الانفتاح الدلالي في الخطاب الشعري الحديث (الليل انموذجاً)

م.د. لقاء موسى فنجان*

المقدمـة

يُعد إقتحام النص الأدبي عامة والشعري خاصة مجازفة طوعية في فضاء غامض على الرغم من شدة الوضوح التي يبدو عليها أحياناً. بل أن هذا الوضوح ذاته يصبح لوناً من الخداع أو حجاباً يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه. لأجل هذا تُعد قراءة النص الشعري نوعاً من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك. أو تخبطاً لشق طريق في أرض مجهولة التضاريس والامتدادات. لذلك تدور نظرية النقد حول النص في محاولة لفهمه والدخول إلى بواطنه أو التحليق في آفاقه. فالنص عند كولر "تشكيل لغوي ينم عن غير ما يقول. ويبطن أكثر مما يظهر"[١]. وقراءة مثل هذا النص دخول في تشكيلاته وتفكيك لخيوط نسيجه للتعرف إلى ترابطاته، وحل عقد نظامه. وتبيان أسس العلاقات التي تؤلف شبكته لذلك تصبح قراءة الشعر قضية فنية خلاقة مثلما أن كتابة الشعر تجربة حية وخلاقة. ولكن ليس كل قراءة هي قراءة خلاقة فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل، ولهذا ميز تودروف بين ثلاثة أنواع من القراءة[٢]:

الأولى: إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية: قراءة الشرح او التعليمية التي تقف عند ظاهر النص وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها.

الثالثة: القراءة الشاعرية التي تسعى إلى جلاء ما في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما في لفظه.

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبني على اختلاف في مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئين. لقد أشار بعض النقاد بمن فيهم عبد القاهر الجرجاني. قديماً إلى "المعنى ومعنى المعنى" في النص الشعري. قال عبد القاهر: هنا عبارة مختصرة وهي "أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير وساطة. وبمعنى المعنى أن نعقل من اللفظ معنى ثُم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"[٣]. وقد تحدث جون كوهن عن مشكلة معنى المعنى فأشار إلى أن مشكلة معنى المعنى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين لأن كلمة المعنى تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال. ولكننا هنا يمكن أن نحدد مع أوجدن وريتشاردز عنصرين مختلفين من المعنى:-

١. الموضوع الحقيقي معتبراً في ذاته.
٢. العملية الذهنية التي من خلالها يفهم الموضوع: وهو يقترح أن يسمّى هذان العنصران: المعنى النثري والمعنى الشعري[٤].

أما رولان بارت فقد كان عنده قارئ النص منتجاً لا مستهلكاً. فالنص كما قال "يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع"[٥].

لقد تمحورت توجيهات قراءة النص عند النقاد المحدثين حول قطبين اثنين سماهما غراهام هو: النموذج الخلقي والنموذج الشكلي ووصفهما بقوله "الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلقي)، يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما هو الأدب. والذين يعينون أكثر بما هو الأدب (النموذج الشكلي) يميلون أيضاً إلى تكوين فكرة هينة وغير تحليلية عما وضع له الأدب"[٦].

وحلاً لهذا الأزدواج غير المقبول يقترح غراهام هو أساساً مشتركاً بينهما قائلاً: "الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية في عمل أدبي هو أنهما قسمان من مشروع واحد. فإذا كان المشروع حياً تكون العلاقة بين الجانبين ذات توتر واحد. فكلاهما يفسر الآخر ويعدله. ثُم يغدوان كلاً واحداً لأن بينهما تياراً من الطاقة تياراً متناوباً إذا سمح لنا بهذه الإستعارة الكهربائية"[٧].

ولا بُد لنا من متابعة رأيه لأن المعنى لا تتألف منطلقاته وتتفجر أبعاده إلا من خلال الشكل الذي استقرت فيه الكلمات على هيئة خاصة. كما أن الشكل بالكيفية التي تحدث عنها غراهام هو يتأثر ببواعث المعنى وأعماقه. وقد أصبحت آراء كثير من النقاد المحدثين في هذا المصب. فقد أشار جون كوهن مثلاً إلى نمطين من وظائف اللغة هما ذهني إدراكي. وتقدمي عاطفي. ولكي يميز بينهما استعمل مصطلحين آخرين هما الإشارة والإيحاء على أساس أن "الإشارة تميز رد الفعل الإدراكي. والإيحاء يميز رد الفعل العاطفي"[٨] ولكنه أكد أن المصطلحين يرتدان إلى مرجع واحد وأنهما يتعارضان على المستوى النفسي فوظيفة لغة النثر إدراكية ووظيفة لغة الشعر إيحائية.

* قسم اللغة العربية – كلية التربية للبنات – جامعة بغداد.

فقد بلور كوهن رأيه في أن لغة الشعر تكمن في تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى موضوع فالقصيدة في نظر كوهن "تكتيك لغوي لحصاد نمط من الوعي"[٩]. النتيجة التي ندركها من مقارنة هذه الاراء باراء غراهام هو السابقة هي أن النظرة الشكلية والنظرة الخلقية المعنوية تتعاونان معاً كي تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعري – القصيدة حتى يتحقق بتحاورهما تكامل المعنى وظل المعنى في تصور القارئ الناقد كما يتكاملان في وجدان المؤلف – الشاعر. ولكن هذا التكامل عند كل من القارئ والشاعر لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة، فقراءة الشعر تجربة أخرى غير تجربة كتابة الشعر. فتأمل القصيدة وقراءتها قراءة واعية خلاقة متحررة نوع من اعادة خلقها. أو ابداعها "فنحن حين نقرأ شعراً نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة. وتتفتح بصيرتنا على مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد"[١٠]. إنطلاقاً من هذا فإن القراءة تعني – كما قال وليم راي – "إيجاد المعاني"[١١]. أو بعبارة أقرب إلى فهمي للمسألة: إنتاج المعاني لأن كلمة إيجاد وقد تعني للبعض التفتيش عن معانٍ محددة وإيجادها. أما كلمة (إنتاج) فتعني انفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحي بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص، وقد احسن الدكتور عز الدين اسماعيل صنعاً حين باعد بين الدلالات الحافلة متعددة التأويلات في النص وبين قصد صاحبه. وأيضاً حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى محدد في تفسيره أو قراءته[١٢].

نستنتج من خلال استحضارنا كل الأقوال السابقة، على كل ما يمكن أن يكون بينهما من اختلاف – أن الاتجاه المعاصر لمفهوم المعنى الدلالي في الشعر هو ما تفضي به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكالية ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية والداخلية على أن يشكل السياق إطار ذلك الحل ومرجعيته الأساسية في استنباط المعاني. ولما كانت الدلالات المتعددة في نص شعري ما مرتبطة بقراءة هذا النص، ثُم لما كان هذا النص قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بتعدد قارئيه وتنوع مواهبهم وثقافاتهم وما إلى ذلك، فانه قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها.

وتأسيساً على هذا الفهم سأحاول في الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة قراءة تجلي الأبعاد المحتملة لما يُمكن أن نسميه الانفتاح الدلالي في النص الشعري وسأحصر مناقشتي في ظاهرة واحدة حتى أستطيع التميز بين الفروق الفردية في التعامل معها.

ولقد وجدت أن الليل يحتل في الفكر الشعري مساحة تستحق الوقوف والتملي، لذا احببت أن اتابع تجلياته عند ثلاثة شعراء معاصرين هم: محمود درويش، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور ولكن سابدأ قبل ذلك باطلالة سريعة على انعكاس الليل في أخيلة بعض الشعراء القدامى حتى تستند مناقشاتي إلى أساس متين ترتد فيه الفروع إلى بعض اصولها، ولكي تُعرف تطور الظاهرة وتعدد ابعادها تبعاً لتعدد التجارب الصادرة عنها.

واجه الانسان العربي الليل قديماً، كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شيء في خياله كان صادراً عما ينفعه أو يضره. أو يؤنسه ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حباً وتقرباً وعبد الضار خوفاً وتذللاً. ويبدو أن هذا كان توجهاً انسانياً عاماً في الأزمان القديمة تبعه سلوك مشابه انتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيرها[١٣].

ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذلك الإنسان كل يوم تعامل معها بما توحي له من خير أو شر. فصيرها جزءاً من حياته ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة. وتلازمت عند العربي في جزء من حياته السابقة على الإسلام ثنائية جمعت بين الليل والنار. والواقع أن النار كانت عنده حاجة يتغلب بها على ما قد يجلبه الليل من متاعب ومآس. لهذا غدت لغة تفك بها رموز الليل. أو ضياء يبدو ظلامه حتى تحولت عنده إلى عادة أو رمزٍ من الرموز المألوفة. من ذلك ما سمي "بنار القرى" التي كانت من أعظم مفاخر العرب. إذ كانت ترفع للسفر. ولمن يلتمس القرى. فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر. وفي ذلك يقول عوف بن الأحوص (جاهلي):-

وُمستنبحٍ يخشى القَواءَ ودونه من الليل باباً ظلمةٌ وستورها
رفعتُ له ناري فلما أهتدى بها زجرتُ كلابي أن يَهرَّ عقورُها[١٤]

يأتي المعنى الاعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التي يثيرها الليل في النص: كالليل/ والكلاب. والليل/ والظلمة. والليل/ والنار.

إن كلمة مستنبح التي افتتح بها بيته ذات دلالة إجتماعية وإنسانية في وقت واحد. لأن من كان خائفاً من عتمة الليل يتعلق بأية إشارة تقول له: هاهنا إنسان فلتأنس به. وليس أدل على وجود الإنسان في ذلك الوقت من صوت الكلاب ليلاً. إن الصورة التي رسمها لليل في وجه هذا الخائف صورة موحية، حيثُ جعل الليل باباً. والباب يعني الدخول إلى حيثُ الأمان والأمن. أو الخروج إلى حيثُ النور والفرج. ولكن باب الليل باب تدلف فيه إلى ظلمة مخيفة قاتلة. ولم يكتف الشاعر بهذا الإيحاء وإنما أضاف إلى الظلمة ستورها. لهذا تراكم الظلام حتى سد كل المنافذ ولم يعد للساري في ذلك الليل من باب للفرج إلا صوت الكلاب.

ويستحب في مثل هذا الجو المخيف أن يأنس الإنسان بالإنسان لهذا جاءت نار القرى التي اشعلها إنسان ما في البيت الثاني فرجاً لإنسان آخر يطلبها بل يتمناها. هاهنا أجتمعت النار/ والليل على أساس من التضاد

الطارد. فكلما بعث الليل هماً وخوفاً ورعباً سدت عليه النار بضيائها وبالأمل المعقود عليها السبيل للوصول إلى قلب الإنسان والعبث به وما دامت هذه النار أتت بعد أن شبها الإنسان لغاية نبيلة، فإنها أصبحت رمزاً لمشاعر الأخوة الإنسانية الصافية التي أدت المعنى الإنساني الكبير في التآلف الروحي على الامن والأمان. ومن هنا جاءت فرحة مشعل النار حيثُ أدت ناره وظيفتها الإنسانية فهدأ من روع كلابه العقور تطميناً لهذا القادم الذي جاء يسترد أمنه، بل حياته كلها.

ونار الحرب التي كانوا يشعلونها ليلاً كنار القرى في الانقاذ ودفع غائلة الخطر والموت، ولكن فعل نار الحرب فعل جماعي، بينما كان فعل نار القرى فردياً. كان العرب. إن توقعوا خطراً أو جيشاً عظيماً وأرادوا الإجتماع أو الحرب أوقدوا ناراً على جبلهم ليلاً كي يبلغ الخبر أصحابهم. قال عمرو بن كلثوم:-

ونحن غداة أو قد في خزار رفدنا فوق رفد الرافدينا

وإذا سعوا في جمع عشائرهم إليهم أوقدوا نارين قال الفرزدق:

لولا فوارس تغلب أبنة وائل سد العدوُّ عليك كل مكان

ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا نارين أشرفتا على النيران[١٥]

فالمعنى معقود على العلاقة بين الليل والنار. ولكنه وجه توجيها خاصاً. فالنار المشبوبة ليلاً نار النجدة التي تطغى على كل نار. فالحرب والإنتصارات فيها مجسدة هنا بالنار وقت الشدة والنصر. لقد أدت نار الحرب ليلاً هنا وظيفة النجدة لمن طلبها حرباً. مثلما كانت نار القرى ليلاً نار النجدة والإنقاذ لمن طلبها قرى.

والمعنى الذي ارتبط بكل من نار الحرب ونار القرى هو معنى إشاري لأنه معنى معلوم شكلته العادة والاتفاق العام المشترك بين الجماعة الواحدة، لكن الدافع إليه كان الحاجة الإنسانية إلى حماية نفسها من أخطار محدقة بها. ولهذا يُمكن أن تكون النار في الموقعين رمزاً للأمن الذي تريده الروح الإنسانية وتنشده في كل حين.

