطن) و(الحصار/ الموت) على أن الحقل الأول يمكن أن ندرج ضمنه أسماء كان من الممكن إفرادها في حقل دلاليّ

حقل استقطاب الأرض/ الوطن

←**الحياة**

ـ وطن (٧ مرات) ـ بلاد (٣ مرات) مدينة (٤ مرات) ـ ديار ـ براري ـ جهات ـ بحر ـ بر.

وما يرتبط به مثل: سنابل ـ حية ـ حياة ـ خلود ـ شباب ـ زيتون...

وأخيراً تعزّز حقول الصفات ما ذهبنا اليه بالنسبة للحقول الدلالية للأفعال والأسماء.

حقل استقطاب الخصب

خصب ـ حضرة ـ منتشر ـ عالي ـ حر ـ طيبين...

وكما نلاحظ فإن الحقول الدلالية كلها يمكن إعادتها إلى حقلين إثنين هما حقل (الثبات / الاستقرار) وبالتالي (الحياة) وحقل (التشرد / التلاشي) وبالتالي (الموت) وهما في النهاية محور الثنائية الضديّة الرئيسة التي ينبني عليها الخطاب الشعري في قصيدة «نشيد الأيام الستة».

٤ ـ خصائص الصورة الشعرية:

ظواهر متعددة يمكن تحليلها عند تناول الصورة الشعرية وقد تنوعت آراء الباحثين والنقاد في هذا المجال وسنقتصر على ملاحظة بعض ما ورد في قصيدة «نشيد الأيام الستة» للوقوف على كيفيّة تشكيل الصورة.

لاحظنا أن بناء القصيدة توسل بالمجاز والاستعارة أكثر من التشبيه لخلق الصورة الشعرية. وفي حين كانت بعض الاستعمالات تبدو تقليدية لا إضافة فيها ولا خيال لكثرة تواترها في الكلام العادي (للريح أن تعوي) فإن الغالب على الصيغ الواردة صفة الإبداع والقدرة على التخييل. ففي قول الشاعر:

«اليوم زوّجت البلاد لأهلها»

محاولة لشحن الفعل (زوّجت) بدلالات أخرى غير التي ألفناها بالرغم من أن التوظيف يشير في القراءة الأولى إلى احتفاظ الدّال بوظيفته المرجعيّة. فاستعمال الفعل لغير العاقل قد يبدو مألوفاً لكنّ الوظيفة السياقية هي التي أبدعت الصورة الجديدة، فالبلاد زُوّجت لأهلها وهي العلاقة الطبيعيّة التي يفترض أن تكون بين الطرفين والتي قد لا تحتاج إلى مثل هذا الفعل لكن بحكم العوامل غير

حقل استقطاب الموت

ـ **يموت**: ٨٥ مرات

ـ **أفعال تدور حوله**: يقتل ـ ارتعدوا ـ تدكّ ـ أحاصرها ـ يقلم ـ ينام ـ انتهى ـ قصوا ـ انتحروا ـ دفنوا

خاص يستقطبه (النّصر) لكننا وجدنا في الأخير أنّ معاني (النصر/ الثبات/ الأرض) كلها تشكل حيّزاً لكلمة (الحياة). وتتوزع الحقول الدلالية للأسماء كما يلي:

حقل استقطاب الحصار/ الخوف

← **الموت**

ـ دمي ـ سؤال ـ خريف ـ خوف ـ أرصفة ـ مقابر ـ ليل ـ شرطي ـ هزيمة ـ فقراء ـ سجين ـ ريح ـ صرير ـ سياط.

حقل استقطاب الجفاف

خوف ـ تشرد ـ صلع ـ موزع ـ يحتاج ـ مخلوع...

الطبيعيّة فان فعل الفاعل أصبح ضرورة لإعادة الأوضاع إلى نصابها. وقد تمكن الشاعر من خلال هذا التوظيف ليس فقط من التعبير عن الحالة الجديدة التي تم خلقها وإنما بإضاءة الحالة السابقة أيضاً.

ويتواصل استعمال الاستعادة في محاولة للخروج عن المألوف وصدم القارىء بتلك الشحنات الإضافية أو الجديدة فتصيب الصورة ما تصيبه من النجاح أو من الفشل. فبينما يبدو لنا انتشار القصائد في قوله:

«قصائدي جيشٌ من الأحلام منتشر على الدنيا»

عاديٌ جداً مثل انتشار الجيش، فإن قوله:

«قلمي يُقَلَّم ظفره»

بالرغم من بساطة المكونات وعدم تعقيدها استطاع أن يخلق شبكة من العلاقات في نسيج منسجم أعطى دلالات ما كنّا نألفها في مثل هذا الموقع فوسّع بذلك حيّز الكلمة وحيّز الفعل وأحدث اهتزازاً في المنطق العقليّ الذي نميّز من خلاله طبيعة الاتصال الذي تعودنا أن نتلقاه في احتكاكنا بأي خطاب.