ومن ذلك الجو المشعر بالحاجة إلى الأمن المعقود على نار الليل. تخيل الإنسان العربي القديم – وتحت تأثير ظروف حياته القاسية – ناراً مضادة هي نار الرعب. لقد تخيل في جانب من تفكيره الخرافي أن الغول والسعلاة والجان توقد له نيراناً في الليل كي تضلله وتعبث به وتوقعه في حبائلها. وفي ذلك يقول أبو المطراب عبيد بن أيوب العنبري يصف تلك النار المزعومة:

فللـــه درَّ الغـــول: أيُّ رفيقـــةٍ لصـــاحب قَفـــر خـــائفٍ متقتـــر

أرنَّـــتْ بلحـــن بعـــد لحـــن وأوقـــدت حـــواليَّ نيرانـــاً تبـــوخُ وتزْهَـــر[١٦]

اعتمد الشاعر – استيحاء للخيال الجماعي – على الخوف الذي يملأ نفس صاحب القفر الساري وحيداً في الليل. ذلك الساري الذي – كما رأيناه مع نار القرى – كان يفتش عن علامة تشير على وجود إنسان يأنس به. فصيّر الشاعر النار المسعفة هناك ناراً خادعة هنا تغري الساري للقدوم إليها لا لتنقذه بل لتوقعه في حبائل الغول فتهلكه.

وهكذا كان الليل باعثاً للخوف والقلق. ولكن الإنسان أنبرى يحارب هذا الخوف بالنار المنجدة والمنقذة (نار القرى. ونار الحرب) ويستنقذ حياة أخيه الإنسان، بالمأوى والنجدة الجماعية. أما الغول المتخيل فكان فعله نقيض فعل الإنسان، لذلك عمل على ترسيخ الخوف وتقريب الموت.

اعتمدت المعاني، في الأبيات السابقة، العلاقات التي أثارتها ثنائية، الليل/ والنار أساساً لولادتها واستثارتها. ومع أنها وجهت في كل انموذج توجيهاً خاصاً ومختلفاً فقد ظلت تتعامل مع الليل على أنه مصدر للخطر والهم والرعب الإنساني.

تعامل مع هذا المعنى العام شعراء كثر في القديم ابتداءً من العصر الجاهلي وإمتداداً في العصور التالية له. فمن منا لا يردد قول أمرئ القيس وهو يرى الليل هماً في قوله:

وليـــل كمـــوج البحـــر أرخـــى ســـدوله علـــي بـــانواع الهمـــوم ليبلـــي

أو قول النابغة الذبياني الذي رأى في الليل قدراً مبتلى به لا يستطيع منه مهرباً حين جمع بينه وبين النعمان بن المنذر – مصدر خوفه الدائم.

وإنـــك كالليـــل الـــذي هـــو مـــدركي وإن خلـــتُ أن المنتـــأى عنـــك واســـع

أو قول المتنبي الذي انطلق من كون الليل زماناً للرعب، والبيداء مكان هذا الرعب، ثُم جعل الخيل (وهي رمز لقوته وعزيمته) قادرة على طي ذلك الرعب في زمانه ومكانه فقال:

الخيـــل والليـــل والبيـــداء تعرفنـــي والســـيف والـــرمح والقرطـــاس والقلـــم

أو قول ابي فراس الحمداني الذي كان الليل عنده فرصة تسعف الأبي المهموم على الإختلاء بنفسه ومنح دموعه حرية الإنهمار للتفريج عما يعانيه ويكابده:

إذا الليـــل اضـــواني بســـطت يـــد الهـــوى وأذللـــتُ دمعـــاً مـــن خلائقـــه الكبـــر[١٧]

فهذه ابيات توحي بأن الليل عند أصحابها مصدر همّ وتوتر. لكننا لا نعدم مع ذلك أن نجد نماذج مخالفة لهذا الإيحاء. فقد كانت ليلة ابي العلاء المعري – مثلاً "عروساً من الزنج عليها قلائد من جمان".

والخلاصة أن الليل في خيال الشاعر العربي قديماً تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم.

وحين طوت أخيلة الشعراء المعاصرين الليل في عالمهم أصبح فيها مادة حياتية تتضمن مواقفهم ومشاعرهم، وهمومهم وطموحاتهم.

فهذا محمود درويش يسير والليل على درب واحدة فماذا كانت النتيجة؟ قال:

وأنا أنظر خلفي في هذا الليل
في أوراق الأشجار. وفي أوراق العمر
وأحدق في ذاكرة الماء. وفي ذاكرة الرمل
لا أبصر في هذا الليل
إلا في أخر هذا الليل
دقاتُ الساعة تقضم عمري ثانية
لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه... وعليه
لكن الليل يعود إلى ليلته
وأنا أسقط في حفرة هذا الظل[١٨]

من خبر شعر محمود درويش وتعامل معه، وعياً وتحليلاً، فإنه قد يرى في "هذا الليل" رمزاً لغاصب بلد الشاعر. وعند ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/ والليل مقابلة بينه وبين عدو خارجي اقتحم عليه داره وأخرجه منها. وقد تكررت صورة الليل عند درويش متضمنة هذا المعنى. من ذلك قوله من قصيده بعنوان "خطوات في الليل":

دائماً
نسمع في الليل خطى مقتربة
ويفر الباب من غرفتنا
دائماً كالسحب المغتربة
ظلك الأزرق من يسحبه
من سريري كل ليلة
الخطى تأتي وعيناك بلاد[١٩]

أو قوله:

أرى ما أريد من الليل... إني ارى
نهاية هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن[٢٠]

فالليل في القولين رمز لهذا الكابوس الذي اسمه الإحتلال، فهو "الممر الطويل" الذي يرى نهايته. أو الذي يرقب "الخطى" القادمة لتخلصه من آثامه وطغيانه. فإقتران الليل/ بالإحتلال هو الرمز القريب الذي يرد على الخاطر في أول مواجهة مع القصيدة. لكن إذا احتكمنا إلى السياق (والإحتكام إليه اساس كل نقد) فإن الذي يُمكن أن يكون أقرب إلى الفرضية النقدية هو المقابلة بين الشاعر/ والليل على اساس أن الليل رمز للعدو الداخلي. إن هذه الفرضية لا تلغي المقابلة المحتملة بين الشاعر والليل على أساس أن الليل رمز للعدو الخارجي (المحتل) في القصيدة. لكنني سأسير في التحليل على مضمون الفرضية الأولى ثُم أعود إلى القصيدة وأنا أحمل تصور الفرضية الثانية لأرى ما يُمكن أن يمنحه هذا التصور من تغيرات في زوايا الرؤيا.

اساس المقابلة بين الشاعر/ والليل رمزاً للعدو الداخلي هو اختلاف الرؤيتين الذي أدى إلى خصام فمعاداة. فبدلاً من أن يكونا معاً على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفي الآخر أو تصفيته.

يطالعنا "هذا الليل" منذ البيت الأول في القصيدة على أنه عدو الشاعر الذي يسير "خلفه" يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يثبته من حقائق في موقفه ومكانه. يستوقف المحلل حرف (الواو) الذي ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كون مع عبارة "وأنا أنظر" إيحاء بأن تلك الافعال التي أحدثها الليل كان الشاعر يراقبها مستغرباً لأنه لم يكن يتوقعها. فهي تصدر عن عقلية لا تدرك تماماً نتائج ما تفعل.

كما يستوقفه اسم الإشارة "هذا" السابق على الليل في بداية القصيدة أيضاً. لعل اسم الإشارة "هذا" في موضعه إيحاء بان الليل ليس طارئاً وإنما تشكل منذ زمن وأصبح له تأثير سلبي حتى غدت الإشارة إليه تخصيصاً لا تعريفاً.

أما عبارة "خلفي" فإرتباطها بسياق الكلام في موضعها يوحي بملازمة الليل للشاعر وتتبعه اياه تتبع الغريم غريمه كي يتعرف إلى خططه وأعماله فيحبطها قبل ان تبلغ غايتها. أنه في هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجي المشترك بينهما.

الفعل "أنظر" له في موضعه شعبتا نظر: واحدة للخلف في "هذا الليل" وما يحدثه من أخطار، وواحدة للأمام في "أوراق الاشجار"، وأرواق العمر" خوفاً عليها منه، لهذا كانت "أوراق الأشجار" رمزاً متعدد

المعاني، فهي توحي بالخضرة والنماء، كما توحي بالإنغراس الثابت في عمق الأرض، وفي شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها فحالها من حالهم، لذا كانت خضرتها رمزاً لآمالهم وطموحاتهم في حياة رغيدة، وثباتها رمزاً لتجذرهم فيها وثباتهم فوقها.

لقد بدا هذا كله راكزاً في خيال الشاعر حين جمع بين "الأشجار"/ و"العمر" على مظهر واحد هو خضرة "الأوراق" منطلقاً في ذلك من أن بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، في حين أن تساقطها رمز للموت. وهكذا صور الليل عدواً داخلياً يؤدي – واعياً أو غير واع – المهمة البشعة للعدو الخارجي (الإحتلال) في الموت وقتل أسباب الحياة.

اضاف الشاعر إلى ثنائية "الأشجار" و"العمر" ثنائية ثانية هي" الماء"/ "الرمل"، وجعل التقاء طرفيها على حد مشترك هو "الذاكرة". وهي ثنائية لا تكرر الأولى ولكنها تتمم معناها. إن العلاقة بين الماء/ والرمل تثير أكثر من معنى: فهي – على مستوى – توحي بالتحام ماء البحر مع رمل الشاطئ، وهي – على مستوى آخر – توحي برمل الصحراء وحاجة الإنسان فيه إلى ماء. لكنها في هاتين الحالتين تخدم المعنى الأبعد والتلاشي الناجم من عدم ثبات كل من الماء والرمل الذي يولده السياق. فالبحر من وطن الشاعر الذي استقر في نفسه وخياله وذاكرته وكل قواه الداخلية. وأما الصحراء فالأساس والأصل والتراث. وهي – في هذه الحالة – تشكل حياة الأمة الزاهرة – مصدر حياته وايضاً من يناصبه العداء من أبناء أمته أو وطنه.

يُمكننا أن نستوحي من اقتران الماء/ بالرمل عنده، تلك الحياة الغنية (والماء رمز الحياة في التراث) التي انبعثت من أعماق حبات الرمل. وفي ذلك رمز للإرادة القوية التي هي مصدر وإلهام في وقت معاً. وعلى هذا تصبح "الذاكرة" التي اجتمعت عليها ثنائية: الماء/ الرمل رمزاً للتاريخ والتراث العربي العريق.

إن هذا يقودنا إلى تكامل ثنائية: الأشجار/ العمر مع ثنائية: الماء/ الرمل. ويغدو تبادل الأشياء بينهما ممكناً. بمعنى أن هناك إمكانية لإحداث ثنائية الماء/ الشجر، وثنائية الرمل/ العمر، على اساس أن الماء عنصر حيوي لنمو الأشجار وتثبيتها في باطن الأرض، والرمل أصل مكين لعمر الأمة الذي منه عمر الشاعر. والثنائية الأخرى المتقابلة هي ثنائية الحدين المشتركين وهما الأوراق/ والذاكرة. ولا نستطيع ان نوجد رابطة مشتركة بين هذين العنصرين في الظواهر، ولكن حين نعود إلى النص نجد أن هذه الرابطة ممكنة؛ فأوراق الأشجار/ وأوراق العمر التي يريدها الليل للهلاك هي حاضر الشاعر. بينما ذاكرة الماء والرمل هي التاريخ والماضي. وعلى هذا يغدو الليل عدو الحاضر وعدو الماضي على حد سواء.

الفعل "ابصر" يذكرنا بفعلين للرؤية سبقاه هما "أنظر" أولاً، و"أحدق" ثانياً فكان هو ثالثهما. لعل اشد الأفعال الثلاثة انفعالاً واكثرها عمقاً أوسطها: "أحدق" لأن التحديق في شيء ما يعني التفرس في المثير منه. جاء هذا الفعل "أحدق" بعد "أنظر" الذي كان يعني في موضعه – كما قلنا – مراقبة حركات الليل وافعاله المثيرة للاستغراب، والموحية بغفلة صاحبها وغبائه، وسدره في غيه المهلك، لذا اصبح "التحديق" في التاريخ لإستقراء محتوياته ضرورة؛ فقد يستطيع الإنسان فهم السلوك الحاضر حين يرده إلى تاريخه وماضيه، لكن ما وجده الشاعر من شواهد تاريخية أعطاه نتائج وأفعالاً تتضاد تماماً مع ما يقوم به هذا الليل – ابن التاريخ نفسه. كان حق التاريخ على ابنه – كما يوحي السياق – أن يتملاه، وأن يخرج بما خرج به الشاعر، وبالتالي يقدم افعالاً ويسلك دروباً توصله به على أساس الإنسجام مع روحه، لا المخالفة لها أو المنقلبة عليها.