«ماذا أرى

قلمي يقلّم ظفره

الله والوزراء مجتمعين لعدّ أرباح الهزيمة»

هذا الجمع بين المطلق اللامحسوس وبين المحسوس يحدث أكثر من نقطة استفهام ويخلق تلك الهالة من الغموض المحبب الذي

يضفي على الشعر سرّه ويغرق المتلقي في متعة الاكتشاف الخاصة بهذا العالم.

ولعلّ قيمة التوفيق في ذلك المقطع الذي جمع من التناقض والتآلف ما جعل منه لوحة فنيّة فيها من المحسوس ما يجعل القارىء يقف على أدقّ تفاصيل دلالتها وفيها من التجريد ما يغرقه في بحر من التأمّل والتساؤل لا ينتهي. ونقصد:

«يا ابن خلدون المدينةُ أضيق من خطاك
ولكم مررت ببرنسك الحديد... فساءني زمني
فاخرج من الوثن الجديد
واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه»...

هذا الربط بين المعاني المتناقضة وبين عالم المحسوس وعالم الفكرة في نسيج أجيد سبك خيوطه فيه ما فيه من التخييل ومن الصنعة التي تشير إلى مدى التوفق إلى اصطياد اللحظة الحاسمة في الخلق.

والصورة الشعرية تتسع في اعتقادنا إلى كيفية توظيف اللفظة وتضمينها وشحنها أي إلى المعاني الجديدة التي تؤلف القاموس الشعري الخاصّ وهي متعددة في القصيدة وقد نأتي عليها في دراسة أشمل.

بقي لنستوفي الخطاب حقه أن نتناول بعض الدلالات وعلاقتها بالخلفية الثقافية، تاريخية كانت أم فكرية اجتماعية، ليكتمل علاجنا لـ «نشيد الأيام الستة».

٥ ـ آراء ختامية:

هذا الجزء من التحليل سنكرّسه لأبرز الدلالات التي يمكن استنتاجها من خلال مجموع العلاقات التي ينبني عليها الخطاب أي تلك الدلالات التي يفرزها ذلك التشابك بين مكوّنات الخطاب سواء في علاقة البنى فيما بينها وتجاورها أو دخول الوحدات كعناصر مكملة أو متناقضة، كما أننا قد نلجأ الى تتبع البنية أو الوحدة في دلالتها إلى أقصى ما يمكن أن توحي به في محاولة تستنفد ـ ولو في مرحلة أولى ـ كل الأبعاد التي تتطور فيها.

«نشيد الأيام الستة» تندرج في إطار تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي ـ السياسي لذلك فهي بالقدر الذي تذكّر فيه بشفافية قصائد محمود درويش في إثارته للشعور بالمأساة وفي قوة الحضور الثوري عبر الصور البسيطة التي تنقل أدق تفاصيل الحياة اليوميّة لمختلف فئات المجتمع، فإنها في الوقت نفسه تذكر في عدة مواقع بقصائد مظفّر النواب بأسلوبه العنيف الذي يصفع بالحقائق التي يرميها إلى القارىء عارية، والذي قد ترضخ فيه بعض المقاييس الجمالية والذوقية الى ضرورة التبليغ السياسي وأعني المباشرة في الخطاب.

فمفاهيم مثل «الوطن» و«الحاكم» و«اليمين» و«اليسار» نجدها تارة مجرّدة، عارية من أيّ تخييل وطوراً مشحونة بالدلالات، وكذلك الأمر بالنّسبة للعديد من الرموز التي لجأ اليها الشاعر. ففي قوله مثلاً:

«لا الشرق شرقٌ
لا الرباط رباط
مليون طائفة
تمزّقها السياط»

جاء التوظيف عاديّاً ومباشراً، فكل كلمة لا تخرج عن نطاق وظيفتها المرجعية كما أن الرمز في ذاته لا جديد فيه والاستعادة من القاموس اللغوي التقليدي لم تخرج عن إطار إعادة الاستعمال دون أي إضافة. في حين أننا نجد قوله:

«ريحٌ / قصبْ
نحن الحقيقة والكذبْ»