أما الفعل "ابصر" الأخير فيوحي في موضعه برؤية قلبية لما سيؤول إليه ذلك السلوك الغافل، أو للمستقبل المظلم الذي ينتظر الليل نتيجة غفلته وغية. إن المتتبع لظلمه الليل أو الذي يعاني هذه الظلمة ينتظر عادة آخر الليل بشيء من الفرح، لأنه يتوقع انبلاج نور الصبح الذي يأتيه بالفرج. لكن فعل هذا الليل التائه يوقفه عند آخر نقطة في الليل "آخر هذا الليل" لا يتخطاها إلى ما بعدها حتى يظل في دائرة من الظلام لا تنتهي.

إذن في فعل "أنظر" رؤية الحاضر القاتم. وفي فعل "أحدق" رؤية الماضي المشرق، وفي فعل "ابصر" رؤية المستقبل المعتم. وهذه الأفعال معاً توحي بعلاقة الليل/ بالليل: فعلاً ونتيجة.

وفي المقطع الثاني يصور الشاعر علاقة الليل/ بالشاعر والقضية المشتركة بينهما. وقد تنجلي هذه العلاقة من خلال رؤية العلاقة بين الليل/ والظل زماناً ومكاناً.

فمن الزمان تطالعنا "دقات الساعة" التي ترمز للزمن الذي جُسم فغدا وحشاً يقضم عمر الشاعر ويقصر عمر الليل. إن هذه الدقات بالصورة التي أتت عليها لتوحي بأن الإنسان يعيش صراعاً ابدياً مع الزمن. وأنه – في غفلة منه – قد يكون عوناً للزمان في هزيمة نفسه، كما حدث مع الليل حين منح الزمان فرصة تقصير عمره وقضم عمر الشاعر، ثُم إلحاق الأذى بقضيتهما المشتركة.

يستوقف القارئ الفعلان: "تقضم". و"تقصر" ومدى ملاءمة كل منهما للموضع الذي ورد فيه. أما "القضم" فيعني الأكل شيئاً فشيئاً. وحين خص به الشاعر عمره نظر إلى أنه مصحوب بوعي وألم خصوصاً ان ذلك يحدث بمراقبة شديدة من بصيرة الداخل "ثانية ثانية". والإنسان المحزون المراقب لحركة الزمن يرى في المدة القصيرة عهداً طويلاً. وأما "التقصير" فيأتي مرة واحدة وقبل الأوان. وهذا الذي خص به عمر الليل، جاء منسجماً مع الغفلة التي كان عليها الليل. لان النهاية فاجعة وصدمة كبرى له، فالليل يظن أن في عمله المؤذي تطويلاً لأجله، ولا يدري انه يعمل على أستعجال نهايته بيده. وفي هذا مفارقة تدعو للهزء والسخرية مما يصنع.

أما الوقت الضائع في قوله: "لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه.. وعليه" فيوحي بأن عدوهما المشترك استفاد من صراع الأهل والأنداد، لذلك حاز على كل شيء، ونصب الشراك للجميع حتى لم يعد امامهم وقت يتصارعون فيه، ولا وقت يتصارعون لإكتسابه بعد أن آل الزمان وكل امر إلى يد عدوهم. وهكذا آل عمر الليل لصالح عدوه. وعدو امته، ولم يجن هو منه سوى الخسران.

ومن خلال حركة الزمان نناقش علاقة الليل/ بليلته التي عاد إليها. وهي علاقة تعزز المفارقة الهازلة، إذ كان من المتوقع أن تكون الصدمة التي صدمت الليل منبهة له، ومحولة لسلوكه بإتجاه معاكس يلتقي فيه مع سلوك الشاعر، لكن ما حدث هو أن الليل عاد سيرته الأولى واستمر غافلاً غاوياً يجلب الخسران له ولأمته: "لكن الليل يعود إلى ليلته".

أما علاقة الليل/ بالظل فتوحي بان الشاعر، بوصفه رمزاً لمن حمل هم القضية، لا يتلقى نتائج افعاله وحده، وإنما يتلقى نتائج أفعال "هذا الليل" ايضاً، خصوصاً ان عمل الليل لم يكن يتعارض مع عمل الشاعر حسب، ولكنه كان يسعى ايضاً لنقضه وتقويضه. "الظل"، - حسب هذه القراءة – رمز للتيه الذي يشكل فعل الليل، وهو تيه لا يصاب به صاحبه فقط، ولكنه يؤلف "حفرة" يسقط فيها كل المدافعين عن القضية الذين كان الشاعر رمزاً لهم. لذلك جاء الفعل "أسقط" (سقوط الشاعر) نتيجة للفعل "يعود". (عودة الليل لليلته). فعل العودة فعل يتم بوعي صاحبه، لكن فعل السقوط قدر لا يستطيع صاحبه له دفعاً.

قد يكون لـ "حفرة هذا الظل" رمز آخر مختلف، وهذا ما سأعود إليه في قراءتي للقصيدة قراءة ثانية.

استحضر درويش الليل في القراءة السابقة عدواً داخلياً، لكن هناك إمكانية أن تقرأ القصيدة من خلال كون الليل خارجياً هو المحتل للارض، وهي قراءة تقلب بعض الأحداث وتحول النهاية تحولاً جذرياً. كيف؟

لن أتوقف في هذه القراءة كتوقفي في القراءة الأولى، لأنني لو فعلت، لأضطررت إلى تكرار أكثر ما قلته، ولكنني سأمر بالقصيدة سريعاً لأوجه المعاني إلى ما ينسجم والقراءة الجديدة.

الليل، بصفته عدواً محتلاً، كان جاداً في ملاحقة الشاعر بصفته رمزاً للمقاومين الثائرين. لقد حاول أن يهز صموده وانغراسه في أرضه "أوراق الأشجار". ويمحو وجوده "اوراق العمر". لكن الشاعر حين ينظر في عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين "ذاكرة الماء". أو يستحضر تراث أمته "ذاكرة الرمل" فإنه لا يرى سوى نهاية هذا الكابوس: "لا أبصر... إلا آخر هذا الليل". بهذا يختلف تفسير كلمة "آخر" عن تفسيرها في القراءة الأولى. فهي لا تعني (تراكم) العتمة، ولكن تعني (نهاية) هذه العتمة وزوالها. لعل هذا يعيد صورة نهاية "العمر الطويل" الذي كان الليل رمزاً له في بيتين سابقين.

ما يقوم به الليل من أعمال لتكريس الإحتلال لا يؤدي إلى إلحاق الأذى بأهل الأرض المحتلة فقط، ولكنه "ايضاً" يلحق الأذى بنفسه لأنه يدفعهم دفعاً إلى مصاولته وإنهاكه، فإذا كان لديه تصميم على "قضم" عمرهم، فإن لديهم عزيمة أقوى على "تقصير" عمره. لكن، وبالنظر لما كنا قلناه حول خصوصية كل من فعل "القضم" وفعل "التقصير"، يظل عمر أهل الارض (عمر الشاعر رمز لعمرهم) أطول وابقى من عمر المحتل والإحتلال.

إن هذا كفيل بأن يحفز ذلك العدو على أن ينظر للأمر من زاوية أخرى فيسلك سلوكاً مخالفاً لما اعتاد. لكنه – على العكس من ذلك – يعود سيرته الأولى، "يعود إلى ليلته" متابعاً تعميق الماساة. وتدور الحياة دورتها من جديد: الليل يتابع إحتلاله وطغياته، والشاعر يتابع نضاله وفداءه.

بناء على هذا تصبح "الحفرة" رمزاً للقبر الذي يضم رفاة من يسقط شهيداً فداء وطنه وأرضه. ويمسي "الظل" رمزاً لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتي من بعيد.

إن هذا التوجه ينسجم مع الرمز الملازم للموت لدى درويش. فالموت هو الحياة بل هو الذي تأتي الحياة عن طريقه أبهى وأجمل. لقد أوحى بذلك في قصيدته "خطوات في الليل" السابقة الذكر حين قال:

دائماً
اسمع في الليل خطى مقتربة
وتصيرين منافي
وتصيرين سجوني
حاولي ان تقتليني
دفعة واحدة
لا تقتليني بالخطى المقتربة!

فبالتضحية والفداء والشهادة ياتي خلاص الكابوس، وتطل الحياة بثوب ازهى وابهى. أما الظل رمزاً للحقيقة القادمة فقد ورد في "خطوات في الليل" ايضاً: إذ يقول:

لماذا يهرب الظل الذي يرسمني
يا شهرزاد؟
والخطى تأتي ولا تدخل
كوني شجراً

لارى ظلــــــــــــــــــــــــــــــــــك
كــــــــــــــــوني قمــــــــــــــــــراً
لارى ظلــــــــــــــــــــــــــــــــــك
كـــــــــــــــــوني خنجـــــــــــــــراً
لارى ظلــــــــــك فـــــــــي ظلـــــــي
ورداً فـــــــــــــي رمـــــــــــــاد[٢١]

بل إن ثنائية "الظل"/ و"الرماد" في هذه القصيدة تعيد ثنائية "الظل"/ و"الحفرة". ولما كان الظل مشتركاً بين الثنائيتين. فإن الرماد/ والحفرة يشكلان ثنائية جديدة ترمز غلى الموت الذي تنهض فيه الحياة كما ترمز لها صورة "ورداً في رماد".

أما البياتي فقد استوحى صورة لليل في قصيدة طويلة بعنوان: "من أحزان الليل"[٢٢] بدأها على الوجه الآتي :-

آمنـــــت بالليـــــل الـــــذي لا ينتهـــــي
ودفنـــت فـــــي جـــــنح الظـــــلام صـــــباحي
وحطمـــت أقـــداحي علـــى شـــفة الهـــوى
ولقـــد حطمـــت علـــى الظمـــا اقـــداحي

إن تتابع فعلي "دفنت" و"حطمت" اللذين أستخدمهما الشاعر في هذا المقطع الإفتتاحي ليوحي برغبة جامحة لقتل كل دافع داخلي إلى تجاوز "الليل". بل إن فعل "آمنت" الذي ابتدأ القصيدة به وربطه "بالليل الذي لا ينتهي" ليؤكد تلك الرغبة ويجذرها في النفس. حركة الشعور عنده متكورة في داخل الذات، تجلد نفسها وتخنق كل نزوع لها إلى الخارج حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج. بل إن كل حالة مشرقة لفعتها إرادته بحالات من القتامة السواد: فالصباح غطاه الظلام. والاقداح تكسرت مع الظمأ على شفة الهوى قبل أن تصل الى الجوف. وهكذا تحول كل ما هو إيجابي إلى كل ما هو سلبي في الحياة.

لكن وقوفنا عند الفعل "آمنت" يحفزنا إلى أن نرى امتدادات غائبة للمعنى. فالإيمان "بالليل الذي لا ينتهي" يجب ان يكون بعد رحلة طويلة مع الاعمال الفردية المعطاة. وهذا ينير علاقة محتملة بين الذات/ والمجموع. وهي علاقة – كما تبدو هنا – تدور في حلقة غير متفاعلة، لأنها تنبئ عن فعل فردي مهدور وسط جماعة لا تعيره عناية حتى لو كان في صالحها. وإذا ما لقي مثل هذا الفعل إهمالاً مكروراً فإن حالة الإحباط لا بد أن تزحف عليه، فتعطل فيه نوازع العمل، وتطفئ منه منارات الأمل.

لقد انعكس هذا على نفسيته التي بدأت تنشد التواؤم مع العناصر السالبة في الجماعة بدلاً من التفاعل الخلاق مع عناصرها الموجبة، ولذلك تابع يقول:

مـــن لـــي بظامئـــة تزيـــد تعطشـــي
وتســـمُ فـــي ســـود الظنـــون جراحـــي؟
وبصـــحوة مخمـــورة تئـــد الـــرؤى
وتشـــل إحساســـي بســـكرة صـــاح
وبقمـــــة ثلجيـــــة دون المـــــدى
أطـــوي عليهـــا بـــالثلوج جنـــاحي

إنها العلاقة بين الذات/ والآخر. ولكنها علاقة للتراجع والإنكماش. فحين اراد نديماً نشده في "ظامئة" تزيد من "تعطشة" و"تسم جراحه"، وفي هذا مفارقة عجيبة لأن النديم يطلب لإطفاء العطش لا لزيادته. وللتخفيف من الألم لا لبعثه، ولإنقاذ بقية الحياة لا لقتلها او تسميمها. لكن "سوء الظنون" الذي أحتل مساحة نفسه كلها غير الهدف حتى أضحى الموت مطلوباً، والحياة منبوذة.

ومن هو في مثل هذه الحالة الإحباطية تنحصر إرادة الفعل عنده في إخراس كل صوت يدعو للنهوض من الكبوة، والإقالة من العثرة. ولهذا جاءت صورة متناقضة الأطراف: فالصحوة/ مخمورة، وإحساسه/ مشلول. وقمته/ ثلجية. فهذه العلاقات بين الأشياء وأوضاعها علاقات ضدية تبطل فاعلية الوظائف الأساسية. لأن الوصف إغلاق لمنافذ الأشياء بدلاً من أن يكون انفتاحاً لها. أو أنزياحاً من دروبها. لذا لم تأخذ الصحوة مداها، ولم يبعث الإحساس النزوع إلى الفعل. ولم تعد القمة مكاناً للانطلاق والانعتاق.

إن حركة التكور في الذات التي كان عليها الشاعر ايقظت فيه رغبة الانزواء. فلم يعد ينشد رؤية "المدى" وإنما عزم على أن "يئد الرؤى" وأن "يطوي جناحه" كي لا ينطلق في أي اتجاه يعتقه من ذاته. بل راح يسوغ لنفسه سجن ذاته فقال متابعاً:

مـــاذا اريـــد مـــن الصـــباح وقـــد ذوى
زهـــر الربيـــع علـــى ثمالـــة راحـــي

وشـــموعي اللائـــي اضـــاء بهـــا الـــدجى
شـــربت ســـناها ضـــحكة الأريـــاح

إن افتقاد الفأل الذي تمثل عند الشاعر بصورة "ذوى زهر الربيع" أدى إلى تتابع صور الشؤم: فالدجى اطفأ الضياء، وضحكة الارياح شربت الشموع. وعاش الشاعر في دوامة الضياع والتيه فلم يعد يعرف طريق النجاة ليتبعها.

الصور المرسومة هنا توحي بزمنين متناقضين عاشهما الشاعر هما: الزمن الماضي المبهج، والزمن الحاضر القاتم، لكن قتامة الثاني امتلكته فأنسته بهجة الأول. وهو بهذا يعيد صوت أبي العلاء السابق:

كـــم أردنـــا ذاك الزمـــان بمـــدح فشـــغلنا بـــذم هـــذا الزمـــان

لكن الشاعر في المقطع الثاني من قصيدته يفزع إلى زمنه الماضي مستنجداً مستغيثاً:

يـا ليـل يـا غـاب العطـور ويـا صـدى حبـي الـذي قـد مـات قبـل صـداحي
هـل فـي فضـائك مـن خيـال مـارد يهـوي علـى ليلـي بقبضـة مـاحي
هـل فـي نجومـك مـن شـهاب جـامح يـدمي علـى قبـر الشـباب جمـاحي

يسجل الشاعر في هذا المقطع بداية التفكير في الصحوة الحقيقية أو الثورة على الذات وقد مثلها نداء الاستغاثة بالليل "يا ليل". هو يستغيث بالليل/ على الليل. ولا يكون ذلك إلا ان يتزامن في خياله ليلان متناقضان: ليل الفرح/ وليل الترح. قد نتبين هذا من خلال تشكيل صورة الليل المستغاث به: فهو "غاب العطور" و"صدى حبه الذي مات" إن الصورة الثانية التي أصاب الموت فيها حبه ولم يبق له إلّا صداه، لتؤكد أن ذلك الزمن هو الزمن الماضي، وهو يقابل الزمن الحاضر الذي وقفنا على صور الشؤم فيه.

وعلى هذا يصبح الليلان المتزامنان في خيال الشاعر هما: ليل الماضي – زمن الفرح/ وليل الحاضر – زمن الترح. ولكن ما الذي اراده من ذلك الليل الماضي وهو يستغيث به؟ أراد أمرين هما: "ما رد يهوي" على ليله الحاضر "بقبضة ماحي". و"شهاب جامح يدمي على قبر الشباب جماحه". لقد برز "المارد" و"الشهاب" في الصورتين السابقتين على انها إنموذجان في القوة والشدة والقسوة. وكان ذلك مطلوباً. لأن حالة التبلد والجمود التي رانت على قلب الشاعر في المقطع الأول اصبحت بحاجة إلى قوة عنيفة تحرك السكون في الداخل حتى تذهب السكرة عن الإحساس، ويذوب الثلج عن القمة. وينفرد الجناح.وتبان الرؤى، وينكشف المدى، فالمارد الماحي" و"الشهاب الجامح" صورتان تمثلان الغاية في الحركة العنيفة السريعة. وهما بهذه الكيفية موكلان محو آثار الخمول من النفس المحبطة.

ما اراد تحريكه وتحويله في الصورتين السابقتين هو: ليله الحاضر "ليلى". وهمته الساكنة "جماحي" وقد استخدم مع كل منهما فعلاً يلائمه. أما "ليله" فاستخدم له فعل "يهوي" لأن الإشراق لا يتأتى إلا بإزاحة الليل، لذا فهو بحاجة إلى "قبضة" تهوى عليه لتبدده تماماً، وتمنح الصباح فرجة يطل منها ضوؤه.

وأما "جماحه" فيختلف عن "ليله" لأن علته ليست في عدم وجوده، وإنما في سكونه، وتحريك السكون لا يتم بالخلاص منه بل في حركة عنيفة تصدمه قوتها لإيقاظه وإحياء ما فيه من قدرة وطموح، ولم يجد الشاعر أفضل من الضربة الدامية سبيلاً على مثل هذا الإيقاظ وذلك الإحياء.

لقد لجأ الشاعر إلى تشكيل هذا المقطع من قوى اسطورية: خيال مارد" و"شهاب جامح" لأنها الأكفأ لمعالجة حالات الخمول العجيبة التي أعترته وسدت عليه نوافذ الحياة.

يبدو أن ثورة الذات ادت. فعلاً، إلى إحياء الأمل في نفسه. إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى والمتع. واستقبال الحياة بشعور آخر مخالف. كما في المقطع الأخير من قصيدته. فبعد أن اعاد تجربته مع "الليل" قال:

آمنـــــتُ بالليـــــل الـــــذي لا ينتهـــــي
وحطمـــت مـــن فـــزع الـــرؤى مصـــباحي
ونهـــزت فـــي نهـــر الظـــلام مشـــاعري
حتـــــى تخضـــــب مـــــاؤه بجراحـــــي

في بداية هذا المقطع أسترجع البياتي تاريخ نوازعه، وتحولاتها ابتداء من إيمانه بالليل، وانتهاء بمقاومته الموت وطلبه الحياة، لذا يُمكن ان نعالج ما في هذا المقطع من خلال ما يثيره من ترابطات.

تثير الأبيات السابقة التي شكلت مطلع المقطع علاقة الليل/ بالدم. أما الليل فليلان، وقد مر بنا التقاؤهما وافتراقهما، ولنا عودة إليهما في نهاية المقطع. أما الدم فدم الشاعر الذي اساله "الشهاب الجامح" في المقطع السابق لبعث الثورة الكامنة في نفسه، والقدرة القابعة في أعماقه حتى تتغير سمة "الرؤى" في بصيرته. كان في المقطع الأول من قصيدته قد ذكر "الرؤى" وجد في وأدها: تئد الرؤى"، وها هو هنا يعيد ذكر الرؤى مضافة إلى جانب الفزع "فزع الرؤى". فكشف وضعه لنا هنا عن سر رغبته في وأدها هناك، ولأنه اراد أن ينقذ نفسه مما فيها من "فزع" "حطم مصباحه" ورضي ان يعيش الظلام على أن يعيش النور المفضي إلى هذه "الرؤى"

المروعة. لكن ما يكرهه الإنسان يُمكن ان يكون نافذة إلى ما يحبه. والأزمة قد ياتي انفراجها من شدتها: "اشتدي أزمة تنفرجي":

لقد افضى الليل إلى الدم – الطاقة المحركة لكل قوى الإنسان. ذلك لأن صورة الدم في هذا المقطع تثير في ذهن المتلقي صورته في المقطع السابق. لكن هناك فرقاً في الصورتين. ذلك لان الدم في الصورة السابقة كان أمنية استعان بالشهاب الجامح لتحقيقها. أما الصورة الحالية فالدم فيها – كما يعبر الشاعر – حقيقة واقعة. أنبثق عن تشكيل صورة الدم هنا ثلاث حالات. أولها: أنبثاق الدم، وقد دفعه إلى ذلك الشاعر نفسه "نهزت... مشاعري" بعد أن ثار على ذاته تخلصاً من الليل البهيم والرؤى المفزعة. وثانيها غزارة الدم الزائف رمزاً للجهد والتوتر المصاحب لمصارعة نوازع العجز في النفس. وثالثها: أختلاط "دم جراحه" بماء "نهر الظلام"، وهو أختلاط أعاد إلى الخاطر صورة الخضاب: إيحاء بتحول الأشياء إلى الأجمل.

وهكذا تحركت "مشاعر" الشاعر بعد أن "نهزها" فتحررت من "نهر الظلام" ونفضت عن نفسها بلادتها أو "تثلجها" كي ترى الأشياء من زاوية جديدة جميلة. كانت الأبيات الأربعة التي جمعت بين صورة "الليل" وصورة "الدم" أختصاراً لكثير من المعاني التي تراكمت في المقطعين السابقين. وحينما نراجع تلك المعاني فإننا نجد أن الذي حرص الشاعر على نفيه هنا هو الجانب الجامد الساكن من حركة النفس هناك. وقد أوحى عن طريق هذا النفي. بولادة الشعور النقيض. أعني الشعور الجامح الطامح على النحو الذي وضح في تحليل صورة "الدم".

يتابع حركة النفس وتطورها في هذا المقطع على النحو التالي:-

يـــا ليـــل؟ يـــا غـــاب العطـــور؟ ويـــا صـــدى
حبـــــي ومبكـــــى أمســـــه الملتـــــاح
هـــــذا الخريـــــف يجـــــذ أوراق الهـــــوى
ويهـــــز مـــــن ظمـــــأ الهـــــوى أدواحـــــي
لا الـــــريح تفهـــــم مـــــا أقـــــول ولا الصـــــدى
يلقـــــي علـــــى ســـــمع الخريـــــف صـــــياحي

إذا كانت صورة الدم رمزاً للثورة على الذات. فإن صورة كل من "الخريف" و"الريح" في الأبيات الستة السابقة لتوحي بالثورة على الآخر – الجماعة. إن العلاقة التي تثيرها هاتان الصورتان (الخريف والريح) توحي بصوت الجماعة. ولعل الفرق في طبيعة كل من الصورتين يوحي بتعدد الجوانب التي يُمكن أن يصدر عنها ذلك الصوت.

صورة الخريف أثارت في خيال الشاعر صورتين نقيضتين لها هما: صورة: أوراق الهوى" وصورة "شجر الدوح". لقد تخيل الشاعر الخريف" يجذ أوراق الهوى" و "يهز من ظمأ الهوى أدواحه". كأن الخريف – كما يوحي به الشعر هنا – اراد تجريد الشاعر من كل أسباب الحب كي يلتقي معه على المعاناة من "ظمأ الهوى". فهو لا يتكافأ مع الشاعر إلا إذا قتل في نفسه كل نوازع الهوى وجردها من كل جمال وحب. إن صورة الخريف في هذه الحالة العدوانية السافرة تتلاءم مع صورة "الرؤى" المفزعة. بل إن تلك الرؤى تكاد أن تكون هي الخريف ذاته، وهما معاً يجسدان منطق الآخر الذي وصل معه الشاعر إلى طريق مغلق المداخل والمخارج.

أما صورة "الريح" فتوحي بنوع آخر من صوت الجماعة. هو قطع اسباب التواصل مع الشاعر للأختلاف في درجة الوعي: "لا الريح تفهم ما أقول". فللجماعة رؤى غير رؤى الشاعر، إنها عاجزة عن أن تدرك كنه رؤاه. وتقترن بالريح صورة "الصدى" لكن الصدى يختلف عن الريح في أنه يرى ما يراه الشاعر، ويدرك نفس إدراكه، لكنه يكتم ذلك ولا يلقيه على "سمع الخريف".