أكثر توفيقاً لأنه عبّر عن المعنى نفسه لكن في شكل شاعري يعكس فعلاً طبيعة الصراع، فعلاقة الريح بالقصب رغم أنها معروفة وهي تعكس علاقة القويّ بالضعيف إلا أنّها أيضاً توحي بالمعنى الآخر ونقصد «الصمود». فالريح تلعب ما شاءت بالقصب الذي يتمايل معها وينحني أيضاً لكنه لا ينكسر، وكأنما الريح هي التي تنكسر في النهاية على هذا القصب. وتتوضح العلاقة أكثر في البيت التالي، فالعلاقة في مرحلتها الأولى علاقة تناقض (الحقيقة/ الكذب) ثم تتطوّر لتصبح علاقة توازٍ (الخرافة/ العجب):

«ريح / قصبّ
نحن الخُرافة والعجبّ»

لتنتهي في الأخير بعلاقة سببيّة (النتيجة/ السبب).

عمد الشاعر أيضاً في بناء صوره إلى بعض التقنيات المعروفة في الشعر الحديث ومنها خلق المناخ، ونعني أن لجوءه واختياره لبعض الأفعال أو المفردات أو العبارات دون غيرها تساعده على أن يخلق مناخاً معيناً قد يساهم في إضاءة الصورة لأن تلك الأفعال أو العبارات تحمل شحنات خاصة بها إذا ما وظفت بطريقة بعينها فهو عندما يقول:

«لا تقتلوا الموتى!
لا تحرقوا الموتى!

ودعوا الخواتم في مكان الحب أو قصّوا الأصابع كي نُعلقها على باب المدينة»..

ينجح الى حدّ كبير في الرحيل بنا إلى طقوس بعض الأقوام وممارساتهم الدينية، فالتعقيب بالقول «لا تحرقوا الموتى» كأنما فيه استدراك على عملية القتل، وحرق الموتى الذي يكتسب دلالة عقائدية عند الهنود مثلاً وهو إشارة إلى الخلود عبر انبعاث الروح عند حرب الجسد وتوزيع رماده فكأنما الموتى هنا هم أولئك الشهداء الذين يبعثون روح الحياة الدائمة، وتتدعم الصورة في قوله «قصّوا الأصابع كي تعلقها..» هنا أيضاً إيحاء ببعض الوقائع التاريخية. فجسد «الحلاج» ـ مثلاً ـ وقع تقطيعه بعد قتله وعلقت أطرافه في عدة

أماكن من مدينة بغداد لتكون عبرة لكنها بقيّت في الواقع شاهداً على انهزام الموقف الرسمي أمام روح الثورة.

ولعلّ قمة الإبداع تكمن في الأبيات التالية:

«يا ابن خلدون المدينة أضيق من خطاك
ولكم مررت ببرنسك الحديد... فساءني زمني
فاخرج من الوثن الجديد
واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه»...

فـ «ابن خلدون» هنا ليس رمزاً للفكر فقط وإنما هو رمز للأصالة ولكل ما تضمنه هذا الفكر، فهو المدينة والعمران، وهو أيضاً الرحابة العلمية، وهو شموخ وعزّ تونس التي ضاقت به وابن خلدون أيضاً هو التراث الذي أصبح قيداً عليه (برنسك الحديد) فكأنما هي إشارة إلى ذلك الأسر وتلك القيود المفروضة على الإبداع. والدعوة إلى الخروج من ذلك الأسر (اخرج من الوثن الجديد) هي دعوة لانتصار النور على الظلام والتخلف والقهر الذي يمثله الوثن المقابل.

وبعبارة فإن الصورة تجسد صراع المثقف والمفكر الدائم مع السلطة التي تعمل على تدجينه وسلب حريته..

ويتدعم الموقف في الأبيات التالية التي تعكس هشاشة وذيلية الفنّ الرسمي الذي يتمسح بالسلطة كي لا يفقد امتيازاته. ثم تأتي مرحلة أخرى في القصد هي مرحلة التنظير:

ماذا خَسرنا
قيدنا..؟

هذه إشارات إلى بعض الاستعمالات أردنا أن نسجل من خلالها ما أثارته فينا من انطباع فيكون التحليل بذلك ينحو منحى متعدد الجوانب في محاولة لحصر مواطن الإبداع المختلفة. فنرجو أن نكون وفقنا الى ذلك.

صدر حديثاً

فاروق عبد القادر

رؤى الواقع وهموم الثورة المعاصرة

دراسات في المسرح المعاصر

دار الآداب ـ بيروت