كأن "الخريف" و"الريح" و"الصدى" تجسيد لمراتب أو طبقات في الجماعة. إذا كان هذا الإستنتاج ممكناً فإن "الخريف" يعلوها جميعاً. فهو صاحب النفوذ القادر على قتل الهوى، وإخضاع الآخرين لسلطاته. وأما "الريح" فتمثل رتبة أو طبقة آخرى جاهلة لا تريد أن تدرك ما فيه النفع أو الضرر. وهي متعلقة بالخريف تسير حيثُ يسيرها، وتقف حيثُ يطلب منها أن تقف. وأما "الصدى" فيمثل رتبة أو طبقة ثالثة تعي الحقائق ولكنها تمنع وصولها إلى حيثُ الفعل والتنفيذ، ذلك لأنها لا تريد أن تغير الواقع، فقد تكون هي المستفيدة من بقائه على ما هو عليه.

يبدو أن الشاعر مل من الأستعانة بغيره فوصل إلى قناعة هي أن إصلاح النفس يجب أن يأتي من داخلها لا من خارجها. ثُم إن الأمر ليستحق المغامرة. وهنا يصل إلى صورة الموت كما تجلت في نهاية القصيدة.

أأمـــــوت والليـــــل الأبيـــــد علـــــى فمـــــي
نغـــــم يضـــــيع بعـــــالم الأتـــــراح؟
والحـــــب والمتـــــع الخوالـــــد والضـــــحى
وَهـــــمٌ يعربـــــد فـــــي جنـــــون ريـــــاحي
فكـــــأن هـــــذا الليـــــل لَيـــــلٌ آخـــــرٌ

والمـــــوت بينهمـــــا يجـــــر وشـــــاحي

مع صورة الموت تعود صورة الليل إلى الظهور. والليل هنا ليلان: ليل قبل الموت، وليل خلف الموت، أما الليل الذي قبل الموت فالواقع الذي جرب فيه مرارة الظلم والقهر، وأما الذي خلف الموت فحلم تجمعت فيه كل الصفات الجميلة الحبيبة، وقد تزامن في داخل الشاعر هذان الإحساسان المتناقضان: كراهية الليل الواقع وتمثلهما صورتان هما:

"عالم الأتراح" و"جنون الرياح"، "وعشق الليل الحالم وتمثله مجموعة من الكلمات والصورة مثل: "نغم". و"المتع الخوالد" و"الضحى".

وتخطي الليل الأول إلى الليل الثاني يصطدم بعقبة "الموت" الذي "يجر" وشاح الشاعر. لعل الفعل الأقرب إلى الخاطر مع ذكر الموت هو الفعل "يشد" بدلاً من "يجر". لكن الشاعر أصر على فعل "يجر" لأنه أراد أن يكون الموت رقيباً على حركته عوضاً عن أن يكون مهاجماً غايته أنتزاع الحياة منه. وبكلمة أخرى حرص على حضور الموت متزامناً مع الليل الواقع والليل الحالم لأن حركة عبوره من هذا إلى هذا ليست بحركة عادية، ولا طبيعية، وإنما هي حركة نضالية تفترض الفداء والاستشهاد قبل لحظة الوصول، ولا بد في مثل هذه الحالة أن يكون الموت متربصاً ينتظر فرصة عمله.

كان ليله الحالم في خياله مقروناً بالخلاص الدائم، والمتعة اللامتناهية، كما تدل على ذلك صفتان أرتبطتا به هما: الأبدية "الليل الأبيد". والخلود "المتع الخوالد". ولعل كلمة "الضحى" جيئ بها حتى توحي بأن ما ينتظره في هذا الليل هو الضياء الدائم. فإذا كان الليل ضحى فإن أمتداد نوره وألتقاءه بنور ضحى النهار يعني قتل الظلام أو نفيه ليلاً ونهاراً. وعلى هذا يصبح النور الدائم السطوع في عالم هذا الليل الحالم صفة ثالثة تتفق مع صفتي الأبدية، والخلود.

إن هذه الأحلام الخالدة الصفاء، والمتسامية الروح لتقف في خيال الشاعر موقف التضاد مع أحوال الواقع التي تجثم فوق كل متنفس، وتشل كل نبض. إن حلماً بهذه المساحة الواسعة من الفرح المنقذ من الشقاء ليستحق أن ينشد الفداء من أجل اكتسابه، واستنزاله واقعاً ومعاشاً، وقد كانت صيغة الاستفهام الإنكاري "أأموت والليل الأبيد على فمي" موحية بإرادة التغيير وأستنهاض روح الفداء والخلاص من ليل الحاضر لإستقبال الليل القادم المختلف.

وهكذا كان ليل الشاعر مؤلفاً من ثلاثة أزمان: ليل الماضي الذي لم يعد منه سوى الصدى، وليل الحاضر الذي لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس، وليل المستقبل الذي كان ورديا زاهياً.

وفي قصيدة بعنوان: "انتظار الليل والنهار"[٢٣]. قال صلاح عبد الصبور في مقطعها الأول:

وهكـــــــذا مـــــــات النهـــــــار
ومـــــال جنـــــب الشـــــمس وأســـــتدار
ثُـــــم تســـــاقط المســـــاء فوقنـــــا
مثـــــل جـــــدار خـــــرب وإنهـــــار
وأعتنقـــــت صـــــحيفة الســـــماء والغبـــــراء
لطختا الجبين بالغباروأنطفأت نوافذ المرضى وأنوار
الجســـــــــــــــــــــــــــــــــور
أعـــــــين الحـــــــراس والمـــــــأذن
تكومت حوائط الظلمة في مداخل البيوت والمخازن
فأنكفـــأت كئيبـــة مرصوصـــة كأنهـــا مـــدافن
منهـــارة علـــى بقايـــا جبـــل منهـــار

ففي هذا المقطع يقرن الشاعر حلول الليل/ بحضور الموت للنهار، ويحدث علاقات بين أشياء يتولد من إجتماعها المعنى الأعمق "معنى المعنى". لكن منبع كل هذه المعاني عنده هو العدم والموت. فالمساء/ جدار خرب منهار. وإذا دققنا النظر وجدنا أن كل هذا التهدم حدث بعد أن "مال جنب الشمس وأستدار". الشمس إذن هي التي كانت حائلاً بين الأشياء ودمارها، وبين الحركة ورقدتها. فالشمس في ضوئها القيادة والتحكم، لذا هي رمز للأنضباط والتوازن والتماسك وحفظ الحياة من السقوط والانهيار. فحضور الشمس/ حضور الحياة. وغيابها/ غياب الحياة. وفي هذا ترجمة أخرى لثنائية الليل/ الموت، لأن حضور الليل يعني حضور الموت وغياب الحياة.

إذا تملينا استخدامه للأفعال وتتابعها وجدنا أنه في أستيحاء المعاني على الزمن وتسارعه، ففي صورة الشمس نرى أن الذي مال واستدار هو جنب الشمس لا الشمس كلها. لكن بداية هذه الإمالة كانت لحظة كافية لبداية أفعال مضادة توالت أحداثها بسرعة: "ثم تساقط المساء فوقنا... ألخ". كأننا أمام تسابق بين الضياء

والظلام، بين الخير والشر. فالظلام هنا متربص يراقب حركة الضياء الذي كان يحتل ساحة الكون. فما أن يبدأ الضياء حركة أخلاء للمكان حتى يبدأ الظلام بحركة ملء لكل إخلاء.

وإذا كانت حركة الضياء حركة واحدة فإن حركة الظلام حركات متوالية لأن غاياتها إحداث أنهيارات متتابعة. الحالة في هذا شبيهة بحبات اللؤلؤ المنظومة؛ فما أن ينقطع الخيط الناظم حتى تنهار الحبات ويتوالى تبعثرها وتفرقها. وهكذا كان تتابع انهيارات الحياة التي آلت إلى فوضى وإضطراب. والشاعر في هذا المنظر الكئيب يحاول أن يشكل الحياة في أمسها وحاضرها حتى يقف عند حدود المعاني المتضادة، ويتبين غايات المحاسن والمساوئ، ويستحضر السلوك الحسن والمشين في آن. قد نستطيع إبراز فعله هذا من خلال توقفنا عند صورة كل أنهيار.

أما صورة المساء المتساقط الذي شبهه بجدار خرب منهار: "ثم تساقط المساء فوقنا مثل جدار خرب، وأنهار "فتوحي عبارة "فوقنا" فيها بأن السوء لم يقف عند حدود التساقط، ولكنه سوء أصاب الجميع لأنه كان – كما قال الشاعر – فوق الجميع. لعل الضمير "نا" يشعر بأن السوء الذي يسببه فرد واحد قد لا يكون أذاه محصوراً في المسبب وحده ولكنه يطال الجماعة أيضاً. وحين يكون الانهيار جماعياً تعم الفوضي ويحتاج الأمر إلى زمن لإعادة الضبط والانضباط. لكن الحد الثاني من الصورة "مثل جدار خرب، وأنهار" لم يعف الجميع من المسؤولية. فهذا الجدار لم ينهر بعد أن خرب مباشره ولكنه – حسب صياغة الشاعر له – ظل فترة من الزمن على حال الخراب تلك أمام بصر الجميع حتى وصل إلى حالة الأنهيار فأنهار. ذلك لأن هناك فرقاً جوهرياً بين قولنا: "مثل جدار الخراب منهار"، وبين قولنا: "مثل جدار خرب. وإنهار. فالجملة الألوى ساكنة الزمن إذ ليس هناك فترة واضحة بين الخراب والأنهيار. أما الثانية فالزمن فيها متحرك ممتد لأن الخراب أستمر مدة ثُم أنهار. لقد أوحى الشاعر. بهذه الصياغة، أن أحداً لم يسع إلى إزالة الخطر بإزالة الجدار قبل ان ينهار. لذا كان انهياره حين أنهار على رؤوس الجميع. لم يناقش الشاعر أسباب الخراب ولا المسبب أو المسببين له، ولكنه ركز على أن الخراب حدث، وأن التقاعس عن مداواته كان عاماً. ثُم وصل إلى غايته من ذلك وهي أن الأذى كان شاملاً والمسؤولية كانت جماعية.

لعل الصور التالية تؤكد هذا المعنى. إذ يستوقفنا وصف الشاعر للأرض بعد الانهيار "بالغبراء. ثُم يصورها موحدة بالسماء على هدف يمس الإنسان هو تلطيخ "الجبين بالغبار". ومن خلال ربطنا هذه الصورة بصورة الأنهيار والمسؤولية الجماعية عن حدوثه نرى أن النتيجة متوقعة لأن العار الذي ترمز له صورة "تلطيخ الجبين بالغبار" عار يعم ولا يخص. بقي أن نتوقف عند ثلاث كلمات في هذه الصورة لنرى حدود المعاني وتلاؤمها مع الهدف العام. والكلمات هي: "اعتنقت". و"صحيفة" و"الغبار".

أما كلمة "اعتنقت" فمن العناق والتلاحم والتعاضد. ولما كانت في الصورة بين عنصرين متعاونين ضد الإنسان (السماء/ والغبراء) فإنها تغدو صورة بنائية تتم على أنقاض التهدم البشري، بل إن ذلك التهدم كان السبب في إيجادها. كأن الشاعر أراد أن يوحي بان الضعف البشري الناتج عن التناثر والتفرقة في مكان ما يغري بإنشاء قوى مضادة تعمل على الإفادة مما يخلفه ذلك الضعف. بل إن تلك القوى تتربص وتعمل على أن يحل التهدم لأن حياتها الحقيقية لا تبدأ إلا بعد حلوله.

أما كلمة "صحيفة" فهي إيحاء بالكتابة. والكتابة تاريخ، والتاريخ إما أن يكون ناصعاً وإما أن يكون باهتاً. وكان الشاعر أوحى من خلال هذه الكلمة بأن التاريخ الذي كان مقدراً له أن يكتب صفحات بيضاء مع بقاء الشمس وتماسك العمران البشري، غدا، بعد ميلانها وتساقط المساء، ملطخاً بالسواد. إن ما يوحي بذلك استخدامه لفعل "تلطخ" وكلمة "الغبار".

أما هذه الكلمة "الغبار" فقد كانت ناتجاً طبيعياً للارض بعد أن أصر الشاعر على أن يعطيها صفة "الغبراء". وما الغبار إلا رمز للقتامة وكل ما يؤذي العين ويعطل الرؤية ويسد المنافذ. وهكذا كان، إذ إن الصور التالية تعزز هذه المعاني؛ فبتأثير ذلك الغبار أنطفأت:

١. نوافذ المرضى فلم يعد بإمكان أحد مساعدتهم.
٢. أنوار الجسور فتعطلت حركة التواصل.
٣. أضواء المآذن فسكت بذلك صوت الحق والهداية.
٤. أعين الحراس فاصبح كل شيء مشاعاً.

إن أي مجتمع يصاب بمصادر ضيائه وإشعاعه يبتلى بالظلمة التي لا تجلب سوى الفساد، وهذا معنى مستوحى من خلال صورة "حوائط الظلمة" التي "تكومت.. في مداخل البيوت والمخازن" فحوائط الظلمة توحي بإستمرار المعنى الذي ناقشناه سابقاً وهو أن أنهيار أمر ما باعث قوي على بناء نقيضه. ولهذا شيدت حوائط الظلام بعد أن تهاوت حوائط الضياء. وكان بناؤها مما نهب من "البيوت والمخازن". أساس ذلك كله الأنهيار الخلقي الذي أدى إلى موت كل شيء. لذا أنكفأت "البيوت والمخازن" التي كانت أمكنة الحياة وتحولت إلى "مدافن" – أمكنة الموت. ثُم إن "الجبل" الذي كان رمزاً للقوة والعظمة والعزة أمسى "بقايا جبل منهار" تتراكم فوقه "مدافن منهارة". إنها صورة للموت الذي يطوي صور الحياة.

لكن هذا الركام الذي أصابته بلوى الموت يدفع الشاعر إلى أن يتلمس بصيص أمل فيقول في مقطع تال:

في آخر المساء شعشعت سحابة بنور
سحابة ناحلة رقيقة
وأومضت حمراء حمرة الزهور
سريعة، وأنطفأت في عتمة الأفق
وأندفع النهار
(يا حمرة الغسق
يا لون عمري الذي ودعته حقيقة...
وعشته تذكار
أضاعك الليل كما أضاعك النهار

يبدو في هذا المقطع شعاع نور يتسلل وسط كل ذلك الظلام فيتحرك في داخل الشاعر خيط من الأمل، لكنه يبقى سويعة ثُم ينطفئ في "عتمة الأفق". إن تشكيل الشاعر لهذا الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليوحي بابعاد قد تجمعها العلاقة بين صوت الفرد/ وصوت الجماعة. أما صوت الفرد فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه. أولها انه أتى "في آخر المساء". وهذا وقت يتراكم فيه الظلام الذي يحتاج تبديده ضوءاً باهر النور. وثانيها أن النور المتخيل شعشع وسط سحابة صفتها أنها "ناحلة رقيقة". فأختيار السحابة يوحي بأنها غير مستقرة وبأنها ماضية إلى مغادرة المكان. وأما كونها "ناحلة رقيقة" فإيحاء بضعفها في مواجهة "عتمة الأفق" أو الظلام المطبق على كل بقعة في المكان. وثالثها أنها "أومضت". والوميض ضوء مؤقت يزول في زمن قصير. وقد حدد الشاعر وقته هنا فكان "سويعة على التصغير. ورابعها: اختيار اللون الأحمر للضياء. واللون الأحمر يومئ بلون الأصيل – وهو اللون الذي يؤذن باقتراب غياب الشمس وحلول الظلام. وخامسها أن لون الضياء الأحمر شبه "بحمرة الزهور". والزهور على جمال لونها. توحي بسرعة الأنطفاء والذبول.

إذن اعتمد الشاعر في تشكيله صورة التفاؤل على شعاع نور فرد ضعيف/ وسط عتمة عامة واسعة الأمتداد في الأفق (الجماعة)، أو – في المستوى الرمزي – اعتمد على صرخة تنوير واحدة خافتة تلقى في أسماع جماعة عامة أعتنقت الظلام عقيدةً.

تأتي بعد هذا صورة النهار مندفعاً "وأندفع النهار". وكان المأمول أن يندفع مع أندفاع النهار علاج لكل النوائب التي جرها ظلام الليل. لكن البكائية التي أنهى الشاعر فيها المقطع ووضعها بين قوسين (...) تشير إلى عكس ذلك ونقيضه. فالنهار/ والليل متساويان في عدوانهما. وقد تعاونا على تضييع عمره. إن تشكيله لبكائية الذات لتوحى بان تلك الصرخة التنويرية السابقة والتي جعل صورتها "حمرة الغسق" هي صرخته نفسه وقد رآها "لون عمره... وحقيقته" مما يوحي بأن فيها الإنقاذ لو أنها سمعت. لكنها كانت حقيقة عاشها لفترة ثُم ودعها بعد أن ضاعت نهاراً كما ضاعت ليلاً "أضاعك الليل، كما اضاعك النهار"، واصبح يعيشها "تذكار" تاريخ مضى. وهكذا اصبح تشكيل المقطع موحياً بصرخة فردية تاهت في غياهب العموم، وورثت بكائية للذات. تلك الذات التي سعت لإحياء القيم فضيعها مسعاها.

ويسير الشاعر مع النهار يرصد ما فيه من شبه بالليل فيقول في المقطع الثالث:

وهكذا مات المساء
حين تقلبت على ضلوعها الشمس
وهبت تعتلي السماء
وتنفست شوارع المدينة
أصوات ضجة بلا إيقاع
وأنسكبت مجامر الشعاع
تمور في العيون، تكشف الظلال
تنثقب الحجر
أواه يا نور الضحى
ملأت قلبي فزعاً وترحاً
لأنني رأيت فوق ما اردت ان أرى
بوركت رقدة الظهيرة
النور يجلد العيون تعشى لا ترى
من البيوت والبشر
سوى مكعبات لون وحجر

من الملاحظ أن بداية هذا المقطع تتشابه مع بداية المقطع الأول: "وهكذا مات النهار" هناك، "وهكذا مات المساء" هنا. كما أن حركة الشمس في مقطع موت "المساء" هنا مناقضة لحركتها في مقطع موت "النهار" هناك مثلما تدل على ذلك حركة الفعل في المقطعين: "مال جنب الشمس وأستدار" في الأول. "وهبت تعتلي

السماء" في هذا المقطع. وهذا التشابه، وهذا التناقض ينبعان من معين واحد هو تجربة الشاعر فهي التي تصدر الخيوط وتوزعها في شبكة العلاقات الداخلية: تشابهاً وتناقضاً.

تملأ الشاعر، في مقطع "موت المساء" هذا، حركة بزوغ الشمس واستوائها فرسم لذلك صورة تشخيصية تعيد صورة الزهو الإنساني والعظمة الإنسانية حيثُ جعلها "تتقلب على ضلوعها" وتهب لإعتلاء عرش السماء كبرياء وبهاء: "وهبت تعتلي السماء". وما دامت الشمس تقف بهذه الصورة البهية مضادة للظلام، فإن المتوقع أن يبتعد هذا التضاد تضاد في الحياة فينقلب الظلام ضياء. إن هذا صحيح على المستوى الطبيعي، لكن الحياة على المستوى النفسي والشعوري لدى الشاعر تظل ظلاماً مع كثرة النور. وفي هذا مفارقة ساخرة ومؤلمة في وقت واحد، وقد أنعكست آثارها السالبة على المقطع كله كما تبرزه العلاقات التي شكلت صور المدينة، والعيون، والضحى، والظهيرة.

أما صورة المدينة فقد ألفتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء في المعنى السياقي العام. أختار الشاعر من المدينة شوارعها فشخصها ومنحها نفس الحياة: "تنفست شوارع المدينة" موحياً بأن البشر كانوا هم نفس هذه الشوارع، فهم الذي يبعثون فيها الحياة. لكنه أتبع هذه الصورة بما حول صفتها من الجمال إلى القبح، فقد أطلق على شوارع تلك المدينة صفة الرعونة: "الرعناء" موحياً بانها حياة تفتقد إلى الحكمة والتعقل، ثُم أتبع تلك الصفة صفة أخرى تصف أعمال الناس وأفعالهم، فكانت حسب تصويره "اصوات ضجة بلا إيقاع" اي اصوات جعجعة دونما قيمة. أما فقدان "الإيقاع" من هذه الضجة فيوحي بأنعدام العمل الجماعي المنظم. وأي عمل ينقصه التنظيم والتعاون والمساندة يغدو هباء لأنه يصدر عن أفعال فردية "رعناء"، ويلحق الأذى بالنفس وبالآخرين. وهذا ترديد لمعانٍ رأيناها تتوالى في مقطع الليل أو ما اسميناه مقطع "موت النهار".

أما صورة العين فقد حرص الشاعر أن يمنحها من الشمس شعاعاً: "وانسكبت مجاهر الشعار تمور في العيون" وهو شعاع نفاذ "يكشف الظلال ويثقب الحجر". وهذا يعني أن كل شيء اصبح مكشوفاً لا يحجبه عن الرؤية حجاب. فالظلال السائرة اخترقت وبأن ما تحجبه بل إن الحجر الصلب ثقبته العيون ورات ما يخفيه. لم يعد هناك سر خفي خصوصاً أن أفتضاح الأسرار أصبح سلوكاً جماعياً لا سلوكاً فردياً بدليل مجيء "العيون" مجموعة لا مفردة فالكل يتجسس على الكل.

وأما صورة "الضحى" فقد خص بها نفسه، إذ بدأها بالتعبير عما يحس به من ألم وحرقة، فشكا إلى نور الضحى الذي غدت صورته صورة أنسان توجه الشكوى إليه فيسمعها: "أواه يا نور الضحى". وشكوى الشاعر كانت من نور الضحى نفسه، ذلك لان هذا النور اراه مفاسد أمته وانشغال ناسها بمعايب بعضهم بعضاً، فكانت تلك الرؤية "فوق ما اراد ان يرى". إنها الرؤية التي ملأت قلبه – كما قال – "فزعاً وترحاً: فزعاً لأن إصلاح الحال اضحى بعيداً إن لم يكن محالاً، وترحاً لأن قلبه على أمته، فهو يريدها للنفع لا للضرر، للتعاون لا للتنافر، لإيقاع جماعي لا لضجيج فردي فوضوي أرعن.

وأما صورة "الظهيرة" فقد بداها بالثناء، لأنها فترة حر لافح: "بوركت رقدة الظهيرة". وأما لماذا هذا الثناء الذي يوحي بالمفارقة؟ فلأن الناس في هذه "الرقدة" تعشى عيونهم عن رؤية العيوب، وكشف الأسرار. الكلمات المستخدمة في تشكيل هذه الصورة توحي بشدة غضب الشاعر وحنقه، فالنور الذي هو نعمة للبصر يصبح – في عرف الصورة – نقمة عليه: "النور يجلد العيون" وبدلاً من أن يمنحها شعاعاً للرؤية يعشيها كي لا ترى: "تعشى لا ترى من البيوت والبشر سوى مكعبات من لون وحجر". فرؤيتها تتوقف عند هندسة المادة الظاهرة في اللون والحجر، ولا تنفذ منها إلى الداخل. وهذا فقط هو كل ما يريده من الرؤية. ولذلك استحقت "رقدة الظهيرة" منه ثناء وتبريكاً، وفي هذا مفارقة مؤلمة.

ويصل مع النهار إلى نهايته فيقول:

في آخر اليوم تدب في عروق الشمس فترة الملال
ويولد اللون الرمادي الرقيق
حتى ضجيج الطرقات
ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً
(كلون ايامي التي ما استطعتُ أن أعيشها حياة...
فعشتها تأملاً).

في صورة "عروق الشمس" التي دبت فيها "آخر اليوم" "فترة الملال" إيحاء بأن هذا الملال الذي اعطي للشمس إنما هو رمز للتعب الذي اصاب أولئك الذين يعملون لإنهيار عمرانهم، لذا بدأت مرحلة هدوء مؤقتة قبل ان يحل ظلام الليل من جديد ويعودون فيه سيرتهم الأولى التي صورها في مقطع الليل (المقطع الأول). وقد كانت هذه المرحلة الهادئة المؤقتة عند الشاعر ذات "لون رمادي". واللون الرمادي هو اللون المتوسط بين الإنارة والظلمة، أو هو اللالون، لذلك كانت تلك الفترة محطة للتحول من النهار إلى الليل.

لعل هذه الفترة بتلك الفترة من "آخر المساء" التي أومض فيها شعاع "سويعة" وأنطفأ وسط "عتمة الأفق". كأنهما لحظتان هادئتان عابرتان في دنيا العبث. لكنهما – لضعفهما – لا يقفان في وجه الدامس. ومن هنا وصفت هذه الفترة الرمادية، كما وصفت تلك الفترة الشعاعية "بالرقة".

قد يسأل سائل: لم اختار الشاعر لون "الحمرة" للفترة السابقة على طلوع الشمس "الغسق". بينما أختار اللون "الرمادي" للفترة السابقة على حلول الليل "الأصيل"، مع أن العكس يُمكن أن يصف الواقع بمصداقية أكثر؟ والجواب المحتمل هو رغبته في أن يتناسب اللون المختار، نفسياً، مع ما يأتي بعده، فاللون الرمادي إيحاء الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إيحاء بتحول العتمة إلى الضياء. بل إن تشابه الفترتين في نفسه قد منحه الحرية في إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.

أما صورة "ضجيج الطرقات" الذي ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً" فإيحاء بتحول الضجيج إلى سكون. والسكون في الفترتين هو السكون الذي يسبق العاصفة، لهذا جاز للشاعر أن يشبه هذه الفترة الرمادية بلون ايامه التي عاشها "تأملاً"، ولم يستطع أن يعيشها "حياة". والتقابل بين الأيام" تأملاً"، والأيام "حياة" تقابل كبير وذو معان بعيدة. ذلك لأن الحياة "تأملاً" قد تكون أنسحاباً من الحياة. أما الأيام "حياة" فأندغام بما يجري والمشاركة بصياغته للقناعة بأن ناتج العمل والأمل المعقود عليه يستحق الجهد بل الفداء المبذول برضى وطيب نفس. قد يكون هذا هو المعنى الذي أوحت به بكائية الشاعر في المقطع السابق حين جعل حمرة الغسق لون عمره الذي عاشه حقيقة قبل أن يودعه: "يا حمرة الغسق، يا لون عمري الذي ودعته حقيقة". وبذا يصبح اللون الأحمر رمزاً لحياته التي عاشها "حقيقة" بفداء، واللون والرمادي رمزاً لحياته التي عاشها "تأملاً" أو انسحاباً. وكل من الحياتين بشكل إيقاعاً للثانية.

كانت الفترة الرمادية تلتقي مع الفترة الإشعاعية في أكثر من شبيه، ومع ذلك العمر القصير لكل منهما والذي وصف بأنه "سويعة":

سـويعة، ويهـبط السـواد حـين ينقضـي الأصـيل
فالشـــمس ألقـــت نظـــرة الـــوداع
وأتكـــأت مرهقـــة علـــى الـــتلال

عندما نجد الفعل "يهبط" وصفاً للسواد، نسترجع الفعل "أندفع" الذي كان قد استخدمه وصفاً للنهار. وبهذا يوحي الشاعر بأنه يعيش إيقاعات تكرر نفسها. فالليل يشكل مع النهار إيقاعاً نفسياً وفكرياً متوتراً، والمرحلتان المؤقتتان يشكلان إيقاعاً متكرراً. ولكن الشاعر وسط هذه المعزوفة الإيقاعية الجنائزية المتواصلة يعيش في أنتظار لحظة تحول للإشراق:

وهكـــذا تمضـــي الحيـــاة بـــي
أعـــيش فـــي أنتظـــار
هـــل... لحظـــة مشـــرقة فـــي ظلمـــات الليـــل
أو... لحظـــة هادئـــة فـــي غمـــرة النهـــار

فالحياة الحاضرة في نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام يلفها ليلاً، والضجيج الأرعن الصاخب يتملكها نهاراً، ولا يملك سوى الأمل بالنور والهدوء.

كنا في جو نصوص ثلاثة لشعراء معاصرين كبار، درويش، والبياتي، وعبد الصبور. وقفنا فيها على انعكاس الليل في أخيلتهم وتجاربهم، وعلى ما انتجوه من تشكيلات أخرجت الليل بصور شتى، وأنساق عدة، ومعان عميقة بعيدة. وما يهمنا تأكيده هو أن الليل نأى تماماً عن كونه صورة لزمن وقتي طبيعي محدد يأتي بعد وقت محدد آخر هو النهار، وأمسى لديهم جميعاً حقلاً يسع تجاربهم الخاصة التي تشابكت اشياؤها، وتعقدت علاقاتها. ثُم إن الليل عند كل واحد منهم كان متضمناً تجربته الذاتية التي أختلفت في النوع والتوجه عن تجربتي الشاعرين الآخرين، وقد تاسس على ذلك أختلاف الرؤيا والتشكيل فيما بينهم.

سنحاول بلورة هذا الأختلاف. وستقف عند حدود الألتقاء إن وجدت من خلال معالجة أهم البنى الشعرية مثل: بناء التجربة الذاتية، والصورة، واللغة، والإيقاع.

أولاً: بناء التجربة الذاتية

كانت تجربة محمود درويش في نصه تجربة نضالية، فهو يعاني هم احتلال شعب آخر لوطنه، وتشريد أهله، لذا كان مشغولاً في قصيدته بتراكمات هذا الهم ومسبباته وعمق المأساة الطالعة منه. لذا تعامل مع الليل رمزاً للعداوة بشقيها: الداخلي والخارجي، وعلى اساس أنها حجاب للرؤية الصافية. فالحجاب قد يستر الحقيقة عن مبتغيها. فيسلك سلوك التائه الذي قد توقعه متاهته في شرك سلوكه فتكون النتيجة عكس ما يبتغي. وهكذا كان. فأما العدو الداخلي فقد أوقعته عداوته في الشرك فقصر عمره بدلاً من تطويله. وأما العدو الخارجي فكانت متاهة أحتلاله سبباً في إيقاء شعلة الثورة والانتفاضة عليه. ودخل في صراع طويل ستكون نهايته هلاكه، وأنتصار أهل الأرض الذين يسلكون إليه طريق الفداء والأستشهاد.

أما البياتي فتجربته في النص فكرية رؤيوية. وهمه التوافق مع المجموعة. لقد حاول في البداية أن يجهض فكره، وأن يعشي عينه فلا ترى ما يؤذيه أو تمنحه، على الأقل، فرصة التعايش مع ما يؤذي. لكنه لم يستطع، لذلك استنجد ببارقة من المجهول، ولما لم تأت حمل لواء التغيير بنفسه، فقد مل من كونه معزولاً، بعيداً عن التوافق مع الآخرين. لقد كان واثقاً من صواب أفكاره وقد سعى لتغيير المجموع، لذلك لأنه لا يستطيع أن يعيش في جماعة تسير متخبطة في الظلام والتيه.

أما عبد الصبور فتجربته في النص فلسفية بيدو فيها راصداً للأحداث أكثر منه فاعلاً. فقد كان يتلقى الحدث ولا يشارك في صنعه أو تغييره. إنه يعيش بين الواقع والذكرى. ولكنه ينشر صديد جرح الواقع أمام أنظاره ويرسم النهاية المنتظرة إذا ما ظل النزف مستمراً. ويفصل في الرسم فيكثر من علامات السوء، وإشارات الإنحلال حتى تبدو الدنيا ليلاً دائرياً لا ينتهي ظلامه. إنه بهذه الصور القاتمة يحاول أن يستنهض الجانب الأبيض من الإنسان ليتحرك فيبدد الظلمة من درب السالكين حتى يروا رونق الحياة الأجمل.

يشكل الليل عند الشعراء الثلاثة هماً كبيراً. وقد اجتهد كل منهم لإزاحته ورؤية ما بعده من معانٍ، فانعكس ذلك على النمط الشعري الذي سلكه لبناء نصه. وإذا بدأنا النظر في مقدمة كل منهم وجدنا اتفاقاً ما في بعض الجوانب، وأختلافاً بائناً في بعض الجوانب الأخرى.

استخدم الشعراء الثلاثة أسلوب الحكاية البسيطة فأتفق درويش وعبد الصبور على ابتداء الكلام بواو الاستئناف التي توحي بان الحديث له ارتباطات بما هو كامن في النفس، وأنه استمرار السرد الحكاية التي يدرك المحذوف منها دونما ايهام كبير. أما البياتي فكانت بداية قصيدته جملة خبرية فعلها ماض "آمنت...". وهو فعل في موضعه، يشعر ايضاً أن هذا الإيمان لم يأت فجأة، ولكنه أتى بعد رحلة أو منازعة مع الحياة واحداثها، وهذا يثير في النفس جزءاً غائباً من القصة لكن خيوطها تتضح بعد السير مع النص.

وإذا كان الشعراء الثلاثة قد أتفقوا على أسلوب الحكاية هذا، فإنهم أختلفوا على نوعية الشكل الذي أخرجوها فيه: إذ كانت الحكاية عند درويش مكثفة جداً، بينما هي عند صاحبيه ذات سعة. وهي سعة ذات حجم متقارب عندهما، لكنها تختلف في البناء.

ومع أسلوب الحكاية برز أسلوب آخر عند درويش والبياتي هو الحوار الذاتي أو المونولوج، فقصيدتاهما حوار مع النفس، لذلك برز ضمير "الالنا" طاغياً فيهما، وأصبح هو المحور الذي يحرك الأحداث ويدفعها إلى النهاية. وقد خالفهما في ذلك عبد الصبور إذ أعتمد أسلوب السرد التتابعي الذي سار مع حركة الأحداث متوالياً توالي الزمن المحرك لها: من المساء إلى النهار. ومن النهار إلى المساء. لكنه استخدم المونولوج في موقفين اثنين داخل السرد.

ويتناسب اساليب الشعراء مع التوجه العام لكل منهم في طبيعة التجربة، فإذا كان درويش والبياتي قد زجا بنفسيهما في قلب الحدث وشاركا في صنعه، فإن عبد الصبور كان متأملاً يرسم جوانب الحدث كما يجري امامه. وقد برز ضمير المتكلم عنده في ثلاثة مواضع فقط هي النهايات للمقاطع: "يا لون عمري..." و"كلون أيامي..." و"أعيش بانتظار..." فكان في ذلك إيحاء بأنه واحد ممن لفهم ظلام الليل وأصابهم بسوئه.

ثانياً: الصورة

وننظر إليها عندهم من خلال شكلها، والعلاقات التي غلبت على جمع الأطراف فيها: ففي الشكل اختلف الشعراء الثلاثة: إذ اعتمد درويش الرمز اسلوباً وطريقاً لتكثيف المعاني. فإذا قلنا: أن الصورة تعني جمع حدين (طرفين) على نوع من الترابط ينبثق من خلاله المعنى حداً (طرفاً) ثالثاً، فإن الرمز يعني استخدام الكلمة على نحو يثير عالماً من الأحداث والترابطات والمعاني بحيث يكون هذا العالم هو الطرف الثاني والثالث معاً: فالليل، والأوراق، والأشجار والعمر، والذاكرة والماء والرمل والشاعر نفسه والليلة والظل كلها رموز لمعان كبيرة تنتسب إلى أزمة مختلفة وأمكنة متعددة وتجمع بين الفرد والجماعة، وتتوزع بين المحلي والإنساني. وقد قرن إلى الرمز بعملية معقدة مكثفة.

أما البياتي فاعتمد الصورة الاستعارية حتى غدت هي أسلوبه المفضل إذ لم يأت سواها في كل القصيدة. وقد نوع في بناء الأستعارة فجمع فيها أطرافاً متعددة: بعضها مجتمع على المفارقة مثل "الصحوة المخمورة" و"سكرة صاح". وبعضها على التناقض كأجتماع الظلام والنور مثل "في جنح الظلام صباحي" و"أضاعت بها الدجى". وبعضها على الاختلاف مثل "شربت سناها ضحكة الأرياح"، وبعضها على التماثل مثل: من لي بظامئة تزيد تعطشي". واكثر من التشخيص والتجسيم مثل "حبي الذي قد مات" و"الخريف يجذ أوراق الهوى". واستخدم الرمز أيضاً، فبالإضافة إلى الليل هناك الريح والصدى، والضحى والخريف. كما نوع في الجانب الحسي من الصورة، إذ لم يكتف بالصورة البصرية بل أضاف إليها الشمية مثل "غاب العطور" والسمعية مثل "سمع الخريف".

أما عبد الصبور فقد ركز في الصورة على رمزية اللون، بل جعل مركزية المعنى في العلاقة بين اللون الأحمر واللون الرمادي على أساس أنهما لونان بين نور النهار، وسواد الليل. واستخدم بعضاً من الصور التشبيهية مثل: "المساء مثل جدار خرب"، "البيوت كأنها مدافن" لكن هذه الصورة قليلة بالقياس إلى الصور

الاستعارية التي كثرت كثرة بارزة. وقد أمتازت عنده بانها مبنية من أطراف متغايرة لكنها متوافرة وغير متنافرة. وقد اتخذت التشخيص أساساً لها مثل: "مات النهار" و"مال جنب الشمس واستدار" و"اندفع النهار" و"تنفست شوارع المدينة" و"النور يجلد العيون" والشمس "أتكأت مرهقة". لكنه أستخدم التجسيد (المعنويات تتجسد فيه بالأشياء الحسية غير البشرية) مثل: "تساقط المساء" و"حوائط الظلمة" و"أنسكاب مجامر الشعاع" لكنه كان قليلاً بالقياس غلى التشخيص.

ومما أمتازت به الصورة عند عبد الصبور الحركة. وقد ظهرت في الأفعال المصاحبة للصور مثل: "تساقط" و"تكوم" و"أنكفأ" و"أومض" و"تقلب" و"أنسكب" و"يجلد" و"ينحل" و"اتكأت". وقد استطاع عن طريق تلوين الصور وتحريكها بعث الحياة فيها. فكان في هذا تعويض عن المشاركة الذاتية في صياغة الأحداث كما فعل صاحباه الآخران.

ويرتبط بالصور تعامل الشعراء مع المكان ففي قصيدة درويش إشارة لمكان واحد هو "الحفرة" لكن السقوط في الحفرة لا يعني – في جانب من التحليل – السقوط إلى أسفل، ولكنه يعني الطريق إلى الأرتفاع والشموخ، فهو الفداء – طريق الحياة الأوحد لمن أختار النضال والشهادة.

اما البياتي فقد استخدم من المكان: "القمة الثلجية"، و"قبر الشباب"، و"نهر الظلام"، و"خلف الليل"، والرحلة مع هذه الأمكنة تختصر لنا الحكاية كلها: فالقمة الثلجية كانت توحي بالبلادة وعدم مقاومة الوضع القائم استسلاماً له، أما قبر الشباب، ونهر الظلام فهما المكانان اللذان بدأت فيهما ومنهما حركة الشاعر نحو أستعادة الذات، لانهما الموضعان اللذان استدعى أنسكاب الدم عندهما فقد طلب من النجوم شهاباً "يدمي على قبر الشباب جماحه". كما نهز في نهر الظلام مشاعره "حتى تخضب ماؤه بجراحه". والدم – كما قلنا – كان المحفز والمحرك الفاعل لأستنهاض العزيمة. أما "خلف الليل" فكان المكان المجهول الذي رأى الشاعر أن نور الأمل سيأتي من جهته. وقد أنبرى للنضال أستنزالاً لذلك الأمل.

أما عبد الصبور فقد استحضر من المكان: "الجدار المنهار"، و"النوافذ"، و"الجسور". والمأذن" التي أنطفأت أنوارها جميعاً بعد تساقط المساء. وكذلك "الأفق الذي شملته "العتمة" و"شوارع" المدينة الرعناء. و"الطرقات" الملأى بالضجيج، و"التلال" التي أتكأت عليها الشمس مرهقة. وهي أمكنة دارت كلها في فعل السلب. وهذا ينسجم مع طبيعة تجربة هذا الشاعر التي أنتهت إلى دائرة من الظلام والشؤم.

ثالثاً: اللغة

ونقف فيها عند زمن الأفعال، واختلاف الأساليب:

أما الأفعال فإنها عند درويش أفعال للحاضر: "أنظر" و"أحدق" و"ابصر" و"تقضم" و"لم يبق" و"نتصارع" و"يعود" و"أسقط"، ذلك لأن الشاعر يعيش صراعاً في الحاضر ومع الحاضر.

لكن البياتي بدأ قصيدته بأفعال ماضية: "آمنت" و"دفنت" و"حطمت" وأتبعها أفعالاً للحاضر مثل: "تزيد" و"تسم" و"تئد" في المقطع الأول ذلك لأنه فيه كان موزعاً بين الماضي الذي أستذكر فيه سلوكاً ينسبه إليه، ثُم أحتاج أن يتوافق معه فراح ينشد أفعالاً حاضرة تسعفه على التواؤم مع ماضيه فجاءت أفعال مثل "تشل" و"أطوي". لكنه في المقطع الثاني بدأ يطلب أفعالاً تحرك حاضره فجاءت افعال مثل "يهوى" و"يدب" وعاش في بداية المقطع الثالث متأرجحاً بين الفعلين إلى أن أخذ الحاضر مستقره فغدا غالباً على كل الأفعال في نهايةالمقطع مثل "تفهم" و"يلقي" و"يضيع" و"يعربد" و"يجر" كأن هذا إيحاء بأن الأحداث بدأت تميل لصالح حاضره الإيجابي وتحقيق أمنياته ورغباته في التخلص من حاضره السلبي.

أما عبد الصبور فإن الحدود بين الماضي والحاضر كانت أوضح. فقد ظل محافظاً على الفعل الماضي حتى المقطع الأخير من القصيدة إذ توالت في النص أفعال مثل: "مات" و"مال" و"تساقط" و"أعتنق" و"لطخ" و"أنكفأ" و"أمضى" و"أضاع" و"تقلب" و"تنفس" و"ملأ". أما في المقطع الأخير فتوالت افعال للحاضر مثل: "يجلد" و"ندب" و"يولد" و"ينحل" و"يهبط" و"ينقضي" و"تمضي" و"أعيش". وهذا ينسجم أيضاً مع طبيعة التجربة عنده، لأنه يتصور أنه يعيش الظلام ليلاً ونهاراً، وهذا يعني أن الظلام يعم الحاضر كما كان قد عم الماضي من قبل.

واستخدم الشعراء اساليب الخطاب بألوان مختلفة ايضاً. أما درويش فقد غلب الأسلوب الخبري على قصيدته كلها. ولم يأت فيها سواه. لكن ذلك الأسلوب لون بحالات من الثبوت، وحالات أخرى من النفي وحالات ثالثة من التوكيد. لهذا يجوز لنا أن ندعو أسلوب درويش بالسهل الممتع لأنه أسلوب سهل الاستخدام في الظاهر، لكنه في التحليل الواعي يبدو شديد التعقيد كثيف الإيحاء، وبعيد الغموض. ولهذا احتمل قراءتين مختلفتين.

أما البياتي فابتدأ قصيدته بتتابع حالات إخبارية في المقطع الأول ثُم بدأ منذ المقطع الثاني يلون أسلوب الخبر هذا بأساليب أخرى كالنداء والأستفهام الإنكاري مما يدل على قلقه وتوتر إحساسه هنا.

أما عبد الصبور فالأسلوب الخبري هو المعتمد في قصيدته ولم يكن هناك استثناء منه إلا في اساليب ثلاثة: أولها أسلوب النداء: "يا حمرة الغسق" وثانيها التوجع "أواه يا نور الضحى" وثالثها الأستفهام الطلبي "هل لحظة مشرقة" وفي هذه الأساليب تكثيف لنوازع الألم في تجربته.

وفي الإيقاع الموسيقي فان قصيدة درويش على بحر الخبب (فعُلن) وتدخل في حشو البيت الاول تفعيلة فاعلُ. أما القافية فأعتمد فيها على ترديد كلمة "الليل" ثُم ضم إليها كلمتي: الرمل، والظل، لكنه أوجد الإيقاع في غير التفعيلة والقافية كالموازنة الإيقاعية مثل "في أوراق الأشجار وفي أوراق العمر" و"في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل". والترديد مثل "ثانية ثانية" وتكرار (هذا) ثلاث مرات. و(عمر) مرتين، فجاء تعقيد الإيقاع لديه متجاوباً مع تعقيد معاني تجربته.

أما الإيقاع عند البياتي فتمثل في التزامه تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) فهي على الكامل السداسي المقطوع مستغلاً زحافاتها لتوزيع الإيقاع وكسر الرتابة، كما التزم روياً واحداً هو (الحاء المكسورة) لكنه، مع ذلك، وفر لقصيدته ألواناً أخرى من الروى (كحرف الياء) و(الألف المقصورة)، وأعتمد الترديد والتكرار والموازنة، لكن الملاحظ التزامه الليل في لازمتين هما: "آمنت بالليل الذي لا ينتهي" و"يا ليل يا غاب العطور ويا صدى". وهما لازمتان أوحى بهما أختلاف الليل الأول عن الثاني. والشاعر – كما رأينا في التحليل – كان موزعاً بين هذين الليلين: ليل الماضي وليل الحاضر.

أما عبد الصبور فقد ألتزم في إيقاع قصيدته تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) لكنه أخرجها في بعض الأبيات إلى (فعولن). وقد وصل الحد الأقصى لتكرار التفعيلة في البيت الواحد ست مرات، أما الروي فقد نوع فيه إذا جعله (الراء الساكنة المسبوقة بالألف) حيناً. مثل "أستدار" و"منهار" (والمسبوقة بالواو) حيناً آخر، مثل: "الجسور" و"النور" (القافية المقيدة غير المحركة) حيناً ثالثاً، مثل "الحجرْ" و"البشرْ"، كما جعل الروي (الهمزة الساكنة)، مثل "الغبراء" و"السماء" و(العين الساكنة) أيضاً مثل "إيقاع" و"شعاع" و""وداع" كما حفلت قصيدته بالترديد والتكرار لكن الإيقاع الكبير الذي أحدثه كان بين حركة المساء وحركة النهار: "وهكذا مات النهار"، و"هكذا مات المساء" وحركة الغسق وحركة الأصيل حيثُ اثارنا إلى أن نعيش إيقاعاً موسيقياً متجاوباً مع أيقاع المعنى.

وهكذا تعامل هؤلاء الشعراء الثلاثة مع "الليل" وحولوه من كونه ظاهرة طبيعية واقعية إلى كونه فضاء تتجاور فيه عناصر التجربة المختلفة توافقاً وتنافراً. وقد استخرج كل واحد منه ومما ارتبط فيه من عناصر وأحداث معاني متجذرة في النفس وفي الحياة بعيدة المرامي والغايات، أو ما يُمكن أن نسميه المعنى الأعمق والأبعد للتجانس الكوني والإنساني وهو ما عبرنا عنه أختصاراً بـ(الانفتاح الدلالي). وقد شكل كل من الشعراء الثلاثة هذا الانفتاح بأساليب خاصة في البناء والصورة واللغة والإيقاع حيثُ أبرزت هذه الأساليب خصوصية التجربة وولدت معاني مرتبطة بتفرد نوعيتها حتى غدت المعاني المفجرة في نص الواحد منهم تختلف اختلافاً واضحاً عن المعاني في نص صاحبه.

بذلك أصبح "الليل" مصدراً خصباً لحقل من المعاني الكامنة في كل نص من النصوص الثلاثة المحللة آنفاً. ويُمكننا أن نبني – أعتماداً على هذا – قاعدة نقدية عامة مؤداها أن أية كلمة لغوية تصبح في الشعر حافزاً لتجميع كلمات أخرى حولها بحيث يصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معاني لا متناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعاني المشابكة ما سمي "الانفتاح الدلالي" في النص الشعري .

المصادر:

١. عن كتاب الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥، ص٦٠.
٢. ينظر م.ن، ص٧٥ – ٧٦.
٣. دلائل الأعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: أحمد مصطفى المراغي. دار المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٥٠، ص١٧١.
٤. ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوهن، ت: أحمد درويش، مكتبة الزهراء. القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٢٨ وما بعدها.
٥. عن كتاب الخطيئة والتكفير، ص٧٣.
٦. مقال في الأدب، غراهام هو، ت: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب، دمشق، ١٩٧٣، ص:٥٢.
٧. م. ن، ص ٥٢.
٨. لغة الشعر ص: ٣٢.
٩. تراجع أراء كوهن هذه في كتاب بناء لغة الشعر ص٢٣٠ وما بعدها.
١٠. قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوي. عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص:٢٢.
١١. المعنى الأدبي من الظاهراتية غلى التفكيكية، وليم راي، ت يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص: ١٩٩.

١٢. ينظر: قراءة في المعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، عز الدين أسماعيل، مجلة فصول العدوان، ٤/٣ لعام ١٩٨٧، ص٣٧ – ٤٥.
١٣. ينظر كتاب الأساطير للدكتور احمد كمال زكي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص٤٣ – ٨٧.
١٤. أنظر كتاب الحيوان، للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، ١٩٦٩، ج ٥، ص١٣٦. والقواء: الخالي من الارض.
١٥. ينظر م.ن، ج ٤، ص٤٧٤ وما بعدها. وخزار: أسم جبل.
١٦. م. ن.، ج ٥، ص ١٢٣، والمستقر: المتنحي عن الناس. وتبوخ: تسكن وتقتر وتزدهر: تغبين.
١٧. كل النماذج السابقة أشهر من أن توثق لذا عزفت عن توثيقها.
١٨. ارى ما اريد، محمود درويش، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص٥.
١٩. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ص١٧١.
٢٠. ديوان: أرى ما أريد، ص١٠.
٢١. ديوان محمود درويش ص١٧١ – ١٧٣.
٢٢. ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ج١، ص٤٨ – ٥٠.
٢٣. ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ص: ٣٠٢ – ٣٠٥.

The Semantic Elaboration in the Modern Poetic speech – the Night as a Sample

Dr. Lekaa Mousa

Arabic Dept. – College of Education for Women

Baghdad University

Abstract:

This research deals with the idea of how the poetic reading can be a rich field for producing the potential meanings in each text, through observing the connection of the words and their link with other, thus composes, from the collection of these interlaced meanings, what is called the poetic significant (Symbolic) elaboration which deals with the reader of the text by regarding him as a producer not as a consumer who can read a conscious reading, and be diligent to solve the problem of the links of the relations among the inspiring words because the language of poetry is an inspired language which is capable of diversity and multiplicity of readings which is called the Symbolic elaboration.